صفحات ۸۳-۹۴

پرسپکتیو شناختی و استعاره‌های زبانی در معماری معاصر ایران*

مهندس علی محمدی ، دکتر علی اصغرزاده*****

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۰۹/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۶/۲۱

چکیده

پرسپکتیو لزوماً ابزاری برای ترسیم نیست، بلکه برآمده از ادراک و چهارچوب‌های شناختی- زبانی است. درواقع در هنرهای تجسمی پیدایش پرسپکتیو با نگرش زبانی انسان با محیط پیرامون پیوند دارد. به لحاظ زبان‌شناختی، پرسپکتیو نوعی طرح‌واره برای انتقال مفاهیم و شکل‌گیری استعاره‌ها در زبان محسوب می‌شود، زیرا به شکل کنایی پیش‌بینی و دریافت انسان به مقوله زمان را نشان می‌دهد و از نقطه نظر مکانی نیز مشخص‌کننده قاب‌های ارجاع و تعریف انسان از مکان است. بدین‌سان با تغییر قاب‌های ارجاع در زبان، نوع پرسپکتیو هم تغییر می‌کند. در این مقاله به روش کیفی و استدلال منطقی و با استفاده از دانش زبان‌شناسی شناختی در فضای خیالی و دنیای اثیری مینیاتورهای ایرانی و همچنین در فضای شبکه‌ای و بدون برجستگی مجازی به قیاس پرسپکتیو پرداخته شده است. در نهایت جدولی تطبیقی و مدلی دوگانه به‌دست آمده که می‌تواند الگویی برای ساختار پرسپکتیو در معماری معاصر ایران در عصر مجازی و شبکه‌ای باشد.

واژه‌های کلیدی

پرسپکتیو، استعاره، زبان‌شناسی شناختی، مینیاتور، فضای مجازی، هم‌زمانی معرفتی

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده: علی محمدی با عنوان "تحلیل تطبیقی- شناختی پرسپکتیو در معماری و زبان، طراحی برج دورنما در فضای عمومی شهرگرگان" به راهنمایی دکتر علی اصغرزاده و مشاور دکتر محمدرضا حق‌جو می‌باشد که در آذر ماه سال ۱۳۹۳ در دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نور ارائه گردیده است.

** باشگاه پژوهشگران جوان، واحد نور، دانشگاه آزاد اسلامی، نور، ایران. (مسئول مکاتبات) Email: 4limohammadi@gmail.com

*** استادیار گروه معماری، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران.

Email: : aszarrabi@yahoo.com

مقدمه

پرسپکتیو لزوماً ابزار ترسیمی نیست بلکه با مسئله شناخت و جهان‌بینی ما نسبت به محیط اطرافمان گره‌خورده، به‌طوری‌که بسط و گسترش پرسپکتیو در هنر نقاشی و معماری با تغییر پارادایم در فلسفه و شناخت همراه بوده است.

«پرسپکتیو در این معنی صرفاً ابزاری تدوینی و ترسیمی نیست بلکه دربرگیرنده ابداع و اندیشه‌هایی می‌شود که بیشتر ریشه در تعریف فضا یا نگرش آدمی نسبت به بارهای معنایی فضا دارند تا اتکا بر آنچه ملموس است» *(فلامکی، ۱۳۹۱، ۱۷۵)*.

در هر دوره از تاریخ اندیشه پارادایم معماری با تغییر پارادایم‌های فکری دستخوش تغییر شده است. به‌عنوان‌مثال در دوران رنسانس تعریف نوینی از معرفت‌شناسی یا شناخت بر اساس فاعل شناسا رخداده، این تعریف انسان‌محور با شکل‌گیری پرسپکتیو و توجه به منظر فاعل شناسا در هنرهای تجسمی چون نقاشی و معماری دوران رنسانس همراه *(بهشتی، ۱۳۸۵)* و گاه به لحاظ زمانی تغییر پارادایم‌های معماری مثل پرسپکتیو مقدم بر ساختارهای شناخت بوده است (همان).

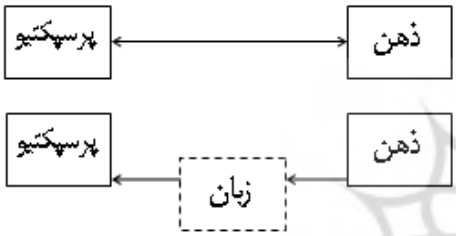
تمام این شواهد بر وجود تقارن‌های مشابه در ساختار ذهن فاعل شناسا و ساختار پرسپکتیو دلالت دارد. اما سؤال این است که چگونه و با چه ابزاری می‌توان بین ذهن به‌عنوان حوزه کیفی و پرسپکتیو، به‌عنوان حوزه کمی ارتباط برقرار کرد؟

در پاسخ به این سؤال، از فلسفه ذهن و دانش علوم شناختی بهره گرفته‌شده است؛ زیرا در فلسفه ذهن، زبان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین هسته‌های شناختی مورد کنکاش قرار می‌گیرد و خود زبان نیز به‌عنوان دانشی ملموس، دارای دستور، واژگان و ساختار مفهومی است. شناخت‌گرایان ذهن معتقدند که زبان لزوماً ابزار کلامی و ارتباطی نیست بلکه شناخت و ذهن با یکدیگر درهم‌تنیده شده‌اند و به‌عبارتی‌دیگر شناخت و اندیشه بدون زبان میسر نمی‌گردد. در زبان‌شناسی شناختی زبان جزء اساسی شناخت انسان در کارکرد شناختی تلقی می‌شود. از این منظر زبان هم محصول تفکر است و هم وسیلهٔ تفکر *(دبیر مقدم، ۱۳۹۰)*. به همین خاطر در علوم شناختی بین زبان‌شناسی و فلسفه ذهن ارتباط تنگاتنگی وجود دارد. بخشی از این گرایش زبان‌شناسی که زبان‌شناسی شناختی نامیده شده، بر این باور است که زبان بهترین دریچه برای ورود به میدان ذهن است و همواره ساختارهای مشابه بین دستور زبان و ساختار ذهن وجود دارد. (شکل ۱)

در این پژوهش از قیاسِ دستور زبان با ساختار پرسپکتیو، می‌توان به یک روش‌شناسی دست‌یافت، که به پرسش بعدی پژوهش کمک فراوانی می‌کند. در این پرسش نقش ابزارهای شناختی در بازیابی ساختار پرسپکتیو در حوزه مکانی معماری ایران و بازه زمانی عصر اطلاعات مورد کنکاش قرار می‌گیرد.

نقش این ابزارهای شناختی زمانی حیاتی می‌شود که معماری ایران با تلاطم‌های شناختی- زبانی گوناگونی مواجه است. از یک‌سو ساختار جهان مینیاتوری را در پس ذهن دارد و از سوی دیگر «برای بازیافتن جایگاه ویژه خود، با جامعه‌ای در حال تحول روبه‌روست که جریان‌های صنعتی شدن، جهانی‌شدن و شبکه‌ای شدن را تجربه می‌کند» *(اسلامی، ۱۳۸۹، ۳)*. بنابراین معماری ایران در دنیای بینابینی به سر می‌برد که استفاده از روش‌های تطبیقی و قیاسی کمک فراوانی به آن می‌کند.

این مقاله در نظر دارد که با واکاوی معنای پرسپکتیو و در نظر گرفتن آن در مقام استعاره زبانی، پلی ارتباطی بین حوزه معماری، حوزه زبان‌شناسی و حوزه فلسفه برقرار کند. این ارتباط به شکل‌گیری مدلی شناختی منجر می‌شود که به بررسی تطبیق ساختار پرسپکتیو با ساختار اندیشه در دوره‌های مختلف زمانی کمک فراوان می‌کند. به دلیل تغییر معنا و شکل پرسپکتیو در شرق و غرب، دوره‌های زمانی متفاوتی برای این مقاله انتخاب‌شده است ازجمله دوران هنر نگارگری، دوران رنسانس، دوران مدرن تا عصر مجازی. این تطبیق می‌تواند هم راه‌گشای سؤال بنیادی تحقیق یعنی، چگونگی ارتباط زبان ذهن-بدن و زبان معماری در بستر فضای فکری ایران باشد و هم به سؤال کاربردی مقاله یعنی چیستی ساختار پرسپکتیو در معماری معاصر ایران در عصر ارتباطات پاسخ دهد.



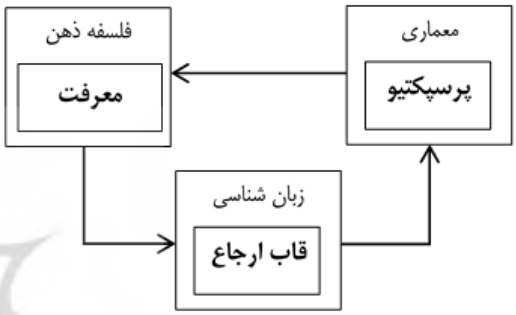
شکل ۱. دانش زبان‌شناسی به‌عنوان پل ارتباطی بین ذهن و پرسپکتیو.

روش پژوهش

به لحاظ این‌که موضوع این پژوهش در حوزه‌های زبان‌شناسی، معماری و فلسفه بحث می‌شود و توصیف و استنباط هر یک از این مقولات نیاز به تحلیل تفسیری دارد، لذا روش تحقیق در این مقاله، بر اساس روش کیفی و استدلال منطقی استوار است. همچنین مطالعهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای اساس بیان، تحلیل، توصیف و تفسیر مطالب موجود در این مقاله را تشکیل می‌دهد. در پژوهش‌های کیفی می‌توان از روش مقایسهٔ تطبیقی استفاده کرد. یکی از متداول‌ترین روش‌ها در مطالعات تطبیقی، روش معروف «جُرج اِف بِردی» است که در آن روش مقایسهٔ تطبیقی شامل چهار مرحله است: توصیف، تفسیر، هم‌جواری و مقایسه. «در مرحلهٔ اول به توصیف هر یک از عوامل موردتحقیق به‌صورت جداگانه پرداخته می‌شود؛ مرحلهٔ تفسیر شامل وارسی اطلاعاتی است که در مرحلهٔ قبلی به توصیف آنها پرداخته‌شده است؛ مرحلهٔ هم‌جواری: اطلاعاتی را که در مراحل قبلی بررسی‌شده‌اند، طبقه‌بندی کرده و کنار هم قرار می‌دهند و چارچوبی برای مرحلهٔ بعد یعنی مقایسه فراهم می‌کند؛ در مرحلهٔ مقایسه، مواردی که در مرحلهٔ هم‌جواری مطرح‌شده بودند، دقیقاً با توجه به جزییات موردبررسی و مقایسه قرار می‌گیرند و نتایج پژوهش نیز در این مرحله به دست می‌آیند.» *(Beredy, 1966, 123-127)*.

چارچوب نظری این پژوهش در فضای بینابینی و بین‌رشته‌ای تحقیق‌های کیفی پست‌مدرن معنا پیدا می‌کند. در علوم پست‌مدرن

نیز، قیاس یکی از بهترین روش‌ها برای بیگانه‌یابی در حوزه معماری *(کی نوش، ۱۳۸۴)* و در حوزه علوم شناختی *(CENTNER, 1988, 100)* محسوب می‌شود. منظور از بیگانه‌یابی شناخت یک پدیده در بستری غیر از بستر اصلی خود است. به‌این‌ترتیب، در این پژوهش، منظور از بیگانه‌یابی پرسپکتیو انتقال مفهوم پرسپکتیو از حوزه معماری به‌عنوان مبدأ به حوزه فلسفه ذهن و ازآنجا به حوزه زبان‌شناسی و سپس بازگشت به حوزه مبدأ است. بنابراین این چارچوب نظری با مروری بر چارچوب‌های شناختی- زبانی و چگونگی رابطهٔ زبان و تفکر و نگرش انسان به جهان شکل می‌گیرد و به‌گونه‌ای نحوهٔ ارتباط زبان با ادراک را بیان می‌دارد سپس از طریق تحلیل محتوای واژه‌های مرتبط با حوزهٔ معنایی پرسپکتیو و مطالعهٔ تطبیقی آنها سعی خواهد شد تا تصویر نسبتاً روشن‌تری از آن ارائه شود.



شکل ۲. فرآیند پژوهش.

مبانی نظری

زبان‌شناسی شناختی به‌عنوان روشی تطبیقی

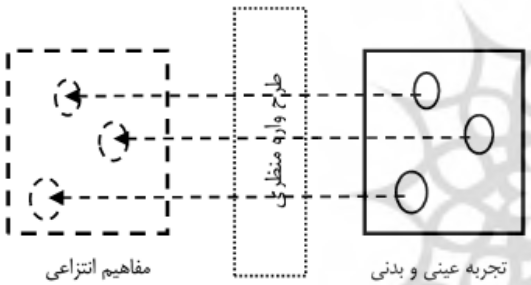
در دهه‌های اخیر، رشته علوم شناختی توجه دانشمندان علوم شناختی را به زبان‌شناسی و به‌ویژه معنی‌شناسی جلب کرده است. حیطه علوم شناختی بررسی نحوه کارکرد ذهن، چگونگی دریافت اطلاعات از محیط توسط حواس و نحوه پردازش آن‌ها، تشخیص آنچه ادراک‌شده و مقایسه آن با داده‌های ذهنی قبلی، و طبقه‌بندی و ذخیره این داده‌ها در حافظه را شامل می‌شود. این علوم سعی در توصیف اطلاعات ذهنی ما و نحوه کاربرد آن‌ها دارند. بررسی زبان یکی از شاخه‌های اصلی این علوم است، «چراکه زبان مهم‌ترین پنجره گشوده به ذهن ماست که دانشمندان را ازآنچه در ذهن می‌گذراند آگاه می‌سازد» *(راسخ مهند، ۱۳۸۹، ۳۴)*.

در علوم شناختی مطالعه مکان و نحوه ادراک آن موردبررسی قرارگرفته است. شناخت‌گرایان متوجه شده‌اند که ادراک مکان کالبدی با شکل نقشه‌های ذهنی از مکان ارتباط مستقیم دارد. «شناخت مکانی در بطن تفکر ما جای دارد. از مدت‌ها پیش خاطرنشان شده است که تفکر مکانی برای درک سایر حوزه‌ها، استعاره‌های مکانی مرسوم زبان روزمره، ماندگاری مکان در حافظه، و نقش ویژه‌ای که هندسه، نجوم و نقشه‌نگاری در گسترش علم و فنّاوری ایفا می‌کنند تمثیل‌ها و ابزاری در اختیار ما قرار می‌دهد. احتمالاً شناخت مکانی این نقش اصلی را ایفا می‌کند زیرا ظاهراً ازنظر تکاملی اولین حوزهٔ شناخت نظام‌مند بین‌وجهی است» *(Levinson, 2004, xvii)*.

استعاره در زبان‌شناسی شناختی

در بین مفاهیم زبان‌شناسی شناختی، استعاره از مهم‌ترین ساختارهای زبانی است که تفاوتی اساسی نسبت به استعاره در ادبیات کلاسیک به‌عنوان صنعتی ادبی دارد.

به عقیده شناخت‌گرایان، زبان به‌طور ذاتی استعاری است و زبان بدون استعاره زبانی مرده است. این مکتب فکری به‌نقد منطق زبانی ارسطویی می‌پردازد بنابراین اگر در منطق ارسطویی زبان به‌صورت احکام خبری و مبتنی بر صدق و کذب و فارق از بار معناشناختی استوارشده، در زبان‌شناسی شناختی دستور زبان بامعنای زبان و تجربه انسانی درهم‌آمیخته است *(Langacker 2001)*؛ بر این اساس زبان فلسفه، علم و شعر از یک خانواده هستند زیرا بیان زبانی دقیق علم در سایهٔ زبان شعر و فلسفه می‌تواند وجود داشته باشد *(Lakoff & John-Sen, 2003) (Lakoff, 1987)*.



شکل ۳. نقش طرح‌واره تصویری در تفکر استعاری انسان. *(مأخذ: اصغرزاده، ۱۳۹۲)*.

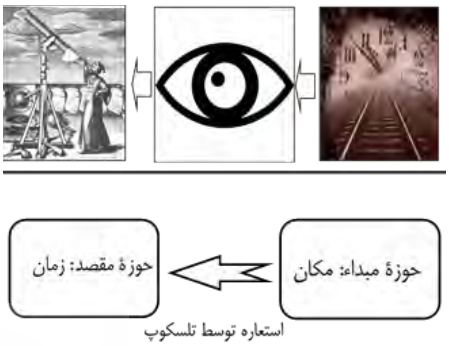
استعاره و تمدن فنّاورانه

«استعاره می‌تواند هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی و چارچوب‌های ادراکی انسان را جابه‌جا کند، زیرا هر نوع پیشرفت تمدنی به نقش تخیل و تصویرآفرینی وابسته است و این دو نیز به نقش استعاره در ساختار ذهن وابسته‌اند» *(اصغرزاده، ۱۳۹۲، ۲۰۰)*.

آنتونی جی. ان. جاج در این زمینه معتقد است که بر اساس نقش استعاری اندیشه که در زبان‌شناسی شناختی مطرح‌شده، با ظهور امکانات در آینده، درک مشکلات سازمان‌ها و سیستم‌های اطلاعات یا چارچوب‌های ادراکی امکان‌پذیر می‌شوند. ظهور و توسعه تمدن‌ها، پیشرفت تدریجی استعاره‌هاست. به همین سیاق اگر در عصر حاضر با بحران استعاره‌های ریشه‌ای مواجه‌ایم، تغییر نوع استعاره می‌تواند امکانات جدیدی را به روی بشر بگشاید *(Judge، 1987)*.

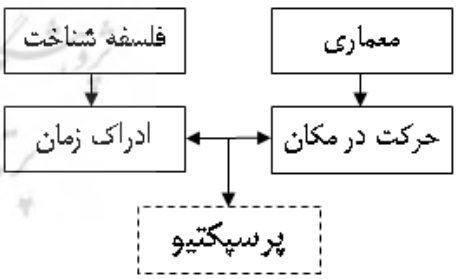
بسیاری از پیشرفت‌های فنّاورانه به خاطر پیشرفت استعاره در فضای زبانی انسان بوده، به‌عنوان‌مثال دانش نجوم و اختراع تلسکوپ به خاطر نقش استعاره و ایجاد روابط بین بینایی و زمان در نجوم بوده است. درواقع تلسکوپ به خاطر ایجاد فاصلهٔ مفهومی در مطالعات مکان- زمان و پیش‌بینی در آینده توسط معادلات دیفرانسیل نیوتونی[1] به وجود آمده‌است (شکل ۴).

ازآنجاکه ظاهراً شناخت انسان، بیشتر شناختی بینایی‌محور است. در بسیاری از مواقع استعارهٔ بینایی برای نگریستن به مفهوم زمان و پیش‌بینی آینده استفاده می‌شود مانند استفاده از کلمهٔ پیش‌بینی، دوربینی، رصد کردن و چشم‌انداز. درواقع در این نوع استعاره آینده مانند پرده‌ای است (پردهٔ آینده) که قابل نگریستن و یا نمایش خواهد بود. برعکس آن نزدیک‌بینی استعاره از رهبری کوته‌بینانه و با عمق کم تعبیر می‌شود.



شکل۴. اختراع تلسکوپ به خاطر شکل‌گیری استعاره بوده است. *(مأخذ: اصغرزاده، ۱۳۹۲، ۱۹۸).*

درواقع به لحاظ زبان‌شناسی، انسان از استعاره‌های مکانی (مکان دوردست) برای مفاهیم زمان (زمان دوردست یا همان مفهوم آینده) استفاده می‌کند. دیدن مکانی در آینده درواقع همان مفهوم پرسپکتیو در معماری است که به‌طور استعاری نشانگر مفهوم نگریستن به آینده و ترجمه انگلیسی کلمه «پرسپکتیو» هم به معنای چشم‌انداز و هم به معنای عاقبت و نتیجه کار است (شکل ۵).

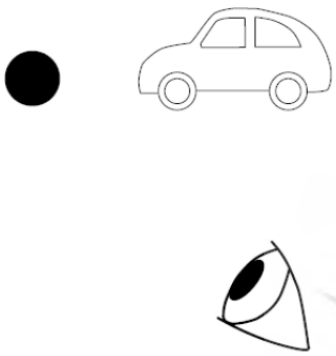


شکل ۵. پرسپکتیو در مقام طرح‌واره تصویری برای استعاره از حوزه مکان به حوزه زمان.

پرسپکتیو و قاب‌های ارجاع

قاب‌های ارجاع یکی دیگر از نکات مهم استفاده از استعاره‌ها در حوزه زبان‌شناسی هستند. در حقیقت قاب‌های ارجاع به‌عنوان طرح‌واره ذهنی از تجربه بدنی انسان نسبت به قرارگیری اشیاء به دست می‌آیند.

لوینسون، زبان‌شناس آمریکایی، نشان می‌دهد که زبان حتی در حوزهٔ شناختیِ مرکزی، مانند تفکر مکانی، بر تفکر مردم درباره روابط و جهت‌های مکانی، به ذهن سپاری آنها و استدلالشان تأثیر می‌گذارد *(Levinson, 2004)*. در تمامی حالت‌ها و تمامی رشته‌هایی که به مطالعه ادراک فضایی می‌پردازند ایده "چارچوب ارجاع" مفهومی اساسی است.[۲] «انسان‌ها سامانه‌های ارجاع چندگانه را به کار می‌گیرند[۳]، برای مثال در شکل ۶ درحالی‌که شخص دارد به ماشین از گوشه نگاه می‌کند و جلوی ماشین در سمت چپ شخص قرار دارد، می‌توان به‌سادگی گفت: «توپ جلوی ماشین است» و «توپ سمت چپ ماشین است» بدون اینکه بخواهیم فکر کنیم توپ مکانش را تغییر داده است» *(Levinson, 2004, 24-25)*.



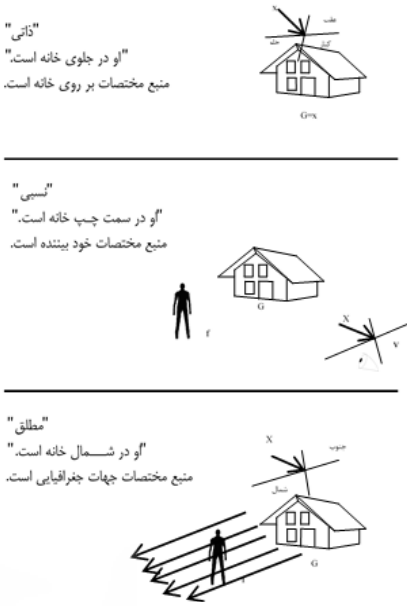
شکل ۶. توضیح سامانه‌های ارجاع متفاوت *(مأخذ: لوینسون، ۲۰۰۳، ۲۵).*

لوینسون معتقد است برای نشان دادن روابط فضایی بین اشیا در جهان سه طبقهٔ قالب ارجاعی متمایز وجود دارد: قالب‌های بیننده‌محور، قالب‌های شی‌محور، قالب‌های ارجاعی محیط‌محور.

«در قالب بیننده‌محور، اشیا در سیستم مختصات چشم بیننده، بر اساس چشم‌انداز مشاهده‌کننده از جهان به‌صورت سرمرکز یا بدن‌مرکز نمایش داده می‌شود. در قالب شیءمحور، اشیا با توجه به محورهای ذاتی کدگذاری می‌شوند. در قالب محیط‌محور، اشیا با توجه به ویژگی‌های برجستهٔ محیط، مثل جاذبهٔ زمین یا علائم مشخصهٔ زمین، نمود پیدا می‌کنند» *(Levinson, 2004, 32)*. این سه قالب ارجاعی، به‌ترتیب نسبی، ذاتی و مطلق نیز نامیده می‌شوند.

هر یک از این چهارچوب‌های مرجع خانواده کاملی از سامانه‌های معنایی وابسته اما متفاوت را شامل می‌شوند. در اینجا چهارچوب‌های زبانی مرجع به شیوه‌ای نسبتاً انتزاعی همراه با جزئیاتی در تنوع زبانی توضیح داده می‌شود. نخست مجموعه‌ای از اشکال هندسی ابتدایی برای توضیح تمام دستگاه‌ها بیان می‌شود. استفاده از برخی اشکال هندسی در شکل ۷ مطرح‌شده که هر یک از سه نمونه متعارف از سه نوع اصلی دستگاه‌های مختصاتی انسان را نشان می‌دهد.

«به نظر می‌رسد در تأیید قالب‌های ارجاع انتخابی، گروه‌های مختلف انسانی انواع مختلفی از «نقشه‌های ذهنی» را به کار می‌برند که درنتیجه موجب تفاوت در بسیاری از جنبه‌های رفتار، ارتباطی و فرهنگی می‌شود» *(Levinson, 2004, XX)*.



شکل۷. عناصر اصلی در سه چهارچوب مرجع. هر یک از چهارچوب‌های مرجع (ذاتی، نسبی و مطلق) شامل خانواده کاملی از سامانه‌های معنایی وابسته اما متفاوت می‌باشند *(مأخذ: لوینسون، ۲۰۰۳، ۴۰)*. در تصویر فوق قرارگیری فرد در کنار خانه در هر یک از چارچوب‌های ذاتی، نسبی و مطلق با مفهومی متفاوت بیان می‌شود.

با توجه به نقش پرسپکتیو به‌عنوان طرحواره تصویری که در بخش قبل عنوان شد، می‌توان این الگو را در مدل سه‌گانه قاب‌های ارجاع بازشناسی کرد.

قاب‌های ارجاع در دو حالت نسبت به خود شی و ناظر (ذاتی) و نسبت به ناظر، شی و عنصر ثالث (نسبی) قابل‌بررسی است. در حالت دوم یک رابطه سه‌گانه بین ناظر، شیء اصلی و شیء سوم به دست می‌آید. هرکدام از حالات نسبی و ذاتی در سه حالت دیگر نسبت به تجربه بدنی انسان و خط افق شش حالت دیگر را می‌سازند که در جدول ۱ ترسیم‌شده است.

ظهور پرسپکتیو در مقام معرفت‌شناسی در دوران رنسانس

اصالت یافتن فاعل شناساننده با تعبیری از اصطلاحی واحد به نام «سوبژکتیویسم»، نقطه عطفی در فلسفه شناخت مدرن و فلسفه هنر محسوب و در هر دو آنها ریشه‌های مشترک دیده می‌شود. با برشی قاطع از پیشینیان، تکیه‌بر یقین و اطمینان فاعل شناسا و استفاده از روش‌شناسی دقیق و سنجش‌پذیر علم ریاضی، دکارت فلسفه خود را استوار کرده است. در این شناخت، فاعل شناسنده باید متعلق شناسایی را برحسب قواعد خویش یعنی همان قواعد ریاضی در اختیار گرفته، بر آن احاطه کند. هدف از چنین دانشی برقراری ترتیب و تعیین جایگاه دانسته‌ها در زنجیره معرفت انسانی است *(بهشتی، ۱۳۸۵)*.

جدول۱. طرحواره پرسپکتیو. *(مأخذ: محمدی، ۱۳۹۳)*

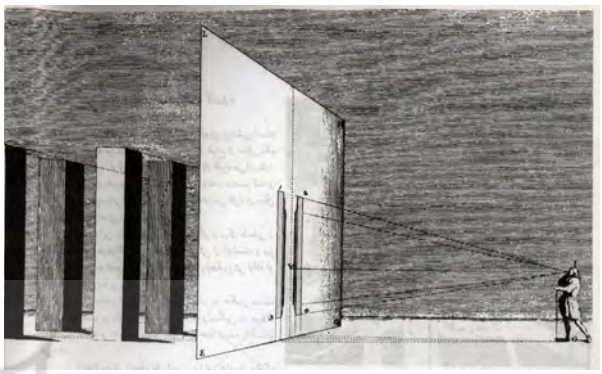
مکان مفهومی		قاب ارجاع	چارچوب نسبت به ناظر
روابط مکانی پایه	زیر خط افق	ذاتی	
		نسبی	
	هم‌راستا با خط افق	ذاتی	
		نسبی	
	بالای خط افق	ذاتی	
		نسبی	

کشف دوباره پرسپکتیو یا منظر در آثار نقاشی و معماری دوره نوزایی نیز بر اساس همین شناخت انسان استوارشده است. زیرا نقش بیننده و طرز نگرش نقاش یا معمار در فعل دیدن، جایگاه محوری درک اشیا و فضایی شد که در آن قرار می‌گیرند. معمار یا نقاش با ایستادن در لحظه‌ای واحد و نگریستن به افق و دوردست‌ها، آینده‌ای را از اتفاقات و مکان دقیق آنها ترسیم می‌کند. (شکل ۸).

شکل ۸. پرسپکتیو نقطه‌ای. خیابانی در وین.

«پانوفسکی این تحول را از یک‌سو "عینی‌سازی امر ذهنی" یا گذار از فضای روانی و فیزیولوژیک به فضای ریاضی" میخواند و از سوی دیگر خاطرنشان می‌کند که به همان نسبت می‌توان این روند را "ذهنی‌سازی عالم عین" نامید، چرا که به‌واسطه آن تمامی اشیا ترتیب و آرایش خود را برحسب منظر و دیدگاه بیننده پیدا می‌کنند» *(بهشتی، ۱۳۸۵،*

۷۹).
انسان عهد رنسانس فضا را در چهارچوب انسانیت جدید دورهٔ خود درک می‌کند، با تأکید اخیر این دوره بر فرد و تجربهٔ فردی. «تصاویر ذهن او عمیقاً از روش جدید بازنمایی یعنی پرسپکتیو علمی تأثیر می‌گیرند، درنتیجه این تصاویر می‌توانند هم بازنمایی واقعیتی از پیش موجود را بر صفحهٔ تصویر نشان دهند و هم، برعکس، نمایش مفهوم سه‌بعدی خیالی باشند که در ذهن طراح وجود دارد» *(بیکن، ۱۳۷۲، ۳۰)* (شکل ۹).

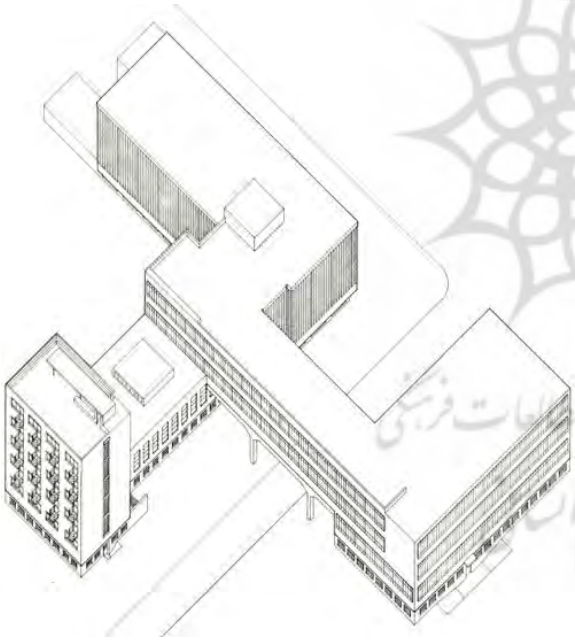


شکل ۹. پرسپکتیو در دوران رنسانس. *(مأخذ: بیکن، ۱۳۷۲، ۳۰)*

با توجه به مدل شناختی که در بخش قبل گفته شد، پرسپکتیو در عصر رنسانس استعاره‌ای است از حوزه مبدأ مکانی به زمانی، که در حوزه مکانی آن اشیا بر اساس منظر مشاهده‌کننده ایستا، ترتیب و تدقیق یافته و در حوزه زمانی آن آینده، به‌طور کامل مشخص و قابل پیش‌بینی است. قاب ارجاع بیشتر به‌صورت نسبی و پرسپکتیو نقطه‌ای است. به دلیل تفکر انسان‌گرایانه در این دوره، بیشتر پرسپکتیوها هم‌راستای نگاه انسان و خط افق بوده است. (جدول ۲).

پرسپکتیو در دوران مدرن

با ظهور دستاوردهای فنّاورانه در اوایل قرن بیستم و امکان حرکت و تجربه‌های بدنی توسط ماشین، ادراک انسان مدرن نیز تغییر پیدا کرد. دستاوردهای فیزیک نوین در نسبیت زمان و پیوستگی زمان با فضا، مسئله مطلق بودن زمان و تدقیق مکانی رنسانسی را دگرگون کرد.
تغییر در ادراک انسان مدرن و پیدایش مفهوم زمان–مکان، با تغییر قاب‌های ارجاع و بازنمایی در هنرهای تجسمی همراه بوده است به‌طوری‌که پرسپکتیو نقطه‌ای و ایستا دوران رنسانس، جای خود را به پرسپکتیوهای لغزان، کوبیسم فضایی یا ضد پرسپکتیو داد.
زیگفریدگیدیون، نظریه‌پرداز معماری مدرن، معتقد است، تصور فضایی با پیدایش انقلاب اپتیکی[۴] –وقتی‌که پرسپکتیو از یک نقطه دید اعتبار خود را از دست داد– از نتایج عمیق اساسی برای معماری و شهرسازی است. در آن دوره پرسپکتیو از هنر نقاشی وارد معماری می‌شود و در اوایل قرن بیستم از «کوبیسم». «ورود کوبیسم به عرصه نقاشی به معنی رهایی اصول پرسپکتیو بود که حدود چهارصد سال بر معماری و نقاشی حکومت می‌نمود. اساس پرسپکتیو بر توصیف یک شی از یک نقطه بود» *(معماریان، ۱۳۸۴، ۳۱۶)*
«کوبیسم از اصول پرسپکتیو دوره رنسانس فراتر می‌رود. در این دوره، تصور فضایی نسبی است یا به‌عبارت‌دیگر نقاش از چندین نقطه مختلف شی را می‌نگرد و آن را ترسیم می‌کند، دید نقاش از هیچ‌یک از این نقاط به‌تنهایی، شکل نهایی جسم را مصور نمی‌کند. بدین ترتیب نقاش در یک تصویر، جسم را از تمام جوانب از بالا و پایین، از درون و بیرون رسم می‌کند، قلم وی متحرک است، به دور جسم می‌گردد و به درون آن نفوذ می‌کند. پس به تصور فضایی سه‌بعدی دوره رنسانس بعد چهارم: زمان افزوده است» *(گیدیون، ۱۳۸۳، ۳۶۳)*. کوبیسم در معماری با غیرقرینگی در فرم و تأکید بر عناصر حرکتی مانند رمپ و پله برای درک مکان توسط ناظر متحرک همراه بوده است. حرکت ناظر در فضا امکان ادراک پرسپکتیوهای مختلف و متفاوت از هم را فراهم می‌سازد (شکل ۱۰).



شکل ۱۰. مدرسه باهاس از گروپیوس که بر اساس معماری ضدپرسپکتیو طراحی‌شده است. هر یک از نماهای این بنا تصویری متفاوت ارائه می‌دهند. با حرکت ناظر در درون، راه میانی و اطراف بنا ادراکی متفاوتی حاصل می‌شود. (مأخذ: *Archdaily, 2010*)

با توجه به مدل شناختی که در بخش قبل گفته شد، پرسپکتیو در دوران مدرنیسم استعاره‌ای است که در حوزه مکانی آن اشیاء بر اساس حرکت مشاهده‌کننده در افق‌های مختلف (هم‌راستا، بالا و پایین) دیده می‌شوند و در حوزه

زمانـی، مفهـوم هم‌زمانـی رخ می‌دهـد. قـاب ارجـاع بـرای بازنمایـی در معمـاری به‌صـورت نسـبی و ضـد پرسـپکتیو اسـت. (جـدول ۳)

پرسپکتیو در مینیاتور

تصویـر، جهانـی همسـان بـا جهـان واقعـی معمـاری نمی‌سـازد بلکـه واقعیتـی تـازه را شـکل می‌دهـد. «پائلـو کونئـو از نگارگری‌هـا بـا عنـوان منابـع و مـدارک قدیمـی نام‌بـرده امـا مسـئله مطـرح در اسـتفاده از نگاره‌هـا، میـزان واقع‌گرایـی ایـن نگاره‌هاسـت و معنایـی اسـت کـه از آن‌هـا انتظـار مـی‌رود. دو وجـه بازنمایـی و بیانـی در آثـار هنـری از یکدیگـر تمیـز داده‌شـده‌اند. «بیـان» در زیبایی‌شناسـی جدیـد به‌منظـور وصـف آن جنبه‌هـا و ابعـاد مفاهیـم و معانـی هنـری اسـت کـه در قلمـرو بازنمایـی قـرار نمی‌گیرنـد. چنان‌چـه در نشانه‌شناسـی و فلسـفه هنـر مطـرح اسـت، شـباهت یـک تابلـوی نقاشـی و حتـی عکـس بـا موضـوع آن‌یـک امـر قـراردادی اسـت و نـه وجـودی» *(فروتـن، ۱۳۸۹، ۱۳۳)*. یکـی از عمده‌تریـن خصوصیـات نگارگـری ایرانـی عـدم به‌کارگیـری پرسـپکتیو اسـت. فضـا در ایـن آثـار نـه از نقطـه‌ای خـاص و نـه به‌واسـطه دیـدی انسـانی مـورد مشـاهده قـرار می‌گیـرد. ایـن مسـئله میـان نگارگـری ایرانـی بـا نقاشـی غـرب کـه از دوران رنسـانس رواج یافتـه، تفاوتـی بنیادیـن ایجـاد می‌کنـد. در پرسپکتیو غربـی، موضـوع مشـاهده بـا دورتـر شـدن کوچک‌تـر می‌شـود تا جایی که دیگر آن را نمی‌بینیـم درحالی‌کـه این کار، هرگز مدنظـر نقاشـی ایرانی قـرار نمی‌گیـرد. نقاش غربـی پـس از رنسانس، آنچه را دور می‌شـود نقطـه صفر می‌داند اما نقاش ایرانی، خودش را نقطه صفر تصور می‌کنـد. پس آنچه دورتـر می‌شـود، گسـترده‌تر می‌بینـد و این نگاهـی خردمندانه در نگارگری ایرانی محسـوب می‌شـود. به همین دلیل در نگارگری ایرانی، کف حیاط، درون اتاق، بالکن، پشـت‌بام، حیاط پشتی و تپه‌هـای دوردست در معـرض دیـد قـرار می‌گیرنـد. نقاش روایت‌گـر ایرانی پرسـپکتیو را در سلسـله‌مراتب و آنچه دور می‌شـود را در سطح بالاتر می‌بینـد تا تمام آگاهی خود از این منظـر را بیان کند و مجبور بـه نادیده انـگاری نشـود (دبیـری، ۱۳۹۱). انـدازه دور و نزدیـک یکسـان اسـت و آنچـه دورتـر اسـت ناگزیـر در بـالای مجلـس جـا می‌گیـرد. دنیـای تصویـر شـده نه‌تنهـا هماننـد رویـه کاغـذ مسـطح و دوبعـدی اسـت بلکـه بیـرون و درون هـم از یکدیگـر جـدا نیسـتند؛ از ایـن دیـدگاه تمـام بخـش اندرونـی در حقیقـت همسـان بیرونـی اسـت (حیـدری، ۱۳۸۹: ۶۲).

شـکل ۱۱. نقـاش دـر مینیاتور«پیشـکش هدایایـی از هنـد بـه خسـرو» بـه بیننـد امـکان می‌دهـد هم‌زمـان از چنـد زاویـه‌ی دیـد نظاره‌گـر وقایـع باشـد *(مأخـذ: نظرلـی، ۱۳۹۰، ۱۴۶)*. ازجملـه حیـاط بیرونـی، حیـاط درونـی، حیـاط میانـی، بـارگاه شـاهی و حرم‌سـرا هم‌زمـان دیـده می‌شـود.

جدول ۲. پرسپکتیو شناختی در عصر رنسانس.

شناخت	مکان	زمان	قاب ارجاع	بازنمایی در معماری
تأکید بر معرفت‌شناسی و فاعل شناسـا (سوبژکتویسم)	ترتیب اشیا برحسب منظر بیننده	آینده‌نگری	نسبی و بیننده محور- هم‌راستای خط افق	پرسپکتیو نقطه‌ای در معماری

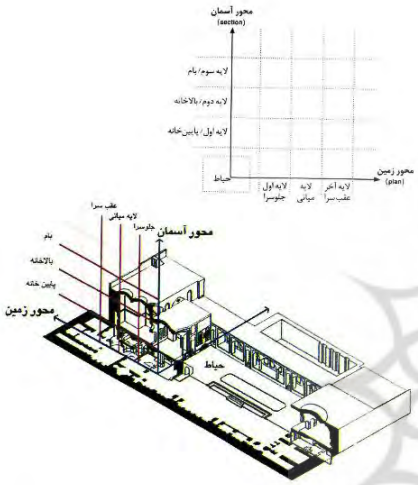
جدول۳. پرسپکتیو شناختی در دوران مدرن.

شناخت	مکان	زمان	قاب ارجاع	بازنمایی در معماری
نسبیت	کوبیسم و حرکت ناظر	همزمانی	نسبی و بیننده محور- استفاده همزمان از چندین راستای افق	ضدپرسپکتیو یا کوبیسم فضایی

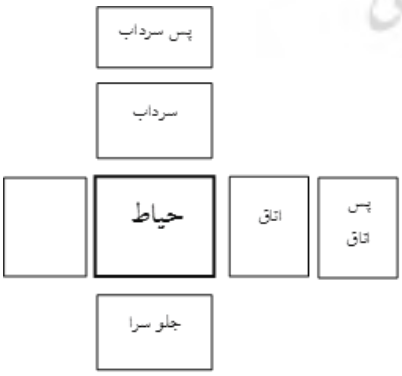
در ساختار فضای خیالی مینیاتور به دلیل اینکه بیننده در نقطه بی‌نهایت و یا در تمام نقاط قرارگرفته است، سوژه‌ها در یک فضای هم‌ارزش دوبعدی کنار یکدیگر نشسته‌اند. روایت‌ها نیز به‌صورت عمودی در رقابت با یکدیگر نیستند بلکه هر صحنه با توجه به ذات و دنیای خود به‌صورت افقی و همزمان در کنار رویدادهای دیگر قرار می‌گیرند (شکل ۱۱). مهم‌ترین ویژگی افقی بودن نگاه از بالا، خیلی دور و به‌طور موازی به جهان است. این نوع نگاه به تمام اجزا موضوع به یک اندازه ارزش می‌دهد که با منطق افقی و اهمیت پیدا کردن اجزا در محل خود مطابقت دارد. این حضور در نقاط مختلف به معنی کثرت است که درنهایت به یک اثر واحد تبدیل می‌شود. یعنی دیدهای کثیر دررسیدن به وحدت در یک اثر جمع می‌شوند *(اسلامی، ۱۳۹۰)*.

در تحلیلی دیگر در مورد زبان معماری ایران می‌توان به نام فضاهای خانه ایرانی اشاره کرد، نام‌گذاری بسیاری از فضاها در معماری ایران بر اساس قرارگیری آنها نسبت به دو محور افقی: محور زمین و نزدیکی به فضای مرکزی، حیاط، و محور عمودی: محور آسمان به وجود آمده است مانند: پس‌اتاق، پیش‌خان، جلوخان، پس‌سرداب، بالاخانه، پایین‌خانه *(حائری، ۱۳۸۸)*. این دو محور عمودی و افقی (شکل ۱۲) شبکه‌ای نامرئی فضایی را سازمان‌دهی می‌کنند که قرارگیری هر فضا نه به‌خاطر موضع ناظر بلکه به دلیل ارزش ذاتی هر فضا به وجود آمده است (شکل ۱۳).

این افقی‌گرایی در سینمای ایران نیز سابقه داشته است. «در سینمای کیارستمی شخصیت‌ها مانند فیگورهای نقاشی مینیاتور همه به یک اندازه‌اند، هیچ‌یک فردیت خاصی ندارند و عقب‌تر یا جلوتر قرار نگرفته‌اند. درواقع همه در جایگاه ازلی و ابدی خود در جامعه سنتی و درنتیجه در موقعیت یکسان نسبت به تماشاگر قرارگرفته‌اند» *(محمد کاشانی، ۱۳۸۴)*. با توجه به مدل شناختی، روایت‌های مکانی همزمان، استعاره‌ای برای حوزهٔ زمان هستند، که حوادث گذشته، حال و آینده به‌طور همزمان دیده می‌شوند. این کیفیت زمانی که همان آنیت خوانده می‌شود درجه‌ای از هستی شناختی عرفانی به وجود می‌آورد که نگاه بیننده در هستی لایزال کائنات ذره‌ای بیش نیست. دوری و نزدیکی سوژه‌ها به بیننده ارتباط ندارد بنابراین قاب ارجاع چنین استعاره‌ای به‌صورت ذاتی خواهد بود (جدول ۴).



شکل ۱۲. نمایش دو محور آسمان و زمین در شبکه نامرئی و استقرار آن برروی سازمان فضایی خانه صالح – کاشان. *(مأخذ: حائری، ۱۳۸۸، ۹۶)*



شکل ۱۳. نام‌گذاری فضاها بر اساس شبکه فضایی. *(مأخذ: حائری، ۱۳۸۸)*

جدول ۴ .پرسپکتیو شناختی در نگارگری ایرانی.

شناخت	مکان	زمان	قاب ارجاع	بازنمایی در معماری
/::::::: :::: ::::::: ::::	:::::::::::::: ::::: : ::::	:::: ::::	::::	:::::::::(::::::::::::):::::::::

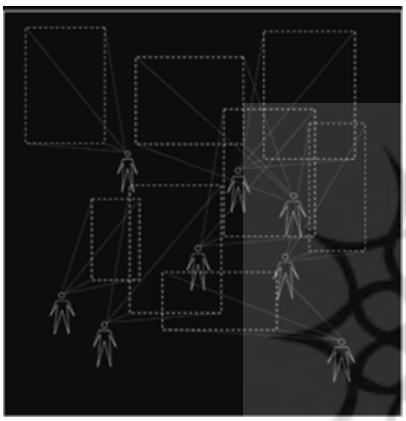
پرسپکتیو در فضای مجازی

«انسان امروز تحت تأثیر انقلاب الکترونیکی و مجازی‌سازی حاصل از آن غرق در سیلان اطلاعات هم‌زمان است، به‌طوری‌که امروز هم‌زمانی به‌جای توالی و فضای دوبعدی موزاییک‌کار به‌جای پرسپکتیو سه‌بعدی نشسته است» *(شایگان، ۱۳۸۲، ۳۵۱)*. جهش از فضای برجسته سه‌بعدی رنسانسی به فضای صاف و بدون برجستگی عصر ارتباطات، حاصل تغییر از بینش هندسی به بینش موجی و جابه‌جایی مفهومی[5] نسبت به مفهوم زمان و مکان است.

در عصر مجازی سطوح مختلف آگاهی نتیجه این هم‌زمانی اطلاعات است. بر اساس قبول تکثر و درک این موضوع که هر سطح آگاهی خود یک پرسپکتیو دارد پس سطوح متعددی ایجاد می‌شوند که می‌توانند به شکل پرسپکتیو موزاییک‌کار با هم‌پوشانی یا تضاد قابل‌ادراک کنار هم قرار گیرند.

انسان عصر اطلاعاتی، همواره از لایه‌ای به لایه‌های، صفحه‌ای مجازی به صفحه مجازی دیگر درحرکتی سیلان است. پرسپکتیوهای این سفر ذهنی و انفسی، سیالیتی ذهنی برای وی به وجود می‌آورد. (شکل ۱۴)

با توجه به مدل شناختی، پرسپکتیوهای موزاییک‌وار استعاره‌ای هستند از درهم‌فشردگی و هم‌پوشانی زمان‌های مختلف که ساختار شبکه‌ای را به وجود می‌آورد. در این ساختار، از یک‌سو بافاصله گرفتن ناظر از موضوع، عمق‌ها به سطح برده می‌شوند و از سویی دیگر با نزدیک شدن ناظر به آن ادراکی فراواقع‌نمایانه حاصل می‌گردد. ازآنجاکه هر لایه نسبت به بیننده نگریسته می‌شود، قاب ارجاع در این حالت به‌صورت نسبی و در حالت غیرخطی خواهد بود (جدول ۵).



شکل ۱۴. هم‌زمانی پرسپکتیو در سفر ذهنی *(مأخذ: اصغرزاده، ۱۳۹۲، ۱۹۸)*.

یافته‌ها

از قیاس مدل‌های شناختی در دوره‌های مختلف، به لحاظ مکان، زمان و قاب ارجاع شباهت فراوانی بین عصر مجازی و دنیای مینیاتور دیده می‌شود. اگرچه بسترهای فرهنگی این دو دنیا تفاوت‌های چشم‌گیری دارند اما روش بیگانه‌یابی، که از روش‌های شناخت پست‌مدرن است، امکان چنین قیاسی را میسر می‌سازد (جدول ۶).

در ادامه برای روشن شدن قیاس، به کاربست این اصول در

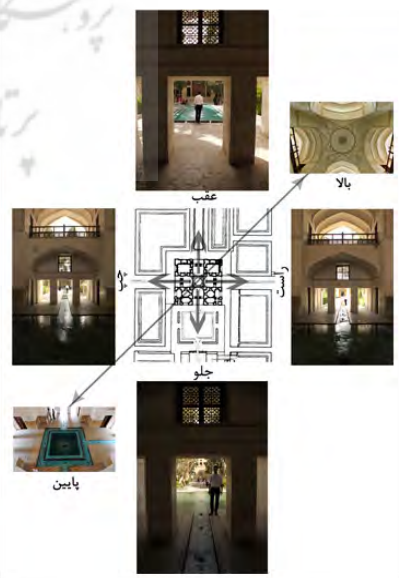
جدول ۵. پرسپکتیو شناختی در عصر مجازی.

شناخت	مکان	زمان	قاب ارجاع	بازنمایی در معماری
سطوح متعدد آگاهی	شبکه‌های مجازی	آنیت	نسبی (غیرخطی)	صاف- چند پرسپکتیوی

جدول ۶ . قیاس پرسپکتیو در دوران مختلف بر اساس مدل شناختی

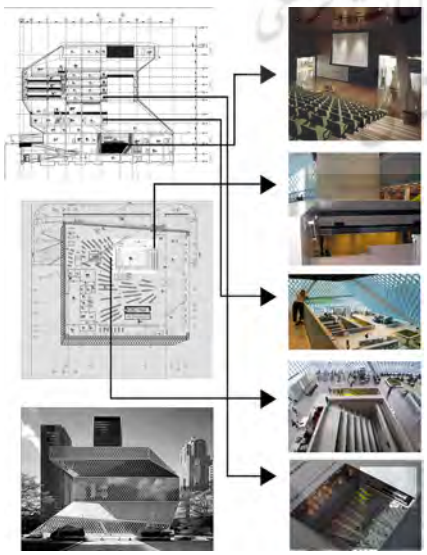
دوره	شناخت	مکان	زمان	قاب ارجاع	بازنمایی در معماری
هنر رنسانس	تأکید بر معرفت‌شناسی و فاعل شناســـا (سوبژکتویسم)	ترتیب اشیا برحسب منظر بیننده		نسبی و ناظر ثابت (خطی)- هم‌راستای افق	پرسپکتیو نقطه‌ای در معماری
هنر مدرن	نسبیت	کوبیسم و حرکت ناظر	هم‌زمانی	نسبی و ناظر متحرک (غیرخطی)- استفاده هم‌زمان از چندین راستای افق	ضد پرسپکتیو یا کوبیسم فضایی
هنر نگارگری	حضور بی‌واسطه/ هستی شناختی	هم‌زمانی صحنه‌های درون و بیرون	زمان ازلی	ذاتی	نگاه موازی (بدون پرسپکتیو)
هنر مجازی	سطوح متعدد آگاهی	شبکه‌ای	آنیت	نسبی و ناظر متحرک (غیرخطی)	صاف- چند پرسپکتیوی

دو نمونه از معماری کهن ایران (کوشک باغ فین کاشان) و معماری معاصر غرب (کتابخانه سیاتل) پرداخته‌شده است. در کوشک باغ فین کاشان حرکت سیال آب به همراه تصویر انعکاس یافته از آن روی حوض وسط، شش پرسپکتیو را در شش‌جهت اصلی نسبت به ناظر پدید می‌آورد. فضایی که به سمت حوض روبه‌رویی و خلوت کریم‌خانی کشیده شده است، دو فضایی که در جهات چپ و راست (حمام فین و موزه) امتداد یافته، حوض بزرگی که در پشت ناظر دیده می‌شود، فضای فوقانی گنبد خانه که جهش آب در حوض مرکزی آن را تأکید می‌کند و درنهایت تصویری که گنبد خانه در حوض به سمت پایین ایجاد می‌کند. این تصاویر که به‌طور هم‌زمان در فضا شکل می‌گیرند تصویری خیال گونه از پرسپکتیو ذاتی را تشکیل می‌دهند (شکل ۱۵).



شکل ۱۵. شش پرسپکتیو هم‌زمان بالا، پایین، چپ، راست، بالا و پایین در کوشک باغ فین.

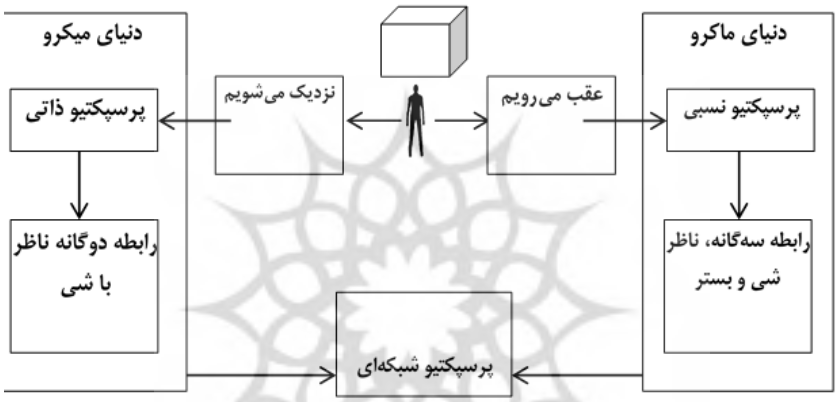
در کتابخانه سیاتل اثر رم کولهاس، معمار معاصر هلندی، تجربه‌ای به نسبت مشابه از هم‌زمانی پرسپکتیوها دیده می‌شود. به‌عنوان‌مثال بیننده در پرسپکتیوهای مختلف، آمفی‌تئاتر مرکزی این کتابخانه را چندین بار مشاهده می‌کند. برخلاف عرف آمفی‌تئاترهای کلاسیک، بازنمایی تصویر در فضای آمفی‌تئاتر لزوماً بر اساس پرسپکتیو مخروطی سه‌نقطه‌ای ناظر در یک مکان ثابت شکل نگرفته است. بلکه این فضای نمایشی بر اساس حرکت و چرخش انسان نسبت به سالن می‌تواند در سه سطح مکانی یعنی درون - مرکز سالن، خارج - کنار سالن و خارج -بالای سالن ادراک شود. بنابراین پرسپکتیوهای مختلف که با حرکت ناظر نسبت به فضا شکل می‌گیرد بر اساس مدل شناختی، پرسپکتیو نسبی (غیرخطی) را شکل می‌دهند (شکل ۱۶).



شکل ۱۶. کتابخانه سیاتل اثر رم کولهاس (مأخذ: *Archdaily, 2009*)

نتیجه‌گیری

همان‌طور که گفته شد پرسپکتیو نقش اساسی در بازنمایی و انتقال مفاهیم از دنیای ذهنی به دنیای عینی دارد. پرسپکتیو در معماری خود طرح‌واره‌ای تصویری است که نقش انتقال از حوزه زمان به مکان را میسر می‌سازد. براساس دانش زبان‌شناختی موضع انسان نسبت به اشیا، قاب‌های ارجاع متفاوتی را به وجود می‌آورد که نتیجه‌اش رسیدن به یک مدل شش‌گان‌هاست. با توجه به قیاس انجام‌شده بین دودنیای عصر مجازی و دنیای مینیاتوری، در پاسخ به سؤال دوم مقاله، پرسپکتیو معماری ایران در عصر مجازی زمانی حاصل می‌گردد که تمام شش حالت طرح‌واره‌های تصویری به‌صورت هم‌زمان دیده شود. با توجه به مدل شناختی از پرسپکتیو، درک یک مفهوم تنها با شناخت مجرد آن حاصل نمی‌شود بلکه به فرایندهای مفهومی بستگی دارد که بنا به موقعیت ناظر، بستر و شیء می‌تواند شکل گیرد. به تعبیر دیگر پرسپکتیو معاصر ایران در عصر اطلاعات به یک مدل دوگانه ذاتی–نسبی احتیاج دارد که از یک‌سو با تعمق و نزدیک شدن ناظر بر شی رابطه دوگانه ناظر و شی را به وجود می‌آورد و از سوی دیگر با عقب رفتن و ایجاد نگاهی تله‌ابژکتیو به موضوع، نگاه‌های موازی و نسبی را در راستای خود شکل می‌دهد. درنتیجه نگاه نزدیک وارد فضای میکرو و نگاه دور وارد فضای ماکرو می‌شود. مجموع این دو نگاه منجر به شناخت شبکه‌ای می‌شود که هم با فضای خیالی هنر ایرانی سازگار است و هم با ملزومات دنیای مجازی. (شکل ۱۷)



شکل ۱۷. مدل دوگانه پرسپکتیو ذاتی–نسبی برای معماری معاصر ایران.

پی نوشت‌ها

۱. توسط معادلات نیوتونی می‌توانیم مکان را با اندازه‌گیری زمان پیش‌بینی کنیم: $V0T + X0 + X = ½ aT2$

۲. اما عبارت "چارچوب ارجاع" و تفسیر مدرن آن ریشه در تئوری‌های ادراک گشتالت که در دهۀ ۱۹۲۰ بیان شد دارد. چگونه ما به توضیح درباره‌ی توهم حرکت، برای مثال وقتی‌که ماه از ابرها می‌گذرد، می‌پردازیم به‌جز به‌وسیلۀ به یادآوری ایدۀ پنجرۀ ادراکی ثابتی که در ارتباط با آن پنجرۀ ثابت، حرکت، موردبررسی و قضاوت قرار می‌گیرد؟ ایدۀ گشتالت را می‌توان به‌صورت"یک واحد یا ساختار واحدها که به‌طور دسته‌جمعی برای شناسایی کردن یک سیستم مختصات، که نسبت به آن مشخصات دقیقی از اشیاء، ازجمله خود پدیداری، اندازه‌گیری می‌شود، استفاده می‌شود" خلاصه کرد (راک ۱۹۹۲:۴۰۴) (لوینسون، ۲۰۰۳: ۲۴).

۳. در یک بررسی که توسط برور و پیبرز (۱۹۹۳) انجام شد و مسائل فلسفی و روان‌شناسانه را در برمی‌گرفت، این نتیجه به دست آمد که چارچوب‌های ارجاع مرتبط هستند به انتخاب اشیاء ارجاع: به عینک روی بینی من توجه کنید–هنگامی که من از یک اتاق به اتاقی دیگر می‌روم، آیا آنها تغییر موقعیت و مکان می‌دهند یا نه؟ این مطلب بستگی به "چارچوب ارجاع دارد"–اینکه ما چارچوب ارجاع را دماغ بگیریم یا اتاق. لوینسون نشان می‌دهد، این تأکید بر زمینه یا نسبیت یا ارجاع شی به‌شدت باعث کم‌اهمیت جلوه نشان داده شدن اهمیت سامانه‌های مختصات در تمییز دادن سیستم‌های ارجاع می‌شود.

4. Optical Reveloution

5. Paradigm Shift

فهرست مراجع

۱. اسلامی، سید غلامرضا؛ نیکقدم، نیلوفر. (۱۳۹۰)، هنر اسلامی و نگرش افقی. *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۴(۴۸)، ۱۷-۵.

۲. ابراهیمی، سمیه؛ اسلامی، سید غلامرضا. (۱۳۸۹). معماری و شهرسازی ایران در دوران گذار. *مجله هویت شهر*، ۴، ۱۴-۳.

۳. اصغرزاده، علی. (۱۳۹۲). *تبیین نقش تکنولوژی در تعامل عناصر*

محیطی و مفهومی در معماری ایران. پایان‌نامه دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران.
۴. بهشتی، محمد. (۱۳۸۵). سرآغازه سوبژکتویسم در فلسفه و هنر. *نشریه فلسفه و کلام*، ۱۱، ۸۶-۷۱
۵. بیکن، ادموند. (۱۳۷۲). *طراحی شهرها*. (فرزانه طاهری، مترجم). تهران: انتشارات وزارت مسکن.
۶. حائری، محمدرضا. (۱۳۸۸). *خانه، فرهنگ، طبیعت*. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقاتی شهرسازی و معماری.
۷. دبیر مقدم، محمد. (۱۳۹۰). *زبان‌شناسی نظری، پیدایش و تکوین دستور زایشی*. (چاپ پنجم). تهران: انتشارات سمت.
۸. دبیری، بهرام. (۱۳۹۱). هربار فرهنگ مان از جایی جوانه زده است (گفتگو با بهرام دبیری به روایت سحر آزاد). *روزنامه شرق*، سال دهم، سه‌شنبه، ۸.
۹. حیدری، مرتضی؛ معین‌الدینی، محمد؛ کاشانی، الهام عصار. (۱۳۸۹). مناظر و مرایا در نگارگری ایرانی. *ماهنامه کتاب ماه هنر*، اردیبهشت ۱۳۸۹، ۱۴۰.
۱۰. راسخ مهند، محمد. (۱۳۹۲). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها(سمت) مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.
۱۱. شایگان، داریوش. (۱۳۸۲). *افسون زدگی جدید، هویت چهل‌تکه و تفکر سیار*. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
۱۲. فلامکی، محمد منصور. (۱۳۸۱). *ریشه‌ها و گرایش‌های نظری معماری*. تهران: انتشارات فضا.
۱۳. فلامکی، محمد منصور. (۱۳۹۱). اصل‌ها و خوانش معماری ایران. تهران: انتشارات فضا.
۱۴. فروتن، منوچهر. (۱۳۸۹). زبان معمارانه نگاره‌های ایرانی، بررسی ویژگی‌های نگاره‌های ایرانی به‌عنوان اسناد تاریخی معماری اسلامی ایران. *مجله هویت شهر*، سال چهارم، ۶، ۱۴۲-۱۳۱.
۱۵. کالینز، پیتر. (۱۳۸۷). *تاریخ تئوری معماری، دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن*. (حسین حسین پور، مترجم). تهران: انتشارات قطره.
۱۶. کی‌نوش، شاهین. (۱۳۸۴). *تحلیل روش‌شناسی قیاس در علوم پسامدرن و معماری ایران*. پایان‌نامه دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران.
۱۷. گلفام، ارسلان. (۱۳۹۰). *اصول دستور زبان*. (چاپ چهارم). تهران: انتشارات سمت.
۱۸. گیدیون، زیگفرید. (۱۳۸۳). *فضا، زمان و معماری*. (منوچهر مزینی، مترجم). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۹. محمد کاشانی، صابر. (۱۳۸۴). بررسی تطبیقی مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی در هنر سنتی و ویژگی‌های سینمای کیارستمی، *کتاب ماه هنر*، ۶۱-۴۸.
۲۰. محمدی، علی. (۱۳۹۳). *تحلیل تطبیقی شناختی پرسپکتیو در معماری و زبان طراحی برج دورنما*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نور، نور.
۲۱. معماریان، غلامحسین. (۱۳۸۴). *سیری در مبانی نظری معماری*. تهران: انتشارات دانش.
۲۲. نظرلی، مائیس. (۱۳۹۰). *جهان دوگانهٔ مینیاتور ایرانی[تفسیر کاربردی دوره صفویه]*. (عباسعلی عزتی، مترجم). تهران: موسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

23. Beredy, G.F. (1966). *Comparative Method in Education*. New York: Winston Press.
24. Judge, A. J. (1978). Presentation, Comprehension and Communication of sets: The role of number. *lnternationaCl lasification*(K.G.S aur),5 , 126-133.
25. Lakoff, G. (1987). *Woman, Fire, and Dangerous Things, What Categories Reveal about the Mind*. Chicago and London: Chicago: The University of Chicago Press.
26. Lakoff, G., & Johnsen, M. (2003). *Metaphors we live*. London: The university of Chicago press.
27. Langacker, R. w. (2001). Dynamicity in Grammar. *Axiomathes*, 12, 7-33.
28. Levinson, S. C. (2004). *Space in Language And Cognition*. Cambridge: Cambridge University Press.
29. Sveiven, M. (2010). Retrieved November, 2010, from www.archdaily.com/87728/ad-classics-dessau-bauhaus-walter-gropius.
30. Seattle Central Library / OMA + LMN. (2009). Retrieved Jul, 2017, from http://www.archdaily.com/11651/seattle-central-library-oma-lmn.

ISNN:17359562

Cognitive Perspective and Linguistic Metaphors in Iran's Contemporary Architecture

Ali Mohammadi*, Young Researchers Club, Noor Branch, Islamic Azad University, Noor, Iran.
Ali Asgharzadeh, Assistant Professor, Department of Architecture, Chalous Branch, Islamic Azad University, Chalus, Iran.

Abstract

Perspective is not necessarily a representive instrument of drawing, but it is emerged our comprehensive and cognitive-linguistic framework. In fact perspective creation in art is interweaved with our linguistic view toward our surrounding environment. Perspective is a schema to transform the concepts and make metaphors as the linguistic aspect because it metaphorically demonstrates our prediction and conception towards the time and the reference frames toward place, whenever our frames of reference would be changed in language, our perspectives would be changed in art.

Three linguistics reference frames (absolute, relative and intrinsic) have been used and matched with three human positions toward horizon line (below, same level and upper horizon line) to create a model. This model expanded to review philosophy and architecture in three periods (Tradition, Renaissance and Information age)

Emphasizing on the subject or subjectivism could turn the modern epistemology in philosophy in renaissance period. This movement which determined the configuration of knowledge in an exact place and prediction of events in an exact time, recreated perspective in painting and architecture. As this movement is wholly organized on human point of view, it is called relative perspective.

In tradition era, which ontological and holistic cognition govern on thought, perception of space and ordering of events have achieved not only by human point of view but also by their inherent placement. In Iranian perspective, architect or painter do not see objects in human view. Instead, imagine him or herself in infinite position or everywhere and each scene or event is placed simultaneously beside each other based of its inherent value therefore when objects go father they become wider, contrary to western perspective in painting and architecture which objects become smaller when they go farther. Because of this comprehensive point of view, this perspective is called intrinsic perspective.

Human mind has sunk in simultaneous information in the electronic revolution and its affected virtualization, which simultaneity is replaced with the sequentiality, smoothness and two dimensional spaces are replaced with three dimensional spaces. In this age, we have multi surfaces of consciousness and multi perspectives that occur simultaneously. As we have multi layers of consciousness based of multi point of view of different observers, our perspective is nonlinear relative perspective.

An analogy between imaginative and paradoxical spaces have been done in Iranian miniature and cyber space in network world based on our cognitive linguistic achievements. In order to illustrate our analogy, the perspective of two different case studies have been compared: Auditorium of Seattle library (Designed by Rem Koolhaas) and central pavilion of Kashan Fin Garden.

At the end, the comparative table and analogical model achieved that help to explain the structure of the perspective for Iran contemporary architecture in the virtual era. As a conclusion, there is a double pattern, intrinsic-relative perspective, in which interface with two different scales: On the one hand, hyper realization when someone zoom on objects and on the other hand, simultaneous imagination when someone go far of the events.

Keywords: Perspective, Metaphor, Cognitive Linguistic, Miniature, Cyber Space, Simultaneous Epistemic

* Corresponding Author: Email: 4limohammadi@gmail.com