



شهید ثالث و زندگی «روزمره»

کریستوفر ملکم گو، ترجمه: صالح نجفی

تعریف خود مفهوم «روزمره» کار بسیار دشواری است. نمی‌توان گفت دقیقاً چه چیز زندگی «روزمره» را می‌سازد. آنچه ممکن است برای فیلمسازی که در اوایل دهه ۱۹۷۰ میلادی (دهه ۵۰ شمسی) فعالیت می‌کرد پیشامدی روزانه یا عادی یومیه بوده باشد احتمالاً زمین تا آسمان فرق می‌کند با تجربه‌های هرروزه و روال‌های یکنواخت فیلمسازی که همان زمان در آلمان غربی کار می‌کرده. ایون مارگولیس، در کتابی که درباره امر «روزمره ایبررنالیستی [بیش واقعیت‌گرایانه]» در فیلم‌های شانتال آکرمن نوشته نشان داده است که چگونه بازنمایی‌های سینمایی زندگی روزمره در سراسر قرن بیستم پیوندی تنگاتنگ با بحث‌های دامنه‌دار و پیگیر در مورد مفاهیم مربوط به رئالیسم [واقعیت‌گرایی] در سینما داشته‌اند.^۱ بدین‌قرار چگونگی بازنمایی روزمرگی یکی از مسائل دائمی فیلمسازان کشورها و مناطق مختلف بوده است، مسئله‌ای که عاری از استلزام‌های سیاسی و اخلاقی نبوده است. همان‌طور که ری چاو [منتقد فرهنگی و متخصص سینما و ادبیات داستانی چین قرن بیستم و نظریه‌پساستعماری] در جستار تازه‌اش درباره کاربردهای روزمرگی در فیلم *راه خانه* [با عنوان اصلی «مادر و پدر من»] ساخته ژانگ ییمو (چین، ۲۰۰۰) و در *حال‌وهوای عشق* ساخته وونگ کاروای (هنگ‌کنگ/فرانسه/تایلند، ۲۰۰۰) نشان داده است، «روزمره» مفهومی انتزاعی و پرابهام است که بی‌اندازه در معرض سوءاستفاده ایدئولوژیک است.

«روزمره مقوله‌ای توخالی و مسئله‌ای حل‌نشده است که به نقدنویسان اجازه می‌دهد با رویه‌های انتقادی برگزیده خود پرسش کنند. از همین روست که هم مدافعان این مفهوم هم مخالفان آن می‌توانند از آن برای توجیه دعاوی سیاسی خویش بهره بردارند، خواه به معنای شالوده محکم واقعیت، سطح صفر بازنمایی فرهنگ، خواه به معنای مجموعه‌ای از ظواهر گمراه‌کننده که بر استثمار ایدئولوژیک سرپوش می‌گذارند، بر آگاهی کاذبی جمعی.»

چاو در ادامه می‌نویسد «به این دلایل، شاید بهتر باشد به‌جای توضیح ساده‌ استدلال‌های موافق و مخالف مفهوم روزمرگی به

کاربردهای مشخص امر روزمره در روال‌های بازنمایی بپردازیم...»^۲.

در مورد شهیدثالث، می‌توان گفت بازنمایی زندگی روزمره در کارهای او نقدی است بر جوامعی که او در آنها می‌زیست و کار

می‌کرد -نقدی بر برنامه‌های کلان مدرن‌سازی ایران و زیربنای آن در رژیم شاه، روندی که خیل عظیمی از ایرانیان «عادی» را

پشت سر نهاد و به امان خدا رها کرد، و نقدی بر تعصب و نارواداری جامعه‌آلمان و نژادپرستی پنهان آن -نقدی که در سراسر

فعالیت سینمایی آن برقرار مانده. در ضمن می‌توان گفت بازنمایی زندگی روزمره در کار او تلاشی بود برای ارائه بدیلی در برابر

قالب‌های سنتی‌تر و مسلط فیلمسازی، نه فقط در سینمای هالیوود بلکه همچنین در دیگر قالب‌های سینمایی که در ایران و

آلمان محبوبیت و رواج داشتند. همان‌طور که خود شهیدثالث می‌نویسد، آن نوع فیلم‌هایی که بر اکران سینمای ایران در دهه

شصت میلادی سیطره داشتند، یعنی هنگامی که او نوجوان بود، تابع گرایش‌های واقعیت‌گریز و رمانتیک و احساساتی بودند:

«سوی کارهای تازه‌ای چون جنوب شهر فرخ غفاری [۱۳۳۷]، بازار در قبضه فیلم‌های سخیف ایرانی و هندی بود:

رقص، آواز، شیون و زاری و چیزهایی تو این مایه‌ها. من در آنها همیشه دنبال زندگی واقعی می‌گشتم اما چیز

چندانی پیدا نمی‌کردم. یا به قول چخوف "آنها واقعیات زندگی را چنان‌که بود مثل آینه منعکس نمی‌کردند"»^۳.

در تقابل با فیلم‌های عامه‌پسند آن دوره هم در ایران هم در آلمان، ویژگی شاخص فیلم‌های شهیدثالث توداری عاطفی و لحن

غیررمانتیک و پرهیز از احساساتی‌گری بود. مسلماً در هیچ‌یک از فیلم‌های ثالث خبری از موسیقی متن نیست - و خیلی کم

شیون و زاری. او بی‌زاری خود را به صراحت از کاربرد مفرط موسیقی در عموم فیلم‌های سینمایی اظهار داشته است و اینکه

موسیقی نوعاً برای بهره‌برداری از احساسات و عواطف تماشاگر به کار می‌رود یا به قول ثالث «کلاه‌گذاشتن سر» تماشاگر. ثالث

استفاده از سروصدای محیط را ترجیح می‌دهد و می‌گوید «از نظر من، صدای باد و تندر یا قطره‌های آب حکم موسیقی

دارند».^۴ فیلم‌های شهیدثالث یقیناً این نکته را تصدیق می‌کنند. در اکثر آن‌ها نشانی از موسیقی بیرون از فضای داستان نیست یا اصلاً هیچ نوع موسیقی به گوش نمی‌آید.

به شکلی مشابه، شهیدثالث مقاله‌ای کوتاه اما گزنده در نقد چیزی نوشت که به‌زعم او نشانه‌ی امریکازدگی روزافزون صنعت سینمای آلمان غربی و نیز تمایل شدید کارگردان سینمای جدید آلمان به اقتباس از آثار ادبی «کلاسیک» می‌دانست؛ یا به تعبیر ثالث، تنبلی و کاهلی کارگردانانی که می‌کوشیدند «نواع مرده را از گور» بیرون بکشند تا بتوانند برای پروژه‌های خود بودجه دست‌وپا کنند. اقتباس‌های خود ثالث از ادبیات به شیوه‌ای متضاد با شیوه‌ی غالب صورت بست (به‌استثنای درخت بید که اقتباسی بود از قصه‌ای کوتاه نوشته‌ی آنتوان چخوف). اقتباس‌های او از آثار نویسندگان معاصرتر و گمنام‌تر آلمانی بود. برای مثال، *گل‌های سرخ برای آفریقا* اقتباسی است از رمانی به همین نام به قلم رمان‌نویس مدرن آلمانی، لودویگ فیلس [متولد ۱۹۴۶ آلمان که اکنون ساکن وین است]. رمان *ساعت آبی* (۱۹۷۷) که وقایعش در زمان جنگ می‌گذرد نوشته‌ی نویسنده‌ی یهودی آلمانی، هانس فریک، است- رمان‌نویسی که ظاهراً صاحب‌نظران ادبیات آلمان عمدتاً او را نادیده گرفته‌اند و زندگی پرمصیبتش از قرار معلوم شباهت زیادی با زندگی ثالث داشته. رمان او مایه‌ی الهام ثالث در فیلم *هانس جوانی از آلمان* بود، داستان زندگی پسر کارگری در ماه‌های آخر جنگ جهانی دوم که در نبود پدر یهودی‌اش با مادر و مادر بزرگ بیمارش زندگی می‌کند. در مجموع، مقاله‌ی ثالث از خشم و سرخوردگی آشکاری نشان دارد که یادآور دلزدگی او از صنعت فیلمسازی در ایران است.

«واقعیت زندگی در جمهوری فدرال آلمان امروز را دیگر نباید در فیلم‌های ما بازجست. عذری که می‌آورند بدتر از گناه است: می‌گویند صرفه‌ی مالی ندارد. پتانسیل اقتصادی ندارد. فرهنگ فرهنگ است و تجارت تجارت! نمی‌فهمید؟... همه‌ی آن جوان‌هایی که این روزها بدون شغل ول می‌چرخند و به‌سراغ مواد مخدر و مشروبات الکلی می‌روند، همه‌ی آن زنان طلاق‌گرفته که تنها با فرزندان خود زندگی می‌کنند. کودکانی که به‌جای پدر غالباً با پنج تا عمو و دایی آشنا

می‌شوند، یکی پس از دیگری. آیا اینها موضوعات ارزشمندی نیستند؟ در نظام دموکراتیکی مثل نظام جمهوری فدرال، آدم توقع دارد انتقاد کردن مُجاز باشد. آدم توقع دارد بتواند داستان‌هایی تلخ بر اساس واقعیات مسلم روز تعریف کند. مردم همیشه حاضرند به این قصه‌ها گوش کنند. دوست دارند دربارهٔ جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند چیزی بیاموزند.^۵

تصویری که با قدرت تمام از این نقل‌قول‌ها از ثالث در ذهن خواننده نقش می‌بندد تصویر کارگردانی آگاه به مسائل جامعه است، کارگردانی سرخورده از دشواری‌های ساختن فیلم‌هایی که دربارهٔ مسائل روزمرهٔ آدم‌های فراموش‌شده و به حاشیه رانده‌شده در جامعه کندوکاو می‌کند. همین سرخوردگی و نه‌چندان احساس بیچارگی ترمدآمیز یا تلخکامی در تبعید خودخواسته بود که ظاهراً به ثالث انگیزه می‌بخشید، سبک کارگردانی‌اش را شکل داد و مقوم ماهیت ماخولیایی و ذاتاً غیررمانتیک و کم‌تحرک بسیاری از فیلم‌هایش بود.

برداشت من از بازنمایی زندگی روزمره در سینمای شهیدثالث به میزان زیادی مدیون نظریه‌پردازی آندرو کلون (Andrew Klevan)، نویسنده انگلیسی، دربارهٔ نمایش امر روزمره در سینمای روایی است: به اعتقاد او، امر روزمره در فیلم‌های روایی به صورت نوعی فرآیند افشای غیردراماتیک ظاهر می‌شود. کلون مبنای استدلال خود را بر این ادعا می‌گذارد که نحوه بیان اکثر فیلم‌های روایی، «علناً دراماتیک، ملودراماتیک یا کمیک» است. این فیلم‌ها از «پتانسیل‌های بیان بصری بهره می‌گیرند و نیازهای تماشاگر را ارضا می‌کنند». کلون بر این اساس به بررسی این نکته می‌پردازد که بعضی فیلم‌ها «روایت‌های خود را حول محور گستره‌ای از تجربه‌های متنوع زندگی سازمان می‌دهند که از دسترس وجه قصه‌گویی ملودراماتیکی که در سینمای جهان رشد و تطور یافته است بیرون است»؛ یعنی آن «تجربه‌های زندگی که حول امور عادی یا تکراری، به‌ظاهر مبتذل یا پیش‌پاافتاده، و لحظه‌های بی‌حادثه و یکنواخت شکل می‌گیرند».^۶ کلون در میان چهار فیلمی که تحلیل می‌کند -

خاطرات یک کشیش روستا (روبر برسون، ۱۹۵۰، فرانسه)، عشق‌های یک بلوند (میلوش فورمن، ۱۹۶۵، چکسلواکی)، /اواخر بهار (یاسوجیرو اوزو، ۱۹۴۹، ژاپن)، یک قصه بهاری (اریک رومر، ۱۹۹۰، فرانسه) - مجموعه‌ای از تکنیک‌های مربوط به سبک و بازیگری در روایت شناسایی می‌کند: از حرکت ظریف دوربین، قراردعی اشیا و آدم‌ها در قاب، تا زبان بدن و تکرار ژست‌های ساده اما بامعنا توسط بازیگران جلو دوربین، نظیر سر خم کردن یک شخصیت یا شیوه خاصی در نشستن. به اعتقاد کلون، این تکنیک‌ها نمایانگر ترجیح شیوه‌های مهارشده و آرام و متین در روایت است که در تضاد است با قالب‌های سنتی‌تر قصه‌گویی در سینما که کیفیت تئاتری و احساسی (بیانگر) دارند. این قسم شیوه‌های متفاوت قصه‌گویی - بنا به توضیح کلون با ارجاع مشخص به صحنه‌ای از عشق‌های یک بلوند - از بیننده می‌خواهد تا نسبتی تازه بین خود و فیلم برقرار کند که وسایل غیرمستقیم‌تری برای افشای اطلاعات داستان برمی‌گزیند:

«بنابراین بیننده باید علاقه خود را از حس تعلیقی که ممکن است سوال‌های پیرنگ به‌وجود آورد متوجه چیزهای دیگر سازد و به‌جای آن حواس خود را متمرکز بر قالب یا فرم بدیل صحنه [یا فیلم] گرداند. بیننده باید خود را با الگوی طفره‌روی‌های این قالب جدید وفق دهد.»^۷

بنابراین، کلون وانمود نمی‌کند که تعریفی قطعی از مفهوم «روزمرگی» ارائه کرده است. کلون می‌کوشد نشان دهد حالات عاطفی پیچیده و وقایع تکراری و به‌ظاهر پیش‌یافتاده هرروزه چگونه می‌توانند به شیوه‌ای اساساً غیردراماتیک اما پرمعنی در فیلم تصویر شوند. راستش خود کلمه «افشا» (disclosure) به‌طور ضمنی دلالت دارد بر روش محتاط‌تر و مخفی‌تری در قصه‌گویی، روشی که دغدغه‌اش بیشتر برملاکردن تدریجی اطلاعات و ترغیب تماشاگر به دقت بیش‌ازپیش به جزئیات کوچک است و نه‌چندان گفتن یک داستان به وسیله رازگشایی‌های مهم پیرنگ داستان و انگیزه‌های واضح شخصیت‌ها. برای مثال، امیر نادری بعضی از فیلم‌های قبل از انقلاب خودش را که شباهت‌های فراوانی با کارهای شهید ثالث دارند نمونه‌هایی از

فیلمسازی «ضد پیرنگ» یا «ضد قصه» وصف کرده است.^۸ اما همان طور که کلون توضیح می‌دهد، فقدان سائق قصه‌گویی و شفافیت روان‌شناختی ضرورتاً به معنای بی‌اعتنایی یا پشت کردن به پیرنگ و سیر تحول شخصیت‌ها نیست:

«حضور تداوم واضح... اجازه نمی‌دهد فیلم‌ها را غیرروایی یا غیرقصه‌گو بخوانیم یا آنها را اصلاً بی‌علاقه به نقل کردن

داستان قلمداد کنیم... رعایت کردن تداوم فضایی و زمانی، اما نه یکپارچگی علت و معلولی یا غایت‌شناختی، آدم را

ترغیب می‌کند تا نتیجه بگیرد هیچ اتفاقی در فیلم نمی‌افتد یا وقایع داستان با شتاب زیاد پیش نمی‌روند. اما این

نتیجه‌گیری موجب نادیده‌گرفتن «میدان بینایی کامل‌تری» است که جزء لازم و لاینفک روایت فیلم است و موجب

غفلت از مفهوم وسیع‌تر روایت در فیلم‌های سینمایی می‌شود- تماشاگر بیش از همیشه باید به «خطوط مورب و

مایل استراتژی روایت» توجه کند.^۹

کلون در ادامه می‌نویسد وقتی بیننده در «الگوپردازی روایی» فیلم دقیق‌تر شود درک بهتری از این «خطوط مورب و مایل

استراتژی روایت» خواهد یافت، اینکه چگونه وقایع و اعمال مبتدل هرروزه به صورت مکرر و با «تغییرهایی بسیار کم اما

تعیین‌کننده» نشان داده می‌شوند.^{۱۰} برای مثال، در اولین فیلم بلند شهید ثالث، یک *اتفاق ساده* (۱۹۷۳) دو صحنه هست که

در آنها شخصیت مرکزی فیلم، پسر بچه‌ای که نقشش را محمد زمانی بازی می‌کند، حضور دارد و به نظر من تکان‌دهنده‌اند. در

صحنه اول، پسر بچه وارد خانه می‌شود، در را پشت سرش می‌بندد و به تشک خالی که روی زمین پهن است نگاه می‌کند

(تصویر یک)، جایی که مادر تازه‌درگذشته‌اش معمولاً می‌خوابید. در صحنه بعدی که آن هم در خانه می‌گذرد، پسرک شامی

حاضری و سردستی می‌خورد، کمی نان و نوشابه (تصویر دو). این صحنه‌ها البته فقط در پس‌زمینه چند صحنه دیگری که

پیش‌تر در فیلم شاهد بوده‌ایم به نظرم تکان‌دهنده می‌نمایند، صحنه‌هایی که ورود پسر بچه را به خانه نشان می‌دهند - خواه

وقتی از مدرسه برمی‌گردد، خواه از کمک به پدرش در فعالیت‌های مربوط به ماهیگیری غیرقانونی - صحنه‌هایی که پسر بچه

پس از بازگشت به خانه از مادر بیمارش پرستاری می‌کند یا غذای داغی را که مادرش آماده کرده، نشسته بر لب پنجره، می‌خورد. این صحنه‌ها نقطه مقابل صحنه‌ای است که بدان اشاره کردیم: صحنه‌ای که پسرک تنهایی غذا می‌خورد و ایستاده نه نشسته. بدین‌قرار، تصاویری که پسرک را در حال غذاخوردن تنهایی نشان می‌دهند حس خسران و غربت او را عیان می‌کنند درحالی‌که شیء روزمره‌ای چون یک تشک، لبریز از معنا می‌شود و یادآور حضور غایب مادر می‌گردد. مهرناز سعیدوفا اشاره می‌کند به اینکه چگونه تکرار فعل ساده خوردن تغییر حالت عاطفی پسر بچه را در سراسر فیلم منعکس می‌کند.

در دومین فیلم ایرانی شهید ثالث، *طبیعت بی‌جان*، و اولین فیلم تماماً آلمانی‌اش، *وقت بلوغ*، استراتژی مشابهی به کار می‌رود.^{۱۱} دو بار اولی که سوزنبان پیر (زادور بنیادی) و همسرش (زهرا یزدانی) را در *طبیعت بی‌جان* در حال غذاخوردن با هم می‌بینیم - بار دوم پسرشان هم هست - توداری و شیوه آرام و بی‌عجله ایشان در غذاخوردن حاکی از نوعی آشنایی و راحتی در معیت یکدیگر است. اما بار سوم، فعل غذاخوردن از بی‌حرمتی و رفتار عاری از احترام کارگر جوان راه‌آهن پرده برمی‌دارد، سوزنبان جوانی که فرستاده‌اند تا جانشین شوهر شود که به خاطر بازنشستگی اجباری باید کارش را ترک کند. وقتی مرد جوان با حرص و ولع غذایی را که برایش آماده کرده‌اند مثل گاو می‌بلعد، همسر سوزنبان پیر در سکوت نگاهش می‌کند، نگاهی حاکی از تحقیر خاموش اما ملموسی که در چهره‌اش می‌توان دید. به همین قیاس، در *وقت بلوغ*، تکرار صحنه‌هایی که میثائیل خردسال (با بازی مایک هنینگ) را در حال تنهایی غذاخوردن نشان می‌دهند (تصویر سه) - اول بار هنگام صبحانه، موقعی که بی‌صدا پاورچین پاورچین در آپارتمان مادرش راه می‌رود تا از خواب بپرد؛ بار دوم هنگام شام، موقعی که تنهایی می‌نشیند، همان‌طور که مادرش (با بازی اِوا مانه‌هارت) جلو آینه آرایش می‌کند تا برای کار تن‌فروشی از خانه بیرون برود؛ و دو نوبت بعد، سر شام هنگامی که تنهایی غذا می‌خورد و مادرش برای کار بیرون رفته - تکرار این صحنه‌ها آهسته‌آهسته انزوای فزاینده‌اش را فاش می‌کند، بی‌آنکه بی‌خود و بی‌جهت آن را مؤکد یا مکرر کند.

تکرار تمهیدی روایی است که در همه فیلم‌های شهید ثالث یافت می‌شود: نوشیدن بی‌وقفه پل در گل‌های سرخ برای آفریقا؛ سرزدن‌های بیش‌ازپیش فرساینده‌تر هربرت به سوپرمارکت در نظم/ همه‌چیز روبه‌راه است (۱۹۸۰، آلمان غربی)؛ یادداشت‌های یهودستیزانه‌ای که هانس دریافت می‌کند و فعالیت می‌شائل برای رنگ‌کردن آپارتمانش در *خاطرات یک عاشق* (همان می‌شائیلی که در *وقت بلوغ بازی می‌کند و الان سنش بالا رفته- خاطرات یک عاشق یک‌جور دنباله فیلم قبلی است*)^{۱۲}. همان‌طور که سعیدوفا می‌گوید، تکرار در فیلم‌های شهید ثالث «از حد القای فکر گذر زمان و روال یکنواخت زندگی یا حتی ایراد بیانیه‌ای فلسفی درباره زندگی فراتر می‌رود. تکرار در عین حال مرجعی به دست ما می‌دهد تا تغییرهایی را که در احساسات و عواطف شخصیت‌ها روی می‌دهد و زخم‌های روحی التیام‌ناپذیر درون آنها را بسنجیم و درک کنیم»^{۱۳}.

ایده تکرار کارهای یکنواخت روزمره - و تغییرهای درون آن روال‌های تکراری یکنواخت - که مرجعی به دست بیننده می‌دهد تا دگرگونی‌های پنهان یا نامحسوس عواطف شخصیت‌ها را درک کند به قوی‌ترین وجه در فیلم *وقت بلوغ* نمایان می‌شود، در روال هرروزه پاک‌کردن آرایش مادر زمانی که هرشب از سر کار به خانه برمی‌گردد. این روال تکراری یکنواخت در سه نوبت جداگانه در سراسر فیلم تصویر می‌شود و هر بار با تفاوت‌هایی که به زحمت قابل تشخیص اما مهم و معنادارند، با «تغییرهایی بسیار کم اما تعیین‌کننده». ترتیب تصویرهای این سه سکانس نشان می‌دهد چگونه تکرار اعمالی معین توسط شخصیت‌ها و تکرار نماها و زوایای دوربینی معین در طول این سه سکانس به بیننده امکان می‌دهد آنها را عمدتاً تابع نظم و ترتیبی ثابت، هرچند در قالب‌هایی فشرده‌تر یا گسترده‌تر، بیابد؛ همسان اما متفاوت. این سکانس‌ها در عین حال نشان می‌دهند که شهید ثالث بر توانایی بیننده برای تشخیص تفاوت‌های ظریف میان این سه سکانس تکیه می‌کند و در بعضی لحظه‌ها - همان‌طور که باز امیدوارم ترتیب تصویرهای ذیل ثابت کند - از بیننده دعوت می‌کند تا، به تعبیری، جاهای خالی را با معنای واقعی پر کند.

بنابراین، بیننده در سکانس آغازین فیلم که حدود ده دقیقه طول می‌کشد وارد این روال یکنواخت و تکراری می‌شود.

نمای دور آغازین اتاق کم‌نوری را نشان می‌دهد، با مقدار اندکی نور که از پنجره به درون می‌تابد و مرکز قاب را روشن می‌سازد (تصویر ۱،۱). در دو دقیقه‌ای که تیتراژ ابتدایی فیلم را می‌بینیم هیچ حرکتی وجود ندارد. و تنها صدای قابل شنیدن تیک‌تاک ساعتی در پس‌زمینه است. سرانجام تصویر سایه‌نما و ضد نور پسر خردسالی مرئی می‌شود که از کنار پنجره رد می‌شود (تصویر ۱،۲)، و نوری در فضای بیرون قاب می‌لرزد و اندک روشنایی بر اتاق می‌اندازد و بدین‌سان تختخوابی و چند ملافۀ مجاله در گوشه اتاق را آشکار می‌سازد. تصویر قطع می‌شود و پسریچه را می‌بینیم که از شیر آب آشپزخانه مقداری آب می‌نوشد (تصویر ۱،۳) و سپس برمی‌گردیم به نمای دور قبلی از اتاق (که در تصویر ۱،۱ دیدیم). پسریچه پای در قاب می‌گذارد تا به تختخواب برگردد. پسرک در میان راه مکث می‌کند و برمی‌گردد به آشپزخانه تا چراغ را خاموش کند. یک مکث طولانی دیگر حدود چهل ثانیه داریم و سپس صدای چرخیدن کلیدی در قفل در. تصویر قطع می‌شود به در آپارتمان که مادر از آن وارد می‌شود (تصویر ۱،۴). نوری که از پاگرد به درون می‌تابد به بیننده اجازه می‌دهد نگاه مختصری به پیکر و جامه‌های مادر بیندازد - و شیوۀ لباس پوشیدن و زمان بازگشتش به خانه قویاً حاکی از آن است که او روسپی است - و سپس دوباره به نمای دور اتاق تاریک برمی‌گردیم. پرهیب مادر از سمت راست وارد قاب تصویر می‌شود و به طرزی نامحسوس در اتاق راه می‌رود و از کنار پنجره می‌گذرد و سپس چراغ بالای میز توالش را روشن می‌کند (تصویر ۱،۵) و بدین‌سان آپارتمانی دلگیر و کم‌اثاث پیش چشم بیننده ظاهر می‌شود. او برابر آینه می‌نشیند - دوربین از فراز شانه او تصویر را قاب می‌بندد، به قسمی که می‌توانیم انعکاس تصویر او را در آینه ببینیم (تصویر ۱،۶) - و با زحمت گردن‌بندش را باز می‌کند، بلوزش را می‌کند، کفش‌هایش را درمی‌آورد، گوشواره‌هایش را، جواهراتش را و - در نمایی درشت از تصویرش در آینه (تصویر ۱،۸) - رژ لب را پاک می‌کند و مژه‌های مصنوعی‌اش را نیز درمی‌آورد و قبل از آنکه بلند شود و به آشپزخانه برود صورتش را پاک می‌کند. این فرآیند که در خلالش چند نما از پسرش که در تختخواب دراز کشیده گنجانده شده (تصویر ۱،۷) حدود سه دقیقه و نیم طول می‌کشد تا

تکمیل شود. حالت ثابت و بی‌احساس چهره زن و سرشت عادت‌زده حرکات او نشان می‌دهد که این مناسک روزانه کار هرروزی اوست. در آشپزخانه، منزلت دوگانه او در مقام مادری مهربان و وسیله اطفای شهوت به طرز تائراوری ترکیب می‌شود هنگامی که او، با لباس زیر برای ناهار فردای مدرسه پسرش ساندویچی درست می‌کند (تصویر ۱،۹). زن ساندویچ را با مقداری پول خرد که از کیف دستی‌اش درمی‌آورد روی میز می‌گذارد تا پسرش صبح بردارد (تصویر ۱،۱۰). سپس در تختخواب سیگاری می‌کشد و سرانجام به خواب می‌رود (تصویر ۱،۱۱).

حدود چهل دقیقه بعد در فیلم، بیننده باز با این روال تکراری و یکنواخت مواجه می‌شود، اما این بار با حذف‌هایی قابل توجه. سکانس مورد نظر دیگر بار با نمای دور ثابتی از اتاق کم‌نور آغاز می‌شود (تصویر ۲،۱). اما این بار فقط یک نمای نسبتاً کوتاه از میثائیل در پی‌اش می‌آید که روی تخت خوابیده (تصویر ۲،۲) و سپس تصویر قطع می‌خورد به ورود مادر به آپارتمان از در روبه‌روی تخت. مادر لباسی مشابه لباس نمای ابتدای فیلم پوشیده است (تصویر ۲،۳). وقتی مادر عرض اتاق را طی می‌کند و چراغ بالای میز توالتش را روشن می‌کند (تصویر ۲،۴)، دوربین ابتدا فاصله‌اش را با مادر که آرایشش را پاک می‌کند حفظ می‌کند و سپس نمایی از فراز شانه او از تصویرش در آینه می‌گیرد (تصویر ۲،۵). مادر آرایش صورتش را دقیقاً به شیوه و ترتیب دفعه قبل پاک می‌کند اما این بار بلوزش را نمی‌کند. و مطابق با توقع بیننده، نما قطع می‌خورد به پسرش که در تخت دراز کشیده (تصویر ۲،۶). اما این بار به جای برگشت به تصویر مادر در آینه، نمایی از او می‌بینیم که در آشپزخانه ساندویچ دیگری درست می‌کند (تصویر ۲،۷). نمای بسته‌ای طولانی از ساندویچ روی میز هم جایگزین نمای قبلی مادر می‌شود که در آپارتمان این سو و آن سو می‌رفت و کمی پول از کیف دستی‌اش درآورده و روی میز کنار ساندویچ گذاشته بود (تصویر ۲،۸). سپس سکانس مثل سکانس قبلی با نمایی از سیگارکشیدن مادر در تختخواب به پایان می‌رسد (تصویر ۲،۹). این سکانس، در مقایسه با سکانس آغازین فیلم، فقط حدود سه دقیقه و نیم طول می‌کشد. اما همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، تکرار

بعضی اعمال معین توسط مادر (بازکردن در اتاق، روشن کردن چراغ، پاک کردن آرایش صورت، درست کردن ساندویچ، درآوردن پول خرد از کیف دستی و نهادنش روی میز، و سیگار کشیدن)، و تکرار بعضی نماها و زوایای دوربین معین (تصویرهای ۱،۱ و ۱،۲ و ۱،۴ و ۲،۳ و ۱،۵ و ۲،۴ و ۱،۶ و ۲،۵ و ۱،۷ و ۲،۶ و ۱،۱۰ و ۲،۸ و سرآخر ۱،۱۱ و ۲،۹) به بیننده رخصت می‌دهد. سکانس دوم را یادآور سکانس اول بیاید و در کل پایبند به الگویی باشد که در سکانس آغازین فیلم برقرار شده است. اما در عین حال به بیننده امکان می‌دهد متوجه حذف‌های اندکی شود که روی می‌دهند. بیننده ممکن است تکرار این رویدادها را اسراف‌کارانه یا بی‌فایده تلقی کند و زمانی را که به آنها اختصاص یافته بی‌تناسب با مقدار اطلاعات روایی یا سیر تحول شخصیتی که نقل می‌کنند بیابد. اما تکرار این رویدادها و حذف‌هایی که مدت زمان آنها را کوتاه می‌کنند از بیننده می‌طلبند رویدادهایی را به یاد آورد که در سکانس به‌طور کامل شاهدشان بوده. این تکرار، در ترازوی (ناخود) آگاه، روال تکراری و روزمره کارهای مادر را در ذهن بیننده حک می‌کند، دنباله کنش‌ها و تصویرهایی را که آن روال را تشکیل می‌دهند. بدین‌سان تکرار رویدادهای سکانس اول در سکانس دوم توقعاتی در بیننده در مورد آنچه در سکانس سوم روی خواهد داد پدید می‌آورد.

اما بار سوم که این روال تکراری و یکنواخت را می‌بینیم، تغییری قابل توجه در رفتار مادر روی می‌دهد که درد و اندوه جانکاه او را برملا می‌کند اما در همان حال انحراف مشابهی از الگوی برقرار شده نماها و زوایای دوربینی که برای تصویر کردن این روال یکنواخت به کار رفته بود تأثیرات بالقوه دراماتیک چنین تغییری را می‌کاهد. یا اگر از تعبیر ایون مارگولیس درباره فیلم *ژان دیلمن* وام بگیریم، شهید ثالث - همانند شانتال آکرمن در *ژان دیلمن* (۱۹۷۵، بلژیک/فرانسه)، فیلمی که وقت بلوغ ظاهراً شباهت چشمگیری بدان دارد، البته منهای صحنه قتل در شاهکار آکرمن - «سرمشق یا پارادایمی برای فرم و رفتار» برقرار می‌کند اما فقط با این هدف که «لایه زیر آن را هرچه بهتر فاش کند».^{۱۴} سکانس این بار با کمی تفاوت آغاز می‌شود، با نمایی از میثائیل که بیدار در تخت دراز کشیده (تصویر ۳،۱) و ظاهراً منتظر برگشت مادرش به خانه است. آنگاه تصویر قطع

می‌شود به همان نمای دور آشنای اتاق تاریک (تصویر ۳،۲) و سپس برمی‌گردیم به نمای قبلی از میثائیل که چشم‌هایش را می‌بندد و خود را به خواب می‌زند (تصویر ۳،۳) هنگامی که صدای چرخیدن کلید را در قفل در می‌شنود. آنگاه مادر وارد آپارتمان می‌شود (تصویر ۳،۴)، از عرض اتاق رد می‌شود و چراغ را مثل دفعه قبل روشن می‌کند (تصویر ۳،۵). اما این بار اندکی مکث می‌کند تا صورتش را پیش از نشستن در آینه ورنانداز کند (تصویر ۳،۶). نمایی از میثائیل که چشم باز می‌کند و یواشکی به مادرش گوش می‌دهد (تصویر ۳،۷) پیش از نمای آشنای فراز شانه از تصویر مادرش در آینه می‌آید. اما این بار، مادر دیگر شروع نمی‌کند به جامه‌کندن یا پاک کردن آرایش صورتش. این بار کمی به سوی آینه خم می‌شود: چهره‌اش را واری می‌کند و به نرمی چیزی را که ظاهراً یک خون‌مردگی یا کبودی نزدیک دهانش است لمس می‌کند، اگرچه بیننده به سختی می‌تواند اصلاً آن را ببیند (تصویر ۳،۸). آنگاه مادر که آشکارا به هم‌ریخته و پریشان است سرش را آویزان می‌کند و می‌زند زیر گریه (تصویر ۳،۹). غم او، با توجه به بی‌احساس بودن سابق او، دور از انتظار و غافلگیرکننده است و اگر در طول مدت فیلم بی‌عاطفگی معمول او به صورت امری عادی و ثابت جا نیفتاده بود تاثیر کنونی‌اش را نداشت. این نکته هم معنادار است که زاویه‌دید بیننده این بار، برخلاف سکانس‌های قبلی فیلم، به شکلی ظریف اما واضح با زاویه‌دید میثائیل یکی می‌شود، یعنی از نمای آغازین سکانس سوم به بعد (تصویر ۳،۱). وقتی این سکانس آغاز می‌شود بیننده همراه با پسرک منتظر ورود مادرش به خانه است، از اینکه او خودش را به خواب می‌زند باخبر است، و چون صدای گریه مادر را می‌شنود در نگرانی او سهیم می‌شود. اما همین‌که این پریشانی روی می‌نماید، صحنه ناغافل پایان می‌یابد. سپس نمای دیگری از میثائیل در تخت (تصویر ۳،۱۰) می‌بینیم (در چهره او نگرانی محسوس است اما صدایی از او در نمی‌آید) و آنگاه دوربین برمی‌گردد به نمای دور قبلی اتاق (تصویر ۳،۱۱) اما به جای درنگ کردن بر این صحنه آهسته‌آهسته در سیاهی محو می‌گردد.

با توجه به اینکه وقت بلوغ به میزان زیادی متکی به تکرار است و تاکید واضحی بر زمانمندی دارد - یعنی مدت زمان زیادی که طول می کشد تا وقایع در قاب تصویر روی دهند و اختلاف زمانی که به هریک از این وقایع (تکرارشونده) اختصاص می دهد- باید گفت در اینجا شباهت های آشکاری هست میان فیلم های شهید ثالث و شیوه های ساختاری/ماتریالیستی فیلم سازی بسیاری از سینماگران آوانگارد اروپا و شمال امریکا (برای مثال به شباهت کار او و کار شانتال آکرمن اشاره کردیم). همچون بسیاری از فیلم های جریان موسوم به فیلم سازی ساختاری/ماتریالیستی، فیلم های ثالث تماشاگری فعال می طلبند: فیلم های او از بیننده دعوت می کنند تکرار صحنه ها و رویدادها و اشیا و نماهایی معین را بازشناسد و بر تکرار آنها تامل کند و به انحراف های کوچک (یا شاید «طفره روی های» جزئی) از این الگوهای برقرار شده توجه کند. البته تنش هایی هستند میان آن نوع تجربه فیلم دیدن که فیلم های ثالث عرضه می کنند و آنچه استیون هیت، در درجه اول، معلول تکرار در فیلم های ساختاری/ماتریالیستی می خواند، یعنی قطع کردن یا مسئله دار ساختن همذات پنداری سرراست بیننده (هرچند هیت تصدیق می کند که همه فیلم ها بیننده را به همذات پنداری اولیه با تصویر برمی انگیزند حتی اگر فاقد توان بالقوه برای همذات پنداری ثانویه ای باشند که شخصیت های مشخصی درون دنیای فیلم فراهم می سازند)؛ و در ثانی، نیت کلی فیلم سازی ساختاری/ماتریالیستی، یعنی ایجاد حسی از عدم وحدت در بیننده، اغلب از طریق انعکاس یا بازتاب خود فرآیند فیلم سازی (و بدین سان، اخلال در امکان مایه گذاری عاطفی کامل و بدون مانعی که همذات پنداری بی واسطه اولیه با تصویر پیش می آورد). بنا به استدلال هیت، در تقابل با سینمای قصه گوی سنتی که نوعاً موضع ذهنی کم و بیش ثابت و تثبیت شده ای به بیننده عرضه می کند، روش های فیلم سازی ساختاری/ماتریالیستی به «تماشاگر به چشم سوژه ای یکپارچه و دارای وحدت» نمی نگرند که «تجربه زمانی اش تابع وقایع روایت است و همان نسبت هایی را برقرار می کند که فیلم برقرار می کند و از تسلط بر آن نسبت ها لذت می برد، از نگاه مستقری که آن نسبت ها به او عرضه می کنند؛ نه، تماشاگر و تجربه تماشا کردن در این روش ها در آستانه و سرحد هر ذهنیت تثبیت شده ای قرار می گیرد: به لحاظ مادی بی ثبات، ناپایدار، و رای سازش های اصل واقعیت و اصل لذت. «ملال» کلمه ای است که گاهی این

فیلمسازان برای وصف فیلم‌هایشان به کار می‌برند، ملالی که همان ازدست‌رفتن وحدت خیالی سوژه-اگو [=ذهن-من تماشاگر]

است: ملال رکن اصلی مبارزه این فیلمسازان با قصه‌های منسجم و منطقی است...»^{۱۵}

اما، به رغم سرعت بسیار کند و روشمند فیلم‌های داستانی شهید ثالث، این فیلم‌ها روایت‌هایی واضح و قابل فهم دارند. وانگهی، فیلم‌های او، برخلاف بسیاری از فیلم‌های ساختاری/ماتریالیستی، همواره دست‌کم یک شخصیت مرکزی دارند (و در فیلمی مثل *تویپا* (آلمان غربی، ۱۹۸۳) چند شخصیت مرکزی: پنج زن که به خواست خود و از روی نیاز اقتصادی در فاحشه‌خانه‌ای مشغول به کار می‌شوند که سرپرستش مردی سادیست است...) که تماشاگر می‌تواند با او همذات‌پنداری کند، گیرم این همذات‌پنداری به شیوه‌ای راهبردی مسئله‌دار شود، هم از طریق انفعال آن شخصیت‌ها و فقدان عاملیتشان در جریان روایت و هم از طریق تکرار به‌ظاهر زائد اطلاعات روایت.

از این گذشته، افزون بر تکرار بعضی امضاهای مولفانه، نظیر استفاده از نماهای طولانی و نماهای دور که ممکن است به یاد بیننده مطلع بیاورند که مشغول تماشای فیلمی از شهید ثالث است، شهید ثالث هرگز نمی‌کوشد وحدت داستان را بشکند یا ساختگی بودن دنیای قصه‌ای را که روی پرده به تصویر می‌کشد برملا کند. همان‌طور که اولاف مولر می‌گوید، شهید ثالث به احتمال خیلی زیاد این قسم تمهیدهای خودبازتابی یا انعکاس نفس (self-reflexivity) را «حقیقه‌بازی، انحراف از اصل یا بهانه‌تراشی» تلقی می‌کرد، یک‌جور حواس‌پرتی از «رنالیسم» اجتماعی‌ای که فیلم‌های او در راه رسیدن بدان می‌جنگند. و راستش شاید همین اخلاق فیلمسازی است که واضح‌ترین وجه تمایز شهید ثالث از روال‌های خودبازتابی فیلمسازان معاصر ایرانی چون کیارستمی و پناهی و خانواده مخملباف بوده.

در نهایت، فیلم‌های ثالث جایی در حد فاصل روش‌های آزمون‌گرای فیلمسازی ساختاری/ماتریالیستی و روش‌های سینمای

قصه‌گوی سنتی جای می‌گیرند. مولر در ادامه می‌نویسد، «فیلم‌های ثالث می‌کوشند با نشانه‌گیری دقیق سیلی سختی به گوش

بیننده بزند»^{۱۶} منظور مولر از «سیلی» سخت، دقت ثالث در ساختاربندی تصویرهای خویش از زندگی روزمره به قصد واردکردن ضربه روحی به بیننده و نه از خود بیگانه‌ساختن اوست، هنگامی که واقعهای مشخصاً ترومایی یا معنادار در زندگی روزانه شخصیت‌هایش اخلاص می‌کند.

لحظه‌های پایانی وقت بلوغ مثال خوب دیگری از این استراتژی «شوک‌آفرینی» یا «ایجاد ضربه روحی» به دست می‌دهند. در صحنه مورد نظر، میسائیل را می‌بینیم که یک روز زودتر از موعد معمول به خانه برمی‌گردد و تصویر مادرش را در آینه می‌بیند که یکی از مشتریانش را به خانه آورده و مشغول است.

این سکانس با نمای دوری از ورود میسائیل به آپارتمان از در روبه‌روی تخت آغاز می‌شود و دوربین در منتهی‌الیه دیگر اتاق قرار گرفته تا تخت مادر از نظر بیننده پنهان باشد. همین که میسائیل در را می‌بندد و کلید را به دیوار می‌آویزد، تصویر ناگهان (تقریباً به‌صورت جامپ‌کات یا برش پرشی) قطع می‌خورد به نمای بسته متوسطی (مدیوم کلوس‌آپی) از آینه، و تصویر مادرش که با یکی از مشتریانش مشغول است. این برش از آن روی ناگهانی می‌نماید که تا این لحظه در فیلم، بیننده عادت کرده است شخصیت‌ها را در حالی تماشا کند که تقریباً همه اعمال و وظایف روزانه‌شان را به‌طور کامل انجام می‌دهند، معمولاً در نماهای طولانی کسدار و بی‌انقطاع. بنابراین قطع ناگهانی تصویر از نمای میسائیل، هرچند ممکن است اندک بنماید، ناگهانی جلوه می‌کند زیرا به‌نحوی دور از انتظار در میانه کنش روی می‌دهد و نیز خشن جلوه می‌کند زیرا زاویه دید بیننده را به‌طور موقت از زاویه دید میسائیل دور می‌کند. آخر، بیننده قبل از خود میسائیل صحنه [یا عمل جنسی] مادرش را می‌بیند و بدین‌قرار نمایی که می‌بینیم شوک‌آورتر از حالات دیگر از کار درآمده است: مثلاً اگر حرکت ملایم دوربین این صحنه را نمایان می‌ساخت یا اگر ابتدا نمایی از میسائیل می‌دیدیم که به فضای بیرون از قاب به چیزی که تماشاگر نمی‌بیند خیره شده، ضربه روحی نما به این حد نمی‌رسید، و از قضا نمای بعد میسائیل را نشان می‌دهد که به این صحنه خیره شده و از دیدن تصویر

مادرش در آینه خشکش زده و به نظر می‌رسد در آشپزخانه او را از دید مادرش مخفی کرده. این نما به‌خودی‌خود چیزی اضطراب‌آور و آزاردهنده دارد زیرا اولین بار است که در فیلم از قرار معلوم گسستی کوچک اما قابل توجه در تداوم و پیوستگی فضا روی داده است. اولاً، میثائیل در همان موقعیتی قرار ندارد که پیش از نمای تصویر مادرش در آینه داشت، زیرا میثائیل اکنون به‌وضوح از پس‌زمینه به میان‌زمینه‌ نما آمده است. وانگهی، وقتی تصویر دوباره قطع می‌خورد به تصویر درون آینه و دوربین اندکی به جلو زوم می‌کند به‌نظر می‌رسد این نما از زاویه‌دید میثائیل فیلمبرداری شده است، و این امر با توجه به نظم و ترتیب نماها تا این لحظه غیرممکن و غیرمنطقی می‌نماید. آیا می‌توان گفت خود میثائیل این زاویه‌دید را پذیرفته پس از آنکه بیننده/دوربین پیش از او این زاویه‌دید را اختیار کرده؟ بیننده هر تفسیری از این موضوع داشته باشد، به‌نظر واضح می‌نماید که ضربه روحی ناشی از کشف میثائیل بر اثر سوگم‌کردگی مشابهی در سازمان فضایی خود صحنه تکمیل و تشدید می‌شود.

عکس‌العمل خاموش میثائیل به منظره عمل جنسی مادرش با پیامدهای احتمالاً ضایعه‌بار این کشف او نیز ناسازگار می‌نماید. او خشم، غم یا اندوهی بروز نمی‌دهد. نه. آهسته‌کیف مدرسه‌اش را از شانه برمی‌دارد و بی‌صدا آن را روی زمین کنار میز می‌گذارد، و چشم از تصویر درون آینه برنمی‌دارد: سپس می‌چرخد و بی‌آنکه چیزی بگوید آپارتمان را ترک می‌کند - و پیش از آنکه پا از خانه بیرون بگذارد یک‌بار دیگر پشتش را نگاه می‌کند - و از پلکان پایین می‌رود و وارد سرسرای همکف می‌شود. درحالی‌که میثائیل نشسته و منتظر است تا مشتری مادرش از ساختمان بیرون برود، فیلم تمام می‌شود. اگرچه این صحنه یک‌جور نقطه اوج روایت فیلم است، پایان‌بندی فیلم پایانی بس ملایم و بدون نتیجه‌نهایی است. هیچ سرشاخ‌شدن عاطفی میان میثائیل و مادرش نمی‌بینیم و احساس‌های میثائیل در پی کشف ترومایی‌اش برای بیننده فاش نمی‌شود و حالت بی‌تفاوت چهره‌اش امکان درک احساس‌های درونش را از ما سلب می‌کند. و راستش شهیدثالث کندوکاو در تاثیرات

ضایعه‌بار این واقعه بر میثائیل را به فیلم بعدی‌اش، *خاطرات یک عاشق* (۱۹۹۷)، موکول می‌کند: پایان‌بندی آن فیلم هم به همین اندازه شوک‌آور است، زمانی که در صحنه یکی‌مانده به آخر، پیکر بی‌جان معشوق میثائیل، مونیکا را ماموران پلیس که آپارتمان میثائیل را تجسس می‌کنند زیر تختخواب میثائیل پیدا می‌کنند، کشفی که بار دیگر با خویشتنداری و خونسردی همیشگی سبک شهیدثالث تصویر می‌شود (خود تصویر پایانی فیلم هم میثائیل را نشان می‌دهد که کت مهارکننده که به تن بیماران روانی می‌کنند می‌پوشد. او را در تیمارستانی حبس کرده‌اند).

شهیدثالث این رویدادهای شوک‌آور را به شیوه‌ای سراپا عاری از عاطفه و احساس تصویر می‌کند: این شیوه کار او خیلی وقت‌ها هراس‌انگیز است زیرا، به‌واسطه سبک، این وقایع را هم‌ارز دیگر رویدادهای عادی و پیش‌پافتاده‌ای می‌سازد که روال یکنواخت و تکراری زندگی روزمره شخصیت‌ها را شکل می‌دهند و این هم‌ارزی با غیرمنتظره‌بودن آن وقایع و تاثیرات غالباً ضایعه‌بارشان مغایرت دارد. از این لحاظ باز به نظر می‌رسد استراتژی شهیدثالث شباهت خیره‌کننده‌ای با استراتژی‌ای دارد که به اعتقاد مارگولیس در *ژان دیلمن* شان‌تال آکرمن در کار است -در فیلم آکرمن، فرآیند حذف تفاوت میان صحنه‌های کار در خانه و صحنه‌های تن‌فروشی در دنیای فیلم باعث می‌شود -در «سلسله‌مراتب نمایش»- «زشتی» و «قباحت تخیلی» صحنه‌های تن‌فروشی اهمیت خود را از دست بدهد.^{۱۷}



تصویر یک



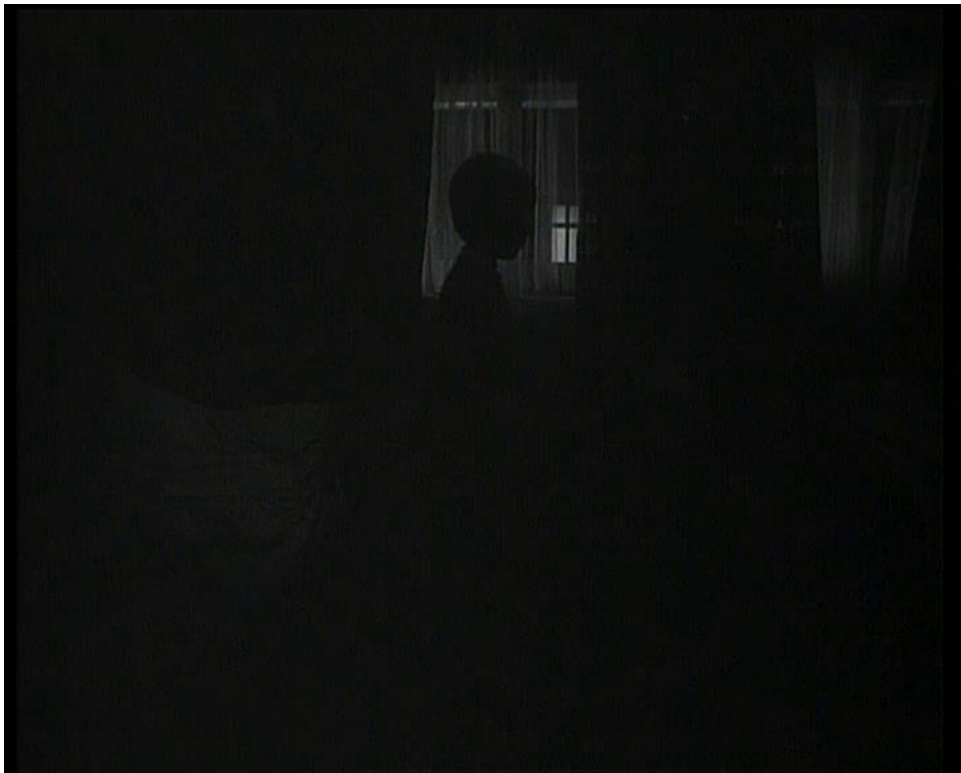
تصویر دو



تصویر سه



تصویر ۱.۱



تصویر ۱،۲



تصویر ۱،۳



تصویر ۱،۴



تصویر ۱،۵



تصویر ۱،۶



تصویر ۱،۷



تصویر ۱،۸



تصویر ۱،۹



تصویر ۱،۱۰



تصویر ۱،۱۱



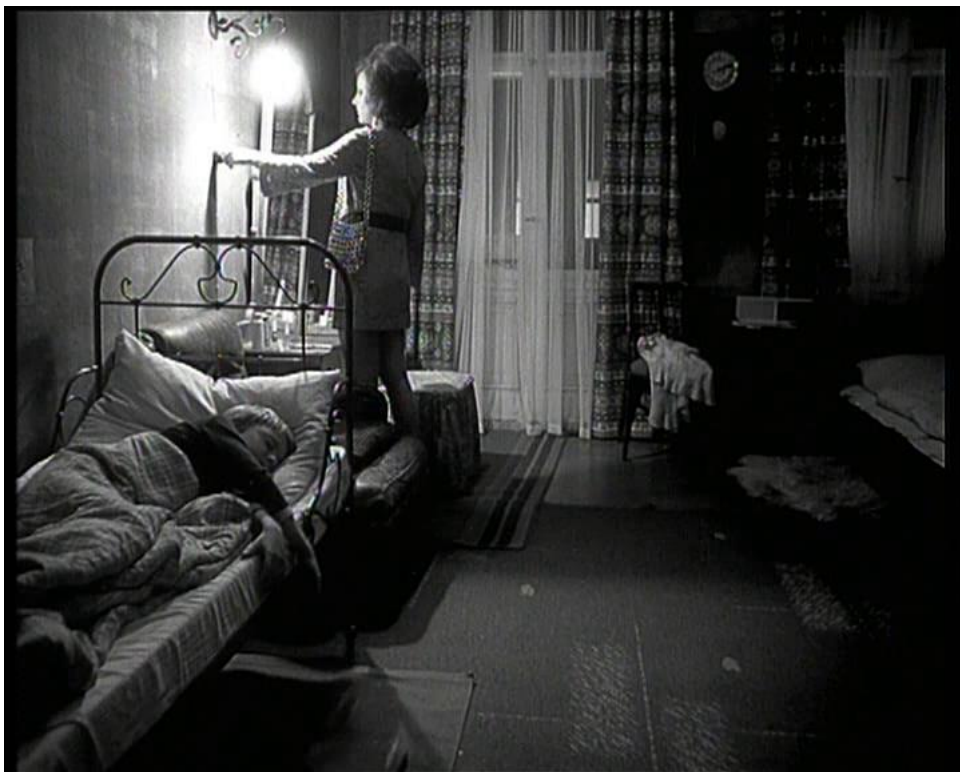
تصویر ۲،۱



تصویر ۲،۲



تصویر ۲،۳



تصویر ۲،۴



تصویر ۲،۵



تصویر ۲،۶



تصویر ۲،۷



تصویر ۲،۸



تصویر ۲،۹



تصویر ۳،۱



تصویر ۳،۲



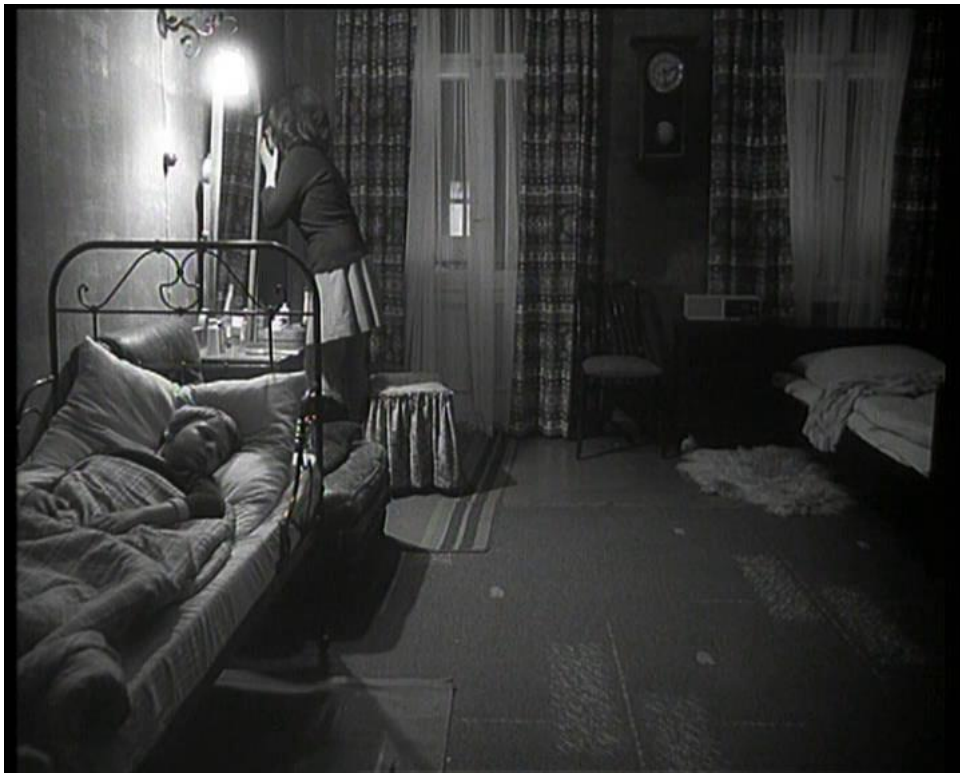
تصویر ۳،۳



تصویر ۳،۴



تصویر ۳،۵



تصویر ۳،۶



تصویر ۳،۷



تصویر ۳،۸



تصویر ۳،۹



تصویر ۳،۱۰



تصویر ۳،۱۱

- ۱- See Ivone Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, (Durham: Duke University Press, ۱۹۹۶), ۲۱-۴۱.
- ۲- Rey Chow, "Sentimental Returns: On the Uses of the Everyday in the Recent Films of Zhang Yimou and Wong Kar-wai", *New Literary History* ۳۳, no.۴ (Autumn ۲۰۰۲): p.۶۳۹.
- ۳- Sohrab Shahid Saless, "Sohrab Shahid Saless and a Private Agony", *Film International* ۱, no.۴ (Autumn ۱۹۹۳): ۶۰.
- ۴- Sadr, ۵۵.
- ۵- Sohrab Shahid Saless, "Culture as Hard Currency or: Hollywood in Germany" in *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices*, ed. Eric Rentschler, ۵۷ (New York; London: Holmes and Meier Publishers Ltd, ۱۹۸۸).
- ۶- Andrew Klevan, *Disclosure of the Everyday: Undramatic Achievement in Narrative Film*, (Trowbridge: Flicks Books, ۲۰۰۰), ۱-۲.
- ۷- Ibid, ۱۱۴.
- ۸- Bahman Maghsoudlou, "Naderi on Naderi", *International Film and Video Center*, <http://www.ifvc.com/naderi-on-naderi.htm>.
- ۹- Klevan, ۶۱.
- ۱۰- Ibid, ۶۲.
- ۱۱- Far From Home was an Iranian-German co-production.
- ۱۲- As Saless has elaborated: "In *Diary of a Lover* the character, who is a continuation of the one from *Time of Maturity* in his utter confusion, finds these four walls of the house to be the perimeter of his world. He's a prisoner escaped from society ... Between the house of *Time of Maturity* in which the mother defines the child's world and that of *Diary of a Lover* in which the character enters into a sick, anxious world, the boy has passed through puberty, then he collapses; it's at this point that the house is no longer a place of security." See Mamad Haghghat and Rahgozar, "This Isn't Pessimism: Interview with Sohrab Shahid Saless", trans. Timothy S. Murphy, *Discourse* ۲۱, no.1 (Winter ۱۹۹۹): ۱۷۹.
- ۱۳- Saeed-Vafa, "Sohrab Shahid Saless: a cinema of exile", ۱۴۳.
- ۱۴- Margulies, ۷۸.
- ۱۵- Stephen Heath, *Questions of Cinema*, (London: MacMillan, ۱۹۸۱), ۱۶۷-۹.
- ۱۶- Olaf Moller, "Olaf's World: Sohrab Shahid Saless", *Film Comment*, (July-August ۲۰۰۴): ۱۳.
- ۱۷- Margulies, ۷۵.

• آنچه خواندید، ترجمه بخشی از رساله خواندنی کریستوفر ملکم گو با عنوان «سینمای ایران در نمای دور» است. این رساله تز

دکترای این نویسنده در رشته فلسفه و فیلم‌پژوهی است که در سال ۲۰۰۵ به دانشگاه وارویک ارائه کرده:

Christopher Malcolm Gow, *Iranian Cinema in long shot*, 2005, University of Warwick, Department of Film and Television Studies, pp.170-186.