Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

Frozen Time and Endless Repetition in Sohrab Shahid Saless's "Still Life": A Nietzschean Reading-Comparative in Relation to the Aesthetics of Silence and Repetition in Islamic Art

Behnam Torabi [1], **Minoo Khani** [*2], **Mohammad Shokri** [3]

[1] Department of Art Studies, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. behnam.torabi@iau.ac.ir
[*2] (Corresponding author) Department of Philosophy of Art, Islamic Azad University, North Tehran Branch, Tehran, Iran. mmkh1347@iau.ac.ir
[3] Department of Philosophy of Art, Islamic Azad University, North Tehran Branch, Tehran, Iran. m_shokry@iau.tnb.ac.ir

Article Info

Research Article
Issue 63
Volume 23
Page 36 to 53

Submission Date: 2026/04/30
Review Date: 2026/07/13
Acceptance Date: 2026/09/19
Publication Date: 2026/09/22

Keywords

Eternal Recurrence,
Sohrab Shahid Saless,
Still Life,
Aesthetics of Islamic Art,
Repetition.

Cite this article

Torabi, B., Khani, M. & Shokri, M. (2026). Frozen Time and Endless Repetition in Sohrab Shahid Saless's "Still Life": A Nietzschean Reading—Comparative in Relation to the Aesthetics of Silence and Repetition in Islamic Art. *Islamic Art*, *23*(63), 36–53.

dorl.net/dor/20.1001.1.*******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.601211.2483

ABSTRACT

The present research aims to analyze frozen time, repetition, silence, stillness, and space in this film and to compare them with certain aesthetic components of Islamic art. The research is fundamental in terms of its objective, and qualitative, descriptive-analytical, and comparative in terms of its approach. Data were collected through documentary study and direct observation of the film and were analyzed at two levels: at the first level, the formal elements of the film were examined in relation to eternal recurrence, nihilism, and cinematic time; and at the second level, these elements were compared with decorative repetition, stillness, empty space, and spatial introversion in Islamic art. The findings indicate that the camera's immobility, long takes, reduction of dramatic action, repetition of daily actions, and restriction of dialogue create an experience of "frozen time" in which the passage of time does not lead to a qualitative transformation of the character's life. The comparative findings also indicate that repetition, silence, stillness, and space in the two systems under examination, despite formal similarities, acquire different semantic functions; in "Still Life," these elements are linked with everydayness, isolation, and the blockage of transformation, whereas in certain forms of Islamic art, they can lead to order, continuity, and contemplation. The research ultimately demonstrates that the relationship between Shahid Saless's cinematic form and the aesthetics of Islamic art can be explained on the basis of the principle of "formal similarity and semantic difference," without assuming a direct historical influence between them.

Research Objectives:

1. Analyzing how "frozen time," repetition, silence, stillness, and space are represented in Sohrab Shahid Saless's film "Still Life" in light of the concepts of eternal recurrence, nihilism, and cinematic time.
2. Explaining the aspects of formal similarity and semantic difference between the elements of repetition, silence, stillness, and space in "Still Life" and certain aesthetic components of Islamic art, without assuming direct historical influence.

Research Questions:

1. How do the formal elements of the film "Still Life"—especially the camera's immobility, long takes, reduction of dramatic action, repetition of daily actions, silence, and restriction of dialogue—shape the experience of "frozen time" in relation to eternal recurrence and nihilism?
2. What formal similarities exist between repetition, silence, stillness, and space in "Still Life" and certain forms of Islamic art, and what differences can be observed between them in terms of function and aesthetic meaning?

This article is derived from the doctoral dissertation by Behnam Torabi, titled "A Reflection on Active and Passive Nihilism through the Lens of the Eternal Recurrence of the Same in the Cinema of Béla Tarr, Andrei Tarkovsky, and Sohrab Shahid Saless," which was submitted in 2026 at the Science and Research Branch of the Islamic Azad University, under the supervision of Dr. Minoo Khani and the advisory guidance of Dr. Mohammad Shokri.

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

Introduction

Among Friedrich Nietzsche's fundamental concepts, the doctrine of "eternal recurrence" is one of his most complex formulations regarding the human being's relationship with time, life, and the possibility of affirming existence. In the famous formulation of this doctrine, Nietzsche confronts the human being with the question: if this very life, with all its sufferings, joys, and details, were to recur countless times without any change, could one accept it and say yes to it? The image of the "eternal hourglass of existence" that is continually overturned takes repetition beyond a merely temporal issue and transforms it into an existential test for measuring the human being's mode of encountering life (Nietzsche, 1998: 304). From this perspective, eternal recurrence is not necessarily synonymous with nihilism; rather, in the condition of passive nihilism—that is, when the human being loses the power of creativity, action, and transformation of the existing situation—repetition can become an exhausting and closed experience in which the future no longer carries the real possibility of change.

Sohrab Shahid Saless in the film *Still Life* (1974) manifests such a temporal experience not through direct philosophical expression but in the structure and cinematic form of the work. The life of the old signalman and his wife flows within a limited set of daily actions, recurring comings and goings, long silences, and almost endless waits. The camera's immobility, long takes, the significant reduction of dramatic action, the restriction of dialogue, and the dominance of ambient sounds separate time from its conventional narrative function, such that the audience, instead of following a chain of transformative events, is placed within the continuity and heaviness of time itself. Consequently, "frozen time" in this film is not merely a stylistic feature but one of the most fundamental mechanisms of meaning production, and repetition also transcends the level of the story's subject and becomes the organizing logic of the form.

However, repetition, stillness, and silence cannot be examined solely within the horizon of Nietzsche's philosophy. These elements are also present in an important part of the aesthetic and spiritual tradition of Islamic art, although their nature and semantic orientation are not identical with the experience of repetition in *Still Life*. In the geometric and vegetal ornaments of Islamic art, the repetition of visual units, symmetry, interweaving, and the extension of patterns can create a structure that guides the gaze from a single element toward a broader order. Zahra and Shahir, in their analysis of Islamic ornaments, show that the continuous repetition of forms and internal units can create a sense of continuity and infinity in the visual structure (Zahra & Shahir, 2022: 125). Therefore, repetition in Islamic art cannot be considered merely the mechanical multiplication of a single form; rather, in many examples, it is a constructive element in the formation of rhythm, continuity, and the visual organization of the work.

"Silence" is also important in this comparison. Silence in *Still Life* arises mainly through the reduction of dialogue, the elimination of dominant music, and the foregrounding of ambient sounds, and it intensifies the feeling of loneliness, waiting, and the suspension of action. In the mystical horizon upon which a part of the theorization about Islamic art is based, silence acquires a different meaning. Seyyed Hossein Nasr, in his discussion of the relationship between mysticism, music, and Islamic spirituality, considers silence not merely the absence of sound but a path toward the inner dimension of the human being, and he links it with the possibility of liberation from the noise of the external world and attention to the inner matter (Nasr, 1987: 164). Thus, just as repetition in the two systems under study can be similar in formal structure but different in meaning, silence in Shahid Saless's film is mainly linked with isolation, suspension, and the erosion of everyday life, whereas in the spiritual horizon of Islamic art it can have the capacity for contemplation, concentration, and introversion.

This very duality—that is, similarity in certain formal mechanisms and difference in their semantic horizon—constitutes the main problem of the present research. The purpose of comparing *Still Life* with Islamic art is not to prove Shahid Saless's influence from Islamic painting, architecture, or ornamentation, because such a claim would require independent historical and intertextual evidence that the present research does not seek to prove. The question is how similar elements such as repetition, rhythm, silence, stillness, and spatial organization can lead to different semantic results in two aesthetic systems. In *Still Life*, repetition is often accompanied by the erosion of action and the closing of the horizon of transformation, whereas in many geometric and ornamental forms of Islamic art, repetition can be connected with continuity, order, and the expansion of visual perception. Similarly, the film's limited space and silence approach the experience of isolation and stasis, whereas stillness and introversion in certain forms of Islamic art have the capacity to be linked with contemplation and inner experience.

Accordingly, the present research seeks to answer the main question: how do frozen time, repetition, silence, and space in the cinematic form of *Still Life* provide the possibility of reading the work in light of Nietzsche's doctrine of eternal recurrence, and what formal similarities and semantic differences do these elements have in comparison with the aesthetics of silence and repetition in Islamic art? The aim of the research, on the one hand, is to explain how time and repetition become elements producing philosophical meaning in Shahid Saless's cinema, and on the other hand, to offer a comparative reading of the relationship between the form of modern Iranian cinema and certain perceptual and aesthetic principles of Islamic art. The importance of this approach lies in the fact that it takes *Still Life* beyond the confines of a merely

Nietzschean reading and provides the possibility of examining the relationship between the erosive repetition of the film's world and the ordering repetition in the visual traditions of Islamic art, as well as between the silence and limited space of the film and the contemplative capacity of stillness in certain forms of Islamic art, without neglecting the historical, philosophical, and semantic differences of these two systems.

Conclusion

The present research, relying on Nietzsche's doctrine of eternal recurrence, the theory of cinematic time, and a comparative framework based on the aesthetics of Islamic art, examined the form of Sohrab Shahid Saless's film *Still Life*. The main problem of the research was how frozen time, repetition, silence, and space provide the possibility of reading the film in light of Nietzsche's thought, and what formal similarities and semantic differences these components have in comparison with the aesthetics of silence and repetition in Islamic art. The findings showed that the importance of *Still Life* is not limited merely to the representation of a social condition or the narration of the life of an old signalman; rather, the film's form itself becomes a mechanism for experiencing time, waiting, repetition, and the reduction of the possibility of transformation.

In response to the first part of the research question, the formal analysis showed that the camera's immobility, long takes, reduction of dramatic action, repetition of daily actions, silence, and the dominance of ambient sounds create an experience of time that can be called "frozen time." By freezing here is not meant the actual stopping of time, but a condition in which the passage of time does not lead to a qualitative transformation in the lives of the characters. Days, actions, and sounds are repeated, but this repetition does not open a new horizon for action. From this perspective, the world of *Still Life* can be read in relation to Nietzsche's test of eternal recurrence; with the difference that the film's protagonist, instead of actively affirming life, remains in a condition close to passivity, continuity, and the erosion of will. Therefore, the film is not a "direct embodiment" of the doctrine of eternal recurrence, but a cinematic formulation of a condition in which repetition becomes a closed experience devoid of transformation.

The comparative analysis also showed that certain formal elements of the film, including repetition, rhythm, stillness, silence, and spatial limitation, are comparable with certain aesthetic mechanisms of Islamic art. However, this comparison is based above all on "formal similarity and semantic difference." Repetition in *Still Life* is mainly accompanied by everydayness, the erosion of action, and the blockage of the horizon of transformation, whereas in many geometric and decorative patterns of

Islamic art, repetition can lead to rhythmic continuity, order, visual coherence, and the relationship between part and whole. Thus, the similarity lies in the existence of the mechanism of repetition, not in its ultimate purpose and meaning.

The same distinction holds true regarding silence and stillness. Silence in Shahid Saless's film, which results from the reduction of dialogue and the foregrounding of ambient sounds, is linked above all with loneliness, waiting, and the limitation of communication. In contrast, in certain spiritual and mystical readings of Islamic art, silence can have the capacity for concentration, contemplation, and movement toward the inner dimension. Similarly, the limited space in the film mainly creates an experience of confinement, isolation, and the absence of the possibility of exit, whereas introversion and empty space in certain forms of Islamic architecture can serve spatial concentration, tranquility, and contemplative experience. Therefore, one of the most important findings of the research is that formal elements do not inherently carry fixed meaning. Repetition, silence, stillness, or closed space, depending on the philosophical, cultural, and aesthetic system in which they are organized, can acquire completely different implications. In *Still Life*, the combination of these elements on the whole creates an experience of the continuation of the existing condition, the reduction of the will to act, and the difficulty of breaking away from everydayness, whereas in many forms of Islamic art, similar elements can function in the direction of order, continuity, contemplation, and meaning. This distinction constitutes the main point of connection between the present article and the field of Islamic art studies.

From a historical-cultural perspective as well, *Still Life* can be read in the context of Iran in the 1970s and the tensions arising from accelerated modernization. The old signalman stands at the boundary between tradition and modernity; he neither derives any real benefit from the modern mechanism nor has the possibility of returning to a previous order. The train, the railway line, and the imposed rhythm of work, in this reading, are not merely signs of progress but part of a structure that regulates and limits the character's life. However, this condition should not be simply and directly equated with Nietzsche's concept of the "last man"; rather, it can be interpreted as a cinematic example of the reduction of the capacity for action and being caught in the continuation of the existing condition.

The main achievement of the present research is that it takes *Still Life* beyond a merely Nietzschean reading and provides the possibility of studying it within an interdisciplinary framework among Nietzsche's philosophy, the theory of cinematic time, and the aesthetics of Islamic art. This framework shows that the form of modern Iranian cinema can be examined not through the claim of direct influence from Islamic art, but through the comparison of perceptual and formal mechanisms with Iran's visual

traditions. Such an approach makes it possible to study the relationship of Iranian cinema with the heritage of Islamic art not in the form of simple genealogy, but analytically and comparatively. Accordingly, it is suggested that future research examine this comparative model with regard to other works by Shahid Saless and also filmmakers in whose works repetition, stillness, introverted space, or the reduction of dramatic action play a central role. Moreover, comparative study between cinematic form and components such as girih-chini, Persian painting, introverted architecture, and spatial organization in Islamic art can help clarify the relationship between modern Iranian cinema and previous visual traditions. In this path, it is necessary to maintain a clear methodological distinction among "formal similarity," "semantic equivalence," and "historical influence" so that comparative studies move away from formal analogies and unproven attributions.

References

Barzanji, A. (2020). A still cinema: Sohrab Shahid Saless's *Still Life* (1974). *Film Matters, 11*(2), 7–17. https://doi.org/10.1386/fm_00072_1

Bazin, A. (1967). *What is cinema?* (Vol. 1, H. Gray, Trans.). University of California Press.

Burckhardt, T. (2009). *Art of Islam: Language and meaning*. World Wisdom.

Deleuze, G. (1983). *Nietzsche and philosophy* (H. Tomlinson, Trans.). Columbia University Press.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.

Kharazmi, H. (2011). *Bazgasht-e Javidaneh-ye Haman dar Tafakkor-e Falsafi-ye Nietzsche* [Master's thesis, Shahid Beheshti University, Supervisor: Manouchehr Sanei Darreh Bidi]. [in Persian]

Milstein, R. (2021). Persian painting: The page and the text as determinants in the construction of pictorial space. *Jerusalem Studies in Arabic and Islam, 50*, 313–356.

Montazer, B., & Soltanzadeh, H. (2018). Baztab-e naghsh-e panj-zeli-ye montazam dar noghush-e hendesi-ye memari-ye Eslami-ye Iran. *Motale'at-e Honar-e Eslami, 14*(30), 15–40. https://doi.org/10.22034/ias.2018.91746 [in Persian]

Moradinejad, F. (2025). Ravayat va tosif dar sinema-ye Béla Tarr dar tatbiq ba ara-ye Georg Lukács. *Pazhuhesh dar Honar va Olum-e Ensani, 10*(85), 83–94. [in Persian]

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. State University of New York Press.

Nietzsche, F. (1968). *The will to power* (W. Kaufmann & R. J. Hollingdale, Trans.). Vintage Books.

Nietzsche, F. (1998). *Chonin Goft Zartosht* (D. Ashouri, Trans.). Agah Publications. (Original work published 1883). [in Persian]

Nietzsche, F. (2006). *Thus spoke Zarathustra* (A. Del Caro, Trans.). Cambridge University Press.

Sanei Darreh Bidi, M., & Kharazmi, H. (2011). Bazgasht-e Javidaneh-ye Haman dar Tafakkor-e Falsafi-ye Nietzsche. *Hekmat va Falsafeh, 7*(26), 37–52. https://doi.org/10.22054/wph.2011.5822 [in Persian]

Shaw, W. M. K. (2022). Islamic geometries: Spiritual affects against a secularist grid. *Sophia, 61*, 41–59. https://doi.org/10.1007/s11841-022-00905-4

Soleimanzadeh, H., & Sarsangi, M. (2018). Sohrab Shahid Saless and non-cinema in Iran: A case study of the films "A Simple Event" and "Still Life". *Bagh-e Nazar*, (60), 29–37. https://doi.org/10.22034/bagh.2018.62763 [in Persian]

Taheri, A. F., & Jafariyan, F. (2017). Ontology of time in cinema: A Deleuzian reading of *Still Life* and *Prince Ehtejab* with an emphasis on the concept of time-image. *Journal of Philosophical Investigations, 11*(21), 39–52.

Torabi, B. (2026). *Baztab-e Nihilism-e Fa'al va Monfa'el az Manzar-e Bazgasht-e Javidaneh-ye Haman dar Sinema-ye Béla Tarr, Andrei Tarkovsky va Sohrab Shahid Saless* [Doctoral dissertation, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Supervisor: Dr. Minoo Khani, Advisor: Dr. Mohammad Shokri]. Tehran. [in Persian]

Zafar Navai, K. (2017). Barresi-ye mafhum-e erfani-ye "faza-ye tahi" dar memari-ye Eslami-Irani. *Motale'at-e Honar-e Eslami, 13*(27), 57–74. https://dor.sc.ac/dor/20.1001.1.1735708.1396.13.27.3.3 [in Persian]

Zahra, F., & Shahir, S. B. (2022). The spiritual aesthetics of Islamic ornamentation and the aesthetic value in Islamic architecture. *Journal of Islamic Thought and Civilization, 12*(1), 116–128. https://doi.org/10.32350/jitc.121.08

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

زمان منجمد و تکرار بی‌پایان در «طبیعت بی‌جان» سهراب شهید ثالث: خوانشی نیچه‌ای ـ تطبیقی در نسبت با زیبایی‌شناسی سکوت و تکرار در هنر اسلامی

بهنام ترابی [۱]، مینو خانی [۲*]، محمد شکری [۳]

[۱] گروه مطالعات هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. behnam.torabi@iau.ac.ir
[۲*] (نویسنده مسئول) گروه فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران. mmkh1347@iau.ac.ir
[۳] گروه فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران. m_shokry@iau.tnb.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۶۳
دوره ۲۳
صفحه ۳۶ الی ۵۳

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۵/۰۲/۱۰
تاریخ داوری: ۱۴۰۵/۰۴/۲۲
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۲۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۱

کلمات کلیدی

بازگشت جاودانه،
سهراب شهید ثالث،
طبیعت بی‌جان،
زیبایی‌شناسی هنر اسلامی،
تکرار

ارجاع به این مقاله

ترابی، بهنام، خانی، مینو و شکری، محمد. (۱۴۰۵). زمان منجمد و تکرار بی‌پایان در «طبیعت بی‌جان» سهراب شهید ثالث: خوانشی نیچه‌ای ـ تطبیقی در نسبت با زیبایی‌شناسی سکوت و تکرار در هنر اسلامی. *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۳(۶۳)، ۳۶–۵۳.

dorl.net/dor/20.1001.1.******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.601211.2483

چکیده

پژوهش حاضر با هدف تحلیل زمان منجمد، تکرار، سکوت، سکون و فضا در این فیلم و مقایسهٔ آن‌ها با برخی مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی هنر اسلامی انجام شده است. پژوهش از حیث هدف بنیادی و از نظر رویکرد، کیفی، توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی است. داده‌ها از طریق مطالعهٔ اسنادی و مشاهدهٔ مستقیم فیلم گردآوری شده‌اند و در دو سطح تحلیل شده‌اند؛ در سطح نخست، عناصر فرمی فیلم در نسبت با بازگشت جاودانه، نیهیلیسم و زمان سینمایی بررسی شده‌اند و در سطح دوم، این عناصر با تکرار تزیینی، سکون، فضای تهی و درون‌گرایی فضایی در هنر اسلامی مقایسه شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهند که ایستایی دوربین، برداشت‌های بلند، کاهش کنش دراماتیک، تکرار اعمال روزمره و محدودیت گفت‌وگو، تجربه‌ای از «زمان منجمد» ایجاد می‌کنند که در آن گذشت زمان به تحول کیفی زندگی شخصیت منتهی نمی‌شود. یافته‌های تطبیقی نیز نشان می‌دهند که تکرار، سکوت، سکون و فضا در دو نظام مورد بررسی، با وجود همانندی‌های صوری، کارکردهای معنایی متفاوتی پیدا می‌کنند؛ در طبیعت بی‌جان این عناصر با روزمرگی، انزوا و انسداد تحول پیوند می‌یابند، درحالی‌که در برخی صورت‌های هنر اسلامی می‌توانند به نظم، استمرار و تأمل منجر شوند. پژوهش در نهایت نشان می‌دهد که رابطهٔ میان فرم سینمایی شهید ثالث و زیبایی‌شناسی هنر اسلامی را می‌توان بر پایهٔ اصل «همانندی صوری و تفاوت معنایی» تبیین کرد، بدون آنکه تأثیرپذیری تاریخی مستقیم میان آن‌ها فرض شود.

اهداف پژوهش:

۱. تحلیل چگونگی بازنمایی «زمان منجمد»، تکرار، سکوت، سکون و فضا در فیلم طبیعت بی‌جان سهراب شهید ثالث در پرتو مفاهیم بازگشت جاودانه، نیهیلیسم و زمان سینمایی.

۲. تبیین وجوه همانندی صوری و تفاوت معنایی میان عناصر تکرار، سکوت، سکون و فضا در طبیعت بی‌جان و برخی مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی هنر اسلامی، بدون فرض تأثیرپذیری تاریخی مستقیم.

سؤالات پژوهش

۱. عناصر فرمی فیلم *طبیعت بی‌جان*، به‌ویژه ایستایی دوربین، برداشت‌های بلند، کاهش کنش دراماتیک، تکرار اعمال روزمره، سکوت و محدودیت گفت‌وگو، چگونه تجربه «زمان منجمد» را در نسبت با بازگشت جاودانه و نیهیلیسم شکل می‌دهند؟

۲. تکرار، سکوت، سکون و فضا در *طبیعت بی‌جان* و برخی صورت‌های هنر اسلامی از حیث صوری چه شباهت‌هایی دارند و از نظر کارکرد و معنای زیبایی‌شناختی چه تفاوت‌هایی میان آن‌ها مشاهده می‌شود؟

** این مقاله برگرفته از رساله دکتری " بهنام ترابی" با عنوان "بازتاب نیهیلیسم فعال و منفعل از منظر بازگشت جاودانه همان در سینمای بلا تار، آندری تارکوفسکی و سهراب شهید ثالث" است که به راهنمایی دکتر " مینو خانی" و مشاوره دکتر " محمد شکری" در سال ۱۴۰۵ در دانشگاه "دانشگاه آزاد اسلامی" واحد " علوم تحقیقات" ارائه شده است.

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

در میان مفاهیم بنیادین فلسفهٔ فردریش نیچه، آموزهٔ «بازگشت جاودانه» از پیچیده‌ترین صورت‌بندی‌های او دربارهٔ نسبت انسان با زمان، زندگی و امکان تأیید هستی است. نیچه در طرح مشهور این آموزه، انسان را با این پرسش مواجه می‌کند که اگر همین زندگی، با تمامی رنج‌ها، شادی‌ها و جزئیات آن، بی‌شمار بار و بدون هیچ تغییری تکرار شود، آیا می‌تواند آن را بپذیرد و بدان آری بگوید؟ تصویر «ساعت شنی ابدی هستی» که پیوسته واژگون می‌شود، تکرار را از یک مسئلهٔ صرفاً زمانی فراتر برده و آن را به آزمونی وجودی برای سنجش نحوهٔ مواجههٔ انسان با زندگی تبدیل می‌کند (نیچه، ۱۳۷۷: ۳۰۴). از این منظر، بازگشت جاودانه لزوماً مترادف با نیهیلیسم نیست؛ بلکه در وضعیت نیهیلیسم منفعل، یعنی هنگامی که انسان توان آفرینندگی، کنش و دگرگون‌سازی وضعیت موجود را از دست می‌دهد، تکرار می‌تواند به تجربه‌ای فرساینده و بسته تبدیل شود که در آن آینده دیگر حامل امکان حقیقی تغییر نیست.

سهراب شهید ثالث در فیلم طبیعت بی‌جان (۱۳۵۳)، چنین تجربهٔ زمانی را نه از طریق بیان مستقیم فلسفی، بلکه در ساختار و فرم سینمایی اثر متجلی می‌سازد. زندگی سوزنبان پیر و همسرش در مجموعه‌ای محدود از اعمال روزمره، رفت‌وآمدهای تکرارشونده، سکوت‌های طولانی و انتظارهایی تقریباً بی‌فرجام جریان دارد. ایستایی دوربین، برداشت‌های بلند، کاهش چشمگیر کنش دراماتیک، محدودیت گفت‌وگو و غلبهٔ صداهای محیطی، زمان را از کارکرد متعارف روایی آن جدا می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که مخاطب به‌جای دنبال کردن زنجیره‌ای از رخدادهای تحول‌آفرین، خود در استمرار و سنگینی زمان قرار می‌گیرد. در نتیجه، «زمان منجمد» در این فیلم صرفاً ویژگی سبکی نیست، بلکه یکی از بنیادی‌ترین سازوکارهای تولید معناست و تکرار نیز از سطح موضوع داستان فراتر رفته و به منطق سازمان‌دهندهٔ فرم تبدیل می‌شود.

بااین‌حال، تکرار، سکون و سکوت تنها در افق فلسفهٔ نیچه قابل‌بررسی نیستند. این عناصر در بخش مهمی از سنت زیبایی‌شناختی و معنوی هنر اسلامی نیز حضور دارند، هرچند ماهیت و جهت‌گیری معنایی آن‌ها با تجربهٔ تکرار در طبیعت بی‌جان یکسان نیست. در تزیینات هندسی و گیاهی هنر اسلامی، تکرار واحدهای بصری، تقارن، درهم‌تنیدگی و امتداد الگوها می‌توانند ساختاری ایجاد کنند که نگاه را از یک عنصر منفرد به‌سوی نظمی گسترده‌تر هدایت کند . Zahra و Shahir در تحلیل تزیینات اسلامی نشان می‌دهند که تکرار پیوستهٔ اشکال و واحدهای درونی می‌تواند احساس استمرار و بی‌کرانگی را در ساختار بصری ایجاد کند (Zahra & Shahir, 2022: 125). از همین رو، تکرار در هنر اسلامی را نمی‌توان صرفاً تکثیر مکانیکی یک‌شکل دانست، بلکه در بسیاری از نمونه‌ها عنصری سازنده در شکل‌گیری ریتم، پیوستگی و سازمان بصری اثر است.

«سکوت» نیز در این مقایسه واجد اهمیت است. سکوت در طبیعت بی‌جان عمدتاً در اثر کاهش دیالوگ، حذف موسیقی مسلط و برجسته‌شدن صداهای محیطی پدید می‌آید و احساس تنهایی، انتظار و توقف کنش را تشدید می‌کند. در افق عرفانی‌ای که بخشی از نظریه‌پردازی دربارهٔ هنر اسلامی بر آن استوار است، سکوت معنایی متفاوت می‌یابد. سید حسین نصر در بحث رابطهٔ عرفان، موسیقی و معنویت اسلامی، سکوت را نه فقدان صرف صدا، بلکه راهی به‌سوی ساحت درونی

انسان می‌داند و آن را با امکان رهایی از هیاهوی جهان بیرونی و توجه به امر درونی مرتبط می‌سازد (Nasr, 1987: 164). بنابراین، همان‌گونه که تکرار در دو نظام موردمطالعه می‌تواند از حیث ساختار صوری مشابه اما از نظر معنایی متفاوت باشد، سکوت نیز در فیلم شهید ثالث عمدتاً با انزوا، تعلیق و فرسودگی زندگی روزمره پیوند می‌خورد، حال‌آنکه در افق معنوی هنر اسلامی می‌تواند ظرفیتی برای تأمل، تمرکز و درون‌گرایی داشته باشد.

همین دوگانگی، یعنی همانندی در برخی سازوکارهای صوری و تفاوت در افق معنایی آن‌ها، مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر را شکل می‌دهد. مقصود از نسبت‌سنجی طبیعت بی‌جان با هنر اسلامی، اثبات تأثیرپذیری شهید ثالث از نگارگری، معماری یا تزیینات اسلامی نیست؛ زیرا چنین ادعایی مستلزم شواهد تاریخی و بینامتنی مستقلی است که پژوهش حاضر درصدد اثبات آن نیست. مسئله این است که چگونه عناصر مشابهی چون تکرار، ریتم، سکوت، سکون و سازمان فضایی می‌توانند در دو نظام زیبایی‌شناختی به نتایج معنایی متفاوتی منتهی شوند. در طبیعت بی‌جان، تکرار غالباً با فرسایش کنش و بسته‌شدن افق تحول همراه است؛ درحالی‌که در بسیاری از صورت‌های هندسی و تزیینی هنر اسلامی، تکرار می‌تواند با استمرار، نظم و توسعهٔ ادراک بصری ارتباط یابد. به همین ترتیب، فضای محدود و سکوت فیلم به تجربهٔ انزوا و توقف نزدیک می‌شوند، حال‌آنکه سکون و درون‌گرایی در برخی صورت‌های هنر اسلامی قابلیت پیوند با تأمل و تجربهٔ درونی را دارند.

براین‌اساس، پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش اصلی است که زمان منجمد، تکرار، سکوت و فضا در فرم سینمایی طبیعت بی‌جان چگونه امکان خوانش اثر در پرتو آموزهٔ بازگشت جاودانهٔ نیچه را فراهم می‌کنند و این عناصر در مقایسه با زیبایی‌شناسی سکوت و تکرار در هنر اسلامی چه همانندی‌های صوری و تفاوت‌های معنایی دارند؟ هدف پژوهش از یک‌سو تبیین چگونگی تبدیل زمان و تکرار به عناصر تولیدکنندهٔ معنای فلسفی در سینمای شهید ثالث و ازسوی‌دیگر، ارائهٔ خوانشی تطبیقی از نسبت میان فرم سینمای مدرن ایران و برخی اصول ادراکی و زیبایی‌شناختی هنر اسلامی است. اهمیت این رویکرد در آن است که طبیعت بی‌جان را از محدودهٔ یک خوانش صرفاً نیچه‌ای فراتر می‌برد و امکان بررسی رابطهٔ میان تکرار فرسایندهٔ جهان فیلم و تکرار انتظام بخش در سنت‌های بصری هنر اسلامی، و نیز میان سکوت و فضای محدود فیلم با ظرفیت تأملی سکون در برخی صورت‌های هنر اسلامی را فراهم می‌آورد؛ بدون آنکه تفاوت تاریخی، فلسفی و معنایی این دو نظام نادیده گرفته شود.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از حیث هدف، بنیادی و از نظر رویکرد، کیفی، توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی است. داده‌های پژوهش از طریق مطالعهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای و نیز مشاهدهٔ مستقیم اثر سینمایی گردآوری شده‌اند. منابع مورداستفاده شامل متون اصلی و تفسیری مربوط به فلسفهٔ فردریش نیچه، پژوهش‌های معتبر دربارهٔ زمان و فرم سینمایی، مطالعات مرتبط با سینمای سهراب شهید ثالث و منابع نظری و پژوهشی حوزهٔ زیبایی‌شناسی هنر اسلامی، به‌ویژه در زمینهٔ تکرار، هندسه، سکوت، سکون و سازمان فضایی بوده‌اند. موردپژوهش، فیلم طبیعت بی‌جان ساختهٔ سهراب شهید ثالث

(۱۳۵۳) است که به‌صورت هدفمند انتخاب شده است. منطق انتخاب این اثر، برجستگی مؤلفه‌های تکرار، امتداد زمانی، ایستایی دوربین، سکوت، محدودیت کنش و سازمان فضایی در ساختار فرمی آن است؛ مؤلفه‌هایی که از یک‌سو امکان خوانش فیلم در پرتو آموزهٔ بازگشت جاودانهٔ نیچه را فراهم می‌کنند و ازسوی‌دیگر، قابلیت مقایسه با برخی اصول صوری و ادراکی هنر اسلامی را دارند. بنابراین، پژوهش حاضر مدعی تعمیم‌یافته‌ها به‌تمامی آثار شهید ثالث نیست، بلکه طبیعت بی‌جان را به‌مثابهٔ یک مطالعهٔ موردی برای تحلیل عمیق نسبت میان زمان، تکرار، سکوت و فضا بررسی می‌کند.

فرایند تحلیل در دو سطح مکمل انجام شده است. در سطح نخست، عناصر فرمی فیلم شامل ایستایی و حرکت دوربین، طول برداشت‌ها، تکرار اعمال روزمره، ساختار روایی، سکوت و صداهای محیطی، نحوهٔ قاب‌بندی و کیفیت فضا تحلیل شده‌اند و نسبت آن‌ها با مفاهیم بازگشت جاودانه، نیهیلیسم و تجربهٔ زمان در اندیشهٔ نیچه و نظریه‌های زمان سینمایی مورد بررسی قرار گرفته است. در سطح دوم، همین مؤلفه‌ها در قالب یک خوانش تطبیقی با برخی اصول زیبایی‌شناختی هنر اسلامی، به‌ویژه تکرار هندسی و تزیینی، ریتم، استمرار بصری، سکون، فضای تهی و درون‌گرایی فضایی مقایسه شده‌اند. مبنای این مقایسه، اثبات رابطهٔ تاریخی یا تأثیرپذیری مستقیم شهید ثالث از هنر اسلامی نیست، بلکه شناسایی «همانندی‌های صوری و تفاوت‌های معنایی» میان دو نظام زیبایی‌شناختی است. ازاین‌رو، در تحلیل تطبیقی میان شباهت در سازوکارهای فرمی و تفاوت در دلالت و غایت آن‌ها تمایز گذاشته شده است؛ به‌گونه‌ای که تکرار، سکوت و سکون در طبیعت بی‌جان عمدتاً در نسبت با فرسایش کنش، تعلیق تحول و انجماد زمان تفسیر می‌شوند، درحالی‌که همین مؤلفه‌ها در برخی صورت‌های هنر اسلامی می‌توانند بانظم، استمرار، تأمل و سازمان‌یافتگی ادراک بصری ارتباط یابند.

در نهایت، تحلیل یافته‌ها بر پایهٔ تلفیق سه حوزهٔ نظری انجام شده است: نخست، آموزهٔ بازگشت جاودانه و مسئلهٔ نیهیلیسم در فلسفهٔ نیچه؛ دوم، نظریه‌های مرتبط با زمان، فرم و مینیمالیسم سینمایی؛ و سوم، مطالعات زیبایی‌شناسی هنر اسلامی با تمرکز بر تکرار، هندسه، سکوت و سازمان فضایی. این چهارچوب امکان می‌دهد طبیعت بی‌جان نه صرفاً به‌عنوان مصداقی از یک مفهوم فلسفی، بلکه به‌مثابهٔ اثری سینمایی در یک خوانش میان‌رشته‌ای و تطبیقی تحلیل شود.

پیشینهٔ تحقیق

باتوجه‌به ماهیت میان‌رشته‌ای پژوهش حاضر، مطالعات پیشین را می‌توان در چهار محور اصلی بررسی کرد: پژوهش‌های فلسفی مربوط به بازگشت جاودانهٔ نیچه، مطالعات مربوط به فرم و زیبایی‌شناسی سینمای سهراب شهید ثالث، پژوهش‌های ناظر بر زمان و تکرار در فیلم *طبیعت بی‌جان* و مطالعات مرتبط با هندسه، تکرار و فضای تهی در هنر اسلامی. بررسی این حوزه‌ها نشان می‌دهد که هر یک از مؤلفه‌های پژوهش حاضر به‌صورت مستقل موردتوجه قرار گرفته‌اند، اما نسبت تطبیقی میان بازگشت جاودانه، ساختار فرمی *طبیعت بی‌جان* و زیبایی‌شناسی تکرار و سکون در هنر اسلامی کمتر مورد بررسی قرار گرفته است. در حوزهٔ مطالعات فلسفی، صانعی دره بیدی و خوارزمی در مقالهٔ

«بازگشت جاودانهٔ همان در تفکر فلسفی نیچه» به جایگاه این آموزه در منظومهٔ فکری نیچه و نسبت آن با مسئلهٔ نیهیلیسم پرداخته‌اند. آنان بازگشت جاودانه را راهی برای فراتر رفتن از هیچ‌انگاری منفعل و معیاری برای سنجش توان انسان در آری‌گویی به زندگی تفسیر می‌کنند (صانعی دره بیدی و خوارزمی، ۱۳۹۰: ۳۷). در امتداد این مطالعات، خوارزمی نیز در پایان‌نامهٔ خود با تمرکز بر «بازگشت جاودانهٔ همان» به بررسی جایگاه این آموزه در اندیشهٔ نیچه پرداخته است. این پژوهش از حیث تبیین فلسفی مفهوم بازگشت جاودانه برای مطالعهٔ حاضر اهمیت دارد، اما مسئلهٔ بازنمایی این مفهوم در فرم سینمایی و به‌ویژه در آثار سهراب شهید ثالث را موضوع تحلیل قرار نمی‌دهد (خوارزمی، ۱۳۹۰). اهمیت این پژوهش برای مقالهٔ حاضر در آن است که میان خود آموزهٔ بازگشت جاودانه و تجربهٔ منفعلانهٔ تکرار تمایز برقرار می‌کند. بااین‌حال، پژوهش مذکور کاملاً فلسفی است و چگونگی بازنمایی این مفهوم در فرم سینمایی را بررسی نمی‌کند.

در حوزهٔ مطالعات سینمای سهراب شهید ثالث، سلیمان‌زاده و سرسنگی در مقالهٔ «سهراب شهید ثالث و نا سینما در ایران؛ مطالعهٔ موردی فیلم‌های یک اتفاق ساده و طبیعت بی‌جان» با بهره‌گیری از مفهوم «نا سینما»، برخی ویژگی‌های متمایز زبان سینمایی شهید ثالث را تحلیل کرده‌اند. آنان نشان می‌دهند که کاهش حرکت، کاستن از عناصر متعارف روایت، ایستایی و فاصله‌گرفتن از منطق سینمای جریان اصلی از ویژگی‌های اساسی این دو فیلم است (سلیمان‌زاده و سرسنگی، ۱۳۹۷: ۲۹). این مطالعه از حیث توجه به فرم و ایستایی طبیعت بی‌جان با پژوهش حاضر هم‌پوشانی دارد، اما بازگشت جاودانهٔ نیچه و نسبت فرم فیلم با زیبایی‌شناسی هنر اسلامی در آن مطرح نشده است.

طاهری و جعفریان در پژوهش «هستی‌شناسی زمان در سینما: خوانشی دلوزی از طبیعت بی‌جان و شازده احتجاب با تأکید بر مفهوم تصویر ـ زمان» مستقیماً مسئلهٔ زمان را در *طبیعت بی‌جان* بررسی کرده‌اند. آنان بر اساس نظریهٔ ژیل دلوز نشان می‌دهند که در این فیلم، زمان از وابستگی متعارف خود به کنش و حرکت رها می‌شود و در موقعیت‌های دیداری، سکون، کاهش حرکت و حداقل کنش به‌صورت مستقیم تجربه می‌شود (Taheri & Jafariyan, 2017: 51). از نظر آنان، *طبیعت بی‌جان* صرفاً بازنمایی یک مفهوم فلسفی از پیش موجود نیست، بلکه خود نوعی تأمل بصری و غیرزبانی دربارهٔ زمان پدید می‌آورد. این مطالعه از نزدیک‌ترین پژوهش‌ها به مسئلهٔ مقالهٔ حاضر است؛ بااین‌حال، چهارچوب آن مبتنی بر تصویر–زمان دلوز است و تکرار و زمان فیلم را در نسبت با بازگشت جاودانهٔ نیچه و هنر اسلامی بررسی نمی‌کند.

Barzanji نیز در مقالهٔ «سینمای سکون: خوانشی از فیلم طبیعت بی‌جان (۱۹۷۴) سهراب شهید ثالث» «خوانشی نزدیک از *طبیعت بی‌جان* ارائه کرده و با تمرکز بر زبان سینمایی شهید ثالث، ریتم کند، ایستایی و فاصله‌گرفتن فیلم از الگوهای متعارف روایت را بررسی کرده است (Barzanji, 2020: 7). این پژوهش اهمیت *طبیعت بی‌جان* را در شکل‌گیری زبان مستقل سینمای شهید ثالث برجسته می‌کند، اما مسئلهٔ اصلی آن رابطهٔ فیلم با فلسفهٔ نیچه یا سنت‌های زیبایی‌شناختی هنر اسلامی نیست. در سوی دیگر پژوهش حاضر، مطالعات هنر اسلامی نشان می‌دهند که

تکرار و سکون می‌توانند در بستری کاملاً متفاوت از تکرار موجود در جهان *طبیعت بی‌جان* عمل کنند. مرادی نژاد (۱۴۰۴) نیز در پژوهش «روایت و توصیف در سینمای بلا تار در تطبیق با آرای گئورگ لوکاچ» به بررسی رابطهٔ میان روایت، توصیف و سازمان فرمی در سینمای بلا تار پرداخته است. اهمیت این مطالعه برای پژوهش حاضر در توجه آن به برجسته‌شدن عناصر توصیفی و کاهش سلطهٔ روایت حادثه محور در سینمای کند و تأملی است. بااین‌حال، این پژوهش بر سینمای بلا تار و چهارچوب نظری لوکاچ متمرکز است و فیلم طبیعت بی‌جان، آموزهٔ بازگشت جاودانهٔ نیچه و نسبت آن با زیبایی‌شناسی هنر اسلامی را بررسی نمی‌کند (مرادی نژاد، ۱۴۰۴: ۸۳) .

منتظر و سلطان‌زاده در مقالهٔ «بازتاب نقش پنج‌ضلعی منتظم در نقوش هندسی معماری اسلامی ایران» که در نشریهٔ مطالعات هنر اسلامی منتشر شده است، نقش الگوهای هندسی و گره‌ها را در تزیین و فضاسازی معماری اسلامی بررسی کرده‌اند. یافته‌های آنان نشان می‌دهد که شکل‌گیری این نقوش بر روابط منظم هندسی، عددی و ریاضی استوار است و هندسه در سامان‌دادن ساختار بصری تزیینات اسلامی نقشی بنیادین دارد (منتظر و سلطان‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۵). این پژوهش برای مطالعهٔ حاضر ازآن‌جهت اهمیت دارد که نشان می‌دهد تکرار در هنر اسلامی می‌تواند در قالب یک نظام منظم هندسی، در جهت ایجاد انسجام و پیوستگی بصری عمل کند؛ امری که از حیث معنایی با تکرار فرساینده و انسداد آفرین در طبیعت بی‌جان تفاوت دارد.

ظفر نوایی نیز در مقالهٔ «بررسی مفهوم عرفانی فضای تهی در معماری اسلامی ـ ایرانی» در نشریهٔ مطالعات هنر اسلامی به تحلیل رابطهٔ فضای خالی با نگرش عرفانی در معماری اسلامی پرداخته است. در این رویکرد، فضای تهی صرفاً فقدان عناصر کالبدی نیست، بلکه می‌تواند واجد کیفیتی معنایی و زمینه‌ساز تجربه‌ای فراتر از حضور صرفاً مادی باشد (ظفر نوایی، ۱۳۹۶: ۵۷). اهمیت این مطالعه برای پژوهش حاضر در امکان مقایسهٔ دو کارکرد متفاوت سکون و فضای خالی است: در طبیعت بی‌جان، سکون و محدودیت فضایی عمدتاً با انزوا، انتظار و توقف کنش پیوند می‌یابند، درحالی‌که فضای تهی در معماری اسلامی می‌تواند دارای ظرفیت تأملی و معنوی باشد.

در سطح مطالعات جدیدتر هنر اسلامی، Shawنیز در مقالهٔ «Islamic Geometries: Spiritual Affects Against a Secularist Grid» رابطهٔ هندسه و معنا را در فرهنگ بصری اسلامی بررسی کرده است. وی نشان می‌دهد که الگوهای هندسی اسلامی را نباید صرفاً عناصری تزیینی و فاقد معنا تلقی کرد؛ بلکه خودِ ساختار هندسی و نحوهٔ مواجههٔ ادراکی مخاطب با آن می‌تواند در شکل‌گیری معنا نقش داشته باشد (Shaw, 2022: 43). اهمیت این رویکرد برای پژوهش حاضر در آن است که امکان مقایسهٔ ساختارهای فرمی هنر اسلامی و سینمای مدرن را بدون فروکاستن هندسه اسلامی به مجموعه‌ای از نمادهای ثابت یا ادعای تأثیرپذیری مستقیم شهید ثالث فراهم می‌آورد.

جمع‌بندی مطالعات پیشین نشان می‌دهد که پژوهش‌های موجود هر یک‌بخشی از مسئلهٔ حاضر را روشن کرده‌اند. مطالعات فلسفی، جایگاه بازگشت جاودانه و نسبت آن با نیهیلیسم را تبیین کرده‌اند؛ پژوهش‌های سینمایی، ایستایی، کاهش کنش، ریتم کند و کیفیت زمانی آثار شهید ثالث را موردتوجه قرار داده‌اند؛ مطالعات دلوزی، چگونگی ظهور

مستقیم زمان در *طبیعت بی‌جان* را تحلیل کرده‌اند؛ و مطالعات هنر اسلامی نیز کارکرد تکرار هندسی، نظم بصری و فضای تهی را در هنر و معماری اسلامی نشان داده‌اند. بااین‌حال، در منابع بررسی‌شده پژوهشی یافت نشد که این حوزه‌ها را در یک چهارچوب تطبیقی واحد گرد آورد و بررسی کند که چگونه مؤلفه‌های مشترکی مانند تکرار، سکون، سکوت و فضا در دو نظام زیبایی‌شناختی متفاوت، به دلالت‌های متفاوت منتهی می‌شوند. ازاین‌رو، خلأ پژوهش حاضر در دو سطح تعریف می‌شود: نخست، بازخوانی زمان منجمد و تکرار در *طبیعت بی‌جان* در پرتو آموزهٔ بازگشت جاودانهٔ نیچه، بدون یکسان‌انگاری بازگشت جاودانه با نیهیلیسم منفعل؛ و دوم، مقایسهٔ این سازمان فرمی با تکرار، سکون و فضای تهی در هنر اسلامی. وجه تمایز پژوهش حاضر در مفهوم «همانندی صوری و تفاوت معنایی» نهفته است؛ بدین معنا که عناصر مشابهی چون تکرار، سکوت و سکون در فیلم شهید ثالث عمدتاً در جهت فرسایش کنش و انسداد تحول عمل می‌کنند، درحالی‌که همین سازوکارهای صوری در برخی صورت‌های هنر اسلامی می‌توانند بانظم، استمرار، تأمل و تجربهٔ معنوی پیوند یابند.

مبانی نظری

نیهیلیسم و بازگشت جاودانه در اندیشهٔ نیچه

نیهیلیسم در اندیشهٔ نیچه به بحرانی در نظام ارزش‌ها اشاره دارد که در آن ارزش‌های برتر قدرت الزام‌آور و معنابخش خود را از دست می‌دهند و پرسش از «چرا» بی‌پاسخ می‌ماند. نیچه این وضعیت را با بی‌ارزش شدن ارزش‌های عالی و فقدان غایت توضیح می‌دهد (Nietzsche, 1968: 9). بااین‌حال، نیهیلیسم نزد او وضعیتی یکدست نیست. در صورت منفعل آن، انسان به‌جای آفرینش ارزش‌های تازه، در برابر فروپاشی ارزش‌های پیشین به خستگی، انفعال و کاهش توان کنش گرفتار می‌شود. ازاین‌رو، نیهیلیسم منفعل را می‌توان وضعیتی دانست که در آن استمرار زندگی الزاماً با امکان تحول و آفرینندگی همراه نیست.

آموزهٔ «بازگشت جاودانه» در چنین بستری معنایی ویژه پیدا می‌کند. نیچه در قطعه مشهور «سنگین‌ترین بار» این پرسش را پیش می‌کشد که اگر انسان ناگزیر باشد همین زندگی را با تمامی جزئیات آن بی‌شمار بار از نو زندگی کند، چه نسبتی با آن برقرار خواهد کرد. تصویر «ساعت شنی ابدی هستی» بیانگر تکراری است که هیچ جزء زندگی را از بازگشت مستثنا نمی‌کند (نیچه، ۱۳۷۷: ۳۰۴). بنابراین، بازگشت جاودانه را نباید با نیهیلیسم منفعل یکسان دانست؛ بلکه می‌توان آن را آزمونی برای سنجش توان انسان در پذیرش و تأیید زندگی تلقی کرد. در این چهارچوب، شخصی که قادر به آری‌گویی به زندگی نیست، تکرار را نه به‌صورت تأیید هستی، بلکه همچون استمرار وضعیتی بسته و فرساینده تجربه می‌کند. این تمایز برای تحلیل *طبیعت بی‌جان* اهمیت اساسی دارد. پژوهش حاضر مدعی نیست که جهان فیلم معادل مستقیم آموزهٔ بازگشت جاودانه است؛ بلکه تکرار زندگی روزمره، فقدان کنش تحول‌آفرین و استمرار وضع موجود را به‌عنوان موقعیتی بررسی می‌کند که در آن شخصیت اصلی از پاسخ ایجابی به آزمون بازگشت ناتوان

می‌ماند. بنابراین، مفهوم «بازگشت» در این پژوهش نه به معنای بازگشت مکانیکی همان وقایع، بلکه به‌عنوان چهارچوبی برای فهم رابطهٔ تکرار، اراده و امکان یا امتناع تحول به کار گرفته می‌شود.

زمان و تکرار در چهارچوب بازگشت جاودانه

تکرار در فلسفهٔ نیچه صرفاً مسئلهٔ بازتولید مکانیکی امر همانند نیست، بلکه با نحوهٔ ارزش‌گذاری زندگی پیوند دارد. همین نکته موجب شده است که ژیل دلوز در خوانش خود از نیچه، بازگشت جاودانه را به‌مثابهٔ بازگشت صرف «امر همان» تفسیر نکند و بر نسبت آن با تفاوت، شدن و تأیید تأکید گذارد. از منظر دلوز، اهمیت بازگشت در آن است که تکرار را از سکون محض جدا کرده و آن را با مسئلهٔ شدن مرتبط می‌سازد (Deleuze, 1983: 68). در نتیجه، «تکرار بدون تحول» که در جهان *طبیعت بی‌جان* مشاهده می‌شود، باید به‌عنوان صورت خاصی از تجربهٔ تکرار تحلیل شود، نه تعریف فلسفی خود بازگشت جاودانه. از این منظر، «زمان منجمد» نیز در پژوهش حاضر به معنای توقف واقعی زمان نیست، بلکه ناظر بر تجربهٔ زمانی‌ای است که در آن تغییرات به ایجاد افق تازه‌ای برای کنش منتهی نمی‌شوند. روزها می‌گذرند، قطارها عبور می‌کنند و اعمال روزانه تکرار می‌شوند، اما استمرار زمانی به دگرگونی کیفیت زندگی نمی‌انجامد. بنابراین، انجماد زمان مفهومی تفسیری برای توصیف شکاف میان «گذشتن زمان» و «تحقق تحول» است. این تمایز امکان می‌دهد فرم سینمایی فیلم نه به‌عنوان متوقف‌کنندهٔ واقعی زمان، بلکه به‌مثابهٔ سازوکاری برای محسوس کردن سنگینی و استمرار آن تحلیل شود.

زمان سینمایی و فلسفهٔ فرم

سینما به دلیل رابطهٔ بنیادی تصویر متحرک با مدت و استمرار، قابلیت ویژه‌ای برای صورت‌بندی تجربهٔ زمان دارد. آندره بازن بر این ویژگی تأکید می‌کند که تصویر سینمایی برخلاف عکس، تنها یک‌لحظهٔ جداشده از جریان زمان را حفظ نمی‌کند، بلکه تصویر اشیا را همراه بادوام و امتداد زمانی آن‌ها ثبت می‌کند (Bazin, 1967: 14). این ویژگی در سینمایی که بر برداشت بلند، کاهش تدوین و استمرار زمانی نما تأکید دارد، اهمیت بیشتری می‌یابد؛ زیرا مخاطب به‌جای دریافت گزیده‌ای فشرده از رویداد، در مدت وقوع آن باقی می‌ماند.

ژیل دلوز نیز در *سینما ۲: تصویر–زمان* میان نظامی که زمان در آن به طور غیرمستقیم از حرکت استنتاج می‌شود و سینمای مدرنی که زمان می‌تواند به‌صورت مستقیم‌تر در تصویر ظاهر شود، تمایز می‌گذارد. در تصویر–زمان، فروپاشی پیوند حسی ـ حرکتی سبب می‌شود کنش دیگر سازمان‌دهندهٔ مطلق روایت نباشد و موقعیت‌های دیداری و شنیداری خالص، زمان را به یکی از عناصر مستقل تجربه تبدیل کنند (Deleuze, 1989: 130).

این چهارچوب برای تحلیل سینمای شهید ثالث اهمیت دارد؛ زیرا در *طبیعت بی‌جان*، کاهش کنش، امتداد نماها، انتظار و تکرار، زمان را از پس‌زمینهٔ روایت به یکی از موضوعات اصلی تجربهٔ مخاطب تبدیل می‌کنند.

بر همین اساس، ایستایی دوربین و برداشت بلند در پژوهش حاضر صرفاً نشانه‌های «کندی» تلقی نمی‌شوند. اهمیت آن‌ها در نحوهٔ تغییر رابطهٔ مخاطب با مدت است. هنگامی که تدوین از حذف زمان‌های ظاهراً بی‌اهمیت خودداری می‌کند و اعمال روزمره با امتداد زمانی محسوس نمایش داده می‌شوند، زمان دیگر تنها وسیلهٔ انتقال از یک رویداد به رویداد بعدی نیست؛ مخاطب ناچار است خودِ استمرار، انتظار و تکرار را تجربه کند. بدین ترتیب، فرم سینمایی بستری فراهم می‌کند که مسئلهٔ فلسفی زمان به کیفیتی ادراکی تبدیل شود.

زیبایی‌شناسی هنر اسلامی و مفاهیم هم‌سو با بازگشت جاودانه

افزودن هنر اسلامی به چهارچوب نظری پژوهش به معنای یکسان دانستن جهان فلسفی نیچه با مبانی معرفتی و معنوی هنر اسلامی نیست. نسبت میان آن‌ها در این مقاله، نسبتی تطبیقی و در سطح برخی سازوکارهای صوری و ادراکی است. تکرار، ریتم، سکون، سکوت، فضای درون‌گرا و صورت‌های متفاوت تجربهٔ زمان در هر دو حوزهٔ موردمطالعه حضور دارند، اما دلالت و غایت آن‌ها یکسان نیست. ازاین‌رو، هنر اسلامی در پژوهش حاضر نه به‌عنوان منشأ تاریخی فرم شهید ثالث، بلکه به‌عنوان نظام زیبایی‌شناختی مقایسه‌ای برای آشکارکردن تفاوت معنایی عناصر صوری مشابه به کار گرفته می‌شود.

تکرار، ریتم و استمرار در هنر اسلامی

تکرار از بنیادی‌ترین ویژگی‌های بسیاری از صورت‌های تزیینی هنر اسلامی است. در گره‌چینی، اسلیمی، نقوش هندسی، کاشی‌کاری و آرایه‌های معماری، یک واحد بصری می‌تواند در نظمی پیوسته گسترش یابد و با واحدهای دیگر کلیتی فراتر از جزء منفرد ایجاد کند. تیتوس بورکهارت رابطهٔ میان ریتم و هنر اسلامی را از همین منظر توضیح می‌دهد و ریتم را راهی برای جست‌وجوی وحدت در جریان زمان می‌داند. از نظر او، اسلیمی با گسترش منظم و درعین‌حال نامحدود خود، یکی از روشن‌ترین صورت‌های بیان ریتم در حوزهٔ بصری است(Burckhardt, 2009: 48) .

در این منطق، تکرار با توقف و بیهودگی مترادف نیست. تکرار، از طریق تغییرات درون یک نظام منظم، حرکت نگاه را استمرار می‌بخشد و رابطهٔ جزء و کل را شکل می‌دهد. به همین دلیل، می‌توان میان «تکرار بسته» و «تکرار گسترش‌یابنده» تمایز برقرار کرد. در *طبیعت بی‌جان*، اعمال روزمره بارها رخ می‌دهند، اما به گسترش امکان‌های زندگی منجر نمی‌شوند؛ در مقابل، در بسیاری از الگوهای تزیینی هنر اسلامی، تکرار به بسط ساختار، استمرار ریتم و تشکیل کلیتی منظم می‌انجامد. بنابراین، شباهت در سطح «تکرار» است، اما تفاوت در کارکرد و جهت آن قرار دارد.

سکوت، سکون و تجربهٔ تأملی

سکوت در چهارچوب معنوی هنر اسلامی را نمی‌توان صرفاً فقدان صوت دانست. سید حسین نصر در بحث رابطهٔ تصوف و هنر، سکوت را با حرکت از هیاهوی بیرونی به ساحت درونی انسان مرتبط می‌کند و از آن به‌عنوان زمینه‌ای برای توجه معنوی یاد می‌کند (Nasr, 1987: 164) .در این برداشت، سکوت کیفیتی ایجابی دارد؛ یعنی خلئی نیست که

صرفاً از نبود صدا حاصل شده باشد، بلکه می‌تواند امکان تمرکز و تأمل را فراهم آورد .این تعریف برای مقایسهٔ تطبیقی با *طبیعت بی‌جان* اهمیت دارد. سکوت فیلم شهید ثالث نیز «خالی» نیست؛ زیرا صداهای محیطی، صدای قطار، باد، قدم‌ها و اصوات روزمره در بستر کاهش شدید گفت‌وگو برجسته می‌شوند. بااین‌حال، دلالت غالب این سکوت با سکوت عرفانی یکسان نیست. سکوت فیلم بیشتر بر گسست ارتباطی، تنهایی، انتظار و محدودیت کنش تأکید می‌کند، درحالی‌که سکوت در افق عرفانی می‌تواند مسیر حرکت به‌سوی تمرکز و حضور درونی باشد. ازاین‌رو، سکوت یکی از روشن‌ترین مصادیق همانندی صوری و تفاوت معنایی میان دو نظام مورد بررسی است.

فضای درون‌گرا، خلأ و سکون معماری

در معماری سنتی ایران، سازمان فضا در بسیاری از نمونه‌ها بر محور مرکز، حیاط، فضای درونی و سلسله‌مراتب میان بیرون و درون شکل می‌گیرد. در نظریه‌های سنت‌گرای هنر اسلامی، خلأ نیز الزاماً فضایی منفی یا فاقد معنا نیست؛ بلکه می‌تواند بخشی فعال از تجربهٔ معماری باشد. در چنین فضایی، سکون و خلأ با تعادل، تمرکز و کاهش آشفتگی بصری پیوند می‌یابند. این نگاه با تلقی صرفاً مادی از فضای خالی تفاوت دارد و فضای تهی را بخشی از ساختار ادراکی اثر می‌داند.

در پژوهش حاضر، مقایسهٔ فضای بستهٔ *طبیعت بی‌جان* با معماری درون‌گرای اسلامی در سطح شکل ظاهری متوقف نمی‌شود. اتاق، راهرو یا فضای محصور فیلم را نمی‌توان صرفاً به دلیل بسته‌بودن «اسلامی» دانست. آنچه قابلیت مقایسه دارد، نحوهٔ عملکرد محدودیت فضایی بر تجربهٔ مخاطب است. در معماری درون‌گرا، حرکت از بیرون به درون می‌تواند به تمرکز فضایی و ایجاد مرکز منجر شود؛ اما در فیلم شهید ثالث، محدودیت فضا غالباً تجربه‌ای از انزوا و فقدان امکان خروج ایجاد می‌کند. بنابراین، بار دیگر ساختارهایی نزدیک از حیث کیفیت فضایی، به دلالت‌هایی متفاوت منتهی می‌شوند.

زمان و فضا در نگارگری ایرانی

در نسبت با نگارگری ایرانی نیز باید از تعمیم‌هایی مانند «فقدان کامل زمان» یا «بی‌زمانی مطلق» پرهیز کرد. پژوهش‌های هنرشناستی جدید نشان داده‌اند که سازمان فضا و روایت در نگارگری ایرانی الزاماً تابع پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای و زمان خطیِ مبتنی بر یک‌لحظهٔ واحد نیست Milstein .نشان می‌دهد که ساختار صفحه، متن، قاب و تصویر در نقاشی ایرانی می‌توانند در کنار یکدیگر فضایی چندلایه ایجاد کنند و موقعیت عناصر تصویری حتی بر حرکت روایت و تجربهٔ زمان اثر بگذارد (Milstein, 2021: 313). بنابراین، مناسب‌تر است به‌جای اصطلاح مطلق «زمان بی‌زمان»، از «چندلایگی زمانی و فضایی» یا «فاصله‌گیری از بازنمایی خطی و همگن زمان» سخن گفته شود.

این ویژگی امکان مقایسه‌ای محدود اما معنادار با *طبیعت بی‌جان* فراهم می‌سازد. فیلم شهید ثالث نیز زمان را از منطق متعارف پیشرفت روایی دور می‌کند، اما نتیجه در دو هنر متفاوت است. در نگارگری، چندلایگی فضایی و زمانی می‌تواند

امکان هم حضوری بخش‌های مختلف روایت و گسترش میدان ادراک را فراهم آورد؛ در *طبیعت بی‌جان*، تضعیف پیشرفت روایی بیشتر به احساس استمرار، انتظار و فقدان تحول منجر می‌شود. بنابراین، پژوهش حاضر «بی‌زمانی» را به‌عنوان ماهیتی مشترک به این دو هنر نسبت نمی‌دهد، بلکه نحوهٔ متفاوت فاصله‌گرفتن آن‌ها از زمان خطی را مقایسه می‌کند.

چهارچوب تطبیقی پژوهش: همانندی صوری و تفاوت معنایی

برآیند مبانی نظری فوق نشان می‌دهد که تحلیل *طبیعت بی‌جان* باید در دو سطح متمایز اما مرتبط صورت گیرد. در سطح نخست، آموزهٔ بازگشت جاودانه و نظریهٔ زمان سینمایی برای تبیین رابطهٔ تکرار، مدت، کاهش کنش و انجماد تجربی زمان به کار می‌روند. در سطح دوم، تکرار، سکوت، سکون و سازمان فضایی فیلم با برخی سازوکارهای زیبایی‌شناختی هنر اسلامی هم‌سنجی می‌شوند.

اصل روش‌شناختی حاکم بر این مقایسه «همانندی صوری و تفاوت معنایی» است. براین‌اساس، وجود یک عنصر مشترک، مانند تکرار، به معنای یکسانی معنای آن نیست. تکرار در جهان سوزنبان می‌تواند بر اسارت در روزمرگی و فقدان افق تحول دلالت کند، درحالی‌که تکرار هندسی و تزیینی در هنر اسلامی می‌تواند تولیدکنندهٔ ریتم، استمرار و انتظام بصری باشد. سکوت در فیلم می‌تواند با تنهایی و کاهش ارتباط پیوند یابد، اما در سنت عرفانی ظرفیت تأمل و توجه درونی پیدا کند. فضای محدود در فیلم به احساس حبس نزدیک شود، درحالی‌که درون‌گرایی معماری سنتی می‌تواند سازمان‌دهندهٔ مرکز و آرامش فضایی باشد. همچنین فاصله‌گرفتن از زمان خطی در فیلم به تعلیق تحول می‌انجامد، درحالی‌که در نگارگری می‌تواند امکان سازمان‌دهی چندلایهٔ روایت را ایجاد کند. بنابراین، چهارچوب نظری پژوهش نه در پی اثبات همسانی نیچه و زیبایی‌شناسی اسلامی است و نه تأثیرپذیری مستقیم سهراب شهید ثالث از هنر اسلامی را مفروض می‌گیرد. نوآوری تحلیلی پژوهش در بررسی این مسئله است که چگونه سازوکارهای صوری نزدیک ـ تکرار، سکوت، سکون، فضا و نحوهٔ سازمان‌دهی زمان ـ می‌توانند در دو افق فلسفی و زیبایی‌شناختی متفاوت به نتایج معنایی تقریباً متقابل منتهی شوند. این چهارچوب، مبنای تحلیل تطبیقی فرم *طبیعت بی‌جان* در بخش یافته‌ها قرار می‌گیرد.

یافته‌ها و تحلیل تطبیقی

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که معنای فلسفی طبیعت بی‌جان نه از طریق طرح صریح مفاهیم نیچه‌ای، بلکه از نحوهٔ سازمان یافتن عناصر فرمی فیلم پدید می‌آید. ایستایی دوربین، امتداد نماها، تکرار اعمال روزمره، کاهش کنش دراماتیک، سکوت و محدودیت فضایی، در کنار یکدیگر تجربه‌ای از استمرار زمانی ایجاد می‌کنند که در آن «گذشت زمان» الزاماً به «تحول» منتهی نمی‌شود. ازاین‌رو، تحلیل فیلم در این بخش بر دو محور هم‌زمان استوار است: نخست، تبیین نحوهٔ شکل‌گیری تجربهٔ تکرار، انفعال و دشواری گسست از وضعیت موجود در جهان شخصیت اصلی؛ و دوم، مقایسهٔ همین سازوکارهای فرمی با برخی مؤلفه‌های هنر اسلامی، به‌ویژه تکرار، ریتم، سکون، فضای تهی و درون‌گرایی.

این مقایسه بر فرض تأثیرپذیری مستقیم شهید ثالث از هنر اسلامی بنا نشده است، بلکه می‌کوشد نشان دهد که عناصر صوری مشابه چگونه در دو نظام زیبایی‌شناختی متفاوت، دلالت‌های متفاوتی پیدا می‌کنند.

مدرنیته و اسارت انسان

در خوانش ترابی از اندیشهٔ نیچه، نقد اخلاق مسیحی و برخی وجوه مدرنیته از زمینه‌های شکل‌گیری و تداوم وضعیت نیهیلیستی به شمار می‌روند. از این منظر، مدرنیته زمانی مسئله‌ساز می‌شود که به‌جای گسترش امکان کنش و آفرینندگی انسان، خود به نظمی مسلط تبدیل شود که فرد را در سازوکارهای تکرارشوندهٔ خویش ادغام می‌کند. ترابی در توضیح این وضعیت می‌نویسد که مدرنیته «به‌جای آنکه در خدمت مردمان درآید و زندگی آن‌ها را کیفیت بخشد، موجب شده تا مردمان به خدمت او درآیند و بردهٔ آن گردند» (ترابی، ۱۴۰۵: ۸) .

در طبیعت بی‌جان، قطار و خط راه‌آهن را می‌توان در پرتو چنین خوانشی تفسیر کرد. این عناصر تنها اجزای محیط کار سوزنبان نیستند، بلکه ریتم زندگی او را نیز سازمان می‌دهند. عبور قطارها، انتظار، انجام وظایف روزانه و بازگشت مداوم به الگوهای مشابه، زندگی شخصیت را در نظمی قرار می‌دهند که او نقش اندکی در تغییر آن دارد. در نتیجه، رابطهٔ انسان و تکنولوژی در فیلم نه به‌صورت تقابل ساده میان «سنت» و «پیشرفت»، بلکه به شکل رابطهٔ نامتوازنی ظاهر می‌شود که در آن سازوکار مدرن به تعیین‌کنندهٔ زمان و ریتم زندگی فرد تبدیل شده است. از این زاویه، محمد، سوزنبان پیر، بیش از آنکه کنشگری باشد که از ابزارهای مدرن برای تغییر شرایط خود بهره می‌برد، درون نظمی زندگی می‌کند که زمان، وظایف و حتی افق آیندهٔ او را از پیش محدود کرده است. بنابراین، تعبیر «اسارت» در اینجا به معنای بردگی literal یا اجبار فیزیکی نیست، بلکه به کاهش امکان انتخاب و دشواری خروج از چرخه‌ای اشاره دارد که شخصیت سال‌ها در آن زیسته است. چنین وضعیتی امکان مقایسهٔ او با صورت‌بندی نیچه از «واپسین انسان» را فراهم می‌کند؛ انسانی که میل به خطرکردن، آفرینندگی و فرارَوی در او کاهش‌یافته و بیش از هر چیز به استمرار وضع موجود تن داده است (Nietzsche, 2006: 17). بااین‌حال، شخصیت فیلم را نباید معادل مستقیم «واپسین انسان» دانست؛ بلکه شباهت در کاهش توان کنش و دشواری گسست از زیست تکرارشونده قرار دارد. این وضعیت در سطح فرم نیز بازتولید می‌شود. تکرار اعمال روزانه، کاهش رخدادهای تحول‌آفرین، امتداد نماها و بازگشت مداوم فیلم به فضاها و الگوهای مشابه، موجب می‌شوند مدرنیته تنها «موضوع» فیلم نباشد، بلکه در تجربهٔ زمانی مخاطب نیز محسوس شود. مخاطب همانند شخصیت اصلی در انتظار باقی می‌ماند و تداوم زمانی را بدون دستیابی به تحول محسوس تجربه می‌کند. از این منظر، زمان منجمد در طبیعت بی‌جان حاصل توقف واقعی زمان نیست، بلکه نتیجهٔ شکاف میان استمرار زمانی و فقدان تحول کیفی است.

این یافته، نقطهٔ اتصال تحلیل نیچه‌ای فیلم با مقایسهٔ آن با هنر اسلامی را نیز روشن می‌کند. در هر دو حوزه، تکرار، ریتم، سکون و سازمان فضایی نقش مهمی در شکل‌دهی تجربهٔ مخاطب دارند؛ اما جهت معنایی آن‌ها یکسان نیست. در جهان طبیعت بی‌جان، تکرار عمدتاً افق تغییر را محدود می‌کند و سکون با فرسایش کنش و انتظار همراه می‌شود؛

درحالی‌که در بسیاری از صورت‌های هنر اسلامی، تکرار و سکون می‌توانند به انتظام بصری، استمرار، تمرکز و تأمل منجر شوند. بنابراین، آنچه دو حوزه را به یکدیگر قابل‌مقایسه می‌کند، نه اشتراک در معنای نهایی، بلکه نحوهٔ استفاده از برخی سازوکارهای صوری مشابه برای تولید تجربه‌های متفاوت است.

برآیند تحلیل تطبیقی نشان می‌دهد که رابطهٔ میان فرم سینمایی طبیعت بی‌جان و زیبایی‌شناسی هنر اسلامی را نمی‌توان بر پایهٔ همسانی ماهوی یا تأثیرپذیری مستقیم توضیح داد. وجه اشتراک دو نظام مورد بررسی بیشتر در سطح برخی سازوکارهای صوری و ادراکی، از جمله تکرار، سکوت، سکون، ریتم، سازمان فضایی و فاصله‌گیری از زمان خطی قابل‌مشاهده است. بااین‌حال، این همانندی‌های صوری به دلالت‌های معنایی یکسان منتهی نمی‌شوند. در طبیعت بی‌جان، تکرار عمدتاً با فرسایش کنش، استمرار روزمرگی و انسداد افق تحول همراه است؛ درحالی‌که در بسیاری از صورت‌های هنر اسلامی، تکرار می‌تواند در خدمت نظم، استمرار، انسجام بصری و تأمل قرار گیرد. به همین ترتیب، سکوت و سکون در فیلم شهید ثالث بیشتر با تنهایی، انتظار و تعلیق کنش پیوند می‌یابند، حال‌آنکه در افق زیبایی‌شناختی و معنوی هنر اسلامی می‌توانند واجد ظرفیت تأملی و درون‌گرایانه باشند. مهم‌ترین مؤلفه‌های این مقایسهٔ تطبیقی در جدول ۱ جمع‌بندی شده‌اند.

جدول ۱. مقایسهٔ تطبیقی مؤلفه‌های زمان، تکرار، سکوت و فضا در *طبیعت بی‌جان* و زیبایی‌شناسی هنر اسلامی

مؤلفهٔ تحلیلی	بازنمایی در *طبیعت بی‌جان*	کارکرد در زیبایی‌شناسی هنر اسلامی	نسبت تطبیقی
تکرار	تکرار اعمال روزمره و استمرار چرخه‌ای زندگی	تکرار هندسی، اسلیمی و تزیینی برای ایجاد نظم و پیوستگی	همانندی صوری؛ تفاوت در غایت
زمان	امتداد، انتظار و احساس انجماد تحول	فاصله‌گیری از زمان خطی در برخی صورت‌های بصری و روایی	دو شیوهٔ متفاوت عبور از زمان خطی
سکوت	کاهش گفت‌وگو، تنهایی و تعلیق ارتباط	ظرفیت تأمل، تمرکز و توجه درونی در خوانش عرفانی	تشابه فرمی؛ تقابل معنایی
سکون	کاهش حرکت و کنش دراماتیک	آرامش و تمرکز ادراکی در برخی صورت‌های هنر و معماری	سکون فرساینده در برابر سکون تأملی
فضای درونی/بسته	محدودیت، انزوا و فقدان امکان خروج	درون‌گرایی و سازمان سلسله‌مراتبی فضا	مشابهت فضایی با دلالت متفاوت
فضای تهی	خلأ، انتظار و کاهش رخداد	امکان تمرکز و برجسته‌شدن کیفیت معنوی فضا	خلأ وجودی در برابر خلأ معنادار

ریتم	یکنواختی زندگی و تکرار بدون تحول	نظم، استمرار و پیوند جزء و کل	ریتم بسته در برابر ریتم گسترش‌یابنده
ساختار روایت	کاهش پیشرفت روایی و بازگشت به الگوهای مشابه	امکان چندلایگی فضایی ـ زمانی در نگارگری	فاصله مشترک از خطی‌ات، با کارکرد متفاوت
نتیجهٔ معنایی	فرسایش اراده و انسداد افق تحول	نظم، استمرار، تأمل و در برخی خوانش‌ها امر قدسی	«همانندی صوری و تفاوت معنایی»

همان‌گونه که جدول ۱ نشان می‌دهد، محور اصلی مقایسهٔ انجام‌شده نه شباهت معنایی، بلکه «همانندی صوری و تفاوت معنایی» است. مؤلفه‌هایی چون تکرار، سکون، سکوت و محدودیت یا سازمان‌یافتگی فضا در هر دو نظام حضور دارند، اما درون دو افق متفاوت معنا پیدا می‌کنند. در جهان *طبیعت بی‌جان*، این عناصر در مجموع به تجربهٔ زمان منجمد، کاهش امکان کنش و استمرار وضع موجود منتهی می‌شوند؛ در مقابل، در بسیاری از نمونه‌های هنر اسلامی، همان مؤلفه‌ها می‌توانند به انتظام بصری، استمرار ریتمیک، تمرکز ادراکی و تجربهٔ درونی یاری رسانند. ازاین‌رو، تحلیل تطبیقی حاضر نشان می‌دهد که اهمیت فرم صرفاً در شباهت عناصر آن نیست، بلکه در نحوهٔ سازمان یافتن این عناصر درون یک نظام معنایی مشخص است. این نتیجه، مبنای جمع‌بندی نهایی پژوهش و ارزیابی نسبت میان خوانش نیچه‌ای *طبیعت بی‌جان* و زیبایی‌شناسی هنر اسلامی در بخش نتیجه‌گیری قرار می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر باتکیه‌بر آموزهٔ بازگشت جاودانهٔ نیچه، نظریهٔ زمان سینمایی و یک چهارچوب تطبیقی مبتنی بر زیبایی‌شناسی هنر اسلامی، به بررسی فرم فیلم *طبیعت بی‌جان* سهراب شهید ثالث پرداخت. مسئلهٔ اصلی پژوهش این بود که زمان منجمد، تکرار، سکوت و فضا چگونه امکان خوانش فیلم را در پرتو اندیشهٔ نیچه فراهم می‌کنند و این مؤلفه‌ها در مقایسه با زیبایی‌شناسی سکوت و تکرار در هنر اسلامی چه همانندی‌های صوری و تفاوت‌های معنایی دارند. یافته‌ها نشان داد که اهمیت *طبیعت بی‌جان* صرفاً در بازنمایی یک وضعیت اجتماعی یا روایت زندگی یک سوزنبان پیر خلاصه نمی‌شود، بلکه فرم فیلم خود به سازوکاری برای تجربهٔ زمان، انتظار، تکرار و کاهش امکان تحول تبدیل می‌شود.

در پاسخ به بخش نخست پرسش پژوهش، تحلیل فرمی نشان داد که ایستایی دوربین، برداشت‌های بلند، کاهش کنش دراماتیک، تکرار اعمال روزمره، سکوت و غلبهٔ صداهای محیطی، تجربه‌ای از زمان پدید می‌آورند که می‌توان آن را «زمان منجمد» نامید. مراد از انجماد در اینجا توقف واقعی زمان نیست، بلکه وضعیتی است که در آن گذشت زمان به تحول کیفی در زندگی شخصیت‌ها منتهی نمی‌شود. روزها، اعمال و صداها تکرار می‌شوند، اما این تکرار افق تازه‌ای برای کنش نمی‌گشاید. از این منظر، جهان *طبیعت بی‌جان* را می‌توان در نسبت با آزمون بازگشت جاودانهٔ نیچه خواند؛ با این تفاوت که شخصیت اصلی فیلم به‌جای آری‌گویی فعال به زندگی، در وضعیتی نزدیک به انفعال، استمرار و

فرسایش اراده باقی می‌ماند. بنابراین، فیلم نه «تجسم مستقیم» آموزهٔ بازگشت جاودانه، بلکه صورت‌بندی سینمایی وضعیتی است که در آن تکرار به تجربه‌ای بسته و فاقد تحول تبدیل می‌شود.

تحلیل تطبیقی همچنین نشان داد که برخی عناصر صوری فیلم، از جمله تکرار، ریتم، سکون، سکوت و محدودیت فضایی، قابلیت هم‌سنجی با برخی سازوکارهای زیبایی‌شناختی هنر اسلامی را دارند. بااین‌حال، این مقایسه بیش از هر چیز بر «همانندی صوری و تفاوت معنایی» استوار است. تکرار در *طبیعت بی‌جان* عمدتاً با روزمرگی، فرسایش کنش و انسداد افق تحول همراه است، درحالی‌که در بسیاری از نقوش هندسی و تزیینی هنر اسلامی، تکرار می‌تواند به استمرار ریتمیک، نظم، انسجام بصری و ارتباط میان جزء و کل منجر شود. بدین ترتیب، شباهت در وجود سازوکار تکرار است، نه در غایت و معنای آن.

همین تمایز دربارهٔ سکوت و سکون نیز صادق است. سکوت در فیلم شهید ثالث که از کاهش گفت‌وگو و برجسته‌شدن صداهای محیطی حاصل می‌شود، بیش از همه با تنهایی، انتظار و محدودیت ارتباط پیوند دارد. در مقابل، در برخی خوانش‌های معنوی و عرفانی از هنر اسلامی، سکوت می‌تواند ظرفیتی برای تمرکز، تأمل و حرکت به‌سوی ساحت درونی داشته باشد. به همین ترتیب، فضای محدود در فیلم عمدتاً تجربه‌ای از حبس، انزوا و فقدان امکان خروج ایجاد می‌کند، حال‌آنکه درون‌گرایی و فضای تهی در برخی صورت‌های معماری اسلامی می‌توانند در خدمت تمرکز فضایی، آرامش و تجربهٔ تأملی قرار گیرند. ازاین‌رو، یکی از مهم‌ترین یافته‌های پژوهش آن است که عناصر فرمی به‌خودی‌خود حامل معنای ثابت نیستند. تکرار، سکوت، سکون یا فضای بسته، بسته به‌نظام فلسفی، فرهنگی و زیبایی‌شناختی‌ای که در آن سازمان می‌یابند، می‌توانند دلالت‌هایی کاملاً متفاوت پیدا کنند. در *طبیعت بی‌جان*، ترکیب این عناصر در مجموع تجربه‌ای از استمرار وضع موجود، کاهش ارادهٔ کنش و دشواری گسست از روزمرگی را پدید می‌آورد؛ درحالی‌که در بسیاری از صورت‌های هنر اسلامی، عناصر مشابه می‌توانند در جهت نظم، تداوم، تأمل و معنا عمل کنند. این تمایز، نقطهٔ اصلی پیوند مقالهٔ حاضر با حوزهٔ مطالعات هنر اسلامی را تشکیل می‌دهد.

از منظر تاریخی ـ فرهنگی نیز *طبیعت بی‌جان* را می‌توان در بستر ایران دههٔ ۱۳۵۰ و تنش‌های ناشی از مدرنیزاسیون شتابان خواند. سوزنبان پیر در مرز میان سنت و مدرنیته قرار دارد؛ نه از سازوکار مدرن بهره‌ای واقعی می‌برد و نه امکان بازگشت به نظمی پیشین برای او فراهم است. قطار، خط راه‌آهن و ریتم تحمیل‌شدهٔ کار، در این خوانش نه صرفاً نشانه‌های پیشرفت، بلکه بخشی از ساختاری‌اند که زندگی شخصیت را تنظیم و محدود می‌کنند. بااین‌حال، این وضعیت را نباید به‌صورت ساده و مستقیم معادل مفهوم «واپسین انسان» نیچه دانست؛ بلکه می‌توان آن را نمونه‌ای سینمایی از کاهش توان کنش و گرفتار شدن در استمرار وضع موجود تفسیر کرد.

دستاورد اصلی پژوهش حاضر در این است که *طبیعت بی‌جان* را از یک خوانش صرفاً نیچه‌ای فراتر برده و امکان مطالعهٔ آن را در یک چهارچوب میان‌رشته‌ای میان فلسفهٔ نیچه، نظریهٔ زمان سینمایی و زیبایی‌شناسی هنر اسلامی فراهم ساخته است. این چهارچوب نشان می‌دهد که فرم سینمای مدرن ایران را می‌توان نه از طریق ادعای تأثیرپذیری

مستقیم از هنر اسلامی، بلکه از طریق مقایسهٔ سازوکارهای ادراکی و صوری با سنت‌های بصری ایران بررسی کرد. چنین رویکردی امکان می‌دهد نسبت سینمای ایران با میراث هنر اسلامی نه به شکل تبارشناسی ساده، بلکه به‌صورت تحلیلی و تطبیقی مطالعه شود. براین‌اساس، پیشنهاد می‌شود پژوهش‌های آینده این الگوی تطبیقی را دربارهٔ دیگر آثار شهید ثالث و نیز فیلم‌سازانی بررسی کنند که در آثار آنان تکرار، سکون، فضای درون‌گرا یا کاهش کنش دراماتیک نقش‌محوری دارد. همچنین مطالعهٔ تطبیقی میان فرم سینمایی و مؤلفه‌هایی چون گره‌چینی، نگارگری، معماری درون‌گرا و سازمان فضایی در هنر اسلامی می‌تواند به روشن‌تر شدن نسبت میان سینمای مدرن ایران و سنت‌های بصری پیشین کمک کند. در این مسیر، ضروری است میان «شباهت صوری»، «هم‌ارزی معنایی» و «تأثیرپذیری تاریخی» تمایز روش‌شناختی روشنی حفظ شود تا مطالعات تطبیقی از قیاس‌های صوری و انتساب‌های اثبات نشده فاصله بگیرند.

منابع و مراجع

ترابی، بهنام. (۱۴۰۵). بازتاب نیهیلیسم فعال و منفعل از منظر بازگشت جاودانهٔ همان در سینمای بلا تار، آندری تارکوفسکی و سهراب شهید ثالث [رسالهٔ دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، استاد راهنما: دکتر مینو خانی، استاد مشاور: دکتر محمد شکری]. تهران.

خوارزمی، حسین. (۱۳۹۰). بازگشت جاودانهٔ همان در تفکر فلسفی نیچه [پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه شهید بهشتی، استاد راهنما: منوچهر صانعی دره بیدی].

سلیمان‌زاده، حامد، و سرسنگی، مجید. (۱۳۹۷). سهراب شهید ثالث و نا سینما در ایران؛ مطالعهٔ موردی فیلم‌های «یک اتفاق ساده» و «طبیعت بی‌جان». باغ نظر، (۶۰)، ۲۹–۳۷. https://doi. rg/10.22034/bagh.2018.62763

صانعی دره بیدی، منوچهر، و خوارزمی، حسین. (۱۳۹۰). بازگشت جاودانهٔ همان در تفکر فلسفی نیچه. حکمت و فلسفه، ۷(۲۶)، ۳۷–۵۲. https://doi. rg/10.22054/wph.2011.5822

ظفر نوایی، خسرو. (۱۳۹۶). بررسی مفهوم عرفانی «فضای تهی» در معماری اسلامی ـ ایرانی. مطالعات هنر اسلامی، ۱۳(۲۷)، ۵۷–۷۴. https://dor. sc.ac/dor/20.1001.1.1735708.1396.13.27.3.3

مرادی نژاد، فرنام. (۱۴۰۴). روایت و توصیف در سینمای بلا تار در تطبیق با آرای گئورگ لوکاچ. پژوهش در هنر و علوم‌انسانی، ۱۰(۸۵)، ۸۳–۹۴.

منتظر، بهناز، و سلطان‌زاده، حسین. (۱۳۹۷). بازتاب نقش پنج‌ضلعی منتظم در نقوش هندسی معماری اسلامی ایران. مطالعات هنر اسلامی، ۱۴(۳۰)، ۱۵–۴۰. https://doi. rg/10.22034/ias.2018.91746

نیچه، فردریش (۱۳۷۷). *چنین گفت زرتشت* (داریوش آشوری، مترجم). تهران: آگاه.

Barzanji, A. (2020). A still cinema: Sohrab Shahid Saless's *Still Life* (1974). *Film Matters, 11*(2), 7–17. https://doi.org/10.1386/fm_00072_1

Bazin, A. (1967). *What is cinema?* (Vol. 1, H. Gray, Trans.). University of California Press.

Burckhardt, T. (2009). *Art of Islam: Language and meaning*. World Wisdom.

Deleuze, G. (1983). *Nietzsche and philosophy* (H. Tomlinson, Trans.). Columbia University Press.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.

Milstein, R. (2021). Persian painting: The page and the text as determinants in the construction of pictorial space. *Jerusalem Studies in Arabic and Islam, 50*, 313–356.

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. State University of New York Press.

Nietzsche, F. (1968). *The will to power* (W. Kaufmann & R. J. Hollingdale, Trans.). Vintage Books.

Nietzsche, F. (2006). *Thus spoke Zarathustra* (A. Del Caro, Trans.). Cambridge University Press.

Shaw, W. M. K. (2022). Islamic geometries: Spiritual affects against a secularist grid. *Sophia, 61*, 41–59. https://doi.org/10.1007/s11841-022-00905-4

Taheri, A. F., & Jafariyan, F. (2017). Ontology of time in cinema: A Deleuzian reading of *Still Life* and *Prince Ehtejab* with an emphasis on the concept of time-image. *Journal of Philosophical Investigations, 11*(21), 39–52.

Zahra, F., & Shahir, S. B. (2022). The spiritual aesthetics of Islamic ornamentation and the aesthetic value in Islamic architecture. *Journal of Islamic Thought and Civilization, 12*(1), 116–128. https://doi.org/10.32350/jitc.121.08