



## The Influence of Structural Elements of Persian Miniature Painting on World Cinema

Morteza Farhadnia <sup>1</sup>, Hasan Bolkhari <sup>\*2</sup>

<sup>1</sup> PhD in Art Research, Department of Art, Tehran University Campus, Kish, Iran. [mortezafarhadnia@ut.ac.ir](mailto:mortezafarhadnia@ut.ac.ir)

<sup>\*2</sup> (Corresponding author) Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. [hasan.bolkhari@ut.ac.ir](mailto:hasan.bolkhari@ut.ac.ir)

### Article Info

#### Research Article

Issue 58

Volume 22

Page 101 to 118

Submission Date: 2023/12/31

Review Date: 2024/03/18

Acceptance Date: 2024/05/20

Publication Date: 2025/06/22

### Keywords

Persian miniature painting,  
world cinema,  
the gaze,  
simultaneity,  
absence of emotional reflection

### Cite this article

Farhadnia, M. and Bolkhari, H. (2025). The Influence of Structural Elements of Persian Miniature Painting on World Cinema. *Islamic Art Studies*, 22(58), 101-118.

 [dorl.net/dor/20.1001.1.\\*\\*\\*\\*\\*.\\*\\*\\*\\*.\\*\\*\\*.\\*/](http://dorl.net/dor/20.1001.1.*****.****.***.*/)

 [dx.doi.org/10.22034/IAS.2024.433258.2332](https://dx.doi.org/10.22034/IAS.2024.433258.2332)

### ABSTRACT

This study examines and analyzes the visual structure of several Persian miniature paintings that depict spaces resembling certain techniques in world cinema. Artistic techniques and cinematic styles are interconnected subjects, and this research explores how Persian miniature techniques—such as simultaneity, image-making over realism, the absence of emotional reflection in faces, and the subject's direct gaze at the viewer—have been employed in cinema. The study aims to provide a deeper understanding of these techniques for filmmakers, artists, and those interested in artistic creativity. Using a qualitative and quantitative analytical approach, the research synthesizes three intertwined processes: description (what), evaluation (how), and analysis (why). Through this inductive method and scientific approach, a comprehensive picture of the techniques shared between Persian miniatures and cinema emerges.

#### Research Objectives:

1. Examine select structural elements of Persian miniature painting and the interpretive principles governing them in works by prominent Persian miniaturists.
2. Analyze the qualitative and quantitative details derived from the three intertwined processes of description, evaluation, and analysis.

#### Research Questions:

1. What are the structural elements of Persian miniature painting and the interpretive principles governing them?
2. How do the qualitative and quantitative details derived from the three processes of description, evaluation, and analysis manifest?

## Introduction

The history of cinema is marked by continuous evolution and experimentation. Despite transitioning through classical, modern, and postmodern eras, cinema remains a young and dynamic art form that borrows from other arts to sustain its vitality. Among these influences, the aesthetic dimensions and techniques of painting have played a particularly significant role in shaping cinematic art. Conversely, the Eastern perspectives of certain modern painters have also left their mark on world cinema—among them, the techniques of Persian miniature painting (though often uncredited). This study investigates the unique techniques of Persian miniature painting and their impact on modern world cinema, presenting a scientific and practical exploration of how these artistic principles translate into film. By examining the ingenuity of Persian miniaturists, the research extracts new conceptual frameworks from world cinema and communicates them to audiences. This endeavor not only highlights the profound and undeniable influence of Persian miniature art on global cinema but also introduces many underutilized techniques to the cinematic medium.

A key focus of this study is the representation of existence across time in films—a concept frequently depicted in Persian miniatures, particularly in the Herat School, through the technique of simultaneity. Alongside this, the subjects' direct gaze at the viewer and the absence of emotional expression in faces constitute major themes of the research. The study provides a brief historical and aesthetic overview of Persian miniature painting, emphasizing its unique techniques and their interaction with world cinema. The parallels between Persian miniature techniques and post-classical cinematic methods form another critical aspect of this investigation.

To achieve its objectives, the study first surveys Persian painting traditions before exploring how miniature techniques manifest in modern and postmodern cinema.

## Hypotheses:

1. There is a direct correlation between Persian miniature painting and world cinema, with certain techniques—such as simultaneity, image-making over realism, emotionless facial expressions, and the direct gaze—clearly evident in films. By studying these elements, their application in enhancing cinematic visual language can be demonstrated.
2. Simultaneity is a defining technique of Persian miniature art, achieved through various visual strategies. Analyzing this technique and comparing it with cinematic simultaneity can yield valuable insights for filmmakers.

3. The direct gaze of subjects toward the viewer has been a fundamental principle in Persian painting since the early Qajar period. Over time, as Persian art gained global recognition, filmmakers adopted this technique to create emotional and psychological distance, solidifying its role in avant-garde and modernist cinema.
4. Many innovative Persian techniques were studied and adapted by European artists (such as Sérusier and Henri Matisse) before being fully understood within their original cultural context. For instance, the mastery of color, framing, and the incorporation of the fourth dimension in Kamal al-Din Behzad's Herat School miniatures predated similar developments in European Cubism by four centuries. Contemporary filmmakers openly acknowledge inspiration from artists like Matisse and Sérusier—effectively drawing from Persian miniature traditions indirectly.

This research examines Persian miniature techniques and their potential applications across different media, particularly cinema. It explores the use of time, the direct gaze, and emotionless expressions in miniatures and investigates their cinematic adaptations. Using a descriptive-analytical method, the study draws from both library and field research, analyzing Persian miniatures to uncover their influence on film.

### Conclusion

The Persian miniaturist elevates material reality by transcending literal representation - rejecting localized light sources, omitting shadows, and preserving the purity of colors to reveal the essential truth of forms in the realm of ideals. The deliberate diminution of human figures reflects reverence for divine creation, acknowledging God's perfection in shaping humanity. This principle manifests in the absence of emotional expression on faces, a technique also evident in existentialist cinema. The symbolic treatment of human faces in miniatures underscores their connection to universal human concepts. Abstract time and space, fundamental tools of Persian miniaturists, remain inseparable from human consciousness. While humanist perspective restricts artists to a single viewpoint, Persian miniaturists freely depict elements from multiple angles simultaneously, unconstrained by material limitations or realist conventions. This simultaneity finds cinematic parallels in fragmented narratives and split-screen techniques. The study also examined the "direct gaze" in early Qajar paintings and its resonance in pre-classical cinema. Results confirm a profound dialogue between Persian miniature techniques (emotionless faces, simultaneity, and the gaze) and avant-garde cinematic styles. The most significant outcome reveals how Persian painting's

innovations - particularly its synthesis of temporal, spatial, and symbolic elements - have indirectly shaped cinematic language through intermediary artistic movements.

## References

- Antonioni, M., & Cottino-Jones, M. (1996). *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema* (Eds. C. Di Carlo & G. Tinazzi). New York: Marsilio Publishers.
- Burckhardt, Titus. (1997). *Sacred Art* (J. Sattari, Trans.) (2nd ed.). Tehran: Soroush Publications. [In Persian].
- Canby, Sheila. (2002). *Persian Painting* (M. Hosseini, Trans.). Tehran: Islamic Art Studies. [In Persian].
- Corbin, Henry. (1994). *History of Islamic Philosophy* (J. Tabatabai, Trans.). Tehran: Kavir Publications. [In Persian].
- Deleuze, G. (1989). *\*Cinema 2: The Time-Image\** (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). London: Athlone Press.
- Najafi, Saleh. (2017). *Film as Philosophy: The Wrong Move* (2nd ed.). Tehran: Lega Publishing. [In Persian].
- Nasr, Seyyed Hossein. (1996). *Islamic Art and Spirituality* (R. Ghasemian, Trans.). Tehran: Daftar-e Motaleat-e Dini-ye Honar. [In Persian].
- Pakbaz, Ruin. (1999). *Encyclopedia of Art*. Tehran: Farhang-e Moaser. [In Persian].
- Palmerlo, William C. (2016). *Existentialist Cinema* (N. Moradian, Trans.) (4th ed.). Tehran: Bidgol Publishing. [In Persian].
- Prince, J. (2000). "On Narratology." In *The Narrative Reader* (Ed. M. McQuillan). London/New York: Routledge.
- Rasouli, Zahra. (2004). *The Aesthetics of Kamal al-Din Behzad's Works* (Collection of Essays). Tehran: Honarestan-e Honar Publications. [In Persian].
- Ricœur, P. (1980). "Narrative Time." *Critical Inquiry*, 7(1), 169-176.
- Serf, Juliet. (2015). *Cinema and Philosophy* (A. Jaberi, Trans.). Tehran: Afraz Publications. [In Persian].
- Tajvidi, Akbar. (1996). *A Survey of Persian Painting (From Beginnings to the 10th Century AH)*. Tehran: Farhang va Ershad-e Eslami. [In Persian].
- Welsh, Stuart. (1991). "Characteristics of Persian Painting." *Negareh Journal* (N. Hashemi, Trans.), 2, 46-53. [In Persian].



## بررسی تأثیر عناصر ساختاری نگارگری اسلامی بر سینمای جهان

مرتضی فرهادنیا<sup>۱</sup>، حسن بلخاری قهی<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup> دکتری پژوهش هنر، گروه هنر، پردیس دانشگاه تهران، کیش، ایران، [mortezafarhadnia@ut.ac.ir](mailto:mortezafarhadnia@ut.ac.ir)

<sup>۲</sup> (نویسنده مسئول) استاد دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران، [hasan.bolkhari@ut.ac.ir](mailto:hasan.bolkhari@ut.ac.ir)

### چکیده

در این پژوهش ساختار بصری چند اثر نگارگری ایرانی بررسی و تحلیل شده است که فضایی را تصویر کرده‌اند که نزدیک به برخی از تکنیک‌های سینمای جهان است. تکنیک‌های هنر و سبک‌های سینمایی دو مسئله به هم پیوسته‌اند که در این پژوهش در راستای نگارگری ایرانی با توجه به بیان اهمیت موضوع به کارگیری تکنیک‌های نگارگری در سینما، به بررسی و شناخت هم‌زمانی، تصویرسازی به جای واقعیت‌پردازی، عدم بازتاب عواطف در چهره‌ها، و نگاه خیره سوژه به چشم ناظر پرداخته می‌شود. این پژوهش سعی دارد که برای عموم علاقه‌مندان به رشته سینما و نقاشی و تمام کسانی که به نوعی به مسئله خلاقیت در هنر می‌اندیشند، با نگاهی موشکافانه‌تر به مسئله کاربرد تکنیک‌های نگارگری در سینما، پردازد. در این بررسی و پژوهش، از روش تجزیه و تحلیل یافته‌ها و داده‌ها، با کیفیت چند و چونی و بازیافت جزئیات برآمده از سه فرآیند درهم تافته وصف (چیستی) ارزیابی (چگونگی) و تحلیل (چرایی) استفاده شده است. با این روش استقرایی و رویکرد علمی، تصویری کل نما از تکنیک‌های نگارگری و سینما فراز آمد.

### اهداف تحقیق:

۱. بررسی برخی از عناصر ساختاری نگارگری ایرانی و تفسیر و ضوابط حاکم بر آن‌ها در آثار تنی چند از نگارگران ایرانی.
۲. بررسی کیفیت چند و چونی و بازیافت جزئیات برآمده از سه فرآیند درهم تافته وصف.

### سوالات پژوهش:

۱. عناصر ساختاری نگارگری ایرانی و تفسیر و ضوابط حاکم بر آن‌ها در آثار نگارگری چگونه است؟
۲. کیفیت چند و چونی و بازیافت جزئیات برآمده از سه فرآیند درهم تافته وصف چگونه است؟

### اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی

شماره ۵۸

دوره ۲۲

صفحه ۱۰۱ الی ۱۱۸

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۰

تاریخ داوری: ۱۴۰۲/۱۲/۲۸

تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۳۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۰۱

### کلمات کلیدی

نگارگری ایرانی،  
سینمای جهان،  
نگاه خیره،  
هم‌زمانی،  
عدم بازتاب عواطف.

### ارجاع به این مقاله

فرهادنیا، مرتضی و بلخاری، حسن . (۱۴۰۴). بررسی تأثیر عناصر ساختاری نگارگری اسلامی بر سینمای جهان. مطالعات هنر اسلامی، ۲۲(۵۸)، ۱۰۱-۱۱۸.



[dori.net/dor/20.1001.1.\\*  
\\*\\*\\*\\*\\* \\*\\*\\*/](http://dx.doi.org/10.22034/IAS.2024.433258.2332)



[dx.doi.org/10.22034/IAS  
.2024.433258.2332](https://doi.org/10.22034/IAS.2024.433258.2332)

## مقدمه

تاریخ سینما پر از تلاش و درگیری برای پیشرفت و تحول بوده است. با وجود گذر از دوران کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن، همچنان هنری جوان و نو است که با وام‌گیری از هنرهای دیگر به حیات خود ادامه می‌دهد و در این میان، جنبه‌های زیبایی‌شناسی و به‌کارگیری از فن‌های نقاشی در هنر سینما، نقش مهم‌تری را ایفا می‌کند. از سوی دیگر، رویکرد شرقی برخی از نقاشان مدرن جهان، سینمای مدرن را نیز تحت‌تأثیر خود قرار داده است؛ در این میان، همچنین شگردهای نگارگری ایرانی (بدون ذکر نامی از نگارگر ایرانی) به چشم می‌آید. شناخت فن‌های منحصربه‌فرد نگارگری ایران و بررسی عناصر مؤثر آن در فیلم‌های سینمای مدرن جهان، این پژوهش را فرایندی علمی و عملی می‌کند که در آن باتوجه‌به میزان استعداد و توانایی نگارگر ایرانی، تلاش می‌کند مفاهیم جدیدی را از فیلم‌های سینمای جهان استخراج کرده و به مخاطب ابلاغ کند. این مهم نه‌تنها ارزش والا و تأثیر غیرقابل‌انکار نگارگری ایرانیان را در فیلم‌های جهان به نمایش می‌گذارد بلکه به معرفی بسیاری از فن‌های به‌کار گرفته نشده در سینما نیز می‌پردازد.

در این میان، تأویل هستی در افق زمان در فیلم‌ها که در نگارگری ایرانی به‌خصوص در مکتب هرات به‌کرات تفسیر و به شیوه هم‌زمانی، خود را نمایان کرده است، به‌همراه فن نگاه خیره‌سوژه به چشم‌ناظر و عدم بازتاب عواطف در چهره‌ها، بخش عمده‌ای از این پژوهش را به خود اختصاص می‌دهد. در این نوشتار نگارگری ایرانی در ساحت زیبایی‌شناسی و در روندی تاریخی موردبررسی اجمالی قرار می‌گیرد. از آنجایی که این هنر دارای فن‌های منحصربه‌فردی هست، مطالعه تعامل آن با هنر سینمای جهان نیز از اهداف این پژوهش قرار گرفته است. موازی‌بودن فن‌های نگارگری ایرانی و مکاتب نگارگری و نیز ارتباط تنگاتنگ این مکاتب با فن‌های سینمای پساکلاسیک، از مسائل این مطالعه هست. در راستای نیل به هدف تحقیق، ابتدا نگاهی اجمالی به هنر نقاشی ایرانی انداخته و سپس با مختصر توضیحی درباره فن‌های سینمایی، مبانی و مفاهیم فن‌های نگارگری در سینمای مدرن و پست‌مدرن تفحص می‌شود.

فرضیه اصلی این پژوهش این است که نسبت مستقیمی بین نگارگری ایرانی و سینمای جهان وجود دارد و برخی از فن‌های نقاشی و نگارگری به‌روشنی در سینمای جهان به چشم می‌آید که با بررسی و مقایسه شناخت این عناصر قابل تبیین هست.

۱) با شناخت و بررسی اصول و فن‌های نگارگری ایرانی همچون هم‌زمانی، تصویرسازی به‌جای واقعیت‌پردازی، عدم بازتاب عواطف در چهره‌ها، و نگاه خیره‌سوژه به چشم‌ناظر، می‌توان آن را در جهت ارتقاء زبان هنری و بصری سینما استفاده کرد.

۲) یکی از فن‌های مهم و درخور توجه نگارگری ایرانی، هم‌زمانی است و هنرمند ایرانی برای ایجاد هم‌زمانی در نگاره‌های خویش از تمهیدات بصری گوناگونی بهره‌جسته است تا به نتیجه موردنظر خود برسد که با بررسی و پژوهش ویژگی‌های این فن و مقایسه آن با هم‌زمانی در سینمای جهان، می‌توان از آن بهره‌جست.

۳) فن نگاه خیره‌سوژه به چشم‌ناظر از ابتدای نقاشی قاجار اول از ضابطه‌های اصلی آموزش هنر نقاشی به

نقاشیان بوده است. باگذشت زمان و بسط و غنای نقاشی ایرانی در جهان، سینماگران نیز بر این شیوه تمرکز یافتند و آن را همچون فنی به جهت فاصله‌گذاری، قوام و دوام بخشیدند. این شیوه در آثار آوانگاردها شالوده‌ای محکم پیدا کرد به طوری که در سینمای دوران مدرن با درخشش چشمگیر جلوه یافت.

(۴) ابتکارات و فن‌های عجیب و جذاب ایرانیان در حقیقت قبل از پژوهش و فهم خودشان، توسط اروپاییان همچون سران و یا هانری ماتریس مورد بررسی قرار گرفته و در آثار خودشان از آن فن‌ها بهره‌برداری کردند. درک مبانی رنگ، کادربندی و از همه پیچیده‌تر، مقوله دخالت بعد چهارم در نگارگری ایرانی در مکتب هرات در آثار کمال‌الدین بهزاد به اوج خود رسیده بود که چهارصد سال بعد در نقاشی اروپا در مکتب کوبیسم مطرح شد. سینماگران جدید جهان به روشنی اظهار دارند که از آثار نقاشانی چون ماتریس یا سران الهام گرفته‌اند؛ یعنی به گونه‌ای از آثار نگارگران ایرانی بهره جسته‌اند.

در این پژوهش فن‌های نگارگری مورد بررسی قرار می‌گیرد و شرایط و فضا جهت بازیافت آن در مدیوم‌های مختلف به خصوص در سینما بررسی می‌گردد. در ادامه به بررسی کاربرد زمان، نگاه خیره سوژه به چشم ناظر و عدم بازتاب عواطف در چهره‌ها در نگارگری پرداخته می‌شود و جنبه‌های مختلف از به کارگیری آن در سینما مورد بررسی قرار می‌گیرد. به این منظور با در نظر گرفتن نگاره‌های ایرانی، این پژوهش به روش توصیفی تحلیلی به این موضوع می‌پردازد و داده‌ها از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و میدانی جمع‌آوری خواهد شد.

## ۱. سینما و نقاشی

سینما یک هنر گشتالتی است؛ به واقع قادر است تصویری از تمام هنرهای پیش از خود را به دست دهد. به دیگر سخن، سینما «متضمن شش هنر دیگر است. سینما "به اضافه یک" هنرهاست» (صالحی، ۱۳۹۸، ۴۴) سینما سرشار از اشاره به هنرهای دیگر همچون ادبیات، ادبیات نمایشی و شعر است. نخست از هر چیزی مایه اصلی اثر سینمایی متن فیلمنامه است که برگرفته از یک نوشتار ذهنی و ادبی است. رها از آن، اقتباس از متون نمایشی و ادبی نیز در سراسر طول تاریخ سینما امتداد یافته است. ژرژ ملیس<sup>۱</sup> جزو اولین حسانی است که برای خلق تصویر از متون ادبی کمک خواست، و سرانجام ادوین ای بورت<sup>۲</sup> که او را پدر فیلم داستانی می‌شناسیم. موسیقی نیز کوشیده است برای گسترگی مایه و مضامین فیلم‌ها به عنوان عنصری داستانی یا غیرداستانی جلوه کند. انریکو موریکونه<sup>۳</sup> در وسترن‌های اسپاگتی سرژیو لئونیه<sup>۴</sup> به قدر تدوینگر توانسته دارای اهمیت باشد. رقص نیز به خصوص در آثار موزیکال نقش برتری را به عهده دارد. تنی چند از فیلمسازان<sup>۵</sup> رها از اهمیت قصه، نقش معماری را در طراحی صحنه فیلم‌هایشان برتر دانسته و عناصری همچون پنجره، در و راهرو را چونان در طراحی میزانشن به کار می‌گیرند که گویی حذف آن‌ها به هیچ رو ممکن نیست.

<sup>۱</sup>. Georges Méliès

<sup>۲</sup>. Edwin Stanton Porter

<sup>۳</sup>. Ennio Morricone

<sup>۴</sup>. Sergio Leone

<sup>۵</sup>. آنتونیونی، وانگ کاروای و وودی آلن

افزون بر این، ارتباط ترکیببندی قاب تصویر و معماری و طراحی صحنه کشاکشی مدام در طول تاریخ سینما داشته است. قاببندی‌های فیلم به دو شیوه صورت می‌گیرد. نخست قاببندی‌های مرکزگرا همچون آثار آلفرد هیچکاک که کاراکتر اصلی در وسط قاب قرار می‌گیرد، و گونهٔ دیگر، قاببندی‌های مرکزگریز چونان فیلم‌های ساجی رو اطو<sup>۱</sup> و روبر برسون<sup>۲</sup> است که از طریق صدا و عناصر گرافیکی توجه تماشاکن را نخست به معماری و سرانجام به خارج از قاب تصویر جلب می‌کند. از سوی دیگر، مجسمه‌سازی قادر است تصویری صحیح از ژست و فیگور بازیگران به‌دست دهد. در فیلم بدترین آدم جهان ساخته یواخیم تری<sup>۳</sup> بر لحظه‌ای مردم در خیابان ثابت می‌شوند اما کاراکتر اصلی به حرکت خود ادامه می‌دهد. رها از کاربرد زمان که دیرتر به آن اشاره می‌شود، رابطه ایستایی افراد با مجسمه‌سازی آشکارا جلوه می‌کند.

افزون بر این همه به‌دلیل شباهت عجیب قاب نقاشی با پرده سینما، آن به اندیشه‌های نهان سینما نزدیک می‌شود. امکانات تصویری، سینما را به نقاشی، ترکیببندی را به معماری و ریتم را به موسیقی نزدیک می‌نماید. هدف این پژوهش نیز، تفسیری نو از ارتباط نقاشی اروپا با نقاشی ایرانی، شرح وام‌گیری سینما از نقاشی و نشان‌دادن این است که اساس تشابهات نقاشی ایرانی با سینمای امروز جهان به چه گونه‌ایست. سبک‌های سینمایی بیشتر بر تأثیرات سایر هنرها بر سینما دلالت می‌کند و تأثیرات اجتماعی در پیدایش آن‌ها در مرحله بعد قرار دارد. به‌عنوان نمونه امپرسیونیسم تصویری<sup>۴</sup> به‌طور مستقیم تأثیرات خود را از نقاشی‌های امپرسیونیستی می‌گیرد که با کاربرد رنگ‌های اصلی و فرعی در بسیاری از فیلم‌های تاریخ سینما به‌عنوان نمونه‌ای از امپرسیونیسم تصویری نمود یافته است. از نمونه‌های مهم این سبک می‌توان از فیلم رودخانه ساخته ژان رنوار<sup>۵</sup> فیلم چه رویاهایی که می‌آیند ساخته وینسنت وارد<sup>۶</sup>، ژول و ژلم ساخته تروفو و مولن روژ ساخته جان هیوستون نام برد. مولن روژ<sup>۷</sup> درباره نقاش مشهور امپرسیونیسم تولوز لوترک<sup>۸</sup> و فیلم شور زندگی ساختهٔ مینه لی درباره زندگی ون گوگ فیلم‌هایی زندگی‌نامه‌ای‌اند. اپیزود کلاغ‌ها از فیلم روی‌ها ساخته کوروساوا همچنین به زندگی ون گوگ با بازی مارتین اسکورسیزی می‌پردازد.

این شیوه از بهره‌گیری فیلم‌ها از نقاشی در آثاری چونان فیلم تس ساخته پولانسکی، فیلم درخشش و فیلم بری لندون، هر دو فیلم ساخته کوبریک نیز آشکارا جلوه نمود که از نمونه‌های مهم امپرسیونیسم تصویری است. افزون بر این همه، فیلم شاتر آیلند ساخته مارتین اسکورسیزی تصویری از نقاشی بوسه اثر گوستاو کلیمت<sup>۹</sup> را به‌دست می‌دهد. همچون نمونه، آثاری چونان فیلم پرتقال کوکی ساخته استنلی کوبریک و نقاشی هواخوری در زندان اثر ونسان ون‌گوگ،

<sup>۱</sup>. Yasujiro Ozu

<sup>۲</sup>. Robert Bresson

<sup>۳</sup>. Joachim Trier

<sup>۴</sup>. pictural

<sup>۵</sup>. Jean Renoir

<sup>۶</sup>. Vincent Ward

<sup>۷</sup>. Biographical

<sup>۸</sup>. Henri de Toulouse-Lautrec

<sup>۹</sup>. Gustav Klimt

فیلم شرلی اثر گوستاو دویچ<sup>۱</sup> و نقاشی سینمایی در نیویورک اثر ادوارد هاپر، فیلم سکه‌هایی از بهشت ساخته هربرت راس و نقاشی شب‌زنده‌داران اثر ادوارد هاپر، فیلم ماجراهای بارون مونهاوزن ساخته‌تری گیلیام و نقاشی تولد ونوس اثر ساندرو بوتیچلی، فیلم فانوس دریایی رابرت اگرز و نقاشی هیپنوتیزم اثر ساشا اشنايدر، فیلم کاباره باب فوسه و نقاشی و پرتره روزنامه‌نگار سیلویا فون هاردن اثر اتو دیکس، فیلم شرلی، چشم‌انداز واقعیت ساخته گوستاو دویچ و نقاشی صبح یکشنبه اثر ادوارد هاپر، فیلم مارکیز او ساخته اریک رومر و نقاشی کابوس اثر یوهان‌هاینریش فوسلی، را می‌توان قابل‌اعتنا دانست.

از سوی دیگر، درون‌مایه‌های برآمده از تحول در نقاشی در اواخر قرن نوزدهم اروپا، نه به انتقال عین به‌عین واقعیت تصویر که بر رقابت با عکاسی استوار است. لذا تمامی مناسبات که همانا کاهش فاصله خود نسبت واقعیت بود، واژگون شد. سرانجام تمامی مایه‌ها و مضامین آثار در بهترین شکل خود به دو سو جمع آمده‌اند. یک‌سو آشنایی با جهان انتزاعی شرقیان به‌خصوص نقاشی‌های ذن در ژاپن و سوی دیگر نگاره‌های ایرانی بوده است.<sup>۲</sup> که این مهم سبب گرایش شدید آن‌ها به نگارگری ایران و انتقال برخی از فن‌های نگارگری ایران به هنر اروپا شد. آن‌ها درمی‌یابند که دگرگونی اصلی می‌باید در پرسپکتیو<sup>۳</sup> که از رنسانس تاکنون درگیرشان بودند، رخ نماید.

## ۲. سینمای اگزیستانسیالیستی و نگارگری

تنی چند از فلاسفه که سینما را ابزاری برای رساندن مفاهیم می‌دانند بر این اعتقادند که سینما نباید «محکوم به سرگرمی‌بودن و الگویی برای جامعه نمایشی - تجاری و انفعال تماشاگر باشد» (صرف، ۱۳۹۴: ۲۲). آن‌ها سینما را چیزی می‌دانند فراتر از جهانی که خود را به‌مثابه قلم، چشم، حقیقت، مقاله، فلسفه و ... می‌نمایاند. رها از قیاس سینما و فلسفه، تنی چند از فیلمسازان جوان آیزنشتاین در فیلم‌های اعتصاب، رزمنه پوتمکین و اکتبر به‌روشنی از نظریات مارکس استفاده کرده است. بازن، گذار، روبر برسون، روسولینی نیز در این‌گونه قرار دارند. اصطلاح اگزیستانسیالیسم که نورخان تر در متون یونان باستان نیز آشکارا جلوه می‌نمود، پس از جنگ جهانی دوم در آثار متقدم ژان پل سارتر به توصیف ادبیات، هنر و فلسفه به میان آمد.<sup>۴</sup> اگزیستانسیالیسم در دهه چهارم به بعد تأثیر عظیمی در ادبیات گذاشت و سرانجام وارد ادبیات نمایشی نیز شد. سارتر، کامو، بکت، یونسکو و گومروویچ از جمله نمایشنامه‌نویسانی‌اند که با رویکرد اگزیستانسیالیست، سبک نوشتاری ابزورد را برگزیدند.

در حقیقت، کوشش برای بازیابی سخن این فلاسفه، اگزیستانسیالیسم به سینما نیز را یافت. برگمان، تارکوفسکی، ویم وندرس آنجلوپولوس، کافمن، کیشلوفسکی، زویاگینسف، سوخوروف و آنتونیونی به‌عنوان فیلم‌ساز تمامی مایه‌ها و

<sup>۱</sup>. Gustav Deutsch

<sup>۲</sup> ماتیس می‌گوید شرق ما را نجات داد.

<sup>۳</sup> انتخاب مناظر بکر مانند جنگل‌های آفریقا، یکی از راهکار هایشان بود.

<sup>۴</sup> آثار متاخر او تصویری اجتماعی و مارکسیستی به خود گرفت.

مضامین این فلسفه را در بهترین شکل در فیلم‌های خود جمع آوردند. شخصیت‌های فیلم‌های اگزستانسیالیستی<sup>۱</sup> بیشتر در غیاب‌اند. آن‌ها گریز از معرکه‌اند و به این جهت به طبیعت پناه می‌برند. آن‌ها بحران زناشویی نامرئی دارند؛ دچار گم‌گشتگی و اضطراب، از خودبیگانگی و سرگشتگی انسان مدرن‌اند که به شیء‌وارگی شخصیت‌ها و عدم قطعیت می‌شناسیم. افزون بر این همه افسرده، دچار بحران و جهان پیرامون آن‌ها آشفته و غیرقابل درک است. تنهایی، دل‌مردگی، پریشانی، بحران هویت، عشق‌های بی‌سرانجام، عدم تفاهم و رابطه‌های گسسته شده‌ای که هرگز سامان نمی‌گیرد، حس خفقان آن‌ها را وامی‌دارد تا دائم برای گریز از این وضعیت رنج‌آور به وسیله ناتوانی در عدم ارتباط و تفاهم با پیرامون خود در تلاش باشند.

آنتونیونی که بی‌معنایی و جهان مدرن‌آدر آثارش آشکارا جلوه می‌کند، معاینه انسان را در بافت جامعه مدرن صنعتی به تصویر درمی‌آورد. او در فیلم‌هایش به این اشاره دارد که شتاب‌زدگی و فشارها باعث شکاف میان روابط انسان‌ها می‌شود. به همین جهت، بی‌معنایی در انسان‌ها به دلیل فراموش شدن دل‌مشغول‌های ژرف را به گونه‌ای که دیرتر اشاره می‌رود، به تصویر می‌کشد. «این فیلم‌ها (فیلم‌های آنتونیونی) نشان می‌دهند که نگرانی‌های اگزستانسیالیستی موجود در معنا به خاطر وضع خود جهان مبرم و ضروری‌اند» (پاملو، ۱۳۹۵: ۱۴۲). فیلم‌های آنتونیونی به گفته رابرت مک کی دارای خرده‌پیرنگ‌اند. این پیرنگ نامتعارف که اندک و گاهی به قصد برهم‌زدن انتظارات تماشاکن تدبیر شده، در جای‌جای ضرباهنگ‌گند آثار آنتونیونی که تمامی مناسبات سنت هالیوود را برهم زده، به چشم می‌آید. همچون گفته آنتونیونی، بیگانگی اگزستانسیالیستی در سراسر آثارش امتداد یافته است. «اگزستانسیالیسم و بعدها پدیدارشناسی دو فلسفه‌ای هستند که فکر می‌کنم به من نزدیک‌اند. می‌توان انعکاس آن‌ها را در فیلم‌هایم دید» (آنتونیونی، ۱۹۹۶: ۸۸).

شخصیت‌های فیلم‌های آنتونیونی از همدیگر بیگانه شده‌اند. جهت نمونه در فیلم ماجرا که تمرکزش بر مناسبات میان شخصیت‌ها و بی‌معنایی زندگی‌شان است، آن‌ها می‌فهمند که رابطه‌اش با سندرم چقدر پوچ و بی‌معنی شده است. سندرم و کلاودیا به‌رغم تلاش‌های بسیار نمی‌توانند بر شکاف میانشان فائق آیند. شخصیت‌ها نمی‌توانند روابط انسانی سالمی باهم برقرار کنند؛ چراکه احساس معناداری نسبت به خود ندارند تا بتوانند با دیگران ارتباط برقرار کنند. به همین جهت آنتونیونی نگاه شخصیت‌های فیلم‌هایش را مرکز‌گریز قرار می‌دهد. آن‌ها به‌ندرت به یکدیگر خیره می‌شوند. امتداد نگاه شخصیت‌های آثار آنتونیونی، نگاه تماشاکن را به خارج قاب تصویر هدایت می‌کند. افزون بر این، اتاق‌ها، طاق‌ها و به‌طور کل معماری در فیلم‌های آنتونیونی نقش چنین بنیادی را در جدایی فضاها که اشاره به جدایی اشخاص فیلم‌جوانان آن‌ها و سندرم در فیلم ماجرا توسط طاق‌های دراماتیک جداکننده به‌عهده داشته است. جدایی عمیق‌تر زمانی که آن‌ها به بالکن می‌روند بر دوش معماری اتاق احساس می‌شود.

<sup>۱</sup> شخصیت فیلم‌های اگزستانسیالیستی دو مفهوم را یدک می‌کنند. اول دازاین یا مرگ‌آگاهی که ایستادن در بیرون معنا می‌شود و دیگری حضور در اکنون (being there)

<sup>۲</sup> برگمان در آثارش مرگ خدای مسیحیت، وودی آلن، چالش‌های اخلاقی معاصر و فلینی تأکید بر عنصر سوپژکتیو در آثارش جلوه می‌کند.



تصویر ۲. نقش معماری در فیلم صحرای سرخ / کارگردان: آنتونیونی / ۱۹۶۴



تصویر ۱. نقش معماری در نگاره‌ای از نسخه دیوان خواجه کرمانی، همایون ۷۹۹ق.

در نگارگری ایرانی نیز همچون تصویر شماره ۳، نگاره‌ای از نسخه دیوان خواجه کرمانی، به نام رسیدن همای به در کاخ همایون، که به دست نگارگر مکتب جلاایریان بغداد جنید السلطانی به تصویر آمده است، هماهنگی بین مناظر و فیگور انسانی و معماری به چشم می‌آید. اما نخستین بار توسط کمال‌الدین بهزاد، تقسیم‌بندی تابلو، حساب‌شده، فکر شده، و استوار به جلوه‌های نمایش عمق، به پلان‌های مختلف تقسیم گشته است که دیرتر تفحص خواهد شد. او این کار را به این جهت انجام می‌داد که «ترازهای مختلف و درهم‌تنیده را روی سطح دوبعدی مجسم کند» (رسولی، ۱۳۸۸: ۳۳۵).

هنرمند ایرانی از دیرباز از عالم بیرون محاکات نمی‌کرد او قادر بود از تخیل و تشبیه و عالم خیال تصویری از جهان محال و ممکن به‌گونه‌ای متصل، به‌دست دهد. سوپژکتیو با پژواک مهارت و استادی او در غالب ابژکتیو به‌صورت نمادین و استعاری در اثرش آشکارا جلوه می‌کرد. «عدم رغبت هنرمند ایرانی به تقلید از طبیعت و تأکید او بر بیان مفاهیم ذهنی و نمادین است. از این رو، می‌توان چکیده‌نگاری، تزیین و انتزاع از خصلت‌های عام نقاشی ایران دانست» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۷۶). در عالم خیال همه‌چیز تمثیلی است و مرجع هنرمند اعیان ثابت است. نقش خیال فعال برای هنرمند ایرانی به حسی همانند است که درک او را از جهان پیرامونش برای بازنمایی یاری می‌گیرد. «تنها خیال انسان است که قدرت ورود به این دنیا را دارد و در حقیقت عضوی که به ادراک آن نائل می‌شود، خیال فعال است» (کرین، ۱۳۷۳: ۳۰۰).

تمام این اشتراکات همچون استفاده از رنگ تخت، هم‌زمانی، عدم تمایل به نمایش بازتاب عواطف در چهره‌ها به اندیشه‌های نهان هنرمند ایرانی نزدیک است که ریشه در باور به عالم مثال از قبل از ورود اسلام به ایران دارد. «در ایران باستان نیز به عالم مثال اعتقاد داشته‌اند» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۵). از سوی دیگر، تصویرشدن انبیاء و اولیا خدا، به دلیل ایجاد تقدس، منع بود. هنرمند ایرانی از طلیعه تاریخ اسلام هر موجود زنده‌ای را لطیفه‌ای از ذات الهی می‌دانست

و تصویر کردنش را دام‌چالۀ هنرش. برای این، هنرمند ایرانی بی‌آنکه هیچ سوییۀ ای را داوری کند به‌سوی هنر انتزاع و نقوش هندسی گرایش داشت و در پی تقلید نبود. نخست از هر چیزی که برای هنر او به میان می‌آمد آفریده‌شدن وجود انسان در صور الهی بود که دشوار به تقلید می‌آمد و منعش از حق کامل در غضب تصویر و سپس به هیچ رو هیچ‌چیز در باور هنرمند ایرانی نوی باید رابط بین انسان و صور نامرئی جای گیرد. هنرمند ایرانی رها از عدم تقلید از محیط پیرامون، به‌دنبال خلق جهان تصویری جدید است که با تفکر به روابط رنگ‌ها و کم‌پوزیسیون آن‌ها حاصل شود. برای او روابط رنگی و خوشایند بصری و جلوه‌های رنگ مهتر از انطباق با طبیعت و واقعیت است.

طلای دالان هنر ایرانی از دیرباز چارچوبی برای آثار خود پدید آوردند که از قبل از اسلام نیز در حجاری‌های تخت جمشید قابل مشاهده بوده است که بر نظامی از اصول و ضوابط دیرتر در نگارگری نیز به چشم آمد. این اصول جوان ساکن، ساکت و بی‌حرکت بودن تصاویر است. بیش از دو هزار تصویر در تخت جمشید قادر است تصویری از نظام ارائه اطلاعات را رها از بازتاب عواطف در چهره‌ها به تماشاکن ارائه دهد. تماشاکن در تمامی تصاویر بی‌آنکه توانسته باشد تصویری از عواطف همچون خشم، شادی، نفرت، غرور و دیگر احساسات را دریافت کند، به اندیشه‌های نهان آثار نزدیک می‌شود. این خصوصیت ساکن و ساکت و بی‌عاطفه‌بودن تصاویر که دیرتر در آثار اشکانی، ساسانی و نگارگری بعد از اسلام تا دوران قاجار اول به چشم می‌آید آمیخته با نگاهی فرمایشی، سفارشی و اشرافی است. حضرت سعدی در قطعه شماره ۶۱ می‌فرماید: آدمی فضل بر دگر حیوان. به جوانمردی و ادب دارد. گر تو گویی به‌صورت آدمی‌ام. هوشمند این سخن عجب دارد. پس تو همتای نقش دیواری؛ که همین گوش و چشم و لب دارد.

عدم بازتاب عواطف در فیلم‌های اگزیتانسیالیستی نیز به منظور نسخ روابط جنسی در چهار اثر<sup>۱</sup> آنتونیونی مسلط و بارز است. باری نخستین تصور این درد از مسائلی که انسان‌ها را به ستوه آورده، آنتونیونی را به نمایش اروس بیمار و انسان پریشان می‌کشاند. شخصیت فیلم‌های آنتونیونی تمامی مخاطراتشان را جوان سکس مسکن به‌عنوان گریز، جستجو حداکثری و عدم آگاهی از هدف، به‌سوی میل به عدم بازتاب عواطف در چهره‌ها هدایت کرده است.

در نقاشی ایرانی نیز از دوره ساسانیان نمودی از تصورات آدم بی‌حرکت و بدون بازتاب عاطفه در چهره به چشم می‌آید. حضرت سعدی در قطعه ۵۹ می‌فرماید: تا مرا با نقش رویش آشنایی افتاد، هرچه می‌بینم به چشمم نقش دیوار آمده است. به این دلیل است که خالق شخصیت فیلم‌های اگزیتانسیالیستی از به تصویر کشیدن تمام‌رخ یا نمای نزدیک از چهره‌ها جوان نقاشی ایرانی گریبان‌اند.

<sup>۱</sup> . فیلم‌های شب، ماجرا، کسوف و صحرای سرخ



تصویر ۳: نمای دور در برگی از شاهنامه  
طهماسبی

تصویر ۴: نمای دور در فیلم صحرای سرخ / کارگردان: آنتونی / ۱۹۶۴

### ۳. هم‌زمانی در سینما و نگارگری

کوشش انسان جهت فهم روایت، از طریق شناسایی زمان و مکان با مفاهیمی همچون روز، شب، ماه، سال، دقیقه، ثانیه، هزاره، گذشته، حال، آینده و مانند این‌ها توفیق می‌یابد؛ به‌واقع قصه‌گویی که نقش برتری را در روایت به‌عهده دارد، به‌گونه‌ای مدام مفهوم درزمانی را دنبال می‌کند. «انسان بیرون از تجربه‌ی زمان وجود ندارد؛ بنابراین انسان، حیوانی روایی است» (ریکور، ۱۹۸۰: ۱۷۵). زمان فقط بخشی از راه‌های روایت نیست، بلکه روایت، رابط انسان با زمان است. روایت، ابزار بنیادینی است که انسان از رهگذر آن، زمانمندی را درمی‌یابد. جرالند پرینس<sup>۱</sup> روایت‌شناس آمریکایی می‌گوید: «روایت با پدیدآوران آنات مختلف زمانی و برقرار ساختن پیوندی میان آن‌ها، با گنجاندن الگوهای معنادار در زنجیره‌های زمانی، با اشارت داشتن برپایانی که تا اندازه‌ای محاط در آغازگاهی بوده است و آغازگاهی که رو به‌سوی پایانی دارد، با آشکار ساختن معنای زمان و تحمیل معنا بر آن، زمان را می‌خواند و به ما می‌آموزد که زمان را چه طور بخوانیم» (پرینس، ۲۰۰۰: ۱۲۹)؛ در نتیجه، می‌توان گفت زمان عامل ساختاردهنده‌ی هر روایت است.

ساختارهای زمانی نو که جزو ساختارهای غیرخطی است و سینمای پست‌مدرن به چشم می‌آید، کشاکشی مدام میان تمایل به قصه‌گویی خطی و چیرگی نقش زمان بر اهمیت قصه را به دوش می‌کشد. نخست از هر چیزی روایت شبکه‌ای<sup>۲</sup> که نمونه‌ای از ساختارهای چند پی‌رنگی در سینماست، نقش برجسته‌ای در ساختارهای زمانی نو را به‌عهده دارد که چند داستان موازی توسط یک شدی یا انسان یا حادثه به یکدیگر متصل می‌شوند. روایت پیچیده یا پازل

<sup>۱</sup> Gerald J. Prince

<sup>۲</sup> Network narrative

فیلم<sup>۱</sup> روایت چنگانی<sup>۲</sup> یا انشعابی، روایت معکوس، روایت معمایی، روایت فلش فوروارد یا فلش بک پیچیده، روایت کانونی، روایت از وسط<sup>۳</sup>، روایت ذهنی بازی، روایت مبهم یا دایره‌ای و سرانجام روایت به شیوه تقسیم قاب<sup>۴</sup> دیگر روایت‌های ساختارهای زمانی نو در سینمانند روایت به شیوه تقسیم قاب، روایت را بر روی پرده سینما چندپاره کرده و به نمایش درمی‌آورد. اولین روایت هم‌زمان را با شیوه تقسیم قاب در فیلم زندگی یک مأمور آتش‌نشان آمریکایی<sup>۵</sup> ساخته ادوین ای بورتر در سال ۱۹۰۳ به چشم می‌آید. در این فیلم کارگردان برای به تصویر کشیدن هم‌زمان خیال بازیگر از این فن استفاده کرده است.

دیرتر به دلایل مختلف این فن که نورخان‌تر بر سینما ناشناخته بود، آشکارا جلوه می‌کند. مهم‌ترین فیلم دوران صامت فیلم ناپلئون ساخته ابل گانس است از شیوه تقسیم پرده سه‌تایی به جهت شیوه جدیدی برای روایت فیلمش بهره برد. اما در دوران سینمای کلاسیک این نوع از روایت مورد استقبال قرار نگرفت اما جوانان فیلم حرف‌های محرمانه<sup>۶</sup> ساخته مایکل پاسگان، پس از پیشاداستان، تصویری از جهان زن و مرد اصلی داستان را به شیوه هم‌زمان با فن روایت تقسیم قاب را به دست می‌دهد.

در نگارگری ایرانی همچون نگاره زاری بر مرگ اسکندر از شاهنامه ابوسعیدی که در قرن هفتم ه.ق به تصویر آمد، روایت هم‌زمان به چشم می‌آید. همچون تصویر ۱۳، ساختمانی باشکوه که کاخ اسکندر است با شمعدان‌های گران‌بهایی از تاریکی بیرون آمده که توسط سینی‌های بزرگی به جهت اشک‌ریز در زیر آن مهار گشته است. با توجه به آنچه در بحث زمان و روایت اشاره رفت، نگارگر شمع و شمعدان را از روبه‌رو به تصویر آورده، درحالی‌که سینی‌های اشک‌ریز را به جهت به تصویر کشیدن نقوش زیبایی که بر کف آن قرار دارد از بالا بازکاویده است.

<sup>۱</sup> Puzzle film

<sup>۲</sup> Forking path narrative

<sup>۳</sup> In medias res

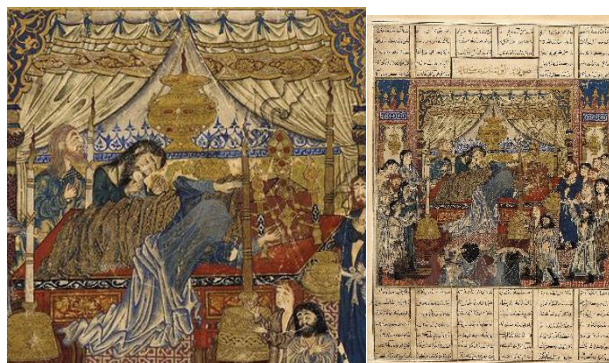
<sup>۴</sup> Split Screen

<sup>۵</sup> Life of an American Fireman

<sup>۶</sup> Pillow Talk



**تصویر ۶.** فیلم وقتی هری سالی را دید<sup>۱</sup> کارگردان: راب رینر / ۱۹۸۹

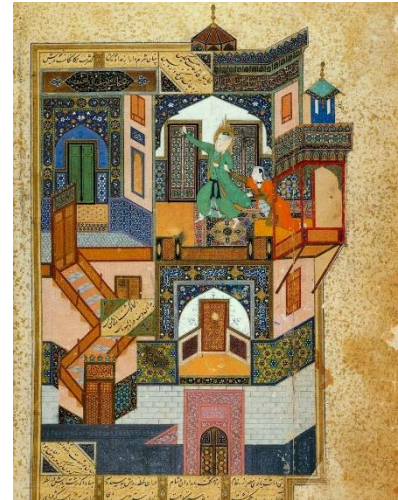


**تصویر ۵.** نگاره زاری بر مرگ اسکندر برگی از شاهنامه ابوسعیدی (دموت) قرن هفتم ه.ق

نگارگر ایرانی اجسامی را که بازسازی‌اش از یک زاویه دید دشوار است، هم‌زمان از دو زاویه دید مختلف (قائم و روبه‌رو) به تصویر درآورده است. هر یک از عناصر تصویر از نظر نگارگر از یک زاویه دید، بهتر به چشم می‌آید؛ بنابراین بدون ملاحظات زمانی و مکانی آن عنصر از زاویه دید برتر نقش بسته شده است؛ همچون فرش و سینی که از بالاترین جلوه رادارند و پرده‌ها که از روبه‌رو کامل‌تر آند. این فن از نقاشی‌هایمانی آغاز و تا مکتب هرات به اوج خود رسید.

به تدریج در سینما در فیلم‌های بسیاری جوانان فیلم‌های وقتی هری سالی را دید ساخته راب رینر، مرگ بر عشق ساخته نورخان رید، گفتگو به ازنان دیگر ساخته هانس کانولا این فن به جهت روایت هم‌زمان به کار گرفته شد. اما برخی از فیلمسازان همچون مارک وب در فیلم ۵۰۰ روز سامر از ساختار روایت غیرخطی که نورخان تر به آن اشاره رفت بهره برده و داستانی مردی را روایت می‌کند که ذهنش به گذشته رجعت کرده و شکست‌های خود را تحلیل می‌کند. در سینمای جدید (پس از کلاسیک) موضوع «زمان جوانان رنگ‌ها بر روی بوم نقاشی و یا جوانان صداها و آواها در موسیقی، بنیادی‌ترین اصول سینما را رقم می‌زنند» (Deleuze, ۱۹۸۹: ۲۸۸).

<sup>۱</sup> When Harry met Sally



تصویر ۷. نگاره یوسف و زلیخا از بوستان سعدی،

اثر کمال‌الدین بهزاد، ۸۹۳ هجری قمری تصویر ۸. کیل را بکش / کارگردان : کوئینتین تارانتینو / ۲۰۰۳

در صحنه‌ای از فیلم بیل را بکش ساخته، تارانتینو برای کشتن عروس فیلم کارگردان از دوباره کردن تصویر کمک می‌گیرد که جوانان نگاره گریز یوسف از زلیخا شاهد نمایش هم‌زمان فضاهای داخلی و خارجی یک بنا هستیم. به عبارت دیگر، تماشا کن در یک‌زمان قادر به دیدن داخل عمارت و بیرون عمارت در نگاره و اتاق بیمارستان در فیلم است. «در نگارگری ایرانی نمایش فضاهای مختلف، از لحاظ مکانی و زمانی، به‌طور هم‌زمان در یک تصویر دیده می‌شود. برای نمونه دو فضا و دو زمان (دو آسمان شب و روز) در کنار هم، در یک تصویر به نمایش درآمده‌اند» (کنبی، ۱۳۸۱: ۷۳).

اوج فن هم‌زمانی در مکتب هرات و در آثار کمال‌الدین بهزاد به چشم می‌آید. نگاره یوسف و زلیخا یکی از بهترین آثار کمال‌الدین بهزاد است که آن را در حدود سال ۸۹۳ هجری قمری برای نسخه‌ای از کتاب بوستان سعدی نگارگری کرده است. نگارگر علاوه بر بهره‌گیری از روند حرکتی گریز یوسف از زلیخا، توانسته است هم‌زمان بیرون کاخ زلیخا، حیاط کاخ زلیخا، طبقه همکف و پشت‌بام را به نمایش بگذارد. این نگاره توالی زمان را از جهانی به جهان دیگر به تصویر می‌کشد و فضا سازی‌های چندساحتی با بینش عرفانی که ریشه در آثار کمال‌الدین بهزاد به‌خصوص نگاره‌های بوستان دارد در این اثر نیز به چشم می‌آید. به همین دلیل است که هنرمند ایرانی برای به نمایش گذاشتن زمان و مکان از دیدگاهی غیر از آنچه با چشم انسانی قابل‌درک است، به اثرش توجه دارد. او زیبایی را چیزی فراتر از آنچه به چشم می‌آید، می‌داند و این از دیرباز استوار است. «مانویان نیز زیبایی را وابسته به ماده نمی‌دانستند» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۵).



تصویر ۱۰. فیلم آنی هال / کارگردان : وودی آلن / ۱۹۷۷



تصویر ۹. برگی از شاهنامه بایسنقری اثر امیر خلیل

تصویر ۹ عده‌ای هم‌زمان خارج از قلعه و تعدادی از سپاهیان داخل قلعه‌اند. افزون بر این، اندرونی و زیرزمین نیز هم‌زمان به چشم می‌آید. در برخی از نگاره‌های ایرانی «حوض به شکلی قراردادی طوری ترسیم‌شده که گویی از بالا، از دید پرنده، دیده می‌شود؛ درحالی‌که باقی تصویر از زوایای متفاوت مانند روبه‌رو و جانبی مشاهده می‌شود» (ولش، ۱۳۷۰ : ۴۶). عنصر زمان و مکان نیز در آثار این هنرمندان دستخوش بیان صفات نوعی و بیان حقیقت وجودی ماده می‌گردد. «بدین‌سان در نگاره او نه زمان و نه مکان معینی مجسم می‌شود؛ نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می‌کند، و نه قوانین رؤیت جهان واقعی کاربرد دارند. به سخن دیگر، اینان روش مفهومی و نه روش بصری را در واقع‌گرایی خود به کار می‌گیرند» (پاکباز، ۱۳۷۸ : ۵۹۹). آنچه آثار این هنرمندان بیان می‌دارند «ماهیت ازلی و اعیان ثابت اشیاء است» (بورکهارت، ۱۳۷۶ : ۴۷). از سوی دیگر، جوانان تصویر دویاره فیلم بیل را بکش جایگاه و محل قرارگیری چشم ناظر مشخص نیست. انتخاب تماشا کن از روایت هم‌زمان با دویاره کردن تصویر در فیلم آنی هال ساخته وودی آلن جوانان نگاره ایرانی قابل‌تأمل است. تماشا کن در هر دو اثر هم‌زمان حق انتخاب دارد تا کدام بخش از تصویر را نظاره کند. فیلم روند آزادسازی و مختار بودن و همچنین مؤلف‌بودن تماشاگر سینماست. سینما به شکلی انفعالی و براساس حس همذات‌پنداری تماشاگر را تقریباً به‌طور الزامی با خود درگیر می‌ساخت.

#### ۴. نگاه خیره سوژه به چشم ناظر در سینما و نقاشی‌های قاجار اول

از دستاوردهای نقاشی ایرانی، نگاه خیره سوژه به چشم ناظر بود، که قابل‌بررسی و تطبیق با سینمای مدرن نیز هست. نظریه‌پردازان چارچوبی برای آن پدید آوردند که بر نظامی از اصول و ضوابط استوار بود و سینماگران نسل‌های بعد علاوه بر فراگیری این اصول، به فراخور موقع و موضع خود، آن را متحول کردند و از فاصله‌گذاری، تا به سینمای پست‌مدرن به گونه‌ی نگاه خیره بازیگر به دوربین و ارتباط مستقیم با تماشا کن ارتقا دادند و شیوه‌ای پدید آوردند که خاص سینمای پست‌مدرن و مدرن بود. این شیوه همگام با مکتب‌های پست‌مدرن نقاشی و تئاتر در جهان در سطحی

والا موردتوجه بود و موجبات جدایی آثار هنرمند را از تماشا کن فراهم می‌کرد. هنرمندان از این شیوه برای یادآوری به تماشا کن جهت غرق‌نشدن در اثر و به‌ویژه نشا دادن لایه‌های تعلیمی اثر بهره می‌گرفتند و فضایی آموزشی ایجاد می‌کردند. کانون توجه فیلمسازان سینمای غیرتداومی به نگاه خیره بازیگران به چشم ناظر، آن‌ها را بر آن داشت تا با خصوصیات و مشخصات فنی آن آشنایی بیشتری پیدا کنند. نگاه خیره در سینما که برگرفته از تئوری‌های آوانگارد میرهولد و برشت در تئاتر بود بدیل سبک‌های نوپا و زودگذر بود.

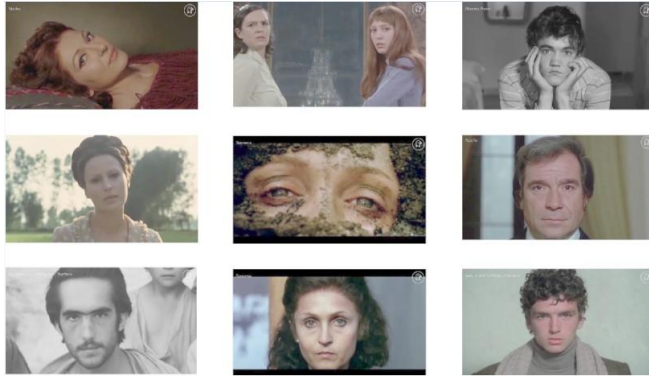
نقاشی ایرانی در دوران قاجار اول به‌واقع دوران آقامحمدخان، فتحعلی‌شاه و محمدشاه علاوه بر به‌کارگیری اصول پیشین، به فراخور تأثیرات فرنگی آن روزها، آن‌را متحول و با شگردهای سنتی‌نگاری ترکیب کرد، و آن به‌سوی شمایل‌نگاری سوق پیدا کرد. هنرمند ایرانی از دیرباز چونان که نورخان تر اشاره رفت، به‌دنبال ثبت حقیقت به‌جای واقعیت در جای‌جای اثرش است. به این دلیل است که نقاش قاجاری نیز در پی تصویرسازی ست‌نه واقعیت‌گرایی، و شمایل‌کش است نه تصویرگر؛ شمایل است که اشاره به آنچه باید دارد نه آنچه هست و ایدئالیسم در پیکرنگاری دوران قاجار نقش برتری را ایفا می‌کند.

اولین نگاه خیره بازیگر به لنز دوربین فیلم‌برداری، در سال ۱۹۰۳ میلادی، با فیلم سرقت بزرگ قطار<sup>۱</sup> به کارگردانی ادوین ای پورتر<sup>۲</sup>، آغاز شد. فیلم سرقت بزرگ قطار، اولین فیلم ژانر وسترن، و پایه‌گذار روایت واقع‌گرایانه در سینماست. نمای نگاه خیره سوژه به دوربین<sup>۳</sup> بازیگر در اول و آخر فیلم و نگاه او به شلیک به دوربین از نکات بارز فیلم سرقت بزرگ قطار است که آن‌را به‌عنوان اولین فاصله‌گذاری در تاریخ سینما مطرح کرد. روند بسط و گسترش نگاه خیره سوژه به چشم ناظر، با بهره‌گیری از دستاوردهای برتولت برشت در تئاتر، چشمگیر بود، به‌خصوص شیوه فاصله‌گذاری که در تئاتر بر پایه نظریات میرهولد شکل گرفت.

<sup>۱</sup> The Great Train Robbery

<sup>۲</sup> Edwin S. Porter

<sup>۳</sup> eye contact



تصویر ۱۱. شاهزاده سوار بر اسب در نبرد با اژدها اثر

تصویر ۱۲. نگاه خیره سوژه به چشم ناظر در فیلم‌های پازولینی

آقا صادق

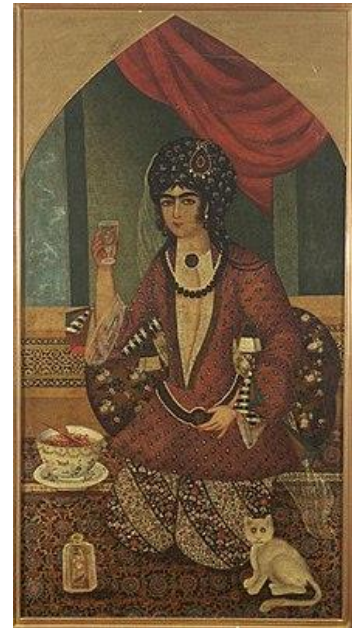
همان‌طور که در تصاویر به چشم می‌آیند، در تصاویر رنان نیز تیپ‌سازی ادامه دارد و قوانین نقاشی پابرجاست. خال کنار لب، دهان آنچه، ابرو کمان، کمر باریک نیز در تصاویر رنان نیز ادامه دارد. اما نکته‌ای مورد توجه این پژوهش قرار گرفته، نگاه خیره سوژه به چشم ناظر در این اثر و بسیاری از آثار این دوران است. در آثار این سوژه‌های نقاشی با کمال تعجب به چشم ناظر خیره شده‌اند و تبدیل به ابژه شده‌اند. در سینما نیز بازیگران (سوژه) با نگاه خیره به چشم ناظر مجبور به ابژه شدن می‌شوند؛ چراکه این نوع از نگاه، بازیگر را به مثابه دیگری ظهور می‌دهد. در بسیاری از آثار این دوره این خصوصیت به چشم می‌آید. این شاخصه در نقاشی‌های آن دوران می‌تواند دلایل گوناگونی داشته باشد، اما آنچه به پژوهش اخیر مرتبط می‌شود، ایجاد فاصله بین تماشا کن و اثر است. نقاش برگرفته از پیشینه هنری خود به دنبال دور کردن نقاشی خود از واقعیت است. رها از زوایای متفاوت، کوچک و بزرگ بودن اجسام نسبت به دوری و نزدیک بودن چشم ناظر نیز دستخوش تغییر شده است؛ به‌واقع نگارگر بر اساس علم پرسپکتیو که اجزای دورتر تصویر را کوچک‌تر و اجزای نزدیکی یک‌تر به نگارنده را بزرگ‌تر روایت می‌کند، عمل نکرده و هرآنچه در تصویر به چشم می‌آید، چه دور و چه نزدیک به یک اندازه و وضوح‌اند. «نقاش ایرانی با قرار دادن اشکال گوناگون و تنظیم متعادل آن‌ها بر سطح قطعه به وسیله نمایانند هر شکل و سطح در پشت سر یکدیگر (... موضوع دوری و نزدیکی هریک از عوامل را به ذهن القاء می‌نماید. بی‌آنکه در مجموع به کیفیت دو بُعدی سطح قطعه، خللی وارد ساخته باشد» (تجویدی، ۱۳۷۵: ۱۴). ترکیب‌بندی افقی یا افق رفیع ترفندی است که نگارگر از آن در تصویر بهره جسته است.

به نظر می‌آید فن نگاه خیره سوژه به چشم ناظر از ابتدای نقاشی قاجار اول از ضابطه‌های اصلی آموزش هنر نقاشی به نقاشیان بوده است. با گذشت زمان و بسط و غنای نقاشی ایرانی در جهان، سینماگران نیز بر این شیوه تمرکز یافتند و آن‌را همچون فنی به جهت فاصله‌گذاری قوام و دوام بخشیدند. این شیوه در آثار آوانگاردها شالوده‌ای محکم پیدا کرد و طوری که در سینمای دوران مدرن با درخشش چشمگیر جلوه یافت. این دو همواره در راستای یکدیگر بودند.

برتری جویی سینمای غیر تداومی سبب می‌شد بسیاری از مشخصات سینمای کلاسیک که خوش درخشیدند، عقب بکشند. با رعایت جوانب لفظ و معنی و به جهاتی که گفته آمد می‌توان برای نگاه خیره مفهومی وسیع در نظر گرفت. نگاه خیره روشی بود که هنرمند با استفاده از آن، توانایی خود را در انجام عملش تأکید می‌گرفت، به کار می‌بست.



تصویر ۱۴. فیلم بازی‌های مسخره (میخائیل هانکه -  
۱۹۹۷)



تصویر ۱۳. نگاه خیره سوژه به چشم ناظر در نقاشی قاجار  
اول

نگارگری ایرانی با بهره‌یابی از خصوصیات و کارکردهایش به یک اندازه، نقشی سازنده در پی‌ریزی سبکی در هنر به‌خصوص سینمای جهان داشت. این دو، یعنی سبک‌های نگارگری برگرفته از شرایط دوران حکومتی و خصوصیات برخی از نمایش‌های ایرانی، تجربیاتی چشمگیر در عالم سینما اندوختند که به ارتقای سینمای غیرتداومی انجامید. اندکی درنگ در این نکات، نشان‌دهنده شباهت مسالمت‌آمیز بین فن‌های نقاشی ایرانی و جملگی فعالیت‌های آن‌ها در هموار کردن راه پیشرفت هنرهای دیرتر به‌خصوص سینما نقشی درخور داشتند.

## نتیجه‌گیری

نگارگر ایرانی با دوری از بازنمایی عین به‌عین مادی و ظاهری عناصر همچون عدم نمایش تأثیر منبع نور موضعی، عدم وجود سایه، حفظ خلوص رنگ‌ها، به ماده از طریق بیان حقیقت آن در عالم مثال، شرافت می‌افزاید. کوچک کردن و کم‌اهمیت کردن پیکره‌های انسانی نیز به‌دلیل عدم دخالت در خلق خالق متعال در تصویر به چشم می‌آید؛ چراکه خداوند به بهترین و کامل‌ترین وجه انسان را آفریده است. این مهم در عدم بازتاب عواطف در چهره نیز نمود می‌یابد که در سینمای اگزیستانسیالیستی نیز آشکارا جلوه کرده است.

نمادین‌کردن چهره انسان در تصاویر نیز، بر رابطه با مفهوم عواملی انسان استوار است. مفهوم زمان و مکان انتزاعی به‌عنوان یکی از ابزارهای نگارگر ایرانی است که هرگز از ذهن انسان جداشدنی نیست. نگاه اومانستی و پرسپکتیو این حق را از هنرمند سلب می‌نماید تا بتواند عنصری را از زاویه‌ای به تصویر درآورد که مناسب‌تر است اما این محدودبودن به عالم ماده در نگارگری به چشم نمی‌آید و نگارگر ایرانی رها از هرگونه وابستگی به سبک‌های مختلف نقاشی‌های واقع‌گرا، آن زاویه‌ای را بر یک از عناصر تصویر خود به‌گونه‌ای هم‌زمان بر می‌گزیند که مناسب‌ترین جهت بیان تمامی ویژگی‌های خود باشد. هم‌زمانی در سینما نیز با شیوه‌های مختلف روایت به‌خصوص روایت تقسیم قاب تفحص شد.

افزون بر این‌ها، بررسی نگاه خیره سوژه در نقاشی ایرانی و سینما به چشم ناظر نیز تتبع آثار نقاشی نیمه اول قاجار از ملزومات بود. ویژگی‌های این آثار و فن نگاه خیره سوژه به چشم ناظر که جملگی در آثار نقاشی‌های قاجار اول و سینمای بسا کلاسیک، آشکارا جلوه می‌نمود، تفحص شد. نتایج حاصله، به‌ویژه در مورد عدم بازتاب عواطف، هم‌زمانی و نگاه خیره سوژه به چشم ناظر حاکی از آن بود که بین سبک‌های نوین آوانگارد در سینمای جهان و نگارگری ایرانی، تعاملی ویژه، در کار بود. مهم‌ترین برآمد و نتیجه از شباهت نقاشی‌های ایرانی، پیدایش فن‌هایی است که از ترکیب دستاوردهای هنری ایرانیان در هنرهای دیگر به‌خصوص در سینما، فراز آمد.

## منابع و مأخذ:

## کتاب

- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۶). هنر مقدس. ترجمه: جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.
- پاملو، ویلیام سی. (۱۳۹۵). سینمای اگزیستانسیالیستی. ترجمه: نصراله مرادیان، چاپ چهارم، تهران: نشر بیدگل.
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). دایره‌المعارف هنر. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- تجویدی، اکبر. (۱۳۷۵). نگاهی به نقاشی ایرانی (از آغاز تا قرن دهم هجری). تهران: فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- رسولی، زهرا. (۱۳۸۳). زیبایی‌شناسی آثار کمال‌الدین بهزاد. مجموعه مقالات. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- سرف، ژولیت. (۱۳۹۴). سینما و فلسفه. ترجمه: عظیم جابری، تهران: انتشارات افراز.
- کربن، هانری. (۱۳۷۳). تاریخ فلسفه اسلامی. ترجمه: جواد طباطبایی، تهران: انتشارات کویر.
- کنبی، شیلا. (۱۳۸۱). نگارگری ایرانی. مترجم: مهدی حسینی، تهران: مطالعات هنر اسلامی.
- نجفی، صالح. (۱۳۹۶). فیلم به‌مثابه فلسفه: حرکت اشتباه، چاپ دوم، تهران: نشر لگا.
- نصر، سید حسین. (۱۳۷۵). هنر و معنویت اسلامی. ترجمه: رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.

## مقالات

- ولش، استوارت. (۱۳۷۰). «ویژگی‌های نقاشی ایرانی. نگاره». ترجمه نسرین هاشمی، (۲)، ۴۶-۵۳.
- Antonioni, M., & Marga Cottino-J. (۱۹۹۶). The Architecture of Vision: Writing and Interviews on Cinema. Editing by Carlo Di Carlo and Giorgio Tinazzi. New York: Marsilio Publishers.
- Deleuze, g. (۱۹۸۹). Cinema ۲; the Time-Image, Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, the Athlon Press, London.
- Prince, J. (۲۰۰۰). "On Narratology" in Narrative Reader. Martin Macquillan. London and New York : Routledge.
- Ricour, p. (۱۹۸۰). Narrative Time. Critical Inquiry. ۷. pp. ۱۶۹-۱۷۶.