دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۵، شمـارهٔ ۹، بهار و تابستان ۱۴۰۰، صص۱۶۳-۱۹۳

مطالعهٔ تطبیقی شیوهٔ روایت در فیلم‌های ساختار زمانی نو و نگارگری ایرانی (نمونهٔ موردی: فیلم‌های *شب روی زمین* و *کد زمان* و نگاره‌هایی از *شاهنامه* و *فالنامهٔ طهماسبی*)

وحید رجبی [۱]، افسانه ناظری* [۲]، ناهید جعفری دهکردی [۳]

(دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۲۲ پذیرش: ۱۳۹۹/۳/۱۷)

چکیده

ساختارهای زمانی نو یا روایت‌های مدولار در سینما به‌لحاظ شیوهٔ روایت، قواعد عام زمانی حاکم بر سینمای کلاسیک را وانهاده و به‌نحو متمایزی به روایت داستان پرداخته است. از سویی ویژگی‌های خاص بصری در نگارگری ایرانی، ازجمله فضای چندساحتی تقسیم قاب و نمایش رخدادهای متعدد به‌طور هم‌زمان، به‌چشم می‌خورد که به‌لحاظ ساختاری و شیوهٔ روایت مشابهت‌هایی با فیلم‌های مذکور دارد. هدف این پژوهش مطالعهٔ شیوهٔ روایت و ویژگی‌های بصری فیلم‌های ساختار زمانی نو و مقایسهٔ آن با ساختار تصویری نگارگری ایرانی با تأکید بر نمونه‌های دورهٔ صفوی بوده است. پرسش پژوهش این است که چه ویژگی‌های مشترکی از نظر شیوهٔ روایت میان فیلم‌های ساختار زمانی نو و نگارگری ایرانی وجود دارد. چارچوب نظری این پژوهش برای مطالعهٔ شیوهٔ روایت برپایهٔ پژوهش‌های دو نظریه‌پرداز مشهور حوزهٔ روایت در سینما، آلن کامرون و دیوید بوردول، استوار است. نمونه‌های مورد مطالعه هم فیلم‌های *شب روی زمین* و *کد زمان* و نگاره‌هایی از نسخ *شاهنامه* و *فالنامهٔ*

---

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

۲. دانشیار هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول).

* a.nazeri@aui.ac.ir

۳. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

طهماسبی بوده است. روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی بوده و گردآوری اطلاعات نیز با بهره‌گیری از اسناد مکتوب و مشاهدهٔ مستقیم صورت گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد به‌لحاظ ساختاری و بصری مشابهت‌هایی میان فیلم‌های مورد مطالعه و ویژگی‌های بصری نگاره‌های ایرانی وجود دارد؛ ازجمله روایت غیرخطی و عدم توالی رویدادها، وجود فضای چندساحتی و نمایش توأمان زمان‌های متعدد، روایت داستان‌های درهم‌تنیده به‌طور هم‌زمان با تعدد شخصیت‌ها، تعدد زوایا و منظرهای چندگانه.

واژه‌های کلیدی: فیلم مدولار، نگارگری، ساختار زمانی نو، صفویه، روایت غیرخطی، *شب روی زمین*، *کد زمان*، *شاهنامه*، *فالنامهٔ طهماسبی*.

۱. مقدمه

روایت اساساً از ارکان اصلی داستان و همچنین هنر سینما محسوب می‌شود؛ چه بسا بسیاری از فیلم‌های جریان‌ساز تاریخ سینما، همچون *همشهری کین*[۱] (۱۹۴۱) و *راشومون*[۲] (۱۹۵۰)، بدیع بودن خود را از همین جنبهٔ روایی دریافت کرده‌اند. ساختارهای زمانی نو در سینما یا روایت مدولار[۳] در سال‌های بعد از ۲۰۰۰م شالودهٔ روایی بسیاری از فیلم‌های مهم دورهٔ مذکور را تشکیل می‌دهد؛ اگرچه می‌توان بن‌مایه‌های این ساختار سینمایی را در دوره‌های مختلف سینما (حتی سینمای صامت) ردیابی کرد. ارتباط سینما با سایر هنرها (مانند نقاشی، موسیقی و معماری) همواره مورد مناقشه بوده است. هنر سینما، با توجه به گستردگی خود، در بسیاری از موارد یا از هنرهای دیگر اثر پذیرفته یا بر آن‌ها اثر گذاشته است. نگارگری ایرانی نیز عموماً بر تکثر شخصیت‌ها و روایت‌ها تأکید می‌کند؛ گاهی در یک تصویر، می‌توان بیش از بیست فضای روایی متفاوت را شناسایی کرد که در سامانه‌ای منظومه‌وار بر گِرد کانون روایت اصلی حضور دارند، بی آنکه در آن امتزاج یابند. از طرفی ویژگی منحصربه‌فرد تقسیم قاب یکی از ابداعاتی است که به‌وسیلهٔ آن، نگارگران می‌توانستند با کادربندی‌های متنوع و یا گاه با عناصر و اشیای طبیعی و غیرطبیعی فضایی را تداعی کنند که بیننده هم‌زمان چند روایت متعدد را در ذهن خود جای دهد. ارتباط سینما و نقاشی یکی از مباحث توجه‌برانگیز بین اهالی هر دو حوزه است.

پژوهش حاضر با استفاده از آرای آلن کامرون[۴] و دیوید بوردول[۵] درمورد روایت در سینما، جریان سینمایی مذکور را واکاوی و ارتباط آن را با نگارگری ایرانی بررسی کرده است. هدف اصلی درواقع مطالعهٔ ویژگی‌های فیلم‌های ساختار زمانی نو و مقایسهٔ آن‌ها با ویژگی‌های تصویری نگارگری ایرانی به‌لحاظ شیوهٔ روایت و ساختار زمانی است. علاوه‌بر این، شناخت چگونگی ارتباط روایات متعدد با همدیگر در فیلم‌های *شب روی زمین* و *کد زمان* و مقایسه با نحوهٔ روایت در نگاره‌های نسخ *شاهنامه* و *فالنامهٔ طهماسبی* و شناخت چگونگی پیوند روایات فرعی با روایت کانونی در نگاره‌های *شاهنامه* و *فالنامهٔ طهماسبی* هدف فرعی است. پرسش‌ها نیز عبارت‌اند از: ویژگی‌های بصری و ساختار زمانی فیلم‌های *شب روی زمین* و *کد زمان*، و نگاره‌های *شاهنامه* و *فالنامهٔ طهماسبی* چیست؟ وجوه اشتراک آن‌ها به‌لحاظ شیوهٔ روایت کدام است؟

این تحقیق به‌لحاظ هدف، توسعه‌ای و از نظر روش، توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی است. گردآوری اطلاعات با بهره‌گیری از اسنادی شامل آرشیوهای رسانه‌ای، مقاله، کتاب و نسخ خطی صورت گرفته است. نمونه‌های آماری شامل پنج نگاره است که به‌طور هدفمند گزینش شده و با صحنه‌های فیلم‌های مورد نظر مورد تطبیق قرار گرفته است.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ فیلم‌های ساختار زمانی نو و روایت مدولار این کتاب‌ها نوشته شده است: *راه‌های داستان‌گویی هالیوود* از بوردول (۲۰۰۶)، *روایت مدولار در سینمای معاصر* از کامرون (۲۰۰۸)، *تحولات معاصر در مفهوم زمان سینمایی* از عادل (۱۳۹۰)، *سواد روایت* از ابوت (۱۳۹۷) و *اَبَرسینما: فلسفهٔ فیلم در عصر دیجیتال* از براون (۱۳۹۸). پایان‌نامهٔ *ساختارهای زمانی نو در سینما، با رویکرد به سینمای هزاره* تألیف حیدری (۱۳۹۰) و مقالهٔ «ساختارهای زمانی نو در سینما با رویکرد به روایت شبکه‌ای» (۱۳۹۱) نوشتهٔ عادل و همکاران ازجمله پژوهش‌های این حوزه محسوب می‌شود. تمامی کتب و پژوهش‌های مذکور به شیوه‌های نوین داستان‌گویی و روایت در سینما پرداخته و تحولات اساسی زمان و روایت سینمایی را مورد مداقه قرار داده‌اند.

بسط مفهوم زمان و مکان در نگاه معنوی عرفای مسلمان را می‌توان تاحدودی با دستکاری زمان و مکان در نگاره‌های چندروایتی و روایت مدولار تطبیق داد. در ارتباط با موضوع، در زمینهٔ نگارگری ایرانی نیز پژوهش‌هایی نوشته شده؛ ازجمله رسالهٔ دکتری ناظری (۱۳۸۹) باعنوان *تبیین زمان و مکان در نگارگری ایرانی برطبق اندیشه و شهود عرفای مسلمان*. در این میان، مقالاتی نیز به رشتهٔ تحریر درآمده است: «حال سرمدی، تأویلی بر نگارهٔ خسرو و شیرین» ناظری (۱۳۸۷)، «هندسهٔ پنهان در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد» قاضی‌زاده (۱۳۸۲)، «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی» گودرزی و کشاورز (۱۳۸۶) و «مفهوم و جایگاه فضا در سه نگاره از نگاره‌های استاد کمال‌الدین بهزاد» کاظمی و همکاران (۱۳۹۱). وجه تمایز تحقیق حاضر این است که ضمن بررسی فیلم‌های ساختار زمانی نو و روایت مدولار، به مقولهٔ نقاشی ایرانی پرداخته و ویژگی‌های مشترک در هر دو حوزه را بیان کرده است.

۲. چارچوب نظری

۲ـ۱. زمان و روایت

بنابه نظر پل ریکور،[۶] زمان و روایت امری درهم‌تنیده‌اند؛ زیرا روایت ساختاری زبانی دارد که زمانمندی مصداق نهایی آن است و اساساً داستان‌گویی، روایت را در «زمان» قرار می‌دهد. به‌عبارتی زمان فقط بخشی از راه‌های روایت نیست؛ بلکه روایت به‌نوعی رابطهٔ انسان با زمان است. ریکور انسان را حیوانی روایی تعریف می‌کند؛ زیرا انسان خود موجودی زمانمند است و نمی‌تواند بیرون از تجربهٔ زمان وجود داشته باشد؛ از این رو انسان ساختار مفاهیمی همچون گذشته، حال و آینده را از طریق کنش روایت درمی‌یابد (ریکور، ۱۹۸۰ به نقل از قاسمی‌پور، ۱۳۸۷). بر این اساس، ترتیب و توالی رخدادها در داستان امری است «درزمانی». چنانچه ژار ژنت[۷] مفهوم داستان را نیز به‌نوعی با توالی رویدادها مترادف دانسته و آن را محتوای روایی نامیده است (وبستر، ۱۳۸۲). بدین اعتبار، روایت توالی شناخته‌شدهٔ رویدادهایی است که به‌صورت نظام‌مند و نه تصادفی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند (تولان، ۲۰۰۱: ۸ به نقل از صدیقی لیقوان

و علوی‌مقدم، ۱۳۹۶) و روایت نیز «متنی است که داستانی را بیان می‌کند و داستان‌گویی دارد» (همان‌جا).

۲ـ۲. انواع روایت

انواع روایت براساس نسبت آن با زمان، به دو نوع کلی تقسیم شده است: روایت خطی[۸] و روایت غیرخطی[۹]. در روایت خطی، به‌ترتیب زمانی با توالی منطقی و خطی رویدادها روبه‌روییم. در روایت غیرخطی که «از نظر ژنت به زمان‌پریشی تعبیر شده است» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۴۵؛ احمدی، ۱۳۸۸: ۳۱۵)، با عدم توالی زمانی رخدادها، تعدد شخصیت‌ها، مناظر دید و... مواجهیم. شایان ذکر است که در رمان‌های مدرن که سرآمد آن آثار مارسل پروست،[۱۰] جیمز جویس[۱۱] و ویرجینیا وولف[۱۲] است، بر زمان غیرخطی و جریان سیال ذهن تأکیده شده است (Heise, 1997).

مسئلهٔ زمان و چالش‌های زمانی از هنگامی که مدرنیته در اواخر قرن نوزدهم میلادی شکل گرفت، مطرح بوده است؛ به‌طوری که این موضوع در آثار ادبیات مدرن بازتاب یافت. همچنین ظهور دورهٔ صنعتی موجب تغییرات زیادی در شیوهٔ درک زمان و مکان درک شد. توسعهٔ رسانه‌های ارتباط‌جمعی (تلفن، سینما و اینترنت) و اخباری که به‌سرعت منتشر می‌شدند، باعث نزدیک شدن جوامع به هم و متعاقب آن افزایش آگاهی مردم شد. در همین حال، افزایش تجارت جهانی و سفر به نقاط مختلف اروپا و امریکا دیدگاهی درمورد فرهنگ‌های متفاوت و شیوهٔ تفکر آن‌ها دربارهٔ زمان ارائه داد که به‌موجب آن، درک غرب از زمان را به‌چالش کشید.

> علاوه‌بر این، تئوری نسبیت انیشتین بیانگر آن است که زمان و فضا با هم مرتبط هستند و نه جدا از هم و ثابت. ولی بحث‌های مدرن به دو نوع زمان اعتقاد دارند: زمان خطی و غیرخطی. زمان خطی را یک‌نواخت و ادامه‌دار و زمان غیرخطی را ناهمگن و چندگانه می‌دانند. این تقسیم با معرفی زمان جهانی تقویت شد که زمان‌های جهانی را منطبق می‌کرد تا تجارت و ارتباطات و حمل‌ونقل راحت‌تر شود (Ibid., 36).

به‌طور کلی زمان به سه بخش گذشته، حال و آینده تقسیم می‌شود که به‌نوعی به یکدیگر متصل هستند. هایدگر[۱۳]، فیلسوف قرن بیستم میلادی، در کتاب *وجود و زمان*[۱۴] زمان آینده را مقدم بر زمان دیگر می‌داند. استاد وی، هوسرل[۱۵]، بر این باور است که مهم‌ترین زمان را باید حال دانست؛ چرا که زمان تجربهٔ زیستی است. وی بر این نکته تأکید می‌کند که زمان حال از گذشته جدا نیست (شعیری، ۱۳۹۷: ۱۳۶).

زمان و روایت نیز اساساً از هم منفک نیستند؛ تغییر در زمان به‌گونه‌ای تغییر در نحوهٔ روایت را به‌همراه دارد. «روایت برای گونهٔ انسان روشی بنیادین است تا بتواند درک خود را از زمان سامان دهد» (ابوت، ۱۳۹۷: ۲۸). این پیوستگی زمان و روایت در هنر کاربرد زیادی دارد. دست بردن در هریک از مؤلفه‌های مذکور به‌خودی‌خود موجب جذابیتی سرشار برای مخاطب اثر هنری می‌گردد و این جذابیت زمانی دوچندان می‌شود که «معنا» در ذهن مخاطب اثر شکل بگیرد.

> درواقع شاید لذت بردن از روایت در دل بازی با زمان نهفته باشد [...] خم کردن و تاب دادن زمان و درکل بودن در جایگاهی که دلالت ـ یا ارادهٔ معطوف به دلالت ـ کنترل زمان را دست می‌گیرد، مسلّماً لذت تسلط (یا شاید بهره‌مندی از قدرت مطلق) را درپی خواهد داشت (همان، ۳۱).

در اکثر هنرها زمان، مکان و فضا سه عنصر بنیادین‌اند.

> در هر هنری یا عنصر زمان وجه غالب است یا مکان و فضا. به عبارت دیگر، یکی از وجوه بر دیگری برتری می‌یابد. ولی بدان معنا نیست که دو عنصر دیگر وجود ندارند. در جهان امروز بسیاری برآن‌اند که هر اثر هنری روایت و جهان متن دارد. دربارهٔ یک تصویر ساکن عکاسی یا یک بیلبورد تبلیغاتی هم می‌توان گفت که عنصری به‌نام زمان در آن معنا دارد. بسیاری از هنرهای امروز ترکیبی از خصوصیات تعدادی از هنرهای پیشین و تکنولوژی جدید را دارند و عناصر زمان، مکان و فضا در آن‌ها صورتی پیچیده اما بنیادین به خود گرفته است. ویدئو آرت، ویدئو کلیپ، بادی آرت و... از آن جمله‌اند (عادل، ۱۳۸۹: ۲۳).

براون هم در همین خصوص از اصطلاح «فضا ـ زمان» استفاده می‌کند. «فضا و زمان به‌هم‌پیوسته هستند؛ به‌طوری که تغییر در یکی به تغییر در دیگری منجر می‌شود و فضا و زمان به همان چیزی تبدیل می‌شوند که معمولاً به آن فضا ـ زمان می‌گویند» (براون،

۱۳۹۸: ۲۳۹). پس با تأکید بر این نکتهٔ مهم که هر هنری روایتی در خود دارد و زمان از ابتدا در چارچوب روایت حضور داشته، می‌توان گفت که هر اثر هنری دارای زمان است.

۲ـ۳. زمان در نقاشی ایرانی

نگارگری ایرانی با پیروی کامل از مفهوم فضای منفصل و کیفی توانست سطح دوبعدی نگاره را به تصوری از مراتب وجود بدل سازد و بیننده را از افق حیات مادی و غیرقدسی به مرتبه‌ای عالی‌تر از وجود و آگاهی ارتقا دهد و او را متوجه جهانی سازد مافوق این جهان جسمانی، اما دارای زمان، مکان، رنگ‌ها و اَشکال خاص خود؛ جهانی که حکمای اسلامی آن را «عالم خیال» خوانده‌اند (نصر، ۱۳۹۴: ۱۸۸ـ۱۸۹). زمان در عالم مثال ساری و جاری است؛ اما میزان آن با عالم ماده تباین دارد. با توجه به عالم ماده، نگارگر تنها از طریق نمایش نشانه‌ها زمان را در اثر خود نمایان می‌کند و نه با نمایش تأثیرات فیزیکی همانند سایه‌روشن و تیرگی‌ها.

> وجه ممیز نگارگری کاربرد سطوح و مراتب متعدد هم‌زمان است که در طی تاریخ چندصدسالهٔ نقاشی ایران به‌عنوان سنتی پابرجا به منصهٔ ظهور رسیده است. نوعی نمایش هم‌زمان امور و مراتب مختلف زمانی و مکانی در آنِ واحد که به‌صورت‌ها و انحای گوناگون و به بهانهٔ بازنمایی موضوع (متن ادبی) به‌تصویر درآمده است؛ به‌طوری که در وهلهٔ نخست و در کلیت خود از طریق ترکیب فضا به‌واسطهٔ تقسیم آن به سطوح متعدد و سپس تقسیم هر سطح به بخش‌های مختلف دیگر و آن سطوح به سطوح خُردتر ازجمله سطوح مختلف و مجزای بنا، خیمه، صخره، تپه، کوه، زمین، آسمان، ابر، پرنده، گل و گیاه، درخت، چشمه، پیکره آدم، حیوان، فرشته و... صورت می‌گیرد که باز هریک به سطوح مختلف کوچک‌تر تقسیم می‌شوند و هر سطح به نقوش خُردتر هندسی اعم از اسلیمی ـ ختایی و سایر اشکال منقش می‌گردد. بدین منوال یک نگاره شامل سطوح کثیر و بی‌شماری خواهد بود که با رنگ‌های درخشان اولیه و ثانویه جلوه‌ای دوصدچندان می‌یابد (ناظری، ۱۳۸۹: ۱۸۲).

در نقاشی ایرانی، فضای نگاره متشکل از ترازهای متعددی است که از پایین به بالا و اطراف امتداد یافته و غالباً از مرزهای تصویر بیرون رفته‌اند. ترازها به‌سبب جلوه‌های شکل و رنگ، دور یا نزدیک به‌نظر می‌آیند؛ هم یک‌پارچه هستند و هم ناپیوسته؛ هر بخش فضایی مکان وقوع رویدادی خاص و غالباً مستقل است. امور وقایع مختلف پیوستگی زمانی و مکانی ندارد، اما گویی ناظری آگاه همه‌چیز را در آنِ واحد می‌بیند. این نوع فضاسازی چندساحتی که بی‌شک متأثر از بینشی عرفانی است، اوج کمال و انسجام نظام زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد (پاکباز، ۱۳۹۲: ۹۱ـ۹۳).

برش فضایی باعث شکل‌گیری محدوده‌هایی با مرزهای مشخص و حتی نامشخص می‌گردد که بیننده با مقوله‌ای مانند تکثیر فضا و تبدیل آن به مکان‌های قابل تمیز مواجه می‌شود (شعیری، ۱۳۹۷: ۲۳۶). مهم‌ترین اصل در این نظام، اصل فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثالی است که می‌توان آن را «فضای چندساحتی» نامید؛ زیرا هر بخش آن حاوی رویدادی خاص یا مستقل است که با ساختاری متشکل از پلان‌های پیوسته یا ناپیوسته که از بالا به پایین و به اطراف گسترش می‌یابد، نموداری از مجموعهٔ نماهای هم‌زمانی از روبه‌رو و از بالا را نشان می‌دهد که نه حاوی بخش‌های خالی است و نه کانون‌های مؤکدی دارد (بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۶۰۰). در نقاشی ایرانی دورهٔ مورد مطالعه، کاربست سطوح متعدد و نمایش هم‌زمان وقایع منفرد در جای‌جای صحنه قابل پیمایش است. نقاش به تکثیر لایه‌های روایت روی می‌آورد و می‌کوشد از فضای موجود به بهترین نحو استفاده کند. وی سعی می‌کند روایت‌های متعددی را هم‌زمان در سراسر صحنه بگنجاند. این مرحله از نقاشی ایرانی پایان فرایندی بود که از قرن هفتم هجری آغاز شده و نگاره‌های کوچک کل یک صفحه را اشباع کرده بود. در این مرحله، نقاشان به اشباع صفحه بسنده نکردند و می‌خواستند یک صفحهٔ نگارگری‌شده ذهن و روان بیننده را در چنبرهٔ خود بگیرد و مانع از انقطاع رشتهٔ دیدار بین نگاره و دیدگان بیننده شود. این رویکرد گاهی حتی موجب تحت‌الشعاع قرار گرفتن کانون اصلی روایت می‌شود و بیننده باید به فراست خود دریابد که نقطه و نکتهٔ اصلی داستان کجاست. اگرچه موضوع نقاشی ممکن است مرتبط با بخش فرازین داستان باشد که در

ارتباط با متن صفحات پس و پیش قرار دارد، هنرمند بخش‌هایی ممتد از همان روایت را در تصویر می‌گنجاند و با روایاتی کاملاً مستقل و مجزا که در متن وجود ندارد و بنابه نیروی تخیل خود، حضور شخصیت‌ها و ماجراهای فرعی را نیز در آن ماجرا برجسته می‌سازد.

۲ـ۴. زمان سینمایی

با توجه به ارتباط روایت مدولار با مقولهٔ زمان سینمایی، لازم است به‌اختصار مطالبی بیان شود.

> پیوند تصویرها و رویدادها و کنش‌ها در هر فیلمی ترتیب و ضرب‌آهنگی دارد که عامل زمان را القا می‌کند. این عامل بر سه نوع است: زمان نمایشی،[۱۶] زمان مادی[۱۷] و زمان عاطفی[۱۸]. زمان نمایشی را مقتضیات طرح داستانی، شخصیت‌پردازی، درون‌مایه و سایر خصایص بسط داستان انتظام می‌بخشند. رویدادهایی با دامنهٔ خیلی وسیع مثل جنگ ناپلئون با روسیه را می‌توان با زمان نمایشی فقط در چند ساعت به‌تصویر درآورد؛ همان‌گونه که در چندین نسخه از فیلم جنگ و صلح نیز قابل مشاهده است. چنانچه فیلمی بخواهد تمام مراحل رویدادها را نشان دهد، ترتیب زمانی دیگری به‌نام مادی (مطابق با واقع) وارد عمل می‌شود. خیلی به‌ندرت فیلمی به‌طور کامل مطابق زمان مادی سازمان می‌یابد. کلئو از پنج تا هفت[۱۹] ساختهٔ واردا، نمونهٔ برجسته‌ای از این‌گونه فیلم‌هاست که بررسی دوساعته‌ای از دو ساعت زندگی یک زن در روز معیّنی را ارائه می‌دهد، نه چیزی بیشتر، نه کمتر (کیسبی‌یر، ۱۳۸۶: ۹۳).

استفاده از این‌گونه زمان سینمایی غالباً در فیلم‌های سینمای هزاره (بعد از سال‌های ۲۰۰۰م) مورد علاقهٔ فیلم‌سازان بوده است. در این فیلم‌ها:

> ماجرای فیلم همان‌قدر طول می‌کشد که تماشاگر در زمان واقعی تجربه می‌کند. فیلم‌های *باجهٔ تلفن* (جوئل شوماخر، ۲۰۰۲م)، *کد زمان* (مایک فیگیس، ۲۰۰۰م) و مجموعهٔ تلویزیونی ۲۴ (گروه کارگردان‌ها، ۲۰۰۱ـ۲۰۱۱م) از این تمهید بهره می‌برند. جالب اینجاست که هر سه مورد بالا از تکنیک تقسیم پردهٔ اصلی به چند پردهٔ کوچک‌تر هم برای بیان داستانشان استفاده می‌کنند و تماشاگر آزادی عمل

دارد که بدون هدایت، راهش را از خلال رویدادهایی که هم‌زمان بر پرده نقش می‌بندند، پیدا کند (اترینگتون رایت و داوتی، ۱۳۹۷: ۲۷۷).

به این نوع زمان و روایت در ادامه پرداخته می‌شود.

در زمان عاطفی (یا انفعالی)، رویدادها چنان سازمان می‌یابد که تأثیرهای عاطفی معیّنی بر احساس ذهنی تماشاگران از زمان داشته باشد. بدین ترتیب، برخی از صحنه‌ها ـ بسته به ترتیب و ضرب‌آهنگ رویدادها ـ به‌نظر ریتم کُندی دارد و یا برخی صحنه‌ها جهش‌کننده می‌نماید (کیسبی‌یر، ۱۳۸۶: ۹۳).

۳. روایت هم‌زمان در *شاهنامهٔ طهماسبی*

بی‌مانندترین نسخهٔ دورهٔ شاه‌طهماسب شاهنامه‌ای است حاوی بیش از ۲۵۰ نقاشی از هنرمندان بنام[۲۰] (سیوری، ۱۳۸۵: ۱۲۵ـ۱۲۶). نگاره‌های قرن دهم هجری نقطهٔ اوج چندلایگی یا چندگانگی روایت در نگارگری است. در این مرحله، هنرمندان به تبعیت از اسلافشان، کوشیدند نگاره‌های خود را با صحنه‌ها و روایت‌های مختلفی انباشته کنند؛ اما تکثر و تعدد روایات با مراحل پیشین قابل مقایسه نبود. *شاهنامهٔ طهماسبی* نمونه‌ای از تلألؤ این رویکرد است. در این نسخه، هنرمند تلاش کرده است صحنه و صفحه را با اجزا و عناصر تصویری متراکم انباشته کند. برای مثال در تصویر ۱، زوایای دید متنوعی از نمایش وجوه متنوع پیکره‌های انسانی، تپهٔ ماهورها و درختان، زمین از نمای روبه‌رو، لانهٔ پرنده از سه وجه، حوض آب از بالا و نمای ارگ از چند زاویه دیده می‌شود. در این تصویر، روایت‌ها تاحدی از نظر فضا و رنگ‌بندی مستقل از هم هستند. هنرمند فضای بیرونی برج و باروی شهری را به‌نمایش گذاشته که پسرکی در پشت‌بام مسجد (مکتب) ایستاده است. روبه‌روی این شخصیت، دو حکیم در بالای ساختمان درحال مذاکره‌اند. دختر هفتواد سیب‌به‌دست با لباسی قرمز در کنار دیگر همتایانِ نخ‌ریس درون باغی نشسته است. در جلوی کادر، زن خدمتکار و فرزندش درحال مهیا نمودن غذا هستند و در سمت دیگر حجرهٔ غذا، غلامان و خدمه در تکاپویند. این نگاره به‌نوعی فعالیت روزمره را نمایان می‌کند و روایات به هم متصل نیستند و از هم تفکیک شده‌اند. همچنین به‌سبب کثرت روابط و تعدد وقایع، ساختار فضای تصویر پیچیده‌تر شده است.

این ساختار از ترازهای متعدد تشکیل شده است که از پایین به بالا و اطراف امتداد یافته و غالباً از مرزهای تصویر بیرون رفته‌اند.

نگارهٔ کابوس ضحاک (تصویر ۲) نمونهٔ دیگری از تعدد شخصیت‌ها و استفادهٔ حداکثری از فضاست که می‌توان آن را در یک قاب رویداد درنظر گرفت. شخصیت‌های مختلف بر بام و در طبقات پایینی کوشک، پریشان و سرگردان در تکاپو هستند. در پایین کادر نیز، چند نفر به خواب رفته‌اند که توسط عاملان دارند بیدار می‌شوند. در این تصویر، با توجه به اینکه زاویهٔ دید بیننده از پایین به بالاست، بستر ضحاک و بخشی از اندام او و ندیمه‌هایش از نظر پنهان است. شایان ذکر است که علی‌رغم زمانی که داستان در آن مطرح شده و حتی وجود نشانه‌های آن یعنی ماه و ستارگان، آسمان ابری، شمع‌های در دست بانوان و مشعل‌های در دست نگهبانان قصر، هیچ نشانه‌ای از تأثیرات فیزیکی نور که در حالت طبیعی مورد انتظار است، دیده نمی‌شود و رنگ‌ها آن‌قدر درخشان هستند که گویی ماجرای این داستان در نیمه‌روز اتفاق افتاده است و نه در نیمه‌شب (گودرزی و کشاورز، ۱۳۸۶: ۹۶).

تصویر ۳ نیز یکی از نمونه‌های بارز وقوع هم‌زمانی و تعدد شخصیت‌هاست. در این نگاره، هنرمند از قاب‌های معماری و آرایه‌هایی مانند نقوش هندسی، انتزاعی و تجریدی بهره گرفته و فضایی را به‌تصویر کشیده است که در آن روایت‌ها مضاف بر هم‌زمان بودن بر دیگری برتری خاصی ندارند و نگاه بیننده بر بخش مشخصی از قاب متمرکز نیست.

تصویر ۱. داستان هفتواد و کرم، *شاهنامهٔ طهماسبی*
(www.akdn.org/museum)

تصویر ۲. کابوس ضحاک، *شاهنامهٔ طهماسبی*
(www.mia.org.qa/en)

تصویر ۳. روایت‌های بیست‌گانه، *شاهنامهٔ طهماسبی*، کاوه طومار ضحاک را پاره می‌کند
(راست: Canby, 2011: 38؛ چپ: نگارندگان)

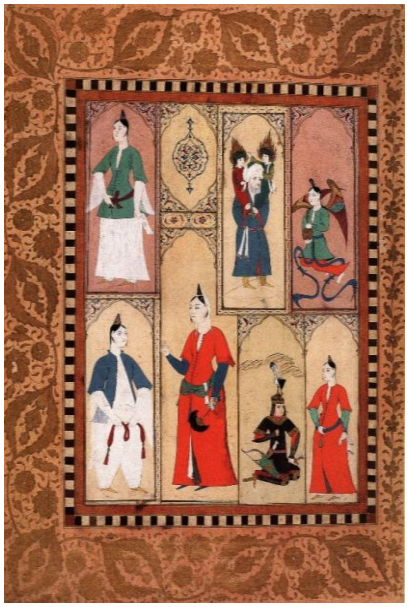
۴. روایت هم‌زمان در *فالنامهٔ طهماسبی*

نسخهٔ *فالنامه* به سفارش شاه‌طهماسب مصور شده که شامل داستان‌های کوتاهی از پیشگویی وقایع یا نتیجهٔ نیات انسان است (Falk, 1985: 92). در فضای نگارگری سده‌های گذشته، وجود چندگانگی روایت امری بدیهی و کاملاً محرز است؛ اما اگر آن را از زاویهٔ دید همان نگارگران و فضای فرهنگی حاکم بر جامعهٔ آن روز بنگریم، نمی‌توان عبارتی نظیر مولتی‌ویژن یا مدولار را به‌طور مطلق بر آن‌ها نهاد. عمدهٔ روحیه و فضای حاکم بر هنر در جامعهٔ اسلامی، روح معنویت و عرفان بود که با ادبیات غنی و مفاهیم بسیط، ما را در درک بهتر موضوع مورد بحث یاری می‌رساند. چندگانگی روایت در نگاره‌ها را می‌توان به تکثر و تنوع «حال»ها احاله نمود. از دیدگاه عرفانی، حال به دو مفهوم کلی قابل تفکیک است. نخست، وضع، موقع و احوال گذرای عارف و سالکی که خلجان و فیضان روحی را در قبض و بسط و سور و سرور و نظایر آن‌ها تجربه می‌کند و دیگر معنای آن، مفهومی است که به حدفاصل بین گذشته و آینده بوده و به «آن»ها یا لمحه‌های کوچک فراری قابل بازشناسی است (ناظری، ۱۳۸۷: ۲۶). نگارگر در هریک از قاب‌بندی‌ها، مخاطب خود را به حالی پیوند می‌دهد که بر آن قاب و قسمت عارض شده است و گویا وی نقش کنشگر یا فعال در آن ندارد.

در تصویر ۴ که مضمون آن طواف کعبه توسط مجنون و بستگان اوست، روایت کانونی آن به‌آسانی تشخیص داده می‌شود. در بالای نگاره خارج از قاب مرکزی، فضایی ایجاد شده که نگارگر از آن برای بیان همین حال معنوی یا حال حادث‌شده بر تعدادی اشخاص سخن می‌گوید. در پایین آن، پنج قاب کاملاً مجزا اختیار شده است که در آن‌ها هیچ کنش و اقدامی معنا ندارد. آن‌ها دچار جذبه‌ای برآمده از روایت کانونی هستند. عین همین قاب‌بندی را در تصویر ۵ می‌بینیم: براساس معرفت دینی و شناخت وقایع مذهبی اسلامی، متوجه می‌شویم که روایت کانونی شمایل پیامبر (ص) است که حسنین (ع) را بر دوش دارند. اما سایر حاضران، اعم از کروبیان یا زمینیان، در قاب‌هایی همسان و حتی برابر با قابی که شمایل را احاطه کرده، از جذبه‌ای معنوی متأثر هستند که در ادبیات عرفانی، به آن حال سرمدی گویند. فارغ از فضای معنوی و فرهنگی حاکم بر هر دو اثر هنری نگارگری و فیلم مدولار، یک ویژگی مشترک در هر

دوی آن‌ها جلوه‌گر است و آن، تقسیم فضای موجود به قطعاتی است که هر بخشی، علی‌رغم وارستگی یا تأثر به روایت کانونی، بتواند استقلال خود را حفظ کند. هنرمندان هر دو، در نگاهی دموکراتیک می‌خواهند بگویند که اگر شاهان موضوع اصلی تاریخ‌نگاری دیوانی در زمان خود هستند، خدمتکار یا سرباز آن‌ها در رواق و طاق کاخ یا گوشهٔ میدان، به همان اندازه قابل توجه‌اند و آن‌ها نیز قصه و غصهٔ خاص خود را دارند.

تصویر ۴. طواف کعبه، *فالنامهٔ طهماسبی*
(Farhad, 2009: 70)



تصویر ۵. *فالنامهٔ طهماسبی* (Ibid.)

۵. ساختارهای زمانی نو در سینما

از اوایل دههٔ ۱۹۹۰م، فیلم‌های بدنهٔ سینما به‌سمت پیچیدگی روایت رفت. در بسیاری از موارد، روایت به بخش‌های جداگانه‌ای تقسیم شد و سعی در سردرگم کردن تماشاگر داشت.

> این فیلم‌ها که طبق گفتهٔ کامرون می‌توان از آن‌ها باعنوان «روایت‌های مدولار» یاد کرد، برای روایت‌هایی کاربرد دارند که از یک نظم غیرخطی در گفتن داستان

تبعیت می‌کنند و با به‌چالش‌کشیدن مخاطب فیلم، سعی در خلق نوعی سینمای اندیشمندانه را دارد. روایت مدولار در شکل سینمایی خود فراتر از به‌کارگیری کلاسیک فلاش بک (نمایش زمان گذشته) می‌رود. این فیلم‌ها یک‌سری قطعه‌های روایی سؤال‌برانگیز ارائه می‌دهند که اغلب به شیوه‌ای غیرخطی از طریق فلاش فوروارد (نمایش زمان آینده)، بین گذشته و حال تنظیم شده‌اند (Cameron, 2008: 1).

دیوید بوردول، نظریه‌پرداز معاصر سینما، از این نوع روایت باعنوان «ساختار زمانی نو»[۲۱] نام می‌برد (عادل، ۱۳۹۰: ۲۱۱). روایت‌های مدولار به چند دسته تقسیم می‌شوند که دو مورد از آن‌ها شامل شبکه‌ای[۲۲] و تقسیم قاب[۲۳] (روایت چند داستان در یک قاب سینمایی) (Cameron, 2008: 6-15) در این تحقیق بررسی شده است.

۵ـ۱. روایت شبکه‌ای

روایت شبکه‌ای پس از دورهٔ کلاسیک در سینمای امریکا و اروپا گسترش یافت. «این روایت نوعی ساختار روایت فیلم است که در آن داستان از دید چند شخصیت بازگو می‌شود و یا چند خط داستانی را چند شخصیت به‌موازات هم و یا به‌شکلی درهم‌تنیده بیان می‌کنند» (عادل و همکاران، ۱۳۹۱: ۷۰). فرانک بی‌ور[۲۴] اصطلاح فیلم «چندروایتی[۲۵]» را در این مورد به‌کار می‌برد.

اصطلاحی در توصیف فیلمی که موضوع و مضمونش از طریق ساختار داستانی پیچیده‌ای روایت می‌شود. ساختار روایت در این‌گونه فیلم‌ها غالباً شامل شخصیت‌های اصلی متعدد و گسترده است که زندگی‌شان روشنگر پرسش‌های نمایشی و اجتماعی مشخص در زمان و مکان مشخص است. در ضمن داستان می‌تواند در اطراف چند شخصیت اصلی در مکان‌ها و زمان‌های گوناگون هم باشد (بی‌ور، ۱۳۹۵: ۲۲۷).

ایوان اسمیت نیز در این باره اظهار کرده است: «در روایت شبکه‌ای، هرکدام از خطوط داستانی دربردارندهٔ داستان اصلی مجزایی است و همهٔ این خطوط داستانی وزن دراماتیک یکسانی را بیان می‌کند» (Smith, 1999: 88). برای مثال در فیلم برش‌های کوتاه (۱۹۹۳)، شاهد زندگی نُه زوج و شش شخصیت منفرد هستیم و فیلم داستان‌های فرعی

متعددی دارد که نمی‌توان به‌طور مشخص آن‌ها را تعیین کرد. داستان‌های این فیلم از نظر زمانی توالی دارند یا هم‌زمان رخ می‌دهند. آلتمن، یکی از متخصصان ساخت فیلم‌های شبکه‌ای، در فیلم‌هایش نشان می‌دهد که روایت داستانی لزوماً نباید بسته باشد و ممکن است چندین شخصیت و مجموعه‌ای از داستان‌های فرعی را شامل شود و درعین حال آن‌قدر منسجم بماند که تماشاگر را درگیر و مجذوب خود نگه دارد. یکی دیگر از مؤلفه‌های روایت شبکه‌ای، برخلاف سینمای کلاسیک که سینمایی قهرمان‌محور تلقی می‌شود، وجود چند قهرمان در بطن داستان است. بوردول معتقد است: «این شکل فیلم‌سازی در دهۀ ۱۹۶۰م به‌شکل غیرمنتظره‌ای برجسته بود» (95 :2006)؛ مانند فیلم‌های کشتی احمق‌ها (۱۹۶۵) و فرودگاه (۱۹۷۰). گاهی اوقات، همانندِ فیلم آسمان‌خراش جهنمی (۱۹۷۴)، تأکید بر یک یا دو شخصیت است؛ اما خطوط داستانی کوچک شامل شخصیت‌های غیرمهمی است که بخش اعظم زمان فیلم را پر می‌کنند. وقتی طرح داستانی بیش از دو شخصیت دارد، یکی از راهبردهای انسجام روایت، پیوند بین شخصیت‌ها و گردش اشیاست. می‌توان به مواردی همچون اتومبیل در فیلم رولزرویس زرد (۱۹۶۴) یا اسکناس در فیلم بیست‌دلاری (۱۹۹۳) اشاره کرد. در روایت شبکه‌ای، چند شخصیت اصلی ارائه می‌گردد که هرکدام هدف‌ها و مقاصد متفاوتی را دنبال می‌کنند که هیچ‌یک از آن‌ها به نتیجه نمی‌رسد یا هدف نهایی فیلم نیست. اسمیت نیز در این زمینه معتقد است: «روایت شبکه‌ای چند شخصیت اصلی ارائه می‌کند؛ آدم‌های این‌جهانی با زندگی و هدف‌های معمولی» (Smith, 1999: 92). برای مثال فیلم دکتر استرج لاو (۱۹۶۳) سه داستان فرعی هم‌زمان دارد: اولی در پایگاه نیروی هوایی امریکا می‌گذرد، دومی در بمب‌افکن امریکایی در راه بمباران اتحاد شوروی و سومی در اتاق جنگ پنتاگون که در آن رئیس‌جمهور امریکا و فرماندهان نظامی سعی می‌کنند مانع از بمباران شوروی و وقوع فاجعه‌ای جهانی شوند. بنابراین می‌توان گفت این‌گونه روایت در طول تاریخ سینما همواره وجود داشته است؛ فیلم‌هایی که بعضاً شامل چند خرده‌داستان و قهرمان بودند، با این تفاوت که داستان‌ها به‌هیچ‌وجه پیچیده و درهم‌تنیده نبودند.

فیلم ترافیک (سودبرگ، ۲۰۰۰م) نیز نمونه‌ای از داستان چندروایتی در مجموعه‌ای از مکان‌های مختلف جغرافیایی طی دورهٔ زمانی گسترده‌ای است. از طریق روایت چند داستان هم‌زمان شامل ۲۰ شخصیت در امریکا و مکزیک، فیلم تلاش دارد ورود و خروج مواد مخدر بین‌المللی را به‌تصویر بکشد. نمونه‌های جدیدتر این‌گونه روایت‌ها عبارت‌اند از فیلم‌های بابل *(۲۰۰۶م) و* من نیستم *(۲۰۰۷م). روایت چنددastانه در فیلم* بابل *شامل چهار داستان هم‌زمان و مرتبط با هم می‌شود که در ژاپن، مراکش، امریکا و کنگو روی می‌دهد. فیلم* من نیستم *در یکی از بدیع‌ترین نمونه‌های روایت‌های چنددastانه (شبکه‌ای)، لحظات مهم زندگی «باب دیلان» خوانندهٔ پاپ را بازسازی می‌کند. شش بازیگر (کریستین بیل، کیت بلانشت، مارکوس کارل فرانکن، ریچارد گر، هیث لجر و بن ویشاو) شخصیت‌هایی را در جنبه‌های مختلف زندگی حرفه‌ای باب دیلان را در این فیلم به‌تصویر می‌کشند. این چیدمان چندروایتی و چندشخصیته «کولاژ» پیچیده‌ای را ارائه می‌دهد که به جنبه‌های مختلف آشنا و نه‌چندان آشنای زندگی باب دیلان بدون ذکر نام او می‌پردازد (بی‌ور، ۱۳۹۵: ۲۲۸).*

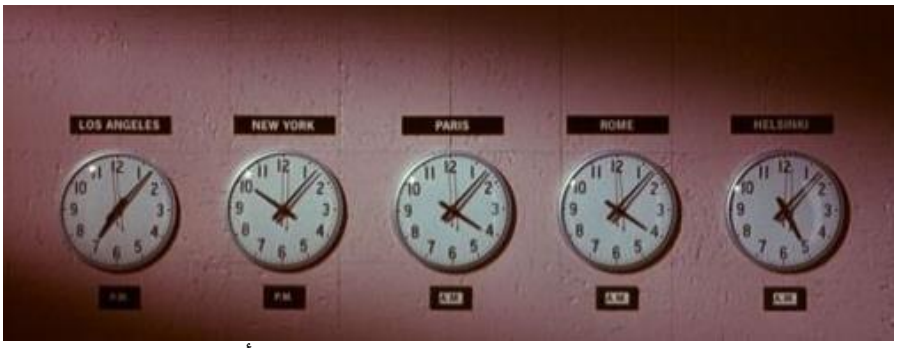
۵ـ۱ـ۱. روایت شبکه‌ای در فیلم *شب روی زمین*[۲۶]

این فیلم محصول سال ۱۹۹۱م ساختهٔ جیم جارموش،[۲۷] شامل مجموعه‌ای از داستان‌هایی است که در طول یک شب برای مسافرانی که در پنج شهر مختلف هستند، اتفاق می‌افتد. ساختار روایی مدولار فیلم *شب روی زمین* از نوع شبکه‌ای و متشکل از پنج قسمت (روایت) است که در هر قسمت فیلم شخصیت اصلی، رانندهٔ تاکسی است که مسافری را جابه‌جا می‌کند و هر روایت دارای شخصیت‌های فرعی نیز هست.

در فیلم جارموش داستان‌های فرعی هم‌زمان، اما در مکان‌های جغرافیایی مختلفی با زمان متفاوتی اتفاق می‌افتند. تمامی داستان‌ها در یک زمان مشخص، یعنی ساعت هفت و پنج دقیقه بعدازظهر به وقت لس‌آنجلس، مصادف با ده و هفت دقیقه شب به وقت نیویورک و چهار و هفت دقیقه صبح به وقت پاریس و روم و پنج و هفت دقیقه صبح به وقت هلسینکی آغاز می‌شود. به این ترتیب، تماشاگر این فرصت

نادر را به‌دست مـی‌آورد کـه درک کنـد در آن لحظـهٔ خـاص از زمـان، در منـاطق مختلف از جهان، چه می‌گذشته است (فیلیپس، ۱۳۹۰: ۱۱۵).

فیلم جارموش به‌نوعی تمامی مؤلفه‌های روایت مـدولار شـبکه‌ای را در خـود دارد: الف. هم‌زمانی سینمایی: همان‌طور که ذکر شد، تمام رخدادها در زمانی مشخص اتفـاق می‌افتد و جارموش با به تصویر کشیدن نمای معروف ساعت‌ها در فیلم بـر ایـن مـورد صحه می‌گذارد (تصویر۶). ب. تعدد شخصیت‌ها: فیلم جارموش دارای شخصـیت‌هـای متعددی است که از ویژگی‌های روایت مدولار محسوب مـی‌شـود و درعـین حـال بـر کاراکتر خاصی تأکید نمی‌کند که برخلاف سـینمای کلاسـیک، فـیلم بـه «بـی‌قهرمـانی» می‌انجامد که از ارکان فیلم‌های شبکه‌ای است. ج. عدم تمرکز بر شخصیت اصلی: فـیلم دارای پانزده کاراکتر است و فیلم‌ساز در هیچ‌کدام از داستان‌هـای خـود بـر روایـت یـا کاراکتر خاصی تکیه نمی‌کند و تمام روایت‌ها داستان‌های ساده‌ای از آدم‌هـای مختلـف است.



تصویر ۶. نمایی از فیلم *شب روی زمین* (جیم جارموش)، تأکید بر هم‌زمانی
(thecinemaarchives.com/2019/05/20/night-on-earth-1991-jarmusch)

۶. تطبیق روایت فیلم *شب روی زمین* و نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی*

رویداد مستقل و فضای چندساحتی از ارکان اصلی نگارگری ایرانی است. به‌عبارتی در نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی* با کثرت روابط و تعدد وقایع، ساختار فضای تصویر پیچیده‌تر شده است؛ دقیقاً شبیه به روایت شبکه‌ای که ریشه‌هایش در سینمای دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰م قابل ردیابی است، ولی از دهۀ ۱۹۹۰م به بعد به اوج و تکامل خود

می‌رسد؛ به‌طوری که در فیلم‌هایی همچون *بابل* شاهد اوج روایت شبکه‌ای و ساختار هم‌زمان هستیم. در فیلم *شب روی زمین*، هر پنج روایت فیلم (داستان رانندهٔ تاکسی و مسافرانش) به‌طور هم‌زمان اتفاق می‌افتد؛ مانند روایت‌های نگاره‌های هفتواد و کرم یا کابوس ضحاک. همان‌طور که بیان شد، شاهد هم‌زمانی در نگاره‌ها هستیم. تعدد شخصیت‌ها یکی دیگر از خصیصه‌های روایت شبکه‌ای در فیلم جارموش است (شخصیت‌های ویکتوریا، کورکی، یویو، هلموت، آنجلا، موزیسین‌های راک، زن نابینا و...) که در نقاشی‌های *شاهنامهٔ طهماسبی* هم شاهد آن هستیم (برای مثال شخصیت‌های فراوان در نگارهٔ کابوس ضحاک). نداشتن شخصیت اصلی (قهرمان) یکی دیگر از اصول روایت شبکه‌ای است که در فیلم جارموش رعایت شده؛ تمام کاراکترها به یک اندازه ساخته و پرداخته شده‌اند که این مورد نیز قابل تطبیق با تصاویر نسخهٔ یادشده است. در هیچ‌کدام از نگاره‌های مذکور، نگارگر بر شخصیت خاصی تکیه نکرده و این مؤلفه‌ای است که فیلم‌سازان روایت شبکه‌ای مانند جارموش در *شب روی زمین* به آن توجه کرده‌اند.

۶ـ۱. روایت تقسیم قاب

کاربرد این فن به سالیان دور در سینما برمی‌گردد. اولین بار فیلمی کوتاه به‌نام «تعلیق» (۱۹۱۳) از این فن بهره برد.

> آبل‌گانس در سال ۱۹۱۷م در فیلم ناپلئون از این فن برای نمایش هم‌زمان دو یا چند رخداد بر پرده استفاده کرد که آن را «پلی‌ویژن[۲۸]» (به‌معنای نگاه و برداشت چندگانه) نامید. صحنه‌های پایانی این فیلم به‌وسیلهٔ سه دوربین فیلم‌برداری شد و بر روی سه پردهٔ کنار هم به‌نمایش درآوردند؛ به این وسیله مناظری جلوی چشم تماشاگران ظاهر گردید (گرگور و پاتالاس، ۱۳۸۴: ۱۱۱) (تصویر ۷).

تصویر ۷. پلی‌ویژن در فیلم ناپلئون

(www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m2_1/abel_gance.html)

فرانک بی‌ور در این مورد از اصطلاح «پردهٔ تقسیم‌شده»[۲۹] استفاده می‌کند. «نمایی که شامل دو یا چند تصویر جداگانه در یک قاب تصویر باشد» (بی‌ور، ۱۳۹۵: ۲۲۶). فیلم‌سازان همواره از فن تقسیم قاب استفاده کرده‌اند؛ ولی این فن معمولاً در دقایقی اندک به‌کار گرفته می‌شده و در درک مخاطب از روند کلی روایت اثرگذار نبوده است. اما به‌ندرت تعداد اندک‌شماری از فیلم‌های تاریخ سینما اساس داستان خود را برپایهٔ استفاده از روایت تقسیم قاب گذاشتند؛ به این ترتیب که دو یا چند داستان در یک قاب از اول تا آخر فیلم به تماشاگر نشان داده می‌شود و مخاطب نمی‌داند کدام ماجرا را تا چه اندازه تعقیب کند. اندی وارهول و پُل موریسِی از نخستین کسانی هستند که در سال ۱۹۶۶م روایت تقسیم قاب را در فیلم *دختران چلسی* اساس کار خود قرار دادند. فیلم داستان چندین ساکن مختلف هتل چلسی نیویورک را روایت می‌کند. وارهول هم‌زمان چند داستان را در یک قاب دوقسمتی عرضه می‌کند و گاه با قطع کردن صدای یک بخش و بالا بردن صدای بخش دیگر توجه تماشاگر را به آن بخش جلب می‌کند. مدت زمان این فیلم ۲۱۰ دقیقه است و مشاهدهٔ آن حوصلهٔ زیاد تماشاگر را می‌طلبد (تصویر ۸).

تصویر ۸. تقسیم قاب در نمایی از فیلم *دختران چلسی*
(metrograph.com/film/film/54/the-chelsea-girls)

۶ـ۲. روایت تقسیم قاب در فیلم *کد زمان*[۳۰]

این فیلم محصول سال ۲۰۰۰م ساختهٔ مایک فیگیس است که به زندگی چند زوج می‌پردازد. روایت تقسیم قاب معمولاً باعث دل‌زدگی تماشاگر می‌شود. در سال‌های بعد از ۲۰۰۰م نیز، فیلم‌هایی با بهره‌گیری از این ساختار ساخته شد که مهم‌ترین آن فیلم *کد زمان* است.

> این فیلم متشکل از خط‌های پی‌رنگ چندگانه، تابع توالی زمانی و به‌هم‌گره‌خورده‌ای است که چشم‌اندازی گسترده از یک گروه، در اینجا مجموعهٔ جورواجوری از فیلم‌سازان هالیوودی مستقل خرده‌پا و افراد مرتبط با آن‌ها را عرضه می‌کند، اما فیلم از تدوین استفاده نکرده است. درعوض خطوط پی‌رنگ هم‌زمان، غالباً هم‌گرا و بدون وقفه را در چهار بخش مختلف پرده نشان می‌دهد. باوجود بیش از بیست شخصیت که باید ردشان را گم نکنیم، این همه عناصر بصری که از چهار منبع هم‌زمان بیننده را بمباران می‌کنند و گاهی چند حاشیهٔ صوتی که بر سر جلب توجه بیننده با هم به رقابت می‌پردازند، هیچ بیننده‌ای نمی‌تواند با یک بار دیدن فیلم یک پی‌رنگ بسازد (فیلیپس، ۱۳۹۴: ۲۲۹).

این فیلم از هم‌جواری دو رویدادِ هم‌زمان فراتر می‌رود. در این فیلم کاملاً تجربی، تصویر به چهار قسمت تقسیم شده است. در این قسمت‌ها، چهار ماجرای متفاوت دربارهٔ بی‌وفایی و بدعهدی چند زوج به‌نمایش درمی‌آید. به این ترتیب، تماشاگر چهار

روایت متفاوت از موضوعی واحد را که در یک روز و یک بخش از لس‌آنجلس روی می‌دهد، هم‌زمان مشاهده می‌کند (تصویر ۹). فیلم‌ساز گاه با بالا بردن صدای یک بخش از تصویر روی پرده، توجه تماشاگر را به آن بخش جلب می‌کند؛ اما در مواقعی که صداها همه یکسان هستند، تماشاگر نمی‌داند بر کدام قصه تمرکز کند. با این حال، فیلم *کد زمان* یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های فیلم با روایت نوشتاری و گفتاری را نمایش می‌دهد.

> در ابتدای رمان هِنری و کتو[۳۱] نوشتهٔ آیریس مرداک،[۳۲] یکی از شخصیت‌ها «تقریباً در همان ساعتی» که یکی دیگر در هواپیمای جت بر فراز اقیانوس اطلس است، روی پلی در لندن قدم می‌زند. مرداک سپس یادآور می‌شود که «تقریباً در همان ساعتی» که دو نفر اول در هواپیما و روی پل هستند، یکی دیگر در کتابخانه است و دیگری در جایی دیگر نامه‌ای از دخترش می‌خواند. چون مرداک می‌خواهد ماجرای این چند نفر را در هم ببافد، ناچار است تا پایان، معرفی اولیهٔ آن‌ها را بارها یادآوری کند «تقریباً در همان ساعتی... ». یک فیلم‌ساز می‌تواند چنین شروعی را در قطعهٔ مقدماتی و با تصویری چندتکه [مثل فیلم *کد زمان*، تصویر ۹] ارائه کند و سپس ادامهٔ ماجرا و بقیهٔ فیلم را با روش متعارف‌تری برای یک فیلم سینمایی دنبال کند. چنین کاری برای رمان‌نویس آسان نیست. او ناچار است یا هر ورق از کتابش را به چند قسمت تقسیم (کاری که بیشتر خوانندگان را از دنبال کردن کتاب فراری می‌دهد) یا چندین بار از عبارت «در همین زمان» استفاده کند و دائماً عباراتی دال بر این به‌کار بگیرد که در زمان وقوع رویدادِ «الف» در فلان مکان، رویدادِ «ب» نیز در محل دیگری رخ می‌دهد (دیک، ۱۳۹۱: ۳۰).

کاربرد عباراتی از این‌دست برای جابه‌جایی بین سکانس‌ها یا تغییر فضاها، در نقالی سنتی ایران کاملاً رایج بود و برای مخاطب شرقی در دریافت ذهنی نگاره‌های مورد نظر مشکلی ایجاد نمی‌کرد. به‌جای عبارت «در همین زمان» هِنری و کتو، نقالان و داستان‌سرایان ایرانی مدام از این عبارات استفاده می‌کردند: «القصه»، «راوی گوید که...» و یا «... [یکی از شخصیت‌ها] را در همین‌جا بگذاریم و ببینیم [شخصیتی دیگر] در [نام مکان] چه می‌کند» (ر.ک: آیدنلو، ۱۳۹۱).

تصویر ۹. تقسیم قاب در نمایی از فیلم *کد زمان*
(www.imcdb.org/v074621.html)

۶ـ۳. تطبیق روایت فیلم *کد زمان* و نگاره‌های *فالنامهٔ طهماسبی*

در نگاره‌های *فالنامهٔ طهماسبی* نیز، نقاش به‌عنوان نقالی صامت، برای انتقال فضاهای روایی از قاب‌ها و یا درصورت نبودن آن‌ها، از فضاهای خالأ بهره می‌برد. در تصویر ۴ (طواف کعبه) نگارگر فضای تصویر را به سه بخش اصلی (و چند بخش فرعی) تقسیم می‌کند و روایت‌ها در هرکدام از سطوح به‌طور هم‌زمان در جلوی چشم بیننده نقش می‌بندد و تمرکز او را برای تماشا کردن نقطه‌ای معیّن به‌نحوی برهم می‌زند. این ویژگی هم‌زمانی و تقسیم قاب در نگارگری را می‌توان در راستای روایت مدولار تقسیم قاب قرار داد. فیلم‌ساز قاب را به چند بخش تقسیم و در هرکدام از آن‌ها روایتی را بازگو می‌کند و هم‌زمانی صدا و تصویر موجب عدم تمرکز تماشاگر و درنتیجه سرگردانی تماشاگر فیلم می‌شود. ابوت در این باره از عبارتی به‌نام «مخمصهٔ روایی» استفاده می‌کند. او در توصیف نقاشی‌ای از اندرو وایت، بخش عمده‌ای از تأثیر این نقاشی را ناشی از این می‌داند که ادراک روایی ما را برمی‌انگیزد، اما آن را ارضا نمی‌کند (ابوت،

۱۳۹۷: ۳۵). نقطهٔ مشترک روایت مدولار و بخش عمده‌ای از نگارگری ایرانی را می‌توان همین مخصمهٔ روایی تلقی کرد. روایتی که معمولاً در سینمای کلاسیک ساده ترسیم می‌شد، در روایت مدولار به‌تدریج منجر به فضای پیچیده شد و این سیر ترسیم فضا از سادگی به‌سوی پیچیدگی قابل شناسایی و پیگیری است.

تمام ویژگی‌های مشترک بین روایت سینمایی مدولار و نگارگری ایرانی در جدول ۱ به‌صورت مجزا تفکیک شده است.

جدول ۱. ویژگی‌های مشترک روایت سینمایی مدولار (فیلم‌های *شب روی زمین* و *کد زمان*) و نگارگری ایرانی (*شاهنامه* و *فالنامه*)

روایت سینمایی مدولار	نگارگری ایرانی
چندگانگی روایت (*شب روی زمین*، *کد زمان*)	روایت‌های مختلف (*شاهنامه*، *فالنامه*)
تعدد شخصیت‌ها و نبود قهرمان(*شب روی زمین*، *کد زمان*)	تکثر اشخاص حاضر در صحنه و فضای چندساحتی (*شاهنامه*، *فالنامه*)
تقسیم صحنه به چند قاب مجزا (*کد زمان*)	استفاده از قاب‌های مُذهب و هندسی برای تفکیک روایت‌ها (*فالنامه*)
استفادهٔ حداکثری از فضای تصویری موجود (*کد زمان*)	انباشتگی صحنه از عناصر تصویری (*فالنامه*)
عدم تمرکز فیلم‌ساز بر شخصیت اصلی (*شب روی زمین*، *کد زمان*)	عدم تمرکز نگارگر بر شخصیت اصلی (*شاهنامه*، *فالنامه*)
واگذاری تشخیص روایت اصلی به مخاطب (شب روی زمین، کد زمان)	سردرگمی مخاطب در تشخیص روایت اصلی (*شاهنامه*، *فالنامه*)
وقوع هم‌زمان رویدادها (*شب روی زمین*، *کد زمان*)	وجود صحنه‌های هم‌زمان (*شاهنامه*، *فالنامه*)

۷. نتیجه

فیلم‌های ساختار زمانی نو، روایت مدولار یا هر آنچه را که برای معادل فارسی سبک مورد بررسی خود اختیار می‌کنیم، دارای مشابهت‌های ساختاری با نگارگری ایرانی است. هر دوی این سبک‌ها بازگوکنندهٔ دوره‌ای از تاریخ هنر هستند که هنرمندان آن رشته درپی انقلاب و دگرگونی هنری بودند. هنرمندان هر دو دوره با شکستن

ساختارهای سنتی پیشین، قصد داشتند طرحی نو براندازند و بدون عدول از ابزار و روش هنری موجود و یا طرد آن، از آن استفادهٔ حداکثری کنند. در مکاتب نگارگری، تعدد و تکثر شخصیت‌ها و روایت‌ها، از فضای موجود سطح نقاشی، باعث شد نقاشان بهترین بهره را از فضا ببرند و جای‌جای فضا را با روایات گوناگون و متعدد پر نمایند. در *شاهنامه و فالنامهٔ طهماسبی*، استقلال روایت‌ها درعین پیوستگی آن‌ها، به اوج خود می‌رسد. نگارگر با استفاده از قاب‌هایی از اَشکال هندسی، روایت‌ها را از همدیگر ایزوله می‌کند. ترکیب‌بندی، رنگ‌آمیزی و فضای معنوی حاکم بر آن‌ها موجب پیوستگی روایت‌ها به یکدیگر است؛ به‌طوری که برای مخاطب و بیننده این برداشت پیش می‌آید که موضوع گفت‌وگو در هریک از روایات یک خبر، رویداد یا حادثه است. عدم تمرکز بر شخصیت اصلی و تعدد شخصیت‌ها و ایجاد فضای پیچیده که در نگاره‌های ایرانی بررسی شد، در روایت شبکه‌ای نیز قابل ردیابی و شناسایی است. در این فیلم‌ها، بر شخصیت اصلی تکیه نمی‌شود و معمولاً دارای چندین قهرمان است (که بر هم برتری ندارند) و درهم تنیدن شدن شاخه‌های روایی، فضای پیچیده‌ای را برای مخاطب ترسیم می‌کند. این پیچیدگی فضای سینمایی در فیلم‌هایی همچون *بابل*، *من نیستم* و *کد زمان* مشهود است. وقوع هم‌زمان رویدادها و فضای چندساحتی را شاید بتوان مهم‌ترین ویژگی نگارگری ایرانی برشمرد که مابه‌ازای آن در سینما روایت تقسیم قاب است. فیلم‌هایی همچون *ناپلئون*، *دختران چلسی* و *کد زمان* از فضای چندساحتی بهره می‌برند. مضاف بر اینکه هم‌زمانی شاخه‌هایی روایی در فیلم‌های روایت شبکه‌ای نیز صادق است. به بیان دیگر فضای چندساحتی در فیلم‌های روایت شبکه‌ای در فحوا و تاروپود اثر و در فیلم‌های روایت تقسیم قاب به‌صورت کاملاً بصری قابل مشاهده است. در فیلم‌های ساختار زمانی نو، هنرمند قصد دارد از سینمایی که تازه متولد شده است و برخلاف امروز دسترسی به آن از لحاظ زمانی، مکانی و مالی برای همه میسر نیست، به بیشترین میزان استفاده کند و صحنه را با شخصیت‌ها و روایات مختلف بیاکَنَد. در چنین فضایی، هنرمند احتمال می‌داد که هیچ‌گونه مَفرّی برای ذهن کنجکاو مخاطب باقی نمی‌گذارد و وی بنابه طبع سرکش خود، می‌تواند فیلم را آن‌گونه که می‌پسندد، تماشا کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Citizen Kane
2. Rashomon

۳. مدولار (modular) یکانی، واحدی، قطعه‌قطعه، تعدیلی، (ریاضی) قدر مطلقی، هنگی، معماری مطابق اندازه یا مقیاس، قیاسی.

4. Allan Cameron
5. David Bordwell
6. Paul Ricoeur
7. Gerard Genette
8. linear narrative
9. nonlinear narrative
10. Marcel Proust
11. James Joyce
12. Virginia Woolf
13. Martin Heidegger
14. Sein und Zeit
15. dmund Husserl
16. dramatic time
17. physical time
18. affective time
19. *Cleo from 5 to 7*

۲۰. استوارت کری ولش (Stuart, Cary Welch) سرپرست بخش هنرهای اسلامی موزهٔ ساکلر دانشگاه هاروارد، معتقد است که تعداد نگاره‌های این نسخه ۲۵۸ ورق است و ۱۵ نقاش در مصورسازی آن نقش داشته‌اند (ذکاء، ۱۳۷۴: ۱۳۵).

21. new temporal structure
22. network narrative
23. split screen
24. Frank Beaver
25. muiti-tasking narrative
26. *Night on Earth*
27. Jim Jarmush
28. polyvision
29. multi-image shot
30. *Timecode*
31. Henry and Cato
32. Iris Murdoch

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۸). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

اترینگتون‌رایت، کریستین و روث داوتی (۱۳۹۷). *درک تئوری فیلم*. ۲ج. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. ج۲. تهران: واحه.
ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
آیدنلو، سجاد (۱۳۹۱). *طومار نقالی شاهنامه*. تهران: به‌نگار.
بینیون، لورنس و دیگران (۱۳۹۶). *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری*. ترجمهٔ محمد ایران‌منش. تهران: امیرکبیر.
براون، ویلیام (۱۳۹۸). *اَبَرسینما: فلسفهٔ فیلم در عصر دیجیتال*. ترجمهٔ اکرم ورشوچی‌فرد و پیام زین‌العابدینی. تهران: پارسه.
بی‌ور، فرانک (۱۳۹۵). *فرهنگ اصطلاحات سینمایی*. ترجمهٔ مسعود مدنی. تهران: تابان خرد.
پاکباز، رویین (۱۳۹۲). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
دیک، برناردا‌ف (۱۳۹۱). *آناتومی فیلم*. ترجمهٔ حمید احمدی لاری. تهران: ساقی.
ذکاء، یحیی (۱۳۷۴). «ماجرای خرید شاهنامهٔ شاهی (شاهنامهٔ هوتون)». *مجلهٔ کلک*. ش۶۸. صص۱۳۴ـ۱۵۲.
سیوری، راجر (۱۳۸۵). *ایران عصر صفوی*. ترجمهٔ کامبیز عزیزی. تهران: نشر مرکز.
شعیری، محمدرضا (۱۳۹۷). *نشانه ـ معناشناسی دیداری: نظریه و کاربردها*. تهران: سخن.
صدیقی لیقوان، جواد و مهیار علوی‌مقدم (۱۳۹۶). «بررسی روایت‌شناسی طبقات‌الصوفیه براساس نظریهٔ زمان در روایت ژرار ژنت». *نشریهٔ فن‌شناسی ادب فارسی*. ش۲. صص۸۵ـ۹۸.
قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷). «زمان و روایت». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۱. ش۲. صص۱۲۳ـ۱۴۴.
عادل، شهاب‌الدین (۱۳۸۹). *تحولات معاصر در مفهوم زمان سینمایی*. تهران: دانشگاه هنر.
عادل، شهاب‌الدین و دیگران (۱۳۹۱). «ساختارهای زمانی نو در سینما با رویکرد به روایت شبکه‌ای». *فصلنامهٔ نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*. س۲. ش۴. صص۶۹ـ۷۲.
فیلیپس، ویلیام (۱۳۹۰). *مبانی سینما*. ج۲. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. تهران: ساقی
ـــــــــــ (۱۳۹۴). *درآمدی بر فیلم*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: علمی و فرهنگی.
ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی. تهران: اطراف.
قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۸۲). «هندسهٔ پنهان در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد». *فصلنامهٔ خیال*. ش۶. صص۴ـ۲۹.

کاظمی مهروش و دیگران (۱۳۹۱). «مفهوم و جایگاه فضا در سه نگاره از نگاره‌های استاد کمال‌الدین بهزاد». *جلوهٔ هنر*. د۴. ش۸. صص۴۳ـ۵۲.

کیسبی‌یر، آلن (۱۳۸۶). *درک فیلم*. ترجمهٔ بهمن طاهری. تهران: نشر چشمه.

گرگور، اولریش و انو پاتالاس (۱۳۸۴). *تاریخ سینمای هنری*. ترجمهٔ هوشنگ طاهری. تهران: ماهور.

گودرزی، مصطفی و گلناز کشاورز (۱۳۸۶). «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی». *هنرهای زیبا هنرهای تجسمی*. د۳۱. ش۳۱. صص۸۹ـ۱۰۱.

ناظری، افسانه (۱۳۸۷). «حال سرمدی تأویلی بر نگارهٔ خسرو و شیرین». *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*. س۱. ش۲. صص۲۳ـ۳۵.

ـــــــــــ (۱۳۸۹). *تبیین زمان و مکان در نگارگری ایرانی برطبق اندیشه و شهود عرفای مسلمان*. رسالهٔ دکتری. استاد راهنما محمدرضا ریخته‌گران. دانشگاه هنر. تهران.

نصر، سیدحسین (۱۳۹۴). *هنر و معنویت اسلامی*. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.

وبستر، راجر (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ الهه دهنوی. تهران: فرهنگ و ارشاد اسلامی.

هیوارد، سوزان (۱۳۸۸). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*. ترجمهٔ فتاح محمدی. زنجان: هزارهٔ سوم.

Abbott, H. P. (2019). *The cambridge introduction to narrative* (translated into Farsi by Roya poorazar and Nima M. Ashrafi). Tehran: Atraf

Adel, Sh. (2010). *Contemporary evolutions in the concept of cinematic time* (in Farsi). Tehran: Art University.

Adel, Sh. et al. (2012). New temporal structures in film: an approach to network narrative. *Deramatic Arts and Music, 2*(4), 82-69.

Ahmadi, B. (2009). *The text - structure and textural interpretation* (in Farsi). Tehran: Markaz.

Aidenloo, S. (2012). *Shahnameh narration scroll* (in Farsi). Tehran: Behangar.

Beaver, F. (2017). *Dictionary of film terms: the aesthetic companion to film*. (translated into Farsi by Masoud Madani). Tehran: Tabankherad.

Binyon, L. et al. (2017). *Persian miniature painting* (translated in to Farsi by Mohammad Iranmanesh). Tehran: Amirkabir.

Bordwell, D. (2006). *The way Hollywood tells it*. California: University of California.

Brown, W. (2019). *Supercinema film-philosophy for the digital age*. (translated into Farsi by Akram Varshochifard and Payam Zinalabedi). Tehran: Parsebook.

Cameron, A. (2008). *Modullar narratives in contemporary cinema*. New York: Palgrave Macmillan.

Canby, Sh. (2011). *The Shahnama of Shah Tahmasp* (The Persian Book of Kings). The Metropolitan Museum of Art, New York Distributed by Yale University Press: New Haven and London.

Casebier, A. (2008). *Film appreciation (*translated into Farsi by Bahman Taheri). Tehran: cheshmeh

Dick, B.F. (2013). *Anatomy of film* (translated into Farsi by HamidReza Ahmadi Lari). Teran: Saghi

Eagleton, T. (2002). *Literary theory: an introduction* (translated into Farsi by Abbas Mokhber). Tehran: Markaz.

Etherington-Wright, Ch., & Doughty, R. (2018). *Understanding film theory* (vol. 2) (translated into Farsi by Rahim Ghasemian).Tehran: Vahe

Falk, T. (1985). *Treasures of Islam*. England: Bristol & Avon.

Farhad, M., & Serpil, B. (2009). *Falname, the book of omen*. London: Thames & Hudson.

Genette, G. (2000). *Order in narrative. Narrative Reader*. Marian Macquillan.London and New York: Rouledge.

Ghasemipour, G. (2008). The time and narrative. *Literary Criticism*, 2, 122-143

Ghazizadeh, Kh. (2003). Hidden geometry in Kamaluddin Behzad's paintin". *Journal of Khiyal, 6,* 4- 29.

Goodarzi, M., & Keshavarz, G. (2007). A study of the concept of time and place in Iranian painting. *Honarha-ye Ziba, Honarha ye Tajassomi, 31*(31), 89-101.

Gregor, U., & Enno, P. (2006). *Geschichte des Films* (translated into Farsi by Hooshang Taheri). Tehran: Mahoor Institute of Culture & Arts

Hayward, S. (2010). *Key concepts in cinema studies* (translated into Farsi by Fatah Mohammadi). Zanjan: Hezaree sevom

Heise, U. (1997). *Chronoschisms: time, narrative, and postmodernism*. Cambridge: Cambridge University.

Kazemi, M. et al. (2012). The concept and position of space in three paintings by Kamaluddin Behzad. *Jelveh- ye Honar, 4*(8), 43-52.

Micheael, J. T. (2001). *Narrative, acritical linquistic introduction*. London & Newyork: Routledge.

Nasr, S. H. (2014). *Islamic art and spirituality* (translated in to Farsi by Rahim Ghasemiyan*)*. Tehran: Hekmat.

Nazeri, A. (2008). Mood eternal, a commentary on the painting Khosrow and Shirin. *Journal of Visual and Applied Arts, 2,* 23-35.

_____ (2011). *Explaining time and place in Iranian painting according to the thought and intuition of Muslim mystics*. PhD Thesis. Supervisor Mohammad Reza Rikhtegaran. University of Arts, Tehran, Iran.

Pakbaz, R. (2012). *Iranian painting from ancient times to today* (in Farsi). Tehran: Zarrin & Simin.

Phillips, W. H. (2012). *Basics of cinema* (translated into Farsi by Rahim Ghasemian). Tehran: Saghi

_____ (2016). *Film: an introduction* (translated into Farsi by Fatah Mohammadi). Tehran: Farabi

Savory, R. M. (2006). *Iran under the Safavids* (translated into Farsi by Kambiz Azizi). Tehran: Markaz.

Schles, R., & Kellog, R. (1966). *The nature of narrative*. London & Newyork & Oxford University.

Sedighi Lighvan, J., & Moghaddam, M. A. (2017). The study of the narrative of the Tabaghatol Sofiieh based on Gerard Genette's time of narration. *Journal of Textual Criticism of Persian Literature 9*(34), 85-98.

Shairi, H. R. (2018). *Visual semiotic (theory and analysis of artistic discourse)* (in Farsi). Tehran: Sokhan.

Smith, E. (1999). Thread structure. *Journal of Film and Video, 51*(3-4), 88-96.

Webster, R. (2003). *Studying literary theory: an introduction* (translated into Farsi by Elaheh Dehnovi). Tehran: Islamic Culture & Guidance.

Zakae, Y. (1995). The story of buying the royal Shahnameh (Hutton Shahnameh). *Journal of Kelk, 68*, 134-152.

URL1: http://www.akdn.org/museum/detail.asp?artifactid=1727

URL2: http://www.mia.org.qa/en/

URL3: http://thecinemaarchives.com/2019/05/20/night-on-earth-1991-jarmusch/

URL4: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m2_1/abel_gance.html

URL5: http://metrograph.com/film/film/54/the-chelsea-girls

URL6: https://www.imcdb.org/v074621.html

A Comparative Study of Narration in New Temporal Structure Films and Iranian Miniature Painting: The Case Studies of *Night on Earth* and *Timecode Films*, *Shahnamah* and *Falnamah Tahmasebi*

Vahid Rajabi [1], Afsaneh Nazeri [2*], Nahid Jafari Dehkordi[3]

1. PhD Candidate of Art Research, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.
2. Associate Professor of Visual Arts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.
3. PhD Candidate of Art Research, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.

Received: 12/03/2020 Accepted: 06/06/2020

Abstract

New temporal structures are considered a special kind of storytelling and narration in cinema that can be contrasted with the simple narratives of classical cinema. In such works - also known as cinematic modular narratives - the filmmaker intends to challenge the viewer, arousing his/her imagination and curiosity. The multifaceted space, split screen and the simultaneous presentation of diverse narratives, and the infinity of qualitative and non-linear place and time can be considered to be the components of the Iranian painting.. It is noteworthy that these features were represented properly in the paintings of Tahmasebi era (*Shahnamah* and *Falnamah*) and these components can be identified in new temporal structure films. This study aims to investigate the characteristics of the new temporal structure films, and compare them with the Iranian painting emphasizing on the paintings of the Safavid period. The main question of this paper is: What are the common features of new temporal structure films and the Iranian painting?" *Night on Earth* and *Timecode* films, and *Shahnamah* and *Falnamah* Tahmasebi were used as samples. A descriptive-analytical and comparative research method was employed in this study, and the data were collected through written documents and observation. Findings suggest that features such as creation of complex space, simultaneous presentation of events, multifaceted and multi-level space, lack of focus on a single character, and the multiplicity of characters represented in the new temporal structure films are similar to the paintings of *Shahnamah* and *Falnamah* Tahmasebi.

Keywords: Modular film; painting; new temporal structure; Safavid; nonlinear narration nting.

* Corresponding Author's E-mail: a.nazeri@aui.ac.ir