نقد و تحلیلی بر ارزش‌های اتنوگرافیکی، تاریخی و سینمایی

فیلم مستند علف

دکتر فریدون اللهیاری / ساناز خدری

استادیار گروه تاریخ دانشگاه اصفهان / دانشجوی کارشناسی ارشد، گرایش ایران اسلامی، دانشگاه اصفهان

فیلم «علف» (۱۹۲۵میلادی / ۱۳۰۴خورشیدی) از اولین و مطرح‌ترین آثار سینمایی مستند جهان و ایران محسوب می‌شود. «علف» در تاریخ سینما به‌عنوان نقطهٔ شروع مستندسازی جدی و فیلم‌سازی با رویکرد اتنوگرافیکی –در جهت شکل دادن به سینمای متعهد– مورد توجه بسیار قرار گرفته است.

فیلم حاصل سفر ۴۵ روزهٔ فیلمسازان آمریکایی همراه با ایل بابا احمدی از عشایر بختیاری است و تصویری ستایش آمیز از حماسهٔ کوچ ایل از گرمسیر به سردسیر و در تلاش برای رسیدن به سرزمین‌های پر علف و سرسبز آن‌سوی زاگرس و به واقع تلاش یک قوم برای بقا ارائه می‌دهد. «علف» در اوضاع بلبشوی اجتماعی روی کار آمدن رضاخان ساخته شد و به علت مغایرت با سیاست‌های اصلاحی رضاخان –در جهت مدرنیزاسیون کشور– و به بهانهٔ ارایهٔ تصویر غلط و مخدوش از اوضاع کشور، از طرف حکومت با توقیف مواجه شد.

سینمای مستند به‌عنوان ابزار بصری، نقش مؤثری در ارایهٔ موضوعات انسان‌شناسی و فرهنگی دارد. «علف» علاوه بر جهت گیری به مکاتب انسان‌شناسی و دارا بودن جاذبه‌های سینمایی و نمایشی، از این جهت که یکی از قدیمی‌ترین سندهای تصویری مربوط به ایران می‌باشد نیز حائز اهمیت بسیاری است. «علف» به‌عنوان یک سند تاریخی علاوه بر به تصویر کشیدن گوشه‌ای از زندگی و فرهنگ ایرانی –با تکیه بر حادثهٔ تاریخی و عظیم کوچ– به علت داشتن حواشی تاریخی و سیاسی، علیرغم گذشت سالیان طولانی از ساخت آن، مجالی برای بررسی و تأمل بیشتر را می‌طلبد.

مقدمه

سینما یک هنر است و هنر ابزاری است در جهت شناخت انسان و منشأ آن. سینما از همان آغاز اهداف واقع‌گرایانه را دنبال می‌کرد، حتی تصاویر اولیه هم امور واقعی را مورد توجه قرار می‌دادند. به تدریج رئالیسم سینمایی به ابزاری در جهت مرور بر تاریخ تبدیل شد و به ضبط عادات و رسوم و باورهای انسان و تاریخ داستان نژادهای بشری همت گمارد تا آنجا که در بررسی منابع و اسناد تاریخی، فیلم (به ویژه مستندهای قوم نگار) جایگاه با ارزشی یافت، چرا که عینیت و رویکرد واقع‌گرایانه‌ای را که بیش از هر چیز در هر پژوهش تاریخی دنبال آن هستیم به‌صورت کاملاً دقیق و ثبت شده در این دست منابع می‌توان یافت. به تدریج سینما نفوذ و سیطرهٔ خود را بر تمامی جنبه‌های زندگی بشری گسترد و به ویژه در توسعه و پیشبرد علوم جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی بسیار کارگر افتاد. در این راستا به شناخت فرهنگ‌ها و بوم‌ها پرداخت که فیلم مستند و بسیار جذاب «علف» حاصل این رویکرد می‌باشد. سینما به‌عنوان یک ابزار درباری وارد کشور ما شد و تا مدت‌ها در دست طبقات ممتاز و مقتدر جامعه قرار گرفت و در زمان رضاخان نیز عملاً در جهت مقاصد دولت به کار می‌رفت. «علف» که در زمان اصلاحات رضاخان در جهت مدرنیزاسیون کشور ساخته شد به علت مغایرت با سیاست‌های اصلاحی رضاخان از سوی او با توقیف مواجه شد و به نمایش در نیامد این اقدام رضاخان زمینه ساز توقیف و سانسورهای بعدی در تاریخ سینمای ایران شد. «علف» به جهت اینکه یکی از قدیمی‌ترین سند تصویری مربوط به ایران می‌باشد حائز اهمیت بسیار است. «علف» علاوه بر دارا بودن فنون هنری و سینمایی یک سند تاریخی زنده، از زندگی، فرهنگ و تاریخ یک قوم، یک ملت و یک جامعه بشری نیز می‌باشد. این پژوهش برآن است که به نقد و بررسی ارزش‌های اتنوگرافیکی(مردم‌شناسی)، حواشی تاریخی و سیاسی و فنون هنری و سینمایی که زمینه‌های ماندگاری فیلم را رقم زده اند، بپردازد.

«درنگی بر پیدایش سینمای مستند در ایران»

جایگاه سینمای مستند در تاریخ تحول فیلم از فراز و نشیب‌های بسیار برخوردار بوده است. جایگاه سینمای مستند که در اصطلاح آن را با کلمهٔ غیر داستانی یا غیر تخیلی[1] نام می‌برند و برخی از نظریه پردازان سینما آن را دکومانتر[2] نیز نام نهاده‌اند، بسیار متفاوت‌تر از موقعیت و جایگاه سینمای داستانی و یا به عبارتی تخیلی است و به نوعی از سینما اطلاق می‌شود که متکی بر اسناد واقعی است. این نوع فیلم‌ها جزو مدارک تصویری محسوب می‌شوند و ویژگی آشکار آن‌ها اسنادی بودن آن‌هاست چرا که متکی بر رویدادهای واقعی هستند (عادل، ۱۳۷۹: ۱۳). چنانکه آندره مالرو سینما را بالاترین حد تکامل رئالیسم تجسمی می‌داند که آغاز آن به دوران نوزایی می‌رسد (بازن، ۱۰:۱۳۸۲). بنابراین می‌توان این نوع سینما را سینمای واقعیت نگار و آرشیوهای فیلم مستند را به مثابهٔ منابع و اسناد تاریخی در نظر گرفت.

دیدگاه‌ها دربارهٔ سابقهٔ پیدایش سینما و فیلم مستند در ایران متفاوت است دور از واقعیت نیست اگر اذعان کنیم عمر سینما و پیدایش فیلم مستند در ایران تقریباً به عمر آن در جهان یعنی به سال ۱۸۹۵ و اوایل قرن ۲۰ و به دورهٔ مظفرالدین شاه قاجار می‌رسد؛ چرا که وی بانی اولین دوربین فیلمبرداری و نمایش فیلم در ایران بوده است و ذهن نو طلب و نوجوی او بود که سینما را به ایران کشاند. به واقع سینما تحفهٔ سفر ۲۲۳ روزهٔ شاه به فرنگ بود؛ در آنجا بود که شاه با مصداق عینی نوشته‌های میرزا ملکم خان آشنا شد، سفری که اولین پاسخ به آن را زین العابدین مراغه‌ای در سیاحت نامهٔ ابراهیم بیگ داد: «سفر فرنگ با استقراض ایران ویران کن از دولت روس فراهم آمد» (امید، ۱۳۷۷: ۱۳، به نقل از مراغه‌ای، ۱۳۴۰: ۲۴۰). با این حال در مورد دورهٔ آغازین سینما در ایران اطلاعات کمی در دسترس است ولی خاطرات مکتوب شاه قاجار در اولین سفر اروپایی اش امکان می‌دهد تا بر اولین قطعهٔ سینمایی که یک ایرانی فیلمبرداری کرده است، تاریخ گذاری دقیق کرد: ۱۸اوت ۱۹۰۰/ ۲۱ ربیع الثانی ۱۳۱۸. در این تاریخ شاه به میرزا ابراهیم خان عکاس باشی دستور داد تا از جشنی موسوم به «عید گل» که در اوستاند بلژیک برپا بود فیلم بگیرد (مظفرالدین شاه، ۱۳۶۱: ۱۶۰ و برای اطلاعات بیشتر ر. ک به امید: ۴۲ و ۱۷-۱۳؛ فانوس خیال، ۱۳۷۴: ۷-۳؛ عادل: ۱۵۶– ۱۵۵). در سال‌های دههٔ نخست ۱۳۰۹-۱۳۰۰ دو حرکت موازی مستندسازی در ایران در سال‌های دههٔ نخست جریان داشته است، مستندهای بی‌واسطه، ساده و تاریخی خان‌بابا معتضدی از برخی رویدادهای ایران مانند: رضا شاه و مجلس مؤسسان (۱۳۰۳)، تاجگذاری رضا شاه در کاخ گلستان (۱۳۰۵)، افتتاح راه آهن شمال (۱۳۰۶) و... همزمان سینمای مستند در غرب شاخه‌های مختلفی را در این رشته‌شناسایی کرده بود. نمونه‌های شاخص در ارتباط با ایران در همین دوره زمینه‌های مستند سیاحتگر

1. Non-Fiction
2. Documentar

و قوم‌نگار را تهیه کرد که از مطرح‌ترینشان فیلم «علفزار»[3] با نگاهی به کوچ ایل بختیاری بود (امید: ۸۳۵) که توسط مریان. سی. کوپر[4]، کارگردان و ارنست. بی. شودساک[5]، فیلمبردارش و با همکاری مارگریت هاریسن[6] در سال ۱۳۰۴/۱۹۲۵ عرضه شد.

در منابع تاریخ سینما از فیلم «علف» به‌عنوان نقطهٔ آغاز مستندسازی جدی در ایران نام برده‌اند (پوده– درآمدی بر سینمای مستند در ایران در دایرهٔ المعارف ایرانیکا) و این فیلم را تنها نمونه‌ای منحصر به فرد فیلم مستند تا سال ۱۳۴۰ شمسی دانسته‌اند که دربارهٔ عشایر ایران و توسط مستندسازان غیر ایرانی ساخته شده است (عادل: ۲۰۰). این فیلم قدیمی‌ترین فیلم از کوچ عشایر بختیاری و نیز از قدیمی‌ترین سندهای تصویری مربوط به ایران است. چرا که تا قبل از سال ۱۳۰۳ کلیهٔ سندهای تصویری مربوط به ایران به‌صورت راش‌های پراکنده و کوتاهی بود و «علف» با دارا بودن تیتراژ و میان‌نویس از قدیمی‌ترین سندهای تصویری مربوط به ایران می‌باشد (صدر، ۱۳۸۱: ۳۱). «علف» پس از آن که بر روی پردهٔ سینما قرار گرفت بهترین مستند سال در جهان شناخته شد (پوربختیار، ۱۳۸۴: ۱۵۵) و با گذشت بیش از ۸۸ سال هنوز در صدر فیلم‌های مستند جهان می‌درخشد.

از آناتولی تا بختیاری

بعد از جنگ جهانی اول تعدادی از سینماگران غربی تحت تأثیر سنت قوم‌نگاری و مردم‌شناسی عصر خود راهی سرزمین‌های دور شدند تا یکی از شگفت‌ترین پدیده‌ها یعنی حماسه نبرد انسان با طبیعت بی رحم را به تصویر درآورند (مهرابی، ۱۳۶۸: ۲۶۱). در این میان کوپر و همراهان تصمیم گرفتند که به میان یکی از اقوامی که در اطراف سلسله کوه‌هایی که از دریای سیاه تا خلیج فارس گسترده است بروند و مدتی در میان آن‌ها زندگی کنند و هنگامی که در جستجوی چراگاه به مهاجرت می‌پردازند و کوهستان‌ها را در می‌نوردند همراشان باشند. آن‌ها ابتدا کردهای آناتولی در ترکیه را برای فیلم خود برگزیدند، اما پس از چند ماجراجویی بی معنا و بسته شدن راه توسط ترک‌ها و ممانعت دولت ترکیه از این کشور دلسرد شدند. به ناچار روانه جنوب شدند و از راه عربستان به بغداد رفتند، از آن جا حکمران سابق بریتانیا در عراق، سرآرنولد ویلسون (رئیس شرکت نفت انگلیس و ایران) و نیز خانم جرترود بیل از سیاحان بنام صحرای عربستان (ملکه و سلطان بی‌تاج و تخت عراق) که هر دو درباره اوضاع سرزمین‌های باختر آسیا اطلاعات و تحقیقات جامع داشتند و در امور خاورمیانه از کارشناسان به نام بودند به آن‌ها توصیه کردند که بهتر است به جای مناطق کردنشین، راه دیار بختیاری را پیش گیرند. کوپر و همراهان با پیشنهاد این دو شخصیت جهاندیده رهسپار کوهستان‌های آسمان پیوند بختیاری شدند (ر. ک کوپر، ۱۳۳۴: ۲). این گروه از طریق کشور عراق و از راه خشکی وارد خوزستان شدند و توسط کشتی به محمره رفتند. این جا کنسول انگلیس در اهواز، کاپیتان بیل، به آنان خبر قریب‌الوقوع بودن کوچ عشایر بختیاری را می‌دهد و ورود آنان را به اطلاع خوانین بختیاری می‌رساند. در شوشتر ابتدا به منزل فرماندار شوشتر رفتند و سپس فرماندار آنان را به دست مهمان‌نواز مستوفی سپرد (تا رسیدن خبری از بختیاری‌ها). سپس رحیم‌خان نماینده ایلخانی، آنان را به مقر ایلخانی بختیاری برد و آنان با غلامحسین سردار محتشم، محمدتقی‌خان امیر جنگ و ایلخان و ایل بیگی بختیاری ملاقات کردند و از ایلخانی خواستند تا اجازه دهد که به همراهی یکی از طوایف بختیاری در کوچ ایل شرکت کنند تا داستان آن را بر پرده سینما نشان دهند و تقاضا کردند که آنان را از راهی غیر از راه کاروان رو لینچ -که از کوهستان‌ها عبور کرده و اهواز را به اصفهان متصل می‌کند- و به واقع از راهی بفرستند که قبل از آن‌ها توسط هیچ خارجی کشف نشده باشد. ایل بیگی به آن‌ها قول داد که آن‌ها را از صحراهای دست نخورده‌ای بفرستد که چنان سخت است که حتی هیچ یک از افراد خانواده او نیز تا به حال از آن راه نرفته‌اند سپس آنان را به حیدرخان رئیس ایل بابا احمدی معرفی کرد و دستور داد که آن‌ها را با خود به ییلاق ببرد (ر. ک به همان: ۱۵-۵).

در ابتدای فیلم تصویر نامه‌ای ظاهر می‌شود (ر. ک به کوپر دومین عکس پس از مقدمهٔ مترجم) از امیر جنگ و حیدرخان رئیس ایل باباحمدی. این متن تصدیق نامه‌ای است که در تاریخ ۵ ژوئن ۱۹۲۴ با این مضمون نوشته شده: «کپتن اَم.سی.کوپر، اِر.بی.شادتسک و اِم. آر. ائی. هاریسن اول مسافری هستند که از زردکوه بختیاری عبور کرده‌اند و اول اشخاصی می‌باشند که چهل و شش روز در این راه به همراه ایل بختیاری مسافرت کرده‌اند. از جهانگیری (چونگاری) عربستان (خوزستان) الی دیمه چهارمحال بختیاری. شهر ذالقعده الحرام سنه ۱۳۴۰». ناگفته نماند که ماژور رابرت ایمبری[7]، کنسول‌یار سفارت آمریکا در تهران در ۲۰ ژوئن همان سال امضای آقایان

3. Grass
4. Merian. C. Cooper
5. Ernest Beaumont Schoedsach
6. Marguerite Harrison
7. Magor Robert. W. Imbri

فوق‌الذکر را تصدیق کرد و بر گزارش آن‌ها صحه نهاد و مسافرت آنان را به منطقه‌ای که قبل از آن پای هیچ خارجی به آن نرسیده بود تصدیق کرد. بنابراین هیأت آمریکائی با حمایت و موافقت مقامات ایرانی، سفارش‌نامهٔ کتبی ایل‌بیگی (امیرجنگ) و حیدرخان (رئیس ایل بابااحمدی) و ایلخان بختیاری و نیز حمایت شرکت نفت، با ایل بختیاری در کوچ همراه شدند و اولین کسانی بودند که با ایل بختیاری در طی کوچ زندگی کرده و سفر کردند. چنان که کوپر می‌گوید: «سیاحان و جهانگردان پیشتر از ما و تواناتر از ما در خاک بختیاری سیاحت کرده‌اند و میان ایل زیسته‌اند ولی تا آن جا که من می‌دانم ما اول کسانی هستیم که در کوچ ادواری و سالانه، گام به گام با آن‌ها همراه بودیم و سخت‌ترین مسیرها را با ایل بابااحمدی از گرمسیر (شوشتر) به سردسیر (زردکوه) پیمودیم» (همان:۲).

فیلم «علف» از دیدگاه مردم‌شناسی

مردم‌شناسی[8] یا قوم پژوهی علمی است که از درون علوم اجتماعی ریشه می‌گیرد و هدف آن شناخت انسان و منشأ آن است و در این راستا از علومی چون تاریخ، باستان‌شناسی، زبان‌شناسی و... بهره می‌گیرد. این علم به بررسی خصوصیات قومی گوناگون، قوانین و رسوم متنوع، زبان و معتقدات فرهنگ‌ها و تمدن‌های معاصر می‌پردازد تا از تغییرات و تحولات نهادها و بنیادهای زیستی و اجتماعی خانوادهٔ بزرگ بشریت و به ویژه جوامع ابتدایی شناخت عمیق‌تر و دقیق تری به دست دهد (ر. ک به روح الأمینی، ۱۳۷۵: ۳۴، عادل: ۳۱).

مردم‌شناسی در فاصلهٔ قرون ۱۷ و ۱۸ در پی راه‌یابی اروپائیان به سرزمین‌های جدید و ناشناخته و در پی پدیدهٔ استعمار نو به دلایل سیاسی و سلطه‌جویانه و برای آشنایی با فرهنگ و زندگی بومیان آن مناطق شکل گرفت (ر. ک به طبیبی، ۱۳۷۱: ۱۴ و عادل: ۳۲) و تا پایان قرن ۱۹ صرفاً به روایت‌های جهانگردان، بازرگانان، نظامیان و مبلغان مذهبی محدود می‌شد که چیزی جز برداشت‌های ذهنی نبود تا اینکه با آمدن سینما از اسناد عینی برخوردار شد (فکوهی، ۱۳۸۷: ۱۷). به این ترتیب سینمای اتنوگرافیکی[9] شکل گرفت که شامل گروهی بزرگ از کاربردهای واقع‌گرایانه از تصویرهای متحرک در مطالعهٔ انسان به مثابهٔ موجودی اجتماعی و فرهنگی است و ابتدا کار خود را از فرهنگ‌های موجود در طیف کشورهای زیر استعمار آغاز کرد در این میان اولویت با جوامعی دارای سنت شفاهی بود با این حال فرهنگ‌های مکتوب را از نظر دور نمی‌داشت و به اقلیت‌های فرهنگی، اجتماعی و گروه‌های قومی پرداخت که با توسعهٔ جامعه در حال از دست‌دادن ریشهٔ خود و حاشیه‌ای‌شدن هستند و یا زیربار خشونتی شدید با سایر فرهنگ‌ها یکرنگ می‌شوند (همان: ۱۲۹). کم کم مستندهای قوم‌نگار به ابزار مهمی در تحقیقات مردم‌شناسی مبدل شدند و به علت دارا بودن رویکردهای واقع گرایانه در چارچوب موزه‌شناختی یا موزه‌های مردم نگاری قرار گرفتند (همان: ۳). همچنین منابع بایگانی فیلم‌های اتنوگرافیک از جمله مدارک تاریخی و علمی و از اسناد مستدل محسوب می‌شوند چرا که دارای غنای اطلاعاتی و سرشار از واقعیات و اطلاعات مردم‌شناسی هستند. این اسناد آنچنان زنده و عینی هستند که در این جایگاه ارزش تاریخی آن‌ها را با هیچ سند یا پژوهش مکتوب دیگری از قبیل عکس، نقاشی و.. نمی‌توان سنجید. تداوم و پایداری در این منابع تک تک نماها و قاب‌ها را به منابع و مدارک قوم پژوهی تبدیل می‌کند (عادل: ۹۶ و ۹۷). با درنگی بر سینمای اتنوگرافیک در ایران، متوجه خواهیم شد که شکل گیری و رشد سینمای اتنوگرافیک در مغرب زمین به ناگزیر، موج جاذبه‌های سینمایی خود را به ایران نیز می‌رسانید. در این میان آمریکایی‌ها پرچمدار این حرکت شدند و اولین دریچه‌ها را به سوی آشنایی ملت ما با فیلم اتنوگرافیکی گشودند؛ «علف یا علفزار»[10] اولین فیلم مردم‌نگارانه معروف دربارهٔ ایران می‌باشد که با نگاهی به کوچ ادواری ایل بختیاری ساخته شد و زمینه‌ساز آشنایی ملت ما با فیلم اتنوگرافیک گشت.

با این حال سابقهٔ آشنایی ملت ما با فعالیت‌های اتنوگرافیکی به سالیان بسیار دورتر در تاریخ ایران باز می‌گردد؛ ابتدای رویکرد انسان‌شناسی به دوران باستان می‌رسد و در هرودوت (۲۸۴-۴۲۰ق. م) قرار می‌گیرد که او را پدر علم انسان‌شناسی نامیده‌اند (ر. ک فکوهی: ۳ و طبیبی: ۱۵؛ عادل:۲۳؛ روح الأمینی: ۳۶) که در خلال شرح جنگ‌های یونانیان با غیر یونانیان به افسانه‌ها و حوادث و آداب و رسوم مردم ایران، مصر، سکایی، بابلی و مردم سواحل مدیترانه و... (مثل خاکسپاری، طرز لباس، مسکن و زبان و...) پرداخت که سندهای تاریخی از ملل باستان به شمار می‌آیند. در برخی منابع از کتبی چون بندهشن، دینکرد، روایت پهلوی، گزیده‌های زادسپرم و ارداویراف نامه همچون سلف مطالعات مردم‌شناسی و پس از آن از کتبی چون شاهنامهٔ فردوسی (قرن ۴ هجری) و خمسهٔ نظامی (قرن ۶ هجری) یاد شده که

8. Anthropologie-Ethnologie

9. Ethnographic Cinema

10. Grass

با نگاهی اسطوره‌ای به مطالعهٔ زندگی و رفتار قوم ایرانی پرداخته‌اند (ریویر، ۱۳۸۱: ۲۶۷). افزون بر همهٔ این‌ها باید از ابوریحان بیرونی (۴۴۰-۳۶۲ق / ۱۰۴۸-۹۷۳م) از نوابغ و افتخارات تمدن اسلامی یاد کرد که با نگارش کتاب‌هایی همچون آثار الباقیه (دربارهٔ آداب و جشن‌های ایرانی و ملل دیگر) و یا ماللهند (حاوی اشارات دقیق به زندگی اجتماعی و فرهنگی مردم هند و تشریح آن‌ها) مبانی مردم‌شناسی را به‌صورت علمی پایه نهاد (محسنی، ۱۳۷۲: ۴۵ و ۴۶؛ ریویر:۲۶۷).

طرح مسئله و الگوی مردم‌شناسی فیلم «علف»

از موضوعات و مسائل بسیار مورد توجه در سینمای ایران، «کوچ» یا حرکت یک قوم از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر است. اصولاً حرکت و مهاجرت به مثابهٔ یکی از مسائل مهم علوم اجتماعی همواره مورد توجه دانشمندان علوم اجتماعی و فیلم‌سازان مردم‌شناس بوده است. در ایران مهم‌ترین این نمونه‌ها را اقوام کوچندهٔ مناطق بختیاری و زاگرس در بر می‌گیرد (عادل: ۱۷۵). الگوی فیلم «علف» به‌صورت مونوگرافی (تک‌نگاری) است که همان کوچ ایل است و دیگر هیچ. کوچ به‌عنوان یک پدیدهٔ اگزونیستی و پرجاذبه مورد توجه فیلم‌سازان بیگانه قرار گرفته است. این پدیدهٔ فوق‌العاده در عین حال نمایشگر یک نوع زندگی درام و شیوه‌ای از زندگی بود که بر روی دوش تمدن جدید سنگینی می‌کند؛ شیوه‌ای که در حال منسوخ شدن است و در عین حال دارای فرهنگ کلاسیک و ارث برده شده از ورای مرزهای تمدن و دارای عقبهٔ باستانی است.

سرزمین پهناور ایران با تنوع جغرافیایی و قومی، همواره زمینهٔ بسیار گسترده‌ای برای بحث‌های مردم‌شناسانه برای فیلم‌سازان داخل و خارج کشور بوده‌است. اقوام متعدد با زبان‌ها و لهجه‌ها و گویش‌های متنوع، آیین‌ها و مراسم مشترک مذهبی با اندک تفاوتی در شکل اجرای آن‌ها، گونه‌های متفاوت تقابل فرهنگ‌ها و شیوه‌های گوناگون امرار معاش از طریق حِرَف سنتی و موارد بسیار متنوع فرهنگی و قوم‌پژوهی، برای محققان علوم‌اجتماعی گستره‌ای بسیار غنی برای فیلم‌های مردم‌شناسی در این نقطه از خاک جهان را فراهم آورده است و توجه فیلم‌سازان مستند را به خود جلب کرده است. اما بیش از آن که به این تنوع از دیدگاه‌های فرهنگی توجه شود بیشتر به جنبه‌های توریستی و سیاحتی این موارد توجه نشان داده شده است. در «علف» نیز فیلم‌سازان بیش از آن که به مسئلهٔ حرکت ایل بختیاری توجه کنند و این که مهاجرت در این نقاط جغرافیایی و فصول سال چه تأثیری در نحوهٔ امرار معاش، شغل و عادت تاریخی، آیین‌ها و مناسک دارد، بیشتر جاذبه‌های تصویری را مورد مداقه قرار می‌دهد. با این حال تحلیل گران سینما «علف» را فیلمی از نوع سینمای مشاهده‌گر و مردم‌شناسانه تلقی می‌کنند. «علف» از دسته فیلم‌هایی است که همردیف با فیلم نانوک شمال[11] اثر فلاهرتی در ردهٔ آثار مستند جستجوگر در فرهنگ‌های بدوی قرار می‌گیرد (رفیعا، ۱۳۸۴:۵۹). به نظر شهاب الدین عادل، این فیلم، فیلمی خوش ساخت است و موفقیت آن تنها در «طرح» یک موضوع مردم‌شناسانه منحصر بفرد یعنی «کوچ ایل» است که متأسفانه جنبه‌های تحلیلی اثر و مطالعات مردم‌شناسانه در باب بحث دربارهٔ شیوه‌های معیشتی، حِرَف روزانه و اصولاً از حرکت و عادت تاریخی حرکت ایل بحث زیادی به میان نمی‌آورد. هر چند به لحاظ تصویری و برش تدوینی دارای کیفیت زیبایی‌شناسانهٔ مطلوبی است با این حال فیلم بدون هیچ‌گونه پژوهش مردم‌شناسانه‌ای تهیه شده است؛ که البته همین عدم اشراف بر موضوع پژوهشی که در «علف» مطرح است در سایر فیلم‌های مردم شناختی دربارهٔ ایلات ایران نیز مشهود می‌باشد (عادل: ۱۷۲-۱۷۳). با وجود تازگی موضوع از این دیدگاه «علف» یک فیلم سطحی است چرا که یک فرد یا خانواده‌ای خاص را در نظر نمی‌گیرد تا با نشان دادن وضعیت زندگی او به فیلم خود عمق و روح لازم را ببخشد. در «علفزار»، ایل بختیاری همچنان یک ایل باقی می‌ماند و تماشاگر با شخصیت هیچ یک از افراد آن -به غیر از حیدرخان رئیس ایل و پسرش ۹ساله‌اش لطفعلی که در اکثر تصاویر کنار پدرش در فیلم ظاهر شده- آشنا نمی‌شود (امید: ۸۳۵).

بی‌اطلاعی کوپر از زندگی ایلی و توجه زیادش به حماسه‌پردازی و ضبط جالب‌ترین پدیده‌ها باعث شده که در فیلم شاهد تداوم عادی رویدادهای زندگی ایلی نباشیم. در برخی صحنه‌های ضبط شده زمان حقیقی و سینمایی با هم همگام نیستند و یک واقعیت از پیش پرداخته و بازسازی شده را به تصویر می‌کشد و جابجایی زمان و مکان صورت گرفته است. هرچند فیلم‌ساز با انتخاب صحنه‌های جذاب قضاوت خود را در فیلم راه داده است ولی در اصیل بودن بیشتر صحنه‌های فیلم جای هیچ شبهه‌ای نمی‌باشد. همچنان که در صحنه‌ای رقص زن‌های عشایر را می‌بینیم، در صحنه‌ای دیگر مردها در حال چوب بازی و یک جا عده‌ای در حال سوارکاری هستند؛ این صحنه‌ها از نظر زمان با واقعیت نمی‌خوانند زیرا معمولاً رقص و چوب بازی و سوارکاری از مراسم عروسی است و بیشتر در گرمسیر و گاهی در سردسیر اتفاق می‌افتد و هرگز اتفاق نمی‌افتد

11. Nannok of the North, 1920

که خانواده‌ای در هنگام کوچ عروسی راه بیندازد. احتمالاً به تصویر کشیدن این صحنه‌ها برای افزودن به تنوع و زیبایی صحنه‌های فیلم بوده است (مهرابی: ۲۶۱). دیوید رابینسون نیز در «تاریخ سینمای جهان» فیلم «علف» را از جمله فیلم‌های با سوژهٔ جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی و گهگاه انسان‌شناسی کاذب می‌داند که به نظر می‌رسد شیوه‌ای برای فرار از جامعهٔ ماشین زده باشد (رابینسون، ۱۳۶۳: ۲۵).

با وجود همهٔ این‌ها فیلم «علف» را در زمرهٔ آثار مستند و جستجوگر در فرهنگ‌های بدوی قرار داده‌اند (رفیعا: ۵۹). به نظر آرتور نایت: «کوپر در فیلم «علف» توانسته بود، علم نژادشناسی را ماهرانه با حادثه جویی بیامیزد، وی به هالیوود رفت و تهیه کنندهٔ فیلم‌های داستانی شد و کوشید در دایرهٔ داستان سرایی، واقعیت را به سینما بکشاند» (نایت، ۱۳۵۴: ۳۴۵). «علف» شیوه‌ای از زندگی را به تصویر می‌کشید که دارای فرهنگ، رفتار و فناوری سنتی بوده است (از صحنه‌های بکر و ناب فیلم، آن جایی است که شیوهٔ ساخت و استفاده از یک فناوری سنتی به نام کلک را برای عبور از کارون نشان می‌دهد).

ساختن این فیلم برای فیلم‌سازان آمریکایی نیز خالی از مشکلات نبوده است. در سال ۱۹۲۴ که کوپر اقدام به ساختن فیلم کرد هنوز صداگذاری به روی فیلم معمول نشده‌بود، لنزهای گوناگون وجود نداشت و فیلم‌ها با سرعت ۱۸ کادر در ثانیه برداشت می‌شدند، این کمبودها کار تهیهٔ فیلم را آن هم از کوچ عشایر که لبالب از جنب و جوش و حرکت است دشوار می‌ساخت، بدیهی است که امکان متوقف کردن انبوه انسان و حیوان برای گرفتن صحنه‌های مطلوب وجود نداشت. کوپر و شودساک مجبور بودند پیش از حرکت عشایر به راه افتند و دوربین را در محل مناسبی بکارند تا عشایر برسند و از برابر آن‌ها بگذرند (مهرابی: ۲۶۲). فیلم‌هایی از این دست فاقد سناریو و خط داستانی مشخص هستند و تمرین و مروری در آن‌ها وجود ندارد و در عمل اجتماعی که موضوع فیلم است نیز دخالتی نمی‌شود، بنابراین فیلم حاصل صبر و انتظاری موشکافانه برای امر واقعی و آفریدن تصاویری ماندگار بوده است.

جهت‌گیری به مکاتب و دیدگاه‌ها

فیلم‌های مردم‌نگاری معروف دارای دو جنبه هستند: مستند و مردم‌نگارانه، 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 جنبه اتنوگرافیک آن باید به عناصر سینمایی اولویت داد. اما در بسیاری از فیلم‌های مردم‌نگارانه معروف، عناصر بصری بر عناصر مردم‌نگاری، برتری دارند. الگوی ساختاری فیلم «علف»، سفر است، سفر کاشفان غربی به مشرق زمین، سفر همراه با این مردمان از میان دشت‌ها، رودها و کوه‌ها در جست و جوی «علف» و زندگی. جهت کلی حرکت فیلم از غرب به شرق است که نوعی معنای تمثیل نیز می‌تواند داشته باشد. 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. ریشهٔ این ذهنیت به تفکری باز می‌گردد که در مشرق در اذهان غربی‌ها همیشه با رمز و راز و بربریت آمیخته است و سفر به مشرق به معنی رفتن به سوی ناشناخته‌ها به حساب می‌آید. «علف» نیز کم و بیش با چنین ذهنیتی هم آهنگ است و به زعم حسن نیت سازندگانش نسبت به ایل بختیاری از آفت‌های تفکری اورینتالیستی (شرق‌شناسانه) مصون نمانده است (سیدابوالقاسمی، ۱۳۸۲:۲۲۷- ۲۲۸). تهامی‌نژاد فیلم را تحت تأثیر نظریه رمانتیک آمریکایی دانسته تا نظریه مالینوسکی درآرگونات‌های غرب اقیانوس آرام (۱۹۲۲) و گمان می‌کردند یک جماعت فرهنگی گمشده را کشف کرده‌اند. یا دکتر افشار نادری در شماره‌های ۱۳ و ۱۴ *فصلنامهٔ فرهنگ و زندگی* سال‌های ۵۲ و ۵۳ فیلم را حاصل نگاه تطورگرایانه به بختیاری‌ها دانسته، یعنی اینکه آن‌ها دنبال این بودند تا بختیاری‌ها را به سان قوم و قبیله ابتدایی معرفی نمایند که در مراحل ابتدایی‌تر نسبت به سایر جوامع به سر می‌بردند (به نقل از امامی، ۱۳۸۵: ۶۵).

«علف» دارای چند صحنهٔ بازسازی شده مثل رقص افراد ایل، در دوران کوچ است و گاهی در لحظاتی تلقی کاشفان غربی به مشرق‌زمین را به یاد می‌آورد که از دریچهٔ رمز و راز به همه چیز می‌نگریسته‌اند (صدر: ۳۱). با این حال فیلم برخلاف نمونه‌های غربی با تحقیر به شرق نگاه نکرد و زندگی و شرایط ایل را به مبارزهٔ مردمی جان‌سخت و تسلیم‌ناپذیر بدل کرد و عظمت و پشتکار آنان را در مبارزه با طبیعت ناسازگار به تصویر کشید تا همگان نیز شاهد یکی از عظیم‌ترین پدیده‌های تاریخی و در عین حال حماسی باشند که تاکنونی قافلهٔ تمدن بشری - به گمان خود آنان - کشف کرده بود. نگاه و دیدگاه کوپر (به عنوان یکی از سازندگان اصلی فیلم) در جای جای کتابش «سفر به سرزمین دلاوران» منعکس است که حاکی از علاقه و دلبستگی وی نسبت به

بختیاری هاست. از دیدگاه او بختیاری مبارز قهاری است و تمام مصایب و سختی‌های ایل در رسیدن به «علف» از دیدگاه او به حماسه‌های واقعی مبدل می‌شوند. وی در پایان مقدمهٔ کتابش نوشت: «... من حق مطلب را ادا نکرده‌ام. ایل صبور و ثابت قدم باباحمدی (بامدی) بدون هیچ کوچک‌ترین شکوه و شکایتی، قلهٔ زردکوه را پیمودند و همراه با جبین بشاش در زیر طوفان و برف و سرما با دشواری‌ها مواجه شده و بر آن‌ها فائق آمدند، درحالی‌که بدون شک مردمانی که در به اصطلاح کشورهای متمدن زندگی می‌کنند هرگز نخواهند توانست به این آسانی با دشواری‌های طبیعت سر پنجه نرم کنند (کوپر: ۳). یا در جایی در پایان کتاب می‌گوید: «اکنون که در این اتاق بی روح مهمانخانه در حوالی پاریس نشسته‌ام به تقلا و کوشش آن قوم در مجادله با طبیعت در سر بالایی زردکوه می‌اندیشم، می‌فهمم که این حادثه کار من نیست... خارج از قدرت و استطاعت من است... (همان:۵).

شاهکارهای هنری فیلم

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 ضرب آهنگ، فواصل مشخصی را به وجود می‌آورد. مثلاً بخش عبور از کارون، خود فصل مشخص و مهمی از فیلم را تشکیل می‌دهد. نکته ظریف این است که موضوع فیلم سفر ایل بختیاری است نه زندگی و وضعیت ایل بختیاری؛ بنابراین فیلم ترجیح می‌دهد عموماً خود به 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 می‌دهد. امتیاز فیلم این است که با تبعیت از اصول سینمای صامت، بیشتر به تصویر متکی است تا به کلام و بسیاری از فصول فیلم از جمله شاهکارهای هنری است. مثل بخش گذر از کارون خروشان با آن تصاویر تکان دهنده که از جمله فصل‌هایی است که جزء به جزء آن مورد تأکید قرار می‌گیرد و با دقت نشان داده می‌شود، مثلاً باد کردن مشک با دهان برای ساختن کلک، پنچرگیری مشک‌ها و گذاشتن زن‌ها، کودکان و بزها روی کلک، عبور از روی آب و افتادن بزها و گوسفندها و نجات آن‌ها و شنا کردن حیدر خان بر روی مشک با ریتمی تند و آهنگی مناسب (سید ابوالقاسمی: ۲۲۸؛ برای اطلاع بیشتر از چگونگی عبور از رود کارون ر. ک به کوپر: ۷۳-۶۷). کوپر عبور از کارون را یکی از بزرگ‌ترین فعالیت‌های دامنه دار بشر علیه قوای طبیعت و پیروزی بر آن نامیده است (ر. ک به همان:۷۰) و می‌گوید آرزوی من اینست آن‌ها که این کتاب را می‌خوانند فیلم را هم ببینند، چرا که فقط در اینصورت است که می‌توانند عظمت گذشتن از کارون را دریابند (کتاب، زیرنویس تصویر پس از صفحهٔ ۶۴، تصویر ۲). مجتبی مینوی که در ابتدا فیلم با صداگذاری او پخش شده بود در یک جمله کوتاه (دربارهٔ صحنه عبور از کاروان)گفت: «معنای واقعی بگرد تا بگردیم همین است» (فانوس خیال: ۹). فصل و شاهکار هنری و حماسه‌ای دیگر از کوچ و مبارزه ایل علیه قوای سرکش طبیعت صحنه دلهره آور عبور از زرد کوه است که به ناچار برای عبور از زرد کوه با شکاندن تکه‌های یخ برای خودشان گدار و جای پا درست کنند و اینجاست که حق با زور است و ایل به دره‌ها و چراگاه‌های سرسبز آنسوی زاگرس می‌رسد و در فصل عبور از زرد کوه است که کوپر می‌نویسد: «کریلون برو و خویشتن را بدار بیاویز ما در آدک جنگیدیم و تو نبودی» (برای اطلاع بیشتر از فصل عبور از زرد کوه ر. ک به کوپر:۱۱۶-۹۶).

فیلم «علف» از فیلم‌های کلاسیک صامت است و بر تصویر متکی است با این حال برای تشریح تصویرها از نوشته‌های متعددی استفاده شده و ظرافت‌های بکار رفته در میان نویس‌ها، ستودنی است، چرا که جدای از انتقال اطلاعات کارکردهای دیگری نیز یافته‌اند. گاهی آمیخته به طنز و تعدیل کننده لحن جدی فیلم‌اند: مثل «سگی که پس از خوردن غذا تشکر می‌کند» یا «زنی که موقع بالا رفتن از کوه بد و بیراه می‌گوید». یا آنجا که در کاروان‌سرا سگی کوچک به شتری نزدیک می‌شود شتر او را بو می‌کند و می‌گوید «صبح بخیر». و گاهی با ظرافت همراه و تکمیل کننده تصاویر: «همیشه برای یک نفر روی کرجی جا هست به‌خصوص اگر بز باشد». گاهی با ترجیع بند غیرممکن و تشدید کنندهٔ کشمکش‌ها هستند: «بالا رفتن غیر ممکن است... غیر ممکن... نه علف و زندگی آنجاست» یا در عبور از کارون: «...نه قایق نه پل چگونه از این رود عبور می‌کنید... حتی ارابه نشینان اولیه هم به فکرشان نمی‌رسید... با شناورهای ساخته از پوست بز... یا علی... از سرعت حرف بزن... یا علی... آب خروشان... افراد قبیله فریادکشان، گله نالان... فریاد غرق‌شوندگان... گرفتار در گرداب مرگ... درست به موقع درحالی‌که رودخانه سهمش را از زندگی می‌ستاند اولین شناگران به ساحل می‌رسند... (کلمه یا علی حالت یک موتیف تکرار شونده را پیدا کرده، بدون اینکه به کارکرد آن واقف باشند و در چند جا بی‌مورد به کار رفته است) یا تداعی کننده احساس خاص با استفاده از شکل گرافیکی کلمات‌اند: مثل واژهٔ «نیـــرِر»[12] که با نزدیک‌شدن به قلهٔ‌کوه درشت‌تر می‌شود.

12. Nearer

ایجاز و زیبایی میان‌نویس‌ها واقعاً مثال‌زدنی است: «حالا یا باید بروند یا بمیرند، پا برهنه رو دررو با بزرگ‌ترین دشمن، زردکوه، سرزمین شیر و عسل، سرزمین عسل».

علاوه بر این فیلم دارای صحنه‌های تمثیلی نیز می‌باشد؛ در قسمتی از فیلم زنی را می‌بینیم که دو بچه بغل کرده و به دنبال او همان جا، دختر بچه‌ای گوساله بر پشت در حال بالا رفتن از صخره‌ای با شیب نزدیک به عمود کوه سر به فلک کشیده است [یادآور داستان بهرام گور و دختری که گاو بر پشت از پلکان خانه‌ای بالا می‌رود از هفت پیکر نظامی] برداشت از این منظره کوتاه و گذری است اما نوشته قبل از این برداشت به تماشاگر تذکر و توجه لازم را می‌دهد که به تصویر بعدی متکی شود. در جای دیگری از فیلم (فصل اول هنگام ناهار) تصویر شیرخوردن کره اسب‌ها و بزغاله‌ها به نمای بعد قطع می‌شود، دوشیدن شیر و بعد از غذاخوردن انسان‌ها، نتیجه‌گیری نهایی به عهده بیننده است که از این دیالکتیک تداعی معانی تصویر و کلام نوشتاری نتیجه بگیرد که انسان به شدت به دام وابسته است (ر. ک به سیدابوالقاسمی:۲۲۶؛ امید:۸۳۵). بنابراین صحنه‌های فیلم حکایت از وابستگی زندگی عشایر به دام و طبیعت را نشان می‌دهد و اینکه زندگیِ ایشان بنا به مقتضیات شرایط زندگی گاو و گوسفندشان که حیاتشان به آن وابسته است معنی می‌شود و حماسه کوچ ایل را رقم می‌زند. مردی که در عبور از رودخانه گوساله‌ای را از دم و سم گرفته تا به ساحل نجات برساند، یا سوار کردن بزها بر کلک و عبور نیم میلیون چهار پا و حشم از رودِ خروشان کارون با از جان گذشتگی مردان ایل، تمامی این صحنه‌ها انسان را به دل تاریخ می‌برد. صحنه‌هایی که بی شباهت به مهاجرت قوم موسی به ارض موعود نیستند با این فرق که اینجا عصایی برای شکافتن راه‌های ناهموار برای انسان وجود ندارد!!!

موفقیت و استقبال جهانی از فیلم «علف»، کوپر را بر آن داشت که فیلم دیگری دربارهٔ کوچ بختیاری‌ها بسازد و این بار دستیارانش را به ایران فرستاد تا با همکاری هیأت ایرانی قسمت دوم فیلم را بسازد (۱۳۳۵ش./ ۱۹۶۵م.) که دربارهٔ جوانی بختیاری بود که از آمریکا به ایران آمده و به یاد ایام گذشته قصد همراهی ایل بابااحمدی را در کوچ دارد. نهایتاً فیلم نیمه کاره ماند و شاهد و سندی از ادامهٔ کار در ایران و یا عرضهٔ این فیلم نیست (ر. ک. به امامی، ۱۳۸۵: ۶۲ -۶۳، امید: ۸۶۴-۸۶۳). پس از فیلم «علف» بود که فیلم‌های سفرنامه‌ای باب شد. عمدهٔ جذابیت آن تا کنون در تقلیدهای شاید ناآگاهانهٔ آن از دلیجان سرپوشیده نهفته است؛ کوچ قبیلهٔ فراموش شده (ایل بختیاری) به سوی شرق در جست‌وجوی علف (سبزه نه مادهٔ مخدر) باژگونهٔ سفر مرزگشایان کروز به سوی غرب است و گذشتن از رود کارون به اندازهٔ به آب زدن دلیجان کروز دیدنی است (وود، ۱۳۷۲: ۲۸۲). با این حال «علف» الگوی ساختاری جذاب و دیدنی خود را با آن تصاویر رنگ و رو رفته، به سایر فیلم‌هایی که در ایران بعدها - به ویژه پس از انقلاب- در مورد عشایر و کوچ آن‌ها ساخته شده‌اند، سرایت داده است. هرچند این فیلم‌ها نسبت به «علف» از وجوه انسان‌شناسانهٔ بیشتری برخوردارند با این حال توجه این دست فیلم‌ها به فنون سینمایی بسیار کمتر از «علف» بوده و در عوض ساختار سینمایی و ضرب آهنگ و صحنه پردازی[۱۳] در «علف» بسیار قوی‌تر از آن‌ها می‌باشد (ر. ک. به سید ابوالقاسمی: ۲۲۷-۲۲۸ و عادل: ۱۷۵). از جملهٔ این فیلم‌های مستند: «شقایق سوزان»، ساختهٔ هوشنگ شفتی (۱۳۴۲ش) که به واقع بازسازی فیلم «علف» بود؛ با این که جوایز متعددی از جشنواره‌های خارجی گرفت مثل «علف» توجهش بیشتر به جنبه‌های ساختاری بوده (امید: ۸۵۲ و عادل: ۱۷۳ و ۱۷۴). از سال ۱۳۶۰ به بعد چندین فیلم جالب و دیدنی دربارهٔ کوچ ایلات بختیاری ساخته شده است: مستند بسیار زیبای«کوچ آجعفرقلی» یا «مردمان باد» یا «گوسفندها باید زنده بمانند» (۱۹۷۶ م.) ساختهٔ آنتونی هوارث و دیوید کوف نیز در حقیقت ادامه‌ای بر مستند زیبای «علف» بود که ضمن ادای دین به کوپر و شودساک همان کوچ را این بار در مسیر بازگشت به تصویر می‌کشید، این فیلم در ۴۹ امین مراسم اسکار (۱۹۷۷) در بخش بهترین فیلم مستند نامزد اسکار شده بود (همان:۱۷۳). آثار دیگری همچون: «تاراز» (۶۷-۱۳۶۶) ساختهٔ «فرهاد و رهرام» که براساس مسیر سپری شده در فیلم «علف» بود و نیز «کوچ» یا «مال کنون» (۱۳۸۷) ساختهٔ «مهرداد اسکویی» با مشاورهٔ فرهاد درهرام از جمله مستندهایی از این دست می‌باشند.

رضاخان و توقیف فیلم علف

دو سال پس از پایان جنگ جهانی اول، رضاخان میرپنج با کودتای ۱۲۹۹ بر مسند قدرت تکیه زد و خود را رضاشاه خواند. دودمان قاجار بی سر و صدا و چشم برهم‌زدنی منقرض شد، حتی مبارزه‌ای هم در کار نبود. این زمان دوره‌ای جدید در تاریخ ایران آغاز شد؛ دوره‌ای که از آن به‌عنوان دورهٔ گذار ایران سنتی به دوران مدرن یاد می‌شود.

روی کار آمدن رضاخان مصادف با پیشرفت‌های اقتصادی و اجتماعی چشمگیری در اروپا بود. رضاخان

13. Mis en Scene

از همان روز پیروزی کودتای ۱۲۹۹ به فکر اقدامات مهم برای نظام سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی کشور بود، مهم‌ترین اولویت‌های او تشکیل دولت متمرکز و مقتدری بود که بتواند بدون زحمت و با قدرت بیشتری اصلاحات اساسی را درکشورانجام دهد (پوربختیار، ۱۳۸۷: ۳۲۵). رضاخان به اصلاحات روبنایی از جمله متحدالشکل کردن لباس‌ها (کلاه‌پهلوی)، گسترش شهرها و ایجاد ساختمان‌های بزرگ برای تشکیلات جدید اداری و نظامی دست زد. این اقدامات توأم با تبلیغات سیاسی بود و در این راه از هر وسیله‌ای من جمله از دوربین «گومون» معتضدی بهره گرفته است (مهرابی: ۲۶۱). یکی از بزرگترین موانع دولت از دیدگاه او ایلات و عشایر بودند که تضعیف و سرنگونی آن‌ها از قدرت و حکومت جامعه ایران کار آسانی نبود و جدای از این، جوامع ایلی در تعارض و تقابل جدی اجتماعی با جامعه ملی قرار داشتند.

از دیدگاه رضا خان این جوامع سمبل عقب ماندگی و سنت‌گرایی کشور بودند. از سویی نگاه او به این مسئله بیشتر در راستای اهداف امنیتی و نظامی بوده است. وی به دنبال تمرکزگرایی و مطلقه نمودن قدرت دولت مرکزی به اسکان اجباری ایلات و عشایر (به عنوان نیروهای گریز از مرکز) و تمرکز و یکجانشینی آن‌ها در نقاط معین و شناخته شده پرداخت (پوربختیار، ۱۳۸۷: ۴۱۳ - ۴۱۲). حکومت جدید دارای منشأ ایلی نبود و نیز تمایلی به این نداشت که از ایلات به‌عنوان پشتوانه استفاده کند بلکه قصد اضمحلال واقعی آن‌ها را داشته است به همین دلیل راه‌های مختلفی برای مبارزه با این قشر محروم و در عین حال تولیدکننده در پیش گرفت و از راه خشونت، دستگیری، زندان، تبعید و اعدام سران و حتی مردم عادی و تخت قاپو کردن اجباری وارد مبارزه با آنان گردید (دیگار، ۱۳۶۶: ۱۱). این در حالی بودکه حکومت‌های قبلی تماماً منشأ ایلی داشته و متکی به نیروی نظامی ایلات بودند. بنابراین اقدامات رضاخان در راستای این اهداف، بر علیه ایلات و عشایر به این صورت بوده است:

۱. یکجانشینی (تخته قاپو =در چوبی =اسکان اجباری)؛
۲. تعویض سیاه چادر با چادر سفید و از بین بردن آن‌ها؛
۳. خلع سلاح برای اولین بار در تاریخ ایران (به زور) و سرکوب ایلات یاغی؛
۴. دگرگونی در نحوهٔ امرار معاش، از دامداری به کشاورزی (بدون اینکه وسایل آن فراهم باشد)؛
۵. تعویض لباس سنتی کوچ نشینان با لباس فرنگی (که در راستای همان تسری قانون «متحدالشکل» بودن به اجتماعات عشایری بود)؛
۶. آموزش و پرورش ایلات و عشایر (نقیب زاده، ۱۳۷۹: ۸ و ۲۴۰-۲۴۱).

این اقدامات رضاخان که ظاهراً در راستای مدرنیزاسیون ایران دنبال می‌شد بدون بررسی و برنامه‌ریزی‌های لازم بود؛ رضاخان و همراهان او در پی این راه فاقد دانش‌های جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی و نیز سیاسی لازم بودند و به همین دلیل این اقدامات خسارات جبران ناپذیری برای کشور در پی داشت؛ از جمله اینکه باعث انحلال نسبی چرخهٔ اقتصاد ایلی و ملی شد. به عقیدهٔ لمبتون این جریان چنان در اقتصاد مملکت تأثیر منفی نهاد که در سال‌های آخر سلطنت، رضاشاه مجبور شد این سیاست را تعدیل کند (لمبتون، ۱۳۶۲: ۵۰۲).

لبه تیز شمشیر اصلاحات رضاخانی، بیشتر متوجه ایل بختیاری بود، که این زمان قدرتمندترین ایلات ایران و عشایر در جنوب ایران بودند و نقش زیادی را در امور سیاسی و نظامی عهده دار بودند. بختیاری‌ها در آستانه کودتای سوم اوت ۱۲۹۹ آیینهٔ تمام نمایی بودند که صفات و ویژگی‌های کلی ایلات و عشایر ایران را منعکس می‌کردند. آن‌ها پس از شرکت در سرنگونی محمدعلی شاه قاجار و اعاده مشروطیت قدرت بسیاری در کشور کسب کردند؛ چنانکه مناصب وزارتی و حکومتی را به چنگ خود درآوردند و در پی روابط با انگلیسی‌ها از حمایت‌های سیاسی و مالی آن دولت نیز- البته در عوض تعهداتی که قبول می‌کرد- برخوردار بودند. بختیاری‌ها، مجهز به سلاح‌های روز و دارای فنون کافی و نیز منابع انسانی بیشتری نسبت به سایر ایلات بودند و با در دست داشتن چاه‌های نفت و راه تجاری لینچ ثروت قابل توجهی در منطقهٔ استراتژیکی و دارای کوه‌های صعب العبور بختیاری، کسب کرده بودند (پوربختیار، ۱۳۸۷: ۳۳۱-۳۳۲). بنابراین هم در سیاست داخلی و هم خارجی عملکرد مؤثری داشتند. تمام این مزایا باعث تثبیت نقش و امنیت ایل بختیاری در زمان قاجاریه بود. مزایایی که مثل شمشیر دو لبه بود که هم به سود و عاقبت به ضرر آن‌ها تمام می‌شد!

حکومت نمایش فیلم «علف» را ظاهراً با این توجیه که فیلم در راستای اهداف و سیاست‌های توسعهٔ کشور نیست ممنوع کرد. فیلم با عنوان «علف» دشواری‌های شگفت زندگی عشایر و مسلح‌بودن گروهی از آن‌ها را نشان می‌داد، که با سیاست‌ها و ادعاهای رضاخان دایر بر آرام کردن عشایر و بهبود زندگی مردم منافات داشت و به همین دلیل فیلم «علف» در ایران توقیف شد -که شاید اولین مورد توقیف فیلم در ایران باشد- و فقط در دههٔ ۱۳۱۰ خورشیدی به مناسبت جشن نوروز در یکی از سینماهای کارمندی آبادان، احتمالاً با وساطت

انگلیسی‌ها اجازه نمایش یافت که البته غرور بعضی‌ها را در سال نو جریحه دار ساخت (بهارلو، ۱۳۷۹: ۲۲).

می‌توان علل توقیف فیلم «علف» را در موارد ذیل جست‌و جو کرد:

۱. به تصویر کشیدن جنبه‌های دراماتیک زندگی بدوی در ایران؛

اما مضمون اصلی فیلم، مبارزه‌ای برای بقا در دل طبیعت خشن، فاقد شاخص‌هایی بود که رضاشاه تازه به سلطنت رسیده را خوش آید. او تمایلی نداشت ایرانی را که در ذهن می‌پروراند با ایران ترسیم شده در «علف» مقایسه کند. در این دوران نظام حمل و نقل ایران، تغییرات قابل توجهی کرده بود، حجم جابجایی کالا و مسافر نیز قابل توجه بود. این در حالی است که شخصیت‌های «علف»، با بدوی‌ترین شکل ممکن مسیرهای دشواری را پشت سر می‌گذاشتند و در هیچ صحنه‌ای نشان از فناوری نبود (مثل عبور از کاروان با کلک‌های ساخته شده از مشک‌هایی که با دهان آن‌ها را پر از هوا می‌کردند یا کندن مسیر در دل کوه پوشیده از برف و بدون هیچگونه پاپوشی...) فیلم با دو عنوان، «علف: مبارزه یک ملت برای بقا»[۱۴] و «علف: حماسه یک قبیله گم شده» در کشورهای مختلف به نمایش درآمد. رضاشاه به انتقاد از فیلم پرداخت و آن را تصویر نادرستی از ایران و ایرانیان خواند و بنابراین نمایش «علف» در ایران ممنوع شد (صدر: ۳۲).

۲. مغایرت با سیاست‌های اصلاحی رضاخان علیه ایلات و عشایر

رضاخان عشایر را از به همراه‌بردن زن و فرزند در کوچ‌ها منع کرده بود و در تخته قاپو زن و کودک نمی‌بایستی که به سردسیر و گرمسیر بروند (کیانوند، ۱۳۶۸: ۱۱۶). این در حالی بود که نیمی از کوچندگان در فیلم را زن‌ها و کودکان تشکیل می‌دادند که با مرارت و تحمل سختی‌های بسیار مسیر کوچ را طی می‌کردند. و دیگر اینکه فیلم نشان دهنده عدم تسری قانون متحدالشکل بودن لباس در میان بختیاری‌ها بود. در این فیلم می‌توان بختیاری‌های «چوقاپوش»[۱۵] را مشاهده کرد که البته بیشترشان هنوز قبا پوشیده‌اند و کلاه‌ها نیز همان کلاه‌های «خسروی» (نمدین و سیاه رنگ) جدید هستند (دیگار، ۲۸۸). البته مبارزه علیه فرهنگ بومی بختیاری‌ها با شکست مواجه شد؛ چراکه تعلق خاطر بختیاری به لباسشان تا حدی بود که درآمدن به لباس اروپایی را برای خود از عیوب می‌دانستند. این اقدام شاه آنان را به عصیان وامیداشت و می‌گفتند:

رسم اَو بیه کُت و شلوارکُله بَلک‌دار
اَی خدا شاه نِه بِکُش ئی رسم ورَدار
(حسین زاده رهدار، ۱۳۸۲: ۱۵۶).

۳. پس زمینه‌های سیاسی توقیف فیلم «علف» در ایران

در عین حال پس زمینه‌های سیاسی دیگری نیز در ممنوعیت نمایش فیلم «علف» جلب نظر می‌کرد؛ مردم ایلات بختیاری دویست سال پیش‌تر سلسله زند را بنا کرده بودند و در جریان انقلاب مشروطه -یعنی بیست سال پیش از ساخته شدن علف- نیز نقش فعال داشتند.

علف در دورانی ساخته شد که رضاشاه درگیر خلع سلاح کردن ایلات و عشایر در جهت مطیع کردن آن‌ها بود (جنگ داخلی و شورش ایلات متکی به اسلحه بود و اولین بار در تاریخ بود که خلع سلاح عشایر پیگیری می‌شد). تا قبل از سال ۱۳۰۴ بختیاری‌ها به بهترین و پیشرفته‌ترین سلاح‌ها و تفنگ‌های روز مجهز بودند و از اواسط دورهٔ قاجار علاقه بسیاری به در اختیار داشتن تفنگ‌های خوبی چون مارتین و سایر تفنگ‌های ساخت کارخانه‌های اروپایی داشتند. بسیاری نیز برای حفاظت از جاده بختیاری و از طریق شرکت تجاری لینچ و یا تحت عنوان حفاظت از میادین نفتی، از دولت انگلیس و مقامات آن دولت در ایران تفنگ‌های پیشرفته‌ای را بدست آورده بودند (پوربختیار، ۱۳۸۷: ۳۶۵).

ابتدا رضاشاه در سال‌های ۱۳۰۰ و ۱۳۰۱ بختیاری‌ها را از حکومت یزد، کرمان و اصفهان و نیروگرفتن معزول کرد و در سال ۱۳۰۲ خلع سلاح و منع داشتن تفنگچی و نیروی مسلح را بر آن‌ها مقرر نمود (ر. ک به کیانوند: ۱۱۴؛ گارثویت، ۱۳۷۳: ۳۱۳). این در حالی بود که یک ایلمرد علاقه و تعهد بسیاری به تفنگش داشت چنانکه خلع سلاح در قاموس ایل یک امر ناشناخته بود، چراکه تفنگ نیمی از زندگی و تکیه‌گاه روانی آن‌ها بود که از عهد کمان تا دوران تفنگ مهارتی ستودنی در آن داشتند (کیانوند: ۱۲۳). در سراسر فیلم «علفزار» مردان بختیاری با تفنگ دیده می‌شوند و این مغایر با سیاست‌های رضاخان بود که این زمان اقدامات گسترده‌ای را جهت خلع سلاح قبایل و عشایر به کار می‌گرفت لذا فیلم در سال عرضه‌اش اجازه نمایش نیافت.

ایلیاتی‌های تصویر شده در فیلم مردم آزاده و مسلحی

14.(Grass: A Nations Battle for life)

15. Choga

بودند که برای رسیدن به هدف خود دشوارترین مسیرها و خطرها را پشت سر می‌نهاد و با مسلح بودن خویش نشان می‌دادند که آشکارا به دولت مرکزی اعتنایی ندارند و تابع قانون آن نمی‌باشند. مبارزات رضاخان در جهت خلع سلاح بختیاری‌ها تا سال‌های بعد نیز ادامه می‌یابد. ده سال پس از ساخته شدن «علف» روزنامه‌ها - در ۱۳۱۳- اخباری را مبنی بر اعدام برخی افراد از ایل‌های بختیاری، قشقایی، و بویراحمدی و... تحت عنوان خائنین به وطن و اشرار اصلاح ناپذیر چاپ کردند. در میان اعدام‌شدگان نام محمدرضاخان بختیاری (سردار فاتح)، محمدجوان‌خان اسفندیاری، علیمردان‌خان چهارلنگ و احمد خسروی بختیاری و... به چشم می‌خورد (ر. ک به صدر:۳۲؛ نقیب زاده:۱۷۱-۱۷۰؛گارثویت:۳۱۳). موارد انعکاس یافته در «علف»، نشان دهنده پویایی و تداوم ساختار و مناسبات درون ایلی و شکست اقدامات رضاخان در این راستا می‌باشد. این جاست که صحت نظریات *ابن‌خلدون* درباره جوامع کوچ‌رو را می‌توان دریافت که تصلب و تعصب را حاکم بر جوامع ایلی می‌داند، چیزی که در جوامع شهری بسیار کمتر است و این مردم آمادگی مقابله با هر خطری و شرایط سختی را دارند و این چنین سال‌ها بدون تغییر می‌توانند به حیات خود ادامه دهند (ابن‌خلدون، ۱۳۳۷-۱۳۳۶: ۲۲۹-۲۲۸).

به این ترتیب «علفزار» به سبب حس همدلی‌اش با مردم ایل و ناهمخوانی با سیاست‌های رضاشاه در سال عرضه اش اجازه نمایش نیافت. سال‌ها بعد که صداگذاری باب شد روی فیلم بخش‌هایی از سمفونی «شهرزاد» اثر رمیسکی کورساکف و گفتار توضیحی گذاشتند که مجتبی مینوی با آمیختن طنز عامیانه گفتار اصلی آن را تغییر داد و فیلم با این تغییرات، ۴۲ سال بعد یعنی در سال ۱۳۴۶ در جلسه دویست و پنجاه و سوم کانون فیلمخانه ملی ایران برای علاقمندان به سینما به نمایش گذاشته شد (مهرابی، ۱۳۷۵: ۹؛کلانتری، ۱۳۷۴: ۴۶).

پس از تجربهٔ فیلم‌سازان خارجی در «علف» و فیلم‌های ذکر شده که واکنش‌های تند همراه با تحقیر را در پی داشت، شاه به کارکرد و بازتاب‌های سیاسی که سینما در داخل و خارج کشور می‌توانست داشته باشد پی برد و بدین ترتیب ترس او از اعتراضات ترقی‌خواهان داخل و خارج کشور بیشتر برانگیخته شد، به این ترتیب شاه در جهت حذف آن چه که آن را ترسیم چهرهٔ منفی از ایران و ایرانی می‌نامید به تصویب نظام‌نامه‌ها، آیین‌نامه‌ها و قوانینی دست یازید و عملاً پایه‌های سانسور را در کشور محکم کرد.

شاه اولین آیین‌نامهٔ قانون ممیزی (سانسور) فیلم را در سال ۱۳۱۰ به تحریر درآورد (مهرابی، ۱۳۷۵: ۹). شاه با آگاهی از نقش متناقص سینما در آگاهی دادن و تحمیق «عامه» بلافاصله کند و زنجیر دستگاه پلیسی خود را به سینما کشاند و در سال ۱۳۱۳ محدودیت‌های برای فیلم‌برداری در ایران قائل شد. آیین نامهٔ دولت ۴ سال بعد (۲۲ اردیبهشت ۱۳۱۷) در سه فصل و ۱۳ ماده و یک تبصره صادر شد که محدودیت‌ها و ممنوعیت‌هایی برای فیلمبرداران و عکاسان و نقاشان در نظر گرفته بود. طبق این مصوبه: «... بنگاه‌ها و شرکت‌های داخلی و خارجی و یا اشخاص دیگر اعم از اتباع داخله و خارجه که با دستگاه‌های فیلمبرداری کنند و نقاطی را که فیلمبرداری خواهند کرد تسلیم ادارهٔ کل شهربانی یا شهربانی محل نمایند...» (ر. ک. به امید: ۸۳۶-۸۳۷؛ صدر: ۳۳-۳۴؛ حیدری، ۱۳۷۰: ۲۴۷؛ حیدری، ۱۳۷۳: ۱۸).

او در مقام ریاست وزرا دستگاه معارف را موظف ساخته بود که: «از هر حیث چه نسبت به مطبوعات و چه نسبت به پیس‌های نمایش‌هایی که برخلاف موازین شرع انور و مصرحات قانون است و همچنین از تصدیق نمایش‌هایی که سفر به اخلاق اجتماعی و دیانتی است که مثل سابق سوء تفاهماتی در اطراف بعضی جرائد و پاره‌ای نمایش‌های تولید شده نظایر پیدا نکند و الا گذشته از اینکه متصدیان و مرتکبین منهیأت از طرف دولت مؤاخذه و تنبیه می‌شوند، مسؤولیت غفلت و مسامحه در این قبیل موارد از طرف ناظر شرعیات ناشی گردد متوجه آن وزارت جلیله خواهد بود» (روزنامهٔ گلشن: ۱ به نقل از بهارلو: ۲۲؛ حیدری، ۱۳۷۰: ۳۸۹). بدین‌گونه دستگاه ممیزی رضاشاه با غربال ریز بافتی فیلم‌هایی راکه به ارادهٔ سیاسی می‌رسید، می‌بیخت و از تصویب هرگونه فیلم دارای مضمون سیاسی و اجتماعی جلوگیری می‌کرد.

ارائهٔ فیلم «علف» و یکی دو فیلم دیگر (از تاریخ ۱۳۰۹-۱۳۰۰) ساخته شده توسط خارجیان در رابطه با ایران، نشان می‌دهد که نمایش زندگی مردم ایران با اعتراضات مقامات دولتی مواجه بوده است. بعد از «علف» فیلم «راه آهن» (۱۹۳۰ م. / ۱۳۰۹ ش.) توسط یک گروه آلمانی دربارهٔ تاریخچهٔ احداث راه آهن شمال ساخته شد که نیمهٔ اول فیلم که دربارهٔ شناسایی و سعی عبور از راه‌های صعب العبور و تأکید به زندگی مردم دهات و شهرهای بین راه داشت و نمایشگر زندگی سخت و عقب مانده و گاه بدوی ساکنانش بود، به علت توهین به ملیت ایرانی (بنا به گفتهٔ معترضین) با انتقاد روبرو شد و دیگری «کاروان زرد»[۱۶] در ۱۳۱۰و در تبلیغ ماشین سیتروئن فرانسه بود که توسط دانشمندان فرانسوی که در مسیر راهشان به افغانستان و

16. The yellow carvan

چین از ایران عبور می‌کردند، ساخته شد؛ که به علت نمایش زندگی روستایی و عقب مانده در ایران با واکنش انتقادی روشنفکران خارج از کشور و نیز روزنامه‌های داخلی روبرو شد (برای اطلاع بیشتر ر. ک به: تهامی نژاد، ۱۳۸۱: ۲۳؛ امید: ۸۳۶؛ فکوهی: ۲۳۰-۲۳۱؛ مهرابی، ۱۳۷۵: ۹ و صدر: ۳۲-۳۳). رضاخان مخالف فیلم‌هایی از این دست بود که نمایشگر عدم پیشرفت و یا تغییر در وضعیت عمومی ایلات و عشایر در ایران بودکه باعث واکنش روشنفکران و ترقی‌خواهان در داخل و خارج کشور در پی داشت.

اعمال نظر مستقیم رضا شاه در برخورد با «علف» و جلوگیری از نمایش آن، به بهانهٔ تصویر منفی از ایران و ایرانیان که باعث زیر سئوال رفتن دولت و حکومت می‌شد، سنت ماندگاری را در تاریخ سینمای ایران رقم زد. پس از آن هربار فیلمی به ایران اشاره‌ای داشت از دیدگاه و دریچهٔ سیاست و قضاوت دولتی‌ها مورد ارزیابی قرار می‌گرفت، دیدگاهی که هرگز از سینمای ایران رخت برنبست. همین ارائهٔ چنین تصاویری از زندگی بدوی و عقب مانده در ایران، کافی بود تا دولت ایران خالقان اثر را به ارائهٔ تصاویر غلط و مخدوش (واژه‌هایی که در فرهنگ سینمای ایران ماندگار شدند) از ایران متهم کنند. سعی رضاخان بر این بود که در تبلیغات خود به ویژه در روزنامه‌ها نشان دهد که ایران طی حکومت نو دگرگون شده است و این چنین نسبت دادن دشواری‌ها و کمبودها به گذشته الگوی پایداری در سینمای ایران شد (همان: ۳۴-۳۲).

هدف و انگیزهٔ ساخت فیلم

چه بسیار انسان‌شناسانی که دوربین بر دوش به دور افتاده‌ترین کشورها رفته‌اند و از دوربین به‌عنوان قوی‌ترین سلاح انسان دوستانه و فرهنگ‌شناسانه بهره گرفته و خود را به انسان‌هایی که از آن‌ها فیلم ساخته‌اند متعهد ساخته‌اند و این کوپر بود که اولین گام‌ها را در این راستا برداشت است.

دکتر مظفر بختیار در پیشگفتار مفصلی که بر ترجمهٔ فارسی کتاب کوپر «سفر به سرزمین دلاوران» (که یکی از دل‌انگیزترین و پرمایه‌ترین سفرنامه‌های مربوط به ایران است که علاوه بر ارزش توصیفی و فنی در تشریح لحظه به لحظه فیلم اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ فرهنگ و آداب و رسوم ایل بختیاری است. این اولین بار بود که در حین کوچ آداب و رسوم ایل به تصویر کشیده می‌شد) نوشته توضیح داده که مقدمهٔ کوپر (۱۹۷۳-۱۸۹۳) سینماگر بزرگ جهان بر کتاب مشهور خود «علف»[17] در واقع بیانیهٔ سینمای متعهد است در برابر روشنفکران دههٔ ۱۹۲۰ که سینما را وسیلهٔ اتلاف وقت و سرگرمی‌های بیهوده تلقی نموده‌اند. وی در این مقدمه هوشمندانه همهٔ امکانات و اعتبارات بالقوه‌ای را که سینما در زمینه‌های آموزش و مستندسازی که اکنون بدان دست یافته است پیش‌بینی نموده و مخصوصاً به نقش سینما در گفتمان میان ملت‌ها و فرهنگ‌ها و ایجاد تفاهم و هم بستگی در خانوادهٔ بزرگ بشری که عنصر و مایهٔ اصلی اندیشه کوپر در «علف» و کارهای مستند اوست تأکید خاص نموده است. کوپر، این زمینه‌های کارآیی سینمایی را در آثار خود به تجربه گرفته و در پیشرفت هنر و فنون سینما راه گشا بوده است؛ از جمله این کاربردها، کاربرد در جغرافیای انسانی است که به رابطهٔ طبیعت و انسان و همبستگی این دو با هم می‌پردازد و می‌گوید: «... هر کجا که انسان در تلاش هستی و در تنازع بقا با طبیعت به پیکار برخیزد و مهارت و کاردانی و ابزار به کارگیرد، به فیلم کشاندن چنان رویدادی تقریباً برای همهٔ مردم جهان توجه برانگیز و دلپسند خواهد بود. هنگامی که نوع انسان در راه زندگی و بقای حیات مبارزه می‌کند، در وحدتی نمادین، به منزلهٔ آن است که تبار آدمیان در آن راه به نبرد برخاسته باشند و کدام حریف و هماوردی سنگدل‌تر و آشتی‌ناپذیرتر از طبیعت برای انسان؟ من و یاران همدل و همدستان خود تصمیم گرفتیم برای تحقق بخشیدن به این اندیشه و به کار گرفتن کارآیی سینما در زمینهٔ جغرافیای انسانی به سفری کاوشگرانه همت کنیم و به طرف مجهول و به سویی بی سو رهسپار شویم تا ضمن گشت و گذار و سیر در آفاق ناشناخته تلاش انسان‌های کوچنده و چادرنشین را برای زیستن به تصویر درآوریم و برای تماشای همگان به پردهٔ سینما نمایش دهیم... هدف ما این بود که از پیکار واقعی یک قوم کوچ نشین که علیه نیروی طبیعت و به خاطر حفظ بقا در جریان است فیلمبرداری کنیم... در زندگی روزمرهٔ آن‌ها شرکت کنیم و هنگامی که در جست و جوی چراگاه به مهاجرت می‌پردازند و کوهستان‌ها را در می‌نوردند همراهشان باشیم» (کوپر: ۱و۲). از دیدگاه شهاب الدین عادل و ناصر فکوهی «علفزار» حاصل ماجراجویی‌های اتفاقی و جهت ثبت دلاوری‌ها و اکتشافات سازندگان آن بوده است تا به تصویر کشیدن عظمت و پشتکار یک ایل و «علفزار» را در زمرهٔ فیلم‌های اکتشافی قرار می‌دهند (عادل: ۷۶؛ فکوهی: ۱۵۱). «سیروس ذوالقدر» دربارهٔ انگیزهٔ ساخت فیلم «علف» چنین می‌گوید: «در کوهستان‌های مغرب

17. Grass

ایران علف در دامنهٔ کوه‌ها سالی دو بار می‌روید ولی هرگز اتفاق نمی‌افتد که این دو بار، علف در یک طرف کوه بروید بلکه هر بهار و پائیز در یک سمت کوه بوجود می‌آید و هر بار که علف در یک سمت کوه خشک می‌شود، ایلات و عشایر برای تغذیهٔ دام و احشام خود، زن و مرد و کودک همراه با نیم میلیون بز و اسب و گوسفند و شتر از میان دره‌های خطرناک و از بالای قلل پوشیده از برف زردکوه و از میان رودخانه‌های یخ بسته عبور نمایند تا خود را به آن سوی کوهستان ها، به علفزارهای سبز و خرم برسانند، زیرا این علفزارها در حقیقت شیشهٔ عمر آن‌ها هستند، مرین کوپر و شودساک وقتی به وجود چنین درام زندگی در یکی از نقاط دور افتاده دنیا پی بردند، درصدد تهیهٔ فیلمی از آن برآمدند» (امید: ۸۳۵).

سینمای قوم پژوهی با آغاز پیدایش تفکرات استعماری در اوایل قرن ۲۰ رشد خود را آغاز کرد. در این دوران کاربردهای جدیدی در سینمای مستند بوجود آمد. سینمایی که در ابتدا اهداف آن ورای اهداف علمی بود تا قبل از سال ۱۹۲۰ عملاً در جهت مقاصد سیاسی کشورهای قدرتمند استعماری قرار گرفت. این کشورها با سابقهٔ دیرینه‌ای که در این زمینه داشتند با دوربین‌های فیلمبرداری خود به کشورهای زیر سلطه رفتند و به بهانهٔ ثبت جاذبه‌های این کشورها و به واقع برای دستیابی و کشف منابع و مخازن و امکانات اقتصادی و جغرافیایی کشورها، اطلاعات مهم و استراتژیکی اعم از، راهبردی، جغرافیایی، سیاحتی، بیولوژیک و جز این‌ها را جمع آوری کردند و در عین حال جنبه‌های ویژهٔ قومی و فرهنگی این نوع ملل را نیز در این فرآیند گرد آوردند. بعدها شاهد این بودیم که همین اطلاعات در رویدادهای سال‌های بعد در اروپا و جنگ جهانی هم بسیار مورد استفاده قرار گرفت (ر. ک به عادل: ۹ و ۱۹).

در این میان «بهمن مقصودلو» از «انگیزهٔ پنهانی» سازندگان فیلم حکایت می‌کند. وی در کتاب خود به نام «علف: داستان‌های شگفت و ناگفته»[18]، چاپ کالیفرنیا، نشر مزدا، سال ۲۰۰۹) ضمن بیان سرگذشت فیلم و زندگی سه آمریکایی ماجراجو از انگیزهٔ پنهانی آن‌ها در سفر به ناحیهٔ پرخطر بختیاری سخن رانده است.

مارگاریت هریسون که طرح ساختن فیلم ماجراجویانه را به او نسبت می‌دهند، در سمت جاسوس مخفی به خدمت ادارهٔ جاسوسی ارتش آمریکا درآمد. بعد از جنگ جهانی زیر پوشش خبرنگار - پوششی که اغلب توسط سازمان‌های جاسوسی به کار می‌رود - برای جاسوسی به کشورهای مختلفی سفر کرد از جمله به روسیهٔ انقلابی، برای تهیهٔ گزارشی از تحولات سیاسی آن کشور - که غرب برای اتخاذ سیاست‌های مناسب محتاج آن بود - رفت که در آنجا توسط *کا.گ.ب.* دستگیر شده بود. کوپر نیز ابتدا خبرنگار بود؛ وی به گارد ملی که به فرمان رئیس جمهور «وودرو ویلسون» زمان جنگ جهانی اول، پایه‌گذاری شده بود پیوست و به مدرسهٔ خلبانی نظام آمریکا در فرانسه رفت. در جبههٔ لهستان به رهبری پیلسودسکی وارد جنگ مخاطره‌آمیزی با اتحادیهٔ جماهیر شوروی شد و توسط نیروهای بلشویک دستگیر شد. کوپر در ورشو با هریسون آشنا شد و زمانی که با نام دروغین در زندان به سر می‌برد هریسون به او کمک می‌کرد. کوپر سال۱۹۲۱بصورت متهورانه‌ای از زندان شوروی گریخت. کوپر با شودساک که فیلمبردار قابلی بود، در ارتش نیروی هوایی آمریکا ملاقات کرده بود. ابتدا هر یک از این سه کار خود را مستقل دنبال می‌کرد تا اینکه فکر ساختن فیلم توسط هاری دوایت، دوست هریسون که در وزارت خارجهٔ آمریکا کار می‌کرد مطرح شد. این سه ابتدا به ترکیه و از آنجا به خوزستان منطقهٔ نفت خیز جنوب ایران که تحت کنترل شرکت نفت انگلیس (که کوپر آن را واحه‌ای از تمدن در خاک بختیاری نامیده است. کوپر: ۱۰) بود، رهسپار شدند. آن‌ها قبلاً با مطالعهٔ سفرنامهٔ افسر سابق ادارهٔ اطلاعاتی آمریکا (راولینسون) که بختیاری‌ها را «دزدان واقعی»، «غارتگر» و زیر یک «سیستم فئودالی» همراه با ظلم ناشی از آن نامیده بود؛ با بختیاری‌ها آشنا شده بودند. بنابراین چه چیز آن‌ها را در حالی که پولی در بساط نداشتند به عملی کردن این تصمیم خطرناک وامیداشت؟ (پول لازم به مبلغ ۱۰,۰۰۰ دلار توسط هریسون فراهم شد) جورج فولر کنسول آمریکا در شیراز و کاپیتان پیل کنسول بریتانیا در اهواز آنان را در رفتن به ایل بختیاری یاری دادند. آن‌ها به استاندار و یک بختیاری که خود را شاهزاده می‌نامید (این عنوان کنجکاوی را بر می‌انگیزد!) معرفی شدند و شاهزاده مسؤولیت عبور آن‌ها از زاگرس را به عهده گرفت. به عقیدهٔ دکتر مقصودلو محرک اصلی هریسون و همراه کردن دو نفر دیگر با خود به در آمدن به خاورمیانه، زیر پوشش فیلمساز و به دنبال همان مأموریت قبلی خدمت به دولت آمریکا بوده که آن زمان سعی داشت به منابع انرژی مملو از نفت منطقه دست یابد (ر. ک. به شاکری، ۱۳۸۷: ۶۶ و ۶۷).

مورد شک برانگیز دیگر ترور ماژور رابرت ایمبری، عضو کنسولگری آمریکا در تهران است که از طرف مجلهٔ جغرافیایی ملی آمریکا مأموریت داشت از مناطق دیدنی ایران عکس‌هایی برای آن مجله تهیه کند. وی که بر تصدیق نامهٔ عبور سه فیلمساز از زردکوه در همراهی با

18. Grass untold stories

ایل بختیاری صحه گذاشته بود یکماه بعد از اینکه این سه ایران را ترک کردند در ماجرای معروف «سقّاخانه» ترور شد. گناه قتل او به پای شرکت نفت ایران و انگلیس افتاد که به دنبال آن بود تا در عرصهٔ رقابت‌های نفتی ایران همچنان بی‌رقیب بماند. شرکت گمان می‌کرد ایمبری همان سوپر نمایندهٔ شرکت آمریکایی نفت سینکلر می‌باشد که به دنبال کسب امتیاز در منابع نفتی کشور می‌باشد. باتوجه به اینکه آمریکا بعد از ماجرای ترور تصمیم خود را مبنی بر گرفتن امتیاز اکتشاف چاه نفت در ایران رها کرد این مسئله اهمیت بررسی بیشتری را دارد (برای اطلاع از ترور ایمبری رجوع کنید به فاتح، ۱۳۳۵:۳۳۹؛ مکی، ۱۳۶۱:۶۳و ذوقی؛ ۱۳۷۵:۱۱۷-۱۰۹).

در کتاب کوپر نیز موردی که دال بر مأموریت پنهانی باشد به چشم نمی‌خورد، با این حال این مسئله که کوپر و همراهان از ایل بیگی خواسته بودند که آن‌ها را از راهی غیر از راه لینچ و یا هر راه دیگری که قبلاً فرنگی‌ها از آن مسیرها رفته‌اند بفرستند و راهی را انتخاب کند که قبلاً توسط هیچ خارجی کشف شده باشد اندکی حس کنجکاوی را بر می‌انگیزد و این مسئله مطرح می‌شود که آیا قصد آن‌ها دستیابی به صحراهای دست‌نخوردهٔ شمالی نبوده است؟ (ر. ک به صص ۱۴ - ۱۵).

نتیجه گیری

فیلم زیبای «علف» هیچگاه در گنجینهٔ سینمای مستند جهان فراموش نخواهد شد. «علف» علاوه بر دارا بودن ارزش‌های کلاسیک و آکادمیک، به جهت برخورداری از فنون هنری و سینمایی و نیز جنبه‌های اتنوگرافیکی به فیلمی ماندگار در تاریخ سینما بدل شده است. از جهت اتنوگرافیکی «علف» الگوی جذاب خود یعنی کوچ را به سینمای مردم‌شناسی ایران به ویژه سینمای بعد از انقلاب داده است چنان که فیلم‌های بسیاری با الگوپذیری از فیلم «علف» دربارهٔ کوچ ایل بختیاری ساخته شد. این فیلم برای اولین بار زندگی عشایری در ایران را با تکیه بر حادثهٔ تاریخی و مهم کوچ ایل به تصویر کشید. فیلم وابستگی شدید زندگی عشایری به دام و طبیعت را نشان می‌دهد و این بار سینما با زبان خاص خود تصاویری همدلانه و به دور از هرگونه قوم‌مداری را می‌آفریند و زندگی کوچ‌نشینی و مخاطرات و دشواری‌های آن و نیز صبر و استقامت ایلوندان را در به چالش کشیدن قوای طبیعی، از رود خروشان کارون با گرداب‌های هولناک گرفته تا عبور از قلهٔ پوشیده از برف زردکوه بختیاری را به تصویر می‌کشد و تصاویری ماندگار می‌آفریند. کوپر در «علف»، حق مطلب را دربارهٔ تلاش ستایش‌آمیز ایل در رسیدن به شاهرگ حیاتی زندگی آن‌ها یعنی علف را به خوبی ادا کرده است. این فیلم همچنین نشانگر تضاد و تعارض فرهنگ کلاسیک با فرهنگ مدرن و یا تمدن تحمیلی رضاخان نیز می‌باشد که نهایتاً باعث توقیف فیلم شد و سنت‌های ماندگاری را در تاریخ سینمای ایران رقم زد.

علف سندی زنده و جاودانه از زندگی آن زمان است و به واقع گوشه‌هایی از ظرفیت‌های موجود طبیعت، تاریخ، فرهنگ و زندگی مردم این سرزمین را به رخ می‌کشد و برجسته می‌کند و این‌ها همان جاذبه‌هایی هستند که همواره باعث توجه بسیاری پژوهشگران و فیلم‌سازان به ایران بوده اند، «علف» نیز حاصل یک پژوهش جامع است که به فیلمی ماندگار تبدیل شده است.

منابع

۱. ابن‌خلدون، عبدالرحمان (۱۳۳۷-۱۳۳۶)، مقدمه، ترجمه: محمد پروین گنابادی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ج:۱.
۲. امید، جمال (۱۳۷۷)، تاریخ سینمای ایران از سال ۱۲۷۹ تا ۱۳۵۷، بی جا: روزنه، چاپ دوم.
۳. امامی، همایون (۱۳۸۵)، سینمای مردم شناختی ایران؛ نقدی بر قوم‌پژوهی در سینمای مستند ایران، تهران: افکار، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری پژوهشکدهٔ مردم‌شناسی.
۴. امان اللهی بهاروند، سکندر (۱۳۶۰)، کوچ نشینی در ایران، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۵. بازن، آندره (۱۳۸۲)، سینما چیست؟ ترجمهٔ محمد شهب، بی جا، تهران: انتشارات هرمس، چاپ دوم.
۶. بهارلو، عباس (غلام حیدری) (۱۳۷۹)، تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران، با همکاری محمد تهامی‌نژاد، فریدون جیرانی و...، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۷. پوده، رضا (دانشیار ارتباطات دانشگاه تگزاس جنوبی) (۱۳۸۷)، استفاده شده از دانشنامهٔ ایرانیکا، مقاله باعنوان: «تاریخچهٔ سینمای مستند در ایران» Link:. www. iranika. ir در تاریخ:۸۹/۴/۲۱.
۸. پور بختیار، غفار (۱۳۸۴)، بختیاری نامه، تهران: آنزان، چاپ اول.
۹..... (۱۳۸۷)، جامعهٔ بختیاری و تحولات ایران (از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی)، مسجد سلیمان: انتشارات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مسجد سلیمان، چاپ اول.
۱۰. تهامی نژاد، محمد (۱۳۸۱)، سینمای مستند ایران؛ عرصهٔ تفاوت ها، تهران: نشر سروش.
۱۱. حسین زادهٔ رهدار، حسین (بی تا)، از بختیاری تا بختیاری، اهواز: لاجورد، چاپ اول.
۱۲. حیدری، غلام (۱۳۷۰)، سینمای ایران برداشت ناتمام، تهران: چکامه.
۱۳..... (۱۳۷۳) فیلم شناخت ایران، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول.
۱۴. دیگار، ژان پیر (۱۳۶۶)، فنون کوچ نشینان بختیاری، ترجمه: اصغر کریمی، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.
۱۵. روح الأمینی، محمود (۱۳۵۷)، گرد شهر با چراغ (در مبانی انسان‌شناسی)، بی‌جا: نشر زمان، چاپ اول.
۱۶. رابینسون، دیوید (۱۳۶۳)، تاریخ سینمای جهان، ترجمه: ابراهیم ابوالمعالی و همایون عباسپور، تهران: انتشارات نگاه.
۱۷. رفیعا، بزرگمهر (۱۳۸۴)، ماهیت سینما، ج:۱، تهران: امیر کبیر، چاپ دوم.
۱۸. ریویر، کلود (۱۳۸۱)، درآمدی بر انسان‌شناسی، ترجمه: ناصر فکوهی، بی جا: نشر نی، چاپ دوم.
۱۹. ذوقی، ایرج (۱۳۷۵)، نفت ایران، بی جا: پاژنگ، چاپ سوم.
۲۰. سید ابوالقاسمی، مهیار (۱۳۸۲)، مجلهٔ علمی پژوهشی نامهٔ انسان‌شناسی، دورهٔ اول، شمارهٔ چهارم، عنوان مقاله:«علف، ۱۹۲۵، فیلم اتنوگرافیک»، صص۲۲۹-۲۲۷. استفاده شده از سایت: www. SID. ir Link:در تاریخ:۸۹/۳/۱۲.
۲۱. سی. کوپر، مریان (۱۳۳۴)، سفری به سرزمین دلاوران، ترجمه: امیر حسین خان ظفر ایلخان بختیاری، تهران: امیر کبیر.
۲۲. شاکری، خسرو (تاریخشناس و استاد برجستهٔ دانشگاه پاریس)، تقریظ کتاب باعنوان: «سفر۱۹۲۵سه آمریکایی به ناحیهٔ پر خطر بختیاری». استفاده شده از سایت: Link Iranstar@iranstar. com در تاریخ:۸۹/۳/۱۲.
Iranstar. vol۱۶ .No۷۷۷ .August۲۸-Friday .۲۰۰۹ .pp۶۷-۶۶
۲۳. صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱)، درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران، تهران: نشر نی، چاپ اول.
۲۴. طبیبی، حشمت اله (۱۳۷۱)، مبانی جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی ایلات و عشایر ایران، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۲۵. عادل، شهاب الدین (۱۳۷۹)، سینمای قوم پژوهی، تهران: سروش – کانون اندیشه پژوهش‌های سیما، چاپ اول.
۲۶. کیانوند، عزیز (۱۳۶۸)، حکومت، سیاست و عشایر، بی جا: انتشارات عشایری، چاپ اول.
۲۷. کلانتری، پیروز (۱۳۷۴)، ماهنامهٔ فیلم، عنوان مقاله: «کوچ آخر لطفی»، شمارهٔ ۱۸۰، آبان ماه، صص ۴۶-۴۷.
۲۸. گلشن، شمارهٔ ۴۹۳، سی و یکم جوزا ۱۳۰۳، جمعه شانزدهم ذیقعده ۱۳۴۳.
۲۹. گارثویت، جن. راف (۱۳۷۳)، تاریخ سیاسی، اجتماعی بختیاری، ترجمه و حواشی: مهراب امیری، تهران:نشر سهند، چاپ اول.
۳۰. فانوس خیال (۱۳۷۴)، سرگذشت سینمای ایران از آغاز تا انقلاب اسلامی به روایت بی بی سی، به کوشش شاهرخ گلستان، تهران: انتشارات کویر، چاپ اول.
۳۱. فکوهی، ناصر (۱۳۸۷)، درآمدی بر انسان‌شناسی تصویری و فیلم اتنوگرافیک، گردآوری و ترجمه:ناصر فکوهی، تهران:نشر نی.
۳۲. فاتح، مصطفی (۱۳۳۵)، ۵۰ سال نفت ایران، تهران: نشر چهر، چاپ اول.
۳۳. لمبتون، ا. ک، سن (۱۳۶۲)، مالک و زارع، ترجمه: منوچهر امیری، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
۳۴. محسنی، منوچهر (۱۳۷۲)، مقدمات جامعه شناسی، بی جا: چاپ دهم.
۳۵. مهرابی، مسعود (۱۳۶۸)، تاریخ سینمای ایران، بی جا: انتشارات فیلم، چاپ پنجم.
۳۶..... (۱۳۷۵)، فرهنگ فیلم‌های مستند سینمای ایران، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول.
۳۷. مراغه ای، حاج زین العابدین (۱۳۴۰)، سیاحت نامهٔ ابراهیم بیگ، تهران: کتاب‌های صدف.
۳۸. مکی، حسین (۱۳۳۵)، تاریخ بیست سالهٔ ایران، تهران:نشر ناشر، چاپ اول.
۳۹. مظفرالدین شاه (۱۳۶۱)، سفرنامهٔ مبارکهٔ شاهنشاهی، تصحیح علیمحمد مجیرالدوله، بی جا: نشر فرزان.
۴۰. نقیب زاده، احمد (۱۳۷۹)، دولت رضا شاه و نظام ایلی، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی، چاپ اول.
۴۱. نایت، آرتور (۱۳۵۴)، ترجمه: نجف دریابندی، تاریخ سینما، تهران، بی جا: چاپ چهارم.
۴۲. وود، اریک (۱۳۷۳)، تاریخ سینما از آغاز تا سال ۱۹۷۰، ترجمه: حسن افشار، تهران: نشرمرکز، چاپ اول.