از فیلم مردم‌نگارانه تا شبه‌مستند
(نقدی بر فیلم *شهر زنان*)

جبار رحمانی * ـ یاسمن فرح‌زاد **

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 سنّتی به شیوهٔ «نمایشی‌شده» بازسازی می‌شود. با توجه به ورود اثر به حوزهٔ آیین‌ها و فرهنگ بومی مردم یک منطقهٔ 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 زمینهٔ مطالعات مردم‌شناختی ایران، هر اثر شبه‌مستند یا میانه‌ای ممکن است اثری مستند در حوزهٔ 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 حوزهٔ 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، نه‌تنها از بافت جامعه‌ای که تصویر می‌کند، بسیار دور افتاده است، بلکه با ارائهٔ داده‌های فرضی، باعث به‌وجود آمدن برداشت‌های اشتباه متعدد در مخاطب و بروز سوءتفاهم در مردم منطقه می‌شود. هدف نوشتار حاضر، علاوه بر نقد مردم‌نگارانهٔ 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

*. استادیار انسان‌شناسی، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
j_rahmani59@yahoo.com

**. دانشجوی کارشناسی‌ارشد هنر اسلامی دانشگاه هنر اصفهان yasaman5767@yahoo.com

مقدمه

پس از گذشت مدت کوتاهی از اختراع ابزار جدیدی به نام سینماتوگراف در سال ۱۸۹۵م.، این رسانهٔ دیداری و شنیداری در کنار قابلیت هنری خود، در موارد متعددی به علم و به‌خصوص به علوم‌انسانی خدمات ارزنده‌ای ارائه کرد. سینما در بدو پیدایش خود، با سینمای مستند آغاز شد، به‌طوری‌که اولین تصاویر ضبط‌شده توسط برادران لومیر را نمونه‌های آغازین سینمای مستند می‌دانند. آنچه از سینمای مستند انتظار می‌رود نمایش واقعیت‌ها و ارائهٔ داده‌های قابل استناد در حوزهٔ نمایش خود است. فلاهرتی اولین مستندسازی است که ضرورت داستانی بودن فیلم مستند را با ساخت *نانوک شمال* تشخیص داد. این فیلم در دورهٔ محبوبیت سینمای داستانی ساخته شد و به موفقیت دست یافت، به‌طوری‌که 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 به‌نظر برسد، ازاین‌رو، سینمای مستند و داستانی، مرز مشترکی در حقیقت و مجاز دارند که آنها را از یکدیگر جدا می‌سازد (فرشچی، ۱۳۸٦: ۱۳۸).

یکی از مهم‌ترین خدمات سینمای مستند به علوم‌انسانی در حوزهٔ مردم‌نگاری تصویری است. مردم‌نگاری تصویری یکی از رشته‌های انسان‌شناسی اجتماعی محسوب می‌شود. در دههٔ ۱۹۹۰ م. مارگارت مید، انسان‌شناس شناخته‌شدهٔ آمریکایی، در پی اعلام نارضایتی خود از اصطلاح «انسان‌شناسی غیرکلامی»، اصطلاح «انسان‌شناسی تصویری» را پیشنهاد کرد. بخش مهمی از انسان‌شناسی بصری در حوزهٔ سینما شکل گرفته و با نام سینمای مردم‌نگارانه و بخشی از سینمای مستند[1] 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 قاعدهٔ آن باید مستدل و متکی بر حقایق باشد آشکار می‌سازد (عادل، ۱۳۷۹: ١٤).

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[1]، 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 حوزهٔ 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*) به‌واسطهٔ 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 علوم‌اجتماعی ریشه گرفته و می‌کوشد تا شناخت جامعی از فرایند تحولات زیستی و اجتماعی انسان‌ها را در مراحل تغییر جوامع، ملل و اقوام گوناگون به‌دست دهد. همچنین این علم به بررسی خصوصیات ویژهٔ زندگی اقوام

---

۱. معادل واژهٔ اتنوگرافیک

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 به‌تبع آن اختراع سینما، شاخه‌ای مهم و فراگیر به هنرهای شش‌گانه، تحت عنوان هنر هفتم اضافه شد و توانست جای خود را به‌عنوان یک رسانه در دنیای علم و هنر باز کند. یکی از نمودهای این علم را در سینمای مستند و به‌ویژه در شاخهٔ 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: ۱٦۱). شروع فیلم‌های مردم‌شناسی از عصر اختراع‌ها و ابداع‌های فنی در قرن ۱۹م. بود و با پدید آمدن جامعهٔ صنعتی به‌طور جدی مطرح شد. در این دوران بود که امکان ثبت تصاویری از جوامع دیگر به‌وجود آمد. در ابتدای عرضهٔ این فیلم‌ها، تنها امکان ثبت موضوع‌هایی دربارهٔ فرهنگ‌های ابتدایی و دست‌نیافتنی مطرح بود؛ اما امروزه فیلم‌های مردم‌نگاری را فیلم‌هایی می‌دانند که الگوبندی‌های فرهنگی را بیان می‌کنند. با توجه به این تعریف، به‌نوعی می‌توان کلیهٔ 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 این‌گونه از فیلم‌ها درنظر 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 به‌حساب می‌آیند)؛

– فیلم‌های میانه، یعنی فیلم‌هایی که بدون هدف علمی تهیه شده‌اند؛ اما خارج از هدف اصلی خود، می‌تواند ارزشی مردم‌شناختی پیدا کند[1] (فکوهی،۱۳۸۷:۱۱).

۱. باید توجه کرد که این نگاه مختص تمام پژوهشگران این حوزه نبوده و تنها برخی از آنها با کمی تساهل تقسیم‌بندی‌های این‌چنینی ⇦

آنچه مبنای نقد فیلم *شهر زنان*، به‌عنوان فیلمی در حوزهٔ 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، تهیهٔ اثر مردم‌نگارانهٔ 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[1] قرار داد. در این اثر، فیلم‌ساز با استفاده از عناصر ویژهٔ 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، ورتوف، مید و ... به یک اصل مشترک در تمامی‌آثار موفق دست می‌یابیم و این اصل مشترک چیزی جز اهمیت مطالعهٔ 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 هزینهٔ بالا، قابلیت ارجاعی خود را از دست می‌دهد. به‌عنوان نمونه‌ای از یک فیلم مردم‌نگاری موفق می‌توان از اولین و بارزترین نمونهٔ آن یعنی *نانوک شمال* اثر رابرت فلاهرتی نام برد.

اصرار وسواس‌گونهٔ 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 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 کسانی‌که از آنها فیلم گرفته‌شده

⇦را قبول کرده‌اند. برای مثال در همین کتاب، در فصل فیلم و متن، نوشتهٔ 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).

1. Mockumentary

بود اشاره کنیم (همان: ۳٤). 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: ۱٥٤).

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 مشاهدهٔ 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، به‌دلیل 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 ورای 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 مطالعهٔ 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 ایرانی برای آشتی دادن علوم‌اجتماعی و صنعت سینما، همواره ضعف مطالعات دقیق و علمی در حوزهٔ علوم‌اجتماعی همچون ضعفی بارز در این عرصه خودنمایی می‌کند و نتیجهٔ آن کاستن از بار علمی، کیفیت تحلیلی و قابلیت استناد در خروجی‌هاست. مطالعات ناکافی در زمینهٔ تحقیقات اجتماعی، درگیر نشدن مستندساز با جامعهٔ مورد نظر، غیبت مستندساز

در محیط جغرافیایی و کمبود منابع تحقیقات میدانی، تهیهٔ عکس، اسلاید، مصاحبه‌ها و گفتگو با تیره‌های مختلف جامعه، نه‌تنها باعث ضعف بنیادی مطالعات توصیفی در این فیلم‌ها، بلکه در مواردی باعث عرضهٔ تحلیلی ناقص و گاه اشتباه از موضوع شده است (همان: ۱۹۷).

در کنار این مفاهیم با مفهومی به نام سینمای شبه‌مستند یا ماکیومنتری نیز روبرو می‌شویم. شبه‌مستند یا «مستند ساختگی» گونه‌ای فیلم یا برنامهٔ تلویزیونی است که در آن رویدادها به‌صورت ساختگی اما در قالب مستند ارائه می‌شوند. فیلمی که وانمود می‌کند مستند است اما درواقع 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 ماکیومنتری (مستند دروغین، مستند کاذب یا شبه‌مستند) می‌نامند. شبه‌مستند به‌عنوان یک نوع مطرح است و می‌تواند جنبهٔ احساسی هم داشته باشد. منظور ما در این مقاله از این اصطلاح، طبق تعریف روسکو و هایت (۲۰۰۱) از این قرار است: «متن داستانی ساختگی که با استفاده از کدها و قواعد فیلم‌های مستند، اسلوب مستندهای گوناگون را تقلید می‌کند.» این نوع به‌صورت عمدی یا سهوی، با رنگ و لعاب کدها و قواعد مستند شکل‌گرفته 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 اصولی مستند یا اخبار حرفه‌ای، بخش مهمی از یک بافت وسیع‌تر را برای پذیرش مستندهای ساختگی داستانی ایجاد می‌کنند. درواقع ظرایف مستندسازی (کدها و قواعدی که با بازنمایی اسلوب‌های گوناگون مستندسازی پیوند دارند) اغلب صرفاً به‌عنوان یکی از شیوه‌های استفاده از زمینهٔ 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 شیوهٔ دیگری نیز عمل کند. شبه‌مستندها (که اغلب نیاز به هزینهٔ تولید بالایی ندارند) می‌توانند بسیار سودآور باشند. اگر شبه‌مستندها به‌درستی ساخته شوند، قادر هستند به مخاطبان یادآوری کنند که مستندهای جدی نیز برخلاف تصور ۱۰۰درصد بی‌طرف نیستند، بنابراین دفعهٔ 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 دستهٔ شبه‌مستند و فیلم‌های مردم‌نگارانهٔ داستانی منسوب کرد. با توجه به عدم اشارهٔ فیلم‌ساز به نیت خود یا اشارهٔ مستقیم به هر دسته‌بندی، صدور رأی قطعی در این مورد فراتر از حیطهٔ تخصص نگارندگان است. لذا در ادامه با در نظر گرفتن این موضوع که ممکن است فیلم در نوع شبه‌مستند ساخته شده باشد (و ازاین‌رو بسیاری از تحریف‌های آن جنبهٔ دسته‌بندی به خود می‌گیرد و الزاماً باید با نگاه دیگری نقد شود) به نقد مردم‌نگارانهٔ 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 منطقهٔ 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 شیوهٔ نمایشی‌شده بازسازی‌کند. همچنین به‌واسطهٔ ورود وی به حوزهٔ آیین‌ها و فرهنگ بومی مردم یک منطقهٔ واقعی، استفاده از فیلم‌های مستند (بخش مردانهٔ 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 حیطهٔ 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، به‌واسطهٔ 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[1] و عواقب این موضوع که فیلم را تا حد اثری کاملاً به‌دور از واقعیت پایین آورده است اشاره می‌کنیم.

در ادامه پس از ارائهٔ 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 مطالعهٔ گستردهٔ نگارندگان در مورد این 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 مصاحبهٔ نگارندگان با روحی(رقیه) امیرصالحی[2]، از اهالی آب‌اسک و شاه‌زنان، در آیین مذکور به‌عنوان شاهد تناقض‌ها ارائه می‌شود.

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

۱. در دو نوبت مصاحبهٔ حضوری و تلفنی که با خانم امیرصالحی داشتیم ایشان بارها تأکید کردند که هیچ‌یک از اهالی به جز پیرزنانی که به‌واسطهٔ 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، ازاین‌رو در این مقاله نیز در ارجاع‌های بعدی ایشان را به همین نام می‌خوانیم.

روستا، مردان را از روستا بیرون کرده (یا در خانه‌ها حبس می‌کنند) و خود حکومت روستا را به‌دست 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 به‌خصوص از ورود مردان به داخل روستا جلوگیری کنند. در صورتی‌که مردی بر خلاف قوانین، وارد روستا شود دستگیر و به‌شدت 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 انجام‌شده، این آیین در ایران در شهرها و روستاهای زیر برگزار می‌شود:

– روستای آب‌اسک در ۹۰ کیلومتری شمال‌شرقی 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 توچه غاز (توچه قاز، توچغاز) در فاصلهٔ پنج کیلومتری ملایر و در مسیر جادهٔ قدیم ملایر به نهاوند در استان همدان؛

– روستای بیمرغ در ۳۵ کیلومتری شرق گناباد در استان خراسان‌جنوبی؛

– شهر اوز در ٤٠ کیلومتری شمال‌غربی لار و در ۳٤٠ کیلومتری جنوب‌شرقی شیراز در استان فارس؛

– شهر سنگسر(مهدیشهر) واقع در جنوب رشته‌کوه البرز و شمال و شمال‌غربی شهر سمنان؛

– شهر آبسرد دماوند که در بخش مرکزی شهرستان دماوند در فاصلهٔ ٦٥ کیلومتری شهر تهران و در فاصلهٔ پنج کیلومتری جنوب جادهٔ 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[1] در منازل شخصی یا اماکن عمومی برگزار می‌شوند و زنان همواره در محیطی محفوظ به اجرای آیین‌های خود می‌پردازند. در این آیین، زنان نه‌تنها تمام گسترهٔ روستا را در اختیار گرفته، بلکه هیچ محدودیتی برای نحوهٔ حضور خود قائل نمی‌شوند. نکتهٔ 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 عمدهٔ 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 سوءبرداشتی مبنی بر آن شود که در تمام آیین‌های بهاری زنان، اجرای الگوی حکومت زنانه رواج دارد؛ درواقع بخش زیادی از این آیین‌ها، آیین‌های مفرح و شادی‌آفرین در نکوداشت بهار و زندگی دوباره یا به نیت فراوانی روزی و باروری زمین‌های کشاورزی اجرا می‌شوند. نمونه‌هایی از این آیین‌های بهارهٔ زنانه در نقاطی چون محلات، رودسر، کاشان، نیشابور و ... در دست است.

ماجرای فیلم بدین شرح است:

خانبالاخان وصیت می‌کند تا وقتی فرزندان دو طایفهٔ کشتگر و شوان با هم وصلت

---

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 منطق کلی زنانه اجرا می‌شوند.

می‌کنند، می‌توانند از باغ و عمارت او در آب‌اسک به‌صورت مشاع استفاده کنند و در صورت رعایت نکردن این مسئله خانوادهٔ شوان هیچ حقی در برابر متعلقات خان نداشته و تمام ملک مزبور در تعلق خانوادهٔ کشتگر قرار می‌گیرد. مهتا دختر خانوادهٔ کشتگر با قبولی در دانشگاه تصمیم می‌گیرد با این قانون به مبارزه بپردازد و آنرا مردود می‌شمارد (بانک جامع اطلاعات سینمای ایران).

فصل[1] 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 الرحیم. من پارسال حاکم روز زنان بودم، طبق سنّت 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 طایفهٔ شوان‌ها ۱۵ نفر و از طایفهٔ ملوس هم ۱۵ نفر دعوت کردم، پس علاقهٔ 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 طایفهٔ شوان‌هاست و طایفهٔ دیگری که دعوت شده بودند طایفهٔ کشتگرها هستند نه طایفهٔ ملوس). وی در ادامه اضافه می کند: «برای نشان دادن علاقهٔ 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 جبههٔ هاجر و ورود مهتا به مجلس

---

۱. سکانس

که از طایفهٔ کشتگرها بود و رأی او به نفع هاجر که هم‌طایفه‌اش بود شمرده می‌شد، شاهی از طایفهٔ کشتگرها یعنی هاجر انتخاب شد.

نویسنده/کارگردان هیچ اشاره‌ای به زمان اجرای این رأی‌گیری نمی‌کند و مخاطب نمی‌تواند تصمیم درستی مبنی بر فاصلهٔ 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).

نکتهٔ دیگری که در این مورد باید به آن اشاره کرد در مورد نحوهٔ انتخاب شاه است. با توجه به منابع متعددی که نگارندگان بررسی کرده‌اند به تناقض آشکاری بین داده‌های این پژوهش‌ها و اظهارنظر مردم محلی و به‌خصوص شاه آب‌اسک برخورد می‌کنیم. در منابع متعددی مثل فرهادی، ۱۳۶۹ و ۱۳۸۱؛ شرق، ۱۳۹۰ و بسیاری از وبلاگ‌های شخصی[1]، با شیوهٔ انتخاب هرساله شاه روبرو می‌شویم، به‌طوری‌که 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 نه‌تنها در مورد نمونهٔ آب‌اسک، بلکه در مورد تمام هفت نمونهٔ یافت‌شده ذکر می‌شود. با توجه به اینکه نمونهٔ آب‌اسک تنها نمونهٔ زنده از اجرای این آیین است، (نگارندگان اطلاعی از صحت این شیوهٔ انتخاب در شش نمونهٔ منقرض‌شده ندارند) این تناقض بین داده‌های پژوهشی و واقعیت عیان می‌شود. با توجه به مستندات موجود و اطلاعات دقیقی که به‌واسطهٔ اظهارنظر روحی‌خانم در دست است، در تمام دوران ۲۰ سال شاهی ایشان و پیش از آن در دوران شاهی خواهرش(تا زمانی‌که زنده بود) هیچ شاه دیگری برای زنان انتخاب نشد. وی حتی با ذکر خاطره‌ای گفت:

> *سه سال پیش(۱۳۹۰) به‌واسطهٔ شرفیابی به مکه تصمیم گرفتم از این مقام استعفا بدهم تا زنان، شاه جدیدی را برای خود انتخاب کنند. روز جشن هم لباس شاهی*

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

مخصوص خود را نپوشیدم و در منزل ماندم، زنان بسیاری جلوی خانهٔ 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 خواستهٔ 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 نقطهٔ شروع این کج‌فهمی صادر کرد، از نظر زمانی این فیلم پیش از نوشتن مقاله‌های ذکرشده ساخته شده است و از طرفی در بخش پیشینهٔ تحقیق مقاله‌های ذکرشده، با منابعی از سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۶۲ نیز مواجه‌ایم، درواقع یافتن پیش‌متن در این مورد کمک چندانی نکرده و مسئلهٔ مهم اصلاح این دادهٔ اشتباه است.

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

فصل دوم

هاجر به‌عنوان حاکم، پیشاپیش عدهٔ 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 زمینهٔ 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، ۱۳۳٤؛ 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[1] از اهمیت ویژه‌ای بین خانم‌ها برخوردار است و سایر خانم‌ها به‌خصوص خانم‌هایی که نقش نگهبانان را ایفا می‌کنند اغلب در این روز لباس‌های مردانهٔ معمولی یا لباس‌های نظامی مثل لباس سربازی یا افسری بر تن می‌کنند و بنا بر گفتهٔ روحی‌خانم، لباس‌هایی که در این فیلم بر تن خانم‌ها دیده می‌شود هیچ سنخیتی با پوشش آیینی و حتی پوشش روزمرهٔ 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:

> *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 همهٔ 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*

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

جوان گوش کنند: آنهایی که به خواست خدا قرار است سال دیگر به خانهٔ بخت بروند، طبق سنّت همه‌ساله به پیشواز مردان خود بروند و با دادن هدیه به نامزدان خود با آنها تجدید پیمان 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 به‌صورت تک کلمه‌های جسته و گریخته به این گویش صحبت می‌کنند، این سخنرانی به‌طور کامل به گویش مازندرانی بیان شده است. ازاین‌رو 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؟ نکتهٔ دوم در استفاده از لفظ جمهوری به‌جای حکومت است. در واقعیت، حاکم زنان، آشکارا و با تأکید، شاه یا قبلهٔ عالم (که لقبی شاهانه است) خوانده می‌شود. مقام شاهی یکی از مواردی است که رابطهٔ این آیین را با ریشه‌های کهن آن آشکار می‌سازد. به‌نظر 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.

مورد آخر در این فصل به عمل «استقبال از مردان» مربوط است. در این مورد فرهادی (۱۳۸۱) با صراحت ذکر می‌کند که در آب‌اسک هیچ استقبالی از سوی زنان برای مردان انجام نمی‌شود. در نمونهٔ توچغاز و افوس بر خلاف آب‌اسک، 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 به‌دلیل خستگی زیادی که حاصل وظیفهٔ سنگین پذیرایی از مهمانان است ترجیح می‌دهند به‌جای استقبال از مردان، در منزل استراحت کرده و منتظر آنان شوند. ازاین‌رو 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 یکی‌یکی 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 به‌وجود آورده است، به هیچ عنوان در نمونهٔ اصلی آیین اثری از آن نمی‌بینیم و در هیچ‌یک از نمونه‌های اجرای آیین زن‌شاهی در ایران به نمونهٔ مشابه برنخوردیم. در نتیجه به‌نظر می‌رسد این صحنه نیز برگرفته از تخیل کارگردان است. مورد دیگری که در این فصل باید به آن اشاره کرد صحنهٔ خروج خانم‌ها و سنگ کوبیدن آنها با ضرباهنگ است. به‌نظر می‌رسد این صحنه به‌نوعی 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 چالهٔ 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.

ماجرا پس از چند نمای عمومی از نحوهٔ عملکرد مردان دوباره بـه روسـتا و میـان زنـان بازمی‌گردد. دوباره زنی را می‌بینیم که شیپور می‌زند و این‌بار با نوای شیپور درها و پنجـره‌هـا بسته شده و روسری‌ها از روی طناب جمع می‌شوند. با دیدن مرد غریبه در روستا ایـن‌طـور به‌نظر می‌رسد که نوای شیپور دوم، ورود یک غریبه را به خانم‌ها اطلاع داده و بستن پنجـره‌هـا و روی آوردن به حجاب بازخورد طبیعی خانم‌هـا در مقابـل ورود مـرد نـامحرم بـه روسـتا است.

آنچه در بخش اول این فصل نقل شده نشانی از تلاش فیلم‌ساز برای واقعـی جلـوه دادن روایت فیلم است. فیلم‌ساز علاوه بر استفاده از صحنه‌های واقعی در این فصل از هنرپیشـه‌هـای مرد خواسته است که واقعاً در آیین شرکت کرده و همچون مردم عـادی تکـه‌هـای بـرف را برای ذخیره کردن در برف‌چال حمل کنند. این تلاش یکی از نمونه‌هایی است که فـیلم‌سـاز در آن با استفاده از کدها و قواعد فیلم مستند سـعی در مسـتند جلـوه دادن داده‌هـای فـیلم و واقعی بودن شخصیت‌های داستان می‌کند. هنرپیشه‌های فـیلم همچـون مـردم عـادی درگیـر آنچه روی می‌دهد، می‌شوند و با تماشای این صحنه‌ها تماشاگر بـه آنچـه مـی‌بینـد بـیش از پیش اعتماد کرده و آن‌را به‌جای مستند سـاختگی، اثـری مـردم‌نگارانـه و البتـه قابـل اسـتناد می‌پندارد.

فصل پنجم

بارگاه، منزلی با حیاط و ایـوان وسـیع تصـویر شـده کـه همچـون بارگـاهی واقعـی، در خصوصی و عمومی دارد. زنان جلوی در عمومی بارگاه منتظر دادرسـی شـکایت‌هـا و حـل اختلاف‌هایشان توسط حاکم هستند. حاکم روی ایوان منزل در کنار وزیـرانش نشسـته و بـه شکایت‌ها و درد دل‌های خانم‌ها رسیدگی می‌کرد.

نکته‌ای که کارگردان باید در این مورد به آن توجه می‌کرد اهمیت جایگاه برگـزاری ایـن آیین به‌عنوان یکی از منحصربه‌فردترین آیین‌های زنانه است. چنان‌که پیش از ایـن ذکـر شـد این آیین بر خلاف سایر آیین‌های زنانه نه در خلوت امـن خانـه‌هـا، بلکـه در میـدان اصـلی

روستا اجرا می‌شود و این خروج معنی‌دار زنان از منزلشان یکی از نمودهـای کسـب قـدرت اجتماعی توسط آنان در این روز است. با توجه به منابعی که در آنها به این آیین اشـاره شـده است (به‌جز نمونهٔ سنگسر که آیین در منزل خان روستا انجام می‌شـود) نمونـه‌هـا خـارج از محیط خانه‌ها انجام می‌شوند. در نمونه‌هایی زنان روستا را قرق کـرده و در نمونـه‌هـایی نیـز زنان برای اجرای آیین، به‌جای بیرون راندن مردان، خود از روستا خارج می‌شوند. عـلاوه بـر این، روحی‌خانم نیز بر این موضوع تأکید داشتند که هیچ‌گاه بارگاه در منزل شخصی نبـوده و محل همیشگی آن در میدانگاه اصلی روستا قرار دارد. شاه و همراهانش تنها در مـواردی کـه در منزلی دختری نامزد باشد به آن خانه مراجعه کرده و با شربت و شیرینی پذیرایی مـی‌شـوند و آن منزل را پس از مدت کوتاهی ترک کرده و دوباره به محل اصلی بارگاه یعنی درویـش‌بـاغ (میدانگاه اصلی روستا) بازمی‌گردند.

تحلیل و نتیجه‌گیری

اگرچه بررسی نما به نمای فیلم، تعارض‌های بسیار دیگری را مشهود می‌سـازد کـه آنهـا نیز در جای خود قابل نقد و بررسی هستند، ولی در این مورد به ذکر این پـنج فصـل بسـنده کرده و آن‌را شاهدی برای ادعای خود مبنی بر بی‌توجهی کارگردان به واقعیت و شـتاب‌زدگـی در ساخت فیلم، بدون پشتوانهٔ پژوهشی کافی تلقی می‌کنیم. همچنـین از دیگـر کاسـتی‌هـای فیلم می‌توان از اشاره نکردن فیلم‌ساز بـه پیشـینهٔ آیـین، نمـایش نـدادن صـحیح ریشـه‌هـای فرهنگی و به‌خصوص نقش محوری شخصیت مقـدس «سیدحسـن‌ولـی» و اهمیـت وی در باورهای مذهبی این مردم نام برد[1]. در همین راستا لازم به ذکر است بـا حـذف ایـن نمـاد و سایر نمادهای تأثیرگذار در آیینی مثل عروسی نمادین، ناهار روز جشن، بازی‌هـا و آوازهـای ویژهٔ این روز، نذرها و ... و بسنده کردن به ارائهٔ تصویری ناموفق از نماد شـاهی، نـه‌تنهـا در ارائهٔ مستندات در مورد این آیین ناموفق عمل کرده بلکـه بخـش عمـده‌ای از روح و معنـای

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

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 سه‌گانهٔ فکوهی (۱۳۸۷: ۱۱) از فیلم مردم‌نگارانه ذکر شد، علی‌رغم اینکه کارگردان ادعایی مبنی بر ساخت فیلم مردم‌نگارانهٔ صرف ندارد، ورود وی به حوزهٔ 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 پیشینهٔ دقیق و علمی در مورد آن، به تهیهٔ فیلم نپردازند. انتظار می‌رود فیلم‌سازان با نگاهی عمیق‌تر به موضوع خود بنگرند و در ارائهٔ 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[1] و مستند ساختگی یا شبه‌مستند اشاره کنیم. هر دوی این اصطلاح‌ها در قالب شکل داستانی، به‌دنبال ایجاد رابطه‌ای ویژه با نوع مستند هستند. به‌نظر 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 گستردهٔ انتقادی، مستندهای نمایشی معمولاً در شکل و محتوا چالش‌برانگیز هستند. آنها پیوند میان واقعیت و داستان و پتانسیل گمراه‌کنندهٔ مشاهدهٔ 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

1. Drama - Documentary

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 به‌سبب 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 حالی‌که 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. ازاین‌رو فیلم‌ساز الزاماً و به عمد به‌دنبال گیج یا گمراه کردن مخاطب نیست. به‌طور مشخص مستند نمایشی و شبه‌مستندها کدها و قواعد نوع مستند را به شیوه‌های مختلفی به‌کار 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 به‌کار می‌برند (همان: ٤٨–٤٦)، 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 مردم‌نگارانهٔ 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 میانهٔ این دسته) و فیلم‌های شبه‌مستند است؛ در صورتی‌که اثر در طبقهٔ اول قرار گیرد ایرادهای جدی (چنان‌که نقل شد) به آن وارد است و چنان‌که در دستهٔ دوم یعنی در نوع فیلم‌های شبه‌مستند طبقه‌بندی شود، بسیاری از این ایرادها در چارچوب نوع اثر، خودبه‌خود مرتفع می‌شود. در این صورت کارگردان به شیوهٔ ساخت اثر شبه‌مستند (وام‌گیری عناصر مستند و واقعی جلوه دادن روایتی که واقعیت ندارد) وفادار مانده و در نتیجه نمی‌توان از این اثر انتظار ارائهٔ داده‌هایی دقیق و مستند داشت. آنچه در راستای جلوگیری از برداشت ناصحیح در این زمینه به‌نظر کاربردی می‌رسد، مشخص کردن نوع اثر از نگاه خالق آن است. زیرا در غیر این‌صورت چنان‌که ذکر شد در مورد یک فیلم می‌توان دو نگاه متفاوت وابسته به یک حوزه داشت و به‌واسطهٔ این دو نگاه، فیلم در رتبهٔ متفاوتی در نظام ارزشی ذکرشده قرار می‌گیرد.

منابع و مآخذ

امامی، همایون، (۱۳۸۵). ***سینمای مردم‌شناختی ایران (نقدی بر قوم‌پژوهی در سینمای مستند ایران)***. پژوهشکده مردم‌شناسی: افکار.

باستانی‌پاریزی، محمد ابراهیم، (۱۳۳٤). ***خاتون هفت قلعه***. تهران: امیرکبیر

بانک جامع اطلاعات سینمای ایران www.sourehcinema.com

پایگاه اطلاع رسانی سینمایی ایران www.cinemaee.com

خصلتی، حمید، (۱۳۸۹). «**نوروزگاه جشن اختصاصی زنان بیمرغ**». ۸ فروردین ۱۳۸۹. http://www.beymorgh.ir

خوش‌تراش، علی، (۱۳۹۰). «**حکومت یک‌روزه زنان در آیین برف‌چال**». *شرق*، شمارهٔ ۱۳۷۲.

دهقان‌پور، حمید، (۱۳۸۲). ***سینمای مستند ایران و جهان***. تهران: سمت.

سرمدی، محمدحسن، (۱۳۵۰). «**دهکده افوس**». ***هنر و مردم***. شمارهٔ ۱۱۲ و ۱۱۳. تهران: انتشارات اداره فرهنگ عامه.

عادل، شهاب‌الدین، (۱۳۷۹). ***سینمای قوم‌پژوهی***. تهران: سروش.

عناصری، جابر(۱۳٦۲). «**در گذرگاه «نسیم وعده» سپندارمذ – امشاسپند عشق و صبوری، تا رویش**

«**گل نوروز» و هم‌آوائی با نوبهارخوانان نوروزی**». ***چیستا***، شمارهٔ ۱۷ و ۱۸.

فرشچی، مینو، (۱۳۸٦). «**سینمای مستند و تأثیر آن بر سینمای داستانی**». ***هنر و معماری. نقد سینما***، شمارهٔ ۵۲.

فرهادی، مرتضی، (۱۳٦۹). «**دگریاری وخودیاری در جشن میان بهار دراسک لاریجان آمل**». ***جامعه‌شناسی و علوم اجتماعی . رشد آموزش علوم اجتماعی*** ، شمارهٔ ۳.

فرهادی، مرتضی، (۱۳۷۲). «**لایروبی و جشن پایان لایروبی و حکومت زنان در توچقاز سامن ملایر**». ***جامعه‌شناسی و علوم اجتماعی. رشد آموزش علوم اجتماعی***، شمارهٔ ۱۷.

فرهادی، مرتضی، (۱۳۷۳). ***فرهنگ یاریگری در ایران***. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

فرهادی، مرتضی، (۱۳۸۱). «**حکومت زنان در روستای اسک**». ***پژوهش زنان***، شمارهٔ ۳ .

فکوهی ناصر، (۱۳۸۷). ***درآمدی بر انسان‌شناسی تصویری و فیلم مردم‌نگاری***. تهران: نی

فیلم شهر زنان. (۱۳۷۷). کارگردان و نویسنده عطاالله حیاتی.

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

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

مصاحبهٔ 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***.ManchesterUniversity Press.

www. documentary.net/mockumentary-guide-to-the-genres