



مطالعه تطبیقی همزمانی فضا

در نگارگری ایرانی با نقاشی‌های پیکاسو در سبک کوبیسم*

بهداد پنجه‌زاده** محسن مرائی***

چکیده

اصل همزمانی به معنای فضا سازی 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 اشاره دارد. اصطلاح همزمانی فضا درباره فضا سازی همزمان در نگارگری ایرانی و نقاشی‌های سبک کوبیسم مطرح شده است. 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. از طریق این مطالعه آشکاری می‌شود 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 شده است.

روش تحقیق به کاررفته 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 شده است.

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. در نتیجه می‌توان دریافت که کاربرد اصطلاح همزمانی فضا برای توصیف فضای تجسمی نگارگری ایرانی از دقت کافی برخوردار نیست. چراکه این اصطلاح برای نخستین بار در توصیف نقاشی کوبیستی به کاررفته و با ویژگی‌های نگارگری ایرانی به‌طور کامل منطبق نیست.

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

* این مقاله، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد بهداد پنجه‌زاده با عنوان "مقایسه ویژگی‌های همزمانی فضا در نگارگری ایرانی و نقاشی‌های پیکاسو" به راهنمایی دکتر محسن مرائی است.

bpanjehzadeh@yahoo.com

** کارشناس ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.

*** استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران.

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. نخستین بار هانری برگسون^۴ سال ۱۹۱۱ میلادی در نقد نقاشی سبک کوبیسم، اصطلاح همزمانی را به‌کاربرد و به‌نوعی نمایش همزمان فضا و رویدادها در این آثار اشاره نمود(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 رنست دییز^۶ آن را مطرح کرد، اصل همزمانی است(Diez, 1937: 185). در نگارگری ایرانی نیز، الکساندر پاپادوپولو^۷ و شیلا کنبی^۸ به اصل فضاسازی همزمان و نمایش فضاهای چندساحتی بدون توالی زمانی و مکانی به‌طور همزمان در یک تصویر اشاره دارند (Papadopoulou, 1979: 109; Canby, 1997: 71).

بنابر آنچه بیان شد، 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 مشخص شود 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 بررسی شده 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 ژرفنمایی و بازنمایی طبیعت، بررسی و شناخت مفهوم ژرفنمایی در نظام زیباشناسی نقاشی ایرانی و اروپایی مورد توجه قرار گرفته‌است. در ادامه، به تطبیق مفهوم و ساختار تجسمی همزمانی فضا در نگارگری ایرانی و نقاشی‌های پیکاسو در سبک کوبیسم پرداخته می‌شود.

پیشینه پژوهش

در زمینه شناخت همزمانی فضا در نظام زیباشناسی نگارگری ایرانی و نقاشی‌های پیکاسو تحقیقاتی صورت گرفته که در زیر به برخی از این آثار اشاره می‌شود.

استوارت کاری وِلش^{۱۰} مقاله‌ای با عنوان "ویژگی‌های نقاشی ایرانی" نوشته‌است که سال ۱۳۷۰، با ترجمه نسرین هاشمی در شماره دوم مجله نگاره به چاپ رسید. نگارنده در این مقاله، فضاسازی در نگارگری ایرانی و هنر دینی را بررسی کرده و هنر غیرتصویری و تزئینی ایرانی را برگرفته از عقاید اسلامی می‌داند. همچنین در این مقاله به سنت دوبعدنمایی و تغییر زوایای دید که نگارگر را قادر می‌سازد به‌طور همزمان رویدادها و قسمت‌های مختلف را از زوایای دید مختلف ببیند، اشاره شده‌است. الکساندر پاپادوپولو(۱۳۶۱) هم در مقاله‌ای با عنوان "تصویرسازی، عالمی کوچک برای انسان"، نبود قواعد ژرفنمایی خطی^{۱۱} در فضای تصویری نگارگری ایرانی و بهره‌گیری از اصل افق رفیع^{۱۲} را که به‌نوعی باعث دیده شدن فضاهای مختلف به‌طور همزمان در یک تصویر می‌شود، مطرح کرده‌است و به جنبه‌های آگاهانه رعایت نکردن اصل واقعی‌گرایی و پناه‌بردن به جهان تخیل در نگارگری ایرانی اشاره می‌کند. 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 بررسی کرده‌است. 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 ژرفنمایی همزمان^{۱۵}، فضایی دوبعدی را در تصویر به نمایش می‌گذارند و فضاهای مختلف را به‌طور همزمان، در یک تصویر نشان می‌دهند. لیکن در دیدگاه دوم مفاهیم فضا، زمان و مکان ریشه در فلسفه مادی غرب دارند که منجر به ابداع ژرفنمایی خطی و خلق فضای سه‌بعدی در تصویر می‌شوند. لورنس بینیون^{۱۶} هم در مقاله‌ای که با عنوان "خصایص زیبایی در نقاشی ایران" نوشته و در مجموعه مقالات "سیرو صور نقاشی ایران"^{۱۷} چاپ شده‌است، بیان می‌کند که کودکان دنیا را با تخیل و رؤیای کودکان خود که هیچ‌یک از قواعد ژرفنمایی خطی در آن رعایت نمی‌شود، به تصویر می‌کشند. 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 زاویه دید متفاوت، به‌طور همزمان در یک تصویر با هم نمایش می‌دهند. مهدی حسینی(۱۳۸۱) هم، در مقاله‌ای با عنوان "مفهوم فضا در نقاشی عامیانه مذهبی" تاریخ بازنمایی تصویری را بررسی و بیان کرده که تصویر بازنمایی شده، با فضای واقعیت یکسان نیست. درواقع، مقاله یادشده بیشتر بر مفهوم فضا براساس ژرفنمایی مقامی تأکید داشته و فقط یکی از جنبه‌های نمایش فضا را به‌طور همزمان و استفاده از آن در نقاشی عامیانه ارزیابی کرده‌است.



در توصیف آثار کوبیستی به کار برده که این نکته نیز، مورد توجه نویسندگان آثار معرفی شده قرار نگرفته است.

مفهوم فضا در نگارگری ایرانی

از دیدگاه فلسفی، مفهوم فضا در نگارگری ایرانی به حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی پیوسته است. در این باره سیدحسین نصر و *الیور لیمن*^{۱۹} در کتاب "تاریخ فلسفه اسلامی"^{۲۰}، از آرای *ابن عربی*^{۲۱} سخن به میان می آورند که بیانگر آن است که عرفا در تبیین سلسله مراتب وجود، به عوالم سه گانه معقول^{۲۲}، محسوس مادی^{۲۳} و عالم مثالی معتقد بودند. آنان عالم معقول را جایگاه روح و عالم محسوس را جایگاه ماده می دانستند، عالم مثالی میان دو عالم معقول و محسوس قرار گرفته است (Nasr et al, ۱۹۹۶: ۵۰۷).

برخی از فلاسفه ایرانی پیش از ملاصدرا^{۲۴} مانند سهروردی^{۲۵}، وجود فضای مثالی را مطرح نموده و پایه های اصلی و متافیزیکی آن را بنیان نهاده اند. اما اولین کسی که با پیروی از ابن عربی، ساختاری نظام مند و فلسفی را در مبحث فضای مثالی بنیان نهاد، ملاصدرا بود (Chittick, 1994: 198). فضای عالم مثال در نگارگری ایرانی سبب شده تا شکل ها همچون صوری معلق^{۲۶} جلوه گر شوند که به قول سهروردی در ناکجا آباد واقع شده اند؛ مکانی که در یک آبادی خاص قرار نگرفته، بلکه ناکجای همه کجاهاست (شایگان، ۱۳۸۳: ۸۶).

از پژوهشگران اروپایی کسی که مستقیماً به موضوع فضای مثالی در نگارگری ایرانی توجه کرده تیتوس بورکهارت^{۲۷}، هنرشناس مسلمان است. وی در کتاب "هنر اسلامی"^{۲۸} عالمی را که نمونه های اعلای نگارگری ایرانی تصویر می کند، عالم *الاعیان الثابته*^{۲۹} (گوهر دگرگون نشدنی) و صور این نقاشی ها را مظهر عین ثابت آنها دانسته است. هرگاه گوهر دگرگون نشدنی طبیعت مورد نظر باشد، آنرا نمی توان به حواس دریافت چراکه از مرز شکل و صورت مادی بیرون است. باین همه، 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 می شود (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۴۴). به هر حال، فضای تصویری نگاره های ایرانی معنایی را القای کند که گویی عالم تصور و رؤیا، بهشت زمینی را با ملکوت آسمانی پیوند زده است. زمان و مکانی که از سوی نگارگران ایرانی ابداع شده، زمان و مکانی مستقل و انتزاعی و دارای ممیزات مثالی خود است. به بیان دیگر، زمینه فکری، فلسفی و جهان شناسی نگارگران ایرانی و ملاک های زیباشناسی نگارگری عصر اسلامی، کاملاً با زمینه فلسفی مفسران غربی معاصر آنها متفاوت است (نصر، ۱۳۷۳: ۸۶-۸۰).

همچنین *گلناز کشاورز* (۱۳۸۶)، مقاله ای با عنوان "بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی"، به راهنمایی مصطفی گودرزی نوشته که در آن مفهوم زمان و مکان در ایران را از دیدی عرفانی و اسلامی بررسی کرده اند. آنها در این پژوهش، اشاره می نمایند که نمایش همزمان فضاهای مختلف در نگارگری ایرانی از اعتقاد به عالم مثال و اصل عدم واقع گرایی این عالم نشأت می گیرد که با کمک تغییر زوایای دید، نگارگر می تواند عناصر مختلف را از بهترین زاویه ممکن و همزمان کنار هم 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 در یک نگاره اشاره دارد و بیان می کند که در نگارگری ایرانی مفهوم زمان و مکان بیانگر نوعی همزمانی و لحظه حال بی زمان صوفیانه است. *شیلا کنیی* (۱۳۸۱) در کتاب "نقاشی ایرانی"^{۳۰} است. وی، به بررسی عدم وجود توالی زمانی و رابطه منطقی فضا در نگاره های ایرانی اشاره دارد و بیان می کند که نگارگران ایرانی با کنار هم نهادن عوامل متعارف و غیرمتعارف، رویدادها و موضوعاتی را که در زمان های مختلف اتفاق افتاده اند، به طور همزمان در یک تصویر به نمایش می گذارند. *داریوش شایگان* (۱۳۸۱) هم، در کتاب "بت های ذهنی و خاطره ازلی" به بررسی مفهوم فضا در نگارگری ایرانی می پردازد و به این مطلب اشاره می کند که در نگاره های ایرانی فضا به سبب با قوانین امتداد مفهومی، توالی زمانی و رابطه منطقی فضاهای مختلف برخاسته است. نگارگر ایرانی نه بر اساس تصادف و نداشتن مهارت بلکه آگاهانه با رعایت نکردن قوانین ژرفنمایی خطی و بهره گیری از سطوح متوالی و پی در پی، جهانی خیالی را نمایش می دهد که بیش از هر چیز فضای عالم مثال را به ذهن بیننده متبادر می سازد. *افسانه فرخ پیام* (۱۳۸۶) هم، در پایان نامه خود با عنوان "بررسی تطبیقی زمان و فضا در نقاشی ایران و چین"، ضمن شناخت مفهوم زمان و فضا در اندیشه دینی و عرفانی ایران و چین، چگونگی تجلی آنها را در نمونه هایی از نقاشی های ایران و چین، به گونه تطبیقی بررسی کرده است.

با مطالعه پژوهش هایی که در بخش پیشینه تحقیق از آنها یاد شد، این چنین به دست می آید که پژوهشگران به گونه ای دقیق ساختار تجسمی نمایش همزمانی فضا در نگارگری ایرانی را بررسی نکرده اند و مقایسه ای هم با همزمانی فضا در نقاشی های غربی انجام نشده است. ازین رو، لزوم تحقیق بیشتر در این زمینه کاملاً حس می شود. به ویژه آنکه، هنر پژوهان جهان غرب اصطلاح همزمانی را برای نخستین بار

آنچه گفته شد، دیدگاهی است که نگارش مقاله حاضر بر مبنای آن استوار شده است. بر این اساس می‌توان گفت که دیدگاه نویسندگان درباره فضای به نمایش درآمده در نگارگری ایرانی از سنت‌گرایان پیروی می‌کند.

مفهوم فضا در نقاشی اروپایی

در این بخش، مبانی نظری فضا در یونان باستان و فرهنگ اروپایی بررسی و دیدگاه نویسندگان مختلف درباره فضای به نمایش درآمده در نقاشی اروپایی ارزیابی می‌شود. حدود سال ۳۰۰ ق.م. اقلیدس^{۳۰} با جمع‌آوری تمامی قضایای مربوط به هندسه، علم جدید هندسه را پایه‌گذاری کرد. بررسی مفاهیم هندسه اقلیدسی^{۳۱} در دو بعد هندسه مسطحه^{۳۲} و در سه بعد، هندسه فضایی^{۳۳} خوانده می‌شود. در طول تاریخ، تعریف افلاطون^{۳۴} از فضا، به عنوان یک هستی ثابت و از بین نرفتنی، نسبت به تعریف ارسطو^{۳۵} از فضا به مثابه مکان^{۳۶} خالی که بایستی پیرامون آن بسته باشد، موفقیت بیشتری پیدا کرد. از این رو، کتاب اقلیدس سده دوازدهم میلادی در اروپا، خدشه‌ناپذیر و کامل شمرده شد (Lindberg, 2010: 85-105).

فضای افلاطونی در دوره رنسانس^{۳۷} با تعاریف نیوتن^{۳۸} از فضا، تکمیل شد و با بهره‌گیری از هندسه اقلیدسی مفهوم فضای سه بعدی، ابداع شد. سده چهاردهم میلادی، هنرمندان آغاز رنسانس، مانند جتو^{۳۹} بر مبنای فضای اقلیدسی، شیوه جدیدی را برای سازماندهی و ارائه فضا در سطح تصویر^{۴۰} ابداع کردند که ژرفانمایی خطی نامیده شد (تصویر ۱)، (Giedion, 2002: 436; Sporr, 2000: 280).

نخستین بار سده نوزدهم میلادی پس از رنسانس، تصور جدیدی از فضا در هندسه به وجود آمد که هندسه‌های ناقص اقلیدسی^{۴۱} نامیده شد. این امر موجب شد که امکان دیدار اشیا در فضا فزونی یابد. هندسه ناقص اقلیدسی، فضا و زمان را مطالعه و خواص زمان را به هندسه وارد می‌کند. از این هندسه، بعدها در نگره نسبیت/نشتین^{۴۲}، استفاده شد (Greenberg, 2008: 373). سده بیستم میلادی هم در نقاشی کوبیسم، خواص زمان به فضای نقاشی اروپایی وارد شد (Giedion, 2002: 431). تأثیر فلسفه یونان به ویژه فلسفه دکارت^{۴۳} در هنر اروپایی، باعث تقلید از طبیعت مادی به عنوان جوهر هنر شد. قراردادهایی هم مانند ابداع ژرفانمایی خطی و سایر کشفیات علوم تجربی به دست بشر برای اندازه‌گیری و تعیین فضا و زمان در هنر اروپایی ایجاد شد (نصر، ۱۳۷۳: ۸۰).

ژرفانمایی خطی و ژرفانمایی همزمان

با وجود سبک‌های گوناگون نقاشی، دو شیوه کلی را در تجسم محیط پیرامون و تخیلات ذهنی در سطح تصویر می‌توان

مشاهده کرد: ۱. ژرفانمایی خطی یا ژرفانمایی مصنوعی^{۴۴} که در سطح تصویر یک زاویه دید برای بیننده وجود دارد و همه خطوط اصلی سطح تصویر به سوی آن متوجه است (تصویر ۱) و ۲. ژرفانمایی همزمان یا ژرفانمایی طبیعی^{۴۵} که در سطح تصویر، زوایای دید متعددی وجود دارد. در این گونه ژرفانمایی، فضا یا شیء واحد از دو یا چند زاویه دید با چندین خط افق مختلف در یک تصویر به طور همزمان دیده می‌شود (تصویر ۱۰)، (نصر، ۱۳۷۳: ۸۰).

قواعد ژرفانمایی در نگارگری ایرانی، همان قواعد ژرفانمایی همزمان یا طبیعی است که اصول آن را اقلیدس و پس از او ریاضی دانان اسلامی، مانند ابن الهیثم بصری^{۴۶} و کمال الدین فارسی^{۴۷}، تدوین کرده‌اند. طبق تعالیم دین اسلام، هنر اسلامی هیچ‌گاه نکوشید به طبیعت دو بعدی سطح کاغذ خیانت کند و به طریقی آن را به شکل سه بعدی نمایان سازد. نگارگری ایرانی مبتنی بر تقسیم‌بندی دوبعدی سطح تصویر است چرا که تنها به این نحو می‌توان هر افقی از فضای دوبعدی نگارگری ایرانی را مظهر مرتبه‌ای از وجود و نیز از جهتی دیگر، مرتبه‌ای از عقل و آگاهی دانست. آن چنان که حتی در نگاره‌هایی که فضا یکنواخت و منفعل است، فضای سطح تصویر در نگاره‌ها کاملاً با خصلت دو بعدی خود، از فضای سه بعدی اطرافش متمایز شده است. بنابراین فضا خود نمودار عالمی دیگر است که با نوعی آگاهی، غیر از آگاهی عادی بشری ارتباط دارد (همان: ۸۲-۸۰).

ژرفانمایی همزمان در دوره پیش از رنسانس در نقاشی اروپایی کاربرد داشته است و ژرفانمایی خطی هم در دوره رنسانس ابداع شد. پس از رنسانس تا اوایل قرن بیستم، هنرمندان اروپایی از قواعد ژرفانمایی خطی پیروی کردند و سرانجام بعد از تمام شدن همه امکانات تصویری آن در قرن بیستم، سبک کوبیسم ابداع شد (کوپر، ۱۳۸۲: ۷).

علت این قواعد تصویری و ترکیب‌بندی‌های دوبعدی و سه بعدی را می‌توان در تفاوت آرمان‌ها و کمال مطلوب هنری جستجو کرد. بدین معنا که در نقاشی اروپایی از پرستش طبیعت به سوی شناخت طبیعت گام برداشتند و انسان را کانون اندیشه و هنر قرار دادند که با جهان‌بینی هنر ایرانی کاملاً متفاوت بود (تجویدی، ۱۳۷۵: ۱۳).

همزمانی فضا در کوبیسم

در میان سال‌های ۱۹۰۱ تا ۱۹۱۲ میلادی، نگاه تازه‌ای به فضا و مکان تصویری پدید آمد که نام کوبیسم را بر آن نهادند. پیکاسو و بْرک^{۴۸} در سبک کوبیسم مفهوم جدیدی از فضا را پدید آوردند و همه مفهوم‌های رایج فضا، مکان و ژرفانمایی



در آن است که در ژرفانمایی موازی، خطوط دورشونده، موازی باقی می‌مانند و ابعاد دورتر، کوچک‌تر به نظر نمی‌رسند. به همین دلیل، برای ترسیم سه بعد یک مکعب و ارتباط ابعاد آن با هم به صورتی حقیقی، از لحاظ اندازه، از این قواعد استفاده می‌شود. ولی در ژرفانمایی خطی (تصاویر عکسی)، خطوط موازی دورشونده همگرا هستند و ابعاد دورتر، کوچک‌تر دیده می‌شوند (تصویرهای ۱ و ۲).

در نگارگری ایرانی هم برای ترسیم اندازه‌های واقعی ابعاد یک مکعب، از تصاویر موازی استفاده می‌شود. یک مکعب باید در چند زمان متوالی و از چند زاویه دید مختلف دیده شود تا ابعاد آن به صورتی حقیقی و به طور همزمان در یک تصویر ترسیم شود. بدین ترتیب، در نگاره‌های ایرانی با بهره‌گیری از تصاویر موازی، نوعی از همزمانی در فضای سطح تصویر اتفاق می‌افتد (تصویرهای ۵ و ۶). لیکن در نقاشی اروپایی با بهره‌گیری از قواعد ژرفانمایی خطی، احجام مکعبی در یک زمان و از یک زاویه دیده می‌شوند (تصویر ۷).

برای نمایش نقوش تزئینی با وضوح و اندازه‌های یکسان در سطوح مکعب، تصاویر موازی مناسب هستند (تصویر ۵) و تصویرهای عکسی به دلیل خطای دید و کوچک‌نمایی ابعاد مناسب نیستند (Bogolyubov et al, 1968: 119)، (تصویر ۷).

نگارگران ایرانی از خاصیت هم‌پوشانی سطوح^{۵۴} هم، بهره‌می‌گیرند (تصویرهای ۶-۴)، (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).

در این باره آندره لوت^{۵۵} می‌نویسد: «در نگارگری ایرانی هر سطح بخش دیگری را به عقب می‌راند و سطوح پی در پی، بعد سوم را به ذهن القامی کند. بدون توسل به این تمهید، چشم بی‌آنکه سیر نماید و بی‌آنکه با توقف بر روی سطوح پشت سرهم، فضای حقیقی را متناوباً دریابد، یکباره به سوی آخرین نقطه افق توجه می‌یابد و بدین ترتیب از دریافت لذت لطیفی که از گشت و گذار در قسمت‌های مختلف اثر عاید می‌شود، محروم خواهد ماند. روشن است که دریافت عمق به وسیله ذهن، چه اندازه با تشخیص عمق که به وسیله خطای چشم در صفحه نقاشی حفره‌ای به نظر می‌آورد، از نظر کیفی متفاوت است.» (لوت به نقل از تجویدی، ۱۳۷۵: ۱۴). در تصویرهای ۶-۴، از سطوح متوالی و پی در پی استفاده شده است. سطوح پی در پی در سطح تصویر از جلو به انتهای تصویر و از جهت پائین به بالا در حرکت هستند. این سطوح به گفته لوت و برونستین^{۵۶} فضایی متحرک را ایجاد می‌کند که تماشاگر

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

کوبیست‌ها با به کارگیری بعد چهارم و گسترش حوزه دریافت فضا، افزون بر حل مسأله نمایش سه بعدی فرم^{۵۷} (فضا)، به نتیجه‌ای کاملاً جدید دست یافتند و آن، تبلور بعد چهارم زمان در تصویر بود. بدین ترتیب همانطور که گفته شد، اصطلاح همزمانی را نخستین بار هنری برگسون در باره نقاشی‌های کوبیستی به کاربرد و اصل همزمانی به نقد هنری وارد شد (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 در بردارنده رویدادی خاص و غالباً مستقل است که همزمان دیده می‌شود (نصر، ۱۳۷۳: ۸۰). در نگارگری ایرانی نمایش فضاهای مختلف، از لحاظ مکانی و زمانی، به طور همزمان در یک تصویر دیده می‌شود. برای نمونه، دو فضا و دو زمان مجزا (دو آسمان شب و روز) در کنار هم، در یک تصویر به نمایش درآمده‌اند (کنبی، ۱۳۸۱: ۷۳)، (تصویر ۲۱). ترکیب شگفت فضاهای مختلف، پیش از هر چیز حال سرمدی اهل صوفیه را به یاد می‌آورد. حالی که در آن مفهوم زمان و مکان در مقایسه با زمان و مکان محسوس استحاله یافته و زمان و مکان دیگری را مطرح می‌کند و بیانگر نوعی همزمانی و لحظه حال بی‌زمان صوفیانه است (ناظری، ۱۳۸۷: ۲۳). عالم مثال، مشاهده همزمان وقایع را در یک آن واحد و تقارن اضداد را و بنابه تعبیر قیصری جمع بودن‌های مختلف را در یک زمان و یک مکان میسر می‌کند (همان). گویی همه چیز، همه شئون زمانی و مکانی رویدادها، در آنی واحد به هم می‌پیوندند و در نقطه‌ای واحد یکی می‌شوند؛ نقطه‌ای که شیخ محمود شبستری آن را نقطه حال می‌نامد^{۵۸} (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^{۵۹}، از آن استفاده می‌شود و به ژرفانمایی با خطوط موازی^{۶۰} یا (تصاویر موازی)^{۶۱}، مشهور است (تصویر ۲). تفاوت عمده ژرفانمایی با خطوط موازی و ژرفانمایی خطی

دوبعدی و احجام مکعبی با وضوح یکسان ترسیم شده‌اند، از سطحی به سطح دیگر می‌رود که این امر به نمایش همزمان فضاهای مختلف در کنار هم کمک می‌کند (ولش، ۱۳۷۰: ۴۹)، (تصویر ۲۹).

چگونگی نمایش همزمانی فضا در کوبیسم

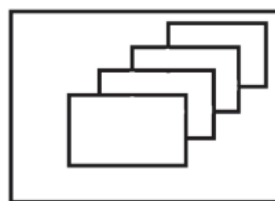
نخستین گام‌های رهایی از قید ساختار منظم ژرفانمایی خطی، در نقاشی‌های سزان^{۵۷} دیده می‌شود. ژرفانمایی در نقاشی‌های سزان به گونه‌ای است که اشیا و طبیعت از چند زاویه دید مختلف با نقاط گریز متغیر، ترسیم می‌شوند. در نقاشی سزان تغییر نقطه دید برای رسیدن به بیان کامل تری از فرم و احجام در طبیعت، به کار رفته است. نقاشان کوبیست نیز مانند پیکاسو و براک، از دستاوردهای سزان در آفرینش سبک کوبیسم که یک باره همه قوانین ژرفانمایی خطی را دگرگون کرد، استفاده کردند (Machotka, 1996: 64)، (تصویرهای ۱۰-۸).

در کوبیسم، پیکاسو صورت اشیا را به سطح‌های هندسی متوالی و پی‌درپی تجزیه کرد. سطوح تفکیک شده با هم پوشانی یکدیگر باعث ایجاد عمق ویژه‌ای می‌شوند و در عین حال، سطح دو بعدی تصویر هم پابرجا می‌ماند (تصویرهای ۱۴-۱۱). پیکاسو در اصل کوبیسم را وسیله‌ای برای کلنجار رفتن با احجام می‌دانست. وی ژرفانمایی خطی و حجم‌نمایی سه بعدی رنسانسی را کنار گذاشت و با تبدیل حجم‌های طبیعی به احجام مکعبی شکل و شکستن و تبدیل آنها به سطوح تراش خورده که از زوایای دید مختلف به طور همزمان در یک تصویر دیده می‌شوند (تصویرهای ۱۷ و ۲۷)، نوعی فضای تصویری کم‌عمق و جدید را در سطح تصویر پدید آورد که در آن حجم و جسمیت اشیا، با سطوح نشان داده شده است. در کوبیسم، نفوذ سطحی در سطح دیگر، به کمک امتداد خطوط کناره‌ها در یکدیگر ضمن اینکه، تصاویر را در پهنه سطح متراکم می‌کند، باعث گسترش نیروی هر شکل در شکل دیگر می‌شود و ارتباط عناصر سازنده فضا را در سطح تصویر تضمین می‌کند (تصویرهای ۳۱ و ۳۴)، (کوپر، ۱۳۸۲: ۳۸-۳۰).

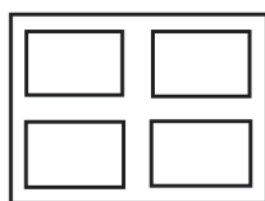
به کمک مشارکت بصری خود آن را می‌سازد (برونستین به نقل از شایگان، ۱۳۸۳: ۸۳). در نگارگری ایرانی برخی شکل‌ها، نسبت به چشم بیننده نزدیک تر و بعضی دورتر هستند. بعضی شکل‌ها از طرف جانبی، بعضی از طرف روبه‌رو و یا از بالا، به طور همزمان در یک تصویر دیده می‌شوند. در این حالت شکل‌ها، هم می‌توانند مسطح و هم سه بعدی باشند و عمق ویژه‌ای را هم القاکند و از لحاظ زاویه دید و زمان، در کنار و امتداد هم، در یک تصویر قرار گیرند. برای نمونه، در نگاره کابوس ضحاک (تصویر ۵)، حوض به شکلی قراردادی طوری ترسیم شده که گویی از بالا، از دید پرنده، دیده می‌شود. در حالی که باقی تصویر از زوایای متفاوت مانند روبه‌رو و جانبی مشاهده می‌شود (ولش، ۱۳۷۰: ۴۶).

در برخی نگاره‌های ایرانی تماشاگر از ارتفاع خاصی به صحنه می‌نگرد به همین دلیل، بیننده به آسانی همه صحنه را در می‌یابد و تداوم تجربه فضایی اتفاق می‌افتد (تصویرهای ۲۹ و ۴۱). ساختار عمودی ترکیب بندی، از ویژگی‌های مهم نگاره‌های ایرانی برای نمایش فضاهای مختلف به طور همزمان در یک تصویر است. بدین گونه، ترکیب بندی به سمت بالا رفت و دربرگیرنده ماه تا ماهی بود، از عرش تا فرش (پاپادوپولو، ۱۳۶۱: ۸۳-۷۰)، (تصویر ۱۸). نگارگران ایرانی تمایل داشتند با تغییر زوایای دید، فعالیت‌های آن سوی گستره دید را به نمایش گذارند و نوعی از احساس توسعه را با ترکیب بندی عمودی فضا و خلق فضاهایی که همزمان دیده می‌شود، در خیال بیننده، برانگیزانند (بینیون، ۱۳۷۸: ۱۷۳) (تصویر ۳۶).

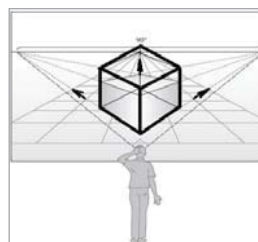
در نگاره‌های ایرانی، اجزای فضا همیشه کامل است، ولی کل فضا به قدرت کامل است. فضاهای ناتمام در کنار هم، هریک حرکت خاصی دارند و نگاه بیننده از جزئی به جزء دیگر و از نقشی به سوی نقشی دیگر حرکت می‌کند. در نگاره‌ها واقع‌نمایی جزئیات، در عین حفظ وضع قراردادی کل اثر، تحقق می‌یابد و کلیت فضا نمادین و قراردادی باقی می‌ماند (پولیاکووا و رحیمووا، ۱۳۸۱: ۱۰۹)، (تصویر ۲۵). در سطح تصویر، چشم بیننده به وسیله نقوش تزئینی و هندسی که روی سطوح



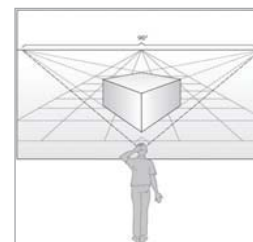
تصویر ۴. نمودار نمایش همپوشانی سطوح متوالی (بترز، ۱۳۷۰: ۷۹).



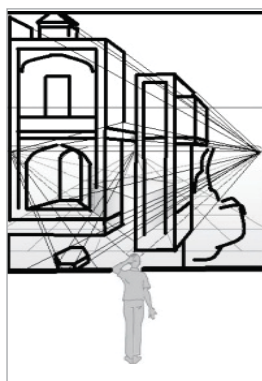
تصویر ۳. نمودار سطوح بدون بهره‌گیری از خاصیت همپوشانی (بترز، ۱۳۷۰: ۷۹).



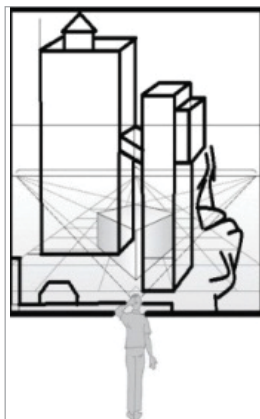
تصویر ۲. ژرفانمایی با خطوط موازی (Bogolyubov et al, 1968: 119).



تصویر ۱. ژرفانمایی خطی (Bogolyubov et al, 1968: 119).



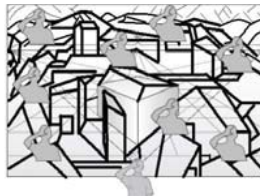
تصویر ۷. نمودار فرضی به کارگیری ژرفانمایی خطی در نگاره کابوس ضحاک که در این حالت پشت بام و اندرونی ساختمان، از دید نگارگر پنهان می‌ماند (نگارندگان).



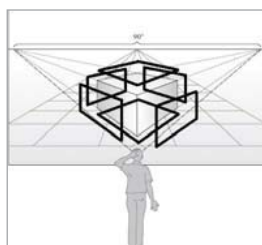
تصویر ۶. نمودار به کارگیری ژرفانمایی موازی و بهره‌گیری از خاصیت هم پوشانی سطوح در نگاره کابوس ضحاک (نگارندگان).



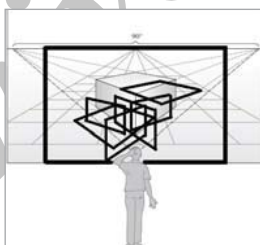
تصویرهای ۱۱ و ۱۲. طرح‌های مقدماتی تبدیل فیگور انسان به سطوح تفکیک شده و نمایش همزمان آن‌ها در یک تصویر
(<https://www.docstoc.com>).



تصویر ۱۰. نمودار تغییر زوایای دید (نگارندگان).



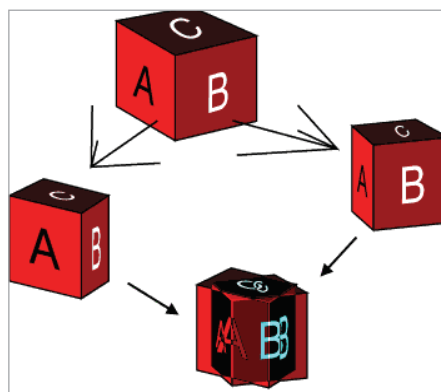
تصویر ۱۴. ترکیب سطوح شکسته شده به‌طور همزمان در یک تصویر (نگارندگان).



تصویر ۱۳. شکستن ساختار شکل‌های طبیعت در کوبیسم (نگارندگان).



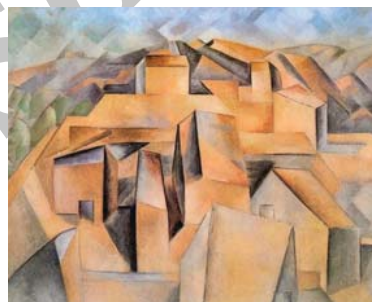
تصویر ۱۷. زن و ماندولین، اثر پیکاسو (Warncke, 2007: 186) (م. ۱۹۰۹).



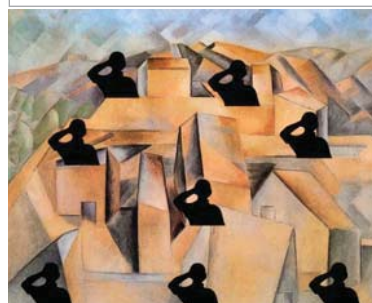
تصویر ۱۶. نمودار نمایش بعد چهارم در کوبیسم
(<http://www.mdc.edu>).



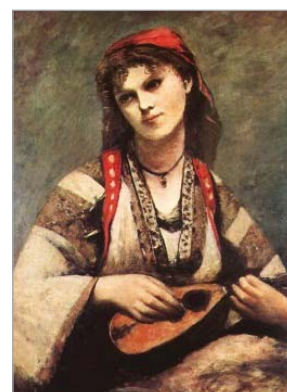
تصویر ۵. "کابوس ضحاک"، اثر میرمصور، شاهنامه تهماسبی (سده ۱۰ ه.ق.)، (سیکرو و کورکیان، ۱۳۷۷: ۱۰۵).



تصویر ۸. "تیپ‌های هورتادون سن خوان" اثر پیکاسو (م. ۱۹۰۹) (<https://www.docstoc.com>).



تصویر ۹. نمودار تغییر زوایای دید (نگارندگان).



تصویر ۱۵. زن و ماندولین، اثر کورو (پاکباز، ۱۳۷۹: ۴۱۲) (م. ۱۸۷۴).

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 مرتبط می‌شود. در نگارگری، بازنمایی عین به عین مادی و ظاهری اشیا در طبیعت که در نقاشی اروپایی با بهره‌گیری از قواعد ژرفنمایی خطی در دوره رنسانس اتفاق می‌افتد، کمال یک اثر هنری را نمی‌رساند بلکه، همواره تغییر آن و یا حتی دورشدن از ظاهر مادی اشیا در طبیعت مدنظر هنرمند بوده‌است. در ژرفنمایی خطی، نقاش غربی از دیدگاهی ثابت به طبیعت و جهان نظر می‌افکند. گویی فضا را از ورای چهارچوبی ثابت و مشخص می‌نگرد که امکان تغییر یا تصرف در آن میسر نیست. لیکن نگارگران ایرانی با بهره‌گیری از قواعد ژرفنمایی همزمان، فضای نامحدودی را در سطح تصویر وارد کردند. گویی از آن پنجره ثابت و مشخص نقاشی

جدول‌های تطبیقی

جدول ۱. شباهت‌ها و تفاوت‌های عناصر همزمانی فضا در نگارگری ایرانی و نقاشی‌های پیکاسو

مفاهیم	نگارگری ایرانی	نقاشی پیکاسو
فضا	۱. فضا، تصویری یا ذهنی است و فارغ از قیود زمان و مکان مادی و محسوس به‌نمایش درآمده‌است. ۲. براساس دیدگاه نویسندگان سنت‌گرا مانند هانری کربن، تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر، می‌توان گفت: در فضای به‌نمایش درآمده در نگارگری ایرانی، هرافقی از فضای دُوْبعَدی، مظهر مرتبه‌ای از وجود و مرتبه‌ای از عقل و معرفت است. براین مینا در نگاره‌های ایرانی، هدف، انعکاس عالم مثال (ونه طبیعت صرف مادی) در سطح تصویر است. ۳. اعتقاد به عالم مثال در ایران باستان، فلسفه اسلامی و عرفان اسلامی در اندیشه‌های 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 زمینه اصلی تفکر جدید اروپایی است، در نقاشی اروپایی هم فضایی ایجاد کرده که تنها با جهان مادی منطبق است. ۳. همزمانی کوبیسم، به تقلید و محاکات از طبیعت پایان داد. 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 بُعد تاریخ و زمان خود رهایی‌کند. ۲. زمان معین مادی و محسوس وجود ندارد. ۳. زمان، قراردادی است و به عالم مثال متعلق است که «حال سرمدی» و یا «نقطه حال و بی‌زمان» اهل صوفیه و به تعبیر امروزی باعث «همزمانی فضا» می‌شود.	۱. حرکت و تغییر زوایای دید منجر به اضافه‌شدن بُعد چهارم «زمان» در تصویر شد در نتیجه، زمان 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 دخالت دارد.
مکان	مکان، مستقل و انتزاعی و دارای ممیزات عالم مثال است.	مکان، ثابت و به جهان مادی و محسوس تعلق دارد.
ژرفنمایی	۱. نفی ژرفنمایی خطی دیده می‌شود. ۲. در نگارگری ایرانی از ژرفنمایی همزمان (طبیعی) که اقلیدس، کمال‌الدین فارسی و ابن هیثم آن را ابداع کردند، در سطح تصویر استفاده شده‌است. ۳. از ژرفنمایی با خطوط موازی بهره‌گرفته شده‌است.	۱. در نقاشی کوبیسم، نفی ژرفنمایی خطی که بر مبنای فضای افلاطونی و اصول «مطلق» فیزیک نیوتن و محاکات طبیعت بود، دیده می‌شود. ۲. ژرفنمایی همزمان بر مبنای هندسه ناقلیدسی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

(نگارندگان)

اروپایی خارج شده و فضای پشت آن را در جهت‌های مختلف، مطالعه و تماشا کرده‌اند و پس از یک تجربه پُر بار و پویا در اطراف موضوع، شکل و ترکیب مورد نظر را می‌آفرینند. پیکاسو در دوره کوبیسم تحلیلی، از ژرفنمایی همزمان بهره فراوان برده‌است. اصل همزمانی فضا در کوبیسم، به تصور فضایی رنسانس و ژرفنمایی خطی پایان داد. نگارگر ایرانی با بهره‌گیری از مفهوم عالم مثال، فضاهای مختلف را همزمان نمایش می‌دهد، 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 جدای سازد. در نگاره‌های ایرانی سطوح با نقوش هندسی و تزئینات مختلف پر شده و در ترسیم اشیا، به صورت مثالی^{۵۸} آنها توجه شده‌است. ولی در نقاشی‌های پیکاسو سطوح تفکیک شده اشیا طبیعی با خصوصیات عینی و مادی آنها به‌طور همزمان در یک تصویر دیده می‌شوند. در ادامه، مطالب گفته‌شده و یافته‌های پژوهشی در جدول‌های تطبیقی ۱ و ۲، آورده شده‌است.

نقاشی پیکاسو	نگارگری ایرانی	تجسمی عناصر
 <p>تصویر ۱۹. (سمت راست) تفکیک سطوح متوالی (نگارندگان). تصویر ۲۰. (سمت چپ) نمودار تفکیک سطوح که همزمان از زوایای مختلف دیده می‌شوند (نویسندگان).</p> <p>۱. فضای کوبیسم، مفهوم‌های رایج فضای دوبعدی و سه بعدی را نقض می‌کند و فضای کم‌عمق ویژه‌ای را در سطح تصویر القامی‌کند. در عین حال، سطح دوبعدی ویژه‌ای پابرجا می‌ماند. ۲. با به‌کارگیری بعد چهارم زمان و گسترش حوزه دریافت فضا، مفهوم جدیدی از همزمانی فضا در سطح تصویر پدید می‌آید. ۳. در سطح تصویر، بر جنبه فضایی اجسام تأکید شده است. ۴. فضا، مکانی ثابت را برای یک رویداد در چند زمان خاص نمایش می‌دهد. ۵. در فضای سطح تصویر عناصر تجسمی خط، سطح، نور و سایه و... تفکیک شده‌اند.</p>	 <p>تصویر ۱۸. دست‌افشانی شیخ پیر در نورماه (۹۶۴ ه.ق.)، (سیکر و کورکیان، ۱۳۷۷: ۱۳۸).</p> <p>۱. فضا، نمادین و تزئینی است و به تدریج دیده می‌شود. ۲. فضای سطح تصویر با نشانه‌های انتزاعی از واقعیت، به‌طور مفهومی، مشاهده می‌شود. ۳. فضا هم دوبعدی است و هم عمق دارد. سطوح پی در پی نیز، بعد سوم را به ذهن القامی‌کنند. ۴. فضاهای مختلف بدون توالی مکانی و زمانی، از چند زاویه دید مختلف، در سطح تصویر همزمان به نمایش 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.</p>	فضا (سطح تصویر)
 <p>تصویر ۲۳. کارخانه هورتادون سن‌خوان، اثر پیکاسو (۱۹۰۹ م.)، (کوپر، ۱۳۸۲: ۳۴).</p>  <p>تصویر ۲۴. خطوط غیرهم‌گرا (نگارندگان).</p> <p>۱. نفی ژرفانمایی خطی دیده می‌شود. ۲. از ژرفانمایی همزمان استفاده شده است.</p>	 <p>تصویر ۲۱. خسرو و شیرین، قرن نهم هجری، دو فضا و دو زمان مجزا (دو آسمان شب و روز) در کنار هم (کنبی، ۱۳۸۱: ۷۴).</p>  <p>تصویر ۲۲. نمودار ژرفانمایی همزمان و نمودار فرضی ژرفانمایی خطی (نگارندگان).</p> <p>۱. در سطح نگاره، نفی ژرفانمایی خطی و استفاده از ژرفانمایی همزمان دیده می‌شود. ۲. از قواعد ژرفانمایی با خطوط موازی، برای ترسیم سه بعد یک مکعب و ارتباط ابعاد آن با هم به صورتی حقیقی استفاده می‌شود. ۳. در نگاره‌ها از تصاویر موازی برای ترسیم یکسان ابعاد یک مکعب و نقوش تزئینی و هندسی روی آنها با وضوح و اندازه‌های یکسان بهره گرفته شده است.</p>	ژرفا و عمق

ادامه جدول ۲. شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختار تجسمی همزمانی فضا در نگارگری و نقاشی‌های پیکاسو

نقاشی پیکاسو	نگارگری ایرانی	تجسمی عناصر
 <p>تصویر ۲۷. (سمت راست) زن و گلابی، اثر پیکاسو (۱۹۰۹ م.)، (Warncke, 2007: 164)</p> <p>تصویر ۲۸. (سمت چپ) روابط ساختاری و شبکه‌بندی خطی در جهت ارائه سطوح در سطح تصویر (نگارندگان).</p> <ol style="list-style-type: none"> ۱. خطوط میان سطوحی که همزمان دیده می‌شود، باهم ارتباط برقرار می‌کند. ۲. شکل‌ها با خطوط الحاقی در فضا ادغام می‌شود. ۳. خطوط کناره‌نمای مثبت به منفی و خطوط روشن به خطوط تیره تبدیل می‌شود. ۴. خطوط در مسیر حرکت سطوح، تغییر شکل می‌یابد. ۵. خطوط تداوم ندارد. 	 <p>تصویر ۲۵. (سمت راست) منظره‌ای از شهر در شب، اثر میر سیدعلی، خمسه نظامی شاه تهماسب، مکتب تبریز (۹۴۷ ه.ق.) (سیکر و کورکیان، ۱۳۷۷: ۱۱۶).</p> <p>تصویر ۲۶. (سمت چپ) نمودار تحلیل خطوط (نگارندگان).</p> <ol style="list-style-type: none"> ۱. خطوط مورب سطح تصویر، عمق را به ذهن القامی کند. ۲. از خط در جهت سطح افربینی استفاده شده است. ۳. خطوط به سطوح تفکیک شده، حالتی فعال و پرتحرک می‌بخشد و رابطه میان سطوح و فضاهای همزمان را به شکلی روشن و واضح مشخص می‌کند. ۴. ساختار خطی در ایجاد فضایی منسجم و یکپارچه، نقشی اساسی برعهده دارد. 	<p>نقطه</p>
 <p>تصویر ۳۱. (سمت راست) سر یک مرد، اثر پیکاسو، (۱۹۰۹ م.)، (Warncke, 2007: 170)</p> <p>تصویر ۳۲. (سمت چپ) نمودار تفکیک و ادغام سطوح (نگارندگان).</p> <ol style="list-style-type: none"> ۱. تجزیه اشیاء به سطح‌های هندسی و ادغام مجدد سطوح در سطح تصویر. ۲. سطوح تفکیک شده و تراش‌های درهم‌تنیده با هم پوشانی یکدیگر به نمایش همزمان فضاهای مختلف کمک می‌کند. ۳. سطوح متوالی با درجه‌های مختلف سایه و روشن، همزمان از زاویه‌بدهای مختلف دیده می‌شود. 	 <p>تصویر ۲۹. گریز یوسف از زلیخا، اثر کمال الدین بهزاد (۸۹۳ ه.ق.)، (پاکباز، ۱۳۸۰: ۱۰۲).</p> <p>تصویر ۳۰. نمودارهای تفکیک سطوح (نگارندگان).</p> <ol style="list-style-type: none"> ۱. تداوم تجربه فضایی با سطوح متعدد و متوالی که از پائین به بالا و اطراف امتداد می‌یابد و موازی با صفحه تصویر روی هم قرار می‌گیرد، اتفاق می‌افتد. ۲. سطوح از مرزهای تصویر فراتر رفته و به نظر می‌رسد که یکی از آنها جلوتر از دیگری است. ۳. سطوح متوالی و پی در پی با هم پوشانی یکدیگر عمق ویژه‌ای را در سطح تصویر القامی کند. 	<p>سطح</p>

تجسمی عناصر	نگارگری ایرانی	نقاشی پیکاسو
حجم	 <p>تصویر ۳۳. بارئد در مجلس خسرو پرویز عود مینواز، اثر میرزا علی (۱۰ ه.ق.)، (سیکر و کورکیان، ۱۳۷۷: ۱۱۳).</p> <p>۱. در سطح تصویر، حجم سه بعدی وجود ندارد و نوعی حجم‌نمایی ویژه دیده می‌شود.</p> <p>۲. ترکیب زاویه‌های دید مختلف. از بالا، روبه‌رو، جانبی و ... حجم ویژه‌ای را در سطح دوبعدی تصویر ایجاد می‌کند.</p> <p>۳. از ژرفانمایی با خطوط موازی برای نمایش احجام مکعبی در سطح تصویر استفاده می‌شود. این نوع ژرفانمایی، نمایش یکسان و همزمان ابعاد مختلف احجام مکعبی را فراهم می‌کند.</p>	 <p>تصویرهای ۳۴ و ۳۵. سر یک زن، اثر پیکاسو (۱۹۰۶ م.)، (Warncke, 2007: 154).</p> <p>۱. حجم و جسمیت اشیاء بدون رعایت قوانین ژرفانمایی خطی و از طریق مجموعه‌ای از احجام و مکعب‌های درهم بافته ارائه شده‌است.</p> <p>۲. احجام طبیعی شکسته شده و به شکل‌های استوانه‌ای، مکعب، مخروطی و ... درهم ادغام می‌شوند و شبیه مجسمه، در سطح تصویر به‌طور همزمان به‌نمایش درمی‌آید.</p> <p>۳. در سطح تصویر، ترکیب‌بندی و ساختار تصویری بر حجم سه بعدی اجسام غلبه دارد.</p>
رنگ	 <p>تصویر ۳۶. هتک حرمت بوستان، منسوب به شیخ محمد (۵۱۰ ه.ق.)، (سیکر و کورکیان، ۱۳۷۷: ۱۲۰).</p> <p>۱. رنگ‌ها غیرواقعی، روشن، خالص و تخت هستند.</p> <p>۲. سطوح رنگی تخت در سطح تصویر کنار هم هستند.</p> <p>۳. رنگ، تابع تأثیرات جوی جهان مادی نیست.</p> <p>۴. از تضادهای رنگی برای ایجاد حرکت بصری بین سطوح که عمق ویژه‌ای می‌سازد و خلق فضایی که همزمان دیده می‌شوند، استفاده شده‌است.</p>	 <p>تصویر ۳۷. سر یک زن و کوهها، اثر پیکاسو (۱۹۰۹ م.)، (Warncke, 2007: 186).</p> <p>تصویر ۳۸. نمودار تفکیک سطوح (نگارندگان).</p> <p>۱. رنگ به‌عنوان عنصری مستقل از شکل و رنگ واقعی اشیاء، به‌کاربرده شده‌است.</p> <p>۲. در کوبیسم، تجارب رنگی در عرصه ارائه فضاها به‌طور همزمان، نقش کمتری نسبت به سایر عناصر بصری برعهده دارد.</p>

ادامه جدول ۲. شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختار تجسمی همزمانی فضا در نگارگری و نقاشی‌های پیکاسو

نقاشی پیکاسو	نگارگری ایرانی	تجزیه‌ای
 <p>تصویر ۴۰. زن نشسته، اثر پیکاسو (۱۹۰۹م)، (کوپر، ۱۳۸۲: ۳۶).</p> <ol style="list-style-type: none"> ۱. نور متمرکز وجود ندارد. ۲. ساختار تصویری و ترکیب‌بندی بر نور و سایه مادی و محسوس، غلبه دارد. ۳. سایه ونور، مستقل از واقعیت پیرامون است. ۴. از نوروسایه غیرمتمرکز برای متمایز ساختن سطوح تفکیک‌شده و متوالی از یکدیگر، استفاده می‌شود. ۵. از نور و سایه غیرمتمرکز برای نمایش حجم‌های تراش‌خورده که همزمان در یک تصویر دیده می‌شوند، استفاده شده است. 	 <p>تصویر ۳۹. ملاقات‌های و همایون در باغ (۸۳۴ ه.ق.)، (تجویدی، ۱۳۷۵: ۱۰۶).</p> <ol style="list-style-type: none"> ۱. نور متمرکز در نگاره‌ها دیده نمی‌شود. نور در کل فضای نگاره پخش است. ۲. نور، تابع تأثیرات جوی نیست. ۳. نور یکنواخت و غیرمتمرکز به وضوح نقوش تزئینی و فضاهای مختلف که همزمان در یک تصویر کنارهم به نمایش درآمده‌اند، کمک می‌کند. 	<p>نور و سایه</p>
 <p>تصویر ۴۳. آب انبارها، اثر پیکاسو (۱۹۰۹م)، (Jaffe, 1988: 69)</p> <p>تصویر ۴۴. نمودار نمایش حرکت (نگارندگان).</p> <ol style="list-style-type: none"> ۱. حرکت در فضای سطح تصویر دیده می‌شود. ۲. حرکت باعث دیده شدن فضاهای مختلف در چند زمان متوالی در جهان محسوس و مادی می‌شود. ۳. فضای کوبیسمی به سوی نگرنده در حرکت است و به درون و بیرون فضا و مکان، تجاوز می‌کند. ۴. به وسیله حرکت در فضا می‌توان ارتباط بین قسمت‌های مختلف آن را تجربه کرد. 	 <p>تصویر ۴۱. (سمت راست) اسفندیار ارجاسب را در دژ برازن می‌کشد و خواهرانش را نجات می‌دهد (۸۳۳ ه.ق.)، (پاکباز، ۱۳۷۹: ۶۰۰).</p> <p>تصویر ۴۲. (سمت چپ) نمودار نمایش حرکت در سطح تصویر و تفکیک سطوح (نگارندگان).</p> <ol style="list-style-type: none"> ۱. حرکت از سطحی به سطح دیگر و از افقی به افق دیگر با مشارکت بیننده انجام می‌شود. ۲. حرکت بین فضای دو بُعدی و سه بُعدی در سطح تصویر اتفاق می‌افتد. ۳. سطوح در فضا برهم تأثیر می‌گذارند و حرکت بصری بین آنها ایجاد می‌شود. ۴. حرکت در فضا به صورت کلیتی در حال 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. 	<p>حرکت</p>

عناصر تجسمی	نگارگری ایرانی	نقاشی پیکاسو
رویداد و موضوع	 <p>تصویر ۴۵. منظومه خسرو و شیرین، نظامی، منسوب به آقامیرک (۹۰۰ ه. ق.) (پولیاکووا و رحیمووا، ۱۳۸۱: ۱۹۸).</p> <p>تصویر ۴۶. حضرت موسی، حضرت محمد (ص)، حضرت مریم و حواریون (سده ۹ ه. ق.)، (بینیون، ۱۳۷۸: ۴۱۴).</p> <p>۱. رویدادها و داستان‌های روایی گوناگون با الهام از قصص دینی و قرآنی، اشعار پارسی و عرفانی بدون وجود توالی زمانی و رابطه منطقی مکانی بین آنها به‌طور همزمان در سطح یک تصویر به نمایش درمی‌آیند.</p> <p>۲. موضوعات، رویدادها و داستان‌های روایی، قابلیت بیان و نمایش در همه زمان‌ها را پیدامی‌کنند.</p> <p>۳. هر بخش در سطح تصویر، رویدادی خاص و غالباً مستقل دارد.</p>	 <p>تصویر ۴۷. زن و بادیون، اثر پیکاسو (۱۹۰۹ م.)، (Warncke, 2007: 184).</p> <p>۱. دور شدن از مضمون‌های تاریخی، روایی، احساسی و عاطفی.</p> <p>۲. موضوع با فضا و مکانی که آن را پدیدمی‌آورد، تلفیق می‌شود و ناحیه پیرامون موضوع، یک ضمیمه گسترش یافته خود موضوع و جسم می‌شود.</p> <p>۳. اگر شیء (موضوع) از سطح تصویر حذف‌شود، فضا و مکان پیرامون آن، فرومی‌ریزد.</p>

(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 نفی 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 پیوند دارد. لیکن در نقاشی‌های پیکاسو که بر مبنای 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 قلمداد می‌شود. 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 از طریق مجموعه‌ای از مکعب‌های درهم بافته‌شده، جهان محسوس را نمایش می‌دهد. 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 اتفاق می‌افتد. باتوجه به دلایل بالا ملاحظه می‌شود 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 معرفی می‌شود. همچنین، نکته قابل توجهی که از دید سایر پژوهشگران مغفول مانده، تطابق نداشتن 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، آشکار می‌شود که کاربرد این اصطلاح درباره فضای نگارگری ایرانی از دقت لازم برخوردار نیست.

پی‌نوشت

۱- کوبیسم (Cubism): شیوه‌ای انتزاعی در نقاشی اوائل قرن بیستم است که پیکاسو و براک آن را ابداع کردند. هدف نقاشان کوبیست، نمایش حجم و فضا از طریق تراش‌بندی سطوح و متوسل‌نشدن به توهم عمق بود. اصطلاح کوبیسم را نخستین‌بار لویی وُسل (م.۱۸۷۰-۱۹۴۳)(L. Vavxcelles)، در نقد هنری به کار گرفت (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 ۱۹۱۱ میلادی در نقاشی اروپایی شکل گرفت، در این شیوه نقاشان کوبیست اشکال هندسی را به برش‌ها و بُرهای هندسی تجزیه می‌کنند (Chilvers, 2003: 153).

6-Ernest Diez(1878-1961.م).

نویسنده استرالیایی، منتقد هنر و تاریخ‌نویس.

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

8- Sheila R. Canby

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

9- Spatial Simultaneity

10- Stuart Cary Welsh (1928-2008.م).

11- Linear Perspective

12- High Horizon

در نگارگری ایرانی، شیوه‌ای در منظرنگاری 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 ۱۳۱۲ ه.ش. در تهران به دنیا آمد. 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 دکتري تخصصی (Ph.D.) خود را از دانشگاه کمبریج انگلستان دریافت کرده‌است.

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" (۵۴۹-۵۸۷ ه.ق.) (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۸۵۷).



26- Suspended Forms

در عالم مثال، شکل‌ها از جهت قابل رؤیت بودن با ویژگی‌های عینی همراه هستند ولی نه همچون جهان مادی، جسمی و فیزیکی (از جهت قابل لمس بودن). 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 در واقع وجود نیست بلکه، ثبوت است. چیز یا شی بودن همه ممکنات، پیش از پوشیدن جامه هستی به فرمان خدا، وجود عینی ندارند و در علم او هستند. به عبارتی دیگر، اعیان ثابته در حال عدم هستند و به هیچ 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) متمایز می‌شود (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 ژرفنمایی خطی در هنر اروپایی (Chilvers, 2003: 241).

40- Picture Plane

سطحی فرضی در هر طرح و تصویر، همانند صفحه شفاف بر مسیر دید ناظر که عناصر تصویر روی آن تجسم یابند (Ibid:455).

41- Non- Euclidean Geometry

این هندسه را سال (۱۸۲۹م.) «لُبَاشفسکی» (Lobaschewski) (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 اپتیک (Optic) و فیزیک نور و نظریه اعداد داشته و سال ۷۲۰ ه.ق. وفات یافت (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۸۵۵).

48- Georges Braque(1882-1963.م)

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

49- Form:

قالب، صورت، شکل سه بعدی

۵۰- به هم جمع آمده در نقطه حال همه دور زمان، روز و مه و سال (شبستری، ۱۳۷۱: ۷۲).

51- Descriptive Geometry

نخستین بار، گاسپار مونش (۱۷۴۶-۱۸۱۸.م) 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 قرار گیرند، توهم دوری و نزدیکی ایجاد می‌شود و فضایی در عمق پدید می‌آورند که به هم پوشانی سطوح معروف است (بترز، ۱۳۷۰: ۷۹).

55- Andre Lhote(1885-1962.م)

نقاش، پیکره ساز، مدرس و هنری نویس فرانسوی

56- Leo Bronstein (1902-1976.م).

57- Paul Cezanne(1839-1906.م).

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

۵۸- آرکتیپ (Archetype): به نقش مایه یا الگوی اولیه‌ای که در تداوم فرهنگی، نیروی رمزی و خصلت نمادین یافته‌است، گفته می‌شود (پاکباز، ۱۳۷۹: ۴۴).

منابع و مآخذ

- بترز، زی. (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، به کوشش 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 رحیمووا، زی. (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: فرزانه.
- 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 کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی حبیب‌الله آیت‌اللهی، 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.



- کشاورز، گلناز و گودرزی، مصطفی. (۱۳۸۶). بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی، فصلنامه هنرهای زیبا، (۳۱)، ۸۹-۹۹.
- 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)، ۲۳-۳۵.
- نصر، سیدحسین. (۱۳۷۳). عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی، فصلنامه هنر، (۲۶)، ۷۹-۸۵.
- ولش، استوارت کاری. (۱۳۷۰). ویژگی‌های نقاشی ایرانی، نگاره، ترجمه نسرين 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.
- Papadopoulos, 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).



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.

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