



تیرماه ۹۹

سهراب شهیدثالث فیگوری یگه در سینمای ایران بوده و با همین مختصاتی که در ایران شکل داد چمدان خود را بست و راهی آلمان شد و چند فیلم درخشان دیگر ساخت. فیلم‌هایی که او را در زمره‌ی مهم‌ترین فیلمسازان صاحب سبک تاریخ سینما قرار داد. شهیدثالث جزو پیشگامان سبک مینی‌مالیسم در سینما به شمار می‌رود. نکته‌ی مهم این است که تمام ویژگی‌های مهم و شاخص سبکی در سینمای شهیدثالث در همین دو فیلم بلندی که در ایران ساخت وجود دارد. «یک اتفاق ساده» محصول سال ۱۳۵۲ و «طبیعت بی‌جان» محصول سال ۱۳۵۳ دو فیلم بلند سهراب شهید ثالث هستند که در ادامه‌ی چند فیلم کوتاه و مستند برای تلویزیون ایران ساخته شدند و اولین فیلم‌های بلند شهیدثالث به شمار می‌روند. فیلم‌هایی که شهیدثالث را جزو پیشگامان «سینمای دیگر» یا همان «موج نو» سینمای قبل انقلاب ایران قرار داد. شهیدثالث بعد از ساختن این دو فیلم شرایط ایران را مهیای ادامه‌ی فیلمسازی ندید و برای همیشه تا زمان مرگش در سال ۱۳۷۷ به آلمان مهاجرت کرد. هرچند در آلمان بالغ‌بر ده فیلم دیگر ساخت اما تا زمانی که زنده بود در جهان موردتوجه قرار نگرفت. علیرغم اینکه شهیدثالث با نگاهی منحصربه‌فرد به فرم سینما نقش مهمی در توسعه‌ی زبان سینما در جهان داشته است. شهیدثالث فیلمسازی است که آگاهانه در برابر عادات مألوف فهم عامه از سینما ایستاده و با انتخاب فرمی متفاوت از سینمای تجاری و حتی سینمای هنری تا آن‌زمان زبان خاص خودش را شکل داده است. فرم مینی‌مالیستی در فیلم‌های شهید ثالث در کنار کمینه‌ای از اتفاقات دراماتیک و فضای یک‌دست روایی و تصویری منجر به این شد که سینمای شهیدثالث بیانیه‌ای زیبایی‌شناختی در برابر سینمای تجاری و حتی هنری جهان در دهه‌ی هشتاد و نود میلادی قلمداد شود. شهیدثالث علیرغم ظاهر

ساده و ریتم کند و ملال مستتر در فیلم‌هایش جوانی یاغی و ناراضی و عصیانگر بود که هم در برابر عادات زیبایی‌شناختی عامه و هم تعریف هنر نزد روشنفکران و نخبگان ایستاد. شهید ثالث این ایستادگی را نه در صدور بیانیه و یا ایجاد هیاهو بلکه با خود فیلم‌های سینمایی‌اش و فرم و نگاه ویژه به جهان در آثارش نشان داد. این جوان ناراضی و سرکش خیلی زود در کشور خودش احساس غربت کرد و برای ساخت «در غربت» (سال ۱۳۵۴) و ادامه‌ی فعالیت هنری جلالی وطن کرد.

سینما به مثابه‌ی اسکلت تصویر

هر آنچه از سینمای شهید ثالث و نگاه ویژه‌اش به فرم در سینما و هم‌چنین تلاقی این فرم با جهان آثار و درکل جهان‌بینی هنرمند بخواهیم در دو فیلم بلند «یک اتفاق ساده» و «طبیعت بی‌جان» که تنها فیلم‌های سینمایی او در ایران هستند وجود دارد. شهید ثالث با مهاجرت به اروپا نه تنها از جهان سینمایی که در ایران ساخته بود فاصله نگرفت، بلکه در امتداد مسیر همین دو فیلم حرکت کرد. هرچند مهاجرت به کشوری دیگر بخصوص اروپا برای یک هنرمند شرقی حامل تغییرهای بنیادین در جهان‌بینی و ارائه‌ی آثار متفاوت از سرزمین مادری است، اما جهانی که شهید ثالث در این دو فیلم خلق کرد امکان به تصویر درآمدن در زیست-جهان غرب را داشت. هرچند داستان این دو فیلم در فضایی روستایی و به‌دوراز مناسبات شهری بود و مختصات محلی و جغرافیای شرقی در آن پررنگ بود اما شهید ثالث با اتکای ویژه به فرم در این دو فیلم و خلق جهان سینمایی خاص خود که برگرفته از

یک جهان سینماتیک با کمترین مازادهای زیبایی‌شناختی بوده است، سینمایش را به یک بستر قابل حمل در سراسر جهان و هر نقطه از جغرافیای سیاسی زمان خودش تبدیل کرد. یعنی شهیدثالث حتی اگر برای مهاجرت کشوری مانند ژاپن یا آن سوی جهان یعنی آفریقا را نیز انتخاب می‌کرد بازهم امکان ادامه‌ی حیات سینمایی که در ایران خلق کرده بود را داشت. هرچند انتخاب اروپا منجر به ساخت فیلم‌هایی شد که با دست گذاشتن روی مسائل اساسی مهاجرین از یک طرف و وضعیت‌های نیهیلیستی شایع در اروپای آن زمان از طرف دیگر به شدت واجد مختصات فرهنگی اروپا بودند، اما بازهم تمام این ویژگی‌ها در دل جهان سینماتیکی قرار داشت که شهیدثالث از قبل آن را با خود به آلمان برده بود. شناخت این جهان به واسطه‌ی مواجهه با دو فیلم «یک اتفاق ساده» و «طبیعت بی‌جان» پایه‌های شناخت کل کارنامه‌ی سینمایی شهیدثالث و به تبع آن فیلم‌های آلمانی او نیز هست.

شهیدثالث با همین دو فیلم از همان آغاز راه فیلمسازی‌اش سینما را به مثابه‌ی فرم در نظر گرفته و برای او خلق جهان سینمایی خاص خودش اهمیت زیادی داشته است. شهیدثالث این جهان را به مدد فرم در سینما خلق کرده است. این در حالی است که سینمای ایران تا قبل از این، فیلم را به مثابه‌ی مدیومی روایی در نظر گرفته و مخاطب این سینما در کنار دست‌اندرکاران آن تنها انتظار داستان‌گویی و روایت از فیلم داشتند. حتی جریان دگراندیش سینمای ایران که شامل سینماگران جوان و خوش‌فکری بودند که به زبان سینما مسلط بوده و دغدغه‌های اجتماعی را با سینمای هنری تلفیق می‌کردند و به این وسیله فیلم‌های ماندگاری در دهه‌ی چهل و پنجاه خلق کردند، بازهم عمدتاً از الگوهای مشخص و آزموده شده و به تبع آن آشنا برای مخاطب

سینما در فیلم‌هایشان استفاده می‌کردند. الگوهایی که در فرم از قواعد مرسوم و آموخته‌شده در سینما تبعیت می‌کرد و از این نظر داستان و روایت بار متفاوت بودن فیلم‌های سینماگران پیشرو یا همان به اصطلاح «موج نو»یی‌ها را بدوش می‌کشید. شهید ثالث در تاریخ سینمای ایران فیگوری است که مقابل هر دو جریان سینمای تجاری و بدنه از یک طرف و سینمای روشنفکری از طرف دیگر ایستاده است. فیگور شهید ثالث در سینمای ایران قسمی مقاومت استتیک (زیبایی‌شناختی) است. این مقاومت به مدد فرم فیلم‌های او شکل گرفته است. اما این فرم خاص در فیلم‌های شهید ثالث تنها رویکردی سلبی در برابر فرم غالب در سینمای جهان نیست. این فرم در کار خلق جهان سینمایی شهید ثالث است. یک جهان «بی‌چیز»!

مضمون و موتیف مشترک در این دو فیلم «فقر» است. شهید ثالث با دست گذاشتن بروی فقر ابتدا آن را از موضوعی اجتماعی-سیاسی به ساحت زیبایی‌شناسی وارد کرده است. در نهایت و پس از تحکیم نگاه زیبایی‌شناختی، ساحت زیبایی‌شناسی فیلم‌ها با ساحت سیاسی و اجتماعی پیوند برقرار می‌کند و از این نظر استتیک در سینمای شهید ثالث به امر سیاسی تبدیل می‌شود. مقاومت شهید ثالث در برابر فرم‌های غالب و مألوف سینما چه سینمای تجاری و چه هنری نفس حرکت زیبایی‌شناختی او را به حرکتی سیاسی تبدیل کرده است. حرکتی که باید از آن به مثابه‌ی سیاست هنر یادکرد تا هنرمند سیاسی. همین اهمیت سیاست هنر در برابر هنر سیاسی سینمای شهید ثالث را واجد هستی‌شناسی هنری کرده است. همان نگاهی که مدنظر هایدگر بود. هایدگر جریان نقد هنری که در تابعیت از خلق هنری است را نقد هنرمند می‌داند تا نقد خود اثر هنری. یعنی همواره این هنرمند

است که موضوع نقد و بررسی است و به تبع آن هنرمند در تاریخ از خود اثر هنری مهم‌تر بوده است. این به فاصله‌ی اساسی اثر هنری با هستی و جهان بازمی‌گردد. در واقع از دید هایدگر ما نباید اثر هنری را برگرفته از ذهن انتزاعی هنرمند بدانیم. یعنی خالق اصلی اثر هنری هنرمند نیست. خالق اصلی اثر هنری در واقع جهان و هستی است و اثر هنری نه همانند مازادی برجهان و هستی بلکه در امتداد آن باید نگریسته شود. از این نظر هایدگر معتقد است راهی که جریان نقد هنری در تاریخ طی کرده اشتباه است. چراکه به جای پرداختن به هستی هنر و جهان اثر هنری، به خود هنرمند و نقد او پرداخته است. زیبایی‌شناسی فیلم‌های شهید ثالث در خدمت ساحت سیاست هنر است. اینجاست که او نیازی نمی‌بیند از خلال فیلم‌هایش بیانیه‌ی سیاسی خارج شده و او هنرمندی سیاسی قلمداد شود. اساس زیبایی‌شناسی فیلم‌های او به واسطه‌ی مقاومت در مقابل جریان اصلی و غالب سینما، سیاسی است. حالا اگر در این میان پای مفهومی مانند فقر وسط کشیده شود و این مفهوم به موتیف اصلی فیلم تبدیل شود چگونه از یک بیانیه‌ی سیاسی به سمت سیاست زیبایی‌شناختی حرکت می‌کند؟

فقر در این دو فیلم بیشتر از این که مازادی روایی داشته باشد و یا با مؤلفه‌های آشنای مخاطب که همان داستان و روایت است پرداخته شود به جهان اثر یعنی فرم آن سرایت کرده است. در اینجا فقر نه صرفاً یک موقعیت اجتماعی بلکه در ابتدا وجهی هستی‌شناختی دارد. به همین دلیل فقر مابه‌ازای «بی‌چیزی» است. به این وسیله شهید ثالث جهانی تهی و بی‌چیز را نمایش می‌دهد. و این بی‌چیزی را ابتدا در درام‌زدایی از فیلم‌هایش نمایش می‌دهد. جهان فیلم‌های شهید ثالث فاقد امکان‌های دراماتیک است. از این رو این دو

فیلم صرفاً به یک پیرنگ کلی اکتفا کرده و از داستان‌گویی پرهیز می‌کنند. فقر در جهان فیلم‌های شهید ثالث به مثابه‌ی بی‌چیزی است. و این متفاوت از تعریف فقر در نگاه عرفی است. در نگاه مرسوم فقیر به مثابه‌ی «انسان ندار» است. یعنی کسی که فاقد دارایی است. در اینجا فقر در برابر ثروت یا امکان‌ها و امکانات قرار می‌گیرد. پس ابتدا ثروت و دارایی وجود دارد و در مقابلش فقدان آن به فقر تبدیل می‌شود. اما فیلم‌های شهید ثالث از اساس بی‌چیز است. یعنی مبنای اولیه‌ای به نام دارایی وجود ندارد که فقدان آن نداری باشد. جهان فیلم‌های شهید ثالث جهانی تهی از هر امکانی است. این کاستن از امکانات زندگی به کاستن از امکانات روایی و دراماتیک منجر شده است. «بی‌چیزی» در فیلم‌های شهید ثالث در حکم کاستن از امکان‌های زیستن است. کاستنی که منجر به مرگ مادر در «یک اتفاق ساده» و مرگ قریب‌الوقوع پیرمرد سوزن‌بان و همسرش در «طبیعت بی‌جان» شده است. شهید ثالث بجای ایجاد مازاد به شکل طراحی درام یا بازی بازیگران یا روایت و داستان مستقیم به سراغ فرم اثر رفته و این بی‌چیزی را در جوهره‌ی سینما که همان تصویر است تعبیه کرده و نشان ما می‌دهد. اگر رادیکال بودن را زدن به قلب چیزها بدانیم شهید ثالث یکی از رادیکال‌ترین فیلمسازهای سینما است. چراکه مستقیم به قلب حقیقت سینما یعنی تصویر زده و جهان مدنظرش را که تهی از هر امکانی برای زیستن است با حقیقت تصویر به مخاطب نشان داده است. برای سینماگرانی از جنس شهید ثالث تصویر دیگر میانجی انتقال مفهوم نیست. تصویر غایت کار هنری است. غایت هر چیزی دست گذاشتن روی هسته‌ی مرکزی آن است. هسته‌ای که در ظاهر کوچک و فشرده است ولی تمام جهان و هستی اثر هنری از آن پدید می‌آید.

این بی‌چیزی در صحنه‌های خالی، پهنه‌های تهی، فرم یکدست، میزاسن‌های تخت و زاویه‌ی مستقیم دوربین، قاب‌های خالی از حیات و امکانات، چهره‌ی سرد و بی‌روح و بازی بیرون‌زده‌ی نابازیگران فیلم دیده می‌شود. یک عنصر مهم دیگر تکرار است. اساساً یکی از مؤلفه‌های مهم مینی‌مالیسم «تکرار» است. کارنامه‌ی سینمایی شهید ثالث پر از تکرار موقعیت‌های مشابه در فیلم‌های مختلف است. این دو فیلم که از اساس تکرار یکدیگر هستند. از این نظر هم تک‌تک این فیلم‌ها و هم کل سینمای شهید ثالث نمونه‌ی عالی مینی‌مالیسم در سینما است. «طبیعت بی‌جان» تکرار همان موقعیت «یک اتفاق ساده» است. اتاق محقر با کمترین امکانات زیستی در هر دو فیلم جهان اصلی را شکل داده‌اند. حرکات روزمره در بدوی‌ترین شکل آن‌که تنها برای بقا و ادامه‌ی جبر زیستن هستند. مانند غذا خوردن پسر بچه و مادرش در «یک اتفاق ساده» و غذا خوردن پیرمرد و پیرزن و پسرشان و سوزنیان جدید در «طبیعت بی‌جان». ولع ناشی از خوردن غذایی ساده نشان از آستانگی مرگ و زندگی دارد. گویی هر قاشق غذا تنها مرگ آن‌ها را به تأخیر می‌اندازد و هیچ لذتی در آن وجود ندارد. فرم این دو فیلم نشان از سیطره‌ی فقر در هستی دارد. شهید ثالث آن‌چنان از عناصر فیلم کاسته است که تنها اسکلت تصویر همراه با پوستی نحیف بروی آن باقی مانده است. شهید ثالث در این دو فیلم سینما را زیر دستگاہ پرتو ایکس قرار داده و شمایل استخوان‌بندی آن را به مخاطب نشان داده است. گویی ما به دیدن تصویر اسکلت معشوقمان دعوت شده‌ایم تا عشقمان را به آزمایش بگذاریم. سینما تا قبل از شهید ثالث عکس‌های پرنور و تصاویر پرشوری بود که برای نوازش چشم‌های ما آراسته گشته و از این نظر پر از مازادهای غیرحقیقی بوده است. شهید ثالث تصویر استخوان‌های عریان سینما را روبروی چشمان ما قرار داده است.



روایت‌زدایی، صحنه‌زدایی، کاستن از عناصر بصری و نشان دادن تصویری تخت و درعین‌حال عمیق از موقعیت انسان در جهانی بی‌چیز آزمودن پتانسیل سینما برای مواجهه با وضعیت‌های برهنه و تهی است. تاریخ سینما پر از فیلم‌هایی است که مازادی از عناصر سینمایی را روبروی مخاطب خود قرار داده‌اند. شهیدثالث در کار زدودن هرآن‌چیزی است که بر آگاهی کاذب مخاطب دست گذاشته است. سینمای شهیدثالث مواجهه‌ی مستقیم با حیات برهنه است. نام «طبیعت بی‌جان» از چنین نگاهی برآمده است. پیرمرد سوزن‌بان و همسرش امتداد طبیعتی هستند که سرمای زمستان را انتظار می‌کشد. همان‌گونه که در زمستان امکان‌های زیستن کاسته شده و طبیعت برهنه می‌گردد، انسان‌های این فیلم نیز از همین قاعده‌ی طبیعت‌تبعیت می‌کنند. پیرمرد سوزن‌بان نمی‌داند چند سال دارد. معنای بازنشستگی را درک نمی‌کند. از پیشرفت‌های شهرهای مجاور خبر ندارد و هنوز تصور می‌کند هر لحظه ممکن است سیل، خط‌راه‌آهن را با خودش ببرد. او عنصری از طبیعت اطراف خودش است. عنصری که همانند طبیعت رو به سوی زمستان دارد. رو به وضعیتی بی‌جان. شهیدثالث با تکرار موقعیت‌های زیست

روزمره‌ی پیرمرد و تکرار چند دیالوگ مشخص در فیلم این اضمحلال را به ما نشان داده است. نکته‌ی مهم این است که شهیدثالث به دنبال نمایش این اضمحلال نیست. او ابتدا جهان مضمحل شده را به خود فیلم و سینما منتقل کرده و سپس تصویر در حال احتضار را به مخاطب نشان داده است. شهیدثالث به دنبال نشان دادن است و نه نمایش دادن. او هسته‌ی واقعیت را در شکل لخت و عریان خود در قالب جوهر تصویر که از هر مازادی تهی شده است نشان می‌دهد. در «یک اتفاق ساده» نیز همین است. چرا ما همانند پسر از مرگ مادر متأثر نمی‌شویم؟ مرگ در جهان مازادی بر هستی نیست. مرگ امتداد هستی است. و شهید ثالث بدون هیچ پرداخت خاص دراماتیک یا تمهید ویژه‌ای در کارگردانی، مرگ مادر را در امتداد جهان بی‌چیزی که تصویر کرده نشان می‌دهد. اینجاست که پدیده‌ای همچون مرگ که اتفاقی ویژه در هر شرایطی است به یک اتفاق ساده تبدیل می‌شود. شهیدثالث سینماگری است که امکان‌های زبانی و فرمالیستی سینما را گسترش داده و در این راه با زدودن هرچه بیشتر از عناصر آشنای فیلم‌ها هم‌چون بازی بازیگران، صحنه‌پردازی، میزانشن، حرکات دوربین، قاب‌های زیبا، عمق میدان و بسیاری تکنیک‌های دیگر که زیبایی‌شناسی مرسوم سینما را در تاریخ آن شکل داده‌اند، دریچه‌ای متفاوت بروی جهان سینماتیک گشوده و از این نظر در کار خلق جهان سینماتیک است. راهی که او دقیقاً از همین دو فیلم بلندی که در ایران ساخت آغاز کرد و حتی شاید بتوان گفت این دو فیلم رادیکال‌ترین فیلم‌های شهیدثالث در ارتباط با فرم در سینما باشند.

مقاومت زیبایی‌شناختی برابرگفتمان حاکم

شهید ثالث در دو فیلم «یک اتفاق ساده» و «طبیعت بی‌جان» علاوه بر خلق جهان سینماتیک منحصر به خودش و تلاش بر توسعه‌ی زبان سینما در قالب اتخاذ استراتژی فرمالیستی که درباره‌اش بحث شد، رویکرد سیاسی مشخصی را در مقابله با گفتمان توسعه و پیشرفت آن سال‌ها که در دستگاه حکومت پهلوی اوج زیادی گرفته بود اتخاذ کرد. شهید ثالث برای این کار به ساختن فیلم‌هایی با مضمون سیاسی و اجتماعی مشخص روی نیاورد. کاری که سینماگران روشنفکر هم‌نسل او در جریان موسوم به «موج نو» انجام می‌دادند. و ماحصل این نگاه ساخت فیلم‌هایی با مضامین انتقادی تند نسبت به رویکرد سیاسی و اجتماعی و فرهنگی حکومت پهلوی بود. سینمای موسوم به «موج نو» در قبل انقلاب با وجود بهره‌مندی از امکانات فرهنگی جدیدی که به واسطه‌ی رویکرد فرهنگی دستگاه حاکم در ادامه‌ی همان جریان توسعه شکل گرفته بود عمدتاً نگاهی بدبین، نقادانه و هم‌سو با جریان‌ات روشنفکری چپ در اروپای دهه‌ی شصت و هفتاد به گفتمان توسعه در کشور داشتند. این گفتمان توسعه ذیل گفتمان قدرت قرار داشت و به تبع آن بیشترین آثار سینمایی جریان روشنفکری قبل انقلاب دست‌به‌نقد مستقیم و بی‌واسطه و تند گفتمان قدرت می‌زدند. فیلم‌های با این رویکرد در فرم سینمایی عمدتاً تابع دستور زبان سینمای کلاسیک و مدرن اروپا بودند و بخش عمده‌ای از نگاه نقادانه به سازوکار قدرت در داستان و روایت فیلم‌ها و بالأخص در زیرمتن آن‌ها دیده می‌شد. شهید ثالث این مسئله را در فرم دو فیلم مهم خودش نشان داده و به این واسطه این دو فیلم در فرم، مقاومتی علیه گفتمان قدرت به‌شمار می‌روند. اما جدای از فرم، جهان داستانی دو فیلم نیز

به واسطه‌ی برخورداری از کمینه‌ی روایت از یک طرف و انتخاب موقعیت‌های کمینه در زیست روزمره از طرف دیگر علیه گفتمان توسعه قرار داشتند. این دو فیلم در سال‌هایی ساخته شدند که توسعه و پیشرفت شهری و مدرنیته‌ی اجتماعی در پوسته‌ی ظاهری جامعه‌ی ایران هر روز بیشتر به چشم آمده و توسط دستگاه حاکم جار زده می‌شد. سال‌هایی که دقیقاً ایران غول نفت جهان بوده و شاه در رأس او پک قرار داشته و سودای آقایی بر خاورمیانه و حتی آسیا را در سر می‌پروراند. سال‌هایی که سینمای ایران بارشد آموزش و امکانات در دستور زبان سینمایی نسبت به دهه‌های قبل دچار یک جهش چشمگیر شده و سینمای تجاری ایران در کنار سینمای هنری در دست هنرمندان جوان و تحصیل‌کرده‌ای است که عمدتاً زبان سینما را در غرب آموخته و در ایران مشغول ساخت فیلم شده‌اند قرار داشت. در کنار این‌ها فستیوال جهانی فیلم تهران کم‌کم به یکی از معتبرترین فستیوال‌های فیلم در آسیا و حتی دنیا تبدیل می‌شد. شهید ثالث که خودش یکی از همان جوان‌های تحصیل‌کرده در اروپا است زبان سینما را به شکل دیگری و در جهت مخالف گفتمان توسعه‌ی شاهنشاهی به خدمت گرفته است. او بدون توجه به تمام دستاوردهای توسعه که حکومت به وسیله‌ی نهادهای فرهنگی و ابزار بازنمایی در هنر آن را جار می‌زد دوربین‌اش را به دورترین نقاط نسبت به متن توسعه برده و در دروترین نقطه نسبت به نمود جریان توسعه قرار داده است. او در سال‌هایی که کوران ساخت فیلم‌های شهری چه در سینمای هنری و چه تجاری مشاهده می‌شد، به حاشیه‌ای‌ترین نقاط کشور رفته و روایتی تهی از وضعیتی تهی را به نمایش گذاشت. این یک رویکرد فلسفی در برابر هجده‌ی بازنمایی‌های آن روزها به شمار می‌رود. رویکردی که

همان‌گونه که در فرم این دو فیلم می‌بینیم تمام سازوکارهای توسعه‌ی حاکم را پوچ و تهی می‌داند.

داستان هر دو فیلم جدای از جهان زیبایی‌شناختی که در فرم آن‌ها نمود یافته و «فقر» را از جهان بیرونی به زیبایی‌شناسی درونی اثر برده و به یک «هستی» هنری تبدیل کرده است، در ارتباط با موقعیت تاریخی و فرهنگی و سیاسی به نمایش وضعیتی «فروست» روی آورده است. دست گذاشتن بر وضعیت فروست در سینمای «موج نو» با پرداخت حاشیه‌های شهری همراه بوده است. مانند فیلم‌های «خشت و آینه» ابراهیم گلستان (۱۳۴۳)، «شب قوزی» فرخ غفاری (۱۳۴۳)، «جنوب شهر» فرخ غفاری (۱۳۳۹)، «تنگنا» امیر نادری (۱۳۵۲)، «زیر پوست شب» فریدون گله (۱۳۵۳)، «دایره مینا» داریوش مهرجویی (۱۳۵۶) که موقعیت‌های فروست در آن‌ها در حاشیه‌ی شهرها به نمایش درآمده است. یعنی بازهم تصویری از توسعه در بک‌گراند روایت و فرم این فیلم‌ها دیده‌شده و نقد فیلمساز به گفتمان توسعه در پررنگ کردن حاشیه در برابر متن به چشم می‌خورد. اما شهید ثالث موقعیت این دو فیلم را درجهایی قرار می‌دهد که هیچ نشان پررنگی از توسعه دیده نمی‌شود. داستان «یک اتفاق ساده» در بندر ترکمن که همه‌جوره حاشیه‌ای در ایران آن روز به حساب می‌آمد می‌گذرد. «طبیعت بی‌جان» نیز در منطقه‌ای دورافتاده در شمال کشور روایت شده است. پس در هر دو فیلم فاصله‌ی جغرافیایی از مظاهر توسعه به حدی است که دیگر موقعیت دیده‌شده حاشیه در برابر متن به شمار نمی‌رود، بلکه خودش به متن اصلی تبدیل شده است. اینجاست که شهید ثالث جهان پیش رو را واجد هیچ عنصری از توسعه نمی‌داند. این دو فیلم به بیانیه‌ای رادیکال در مقابل گفتمان توسعه تبدیل شدند. چراکه

توسعه‌ی مدنظر حاکمیت جز در پوسته‌ی ظاهری‌اش که به کلان‌شهرهای مهم محدود شده و در آن کلان‌شهرها نیز میان متن شهری و حاشیه‌های آن فاصله‌ی زیادی وجود دارد، مناطق و شهرهای زیادی از کشور را از نظر دور داشته و به حاشیه‌های بزرگ تبدیل کرده بود. شهیدثالث با انتخاب مکان و موقعیت جغرافیایی یک داستان ساده و بدون پیرنگ دراماتیک را در این دو فیلم روایت کرده و همین انتخاب جغرافیا که جهان یکدست و کلی از آن در فیلم شکل گرفته است، برای اینکه این دو فیلم به بیانیه‌ای سیاسی مقابل گفتمان توسعه تبدیل شوند کفایت کرده است. اینجاست که نه پای داستانی با مضمون سیاسی و اجتماعی پررنگ وسط کشیده شده و نه از زبان سینما برای ایجاد سمپاتی مضاعف در مخاطب به‌منظور پررنگ کردن موتیف‌هایی مانند فقر و تنگدستی و فاصله‌ی طبقاتی استفاده شده است. نگاه شهیدثالث به حقیقت سیاسی و اجتماعی پیرامون خودش در رویکرد زیبایی‌شناختی مستتر در این دو فیلم به شکل تام و تمام نشان داده شده است. او پا را از بدبینی به گفتمان قدرت فراتر گذاشته و به نفی تام و تمام آن در نسبت با اومانیسیم مدنظر در آثارش دست‌زده است. برای این‌کار فیلم‌هایش را از داستان تهی کرده و در قالب تصویر یک وضعیت تهی و «بی‌چیز» را به نمایش گذاشته است. وضعیتی که درصدد تغییر درک مخاطب از حقیقت و چیستی توسعه‌ی درپیش بوده است. نفس و حقیقت هر آنچه در این جهان می‌گذرد در نسبت با اومانیسیم پوچ و تهی است.