از فالگوش تا حقیقت، ورود ما مخاطبان به سینمای مستند

معصومه بوذری

آیا به سینما حقیقت می‌رویم تا با حقیقت مواجه شویم؟ حقیقتی از دنیایی مستدل و مستند؛ سینمای مستندی که روزگاری گویا به سینمای فالگوش هم مشهور بوده است. و آیا سینمای مستند در معنای عام آن، به درک حقایق دعوتمان می‌کند یا به فالگوش نشستن؟ فارغ از مصداق این سه اصطلاح، و صرفاً با تکیه بر دوری معانی واژگان «فالگوش» و «حقیقت»، می‌خواهیم بدانیم آنچه امروزه به نام سینمای مستند و تجربی می‌شناسیم چشمان ما را با خود به کجا می‌برد؟ شاید سینمای مستند اگر به معنای «فالگوش» بوده باشد انتظار ما این خواهد شد که در تاریکی سالن که قرار گرفتیم و چشم دوختیم به آن پرده‌ی عریض، همچون بیگانه‌ای از فاصله‌ای بس دور، نظاره گر تصویرهایی ناآشنا از مردمانی غریب باشیم که هیچ نمی‌شناسیم‌شان و بعد از دیدن آن زندگیهای داخل قاب تصویر، کماکان خود را دور بدانیم و هیچ احساس نکنیم که ممکن بود ما هم در آن زندگیها مشارکت می‌داشتیم؛ یا اینکه در جمع آنان می‌بودیم و با آنان همکلام می‌شدیم؛ این فاصله درست مثل آن است که کسی در کنجی از گذرگاهی یا گوشه‌ی پناهگاهی امن به فالگوش حرفهای دور و گم و مبهم غریبه‌ها ایستاده باشد، امّا اگر این سینما قرار است به معنا و مفهومِ حقیقت نزدیک شود، انتظارمان این می‌شود که ما را دعوت کند تا وارد روایتش شویم و بعد هم از همان حقایق موجود اجتماعی برایمان بگوید که قبلاً انتظارش را می‌کشیدیم و توقع داشتیم که این بار از زبان دیگری بشنویم و از یکی بودن نگاهمان در قبال چنین حقایقی احساس همدلی کنیم.

»ورود ما مخاطبان»، همپوشانی زیادی دارد با مفاهیمِ «نگاه و خواست هنرمند»، «شیوه‌ی بیان و هنرمندی او»، «طرح روایت با ساختار ترکیبی یا عمودی»، «دریافت و تأویل ما از اثر»، «احساس همذات پنداری در هنگام رویارویی با متن»، و «تأثیری که بعد از پایان ارتباطمان با آن اثر در ما باقی مانده است.«

نوشته‌های مرتبط

معرفی «مستند کاریز؛ تداوم حیات«
مرضیه جعفری شهریور ۱۹, ۱۴۰۲

نیمهٔ پنهان ماه، زیر گفتمان‌های مسلط: نقد فیلم نیمه...
محمد تهامی‌نژاد شهریور ۱۱, ۱۴۰۲

دربارهٔ فیلم مستند: جای خالی آقا یا خانم ب
مرضیه جعفری تیر ۱۵, ۱۴۰۲

میزان فاصله‌ی ما مخاطبان سینمای مستند و تجربی، با آن آدمهای درون فیلم، نه به استفاده‌ی فیلمساز از فرمهای مدرن و کلاسیک برمی‌گردد و نه به تجهیزات او، و نه حتی چندان به موضوع فیلم؛ بلکه شاید همدلی ما با آن آدمها، در بیشتر موارد بستگی به نگاه فاصله‌دار یا بی‌فاصله‌ی خود فیلمساز دارد نسبت به سوژه اش و میزان باورمندی خود او نسبت به روایتی که می‌گوید. البته از جهتی هم به شرایط محیطی و فکری ما هم بستگی پیدا می‌کند؛ چنانکه اگر فیلم مستند قرار باشد از تلویزیون پخش شود علاوه بر تمام آنچه خود فیلمساز برای فضاسازی کارش رعایت کرده، شرایط برنامه‌هایی که قبل از این مستند از تلویزیون پخش شده‌اند هم در نظر بیننده تأثیرگذار است. «بینندگان، معمولاً در یک وضعیت ذهنی قرار داده شده، از آنها دعوت می‌شود تا (مانند خود فیلمساز) فاصله‌ی معینی را نسبت به محتوای برنامه، حفظ کنند. گاهی در برخی آثار صریحاً به بیننده نقش دیده‌بان داده می‌شود.» (کیلبرن، ۱۳۸۵، ص ۷۵)

ورود ما مخاطبان، چندان به ژانر فیلم هم وابسته نیست. مستندها می‌توانند به گونه‌های متفاوتی باشند؛ مثل مستندهای توضیحی- نمایشی (که صحنه‌چینی دوباره است با صدای راوی دانای کل و خدای‌گونه)، مستندهای مشاهده‌ای یا مشاهده‌گر (که فیلمساز در آن حضور ندارد)، مستندهای تعاملی یا محاوره‌ای (که فیلمساز و گروه تصویربرداران را هم می‌بینیم)، سینمای مستقیم یا بی‌واسطه (از یاد می‌بریم دوربین واسطه‌ی ما است)، مستندهای انعکاسی (که فیلمساز مؤلف می‌آید تا ایدئولوژی خود را بگوید)، مستندهای شاعرانه (با تأثیرات عاطفی‌اش از امور خارق العاده)، مستند- نمایشی‌ها (که صحنه‌چینی موضوعاتی بحث برانگیز است؛ امّا مستند درام هم نیست)، مستندهای ترکیبی یا مختلط (که از چندین شیوه بهره مند است)، و...، و نیز «سینما حقیقت». (برگرفته از: کیلبرن، ۱۳۸۵، فصل ۳)

کیلبرن و آیزود، درباره‌ی واقع‌گرایی و نگاه ما مخاطبان چنین می‌گویند: «اشتیاق به دانستن بیشتر درباره‌ی جهان واقعی – که به نظر ما علت توجه بیننده به واقع‌گرایی فیلم مستند است – سبب می‌شود تا بیننده بخواهد بیشتر به تجربه‌ای که روی پرده بازنمایی می‌شود، پیوند داده شود، تا به چگونگی نمایش.» (کیلبرن، ۱۳۸۵، ص ۷۶) و در ادامه، واقع‌گرایی شالوده‌شکن را مطرح می‌سازند و تئوری برشت و مارکسیستها را که در این صورت، دیگر تماشاگر باید تا آخر هشیار بماند تا بتواند نگاه فردی و منتقدانه‌اش رانسبت به اثر حفظ کند.

به نظر می‌رسد، ورود ما مخاطبان به سینمای مستند، چیزی آنسو تر از آگاهی یا ناآگاهی ما از حضور واسطه‌ای به نام فیلم، به عنوان مقلد واقعیت، باشد. با اینهمه، این ورود، در همین نزدیکی است؛ و در اولین نگاه فیلمساز برای دعوت ما به تماشای آنچه شروع به خلق کردن و ساختن اش کرده است. اگر فیلمساز بخواهد ما را به تماشای حقایق زندگیها ببرد به راحتی می‌تواند به عمق روابط شخصیتهای داستان، نزدیک شود و ما را هم در این دنیای جدیدی که روی پرده به نمایش درخواهد آمد دخیل کند. ولی ابتدا او، باید با آگاهی کامل از مقصود خود، زاویه نگاهش را انتخاب کند و تصمیمش را برای آنکه ما را به سوژه اش نزدیک کند یا نه، بگیرد. این است که گاهی اوقات، می‌بینیم مستندساز

بومی، بی آنکه از تکنیکها و تجهیزات مدرن هم استفاده کند بیشتر موفق به دعوت مخاطب برای ورود به فیلم شده است تا مستندسازی با تیم و تجهیزات قوی امّا دور از واقعیتهای آن سرزمین، و از زاویه نگاهی دورتر.

بدیهی است زاویه نگاهی که در اینجا می‌گوییم، آن زاویه دیدی نیست که در کتابهای اصول نگارشِ داستان یا فیلمنامه از آن یاد می‌شود که می‌تواند دانای کل باشد و سوم شخص یا زاویه دید اول شخص که همان راوی داستان است؛ که این تک‌گویی نمایشی، یا حدیث نفس، شاید به نمای نقطه‌نظر در فیلم‌سازی نزدیک باشد. در دنیای داستان، نویسندگان بسیاری در بیشتر موارد ما را به زاویه دید سوم شخص و دانای کل عادت داده‌اند (تولستوی، بالزاک، دیکنز، داستایفسکی،جمالزاده،...)؛ و عده‌ای نیز گاه طوری حرف می‌زنند که ما همزمان با راوی، همان موقعیت داستان را تجربه کنیم (ویرجینیا وولف، سارتر، کافکا، هدایت،...) و در هر دو دسته هم، همذات‌پنداری با قهرمان، مقوله‌ای است پابرجا که جای خود را دارد.

شاید بد نباشد تفاوت در «زاویه‌ی نگاه فیلمساز» و «دعوتش به حضور ما» را از جهان فیلمهای داستانی مثال بزنیم: حرکت آرام دوربین تارکوفسکی چیزی شبیه نگاه عمیق و توأم با اندیشه‌ی خود ما را موجب می‌شود و یک جور شرکت مخاطب در تجربه‌ی آن فضا. در حالی که کوبریک، در دوره‌ای از فیلمسازی‌اش، شاید به حضور ما در لابلای شخصیتهایش چندان علاقمند نباشد و راضی باشد به اینکه فقط ساعاتی طولانی ما را در مقابل انسانهای داستانش و آن هم به واسطه‌ی نگاه خودش به نظاره بنشاند؛ و خشنود شود که ما گاه و بیگاه، در طول تماشا و بعد از آن، برای این استاد خلّاق، احسنت بگوییم. امّا به طور کلی، در فیلم مستند، فرآیند «همذات‌پنداری» برای ما، شاید کمتر ایجاد شود تا فیلمهای روایی. زیرا در سینمای مستند، ما مخاطبان در حال تماشای تصاویری از واقعیتهای موجود انسان، اجتماع و طبیعت هستیم؛ و نه قهرمانی آرمانی که آرزو داشته باشیم بجای او باشیم. ضمن آنکه خود این کنشِ «همذات‌پنداری» هم در عمل، نتیجه‌ی «خوانش» متن است؛ و اتفاقی است که بعد از پایان کار نویسنده، فیلمساز، هنرمند یا هر آفرینشگر دیگری، اتفاق می‌افتد و آن هم تنها در درون این مخاطبی که گیرنده‌ی پیام آن آفرینشگر است. و در واقع، ورود ما مخاطبان، زمینه‌اش در همان زمان آفرینش و توسط خود آفرینشگر پیش بینی شده و اجرا گردیده است.

آفرینشگر دقیقاً چه کار می‌کند تا به ما مجال ورود به اثرش را بدهد؟ می‌دانیم که آنچه در درون داستان و فیلم، حکم سنگ زیرین آسیا را دارد «طرح روایت» است. روایتی که از نظر رولان بارت دو ساختار می‌تواند داشته باشد: ساختار افقی که همان خط اصلی و زمان دار داستان است با همه‌ی زنجیره‌ی کنشهای دارای علت و معلول آن؛ و ساختار عمودی که با آنکه مکملی فرعی است اما حذف آن در مواردی خاص به داستان لطمه می‌زند و آن درک عمیق و روان‌شناسانه‌ی شخصیتهای داستان است و نیز توضیحاتی بیشتر درباره‌ی زمان و مکان و فضاسازیهای قصه و

رویدادهای داستان. «مفهوم رمزگان روایی رولان بارت (اس.زد، ۱۹۷۰) و طبقه‌بندیِ رخدادهای روایی به «رخدادهای پایه» و «رخدادهای پیرو»:. .. رخدادهای پایه به لحاظ منطقی برای پیرنگ ضروری‌اند و نمی‌توانند حذف شوند، مگر آنکه در ساختار علّی آن خلأی حادث شود. رخدادهای پیرو ساختار روایی را پر می‌کنند و به بازنماییِ دنیای داستانی روشنی می‌بخشند، اما در پیشبرد پیرنگ نقشی ندارند.» (مهاجر، ۱۳۸٤)

حال می‌توان نتیجه گرفت که هرچه رابطه‌ی فیلمساز با موضوع و آدمهای درون فیلم، عمیق‌تر باشد، امکان ورود ما به ساحت آن فیلم و باور ما نسبت به موضوع، بیشتر خواهد شد؛ در غیر این صورت، با احساس غربت، حالتی شبیه فالگوش ایستادن را تجربه خواهیم کرد.

در اینجا، در چند نمونه از سینمای مستند و تجربی ایرانِ امروز، این تجربه را دنبال می‌کنیم. البته یادآوری می‌شود این تحلیل تنها صورت حاشیه‌ای مختصر و تأویلی کاملاً شخصی را دارد، آن هم در زمان نگارش این متن. و این مطالب صرفاً به قصد مقایسه‌ی میان دو اصطلاح حقیقت و فالگوش و نه احیاناً به منظور مقایسه بین این فیلمها ذکر می‌شود. ضمناً انتخاب این فیلمها، تنها به صورت موردی، از میان برخی فیلمهای مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی که در سالهای اخیر در جشنواره فیلم کوتاه تهران به نمایش درآمدند، بوده است.

در فیلم مستند «شهر ما، خانه‌ی ما»، ابتدا موضوع گزارش را از زبان مصاحبه‌شوندگان می‌شنویم و با تعلیق ابتدایی، مشتاق برای آنکه بدانیم اینها دارند به چه معظلی در پیاده رو اشاره می‌کنند. مدتی می‌گذرد و حقیقتی مکشوف می‌شود که معتادی ناتوان و بی پناه در پیاده رو، رها شده است. تکنیک دوربین روی دست، و شیوه‌ی عین گرای خبری-گزارشی، نگرانی و اضطرابی را که فیلمساز منظور داشته است در ما ایجاد می‌کند و هرچند که کارگردان وارد دنیای درونی شخصیت نمی‌شود امّا کاملاً ما را با تلخی آن همه بی‌پناهی و تعفن آن همه بدبختی رودررو می‌کند. بدین‌ترتیب، همان حسّ درگیری و دلمشغولی آدمهایی که در آن خیابان حاضر هستند و حرف می‌زنند در ما نیز رسوخ می‌کند. در پایان هم، در حالی که می‌بینیم مأموران شهرداری دارند آن بی‌نوا را می‌برند، صدای ناله‌ها و «خدا، خدا» گفتنهایش بر صداهای دیگر غالب شده، تا نیشتری زهرآگین باشد در قلب و روح ما.
در فیلم «صبر کن هوا روشن بشه» (خانم فرشته هوشمند)، که اضطراب دو فعال سیاسی را در بهبوهه‌ی انقلاب و در فاصله‌ی یک عصر تا غروب نشان می‌دهد، در همان سکانس اول، با نزدیک شدن نگاه شخصیت اصلی به دوربین، گویی به ما می‌فهماند که این زن زیر نگاه قرار دارد و دوربین نقش چشم ناظر را هم می‌تواند داشته باشد. البته دیگر این تجربه یا موتیف تا پایان فیلم تکرار نمی‌شود؛ که موجب شده از تأثیر همان سکانس اول هم کاسته شود و ما دیگر موقعیت چشم ناظر و شاهد ماجرا بودن خود را از دست می‌دهیم. در حالی که با تکرار ترفندها و تکنیکهایی مشابه آن، فیلمساز به راحتی می‌توانست ما را به درون یخ زده، سرد و نیازمند حمایت قهرمان داستانش وارد کند.

طوری که در ترسهای او شریک شویم و یا لااقل بیشتر او را جدّی بگیریم.
در فیلم «زهرا دختر هاجر» (خانم فاطمه حیدری)، صحنه‌چینیِ روزمرگی یک خارکن است. قصه‌ی مرد خارکن اینجا به زن خارکن بدل شده؛ و به عکسی می‌ماند که به قصد قوم‌پژوهی و مردم‌نگاری گرفته شده باشد از یکی از روستاییهای کهن‌سال سرزمین ما. چیزی شبیه آن فضایی که روزگاری، مستشرقان برایشان جذابیت داشت؛ طبیعت بکر و زندگیهای دور از تمدن مردمانی در جدال با این طبیعت بی‌رحم. چنین نگرشی نسبت به انسانهای سوژه‌ی فیلم، برمی‌گردد به نگاه فیلمساز و میزان فاصله‌ی ذهنی خود او با آن مردمان در بیان روایت. روایتی صرفاً در خط افقی و سطح محور همنشینی. این است که می‌توان گفت علی‌رغم وجود فرم و محتوای مقبول این فیلم، و بکارگیری ظرافتهای بسیار در پرداخت نمایشی و سینمایی آن، به هنگام مشاهده‌ی فیلم همچنان حسی شبیه به فالگوش ایستادن را خواهیم داشت و شاید نتوانیم در فضای سالن سینما، حس کنیم که ما هم جزئی از این روستانشینان هستیم.
در همین زمینه به فیلم «طلای سفید» (بیژن زمان پیما)، نیز می‌توان اشاره کرد؛ که تصویری است از زحماتی که مردمان ایل برای بدست آوردن برف می‌کشند تا برای مدتی آب داشته باشند. نکته‌ای که در این فیلم شاهد آن هستیم، ریتم متغیر آن است. ریتم کُند و سنگین ابتدای داستان برای رسیدن به چاله‌ی برف و بیرون آوردن آن همه برف، و بعد قطره‌قطره آب شدن آن، در انتها به ریتم تندی از مصارف مختلف همان آب منجر می‌شود. از عناصر بسیار تأثیرگذار این فیلم صدای آن است: صدا و موسیقی کمک شایانی به ریتم متغیر آن می‌کند؛ امّا در اینجا نیز تصاویر به گونه‌ای است که باز ما به هیچیک از این مردمان نزدیک نمی‌شویم و تفاوت زبان و فرهنگ و پیشه و طرز زندگی خود را با آنان، در طول تماشای فیلم، از یاد نمی‌بریم.
در فیلم «شب روز برفی»، هم موضوع درباره‌ی هجوم بردن روستانشینان، برای به یغما بردن بشکه‌های نفت باقی مانده از نفت‌کشی است که گویا شب گذشته در جاده‌ی برفی چپ شده است؛ که در ابتدای آن، فیلمساز تا مدتی حقیقت ماجرا را رو نمی‌کند. آنچه بیش از هر چیز حس می‌کنیم نمادهایی است که در خلال واقعیت یک داستان مختصر، بروز می‌کنند؛ و از جملات و عملکرد این آدمها می‌شنویم و می‌بینیم. حرفهای حساب‌شده‌ی این مردمانی که پشت کوه‌هایی زندگی می‌کنند و شهرشان را نمی‌بینیم، به چیزی دیگر ارجاع می‌دهد؛ که شاید قابل تعمیم باشد به سرزمین مادری ما؛ طوری که بوی نفت و سرمای گزنده‌ی آن غروب برفی را حس کنیم. لنز واید دوربین، برای آشکار شدن پهنه‌ی وسیعی از موقعیت و فضا بکار گرفته شده و نه کوچک کردن آدمهایی که سوژه‌ی تصویراند. امّا با تمام اینها، فیلم نمی‌تواند ما را دقیقاً در کنار شخصیتهایی بنشاند که نتوانستیم عمیق درک‌شان کنیم. انگار ما فقط دقایقی در اتاقک آن بولدوزر نشستیم و در کنار چند مرد، یک پسربچه و یک پیرزن در جاده‌ای برفی، درگیر ماجرایی نسبتاً نمادین شدیم.
امّا در فیلم مستند «ترانه اندوهگین کوهستان» (حامد خسروی)، از همان صحنه‌ی اول، اندوهی اشراقی را در خود حس می‌کنیم و گویی به ترانه‌ای از مردان کوهستان ایران گوش می‌سپاریم که همیشگی است و هیچ گاه طنین‌اش از

این سرزمین نخواهد رفت. برای ما، این‌جا تنها آسایشگاه اردبیل و این آدمها تنها بیماران موجیِ بازمانده از دوران جنگ نیستند؛ بلکه حقایقی هستند که هر کدام از ما، حتی اگر در طول زندگی، کمترین خاطره‌ای از مفهوم جنگ و اثرات آن داشته باشیم، با یادآوری آن دیگر بار تحت تأثیر فضای پر اندوه و زخمهای این دردمندانِ فراموش شده قرار می‌گیریم؛ و تا آخرین صحنه، که به همان تأثیرگذاری آغاز آن است، خود را در رنجی شریک می‌دانیم که این افراد تجربه کردند. و این نتیجه‌ی هنر فیلمساز، و توجه او به ساختار عمودی روایت است. طوری که انگار فیلمساز، ساخت مستند را به خود این راویانِ مظلوم واگذار می‌کند تا با ما سخن بگویند. برای رفتن به دنیای درونی این آدمها، قاب دوربین گاه تمام چهره‌ی آنان را در بر می‌گیرد، و گاه روابط آنها را نشان می‌دهد و در فواصل بیشتر و نماهای دور نیز، همچنان صدای غالب بر صحنه، حرفها و ترانه خوانیهای آنان است که در گوش مخاطب ذوب می‌شود. در فیلم «سیانوزه» (رخساره قائم‌مقامی)، سوژه‌ی فیلم، نقاش خیابانی کنج تقاطع خیابان انقلاب و فلسطین تهران است، که بسیاری از ما که از آن پیاده‌رو گذر کرده ایم بارها او را دیده‌ایم، و به تجلی آن درونیات عجیب و غریبش فکر کرده ایم. در تکه‌های انیمیشن این فیلم جدال آدمها و موجوداتی را می‌بینیم که این نقاش تجربی، جمشید امینی‌فر، از محیط اطرافش در ذهن پرورانده است. دنیای بیش از حد غریب او، در این مستند، از درون نقاشیهایش زنده شده و به صورت تصاویر متحرک مالیخولیایی درآمده است، تا غربت فضای ذهنی او را به ما القا کند. در طول فیلم هر چه می‌گذرد، می‌بینیم این نقاش کم‌بنیه امّا مقاوم در شیفتگی‌اش، به دور دست‌تر می‌رود. گویا تنها چیزی که می‌ماند همان دنیای تیره رنگ نقشهای این نقاش مکتب نرفته است و بس. در این مستند موفق، کارگردان به دقت تمام، ما را به دنیای درونی شخصیت مورد نظرش وارد می‌کند و ما شاهد ورود خود به دنیایی عجیب هستیم که هرچه بیشتر در آن پا می‌گذاریم حیرت‌انگیزتر می‌شود. تلفیق واقعیت و انیمیشن، با صداهای مهیب و تأثیرگذار، بهترین روش برای دعوت ما به چنین دنیایی است. پس به تجربه‌ها و باورهای خود این را هم اضافه می‌کنیم که ظاهراً برای ورود ما به دنیای مستند، نیاز نداریم که هرآنچه فیلمساز به ما ارائه می‌کند تصاویری از دنیای قابل رؤیت ما، یعنی برگردان این جهان هستی، در روی پرده سینما باشد.

از میان سایر فیلمهای انیمیشن، که ما را به دنیایی هرچند فانتزی امّا قابل لمس دعوت می‌کند «آلامُد» (امیر سحرخیز) است؛ با موضوعی که سخت ما را به اندیشه وا می‌دارد: بر فراز شهری پویا و منظم امّا یکنواخت، و کارخانه‌هایی که چرخ زندگی را به حرکت در می‌آورند، پروانه‌ای به پرواز در می‌آید و پرواز خلاق ذهن را به یادمان می‌آورد. پروانه در حیاط کارخانه به چشم دخترکی، جلوه می‌کند که کارگر کارخانه‌ی پارچه‌بافی است. دختر کوچکترین کارگر کارخانه است و متفاوت با دیگران. پروانه همراه دخترک وارد محدوده کارخانه می‌شود و در لحظه‌ای در گردونه‌ی ابزار تولید قرار گرفته و نقش و اثرش بر روی یکی از پارچه‌ها می‌ماند؛ و همین پارچه برترین طرح شناخته می‌شود. و دیگر طرح این پروانه برای تمام پارچه‌ها و لباسها و هر مُد دیگر این شهر الگو می‌شود. گویی همه‌ی آنچه شهر نیازمند آن بود برای تغییر، همین طرح پروانه و یادآوری پرواز بود. کارگران کارخانه دیگر نسل جدیدی از خردسالان

نوباوه و منحصر به فرد می‌شوند که به پروانه‌ها اجازه‌ی ورود به کارخانه را می‌دهند و دیگر شهر در پرتو طرح پروانه، شکل جدیدی از زندگی را به خود می‌گیرد. این انیمیشن دو بعدی، علاوه بر ایده و روایتش، از تکنیکها به خوبی بهره برده و کاملاً توانسته است ما را دعوت کند که همراه با پروانه‌ای امیدبخش، به دنیای شهری کسل کننده، وارد شویم؛ و بیاندیشیم به ایده‌ای تازه برای تأثیرگذاری در فرهنگی نوین که نیازمند روایتی دیگر است. در پایان به فیلم «تناوب» (مهدی فرد قادری)، که به شیوه‌ی سکانس پلان و با دوربین روی دست ساخته شده، اشاره می‌کنیم: موضوع ساده‌ی دزدیده شدن گوشی موبایل از کیف دختری جوان در قطار، دستاویز کارگردان است برای آنکه زیرکانه ما را دعوت کند تا قاضی عادلی باشیم و شاهدی مداوم یک حقیقت پنهان از نظر؛ که می‌تواند در عین تکراری تقریباً مشابه، به دو طریق متفاوت روایت شود و از حقیقتی دیگر بگوید. در امتداد رفت و آمدهای آدمها در طول راهروی دو واگن قطار، دوربین با دنبال کردن دختر جوان و بعد یک به یک آن دیگران، ما را در جریان دزدیده شدن گوشی موبایل می‌گذارد؛ امّا در امتداد همین رفت و آمدها، همان روایت اولیه دوباره به نحوی دیگر تکرار می‌شود و ما این بار با دوربینی که عمل دزدی توسط مأمور قطار را دنبال کرده، به حقیقت پنهان پی می‌بریم. ما در این فیلم، با آنکه به همراه دوربین، مدام پشت سر یک آدم حرکت می‌کنیم امّا به هیچ شخصیتی نزدیک نمی‌شویم؛ گرچه ضرورتی هم ندارد؛ زیرا می‌دانیم اینجا قطاری است که ما هم می‌توانیم مسافر آن باشیم و فرو رفتن در بطن شخصیتها و مسافران دیگرش ضرورت چندانی ندارد. با این حال مهم، همان جایگاه ما برای کشف یک حقیقتِ مکتوم و نهفته است.

منابع:

–بازن، اندره، ۱۳۸٦، سینما چیست، ترجمه محمد شهبا، انتشارات هرمس.

–تهامی‌نژاد، محمد، ۱۳۸۱، سینمای مستند ایران: عرصه تفاوتها، انتشارات سروش.

–کیلبرن، ریچارد و جان آیزود، ۱۳۸۵، مقدمه‌ای بر مستند تلویزیونی، مواجهه با واقعیت، ترجمه محمد تهامی‌نژاد، اداره کل پژوهشهای سیما.

–مهاجر، مهران و محمد نبوی، ۱۳۸٤، دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، نشر آگه.

–میرصادقی، جمال، ۱۳۸۵، عناصر داستان، تهران: انتشارات سخن.