

راست گویی درباره دروغ ها

درباره تعبیر پیشنهادی "ضدمستند" با مکتب بر دو فیلم اون شب که بارون اومد و تهران انار ندارد

زمان انتشار : ۱۳۸۷ چاپ شده در : کتاب "حقیقت در قاب مستند" گردآوری اسماعیل میهن دوست

مقدمه: در بیست و پنجمین جشنواره فیلم فجر، وقتی برای نخستین بار فیلم «تهران انار ندارد» ساخته ی مسعود بخشی را دیدم، در یادداشت کوتاهی درباره ی آن که در ستونی در روزنامه "اعتماد" به چاپ رسید، با یادآوری ساختاری که فیلم مرجع «اون شب که بارون اومد...» شاهکار کامران شیردل به جهان سینمای مستند پیشنهاد می کند، در وصف این ساختار که در فیلم بخشی هم به کار رفته بود، تعبیر «ضد مستند» را پیشنهاد کردم. آن بحث به دلیل ماهیت و حجم یادداشت های کوتاه، ناتمام و پادرها باقی ماند و بعدتر که همکارم پیروز کلانتری در مطلبی وجود چنین ساختاری در دل سینمای مستند را نفی کرد، مطمئن شدم که لازم است در فرصتی مشخص و متمرکز، آن شبه فرضیه را گسترش و توضیح دهم تا از سوء تفاهم های احتمالی کاسته شود.

کتاب/مجموعه مقالات "حقیقت در قاب مستند" با قابلیت آرشیو شدن در قفسه نه چندان عریض کتاب های فارسی زبان مربوط به حیطه سینمای مستند، می تواند محمل مناسبی برای طرح دیدگاه پیشنهادی ام باشد. در مفهوم لغوی، واژه ی "مستند" به قابلیت استنادی اشاره دارد. به نظر می رسد که قالب مستند با تمام گونه گونی ساختارهای خاصی که سال هاست در آن به چشم می خورد، و به رغم مرسوم شدن کاربرد ترکیباتی از جنس "مستند شاعرانه" و همتایانش، همچنان انبوه ترین تولیدات مستند حول محور همین قابلیت استنادی شکل می گیرند. آن چه بیش از هرچیز در این بحث نیاز به شرح و توضیح دارد، تفاوت این ویژگی "سندیت داشتن" به عنوان عنصری تماتیک و مرتبط با مسیرهای پژوهشی مستندسازی با "گزارشی بودن" است که این دومی از خصوصیات ساختاری مستندها به شمار می رود و از حیطه ی تماتیک آنها به روشنی جدا می شود. وقتی مستندی را "گزارشی" می خوانیم، بیش از آن که به ابعاد اجتماعی، شمول عمومی یا موضوع "به روز" آن پردازیم، به ساختار واقع نمای صرف آن و به اصرارش در رو به رو شدن و به نمایش گذاشتن

همین واقعیت با کمترین دخل و تصرف ممکن - از جمله بدون دخل و تصرف هایی در ساختار و به واسطه ی عناصر تکنیکی - نظر داریم. مفهوم "استناد" در این گونه مستندها به روشنی بیشترین منزلت ممکن را می یابد و همزمان، مستقیم ترین شکل ارائه را نیز به خود می گیرد. بهره گیری از گفتارمتنی که بیش از هرچیز، وظیفه ی آمار گفتن و اطلاعات دادن را به عهده دارد، استفاده از قالب "مصاحبه" که عموماً با لحنی جدی و با تلاش برای افزایش اطلاعات بیننده در زمینه ی موضوع فیلم انجام می شود و نمایش تصویر مشخص محیط و فضا و عینیات مرتبط با موضوع، می تواند در جایگاه ویژگی های کم و بیش عمومی مستندهای اطلاع رسان فهرست شود .

اما این تنها نمونه ای از گرایش چیره ی یکی از قالب های مستندسازی به واقعیات عینی و قابل استناد است. در انواع دیگر، از جمله در همان قالب موسوم به "مستند شاعرانه" که البته همچنان عنوان مناقشه آمیز و غلط اندازی به نظرم می آید و قاعدتاً باید دورترین فرم مستند نسبت به نوع گزارشی باشد، همچنان بنا نیست اعتبار استنادی فیلم زیر سؤال برود. مستند شاعرانه ممکن است به فضا سازی به مفهومی نزدیک به آن چه در هنرهای تجسمی جریان دارد، بیشتر نظر داشته باشد تا ترسیم شمایی واقعی و همه جانبه از محیط؛ یا ممکن است به احساس ها بهای بیشتری دهد تا اطلاعات. گفتارمتن اش به جای ارائه ی آمار و ارقام، از حس های نهان انسانی یا حواشی کاملاً خاص و غیرعمومی موضوع سخن بگوید. ولی همچنان در پی نفی واقعیات عینی یا حتی ورای آن، به دنبال انکار اصل و اساس استناد و قطعیت نیست. در نمونه ی مشهور بارها درس داده شده ای چون «شب و مه» آلن رنه، لوکیشن همان لوکیشن واقعی بازمانده از گتوهای نازی ها در طول جنگ جهانی است، واقعیت ها به روشنی موجود و مورد تأیید فیلم اند، اما روش و ترتیب و لحن مطرح شدن آنها و نوع احساسی که در ضمیر مخاطب به جا می گذارد، در قیاس با انبوه مستندهای اطلاع رسان که با همین موضوع کوره های آدم سوزی ساخته شده اند، زاویه ای غریب، غیرعینی و حتی می توان گفت ذهن

گرا اختیار کرده است. اما این زاویه نگاه، همچنان دریچه ای است گشوده بر اهمیت بازنمایی واقعیت در سینمای مستند. هرچند به سراغ گوشه های نامکشوفی از واقعیت تاریخی یا تأثیرات دور و دراز و عموماً نادیده مانده ی آن می رود. واقعیت جنگ، تلخی های سرگذشت آنها که در حصار گتوها سر می کردند، آن همه فجایع بشری که در کوره های آدم سوزی رخ داد، هیچ کدام در فیلم رنه انکار نمی شوند و حس همدردی همسو با همان حسی که مستندی گزارشی در این باره می تواند در ما پدید آورد، البته با ابعادی دیگر و خاص، در ما شکل می گیرد .

تا این جا کوشیدم توضیح دهم که آن چه در قالب های گوناگون مستندسازی، قائل به حرمت گذاشتن بر قابلیت استنادی واقعیت درون فیلم است، تنها به مستند گزارشی منحصر نمی شود و به طور عمده هدف مستند پرده برداری از کنج های هرچند ناشناخته ای از واقعیات انسانی، عاطفی، اخلاقی، تاریخی، اجتماعی، پزشکی، زیست شناسانه و غیره است. ولی پرسش این است که چگونه می توان مستندی بدون این ویژگی ها داشت؟ یا دقیق تر، وقتی مستندی بخواهد قابلیت استنادی سینمای مستند را نادیده بیانگارد یا به انکارش بنشیند، اولاً با چه ابزاری می تواند چنین کنشی را عملی کند و ثانیاً در کدام تقسیم بندی گونه های مستند واقع می شود؟ بار دیگر آن ویژگی های تقریباً همیشگی مستندهای گزارشی را به عنوان مصرترین قالب مستندسازی در تأکید بر واقعیات عینی و دارای سندیت، مرور کنیم: گفتار متن اطلاع رسان، مصاحبه با مطلعین و نمایش تصاویر واقعی و قابل استناد مرتبط با موضوع فیلم. از سوی دیگر، ساختار بصری و روایی و شنیداری مستند مدرن ولی به دلیل قدمت، کلاسیک شده ی «اون شب که بارون اومد» را باز مرور کنیم. آیا هر سه ویژگی به عنوان مبانی ساختار آن در جای جایش حضور و نقش محوری ندارند؟ آیا این بدان معناست که در این جا هم با گونه ای ظاهراً نامآلوف از مستند گزارشی مواجهیم؟

همواره بر این نکته تأکید ورزیده ام که اهمیت «اون شب که بارون اومد» نه در محدوده ی مشخص خود به

عنوان بهترین یا یکی از بهترین مستندهای تاریخ سینمای ایران، بلکه فراتر از این ارج و جایگاه، در پیشنهاد تاریخ ساز عظیم و بدیعی است که به کلیت مستند در ایشل جهانی اش عرضه می دارد. هسته ی اصلی این پیشنهاد، نادیده گرفتن واقعیات قابل استناد یا حتی به هجو کشیدن سندیت آنهاست. تا پیش از این فیلم و همچنین در انبوهی مستند که پس از آن ساخته شده اند، تصور عمومی بر این بوده که مستندساز عملاً جلوه ای از یک پژوهشگر جدی و کوشا و در پی واقعیت است که حاصل تحقیقش را به جای کاغذ و نمودار، در قالب فیلم ارائه می دهد. اصرار مداوم جشنواره های مستند و هیأت های داوری شان بر گنجاندن بخش یا جایزه ای تحت عنوان بهترین پژوهش در پروسه ی شکل گیری یک فیلم مستند، به دلیل رواج همین تفکر بوده و هست. این که فیلمی همه ی مراحل تحقیق خود را هم در جریان تصاویر، هم به واسطه ی توضیح مو به موی شفاهی در گفتار متن و هم در خلال مصاحبه ها در معرض گوش و چشم بیننده بگذارد و از این رهگذر، به فقدان سندیت مجموعه ی این اطلاعات برسد، حتی امروز نیز اتفاق غریبی در عرف ساختاری مستندسازی به شمار می رود. نگرش سنتی طبعاً توصیه و چه بسا نصیحت می کند که اگر به واقعیات حیطه ای دسترسی نداری یا مبنای معتبری برای اطلاعات مربوط به موضوعی قائل نیستی، نمی بایست درباره اش مستند بسازی. قطعیت و حقایق موضوع برای سازنده، کوچک ترین شرط منجر به باور مخاطب نسبت به موضوع به حساب می آید. بنابراین، اگر آقای شیردل در قبال حماسه ی روستازاده ی گرگانی و چند و چون وقایع زمینه سازش چنان تردید داشته که اصل واقعه را ناروشن و قابل تردید می پندارد، اصولاً نمی بایست درباره اش مستند می ساخته!

اگر عینک پیشنهادی این نگرش سنتی را بشکنیم و از دریچه ی زیبایی شناسی هنر هجویه ای (parodic) به آن بنگریم، خواهیم دید که اساساً هدف سازنده اش تأیید یا رد نکات اطلاعاتی مطرح شده نیست و از آغاز هم نبوده است. به تعبیر صریح تر، او اصلاً قصد انتقال اطلاعات درست و واقعیات صرف و مستقیم به

تماشاگر را نداشته تا احیاناً بخواهیم چنین بپنداریم که بابت دست نیافتن به قطعیتی روشن، تردید را محور اثرش قرار داده است. شیردل تردید را در ذات رویداد می بیند؛ نه در جلوه ی کارآگاهی و آگاتا کریستی وارش. در جلوه ی کارآگاهی، اشتباه گرفتن چیزی جعلی با واقعیت، در نهایت با تعیین واقعیت اصلی بر طرف می شود. ما از این که کس یا کسانی را که بی گناه بوده اند، مرتکب قتل یا جنایت پنداشته ایم، به خود می خندیم و به هوش هرکول پوآرو یا خانم مارپل که دچار خطاهای ما نشد و جانی اصلی را بازشناخت، غبطه می خوریم. در فرم پیشنهادی «اون شب که بارون اومد»، تا سال ها بسیاری به این اشتباه می افتادند که آن را منطبق بر همین ساختار کریستی وار بپندارند. این تصور رایج بود که شیردل با نمایش هجوآمیز مصاحبه های مطلعین بی اطلاع مراکز مرتبط و اطرافیان روستازاده گرگانی، خواسته بگوید افسانه های سروده شده پیرامون او صحت ندارد و نتیجه ی حماسه سرایی های شعارزده ی مراجع رسمی آن زمان است که می خواستند نمونه ای همتای داستان دبستانی «دهقان فداکار» را در واقعیات جامعه و زمانه ی خودشان هم احیا و آن روحیه ی عوام فریبانه ی نوع دوستی و از خود گذشتگی را با مثالی عینی و معاصر و دم دست، همراه کنند. به این ترتیب، فیلم عملاً همچون داستان های کارآگاهی، زمینه ی باور ما را نسبت به ارتکاب عملی از سوی کسی فراهم می کرد و سپس ما را به این فکر می انداخت که باورمان ناروا بوده، خطا رفته ایم و اصل ماجرا چیز دیگری بوده است.

مستندهایی که چنین رفتاری با تماشاگر خود می کنند، بر ساختار معمایی متکی اند. با ایجاد امکان اشتباه در تماشاگر، او را به وضعیتی مشابه بیننده ی قصه های کارآگاهی نزدیک می کنند: این که هوش سازندگان اثر را بابت آن که پیش فرض های او را غلط از کار درآورده اند و نگذاشته اند گره گشایی نهایی یا اصل ماجرا را حدس بزنند، بستایند. در مورد ساختار پیشنهادی «اون شب که بارون اومد»، قضیه درست برعکس است: تماشاگر بنا به عادت "کشف اصل واقعه"، می کوشد میان دو فرضیه ی واقعیت داشتن یا ساختگی بودن

فداکاری روستازاده ی گرگانی، یکی را انتخاب کند و به فیلم نسبت دهد. اما در واقع، فیلم هیچ یک از دو احتمال را تأیید نمی کند. برخلاف آن چه نقد سنتی می پندارد، فیلم در پی انکار قطعی اتفاق نیست؛ بلکه می خواهد امکان دستیابی به واقعیت واقعی را در خصوص اتفاقی اینچنین، نفی کند. به ویژه تأکید و تمرکز فیلم بر این بخش است که وقتی پای نظام رسانه ای (روزنامه ها، تلویزیون، رادیو و حتی سینما و صنعت مستندسازی) به میان آمد، دیگر به هیچ روی نمی توان به اصل اتفاق دست یافت. در نوع تدوین، تکرار برخی جملات مصاحبه ها و استفاده از اینسرت دست یا نماهایی از پشت سر مصاحبه شوندگان - کاری که شیردل در این فیلم، حدود ۳۵ سال پیش از آن که در دکوپاژ مصاحبه های تلویزیونی مرسوم شود، انجام داده است - فیلم با مدعیات وقوع فداکاری مثل خود روستازاده، پدرش یا کدخدای ده، همان رفتاری را می کند که با منکران وقوع آن مانند نماینده ی روزنامه ی کیهان یا لکوموتیوران و وردست او. یعنی با برش هایی از اجزای دست و سر آنها، در پی شیطنتی است که صحت تمام و کمال حرف های یکایک شان را زیر سؤال می برد. جمله ی نماینده ی محلی کیهان که می گوید "باز این روستازاده ی گرگانی..." یا عبارت زیرلی لکوموتیوران یعنی "دروغ محضه آقا"، همچون موتیفی تکرارشونده بارها در لا به لای مصاحبه ها و بخش های دیگر فیلم می آید تا به تدریج تماشاگر نسبت به آن واکنش پیدا کند و حتی آن اواخر، به هر دو نقل قول بخندد. در واقع این موتیف ها درست از این بابت به کار می روند که گمان نکنیم رویکرد هجوآمیز فیلم تنها شامل حال بخش های شعاری مربوط به حماسه و فداکاری و غیره می شود؛ بلکه قسمت های مربوط به انکار اتفاق شب بارانی هم به دلیل این که به تخیل صرف و اعتقادات شخصی منکران آن تکیه دارد، زیر تیغ هجو فیلم می رود.

هم از این روست که می توان گفت پیشنهاد نهایی و تاریخ ساز «اون شب که بارون اومد» به جهان سینمای مستند، نفی امکان دسترسی به واقعیت است. از این رهگذر، فیلم طبعاً به میزانی از خودآگاهی می رسد که

عملاً می بینیم خودش را هم نفی می کند. در حقیقت اگر به عنوان منتقد مچ گیر، این اتهام را به شیردل وارد کنیم که نمی دانسته چگونه به اصل واقعه دست یابد و به بیننده انتقالش دهد، ره به خطا رفته ایم چون او اصلاً به همین دلیل فیلم را ساخته: که بگوید عملاً ساختن فیلمی در این باره ناممکن است، کشف واقعیت اصلی در میان این همه خودنمایی و دروغ زنی و خیالبافی و صحنه سازی و مصادره به مطلوب که نزد جرگه ها و مسئولین و نمایندگان رسانه و خویشان خود روستازاده ی گرگانی می توان دید و شنید، توهمی بیش نیست. وقتی در نمای پایانی فیلم، روستازاده ی گرگانی را سرگردان و حیران در حال دویدن بر روی ریل راه آهن می بینیم و مطمئن می شویم این فضایی کابوس وار و غیرمستند است که دارد طفل معصوم را میان این همه ادعا و تصمیم و عمل که به او نسبت می دهند، گیج و بلا تکلیف تصویر می کند، فیلم به نقطه ای می رسد که خودش را نیز در جایگاه اثری مستند، نفی می کند.

ساختار گزارشی فیلم که از آغاز با نامه نگاری گروه سازنده خطاب به نهاد دولتی تولیدکننده شکل می گیرد، آن همه مصاحبه که مبنای اصلی ساختار فیلم را تشکیل می دهد و گفتار متن هم جدی و هم شوخ آن که با لحن دوپهلوی و کنایی و هوشمندانه ای، از زبان نصرت کریمی خوانده می شود، همه در ظاهر - چنان که در اوایل مطلب گفتم - نشانه هایی از یک مستند گزارشی به دست می دهند که می خواهد مراحل تحقیقات تصویری خود را به توضیح شفاهی کامل و جزء به جزء، نشان مان دهد و به ارائه ی جزئیات دقیق رویداد برسد. اما درست در نقطه ی مقابل، آن ساختار گزارشی را به هجویه ای بر نامه نگاری ها و گزارش نویسی های کلیشه ای اداری و دولتی بدل می سازد (که در آنها بی کاری و وقت گذرانی اهالی روستا را هم ذیل عنوان "کار و کوشش" به خورد نهاد ذیربط می دهند و این شعارها باب طبع خود مسئولان هم هست)، مصاحبه ها را با بیرون کشیدن انبوهی تناقض که با ترتیب قرارگرفتن آنها در سیر تدوین موزیانه ی فیلم لو می رود، به مبنایی برای ایجاد تردید و ابهام در ذات کنش تبدیل می کند (که در آنها هیچ کس انگیزه ای

ندارد جز مؤثر جلوه دادن خودش و احیاناً رفع برخی اتهامات همچون کم کاری و بی دقتی) و گفتارمتن را نیز همچون ملازم پرطعنه ای برای همه ی آن شیطنت ها و انکارهای بصری به کار می برد (که در آن، تقریباً همه جا هر چه ظاهر لحن نامه و متن جدی تر می شود، خصلت هجویه ای اش افزایش و عمق و چند لایه گی پیدا می کند). اینجاست که دیگر نمی توان نپذیرفت که فیلم، علیه منش واقعیت جویی مستند عمل می کند، نمی توان انکار کرد که از طریق انکار امکان دستیابی به واقعیت، قالب مستند را نابسند می یابد و دست آخر به رؤیایپردازی و ساختن تصاویر خیالی متوسل می شود، نمی شود گفت که عنوان یا صفت "ضد مستند"، توصیف مناسبی برایش نیست.

همین ساختار با اجزایی متغیر، سال ها بعد در فیلم «تهران انار ندارد» هم به کار رفته است. بحث تقلید یا تأثیرپذیری، به کلی بی ربط به نظر می رسد. فیلم مسعود بخشی آشکارا دارد در شروع نامه نگاری فیلمساز برای نهاد دولتی تولیدکننده ی فیلم، مستقیماً به فیلم/الگوی کامران شیردل اشاره و آن را در زمانه و جامعه ای دیگر، تکرار می کند. بخشی خود بخش عمده ی گفتارمتن را که در قالب نامه ی اداری است، می خواند و به جای لحن مطایبه آمیز کریمی در گفتار «اون شب که بارون اومد»، حالتی کم و بیش عذرخواه و محجوب به آن می بخشد که انگار از تضاد میان تعبیر شعاری نامه با تصاویر واقعی سطح شهر تهران که می بینیم، خجل و شرمسار است. مثلاً عبارت "مهآب های زیرزمینی در تهران بزرگ" را روی تصویری می بینیم که رفتگری را در حال کلنجار رفتن با انبوه زباله های زیر یک دریچه ی فاضلاب نشان می دهد و آب جمع شده در پشت این زباله ها، کل سطح خیابان را فراگرفته. یا عبارت "هوشمندی شهروندان در تهران بزرگ: را روی تصویری استثنایی از مرد معوجی می بینیم که وسط خیابان، در همان حالت ثابت و ایستاده، تلو یا سکندری می خورد و منگی یا خماری اش عیان است. به جای کشف تناقض در دل گفته های مصاحبه شوندگان، گفتارمتن خلاصه ای از ادعاهای هر کس را برآیمان بازگو می کند و فیلم جز جعفرآقای آذری

زبان، صدای اغلب مصاحبه شوندگان را به ندرت به گوش مان می رساند و در عوض، از تصاویر عمداً بی ربط نگاه خیره و بلاهت بار آنان به دوربین - در ژست هایی که پیش یا پس از مصاحبه گرفته اند- استفاده می کند. یعنی خود مصاحبه ها را نمی شنویم و به جایش، پوشالی بودن ادعاها و آمار و ارقام مورد اشاره ی افراد را روی تصاویر مضحک ژست و اطوارشان، حس می کنیم. همچنین بخش مشخصی از گفتار فیلم با صدای همان نصرت کریمی، شرح تاریخ و گوشه هایی از گذشته ی تهران را باز می خواند که عملاً کارکردش انکار انسجام، هدفمندی و سیر تاریخی معقول پیشرف و سازماندهی در این شهر می رسد.

به بیان دیگر، همان میزان ضدیت با قابلیت کشف واقعیت، ضدیت با سندیت داشتن و اعتبار استنادی قالب مستند که در «اون شب که بارون اومد» جاری بود، با لحن دوگانه ای که خصلت زمانه ی پست مدرن شکل گیری «تهران انار ندارد» است، در این یکی هم جاری می شود تا بار دیگر فیلمی خودش را و امکان مستند بودنش را نفی کند. ضدمستند حالا دیگر تعبیر نامانوسی نیست؛ بلکه همچون ضدوسترن که برای توصیف زیرگروه یا گرایش ضداسطوره ای مشخصی در دل خود ژانر وسترن به کار می رفت، ضدمستند هم در عمل نوع خاصی از مستند را نامگذاری می کند که در برخورد با موضوع هایی به خصوص، تصور نمی کند که بشود واقعیت را از دل اقوال مصلحت اندیشانه ی تاریخ و نهادها و دولت و رسانه ها، به دست آورد؛ و در این مسیر، نفس و ذات "سندیت" داشتن را در این زمانه و جامعه، تردیدآمیز می بیند. مسئله این نیست که «تهران انار ندارد» به دلیل تکرار آن رویکرد هجوآمیز و خودانکارگرانه ی «اون شب که بارون اومد»، فیلم اثربخش و قابل احترامی از کار درآمده باشد. نکته این جاست که این موضوع، این فضا و این دوران، تنها با این نگاه ضدمستند می تواند فیلمی جدا از شعارهای واقع نمایانه ی مرسوم به دست ما بدهد. طی این همه سال که ذره ای از غافلگیری یا حتی - بی تعارف باشم - ذوق زدگی ام در قبال ساختار بدیع «اون شب که بارون اومد» کم نشده، بارها مستندهایی دیده ام که موضوع شان و برخورد پر پیچ و خم رسانه

و نگاه رسمی و مردم و شایعه پراکنی های رایج ایرانی با آن، فقط با ساختار و لحنی در ضدیت با سندیت معمول سینمای مستند، می توانست به فیلمی درخور بدل شود. محض نمونه، درباره ی "خانم قرمزی"، پیرزن مشهوری که با لباس قرمز حوالی میدان فردوسی تهران سال های سال پرسه می زد و معلوم نبود این کارش بابت قرار عاشقانه ای است که سال ها پیش با پسر جوانی گذاشته و او نیامده، یا بابت بی خانمانی، یا تکدی گری، دست کم پنج مستند گزارشی دیده ام که بی استثنا، می کوشیدند نسبت به هویت و هدف پیرزن "تئوری" داشته باشند و از طریق تحقیقات تصویری و مصاحبه و حضور در محل و بریده ی روزنامه های قدیمی و غیره، به واقعیت اصلی و قابل استناد درباره ی پیرزن دست پیدا کنند؛ و همواره متحیر بوده ام که چه طور سازندگان شان خصلت مشابه روستازاده ی گرگانی را در این بانو و زندگی و اطلاعات پراکنده ای که درباب زندگی اش موجود است، تشخیص نداده اند و در نیافته اند که الگو قرار دادن ساختار شاهکار شیردل، نه به تقلید و کپی برداری و غیره، بلکه به بهره گیری از ساختاری تثبیت شده و جا افتاده در گوشه ی بکری از جهان سینمای مستند یعنی ضد مستند خواهد انجامید.

در دوران ما که قطعی ترین و قابل استنادترین واقعیات زمانه نیز به سادگی و به شکلی موهوم و غیرقابل حل، مورد تردید واقع می شود و به نظر می رسد قطعیت هیچ رویداد و داعیه و آماری از همه ی جهات، شدنی نیست، ساختار ضد مستند پیشنهادی «اون شب که بارون اومد»، بارها بیش از تک ستاره ای چون «تهران انار ندارد» قابلیت استفاده دارد. کنش شیردل و منش فیلم چهل سال پیش او، امروز که نمی دانیم بن لادن کجاست، نمی دانیم چگونه هواپیمایی وارد شیشه و دیوار برج های عظیم تجارت جهانی شد، آن هم در شهر و کشوری که اقتدار نظامی اش مدعی است پشه ای هم نمی تواند بی اطلاع مرزدارانش وارد آسمانش شود، نمی دانیم آن کس که اعدام شد به واقع خود صدام بود یا یکی از بدل هایش، می تواند بیش از هر ساختار نظام مند واقعیت جوی مستندواری به کارمان بیاید. زمانه ی تردید در ذات واقعیت، به تردید در ذات استناد هم نیاز

دارد. حقانیت مستند، اینک و با این همه تردید در واقعیات عینی و آماری، به تزلزل افتاده است. شاید پذیرش همین نکته برای مستنددوستان سفت و سخت، چنان دشوار می نماید که طرح تعبیر ضد مستند را بر نمی تابند. کنار آمدن با این موضوع، به همان میزان دشوار و در عین حال گریزناپذیر است که واقعه ی ۱۱ سپتامبر با تمام شگفت آوری و ابهامش، همچنان حل نشده و مبهم به جا مانده و هیچ دیدگاهی درباره ی آن، قابل استناد قطعی و غایی به چشم نمی آید؛ حتی آن نظریه ی مطلوب نگاه رسمی ما که در یکی از ستایش شده ترین و تهی ترین مستندهای این سال ها یعنی «فارنهایت ۹/۱۱» جناب مستطاب مایکل مور طرح شده است. او هم این ادراک و شناخت و ساختار فهمی را نداشت که بداند موضوع حمله به برج های دوقلو جان می دهد برای ساختار خودانکارگرانه ی شیطنت آمیز ضد مستندی که «اون شب که بارون اومد» به جهان سینما پیشنهاد می کند.