DOI: 10.22034/jaco.2026.542718.1490

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان:
Architecture as a Media for Representing Time in Painting: A Comparative Study of Spatial Structures in the Works of Junayd Baghdadi and Masaccio
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

معماری به‌مثابهٔ رسانه‌ای برای بازنمایی زمان در نقاشی؛ مطالعه‌ای تطبیقی بر ساختارهای فضایی در آثار جنید بغدادی و مازاتچو

معصومه یاوری کلور[1*]، حامد عابدینی[1]

۱. گروه معماری، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه خاتم، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۳۰ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۱۲

چکیده

زمان، به‌عنوان یکی از پیچیده‌ترین مفاهیم در تاریخ اندیشهٔ بشری، همواره مورد توجه اندیشمندان حوزه‌های مختلف بوده است. این پیچیدگی ذاتی سبب شده است تا بازنمایی‌های فلسفی زمان در آثار هنری به یکی از مباحث کلیدی در مطالعات میان‌رشته‌ای تبدیل شود. فهم سازوکارهای این بازنمایی‌ها ضمن درک عمیق‌تر جهان‌بینی‌های حاکم بر دوران‌های هنری، زمینهٔ تازه‌ای برای تحلیل فلسفی آثار هنری می‌گشاید. پژوهش، به بررسی بازنمایی ماهیت فیزیکی زمان در نقاشی‌های قرن پانزدهم میلادی می‌پردازد. این مطالعه که بر دو مکتب هنری شرق و غرب (نگارگری ایرانی با محوریت آثار جنید بغدادی و رنسانس ایتالیایی با تأکید بر آثار مازاتچو) تمرکز دارد، تفاوت‌های فرهنگی در ادراک زمان را برجسته می‌کند و پیوندهای فلسفی-هنری را آشکار می‌سازد. این پژوهش بنیادی با رویکرد کیفی-تطبیقی، به تحلیل شش اثر شاخص از جنید بغدادی و مازاتچو می‌پردازد. داده‌ها به روش کتابخانه‌ای گردآوری و با روش توصیفی-تحلیلی، عناصر بصری و معنایی آثار با محوریت «معماری در نقاشی» به‌عنوان واسطی کلیدی، واکاوی شده‌اند. در نهایت، از رهگذر مقایسهٔ تطبیقی، شباهت‌ها و تفاوت‌های نگرش این دو مکتب به مفهوم زمان استنباط شده است. تحلیل تطبیقی آثار، دو نظام بازنمایی متمایز از مفهوم زمان را آشکار ساخت. در مکتب غربی (مازاتچو)، زمان به‌صورت خطی و لحظه‌ای و با ابزارهایی چون پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای، معماری واقع‌گرا و عمق فیزیکی بازنمایی شده که بازتاب جهان‌بینی ارسطویی و انسان‌محور رنسانس است. در مقابل، مکتب شرقی (جنید بغدادی) با استفاده از پرسپکتیو مقامی، معماری نمادین و بازنمایی هم‌زمان رویدادها، زمان را به‌شکلی چرخه‌ای و فرازمانی ارائه می‌دهد که ریشه در حکمت اشراقی و نگرش عرفانی دارد. این دو شیوهٔ بازنمایی، به‌ترتیب، همخوانی پیش‌بینانه‌ای با مفاهیم فیزیک نیوتنی و نسبیت انیشتینی نشان می‌دهند. این پژوهش از رهگذر تأکید بر پیوند جهان‌بینی‌های فلسفی و بیان هنری، افق‌های تازه‌ای در مطالعات میان‌رشته‌ای فلسفهٔ هنر، تاریخ علم و نشانه‌شناسی تصویری می‌گشاید.

واژگان کلیدی: *ماهیت فیزیکی زمان، پرسپکتیو، جنید بغدادی، مازاتچو، مطالعات تطبیقی هنر.*

مقدمه

از نخستین نقش‌های غارهای باستانی تا پیچیده‌ترین ترکیب‌بندی‌های تصویری دوران معاصر، هنرهای مصور به‌مثابهٔ رسانه‌ای بنیادین برای انتقال تجربه‌های انسانی و بازتاب جهان‌بینی فرهنگ‌ها عمل کرده‌اند (Honour & Fleming, 2010; Mansourzadeh, 2013). این آثار، حتی در غیاب اسناد مکتوب، حاوی لایه‌های عمیقی از مفاهیم فرهنگی، ایدئولوژیک و نشانه‌شناختی‌اند[1] و یکی از کارآمدترین ابزارها برای شناخت ساختارهای فکری جوامع به شمار می‌روند. در میان عناصر مختلفی که در خوانش نقاشی‌ها اهمیت دارند، «زمان» جایگاهی محوری دارد؛ زیرا هم بستر وقوع رویدادهای بصری را شکل می‌دهد و هم جریان روایت و سازوکار ادراک مخاطب را هدایت می‌کند (Kaesbohrer, 2023). به همین دلیل، شیوه‌های متفاوت بازنمایی زمان همواره بازتابی از نظام‌های فلسفی، دینی و اجتماعی هر فرهنگ بوده است.

قرن پانزدهم میلادی، هم‌زمان با تحولات گسترده در ساختارهای فکری و هنری شرق و غرب، دوره‌ای تعیین‌کننده در دگرگونی شیوه‌های بازنمایی زمان در نقاشی‌هاست. باوجود مراودات فرهنگی این دوران که امکان تبادل ایده‌ها را فراهم کرد، شیوه‌های متمایزی از روایت زمان شکل گرفت که ریشه در تفاوت‌های عمیق فلسفی و مذهبی داشتند (Aghaie & Piravi Vanak, 2015). در چنین بستری، هنرمندان تنها به بازنمایی واقعیت‌های قابل مشاهده اکتفا نکردند، بلکه ازطریق سازمان‌دهی فضا، عمق، و عناصر معماری کوشیدند مفاهیم پیچیده‌تری چون خطی‌بودن، چرخه‌ای‌بودن یا چندلایگی زمان را در تصویر مستقر کنند.

در این میان، آثار جنید بغدادی در سنت نگارگری ایرانی (Raeisi et al., 2022) و مازاتچو در رنسانس ایتالیا (Hodne, 2011)

* نویسندهٔ مسئول: ma.yavari@khatam.ac.ir، ۰۹۱۲۶۷۲۷۹۲۹

نمونه‌هایی شاخص‌اند. در این آثار، معماری نه‌فقط نقش پس‌زمینهٔ تزئینی، بلکه کارکردی ساختاری دارد و به‌مثابهٔ واسطه‌ای برای بیان زمان عمل می‌کند. تفاوت در نحوهٔ استفاده این دو هنرمند از معماری، از پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای و خطی در غرب تا فضای چندلایه و مقامی در شرق، مسئلهٔ اصلی این پژوهش را شکل می‌دهد: اینکه بازنمایی ماهیت فیزیکی زمان در این دو مکتب چگونه ازطریق ساختارهای فضایی و روایی صورت‌بندی می‌شود و معماری چگونه در هر سنت نقش واسطه‌ای برای درک زمان ایفامی‌کند.

از این منظر، این پرسش مطرح می‌شود که چرا نقاشی‌های مازاتچو زمان را در قالب خطی، لحظه‌ای و قابل اندازه‌گیری بازنمایی می‌کنند، درحالی‌که در نگارگری جنید بغدادی زمان در هیئتی چرخه‌ای، هم‌زمان و معنایی ظهور می‌یابد؟ و چگونه عناصر معماری و ساختار فضایی هر اثر، این دو نوع فهم از زمان را تقویت و منتقل می‌کنند؟ اهمیت طرح این مسئله در آن است که نشان می‌دهد دو نظام زیبایی‌شناختی با بستر مذهبی و فرهنگی متفاوت، چگونه مسیرهای متفاوتی را در تجسم زمان طی می‌کند و معماری در این میان به‌عنوان ابزار شکل‌دهندهٔ روایت زمانی چه نقشی دارد.

پژوهش مبتنی‌بر چارچوب نظری زمان و مرور پیشینه به تحلیل تطبیقی نمونه‌های منتخب می‌پردازد و از خلال آن شیوه‌های بازنمایی زمان و سازوکارهای فضاسازی در آثار جنید بغدادی و مازاتچو استخراج و مقایسه می‌شود تا امکان صورت‌بندی استدلال و ارائهٔ نتیجه فراهم شود.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مرتبط با موضوع این پژوهش را می‌توان در دو حوزهٔ اصلی طبقه‌بندی کرد. دستهٔ نخست به بررسی مفهوم زمان در هنرهای تجسمی، به‌ویژه نقاشی، پرداخته‌اند. این مطالعات غالباً جلوه‌های زمانی در سطوحی چون روایت، پرسپکتیو، تداوم حرکت، یا سازمان فضایی تحلیل می‌کند و تلاش دارند نحوهٔ تبدیل امر زمانی به بیان بصری را توضیح دهند. در این حوزه، بخش عمدهٔ آثار یا بر نظریه‌های فلسفی زمان مبتنی‌اند، یا بر تحلیل فرم و ترکیب‌بندی، اما معمولاً از حد بررسی یک‌بُعدی زمان فراتر نمی‌روند و ارتباط آن را با منطق فضاسازی یا نظام نگاشت فضا در نقاشی کمتر دنبال کرده‌اند.

برای نمونه آقائی، نصیری و احمدی (Aghaie et al., 2024) با گونه‌شناسی سه‌گانهٔ خود (تکمیلی، مجزا و پیوسته)، چگونگی نمایش توالی روایی و زمان در قاب واحد نقاشی قهوه‌خانه‌ای را تحلیل می‌کند. در پژوهشی دیگر، آقائی و قادرنژاد (Aghaie & Ghadernejad, 2018) پیدایش پرسپکتیو خطی در نقاشی صفوی را فراتر از یک تحول هنری، پیامد مستقیم مراودات تجاری و بازنمایی وارداتی می‌دانند. حمدیه و اردلانی (Hamdieh & Ardalani, 2022) به بررسی تکنیک‌های امپرسیونیست‌ها برای ثبت «لحظهٔ گذرا» (نور، حرکت، سرعت اجرا) در نقاشی پرداخته‌اند. همچنین مقالهٔ بهرام (شتربان) و فهیمی‌فر (Baharam & Fahimifar, 2025) بر ظرفیت ذاتی نقاشی سنتی ایرانی (مانند پرسپکتیو مقامی) برای تداوم در رسانه‌های زمان‌محور مانند انیمیشن تأکید می‌ورزد.

دستهٔ دوم پژوهش‌هایی هستند که نقاشی را از منظر معماری یا با رویکرد فضامحور خوانش کرده‌اند. این دسته اغلب به دنبال کشف سازوکارهای فضاسازی، نحوهٔ شکل‌گیری عمق، نقش ساختار فضایی و رابطهٔ آن با ادراک بیننده بوده‌اند. بااین‌حال، در اغلب این مطالعات، زمان به‌عنوان یک مؤلفهٔ بنیادین در سازمان‌دهی فضا یا در شکل‌دهی به معنا چندان مورد توجه قرار نگرفته و بیشتر بر جنبه‌های هندسی، بصری یا تکنیکی فضاسازی تمرکز شده است. از این قبیل مطالعات، می‌توان به رفیعی راد (Rafiei Rad, 2022) اشاره کرد که بیان می‌دارد معماری در نقاشی افغانستان، به یک عنصر معناساز چندلایه با کارکردهای روایی، زیبایی‌شناختی و ایدئولوژیک تبدیل شده است. معافی و همکاران (Moafi Ghafari et al., 2024) در مطالعه‌ای دیگر تأکید دارد که فضا و معماری در اکسپرسیونیسم ایرانی، نقش کلیدی در خلق بیان عاطفی و اجتماعی اثر ایفا می‌کند و فراتر از یک قالب تقلیدی صرف است. محمدزاده و مسینه اصل (Mohammadzadeh & Mesineh, 2017) معماری در مکتب هرات را عاملی فعال و سازمان‌دهنده برای ایجاد عمق، تعدد زوایه دید، هدایت ترکیب‌بندی و روایت معرفی می‌کند. همچنین ولی و همکاران (Vali et al., 2023) با تحلیل نشانه‌شناختی، فضای معماری در آثار ایران درودی را یک سازوکار معناساز بیان می‌کند که ساختار ادراکی اثر را سازمان می‌دهد.

مبتنی‌بر این مطالعات نوآوری پژوهش در پیونددادن این دو حوزهٔ جداگانه و بازخوانی نقاشی از خلال سازوکارهای فضاسازی مبتنی‌بر مفهوم زمان است؛ تحلیلی که فراتر از رویت مؤلفهٔ زمان به‌عنوان یک عنصر روایی یا تزئینی، آن را عامل سازمان‌دهندهٔ فضا و ساختاردهندهٔ ترکیب‌بندی در نقاشی تلقی می‌کند. همچنین، مقایسهٔ تطبیقی دو نظام تصویری شرقی (جنید بغدادی) و غربی (مازاتچو) از منظر «زمان-فضا» حوزه‌ای است که در پژوهش‌های موجود کمتر مطالعه می‌کند و ازاین‌جهت، این پژوهش ظرفیت طرح یک تبیین تازه در باب رابطهٔ زمان، فضا و تصویر را فراهم می‌کند.

مبانی نظری پژوهش

• زمان، فضا و حرکت

«زمان» از پیچیده‌ترین مفاهیم اندیشهٔ بشری است و کوشش‌های فلسفی و علمی در طول تاریخ نشان داده‌اند که رسیدن به یک تعریف واحد و قطعی برای آن ممکن نیست. معنا و حدود زمان همواره تابع دستگاه نظری به کار رفته است؛ در هر سنت فکری، از الهیات و متافیزیک تا فیزیک و پدیدارشناسی، «زمان» با مؤلفه‌ها و زبان متفاوتی صورت‌بندی می‌شود. بااین‌همه، برای روشن کردن افق مسئله در این پژوهش، بازخوانی گزیده‌ای از تعریف‌های فیلسوفان و نظریه‌پردازان ضروری است؛ زیرا حتی وقتی اتکای اصلی بر

تعریف‌های فیزیکی زمان باشد، لایه‌های فلسفی مفهوم بر نحوهٔ فهم و تفسیر همان تعریف‌های فیزیکی اثر مستقیم می‌گذارند. در این مطالعه، تعریف‌های فیزیکی مبنای عملیاتی تحلیل‌اند اما به‌منظور «کالیبره‌کردن» این مبنا، مجموعه‌ای از صورت‌بندی‌های فلسفی مرور می‌شود تا ابعاد مشترک و تمایز گذار زمان استخراج شود؛ ابعادی مانند مطلق/نسبی، خطی/چرخه‌ای، پیوسته/گسسته و جهت‌دار/ بی‌جهت (پیکان زمانی). خلاصه‌ای از این چشم‌انداز دوگانه -فلسفی و فیزیکی- به‌صورت فشرده در جدول ۱ ارائه شده است؛ جدول حاصل تلخیص منابع متعدد و نقش آن تعیین حدود مفهومی و معیارهای فهم برای مراحل بعدی پژوهش است.

بررسی تعابیر زمان، حرکت و نگرش به فضا در نقاشی‌های شرق و غرب، مستلزم واکاوی بنیان‌های فلسفی و عرفانی شکل‌دهنده به این مفاهیم است. میان فیلسوفان شرق و غرب اشتراکاتی وجود دارد، اما در نهایت، این تفاوت‌های بنیادین در نگرش به جهان است که به تجلیات هنری متمایز انجامیده است (Khoshtinat & Safavizadeh, 2015, 26). در این میان، مفهوم «زمان» به‌عنوان عنصری محوری، نقشِ تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کند. در سنت فکری غرب، زمان عمدتاً به‌مثابهٔ کمیتی

جدول ۱. مروری بر تعریف زمان از دیدگاه فلاسفه و دسته‌بندی آن در دانش فیزیک. مأخذ: نگارندگان.

		زمان	تأثیرگذار بر
فلسفه	افلاطون	زمان تصویر متحرکی از ازلیت است که بر طبق کثرت عدد، پیوسته در حرکت است (Cornford, 1997).	
	ارسطو	زمان نه عین حرکت است و نه مستقل از حرکت، زمان چیزی متعلق به حرکت است (نوروزی، ۱۳۸۴، ۵۵). زمان یعنی عدد حرکت از حیث پیش و پس (Aristotle, 2011, 188).	ابن‌سینا
	ابن‌سینا	زمان کمیت حرکت است، نه از جهت مسافت، بلکه از جهت تقدم و تأخری که باهم جمع نمی‌شوند (Avicenna, 2008, 291). زمان واقعیتی عرضی است، نه جوهری. می‌توان عامل اندازه‌گیری تجدد دائمی را زمان نامید (یثربی، ۱۳۸۳، ۱۲۵). زمان در زمان دیگری حادث نمی‌شود و تحقق نمی‌یابد بلکه این خود زمان است که گذشته، حال و آینده را می‌سازد (نوروزی، ۱۳۸۴، ۵۰).	سهروردی
	سهروردی	زمان مقدار حرکت است اما هر حرکتی ایجادکننده زمان نیست، حرکت خورشید موجد زمان است. (سهروردی، ۱۳۷۳، ۱۴).	ملاصدرا
	ملاصدرا	در عالم خارج یک وجود بیشتر نیست و زمان و مکان و مسافت به یک وجود موجودند (مصباح یزدی، ۱۳۷۳، ۱۵۵). ذات اشیا زمانمند است، می‌توانیم آن را با زمان بسنجیم اگر دارای زمان نباشند نمی‌توان آن‌ها را با مقیاس‌های طول و زمان اندازه‌گیری کرد (مطهری، ۱۳۷۵، ۱۱۱). زمان چیزی غیر از حرکت نیست، بنابراین لازم است ذات و جوهر اشیا نیز متحرک باشد (همان، ۱۱۱). زمان بُعد چهارم ابعاد مادی است اما این بُعد برخلاف امتدادهای پیشین، گذرا و تدریجی است، زمان و حرکت به هم وابسته‌اند و بدون زمان و حرکت امکان تغییر وجود ندارد (همان، ۱۹۰).	
فیزیک	تعریف باستانی	زمان برای او [انسان] به شکل چرخه‌های تکرارشونده تجربه می‌شد؛ چرخه‌هایی که با الگوهای طبیعت، مانند طلوع و غروب خورشید، تغییر فصل‌ها و حرکت ستارگان هماهنگ بودند. آیین‌های دینی و اسطوره‌ها نیز در پی بازآفرینی زمان آغازین بودند تا نظم کیهانی را تجدید کنند. در این نگاه، هر سال جدید، تکرار نمادین آفرینش دوبارهٔ جهان بود و هر جشن سالانه، بازگشتی به آن لحظهٔ مقدس ازلی محسوب می‌شد. این بینش، زمان را نه به‌عنوان پیشرویی به‌سوی آینده، بلکه به‌مثابهٔ حرکتی دورانی می‌دید که در آن، رستاخیز مداوم حیات ممکن می‌شد (Eliade, 2021, 35).	
	تعریف کلاسیک	ازنظر ارسطو زمان به‌عنوان تناسب میان حرکت‌ها و اساس تمایز دو مفهوم قبل و بعد است و برای میزان سنجش تغییرات استفاده می‌شود، علیرغم اینکه با حرکت و تغییر نمی‌توان مترادف دانست، زیرا تغییر و حرکت را ظرف و شرایطی برای فهم زمان می‌دانست و همچنین بر پیوسته‌بودن زمان باور داشت و آن را واحدی کمینه و کوچک نمی‌دانست بلکه به اعتقاد او بین هر دو مقطع زمانی، یک زمان دیگر وجود دارد (Moosavi Baygi & Afzalzadeh, 2023).	
	تعریف نیوتن	نیوتن به زمان دیدگاهی از محور مختصات ریاضی داشت که باوجود انتزاعی‌بودن زمان، به شکلی مطلق و مستقل از ماده تعریف می‌شود. همچنین تعریف زمان به‌عنوان محوری هندسی است که مانند محور طول شمارش‌پذیر، صورت‌بندی‌شده، خطی و جهت‌دار است که به‌نوعی به محور مکان تحویل شده است و در علم مکانیک زمان همچون مکان دارای محور مستقل قابل‌فهم و محاسبه می‌شود (Newton,1687/1999, 410).	
	تعریف انیشتین	در نظریهٔ نسبیت زمان به‌کلی جدا و مستقل از مکان نیست بلکه پیوسته با آن، چیز جدیدی را به نام فضا- زمان شکل می‌دهد. ازآنجاکه یک رویداد، در نقطه‌ای معین از فضا و در زمانی مشخص اتفاق می‌افتد. بنابراین می‌توان هر رویداد را با چهار عدد یا مختصات مشخص کرد. در این نظریه، تمایز اساسی بین مختصات فضا و زمان وجود ندارد، همان‌طور که دو مختصات نیز تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند (Hawking, 1988/2010).	

خطی و قابل اندازه‌گیری درک می‌شود که در قالب گذشته، حال و آینده جریان می‌یابد. این نگرش ریشه در فلسفهٔ یونانی و به‌ویژه اندیشه‌های ارسطو دارد که زمان را «عدد حرکت از حیث تقدم و تأخر» می‌دانست (Aristotle, 2011, 188). در دورهٔ رنسانس، این نگرش با ابداع پرسپکتیو خطی به زبان بصری تبدیل شد و هنر را در خدمت بازنمایی «لحظه‌ای قطعی» قرار داد (Shairi, 2024, 74).

در مقابل، در حکمت شرق، به‌ویژه در سنت عرفانی ایران، زمان بیشتر کیفیتی دوار، بازگشتی و کیفی دارد. این زمان، «زمان قدسی» یا «زمان ازلی» است که در چارچوب اسطوره و عرفان معنا می‌یابد. همان‌گونه که الیاده (Eliade, 2021, 35) بیان می‌دارد: «در نگاه کهن، هر سال جدید تکرار نمادین آفرینش دوبارهٔ جهان بود». این نگرش کیفی به زمان، اشکال پیچیده‌تری همچون «زمان خلسه‌ای» و «زمان عرفانی» را نیز پرورش داده است. زمان خلسه‌ای به تجربهٔ تعلیق و گذر از زمان خطی و دنیوی (کرونوس) و وصول به زمان قدسی و ابدی (کایروس) اطلاق می‌شود؛ تجربه‌ای که فرد را در «اکنونی» فراتاریخی قرار می‌دهد و اثر هنری، خود وسیله‌ای برای ورود مخاطب به این زمان مقدس است (Eliade, 2016, 78). این مفهوم به زمان عرفانی گره می‌خورد که به درک و شهود وحدت بنیادین تمامی لحظات در پرتو ابدیت اشاره دارد. در این نگاه، که براساس آموزه‌های مولانا صورت‌بندی می‌شود، «تن» اگر در محدودیت‌های زمانی و مکانی خود محبوس بماند، هرگز امکان رهایی و پیوستن به «جان» را نمی‌یابد (Shairi, 2024, 200)، زمان نه یک جریان خطی، بلکه زمان حلقه‌هایی متداخل حول یک مرکز ثابت است و عارف با عبور از «حجاب زمان»، «اکنون» را به‌مثابهٔ تجلی دائمی حضرت حق می‌بیند؛ مفهومی که در شعر عرفانی فارسی و نیز در ساختارهای تکرارشونده در هنرهای تجسمی سنتی تجلی یافته است (نصر، ۱۳۹۰، ۱۴۵).

این نگرش‌های بنیادین به زمان، به‌طور مستقیم بر تصور و بازنمایی «فضا» در هنر تأثیر گذاشته است. در نقاشی غربی، فضا عموماً بر زاویهٔ دید انسانی و هندسهٔ بصری، به‌ویژه پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای، استوار است که بازنمایی فضا را به جهان عینی و قابل سنجش نزدیک‌تر می‌کند، همان‌گونه که در آثار مازاتچو، فضای معماری بستری برای روایت تاریخی مسیحی فراهم می‌سازد (Gardner, 2002, 210). در مقابل، در نگارگری شرقی، فضا و زمان نه براساس بازنمایی مادی جهان، بلکه نزدیک به «عالم مثال» یا «خیال منفصل» تفسیر می‌شوند. در این نگرش، بازتاب دقیق و عینی طبیعت هدف نیست، بلکه دگرگونی و فاصله‌گیری از ماده برای رسیدن به حقیقت آن مدنظر است (گودرزی و کشاورز، ۱۳۸۶). این فضا، قلمروی مستقل و واقعی میان عالم محسوس و معقول است؛ جهانی که در آن صور خیالی عینی و حقیقی هستند و «عالم مثال، جهانی است که هم مجرد است و هم مادی، هم معنوی است و هم حسی» (Corbin, 2016, 87). ازهمین‌رو، فضای نگارگری شرقی نه کاملاً دوبُعدی و نه سه‌بُعدی و فاقد قواعد پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای رایج در غرب است (Sakhtemangar et al., 2023). در این «فضای تخیلی» که جغرافیای باطن و سرزمین رویاهای حقیقی است (Corbin, 2009, 55)، درون و بیرون هم‌زمان حاضرند و زمان به شکل «چندجهتی» و «فرازمان» تجلی می‌یابد. طبیعی است که این دوگانگی در نگرش به زمان و فضا، به شکلی کاملاً متفاوت از «حرکت» در تصویر بیانجامد.

در نقاشی رنسانس، حرکت معمولاً در اقطار یک لحظهٔ واحد متوقف می‌شود. این حرکت، حرکتی فیزیکی و روایی در بستر زمان خطی است که «تثبیت امر گذرا در قاب ایستا» (Panofsky, 2013/2017, 123) می‌نامد. در مقابل، در نگارگری ایرانی، حرکت به‌مثابهٔ «سَیر» و «سلوک» تصویر می‌شود که کیفی و درونی است و در قالب چیدمان چندصحنه‌ای و استفاده از پرسپکتیو انباشتی نمود می‌یابد. این ویژگی به‌عنوان «گسست از بازنمایی دیداری و گرایش به بیان مفهومی» مورد توجه است (Pakbaz, 2011, 89). در اینجا، حتی عناصر اربعه نیز تنها نمایش طبیعت نیستند، بلکه نماد «حالات وجود» و «مراتب نفس» هستند (Rahmati, 2013, 156) و ازطریق رنگ و فرم، «زمان کیفی» را همچون فصول چهارگانه یا ادوار وجودی در اثر حاضر می‌کنند. همان‌گونه که بورکهارت (Burckhardt, 2018, 67) خاطرنشان می‌سازد: «عناصر اربعه در هنر اسلامی، گذر از حالات نفسانی را نمادپردازی می‌کنند.»

می‌توان چنین دریافت که هنرمند سنتی ایرانی در «فضای تخیلی» سیر می‌کند، صور مثالی را در آن فضا شهود می‌کند و این شهود را در «زمان عرفانی» که زمان وحدت است، دریافت می‌کند. اثر نهایی خلق‌شده، خود مخاطب را به «زمان خلسه‌ای» می‌برد و او را از زمان مادی جدا می‌سازد. این چرخهٔ کامل، چارچوب نظری تفاوت در بازنمایی زمان، فضا و حرکت در دو سنت هنری شرق و غرب را شکل می‌دهد.

نمونه‌های مورد مطالعه

در این پژوهش، از هریک از دو هنرمند هم‌دوره در شرق و غرب سه اثر انتخاب شده است. در غرب، مازاتچو[۲] (دورهٔ فعالیت: ۱۴۰۱-۱۴۲۸ م.)، نقاش ایتالیایی و از آغازگران نقاشی رنسانس، به‌عنوان نخستین کسی که شیوهٔ ژرف نمایی برونلسکی[۳] را به کار گرفت، شناخته می‌شود (Bryant, 2007/2022, 200). آثار او عمدتاً دیوارنگاره‌های کلیساهای فلورانس‌اند که با بهره‌گیری از فضا و عناصر معماری به‌عنوان بستر نقاشی، نخستین پیوندهای جدی نقاشی و معماری را رقم زدند.

در شرق، جنید بغدادی (دورهٔ فعالیت: ۱۳۸۲-۱۴۱۰ م.) ملقب به جنید سلطانی و جنید نگارگر، نقاش برجستهٔ عصر ایلخانی و آل جلایر، در کارگاه‌های کتاب‌آرایی بغداد فعال بود و با هنرمندانی چون میرعلی تبریزی همکاری داشت[۴]. ازجمله آثار شاخص او، نگاره‌های دیوان خواجوی کرمانی (۷۹۹ ق./۱۳۹۷ م.) است که در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود و شامل نه نگاره است که دو اثر امضای جنید را

دارد (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۳، ۱۷). نمونه‌های انتخابی این پژوهش از مدخل همای و همایون همین نسخه‌اند که ساختارهای معماری در آن‌ها برجسته‌تر از دیگر نگاره‌هاست. تمرکز این پژوهش بر مقایسهٔ نحوهٔ بازنمایی مفهوم زمان و تأثیر ساختارهای معماری در آثار این دو هنرمند است. هدف، تحلیل مفهومی روایت زمانی در بستر معماری است، نه مقایسهٔ سبک یا تکنیک. جدول ۲ مروری اجمالی بر ویژگی‌های این نمونه‌ها ارائه می‌دهد.

روش پژوهش

مطالعات تطبیقی روشی برای مقایسه دو یا چند پدیده به‌منظور کشف شباهت‌ها، تفاوت‌ها و روابط میان آن‌هاست. این رویکرد معمولاً از داده‌ها و دیدگاه‌های چند رشتهٔ علمی بهره می‌گیرد و برای بررسی یک موضوع در بستر زمانی خاص، نیازمند چارچوب و ابزار تحلیلی مشخصی است تا مسیر پژوهش به نتایجی معتبر و مستند منجر شود (Zarandi, 2024). در این پژوهش، «معماری در نقاشی» به‌عنوان واسطه‌ای برای تحلیل و مقایسهٔ برداشت‌های زمانی در آثار جنید بغدادی و مازاتچو انتخاب شده است. روند کلی پژوهش، همان‌طور که در تصویر ۱ نمایش داده شده است، در سه مرحلهٔ اصلی انجام می‌شود:

– **گردآوری داده‌ها:** شامل بازشناسی نقاشی‌های مرتبط و انتخاب نمونه‌ها، همراه با مطالعهٔ کتابخانه‌ای و گردآوری اسناد و مدارک هنری، تاریخی و نظری.

– **تحلیل داده‌ها:** بازشناسی نظریه‌های فیزیکی مرتبط با مفهوم زمان، سپس تبیین نمودهای فیزیکی زمان در نقاشی‌ها، و تحلیل توصیفی ـ تحلیلی این داده‌ها. در این مرحله، دستگاه سنجش و معیارهای مقایسه نیز تعریف می‌شود.

– **مقایسه و نتیجه‌گیری:** شناسایی نمودهای فیزیکی زمان در آثار منتخب، مقایسهٔ این نمودها در نقاشی‌های شرق و غرب، انجام قیاس تطبیقی ـ تحلیلی، و درنهایت استخراج نتیجه‌گیری کلی دربارهٔ نوع نگرش هر مکتب به مفهوم زمان.

ازنظر ماهیت، این پژوهش کیفی و با هدف مطالعهٔ بنیادی پدیده‌ها است. روش تحلیل داده‌ها نیز مقایسه‌ای است که بر مبنای تحلیل ساختاری و محتوایی آثار انجام می‌شود.

به‌عنوان ابزار تحلیل و معیارهای قیاس، پژوهش از یک دستگاه سنجش ساختاری- نشانه‌شناختی استفاده می‌کند که به‌طور مشخص برای مطالعهٔ بازنمایی فضازمان در آثار انتخابی در نظر گرفته شده است. این دستگاه چهار مؤلفهٔ اصلی را در هر اثر بررسی می‌کند: ساختار فضایی، بازنمایی زمان، نقش عناصر معماری و جایگاه مخاطب. هریک از این مؤلفه‌ها دارای شاخص‌های عملیاتی مشخصی هستند؛ ساختار فضایی براساس نحوهٔ سازمان‌دهی عمق، نوع پرسپکتیو و کنترل نگاه ارزیابی می‌شود؛ بازنمایی زمان بر پایهٔ الگوهای زمانی، روایت‌گری یا نشانه‌های زمان‌مند تحلیل می‌شود؛ نقش معماری با توجه به کارکرد فضایی، سبک و شیوهٔ مرزبندی فضا سنجیده می‌شود و جایگاه مخاطب ازطریق زاویهٔ دید و نسبت فرضی مخاطب با صحنه بررسی می‌شود. فرایند تحلیل داده‌ها در چهار گام انجام می‌شود: نخست، هر اثر براساس شاخص‌های فوق کدگذاری می‌شود؛ دوم، تحلیل درون‌مکتبی انجام می‌شود تا الگوهای آثار هر هنرمند مشخص شود؛ سوم، داده‌های کدگذاری‌شده در یک مقایسهٔ تطبیقی قرار می‌گیرد و تفاوت‌های میان دو مکتب استخراج می‌شود و در نهایت، این تفاوت‌ها در چارچوب نظریه‌های نشانه-معناشناسی فضا-زمان و مبانی فلسفی هر مکتب تفسیر می‌شوند.

دورهٔ زمانی مورد نظر پژوهش

قرن پانزدهم میلادی در تاریخ اجتماعی، سیاسی و فلسفی جایگاهی ممتاز دارد. این قرن شاهد تثبیت و گسترش دانشگاه‌ها، شکوفایی فلسفهٔ مدرسی[۵] و شکل‌گیری نظام‌های بزرگ فکری است؛ دورانی که فیلسوفان در جایگاه استادان دانشگاه، به تألیف گستردهٔ متون فلسفی و الهیاتی پرداختند (Gelernter, 1995). از دیگر رویدادهای شاخص این سده، تأسیس نهادهای آموزشی و دینی در سراسر اروپا بود که بستری مهم برای برقراری ارتباط علمی و فلسفی با جهان شرق فراهم آورد. این جریان ادامهٔ روندی بود که در پی اصلاحات کلیسایی و اندیشه‌های توماس آکویناس[۶] پدید آمد؛ متفکری که با باور به عدم تعارض عقل فلسفی و ایمان مسیحی و با تکیه‌بر فلسفه ارسطویی، آغازگر تحولات بنیادین در ساختار کلیسا و به‌تبع آن دگرگونی‌های فلسفی و اجتماعی در اروپا شد (Ghorbani et al., 2021).

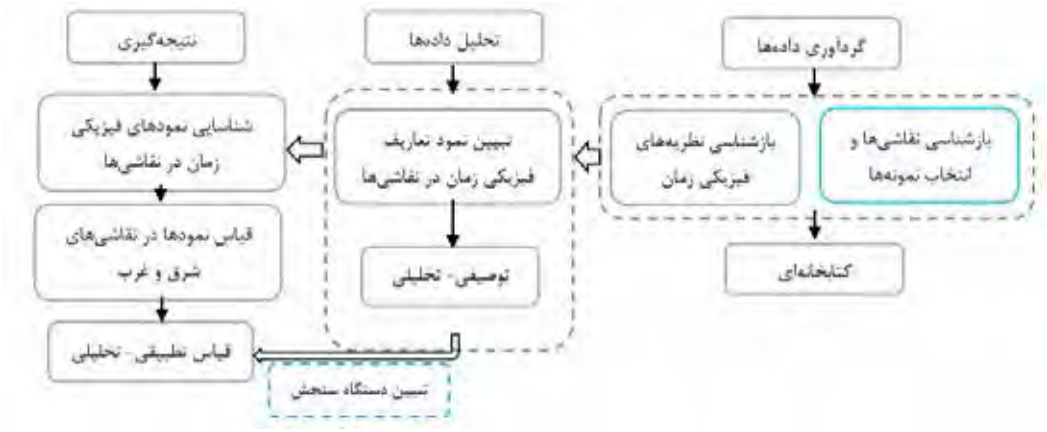
جهان مسیحیت، پیش از پذیرش گستردهٔ اندیشه‌های ارسطویی، مسیر فلسفی خود را با آموزه‌های افلاطونی و سپس نوافلاطونی آغاز کرد. در قرون دوازدهم و سیزدهم، آشنایی با آثار فیلسوفان مسلمان، فهم مسیحیان از فلسفهٔ ارسطو را عمیق‌تر کرد، بی‌آنکه تأثیر فلسفه افلاطونی و نوافلاطونی به‌طور کامل از میان برود (Azad et al., 2016, 8). در این قرون، تلاش‌های فکری کلیسا به ترجمهٔ آثار اندیشمندانی چون ابن‌سینا، فارابی، غزالی و ابن‌رشد انجامید و این متون سهمی چشمگیر در نهضت علمی و احیای فلسفه در آستانه رنسانس داشتند (Bréhier, 2001, 3189). بنابراین، علیرغم محدودیت‌های ارتباطی و عقیدتی قرون‌وسطی، تعاملات فلسفی و الهیاتی میان شرق و غرب نقشی تعیین‌کننده در گسترش و تحول اندیشه‌های فلسفی ایفا کرد. براین‌اساس انتخاب قرن پانزدهم به‌عنوان دورهٔ زمانی این پژوهش، به سبب دگرگونی‌های ناگهانی و بنیادین در نقاشی اروپایی پس از سده‌های طولانی رکود است؛ دگرگونی‌هایی که زمینه‌ساز رنسانس آغازین شدند.

یافته‌ها

این پژوهش با هدف تحلیل تطبیقی نحوهٔ بازنمایی مفهوم زمان در آثار جنید بغدادی و مازاتچو به بررسی مؤلفه‌های بصری و معنایی در ساختار ترکیب‌بندی این آثار می‌پردازد. با الهام از مفاهیم فیزیکی نظیر نسبیت و همپوشانی کوانتومی، این مطالعه دیدگاه‌های متمایز هر نقاش نسبت به زمان را از منظر فیزیکی و فلسفی کاوش می‌کند.

جدول ۲. معرفی اجمالی نمونه‌های موردی. مأخذ: نگارندگان.

نام اثر	مشخصات				تصویر
	شماره	دوره	هنرمند	مکان	توضیحات	
تثلیث	۱	اوایل قرن ۱۵، رنسانس آغازین	مازاتچو	سانتاماریا نوولا، فلورانس[۷]	ابعاد این اثر حدود سه در شش متر و نیم است. به‌طور کلی می‌توان پرسپکتیو برونلسکی را در آن مشاهده کرد. شخصیت‌های حاضر در نقاشی با پرترهٔ یک انسان معاصر قرن پانزده مطابقت دارد. ازنظر جهت دید ناظر، چشم ناظر از پایین به بالا نقاشی را مورد مشاهده قرار می‌دهد. بخشی از این نقاشی یک سکوی واقعی از کلیساست. اندازهٔ چهره‌ها از پایین به بالا به توجه به جایگاه معنوی آن‌ها افزایش دارد. بخش معماری آن ملهم از طاق پیروزی رم باستان است (Gardner, 2002).	مأخذ: https://en.wikipedia.org/
نقدینه خراج	۲	اوایل قرن ۱۵، رنسانس آغازین	مازاتچو	دیوارنگاره‌ای در نمازخانهٔ براناکچی، کلیسای سانتاماریا دل کارمینه، فلورانس[۸]	این اثر نیز دارای نوعی پرسپکتیو برگرفته از برونلسکی است که در آن دو پس‌زمینه دیده می‌شود یکی فضای معماری و دیگری طبیعت انتها قاب. نقطهٔ کانونی پرسپکتیو با سر مسیح مطابقت دارد. نوع روایت داستان مرکزی است و شکل قرارگیری شخصیت‌ها به‌نوعی دعوت‌کنندگی القا می‌کند (Paoletti & Radke. 1997).	مأخذ: https://en.wikipedia.org/
بالا بردن پسر تئوفیلوس و سنت پیتر بر تخت نشست	۳	اوایل قرن ۱۵، رنسانس آغازین	-	دیوارنگاره‌ای در نمازخانهٔ براناکچی	ابعاد این نقاشی ۲۳۰ در ۵۹۰ سانتی‌متر است. مازاتچو صحنه را در یک کلیسای معاصر، با شخصیت‌های کلیسایی معاصر (در واقع راهبان کارملیت از سانتا ماریا دل کارمین) و جماعتی که شامل خودنگاره و پرتره‌هایی از مازولینو، لئون باتیستا آلبرتی، برونلسکی است، می‌سازد (Baldini, 1992, 110).	مأخذ: https://en.wikipedia.org/
رسیدن همای به در کاخ همایون	۴	دوره: اوایل قرن ۱۵، دورهٔ ایلخانی، آل جلایر	جنید بغدادی	منظومهٔ همای و همایون خواجوی کرمانی	مکتب: جلایری نگارهٔ همای و همایون در حاشیهٔ کتاب مثنوی خواجوی کرمانی با ابعاد ۲۷۴در ۳۸۱ میلی‌متر نگاشته شده است. این نگاره دیدار همای شاهزاده ایرانی با همایون شاهدخت چینی را به تصویر می‌کشد. نقاشی دارای دو فضای باز و بسته است که با حائلی از معماری از هم جدا شده‌اند و به‌طور هم‌زمان از دو منظر بیرونی و درونی می‌توان از درون نقاشی، مشاهده‌گر محتوای نقاشی بود (غفاری، ۱۴۰۱).	مأخذ: https://en.wikipedia.org/
عروسی همای و همایون	۵	اوایل قرن ۱۵، دورهٔ ایلخانی، آل جلایر	جنید بغدادی	منظومهٔ همای و همایون خواجوی کرمانی	مکتب: جلایری این نقاشی نیز در حاشیهٔ کتاب مثنوی خواجوی کرمانی نگاشته شده است. ابعاد آن ۱۷۵در ۲۴۰ میلی‌متر است. در این نگاره روز بعد از عروسی همای و همایون به تصویر کشیده شده است و در آن ساختار معماری نقش مهمی در روایت داستان ایفا می‌کند. بخش‌های مختلف داستان به‌وسیلهٔ دیوارها از هم تفکیک شده است و چشم بیننده در هر قسمت از آن روایت جداگانه‌ای را مشاهده می‌کند. این نقاشی را آغازگر سبک نقاشی‌های دوره‌های بعد دانسته‌اند (آشوری و حسینی، ۱۳۹۰).	مأخذ: https://en.wikipedia.org/
همای و همایون در باغ در حال جشن و سرور	۶	اوایل قرن ۱۵، دورهٔ ایلخانی، آل جلایر	جنید بغدادی	منظومهٔ همای و همایون خواجوی کرمانی	مکتب: جلایری این نمونه نیز مانند نمونه‌های قبلی در حاشیهٔ کتاب مثنوی خواجوی کرمانی نگاشته شده است (Javadi, 2011). ترکیب متقارن پیکرها به‌صورت حلقه‌ای از مدعوین گرداگرد دو شخصیت اصلی، در این نگاره تقریباً یک‌صد سال بعد به‌صورت کامل‌تر و باشکوه‌تر به شکل الگویی رایج در نگاره‌های بهزاد درآمد (Pakbaz, 2011).	مأخذ: https://en.wikipedia.org/



تصویر ۱. مدل مراحل مختلف و روش پژوهش در هر مرحله. مأخذ: نگارندگان.

یافته‌ها از دو منظر اصلی ارائه شده‌اند: نخست، تحلیل عناصر بصری (مانند پیکره‌ها، معماری، و نورپردازی) و معنایی (مانند عمق، سلسله‌مراتب روایی، و بی‌زمانی) در ساختارهای کالبدی، روایی، عناصر طبیعی، و شخصیت‌پردازی و دوم، نظام‌های فضاسازی با تمرکز بر عناصر معماری، نقطهٔ گریز، و سلسله‌مراتب عمق. این تحلیل‌ها که در جدول‌های تطبیقی ارائه شده‌اند، تفاوت‌های بنیادین میان نگارگری ایرانی با رویکرد فراواقع‌گرا و چرخه‌ای به زمان و نقاشی رنسانسی با تأکید بر واقع‌گرایی و زمان خطی را آشکار می‌سازند.

- **نمودهای معنایی و بصری زمان در ساختار ترکیب‌بندی آثار دو نقاش**

با هدف شناسایی نحوهٔ بازنمایی مفهوم زمان از منظر فیزیکی و فلسفی، بخش نخست به تحلیل نمودهای بصری و معنایی در ساختار ترکیب‌بندی آثار جنید بغدادی و مازاتچو اختصاص دارد. عناصر بصری، شامل پیکره‌ها، معماری، عناصر طبیعی، خطوط و اشکال، بستری عینی برای نمایش زمان فراهم می‌کنند، درحالی‌که عناصر معنایی، مانند عمق، سلسله‌مراتب روایی، نورپردازی و رنگ، مفاهیمی استنباطی را منتقل می‌کنند که نگرش هر نقاش به زمان را شکل می‌دهند. این تحلیل بر چهار محور اصلی استوار است: ساختار کالبدی (چارچوب فضایی اثر)؛ ساختار روایی (شیوهٔ روایت داستان)، عناصر طبیعی (بازتاب‌دهندهٔ زمان چرخه‌ای یا خطی) و شخصیت‌پردازی و ارتباط با مخاطب (جایگاه ناظر و ارزش‌گذاری شخصیت‌ها). جدول ۳ این مؤلفه‌ها را در آثار دو نقاش مقایسه می‌کند و تفاوت‌های بنیادین میان نگارگری ایرانی با رویکرد فراواقع‌گرا و نقاشی رنسانسی با تأکید بر واقع‌گرایی را در بازنمایی زمان آشکار می‌سازد.

- **تطبیق نظام‌های فضاسازی بر مبنای مؤلفه زمان در آثار دو نقاش**

در ادامه تحلیل عناصر بصری و معنایی در ساختار ترکیب‌بندی آثار جنید بغدادی و مازاتچو (جدول ۳)، این بخش به بررسی نظام‌های فضاسازی با تمرکز بر بازنمایی مفهوم زمان از منظر فیزیکی و فلسفی می‌پردازد. جدول ۴، ساختار فضایی نقاشی‌ها را براساس سه مؤلفهٔ کلیدی تحلیل می‌کند: عناصر معماری، که چارچوب فضایی اثر را شکل می‌دهند؛ نقطهٔ گریز، که تمرکز بصری و روایی را هدایت می‌کند و سلسله‌مراتب عمق، که ارزش‌گذاری فضایی و زمانی عناصر را تعیین می‌سازد. این مؤلفه‌ها، که بیشترین تأثیر را بر تبیین مفهوم زمان دارند، با الهام از مفاهیم نسبیت و همپوشانی کوانتومی، نحوهٔ سازمان‌دهی فضا و تأثیر آن بر انتقال معانی زمانی را آشکار می‌کنند. عناصر بصری قابل‌شناسایی (مانند طاق‌ها، خطوط همگرا، و پیکره‌ها) و تأثیرات معنایی آن‌ها (مانند انجماد زمان یا چندلایگی روایی) نقش کلیدی در این بازنمایی ایفا می‌کنند. جدول زیر، با تشریح این مؤلفه‌ها در آثار دو نقاش، تفاوت‌های بنیادین میان نگارگری ایرانی با فضاسازی تخت و فراواقع‌گرا و نقاشی رنسانسی با عمق سه‌بُعدی و واقع‌گرا را در بازنمایی زمان نشان می‌دهد.

بحث

بررسی تطبیقی مفاهیم مطرح‌شده در جدول ۵، به وضوح نشان می‌دهد که چگونه تفاوت بنیادین در جهان‌بینی‌ها، به خلق دو زبان تصویری کاملاً متمایز در بازنمایی مفهوم زمان و فضا منجر شده است. داده‌های این جدول بر یافته‌های کیفی پیشین مهر تأیید می‌گذارد و دقتی ساختاری به تحلیل می‌بخشد. نگارگری‌های جنید بغدادی، با طرد پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای و به‌کارگیری معماری نمادین و فضاهای تخت و چندلایه، به‌صورت آگاهانه بر «اهمیت مفهومی» به‌جای «صحت فیزیکی» تأکید می‌ورزد. نمایش هم‌زمان فضای داخلی و خارجی و استفاده از دیوارهای شفاف، صرفاً یک تکنیک تصویری نیست، بلکه یک ضرورت فلسفی برای شکستن مرزهای مکان و زمان و نمایش «وحدت در کثرت» است. نبود نقطهٔ گریز ریاضی و وجود چند کانون روایی، بیننده را از یک نگاه‌گاه ثابت و منفعل خارج و او را به چشمی سیال مجهز می‌کند تا بتواند کل روایت را به‌صورت فرازمانی و یکپارچه درک کند. پرسپکتیو مقامی و یکسانی نسبی جزئیات در پس‌وپیش اثر، تأکیدی است بر این که زمان، جریانی خطی و گذرا نیست، بلکه حلقه‌ای تکرارشونده

جدول ۳. عناصر بصری و معنایی در ساختار ترکیب‌بندی نقاشی‌های جنید بغدادی و مازاتچو. مأخذ: نگارندگان.

	آثار جنید	توضیحات	مؤلفه‌های قیاس	آثار مازاتچو	توضیحات
ساختار کالبدی	ساختار چندکادری و روایت هم‌زمان، با استفاده از عناصر معماری مانند دیوار، فضایی را می‌آفریند که درون و بیرون را هم‌زمان به تصویر می‌کشد. این عناصر تنها جداکننده نیستند، بلکه همچون دستگاه‌های دیداری عمل می‌کنند که ارتباطی فراواقع‌گرایانه بین شخصیت‌های حاضر در صحنه‌های مجزا برقرار می‌سازند. این چیدمان، ضمن ایجاد حسی دوگانه از مکان (درونی- بیرونی) برای کاراکترها، جایگاه مخاطب را به یک بینندهٔ کل‌نگر فعال ارتقا می‌دهد که بر چندین صحنهٔ موازی اشراف دارد.	– عناصر بصری: دیوارها – عناصر معنایی: بخش‌بندی یکسان روایت داستان در قاب نقاشی	ترکیب‌بندی	برمبنای اصول پرسپکتیوی برونلسکی یک مضمون اصلی در نقطهٔ عطف، ساختار معماری در پس‌زمینهٔ نزدیک و طبیعت در پس‌زمینهٔ دور، برای داستان روندی خطی ایجاد می‌کنند و می‌توان نقطهٔ عطف داستان را در مرکز قاب پیدا کرد. این نوع ساختاربندی معمولاً روایت یک اتفاق و ثبت یک لحظه یا یک روند کوتاه در یک مکان مشخص است و نقش پرسپکتیو در آن‌ها ایجاد عمق در صحنهٔ نقاشی است. گاهی از پرسپکتیو عمیق‌تری (تثلیث) برای ایجاد نوعی حس وهم و راز آلودگی استفاده می‌شود.	– عناصر بصری: عمق و پس‌زمینهٔ دور – عناصر معنایی: ثبت لحظه‌ای زمان در کنار عمق
	پس‌زمینه در نقاشی‌ها قابل‌تفکیک از بدنهٔ اصلی داستان نیست. به‌عبارتی مفهوم «عمق» در این آثار به شکلی دیگر به نمایش گذارده شده است. تمامی سطح ازنظر تقدم و تأخر بصری، یکسان هستند. بدنهٔ معماری و عناصر طبیعی صرفاً جهت کمک به مؤلفه‌های دیگر کاربرد دارند. بهره‌گیری از تزئینات بسیار زیاد در قاب، سمبلی از اعتلای هنر ایرانی در نقاشی است.	– عناصر بصری: رنگ، یکسانی تابش نور و عدم وجود سایه و تزیینات – عناصر معنایی: هم‌ارزشی عناصر مختلف	پس‌زمینه	پس‌زمینه با هدف ایجاد اولویت بیشتر به پیش‌زمینه ترسیم شده است. در اکثر نقاشی‌ها ساختار معماری در پس‌زمینه ارتباط چندانی با موضوع داستان نداشته و تنها تلاشی برای به نمایش گذاشتن دورهٔ اعتلای معماری و هنر رم باستان است. علاوه‌بر این استفاده از رنگ‌های خنثی‌تر در پس‌زمینه به اهمیت پیش‌زمینه می‌افزاید.	– عناصر بصری: سایه و نور، رنگ خاکستری پس‌زمینه و عمق – عناصر معنایی: ژرفای مفهومی عناصر مرکزی داستان
	به‌طورکلی تزئینات به‌نوعی بخشی از ساختار طبیعت است و در کنار عناصر طبیعی بخشی از زمینهٔ روایت داخل نقاشی را شکل داده‌اند. آنچه از این تزئینات قابل استنباط است، بهره‌گیری از معماری دورهٔ تیموری و سلجوقی در کاشی‌کاری و آجرکاری کالبد معماری است و نقاشی از سبک معماری شاخص دورهٔ خود برای غنای طبیعی داستان بهره می‌برد. همچنین از خطاطی در برخی حاشیه‌ها (تکمیل‌کنندهٔ شعر مربوط به نقاشی) استفاده شده است.	– عناصر بصری: عناصر طبیعی در تزیینات – عناصر معنایی: نمایش تمام داستان در قاب	تزئینات معماری	تزئینات تأکیدی است در به‌تصویرکشیدن هنر و معماری رم باستان. سرستون‌های ایونی و کرنتی و نمایش طاق پیروزی در نقاشی تثلیث و طاق‌ها و رواق‌های دو نقاشی دیگر تأکیدی است بر این موضوع. همچنین نوع قرارگیری ساختار معماری در نقاشی‌ها تلاشی است برای عمق‌بخشیدن به قاب. به‌نوعی می‌توان بیان کرد که بخشی از داستان در روایت موردنظر ممکن است در درون ساختار معماری شکل گرفته باشد که ازنظر مخاطب قابل مشاهده نیست.	– عناصر بصری: عناصر و تزیینات معماری – عناصر معنایی: نمایش یک مقطع از داستان
ساختار روایی	در نقاشی ایرانی، ساختار سه‌بُعدی را نمی‌توان دارای پرسپکتیو دانست. سه‌بُعدی در نگارگری ایرانی صرفاً جهت نمایش بهتر فضاهای بیرونی و درونی و استفاده از ساختار زمینه، برای روایت هم‌زمان اتفاقات درون نقاشی است. به این نوع از سه‌بُعدی در نقاشی‌های ایرانی، پرسپکتیو مقامی گفته می‌شود. ازاین‌رو، پیکره‌ها و عناصر ازنظر فاصله با دید مخاطب برتری به یکدیگر ندارند.	– عناصر بصری: هم‌اندازه‌بودن شخصیت‌ها، سه‌بُعدی بدون مقیاس – عناصر معنایی: بیان هم‌زمان تاریخ	پرسپکتیو داستانی	ساختار سه‌بُعدی در این نقاشی‌ها واقع‌گرایانه و براساس اصول پرسپکتیو است. پیکره‌ها بسته به اولویت روند داستان تغییر اندازه می‌دهند. آنچه در ابتدای قاب وجود دارد پیش روایتی است از تصویر اصلی. نقطهٔ عطف همواره در مرکز داستان است و از پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای برای معطوف‌کردن نگاه به مرکز قاب استفاده می‌شود. این ساختار موجب ارزش‌گذاری بخش‌های مختلف داستان شده است.	– عناصر بصری: پرسپکتیو ریاضی و قابل‌اندازه‌گیری – عناصر معنایی: اهمیت لحظهٔ خاص از روایت
	در بیشتر بخش‌های نقاشی وقایع به‌صورت هم‌زمان قابل‌مشاهده است (عدم وجود یک سیرخطی). هر بخش از داستان به‌طور مجزا قابل خوانش است و یک بخش واحد است. هیچ نقطهٔ عطفی در یک قاب نقاشی وجود ندارد و وقایع را می‌توان به‌نوعی در عمق ماجرای کلی داستان دانست. بخش‌های مختلف قاب، متعادل‌کننده و هم‌ارزش‌کننده روایت داستان است.	– عناصر بصری: استقلال بصری هر بخش از قاب – عناصر معنایی: مفهوم مستقل هر سکانس از روایت	روند روایت محتوا	مانند بخش معماری، روند داستان ساختاری خطی دارد. مکان به شکلی کاملاً واقع‌گرایانه ترسیم شده و براساس کمکی که از پرسپکتیو گرفته شده است، داستان از یک نقطهٔ آغاز، در یک نقطه اوج می‌گیرد و در یک نقطه نیز پایان می‌یابد. براساس تناسبات قاب نقاشی ممکن است خط داستان به‌صورت افقی به سمت عمق باشد.	– عناصر بصری: کلیت بصری داستان در قاب کلی – عناصر معنایی: درک مفهوم داستان از کل قاب نقاشی

ادامهٔ جدول ۳.

	آثار جنید	توضیحات	مؤلفه‌های قیاس	آثار مازاتچو	توضیحات
عناصر طبیعی	عناصر طبیعی همچون درختان و ستارگان مانند پیکره‌ها و معماری، جزئی جدایی‌ناپذیر از بافت تزئینی اثر هستند. کاربرد گیاهان سمبلیک بر پایهٔ نمادپردازی است؛ مانند درخت سرو با میوه‌های سرخ به نشانهٔ باروری و با تأکید بر حس راز آلودگی. ستارگان نیز با کارکردی نمادین ظاهر می‌شوند. حضور هم‌زمان شب و روز بر وقوع روایت در زمانی فراواقعی دلالت دارد. غیاب اجزایی نظیر ابر که نماد گذر زمان خطی است تأکیدی بر بی‌زمانی روایی است.	– عناصر بصری: هم‌زمانی عناصر طبیعی شب و روز – عناصر معنایی: زمان غیرخطی و ازلی	عناصر طبیعی(ابر، درخت، ...)	در نقاشی‌هایی که در فضای بیرونی به تصویر کشیده شده، همواره عناصری مانند کوه و درخت و... به‌صورت واقع‌گرایانه و با رنگ‌هایی خنثی قابل مشاهده است. به نظر می‌رسد مازاتچو در برخی از این نقاشی‌ها، به هدف عمق بخشیدن به تصویر از آن‌ها استفاده کرده است و گاهی هم صرفاً جنبه تزئینی در قاب دارد. به‌هرروی عناصر طبیعی در این نقاشی‌ها تأثیر چندانی در موضوعیت داستان ندارند؛ هرچند می‌توان آن‌ها را نشانه‌ای از گذر زمان خطی دانست.	– عناصر بصری: عناصر واقع‌گرایانهٔ طبیعی – عناصر معنایی: زمان خطی و دنیوی
	در نگارگری ایرانی، نورپردازی یکپارچه و فراواقع‌گرا حاکم است، به‌طوری که منبع نور مشخص و جهت‌داری در قاب قابل‌شناسایی نیست. حتی نمادهای نور مانند شمع نقش تزئینی و نمادین دارد و بر روشنایی کلی صحنه تأثیری ندارند. این یکنواختی نورانی، که همهٔ بخش‌های اثر را هم‌ارزش می‌کند، حتی امکان نمایش هم‌زمان نمادهای شب (مانند چراغ یا ستاره) و روز را در کنار روشنایی یکسان فراهم می‌سازد. این امر به حذف کامل سایه‌ها منجر می‌شود و بر بی‌زمانی و طبیعت نمادین فضای روایت تأکید می‌ورزد.	– عناصر بصری: عدم وجود منبع نور – عناصر معنایی: بی‌زمانی در بیان شب و روز	روشنایی و سایه	به نظر می‌رسد منبع نور برای روشنایی محتوای نقاشی‌ها در بیرون قاب قرار دارد تا بخش‌های اصلی داستان را با روشنایی و شفافیت بیشتر برجسته کند، مشابه نورپردازی عکاسی. تاریکی، فضایی رمزآلود ایجاد می‌کند و عناصر مبهم در سایه‌های عمیق قرار می‌گیرند. سایه‌های پیکره‌ها، که به‌صورت لکه‌های ساده‌اند، جهت نور را نشان می‌دهند، اما فاقد جزئیات هستند. این استفاده از سایه، واقع‌گرایی رنسانسی را به آثار او می‌بخشد. نبود سایه در برخی نقاط، حاکی از قرارگیری منبع نور در ارتفاعی بالاتر از دید مخاطب است.	– عناصر بصری: منبع نور مشخص حتی در خارج قاب – عناصر معنایی: لحظهٔ مشخص زمانی
	رنگ‌ها بسیار شفاف و خالص و به دور از واقع‌نمایی ناشی از تابش نور و ایجاد سایه هستند. نحوهٔ بهره‌گیری از رنگ‌ها به‌نوعی بیانگر رمز و راز در روایت داستان است که آن را به عالم مثال نزدیک‌تر می‌کند. ازاین‌رو، هیچ‌کدام از عناصر نسبت به هم برتری رنگی ندارند و حتی رنگ لباس شخصیت‌ها را می‌توان بخشی از ساختار طبیعی نقاشی دانست.	– عناصر بصری: خلوص رنگ‌ها و عدم استفاده از رنگ‌های خنثی – عناصر معنایی: هم‌ارزشی رنگ‌های نقاشی	رنگ	رنگ‌ها براساس ساختاری که شکل‌دهندهٔ نقاشی و نوع نگرشی است که روایت داستانی دارد، عنصری است که به عناصر مختلف نقاشی‌ها ارزش می‌دهد. به عبارتی برخلاف نقاشی‌های ایرانی که نوعی هم‌ارزشی در شدت رنگ‌ها وجود داشت، رنگ‌ها براساس اولویت پیکره‌ها و اهمیت نقطهٔ عطف داستان، پررنگ‌تر است و هرچه به زمینه دورتر می‌رود از شدت آن‌ها کاسته و خنثی‌تر می‌شوند.	– عناصر بصری: سایه و روشن رنگ‌ها و استفاده از رنگ خاکستری – عناصر معنایی: ارزش‌گذاری عناصر به ترتیب اولویت عطف داستان
شخصیت‌پردازی و ارتباط با مخاطب	مخاطب در درون قاب حضور دارد؛ به‌عبارتی از بخش‌های مختلف ترکیب‌بندی ساختار نقاشی، می‌تواند نظاره‌گر باشد. این موضوع به‌نوعی تعبیر یکی‌شدن مخاطب با اثر است.	– عناصر بصری: جایگاه متغیر مخاطب – عناصر معنایی: حرکت مخاطب به‌عنوان بخشی از داستان در قاب	جایگاه مخاطب	مخاطب در بیرون قاب قرار گرفته و با اثر در ارتباط است. خط افق دید ناظر قابل‌شناسایی است. گاهی این خط افق از تیررس چشم ناظر بالاتر است که موجب نوعی راز آلودگی شده است. ازسویی پس‌زمینهٔ دور نقاشی‌ها از ناظر هم دورتر است و گویی که ناظر مجاب شده است تا داستان پیش‌زمینه را درک کند.	– عناصر بصری: مخاطب به‌عنوان ناظر اثر – عناصر معنایی: استقلال زمانی و مکانی مخاطب از اثر
	پیکره‌ها باوجود تفاوت در اندازه برای تأکید بر روایت، ازنظر ظاهر و لباس مشابه‌اند.چهره‌ها به‌صورت سه‌رخ، کامل‌ترین فرم نمایش چهره، ترسیم شده‌اند. در «عروسی همای و همایون»، پیکره‌های تعظیم‌کننده با بدن در نمای روبه‌رو و سر سه‌رخ نشان داده شده است تا برابری ارزشی بین شخصیت‌ها حفظ شود.	– عناصر بصری: نمایش سمبولیک چهره‌ها – عناصر معنایی: نمایش کامل‌ترین حالت انسانی در عین غیرواقعی‌بودن	شخصیت‌پردازی	پیکره‌ها ازنظر شکل چهره باهم متفاوت‌اند که نمایانگر سبک مردمان هم‌دورهٔ نقاش است. ارزش‌گذاری انسانی پیکره‌ها در بیشتر موارد، از روی زاویه نمایش چهره قابل‌تشخیص است؛ شخصیت‌های مهم، از روبه‌رو نمایش داده شده‌اند. در نقاشی تثلیث از روی لباس شخصیت‌ها جایگاه اجتماعی آن‌ها مشخص می‌شود.	– عناصر بصری: نمایش واقعی چهره‌ها – عناصر معنایی: مفهوم واقعی چهرهٔ دنیوی انسان

و همیشه حاضر است. در مقابل، نقاشی‌های مازاتچو، با دقتی علمی، خود را مقید به پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای و بازآفرینی دقیق واقعیت فیزیکی می‌کند. همگرایی خطوط به یک نقطهٔ گریز، بیننده را در یک مکان و یک لحظه کاملاً مشخص و غیرقابل تکرار مستقر می‌سازد. این انتخاب، تصادفی نیست؛ بلکه بازتابی است از یک جهان‌بینی که به «لحظهٔ اکنون» به‌عنوان واقعیتی عینی و قابل سنجش می‌نگرد. کاهش اندازهٔ پیکره‌ها در دورنمای اثر و استفاده از سایه‌روشن برای عمق، همه در خدمت ایجاد

یک توهم بصری کامل از فضایی سه‌بُعدی و ملموس هستند. در اینجا، معماری به‌عنوان چارچوب فیزیکی صحنه عمل می‌کند تا رویدادی تاریخی را در بستر زمانی دقیق خودش به ثبت برساند. بااین‌حال، علیرغم این تقابل ساختاری، واکاوی عمیق‌تر آثار مازاتچو نشان می‌دهد که حتی در چارچوب سخت و واقع‌گرایانهٔ پرسپکتیو خطی نیز می‌توان به جست‌وجوی معانی نمادین پرداخت. ترکیب‌بندی دقیق، جایگیری پیکره‌ها و استفاده از نور می‌توانند حامل پیام‌هایی اخلاقی یا الهیاتی باشند که فراتر از ثبت صرف یک رویداد تاریخی هستند.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف تبیین نحوهٔ بازنمایی زمان و فضا در دو مکتب تصویری رنسانس ایتالیا و نگارگری ایرانی و شناسایی بنیان‌های معرفتی مؤثر بر این تفاوت‌ها انجام شد. تحلیل تطبیقی انجام‌شده

جدول ۴. تحلیل تطبیقی نظام‌های فضاسازی در نقاشی‌های مازاتچو و جنید بغدادی. مأخذ: نگارندگان.

	تصویر	عناصر معماری	نقطهٔ گریز مرکزی	سلسله‌مراتب عمق
۱		– نقاشی در یک طاق‌نما (نمای شبیه‌سازی‌شده از معماری کلیسا) ترسیم شده که ترکیبی از عناصر رومی (طاق پیروزی) و گوتیک (ستون‌های نوک‌تیز) است؛ – معماری به دو بخش تقسیم می‌شود: * پایین: فضای زمینی و ناظران انسانی با زمان آهسته * بالا: فضای الهی (تثلیث: پدر، پسر، روح‌القدس)؛ فضایی با گرانش شدید زمان ایستا. – تفسیر نسبیتی: عمق طاق درونی نسبت به بیرونی دورتر است که سمبلی است از ابهام عمق میدان.	– دقیقاً روی صلیب مسیح قرار دارد؛ – خطوط معماری (کف، ستون‌ها، طاق) و حتی جهت نگاه شخصیت‌ها به این نقطهٔ همگرا می‌شوند؛ – این نقطه مانند تکینگی در سیاه‌چاله عمل می‌کند؛ – انحنای فضا–زمان: خطوط موازی در معماری، مانند نور ستارگان در میدان گرانشی خم می‌شوند؛ – انجماد زمان: لحظهٔ مصلوب‌شدن مسیح، مانند «سطح فضایی» در نسبیت، برای همیشه منجمد شده است؛ – تفسیر نسبیتی: نقطه مانند جرم مرکزی بالای سر مسیح در نسبیت عمل می‌کند (نماد قدرت خداوند).	پیکره‌ها: – پایین: دوناتورها (حامیان نقاشی) در اندازهٔ طبیعی اما در پایین‌ترین سطح عمق؛ – وسط: مریم و یوحنا، بزرگ‌تر از دوناتورها اما کوچک‌تر از تثلیث؛ – بالا: تثلیث، بزرگ‌ترین و در بالاترین نقطه (باوجود فاصله ظاهری)؛ – تفسیر نسبیتی: کاهش اندازه‌ها رو به مخاطب برعکس انقباض طول در نسبیت است که به مسیح اشاره دارد.
۲		– صحنه در یک فضای نیمه‌باز با ترکیبی از معماری رومی (طاق‌های سنگی) و طبیعت (کوه‌ها) ترسیم شده است؛ – معماری به‌عنوان چارچوبی برای تقسیم روایت استفاده شده: سه بخش داستان (فرمان مسیح، پرداخت خراج، معجزه) در یک قاب واحد نمایش داده می‌شوند؛ – تفسیر نسبیتی: ساختار طاق‌ها مانند خطوط ژئودزیک (کوتاه‌ترین مسیر در فضای خمیده) عمل می‌کنند که رویدادها را به هم پیوند می‌دهند.	– نقطهٔ گریز دقیقاً روی سر مسیح در مرکز نقاشی قرار دارد؛ – خطوط معماری و دست‌های شخصیت‌ها به سمت این نقطه همگرا می‌شوند؛ – تفسیر نسبیتی: این نقطه مانند جرم مرکزی در نسبیت عمل می‌کند که فضای اطراف را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد (نماد قدرت الهی مسیح).	– پیکره‌های نزدیک (مسیح و حواریون) بزرگ‌تر و با جزئیات بیشتری هستند؛ – پیکره‌های دور (مثل مردی که سکه را از دهان ماهی بیرون می‌آورد) کوچک‌تر و کم‌رنگ‌ترند؛ – تفسیر نسبیتی: کاهش اندازه‌ها شبیه انقباض طول در نسبیت است؛ گویی پیکره‌های دور با «سرعت دیداری» از ناظر دور می‌شوند.
۳		– صحنه در یک کلیسای با معماری یونانی ترسیم شده است؛ – معماری به دو بخش تقسیم می‌شود: فضای داخلی کلیسا (پیش‌زمینه) و فضای شهری (پس‌زمینه)؛ – تفسیر نسبیتی: این دوگانگی مانند دو چارچوب مرجع در نسبیت است که ناظر می‌تواند بین آن‌ها جابه‌جا شود.	– نقطهٔ گریز در دست سنت پیتر که درحال معجزه است، قرار دارد؛ – خطوط کف کلیسا و ستون‌ها به سمت این نقطه همگرا می‌شوند؛ – تفسیر نسبیتی: این نقطه مانند افق رویداد یک سیاهچاله است که همه توجهات را به سمت خود جذب می‌کند.	– پیکره‌های پیش‌زمینه (سنت پیتر و خانواده تئوفیلوس) با جزئیات دقیق ترسیم شده‌اند؛ – پیکره‌های پس‌زمینه (تماشاگران) به‌صورت جمعی و کوچک‌تر نشان داده شده‌اند؛ – تفسیر نسبیتی: تفاوت اندازه‌ها مانند تغییر متریک فضا– زمان است که نزدیک به رویداد اصلی (معجزه) کشیده می‌شود.

ادامهٔ جدول ۴.

	تصویر	عناصر معماری	نقطهٔ گریز مرکزی	سلسله‌مراتب عمق
۴		– طاق‌های جناغی، ایوان‌های ستون‌دار، و دیوارهای مزین به کاشی‌های هندسی؛ – تقسیم فضا به دو بخش متمایز: فضای بیرونی (طبیعت با درختان سرو) و فضای درونی (تالار پذیرایی)؛ – دیوارهای شفاف: دیوارهای کاخ به‌صورت نمادین، هم فضای داخلی و هم خارجی را همزمان نشان می‌دهند (امکان دید از دو منظر)؛ – معماری به‌عنوان چارچوب روایت عمل می‌کند، نه بازتاب واقعیت فیزیکی؛ – عدم رعایت پرسپکتیو خطی: خطوط موازی دیوارها و ستون‌ها همگرا نمی‌شوند، بلکه فضایی تخت و چندلایه ایجاد می‌کنند؛ – تفسیر نسبیتی: پرسپکتیو مقامی و ساختارهای غیرخطی با دیوارهای شفاف تمثیلی از فضای چهاربُعدی (سه بُعد مکان + یک بُعد زمان).	– نقاشی فاقد نقطهٔ همگرایی خطوط معماری است (برخلاف آثار رنسانس)؛ – تمرکز بصری روی چهرهٔ همای و همایون در مرکز نقاشی است اما این تمرکز با ابزارهایی چون تقارن ترکیب‌بندی و استفاده از رنگ‌های گرم انجام می‌شود؛ – نقطهٔ گریز در نگارگری ایرانی معنوی است، نه هندسی؛ – همای و همایون به‌عنوان قلب روایت، توجه را جلب می‌کنند، بدون نیاز به خطوط همگرا؛ – تفسیر نسبیتی: چندکانونی‌بودن به‌عنوان اصل عدم قطعیت.	– در پرسپکتیو مقامی اندازهٔ پیکره‌ها براساس اهمیت اجتماعی تعیین می‌شود، نه فاصلهٔ فیزیکی؛ – همای و همایون بزرگ‌تر از خدمتکاران ترسیم شده‌اند، حتی اگر در پس‌زمینه باشند؛ – لایه‌بندی فضایی در سه بخش پیش‌زمینه: همای و همراهان (ورودی کاخ)؛ میان‌زمینه: فضای داخلی کاخ با همایون؛ پس‌زمینه: طبیعت و آسمان؛ – تفسیر نسبیتی: نمایش هم‌زمان رویدادها و شخصیت‌ها مانند نظریه جهان‌های موازی.
۵		– ترکیب هم‌زمان فضای باز (حیاط/باغ) و بسته (تالار عروسی) بدون مرز مشخص؛ – استفاده از دیوارهای تزئینی با نقوش اسلیمی به‌عنوان عنصر تفکیک‌کنندهٔ فضاها؛ – معماری به سبک تیموری با طاق‌نماهای جناغی و ستون‌های باریک؛ – کف‌سازی با طرح‌های هندسی (نماد نظم کیهانی)؛ – سقف تالار با ترنج‌های طلایی (نماد آسمان)؛ – پنجره‌های مشبک برای ایجاد ریتم بصری؛ – نقش روایی معماری: هر بخش معماری صحنه‌ای از مراسم را روایت می‌کند: * سمت راست: مراسم پیش از عروسی * مرکز: لحظهٔ عقد * سمت چپ: ضیافت پس از مراسم – تفسیر نسبیتی: نمایش هم‌زمان فضای داخلی و خارجی به‌عنوان اصل همپوشانی کوانتومی[۹]	– عدم وجود نقطهٔ گریز ریاضی و همگرایی غربی و وجود خطوط معماری موازی؛ – نقوش تزئینی در جهات مختلف پراکنده شده‌اند؛ – کانون اصلی در دست‌های درحال پیوند همای و همایون؛ طبق میوه در پیش‌زمینه؛ – استفاده از رنگ طلایی برای بخش مرکزی؛ – تراکم پیکره‌ها در مرکز تصویر؛ – هالهٔ نورانی دور سر عروس و داماد؛ – تفسیر نسبیتی: چندکانونی‌بودن روایت جهت درک جداگانه هر بخش به‌صورت مجزا.	– شخصیت‌های اصلی (همای و همایون) بزرگ‌تر از سایرین؛ – خدمتکاران و نوازندگان کوچک‌تر ولی با جزئیات کامل؛ – تفسیر نسبیتی: هم‌اندازه‌بودن پیکره‌ها، گشودگی زمانی نسبیتی.
۶		– باغ به‌مثابهٔ بهشت زمینی؛ – ترکیب فضای باز و بسته: دیوارهای باغ با نقوش اسلیمی، فضای جشن را محصور کرده‌اند؛ آلاچیق مرکزی با سقف خیمه‌ای به سبک ایلخانی؛ – جوی آب مارپیچ به‌عنوان محور تقسیم‌کنندهٔ فضا؛ – نسبیت زمانی: تقسیم‌بندی غیرخطی باغ در جهت نمایش هم‌زمان اجزا به‌عنوان اصل همپوشانی کوانتومی.	– چهارباغ ایرانی: تقسیم فضای باغ به چهار قسمت (نماد چهار عنصر)؛ – کف‌سازی با آجرهای رنگی به طرح هندسی؛ – نقطهٔ اصلی: تخت شاهی در مرکز هندسی تابلو؛ سماور نقره‌ای در پیش‌زمینهٔ درخت سرو طلایی در پس‌زمینه؛ – هالهٔ نورانی دور سر زوج سلطنتی و تخت شاهی با رنگ طلایی جهت ایجاد تمرکز بصری؛ – تفسیر نسبیتی: عدم همگرایی خطوط و تأکید روی روابط معنایی و نه کالبدی.	– پرسپکتیو مقامی و اهمیت به عناصر نقاشی در سه بخش نقطهٔ اصلی؛ پس‌زمینه و پیش‌زمینه؛ – درختان سرو در فواصل مختلف هم‌اندازه ترسیم شده‌اند؛ – خدمتکاران دورتر با همان جزئیات پیش‌زمینه نمایش داده شده‌اند؛ – تفسیر نسبیتی: ثابت‌بودن اندازهٔ پیکره‌ها و نمایش هم‌زمان رویدادها، مانند مفهوم جهان‌های موازی.

براساس چارچوب نشانه‌شناختی و فضایی نشان می‌دهد که هریک از این دو سنت هنری بر یک الگوی مستقل و سازگار با دستگاه فکری و فرهنگی خود استوار است؛ الگوهایی که در تصویر ۲ نیز در قالب دو ساختار مجزا تشریح شده‌اند.

آثار مازاتچو در امتداد یک «نظام فضازمانی خطی- تحققی» شکل می‌گیرند. در این نظام، زمان به‌صورت توالی لحظات و در ارتباط با روایت تاریخی سازمان می‌یابد و فضا بر پایهٔ پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای، عمق اقلیدسی و معماری بازنمایانه صورت‌بندی می‌شود. چنین ساختاری انعکاس مستقیم اندیشهٔ ارسطویی دربارهٔ خطیت زمان و نیز جهان‌بینی انسان‌محور رنسانس است؛ جهان‌بینی‌ای که نظم بصری را هم‌راستا با نظم کیهانی تلقی می‌کند و به همین دلیل، معماری در آثار رنسانسی به ابزار سامان‌دهی معرفتی و نه صرفاً بصری تبدیل می‌شود.

در مقابل، نگارگری جنید بغدادی بر «نظام فضازمانی نمادین- هم‌زمان» متکی است. در این رویکرد، زمان در قالب هم‌نشینی لحظات و نه در شکل خطی آن ظهور می‌کند و فضا براساس اهمیت معنایی عناصر، در لایه‌هایی درهم‌تنیده سازمان می‌یابد. پرسپکتیو مقامی، شفافیت دیواره‌ها، عدم تبعیت از عمق هندسی و تساوی میزان جزئیات در عناصر دور و نزدیک، ساختاری را ایجاد می‌کند که از منطق حکمت اشراقی و نگرش عرفانی به هستی سرچشمه می‌گیرد. در این نگرش، فضا میدان ظهور معناست و زمان کیفیتی درونی دارد که از مسیر تجربهٔ معنوی هنرمند قابل ادراک می‌شود.

یافته‌ها نشان می‌دهد که این دو نظام بصری، خاستگاه‌های مشترکی در ساختارهای تفکر ندارند و هریک پاسخ متفاوتی به مسئلهٔ بازنمایی جهان، رابطهٔ انسان با امر متعالی، و نقش تصویر در انتقال معنا ارائه می‌دهند. چنین تفاوت‌هایی صرفاً به انتخاب تکنیک یا قواعد ترکیب‌بندی محدود نمی‌شود و در لایه‌های عمیق‌تر معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی ریشه دارد. ازاین‌رو، مطالعهٔ تطبیقی حاضر با روشن‌ساختن این لایه‌های زیربنایی، امکان فهم دقیق‌تری از پیوند میان نظام‌های تصویری و نظام‌های اندیشه را فراهم می‌کند.

در نهایت می‌توان چنین بیان داشت که رنسانس و نگارگری ایرانی دو شیوهٔ مستقل برای صورت‌بندی رابطهٔ فضا، زمان و معنا ارائه می‌دهند و بررسی این الگوها امکان بازخوانی گسترده‌تری را برای پیوندزدن تاریخ هنر با پرسش‌های معاصر در حوزه‌های فضازمان،

جدول ۵. تطبیق مفهوم زمان در نقاشی‌های مازاتچو و جنید بر مبنای معیارهای مؤلفه‌های معماری، نقطهٔ گریز و سلسله‌مراتب عمق. مأخذ: نگارندگان.

معیار تطبیق	جنید بغدادی (نگارگری ایرانی)	مازاتچو (رنسانس ایتالیایی)
مؤلفه‌های معماری	– معماری نمادین و تزئینی – فضاهای تخت و چندلایه – نمایش هم‌زمان فضای داخلی و خارجی – دیوارهای شفاف با نقش تقسیم روایت	– معماری واقع‌گرایانه – پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای – فضای عمیق سه‌بُعدی – معماری به‌عنوان چارچوب فیزیکی صحنه
نقطهٔ گریز	– نقطهٔ گریز ریاضی دقیق – همگرایی خطوط به یک نقطه – تأکید بر یک لحظهٔ خاص در روایت	– عدم وجود نقطهٔ گریز ریاضی – تمرکز بصری با تقارن و رنگ – چند کانون روایی هم‌زمان
سلسله‌مراتب عمق	– پرسپکتیو خطی: فاصله برابر است با کاهش اندازه – پیکره‌های دور کوچک‌تر و کم‌جزئیات‌تر – سایه‌روشن برای عمق	– پرسپکتیو مقامی: اهمیت مفهومی و فاصلهٔ فیزیکی – پیکره‌های اصلی بزرگ‌تر – عناصر دور و نزدیک با جزئیات یکسان
جمع‌بندی: نمایش زمان	– زمان چرخه‌ای و هم‌زمان – چند لحظهٔ روایی در یک قاب	– زمان خطی و لحظه‌ای – ثبت یک لحظهٔ خاص از روایت

تصویر ۲. مدل تطبیقی بازنمایی مفهوم زمان در آثار مازاتچو و جنید بغدادی. مأخذ: نگارندگان.

فلسفهٔ تصویر و پدیدارشناسی ادراک فراهم می‌سازد. گسترش این پژوهش و پرسش‌های آن به دیگر دوره‌ها و مکاتب هنری می‌تواند ظرفیت نظری الگوی پیشنهادی را آشکارتر کند و زمینه را برای تحلیل جامع‌تری از تحول مفاهیم فضازمانی در تاریخ هنر فراهم آورد.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچگونه تعارض منافعی برای آن‌ها وجود نداشته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Semiotic

۲. Masaccio

۳. Filippo Brunelleschi

۴. دایره المعارف بزرگ اسلامی به شکل تفصیلی به معرفی و شناخت جنید بغدادی پرداخته است: https://www.cgie.org.ir/fa/article/223475 .

۵. فلسفهٔ اسکولاستیک به انگلیسی Scholasticism روشی از تفکر انتقادی دین مدارانه و الهیاتی است که دانشگاهیان سده‌های میانه از حدود ۱۱۰۰ م. تا ۱۵۰۰ م. در اروپا می‌آموختند.

۶. انگلیسی Thomas Aquinas فیلسوف ایتالیایی و متالّه مسیحی بود.

۷. Santa Maria Novella, Florence

۸. Brancacci Chapel in Santa Maria del Carmine, Florence

۹. Quantum Superposition در مکانیک کوانتوم انشتین، یک ذره می تواند در یک لحظه همزمان در چندین حالت وجود داشته باشد. به‌عنوان مثال، یک الکترون می تواند همزمان در چندین مکان و با چندین انرژی وجود داشته باشد (ن.ک. Einstein et al., 1935).

فهرست منابع

• آشوری، محمدتقی و حسینی، مرضیه. (۱۳۹۰). تحلیل نگارهٔ ازدواج همای و همایون. *مطالعات هنرهای تجسمی*، (۱)، ۳۹-۴۸. https://en.civilica.com/doc/1465992/

• سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۳۷۳). *پرتونامه* (تصحیح سید حسین نصر). پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

• غفاری، لیلا. (۱۴۰۱). مواجههٔ مخاطب با طبیعت در نگارهٔ رسیدن همای به در کاخ همایون از منظر پدیدارشناسی موریس مرلو پونتی. *مطالعات هنرهای زیبا*، ۳(۷)، ۱۲۱-۱۲۴. https://journals.ut.ac.ir/article_89132.html?lang=en

• گودرزی، مصطفی و کشاورز، گلناز. (۱۳۸۶). بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی. *هنرهای زیبا*، ۳۱ (۳۱)، ۸۹-۱۰۱. https://jhz.ut.ac.ir/article_18588.html?lang=fa

• مصباح یزدی، محمد تقی. (۱۳۷۳). *آموزش فلسفه* (ج. ۲). سازمان تبلیغات اسلامی.

• مطهری، مرتضی. (۱۳۷۵). *حرکت و زمان در فلسفه اسلامی* (ج. ۳). انتشارات حکمت.

• نصر، سیدحسین. (۱۳۹۰). *معارف اسلامی در جهان معاصر* (ترجمهٔ انشالله رحمتی). علمی فرهنگی.

• نوروزی، محمدحسن. (۱۳۸۴). زمان در فلسفه اسلامی. رهنمون، ۱۳ و ۱۴، ۴۷ - ۶۶. https://l1nq.com/CTAL6

• هاشمی‌نژاد، علیرضا. (۱۳۹۳). *نسخه‌شناسی سه مثنوی خواجوی کرمانی؛ همای و همایون، کمال‌نامه و روضه‌الانوار*. نشر متن.

• یثربی، سیدیحیی. (۱۳۸۳). *فلسفهٔ مشاء: با گزیدهٔ جامعی از متون*. مؤسسهٔ بوستان کتاب.

• Aghaie, A., & Ghadernejad ,M. (2018). Perspective as a commodity: The economic context of Llinear perspective appearance in Late Safavid Painting. *Bagh-e Nazar, 15*(58), 89–100. https://www.bagh-sj.com/article_59580.html

• Aghaie, A., & Piravi Vanak, M. (2015). The metaphysic of encounter of space at the meet of Persian miniature with Renaissance painting. *Metaphysics, 6*(18), 33–48. https://mph.ui.ac.ir/article_19216.html

• Aghaie, A., Nasiri, F., & Ahmadi, B. (2024). Frames of time: Types of embodying narrative time in qahvehkhaneh painting. *Negareh Journal, 19*(69), 111–125. https://doi.org/10.22070/negareh.2022.16219.3032

• Aristotle. (2011). *Metaphysics= Aristoteles metaphysik* (M. H. Lotfi, Trans.). Tehran: Tarh-e No. (Original work published ca. 350 BCE).

• Avicenna. (2008). *Al-Shifa* (M. Mohaqeq, Trans.). Anjoman-e Āsār va Mafākher-e Farhangi Publications.

• Azad, A. R., Azad, T., & Rahmatabadi, A. (2016). The influence of Ibn Sina's opinions on European philosophy in the Middle Ages. *Islamic Philosophical Doctrines,* (17), 3–23. https://www.sid.ir/paper/251820/en

• Baharam, B., & Fahimifar,A. A. (2025). Visual narrative in traditional Persian painting a premeditative capacity to extend in temporal media. *Journal of Literary Criticism, 9*(17), 496–450. https://doi.org/10.22034/jlc.2023.420659.1598

• Baldini, U., & Orlandi, L. (1992). *The Brancacci Chapel Frescoes*. Thames & Hudson.

• Bréhier, É. (2001). *Histoire de la philosophie: L'antiquité et le Moyen Age* (4nd ed.; Y. Mahdavi, Trans.). Kharazmi.

• Bryant, J. (2022). *Art history for dummies* (S. Borumand, Trans.). Hirmand. (Original work published 2007)

• Burckhardt, T. (2018). *Art of Islam, language and meaning* (M. Rajabniya, Trans.). Soroush.

• Corbin, H. (2009). *de l'Iran mazdeen a l'Iran shi'ite* [Corps spirituel et Terre celeste] (I. Rahmati, Trans.). Sofia. (Original work published 1979)

• Corbin, H. (2016). *L'Imagination creatrice dans Le Soufisme d'Ibn Arabi* [Greative imaginaton in the Sufism of Ibn Arabi] (I. Rahmati, Trans.). Sofia.

• Cornford, F. M. (1997). *Plato's cosmology: The Timaeus of Plato* (A Running commentary, Trans.). Hackett Publishing Company. (Original work published 1935)

• Einstein, A., Podolsky, B., & Rosen, N. (1935). Can quantum-mechanical description of physical reality be considered complete? *Physical Review, 47*(10), 777–780. https://doi.org/10.1103/PhysRev.47.777

• Eliade, M. (2001). *The myth of the eternal return, or, cosmas and history* (B. Sarkarati, Trans.). Tahoori. (Original work published 1954)

• Eliade, M. (2016). *Traite d'histoire des religions* [Treatise on the history of religion] (J. Satari, Trans.). Nashr-e Soroush. (Original work published 1949)

• Gardner, H. (2002). Art through the ages (M. T. Faramarzi, Trans.). Negah. (Original work published)

• Gelernter, M. (1995). *Sources of architectural form: a critical history of Western design theory.* Manchester University Press. https://books.google.com/books/about/Sources_of_Architectural_Form.html?id=Ri6qER8Ej6kC

• Ghorbani, D., Mohseni, A., & Motahar Nia ,M. (2021).

The affiliation between religion and aesthetics from the perspective of Thomas Aquinas in the European Middle Ages and its reflection in Italian architectural Works. *Islamic Art Studies, 18*(43), 480–496. https://doi.org/10.22034/ias.2021.251408.1373

• Hamdieh, H, & Ardalani, A. (2022). Examining of the achievements of Impressionist artists in representing the concept of the passage of time in painting. *Art and Aesthetics Studies Quarterly, 1*(2), 46-64. https://l1nq.com/VDMuq

• Hawking, S. (2010). *A brief history of time : from the big bang to black holes* (M. Mohajoub, Trans.). Sherkat-e Ketab. (Original work published 1988)

• Hodne, L. (2011). Masaccio's skeleton and the Petrarchan concept of time. *IKON, 4,* 133–142. https://doi.org/10.1484/J.IKON.5.100690

• Honour, H., & Fleming, J. (2005). *The visual arts: A history.* Pearson Education. https://books.google.dm/books?id=qGb4pyoseH4C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

• Javadi, S. (2011). Nature landscape in Iranian miniature; Landscape analysis of Homay and Homayoon Figures. *MANZAR, the Scientific Journal of Landscape, 3*(15), 12–15. https://www.manzar-sj.com/article_153.html?lang=en

• Kaesbohrer, B. (2023). Time as space; visualizing time in painting, sculpture, or video art. In *Time and space* (pp. 289–293). CRC Press. https://doi.org/10.1201/9781003260554-42?urlappend=%3Futm_source%3Dresearchgate.net%26utm_medium%3Darticle

• Khoshtinat, V., & Safavizadeh, S. (2015). The comparative study of time in Mulla Sadra's perspective and theory of relativity in physics. *SADRĀ'I WISDOM, 4*(1), 25–36. https://pms.journals.pnu.ac.ir/article_2324.html?lang=en

• Mansourzadeh, Y. (2013). An analytical study on essence of European Prehistory Cave paintings. *Journal of Fine Arts: Visual Arts, 18*(2), 1–15. https://doi.org/10.22059/jfava.2013.36318

• Moafi Ghafari, P., Ayvazian, S., & Khansari, Sh. (2024). Representing the concept of space in Iranian expressionist paintings. *Life Space, 3*(2), 219–234. https://srb.sanad.iau.ir/en/Article/951934?FullText=FullText

• Mohammadzadeh, M., & Mesineh Asl, M. (2017). Architecture in the paintings of Herat school. *CIAUJ, 2*(2), 27–45. https://doi.org/10.29252/ciauj.2.2.27

• Moosavi Baygi, S. M., & Afzalzadeh, M. A. (2023). Platonic and Aristotelean roots of the concept of time in Islamic philosophy. *History of Philosophy, 13*(4), 81–102. http://hop.mullasadra.org/en/Article/40507/FullText

• Newton, I. (1999). *The Principia: Mathematical principles of natural philosophy* (I. B. Cohen & A. Whitman, Trans.). University of California Press. (Original work published 1687)

• Pakbaz, R. (2011). *Iranian painting: Form past to present.* Zarrin & Simin.

• Panofsky, E. (2017). *What art is* (N. Akhavan Aghdam, Trans.). Cheshmeh. (Original work published 2013)

• Paoletti, J. T., & Radke, G. M. (1997). *Art in Renaissance Italy.* Harry N. Abrams.

• Raeisi,I. , Shairi,H. R. and Hasanvand,M. (2022). First painter, the first signature (Raqam); A study of signatures (Raqam) in Persian painting, before the advent of Junaid Sultani. *Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi, 5*(2), 109–120. https://doi.org/10.22034/ra.2022.545761.1152

• Rafiei Rad,R. (2022). An analysis of architectural representation in the paintings of Afghanistan over the last four decades. *Journal of Art and Civilization of the Orient, 10*(35), 13–22. https://doi.org/10.22034/jaco.2022.330463.1235

• Rahmati, E. (2013). Islamic art and spirituality. Academy of Arts.

• Sakhtemangar, M. R. , Sharifzadeh,M. R. , Davodi Roknabadi,A. and Aref,M. (2023). The effect of environmental restoration on the content and performance of the artwork (A comparative case study between the Estrabad painting School and The School of Tabriz 2). *Journal of Art and Civilization of the Orient, 11*(42), 6–17. https://doi.org/10.22034/jaco.2023.404924.1326

• Shairi, H. (2024). Rumi: On the semiotics of body and metabody. *Literary theory and criticism, 9*(1), 179–201. https://doi.org/10.22124/naqd.2024.28364.2611

• Vali, E., Panahi, S., Foroutan, M., & Ardalani, H. (2023). The representation of architectural space in painting with a layered semiotic approach (Case study: Iran Darroudi artworks). *Hoviatshahr, 17*(1), 37–48. https://doi.org/10.30495/hoviatshahr.2023.69467.12266

• Zarandi, S. (2024). An overview of comparative research methods: Theories, approaches and perspectives. *Comparative Studies in Public Administration, 1*(4), 1–21. https://doi.org/10.22098/cpa.2024.14476.1029

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to journal of Art and Civilization of the Orient. This is an open-access article disributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله

یاوری کلور، معصومه و عابدینی، حامد. (۱۴۰۵). معماری به‌مثابهٔ رسانه‌ای برای بازنمایی زمان در نقاشی؛ مطالعه‌ای تطبیقی بر ساختارهای فضایی در آثار جنید بغدادی و مازاتچو. *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۴(۵۱)، ۷۶-۸۹.

DOI: 10.22034/jaco.2026.542718.1490
URL: https://www.jaco-sj.com/article_239703.html