نامهٔ انسان‌شناسی
دورهٔ اول، شمارهٔ چهارم، پاییزوزمستان ۱۳۸۲
صص. ۲۲۷ـ ۲۲۹

علف، ۱۹۲۵، (فیلم اتنوگرافیک)، ارنست شودساک و مریان سی‌کوپر

مهیار سید ابوالقاسمی*

سینمای مستند به عنوان یکی از ابزارهای بصری و نمایشی قدرت‌مند عامل مهمی در ارائهٔ موضوع‌های انسان‌شناسی و فرهنگی، محسوب می‌شود. اما فیلم‌هایی که در تاریخ سینمای جهان و ایران و به طور اختصاصی با توجه به این موضوع ها ساخته شده‌اند، عرصه‌ای جداگانه، جهت بررسی و تحقیق را می‌طلبد. در بررسی فیلم از دیدگاه انسان‌شناسی، توجه به دو موضوع، ضروری است: جهت‌گیری فیلم به دیدگاه‌ها و نظریات و مکاتب انسان‌شناسی و برخورداری فیلم از فنون هنری و سینمایی.

«*فیلم‌های مردم‌نگاری معروف دارای دو جنبه‌هستند: مستند و مردم‌نگارانه، و هنری و سینمایی. تضاد میان این دو عامل منجر به کشمکش‌ها و تضادهای بسیاری شده است. این اعتقاد وجود دارد که عناصر مستند یا مردم‌نگارانه یعنی فیلم در جنبهٔ اتنوگرافیک آن باید به عناصر سینمایی اولویت بدهد، اما در بسیاری از فیلم‌های مردم‌نگارانه معروف، عناصر بصری بر عناصر مردم‌نگاری، برتری دارد. فیلم پرندگان مرده، ساخته رابرت گاردنر، نمونه‌ای از این موارد است*»
(Barnard, 2002: 232).

* کارشناس ارشد انسان شناسی

فیلم *علف*، یکی از معروف‌ترین آثار سینمایی مستند به حساب می آید. این فیلم حاصل سفر ٤٥ روزمرهٔ مریان سی کوپر و ارنست شودساک[1]، کارگردانان امریکایی، همراه با طایفهٔ بابا احمدی ایل بختیاری است و یکی از قدیمی‌ترین سندهای تصویری مربوط به ایران است. این فیلم محصول سال ۱۹۲۵ بوده و تصویری ستایش‌آمیز از شش ماه حضور طایفهٔ بابا احمدی در طبیعت و برای رسیدن به زردکوه، ارائه می‌دهد. الگوی ساختاری این فیلم، جذاب و دیدنی است، حتی اگر تصاویر آن رنگ و رو رفته باشد. از جمله فیلم‌هایی که با تأثیرپذیری از فیلم *علف*، ساخته شده‌اند، می‌توان به فیلم *گبه* ساختهٔ محسن مخملباف، اشاره کرد. هرچند که این تأثیرپذیری آگاهانه نیست. اما مهم این است که *علف*، الگوی ساختاری خود را به سینمای بعد از انقلاب، تحمیل کرده است و از این تأثیرپذیری، گریزی نیست. البته بیشتر فیلم‌هایی که در خصوص ایلات و عشایر ساخته شده‌اند، دارای وجوه انسان‌شناسانهٔ قوی‌تری هستند (به عنوان مثال فیلم *بلوط* اثر نادر افشار نادری). این قبیل فیلم‌ها به جزئیات مختلف آداب و رسوم، معیشت، عناصر مادی و ... پرداخته‌اند و توجه چندانی به برجسته بودن فنون سینمایی نداشته‌اند. اما در فیلم *علف*، ضرب‌آهنگ و

۱ – مریان سی کوپر و ارسنت شودساک، دو فیلم‌ساز امریکایی معروف از سال ۱۹۲۱ تا ۱۹٤٥ به ساخت فیلم‌هایی به صورت مشترک پرداختند. از میان فیلم‌های این‌دو می‌توان به *کینگ کنگ* (۱۹۲۳)، *پرواز به سوی ریو* (۱۹٤۳) و اشاره کرد. مریان سی کوپر، در سال ۱۹۲۵، خاطرات‌اش از سفر طایفهٔ بابا احمدی را در کتابی با عنوان *علف*، به چاپ رساند. این کتاب در سال ۱۳۳٤، با ترجمه امیرحسین ایلخان بختیاری با عنوان *سفری به سرزمین دلاوران* توسط انتشارات امیرکبیر در ایران چاپ شد.

ساختار سینمایی و صحنه‌پردازی[۲] قوی‌تر بوده و فیلم از اطلاعات انسان‌شناسانه محدودتری (به صورت شفاهی) برخوردار می‌باشد.

الگوی ساختاری فیلم *علف*، سفر است، سفر کاشفان غربی به مشرق زمین، سفر همراه با این مردمان از میان دشت‌ها، رودها و کوه‌ها در جستجوی علف و زندگی جهت کل حرکت فیلم از غرب به شرق است. این جهت حرکت از غرب به شرق، نوعی معنای تمثیلی نیز دارد. هرچند که در ابتدای فیلم، این نوشته می‌آید: دنیا به سمت غرب می‌رود و سپس به مهاجرت اقوام آریایی از غرب به شرق، اشاره می‌شود. فیلم همین نمونه را کافی می‌داند تا حرکت به سمت شرق را نوعی حرکت رو به عقب و احتمالاً برخلاف جهت تمدن به حساب آورد. ریشه‌های این ذهنیت به تفکری بازمی‌گردد که شرق در اذهان غربی‌ها، همیشه با رمز و راز و بدویت آمیخته است و سفر به شرق به معنی رفتن به سوی ناشناخته‌ها به حساب می‌آید. *علف* نیز کم و بیش با چنین ذهنیتی هم‌آهنگ است و به رغم حسن نیت آشکار سازندگان‌اش نسبت به ایل بختیاری، از آفت‌های تفکر شرق‌شناسانه(اورینتالیستی) مصون، نمانده است، «*اورینتالیسم*[۳] *یا شرق‌گرایی به طور اختصاصی به مطالعهٔ شرق و آسیا و خاورمیانه، اشاره دارد. شرق‌شناسی در سایهٔ سلطه‌گری استعماری قرن نوزدهم ایجاد شد و مدت طولانی پس از اضمحلال ساختار رسمی امپراطوری اروپایی، ادامه یافت*» (Barnard, 2002: 407) «*اورینتالیسم، تاریخ دروغینی از شرق به شیوهٔ مورد علاقهٔ غربیان منعکس می‌کند. شاید بیشترین کنکاو در زمینهٔ این اصطلاح و در خصوص نظریه‌های فرهنگی، توسط ادوارد سعید انجام شده باشد. از دیدگاه ادوارد سعید، اورینتالیسم، شناخت غربیان از شرق به شیوهٔ دلخواه ایشان است. اورینتالیسم از نظر سعید، تعریف سطحی و غیرواقعی هویت شرقیان است*» (Edgar,2002:227) .

اما علیرغم تمامی این موارد، الگوی حرکت یا سفر در فیلم *علف*، کارآیی زیادی دارد. چرا که به لحاظ ساختاری، مراحل سفر، فیلم را به فصل‌های مختلفی تقسیم می‌کند و میان این فصل‌ها به لحاظ ضرب‌آهنگ، فواصل مشخصی را به وجود می‌آورد. مثلاً بخش عبور از رود کارون، بخش مهمی از سفر و فصل مشخصی از فیلم را تشکیل می‌دهد.

نکتهٔ ظریفی که مطرح می‌شود این است که موضوع فیلم، سفر ایل بختیاری است و نه زندگی و وضعیت ایل بختیاری. بنابراین فیلم ترجیح می‌دهد عموماً به خود سفر بپردازد و تنها در خلال تصویر نمودن این حرکت جمعی است که اطلاعاتی را دربارهٔ وضعیت احتمالی و آداب و رسوم عشایر به بیننده عرضه می‌کند. امتیاز دیگر فیلم این است که با تبعیت از اصول سینمای صامت، بیشتر بر تصویر متکی است تا کلام. بسیاری از فصول فیلم، از جمله شاهکارهای هنری محسوب می‌شود. مثلاً می‌توان به فصل عبور ایل از رود کارون اشاره کرد که تصاویر تکان‌دهنده‌ای دارد.

فصل گذر از کارون خروشان، از جمله فصل‌هایی است که جزء به جزء آن مورد تأکید قرار می‌گیرد و به دقت نشان داده می‌شود. مثلاً باد کردن مَشک با دهان برای ساختن کَلَک ، پنچرگیری مشک‌ها و گذاشتن بزها، زن‌ها و کودکان روی کَلَک و عبور آنها از روی آب، در آب افتادن بزها و گوسفندها و نجات آنها، شنا کردن حیدرخان بر روی مشک همراه با ریتمی تند و آهنگی مناسب.

با این که فیلم بر تصویر متکی است، ظرافت‌هایی که در میان‌نویس‌ها به کار رفته است، ستودنی است. چرا که میان‌نویس‌ها،

---

[۲] - Mise en scène اصطلاح میزانسن از تأثیر ریشه گرفته است و به تأثیر ترکیب بازیگران، بازی‌ها، آرایش صورت، نوع لباس، زمینهٔ صحنه و نورپردازی، اشاره دارد (کیسی بر، ۱۳۷۳: ۱۹۷).

[3] - orientalism

جدای از انتقال اطلاعات، کارکردهای دیگری نیز یافته‌اند. از آن جمله می‌توان به جمله‌های طنزآلودی اشاره کرد که لحن جدی فیلم را هر از چندگاه تعدیل می‌کند: «*سگی که پس از خوردن غذا، تشکر می‌کند. زنی که موقع بالا رفتن از کوه، بد و بیراه می‌گوید*» و جمله‌هایی که تصاویر را با ظرافت، همراهی و تکمیل می‌کند مثلا: «*همیشه برای یک نفر دیگر روی کرجی جا هست، به خصوص اگر بز باشد*». میان‌نویس‌ها هم‌چنین گاهی کش‌مکش‌ها را تشدید می‌کند. مثلاً: «بالا رفتن غیرممکن است، غیرممکن»! «نه علف و زندگی آنجاست». در فقدان صدای فیلم، چنین جمله‌هایی نقش دیالوگ را ایفا می‌کنند. هم‌چنین گاهی سعی شده است که با استفاده از شکل گرافیکی کلمات، احساس خاصی، منتقل شود. مثلاً صدای بع‌بع گوسفندان به این شکل نوشته شده «B-A-A-A». این حروف کل صفحه را پوشانده یا از زبان یک بز چنین عبارتی بیرون می‌آید «B-R-R-R» «*چقدر آب سردی*». در جای دیگر از فیلم، با نزدیک شدن به قله کوه واژه «Nearer» یا نزدیک‌تر، مدام بزرگ‌تر می‌شود. هم‌چنین می‌توان به تکرار جملهٔ «یا علی» در فیلم اشاره کرد که حالت یک موتیف تکرار شونده را پیدا می‌کند و موقعیت‌های مختلف، احساس صدای زمینه را ایجاد می‌کند. میان‌نویس‌ها به لحاظ ایجاز و زیبایی نیز مثال زدنی‌اند. به این نمونه‌ها توجه کنید: «*حالا یا باید ادامه دهند یا بمیرند، یا برهنه در برف رودررو با بزرگ‌ترین دشمن، زردکوه، سرزمین شیر و عسل، سرزمین علف*».

در فیلم *علف*، تنها سه شخصیت محوری با نام‌شان شناخته می‌شوند حیدرخان (رئیس طایفه) لوفتا یا لطفی (پسر او) و خانم هریسون (پژوهش‌گر جوان همراه گروه فیلمساز). زبان فیلم، ایجاز و پختگی نمایانی دارد و معرفی‌ها با یک نما، انجام می‌گیرد و نمای بعدی آن را تکمیل می‌کند. در جایی از فیلم (اولین فصل هنگام ناهار) تصویر شیر خوردن کره اسب‌ها و بزغاله‌ها به نمای بعد، قطع می‌شود و دوشیدن شیر و بعد غذا خوردن انسان‌ها در نهایت فیلم، نتیجه‌گیری نهایی را به عهده بیننده می‌گذارد تا از این دیالکتیک تداعی معانی تصویری و کلام نوشتاری، نتیجه بگیرد که انسان به شدت به دام وابسته است.

فیلم جزئیات وابستگی شدید زندگی عشایری را به دام و طبیعت نشان می‌دهد و تصاویری هم‌دلانه می‌آفریند که از هرگونه قوم مداری به دور است. *علف*، زندگی ایل‌نشینان و مخاطرات و مشکلات زندگی در محیط سخت و طبیعی را به تصویر می‌کشد. جزئیاتی که از عبور ایل از کوهستان، رودخانه و غیره، تصاویری ماندگار آفریده است.

به *علف* باید از دو زاویه نگریست، یکی آن‌چه که به‌عنوان سند زندگی آن زمان به بار آورده است و جاودانه نموده است که اهمیت بسیاری دارد (تأکیدی که بر روی جزء جزء سفر، مخاطرات، تطابق انسانها با آن و ... دارد) و از سوی دیگر *علف* به‌عنوان یکی از مستندهای مهم تاریخ سینما، جلوه‌گری می‌کند. *علف* ظرفیت‌های موجود در طبیعت، فرهنگ و زندگی مردم این سرزمین را به رخ می‌کشد و برجسته می‌کند. ظرفیت‌هایی که از سوی بسیاری از پژوهش‌گران و فیلم‌سازان، مورد استفاده قرار گرفته و در قالب یک پژوهش جامع و فیلمی ماندگار به یادگار مانده است.

منابع

- کیسی بر، الن، ۱۳۷۳، **درک فیلم**، ترجمه بهمن طاهری، تهران: نشر چشمه.
- موناکو، جیمز، ۱۳۷۱، **چگونگی درک فیلم**، ترجمهٔ حمیدا حمدی لاری، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- Barnard, Alan, 2002, **Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology**, London Routledge.
- Edgar, Andrew, 2001, **Key Concepts in Cultural Theory**, London Routhledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی