تأملی در تجلی مذهب در سینمای مستند ایران

همایون امامی

سینمای مستند ایران در طی دوران پرنشیب و فراز فعالیت خویش، مسایل و موضوعات متعدد و متنوعی را دست‌مایه کار قرار داده است. یکی از این موضوع‌ها مذهب است. رویکرد به مذهب متناسب با اهداف خود از اشکال و قالب‌های متنوع و بدیعی سود جسته و شیوه‌های بیانی جدیدی را آزموده است. گاه با توسل به تخیل و فرمی شاعرانه موفق به نمایش درونی‌ترین احساسات و عواطف مذهبی گشته و گاه از سر نیاز تنها به نمایش بیرونی آن پدیده و یا مناسک خاص پرداخته است، بی‌هیچ استفاده‌ای از تخیل و نگاه و بژه.

تعداد آثاری که به‌گونه‌ای بسیار هنرمندانه تاکنون به مذهب و رابطه خالق و مخلوق پرداخته‌اند، ما را به تأملی در چند و چون آن وامی‌دارد. تأملی در شیوه‌های تجلی مذهب در سینمای مستند ایران. به منظور مطالعه بهتر این تجربیات، آنها را در رده‌های زیر دسته‌بندی می‌کنیم:

پشت صحنه «پرسش»، ساخته خسرو سینایی (۱۳۴۹)

۱ ـ تجلی بیرونی مذهب:

در این مورد فیلمساز بیشتر به معرفی شکل اجرایی مناسک مذهبی می‌پردازد و از نزدیک شدن به آن خودداری می‌کند. فیلم‌هایی که عمدتاً به خاطر حفظ جنبه‌های علمی همچون اسنادی ماندگار از آیین‌ها و مناسک مذهبی سخن می‌گویند و لزوماً می‌بایست نگاهی جدی، تحلیل‌گر و تااندازه‌ای خشک به موضوع کار خویش داشته باشند. فیلم پیر شالیار (عروسی مقدس) (۱۹۹۶) ساخته فرهاد ورهرام نمونه‌ای از این دست فیلم‌ها به شمار می‌آید. ورهرام همچون یک مردم‌شناس ورزیده و در شرایطی که یک هیأت علمی از دانشگاه وین بر کار ساختن فیلم نظارت دارند اقدام به ساخت آن می‌نماید. فیلم به مراسم ویژه‌ای که همه ساله درغرب ایران و در اورامانات و در روستای اورامان تخت برگزار می‌شود می‌پردازد. این مراسم در گرامیداشت روز عروسی پیرشالیار که فردی با کرامات و معجزات فراوان بوده انجام می‌شود. شخصیت پیرشالیار به‌گونه‌ای اسطوره‌ای مورد مطالعه قرار گرفته و فیلم حضور او را به قبل از اسلام گمانه می‌زند، هر چند که مراسم شکلی اسلامی داشته و شامل قربان کردن و سماعی درویشانه است. ورهرام به‌گونه‌ای کاملاً بیرونی و فیزیکال به نحوه اجرای مراسم از آغاز تا به انجام که دو هفته به طول می‌انجامد می‌پردازد. به شخصیت‌ها نزدیک نشده و آنها را تنها در عملکرد بیرونی‌اشان در رابطه با زندگی و معیشت و مراسم «عروسی مقدس» به تصویر می‌کشد، حسین ترابی در فیلم مستند «ایمان» که به غبار روبی مرقد مطهر امام رضا(ع) می‌پردازد نیز چنین شیوه‌ای برمی‌گزیند. همچنین منوچهر طیاب در فیلم «آستان قدس رضوی» و ایضاً خسرو سینایی در چهارگانه‌ای که تحت عنوان اقلیت‌های مذهبی در ایران (۱۳۷۲) ساخته و در آن به موقعیت اجتماعی اقلیت‌هایی چون کلیمی، زرتشتی، ارامنه و آسوری‌ها می‌پردازد؛ به همین شیوه عمل کرده است. نگاه سینایی نیز نگاهی کاملاً فیزیکال و گزارش‌گر است.

۲ ـ تجلی درونی مذهب

مستندهایی که در این رده جای می‌گیرند مستندهایی هستند که به موضوع کار خویش نزدیک شده همدلی و همذات پنداری خاصی را به وجود می‌آورند. نگاه آنها نگاهی عاطفی بوده و بیشتر به توصیف و تصویر احساسات و عواطف مذهبی می‌پردازند و گاه هدف تنها برانگیختن حس همدلی مخاطب است و فیلمساز نه شناخت علمی که شناختی حسی را مراد می‌کند. «یا ضامن آهو» ساخته پرویز کیمیاوی (۱۳۵۰) نمونه بارزی از این رده به شمار می‌رود. کیمیاوی با کاربست تمهیداتی چون صدای تفسیری و کنترپوئن، سکوت و مونتاژ بی‌هیچ نیازی به گفتاری توضیحی، مستندی تصویرگرا می‌سازد که حاوی بسیاری لحظات شاعرانه است. به عنوان مثال نمای آغازین فیلم نمایی است درشت از دستی که بر ضریح دخیل می‌بندد. هیچ‌گونه صدایی روی این تصویر شنیده نمی‌شود. که می‌توان در توجیه آن از بیان تمرکز زائر و قطع هرگونه ارتباط مادی یا این جهانی یاد کرد. در پایان و به هنگامی که عمل دخیل بستن به اتمام رسیده است، در همان نما زائر دستانش را به نیت تیمم و تبرک بر روی دخیل می‌کشد روی این بخش از تصویر صدای پرواز کبوتران حرم شنیده می‌شود که نماد رهایی است، نماد آرامش است. کیمیاوی در این فیلم از امکانات مونتاژ به نحو تحسین برانگیزی استفاده می‌کند و سبک‌های مختلفی چون مونتاژ کنتراست، مونتاژ متشابه، مونتاژ کنترپوئن را در تدوین فیلم بکار می‌بندد تا علاوه بر ایجاد ضرباهنگی موثر به نحوی کاملاً شاعرانه به خلق مفاهیم ظریفی بپردازد که حاکی از تفسیر او از رویداد مقابل دوربین است.

حرکت دوربین و استفاده از دوربین سوبژکتیو

نمایی از فیلم «با ضامن آهو»، پرویز کیمیاوی (۱۳۴۹).

تمهید دیگری است که کیمیاوی از آن در جهت ایجاد همدلی بیشتر در مخاطب به نحو خلاقه‌ای سود می‌جوید. به عنوان نمونه می‌توان از حرکت سوبژکتیو دوربین زمانی که به عنوان یک زائر در فضای حرم به حرکت درمی‌آید یاد کرد. شنیدن صدای عجز و لابه زائران مختلف روی این تصویر آن را از به یاد ماندنی‌ترین تصاویر سینمای مستند ایران قرار داده است.

نمونه دیگری در این زمینه به «ناصر تقوایی» و فیلم «اربعین» (۱۳۴۹) اختصاص دارد. فیلمی که می‌کوشد بی‌هیچ گفتاری توضیحی و صرفاً از طریق تصاویر از ایمان پرشور مردمی بگوید که سوگواری در اربعین یکی از حوادث مهم زندگی آنان به شمار می‌آید. مردمی که سخت کوشند ولی راه به جایی نمی‌برند، تنهایند و تنها در اربعین این تنهایی به فراموشی سپرده می‌شود و گاه پس از اربعین باز همان تنهایی است و انزوا. بیان تنهایی این مردم بیش از آنکه معلول خوی و خصلت اینان باشد، ریشه در مناسبات اجتماعی بسته‌ای دارد که خفقان از بارزترین نشانه‌های آن است.

بدین ترتیب «تقوایی» موفق می‌شود از طریق رویکرد به یک مراسم و مناسک مذهبی تفسیر اجتماعی سیاسی خویش را از آن موقعیت تاریخی اجتماعی به دست دهد. چنین فضایی به قدری در لایه‌های درونی فیلم و به گونه‌ای پر ایهام مطرح می‌شود که تنها یک نشانه نمی‌تواند از دلالت‌های معنایی آن سخن بگوید بلکه مجموعه نشانه‌ها از این تنهایی، آن هم به‌گونه‌ای تلخ گواهی می‌دهند. شروع این تلخی و سیاهی از عنوان‌بندی فیلم آغاز می‌شود. بر زمینه‌ای سیاه و با خطی سرخ عنوان «اربعین» ظاهر می‌شود که تمام پرده را پوشانده است. کلمه اربعین به

کتابخانه
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

تدریج دور و کوچک شده و در سیاهی محو می‌گردد. در طول فیلم کاربرد عدسی تله‌فتو این فشردگی فضایی را بیشتر به رخ می‌کشد و عبور تنهای زنی پوشیده در سیاهی از کوچه‌های تنگ و تاریک بوشهر و بندرگاهی که خالی از هر عامل انسانی است همراه با صحنه‌هایی از کار و تلاش سینه‌زنان در کشاورزی و صیادی، در بهترین حالت از این اختناق و ظلمت سخن می‌گوید: اختناقی که مانع از ارتباط و جوشش مردم با یکدیگر است و تنها سالی یکی دوبار به آنها اذن تجمع می‌دهد و دیگر تنهایی می‌ماند و سر در لاک خود بردن. چنین رویکردی به مذهب به قصد نمایاندن مراسمی مذهبی یا آیینی است که اهدافی اجتماعی و سیاسی را فراروی خویش قرار می‌دهد و در این راه نیز تا بدان حد موفق است که گویی ترا از زمان حال به گذشته برده و در میان جنازه‌های صحرای کربلا رهایت می‌کند. بوی مرگ و سوختن می‌آید، بوی دود و شیهه هر از گاه اسبی زخمی. با سواری غرقه در خون و از پای درآمده بر تمثال‌ها و بیرق‌ها.

هر چند فیلم به‌گونه‌ای کامل سندی از برگزاری مراسم سینه زنی هیأت عزاداران مسجد دهدشتی در سال ۱۳۴۹ را ارایه می‌دهد لیکن فیلم کاربردی مردم‌شناسانه ندارد ـ هر چند می‌تواند داشته باشد ـ کاربرد عمده فیلم، همان‌طور که بدان اشاره شد کاربردی سیاسی اجتماعی است و فیلم به همین دلیل سالیانی دراز در محاق توقیف فرو می‌رود. صدای گیرا و محزون بخشو که در این مراسم نوحه‌خوانی می‌کند این فیلم را خاطره‌انگیزتر می‌کند.

۳ ـ استفاده از عامل مذهب در طرح و تبیین مسایل انسانی، اجتماعی و سیاسی

فیلم‌های این رده عمدتاً بر مبنای اساطیر مذهبی و کتاب‌های دینی ساخته می‌شوند، پیشبرد حسی یک تلقی یا باور انسانی یا تحلیل اجتماعی، جامعه‌ای خاص از طریق برابر نهادی با قصص مذهبی و اسطوره‌های آن مورد توجه قرار می‌گیرد.

قدیمی‌ترین نمونه‌ای که دراین مورد می‌توان به دست داد فیلم «خانه سیاه است» (۱۳۴۱) فروغ فرخزاد است. در این فیلم متن گفتار اصلی فیلم از کتاب عهد عتیق برگزیده شده و با این تمهید ابعادی اسطوره‌ای به نحوه زندگی جذامیان در جذام‌خانه باباداغی تبریز بخشیده می‌شود. و بدین ترتیب گستردگی شمول فیلم فراتر رفته گاه رنگ و لعابی فلسفی به خود می‌گیرد. چنین برخوردی با پدیده جذام و جذامی به تلخی و سیاهی برابر دوربین عمقی اسطوره‌ای می‌بخشد. تو گویی این آدمیان هزاران سال است که این‌گونه زندگی می‌کنند: تنها و منزوی، کسل و درمانده. در عمق این سیاهی و تلخی اما شور زندگی زبانه می‌کشد. شور زیستن، مهر ورزیدن، عاشق شدن. زبانه‌ای که هر از چندگاهی به سرعت می‌فسرد و باز از نو زبانه می‌کشد. اینجا عامل مذهب کاربردی بیشتر اساطیری دارد تا مذهبی، بیشتر ساختاری است تا درونی، هر چند از درون پر درد می‌گوید. استفاده اسطوره‌ای کارگردان فیلم را وامی‌دارد تا با تعمق و تأمل در زندگی جذامیان به دلالت‌های زمانی گسترده‌تری دست یابد که زمانی بالغ بر یک هزاره را در برمی‌گیرد.

«محمدرضا اصلانی» در «جام حسنلو» (۱۳۴۶) وچینغ (۱۳۷۵) به تجربه‌ای مشابه دست می‌زند. وی بی‌هیچ افزوده‌ای گفتار متن فیلم جام حسنلو را از «ذکر بر دار شدن حسین منصور حلاج» از کتاب «تذکرة اولیا» فریدالدین عطار نیشابوری برمی‌گزیند و بدین ترتیب برداشت اسطوره‌ای خود را از واقعه‌ای تاریخی با تصاویری از نقوش جام حسنلو درهم می‌آمیزد. نقوش روی این جام که به هزاره دوم قبل از میلاد تعلق دارد از طغیان خدایی بر علیه خدایان دیگر حکایت می‌کند طغیانی که به شکست او می‌انجامد. برابر نهادی از طغیان مارکوبیس (خدای روی جام) و منصور حلاج

عارف قرن سوم هجری، به تبادر اندیشه مبارزه و شهادت منجر می‌شود. اندیشه‌ای که به رغم فرجام تلخ آن پیروز می‌شود. اصلانی سیر این پیروزی را از زمان باستان تا سده‌های میانه و از آن تا زمان حال به نمایش می‌گذارد و بدین ترتیب می‌کوشد اندیشه‌ای سیاسی اجتماعی را با استفاده از مذهب به ذهن متبادر سازد.

در «چیغ» اما رویکردی فلسفی به مذهب می‌شود تا از این رهگذر آفرینش انسان و جهان مورد تبیین قرار گیرد. اصلانی با چشم داشتی بر اسطوره‌های منطقه اورامان و آیه نور از سوره قرآن کریم دست به نگارش گفتار مستقل فیلم می‌زند گفتاری که نه در ارتباطی حقیقی، بل به‌گونه‌ای مجازی با تصاویری از زندگی روزانه خانواده‌ای از عشایر کوچ رو کُرد مرتبط می‌شود. محور این تصاویر تهیه چیغ است: حفاظی که از جنس نی است و به کمک نخ و پشم در اشکالی رنگین و زیبا به یکدیگر متصل می‌شود تا فضای درونی سیاه چادر را از فضای بیرونی آن جدا سازد. آنچه بر غنای فیلم می‌افزاید صرف‌نظر از بار فلسفی مذهبی آن، سود جستن از تخیل مخاطب است. بیننده در برخورد با فیلم و در درک و تبیین مفاهیم تمثیلی آن به تخیل خویش ارجاع داده می‌شود تا از ارتباط کنترپوئن و گاه موازی تصویر و گفتار، کلیدی برای تأویل فیلم بیابد.

تفکر مذهبی در آثار اصلانی یکی از مایه‌های اصلی فیلم وی را تشکیل می‌دهد. مایه‌ای که در آثار مختلف نمودهای مختلفی می‌یابد. در جام حسنلو این نمود سیاسی اجتماعی و در چیغ فلسفی و عرفانی است. در دو فیلم مستند دیگر اصلانی «تاری خانه» (۱۳۵۴) و «جامع فهرج» (۱۳۵۵) از تمثیل به نماد می‌گراید. در نماهای پایانی فیلم «تاری‌خانه» که به بنای نسیمه ویران مسجد تاری‌خانه دامغان می‌پردازد شعله‌های اخگری را می‌بینیم که فضای سرد و متروک مسجد را با نور و حرارت خویش گرم و روشن نگاه داشته و یا چهره درویشی که در فضای درشت به ساعت جیبی خویش و بعد به گونه‌ای معنی‌دار به دوربین می‌نگرد. اصلانی در تمام فیلم‌هایش ـ حتی تنها فیلم بلند داستانی‌اش «شطرنج باد» (۱۳۵۵)، نگاه مذهبی اسطوره‌ای باگرایشات عرفانی خویش را از کف نمی‌نهد.

۴ ـ ثبت مردم‌شناسانه آیین‌ها و مناسک مذهبی

آداب و مراسم مذهبی همواره موضوع مهمی برای مطالعات مردم‌شناسانه به شمار می‌رفته است. برخی از این فیلم‌ها می‌کوشند با حذف نگاه عاطفی تصویر شفاف‌تر و مستندتری از وقایع به دست دهند تا از هر حیث زمینه برای انجام یک مطالعه مردم‌شناسانه فراهم باشد. «پیر شالیار» (عروسی مقدس) و «شترکشی در کاشان» که هر دو در سال ۱۹۹۶ توسط فرهاد ورهرام ساخته شده‌اند[1] از این دست فیلم‌هایند ولیکن در پاره‌ای فیلم‌های این رده به دلیل عدم وابستگی به مراکز علمی و فقدان نظارتی دانشگاهی ساختار علمی محض آن با برخورداری از اعتباری کمتر به حضور عواطف فیلم‌ساز در فیلم نمود بیشتری می‌دهد. «مشهد قالی» (۱۳۵۰) ساخته ناصر تقوایی، «وانگه روان جهان گله کرد» (۱۳۷۳) ساخته منوچهر طیاب از این قبیل فیلم‌ها به شمار می‌روند.

تقوایی در «مشهد قالی» به مراسم قالی‌شویان که هر ساله در جمعه دوم مهر ماه در مشهد اردهال واقع در چهل کیلومتری کاشان و در مرقد شهید سلطان علی برگزار می‌شود می‌پردازد. تقوایی همچنان در نگرشی به رویدادی آیینی نگاه اجتماعی خویش را حفظ می‌کند. نگاهی که در پاره‌ای موارد از وجود کنایه‌های سیاسی مصون نمی‌ماند:

«... شهید همیشه خواهد ماند. سیزده قرن پیش مردم فین و کاشان ایمان به تنی بستند که مقدر بود تکه پاره شود و امروز مردم فین کاشان ایمان به تنی بسته‌اند که سیزده قرن پیش تکه

پاره شد.[۲]

و یا:

«شاید مقدر بود که کاشان در روزهای سخت خود به نار و پود قالی خون و قربانی بدهد که نگهدار گل قالی باشد.[۳]

و یا:

«انگشت قالی‌باف فرصت الیام می‌خواهد تا جای نیش پشه را بخارانند[۴] و...

گاه این کنایه شکلی شاعرانه به خود می‌گیرد:

«که سلطان علی کشته می‌شود. خون شسته نمی‌شود، خون در گل قالی دویده است. خون در رنگ گل قالی می‌ماند؛ و هنوز پس از سیزده قرن وقت بافتن گل قالی، بر پنجه بچه‌های قالی‌باف کاشان قطره‌های شبنم مانندی می‌شنید که رنگ سرخ دارد.[۵]»

تقوایی برخلاف «اربعین» هیچ تلاشی در جهت خلق ایماژهای شاعرانه نکرده و بیشتر به روایت مراسم می‌پردازد. روایتی که همچنان موضع‌گیری اجتماعی خویش را همچون وجهی غالب باز می‌تاباند. تقوایی در نمایشی کردن فیلمش از گرافیک، نقالی و تدوین بسیار سود می‌جوید. و گفتار فیلم بی‌آنکه سویه غالب ادبی‌اش از ارزش آن بکاهد بر ساختار فیلم خوش می‌نشیند و همخوانی‌اش را با ساختار فیلم از کف نمی‌دهند. هر چند بی‌تردید اربعین نسبت به «مشهد قالی» ساختار پالوده‌تری دارد که به شعر تن می‌ساید لیکن مشهد قالی نیز در کارنامه سینمایی تقوایی به عنوان اثری ارزشمند ثبت می‌شود.

۵ ـ طرح تجریدی مذهب

منوچهر طیاب در مستند کوتاه «مسجد جامع» (۱۳۵۳) بی‌آنکه از کلام سود جوید به معرفی معماری اسلامی می‌پردازد. آثار دیگر طیاب که به معماری نظر دارند از گفتار متنی برخوردارند که حاوی اطلاعات موردنیاز در مورد پیشینه و ویژگی‌های سبک آن است: فیلم‌هایی چون «معماری ایلخانی» «معماری تیموری» «مسجد شیخ‌لطف‌الله»، «چهلستون» و «عالی قاپو». در مسجد جامع نمایش حس و حال نهفته رنگ، و طرح کاشی‌ها، فرم معماری، گنبد و گلدسته‌ها تزیینات صحن مسجد مبنا قرار می‌گیرد. مبنایی که ترجمان حسی خود را به موسیقی وامی‌نهد. ترکیب موسیقی و حرکت دوربین به‌گونه‌ای است که در خلاقانه‌ترین شکل ممکن؛ حس فضا و تقدس و استواری آن به مخاطب منتقل می‌شود. لوریس چکناواریان، در تصنیف موسیقی فیلم آن چنان با طیاب و حس او همدلی دارد که گاه این دو را می‌توان از یک جنس پنداشت با این تفاوت که نه موسیقی و نه تصویر هیچ یک دیگری را تکرار نمی‌کند بلکه همدیگر را تکامل می‌بخشند. «مسجد جامع در سینمای مستند ایران و از بین فیلم‌های متنوع و متعددی که به مساجد می‌پردازند همچون نمونه‌ای متمایز خود را به ثبت رسانده است.

طیاب در مستند دیگری که به ادیان مختلف می‌پردازد و آن را در سال ۱۳۵۰ تحت عنوان «ایران سرزمین ادیان» می‌سازد وجه تجریدی نگاه خویش را افزایش می‌بخشد. در بخشی که به دین زرتشتی می‌پردازد، راز و رمز فضاهای باستانی ایران را به کمک نور و رنگ و سایه، فیلترهای ویژه و به‌گونه‌ای تجریدی به خوبی تصویر می‌کند. لیکن آنجا که می‌خواهد به معرفی مراسم مذهبی بپردازد ناگزیر از پرداختی واقع‌گرایانه می‌شود که فیلم را دوپاره می‌کند همچون مسجد جامع موسیقی لوریس چکناواریان عامل مهمی است که در فضاسازی صوتی اثرات نور و سایه و رنگ را تشدید می‌کند.

۶ ـ تصویر لحظات ناب روحانی همراه با انتقاد اجتماعی

«پرستش» عنوان فیلمی است که «خسرو سینایی» در سال ۱۳۴۹ درباره مسجد شاه (مسجد امام) اصفهان می‌سازد. فیلم در بخش اول به ترجمان حسی فضای

روحانی مسجد می‌پردازد. به آرامشی که بیش از هر چیز در این مکان موج می‌زند. سینایی با گزینش نمادهایی عینی ـ همچون حرکت ماهی در آب و زوایایی ویژه دوربین ـ زوایای سربالا[۶] و سر پایین[۷] دوربین و نمای نقطه دید[۸] به‌گونه‌ای خلاقانه موفق به خلق فضا و حس و شور لحظات نیایش می‌شود عامل دیگری که سینایی در گسترش بار حسی فیلم از آن به خوبی سود می‌جوید صدای اکسپرسیونیستی است. سینایی با دادن تغییراتی در شیوه صداگذاری فیلم و هم‌زمانی چند باندی، یک باند صدا همراه با افزایش و کاهش شدت صدا از مردی که با چهره‌ای نورانی و محاسن سفید در حال نیایش است موفق به کاربرد صدایی اکسپرسیونیستی شده که در بهترین شکل تأثیر خود را می‌گذارد. فیلم از آن جایی که می‌خواهد موضع‌گیری انتقادی سینایی را در استفاده توریستی از اماکن متبرکه بیان نماید ساختار دیگری می‌یابد که اندکی با حال و هوای فضای شاعرانه و حسی قبل متفاوت است. این دوگانگی فیلم را از یک دستی و انسجام خارج کرده آن را دوپاره می‌کند. در این رابطه می‌توان به فیلم «یاضامن آهو» ساخته «پرویز کیمیاوی» نیز اشاره کرد در نمادهای فصل پایانی فیلم که کیمیاوی می‌خواهد از زندگی در مقابل رخوت و سستی ناشی از دیدی تارک دنیایی یاد کند آن چنان ریز و درهم بافت به این مقوله می‌پردازد که بر یک دستی فیلم خدشه‌ای وارد نشده و فیلم با ساختاری همچنان یکدست تا پایان پیش می‌رود. سینایی دراین فیلم به خوبی از امکانات، نور و صدا و رنگ استفاده کرده و فیلمی صمیمی و گرم ساخته است ولی در پیوند بخش‌های دوگانه فیلم به موفقیتی دست نمی‌یابد.

نمونه‌های کاربرد مذهب در سینمای مستند فراوانند و هر فیلم‌ساز بنابه شرایط ویژه‌ای که در آن قرار داشته و همچنین استنباط و تحلیل شخصی‌اش از مذهب و عرفان دست به نوآوری‌هایی زده که ارجاع بدان سودمند است. به نظر می‌رسد بررسی نمونه‌های مختلفی که در این مجال اندک بدان پرداخته شد به حد کفایت رسیده باشد هر چند نمونه‌های دیگری ناگفته باقی ماند.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ هر دو فیلم را مرکز تحقیقات علمی برای فیلم‌های مستند و موزه مردم‌شناسی وین Öwf تهیه کرده است.

۵ و ۴ و ۳ و ۲ ـ نقل از متن گفتار فیلم «مشهد قالی» نوشته ناصر تقوایی

6- Low Angle

7- High Angle

8- Point of Wiew