فصلنامه رادیوتلویزیون/ سال نهم/ شماره ۲۰/ پاییز ۱۵۶/۱۳۹۲-۱۲۵
Quarterly Journal of Radio Television, 2013, Vol. 9, No. 20, 125-156
(تاریخ دریافت: ۹۲/۵/۷ تجدید نظر: ۹۲/۷/۱۳ پذیرش نهایی:۹۲/۷/۲۹)

انسان‌شناسی تصویری؛ تفکر مردم‌شناختی مبتنی بر سکانس

رضا خاشعی

چکیده

«انسان‌شناسی تصویری» اصطلاحی است ترکیبی که نمایندگی دو حوزه «فیلم» و «مردم‌نگاری» را به‌عهده دارد. هر یک از دو حوزه دارای روش‌ها و تکنیک‌های خاصی هستند که برای دیدن پدیده‌ها و پرداخت رویدادها از آن‌ها کمک می‌گیرند. بدیهی است تفاوت‌های نسبتاً عمیقی بین این دو حوزه وجود دارد که ناشی از تفاوت‌های ماهوی و اختلاف روش بین آنهاست. اولی با متن نوشتاری سر و کار دارد و کار خود را با مبانی نظری آغاز و با تحلیل و گزارش‌نویسی خاتمه می‌دهد، درحالی‌که دیگری با «نوار سلولوئید» کار می‌کند و کار خود را با ایده آغاز و نهایتاً با فیلم‌برداری و نمایش دستاوردها فیصله می‌دهد. این‌که چطور می‌توان از یک تفکر مردم‌شناختی مبتنی بر متن نوشتاری به یک تفکر مردم‌شناختی مبتنی بر نما و سکانس رسید؟ پرسشی است که در این مقاله مبنای بررسی قرار گرفته است. همچنین در این مقاله تلاش شده است تا ضمن مروری کوتاه بر دو حوزه مردم‌شناسی و فیلم مستند، نحوه شکل‌گیری انسان‌شناسی تصویری، بازنمایی حس در انسان‌شناسی تصویری و تمایزات برجسته در این حوزه به اختصار بیان شوند.

کلیدواژه‌ها: فیلم اتنوگرافیک، مستند مردم‌شناسی، انسان‌شناسی تصویری، مردم‌شناسی بصری.

دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی، قائم مقام مرکز نظارت و ارزیابی و مدیرکل ارزیابی برنامه‌ای سازمان صداوسیما Email: khashei4774@yahoo. com

مقدمه

«انسان‌شناسی تصویری[۱]» اصطلاحی است مرکّب از دو واژه «انسان‌شناسی» که به اعتقاد «اریک ولف»[۲] انسانی‌ترین شاخه از علوم انسانی است و واژه «تصویر» که نمایندگی حوزه‌های هنری فیلم، سینما و عکس را برعهده دارد. این اصطلاح همچنین دربرگیرنده نوعی تعارض در هم‌نشینی زیبای این دو واژه می‌باشد که به دو روش دیدن و درک پدیده‌ها برمی‌گردد، یکی «روش علمی و مردم‌شناختی» و دیگری «روش هنری و زیباشناختی».

سینمای مردم‌شناختی و فیلم‌های مردم‌نگار همواره تلاش داشته‌اند تا از دریچه کوچک دوربین به مشاهده و ثبت دقیق دنیای بزرگ فرهنگ‌ها دست یابند و آن را برای مخاطبان خود رمزگشایی کنند. بدیهی است با امتزاج این دو رشته، فیلم‌ساز ضروریات و اقتضائات کار مردم‌شناسان را می‌پذیرد و مردم‌شناسانه فکر می‌کند و مردم‌شناسان نیز بیان خود را با قابلیت‌های بصری فیلم و سینما گسترش می‌دهند و بصری می‌اندیشند. این مهم میسر نیست مگر با احترام به محدودیت‌های هر رشته و استفاده از فرصت‌ها و دیدگاه‌های هریک از آن‌ها. در این میان اگر با رویکردی سینمایی به این هم‌نشینی نگاه کنیم فیلم‌های مردم‌نگار را باید زیرمجموعه سینمای مستند درنظر بگیریم و اگر با رویکرد انسان‌شناختی نظاره‌گر این پیوند باشیم می‌توانیم آن را یک متن مردم‌نگارانه بصری یا به عبارت دیگر مردم‌شناسی بصری تلقی کنیم. در این مقاله تلاش می‌شود با معرفی مختصر حوزه‌های مردم‌شناسی و فیلم مستند، همچنین ذکر تفاوت‌های ماهوی این دو حوزه، به این پرسش که چطور می‌توان از یک تفکر مردم‌شناختی مبتنی بر متن نوشتاری به یک تفکر مردم‌شناختی مبتنی بر نما و سکانس رسید، پاسخ داده شود.

مردم‌شناسی و انسان‌شناسی چیست؟

مردم‌نگاری یا «اتنوگرافی»[۳] و مردم‌شناسی یا «اتنولوژی»[۴] از جمله واژگانی هستند که معمولاً در کنار هم می‌آیند و ارتباط نزدیکی بین آن‌ها وجود دارد. هر چند علوم

---

۱. Visual Anthropology 2. Eric Robert Wolf 3. Ethnography
4. Ethnology

مردم‌شناسی و انسان‌شناسی هر دو، مردم‌نگاری را نخستین مرحله از پژوهش‌های خود به شمار می‌آورند، ولی این واژه با مردم شناسی قرابت بیشتری دارد. روح‌الامینی (۱۳۸۰) با اعتقاد به جنبه توصیفی مردم‌نگاری، می‌گوید: «مردم‌نگاری معمولاً به طرح فرضیه و نظریه نمی‌پردازد. زیرا مردم‌نگاری‌ها به منزله گزارش‌های توصیفی برای به دست آوردن اطّلاعات است و در نتیجه مقایسه، فرضیه و اظهارنظر در مراحل بعدی قرار دارد» (ص۹۸).

«کلود لوی اشتروس»[۱] مردم‌نگاری را نخستین مرحله در مطالعه جوامع می‌داند که به وسیله آن اسناد و مدارک لازم برای مقایسه‌های مردم‌شناختی مهیا می‌گردد و انسان‌شناسی در مرحله نهایی یا مرحله سوم (مرحله ارائه نظریه) قرار می‌گیرد:

«مردم‌نگاری شامل مشاهده و تحلیل گروه‌های انسانی است که هریک جداگانه و با توجّه به ویژگی‌های خاص آن را در نظر گرفته شده باشند و هدف از آن انعکاس هر چه درست‌تر جریان حیات هر یک از آنان است، حال آن‌که مردم‌شناسی اسناد و مدارک حاصل از مردم‌نگاری را در جهت انجام مقایسه‌ها مورد استفاده قرار می‌دهد» (بیرو، ۱۳۷۰، ص ۱۲۱).

فکوهی (۱۳۸۳) نیز در کتاب «انسان‌شناسی شهری» در این باره می‌گوید: «روشن است که دیدگاه کلاسیک درباره خنثی بودن مردم‌نگاری و نبود دید تحلیلی در آن، امروز مورد پذیرش نیست. با وجود این میزان دخالت حوزه نظری بر مردم‌نگاری و میزان اعتبار نتایج ناشی از پژوهش‌های مردم‌نگاری در سطح تحلیلی، امروز هنوز موضوع بحث‌های پرشوری است» (ص۴۲۱).

در کشورهای آنگلوساکسون نیز، آنتروپولوژی به طور کلی به مجموعه‌ای از مطالعات درباره انسان، اطلاق می‌شود و در هر یک از زمینه‌ها به صورت اضافه موضوع، تصریح می‌شود مثل: انسان‌شناسی جسمانی[۲]، انسان‌شناسی اجتماعی[۳]، انسان‌شناسی فرهنگی[۴]. در زبان فرانسه اصطلاح آنتروپولوژی اغلب، برای مطالعات جسمانی، نژادی و زیستی و اتنولوژی برای زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی به کار می‌رود. گذشته از تفاوت نظر و

---

۱. Claude Levi Strauss 2. physical anthropology 3. social anthropology
4. cultural anthropology

سلیقه در کاربرد این دو اصطلاح، تحقیقات و نظریات متخصصان این رشته (در هر دو زبان) نشان داده است که هر جا مطالعه درباره انسان به صورتی کلی و همه‌جانبه است؛ اصطلاح «آنتروپولوژی» و هر جا به صورت منطقه‌ای، محدود و مربوط به یک زمینه است، اصطلاح «اتنولوژی» به کار می‌رود (روح‌الامینی، ۱۳۸۰، ص۳۷).

شاید بتوان گفت این چندگانگی‌ها ناشی از نوعی سطحی‌نگری و ساده‌انگاری مترجمانی است که ترجمان خود را از آثار مردم‌شناسی منتشر ساخته‌اند. کاربرد واژه‌هایی چون مردم‌شناسی، قوم‌شناسی، نژادشناسی، بشرشناسی، انسان‌شناسی و غیره نمونه‌هایی از این مورد به شمار می‌آیند.

و بالاخره در سال۱۳٤۹ شورای وضع و قبول لغات و اصطلاحات اجتماعی با در نظر گرفتن همه جوانب و مراتب، اصطلاح «انسان‌شناسی» را در مقابل کلمه آنتروپولوژی، به مفهوم وسیع کلمه (مطالعه عمومی انسان، شامل جسمانی، باستانی، تاریخی، اجتماعی و فرهنگی) و اصطلاح «مردم‌شناسی» را در مقابل کلمه اتنولوژی، به معنی مطالعه هر یک از نهادهای انسانی (اقتصادی، اجتماعی، دینی، سنتی و بالاخره فرهنگی) در محدوده معین برگزید (روح‌الامینی، ۱۳۸۰، ص۳۹).

هر چند مردم‌نگاری در روند تاریخی خود تا به امروز دچار تحولات بسیاری شده، اما اصول سنتی خود را تا حدود زیادی حفظ کرده است و تغییرات بنیادینی که اصول و روش‌های پژوهش را دگرگون سازد، در آن به وجود نیامده است (دقتی نجد، ۱۳۸۷، ص۳۲).

فیلم مستند چیست؟

طی سال‌های گذشته، بارها و بارها از سوی اندیشمندان و نظریه‌پردازان حوزه سینما و مستندسازان جهان، تعاریف خاصی از فیلم مستند ارائه شده است؛ تعاریفی که اگرچه بر بخش محدودی از آن پرتوافکن بوده، لیکن تمامی ابعاد آن را هنوز نکاویده است. پاره‌ای از مهم‌ترین این تعاریف به قرار زیرند:

«فیلیپ‌دان»[۱] فیلم‌ساز و تهیه‌کننده آمریکایی در تعریف فیلم مستند می‌نویسد: «فیلم

۱. Philip Dumme

مستند با طبیعت گوناگونش، سرشار از ابتکار و تجربه است. برخلاف تأکید همگان، ممکن است در فیلم مستند از بازی هنرپیشه‌ها نیز استفاده شود؛ ممکن است از تخیل و فانتزی یا حقیقت در فیلم استفاده کنیم، احتمال دارد از حقّه‌های سینمایی نیز بهره گیریم اما بیشتر فیلم های مستند در یک چیز مشترکند؛ هر کدام از آن‌ها تحت فشار نیازهای محدودی قرار دارند. هر فیلم مستند مجهز به سلاح عقیده‌ای است که در مغز سازنده آن قرار دارد. در زمین‌های وسیع‌تر، فیلم مستند تقریباً همیشه عاملی در خدمت تبلیغات به شمار می‌رود» (میران بارسام، ۱۳٦۲، ص١٤).

در ساده‌ترین و صریح‌ترین تعریف فیلم مستند، می‌توان گفت: فیلم مستند شکلی سینمایی (و به تعبیری نوعی سینمایی) است که زندگی واقعی انسان و یا محیط او را غالباً بدون ساختاری داستانی و بازیگران حرفه‌ای به نمایش می‌گذارد. این شکل سینمایی از عوامل واقعیت استفاده می‌کند و البته می‌تواند در موارد خاصی از داستان برخوردار باشد، البته نه از نوع درام‌های معمول و رایج سینمای داستانی تجاری اما در همین حالت نیز شدیداً به واقعیت استناد می‌کند. در مواردی هم، فیلم مستند و داستانی را نمی‌توان قاطعانه از هم جدا کرد (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۷، ص٢٤٠).

در رضایت‌بخش‌ترین و شاید جامع‌ترین تعریف کهن فیلم مستند که به جان گریوسن، مستندساز، نظریه‌پرداز و رهبر جنبش سینمای مستند انگلستان در سال‌های (۱۹٤٥– ۱۹٤۳) مربوط می‌شود، او فیلم مستند را «تفسیر خلّاقانه واقعیت» دانسته است. در کنار این تعریف، تعریف تقریباً مشابهی از «پال روتا» همکار و هم‌وطن جان گریوسن وجود دارد که فیلم مستند را فیلمی دانسته که «زندگی واقعی آدم‌ها را به نحوی خلّاق با توجّه به شرایط اجتماعی آن‌ها تصویر می‌کند». استرشوب (اسفیرشوب) مستندساز و تدوینگر معروف روس (خالق فیلم مستند معروف آرشیوی سقوط خاندان رومانوف، ۱۹۲۸) گفته: «مستندساز صادقانه واقعیت را ضبط می‌کند و آن را آن‌گونه که خود احساس می‌کند به بیان یا توصیف می‌آورد». در این تعاریف و بسیاری تعاریف دیگر واژه‌های «تفسیر» و «خلّاقیت» در مستندسازی مورد تأکید قرار گرفته است. به‌طور کلی مستندسازی فرایندی از فیلم‌سازی است که در آن مستندساز واقعیتی را می‌گیرد (انتخاب می‌کند) تا آن را از دیدگاه خود «بیان» کند. گرچه در یک اثر سینمایی، داستان و غیرداستان را می‌توان در هم آمیخت، اما در

هر حال فیلم مستند، بیان کارگردان آن را (به طور شخصی) نشان می‌دهد. فیلم مستند مستلزم استناد به یک فاکت یا موضوع واقعی است، همراه با ارائه اطلاعات، توضیحات و توصیفاتی در تبیین آن موضوع (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۷، ص۲٤۱).

تفاوت ماهوی «فیلم» با «مردم‌نگاری»

حوزه «فیلم»[۱] و حوزه «مردم‌نگاری[۲]» هر دو دارای روش‌ها و تکنیک‌های خاصی هستند که برای دیدن پدیده‌ها و پرداخت رویدادها باید از آن‌ها یاری جست. بدیهی است تفاوت‌های نسبتاً عمیقی بین این دو حوزه وجود دارد که ناشی از تفاوت‌های ماهوی بین آنهاست. در یک نگاه کلان و اولیه، مردم‌نگاری با متن نوشتاری سروکار دارد، با کلمات بازی می‌کند و نگاه علمی خود را از طریق متون نوشتاری منتقل می‌کند درحالی‌که فیلم با نوار سلولوئید کار می‌کند؛ اولی کار خود را با مبانی نظری آغاز و از طریق مشاهده و مصاحبه به جمع‌آوری اطلاعات مورد نیاز خود می‌پردازد و سپس با تحلیل داده‌ها و بازنویسی آن‌ها کار نهایی خود را در قالب یک کتاب پژوهشی به پایان می‌برد و دومی کار خود را با یک ایده کوچک آغاز می‌کند و سپس از طریق گسترش آن در قالب یک فیلم‌نامه و تصویربرداری از سوژه مورد نظر ادامه و نهایتاً دستاوردهای خود را در قالب نمایش یک فیلم عرضه می‌کند.

به‌نظر می‌رسد با این تفاوت، اصلاً زبان مشترکی بین این دوحوزه وجود نداشته باشد. در حالی‌که این‌طور نیست و این دو حوزه به دلیل نیاز به یکدیگر، به هم نزدیک و وابسته شده‌اند و روزبه‌روز در حال رفع اختلافات فیمابین هستند. «کارل هایدر»[۳] در کتاب «فیلم مردم‌نگار»[٤] تفاوت این دو حوزه را این‌گونه تشریح می‌کند:

فیلم‌ساز از همان ابتدا به گزینش‌های برگشت‌ناپذیر دست می‌زند. فیلم نهایی می‌تواند فقط شامل تصاویری باشد که در بدو امر ضبط شده‌اند در فیلم‌های مردم‌نگار فیلم‌برداری در محل انجام می‌شود و قبل از شروع تدوین، به پایان می‌رسد. درحالی‌که

---

۱. Film 2. Ethnography 3. Karl Heider

4. Ethnographic Film

مردم‌نگار چند ماهی را در محل سپری می‌کند، مشاهداتش را یادداشت می‌کند، بعد به خانه برمی‌گردد و از جمله‌ها و پاراگراف‌هایی که در محل یادداشت کرده، متنی مردم‌شناسانه خلق می‌کند. او بارها کلمه‌ها را در قالب جمله‌ها و جمله‌ها را در قالب پاراگراف‌ها می‌ریزد. در متن نهایی تقریباً هیچ عبارتی به همان صورتی که در محل اوّلیه نوشته شده بود، به‌چشم نمی‌خورد.

بینش پیرامونی انسان‌شناس اغلب ابزار پژوهشی فوق‌العاده مهمی برای او است. انسان‌شناس با بهره‌گیری از این بینش می‌تواند اطّلاعات را از حافظه خود یا مخبرانش بازیافت کند در حالی‌که سینماگر نمی‌تواند از چنین بازنگری مفیدی استفاده کند زیرا از زمان گذشته دیگر نمی‌توان فیلم گرفت. فیلمی که از مراسمی گرفته می‌شود براساس شناخت و (شانسی) است که فیلم‌ساز در لحظه فیلم‌برداری داشته است.

شناخت مردم‌نگارانه حاصل تحلیل است، پس کیفیت متن مردم‌نگارانه به کیفیت تحلیل وابسته است، اما کیفیت فیلم مردم‌نگارانه صرفاً به شناختی که قبل از ساخت فیلم وجود دارد، وابسته است (هایدر، ۱۳۸۵، صص ۳۸-۳۶).

«جیمز موناکو»[۱] این تفاوت را این‌گونه بیان می‌کند «در خصوص مستندساز و مردم‌نگار می‌توان براساس تفاوت‌های ماهوی دستمایه‌هایشان تمایزهایی قائل شد. مستندسازان همواره به خود اجازه می‌دهند تا ترتیب رخدادها را عوض کنند و با این کار قاعده نظم زمانی و مکانی یک رویداد را به میل خود دست‌کاری می‌کنند. اما فیلم‌سازان مردم‌نگار، تا این حد آزادی عمل ندارند چرا که همواره توسط مردم‌نگاران برای نزدیکی به پارامترهای صحت و درستی کنترل می‌شوند. آن‌ها با هر شیوه‌ای به سراغ فیلم‌های مردم‌نگاری رفته باشند، موظّفند به جنبه‌های زمانی ومکانی رویدادها و همچنین به جزئیات و ترتیب و توالی رویدادها توجّه ویژه کنند. این تفاوت در دیدگاه و روش دید باعث گردیده تا صاحب‌نظران هر دو حوزه طی سالیان دور و نزدیک و به عبارتی از زمان شکل‌گیری موضوع بنا به اقتضائات هر دوره، نظرها و نظریه‌های متفاوتی ارائه کنند. نظریه‌هایی که بعضاً هم در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند، هر چند هر کدام درجای خود ارزشمند و قابل احترام است» (موناکو، ۱۳۸۵، ص۱۳۶).

---

۱. James Monaco

شکل‌گیری مردم‌شناسی بصری

استفاده از فنون صوتی – تصویری برای مشاهده واقعیت‌های انسانی، به صورت عقلانی، از سال ۱۹۵۰. م آغاز شد. گویی مردم‌نگاران یا جامعه‌شناسان از به‌کارگیری این ابزار بدون برخورداری از تسلط کافی بر آنها، واهمه داشتند. بدین ترتیب تصویربرداری و ضبط صدا تا مدت‌های طولانی به مثابه روش‌هایی فرعی و حتی روش‌هایی خطرناک تلقی می‌شدند؛ زیرا این باور وجود داشت که استفاده از آن‌ها ممکن است اولویت را در کار پژوهشی به ظواهر بدهد و اصل موضوع به فراموشی سپرده شود. در نهایت فیلم‌ها و نوارهای صوتی عواملی برای ارائه پژوهش به شمار می‌آمدند که هرچند ضروری پنداشته می‌شدند اما صرفاً جنبه تکمیل‌کننده داشتند. پژوهش، خود باید با تکیه بر روش‌های کلاسیک همچون مشاهده، مصاحبه، پرسش‌نامه . . . انجام می‌گرفت و اگر افراد پیشتازی هم پیدا می‌شدند که اصرار می‌کردند تصاویری زنده از مأموریت‌های خود بازگردانند، تنها این اجازه به آن‌ها داده می‌شد که دو یا سه نمایش در طول کنفرانس‌های علمی، آن هم به مثابه نوعی میان‌پرده و برای تنفس، به این فیلم‌ها اختصاص یابد، اما هرگز پذیرفتنی نبود که دانشمندان وقت خود را صرف تدوین و مونتاژ این تصاویر و بدتر از آن صرف برنامه‌ریزی برای نمایش گسترده آن‌ها کنند (فکوهی، ۱۳۸۷، صص ۱۰–۹).

این موضوع به اندازه‌ای مهم بود که «آندره. لورواگوران»[۱] انسان‌شناس فرانسوی، پس از برگزاری نخستین کنگره فیلم اتنوگرافیک (سال ۱۹٤۸. م) در گاه‌نامه جغرافیای انسانی و مردم‌شناسی پرسشی را به این صورت مطرح می‌کند:

آیا چیزی به نام فیلم مردم‌نگاری (اتنوگرافیک) وجود دارد؟

و در ادامه می‌افزاید: ما سه مقوله از فیلم‌ها را می‌توانیم به مثابه فیلم‌های مردم‌شناختی در نظر بگیریم که عبارتند از:

– فیلم‌های پژوهشی که وسیله‌ای در میان سایر وسایل، برای کار ثبت علمی به شمار می‌آیند؛

– فیلم‌های مستند عمومی (فیلم‌هایی با موضوع پدیده‌های غریب که خود نوعی از فیلم‌های سفر به حساب می‌آیند)؛

---

۱. Andre Leroi-Gourhan

– و آن‌چه من به آن‌ها فیلم‌های میانه می‌گویم، یعنی فیلم‌هایی که بدون هدف علمی تهیه شده‌اند. اما خارج از هدف اصلی خود، می‌توانند ارزشی مردم‌شناختی پیدا کنند. مثلاً یک ماجرای رمانتیک و عاطفی در محیط جامعه چینی‌ها یا یک فیلم گانگستری درباره نیویورک؛ فیلم‌هایی که می‌توانند با تغییر قاره خود، به تصاویری از خلق وخوهای عجیب آن مردمان [در نگاه دیگران] بدل شوند (همان، ص۱۲).

درسال ۱۹۵۰. م نیز، وقتی «تیموتی اش»[1] در دانشگاه کلمبیا زیر نظر «مارگارت مید»[2] مطالعه می‌کرد، اهمّیت فیلم به عنوان رسانه‌ای مهم برای مطالعات مردم‌شناسی به‌تدریج جا می‌افتاد و بیشتر از گذشته بدان توجّه می‌شد. فیلم، بیش از آن که وسیله‌ای تلقی شود که به کار ثبت برداشتی سریع و اجمالی از الگوهای کلان اجتماعی می‌آید، به عنوان ابزاری تلقی می‌شد که می‌تواند جزئیات کنش‌های مشخص اجتماعی را با شرح و تفصیل بسیار ثبت کند. این کاری بود که هیچ مردم‌نگاری نمی‌توانست از عهده اجرای آن برآید. به‌علاوه، فیلم‌هایی که تلویزیون پخش می‌کرد بهترین ابزار برای دسترسی به مخاطب عمومی بود. نفوذ نسبی تلویزیون در طول دهه ۱۹۵۰. م امکان تأمین هزینه‌های فیلم‌های مردم‌نگارانه را فراهم و به‌این ترتیب رابطه تلویزیون و مردم‌شناسی را تنظیم کرد. مردم‌شناسان به عنوان مشاور طرح‌های مستندهای مردم‌نگار در شبکه‌های تجاری به کار گرفته شدند (گیویان، ۱۳۹۰، صص۶۳-۶۲).

در سال ۱۹۵۲. م در طول کنگره علوم انسان‌شناختی و مردم‌شناختی که در شهر وین برگزار شد، «ژان روش»[3] در برابر کیفیت بی‌ارزش تقریباً تمامی برنامه‌هایی که با عنوان «فیلم اتنوگرافیک» به اجرا درآمدند، ناچار شد چنین اظهار کند:

«زمانی که فیلم‌سازان دست به ساختن فیلم‌های اتنوگرافیک می‌زنند، شاید فیلم‌هایی ساخته باشند اما نمی‌توان به آن‌ها فیلم اتنوگرافیک گفت و برعکس وقتی مردم‌شناسان دست به ساختن فیلم می‌زنند، شاید فیلم‌هایشان اتنوگرافیک باشد، اما نمی‌توان به آن‌ها فیلم گفت».

در سال ۱۹۵۲. م به مناسبت دوّمین مجمع عمومی کمیته فرانسوی فیلم اتنوگرافیک،

---

۱. Timothy Asch 2. Margaret Mead 3. Jane Roche

مارسل گریول، هانری والوا، ژرژهانری ریویر، پاتریک اوریی، لئون پالس، ژرمن دیترلن و چند متخصص دیگر تلاش کردند فیلم اتنوگرافیک را به صورت زیر تعریف کنند:

به نظر می‌رسد زمانی می‌توان یک فیلم را اتنوگرافیک نامید که بتواند انضباط پژوهش علمی را با هنر نمایش سینمایی با یکدیگر تلفیق کند.

این تعریف شامل موارد زیر نیز می‌شد:

– یادداشت‌های سینمایی مردم‌شناس (نظیر دفترچه یادداشت فیلمی مارسل گریول)؛

– توصیف واقعی یک گروه یا یک موقعیت در یک فیلم داستانی.

– فیلم اتنوگرافیک به معنی اخص کلمه که لازمه آن انتخاب یک موضوع کاملاً منسجم و شناخته شده است(سناریوی خودانگیخته و پیچیده، ثبت صدا و رنگ‌ها، براساس یک دستور زبان دقیق که به مثابه تألیفی از پدیده‌های مشاهده شده، تدوین و تشریح شود – لئون پالس). (فکوهی، ۱۳۸۷، ص۱۳–۱۲)

شاید در یک کلام بتوان این‌گونه گفت «مردم‌شناسی بصری از شیوه‌های مبتنی بر مشاهده‌گری صرف و این داعیه که گزارش‌های مردم‌شناختی تنها گزارش یک شخص ثالث کاملاً بی‌طرف است، به سمت روایت محقق – به عنوان یک انسان و یک فهم از مجموعه فهم‌های محتمل – از معنای وقایع اتفاقیه در فرهنگ مورد مطالعه سیر کرده است» (گیویان، ۱۳۹۰، ص۷۸).

فیلم‌برداری از زندگی روزمره مستلزم آن است که سینماگر تا آنجا در این زندگی ذوب شده باشد که دوربین یا میکروفون او، خود به اشیایی پیش‌پا افتاده بدل شده باشند و توجّهی بیش از «ساعت دیواری» یا «ماشین‌رخت‌شویی» به خود جلب نکنند. اگر این سخن «اکهارت» را که «در عشق، انسان بدل به معشوق می‌شود» بپذیریم، هدف اساسی سینماگر انسان‌شناس را نیز باید فرورفتن در فضای مورد پژوهش خویش به‌اندازه‌ای بدانیم که خود به آن تبدیل شود. برای فیلم‌برداری از یک آهنگر، یک ملوان، یک موسیقی‌نواز، اعمال اجتماعی، یا مناسک دینی باید به وجدان و آگاهی هر یک از بازیگران آن‌ها بدل شد، همان‌گونه که شکارچی برای صید، طعمه خود را در کالبد و ذهن او تصور می‌کند تا بتواند حرکاتش را پیش‌بینی کند (فکوهی، ۱۳۸۷، صص۱۸٤–۱۸۳).

در این میان «ژان روش» شرایطی را فراهم کرد که عده‌ای تحت عنوان انسان‌شناس

تصویری و انسان‌شناس فیلمیک ظهور کنند. انسان‌شناسی فیلمیک بر این باور بود که فیلم، بهترین جایگزین مطالعات مردم‌نگاری است و نیازی نیست دیگر به میدان تحقیق برویم و اطّلاعات مردم‌نگاری را یادداشت و جمع‌آوری کنیم، بلکه تصویر می‌گیریم، فیلم می‌سازیم و از روی این فیلم‌ها به مطالعه آن فرهنگ می‌پردازیم. این نوع تحلیل و تفسیر از فیلم که می‌خواست جایگزین مطالعات میدانی و مردم‌نگاری شود، رهاورد حوزه‌ای به نام «انسان‌شناسی تصویری» شد. انسان‌شناسی تصویری بعدها حوزه انسان‌شناسی فیلمیک را بسیط‌تر و قاعده‌مندتر کرد و گفت ما فیلم مردم‌شناسی می‌سازیم و تحلیل فرهنگ را از روی فیلم انجام می‌دهیم ولی در کنار اینها نافی تحقیقات مردم‌نگاری هم نیستیم.

امروزه «مردم‌شناسی بصری»[۱]، نوعی از سینمای مستند و شاخه‌ای رو به گسترش در حوزه فعالیت‌های مردم‌شناسی است. «کریس رایت»[۲] در این خصوص می‌گوید: «شمار فزاینده دوره‌های کارشناسی و کارشناسی ارشد مردم‌شناسی شامل دروسی مانند مردم‌شناسی و بازنمایی[۳] می‌شود و این حاکی از گرایش به تلفیق فرآورده‌های بصری مردم‌شناسان با مطالعات رسانه‌ای و مردم‌شناسی هنر است». وی همچنین، از برگزاری همایشی با عنوان «تأملی در صور گوناگون مدرنیته» یاد می‌کند که بخش مردم‌شناسی «کالج لندن» برگزار کننده آن بود. دغدغه مردم‌شناسان در این همایش گزینش راهبردهایی بود که رشته مردم‌شناسی باید در مطالعه دنیایی که به شکل روزافزون «رسانه‌ای» می‌شود، در پیش گیرد. در کنار توجّه مردم‌شناسان و بخش‌های مردم‌شناسی در دانشگاه‌های مختلف، «لری گراس»[٤] و «جی رابی»[٥] با انتشار ژورنال مطالعاتی در«ارتباطات بصری»[٦] از ۱۹۷٤. م تلاش کردند چارچوب ضوابط مردم‌شناسی بصری را به عنوان یکی از گرایش‌ها و زیرشاخه‌های رشته مردم‌شناسی تدوین و به فعالیت‌هایی که در این زمینه انجام می‌شود انتظام بخشند.

در این‌جا پرسش‌های مهمی رخ می‌نمایند؛ پرسش‌هایی که این رویکرد به

---

۱. Visual Anthropology
2. Chris Wright
3. Anthropology and Representation
4. Larry Gross
5. Jay Ruby
6. Studies in Visual Communication

مردم‌شناسی بصری پاسخ چندان رضایت‌بخشی برای آن‌ها ندارد:

آیا دوربین تنها آن‌چه را که در مقابل عدسی‌اش اتفاق می‌افتد ضبط می‌کند؟

آیا آن‌چه در حال وقوع است، بدون حضور دوربین هم دقیقاً به همین وضع اتفاق می‌افتاد؟

آیا دوربین، [شما بخوانید مشاهده‌گر]، واقعاً می‌تواند همان علّامه بی‌طرفی باشد که همه چیز را همان‌طور که نظریه‌های مردم‌شناختی گفته‌اند، ببیند و ضبط کند؟

در این صورت بر سر بی‌طرفی چه خواهد آمد؟ (گیویان، ۱۳۹۰، صص٥٤-٥٣).

انسان‌شناسی بصری رشته‌ای است که پتانسیل‌های زیادی برای انجام فعالیت در تمام دنیا دارد. انسان‌شناسان بصری به جای تولید بیشتر دانش انسان شناسی برای مخاطبان آکادمیک خود، بیشتر به‌دنبال ایجاد فرصتی منحصر به‌فرد برای برقراری ارتباط بین رشته‌های آکادمیک و مرزهای فرهنگی هستند. تأثیر تصویر به عنوان روشی از مداخلات اجتماعی در طول تاریخ کاملاً ثابت گشته است (پینک[1]، ۲۰۰٦، ص۱۰۰).

امکانات نوین مردم‌شناسی بصری

مردم شناسی از بسیاری جهات، با امور بصری قرابت ذاتی دارد. تقریباً در همان زمان که فرآیند عکاسی در حال شکل‌گیری بود، مردم‌شناسی نیز به وجود آمد و این هر دو، پیوند مستقیمی با «شناخت‌شناسی»[2] پوزیتیویستی دارند و به دلیل همین پیوند بود که مردم‌شناسان متقدم، به سمت حوزه عکاسی کشیده شدند. از آغاز باور بر این بود که تصویر عکاسی تأییدی است بر طبیعت واقعی مردم و یا شرایط واقعی آنها؛ بدین طریق که عکاس، تصویری را ثبت می‌کرد و این اجازه را به ما می‌داد تا آن‌چه را که در لحظه اتفاق افتاده بود و برای ما قابل مشاهده نبود را با ارائه تأییدی غیرقابل انکار از حقیقت – حقیقتی که فراتر از ادراک احساس آنی ما است – مشاهده نماییم. همان حقیقتی که عکس گرفته شده، خود گواهی بر این موضوع بود که چیزی که در مقابل دوربین اتفاق افتاده، خود می تواند به عنوان ثبتی بی‌طرفانه از رویداد مورد استفاده قرار گیرد. به نظر می‌رسید که

1. Pink 2. Epistemology

دوربین از پیش‌داوری رها بوده و بر این پایه، محصور در حقیقت عینی شده است و گفته‌های انتشاریافته مبنی بر این‌که «دوربین هرگز دروغ نمی‌گوید» تأکیدی بر این مدعا است.

فعالیت‌های عکاسی

فعالیت عکاسی ظاهراً ساده به نظر می‌رسد. فیلمی در دوربین قرار داده شده، دکمه‌ای فشرده می‌شود و تصویری از آن‌چه که در مقابل ما است بر روی فیلمی که بعداً می‌توانیم آن را ظاهر نماییم شکل می‌گیرد. و تصویر را به عنوان ثبتی دائمی از آن‌چه که می‌توانستیم از منظر دوربین ببینیم ارئه می‌نماید. البته، این سادگی زیاد، این حقیقت را پنهان می‌سازد که هر آن‌چه که در حال روی دادن است کاملاً پیچیده می‌باشد. در حالی‌که عوامل زیادی میان نیّت و یا قصدِ گرفتن یک عکس و تصویر چاپ شده که در پایان این فرآیند حاصل می شود مداخله می‌نماید: انتخاب نوار فیلم، تنظیم نورهای استفاده شده، انتخاب تنظیمات و لنزهای دوربین، زاویه و قاب‌بندی و همانند اینها که توسط عکاس مورد استفاده واقع می‌شود و نیز انتخاب مواد شیمیایی استفاده شده برای ظهور و چاپ، جزء عواملی هستند که بر تصویر به‌دست آمده تأثیر می‌گذارند که گاهی این تأثیر چشم‌گیر است.

برای آن دسته از افرادی که به رویکردهای واقع گرا و یا پوزیتیویست گرایش دارند، تمامی این عوامل موانعی به شمار می‌آیند که باید تا حد امکان کنار روند تا بین رویداد و تصویر آن، شفافیت حاصل شود. برای بسیاری از آن‌ها به کار گرفتن فرآیندهای فنی، یک امتیاز هنری است که افراد خواستار بازنمایی صادقانه واقعیت باید از آن اجتناب کنند. در این‌جا می‌توانیم تمایز کاذبی را که پوزیتیویسم میان حس علمی از یک سو و حس خلّاقه یا هنری از دیگر سو قائل شده است مشاهده نماییم. از چنین منظری، عکاسی مردم‌شناسانه باید همواره در جهت رویکرد علمی مورد فرض، که برای بازنمایی وفادارانه آن‌چه که واقعاً آنجا وجود دارد، فارغ از هر گونه مداخله عکاس و ورای آن‌چه که لازمه گرفتن عکس است، اهتمام ورزد. به هر روی، طبیعت ذاتی عکاسی، چنین امیدی را از میان برده است. به دور از «تسخیر واقعیت» هیچ عکسی نمی‌تواند بیش از تجسم یک توهّم یا در بهترین حالت، سایه واقعیت باشد.

اول این‌که، یک عکس همواره وهم آلود است. زیرا عکس، بازنمایی دو بعدی از واقعیتی است که خود سه بعدی می‌باشد. این بدان معناست که درک یا حتی دریافت عکس، نیازمند رمزگشایی بیننده است و این فرآیند رمزگشایی، فعالیتی اکتسابی است (به عبارت دیگر این مورد چیزی نیست که به طور طبیعی وجود داشته باشد و باید آموخته شود). بر این پایه، همبستگی مستقیم میان تصویر عکاس و واقعیتی که نشان می‌دهد، وجود ندارد. بنابراین چنین همبستگی‌ای باید توسط بیننده افزوده شود یعنی که تصویر به طور بنیادین، قابل تفسیر یا موضوع تفسیر است؛ هیچ‌گاه نباید این‌گونه فرض کنیم که دو نفر برداشت یکسانی از یک تصویر داشته باشند.

افزون بر این، عکاسی فرآیندی فنی است که به همین دلیل مذکور محدود می‌شود. استفاده از هر فناوری به معنای این است که باید همیشه تفاوتی میان یک رویداد در حال وقوع در واقعیت و آن‌چه که می‌تواند در عکاسی و از طریق دوربین محدود شده باشد، وجود دارد. ممکن است تلاش برای انکار این تفاوت نوعی خودفریبی باشد.

حقیقت یک عکس، تصویری نیست که در پایان فرآیند عکاسی حاصل می‌شود بلکه موقعیتی است که پیرامون رویداد عکاسی وجود دارد، این موقعیت شامل: ارتباط و پیوند میان عکاس و موضوع عکس از یک سو، و عکاس و موادی که به کار می‌گیرد از دیگر سو می‌باشد. وجود این موقعیت نشان‌دهنده مسئله‌ای اساسی برای هر فردی است که به عکاسی، رویکردی از نقطه نظر پوزیتیویستی داشته باشد. اما برای انسان‌شناسی مسئله اساسی‌تری به حساب می‌آید، زیرا یک عکس، تنها با فرآیند فنی خود محدود نمی‌شود ؛ بلکه نحوه قرار گرفتن در زمان و مکان و این حقیقت که می‌تواند تنها با یک حس، آن هم با حس بینایی درگیر شود، نیز محدود می‌گردد.

از طرف دیگر، عکس‌ها، گنگ و بدون صدا هستند. آن‌ها هرگز نمی‌توانند با ما به طور مستقیم صحبت کنند، لذا نیاز دارند تا در متن قرار بگیرند. تشخیص این حقیقت چیزی است که ما را به تماشای عکس‌هایی رهنمون می‌نماید که فقط می‌توانند تصویری[۱] باشند و نوعی تأیید آشکار به آن‌چه که به شکل شفاهی و یا در نوشتار بیان شده اضافه می‌نمایند، اما هرگز

۱. Illustrative

خود را بازنمایی نمی‌کنند؛ حتی مهم‌تر این‌که، دوربین همواره یک قاب و چارچوب را در صحنه تحمیل می‌نماید، قابی که چند وجه بدان (صحنه) دارد. ابتدا، دوربین، صحنه‌ای را که مقرر است از آن عکس گرفته شود، با حذف آن‌چه که در خارج از محدوده دیدش است قاب‌بندی می‌نماید. دوم این‌که دوربین سندی را می‌سازد که فقط در یک میلیونیم ثانیه‌ای عکس گرفته شده، و هر آن‌چه که در خارج از تصویر است و ما را به سوی آن لحظه و آن‌چه که به دنبال آن اتفاق افتاده هدایت می‌نماید؛ را رها می‌سازد. بنابراین آن‌چه که یک عکس فاقد آن است، چیزی است که در بیرون از قاب آن می‌باشد و این خارج از قاب بودن ممکن است دربردارنده اطّلاعاتی باشد که برای قابل فهم نمودن تصویر ثبت شده توسط عکاس مورد نیاز باشد (ریچاردسون[1]، ۲۰۰۸، صص ۵-۲).

«الیزابت ادوارد» درباره این موضوع می‌گوید که چگونه عکس‌های مستندِ «رسا و با معنا»[2] می توانند نشان‌گر افکار مردم‌شناسانه باشند؟ به عقیده او عکس‌های بامعنا، فرضیات اثبات‌گرایانه را در روش‌های عکاسی واقع‌گرایانه را به‌هم می‌ریزند. «آلیسون جیمز و جو بوت»[3] نیز بین انسان‌شناسی و عکاسی شباهت‌هایی قائل می‌شوند؛ زیرا به‌نظر آن‌ها در روش‌های فعلی مستندسازی، عکاسی امری شخصی قلمداد می‌گردد که در آن براساس نظرات و احساسات عکاس تصاویر به نمایش گذاشته می‌شوند و جهان‌بینی وی را به مخاطب عرضه می‌کنند. تحلیل عکس‌های مستند «مارتین پار» از مردم نشان می‌دهد که تا چه حد فردیت او در عکس‌هایش اثر گذاشته و عکس‌های او به‌وضوح نشان‌دهنده احساسات وی درباره فرهنگ و هویت هستند و این‌که او چگونه آثار خود را با تفسیر فرهنگی‌اش همراه ساخته است. تمرکز بر فردیت عکاس با مسائل روز مردم‌شناسی هم‌خوانی دارد. عکس‌ها نیز همچون آثار مردم‌شناسی نتیجه فرایند پیچیده شکل‌گیری ارتباط بین عکاس و سوژه وی هستند (جیمز و همکاران[4]، ۱۹۹۷، ص۱۱).

به نظر می‌رسد بسیاری از مردم، همه جای جهان را می‌شناسند. آن‌ها می‌توانند به شما بگویند چه چیزی در یک منطقه ویژه از «مومباسا»[5] قرار دارد. آن‌ها بازارهای خیابانی در «سارابایا»[6] و یا ملبورن را توصیف خواهند کرد. اما همان تنوع مکان، هر چیزی را به

1. Richardson
2. Expressive
3. Allison James and Jo Booth
4. James *et al*
5. Mombasa
6. Sarabaya

سطحی از آگاهی غیرجدی کاهش می‌دهد؛ چیزهایی که در دسترس بودن دوربین‌ها و تجهیزات فیلم بر آن تأکید می‌نماید و حتی خشنودی از خود را سبب می‌شود:

ما حتی تجربیات خود را درست و معتبر می‌پنداریم چراکه می‌توانیم آن‌ها را ثبت نماییم. نیز نیاز بدان نداریم که بافت‌ها و ظرافت جزئیات سایه‌ها را بررسی نماییم به دلیل این که دوربین به ما اجازه می‌دهد تا تأثیرات آنی را به کناری گذارده و آن‌ها را بعداً مورد بررسی قرار دهیم. پس همه چیز به موضوعی از تأثیرات آنی بدل می‌شود و بنابراین به طور متناقض در جهانی از تغییرات دائمی، چیزی تغییر نمی‌کند چراکه هر چیزی با تصویری که از خود در یک لحظه خاص می‌سازد، ثابت و ساکن شده است. هر عکس زمانی که با دیگر عکس‌ها مرتبط می شود خود را باز می‌نمایاند. نیازی به توضیح دادن یا توضیح داده شدن ندارد. این امر به سادگی به ما مخاطبان اجازه می‌دهد تا صد سال بعد بتوانیم ارتباطی با آن برقرار نماییم و به گونه ای ما را به زندگی پاریس در زمانی که عکس گرفته شده پیوند می‌زند. مزیت بصری بودن در جامعه مدرن با خود وظایف تازه‌ای برای مردم‌شناسی به همراه آورده و فرصتی برای پدیدار شدن گرایشی از رشته مردم‌شناسی بصری که شامل دو وجه عمده با بندها و اجزاء بی‌شمار است، به وجود آورده است (پینک، ۲۰۰۰، صص ۱٦۷ـ ۱۵۷).

تصاویر متحرک

ممکن است چنین به نظر برسد که محدودیت‌های عکاسی به لحاظ زمانی و مکانی، با اختراع تصاویر متحرک در پایان قرن نوزدهم برطرف شده باشند و با افزودن صدا به تصویر در پایان دهه ۱۹۲۰م. اجازه داده شد که صدا در همراهی با تصویر بصری قرار گیرد. با این حال اگر تصاویر فیلم‌برداری شده ما را قادر سازد تا آن‌چه را که پیش و پس یک عکس می‌آید، ببینیم؛ آن‌ها به طور اساسی از محدودیت‌های که عکاسی ثابت با خود داشته، نمی‌توانند فرار کنند. در حقیقت آن‌ها نیز محدودیت‌های خاص خود را به همراه دارند. اختصاص دادن نام «تصویر متحرک» نام چندان صحیحی نیست. در یک «فیلم»، تصاویر اصلاً حرکت نمی‌کنند. اما به سادگی در صفحه‌ای از فیلم نگاه داشته شده‌اند که چیزی نیست جز تجمیع تصاویر بی‌حرکت در سرعتی که توهّمی از حرکت ایجاد

می‌نماید. از این روی ما با توهّمی دوگانه روبه رو هستیم: آن حرکت، افزوده شده به حقیقتی است که تصویر، دو بعدی باقی می‌ماند و اگر این تجمیع تصاویر، اجازه می‌دهد تا زمین‌های بزرگتر به تصویری واحد داده شود، خود مشکل دیگری را برای بازنمایی اثبات‌گرایانه به همراه خواهد آورد: مسئله تدوین. افزون بر آن، توالی فیلم فقط بیشتر به عنوان قاب بندی توسط دوربین، و در معرض شرایط فنی عکاسی باقی می‌ماند. تماشاگر به مجزا شدن از آن‌چه که بیرون از قاب وجود دارد می‌پردازد و به آن‌چه که درون آن است ادامه می‌دهد. این امر از آنجایی که هر فیلم باید تدوین شود (این بدان معناست که تصاویر فیلم باید به گونه‌ای دستکاری شود) حتی بیشتر تحت کنترل فیلم‌ساز است.

فیلم‌های تدوین نشده و خام به‌ندرت می توانند تماشاگر را تا حدی که توالی فیلم – درون خود و به خودی خود- پر معناتر از یک تصویر تک نمی‌باشد درگیر کند. در حقیقت در بیشتر مواقع ازآن جایی که دوربین فیلم‌برداری سنگین‌تر و به لحاظ فنی پیچیده‌تر از دوربین ثابت است؛ فیلم‌برداری باید با دقت بیشتری تنظیم شود و بنابراین ضبط فعالیت بی‌اختیار و یا رفتار غیرساختگی در وهله نخست، به مراتب دشوارتر است. ممکن است یک فیلم به ما اجازه دهد تا آن‌چه را که در لحظاتی پیش و پس از یک میلیونیم ثانیه را که عکس ثابت در آن رخ داده است ببینیم. اما این مورد محدود باقی می‌ماند دقیقاً با همان محدودیت‌های عکاسی ثابت. در حقیقت فیلم قدرت خود را از پیوستن تصاویر با یکدیگر می‌گیرد و این به مهارت فیلم‌ساز در روشی که توالی‌های متفاوت فیلم گرفته شده با یکدیگر تلفیق می‌یابند بستگی دارد و این عامل معین می‌دارد که آیا فیلم نهایی ارزش خواهد داشت یا خیر. فیلم، به دلایل یاد شده در میان دیگر علت‌ها، حتی چالش‌های بیشتری را برای بازنمایی یک جهان‌بینی پوزیتیویستی، نسبت به عکس ثابت، ارائه می‌دهد (ریچاردسون[۱]، ۲۰۰۸، صص۸-٦).

مسئله بازیگری

موضوع بازیگری در تمام عکاسی رخ می‌نماید. به محض این‌که فردی درمی یابد که

۱. Richardson

از او عکس گرفته می‌شود؛ به روش متفاوتی از معمول بازی خواهد نمود. با دریافت این موضوع، بعضی از سازندگان فیلم مستند و عکاس‌ها ممکن است تدابیر مختلفی را به منظور این که فردی که از او فیلم گرفته می شود از حضور دوربین کمتر آگاه باشد را به کار گیرند: مفهوم دوربین به عنوان «مگس روی دیوار» (حاضر، اما نه مزاحم) بیشتر رایج است. در این که دوربین به گونه ای قرار داده شده که حتی اگر مردم در ابتدا از وجود آن آگاه شوند؛ خیلی زود خودآگاهی خود را از دست خواهند داد و به صورت طبیعی رفتار خواهند کرد. استفاده از دوربین‌های مخفی درباره سوژه‌هایی که حتی نمی‌دانند از آن‌ها فیلم گرفته می شود مؤثرتر است. اما پرسش‌های اخلاقی معنی‌داری درباره قانونی بودن این اقدام را بر می‌تابد.

در حقیقت گفتن این که مردم فقط هنگامی شروع به بازی می‌نمایند که می‌دانند از آن‌ها فیلم‌برداری می‌شود، درست نیست. آن‌ها همیشه در حال بازی هستند؛ از آنجایی که ما دائماً رفتارمان را با توجّه به پیشامدها تطبیق می‌دهیم؛ چیزی به عنوان «رفتار طبیعی» خالص وجود ندارد. ما رفتار همانند و یکسان با هر کسی که ملاقات می‌کنیم نداریم؛ اما رفتار و چهره‌مان را براساس آن‌چه تمایل داریم از خودمان به آن فرد ارائه نماییم تغییر می‌دهیم. بنابراین هنگامی که از مردم فیلم گرفته می شود؛ آن‌ها به طور غیرطبیعی بازی نمی‌کنند؛ بلکه به گونه ساده‌ای رفتارشان را با آن‌چه که تمایل دارند در فیلم آشکار شود مطابقت می‌دهند. پرسش مهم‌تری که برای یک فیلم‌ساز مطرح می‌شود این است که اگرچه نباید برای یافتن روشی که از مردم فیلم گرفته می‌شود «بازی طبیعی» (از آنجایی که چنین چیزی وجود ندارد) تلاش نماید؛ اما شناخت و درک اشکال ویژه بازیگری در فرایند فیلم‌برداری اهمّیت می‌یابد.

مردم به روش‌های مشابهی در رویارویی با دوربین، بازی نمی‌کنند. اما رفتارهای ثابت خاصی وجود دارد که ممکن است که عمومی دیده شوند؛ خواه این رفتار موضوعی از یک عکس خانوادگی و یا ژست حرفه‌ای، فیلم خانوادگی و یا یک ابرتولید هالیوودی باشد. در هر موضوعی، ما موقعیتی را فرض می‌نماییم و بازی را در آن موقعیت می‌گنجانیم؛ اما این بازیگری، متفاوت از ایده «اجرا» است. مردم به ندرت از انتخاب بازیگر در ارتباط با یک بازی سخن می‌گویند: صرفاً بازیگری خوب یا بد

وجود دارد و اگر بازی در یک فیلم با یک اجرای بازیگری ناامید کننده باشد، ما تمایل به‌این داریم که بگوییم بازیگر، فاقد توانایی بازی در این بخش است؛ نه این‌که در این بخش به شکل نامناسبی انتخاب شده است.

چرا باید این موضوع برای مردم‌شناسی بصری دارای اهمّیت باشد؟ خوب، این موضوع این حقیقت را برجسته می‌نماید که بیش از جستجو برای حذف مشکل حضور دوربین با یافتن شیوه‌های ثبت رفتار به ظاهر «طبیعی»، وظیفه مهم‌تر مردم‌شناسی، درک این است که چطور حضور دوربین بر اشکال نمایش از طریق آن‌چه که شرکت‌کنندگان نقش خود را در فیلم‌برداری درک می‌کنند، تأثیر می‌گذارد.

برخی کیفیت‌های ناگفتنی میان دوربین و موضوعی که نیازمند پرورش است ذاتی و ماندگار است. ما این مورد را نیز در زندگی هر روزمان تشخیص می‌دهیم: ما اغلب بدین نکته توجّه می‌نماییم که چگونه مردم به سادگی از عکس‌شان قابل تشخیص نیستند و بعضی از اوقات نیز شگفتی خود را از مشاهده‌این که «این عکس واقعاً از همانندی خوبی برخوردار است» ابراز می‌نماییم.

در نتیجه شاید این برای فیلم‌سازی یا عکاسی قوم‌نگارانه مهم‌تر خواهد بود که وابسته نباشد به تلاش برای گرفتن رفتار «طبیعی» یا یک بازنمایی «دقیق» یا «صادق»، اما کار در چنین روشی که از موقعیت لحظه عکاسی کاملاً آگاه است و در کل همواره از مقصود مردم‌شناسی نسبت به ژست و حرکت در ارتباط با دو دوربین و نیز آن‌چه که خارج از دوربین اتفاق می‌افتد، آگاه باقی می‌ماند (ریچاردسون، ۲۰۰۸، صص۱۰-۸).

ابررسانه‌ای‌ها و متون مردم‌شناختی

«گریم شو»[1] در تحلیل تاریخی خود از انسان‌شناسی آکادمیک و سینمای مستند در دوره پس از جنگ قرن بیستم، نشان می‌دهد که چگونه این دو رشته راه‌هایی متفاوت برای دیدن و نگرش به‌وجود آوردند. انسان‌شناسی به‌عنوان رشته‌ای آکادمیک مطرح گشت که در آن دنیا به‌صورت کاملاً علمی مورد تحقیق قرار

۱. Grimshaw

می‌گرفت در حالی‌که سینما مبتنی بر واقعیت و به دنبال کسب ابزار لازم برای درک رابطه جدید خود با جهان بود.

پروژه‌های اولیه فیلم‌سازی قوم‌شناسی در دهه ۱۹۶۰. م و ۱۹۷۰. م با اهداف پروژه‌های علمی انسان‌شناسی قرابت زیادی داشتند. با این حال « ژان روش»، «دیوید مک دوگال» و «لولین دیویس» بعدها فیلم‌هایی ساختند که در آن اینگونه تکنیک‌ها بسط یافتند و عقاید جدیدی درباره سینما و تلویزیون مطرح گشت و وابستگی به متن که دغدغه ذهنی انسان‌شناسان آن دوره بود کاهش یافت (گریم‌شو، ۲۰۰۱، صص۸۹-۸۷). به‌نظر «هنلی» نیز فیلم‌های قوم‌شناسی به توصیف مواردی خاص می‌پردازند و از نظریات انسان‌شناسی سود می‌برند در حالی‌که متون قوم‌شناسی به فرهنگ و جامعه انسانی می‌پردازند و برای این کار به مواردی خاص نیز اشاره دارند. فیلم‌ها و متون انواع مختلفی از دانش انسان‌شناسی و قوم‌شناسی را به طریق مختلف به دیگران انتقال می‌دهند (هنلی[1]، ۲۰۰۰، ص ۲۱۷).

اسپنسر و هادن از چندرسانه‌ای‌ها برای تحقیقات انسان‌شناسی استفاده کردند و برای سخنرانی‌های خود نیز از این رسانه‌ها سود جستند (گریفیتس[2]، ۲۰۰۲، ص۱٦٦). آن‌ها فیلم، عکس و صدا را باهم ترکیب ساختند و اکران این فیلم‌ها باعث جذب مردم به‌این نوع تحقیقات انسان‌شناسی شد (همان، ص۲۸۳).

کار هادن و اسپنسر و دیگران تأثیری ماندگار بر توسعه این روش و همچنین استفاده از روش‌های بصری در کارهای آتی داشت (گریم‌شو، ۲۰۰۱، ص۵۱). با این حال بسیاری عقیده دارند که انسان‌شناسی اجتماعی و فرهنگی در زمان جنگ جهانی اول ظهور یافت (اریکسن و نیلسن[3]، ۲۰۰۱، ص۳۷). و این به‌خاطر تأثیر «برونیسلاو مالینوفسکی»، «فرانتس بوآس»، «رادکلیف براون» و «مارسل‌موس» بوده است. اگر چه روش کار این افراد با هم فرق داشته ولی همه آن‌ها کار عملی طولانی مدتی را انجام داده‌اند و از شکل‌های نوین به هیچ عنوان استفاده نکردند و اثر آن‌ها چیزی بین نقش‌گرایی و نقش‌گرایی ساختاری بود. آن‌ها به‌دنبال روش‌های انتقال فرهنگ بودند و از روش‌های نسبی

1. Henley 2. Griffiths 3. Eriksen and Nielsen

مقایسه‌ای سود می‌بردند (همان، ص۵۳).

آنها انسان شناسی را علمی کل‌نگرانه می‌دانستند که تنها به مطالعه و مقایسه جنبه‌های مجزایی از جوامع (همچون مراسم‌ها) نمی‌پردازد بلکه به‌دنبال توصیف جوامع یا فرهنگ‌ها به‌عنوان کلیّت‌هایی منسجم است (همان، ص۵۱). هاوز در توضیح این‌که چگونه حس‌ها از انسان‌شناسی قرن بیستم کنار گذاشته شدند، می‌گوید که این تحولات باعث شد انسان شناسی دیگر به حس‌های لامسه کاری نداشته باشد و بر حس بینایی و شنوایی تکیه کند و بدین شکل رشته‌های جانبی همچون انسان‌شناسی بصری و موسیقی‌شناسی قومی به‌وجود آمد. در این رشته‌های جانبی، حوزه‌های حسی یا حذف می‌شوند و یا به‌طور غیرمستقیم برانگیخته می‌شوند.

با این حال، ما در این زمینه شاهد کاهش علاقه به حس‌ها و تصاویر و فناوری‌ها هستیم. انسان‌شناسی مشاهده‌ای به هیچ عنوان با انسان‌شناسی بصری شباهتی نداشت. در واقع، تحقیق درباره روش‌های مشاهده‌ای دو فرد خبره در این زمینه، یعنی مالینوفسکی و بواس، نشان می‌دهد که اگر چه هر دو عکاسانی پرکار بودند ولی روش‌های کار آن‌ها پتانسیل تصویر را محدود می‌کرد.

«بوآس» کار عکاسی خود را طی سال‌های ۱۸۸۳ تا ۱۹۳۰ . م انجام داد و از این رو کار وی پیش‌تر از تحقیقات «هادن» انجام شده است. وی در مورد هندیان «کواکیوتل» تحقیقاتی انجام داد و از روش چند رسانه‌ای سود برد (جکنیس[۱]، ۱۹۸٤، ص۲۰). او نیز مانند «هادن» میل شدیدی به استفاده از فناوری‌های جدید داشت.

با این حال بعدها علایق «بوآس» تغییر یافت و عکس‌های او (که اغلب توسط افراد بومی گرفته می‌شدند) شامل عکس‌هایی از مراسم فرهنگی و چهره انسان‌ها بود. عکس‌های او در موزه‌ها و سخنرانی‌ها و تک نگاری‌ها به نمایش در آمد. وی از رقص‌های بومی فیلم گرفت و از آن برای ترکیب با دیگر منابع اطلاعات خام استفاده کرد. (گریفیتس، ۲۰۰۲، ص۳۰٦). اگر چه بعضی «بوآس» را پدر انسان شناسی بصری

۱. Jacknis

می‌دانند (روبی[1]، ۱۹۸۰، ص۷). ولی تحلیل جکنیس نشان می‌دهد که کار بوآس با اصول عکاسی مغایرت داشت. بوآس عقیده داشت فرهنگ را تنها به لحاظ تاریخ‌شناسی می‌توان درک کرد. به‌نظر او نمی‌شد به تصویر اعتماد کرد زیرا تنها سطح را نشان می‌داد. به‌نظر وی مطالعه ذهن انسان تنها از طریق زبان ممکن بود. بنابراین، تنها مشاهده بعضی از رفتارهای غیرمتعارف کافی نبود (جکنیس، ۱۹۸٤، ص٤٤). روش او ناکام ماند و درک انسان‌شناختی وی ارزش علمی عکاسی را ارتقاء نبخشید. او میراثی برای شاگرادنش به جای گذاشت (همچون مارگارت مید). شاگردان وی مثل او از رسانه بصری استفاده کردند ولی ارزشی برای عکس‌ها قائل نبودند.

«مالینوفسکی» نیز عکاسی فعال بود (حدود ۱۱۰۰ عکس از وی در دانشگاه اقتصاد لندن آرشیو شده است) او اعتقادی به اصل عکاسی انسان‌شناسی قرن ۱۹ و عکسبرداری از انسان‌های زنده نداشت و از عکس‌هایش در کتاب‌های خود استفاده می‌کرد (یونگ[2]، ۱۹۹۸، ص٤).

با این حال، اگر چه او عکس‌های زیادی گرفت (و کار او بر عکاسی در دهه‌های بعد اثر گذاشت) ولی عکس‌هایش با زمینه کاری مورد علاقه او منافات داشت. به نظر گریم‌شو روش‌شناختی «مالینوفسکی» مبتنی بر رمانتیسم بود و بر پرورش احساسات و عواطف انسانی تکیه داشت و مهارت‌های فناوری و مکانیکی و تمدن صنعتی را نادیده می‌گرفت (گریم‌شو، ۲۰۰۱، ص٥٤).

بازنمایی حس در مردم‌شناسی تصویری

«مورفی» و «بنکنز» از همگان خواستند که تعریف انسان شناسی بصری را به صورت گسترده‌تر در نظر گیرند و خود به تعریفی سه‌جانبه اشاره کردند که در دهه ۱۹۷۰. م توسط «ورت»، «روبی»، «گراس» و «چلفن» مطرح شده بود و تحولات اخیر نیز دلیلی برای اثبات عقاید این دو بوده است. تمرکز بر استفاده از فناوری‌های بصری در روش‌های تحقیقاتی، مطالعه رفتارهای غیرزبانی و تحلیل محصولات بصری و نمایش‌های بصری سه مؤلفه

---

۱. Ruby 2. Young

تعریف این افراد بوده است (روبی و چالفن[۱]، ۱۹۷٤).

بعضی از انسان‌شناسان که از فناوری‌های تصویری نوین سود می‌برند، برای این کار تربیت نشده‌اند، ولی به این درک رسیده‌اند که این کار امکان خوبی برای تولید دانش به صورت مشارکتی فراهم می‌آورد. در چنین بافت و زمینه‌ای، تصویر می تواند موضوع یک تحقیق رسانه‌ای باشد که از طریق آن دانش تولید می‌شود؛ دانشی که شامل فیلم، عکس و ویدئوهای دیجیتالی است. در این فرآیند، ویدئو و عکس دیجیتال و ابررسانه‌ها کاربردهای جدیدی می‌یابند. دلیل این مسئله آن است که انسان‌شناسان بیش از پیش از روش‌های بصری و رسانه‌ها در تحقیقات خود بهره می‌برند و به دنبال راه‌های جدید ترکیب عکس و متن در کار خود هستند. دومین معنی ضمنی استفاده روزافزون از روش‌های بصری و رسانه‌ها در تحقیقات انسان‌شناسی غالب، دعوت از انسان‌شناسان بصری برای انطباق کار و اصول خود با تحولات اخیر در حوزه نظری انسان‌شناسی است.

به طور کلی، انسان‌شناسان بصری بر این باورند که برخی از مؤلفه‌های تجارب انسانی می توانند در قالب تصویر به بهترین شکل ارائه شوند؛ یعنی این تصویر است که می تواند تجارب عملی را به خوبی نشان دهد. با این حال، آن‌ها اغلب تمایل دارند که از اصطلاح تجربه بدون تحلیل دقیق استفاده کنند.

بهتر است کار را با این پرسش آغاز کنیم که در سایه کارهای انسان‌شناختی اخیر درباره تجربه و حس و پدیدارشناسی، چگونه می توانیم درباره جنبه‌های مختلف تجارب انسان‌های دیگر تحقیق کنیم به طوری که این کار برای دیگران معنادار باشد و این‌که نقش تصویر در این میان چیست؟

شاید بتوان گفت فعالیت‌های اخیر صورت گرفته در حوزه انسان‌شناسی حسی، به دو دلیل می‌تواند بسیار آموزنده باشد:

اول این‌که با مطالعه کارهای اخیر انجام شده درباره حس‌ها و بررسی آثار قوم‌شناختی می‌توان به رابطه بین تصویر و دیگر حس‌ها پی برد. این ارتباط برای فهم چگونگی شکل‌گیری تجارب و هویت‌های روزمره بسیار مهم است .

---

۱. Ruby and Chalfen

دوم این‌که چون انسان شناسی حس‌ها شامل تصویر است، آن را در ارتباط با دیگر مدالیته‌های حسی قرار می‌دهد. این مسئله باعث می شود که دیگر یقین نداشته باشیم که انسان شناسی بصری به تصویر جایگاه ویژه‌ای می‌بخشد و نیز ما را وا می‌دارد تا در مورد دانش بصری، تجربه و ارتباط از لحاظ رابطه بین تصویر و دیگر حس‌ها تجدیدنظر کنیم. به نظر من یکی از مهم‌ترین چالش‌های نظری مربوط به این مسئله است که چگونه جایگاه تصویر را در انسان شناسی حسی ترسیم کنیم و این‌که رابطه بین تصویر و دیگر حس‌ها چیست و چگونه می توانیم تصویر را به عنوان شکلی از تجربه و رسانه‌ای برای بازنمایی درک کنیم. براساس نظر مک دوگال (۱۹۹۷) مبنی بر این‌که بعضی از جنبه‌های دانش می توانند به بهترین شکل توسط ابزارهای بصری انتقال یابند، تحقیقات اخیر نشان می‌دهد که چگونه دیگر جنبه‌ها می‌توانند از طریق حس بویایی و لامسه و قوه شنیداری انتقال یابند.

انسان‌شناسی حسی نیز دارای نتایج ضمنی است که نشان می‌دهد چگونه انسان‌شناسی بصری می‌تواند بین فرهنگ‌ها انتقال یابد.

مطالعات گورتز (۲۰۰۲) درباره تجارب حسی «آنلواو» از کشور غنا نشان می‌دهد که چون مردم دیگر فرهنگ‌ها از مقوله‌های حسی مشابه همچون انسان‌شناسان مدرن غرب استفاده نمی‌کنند مسئله مربوط به بازنمایی حسی پیچیده‌تر می شود. دیوید مک دوگال از انسان‌شناسی پدیدارشناسی و انسان‌شناسی بدن و حس‌استفاده کرده و معتقد است که چون هر فرد نقشی محوری در فیلم برعهده دارد، لذا پتانسیل انتقال تجارب حسی خود به دیگر فرهنگ‌ها را دارد در حالی که این‌کار به صورت نوشتاری نمی تواند صورت گیرد. «با این حال خوانش من از انسان شناسی فعلی حس‌ها مرا متقاعد می‌کند که فیلم دارای محدودیت‌هایی برای انجام این کار است. به نظر من نوشتار و متن برای چگونگی انتقال تجارب حسی در فرهنگ‌های دیگر بسیار مهم است. انسان‌شناسی حسی بدین شکل از ما می‌خواهد که چالش‌ها و فرصت‌های فراروی آینده انسان شناسی بصری را در نظر داشته باشیم» (پینک، ۲۰۰۶، صص ۱۸-۱۶).

تمایزات کلیدی در فیلم‌های مردم‌نگار

اگر بخواهیم در چهارچوب فیلم مردم‌نگارانه بیندیشیم، باید توجّه کنیم که خطاهای فنّی

فیلم‌سازی تا چه حد قادرند کارایی فیلم‌های مردم‌نگارانه را مخدوش سازند بـرای مثـال ممکن است نماهای یک واقعه چنان به کلی خارج از فاصله کانونی عدسی ضـبط شـده باشند که مخاطب اصلاً نتواند تصاویر را به‌وضوح دریابد یـا ممکـن اسـت روایـت‌هـای موجود در فیلم چنان بد ضبط شده باشد که به درستی قابل شنیدن نباشند. در ادامـه بـه برخـی از متداول‌ترین اصول فنی فـیلم‌سـازی مـردم‌نگارانـه بـه‌عنـوان تمـایزات کلیـدی و پـاره‌ای از مهم‌ترین تحریف‌های معمول در حوزه فیلم‌های مردم‌نگار پرداخته می‌شود:

پژوهش

پژوهش اوّلین مرحله تولید یک فیلم مردم‌شناختی است و اوّلین مرحلـه تولیـد فـیلم مسـتند محسوب می‌شود. پـژوهش نیـاز بـه زمـان کـافی دارد و در ایـن مرحلـه نبایـد هـیچ‌گونـه تصویربرداری صورت گیرد مگر این‌که صرفاً بـه عنـوان یـک ابـزار بـرای تعیـین و تکلیـف مرحله بعدی صورت گیرد و پس از اتمام پژوهش میدانی و مردم نگاری، از داخـل آن یـک طرح فیلم یا فیلم نامه مـردم‌نگارانـه اسـتخراج شـود. اگـر پـژوهش مـا بـه روش توصـیفی اوّل‌شخص انجام شده باشد بُعد تصویری آن قوی‌تر است زیرا فضا بـه صـورت رئـال و بـا تمام احساسات و امکاناتش منعکس می‌شود و به ما می‌گوید کدام یک از آیین‌ها، مکـان‌هـا، موضوعات و سـوژه‌هـایی کـه در پـژوهش مطـرح اسـت، از لحـاظ تصـویری جـذّابیّت و موضوعیت دارد و می‌تواند به فیلم درآید. اگر مرحله اول که مردم‌نگاری است خـوب انجـام نشود، مرحله بعد هم که تولید فیلم است، خوب از آب در نمی‌آید (دقتی نجد، ۱۳۹۰).

ریخت‌شناسی و مورفولوژی

در یک فیلم مردم‌نگاری، وقتی وارد یک فضای جدید می‌شویم لازم است ابتدا از مطالعه بیرونی آغاز کنیم. ابتدا بایستی فضا را معرفی کنیم و بگوئیم که کجا هستیم و این مردم چه کسانی هستند یعنی ریخت شناسی و معرفی جغرافیای طبیعی و انسانی اوّلین مرحله ورود به یک مطالعه درست مردم‌نگاری است. بنابراین در یک فیلم مردم‌نگاری ابتدا باید سکانس معرفی وضعیت و جغرافیای طبیعی و انسانی وجود داشته باشد (همان).

حضور دوربین

حضور دوربین موضوعی است که بایستی کاملاً بدان توجّه کرد تا مانعی برای بیان واقعیت و یا تحریف آن بوجود نیاورد. در این خصوص نظرات متفاوتی وجود دارد. برای مثال «آدام کندون»[۱] و «آندرو فِربر»[۲] در مطالعه‌شان دربارهٔ سلام و احوالپرسی سه دوربین ۱۶ میلی‌متری را در یک جشن تولّد در هوای آزاد در نزدیک نیویورک کار گذاشته بودند. این دو تن براساس گزارش شرکت‌کنندگان و مشاهدهٔ خودشان احساس کردند که مردم «تقریباً یکسره تحت تأثیر دوربین نبودند» اما «ادموند کارپنتر»[۳] نظر مخالفی ابراز می‌کند. او تجربه‌ای را که با بومیان منطقهٔ رودخانهٔ سِپیک در گینهٔنو داشته است، توصیف می‌کند. او نخست از یک دوربین مخفی برای فیلم‌برداری از مردمی استفاده کرد که حتی نمی‌دانستند مورد مشاهده قرار دارند؛ سپس آن‌ها را از وجود دوربین آگاه ساخت و در این حالت از ایشان فیلم‌برداری کرد. کارپنتر مدعی است که حضور دوربین کاملاً رفتار ایشان را تغییر داد (هایدر، ۱۳۸۵، ص۱۱۲).

تکنیک‌های تصویربرداری

برای انجام تصویربرداری‌های مردم‌نگارانه بایستی فراموش نکنیم که وقتی از دریچه دوربین به موضوع می‌نگریم، نباید از تکنیک‌های «زوم‌این»[۴] و «زوم‌بک»[۵] به‌طور افراطی استفاده کنیم. بلکه دوربین باید به واقعیّتی که می‌بینیم و یادداشت‌برداری می‌کنیم،

---

۱. Adam kendon
2. Andrew Ferber
3. Edmund Carpenter
4. Zoom in
5. Zoom Back
6. close up

نزدیک و نزدیک‌تر شود. برای یک فیلم‌ساز مردم‌نگار واجب است تا ابتدا با واقعیّت‌های مردم‌نگاری و تجربه مردم‌نگاری آشنا باشد و سپس فواصل دوربین، زاویه دید و . . . با آن واقعیت‌ها و تجربه‌ها را مد نظر بگیرد. نورپردازی نیز از دیگر مواردی است که بایستی تحت کنترل قرار گیرد. در دیدگاه فیلم مردم‌نگاری کلاسیک، انجام امور نورپردازی روش قابل قبولی نیست؛ چراکه نور واقعی محیط را تحت تاثیر قرار می‌دهد و واقعت موضوع را مخدوش می‌کند و لذا حس متفاوتی را در بیننده ایجاد می‌کند یا هنگامی که روی چهره‌ای بیش از حد متعارف زوم شود (نمای کلوزآپ)[۶] و با تکنیک‌های نورپردازی چهره دستکاری شود، اصل واقعیّت تحریف می‌شود. پس در انتخاب نماها، نورپردازی، زاویه‌های دوربین، استفاده از بازیگر، موسیقی، تدوین و همه این مباحث اولویّت کار و دستور انجام آن با مردم‌شناس است (دقتی‌نجد، ۱۳۹۰).

ادا درآوردن

ادا در آوردن، یکی از علائم افراطی مداخله دوربین است، یعنی عمل کردن به سبکی ویژه و تعامل با دوربین به شیوه‌ای اغراق‌آمیز و گرفتن ژست و قیافهٔ ابلهانه. هر عکاسی ممکن است با کسانی که به این شیوه ادا درمی‌آورند، برخورد داشته است (هایدر، ۱۳۸۵، ص۱۱۶).

گزینش و حذف در فرایند تدوین

اغلب مستندها، حتی امروزه، مشابه فیلم‌های داستانی تدوین می‌شوند. تصاویر برداشته شده بریده و در اتاق مونتاژ به هم چسبانده می‌شوند و در قالب سکانس‌هایی مجزا سرهم‌بندی می‌شوند که در آن‌ها تصاویر برداشته شده با زوایای کاملاً متفاوت دوربین به یکدیگر چسبانده شده‌اند. این کار، به جای تدارک موقعیتی که عملاً فیلمبردار از آن به وقایع نگاه کرده یا مجبور شده است از آن به وقایع نگاه کند، جایگاهی فوق انسانی برای تماشاگر تدارک می‌کند (گیویان، ۱۳۹۰، ص۲۱۷). فرایند فیلم‌سازی مستلزم گزینش‌های بسیار زیادی است. این‌که دوربین به کجا برده و کجا کار گذاشته شود، در چه سمتی قرار داده شود، و چه موقع روشن گردد، همه تصمیم‌هایی‌اند که اولین مرحله از گزینش را شکل می‌دهند؛ سپس در تدوین مجموعهٔ دیگری از گزینش‌ها صورت می‌گیرد. این‌ها همه

تصمیم‌هایی‌اند که باید آگاهانه صورت گیرند و اصل آن فیلمی است که در آن برخی از رفتارها، رفتارهای دیگری را حذف کرده است. البته از تمام این جهات فیلم به مردم‌نگاری شباهت دارد (هایدر، ۱۳۸۵، ص۱۳۱). یک بحث زیباشناختی دیگری هم در تدوین هست مثلاً، در فیلم‌های مردم‌نگار کلاسیک، نمی‌توانیم از «دیزالو»[1] و بعضی جلوه‌ها و افکت‌های تصویری و به طور کلی روش‌های زیبایی‌شناسی تدوین که واقعیّت را تغییر می‌دهند و ذهنیّت و حس دیگری را به بیننده القاء می‌کنند، استفاده کنیم (دقتی نجد، ۱۳۹۰).

زمان واقعی و زمان فیلم

تحریف رایج دیگر در فیلم، فشردگی زمان است. عملاً هیچ‌گاه زمان فیلم برابر با زمان واقعی نیست، البته بجز در هر یک از نماهای منفرد. زمان واقعی ممکن است به صورت بصری یا شفاهی نشان داده شود. غالب وقایعی که در فیلم‌های مردم‌نگارانه نشان داده می‌شوند، برای نمایش در زمان واقعی، وقت زیادی می‌خواهند (هایدر، ۱۳۸۵، ص۱٤۲).

زمینه‌مندسازی

زمینه‌مندسازی، مفهوم یا امری اساسی است، اما به سادگی غلط تعبیر می‌شود. از یک جهت معنای آن کاملاً مشخص است: نباید امور و وقایع را به تفکیک در نظر گرفت؛ آن‌ها فقط در موقعیتِ خود معنا دارند. از دیگر سو، غیرممکن است که همه چیز را دربارهٔ همه چیز به روشنی شرح داد. اما به نظر می‌رسد که می‌توان با اطمینان گفت که هیچ فیلمی (یا مردم‌نگاری‌ای) با زمینه‌مندسازی مفرط آسیب ندیده است، اما فیلم‌ها و مردم‌نگاری‌های زیادی با زمینه‌مندسازی ناکافی مخدوش شده‌اند (همان، ص۱٥٤).

توجّه به تمام اعمال

گونه‌ای از کل‌نگری که سینما به خوبی برای آن مناسب است، فرایند یا رفتار در طی زمان است. اما برای نشان دادن ساختار کامل یک عمل، به‌ویژه وقتی که فیلم‌برداری

1. Dissolve

غیرصحنه‌ای است و از رفتاری در حین رخداد طبیعی آن صورت می‌گیرد، سازنده باید بداند چگونه یک کنش را پیش‌بینی کند. اعمال دارای ابتدا، اوج و انتها هستند. مشاهده‌گر یا فیلم‌ساز نامطّلع، فقط به اوج عمل توجّه می‌کند و آن‌قدر تجربه ندارد که بداند چه اتفاقی زودتر می‌افتد تا سرآغاز را شکل بدهد و آن‌قدر به عمل واقف نیست که آن را پس از گذشتن از پایان دنبال کند (همان، ص۱٦۷).

نتیجه‌گیری

نیازهای جدید بشری، علائق بین رشته‌ای و همگرایی علوم بار دیگر باعث گردید تا در دهه‌های قبل، پیوند خجسته‌ای بین دو حوزه «فیلم‌سازی» و «انسان‌شناسی» به‌وقوع بپیوندد و حوزه جدیدی خلق گردد که به آن انسان‌شناسی تصویری یا مردم‌شناسی بصری می‌گویند. در ابتدای این فرایند متولّیان امر بر این باور بودند که فیلم، بهترین جایگزین برای مطالعات مردم‌نگاری است و دیگر نیازی نیست به میدان تحقیق رفت و اطّلاعات مردم‌نگاری را یادداشت و جمع‌آوری کرد، بلکه تصاویر گرفته شده و فیلم ساخته شده گویای همه چیز است و از روی آن می‌توان به مطالعه آن فرهنگ پرداخت. در واقع این نوع تحلیل و تفسیر از فیلم که می‌خواست جایگزین مطالعات میدانی و مردم‌نگاری شود، رهاورد حوزه‌ای به نام «انسان‌شناسی تصویری»شد.

ولی بعد از چند دهه انسان‌شناسان تصویری این نگاه را روشمند، بسیط‌تر و قاعده‌مندتر کردند و گفتند ما فیلم مردم‌شناسی می‌سازیم و تحلیل فرهنگ را از روی فیلم انجام می‌دهیم ولی در کنار اینها نافی تحقیقات مردم‌نگاری هم نیستیم.

در این مقاله در حد بضاعت تلاش گردید تا فرایند شکل‌گیری، ویژگی‌ها و وجوه تمایز هر دو حوزه برای پاسخ به پرسش آغازین یعنی چگونگی امتزاج حوزه «نوشتاری» در مطالعات مردم‌شناختی و حوزه «فیلم» در مستندسازی‌های مردم‌شناختی تدوین گردند.

شاید بتوان گفت اختلاف‌های بین فیلم‌ساز و مردم‌شناس اغلب زمانی بروز می‌کنند که هر دو مترصد انجام کار واحدی برآیند. از آنجا که روش، تکنیک، نگاه و ابزار کار این دو حوزه با هم متفاوت است بنابراین وجود اختلاف امری طبیعی به‌نظر می‌رسد که در این مقاله به وجوه تمایز آن پرداخته شد. به‌طور خلاصه می‌توان گفت برای آشتی و

هماهنگی این دو حوزه، بهتر است گروهی که برای ساخت فیلم مردم‌شناسی می‌روند تمام عواملش هم به علم مردم‌شناسی مسلط باشند و هم به تکنیک‌های تصویربرداری مجهز باشند. چراکه اگر یک فیلم‌بردار مردم‌شناس نباشد نمی‌تواند پلان‌های درستی برای انتقال کامل معنا و واقعیت سوژه را بگیرد. برای نشان دادن رابطه بین فضا و موضوع گاهی نمای بسته لازم است و گاهی باز. یک کارگردان نمی‌تواند دائماً این نکات را به فیلم‌بردار یادآور شود به خصوص اگر چند فیلم‌بردار از زاویه‌های مختلف در حال فیلم‌برداری باشند. ولی اگر فیلم‌بردار مردم‌شناس باشد وقتی از یک رقص آئینی فیلم می‌گیرد، می‌داند کجا و کدام حالت یا حرکت در آن لحظه اهمّیت خاص دارد.

اگر فیلم‌ساز با یک مشاور مردم‌شناس کار کند در این حالت هنر به عنوان پس‌زمینه ذهنی فیلم‌ساز در فیلم نمود بیشتری خواهد یافت و اگر مردم‌شناس با مشاور فیلم‌سازی کار کند در این حالت واقعیّت نمود بیشتری خواهد داشت. فیلم‌ساز مترصد این است که موضوع را آن‌گونه که زیباتر است جلوه دهد و مردم‌شناس همواره دغدغه تحریف واقعیت را دارد و می‌خواهد موضوع را آن‌گونه که هست، نشان دهد. مستندسازان باید علاوه بر تسلط به تکنیک‌های برنامه‌سازی و کارگردانی به روش‌ها و تکنیک‌های مردم‌شناختی نیز برای انعکاس هر چه بیشتر و بهتر واقعیت تجهیز گردند و مردم‌شناسان نیز در کنار مباحث روشمند، تئوریک و نوشتاری خود باید تکنیک‌های برنامه‌سازی و کارگردانی را فراگیرند تا با تلفیق این دو حوزه و رویکرد، به نیاز امروز و فردای مخاطبان پاسخ گویند. این دو حوزه به دلیل نیاز به یکدیگر، به هم نزدیک و وابسته شده‌اند و روزبه‌روز در حال پیشرفت و رفع اختلافات هستند.

منابع

بیرو، آلن. (۱۳۷۰). **فرهنگ علوم اجتماعی**، ترجمه باقر ساروخانی، تهران: موسسه کیهان، چاپ دوم.

دقتی نجد، صادق. (۱۳۹۰). **برداشتی آزاد از گفتگوی انجام شده با مدیر سایت میراث فردا با موضوع چالش‌های نظری و عملی در فیلم اتنوگرافیک** (دردو بخش)موجود در سایت میراث فردا به آدرس: http://mirasfarda. org

دقتی نجد، محمد صادق. (۱۳۸۷). **قلمرو و موضوعات مردم‌نگاری**، تهران: موسسه فرهنگی و هنری میراث فردا، جلد اول.

روح‌الامینی، محمود. (۱۳۷۵). **مبانی انسان‌شناسی**، تهران: انتشارات عطار، چاپ هفتم.

ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۸۷). **سی سال سینما**، تهران: نشر نی، چاپ اول.

فکوهی، ناصر. (۱۳۸۳). **انسان‌شناسی شهری**، تهران: نشر نی، چاپ اول.

فکوهی، ناصر. (۱۳۸۷). **درآمدی بر انسان‌شناسی تصویری و فیلم اتنوگرافیک**، تهران: نشر نی، چاپ اول.

گیویان، عبدالله. (۱۳۹۰). **مردم‌شناسی بصری**، تهران: دانشگاه امام صادق ع.

موناکو، جیمز. (۱۳۸۵). **چگونکی درک فیلم مستند؛ چگونه فیلم بخوانیم**، ترجمه حمیدرضا احمدی لاری، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول.

میران بارسام، ریچارد. (۱۳٦۲). **سینمای مستند، ترجمه مرتصی پاریزی، فیلم‌خانه ملی ایران**، تهران: اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی.

هایدر، کارل. جی. (۱۳۸۵). **فیلم مردم‌نگار**، ترجمه مهرداد عربستانی، و حمید رضا قربانی، تهران: نشر افکار و پژوهشکده مردم‌شناسی سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.

Eriksen, T. H. and F. S. Neilsen (2001). **A History of Anthropology**, London: Pluto and Garvey.

Griffiths, A. (2002). **Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-century Visual Culture**, New York: Columbia University Press.

Grimshaw, A. (2001). **The Ethnographer's Eye**, ambridge: Cambridge University Press.

Henley, P. (2000). Ethnographic Film: technology, practice and anthropological theory, **Visual Anthropology**, 13:207-26.

Jacknis, I. (1984) Franz Boas and Photography, **Studies in Visual Communication**, 10 (1):2-60.

James, A. , Hockey, J. and Dawson, A. (1997) **After Writing Culture**, London: Routledge.

Pink, Sarah. (2006). **The Future of Visual Anthropology**, London & New York: Routledge Publication.

Pink, Sarah et al. (2004). **Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography**, London & New York: Routledge Publications.

Richardson, Michael. (2008). **New Possibilities of Visual Anthropology**, university of London, Vol 3.

Rony, F. (1996). **The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle**, Durham NC: Duke University Press.

Ruby, J. (2001). **Picturing culture. Explorations of film and anthropology**, Chicago: The University of Chicago Press.

Ruby, J. and R. Chalfen (1974). The Teaching Of Visual Anthropology At Temple, **The Society For The Anthropology Of Visual Communication** Newsletter 5 (3): 5-7.

Young, M. W. (1998). **Malinowski's Kiriwana: Fieldwork Photography** 1915-1918, Chicago and London: University of Chicago Press.