# نقـــد و تحلیلی بر ارزش‌های قوم‌شناسی، تاریخی و سینمایی فیـلم مستـــند علف

## (۱۹۲۵میلادی / ۱۳۰۴ خورشیدی

**دکتر فریدو اللهیاری**
استادیار گروه تاریخ دانشگاه اصفهان
**ساناز خدری**
دانشجوی کارشناسی ارشد، گرایش ایران اسلامی، دانشگاه اصفهان

فیلم «علف» (۱۹۲۵ میلادی / ۱۳۰۴ خورشیدی) 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 قوم‌شناسی .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 ستایش‌آمیز از حماسهٔ کوچ ایل از گرمسیر به سردسیر و در تلاش برای رسیدن به سرزمین‌های پر آب و 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 نوسازی کشور- و به بهانهٔ ارائهٔ تصویر غلط و مخدوش از اوضاع کشور، از طرف حکومت با توقیف مواجه شد.

سینمای مستند به‌عنوان ابزار بصری، نقش مؤثری در ارائهٔ موضوعات انسان‌شناسی، قوم‌نگاری و فرهنگی دارد. «علف» علاوه بر جهت‌گیری به مکاتب انسان‌شناسی و داشتن جاذبه‌های سینمایی و نمایشی، از این نظر که یکی از قدیمی‌ترین سندهای تصویری مربوط به ایران است نیز اهمیت بسیاری دارد. «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.

**«علف» علاوه بر جهت‌گیری به مکاتب انسان‌شناسی و داشتن جاذبه‌های سینمایی و نمایشی، از این نظر که یکی از قدیمی‌ترین سندهای تصویری مربوط به ایران است نیز اهمیت بسیاری دارد.**

**مقدمه**

**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 نوطلب و نوجوی او بود که سینما را به ایران کشاند. به واقع سینما تحفهٔ سفر ۲۲۳ روزهٔ شاه به فرنگ بود.**

سینما 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 واقع‌گرایی سینمایی به ابزاری برای 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 (به‌ویژه مستندهای قوم‌نگار) 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 به‌ویژه 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 است. سینما در آغاز به‌عنوان ابزاری 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 به‌کار می‌رفت. «علف» که در زمان اصلاحات رضاخان در جهت نوسازی کشور ساخته شد، به علت مغایرت با سیاست‌های اصلاحی او با توقیف روبه‌رو شد و به نمایش در نیامد. این اقدام رضاخان زمینه‌ساز توقیف و سانسورهای بعدی در تاریخ سینمای ایران شد. اما «علف» به سبب اینکه یکی از قدیمی‌ترین اسناد تصویری مربوط به ایران است اهمیت بسیاری دارد. «علف» علاوه بر دارا بودن فنون هنری و سینمایی یک سند تاریخی زنده، از زندگی، فرهنگ و تاریخ یک قوم، یک ملت و یک جامعهٔ بشری هم هست. این پژوهش بر آن است که به نقد و بررسی ارزش‌های قوم‌شناختی، حواشی تاریخی و سیاسی و فنون هنری و سینمایی که زمینه‌های ماندگاری فیلم را رقم زده‌اند، بپردازد.

**درنگی بر پیدایش سینمای مستند در ایران**

جایگاه سینمای مستند در تاریخ تحول فیلم فراز و نشیب‌های بسیار داشته است. این جایگاه که در اصطلاح آن را با عبارت سینمای «غیرداستانی» یا «غیرتخیلی» (Non-Fiction) نام می‌برند و برخی از نظریه‌پردازان سینما آن را دکومانتر (Documentar) نیز نام نهاده‌اند، بسیار متفاوت‌تر از موقعیت و جایگاه سینمای داستانی و یا به‌عبارتی تخیلی است و به نوعی از سینما اطلاق می‌شود که متکی بر اسناد و شواهد واقعی است. این نوع فیلم‌ها جزو مدارک تصویری محسوب می‌شوند و ویژگی آشکار آنها اسنادی بودن آنهاست، چرا که متکی بر رویدادهای واقعی هستند (۲۵: ص۱۳). چنانکه آندره مالرو سینما را بالاترین حد تکامل واقع‌گرایی تجسمی می‌داند که آغاز آن به دوران نوزایی می‌رسد (۵: ص۱۰). بنابراین می‌توان این نوع سینما را سینمای واقعیت‌نگار 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

تصاویر فیلم مستند علف

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 نوطلب 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 ملکم‌خان آشنا شد؛ سفری که اولین پاسخ به آن را زین‌العابدین مراغه‌ای در **سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ** داد: «سفر فرنگ با استقراض ایران ویران‌کن از دولت روس فراهم آمد» (۴: ص۱۳، به نقل از ۳۵: ص۲۴۰). با این حال در مورد دورهٔ آغازین سینما در ایران اطلاعات کمی در دسترس است، ولی خاطرات مکتوب شاه قاجار در اولین سفر اروپایی‌اش امکان می‌دهد تا بر اولین قطعهٔ سینمایی که یک ایرانی فیلمبرداری کرده است، تاریخ‌گذاری دقیق کرد: ۱۸اوت۱۹۰۰/ ۲۱ربیع‌الثانی ۱۳۱۸. در این تاریخ شاه به میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی دستور داد تا از جشنی موسوم به «عید گل» که در اوستاند بلژیک برپا بود فیلم بگیرد (۳۶: ص۱۶۰ و برای اطلاعات بیشتر به ۴: ص۴۲ و ۱۳تا۱۷ و ۲۷: ص۳تا۷ و ۲۵: ص ۱۵۵-۱۵۶).

در سال‌های دههٔ نخست ۱۳۰۹تا۱۳۰۰- دو حرکت موازی مستندسازی در ایران جریان داشته است، مستندهای بی‌واسطه، ساده و تاریخی خان‌بابا معتضدی از برخی رویدادهای ایران مانند: رضاشاه و مجلس مؤسسان (۱۳۰۳)، تاجگذاری رضاشاه در کاخ گلستان (۱۳۰۵)، افتتاح راه‌آهن شمال (۱۳۰۶) و... همزمان سینمای مستند در غرب شاخه‌های مختلفی را در این رشته شناسایی کرده بود. نمونه‌های شاخص در ارتباط با ایران در همین دوره زمینه‌های مستند سیاحتگر و قوم‌نگار را تهیه کرد، که از مطرح‌ترین آنها فیلم «علف یا علفزار» (Grass) با نگاهی به کوچ ایل بختیاری بود (۴: ص۸۳۵) که مریان. سی. کوپر (Merian. C. Cooper)، کارگردان و ارنست. بی. شودساک (Ernest Beaumont Schoedsach)، فیلمبردارش و با همکاری مارگریت هاریسون (Marguerite Harrison) در سال ۱۹۲۵/۱۳۰۴ عرضه کردند.

در منابع تاریخ سینما از فیلم «علف» به‌عنوان نقطهٔ آغاز مستندسازی جدی در ایران نام برده‌اند (پوده: **درآمدی بر سینمای مستند در ایران**، در دایرةالمعارف ایرانیکا) و این فیلم را یگانه نمونهٔ منحصر به‌فرد فیلم مستند تا سال ۱۳۴۰ شمسی دانسته‌اند که دربارهٔ عشایر ایران، مستندسازان غیر ایرانی ساخته‌اند (۲۵: ص۲۰۰). 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 همهٔ سندهای تصویری مربوط به ایران به‌صورت راش‌های پراکنده و کوتاهی بود و «علف» با دارا بودن عنوان‌بندی و میان‌نویس از قدیمی‌ترین سندهای تصویری مربوط به ایران است (۲۳: ص۳۱). «علف» پس از آنکه بر روی پردهٔ سینما قرار گرفت، بهترین مستند سال در جهان شناخته شد (۸: ص۱۵۵) و با گذشت بیش از ۸۸ سال هنوز در صدر فیلم‌های مستند جهان می‌درخشد.

**در منابع تاریخ سینما از فیلم «علف» به‌عنوان نقطهٔ آغاز مستندسازی جدی در ایران نام برده‌اند و این فیلم را یگانه نمونهٔ منحصر به‌فرد فیلم مستند تا سال ۱۳۴۰ شمسی دانسته‌اند که دربارهٔ عشایر ایران، مستندسازان غیرایرانی ساخته‌اند. این فیلم قدیمی‌ترین فیلم از کوچ عشایر بختیاری و نیز از قدیمی‌ترین سندهای تصویری مربوط به ایران است.**

**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 جست‌وجوی چراگاه به مهاجرت می‌پردازند و کوهستان‌ها را در می‌نوردند همراشان باشند. آنها ابتدا کردهای آناتولی در ترکیه را برای فیلم خود برگزیدند،**

**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 حماسهٔ نبرد انسان با طبیعت بی‌رحم را به تصویر درآورند (۳۸: ص۲۶۱). 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 جست‌وجوی 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 بی‌معنا و بسته شدن راه به‌دست ترک‌ها و ممانعت دولت ترکیه از این کشور دلسرد شدند. به ناچار روانهٔ جنوب شدند و از راه عربستان به بغداد رفتند، از آنجا 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 دربارهٔ اوضاع سرزمین‌های باختر آسیا اطلاعات و تحقیقات جامع داشتند و در امور خاورمیانه از کارشناسان بنام 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 آسمان‌پیوند بختیاری شدند (۲۰: ص۲). این گروه از طریق کشور عراق و از راه خشکی وارد خوزستان شدند و با کشتی به خرمشهر رفتند. اینجا کاپیتان بیل کنسول انگلیس در اهواز، 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 فرماندار، تا رسیدن خبری از بختیاری‌ها آنان را به دست مهمان‌نواز مستوفی سپرد. سپس رحیم‌خان نمایندهٔ ایلخانی، آنان را به مقر ایلخانی بختیاری برد و آنان با غلامحسین سردار محتشم، محمدتقی‌خان امیرجنگ و ایلخان و ایل‌بیگی 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 پردهٔ سینما نشان دهند و تقاضا کردند که آنان را از راهی غیر از راه کاروان‌رو لینج ـ که از کوهستان‌ها عبور کرده و اهواز را به اصفهان متصل می‌کند ـ بفرستند که قبل از آنها هیچ فرد خارجی آن را کشف نکرده باشد. ایل‌بیگی به آنها قول داد که آنها را از صحراهای دست‌نخورده‌ای بفرستد که چنان سخت است که حتی هیچ‌یک از افراد خانوادهٔ 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 (۲۰: ص۱۵-۵).

در ابتدای فیلم، تصویر نامه‌ای ظاهر می‌شود (کوپر دومین عکس پس از مقدمهٔ مترجم) از امیر جنگ و حیدرخان رئیس ایل بابا احمدی. این متن تصدیق‌نامه‌ای است که در تاریخ ۵ ژوئن ۱۹۲۴ با این مضمون نوشته شده: «کپتن ام. سی. کوپر، اِر. بی. شادساک و اِم.آر.ای. هاریسون اول مسافری هستند که از زردکوه بختیاری عبور کرده‌اند و اول اشخاصی هستند که چهل و شش روز در این راه به همراه ایل بختیاری مسافرت کرده‌اند. از جهانگیری (چونگاری) عربستان (خوزستان) الی دیمه چهارمحال و بختیاری. شهر ذیقعدةالحرام سنه ۱۳۴۰». ناگفته نماند که ماژور رابرت ایمبری (Magor Robert. W. Imbri)، کنسول‌یار سفارت آمریکا در تهران، در ۲۰ ژوئن همان سال امضای آقایان 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 آمریکایی با حمایت و موافقت مقامات ایرانی، سفارش‌نامهٔ کتبی ایل‌بیگی (امیرجنگ) و حیدرخان (رئیس ایل بابا احمدی) 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. چنانکه کوپر می‌گوید: «سیاحان و جهانگردانی پیشتر از ما و تواناتر از ما در خاک بختیاری سیاحت کرده‌اند و میان ایل زیسته‌اند، ولی تا آنجا 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 باباحمدی از گرمسیر (شوشتر) به سردسیر (زردکوه) پیمودیم» (۲۰: ص۲).

**فیلم «علف» از دیدگاه مردم‌شناسی**

مردم‌شناسی یا قوم‌پژوهی 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 بشری و به‌ویژه جوامع ابتدایی شناخت عمیق‌تر و دقیق‌تری به‌دست دهد (۱۸: ص۳۴ و ۲۵: ص۳۱).

مردم‌شناسی در فاصلهٔ قرون ۱۷ و ۱۸ در پی راهیابی اروپاییان 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 ۲۴: ص۱۴ و ۲۵: ص۳۲) 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 (۲۸: ص۱۷). به این ترتیب سینمای قوم‌نگار (Ethnographic Cinema) 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 جامعهٔ در حال از دست دادن ریشهٔ خود و حاشیه‌ای شدن هستند و یا زیر بار خشونتی شدید با سایر فرهنگ‌ها یکرنگ می‌شوند (۲۸: ص۱۲۹). کم‌کم مستندهای قوم‌نگار به ابزار مهمی در تحقیقات مردم‌شناسی مبدل شدند و به علت دارا بودن رویکردهای واقع‌گرایانه در چارچوب موزه‌شناختی یا موزه‌های مردم‌نگاری قرار گرفتند (۲۸: ص۳). همچنین منابع بایگانی فیلم‌های قوم‌نگار 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 تک‌تک نماها و قاب‌ها را به منابع و مدارک قوم‌پژوهی تبدیل می‌کند (۲۵: ص۹۶ و ۹۷). با درنگی بر سینمای قوم‌نگار در ایران، متوجه خواهیم شد که شکل‌گیری و رشد سینمای قوم‌نگار 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 به‌سوی آشنایی ملت ما با فیلم قوم‌نگار گشودند؛ «علف یا علفزار» اولین فیلم مردم‌نگارانهٔ معروف دربارهٔ ایران است که با نگاهی به کوچ ادواری ایل بختیاری ساخته شد و زمینه‌ساز آشنایی ملت ما با فیلم قوم‌نگارانه گشت.

با این حال سابقهٔ آشنایی ملت ما با فعالیت‌های قوم‌نگاری به سالیان بسیار دورتر در تاریخ ایران باز می‌گردد؛ ابتدای رویکرد مردم‌شناسی به دوران باستان و به هرودوت (۲۸۴-۴۲۰ق. م) می‌رسد که او را پدر علم مردم‌شناسی نامیده‌اند (۲۸: ص۳ و ۲۴: ص۱۵ و ۲۵: ص۲۳ و ۱۸: ص۳۶) که در خلال شرح جنگ‌های یونانیان با غیریونانیان 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 به‌شمار می‌آیند. در برخی منابع از کتابهایی چون **بندهشن**، **دینکرد**، **روایت پهلوی**، **گزیده‌های زادسپرم و ارداویرافنامه** همچون سلف مطالعات مردم‌شناسی و پس از آن از کتابهایی چون **شاهنامهٔ فردوسی** (قرن ۴ هجری) و **خمسهٔ نظامی** (قرن ۶ هجری) یاد شده که با نگاهی اسطوره‌ای به مطالعهٔ زندگی و رفتار قوم ایرانی پرداخته‌اند (۱۹: ص۲۶۷). 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 **آثارالباقیه** (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 (۳۴: ص۴۵ و ۴۶ و ۱۹: ص۲۶۷).

**منابع بایگانی فیلم‌های قوم‌نگار 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 تک‌تک نماها و قاب‌ها را به منابع و مدارک قوم‌پژوهی تبدیل می‌کند.**

**در «علف» فیلم‌سازان بیش از آنکه به مسألهٔ حرکت ایل بختیاری توجه کنند و اینکه مهاجرت در این نقاط جغرافیایی و فصل‌های سال چه تأثیری در نحوهٔ امرار معاش، شغل و عادت تاریخی، آیین‌ها و مناسک دارد، بیشتر جاذبه‌های تصویری را مورد مداقه قرار می‌دهند.**

**طرح مسأله 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 (۲۵: ص۱۷۵). الگوی فیلم «علف» به‌صورت تک‌نگاری (مونوگرافی) 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 بوده است. 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 مشاغل سنتی و موارد بسیار متنوع فرهنگی و قوم‌پژوهی، برای محققان علوم اجتماعی 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 آنکه به این تنوع از دیدگاههای فرهنگی توجه شود، بیشتر به جنبه‌های گردشگری و سیاحتی این موارد توجه نشان داده شده است. در «علف» نیز فیلم‌سازان بیش از آنکه به مسألهٔ حرکت ایل بختیاری توجه کنند و اینکه مهاجرت در این نقاط جغرافیایی و فصل‌های سال چه تأثیری در نحوهٔ امرار معاش، شغل و عادت تاریخی، آیین‌ها و مناسک دارد، بیشتر جاذبه‌های تصویری را مورد مداقه قرار می‌دهند. با این حال تحلیلگران سینما «علف» را فیلمی از نوع سینمای مشاهده‌گر و مردم‌شناسانه تلقی می‌کنند. «علف» از دسته فیلم‌هایی است که همردیف با فیلم نانوک شمال[1] اثر فلاهرتی در ردهٔ آثار مستند جست‌وجوگر در فرهنگ‌های بدوی قرار می‌گیرد (۱۷: ص۵۹). به نظر شهاب‌الدین عادل این فیلم فیلمی خوش‌ساخت است و موفقیت آن صرفاً در «طرح» یک موضوع مردم‌شناسانهٔ منحصر به‌فرد یعنی «کوچ ایل» است، که متأسفانه جنبه‌های تحلیلی اثر و مطالعات مردم‌شناسانه در باب بحث دربارهٔ شیوه‌های معیشتی، مشاغل 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

1. Nannok of the North, 1920

تهیه شده است؛ که البته همین اشراف نداشتن بر موضوع پژوهشی که در «علف» مطرح است در سایر فیلم‌های مردم‌شناختی دربارهٔ ایلات ایران نیز مشهود است (۲۵: ص۱۷۲تا۱۷۳). 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 «علف»، ایل بختیاری همچنان یک ایل باقی می‌ماند و تماشاگر با شخصیت هیچ یک از افراد آن .به غیر از حیدرخان رئیس ایل و پسر ۹ ساله‌اش لطفعلی، که در اکثر تصاویر کنار پدرش در فیلم ظاهر شده، آشنا نمی‌شود (۴: ص۸۳۵).

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 پیش‌پرداخته و بازسازی شده را به تصویر می‌کشد و جابه‌جایی زمان و مکان صورت گرفته است هر چند فیلمساز با انتخاب صحنه‌های جذاب قضاوت خود را در فیلم راه داده است، ولی در اصیل بودن بیشتر صحنه‌های فیلم جای هیچ شبهه‌ای نیست. همچنان که در صحنه‌ای رقص زن‌های عشایر را می‌بینیم، در صحنه‌ای دیگر مردها در حال چوب‌بازی و یک جا عده‌ای در حال سوارکاری هستند؛ این صحنه‌ها از نظر زمان با واقعیت نمی‌خوانند، زیرا معمولاً رقص و چوب‌بازی و سوارکاری از مراسم عروسی است و بیشتر در گرمسیر و گاهی در سردسیر اتفاق می‌افتد و هرگز اتفاق نمی‌افتد که خانواده‌ای در هنگام کوچ عروسی راه بیندازد. احتمالاً به تصویر کشیدن این صحنه‌ها برای افزودن به تنوع و زیبایی صحنه‌های فیلم بوده است (۳۹: ص۲۶۱). 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 ماشین‌زده باشد (۱۶: ص۲۵).

با وجود همهٔ اینها فیلم «علف» را در زمرهٔ آثار مستند و جست‌وجوگر در فرهنگ‌های بدوی قرار داده‌اند (۱۷: ص۵۹). به نظر آرتور نایت: «کوپر در فیلم «علف» توانسته بود، علم نژادشناسی را ماهرانه با حادثه‌جویی بیامیزد، وی به هالیوود رفت و تهیه‌کنندهٔ فیلم‌های داستانی شد و کوشید در دایرهٔ داستان‌سرایی، واقعیت را به سینما بکشاند» (۴۰: ص۳۴۵). «علف» شیوه‌ای از زندگی را به تصویر می‌کشید که دارای فرهنگ، رفتار و فناوری سنتی بوده است. از صحنه‌های بکر و ناب فیلم، آنجایی است که شیوهٔ ساخت و استفاده از یک فناوری سنتی به نام کَلَک 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 نشده بود، لنزهای گوناگون وجود نداشت و فیلم‌ها با سرعت ۱۸ کادر در ثانیه برداشت می‌شدند،

**الگوی ساختاری فیلم «علف»، سفر است. سفر کاشفان غربی به مشرق زمین، سفر همراه با این مردمان از میان دشت‌ها، رودها و کوهها در جست‌وجوی «علف» و زندگی. جهت کلی حرکت فیلم از غرب به شرق است که نوعی معنای تمثیل نیز می‌تواند داشته باشد.**

این کمبودها کار تهیهٔ فیلم را آن هم از کوچ عشایر که لبالب از جنب‌وجوش 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 (۳۹: ص۲۶۲). فیلم‌هایی از این دست بدون 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 به کشمکش‌ها و تضادهای بسیاری منجر شده است. این اعتقاد وجود دارد که عناصر مستند یا مردم‌نگارانه، یعنی فیلم در جنبهٔ قوم‌نگارانهٔ آن را باید بر عناصر سینمایی اولویت داد. اما در بسیاری از فیلم‌های مردم‌نگارانهٔ 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 جست‌وجوی «علف» و زندگی. جهت کلی حرکت فیلم از غرب به شرق است که نوعی معنای تمثیل نیز می‌تواند داشته باشد. هر چند 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 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 هماهنگ است و به زعم حسن نیت سازندگانش نسبت به ایل بختیاری از آفت‌های تفکری شرق‌شناسانه (اورینتالیستی) مصون نمانده است (۲۱: ص۲۲۸تا۲۲۷). تهامی‌نژاد فیلم را تحت تأثیر نظریهٔ رمانتیك آمریکایی دانسته تا نظریهٔ مالینوسکی در آرگونات‌های غرب اقیانوس آرام (۱۹۲۲) و گمان می‌کردند یك 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 به‌سان قوم و قبیلهٔ ابتدایی معرفی نمایند که در مراحل ابتدایی‌تر نسبت به سایر جوامع به‌سر می‌بردند (۲: ص۶۵).

«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 (۲۳: ص۳۱). 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

«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 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 (به‌عنوان یکی از سازندگان اصلی فیلم) در جای‌جای کتابش **سفر به سرزمین دلاوران** منعکس است که حاکی از علاقه و دلبستگی وی نسبت به بختیاری‌هاست. 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 ثابت‌قدم بابا احمدی (بامدی) بدون کوچکترین شکوه و شکایتی، قلهٔ زردکوه را پیمودند و همراه با جبین بشاش در زیر طوفان و برف و سرما با دشواری‌ها روبه‌رو شده و بر آنها فایق آمدند؛ در حالی که بدون شک مردمانی که در به اصطلاح کشورهای متمدن زندگی می‌کنند، هرگز نخواهند توانست به این آسانی با دشواری‌های طبیعت سرپنجه نرم کنند (۲۰: ص۳). یا در جایی دیگر می‌گوید: «اکنون که در این اتاق بی‌روح 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...» (۲۰: ص۵).

**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 ضرباهنگ، فواصل مشخصی را به‌وجود می‌آورد. مثلاً بخش عبور از کارون، خود فصل مشخص و مهمی از فیلم را تشکیل می‌دهد. نکتهٔ 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 فقط در خلال تصویر نمودن این حرکت جمعی است که اطلاعاتی را دربارهٔ وضعیت احتمالی و آداب و رسوم عشایر، به بیننده عرضه می‌کند. 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 تکان‌دهنده که از جمله فصل‌هایی است که جزء به‌جزء آن مورد تأکید قرار می‌گیرد و با دقت نشان داده می‌شود، مثلاً باد کردن مشک با دهان برای ساختن کَلَک، 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 حیدرخان

**الگوی حرکت یا مراحل سفر، فیلم را به فصل‌های مختلفی تقسیم می‌کند و میان این فصل‌ها به لحاظ ضرباهنگ، فواصل مشخصی را به‌وجود می‌آورد. نکتهٔ ظریف این است که موضوع فیلم، سفر ایل بختیاری است نه زندگی و وضعیت ایل بختیاری؛ بنابراین فیلم ترجیح می‌دهد عموما خود به سفر بپردازد و فقط در خلال تصویر نمودن این حرکت جمعی است که اطلاعاتی را دربارهٔ وضعیت احتمالی و آداب و رسوم عشایر، به بیننده عرضه می‌کند.**

عکسهای کوچ بختیاری از: حسن مقیمی

بر روی مشك با ریتمی تند و آهنگی مناسب (۲۱: ص۲۲۸ و ۲۰: ص۷۳تا۶۷). کوپر عبور از کارون را یکی از بزرگترین فعالیت‌های دامنه‌دار بشر علیه قوای طبیعت و پیروزی بر آن نامیده است (۲۰: ص۷۰) و می‌گوید آرزوی من این است آنها که این کتاب را می‌خوانند فیلم را هم ببینند، چرا که فقط در این صورت 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 یك جملهٔ کوتاه (دربارهٔ صحنهٔ عبور از کارون) گفت: «معنای واقعی بگرد تا بگردیم همین است» (۲۷: ص۹). فصل و شاهکار هنری و حماسه‌ای دیگر از کوچ و مبارزهٔ ایل علیه قوای سرکش طبیعت، صحنهٔ دلهره‌آور عبور از زردکوه است، که به ناچار برای عبور از آن 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 آن سوی زاگرس می‌رسد و در فصل عبور از زردکوه است که کوپر می‌نویسد: «کریلون برو و خویشتن را به دار بیاویز ما در آدک جنگیدیم و تو نبودی» (برای اطلاع بیشتر از فصل عبور از زردکوه ر.ک. به ۲۰: ص۱۱۶تا۹۶).

فیلم «علف» از فیلم‌های کلاسیك صامت است و بر تصویر متکی است، با این حال برای تشریح تصویرها از نوشته‌های متعددی استفاده شده و ظرافت‌های به‌کار رفته در میان‌نویس‌ها، ستودنی است؛ چرا که جدای از انتقال اطلاعات کارکردهای دیگری نیز یافته‌اند. گاهی آمیخته به طنز و تعدیل‌کنندهٔ 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 کوچك به شتری نزدیك می‌شود، شتر او را بو می‌کند و می‌گوید «صبح‌بخیر». و گاهی با ظرافت همراه و تکمیل‌کنندهٔ تصاویر: «همیشه برای یك نفر روی کرجی جا هست به‌خصوص اگر بز باشد». گاهی با ترجیع‌بند غیرممکن و تشدیدکنندهٔ کشمکش‌ها هستند: «بالا رفتن غیرممکن است.... غیرممکن... نه علف و زندگی آنجاست» یا در عبور از کارون: «... نه قایق نه پل، چگونه از این رود عبور می‌کنید... حتی ارابه‌نشینان 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 به‌موقع در حالی که رودخانه سهمش را از زندگی می‌ستاند، اولین شناگران به ساحل می‌رسند... (ذکر یا علی حالت یک موتیف تکرارشونده را پیدا کرده، بدون اینکه به کارکرد آن واقف باشند، در چند جا بی‌مورد به‌کار رفته است). یا تداعی‌کنندهٔ احساس خاص با استفاده از شکل گرافیکی کلمات‌اند: مثل واژهٔ «نیـرِر»[2] که با نزدیك شدن به قلهٔ کوه درشت‌تر می‌شود. ایجاز و زیبایی میان‌نویس‌ها واقعاً مثال‌زدنی است: «حالا یا باید بروند یا بمیرند، پا برهنه رو در رو با بزرگترین دشمن، زردکوه، سرزمین شیر و عسل، سرزمین عسل».

علاوه بر این فیلم دارای صحنه‌های تمثیلی نیز هست؛ در قسمتی از فیلم زنی را می‌بینیم که دو بچه بغل کرده و به دنبال او همانجا، دختر بچه‌ای گوساله بر پشت در حال بالا رفتن از صخره‌ای با شیب نزدیك به عمود کوه سر به فلك کشیده است (یادآور داستان بهرام گور و دختری که گاو بر پشت از پلکان خانه‌ای بالا می‌رود، از هفت پیکر نظامی)

**فیلم «علف» از فیلم‌های کلاسیك صامت است و بر تصویر متکی است، با این حال برای تشریح تصویرها از نوشته‌های متعددی استفاده شده و ظرافت‌های به‌کار رفته در میان‌نویس‌ها، ستودنی است؛ چرا که جدای از انتقال اطلاعات کارکردهای دیگری نیز یافته‌اند. گاهی آمیخته به طنز و تعدیل‌کنندهٔ لحن جدی فیلم‌اند: مثل «سگی که پس از خوردن غذا تشکر می‌کند» یا «زنی که موقع بالا رفتن از کوه بد و بیراه می‌گوید».**

2. Nearer

برداشت از این منظره کوتاه و گذری است، اما نوشتهٔ 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 غذا خوردن انسان‌ها، نتیجه‌گیری نهایی به عهدهٔ بیننده است که از این دیالکتیک تداعی معانی تصویر و کلام نوشتاری نتیجه بگیرد که انسان به‌شدت به دام وابسته است (۲۱: ص۲۲۶ و ۴: ص۸۳۵). 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 حماسهٔ 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 کلك 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 بی‌شباهت 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 باباحمدی را در کوچ دارد. درنهایت فیلم نیمه‌کاره ماند و شاهد و سندی از ادامهٔ کار در ایران و یا عرضهٔ این فیلم نیست (ر.ک. به ۲: ص۶۲تا۶۳، ۴: ص۸۶۴تا۸۶۳). پس از فیلم «علف» بود که فیلم‌های سفرنامه‌ای باب شد. عمدهٔ جذابیت آن تاکنون در تقلیدهای شاید ناآگاهانهٔ آن از دلیجان سرپوشیده نهفته است؛ کوچ قبیلهٔ فراموش شده (ایل بختیاری) به‌سوی شرق در جست‌وجوی علف بازگونهٔ سفر مرزگشایان کروز به‌سوی غرب است و گذشتن از رود کارون به اندازهٔ به آب زدن دلیجان کروز دیدنی است (۴۲: ص۲۸۲). 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 ـ به‌ویژه پس از انقلاب ـ در مورد عشایر و کوچ آنها ساخته شده‌اند، سرایت داده است. هر چند این فیلم‌ها نسبت به «علف» از وجوه انسان‌شناسانهٔ بیشتری برخوردارند، با این حال توجه این دست فیلم‌ها به فنون سینمایی

**این فیلم برای اولین‌بار 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 مردمان ایل را در دست و پنجه نرم کردن با قوای طبیعی، از رود خروشان کارون با گرداب‌های هولناک گرفته تا عبور از قلهٔ پوشیده از برف زردکوه بختیاری به تصویر می‌کشد و تصاویری ماندگار می‌آفریند.**

بسیار کمتر از «علف» بوده و در عوض ساختار سینمایی و ضرباهنگ و صحنه‌پردازی در «علف» بسیار قوی‌تر از آنها است (ر.ک. به ۲۱: ص۲۲۷-۲۲۸ و ۲۵: ص۱۷۵). از جملهٔ این فیلم‌های مستند: «شقایق سوزان»، ساختهٔ هوشنگ شفتی (۱۳۴۲ش) که به واقع بازسازی فیلم «علف» بود؛ با اینکه جوایز متعددی از جشنواره‌های خارجی گرفت، مثل «علف» توجهش بیشتر به جنبه‌های ساختاری بوده (۴: ص۸۵۲ و ۲۵: ص۱۷۳ و ۱۷۴). از سال۱۳۶۰ 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 چهل‌ونهمین مراسم اسکار (۱۹۷۷) در بخش بهترین فیلم مستند نامزد اسکار شده بود (همان:۱۷۳ ). آثار دیگری همچون: «تاراز» (۶۷-۱۳۶۶) ساختهٔ «فرهاد ورهرام» که براساس مسیر سپری شده در فیلم «علف» بود و نیز «کوچ» یا «مال‌کنون» (۱۳۸۷) ساختهٔ مهرداد اسکویی با مشاورهٔ فرهاد ورهرام از جمله مستندهایی از این دست هستند.

**لبهٔ 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 به عهده داشتند. آنها پس از شرکت در سرنگونی محمدعلی شاه قاجار و اعادهٔ 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 برخوردار بودند.**

**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 بی‌سر و صدا و در 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 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 در کشور انجام دهد (۹: ص۳۲۵). رضاخان به اصلاحات روبنایی از جمله متحدالشکل کردن لباس‌ها (کلاه پهلوی)، 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 من‌جمله از دوربین «گومون» معتضدی بهره گرفته است (۳۹: ص۲۶۱). یکی از بزرگترین موانع دولت از دیدگاه او ایلات و عشایر بودند که تضعیف و سرنگونی آنها از قدرت و حکومت جامعهٔ ایران کار آسانی نبود و جدای از این، جوامع ایلی در تعارض و تقابل جدی اجتماعی با جامعهٔ ملی قرار داشتند.

از دیدگاه رضاخان این جوامع نماد عقب‌ماندگی و سنت‌گرایی کشور بودند. از سویی نگاه او به این مسأله بیشتر در راستای اهداف امنیتی و نظامی بوده است. وی به‌دنبال تمرکزگرایی و مطلقه نمودن قدرت دولت مرکزی، به اسکان اجباری ایلات و عشایر (به‌عنوان نیروهای گریز از مرکز) و تمرکز و یکجانشینی آنها در نقاط معین و شناخته شده پرداخت (۹: ص۴۱۳تا۴۱۲). 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 تخته

قاپو کردن اجباری وارد مبارزه با آنان گردید (۱۴: ص۱۱). این در حالی بود که حکومت‌های قبلی تماماً منشأ ایلی داشتند و متکی به نیروی نظامی ایلات بودند. بنابراین اقدامات رضاخان در راستای این اهداف، علیه ایلات و عشایر به این صورت بوده است:

۱- یک جانشینی (تخته قاپو= 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 کوچ‌نشینان با لباس فرنگی (که در راستای همان تسری قانون «متحدالشکل» بودن به اجتماعات عشایری بود)؛

۶- آموزش و پرورش ایلات و عشایر (۴۱: ص۸ و ۲۴۰ تا ۲۴۱).

این اقدامات رضاخان که ظاهراً در راستای نوسازی ایران دنبال می‌شد، بدون بررسی و برنامه‌ریزی‌های لازم بود. رضاخان و همراهان او در پی این راه دانش‌های جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی و سیاسی لازم را نداشتند 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 (۳۳: ص۵۰۲).

لبهٔ 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 به عهده داشتند. بختیاری‌ها در آستانهٔ کودتای سوم اوت ۱۲۹۹ آیینهٔ تمام‌نمایی بودند که صفات و ویژگی‌های کلی ایلات و عشایر ایران را منعکس می‌کردند. آنها پس از شرکت در سرنگونی محمدعلی شاه قاجار و اعادهٔ 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 نیروی انسانی بیشتری نسبت به سایر ایلات بودند و با در دست داشتن چاههای نفت و راه تجاری لینچ ثروت قابل توجهی در منطقهٔ استراتژیک و دارای کوههای صعب‌العبور بختیاری، کسب کرده بودند (۹: ص۳۳۱-۳۳۲). 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!

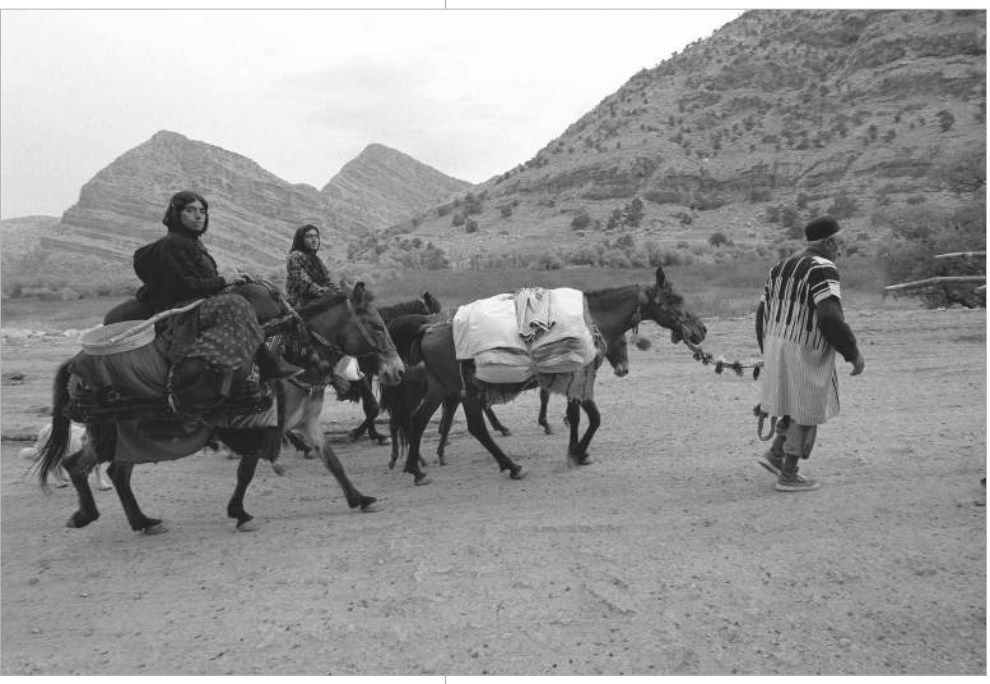
**بختیاری‌ها مجهز به سلاح‌های روز و دارای فنون کافی و نیز نیروی انسانی بیشتری نسبت به سایر ایلات بودند و با در دست داشتن چاههای نفت و راه تجاری لینچ ثروت قابل توجهی در منطقهٔ استراتژیک و دارای کوههای صعب‌العبور بختیاری، کسب کرده بودند بنابراین هم در سیاست داخلی و هم خارجی عملکرد مؤثری داشتند. تمام این مزایا باعث تثبیت نقش و امنیت ایل بختیاری در زمان قاجاریه بود.**

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 مسلح بودن 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 اجازهٔ نمایش یافت که البته غرور بعضی‌ها را در سال نو جریحه‌دار ساخت (۶: ص۲۲).

می‌توان علل توقیف فیلم «علف» را در موارد زیر جست‌وجو 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



**حکومت نمایش فیلم «علف» را ظاهراً با این توجیه که فیلم در راستای اهداف و سیاست‌های توسعهٔ کشور نیست ممنوع کرد. چرا که مسلح بودن گروهی از آنها را نشان می‌داد، که با سیاست‌ها و ادعاهای رضاخان دایر بر آرام کردن عشایر و بهبود زندگی مردم منافات داشت، به همین دلیل فیلم «علف» در ایران توقیف شد. که شاید اولین مورد توقیف فیلم در ایران باشد.**

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 جابه‌جایی 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: مبارزهٔ یک ملت برای بقا»[3] و «علف: حماسهٔ یک قبیلهٔ گم‌شده» 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 (۲۳: ص۳۲).

**۲- مغایرت با سیاست‌های اصلاحی رضاخان علیه ایلات و عشایر**

رضاخان عشایر را از به همراه بردن زن و فرزند در کوچ‌ها منع کرده بود و در تخته‌قاپو زن و کودک نمی‌بایستی که به سردسیر و گرمسیر بروند (۳۰: ص۱۱۶). 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 نشان‌دهندهٔ عدم تسری قانون متحدالشکل بودن لباس در میان بختیاری‌ها بود. در این فیلم می‌توان بختیاری‌های «چوقاپوش» را مشاهده کرد که البته بیشترشان هنوز قبا پوشیده‌اند و کلاهها نیز همان کلاههای «خسروی» (نمدین و سیاهرنگ) جدید هستند (۱۴، ص۲۸۸). البته مبارزه علیه فرهنگ بومی بختیاری‌ها با شکست روبه‌رو شد؛ چرا که 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 اَوِ بیه کُت و شلوارکُله بَلک‌دار
اَی خدا شاه‌نِه بِکُش ئی رسم وَردار
(۱۱: ص۱۵۶)

**۳- پس‌زمینه‌های سیاسی توقیف فیلم «علف» در ایران**

در عین حال پس‌زمینه‌های سیاسی دیگری نیز در ممنوعیت نمایش فیلم «علف» جلب نظر می‌کرد؛ مردم ایلات بختیاری دویست سال پیشتر سلسلهٔ 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 اولین‌بار در تاریخ بود که خلع سلاح عشایر پیگیری

3. Grass: A Nations Battle for life

می‌شد). تا قبل از سال ۱۳۰۴ بختیاری‌ها به بهترین و پیشرفته‌ترین سلاح‌ها و تفنگ‌های روز مجهز بودند و از اواسط دورهٔ قاجار علاقهٔ 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 میدان‌های نفتی، از دولت انگلیس و مقامات آن دولت در ایران تفنگ‌های پیشرفته‌ای را به‌دست آورده بودند (۹: ص۳۶۵).

ابتدا رضاشاه در سال‌های ۱۳۰۰ و ۱۳۰۱ بختیاری‌ها را از حکومت یزد، کرمان و اصفهان و نیرو گرفتن معزول کرد و در سال ۱۳۰۲ خلع سلاح و منع داشتن تفنگچی و نیروی مسلح را بر آنها مقرر نمود (۳۰: ص۱۱۴ و ۳۱: ص۳۱۳). این در حالی بود که یک مرد ایلیاتی علاقه و تعهد بسیاری به تفنگش داشت، چنانکه خلع سلاح در قاموس ایل یک امر ناشناخته بود، چرا که تفنگ نیمی از زندگی و تکیه‌گاه روانی آنها بود که از عهد کمان تا دوران تفنگ مهارتی ستودنی در آن داشتند (۳۰: ص۱۲۳). در سراسر فیلم «علفزار» مردان بختیاری با تفنگ دیده می‌شوند و این مغایر با سیاست‌های رضاخان بود که این زمان اقدامات گسترده‌ای را برای خلع سلاح قبایل و عشایر به‌کار می‌گرفت، لذا فیلم در سال عرضه‌اش اجازهٔ نمایش نیافت.

ایلیاتی‌های تصویر شده در فیلم مردم آزاده و مسلحی 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 نیستند. مبارزات رضاخان برای 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 اصلاح‌ناپذیر چاپ کردند. در میان اعدام‌شدگان نام محمدرضاخان بختیاری (سردار فاتح)، محمدجوان‌خان اسفندیاری، علیمردان‌خان چهارلنگ و احمد خسروی بختیاری و... به چشم می‌خورد (۲۳: ص۳۲ و ۴۱: ص۱۷۱تا۱۷۰ و ۳۱: ص۳۱۳). موارد انعکاس‌یافته در «علف»، نشان‌دهندهٔ پویایی و تداوم ساختار و مناسبات درون ایلی و شکست اقدامات رضاخان در این راستا است. اینجاست که صحت نظریات ابن‌خلدون دربارهٔ 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 (۱: ص۲۲۹تا۲۲۸).

به این ترتیب «علف» به سبب حس همدلی‌اش با مردم ایل و ناهمخوانی با سیاست‌های رضاشاه در سال عرضه‌اش اجازهٔ نمایش نیافت. سال‌ها بعد که صداگذاری باب شد، روی فیلم بخش‌هایی از سمفونی

**فیلم نشان‌دهندهٔ عدم تسری قانون متحدالشکل بودن لباس در میان بختیاری‌ها بود. در این فیلم می‌توان بختیاری‌های «چوقاپوش» را مشاهده کرد که البته بیشترشان هنوز قبا پوشیده‌اند و کلاهها نیز همان کلاههای «خسروی» (نمدین و سیاهرنگ) جدید هستند، تعلق خاطر بختیاری به لباسشان تا حدی بود که درآمدن به لباس اروپایی را برای خود از عیوب می‌دانستند.**

**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 اولین‌بار 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 علاقهٔ بسیاری به در اختیار داشتن تفنگ‌های خوبی چون مارتین و سایر تفنگ‌های ساخت کارخانه‌های اروپایی داشتند.**

«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 جلسهٔ دویست و پنجاه و سوم کانون فیلم‌خانه ملی ایران برای علاقه‌مندان به سینما به نمایش گذاشته شد (۳۹: ص۹ و ۲۹: ص۴۶).

پس از تجربهٔ فیلم‌سازان خارجی در «علف» و فیلم‌های ذکرشده 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 آنچه 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 (۳۹: ص۹). شاه با آگاهی از نقش متناقص سینما در آگاهی دادن و تحمیق «عامه» بلافاصله کُند و زنجیر دستگاه پلیسی خود را به سینما کشاند و در سال ۱۳۱۳ محدودیت‌هایی برای فیلمبرداری در ایران قایل شد. آیین‌نامهٔ 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 دستگاهها فیلمبرداری کنند، نقاطی را که فیلمبرداری خواهند کرد تسلیم ادارهٔ کل شهربانی یا شهربانی محل نمایند...» (ر.ک. به ۴: ص۸۳۶ تا۸۳۷ و ۳۲: ص۳۳تا۳۴ و۱۲ : ص۲۴۷ و ۱۳: ص۱۸).

او در مقام ریاست وزرا دستگاه معارف را موظف ساخته بود که: «از هر حیث چه نسبت به مطبوعات و چه نسبت به نمایشنامه‌هایی که برخلاف موازین شرع انور و مصرحات قانون است و همچنین از تصدیق نمایش‌هایی که مضر به اخلاق اجتماعی و دیانتی است که مثل سابق سوء تفاهماتی در اطراف بعضی جراید و پاره‌ای نمایش‌های تولید شده نظایر پیدا نکند و الا گذشته از اینکه متصدیان و مرتکبان 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 ۶: ص۲۲ و ۱۲: ص۳۸۹). بدین‌گونه دستگاه ممیزی رضاشاه با غربال ریزبافتی فیلم‌هایی را که به ادارهٔ 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 مورد ایران، نشان می‌دهد که نمایش زندگی مردم ایران با اعتراض مقامات دولتی روبه‌رو بوده است. بعد از «علف» فیلم «راه‌آهن» (۱۹۳۰ م. / ۱۳۰۹ ش.) را یک گروه آلمانی دربارهٔ تاریخچهٔ احداث راه آهن شمال ساختند که نیمهٔ اول فیلم که دربارهٔ شناسایی و تلاش برای عبور از راههای صعب‌العبور و تأکید به زندگی مردم دهات و شهرهای بین راه داشت و نمایش‌دهندهٔ زندگی سخت و عقب‌مانده و گاه بدوی ساکنانش بود، به علت توهین به ملیت ایرانی (بنا به گفتهٔ معترضان) با انتقاد روبه‌رو شد و دیگری «کاروان زرد» در سال ۱۳۱۰، در تبلیغ ماشین سیتروئن فرانسه بود که دانشمندان فرانسوی که در مسیر راهشان به افغانستان و چین از ایران عبور می‌کردند، آن را ساختند و به علت نمایش زندگی روستایی و عقب‌مانده در ایران با واکنش انتقادی روشنفکران خارج از کشور و نیز روزنامه‌های داخلی روبه‌رو شد (۱۰: ص۲۳ و ۴: ص۸۳۶ و ۲۸: ص۲۳۰تا ۱۳۲ و ۳۹: ص۹ و ۲۳: ص۳۲-۳۳). رضاخان مخالف فیلم‌هایی از این دست بود که نشان‌دهندهٔ عدم پیشرفت و یا تغییر در وضعیت عمومی ایلات و عشایر در

ایران بود که واکنش روشنفکران و ترقی‌خواهان را در داخل و خارج کشور در پی داشت.

اعمال نظر مستقیم رضاشاه در برخورد با «علف» و جلوگیری از نمایش آن، به بهانهٔ تصویر منفی از ایران و ایرانیان که باعث زیر سؤال رفتن دولت و حکومت می‌شد، سنت ماندگاری را در تاریخ سینمای ایران رقم زد. پس از آن هر بار 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 عقب‌مانده 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 به‌ویژه در روزنامه‌ها نشان دهد که ایران در 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 انسان‌دوستانه و فرهنگ‌شناسانه بهره گرفته و خود را به انسان‌هایی که از آنها فیلم ساخته‌اند، متعهد ساخته‌اند، این کوپر بود که اولین گام‌ها را در این راستا برداشت.

دکتر مظفر بختیار در پیشگفتار مفصلی که بر ترجمهٔ فارسی کتاب کوپر، **سفر به سرزمین دلاوران** نوشته (یکی از دل‌انگیزترین و پرمایه‌ترین سفرنامه‌های مربوط به ایران است که علاوه بر ارزش توصیفی و فنی در تشریح لحظه به لحظهٔ فیلم، دارای 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) توضیح داده که مقدمهٔ کوپر (۱۹۷۳-۱۸۹۳) سینماگر بزرگ جهان بر کتاب مشهور خود «علف» در واقع بیانیهٔ سینمای متعهد است در برابر روشنفکران دههٔ ۱۹۲۰که 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 به‌خصوص به نقش سینما در گفتمان میان ملت‌ها و فرهنگ‌ها و ایجاد تفاهم و همبستگی در خانوادهٔ بزرگ بشری که عنصر و مایهٔ اصلی اندیشه کوپر در «علف» و کارهای مستند او است تأکید خاص نموده است. کوپر این زمینه‌های کارآیی سینمایی را در آثار خود به تجربه گرفته و در پیشرفت هنر و فنون سینما راهگشا بوده است؛ از جملهٔ 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 به‌کار گیرد، 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 همداستان خود تصمیم گرفتیم برای تحقق بخشیدن به این اندیشه و به‌کار گرفتن کارآیی سینما در زمینهٔ جغرافیای انسانی به سفری کاوشگرانه همت کنیم و به طرف مجهول و به سویی بی‌سو رهسپار شویم، تا ضمن گشت‌وگذار 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 کوچ‌نشین که علیه نیروی طبیعت و برای حفظ بقا در جریان است فیلمبرداری کنیم... در زندگی روزمرهٔ آنها شرکت کنیم و هنگامی که در جست‌وجوی چراگاه به مهاجرت می‌پردازند و کوهستان‌ها را در می‌نوردند، همراهشان باشیم» (۲۰: ص۱و۲). از دیدگاه شهاب‌الدین عادل و ناصر فکوهی، «علفزار» حاصل ماجراجویی‌های اتفاقی و برای 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 (۲۵: ص۷۶ و ۲۸: ص۱۵۱). «سیروس ذوالقدر» دربارهٔ انگیزهٔ ساخت فیلم «علف» چنین می‌گوید: «در کوهستان‌های مغرب ایران علف در دامنهٔ کوهها سالی دو بار می‌روید، ولی هرگز اتفاق نمی‌افتد که این دو بار، علف در یک طرف کوه بروید،

**ایلیاتی‌های تصویر شده در فیلم مردم آزاده و مسلحی 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 نیستند. مبارزات رضاخان برای خلع سلاح بختیاری‌ها تا سال‌های بعد نیز ادامه می‌یابد.**

**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 قوم‌نگارانه به فیلمی ماندگار در تاریخ سینما بدل شده است. از نظر قوم‌نگاری «علف» الگوی جذاب خود یعنی کوچ را به سینمای مردم‌شناسی ایران به ویژه سینمای بعد از انقلاب داده است، چنانکه فیلم‌های بسیاری با الگوپذیری از فیلم «علف» دربارهٔ کوچ ایل بختیاری ساخته شد.**

بلکه هر بهار و پاییز در یک سمت کوه به‌وجود 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 می‌نمایند تا خود را به آن سوی کوهستان‌ها، به علفزارهای سبز و خرم برسانند، زیرا این علفزارها در حقیقت شیشهٔ عمر آنها هستند، مرین کوپر و شودساک وقتی به‌وجود چنین درام زندگی در یکی از نقاط دورافتادهٔ دنیا پی بردند، درصدد تهیهٔ فیلمی از آن برآمدند» (۴: ص۸۳۵).

سینمای قوم‌پژوهی با آغاز پیدایش تفکرات استعماری در اوایل قرن ۲۰ رشد خود را آغاز کرد. در این دوران کاربردهای جدیدی در سینمای مستند به‌وجود 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 راهبردی اعم از، جغرافیایی، سیاحتی، زیست‌شناختی و جز اینها را جمع‌آوری کردند و در عین حال جنبه‌های ویژهٔ قومی و فرهنگی این نوع ملل را نیز در این فرایند 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 ۲۵: ص۹ 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**»[۴]، 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 سازمان‌های جاسوسی به‌کار می‌برند .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 کا.گ.ب. او را دستگیر کرده 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 اتحاد جماهیر شوروی شد و نیروهای بلشویک او را دستگیر کردند. کوپر در ورشو با هریسون آشنا شد و زمانی که با نام دروغین در زندان به‌سر می‌برد، هریسون به او کمک می‌کرد. کوپر در سال ۱۹۲۱ به‌صورت 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 نفر کار خود را مستقل دنبال می‌کردند تا اینکه فکر ساختن فیلم را هاری دوایت، دوست هریسون که در وزارت خارجهٔ آمریکا کار می‌کرد مطرح کرد. این سه ابتدا به ترکیه و از آنجا به خوزستان منطقهٔ نفت خیز جنوب ایران که تحت کنترل شرکت نفت انگلیس بود (کوپر آن را واحه‌ای از تمدن در خاک بختیاری نامیده است. کوپر: ۱۰)، رهسپار شدند. آنها قبلاً با مطالعهٔ سفرنامهٔ راولینسون؛ افسر سابق ادارهٔ اطلاعاتی آمریکا 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 را هریسون فراهم کرد) 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 برمی‌انگیزد!) 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 درآمدن به خاورمیانه، زیر پوشش فیلمساز و به‌دنبال همان مأموریت قبلی خدمت به دولت آمریکا بوده که آن زمان سعی داشت به منابع انرژی مملو از نفت منطقه دست یابد (ر.ک. ۲۲: ص۶۶ و ۶۷).

4. Grass untold stories

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 تصدیق‌نامهٔ عبور سه فیلمساز از زردکوه در همراهی با ایل بختیاری صحه گذاشته بود، یک ماه 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 است که به‌دنبال کسب امتیاز در منابع نفتی کشور می‌باشد. با توجه به اینکه آمریکا بعد از ماجرای ترور تصمیم خود را مبنی بر گرفتن امتیاز اکتشاف چاه نفت در ایران رها کرد، این مسأله اهمیت بررسی بیشتری را دارد (برای اطلاع از ترور ایمبری رجوع کنید به ۲۶: ص۳۳۹ و ۳۷: ۶۳ و ۱۵: ص۱۱۷-۱۰۹). در کتاب کوپر نیز موردی که دال بر مأموریت پنهانی باشد به چشم نمی‌خورد، با این حال این مسأله 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 کنند که قبلاً هیچ خارجی کشف نکرده باشد، اندکی حس کنجکاوی را برمی‌انگیزد و این مسأله مطرح می‌شود که آیا قصد آنها دستیابی به صحراهای دست نخوردهٔ شمالی نبوده است؟ (۲۰: ص۱۴تا۱۵).

## نتیجه‌گیری

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 قوم‌نگارانه به فیلمی ماندگار در تاریخ سینما بدل شده است. از نظر قوم‌نگاری «علف» الگوی جذاب خود یعنی کوچ را به سینمای مردم‌شناسی ایران به ویژه سینمای بعد از انقلاب داده است، چنانکه فیلم‌های بسیاری با الگوپذیری از فیلم «علف» دربارهٔ کوچ ایل بختیاری ساخته شد. این فیلم برای اولین‌بار 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 مردمان ایل را در دست و پنجه نرم کردن با قوای طبیعی، از رود خروشان کارون با گرداب‌های هولناک گرفته تا عبور از قلهٔ پوشیده از برف زردکوه بختیاری 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 به‌خوبی ادا کرده است. این فیلم همچنین نشان‌دهندهٔ تضاد و تعارض فرهنگ سنتی با فرهنگ مدرن و یا تمدن تحمیلی رضاخان نیز هست که درنهایت 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 از پژوهشگران و فیلمسازان به ایران بوده است، «علف» نیز حاصل یک پژوهش جامع است که به فیلمی ماندگار تبدیل شده است.

**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 از پژوهشگران و فیلمسازان به ایران بوده است، «علف» نیز حاصل یک پژوهش جامع است که به فیلمی ماندگار تبدیل شده است.**

## منابع


۱. ابن‌خلدون، عبدالرحمان. **مقدمه**، ج ۱، ترجمهٔ محمد پروین‌گنابادی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران: ۱۳۳۷.

۲. امامی، همایون. **سینمای مردم‌شناختی ایران؛ نقدی بر فوم‌پژوهی در سینمای مستند ایران**، افکار، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پژوهشکدهٔ مردم‌شناسی، تهران: ۱۳۸۵.

۳. امان‌اللهی بهاروند، سکندر. **کوچ‌نشینی در ایران**، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران: ۱۳۶۰.

۴. امید، جمال. **تاریخ سینمای ایران، از سال ۱۲۷۹ تا ۱۳۵۷**، روزنه، چاپ دوم، تهران: ۱۳۷۷.

۵. بازن، آندره. **سینما چیست؟** ترجمهٔ محمد شهب، انتشارات هرمس، چاپ دوم، تهران: ۱۳۸۲.

۶. بهارلو، عباس (غلام حیدری). **تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران**، با همکاری محمد تهامی‌نژاد، فریدون جیرانی و...، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران: ۱۳۷۹.

۷. پوده، رضا. استفاده شده از دانشنامهٔ ایرانیکا، «تاریخچهٔ سینمای مستند در ایران» Link:.www.iranika.ir در تاریخ: ۸۹/۴/۲۱، ۱۳۸۷.

۸. پوربختیار، غفار. **بختیاری‌نامه**، آنزان، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۴.

۹. پوربختیار، غفار. **جامعهٔ بختیاری و تحولات ایران (از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی)**، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد مسجد سلیمان، چاپ اول، مسجد سلیمان: ۱۳۸۷.

۱۰. تهامی‌نژاد، محمد. **سینمای مستند ایران؛** عرصهٔ تفاوت‌ها، انتشارات سروش، تهران: ۱۳۸۱.

۱۱. حسین‌زادهٔ رهدار، حسین. **از بختیاری تا بختیاری**، لاجورد، چاپ اول، اهواز: ۱۳۸۲.

۱۲. حیدری، غلام. **سینمای ایران برداشت ناتمام**، چکامه، تهران: ۱۳۷۰.

۱۳. حیدری، غلام. **فیلم‌شناخت ایران**، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۳.

۱۴. دیگار، ژان‌پیر. **فنون کوچ‌نشینان بختیاری**، ترجمهٔ اصغر کریمی، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳۶۶.

۱۵. ذوقی، ایرج. **نفت ایران**، پاژنگ، چاپ سوم، تهران: ۱۳۷۵.

۱۶. رابینسون، دیوید. **تاریخ سینمای جهان**، ترجمهٔ ابراهیم ابوالمعالی و همایون عباسپور، انتشارات نگاه، تهران: ۱۳۶۳.

۱۷. رفیعا، بزرگمهر. **ماهیت سینما**، ج ۱، امیرکبیر، چاپ دوم، تهران: ۱۳۸۴.

۱۸. روح‌الأمینی، محمود. **گرد شهر با چراغ (در مبانی انسان‌شناسی)**، نشر زمان، چاپ اول، بی‌جا: ۱۳۵۷.

۱۹. ریویر، کلود. **درآمدی بر انسان‌شناسی**، ترجمهٔ ناصر فکوهی، نشر نی، چاپ دوم، تهران: ۱۳۸۱.

۲۰. سی.کوپر، مریان. **سفری به سرزمین دلاوران**، ترجمهٔ امیرحسین خان ظفر ایلخان بختیاری، امیرکبیر، تهران: ۱۳۳۴.

۲۱. سیدابوالقاسمی، مهیار. «علف، ۱۹۲۵، فیلم اتنوگرافیک»، **نامهٔ انسان‌شناسی**، دورهٔ اول، شمارهٔ چهارم، ۱۳۸۲، ص۲۲۹-۲۲۷. استفاده شده از سایت: Link: www.SID.ir در تاریخ ۸۹/۳/۱۲.

۲۲. شاکری، خسرو. تقریظ کتاب با عنوان: «سفر ۱۹۲۵ سه آمریکایی به ناحیهٔ پرخطر بختیاری». استفاده شده از سایت: Link:Iranstar@iranstar.com در تاریخ: ۸۹/۳/۱۲.
Iranstar.vol16.No777.Friday-August28.2009.pp67-66

۲۳. صدر، حمیدرضا. **درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران**، نشر نی، چاپ اول، تهران: ۱۳۸۱.

۲۴. طبیبی، حشمت‌الله. **مبانی جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی ایلات و عشایر ایران**، مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران: ۱۳۷۱.

۲۵. عادل، شهاب‌الدین. **سینمای فوم‌پژوهی**، سروش ـ کانون اندیشه پژوهش‌های سیما، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۹.

۲۶. فاتح، مصطفی. **۵۰ سال نفت ایران**، نشر چهر، چاپ اول، تهران: ۱۳۳۵.

۲۷. فانوس خیال. **سرگذشت سینمای ایران از آغاز تا انقلاب اسلامی به روایت بی‌بی‌سی**، به کوشش شاهرخ گلستان، انتشارات کویر، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۴.

۲۸. فکوهی، ناصر. **درآمدی بر انسان‌شناسی تصویری و فیلم اتنوگرافیک** (گردآوری و ترجمه)، نشر نی، تهران: ۱۳۸۷.

۲۹. کلانتری، پیروز. «کوچ آخر لطفی»، **ماهنامهٔ فیلم**، شمارهٔ ۱۸۰، آبان ماه، ۱۳۷۴، صص ۴۶-۴۷.

۳۰. کیانوند، عزیز. **حکومت، سیاست و عشایر**، انتشارات عشایری، چاپ اول، بی‌جا: ۱۳۶۸.

۱۳. گارثویت، جن. راف. **تاریخ سیاسی، اجتماعی بختیاری**، ترجمه و حواشی مهراب امیری، نشر سهند، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۳.

۳۲. **گلشن**، شمارهٔ ۴۹۳، سی و یکم جوزا ۱۳۰۳، جمعه شانزدهم ذیقعده ۱۳۴۳.

۳۳. لمبتون، آن.ک.اس. **مالک و زارع**، ترجمهٔ منوچهر امیری، انتشارات علمی فرهنگی، تهران: ۱۳۶۲.

۳۴. محسنی، منوچهر. **مقدمات جامعه‌شناسی**، چاپ دهم، نشر دوران، تهران: ۱۳۷۲.

۳۵. مراغه‌ای، حاج زین‌العابدین. **سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ**، کتاب‌های صدف، تهران: ۱۳۴۰.

۳۶. مظفرالدین‌شاه. **سفرنامهٔ مبارکهٔ شاهنشاهی**، تصحیح علی‌محمد مجیرالدوله، نشر فرزان، تهران: ۱۳۶۱.

۳۷. مکی، حسین. **تاریخ بیست سالهٔ ایران**، نشر ناشر، چاپ اول، تهران: ۱۳۳۵.

۳۸. مهرابی، مسعود. **تاریخ سینمای ایران**، انتشارات فیلم، چاپ پنجم، بی‌جا: ۱۳۶۸.

۳۹. مهرابی، مسعود. **فرهنگ فیلم‌های مستند سینمای ایران**، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۵.

۴۰. نایت، آرتور. **تاریخ سینما**، ترجمهٔ نجف دریابندی، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، تهران: ۱۳۵۴.

۴۱. نقیب‌زاده، احمد. **دولت رضاشاه و نظام ایلی**، مرکز اسناد انقلاب اسلامی، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۹.

۴۲. وود، اریک. **تاریخ سینما از آغاز تا سال ۱۹۷۰**، ترجمهٔ حسن افشار، نشر مرکز، چاپ اول، تهران: ۱۳۷۲.