Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering

Analysis of the Structure and Thematic Content of Depth Representation in the Discourses of Panofsky, Damisch, Lacan, and Merleau-Ponty in Relation to Iranian–Islamic Visual Art of the Safavid Period

1. Farinaz Parhizkari: Department of Architecture, Ke.C., Islamic Azad University, Kerman, Iran

2. Mansour Nikpour*: Department of Architecture, Bam.C., Islamic Azad University, Bam, Iran.

3. Reza Afhami: Department of Art studies, Faculty of Art and architecture, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran

4. Reza Afhami: Department of Architecture, Ke.C., Islamic Azad University, Kerman, Iran

***Corresponding Author's Email Address: mansour.nikpour@iau.ac.ir**

How to Cite: Parhizkari, F., Nikpour, M., Afhami, R., & Moeini, M. (2025). Analysis of the Structure and Thematic Content of Depth Representation in the Discourses of Panofsky, Damisch, Lacan, and Merleau-Ponty in Relation to Iranian–Islamic Visual Art of the Safavid Period. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 3(4), 1-26.

Abstract:

Depth representation in the visual arts is not merely a graphic or pictorial technique; rather, it reflects the intellectual, epistemological, and aesthetic systems of each civilization. In the Western tradition—particularly since the Renaissance—depth representation has been grounded in mathematical and geometric principles, whereas in Iranian miniature painting of the Safavid period it relies on symbolism, multiplicity of viewpoints, and meaning-oriented representation. This fundamental difference problematizes the relationship between depth representation and architecture, as well as its connection with contemporary theoretical frameworks. The objective of this study is to analyze and comparatively examine the theoretical foundations of depth representation in the discourses of Panofsky, Damisch, Lacan, and Merleau-Ponty in relation to Iranian–Islamic visual art, with an emphasis on the Safavid period. The present research adopts a descriptive–analytical approach and is qualitative and data-driven in nature. Data were collected through library-based and documentary methods, and data analysis was conducted on the basis of comparative studies and qualitative content analysis, drawing on the theoretical texts associated with the four aforementioned discourses. The findings indicate that depth representation is not a purely technical concept but rather reflects epistemological and cultural configurations. In the Western model, space is predominantly homogenized and geometrically constructed, whereas in Safavid miniature painting, space is narrative-symbolic and multi-perspectival, prioritizing the semantic interpretation of the artwork. This comparative analysis clarifies the relationship between depth representation and architecture, as well as modes of perception and representation, and provides a foundation for more precise theoretical explanations in the study of Iranian–Islamic art.

Keywords: Depth representation; Safavid period; miniature painting; Panofsky; Damisch; Lacan; Merleau-Ponty; Iranian–Islamic art; architecture.

Received: 07 September 2025

Revised: 09 December 2025

Accepted: 16 December 2025

Initial Publish: 17 December 2025

Final Publish: 31 December 2025

Copyright: © 2025 by the authors. Published under the terms and conditions of Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

تجلی هنر در معماری و شهرسازی

تحلیل ساختار و مضمون ژرف‌نمایی در گفتمان پانوفسکی، دمیش، لاکان و مرلوپونتی با هنر تجسمی ایرانی اسلامی دوره صفویه

۱. فریناز پرهیزکاری: گروه معماری، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران

۲. منصور نیک پور*: گروه معماری، واحد بم، دانشگاه آزاد اسلامی، بم، ایران. (نویسنده مسئول)

۳. رضا افهمی: گروه پژوهش هنر، واحد هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۴. مهدیه معینی: گروه معماری، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: mansour.nikpour@iau.ac.ir

نحوه استناددهی: پرهیزکاری، فریناز.، نیک‌پور، منصور.، افهمی، رضا.، و معینی، مهدیه. (۱۴۰۴). تحلیل ساختار و مضمون ژرف‌نمایی در گفتمان پانوفسکی، دمیش، لاکان و مرلوپونتی با هنر تجسمی ایرانی اسلامی دوره صفویه. *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۳(۴)، ۲۶-۱.

چکیده

ژرف‌نمایی در هنرهای بصری تنها یک فن ترسیمی نیست، بلکه بازتابِ نظام‌های فکری و زیبایی‌شناختی هر تمدن است. در سنت غربی (به‌ویژه از رنسانس)، ژرف‌نمایی بر اصول ریاضی/هندسی استوار شد؛ در حالی‌که در نگارگری ایرانیِ دوره صفویه، بر نمادگرایی، چندگانگیِ نقطه‌دید و معناگرایی تکیه دارد. این تفاوتِ بنیادین، نسبتِ ژرف‌نمایی با معماری و نیز با دستگاه‌های نظری معاصر را مسئله‌مند می‌کند. تحلیل و مقایسه تطبیقیِ مبانی نظری ژرف‌نمایی در گفتمان‌های پانوفسکی، دامیش، لاکان و مرلوپونتی با هنر تجسمی ایرانی—اسلامی، با تأکید بر دوره صفویه. پژوهش حاضر توصیفی—تحلیلی و از نوع کیفی و داده‌بنیاد است؛ گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده و تحلیل داده‌ها بر پایه مطالعات تطبیقی و تحلیل محتوای کیفی با اتکا به متون نظری چهار گفتمان صورت گرفته است. نتایج نشان می‌دهد ژرف‌نمایی مفهومی صرفاً فنی نیست، بلکه صورت‌بندی‌های معرفت‌شناختی و فرهنگی را منعکس می‌کند: در الگوی غربی، فضا عمدتاً یکنواخت و هندسی‌سازی می‌شود؛ در نگارگری صفوی، فضا روایی—نمادین و چندنقطه‌دید است و به خوانش معنایی اثر اولویت می‌دهد. این تطبیق، نسبتِ ژرف‌نمایی با معماری و با شیوه‌های ادراک/بازنمایی را روشن‌تر کرده و زمینه تبیین‌های دقیق‌تر در مطالعات هنر ایرانی—اسلامی را فراهم می‌سازد.

کلیدواژگان: *کارگاه ژرف‌نمایی، صفویه، نگارگری، پانوفسکی، دمیش، لاکان، مرلوپونتی، هنر ایرانی-اسلامی، معماری.*

تاریخ دریافت: ۱۶ شهریور ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۸ آذر ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۲۵ آذر ۱۴۰۴

تاریخ انتشار اولیه: ۲۶ آذر ۱۴۰۴

تاریخ انتشار نهایی: ۱۰ دی ۱۴۰۴

مجوز و حق نشر: © ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

مقدمه

از آن‌جایی که کار بر روی معضلات هنری خاص به حدی پیشرفت کرده است که به ثمر نشستن کار در جهت همان مقدمات بعید به نظر می‌رسد، اغلب یک بازگشت یا حرکت در جهت عکس اتفاق می‌افتد. چنین روندهای معکوسی، امکان برپایی بنایی جدید از آوارهای قدیمی را ایجاد می‌کند. "پانوفسکی" نیز به عقب‌نشینی بزرگ قرون وسطی اشاره کرده و معتقد است که بنای جدید از طریق بازگشت به "مفاهیم بازنمایی ابتدایی‌تر" ساخته می‌شود.

درخصوص نگارگری و ژرف‌نمایی، بررسی‌های گسترده‌ای صورت گرفته است و تفاوت‌های بنیادی بین آن‌ها، جنبه‌های مختلفی از این دو را روشن می‌نماید. هدف این پژوهش بازشناسی دقیق‌تر نسبت ژرف‌نمایی و معماری است، به نحوی که با نگاهی متفاوت و حتی‌الامکان غیرمتعارف به این موضوع پرداخته شود.

هنر تجسمی ایرانی–اسلامی، به‌ویژه در دوران صفویه، یکی از اوج‌های هنری در تاریخ ایران به شمار می‌رود. این دوره با غنای فکری و فرهنگی بی‌نظیری همراه بود که در معماری و هنرهای تجسمی تجلی یافت. اما یکی از چالش‌های مهم در مطالعات هنری، تحلیل ساختار و مضمون ژرف‌نمایی در آثار هنری این دوران است که تأثیرات عمیقی بر تجربه بصری مخاطبان گذاشته است. ژرف‌نمایی به عنوان یک مفهوم بنیادی در هنر و معماری غربی، در گفتمان‌هایی مانند پانوفسکی، دمیش، لاکان و مرلوپونتی به شکلی فلسفی و فرهنگی مطرح شده است.

از سوی دیگر، ژرف‌نمایی در هنر و معماری ایرانی–اسلامی به ویژه در دوره صفویه، ساختار و مفهومی متفاوت دارد که به جنبه‌های معنوی و نمادین بیشتر تأکید می‌کند. درک این تفاوت‌ها از طریق تحلیل نظریات معاصر و بررسی مبانی فلسفی و تاریخی ژرف‌نمایی می‌تواند به تفسیر بهتر آثار هنری این دوره کمک کند.این پژوهش با هدف بررسی و تحلیل ساختار و مضمون ژرف‌نمایی در گفتمان‌های پانوفسکی، دمیش، لاکان و مرلوپونتی و مقایسه آن‌ها با هنر تجسمی ایرانی–اسلامی، به‌ویژه در دوران صفویه انجام می‌شود. پژوهش حاضر به دنبال بهبود فهم ما از روابط بین این گفتمان‌ها و هنر تجسمی در این دوره تاریخی است.

سوالات این پژوهش شامل:

۱- زمینه‌های پیدایش ژرف‌نمایی و نسبت آن با معماری چگونه است؟

۲- ویژگی‌های ژرف‌نمایی در گفتمان‌ها پانوفسکی، دمیش، لاکان و مرلوپونتی با هنر تجسمی ایرانی به چه صورت است؟

اهمیت و ضروت تحقیق، ژرف‌نمایی به عنوان یکی از اصول اساسی در هنرهای بصری غربی، نه تنها به بازنمایی فضایی و تصویری بلکه به ساختار تفکر فلسفی و تاریخی هنرمندان و معماران مرتبط است. بررسی این مفهوم در گفتمان‌هایی همچون پانوفسکی، دمیش، لاکان و مرلوپونتی، به شناخت عمیق‌تری از مبانی فلسفی و معرفت‌شناسی این رویکرد هنری کمک می‌کند. از سوی دیگر، هنر تجسمی ایرانی–اسلامی به‌ویژه در دوران صفویه، برخلاف رویکردهای غربی، دارای مبانی و ساختارهای معنوی و نمادین است که بر روابط معنایی و مقدس تأکید دارد. ضرورت این پژوهش از آن‌جا ناشی می‌شود که بررسی تطبیقی میان این دو نوع ژرف‌نمایی (غربی و ایرانی–اسلامی) می‌تواند تفاوت‌های بنیادین در رویکردهای هنری و معماری را آشکار سازد. از طریق این مقایسه، فهم عمیق‌تری از تأثیرات فرهنگی، فلسفی و معرفت‌شناختی هنر در هر دو بستر فراهم می‌شود. همچنین، تحلیل چنین موضوعاتی در هنر ایرانی–اسلامی دوره صفویه، به ما کمک می‌کند تا به‌طور دقیق‌تری به نقش ژرف‌نمایی و تأثیرات آن بر شکل‌گیری فضاهای معماری و هنری در این دوره بپردازیم.

روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش حاضر از نوع توصیفی تحلیلی است و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و اسنادی است. از جهت متمایز بودن نظریات، چهار متفکر و نظریه پرداز هنر یعنی: "پانوفسکی"، "دمیش"، "لاکان" و "مرلوپونتی" انتخاب شده‌اند. تحلیل یا مطالعات گفتمان، رویکردی مهم برای تجزیه و تحلیل استفاده از زبان نوشتاری، گفتاری، اشاره یا هر رویداد نشانه شناسانه‌ای است. پژوهش حاضر از نوع کیفی و مبتنی بر بررسی منابع موجود از نظریات متفکران یاد شده است. بر این اساس ابتدا با روش توصیفی تحلیلی و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای، مبانی نظری ژرف‌نمایی در گفتمان "پانوفسکی"، "دمیش"، "لاکان" و "مرلوپونتی" و بررسی تطبیقی هنر تجسمی ایرانی اسلامی در دوره صفویه بررسی می‌شود. سپس برای بررسی دقیق‌تر این مبانی نظری از طریق به کارگیری مضمون ریشه‌ای چهار مفهوم نظم ژرف‌نمایی، نظریه ژرف‌نمایی، بازنمایی ژرف‌نمایی و فضا در این چهارگفتمان مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

روش تجزیه و تحلیل داده‌ها در این پژوهش بر اساس تحلیل محتوای کیفی انجام شده است. در این رویکرد، اطلاعات گردآوری‌شده با استفاده از روش‌های تطبیقی بررسی و تحلیل شده و تلاش شده است تا ارتباط میان گفتمان‌های نظری و هنر تجسمی ایرانی–اسلامی دوره صفویه شفاف‌تر شود. تحلیل‌ها با هدف استخراج الگوهای مشترک و تفاوت‌ها در گفتمان‌های مورد مطالعه انجام شده و نتایج به شکل تفسیرهای مفهومی ارائه شده‌اند.

پیشینه تحقیق

مطالعه تعداد زیادی از مقالات به عنوان پیشینه پژوهش نشان داد که مقالات ایرانی در حوزه ژرف‌نمایی در هنر و معماری عمدتاً به بررسی آثار نگارگری یا به موضوع معماری در نقاشی ایرانی پرداخته‌اند. در این راستا، مهم‌ترین پژوهش‌ها عبارت‌اند از:

پژوهش کشمیری و رهبرنیا (۱۳۹۸) به تحلیل مبانی نظری ژرف‌نمایی در نگارگری ایرانی بر اساس نظریات ابن هیثم در کتاب المناظر پرداخته و نشان داده است که چگونه اصول ژرف‌نمایی در نگارگری ایرانی با رویکردهای علمی آن دوران تطابق دارد. نویسندگان تأکید کرده‌اند که نگاه متفاوت نگارگران ایرانی به بازنمایی عمق و فضا، به دلیل پیوند عمیق با سنت‌های معنوی و فلسفی بوده است (1).

پژوهش کشمیری (۱۴۰۲) به بررسی نحوه بازنمایی ساختمان‌ها در نقاشی ایرانی و تأثیر آن در ایجاد حس عمق در تصاویر پرداخته است. این پژوهش تفاوت‌های بنیادین میان ژرف‌نمایی خطی غربی و فضای چندگانه در نقاشی ایرانی را بررسی کرده و نشان داده است که چگونه این بازنمایی‌ها، برداشت‌های متفاوتی از فضا و زمان ارائه می‌دهند (2).

مطالعه عرب‌زاده و پیوندی (۱۳۹۷) به تحلیل زمان و مکان در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری پرداخته و نشان داده است که چگونه عناصر تصویری در این نگاره‌ها مفاهیم فلسفی زمان و مکان را بازنمایی می‌کنند. نویسندگان با تکیه بر اصول پدیدارشناسی، ارتباط میان متن ادبی و تصویر را تبیین کرده‌اند (3).

جهانگرد (۱۳۹۶) در پژوهش خود به تحلیل مفاهیم ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی در ژرف‌نمایی رنسانس پرداخته و واکنش نقاشی کوبیسم به این رویکرد را بررسی کرده است. نویسنده به طور خاص نشان داده است که چگونه نقاشی کوبیسم با شکستن قواعد سنتی ژرف‌نمایی رنسانس، به دنبال ایجاد زبانی نوین برای بازنمایی فضا بوده است (4).

این پژوهش‌ها زمینه‌های نظری مناسبی برای بررسی موضوع ژرف‌نمایی فراهم می‌کنند، اما همچنان فقدان پژوهش‌های جامع و مبنایی درباره تحلیل تطبیقی مبانی نظری ژرف‌نمایی در گفتمان متفکران غربی و هنر تجسمی ایرانی–اسلامی محسوس است. این مطالعه قصد دارد با پرداختن به این خلأ، پیوند میان گفتمان‌های نظری و هنر ایرانی را روشن‌تر کند. فقدان پژوهش‌ها درباره نقش مناسبات تولیدی و صورت بندی اقتصادی در شکل گیری استمرار و اضمحلال سبک‌های هنری در ایران مشهود است. این موضوع در زمینه نگارگری ایرانی نیز صادق است. این پژوهش کوشش می‌کند گامی بدین سو بردارد و پنجره‌ای بر پژوهشهای اجتماعی اقتصادی در تاریخ نقاشی ایرانی بگشاید. از سوی دیگر برای جوامع در حال توسعه‌ای مانند ایران مواجهه با «مدرنیته» مسئله‌ای است که همواره به اشکال متفاوت در حوزه‌های گوناگون بازتولید می.شود. تماس نگارگری ایرانی با نقاشی رنسانس و وام گیری از تکنیکهای آن از نخستین مواجه‌های هنر ایران با فرهنگ جدید غرب بوده است؛ بنابراین بازگشایی این مواجهه میتواند پرتوی بر چگونگی «مدرنیزاسیون هنری ما بیافکند.

مروری بر ژرف‌نمایی دیداری

ژرفانمایی یا ژرف‌نمایی در زمینه دید و پندار دیداری، راهی است که در آن اشیا و چیزها بر پایه ی دوری‌شان یا ابعاد یا جایگاهشان نسبت به چشم برای چشم نمایان می‌شوند.ژرف نمایی ژرف‌نمایی در ادبیات فارسی معادل معنایی "ژرف نمایی یا علم مناظر و مرایا" است.از ریشهی لاتین به معنای" نگاه کردن"از است. خطوطی که در واقعیت باهم موازی‌اند در نقطه‌ای دور از چشم ناظر به هم می‌رسند.که این نقطه معمولاً روی افق است و "نقطه گریز"نام دارد. در ژرف نمایی، شکل ظاهری و نحوه دیده شدن اشیاء سه بعدی(حجم یا عمق دار)و نشان دادن آن‌ها روی صفحه دو بعدی مورد بررسی قرار می‌گیرد. خطوط و کناره‌های اشیاء در واقعیت باهم موازیند,ولی درفواصل دورتر به هم نزدیک‌تر می‌شوند. جزئیات از نزدیک قابل رؤیت هستند وبا ایجاد فاصله بین تصویر و بیننده موجب محو شدن تصویر می‌شود. اشیاء جلوتر و نزدیک‌تر, نه تنها بزرگترند بلکه با اشیاء پشتی هم پوشانی دارند که احساس عمق را به وجود آورند مانند مجتمع آپارتمانی. خط یا سطحی که بدون زاویه با چشم ناظر باشد بزرگترین اندازه خود را داراست و هرچه نسبت به صفحه تصویر کج شود,کوتاه‌تر به نظر می‌آید. نور آسمان منبع اصلی برای درجات رنگی است. دو عنصر مهم در انتقال احساس ,درجه‌ها و هماهنگی رنگ‌ها است که فضا و روحیه اثر را تغییر می‌دهد. به‌طور کلی رنگ‌های گرم از رنگ‌های سرد جلوتر به نظر می‌رسدَ در نگارگری یا نقاشی نگارگری ایرانی خطوط از اشیاء به نقطه گریز نمی‌روند و تعریف خط افق در ژرف نمایی غربی را ندارد (5).

مروری بر ژرف‌نمایی علمی

آنهایی هستند که با استفاده از سه محور که در بیرون صفحه عمود برهم هستند نشان داده می‌شوند و زوایای α ، β ، γ در صفحه ی تصویر هر اندازه‌ای باشند بنا بر قرار داد فرض بر این است که در عالم واقع با هم برابر و ۹۰ درجه هستند لذاo یک کنج قائم فرض می‌شود. کاربرد این ژرف‌نمایی بیشتر برای تهیه ی نقشه‌های فنی و مقاطع دقیق است. از جمله در معماری و طراحی صنعتی. همچنین می‌توان گفت نسبت اندازه‌ها تغییر نمی‌کند و ناظر همه جا حضور دارد.

مروری بر ژرف‌نمایی در هنرهای گرافیکی

ژرف‌نمایی در هنرهای گرافیکی، همچون نگارگری، نمایش نسبی یک تصویر به همان شکلی که توسط چشم دریافت می‌شود، بر روی یک سطح تخت (همچون کاغذ) است. ژرف‌نمایی علمی است بر اساس قوانین و اصول هندسی که به وسیله ی آن دوری و نزدیکی اجسام را نشان می‌دهند. با رعایت این اصول

در طراحی می‌توانیم تناسب واقعی اجسام در فواصل مختلف را به نحوی نشان دهیم که با تناسبات اصلی آن‌ها مشابهت داشته باشند. در واقع برای نشان دادن فضای سه بعدی روی صفحه ی دوبعدی معمولاً ژرف‌نمایی و قوانین آن را به کار می‌برند. این قوانین با استفاده از خطای دید به دست آمده و عمق کاذب و بعد مجازی ایجاد شده می‌تواند تصویری از فضای سه بعدی را بدهد. می‌توان گفت ژرف‌نمایی نگاهی است که معمولاً از جهان بیرون یعنی عالم محسوسات مادی آغاز می‌شود و سپس به درون‌نگری راه می‌برد. ژرف‌نماییها بسته به کاربردشان انواع مختلفی دارند. به‌طور کلی می‌توان ژرف‌نماییها را به دو دسته ی علمی و ترسیمی تقسیم کرد:

مروری بر ژرف‌نمایی ترسیمی

در ژرف‌نمایی ترسیمی اشیا در صفحه‌ای مسطح چنان‌که دیده می‌شوند ترسیم می‌گردند و نه چنان‌که واقعاً هستند که مانند حاصل کار دوربین عکاسی می‌باشد، در واقع یک نظام هندسی است که اندازه‌ها و فواصل اشیاء و اجسام با مقایسه و چگونگی قرار گرفتن آن‌ها در جلو و عقب یکدیگر به دست می‌آیند. اندازه، موضع، تقارب متوازی، سایه روشن و بافت از ویژگی‌های این ژرف‌نماییها هستند. این نوع ژرف‌نمایی بنا بر موقعیت ناظر، اندازه و فاصله ی او تا موضوع، انواع مختلفی پیدا می‌کند که همه بر این پایه استوار هستند که تمام نقاط موازی هم به نقطه‌ای که روی خط دید قرار می‌گیرد، می‌رسند. شیء جلو، بزرگ‌تر و شیء عقب کوچک‌تر است، نقاط گریز و ناظر در محل خاصی قرار می‌گیرند که به ژرف‌نمایی معنی و مفهوم می‌دهند.از روی ژرف‌نمایی می‌توان محل ناظر را تعیین کرد. برای مثال اگر ژرف‌نمایی در حالتی باشد که از پایین سوژه را مشاهده کند نمای دید مورچه، اگر از بالا مشاهده کند نمای دید پرنده و اگر در ارتفاع دید انسان باشد در اصطلاح دید ناظر گفته می‌شود. القای فضا از طریق ژرف‌نمایی واقعی که بر اساس خطای دید ایجاد می‌شود، محدود به همان زاویه‌ای است که فضا دیده می‌شود. در حالی که چشم ما در حرکت مداوم است و با تغییر مکان، بخش‌های زیادی از یک فضا را به‌طور پیوسته ادراک می‌کند. مفهوم ژرف‌نمایی در زبان فارسی معادلهایی با عنوان ژرفا نمایی یا مناظر و مرایا دارد؛ واژه معادلی ژرف‌نمایی[1] برای تا اپتیکا[2] یونانی است. در متداولترین تعاریف ژرف‌نمایی نظامی است که انداز ه‌ها و فاصله‌های امور مشهود را بر اساس یک نظام فضایی وحدت یافته تغییر میدهد. این تمهید مبتنی بر ادراکات و مفروضات هنرمند/ بیننده از مفاهیم » خاصی نظیر مقیاس، تناسب، مکان یابی و غیره است (6).

عموما منظور از ژرف‌نمایی روش‌هایی است که نقاش برای بازنمایی فضا روی سطوح صاف استفاده می‌کند. ابزار ژرف‌نمایی استفاده از درجات رنگی، درخشندگی با بافت برای وانمود کردن تحریفات بحری است که در ادراک ابژه‌ها در یک فاصله خاص اتفاق می‌افتد. این ابزارهای ژرف‌نمایی اتمسفری است اما آنچه برای فلاسفه جذاب است فرآیندهای هندسی است که نقاشان برای طراحی خطوط، سطوح و بدنه‌های جامد روی سطح صافی استفاده می‌کنند. یکی از این سیستمها ژرف‌نمایی خطی، مرکزی یا تک نقطه‌ای است که از رنسانس به بعد در نقاشی غرب مسلط بوده است. ژرف‌نمایی خطی تقلیل اندازه ظاهری ابژه‌ها را زمانیکه فاصله شان از یک نظاره گر ثابت افزایش می‌یابد اندازه گیری می‌کند. ابتدا این روش توسط هنرمند ایتالیایی سده پانزدهم مطرح شد و به کار رفت و قوانین ریاضیات ژرف‌نمایی در قرن هفدهم توسط Gerard Desargues مطرح شد. ژرف‌نمایی خطی معمول که بوسیله نقاشان استفاده می‌شود محدودیت‌های خاص دارد مثلا فقط برای بازنمایی حوزه باریکی از دید که از مرکز کمتر از ۳۷ باشد درست است.

[1] perspective
[2] τα οπτικα

تنها با برقراری چنین رابطه‌ای می‌توان به طور سازنده در مباحث معاصر درباره‌ی نقش ژرف‌نمایی در معماری مشارکت کرد. بررسی مبانی نظری ژرف‌نمایی را از گفتمان "پانوفسکی" آغاز می‌کنیم. زیرا همان‌طور که گفتیم وی متفکری‌ست که در جستجوی مفاهیم بازنمایی ابتدایی‌تر، عقب نشینی بزرگ قرون وسطی را مورد بحث قرار می‌دهد و همان‌طور که "جوزف کورنر" به زیبایی بیان می‌کند، مطالعات "پانوفسکی" در نهایت خود را در نقطه‌ی کانونی تاریخی ژرف‌نمایی قرار می‌دهد. متفکر بعدی "هوبرت دامیش" است. زیرا مطالعات "دامیش" درباره‌ی ابداع ژرف‌نمایی به عنوان یک الگو یا مدل فکری که پیامدهای گسترده‌ای دارد، در نظرگرفته شده است. ژرف‌نمایی، از نظر "دامیش" نه تنها حوزه بازنمایی بصری را سازماندهی می‌کند، بلکه نحوه‌ی تفکر ما در مورد هنر و تاریخ آن را نیز شکل می‌دهد. بنابراین مطالعات "دامیش" را باید از منظر شایستگی یک پارادایم به عنوان الگویی برای تمرین تاریخ هنر در نظرگرفت. این پارادایم درباره‌ی ظهور پسا ساختارگرایی است که از درگیری مجدد دغدغه‌های فلسفی "پانوفسکی" و نظریه زبان‌شناختی و روان‌کاوی ساختارگرایانه شکل گرفته است. بنابراین در جایگاه سوم نظریه‌ی روانکاوی ساختارگرایانه‌ی "لاکان" را در خصوص ژرف‌نمایی بررسی می‌کنیم تا دریابیم چه مفروضات و مفاهیمی در این پارادایم نهفته است. درمقابل این سه دیدگاه که حضور تاریخی، مدل فکری و ساختاری ژرف‌نمایی را بررسی می‌کنند، دیدگاه پدیدارشناسی قرار دارد. .

اهمیت بررسی ارتباط بین معماری با هنرهای تجسمی ومیزان ارتباط و وام‌گیری این دو حوزه از یکدیگر موضوعی است که نیاز به بررسی‌های بیشتر دارد. خلق فضا با استفاده از ظرفیتهای نقاشی موضوعی است که باعث تلاش محققان در دهه‌های اخیر برای ایجاد پیوند بین هنرهای تجسمی و اثرگذاری گرایش‌های هنری بخصوص نقاشی بر ساخت و ساز معماری را در پی داشته است؛ استفاده از جذابیتهای بصری نقاشی و تلفیق ان با اصول و قواعد طراحی معماری سبب می‌گردد اثر معماری دارای جذابیت و پایداری بیشتری باشد. متفکر این حوزه که مستقیما به ژرف‌نمایی پرداخته "موریس مرلوپونتی" است. وی ژرف‌نمایی را سیستمی مبتنی بر فرهنگ دانسته و آن را در تضاد با دنیای پدیداری و تجربه‌ی زیسته می‌بیند. او به شیوه‌ای فراگیرتر از ژرف‌نمایی به عنوان تعامل مستمر با جهان توجه می‌کند. خاستگاه تکنیک ژرف‌نمایی خطی» رنسانس اروپایی است. از میانه‌های عهد صفوی این تکنیک به شیوه‌های گوناگون وارد فضای نقاشی ایرانی شد. فضای نقاشی ایرانی به جهت ساختاری چندان نمی‌توانست پذیرای این تکنیک باشد. سنت نقاشی ایرانی اصالتا قائل به منظری واحد برای بازنمایی ابژه‌ها نبود؛ بنابراین در کاربست این تکنیک در نقاشی ایرانی میتوان از مواجهه با «دیگری» سخن گفت : مواجهه با غرب مدرن و سنت تصویری آن نقاشی ایرانی نسبت به سایر هنرها (مانند موسیقی هنرهای نمایشی هنرهای کلامی و ..) این مواجهه را زودتر درک کرد؛ بنابراین نحوه پذیرش و اجرای این تکنیک ژرف‌نمایی در نقاشی این دوران را میتوان نشانه‌ای از اولین بارقه‌های مواجهه با فرهنگ مدرن دانست. پیدایش انقلاب ،علمی فرهنگی و هنری در دوران رنسانس در اروپا در پیوند با تحول در عرصه اقتصادی آن دوران بوده است. مطابق روش «همتایی» میتوان تقارنی را در تحول زیربنای اقتصادی با تغییرات علمی فرهنگی و هنری تشخیص داد مطابق این روش تحولات روبنایی در تعین نهایی به عنوان بازتابی» از تغییرات در مناسبات تولیدی تفسیر میشوند در این زمینه «لئونارد گلدشتاین» تکنیک «ژرف‌نمایی خطی» را نمادین» میخواند؛ به این معنا که وجهی از بازنمایی مربوط به مرحله‌ای خاص در رشد سرمایه داری است. این مقاله با اتخاذ چنین رویکرد و روشی در پی شرح چگونگی پیدایش تکنیک ژرف‌نمایی خطی در نقاشی متأخر صفوی (۱۰۳۸–۱۱۳۵ ه.ق) و مقایسه تطبیقی آن با چهار گفتمان غربی است و میکوشد شکل خاص پذیرش این تکنیک در نقاشی ایرانی را در پیوند با زمینه اقتصادی آن دوران تفسیر کند. در این راستا در این مقاله ابتدا سیر به سوی «کمی» «همگن» و «انتزاعی شدن مفهوم شاهد بوده است و با تقریر نظریه «لئونارد گلدشتاین نشان خواهیم داد که این تغییر چگونه در پیوند با تحول مفهوم «فضا» در

نقاشی رنسانس قرار دارد؛ سپس شیوه تولید در عهد صفوی را در مقایسه با شیوه تولید سرمایه داری مورد بررسی قرار می‌دهیم و در انتها با تحلیل «فضا» در نقاشی متأخر صفوی کوشش می‌شود نحوه کاربست تکنیک ژرف‌نمایی خطی در نقاشی این دوران به معماری را بیان می‌کند.

ژرف‌نمایی در نگارگری ایران اسلامی دوره صفویه

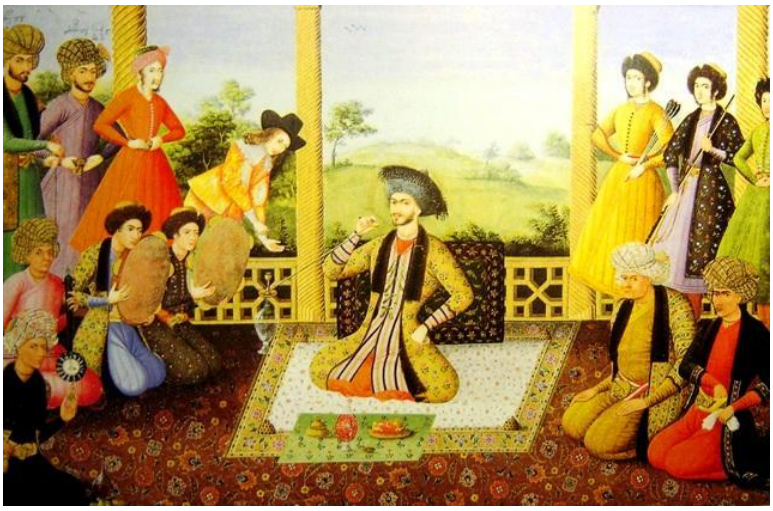
تصویر، جهانی همسان با جهان واقعی معماری نمیسازدبلکه واقعیتی تازه را شکل میدهد. (پائلو کونئو) از نگارگریها با عنوان منابع و مدارک قدیمی نامبرده اما مسئله مطرح در استفاده از نگاره ها، میزان واقعگرایی این نگاره هاست و معنایی است که از آنها انتظار می‌رود. دو وجه بازنمایی و بیانی در آثار هنری از یکدیگر تمیز داده شده اند. (بیان) در زیبایی شناسی جدید به منظور وصف آن جنبه‌ها و ابعاد مفاهیم و معانی هنری است که در قلمرو بازنمایی قرار نمی‌گیرند. چنانچه در نشانهشناسی و فلسفه هنر مطرح است، شباهت یک تابلوی نقاشی و حتی عکس با موضوع آنیک امر قراردادی است و نه وجودی (7).

یکی از عمده ترین خصوصیات نگارگری ایرانی عدم به کارگیری پرسپکتیو است. فضا در این آثار نه از نقطه‌ای خاص و نه بهواسطه دیدی انسانی مورد مشاهده قرار میگیرد. این مسئله میان نگارگری ایرانی با نقاشی غرب که از دوران رنسانس رواج یافته، تفاوتی بنیادین ایجاد میکند. در پرسپکتیو غربی، موضوع مشاهده با دورتر شدن کوچکتر میشود تا جایی که دیگر آن را نمیبینیم درحالیکه این کار، هرگز مدنظر نقاشی ایرانی قرار نمیگیرد. نقاش غربی پس از رنسانس، آنچه را دور میشود نقطه صفر می‌داند اما نقاش ایرانی، خودش را نقطه صفر تصور میکند. پس آنچه دورتر میشود، گسترده تر میبیند و این نگاهی خردمندانه در نگارگری ایرانی محسوب میشود. به همین دلیل در نگارگری ایرانی، کف حیاط، درون اتاق، بالکن، پشتبام، حیاط پشتی و تپه‌های دوردست در معرض دید قرار میگیرند. نقاش روایتگر ایرانی پرسپکتیو را در سلسله مراتب و آنچه دور میشود را در سطح بالاتر میبیند تا تمام آگاهی خود از این منظر را بیان کند و مجبور به نادیده انگاری نشود (8).

اندازه دور و نزدیک یکسان است و آنچه دورتر است ناگزیر در بالای مجلس جا میگیرد. دنیای تصویر شده نه‌تنها همانند رویه کاغذ مسطح و دوبعدی است بلکه بیرون و درون هم از یکدیگر جدا نیستند؛ از این دیدگاه تمام بخش اندرونی در حقیقت همسان بیرونی است (9).

تصویر ۱- نگارگری ی ایران اسلامی در دوره صفویه که بیانگر همزمان از چند زاویهی دید نظارهگر وقایع باشد (10)

تصویر ۱ نمونه‌ای از نگارگری ایران اسلامی در دوره صفویه است. در این تصویر، فضا نه از یک نقطه خاص بلکه از چند زاویه دید هم‌زمان بازنمایی شده است. برخلاف پرسپکتیو خطیِ غربی که بر اصل همگرایی خطوط موازی به نقطه گریز تکیه دارد، در نگارگری ایرانی خطوط به چنین نقطه‌ای ختم نمی‌شوند و تعریف خط افق نیز وجود ندارد. نقاش ایرانی عناصر نزدیک و دور را هم‌زمان و در یک سطح دیداری به تصویر می‌کشد و برای نمایش فاصله، از چیدمان سلسله‌مراتبی استفاده می‌کند؛ به این معنا که آنچه دورتر است در بالاترین بخشِ مجلس قرار می‌گیرد. در نتیجه، فضای اثر وحدت‌یافته و همگنِ پرسپکتیو خطی را ندارد، بلکه مبتنی بر روایت‌گری و نگاه نمادین به فضا شکل می‌گیرد.



تصویر ۲- ترسیم ژرف‌نمایی در نگارگری ایرانی، وجود عناصر و دور و نزدیک در یک سطح دیداری (2)

تصویر ۲ به ترسیم ژرف‌نمایی در نگارگری ایرانی اختصاص دارد و نشان‌دهنده‌ی رویکرد ویژه‌ی هنر ایرانی در مدیریت فضا و ترکیب عناصر نزدیک و دور در یک سطح دیداری واحد است. برخلاف ژرف‌نمایی خطی در هنر غربی که بر اصول هندسی و استفاده از نقطه‌ی گریز برای ایجاد عمق واقعی تکیه دارد (Panofsky, ۱۹۹۷)، نگارگری ایرانی معمولاً از چندلایه‌سازی فضایی بدون همگرایی خطوط افقی استفاده می‌کند. در این شیوه، عناصر مختلف—چه نزدیک باشند و چه دور—در یک صفحه‌ی هم‌سطح قرار می‌گیرند و همزمان دیده می‌شوند، بدون آنکه تغییر مقیاس یا پرسپکتیو خطی رعایت شود (2, 5).

این روش نه تنها جنبه‌ی زیبایی‌شناختی دارد، بلکه ریشه در نگرش فلسفی و معنوی هنرمندان ایرانی دارد. در هنر ایرانی، فضا به عنوان یک بستر معنوی و چندلایه در نظر گرفته می‌شود، نه صرفاً یک حجم فیزیکی واقع‌گرایانه (11). این رویکرد امکان می‌دهد تا روایت و معنا در مرکز توجه قرار گیرد و نه بازنمایی دقیق واقعیت فیزیکی. بنابراین در تصویر ۲، حضور همزمان عناصر دور و نزدیک بدون رعایت پرسپکتیو خطی، بازتابی از تفکر نمادین و روایت‌محور هنر ایرانی است (2).

گفتمان ژرف‌نمایی پانوفسکی

اگرچه کتاب "ژرف‌نمایی به مثابه شکل نمادین" پانوفسکی(۱۹۹۷) به نظر تاریخچه‌ای از توسعه‌ی ساخت ژرف‌نمایی تک نقطه‌ای و مفاهیم مختلف فضا است که در آن تاریخ نهفته است، اما در واقع حول یک تقابل دوتایی اساسی بین دو نوع ژرف‌نمایی کاملا متفاوت ساخته شده است. ژرف‌نماییهای آنتیک و رنسانس یا مدرن که در قطب‌های متضاد یک تکامل قرار دارند (12). ژرف‌نمایی، مفهومی مدرن از فضا را بیان و پیش‌بینی می‌کند که فضا جوهری همگن و بی

نهایت گسترده است. این توصیف، موضوعی نیست که به ادراک داده شود یا بلافاصله شهود شود. مفهوم فضا در ژرف‌نمایی رنسانس مستلزم برداشتن ماده خام ادراک حسی و اصلاح سیستماتیک، سازماندهی و متحد کردن آن حول یک نقطه‌ی گریز است. هنر از زمان رنسانس این بینش انعکاسی و انتقادی ضروری را تجسم می‌بخشد که بازنمایی‌های ذهنی فقط از اشیاء کپی نمی‌کنند، بلکه اشیایی را تولید می‌کنند که به شیوه‌های خاص ساختار یافته‌اند. بنابراین، تفاوت بین ژرف‌نمایی آنتیک و مدرن تا حدودی شبیه تمایزی است که "شیلر" بین شعر ساده لوح و احساساتی قائل شد. در حالی‌که شاعر دوران باستان به دلیل نزدیکی به طبیعت، به طور غریزی خلق می‌کند .

اما شاعر مدرن همیشه به تأثیری که اشیا بر او می‌گذارند تأمل می‌کند. از آن‌جایی که از نظر "پانوفسکی" ژرف‌نمایی مدلی است که بینش را به اشیاء مرتبط می‌کند و آن‌ها را تشکیل می‌دهد، هنر پس از رنسانس به این شیوه‌ی بسیار انعکاسی، آزادی انتخاب بین انواع بازنمایی را دارد. یعنی یا به شخصیت عینی از اشیاء یا به تصور ذهنی و بصری از آن‌ها نزدیک می‌شوند (13). اصطلاح کلیدی در این‌جا انتخاب است. در گفتمان "پانوفسکی" ژرف‌نمایی بر امکان اختیار انسان دلالت دارد. بنابراین دارای یک بعد اخلاقی است که با ایده‌ی تعادل بین عینیت در برابر ذهنیت تقویت می‌شود و در نهایت ترویج یک عمل هنری است. احساس "پانوفسکی" از تاریخی بودن تفکر تاریخی هنر به ژرف‌نماییی شبه استعلایی منتهی می‌گردد. (جدول ۱)

جدول ۱- گفتمان ژرف‌نمایی پانوفسکی (12)

گفتمان ژرف‌نمایی پانوفسکی	تقابل دوتایی اساسی بین دو نوع ژرف‌نماییآنتیک و رنسانس یا مدرن
	امکان انتخاب واختیار انسان
	تعادل بین عینیت در برابر ذهنیت
	ژرف‌نمایی شبه استعلایی

گفتمان ژرف‌نمایی دامیش

در گفتمان "دامیش" بر وضعیت معرفت شناختی ژرف‌نمایی تأکید می‌شود. او ژرف‌نمایی را مظهر معرفت شناسی متفاوتی می‌داند. از نظر "دامیش" ژرف‌نمایی یک نظریه‌ی تجسم یافته‌ی مادی یا مدل معرفت شناختی است. راهی برای تأمل در رابطه‌ی ما با بازنمایی، ژرف‌نمایی از نظر او بسیاری از خواص را در خود جمع کرده است. به طور سیستماتیک مطالب را سازماندهی می‌کند و "من" را در برابر یا در کنار "تو" قرار می‌دهد. مانند هر سیستمی، محدودیت‌هایی را تحمیل و آن‌چه مرتبط است را انتخاب می‌کند. در این حالت مواردی که خطوط مشخصی دارند انتخاب می‌شوند (14). نظام روابطی که ژرف‌نمایی تحمیل می‌کند، نظام منسجمی است. در واقع این نظام یک منطق درونی دارد که به ما اجازه می‌دهد آن را در شرایط خاص و نه تنها به عنوان مدلی از جهان مرئی در نظر بگیریم در حالی‌که برای "پانوفسکی"، آثار هنری ژرف‌نمایی نشان دهنده‌ی یک رابطه‌ی انعکاسی و انتقادی ذهن با جهان است. برای "دامیش" آن‌چه این آثار به عنوان فکر نشان می‌دهند، بسیار خودکفاتر است. زیرا آن‌ها نوعی تفکر صرفاً بصری را نشان می‌دهند که در آن رابطه‌ی اثر هنری با اثر هنری است. همان‌طور که کتاب "دامیش"، "تئوری ابر" روش‌هایی را توضیح می‌دهد که در آن‌ها پدیده‌های فریبنده با وجود به حاشیه رانده شدن توسط ساختار طردکننده‌ی ژرف‌نمایی به نقاشی راه پیدا می‌کنند (15) (جدول۲)

جدول ۲- گفتمان ژرف‌نمایی دامیش (15)

گفتمان ژرف‌نمایی دامیش	ژرف‌نمایی یک نظریه تجسم یافته مادی
	ژرف‌نمایی راهی برای تأمل در رابطه ما با بازنمایی
	ژرف‌نمایی دارای خواص یک سیستم سازمان دهنده
	ژرف‌نمایی تفکر صرفاً بصری در ارتباط اثر هنری با اثر هنری

جدول فوق نشان می‌دهد که دامیش ژرف‌نمایی را مدلی معرفت‌شناختی و نظریه‌ای تجسم‌یافته می‌داند؛ یعنی چیزی فراتر از یک ابزار فنی در نقاشی. از دید او، ژرف‌نمایی همچون یک نظام سازمان‌دهنده عمل می‌کند که روابط بصری را سامان داده و امکان تأمل در نسبت میان ما و بازنمایی را فراهم می‌سازد. دامیش تأکید می‌کند که ژرف‌نمایی نوعی تفکر صرفاً بصری است که در آن، رابطه اثر هنری با خود اثر هنری اهمیت می‌یابد، نه صرفاً با جهان بیرونی. بدین ترتیب، ژرف‌نمایی نزد او همزمان یک ساختار فکری و یک الگوی دیداری است که شیوهٔ اندیشیدن دربارهٔ هنر و تاریخ آن را شکل می‌دهد (15).

گفتمان ژرف‌نمایی لاکان

"لاکان" در گفتمان خود از نظم امر نمادین یکی از سه اصطلاح لاکانی در کنار امر خیالی و واقعی استفاده می‌کند. نظمی که زمینه‌ی روانکاوی را سامان می‌دهد."لاکان" در این فرمول بندی از تاکید "لوی استروس" و "رومن یاکوبسون" زبانشناس بر روابط ساختاری میان دال‌ها وام گرفته است. تشکیل یک سیستم به جای آن‌چه نمادین به نظر می‌رسد. از نظر "لاکان"، تبعیت ما از نظام دال‌های از پیش تعیین شده، به طرز قاطعانه‌ای تعیین کننده و مفید است. ژرف‌نمایی توسط "دامیش" به عنوان معادل بصری گفتمان دیگری تصور می‌شود. با این حال احساس بسیار کمی از اضطراب و میلی که در حس "لاکان" از رابطه‌ی سوژه با دیگری به طور نمادین در جریان است، وجود دارد (15). "دامیش" پارادایم ژرف‌نمایی را دقیقاً دارای کیفیت تعیین کننده، تمرکززدا و فرا شخصی نظم نمادین "لاکان" تفسیر می‌کند. از نظر "لاکان" در ژرف‌نمایی سه ثبت نمادین، خیالی و واقعی با هم تلاقی و همپوشانی دارند. و ژرف‌نمایی می‌تواند به اصطلاح، در هر سه ثبت ظاهر شود. "لاکان" از مدل ژرف‌نمایی به عنوان فرمولی از رابطه‌ی موضوع جسمانی با میدان بصری استفاده کرده است (16).

جدول ۳- گفتمان ژرف‌نمایی لاکان (16)

گفتمان ژرف‌نمایی لاکان	ژرف‌نمایی نظمی نمادین
	ژرف‌نمایی فرمول‌بندی یک سیستم بر اساس روابط ساختاری میان دال‌ها
	تلاقی و همپوشانی سه ثبت نمادین، خیالی و واقعی در ژرف‌نمایی
	ژرف‌نمایی فرمولی از رابطه موضوع جسمانی با میان بصری

بر اساس جدول۳، لاکان ژرف‌نمایی را در چارچوب نظم نمادین تحلیل می‌کند؛ نظمی که همچون زبان، بر پایه روابط ساختاری میان دال‌ها شکل می‌گیرد. از نگاه او، ژرف‌نمایی صرفاً یک تکنیک بصری نیست، بلکه فرمول‌بندی رابطه‌ای است که در آن سه ساحت نمادین، خیالی و واقعی هم‌زمان تلاقی و همپوشانی می‌یابند. در این چارچوب، ژرف‌نمایی به‌عنوان فرمولی از رابطه سوژه جسمانی با میدان بصری مطرح می‌شود و نشان می‌دهد که ادراک فضا و تصویر، همواره از خلال ساختارهای زبانی و روان‌کاوانه سازمان می‌یابد (16).

گفتمان ژرف‌نمایی مرلوپونتی

"موریس مرلوپونتی" (Merleau-Ponty,۱۹۶۸) در آخرین اثر خود، "مرئی و نامرئی"[1] دیدگاه رنسانس را یک واقعیت فرهنگی معرفی و خاطر نشان می‌کند که ادراک به خودی خود، چند شکلی است و اقلیدسی شدن ادراک را نتیجه‌ی این موضوع می‌داند که ادراک به خود اجازه داده توسط سیستم جهت‌گیری کند. از نظر او ادراک منظم ژرف‌نمایی، سیستمی مبتنی بر فرهنگ است و آن را در تضاد با دنیای پدیداری و تجربه‌ی زیسته می‌بیند. بررسی و تحلیل دقیق‌تر این مفهوم در گفتمان "مرلوپونتی" با توجه به مفاهیم پدیدارشناسی قابل پیگیری است. بر این اساس برای درک بهتر موضوع، نیازمند بررسی مفاهیم تاریخی پدیدارشناسی در ارتباط با ژرف‌نمایی بوده است.

جدول ۴- گفتمان ژرف‌نمایی مرلوپونتی

گفتمان مرلوپونتی	ژرف‌نمایی	ادراک منظم ژرف‌نمایی، سیستمی مبتنی بر فرهنگ و در تضاد با دنیای پدیداری است
		خویشاوندی بین جهان زیسته و بدن زنده درتقابل با ژرف‌نمایی یک ناظر جداست
		هندسه بینایی در اپتیک و ژرف‌نمایی در تضاد با تجربه ادراکی است
		توجه به شیوه‌ای فراگیرتر از ژرف‌نمایی و ادراک به عنوان تعامل مستمر با جهان

جدول۴ نشان می‌دهد که مرلوپونتی ژرف‌نمایی را نه یک نظام هندسیِ صرف، بلکه پدیده‌ای فرهنگی و وابسته به تجربه‌ی زیسته می‌داند. از نگاه او، ادراک فضایی تنها در بستر پیوند میان «بدن زنده» و «جهان زیسته» معنا پیدا می‌کند و این امر با مفهوم کلاسیک ژرف‌نمایی که بر دیدگاه یک ناظر منفرد و مجرد استوار است، در تضاد قرار دارد. بدین ترتیب، ژرف‌نمایی به‌مثابه یک نظام فرهنگی، در برابر هندسه‌ی بصری اپتیک قرار می‌گیرد و به‌جای تکیه بر قواعد ریاضی و دید خطی، بر تعامل مستمر سوژه و جهان پدیداری تأکید می‌کند.

گفتمان ژرف‌نمایی "در هنر تجسمی دوران صفوی"

نکته قابل توجه در مورد هنر تجسمی عصر صفوی تمایل اندک سرمایه‌ها به سمت انسان است که صاحب نظران عموماً گذار به شکل خاصی از سرمایه داری را در ایران از دوران مشروطیت تشخص میدهد. مورخان و دانشوران علوم اجتماعی با آئین‌های مختلف سیاسی و اعتقادی این دوره را نقطه عطفی در تاریخ ایران و شاخصی تاریخ میدانند که زمان حال سرمایه داری را از گذشته پیشا سرمایه داری جدا میکند (17). دوران پس از مرگ شاه طهماسب در ه.ق مقارن است با نفوذ فزاینده سبک نقاشی اروپایی در نقاشی ایرانی (18) از ربع آخر سده یازدهم این نفوذ در عرصه بازنمائی «فضا» میان آن دسته از نقاشان ایرانی که عمدتاً فرنگی ساز نامیده می‌شدند، جلوه‌ای بارز و ساختاری یافت. این جریان بود که آینده نقاشی ایرانی را حداقل تا دو قرن رقم زد. دو تن از مهم ترین پیشگامان و تأثیرگذارترین نقاشان این جریان علی قلی بیک «جبادار» و «محمد زمان» بودند. به نظر می‌رسد که منطق فضایی جریان فرنگی سازی در نقاشی متأخر صفوی در آثار آن دو نقاشی به نحوی بارز نمودار شده باشد.

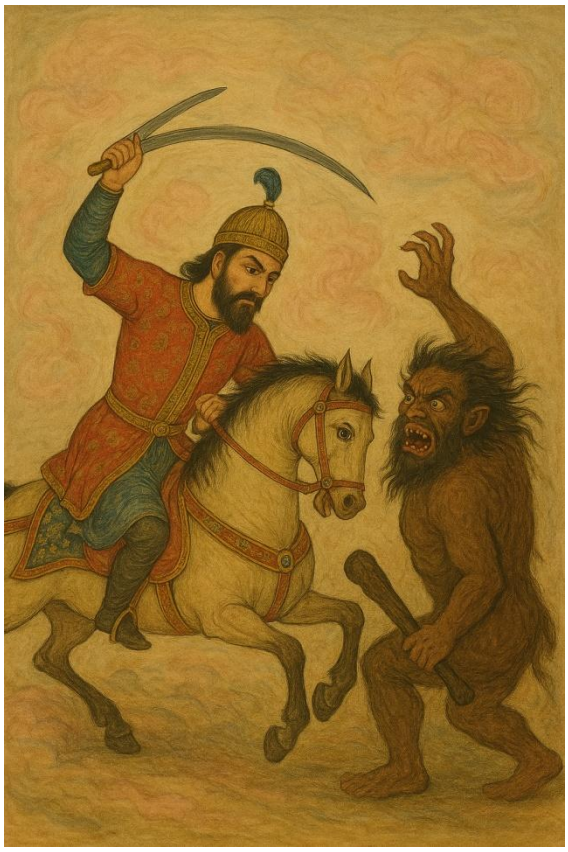
[1] The Visible and the Invisible

آن چه در عمل در نقاشی متأخر صفوی روی داده کنده شده «تکنیکی» از متن اقتصادی و فرهنگی و وارد شدن آن به زمینهای دیگر است به عقیده گلدشتاین ژرف‌نمایی خطی به این معنا نمادین است که وجهی از بازنمائی در مرحله‌ای خاص از رشد سرمایه داری است. اکنون میتوان گفت که این «نماد» در نقاشی ایرانی در زمینه‌ای دیگر معنای اصیل خود را از دست داده و به «بازنمائی مضاعف» بدل شده است یعنی ژرف‌نمایی که بازتاب یا بازنمائی شیوه تولید خاصی بوده است در نقاشی ایرانی دوباره بازتاب می‌یابد و بازنمائی میشود؛ بدون اینکه نگاه ژرف‌نماییی درونی دیدگاه نقاش یا جامعه شده باشد. پیش از این از شاردن سیاح و سفرنامه نویس صفوی نقل قولی آوردیم درباره حرفه مدرن ساعت سازی در ایران ... یک نفر از مردم مملکت پیدا نمیشود که ساعتی را خوب میزان کند و اصلاح کند. حتی ساخت توپ و تفنگ که دوام- حکومت صفوی به آن وابسته بود؛ در این دوران نتوانست درون زا یا اصطلاحاً بو بومی شود.

به این فهرست میتوان محصولات صنعتی دیگری را نیز اضافه کرد. در شیوه بازتولید تکنیک ژرف‌نمایی خطی در نقاشی ایرانی و شیوه بازتولید کالاهای صنعتی – علی رغم تفاوتهای فراوان – میتوان مشابهتی ساختاری را تشخیص داد. به نظر میرسد در هر دو حوزه محصول» منتقل شده است و شرایط اقتصادی و فرهنگی دوران برای درونی کردن تکنیک پشت این محصولات وجود نداشته است. میتوان جای این ردیف عمقی را با هر ردیف عرضی از موزائیک‌ها عوض کرد.

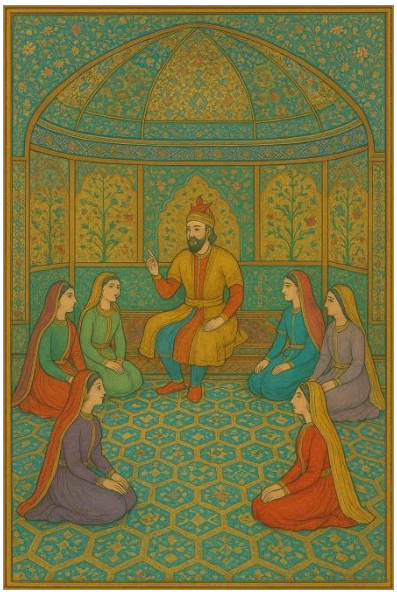
تصویر ۳- تحلیل ژرف‌نمایی تابلوی (اهدای سر ایرج به برادرانش سلم و تور) اثر محمد زمان، ۱۰۸۶ ه.ق.

تصویر ۳ این اثر از نمونه‌های شاخص جریان فرنگی‌سازی در نقاشی متأخر صفوی است. محمد زمان در پس‌زمینه کوشیده است خطوط موازی معماری را به سوی نقطه گریز همگرا کند؛ با این حال، بخش‌های مختلف تابلو دارای نقاط گریز متعددی هستند و به همین دلیل، فضای ژرف‌نماییِ آن وحدت و همگنی پرسپکتیو خطی اروپایی را ندارد. از سوی دیگر، عناصر پیش‌زمینه مانند کف‌پوش موزائیکی به‌صورت عمودی و بدون تغییر مقیاس در عمق ترسیم شده‌اند، به‌گونه‌ای که می‌توان هر ردیف عمقی را با ردیف‌های عرضی جابه‌جا کرد. این ترکیب نشان می‌دهد که نقاش اصول ژرف‌نمایی خطی را می‌شناخته، اما آن را به‌طور کامل به کار نگرفته و تلاش کرده است سنت بصری ایرانی را با شیوه‌های غربی درهم بیامیزد. چنین رویکردی بیانگر مواجهۀ نقاشان صفوی با «دیگری» غربی و تلاش برای سازگاری میان زیبایی‌شناسی بومی و قواعد نوین پرسپکتیو است (18).



تصویر ۴- بخشی از نگارۀ (بهرام گور و فتنه) اثر محمد زمان. ۱۰۸۷.

تصویر ۴، در نگاره «بهرام گور و فتنه» منسوب به مکتب محمد زمان، یکی از نمونه‌های شاخص دگرگونی در نمایش فضا در اواخر دوره صفوی دیده می‌شود. در این اثر، کف‌پوش موزائیکی تالار نه بر اساس منطق ژرف‌نمایی خطی، بلکه از زاویه‌ای عمودی بازنمایی شده است؛ به‌گونه‌ای که اندازه قطعات موزائیک در عمق تصویر تغییر نمی‌کند و ردیف‌های عمقی را می‌توان با ردیف‌های عرضی جابه‌جا تصور کرد بی‌آنکه تناسبات بصری دچار اختلال شوند. چنین شیوه‌ای برخلاف پرسپکتیو خطی غربی است که بر کوچک‌تر شدن تدریجی اشیاء با افزایش فاصله تأکید دارد، اما در چارچوب سنت تصویری ایرانی به‌خوبی با روایت نمادین و تخت‌نمای اثر هم‌خوان است (آژند، ۱۳۸۵)در عین حال، هنرمند با بهره‌گیری از اصول فرنگی‌سازی، عناصری از ژرف‌نمایی هوایی را در پس‌زمینه به‌کار بسته است؛ به این معنا که رنگ‌ها و جزئیات در دوردست کمرنگ‌تر و ساده‌تر می‌شوند و فضایی ملموس‌تر را پدید می‌آورند. بنابراین، اثر حاضر تلاشی است برای آمیختن سنت بومی در بازنمایی سطح و کف با تکنیک‌های تازهٔ غربی در نمایش عمق، و از این رهگذر، جایگاهی ویژه در گذار نگارگری ایرانی از بیان کاملاً نمادین به نیمه‌واقع‌گرایانه پیدا می‌کند (19).



تصویر .۵ بازنمائی کفپوش موزائیکی از زاویهٔ عمودی. نگارهٔ بهرام گور در تالار هفت پیکر. گلچین اسکندر سلطان. شیراز. ۸۱۳ ه.ق .

برای تصویر ۵، در ارتباط با نگاره بهرام گور در تالار هفت‌پیکر (گلچین اسکندر سلطان، شیراز، ۸۱۳ ه.ق)، می‌توان چنین تفسیر کرد که این اثر نمونه‌ای شاخص از تلفیق ظرافت‌های زیبایی‌شناسی سنتی ایرانی با نخستین گرایش‌ها به عمق‌نمایی فضایی است. در این نگاره، اگرچه از پرسپکتیو خطی به معنای متعارفِ غربی خبری نیست، اما چینش متوازن معماری و کف‌پوش موزائیکی نوعی حس انتظام فضایی ایجاد می‌کند. آرایش منظم ستون‌ها، قوس‌ها و تقسیم‌بندی رنگی کف، نگاه مخاطب را به درون تالار هدایت می‌کند، بی‌آن‌که روایت نمادین و سطحی اثر قربانی اصول سخت‌گیرانهٔ ژرف‌نمایی شود (11).

از سوی دیگر، در رنگ‌پردازی و نورپردازی این اثر نیز می‌توان رگه‌هایی از تمایز دید. هرچند نگارگر همچنان به سنت تساوی روشنایی در همهٔ بخش‌ها وفادار مانده، اما استفاده هوشمندانه از تضاد رنگ‌ها میان کف تالار و جامه‌های شخصیت‌ها باعث برجسته شدن فیگورها در برابر پس‌زمینه شده است. بدین ترتیب، اثر نه کاملاً نمادین است و نه واقع‌گرایانه، بلکه ترکیبی سنجیده از هر دو رویکرد را ارائه می‌دهد. همین ویژگی جایگاه این نگاره را به‌عنوان نمونه‌ای مهم در تاریخ نگارگری ایرانی تثبیت می‌کند؛ اثری که در آن روایت ادبی و زیبایی بصری در نهایت هماهنگی به هم رسیده‌اند (19).

ژرف‌نمایی از دیدگاه پدیدارشناسی

ژرف‌نمایی در نگاه "نیچه" به عنوان درکی از جهان که همیشه در حال گسترش است با تسلط شخصی بر میدان دید و اقتداری برگرفته از رابطه‌ی انسان با خودش مشخص می‌شود (5). اما در کنار هم بودن من و جهان و ایده‌های "هوسرل"[1] این اقتدار از شخص گرفته می‌شود و آگاهی خود محور بودن را به سوی قصد و هدف تغییر جهت می‌دهد. در این جهت دهی، جهان از فیلتر یک سوژه‌ی متشخص عبور کرده و به وسیله‌ی قصد و نیت به ادراک می‌رسد (20). پس از او دیدگاه وجودی "هایدگر"[2] مشخص می‌کند که خوانش روانشناختی "هوسرل" از قصدمندی تنها بخش بسیار محدودی از حوزه‌ی بسیار بزرگتری از قصدمندی را تشکیل می‌دهد (21). در این دیدگاه با مشخص شدن رابطه‌ای از پیش موجود با جهان، پیش از اجرای سازه‌های رابطه‌ای مانند ژرف‌نمایی، پیش‌فرض‌های یک

[1] Edmund Husserl
[2] Martin Heidegger

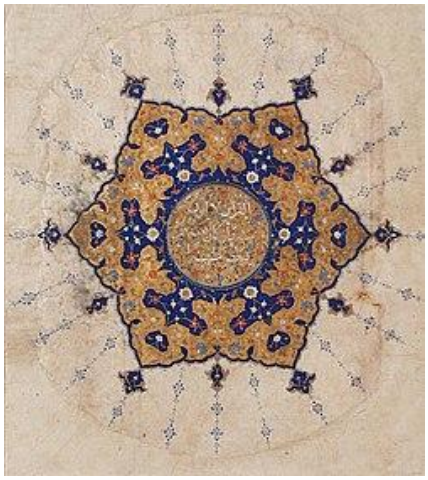
جهان منظم از نظر ژرف‌نمایی به خطر می‌افتد و با تضمین گشودگی وجود، مفاهیم مرسوم ژرف‌نمایی را به طور بنیادی مورد ارزیابی مجدد قرار می‌دهد. تا جایی‌که مواجهه‌ی فرد با پدیده‌ها را مستلزم بدون واسطه‌ای از منظر ژرف‌نمایی می‌داند (11). ژرف‌نمایی برای "لویناس"[1] با گذر از محوریت تسلط شخصی "نیچه" و غلبه بر امتیاز ژرف‌نمایی "هایدگر"، در رابطه‌ی فرد با جهان، اساس توجه به هم‌نوعان و یک رابطه‌ی بین الاذهانی می‌شود (22). اما "مرلوپونتی" از تقدم ادراک بدنی به عنوان شیوه‌ای فراگیرتر از ادراک در رابطه‌ی نامتقارن[2] "لویناس" بین شاهد و هم‌نوعانش به عنوان تعامل مستمر با جهان پدیده‌ها حمایت و به دنبال تأیید یک خویشاوندی بین جهان زیسته و بدن زنده بر مفهوم ژرف‌نمایی یک ناظر جدا غلبه می‌کند. "مرلوپونتی" هندسه‌ی بینایی در اپتیک و در نتیجه ژرف‌نمایی را در تضاد با تجربه‌ی ادراکی می‌داند. از نظر "مرلوپونتی" دیدن به عنوان یک اصل، فراتر از آن چیزی است که کسی می‌بیند. دیدن رسیدن به موجودی در پوشیدگی است. در این شیوه‌ی دید، ما به یک زیر ساخت نامرئی از مرئی هدایت می‌شویم که قبل از هر دو شاخه شدن قلمروهای عینی و ذهنی وجود دارد. "مرلوپونتی" در اثر مهم اما ناتمام خود "مرئی و نامرئی" تز خود در مورد تقدم ادراک بدنی را توسعه می‌دهد و این موضوع مبنایی را برای درک تجربه‌ی زمان فراهم و مشخص می‌کند. ادراک، جهش از خود به سوی جهان است (23). این جهش همان چیزی است که "مرلوپونتی" آن را "انحلال"[3] می‌نامد.به معنای تقاطع بین بدن انسان و جهان است که معنای ادراک را تولید می‌کند. یعنی امر مرئی یا محسوس (23). این اصطلاح به دنبال تأیید یک خویشاوندی بین جهان زیسته و بدن زنده است که می‌تواند بر مفهوم دیدگاه یک ناظر جدا غلبه کند. "مرلوپونتی" وجود صرفاً ظاهر را نمی‌پذیرد، زیرا درک کننده همیشه در ادراک خود احاطه شده است. "مرلوپونتی" هندسه‌ی بینایی در اپتیک را در تضاد با تجربه‌ی ادراکی می‌داند. زیرا آن‌چه به صورت پدیدار به من داده می‌شود مجموعه‌ای از جا به جایی‌ها یا عدم جا به جایی‌ها از این نوع نیست، بلکه این تفاوت بین آن‌چه در یک فاصله اتفاق می‌افتد با فاصله‌ی دیگر است و این تمام این تفاوت‌هاست (23). برخلاف پدیدارشناسی "لویناس" که از رابطه‌ی نامتقارن بین شاهد و هم‌نوعانش دفاع می‌کند، "مرلوپونتی" از شیوه‌ای فراگیرتر از ادراک، به عنوان تعامل مستمر با جهان پدیده‌ها حمایت می‌کند. تأثیر هدایت‌گر هر دو دیدگاه پدیدارشناختی، مفهوم "هایدگر" از بودن در جهان است که در آن حضور شخص آماده در دست یا خوش دست بودن جهان است. در مورد "لویناس"، این ایده ظاهر شدن نقشی اجباری از جانب شاهد می‌گیرد. در حالی‌که پدیدارشناسی "مرلوپونتی" در قالب یک رابطه‌ی متقابل کامل و پایدار تصور می‌شود. در ادامه به بررسی مضمون و ساختار ژرف‌نمایی در گفتمان‌ها پرداخته خواهد شد.

ژرف‌نمایی در معماری

می‌توانیم شباهت‌های ساختاری در فضای آنها را تشخیص دهیم. در سنت نگارگری ایرانی، معمول بود که روایت بر افق رفیع تصویر گردد. همچنین، کف‌پوش‌ها، چادرها، سایبان‌ها یا حوض‌ها از زاویه‌ای به تصویر کشیده می‌شدند که شکل و جزئیاتشان مطابق با یک طرح آرمانی و کامل بازنمایی شوند. تصاویر ۵ این سنت‌های نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد. در تصویر ۶، ترسیم موزائیک‌های کف از زاویه عمودی باعث ایجاد فضایی عجیب می‌شود. چنین ترکیب فضایی در اغلب آثار علی قلی بیک جبادار و دیگر نقاشان فرنگی‌ساز آن دوران قابل مشاهده است. در پشت پیکره، منظره‌ای مطابق با قوانین ژرف‌نمایی هوایی ترسیم شده است. رنگ‌ها به سمت افق محو می‌شوند و جزئیات طراحی اشیاء کاهش می‌یابد. همچنین، اندازه درختان نیز به سمت افق مطابق قوانین کوتاه‌نمایی کاهش

[1] Emmanuel Levinas
[2] Asymmetrical
[3] Dehiscence

یافته است، در حالی که در قسمت پیشین تابلو، زاویه دید تغییر یافته و عمودی‌تر شده است. به نظر می‌رسد که فرش زیرپای شاه و درباریان تقریباً از بالا نگریسته شده‌اند. با دقت در نحوه ترسیم فرش زیر پیکره‌ها می‌توان مشاهده کرد که اندازه گل و بته‌های این فرش در دو نقطه طولی آن محوری که قرار است بر آن عمق ایجاد شود، برابر است. بنابراین، مبانی نظری و پیشینه پژوهش به اعتقاد بسیاری از صاحب نظران رساله "ژرف‌نمایی به مثابه شکل نمادین اثر اروین پانوفسکی (۱۹۹۱)" تأثیرگذارترین شکافتن بدن در هنگام عمل لمس، میان لمس‌کننده و لمس‌شده، به عنوان بیننده و دیده‌شده، به بدن اجازه می‌دهد چیزها را تجربه کند و بدن را با چیزهایی که در آن باقی مانده در تماس قرار دهد، اما در عین حال آن را از آن‌ها جدا می‌کند. در این‌جا مفهوم انحلال به منظور معنا بخشیدن به عبارت "وجود دارد" به کار گرفته شده است. درک یک چیز موجود به معنای فرافکنی خود به هسته‌ی اصلی آن است. بر این اساس، بدن ما بخشی جدایی‌ناپذیر از این فرآیند ادراکی را تشکیل می‌دهد. بدون شک، این کاملاً بدن من نیست که درک می‌کند، بلکه نمی‌توانم بدون اجازه‌ی آن درک کنم. لحظه‌ای که ادراک فرا می‌رسد، بدنم خود را محو می‌کند (6). این بیان بر ماهیت جسمانی ادراک تأکید دارد. این‌که بدن من از همان جسمی ساخته شده که جهان ساخته شده است و هم‌چنین این جسم، بدن من در جهان مشترک است و جهان آن را منعکس می‌کند. "مرلوپونتی" این موضوع را تحت عنوان "درهم‌تنیدگی – کیاسم" به روشی نظری بررسی می‌کند.



تصویر ۶-شمسه پنج پر سقف ایوانک تصویر(مآخذ: ویکی پدیا)

تصویر ۷-ژرف‌نمایی شمسه هشت پر سقف ایوان اصلی(مآخذ: ویکی پدیا)

تصویر ۶ نقش شمسه پنج پر در مرکز سقف ایوانک‌های جانبی ایوان اصلی که سه نقش ترنج شکل در امتداد تشعشات آن‌ها قرار گرفته است و همچنین شمسه مقرنس کاری بالای درب ورودی به مسجدمشاهده می‌گردد. عدد پنج در سنت اسلامی از اهمیت فراوانی برخوردار است. اسلام، پنج را عددی مبارک می‌داند؛ پنج نماز یومیه، ستاره پنج پر، پنج حس، خمس اموال، آداب حج (و روزهای عرفات)، انواع روزه، بخش‌های مختلف وضو، حلالیت روز جمعه، پنج شاهد در مباهله، پنج تکبیر نماز است. علاوه بر آن طراحی شمسه هشت در ژرف‌نمایی به صورت دو بعد و فضای دورتر در ارتفاع بالاتری قرار گرفته است.

تصویر ۷ ژرف‌نمایی شمسه هشت‌پر سقف ایوان اصلی نقش شمسه هشت‌پر در مرکز سقف ایوان، نمونه‌ای از بازتاب اندیشه‌های نمادین در معماری اسلامی است. این طرح با گسترش تدریجی از مرکز به پیرامون، نوعی ژرف‌نمایی هندسی را پدید می‌آورد که بر اساس هم‌گرایی و تشعشع منظم ترنج‌ها و مقرنس‌ها سامان یافته است. برخلاف ژرف‌نمایی خطی غربی که مبتنی بر نقطهٔ گریز و سازمان‌دهی دیداری یکنواخت است، در اینجا عمق و بُعد فضایی از طریق تکرار و تقارن اشکال هندسی و همچنین تغییر مقیاس در سطوح بالاتر القا می‌شود. عدد هشت نیز در سنت اسلامی معنا و جایگاه ویژه‌ای دارد و به کمال، توازن و پیوند زمین و آسمان اشاره می‌کند؛ ازاین‌رو، ترکیب شمسه هشت‌پر نه تنها کارکرد تزئینی دارد بلکه حامل معنای قدسی و نمادین است.

تصویر ۸- مسجد وکیل(مآخذ: مسجدوکیل)

در مورد مسجد وکیل (تصویر ۸)، وقتی نگاهی به فضای داخلی آن می‌اندازیم، می‌بینیم که در بین تکرار ستون‌ها که به شکلی فضایی ایجاد ژرف‌نمایی می‌کنند، نورهای رنگارنگ از پنجره‌ها، یک فضای میانی در عمق فضاها را شکل می‌دهند. این باعث می‌شود که مفهوم مدرن ژرف‌نمایی از فضا که فضایی همگن و بی‌نهایت است، نقض شود. در واقع، این چیزی نیست که به سرعت ادراک شود یا به طور مستقیم درک شود. مسجد وکیل، حس حاصل از حواس مانند بویایی و لمس را نگه می‌دارد و به مفهوم فضا از نظر ژرف‌نمایی رنسانس عبور نمی‌دهد. این مسجد اجازه نمی‌دهد دیدگاه ژرف‌نماییی "دامیش" ما را در محدودیت‌هایش گرفتار کند و فقط آنچه مرتبط است را انتخاب کند. رنگ اجازه می‌دهد ما و میدان را به یکدیگر وصل کند و در نتیجه، بر تضاد بین قلمروهای ذهنی و عینی به عنوان ویژگی یک جهان مدرن، غلبه می‌کند. به عبارت دیگر، در این معماری، تعادل بین عینیت و ذهنیت به سمت غلبه عینیت شکسته می‌شود. از نظر فرمول‌های ساختاری "لاکان"، هر سه امر نمادین، خیالی و واقعی در رابطه با مسجد وکیل و میدان بصری قابل مشاهده و قابل پیگیری است و دیدگاه تمرکززدا و فرا شخصی "لاکان" با حضور رنگ تقویت شده است. از دیدگاه ادراک "مرلوپونتی"، بر روی رابطه بین رنگ و حس لامسه تأکید شده است. در این فضا، چگالی رنگ در ارتباط با بدن ما قرار می‌گیرد. این یکی از پدیده‌هایی است که با وجود داشتن ساختار طردکننده ژرف‌نمایی، به معماری وارد می‌شود. این نمونه به خوبی نشان

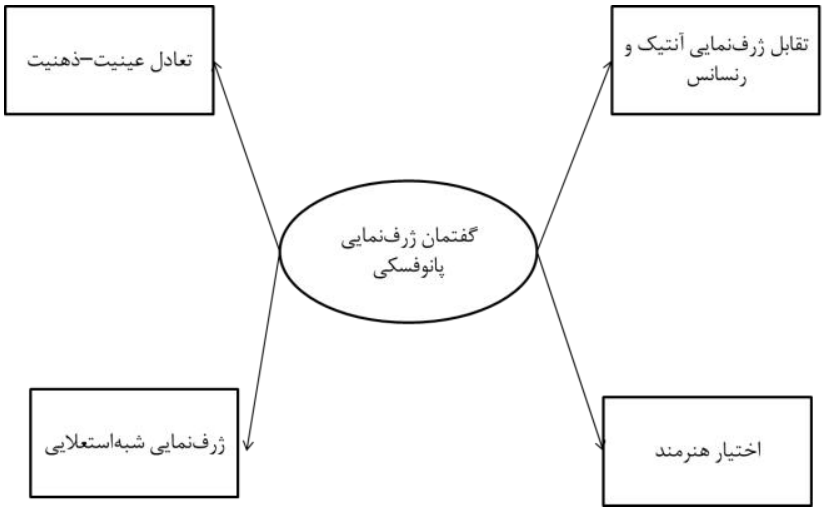
می‌دهد که تجربه‌ی ادراکی در مسجد وکیل، فراتر از هندسه‌ی بینایی و ژرف‌نمایی حرکت می‌کند. درک فضا در این مسجد در تلاقی بین بدن ما، که تمام ویژگی‌های بدنی را شامل می‌شود، و جهان اتفاق می‌افتد.

یافته‌های پژوهش

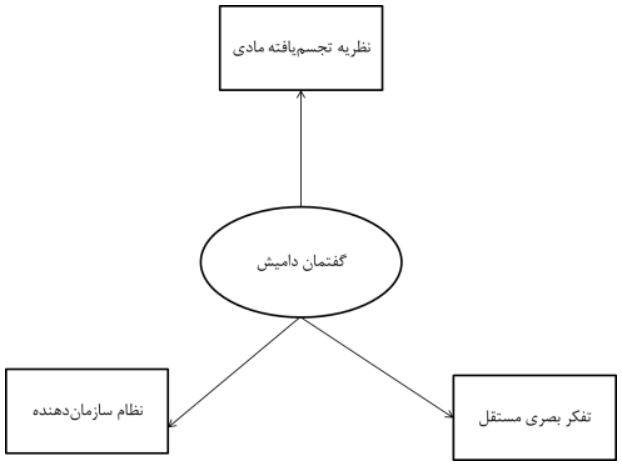
ژرف‌نمایی لزوما ابزاری برای ترسیم نیست بلکه برآمده از ادراک و چهارچوبهای شناختی- زبانی است. درواقع در هنرهای تجسمی پیدایش ژرف‌نمایی با نگرش زبانی انسان با محیط پیرامون پیوند دارد. به لحاظ زبانشناختی، ژرف‌نمایی نوعی طرح واره برای انتقال مفاهیم و شکل گیری استعاره‌ها در زبان محسوب می‌شود زیرا به شکل کنایی پیش بینی و دریافت انسان به مقوله زمان را نشان می‌دهد.

و از نقطه نظر مکانی نیز مشخص کننده قاب‌های ارجاع و تعریف انسان از مکان است. بدین سان با تغییر قاب‌های ارجاع در زبان، نوع ژرف‌نمایی هم تغییر می‌کند. در دهه‌های اخیر، رشته علوم شناختی توجه دانشمندان علوم شناختی را به زبانشناسی و بهو یژه معنی شناسی جلب کرده است. حیطه علوم شناختی بررسی نحوه کارکرد ذهن، چگونگی دریافت اطلاعات از محیط توسط حواس و نحوه پردازش آنها، تشخیص آنچه ادراکشده و مقایسه آن با داده‌های ذهنی قبلی، و طبقه بندی و ذخیره این داده‌ها در حافظه را شامل میشود. این علوم سعی در توصیف اطلاعات ذهنی ما و نحوه کاربرد آنها دارند. بررسی زبان یکی از شاخه‌های اصلی این علوم است، »چراکه زبان مهمترین پنجره گشوده به ذهن ماست که شکل ۹: گفتمان ژرف‌نمایی میان پنج گفتمان

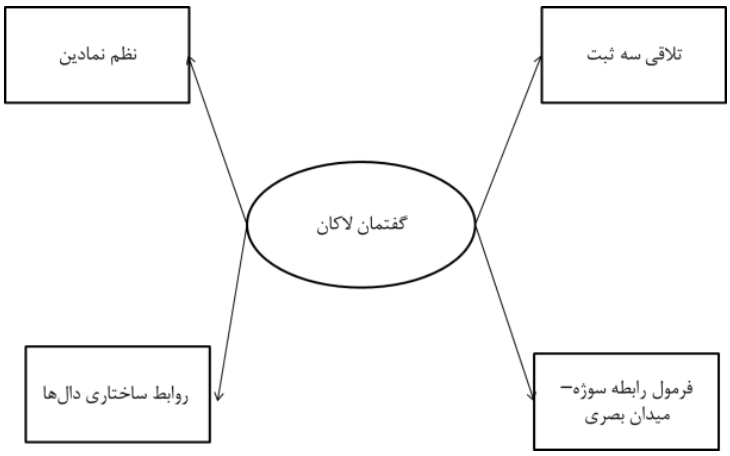
دانشمندان را ازآنچه در ذهن میگذراند آگاه میسازد. در علوم شناختی مطالعه مکان و نحوه ادراک آن موردبررسی قرارگرفته است. شناختگرایان متوجه شدهاند که ادراک مکان کالبدی با شکل نقشه‌های ذهنی از مکان ارتباط مستقیم دارد. شناخت مکانی در بطن تفکر ما جای دارد. از مدتها پیش خاطرنشان شده است که تفکر مکانی برای درک سایر حوزهها، استعاره های مکانی مرسوم زبان روزمره، ماندگاری مکان در حافظه، و نقش ویژهای که هندسه، نجوم و نقشه ً نگاری در گسترش علم و فناوری ایفا میکنند تمثیل‌ها و ابزاری در اختیار ما قرار میدهد. احتمالا شناخت مکانی این نقش اصلی را ایفا میکند زیرا ظاهراً ازنظر تکاملی اولین حوزه شناخت نظاممند بی‌توجهی است (22).



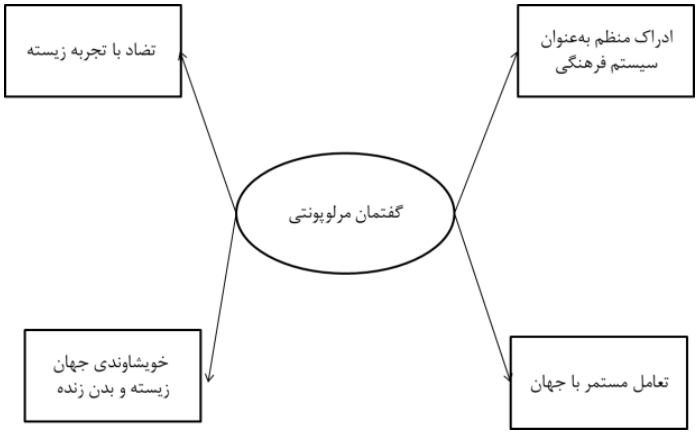
تصویر ۱۰- مولفه‌های گفتمان ژرف‌نمایی پانوفسکی



تصویر ۱۱- مولفه‌های گفتمان ژرف‌نمایی دامیش



تصویر ۱۲- مولفه‌های گفتمان ژرف‌نمایی لاکان

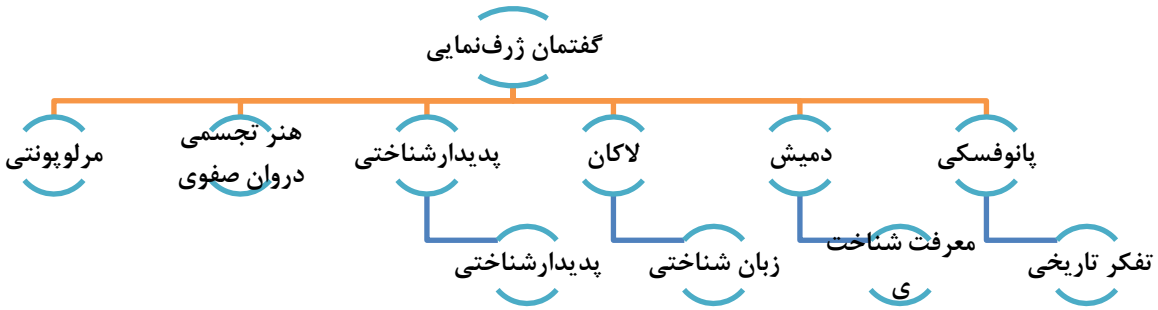


تصویر ۱۳- مولفه‌های گفتمان ژرف‌نمایی مرلوپونتی

در قالب بیننده محور، اشیا در سیستم مختصات چشم بیننده، بر اساس چشم انداز مشاهده کننده از جهان به صورت سر در قسمت مرکزی یا بدن در قسمت مرکز نمایش داده میشود. در قالب شیءمحور، اشیا با توجه به محورهای ذاتی کدگذاری میشوند. در قالب محیطمحور، اشیا با توجه به ویژگی‌های برجستهٔ محیط، مثل جاذبهٔ زمین یا عالم مشخصهٔ زمین، نمود پیدا میکنند (22).

با توجه به اهمیت ژرف‌نمایی به عنوان یک الگوی تصویری، می‌توان این الگو را در مدل سه‌گانه‌ی قاب‌های ارجاع شناسایی کرد. این قاب‌ها در دو حالت نسبت به شی و ناظر (ذاتی) و نسبت به ناظر، شی و عنصر ثالث (نسبی) بررسی می‌شوند. در حالت نسبی، یک رابطه سه‌گانه بین ناظر، شی و عنصر ثالث شکل می‌گیرد. در شکل ۱۴گفتمان ژرف نمایی دسته بندی شده و به صورت کلی نمایش داده شده است.

هر یک از حالت‌های نسبی و ذاتی، در سه حالت دیگر نسبت به تجربه بدنی انسان و خط افق شش حالت دیگر را می‌سازند که در شکل زیر مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین، تحلیل برخی از نقاشی‌های نمونه وار در دوره‌ی متأخر صفوی نشان می‌دهد که اجرای ژرف‌نمایی خطی در آثار چندان اصولی و دقیق نبوده است. در واقع، در این آثار، فضای ژرف‌نماییی به همراه فضای باقی‌مانده از سنت پیشین نگارگری وجود دارد و تغییر مداوم نقطه دید در نقاشی ایرانی، عمدتاً به عنوان اصلی این سنت محسوب می‌شود. به نظر می‌رسد که در اجرای ژرف‌نمایی خطی، این اصل پایه‌ای بوده و بخشی از تصویر دارای یک نقطه دید و بخش دیگر دارای نقطه دید دیگر است. به طوری که نقطه دید ژرف‌نمایی خطی در یک بخش از تصویر اضافه شده و فضای ژرف‌نمایی خطی، فضای یکپارچه، همگن و ریاضیاتی است.



تصویر ۱۴- مولفه‌های گفتمان ژرف‌نمایی

در این فضا، همه اشیاء و پیکره‌ها از یک نقطه دید نگاه می‌شوند و اندازه آنها مطابق با فاصله از همان نقطه دید به صورت منظم کاهش می‌یابد. شواهد نشان می‌دهد که در دوره‌ی متأخر صفوی، نقاشی‌هایی وجود داشت که در آن قواعد ژرف‌نمایی به طور محدود رعایت می‌شد، اما نقاشان ایرانی "نخواستند" این تکنیک را به درستی اجرا کنند. این انتخاب نسبت به تاریخ، فرهنگ و اقتصاد آن دوره بوده است.

تفاوت این گفتمان‌ها نشان می‌دهد که برای بررسی عمیق و سازنده نقش ژرف‌نمایی در معماری، باید به مبانی نظری این گفتمان‌ها توجه کرد و مزایای جدیدی را برای طراحان معماری فراهم کرد. بررسی ژرف‌نمایی از چهار حوزه‌ی تفکر تاریخی، معرفت‌شناسی، زبان‌شناسی و پدیدارشناسی، عملکرد ژرف‌نمایی را آشکار و برجسته می‌سازد. این پژوهش مقدمه‌ای است برای بازگشت به مبانی نظری این حوزه و می‌تواند زمینه‌ای فراهم کند تا مطالعات گسترده‌تری در این حوزه انجام پذیرد و اندیشه‌های متفکران مختلف را مورد بررسی قرار دهد. اما در نهایت، بررسی ژرف‌نمایی در این چهار زمینه‌ی پژوهشی و تحلیل هر اثر معماری بر اساس این مبانی نظری متفاوتی ایجاد خواهد کرد که در این پژوهش سعی شده است با ادغام این تفسیرها به درک جامع‌تری از آثار نقاشی و معماری بیانجامد.

نتیجه‌گیری

تحلیل تطبیقی گفتمان ژرف‌نمایی میان چهار اندیشمند برجسته، پانوفسکی، دمیش، لاکان و مرلوپونتی، نشان می‌دهد که هر یک از آنان، بر اساس چارچوب نظری خاص خود، رویکرد متفاوتی به مفهوم ژرف‌نمایی ارائه کرده‌اند. در گفتمان پانوفسکی، ژرف‌نمایی به‌عنوان یک پدیده تاریخی مورد بررسی قرار گرفته و گذار آن از دوران آنتیک به رنسانس، نوعی تحول از بازنمایی غریزی به نظامی ساختارمند و وابسته به اصول ریاضیاتی تلقی می‌شود. این دیدگاه، ژرف‌نمایی را به‌عنوان عنصری شبه‌استعلایی معرفی می‌کند که میان عینیت و ذهنیت در هنر تعادل برقرار می‌سازد.در مقابل، دمیش ژرف‌نمایی را نه صرفاً به‌عنوان یک پدیده بصری، بلکه به‌مثابه یک نظریه تجسم‌یافته مادی و یک الگوی فکری می‌بیند که بر نحوه بازنمایی جهان در هنر تأثیر می‌گذارد. او این مفهوم را در قالب نظامی منسجم و سازمان‌یافته تحلیل می‌کند که در آن، روابط میان عناصر تصویری تابع ساختاری از پیش تعیین‌شده هستند. از این منظر، ژرف‌نمایی نه‌تنها یک تکنیک بصری، بلکه یک مدل فکری برای تأمل درباره رابطه میان سوژه و جهان تصویری است.

گفتمان لاکان، از سوی دیگر، ژرف‌نمایی را در چارچوب نظم نمادین تحلیل کرده و آن را به‌عنوان فرمولی از رابطه میان سوژه جسمانی و میدان بصری در نظر می‌گیرد. در این دیدگاه، ژرف‌نمایی به‌عنوان محصولی از نظم دال‌ها و ساختارهای زبانی مورد بررسی قرار می‌گیرد که هم در ثبت خیالی و هم در ثبت نمادین حضور دارد. این رویکرد نشان می‌دهد که ادراک ژرف‌نمایی فراتر از یک تکنیک بصری، به الگوهای زبانی و شناختی سوژه نیز وابسته است.در نهایت، مرلوپونتی به ژرف‌نمایی از منظر پدیدارشناسی ادراک می‌نگرد و آن را به‌عنوان یک سیستم فرهنگی در تضاد با تجربه‌ی زیسته‌ی انسان مطرح می‌کند. او این مفهوم را نه در چارچوب هندسه بصری، بلکه به‌عنوان بخشی از تعامل مستمر سوژه با جهان پیرامون تحلیل می‌کند. در این دیدگاه، درک فضا نه‌تنها حاصل قوانین هندسی، بلکه محصول پیوند میان بدن انسان و جهان است.

تحلیل این گفتمان‌ها در کنار هنر تجسمی ایرانی–اسلامی، به‌ویژه در دوره صفویه، نشان می‌دهد که ژرف‌نمایی در این دوران دارای کارکردی متفاوت از الگوی غربی بوده است. درحالی‌که در نقاشی و معماری غربی، ژرف‌نمایی به‌عنوان ابزاری برای ایجاد فضایی همگن و بی‌نهایت به کار رفته است، در نگارگری ایرانی، فضا بر اساس اصولی متفاوت سازمان‌دهی شده و بازنمایی نمادین و چندوجهی از جهان ارائه می‌دهد. بررسی تطبیقی آثار نقاشان ایرانی نظیر محمد زمان و علی قلی بیک جیادار در جریان فرنگی‌سازی نشان می‌دهد که ژرف‌نمایی خطی، به‌عنوان تکنیکی وارداتی، در هنر این دوره به کار گرفته شد، اما این تکنیک به‌صورت ناقص و محدود اجرا شد. به نظر می‌رسد که این عدم تطابق، ناشی از تفاوت‌های بنیادین در زمینه‌های فرهنگی، اقتصادی و تاریخی بوده است. برخلاف نقاشی رنسانس که بر ایجاد فضایی یکپارچه و منطبق با قوانین هندسی تأکید داشت، نقاشی ایرانی دوره صفوی همچنان به سنت‌های بصری پیشین خود پایبند بود و ژرف‌نمایی را به‌گونه‌ای متفاوت از اصول رایج در غرب به کار گرفت.

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که ژرف‌نمایی نه‌تنها یک تکنیک بصری، بلکه یک پدیده‌ی فرهنگی، تاریخی و فلسفی است که در هر بستر، بر اساس چارچوب‌های فکری و اجتماعی آن دوره شکل گرفته است. مقایسه میان گفتمان‌های فلسفی غربی و هنر ایرانی–اسلامی دوره صفویه، ابعاد متعددی از این مفهوم را آشکار می‌سازد و نشان می‌دهد که مواجهه‌ی هنر ایرانی با تکنیک‌های وارداتی غرب، فرایندی پیچیده و چندلایه بوده است. این مواجهه نه‌تنها به تغییر در

شیوه‌های بصری منجر شد، بلکه نحوه درک و سازمان‌دهی فضا را نیز تحت تأثیر قرار داد. از این رو، بررسی ژرف‌نمایی در هر دو سنت هنری، می‌تواند درک عمیق‌تری از رابطه میان بازنمایی، فرهنگ و تاریخ فراهم کند.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تشکر و قدردانی

از تمامی کسانی که در طی مراحل این پژوهش به ما یاری رساندند تشکر و قدردانی می‌گردد.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

خلاصه مبسوط

Extended Abstract

Depth representation in the visual arts has long been understood as more than a pictorial or graphic device; it constitutes a culturally embedded system through which societies conceptualize space, perception, and meaning. In Western art, particularly since the Renaissance, depth representation was formalized through mathematical and geometric principles, culminating in linear perspective as a dominant visual regime. This system presupposes a homogeneous, continuous, and infinite space organized around a fixed viewing subject and a single vanishing point, thereby encoding specific epistemological assumptions about vision, subjectivity, and reality. The theoretical articulation of this regime has been most influentially formulated by Erwin Panofsky, who conceptualized linear perspective as a “symbolic form” rather than a neutral technical invention, arguing that it reflects a historically contingent worldview that structures perception itself (6). Subsequent scholarship has emphasized that perspective functions as a cognitive and cultural schema that mediates the relationship between the observer and the observed, transforming visual representation into an instrument of rationalization and abstraction. At the same time, studies in art history and visual theory have demonstrated that alternative systems of spatial representation—such as those found in non-

Western traditions—operate according to fundamentally different logics that cannot be adequately explained within the Renaissance paradigm. Iranian–Islamic visual art, particularly Safavid miniature painting, exemplifies such an alternative system, in which depth is articulated through symbolic ordering, hierarchical placement, and multiplicity of viewpoints rather than through optical realism. Prior research has shown that this mode of representation prioritizes narrative meaning and metaphysical coherence over visual verisimilitude, thereby challenging universalist assumptions about space and vision (5, 8). These contrasting approaches raise critical questions about the theoretical foundations of depth representation and its relation to architecture, perception, and cultural production.

The discourse of Panofsky provides a crucial starting point for examining depth representation as a historically situated epistemological construct. In *Perspective as Symbolic Form*, Panofsky distinguishes between ancient and Renaissance conceptions of space, arguing that linear perspective presupposes a modern notion of space as homogeneous and infinite, structured through systematic abstraction and unification around a vanishing point (6). For Panofsky, perspective does not merely depict space but actively produces it by reorganizing sensory data into a coherent visual order governed by rational laws. This process entails an ethical and philosophical dimension insofar as it reflects the human capacity for choice and intellectual mediation between objectivity and subjectivity. Later interpretations have emphasized that Panofsky's theory situates perspective at the intersection of visual representation, historical consciousness, and cultural meaning, framing it as a quasi-transcendental structure that conditions artistic practice (12, 13). From this standpoint, perspective embodies a reflective and critical relation between mind and world, one that enables artists to oscillate between empirical observation and conceptual construction. However, this model also implies exclusions: forms of representation that do not conform to its geometric logic risk being interpreted as deficient or pre-rational. When applied to Iranian miniature painting, Panofsky's framework illuminates the profound divergence between Western and Iranian conceptions of space, revealing that the absence of linear perspective in Safavid art is not a technical limitation but a deliberate aesthetic and epistemological choice rooted in different cultural priorities.

Hubert Damisch's discourse on perspective further complicates this analysis by reinterpreting depth representation as an embodied epistemological model rather than a mere representational technique. Damisch conceives perspective as a materialized theory of knowledge—a visual system that organizes relations between elements, selects what is visible, and imposes structural constraints on representation (15). Unlike Panofsky, who emphasizes the reflective relation between subject and world, Damisch focuses on the internal logic of perspective as a self-sufficient system that generates meaning through visual relations. In this view, perspective is not simply a window onto the world but a conceptual apparatus that shapes thought itself, functioning analogously to a paradigm in the philosophy of science. Damisch's analysis underscores the organizing power of perspective, highlighting its capacity to marginalize phenomena that do not conform to its structural requirements—such as clouds, atmospheres, or ambiguous spatial elements—while still allowing them to re-enter representation in transformed ways (15). When contrasted with Iranian–Islamic visual art, this framework reveals that Safavid miniature painting operates according to a different epistemological economy, one that resists the homogenizing tendencies of perspective by sustaining heterogeneity, simultaneity, and narrative layering. The comparison thus foregrounds the extent to which depth representation is inseparable from broader systems of knowledge and cultural values.

The psychoanalytic discourse of Jacques Lacan introduces yet another dimension to the theorization of depth representation by situating it within the symbolic order that structures subjectivity. Lacan interprets visual space through the interplay of the symbolic, the imaginary, and the real, arguing that perspective functions as a formalization of the subject's relation to the visual field (16). From this standpoint, depth representation is not merely an optical construct but a symbolic system analogous to

language, governed by differential relations between signifiers. Damisch explicitly aligns perspective with Lacan's symbolic order, emphasizing its depersonalized, decentering qualities and its capacity to regulate desire and vision (15). In Lacanian terms, perspective articulates the tension between the embodied subject and the gaze, revealing that seeing is always mediated by structures that exceed individual intention. This insight is particularly relevant when examining Iranian miniature painting, where the absence of a fixed viewing subject undermines the centrality of the gaze as conceived in Western art. Instead of organizing space around a singular observer, Safavid miniatures disperse vision across multiple viewpoints, thereby destabilizing the subject-object dichotomy that underpins linear perspective. Such an approach suggests an alternative symbolic economy of vision, one that privileges collective meaning and narrative coherence over individual optical mastery.

Maurice Merleau-Ponty's phenomenological critique of perspective provides a powerful counterpoint to structural and psychoanalytic accounts by re-centering embodied perception and lived experience. In *The Visible and the Invisible*, Merleau-Ponty challenges the Renaissance conception of vision as a detached, geometrically regulated act, arguing instead that perception is inherently bodily, relational, and situated within the world (23). From this perspective, linear perspective represents a culturally specific system that abstracts vision from the lived body, subordinating perceptual richness to geometric order. Merleau-Ponty contends that such abstraction stands in tension with the pre-reflective experience of space, which emerges through continuous interaction between the body and its environment. His concept of "intertwining" (chiasm) emphasizes the mutual implication of seer and seen, undermining the notion of a sovereign viewing subject. Applied to Iranian–Islamic art and architecture, this phenomenological framework elucidates how spaces such as Safavid mosques and miniature paintings engage multiple senses and modes of experience, resisting reduction to purely visual or optical terms (11). Depth in these contexts is not constructed through vanishing points but through rhythmic repetition, symbolic geometry, color, and tactile engagement, thereby fostering an immersive and participatory mode of perception.

The analysis of depth representation in Safavid Iranian–Islamic visual art demonstrates that the selective adoption of Western perspectival techniques during the late Safavid period did not result in a full internalization of the underlying epistemological framework. Although elements of linear and aerial perspective appear in the works of painters such as Muhammad Zaman and 'Ali Qoli Beg Jabbadar, these techniques are often applied inconsistently and coexist with traditional modes of spatial organization (18, 19). Scholars have interpreted this phenomenon as a form of "double representation," in which perspectival techniques are transferred as isolated products rather than as integrated cognitive systems, reflecting broader socio-economic and cultural conditions that differed fundamentally from those of Renaissance Europe (17). In Safavid miniature painting, depth continues to be articulated through hierarchical placement, vertical stacking, and symbolic ordering, allowing near and distant elements to coexist on a single visual plane. This approach aligns with longstanding Iranian aesthetic principles that privilege narrative clarity and metaphysical symbolism over optical realism (7, 9). The comparative analysis of Panofsky, Damisch, Lacan, and Merleau-Ponty thus reveals that depth representation operates as a multidimensional construct encompassing epistemology, subjectivity, embodiment, and cultural meaning, rather than as a universally applicable technical solution.

In conclusion, this study demonstrates that depth representation cannot be reduced to a neutral pictorial technique but must be understood as a culturally and theoretically embedded system that reflects distinct modes of knowing, seeing, and inhabiting space. By juxtaposing Western theoretical discourses on perspective with the practices of Safavid Iranian–Islamic visual art, the analysis clarifies how different civilizations articulate space through divergent symbolic, epistemological, and perceptual frameworks. This comparative approach not only deepens our understanding of Iranian miniature painting and architecture but

also contributes to broader debates in art theory by challenging the presumed universality of linear perspective and foregrounding alternative visual ontologies.

References

1. Kashmiri M, Rahbarnia Z. Perspective in Iranian painting based on Ibn al-Haytham's views in Al-Manazir. Honarhaye Ziba - Honarhaye Tajassomi. 2019.
2. Kashmiri M. Efficiency of the horizon line in spatial organization and depth representation in Iranian painting. Jelve-ye Honar. 2023;15(4/41).
3. Arabehzadeh J, Peyvandi P. Time and space in the paintings of the Baysonghori Shahnameh: A phenomenological approach. Kimia-ye Honar. 2019.
4. Jahangard AA. The sovereignty of the subject in the Renaissance perspective system and the counter-reaction of Cubist painting to it. Kimia-ye Honar. 2019;6(23):69-84.
5. Hales D, Welshon R. Nietzsche's perspectivism: University of Illinois Press; 2000.
6. Panofsky E. Perspective as symbolic form: MIT Press; 1997.
7. Forootan M. Architectural language of Iranian paintings. Hoviatshahr Journal. 2010;4(6):131-42.
8. Dabiri B. Every time our culture has sprouted from somewhere. 2012.
9. Heydari M, Moein-ol-Dini M, Kashani EA. Landscapes and views in Iranian painting. Ketab-e Mah-e Honar. 2010:140.
10. Nazarlou M. The dual world of Iranian painting: Institute for Compilation, Translation, and Publication of Artistic Works - Matn; 2011.
11. Gelvin M. A commentary on Heidegger's Being and Time: Northern Illinois University Press; 1989.
12. Iversen M. Alois Riegl: Art history and theory: MIT Press; 1993.
13. Van Dijk TA. Studies in discourse analysis: From text grammar to critical discourse analysis: Center for Media Studies and Research; 2003.
14. Alberti LB. On painting: Penguin; 1991.
15. Damisch H. Theory of cloud: Toward a history of painting: Stanford University Press; 2002. 124-81 p.
16. Lacan J. The function of language in psychoanalysis. The language of the self: John Hopkins Press; 1968.
17. Vesely D. On the relevance of phenomenology. Form; Being; Absence: Pratt Journal of Architecture. 1988;2:61.
18. Casey E. The fate of place: A philosophical history: University of California Press; 2013.
19. Blake R, Harrolds E. Classification of concepts in communication: Soroush Publishing; 1999.
20. Husserl E. The crisis of European sciences and transcendental phenomenology: Northwestern University Press; 1970.
21. Michalson C. Theology as ontology and as history. In: Robinson JM, Cobb Jr JB, editors. The later Heidegger and theology: Harper & Row Publishers; 1963. p. 136-56.
22. Levinas E. Alterity and transcendence: Columbia University Press; 1999.
23. Low D. Merleau-Ponty's last vision: A proposal for the completion of The visible and the invisible: Northwestern University Press; 2000.