

From Simultaneity in Persian Painting to the Cinematic Long Take: A Study of Selected Works by Kamal al-Din Behzad

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

doi 10.22034/jivsa.2026.578089.1156

Bagher Bahram Shotorban^{*1} Shayeste Tabatabaey²

***Corresponding Author:** Bagher Bahram Shotorban **Email:** b.bshotorban@tabriziau.ac.ir

Citation: Bahram Shotorban, Bagher & Tabatabaey, Shayeste (2026), "From Simultaneity in Persian Painting to the Cinematic Long Take: A Study of Selected Works by Kamal al-Din Behzad", *Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts*, 2026, 5 (12), P.1-15

Received: 25 February 2026

Revised: 01 July 2026

Accepted: 17 July 2026

Abstract

Some contemporary artists have continually sought to reinterpret and reuse traditional Persian painting as a primary source of artistic adaptation. While such reapplications have appeared across various artistic media, the integration of Persian painting into cinema represents one of the most complex and challenging forms of this approach, due to cinema's inherent reliance on the representation of reality. As a time-based medium, cinema allows for new interpretations of traditional visual structures, yet simultaneously imposes specific aesthetic and technical constraints on artistic expression. Research examining the media transformation of Persian painting through cinema can offer valuable insights for filmmakers, visual artists, and scholars in the field of art. Consequently, the study of Persian painting that possess potential for cinematic reinterpretation is of particular significance. In this context, the works of Kamāl al-Dīn Behzād Heravi—widely regarded by scholars for their socially grounded realism—serve as a compelling case study. The visual narrative strategies evident in some miniatures attributed to Behzād, particularly in terms of composition, spatial organization, and narrative construction, appear to parallel techniques employed in realist cinema. Accordingly, this study seeks to explore the capacities and potentials of Behzād's miniatures for reinterpretation and inspiration within realist cinematic practice. This study seeks to investigate the repurpose, visual adaptation, and media transformation of traditional Persian painting within the cinematic medium. The research adopts a descriptive-analytical approach, utilizing library-based sources and analyzing selected examples of Persian miniatures. The analysis reveals that Behzād employed simultaneity and the multidimensional aspects of the Persian painting tradition to enhance the depiction of everyday life events. The simultaneity present in Behzād's miniatures, particularly when addressing socially grounded themes, operates in a manner comparable to the long-take techniques employed in realist cinema.

Keywords: Realism, Realist Cinema, Long Take, Deep Focus, kamaluddin Behzad

^{1*}. Corresponding Author: Assistant Professor, Multimedia, Multimedia, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

b.bshotorban@tabriziau.ac.ir

². Associate Professor, Multimedia, Multimedia, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

shtabatabaey@tabriziau.ac.ir

1. Research Review

This article explores the parallels between simultaneity in traditional Persian painting and the cinematic techniques of the long take and deep focus in realist cinema. Focusing on the works of Kamal al-Din Behzad, it argues that his paintings depict multiple actions, spaces, and moments within a single unified composition, anticipating visual strategies later associated with cinematic realism. Drawing on André Bazin's theory of realism and Bolter and Grusin's concept of remediation, the study demonstrates how similar representational principles operate across painting and film. It concludes that Behzad's innovative narrative techniques provide a valuable framework for understanding connections between classical Persian art and modern visual media.

2. Research Methodology

This study employs a qualitative, comparative methodology combining visual analysis, film theory, and intermediality. It compares Kamal al-Din Behzad's paintings with realist cinema through Bazin's theories of the long take and deep focus and Bolter and Grusin's remediation framework to identify shared representational strategies.

3. Result

The findings reveal strong structural similarities between the principle of simultaneity in traditional Persian painting and the cinematic techniques of the long take and deep focus. Analysis of Kamal al-Din Behzad's paintings demonstrates that multiple actions, spaces, and moments are presented within a single, unified composition while preserving spatial coherence and narrative continuity. Through architectural cutaways, layered compositions, and meticulous attention to everyday social life, Behzad enables viewers to observe concurrent events and actively construct the narrative through visual exploration. The comparative analysis shows that these compositional strategies closely correspond to the realist cinematic principles articulated by André Bazin. Similar to the long take, Behzad's paintings maintain the continuity of events without

fragmenting the narrative, while the equal visual treatment of all figures and spatial planes parallels the function of deep-focus cinematography. Rather than directing attention through sequential editing, both media encourage viewers to interpret relationships among simultaneous actions independently.

Furthermore, the application of Bolter and Grusin's theory of remediation supports the view that cinematic realism reinterprets visual principles established in earlier artistic traditions. The results therefore suggest that Behzad's use of simultaneity represents an early model of visual realism that anticipates key features of modern cinema. These findings demonstrate that traditional Persian painting offers valuable insights into the evolution of narrative representation and provides an important historical framework for understanding contemporary visual storytelling across media.

4. Conclusion

This study concludes that the principle of simultaneity in traditional Persian painting, as exemplified by Kamal al-Din Behzad's works, anticipates important visual and narrative strategies later associated with realist cinema. The comparative analysis demonstrates that Behzad's unified compositions, which depict multiple actions and spaces simultaneously, closely parallel the cinematic functions of the long take and deep-focus cinematography. Interpreted through the theories of André Bazin and Bolter and Grusin, these similarities reveal meaningful connections between classical Persian art and modern film. Furthermore, the findings suggest that Behzad's innovative compositional methods offer an alternative model of visual realism that extends beyond Western artistic conventions. The study contributes to interdisciplinary scholarship by demonstrating how historical artistic traditions can enrich contemporary understandings of visual realism and intermedial representation. It also provides a foundation for future research exploring the influence of Persian miniature painting on cinema, animation, digital media, and other visual storytelling practices across different cultural and historical contexts.

Funding

This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors.

Author's Contribution

All research and writing were carried out solely by the author.

Conflict of Interest

The author declares no conflict of interest.

Acknowledgments

The author extends sincere gratitude to all individuals who provided scholarly guidance and insight during the preparation of this study.

مقاله پژوهشی

از همزمانی در نگارگری تا برداشت بلند سینمایی مطالعه‌ای در برخی آثار کمال‌الدین بهزاد هروی

ISSN (P): 2980-7956

ISSN (E): 2821-2452

doi:10.22034/jivsa.2026.578089.1156

باقر بهرام شتربان^{۱*}، شایسته طباطبایی^۲

تاریخ دریافت: ۰۶ اسفند ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۰ تیر ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۲۶ تیر ۱۴۰۵

چکیده

برخی از هنرمندان معاصر همواره دغدغه‌ی استفاده مجدد از نگارگری به عنوان یکی از منابع اصلی اقتباس را در آثار خود داشته‌اند. این قبیل بازکارها از نگارگری در رسانه‌های گوناگون هنری نمود یافته‌اند، اما ورود نگارگری به رسانه‌ی سینما، به دلیل ماهیت مبتنی بر بازنمایی واقعیت در این رسانه، از پیچیده‌ترین و چالش برانگیزترین گونه‌های این رویکرد به شمار می‌آید. سینما به دلیل زمان محور بودن، امکان خوانش‌های تازه‌ای از ساختارهای بصری سنتی را فراهم می‌کند، اما در عین حال محدودیت‌ها و الزامات خاص خود را نیز بر هنرمند تحمیل می‌نماید. نتایج پژوهش‌هایی که به بررسی تحول رسانه‌ای نگارگری از طریق سینما می‌پردازند، می‌توانند برای فیلم‌سازان، هنرمندان تجسمی و پژوهشگران حوزه هنر سودمند باشند؛ از این رو، مطالعه نگاره‌هایی که دارای ظرفیت‌های بالقوه برای بازکاربرد در سینما هستند، اهمیتی ویژه می‌یابد. در این میان، آثار کمال‌الدین بهزاد هروی، که برخی پژوهشگران در خصوص واقع‌گرایی مبتنی بر مضامین اجتماعی در آثار او اتفاق نظر دارند، می‌تواند به عنوان نمونه‌ای شاخص مورد بررسی قرار گیرد. به نظر می‌رسد اسلوب روایت بصری در برخی نگاره‌های منسوب به بهزاد، از حیث ترکیب‌بندی، نگاه به فضا و نحوه‌ی روایت، با شیوه‌های به کاررفته در سینمای واقع‌گرا مشابهت‌هایی دارد. بر این اساس، این پرسش مطرح می‌شود که نگاره‌های بهزاد چه ظرفیت‌ها و قابلیت‌هایی را برای بازکاربرد و الهام‌گیری در سینمای واقع‌گرا دارا هستند؟ این پژوهش در تلاش است تا استفاده مجدد، اقتباس بصری و تحول رسانه‌ای نقاشی سنتی ایرانی در رسانه سینما را بررسی نماید؛ بنابراین با روش توصیفی-تحلیلی و با مطالعه داده‌های کتابخانه‌ای و تحلیل برخی آثار نگارگری انجام گرفته است. بررسی نگاره‌های مورد مطالعه نشان می‌دهد بهزاد از همزمانی و چندساحتی بودن سنت نگارگری در تقویت نگاره‌ها با مضامین وقایع روزمره استفاده نموده است. همزمانی موجود در نگاره‌های بهزاد با موضوعات اجتماعی واقع‌گرا، کارکردی مشابه «برداشت بلند» در سینمای واقع‌گرا دارد.

کلید واژه‌ها: واقع‌گرایی، سینمای واقع‌گرا، نمای بلند، وضوح عمیق، کمال‌الدین بهزاد، نگارگری.

^۱ نویسنده مسئول: استادیار گروه چندرسانه‌ای، دانشکده چندرسانه‌ای، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران b.bshotorban@tabriziau.ac.ir

^۲ دانشیار گروه چندرسانه‌ای، دانشکده چندرسانه‌ای، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران shtabatabaey@tabriziau.ac.ir

۱. مقدمه

در اوج سنت نگارگری ایرانی، در نگاره‌هایی مشتمل بر چندین روایت از رویدادهای مختلف، مقولات زمان و مکان در قالبی هم‌زمان، چندلایه و ترکیب شده به تصویر درمی‌آیند؛ شیوه‌ای که آن را می‌توان با اصطلاح «هم‌زمانی» توصیف کرد. این ویژگی منحصر به فرد، به نگارگر امکان می‌دهد تا لحظات متوالی یک روایت، زوایای گوناگون یک فضای معماری، یا رخداد‌های موازی را در قالبی یکپارچه و منسجم بازنمایی کند. با بزرگ شدن ابعاد نگاره‌ها از دوره‌ی ایلخانی و رونق ترکیب‌بندی‌های عمودی در دوره‌ی جلایری، کاربرد هم‌زمانی به شکل چشمگیری توسعه یافت. در این میان، آثار کمال‌الدین بهزاد، نگارگر برجسته‌ی عصر تیموری، نمونه‌هایی شاخص از بهره‌گیری نظام‌مند از این ویژگی محسوب می‌شوند. بهزاد با آگاهی از توان بالقوه‌ی هم‌زمانی، نه تنها غنای بصری آثار خود را افزایش داد، بلکه موفق شد فضایی چندساحتی با مضامین اجتماعی از زندگی روزمره‌ی جامعه‌پویری بازنمایی کند. چنین آثاری فراتر از تصویرگری متون ادبی، به مثابه‌ی مستندات بصری از مناسبات اجتماعی، نوعی روایت‌گری فرهنگی محسوب می‌شوند که مخاطب را با لایه‌های متعددی از معنا مواجه می‌سازند. از منظر رسانه‌ای، نحوه‌ی استفاده از هم‌زمانی در نگاره‌های بهزاد، تاحدودی زبان بصری سینمای واقع‌گرا را در ذهن‌ها تداعی می‌کند؛ زبانی که با بهره‌گیری از برداشت‌های بلند و وضوح میدان، تداوم زمانی و وحدت مکانی را حفظ کرده و حضوری بی‌واسطه را به مخاطب القا می‌کند. سینمای واقع‌گرا بر اساس زیبایی‌شناسی بازآفرینی واقعیت بنا گردید که ریشه در اختراع عکاسی دارد؛ رسانه‌ای که با کمترین مداخله انسان، توانست تصویری وفادار به واقعیت ارائه دهد. درسینمای واقع‌گرا، دوربین همچون شاهدی بی‌طرف عمل می‌کند و هرچه برداشت‌ها بلندتر و با وضوح عمیق‌تری باشند، حس حضور و باورپذیری افزایش می‌یابد. برداشت بلند، با ثبت رویدادها در زمان واقعی و بدون مونتاژ، بازتولید زنده‌ای از حال و واقعیت ارائه می‌دهد و با وضوح عمیق، امکان نمایش هم‌زمان چندین کنش در یک قاب را فراهم می‌سازد. بر این اساس، پژوهش حاضر در پی تحلیل نسبت میان «هم‌زمانی» در نگارگری ایرانی و «برداشت بلند» در سینمای واقع‌گرا است؛ نسبتی که می‌تواند افق‌های تازه‌ای در مطالعه تطبیقی تاریخ تصویر و روایت تصویری بگشاید. در این راستا تلاش شده است به سئوالات زیر پاسخ داده شود:

نگاره‌های بهزاد چه ظرفیت‌ها و قابلیت‌هایی را برای بازکرد و الهام‌گیری در سینمای واقع‌گرا دارا هستند؟ «هم‌زمانی» در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد از طریق چه

مؤلفه‌های بصری و روایی سازمان می‌یابد و چه نقشی در بازنمایی واقعیت ایفا می‌کند؟ و چه هم‌ارزی‌های کارکردی میان اصل «هم‌زمانی» در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد و مؤلفه‌های سینمای واقع‌گرا، به‌ویژه «برداشت بلند»، «عمق میدان» و «وضوح عمیق تصویر»، وجود دارد؟

پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر، تلاش‌هایی برای تحلیل تطبیقی میان ویژگی‌های نگارگری ایرانی و زبان سینما صورت گرفته است. فروتن، امیرصادقی و محمدی (۱۴۰۳، صص. ۲۱-۲۸) با نگاهی خلاقانه به ترکیب‌بندی‌های کمال‌الدین بهزاد، نامتقارن بودن ساختار بصری و استفاده از عناصر اریب در قطع قاب را با مفهوم مرکزگرایی در نظریات آندره بازن هم‌راستا دانسته‌اند. با وجود این، تحلیل آن‌ها از ظرفیت‌های هم‌زمانی و شباهت‌های آن با عمق میدان و نمای بلند در سینما، به شکل کلی و کمتر توصیفی باقی مانده و فاقد واکاوی نظری دقیق یا مصداق‌های مشخص از منظر بازن است. از سوی دیگر، رجبی، ناظری و دهکردی (۱۴۰۰، صص. ۱۶۳-۱۹۳) در مقاله‌ای با رویکرد تطبیقی میان نگارگری ایرانی و ساختارهای سینمای مدولار، تلاش کرده‌اند مشابهت‌هایی میان شیوه‌های روایی این دو رسانه پیدا کنند. اما در تحلیل آن‌ها، تفاوت بنیادین میان روایت «هم‌زمان» در نگارگری (که مبتنی بر وحدت مکان و پیوستگی فضایی است) و روایت سینمای مدولار (که فاقد چنین پیوستگی است) مغفول مانده، و این خلأ نظری، تبیین جامع از مقایسه را دشوار می‌سازد. در زمینه اقتباس مستقیم تصویری، متولی‌زاده و محمودی (۱۴۰۳، صص. ۶۱-۸۳) با بررسی فیلم «شطرنج باد» و تابلوی «استنساخ» اثر محمودخان ملک‌الشعرا، تلاش کرده‌اند تا رابطه بین رسانه‌ای نقاشی و سینما را از منظر زیبایی‌شناسی و نشانه‌شناختی مطالعه کنند. هرچند مقاله مذکور به شکلی مفید به وجوه ظاهری شباهت دو رسانه اشاره دارد، اما از تعمیق در تحلیل کارکردهای رسانه‌ای یا تفاوت‌های بنیادین آن‌ها در تولید معنا پرهیز شده است. در نهایت، بهرام شتران، فهیمی‌فر، صفورا و اصغرزاده سخاوت (2022, pp. 337-357). با تمرکز بر «شکست قاب» در نگارگری سنتی ایرانی، گامی نو در جهت پیوند نگاره‌ها با هنرهای زمان‌محور همچون انیمیشن برداشته‌اند. تحلیل آنان که خروج عناصر بصری از محدوده قاب را مقدمه‌ای برای تحول رسانه‌ای قلمداد می‌کند، نقطه عزیمت مناسبی است؛ با این حال، نیازمند تکمیل از منظر نظریه رسانه و بازتعریف دقیق‌تر رابطه ساختاری میان قاب نگارگری و فریم سینمایی است. در پژوهش پیش‌رو تلاش شده است قرابت موجود میان ویژگی هم‌زمانی در نقاشی سنتی ایرانی با برداشت بلند

۲. مبانی نظری پژوهش

۱-۲. همزمانی در نگارگری

در نقاشی سنتی ایرانی، مفهوم «همزمانی» به نمایش وجوه مختلف عناصر و موضوعات در یک صحنه اطلاق می‌شود که در واقعیت، به دلیل محدودیت زاویه دید یا موانع، قابل رؤیت نیستند. انسان برای دیدن این وجوه نیاز به تغییر موقعیت مکانی دارد. این تغییر توأم با گذر زمان است. در مقابل، نگارگر که با محدودیت زمانی در خلق اثر مواجه نیست، می‌تواند هم‌زمان زوایای مختلف را ترسیم کند (گودرزی، کشاورز، ۱۳۸۵، ص. ۹۷). همزمانی از دیرباز در نگارگری ایرانی وجود داشته است، اما از اواخر سلسله ایلخانان (۶۵۴ هـ) و اوایل جلایریان (۷۳۶ هـ) پررنگ‌تر شده است. افزایش ابعاد نگاره‌ها، امکان بیشتری برای نمایش فضاهای پنهان فراهم کرده است (تصویر ۱). در این دوره، پرسپکتیوی جدید با افقی رفیع و چیدمان عمودی عناصر شکل گرفت که به نوعی موجب تثبیت هم‌زمانی شد. این شیوه به نگارگر امکان می‌دهد تا روشن‌ترین وجوه اشیاء و پیکره‌ها را از زوایای گوناگون در یک کلیت واحد ارائه دهد (کریمی، ۱۳۹۹، ص. ۴۱).



تصویر ۱. همای بعد جشن نکاح. بغداد (۷۹۸ هـ). دیوان خواجوی کرمانی. منسوب به جنید.

به‌کارگیری و خلق هم‌زمانی از طریق عناصر و موضوعات نگاره‌ها، همانند بناها یا طبیعت، نیازمند مهارت ویژه‌ای است تا در ترکیب و ادغام وجوه و ساحات با اشکال و زوایای متفاوت، ناهمگونی به حداقل برسد. در نگارگری «فردای جشن عروسی همای و همایون» که خلق آن به

و عمق وضوح در سینمای واقع‌گر مورد واکاوی قرار گیرد که با ترکیب‌بندی ساحات و مکان‌های مختلف در یک قاب نقاشی سنتی ایرانی به نمایش در می‌آید. در مقالات یادشده در پیشینه پژوهش اشاراتی به مورد سوال شده است اما نویسندگان در مقاله حاضر تلاش کردند تا برای اولین بار این مورد را به طور مفصل بررسی نمایند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و با رویکرد توصیفی تحلیلی و تطبیقی انجام شده است. چارچوب نظری پژوهش بر دو مبنای مکمل استوار است. نخست، نظریه واقع‌گرایی آندره بازن (۱۹۶۷) که با تأکید بر مفاهیمی چون «برداشت بلند»، «عمق میدان»، «وضوح عمیق تصویر» و «تداوم فضایی زمانی»، چارچوبی برای تحلیل سازوکارهای ادراکی و شیوه‌های بازنمایی واقعیت در رسانه سینما فراهم می‌آورد. دوم، نظریه تحول رسانه‌ای جی دیوید بولتر و ریچارد گروسین (۲۰۰۰) که با تبیین فرایند بازآفرینی و امتداد ظرفیت‌های رسانه‌های پیشین در رسانه‌های جدید، امکان تحلیل روابط میان رسانه‌ای میان نگارگری ایرانی و سینما را فراهم می‌کند.

بر مبنای این چارچوب، تحلیل آثار در دو مرحله صورت گرفته است. در مرحله نخست، نگاره‌های منتخب کمال‌الدین بهزاد بر اساس مؤلفه‌های استخراج شده از مبانی نظری پژوهش، شامل شیوه سازمان‌دهی فضا، نحوه بازنمایی زمان، ساختار پرسپکتیوی، کیفیت هم‌زمانی رخدادها، چگونگی هدایت نگاه مخاطب و نحوه شکل‌گیری تجربه ادراکی، تحلیل شده‌اند. در مرحله دوم، یافته‌های حاصل از تحلیل نگاره‌ها با نمونه‌هایی از سینمای واقع‌گرا، به‌ویژه آثار اورسن ولز، بر اساس شاخص‌هایی همچون «برداشت بلند»، «عمق میدان»، «وضوح عمیق تصویر»، «تداوم فضایی زمانی» و نقش فعال مخاطب در تولید معنا، مورد تطبیق قرار گرفته‌اند.

هدف این پژوهش، اثبات رابطه‌ی تأثیر و تأثر تاریخی یا اقتباس مستقیم میان دو رسانه نیست؛ بلکه رویکرد آن بر شناسایی هم‌ارزی‌های کارکردی، شباهت‌های ساختاری و ظرفیت‌های مشترک دو نظام تصویری در بازنمایی واقعیت استوار است. از این منظر، مفاهیم نظری صرفاً جنبه‌ی تبیینی ندارند، بلکه به‌عنوان شاخص‌هایی تحلیلی در فرایند مطالعه‌ی آثار به‌کار رفته‌اند. بدین‌سان، چارچوب نظری پژوهش ضمن هدایت فرایند تحلیل، امکان مقایسه‌ی نظام‌مند میان مؤلفه‌های ساختاری نگارگری ایرانی و سینمای واقع‌گرا را فراهم آورده و بستری برای تفسیر یافته‌ها در حوزه‌ی مطالعات میان‌رسانه‌ای مهیا کرده است.

را در کانون توجه آثار خود قرار داد. او برخلاف بسیاری از نگارگران هم‌دوره‌اش، که عمدتاً به مضامین عاشقانه یا حماسی می‌پرداختند، به بازنمایی تعاملات انسانی در بستر فضاهای عمومی و صنفی توجه نشان داد. بهزاد با گزینش روایت‌هایی از متون ادبی که قابلیت تصویرسازی لایه‌های مختلف کنش‌های انسانی را داشتند، توانست صحنه‌هایی زنده، چندوجهی و متنوع خلق کند که به‌نوعی بازتاب زندگی روزمره و ساختار اجتماعی عصر خود به‌شمار می‌روند.

یکی از مهم‌ترین ابزارهای بهزاد در تحقق این هدف، بهره‌گیری از اصل «هم‌زمانی» در ترکیب‌بندی نگاره‌هاست؛ شیوه‌ای که به او اجازه می‌داد فضاها و زمان‌های مختلف یک رویداد را در یک قاب واحد ادغام کرده و از این طریق به بازنمایی ساختارهای چندلایه‌ی اجتماعی بپردازد. این تکنیک به‌ویژه در نگاره‌ی «هارون الرشید در گرمابه» نمایان است (تصویر ۲). در این اثر، بهزاد سه فضای متفاوت از یک حمام عمومی، ورودی، بینه و گرم‌خانه، را در یک ترکیب منسجم نمایش می‌دهد. به‌نظر فرهادزاده شوشتری و بازگانی (۱۴۰۱، ص. ۱۰۹)، موضوع این نگاره نه عاشقانه و نه قهرمانانه، بلکه فرصتی برای نمایش دقیق جزئیات عملکرد یک حمام عمومی است؛ به‌طوری‌که هنرمند با حذف دیوارهای معماری و نمایاندن فضاها درونی، توانسته است تمام کارکردهای محیط و رفتارهای افراد حاضر در آن را به‌صورت هم‌زمان به تصویر بکشد.



تصویر ۲. هارون الرشید ودلاک. هرات (۹۰۰هـ). خمسه نظامی گنجوی. منسوب به بهزاد.

جنید بغدادی، به‌عنوان یکی از نام‌آوران تاریخ نقاشی سنتی ایرانی، منسوب است، هنرمند کوشیده است دو فضای متفاوت را که متعلق به دو ساحت مختلف از یک بنای معماری‌اند، چنان در کنار هم بنشانند که وحدت و انسجام کل نگاره از بین نرود. در این نگاره، فضای داخلی بنا در نیمه‌ی راست - که به‌نظر می‌رسد بازتاب‌دهنده‌ی شادی و پاکدامنی همایون (قهرمان مؤنث داستان) باشد و با حضور زنان و ندیمه‌های درباری به شکل ترکیبی دایره‌وار در اطراف او تشریفات ویژه‌ای را به‌جای می‌آورند. با فضای بیرونی و بخش دیگری از بنا ترکیب شده است؛ فضایی که در آن مراسم تکریم و شادی خدمه و ملازم قصر برای همای (قهرمان مذکر داستان) برقرار گردیده است.

این دو ساحت علی‌رغم تفاوت مکانی، به‌شکلی هماهنگ در کنار هم قرار گرفته‌اند. خطی راست و عمودی، حاصل هم‌نشینی رنگ‌های مختلف از پایین قاب نگاره تا بالا، جداکننده‌ی دو فضا است. این انفصال در حالی است که با قرار گرفتن کتیبه‌های فضای بیرونی و داخلی در امتداد هم و استفاده از زمینه‌ی سبز با گل‌های طلایی برای هر دو کتیبه در بالای نگاره، دو فضا به‌شکل ظریف و استادانه‌ای به هم دوخته و تلطیف شده‌اند. با امتزاج و ترکیب مکان‌های پنهان از چشم مخاطب با فضاهای آشکار، هرآنچه متعلق به یک مکان است در سطح نگاره بازنمایی می‌شود. در چنین حالتی، حضور مخاطب در مکان‌های مختلف، محدود به جابه‌جایی مردمک چشم او می‌شود. زمان لازم برای حرکت از مکانی به مکان دیگر برای کشف ناپیداها، صرف‌نگاه جستجوگر مخاطب بر نگاره می‌شود. به‌نظر می‌رسد در چنین ترکیباتی از عناصر و موضوعات مختلف متعلق به رویدادهای گوناگون و گنجانیدن صحنه‌های متعدد در یک قاب تصویر، نگارگران در تلاش‌اند با ایجاد وحدت مکانی، روایت رویداد اصلی را در نسبت با دیگر رویدادهای فرعی که به‌گونه‌ای مؤید آن‌اند، تقویت کنند. در این خصوص، یکی از هنرمندان تأثیرگذار و صاحب‌سبک، کمال‌الدین بهزاد هروی است. بهزاد در تعدادی از آثار خود با موضوعات اجتماعی، هم‌زمانی را به‌گونه‌ای در تصویرگری رویدادها با جزئیات آن‌ها به‌کار برده است که برخی پژوهشگران او را هنرمندی با گرایش‌های واقع‌گرایانه قلمداد می‌کنند. بهزاد در آثار خود سکون زمانی رایج در نگاره‌های پیش از خود را رها نموده و آن‌ها را مکان‌مند و زمان‌مند می‌کند؛ به‌طوری‌که او به‌سوی واقع‌گرایی حرکت کرده و حالات و رفتار انسان‌ها را در اجتماعات کاری به نمایش می‌گذارد (همایونی، ۱۳۹۸، ص. ۴).

۲-۲. بهزاد و واقعیات اجتماعی

کمال‌الدین بهزاد، یکی از برجسته‌ترین هنرمندان نگارگری ایران در دوره‌ی تیموری، با اتخاذ رویکردی نوآورانه، مرزهای رایج سنت نگارگری را پشت سر گذاشت و مضامین اجتماعی

ویژگی مهم بهزاد، در خلق نگاره‌هایی با مضمون واقع‌گرایی اجتماعی در بستر ساختارهای سنتی نگارگری در نگاره «گدایی بر در مسجد» نیز دیده می‌شود (تصویر ۴). او به بازنمایی فعالیت‌های انسانی در محیط مسجد و ترکیب آن با هفت رویداد متفاوت در یک فضای واحد، توانسته است گستره‌ای از تعاملات مذهبی، عرفی و اجتماعی را به تصویر بکشد. روان‌جو و امیری (۱۴۰۲، ص. ۶۵) اشاره می‌کنند که پیکره‌های حاضر در اثر، هر کدام حامل معنا و نقش خاص خود هستند؛ چه در حال گفتگو با امام مسجد، چه در وضعیت مراقبه، وضو گرفتن یا دعا کردن. استفاده از گنبدی که در بالا و راست قاب قرار دارد، و پیوستگی آن با ساختار کلی نگاره، سبب شده تا هم‌زمانی اجزای مختلف در قالبی اندام‌وار و یکپارچه تحقق یابد.

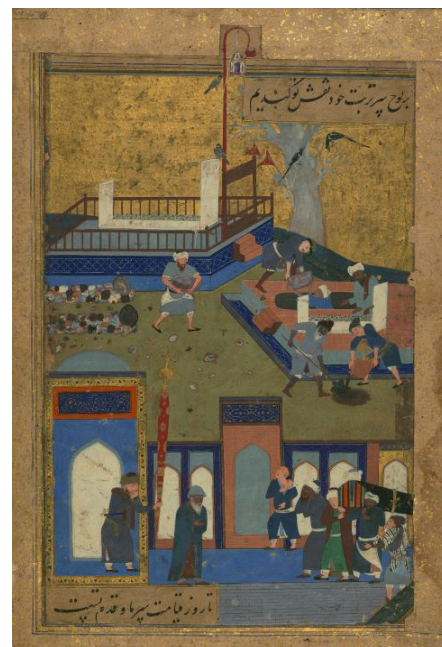
در مجموع، بررسی این نگاره‌ها نشان می‌دهد بهزاد با استفاده از خلاقانه از ظرفیت‌های نگارگری ایرانی، به‌ویژه اصل هم‌زمانی، موفق به خلق آثاری شد که نه تنها بیانگر غنای تصویری و تکنیکی این هنر هستند، بلکه به‌مثابه اسنادی بصری از زندگی اجتماعی، حرفه‌ای و فرهنگی عصر خود نیز عمل می‌کنند. نگاره‌های او بیش از آنکه صرفاً بازنمایی روایات ادبی باشند، تبلور نگاه جامعه‌شناسانه و واقع‌گرایانه‌ای هستند که توانسته‌اند لحظه‌ها و لایه‌های مختلف واقعیت انسانی را در بستری هماهنگ و ساختاریافته به تصویر بکشند.



تصویر ۴. گدایی بر در مسجد. هرات (۸۹۳ هـ). بوستان سعدی شیرازی. منسوب به بهزاد.

در تحلیل این نگاره، رمضان‌زاده (۱۳۸۲، ص. ۳۱) تأکید می‌کند که قرارگیری در ورودی در پایین و سمت راست نگاره و نحوه ترکیب آن با تصویر کل، روشی آگاهانه برای شکستن تقارن عمودی آن است. از سوی دیگر، جایگاه مرکزی گرم‌خانه به‌عنوان نقطه‌ای که بیشترین تعاملات انسانی در آن رخ می‌دهد، موجب شده است تا عناصر مختلف به‌نحو طبیعی و با حفظ توالی روایی در تصویر جای‌گیرند. در گرم‌خانه، شخصیت اصلی - هارون الرشید - در حال استحمام، همانند دیگران با ظاهری عادی و بدون نشانه‌ای از تفاخر یا تمایز به تصویر کشیده شده است؛ رویکردی که توأمان، توجه به تجربیات زیسته‌ی عمومی و عادی‌سازی چهره‌های قدرتمند را نشان می‌دهد.

نگاره‌ی بعدی، «مرثیه‌ی پسر در مراسم تشییع جنازه‌ی پدرش»، نمونه‌ی دیگری از کاربرد هم‌زمانی در بازنمایی مناسک اجتماعی و ساختار شغلی است (تصویر ۳). در این اثر، بهزاد با نمایش هم‌زمان فضای بیرونی و درونی قبرستان، توالی مناسک مذهبی و حرفه‌ای مرتبط با تدفین را در یک قاب جای داده است. در قسمت پایین نگاره، حمل جسد بر تابوت، ورود به قبرستان و تعامل با مسئولان دفن دیده می‌شود. در درون قبرستان، کارگرانی به آماده‌کردن قبر، مخلوط‌کردن ملات و انتقال سنگ مشغول‌اند. این نمایش دقیق از ابزارهای حرفه‌ای، تفاوت‌های ظاهری و جایگاه اجتماعی افراد مختلف، تصویری مستندگونه از نظم صنفی و تنوع قومی-جغرافیایی نیروی کار در ایران قرون وسطی ارائه می‌دهد. (McClary, 2018, p. 4)



تصویر ۳. مرثیه پسر در تشییع جنازه پدر. هرات یا بخارا اواخر قرن ۹ هـ. منطق الطیر عطار نیشابوری. منسوب به بهزاد.

۳. سینمای واقع‌گرا، برداشت بلند و وضوح عمیق

آنچه که از آن به عنوان سینمای واقع‌گرا یاد می‌شود، به نوعی رویکرد زیبایی‌شناسی مبتنی بر واقعیت است که پیش از آن با اختراع دوربین عکاسی آغاز شده بود. عکاسی توانست با به حداقل رساندن نقش و مداخله‌ی انسان در خلق تصاویر واقعی، به عنوان رسانه‌ای برای بازآفرینی واقعیت ظهور کند. کارکرد عکاسی در ثبت واقعیت، بعدها با تجهیز دوربین‌های عکاسی به سازوکارهای موتوری به دوربین‌های فیلم‌برداری (سینمایی) نیز انتقال یافت. بدین ترتیب با تبدیل دوربین‌های عکاسی به فیلم‌برداری و در نهایت ضبط و اضافه نمودن صدای مکان فیلم‌برداری، امکان بازآفرینی مقطعی از رویدادهای جهان واقعی شکل گرفت. بازن تصریح می‌کند که عکاسی و سینما از سویی اکتشافاتی هستند که یک بار برای همیشه و در ذات خود رضایت ما از وسواس در [قبال] واقع‌گرایی را جلب می‌کنند (1967, p. 12). اندرو معتقد است:

«از همان ابتدا روشن است که نظریات سینمای واقع‌گرا رابطه نزدیکی با کاربرد اجتماعی هنر دارد... به نظر فیلم‌سازان واقع‌گرا باید جهان را چنان‌چه است به ما نمایش دهند، سینما باید بافت دیداری این دنیا را ارائه داده و جایگاه بشر در این دنیا را به ما نشان دهد (۱۳۹۷، ص. ۱۷۸-۱۷۹)».

بنابراین بنظر می‌رسد که در مکتب واقع‌گرا، وظیفه دوربین، حضور در مکان رویداد همچون شاهدی بی‌طرف برای مشاهده و ثبت وقایع است. در چنین حالتی عکس یا فیلم ثبت‌شده از ابژه‌ی مورد نظر، رابطه‌ای نمایه‌ای با خود آن ابژه خواهد داشت. دوربین وقایع، مکان، عناصر موجود در فضا و زمان کنش را هم‌زمان ضبط و ثبت می‌کند. در چنین شرایطی هرچه نما پیوسته‌تر (بدون برش) و با وضوح میدان بیشتر ثبت شود، حس حضور در مکان رویداد افزایش می‌یابد. بنابراین باید گفت نمای دارای وضوح عمیق و برداشت بلند - بدون برش یا دستکاری به نمای بعدی- واقع‌گرایانه‌ترین تکنیک سینماست (شاپور و نقاش‌زاده، ۱۴۰۱، ص. ۹). برداشت بلند همراه با وضوح عمیق یک نما، نقش بی‌بدیلی در القای حس حضور برای مخاطب دارد. پازولینی معتقد است برداشت بلند بی‌پایان جوهر سینماست؛ همان‌گونه که واقعیت تا زمانی که قادر به دیدن و احساس کردن آن هستیم (برداشتی طولانی که با پایان زندگی ما به پایان می‌رسد) به حواس ما نیز می‌رسد. و این برداشت طولانی چیزی جز بازتولید زبان واقعیت نیست. به عبارت دیگر بازتولید «حال» است (۱۹۸۰، ص. ۵).

برداشت‌های طولانی با وضوح عمیق، ذاتاً پویاتر و واقعی‌تر

از برداشت‌های کوتاهی هستند که با تمهید مونتاژ در امتداد هم قرار می‌گیرند. در مونتاژ نماهای متوالی، هر کدام با یک زاویه یا موقعیت جدید نمایش داده می‌شوند که حالتی جانبدارانه دارند. برداشت طولانی با یک پیوستگی که برای مدت زمان قابل توجهی طولانی‌تر از حد معمول است، این تصور را ایجاد می‌کند که عمل در زمان حال انجام می‌شود و همه از گذشت زمان آگاه هستند. با نشان دادن یک صحنه در زمان واقعی، بینندگان بیشتر روی موقعیت سرمایه‌گذاری می‌کنند و این احساس را دارند که واقعاً آن‌جا هستند. زیرا هیچ فریفتگی [بصری] برای تغییر این احساس تعلق وجود ندارد (Ghosh, 2022, p. 10). از طرفی وضوح عمیق در برداشت بلند کمک می‌کند تا در صورت وقوع هم‌زمان چندین رویداد، از یک یا چندین کنش، همگی امکان دیده شدن را داشته باشند. وضوح عمیق می‌تواند لایه‌های متمایز کنش را در یک تصویر واحد بازنمایی کرده و کامل‌ترین تمهید برای حفظ تداوم مکانی رویداد باشد (شاپور و نقاش‌زاده، ۱۴۰۱، ص. ۱۱).

۴. بحث

به نظر می‌توان روند تبیین و بررسی نکات کلیدی مقاله (همزمانی، برداشت بلند، عمق میدان و وضوح تصویر)، مطالعات موردی انجام گرفته در خصوص آثار منتخب و تطبیق آثار دو رسانه نقاشی ایرانی و سینما را به ترتیب در ادامه مورد بحث و بررسی قرار داد.

۴-۱. هم‌زمانی و بازنمایی جامع واقعیت در نگاره‌های بهزاد

در این بخش، ویژگی بنیادین نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، یعنی بهره‌گیری از اصل هم‌زمانی در بازنمایی واقعیت، مورد بررسی قرار گرفت. بهزاد با تلفیق ساحت‌های مختلف یک موقعیت مکانی و روایی، می‌کوشد تجربه‌ای فراگیر و چندلایه از واقعیت را به شکلی واحد عرضه کند. در نگاره‌های او، فضا صرفاً پس‌زمینه‌ای منفعل نیست، بلکه ساختاری پویا و معنادار است که در آن معماری، طبیعت، کنش‌های انسانی، مناسبات اجتماعی، پوشش و آداب فرهنگی در شبکه‌ای پیچیده از روابط معنایی به یکدیگر پیوند می‌خورند. این سازمان‌دهی تصویری، نوعی بازنمایی جامع از یک موقعیت را شکل می‌دهد و امکان مشاهده هم‌زمان ابعاد گوناگون یک رخداد و بستر اجتماعی آن را فراهم می‌سازد.

۴-۲. مقایسه ساختار هم‌زمانی در نگارگری بهزاد و سینمای واقع‌گرا

رویکرد بهزاد در سازمان‌دهی هم‌زمان عناصر تصویری، از منظر ساختار ادراکی، با برخی شیوه‌های سینمای واقع‌گرا قابل مقایسه است. در این سنت سینمایی، به‌ویژه در

می‌کند. در سکانس آغازین فیلم «نشانی از شر»، حرکت ممتد دوربین نه تنها موجب شکل‌گیری تعلیق دراماتیک می‌شود، بلکه اطلاعات جغرافیایی، اجتماعی و فرهنگی را نیز در دل یک نمای پیوسته در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. بدین ترتیب، وحدت زمان و مکان بدون اتکا به قطع‌های مکرر مونتاژی حفظ می‌شود (تصویر ۵).

آثاری که بر تداوم زمان و پرهیز از مونتاژهای گزینشی تأکید دارند، تلاش می‌شود مخاطب احساس حضور در موقعیت نمایشی کرده و تجربه‌ای نزدیک به مشاهده مستقیم واقعیت به دست آورد. برای نمونه، اورسون ولز با بهره‌گیری از وضوح عمیق میدان و برداشت‌های بلند، امکان مشاهده هم‌زمان سطوح مختلف فضا را فراهم



تصویر ۵. صحنه‌هایی از نماهای ابتدایی فیلم «نشانی از شر». آمریکا ۱۹۵۸. کارگردان اورسون ولز.

۳-۴. ساختار ادراکی تصویر و مشارکت فعال مخاطب

یکی از مهم‌ترین وجوه هم‌زمانی در نگاره‌های بهزاد، تضعیف سلسله مراتب پرسپکتیو خطی و فضایی است. در بسیاری از نگاره‌های ایرانی، تمامی عناصر با وضوحی تقریباً برابر و با دقتی یکسان ترسیم می‌شوند؛ از این رو، هیچ نقطه کانونی انحصاری وجود ندارد که سایر عناصر را تحت الشعاع قرار دهد. در مقابل، نقاشی واقع‌گرای غربی، به‌ویژه پس از رنسانس، با اتکا به پرسپکتیو خطی، نگاه مخاطب را به نقطه‌ای خاص هدایت می‌کند و نوعی سلسله‌مراتب بصری پدید می‌آورد.

در نگارگری ایرانی، بیننده آزادی بیشتری برای حرکت در سطح تصویر دارد و می‌تواند هم‌زمان چندین رخداد و جزئیات را دنبال کند. این وضعیت، تجربه‌ای چندکانونی و کل‌نگر ایجاد می‌کند که اگرچه با منطق خطی روایت در رسانه‌های مدرن متفاوت است، از منظر ایجاد حس حضور، کارکردی مشابه دارد. در سینما نیز تکنیک وضوح عمیق میدان چنین امکانی را فراهم می‌سازد؛ بدین معنا که تماشاگر می‌تواند بدون قطع تصویر، در سطوح مختلف

در مقایسه با این شیوه، نگارگری بهزاد نیز نوعی وحدت فضایی - زمانی را، هرچند با سازوکاری متفاوت، محقق می‌سازد. در نگارگری ایرانی، زمان به صورت خطی و متوالی عرضه نمی‌شود، بلکه در سطحی واحد فشرده و هم‌نشین می‌شود. لحظات مختلف، کنش‌های هم‌زمان یا حتی رخداد‌های متوالی، در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و از طریق سازمان‌دهی بصری به وحدتی ادراکی دست می‌یابند. بهزاد با چیدمان سنجیده‌ی عناصر معماری و انسانی، زوایای متعدد یک مکان را به گونه‌ای در کنار هم قرار می‌دهد که مخاطب احساس گسست نکند. در نتیجه، تداومی ضمنی شکل می‌گیرد که نه بر پایه حرکت دوربین، بلکه بر اساس حرکت ذهن و چشم بیننده استوار است. این امر ریشه در تفاوت رسانه‌ای دارد و در هر حالت می‌بایست زمان لازم برای نمایش اثر سپری شود. در سینما این زمان قبل‌تر توسط سازنده فیلم تعیین می‌شود و وقایع یکی از پس دیگری در قاب تصویر برای مخاطب عیان می‌شود؛ حال آنکه در نقاشی این مخاطب است که مکان و زمان شروع و پایان مشاهده اثر را علی‌رغم اشارات آفریننده اثر خود مشخص می‌کند.

قاب جست‌وجو کند و روابط میان عناصر را کشف نماید. بنابراین، در هر دو رسانه، مخاطب در فرایند ادراک نقشی فعال بر عهده دارد.

۴-۴. تبیین نظری هم‌زمانی در پرتو نظریه سینمای واقع‌گرا

شباهت میان نگاره‌های بهزاد و برخی شیوه‌های سینمایی را می‌توان در پرتو نظریه واقع‌گرایی آندره بازن تبیین کرد. بازن با انتقاد از مونتاژ تحلیلی، بر حفظ تداوم فضایی و زمانی در تصویر تأکید می‌کند و تکنیک‌هایی چون برداشت بلند، عمق میدان و وضوح عمیق تصویر را از مهم‌ترین ابزارهای تحقق واقع‌گرایی سینمایی می‌داند. از نظر او، این تکنیک‌ها به جای تحمیل معنا از طریق تقطیع مونتاژی، امکان مشارکت فعال مخاطب در فرایند کشف معنا را فراهم می‌کنند.

برداشت بلند با حفظ پیوستگی زمان و مکان، تجربه‌ای نزدیک‌تر به ادراک طبیعی واقعیت ایجاد می‌کند. همچنین، عمق میدان و وضوح عمیق تصویر سبب می‌شوند که پیش‌زمینه، میان‌زمینه و پس‌زمینه به‌صورت هم‌ارز در معرض دید قرار گیرند. در نتیجه، مخاطب می‌تواند آزادانه در فضای قاب حرکت کرده و روابط میان عناصر را کشف کند. اگرچه نگارگری ایرانی فاقد ابزارهای فنی سینماست، اما بهزاد از طریق هم‌نشینی هم‌زمان عناصر و رخدادها در سطح تصویر، کارکردی مشابه ایجاد می‌کند. از این منظر، هم‌زمانی در نگاره‌های بهزاد را می‌توان شکلی دیگر از نمایش براساس برخی اصول بنیادین سینمای واقع‌گرا دانست.

۴-۵. تبیین هم‌زمانی در پرتو نظریه تحول رسانه‌ای

شباهت‌های یادشده را می‌توان در چارچوب نظریه تحول رسانه‌ای نیز بررسی کرد. جی دیوید بولتر و ریچارد

گروسین در نظریه «تحول رسانه‌ای» بر این باورند که رسانه‌های جدید نه در گسست کامل از گذشته، بلکه از طریق بازآفرینی و جذب ویژگی‌های رسانه‌های پیشین شکل می‌گیرند. بر این اساس، می‌توان هم‌زمانی فضایی در نگارگری ایرانی را ظرفیتی پیشاتحولی دانست که در رسانه‌هایی چون سینما و رسانه‌های دیجیتال به شیوه‌هایی تازه استمرار یافته است. به بیان دیگر، اگر سینما با بهره‌گیری از ابزارهایی چون حرکت دوربین، عمق میدان و برداشت بلند در پی خلق تجربه‌ای فراگیر از واقعیت است، نگارگری ایرانی نیز قرن‌ها پیش از طریق هم‌نشینی فضاها و لحظات در یک سطح واحد، تجربه‌ای چندلایه و جامع از واقعیت ارائه کرده است.

۴-۶. هم‌زمانی به مثابه نگرش معرفتی

هم‌زمانی در نگاره‌های بهزاد را می‌توان فراتر از یک تکنیک بصری، به مثابه نوعی نگرش معرفتی نیز در نظر گرفت. نگرشی که واقعیت را نه در قالب لحظه‌ای منفرد، بلکه به‌صورت کلیتی مرکب از اجزای به هم پیوسته درک می‌کند. این رویکرد با جهان‌بینی‌ای سازگار است که در آن مرز میان گذشته، حال و آینده انعطاف‌پذیر است و رخدادها در شبکه‌ای معنایی با یکدیگر ارتباط می‌یابند. از این منظر، هم‌زمانی تجلی نوعی فهم خاص از زمان، مکان و واقعیت است که با زمینه‌های تاریخی و فرهنگی نگارگری ایرانی پیوندی عمیق دارد. بر این اساس، مقایسه نگارگری بهزاد با سینمای واقع‌گرا صرفاً تطبیقی صوری میان دو رسانه متفاوت نیست، بلکه امکانی برای بازاندیشی در ظرفیت‌های نهفته سنت تصویری ایرانی فراهم می‌آورد؛ ظرفیت‌هایی که می‌توانند در بستر رسانه‌های نوین بازخوانی و بازتفسیر شوند (جدول ۱).

جدول ۱. مؤلفه‌های هم‌زمانی در نگاره‌های بهزاد و هم‌ارزهای آن در سینمای واقع‌گرا (نگارندگان)

مؤلفه	مصادیق در نگاره‌های بهزاد	هم‌ارز سینمایی و دلالت نظری
بازنمایی واقعیت	نمایش هم‌زمان عناصر معماری، طبیعت، کنش‌های انسانی و مناسبات اجتماعی در یک سطح تصویری	ارائه تجربه‌ای جامع از واقعیت از طریق تداوم فضایی زمانی؛ تأکید بر واقع‌گرایی
سازمان‌دهی فضا	هم‌نشینی فضاها و زوایای متعدد در یک قاب	حفظ وحدت فضایی از طریق برداشت بلند و حرکت پیوسته دوربین
ساختار زمانی	فشرده‌سازی و هم‌زمان‌سازی لحظات مختلف در سطح تصویر	تداوم خطی زمان در نمای بلند و پرهیز از مونتاژهای گسسته
ساختار ادراکی	فقدان نقطه دید ثابت و امکان مشاهده هم‌زمان چند رخداد	استفاده از عمق میدان و وضوح عمیق تصویر برای مشاهده هم‌زمان سطوح مختلف قاب
سلسله‌مراتب بصری	تضعیف پرسپکتیو خطی و برابری نسبی عناصر تصویری	کاهش هدایت اجباری نگاه و افزایش آزادی ادراک مخاطب

نقش مخاطب	بازسازی معنا از طریق حرکت آزادانه چشم در سطح تصویر	مشارکت فعال تماشاگر در کشف روابط درون قاب بر اساس نظریه بازن
مبنای نظری سینمایی	ایجاد تداوم ضمنی از طریق سازمان‌دهی عناصر تصویری	انطباق با اصول واقع‌گرایی سینمایی آندره بازن؛ تأکید بر برداشت بلند، عمق میدان و تداوم ادراکی
مبنای نظری رسانه‌ای	وجود ظرفیت هم‌زمانی در سنت نگارگری ایرانی	بازتفسیر هم‌زمانی در رسانه‌های نوین بر اساس نظریه تحول رسانه‌ای بولتر و گروسین
دلالت معرفتی	درک واقعیت به مثابه کلیتی چندلایه و به هم پیوسته	تأکید بر پیوستگی تجربه انسانی و غلبه برگسست ادراکی در بازنمایی واقعیت

۵. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با بررسی اصل «هم‌زمانی» در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد و تحلیل تطبیقی آن با برخی مؤلفه‌های سینمای واقع‌گرا نشان داد که هم‌زمانی را نمی‌توان صرفاً یک ویژگی ترکیب‌بندی یا شیوه‌ای برای سازمان‌دهی عناصر تصویری تلقی کرد؛ بلکه این اصل، یکی از بنیان‌های شکل‌گیری تجربه‌ی ادراکی و روایی در نگارگری ایرانی است. در آثار بهزاد، هم‌نشینی فضاها، رخدادها و کنش‌های انسانی در یک تصویر، امکان درک هم‌زمان لایه‌های مختلف واقعیت را فراهم می‌کند و مخاطب را از مشاهده‌گری منفعل به مشارکت فعال در فرآیند ادراک و معناپردازی سوق می‌دهد. مطالعه‌ی تطبیقی نگاره‌های بهزاد با سینمای واقع‌گرا نشان داد که علی‌رغم تفاوت‌های بنیادین نقاشی و سینما از نظر امکانات بصری و ماهیت رسانه‌ای، هر دو در پی ایجاد تجربه‌ای پیوسته، جامع و نزدیک به واقعیت هستند. در سینما، این هدف از طریق برداشت بلند، عمق میدان و پیوستگی تصویر تحقق می‌یابد؛ در حالی که در نگارگری بهزاد، هم‌زمانی فضایی، سازمان‌دهی چندکانونی تصویر و حذف سلسله‌مراتب پرسپکتیوی، کارکردی مشابه را بر عهده دارند. بنابراین، نقطه‌ی اشتراک این دو رسانه نه در همانندی تکنیک‌ها، بلکه در همگرایی کارکردهای ادراکی و شیوه‌ی سازمان‌دهی تجربه‌ی دیداری است.

تحلیل یافته‌ها در پرتو نظریه‌ی واقع‌گرایی آندره بازن نیز نشان داد که مفاهیمی مانند تداوم فضایی-زمانی، آزادی ادراک مخاطب و کاهش مداخله‌ی هدایت‌گرانه در فرآیند مشاهده، می‌توانند چارچوبی مناسب برای تبیین برخی ویژگی‌های ساختاری نگاره‌های بهزاد فراهم آورند. البته این هم‌خوانی به معنای انطباق کامل نگارگری ایرانی با نظریه‌ی سینمای واقع‌گرا نیست، بلکه بیانگر آن است که دو رسانه، با بهره‌گیری از امکانات متفاوت، به راه‌حلی هم‌ارز برای بازنمایی پیچیدگی واقعیت دست یافته‌اند.

همچنین، تفسیر یافته‌ها بر اساس نظریه‌ی تحول رسانه‌ای بولتر و گروسین نشان می‌دهد که ظرفیت‌های نهفته در سنت نگارگری ایرانی را می‌توان در امتداد تحولات رسانه‌ای معاصر نیز بازخوانی کرد. از این منظر، هم‌زمانی در آثار بهزاد صرفاً متعلق به یک سنت تاریخی نیست، بلکه الگویی ادراکی و روایی است که قابلیت انتقال، بازتفسیر و بازآفرینی در رسانه‌های جدید را دارد و از این حیث، می‌تواند در مطالعات بینارسانه‌ای جایگاهی قابل توجه بیابد.

در مجموع، این پژوهش نشان می‌دهد که هم‌زمانی در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، مفهومی فراتر از یک شگرد بصری است و به مثابه‌ی اصلی ساختاری، نحوه‌ی ادراک زمان، فضا و روایت را سامان می‌دهد. اهمیت این اصل زمانی بیشتر آشکار می‌شود که در کنار نظریه‌های معاصر سینما و رسانه قرار گیرد؛ زیرا چنین رویکردی نشان می‌دهد سنت نگارگری ایرانی، افزون بر ارزش تاریخی و زیبایی‌شناختی، واجد ظرفیت‌های نظری قابل توجهی برای تبیین مسائل مرتبط با بازنمایی، ادراک و روایت در مطالعات هنر و رسانه است. بر این اساس، پژوهش حاضر می‌تواند زمینه‌ای برای گسترش مطالعات تطبیقی میان نگارگری ایرانی، سینما و سایر رسانه‌های تصویری فراهم آورد و افق‌های تازه‌ای را برای بازخوانی میراث تصویری ایران در پرتو نظریه‌های معاصر بگشاید.

پیشنهادهای پژوهش

پژوهش‌های آتی می‌توانند به بررسی عملی فرآیند اقتباس بصری از نگارگری در تولید فیلم، انیمیشن و حتی بازی‌های رایانه‌ای پرداخته و چالش‌های فنی و زیبایی‌شناختی این ارتباط بینارسانه‌ای را تحلیل کنند. افزون بر این، مطالعه آثار دیگر نگارگران ایرانی و مقایسه آن‌ها با آثار بهزاد، زمینه تعمیم یا تمایز این ظرفیت‌ها را فراهم ساخته و می‌تواند به تدوین چارچوبی نظری برای بازکرد نگارگری در سینمای معاصر بیانجامد.

1-long take

۲- مفهوم عمق میدان (depth of field) به روشی اشاره دارد که در آن عمق فضایی از طریق عمق فوکوس در تصاویر سینمایی یا عکاسی نشان داده می‌شود. از نظر فنی، عمق میدان کم به بخش نسبتاً کوچکتری از فضا اجازه می‌دهد تا در کانون توجه قرار گیرد، در حالی که عمق میدان وسیع‌تر، صفحه فضایی بزرگ‌تری را در کانون توجه قرار می‌دهد (Değirmenci, 2014, p125).

3-Centrifugal

۴- این نوع واقع‌گرایی احتمالاً متولد شده از خواست طبیعی انسان برای بازآفرینی و خلق ابژه‌ها و موجودات واقعی است. بطوری‌که اندرو تصریح می‌کند واقع‌گرایی سینما از نقاشی سرچشمه گرفته است که از زمان رنسانس میل به نسخه برداری از دنیای دیداری را اشاعه داده بود (اندرو، ۱۳۹۷، ص. ۲۸۰). اما در پس خلق نقاشی واقع‌گرایانه، همواره ذهن انسانی به عنوان یک واسطه تاثیرگذار حضور داشته است. واقع‌گرایی در یک عکس، شی به تصویر کشیده شده دارای حس حضور است که اشکال سنتی نمایش تصویری فاقد آن است. یا به عبارت دیگر، عکس به گونه ای شفاف است که نقاشی یا طراحی بازنمایانه آن طور نیست (Allen, 1993, p. 22).

۵- ظهور اولین دوربین‌های عکاس هم‌زمان بود با گسترش روح اثبات‌گرایی (positivism) که به ارائه و بیانی بی طرف و کاملاً وفادار به واقعیت تمایل داشت (Kracauer, 1960, p. 5). پیش از اختراع دوربین عکاسی و قبل از قرن ۱۹ام میلادی هنرمندان نقاش با استفاده از اصول خاصی در تلاش بودند تا واقعیت را با تمامی جزئیات به مدد توانمندی‌های دستی، چشمی و ذهنی خود به تصویر بکشند. با اختراع دستگاه‌های اولیه ثبت واقعیت توسط نیسفور نیپس (Joseph Nicéphore Niépce) با نام هلیوگراف (heliograph) در سال ۱۸۱۶ میلادی و همچنین داگروتایپ (daguerreotype) توسط لوئیس داگر (Louis Daguerre) و همکاران تا سال ۱۸۳۹ میلادی حضور انسان در ثبت واقعیات محدود به فراهم کردن ادوات و کنترل میزان ورود نور و تابش آن به صفحه حساس شد (Newhall, 1982, pp. 15-23).

۶- مفهوم نمایه‌ای بودن عکاسی پیش فرضی را به عنوان یک شرط اساسی در نظر می‌گیرد که ابژه‌های [مورد] عکاسی، ردهای منحصربه‌فردی را [در نتیجه] وضوح کامل برای هر ابژه حاصل یک عمق میدان نامتناهی، از خود در بر سطح عکس باقی می‌گذارند. مانند چشمی که می‌تواند ردهای هر ابژه‌ای را به شکل هماهنگ در یک نگاه دنبال کند (Değirmenci, 2014, p. 125).

7-presence

۸- پیر پائولو پازولینی (زاده ۵ مارس ۱۹۲۲، بولونیا، ایتالیا — درگذشته ۲ نوامبر ۱۹۷۵، اوستیا، نزدیک رم) کارگردان، شاعر و رمان‌نویس ایتالیایی بود که به خاطر فیلم‌های غیرمتعارف و انتقادی اجتماعی‌اش مورد توجه قرار گرفت (Encyclopaedia Britannica, 2026).

9-hallucination

10-linear and aerial perspective

11-Remediation (در برخی متون این واژه بازسازش نیز ترجمه شده است)

لینک تصاویر

تصویر ۱. <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctvxcrp75>

تصویر ۲. <https://harvardartmuseums.org/collections/object/165381>

تصویر ۳. <https://art.thewalters.org/object/W.678>

تصویر ۴. https://www.researchgate.net/figure/Kemaleddin-Behzad-The-Beggar-at-the-Mosque-Gate-1489-Miniature-Original-work-in_fig1_394105627

تصویر ۵. <https://www.aparat.com/v/k5513of>

کتابنامه

رجبی، وحید. ناظری، افسانه و جعفری دهکردی، ناهید. (۱۴۰۰). «مطالعه‌ی تطبیقی شیوه‌ی روایت در فیلم‌های ساختار زمانی نو و نگارگری ایرانی (نمونه‌های موردی: فیلم‌های شب روی زمین و کد زمان با شاهنامه و فالنامه طهماسبی)». دو فصلنامه روایت‌شناسی، ۵(۹)، صص. ۱۶۳-۱۹۳.

رمضان زاده، پروانه. (۱۳۸۲). «روزنه‌ای بر تحلیل نگاره هارون الرشید در حمام». جلوه هنر. شماره ۲۳، صص. ۲۴-۳۳.

روان جو، احد و امیری، زهرا. (۱۴۰۲). «بررسی و تحلیل نگاره «گدایی بر در مسجد» از کمال‌الدین بهزاد با رویکرد تربیتی». مطالعات هنرهای تجسمی، (شماره ۱)، صص. ۴۹-۵۸. (doi: 10.22111/jart.2023.45396.1033)

شاپور، حمیدرضا و نقاش زاده، مسعود. (۱۴۰۱). «برداشت بلند به مثابه جوهر زیبایی‌شناختی رئالیسم سینمایی؛ با مطالعه موردی فیلم مرگ آقای لازارسکو». رهپویه هنرهای نمایشی. ۲(۶)، ۷-۲۰. (doi: 10.22034/rpa.2023.2008489.1054)

فروتن یکتا، پیام. امیرصادقی، سولماز و محمدی، مهدی. (۱۴۰۳). «ویژگی‌های مشترک در ترکیب‌بندی‌های نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد و قاب‌بندی سینما براساس نظریات آندره بازن». باغ نظر، ۲۱(۱۳۶)، ۲۱-۲۸. (doi: 10.22034/bagh.2024.454836.5596)

فرهادزاده شوشتری، فروغ. بازگانی، ابراهیم. (۱۴۰۱). «ماهیت فضای منفی در آثار کمال‌الدین بهزاد». مطالعات میان رشته‌ای هنر و علوم انسانی. سال اول، شماره سوم، صص. ۹۷-۱۱۳.

کریمی، شکلا. (۱۳۹۹). «پژوهشی پیرامون تداوم اصل همزمانی در نگاره‌های پیش و پس از اسلام». مطالعات هنرهای زیبا، ۲(۲)، صص. ۳۹-۵۳.

گودرزی، دکتر مصطفی و کشاورز، گلناز. (۱۳۸۶). «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی». هنرهای زیبا، ۳(۳۱)، صص. ۷۸-۱۱۰.

متولی‌زاده، حمیده و محمودی بختیاری، بهروز. (۱۴۰۳). «اقتباس در سینمای ایران بر اساس تابلوهای نگارگری: بررسی موردی فیلم شطرنج باد و تابلوی استنساخ اثر محمودخان ملک الشعراء». پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱۱)، صص. ۶۱-۸۰. (doi: 10.22124/ira.2024.27234.1018)

همایونی، مهدی. (۱۳۹۸). «بررسی حد واقع‌گرایی در نگاره‌ای کمال‌الدین بهزاد، بر اساس همگونی مطرح در نظرات میشل فوکو و شباهت‌های خانوادگی مطرح در نظرات لودویگ ویتگنشتاین». همایش ملی خوشنویسی و نگارگری، اصفهان. (<https://civilica.com/doc/923413>)

Allen, R. (1993). Representation, illusion, and the cinema. Cinema Journal, 32(2), 21-48.

Bahram Shotorban, B., Fahimifar, A. A., Safoora, M. A., & Sekhavat, Y. A. (2022). Breaking the frame in traditional Persian paintings, a prelude to remediation. Journal of Visual Art Practice, 21(4), 337-357.

Bazin, A. (1967). What is cinema? Volume I (H. Gray, Trans.). University of California Press.

Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). Remediation: Understanding new media. MIT Press.

Değirmenci, K. (2014). Depth of field. Philosophy of Photography, 5(2), 123-129.

Ghosh, A. (2022). Analysis of single-shot and long-take filmmaking: Its evolution, technique, mise-en-scène, and impact on the viewer. *Indian Journal of Mass Communication and Journalism*, 2(2), 4–12 .

Kracauer, S. (1960). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Oxford University Press. https://lantern.mediahist.org/catalog/theoryoffilmrede00krac_0007.

McClary, R. P. (2018). Persian paintings as documents of social history: Images of craftsmen at work. *Iran*, 56(2), 215–227. Pasolini, P. P., MacAfee, N., & Owens, C. (1980). Observations on the long take. *October*, 13, 3-6 .

Encyclopaedia Britannica. (2024). Pier Paolo Pasolini. Retrieved July 1, 2026, from <https://www.britannica.com/biography/Pier-Paolo-Pasolini>.