

## تأثیر مینیمالیسم بر سبک فیلمسازی «سهراب شهید ثالث»

دکتر احمد الستی \*

حامد دربانیان \*\*

### چکیده

مقاله حاضر در راستای بررسی مینیمالیسم در فیلم‌های فیلمساز صاحب سبک ایرانی «سهراب شهید ثالث» در آغاز به تعریف و تبیین مینیمالیسم در هنرها پرداخته و سپس ویژگی‌های آن را در فیلم‌های شهید ثالث مورد بررسی قرار می‌دهد. هدف آشنایی دانشجویان و تحلیل‌گران سینما با شیوه بکارگیری عناصر مینیمال توسط شهید ثالث به عنوان کارگردانی مدرنیست و آغازگر به حق سینمای مدرن در ایران است. فیلمسازی که در حین تأثیرپذیری، خود صاحب سبک و جریان ساز است. تأثیرگذاری که با ارزیابی مجدد آثارش روز به روز بیشتر و فزون‌تر خواهد شد. این پژوهش با تمرکز بر آثار سهراب شهید ثالث و مقایسه آن با فیلمساز دیگر مینیمال «روبر برسون»<sup>۱</sup> استدلال می‌کند که وی این رویکرد را به فرمی دقیق که مبتنی بر متن، فضا، ریتم و حرکت است در سینمای ایران بکارگرفت که در پژوهش‌های سینمایی مورد توجه قرار نگرفته است.

واژگان کلیدی: سهراب شهید ثالث، مینیمالیسم، روبر برسون، هنرمدرن

\* استادیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) a.alasti@yahoo.com

\*\* کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر و معماری کمال‌الملک نوشهر hameddarbanian@yahoo.com

## مقدمه

اصطلاح مینیمال که از نظر لغوی به معنای حداقل است، نخستین بار در سال ۱۹۲۹ توسط فردی بنام «دیوید برلیوک»<sup>۲</sup> در حین بازدید از نمایشگاه برای توصیف نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی که از نظر شکل و محتوا فاقد تجمل بودند و در عین حال رشد قابل توجهی را نشان می‌دادند بکار گرفته شد (علیزاده، ۱۳۹۲، ۲۳). اصطلاحی که به سادگی موضوعات و بیان آنها با فرمی خاص با بکارگیری شکل‌های هندسی و استفاده اندک از رنگ و سایه‌رنگ به سرعت بر هنرهای دیگر نیز تسری یافت. اما ابتدا در دهه ۱۹۶۰ بود که با پای گذاشتن هنر و پدیده‌های اجتماعی به دنیای جدید و عصر پست مدرنیسم مینیمالیسم گسترش یافت. تعابیر و تعاریف متنوعی در فرهنگ‌های مختلف درباره مینیمالیسم آمده است اما اشتراک تمامی آنها بر حول محور تغییرات اندک در کلمات و عبارات و کوتاهی و ایجاز آن می‌چرخد. جان آنتونی کارن<sup>۳</sup> در کتاب **فرهنگ ادبیات و نقد** در صفحه ۲۴۳ درباره مینیمالیسم یا تقلیل‌گرایی یا کمینه‌باوری می‌گوید: سبک یا اصل ادبی یا دراماتیک، مبنی بر کاهش دادن مفرد محتوای اثر، به حداقل رساندن عناصر ضروری، معمولا در قالبی کوتاه مثل شعر هایکو، قطعه‌ای کوتاه نمایشی یا تک‌گویی است. البته اختلاف نظر درباره پیدایی و ماهیت این جنبش بسیار است. برخی رونالد جاد<sup>۴</sup> را بنیان‌گذار این مکتب در هنرهای تجسمی می‌دانند. برخی خاستگاه آنرا در هنر مجسمه‌سازی و دیگران در ادبیات می‌دانند. اگر مینیمالیسم را در ادبیات داستانی محدود کنیم سخنی گزاف و بدور از آگاهی گفته‌ایم، چرا که در شاخه‌های بسیاری چون سینما، شعر و نقاشی مینیمالیسم با حذف و توصیف‌های تکراری و دیگر شاخصه‌های زیبایی‌شناسانه‌اش حضوری فعال داشته است (کولایی و ابوخیلی، ۱۳۹۳، ۲۳). نگرش مینیمال در معماری بر این باور است که بنا باید با توجه به نیاز فکری و روحی صاحب‌خانه ساخته شود.

مینیمالیسم در معماری که به معماری مدرن نیز بی‌شبهت نیست بر این باور است که باید در طراحی یک بنا از کم‌ترین فضای فیزیکی بیش‌ترین استفاده هنری را برد. کمتر علاقه‌مندی به هنر مدرن پیدا می‌شود که جمله مشهور «کمتر، بیشتر است» لودویگ میس ون در روهه<sup>۵</sup> را نشنیده باشد (تصویر شماره ۱). کلمات اندکی که همچون مضمون کاهنده‌شان به بیانیه معماری مدرن در نیمه نخست قرن بیستم بدل شدند. با وجود دستاوردهای بزرگ معماری مدرن، نیمه دوم قرن به بازنگری و بعضا انتقادهای تند از پیشگامانی چون در روهه گذشت. این که نتیجه تجدید نظرها لااقل در محدوده معماری چه بوده و این منتقدان چه ارزش‌هایی را در معماری جایگزین کاستی‌های گذشته کرده‌اند همچنان در هیاهوی جهان التقاطی امروز غیر قابل ارزیابی باقی مانده است. زمانی که در روهه آلمانی سر کلاس‌های درس در شیکاگو چنین جمله سرنوشت‌سازی را بر زبان آورد، گرفتاری‌های زیادی با زبان انگلیسی داشت. به گفته شاگردانش در روهه برای پوشاندن این ضعف به کم‌گویی، ایجاز در بیان و صادر کردن جملات بسیار کلی روی آورد. «کمتر بیشتر است»، اینها کلمات مردی هستند که به دایره لغات بسیار اندکی مجهز است اما ایده‌های بزرگی در سر دارد. این کلمات به



تصویر شماره ۱- طراحی ساختمان S.R. Crown Hall در شیکاگو توسط «در روهه»

پدیده‌ای تازه در معماری و نیز به محدودیت‌های بر زبان آورنده‌شان دلالت دارند. شاهکارهای معماری او در شیکاگو نشان دادند که ضعف او در به کارگیری کلمات با نبوغش در خلق فضا جبران می‌شود. بنابراین مانیفستی از دل محدودیت‌های زبانی بیرون می‌آید که جوهره هنر مدرن را باید در آن جستجو کرد: آشنایی زدایی از مفاهیم، کلمات و تصاویر، فضا و زمان، با حداقل.

در زمان مهاجرت در روهه به آمریکا، سینما تبدیل به هنری کامل شده است و به قول رودلف آرنهایم<sup>۶</sup> - منتقد و مورخ معماری و سینما - در روزهای اوج خود قرار دارد. برخلاف هنر کهن معماری که از افزوده‌ها غنی می‌شد، در سینما - که خود فرزند خلف عصر مدرن است - آفرینش از طریق حذف، یکی از مهمترین ارزش‌های زیبایی‌شناسی قلمداد می‌شود، چون تنها هنری است که در آن فضا و زمان به شکلی پویا وجود دارند. کاری که سینما می‌کند بهره‌برداری از این تصور و نحوه دریافت تماشاگر و سپس تغییر دادن آن به سمت و سویی است که تجربه‌ای منحصر بفرد و متمایز از زندگی روزمره برای تماشاگر می‌انجامد. راز جذابیت سینما در صد و چند سال گذشته در شباهت گول‌زننده به جهان پیرامونمان در ظاهر و تفاوت‌های اساسی با آن در باطن نهفته است. (خوش‌بخت، ۱۳۸۸، ۱۲۴-۱۰۹). تأکید بر ایجاز، اصرار بر تابع بودن جزئیاتی که در خدمت کلیت اثر قرار می‌گیرند و صدها نکته دیگر، بسیاری از منتقدان ادبی، را بر آن داشت تا مینیمالیسم را فرزند ناخلف جنبش فرمالیسم بدانند. همانطور که می‌دانیم، از دیدگاه ما قبل فرمالیست‌ها، متن ابزاری برای اخلاق‌گرایی، سیاست، تاریخ و.. محسوب می‌شد. ازدیاد عین‌گرایی باعث شد که عده‌ای تنها به صورت و فرم متن روی آوردند. فرمالیست‌ها نگاهی صنعت‌گونه و خردگرا به متن داشتند و معتقد بودند که فرم تجسم معناست. از این رو معتقد بودند هر جزء از متن کارکرد خاصی را به عهده می‌گیرد که باید

جداگانه بررسی و تحلیل شود. این نگاه مکانیکی به واژه‌ها یکی از اصول اولیه‌ی داستان‌های کوتاه کوتاه یا مینیمال شد. در سینما با آغاز جنبش سورئالیسم و آوانگارد‌ها در دهه ۱۹۲۰ در کشورهایی چون فرانسه می‌توان رگه‌های آغازین مینیمالیسم را مشاهده نمود. در آثار فیلمسازانی چون ژرمن دولاک<sup>۷</sup>، من‌ری<sup>۸</sup> و فرنان لژه<sup>۹</sup>. در سینمای کمیک هم می‌توان نمونه‌هایی از مینیمالیسم را بخصوص در آثار فیلمسازانی چون باسترکیتن<sup>۱۰</sup>، هارولد لوید<sup>۱۱</sup> مشاهده کرد. وجه مشخصه مینیمال بودن این آثار عنصر تکرار است. در سینمای فرانسه و بخصوص جنبش رئالیسم شاعرانه‌اش و حضور فیلمنامه‌نویسان و شاعران بزرگی چون ژاک پره و<sup>۱۲</sup> می‌توان رویکردی مینیمالیستی مشاهده نمود. از چهره‌های شاخص مینیمالیسم در سینمای جهان می‌توان به روبر برسون<sup>۱۳</sup>، جیم جارموش<sup>۱۴</sup> یا سوچیرو اوزو<sup>۱۵</sup>، شانتال آکرمن<sup>۱۶</sup>، آکی کوریسماک<sup>۱۷</sup> و البته سهراب شهیدثالث اشاره کرد. فیلم روزهای آخر (۲۰۰۷) ساخته‌ی گاس ون سنت<sup>۱۸</sup> نیز آشکارا از المان‌های سینمای مینیمالیستی بهره می‌گیرد و تنهایی انسان مدرن را به تصویر می‌کشد. کوریسماک<sup>۱۹</sup> در فیلم‌هایی چون دختر کارخانه کبریت‌سازی (۱۹۹۰) از مینیمالیسم استفاده می‌کند از شخصیت‌های «لاکونیک» تا روایت‌های نامنظم. فیلم بیشترین زمان خود را صرف آرامش دیدن تلاش‌های ناامیدانه برای شناخت و معرفی عشق در یک محیط یکنواخت می‌کند. شخصیت اصلی فیلم او یک قربانی است، کوریسماک<sup>۱۹</sup> چشم‌اندازی از تنهایی و ناامیدی را به خوبی با حذف گفتار و ایجاد رخنه‌های احساسی بین شخصیت‌ها به خوبی نمایان کرده است (Bordwell, 1988, 410). دنیای فیلمیک برخلاف معماری همواره مجبور است برگزیند، محدود کند و بکاهد. رسانه فیلم چاره‌ای جز کنار آمدن با این اصل بنیادین هنر مدرن ندارد. فضای محدود جهان روی پرده و زمان محدود یک فیلم چنین کاستن‌هایی را می‌طلبد. فیلم‌ها در صد و چند سال گذشته تلاش کرده‌اند تا از

این محدودیت‌ها به سود خود استفاده کنند و جهانی خلق کنند که علیرغم شباهت‌های انکارناپذیرش به جهان آشنای پیرامونمان، دنیایی یگانه و بی‌بدیل است. برسون می‌گوید آفرینش او از افزودن به دست نمی‌آید، بلکه از کاستن حاصل می‌شود آیا او در اینجا به عقاید معماران مدرنی مانند لکوربوزیه<sup>۲۰</sup> و درروه نزدیک نمی‌شود؟ آیا این گفته برسون با تفکر «کمتر بیشتر است» درروه سازگار نیست؟ او در این عقیده تا بدان حد استوار بود که هیچگاه خود را متوارن سن (در فرانسه به معنای عام کارگردان) نمی‌نامید بلکه اصرار داشت به عنوان متوران اوردر (به معنای نظم‌دهنده) شناخته شود. (خوش‌بخت، ۱۳۸۸، ۱۰۹-۱۲۴). با در نظر گرفتن این آراء در این پژوهش و با بررسی وجوه مینیالیسم در فیلم‌های شهید ثالث در نهایت این پرسش مطرح است که چگونه مینیالیسم بر سینمای سهراب شهید ثالث تأثیر و نگرشی تلفیقی را بنا گذاشت؟

می‌توانیم سه اصل اساسی را در قالب مینیالیستی مدرن تشخیص دهیم: اولین اصل در فیلم‌های برسون به تصویر کشیده شده است و آنرا مینیالیسم متونمی<sup>۲۱</sup> می‌نامند. دومین شکل که در فیلم‌های میکال آنجلو آنتونیونی<sup>۲۲</sup> بین سال‌های ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۶ دیده می‌شود که آنرا مینیالیسم تحلیلی<sup>۲۳</sup> می‌نامیم. و سومین که مینیالیسم بیانگر<sup>۲۴</sup> نامیده می‌شود که نماینده اصلی آن اینگمار برگمان<sup>۲۵</sup> (در فیلم‌هایی که بین سال‌های ۱۹۶۱ تا ۱۹۷۲ ساخته) است. مینیالیسم برسون سه جنبه دارد:

۱- استفاده گسترده از فضای پرده

۲- سبک روایت دوار (دایره‌ای)

۳- سبک بازیگری بی‌طرفانه و خونسرد

این عمدتاً شامل استفاده از فضاهای خالی پرده است که ما سبک مینیالیسم متونمی می‌نامیم. در این حالت مقدار قابل توجهی از اطلاعات روایت ارائه شده است به خصوص جلوه‌های صوتی و این فراتر از چیزی است که بر روی پرده قابل مشاهده است. اساساً دو

دلیل وجود دارد که یک فیلمساز از فضای خارج از کادر در روند روایت استفاده می‌کند: نخست افزایش کنجکاوی بیننده که نشان دهد چه چیزی از قبل نشان داده نشده است. دلیل دیگر برای کاهش بیش از حد بخشی از اطلاعات روایت تنها توسط دو سه مورد انتقال می‌یابد یا به وسیله زمان و چشم‌انداز (ما میبینیم که چه چیزی اتفاق می‌افتد)، یا بوسیله زمان یا صدا (ما می‌شنویم که چه اتفاقی می‌افتد). در این حالت ما از استفاده حداقلی از فضای خارج از کادر صحبت می‌کنیم. رویدادهای خاص هرگز بر روی پرده (صفحه نمایش) دیده نمی‌شود، ما فقط صداها را می‌شنویم. در دهه ۱۹۵۰ در میان اصلاف مدرنیسم (مدرنیست‌های پیشین) برسون و کارل تئودور درایر<sup>۲۶</sup> اولین افرادی بودند که نوعی از مینیالیسم را معرفی کردند که بر اساس استفاده گسترده از فضای خارج از کادر بود. بعدها برسون سبک مینیالیست خود را به گونه‌ای گسترش داد که حتی صحنه‌ای که قرار بود تصور شود، از نظر بصری ناقص شده بود. در بسیاری از موارد، برسون از مدیوم کلوزآپ‌هایی استفاده می‌کند که ترکیب‌شان در آغاز نما مشخص نیست. بدین صورت که اشیاء یا بدن انسان به یک شیوه غیرمعمول قطع می‌شود. در بعضی موارد تقریباً غیرممکن است تا چیزی را که تصویر نشان داده شده را تشخیص دهیم. به هر حال لحظه‌ای بعد چیزی در ترکیب‌بندی قرار می‌گیرد. برای مثال در صحنه‌ای از فیلم پول (۱۹۸۳)، برسون یک میدوم کلوزآپ از پشت میله‌های عمودی فلزی می‌گیرد سپس از پشت نگهبانی را می‌بینیم که در حال وارد شدن به داخل است. سپس به سرعت از فوکوس خارج می‌شود. ما نمی‌بینیم که این افراد دقیقاً در کجا هستند و به کجا می‌روند. چند ثانیه بعد چند نفر وارد تصویر می‌شوند که تقریباً تمام کادر را می‌پوشانند. در نتیجه در یک کلوزآپ قفل بزرگ در زندان اکنون کاملاً به چشم می‌خورد. اکنون ما متوجه چیزهایی که قبلاً دیده‌ایم می‌شویم. این یک کاهش شدید در روایت

و تصویر است (تصویر شماره ۲). برسون اندازه نما را تغییر نمی‌دهد و نه دوربین را تکان می‌دهد تا ابعاد تصویری و وضوح روایی را افزایش دهد. این درست مشابه کاری است که شهید ثالث انجام می‌دهد. در روایت دوار شهید ثالث و برسون تصاویر قطعه قطعه شده با یکدیگر همراه می‌شوند. بیشتر صحنه‌ها کوتاه‌اند شبیه فیلم‌های صامت و دیالوگ‌ها به حداقل میزان ممکن رسیده‌اند که تنها اطلاعات اصلی صحنه را منتقل کنند (آغاز فیلم زمان بلوغ شهید ثالث هجده دقیقه بدون دیالوگ است). در این بین صحنه‌هایی هم هستند که طولانی‌اند مانند صحنه‌ی گفتگوی کشیش با کنتس در فیلم خاطرات یک کشیش دهکده برسون که تقریباً ده دقیقه بطول می‌انجامد. مانند صحنه سوزن نخ کردن پیرزن در فیلم طبیعت بیجان شهید ثالث! فیلم‌های شهید ثالث چون آثار برسون از مجموعه‌ای از تصاویر تقریباً ثابت مانند فیلم‌های صامت تشکیل شده است که در آنها ابزارهای ایجاد تداوم در روایت بسیار محدودتر از صدا است (kovacs, 2007, 441).

### خونسرد روایت کردن رخداد متنی

هنرمند مینیمالیست بدون کمترین قضاوت، تفسیر و تحلیل، بدون پیچیدگی زبان تنها به شرح رخداد و حوادث داستان می‌پردازد (افشار، ۱۳۹۶، ۲۵). ارنست همینگوی<sup>۲۷</sup> روزنامه‌نگاری بود که به توصیف تصاویر و صحنه‌های جنگ در زمان اندک می‌پرداخت. همینگوی بدون کمترین دخالت حسی-عاطفی از رخدادهای جنگ، خشونت‌ها و کشتارهای جمعی جنگ می‌نوشت. او که به سفارش ارتش به بیان قسمت‌هایی از خاطرات رزمندگان می‌پرداخت و تجربه‌های فردی‌شان را در متن جاری می‌کرد، سعی داشت با بیان خونسردانه‌ی خود باعث ایجاد سوال در ذهن مخاطب شود (همینگوی هنگام مصاحبه با پاریس ریویو داستان را به کوه یخ شناور، داستان تشبیه می‌کند و می‌گوید: من همواره سعی می‌کنم که بر اساس قانون توده‌های یخ شناور، داستان بنویسم.



تصویر شماره ۲- نماهایی از فیلم پول ساخته برسون



هفت هشتم توده یخ زیر آب و بخش اندکی از آن روی آب است). یکی از ویژگی‌های سبکی فیلم‌های برسون سبک بازیگری بی‌طرفانه و خونسرد بود که به اندازه‌ای مهم بود که در نظریه‌های سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۸ مطرح شود. سبک برسون یک سبک اساسی است که برای درک سبک بازیگری بسیاری از مدرنیست‌های این دوره مانند آنتونیونی، فدریکو فلینی<sup>۲۸</sup>، گدار و میکلوش یانچو<sup>۲۹</sup> می‌تواند بکار برده شود (kovacs, 2007, 441). این ویژگی سردی روایت را در آثار شهید ثالث هم می‌توان یافت. حتی استفاده از مناظر طبیعی کمکی به کاستن از حس دل‌تنگی و دربند بودن نمی‌کند. فیلم‌های خاطرات کشیش روستا، موش، ناگهان بالتازار و لانسلودولاک که در فضاهای باز و مناطق روستایی رخ می‌دهند



تصویر شماره ۳- نماهایی از فیلم دوران بلوغ شهید ثالث

همواره با شکل قاب‌بندی، نور و تأثیر جانکاه پاییز بر مناظر، همچنان شخصیت‌ها را درون محبسی بزرگ قرار می‌دهند (خوش‌بخت، ۱۳۸۸، ۱۲۴-۱۰۹). این در مورد فیلم‌های شهید ثالث چون یک اتفاق ساده، طبیعت بیجان، درخت بید و.. نیز صادق است. برای نمونه نگاه کنید به تصاویر سرد، بی‌روح و گذرای محیط در فیلم دوران بلوغ خصوصاً در فصل سفر مادر و پسر بچه با قطار. چشم‌اندازها یکسره مرده و خاموشند (تصویر شماره ۳).

**حذف دانای کل و پرهیز از لحن قطعی در روایت**  
در دیدگاه دانای کل، راوی همه چیزدان به شرح و تفسیر روایت می‌پردازد. این عمل مغایر با اصول اولیه داستان‌های مینیمال در نظر گرفته می‌شود. در داستان‌های مینیمال روایتگر باید با پرهیز از هرگونه قضاوت، بدون کمترین احساسات و دخالت عاطفی ماجرا را بیان کند. در اکثر داستان‌های مینیمال «دیدگاه عینی» در نظر گرفته می‌شود. دیدگاه عینی این امکان را به نویسنده می‌دهد که با برداشت بیرونی از رخداد و با به تصویر کشیدن آن، درگیر فضای ذهنی و درونی شخصیت نشود. نویسنده به مانند دوربینی فقط تصویرسازی می‌کند تا بدین شکل متنی خونسرد و به دور از جبهه‌گیری و نظردهی پیش روی خواننده قرار دهد. روایت، شکل و نقش تماشاگر در فیلم‌های شهید ثالث به گونه‌ای است که «چتمن» بر ادامه بررسی نظریه دیوید بوردول درباره روایت سینمایی می‌گوید. چتمن بر این باور است که بیننده روایت فیلم را بازسازی می‌کند، نه این که آن را می‌سازد و این بدان معناست که روایت فیلم هم شالوده‌ی بازسازی را فراهم می‌کند و هم بر آن نظارت دارد (نیک فرجام، ۱۳۸۶، ۷۵). در فیلم‌های شهید ثالث عناصر فرمی به مثابه گزینه‌ها هستند، چرا که وقتی هنرمند بر بهترین شیوه بیان مسائل اساسی درنگ می‌کند، آرایه‌ای از گزینه‌ها را در مقابل خود دارد. این عناصر فرمی انتخابی که نقشی پیش برنده در روایت فیلم نیز دارند

مانع از بروز لحنی قطعی در روایت اثر نیز می‌شوند. در فیلم خاطرات یک عاشق شهید ثالث (تصویر شماره ۴) و فیلم جیب‌بر روبر برسون راوی نه دانای کل بلکه شخصیت اصلی خود فیلم است که فقط سطح ظاهری اعمالش - و نه دلیل و توجیه درونی‌شان - را بازگو می‌کند. هر آنچه می‌بینیم پیشاپیش توسط این راوی گفته شده است. اگر چه در این فیلم‌ها هیچ هیجان و تعلیقی وجود ندارد اما احتمال هر نوع تعلیق نیز با این گفتار متن پیش از کنش، از میان می‌رود. او می‌گوید که گریستم و می‌بینم که گریه می‌کند. این نوع مضاعف‌سازی کنش‌ها به نوعی تحقیر واقعیت نمایشی و فیزیکی صحنه است و به قول سوزان سانتاگ<sup>۳۰</sup> «تداوم معمول عاطفی را هم متوقف می‌سازد و هم تشدید می‌کند». به عنوان مثال در صحنه بسیار کوتاه گریستن زندانی، عمل گریستن که یکی از ساده‌ترین روش‌های تحریک احساس است تماشاگران در فیلم‌هاست به نمایشی سرد بدل می‌شود که در آن احتمال قطع امید زندانی تماشاگر را به فکر فرو می‌برد. اما در همان زمان احساساتی بسیار درونی از هم‌ذات‌پنداری و شراکت در رنج و گریستن او تماشاگر را به سختی تکان می‌دهد. آنچنانکه در فیلم یک اتفاق ساده سردی چهره محمد زمانی تصویری تکان‌دهنده از مرگ را نمایان می‌سازد.



تصویر شماره ۴- نمایی از فیلم خاطرات یک عاشق شهید ثالث

سینما هنر نشان دادن هیچ است (روبر برسون) فضا- زمان منحصر به فرد فیلم‌های شهید ثالث و برسون بدون دخالت مستقیم معماری- مانند سینمای آنتونیونی- و بدون به‌کار بردن تکنیک‌های پیچیده در کار با دوربین یا تدوین صوت و تصویر- همچون جوزف ون اشترنبرگ<sup>۳۱</sup> و اورسن ولز<sup>۳۲</sup>- شکل می‌گیرد. همچون معماری مدرن آنها نه از افزودن، بلکه از کاستن جان می‌گیرند. از دهه ۱۹۶۰ به این سو مرتباً از برسون سوال می‌شد که چرا در فیلم‌هایش دیگر تصاویری از دست که در خاطرات کشیش روستا دیده می‌شود، مانند تصویری از کشیش جوان که کنار درختی کهنسال و زیبا ایستاده، تکرار نمی‌شوند. پاسخ برسون معمولاً چنین بود: «در آن زمان تصاویری این چنین مرا جذب می‌کرد اما گذشت زمان و تجربه فراوان لازم است تا فقط آنچه ضروری است آفریده شود». به نظر برسون برخلاف یک نقاش که تصمیم می‌گیرد که در نقاشی‌اش چه چیزی را بگنجاند، یک فیلمساز باید تصمیم بگیرد که چه چیزهایی را از فیلمش حذف کند و از کاستن به آفرینش برسد. او باید بتواند در فاصله‌ای درست از موضوع قرار بگیرد. برای او در یک لحظه بخصوص تنها یک نقطه در فضا وجود دارد که می‌تواند و باید مورد توجه قرار بگیرد، جان خواهند گرفت و معادلی شایسته برای «حقیقت» خواهند بود. او با مثالی نقش خود را به عنوان فیلمساز چنین می‌بیند: یک روز دگای نقاش که داشت سعی می‌کرد شعر بگوید به مالارمه شاعر برخورد و به او گفت «من سعی داشتم که شعری بگویم اما هیچ اندیشه‌ای به ذهنم راه پیدا نمی‌کند». مالارمه پاسخ داد: «اما شعر را با اندیشه نمی‌نویسند با کلمات می‌نویسند». در سینما هم همینطور است شما فیلم را از نمایش زندگی نمی‌سازید بلکه از کنارهم گذاشتن تصاویر می‌سازید. نگاه کنید به آثار آنتوان پاولوویچ چخوف<sup>۳۳</sup> و ادگار آلن پو<sup>۳۴</sup> و نیز گزارش‌های خبری همینگوی. آثار سینمایی سهراب شهید ثالث و برسون همزمان از عناصر روایی و غیرروایی (خطی

و غیر خطی) بهره می‌برد. روایت غیرخطی که نام دیگرش روایت تجربی است، قراردادهای روایت خطی را به عمد می‌شکند. رابرت مک کی<sup>۳۵</sup> روایت غیرخطی را به دو دسته «خرده پیرنگ»<sup>۳۶</sup> و «ضد پیرنگ»<sup>۳۷</sup> تقسیم می‌کند.

خرده پیرنگ‌ها در واقع داستان‌هایی مینیمالیستی‌اند با خواص همچون پایان باز، کشمکش درونی تعدد قهرمان و قهرمان منفعل. در فیلم‌های ضد پیرنگ نه تنها از عناصر مینیمال، بلکه از زمان غیرخطی روابط غیرعلی و واقعیت‌های ناهمگون استفاده می‌شود (گذرآبادی، ۱۳۹۳، ۱۲۴). فیلم‌های شهید ثالث با توجه به آنچه گفته شد بیشتر به روایتی خرده پیرنگ شبیه است تا ضد پیرنگی، علاوه بر آنچه گفته شد فیلم‌های شهید ثالث آثاری توصیفی هستند که این آثار بیشتر در ساختارهای غیرخطی بکار می‌رود. در ساختار توصیفی داستان روی حرکت پیش‌رونده وقایع متمرکز نیست، بلکه یک موقعیت را توصیف می‌کند. فیلم‌های شهید ثالث، همانند آثار برسون شخصیتی را نمایش می‌دهد که در موقعیتی گرفتار شده است. فیلم‌های توصیفی می‌توانند تکه‌ای از زندگی را به نمایش بگذارند و گاهی ماهیت ایستای زندگی و تکراری بودن آن را برجسته کنند. در این آثار، شخصیت‌ها به جای اینکه محرک وقایع باشند، اغلب قربانی وقایع‌اند. محرک‌ها در خارج پرده قرار دارند و گاهی تعامل اندکی با شخصیت‌هایی دارند که در تصمیمات آنها گرفتار شده‌اند. فیلم توصیفی معمولا شکیبایی بیش‌تری از مخاطب طلب می‌کند، چون به سوی هدفی منفرد و خاص پیش نمی‌رود. فیلم توصیفی غالبا انفعالی است، نه کنشگر و حتی ممکن است ایستا به نظر برسد. موقع تماشای فیلم‌های توصیفی ممکن است احساس کنیم خیلی دور نشسته‌ایم - دور از وقایعی که در فیلم جریان دارد. برای آنها جزء نشانه کل است و تأثیر محیط را نه در آشکارترین و شاخص‌ترین المان‌ها بلکه در ابژه‌هایی کوچک باید جستجو کرد که روزمرگی از شدت وضوح و حضور آنها کاسته

است. این ابژه‌ها قادرند پرده‌های زائد را کنار زده و حقیقت درونی مکان را آشکار کنند. ممکن است چندان نگران سرنوشت شخصیت‌ها نباشیم، چون داستان نمی‌گوید دقیقا از چه کسی و چه چیزی باید حمایت کنیم. در اکثر فیلم‌های توصیفی، نشانه‌هایی از پیش روی خطی به سوی نقطه اوج مشاهده کرد، اما به ندرت با ساختارهای قوی روبه‌رو هستیم. ممکن است بتوانیم کاتالیزور یا حادثه‌ای محرک را پیدا کنیم. ممکن است گاهی نقطه عطف هم وجود داشته باشد. رویدادی که مسیر داستان را در گذر از پرده‌ای به پرده بعد تغییر می‌دهد. اما نقاط عطف معمولا غایب‌اند و ممکن است نقطه اوج، محو و فاقد قدرت و شدت باشد (همان، ۱۳۰). از دیگر مولفه‌های اصلی فیلمنامه‌های مینیمال عنصر ابهام است که در انواع ساختارهای غیرخطی و خطی رواج دارد، عدم قطعیت و تضاد آشکار در معنا یا تفسیر اخلاقی رویدادهای اثر هنری. یکی از رایج‌ترین نمونه‌های ابهام، پایان باز است که در آن سرنوشت شخصیت اصلی در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند (خاطرات یک عاشق، گیرنده ناشناس). بیننده باید شخصا پایانی برای داستان تصور کند، البته نشانه‌هایی وجود دارد، اما پله‌ی آخر را عمداً به عهده بیننده می‌گذارد. ساموئل بارکلی بکت<sup>۳۸</sup>، یکی از استادان مسلم فن ابهام در نمایشنامه‌نویسی درباره در انتظار گودو می‌گوید: مهم‌ترین کلمه، کلمه (شاید) است. کسان دیگر در توصیف معنای این نمایشنامه نوشته‌اند: درام عدم ارتباط یا مرثیه‌ای خنده‌دار بر شکست فرد در برقراری ارتباط با دیگران، شهادی که بیرون از فضا و زمان ایستاده است. قهرمان منفعل کسی است که در واقع آرزویی ندارد و در نتیجه برای رسیدن به آن دست به کنش نمی‌زند. فیلم دوران بلوغ در آثار ثالث تنها فیلمی است که فرد در آن مقداری منفعل نبوده برای رسیدن به یک آرزو (خریدن دو چرخه) دست به کنشی می‌زند و همچنین دریافت پول در ازای رساندن مواد غذایی به پیرزن همسایه. البته این در حالی است که این کنش اندک هیچگاه



تبدیل به نیرو محرکه‌ای قوی و مبنای رشد و تحول عاطفی شخصیت هرچند اندک مانند فیلمهای برسون در آثار شهید ثالث نمی‌گردد.

### عدم تعدد مکان و زمان (طراحی موقعیت‌های تکرارشونده):

در فیلم‌های مینیمال زمان و مکان تغییر نمی‌کند. داستان تنها برشی از یک واقعیت است و به بیان یک رخداد با تعداد شخصیت اندک می‌پردازد. از این رو در داستان‌های مینیمال زمان رویداد و حوادث بسیار کوتاه است، اغلب داستان‌های مینیمالیسم در زمانی کمتر از یک روز، چند ساعت و گاهی چند لحظه اتفاق می‌افتد (علیزاده، ۱۳۹۲، ۶۵). تمامی فیلم‌های سهراب شهید ثالث و برسون اینگونه‌اند. در فیلم‌ها هیچگونه پرش به آینده یا گذشته دیده نمی‌شود. در فیلم یک اتفاق ساده کابوس محمد زمانی نه در زمان گذشته و نه آینده اتفاق می‌افتد بلکه مسیر تکراری و هرروزه‌ی رفتن به ساحل و بازگشت کابوس اوست رخدادی که زمان حال و اکنون را در برمی‌گیرد (تصویر شماره ۵).

نیز شباهت دارد که در آن یک واحد یا مدول منظم پایه-بین ۲ تا ۱۲۰ بار- تکرار می‌شود و شکل بیش و کم منظمی پدید می‌آورد. مکعب باز جاد (تصویر شماره ۶) تنها اثر بسیط در این میان است که البته در آن نیز چهار وجهش تکرار شده‌اند. در اینجا همچون فیلم‌های ثالث سادگی شکل‌ها را چینش پویا یا ناپایدار پیچیده نمی‌کند و تزئین افزوده‌ای هم در کار نیست. انتزاع آنها مطلق است و ظاهر و باطنشان یکی- به این معنی که مصالح کار طوری وانمود یا دستکاری نمی‌شوند که به چیزی شباهت پیدا کنند که نیستند (افشار، ۱۳۹۶، ۳۲).



تصویر شماره ۶- مکعب باز دونالد جاد

از دیگر پارامترهایی که عدم تعدد مکان و زمان ایجاد می‌کند دوربین ایستا و حرکت‌های مشابه دوربین، محدودیت‌های حرکت دوربین، دیالوگ‌های اندک، بازی‌های بدون میمیک و فراز و فرود، وجود پاساژهای موسیقی بین سکانس‌ها یا تکرار آنها در چند نما یا سکانس، کمترین میزان برش (قطع) هستند که بسیار در فیلم‌های سهراب شهید ثالث شاهد آن هستیم. در فیلم اتوییا قطعه‌ای معمولاً در لحظاتی که دوربین به سمت شخصیت پیش می‌رود مدام تکرار می‌شود. این محدودیت حرکت دوربین را در فیلم‌های یاسوجیروازو<sup>۳۹</sup> فیلمساز مینیمالیست ژاپنی نیز شاهدیم. یکی از دلایل این کاهش همچون فیلم‌های اوزو حفظ کمپوزیسیون صحنه است. با این تفاوت که در فیلم‌های اوزو مثلاً با حفظ یک



تصویر شماره ۵- نمایی از یک اتفاق ساده (کابوس محمد زمانی)- شهید ثالث

عدم تغییر مکان و زمان باعث موقعیت‌های تکرار شونده در فیلم‌ها می‌شود. به عنوان مثال در فیلم دوران بلوغ پسر بچه مدام برای پیرزن خرید کرده و هربار کلید خانه را به دیوار آویزان می‌کند. این تکرار موتیف‌ها به تکرار در آثار هنرمندان تجسمی



تصویر شماره ۷- نماهایی از فیلم طبیعت بی جان شهید ثالث

### ژرفای نهفته در پس تصاویر و کلمات

در روایت مینیمال با داستان‌های مکاشفه‌ای یا داستان‌های آنی روبرو هستیم. در این نوع از روایت‌ها خواننده با پایان غافلگیرکننده روبه‌روست، یک ضربه، یک نکته سنجی با ظرافت خاص، یک چرخش هنرمندانه، یک شوک که باعث تلنگر ذهنی در خواننده شده و او را به مکاشفه و تفکر وامی‌دارد. آثار مینیمال در عین سادگی تأویل پذیرند. پایان بی‌نقطه و به سامان نرسیده آنها انگیزه‌ای است برای خواننده و بیننده، برای جلب مشارکت او برای ساختن و ادامه اثر (علیزاده، ۱۳۹۲، ۶۹). در فیلم‌های شهید ثالث بیشتر با مکاشفه مخاطب مواجه‌ایم تا مکاشفه قهرمان یا شخصیت‌های فیلم‌ها. اگر مکاشفه برای قهرمان باشد، اطلاعات جدید و غافلگیرکننده او را به تصمیم‌گیری و حرکت در مسیر تازه وامی‌دارد. این در حالی است که همه شخصیت‌های اصلی فیلم‌های شهید ثالث عموماً فاقد این خصیصه هستند. مکاشفه مخاطب لحظه‌ای است که او - نه قهرمان - به اطلاعات جدید و مهمی دست می‌یابد (گذرآبادی، ۱۳۹۳، ۱۱۱)، ولی در آثار شهید ثالث این باعث گشایش شگرف در جایی از پیرنگ نمی‌شود.

### عدم نمایش مستقیم احساسات

در کنار ابهام‌های رایج در فیلم‌های شهید ثالث و

کمپوزیسیون در مورد کاراکتری که در حال دویدن است. دوربین قاب ثابت را با تراولینگ حفظ می‌کند (Bordwell, 1988, 412). اما در فیلمی مانند اتوپیا حفظ کمپوزیسیون در مورد کاراکتری است که ساکن می‌باشد. در واقع هر کجا فیلمسازی ترجیح می‌دهد خود را به ابزاری خاص چنانچه در بالا گفته شد محدود کند و عامرانه از شگردهای دیگر صرف نظر کند به رویکردی مینیمالیستی نزدیک می‌شود. این رویکرد را می‌توان در موج نوی سینمای فرانسه و در آثار فیلمسازانی مانند اریک رومر<sup>۴۰</sup>، فرانسوا تروفو<sup>۴۱</sup>، کلود ژابرو<sup>۴۲</sup> و مهم‌تر از همه گذار مشاهده کرد و نیز در آثار برخی از فیلمسازان اروپای شرقی چون کریشتف کیشلوفسکی<sup>۴۳</sup> و رومن پولانسکی<sup>۴۴</sup>.

برسون در هر صحنه معمولاً فقط از یک یا دو نمای ثابت استفاده می‌کند و در صورتی که این صحنه (مثلاً اتاق جیب بر با سلول زندانی محکوم به مرگ) در فیلم تکرار شود او صرفاً همان نماها را بی‌کم و کاست تکرار می‌کند و دوربین را به هیچ وجه در زاویه و نقطه جدیدی قرار نمی‌دهد. شگردی که در سبک شهید ثالث و فیلمساز دیگر مینیمالیست کوریسماکی قابل مشاهده است. به این شکل او برای هر صحنه/ مکان یک دستور زبان بصری ویژه خلق می‌کند که به تمامی فیلم قابل توسعه است. تکرار به عنوان وسیله‌ای برای ادراک درونی فضا به کمک تماشاگر می‌آید. تکرار نما باعث می‌شود تا دستور زبان ویژه آن صحنه و کل فیلم را بیاموزیم. ما منظری را، هر قدر گنگ، آن قدر جلوی چشم داریم تا بتوانیم احساسی کامل از آن به دست آوریم. این باعث می‌شود تا به جای دیدن فضا آن را حس کنیم. چشم‌اندازها یکسره مرده و خاموشند. رویکردی که در فیلم‌هایی چون یک اتفاق ساده، درخت بید و طبیعت بیجان (تصویر شماره ۷) نیز شاهد آنیم.

منتقل‌کننده حس اسارت و در بند بودنند. برهنگی دیواره‌ها همه نگاه را متوجه شخصیت‌هایی می‌کند که در رنج به سر می‌برند. استفاده برسون و شهید ثالث از دیواره‌ها مانند این است که شخصیت‌ها برای مصاحبه‌ای طولانی که تمام روحيات و درونی‌ترین نیاتشان را هویدا می‌کند در مقابل پس‌زمینه‌ای روشن و ساده ایستاده‌اند.

### ایجاز

مینیمالیست‌ها معتقدند وقتی صاحب اثر زیاد توضیح می‌دهد، مشارکت خواننده را از بین می‌برد. آنان معتقدند داستان مینیمال مانند یک عکس از یک موقعیت است. در این گونه داستانی، نویسنده تنها باید ببیند و سپس دیده‌های خود را مجسم و تصویر می‌کند تا مخاطب همچون فردی فعال از پس دریافت‌ها برآید (علیزاده، ۱۳۹۲، ۱۸). سهراب شهید ثالث همچون فیلمسازان مینیمالیستی چون برسون در آثارش هیچ چیز را به گونه‌ای کامل نشان یا توضیح نمی‌دهد. در فیلم‌های برسون هرگز تمامی کلبه‌ی کشیش جوان آمبریکور یا سلول فونتن را نمی‌بینیم. هرگاه مجموعه آن‌ها را که بخشی از این دو مکان را به ما نشان داده‌اند در ذهن خود کنار هم بچینیم، باز مکان خالی خواهیم داشت (احمدی، ۱۳۸۶، ۱۳). تفاوت شهید ثالث و برسون در اینجاست که بخش حذف شده‌ی مکان در فیلم‌های برسون همواره سرچشمه‌ی حادثه‌ای نامنتظره، شگفتی، یا ادراکی معنوی است در حالی که فیلم‌های شهید ثالث عموماً فاقد این عواملند.

حتی عناصری چون رازگونگی، نمادگرایی یا تمثیل که در آثار برسون نمایان است به حداقل ممکن در فیلم‌های شهید ثالث چون فیلم خاطرات یک عاشق می‌رسد. برسون همواره از راه حذف بخش‌هایی از مکان یا کلام بازیگران با یاری گرفتن از ایجاز، اشارت و خلاصه‌گویی، همواره از تماشاگران آثارش چیزهایی را پنهان می‌کند. روش حذف در فیلم‌های شهید ثالث چون برسون تنها شامل مکان یا عناصر

برسون، مانند ابهام در روایت و ابهامی که درباره احساسات واقعی شخصیت‌ها را از نحوه بازی نابازیگران به بیننده دست می‌دهد، ابهام در فضا نیز مهم‌ترین و موثرترین بخش دنیای آنان را تشکیل می‌دهد. زندانی یک محکوم به مرگ گریخت می‌گوید («ومن گریه کردم») و سرش را روی دست‌هایش می‌گذارد. آیا او واقعا گریه کرده؟ آیا میشل در جیب بر از مرگ مادرش متأسف شده است؟ در این جا فقدان نمایش مستقیم احساسات، برخلاف تمام مکاتب رایج بازیگری، نوعی ابهام مضاعف به شخصیت‌های برسون می‌بخشد. این همان وضعیتی است که در مورد شخصیت‌های فیلم‌های شهید ثالث نیز صادق است. مدل‌ها نمی‌توانند دنیای پیرامونشان را دریابند و به ادراکی روشن از آن چه احاطه‌شان کرده دست یابند.



تصویر شماره ۸- نمایی از فیلم خاطرات یک عاشق شهید ثالث

دور شدن از ذهنیت پرسپکتیوی و قراردادی از جهان، شخصیت‌ها را هر چه بیشتر متوجه درونشان می‌کند و پس از آن مجموعه‌ای از کشمکش‌های ذهنی آغاز می‌شود و پرسش‌های بسیاری شکل می‌گیرند که الزاما برای همه آنها پاسخی وجود ندارد. مونیکا در فیلم خاطرات یک عاشق شهید ثالث چگونه به قتل می‌رسد و بعدتر جسدش در زیر تخت شخصیت اصلی نهران می‌گردد؟ (تصویر شماره ۸). در این مرحله تنها نشانه معماری که به وضوح قابل دریافت است، نقش دیواره‌ها و فضا است. سطوحی زمخت و سنگین

تصویری نمی‌شود، بلکه گفتار را نیز شامل می‌شود. ما در این گفتگوها از زندگی درونی یا فکرای شخصیت‌ها هیچ چیز نمی‌شنویم. آنان در این مورد خاموش‌اند. این کاستن کارکردی شعرگونه دارند و چون شعر کوتاه هایکو بر وزن و اژه‌ها و تصاویر می‌افزایند. شهید ثالث هنر ایجاز را که بیشتر از آن شعر بود وارد سینمای ایران کرد. برسون و شهید ثالث گاه مهمترین نکته‌ها را به عمد کوچک جلوه داده و با اشاره‌ای از کنارشان می‌گذرند. این کاهش به عمد بر شدت لحظه می‌افزاید. چنانکه در هایکوی اصیل نیز بر وزن و اژه‌ها افزوده می‌گردد.



تصویر شماره ۹- نمایی از فیلم دوران بلوغ شهید ثالث

به عنوان مثال مداد کشیش در فیلم خاطرات کشیش روستا همواره همچون چیزی بی‌اهمیت نشان داده شده است، گاه نشانه‌ای است برای یافتن صفحه‌ی کتابی، گاه درون دفتر پنهان می‌شود. هرگز تصویری از آن روی میز نمی‌بینیم. اما کنش نگارش در زندگی کشیش بسیار مهم است. در فیلم دوران بلوغ شهید ثالث، پسر بچه همواره کلید خانه پیرزن نابینا را در دست دارد که به عنوان یک عنصر برای رسیدن او به پول لازم برای خریدن دو چرخه اهمیت حیاتی دارد (تصویر شماره ۹). برسون می‌گوید: «برای من تصویر قابل قیاس با واژه در یک جمله است. شاعر مجموعه کلامی خاصی را برمی‌گزیند و علت گزینش واژه‌ها بطور معمول، ناروشن باقی می‌ماند. واژه‌هایی

که بیشتر مورد استفاده و معمولی‌ترند به این دلیل که در جای درست خود قرار گرفته‌اند نتیجه‌ای شگفت‌آور به دست می‌دهند» (همان، ۱۸).

اجازه بدهید فیلم جیب بر را به عنوان یک نمونه در نظر بگیریم. نماهای آغازین فیلم فردی را در نمای بسته<sup>۴۵</sup> نشان می‌دهد که نزدیک به کیف یک خانم است. از دست یک خانم یه مقدار پول در می‌آورد و به یک مرد می‌دهد که پس از آن می‌رود تا یک پیشنهاد در شرط‌بندی مسابقه اسب دهد. سپس میشل شخصیت اصلی را می‌بینیم که در کناره جاده ایستاده است. سی ثانیه طول می‌کشد که او مسابقه را ترک کند. این رویداد تقریباً یک تصویر واقعی از واقعه است. درست بعد از خروج او از مسابقه دو مأمور را می‌بینیم که به دنبال او هستند و در نمای بعدی او را می‌بینیم که ما بین آنها نشسته است. تکنیک روایت دوار همراه با دراماتولوژی صحنه‌های مختصر، یک تأثیر مهم روی بازیگری دارد (واضح است در چنین ساختمانی زمان زیادی برای بیان عمل وجود ندارد). (kovacs, 2007, 441)

در آثار فیلمسازان زیادی معماری فیلم به درک زمان و گذر آن کمک می‌کند. مثلاً زیر بام‌های پاریس<sup>۴۶</sup> ساخته رنه کلر<sup>۴۷</sup> قهرمان فیلم به زندان می‌افتد. زمان مدیدی را که در زندان است از طریق خشک کردن یک گل (که در عین حال نشان عشق او به شخصیت دیگر فیلم نیز هست) بر کف اتاق قهرمان به تماشاگر داده می‌شود. خاکی که بر یک عنصر معماری حاضر در صحنه می‌نشیند ناخودآگاه موید طول زمانی است که در داستان سپری شده است. در سینمای برسون به دلیل بسته بودن نماها و تبدیل عناصر معماری (به خاطر زوایای دوربین او معمولاً دیواره‌ها، پنجره‌ها و درها تنها عناصر حی و حاضر نما هستند) به اجزایی آبسستره، درک گذر زمان تنها با اشارات مستقیم گفتار متن و احياناً فیدهای طولانی ممکن می‌شود. او فضا و اجزای میزانشن را برای نمایش زمان نادیده می‌گیرد. بارها در فیلم‌های دیگر دیده‌ایم که چگونه با بلند



می‌شویم که از حقوق اجتماعی و سیاسی خود محروم شده است (تصویر شماره ۱۰). فیلم آخرین تابستان گرابه، روایت حیات دیتریش گرابه نمایشنامه تلخ اندیش و بدبین دوره بیدرمایر آلمان است. یا در فیلم گیرنده ناشناس با عدم ارتباط عمیق میان زن و مرد و سرانجام نافرجام رابطه‌شان مواجه‌ایم که با زندگی مهاجرت و مسائل سینمایی آن دوره آلمان در هم آمیخته است.

برسون با نمایش شخصیت (شخصیت‌پردازی) توسط بازیگر مخالف است. او طرحی را برای شخصیت‌پردازی توسط مدل‌ها می‌دهد که ادعا می‌کند برای سینما مناسب است. یک بازیگر نقش‌های مختلفی را ایفا می‌کند که هرکدام متفاوت از شخصیت خود اوست. ولی همزمان یک بازیگر نمی‌تواند به طور کامل شخص دیگری باشد. بنابراین بازیگر همیشه سعی می‌کند که شخص دیگری باشد و این به عنوان یک باری مصنوعی به پایان می‌رسد. یک بازیگر نمی‌تواند کاملاً با نقشش یکی شود در مقابل یک «مدل» همواره یک فرد است. نقشی که او بازی می‌کند اساساً همان نقش او در واقعیت است. به این معنی، مدل هیچ کسی را بازی نمی‌کند یک فرد روی پرده همان مدل است.



تصویر شماره ۱۰- نمایی از فیلم نظم شهید ثالث

مدل فردی منحصر به فرد است که هیچ قصدی ندارد و هیچ آگاهی ندارد که آنها را به الگوهای رفتارهای

کردن متناوب ریش یک زندانی یا نمایش مندرس شدن لباس‌هایش گذر زمان و مدتی که در بند بوده را نشان می‌دهند. در تمام طول فیلم یک محکوم به مرگ گریخته است نه محاسن زندانی اندکی رشد کرده و نه لباس‌هایش تغییر می‌کنند. این روش که می‌تواند کاملاً برشتی قلمداد شود و به تماشاگر حسی از «غیر واقعی بودن» بدهد. در عین حال او را کاملاً خلع سلاح می‌کند: تماشاگر خود را ناچار در زمان نامعلوم فیلم رها می‌کند چرا که نشانه روشنی برای تفسیر آن ندارد. از یک نظر در فیلم‌های برسون فقط زمان حال وجود دارد، زمانی کاملاً واقعی که با استفاده از تمهیدهای سینمایی کوتاه و بلند شده است. شاید کلید همذات‌پنداری تماشاگر با قهرمانان برسون (و شهید ثالث)، علیرغم روش‌های فاصله‌گذارانه این فیلم‌ها، در این احساسات زمانی خارق‌العاده نهفته باشد، حسی که گمان می‌کنید همه چیز هم چون زندگی از آن‌ها و لحظه‌های گذرایی تشکیل شده است که به سختی ثبت می‌شوند (خوش‌بخت، ۱۳۸۸، ۱۲۴-۱۰۹).

### شخصیت‌پردازی‌ها

شخصیت در آثار مینیمال معمولاً افراد عادی جامعه و مردمی افسرده حال هستند که در روزمرگی‌های زندگی دست و پا می‌زنند و اکثراً به عدم ارتباط‌های عاطفی و تنهایی انسان توجه دارند. در روایت مینیمال خواننده با لایه اول شخصیت روبه‌روست و کمتر با گذشته شخصیت سر و کار دارد. نویسنده داستان مینیمال معمولاً انسانهایی را به تصویر می‌کشد که در فشار روانی- اجتماعی و تهاجم تکنولوژی گرفتار آمده‌اند.

در روایت‌های مینیمال شخصیت‌ها معدود و گاه یکه و یگانه‌اند و کمتر تنوع شخصیتی داریم، چرا که داستان‌های مینیمال، طرح روایت از یک موقعیت خاص و موجز سخن می‌گویند. در فیلم نظم ما با زندگی اجتماعی غیر قابل تحمل شخصی روبه‌رو



## نتیجه

در بررسی فیلم‌های سهراب شهید ثالث حضور مشخصه‌های سینمای مینیمالیستی از همان نخستین فیلمش بارز است. او برای دوری از سنت غالب فیلمسازی در ایران و حتی جهان شیوه‌هایی نوین را پی‌ریزی کرد. بسیاری از مشخصه‌های آثار وی از جمله مینیمالیسم را می‌توان گواه بر نگاه ایده‌آل‌گرا، سرد، فرمالیستی و مدرن او دانست. این دیدگاه نمایانگر هم‌گامی وی با سینمای پیشرو آن زمان جهان و بسیار فراتر از آن دوره ایران دارد. اگر برسون به قول گذار استاد حذف است شهید ثالث گاه از او پیشی می‌گیرد، فشرده‌سازی که برخلاف برسون رویکردی استعلایی نداشته و تا منتهی درجه به سوی سکوت پیش می‌راند.

پی نوشت:

- 1- Robert Bresson
- 2- David Burliuk
- 3- John Anthony Karen
- 4- Ronald Jad
- 5- Ludwig Mies van der Rohe
- 6- Rudolf Julius Arnheim
- 7- Germaine Dulac
- 8- Man Ray
- 9- Fernand Léger
- 10- Buster Keaton
- 11- Harold Lloyd
- 12- Jacques Prévert
- 13- Robert Bresson
- 14- Jim Jarmusch
- 15- Sojir Ozou
- 16- Chantal Akerman
- 17- Aki Kaurismäki
- 18- Gus Greene Van Sant Junior
- 19- The Match Factory Girl
- 20- Le Corbusier
- 21- Metonymic minimalism

عمومی متصل کند. به نظر می‌رسد برسون می‌خواست بگوید که مدل به شیوه‌ای غیرانسانی عمل می‌کند. این بخشی از شخصیت حقیقی (واقعی) فرد است، اما بخشی است که با عقلانیت مرتبط نیست. این مدل یک انتزاع روانشناسی غیرمنطقی است. غیرمنطقی در اینجا به معنی امری مهمل و امری حیوانی نیست. این به جای یک رفتار است که از خارج معین نمی‌شود. این کاملاً مستقل است و غیرممکن است که با انگیزه‌ای معمولی توضیح داده شود. مدل باید بدون هیچگونه تلاشی برای بیان انگیزه‌های درونی مانند یک ماشین هوشمندانه عمل کند. علت در مدل‌ها وجود ندارد و مدل نباید به نحوی عمل کند که بتوان آن را بر اساس عمل فردی اجتماعی، اخلاقی، با انگیزه‌های عملی تفسیر کرد. برسون می‌گوید اشیاء و اشخاص رمز و راز مشابهی دارند و ضروری است که اشیاء و اشخاص فیلم به سرعت با یکدیگر هماهنگ شوند. ویژگی مرکزی مینیمالیسم برسون کاهش ارتباطات انسانی است. این همان ویژگی سبکی برسون است. استقلال، عینیت کاراکتر (شخصیت‌های او) و... بدین ترتیب آنها به یک حس خالی تبدیل می‌شوند. آزادی شخصیت‌ها در تجزیه و تحلیل نهایی به عنوان یک رفتار خام یا مکانیکی خاص در نظر گرفته می‌شود (kovacs, 2007, 441). تمامی این فیلم‌ها عمدتاً تک شخصیت‌هایی را نشان می‌دهند که سرخورده و مأیوسند، این یأس یا در مواجهه با برقراری رابطه با دیگری یا سرخوردگی از نظام حاکم سیاسی و اجتماعی است که در آن زندگی می‌کنند. در نقد شخصیت‌های داستانی مینیمال آمریکا آمده است: گویی آنها هیچ حرکتی ندارند و شخصیت‌های داستان فلج کامل هستند. در آثار مینیمال شخصیت‌ها بسیار ساده خلق شده‌اند و برخلاف اصول انواع دیگر داستانی، میل به درگیری و حادثه‌آفرینی ندارند. معمولاً در این آثار شخصیت ایستا است و در پایان تحول آن چنانی نمی‌پذیرند، و باورها و نگرشش تغییر چندانی نمی‌یابد (کولایی و ابوخیلی، ۱۳۹۳، ۹۶).

- 22- Michelangelo Antonioni
- 23- Analytical minimalism
- 24- Expressive minimalism
- 25- Ernst Ingmar Bergman
- 26- Carl Theodor Dreyer
- 27- Ernest Hemingway
- 28- Federico Fellini
- 29- Miklós Jancsó
- 30- Susan Sontag
- 31- Josef von Sternberg
- 32- Orson Welles
- 33- Anton Pavlovich Chekhov
- 34- Edgar Allan Poe
- 35- Robert Mckee
- 36- Miniplot
- 37- Antiplot
- 38- Samuel Barclay Beckett
- 39- Yasujirō Ozu
- 40- Éric Rohmer
- 41- François Truffaut
- 42- Claude Chabrol
- 43- Krzysztof Kieślowski
- 44- Roman Polanski
- 45- close-up
- 46- Sous les toits de Paris
- 47- René Clair

#### فهرست منابع

- احمدی، ب (۱۳۸۶)، باد هر جا که بخواهد می‌وزد، نشر مرکز، ۲۸۶ ص
- افشار، ح (۱۳۹۶)، مینیمالیسم، نشر مرکز، ۹۰ ص
- خوش بخت، ا (۱۳۸۸)، معماری سلولوئید، انتشارات حرفه هنرمند، ۲۸۸ ص
- علیزاده، ف (۱۳۹۲)، داستان مکاشفه، نشر قطره، ۱۴۸ ص
- کولایی، م. ابوخیلی، ر (۱۳۹۳)، ماهیت‌شناسی مینیمالیسم و بررسی داستان‌های مینیمال فارسی از آغاز تا امروز، نشر میترا، ۳۲۰ ص
- میرهادی، ک (۱۳۸۰)، «جنگلی که از بذر مینیمالیسم روئید»، مجله‌ی گلستانه، شماره ۲۶، ص ۲۹-۲۵
- نیک فرجام، ا (۱۳۸۶)، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، انتشارات مینوی فرد، ۳۲۰ ص

- Bordwell, D. (1988). Ozu and the Poetics of Cinema. BFI publishing. Pp.416
- Kovacs, A. B (2007). Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980 . Pp.441