مستند علف

سه روایت و یک مقدمه

مریان کالدول کوپر

مارگریت التون هریسون

ارنست بومونت شودساک

گردآوری، ترجمه و یک مقدمه

دکتر احمد الستی

عضو هیئت علمی دانشگاه تهران

www.ketab.ir

عنوان و نام پدیدآور: مستند علف: سه روایت و یک مقدمه/ مریان کالدول‌کوپر، مارگریت التون هریسون، ارنست بومونت شودساک ؛ گردآوری و ترجمه احمد الستی.
مشخصات نشر: تهران : آوند دانش ، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری: [۲۹۴]ص.: مصور.
شابک: ۹۷۸۶۰۰۷۰۲۲۲۶۹
موضوع: کوپر، مریان سی.، ۱۹۷۳ - ۱۸۹۳ م.
موضوع: شودساک، ارنست بی.، ۱۹۷۹ - ۱۸۹۳ م.
موضوع: هریسون، مارگریت
موضوع: علف (فیلم)
موضوع: سینما -- ایالات متحده -- تهیه‌کنندگان و کارگردانان
موضوع: سینمای مستند -- ایالات متحده
رده بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
رده بندی کنگره: ۱۳۹۴ ۸ع۷۵الف/۲/PN۱۹۹۸
سرشناسه: الستی، احمد، گردآورنده، مترجم
وضعیت فهرست نویسی: فیپا

آونـد دانـش

مجموعه‌ی سینما و تئاتر ۴

مستند علف: سه روایت و یک مقدمه
نویسنده: مریان کالدول‌کوپر، مارگریت التون هریسون، ارنست بومونت شودساک
مترجم: احمد الستی
ویراستار: لیلا ملکی
طراحی گرافیک: استودیو حربی
تاریخ انتشار: پاییز ۱۳۹۴ - چاپ اول
شمارگان: ۲۰۰۰ جلد
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: گل‌آذین
نشانی ناشر: پاسداران، خ گل نبی، خ ناطق نوری، بن‌بست طلایی، پلاک ۴
مرکز پخش: میدان انقلاب، خ جمالزاده، کوچه دعوتی، شماره ۱۲
صندوق پستی: ۱۹۵۸۵/۶۷۳
تلفن: ۲۲۸۹۳۹۸۸ نمابر: ۲۲۸۷۱۵۲۲ تلفن مرکز پخش: ۶۶۵۹۱۹۰۹
شابک: ۹۷۸_۶۰۰_۷۰۲۲_۲۶_۹
قیمت: ۲۹۵۰۰ تومان
کلیه حقوق این کتاب نزد ناشر محفوظ است

www.ketab.ir

فهرست مطالب

سخن مترجم ۱۱
مقدمه ۱۵
اعلام حضور ۳۱
گروه معدود ۳۴
همنشینی با سوژه ۳۶
یادگیری زبان سوژه ۳۸
جبران خدمات سوژه ۴۰
اقامت و تماس طولانی با سوژه ۴۲
کارکرد هم‌گوهری در ساختار فیلم ۴۴
مرحله‌ی نخست: صدور فرمان کوچ ۴۷
مرحله‌ی دوم: تجمع تیره‌ها و آغاز کوچ ۴۸
مرحله‌ی سوم: عبور از رودخانه ۵۰
مرحله‌ی چهارم: بالا رفتن از کوه‌های صخره‌ای ۵۲
مرحله‌ی پنجم: صعود به زردکوه ۵۴
مرحله‌ی ششم: فرود از زردکوه ۵۷
مرحله‌ی هفتم: سرزمین شیر و عسل ۶۱
فهرست منابع ۶۷
روایت اول: علف، مریان کالدول کوپر ۶۹
مقدمه‌ی مترجم ۷۱
مقدمه‌ی نویسنده ۷۳
فصل اول: در وارگه سران ایل ۷۷
وارگه خوانین: شوشتر، ۳۰ مارس ۱۹۲۴ ..... ۷۷
فصل دوم: روی کلک شاهانه‌ای از مَشک بز ۹۱
وارگه خوانین: ۳۱ مارس ۹۱
وارگه خوانین: ۱ آوریل ۹۳
شوشتر: ۲ آوریل ۹۴
فصل سوم: قوی بازو همانند گوریلان ۱۰۱
شوشتر: ۸ آوریل ۱۰۱

www.ketab.ir

وارگه باباحمدی: ۹ آوریل ۱۰۴
فصل چهارم: رازگونگی طوایف ۱۱۵
وارگه باباحمدی: ۱۰ آوریل ۱۱۵
وارگه باباحمدی: ۱۱ آوریل ۱۱۹
وارگه باباحمدی: ۱۲ آوریل ۱۲۳
فصل پنجم: آنها بایستی از رودخانه بگذرند ۱۲۷
وارگه باباحمدی: ۱۵ آوریل ۱۲۷
وارگه باباحمدی: ۱۶ آوریل ۱۳۰
وارگه ما ۱۳۲
وارگه حیدر ۱۳۵
چادر پدر داماد ۱۳۵
دو چادر متعلق به خویشان حیدر ۱۳۵
اولین وارگه کوچ: ۱۸ آوریل ۱۳۷
عبور از کارون: ۲۴ آوریل ۱۴۰
فصل ششم: در ایلراه با حیدر ۱۵۱
هفتمین وارگه کوچ: ۱ ماه مه ۱۵۱
نهمین وارگه کوچ: ۳ ماه مه ۱۵۸
فصل هفتم: گردهمایی طوایف ۱۶۱
یازدهمین وارگه کوچ: ۵ ماه مه ۱۶۱
سیزدهمین وارگه کوچ: ۸ ماه مه ۱۶۳
فصل هشتم: جایی که حق با زور است ۱۷۱
چهاردهمین وارگه کوچ: ۱۲ ماه مه ۱۷۱
پانزدهمین وارگه کوچ: ۱۳ ماه مه ۱۷۳
هجدهمین وارگه کوچ: ۱۹ ماه مه ۱۷۷
نوزدهمین وارگه کوچ: ۲۱ ماه مه ۱۸۰
فصل نهم: پابرهنه در برف ۱۸۳
بیست و دومین وارگه کوچ: ۲۶ ماه مه ۱۸۳
بیست و پنجمین وارگه کوچ: ۲۹ ماه مه ۱۸۸
بیست و ششمین وارگه کوچ: ۳۰ ماه مه ۱۹۵
فصل دهم: علفزار ۱۹۹
روایت دوم: فردا همیشه هست: زندگینامه‌ای پر افت و خیز، مارگریت التون هریسون ۲۰۳
مقدمه‌ی مترجم ۲۰۵
به سوی مردم فراموش‌شده ۲۰۷
ملاقات با سران ایل بختیاری ۲۰۹
در وارگه طایفه‌ی باباحمدی ۲۱۸
حکیم خانم ۲۲۵
کوچ آغاز می‌شود ۲۲۸
کارون، مانعی بزرگ ۲۳۱
تجمع تیره‌ها در شیمبار ۲۳۷
صعود به کوه‌های صخره‌ای ۲۳۹
صعود به زردکوه ۲۴۳
فرود از زردکوه ۲۴۷
سرزمین شیر و عسل ۲۴۹
روایت سوم: مستند علف: خلق یک حماسه، ارنست بومونت شودساک ۲۵۵

www.ketab.ir

مقدمه‌ی مترجم ۲۵۷
ملاقات با کوپر ۲۵۹
فیلمي درباره‌ی مبارزه‌ي انسان با طبیعت ۲۶۲
در جستجوی سوژه ۲۶۳
در میان ایل بختیاری ۲۶۶
همکاري با کوپر بعد از فراغت از مستند علف ۲۷۲
بازسازی علف ۲۷۴
علف ۲۷۵
نمایه ۲۷۷

www.ketab.ir

سخن مترجم

در سال‌های اخیر، فیلم مستند *علف* توجه و نگرشی دوباره را به خود معطوف کرده است. کتاب تحقیقی شایسته‌ی تقدیر و جامع *علف: داستان‌های شگفت و ناگفته* نوشته‌ی بهمن مقصودلو ـ اگرچه بیشتر درباره‌ی سازندگان این فیلم است ـ و پخش نسخه‌ی کامل و اصلاح شده‌ی همین فیلم از سوی کمپانی آمریکایی مایلستون که خود استفاده از این فیلم را در کلاس‌های آموزش عالی رواج داده است، نمونه‌هایی از چنین توجهات ستایش‌آمیزی است. اما کتاب حاضر، مستند *علف: سه روایت و یک مقدمه*، تلاش کرده از طریق جمع‌آوری کلیه‌ی نوشته‌ها و یادداشت‌های سازندگان این فیلم، صرفاً به انتقال نظریات آنها درباره‌ی چگونگی ساخت فیلم بپردازد. این کتاب متنی ترکیبی متشکل از مقدمه، ترجمه‌ی دو کتاب و یک مصاحبه است. کتاب *علف* نوشته‌ی مریان سی. کوپر را پیش از این، امیرحسین ظفرایلخان بختیاری با عنوان *سفری به سرزمین دلاوران* به فارسی ترجمه و در سال ۱۳۳۴ در تهران چاپ کرده بود؛ ولی به دلیل حذف قسمت‌هایی از متن آن و نیاز به ترجمه‌ی مجدد، دوباره به فارسی برگردانده شد. یادداشت‌های مارگریت هریسون فصل کاملی است برگرفته از خاطرات زندگی او که در کتابی به نام *فردا همیشه هست: زندگینامه‌ای پرافت و خیز* چاپ شده است. مطالب مربوط به شودساک برگردانی است از مصاحبه‌ی منتشره در مجله‌ی اَمریکن‌سینماتوگرافر که به تشریح فعالیت‌های او در جایگاه فیلمبردار، در ساخت فیلم *علف*، می‌پردازد.

به‌رغم اختلاف‌نظرهای آشکار سازندگان این فیلم در خصوص کوچ و کوچروان، دیدگاه‌های متفاوت هر کدام، زوایای مختلفی از مفهوم کوچ را عیان و به عمیق‌تر شدن

www.ketab.ir

معنای این شیوه از زیستن کمک می‌کند. در عین‌حال، هر کدام به نسبت نقشی که در ساخت فیلم داشته‌اند، مطالب بسیار ارزنده و آموزنده‌ای بیان می‌کنند. کوپر در مقام کارگردان، مسئول واقع‌گرایی کلیه‌ی تصاویر فیلم است. شودساکِ فیلمبردار عهده‌دار امور فنی ضبط واقعیت می‌شود و سرانجام هریسون نقش مهمی را در ارائه‌ی خدمات به کوچروان، به منظور دستیابی آسان‌تر به واقعیت، بر عهده می‌گیرد. به سبب نقش‌های متفاوت و مکملی که هر یک از آنها بر عهده داشته‌اند، این مجموعه برآیند سودمندی است از کنار هم قرار گرفتن راهکارهای هم‌جهت این افراد که همچون کلاس درس برای فیلمسازانی است که به ساخت مستندهایی درباره‌ی اقوام کوچرو و دورافتاده مبادرت می‌ورزند. علاوه بر این، علاقه‌مندان رشته‌های قوم‌شناسی و پژوهشگران کوچ می‌توانند شرح دقیق و مطمئنی از زندگی اقوام کوچرو در این کتاب بیابند؛ به خصوص این که می‌توان راهکارهایی را که سازندگان فیلم *علف* برای ثبت واقعیت به کار می‌گرفتند، با شیوه‌های علمی برونیسلاو مالینوفسکی مقایسه کرد. پدیدآورندگان فیلم *علف* که هیچ تجربه‌ای درباره‌ی کوچ و کوچروی، به ویژه اقوام کوچروی ایرانی نداشتند، با به‌کارگیری این راهکارها، موفق به ساخت فیلمی درخشان در این باره شده‌اند. اهمیت این فیلم علاوه بر مطالعات قوم‌شناسی، به عنوان فیلمی مستند در تاریخ سینما نیز، انکارناپذیر است.

در این کتاب مطالبی در مورد جدیت نداشتن کوچروان در انجام فریضه‌های دینی، تعصبات مردان، نحوه‌ی رفتار آنها با زنان و خانواده‌های چند زوجه، از زبان سازندگان *علف* بیان شده که متکی بر برداشت‌های شخصی آنهاست و گردآورنده‌ی کتاب به رسم امانت‌داری آنها را ترجمه کرده است. همچنین نقل قول کوپر از حادثه‌ی قتل سرگرد رابرت دبلیو. ایمبری، معاون کنسول آمریکا در ایران که در خیابان‌های تهران رخ داد، حاکی از ناآگاهی او از انگیزه‌های آن حادثه است؛ به همان صورتی که شنیده‌های آنها در مورد حوادث و اتفاقات تاریخی ایران در زمان فیلمبرداری *علف*، فاقد پشتوانه‌های تحقیقی کافی است؛ لیکن، تا آنجا که نوشته‌های آنها بر اساس تجربه‌ها و مشاهدات شخصی‌شان از کوچ است، ضمن شرح دقیق کلیه مراحل آن، با نگاهی بی‌طرف، به ستایش شجاعت، استقامت و تلاش صادقانه‌ی کوچروان برای زیستن پرداخته‌اند.

فرض بر این است که خواننده‌ی کتاب پیشِ رو، فیلم *علف* را دیده است. اگرچه در صورت ناآشنایی با این فیلم می‌تواند به دیدن آن تشویق شود. به هر حال، کتاب حاضر مکملی بر فیلم *علف* است، به خصوص در مورد قسمت‌هایی که به دلایل فراوان در فیلم نیامده‌اند؛ همچون حوادثی که شب‌ها رخ می‌داده و به دلیل کمبود نور، امکان فیلمبرداری آنها وجود نداشته است.

www.ketab.ir

ضمناً این کتاب عکس‌های بسیاری دارد. همه‌ی عکس‌های کتاب کوپر حاصل هنرمندی شودساک است که در اینجا آمده‌اند. همچنین عکس‌های مربوط به روایت شودساک نیز از مصاحبه‌ی او استخراج شده‌اند؛ لیکن مطالب برگرفته از کتاب خاطرات هریسون (و البته مقدمه‌ی طولانی کتاب)، فاقد عکس بوده که گردآورنده، با هدف ارائه‌ی استدلال تصویری، قاب‌های مرتبط را از فیلم انتخاب کرده و در اینجا آورده است. ضمناً کوشش شده که چاپ عکس‌ها تا حد امکان کیفیتی عالی داشته باشند.

مقدمه‌ی کتاب تشریح می‌کند که چگونه فیلم *علف* تداوم تجربه‌های هنری و علمی بسیاری بوده است. از یک سو وجود فیلم‌های مشابه بسیاری قبل از *علف*، حاکی از سابقه‌ی دامنه‌دار تولید چنین فیلم‌هایی است و از سوی دیگر، تداوم تولید این نوع فیلم متکی بر تحقیق در موضوعات مشابه است. این مقدمه استدلال می‌کند که فیلم *علف* پدیده‌ی نوظهوری نبود؛ بلکه صرفاً با تمرکز بر واقعیت‌گرایی بیشتر، تلاش می‌کرد نحوه‌ای از زندگی را به تصویر بکشد که در خطر فراموشی قرار گرفته بود. با بهره‌گیری از چنین تحقیقاتی، سازندگان *علف* راهکارهایی را برای تولید آن برگزیدند که به ایجاد ارتباطی متقابل و مطمئن بین گروه فیلم و کوچروان منجر شده و در نهایت به ثبت بهتر واقعیت کمک کرده بود. همچنین سازندگان *علف* نه تنها نشان دادند که در فرصت بسیار کمِ کوچ به دریافت عمیقی از نحوه‌ی زندگی آنها نائل شده‌اند، بلکه کوشیدند هنگام تدوین، با تقسیم فیلم به هفت مرحله، آموخته‌هایشان را در ساختار فیلم اعمال کنند؛ در نتیجه فیلم *علف* خوانشی سینمایی از مفهوم عرفانی طی طریق ارائه کرده است.

احمد الستی

www.ketab.ir

مقدمه

در سال ۱۹۵۶، مریان کالدول کوپر[1] (۱۹۷۳-۱۸۹۳) - کارگردان و تهیه‌کننده‌ی صاحب‌نام هالیوود- گروه بزرگی از کارشناسان سینمایی شامل فیلمبردار، صدابردار، مهندس برق، صداگذار، مسئول تولید و تدارکات، مترجم و راهنمای فارسی‌زبان به ایران می‌فرستد تا با پشتیبانی چند راننده، محافظ و چارپادار فیلمی درباره‌ی کوچ یکی از عشایر بختیاری بسازند. گروه مزبور در آستانه‌ی فصل کوچ به قشلاق این کوچروان در حوالی شهر اهواز وارد می‌شوند و کوچ ایشان را تا دامنه‌های شمالی زردکوه، در فلات مرکزی ایران، که مرکز قشلاق کوچروان بختیاری بود همراهی و از بخش اعظم آن فیلم رنگی و ناطق می‌گیرند. این عده بعد از بیست و سه روز فیلمبرداری و اقامت چهل روزه در ایران و صرف سیصد هزار دلار هزینه به آمریکا بازمی‌گردند و نتیجه‌ی کار خود را تدوین می‌کنند، اما دست آخر به این نتیجه می‌رسند که مونتاژ اثر و تبدیل‌اش به فیلمی بلند امکان‌پذیر نیست (مقصودلو، ۱۳۸۹، ۴۴۲). تلاش‌های بعدی کوپر و سی. وی. ویتنی، تهیه‌کننده و سرمایه‌گذار طرح، برای مونتاژ فیلم در تلفیق با موسیقی متن و صدای راوی با هدف کسب درآمد بیشتر و تأمین هزینه‌ی سفر مجدد به ایران و فیلمبرداری از نماهای جاافتاده[2]، به جایی نمی‌رسد. کوشش بعدی این دو برای افزودن تصاویر مشابه به اثر اولیه و تبدیل آن به یک فیلم ناطق توریستی نیز بی‌نتیجه می‌ماند. با شکست خوردن تمام این تلاش‌ها برای نجات تصاویر، کوپر طرح مزبور را به کلی کنار می‌گذارد.

اینها همه در حالی اتفاق می‌افتاد که حدود سی سال پیش‌تر یعنی در سال ۱۹۲۴، کوپر که خلبان هواپیماهای

1. Merian Caldwell Cooper

۲. سی. وی. ویتنی (C.V. Whitney) که قبلاً عوامل تولید صاحب‌نامی از قبیل لاول فارل (Lowell Farrell)، کارگردان، وینتون هاچ (Winton Hoch)، مدیر فیلمبرداری و تکنسین‌های برگزیده‌ای همانند آلفرد گینس (Alfred Guinness)، رابرت یوهانس (Robert Johannes)، آلفرد بالز (Alfred Balls)، جوزف بویل (Joseph Boyl) و جان سویل (John Soell) را به ایران فرستاده بود، (مقصودلو، ۱۳۸۹، ۴۴۱) در نظر داشت برای بار دوم گروهی را در همان سطح فنی روانه‌ی ایران سازد.

www.ketab.ir

جنگی بود به همراه ارنست بومونت شودساک[1] (۱۹۷۹-۱۸۹۳)، فیلمبردار آثار خبری و مارگریت اِلتون هریسون[2] (۱۹۶۷-۱۸۷۹)، خبرنگار جنگ، علی‌رغم آن که آشنایی چندانی هم با حرفه‌ی فیلمسازی نداشتند، فیلم‌گروه[3] کوچکی را تشکیل دادند و از مبدأ شوشتر، طایفه‌ی بابااحمدی را در فصل کوچ بهاره همراهی کردند و فیلمی از تجارب آن سفر ساختند که هر چند خود از آن راضی نبودند و در سال ۱۹۵۶ تصمیم به بازتولیدش گرفتند، صاحب‌نظران دنیای سینما درباره‌ی آن چنین گفتند و نوشتند: «ساده‌ترین و در عین حال تکان‌دهنده‌ترین درام انسانی» (Literary Digest ,April25 ,1925)، «یکی از بزرگ‌ترین درام‌های طبیعی ناظر به تنازع بقا» (به نقل از لوئیس د. فرولیک، مقصودلو، ۱۳۸۹، ۴۵۴)، «گنجینه‌ای از تصاویر بهت‌آفرین و بدیع» (همان)، «فیلمی که یک ساعت تمام نفس‌ها را در سینه حبس می‌کند» (The Outlook ,May6 ,1925)، «مبارزه‌ی سپاهی پنجاه هزار نفره که همه‌ی آن پنجاه هزار نفرش در روایتی به غایت زیبا پیروز میدان‌اند» (Literary Digest ,April25 ,1925)، «یک پژوهش جغرافیایی ناب» (New York Post ,April25 ,1925)، «اثری در قامت یک حماسه» (Literary ,April25 ,1925 Digest). فیلمی که آنها تولید کرده بودند، *علف: تلاش قومی برای زیستن*[4] ، نام داشت که در سال ۱۹۹۷ به دلیل اهمیت فرهنگی، تاریخی و زیبایی‌شناسی، در مرکز حفظ آثار سینمایی کتابخانه‌ی کنگره‌ی آمریکا به ثبت رسید و جایگاه خاصی در سینمای مستند ایران و جهان پیدا کرده است. مقالات بسیار و کتاب‌هایی چند[5] درباره‌ی این فیلم نوشته شده که موجب تشویق فیلمسازان برای مراجعت به همین موضوع در سال‌های بعد شده است.[6]

اما این فیلم زمانی شایسته‌ی ستایش و تحسین بیشتری می‌شود که محدودیت‌ها و کمبودهای تولید و راهکارهای خلاقانه‌ی اعضای گروه حین ساختن این فیلم مطرح گردد. سازندگان این فیلم در آغاز سفر فقط ده هزار دلار برای تولید آن سرمایه‌گذاری کرده بودند که آن هم تا زمانی که به طایفه‌ی بابااحمدی رسیدند، تقریباً تمام شده بود؛ وسایل فیلمبرداری‌شان ابتدایی بود، فیلم خام کمی در اختیار داشتند و غیر از تجربه‌ی ناچیز فیلمبردار در ساخت فیلم‌های خبری، هیچ‌کدام تا آن زمان فیلمی نساخته بودند؛ هیچ آشنایی در میان کوچروان نداشتند، با فرهنگ عشایر کوچرو کاملاً غریبه بودند و زبان ایشان را نیز نمی‌دانستند؛ هیچ پیش‌زمینه‌ای از مسیر صعب‌العبور کوچ نداشتند، از مدت زمان نفس‌گیر کوچ، مخاطرات و

1. Ernest Beaumont Schoedsack
2. Marguerite Elton Harrison
3. Film Crew

4. *Grass: A Nation's Battle for Life*

۵. دو منبع عمده راجع به این فیلم کتاب کوپر، با عنوان *علف* و کتاب بهمن مقصودلو با همین عنوان است که اولی خاطرات کوپر از مراحل ساخت فیلم و دومی تحقیقی جامع در احوال سازندگان و مراحل تولید فیلم است. کتاب مقصودلو فهرستی از مقالات و منابع پر شمار در خصوص اثر مزبور را نیز دارد.

۶. چند نمونه از این بازسازی‌ها عبارت‌اند از: *شقایق سوزان* (هوشنگ شفتی، ۱۳۴۱)، *آدمیان باد* (*People of the Wind*، آنتونی هوارث، ۱۹۷۶) و *تاراز* (فرهاد ورهرام، ۱۳۶۶).

www.ketab.ir

سختی‌های جانکاه آن بی‌اطلاع بودند و هیچ نقشه یا ابزار رهیابی در اختیار نداشتند؛ برای ایمنی و سلامت خود تدارک ندیده بودند و بدون هماهنگی‌های دولتی، همانند گردشگران عادی، از مرز خرمشهر وارد خاک ایران شده و در اهواز روادید گرفته بودند، طوری که دولت مرکزی از حضور گروه فیلمبرداری در میان یکی از ایلات ایرانی مطلع نبود، به خصوص که گروه فیلمسازی زمانی به ایل پیوسته بود که اختلافات ایلی با دولت مرکزی ایران بالا گرفته بود.

مستند *علف* از نظر موضوعی، فیلم غافلگیرکننده‌ای نبود. وقتی در سال ۱۹۲۴ این فیلم برای نخستین بار به نمایش درآمد، تماشاگران آمریکایی نمونه‌های زیادی شبیه آن را قبلاً دیده بودند. تا قبل از مستند *علف*، فیلم‌های بسیاری جغرافیاهای ناآشنا و اقوام ناشناخته‌ی قاره‌های دور را به تصویر کشیده بودند، فیلم‌های زیادی به موضوع مبارزه‌ی انسان با طبیعت و زندگانی شگفت‌انگیز اقوام ناآشنا از دید مخاطبان غربی، پرداخته بودند. با مروری بر چند نمونه از این فیلم‌ها می‌توان دریافت که *علف* پدیده‌ی نوظهوری نبوده است اما در این میان یک نکته قابل ذکر است: *علف* ارزش‌های دراماتیک بسیار بالایی داشت. این فیلم نشان می‌دهد که چگونه طایفه‌ی باباحمدی از ایل بختیاری، در کوچ سالانه‌ی خود برای رسیدن به چراگاه‌های تابستانی، به شکلی دراماتیک با موانع سخت و مرگبار مقابله می‌کند و سرانجام پیروزمندانه به مقصد می‌رسد. آنچه *علف* را به فیلمی دراماتیک تبدیل می‌کند، نه فقط آلات و ادوات ابتدایی کوچروان برای غلبه بر مشکلات طبیعی سدّ راه کوچ، بلکه مخاطرات جدی‌ای است که آنها در طی مسیر، شجاعانه، به جان می‌خرند. این خصوصیات دقیقاً همان چیزی بود که سازندگان فیلم در پی ثبت آن بودند و سرانجام موفق شدند موضوع مورد علاقه‌ی خود را بیابند و به تصویرش بکشند.

مدتی قبل از ساختن *علف*، مریان کوپر و ارنست شودساک در پاریس با یکدیگر ملاقات می‌کنند تا درباره‌ی فیلمسازی با هم گفتگو کنند. «آنها می‌خواستند ببینند چگونه می‌توانند فیلمی عمیق‌تر از مستندهای سفرنامه‌ای بسازند ... که مضمون آن تقابل انسان با طبیعت باشد» (مقصودلو، ۱۳۸۹، ۲۸۸-۲۸۷). کوپر در همین مورد با مارگریت هریسون در نیویورک مشورت می‌کند. هریسون نیز برای ساختن فیلمی با عناصر دراماتیک طبیعی مشتاق می‌شود. او می‌نویسد در گفتگو با کوپر تصریح کردند که «آیا این عجیب نیست که هنوز کسی یک فیلم سفرنامه‌ای بر اساس یک داستان دراماتیک نساخته است؟ ... چرا ما فیلمی سفرنامه‌ای براساس ایده‌ی محوری مبارزه با طبیعت نسازیم ... اگر ما بتوانیم آدم‌هایی را پیدا کنیم که زندگی روزمره‌شان مملو از عناصر دراماتیک باشد، اصلاً احتیاجی به قصه نخواهیم داشت» (Harrison,1953,566). آنچه هر سه تأیید می‌کنند، فقدان درام‌های انسانی در فیلم‌های سفرنامه‌ای بود که در آن سال‌ها ساخته شده بودند و «در

www.ketab.ir

جاهای مختلفی از نیکل‌ادئون[1]ها گرفته تا تالارهای مجامع رسمی به نمایش درمی‌آمدند» (Griffith,2005,221). آنها به دنبال موضوعی می‌گشتند که به صورت پیوسته‌ای پیش برود و به یک کل دراماتیک منجر شود. برخلاف تصور آنها فیلم‌های مستند بسیاری با موضوعاتی متنوع ساخته شده بود که هر صحنه‌شان به تنهایی جاذبه‌ی بصری داشت ولی در کل، به مجموعه‌ای از صحنه‌های پراکنده و بی‌ربط تبدیل گشته بود. از آنجا که فیلمبرداری در سفر امری طبیعی بود و به قول مجله‌ی *دنیای تصویر متحرک*[2] در سال ۱۹۱۰ «دیگر هیچ سفر اکتشافی‌ای بدون وسایل تصویربرداری متحرک کامل نیست» (Bottomore,2005,223) فیلم‌های زیادی تولید شده بود که کنجکاوی تماشاگران اوایل قرن بیستم را نسبت به مکان‌های دور دست برمی‌انگیخت. «در سحرگاه قرن بیستم توده‌های سینمارو کاملاً از مناظر سرزمین‌های دوردست بی‌خبر بودند» (همان) و قرار بود فیلم‌ها این کمبودها را جبران کنند.

اگرچه این فیلم‌ها هنوز قابلیت‌های مطالعاتی زیادی نداشتند، ولی کم‌کم روحیه و اشتیاق سفر و ماجراجویی در احوال فرهنگ سرزمین‌های دوردست و ناشناخته را جایگزین لذت‌های زودگذر دیدگاه‌های گردشگرانه می‌کردند. از آنجا که «ظهور سینما به طور تنگاتنگی با تغییر مفاهیم و شیوه‌های سفر همراه شد»، (Geiger,2011,40) در نتیجه، «فیلم به ابزار بیانیِ جدیدی برای توصیف مناظر غریبه تبدیل شد.» (همان، 41).

با این که *علف* فیلمی درباره‌ی کوچ یک طایفه است، رگه‌هایی از بسیاری موضوعات فیلم‌های پیش از خود شامل سفر به سرزمین‌های ناشناخته، ماجراجویی به واسطه‌ی دور شدن از وطن، معاشرت با اقوام بیگانه و شناخت رابطه‌ی انسان و حیوان را نیز در بر دارد. یکی از مکان‌هایی که چنین فیلم‌هایی در آن تولید می‌شد، قاره‌ی آفریقا بود که به دلیل غنای حیات وحش و تنوع قبیله‌ای در آن، ماجراجویان و شکارچیان اوایل قرن بیستم در پهنه‌ی این قاره، جایگزین دلالان برده‌ی قرن پیش شده بودند. از همان اوایل قرن، نمونه‌های زیادی از فیلم‌های شکار در آفریقا ساخته شده و جالب آن که تماشاگران به شدت از آنها استقبال کرده بودند. فیلم‌هایی مانند *شکار آفریقایی*[3] (۱۹۱۲)، ساخته‌ی پل رینی[4] که «بسیار موفق» (Griffith,2005,222) و پانزده ماه در نیویورک روی پرده بود (Brownlow,1978,406)، *عبور از صحرای بزرگ*[5] (۱۹۲۲)، ساخته‌ی تی. ای گلوور[6]، *شکار حیوانات بزرگ در آفریقا با دوربین و تفنگ*[7] (۱۹۲۲)، که به وسیله‌ی اچ. ای. اسنو و سیدنی اسنو[8] فیلمبرداری شده بود، اگرچه جزو بهترین نمونه‌ها محسوب می‌شدند، فاقد وحدت

1. Nickelodeon
2. *Moving Picture World*

3. *African Hunt*
4. Paul Rainey
5. *Across the Great Sahara*
6. T. A. Glover
7. *Hunting Big Game in Africa with Gun and Camera*
8. H. A. Snow and Sidney Snow

www.ketab.ir

موضوعی و پرداخت دراماتیک بودند، ولی نمی‌توانستند فاقد ایدئولوژی‌های استعماری و نژادپرستانه نباشند. تعداد روزافزون این فیلم‌ها در اوج عصر استعمار، تمایل شدید به شکار را جایگزین نمادینی برای مستعمره‌نشینان «قاره‌ی سیاه» کرده بود. «برتری نژادی و کوشش برای تحمیل آن به مستعمره‌ها، مضمون صدها فیلم درباره‌ی شکار حیوانات وحشی در آفریقا و آسیا بود» (Converts ,2005, 139).

به همین صورت فیلم‌های اکتشافی زیادی درباره‌ی قطب‌های شمال و جنوب ساخته شدند که تقلای انسان را برای زنده ماندن در جغرافیای سرد و یخبندان به تصویر می‌کشیدند. صرف نظر از فیلم *نانوک شمالی*[1] (۱۹۲۲) که به طور مستقل تولید شده بود، سایر فیلم‌ها با پشتوانه‌های مالی نهادها و سازمان‌های توسعه‌طلب، تحت پوشش اکتشافات جغرافیایی، ولی با همان روحیه‌ی استعمارگرایانه ساخته شدند. چند نمونه از این فیلم‌ها عبارت‌اند از *بالای جهان در حرکت*[2] (۱۹۱۲) ساخته‌ی بورلی بی. دابز[3]؛ *سفر اکتشافی اسکات به قطب جنوب*[4] (۱۹۱۳) ساخته‌ی هربرت پونتینگ[5]؛ *سفر اکتشافی شکلتون به قطب جنوب*[6] (۱۹۱۷) ساخته‌ی ارنست شکلتون[7]؛ *جنوب: ارنست شکلتون و سفر اکتشافی با اندیورنس*[8] (۱۹۱۹). این فیلم‌ها نیز همانند فیلم‌های آفریقایی از تصاویر جذاب و نفس‌گیری تشکیل می‌شدند؛ ولی به ندرت وحدت موضوعی و ساختاری دراماتیک داشتند.

علف از جمله فیلم‌هایی بود که در مورد اقوام بدوی، سیماشناسی، تنازع بقا و کشف نحوه‌ی زندگی آنها ساخته شده بود. هر چند تعداد و تنوع این فیلم‌ها که در اقصا نقاط جهان فیلمبرداری شده بودند، تنوع بومیان در عرصه‌ی وسیع‌تری از جهان را نشان می‌دادند، در نهایت، دارای همان ضعف‌های دراماتیک فیلم‌های جغرافیایی و اکتشافی بودند. نمونه‌های بهتر این فیلم‌ها عبارت‌اند از *سفر اکتشافی به چین*[9] (۱۹۰۹) ساخته‌ی ویلیام سلیگ[10]؛ *صحنه‌هایی از سیلان*[11] (۱۹۰۹) ساخته‌ی جیمز اسکات براون[12]؛ *ماداگاسکار ـ رفتار و رسوم قوم ساکالاوا*[13] (۱۹۱۰) محصول پاته ـ فرر[14]؛ *در مصر*[15] (۱۹۱۰) ساخته‌ی آلفرد ماشین[16]؛ *دربار دهلی*[17] (۱۹۱۲) محصول گومون بریتیش[18]؛ *جنگل‌های آمازون در سفر اکتشافی*

1. *Nanook of the North*
2. *Atop of the World in Motion*
3. Beverly B. Dobbs
4. *With Captain Scott, RN, to the South Pole*
5. Herbert Ponting
6. *Shakelton's South Pole Expedition*
7. Ernest Shackelton
8. *South: Ernest Shakelton and the Endurance Expedition*
9. *China Expedition*
10. William Selig
11. *Scenes From Ceylon*
12. James Scott Brown
13. *Madagascar – Manners and Customs of Sakalavas*
14. Pathe' . Freres
15. *In Egypt*
16. Alfred Machin
17. *Delhi Durbar*
18. Gaumont British

www.ketab.ir

کاپیتان بسلی[1] (۱۹۱۳) ساخته‌ی فرانک بی.کوتس[2]؛ *آدمخواران جنوب اقیانوس آرام*[3] (۱۹۱۸) ساخته‌ی مارتین و آسا جانسون[4]؛ *هندوراس*[5] (۱۹۱۸) ساخته‌ی ادوارد سالیزبری[6] که مدت‌ها در نیویورک روی پرده بود (Richard ,1992 ,204)؛ *کشتی شکسته در میان آدمخواران*[7] (۱۹۱۹) ساخته‌ی لاملی[8] که در گینه‌ی نو فیلمبرداری شده بود؛ *بورنئو، سرزمین شکارچیان انسان*[9] (۱۹۲۰) ساخته‌ی کارل لام‌هولتز[10]؛ *در میان سرخپوستان جنگل‌های بکر آمریکای جنوبی*[11] (۱۹۲۱) ساخته‌ی اوتار گلدود[12] و *راه طولانی تبت*[13] (۱۹۲۱) ساخته‌ی هانس شومبرگ[14]. بر اساس این فیلم‌ها، فیلمسازان اوایل تاریخ سینما، به بهانه‌ی مجهز بودن به دوربین و با توجیه کشف جوامع بدوی، جرئت ترک جامعه‌ی خود را می‌یافتند. به قول کوین برانلو[15] «این فیلمسازان اولیه غالباً احساس می‌کردند مجبورند از تمدن بگریزند و به میان مردم بدوی پناه ببرند» (Brownlow ,1978 ,409) ولی توانستند به وسیله‌ی فیلم‌هایشان وجود جهان متنوع و وسیعی را اثبات کنند.

از سوی دیگر اصالت کار در لوکیشن‌های واقعی مسئله‌ی روز بود که *علف* پاسخ مثبتی هم به آن می‌داد. تهیه‌کنندگان دریافته بودند که محیط طبیعی را به فضای خفه و بسته‌ی استودیوها ترجیح دهند، چون تأثیر واقع‌گرایانه‌ی آن را بر تماشاگران دیده بودند. تشویق فیلمسازان برای رفتن به لوکیشن‌هایی هر چه غریب‌تر و دورتر در خلال این سال‌ها رایج بود و *علف* حاصل چنین جریان و محصول چنین رویکردی بود. تهیه‌کنندگان نیز فیلمسازان خود را برای این هدف تعلیم داده بودند. یکی از این افراد گاستون ملیس[16]، برادر ژرژ ملیس[17]، سازنده‌ی فیلم‌های تخیلی بود که به نیوزیلند، حوزه‌ی جنوبی اقیانوس آرام، جنوب شرقی آسیا و استرالیا رفت و با بهره‌گیری از داستان‌های محلی این مناطق دورافتاده، فیلم ساخت. چند نمونه از این فیلم‌ها عبارت‌اند از در *جاوه اتفاق افتاد*[18] (۱۹۱۳)؛ *چگونه کدخدا تِه‌پونگا عروس خود را برنده شد*[19] (۱۹۱۳) (فیلمبرداری در نیوزیلند)؛ *ارمغان دزدیده شده برای پادشاه*[20] (۱۹۱۳)، (فیلمبرداری در تاهیتی)؛ *هینه‌موا*[21] (۱۹۱۳)، (فیلمبرداری در تاهیتی) (۱۹۱۲). همه‌ی این فیلم‌ها در خلال سال‌های ۱۹۱۲ و ۱۹۱۳ در مناظر طبیعی، با معماری بومی به همراه

1. *In the Amazon Jungle with the Captain Besley Expedition*
2. Franklin B. Coates
3. *Cannibals of the South Seas*
4. Martin and Osa Jonson
5. *Honduras*
6. Edward Salisbury
7. *Shipwrecked Among the Cannibals*
8. Edward Laemmle
9. *In Borneo, the Land of the Head Hunters*
10. Carl Lumholtz
11. *Among the Virgin Forest Indians of South America*
12. Ottar Gladtved
13. *The Long Road to Tibet*
14. Hans Schumburgk
15. Kevin Brownlow
16. Gaston Melies
17. George Melies
18. *It Happened in Java*
19. *How Chief Te Ponga Won His Bride*
20. *The Stolen Tribute to the King*
21. *Hinemoa*

www.ketab.ir

رقص‌های آیینی، قایق‌های جنگی و بازیگران محلی ساکن این جزایر ساخته شدند (O'reilly,1970 ,289-290) (به نقل از de Brigard ,1975 ,41). در همان سال یک عکاس آمریکایی به نام ادوارد اس. کرتیس[1] به سواحل مرکزی استان بریتیش کلمبیا در کانادا می‌رود تا فیلمی به نام *سرزمین قایق‌های جنگی*[2] (۱۹۱۳) را در میان سرخپوستان کواکیوتل[3] بسازد. کرتیس سال‌ها در میان قبایل سرخپوست آمریکا زیسته و از آنها عکاسی کرده بود. او ۲۰ جلد کتاب مصور درباره‌ی آنها چاپ کرده بود. کرتیس «عکاس پرکار، سه فصل در میان اقوام کواکیوتل به سر برد» (de Brigard ,1975 ,19) و با به‌کارگیری جمعی از بومیان، صحنه‌هایی از رقص‌های آیینی و مذهبی را به همراه صحنه‌های جادوگری و کفن و دفن مردگان و نماهایی از جنگ‌های قبیله‌ای بومیان سوار بر قایق‌هایی که از تنه‌ی درختان ساخته شده بود، به صورتی بسیار چشمگیر و نمایشی فیلمبرداری کرد. همچنین کرتیس صحنه‌هایی اسطوره‌ای از شکار انسان را با نقاب‌های بسیار زیبا و لباس‌های اصیل در پیش‌زمینه‌ای از معماری بومی که به دست بازیگران این فیلم ساخته شده بود، فیلمبرداری می‌کند. این فیلم به دلیل ارزش‌های فرهنگی، تاریخی و زیبایی‌شناسانه، در مرکز حفظ آثار سینمایی کتابخانه‌ی کنگره‌ی آمریکا به ثبت رسیده است.

1. Edward S. Curtis
2. *In the Land of the War Canoes* (Originally: *In the Land of the Head Hunters*)
3. Kwakiutl Indians

مهم‌ترین ویژگی این فیلم‌ها، هر چند جاه‌طلبی‌های توسعه‌طلبانه‌ی استعمارگران را در اذهان عمومی زنده می‌کرد، گذر از دکورهای استودیویی، یعنی فضاهای بسته‌ی مصنوعی به سوی لوکیشن‌های واقعی بود. ولی در واقع این توهم وجود داشت که به قول گایگر «عده‌ی زیادی از مردم با دیدن این فیلم‌ها به طور خیالی سرزمین‌های دور دست و اگزاتیک را تصاحب می‌کنند» (Geiger,2011,5). در نتیجه، موفقیت این فیلم‌ها، استودیوهای فیلمسازی را برای سرمایه‌گذاری روی فیلم‌هایی که در لوکیشن واقعی فیلمبرداری می‌شد، بسیار تشویق کرد.

فیلمسازی غربی‌ها در لوکیشن‌های شرقی و کشورهایی مانند الجزایر، تونس، مصر، ترکیه و بسیاری از کشورهای خاورمیانه مشکلات خاصی داشت. فیلم‌هایی از قبیل *فرانسوی - الجزایری‌تبار*[4] (فیلمبرداری در الجزیره، فلیکس مِسگوویچ[5]، ۱۹۰۶)؛ *ازدواج همّت آقا*[6] (فیلمبرداری در ترکیه، زیگموند واینبرگ[7]، ۱۹۱۶)؛ *افتخار بادیه‌نشین*[8] (فیلمبرداری در مصر، کمپانی دی‌لاگارنه[9]، ۱۹۱۸)؛ *پنج نجیب‌زاده‌ی مطرود*[10] (فیلمبرداری در تونس، پیر رنیه و لوئیتس - مورات[11]، ۱۹۱۹)؛ *آتلانتید*[12]

4. *Pied-Noir*
5. Félix Mesguich
6. *The Marriage of Himmet Aga*
7. Sigmund Weinberg
8. *Honor of the Bedouin*
9. DeLagarne
10. *Five Accursed Gentlemen*
11. Pierre Regnier and Luitz.Morat
12. *L'Atlantide*

www.ketab.ir

(فیلمبرداری در الجزیره، ژاک فِدِر[1]، ۱۹۲۱) و سرزمین *توتانخامون*[2](فیلمبرداری در مصر، ویکتور رُزیتو[3]، ۱۹۲۳) چند نمونه از آثاری هستند که تصویری استعمارگرانه از این کشورها ارائه کرده بودند. در این فیلم‌ها فرایض دینی به آیین‌های بدوی، جغرافیای شرقی به مکان‌هایی رازگونه و فیگورهای انسانی به پدیده‌هایی در خور نگاه هوس‌آلود تبدیل شده بودند. چنین نگرشی دور از انتظار نبود، چون زودتر از سینما، هنر عکاسی، از طریق کار عکاسانی مانند هانری بِشار[4]، شارل نوده[5]، هیپولیت آرنو[6]، فلیکس بونفیس[7]، لینِرت و لندآرک[8] با آلبوم‌های حجیمی که از شرق به غرب برده بودند، همین نگاه استعمارگرانه را رواج داده بود. عکاسان نیز به سهم خود چنین نگرشی را از نقاشان پیش از خود همانند اوژن دلاکروا[9]، جان فردریک لوئیس[10]، اوژن فرومنتن[11]، لودویگ دویچ[12] و ژان- لئون ژروم[13] به ارث برده بودند. در واقع نگرشی استعمارگرانه، به صورت زنجیره‌ای از پیش‌فرض‌های فرهنگی، از نقاشی به عکاسی و سپس به سینما کشیده شده بود، به همان صورتی که از

1. Jacques Feyder
2. *The Country of Tutankhamon*
3. Victor Rossitto
4. Henri Béchard
5. Charles Naudet
6. Hippolyte Arnoux
7. Félix Bonfils
8. Rudolf Lehnert and Ernst Landrock
9. Eugène Delacroix
10. John Frederick Lewis
11. Eugène Fromentin
12. Ludwig Deutsch
13. Jean.Léon Gérôme

سفرنامه‌ها به رمان و سپس به علوم اجتماعی راه یافته و به قول ادوارد سعید[14] به صورت «آگاهی‌های ژئوپلیتیکی در متون زیبایی‌شناختی، تحقیقی، اقتصادی، جامعه‌شناختی و فلسفی» (Said ,1979 ,12) نهادینه شده بود. ادوارد سعید چنین دیدگاهی را اورینتالیسم[15] (که در زبان فارسی به دیدگاه شرق‌شناسانه مشهور است) می‌نامد و استدلال می‌کند که این آثار شیوه‌ای از تفکر را تعمیم داده بودند تا تفاوت‌های هستی‌شناختی و معرفت‌شناسانه‌ی عمیقی را بین شرق و غرب برجسته کنند (همان، 2). بنابراین اولین فیلم‌هایی هم که غربی‌ها در «شرق» ساختند، مناظر طبیعی را فریبنده، معماری را نامتعارف، چهره‌ها را اگزاتیک و آداب و سنن و لباس‌های بومیان را عجیب و غریب جلوه می‌دادند تا جغرافیایی خیالی برای ماجراجویی‌ها و عملی برای آزادسازی اشتیاق‌های سرکوب شده‌ی خود بیافرینند. چنین نگاهی بر عکس‌های پشت صحنه‌ی فیلم *علف* نیز بی‌تأثیر نبوده است.

نه چندان دور از چنین رویکردی، پیش از ساخته‌شدن فیلم علف، فیلم‌های زیادی در مورد اقوام بدوی، سیماشناسی و نحوه‌ی زندگی بومیان سرزمین‌های مردم دوردست ساخته شده بود. ولی علف تنها متأثر از سینما نبود، بلکه نوعی از ادبیات سفرنامه‌ای نیز به ظهور آن کمک کرده بود. نویسندگانی که شاهد علاقه‌ی خوانندگان‌شان به توصیف جذابیت‌های اگزاتیک و زندگی مردمان دور دست

14. Edward Said
15. Orientalism

www.ketab.ir

بودند، مکاشفه‌های جغرافیایی خود را به آثار ادبی تبدیل می‌کردند. ولی این آثار به صرف تقسیم جهان به دو قطب متمدن و بدوی، میراث‌خوار نگرش‌هایی استعمارگرایانه و توسعه‌طلبانه بودند. با وجود این، تعداد فراوان این آثار تصویر رازگونه‌ای از این سرزمین‌ها را تعمیم می‌داد که به آفرینش مسافران مجازی منجر می‌شد. بر اساس مجموعه مکاتبات گوستاو فلوبر[1] با عنوان فلوبر در مصر[2] (گردآوری و انتشار ۱۹۷۲)و سفرنامه‌ای از مارک تواین[3] با عنوان به *دنبال خط استوا*[4] (۱۸۹۸)، این دو داستان‌نویس تنها کسانی هستند که به قول ادوارد سعید همانند نویسندگانی از قبیل دیزرائیلی[5]، کینگ لیک[6]، ادوارد ویلیام لین[7]، ژرار دو نروال[8] و سر ریچارد برتن[9] (Said ,1979 ,157-158) دارای چنین نگرشی‌اند. در کنار این آثار نگاهی نسبتاً بی‌طرف از سوی جمع تازه‌ای از مسافران و مکتشفان در یک رشته آثار ادبی ظهور کرد. مری کینگزلی[10] با کتاب *سفر در غرب آفریقا*[11] (۱۸۹۷)؛ ایزابلا برد[12] با کتاب *دره‌ی یانگ‌تسه و ماورای آن*[13] (۱۸۹۹)؛ تئودور روزولت[14] با کتاب *سرزمین‌های وحشی برزیل*[15] (۱۹۱۴) کوشیدند تا شناخت غرب را نسبت به فرهنگ‌های آفریقایی و مستعمرات انگلیس وسعت بخشند. این آثار نه تنها این طور جلوه می‌دادند که «انگلیسی‌ها و آمریکایی‌ها پیشتاز سفرهای اکتشافی در خلال قرن نوزدهم بودند» (Whybrow,2002,18) بلکه جهان وسیعی را به قول اکسیلف[16] «به هموطنان خود معرفی می‌کردند » (Oksiloff ,2001 ,28). علی‌رغم این تغییر نگرش، بعضی از نویسندگان همچنان همان جریان دیرین ادبی موسوم به «سفرنامه»[17] یا «روایت سفر»[18] را که «نوع ادبی پرطرفداری شده بود» (Thompson,2011 ,2) و همان نگرش نوپای استعمارگرایانه‌ی قرن نوزدهم را ادامه دادند. هنری مورتن استنلی[19] با *از میان قاره‌ی تاریک*[20] (۱۸۱۸)؛ جوزف کنراد[21] با رمان *قلب تاریکی*[22] (۱۸۹۹)؛ رادیارد کیپلینگ[23] با *کیم*[24] (۱۹۰۱) و آلیو شراینر[25] با *داستان مزرعه‌ی آفریقایی*[26] (۱۸۸۳) کمک‌های هنگفتی به برنامه‌های استعمارگرایانه‌ی اروپا کردند. تأثیر این جریان ادبی،

1. Gustave Flaubert
2. *Flaubert in Egypt*
3. Mark Twain
4. *Following the Equator: A Journey Around the World*
5. Disraeli
6. Alexander William Kinglake
7. Edward William Lane
8. Gerard de Nerval
9. Sir Richard Burton
10. Mary Kingsley
11. *Travels in West Africa*
12. Isabella Bird
13. *The Yangtze Valley and Beyond*
14. Theodore Roosevelt
15. *Through the Brazilian Wilderness*
16. Assenka Oksiloff
17. Travelogue
18. Travel Narrative
19. Henry Morton Stanley
20. *Through the Dark Continent*
21. Joseph Conrad
22. *Heart of Darkness*
23. Rudyard Kipling
24. *Kim*
25. Olive Schreiner
26. *The Story of An African Farm*

www.ketab.ir

آفریدن روحیه‌ی بی‌قراری بود که بایستی از طریق سفر سیراب می‌شد. در چنین بستری فیلم علف ساخته شد تا جایگزینِ تصویریِ مناسبی برای شکل ادبی آن باشد.

علاوه بر این، *علف* به همان اندازه که از جریان‌های فیلمسازی و ادبیات سفرنامه‌ای زمان خود بهره برده بود، از تحقیقات قوم‌نگارانه نیز سود جسته است. در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، جریان پوینده‌ای که در حوزه‌ی قوم‌نگاری ایجاد شده بود، به شکلی همان دغدغه‌های فیلم *علف* را منعکس می‌کرد که چیزی نبود جز تعلق خاطر به زندگانی انسان بدوی در محیط طبیعی و توسعه‌نیافته‌اش. جیمز کلیفورد[1] این دوران را دوران «اقتدار قوم‌نگاری»[2] نامیده و اذعان می‌کند که این دوران «بین سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۶۰ تثبیت شد» و به دلیل «مفهوم تازه‌ای از کار میدانی» که متکی بر «متخصصان تحصیل‌کرده‌ی دانشگاهی» (Clifford ,1988 ,24) بود، اعتبار یافت. این منابع به یمن اعتبار علمی‌شان، اعتماد مجامع فرهنگی را برانگیختند؛ درحالی‌که بعضی از آنها توجه عموم را نیز به خود جلب کرده بودند. هر چند نمونه‌های شاخصی از تحقیقات میدانی همچون *ماجراهای من در زونی*[3] به قلم فرانک همیلتون کاشینگ[4] در سال ۱۸۸۳ منتشر شده بود، با آغاز قرن بیستم و سازماندهی تحقیقات علمی و با

1. James Clifford
2. Ethnographic Authority
3. *My Adventures in Zuni*
4. Frank H. Cushing

نگارش *گزارش‌های سفر اکتشافی مردم‌شناختی کمبریج به تنگه تورس*[5] در سال ۱۸۹۸، فصل تازه‌ای از پژوهش‌های قوم‌نگارانه آغاز شد. این اثر درباره‌ی ساکنان تنگه تورس[6] و بورنئو[7] نه تنها به سفرهای اکتشافی جنبه‌ی آکادمیک داد بلکه به رواج این شیوه از گردآوری اطلاعات اعتبار بخشید. همین گروه و در رأس آنها آلفرد کورت هدون[8] (۱۹۴۰-۱۸۵۵) تحقیق جامعی را با عنوان *صیادان انسان، سیاه، سفید و قهوه‌ای*[9] را در سال ۱۹۰۱ منتشر کرد که از بین انواع آیین‌های بومیان جزایر ماری[10] به آداب توتم‌پرستی، صید و قربانی کردن انسان می‌پرداخت. در سال ۱۸۹۹، بالدوین اسپنسر[11] (۱۹۲۹-۱۸۶۰) مطالعات‌اش را درباره‌ی بومیان استرالیایی در کتاب‌های *قبایل بومی استرالیای مرکزی*[12] (۱۸۹۹) و *آرونتا: پژوهشی درباره‌ی یکی از اقوام عصر حجر*[13] به چاپ رساند. کاشینگ کتاب *افسانه‌های فولکلوریک زونی*[14] را در سال ۱۹۰۱ درباره‌ی سرخپوستان نیومکزیکو نوشت و کمی بعد از آن فرانتس بواس[15] (۱۸۵۸-۱۸۴۲) کتاب *ذهن انسان بدوی*[16] را در سال ۱۹۱۱ تألیف کرد

5. *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits.*
6. Torres Strait
7. Borneo
8. Alfred Court Haddon
9. *Head – Hunters: Black, White, and Brown*
10. Murray Islands
11. Baldwin Spencer
12. *Native Tribes of Central Australia*
13. *Arunta: A Study of a Stone Age People*
14. *Zuni Folk Tales*
15. Franz Boas
16. *The Mind of Primitive Man*

www.ketab.ir

و برتری نژادی سفیدپوستان را نسبت به نژاد و به‌خصوص ساکنان سرزمین‌های دوردست زیر سؤال برد. در سال ۱۹۱۰، سی. جی. سلیگمن[1] تحقیق جامع خود به نام *قوم ودا*[2] را درباره‌ی ساکنان سریلانکا که «یکی از بدوی‌ترین قبایل» (Seligmas ,1911 ,vii) بودند، به چاپ رساند. بین سال‌های ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۶، دایموند جنس[3]، درباره‌ی اسکیموهای اطراف خلیج کرونیشن[4] و اسکیموهای دورست[5] تحقیق کرد و پدر *باستان‌شناسی اسکیموها* لقب گرفت. در همین ایام برونیسلاو مالینوفسکی[6] به میان بومیان استرالیا رفت و کتاب *خانواده در میان بومیان استرالیا*[7] را در مورد ساختار خانواده در سال ۱۹۱۳ منتشر کرد. لیکن مالینوفسکی به خاطر تحقیقات گسترده‌اش در میان جزایر تروبریاند[8] به شهرت بسیاری دست یافت و در سال ۱۹۲۲ کتاب مشهور خود *آرگونات‌های غرب اقیانوس آرام*[9] را چاپ کرد.

همانند فیلم *علف*، این تحقیقات علی‌رغم تفاوت‌های جغرافیایی و نژادی مورد نظر خود، در یک چیز مشترک بودند: انسان غیر غربی، انسان اگزاتیک و بدوی که در مقابل انسان متمدن قرار می‌گرفت. کنجکاوی انسان متمدن برای یافتن وضعیت‌های بدوی که به واسطه‌ی آن می‌توانست گذشته‌ی دیرین خود را کشف و پیوندی بین حال و گذشته برقرار کند، مورد نظر بود. از سوی دیگر، کنجکاوی درباره‌ی شیوه‌ی زیستن انسان بدوی که از اوایل قرن بیستم دامنه‌ی آن به تحقیقات آکادمیک کشیده شد، توانست پاسخ خود را در این تحقیقات بیابد. از طریق این تحقیقات، انسان به اصطلاح متفکر می‌توانست تنوع فرهنگی، نژادی و قومی را به منظور تبیین شیوه‌های متفاوت انسان بودن به اثبات برساند. بالاخره این تحقیقات «متفاوت»ها را عادی جلوه می‌داد.

تحقیقات مردم‌شناسان، اگر چه زودتر از اختراع سینما آغاز شده بود، در اوایل قرن بیستم با خلق آثار سینمایی از همان موضوعات همزمان شده بود. مردم‌شناسان فیلم‌هایی را که از نظر قوم‌نگاری و جغرافیایی در امتداد یا موازی تحقیقات خودشان بود تماشا می‌کردند، همچنان که *نانوک* و *علف* بعدها دیده شدند. با ورود این فیلم‌ها به چنین محافلی، مردم‌شناسان آنها را به عکس‌های ثابت که تا قبل از این برای تکمیل سخنرانی‌ها به کار می‌رفت، ترجیح دادند و آنها را بی‌درنگ جایگزین تصاویر مزبور کردند. استفاده از فیلم، مقصود سخنرانان را قابل فهم و مستندتر کرده بود به صورتی که در تدریس رشته‌ی مردم‌شناسی در موزه‌ها و دانشگاه‌ها رواج یافت (de Brigard ,1975 ,20)، اگر چه فیلم‌های برتر می‌توانستند توجه مخاطبان عام را نیز به خود جلب کنند. سخنرانی‌های مردم‌شناسان گاهی با حضور فیلمسازان انجام می‌شد و گاهی نیز فیلمسازان جایگزین

1. Charles Gabriel Seligman
2. *The Veddas*
3. Diamond Jenness
4. Coronation Bay
5. Dorest Eskimos
6. Bronislaw Malinowski
7. *The Family Among the Australian Aborigines: A Sociological Study*
8. Trobriand Island
9. *Argonauts of the Western Pacific*

www.ketab.ir

مردم‌شناسان می‌شدند و در موارد بسیاری از فیلمسازان درخواست می‌شد برای نشریات تخصصی حوزه‌های جغرافی و مردم‌شناسی مقاله بنویسند.

کاملاً طبیعی بود که قوم‌نگاران، خود به فیلمسازی گرایش پیدا کنند. تقریباً از همان اوایل ظهور صنعت سینما، قوم‌نگاران علاقه‌مند بوده‌اند که از دوربین سینمایی به جای قلم و دوربین فیلمبرداری استفاده کنند، چون فیلم «تمام رفتارهای انسانی را برای نیازهای پژوهشی ما تا ابد ثبت و ضبط می‌کند» (Regnault ,1931 ,306). اولین کسی که به این منظور از دوربین فیلمبرداری استفاده کرد و فیلم‌های قوم‌نگارانه ساخت، پزشکی به نام فلیکس ـ لویی راینو[1] بود که در سال ۱۸۹۵ از یکی زنان از قبیله‌ی ولوف[2] در حال ساختن ظرفی سفالین فیلمبرداری کرد. او به دنبال توفیق در بهره‌برداری تحقیقاتی از این فیلم، به فیلمبرداری از سایر قبایل آفریقایی ادامه داد و قوم‌نگاران دیگر را تشویق کرد که آنها نیز از فیلم استفاده کنند. حتی پیشنهاد ایجاد آرشیو فیلم‌های مردم‌شناسی را داد (de Brigard ,1975 ,15). اما سفر *اکتشافی مردم‌شناختی کمبریج به تنگه تورس* و بورنئو بود که عملاً دوربین و وسایل صدابرداری را در خلال سال‌های ۹۹-۱۸۹۸ به میدان تحقیق کشاند. در خلال این سفر آلفرد کورت هدون گروهی از قوم‌نگاران و دیگر محققان بنام همچون دبلیو. اچ. آر. ریورز[3]، سی.جی. سلیگمن، سیدنی ری[4] و آنتونی ویلکین[5] را با خود به میدان تحقیق برد تا به وسیله‌ی دوربین برادران لومیر و وسایل ضبط صدا روی صفحات مومی از بومیان این مناطق که در لباس‌های سنتی خود رقص‌های آیینی را در پس‌زمینه‌ای از فضاهای ناظر به زیست - بوم طبیعی خود اجرا می‌کردند، فیلمبرداری و صدابرداری کند (همان، ۱۶). در خلال سال‌های ۱۹۰۱ و ۱۹۰۲، بالدوین اسپنسر، زیست‌شناس و قوم‌نگار انگلیسی - استرالیایی که در میان بومیان استرالیا به سر می‌برد، اساس تحقیق خود را بر فیلمبرداری و ضبط صدا بنا نهاد. او بعد از ماه‌ها زندگی در میان بومیان بخش زیادی از مراسم آیینی آنها را در زیست - بوم طبیعی‌شان فیلمبرداری کرد تا کتابی درباره‌ی ایشان بنویسد. یکی از همکاران هدون به نام رودولف پوش[6] که شاهد نتایج پرثمر استفاده از این تصاویر و صداها در تحقیقات قوم‌نگارانه بود، بین سال‌های ۱۹۰۱ و ۱۹۰۶ به گینه‌ی نو رفت و یک دوربین عکاسی، یک دوربین فیلمبرداری از نوع اربان بیوسکوپ[7] و یک فونوگراف با خود به آنجا برد. حاصل سفر او ۲۰۰۰ قطعه عکس، حدود ۳۰۰۰ متر فیلم ضبط شده و صدها صفحه‌ی مومی صدای ضبط شده بود. «اینها در زمره‌ی بهترین فیلم‌های برجای مانده

1. Felix Louis Regnault
2. Wolof Tribe
3. W. H. R. Rivers
4. Sidney Ray
5. Anthony Wilkin
6. Rudolf Poch
7. Urban Bioscope

www.ketab.ir

در حوزه‌ی قوم‌نگاری از دو دهه‌ی اول قرن بیستم هستند» (Oksiloff ,2001 ,41). در آن دوران دوربین فیلمبرداری «یکی از وسایل بسیار ضروری در سفرهای علمی بود که تأمین تمام یا بخشی از اهداف پژوهش‌های قوم‌نگارانه» (به نقل از Otto Stroll در Oksiloff ,2001 ,41) را بر عهده داشت. هر چند بسیاری از فیلم‌های اکسپوزشده‌ی او بی‌استفاده شدند، اما راش‌هایی از همین فیلم‌ها بر جای مانده که صحنه‌هایی از رقص‌های بومی و بازی‌های محلی و همچنین حمل آب به وسیله‌ی دختران را که همگی در مناظر طبیعی و لوکیشن‌های واقعی فیلمبرداری شده بودند، نشان می‌داد.

اما مشکلات فیلمبرداری در این قبیل موقعیت‌های مکانی به زودی نمایان شد. دوبریگار[1] می‌نویسد: «غیر از فلیکس ـ لویی راینو که سال‌ها به استفاده از فیلم ادامه داد، سایر قوم‌نگاران چندان تلاشی برای استفاده از فیلم نکردند؛ چون فیلمبرداری روشی پرهزینه، فیلم خام نیتراته ماده‌ای قابلِ اشتعال و بسیار خطرناک و دوربین‌ها سنگین بودند، سه‌پایه‌های دوربین حرکت آن را محدود می‌کرد و نبودِ لنزهای اضافی و ویوفایندر و حساسیت کم فیلم‌ها، صرف نظر از فقدان منابع وسیع، آینده‌ی سینمای قوم‌نگار را در هاله‌ای از ابهام و تردید فرو برده بود» (de Brigard ,1975 ,17). بر همین اساس در سال ۱۹۰۱ بالدوین اسپنسر از پرزحمت بودن، سنگینی، حجم زیاد، توجه‌برانگیز بودن و بالاخره از تأثیر سوء دوربین در حوادث پروفیلمیک سخن می‌گوید: «من وقت زیادی صرف کردم تا بتوانم تصاویری سینمایی از زندگی در محل اقامت بومیان بگیرم. این کار با دوربین‌های قابل حمل و کوچک که بعد از مدتی مردم کمتر به آن توجه کنند، بسیار ساده است. ولی یک دوربین حجیم، بیش از حد توجه برانگیز است و واکنش‌های مردم را تا حدی غیر طبیعی می‌کند» (به نقل از McCarty ,1975 ,46).

مستند *علف* محصول تلاقی هنر و فناوری سینمایی است. به همان اندازه که این اثر وارث فیلم‌های اکتشافی و سفرنامه‌ای است، خلق آن مرهون پیشرفت فنی دوربین‌های سینمایی نیز هست که می‌بایست به تدریج سبک، خوش‌دست، مقاوم و ساده می شدند تا شودساک بتواند یکی از آنها را در محیط کوه و رودخانه، زیر برف و باران و در معرض گردوخاک بیابان به چابکی و با سرعت حمل کند. زمانی که فیلم *علف* ساخته شد، تحولات فنی زیادی در بدنه، شکل و جنس دوربین‌ها رخ داده بود که این فیلم نیز از آنها بی‌بهره نماند.

در سال ۱۸۸۸ میلادی، ادیسون دوربین کینه‌توگراف را ساخت که آنچنان «حجیم و سنگین بود و با موتور برق ثابت کار می‌کرد که فقط در یک نقطه‌ی ثابت می‌شد از آن استفاده کرد» (Coe ,1981 ,58) و در نتیجه امکان به‌کارگیری آن در لوکشین‌های واقعی وجود نداشت. برخلاف کینه‌توگراف،

1. Emilie de Brigard

www.ketab.ir

دوربین سینماتوگراف ساخته‌ی برادران لومیر در سال ۱۸۹۵ که «وزنش به بیست پوند هم نمی‌رسید» (Lamotte ,2005 ,397) «بسیارساده و خوشدست» (Rossell ,2005 ,95) و به آسانی قابل حمل بود. به همین دلیل برادران لومیر به اقصا نقاط جهان سر کشیدند و فیلم‌های بسیاری را همانند فیلم *اهرام*[1] (۱۸۹۷) تولید کردند که پرچم‌دار فیلم‌های سفرنامه‌ای شد. اما این دوربین سبک نیز که برخلاف دوربین ادیسون کوکی بود، نقاط ضعف زیادی داشت و فقط می‌توانست صد فوت فیلم یعنی حدود نود ثانیه را در خود جای دهد که خود مستلزم صرف وقت بسیار برای قرار دادن فیلم خام در دوربین بود. برای رفع این مشکل، جان آلفرد پرستویچ[2] در سال ۱۸۹۸ دوربین پرستویچ را ساخت. این دوربین به اندازه‌ی سینماتوگراف سبک بود، ولی برتری آن استفاده از کاست چهارصد فوتی بود که بالای دوربین سوار می‌شد (Coe ,1981 ,82). پرستویچ از اولین دوربین‌هایی است که مکتشفان از آن استفاده کردند؛ مثلاً فیلم سفر *اکتشافی اسکات به قطب* جنوب ساخته‌ی هربرت پونتینگ با این دوربین فیلمبرداری شد (Brownlow ,1978 ,426). لیکن ارتفاع زیاد بدنه‌ی آن در مقابل باد تکان‌های شدیدی در تصاویر ایجاد می‌کرد و مشکلی اساسی برای کار در لوکیشن‌های خارجی بود. به منظور رفع این مشکل جوزف بل[3] و آلبرت سامرز هاول[4] در سال ۱۹۱۲ دوربین بل اند هاول را ساختند. این دوربین از بدنه‌ی فلزی محکمی تشکیل می‌شد که بسیار سنگین بود و حدود ۵۰ کیلو گرم وزن داشت (مقصودلو، ۱۳۸۹، ۶۱) و به همین دلیل مناسب فیلمبرداری در لوکیشن‌های واقعی نبود، هر چند کمتر در اثر وزش باد تکان می‌خورد[5]. مکتشف و مخترعی به نام کارل ایکلی[6] بر اساس تجربه‌های خود از پنج سفر اکتشافی به آفریقا تصمیم گرفت دوربینی مناسب لوکیشن‌های واقعی بسازد. بدین ترتیب دوربین ایکلی که در سال ۱۹۱۹ «با در نظر گرفتن مشکلات ویژه‌ی فیلمبرداری در حیات وحش ساخته شده بود» (Salt ,1983 ,155) به سرعت مورد توجه فیلمبردارانی قرار گرفت که تخصصی در فیلمبرداری «رویدادهای جنگی و مسابقات ورزشی و نظایر آن داشتند» (Coe ,1981 ,83). بدنه‌ی این دوربین از جنس فلز و استوانه‌ای شکل بود که حدود ۱۰ کیلوگرم وزن داشت (Salt ,1983 ,155) و کاست دویست فوتی‌اش داخل بدنه‌ی دوربین جای می‌گرفت. ولی بزرگ‌ترین امتیاز این دوربین در سفرهای اکتشافی، مقاومت در برابر سرما و گرمای شدید و برف و باران بود. فلاهرتی[7] برای فیلمبرداری

1. *Pyramids*
2. Alfred J. Prestwich

3. Joseph Bell
4. Albert S. Howell

۵. شودساک درباره‌ی یک دوربین بل اند هاول که در جبهه‌های جنگ جهانی اول به او داده بودند و برایش خطرناک شده بود، می‌نویسد: «وقتی دیدم نمی‌توانم با دوربین‌ام کار قابل توجهی انجام دهم، یک‌جور کوله‌پشتی درست کردم تا بتوانم وسایل سنگین دوربین را حمل کنم» (مقصودلو، ۱۳۸۹، ۶۳).

6. Carl Louis Gregory Akeley
7. Robert Flaherty

www.ketab.ir

نانوک شمالی (۱۹۲۲) در یخبندان‌های شمال کانادا و مارتین و آسا جانسون، زوج ماجراجو و فیلمساز برای فیلم *سیمبا*[1] (۱۹۲۳) در جنگل‌های بارانی و شرجی کنگو، از این دوربین استفاده کردند. گاهی بعضی از کارگردانان از انواع مختلف و تعداد زیادی دوربین استفاده می‌کردند؛ مثلاً مارتین و آسا جانسون از ایکلی، بل اند هاول و یونیورسال (Brownlow ,1978 ,465) استفاده می‌کردند و گاهی تعداد قابل ملاحظه‌ی «بیست دوربین» (همان، 466) را به لوکیشن سینمایی خود می‌بردند. در این میان یکی از کاربردی‌ترین دوربین‌ها دبری پاروو[2] بود.

دبری پاروو، ساخته‌ی آندره دبری[3] «واقعاً کوچک‌ترین، سبک‌ترین و محکم‌ترین دوربین بود» (Brownlow ,1978 ,53). قاب این دوربین ۷ کیلوگرمی از جنس چوب ساخته شده بود و به دلیل طراحی بدیع‌اش، کمتر در مقابل باد تکان می‌خورد (Patterson ,2011 ,97-98) و همانند دوربین بل اند هاول، کاست چهارصد فوتی داخل بدنه‌ی آن جای می‌گرفت. ضمناً این دوربین، در مقایسه با نمونه‌های دیگر از همه ارزان‌تر بود و به همین دلیل «به صورت گسترده‌ای ... تا چهل سال بعد هم هنوز از آن استفاده می‌شد» (Coe ,1981 ,82). ایزنشتاین[4] (*رزمناو پوتمکین*[5] ۱۹۲۴)؛ آبل گانس[6] در (*ناپلئون*[7] ۱۹۲۶)؛ ورتوف[8] در(*مردی با دوربین فیلمبرداری*[9]، ۱۹۲۹) و ریفنشتال[10] در(*المپیک*[11]، ۱۹۳۶) از این دوربین استفاده کردند. اما بیشترین کارکرد این دوربین در ساخت فیلم‌های مستند سفرنامه‌ای رخ نمود.

شودساک برای فیلمبرداری مستند *علف* از دوربین دبری استفاده کرد؛ چون این دوربین علاوه بر سبکی، کوچکی، دوام ، ارزانی و ظرفیت بالای کاست، می‌توانست در موقعیت پیوسته سیال کوچ و در شرایطی که هر لحظه اتفاقی تازه رخ می‌داد، سریع عمل کند. علاوه بر اینها، دوربینی کم‌صدا بود که همان سر و صدای ناچیزش هم در هیاهوی کوچ محو می‌شد و بنابراین توجه کسی را به خود جلب نمی‌کرد.

از سوی دیگر، فیلم *علف* در نقطه‌ی تلاقی هنر و علم ظهور کرد. این فیلم مدیون سازوکارهایی است که ریشه در تحقیقات میدانی مردم‌شناسان یا عملکرد سر صحنه‌ی فیلمسازان در مورد موضوع مد نظرشان دارد. علی‌رغم تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ی رشته‌های منشعب از دانش اجتماعی و رشته‌ی سینما، شباهت‌های موجود بین شیوه‌های جمع‌آوری اطلاعات در تحقیقات قوم‌نگاری و تدارک شرایط لازم برای فیلمبرداری از حوادث به وسیله‌ی مستندسازان، این دو

1. *Simba*
2. Debrie "Parvo"
3. Andre Debrie
4. Sergei M. Eisenstein
5. *Battleship Potemkin*
6. Abel Gance
7. *Napoleon*
8. Dziga Vertov
9. *Man With the Movie Camera*
10. Leni Riefenstahl
11. *Olympiad*

www.ketab.ir

رشته را به هم نزدیک می‌کند. آنچه در هر دو رشته مشترک است، رعایت ساز و کارهای همسانی است که می‌بایست به ترتیب و با صرف وقت اجرا شوند تا دسترسی به واقعیت‌ها امکان‌پذیر شود. مالینوفسکی یکی از شاخص‌ترین چهره‌های قوم‌نگاری مدرن، اجرای ساز و کارهایی را پیش نهاده بود که بر اساس تحقیقات خود او، به نتایج قابل اتکایی منجر می‌شد. از آنجا که استفاده‌ی درست از این ساز و کارها به مطالعات قوم‌نگاری منحصر نمی‌شد، عکاسان و مستندسازانی نیز که با اقوام سرزمین‌های دور دست سر و کار داشتند، از همین اصول بهره جستند. مثلاً رابرت فلاهرتی فیلم *نانوک شمالی (۱۹۲۲)* را ساخت که در محیط زندگی اسکیموهای اینوئیت[1] فیلمبرداری شده بود.[2] فلاهرتی برای ساختن این فیلم تا حدود زیادی از همان اصول مالینوفسکی استفاده کرده بود؛ هر چند او در مقاله‌ای با عنوان «*چگونه نانوک شمالی را ساختم*» به تشریح شیوه‌های فیلمبرداری خود از قوم اینوئیت می‌پردازد، اما این مالینوفسکی است که شیوه‌ی کار مطلوب خود را به روش علمی و به تفصیل تشریح کرده تا معیارهایی را برای کار میدانی پایه‌ریزی کند.

نانوک شمالی را کوپر در نیویورک در سال ۱۹۲۳ و شودساک در پاریس دیده بودند و هر دو به احتمال زیاد با شیوه‌ی کار فلاهرتی آشنا بودند. این احتمال نیز دور از ذهن نیست که به دلیل رواج روحیه‌ی کشف اقوام نقاط دوردست عالم در اوایل قرن بیستم و تلاش آکادمیک در همان سال‌ها در زمینه‌ی قوم‌نگاری نجات‌مدار،[3] راهکارهای مالینوفسکی از حوزه‌ی آکادمیک به حوزه‌های عمومی‌تر کشیده شده بود و فیلم‌گروه که روحیه‌ی خلاق و جستجوگری داشت، از آنها مطلع شده و هنگام ساختن فیلم *علف* آنها را به کار برده باشد. احتمال دیگر آن است که سازندگان فیلم که هیچ پیشینه‌ای در ساخت فیلم مستند و در نتیجه به‌کارگیری ساز و کارهای ارتباط با مردم مورد نظر را در یک نمونه‌ی مستند نداشتند، به مرور، مجموعه‌ای از آنها را در لوکیشن‌های سینمایی خود تجربه کرده باشند. علی‌رغم ناممکن بودن تأیید قطعی هر کدام از احتمالات فوق، آنان تجربه‌های خود را در مورد کوچ، کوچروان و جغرافیای کوچ به تفصیل و با ذکر جزئیات ثبت کردند لیکن در شرح راهکارهای خود برای برقراری ارتباط با کوچروان به اشاره‌هایی پراکنده، مبهم و گذرا بسنده کرده‌اند. سازندگان این فیلم چگونه توانسته بودند با همه‌ی کمبودها و کاستی‌ها، فیلمی در خور آن همه ستایش بسازند؟ این راهکارها شامل چه اصولی بودند، چگونه به کار برده شده بودند، چه پیش‌زمینه‌هایی را می‌طلبیدند و هنگام فیلمبرداری چگونه مؤثر واقع شده بودند؟ سازندگان

1. Inuit

۲. فلاهرتی قبل از ساخت فیلم *نانوک شمالی*، به میان اسکیموهای اینوئیت در اطراف خلیج هادسون رفته و از آنها عکاسی کرده بود. او بین سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۱۵ طی چهار سفر اکتشافی (Rotha, 1983, 14-30) رابطه‌ی صمیمانه‌ای با قوم اینوئیت برقرار کرده و توانسته بود پرتره‌های زیادی از آنها عکاسی کند.

3. Salvage Ethnography

www.ketab.ir

این فیلم چگونه توانسته بودند ارتباط مطمئن و سالمی با کوچروان برقرار کنند و سرانجام واقعیت‌های کوچ را به تصویر درآورند؟ بدون شک شیوه‌هایی که فیلم‌گروه مستند *علف* به کار بردند تا ضریب اطمینان بیشتری برای ضبط واقعیت فراهم کنند، شبیه شیوه‌های کار میدانی مالینوفسکی برای دسترسی به اطلاعات قوم‌نگارانه‌ی دقیق‌تر بوده است.

برونیسلاو مالینوفسکی (۱۹۴۲-۱۸۸۴)، قوم‌نگار انگلیسی‌تبار لهستانی که تجربیات فراوانی در مورد زمینه‌سازی برای حضور در میان قبایل مختلف داشت، به جزایر تروبریاند در نزدیکی سواحل شرقی گینه‌ی نو رفت و در نتیجه‌ی مطالعات‌اش در آن دیار، نظریات قابل تأملی طرح کرد. به باور وی قوم‌نگاری در عصر جدید از زمانی آغاز شد که قوم‌نگار شیوه‌های قدیمی جمع‌آوری اطلاعات را که طی آن نویسنده از ایوان پایگاه مبلغان مذهبی به نظاره‌ی رخدادها می‌پرداخت و گزارش تدارک می‌دید، کنار گذاشت (83, 1979, Wax and Cassell). بر همین اساس مالینوفسکی به جزایر تروبریاند رفته و همانند یکی از بومیان این جزایر در بسیاری از رخدادها مشارکت کرده بود. وی معتقد بود که به منظور دسترسی به اطلاعات قوم‌نگاری علمی و قابل اعتماد، باید رابطه‌ای متکی بر تفاهم و اعتماد دو طرفه بین خود و بومیان این جزایر برقرار کند. هنگامی‌که این رابطه به طور مؤثری شکل می‌گیرد، اصطلاح راپو[1] (181-174, O'reilly, 2009) یا رابطه‌ی تفاهم‌آمیز با سوژه[2] یا مردم مورد مطالعه، درباره‌ی آن به‌کار برده می‌شود. اما این مقدمه ترجیح می‌دهد اصطلاح «هم‌گوهری»[3] را برای این مفهوم به کار گیرد. به منظور پایه‌ریزی هم‌گوهری، مالینوفسکی در مقدمه‌ی کتاب قابل تأمل و بی‌نظیر خود، *آرگونات‌های غرب اقیانوس آرام*، و در بخشی با عنوان «شرایط مناسب برای کار قوم‌نگاری» به تشریح سلسله‌ی به‌هم پیوسته‌ای از راهکارها[4] می‌پردازد که در کل، شرایط هم‌گوهری را فراهم می‌کنند.

اعلام حضور

یکی از اولین این راهکارها اعلام حضور است. مالینوفسکی معتقد بود که وقتی قوم‌نگار به میان مردم می‌رود، انتخاب محل اقامت در میان بومیان، تعیین‌کننده‌ی میزان دسترسی به اطلاعاتِ درست‌تر است و این در صورتی اتفاق می‌افتد که او درست در مرکز روستا اتراق کند (6, 1932, Malinowski). زمانی که مالینوفسکی در میدان تحقیق، چنین مکانی را برای محل استقرار خود برگزید، خود را در معرض دید عموم قرار داد و به این روش به بومیان اعلام حضور کرد. بدین ترتیب او در چنین مکانی قادر بود هر اتفاق یا حادثه‌ای را، هر چند کوچک، زیر نظر بگیرد.

1. Rapport

2. Rapport with the Subject

۳. عبارت «هم‌گوهری» که به وسیله‌ی نگارنده پیشنهاد می‌شود، از سویی قرار است دربرگیرنده‌ی تلاش‌هایی باشد که ابتدا از طرف مشاهده‌گر/ فیلمساز که به میان مردم مورد نظر خود رفته است، صورت می‌گیرد تا او خود را با آنها همسان کند و از سویی دیگر، به تلاش‌هایی مربوط شود که حالا، در نتیجه‌ی ایجاد اعتماد دو طرفه، مردم کوشش می‌کنند به واسطه‌ی آنها روابطی صمیمانه و پرفایده با مشاهده‌گر / فیلمساز برقرار کنند.

4. Fieldwork Methods

www.ketab.ir