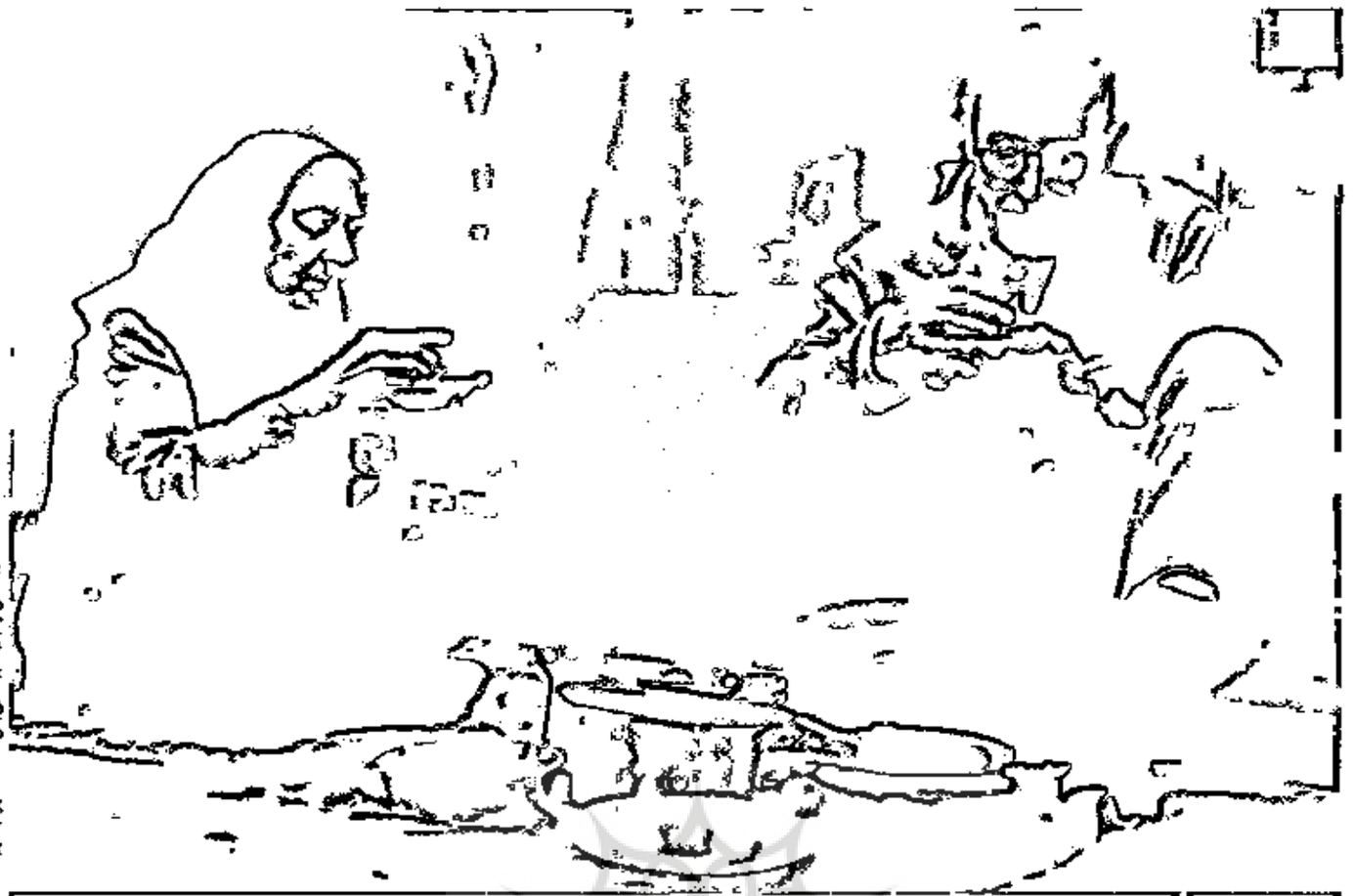

صحنه‌ای از فیلم طعمه‌ی جان ساخته سهراب شهید ثالث

زمان متوقف می‌شود

شالوده‌شکنی سینما و سینمای سهراب شهید ثالث

◆ سید احمد میراحسان

همه انسان که فرزمان زیست سهراب شهید ثالث، با آزارش داده بودند و یا فراموش کرده بودند که می‌توان او را ستود و کلامی درباره ارزش‌های سینمای او، سبک او، جهان خودمند و روابط بینامتنی آثارش نوشت. بودند پس از مرگش ناگهان به یاد آوردند که او پدر سینمای مدرن، او آنگارد بسم و سینمای مستند گون ایران بوده است! البته این غلو درست به اندازه آن فراموشی غیرواقعی است و هیچ چیز از توان‌های حقیقی سینمای او به ما نمی‌گوید. سهراب شهید ثالث سینماگری صاحب‌سبک با جهانی متشخص بود اما هرگز نیمای سینمای ما نبود و بسیاری از عناصر سبک‌های او پیش از او، هر چند با زمانی کم‌وبیش تجربه شده بودند هر چند نگاه پرملال او به زندگی و آن مه خاکستری و ثمبوی کند و تمایش مؤکد زمان با مثل الاباطیل که آشکارا تهی از زبان اشباط و سرزندگی بود خاص او بود، بیهوده است که به این وجه از موجودیت او یا وجود سینمایش برچسب سیاسی الصاق کنیم. او حتی اگر در سرزمین موعود و سوسیالیستی اش، فیلم می‌ساخت نمی‌توانست جز این فرم و بیان، نگاهی بهتر تیره زیرا آنچه در فیلم اوست محصول هستی‌شناسی او، وجود خود او و نگاه فرونگرانی او بود که او را آن رهاننمی توانست شد.

سهراب شهید ثالث مثل هر انسان مغموم و دلسردی که از بیماری طولانی مدت و ناتوانی جسمی و همنشینی با مرگ چنان رنجور می‌شد که روحش سرد او از سرما می‌گردد، می‌توانست صمتا کمونیست، حتی انقلابی و یا هر چیز دیگر باشد.

کسانی که می‌پندارند پیوند مستقیمی بین آثار هنری و روحیات وجود دارد و درکشی از ارتباط وضعیت طبقاتی و اقتصادی با زیبایی‌شناسی دارند، البته باید در جست‌وجوی راه‌حلی برای تفسیر ملال سهراب شهید ثالث برآیند. این که او مثلا دوستدار آلمان شرقی و تفکر چپ بوده، در دوران او، قبل از آنکه بیان روحیه‌ای انقلابی باشد، جامه‌ای روشنفکرانه برای بیرون به حساب می‌آید و چپ بودن او ربطی به روحیه لمیدوار و انقلابی نداشت، همواره می‌تواند فاصله‌ای بین گفتار و کردار وجود داشته باشد. چنان که کسی ظاهرن یک روبوش و صورتک انقلابی، خرونی به غایت سرخورده و اندوهزده را حمل کند. سهراب به نظرم چنین بود.

به نظر سهراب شهید ثالث دارای یک نقاب چپ گرا، جامعه گرا، سرخ و سوسیالیستی است که وقتی شالوده‌شکنی شود از درون آن هنرمندی به غایت فردگرا، ملول، درون گرا و دچار حزن و دلسردی به بیرون برمی‌جهد. این شخصیت مؤلف عمیقا با سینمای او همگن است.

در این جا ما با سینمایی مواجه هستیم که با تانی طبقاتی به نمایش محرومیت‌ها می‌پردازد و اگر آن را واسازی و ساختارزدایی کنیم از فروش موقعیت جبری رها شده و به غایت فردی و اندوهبار انسان آشکار می‌گردد.

دنبال کردن زندگی فردی، بحران‌ها و روحیه منزوی و اندوهبار و روزگار ملالتبار شهید ثالث بماند برای بعد، چرا که اندکی از آن در یادداشت‌ها و خاطراتی که دوستان او از او به جا گذاشته‌اند منتشر است اما سینمای او خود صحنه به نمایش درآمدن همین دوگانگی است.

در این جا به روابط بینامتنی آثارش از منظر شالوده‌شکنی برای کشف آن سازمان سوری اجتماعی و آن دروننه فردگرایانه نگاه می‌اندازیم. همچنین آثار کوتاه او را کنار می‌نهیم که بسیاری از آنها بی‌اهمیت و کارهای سفارشی فرهنگ و هنری آن دوران است و بنای کار ما بر فیلم هبکه اتفاق افتاده» می‌نهیم و از آن شروع می‌کنیم.

یک اتفاق ساده در سال ۱۳۵۲ ساخته شد فیلم داستان فروزند صیادی است که تحت شرایط مشقتباری درس می‌خواند. فقر و تباهی زندگی از سراپای آن زندگی می‌بارد. پول نداشتن، بیماری مادر، مرگ مادر و دنیای سیاه که مرگ مادر را به یک اتفاق ساده بدل می‌سازد اما واقعیت آن است که سهراب شهید ثالث در همه نمایش این زندگی به لحظه‌ای به واقعگرانبودن نمایش مرگ مادر و واکنش محمدزمانی به آن اهمیت نمی‌دهد.

زبان نامتعارف فیلم در خدمت ترسیم یک وضعیت ملال‌زده فردی است. بعدها ما می‌بینیم چه در فیلم‌های دیگری که در ایران ساخت و چه در فیلم‌های خارج از ایرانش، همواره بر این سه رمای فردی که مهمتر از هر جالشی و مبارزه طبقاتی و اجتماعی است تأکید می‌شود. سهراب شهید ثالث نشان می‌دهد که واقعی نمی‌شود از آنکه واکنش این پسرک = محمد زمانی = در برابر مرگ مادرش مه‌نوع می‌رها از هنجارهای اجتماعی و بی‌توجه به واقعیت‌هایی است که آن همه فکر برداشت انتقیستی مورد ستایش بود و او به عنوان یک اثر پیست قاعده تأمی بایست به آن پایبند و وفادار باشد. اما نست زیرا زمانی که ما صورتک جامعه‌گرایی آثارش را کنار می‌کنیم از دروننه شکرش فردگرایانه ملال‌آمیز و حتی اینهابستی و یک نوع ستاکاری منفی و «عدابت» او از خودزابروز می‌دهند.

آیا واقعا شباهت غریبی بین محمد زمانی نوجوان و سوزتبان پیر فیلم «طعمه بیجان» وجود ندارد؟ و آیا عجیب نیست برای سهراب شهید ثالث سن و سال شخصیت‌های فیلم‌هایش مهم نیست و به صورتی غیرواقعی، آنها چه خردسال، چه میان‌سال و چه سالخورده، واکنشی شبیه به هم برابر جهان بیرون دارند؟ آیا احساس پوچی سوزتبان به رفتار ابسورد محمد زمانی شباهت نمی‌برد؟ در این جا هم شهید ثالث کاری به واقعیت ندارد اینکه در آن فضای شمالی - یا هر جای ایران - فرزند بازآمده از سربازی، با چنان واکنش‌هایی از سوی پدر و مادر روبه‌رو نمی‌شود و متقابلا آن گونه رفتاری با والدینش ندارد و همه اینها برای سهراب بی‌اهمیت است.

او در فضای منزوی ذهنش، برای این «آدم»ها واکنش‌هایی درنظر می‌گیرد که با تانی سوبژکتیو او از وضعیت ملال‌بار انسان هستند. محمد، نوجوان و پیر، یکی در ساحل دریا و دیگری در جنگل و اتاتک سوزتبانی، یک روح‌اند در دو بدن؛ چنان که با هر فیلم آن بدن‌ها اضافه می‌شود. حسن در غربت هم به زودی در سال ۱۳۵۴ به این سه نفر می‌پیوندد. فیلم می‌کوشد بر عبثیت تأکید مضاعف کند و وضعیت عینی حسن، کارگر مهاجر در آلمان غربی و شرایط زندگی‌اش را به نمایش نهد و ما را متقاعد کند که وی قادر نیست با جامعه استثمارگر و مردم کشوری که به آن مهاجرت کرده است ارتباط برقرار نماید. اما در عوض تمپوی فیلم و ریتم درونی آن بر هر چیز و حتی منطق عینی زمان فائق می‌آید و کاملا

همه عناصر را تحت تأثیر همین زمان درونی و تکرارهای فرمالیستی شهید ثالث قرار می‌دهد. اگر «قرنطینه» (۱۳۵۵) ـ سال مهاجرت شهید ثالث برای همیشه از ایران و مقیم‌شدن در آلمان غربی ـ تمام می‌شد نیز چیزی بیشتر از این نداشت. پرورشگاه محله‌های جنوب شهر تهران، فقر و یتیم‌بودن، دعوا و چاقوکشی و...

آیا فکر می‌کنید از درون اینها یک فیلم اجتماعی واقعگرا بیرون می‌آمد؟ اجتماعی به شیوه شهید ثالث؟ واقعگرا به شیوه شهید ثالث؟ یعنی تلفی همه وجوه اجتماعی با تمرکز به تباهی فردی، و تلقی هر حس واقعی با رفتارهایی کاملاً مصنوعی. بالاخره شهید ثالث به آلمان رسید و «طوق» را ساخت. در این جا هم بار دیگر ما با روکش اجتماعی و درونه تنهایی فرد آدمی و رنج‌های او روبه‌روییم. اما این رنج‌ها از اینده فضایی سرد داشت. انزوا و فقدان عواطف تاحکمی بزرگ با آگاهی بر وضعیت مادری که به وسیله تن‌فروشی زندگی می‌کند و فضای هولناک دوست‌نداشتن حتی در مدرسه.

شخصیت تخت «خاطرات یک عاشق» (۱۹۷۲) هم‌چون حسن و محمد آدمی است تنها با یک زندگی اندوهبار و از یاد رفته و گمگشته و ناتوان از ارتباط اجتماعی. البته «تنهایی طولانی لونه آیزلر» (۱۹۷۸) که درباره همسر اول فریتس لانگ ـ بازیگر و منتقد تاریخ نگار آلمانی ـ است، با همه شباهت به سیمای شهید ثالث از نظر نگاه فرق دارد.

اما شهید ثالث به زودی با «نظم» (۱۹۸۰) که نام دیگر آن «همه‌چیز رو به راه است»، به همان زهرآگینی و تیرگی جهان خود برمی‌گردد. زندگی هربرت اسلاد کووسکی که بیکاری اش با اتهام به بیماری روانی و سیاهی توأم است، به روشنی گویای آن است که رنج‌های فردی انسان ربطی به این یا آن طبقه ندارد، بلکه گرگ فرد گرگ اجتماع است. کل اجتماع همراه با همسر آدم اسلاد کووسکی یک دیوانه است یا یک شاعر؟

آیا اتفاقی است که سهراب شهید ثالث داستان‌هایی را که به زندگی آدم‌های واقعی ناظر است برمی‌گزیند و از روی آنها فیلم می‌سازد، درحالی که خود آن آدم‌ها به گونه‌ای شهید تلقی‌اند؟ «آخرین تابستان گرانبه» (۱۹۸۰) داستان زندگی کریستین دیتریش گرانبه، از آن جا که سرشار از ناکامی در کار هنری و زندگی زناشویی است، شبیه زندگی خود سهراب و آدم‌های فیلم‌های اوست؛ آدم‌هایی که بهانه‌ای اند برای انگشت‌نهادن بر روابط بی‌بنیاد، فاقد عواطف و تیزنگون‌بختی فرد انسانی که مرگ برای او نجاتی است. که این هم باز شبیه فرجام خود شهید ثالث، در دنیاکه فاجعه‌بار و واقعی است. شهید ثالث با گفتن آنکه او زندگی شاعری را فیلم کرده که با تمام «جامعه بورژوا» و «جامعه ضدهنر» مقابله می‌کند ما را فریب می‌دهد. این را زیاد جدی نگیرید. اساساً هدف فیلم‌هایش وضعیت تلخ و فردی خود ـ تلویحاً در گفت‌وگو از شرایط کاری‌اش در آلمان و همکاری با گرانبه ـ و نمایش انسان در بن‌بست است و بس.

هرچقدر سهراب شهید ثالث می‌کوشد برای وضع ملال‌بار، غمزده، تلخ، سست و بی‌بنیاد و مرگ‌آمیز شخصیت‌هایش منطق مبارزه طبقاتی بورژوازی ـ پرولتاریا را تحمیل کند، باز با اندکی چون و چرا و دقت و کنارزدن پرده ساختار صوری اصلی، مایه بی‌پایه‌بودن این سیاهچه و بروز و ظهور دردناک فرد انسانی تنها و جبرآمیز بودن جهان گیر افتاده، بیشتر بی می‌بریم.

سهراب در ۱۹۸۱، «یک زندگی» چخوف را می‌سازد. او بسیار دوست داشت سبک سینمایی خود را. دنباله سبک داستان‌نویسی چخوف که بسی بر او اثر نهاده بود، معرفی کند. اما حقیقت آن است که برداشت سهراب شهید ثالث از چخوف بسیار ساختگی و فرمالیستی است و از روح طبیعی، طناز و سرشار از طبیعی‌بودن چخوف در کارهایش خبری نیست.

استثمار زنان در «اتوپیا» هم جهانی سیاه می‌سازد بدبینی سهراب شهید ثالث تازگی نداشت و همان گونه که دیدیم پیش از اتوپیا هم در همه فیلم‌هایش سابقه داشت و در فیلم‌های بعدی هم این اثر جاری وجود دارد.

آخرین فیلم سهراب «گل‌های سرخ برای آفریقا» (۱۹۹۱) بود که مأساتی منطبق سرمایه‌داری و تبدیل هنر به کالای مصرفی، سبب شده بود که او از هر آنچه نفرت داشت برای قبول تهیه‌کننده به کار گیرد: سکس و خشونت. همان چیزهایی که سینمای غرب برای گیشه به آنها متوسل می‌شود. آخرین فیلم شهید ثالث را ندیده‌ام.

دیگر آثار او «گیرنده ناشناس» (۱۹۸۲)، «هفت جوان» (۱۹۸۳)، «درخت بنه» (۱۹۸۴)، «ساعت» (۱۹۸۵) و... همه رویاهای از دنیای اندوهباری است که می‌خواهد تلقی باشد بر اثر جاز فردی. این تقلب را شهید ثالث بر چهره واقعیت ملال‌آور حیات فرد در جهان می‌زند تا به بهانه نفی نظام بورژوایی، سیمایی آرمان‌گرایانه به سینمایش بدهد. لیکن این دروغی بیش نیست. مشکل سهراب شهید ثالث سرمایه‌داری مدرن و سوسیالیستی‌نبودن جهان نبود. خود فردیت ناکام و تلخ و مصادف با مرگ و دلزده بود که دازدگی‌اش از سرشت عجزآمیز انسان در جهان و برابر جهان برمی‌خاست. بنابراین تنی توان ارزشی برای این جملات وی قائل شد که «از زمانی که سیستم سوسیالیستی به‌هم ریخت با تمام ضعف‌هایی که داشت من به تمام همکارانم و تهیه‌کنندگانم گفتم که آدم‌خواری خواهد شد و الان داریم به چشم می‌بینیم که دارند این کار را می‌کنند».

سهراب شهید ثالث دارای یک تقلب چیگرا جامعه‌گراو سوسیالیستی است که وقتی شالوده‌شکنی شود از درون آن هنرمندی فوردگرا ملول و دچار دلسردی به بیرون برمی‌جهد

سهراب شهید ثالث در آدم‌خوار بودن نظام مدرن سلطه محق بود اما فراموش کرده بود که آن نظام سوسیالیستی مورد دفاع او هم، جزء خشونت‌گرای همان نظام سلطه بود که آدم‌خواری‌اش دست‌کمی از رقیب نداشت. سهراب شهید ثالث بیهوده می‌کوشید با زدن این نقاب بر چهره هنر خود، آثارش را سینمای واقعگرای اجتماعی بخواند. شالوده‌شکنی سینمایش نشان می‌دهد آثار او نه در زمره سینمای متعهد اجتماعی و واقعگرای اجتماعی، بلکه باز تلب و تجلی درون رنجور و دردمند فیلمساز بود و به‌شدت از نگرشی تومیدانه و فردگرایانه تغذیه می‌کرد.

اما آیا تضادی که در سینمای سهراب شهید ثالث وجود داشت، آن را بی‌بها می‌کرد؟ بدترین تلقی از سینما آن است که ما به خاطر مضامین یا باورهای فیلمساز، فیلم را داوری کنیم و یا به سبب نگرش تومیدانه یا اندیوارانه فیلمساز از جایگاه زیبایی‌شناختی و دستاوردهای فرمی و قدرت هنری اثر چشم بپوشیم. واقعیت آن است که علی‌رغم روح ملال‌بار و سیاهاندیش آثار شهید ثالث، سینمایش در فلمرو آثار خلاق با ارزش‌های استتیکی متعال قرار دارد و در این رده از آثار هنری جهان قابل ارزیابی است. انزوا، رنج و تومیدی و ملال این آثار مشخصه‌هایی زیبایی‌شناسانه‌اند.

اما با می‌توان در همان حال که ما در گفتار و مدعیات ایدئولوژیک و سیاسی، خود را شخصی جامعه‌گرا و انقلابی و یا طرفدار جنبش سوسیالیستی قلمداد می‌کنیم، در عمل روح حاکم بر آثار هنری ما ساز دیگر بزند؟ به عقیده من چنین تضادی اصلاً ناممکن نیست و بنا به دلایل گوناگون، ایدئولوژی‌ها می‌توانند روپوش یا سرپوش جهان فردی متعارض خود باشند. برای همین Deconstruction معنادار است و بنیان‌فکنی و شالوده‌شکنی، وظیفه پرزدن پرده و ساختمان صوری اثر و تفکر و واسازی و ساختارزدایی را بر عهده گرفته است.

آنچه که درباره سهراب شهید ثالث به وسیله دوستان و آشنایان و وابستگان خانوادگی‌اش گفته می‌شود اگر چون قطعات بازتابی کنار هم گذاشته شود، از درون سرما و یخبندان حاکم بر او و آثارش، «کوله‌باری از درد و رنج را که یک عمر بر دوش داشت» می‌توان کشف کرد.

با توجه هرچه بیشتر به ویژگی‌های روحی و اخلاقی و روانی سهراب شهید ثالث و آنچه تزدیکانش از او باز، زودرنجی، بیماری طولانی، مدت و دردهای جسمی و روحی‌اش و... می‌گویند آیا تناسبی بین این ویژگی‌ها و خصوصیاتی که درباره سینمای شهید ثالث به کرات و به تکرار بیان شده وجود ندارد؟

آیا «زندگی عادی از هر نوع هیجان» قهرمانی ـ شخصیت‌های آثارش، با زندگی فاقد هیجان خودش پیوندی نداشت؟ و اینکه او خود در مصاحبه‌ای تصریح کرده بود «من ترجیح می‌دهم که انگیزه‌های بیماری‌ام را نشان دهم». آیا بیمارگونه دیدن جهانی فاقد هر خوشی، خودزاده وضعیتی بیمار نبود که شهید ثالث با همه پوست و گوشت، چون مارسل پروست آن را از درون و به صورت یک تجربه درونی احساس می‌کرد و زمان درونی خود را به ریتم و زمان و تسپوی فیلم‌هایش بدل می‌نمود؟

آیا «استفاده هرچه کمتر از گفت‌وگو»، خود بازتاب گونه‌ای بریدن از اجتماع در جهان و روح شهید ثالث نبود؟ وقتی که حس می‌کنی با این خیل جماعت حرفی برای گفتن نداری، از قرط درد و تنهایی و بی‌همدم بودن، سکوت را ترجیح نمی‌دهی؟ آیا شگرد تکرار که یک ویژگی سبکی و استتیکی در مبنی‌مالیسم سهراب شهید ثالث است، خود بازتاب حس پرملال او از یکنواختی مرگ‌آلود زندگی روزمره نبود؟ چرا «سکون و سکوت» در فیلم‌های سهراب شهید ثالث این همه رایج و مهم است؟ رابطه مادران و پسران فیلم‌هایش چون رابطه خود او با مادرش نبود؟ و این خود آیا یکی از ریشه‌های احساس تنهایی شدید قهرمان فیلم‌هایش و نیز خود او نبود و آیا این همه نشان روحیه یک انقلابی واقعگرای سرزنده اجتماعی است و یا انسانی درگیر و محکوم به فاجعه فردی زیستن در میان دیگران؟

به نظر مهم‌ترین ویژگی سینمای سهراب شهید ثالث، همین مکالمه بین زمان درونی بیماری و ملال و رنجوری و فرد جسمی و روانی فردی‌اش با زمان آثارش است که معنای «حفره عمیق تنهایی و اندوه» را از بر داشتنی رمانتیک و بیانی شاعرانه به یک وضعیت مولود تجربه زیبایی‌شناختی و فرایند شکل‌گیری تجربه فرمی، بدل می‌سازد. اغلب نویسندگان ستایشنده سهراب با آنکه بارها این ترکیب تنهایی و اندوه را به کار گرفتند اما قدمی از درک شاعرانه و رمانتیک فراتر نرفتند و نتوانستند بین حفره، روح و خلأ درونی هنرمند و شگردهای مبتنی بر حذف، و فضاهای خالی و ساخته نشده و فضاهای منفی کار سهراب شهید ثالث، ارتباطی ساختاری بیابند و آن را تا سرحد یک تجربه زیبایی‌شناسانه فرا ببرند.

اما چنین ارتباطی وجود داشت و همان طور که سرآپای این نوشته سرگرم تشریح آن است، بین حفره روح هنرآفرین و خلأ و فضای خالی ساختار فیلم‌هایش پیوندی چشمگیر وجود داشت و شگرد حذف و خلأ هم‌چون یک تجربه فرمی، به همان میزان معنادار و «حفره تنهایی و اندوه» همچون رهیافت هنری شناختی اهمیت داشته و با آن مرتبط است. جز این، که سرچشمه ادراک همه دستاوردهای فرمی و معنوی و جهان منشخص درونی فیلم‌های اوست هر آنچه بگویید دستاوردی بیش‌تر از او وجود داشته است؛ منظورم جهان دیونوزیک کیارستمی است که همه شگردهایی را که به سهراب شهید ثالث نسبت می‌دهند پیش از او طی ۱۳۳۹ تا ۱۳۵۲ به وسیله کیارستمی با «نان و کوچه» و «زنگ تفریح»، تجربه و ضبط شده بود.

نه روایت بدون توسل به عوامل داستانی و دراماتیک ابداع شهید ثالث است و نه ساده‌گویی و ایجاز در سینمای ایران دستاورد اوست و نه به کارگیری نابازیگر و آدم‌های محیط واقعی در سینمای ایران برای اولین بار توسط شهید ثالث تحقق یافت. نه پرهیز از احساسات‌گرایی و بازیگر حرفه‌ای را او ابداع کرده و نه تمایش زندگی روزمره در سینمای ایران خاص شهید ثالث بوده است و...

اینکه مثلاً عباس کیارستمی پیش از سهراب شهید ثالث از این شگردها و بسیاری شگردهای دیگر استفاده کرده است و البته در قالب نگاهی کاملاً متمایز و گریزان از تصنع، از آنها برای ناقطعیت‌گرایی و چندجانبگی ویژه‌اش سود جسته، باعث بی‌ارج‌شدن سینمای بزرگ و پراهمیت شهید ثالث نمی‌شود. تنها باید دانست اهمیت آن سینما در جای دیگری است و تنها با درک آن زمان باطل‌الاباطیل سهراب شهید ثالث که محصول رنجوری طولانی‌مدت او و پیوندش با ریتم و زمان آثار سینمایی اوست، به کشف جایگاه بزرگش در سینما و اهمیت فیلم‌هایش نائل می‌آییم.

نظاره‌کردن کند و پروقفه و درنگ پرملال به لحظه‌های روزمره زندگی و توسعه کسالت تلسرحد نابودی هر حادثه و کشمکش، تنها در قالبی که با شالوده‌شکنی آثار سهراب شهید ثالث شکل می‌گیرد معنای جدی‌تر و زنده‌تر و واقعی‌تری را باز می‌یابد و گرنه نظاره‌کردن جزئیات و لحظه‌های زندگی و پرهیز از تظاهر و اغراق، هیچ‌یک خاص شهید ثالث نیست و از همه غیرقابل قبول‌تر، ربط‌دادن چهره‌های زحمتکش و رنجدیده فیلم‌های ساخت ایران شهید ثالث با سیاست و دیکتاتوری است. اگر چنین است چرا در دموکراسی‌های مشهور غربی که شهید ثالث بسیاری از فیلم‌هایش را با آشنایی به آن ساخته، دارای همین ویژگی‌ها هستند؟ اگر این چهره‌های مغموم رنجدیده شعار علیه جشن‌های ۲۵۰۰ ساله سر می‌دهند ـ که ممکن است واقعاً در نگرش شهید ثالث این گونه می‌بود ـ آن چهره‌های صدبار رنجدیده‌تر آلمان علیه کدام جشن‌های سلطنتی شعار می‌دهند؟!

تنهایی طولانی و سکانس ـ تنهایی فیلم‌هایی او و ریتم کند آن آثار که در زنجیره انواع تکرارهای خاص شهید ثالث جای می‌گیرد همه در پیوند با همان زمان درونی فیلمساز و وضعیت پروسه‌ای رابطه بیماری و زمان و ریتم اثر هنری، معنای خود را می‌یابد و نه با القاب جعلی «نیمای سینمای نوین ایران»؛ چرا که این لقب اگر یذیرفتنی باشد، شایسته گلسان و غفاری و رهنما و کیارستمی، صدبار بیشتر از سهراب شهید ثالث است و به‌ویژه از نظر عوامل ساختاری، کیارستمی بر او در رویکرد گرایی رشد یابنده‌اش تقدم دارد.

بدین‌سان باید گفت کشف زمان فیلم هم‌چون شالوده‌شکنی سیمای هنرآفرین و کشف زمان بیماری همچون عامل ساختارزدایی آثار هنری یک هنرمند، به نظر مهم‌ترین کلید درک هم محتوا و هم فرم آثار سهراب شهید ثالث است ◆