

از فیلم مردم‌نگارانه تا شبه‌مستند نقدی بر فیلم شهر زنان

جبار رحمانی^۱ - یاسمن فرح‌زاد^۲

چکیده

فیلم شهر زنان (۱۳۷۷) اثر عطاالله حیاتی، در قالب فیلمی داستانی به آیین برف‌چال در روستای آب‌اسک آمل اشاره می‌کند. در این اثر، یک آیین سنتی به شیوه «نمایشی شده» بازسازی می‌شود. با توجه به ورود اثر به حوزه آیین‌ها و فرهنگ بومی مردم یک منطقه واقعی، استفاده از فیلم‌های مستند، تأکید بر واقعی بودن داده‌های فیلم و همچنین طبقه‌بندی این اثر در گروه «فیلم‌های میانه»، این فیلم با نگاه مردم‌نگارانه و با معیار نقد یک فیلم مستند نقد می‌شود. با توجه به فقر مستندات در زمینه مطالعات مردم‌شناختی ایران، هر اثر شبه‌مستند یا میانه‌ای ممکن است اثری مستند در حوزه مردم‌نگاری و بر همین اساس قابل استناد و واقعی تلقی شود، لزوم نقد این دست آثار در تأکید بر اهمیت پژوهش علمی، پیش از تولید هر فیلمی در حوزه مردم‌شناسی است. فیلم‌ساز با گذشتن از کنار اعتقادهای مردم منطقه و با نمایش جزئیات غیرواقعی از آیین، بدون توجه به اهمیت پژوهش‌های علمی و دقیق در این زمینه، نه تنها از بافت جامعه‌ای که تصویر می‌کند، بسیار دور افتاده است، بلکه با ارائه داده‌های فرضی، باعث به وجود آمدن برداشت‌های اشتباه متعدد در مخاطب و بروز سوءتفاهم در مردم منطقه می‌شود. هدف نوشتار حاضر، علاوه بر نقد مردم‌نگارانه این فیلم، تأکید بر اهمیت تشخیص نوع یک اثر پیش از نقد آن است.

واژه‌های کلیدی

فیلم مستند، فیلم مردم‌نگارانه، فیلم شبه‌مستند، فیلم شهر زنان

تاریخ دریافت: ۹۳/۰۴/۴

تاریخ پذیرش: ۹۳/۰۶/۱۰

۱. استادیار انسان‌شناسی، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

j_rahmani59@yahoo.com

yasaman5767@yahoo.com

۲. دانشجوی کارشناسی‌ارشد هنر اسلامی دانشگاه هنر اصفهان

❖ مقدمه

پس از گذشت مدت کوتاهی از اختراع ابزار جدیدی به نام سینماتوگراف در سال ۱۸۹۵م، این رسانه دیداری و شنیداری در کنار قابلیت هنری خود، در موارد متعددی به علم و به خصوص به علوم انسانی خدمات ارزنده‌ای ارائه کرد. سینما در بدو پیدایش خود، با سینمای مستند آغاز شد، به طوری که اولین تصاویر ضبط شده توسط برادران لومیر را نمونه‌های آغازین سینمای مستند می‌دانند. آنچه از سینمای مستند انتظار می‌رود نمایش واقعیت‌ها و ارائه داده‌های قابل استناد در حوزه نمایش خود است. فلاهرتی اولین مستندسازی است که ضرورت داستانی بودن فیلم مستند را با ساخت *نانوک شمال* تشخیص داد. این فیلم در دوره محبوبیت سینمای داستانی ساخته شد و به موفقیت دست یافت، به طوری که هنوز در صدر فهرست بهترین فیلم‌های مستند جهان قرار دارد. از طرفی، سینمای داستانی وابسته به روایت داستانی نیز زمانی موفق خواهد بود که واقعی به نظر برسد، از این رو، سینمای مستند و داستانی، مرز مشترکی در حقیقت و مجاز دارند که آنها را از یکدیگر جدا می‌سازد (فرشچی، ۱۳۸۶: ۱۳۸).

یکی از مهم‌ترین خدمات سینمای مستند به علوم انسانی در حوزه مردم‌نگاری تصویری است. مردم‌نگاری تصویری یکی از رشته‌های انسان‌شناسی اجتماعی محسوب می‌شود. در دهه ۱۹۹۰ م. مارگارت مید، انسان‌شناس شناخته‌شده آمریکایی، در پی اعلام نارضایتی خود از اصطلاح «انسان‌شناسی غیرکلامی»، اصطلاح «انسان‌شناسی تصویری» را پیشنهاد کرد. بخش مهمی از انسان‌شناسی بصری در حوزه سینما شکل گرفته و با نام سینمای مردم‌نگارانه و بخشی از سینمای مستند^۱ شناخته می‌شود. به روایتی، سینمای مستند به سینمایی اطلاق می‌شود که متکی بر اسناد واقعی است. رویدادهای برگرفته از واقعیت ثابت و تغییرناپذیر در موضوع فیلم‌های مستند، همان خصوصیت اسنادی بودن مضمون آثار مستند را که بنا بر قاعده آن باید مستدل و متکی بر حقایق باشد آشکار می‌سازد (عادل،

1. Documentary

انسان‌شناسی تصویری در ایران همچنان حوزه‌ای است که کمتر بدان پرداخته شده است و منابع معدودی به‌طور مستقل بدان پرداخته‌اند. کارهای صورت‌گرفته در این زمینه با نام‌هایی چون سینمای قوم‌پژوهی، سینمای مردم‌نگاری، فیلم نژادشناسی^۱، فیلم قوم‌پژوه، سینمای انسان‌شناسی و... برخی از این نمونه‌ها هستند. از سوی دیگر هنوز مرز مشخص و تعریف‌شده‌ای بین فیلم مستند و فیلم مردم‌نگاری وجود ندارد و بنابراین بسیاری از فیلم‌های مردم‌نگاری و منابع آن، نام مستند را به دوش کشیده و برخی از صاحب‌نظران نیز تمامی فیلم‌های مستند را در حوزه مردم‌نگاری دسته‌بندی می‌کنند؛ حال آنکه فیلم مردم‌نگاری گاهی می‌تواند در قالب ساختار ویژه‌ای از سینمای مستند که برخی نام سینمای مستند قوم‌پژوهی را بر آن نهاده و گاهی نیز در قالب فیلم‌های داستانی که متأسفانه در این حوزه کمتر مورد توجه قرار گرفته یا جدی تلقی شده‌اند، ظاهر شود (فکوهی، ۱۳۸۷: ۳۲۷). در این نوشتار سعی بر آن است با نگاهی به سینمای مردم‌نگاری داستانی، به‌صورت موردی، یکی از فیلم‌های سینمای ایران (فیلم *شهر زنان*) به‌واسطه محوریت موضوعی یک آیین در آن، با معیارهای این دسته‌بندی نقد شود.

این مقاله از نظر روش‌شناسی، بر رویکردهای نظری انسان‌شناسی و روش مردم‌نگارانه مبتنی است (ر.ک. فکوهی، ۱۳۸۷). به کمک روش‌های مردم‌نگاری سعی شده با کار میدانی و مصاحبه‌های عمیق، درکی فرهنگی و زمینه‌مند از این آیین زنانه ارائه و سپس به کمک نظریه‌های انسان‌شناسی، تبیینی تفسیری از این آیین بیان شود. برای تکمیل داده‌های مورد نیاز نیز از روش‌های کتابخانه‌ای و اسنادی استفاده شده است. اما در نهایت مبنای کار، رویکرد مردم‌نگارانه برای فهم فرهنگی این آیین است.

مردم‌نگاری، علمی است که از درون علوم اجتماعی ریشه گرفته و می‌کوشد تا شناخت جامعی از فرایند تحولات زیستی و اجتماعی انسان‌ها را در مراحل تغییر جوامع، ملل و

۱. معادل واژه اتنوگرافیک

❖ سال پانزدهم، شماره بیست و ششم، تابستان ۱۳۹۳

اقوام گوناگون به دست دهد. همچنین این علم به بررسی خصوصیات ویژه زندگی اقوام مختلف از نظر فنی، توجه دارد (عادل، ۱۳۷۹: ۳۱). بخش مهمی از این دستاورد از طریق سینما شکل گرفته است. با اختراع سینماتوگراف در سال ۱۸۹۵ م. توسط برادران لومیر و به تبع آن اختراع سینما، شاخه‌ای مهم و فراگیر به هنرهای شش‌گانه، تحت عنوان هنر هفتم اضافه شد و توانست جای خود را به عنوان یک رسانه در دنیای علم و هنر باز کند. یکی از نمودهای این علم را در سینمای مستند و به‌ویژه در شاخه سینمای مردم‌نگاری شاهد هستیم. از نظر تاریخی، این سینما هدف خود را جوامع «ابتدایی» تعریف و رویکرد خاصی برای خود تعیین کرد: «توصیف عینی واقعیت‌های بیرونی» (فکوهی، ۱۳۸۷: ۱۶۱). شروع فیلم‌های مردم‌شناسی از عصر اختراع‌ها و ابداع‌های فنی در قرن ۱۹ م. بود و با پدید آمدن جامعه صنعتی به‌طور جدی مطرح شد. در این دوران بود که امکان ثبت تصاویری از جوامع دیگر به وجود آمد. در ابتدای عرضه این فیلم‌ها، تنها امکان ثبت موضوع‌هایی درباره فرهنگ‌های ابتدایی و دست‌نیافتنی مطرح بود؛ اما امروزه فیلم‌های مردم‌نگاری را فیلم‌هایی می‌دانند که الگوبندی‌های فرهنگی را بیان می‌کنند. با توجه به این تعریف، به نوعی می‌توان کلیه فیلم‌های سینمایی و مستند بر اساس محتوا و شکل یا هر دو را فیلم‌های مردم‌نگاری تلقی کرد (عادل، ۱۳۷۹: ۳۲).

با توجه به تقسیم‌بندی فکوهی در کتاب *درآمدی بر انسان‌شناسی تصویری و فیلم مردم‌نگاری*، می‌توان ترتیبی برای شناخت این گونه از فیلم‌ها در نظر گرفت:

- فیلم‌های پژوهشی که وسیله‌ای برای کار ثبت علمی در میان سایر وسایل به‌شمار می‌آیند؛

- فیلم‌های مستند عمومی (فیلم‌هایی با موضوع پدیده‌های غریب که خود نوعی از فیلم‌های سفر به حساب می‌آیند)؛

از فیلم مردم‌نگارانه تا... ❖ ۱۱

❖ سال پانزدهم، شماره بیست و ششم، تابستان ۱۳۹۳

- فیلم‌های میانه، یعنی فیلم‌هایی که بدون هدف علمی تهیه شده‌اند؛ اما خارج از هدف اصلی خود، می‌تواند ارزشی مردم‌شناختی پیدا کند^۱ (فکوهی، ۱۳۸۷: ۱۱).

آنچه مبنای نقد فیلم شهر زنان، به‌عنوان فیلمی در حوزه مردم‌نگاری قرار می‌گیرد، این تقسیم‌بندی و قرار دادن فیلم در گروه «فیلم‌های میانه» است. این فیلم در قالب یک فیلم سینمایی داستانی ساخته شده و هدف فیلم‌ساز، تهیه اثر مردم‌نگارانه صرف نبوده است؛ علی‌رغم این موضوع، با توجه به تقسیم‌بندی فوق و همچنین با توجه به ویژگی‌های ساختی خود اثر، می‌توان آن‌را در این دسته و حتی در نوع فیلم‌های شبه‌مستند^۲ قرار داد. در این اثر، فیلم‌ساز با استفاده از عناصر ویژه فیلم‌های مستند، سعی در واقعی جلوه دادن محتوای روایت خود دارد. عناصری چون استفاده از مردم بومی به‌عنوان هنرپیشگان فیلم، نمایش یک آیین واقعی و استفاده از فیلم‌های مستند از این دست هستند.

با توجه به تاریخ سینمای مردم‌نگاری و بررسی موفقیت‌های چشمگیر بزرگان این عرصه همچون فلاهرتی، روش، ورنوف، مید و ... به یک اصل مشترک در تمامی آثار موفق دست می‌یابیم و این اصل مشترک چیزی جز اهمیت مطالعه دقیق، علمی، موشکافانه و حوصله‌مند موضوع از نزدیک نیست. موضوعی که با رعایت نکردن آن، فیلم علی‌رغم تمام تلاش فیلم‌ساز در رعایت نکات فنی و بیان سینمایی، صرف وقت و هزینه بالا، قابلیت ارجاعی خود را از دست می‌دهد. به‌عنوان نمونه‌ای از یک فیلم مردم‌نگاری موفق می‌توان از اولین و بارزترین نمونه آن یعنی نانوک شمال اثر رابرت فلاهرتی نام برد.

اصرار و سواس گونه وی بر واقعی بودن فیلم‌هایش ایجاب می‌کرد که پیش از شروع فیلم‌برداری، مدت طولانی (چندین ماه و گاه چندین سال) با موضوع در تماس باشد و آن‌را

۱. باید توجه کرد که این نگاه مختص تمام پژوهشگران این حوزه نبوده و تنها برخی از آنها با کمی تساهل تقسیم‌بندی‌های این‌چنینی را قبول کرده‌اند. برای مثال در همین کتاب، در فصل فیلم و متن، نوشته مارک اوژه و ژان پل کولن، نویسنده با صراحت اعلام می‌کند که فیلم‌های مؤلف با تمایل مردم‌نگاری که بدون همکاری پژوهشگری متخصص در آن موضوع تهیه شده باشد را نمی‌توان مردم‌نگاری نامید. اگرچه این موضوع داوری ارزشی محسوب نمی‌شود اما فیلم‌نامه‌ای شدن یک فیلم بیشتر خبر از علائق سینماگر می‌دهد تا یک واقعیت اجتماعی... (فکوهی، ۱۳۸۷: ۱۵۲).

2. Mockumentary

❖ زیر مشاهده‌ای موشکافانه بگیرد. برای فلاهرتی نظاره بر مردم، خود به معنی زیر نظر گرفتن و پذیرفته شدن از سوی آنان بود. همچنین باید به یکی از مهم‌ترین فنون مردم‌نگاری که توسط فلاهرتی آغاز شد، نمایش فیلم‌های گرفته‌شده برای کسانی که از آنها فیلم گرفته‌شده بود اشاره کنیم (همان: ۳۴). باید به این موضوع توجه کرد که فیلم مردم‌نگاری، فیلم خبری داغ نیست و رسالت فیلم‌ساز، رسالت خبرنگار نبوده و برعکس رسالت خبرنگار، نه‌تنها وظیفه ندارد به هر قیمتی افکار عمومی را از واقعیت مطلع‌سازد بلکه باید به آرامی، با صبر و حوصله و با احترام نسبت به تمامی قواعد جامعه‌ای که او را پذیرا شده‌اند عمل کند (همان: ۱۵۴).

سال پانزدهم، شماره بیست و ششم، تابستان ۱۳۹۳

فیلم‌ساز مردم‌شناس در انتقال پژوهش‌های انسان‌شناسی خود از طریق تصاویر سینمایی همواره با چندین موضوع عمده درگیر است: نخست آنکه در مقابل واقعیت خارج از فیلم مسئولیتی مهم دارد. جهان سینما خود از طریق مشاهده واقعیت‌های رو در روی دوربین، با حذف فازهایی از حرکت یا رویدادها، به واقعیتی جدید از طریق فضا و زمان دست می‌یابد؛ اما واقعیت خارج از فیلم، یعنی واقعیت آدم‌ها، اماکن و اتفاق‌هایی که پیرامون این آدم‌ها و محیط اجتماعی آنها به وقوع می‌پیوندند، در نتیجه، تطابق بین این واقعیت با تصاویر فیلم‌شده، بسیار مهم است، از طرف دیگر، به دلیل آنکه مستندساز در قبال تصاویری که در چارچوب کادر قرار می‌گیرد، مسئولیت کامل دارد، یکی دیگر از مسئولیت‌های او، در قبال نماهای فیلم است. هر فیلم دارای واقعیتی درونی و رای واقعیت بیرونی است که با استفاده از فضا و زمان در سینما شکل می‌پذیرد. در نتیجه، مستندساز، مسئولیتی نیز در قبال واقعیت بیرون در مقابل چارچوب هر کادر سینمایی فیلم خود دارد (عادل، ۱۳۷۹: ۱۹۲).

تحقیق و مطالعه ناکافی در مورد رویداد یا موضوعی که فیلم‌ساز به ساخت فیلم در آن حوزه علاقه دارد، گاه سبب به‌وجود آمدن داده‌های اشتباه و در مواردی سبب بروز سوءبرداشت‌هایی بین آنچه مردم یک قوم بدان معتقدند یا در واقعیت جامعه اتفاق می‌افتد و آنچه فیلم‌ساز دریافت کرده و نمایش داده است، می‌شود. علی‌رغم تلاش مستندسازان

از فیلم مردم‌نگارانه تا... ❖ ۱۳

❖ سال پانزدهم، شماره بیست و ششم، تابستان ۱۳۹۳

ایرانی برای آشتی دادن علوم اجتماعی و صنعت سینما، همواره ضعف مطالعات دقیق و علمی در حوزه علوم اجتماعی همچون ضعفی بارز در این عرصه خودنمایی می‌کند و نتیجه آن کاستن از بار علمی، کیفیت تحلیلی و قابلیت استناد در خروجی‌هاست. مطالعات ناکافی در زمینه تحقیقات اجتماعی، درگیر نشدن مستندساز با جامعه مورد نظر، غیبت مستندساز در محیط جغرافیایی و کمبود منابع تحقیقات میدانی، تهیه عکس، اسلاید، مصاحبه‌ها و گفتگو با تیره‌های مختلف جامعه، نه تنها باعث ضعف بنیادی مطالعات توصیفی در این فیلم‌ها، بلکه در مواردی باعث عرضه تحلیلی ناقص و گاه اشتباه از موضوع شده است (همان: ۱۹۷).

در کنار این مفاهیم با مفهومی به نام سینمای شبه‌مستند یا ماکيومتری نیز روبرو می‌شویم. شبه‌مستند یا «مستند ساختگی» گونه‌ای فیلم یا برنامه تلویزیونی است که در آن رویدادها به صورت ساختگی اما در قالب مستند ارائه می‌شوند. فیلمی که وانمود می‌کند مستند است اما در واقع نیست بلکه می‌خواهد با مستندنمایی تأثیر بیشتری روی بیننده بگذارد (صافاریان، ۱۳۸۷). این نوع با به‌کارگیری عناصر و صحنه‌های غیرواقعی، اما با ظاهر مستند واقعی، به بیان و تحلیل مسائل و رویدادهای مورد نظر کارگردان می‌پردازد. این‌گونه از فیلم‌ها را ماکيومتری (مستند دروغین، مستند کاذب یا شبه‌مستند) می‌نامند. شبه‌مستند به‌عنوان یک نوع مطرح است و می‌تواند جنبه احساسی هم داشته باشد. منظور ما در این مقاله از این اصطلاح، طبق تعریف روسکو و هایت (۲۰۰۱) از این قرار است: «مثن داستانی ساختگی که با استفاده از کدها و قواعد فیلم‌های مستند، اسلوب مستندهای گوناگون را تقلید می‌کند.» این نوع به صورت عمدی یا سهوی، با رنگ و لعاب کدها و قواعد مستند شکل گرفته و آنها را به خود اختصاص می‌دهد (Roscoe & Hight, 2001: 1). در مواردی نیز فیلم‌ساز با تعمد، مرز بین واقعیت و داستان (خیال) را محو می‌کند. منظور ما از مستند ساختگی تنها شامل آثار داستانی است و این تعریف، نمونه‌های ساختگی غیرداستانی را دربر نمی‌گیرد. شبه‌مستندهای غیرداستانی با مطمئن ساختن مسیر، مسئولیت و مواضع

❖ سال پانزدهم، شماره بیست و ششم، تابستان ۱۳۹۳

اصولی مستند یا اخبار حرفه‌ای، بخش مهمی از یک بافت وسیع‌تر را برای پذیرش مستندهای ساختگی داستانی ایجاد می‌کنند. در واقع ظرایف مستندسازی (کدها و قواعدی که با بازنمایی اسلوب‌های گوناگون مستندسازی پیوند دارند) اغلب صرفاً به‌عنوان یکی از شیوه‌های استفاده از زمینه داستانی به‌نظر می‌رسند (Ibid: 3-4). فیلم‌سازان، از ساختار مستند برای خلق یک توهم که نوعی حس واقعی را القا می‌کند، استفاده کردند. حسی که به شما القا می‌کند آنچه شما می‌بینید «باید واقعی باشد» چراکه در فیلم یا در رادیو قرار گرفته است. عملاً هیچ محدودیتی در نوع شبه‌مستند وجود ندارد، از موضوع‌های سیاسی و هجوهای فرهنگی تا حتی پویانمایی‌ها متغیرند. این نوع همچنین می‌تواند به شیوه دیگری نیز عمل کند. شبه‌مستندها (که اغلب نیاز به هزینه تولید بالایی ندارند) می‌توانند بسیار سودآور باشند. اگر شبه‌مستندها به‌درستی ساخته شوند، قادر هستند به مخاطبان یادآوری کنند که مستندهای جدی نیز برخلاف تصور ۱۰۰ درصد بی‌طرف نیستند، بنابراین دفعه بعد که یک فیلم مستند را تماشا می‌کنید، مطمئن شوید که از نوع ساختگی آن نیست (www.documentary.net).

فیلمی را که در این نوشتار مورد بررسی قرار می‌گیرد می‌توان به هر دو دسته شبه‌مستند و فیلم‌های مردم‌نگارانه داستانی منسوب کرد. با توجه به عدم اشاره فیلم‌ساز به نیت خود یا اشاره مستقیم به هر دسته‌بندی، صدور رأی قطعی در این مورد فراتر از حیطه تخصص نگارندگان است. لذا در ادامه با در نظر گرفتن این موضوع که ممکن است فیلم در نوع شبه‌مستند ساخته شده باشد (و از این رو بسیاری از تحریف‌های آن جنبه دسته‌بندی به خود می‌گیرد و الزاماً باید با نگاه دیگری نقد شود) به نقد مردم‌نگارانه آن پرداخته می‌شود.

فیلم شهر زنان (۱۳۷۷) با نویسندگی و کارگردانی عطاالله حیاتی، در قالب یک فیلم داستانی به آیین برف‌چال در روستای آب‌اسک در منطقه لاریجان آمل اشاره می‌کند. اگرچه کارگردان، ادعای مشخصی مبنی بر مستند بودن این فیلم ندارد، ولی به‌نظر می‌رسد وی قصد دارد در کنار یک روایت داستانی، آیینی را به شیوه نمایشی شده بازسازی کند. همچنین

به‌واسطه ورود وی به حوزه آیین‌ها و فرهنگ بومی مردم یک منطقه واقعی، استفاده از فیلم‌های مستند (بخش مردانه آیین)، در بخش‌هایی از فیلم و احساس لزوم نگارندگان برای تأکید بر اهمیت پژوهش علمی پیش از تولید هر فیلمی، که بنا بر شرایط و فقر مستندات ممکن است برای مخاطب عام یا خاص مرجع شناخت یک فرهنگ قرار گیرد، این فیلم در این مقاله با توجه به تقسیم‌بندی که پیش از این، به نقل از فکوهی در حیطه فیلم‌های مردم‌نگارانه ارائه شد، در گروه «فیلم‌های میانه»، یعنی فیلم‌هایی که بدون نیت علمی به موضوعی مردم‌شناختی می‌پردازند، با نگاهی مردم‌نگارانه نقد خواهد شد. بررسی تحلیل ساختاری آیین و نقد عدم توجه نویسنده/کارگردان به مفاهیم کهن و باستانی آیین، خارج از مجال این مقاله بوده و در ادامه تنها به تناقض‌های آشکاری که بین فیلم و واقعیت، به‌واسطه پژوهش ناکافی فیلم‌ساز، آشنا نبودن وی به بافت منطقه‌ای که در مورد آن فیلم ساخته، به‌وجود آمده است و ناتوانایی وی در جلب اعتماد مردم بومی و جلب رضایت آنها برای همکاری^۱ و عواقب این موضوع که فیلم را تا حد اثری کاملاً به‌دور از واقعیت پایین آورده است اشاره می‌کنیم.

در ادامه پس از ارائه شرح مختصری از آیین، پنج فصل از فیلم به این ترتیب بررسی می‌شوند: ابتدا فصل مورد نظر با جزئیات لازم تعریف شده و بعد از آن نقد و نظر نگارندگان در پی آن اضافه خواهد شد. این نقد و نظر در پی مطالعه گسترده نگارندگان در مورد آیین خاص، به دو روش میدانی و کتابخانه‌ای حاصل شده است. همچنین در مواردی که رأی و نظر فرد بومی، از بافت تصویرشده در فیلم مورد نیاز است بخش‌هایی از مصاحبه نگارندگان با روحی (رقیه) امیرصالحی^۲، از اهالی آب‌اسک و شاه‌زنان، در آیین مذکور به‌عنوان شاهد تناقض‌ها ارائه می‌شود.

۱. در دو نوبت مصاحبه حضوری و تلفنی که با خانم امیرصالحی داشتیم ایشان بارها تأکید کردند که هیچ‌یک از اهالی به جز پیرزنانی که به‌واسطه کهولت سن دچار فراموشی شده و کودکانی که کل روند ساخت فیلم را بازی می‌پنداشتند کسی از اهالی آب‌اسک با این گروه همکاری نکرده و در تمام این سال‌ها شنیدن اسم این فیلم موجب خشم اهالی شده و آن‌را توهینی آشکار و سبب بدنامی اهالی می‌دانند. حتی به این موضوع نیز اشاره کردند که مردم آب‌اسک چندین بار از کارگردان این فیلم برای کژنمایی‌های فیلم به مراجع قانونی شکایت کردند ولی این شکایت‌ها راه به جایی نبرده است.

۲. بنا بر صحبت‌های خانم امیرصالحی، همه ایشان را با نام «روحی‌خانم» می‌شناسند، از این‌رو در این مقاله نیز در ارجاع‌های بعدی ایشان را به همین نام می‌خوانیم.

شرح آیین به قرار زیر است:

در یک روز بهاری (این تاریخ در نمونه‌های مختلف متفاوت است و وجه اشتراک آنها اجرای این آیین در بهار یا بعضاً در مواردی محدود در روزهای پایانی اسفند است) زنان روستا، مردان را از روستا بیرون کرده (یا در خانه‌ها حبس می‌کنند) و خود حکومت روستا را به دست می‌گیرند. برای یک روز، زنان، پادشاهی از بین خودشان انتخاب می‌کنند. این حاکم یا پادشاه باید از شرایط خاصی برخوردار باشد. حاکم، نگهبانانی برای مرزهای روستا انتخاب می‌کند و این نگهبانان وظیفه دارند تا پایان مراسم از محل دفاع کنند و به خصوص از ورود مردان به داخل روستا جلوگیری کنند. در صورتی که مردی بر خلاف قوانین، وارد روستا شود دستگیر و به شدت تنبیه می‌شود (نوع و روش تنبیه توسط حاکم تعیین می‌شود). در این روز، زنان اغلب به رقص و پایکوبی مشغولند، عروسی‌های آیینی برگزار کرده و به دید و بازدید یکدیگر می‌روند و هیچ منعی در رفتار یا پوشش برای خود قائل نیستند. اگر اختلاف یا شکایتی بین زنان هست در این روز حاکم آنها را حل می‌کند و در این روز غذاها و خوردنی‌های خاصی پخته و مصرف می‌شود. در پایان روز، مردها به شهر یا روستا برمی‌گردند. در این روز، مردان خارج از روستا عملی در ارتباط با آب (جمع کردن برف، لایروبی نهرها، نیایش کنار چشمه و...) انجام داده یا به ورزش‌های پهلوانی مثل کشتی، تیراندازی و... مشغول می‌شوند.

بنا بر تحقیقات انجام شده، این آیین در ایران در شهرها و روستاهای زیر برگزار می‌شود:

- روستای آب‌اسک در ۹۰ کیلومتری شمال شرقی تهران و در حوالی شهر آمل در استان مازندران؛

- شهر افوس از توابع بخش بوئین و میاندشت شهرستان فریدن در دهستان گرجی استان اصفهان؛

- روستای توجه غاز (توجه قاز، توجغاز) در فاصله پنج کیلومتری ملایر و در مسیر جاده قدیم ملایر به نهاوند در استان همدان؛

از فیلم مردم‌نگارانه تا... ❖ ۱۷

❖ سال پانزدهم، شماره بیست و ششم، تابستان ۱۳۹۳

- روستای بیمرغ در ۳۵ کیلومتری شرق گناباد در استان خراسان جنوبی؛

- شهر اوز در ۴۰ کیلومتری شمال غربی لار و در ۳۴۰ کیلومتری جنوب شرقی شیراز در استان فارس؛

- شهر سنگسر (مهدیشهر) واقع در جنوب رشته کوه البرز و شمال و شمال غربی شهر سمنان؛

- شهر آبسرد دماوند که در بخش مرکزی شهرستان دماوند در فاصله ۶۵ کیلومتری شهر تهران و در فاصله پنج کیلومتری جنوب جاده هراز و میان دو شهر دماوند و فیروزکوه قرار دارد.

یکی از مواردی که این آیین را به آیینی ویژه تبدیل ساخته، تفاوت مکان اجرا و گستردگی آن است. بخش عمده‌ای از آیین‌های زنانه^۱ در منازل شخصی یا اماکن عمومی برگزار می‌شوند و زنان همواره در محیطی محفوظ به اجرای آیین‌های خود می‌پردازند. در این آیین، زنان نه تنها تمام گستره روستا را در اختیار گرفته، بلکه هیچ محدودیتی برای نحوه حضور خود قائل نمی‌شوند. نکته دیگری که در اهمیت این آیین باید بدان پرداخت، اهمیت بازنمایی یک حکومت توسط زنان است، بررسی ریشه‌های باستانی این تفکر و ریشه‌های اسطوره‌ای این آیین، نیاز به بررسی جداگانه و مفصلی دارد که در مجال این مقاله نمی‌گنجد و تنها اشاره‌وار به این موضوع خواهیم پرداخت که بخش عمده آیین غیرمذهبی زنانه در بهار انجام می‌شود و در تمام آنها از حضور مردان در محل اجرای آیین ممانعت می‌شود؛ این موضوع نباید سبب بروز سوء برداشتی مبنی بر آن شود که در تمام آیین‌های بهاری زنان، اجرای الگوی حکومت زنانه رواج دارد؛ در واقع بخش زیادی از این آیین‌ها، آیین‌های مفرح و شادی‌آفرین در نکوداشت بهار و زندگی دوباره یا به نیت فراوانی روزی و باروری

۱. منظور از آیین‌های زنانه، مجموعه آیین‌هایی است که به‌طور خاص متعلق به زنان بوده و بدون حضور مردان، در محیطی زنانه اجرا می‌شود، این آیین‌ها توسط زنان و دختران، به‌منظور دستیابی به اهداف یا نیت‌های گوناگون تحت منطبق کلی زنانه اجرا می‌شوند.

❖ زمین‌های کشاورزی اجرا می‌شوند. نمونه‌هایی از این آیین‌های بهاره زنانه در نقاطی چون محلات، رودسر، کاشان، نیشابور و ... در دست است.

ماجرای فیلم بدین شرح است:

خانبالاخان وصیت می‌کند تا وقتی فرزندان دو طایفه کشتگر و شوان با هم وصلت می‌کنند، می‌توانند از باغ و عمارت او در آب‌اسک به‌صورت مشاع استفاده کنند و در صورت رعایت نکردن این مسئله خانواده شوان هیچ حقی در برابر متعلقات خان نداشته و تمام ملک مزبور در تعلق خانواده کشتگر قرار می‌گیرد. مهتا دختر خانواده کشتگر با قبولی در دانشگاه تصمیم می‌گیرد با این قانون به مبارزه پردازد و آنرا مردود می‌شمارد (بانک جامع اطلاعات سینمای ایران).

فصل اول

کارگردان در این فصل به انتخاب شاه از بین زنان می‌پردازد. در این صحنه با دو ردیف از خانم‌ها مواجه می‌شویم که روبروی یکدیگر در باغی نشسته‌اند و زنی میانسال به گویش مازندرانی با آنها صحبت می‌کند و می‌گوید:

بسم الله الرحمن الرحيم. من پارسال حاکم روز زنان بودم، طبق سنت هر سال، امسال می‌خواهیم که حاکم جدیدی انتخاب کنیم، چون خداوند حکومت را نصیب آدم‌ها می‌کند پس ما هم استخاره می‌کنیم که ببینیم رای حاکم فرد باشد یا زوج؟ من از دو طایفه دعوت کردم. از طایفه شوان‌ها ۱۵ نفر و از طایفه ملوس هم ۱۵ نفر دعوت کردم، پس علاقه شخصی را باید نشان بدهید و رأی را به نام هاجر یا به نام ملوس دهید.

(در اینجا یک اشتباه لفظی سبب می‌شود مخاطب متوجه تفاوت طایفه‌ها نشود. ملوس در فیلم از طایفه شوان‌هاست و طایفه دیگری که دعوت شده بودند طایفه کشتگرها هستند

نه طایفه ملوس). وی در ادامه اضافه می‌کند: «برای نشان دادن علاقه شخصی، شما جابه‌جا شوید تا من استخاره کنم.»

در این لحظه خانم‌ها از روی نیمکت‌های روبروی هم بلند شده و جایشان را با هم عوض کردند و شاه سابق نیز با تسبیح شروع به استخاره کرد. در رأی‌گیری اول، رأی ملوس بیشتر بود و با تغییر نظر مادر مهتا و قرارگرفتن در جبهه هاجر و ورود مهتا به مجلس که از طایفه کشتگرها بود و رأی او به نفع هاجر که هم‌طایفه‌اش بود شمرده می‌شد، شاهی از طایفه کشتگرها یعنی هاجر انتخاب شد.

نویسنده/کارگردان هیچ اشاره‌ای به زمان اجرای این رأی‌گیری نمی‌کند و مخاطب نمی‌تواند تصمیم درستی مبنی بر فاصله احتمالی این رأی‌گیری مهم و روز جشن بگیرد. در برخی منابع، زمان این رأی‌گیری یک روز پیش از اجرای آیین معرفی شده است (فرهادی، ۱۳۸۱؛ خوش‌تراش، ۱۳۹۰).

نکته دیگری که در این مورد باید به آن اشاره کرد در مورد نحوه انتخاب شاه است. با توجه به منابع متعددی که نگارندگان بررسی کرده‌اند به تناقض آشکاری بین داده‌های این پژوهش‌ها و اظهار نظر مردم محلی و به‌خصوص شاه آب‌اسک برخورد می‌کنیم. در منابع متعددی مثل فرهادی، ۱۳۶۹ و ۱۳۸۱؛ شرق، ۱۳۹۰ و بسیاری از وبلاگ‌های شخصی^۱، با شیوه انتخاب هر ساله شاه روبرو می‌شویم، به طوری که بنا بر ادعای این پژوهشگران، زنان روستا هر سال با استفاده از روش رأی‌گیری شاهی را برای خود انتخاب می‌کنند و گاهی نیز ممکن است شاه سابق را ابقا کنند. این روش نه تنها در مورد نمونه آب‌اسک، بلکه در مورد تمام هفت نمونه یافت‌شده ذکر می‌شود. با توجه به اینکه نمونه آب‌اسک تنها نمونه زنده از اجرای این آیین است، نگارندگان اطلاعی از صحت این شیوه انتخاب در شش نمونه منقرض شده ندارند) این تناقض بین داده‌های پژوهشی و واقعیت عیان می‌شود. با

۱. متأسفانه وبلاگ‌ها زنجیره‌وار و بدون رعایت حق مؤلف نوشته‌های یکدیگر را بازنشر می‌کنند و از این رو نگارندگان تنها در موارد معدودی و بنا بر اجبار به اظهارات این شاهدان واقعی (که در صورت رعایت اصول علمی گزارش آنها سند دسته اول محسوب می‌شد)، مراجعه می‌کنند.

❖ توجه به مستندات موجود و اطلاعات دقیقی که به واسطه اظهار نظر روحی خانم در دست است، در تمام دوران ۲۰ سال شاهی ایشان و پیش از آن در دوران شاهی خواهرش (تا زمانی که زنده بود) هیچ شاه دیگری برای زنان انتخاب نشد. وی حتی با ذکر خاطره‌ای گفت:

سه سال پیش (۱۳۹۰) به واسطه شرفیابی به مکه تصمیم گرفتیم از این مقام استعفا بدهیم تا زنان، شاه جدیدی را برای خود انتخاب کنند. روز جشن هم لباس شاهی مخصوص خود را پوشیدیم و در منزل ماندم، زنان بسیاری جلوی خانه من جمع شدند و با چوب به در می‌کوبیدند و از من می‌خواستند لباس شاهی پوشیده و از منزل خارج شوم. این زنان شعار می‌دادند: تا خون در رگ ماست، روحی رهبر ماست. در نهایت من به خواسته آنها تن دادم و تا امروز هم شاه هستم.

حتی در مواردی همچون، عناصری (۱۳۶۲) ما با داده‌ای مبنی بر حضور، گروهی به‌عنوان حاکم (و نه یک شاه و دو وزیر) مواجه هستیم. با توجه به آنچه ذکر شد نمی‌توان رأی قطعی نسبت به نقطه شروع این کج‌فهمی صادر کرد، از نظر زمانی این فیلم پیش از نوشتن مقاله‌های ذکر شده ساخته شده است و از طرفی در بخش پیشینه تحقیق مقاله‌های ذکر شده، با منابعی از سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۶۲ نیز مواجه‌ایم، در واقع یافتن پیش‌متن در این مورد کمک چندانی نکرده و مسئله مهم اصلاح این داده اشتباه است.

در این مورد خاص، به نظر می‌رسد با توجه به شرایط جامعه و زمان ساخت فیلم (۱۳۷۷) کارگردان توجه ویژه‌ای به ساخت جلوه‌های دموکراتیک از جامعه و به‌خصوص این جامعه زنانه دارد. از طرفی به نظر می‌رسد پرداختن کارگردان به موضوع «آزادی زنان» در این روز ویژه، که به واسطه شرکت آنان در آیینی کهن شکل می‌گیرد، بنا بر اقتضای زمان تولید فیلم و برگرفته از بحث‌های باب روز نیمه دوم دهه ۱۳۷۰ ایران است.

فصل دوم

هاجر به‌عنوان حاکم، پیشاپیش عده‌ی زیادی از زنان به میدان اصلی وارد شد. زنان نگهبان به شکلی که پیش از این ذکر شد لباس‌های هم‌شکل پوشیده و چماق‌های چوبی به‌دست داشتند و با فریادهای «هورا، هورا» شاه خود را مشایعت می‌کردند. بسیاری از دختران و زنان نیز بادکنک‌های رنگی به‌دست داشتند و با ورود حاکم به میدان آنها را تکان می‌دادند.

با توجه به تحقیقات میدانی، مصاحبه‌های نگارندگان و با توجه به منابع موجود در زمینه این آیین و مطابقت آن با سایر نمونه‌های یافت‌شده و همچنین با توجه به صحبت‌های روحی‌خانم، زنان در این روز با ساز و آواز جلوی منزل شاه جمع شده و از او می‌خواهند که از منزل خارج شود (فرهادی، ۱۳۶۹، ۱۳۷۲ و ۱۳۸۱؛ باستانی‌پاریزی، ۱۳۳۴؛ کیاسری، ۱۳۹۰؛ سرمدی، ۱۳۵۰؛ رفیعی‌افوسی، ۱۳۹۰؛ گروسی، ۱۳۷۹). پس از خروج او چند خانم بازوهای او را گرفته، تا بارگاه (میدان اصلی روستا) همراهی کرده و زنان نیز کمی عقب‌تر با ساز و آواز و رقص، این گروه را همراهی می‌کنند. در مورد لباس این خانم‌ها، نیز باید گفت تنها لباس شاه از اهمیت ویژه‌ای بین خانم‌ها برخوردار است و سایر خانم‌ها به‌خصوص خانم‌هایی که نقش نگهبانان را ایفا می‌کنند اغلب در این روز لباس‌های مردانه معمولی یا لباس‌های نظامی مثل لباس سربازی یا افسری بر تن می‌کنند و بنا بر گفته‌ی روحی‌خانم، لباس‌هایی که در این فیلم بر تن خانم‌ها دیده می‌شود هیچ سختی با پوشش آیینی و حتی پوشش روزمره این خانم‌ها نداشته و حاصل آگاهی نداشتن فیلم‌ساز و طراح لباس از تفاوت در نوع لباس پوشیدن خانم‌ها در روز اجرای آیین و روزهای عادی زندگی است.

حاکم (شاه) از سکویی که در میان میدان بود بالا رفت و با دست‌های گشوده، خانم‌ها را به آرامش دعوت کرد. وی در ادامه با گویش مازندرانی سخنرانی کوتاهی را برای خانم‌های حاضر در جمع انجام داد:

۱. شاه، لباسی بلند، شبیه لباس تعزیه‌خوان‌ها، بر تن می‌کند.

ما روز جمهوری خود را گرامی می‌داریم و در این روز مقدس دست در دست هم قسم می‌خوریم تا اختلاف‌های قبیله‌ای، خانوادگی و شخصی خود را کنار بگذاریم و هر چیزی را که باعث شر و نفاق است از دل بیرون کنیم. ما از همه دل‌شکستگان دلجویی، از فقیران حمایت و از مریضان عیادت می‌کنیم. با همسایه‌های خود بر سر یک سفره می‌نشینیم و غذا می‌خوریم. با همسران خود عهد می‌کنیم که به آنها وفادار باشیم. چنانچه کدورتی در دل داریم همین امروز با مشورت و همدلی یکدیگر آنها را رفع کنیم. ما برای حفظ امنیت‌خاطر خود ده را قرق و تمام راه‌های ورودی را بر هر بیگانه و نامحرمی که سن او از هفت سال بالاتر باشد می‌بندیم. در خاتمه، دختران جوان گوش کنند: آنهایی که به خواست خدا قرار است سال دیگر به خانه بخت بروند، طبق سنت همه‌ساله به پیشواز مردان خود بروند و با دادن هدیه به نامزدان خود با آنها تجدیدپیمان کنند.

در این بخش تذکر چند مورد ضروری است. علی‌رغم اینکه اغلب هنرپیشگان این فیلم به زبان فارسی حرف می‌زنند، با گویش مازندرانی آشنایی ندارند و تنها در موارد محدودی به صورت تک کلمه‌های جسته و گریخته به این گویش صحبت می‌کنند، این سخنرانی به‌طور کامل به گویش مازندرانی بیان شده است. از این‌رو در مواجهه با این سخنرانی که به گویش محلی (هر چند ناشیانه) بیان شده است مشخص نیست کارگردان منظور خاصی از این تأکید دارد یا خیر؟ و چرا این تأکید را در هیچ بخش دیگری مشاهده نمی‌کنیم؟ نکته دوم در استفاده از لفظ جمهوری به جای حکومت است. در واقعیت، حاکم زنان، آشکارا و با تأکید، شاه یا قبله عالم (که لقبی شاهانه است) خوانده می‌شود. مقام شاهی یکی از مواردی است که رابطه این آیین را با ریشه‌های کهن آن آشکار می‌سازد. به نظر می‌رسد نویسنده/کارگردان با محافظه‌کاری بدون توجه به تغییر بنیان آیین، این جابه‌جایی لغت‌ها را مشروع دانسته است. با توجه به آنچه پیش از این در مورد تأکید کارگردان بر دموکراسی حاکم بر جامعه‌ای که تصویر کرده است بیان شد، این بازی با لغت‌ها چندان دور از ذهن نیست.

از فیلم مردم‌نگارانه تا... ❖ ۲۳

❖ سال پانزدهم، شماره بیست و ششم، تابستان ۱۳۹۳

مورد آخر در این فصل به عمل «استقبال از مردان» مربوط است. در این مورد فرهادی (۱۳۸۱) با صراحت ذکر می‌کند که در آب‌سک هیچ استقبالی از سوی زنان برای مردان انجام نمی‌شود. در نمونه توجغاز و افوس بر خلاف آب‌سک، استقبال از مردان بخشی از مراسم محسوب می‌شود. در مصاحبه با روحی‌خانم، ایشان در این مورد گفته‌های فرهادی را تأیید کرده و اظهار کرد: خانم‌ها به دلیل خستگی زیادی که حاصل وظیفه سنگین پذیرایی از مهمانان است ترجیح می‌دهند به جای استقبال از مردان، در منزل استراحت کرده و منتظر آنان شوند. از این رو در متن سخنرانی شاه به تناقضی دوباره بین آنچه در واقعیت اتفاق می‌افتد و آنچه به آن امر (یا توصیه) شده است، دیده می‌شود.

فصل سوم

حاکم پس از پایان سخنرانی خود از کنار سکو قفسی را که پر از کبوتران سفید است برداشت و با کمک وزیرش این کبوتران را یکی یکی آزاد کرد و بعد از این کار به خانم‌ها اعلام کرد: شیپور قرق را بزنید، پنجره‌ها را باز کنید، گرد و خاک حجاب را پاک کنید، موهای خود را افشان کنید و ندای شادی سر بدهید. در ادامه دست‌زنان از سکو پایین آمد و با ضرباهنگ پنج ضربی که پیش از این در به هم کوبیدن سنگ‌ها در صحنه‌های مختلف فیلم دیده می‌شود، با همراهی سایرین به مکان بارگاه خود رفت.

علی‌رغم اینکه آزادی پرندگان، صحنه‌ای تأثیرگذار و زیبا در فیلم به وجود آورده است، به هیچ عنوان در نمونه اصلی آیین اثری از آن نمی‌بینیم و در هیچ یک از نمونه‌های اجرای آیین زن‌شاهی در ایران به نمونه مشابه برنخوردیم. در نتیجه به نظر می‌رسد این صحنه نیز برگرفته از تخیل کارگردان است. مورد دیگری که در این فصل باید به آن اشاره کرد صحنه خروج خانم‌ها و سنگ کوبیدن آنها با ضرباهنگ است. به نظر می‌رسد این صحنه به نوعی جایگزین رقص و پایکوبی خانم‌ها شده است. با توجه به محدودیت‌های مذهبی و اجتماعی فیلم‌ساز در نمایش رقص خانم‌ها، این جایگزینی غیرقابل اجتناب است.

❖ فصل چهارم

با گذشتن از این صحنه به بخشی می‌رسیم که به‌نظر می‌رسد نویسنده/کارگردان از تکه‌فیلم‌های مستندی که از بخش مردانه تهیه شده، استفاده کرده است. در این بخش همه چیز واقعی به‌نظر می‌رسد و تا حدی با روال معمول خود اتفاق می‌افتد. مردان به‌صورت دسته‌جمعی به جمع‌آوری قطعه‌های بزرگ برف مشغولند و آنها را در چاله بزرگی که مخصوص ذخیره کردن برف است می‌ریزند. پیرمردی، چاووشی می‌خواند و سایر مردان با ذکر صلوات‌های پی در پی وی را همراهی می‌کنند، از گوشه و کنار صدای «یا علی» و «یا حسین» نیز شنیده می‌شود.

سال پانزدهم، شماره بیست و ششم، تابستان ۱۳۹۳

ماجرا پس از چند نمای عمومی از نحوه عملکرد مردان دوباره به روستا و میان زنان بازمی‌گردد. دوباره زنی را می‌بینیم که شیپور می‌زند و این بار با نوای شیپور درها و پنجره‌ها بسته شده و روسری‌ها از روی طناب جمع می‌شوند. با دیدن مرد غریبه در روستا این‌طور به‌نظر می‌رسد که نوای شیپور دوم، ورود یک غریبه را به خانم‌ها اطلاع داده و بستن پنجره‌ها و روی آوردن به حجاب بازخورد طبیعی خانم‌ها در مقابل ورود مرد نامحرم به روستا است.

آنچه در بخش اول این فصل نقل شده نشانی از تلاش فیلم‌ساز برای واقعی جلوه دادن روایت فیلم است. فیلم‌ساز علاوه بر استفاده از صحنه‌های واقعی در این فصل از هنرپیشه‌های مرد خواسته است که واقعاً در آیین شرکت کرده و همچون مردم عادی تکه‌های برف را برای ذخیره کردن در برف‌چال حمل کنند. این تلاش یکی از نمونه‌هایی است که فیلم‌ساز در آن با استفاده از کدها و قواعد فیلم مستند سعی در مستند جلوه دادن داده‌های فیلم و واقعی بودن شخصیت‌های داستان می‌کند. هنرپیشه‌های فیلم همچون مردم عادی درگیر آنچه روی می‌دهد، می‌شوند و با تماشای این صحنه‌ها تماشاگر به آنچه می‌بیند بیش از پیش اعتماد کرده و آن را به جای مستند ساختگی، اثری مردم‌نگارانه و البته قابل استناد می‌پندارد.

فصل پنجم

بارگاه، منزلی با حیاط و ایوان وسیع تصویر شده که همچون بارگاهی واقعی، در خصوصی و عمومی دارد. زنان جلوی در عمومی بارگاه منتظر دادرسی شکایت‌ها و حل اختلاف‌هایشان توسط حاکم هستند. حاکم روی ایوان منزل در کنار وزیرانش نشسته و به شکایت‌ها و درد دل‌های خانم‌ها رسیدگی می‌کرد.

نکته‌ای که کارگردان باید در این مورد به آن توجه می‌کرد اهمیت جایگاه برگزاری این آیین به‌عنوان یکی از منحصربه‌فردترین آیین‌های زنانه است. چنان‌که پیش از این ذکر شد این آیین بر خلاف سایر آیین‌های زنانه نه در خلوت امن خانه‌ها، بلکه در میدان اصلی روستا اجرا می‌شود و این خروج معنی‌دار زنان از منزلشان یکی از نموده‌های کسب قدرت اجتماعی توسط آنان در این روز است. با توجه به منابعی که در آنها به این آیین اشاره شده است (به‌جز نمونه سنگسر که آیین در منزل خان روستا انجام می‌شود) نمونه‌ها خارج از محیط خانه‌ها انجام می‌شوند. در نمونه‌هایی زنان روستا را قرق کرده و در نمونه‌هایی نیز زنان برای اجرای آیین، به‌جای بیرون راندن مردان، خود از روستا خارج می‌شوند. علاوه بر این، روحی خانم نیز بر این موضوع تأکید داشتند که هیچ‌گاه بارگاه در منزل شخصی نبوده و محل همیشگی آن در میدانگاه اصلی روستا قرار دارد. شاه و همراهانش تنها در مواردی که در منزلی دختری نامزد باشد به آن خانه مراجعه کرده و با شربت و شیرینی پذیرایی می‌شوند و آن منزل را پس از مدت کوتاهی ترک کرده و دوباره به محل اصلی بارگاه یعنی درویش‌باغ (میدانگاه اصلی روستا) بازمی‌گردند.

تحلیل و نتیجه‌گیری

اگرچه بررسی نما به نمای فیلم، تعارض‌های بسیار دیگری را مشهود می‌سازد که آنها نیز در جای خود قابل نقد و بررسی هستند، ولی در این مورد به ذکر این پنج فصل بسنده کرده و آنرا شاهدهی برای ادعای خود مبنی بر بی‌توجهی کارگردان به واقعیت و

❖ شتاب‌زدگی در ساخت فیلم، بدون پشتوانه پژوهشی کافی تلقی می‌کنیم. همچنین از دیگر کاستی‌های فیلم می‌توان از اشاره نکردن فیلم‌ساز به پیشینه آیین، نمایش ندادن صحیح ریشه‌های فرهنگی و به‌خصوص نقش محوری شخصیت مقدس «سیدحسین‌ولی» و اهمیت وی در باورهای مذهبی این مردم نام برد^۱. در همین راستا لازم به ذکر است با حذف این نماد و سایر نمادهای تأثیرگذار در آیینی مثل عروسی نمادین، ناهار روز جشن، بازی‌ها و آوازهای ویژه این روز، نذرها و ... و بسنده کردن به ارائه تصویری ناموفق از نماد شاهی، نه تنها در ارائه مستندات در مورد این آیین ناموفق عمل کرده بلکه بخش عمده‌ای از روح و معنای آیین را حذف کرده و از آن تصویری واژگون ساخته است.

با توجه به آنچه پیش از این در مورد فیلم‌های میانه با استناد به تقسیم‌بندی سه‌گانه فکوهی (۱۳۸۷: ۱۱) از فیلم مردم‌نگارانه ذکر شد، علی‌رغم اینکه کارگردان ادعایی مبنی بر ساخت فیلم مردم‌نگارانه صرف ندارد، ورود وی به حوزه آیین‌های یک منطقه سبب می‌شود فیلم با معیارهای مردم‌نگاری نقد شود. انتظار می‌رود هر کارگردانی که بنا بر علائق شخصی مایل به ساخت فیلمی در مورد یک قوم، آیین‌ها و باورهای آنهاست، همان‌طور که بزرگان و صاحب‌نامان این عرصه، چون فلاهرتی، روش، ورتوف و ... بر آن تأکید کرده‌اند، زمان کافی برای شناخت روحیه و باورهای آن مردم صرف کرده و تنها به صرف جذابیت موضوع، بدون داشتن پیشینه دقیق و علمی در مورد آن، به تهیه فیلم نپردازند. انتظار می‌رود فیلم‌سازان با نگاهی عمیق‌تر به موضوع خود بنگرند و در ارائه جزئیات و عناصر، به‌خصوص در مواردی که به آیینی خاص اشاره می‌کنند، جانب امانت‌داری را فدای فضای داستانی فیلم نکرده و داده‌هایی فرضی و دور از واقعیت در اختیار مخاطبان قرار ندهند.

همچنین این اثر را می‌توان اثری از نوع شبه‌مستند یا مستند ساختگی دانست. پیش از آن باید به تفاوت میان مستند نمایشی^۲ و مستند ساختگی یا شبه‌مستند اشاره کنیم. هر دوی این

۱. به‌طوری‌که مردم بومی، این روز را متعلق به او می‌دانند و بخش عمده نذرهای خود را در این روز تقدیم او می‌کنند.

2. Drama - Documentary

از فیلم مردم‌نگارانه تا... ❖ ۲۷

❖ سال پانزدهم، شماره بیست و ششم، تابستان ۱۳۹۳

اصطلاح‌ها در قالب شکل داستانی، به دنبال ایجاد رابطه‌ای ویژه با نوع مستند هستند. به نظر می‌رسد هر دو مرزهای بین واقعیت و داستان را محو کرده و مخاطب را به چالشی می‌کشند که ممکن است در آن گیج شده یا فریب بخورد. تمایز بین دو شکل می‌تواند در روشن کردن ویژگی‌های خاص شبه‌مستند مؤثر باشد. در بحث‌های گسترده انتقادی، مستندهای نمایشی معمولاً در شکل و محتوا چالش برانگیز هستند. آنها پیوند میان واقعیت و داستان و پتانسیل گمراه‌کننده مشاهده عمومی را مورد نقد قرار می‌دهند. به‌عنوان بهترین تعریف برای مستند نمایشی می‌توان گفت: شکلی است که برای نزدیکی به واقعیت‌های تاریخی یک رویداد یا شرایط تلاش می‌کند. این شکل، نمایش را برای غلبه بر ایرادهای روایت استفاده کرده و قصد برانگیختن مباحثی در مورد رویدادهای مهم دارد. اگرچه این امر به تنهایی منجر به به‌کارگیری کدها و قواعد مستند نمی‌شود اما اگر به‌کار گرفته شده‌اند نیز به سبب کاهش تعلیق در روایت است (Roscoe & Hight, 2001: 42-43).

همچنین صاحب‌نظرانی همچون وود هد (۱۹۸۱) معتقدند: «برای بسیاری از فیلم‌سازان، مستند نمایشی همچنان زمینه‌ای مشابه مستند را پوشش می‌دهد و هدف فیلم‌ساز تنها نقل یک داستان واقعی در مورد مردم واقعی است، مشکل اصلی دریافت درست پس از رویداد است.» شبه‌مستندها نیز همچون مستندهای نمایشی اثری داستانی هستند اما خود را در جایگاهی متفاوت در رابطه با گفتمان واقعیت و داستان قرار می‌دهند. اهمیت وجه داستانی، تضاد آشکار آنها با مستندهای داستانی است. آنها تمایل دارند وجه داستانی خود را در پیش‌زمینه قرار دهند در حالی که مستند نمایشی خود را به جهت نمایش واقعیت و نزدیکی به مستندهای جدی مقید می‌سازد؛ شبه‌مستندها از ظرایف مستند برای تخریب واقعیت استفاده می‌کنند. در اصطلاح عمومی، فیلم‌سازان شبه‌مستند در پی ساخت گفتمانی از واقعیت هستند که اغلب وضعیت معکوسی نسبت به نوع مستند دارد. در بسیاری از فیلم‌های شبه‌مستند، هدف فیلم‌ساز سفر مخاطب از واقعیت به داستان است و این یکی از دلایلی است که مخاطب، اثر را حقه‌بازانه می‌پندارد. از این رو فیلم‌ساز الزاماً و به عمد به دنبال

❖ گنج یا گمراه کردن مخاطب نیست. به طور مشخص مستند نمایشی و شبه‌مستندها کدها و قواعد نوع مستند را به شیوه‌های مختلفی به کار می‌برند، با در نظر گرفتن این موضوع که شبه‌مستندها این کدها را برای شبیه شدن شکل خود به نوع مستند و واقعی جلوه دادن روایت خود به کار می‌برند (همان: ۴۸-۴۶)، فیلم *شهر زنان* را می‌توان در این نوع نیز طبقه‌بندی کرد. چنان‌که پیش از این ذکر شد کارگردان با استفاده از کدهای مستندی مثل استفاده از یک مکان واقعی، مردم بومی منطقه و گویش خاص آنان، آیین واقعی و حتی صحنه‌های مستند از بخش مردانه، این توهم را به وجود می‌آورد که ما با روایتی واقعی از یک رویداد روبرو هستیم. علی‌رغم این موضوع چنان‌که پیش از این در بخش نقد مردم‌نگارانه اثر بررسی شد، آنچه در فیلم و لابه‌لای این کدهای وام‌گرفته شده نمایش داده می‌شود، تنها رنگ و لعابی از واقعیت اجتماعی برگرفته از بافت و رویداد داشته و کارگردان با ظرافت و با نمایاندن کدهای مستند، مخاطب را به پذیرش آنها قانع ساخته است. آنچه در نقد این اثر بسیار مهم است قرار دادن آن در یکی از دو دسته فیلم مردم‌نگارانه (فیلم‌های میانه این دسته) و فیلم‌های شبه‌مستند است؛ در صورتی‌که اثر در طبقه اول قرار گیرد ایرادهای جدی (چنان‌که نقل شد) به آن وارد است و چنان‌که در دسته دوم یعنی در نوع فیلم‌های شبه‌مستند طبقه‌بندی شود، بسیاری از این ایرادها در چارچوب نوع اثر، خودبه‌خود مرتفع می‌شود. در این صورت کارگردان به شیوه ساخت اثر شبه‌مستند (وام‌گیری عناصر مستند و واقعی جلوه دادن روایتی که واقعیت ندارد) وفادار مانده و در نتیجه نمی‌توان از این اثر انتظار ارائه داده‌هایی دقیق و مستند داشت. آنچه در راستای جلوگیری از برداشت ناصحیح در این زمینه به نظر کاربردی می‌رسد، مشخص کردن نوع اثر از نگاه خالق آن است. زیرا در غیر این صورت چنان‌که ذکر شد در مورد یک فیلم می‌توان دو نگاه متفاوت وابسته به یک حوزه داشت و به واسطه این دو نگاه، فیلم در رتبه متفاوتی در نظام ارزشی ذکر شده قرار می‌گیرد.

منابع و مأخذ

- امامی، همایون، (۱۳۸۵). *سینمای مردم‌شناختی ایران (نقدی بر قوم‌پژوهی در سینمای مستند ایران)*. پژوهشکده مردم‌شناسی: افکار.
- باستانی‌پاریزی، محمد ابراهیم، (۱۳۳۴). *خاتون هفت قلعه*. تهران: امیرکبیر
- بانک جامع اطلاعات سینمای ایران www.sourehcinema.com
- پایگاه اطلاع‌رسانی سینمایی ایران www.cinemaee.com
- خصلتی، حمید، (۱۳۸۹). «نوروزگاه جشن اختصاصی زنان بیم‌خ». ۸ فروردین ۱۳۸۹. <http://www.beymorgh.ir>
- خوش‌تراش، علی، (۱۳۹۰). «حکومت یک‌روزه زنان در آیین برف‌چال». شرق، شماره ۱۳۷۲.
- دهقان‌پور، حمید، (۱۳۸۲). *سینمای مستند ایران و جهان*. تهران: سمت.
- سرمدی، محمدحسن، (۱۳۵۰). «دهکده افس». *هنر و مردم*. شماره ۱۱۲ و ۱۱۳. تهران: انتشارات اداره فرهنگ عامه.
- عادل، شهاب‌الدین، (۱۳۷۹). *سینمای قوم‌پژوهی*. تهران: سروش.
- عنصری، جابر (۱۳۶۲). «در گذرگاه «نسیم وعده» سپندارمذ - امشاسپند عشق و صبوری، تا رویش «گل نوروز» و هم‌آوائی با نوبهارخوانان نوروزی». *چیستا*، شماره ۱۷ و ۱۸.
- فرشچی، مینو، (۱۳۸۶). «سینمای مستند و تأثیر آن بر سینمای داستانی». *هنر و معماری. نقد سینما*، شماره ۵۲.
- فرهادی، مرتضی، (۱۳۶۹). «دگرگاری و خودیاری در جشن میان بهار در اسک لاریجان آمل». *جامعه‌شناسی و علوم اجتماعی. رشد آموزش علوم اجتماعی*، شماره ۳.
- فرهادی، مرتضی، (۱۳۷۲). «لایروبی و جشن پایان لایروبی و حکومت زنان در توجقاز سامن ملایر». *جامعه‌شناسی و علوم اجتماعی. رشد آموزش علوم اجتماعی*، شماره ۱۷.
- فرهادی، مرتضی، (۱۳۷۳). *فرهنگ یاریگری در ایران*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- فرهادی، مرتضی، (۱۳۸۱). «حکومت زنان در روستای اسک». *پژوهش زنان*، شماره ۳.
- فکوهی ناصر، (۱۳۸۷). *درآمدی بر انسان‌شناسی تصویری و فیلم مردم‌نگاری*. تهران: نی
- فیلم شهر زنان*. (۱۳۷۷). کارگردان و نویسنده عطالله حیاتی.

❖ ۳۰ مطالعات فرهنگ - ارتباطات

❖ گروسی، عبدالله، (۱۳۷۹). «چشم‌اندازی به جشن‌ها و آیین‌های نوروزی در ایران». کتاب ماه هنر. بهمن و اسفند.

مصاحبه تلفنی با خانم روحی (رقیه) امیرصالحی در شهریور ۱۳۹۲.

مصاحبه حضوری با خانم روحی (رقیه) امیرصالحی و خانم راضیه امیرصالحی در تیر ۱۳۹۲.

میرنیا، سیدعلی، (۱۳۷۸). فرهنگ مردم. تهران: پارسا.

Roscoe Jane, Hight Craig, (2001). *Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester University Press.

[www. documentary.net/mockumentary-guide-to-the-genres](http://www.documentary.net/mockumentary-guide-to-the-genres)

❖ سال پانزدهم، شماره بیست و ششم، تابستان ۱۳۹۳

Archive of SID