نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۱(۱۳۶)، ۲۱-۲۸ / مهر ۱۴۰۳
DOI: 10.22034/bagh.2024.454836.5596

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Shared Features in the Compositions of Kamaluddin Behzad's Paintings and Cinema Framing through the Lens of André Bazin
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

# ویژگی‌های مشترک در ترکیب‌بندی‌های نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد و قاب‌بندی سینما براساس نظریات آندره بازن*

پیام فروتن یکتا[1]**، سولماز امیرصادقی[2]، مهدی محمدی[3]

۱. استادیار، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
۲. دانشجوی کارشناسی‌ارشد، گروه مطالعات هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
۳. استادیار گروه مطالعات هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۰۷ تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

## چکیده

**بیان مسئله:** امروزه یکی از مهم‌ترین شاخه‌های نظری هنر را مطالعات تطبیقی شکل می‌دهد. این عرصه، پنجره‌ای تازه بر شناخت نسبت به نزدیکی یا افتراق رویکردها، شیوه‌ها و جریان‌های هنری گشوده و بعضاً نتایج منحصربه‌فردی را در بر داشته است. این نوشتار نیز تلاش کرده است تا با این نگاه به تطبیق دو رویکرد به ظاهر کاملاً مجزای فرهنگی، جغرافیایی، تاریخی و حتی رسانه‌ای بپردازد و نزدیکی و قرابت جوهری آنها را به نمایش بگذارد و در همین راستا، کوشش داشته است تا دو حوزهٔ متفاوت نگارگری ایرانی و مؤلفه‌های بنیادین سینما (از منظر آندره بازن) را به یکدیگر نزدیک سازد. درونمایهٔ بنیادین این نوشتار را قاب و قاب‌بندی در هنرهای تجسمی و سینما تشکیل می‌دهد. در همین راستا، نگارندگان تلاش کرده‌اند تا قاب‌بندی در آثار کمال‌الدین بهزاد و کارپرداخت قاب‌بندی در رسانهٔ فیلم را تجزیه و تحلیل و وجوه اشتراک و دیدگاه مشابه میان آنها را ارائه کنند.

**هدف پژوهش:** اگرچه ممکن است قرابت این دو حوزه برای خوانندگان اندکی مهجور به‌نظر برسد؛ با این‌حال، با گذری به برخی آرای نظریه‌پرداز سینما، آندره بازن، می‌توان به رهیافتی برای این انگاره و مؤلفه‌های مشترک دیگر دست یافت. هدف این پژوهش اثبات این ادعا است که حتی در میان برخی از نگارگران ایرانی-اسلامی نیز نوعی نگاه تصویری مدرن نظیر سینما وجود داشته است.

**روش پژوهش:** این نوشتار یک پژوهش بنیادی و کیفی است که از مدل مفهومی بهره می‌برد. در نگارش آن از شیوهٔ کتابخانه‌ای و بررسی تطبیقی استفاده شده است.

**نتیجه‌گیری:** نزدیکی و قرابت بسیار زیادی میان قاب‌بندی در سینما (از منظر بازن) و بسیاری از آثار بهزاد وجود دارد و نگاره‌های او را می‌توان با رویکردی کاملاً سینمایی تحلیل و ارزیابی کرد. به‌عبارت دیگر، بهزاد نوعی دیدگاه و ذائقهٔ سینمایی دارد.

**واژگان کلیدی:** *قاب‌بندی، رسانهٔ سینما، رسانهٔ نگارگری، کمال‌الدین بهزاد، آندره بازن.*

## مقدمه

شاید زمانی که شمن‌های غار شووه[1] مبادرت به نقاشی جانوران متعدد - یکی بر دیگری- می‌کردند، گمان نمی‌بردند که هزاران سال بعد، برخی پژوهشگران، آثار آها را با انیمیشن قیاس کرده و در نگاهی افراطی‌تر، آنها را نخستین انیمیشن‌های تاریخ بدانند؛ یا حتی در نمونه‌هایی مشابه در ایران می‌توان به نقاشی برجستهٔ شکارگاه ساسانی در طاق بستان اشاره کرد که از همین رویکرد تبعیت می‌کند. در همین راستا، می‌توان اظهار داشت، تفکر و بن‌مایهٔ بسیاری از دستاوردهای مدرن - همچون سینما، قاب‌بندی، کمپوزیسیون، تدوین و...- قرن‌ها و شاید هزاران سال

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان «ویژگی‌های مشترک در ترکیب‌بندی‌های نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد و قاب‌بندی سینما براساس نظریات آندره بازن» است که به راهنمایی دکتر «پیام فروتن یکتا» در سال ۱۴۰۲ در دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره ارائه شده است.

** نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۲۱۰۲۲۲۰۴، payamforoutan@ut.ac.ir

پیش در ذهن بشر وجود داشته است. یکی از همین ایده‌ها که موضوع این نوشتار را نیز تشکیل می‌دهد نگاه و رویکرد کمال‌الدین بهزاد به حوزهٔ ترکیب‌بندی و قاب‌بندی آثارش است. مخاطبان نقاشی‌های بهزاد، در برخی از نگارگری‌های او با نوعی ترکیب‌بندی خاص روبه‌رو می‌شوند. این ترکیب‌بندی که کاملاً با قاب‌بندی اثر در ارتباط است، شکل و شمایلی ناتمام به کار بخشیده است؛ تا جایی که تماشاگر احساس می‌کند بخشی از سوژه موجود در تابلو برش خورده است. اگرچه برخی از مخاطبان ممکن است تفاوت خاصی میان آثار بهزاد و سایر نگارگری‌های ایرانی مشاهده نکنند؛ اما در بحث قاب‌بندی و ماهیت آن در آثار بهزاد می‌توان نوعی نگاه سینمایی خاص را شاهد بود. در میان اقسام هنرهای بصری و دیداری، سینما تنها رسانه‌ای است که در زمان ارائهٔ خود از قاب، برخوردار نیست. بدین‌ترتیب، سینما بخش اعظمی از کنش خود را -چه به‌واسطهٔ پردهٔ نمایش بدون قاب و چه به‌دلیل ماهیت خود- به بیرون کادر نمایش منتقل می‌سازد. حرکت دوربین نیز این نگاه را پررنگ‌تر ساخته و موضوعاتی که در معرض دید تماشاگر نیستند را وارد حوزهٔ بینایی او می‌کند (تصویر ۱).

تصویر ۱. اغوای یوسف، کمال‌الدین بهزاد (۱۴۸۸)، ابعاد: ۲۱ در ۳۰ سانتیمتر، به سمت چپ تابلو توجه کنید؛ بهزاد به‌رغم ترسیم کادر عمودی در این قسمت (برخلاف سمت راست)، بخشی از معماری خود را ادامه و تا پشت کادر امتداد داده است؛ بدین‌ترتیب، معماری موجود پایان نیافته و تماشاگر می‌تواند ادامه آن را در ذهن خود تجسم کند. مأخذ: www.wikiart.org.

بدین‌ترتیب، آثار به ظاهر نیمه‌کارهٔ بهزاد که بخشی از موضوع را در بیرون قاب قرار می‌دهند، شکل و شمایلی سینمایی یافته و گویی از دنباله و ادامهٔ محتوایی -در خارج از حوزهٔ دید تماشاگر- برخوردار می‌شوند. به‌عبارت دیگر، نوع نگاه بهزاد به نگارگری را می‌توان پیرو نوعی ویژگی بیان سینمایی دانست. نگاهی که تخیل سینمایی تماشاگر را برمی‌انگیزد و به او اجازه می‌دهد نهفتگی یا عدم نمایش کامل یک موضوع را تخیل کرده و در ذهن خود بازسازی کند. این نوشتار ضمن مطالعه بر قاب‌بندی و برخی مؤلفه‌های دیگر در سینما (براساس آرای آندره بازن) و آثار بهزاد، تلاش دارد تا این دو حوزه را به یکدیگر نزدیک ساخته و به واکاوی ذهن این هنرمند بپردازد. نتیجهٔ پایانی این نوشتار، بر ذهن سینمایی بهزاد - بیش از ذهن تجسمی او- تأکید خواهد کرد و اظهار می‌دارد، این هنرمند سده‌های نهم و دهم هجری قمری، اگر در قرن بیستم زندگی می‌کرد، به‌جای نگارگری، سینما و فیلمسازی را برای بیان ایده‌ها و موضوعات ذهنی خود برمی‌گزید.

## روش پژوهش

این تحقیق یک پژوهش بنیادی و کیفی بوده و روش پرداختن به آن تاریخی تحلیلی است. در مسیر این پژوهش، نگارندگان از طریق منابع کتابخانه‌ای به تشریح و تحلیل برخی از مهم‌ترین آثار کمال‌الدین بهزاد پرداخته و مؤلفه‌هایی نظیر ترکیب‌بندی، قاب‌گریزی، مضامین واقع‌گرایانه، رنگ و... که هنرمند به‌عنوان شیوه‌هایی بدیع از آنها بهره برده است را ارزیابی می‌کند. در ادامه، آرای اصلی بازن که در همین رابطه - اما در حوزهٔ تصویر سینما- اظهار داشته است، دستمایهٔ تحقیق قرار گرفته و در نهایت میان دو حوزهٔ یادشده ارتباط مؤثر و معناداری برقرار می‌شود.

## کمال‌الدین بهزاد؛ شیوه‌ها و رویکردها

### • کمال‌الدین بهزاد: تحول در بینش و محتوا

ظهور بهزاد، در انگاره‌های انتزاعی موجود در نگارگری ایرانی تردید ایجاد کرد. برای دستیابی به چنین رنسانسی، بهزاد و شاگردان تأثیرگذارش اگرچه مقام رفیعی در دربار داشتند و اصولاً بهزاد را هنرمندی درباری می‌دانستند؛ اما در بسیاری از آثار خود، به سمت مردم، امور روزمرهٔ آنها و موضوعات کاملاً عامیانه حرکت کرد. در نهایت باید اظهار داشت، بهزاد در پرداختن محتوایی به موضوعات خود، نوعی رئالیسم ناب را مورد مداقه قرار می‌دهد. «واقع‌گرایی [نقاشی بهزاد] آن را از نقاشی‌های دورهٔ قبل متمایز می‌کند. در این نوع شمایل‌نگاری، این نکته مشهود است که دیگر به هیچ‌وجه تنها جنبهٔ درباری ندارد و اساساً بر تصویر اعمال و کردار پادشاهان و عشق‌های آنها متوقف نیست و حوادث روزمره را هم بر مضامین می‌افزاید و با آنها در یک سطح قرار می‌دهد (برای مثال، رفتار غیرمعمول شاهزاده‌ای مست، وضوگرفتن در مسجد، شیردادن مادیان‌ها به کره‌ها در اصطبل)» (اتینگهاوزن، بی.تا).

در همین راستا، بهزاد نه‌تنها به مردم عادی می‌پردازد، بلکه از آن نیز فراتر رفته و به تعبیر امروزی نه تنها از مؤلفه‌های «واقعیت» و «طبیعت» که نگارگری ایرانی همواره آنها را دستمایهٔ خود قرار می‌داد (جوادی، ۱۳۸۳) فراتر رفته و وارد فضاهای ناتورالیستی می‌شود.

**• کمال‌الدین بهزاد؛ تحول در شکل و ظاهر**

یکی از مهمترین دستاوردهای بهزاد، توجه به قاب و قاب‌بندی و تجدیدنظر در آن بوده است. این در حالی است که بهزاد به‌خوبی بر قدرت قاب در برقراری نوع ارتباط با مخاطبان آثارش آگاه بوده و به آن، به‌مثابهٔ عاملی مهم و حیاتی نگاه می‌کرد. «قاب‌بندی کیفیتی از ارتباط است که دیگران را وا می‌دارد که یک معنی را بر دیگری ترجیح دهند؛ مهارت یا فنی با تأثیرات عمیق بر چگونگی درک و واکنش نسبت به جهانی که در آن زندگی می‌کنند» (علمداری، ۱۳۸۸، ۱۱۰). قاب‌بندی در آثار بهزاد از همان جهان‌بینی جدیدی ناشی می‌شود که پیش‌تر ذکر آن رفت. موضوعات جای‌گرفته در قاب‌های بهزاد، به روشی شکل گرفته‌اند که هنرمند را وادار می‌سازند، قاب و نظام سنتی آن در نگارگری اسلامی را درهم شکسته و به‌مثابهٔ موجودات زنده‌ای که جهان تازه خودساخته‌شان را از آن خود می‌سازند، وارد عمل شوند. رویکرد بدیع بهزاد نسبت به معماری، همان چیزی است که مکتب هرات را نسبت به سایر مکاتب پیش از خود متمایز ساخته است. در این شیوه، برخی بناهای نامأنوس با تعبیهٔ پیکره‌ها و فیگورهایی خاص در آنها، دارای ویژگی زیباشناسانهٔ خاصی شده و شکل و شمایلی واقع‌گرایانه‌تر و سینمایی‌تر پیدا می‌کنند. گویی نگارگر در مقام یک کارگردان سینما، مبادرت به ارائهٔ میزانسن‌های خاص کرده است.

## آندره بازن، آرا و رویکردها

**• آندره بازن؛ تحول در شیوهٔ بیان سینمایی**

با تکامل هنر سینما، نظریه‌پردازان متعددی نیز وارد میدان شده و به ارائهٔ آرای خود پرداختند. در این میان، آندره بازن، با تأسیس نشریهٔ «کایه دو سینما»[۲]، به ترویج اندیشه‌های خود و همفکرانش پرداخت. اگر بخواهیم بن‌مایهٔ تمام آرا و نظریات بازن را در یک واژه خلاصه کنیم، به چیزی جز «رئالیسم» نمی‌رسیم. تلاش رئالیسم، بیان جهان، همان‌گونه که هست، بود؛ نه بیشتر و نه کمتر. پیروان این اندیشه، دوربین و رسانهٔ سینما را تنها دریچه‌ای گشوده به سمت واقعیات زندگی می‌دانستند. در همین رابطه، ژیگا ورتف اظهار داشته است: «من سینما- چشم هستم، من یک چشم مکانیکی هستم، جهانی را به شما نشان می‌دهم که فقط خود می‌توانم آن را ببینم... رها از چارچوب فضا و زمان» (بارنو، ۱۳۸۰، به نقل از علی‌رضایی و همکاران، ۱۳۹۹، ۱۹). آندره بازن از طریق واقع‌گرایی عکس، به واقع‌گرایی سینما می‌رسد. پایبندی بازن به «واقعیت»، از این انگاره سرچشمه می‌گیرد که باید همواره به یک الگوی انتخاب‌شده پایبند بماند. او نمی‌تواند همزمان دو باور متضاد داشته باشد. به‌عنوان مثال، همزمان پیرو اصالت و فیگوراسیون باشد. «گربه شرودینگر[۳] نمی‌تواند هم مرده و هم زنده باشد - ما نمی‌توانیم حملهٔ کوسه و همچنین خطر واقعی را به تصویر بکشیم. درعوض، بحث او [بازن] دربارهٔ کوسه‌ها روی پرده حول یک عمل‌گرایی مشخص است، جایی که دستیابی به واقعیت به معنای ازدست دادن ویژگی‌های شباهت آن است» (Joret, 2019, 75). با این باور، بازن تکلیف خود و مخاطبش را روشن و یکسره می‌سازد (اگرچه بعدها از این اصل به ظاهر تخطی‌ناپذیر تا حدودی عدول کرد). این همان «بهره در واقعیت» معروف اوست.

**• آندره بازن؛ تحول در جنبه‌های فنی سینما**

آندره بازن ضمن ارائهٔ نمونه‌هایی از فیلم‌های آمریکایی دوران جنگ، به واکاوی مسائل زیباشناسانهٔ عمق میدان و برداشت بلند در یک پلان سینمایی پرداخت. در بحث پیرامون عمق میدان، بازهم بازن به واقع‌گرایی محبوبش بازمی‌گردد و از عمق میدان باز به‌منظور آزادی هرچه بیشتر تماشاگر در انتخاب گزینه‌های بصری دفاع می‌کند. «تأکید این نظریه، بر میزان مشارکت در مواجهه با صحنه‌ای با عمق میدان زیاد است: تماشاگر خودش می‌تواند انتخاب کند که توجهش را بر کدام بخش صحنه معطوف کند» (کالی، ۱۳۹۶، ۱۲ و ۱۳). این رویکرد، درست به‌مثابهٔ مخاطبی می‌ماند که وارد فضایی تازه شده است و می‌تواند خود مبادرت به تماشای هر آن‌چه می‌خواهد کند؛ چیزی شبیه زندگی واقعی. بازن به شدت از مونتاژ افراطی در سینما و خرد کردن سکانس‌ها انتقاد می‌کرد. او بر این باور بود که هرچه سکانس‌ها به پلان‌های متعدد خرد شوند و در جریان مونتاژ به یکدیگر متصل شوند، فضای فیلم از واقعیت فاصله می‌گیرد. «استفاده بیش از اندازه از تکنیک‌های مونتاژ در یک صحنه سبب می‌گردد فیلم مصنوعی به‌نظر برسد» (منل، ۱۳۹۵، ۱۰۰).

**• آندره بازن؛ تحول در قاب سینما**

مهمترین رویکرد بازن که از آن در این نوشتار استفاده شده است و بحث اصلی به‌شمار می‌رود، مؤلفه قاب‌بندی در فیلم است. بازن تمایز مهمی میان قاب در نقاشی و فیلم قائل بوده و اصولاً، هریک از آنها را دارای کارکردی متضاد می‌داند. «پردهٔ سینما یک چارچوب مانند تصویر نقاشی نیست بلکه نقابی است که اجازه می‌دهد تنها یک بخش از کنش نشان داده شود. وقتی یک شخصیت از قاب پرده خارج می‌شود، ما این واقعیت را می‌پذیریم که او از جلوی دیدگان ما رفته اما در جایی دیگر که از ما پنهان است، به همان شکل، به وجودش ادامه می‌دهد» (Bazin, 2005، به نقل از روشنی پایان، ۱۳۹۸، ۳۰). بدین‌ترتیب، قاب سینما یا همان پردهٔ سینما، یک مرز متعین نیست. همه چیز به آن ختم نمی‌شود و اصولاً پردهٔ نمایش را می‌توان مؤلفه‌ای مرکزگریز دانست. مخاطب به بسیاری از عناصر بیرون پرده باور دارد؛ درحالی‌که در نقاشی، همه چیز در خود قاب خلاصه می‌شود (جدول ۱).

جدول ۱. آرای زیباشناسانهٔ بازن در حوزهٔ سینما. مأخذ: نگارندگان.

| | آرا و رویکردها |
|---|---|
| واقع‌گرایی | تمام عناصر سینمایی باید به گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار گیرند، که اثر نهایی از واقعیات زندگی فاصله نگیرد. |
| عمق میدان | در یک فیلم، باید از عمق میدان گسترده استفاده کرد. عمق میدان محدود، از گزینه‌های بصری انتخاب‌شده توسط تماشاگر کاسته و فضای فیلم را از واقع‌گرایی دور می‌سازد. |
| مونتاژ | یک فیلم باید از مونتاژ حداقلی استفاده کند. مونتاژ، باعث مصنوعی‌شدن فیلم می‌شود. |
| دکوپاژ | تا جای ممکن باید از خردکردن سکانس‌ها پرهیز کرد و پلان‌ها را به‌صورت یکپارچه فیلمبرداری کرد. |
| مستندگرایی | مستندها را آماتورها باید بسازند. در سینمای مستند می‌توان قدری از واقعیت بصری فاصله گرفت. |
| بازیگران | در یک فیلم داستانی واقع‌گرایانه باید به سمت بازیگران آماتور یا نابازیگر رفت تا به واقعیت نزدیک‌تر شویم. |
| قاب‌بندی | پردهٔ نمایش فیلم، یک قاب محدودکننده نیست؛ بلکه عناصر تصویر باید از آن عبور کنند و یک جهان گسترده را بسازند. |

## بهزاد و بازن؛ از واقع‌گرایی تا قاب‌بندی بصری

### • قاب‌های مشترک

شاید بزرگترین ویژگی مشترک میان آرای بازن و آثار بهزاد، قاب‌گریزی باشد. همان‌طور که بازن اظهار داشته و در نقاشی‌های بهزاد نیز مشهود است، ابژه‌های درون قاب باید از منظر حسی، روانشناسانه و حتی بصری، این مرز و عامل تفکیک‌کنندهٔ از فضای بیرونی را درهم شکسته و در ذهن مخاطب امتداد یابد. به‌عبارت دیگر آن‌چه در بسیاری از آثار بهزاد مشاهده می‌کنیم، یک قاب‌گریزی صرف است. در آثار بهزاد و فیلم‌های نئورئالیستی نیز، ابژه‌ها، به‌واسطهٔ مرزهای تصویر، حیات خود را آغاز و تا بیرون از قاب رشد می‌کنند.

اگر بخواهیم مفاهیم بهزادی و بازنی را در حوزهٔ قاب با واژگانی مشخص تبیین کنیم، باید به دو عبارت «شکل باز» و «شکل بسته» اشاره کنیم. «در شکل بستهٔ نقاشی...همهٔ نقوش در درون چارچوب تصویر، متوازن‌اند. ترکیب‌بندی بر داستان‌های افقی و عمودی‌ای مبتنی است که شکل قاب نقاشی و کارکرد تحدیدی آن را منعکس می‌کند... اثر کاملاً محدود است. شکل بستهٔ ثبات و تقارن را القا می‌کند و گرایش در آن به آرایش متقارن است...» (وودفورد، ۱۳۹۱، ۹۱-۹۷). این نوع نقاشی را بیشتر در آثار کلاسیک می‌توان مشاهده کرد. اما از دوران باروک به بعد، نخستین ساختارشکنی‌ها به وجود می‌آیند و شکل باز خلق می‌شود. «در شکل باز نقاشی... اریب‌های نیرومندی در مقابل اضلاع افقی و عمودی قاب اثر قرار می‌گیرند. خطوط مورب نه‌تنها در سطح تصویر بازی می‌کنند، بلکه در عمق نیز پس‌روی دارند. نقوش به سادگی در داخل قاب محدود نمی‌شوند و با اضلاع قاب بریده می‌شوند. فضاها نامحدود به‌نظر می‌رسند و از مرزهای تصویر فراتر می‌روند» (همان). نتیجهٔ چنین شیوه‌ای، ایجاد حرکت و پویایی بوده و جلوه‌هایی به شدت آنی و امپرسیونیستی خلق می‌شود. بدین‌ترتیب، قابی که بهزاد ایجاد می‌کند را باید نوعی شکل باز دانست که سرشار از حرکت بصری بوده که به‌واسطهٔ خود پویایی ذهنی ویژه‌ای را در تماشاگرش ایجاد می‌کند.

نکتهٔ حائز اهمیت آن‌جا است که پدیده‌های «نقاشی باز» و «نقاشی بسته» را در قاب سینما نیز می‌توان سراغ گرفت. از این پدیده تحت عنوان استعاره‌های «پنجره» و «چارچوب» یاد شده است. «در استعارهٔ پنجره که محبوب نظریه‌پردازان واقع‌گرا است، قاب سینمایی دریچه‌ای است به سوی جهان که با گزینش بخشی از جهان، تصویر سینمایی را به وجود می‌آورد. اما در استعارهٔ چارچوب که محبوب نظریه‌پردازان فرمالیست است، به جنبهٔ ایجابی قاب نظر شده است. در این نظرگاه، قاب نقشی گزینشگر ندارد بلکه چارچوبی برای هستی‌یافتن و شکل‌گیری تصویر سینمایی است» (روشنی پایان، ۱۳۹۸، ۲۵). در همین راستا است که بازن و بهزاد از استعارهٔ چارچوب عبور می‌کنند و به استعارهٔ پنجره در فیلم و نقاشی دست می‌یابند.

استعارهٔ پنجره موردعلاقهٔ بازن، آنچنان قدرتی دارد که می‌تواند منجر به تقویت روایت و داستان اثر شود. این استعاره «دیدی دراماتیک از رویدادها به ما می‌بخشد که کاملاً به میانجی حرکت‌های درونی ذهن شکل می‌گیرد. فتوپلی [سه‌بُعدی‌شدن تصویر سینمایی و در این‌جا، آثار قاب‌گریز بهزاد] با چیره‌شدن برفرم‌های جهان بیرون، یعنی فضا و زمان و علیت و سپس با سازگارکردن این رویدادها با فرم‌های جهان درون، یعنی توجه و خاطره و تخیل و عاطفه برایمان داستان آدمی را بازگو می‌کند» (Munsterberg ، 1916، به نقل از پورعلم، ۱۳۹۸، ۱۹۴).

یکی از راهکارهای عمدهٔ قاب‌گریزی، برش تصویر است. گویی نقاشی یا نمای یک فیلم، ناقص مانده، یا هنرمند در پردازش موضوع، از مهارت لازم برخوردار نبوده است؛ بنابراین بخشی از ابژه در بیرون کادر باقی مانده است. لیندا ناکلین[۴] (۱۳۹۴) برش تصویر را در سه گروه دسته‌بندی کرده است: رخدادگی تمام‌عیار، تعین‌بخشی تمام‌عیار و گزینهٔ سوم. در جدول ۲ می‌توان به اجمال، با سه گروه متمایز برش تصویر آشنا شد.

در بسیاری از آثار بهزاد می‌توان چنین برش‌هایی را مشاهده کرد. بهزاد در قاب‌گریزی خود بیش از هر چیز از گزینهٔ سوم بهره می‌برد.

در تابلوی «سعدی و جوان کاشغر» با استعارهٔ پنجره و برش تعین‌بخش نوع سوم روبه‌رو هستیم. عمارت سمت راست تابلو

جدول ۲. گروه‌بندی شیوه‌های برش تصویر. مأخذ: نگارندگان برگرفته از ناکلین، ۱۳۹۴، ۵۴-۵۶.

| | انواع گروه | توضیحات |
|---|---|---|
| ۱ | رخدادگی تمام عشیار | مابه‌ازایی از جریان بی‌معنای خود واقعیت مدرن، واقعیتی اتفاقی که فاقد هرگونه آغاز، میانه یا پایان روایی است[۵]. |
| ۲ | تعین‌بخشی تمام عیار | در این چارچوب، قطع یا برش تصویر نتیجهٔ خواست آگاهانه و گزینش زیبایی‌شناختی هنرمند ارزیابی می‌شود. |
| ۳ | گزینهٔ سوم | محدوده‌های قطع‌شدهٔ کار که محصول انگاره‌ای بازی‌گونه نسبت به تولید تصویر به‌شمار می‌آید. نوعی بازی با تمامی اشکال مألوف مرز و محدوده، نوسانی میان رخدادگی و تعین‌بخشی. |

با خط عمودی انتهایی خود یک بنای کامل را در قاب جای داده است؛ اما زمانی که به نیمهٔ سمت چپ اثر می‌رسیم، همه چیز تغییر می‌کند. گویی راست و چپ تابلو در دو زمان مختلف و در دو سبک متمایز خلق شده‌اند.

یکی دیگر از عناصر قاب‌گریز بهزاد در این تابلو به ادامهٔ حاشیهٔ پایینی دیوار عمارت صورتی باز می‌گردد که از پشت دیده و از پایین قاب خارج شده است. دو سبکی این اثر تا جایی مدرن جلوه می‌کند که تماشاگر کنجکاو که با سینمای پسامدرن آشنا است را به یاد آثار کارگردانانی نظیر کوئنتین تارانتینو[۶] می‌اندازد که در برخی پلان‌های خود، پرده را به دو یا چند بخش بخش تقسیم می‌کند و زمان و مکان‌های متفاوتی را به تصویر می‌کشد.

بازن و بهزاد، هر دو بر این باورند که کادر یا قاب باید در جایی برش بخورد. بدین‌ترتیب، آنها قاب را به موضوعات خود محدود می‌کنند و ادامهٔ تجسم فرم را به ذهن فعال مخاطب می‌سپارند. «محدودبودن کادر تکیه‌گاه بسیار مهمی برای عکاس [فیلمساز/ نقاش] است تا از بین اتفاقات پیرامونش همان برشی را که مدنظر دارد به مخاطب انتقال دهد و از بین مفاهیم و اتفاقات جاری در پیرامونش، با استفاده از محدودهٔ کادر، درک خودش را بیان کند» (صفائی، ۱۳۹۸، ۲۷). در همین راستا، رویدادهای دیگری نیز در بیرون قاب در شرف وقوع است. یک هنرمند برخوردار از رویکردهای همزمان نقاشی و فیلمسازی نظیر بهزاد و بازن، اجازه می‌دهد تا موضوع اصلی در قاب باقی بماند و موضوعات فرعی و بیرونی با خطوط خاص موضوع اصلی، به بیرون از قاب امتداد یابد (تصاویر ۲ و ۳).

### • مونتاژ حداقلی و برداشت‌های طولانی

قصه‌گویی و بیان روایت در سینما، به شدت به مونتاژ وابسته است و از شیوه‌های مختلفی تبعیت می‌کند. به‌عنوان مثال، رنوار تا حد ممکن از مونتاژ پلان‌ها فاصله می‌گیرد و برای بیان زیبایی‌شناسی خود به سمت نماهای طولانی می‌رود. در این دوره بود که منتقدان اروپایی -به‌ویژه آندره بازن- الگویی برای زیبایی‌شناسی سینما کشف کردند. آنها به جای سرهم‌کردن تصاویر، چنان که در مونتاژ می‌بینیم، شیوهٔ تنظیم فضا در درون قاب یا میزانسن را به کار [گرفتند]» (کوک، ۱۴۰۰، ۶۰۵). یکی دیگر از مؤلفه‌های بنیادین نظریات بازن که رابطهٔ مستقیمی با برداشت‌های بلند دارد، عمق میدان گسترده[۷] است. در پلان‌های مطلوب بازن، هیچ واحد بصری بر دیگری برتری ندارد و همهٔ آنها ارزش یکسان دارند. اتفاقی که در پلان‌های دارای عمق میدان محدود، عنصری بر دیگری تفوق

تصویر ۲. سعدی و جوان کاشغر، کمال‌الدین بهزاد (۱۴۸۶ میلادی). مأخذ: www.wikiart.org.

تصویر ۳. آنالیز خطوط قاب گریز تصویر ۲. مأخذ: نگارنده برگرفته از www.wikiart.org.

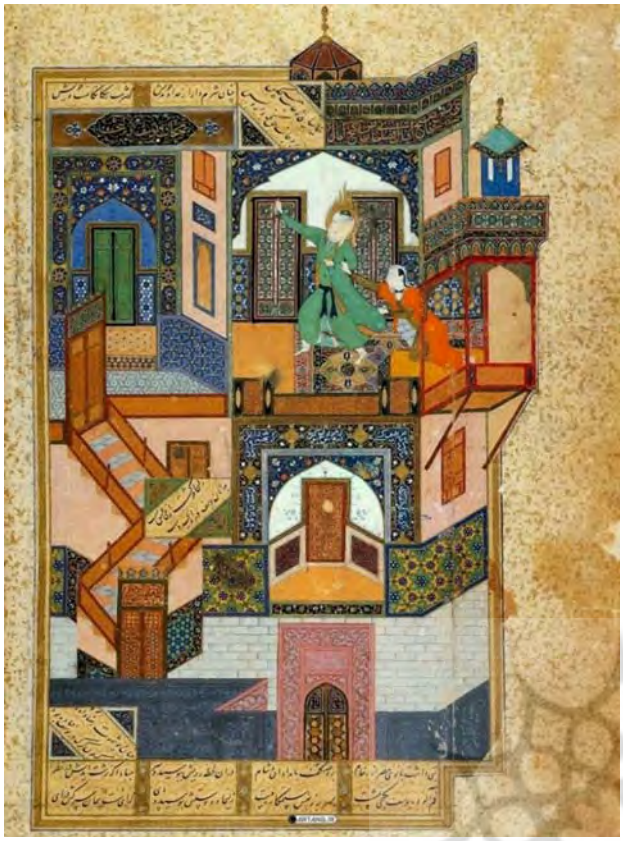
یافته و مخاطب را از فضای واقع‌گرایانهٔ اثر دور می‌سازد؛ چراکه او را وادار ساخته‌ایم تنها بر بخشی از تصویر تمرکز کند. به‌عبارت دیگر، در پلان‌های دارای عمق میدان محدود[۸]، فیلمساز بیش از آن که به مخاطب اهمیت دهد، به مقصود و انگارهٔ ذهنی خود پایبندی نشان می‌دهد. در بسیاری از آثار بهزاد نیز مخاطب با چنین جهان شهودی روبه‌رو می‌شود. بهزاد به شکلی عامدانه، یک رویداد را که می‌تواند در اماکن مختلف به وقوع بپیوندد را با برداشتی طولانی و با عمق میدان گسترده در معرض دید تماشاگر قرار می‌دهد. یکی از مشهورترین و ملموس‌ترین این آثار، تابلوی «یوسف و زلیخا» است.

بحث پلان طولانی در اثر به‌قدری مشهود است که به هیچ‌وجه نمی‌توان آن را کتمان کرد. در تابلوی «یوسف و زلیخا»، تمام دیوارهای حایل قصر برداشته شده است. همهٔ فضاها به‌صورت عریان در مقابل چشم تماشاگر قرار گرفته است: از اتاق‌ها و سرسراها گرفته تا راهروها و پلکان‌ها. گویی دوربین به تعقیب بازیگران اثر پرداخته و بدون هیچ قطعی، فرار یوسف از چنگ زلیخا را به نمایش گذاشته است (تصاویر ۴ و ۵).

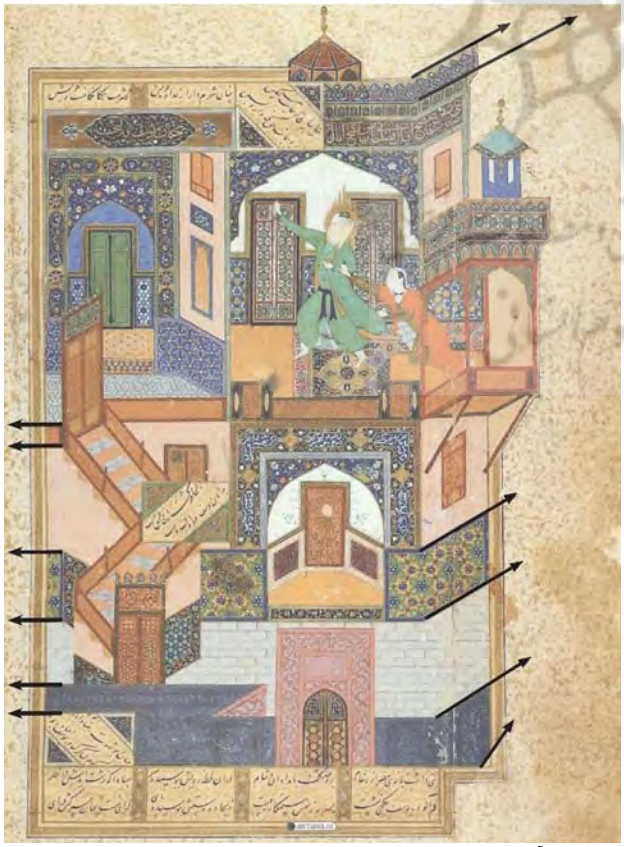
یکی‌دیگر از آثار بهزاد که به‌خوبی بحث پلان طولانی و «همزمانی»[۹] را می‌توان در آن شاهد بود، تابلوی «ازدواج مهر و مشتری» است. نکتهٔ حائز اهمیت در این اثر، ترکیب قاب‌بندی سنتی نگارگری ایرانی با نگارگری قاب‌گریز بهزاد/بازنی است. در قسمت بالا (سمت راست) اثر، معماری موجود در یک صفحهٔ کامل شکل گرفته و در همان نقطه به‌صورت ثابت باقی می‌ماند. چشم، فراتر از آن نمی‌رود. گویی بهزاد خواسته است حریم امن و محصوری را برای این زوج فراهم سازد؛ اما وقتی به در عمارت و کوچهٔ مقابل آن می‌رسیم، همه‌چیز ناگهان درهم می‌شکند. بهزاد با نوع قاب‌بندی خود در این تابلو، دو نگاه و دو پیام متفاوت را منتقل می‌کند: اولی، سکوت، امنیت، حریم، انتزاع و دوری از جهان واقعیت است و دومی، سرشار از قیل‌وقال، چالش، قاب‌گریزی و امتداد به جهان واقعی است (تصاویر ۶ و ۷).

## نتیجه‌گیری

بنیان فرضیهٔ قرابت نظری آثار بهزاد و بازن، هدف خاصی را دنبال کرده است. در این نوشتار، تلاش عمده بر این بوده است تا پس از اثبات این موضوع که بسیاری از آرای سینمایی بازن را می‌توان در آثار بهزاد مشاهده کرد (نزدیکی آرای یک نظریه‌پرداز غربی با رویکردهای یک نقاش شرقی)، به دو دستاورد بنیادین نایل شویم. نخست آن که تفکر و نگاه سینمایی، انحصاراً در اختیار هنرمندان غرب نیست و هنرمندان شرق نیز بینش سینمایی دارند. دیگر آنکه، این بینش سینمایی، ارتباطی با پیدایش صنعت سینما در انتهای قرن نوزده میلادی ندارد و اصولاً یک تفکر ذهنی و یک فرایند هنری بوده است که در ذهن هنرمند شکل می‌گیرد. در این میان، کمال‌الدین بهزاد، نمونهٔ مضاعفی به‌شمار می‌رود: هم صدها سال قبل از پیدایش سینما زیست می‌کرد و هم یک هنرمند



تصویر ۴. یوسف و زلیخا، کمال‌الدین بهزاد (۱۴۸۸ میلادی).
مأخذ: www.wikiart.org.



تصویر ۵. آنالیز خطوط قاب گریز تصویر ۴.
مأخذ: نگارنده برگرفته از www.wikiart.org.

شرقی به‌شمار می‌آید. بدین‌ترتیب، همان‌طور که در نمونه‌های ارائه‌شده از بهزاد مشاهده شد، می‌توان این نزدیکی و قرابت را به‌خوبی مشاهده کرد و به جملات ابتدای نوشتار بازگشت: «ذهن هنرمند ایرانی (شرقی) نیز با جوهر و پیکربندی فنی سینما همسو بوده و در این عرصه، تمایزی میان ساختار مغزی هنرمند ایرانی و سینما وجود ندارد» (جدول ۳).

تصویر ۶. ازدواج مهر و مشتری، کمال‌الدین بهزاد (۱۵۲۳ میلادی)، خلق دو جهان کاملاً متمایز در یک قاب. مأخذ: www.wikiart.org.

تصویر ۷. آنالیز خطوط قاب گریز تصویر ۶. مأخذ: نگارنده برگرفته از www.wikiart.org.

جدول ۳. بررسی تطبیقی آرای بازن با رویکرد بهزاد، همراه با نمونه‌آثار. مأخذ: نگارندگان.

| | آرای بازن | رویکرد تصویری بهزاد | نمونه‌اثر بهزاد |
|---|---|---|---|
| ۱ | واقع‌گرایی | در آثار بهزاد، می‌توان شاهد فاصله‌گرفتن از نگارگری انتزاعی سبک‌های پیش از او بود. | تمام آثار دورهٔ دوم بهزاد |
| ۲ | عمق میدان | در آثار بهزاد تمام واحدها ارزش یکسان دارند و نگارگر تمام آنها را به‌صورت یکسان در اختیار تماشاگر قرار می‌دهد. | تمام آثار |
| ۳ | دکوپاژ | در آثار بهزاد نوعی همزمانی وجود دارد و او مبادرت به قرار دادن چند رویداد در یک فریم می‌کند. چیزی مشابه برداشت طولانی در سینما. | ازدواج مهر و مشتری |
| ۴ | مونتاژ | زمانی که دکوپاژی وجود نداشته باشد، مونتاژ نیز به حداقل می‌رسد و چند فضا در یک پلان/ قاب دیده می‌شوند. این عمل، بدون هیچگونه قطعی انجام می‌شود. | یوسف و زلیخا |
| ۵ | Voice Over | تعدادی از آثار بهزاد را به‌صراحت می‌توان تابلوهایی صوتی دانست و به‌خوبی می‌توان صدای زمینه و خارج قاب اثر را شنید. | ساخت قصر خورنق |
| ۶ | مستندگرایی | در برخی از آثار بهزاد، محتوا به سمت زندگی روزمره پیش می‌رود و به برشی از یک روز عادی تبدیل می‌شود. | گرمابه |
| ۷ | قاب‌گریزی | در بسیاری از آثار بهزاد می‌توان شاهد فرم‌هایی برش خورده به واسطهٔ قاب بود که باعث می‌شوند چشم مخاطب به بیرون نیز هدایت شده و امتداد اثر را در ذهن خود تکمیل کند. | سعدی و جوان کاشغر |
| ۸ | بازیگران | در برخی از آثار بهزاد، از مردم عادی و به اصطلاح سینما «نابازیگر» استفاده شده است. | یک گدا در مسجد |

## پی‌نوشت

۱. غار شووه، Chauvet Cave، غاری واقع در ناحیهٔ آردس جنوب فرانسه که در ۱۸ دسامبر ۱۹۹۴ کشف شد.

۲. Cahiers du Cinéma

۳. گربهٔ شرودینگر (Schrödinger Cat ) یک آزمایش فکری است که در سال ۱۹۳۵ میلادی اروین شرودینگر، فیزیکدان اتریشی، ابداع کرد. این آزمایش که گاهی به‌صورت پارادوکس تعریف می‌شود، ماحصل مکالمه‌ای جامع میان شرودینگر و آلبرت اینشتین (Albert Einstein) بود. این پارادوکس نشان می‌دهد که اگر قوانین مکانیک کوانتومی بر اشیای عادی و روزمره اعمال شود، چه اتفاقی می‌افتد.

۴. Linda Nochlin (1931 - 2017)، مورخ آمریکایی هنر.

۵. به‌گفتهٔ مالارمه: «نمایی که ممکن است با گردکردن دست دور چشم‌هایم در هر لحظه رویت کنم» (ناکلین، ۱۳۹۴، ۵۵).

۶. Quentin Jerome Tarantino (1963)، فیلمنامه‌نویس، کارگردان و تهیه‌کنندهٔ آمریکایی.

۷. Deep Depth of Field.

۸. Shalow Depth of Field.

۹. Simultanity.

## فهرست


• اتینگهاوزن، ریچارد (بی‌تا). *بهزاد، کمال الدین*. قابل دسترس در: https://rch.ac.ir/article/Details/12211?%D8%A8%D9%87%D8%B2%D8%A7%D8%AF-%DA%A9%D9%85%D8%A7%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%AF%DB%8C%D9%86 .

• پورعلم، مهرداد. (۱۳۹۸) جستاری در باب قاب سینمایی؛ به بهانهٔ انتشار کتاب «قاب‌زدایی‌ها: جستارهایی در باب نقاشی و سینما». *نقد کتاب ادبیات*، ۱(۱۷)، ۱۹۳-۲۰۰.

• جوادی، شهره. (۱۳۸۳). منظره‌پردازی در نگارگری ایران. *باغ نظر*، ۱ (۱)، ۲۵-۳۷. https://www.bagh-sj.com/article_1492.html

• روشنی پایان، میلاد. (۱۳۹۸). ماهیت قاب سینمایی در پرتو استعاره‌های پنجره و چارچوب. *کیمیای هنر*، ۸(۳۲)، ۲۵-۳۶. http://kimiahonar.ir/article-1-1686-fa.html

• صفائی، سما. (۱۳۹۸). *مروری بر ترکیب‌بندی در عکاسی*. کتاب پرگار.

• علمداری، مهرداد. (۱۳۸۸). «فریمینگ» یا «قاب بندی» چیست؟ *کتاب ماه (علوم اجتماعی)*، دورهٔ جدید (۱۳)، ۱۰۲-۱۱۱.

• علی‌رضایی، احسان؛ مرادخانی، علی و سجودی، فرزان. (۱۳۹۹). مطالعهٔ تطبیقی نظریهٔ واقع‌گرایی فیلم با حادواقعیت ژان بوردیار. *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۵ (۴)، ۱۷-۲۳. https://jfadram.ut.ac.ir/article_80733.html

• کالی، جاسمین. (۱۳۹۶). *از گیم تا فیلم: نقش گیم در دگرگونی شکلی سینمای امروز* (ترجمهٔ شیوا مقانلو). بیدگل. (اصل اثر منتشرهٔ ۲۰۱۳)

• کوک، دیوید ا. (۱۴۰۰). *تاریخ جامع سینمای جهان* (ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور). چشمه. (اصل اثر منتشرهٔ ۱۹۸۰)

• منل، باربارا کرولاین. (۱۳۹۵). *شهرها و سینما* (ترجمهٔ نوید پورمحمدرضا و نیما عیسی‌پور) بیدگل. (اصل اثر منتشرهٔ ۲۰۰۸)

• ناکلین، لیندا. (۱۳۹۴). *بدن تکه‌تکه‌شده: قطعه به‌مثابهٔ استعاره‌ای از مدرنیته* (ترجمهٔ مجید اخگر). حرفه هنرمند. (اصل اثر منتشرهٔ ۲۰۰۱)

• وودفورد، سوزان. (۱۳۹۱). *تاریخ هنر؛ نقاشی را چگونه نگاه کنیم* (ترجمهٔ حسن افشار). مرکز. (اصل اثر منتشرهٔ ۱۹۸۳)

• Joret, B. (2019). *Studying Film with André Bazin (Film Theory in Media History)*. Amsterdam University Press.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



**COPYRIGHTS**
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



**نحوهٔ ارجاع به این مقاله:**

فروتن یکتا، پیام؛ امیر صادقی، 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**
**URL: https://www.bagh-sj.com/article_204861.html?lang=fa**