فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره نوزدهم/ شماره ٤ / پیاپی ٥٦/ زمستان ١٤٠٤/ ١٩٤_١٦٥
Journal of Audio_Visual Media, Vol. 19, No. 4, Series 56, Winter 2026, 165_194

مطالعه نسبت منطق تصویری نگارگری ایرانی با سینمای عباس کیارستمی

(مورد مطالعه: فیلم‌های «خانه دوست کجاست؟»، «طعم گیلاس» و «باد ما را خواهد برد»)[1]

زینب مظفری‌خواه[2]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۰۸/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۰۸

چکیده

هنر سینما در ایران- به خصوص پس از انقلاب اسلامی- صحنه تلاش‌های بیش و کم برخی هنرمندان- و به ویژه کارگردانان- برای تجلی هویت و جهان‌بینی ایرانیان بوده است. به صورت خاص، سینمای کیارستمی به‌عنوان یکی از شناخته‌شده‌ترین کارگردانان ایرانی، دارای ویژگی‌های فرمی خاصی است. بررسی ارتباط این آثار با سنت‌های بنیادین هنری بصری همچون نگارگری- که دارای ریشه‌های عمیق در نگرش و جهان‌بینی ایرانیان بوده است- می‌تواند راهگشا باشد. در این پژوهش کیفی، از روش تحلیلی- توصیفی برای مطالعه داده‌های کتابخانه‌ای استفاده شده است. پرسش اصلی پژوهش این است که چگونه منطق فضایی- زمانی نگارگری ایرانی، در پرتو مفاهیم تصویر- زمان دلوز، در میزانسن و قاب‌بندی فیلم‌های منتخب عباس کیارستمی قابل‌ردیابی است؟ این پژوهش اگرچه به برخی از مشابهت‌های صوری نیز اشاره می‌کند، اما دغدغه‌ای فراتر از آن دارد؛ چرا که دو هنر نقاشی و سینما- با وجود شباهت‌های فراوان- تفاوت‌هایی بنیادین دارند و زمان‌مندی، یکی از مهم‌ترین این تفاوت‌هاست. به همین دلیل، با استفاده از دیدگاه سینمایی ژیل دلوز درخصوص رابطهٔ سینما، زمان و کنش و ویژگی‌های اساسی نگارگری، سه فیلم از آثار عباس کیارستمی موردتحلیل قرار گرفته‌اند. نتایج نشان می‌دهند که برخی از ویژگی‌های سینمای کیارستمی، ارتباط عمیقی با تعدادی از خصوصیات اساسی نگارگری نظیر نفی نقطه‌دید واحد، ژرفانمایی بالا- پایین، هم‌زمانی لایه‌ها و اجتناب از ارائه معنا در قالب کنش دارند. اتساع زمان، تعلیق معنا و عدم تکیه به کنش قاطع، از مهم‌ترین ویژگی‌های فرمی سینمای کیارستمی است که می‌توان آنها را هم‌ارز با خصوصیات ذکرشده از نگارگری شناخت.

واژه‌های کلیدی

کیارستمی، ژیل دلوز، نگارگری، تصویر- زمان، میزانسن، هنر ایرانی- اسلامی.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. استادیارگروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
z.mozafarikhah@alzahra.ac.ir

مقدمه

عباس کیارستمی یکی از شناخته‌شده‌ترین کارگردانان سینمای ایران در جهان است. فارغ از دلایل متنی و فرامتنی توجه جهانی به فیلم‌های کیارستمی، آثار او در سینمای جهان معمولاً به عنوان نشانه‌ای از ایران و هنر ایرانی، با تمام خصوصیت‌های فرهنگی آن معرفی شده است. اگرچه مضامین و شیوه به تصویر کشیدن ایران در آثار او همواره موردبحث بوده است، اما فرم خاص سینمای کیارستمی دارای ویژگی‌هایی است که معمولاً ذیل روش‌های غیرعلمی موردتأیید یا رد قرار گرفته است. مطالعه ویژگی‌های فرمی کیارستمی و سنجش نسبت آن با تجلیات هنر اسلامی-ایرانی در سده‌های گذشته، در بررسی امکان‌پذیری تجلی هویت ایرانی- اسلامی در هنرهای جدید و به ویژه سینما راهگشا خواهد بود. به همین دلیل، مسئله پژوهش حاضر، بررسی نسبت سینمای کیارستمی با هنر ایرانی- اسلامی و به صورت خاص، هنر نگارگری است. پرسش پژوهش این است که چگونه می‌توان منطق فضایی-زمانی نگارگری ایرانی (نفی نقطه‌دید واحد، ژرفانمایی بالا-پایین، هم‌زمانی لایه‌ها و تعلیق نگاه) را ذیل مفاهیم تصویر- زمان دلوز، در میزانسن و قاب‌بندی فیلم‌های منتخب عباس کیارستمی ردیابی کرد؟ باید در نظر داشت که دو هنر نقاشی (در اینجا نگارگری) و سینما، علیرغم شباهت‌های متعدد، به لحاظ بنیادین با یکدیگر تفاوت دارند. هنر سینما هنری «زمان‌مند» است و هنر نقاشی، اینگونه نیست. به این معنا که سینما برای عرضه کامل اثر، نیازمند زمان است و نقاشی در یک لحظه، به مخاطب عرضه می‌شود. به همین دلیل تفاوت «زبان» این دو هنر، تجلی امری نظیر هویت ایرانی- اسلامی نیز در قالب هنر نگارگری، به غیر از تشابهات صوری و شکلی، نمی‌تواند با شیوه بازنمایی این هویت در سینما، کاملا یکسان باشد. در نتیجه، برای دستیابی به فرمی متناسب با هویت ایرانی- اسلامی در سینما، نمی‌توان صرفاً به بهره‌مندی از ترکیب‌بندی بصری مشابه نگارگری تکیه کرد و چنین کاری اگرچه لازم است اما کافی نیست. به همین منظور از یک سو، نگارگری و ویژگی‌های تعیین‌کننده آن شناسایی شده و به ریشه‌های شکل‌گیری این ویژگی‌ها توجه می‌شود؛ به این معنا که این ویژگی‌ها، در نتیجهٔ چه نگرش و اقتضائاتی شکل گرفته و چگونه در هنر نقاشی راه خود را یافته‌اند. از سوی دیگر باید ویژگی بنیادین زمان در سینما مورد مطالعه قرار گیرد و نحوه ارائه

و ادراک آن شناخته شود. پس از آن تلاش خواهد شد، امکان‌پذیری برقراری نسبت میان این دو هنر، از این زاویه خاص مورد بررسی قرار بگیرد.

پیشینهٔ پژوهش

شرفی و روحانی در پژوهشی، مفهوم زمان را در سینما ونگ کار-وای، با استفاده از نظریه تصویر- زمان دلوز بررسی کرده‌اند. آنها در این پژوهش نشان می‌دهند که شیوه روایت ونگ کار-وای، با نظریه دلوز هم‌خوان است و می‌توان آن را مصداق تصویر-کریستال دانست (شرفی و روحانی، ۱۴۰۰). بخشی از چهارچوب نظری این پژوهش با پژوهش پیش روی، اشتراک دارد اما دو پژوهش خاستگاه و زاویه دید متفاوتی دارند. خوشاب و اسلامی در پژوهشی دیگر، در مورد کاربرد نظریات دلوز در حوزه معماری و سینما تلاش کرده‌اند. این پژوهش بیشتر به شرح تصویر- حرکت و انواع آن پرداخته و سپس مصادیقی برای آنها در سینما و نظایری در معماری ذکر می‌کند (خوشاب و اسلامی، ۱۴۰۲). البته نظریه دلوز در نقاشی نیز مورد توجه برخی پژوهشگران فارسی زبان بوده است و در خصوص فلسفه رنگ و اثرگذاری بر حواس مخاطب از منظر فلسفه دلوز بحث کرده است (غازی و دیگران، ۱۴۰۳). سینمای کیارستمی نیز موضوع پژوهش‌های بسیاری بوده است که البته هیچکدام از آنها، از چنین منظری به سینمای او، نگاه نکرده‌اند.

در کنار پژوهش‌های فارسی یادشده که عمدتاً نظریه دلوز را در نمونه‌های غیرایرانی مورد آزمون قرار داده‌اند، در زبان انگلیسی نیز کیارستمی در قالب سینمای تأمل‌محور و با تأکید بر نقش «خلأها»، «انتظار» و «مشارکت تماشاگر» در سینمایش، مورد مطالعه قرار گرفته است. از مطالعاتی که به معرفی و تحلیل آثار و جایگاه او در تاریخ سینمای ایران و جهان پرداخته‌اند (Elena, 2005; Saeed-Vafa & Rosenbaum, 2003; Naficy, 2012) تا آثاری که با رویکرد فلسفی، سازوکارهای ادراکی و اخلاقی سینمای او را مدنظر قرار داده‌اند (Devictor & Neuve-Eglise ،2023 و Abbott ،2017). در برخی از پژوهش‌های تخصصی، به‌طور مشخص مفاهیم دلوزی تصویر- زمان، وضعیت‌های نوری- شنیداری و تصویر بلورین برای تبیین مسائلی مانند دیدن، انتظار و امتناع از رخداد در فیلم‌هایی چون «طعم گیلاس» و «باد ما را خواهد برد» به کار رفته و نشان داده شده است که

تعلیـق رخـداد مـرگ چگونـه بـه «اخـلاق توجـه» و تجربـۀ مدت‌زمانـی بـدل می‌شـود (Zahedi ،2025). همچنیـن در خوانش‌هـای دلـوزی از آثـار اولیـه کیارسـتمی، از ایـدۀ سـینمای «رؤیت‌گـر[1]» در برابـر «کنش‌گـر[2]»، بـرای توضیـح گـذار از منطـق کنـش بـه منطـق ادراک اسـتفاده شـده اسـت (David ،2017). از سـوی دیگـر، در حـوزه نگارگـری، برخـی پژوهش‌هـا کوشـیده‌اند عناصـر سـاختاری نگارگـری ماننـد هم‌زمانـی، تخـت بـودن فضـا، چندکانونـی بـودن را در نسـبت بـا شـگردهای سـینمایی توضیـح دهنـد (بلخـاری و فرهادنیـا، ۱۴۰۳). بـا ایـن حـال، هنـوز خـلأ یـک الگـوی صحنه‌محـور نظام‌منـد کـه ایـن مؤلفه‌هـای نگارگـری را بـه مفاهیـم تصویـر- زمـان دلـوز در قاب‌هـا و صحنه‌هـای مشـخص فیلم‌هـای کیارسـتمی پیونـد دهـد، محسـوس اسـت. پژوهـش حاضـر بـا ارائـه ماتریـس «فیلـم- نـگاره» درصـدد پاسـخ بـه ایـن خـلأ روشـی اسـت.

چهارچوب نظری

سـینمای عبـاس کیارسـتمی اغلـب بـا مفاهیمـی چـون مینیمالیسـم یـا رئالیسـم شـاعرانه معرفـی شـده اسـت. ایـن توصیف‌هـا اگرچـه شـاید در اشـاره بـه ویژگی‌هـای سـبکی آثـار او درسـت باشـند امـا کمتـر قـادر بوده‌انـد منطـق درونـی تصویـر و بـه خصـوص شـیوه ادراک زمـان در سـینمای کیارسـتمی را توضیـح دهنـد. نظریـه سـینمایی ژیـل دلـوز، به‌ویـژه در دو جلـد «سـینما ۱: تصویر-حرکـت» و «سـینما ۲: تصویر-زمـان»، امکانـی فراهـم می‌کنـد تـا ایـن سـینما نـه صرفـاً به‌مثابـه سـبکی شـاعرانه کـه بـا ابـزار حـس بـا مخاطـب خـود تعامـل می‌کنـد، بلکـه به‌عنـوان نوعـی «اندیشـیدن از طریـق تصویـر» فهـم شـود. دلـوز، سـینما را صرفـاً بازنمایـی جهـان نمی‌دانـد بلکـه قائـل اسـت کـه سـینما تولیـد نوعـی اندیشـه تصویـری اسـت کـه از دل مناسـبات حرکـت، زمـان، فریـم و کات زاده می‌شـود (دلـوز، ۱۳۹۲ و Deleuze, 1989). ایـن تلقـی، به‌ویـژه بـرای تحلیـل سـینمایی چـون سـینمای کیارسـتمی کـه بـه وضـوح، از روایـت کلاسـیک فاصلـه می‌گیـرد و بـر تعلیـق کنـش، سـکون و فاصلـه تأکیـد دارد، کارآمـد و مفیـد اسـت. در ایـن بخـش، ابتـدا مفاهیـم اصلـی تصویـر- حرکـت و تصویـر- زمـان شـرح داده می‌شـود و سـپس نشـان داده خواهـد شـد کـه چـرا ایـن مفاهیـم می‌تواننـد زمینـه‌ای نظـری بـرای پیونـد میـان سـینمای کیارسـتمی و منطـق تصویـری نگارگـری ایرانـی فراهـم کننـد.

1. Seer.
2. Doer.

بررسی دیدگاه ژیل-دلوز

تصویر- حرکت: منطق کنش و پیوستگی زمانی

دلوز در کتاب «سینما [1]»، تاریخ سینما را بر مبنای نوع خاصی از تصویر صورت‌بندی می‌کند که آن را «تصویر- حرکت» می‌نامد. تصویر-حرکت مشخصه سینمای کلاسیک است که در آن، حرکت بر زمان تقدم دارد و زمان به‌طور غیرمستقیم، از خلال کنش و واکنش ادراک می‌شود. (Deleuze, 1986: pp. 1-11) در این نظام تصویری، هر نما در پیوندی علّی با نمای بعدی قرار می‌گیرد و تدوین، تداوم کنش را شکل داده و تثبیت می‌کند.

دلوز با بهره‌گیری از دیدگاه برگسون توضیح می‌دهد که تصویر-حرکت بر نوعی «طرح‌واره حسی-حرکتی۱» استوار است؛ یعنی پیوند مستقیم میان ادراک، عاطفه و کنش (Deleuze, 1986: pp. 65-72). به این ترتیب، روایت بر پایه پیشرفت کنش شکل می‌گیرد و زمان تابع حرکت می‌شود. دلوز تأکید می‌کند این رژیم تصویری تاریخی است و امکان فروپاشی آن نیز وجود دارد؛ امری که پس از جنگ جهانی دوم به‌تدریج رخ داد.

گذار به تصویر-زمان: بحران کنش

در کتاب «سینما ۲»، دلوز از بحرانی سخن می‌گوید که طرح‌واره حسی- حرکتی را از هم می‌پاشد. در سینمای مدرن، کنش دیگر پاسخ صریح و واضحی به موقعیت‌ها نیست بلکه شخصیت‌ها اغلب در وضعیت‌هایی قرار می‌گیرند که نمی‌دانند چگونه باید عمل کنند و اینگونه تصویر-حرکت جای خود را به «تصویر-زمان» می‌دهد.(Deleuze, 1989, pp. 3) تصویر- زمان به‌جای آن که زمان را در فرآیند حرکت نشان دهد، زمان را به شکل مستقیم قابل ادراک می‌کند. دلوز این وضعیت را با مفاهیمی چون «تصاویر نوری-شنیداری ناب[2]» و «وضعیت‌های نوری-شنیداری ناب[3]» توصیف می‌کند؛ تصاویری که واجد کنش نیستند و مخاطب را وادار به مکث و تأمل می‌کنند (Deleuze, 1989: pp. 17). در این تصاویر، سکون، مکث، خلأ

1. Sensory-motor schema.
2. Pure optical and sound images.
3. Pure optical and sound situations.

و تعلیق معنا نقش محوری دارند. دلوز تصویر- زمان را صرفاً یک تحول زیبایی‌شناختی نمی‌داند، بلکه آن را نشانه دگرگونی در شیوه اندیشیدن می‌فهمد. او معتقد است، سینمای تصویر- زمان نوعی «ماشین اندیشه» است؛ ماشینی که تماشاگر را وادار می‌کند به‌جای دنبال‌کردن روایت، با خود تصویر بیندیشد (Deleuze, 1989: pp. 156–164).

رادویک در کتاب «ماشین زمان ژیل دلوز» این نکته را بسط می‌دهد و تأکید می‌کند که سینمای دلوزی نوعی تجربه زمانی فراهم می‌کند که در آن تماشاگر با زمان زیسته مواجه می‌شود، نه با زمان اندازه‌پذیر و خطی. از این منظر، تصویر- زمان بیش از آن که روایت‌محور باشد، تجربه‌محور است (Rodowick, 1997: pp. 8–12).

مفهوم تصویر بلورین در دیدگاه دلوز

یکی از مفاهیم کلیدی دلوز در تبیین تصویر-زمان، «تصویر بلورین» است؛ ساختاری که در آن گذشته و حال در هم تنیده می‌شوند و تمایز میان تصویر بالفعل یعنی آنچه اکنون دیده می‌شود و تصویر بالقوه که مرتبط با گذشته و حافظه است، به حالت متمایزناپذیر درمی‌آید (Deleuze, 1989, pp: 76–68)؛ (فتح طاهری و پارسا، ۱۳۹۵)

دلوز برای توضیح این سازوکار به مثال‌هایی چون آینه یا منشور ارجاع می‌دهد چرا که تصویر بالفعل اکنون و تصویر بالقوه گذشته چنان در هم می‌نشینند که هیچ‌یک تقدم زمانی یا هستی‌شناختی مطلق بر دیگری ندارد. (Deleuze, 1989, p. 335) در نتیجه، تصویر بلورین غالباً با ویژگی‌هایی چون تعلیق روایت، سکون یا تداوم نما، تکرار و هم‌زمانی لایه‌های زمانی همراه است و تصویر دیگر صرفاً وسیله پیش‌برد داستان نیست، بلکه خود حامل کیفیت زمانی می‌شود (Deleuze, 1989, pp: 81–68). اهمیت این مفهوم در پژوهش حاضر آن است که امکان گفت‌وگو میان سینما و نقاشی را نه بر مبنای شباهت‌های صوری، بلکه در سطح منطق زمانی و ادراکی تصویر فراهم می‌کند.(Rodowick, 1997)

امکان پیوند با منطق تصویری نگارگری

در اینجا می‌توان نخستین گام را به‌سوی پیوند میان نظریه دلوز و نگارگری ایرانی برداشت. نگارگری، برخلاف منطق پرسپکتیو خطی غربی، بر بازنمایی واقع‌گرایانه فضا و زمان استوار نیست. ژرفانمایی در نگارگری، چنان‌که پژوهش‌های مبتنی بر علم مناظر نشان داده‌اند، بر لایه‌مندی، هم‌زمانی سطوح و حذف نقطه‌دید واحد تأکید دارد (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۸: ۷۷–۸۳؛ و دلفانی و بنی‌اردلان، ۱۳۹۷: ۴۳-۵۴). این ساختار فضایی، به‌طور ضمنی ادراکی غیرخطی از زمان را نیز پیشنهاد می‌کند. اگر تصویر- حرکت با منطق کنش‌محور و پیوستگی علّی روایت هم‌خوان باشد، تصویر- زمان را می‌توان با منطق تصویری نگارگری که در آن سکون، تأمل و هم‌زمانی نقش محوری دارند، نسبت دارد. این نسبت، به‌معنای یکی دانستن دو مدیوم نیست؛ بلکه امکان گفت‌وگویی نظری است که در آن «منطق ادراک» از یک سنت تصویری به امکان سینمایی ترجمه می‌شود.

منطق فضایی- ادراکی نگارگری ایرانی: ژرفانمایی، هم‌زمانی و تعلیق نگاه

مسئله فضا و ادراک در نگارگری ایرانی

یکی از موانع اصلی در پیوند دادن سینمای کیارستمی با نگارگری ایرانی، پیش‌فرضی است که نگارگری را فاقد «عمق دید» یا «پرسپکتیو» می‌داند. این پیش‌فرض، همان‌گونه که پژوهش‌های تاریخ هنر ایران نشان داده‌اند، محصول سنجش نگارگری با معیارهای نقاشی رنسانسی غرب است، نه حاصل تحلیل درونی منطق ادراکی آن (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۸: ۷۸–۸۰). در این چهارچوب، ژرفانمایی تنها زمانی معتبر تلقی می‌شود که براساس نقطه‌دید واحد، هم‌گرایی خطوط و کاهش اندازه اشیا در فاصله عمل کند. پژوهش کشمیری و رهبرنیا با بازخوانی آرای ابن‌هیثم در المناظر نشان می‌دهد که نگارگری ایرانی نه‌تنها فاقد نظام فضایی نیست، بلکه بر نوعی منطق ادراکی متفاوت استوار است؛ منطقی که از علم مناظر و فهم تاریخی دیدن تغذیه می‌کند (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۸: ۷۹). در این منطق، فضا نه بازنمایی فاصله فیزیکی، بلکه ساختاری معنایی و ادراکی است که با لایه‌مندی، هم‌نشینی و هم‌زمانی ساخته می‌شود.

ژرفانمایی «بالا-پایین» و نفی نقطه‌دید واحد

در ژرفانمایی بالا-پایین، عناصر دورتر نه کوچک‌تر، بلکه در سطحی بالاتر از عناصر نزدیک‌تر قرار می‌گیرند (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۸: ۷۷–۷۸). نکته اساسی آن است که این قاعده با حذف نقطه‌دید ثابت و واحد همراه می‌شود؛ مشاهده‌گر در یک موقعیت دیداری محبوس نیست، بلکه نگاه در سطح تصویر حرکت می‌کند و لایه‌ها را تدریجا درمی‌یابد (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۸: ۸۳). پیامد این امر برای نسبت فضا و زمان روشن است: هنگامی که نقطه‌دید واحد حذف می‌شود، زمان نیز کمتر به‌صورت خطی تجربه می‌شود و تصویر به میدان تأمل تدریجی بدل می‌گردد.

هم‌زمانی لایه‌ها و منطق روایت تصویری

در نگارگری ایرانی، اغلب چندین رویداد یا لحظه زمانی در یک قاب واحد هم‌نشین می‌شوند. این هم‌زمانی بخشی از منطق تصویر و ناشی از نگاه و فلسفه حاکم بر نگارگری است. پژوهش‌های مبتنی بر علم مناظر نشان می‌دهند که این شیوه تصویر کردن، ریشه در شیوه‌ای خاص از ارتباط میان مخاطب و اثر هنری دارد که در آن، ذهن مخاطب-تماشاگر، فعالانه میان لایه‌های تصویر حرکت می‌کند و معنا را به تدریج می‌سازد (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۸: ۸۴-۸۶).

این ساختار را می‌توان معادل نوعی روایت غیرخطی دانست که به‌جای پیشروی علی- معلولی، بر هم‌نشینی و کنار هم بودن دلالت‌ها بنا می‌شود. در چنین روایتی، تصویر بیش از آن که کنش را صرفاً به تصویر بکشد و معنایی از پیش‌آماده، پیش چشم مخاطب بگذارد، تماشاگر را به تأمل و اندیشیدن دعوت می‌کند. در حقیقت، تصویر به جای دنبال کردن روایتی خطی، به میدانی برای تأمل و درنگ بدل می‌شود. این ویژگی، به‌طور قابل‌توجهی با آنچه دلوز در تصویر- زمان توصیف می‌کند هماهنگی پیدا می‌کند (Deleuze, ۱۹۸۹, pp: ۱۷).

علم مناظر و ادراک تاریخی تصویر

بازگشت به آرای ابن‌هیثم در «المناظر» نشان می‌دهد که ادراک بصری در سنت اسلامی، امری صرفاً فیزیولوژیک تلقی نمی‌شده، بلکه با فرآیندهای ذهنی، تفکیک

لایه‌ها و تشخیص روابط میان اشیا پیوند داشته است. در اینجا عمل دیدن، ادراک حاصل از تشخیص مجموعه‌ای از «معانی جزئی» (شامل فاصله، وضعیت، نسبت و جایگاه عناصر) است (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۸: ۸۰). این تلقی از دیدن، امکان درک نگارگری را نه از منظر «شباهت به واقعیت»، بلکه از منظر «سازمانی ادراکی» فراهم می‌کند. تصویر نگارگری، به‌جای تقلید از جهان مرئی، ساختاری برای سامان‌دهی ادراک بیننده عرضه می‌کند. به همین دلیل، اندازه پیکره‌ها لزوما تابع فاصله نیست، بلکه می‌تواند تابع اهمیت مفهوم یا مقام باشد (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۸: ۸۱).

از نگارگری به سینما؛ دستیابی به چهارچوبی برای تحلیل آثار

برای آنکه نسبت میان نگارگری و سینما به سطح شباهت‌های صوری تنزل پیدا نکند، لازم است مفهومی به کار گرفته شود که انتقال یا بازآفرینی منطق ادراک را از یک رسانه به رسانه دیگر توضیح دهد. مطالعات بینارسانه‌ای، به رخدادهایی اشاره دارد که در مرز میان رسانه‌ها اتفاق می‌افتد و می‌تواند به سه شکل کلی صورت‌بندی شود: «جابجایی رسانه‌ای»؛ به معنای انتقال یک اثر از رسانه‌ای به رسانه دیگر، «ترکیب رسانه‌ها» به معنای حضور هم‌زمان چند رسانه در یک اثر و «ارجاع یا اشاره بینارسانه‌ای» یعنی زمانی که یک رسانه، به شیوه‌ای غیرمستقیم به منطق یا قراردادهای رسانه دیگر اشاره می‌کند (Rajewsky, ۲۰۰۵).

بحث حاضر درباره کیارستمی عمدتاً از جنس ارجاع بینارسانه‌ای است؛ یعنی فیلم‌های او بازسازی عینی یک نگاره یا اقتباس از یک متن مصور نیستند، اما در شکل‌دهی فضا، ایجاد حس زمان و ریتم زمانی، و نحوه مشارکت تماشاگر، با منطق ادراکی نگارگری قرابت‌های قابل توجهی داشته و به نوعی با آن وارد یک گفت‌وگو می‌شود. این تمایز از یک سوءتفاهم رایج جلوگیری می‌کند: اینکه هر شباهت بصری، الزاما به معنای تأثیرپذیری مستقیم یا قصد آگاهانه است. در چهارچوب بینارسانه‌ای، می‌توان بدون نسبت دادن نیت تاریخی قطعی، درباره هم‌افقی ساختاری و ادراکی سخن گفت و نشان داد چگونه یک فیلم در سطح صورت‌بندی فضا، زمان و جایگاه تماشاگر با یک سنت تصویری دیگر هم‌راستا

می‌شود. این نگاه با مطالعات اقتباس نیز هم‌سویی دارد چرا که در این حوزه تأکید می‌شود که انتقال میان رسانه‌ها بیش از آن که کپی‌برداری باشد، بازآفرینی خلاقانه است و هر رسانه ناگزیر برخی عناصر را حذف یا دگرگون می‌کند و در عوض امکان‌های تازه‌ای می‌گشاید (Hutcheon & O'Flynn: 2013). بنابراین، پرسش اصلی در این بخش آن نیست که کدام نقش یا حتی نقش‌مایه نگارگری در کدام نما از یک فیلم تکرار شده است؟ بلکه این است که کدام منطق ادراکی از نگارگری، در فیلم، به امکان سینمایی تبدیل شده است؟

نکته دوم آن است که در نظریه‌های جدید رسانه، رسانه ظرفی خنثی برای محتوا نیست بلکه مجموعه‌ای از امکان‌ها و محدودیت‌های مادی، حسی و نشانه‌ای است که نوع تجربه را شکل می‌دهد (Elleström ،2010). نگارگری ایرانی از حیث متریال و ماده (رنگ‌دانه، کاغذ، صفحه‌آرایی متن/تصویر) و زمان‌مندی، رسانه‌ای ایستا به شمار می‌رود. اما این ایستایی، به معنای فقدان زمان نیست. تاریخ‌نگاران هنر یادآور شده‌اند که نگاره، با سازمان دادن مسیر حرکت چشم، با کنار هم نشاندن چند رویداد در یک سطح، و با توزیع کانون‌های توجه، نوعی «زمان ادراکی» تولید می‌کند که به واسطه آن، بیننده با گردش در صفحه و با اتصال لایه‌های هم‌زمان، روایت را در ذهن خود می‌سازد (Grabar :2000 و Canby ،1993). اگر تصویر- حرکت بر پیوند مستقیم میان ادراک و کنش استوار باشد، منطق تصویری نگارگری را می‌توان واجد نوعی تعلیق کنش دانست. تصویر نگارگری، مخاطب را به عمل و واکنش فوری فرا نمی‌خواند، بلکه او را به مکث، گردش نگاه و تأمل دعوت می‌کند. این مکث، همان‌گونه که دلوز در تصویر- زمان توصیف می‌کند، امکان ادراک تازه‌ای از زمان را، مشابه یک تجربه، فراهم می‌آورد. (Deleuze, 1989, pp: 68–76) به بیان دیگر، زمان در نگارگری نه از راه حرکت فیزیکی تصویر، بلکه از طریق زمان‌مندی خوانش و چرخش نگاه ساخته می‌شود. اگر این نکته را بپذیریم، آن گاه می‌توان پرسید سینما چگونه می‌تواند تجربه‌ای مشابه چرخش نگاه را، نه با مونتاژ سریع، بلکه با مکث، سکون و در چهارچوب ساختار قاب، تولید کند.

از اینجـا می‌تـوان نقطـه‌ای بـرای اتصـال یافـت؛ اگرچـه سـینما رسـانه‌ای زمان‌منـد اسـت و معمـولاً زمـان را بـا حرکـت و کنـش پیـش می‌بـرد، امـا در سـینمای مـدرن دلـوزی، زمـان می‌توانـد از حرکـت جـدا شـود و بـه تجربـه‌ای مسـتقل تبدیـل شـود. در زبـان فیلـم، یکـی از ابزارهـای مهـم بـرای ایـن کار، مدیریـت و کنتـرل قـاب و بیـرون قـاب (شکسـت قـاب) اسـت. نوئـل بـرچ نشـان می‌دهـد کـه فضـای خـارج از قـاب، نـه حاشـیه‌ای بی‌اهمیـت، بلکـه بخشـی از سـازمان معنایـی فیلـم اسـت و فیلم‌سـاز بـا تصمیم‌گیـری دربـاره آن، شـبکه‌ای از انتظـار، فقـدان و تخیـل می‌سـازد (Burch ،1981). ایـن ابـزار در سـینمای کیارسـتمی به‌طـور نظام‌منـد بـه کار مـی‌رود: رخدادهـای مهـم ممکـن اسـت دیـده نشـوند، اطلاعـات روایـی کامـل ارائـه نشـده و صـدا یـا گفت‌وگـو از بیـرون قـاب، «جهـان نادیدنـی» می‌سـازد. چنیـن راهبـردی را می‌تـوان هـم‌ارز سـازوکار نگارگـری دانسـت کـه در آن، مـرز صفحـه پایـان جهـان نیسـت و تصویـر به‌گونـه‌ای سـامان پیـدا می‌کنـد کـه بیـرون از قـاب را نیـز بـه مثابـه امکانـی بـرای تأویـل فعـال نگـه دارد. دیگـر ویژگی‌هـای مهـم نگارگـری، نظیـر ژرفانمایـی بالا-پاییـن، هم‌زمانـی لایه‌هـا و حـذف نقطه‌دیـد واحـد، نشـانه فقـدان مهـارت یـا شـناخت ایـن نـکات نیسـت، بلکـه بیانگـر نوعـی سـازمان‌دهی خـاص ادراک اسـت. ایـن منطـق تصویـری، بـا تعلیـق کنـش و دعـوت بـه تأمـل، امـکان پیونـد نظـری بـا مفهـوم تصویـر- زمـان دلـوز را فراهـم می‌کنـد. در ایـن معنـا، نگارگـری ایرانـی را می‌تـوان واجـد سـاختاری دانسـت کـه بـا تصویـر- زمـان هم‌افـق می‌شـود: حـذف نقطه‌دیـد واحـد، هم‌زمانـی لایه‌هـا و اولویـت دادن ادراک بـر کنـش. ایـن هم‌افقـی، زمینـه‌ای فراهـم می‌کنـد تـا سـینمایی ماننـد سـینمای کیارسـتمی کـه در آن حرکـت، اغلـب جـای خـود را بـه سـکون، و روایـت بـه تأمـل می‌دهـد، در گفتگـو بـا یـک سـنت تصویـری غیرخطـی فهـم شـود.

بـر ایـن اسـاس، بـرای تحلیـل تطبیقـی نگارگـری و سـینمای کیارسـتمی بـا توجـه بـه دیـدگاه ژیـل دلـوز، مجموعـه‌ای از شـاخص‌ها پیشـنهاد می‌شـود کـه بـه جـای تکیـه کـردن صـرف بـه مشـابهت‌های صرفـاً تصویـری، سـه سـطح مکمـل را هم‌زمـان در نظـر می‌گیرنـد:

۱) سطح ترکیب‌بندی و ساختار فضای بصری (به اختصار: فضا و قاب‌بندی): چندکانونی بودن قاب و توزیع وزن بصری؛ لایه‌مندی سطوح و پرهیز از عمق‌نمایی خطی تک‌نقطه‌ای؛ بهره بردن از ترکیب‌بندی عمودی؛ زاویه دید از بالا؛ استفاده از مسیرهای درون‌قابی (راه، پلکان، شیب) به‌عنوان ابزار گردش نگاه و جانشین حرکت‌های تند دوربین؛ و خلوت‌کردن قاب برای فعال شدن تماشاگر در خوانش تصویر.

۲) سطح زمان‌مندی و روایت (به اختصار: زمان و روایت): پلان‌های بلند و کاهش کات برای تبدیل زمان به کیفیت محسوس؛ تکرارهای هدفمند (بازگشت مسیر، کنش‌های کمینه) به‌عنوان جایگزین پیشروی علی؛ تعلیق یا ناتمام‌گذاشتن انگیزه‌ها و گره‌ها؛ و کنار هم نشاندن اطلاعات ناهم‌زمان در زنجیره‌ای که به جای «حل» مسئله، تجربه زمان را برجسته می‌کند.

۳) سطح جایگاه مخاطب (به اختصار: مخاطب): واگذاری بخشی از روایت به تماشاگر (کم‌گویی، حذف صحنه کلیدی، ابهام)؛ برجسته شدن صدا به مثابه مکمل تصویر و تولید وضعیت‌های نوری-شنیداری به جای کنش؛ استفاده از بیرون قاب برای ساختن فقدان و تخیل؛ و تأکید بر تماشاگر به‌عنوان «شریک ساختن معنا» نه مصرف‌کننده معنا.

کاربست شاخص‌ها در تحلیل صحنه‌محور: در بخش یافته‌ها، صحنه‌های منتخب هر فیلم با کدهای صحنه (۲IKD-، ۱2TG-، ۱8BM-) مشخص شده و براساس سه سطح فوق کدگذاری می‌شوند. سپس تطبیق شواهد صحنه با مفاهیم دلوزی و ویژگی‌های نگارگری گزارش می‌شود. خلاصه کدگذاری صحنه‌ها در ماتریس«فیلم-نگاره» ارائه شده و تحلیل اثر، با ارجاع مستقیم به فریم‌های منتخب انجام می‌شود. صحنه‌ها به صورت هدفمند و براساس ظهور آشکار متغیرهای تحلیل انتخاب شده‌اند. دو فیلم «خانه دوست کجاست؟» و «طعم گیلاس» به‌صورت تحلیل مقایسه‌ای کوتاه (هرکدام ۲ صحنه کلیدی) و فیلم «باد ما را خواهد برد» به‌عنوان مطالعه موردی اصلی (۸ صحنه کلیدی) تحلیل می‌شود.

جدول ۱- ماتریس تحلیل صحنه‌محور «فیلم- نگاره»؛ تطبیق کد صحنه‌ها با متغیر مربوطه، مفهوم دلوزی، ویژگی نگارگری و ارجاع فریم‌های منتخب (تصاویر ۱ تا ۳).

عنوان فیلم	کد صحنه	زمان	متغیر مربوطه	مفهوم دلوزی	ویژگی نگارگری	تصویر مرتبط
باد ما را خواهد برد	BM۱	۰۰:۳۰:۱۵ – ۰۰:۳۱:۰۱	زمان و روایت	بحران طرح‌واره حسی-حرکتی	گردش نگاه	۵-الف
	BM۲	۰۰:۲۸:۵۳ – ۰۰:۲۹:۳۳	زمان و روایت	وضعیت نوری- شنیداری ناب	مکث	۵-ب
	BM۳	۰۰:۰۷:۴۶ – ۰۰:۰۸:۵۰	فضا و قاب‌بندی	اولویت ادراک (تصویر-زمان)	لایه‌مندی فضا	۵-ج
	BM۴	۰۱:۵۲:۳۵ – ۰۱:۵۲:۵۱	زمان و روایت	سکون (تصویر- زمان)	خوانش فعال	۵-د
	BM۵	۰۱:۰۸:۰۶ – ۰۱:۰۸:۲۹	فضا و قاب‌بندی	توزیع کانون توجه (تصویر-زمان)	نفی نقطه‌دید واحد	۵-ه
	BM۶	۰۱:۵۴:۴۱ – ۰۱:۵۴:۴۹	فضا و قاب‌بندی مخاطب	وضعیت ادراکی (تصویر- زمان)	هم‌زمانی لایه‌ها رویدادهای روزمره	۵-و
	BM۷	۰۱:۰۶:۴۷ – ۰۱:۰۷:۴۳	مخاطب	تعلیق معنا	شکست قاب	۵-ز
	BM۸	۰۰:۰۱:۱۳ – ۰۰:۰۱:۴۵	زمان و روایت	زمان‌مند شدن مسیر (تصویر- زمان)	تداوم ادراکی	۵-ح
طعم گیلاس	TG۱	۰۰:۴۹:۴۶ - ۰۰:۵۰:۰۳	زمان و روایت	بحران طرح‌واره حسی- حرکتی	لایه‌مندی فضا	۴-الف
	TG۲	۰۰:۰۸:۳۰ - ۰۰:۱۰:۳۲	مخاطب	تعلیق معنا (واگذاری به مخاطب)	تأویل‌پذیری تصویر	۴-ب
خانه دوست کجاست	KD۱	۰۰:۴۸:۰۱ - ۰۰:۴۸:۱۲	فضا و قاب‌بندی زمان و روایت	زمان‌مند شدن حرکت (تعلیق کنش)	گردش نگاه مسیر درون‌قابی	۳-الف و ب
	KD۲	۰۰:۳۴:۲۳ – ۰۰:۳۴:۳۳	مخاطب	درنگ و تعلیق (تصویر- زمان)	لایه‌مندی فضا	۳-ج و د

روش پژوهش

این پژوهش به لحاظ نوع داده‌ها، پژوهشی کیفی است و به لحاظ ماهیت، از روش توصیفی- تحلیلی، و تحلیل صحنه‌محور[1] استفاده می‌کند. داده‌های این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و با بررسی دقیق فیلم‌های سینمایی موردمطالعه یعنی «خانه دوست کجاست»، «طعم گیلاس» و «باد ما را خواهد برد»، گردآوری شده‌اند. به منظور اتخاذ رویکرد پژوهشی مناسب، از مطالعات و نظریات ژیل دلوز در خصوص رابطه میان «سینما»، «کنش» و «زمان»، که در دو کتاب «سینما۱: تصویر- حرکت» و «سینما۲: تصویر- زمان» مورد بحث قرار گرفته و ظرفیت مناسبی در اختیار این پژوهش قرار می‌دهد، استفاده شده است. سپس ذیل چهارچوب نظری ایجاد شده، فرم سینمایی کیارستمی با تمرکز بر میزانسن و قاب‌بندی در سه فیلم انتخاب شده، مطالعه و تحلیل خواهد شد. پژوهش پیش رو، با هدف دستیابی به الگویی برای ارتباط عمیق میان نگارگری و سینما، با روش تحلیلی- توصیفی و از طریق داده‌هایی که با شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند، به انجام رسیده است.

یافته‌های پژوهش

سینمای عباس کیارستمی را می‌توان نمونه‌ای شاخص از آن چیزی دانست که دلوز «بحران طرح‌واره حسی- حرکتی» می‌نامد. در بسیاری از آثار او شخصیت‌ها در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرند که واکنش روشن و کنش قاطع در پی ندارند. حرکت، اگر هم وجود دارد، اغلب فاقد هدف روایی مشخص است و کمتر مستقیما در خدمت پیش‌برد داستان قرار می‌گیرد. این وضعیت دقیقاً همان نقطه‌ای است که از دید دلوز، تصویر-حرکت فرو می‌پاشد و تصویر- زمان پدیدار می‌شود (Deleuze, ۱۹۸۹: pp. ۵). در سه فیلم مورد بررسی این پژوهش (خانه دوست کجاست؟، طعم گیلاس و باد ما را خواهد برد)، کنش نه به عنوان محور روایت، بلکه عنصری تعلیق‌یافته و دیریاب است. حرکت‌های مکرر، مانند راه رفتن، رانندگی یا بالا و پایین رفتن از تپه‌ها، بیش از آن که به مقصدی روایی ختم شوند، زمان را اتساع

1. Scene-based.

می‌دهند و تماشاگر را در تجربه زیسته زمان غوطه‌ور می‌کنند. این ویژگی، سینمای کیارستمی را در قلب منطق تصویر- زمان قرار می‌دهد.

«خانه دوست کجاست؟»: حرکت بی‌پایان و تعلیق هدف

در «خانه دوست کجاست؟» حرکت، ظاهرا ساده و خطی است: احمد در پی بازگرداندن دفتر مشق دوستش، خانه به خانه و حتی روستا به روستا می‌گردد. با این حال، این حرکت هرگز به کنشی قاطع و سرنوشت‌ساز نمی‌انجامد. مسیرها تکرار می‌شوند، پرسش‌ها بی‌پاسخ می‌مانند و زمان روایت، به‌جای فشرده‌شدن، گسترش می‌یابد. در این فیلم، تکرار مسیرها و تأکید بر حرکت در قاب‌های آرام، حرکت را به تجربه‌ای از دوام زمان و جست‌وجوی ادراکی بدل می‌کند.

دلوز تأکید می‌کند که در تصویر-زمان، حرکت دیگر تابع کنش نیست، بلکه «حرکتی سرگردان» است که از دل زمان برمی‌خیزد

. (Deleuze, ۱۹۸۹, pp: ۲۲).حرکت احمد را می‌توان دقیقاً از این منظر فهمید: راه رفتن‌های او واکنشی کارآمد و مثمر ثمر به وضعیت نیستند، بلکه بیشتر سبب ایجاد نوعی تعلیق اخلاقی و زمانی می‌شوند. در این حرکات، تماشاگر به‌جای آن که حل مسئله را ببیند، در تجربه تکرار و انتظار او شریک می‌شود. (تصویر ۱-الف)

از منظر بصری، قاب‌های کیارستمی در این فیلم اغلب ایستا و خالی از تأکید دراماتیک‌اند. فضا، همچون نگارگری ایرانی، به‌جای تمرکز بر نقطه‌دید واحد، واجد خصلت چندکانونی، دارای عمق میدان وسیع و گسترده و گاه تصاویر لایه‌لایه است. حرکت کودک در این فضا، همانند گردش نگاه در نگاره، زمان را به‌صورت تدریجی و حاصل از تجربه سکون و در نتیجه، تأمل، آشکار می‌کند (تصویر ۱-ب).

تحلیل صحنه‌محور:

صحنه KD1- پیمایش پلکان و مسیرهای زیگزاگی و جست‌وجوی مقصد [۰۰:۴۸:۰۱ - ۰۰:۴۸:۱۲]

در این صحنه، حرکت احمد ظاهراً با یک هدف ساده (پیدا کردن خانه دوستش) تعریف می‌شود، اما در عمل به «حرکتی سرگردان» تبدیل می‌گردد؛ حرکتی که

بیش از آن که پاسخ کارآمد موقعیت باشد، زمان را می‌گستراند و تماشاگر را در تجربهٔ جست‌وجو شریک می‌کند.

ترکیب‌بندی و فضای بصری: مسیر پلکان و راه‌های درون‌قابی به‌عنوان «خط هدایت‌گر نگاه» عمل می‌کنند و به جای ایجاد عمق خطی تک‌نقطه‌ای، نگاه را وادار به بالا و پایین رفتن و خواندن تدریجی فضا می‌سازند. این سازمان‌دهی مسیر- محور قاب، با منطق نگارگری در استفاده از راه، پلکان یا شیب برای گردش نگاه هم‌افق است.

زمان‌مندی و روایت: تکرار رفت‌وآمد و مواجهه‌های مشابه، سبب می‌شود روایت از الگوی علت‌ومعلولی سریع و بدون توقف، فاصله بگیرد. اینجا «پیمودن ذهنی» جای «پیشروی داستانی» را می‌گیرد و زمان به کیفیتی زیسته و محسوس بدل می‌شود.

جایگاه مخاطب: چون فیلم اطلاعات را به صورت حداقلی و تدریجی ارائه می‌کند، مخاطب ناگزیر از خلال نشانه‌های فضایی (مسیر، فاصله‌ها، مکث‌ها) معنا را می‌سازد، بنابراین تماشاگر از مصرف‌کننده روایت به «خواننده فضا» تبدیل می‌شود (تصویر ۱-الف).

صحنه KD۲- قاب ایستا، کنش کمینه و اوج اخلاقی نامطمئن [۰۰:۳۴:۲۳ – ۰۰:۳۴:۳۳]

این صحنه نقطه‌ای است که به نوعی، اوج، نه در رخدادی خاص و بزرگ، بلکه در کنشی کوچک و در سکون قاب شکل می‌گیرد. فیلم به‌جای نمایش قطعی نتیجه دویدن‌ها، اینجا نیز بر درنگ و تعلیق تکیه می‌کند و از همین طریق، وضعیت را به تجربه‌ای ادراکی نزدیک می‌سازد.

ترکیب‌بندی و فضای بصری: قاب ایستا، با عمق میدان و لایه‌مندی فضایی، به‌جای برجسته‌کردن درام، میدان توجه را پخش می‌کند و نگاه را به خوانش تدریجی روابط درون قاب دعوت می‌کند. منطق «چندکانونی بودن» و پرهیز از تأکیدهای دراماتیک، یادآور سازمان بصری نگارگری است.

زمان‌منـدی و روایـت: کنـش اصلـی کمینـه اسـت و زمـان از طریـق سـکوت، مکـث و تـداوم لحظـه سـاخته می‌شـود. بنابرایـن «زمـان تصمیـم» جـای «زمـان حادثـه» را می‌گیـرد.

جایـگاه مخاطـب: فیلـم از قضـاوت صریـح پرهیـز می‌کنـد و مسـئولیت معنادهـی اخلاقـی را بـه مخاطـب واگـذار می‌کنـد و تماشـاگر بایـد خـود نسـبت و همدلـی را تفسـیر کنـد (تصویـر ۱-ب).

بـا توجـه بـه متغیرهـای تحلیـل آثـار، همـه متغیرهـای تحلیـل بخـش ترکیب‌بنـدی و سـاختار فضـای بصـری، همـه ویژگی‌هـای زمان‌منـدی و روایـت، و تأکیـد بـر عنصـر اول در جایـگاه مخاطـب و بهره‌بـردن از دو عنصـر دیگـر در بخش‌هایـی از اثـر، در «خانـه دوسـت کجاسـت» مشـاهده می‌شـود.

ب

الف

تصویر ۱- فریم‌های منتخب از فیلم «خانه دوست کجاست؟» در نسبت با متغیرهای تحلیلی پژوهش. (الف) تکرار حرکت احمد در مسیرها و اینجا پله‌ها که حرکت را از «پیش‌برد کنش» به «پیمودن ادراکی» تبدیل می‌کند. (ب) قاب ایستا با عمق میدان و لایه‌مندی فضایی که کودک را در میان سطوح متعدد قرار می‌دهد و تجربه زمان را از خلال مکث و پیمودن تدریجی، ممکن می‌سازد. (منبع: فریم‌های منتخب از فیلم «خانه دوست کجاست؟»)

طعم گیلاس: تصویر- زمان و سکون وجودی

«طعـم گیـلاس» را می‌تـوان یکـی از مصادیـق بـارز تصویـر- زمـان در سـینمای کیارسـتمی دانسـت. روایـت بصـری فیلـم، تقریبـا به‌طـور کامـل بـر حرکـت خـودرو در مسـیرهای تکرارشـونده اسـتوار اسـت، امـا ایـن حرکـت پیشـرفت روایـی روشـنی ایجـاد نمی‌کنـد. شـخصیت اصلـی، بدیعـی، بـه جـای اینکـه در جلوگیـری از پوچـی و بی‌معنایـی

زندگی کنشی ایفا کند، در جستجوی کسی که او را بعد از خودکشی دفن کند، در وضعیتی معلق و در جستجویی بی‌پایان گرفتار شده است (تصویر ۲-الف و ب).

دلوز تصویر- زمان را تصویری می‌داند که در آن «وضعیت نوری–شنیداری» جایگزین کنش می‌شود (Deleuze, 1989, pp: 17–18). در طعم گیلاس، گفت‌وگوها اغلب بریده، سکوت‌ها طولانی و فضاها خالی‌اند. زمان، نه از خلال رویداد، بلکه از خلال مکث، سکوت و تکرار، تجربه و ادراک می‌شود. به عقیده دوویکتو و نوو (۲۰۲۳)،کیارستمی آگاهانه با مرز میان ظاهر و باطن بازی می‌کند و اجازه می‌دهد معنای کنش‌ها همواره معلق بماند.(pp. 686–688) این تعلیق معنایی، با منطق تصویر- زمان هم‌خوان است؛ جایی که تصویر نه بازتاب دهنده صریح معنا، بلکه میدان ظهور تدریجی آن است. در این فیلم، تداوم رانندگی، گفت‌وگوهای حداقلی و تعلیق انگیزه، زمان را به «امر قابل زیستن» تبدیل می‌کند (تصویر ۲- ج و د).

از منظر فضایی، تپه‌ها و مسیرهای خاکی فیلم، همچون سطوح لایه‌مند نگارگری، نه عمق خطی، بلکه عمقی ادراکی می‌سازند. حرکت خودرو در این فضا، در ظاهر نیز یادآور ترکیب‌بندی عمودی در نگارگری ایرانی است. در اینجا بخش عمده‌ای از تصویر، با فضای طبیعی و بدون عمق پر می‌شود.

در طعم گیلاس، غالب عناصر تحلیل در چهارچوب نظری پژوهش حاضر، قابل مشاهده است. البته استفاده از ترکیب‌بندی عمودی، تعلیق کنش و استفاده از بیرون قاب، بیش از سایر ویژگی‌ها به چشم می‌آیند. از سوی دیگر زاویه دید بالا در اثر کمتر قابل مشاهده است.

تحلیل صحنه‌محور:

صحنه TG1- حرکت خودرو در مسیرهای خاکی تکرارشونده (زمان‌مند شدن حرکت) [۰۰:۴۹:۴۶ - ۰۰:۵۰:۰۳]

حرکت خودرو بر خلاف سینمای کلاسیک، به پیشروی قطعی روایت منجر نمی‌شود. حرکت بیش از آن که کنش باشد، به سازوکار تولید زمان بدل می‌شود و نشانه‌ای از بحران طرح‌واره حسی-حرکتی است.

ترکیب‌بندی و فضای بصری: مسیرهای خاکی و شیب تپه‌ها سطح‌هایی لایه‌لایه می‌سازند که عمق را نه با پرسپکتیو خطی، بلکه با «توالی ادراکی سطوح» تولید می‌کنند؛ این سازمان فضایی با هم‌نشینی سطوح و فقدان نقطه‌دید واحد در نگارگری قرابت دارد.

زمان‌مندی و روایت: تکرار مسیرها و امتداد حرکت، زمان را کش می‌آورد؛ روایت به‌جای اوج‌گیری، در یک وضعیت معلق تثبیت می‌شود و حرکت به «دوام» تبدیل می‌گردد.

جایگاه مخاطب: مخاطب به جای دنبال‌کردن گره‌گشایی، در تجربه‌ی سکون/ تکرار شریک می‌شود؛ یعنی فیلم به جای پاسخ دادن، «موقعیت زیسته» می‌سازد. (تصویر ۲-الف)

صحنه TG2- یکی از مواجهه‌ها در قاب درون‌خودرو و بیرون آن (تعلیق معنا و واگذاری به مخاطب) [۰۰:۰۸:۳۰ – ۰۰:۱۰:۳۲]

این صحنه نمونه‌ای روشن از تبدیل کنش به «وضعیت» است: گفت‌وگوها بریده، سکوت‌ها معنادار و نتیجه نامشخص و نامطمئن است. در نتیجه معنا تحمیل نشده، بلکه معلق و تدریجی می‌شود.

ترکیب‌بندی و فضای بصری: قاب خودرو مثل یک «قاب در قاب» عمل می‌کند و فاصله‌گذاری بصری ایجاد می‌کند. همین فاصله باعث می‌شود فیلم از درام مستقیم دور شود و به میدان مشاهده نزدیک شود.

زمان‌مندی و روایت: گفت‌وگو به جای پیش‌برد علت‌ومعلولی، بر مکث‌ها و تعلیق‌ها استوار است. زمان از خلال سکوت و تداوم لحظه شکل می‌گیرد و پاسخ به تعویق می‌افتد.

جایگاه مخاطب: چون فیلم از قطعیت پرهیز می‌کند، مخاطب ناچار است نیت‌ها و معنا را از لابه‌لای نشانه‌های حداقلی استنتاج کند. این یعنی اینکه تماشاگر از یک دریافت‌کننده صرف معنای آماده، به شریک ساخت معنا ارتقا پیدا می‌کند (تصویر ۲-ج).

الف

ب

ج

د

تصویر ۲- فریم‌های منتخب از فیلم «طعم گیلاس» برای تطبیق تحلیل با مفاهیم نظری. (الف و ب) حرکت خودرو در شیب و مسیرهای خاکی تکرارشونده که حرکت را به تداوم زمان تبدیل می‌کند. (ج و د) قاب درون‌خودرو- بیرون‌خودرو در مواجههٔ بدیعی با رهگذرها؛ حفظ فاصله، تعلیق معنا و فعال‌سازی موقعیت تماشاگر به‌مثابه مشاهده‌گر معلق. (منبع: فریم‌های منتخب از فیلم «طعم گیلاس»)

«باد ما را خواهد برد»: تعلیق روایت و غیاب کنش

در «باد ما را خواهد برد»، کیارستمی تعلیق کنش را به اوج می‌رساند. فیلم بر انتظار مرگ پیرزنی بنا شده است که هرگز دیده نمی‌شود. روایت، به‌جای حرکت به‌سوی رویداد اصلی، در حاشیه‌ها، گفت‌وگوهای روزمره و تکرار مسیرها پراکنده می‌شود. بسیاری از صحنه‌های این فیلم، مثلا نگاه به تپه‌ها، مکالمات ناتمام، قاب‌های ایستای روستا، نمونه‌های بارز وضعیت‌هایی‌اند که دلوز آنها را وضعیت‌های نوری ناب می‌نامد؛ وضعیت‌هایی که در آنها صرفاً تصویر دیده می‌شود، بدون آن که به کنشی منجر شود. در اینجا نیز، همانند نگارگری، روایت به‌صورت هم‌زمان در چند سطح جریان دارد. آنچه دیده می‌شود، لزوما همان چیزی نیست که اهمیت دارد. این ساختار، مخاطب را وادار می‌کند میان لایه‌های

تصویر حرکت کند و معنا را نه در رویداد، بلکه در فاصله میان رویدادها جستجو کند. در «باد ما را خواهد برد»، نبود پیرزن، رفت‌وآمدهای تکراری به بلندی تپه و اتکای روایت به صداهای خارج از قاب، شبکه‌ای از زمان معلق می‌سازد که تماشاگر باید آن را تکمیل کند.

همه اینها جدای از تشابهات بصری واضح نظیر برخی مشابهت‌های مشخص در ترکیب‌بندی بصری یا زاویه دید است. به عنوان نمونه، استفاده کیارستمی (متناسب با میزانسن مقتضی داستان که مثلا در جایی مکالمه میان دو شخصیت با ارتفاع متفاوت رد و بدل می‌شود) از نمای سرپایین[1]، دیدی مشابه با آنچه در نگارگری دیده می‌شود، ایجاد می‌کند و یادآور زاویه دید در نگارگری است. همین مشابهات در تصاویر با «افق رفیع» هم مشاهده می‌شود.

تحلیل صحنه‌محور:

صحنه BM1- تکرار حرکت به سمت بلندی برای تماس (حرکت بی‌نتیجه به مثابه تجربه زمان) [۰۰:۳۰:۱۵ – ۰۰:۳۱:۰۱]

در این صحنه، حرکت شخصیت به سمت بالای تپه نه به حل مسئله، بلکه به بازتولید چرخه‌ای از تکرار منجر می‌شود. همین تکرار نشان می‌دهد طرح‌واره حسی-حرکتی (کنش کارآمد) سست شده و تصویر به سمت منطق تصویر- زمان میل می‌کند.

ترکیب‌بندی و فضای بصری: مسیر شیب‌دار و حرکت درون‌قابی، نگاه را در امتداد مسیر حرکت هدایت می‌کند و کل فضا تبدیل به میدان خوانش می‌شود.

زمان‌مندی و روایت: مسئله آنتن‌دهی و تماس تلفنی به جای پیش‌برد داستان، موتور تکرار است و «انتظار» را به مسئله مهم تبدیل می‌کند.

جایگاه مخاطب: مخاطب به جای دریافت اطلاعات قاطع و روشن، در تجربهٔ تکرار شریک می‌شود و باید معنای این رفت‌وآمدها را در سطح وضعیت بفهمد (تصویر ۳-الف).

1. High Angle Shot.

صحنه BM۲- مکث بر فراز بلندی و تقلیل کنش به «وضعیت» [۰۰:۲۸:۵۳ – ۰۰:۲۹:۳۳]

در این صحنه، مکث و سکون بر کنش غالب می‌شود و قاب به «موقعیت تماشا» تبدیل می‌شود. این مسئله، نمونه‌ای از نزدیک شدن فیلم به وضعیت‌های نوری–شنیداری ناب (دیدن-شنیدن بدون کنش قاطع) است.

ترکیب‌بندی و فضای بصری: افق رفیع و گسترهٔ چشم‌انداز، تأکید بصری را از شخصیت به فضا منتقل می‌کند و نگاه را به گردش و تأمل وامی‌دارد.

زمان‌مندی و روایت: زمان از طریق توقف و تداوم لحظه ساخته می‌شود. رخداد اصلی به تأخیر می‌افتد و تعلیق پررنگ می‌شود.

جایگاه مخاطب: تماشاگر به جای پیگیری داستان، در وضعیت ادراکی به تماشای فضا و انتظار می‌نشیند (تصویر ۳-ب).

صحنه BM۳- معماری عمودی و لایه‌مند روستا بر صخره (ژرفانمایی ادراکی) [۰۰:۰۷:۴۶ – ۰۰:۰۸:۵۰]

این صحنه یکی از روشن‌ترین نقاط قرابت با منطق فضایی نگارگری است: فضا نه با پرسپکتیو خطی، بلکه با لایه‌مندی عمودی و هم‌نشینی سطوح تجربه می‌شود.

ترکیب‌بندی و فضای بصری: سطوح عمودی و ایوان‌گونه، عمق را به شکل ادراکی می‌سازند؛ جایی که بالا یا پایین بودن عناصر، به‌مثابه دور یا نزدیک شدن ادراکی جلوه می‌کند). اینجا نیز مانند نگارگری، نگاه در میان سطوح حرکت می‌کند، نه در امتداد یک نقطه‌دید واحد.

زمان‌مندی و روایت: حرکت در این فضا بیشتر «کشف تدریجی» است تا پیش‌برد سریع روایت.

جایگاه مخاطب: تماشاگر باید روابط فضایی را مثل خوانش نگاره، مرحله‌به‌مرحله درک کند (تصویر ۳-ج).

صحنه BM۴ — قاب خلوت روستا و تثبیت سکون زمان‌مند [۰۱:۵۲:۳۵ – ۰۱:۵۲:۵۱]

در این صحنه، خلوت‌بودن قاب و حداقلی شدن واقعه، تصویر را از کارکرد روایی صرف دور می‌کند و به میدان اندیشه و تأمل نزدیک می‌کند.

ترکیب‌بندی و فضای بصری: قاب خلوت، توزیع وزن بصری را از مرکز بودن شخصیت خارج می‌کند و چندکانونی بودن میدان دید را تقویت می‌کند.

زمان‌مندی و روایت: سکون و امتداد لحظه سبب می‌شود زمان قابل تجربه شود، و تنها ظرف وقوع رویدادها باقی نماند.

مخاطب: مخاطب ناچار است در نبود واقعه و رخداد برجسته و چشم‌گیر، معنا را از روابط جزئی (جای‌گیری‌ها، فاصله‌ها و سکوت) استخراج کند (تصویر ۳-د).

صحنه BM۵ - نمای سرپایین و چندسطحی شدن رخدادهای روزمره (زاویه دید از بالا و چندکانونی بودن تصویر) [۰۱:۰۸:۰۶ – ۰۱:۰۸:۲۹]

این صحنه با زاویه دید از بالا، جهان را نه از چشم سوژه‌ی کنش‌گر، بلکه از موضعی نزدیک به «نقطه‌دید ترکیبی» شکل می‌دهد؛ موضعی که با نگاه نگارگری (حذف نقطه‌دید ممتاز) هم‌افق است.

ترکیب‌بندی و فضای بصری: نمای سرپایین سبب می‌شود عناصر در سطوح مختلف هم‌زمان دیده شوند.

زمان‌مندی و روایت: روایت در چند اتفاق کوچک و جزئی، هم‌زمان پخش می‌شود و از خطی بودن فاصله می‌گیرد.

جایگاه مخاطب: مخاطب باید میان کانون‌های متعدد توجه حرکت کند و روایت را در ذهن خود بسازد (تصویر ۳-ه).

صحنه BM۶ — نمای سرپایین و تبدیل کنش به «وضعیت مشاهده‌پذیر» [۰۱:۵۴:۴۱ – ۰۱:۵۴:۴۹]

در این صحنه، کنش‌های روزمره به جای اینکه به نقطه اوج روایی برسند، به «وضعیت» تبدیل می‌شوند. یعنی مهم‌تر از نتیجه، کیفیت بودن، حضور و تماشا است.

ترکیب‌بندی و فضای بصری: هم‌نشینی افراد و کنش‌ها در قاب سرپایین، کانون‌های متعدد می‌سازد و امکان تمرکز واحد را از بین می‌برد.

زمان‌مندی و روایت: زمان به واسطه هم‌زمانی کنش‌ها و نبود یک مسیر واحد روایی، شکل لایه‌ای و بدون کانون اصلی پیدا می‌کند.

جایگاه مخاطب: تماشاگر به خواندن لایه‌ها دعوت می‌شود و معنا را از ارتباطات ظریف میان عناصر استخراج می‌کند. (تصویر ۳-و)

صحنه BMV - گفت‌وگو در قاب ثابت/آستانه (واگذاری معنا به بیرون‌قاب و مخاطب) [۰۱:۰۶:۴۷ – ۰۱:۰۷:۴۳]

این صحنه نقطه‌ای است که «آستانه» (درگاه) هم در سطح فضا معنا دارد و هم در سطح روایت: بخشی از جهان و اطلاعات در بیرون از قاب باقی می‌ماند و فیلم آگاهانه از نمایش کامل پرهیز می‌کند.

ترکیب‌بندی و فضای بصری: قاب ثابت و در آستانه، مرز میان درون و بیرون را برجسته می‌کند و امکان تخیل بیرون‌قاب را فعال نگه می‌دارد.

زمان‌مندی و روایت: گفت‌وگو بیش از آن که اطلاعات قطعی بدهد، تعلیق می‌سازد و زمان را از خلال مکث‌ها و ناگفته‌ها شکل می‌دهد.

جایگاه مخاطب: چون بخشی از معنا گفته نشده و نشان داده نمی‌شود، تماشاگر باید خود، آن را کامل کند. این همان تبدیل مخاطب به «شریک ساخت معنا» است (تصویر ۳-ز).

صحنه BM۸ - نمای باز از مسیر خودرو و گرد و غبار (زمان‌مندی مسیر و پیوستگی ادراکی فضا) [۰۰:۰۱:۱۳ – ۰۰:۰۱:۴۵]

این صحنه، راه را از ابزار روایت به موضوع ادراک تبدیل می‌کند: مسیر و گرد و غبار، زمان را به صورت مستقیم، در تصویر قابل لمس می‌کنند.

ترکیب‌بندی و فضای بصری: لانگ‌شات، مسیر را به عنصر غالب بدل می‌کند و نگاه را در امتداد راه به گردش درمی‌آورد. سازمان فضایی، اینجا هم بر خوانش تدریجی تصویر و فضا تأکید دارد.

زمان‌مندی و روایت: حرکت به جای اینکه حرکتی به لحاظ روایی هدف‌مند و نتیجه‌بخش باشد، به استمرار ذهنی و ادراکی تبدیل می‌شود. زمان درون خود حرکت و اثرات آن (مثل گرد و غبار) ثبت می‌شود.

مخاطب: تماشاگر به جای انتظار برای حادثه، وارد تجربهٔ مشاهدهٔ مسیر و دوام لحظه می‌شود (تصویر ۳-ح).

تصویر ۳- فریم‌های منتخب صحنه‌محور از فیلم «باد ما را خواهد برد» برای تطبیق گام‌به‌گام تحلیل با متغیرهای پژوهش. (الف) تکرار رفت‌وآمد خودرو در شیب برای دسترسی به آنتن (حرکت تکراری به‌مثابه زمان‌مندی). (ب) توقف و مکث بر فراز بلندی و تقلیل کنش به انتظار. (ج)استفاده از افق رفیع و لایه‌مندی عمودی فضا در معماری روستا بر صخره. (د) خلوت‌کردن قاب و سکون زمان‌مند در فضای روستا با حضور خودرو. (ه) زاویه دید از بالا و سازمان‌دهی چندسطحی رخدادهای روزمره. (و) هم‌نشینی جمعی و کار روزمره با استفاده از دوربین سرپایین؛ تبدیل کنش به وضعیت مشاهده‌پذیر. (ز) گفت‌وگو در قاب ثابت و آستانه‌محور (قاب در قاب) و واگذاری بخشی از معنا به مخاطب. (ح) لانگ‌شات مسیر و گرد و غبار به‌عنوان «زمان‌مندی مسیر» و پیوستگی ادراکی فضا. (منبع: فریم‌های منتخب از فیلم «باد ما را خواهد برد»)

«باد ما را خواهد برد» از تمام متغیرهای تحلیل این پژوهش بهره برده است؛ البته برخی عناصر مانند زاویه دید از بالا (نمای سرپایین)، تعلیق کنش و صدای خارج از قاب، بیشتر مورد تأکید بوده‌اند اما سایر عناصر نیز در فیلم حضوری پررنگ دارند.

نتیجه‌گیری

یافته‌های تحلیل صحنه‌محور نشان داد که هم‌افقی میان منطق تصویری نگارگری ایرانی و سینمای کیارستمی بیش از آن که در سطح شباهت‌های صوری باشد، در سطح سازمان‌دهی ادراک رخ می‌دهد. در سطح قاب و فضا، چندکانونی بودن قاب، لایه‌مندی سطوح و پرهیز از عمق‌نمایی خطی، به شکل‌گیری میدان دیدی می‌انجامد که نگاه را به گردش و کشف تدریجی وامی‌دارد. در سطح زمان‌مندی، پلان‌های بلند، تکرار مسیر و کنش‌های حداقلی و تعلیق گره‌های روایی، زمان را به کیفیتی محسوس تبدیل می‌کند و کنش را از جایگاه محوری خود کنار می‌زند؛ وضعیتی که با مفاهیم تصویر- زمان و وضعیت‌های نوری-شنیداری ناب در نظریه دلوز قابل توضیح است. در سطح جایگاه مخاطب، بهره‌گیری از بیرون‌قاب و کم‌گویی اطلاعات روایی، مخاطب را به شریک فعال ساخت معنا بدل می‌کند؛ سازوکاری که با منطق خوانش لایه‌مند در نگارگری هم‌راستاست. بنابراین پاسخ به پرسش پژوهش آن است که کیارستمی با راهبردهای قاب‌بندی، ریتم زمانی و سازمان‌دهی ادراک، امکان یک «خوانش نگارگری‌گون» را در مدیوم سینما فراهم می‌کند، بی‌آن که نیازی به فرض تاثیرپذیری مستقیم یا آگاهانه باشد.

در نتیجه و بر پایه یافته‌های این پژوهش، می‌توان مفهوم «فیلم- نگاره» را به‌مثابه ابزاری تحلیلی پیشنهاد کرد. فیلم-نگاره، تنها به این معنا نیست که تصویر سینمایی از حیث ظاهری و فرم بصری به نگاره شبیه باشد، بلکه به‌معنای هم‌افقی در منطق ادراک جهان و تجلی تصویری آن است.

در فیلم- نگاره:

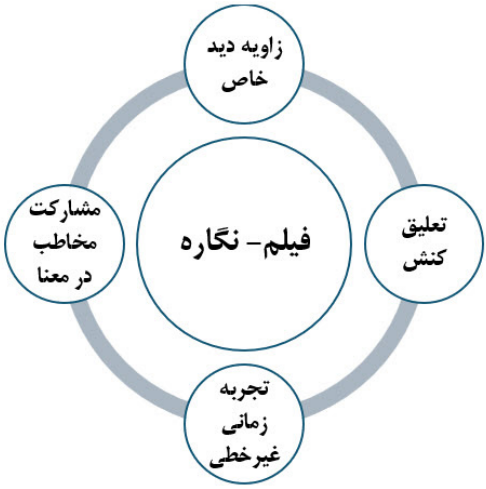
۱. زاویه دید خاص؛ فضا و مکان لایه‌مند است، نه تک‌ساحتی. سطح دوبعدی تصویر، حدود قاب (بیرون و درون) و استفاده از آن با توجه به زاویه دیدی متفاوت از عمق‌نمایی شکل می‌گیرد؛

۲. هم‌زمانی وجود دارد و زمان، صرفاً از طریق توالی خطی درک نمی‌شود؛

۳. کنش تعلیق می‌شود و مکث، تأمل و تفکر، جای آن را می‌گیرد؛

۴. معنا با مشارکت فعال مخاطب شکل می‌گیرد و خوراک آماده‌ای برای مخاطب منفعل وجود ندارد.

در همین راستا، چهارچوب تحلیلی این پژوهش و متغیرهای مورد بررسی در قالب آن را می‌توان با عنوان ماتریس تحلیلی فیلم- نگاره شناخت و از آن برای تحلیل سایر آثار بهره برد.



تصویر ۶- ویژگی‌های بنیادین فیلم- نگاره

در پایان باید گفت که پژوهش حاضر به تعداد صحنه‌های منتخب و تمرکز بر سه فیلم محدود شده بود و پژوهش‌های بعدی می‌توانند با گسترش نمونه‌ها و آزمون ماتریس فیلم- نگاره در آثار دیگر، اعتبارپذیری این چهارچوب را تقویت کنند.

فهرست منابع

Abbott, M. (2017). *Abbas Kiarostami and film-philosophy*. Edinburgh University Press.

Burch, N. (1981). *Theory of film practice* (H. R. Lane, Trans.). Princeton University Press.

Canby, S. R. (1993). *Persian painting*. British Museum Press.

Deleuze, G. (1986). Cinema 1*: The movement-image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press.

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

Devictor, A., & Neuve-Eglise, A. (2023). Soft epiphanies: The multilayered narratives in Abbas Kiarostami's Close-Up (1990). *Iranian Studies. ۷۰۰–۶۸۵ ,(۴)۵۶*.

Elena, A. (2005). *The cinema of Abbas Kiarostami* (B. Coombes, Trans.). Saqi Books.

Elleström, L. (Ed.). (2010). *Media borders, multimodality and intermediality*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230275201

Grabar, O. (2000). *Mostly miniatures: An introduction to Persian painting*. Princeton University Press.

Hutcheon, L., & O'Flynn, S. (2013). *A theory of adaptation* (2nd ed.). Routledge.

Javid, S. (2017). Kiarostami's *The Traveller*: A cinema of the seer. *The SOAS Journal of Postgraduate Research, ۱۰* (2016–2017), 81–99.

Naficy, H. (2012). *A social history of Iranian cinema,* Volume 4: The globalizing era, 1984–2010. Duke University Press.

Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. Intermédialités / *Intermediality*, 6, 43–64.

Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's time machine*. Duke University Press.

Saeed-Vafa, M., & Rosenbaum, J. (2003). *Abbas Kiarostami*. University of Illinois Press.

Zahedi, F. (2025). The death-image and the ethics of time: Kiarostami's cinema of life, absence and duration. *Revista de Comunicação e Linguagens*, (63).

بلخاری، حسن؛ و فرهادنیا، مرتضی (۱۴۰۴). «بررسی تأثیر عناصر ساختاری نگارگری اسلامی بر سینمای جهان»، *فصلنامه علمی مطالعات هنر اسلامی*، دوره ۲۲، شماره ۵۸، تابستان ۱۴۰۴، ۱۰۱-۱۱۸.

خوشاب، فاطمه؛ و اسلامی، سیدیحیی (۱۴۰۲). «تعامل تصویر، حرکت، زمان در معماری و سینما با توجه به نظریات ژیل دلوز»، *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۸ (۱)*. ۳۱-۴۲.

دلفانی ارکسی، پروانه؛ و بنی اردلان، اسماعیل (۱۳۹۷). «ساختار پرسپکتیو در نگارگری ایرانی و نظریه ابصار ابن هیثم»، *دوماهنامه علمی-تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی، ۱۴ (۲)*. ۴۳-۵۳.

شرفی، مصیب؛ و روحانی، سیدعلی (۱۴۰۰). «واکاوی مفهوم زمان در سینمای ونگ کار-واری براساس آرای ژیل دلوز»، *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۶ (۱)*. ۵۹-۶۸.

غـازی، سـیده مریـم؛ و دیگـران (۱۴۰۳). «خوانـش نقاشـی از طریـق نیروهـای نهفتـه در رنـگ مبتنـی بـر فلسـفه ژیـل دلـوز»، *نشـریه مطالعـات هنـر اسـلامی.۲۱ (۵۵)*. ۴۹۶-۵۱۱.

فتـح طاهـری، علـی؛ و پارسـا، مهـرداد (۱۳۹۵). «هسـتی، زمـان و سـینما؛ بررسـی تأثیـر هانـری برگسـون بـر فلسـفه سـینمایی ژیـل دلـوز»، *نشـریه هنرهـای زیبـا- هنرهـای نمایشـی و موسـیقی، ۲۱ (۱)*. ۳۵-۵۰.

کشـمیری، مریـم؛ و رهبرنیـا، زهـرا (۱۳۹۸). «نگرشـی بـر ژرفانمایـی (پرسـپکتیو) در نگارگـری ایرانـی بـر پایـه آرای ابن‌هیثـم در المناظـر»، *نشـریه هنرهـای زیبـا- هنرهـای تجسـمی، ۲۴ (۴)*. ۷۷-۹۰.