دریافت مقاله: ۹۱/۲/۱۷
پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۸

مطالعه تطبیقی همزمانی فضا در نگارگری ایرانی با نقاشی‌های پیکاسو در سبک کوبیسم*

بهداد پنجه‌زاده** محسن مراثی***

چکیده

اصل همزمانی به‌معنای فضاسازی همزمان و نمایش فضاهای چندساحتی است که در آن فضاهایی با کیفیت‌های گوناگون باهم تداخل می‌یابند. همزمانی به نمایش فضاهای مختلف بدون توالی زمانی و مکانی به‌طور همزمان در یک تصویر اشاره‌دارد. اصطلاح همزمانی فضا دربارهٔ فضاسازی همزمان در نگارگری ایرانی و نقاشی‌های سبک کوبیسم مطرح شده‌است. براین مبنا، هدف پژوهش حاضر شناخت ساختار تجسمی نمایش همزمانی فضا در نظام زیباشناختی نگارگری ایرانی در مقایسه با نقاشی‌های پیکاسو در سبک کوبیسم است. ازطریق این مطالعه آشکارمی شود که کاربرد اصطلاح همزمانی از دقت لازم برای معرفی ویژگی‌های فضا در نگارگری ایرانی بهره‌مند است یا نیست. برای تحقق اهداف مقاله پیش‌رو هم، جنبه‌های تشابه و تفاوت مفهوم و ساختار تجسمی همزمانی فضا در نگارگری ایرانی و نقاشی‌های کوبیستی پیکاسو بررسی شده‌است.

روش تحقیق به‌کاررفته در این مقاله، توصیفی- تحلیلی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای است که با بهره‌گیری از آن مفهوم فضا و چگونگی نمایش ژرفا و عمق در دو نظام تصویری نگارگری ایرانی و نقاشی‌های کوبیستی پیکاسو ارزیابی شده‌است.

نتایج پژوهش حاضر نیز بیانگر آن است که همزمانی فضا در دو نظام زیباشناختی یادشده در مفهوم و ساختار تجسمی، عناصر مشترک و متفاوتی باهم دارند. برای نمونه، در نگارگری، فضا فارغ از قیود محسوس مادی بوده و با عالم مثال پیوند دارد لیکن در نقاشی‌های پیکاسو فضا، وابسته به جهان محسوس مادی است. درنتیجه می‌توان‌دریافت که کاربرد اصطلاح همزمانی فضا برای توصیف فضای تجسمی نگارگری ایرانی از دقت کافی برخوردارنیست. چراکه این اصطلاح برای نخستین‌بار در توصیف نقاشی کوبیستی به‌کاررفته و با ویژگی‌های نگارگری ایرانی به‌طور کامل منطبق نیست.

کلیدواژگان: همزمانی فضا، نگارگری ایرانی، ژرفانمایی، پیکاسو، کوبیسم.

---

* این مقاله، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد بهداد پنجه‌زاده باعنوان "مقایسه ویژگی‌های همزمانی فضا در نگارگری ایرانی و نقاشی‌های پیکاسو" به‌راهنمایی دکتر محسن مراثی است.

** کارشناس‌ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران. bpanjehzadeh@yahoo.com
*** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

در بررسی ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه نقاشی‌های سبک کوبیسم[۱] به‌ویژه آثار *پیکاسو*[۲]، به اصل همزمانی[۳] اشاره شده‌است. مفهوم همزمانی فضا، پیوستگی فضا(مکان) و زمان(جابجایی) در نقاشی نوین اروپایی است. نخستین‌بار *هانری برگسون*[۴] سال ۱۹۱۱میلادی در نقد نقاشی سبک کوبیسم، اصطلاح همزمانی را به‌کاربرد و به‌نوعی نمایش همزمان فضا و رویدادها در این آثار اشاره‌نمود(Diez, 1937 :185).

پس از آن، نقاشان کوبیسم زوایای دید مختلف را آزمودند و در کوبیسم تحلیلی[۵]، به بررسی مسأله جدید فضا -زمان پرداختند. هدف آنها از این کار، نمایش وجوه مختلف یک شیء در لحظات پیاپی بود (Chilvers,2003:153;Sporr,2000: 517).

از دیگرسو، یکی از مهم‌ترین اصول در هنر اسلامی که هنرپژوهان مختلف مانند *ارنست دییز*[۶] آن را مطرح‌کرد، اصل همزمانی است(Diez, 1937 :185). در نگارگری ایرانی نیز، *الکساندر پاپادوپولو*[۷] و *شیلا کَنبی*[۸] به اصل فضاسازی همزمان و نمایش فضاهای چندساحتی بدون توالی زمانی و مکانی به‌طور همزمان در یک تصویر اشاره‌دارند (Papadopoulo,1979:109;Canby,1997:71).

بنابر آنچه بیان‌شد، هدف اصلی در تحقیق حاضر شناسایی وجوه تشابه و تفاوت دو نوع نظام زیباشناختی نگارگری ایرانی و نقاشی‌های کوبیستی پیکاسو است که هریک همزمانی فضا[۹] را در ساختار تجسمی خود به نمایش می‌گذارند و همچنین این مطلب مشخص‌شود که کاربرد اصطلاح همزمانی درباره فضای نگارگری ایرانی از دقت لازم برخوردار نیست. برای تحقق اهداف یادشده، نخست مفاهیم فضا، زمان و مکان از دیدگاه فرهنگ ایرانی بررسی‌شده و به تأثیرات آنها در نگارگری ایرانی توجه شده‌است. سپس مفهوم فضا از زمان یونان باستان تا اروپای معاصر و تأثیر آن در نقاشی اروپایی بررسی شده‌است. پس، به دلیل رابطه نزدیک فضا در نقاشی با ژرفانمایی و بازنمایی طبیعت، بررسی و شناخت مفهوم ژرفانمایی در نظام زیباشناسی نقاشی ایرانی و اروپایی مورد توجه قرار گرفته‌است. درادامه، به تطبیق مفهوم و ساختار تجسمی همزمانی فضا در نگارگری ایرانی و نقاشی‌های پیکاسو در سبک کوبیسم پرداخته‌می‌شود.

پیشینه پژوهش

درزمینه شناخت همزمانی فضا در نظام زیباشناسی نگارگری ایرانی و نقاشی‌های پیکاسو تحقیقاتی صورت‌گرفته که در زیر به برخی از این آنها اشاره‌می‌شود.

استوارت کاری وِلش[۱۰] مقاله‌ای باعنوان "ویژگی‌های نقاشی ایرانی" نوشته‌است که سال ۱۳۷۰، با ترجمه *نسرین هاشمی* در شماره دوم مجله نگاره به‌چاپ رسید. نگارنده در این مقاله، فضاسازی در نگارگری ایرانی و هنر دینی را بررسی‌کرده و هنر غیرتصویری و تزئینی ایرانی را برگرفته از عقاید اسلامی می‌داند. همچنین در این مقاله به سنت دوبُعدنمایی و تغییر زوایای دید که نگارگر را قادرمی‌سازد به‌طور همزمان رویدادها و قسمت‌های مختلف را از زوایای دید مختلف ببیند، اشاره شده‌است. الکساندر پاپادوپولو(۱۳۶۱) هم در مقاله‌ای باعنوان "تصویرسازی، عالمی کوچک برای انسان"، نبود قواعد ژرفانمایی خطی[۱۱] در فضای تصویری نگارگری ایرانی و بهره‌گیری از اصل افق رفیع[۱۲] را که به‌نوعی باعث دیده‌شدن فضاهای مختلف به‌طور همزمان در یک تصویرمی‌شود، مطرح‌کرده‌است و به جنبه‌های آگاهانه رعایت‌نکردن اصل واقعی‌گرایی و پناه‌بردن به جهان تخیل در نگارگری ایرانی اشاره‌می‌کند. *سیدحسین نصر*[۱۳] (۱۳۷۳) نیز، مقاله‌ای با عنوان "عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی" نگاشته که در آن مفاهیم فضا، زمان و مکان را با دو دیدگاه فلسفه ایرانی و غرب بررسی‌کرده‌است. دیدگاه نخستین، اشاره به نظام زیباشناختی در هنر و تمدن اسلامی دارد که نگارگران ایرانی با اعتقاد به جهان غیرمادی، عالم مثالی[۱۴] و ملکوت و بهره‌گیری از قواعد ژرفانمایی همزمان،[۱۵] فضایی دوبعدی را در تصویر به نمایش می‌گذارند و فضاهای مختلف را به‌طور همزمان، در یک تصویر نشان‌می‌دهند. لیکن در دیدگاه دوم مفاهیم فضا، زمان و مکان ریشه در فلسفه مادی غرب دارند که منجر به ابداع ژرفانمایی خطی و خلق فضای سه‌بُعدی در تصویرمی‌شوند. *لورنس بینیون*[۱۶] هم در مقاله‌ای که باعنوان "خصایص زیبایی در نقاشی ایران" نوشته و در مجموعه مقالات "سیرو صور نقاشی ایران"[۱۷] چاپ شده‌است، بیان می کند که کودکان دنیا را با تخیل و رؤیای کودکانه خود که هیچ‌یک از قواعد ژرفانمایی خطی در آن رعایت‌نمی‌شود، به‌تصویرمی‌کشند. نگارگران ایرانی نیز با بهره‌گیری از این نوع ساختار تصویری ویژه که خاص دنیای کودکان تمام عالم است، داستان‌های مختلف را از چند دیدگاه و زاویه‌دیدِ متفاوت، به‌طور همزمان دریک تصویر با هم نمایش‌می‌دهند. *مهدی حسینی*(۱۳۸۱) هم، در مقاله‌ای باعنوان "مفهوم فضا در نقاشی عامیانه مذهبی" تاریخ بازنمایی تصویری را بررسی و بیان‌کرده که تصویر بازنمایی‌شده، با فضای واقعیت یکسان نیست. درواقع، مقاله یادشده بیشتر بر مفهوم فضا براساس ژرفانمایی مقامی تأکیدداشته و فقط یکی از جنبه‌های نمایش فضا را به‌طور همزمان و استفاده از آن در نقاشی عامیانه ارزیابی کرده‌است.

Archive of SID

www.SID.ir

همچنین *گُلناز کشاورز*(۱۳۸۶)، مقاله‌ای باعنوان "بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی"، به‌راهنمایی مصطفی گودرزی نوشته که در آن مفهوم زمان و مکان در ایران را از دیدی عرفانی و اسلامی بررسی کرده‌اند. آنها در این پژوهش، اشاره‌می‌نمایندکه نمایش همزمان فضاهای مختلف در نگارگری ایرانی از اعتقاد به عالم مثال و اصل عدم واقع‌گرایی این عالم نشأت‌می‌گیرد که با کمک تغییر زوایای دید، نگارگر می‌تواند عناصر مختلف را از بهترین زاویه ممکن و همزمان کنارهم ببیند. افسانه ناظری (۱۳۸۷) در مقاله ای با عنوان "حال سرمدی(تأویلی بر نگاره خسرو و شیرین)"، به نمایش فضاهای مختلف بدون توجه به مفهوم زمان و مکان مادی دریک نگاره اشاره دارد و بیان می‌کند که در نگارگری ایرانی مفهوم زمان و مکان بیانگر نوعی همزمانی و لحظهٔ حال بی‌زمان صوفیانه است. *شیلا کنبی*(۱۳۸۱) در کتاب"نقاشی ایرانی"[۱۸] است. وی، به بررسی عدم وجود توالی زمانی و رابطه منطقی‌فضا در نگاره‌های ایرانی اشاره دارد و بیان‌می‌کند که نگارگران ایرانی با کنارهم نهادن عوامل متعارف و غیرمتعارف، رویدادها و موضوعاتی را که در زمان‌های مختلف اتفاق افتاده‌اند، به‌طور همزمان در یک تصویر به‌نمایش می‌گذارند. *داریوش شایگان*(۱۳۸۱) هم، در کتاب "بت‌های ذهنی و خاطره ازلی"به بررسی مفهوم فضا در نگارگری ایرانی می‌پردازد و به این مطلب اشاره‌می‌کند که در نگاره‌های ایرانی فضا به ستیز با قوانین امتداد مفهومی، توالی زمانی و رابطه منطقی فضاهای مختلف برخاسته است. نگارگر ایرانی نه براساس تصادف و نداشتن مهارت بلکه آگاهانه با رعایت‌نکردن قوانین ژرفانمایی خطی و بهره‌گیری از سطوح متوالی و پی در پی، جهانی خیالی را نمایش‌می‌دهد که بیش از هرچیز فضای عالم مثال را به ذهن بیننده متبادرمی‌سازد. *افسانه فرخ‌پیام*(۱۳۸۶) هم، در پایان‌نامه خود باعنوان"بررسی تطبیقی زمان و فضا در نقاشی ایران وچین"، ضمن شناخت مفهوم زمان و فضا در اندیشه دینی و عرفانی ایران و چین، چگونگی تجلی آنها را در نمونه‌هایی از نقاشی‌های ایران و چین، به‌گونه تطبیقی بررسی کرده‌است.

با مطالعه پژوهش‌هایی که در بخش پیشینه تحقیق از آنها یادشد، این‌چنین به‌دست می‌آید که پژوهشگران به‌گونه‌ای دقیق ساختار تجسمی نمایش همزمانی فضا در نگارگری ایرانی را بررسی نکرده‌اند و مقایسه‌ای هم با همزمانی فضا در نقاشی‌های غربی انجام نشده‌است. ازین‌رو، لزوم تحقیق بیشتر در این زمینه کاملاً حس‌می‌شود. به‌ویژه آنکه، هنرپژوهان جهان غرب اصطلاح همزمانی را برای نخستین‌بار در توصیف آثار کوبیستی به‌کاربرده که این نکته نیز، مورد توجه نویسندگان آثار معرفی‌شده قرار نگرفته‌است.

مفهوم فضا در نگارگری ایرانی

از دیدگاه فلسفی، مفهوم فضا در نگارگری ایرانی به حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی پیوسته است. دراین‌باره سیدحسین نصر و *الیور لیمن*[۱۹]در کتاب "تاریخ فلسفه اسلامی"[۲۰]، از آرای *ابن‌عربی*[۲۱] سخن‌به میان می‌آورند که بیانگر آن است که عرفا در تبیین سلسله مراتب وجود، به عوالم سه‌گانه معقول[۲۲]، محسوس مادی[۲۳]و عالم مثالی معتقدبودند. آنان عالم معقول را جایگاه روح و عالم محسوس را جایگاه ماده می‌دانستند، عالم مثالی میان دو عالم معقول و محسوس قرارگرفته‌است(Nasr et al, ۱۹۹۶: ۵۰۷).

برخی از فلاسفه ایرانیِ پیش از *ملاصدرا*[۲۴]مانند *سهروردی*[۲۵]، وجود فضای مثالی را مطرح‌نموده و پایه‌های اصلی و متافیزیکی آن را بنیان‌نهاده‌اند. اما اولین کسی که با پیروی از ابن‌عربی، ساختاری نظام‌مند و فلسفی را در مبحث فضای مثالی بنیان‌نهاد، ملاصدرا بود(Chittick, 1994 : 198). فضای عالم مثال در نگارگری ایرانی سبب‌شده تا شکل‌ها همچون صوری معلق[۲۶]جلوه‌گرشوندکه به قول سهروردی در ناکجاآباد واقع‌شده‌اند؛ مکانی که در یک آبادی خاص قرارنگرفته، بلکه ناکجای همهٔ کجاهاست(شایگان، ۱۳۸۳ : ۸۶).

از پژوهشگران اروپایی کسی که مستقیماً به موضوع فضای مثالی در نگارگری ایرانی توجه‌کرده *تیتوس بورکهارت*[۲۷]، هنرشناس مسلمان است. وی درکتاب "هنر اسلامی"[۲۸] عالمی را که نمونه‌های اعلای نگارگری ایرانی تصویرمی‌کند، عالم الاعیان الثابته[۲۹](گوهر دگرگون‌نشدنی) و صُور این نقاشی‌ها را مظهر عین ثابت آنها دانسته‌است. هرگاه گوهر دگرگون‌نشدنی طبیعت مورد نظر باشد، آنرا نمی‌توان به حواس دریافت چراکه از مرز شکل و صورت مادی بیرون است. بااین‌همه، آثار آن در عالم تصور و تفکر مانند عالم رؤیا قابل بازتاب و تصویر است. مانند رؤیایی آشکار و عالمی شفاف که پنداری از درون بر آن پرتو افکنی می‌شود(بورکهارت، ۱۳۶۵: ۴۴).

به‌هرحال، فضای تصویری نگاره‌های ایرانی معنایی را القامی‌کند که گویی عالم تصور و رؤیا، بهشت زمینی را با ملکوت آسمانی پیوند زده‌است. زمان و مکانی که ازسوی نگارگران ایرانی ابداع‌شده، زمان و مکانی مستقل و انتزاعی و دارای ممیزات مثالی خود است. به‌بیان دیگر، زمینه فکری، فلسفی و جهان‌شناسی نگارگران ایرانی و ملاک‌های زیباشناسی نگارگری عصر اسلامی، کاملاً با زمینه فلسفی مفسران غربی معاصر آنها متفاوت است(نصر، ۱۳۷۳: ۸۶-۸۰).

Archive of SID

www.SID.ir

آنچه گفته‌شد، دیدگاهی است که نگارش مقاله حاضر برمبنای آن استوار شده‌است. براین اساس می‌توان‌گفت که دیدگاه نویسندگان درباره فضای به نمایش درآمده در نگارگری ایرانی از سنت‌گرایان پیروی‌می‌کند.

مفهوم فضا در نقاشی اروپایی

در این بخش، مبانی نظری فضا در یونان باستان و فرهنگ اروپایی بررسی و دیدگاه نویسندگان مختلف درباره فضای به‌نمایش درآمده در نقاشی اروپایی ارزیابی‌می‌شود. حدود سال ۳۰۰ق.م. اُقلیدس[۳۰] با جمع‌آوری تمامی قضایای مربوط به هندسه، علم جدید هندسه را پایه‌گذاری‌کرد. بررسی مفاهیم هندسه اقلیدَسی[۳۱] در دو بعد هندسه مسطحه[۳۲] و در سه بعد، هندسه فضایی[۳۳] خوانده‌می‌شود. در طول تاریخ، تعریف افلاطون[۳۴] از فضا، به‌عنوان یک هستی ثابت و ازبین‌نرفتنی، نسبت‌به تعریف ارسطو[۳۵] از فضا به‌مثابه مکان[۳۶] خالی که بایستی پیرامون آن بسته‌باشد، موفقیت بیشتری پیداکرد. ازین‌رو، کتاب اقلیدس سده دوازدهم میلادی در اروپا، خدشه‌ناپذیر و کامل شمرده‌شد(Lindberg, 2010 :85-105).

فضای افلاطونی در دوره رنسانس[۳۷] با تعاریف نیوتن[۳۸] از فضا، تکمیل‌شد و با بهره‌گیری از هندسه اقلیدسی مفهوم فضای سه‌بعدی، ابداع‌شد. سده چهاردهم میلادی، هنرمندان آغاز رنسانس، مانند جُتو[۳۹] برمبنای فضای اقلیدسی، شیوه جدیدی را برای سازماندهی و ارائه فضا در سطح تصویر[۴۰] ابداع‌کردند که ژرفانمایی خطی نامیده‌شد(تصویر۱)، (Giedion, 2002:436;Sporr, 2000:280).

نخستین‌بار سده نوزدهم میلادی پس از رنسانس، تصور جدیدی از فضا در هندسه به‌وجودآمدکه هندسه‌های نااقلیدسی[۴۱] نامیده‌شد. این امر موجب‌شد که امکان دیدار اشیا در فضا فزونی‌یابد. هندسه نااقلیدسی، فضا و زمان را مطالعه و خواص زمان را به هندسه واردمی‌کند. از این هندسه، بعدها در نگره نسبیت *اینشتین*[۴۲]، استفاده‌شد(Greenberg, 2008:373). سده بیستم میلادی هم در نقاشی کوبیسم، خواص زمان به فضای نقاشی اروپایی واردشد(Giedion,2002 :431).

تأثیر فلسفه یونان به‌ویژه فلسفه *دکارت*[۴۳] در هنر اروپایی، باعث تقلید از طبیعت مادی به‌عنوان جوهر هنر شد. قراردادهایی هم مانند ابداع ژرفانمایی خطی و سایر کشفیات علوم تجربی به‌دست بشر برای اندازه‌گیری و تعیین فضا و زمان در هنر اروپایی ایجادشد(نصر،۱۳۷۳: ۸۰).

ژرفانمایی خطی و ژرفانمایی همزمان

باوجود سبک‌های گوناگون نقاشی، دو شیوه کلی را در تجسم محیط پیرامون و تخیلات ذهنی در سطح تصویر می‌توان مشاهده‌کرد:۱. ژَرفانمایی خطی یا ژرفانمایی مصنوعی[۴۴] که در سطح تصویر یک زاویه‌دید برای بیننده وجوددارد و همه خطوط اصلی سطح تصویر به‌سوی آن متوجه است(تصویر۱) و ۲. ژرفانمایی همزمان یا ژرفانمایی طبیعی[۴۵] که در سطح تصویر، زوایای دید متعددی وجوددارد. در این‌گونه ژرفانمایی، فضا یا شیء واحد از دو یا چند زاویه‌دید با چندین خط افق مختلف در یک تصویر به‌طور همزمان دیده‌می‌شود(تصویر۱۰)، (نصر،۱۳۷۳: ۸۰).

قواعد ژرفانمایی در نگارگری ایرانی، همان قواعد ژرفانمایی همزمان یا طبیعی است که اصول آن را اقلیدس و پس از او ریاضی‌دانان اسلامی، مانند *ابن‌الهیثم بصری*[۴۶] و *کمال‌الدین‌فارسی*[۴۷]، تدوین‌کرده‌اند. طبق تعالیم دین اسلام، هنراسلامی هیچ‌گاه نکوشید به طبیعت دو بعدی سطح کاغذ خیانت‌کند و به طریقی آن را به‌شکل سه بعدی نمایان‌سازد. نگارگری ایرانی مبتنی‌بر تقسیم‌بندی دوبعدی سطح تصویر است چراکه تنها به این نحو می‌توان هر افقی از فضای دوبعدی نگارگری ایرانی را مظهر مرتبه‌ای از وجود و نیز ازجهتی دیگر، مرتبه‌ای از عقل و آگاهی دانست. آن‌چنان‌که حتی در نگاره‌هایی که فضا یکنواخت و منفعل است، فضای سطح تصویر در نگاره‌ها کاملاً با خصلت دو بعدیِ خود، از فضای سه بعدی اطرافش متمایز شده‌است. بنابراین فضا خود نمودار عالمی دیگر است که با نوعی آگاهی، غیر از آگاهی عادی بشری ارتباط‌دارد(همان: ۸۲-۸۰).

ژرفانمایی همزمان در دوره پیش از رنسانس در نقاشی اروپایی کاربرد داشته‌است و ژرفانمایی خطی هم در دوره رنسانس ابداع‌شد. پس از رنسانس تا اوایل قرن بیستم، هنرمندان اروپایی از قواعد ژرفانمایی خطی پیروی‌کردند و سرانجام بعد از تمام‌شدن همه امکانات تصویری آن در قرن بیستم، سبک کوبیسم ابداع‌شد(کوپر،۱۳۸۲:۷).

علت این قواعد تصویری و ترکیب‌بندی‌های دوبعدی و سه بعدی را می‌توان در تفاوت آرمان‌ها و کمال مطلوب هنری جستجوکرد. بدین‌معنا که در نقاشی اروپایی از پرستش طبیعت به‌سوی شناخت طبیعت گام‌برداشتند و انسان را کانون اندیشه و هنر قراردادند که با جهان‌بینی هنر ایرانی کاملاً متفاوت‌بود(تجویدی،۱۳۷۵ :۱۳).

همزمانی فضا در کوبیسم

در میان سال‌های ۱۹۰۱تا ۱۹۱۲ میلادی، نگاه تازه‌ای به فضا و مکان تصویری پدیدآمد که نام کوبیسم را بر آن نهادند. پیکاسو و *براک*[۴۸] در سبک کوبیسم مفهوم جدیدی از فضا را پدیدآوردند و همه مفهوم‌های رایج فضا، مکان و ژرفانماییِ

Archive of SID

دو یا سه بعدی را نقض‌کردند. جالب توجه است که مقارن همین زمان، اینشتین تئوری نسبیت خود را با تعریفی دقیق از همزمانی در فیزیک نوین اعلام‌داشت. البته نمی‌توان مطمئن‌بود که نظریه نسبیت اینشتین بر پیکاسو و براک تأثیرنهاده یا نه لیکن، به پذیرش مفاهیم و ساختار تجسمی آثارشان کمک شایانی کرد (Sporr, 2000: 517-519).

کوبیست‌ها با به‌کارگیری بعد چهارم و گسترش حوزه دریافت فضا، افزون‌بر حل مسأله نمایش سه‌بعدی فرم[۴۹](فضا)، به نتیجه‌ای کاملاً جدید دست‌یافتند و آن، تبلور بعد چهارم زمان در تصویر بود. بدین‌ترتیب همانطور که گفته‌شد، اصطلاح همزمانی را نخستین‌بار *هانری برگسون* درباره نقاشی‌های کوبیستی به‌کاربرد و اصل همزمانی به نقد هنری واردشد (Diez, 1937:185; Bergson et al, 1965:25-149)

مفهوم همزمانی فضا در نگارگری ایرانی

در ساختار تصویری نگارگری ایرانی اصل، فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثالی است که آن را می‌توان فضای چندساحتی نامید زیرا، هر بخش آن دربردارنده رویدادی خاص و غالباً مستقل است که همزمان دیده‌می‌شود(نصر، ۱۳۷۳ : ۸۰). در نگارگری ایرانی نمایش فضاهای مختلف، ازلحاظ مکانی و زمانی، به‌طور همزمان در یک تصویر دیده‌می‌شود. برای نمونه، دو فضا و دو زمان مجزا (دو آسمانِ شب و روز)درکنارهم، در یک تصویر به‌نمایش درآمده‌اند (کنبی، ۱۳۸۱ :۷۳)،(تصویر۲۱).

ترکیب شگفت فضاهای مختلف، پیش از هرچیز حال سرمدی اهل صوفیه را به‌یادمی‌آورد. حالی که در آن مفهوم زمان و مکان در مقایسه با زمان و مکان محسوس استحاله‌یافته و زمان و مکانِ دیگری را مطرح‌می‌کند و بیانگر نوعی همزمانی و لحظه حال بی‌زمان صوفیانه است(ناظری،۱۳۸۷ :۲۳). عالم مثال، مشاهده همزمان وقایع را در یک آنِ واحد و تقارنِ اضداد را و بنابه تعبیر *قیصری* جمع‌بودن‌های مختلف را در یک زمان و یک مکان میسرمی‌کند(همان). گویی همه چیز، همه شئون زمانی و مکانی رویدادها، در آنی واحد به‌هم می‌پیوندند و در نقطه‌ای واحد یکی می‌شوند؛ نقطه‌ای که شیخ محمود شبستری آن را نقطه حال می‌نامد[۵۰](همان).

نمایش همزمانی فضا در نگارگری ایرانی

نگارگران ایرانی از قواعد ویژه‌ای برای ترسیم احجام مکعبی و فضاهای معماری بهره‌می‌گیرند که در رسم فنی و هندسه ترسیمی[۵۱]، از آن استفاده‌می‌شود و به ژرفانمایی با خطوط موازی[۵۲] یا (تصاویر موازی)[۵۳]، مشهور است(تصویر۲). تفاوت عمده ژرفانمایی با خطوط موازی و ژرفانمایی خطی در آن است که در ژرفانمایی موازی، خطوط دورشونده، موازی باقی‌می‌مانند و ابعاد دورتر، کوچک‌تر به‌نظرنمی‌رسند. به‌همین دلیل، برای ترسیم سه بعد یک مکعب و ارتباط ابعاد آن با هم به‌صورتی حقیقی، ازلحاظ اندازه، از این قواعد استفاده‌می‌شود. ولی در ژرفانمایی خطی(تصاویر عکسی)، خطوط موازی دورشونده همگرا هستند و ابعاد دورتر، کوچک‌تر دیده‌می‌شوند(تصویرهای۱ و ۲).

در نگارگری ایرانی هم برای ترسیمِ اندازه‌های واقعی ابعاد یک مکعب، از تصاویر موازی استفاده‌می‌شود. یک مکعب باید در چند زمان متوالی و از چند زوایه‌دید مختلف دیده‌شود تا ابعاد آن به‌صورتی حقیقی و به‌طور همزمان در یک تصویر ترسیم‌شود. بدین‌ترتیب، در نگاره‌های ایرانی با بهره‌گیری از تصاویر موازی، نوعی از همزمانی در فضای سطح تصویر اتفاق‌می‌افتد(تصویرهای۵ و ۶). لیکن در نقاشی اروپایی با بهره‌گیری از قواعد ژرفانمایی خطی، احجام مکعبی در یک زمان و از یک زاویه دیده‌می‌شوند(تصویر۷).

برای نمایشِ نقوش تزئینی با وضوح و اندازه‌های یکسان در سطوحِ مکعب، تصاویر موازی مناسب هستند(تصویر۵) و تصویرهای عکسی به‌دلیل خطای دید و کوچک‌نمایی ابعاد مناسب نیستند (Bogolyubov et al,1968:119)، (تصویر۷).

نگارگران ایرانی از خاصیت هم‌پوشانی سطوح[۵۴] هم، بهره‌می‌گیرند(تصویرهای۶-۴)، (بترز، ۱۳۷۰ :۷۹). عبور از سطحی به سطح دیگر در نگارگری کاملاً آشکار است که این امر، یکی از جنبه‌های اساسی تفکر و هنر ایرانی است (شایگان، ۱۳۸۳: ۸۶).

دراین‌باره *آندره لوت*[۵۵]،می‌نویسد: «درنگارگری ایرانی هر سطح بخش دیگری را به عقب می‌راند و سطوحِ پی در پی، بعد سوم را به ذهن القامی‌کند. بدون توسل به این تمهید، چشم بی‌آنکه سِیرنماید و بی‌آنکه با توقف بر روی سطوح پشت سرهم، فضای حقیقی را متناوباً دریابد، یکباره به‌سوی آخرین نقطه افق توجه‌می‌یابد و بدین‌ترتیب از دریافت لذت لطیفی که از گشت و گذار در قسمت‌های مختلف اثر عایدمی‌شود، محروم خواهدماند. روشن است که دریافت عمق به‌وسیله ذهن، چه اندازه با تشخیص عمق که به‌وسیله خطای چشم در صفحه نقاشی حفره‌ای به‌نظر می‌آورد، ازنظر کیفی متفاوت است.»(لوت به‌نقل از تجویدی، ۱۳۷۵ : ۱۴).

در تصویرهای ۶-۴، از سطوحِ متوالی و پی در پی استفاده شده‌است. سطوحِ پی در پی در سطح تصویر از جلو به انتهای تصویر و از جهت پائین به بالا درحرکت هستند. این سطوح به گفته *لئوبرونستین*[۵۶] فضایی متحرک را ایجادمی‌کند که تماشاگر

Archive of SID

www.SID.ir

به کمک مشارکت بصری خود آن را می‌سازد(برونستین به‌نقل ازشایگان، ۱۳۸۳ :۸۳). در نگارگری ایرانی برخی شکل‌ها، نسبت‌به چشم بیننده نزدیک‌تر و بعضی دورتر هستند. بعضی شکل‌ها از طرف جانبی، بعضی از طرف روبه‌رو و یا از بالا، به‌طور همزمان در یک تصویر دیده‌می‌شوند. در این حالت شکل‌ها، هم می‌توانند مسطح و هم سه بعدی باشند و عمق ویژه‌ای را هم القاکنند و ازلحاظ زاویه‌دید و زمان، در کنار و امتداد هم، در یک تصویر قرارگیرند. برای نمونه، در نگاره کابوس ضحاک(تصویر۵)، حوض به‌شکلی قراردادی طوری ترسیم‌شده که گویی از بالا، از دیدِ پرنده، دیده‌می‌شود. درحالی‌که باقی تصویر از زوایای متفاوت مانند روبه‌رو و جانبی مشاهده‌می‌شود(وِلش، ۱۳۷۰: ۴۶).

در برخی نگاره‌های ایرانی تماشاگر از ارتفاع خاصی به صحنه می‌نگرد به‌همین دلیل، بیننده به آسانی همه صحنه را درمی‌یابد و تداوم تجربه فضایی اتفاق‌می‌افتد(تصویرهای۲۹و ۴۱). ساختار عمودی ترکیب‌بندی، از ویژگی‌های مهم نگاره‌های ایرانی برای نمایش فضاهای مختلف به‌طور همزمان در یک تصویر است. بدین‌گونه،ترکیب‌بندی به سمت بالا رفت و دربرگیرنده ماه تا ماهی بود، از عرّش تا فرش(پاپادوپولو،۱۳۶۱ :۸۳-۷۰)، (تصویر۱۸). نگارگران ایرانی تمایل‌داشتند با تغییر زوایای دید، فعالیت‌های آن‌سوی گستره دید را به‌نمایش‌گذارند و نوعی از احساس توسعه را با ترکیب‌بندی عمودی فضا و خلق فضاهایی که همزمان دیده‌می‌شود، در خیال بیننده، برانگیزانند (بینیون،۱۳۷۸: ۱۷۳) (تصویر۳۶).

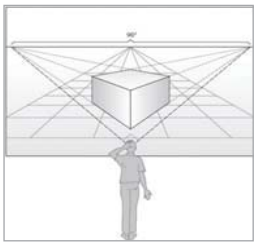
در نگاره‌های ایرانی، اجزای فضا همیشه کامل است، ولی کل فضا به‌ندرت کامل است. فضاهای ناتمام درکنارهم، هریک حرکت خاصی دارند و نگاه بیننده از جزئی به جزء دیگر و از نقشی به‌سوی نقشی دیگر حرکت‌می‌کند. درنگاره‌ها واقع‌نمایی جزئیات، درعین حفظ وضع قراردادی کل اثر، تحقق‌می‌یابد و کلیت فضا نمادین و قراردادی باقی‌می‌ماند (پولیاکووا و رحیموا،۱۳۸۱: ۱۰۹)، (تصویر۲۵). در سطح تصویر، چشم بیننده به‌وسیله نقوش تزئینی و هندسی که روی سطوح دوبعدی و احجام مکعبی با وضوح یکسان ترسیم‌شده‌اند، از سطحی به سطح دیگر می‌رود که این امر به نمایش همزمان فضاهای مختلف در کنارهم کمک‌می‌کند(وِلش، ۱۳۷۰ :۴۹)، (تصویر۲۹).

چگونگی نمایش همزمانی فضا در کوبیسم

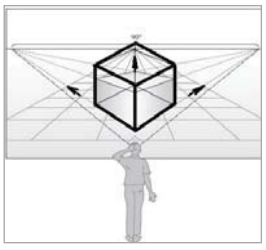
نخستین گام‌های رهایی از قید ساختار منظم ژرفانمایی خطی، در نقاشی‌های *سزان*[۵۷] دیده‌می‌شود. ژرفانمایی در نقاشی‌های سزان به‌گونه‌ای است که اشیا و طبیعت از چند زاویه‌دید مختلف با نقاط گریز متغیر، ترسیم‌می‌شوند. در نقاشی سزان تغییر نقطه‌دید برای رسیدن به بیان کامل‌تری از فرم و احجام در طبیعت، به‌کار رفته‌است. نقاشان کوبیست نیز مانند پیکاسو و براک، از دستاوردهای سزان در آفرینش سبک کوبیسم که یک‌باره همه قوانین ژرفانمایی خطی را دگرگون‌کرد، استفاده‌کردند(Machotka,1996:64)، (تصویرهای ۱۰- ۸).

درکوبیسم، پیکاسو صورت اشیا را به سطح‌های هندسی متوالی و پی‌درپی تجزیه‌کرد. سطوح تفکیک‌شده با هم‌پوشانی یکدیگر باعث ایجاد عمق ویژه‌ای می‌شوند و درعین‌حال، سطح دو بعدی تصویر هم پابرجا می‌ماند(تصویرهای۱۴-۱۱).

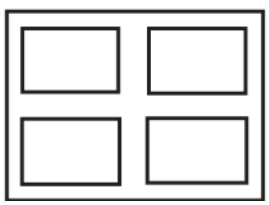
پیکاسو دراصل کوبیسم را وسیله‌ای برای کنارفتن با احجام می‌دانست. وی ژرفانمایی خطی و حجم‌نمایی سه بعدی رنسانسی را کنارگذاشت و با تبدیل حجم‌های طبیعی به احجام مکعبی‌شکل و شکستن و تبدیل آنها به سطوح تراش‌خورده که از زوایای دید مختلف به‌طورهمزمان در یک تصویر دیده‌می‌شوند(تصویرهای۱۷و ۲۷)، نوعی فضای تصویری کم‌عمق و جدید را در سطح تصویر پدیدآورد که در آن حجم و جسمیت اشیا، با سطوح نشان‌داده شده‌است. در کوبیسم، نفوذ سطحی در سطح دیگر، به کمک امتداد خطوط کناره‌نما در یکدیگر ضمن‌اینکه، تصاویر را در پهنهٔ سطح متراکم‌می‌کند، باعث گسترش نیروی هرشکل در شکل دیگر می‌شود و ارتباط عناصر سازنده فضا را در سطح تصویر تضمین‌می‌کند(تصویرهای۳۱و ۳۴)، (کوپر،۱۳۸۲ :۳۸-۳۰).



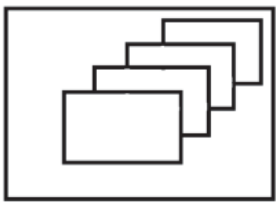
تصویر۱. ژرفانمایی خطی (Bogolyubov et al,1968:119)



تصویر۲. ژرفانمایی با خطوط موازی (Bogolyubov et al,1968:119).



تصویر۳. نمودار سطوح بدون بهره‌گیری از خاصیت همپوشانی (بَترز، ۱۳۷۰: ۷۹).

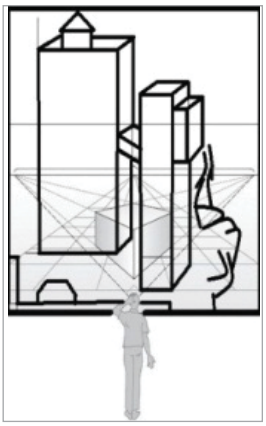


تصویر۴. نمودار نمایش همپوشانی سطوح متوالی (بَترز، ۱۳۷۰: ۷۹).

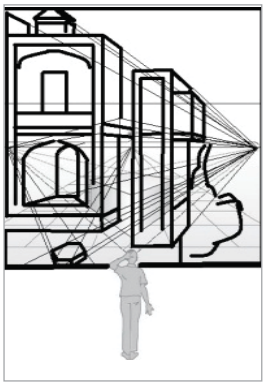
Archive of SID

www.SID.ir

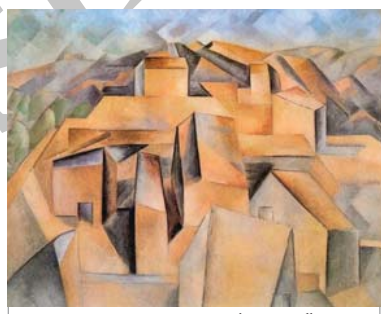
تصویر۵. "کابوس ضحاک"، اثر میرمصور، شاهنامه تهماسبی(سده ۱۰ه.ق.)، (سیکر و کورکیان،۱۳۷۷: ۱۰۵).



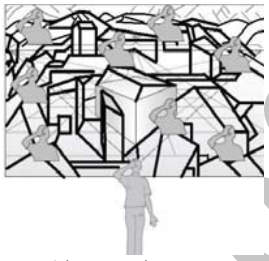
تصویر۶. نمودار به‌کارگیری ژرفانمایی موازی و بهره‌گیری از خاصیت هم پوشانی سطوح در نگاره کابوس ضحاک (نگارندگان).



تصویر۷. نمودار فرضی به‌کارگیری ژرفانمایی خطی در نگاره کابوس ضحاک که در این حالت پشت‌بام و اندرونی ساختمان، از دید نگارگر پنهان می‌ماند(نگارندگان).

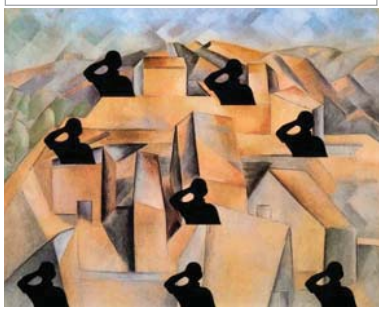


تصویر۸. "تپه‌های هُورتادون سن‌خوان» اثر پیکاسو (۱۹۰۹.م) *(https://www.docstoc.com)*.

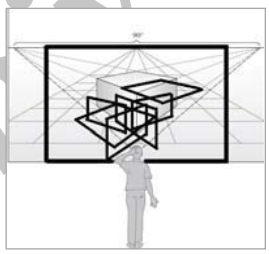


تصویر۱۰. نمودار تغییر زوایای دید (نگارندگان).

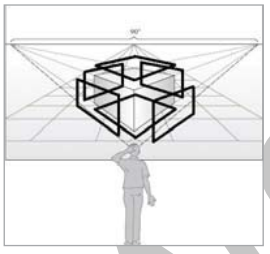
تصویرهای ۱۱و۱۲.طرح‌های مقدماتی تبدیل فیگور انسان به سطوح تفکیک شده و نمایش همزمان آن‌ها در یک تصویر *(https://www.docstoc.com)*.



تصویر۹. نمودار تغییر زوایای دید (نگارندگان).

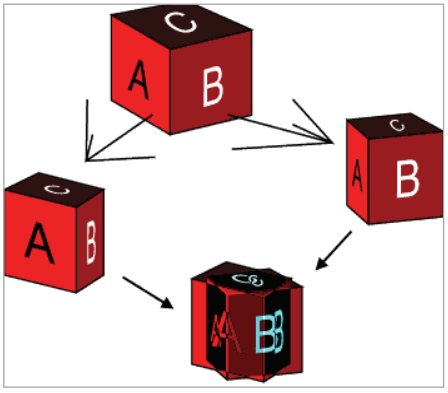


تصویر۱۳. شکستن ساختار شکل های طبیعت در کوبیسم(نگارندگان).



تصویر۱۴. ترکیب سطوح شکسته شده به‌طور همزمان در یک تصویر (نگارندگان).

تصویر۱۵. زن و ماندولین، اثرکور و (۱۸۷۴م.)، (پاکباز،۱۳۷۹: ۴۱۲).



تصویر۱۶. نمودار نمایش بعد چهارم در کوبیسم *(http://www.mdc.edu)*.

تصویر۱۷. زن و ماندولین، اثر پیکاسو (۱۹۰۹.م)،(Warncke,2007:186).

Archive of SID

www.SID.ir

تطبیق همزمانی فضا در نگارگری ایرانی و نقاشی‌های پیکاسو

مردمان شرق و غرب، طبیعت را با دو دیدگاه می‌نگرند. یکی سعی در توضیح و تصرف آن از راه علم و دیگری سعی در زنده نگه‌داشتن راز جاودانی آن دارند که هریک به‌نوعی به درک مفهوم زمان و فضا و یا نگاه به هستی مرتبط‌می‌شود. در نگارگری، بازنمایی عین به عین مادی و ظاهری اشیا در طبیعت که در نقاشی اروپایی با بهره گیری از قواعد ژرفانمایی خطی در دوره رنسانس اتفاق‌می‌افتد، کمال یک اثر هنری را نمی‌رساند بلکه، همواره تغییر آن و یا حتی دورشدن از ظاهرِ مادی اشیا در طبیعت مدنظر هنرمند بوده‌است. در ژرفانمایی خطی، نقاش غربی از دیدگاهی ثابت به طبیعت و جهان نظرمی‌افکند.گویی فضا را از ورای چهارچوبی ثابت و مشخص می‌نگرد که امکان تغییر یا تصرف درآن میسر نیست. لیکن نگارگران ایرانی با بهره‌گیری از قواعد ژرفانمایی همزمان، فضای نامحدودی را در سطح تصویر واردکردند. گویی از آن پنجره ثابت و مشخص نقاشی اروپایی خارج‌شده و فضای پشت آن را در جهت‌های مختلف، مطالعه و تماشاکرده‌اند و پس از یک تجربه پُربار و پویا در اطراف موضوع، شکل و ترکیب موردنظر را می‌آفرینند. پیکاسو در دوره کوبیسم تحلیلی، از ژرفانمایی همزمان بهرهٔ فراوان برده‌است. اصل همزمانی فضا درکوبیسم، به تصور فضایی رنسانس و ژرفانمایی خطی پایان‌داد. نگارگر ایرانی با بهره گیری از مفهوم عالم مثال، فضاهای مختلف را همزمان نمایش‌می‌دهد، ولی در نقاشی کوبیسم، با تغییر زوایای دید، تفکیک و ادغام مجدد سطوح طبیعت، فضایی همزمان و واقع‌گرایانه در جهان مادی و محسوس ایجاد شده‌است. در نگارگری ایرانی، جنبه‌های تزئینی و تمثیلی، نگاره را کاملاً از نقاشی‌های کوبیستی پیکاسو جدامی‌سازد. در نگاره‌های ایرانی سطوح با نقوش هندسی و تزئینات مختلف پرشده و در ترسیم اشیا، به صورت مثالی[۵۸] آنها توجه شده‌است. ولی در نقاشی‌های پیکاسو سطوح تفکیک‌شده اشیای طبیعی با خصوصیات عینی و مادی آنها به‌طور همزمان در یک تصویر دیده‌می‌شوند. درادامه، مطالب گفته‌شده و یافته‌های پژوهشی در جدول‌های تطبیقی ۱و۲، آورده‌شده‌است.

جدول‌های تطبیقی

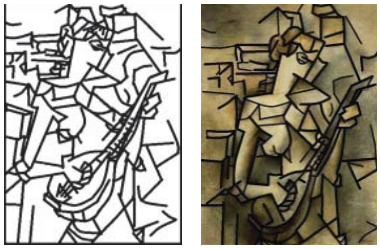
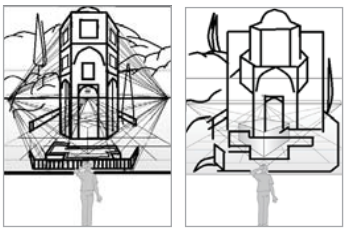
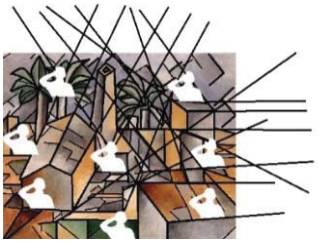
جدول۱. شباهت‌ها و تفاوت‌های عناصر همزمانی فضا درنگارگری ایرانی و نقاشی‌های پیکاسو

مفاهیم	نگارگری ایرانی	نقاشی پیکاسو
فضا	۱. فضا، تصوری یا ذهنی است و فارغ از قیود زمان و مکان مادی و محسوس به‌نمایش درآمده‌است. ۲. براساس دیدگاه نویسندگان سنت‌گرا مانند هانری‌کربن، تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر، می‌توان‌گفت: در فضای به‌نمایش درآمده در نگارگری ایرانی، هرافقی از فضای دوبُعدی، مظهر مرتبه‌ای از وجود و مرتبه‌ای از عقل و معرفت است. براین مبنا در نگاره‌های ایرانی، هدف، انعکاس عالم مثال(ونه طبیعت صرف مادی) درسطح تصویر است. ۳. اعتقاد به عالم مثال در ایران باستان، فلسفه اسلامی و عرفان اسلامی دراندیشه‌های ملاصدرا وجود داشته‌است. ۴. فضا در نگارگری ایرانی، بانوعی تحرک بصری و عبور از سطحی به سطح دیگر همراه است.	۱. فضا،ادراکی و عینی و وابسته به جهان محسوس مادی است. ۲. عالم بُعد و فضا در فلسفه دکارت که زمینهٔ اصلی تفکر جدید اروپایی است، در نقاشی اروپایی هم فضایی ایجادکرده که تنها با جهان مادی منطبق است. ۳. همزمانی کوبیسم، به تقلید و محاکات از طبیعت پایان‌داد. ۴. در قرن بیستم به تصور فضایی سه بُعدی رنسانس، بُعد چهارم زمان هم اضافه‌شد.
زمان	۱. عالم مثال، مفهوم زمان مادی را شکسته و شکل را از بُعدِ تاریخ و زمان خود رهامی‌کند. ۲. زمان معیّنِ مادی و محسوس وجودندارد. ۳. زمان، قراردادی است و به عالم مثال متعلق است که«حال سرمدی»و یا «نقطهٔ حال و بی‌زمانِ»اهل صوفیه و به‌تعبیر امروزی باعث «همزمانی فضا» می‌شود.	۱. حرکت و تغییر زوایای دید منجربه اضافه‌شدن بُعد چهارم«زمان» در تصویر شد درنتیجه، زمانِ مادی و محسوس وارد نقاشی شد و سبب ایجاد همزمانی فضا در سبک کوبیسم شد. ۲. عامل زمان در بازنمایی زوایای مختلف یک جسم در جهان مادی و محسوس دخالت‌دارد.
مکان	مکان، مستقل وانتزاعی و دارای ممیزات عالم مثال است.	مکان، ثابت و به جهان مادی و محسوس تعلق‌دارد.
ژرفانمایی	۱. نفی ژرفانمایی خطی دیده‌می‌شود. ۲. در نگارگری ایرانی از ژرفانمایی همزمان(طبیعی) که اقلیدس،کمال‌الدین فارسی و ابن‌هیثم آن را ابداع‌کردند، در سطح تصویر استفاده شده‌است. ۳. از ژرفانمایی با خطوط موازی بهره‌گرفته‌شده‌است.	۱. در نقاشی کوبیسم، نفی ژرفانمایی خطی که برمبنای فضای افلاطونی و اصول «مطلق» فیزیک نیوتن و محاکات طبیعت بود، دیده‌می‌شود. ۲. ژرفانمایی همزمان برمبنای هندسه نااُقلیدسی مورد استفاده قرارمی‌گیرد.

(نگارندگان)

Archive of SID
www.SID.ir

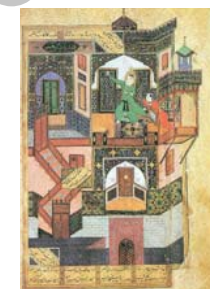
جدول۲. شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختار تجسمی همزمانی فضا در نگارگری و نقاشی‌های پیکاسو

عناصر تجسمی	نگارگری ایرانی	نقاشی پیکاسو
فضا (سطح تصویر)	 تصویر۱۸. دست‌افشانی شیخ پیر در نورماه(۹۶۴ه.ق.)، (سیکر و کورکیان، ۱۳۷۷: ۱۳۸). ۱. فضا، نمادین و تزئینی است و به‌تدریج دیده‌می‌شود. ۲. فضای سطح تصویربا نشانه‌های انتزاعی از واقعیت، به‌طور مفهومی، مشاهده‌می‌شود. ۳. فضا هم دوبُعدی است و هم عُمق دارد. سطوحِ پی در پی نیز، بُعد سوم را به‌ذهن القامی‌کنند. ۴. فضاهای مختلف بدون توالی مکانی و زمانی، از چند زاویه‌دید مختلف، در سطح تصویر همزمان به‌نمایش درمی‌آیند. ۵. فضا،هم یکپارچه و هم ناپیوسته است. ۶. برای نمایش همزمان روایت‌ها و داستان‌های مختلف در یک تصویر، تمامی فضا قراردادی و ناقص است ولی اجزای فضا همیشه کامل و واقعی است.	 تصویر۱۹.(سمت راست) تفکیک سطوح متوالی(نگارندگان). تصویر۲۰. (سمت چپ) نمودار تفکیک سطوح که همزمان از زوایای مختلف دیده می‌شوند(نویسندگان). ۱. فضای کوبیسم، مفهوم‌های رایج فضای دوبعدی‌و سه بعدی را نقض‌می‌کند و فضای کم‌عمق ویژه‌ای را در سطح تصویر القامی‌کند. درعین‌حال، سطح دوبُعدی ویژه‌ای پابرجا می‌ماند. ۲. با به‌کارگیری بعد چهارم زمان و گسترش حوزه دریافت فضا، مفهوم جدیدی ازهمزمانی فضا در سطح تصویر پدیدمی‌آید. ۳. در سطح تصویر، بر جنبه فضایی اجسام تأکید شده‌است. ۴. فضا،مکانی ثابت را برای یک رویداد در چند زمان خاص نمایش‌می‌دهد. ۵. در فضای سطح تصویر عناصر تجسمی خط، سطح، نور وسایه و...تفکیک شده‌اند.
ژرفا وعمق	 تصویر۲۱. خسرو و شیرین، قرن نهم هجری، دو فضا و دو زمان مجزا (دو آسمانِ شب و روز)درکنارهم(کنبی،۱۳۸۱: ۷۴).  تصویر۲۲. نمودار ژرفانمایی همزمان و نمودار فرضی ژرفانمایی خطی (نگارندگان). ۱. در سطح نگاره، نفی ژرفانمایی خطی و استفاده از ژرفانمایی همزمان دیده‌می‌شود. ۲. از قواعد ژَرفانمایی با خطوط موازی، برای ترسیمِ سه بُعد یک مکعب و ارتباط ابعاد آن باهم به‌صورتی حقیقی استفاده‌می‌شود. ۳. در نگاره‌ها از تصاویر موازی برای ترسیم یکسان اِبعاد یک مکعب و نقوش تزئینی و هندسی روی آنها با وضوح و اندازه‌های یکسان بهره‌گرفته شده‌است.	 تصویر۲۳.کارخانه هورتادون سن‌خوان، اثر پیکاسو(۱۹۰۹م.)، (کوپر،۱۳۸۲ :۳۴).  تصویر۲۴. خطوط غیرهم‌گرا(نگارندگان). ۱. نفی ژرفانمایی خطی دیده‌می‌شود. ۲. از ژرفانمایی همزمان استفاده شده‌است.

Archive of SID

www.SID.ir

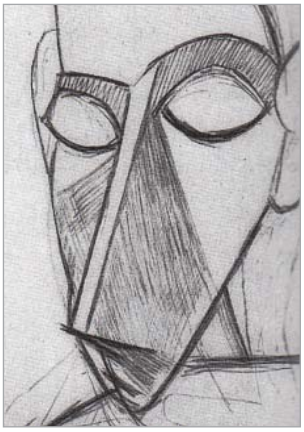
ادامه جدول۲. شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختار تجسمی همزمانی فضا در نگارگری و نقاشی‌های پیکاسو

عناصر تجسمی	نگارگری ایرانی	نقاشی پیکاسو
خط	 تصویر۲۵. (سمت راست) منظره‌ای ازشهر در شب، اثر میر سیدعلی، خمسه نظامیِ شاه تهماسب، مکتب تبریز(۹۴۷ ه.ق.) (سیکر و کورکیان، ۱۳۷۷ : ۱۱۶). تصویر۲۶. (سمت چپ) نمودار تحلیل خطوط(نگارندگان). ۱. خطوط مورب سطح تصویر،عمق را به‌ذهن القامی‌کند. ۲. از خط درجهت سطح‌آفرینی استفاده شده‌است. ۳. خطوط به سطوح تفکیک‌شده، حالتی فعال و پرتحرک می‌بخشد و رابطه میان سطوح و فضاهای همزمان را به‌شکلی روشن و واضح مشخص‌می‌کند. ۴. ساختار خطی در ایجاد فضایی منسجم و یکپارچه، نقشی اساسی برعهده‌دارد.	 تصویر۲۷. (سمت راست) زن و گُلابی، اثر پیکاسو (۱۹۰۹م.)، (Warncke,2007: 164) تصویر۲۸.(سمت چپ) روابط ساختاری و شبکه‌بندی خطی درجهت ارائه سطوح در سطح تصویر(نگارندگان). ۱. خطوط میان‌سطوحی که همزمان دیده‌می‌شود، باهم ارتباط برقرارمی‌کند. ۲. شکل‌ها با خطوط الحاقی در فضا ادغام‌می‌شود. ۳. خطوط کناره‌نمای مثبت به منفی و خطوط روشن به خطوط تیره تبدیل‌می‌شود. ۴. خطوط در مسیرحرکت سطوح، تغییر شکل می‌یابد. ۵. خطوط تداوم‌ندارد.
سطح	 تصویر۲۹. گریز یوسف از زلیخا، اثرکمال‌الدین بهزاد(۸۹۳ ه.ق.)، (پاکباز، ۱۳۸۰ :۱۰۲). تصویر۳۰. نمودارهای تفکیک سطوح(نگارندگان). ۱. تداوم تجربه فضایی باسطوح متعدد ومتوالی که از پائین به بالاو اطراف امتدادمی‌یابد و موازی با صفحه تصویر روی هم قرارمی‌گیرد، اتفاق‌می‌افتد. ۲. سطوح از مرزهای تصویر فراتررفته و به‌نظرمی‌رسد که یکی از آنها جلوتر از دیگری است. ۳. سطوح متوالی و پی در پی با هم‌پوشانی یکدیگر عمق ویژه‌ای را در سطح تصویر القامی‌کند.	 تصویر۳۱. (سمت راست) سر یک مرد، اثر پیکاسو،(۱۹۰۹ م.)، (Warncke,2007: 170). تصویر۳۲. (سمت چپ) نمودار تفکیک و ادغام سطوح.(نگارندگان). ۱. تجزیه اشیا به سطح‌های هندسی و ادغام مجدد سطوح در سطح تصویر. ۲. سطوح تفکیک‌شده و تراش‌های درهم‌تنیده با هم‌پوشانی یکدیگر به نمایش همزمان فضاهای مختلف کمک‌می‌کند. ۳. سطوحِ متوالی با درجه‌های مختلف سایه و روشن، همزمان از زاویه‌دیدهای مختلف دیده‌می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

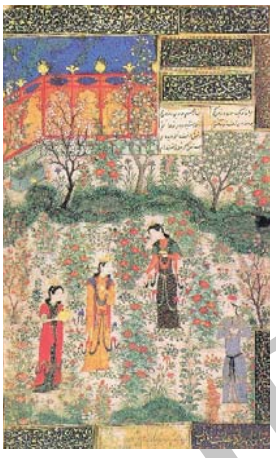
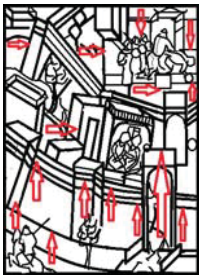
ادامه جدول۲. شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختار تجسمی همزمانی فضا در نگارگری و نقاشی‌های پیکاسو

عناصر تجسمی	نگارگری ایرانی	نقاشی پیکاسو
حجم	 تصویر۳۳. باربُد در مجلس خسروپرویز عود مینوازد، اثر میرزا علی (۱۰ ه.ق.)،(سیکر و کورکیان، ۱۳۷۷ :۱۱۳). ۱. درسطح تصویر، حجمِ سه بعدی وجودندارد و نوعی حجم‌نمایی ویژه دیده‌می‌شود. ۲. ترکیب زاویه‌های دید مختلف. از بالا، روبه‌رو، جانبی و ... حجم ویژه‌ای را در سطح دوبعدیِ تصویر ایجاد می‌کند. ۳. از ژرفانمایی با خطوط موازی برای نمایش احجام مکعبی در سطح تصویر استفاده‌می‌شود. این نوع ژرفانمایی، نمایش یکسان و همزمان ابعاد مختلف احجام مکعبی را فراهم‌می‌کند.	 تصویرهای۳۴و ۳۵. سر یک زن، اثرپیکاسو(۱۹۰۶م.)، (Warncke,2007:154). ۱. حجم و جسمیت اشیا، بدون رعایت قوانین ژرفانمایی خطی و ازطریق مجموعه‌ای‌از احجام و مکعب‌های‌درهم بافته ارائه شده‌است. ۲. احجام طبیعی شکسته‌شده و به شکل‌های استوانه‌ای، مکعب، مخروطی و... درهم ادغام‌می‌شوند و شبیه مجسمه، در سطح تصویر به‌طور همزمان به‌نمایش درمی‌آید. ۳. در سطح‌تصویر، ترکیب‌بندی و ساختار تصویری بر حجمِ سه بعدی اجسام غلبه‌دارد.
رنگ	 تصویر۳۶. هتک حرمت بوستان، منسوب به شیخ محمد(۱۰ه.ق.)، (سیکر و کورکیان، ۱۳۷۷: ۱۲۰). ۱. رنگ‌ها غیرواقعی، روشن، خالص و تخت هستند. ۲. سطوح رنگی تخت در سطح تصویر کنارهم هستند. ۳. رنگ، تابع تأثیرات جویِ جهان مادی نیست. ۴. از تضادهای رنگی برای ایجاد حرکت بصری بین سطوح که عمق ویژه‌ای می‌سازد و خلق فضاهایی که همزمان دیده‌می‌شوند، استفاده شده‌است.	 تصویر۳۷. سر یک زن و کوهها، اثر پیکاسو(۱۹۰۹م.)، (Warncke, 2007:186) تصویر۳۸. نمودار تفکیک سطوح(نگارندگان). ۱. رنگ به‌عنوان عنصری مستقل از شکل ورنگ واقعی اشیا، به‌کاربرده شده‌است. ۲. در کوبیسم،تجارب رنگی درعرصه ارائه فضاها به طور همزمان، نقش کمتری نسبت به سایر عناصر بصری برعهده دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

ادامه جدول۲. شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختار تجسمی همزمانی فضا در نگارگری و نقاشی‌های پیکاسو

عناصر تجسمی	نگارگری ایرانی	نقاشی پیکاسو
نور و سایه	 تصویر۳۹. ملاقات همای و همایون در باغ(۸۳۴ ه.ق.)، (تجویدی، ۱۳۷۵ : ۱۰۶). ۱. نور متمرکز در نگاره‌ها دیده‌نمی‌شود. نور درکل فضای نگاره پخش است. ۲. نور، تابع تأثیرات جوی نیست. ۳. نور یکنواخت و غیرمتمرکز به‌وضوح نقوش تزئینی و فضاهای مختلف که همزمان در یک تصویر کنارهم به‌نمایش درآمده‌اند، کمک‌می‌کند.	 تصویر۴۰.زن نشسته، اثر پیکاسو(۱۹۰۹م.)،(کُوپر، ۱۳۸۲ :۳۶). ۱. نور متمرکز وجودندارد. ۲. ساختار تصویری و ترکیب‌بندی بر نور و سایه مادی و محسوس، غلبه‌دارد. ۳. سایه ونور، مستقل از واقعیت پیرامون است. ۴. از نوروسایه غیرمتمرکز برای متمایزساختن سطوح تفکیک‌شده و متوالی از یکدیگر، استفاده‌می‌شود. ۵. از نور و سایه غیرمتمرکز برای نمایش حجم‌های تراش‌خورده که همزمان در یک تصویر دیده‌می‌شوند، استفاده شده‌است.
حرکت	 تصویر۴۱. (سمت راست) اسفندیار ارجاسب را در دِژ برازن می‌کُشد و خواهرانش را نجات می‌دهد(۸۳۳ ه.ق.)، (پاکباز، ۱۳۷۹: ۶۰۰). تصویر۴۲. (سمت چپ) نموداره نمایش حرکت درسطح تصویر و تفکیک سطوح(نگارندگان). ۱. حرکت از سطحی به سطح دیگر و از افقی به افق دیگر با مشارکت بیننده انجام‌می‌شود. ۲. حرکت بین فضای دو بُعدی وسه بُعدی در سطح تصویر اتفاق‌می‌افتد. ۳. سطوح در فضا برهم تأثیرمی‌گذارند و حرکت بصری بین آنها ایجادمی‌شود. ۴. حرکت در فضا به‌صورت کلیتی درحال رشد همواره وجود دارد. ۵. چشم تماشاگر با حرکت و مشارکت بصری خود، فاصله سطوح متداوم را در ذهن خود می‌سازد که این امر باعث توهم حرکت و عمق می‌شود.	 تصویر۴۳.آب انبارها، اثر پیکاسو(۱۹۰۹م.)، (Jaffe,1988:69) تصویر۴۴. نمودار نمایش حرکت(نگارندگان). ۱. حرکت در فضای سطح تصویر دیده‌می‌شود. ۲. حرکت باعث دیده‌شدن فضاهای مختلف در چند زمان متوالی در جهان محسوس و مادی می‌شود. ۳. فضای کوبیسمی به‌سوی نگرنده درحرکت است و به درون و بیرون فضا و مکان، تجاوزمی‌کند. ۴. به‌وسیله حرکت در فضا می‌توان ارتباط بین قسمت‌های مختلف آن را تجربه‌کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

ادامه جدول۲. شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختار تجسمی همزمانی فضا در نگارگری و نقاشی‌های پیکاسو

عناصر تجسمی	نگارگری ایرانی	نقاشی پیکاسو
رویداد و موضوع	 تصویر۴۵. منظومهٔ خسرو و شیرین، نظامی، منسوب به آقامیرک (۹۰۰ ه .ق) (پولیاکووا و رحیموا، ۱۳۸۱: ۱۹۸). تصویر۴۶.حضرت موسی، حضرت محمّد(ص)، حضرت مریم و حواریون (سده ۹ ه.ق.)،(بینیون،۱۳۷۸: ۴۱۴). ۱. رویدادها و داستان‌های روایی گوناگون با الهام از قصص دینی و قرآنی، اشعار پارسی و عرفانی بدون وجود توالی زمانی و رابطه منطقی‌مکانی بین آنها به‌طور همزمان درسطح یک تصویر به نمایش درمی‌آیند. ۲. موضوعات، رویدادها وداستان‌های روایی، قابلیت بیان و نمایش در همه زمان‌ها را پیدامی‌کنند. ۳. هر بخش در سطح تصویر، رویدادی خاص و غالباً مستقل دارد.	 تصویر۴۷.زن و بادبزن، اثرپیکاسو(۱۹۰۹م.)، (Warncke, 2007:184). ۱. دورشدن از مضمون‌های تاریخی، روایی، احساسی و عاطفی. ۲. موضوع با فضا و مکانی که آن را پدیدمی‌آورد، تلفیق می‌شود و ناحیه پیرامون موضوع، یک ضمیمه گسترش یافتهٔ خود موضوع و جسم می‌شود. ۳. اگر شیء(موضوع) از سطح تصویر حذف‌شود، فضا و مکان پیرامون آن، فرومی‌ریزد.

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

نتایج بررسی‌های انجام‌شده در پژوهش حاضر بیانگر آن است که ویژگی‌های همزمانی فضا در نظام زیباشناختی نگارگری ایرانی و نقاشی‌های پیکاسو به‌طور کامل یکسان نیستند و شباهت‌ها و تفاوت‌هایی باهم دارند. عناصر مشترکی مانند فضای به‌نسبت دو بُعدی در سطح تصویر، سطوح رنگی متوالی و پی‌درپی و نفیِ ژرفانمایی خطی در نگاره‌های ایرانی و آثار پیکاسو به‌طور مشترک، دیده‌می‌شود. همچنین در آثار نگارگری که براساس حکمت و فلسفه ایرانی و اسلامی ایجاد شده‌اند، فضا، زمان و مکان، ذهنی، تخیلی و فارغ از قیود محسوس مادی بوده و با عالم مثال پیونددارد. لیکن در نقاشی‌های پیکاسو که برمبنای تفکر و فلسفه اروپایی پدیدآمده، فضا، زمان و مکان، ادراکی و عینی و وابسته به جهان محسوس مادی است. این نکته بارزترین تفاوت این دو شیوه نمایش فضا قلمدادمی‌شود. در آثار پیکاسو، فضا، مکانی ثابت برای ادغام نمودارهای مختلف اشیا در یکدیگر در چند زمان متوالی و نمایش همزمان حجم و جسمیت اشیا بدون سه بُعدنمایی است که ازطریق مجموعه‌ای از مکعب‌های درهم بافته‌شده، جهان محسوس را نمایش‌می‌دهد. ولی نمایش رویدادها و داستان‌های روایی گوناگون در نگارگری به‌موازات یکدیگر و بدون رابطه زمانی و مکانی، به‌طور همزمان در یک تصویر و در فضای مثالی اتفاق‌می‌افتد. باتوجه‌به دلایل بالا ملاحظه‌می‌شود که تفاوت مبانی نظری و مفهوم فضا، عامل ایجاد تفاوت و تشابه در آثار نگارگری و نقاشی کوبیستی است که پیکاسو از مهم‌ترین بنیان‌گذاران آن معرفی‌می‌شود. همچنین، نکته قابل توجهی که از دید سایر پژوهشگران مغفول‌مانده، تطابق‌نداشتن کامل مفهوم و مصداق همزمانی در نقاشی‌های پیکاسو و نگاره‌های ایرانی است. چراکه این اصطلاح، نخستین‌بار برای توصیف آثار پیکاسو به‌کاررفته و سپس، هنرپژوهان غربی آن را در توصیف فضای نگارگری ایرانی به‌کار گرفته‌اند. ازین‌رو، آشکارمی‌شود که کاربرد این اصطلاح درباره فضای نگارگری ایرانی از دقت لازم برخوردار نیست.

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌نوشت

۱- کوبیسم (Cubism): شیوه‌ای انتزاعی در نقاشی اوائل قرن بیستم است که پیکاسو و براک آن را ابداع‌کردند. هدف نقاشان کوبیست، نمایش حجم وفضا ازطریق تراش‌بندیِ سطوح و متوسل‌نشدن به توهمِ عُمق بود. اصطلاح کوبیسم را نخستین‌بار لویی وُسل (L.Vavxcelles)(1870-1943.م) ، در نقد هنری به‌کارگرفت(Chilvers, 2003 : 732).

2- Pablo Picasso (1881-1973.م).

3- Simultaneity

4-Henri Bergson(1859-1941.م).

فیلسوف و روانشناس مشهور فرانسوی.

۵-کوبیسم تحلیلی یا حجمگری تحلیلی(Analitic Cubism): شیوه‌ای در نقاشی کوبیسم است که در سالهای ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۱میلادی در نقاشی اروپایی شکل گرفت، در این شیوه نقاشان کوبیست اَشکال هندسی را به برش‌ها و بُرهای هندسی تجزیه‌می‌کنندChilvers,2003:153).

6-Ernest Diez(1878-1961.م).

نویسنده استرالیایی، منتقد هنر و تاریخ‌نویس.

7- Alexandre Papadopoulo (1802-1870.م).

8- Sheila R. Canby

رئیس بخش هنر اسلامی موزه متروپولیتن نیویورک و و از پژوهشگران برجسته هنر عصر صفوی.

9- Spatial Simultaneity

10- Stuart Cary Welesh (1928-2008.م) .

11- Linear Perspective

12- High Horizon

در نگارگری ایرانی، شیوه‌ای در منظره‌نگاری است که در آن خط فرضی افق تا نزدیک مرز بالایی تصویر بالامی‌رود که سطح آسمان بسیار باریک‌تر از سطح زمین به نمایش درمی‌آید(پاکباز، ۱۳۷۹ :۳۳).

۱۳- فیلسوف ایرانی که سال ۱۳۱۲ه.ش.در تهران به‌دنیاآمد.وی استاد علوم اسلامی در دانشگاه جُرج واشنگتن است که مقالات و کتاب‌های دانشگاهی بسیاری را در زمینه علوم و فلسفه اسلامی نگاشته‌است.

14- Imaginal World

15- Simultaneous Perspective

16- Binyon Laurence(1869-1943.م)

۱۷- این کتاب(مجموعه مقالات)، ترجمه‌ای است از:

A Survey of Persian Art (Painting and the art of the book, Vol.V,PP.1809-1994 & Vol.X .

18- Persian Painting

19- Oliver Leaman

استاد فلسفه دانشگاه کنتاکی است که مطالعات بسیاری را در زمینه فلسفه اسلامی و شرق داشته‌است. وی در سال ۱۹۷۹ میلادی درجه دکتری تخصصی (Ph.D.)خود را از دانشگاه کمبریج انگلستان دریافت‌کرده‌است.

20- History of Islamic Philosophy

۲۱- عارف مسلمان اندلسی و اهل تصوف (۶۳۸-۵۶۰ ه.ق.) (Andalusia). (دهخدا، ۱۳۷۷ :۳۷۶).

22- Spiritual

23- Corporeal

۲۴- صدرالدین محمد شیرازی معروف به ملاصدرا: فیلسوف و عارف ایرانی متوفی در سال ۱۰۵۰ ه.ق.(دهخدا،۱۳۷۷ : ۲۱۴۳۶).

۲۵- شیخ شهاب‌الدین سهروردی: حکیم و فیلسوف ایرانی، معروف به شیخ اشراق و نویسنده کتاب فلسفی"حکمت اشراق" (۵۴۹-۵۸۷ه. ق.) (دهخدا، ۱۳۷۷ :۱۳۸۵۷).

Archive of SID

www.SID.ir

26- Suspended Forms

در عالم مثال،شکل‌ها ازجهت قابل رؤیت‌بودن با ویژگی‌های عینی همراه هستند ولی نه همچون جهان مادی، جسمی و فیزیکی(ازجهت قابل لمس‌بودن). برای نمونه، شکل‌ها و هرآنچه با آنها در ارتباط و تعامل است، رنگ و فرم قابل شناسایی دارند اما مثل جهان محسوس مادی نیست، بالاتر و برتر از آن است(corbin, 1977:166).

27- Titus Burchhardt(1908-1984 م.)

پژوهشگر عرفان، تصوف، هنر و تمدن اسلامی.

28- Art of Islam

۲۹- وجود اشیا در علم خداوند درواقع وجود نیست بلکه، ثبوت است. چیز یا شی‌بودن همه ممکنات، پیش از پوشیدن جامه هستی به فرمان خدا، وجود عینی ندارند و در علم او هستند. به‌عبارتی دیگر، اعیان ثابته درحال عدم هستند و به‌هیچ وجه وجود عینی ندارند و وجودی علمی دارند(بورکهارت، ۱۳۶۵ :۴۴).

30- Euclid(327-283 .ق.م) ریاضیدان یونانی

31- Euclidean Geometry

32- Plane Geometry

33- Solid Geometry

34- Plato(427-347 .ق.م)

فیلسوف و دانشمند یونانی که شاگرد سقراط(Socrates) بود.

35- Aristotle(384-322 .ق.م)

فیلسوف یونانی، شاگرد افلاطون و نویسنده کتاب «فن شعر» (Poetics)

36- Topos

37- Renaissance

دوره‌ای که در آن هنر اروپای غربی در سده‌های(۱۶-۱۴م.) با احیای الگوهای هنر کلاسیک (Classic) و توجه به ارزش‌های انسانگرایانه(Humaniticism)متمایزمی‌شود(Chilvers, 2003 :493).

38- Isaac Newton(1643-1727.م)

فیزیکدان، ریاضیدان و فیلسوف انگلیسی

39- Giotto di Bondon (1270-1337.م)

نقاش و معمار ایتالیایی و مهم‌ترین آغازکننده ژرفانمایی خطی در هنر اروپایی(Chilvers, 2003 :241).

40- Picture Plane

سطحی فرضی در هر طرح و تصویر، همانند صفحه شفافی بر مسیر دید ناظرکه عناصر تصویر روی آن تجسم‌یابند(Ibid:455) .

41- Non- Euclidean Geometry

این هندسه را سال(۱۸۲۹م.) «لُباچُفسکی» (Lobaschefski) (۱۸۵۶-۱۷۹۲م.)، ابداع کرد.

42- Albert Einstein(1879-1955.م)

فیزیکدان آلمانی، دانشمند بزرگ فیزیک نظری و برنده جایزه نوبل(Nobel) فیزیک(۱۹۲۱م.).

43- Rene Descartes(1596-1650.م)

فیلسوف، ریاضیدان و فیزیکدان فرانسوی

44- Artificial Perspective

45- Natural Perspective

۴۶- دانشمند و ریاضیدان ایرانی(۳۵۴-۴۳۰ ه.ق) و نویسنده کتاب"المناظر" (دهخدا،۱۳۷۷ :۴۰۳).

۴۷- فیزیکدان و ریاضیدان ایرانی که سهم بزرگی در دانش اُپتیک (Optic) و فیزیک نور و نظریه اعداد داشته و سال ۷۲۰ ه.ق. وفات‌یافت(دهخدا،۱۳۷۷ :۱۸۵۵۵).

Archive of SID

www.SID.ir

48- Georges Braque(1882-1963.م)

نقاش وچاپگر فرانسوی که از پیشگامان برجسته هنر مدرن و یکی از بنیانگذاران جنبش کوبیسم به‌شمارمی‌آید(Chilvers, 2003 :84).

49- Form: قالب، صورت، شکل سه بعدی

۵۰- به‌هم جمع‌آمده در نقطه حال همه دور زمان، روز و مه و سال(شبستری،۱۳۷۱: ۷۲).

51- Descriptive Geometry

نخستین‌بار، گاسپار مونش(۱۷۴۶-۱۸۱۸م.) اصطلاح هندسه ترسیمی را به‌کاربرد(دهخدا،۱۳۷۷ :۲۳۵۶۳).

52- Axonometry or Parallel Perspective

53- Axonometric Pictures

54- Surfaces Overlapping

وقتی شکل‌های مسطح داخل صفحه تصویر، موازی با صفحه تصویر روی هم قرارگیرند، توهم دوری و نزدیکی ایجادمی‌شود و فضایی در عمق پدیدمی‌آورند که به هم‌پوشانی سطوح معروف است(بَترز،۱۳۷۰ :۷۹).

55- Andre Lhote(1885-1962.م)

نقاش، پیکره ساز، مُدرس و هنری نویس فرانسوی

56- Leo Bronstein (1902-1976.م).

57- Paul Cezanne(1839-1906.م).

نقاش پست‌امپرسیونیست فرانسوی که پدر هنر مدرن خوانده‌می‌شود(Chilvers, 2003 : 116).

۵۸- آرکِتیپ(Archetype): به نقش‌مایه یا الگوی اولیه‌ای که در تداوم فرهنگی، نیروی رمزی و خصلت نمادین یافته‌است، گفته‌می‌شود (پاکباز،۱۳۷۹ :۴۴).

منابع و مآخذ

- بترز، رَی.(۱۳۷۰). **زبان نقاشی**، ترجمه داراب بهنام شباهنگ، چاپ اول، تهران: چکامه.
- بورکهارت، تیتوس.(۱۳۶۵). **هنر اسلامی(زبان و بیان)**، ترجمه مسعود رجب‌نیا، چاپ اول، تهران: سروش.
- بینیون، لورنس.(۱۳۷۸). خصایص زیبایی در نگارگری ایرانی، **مجموعه مقالات سیر و صور نقاشی ایرانی**، به‌کوشش آرتور اپهام پوپ، ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: مولی.
- پاپادوپولو، الکساندر.(۱۳۶۱). تصویرسازی عالمی کوچک برای انسان، **فصلنامه هنر**، (۲)،۸۳-۷۰.
- پاکباز، رویین.(۱۳۷۹). **دایره‌المعارف هنر**، چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.
- _____.(۱۳۸۰). **نقاشی ایران(از دیروز تا امروز)**، چاپ دوم، تهران: زرین و سیمین.
- پولیاکووا، ی.آ. و رحیموا، ز.ی.(۱۳۸۱). **نقاشی و ادبیات ایرانی**، ترجمه زهره فیضی، چاپ اول، تهران: روزنه.
- تجویدی، اکبر.(۱۳۷۵). **نگاهی به نقاشی ایران (از آغاز تا قرن دهم هجری)**، چاپ اول، تهران: فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- حسینی، مهدی.(۱۳۸۱). مفهوم فضا در نقاشی عامیانه مذهبی، **فصلنامه هنر**، (۵۴)، ۱۴۸-۱۳۸.
- دهخدا، علی‌اکبر.(۱۳۷۷). **فرهنگ لغت دهخدا**، چاپ دوم(دوره جدید)، تهران: دانشگاه تهران.
- سیکر، ژ.پ. و کورکیان، ام.(۱۳۷۷). **باغهای خیال**، ترجمه پرویز مرزبان، چاپ اول، تهران: فرزان.
- شایگان، داریوش.(۱۳۸۳). **بتهای ذهنی و خاطره ازلی**، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.
- شبستری، محمود.(۱۳۷۱). **مجموعه آثار شیخ محمود شبستری**، تصحیح صمد موحد، چاپ دوم، تهران: طهوری.
- فرخ‌پیام، افسانه.(۱۳۸۶). **بررسی تطبیقی زمان و فضا در نقاشی ایران و چین**، پایان‌نامه مقطع کارشناسی‌ارشد، به‌راهنمایی حبیب‌الله آیت‌الهی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.
- قیصری، داوود.(۱۳۷۹). **رسائل قیصری**، تصحیح سیدجلال آشتیانی، چاپ سوم، تهران: حکمت و فلسفه ایران.
- کنبی، شیلا.(۱۳۸۱). **نگارگری ایرانی**، مترجم مهدی حسینی، چاپ اول، تهران: مطالعات هنر اسلامی.

Archive of SID

www.SID.ir

- کشاورز، گلناز و گودرزی، مصطفی.(۱۳۸۶). بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی، **فصلنامه هنرهای زیبا،** (۳۱)، ۹۹-۸۹.
- کوپر، داگلاس.(۱۳۸۲). **تاریخ کوبیسم**، ترجمه محسن کرامتی، چاپ سوم، تهران: نگاه.
- ناظری، افسانه.(۱۳۸۷). حال سرمدی، تأویلی بر نگاره خسرو و شیرین، **فصلنامه نامه هنر**، دانشگاه هنر، (۱)، ۳۵-۲۳.
- نصر، سیدحسین.(۱۳۷۳). عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی، **فصلنامه هنر**، (۲۶)، ۸۵-۷۹.
- ولش، استوارت کاری.(۱۳۷۰). ویژگی‌های نقاشی ایرانی، **نگاره**، ترجمه نسرین هاشمی، (۲)، ۴۶-۵۳.

- Bergson, H. & Dingle, H. (1965). **Duration and Simultaneity: With Reference to Einstein's Theory**. (Trans: Leon Jacobson). Michigan: Bobbs Merrill.
- Bogolyubov, S. & Voinov, A. (1968). **Engineering Drawing.** Moscow: Mir Publishers.
- Canby, SH. R. (1997). **Persian Painting**. London: British Museum Press.
- *Chilvers, I.* (2003). **The Concise Oxford Dictionary of Art and Artist**. *(third edn). UK: Oxford University Press.*
- Chittick, W. C. (1994). **Imaginal Worlds: Ibn Al-Arabi and the Problem of Religious Diversity**. Albany: State University of New York Press.
- Corbin, H. (1977)**. Spiritual Body and Celestial Earth: From Masdean Iran to Shi'ite Iran**. Princeton: Princeton University Press.
- Deiz, E. (1937). **Ars Islamica**. (Vol. IV), Michigan: The Smithsonian Institution & Regent of University of Michigan Press.
- Giedion, S. (2002). **Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition**. Massachusetts: Harvard University Press.
- Greenberg, M. J. (2008). **Euclidean and Non-Euclidean Geometries: Development and History.** New York: Macmillan Press.
- Jaffe, H. C. (1988). **Pablo Picasso**: **Drawing and Print**. London: Thames and Hudson Ltd.
- Lindberg, D. C .(2010) **The Beginnings of Western Science: The European Scientific Tradition in Philosophical, Religious and Institutional Context, Prehistory to A.D. 1450**. (second edn). Chicago and London: University of Chicago Press.
- Machotka, P. (1996). **Cezanne: Landscape into Art.** New Haven and London: Yale University Press.
- Nasr, H. & Leaman, O. (eds). (1996). **History of Islamic Philosophy**. London: Routledge Press.
- Papadopoulo, A. (1979). **Islam and Muslim Art.** New York: H. N. Abrams Press.
- Sporr, D. J. (2000). **The Creative Impulse: An Introduction to the Arts.** New York: Prentice-Hall Press.
- Warncke, C. P. (2007). **Pablo Picasso: The Works 1890-1936.** Munich: Taschen GmbH Press.
- https://*www.docstoc.com* (access date: 19/4/2012).
- http://*www.mdc.edu* (access date: 29/8/2012).

Archive of SID

www.SID.ir

Received: 2012/04/06
Accepted: 2012/11/28

Comparative Study of Spatial Simultaneity in Persian Painting and Picasso Cubist Painting

Behdad Panjehzadeh* **Mohsen Marasy****

Abstract

The term "simultaneity" means the exhibition of various spaces without time and place sequences in an image using the principle of synchronicity. The term "spatial simultaneity" has been used for referring to Persian painting and Cubist paintings of Picasso. For this reason, the main objective in present paper is to identify similar and different aspects of the two aesthetic systems of Persian painting and Picasso painting each of which displays spatial simultaneity in its visual structure. Moreover, it is tried to show that "spatial simultaneity" lacks enough precision for describing Persian painting. Accordingly, similar and different aspects of the concept and visual structure of "spatial simultaneity" in Persian and Picasso paintings are explored. To fulfill the objectives of this paper, library sources and descriptive-analytical method are used to explore the concept of space and the manner of showing perspective in these two visual systems. The results of observations in this paper show that spatial simultaneity in aesthetic system of Persian painting and Picasso painting involves similarities and differences. For instance, in Persian painting, space is devoid of material constraints and it is in relation to the World of Ideas, whereas, in Picasso painting, space is perceptual and dependent on the material world. For this reason, it can be concluded that the term "spatial simultaneity" is not sufficiently precise to define visual structure of Persian painting because such term has been used for the first time to define Cubism style in painting which is not in complete correspondence with Persian painting.

Archive of SID

Keywords: spatial simultaneity, Persian painting, perspective, Picasso painting, Cubism

* M.A., Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran
** Assistant Professor, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran

www.SID.ir