

# An Inquiry into the Relationship Between Miniature Painting and Perspective in Renaissance and Iranian Architecture: A Phenomenological Approach with Critical Discourse Analysis

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

2. Mansour Nikpour<sup>2\*</sup>: Department of Architecture, Bam.C., Islamic Azad University, Bam, Iran.

3. Reza Afhami<sup>3</sup>: Department of Art Studies, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran

4. Mahdiyeh Moeini<sup>4</sup>: 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. (2026). An Inquiry into the Relationship Between Miniature Painting and Perspective in Renaissance and Iranian Architecture: A Phenomenological Approach with Critical Discourse Analysis. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 4(2), 1-23.

## Abstract:

Evolutionary narratives in art history have regarded Renaissance linear perspective as the culmination of spatial representation and Iranian miniature painting as a primitive stage of visual depiction. This study raises the question of whether these two constitute independent perceptual systems or whether one is more advanced than the other. Employing a qualitative approach grounded in foundational theoretical analysis, the present research examines four major discourses of perspective—those of Erwin Panofsky, Hubert Damisch, Jacques Lacan, and Maurice Merleau-Ponty—through an integration of Merleau-Ponty's phenomenology of perception and Norman Fairclough's three-dimensional model of critical discourse analysis. Two prominent architectural examples—Santa Maria Novella in Florence and Sheikh Lotfollah Mosque in Isfahan—were examined across the three levels of description, interpretation, and explanation. Linear perspective in Renaissance architecture is manifested through the symmetrical central plan, the dome as a focal point, uniform illumination, and the central role of the subject grounded in humanism. In contrast, the perceptual logic of miniature painting in Iranian-Islamic architecture is embodied in the central courtyard with asymmetrical iwans, embodied and multisensory perception, temporal and variable light, chiasm (the intertwining of body and world), and the mobile observer. Miniature painting and perspective are therefore understood as two independent perceptual systems founded upon distinct ontological principles: miniature painting is rooted in the "imaginal world" and Islamic mysticism, whereas perspective is grounded in Western humanism and rationalism. The inadequacy of linear perspective for representing miniature painting stems from epistemological differences rather than technical deficiency. The theory of "discursive and multilayered relationality" is proposed as a new theoretical framework. The study is limited to two architectural cases, and further intercultural comparative studies adopting a phenomenological approach across other historical periods are recommended.

**Keywords:** Iranian miniature painting, linear perspective, Renaissance architecture, Iranian architecture, phenomenology, critical discourse analysis, imaginal world.

Received: 07 February 2026

Revised: 14 May 2026

Accepted: 22 May 2026

Initial Publication: 24 May 2026

Final Publication: 22 June 2026



# واکاوی نسبت مینیاتور و پرسپکتیو با معماری رنسانس و معماری ایرانی: رویکردی پدیدارشناختی با تحلیل گفتمان انتقادی

۱. فریناز پرهیزکاری <sup>ID</sup>: گروه معماری، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران

۲. منصور نیک پور <sup>ID\*</sup>: گروه معماری، واحد بم، دانشگاه آزاد اسلامی، بم، ایران. (نویسنده مسئول)

۳. رضا افهمی <sup>ID</sup>: گروه پژوهش هنر، واحد هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۴. مهدیه معینی <sup>ID</sup>: گروه معماری، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران

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

نحوه استناددهی: پرهیزکاری، فریناز، نیک پور، منصور، افهمی، رضا، و معینی، مهدیه. (۱۴۰۵). واکاوی نسبت مینیاتور و پرسپکتیو با معماری رنسانس و معماری ایرانی: رویکردی پدیدارشناختی با تحلیل گفتمان انتقادی. *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۴(۲)، ۱-۲۳.

## چکیده

روایت‌های تکاملی در تاریخ هنر، پرسپکتیو خطی رنسانس را نقطه‌اوج بازنمایی فضا و مینیاتور ایرانی را مرحله‌ای بدوی قلمداد کرده‌اند. این پژوهش این پرسش را مطرح می‌کند که آیا این دو، دستگاه ادراکی مستقل هستند یا یکی پیشرفته‌تر از دیگری است. پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و نظری بنیادین، چهار گفتمان اصلی پرسپکتیو (پانوفسکی، دامیش، لکان و مرلوپونتی) را با تلفیق پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی و تحلیل گفتمان انتقادی سه‌سطحی فرکلاف تحلیل کرده است. دو نمونه معماری شاخص - کلیسای سانتا ماریا نوولا در فلورانس و مسجد شیخ لطف‌الله در اصفهان - در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی شده‌اند. پرسپکتیو خطی در معماری رنسانس در قالب پلان مرکزی متقارن، گنبد به‌مثابه نقطه کانونی، نور یکنواخت و نقش مرکزی سوژه (اومانیسیم) تجسم یافته است. در مقابل، منطق ادراکی مینیاتور در معماری ایرانی اسلامی به صورت حیاط مرکزی با ایوان‌های ناهم‌سطح، ادراک بدن‌مند و چندحسی، نور متغیر و زمان‌مند، کیاسم (درهم‌تندگی بدن و جهان) و ناظر متحرک متجلی شده است. مینیاتور و پرسپکتیو دو دستگاه ادراکی مستقل با مبانی هستی‌شناختی متفاوت هستند؛ مینیاتور مبتنی بر «عالم خیال» و عرفان اسلامی و پرسپکتیو مبتنی بر اومانیسیم و عقل‌گرایی غربی. ناکارآمدی پرسپکتیو خطی در بازنمایی مینیاتور ناشی از تفاوت معرفتی است، نه ضعف فنی. نظریه «نسبت گفتمانی و چندلایه» به عنوان چارچوب نظری جدید ارائه می‌شود. پژوهش به دو نمونه معماری محدود است. مطالعات تطبیقی میان‌فرهنگی با رویکرد پدیدارشناختی در دوره‌های دیگر پیشنهاد می‌شود.

کلیدواژه‌گان: مینیاتور ایرانی، پرسپکتیو خطی، معماری رنسانس، معماری ایرانی، پدیدارشناسی، تحلیل گفتمان انتقادی، عالم خیال.

تاریخ دریافت: ۱۸ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۲۴ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۱ خرداد ۱۴۰۵

اولین انتشار: ۳ خرداد ۱۴۰۵

انتشار نهایی: ۱ تیر ۱۴۰۵



نقاشی و معماری همیشه در طول تاریخ با هم رابطه نزدیکی داشته‌اند. چگونگی بازنمایی فضا در نقاشی فقط نشان‌دهنده مهارت فنی نیست؛ بلکه جهان‌بینی، فلسفه و نسبت انسان با جهان پیرامونش را نشان می‌دهد. در این میان، دو نظام بازنمایی معروف، یعنی پرسپکتیو خطی در هنر رنسانس اروپا و مینیاتور ایرانی در تمدن اسلامی، بارها با هم مقایسه شده‌اند. اما بیشتر این مقایسه‌ها گرفتار یک روایت خطی و تکاملی از تاریخ هنر هستند؛ گویی پرسپکتیو نقطه اوج است و مینیاتور در مرحله ابتدایی‌تری قرار دارد.

مسئله اصلی پژوهش حاضر این است: آیا واقعاً پرسپکتیو را می‌توان مرحله پیشرفته‌تری از مینیاتور دانست؟ یا این دو، دو دستگاه ادراکی کاملاً جداگانه هستند که هرکدام بر اساس جهان‌بینی خاص خود با معماری ارتباط پیدا می‌کنند؟ (1, 2)

برای پاسخ به این پرسش، باید پیامدهای فضایی و ادراکی این دو نظام را در معماری بررسی کنیم. وقتی پیشینه را نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که تحقیقات زیادی درباره پرسپکتیو توسط دامیش و پانوفسکی و سایر فیلسوفان (1, 2) و بازنمایی معماری در مینیاتور ایرانی توسط آژند و فروتن و سایرین (3, 4) انجام شده، اما یک جای کار خالی است: پژوهشی که هم‌زمان و تطبیقی، مینیاتور و پرسپکتیو را از دید پدیدارشناسی و تحلیل گفتمان انتقادی بررسی کند و نسبت آن‌ها را با معماری روشن سازد.

این شکاف پژوهشی مهم است. در سال‌های اخیر، دو جریان جدید به کمک ما آمده‌اند: یکی بازخوانی‌های پدیدارشناختی از پرسپکتیو مرلوپونتی و دیگری تحلیل‌های گفتمانی از هنر شرق نصر و سهروردی. علاوه بر این، تحقیقات جدید در علوم اعصاب نشان داده‌اند که نظام‌های بازنمایی فضایی فقط آینه چشم نیستند؛ بلکه برساخته‌های فرهنگی‌اند که طرز دیدن و زندگی کردن را شکل می‌دهند. (5) تحقیقات تطبیقی بین فرهنگی در دهه اخیر هم نشان داده‌اند که دوگانه ساده شرق/غرب نمی‌تواند پیچیدگی تعاملات بصری و فضایی میان تمدن‌ها را توضیح دهد. (6) این پژوهش سعی می‌کند از چنین دوگانه‌هایی عبور کند. هدف اصلی پژوهش حاضر دستیابی به شناخت و تبیین تفاوت این دو دستگاه ادراکی و تحلیل نسبت آن‌ها با معماری است. این موضوع با تأکید بر این که پرسپکتیو خطی نمی‌تواند منطق فضایی مینیاتور را بازنمایی کند، انجام می‌گیرد. پرسش اصلی این پژوهش آن است که چه تفاوتی میان دستگاه ادراکی حاکم بر مینیاتور و دستگاه ادراکی حاکم بر پرسپکتیو وجود دارد؟ و این دو دستگاه چه ارتباطی با معماری دارند؟ پرسش‌های فرعی شامل این موارد است: ساختار پرسپکتیو چیست؟ ساختار مینیاتور چیست؟ چه کاربردی در معماری معاصر می‌تواند داشته باشند؟

نوآوری پژوهش در سه سطح مورد بررسی قرار می‌گیرد:

۱. سطح مسئله: اولین پژوهش تطبیقی میان مینیاتور و پرسپکتیو در نسبت با معماری، فراتر از تأثیر و تأثر ساده.
۲. سطح روش‌شناختی: تلفیق پدیدارشناسی مرلوپونتی با تحلیل گفتمان انتقادی سه‌سطحی فرکلاف.
۳. سطح گستره: پوشش زمانی-جغرافیایی وسیع و کشف منطق میان‌ذهنی فضا بین دو سنت بصری شرق و غرب با استفاده از منابع به‌روز. تصویر ۱ نمای کلیسای سانتا ماریا نوولا و مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان را نشان می‌دهد.



شکل ۱. نمای کلیسای سانتا ماریا نوولا در فلورانس (راست) و نمای مسجد شیخ لطف‌الله در اصفهان (چپ)

### مبانی نظری: بازتعریف پرسپکتیو و مینیاتور در افق پدیدارشناسی

#### پدیدارشناسی، ادراک و معماری

مرلوپونتی (7) با مفاهیمی چون نگاه موقعیت‌یافته، بدن‌مندی و کیاسم (درهم‌تنیدگی بدن و جهان) رویکردی هستی‌شناختی به ادراک فضا ارائه می‌دهد. از نظر او، ادراک همواره از منظر یک بدن خاص و درون جهان زیسته صورت می‌گیرد و نمی‌توان آن را به یک نقطه‌دید ثابت تقلیل داد. (7) در معماری، پالاسما (8) بر ادراک چندحسی و نقش چشمان پوست تأکید می‌کند و معتقد است معماری اصیل از طریق تمام حواس (بینایی، شنوایی، بویایی، لامسه) ادراک می‌شود و تجربه بودن در جهان را ممکن می‌سازد. (8) این مفاهیم ابزاری نیرومند برای فهم معماری ایرانی و نسبت آن با مینیاتور فراهم می‌آورند. همچنین، نظریه عالم خیال در سنت عرفانی ایرانی (سهروردی، ابن‌عربی) مبانی فلسفی مینیاتور را تشکیل می‌دهد که در آن، عالمی میانی میان ماده و عقل، دارای صور معلقه و بدون اتکای مستقیم به ماده، اصالت دارد. (9, 10) جدول ۱ مفاهیم کلیدی پدیدارشناسی در معماری را از دیدگاه فیلسوفان و معماران برجسته نمایش می‌دهد.

جدول ۱. مفاهیم کلیدی پدیدارشناسی در معماری (7, 8, 11-13)

مفهوم	فیلسوف/معمار	توضیح	تجلی در معماری
بودن در جهان	مارتین هایدگر	هستی انسان همواره در جهان گسترده است	فضاهای وجودی، سکونتگاه
بدن‌مندی	موریس مرلوپونتی	ادراک از طریق بدن صورت می‌گیرد	فضاهای متناسب با بدن، حرکت
ادراک زیسته	موریس مرلوپونتی	تجربه زیسته مقدم بر دانش انتزاعی است	فضاهای خاطره‌انگیز
نگاه موقعیت‌یافته	موریس مرلوپونتی	ناظر درون جهان، نه بیرون آن	فضاهای پویا و چندلایه
کیاسم	موریس مرلوپونتی	درهم‌تنیدگی بدن و جهان	ایوان‌ها، رواق‌ها، مرزهای سیال
روح مکان (Genius Loci)	کریستین نوربرگ شولتز	هویت و شخصیت مکان	طراحی زمینه‌گرا
چشمان پوست	یوهانی پالاسما	ادراک چندحسی فراتر از بینایی	فضاهای چندحسی، بافت، نور
سکوت و زمان	یوهانی پالاسما	زمان‌مندی فضا، سکوت معمارانه	فضاهای تأمل‌برانگیز
خانه به مثابه پناهگاه	گاستون باشلار	خانه فضای خاطره و هویت	طراحی مسکن معنادار

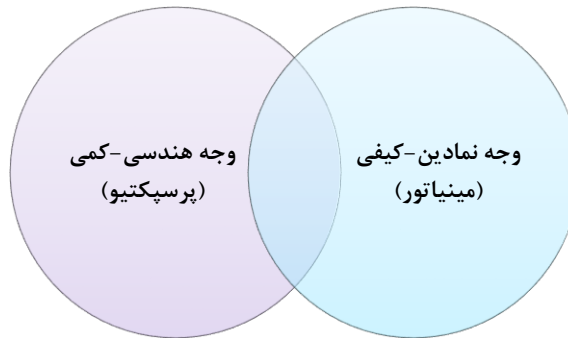
بر اساس مبانی نظری پدیدارشناسی و تحلیل گفتمان، پژوهش حاضر یک چارچوب تحلیلی دوجوهی را برای مطالعه نسبت بازنمایی و معماری پیشنهاد

می‌دهد:

۱. وجه هندسی-کمی (پرسپکتیو): مبتنی بر همگن سازی فضا، ناظر ثابت، نقطه‌گریز واحد و قابلیت اندازه‌گیری. این وجه با معماری رنسانس (پلان مرکزی، نمای متقارن، گنبد کانونی) پیوند دارد.

۲. وجه نمادین-کیفی (مینیاتور): مبتنی بر لایه‌بندی معنا، ناظر متحرک، حذف عمق هندسی و کیاسم (درهم‌تنیدگی). این وجه با معماری ایرانی-اسلامی (فضای چندساحتی، ایوان، نور زمان‌مند) پیوند دارد.

این چارچوب، نسبت نظم هندسی-نمادین نامیده می‌شود و می‌تواند مبنای مطالعات تطبیقی بعدی در تاریخ معماری قرار گیرد (تصویر ۲).



شکل ۲. چارچوب نسبت نظم هندسی-نمادین

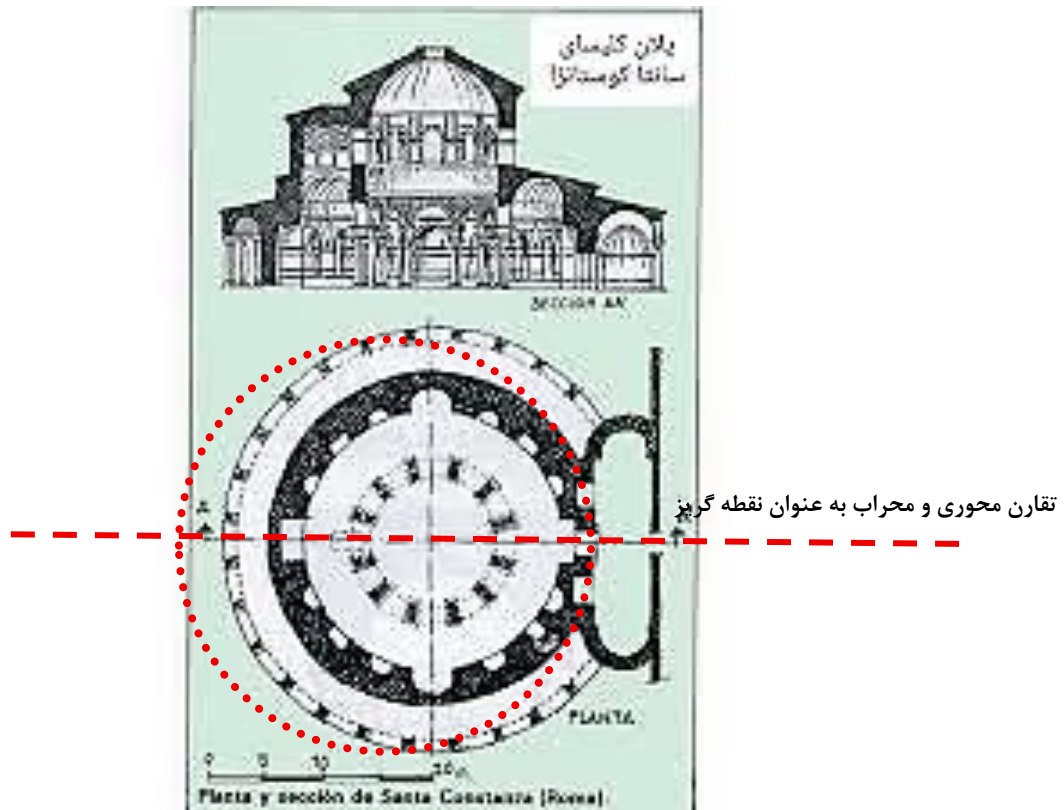
#### پرسپکتیو به مثابه گفتمان: از پانوفسکی تا مرلوپونتی

پرسپکتیو خطی را فیلیپو برونلسکی و لئون باتیستا آلبرتی در سده پانزدهم میلادی تدوین کردند. اما این فقط یک تکنیک نقاشی نبود؛ یک نظریه فلسفی درباره نسبت انسان با جهان بود. اروین پانوفسکی در مقاله معروفش، پرسپکتیو به مثابه صورت نمادین (1)، نشان داد که پرسپکتیو خطی رنسانس بیانگر جهان‌بینی اومانیستی است؛ انسانی که خود را مرکز جهان می‌داند. به گفته پانوفسکی، فضای همگن و ریاضیاتی پرسپکتیو، بازتاب واقعیت عینی نیست، بلکه صورت نمادین فرهنگ رنسانس است. (1) این مفهوم از ارنست کاسیرر گرفته شده است (14).

در سال‌های اخیر، بازخوانی‌های انتقادی از پانوفسکی زیاد شده است. الکاید ایگا (5) می‌گوید اگرچه پانوفسکی در جزئیات اشتباه کرده، اما حرف اصلی‌اش درست است: پرسپکتیو معادل دیدن نیست، بلکه یک برساخت فرهنگی است. او تأکید می‌کند که این برساخت از سر ناتوانی فنی نبوده، بلکه یک انتخاب تاریخی آگاهانه بوده است. (5)

در مقابل پانوفسکی، هوبرت دامیش (2) پرسپکتیو را یک نظریه تجسم‌یافته مادی می‌داند؛ مثل نحو زبان که عناصر بصری را سازمان می‌دهد. دامیش می‌گوید پرسپکتیو را نمی‌توان فقط به دوره رنسانس محدود کرد؛ بلکه یک اپیستمه (ساختار معرفتی) است که امکانات تفکر درباره فضا را تعیین می‌کند. (2)

ژاک لکان (15) از منظر روانکاوی، پرسپکتیو را تجلی نظم نمادین و نگاه دیگری می‌داند. نقطه‌گریز، دال مرکزی است که جایگاه سوژه را در شبکه روابط نمادین تعیین می‌کند. لکان می‌گوید هنرمند رنسانس خود را تسلیم نظامی نمادین می‌کند که نگاهش را از پیش ساختار داده است. (15)



شکل ۳. پلان طبقه همکف کلیسای سانتا ماریا نوولا؛ خطوط قرمز نشان‌دهنده تقارن محوری و محراب به عنوان نقطه گریز

اما چیزی که این پژوهش را از بقیه جدا می‌کند، پدیدارشناسی ادراک موریس مرلوپونتی است. مرلوپونتی (7) پرسپکتیو را از منظر نگاه موقعیت‌یافته و بدن‌مندی بازتعریف می‌کند. او می‌گوید نگاه مطلق وجود ندارد. ادراک همیشه از منظر یک بدن خاص و در یک جهان زیسته اتفاق می‌افتد. (7) پس پرسپکتیو رنسانس ثبت عینیت فضا نیست؛ بلکه ساختاری مصنوعی است که تجربه بدن‌مند و موقتی را به چیزی همگن و فرازمانی تبدیل می‌کند.

کیاسم یکی از مفاهیم کلیدی مرلوپونتی در کتاب مرئی و نامرئی (16) است؛ یعنی درهم‌تنیدگی ناظر و منظر، سوژه و ابژه، بدن و جهان. مرلوپونتی نشان می‌دهد که بدن هم ابژه است در میان ابژه‌ها و هم سوژه‌ای که جهان را معنا می‌بخشد. این درهم‌تنیدگی برای فهم معماری ایرانی خیلی مهم است. همان‌طور که پالاسما (8) نشان داده، معماری ایرانی مبتنی بر تجربه چندحسی و بدن‌مند از فضا است. جدول ۲ ویژگی‌های بنیادین این دو دستگاه را مقایسه می‌کند.

#### نقد گفتمان پانوفسکی از منظر علوم اعصاب ادراک بصری

پانوفسکی نشان داد پرسپکتیو یک صورت نمادین است. اما این سؤال باقی می‌ماند: آیا دستگاه بینایی انسان ذاتاً به سمت سازمان‌دهی فضایی به سبک پرسپکتیو گرایش دارد؟ پاسخ تحقیقات عصب‌شناسی معاصر به این موضوع منفی است.

سمیر زکی (17) در کتاب بینش درونی نشان داد که مغز انسان فضا را نه به صورت یک تصویر پرسپکتیوی واحد، بلکه به صورت پردازش موازی ویژگی‌های مختلف (رنگ، حرکت، عمق، چهره) در نواحی مجزا بازنمایی می‌کند. (17) مهم‌تر این که سیستم بینایی ما ذاتاً نقطه گریز ندارد. ترکیب یکپارچه فضا حاصل تفسیر فرهنگی و یادگیری است.

مارگارت لیوینگستون (18) در تحقیقاتش روی نقاشی‌های رنسانس، تمایز میان مسیر دورسال و مسیر و نترال را به کار گرفت. مسیر دورسال به مکان‌یابی اشیاء و هدایت حرکت بدن پاسخ می‌دهد و ساختار نقطه‌گیز ذاتی ندارد. مسیر و نترال به بازشناسی اشیاء می‌پردازد. نتیجه این‌که پرسپکتیو خطی بیشتر شبیه یک قرارداد فرهنگی است تا یک ضرورت عصبی-زیست‌شناختی. (18) جدول ۳ مقایسه مسیرهای عصبی و نسبت آن با پرسپکتیو و مینیاتور را نشان می‌دهد.

جدول ۲. ویژگی‌های بنیادین مینیاتور ایرانی در مقایسه با پرسپکتیو غربی (1, 4, 10, 19, 20)

ویژگی	مینیاتور ایرانی	پرسپکتیو غربی (رنسانس)
جهان‌بینی	عرفانی، عالم خیال، برزخی	اومانستی، عقل‌گرا، مادی
مبنای فلسفه	فلسفه اشراق، ابن عربی، سهروردی	فلسفه دکارتی، علم‌گرایی
نوع فضا	چندساحتی، هم‌زمان، پویا	همگن، جعبه‌ای، ایستا
زاویه دید	چندگانه و متغیر	تک‌نقطه‌ای و ثابت
عمق‌نمایی	حذف عمق هندسی (تخت‌نمایی)	عمق‌نمایی خطی و هندسی
نقش ناظر	درون‌جهانی، متحرک	بیرون‌جهانی، ثابت
سازمان‌دهی عناصر	بر اساس اهمیت مفهومی و نمادین	بر اساس قوانین پرسپکتیو
نور و سایه	حذف سایه، نور یکسان و درخشان	سایه‌پردازی دقیق برای ایجاد عمق
زمان	هم‌زمان (رویدادهای متوالی در یک قاب)	تک‌زمانی (ثابت یک لحظه)
نسبت با معنا	معنا برتر از شکل	شکل و دقت بصری برتر
رنگ	رنگ‌های درخشان و نمادین	رنگ‌های طبیعی و سایه‌دار

این یافته با نظر پانوفسکی همسو است، اما فراتر می‌رود: حتی در خود سنت غربی، نظام‌های ادراکی جایگزین (مثل پرسپکتیو معکوس در قرون وسطی) می‌توانستند به همان اندازه طبیعی به نظر آیند. بنابراین، ناتوانی چشم در ثبت جهان سه‌بعدی، به هنرمندان رنسانس اجازه نداد که حقیقت مطلق را ببینند؛ آن‌ها فقط یکی از امکانات متعدد را برگزیدند و آن را طبیعی جلوه دادند.

جدول ۳. مقایسه مسیرهای عصبی و نسبت آن با پرسپکتیو و مینیاتور (17, 18)

مسیر عصبی	کارکرد اصلی	ویژگی فضایی	نظام بازنمایی همخوان
دورسال	مکان‌یابی و هدایت حرکت	فضای عملی، بدن‌مند، بدون کانون واحد	مینیاتور (حرکت ناظر، چندکانونی)
و نترال	بازشناسی اشیاء و جزئیات	فضای دیداری با تثبیت کانون توجه	پرسپکتیو خطی (نقطه‌گیز، سوژه ثابت)

### مینیاتور ایرانی و عالم خیال: مبانی هستی‌شناختی

برخلاف نگاه‌های پوزیتیویستی که مینیاتور را نقاشی پیشا پرسپکتیو می‌دانند، پژوهش‌های انجام‌شده نشان‌دهنده آن است که مینیاتور ایرانی ریشه در یک جهان‌بینی عرفانی دارد. این جهان‌بینی در فلسفه اشراق سهروردی و حکمت متعالیه صدرالمتألهین شکل گرفته است. سید حسین نصر (21) در کتاب هنر و معنویت اسلامی مینیاتور ایرانی را بازتاب عالم خیال (عالم‌المثال) می‌داند. عالم خیال در اندیشه سهروردی، جهانی بینابین میان عالم محسوسات و عالم معقولات است که صور برزخی در آن ظهور می‌کنند. (22) لورا یو. مارکس (23) هم همین مفهوم را بسط داده و نشان داده که عالم خیال ظرفیت نظری برای فهم هنرهای غیرغربی فراهم می‌کند. (23)

میناتور ایرانی بازنمایی طبیعت عینی در یک لحظه نیست؛ بلکه تجلی صور برزخی است در فضایی بی‌زمان و بی‌مکان. به همین دلیل، در میناتور ویژگی‌هایی می‌بینیم که از دید پرسپکتیو خطی اشتباه به نظر می‌رسند: نبود یک نقطه‌گریز، استفاده از پرسپکتیو معکوس، هم‌زمانی بیرون و درون بنا، بزرگ‌نمایی انسان نسبت به بنا و رنگ‌های تخت (تصویر ۴).



شکل ۴. میناتور مجلس صوفیان اثر کمال‌الدین بهزاد (مکتب هرات، حدود ۱۴۹۵ میلادی)، [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

رابطه میناتور و معماری ایرانی فقط به بازنمایی محدود نیست. هر دو از یک منطق فضایی پیروی می‌کنند: منطق عالم خیال. در معماری ایرانی هم ویژگی‌هایی مشابه میناتور می‌بینیم: عدم تقارن محض، تردید میان درون و بیرون (ایوان‌ها و رواق‌ها)، پرهیز از تمرکز فضایی در یک نقطه و حرکت سیال ناظر. (8) پژوهش اخیر در ارزیابی نظریه سید حسین نصر نشان داد که هرچند شواهد تاریخی درباره ارتباط مستقیم معنویت نگارگران با آثارشان گاهی ناهماهنگ است، اما در متون کلیدی صفوی مثل قانون‌الصور این پیوند به‌وضوح دیده می‌شود. (24) بنابراین، نظام گفتمانی نگارگری صفوی در نسبت با عالم خیال تعریف می‌شده است.

#### پدیدارشناسی و تحلیل گفتمان انتقادی: چارچوب نظری پژوهش

این پژوهش بر تلفیق دو روش بنا شده است: الف) پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی، ب) تحلیل گفتمان انتقادی سه‌سطحی نورمن فرکلاف. (25) این تلفیق به ما امکان می‌دهد هم ادراک زیسته فضا (پدیدارشناسی) و هم ساختارهای قدرت و دانش (تحلیل گفتمان) را بررسی کنیم.

فرکلاف سه سطح را از هم جدا می‌کند:

سطح اول. توصیف (متن): تحلیل ویژگی‌های صوری متن (در اینجا تصاویر میناتورها، نماها و پلان‌های بناها).

سطح دوم. تفسیر (فرایند گفتمانی): بررسی فرایندهای تولید، توزیع و مصرف آثار.

سطح سوم. تبیین (عمل اجتماعی): تحلیل روابط میان گفتمان و ایدئولوژی و قدرت در سطح جامعه. (25)

در این پژوهش، در سطح اول ویژگی‌های تصویری مینیاتورها و بناها بررسی می‌شود، در سطح دوم به بستر تاریخی و اجتماعی تولید آن‌ها پرداخته می‌شود و در سطح سوم، نسبت آن‌ها با ساختارهای قدرت و معرفت در دو تمدن تحلیل می‌گردد (جدول ۴).

جدول ۴. مقایسه ویژگی‌های بنیادین مینیاتور ایرانی با پرسپکتیو غربی بر اساس چارچوب تلفیقی پدیدارشناسی و تحلیل گفتمان انتقادی

معیار تحلیل	پرسپکتیو غربی (رنسانس)	مینیاتور ایرانی
وضعیت سوژه	ناظر ثابت، ایستا، خارج از تصویر	ناظر سیال، درون تصویر و هم‌زمان در بیرون
تجلی گفتمان مسلط (سطح اول)	الگوهای خطی و همگرا	الگوهای هم‌زمان و واگرا
فرایند گفتمانی (سطح دوم)	تولید: آکادمی‌های هنری رنسانس؛ مصرف: بورژوازی شهری	تولید: کارگاه‌های سلطنتی-کتابخانه‌ای (کتابخانه، کاتب، مذهب)
عمل اجتماعی (سطح سوم)	اومانیزم و عقل‌گرایی غربی، سوژکتیویته مدرن، آنتروپومورفیسم	عرفان اسلامی، عالم خیال (عالم‌المثال)، حکمت خسروانی
پیامد معماری	فضای جعبه‌ای، پلان مرکزی متقارن، تقابل درون/بیرون	فضای چندساحتی، حیاط مرکزی با ایوان‌های ناهم‌سطح، مرزداری محو
رویکرد به نما و پلان	تفکیک نما از پلان، پلان تابع برش افقی از فضای سه‌بعدی	هم‌زمانی نما و پلان (بازنمایی فضایی درهم‌تنیده)
نقش زمان	ثابت یک لحظه، سکون، جاودانگی صوری	ثابت رویدادهای هم‌زمان، پویایی، روایت‌گری در زمان

## تجلی پرسپکتیو در معماری رنسانس

### نسبت گفتمان‌های پرسپکتیو خطی با معماری رنسانس

یافته‌ها نشان می‌دهد که گفتمان‌های پانوفسکی، دامیش و لکان در معماری رنسانس تجسم کالبدی یافته‌اند. نخستین تجلی، در پلان‌های مرکزی و متقارن کلیساها و کاخ‌های رنسانس قابل مشاهده است. کلیسای سانتا ماریا نوولا در فلورانس (طراحی آلبرتی) بازتاب‌دهنده نظم هندسی و همگنی است که پرسپکتیو خطی وعده می‌داد. دومین تجلی، در نمای ساختمان‌ها و چیدمان عناصر معماری نمود می‌یابد؛ استفاده از ستون‌های کلاسیک (دوریک، ایونیک، کورینتی)، سنتوری‌های سه‌گوش و پنجره‌های طاق‌دار با چیدمانی متقارن، همگی بیانگر منطق پرسپکتیوی هستند که از یک نقطه‌دید مرکزی سازمان‌دهی شده‌اند. سومین تجلی، در گنبد‌های عظیم رنسانس متجلی است. گنبد کلیسای جامع فلورانس اثر برنلسکی، نه فقط یک عنصر سازه‌ای، بلکه یک نقطه کانونی است که فضای شهری پیرامون خود را سازمان‌دهی می‌کند و از منظر گفتمان لکان، به مثابه نگاه دیگری عمل می‌کند. (15) چهارمین تجلی، در نقش سوژه در معماری رنسانس قابل پیگیری است. میدان‌های شهری مانند میدان سینیوریا در فلورانس به گونه‌ای طراحی شده‌اند که ناظر را به عنوان نقطه مرکزی ادراک فضا مفروض می‌گیرند. جدول ۵ گفتمان‌های پرسپکتیو را از دیدگاه چهار فیلسوف و بر اساس معیارهای مختلف مقایسه می‌کند.

جدول ۵. مقایسه تطبیقی گفتمان‌های پرسپکتیو

معیار	گفتمان پانوفسکی	گفتمان دامیش	گفتمان لکان	گفتمان پدیدارشناسی (مرلوپونتی)
نظم پرسپکتیو	شبه‌استعلایی	مظهر معرفت‌شناسی متفاوت	نظم نمادین	نگاه موقعیت یافته
هندسه بینایی	در اپتیک	فرمولی از رابطه موضوع جسمانی با میدان بصری	نظریه تجسم یافته مادی	ایده تعادل بین عینیت در برابر ذهنیت

ماهیت بازنمایی	تفاوت بازنمایی غریزی و بازنمایی همراه با تولید ساختاری خاص	راهی برای تأمل در رابطه با بازنمایی	بازنمایی هم‌زمان در سه ساخت نمادین، خیالی و واقعی	بازنمایی به‌مثابه تعامل مستمر با جهان پدیده‌ها بر مبنای درک در معنای هرمنوتیکی
کیفیت فضا	فضا طیفی از ماده خام ادراک حسی تا اصلاح سیستماتیک آن در رنسانس	فضا دارای کیفیت تعیین‌کننده، تمرکززدایی و فراشخصی	ادراک فضا در تقاطع میان بدن انسان و جهان	فضا پدیداری سیال و درهم‌تنیده (کیاسم)
نقش سوژه/ناظر	سوژه صاحب اختیار که با انتخاب خود، جهان را می‌سازد	سوژه درون یک ساختار نحوی بصری تعریف می‌شود	سوژه بدن‌مند که از طریق حضور فیزیکی خود، فضا را می‌آفریند و ادراک از طریق زیستن درک می‌کند	سوژه در جایگاه بودن-در-جهان، ادراک از طریق زیستن



شکل ۵. گنبد کلیسای جامع فلورانس و نمود نقطه‌گریز فضایی (beytoote.com)

#### پیش‌زمینه: پرسپکتیو معکوس در سنت بیزانسی و قرون وسطی

قبل از رنسانس، سنت بازنمایی غربی در قرون وسطی نظام‌های پرسپکتیوی دیگری را تجربه کرده بود. یکی از جالب‌ترین آن‌ها پرسپکتیو معکوس در شمایل‌نگاری بیزانسی و نقاشی‌های مذهبی بود. در این نظام، خطوط به جای همگرا شدن، از مرکز به بیرون واگرا می‌شوند. ناظر به جای یک نقطه‌گریز، با چندین کانون روبه‌رو می‌شود. (26) تحقیقات اخیر نشان داده که پرسپکتیو معکوس یک نقص فنی نبود، بلکه ابزاری برای بیان الهیات مسیحی و جذب ناظر به عالم قدسی بود. (1, 26) جالب این‌که شباهت‌های بزرگی بین پرسپکتیو معکوس و مینیاتور ایرانی وجود دارد (مثلاً نبود یک نقطه‌گریز واحد). اما مبانی فلسفی متفاوت است: یکی الهیات مسیحی، دیگری عرفان اسلامی (تصویر ۵).

#### تجربه ملموس گفتمان‌های پرسپکتیو خطی در بناهای رنسانس (تحلیل سه‌سطحی)

به منظور تجربه ملموس گفتمان‌های پرسپکتیو خطی در بناهای رنسانس، کلیسای سانتا ماریا نوولا در فلورانس (طراحی لئون باتیستا آلبرتی، ۱۴۵۸-۱۴۷۰ میلادی) به عنوان یک بنای شاخص این دوره با سه سطح فرکلاف تحلیل می‌گردد.

سطح اول: توصیف (متن)

پلان کلیسا مرکزی و متقارن است. محراب در محور طولی و در انتها قرار دارد و نقطه کانونی فضا است. نما با مثلث‌ها، دایره‌ها و مربع‌هایی که روابط هارمونیک دارند، چشم ناظر را به سمت بالا و مرکز هدایت می‌کند. آلبرتی از الگوی فنسترا پروسپکتیوا (پنجره منظرساز) استفاده کرده تا معماری را به چارچوبی برای نگاه تبدیل کند. (27) نورپردازی یکنواخت و کنترل‌شده از پنجره‌های بزرگ تأمین می‌شود (تصویر ۷).

سطح دوم: تفسیر (فرآیند گفتمانی)

این کلیسا با سفارش خانواده بانکدار جیوانی روچلای ساخته شد. آن‌ها می‌خواستند ثروت و عقلانیت خود را نشان دهند. کارگاه آلبرتی در آن زمان یکی از پیشرفته‌ترین مراکز تولید دانش معماری بود. مصرف‌کنندگان این فضا، بورژوازی شهری فلورانس بودند که به دنبال نمایش قدرت و تقوا در همان زمان بودند (تصویر ۶).



شکل ۶. دیاگرام سه سطح تحلیل فرکلاف برای کلیسای سانتا ماریا نوولا

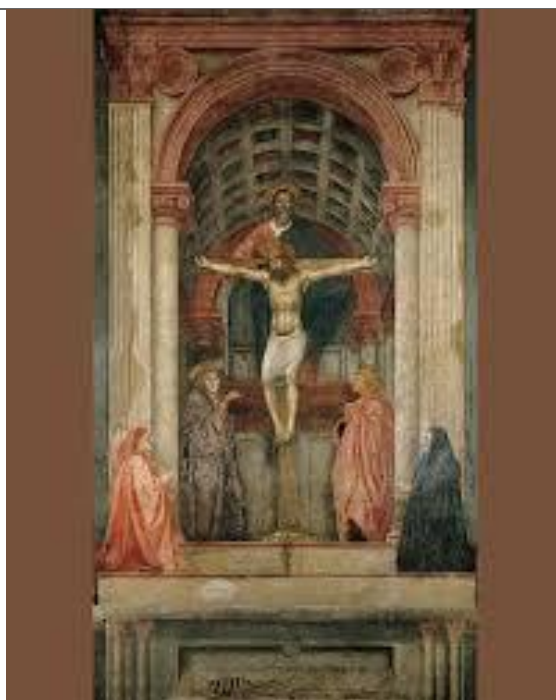
سطح سوم: تبیین (عمل اجتماعی)

این فضای معماری، بازتاب ایدئولوژی اومانیسیم رنسانس است. سوژه (ناظر) به عنوان مرکز جهان فرض می‌شود. تقارن و نقطه گریز، نظم عقلانی سرمایه‌داری نوپا را تداعی می‌کند. از نگاه لکان، محراب و گنبد به عنوان نگاه دیگری عمل می‌کنند. ناظر با ورود به کلیسا، خود را در نظام نمادین مسیحیت-اومانیسیم جای

می‌دهد. این سه سطح نشان می‌دهد که پرسپکتیو فقط یک سبک نیست؛ یک گفتمان قدرت است که در کالبد بنا نشسته است. در جدول ۶ تجلیات پنج‌گانه گفتمان‌های پرسپکتیو در معماری رنسانس ارائه شده است.

جدول ۶. تجلیات پنج‌گانه گفتمان‌های پرسپکتیو در معماری رنسانس

تجلی	بنا/اثر شاخص	معمار/هنرمند	گفتمان حاکم
پلان‌های مرکزی متقارن	کلیسای سانتا ماریا نوولا	لئون باتیستا آلبرتی	پانوفسکی، دامیش
نمای کلاسیک با چیدمان متقارن	کاخ دوکال، اوربینو	لوسیانو لورانا	دامیش
گنبد به مثابه نقطه کانونی	کلیسای جامع فلورانس	فیلیپو برونلسکی	لکان
نقش سوژه (شهرسازی)	میدان سینیوریا، فلورانس	چندین معمار	آلبرتی، پانوفسکی
نقاشی دیواری با پرسپکتیو	تثلیث، سانتا ماریا نوولا	مازاتچو	پانوفسکی، مرلوپونتی



شکل ۷. نقاشی دیواری تثلیث اثر مازاتچو (حوالی ۱۴۲۶-۱۴۲۷ میلادی) در کلیسای سانتا ماریا نوولا

### انطباق گفتمان پدیدارشناختی با معماری ایرانی

به منظور انطباق گفتمان پدیدارشناختی با معماری ایرانی، مسجد شیخ لطف‌الله در میدان نقش جهان اصفهان (ساخته‌شده در ۱۶۱۸-۱۶۱۹ میلادی)، به عنوان یکی از بناهای شاخص ایرانی مورد بررسی قرار گرفت (تصویر ۸ و ۹).

#### سطح اول: توصیف (متن)

پلان مسجد یک حیاط مرکزی کوچک دارد. ورودی با چرخش ۴۵ درجه نسبت به محور میدان طراحی شده تا ناظر را وادار به تغییر مسیر کند. (19) ایوان‌های ناهم‌سطح در چهار طرف حیاط قرار دارند. گنبدخانه نور خود را از روزن‌های کوچک و نامنظم در ارتفاعات مختلف می‌گیرد. کاشی‌کاری فیروزه‌ای و لاجوردی دارد. هیچ نقطه‌گریز واحدی در فضا دیده نمی‌شود.

سطح دوم: تفسیر (فرایند گفتمانی)

این مسجد در دوران شاه عباس صفوی ساخته شد. معمار آن شیخ بهایی (یا یکی از استادکاران مکتب اصفهان) بود. سفارش دهنده، دربار صفوی بود که می‌خواست قدرت سیاسی خود را با هنر عرفانی تلفیق کند. مصرف‌کنندگان این فضا، هم درباریان بودند و هم مردم عادی که برای نماز و مناسک مذهبی می‌آمدند. برخلاف کلیسا، اینجا جدایی شدید طبقاتی در فضا دیده نمی‌شود.

سطح سوم: تبیین (عمل اجتماعی)

این فضا بازتاب هستی‌شناسی عالم خیال در معماری است. ناظر برای درک فضا باید حرکت کند (نگاه موقعیت‌یافته مرلوپونتی). ایوان‌ها مرز میان درون و بیرون را محو می‌کنند (کیاسم). نور در طول روز تغییر می‌کند و فضا را زمان‌مند می‌سازد. (11) این فضا برخلاف کلیسا، یک سوژه مرکزی ندارد. بلکه هر ناظری از جایگاه خود، تجربه‌ای منحصر به فرد از فضا می‌گیرد. به تعبیر مرلوپونتی، ادراک همیشه از منظر یک بدن خاص اتفاق می‌افتد. (7)



شکل ۸. حیاط مرکزی خانه قوام السلطنه شیراز (Wikipedia.com): نمایی که ماهیت فضای چندساحتی و حرکت‌محور را نشان می‌دهد.

در مقابل، گفتمان مرلوپونتی با معماری ایرانی همخوانی دارد و ویژگی‌های زیر در آن متجلی است:

- فضای چندساحتی و پویا: برخلاف فضای جعبه‌ای رنسانس، حیاط مرکزی در مساجد و خانه‌های سنتی ایرانی از هیچ نقطه‌ای به طور کامل قابل ادراک نیست و ناظر برای درک آن باید در فضا حرکت کند. این همان نگاه موقعیت‌یافته مرلوپونتی است.
- ادراک بدن‌مند و حرکت در فضا: معماری ایرانی تنها به حس بینایی متکی نیست. استفاده از بازتاب آب در حیاط‌ها، بازی نور و سایه در فضاهای نیمه‌باز، بافت آجرکاری و کاشی‌کاری و صدا در فضاهای گنبددار، همگی تجلی ادراک چندحسی هستند. (8)



شکل ۹. بازی نور در مسجد شیخ لطف‌الله (Wikipedia.com)

پدیدارشناسی فضای بینایی: ایوان به مثابه میان

یکی از مفاهیم مهم هایدگر (11) بودن-در-جهان است. هایدگر نشان داد که یک بنا (مثل پل یا خانه) فقط یک ابژه فیزیکی نیست؛ بلکه جمع‌کننده چهارگانه زمین، آسمان، خدایان و فناپذیران است. چنین جمع‌کنندگی نیازمند فضایی میانی (Das Zwischen) است. در معماری ایرانی، این فضای میانی را در ایوان می‌یابیم.

ایوان مسجد امام اصفهان (ساخته‌شده در ۱۶۲۹ میلادی) با ارتفاع ۲۷ متر و عمق ۱۴ متر، نه درون است و نه بیرون. یک حجاب است که ناظر را تدریجاً از صحن پرنور وارد شبستان نیمه‌روشن می‌کند. از دید مرلوپونتی، ایوان تجسم کیاسم در مقیاس معماری است. بدنی که روی سنگ‌فرش ایوان راه می‌رود، هم باد بیرون را حس می‌کند و هم صدای بازتابیده اذان را از زیر گنبد.

در تحلیل گفتمان انتقادی، ایوان یک متن معماری است که ایدئولوژی وحدت در عین کثرت عرفان اسلامی را بازتولید می‌کند. همان‌طور که ابن عربی از منزلت برزخ سخن می‌گوید، ایوان نیز چنین نقش برزخی دارد. (22) در جدول ۷، مقایسه تطبیقی تجلی گفتمان‌ها در دو نمونه معماری شاخص ارائه شده است. مینیاتور ایرانی که ایوان را از زاویه‌ای می‌نماید که هم سقف و هم کف دیده شود، نه یک خطای پرسپکتیوی، بلکه وفاداری به هستی‌شناسی برزخی است.

جدول ۷. مقایسه تطبیقی تجلی گفتمان‌ها در دو نمونه معماری شاخص (تحلیل سه‌سطحی)

معیار مقایسه	کلیسای سانتا ماریا نوولا (فلورانس) - معماری رنسانس	مسجد شیخ لطف‌الله (اصفهان) - معماری ایرانی
اصل سازمان‌دهنده	پلان مرکزی و تقارن محوری	حیاط مرکزی با ایوان‌های ناهم‌سطح
نقش ناظر (توصیف)	ناظر ثابت در نقطه دید بهینه	ناظر متحرک در فضا (راهروها و ایوان‌ها)
نقاط کانونی	گنبد و محراب (نقطه گریز فضایی)	ایوان مقصوره و نورگیرها (بدون نقطه گریز واحد)
نور و سایه	نور یکنواخت و کنترل‌شده (شیشه‌های رنگی)	نور متغیر و سایه‌های پویا در طول روز (مشبک‌ها، روزن‌ها)
زمان‌مندی فضا	ایستا، ثبت یک لحظه (لحظه عبادت جمعی)	پویا، تغییر با گذر زمان (اذان، فصل‌ها، حرکت خورشید)
تجلی گفتمان (تبیین)	پانوفسکی، دامیش، لکان	مرلوپونتی، باشلار، پالاسما (نگاه موقعیت‌یافته، کیاسم، ادراک چندحسی)

پیامد نظری مهم این پژوهش، تأکید بر تنوع گفتمانی پرسپکتیو و لزوم بازنگری در روایت‌های خطی تاریخ هنر و معماری است. پیامد عملی آن برای معماری معاصر آن است که معماران می‌توانند با آگاهی از این تنوع، از تلفیق خلاقانه منطق فضایی مینیاتور (چندساحتی، هم‌زمان، پویا) و پرسپکتیو خطی (نقاط کانونی، تناسبات دقیق) در طراحی بهره‌گیرند. همچنین، توجه به ادراک بدن‌مند و چندحسی می‌تواند به طراحی فضاهایی منجر شود که کیفیت تجربه زیسته را ارتقا می‌بخشند. جدول ۸ مکاتب و نظریه‌های روانشناسی مرتبط با محیط و معماری را نشان می‌دهد.

جدول ۸. مکاتب و نظریه‌های روانشناسی مرتبط با محیط و معماری (13, 28-30)

مکتب/نظریه	بنیان‌گذار/نظریه پرداز	مفهوم کلیدی	کاربرد در معماری
روانشناسی گشتالت	ماکس ورتایمر، رودلف آرنهیم	کل‌گرایی، اصول ادراک (مجاورت، مشابهت و...)	طراحی فضاهای منسجم، وحدت
روانشناسی عمقی	زیگموند فروید، کارل یونگ	ناخودآگاه، نهاد، من، فرامن	فضاهای نمادین، کهن‌الگوها
نظریه میدان	کورت لوین	فضای زیستی، میدان روانی	تأثیر محیط بر رفتار
نظریه مکان	کریستین نوربرگ شولتز	روح مکان (Genius Loci)	ایجاد هویت مکانی
نظریه قابلیت‌های محیطی	جیمز گیسون	استطاعت	طراحی عناصر تعاملی
نظریه وضوح فضاها	کونین لینچ	خوانایی، راه، لبه، محله، گره، نشانه	طراحی شهری

## روش‌شناسی: خوانش پدیدارشناختی فضا با تکیه بر تحلیل گفتمان انتقادی

## سه سطح تحلیل فرکلاف و کاربست آن در تحلیل آثار معماری

نورمن فرکلاف (25) در نظریه تحلیل گفتمان انتقادی خود، سه سطح مجزا اما مرتبط با یکدیگر را برای تحلیل متون (شامل متون تصویری و معماری) پیشنهاد

می‌کند:

- سطح اول. توصیف (متن): در این سطح، ویژگی‌های صوری متن (در این پژوهش: تصاویر مینیاتورها، نماها و پلان‌های بناها) توصیف می‌شوند. برای نمونه، تحلیل ویژگی‌های پلان کلیسای سانتا ماریا نوولا (تقارن محوری، محراب به عنوان نقطه کانونی) یا الگوهای بازنمایی در مینیاتور ایرانی (هم‌زمانی دید از بالا و روبه‌رو، نبود نقطه‌گریز واحد).

- سطح دوم. تفسیر (فرایند گفتمانی): در این سطح، به فرایندهای تولید، توزیع و مصرف آثار توجه می‌شود. پرسش‌هایی از این دست مطرح می‌شوند: پلان مرکزی سانتا ماریا نوولا در چه بستر اجتماعی و حرفه‌ای تولید شده است؟ مینیاتورهای مکتب تبریز و اصفهان در چه کارگاه‌ها و با چه سفارش‌دهندگانی تولید شده‌اند؟

- سطح سوم. تبیین (عمل اجتماعی): در این سطح، گفتمان‌ها در نسبت با ساختارهای کلان قدرت، دانش و ایدئولوژی تحلیل می‌شوند. برای نمونه، پرسپکتیو رنسانس در نسبت با اومانیزم، سرمایه‌داری نوپا و مرکزیت سوپزکتیویته مدرن تحلیل می‌شود. در مقابل، مینیاتور ایرانی در نسبت با عرفان اسلامی، ساختار قدرت صفوی و مفهوم عالم خیال (عالم‌المثال) تحلیل می‌گردد.

علاوه بر این، رویکرد هبیتوس پیر بوردیو در تحلیل معماری به کار گرفته شده است. همان‌طور که کیم دووی (31) نشان داده است، معماری چیزی نیست که ما صرفاً به آن نگاه کنیم، بلکه در آن زیست می‌کنیم؛ هبیتوس معماری، به شکلی پیش‌انعکاسی و ناآگاهانه در کالبد ما جای می‌گیرد. (31) بوردیو خود در تحلیل میدان معماری نیز از مفاهیم میدان، سرمایه و هبیتوس بهره گرفته است؛ فضا (هم فضای جغرافیایی و هم اجتماعی) در نظریه بوردیو صرفاً زمینه و بستر عمل نیست، بلکه خود عاملی است که هبیتوس را شکل می‌دهد و بازتولید می‌کند. (32)

تحلیل گفتمان انتقادی در مطالعات معماری معاصر کاربردهای گسترده‌ای یافته است. پژوهش‌هایی که با تلفیق CDA و رویکردهای مشارکتی انجام شده، نشان می‌دهد که معماری نه صرفاً مجموعه‌ای از ابژه‌های فیزیکی، بلکه زمینه‌ای گفتمانی است که در آن معانی قدرت، هویت و مکان مذاکره و تثبیت می‌شوند. (31) (33) این چارچوب به ما امکان می‌دهد که نشان دهیم هر دو نظام پرسپکتیو در غرب و نظام مینیاتور در شرق، ساخت‌های گفتمانی‌اند، نه صرفاً تکنیک‌های صرفاً بصری.

## پدیدارشناسی و تقلیل ایدئوتیک در تحلیل فضا

پدیدارشناسی به عنوان روش شناخت حقیقت اشیاء از طریق بازگشت به خود چیزها تعریف می‌شود. در این روش، هرگونه پیش‌داوری و نظریه‌پردازی قبلی کنار گذاشته می‌شود و پژوهشگر خود را در برابر پدیده، بدون پیش‌فرض قرار می‌دهد. (34) در این پژوهش، بازگشت به خود معماری به معنای آن است که در

تحلیل فضاها، به جای تکیه بر نظریه‌های از پیش ساخته، خود تجربه مراجع گونه از فضا، آن گونه که در مواجهه زیسته با بنا آشکار می‌شود، مورد بازشناسی قرار می‌گیرد.

تقلیل ایدئوتیک به معنای عبور از داده‌های حسی جزئی و رسیدن به ماهیت پدیده‌هاست. در این پژوهش، ما در تحلیل پلان‌های رنسانس، به دنبال ساختار ذاتی فضای رنسانس هستیم؛ نظمی که تمام اعراض و جزئیات عینی و مادی این فضاها را ممکن می‌سازد. این ساختار ذاتی چیست؟ پرسپکتیو. به همین ترتیب، در معماری ایرانی، ساختار ذاتی را عالم خیال می‌نامیم (جدول ۹).

جدول ۹. تلفیق روش شناختی پدیدارشناسی و تحلیل گفتمان انتقادی

سطح (25)	تحلیل	رویکرد پدیدارشناختی	کاربرد در تحلیل بناهای رنسانس	کاربرد در تحلیل بناهای ایرانی
توصیف (متن)	تحلیل ساختارهای ایدئوتیک فضای معمارانه	تحلیل ساختارهای ایدئوتیک فضای معمارانه	تحلیل پلان‌های مرکزی، تقارن، نقطه کانونی	تحلیل حیاط مرکزی، ایوان‌ها، سلسله‌مراتب فضایی، نور و بافت
تفسیر (فرایند)	بازسازی تجربه زیسته معمار و ناظر (گفتمانی)	بازسازی تجربه زیسته معمار و ناظر (گفتمانی)	بررسی نقش برون‌نسکی، آلبرتی و سفارش دهندگان (خانواده‌های بانکدار)	بررسی هویت اجتماعی معمار (مهندس، استادکار) و نظام‌های حمایتی
تبیین (اجتماعی)	عمل تحلیل نسبت با ساختارهای کلان (قدرت، سرمایه، ایدئولوژی)	عمل تحلیل نسبت با ساختارهای کلان (قدرت، سرمایه، ایدئولوژی)	نسبت پرسپکتیو با اومانیسیم، مرکزیت سوژه، سرمایه‌داری	نسبت عالم خیال با عرفان شیعی، حکمت صدرایی، قدرت صفوی

### بحث و تفسیر: بازنگری در روایت خطی تاریخ هنر

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که آن تقابل ساده‌انگارانه پرسپکتیو=پیشرفته/مینیاتور=ابتدایی غلط است. این دو دستگاه ادراکی مستقل هستند. یکی بر اومانیسیم و عقل‌گرایی غربی استوار است، دیگری بر عرفان اسلامی و عالم خیال. همان‌طور که مرلوپونتی می‌گوید، نگاه مطلق وجود ندارد. ادراک همیشه از منظر یک بدن خاص و درون یک جهان زیسته صورت می‌گیرد. (7) پس ناکارآمدی پرسپکتیو خطی در بازنمایی مینیاتور نه از ضعف فنی، بلکه از تفاوت بنیادین معرفتی ناشی می‌شود.

این یافته با نظر پانوفسکی همسو است که پرسپکتیو را صورت نمادین فرهنگ خود می‌داند، اما فراتر می‌رود: مینیاتور نیز صورت نمادین فرهنگ ایرانی-اسلامی است. هنرمند ایرانی به دلیل ناتوانی فنی از پرسپکتیو پرهیز نکرده، بلکه انتخابی آگاهانه بر اساس عالم خیال داشته است. (21, 22) پس مقاله حاضر روایت خطی تکامل هنر (که غرب را نقطه اوج می‌داند) را به چالش می‌کشد و به جای آن مدل گفتمان‌های هم‌زمان و متعدد را معرفی می‌کند.

ذکر این نکته بسیار مهم است که گفتمان‌ها در انزوا نیستند. از اواسط دوره صفوی، با افزایش ارتباطات ایران و غرب، سنت‌های بصری رنسانس وارد ایران شد و نگارگری را متحول کرد. (6) این تعامل سه پیامد داشت: (۱) ورود تدریجی پرسپکتیو خطی به برخی آثار متأخر، (۲) تحول جایگاه اجتماعی نقاش (از صنعتگر گمنام به هنرمند صاحب‌امضا)، (۳) شکل‌گیری سنت تلفیقی. پس مرزهای گفتمانی نفوذپذیرند.

## نقد پست‌استعماری و شرق‌شناسی در مطالعات مینیاتور

یکی از نقاط کور مطالعات تطبیقی، نادیده گرفتن روابط قدرت در تولید دانش درباره مینیاتور است. ادوارد سعید (35) نشان داد که غرب همواره شرق را به عنوان دیگری فروتن، حسی و پیشامدرن ساخته است. در تاریخ هنر نیز پرسپکتیو به عنوان دستاورد تمدن معرفی شده و مینیاتور به عنوان نقاشی ابتدایی طرد شده است. اما پژوهش حاضر با استناد به مطالعات پست‌استعماری اخیر (36) تفاوت‌های گفتمانی را بدون داوری ارزشی به رسمیت می‌شناسد.

## چشم‌انداز معاصر: کاربرد فضای مینیاتور در طراحی امروز

در دهه اخیر، فناوری‌های واقعیت مجازی (VR) و واقعیت افزوده (AR) امکان برداشت تازه‌ای از منطق فضایی مینیاتور فراهم کرده‌اند. برخلاف تصویر پرسپکتیوی کلاسیک که ناظر را در نقطه ثابت بیرون تصویر می‌نشانند، واقعیت مجازی ناظر را درون فضا قرار می‌دهد. به عنوان نمونه، پروژه غیر-فضاها (37) با استفاده از زبان بصری مینیاتورهای ایرانی و VR، فضاهای بینایی را نه خالی از معنا، بلکه انباشته از پتانسیل نشان می‌دهد.

اما مهم‌تر از فناوری‌های جدید، استفاده از اصول فضایی مینیاتور در معماری ساخته شده است. من در تحقیقم سه الگوی کلیدی از مینیاتور استخراج کرده‌ام: ۱. هم‌زمانی دید: همان‌طور که در مینیاتور، اتاق‌های یک خانه هم‌زمان با حیاط و پشت‌بام دیده می‌شود، در معماری معاصر هم می‌توان با نورگیرها، پنجره‌های مرتفع و بالکن‌های معلق، تجربه هم‌زمان از طبقات مختلف را فراهم کرد.

۲. مرزداری محو: ایوان‌ها و رواق‌های سنتی الگویی برای طراحی فضاهای نیمه‌باز در آپارتمان‌ها و ویلاهای امروزی هستند. تراس‌های فرورفته و بالکن‌های سرپوشیده این هویت را بازتولید می‌کنند.

۳. چندکانونی: برخلاف فضای تک‌کانونی رنسانس، مینیاتور چندکانونی است. در طراحی موزه‌ها و فضاهای فرهنگی امروز می‌توان با مسیرهای غیرخطی، شکست‌های دید و لایه‌بندی فضاها، این تجربه را بازآفرینی کرد.

اما کاربرد این اصول با چالش‌هایی هم روبه‌رو است: تقلیل‌گرایی صوری (کپی کردن نقش و نگار بدون درک منطق فضایی)، تعارض با مقررات ملی ساختمان (مثل الزام به شیشه در جداره‌ها) و خطر اسطوره‌سازی از گذشته. راه‌حل، تفسیر خلاقانه و وفادارانه از الگوهاست، نه کپی‌برداری سطحی.

## نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تحلیل چهار گفتمان پرسپکتیو (پانوفسکی، دامیش، لکان و مرلوپونتی) و نسبت‌سنجی آن‌ها با معماری رنسانس و معماری ایرانی، به نتایج زیر دست یافت:

۱. مینیاتور و پرسپکتیو دو دستگاه ادراکی مستقل با مبانی هستی‌شناختی و معرفتی متفاوت هستند. مینیاتور مبتنی بر جهان‌بینی عرفانی و عالم خیال (عالم‌المثال) شکل گرفته است، در حالی که پرسپکتیو مبتنی بر اومانیزم و عقل‌گرایی غربی است. این تفاوت بنیادین، عبور از هرگونه داوری‌های ارزشی و تکاملی ساده‌انگارانه را ضروری می‌کند.

۲. نسبت آن‌ها با معماری، نسبتی گفتمانی و چندلایه است و نمی‌توان آن را به رابطه تکاملی (پیشرفته‌تر بودن یکی) فروکاست. با استفاده از رویکرد تلفیقی پدیدارشناسی و تحلیل گفتمان انتقادی، نشان داده شد که هر دو نظام بازنمایی، در بدن‌مندترین و زیرساختی‌ترین لایه‌های معماری، از پلان و نما گرفته تا سازمان فضایی شهر، ریشه دوانیده‌اند.

۳. پرسپکتیو خطی در معماری رنسانس در قالب فضای جعبه‌ای، پلان‌های مرکزی، تقارن، نقاط کانونی (گنبد و محراب) و نقش مرکزی سوژه تجسم یافته است. هر یک از بناهای رنسانس، از کلیسای سانتا ماریا نوولا (آلبرتی) تا کاخ دوکال اوربینو (لورانا)، تجلی عینی یکی از وجوه این گفتمان پرسپکتیوی هستند.

۴. منطق ادراکی مینیاتور در معماری ایرانی-اسلامی به صورت فضای چندساحتی، ادراک بدن‌مند، کیاسم (درهم‌تنیدگی بدن و جهان) و زمان‌مندی فضا متجلی شده است. حیاط مرکزی با ایوان‌های ناهم‌سطح، حرکت ناظر در فضا و تغییرات نور در طول ساعات، تجسم‌های ملموس این گفتمان‌ها هستند.

فرضیه اصلی پژوهش مبنی بر استقلال این دو دستگاه ادراکی تأیید شد و نظریه نسبت گفتمانی و چندلایه مینیاتور و پرسپکتیو با معماری به عنوان چارچوبی نظری برای مطالعات تطبیقی آینده ارائه گردید. از نظر پیامد عملی، این پژوهش به معماران معاصر نشان می‌دهد که با آگاهی از این تنوع گفتمانی، می‌توانند از تلفیق خلاقانه منطق فضایی مینیاتور (چندساحتی، هم‌زمان، پویا) و پرسپکتیو خطی (نقاط کانونی، تناسبات دقیق) بهره‌گیرند. علاوه بر این، توجه به ادراک‌های بدن‌مند و چندحسی می‌تواند به طراحی فضاهایی منجر شود که کیفیت تجربه زیسته را ارتقا می‌بخشند و پژوهش‌های روانشناسی محیطی و معماری را به چالش می‌کشند.

#### پیشنهادات برای پژوهش‌های آتی:

۱. توسعه مطالعات تطبیقی میان‌فرهنگی با رویکرد پدیدارشناختی میان دیگر دوره‌های تاریخی هنر و معماری شرق و غرب (مثلاً بررسی نسبت مینیاتور گورکانی هند، مکتب جیبور و کشمیر، با معماری دوره تیموری و صفوی؛ یا مقایسه پرسپکتیو در نقاشی هلندی قرن هفدهم با پرسپکتیو حاکم بر معماری باروک).  
۲. بررسی نقش سایر هنرها (موسیقی، خوشنویسی، شعر) در شکل‌گیری گفتمان‌های فضایی معماری. به‌ویژه می‌توان به وجوه مشترک میان ردیف در موسیقی سنتی ایرانی (ساختاری غیرخطی و در عین حال قاعده‌مند) با منطق فضایی مینیاتور اشاره کرد.

۳. مطالعه تحول گفتمان‌های پرسپکتیو در دوره‌های بعدی (باروک، مدرن، پست‌مدرن) و نسبت آن‌ها با معماری این دوره‌ها. بررسی معماری برنینی در باروک، یا معماری میس ون در روهه در مدرن، می‌تواند تصویر پیچیده‌تری از سیر تحول گفتمان پرسپکتیو در معماری غرب به دست دهد.

۴. کاربست عملی منطق فضایی مینیاتور در طراحی معماری معاصر، به‌ویژه در پروژه‌های مسکونی و فرهنگی، با استفاده از فناوری‌های نوین (VR) و (AR).  
انجام پژوهش‌های تجربی مبتنی بر پرسش‌نامه و تحلیل رفتار ناظر در چنین فضاهایی (با استفاده از روش‌های علوم اعصاب شناختی و مطالعات کارآزمایی بالینی) می‌تواند اثربخشی این منطق را در تجربه زیسته کاربران بسنجد.

۵. بررسی تأثیر جهانی‌شدن و مهاجرت هنرمندان بر تحول منطق فضایی مینیاتور در مهاجرت مکاتب نگارگری از تبریز و اصفهان به قندهار و لاهور و دهلی در سده‌های یازدهم و دوازدهم. این پژوهش می‌تواند به‌روشنی نشان دهد که گفتمان‌های فضایی مینیاتور نه در سکون و بوم‌زدگی، که در تعاملات کردوکاری و سفرها معنا می‌یافته‌اند.

۶. بررسی نقش جنسیت در بازنمایی فضای معماری در مینیاتور. پژوهش‌های اخیر نشان داده است که بازنمایی فضا در مینیاتورهای تیموری و صفوی گاه با نگاهی زنانه (از منظر ادراک حریم و حجاب) شکل گرفته است. (38) توسعه این رویکرد می‌تواند به فهم عمیق‌تری از لایه‌های پنهان معنایی در مینیاتورهای ایرانی منجر شود.

۷. تحلیل تطبیقی بازنمایی معماری در مینیاتورهای ایرانی با سایر سنت‌های شرقی (چینی، هندی، عثمانی). این پژوهش می‌تواند سهم هر یک از این سنت‌ها را در شکل‌گیری منطق فضایی مینیاتور ایرانی نشان دهد.

## 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 منافی 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

#### Introduction

The relationship between painting and architecture has long been one of the central questions in the humanities, art history, and architectural theory, because modes of spatial representation do not merely express technical skill; rather, they reveal deeper cultural assumptions about vision, subjectivity, ontology, and the human relationship with the world. Within this context, Renaissance linear perspective and Iranian miniature painting represent two influential but fundamentally different systems of spatial representation. Linear perspective, especially as theorized in the Renaissance and later interpreted by Panofsky, has often been treated as the culmination of visual rationality and objective spatial representation (1, 5). In contrast,

Iranian miniature painting has frequently been misread through evolutionary narratives of art history as a pre-perspectival, technically incomplete, or less developed mode of representation. Such a reading reduces miniature painting to a deficient version of Western perspective and overlooks its own perceptual, metaphysical, and architectural logic. The present study challenges this linear and hierarchical account by asking whether perspective is truly a more advanced stage of miniature painting, or whether the two are independent perceptual systems grounded in different cultural and ontological foundations.

The theoretical point of departure of the study is the idea that perspective is not a neutral optical mechanism, but a symbolic and discursive form. Panofsky's interpretation of perspective as a symbolic form shows that the homogeneous, measurable, and mathematically ordered space of Renaissance art reflects the humanistic worldview of its historical context rather than the natural structure of vision itself (1, 14). Damisch further develops this view by treating perspective as an epistemic and semiotic structure that organizes the conditions under which space can be thought, represented, and made visible (2). Lacan's psychoanalytic account adds another layer by interpreting the vanishing point and visual field in relation to the symbolic order and the gaze of the Other, thereby revealing the implicit positioning of the subject within the visual system (15). In contrast, Merleau-Ponty's phenomenology of perception rejects any absolute or disembodied eye and emphasizes that perception always emerges through a situated, embodied subject within the lived world (7, 16). This phenomenological approach is particularly useful for interpreting Iranian architecture and miniature painting, where space is not organized around a single fixed observer but through movement, sensory plurality, temporal experience, and the intertwining of body and world.

Iranian miniature painting is also grounded in a different metaphysical horizon. Rather than aiming to reproduce empirical space from a single optical position, it can be understood in relation to the imaginal world, Islamic mysticism, and the intermediate realm between sensory and intelligible realities (9, 21, 22). From this perspective, features often judged as "incorrect" from the standpoint of linear perspective, such as multiple viewpoints, simultaneous representation of interior and exterior, flattened depth, symbolic color, and temporal simultaneity, should be interpreted as deliberate expressions of a distinct visual ontology. Studies on Iranian painting and its relation to architectural representation further support the view that miniature painting follows a multilayered logic of space rather than a failed approximation of Renaissance depth (3, 4, 39). The study also draws on phenomenological approaches to architecture, particularly the work of Pallasmaa, Norberg-Schulz, Bachelard, and Heidegger, to explain how architectural experience is shaped through embodiment, sensory perception, dwelling, memory, and genius loci (8, 11-13). In methodological terms, the study combines phenomenology with Fairclough's three-dimensional model of critical discourse analysis in order to examine not only formal visual structures but also their historical production, social circulation, ideological meaning, and relation to power (25). Accordingly, the study seeks to redefine the relationship between miniature painting, perspective, Renaissance architecture, and Iranian architecture through a comparative, phenomenological, and critical-discursive framework.

### Methods and Materials

This research was conducted using a qualitative, theoretical, comparative, and interpretive design. The study relied on a phenomenological reading of space combined with critical discourse analysis. The main analytical strategy consisted of examining two representative architectural cases: Santa Maria Novella in Florence as an architectural embodiment of Renaissance perspective, and Sheikh Lotfollah Mosque in Isfahan as an architectural manifestation of the perceptual logic associated with Iranian-Islamic visual culture. These two cases were selected because each one represents a mature and symbolically dense expression of its respective civilizational and architectural tradition. The Renaissance case allowed the study to examine the architectural implications of linear perspective, symmetry, centrality, focality, and the fixed observing

subject. The Iranian case allowed the study to analyze spatial plurality, embodied movement, sensory experience, variable light, threshold spaces, and the absence of a single privileged viewpoint.

The analysis was organized according to three levels. At the descriptive level, the formal features of architectural space were examined, including plan, façade, spatial hierarchy, light, movement, focal organization, relation between interior and exterior, and visual orientation. At the interpretive level, each building was studied in relation to its process of production, patronage, historical context, intended users, and cultural function. At the explanatory level, the architectural and visual systems were interpreted in relation to broader structures of worldview, ideology, subjectivity, power, and knowledge. The phenomenological component of the study focused on lived experience, embodied perception, the movement of the observer, sensory plurality, temporality, and the relation between body and architectural environment. The critical-discursive component focused on how systems of visual representation become embedded in social structures, cultural hierarchies, and architectural forms. The research materials included visual and architectural evidence such as plans, façades, spatial diagrams, comparative tables, figure captions, and theoretical descriptions of the two architectural traditions.

### Findings

The findings showed that linear perspective and Iranian miniature painting are not two stages within a single evolutionary sequence, but two independent perceptual systems with distinct ontological and epistemological foundations. First, the analysis of Renaissance architecture demonstrated that linear perspective is embodied architecturally through central planning, axial symmetry, frontal organization, proportional order, the visual dominance of the dome or altar, and the presupposition of a stable subject positioned before a coherent and measurable spatial field. In Santa Maria Novella, the architectural system guides the observer's vision toward ordered centrality. The façade, proportional geometry, and spatial organization function as a visual apparatus that stabilizes the observer and transforms architectural space into a rationally ordered visual field. The building therefore materializes the perspectival logic of Renaissance humanism.

Second, the analysis of Iranian architecture showed that the perceptual logic associated with miniature painting is embodied through spatial multiplicity, movement, sensory layering, threshold conditions, shifting light, and the absence of a single vanishing point. In Sheikh Lotfollah Mosque, perception does not occur from one fixed optical position. The observer must move through angled entrances, transitional corridors, changing light conditions, and layered surfaces in order to experience the space. The mosque's spatial meaning emerges gradually through embodied movement rather than through immediate optical mastery. The space is not organized as a single visual box but as a sequence of perceptual transformations.

Third, the comparative analysis revealed that the Renaissance system privileges geometric clarity, visual centrality, optical coherence, and the stable subject, whereas the Iranian-Islamic system privileges embodied experience, symbolic depth, multisensory perception, temporal variation, and the mobile observer. This difference also appears in the treatment of light. Renaissance architecture tends to employ controlled and often uniform illumination to clarify spatial order, while Iranian architecture uses variable, filtered, and time-dependent light to produce a dynamic and contemplative spatial experience. Similarly, the relation between interior and exterior differs substantially. Renaissance architecture often reinforces formal distinctions between façade, plan, and interior volume, whereas Iranian architecture frequently produces ambiguous thresholds through iwans, courtyards, porticoes, and semi-open spaces.

Fourth, the findings indicated that the apparent "failure" of miniature painting to conform to linear perspective is not a technical weakness. Rather, it reflects a different epistemological orientation. Miniature painting does not attempt to freeze the world from the position of a single observer; it organizes space according to symbolic importance, narrative simultaneity, and metaphysical layering. In this sense, miniature painting and Iranian architecture share a common spatial logic: both resist

reduction to a single viewpoint and both privilege relational, multilayered, and experiential space. The study therefore proposed the theory of a “discursive and multilayered relation” between miniature painting, perspective, and architecture.

### Discussion and Conclusion

The results of the study demonstrate that the long-standing evolutionary narrative that treats Renaissance perspective as advanced and Iranian miniature painting as primitive is theoretically inadequate. Such a narrative imposes one cultural model of vision upon another and mistakes difference for deficiency. The comparative analysis showed that linear perspective and miniature painting should instead be understood as two autonomous perceptual systems. Each system constructs space according to its own philosophical assumptions, cultural conditions, and modes of subject formation. Linear perspective constructs a world that can be measured, ordered, stabilized, and viewed from a privileged position. Miniature painting constructs a world that is layered, symbolic, simultaneous, mobile, and open to multiple modes of perception.

The architectural implications of this distinction are significant. Renaissance architecture does not merely use perspective as a visual technique; it incorporates perspectival thinking into its spatial order. Symmetry, proportionality, centrality, and focal organization become architectural equivalents of the vanishing point and the fixed observer. Iranian architecture, by contrast, operates through movement, threshold, sensory multiplicity, and temporal experience. Its spaces are not fully grasped from a single position but unfold through bodily participation. In this respect, the iwan, courtyard, dome chamber, portico, and filtered light are not merely formal devices; they are perceptual and ontological structures that shape how the body inhabits and understands space.

The study also shows that both systems are discursive. They are not neutral visual languages, but historically produced ways of organizing perception, meaning, and subjectivity. Linear perspective is bound to the rise of Renaissance humanism, rationalism, and the central subject, while miniature painting is connected to the imaginal, mystical, and symbolic dimensions of Iranian-Islamic thought. However, these systems should not be treated as isolated or static. Historical encounters between Iran and Europe, especially from the Safavid period onward, produced hybrid visual practices and transformed both artistic production and the social status of artists. Therefore, the relation between miniature and perspective is neither hierarchical nor entirely separate; it is discursive, multilayered, and historically dynamic.

The conclusion of the study is that the inadequacy of linear perspective in representing the spatial logic of Iranian miniature painting results from epistemological difference rather than artistic limitation. The two systems belong to different perceptual worlds. Recognizing this difference allows art history and architectural theory to move beyond Eurocentric models of visual progress and toward a plural understanding of spatial representation. For contemporary architecture, the findings suggest that the spatial logic of miniature painting can be productively reinterpreted in design through simultaneity of vision, blurred boundaries, multisensory experience, mobile spectatorship, and multilayered spatial organization. Such reinterpretation should not take the form of superficial ornamentation or nostalgic imitation; rather, it should involve a critical and creative translation of the perceptual principles underlying miniature painting into contemporary architectural practice.

### References

1. Panofsky E. Perspective as Symbolic Form. Wood CS, editor: Zone Books; 1991.
2. Damisch H. The Origin of Perspective. Goodman J, editor: MIT Press; 1995.
3. Azhand Y. History of Iranian Painting: SAMT; 2008.
4. Foroutan M. Architecture in Iranian Miniature Painting. Golestan-e Honar. 2005;2:75-85.
5. Alcayde Egea R. Perspective and Vision: On the Centenary of Erwin Panofsky's Perspective as Symbolic Form. EGA Expresion Grafica Arquitectonica. 2024;29(50):288-301.
6. Aghaie A, Piravi Vanak M. The Metaphysic of Encounter of Space at the Meet of Persian Miniature with Renaissance Painting. Journal of Art and Civilization of the Orient. 2015;3(9):15-24.

7. Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception. Landes DA, editor: Routledge; 2013.
8. Pallasmaa J. The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. 3rd ed: Wiley; 2012.
9. Mesbah M. The Imaginal World in Transcendent Theosophy: Imam Khomeini Educational and Research Institute; 2001.
10. Nasr SH. Islamic Art and Spirituality. Ganji R, editor: Hekmat; 1996.
11. Heidegger M. Being and Time. Stambaugh J, editor: State University of New York Press; 2010.
12. Bachelard G. The Poetics of Space. Jolas M, editor: Beacon Press; 1994.
13. Norberg-Schulz C. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture: Rizzoli; 1980.
14. Cassirer E. The Philosophy of Symbolic Forms. Manheim R, editor: Yale University Press; 1955.
15. Lacan J. The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Sheridan A, editor: Penguin Books; 1979.
16. Merleau-Ponty M. The Visible and the Invisible. Lingis A, editor: Northwestern University Press; 1968.
17. Zeki S. Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain: Oxford University Press; 1999.
18. Livingstone M. Vision and Art: The Biology of Seeing: Abrams; 2014.
19. Memarian GH. Iranian Architecture: A Critical Study: Soore Mehr Publications; 2017.
20. Alberti LB. On the Art of Building in Ten Books. Rykwert J, Leach N, Tavernor R, editors: MIT Press; 1988.
21. Nasr SH. Islamic Art and Spirituality: State University of New York Press; 1987.
22. Corbin H. Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi. Manheim R, editor: Princeton University Press; 1969.
23. Marks LU. Real Images Flow: Mulla Sadra Meets Film-Philosophy. Film-Philosophy. 2016;20(1):24-46.
24. Mofid M. Ontology of Religious Art: A Phenomenological Approach to Iranian Miniature Painting: Research Institute of Culture and Art; 2021.
25. Fairclough N. Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language: Longman; 1995.
26. Karanakov B, Radevski A. The Inverse Perspective as a Symbolic Form. Faculty of Computer Science and Engineering, Skopje; 2022.
27. Blum G. Fenestra Prospectiva: Architektonisch Inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi: De Gruyter; 2015.
28. Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye: University of California Press; 1979.
29. Lynch K. The Image of the City: MIT Press; 1960.
30. Gibson JJ. The Ecological Approach to Visual Perception: Houghton Mifflin; 1979.
31. Dovey K, Dovey K. Habitus and the Silent Complicity of Architecture. Habitus: A Sense of Place: Routledge; 2017. p. 267-80.
32. Bourdieu P. Outline of a Theory of Practice. Nice R, editor: Cambridge University Press; 1977.
33. Dovey K. The Silent Complicity of Architecture. In: Hillier J, Rooksby E, editors. Habitus: A Sense of Place. 2nd ed: Routledge; 2017. p. 267-80.
34. Husserl E. Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Kersten F, editor: Martinus Nijhoff; 1982.
35. Said EW. Orientalism: Pantheon Books; 1978.
36. Grabar O. Islamic Visual Culture, 1100-1800: Routledge; 2020.
37. Ghaderi P. Non-Spaces (Recessive Interstitial Ones!): HDK-Valand; 2025.
38. Spivak GC. Can the Subaltern Speak? In: Nelson C, Grossberg L, editors. Marxism and the Interpretation of Culture: University of Illinois Press; 1988. p. 271-313.
39. Kafshchian Moghadam A, Mansouri A, Shamsizadeh Maleki R. Analysis of Architectural Representation Systems in Safavid Miniature Painting. Islamic Art Studies. 2013;18(4):53-70.