www.pecritiue.com

مرداد
۱۴۰۴

نقد اقتصاد سیاسی

سینما در آستانه‌ی بلوغ

نگاهی به سینمای شهیدثالث

محمدحسین میربابا

دوران بلوغ، اثر سهراب شهیدثالث، ۱۹۷۶

شهیدثالث در چهار فیلم، سوژه‌ی اصلی‌اش را کودک و نوجوان انتخاب کرده است. (یک اتفاق ساده – دوران بلوغ – هانس جوانی از آلمان – فرزندخوانده‌ی ویرانگر). در این‌جا منظور از سوژه، شخصیت محوری است که داستان فیلم حول او می‌گردد. این تیپ افراد در سینمای شهیدثالث به‌عنوان میانجی پیش‌برد درام اهمیت دارند و کم‌تر وجه عاملیت (سوژگی) به آن‌ها داده شده است. درکل، شخصیت در سینمای شهیدثالث محور کلیت جهان فیلم نیست. (این موضوعِ سوژه و نقش آن در شکل‌گیری جهان سینماتیک شهیدثالث بحثی جدا است که باید در قالب نوشتاری دیگر به آن پرداخت) در ارتباط با درام و پیش‌رَوی آن در فیلم، شخصیت نه میانجی اصلی این پیش‌رَوی درام، بلکه یکی از موتورهای محرک آن است. چرا که جهان سینماتیک شهیدثالث دردرجه‌ی اول از عناصر ساختاری تا حد امکان، زدوده شده و با کاستن از این عناصر، جهانی یکدست شکل گرفته که این جهان یکدست، ویژگی منحصربه‌فرد سینمای شهیدثالث است.[۱]

در این نوشتار با محوریت دو فیلم «یک اتفاق ساده» (۱۹۷۳) و «دوران بلوغ» (۱۹۷۶) نگاهی به اتصال نوجوان به جهان فیلم و به‌نوعی دیالکتیک ساخته‌شدن او در جهان فیلم و قرار گرفتن‌اش در جهان ساخته‌شده‌ی فیلم می‌اندازیم.

محمد (شخصیت فیلم «یک اتفاق ساده» و مایک (شخصیت فیلم «دوران بلوغ») در مرزی میان تیپ و شخصیت قرار گرفته‌اند. فیلمساز با توجه به استراتژی سینماتیک مشخص، ساخت جهانی زدوده شده از عناصر آشنای سینمایی و رسیدن به نقطه‌ای ناب که کم‌ترین تأثرات حسی را به میانجی عناصر صحنه و درام و مونتاژ در مخاطب ایجاد کند، در دستو کار خود قرار داده است. شخصیت-تیپ‌های نوجوان در این دو فیلم ذیل استراتژی سینماتیک که جهان کلی اثر را می‌سازند قرار دارند. شهیدثالث آگاهانه و در راستای جهان سینماتیک منحصر به خودش، محمد و مایک را در مرز میان تیپ و شخصیت قرار داده است. جایی که آن‌ها تیپ کامل و یکدست به‌حساب نیامده و شخصیت شکل‌گرفته و قوام‌یافته با ویژگی‌های خاص هر کدام از آن‌ها ساخته نشده است. ساخت این نوجوانان در فیلم برگرفته از استراتژی فیلم‌ساز در ساخت جهان کلی اثر است. جهانی که در بیشترین حد خود از عناصر مألوف و آشنای سینمایی که

عادت‌های مخاطب را در شناخت فیلم شکل داده‌اند زدوده شده است. این زدودن عناصر، علاوه بر نقش آشنازدایی، جهانی برگرفته از هستی‌شناسی فیلمساز را پیش روی مخاطب قرار داده است. این هستی‌شناسی از اساس با کاستن از عناصر مازادِ شناختی، مانند عناصر صحنه، بازی احساسی بازیگران، نور و دکوپاژ و تکنیک‌های مونتاژ، مخاطب را به هسته‌ی یکدست و ناب تصویر نزدیک کرده، و به این ترتیب با این استراتژی زمینه‌ی تفکر به آنچه غیر از جهان مألوف پیرامون است را فراهم کرده. البته باید درنظر داشت که این نحوه از نگاه و اندیشیدن به جهان در سینمای شهیدثالث در دام نوعی عرفان‌زدگی با نفی عناصر مادی جهان نمی‌افتد. برعکس شهیدثالث تصویری از جهان را پیش روی مخاطب خودش قرار می‌دهد که اتفاقاً زمینه‌ساز ایستادن در برابر کژتابی‌های آن است.

شهیدثالث با زدودن هرآنچه مازاد بر آگاهی راستین است، زمینه‌ای برای نگاه دقیق، انتقادی و مرکزگریز به جهان مادی و سیاسی پیرامون مخاطب فراهم کرده است. نحوه‌ی شکل‌گیری تیپ-شخصیت‌های نوجوان در سینما شهیدثالث از همین قاعده پیروی می‌کند. نمایش بلوغ در این دو فیلم که مرکزیت نگاه فیلمساز است و آن را به‌وضوح نشان داده، در نسبت با زمینه و متن یا زمینه و مرکز تعریف شده است. شهیدثالث زدن به قلب و هسته‌ی آنچه مدنظر دارد را در یکی از این فیلم‌ها با نام و عنوان آن به‌وضوح نشان داده است.

حرکت از متن به سمت زمینه

«دوران بلوغ» فیلمی است پیرامون زیستن در جهان نوجوانی که روزهای بلوغش را سپری می‌کند. بلوغ در این دو فیلم در نسبت با زمینه، که همان جهان زیسته و پدیدار آن است نمایش داده شده است. بلوغ، متن اصلی یا هسته‌ی مرکزی فیلم است. در نسبت میان متن و زمینه آن‌چه در سینمای شهیدثالث اهمیت دارد، نحوه‌ی ارتباط میان متن و زمینه است. این ارتباط منجر به اتصال متن و زمینه نمی‌شود. در اتصال عمدتاً یکی ذیل دیگری قرار می‌گیرد. که بیشر مواقع این زمینه است که ذیل متن یا هسته‌ی مرکزی دیده می‌شود. در سینمای شهیدثالث به‌جای اتصال، شاهد ارتباط میان

متن و زمینه هستیم. این ارتباط متن را ارجح به زمینه قرار نمی‌دهد. برعکس در سینمای شهید ثالث این زمینه است که اهمیت زیادی دارد و جهان اثر همان زمینه است. نگاه فیلم‌ساز به زمینه تا آنجا اهمیت دارد که حتی می‌توان زمینه را از متن جدا کرد و به‌تنهایی به آن نگاه انداخت. قطع اتصال زمینه با متن به استراتژی فیلم‌ساز در ساخت جهان سینماتیک مدنظرش بازمی‌گردد. جهانی که از عناصر سینماتیک تا حد امکان تهی شده و به خلوصی از تصویر به‌مثابه‌ی تصویر رسیده است. در این پیش‌رَوی برای دست‌یافتن به تصویر در این سطح، حرکت از زمینه به متن یا هسته‌ی تصویر و از آن‌جا باز هم به سمت زمینه اتفاق می‌افتد. فیلم‌ساز از روی عناصری که سازنده‌ی متن اصلی فیلم هستند عبور کرده و با اتصال به زمینه، وضعیت ناب سینماتیک را در نمایش محض زمینه می‌بیند. بلوغ در این دو فیلم با همین استراتژی نمایش داده شده است. شاید از بلوغ همان نام آن در فیلم «دوران بلوغ» باقی مانده باشد، و جهان یک نوجوان درحال بلوغ در اتصال با جهان کلی یا هستی موجود، ویژگی منحصربه‌فردی نداشته باشد.

زمانی‌که از بلوغ صحبت می‌کنیم از دورانی سخن می‌گوییم که یک جابه‌جایی شخصیتی و روانی در سطح کلان در فرد اتفاق می‌افتد. کودک در دوران بلوغ مراحل پرفرازوفرودی را پشت سر می‌گذارد، و جهان اطراف برایش رنگ‌به‌رنگ شده تا آن رنگ نسبتاً ثابت را برای ورود به مراحل جوانی و بزرگسالی پیدا کند. در تعریف عام علمی، بلوغ فرآیند تغییرات جسمی است که از طریق آن بدن کودک در یک بدن بزرگسال قادر به تولیدمثل جنسی بالغ می‌شود، و این تغییرات به تغییرات ریخت‌شناسی در اندام و صدا و حالات و رفتار فرد منجر می‌شود. شخصیت نیز ذیل همین تغییرات شکل گرفته و کودک با ورود به مرحله‌ی نوجوانی به‌واسطه‌ی بلوغ، آماده‌ی پرتاب شدن به جهان جوانی و بزرگسالی می‌شود. جهان از ذهن و چشم یک کودک درحال بلوغ تماماً جهانی پیرامونی است، که کودک خودش و آن جهان ذهنی و شخصیتی که دارد شکل می‌گیرد در مرکز جهان و هستی قرار دارد. ازاین‌نظر بلوغ مرحله‌ای است که فردیت در آن جایگاه ویژه‌ای دارد، و فرد به‌مثابه‌ی سوژه در آن برای خودش جایگاه ویژه‌ای قائل است. برای همین جهان موجود به‌عنوان زمینه کاملاً به حاشیه رفته، و وجوه تقابلی و متضاد در فرد نسبت به جهان بیشتر مشاهده می‌شود. چراکه فرد در این وضعیت

پذیرای استیلای جهان، که آن را زمینه‌ای بیش نمی‌بیند، بر خودش نیست. فرد چنان خودش را مرکز عالم می‌داند که انتظار دارد تمام زمینه‌ها از او تبعیت کرده و حول هسته‌ی مرکزی ذهن و شخصیت او به گردش درآیند. پس این‌جا جهان در حقیقت خودش زمینه نیست. بلکه از ذهن فرد در حال بلوغ است که با مرکز قرار دادن خودش جهان را زمینه می‌بیند. و کدام زمینه است که بر متن و هسته‌ی مرکزی رجحان داشته باشد؟ پذیرشِ رجحان جهان بر «من» برای فرد درحال بلوغ بسیار سهمگین است.

کودک درحال بلوغ در سینمای شهیدثالث کودکی فارغ از این تعریف عام نیست. اما نمایش او در جهان سینمایی فیلم‌ساز از همان قاعده‌ی کلی آشنازدایی در سینمای شهیدثالث پیروی می‌کند. شهیدثالث برای ساخت جهان سینماتیک خودش در نسبت با کودک و دوران بلوغ او، نگاه را از متن اصلی به زمینه بازمی‌گرداند. درواقع جهان برای شهیدثالث یک زمینه‌ی کلی و سهمگین است که همواره سایه‌اش را بر متن و هسته‌ی مرکزی سازنده‌ی آن که وجوه شخصیتی و فردی است می‌اندازد. سینمای داستانی مانند کودک درحال بلوغ با مرکزیت کاراکتر یا قهرمان فیلم، جهان را زمینه‌ای بر هسته‌ی مرکزی داستان که برگرفته از نگاه و ذهن کاراکترِ محوری است می‌داند. این تعریف با درنظر نگرفتن استثناهای پرشمار در تاریخ سینما قابل‌فهم است. پروژه‌ی شهیدثالث که رسیدن به زبانی ناب و منحصر به ذات تصویر در سینما است، در نسبت با نمایش وجه فردیِ سوژگی بارزی مانند بلوغ، با قرار دادن مرکزیت آن در نسبت با زمینه و معطوف کردن نگاه مخاطب به زمینه به‌عنوان اساس جهان فیلم، عمل کرده است. این‌جاست که سوژه‌ی فردی مانند محمد در «یک اتفاق ساده» و مایک در «دوران بلوغ» به ابژه‌ای در هژمونی زمینه که همان جهان فیلم است تبدیل می‌شوند.

پرسش این است که زمینه در این دو فیلم چیست؟ و چه ویژگی‌ها یا مؤلفه‌هایی دارد؟ داستان هر دو فیلم در شهرهای حاشیه‌ای اتفاق می‌افتد. شهرهایی که نشانه‌های فقر اقتصادی در آن‌ها به‌وضوح به چشم می‌خورد. چه بندر ترکمن در ایران و چه شهر «دوران بلوغ» در آلمان در قاب فیلم‌ساز به‌گونه‌ای نمایش داده شده‌اند که فقر یکی از مؤلفه‌های اساسی در شناختن آن‌هاست. فقر در این دو فیلم به نمایش فقر منجر نشده است. اساساً شهیدثالث هیچ‌گاه به‌دنبال نمایش فقر در یک بستر سیاسی و اجتماعی نبوده و سینما را وسیله‌ای برای اظهارنظر روشنفکری نساخته است. این فقر در اتصال

با هستی و جهان معنا پیدا می‌کند. جهان در ذات خودش این فقر و بی‌چیزی را حمل می‌کند. آنچه از دارایی و اساساً داشتن در این جهان نام می‌بریم، وجه صوری آن چیزی است که مازادی بر هستیِ موجود بر جهان به‌شمار می‌رود؛ و خود جهان نیست. جهانی که به‌واسطه‌ی فرایندهایی به ما داده شده است، اما نمایش این فرایندها و یا نقد آن‌ها مدنظر فیلم‌ساز نیست. شهیدثالث نمایش بی‌واسطه‌ی حضور در این جهان را برای درک و حتی نقد آن مؤثرترین راه می‌داند. یکی از راه‌های نمایش این بی‌واسطگی، کاستن از متن و توجه به زمینه است. این یکی از عناصر اصلی سینماتیک فیلم‌ساز در ساخت جهان سینمایی مدنظرش است. این‌جاست که من همواره تأکید می‌کنم که شهیدثالث پیش از بیان هر ایده‌ی اجتماعی یا سیاسی و فلسفی، به‌دنبال خود سینماست. هرچند از خلال فیلم‌های او ایده‌های سیاسی و اجتماعی و فلسفی زیادی سر برآورده است، اما هدف اول و غایی او رسیدن به زبان منحصربه‌فرد در سینما بوده است. اتفاقاً همین نگاه به سینما، یک روش فلسفی در فیلم است. چیزی‌که فلسفیدن را از ابتدا وارد جهان فیلم کرده، و مفاهیم دیگر مازادی بر جهان فیلم نیستند که توسط اشخاص به آن اطلاق شوند. بلکه فیلم نه میانجی اندیشه، که خودش همان اندیشه است.

سوژه‌ای که ابژه‌ی زمینه‌ای پنهان است

با این نگاه، رویکرد فیلم‌ساز به نمایش بلوغ در فیلم‌هایش روشن می‌شود. بلوغ دیگر یک ویژگی روانی-شخصیتی خاص نیست که به‌واسطه‌ی ساخت فردیت، در فیلم POV (نمای نقطه‌ی دید) مشخصی ایجاد کند، که به‌واسطه‌ی این POV متنی شکل بگیرد که زمینه را تحت تأثر خودش پیش ببرد. حتی اگر از نظر دراماتیک در این دو فیلم POV مشخصی وجود داشته باشد، این نمای نقطه‌ی دیدها در جهان ازپیش موجود و ساخته شده قرار گرفته‌اند و کم‌ترین نقشی در ساخت جهان فیلم ندارند. یکی از روش‌های آشنایی‌زدایی در سینمای شهیدثالث همین کاری است که او با نمای نقطه‌ی دید می‌کند. داستان در این فیلم‌ها وجه دراماتیک پیدا نکرده است. داستان در موقعیت دراماتیک در سینما وابسته به نمای نقطه‌ی دید سوژه است. یعنی راوی‌ای که مخاطب هم از چشم او و هم از ذهن او فیلم را تماشا می‌کند. در این دو فیلم مخاطب

از چشم محمد و مایک فیلم را تماشا می‌کند، اما ذهن آن‌ها نقشی در روایت داستان ندارند. اگر فیلم از ذهن کاراکترِ محوری روایت شود، متن و هسته‌ی مرکزی در فیلم شکل می‌گیرد. زمانی‌که استراتژی فیلم‌ساز بردن تمام عناصر سینمایی در زمینه یا جهان مدنظر خودش است، در این‌جا دیگر ذهن کاراکتر اصلی به فیلم جهت نمی‌دهد. بلکه خود او ازپیش، در زمینه‌ای آماده که همان جهان فیلم است قرار می‌گیرد. این‌جاست که مرگ مادر محمد، یک اتفاق ساده در جهانی یکدست و ساکن است. فیلم‌ساز این‌قدر به این جهان در زمینه توجه داشته که اتفاقی که در ذات خودش هم دراماتیک است، چه برسد به نمایش آن در فیلم، در امتداد ضرب‌آهنگ آرام سایر اتفاقات و عناصر فیلم، بدون هیچ برتری دراماتیک نمایش داده می‌شود. فیلم‌ساز در این‌جا حتی از زندگی و مؤلفه‌های موجود در آن هم عبور کرده، و جهان را در یک بی‌تفاوتی ناب در فیلم خودش فراخوانده است. فراخواندن جهان در وضعیت اپوخه‌ی کامل از عناصر سوژه، به‌خصوص در فیلم «یک اتفاق ساده» رخ داده است.

زمانی‌که نمای نقطه‌ی دید از ذهن کاراکتر به چشم او منتقل می‌شود، کاراکتر دیگر سوژه‌ی روایت‌گر در فیلم نیست. در این موقعیت کاراکتر خودش ابژه‌ای متعلق به جهان فیلم است. درواقع این سویه‌ی قهرمانانه با عناصر سازنده‌ی قهرمان در فیلم نیست که درام را پیش می‌برد. بلکه شخصیت محوری یکی از عناصر تشکیل‌دهنده‌ی جهان فیلم است. همین فاصله گرفتن از سویه‌ی سوژگی شخصیتِ محوری، فیلم را از درام تهی می‌کند. تهی‌کردن فیلم از درام یکی از عناصر مهم سینمای شهیدثالث در استراتژی ساخت جهان سینماتیک مدنظرش است. جهان سینمایی شهیدثالث جهان تصویر و زدودن عناصر دراماتیک در آن، و رسیدن به جوهره‌ای است که تصویر و هستی را یکی کرده و با کاستن از متعلق آگاهی در مخاطب زمینه‌ای برای اندیشدن همراه با دیدن فراهم آورده است. شخصیت به‌مثابه‌ی قهرمان یکی از عناصر اصلی در آگاهی‌بخشی دراماتیک به مخاطب است. منظور از آگاهی‌بخشی دراماتیک، آگاهی مبتنی بر واقعیت زیسته نیست. آگاهی دراماتیک مبتنی بر نگاه و ذهن مؤلف شکل می‌گیرد. شهیدثالث با کاستن از عناصر دراماتیک در فیلم‌هایش، این آگاهی را به آگاهی واقعاً موجود منتقل کرده است. شهیدثالث برای این منظور به طرح مسئله بر اساس زیرمتن‌های موجود در درام دست نزده است. او با ارائه‌ی تصویر در رادیکال‌ترین وجه خودش، آگاهی را به

واقعیت پیوند زده است. این رادیکال بودن بدون شعار دادن در فیلم و فقط در پرداختِ تصویر زدوده‌شده از عناصر دراماتیک شکل گرفته است. نگاه فیلم‌ساز به بلوغ و نمایش کاراکتر محوری در این دو فیلم که دو کودک درحال بلوغ هستند از همین منطق تبعیت می‌کند. این‌جاست که برای درک بهتر پرداخت مفهوم بلوغ در سینمای شهیدثالث باید آن را در نسبت با متن و زمینه در این دو فیلم ارزیابی کرد. محمد و مایک در این دو فیلم به‌عنوان کاراکترهای محوری فیلم، متن اصلی درام را شکل نمی‌دهند. اساساً چون کاراکترِ محوری متن اصلی فیلم را شکل نداده، درنتیجه درام در این دو فیلم شکل نگرفته است. اهمیت هر دو فیلم در نمایش جهان پیرامونی است. زمینه در این دو فیلم بر متن ارجحیت دارد.

زمینه، سازنده‌ی سینمای حاشیه

سینمای شهیدثالث سینمای حاشیه است. و توجه به حاشیه در این سینما برگرفته از منطق سینماتیک آن و وابسته به فرم فیلم‌ها است. همان‌گونه که زمینه نسبت به متن اصلی حاشیه به‌شمار می‌رود، نمایش کاراکتر محوری در زمینه‌ای ثابت و یکدست و تأکید بر ارجحیت زمینه به‌عنوان جهان فیلم، هر دو فیلم را در زمره‌ی سینمای حاشیه جای داده است. این با رویکرد سیاسی و اجتماعی فیلم‌ساز هم‌خوانی دارد. شهیدثالث برای نمایش فقر یا جهان تاریک مدنظر خودش، به سراغ طرح دراماتیکی که داستان با زیرمتن‌های مختلف ایده‌ای سیاسی و اجتماعی را مطرح کند نرفته است. شهیدثالث برای این کار به خود تصویر، ماهیت آن و آگاهی‌بخشی مستتر در آن روی آورده است. زمانی‌که زمینه که جهانی تهی‌شده از عناصر انسانی و از این نظر جهانی فقیر و بی‌چیز است، به‌عنوان بستر اصلی نمایش تصویر – و نه درام یا داستان – پررنگ شده و متن اصلی را دربرگرفته است، مفاهیم قبل از ورود به جهان سیاسی و اجتماعی وجه هستی‌شناختی پیدا می‌کنند. این‌جاست که فقر موجود در این فیلم‌ها در پیوند با هستی اجتماعی است. همین نمایش هستی اجتماعی بدون اتکا بر وجه دراماتیک، سیاست هنر را پیش روی مخاطب قرار داده است. شهیدثالث به‌دنبال هنر سیاسی نیست. سینمای او سیاست هنر را نمایش داده است. اگر مسئله بر سر هنر سیاسی بود،

قطعاً متن اصلی با اتکا بر عناصر دراماتیک اهمیت پیدا می‌کرد. اما زمانی‌که زمینه‌ای برگرفته از جهانی تهی‌شده از عناصر ملموس اجتماعی نمایش داده می‌شود، هنر، سیاست مخصوص به خودش را پیدا می‌کند، و در این‌جا دیگر نیازی به حرف سیاسی در قالب اثر هنری نیست. بلوغ در این دو فیلم مبتنی بر نمایش عناصر آشنای دروان بلوغ نیست. بلوغ مانند هر دوره‌ی دیگری از زیست بیولوژیک انسان، در زمینه‌ای نمایش داده شده، که تصویری یکدست از زمینه‌ای است که جهان پیرامون کاراکترها به‌شمار می‌رود. «دوران بلوغ» نامی است که بر جهان نابرابر و سرشار از فقر و بی‌چیزی گذاشته شده است. همان‌گونه که «یک اتفاق ساده» در زمینه‌ی این جهان سیاه و تلخ، هیبت هراسناک مرگ مادر را ناچیز نشان داده است. بلوغ در متن اصلی زندگی، مازادی است که زمینه‌ای مهیب که جهان زیستهِ‌ی معاصر است، آن را دربرگرفته و بلعیده است. درست است که یک کودک در دوران بلوغ خودش را مرکز جهان می‌داند، اما جهان در زمینه، آماده‌ی بلعیدن او است. زمینه‌ای که در حاشیه دهان باز کرده تا متن اصلی را ببلعد. شهیدثالث با استراتژی سینماتیک مبتنی بر نمایش تصویر زمینه، واقعیت عریان و هولناک جهان معاصر خودش را نشان داده است. بلوغ مانند تمام مفاهیم دیگر در سایر فیلم‌های شهیدثالث، در دل زمینه‌ای قرار دارد که جهان سینماتیک و برگرفته از هسته‌ی سخت و عریان واقعیت جهان پیرامونی است. سینمای شهیدثالث با زدودن عناصری که آگاهی مازاد بر واقعیت برای مخاطب ایجاد می‌کنند، و همین مازاد آگاهی آبشخور وجه صنعتی سینما بوده است، واقعیتِ امر واقعی حاکم بر زیستن در جهان معاصر را به تصویر درآورده است. سینما چیزی جز ارائه‌ی این تصویر مینیمال از واقعیتی که خودش را در زمینه‌ی جهان پنهان کرده نیست. از این‌نظر سینما با وجود سنی بالای صد سال هنوز در آستانه‌ی دوران بلوغ خودش قرار دارد.

در این زمینه نگارنده، مقاله‌ای با عنوان «سینمای بی‌چیز» نوشته که در شماره‌ی ۷۶ مجله‌ی «سینما و ادبیات» و وب‌سایت «پروبلماتیکا» منتشر شده است.[۱]