بررسی و مقایسه فیلم های مستند مردم نگار (اتنوگرافیک) پیرامون ایران

با مطالعه موردی فیلم های "علف"، "قوم باد"، "شقایق سوزان"، "بلوط" و" تاراز"

دکتر احمد ضابطی جهرمی[1]

شیوا منتظری[2]

(تاریخ دریافت۱۳۸۸/۲/۲،تاریخ پذیرش۱۳۸۸/۵/٤)

چکیده

مقوله کوچ و زندگی عشایر ایران از گذشته‌های دوردر تاریخ سینما حتی از دوره سینمای صامت، مورد توجه فیلمسازان بویژه مستند سازان ایرانی و خارجی بوده است. شیوه زندگی عشایر به عنوان نمونه زنده ای از زندگی انسان های هزاره های پیش، جاذبه های تصویری کوچ و ظرفیتی که در دل این موضوع برای جلب نظر مخاطب فیلم نهفته است، تا کنون فیلمسازان زیادی را به تصویر کردن آن سوق داده است. از سوی دیگر، فقر معیشتی حاکم بر زندگی عشایر، شرایط را برای اهداف شرق شناسانه و در مواردی نگاه از بالا به پایین غربی ها و حتی درمواردی دید تحقیر آمیز به موضوع مورد مطالعه خود، مهیا ساخته است.

فیلم های مستند " علف"(۱۹۲۵) و " گوسفندها باید زنده بمانند"(۱۹۷۶) که توسط فیلمسازان خارجی ساخته شده و فیلم های ایرانی " شقایق سوزان"(۱۳۴۱)، " بلوط"(۱۳۴۷) و " تاراز"(۱۳۶۶) از مطرح ترین آثار پیرامون ایل بختیاری اند. این فیلم ها به صورت مطالعه موردی در این پژوهش مورد نقد و بررسی قرار گرفته اند.روش تحقیق در این پژوهش کتابخانه ای- اسنادی است. اسنادی که از یک سو فیلم های مستند و از سویی دیگر کتب و نسخ گوناگون را در بر می گیرد. بر اساس نتایج به دست آمده،فیلم های " بلوط" و " تاراز" بیش از دیگر آثار از معیارهای لازم برای فیلم مردم نگار بهره می برند. عدم بهره گیری کافی از دانش مردم شناسی، نداشتن پیشینه تحقیقاتی لازم، نگاه تصنعی و گاه حماسه پردازی سطحی به کوچ و زندگی عشایر در فیلم های" علف" و " شقایق سوزان" و کاربرد ادبیات شاعرانه در گفتار متن در فیلم " گوسفندها باید زنده بمانند" از مهم ترین آسیب هایی است که این آثار را از ضوابط و معیارهای علمی فیلم های مردم نگار کم بهره کرده است. ساختار سینمایی قوی، بهره گیری از عنصر درام و کاربرد ترفندهای تماشاگرپسند در

۱- عضو هیئت علمی دانشکده صدا و سیما (دانشیار،رشته پژوهش هنر) Email:Ahmad_Z_Jahromi@yahoo.com

۲- کارشناس ارشد رشته ایرانشناسی (دانشگاه شهید بهشتی) Email: shivamontazeri@gmail.com

فیلم‌های خارجی ساخته شده پیرامون عشایر بختیاری(خواه از معیارهای مردم نگارانه بهره برده باشند و خواه بی بهره باشند)، راه را برای تبلیغ ایدئولوژی خاص که از حیطه علم مردم شناسی و پژوهش‌های مردم نگاری خارج است و تصویر ویژه‌ای که از ایران ارائه می دهند؛ هموار می سازد.

واژگان کلیدی: ایل بختیاری، کوچ، مردم نگاری (مردم شناسی، قوم پژوهی)، فیلم مستند،فیلم مستند مردم نگار، " علف" (۱۹۲۵)، " گوسفندها باید زنده بمانند" (قوم باد) (۱۹۷۶)، " شقایق سوزان" (۱۳۴۱)، " بلوط" (۱۳۴۷)، " تاراز" (۱۳۶۶).

مقدمه

مهمترین ابزاری که می تواند در شناخت فرهنگ، آداب و رسوم یک مرز و بوم به کار گرفته شود، فیلم مستند مردم نگاری است.

فیلم های مردم نگار، با آغاز پیدایش تفکرات استعماری در اوایل قرن بیستم رشد خود را آغاز کردند. در آغاز راه، تهیه و تولید این فیلم ها، اهدافی ورای تحقیقات علمی داشت. این اهداف تا قبل از سال ۱۹۲۰ در جهت مقاصد سیاسی کشورهای قدرتمند استعماری و دست یابی و کشف منابع و مخازن و امکانات اقتصادی و جغرافیایی کشورهای مستعمره و جمع آوری اطلاعات راهبردی بود. اما از سال ۱۹۲۰ به بعد، این نوع فیلم ها به دنبال تثبیت و تحول علوم انسان شناسی و مقارن با آن پیشرفت و تکامل زبان سینما، ابعاد جدیدتری یافتند و به نوعی توانستند از طریق تصاویر سینمایی به مفاهیم جدیدتری از علوم اجتماعی، به خصوص در حوزه های انسان شناسی دست یابند(عادل،۱۳۷۹:۹).

در این مقاله به صورت مطالعه موردی پنج فیلم شاخص و جریان سازی که پیرامون ایل بختیاری ساخته شده، مورد مطالعه، بررسی و تحلیل قرار می گیرد: فیلم های "علف" (۱۹۲۵) ساخته مریان سی کوپر و ارنست بی شودزاک، "شقایق سوزان" (۱۳۴۱) ساخته هوشنگ شفتی، "بلوط" (۱۳۴۷) ساخته نادر افشارنادری، "گوسفندها باید زنده بمانند" (قوم باد) (۱۹۷۶) ساخته آنتونی هوارث و "تاراز" (۱۳۶۶) ساخته فرهاد ورهرام.

این مقاله با نقد و بررسی آثار یاد شده در پی آن است تا تصویر ارائه شده از این مردمان را از لحاظ مردم نگاری مورد تحلیل و بررسی قرار دهد و دلیل گرایش مستندسازان ایرانی و خارجی به زندگی عشایری، تفاوت دیدگاه آنان و ریشه های احتمالی آن را بشکافد.

اما آنچه ما را بر آن داشت ایلات و عشایر را موضوع کار خود قرار دهیم نقش بسیار مهمی است که این جامعه در تاریخ ایران ایفا نموده است. از سویی دیگر از آن جا که ایل بختیاری از مهمترین و

بزرگترین ایلات ایران به شمار می رود و از دیرباز بیشترین توجه فیلمسازان ایرانی و خارجی را به خود معطوف ساخته است، کانون توجه این پژوهش قرار دارد.

بسیاری از دولت ها و حکومت های ایران بعد از اسلام از میان ایلات و عشایر برخاسته اند. حکومت های غزنویان، سلجوقیان، خوارزمشاهیان، ایلخانان، قره قویونلو، آق قویونلو، افشاریه، زندیه و قاجاریه حکومتهای ایلی بوده اند و قدرت اولیه خود را از تشکیلات ایلی خود گرفته بوده اند. اما سایر دولت هایی که منشأ ایلی نداشته اند از ایلات به عنوان پشتوانه ای قوی بهره برده اند (پاپلی یزدی،۱۳۶۶:۱۱).

از سویی دیگر شناخت ایلات و عشایر در جهان و به ویژه در خاورمیانه و شمال آفریقا برای غربیان از اهمیتی حیاتی برخوردار بوده است. شناخت آن ها از نظر ساخت قدرت و تشکیلات ایل و نقش آن ها در اداره امور کشور متبوع خود از نظر سیاسی اهمیتی بس شایان داشته است. شرکت های نفتی نیز حساسیت زیادی در مقابل ایلات و عشایر و شناخت دقیق آن ها داشته اند. زیرا علاوه بر نقشی که این ایلات در ثبات و عدم ثبات حکومت های مرکزی داشته اند اکثر حوزه های نفتی در محدوده ی قشلاق های عشایر بوده است (همان:۱۱ و۱۲).

این مقاله به طور دوسویه به سینمای مستند و رابطه آن با دانش مردم شناسی می پردازد.

مردم شناسی علمی است که از دل علوم اجتماعی ریشه می گیرد و پیدایش آن به نیمه دوم قرن نوزدهم باز می گردد. این دانش با اصطلاحات متفاوتی چون قوم شناسی، قوم نگاری، انسان شناسی، بوم شناسی، قوم پژوهی و غیره نیز نامگذاری شده است. ریشه این اصطلاح در زبان انگلیسی واژه آنتروپولوژی (anthropology) و در زبان فرانسه اتنولوژی(ethnology) است (امامی،۱۳۸۵:۷).

در کشورهای آنگلوساکسون، آنتروپولوژی برای پژوهش هایی که به طور کلی به مطالعاتی پیرامون انسان می پردازند، به کار می رود. آنتروپولوژی به شاخه های گوناگونی چون انسان شناسی جسمانی(physical anthropology) انسان شناسی اجتماعی(social anthropology) و انسان شناسی فرهنگی(cultural anthropology) تقسیم می شود. اما در زبان فرانسه اصطلاح آنتروپولوژی اغلب برای مطالعات جسمانی، نژادی و جسمانی و اتنولوژی برای زمینه های اجتماعی و فرهنگی به کار می رود. گذشته از تفاوت سلیقه در کاربرد این دو اصطلاح، تحقیقات و نظریات متخصصان این رشته(در هر دو زبان) نشان داده است که هرجا مطالعه درباره انسان به صورت کلی و همه جانبه است، اصطلاح آنتروپولوژی و هرجا به صورت منطقه ای، محدود و مربوط به یک زمینه است، اصطلاح اتنولوژی به کار می رود(روح الامینی،۱۳۸۰:۳۷و۳۸).

در سال ۱۳۴۹ شورای وضع و قبول لغات و اصطلاحات اجتماعی، اصطلاح انسان شناسی را در مقابل کلمه آنتروپولوژی، به مفهوم وسیع کلمه (مطالعه عمومی انسان، شامل جسمانی، باستانی، تاریخی، اجتماعی و فرهنگی) و اصطلاح مردم شناسی را در مقابل کلمه اتنولوژی به معنی مطالعه هر

یک از نهادهای انسانی(اقتصادی، اجتماعی، دینـی، سـنتی و بـالاخره فرهنگـی) در محـدوده معـین برگزید(همان:۳۹).

مردم شناسان از دیرباز تا کنون در پی آشتی دادن علم و انسانیت بوده اند. آنان بنـا بـر تجربـه در بررسی جوامع گوناگون، دستگاه مرجع و معیار خود را رها می کنند و به معیاری خاص بـرای مطالعـه آن جامعه روی می آورند. آن چه بیش از هرچیز توجه مردم شناسان را به خود معطوف می دارد و بـه قلمرو فرهنگ تعلق دارد، صور گوناگونی است که در جوامع مختلف بر این مـاده خـام، عـارض مـی شود(لوی استروس، ۱۳۷۲ : ۱۲ و ۱۳۵).

اما فیلم مستند (Documentary film)که فیلم غیر داستانی و گاه غیر تخیلی(Non-fiction film) نیـز نامیده می شود، به گونه ای(Genere) از فیلم اطلاق می شود که متکـی براسـناد و موضـوع واقعـی است. نخستین بار واژه "documentary" را منتقد، فیلمساز، نظریه پرداز و بنیان گذار سینمای مـستند انگلستان، جان گریرسون- پـس از دیـدن فـیلم "موانـا" اثـر رابـرت جـوزف فلاهرتی،مـستند سـاز آمریکایی- در سال ۱۹۲۶ به کار برد. "دکومانتر" از واژه لاتـین"Documentum"بـه معنـای "تعلـیم دادن" مشتق شده است. از دیدگاه گریرسون، این نوع سینما وظیفه داشت تا ازطریق ارائه مدارک، از طریق مشاهده و بررسی مستقیم موضوع، به تعلیم مخاطبان فیلم بپردازد(عادل،۱۳۷۹:۱۳و۱۴).

احمد ضابطی جهرمی در کتاب "سی سال سینما" فیلم مستند را فیلمـی مـی دانـد کـه موضـوعی واقعی را دستمایه کار خود قرار داده باشد و فضا و موقعیت موضوع نیز به تبع آن بـه شـیوه ای واقـع گرایانه از سینما که آن را " فیلم حقایق" یا " فیلم واقعیت" نیز نامیده اند بینجامـد. وی مـی افزایـد فیلم مستند بازتاب دهنده توجه و حساسیت هنرمند به یک پدیده غیرتخیلی در جهان خارج است کـه به طور عینی قابل تفسیر و توصیف است، اما مانند هر شکل هنری دیگر، تخیـل هنـری جـزء ذاتـی خلاقیت هنرمند مستندساز به شمار می آید (ضابطی جهرمی،۱۳۸۷:۲۳۹).

شاید بتوان چنین خلاصه کرد که فیلم مستند تصویر تصور کارگردان از واقعیت است، تصویری کـه تخیل نیز در آن می تواند نقش مهمی بازی کند(مصاحبه فریدون جیرانی با همایون امامی در برنامـه تلویزیونی "دوقدم مانده به صبح"،۱۳۸۸ /۲/۱۴، شبکه ۴ سیما).

پیرامون سینمای قوم پژوهی و مردم شناسی ایران کارهای درخورتوجهی انجام گرفته که نمـی تـوان از آن چشم پوشید. کتاب **"سینمای مردم شناختی ایران، نقدی بر قوم پژوهی در سینمای ایران" (۱۳۸۵)** نوشته همایون امامی، **"سینمای مستند ایران عرصه تفاوت ها" (۱۳۸۱)** نوشـته محمـد تهـامی نـژاد و **"سینمای قوم پژوهی" (۱۳۷۹)** نوشته شهاب الدین عادل از کارهای انجام گرفته در این زمینه است.

این مقاله با بررسی، تحلیل و مقایسه مستندهای ساخته شده پیرامون ایلات و عشایر ایـران (ایـل بختیاری) در پی پاسخ به این پرسش هاست:

۱- فیلم های مستند از لحاظ مردم نگاری چه تصویری از این عشایر ارائه می دهند؟

۲- چه جنبه هایی پیرامون ایل بختیاری بیشتر در کانون توجه فیلمسازان قرار گرفته و دلایل احتمالی آن چیست؟
۳- دلیل گرایش مستندسازان به ویژه مستندسازان خارجی به ایلات و عشایر ایران چیست؟
۴- چه تفاوتی در نوع نگاه فیلمسازان خارجی و ایرانی به ایل بختیاری مشهود است و ریشه این تفاوت در چیست؟

فرضیه های این پژوهش به شرح زیر است:

۱- کوچ عشایر بختیاری به دلیل جاذبه های تصویری و عجایبی که این مردمان در طی مسیر برای تماشاگران عادی می آفرینند، بیشتر در مرکز توجه فیلمسازان ایرانی و خارجی بوده است.

۲-نگاه فیلمسازان خارجی به زندگی عشایر و کوچ آنان به عنوان نمونه زنده ای از زندگی انسان های هزاره های پیش، نگاهی بیشتر کنجکاوانه توأم با مقاصد شرق شناسانه بوده است

روش تحقیق در این پژوهش کتابخانه ای و اسنادی است. اسنادی که از یک سو فیلم های مستند و از سویی دیگر کتب و نسخ گوناگون را در بر می‌گیرد.

انسان شناسی تصویری

انسان شناسی تصویری، از این باور ناشی می شود که فرهنگ از طریق نمادهای قابل رؤیت در اشاره ها، مراسم، آئین ها،دست ساخت های موجود در محیط زیست طبیعی یا مصنوع، آشکار می شود.از آن جا که فرهنگ در لباس ها، وسایل، نگاشته ها و نظایر آن خود را می نماید و انسان می تواند فرهنگ را ببیند، بنابر این پژوهشگران نیز باید قادر باشند تا فن آوری‌های سمعی وبصری را برای ثبت آنها به عنوان داده هایی قابل تحلیل و ارائه، در اختیار بگیرند. هرچند ریشه‌های انسان شناسی تصویری را از جنبهٔ تاریخی می توان در فرضیات پوزیتیویستی یافت که هر واقعیت ابژکتیو، را قابل مشاهده می داند. بیشتر نظریه پردازان فرهنگ معاصر، بر ماهیت اجتماعی واقعیت فرهنگی و تجربی بودن درک ما از هر فرهنگ، تاکید می ورزند. از منظر پوزیتیویستی، واقعیت می تواند بدونِ محدودیت های خود آگاهیِ انسان، بر روی فیلم به نمایش درآید. تصاویر شواهدی راستین فراهم می آورند و منبع اطلاعاتی موثق و قابل اعتمادی به شمار می آیند (ruby, 1996 : 1345 – 1351).

فیلم مردم نگاری (اتنوگرافیک)

واژه اتنوگرافی و صفت آن اتنوگرافیک، در زبان فارسی، مردمنگاری ترجمه شده است. پیش از این به قوم نگاری و قوم نگاشتی هم برگردانده شده است. فیلم مردم نگاری، تمایل بارز و حرفه ای در میان انسانشناسان تصویری است، هیچ معیار مورد توافقی در باره تعریف این « گونه » وجود ندارد و فرض

عمومی این است که چنین فیلمی، مستندی در باره مردمان عجیب وغریبِ خارجی است. برخی دانشمندان معتقدند که تمام فیلم ها، اتنو گرافیک هستند، در حالی که دیگران این اصطلاح را به فیلم هایی که توسط انسان شناس ها یا به همراهیِ آنها تهیه شده، اطلاق می کنند. موضوعات مورد بحث در حوزه فیلم های مردم نگاری بدین قرار است: معضل تناقض بین علم و هنر، صحت و سقم فیلم های مردم نگار، انصاف و واقعیت، ارزش فیلم در آموزش انسان شناسی، رابطه بین انسان شناس تصویری و نوشتاری، همکاری بین فیلمساز و انسان شناس و تولید بومیِ متن های بصری. نتیجتا پژوهش های نظری، به این امر محدود می شوند که آیا فیلم مورد نظر، واقعی، صحیح، کامل و یا حتی اتنو گرافیک هست یا خیر(همان: 1351 – 1345).

فیلم مردم نگارانه، فیلمی است که منعکس کننده شناخت مردم نگارانه باشد. هرقدر فیلمی در این شناخت موفق تر باشد؛ آن فیلم مردم نگارانه تر خواهد بود. در ساخت یک فیلم مردم نگارانه، درک مردم نگارانه بدون کمک تخیل سینمایی بی فایده است. اما به رغم این هشدارها، بهترین عامل برای پیش بینی مردم نگارانه بودن یک فیلم، میزان حضور یک مردم نگار در فرآیند ساخت آن فیلم است(هایدر،۱۳۸۵:۱۹۰).

در سال ۱۹۴۸، فیلم اتنوگرافیک بر پایه تجربه‌ای که تقریبا به‌صورت انحصاری در بین دو جنگ شکل گرفته بود، خود را به‌مثابه مقوله‌ای مستقل مطرح کرد. این فیلم، اثری پژوهشی با توزیع محدود بود که باید از تولیدات تجاری و فیلم‌های غریب جدا می‌شد مفهوم «فیلم اتنوگرافیک» دیگر در انحصار چند متخصص باقی نماند و به نوعی از فیلم‌های خاص اطلاق شد که ژان روش درباره آن ها در نوامبر۱۹۵۵ در مجله سینمایی پوزیتیف چنین نوشت:

" این فیلم‌ها چه فیلم‌هایی هستند؟ من هنوز نمی‌دانم، اما این را می‌دانم که در لحظاتی بسیار نادر، تماشاگر، ناگهان زبان ناشناسی را بدون کمک هیچ زیرنویسی درک می‌کند و در شهرها و چشم‌اندازهایی که هرگز آن‌ها را ندیده است اما کاملا آشنا به‌نظر می‌رسند، پرسه می‌زند...

تنها سینماست که می‌تواند به چنین معجزه‌ای امکان دهد. در بیش‌تر اوقات، در میان یک فیلم کاملا پیش‌پاافتاده، یا در میان تکه‌هایی بی‌نظم از اخبار و گوشه‌هایی تنگ و باریک از سینمای آماتور، به ناگهان تماسی رمزگونه پدید می‌آید: نمایی نزدیک از یک لبخند افریقایی، چشمکی مکزیکی به دوربین، حرکت و ادایی اروپایی و چنان پیش‌پا افتاده که هیچ‌کس به فکر فیلم گرفتن از آن نیفتاده است؛ چنین تماس‌هایی، چهره تکان‌دهنده واقعیت را به ما می‌نمایانند. گویی دیگر فیلم‌برداری و ضبط صدا و نورسنجی در کار نیست. با این وصف، فیلم‌سازان امروزی ترجیح می‌دهند قدم بر این جاده‌های پرخطر نگذارند و تنها استادان، دیوانگان، و کودکان جرئت انگشت‌گذاشتن بر و فشردن این دکمه‌های ممنوعیت را دارند..."(فکوهی، ۱۳۸۷ : ۱۲ – ۱۴).

تماس بلافصلی که دوربین با انسان به‌وجود مـی‌آورد، بـی‌شـک بـه یکـی از عناصـر مهـم ارتبـاط جامعه‌شناختی بدل خواهد شد. از این لحاظ، می توان فیلم را مرهمی برای ترمیم رشد بی‌نظم و گـاه دیوانه‌وار حرف‌های غیرقابل فهم جامعه‌شناسی کنونی دانست(همان :۱۵).

پیشینه سینمای مستند مردم نگار در جهان

از همان آغاز تاریخ سینما با فیلم های مردم نگاری گره می خورد. ژان روش سـینماگر قـوم شـناس بزرگ فرانسوی، بالدوین اسپنسر را نخستین مستندساز قوم نگار دنیا می دانست که در سال ۱۹۰۱ از مراسم رقص های "باران و کانگورو" بومیان بدوی استرالیا فیلم تهیه کرده بود(امامی۱۳۸۵:۲۴).

اما دیوید مک دوگال که از صاحب نظران سینمای مردم نگاری است، بر این باور است که نخـستین فیلم قوم شناسی تاریخ سینما، فیلمی است که اف رینول از فن سفالگری بومیان شمال غربی آفریقـا که به پاریس آمده بودند تا در نمایشگاه " کولونیال" سال۱۸۹۵ شرکت کنند، تهیه کرده است(مـک دوگال۱۳۷۵:۲۴۲).

اما فیلم "نانوک شمال" (۱۹۲۲) ساخته رابرت فلاهرتـی را بایـد نقطـه عطـف و زایـشی دوبـاره در سینمای مستند مردم نگار دانست. این فیلم سبک و شیوه بیان خاصی را به همراه آورد که بعدها بـه نام فلاهرتی تحت عنوان "سبک رمانتیک آمریکایی" به ثبت رسید (امامی۱۳۸۵:۲۵).

فلاهرتی اصرار داشت فیلم خود را در محل واقعی بسازد. او هرگز با سناریوی از پیش تعیین شده کار نکرد. در سینمای رمانتیک او توجه اصلی فیلمساز به ارتباط انسان با طبیعت و تـلاش او در راه غلبـه بر مخاطره آمیزترین عوامل موجود در طبیعت معطوف می شود (میران بارسام۱۳۶۲:۳۲).

اما سبک رمانتیک توسط مریان سی.کوپر و ارنست بی. شودزاک (فیلمسازان آمریکایی) با فیلم مردم نگار "علف"(۱۹۲۵)پی گرفته می شود. فیلمی که بررسی و تحلیل آن از مباحث اصلی این پـژوهش به شمار می آید.

بعدها کسانی چون مارگارت مید وخانواده مارشال گام مهمی در ارتقای سینمای قوم پژوهی برداشتند. مید در پژوهشی که به فرهنگ،شخصیت و تربیت کودکان بالیایی پرداخت، توانست ۶ فیلم مستقل از این موضوع تهیه کند. اما مارشال در سال ۱۹۵۵ فیلم "شکارچیان" را با همکـاری و تـدوین رابـرت گاردنر سرپرست "مرکز مطالعه فیلم" دانشگاه هاروارد ساخت. این فیلم به شکار زرافه توسط چهـار نفر بوشمن و سختی های آنان در راه چیرگی بر طبیعت و جدال با زرافه هـای وحـشی مـی پـردازد. گاردنر بعدها فیلم "پرندگان مرده" را پیرامون دانی ها در نقطه ای که آن زمان گینـه نـو هلنـد نـام داشت (و اکنون استان ایریان جایای اندونزی است) می سازد (امامی۱۳۸۵:۲۷-۲۹و هایدر۱۳۸۵:۸۵).

همزمان با پیشرفت جنبش سینمای قوم پژوه در آمریکا در فرانسه نیز ژان روش توانست بـا نـوآوری هایش سینمای قوم پژوه را تحت تأثیر قرار دهد (امامی۱۳۸۵:۲۹).

ژان روش به تدریج و با تکامل نظریه سینمایی اش، بر خلاف پیروان سبک سینمای بی واسطه آمریکا روایت گری خنثی نبود. دوربین او به قلب حادثه وارد می شد، آن را تغییر می داد، تحریکش می کرد و واقعیتی را که توصیف می کرد خود می آفرید. فیلم های "روایت یک تابستان"، "اربابان دیوانه"، "من، یک سیاه"، "هرم انسانی"، "شکار شیر با تیرو کمان" و... از معروفترین آثار او به شمار می آیند (فکوهی۸۲:۱۳۸۷).

پیشینه سینمای مستند مردم نگار در ایران

اما سینمای مستند در ایران نیز به نوعی با فیلم های مردم نگار تاریخ خود را آغاز می کند. همایون امامی در کتاب"سینمای مردم شناختی ایران" پیشینه مستند مردم نگار در ایران را این چنین گزارش کرده است:

- **دوره نخست:** دوره ای که در آن اندیشه های اولیه مردم نگاری در سایه فیلم های سیاحتی مطرح می شود. فیلم های "علف" (۱۹۲۵)، "کاروان سیاه" (۱۹۲۶) و "کاروان زرد" (۱۹۳۰) در این گروه جای می گیرد. شایان ذکر است که این فیلم ها توسط کارگردانان خارجی ساخته شده اند.
- **دوره دوم:** دوره ای که نخستین فیلم های مردم نگار ایران در وزارت فرهنگ وهنر شکل می گیرند. فارغ التحصیلان دانشگاه سیراکیوز آمریکا نخستین فیلمسازان این مرکز محسوب می شوند. فیلم "شقایق سوزان" (۱۳۴۱) ساخته هوشنگ شفتی از شناخته شده ترین فیلم های ساخته شده در این گروه است.
- **دوره سوم:** این دوره با آغاز مستند سازی مردم نگار درتلویزیون ملی ایران، تأسیس گروه پژوهشی ایران زمین و تولید فیلم های ایران شناسی زیر نظر فریدون رهنما و بهرام فره وشی همراه است.
- **دوره چهارم:** شروع علمی مستندسازی مردم نگار در ایران در سال۱۳۴۷، که با فیلم های "بلوط" (۱۳۴۷)، "مشک" (۱۳۴۶)و "دهدشت" (۱۳۴۶) شروع و ادامه آن توسط همکاران و شاگردان دکتر نادر افشارنادری پی گرفته می شود.
- **دوره پنجم:** مستندسازی مردم نگار امروز ایران. در این دوره با اقبال جشنواره های داخلی و خارجی به مستندهای قوم پژوه، جوانان فیلمساز به ساخت چنین فیلم هایی تشویق می شوند. فیلم های "آسباد" (۱۳۷۸) از فرامرز رمضانی، "قنات"(۱۳۷۰) از عبدالحسین بقائیان، "هورامان"(۱۳۸۰) از پریوش نظریه، "میلکان" (۱۳۸۰) از مینو کیانی از فیلم های موفق این دوره به شمار می آیند (امامی۳۹:۱۳۸۵-۴۰ و ۲۲۱-۲۲۸).

شناسایی ایل بختیاری

بختیاریها شاخه ای از لرها هستند که در تاریخ ایران به " لر بزرگ" مشهورند و در منطقه بختیـاری کنونی سکونت دارند، در عصر صفویه نام بختیاری از کلمه "بختیاروند" که یکی از طوایف مهم آنجا است بر روی لر بزرگ نهاده شد. هر چند که منابع تاریخی در اوایل قرن هشتم نـام " بختیـاری" را متذکر شده اند(امام شوشتری، ۱۳۳۱ : ۱۷۳).

سرزمین آن ها که در حدود۷۵۰۰۰کیلومتر مربع است در قسمت جنوبی سلسله جبال زاگرس بـین اصفهان و اهواز قرار گرفته است(دیگار،۲۳:۱۳۶۶).

قلمرو بختیاری ها شامل مناطقی از چهار استان خوزستان، اصفهان، لرستان و چهارمال بختیاری می گـردد در صـورتیکه و سـعت اسـتان چهارمـال بختیـاری بـیش از یـک چهـارم آن وسـعت نـدارد (همان:۱۰۷).

مذهب بختیاری ها شیعه و زبانشان لری است که یکی از زبان های جنوب غربی ایران اسـت و بـا کم و بیش اختلافی در میان بیشتر ایلات این منطقه مشترک است (دیگار،۲۳:۱۳۶۶).

ساخت ایلی

از زمان صفویه یا افشاریه، بختیاری ها به دو گروه هفت لنگ و چهارلنگ تقسیم شـدند کـه ظـاهرا این تقسیم بندی بر اساس پرداخت مالیات صورت گرفته است. در گذشته مالیـات ایـلات بـر اسـاس تعداد قاطر، مادیان، شتر، گوسفند و غیره تنظیم می گردید(امان اللهی بهارونـد،۱۸۵:۱۳۷۰). محلیـان هر کدام را " ایل" می نامند، اگر هر کدام را ایل جداگانه ای بدانیم هر کدام از آنها بـه چنـد طایفـه بزرگ تقسیم می گردند و سپس هر طایفه خود به تیره های متعدد، هر تیره به چنـد " تـش" و هـر تش به چند " کربو" (اولاد) و هر کربو به چند خانوار تقسیم می‌گردد.

ایل– طایفه– تیره– تش– کربو(اولاد)– خانوار

واحد مسکونی خانوار عشایری سیاه چادر است و چند خانوار که در کنار هم در سیاه چادر هـا زنـدگی می کنند یک "مال" را تشکیل می دهند، سیاه چادرها را " بهون" نیز می نامند که بـه نـام رئـیس خانوار خوانده می شود (صفی نژاد، ۱۳۶۸ :۱۱۲).

دامداری

تعلیف دام اشتغال اصلی کوچ نشینان بختیاری است. گوسفند و دام های شاخدار، منبع اصـلی ثـروت آن هاست. دامداری در رابطه مستقیم با کـوچ نـشینی روی زمـین هـای مـشترک ایـل انجـام مـی گیرد(دیگار،۴۵:۱۳۶۶).

کوچ و علل آن

کوچ بختیاری ها به خاطر عوامل اکولوژیکی متفاوت کوهستان (منطقه ییلاقی) و دشت (منطقه گرمسیری) صورت می گیرد و از انواع عمودی است. عامل اصلی مهاجرت های فصلی طایفه ها از گرمسیر به سردسیر و بالعکس جستجوی علف است. (امان اللهی بهاروند،۱۳۶۷:۴۹).

عامل روانشناسی نیز به نوبه خود سهمی در به حرکت درآوردن طایفه از این سو به آن سوی زاگرس دارد. روزی که ایل به سوی سردسیر یا گرمسیر حرکت می کند، کسانی که به علت نداشتن حیوان بارکش مجبور به ماندن هستند شوری حسرت بار در دل خود احساس می کنند(همان:۴۹).

ایل راه

طوایف مختلف بختیاری برای رسیدن به گرمسیر و سردسیر مسیرهای مختلفی را می پیمایند که به ایل راه موسوم است.آنان دارای سه ایل راه هستند، که طولانی ترین آنها متعلق به چهارلنگ ها است، طول راه حدود ۴۴۴ کیلومتر است که از چنارود در سرحد آغاز شده به سردشت گرمسیری می رسد، مدتی که چهارلنگ ها این فاصله را می پیمایند بین ۲۷ تا ۴۰ روز است (صفی نژاد،۱۳۶۸ :۱۳۲).

نقد و بررسی آثار

الف: "علف"

نویسنده: مارگرت هریسون

کارگردان: مریان سی. کوپر و ارنست بی. شودزاک

تهیه کننده: آدولف زوکر و لس ل. لسکی

سیاه و سفید، صامت،۳۵میلی متری،۷۰دقیقه

محصول:۱۹۲۵، آمریکا

علف توسط سه آمریکایی به نام های مریان سی کوپر، ارنست بی شودزاک، و مارگرت ای هریسون ساخته شده است؛ افرادی که کاوشگرانی جسور، ماجراجویانی ضد شوروی، از اعضای ارتش آمریکا یا سرویس های اطلاعاتی آن، روزنامه نگارو فیلمساز بودند.

فیلم "علف" کوچ طایفه باباحمدی ایل بختیاری را از قشلاق به ییلاق به تصویر می کشد. حرکت پنجاه هزار زن و مرد و کودک بختیاری به همراه دام هایشان که برای رسیدن به علف در

آن سوی دامنه های زردکوه، مشقت عبور از رودهای خروشان، دره های خطرناک و قله های پربرف را به جان می خرند.

در پنجم ژوئن ۱۹۲۴، مریان سی. کوپر و ارنست بی. شودزاک با همکاری مارگریت هریسون که با زبان فارسی آشنایی داشت به ایران آمدند و از کوچ طایفه بابا احمدی و ایل بختیاری فیلم گرفتند. آن ها نخستین گروه فیلمسازی آمریکایی بودند که با سفارش نامه کتبی ایل بیگی بختیاری(امیرجنگ) و حیدرخان(رئیس ایل باباحمدی) اجازه یافتند همراه ایل از زردکوه بختیاری عبور کنند و در مدت چهل و شش روز از کوچ ایل فیلم بگیرند(بهارلو،۲۲:۱۳۷۹).

نکته ای که بیش از هرچیز در آثاری که به نقد و بررسی "علف" پرداخته اند به چشم می خورد، نگاه حماسی سازندگان آن به مقوله کوچ است. نگاهی که از بار علمی و مردم نگارانه فیلم می کاهد. در کتاب " تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷" چنین آمده:

" علف همچون آثاری از این دست که دیگرا ن راجع به ایران ساخته اند، خالی از اشکال نیست چرا که بی اطلاعی کوپر از زندگی ایلی و توجه زیادش به حماسه پردازی و ضبط جالب ترین پدیده ها موجب شده است که در علف شاهد تداوم عادی رویدادهای زندگی ایلی نباشیم." (مهرابی،۲۶۲:۱۳۶۸).

کتاب " سینمای قوم پژوهی"، "علف" را فیلمی خوش ساخت می داند که تنها در طرح یک موضوع مردم شناسانه موفق است. مؤلف " علف" را فیلمی می داند که بیشتر به ظاهر مراسم و آیین های ایل بختیاری پرداخته و در باب مطالعات مردم شناسانه از جمله شیوه های معیشتی، امور روزانه و علت تاریخی حرکت ایل بحث زیادی به میان نمی آورد(عادل۱۳۷۹: ۱۷۲و۱۷۳).

نادر افشارنادری در مجله " فرهنگ و زندگی" بیان می دارد که کوپر زیر نفوذ مردم نگاری عصر خود، بدون مطالعه قبلی درباره کوچ و آگاهی از زندگی عشایر و ساخت ایلی به ساخت فیلم پرداخت(افشار نادری، زمستان ۵۲ و بهار۵۳ :۲۹).

گرچه این انتقاد بر فیلم وارد است اما باید توجه داشت که خود کوپر هیچگاه ادعای خلق فیلمی مردم نگارانه نداشته است. هدف او ساخت فیلمی در زمینه جغرافیای انسانی بوده است. او در کتاب خود "سفری به سرزمین دلاوران" چنین می نویسد:

" صنعت سینما اکنون در تحصیل جغرافیای انسانی اهمیت روزافزونی کسب نموده است و در پیکاری که انسان به خاطر حفظ بقا، علیه طبیعت می کند، فیلمبرداری با وسایل متعددی که در اختیار دارد و دائما در حال تکامل است، می تواند وقایع طبیعی جغرافیایی را که در سرتاسر زمین در جریان است ضبط و حفظ کند."(کوپر،۱:۱۳۴۴) با این حال فیلم، با موضوع برگزیده خود در زمره آثار مردم نگارانه نیز قرار می گیرد.

"علف" دارای دو پیرنگ مبارزه است : یکی جستجوی فیلمسازان به دنبال مردمان « فراموش شده » و دیگری کوچ مردمان طایفه با هزاران راس حیوان در اقلیمی دشوار وسخت. نخستین پیرنگ، در آغاز فیلم طرح می شود و یک سوم طول فیلم را اشغال می کند؛ در حالی که پیرنگ دوم، بقیه فیلم را در بر می گیرد. شودزاک و کوپر اساسا برای فیلمبرداری از مهاجرت قبایل کرد در ترکیه برنامه ریزی کرده بودند، زیرا کردها دارای « جالب ترین لباس ها وآداب ورسوم » بودند و از لحاظ تصویری در سرزمینی بسیار زیبا و فتوژنیک می زیستند.در واقع، "علف" مانند یک فیلم سینمایی دوره ابتدایی سینما شروع می شود که مسافران جسور را مثل بازیگران در نمای درشت نشان میدهد، تصاویری که در پشت استودیو آستوریای پارامونت فیلمبرداری شده و در آن مسافران به یکدیگر ویا به دوربین می نگرند. پس از این مقدمه، هریسون تنهاعضو این هیئت است که در برابر دوربین ظاهر می شود. چنین ارجاعی به خود به اثبات مستند بودن فیلم کمک کرد و در عین حال از طریق تمهید روایی جستجو برای یافتن ایل و حضور هریسون در برابر دوربین، برای مخاطبان غربی یک دنیای روایی لذت بخش و چهره هایی که با آن ها احساس نزدیکی و همدردی کنند، فراهم آورد(نفیسی، ۵:۱۳۸۷ و ۶).

در اوایل سال های ۱۹۲۰ توجه فراوانی به مشرق زمین وجود داشت و مفاهیم شرق شناسانه استعماری به طور گسترده در فیلم های داستانی ای چون " عرب" اثر سسیل بی. دِمیل (۱۹۱۵)، " قسمت" اثر لوئی گاسنیه (۱۹۲۰)، و " عرب" اثر رکس اینگرام (۱۹۲۴) جریان داشت. ایرانی که موضوع مورد مطالعه بسیاری از مستند های سیاحتگران غربی قرار گرفته ، عرب نیست بلکه کشوری غیر سامی و در عین حال اسلامی واقع در خاورمیانه است. در نتیجه، بازنمایی های سینمایی از ایران از یک طرف از گفتمان های شرق شناسانه استعماری در باره اعراب و مسلمانان پیروی میکنند و از طرف دیگر برای آنها مساله می آفرینند. در بسیاری موارد " علف" در آن واحد خود را وارد این گفتمان ها میسازد و آنها را زیر سوال میبرد(همان۲:).

در آغاز فیلم به آریایی های نخستین – پدران مردمان مغرب زمین– اشاره می شود که از آسیا سربرآورده اند. در میان نویسی از این فیلم چنین مضمونی مطرح می شود:

Long sages have told us how our forefathers, The Aryans of old, rose remote in Asia and began conquest of earth, moving ever in the path of the sun.

هم نژادی بختیاری ها و غربی ها در طول فیلم با تأکید بر سفیدی پوستشان و بور بودن کودکانشان پیش از این که زیر آفتاب سوزان دیارشان به تیرگی بگرایند یادآوری می شود.

تبعیض نژادی نسبت به طوایف ایرانی در فیلم " علف" برخوردی پیچیده تر و بخشنده تر از سایر نژادها می یابد. پیچیده تر از این لحاظ که بازنمایی طایفه بابا احمدی در خاطرات چاپی

هریسون و کوپر به طور مشخص با بازنمایی این طایفه در فیلم تفاوت دارد و صدور یک نظریه یکپارچه ایدئولوژیک در باره طایفه را نا ممکن می سازد. هریسون می نویسد که به واقع هیچ چیز باشکوهی در باره تلاش آنها برای زندگی وجود نداشت. کوپر نیز اغلب از بختیاری ها ستایشی به عمل نمی آورد و آنان را چادرنشینان وحشی وایلات بربر می نامد. علیرغم این ارزیابی منفی، هر دوی آنها طایفه بابا احمدی و رئیسش را به خاطر شجاعت، بردباری، و ابتکاراتشان ستوده اند(هریسون،۱۹۳۵:۶۱۷ و کوپر،۱۹۲۵:۹). سازندگان در فیلم " علف" بر جلوه عمومی شجاعت و توان طایفه تاکید ورزیده اند و در حمایت از آن شواهد مستند فراوان ارائه می نمایند. شکاف ایدئولوژیک بین نگاه شخصی و عمومی به طایفه را در شکاف درون–متنی دیگر، یعنی بین تصاویر تحسین انگیز و میان نویس های تحقیر آمیز، هم می توان کشف کرد(نفیسی،۱۳۸۷:۱۳).

سازندگان فیلم، دیار بختیاری ها را سرزمینی ناشناخته می خوانند که مردمانی فراموش شده در آن جا می زیند. در میان نویس فیلم چنین آمده است:

Two men and a woman sought and found the forgotten people…
But we must push on to an unknown land where lives a forgotten people.

مردمانی که زندگی باستانیشان با قبایل، چادرها و گله ها زندگی مردمان سه هزار سال پیش را تداعی می نماید.

We know them by the ancient life of tent and tribe and herd, the life of three thousand years ago.

شخصیت های اصلی فیلم حیدرخان، رئیس قبیله و پسرش لطفی هستند. گرچه فیلم در ارائه تصویر ملموسی از آن ها ناتوان است. در سراسر فیلم حتی یک نمای درشت از حیدرخان به چشم نمی خورد. استفاده ازنماهای نزدیک و پرداختن هرچه بیشتر به این شخصیت ها می توانست در افزایش بار دراماتیک فیلم و حس همذات پنداری مخاطب مؤثر واقع شود.

فیلم بلافاصله وارد مقوله کوچ می شود. میان نویسی از زبان حیدرخان عنوان می دارد که علف های مراتع رو به اتمام است و موسم کوچ ایل فرا رسیده است. سپس شاهد صحنه هایی هستیم که در آن زنان و مردان به مناسبت کوچ می رقصند و چوب بازی می کنند و این چنین مقدمه کوچ را جشن می گیرند. اما آن چنان که نادر افشارنادری بیان می دارد، این صحنه ها بدون توجه به نظام مرتبط و متداوم پدیده ها در فیلم به نمایش در می آین:

" علف به نظام مرتبط و متداوم پدیده ها توجه نکرده است...برای مثال رقص و چوب بازی و سوارخوبی از پدیده های عروسی است و عروسی عشایر بیشتر در گرمسیر و گاهی در سردسیر

صورت می گیرد و هرگز اتفاق نمی افتد کـه بـه هنگـام کـوچ، خـانواده ای عروسـی راه بینـدازد." (افشارنادری،زمستان ۵۲ و بهار۵۳ :۲۹).

مهمترین سکانس فیلم، عبور از رود کارون است که با حماسه پردازی هرچه تمـام بـه نمـایش در می آید. عبور از رودی عظیم و پرعمق بدون پل و بدون قایق. آنان در حالی که خانه و زندگیشان را بر دوش دارند و پوست بز را قایق خود ساخته اند از آب های خروشان کارون به همراه هزاران رأس دام خود عبور می کنند.

به اعتقاد اریک بارنو، مورخ آمریکایی سینما، این سکانس یکی از تماشایی ترین سـکانس هـایی است که تا کنون به فیلم درآمده است(بارنو،۱۳۸۰:۸۵).

کوچ با عبور از دامنه های پر از برف و یخ زردکوه ادامه می یابد. زنان و مردانی کـه بایـد بـا پـای برهنه بدون هیچ نقشه ای، کوه ها و صخره های پر از برف را بشکافند و به پـیش رونـد. (نقـل بـه مضمون یکی از میان نویس های فیلم).

فیلمبرداری شودزاک، به ویژه هنگامی که انسان ها در برابر ستیغ کوه ها، دره های وسیع، و آبهای خروشان به تصویر کشیده می شوند، جذاب، نمایشی و نفس گیر است.

ایل پس از تلاشی طاقت فرسا به قله زردکوه نزدیک می شود. " زردکوه فتح می شـود." (میـان نویس فیلم). این میان نویس به تصویر لطفی دیزالومی شود که پیروزمندانه با شادی از بالای قله به پایین می نگرد. " آنان به سرزمین علف، سرزمین شیر و عسل، رسیده اند." (میان نویس فیلم).

فیلم به دلیل نمایش فقر حاکم بر عشایر و مسلح بودن گروهی از آن ها که با سیاست هـای دولـت مبنـی بـر آرام کـردن عـشایر و بهبـود زنـدگی مـردم منافـات داشـت، در ایـران توقیـف شـد (بهارلو،۱۳۷۹:۲۲).

هنگامی که متفقین ایران را اشغال و رضا شاه را در سال ۱۹۴۱ مجبور به تبعید کردند، فیلم علـف هم سرانجام به نمایش در آمد. اما "علف" دیگر آن فیلم آمریکاییِ صـامت نبـود، بلکـه نـسخه ای چهل دقیقه ای و ناطق بود (احتمالا توسط بی بی سی تهیه شده بود) که موسـیقیِ "شـهرزاد" اثـر نیکلای ریمسکی کورساکف(۱۸۸۸) و یک گفتار فارسی روی آن گذاشته شده بود. محقـق مـشهور، مجتبی مینوی، خودش گفتار را نوشت و خواند و به جای میان نویس های قوم مدار اصلی، گفتمانی ایران دوستانه و ملی گرایانه فراهم آورد(نفیسی، ۱۳۸۷ : ۱۸).

مهمترین مؤلفه ای که از بار علمی"علف" می کاهد، میان نویس های آن است. کاربرد جمله های تعجبی و انشایی در صحنه هایی که به عنوان مثال شتران در برف حرکت مـی کننـد (Camels in the snow!) یا جملاتی که از زبان حیوانات فیلم بیان می شود، گویای این مطلب است.

شرکت پخش کننده فیلم اعتقاد داشت که " علف" برای بیرون آمدن از حالت یک مستند کسالت آور به میان نویس هایی دراماتیک و مهیج نیاز دارد. بدین ترتیب تصاویر و میان نویس هـای فـیلم،

متنی دوپاره به وجود آورده اند. در حالی که تصاویر، کم و بیش موثق اند و بر شجاعت و توان طایفه صحه می گذارند، میان نویس ها اغلب قوم گرا، شرق شناسانه استعماری، از جنبه روایی دست کاری شده و نمایشی هستند. هرچند در خود فیلم نیز مردمان ایل، سه بار شیء سازی می شوند: نخست به عنوان سوژه نگاه هریسون، دوم به عنوان سوژه نگاه دوربین و سوم در صامت بودنشان، چرا که هیچ کلامی جز فریاد کلیشه ای و مکرر " یاعلی" از آن ها نقل نمی شود وهیچ گفتگویی بین آن ها رد و بدل نمی شود (نفیسی،۱۳۸۷: ۱۱-۱۴).

در میان نویس های فیلم، ایلیاتی ها بارها مردمانی فراموش شده خوانده می شوند و هریسون، شودساک و کوپر در نقش قهرمانانی ظاهر می شوند که این مردمان را کشف می کنند. به نظر اریک بارنو، تأکید نهایی فیلم بر قدرت تحمل طایفه نیست بلکه بر دستاورد قهرمانانه فیلمسازان آن است (بارنو،۱۳۸۰:۸۵).

نمایش این فیلم در کشورهای غربی به ویژه در شهر های بزرگ فروش گیشهٔ خوبی به همراه داشت و برخورد منتقدین با فیلم نیز به طرز شگفت آوری مثبت بود(نفیسی، ۱۳۸۷ : ۱۶ و ۱۷).

ب: "گوسفندها باید زنده بمانند (قوم باد)"

نویسنده: دیوید کوف

کارگردان: آنتونی هوارث

تهیه کننده: آنتونی هوارث و دیوید کوف

رنگی،۳۵میلی متری،۱۰۴دقیقه.

محصول:۱۹۷۶، آمریکا

اطلاعات چندانی از زندگینامه آنتونی هوارث در دست نیست. او علاوه بر فیلمسازی مستند در زمینه عکاسی نیز فعالیت داشته است. هوارث مستندهای زیادی را برای تلویزیون و سینما تهیه و کارگردانی کرده است که در گلدن گلاب و اسکار نامزد دریافت جایزه شده اند. فیلم " گوسفند ها باید زنده بمانند" (۱۹۷۶)، در اسکار سال ۱۹۷۷، به عنوان نامزد بهترین فیلم مستند برگزیده شد(www.theordinaryroad.org).

فیلم "گوسفندها باید زنده بمانند"(قوم باد)، سرگذشت طایفه بابادی یکی از ایلات بختیاری است که بخش عمده آن به کوچ آنان از قشلاق در دشت های خوزستان به ییلاق در ارتفاعات زردکوه پرداخته است. اساس فیلم مصاحبه های رسمی و غیر رسمی کارگردان فیلم با جعفر قلی رستمی، کلانتر طایفه بابادی است.

اولین نماهای فیلم زنان و مردانی را نشان می دهد که سوار بر اسب به دوربین می نگرند و در پیش زمینه تصویر، شیرهای سنگی مقبره هایی به چشم می خورد که از گذشته باستانیشان حکایت

می کند. گفتار فیلم، بختیاری ها را آخرین بازمانده های زندگی کوچ نشینی می خواند کـه از سـالیان بسیار دور تا کنون در میان کوه ها، همچون باد در حرکت بوده اند(نقل از گفتار فیلم).

فیلم پس از معرفی موقعیت جغرافیایی سرزمین بختیاری، به موسم و مسیر ییلاق و قشلاق آن هـا می پردازد.

در سکانس بعدی، شخصیت اصلی فیلم، جعفرقلی رستمی، رئیس طایفه بابادی به بیننده معرفی می شود. او بر خلاف حیدر خان فیلم "علف"، شخصیتی رها شده نیست بلکه در سراسر فیلم بـه عنـوان کلانتر ایل حضوری پر رنگ دارد و حس همذات پنداری مخاطب را بر می انگیزد.

فیلم "گوسفند ها باید زنده بمانند" جدا از ارزش های مردم نگارانه اش، از عنصر درام نیز به خـوبی بهره برده است. فیلم تنها به تصویر کشیدن کوچ ایل بسنده نمی کند بلکه در جای جـای آن، آداب و رسوم و فرهنگ آنان را نیز به تصویر می کشد.

در سکانس مربوط به عروسی، دختری را به اجبار به عقد جوانی در می آورند. در حـالی کـه بـستگان این ازدواج را جشن گرفته اند، نمای بسته کودک گریانی را می بینیم که بـه طـور ضـمنی بـه وجـه دوگانه این ازدواج اجباری اشاره دارد. درمیان زاری و شیون عروس، او را بـر اسـب مـی نـشانند و از خانواده اش جدا می کنند.

کوچ عظیم ایل بختیاری در پی یک نیاز، علف، شکل می گیرد. این مسئله ای است کـه ماننـد فـیلم "علف" بارها بر آن تأکید می شود.

فیلم با نگاهی صمیمانه مردمانی را به تصویر می کشد که هرچند از کوچ خسته شده اند و وسوسـه یکجا نشینی در دلشان قوت می گیرد، با این حال هنوز هم به کوچ خود ادامه مـی دهنـد. گرچـه در این راه هرساله تعداد زیادی از بستگان و یا گله و دام خود را از دست می دهند. آنان با اینکه قـسمت اعظم نیاز گوشت کشور را تأمین می کنند، خود همیشه متضرر بوده انـد و در فقـر و نـا بـه سـامانی زیسته اند.

عبو از رود بازفت، یکی از طولانی ترین سکانس های فیلم است که بـه گونـه ای حماسـی بـه آن پرداخته می شود. نگاه سازنده فیلم در این سکانس متأثر از فیلم " علف" است.(عبـور از رود کـارون در فیلم " علف" نیز با همین پرداخت، به تصویر در می آید.)

هوارث در مورد زمان کوچ(از قشلاق به ییلاق) و مسیر کوچ، متأثر از کوپر اسـت.همچنـین برخـی صحنه ها همچون صحنه ای که دختربچه ای، گوساله ای را در کوه به دوش می کشد و زنـانی کـه به ریسیدن پشم و خمیر کردن آرد مـشغولند، متـأثر از فـیلم "علـف" اسـت(نقـد و بررسـی فـیلم " گوسفندها باید زنده بمانند" در برنامه تلویزیونی "مستند چهار"،۱۳۸۶/۴/۳، شبکه۴سیما).

در ذکر ارزش های شیوه فیلمسازی هوارث در صحنه های دلهره آور فیلم باید این نکته را یادآور شد که دوربین در همه حال با یک زاویه دید با موضوع طرف نمی شود.: بسیاری اوقـات روی سـه پایـه

است،گاه روی دست است،، گاه از نزدیک و گاه هم از دور در حال نظاره کردن اتفاقات بعضا دردناکی است که روی می دهد.

گرچه ادبیات به کار رفته در " گوسفندها باید زنده بمانند" با فیلم های مردم نگاری فاصله دارد و آن را به فیلمی شاعرانه نزدیک می کند(مصاحبه با ورهرام،۱۳۸۸/۹/۵)؛ اما برخورد سازنده فیلم با موضوع کوچ به منزله یک مقوله مردم شناسی، آن را از تحلیلی نسبتا مؤثر و بنیادی برخوردار می سازد. راویان فیلم که از خود ایلات هستنددر بخش هایی از گفتار فیلم به بیننده کمک می کنند تا درک عمیق تری از موضوع اجتماعی کوچ ایلات و مسائل پیرامون آن به دست آورد(عادل، ۱۷۳:۱۳۷۹ و۱۷۴).

فیلم " گوسفندها باید زنده بمانند" شهرت زیادی در خارج از ایران کسب کرد و در سینماهای متعددی در آمریکا به نمایش گذاشته شد. سازمان سخن پراکنی بریتانیا نیز آن را از شبکه سراسری خود پخش کرد(نفیسی،۳۱۴:۱۳۵۷).

ج: "شقاق سوزان"

کارگردان و نویسنده: هوشنگ شفتی

تهیه کننده: سازمان سمعی و بصری هنرهای زیبای کشور، اداره کل تولید فیلم

رنگی،۳۵میلی متری،۲۴دقیقه

محصول:۱۳۴۱

هوشنگ شفتی که تحصیلات اولیه خود را در کلاس های آزاد گروه دانشگاه سیراکیوز در تهران به پایان رساند، تحصیلات سینمایی اش را در دردانشگاه ایندیانای آمریکا پی گرفت. شفتی در بازگشت از آمریکا در مرکز سینمایی اداره کل هنرهای زیبای کشور به ساختن فیلم می پردازد؛ و با نخستین فیلمش به نام "شقایق سوزان"(۱۳۴۱)، توجه جهانیان را به خود جلب می کند. "شقایق سوزان" در جشنواره برلین در سال ۱۳۴۲ موفق به ربودن جایزه خرس نقره ای می شود، فیلمی که پس از چهل و دو سال از ساخته شدن علف یک بار دیگر به کوچ ایل بختیاری می پردازد.

"شقایق سوزان"، زندگی عشایر بختیاری و کوچ چادرنشینان از قشلاق به ییلاق را به تصویر می کشد.

در مورد این فیلم در مجله" فیلم وزندگی" چنین آمده است:

" به تناسب سادگی شکل زندگی، فیلمساز جوان " شقایق سوزان" آقای هوشنگ شفتی، فرمی ساده برای اثر خود برگزیده است که در عین حال به وضعی نهفته و زیرکانه ریتم زندگی ایل و کوچ آن ها را دنبال می کند، در لحظات برخورد با موانع و تلاش های جسمانی حاد و شدید، دوربین بی قرار و پر جنب و جوش می شود(صحنه عبور مردان و گوسفندان از رودخانه از زیباترین – و در عین حال

ساده – و پرالتهاب ترین لحظه های این اثر جالب است). – جا به جا، در خلال تداوم مضمون فیلم– که حرکت و کوچ باشد– لحظاتی سمبلیک که یادآور اشکال دیگر زندگی ایل باشد، زندگی درونی آنها، عواطف ساده شان، شادی ها و رقص ها و پایکوبی ها گنجانده شده– این لحظه های به اصطلاح خارج از ریتم در عین حال در قالب خود، در شکل انتزاعی خود حاوی محتوی دینامیکی هستند که همین آن ها را به ریتم کلی فیلم پیوند می دهد."(مجله فیلم و زندگی، شماره ۷).

"شقایق سوزان" از ساختار سینمایی نسبتا منسجمی برخوردار است، ساختاری که بخشی از استحکام و موفقیت خود را مدیون عامل صدا است. شیوه بیان رخداد ها به گونه ای است که بر بستری از کوچ و آهنگ پر شتاب آن، در لحظه هایی به صحنه هایی از فعالیت روزانه ایل کات می شود؛ صحنه هایی که در آن زنان را مشغول دوشیدن شیر گوسفندها، بافتن قالی ویا پختن نان نشان می دهد. مردان نیز در یکی از صحنه های فیلم، در حین چیدن پشم گوسفند نمایش داده می‌شوند.

فصل عبور از رود کارون به تفصیل و با ابهت خاصی به تصویر کشیده شده است. گرچه نگاه حماسه پردازانه شفتی در این سکانس به پای " علف" نمی‌رسد.

در میان فیلم هایی که پیرامون بختیاری ها ساخته شده، شاید "شقایق سوزان" تنها فیلمی باشد که چرخه زندگی آنان را نه تنها از قشلاق به ییلاق، بلکه بالعکس نیز به تصویر کشیده است.

در گفتار انگلیسی فیلم به مانند فیلم "علف" به ریشه هزاران ساله زندگی کوچ نشینی بختیاری ها و مبدأ و منشأ آریایی آن ها اشاره می شود.

به لحاظ ارزش های مردم نگاری، فیلم به رغم آن که سند گرانبهایی از کوچ ایل بختیاری از آن دوره به دست می دهد؛ و نیز ستایش بیگانگان و درخشش در جشنواره برلین که در آن موقع برای سینمای ایران کار کم ارجی محسوب نمی شود؛ از ارزش چندانی برخوردار نیست. چرا که همه رخدادهای برابر دوربین را نه با دقت، دانش وتیزبینی یک مردم شناس که با نگاه یک گزارشگر نگریسته است. در صحنه ای از فیلم با نمایش سوار خوبی و تیراندازی مردان در طی کوچ رو به رو هستیم، مواردی که به جشن عروسی اختصاص دارد؛ در حالی که عشایر بختیاری هیچگاه در طی کوچ به برپایی عروسی اقدام نمی ورزند.

شهاب الدین عادل جوایز متعدد" شقایق سوزان" در جشنواره های خارجی را به دلیل جنبه های سیاحتی این فیلم می داند. به باور وی گاهی اوقات دقت و موشکافی فیلم "علف" نسبت به تصاویر ساده و پیش پا افتاده "شقایق سوزان"، باعث تأمل در هویت فرهنگی سازنده ایرانی و اثر مورد بحث می شود (عادل،۱۳۷۹:۱۷۳).اما از حق نباید گذشت که این فیلم در مقام یکی از نخستین فیلمهای رنگی مستند درباره ایل کاری به یاد ماندنی است(تهامی نژاد،۱۳۸۱ : ۸۳ و ۸۴).

د: " بلوط"
کارگردان و نویسنده: نادر افشارنادری
تهیه کننده: مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی دانشگاه تهران
رنگی،۱۶میلی متری،۳۰دقیقه
محصول:۱۳۴۷

نادر افشار نادری پس از دریافت مدرک دکترای مردم شناسی(۱۳۴۳) از دانشگاه سوربن فرانسه، به ایران آمد و در دانشکده ادبیات به تدریس درس اتنولوژی پرداخت. در سال ۱۳۴۶، نوبت به اجرای طرح مطالعه جامع اجتماعی ایلات کهکیلویه رسید. در این طرح پژوهشی، ۱۲پژوهشگر زن و مرد به سرپرستی نادر افشارنادری با پراکنده شدن در ایل های مختلف منطقه، یکایک آن ها را مورد پژوهش قرار دادند. این امر مقدمه ای بر ساخت "بلوط" (۱۳۴۷) شد(امامی،۱۳۸۵: ۷۹ – ۸۲).

درونمایه اصلی فیلم، آماده سازی بلوط برای تهیه نان است. با این حال کوششهایی صورت گرفته تا زندگی روزمره مردمان ایل، با تأکید بر تقسیم کار در طول فصلهای پائیز، زمستان، بهار ترسیم شود (تهامی نژاد،۸۵:۱۳۸۱). فیلم مراحل مختلف آماده سازی بلوط را برای تهیه نان تشریح می کند و نشان می دهد چگونه قسمت اعظم بار انجام آن برعهده زنان است(نفیسی،۳۱۶:۱۳۵۷).

فیلم "بلوط" در نسخه فارسی، فاقد گفتار متن است و مخاطب برای درک آن، به جزوه راهنمایی نیاز دارد که روشنگر پاره ای اطلاعات باشد.

در عنوان بندی فیلم، میان نویسی می آید که سال ساخت فیلم را۱۹۶۰عنوان می کند. ظاهرا باید پذیرفت که فیلم در این سال یعنی سال۱۳۳۹خورشیدی ساخته شده است. ولی همانطور که محمد تهامی نژاد نیز تصریح می کند؛ نمایش فقر مردم بهمئی در فیلم عاملی می شود تا مقامات ممیزی بر آن شوند تا به گونه ای صحنه ها به نمایش درآید که زمان آن به قبل از رفرم ارضی شاه منتسب شود(امامی، ۱۳۸۵ : ۸۲ و ۸۳).

در " بلوط" –جز یک بار– هیچ وقت به فرد نزدیک نمی شویم(نمایی که پیرمرد چپق چاق می کند). در عوض می بینیم سازمان اجتماعی مثل ساعت کار می کند .در چنین نظمی، فرد اهمیت ندارد و در جمع معنا یافته است(تهامی نژاد، ۱۳۸۱ : ۸۷).

فیلم " بلوط" در زمینه مردم نگاری از پیشینه پژوهشی بسیار بالایی برخوردار است.؛ پژوهشی که نه برآمده از کار یکی دو نفر، که حاصل کار تیمی از مردم شناسان مجرب در زمانی نسبتا طولانی است. این پژوهش از هر نظر می تواند شایسته اطلاق صفت حرفه ای باشد.

الویا رسترپو همسر پیشین افشار نادری در گفتگو با ناصر فکوهی می گوید:

" ما در طول یک سال(نخستین سال اقامت من در ایران) (۱۹۶۶)،به دیدار اکثر عشایر ایران رفتیم: عشایر ترکمن، شاهسون، کرد، بلوچ، بختیاری، لر چه در خود لرستان و چه در کهکیلویه و بویر احمد .

در طول این سفرها تعداد بی شماری عکس می گرفتیم و برای این کار تنها از یک دوربین لایکای قدیمی برخوردار بودیم.... ما از همه خواسته بودیم که هر اطلاعی درباره فعالیت های مربوط به تهیه نان بلوط به دست می آوردند به ما خبر دهند. "(فکوهی، ۱۳۸۷ : ۳۲۱- ۳۲۴).

تأکیدی که بر دست، پا، چهره، نوع لباس، ابزار کار، نحوه فرآوری بلوط و تقسیم کار در فیلم صورت می پذیرد، آن را هر چه بیشتر به فیلم های موفق مردم نگاری نزدیک می سازد. موضوع فیلم تهیه نان از بلوط است اما این امر در بافت اجتماعی آن منطقه تعریف می شود. بیننده در پس زمینه این موضوع با ساختار اجتماعی زندگی ایلی آشنا می گردد.

مشخصه فیلم " بلوط" وابستگی اش به مونوگرافی است. همان خواستی که غالب مردم شناسان از سینما دارند .یعنی فیلم به تنهایی، جوابگوی تمام پرسشها نیست. برای مثال از طریق فیلم در نمی یابیم که نظام و نحوه بهره برداری از درختان بلوط چیست؟ شروع فیلم در کدام ماه سال است. اما جزوه توضیح می دهد" میانه پاییز- بعد از جمع آوری بلوط- زن و مرد به کندن پوست خارجی بلوط می پردازند. اواخر پائیز زمین را شخم می زنند و گندم می کارند."(تهامی نژاد، ۱۳۸۱ : ۸۶).

ولی باید گفت که "بلوط" با کاستی های سینمایی متعددی روبه رو است. نخست فقدان یک نقطه گذاری سینمایی به نحوی که روابط ساختاری صحنه و سکانس های فیلم از تعیین بیش تری برخوردار شود .در عین حال در برخی از صحنه ها چنان مناسبات نما و صحنه های فیلم برهم می خورد که درک آن برای مخاطب دشوار می شود. به طور مثال آوردن صحنه هایی از برپایی سیاه چادر و تأکیدی که بر طبیعت سبز و خرم و گل های شقایق می شود، این تصور را برای مخاطب پیش می آورد که کوچ به پایان رسیده است .حال آن که نمایش مجدد کوچ، با آن گستردگی تنها می تواند دلالت بر تطویل بی رویه صحنه قبلی داشته باشد. قاب بندی های فیلم از استحکامی در خور برخوردار نیستند و عناصر دیداری درون کادر به گونه ای زیبا و چشم نواز سازماندهی نشده اند. (امامی، ۱۳۸۵ : ۹۴).

افشار نادری در فیلم "بلوط" با توجه به موضوع برگزیده خود می توانست از قابلیت های نهانی بیشتری در راستای جذابیت فیلم بهره برد. به عنوان مثال می توان به عبور ایل از رود مارون اشاره کرد که علی رغم جذابیت سینمایی اش تنها در سه نما به نمایش در می آید.

موضوع اصلی فیلم و عنوان آن "بلوط" است؛ اما موضوع در یک سوم پایانی فیلم گم می شود و بیننده اثری از آن نمی بیند. گرچه افشار نادری با گزینش این موضوع در پی آن بوده است تا در پس زمینه فیلم، ساختار اجتماعی و زندگی مردمان ایل را به تصویر بکشد؛ اما گنجاندن تمامی این مطالب در فیلم، انسجام آن را بر هم زده است.

در پایان می بایست به یکی دیگر از وجوه پنهان فیلم اشاره کرد؛ نمایش فقر در بلوط به نحو تأثیرگذاری مطرح است ؛ نمایشی که با اعتراضی اجتماعی نیز همراه است. خانه های مخروبه و بسیار

ساده، پارگی لباس زنان، پابرهنگی مردمان و چهارپایان نحیفی که می بایست سنگینی کشیدن خیش را تحمل کنند همگی بر این فقر گسترده دلالت دارد.. او به موازات طرح فقر مردم بهمئی در پایان فیلم، با نشان دادن شعله های گاز دشت بلوط اعتراضی را مطرح می کند ؛ اعتراض به هدر رفتن ثروت کلانی که می تواند در صورت بهره برداری درست از منابع طبیعی، زندگی پیشرفته ای را همراه با امکانات و آسایش برای مردم نقاط مختلف ایران فراهم کند (امامی،۱۳۸۵:۹۶).

ذ: "تاراز"

کارگردان، تهیه کننده و نویسنده: فرهاد ورهرام
رنگی،۱۶میلی متری،۷۰دقیقه
محصول:۱۳۶۶

فرهاد ورهرام متولد۱۳۲۷ در بروجرد و فارغ التحصیل رشته سینما از مجتمع دانشگاهی هنر است. اوایل سال ۱۳۵۷، ورهرام با استفاده از بورسیه ای که افشارنادری برای او تدارک دیده است به فرانسه می رود. او سه ماهی در فرانسه اقامت دارد؛ ولی به دلیل اوج گیری رخدادهای انقلاب به ایران باز می گردد و فیلمسازی را به صورت حرفه ای پی می گیرد(امامی،۱۳۸۵: ۱۸۶ – ۱۹۶).

فیلم " تاراز"(۱۳۶۶) کوچ چند خانوار بختیاری، از قلمرو شرقی استان خوزستان تا زردکوه در استان چهار محال بختیاری را به تصویر می کشد. " تاراز" نام مسیری است که همه ساله بخشی از عشایر بختیاری از گرمسیربه سردسیر و از سردسیر به گرمسیر می پیمایند. این فیلم به مراحل سه گانه زندگی این عشایر در فصل پاییز، زمستان و بهار می پردازد (مهرابی،۱۳۷۵:۱۱۲).

ورهرام در آغاز فیلم، با ارائه تصاویری از فیلم " علف" (۱۹۲۵)، به پیشینه بازتاب کوچ ایل بختیاری در سینمای مستند جهان و نیز علت کوچ که همان تعلیف است؛ اشاره می کند.

او۶۳ سال پس از ساخت " علف" و کوچ کوپر با طایفه بابااحمدی، جهت مطالعه تغییر جمعیت کوچ نشین، امکانات معیشت ایل، تغییر ساختار سازمان ایلی و وضعیت علوفه و دام آن ها، از الگوی فیلم "علف" بهره می برد و خانواده ای از همان طایفه و همان مسیر را بر می گزیند (مصاحبه با فرهاد ورهرام،۱۳۸۸/۹/۵).

از دیرباز بین مردم نگاران و فیلم سازان،بر سر ضرورت کاربرد یا عدم کاربرد و یا حدود کاربرد اصول درام اختلاف بوده است. بحث های از این دست، توجه ما را به ضرورت تعامل بین مستندساز و مردم شناس جلب می کند. تعاملی که مرز مشخصی ندارد و هر لحظه امکان عدول از آن برای هر یک از طرفین محتمل است.

یکی از ویژگی های "تاراز" دست یابی به توفیق در حفظ این مرزبندی است. بی تردید از "تاراز" باید همچون نمونه موفقی در دستیابی به این تعامل یاد کرد. این تعامل از آن رو است که ورهرام

چیزی از بیرون بر واقعیت تحمیل نمی کند؛ روند رخدادهای فیلم به گونه ای طبیعی پیش می رونـد؛ با این تفاوت که ورهرام عناصری واقعی از رخداد را در ترکیبی خلاق، به هم می آمیزد و زمینه های گسترش مفهومی را از یک سو و خلق لحظات نمایشی را از سوی دیگر فراهم می کند. این تمهیدات بیش تر در مونتاژ شکل گرفته اند و بی تردید حضور احمد ضابطی جهرمی به عنوان مونتور فـیلم، در این موفقیت نقشی موثر داشته است. برای نمونه می توان به لحظه فعلی نگاه انداخت .توالی نمـایش نماهای پایانی صحنه قبل از سوگ، به تولد بره اختصاص دارد. روی تصویر بره تازه متولد شده است، و زیر صدای مویه زنان، دستی، سر بریده گوسفندی را بر زمین می گذارد؛ سـپس تـصویر بـه نمـای زنان سیاهپوش مویه خوان، قطع می شود. برابر نهـادی مـرگ و زنـدگی عـلاوه بـر کـاربرد تـدوین سنجیده مونتاژ کنتراست، که بر ارزش زیبایی شناسی فیلم می افزاید، در گسترش بار معنایی آن نیـز موثر است. اهمیت این مورد در "تاراز" با توجه به تکرار آن در طول فیلم و اعمال همان نگاه مؤکـد، به حدی است که می توان وجهی از نگاه ورهرام را به کوچ، نگاهی هستی شناسـانه دانـست(امـامی، ۱۳۸۵ :۲۰۱ و ۲۰۲).

اما سعید محصصی در مقاله ای تحت عنوان " سه گانه انسان شناختی" نظری خلاف امامی دارد. به نظر وی یکی از مهم‌ترین چیزهایی که باید در فیلم درمی‌آمده، نگاهی جامع‌نگر به موضوع کوچ و نزدیک شدن به شخصیت‌های فیلم است. کسی که یک‌بار "گوسفندها باید زنده بمانند" را می‌بیند با شخصیت‌های فیلم ارتباط برقرار می کند و بیش‌تر از همه با کلانتر طایفه. اما در "تاراز" آن‌چه بیش از همه فقدان آن احساس می‌شود رابطه با شخصیت‌های خانواده آمرید است (محصصی،۱:۱۳۸۷).

از آن جا که مستند مردم نگار به دلیل قوت وجه علمیش، می بایست به دور از وجوه حسی عاطفی، چه در نگارش گفتار و چه در ساختار فیلم باشد؛ در نگارش گفتار این فیلم نمـی تـوان شـاهد امـری ذوقی بود؛ تا جایی که گفتار فیلم از لحنی خشک برخوردار می گردد.

گفتار فیلم "تاراز" از بار اطلاعاتی بالایی برخوردار است، هرچند حجـم انبـوه اطلاعـات در برخـی سکانس ها تمرکز بیننده را بر هم می زند. از دیگر ویژگی های گفتار فیلم " تاراز"، پرهیز از تعریـف تـصاویر و نیـز عـدم اسـتفاده از صـفات اسـت کـه بـر وجـه علمـی کـار مـی افزایـد(مـصاحبه بـا ورهرام،۱۳۸۸/۹/۵). اما از آن جا که گفتار " تاراز" کارکرد تفـسیری نـدارد، بـه عنـوان یـک عامـل نمایشی در فیلم ایفای نقش نمی‌کند. تعیین تکلیف گفتار، متنی که هم نیازهای اطلاعاتی ورهرام را به عنوان یک پژوهش‌گر برآورد وهم کار تفسیرنماها و ایجاد بده و بستان با تصاویر را بر عهده گیرد، باید در مرحله تدوین روشن می‌شد که متأسفانه چنین نشده است(محصصی،۱:۱۳۸۷).

ورهرام " تاراز" را فیلمی مردم نگارانه (و نه مردم شناسانه) می داند که به معرفی خانواری از عـشایر بامدی می پردازد و موقعیت جغرافیایی، تقسیم کار، تغییرات آدم ها در طول کوچ و نیز تغییـر تقـسیم کار را در طول آن به درستی به تصویر می کشد. زنان در برابر دام تنها وظیفه شیردوشی را بر عهـده

بردارند اما تغییر تقسیم کار در طول کوچ به گونه ای است که آنان هدایت گله را نیز بـر عهـده مـی گیرند(مصاحبه با ورهرام،۱۳۸۸/۹/۵).

یکی از مواردی که "تاراز" را از نمونه هـای دیگـر- حتـی فـیلم "گوسـفندها بایـد زنـده بماننـد" (۱۹۷۶)ساخته آنتونی هوارث- متمایز می کند؛ رعایت حفظ فاصله حـسی و عـاطفی در روایـت کـوچ است (امامی،۱۳۸۵:۲۰۵). ورهرام خود، رعایت فاصله در فیلم " تاراز" را از محاسن آن بر می شـمرد گرچه آن را در برخی صحنه ها، مخل عنصر درام می داند(مصاحبه با ورهرام،۱۳۸۸/۹/۵).

ارزش دام در زندگی ایلی با نشانه گذاری های مختلف، تأکید می شود. این ارزش به گونه ای است که در برخی صحنه ها، مرگ انسان در برابر دام بی اهمیت مـی شـود(مـرگ نـوزاد و مـرگ زن). در جایی از فیلم، نمای زنی که به خواب رفته به گوسفندی کات می شود که او نیز به خواب رفته است؛ و یا در جایی دیگر نمای بزغاله ای که در حال شیرخوردن است به نوزادی کات می شود. این امر بـا تأکید بر پای انسان ها و حیواناتی که از معابر سخت کوهستانی عبور می کنند، تداوم می یابد.

عنصر تحقیق شالوده سینمای مـردم شناسـی اسـت. مـشاهده درازمـدت در محـل، مهـم تـرین خصوصیت این نوع مستند است. تحقیق به قدری حائز اهمیت است که بـسیاری مـردم نگـاری را از حوزه سینمای مستند خارج می داننـد و آن را شـقی جـدا از محورهـای گـسترده ایـن سـینما تلقـی می کنند. تحقیق عمیق آنچنان که ورهرام با روش ها و الگوهای درازمـدت بـدان توجـه نـشان داده است، اثر او را از مختصات مستندهای سطحی و ساده نگر جدا می سازد. "تاراز" علـی رغـم برخـی کاستی هایش ازجمله عدم برقراری ارتباط با شخصیت ها ی فـیلم و نقـش کمرنـگ عنـصر درام در برخی صحنه ها از ارزش های مردم شناسی و زیبایی شناسی فراوانی برخوردار است تا جایی که مـی توان از آن به عنوان نمونه موفقی از تعامل مردم نگار و سینماگر یاد کرد.

نتیجه گیری

فیلم های مستند مورد بررسی در این پژوهش از لحاظ وابستگی به دانش مردم نگاری، طیف متنوعی را نشان می دهند. در حالی که فیلم های "شقایق" سوزان و " علف"، بهـره کمـی از دانـش مـردم شناسی دارند، " بلوط"،" تاراز" و تا حدی " گوسفندها باید زنده بمانند" از ارزش های مردم نگـاری درخور توجهی برخوردارند.

" شقایق سوزان" بیشتر به فیلمی سفارشی و گزارشی شباهت دارد تا مردم نگار. نگاه فیلمساز فاقد تحلیل و شناخت لازم مردم شناسی است. از آن جا که فیلم از پیشینه تحقیقاتی شایسته ای برخوردار نیست، سعی شده با ارائه تصاویری زیبا و نمایشی از طبیعت ایران و استفاده از موسیقی فولکلوریک و گفتار متن حماسه پردازانه، ضعف فیلم جبران شود.

فیلم "علف" نیز با نگاه حماسه گرایانه خود به کوچ، از ژرف نگری های یک اثر مردم نگارانه به دور می ماند.(البته همان گونه که پیشتر اشاره شد؛ کوپر و دستیارانش در پی ساخت اثری مردم نگارانه نبوده اند). فیلم " علف" بیشتر اثری ماجراجویانه است که زندگی عجیب و بدوی مردمان بختیاری را با شگفتی به تصویر می کشد.

اما در میان فیلم های مورد بررسی، "بلوط" بیش از همه به اثری مردم نگارانه(و حتی مردم شناسانه) نزدیک است. افشارنادری خود مردم شناس بود و وقت زیادی را جهت مطالعه عشایر بهمئی مصروف داشت. او توانسته با دستمایه قرار دادن تهیه نان از بلوط، ساختارو بافت اجتماعی جامعه آنان را نیز در پس زمینه داستان به تصویر کشد.

" تاراز" نیز با پیشینه تحقیقاتی وسیعش، از ارزش های مردم نگاری بالایی برخوردار است. ورهرام در این فیلم، موقعیت جغرافیایی سرزمین عشایر بامدی، تقسیم کار آنان، تغییرات آدم ها در طول کوچ و نیز تغییر تقسیم کار را در طول کوچ به درستی به تصویر می کشد. فیلم اطلاعات مفیدی پیرامون فعالیت کشاورزی و دامداری آنان، سرپناهشان در قشلاق(اشکفت)، ایل راه های مختلف آنان در طی کوچ و در کل ساختار اجتماعی سیاسی آن ها به دست می دهد.

اما " گوسفندها باید زنده بمانند" با آن که در گفتار متن از ادبیاتی شاعرانه سود می برد(که با ادبیات فیلم های مردم نگاری منافات دارد)؛ در زمینه مردم نگاری نسبتا موفق عمل می کند. این فیلم به خوبی حوزه فعالیت رئیس ایل را در رتق و فتق امور، ریشه اختلافات قبیله ای نزد عشایر بابادی، چگونگی حل این اختلافات در فرهنگ ایلی و آداب و مناسک قربانی کردن وازدواج را نزد آنان، به تصویر می کشد.

فیلمسازان ایرانی و خارجی، در ساخت آثارشان پیرامون عشایر بختیاری، بیش از هر چیز به مسئله کوچ توجه نشان داده اند. جاذبه های تصویری کوچ و عجایبی که این مردمان در طی عبور از گذرگاه های کوهستانی و رودهای خروشان برای بیننده عادی می آفرینند، آنان را به سوی انتخاب این موضوع سوق می دهد.

فیلمسازان یه ویژه فیلمسازان خارجی، زندگی کوچ نشینی عشایر را موزه زنده ای از زندگی انسان های بدوی هزاران سال پیش می دانند. در فیلم های خارجی ای که پیرامون عشایر بختیاری ساخته شده، به منشأ آریایی آنان و نژاد مشترکشان با اروپاییان اشاره می شود و زندگی آنان، نمونه ای از زندگی پدرانشان در اعصار گذشته خوانده می شود.

از سوی دیگر، نا بسامانی و فقری که بر عشایر بختیاری حاکم است و نیز شیوه بدوی زندگی آنان، جدا از جاذبه هایی که برای فیلمسازان خارجی در جذب مخاطب دارد؛ راه را برای جولان مقاصد شرق شناسانه آنان و نگاهی که از بالا به موضوع مورد مطالعه خود می اندازند، هموار می کند(همان گونه که در فیلم " علف" شاهد آن هستیم). اما صدور نظریه ای مدون و کاملا منسجم پیرامون این

مقوله کاری دشوار است؛ چرا که به عنوان نمونـه در فـیلم " گوسـفندها بایـد زنـده بماننـد" چنـین دیدگاهی به چشم نمی خورد. هوارث در این فیلم دیدگاه غم خوارانـه و صـمیمانه ای را بـا مردمـان بختیاری به نمایش می گذارد.

فیلمسازان خارجی که کوچ را دستمایه خود قرار داده اند در صدد بـوده انـد بـا بهـره گیـری هرچـه بیشتر از عنصر درام، پرداخت سینمایی قوی و گه گاه نگاه حماسه گرایانه خود، بر گیرایـی آثـار خـود بیفزایند.(امری که در آثار ایرانی کمتر شـاهد آن هـستیم.) ایـن امـر بـالطبع بـه تبلیـغ ایـدئولوژی و تصویرخاصی که آنان از ایران ارائه می دهند؛ کمک خواهد کرد.

انجام پژوهش های بنیادی پیرامون مستندهای دیگری که غربی ها بـا مـضامین گونـاگون دربـاره ایران ساخته اند و تطبیق آن با آثار ایرانی مشابه، به ایران شناسان و پژوهشگران رشته هـای مـرتبط کمک خواهد کرد تا رویکرد آنان را پیرامون ایران در مضامین مختلف به ویـژه از جنبـه فرهنگـی بـا توجه به شرایط اجتماعی حاکم بر هر دوره مورد بررسی قرار دهند.

اما در راستای ارتقای سینمای مردم نگار در ایران باید به لزوم همکاری مستمر میان مستندسازان و مردم شناسان این مرز و بوم اشاره کرد؛ امری که تا کنون کمتر شاهد آن بـوده ایـم. مـستند سـازان مردم نگار می توانند با بهره گیری از تحقیقات وسـیع و عمیـق و مـشخص نمـودن چـارچوب هـای نظری لازم در راستای طرح تحقیق میدانی به بار علمی آثار خود بیفزایند.

اکران به موقع و مناسب مستندهای مردم نگار و اطلاع رسانی لازم برای جلـب علاقـه منـدان بـه دیدن این گونه فیلم های مستند، از دیگر مواردی است که می تواند به بهبود وضعیت سینمای مردم نگار در ایران کمک کند.

منابع و مآخذ:

۱– افشار سیستانی، ایرج(۱۳۶۶). **مقدمه ای بر شناخت ایل ها، چـادر نـشینان و طوایـف عـشایری ایران**.(چاپ اول).ج ۱.تهران:مؤلف

۲– افشارنادری، نادر(زمستان ۵۲ و بهار ۵۳). " فـیلم مـردم شناسـی بـا نگـاهی بـه فـیلم علـف". فرهنـگ و زندگی(ویژه سینما و تئاتر). (شماره ۱۳ و ۱۴):۲۹ – ۳۱

۳– افشارنادری، نادر(۱۳۴۷). **مونوگرافی ایل بهمئـی**.(چـاپ اول).تهـران: مؤسـسه مطالعـات و تحقیقـات اجتماعی دانشگاه تهران

۴– امام شوشتری، سید محمد علی(۱۳۳۱). **عشایر مرکزی ایران**. (چاپ اول). تهران: امیرکبیر

۵– امامی، همایون(۱۳۸۵). **سینمای مردم شناختی ایران: نقـدی بـر قـوم پژوهـی در سـینمای مستند ایران**. (چاپ اول). تهران: افکار

۶- امامی، همایون(۱۳۷۹). **نقدی بر سیر تحولی گفتار در سینمای مستند ایران**. (چاپ اول). تهـران: اداره کل پژوهش های معاونت سیما
۷- امان اللهی بهاروند، سکندر(۱۳۷۰). **قوم لـر، پژوهـشی دربـاره پیوسـتگی قـومی و پراکنـدگی جغرافیایی لرها در ایران**. (چاپ اول). تهران: آگاه
۸- امان اللهی بهاروند، سکندر(۱۳۶۷). **کوچ نشینی در ایران، پژوهشی درباره عشایر و ایلات**.(چـاپ دوم). تهران: آگاه
۹- امید، جمال(۱۳۷۴). **تاریخ سینمای ایران**.(چاپ اول).تهران:روزنه
۱۰- بارنو، اریک(۱۹۷۴). **تاریخ سینمای مستند**. احمد ضابطی جهرمی(۱۳۸۰).(چاپ اول). تهران: سروش
۱۱- بختیاری، سردار اسعد قلی خان (۱۳۶۱). **تاریخ بختیاری**. (چاپ اول). تهران: یساولی
۱۲- بهارلو، عباس با همکاری محمد تهامی نژاد، فریدون جیرانی، عبدالحمید شـعاعی تهرانـی، جـواد طوسـی و بهزاد عشقی(۱۳۷۹). **تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران**. (چاپ اول). تهران: دفتر پژوهش هـای فرهنگی
۱۳- پاپلی یزدی، محمدحسین(۱۳۶۶). **پیشگفتار کتاب فنون کوچ نشینان بختیاری**. (چاپ اول). مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی
۱۴- پوده، رضا." سینمای مستند ایران". دانشنامه سینمای مستند نوشته یان اتکن. ناصر رضـایی پـور(۱۳۸۷).ج ۱. انتشارات راتلج: ۶۳۲ – ۶۳۵
۱۵- تهامی نژاد، محمد(۱۳۸۱). **سینمای مستند ایران عرصه تفاوت ها**. (چاپ اول). تهران: سروش
۱۶- دیگار، ژان پیر(۱۹۸۶). **فنون کوچ نشینان بختیا**ری. اصغر کریمی(۱۳۶۶). (چاپ اول). مـشهد: معاونـت آستان قدس رضوی
۱۷- روح الأمینی، محمود(۱۳۸۰). **مبانی انسان شناسی**(گرد شهر با چراغ). (چاپ دهم). تهران: عطار
۱۸- ریویر، کلود(۱۹۶۷). **درآمدی بر انسان شناسی**. ناصر فکوهی(۱۳۸۵). (چاپ ششم). تهران: نی
۱۹- شاربونیه، ژرژ(۱۹۶۹). **مردمشناسی و هنر، گفت و شنود با کلود لوی استروس**. حسین معـصومی همدانی(۱۳۷۲). (چاپ اول). تهران: گفتار
۲۰- صفی نژاد، جواد(۱۳۶۸). **عشایر مرکزی ایران**. (چاپ اول). تهران: امیرکبیر
۲۱- ضابطی جهرمی، احمـد(۱۳۸۷). **سی سال سینما، گزیده مقـالات سـینمایی (۱۳۸۵ – ۱۳۵۵)**. (چاپ اول). تهران: نی
۲۲- عادل، شهاب الدین(۱۳۷۹). **سینمای قوم پژوهی**. (چاپ اول). تهران: سروش
۲۳- فکوهی، ناصر(۱۳۸۷). **درآمدی بر انسان شناسی تـصویری و فـیلم اتنوگرافیـک**. (چـاپ اول). تهران: نی
۲۴- کوپر، مریان. سی(۱۹۲۵). **سفری به سرزمین دلاوران**. حسین ظفـر ایلخـان بختیـاری(۱۳۴۴). (چـاپ اول). تهران: امیر کبیر با همکاری مؤسسه انتشارات فرانکلین
۲۵- لرد کرزن، جرج.ن (۱۸۹۱). **ایران و قضیه ایران**. غلامعلی وحید مازندرانی(۱۳۵۰). (چـاپ اول). تهـران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب
۲۶- مجله فیلم و زندگی(شماره ۶ یا ۷). زیر نظر شاءالله ناظریان و پرویز نوری

۲۷- مک دوگال، دیوید(۱۳۷۵). " نگاهی به سینمای مستند قوم نگاشتی". فصلنامه فارابی. دوره هفتم(شماره اول):۲۴۲
۲۸- مهرابی، مسعود(۱۳۷۵). **فرهنگ فیلم ها مستند سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۷۵**. (چاپ اول). تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی
۲۹- مهرابی، مسعود(۱۳۶۸). **تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷**.(چاپ پنجم). تهران: فیلم
۳۰- میران بارسام، ریچارد(۱۹۸۰). **سینمای مستند**. مرتضی پاییزی(۱۳۶۲).(چاپ اول). تهران: فیلمخانه ملی ایران و اداره کل تحقیقات و پژوهش های سینمایی
۳۱- نفیسی، حمید(۱۳۵۷). **فیلم مستند**.(چاپ اول). ج۱. تهران: دانشگاه آزاد ایران
۳۲- نیکزاد امیرحسینی، کریم(۱۳۵۴). **شناخت سرزمین بختیاری**.(چاپ اول). اصفهان
۳۳- هایدر، کارل(۱۹۳۵). **فیلم مردم نگار**. مهرداد عربستانی و حمیدرضا قربانی(۱۳۸۵).(چاپ اول). تهران: افکار

سایت ها

۱- تهامی نژاد، محمد.۱۳۸۷. "الگوها و تجربه های ایرانی بازنمایی سرزمین" www.anthropology.ir

۲- محصصی،محمدسعید.۱۳۸۷." سه گانه انسان شناختی،درباره سه فیلم مستند علف، گوسفندها باید زنده بمانند(قوم باد) و تاراز" www.anthropology.ir

۳- نفیسی،حمید.۱۳۸۷." مفتون شرق، فیلم های مردمنگارانه دربارهٔ قبائل کوچ رو: نمونهٔ مورد مطالعه : علف(۱۹۲۵)" www.anthropology.ir

www.ordinaryroad.org 4_"filmmaker"

فیلم ها

۱- فیلم **بلوط**(۱۳۴۷). نویسنده: نادر افشار نادری. کارگردان: نادر افشارنادری. تهیه کننده: مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی دانشگاه تهران
محصول ایران
۲- فیلم **تاراز**(۱۳۶۶). کارگردان، نویسنده و تهیه کننده: فرهاد ورهرام. محصول ایران
۳- فیلم **شقایق سوزان**(۱۳۴۱). کارگردان و نویسنده: هوشنگ شفتی. تهیه کننده: سازمان سمعی و بصری هنرهای زیبای کشور، اداره کل تولید فیلم. محصول ایران
۴- فیلم **علف**(۱۹۲۵). نویسنده: مارگرت هریسون.کارگردان: مریان سی. کوپر و ارنست بی شودزاک. **تهیه کننده: آدولف زوکر و لس ل. لسکی**. محصول آمریکا

۵- فیلم **گوسفندها باید زنده بمانند(قوم باد).** نویسنده: دیوید کوف. کارگردان: آنتونی هوارث. تهیه کننده: آنتونی هوارث و دیوید کوف. محصول آمریکا

مصاحبه

۱- مصاحبه نگارنده با فرهاد ورهرام. ۱۳۸۸/۹/۵
۲- مصاحبه فریدون جیرانی با همایون امامی در برنامه تلویزیونی"دو قدم مانده به صبح"،۱۳۸۸/۲/۱۴، شبکه ۴ سیما
۳- نقد و بررسی فیلم " گوسفندها باید زنده بمانند" در برنامه تلویزیونی "مستند چهار"، ۱۳۸۶/۴/۳، شبکه ۴سیما

references

1- Harrison, Marguerite. 1935. **There's Always Tomorrow: The Story of a Checkered Life**. New York: Farrar & Rinehart
2- Ruby, jay.1996. **visual anthropology**, Encyclopedia of Cultural Anthropology, David Levinson and Melvin Ember, editors. New York: Henry Holt and Company, vol. 4:1345-1351.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی