سهم مردم شناسی و سینما در مردم شناسی بصری: نقدی بر کتاب "سینمای قوم پژوهی"

دکتر عبدالله گیویان*

تاریخ دریافت: ۸۶/۱/۲۷
تاریخ پذیرش: ۸۶/۸/۱۳

«طرز تعامل فرد با دوربین معرف نظریه‌ای است که او درباره دانش دارد.»
دیوید مک دوگال (۱۹۹۶: ۳۷۲)

مقدمه

مردم‌شناسی، همانند تمامی شاخه‌های دیگر علوم انسانی، دادوستدی عمیق با شرایط و نهادهای اجتماعی ـ فرهنگی و سیاسی ـ اقتصادی محیط خود دارد. مثلاً، رشد تکنولوژی، نه تنها بر قلمروهای مورد مطالعه آن تأثیر گذاشته است، بلکه همراه با تحولات شناخت‌شناسانه، شیوه‌ها و روش‌شناسی مردم‌شناسی را نیز دچار تحول و دگرگونی کرده است. بحران

*- عضو هیات علمی دانشکده صدا و سیما

موضوعی، به این معنا که آیا با از میان رفتن جوامع کوچک، مردم‌شناسی می‌تواند موضوعی برای مطالعه داشته باشد، یکی از وجوه چالش برانگیز حوزه مردم‌شناسی در دهه‌های اخیر بوده است. یکی از راه‌های خروج از بحران موضوعی، توجه مردم‌شناسی به پدیده رایج و تعیین کننده این دوران، یعنی رسانه بوده است. علاوه بر این، باید به نزدیک شدن مردم‌شناسی به شناخت شناسی تفسیری اشاره کرد. وجهی از این تحول را می‌توان در مردم‌شناسی بصری (visual anthropology) دید؛ جایی که با اتکا به سبک بازتابی (reflexive)، انگاره‌های متکی بر علم بی‌طرف نفی می‌شود.

مردم‌شناسی بصری و اساسا مطالعات مردم شناختی رسانه، از شاخه‌های روبه گسترش در حوزه مطالعات مردم‌شناسی در سه دهه اخیر بوده است. این پدیده، با رشد رسانه‌ها و رسانه‌ای شدن فرهنگ‌ها و در نتیجه اهمیت یافتن بازنمایی‌ها (representations) و بصری شدن (visualization) روزافزون در حیات فرهنگی و اجتماعی جوامع معاصر، مرتبط است. برای توضیح دلایل توسعه فیلم‌های مردم شناختی، برخی به تحولات تکنولوژیک و پیشرفت‌های فن فیلم‌سازی در دهه‌های اخیر (Ruby 1991; MacDougall, 1978; Loizos, 1993; Homiak, 2002) و گروهی نیز بر دگرگونی شناخت شناسی مردم‌شناسی از تجربه گرایی به تفسیرگرایی، تأکید کرده‌اند (Ruby 1986; Clifford 1974; Fabian, 1980).

مردم‌شناسی بصری، از یک سو با مردم‌شناسی، به عنوان یکی از شاخه‌های علوم اجتماعی (social science) و از سویی، با عکاسی و سینما، به عنوان یک هنر، همسایه است. جان هومیاک (John P. Homiak, 2002: 37) در این باره می‌گوید: "فیلم‌های مردم‌نگارانه، همواره در میان دو حوزه سینما و مردم‌شناسی که تاریخی موازی دارند، دست و پا زده است". تعریف مردم‌شناسی بصری به عنوان یک ژانر (genre) سینمایی، کار آسانی نبوده است. زمانی این تصور رایج بود که تصویر، چه در قالب عکس و مواد خام تدوین نشده تصویری و چه در قالب فیلم مردم‌نگارانه، ابزارهای روش شناختی است که نقش آموزشی در چارچوب رشته مردم‌شناسی دارد (Heider, 2001; Banks, 1992; Ruby, 1975, 1990). اما عمدتاً از دهه هفتاد میلادی به بعد، این تلقی صرفا "آموزشی" از مواد تصویری و قائل شدن به نقش جانبی برای

آن، تغییر کرده است. امروزه به دلایل مختلف، از جمله مساله تامین هزینه‌ها، این ژانر مخاطبانی بسیار گسترده تر از حوزه مردم‌شناسی دارد (Ruby, 1990: 15-13).

مردم‌شناسی بصری، در ملتقای علم و هنر شکل گرفته است و کارهای انجام شده تحت این عنوان را می‌توان براساس پای‌بندی به خصلت‌های علمی (به معنای تبعیت از الگوی علوم دقیقه در شناخت مسائل اجتماعی) یا میزان اولویت وجوه تفسیری و هنری در آن‌ها، دسته بندی کرد. این نوع فعالیت پژوهشی، از سویی ریشه در مردم‌شناسی دارد و از سوی دیگر، شیوه‌های خلق و ابراز و ابزار کار و اسلوب‌های بیانی خود را از سینما وام می‌گیرد؛ پس هم مردم‌شناسی است و هم سینما. طرفه این که مردم‌شناسی بصری، برای اعلام، اثبات و توسعه موجودیت خود از سوی والدینش، مردم‌شناسی و سینما یا علم و هنر، به درجات، با نامهربانی و سوء تفاهم مواجه بوده است. این وضعیت بدان جا منجر می‌شود که گاه مردم‌شناسی بصری را نه به عنوان نوعی مردم‌شناسی به رسمیت می‌شناسند و نه به مثابه نوعی سینما.

دو رویکرد عمده به "مردم‌شناسی بصری" وجود دارد. یکی آن را همچون ندیمه، دستیار و ابزاری تکمیلی در خدمت مردم‌شناسی مکتوب (گرایش سنتی مردم‌شناسی که گزارش مکتوب یافته‌های تحقیق را تنها صورت صواب کار علمی می‌داند) تلقی می‌کند و دیگری معتقد است، مردم‌شناسی بصری به قدری با مردم‌شناسی مکتوب تفاوت دارد، که باید آن را شیوه خاصی از شناخت و دست کم، از گزارش یافته‌های مردم‌شناختی دانست.

شرح کامل دلایل و مبانی این دو دیدگاه، مجال گسترده تری می‌طلبد. از این رو، مقاله حاضر، با توجه به نوپا بودن این شاخه و نبود ادبیات مکفی در خصوص آن در ایران، تلاش خود را صرف معرفی مختصر مردم‌شناسی بصری، نسبت و چالش‌های آن با مردم‌شناسی مکتوب و طرح برخی ملاحظات روش شناختی آن خواهد کرد و به معرفی و نقد اولین منبع فارسی "سینمای قوم پژوهی" که به معرفی "مردم‌شناسی بصری" اهتمام کرده است، خواهد پرداخت. از خلال نقد کتاب مذکور، برخی کاستی‌ها و سوءتفاهم‌های موجود درباره این شاخه نوپا اما روبه گسترش از دانش‌های فرهنگ شناسانه، آشکار خواهد شد. مدعای اصلی این مقاله در نقد کتاب "**سینمای قوم پژوهی**"، بی‌توجهی آن به مسایل مرتبط با جنبه‌های مردم شناختی

و تقلیل مردم‌شناسی بصری تا حد نوع سینمایی آن، و تأثیرپذیری از نگاه جامعه شناسی گرا و مغفول ماندن آن دسته از مسایل روش شناختی است که در فهم سبک‌ها و دیدگاه‌های گوناگون نسبت به مردم‌شناسی بصری تأثیر دارند. به عبارت دقیق‌تر، کتاب مورد بحث معتقد است نوعی سینما وجود دارد که در آن، نکات مردم‌شناسی مطرح می‌شود. این نگاه همان قدر افراطی است که نگاه معتقد به مردم‌شناسی صرف؛ نگاهی که گاهی ممکن است از امکانات بصری برای ارائه یافته‌های آن هم بهره‌گیری شود.

توسعه دیدگاه تفسیری و دستاوردهای آن برای مردم‌شناسی

دن مارکز (Dan Marks, 1995: 339) معتقد است دو نقطه عطف جدی در تاریخ مردم‌نگاری و به تبع آن فیلم‌های مردم‌نگارانه وجود دارد. اولین دوره، از ۱۹۱۳ تا ۱۹۲۲، مقطعی است که کارهای ریورز (W. H. R. Rivers) و برانیسلاو مالینوسکی (Bronislaw Malinowski) مردم‌شناسی را متحول و از الگوبرداری از علوم طبیعی قرن نوزدهمی دور کرد و به پیروی از دانش‌های هرمنوتیکی قرن بیستمی نزدیک ساخت. درست در همین زمان بود که کارهای رابرت فلاهرتی (Robert Flaherty) به انجام رسید. کارهای فلاهرتی در میان اقوام اینویت (Inuit) که نهایتا به تولید فیلم نانوک شمال (Nanook of the North) منتهی شد، بسیاری از دیدگاه های مردم‌شناختی مالینوسکی و ریورز را به تصویر می‌کشد. "در این دوره بود که مالینوسکی و فلاهرتی آن چه را که به مقولات و روش شناسی متداول در مردم‌نگاری و فیلم‌های مردم‌نگارانه تبدیل شد، بنیان گذاشتند".

نقطه عطف دوم در تاریخ مردم‌نگاری و فیلم‌های مردم‌نگارانه، در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ شکل گرفت. در این زمان، صحت و اصالت تجارب مردم‌شناختی بر اساس روایت‌های سنت‌های کارکردگرا و کارکرد ـ ساختارگرا در مردم‌شناسی، مورد تردیدهای بنیادین قرار گرفت. این تردیدهای روش شناختی و معرفت شناختی، سرمنشا دوره‌ای شد که تا به امروز دوام یافته است؛ دوره‌ای که به شکلی کلی، به عنوان دوره "پست مدرن" شناخته می‌شود. همان طور که فیلم نانوک شمال، ساخته فلاهرتی، دوره اول را مشخص می‌کند، دوره دوم با فیلم جنگ تبر

(The Axe Fight) ساخته تیموتی‌اش (Timothy Asch) مشخص می‌شود. این فیلم در عین حال که شکل شکوفا شده و متکامل میراث فلاهرتی است، نماینده شیوه‌های جدید فیلم‌سازی مردم‌نگارانه هم هست؛ شیوه‌هایی که به مراتب خصلتی تجربه گراتر و خود ـ آگاهانه تر از روش‌های پیشین دارند.

این تحول، تغییری خلق‌الساعه نبود، بلکه جریانی فراگیر در کلیه سطوح و رشته‌های مختلف دانش‌های فرهنگی بوده است. نمودهای بارز این مساله را می‌توان در بازنگری در مواردی مانند نقش محقق و رابطه وی با مردم مورد مطالعه و صلاحیت او در گزارش و کیفیت گزارش نتایج تحقیق، ملاحظه کرد. اگر زمانی تصور می‌شد که محقق باید با حفظ فاصله از موضوعات تحقیق، به نکات مشاهده پذیر و متقن بپردازد، در دهه‌های اخیر، تلاش برای درک معنایی که مردم برای اعمال خود قایلاند، اولویت پیدا کرده است.

از زمان پیدایش مردم‌شناسی، شاید با این تصور که قلم و نگارش، یگانه ابزار مشروع برای ارائه گزارشی عالمانه است، مردم شناسان به تبعیت از دیگر دانشمندان، استفاده از قلم و نگاشتن را به عنوان امری بدیهی پذیرفته‌اند. بر این اساس، ابزارهای دیگر مانند دوربین عکاسی و سپس دوربین فیلم‌برداری، ابتدا به عنوان ابزاری برای ثبت اطلاعات یا تدارک بایگانی پذیرفته شدند. اما به تدریج، گرایشی در مردم‌شناسی شکل گرفت که معتقد است همان طور که می‌شود تحقیق مردم‌شناختی را "نگارش" (مکتوب) کرد می‌توان آن را به "تصویر" کشید. برخی حامیان گرایش دوم بر این باورند که "تصویر" کردن، اقتضایات خاصی دارد که گزارش تصویری را از گزارش مکتوب، متمایز می‌کند. همان طور که در ادامه خواهیم دید، این موضوع با نگاه شناخت شناسانه و در نتیجه، روش شناسانه ای که مردم‌شناسی را بیش‌تر دانشی هرمنوتیک و تفسیری می‌شناسد تا علمی پوزیتیویستی، نسبت مستقیم دارد.

مردم‌شناسی مکتوب، اگر به مردم‌شناسی بصری مجال طرح بدهد، آن را در حد یکی از ابزارهای ضبط و ثبت گزارش یافته‌های مردم شناختی تلقی می‌کند. اما باید توجه داشت که مردم‌شناسی بصری، نقش مکمل مردم‌شناسی مکتوب را بر عهده ندارد. "مردم‌شناسی بصری نه تنها ندیمه مردم‌شناسی مکتوب نیست، بلکه به شکلی بارز از مردم‌شناسی سنتی متمایز

است" (MacDougall, 1996: 373). بسیاری تلاش کرده‌اند وجوه تمایز مردم‌شناسی بصری و مردم‌شناسی سنتی را تشریح کنند. تمایز "فیلم" و "عکس" از "نوشته" و به عبارت دیگر، تمایز رسانه‌های مورد استفاده برای ارائه گزارش در مردم‌شناسی بصری و مردم‌شناسی سنتی، از وجوه اصلی تمایز بین مردم‌شناسی مکتوب و زاده نوپای آن، عنوان شده است. در مردم‌شناسی مکتوب، اعتقاد براین است که محقق درباره گروهی مطالعه می‌کند و سپس یافته‌های خود، درباره مثلاً صور و کیفیت وقوع یک پدیده فرهنگی ـ مثل یک آیین، یک حرفه، یا یک رفتار ـ را به قاب دوربین مقید می‌کند. در این تلقی، مردم‌شناسی بصری، همان ندیمه مردم‌شناسی خواهد بود؛ ندیمه‌ای که یا اسنادی مردم‌نگارانه تدارک می‌بیند، یا متنی تصویری تهیه می‌کند که به همراه متن مکتوب می‌تواند موجب درک مخاطب از فرهنگ اجتماعی دور شود. این نگاه، امکان تلقی نوع دیگری از پژوهش و گزارش مردم شناختی را انکار می‌کند.

مردم‌شناسی بصری و تلقی‌های مختلف از آن

در ابتدا باید به وجود دو تلقی اصلی در خصوص موضع محقق و ثبت و گزارش دریافته‌های وی و یافته‌های تحقیق، اشاره کرد. این دو تلقی، تحت تأثیر دو گرایش تبیین گرا و تفسیرگرا در علوم اجتماعی و انسانی قراردارند[۱] این دو گرایش را موقتا "مردم‌شناسی سنتی مکتوب" و "مردم‌شناسی بصری" می‌نامیم. برای روشن تر شدن موضوع می‌توان این دو تلقی

۱- این تقسیم بندی از نظر بیل نیکلز در کتاب بازنمایی واقعیت: موضوعات و مفاهیم در فیلم مستند (Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary) ملهم است. وی در این کتاب تقسیم بندی معروف دانش‌های اجتماعی به دو اردوگاه متعارض را در بررسی فیلم‌های مستند اعمال کرده، آن را به تفصیل مورد بحث قرار داده است. نیکلز (۱۹۹۱: ۳۸ ـ ۹)، به وجود تعارض بین "اصول علوم اجتماعی تکامل گرا" و "مبانی نظریه‌های فرهنگی تفسیرگرا" اشاره می‌کند. وی این تنازع را برآمده از مقطوع و جزمی بودن روش‌های علم تجربه‌گرا (emperical) و جهت دار یا جانبدارانه بودن روش‌های دانش تجربی (experimental) می‌داند و معتقد است که این تعارض را می‌توان بخوبی در استفاده گرایش‌های مختلف مردم‌شناسی از فیلم و یا عکس مشاهده کرد. به نظر وی در گرایش‌های تکامل گرای مردم‌شناسی یا جامعه شناسی، فیلم و عکس به منزله تصویری تمام عیار از واقعیت تلقی می‌شوند در حالی که این موارد در علوم انسانی تفسیرگرا مصداق‌هایی از بازنمایی (representation) و بازتابندگی (reflexivity) هستند.

را دو گرایش کاملا متفاوت و مانند دو نقطه در دو سر یک طیف فرض کرد که در یکی، تمام توجه، معطوف به تبیین و عینیت است و در آن، جایی برای تفسیر و ذهنیت وجود ندارد و دیگری، تماما متکی بر تفسیر و تفهم است. از دیدگاه تکامل‌گرا، نمی‌توان جایگاهی متقن برای ابزارهایی مانند عکاسی و فیلم‌برداری در گزارش تحقیقات علمی قائل شد.

استفاده از عکاسی به عنوان روش مکمل در تحقیقات مردم‌شناسی، سابقه طولانی دارد. از این منظر، عکس وسیله‌ای برای ثبت، انعکاس و مستند کردن واقعیت و عکاسی، روش تکمیلی برای گردآوری و ارائه اطلاعات در تحقیقات پیمایشی است. استفاده از عکس در مراحل مختلف، از مطالعات اکتشافی گرفته تا مصاحبه‌ها و تدارک بایگانی اسناد، مورد توجه بوده است. مثلاً اعتقاد بر این است که نشان دادن عکس‌های گرفته شده در مطالعات اکتشافی، به برقراری روابط اجتماعی بین محقق و مطلعان محلی (informants) کمک کرده و "مردم را به مشارکت در کندوکاو دعوت می‌کند" (Collier & Collier, 1986: 105).

برخی محققان، به تبعیت از سونتاگ (Sontag, 2002: 132)، در قابلیت پژوهشی عکس‌ها در تحقیقات مردم‌شناسی تردید کرده‌اند. از نظر او، عکس نمی‌تواند چیزی را تبیین کند، بلکه تنها می‌تواند وجود چیزی را اعلان کند. سونتاگ و هم‌فکرانش با استناد به تعابیر مختلف بینندگان متفاوت از عکس‌های واحد، نتیجه می‌گیرند که عکس‌ها پدیده‌هایی کاملا ذهنی هستند. از این منظر، فیلم و عکس، حداکثر وسیله ای برای ثبت واقعیت‌های عینی و عکاسی و فیلم‌برداری، حداکثر روش‌هایی برای گردآوری اطلاعات در تحقیقات پیمایشی هستند. مردم‌شناس پس از مطالعه و مشاهده در میدان، گزارشی عینی از فعالیت‌های خود ارائه می‌دهد و برای انجام این کار، لاجرم وسایلی را به کار می‌گیرد که الزاماً تمایز ذاتی با هم ندارند و صرفاً ابزارهایی برای گزارش نتایج حاصل از مطالعات مردم شناختی هستند که تنها ممکن است کارایی‌های متفاوت داشته باشند. از این رو، کاربرد آن‌ها، امری عقلانی و تابع نیازها و امکانات تحقیق است. پس، این وسایل یا فاقد تأثیرگذاری تعیین کننده بر فرایند پژوهش و گزارش دانسته می‌شوند، یا گمان می‌رود تأثیرشان به قدری ناچیز است که می‌توان با بهره‌گیری از شیوه‌های خاص، از آن پیش‌گیری کرد. از این منظر، قائل شدن به وجود گرایشی تحت عنوان "مردم‌شناسی بصری"،

چندان موجه به نظر نمی‌رسد؛ چرا که مردم‌شناسی، مردم‌شناسی است و شیوه گردآوری یا گزارش اطلاعات نمی‌تواند به شکل گیری شاخه یا گرایش متفاوتی منجر شود. بررسی نحوه استفاده از عکس در تحقیقات مردم‌شناسی می‌تواند به توضیح بیشتر این امرکمک کند.

جان کولیر و مالکوم کولیر (John Collier & Malcolm Collier) که در نگرش حوزه مردم‌شناسی به مثابه یک علم تجربی و تکامل گرا، چهره‌هایی شاخص بودند، در کتاب ***"مردم‌شناسی بصری: عکاسی به عنوان یک روش"*** (Visual Anthropology: Photography as a Research Method) اطلاعات فنی و روش شناختی مورد نیاز را برای استفاده از عکاسی، فیلم و ویدیو در مطالعه رفتار و فرهنگ انسانی ارائه می‌کنند. این کتاب آموزشی، نکات مهمی درباره فن مشاهده، عکاس به عنوان مشاهده‌گر مشارکت کننده، استفاده از عکاسی برای تهیه تصویری کلی از یک موضوع پیچیده (mapping)، مطالعات پیمایشی یک اجتماع انسانی، و تهیه سیاهه‌هایی از موضوعات فرهنگی، ارائه می‌کند.

در "مردم‌شناسی سنتی مکتوب" دوربین صرفاً وسیله‌ای برای گردآوری و گزارش نتایج و فیلم‌ساز/مردم‌شناس، مشاهده‌گرانی بی‌طرف فرض می‌شوند که به مشاهده در یک فرهنگ و گزارش جلوه‌های عینی آن می‌پردازند. دیدگاه نخست، آبشخور سبکی از فیلم‌های مردم شناختی است که "مشاهده گرانه" (observational) نامیده می‌شود[1] از این دیدگاه، فیلم وقتی مردم‌نگارانه تلقی می‌شود که:

- تداوم زمانی - مکانی یک موقعیت یا واقعه، مثلاً برگزاری یک آیین، را ثبت کند؛

۱- یکی از نشانه‌های فیلم‌سازی مشاهده گرانه، سبک فیلم‌برداری غیرمداخله جویانه است که نوعا فیلم پرواز روی دیوار (fly-on-the-wall) نمونه ای کامل از آن شناخته می‌شود (MacDougall; 1978; Young, 1975; Crawford, 1992). به خاطر ظاهرا بی طرفانه بودن و بازنمایی‌های عینی‌اش در تناسب با ذات علوم اجتماعی، این سبک کار با دوربین بیشتر متناسب با ارزش‌های مردم‌نگارانه دانسته می‌شود. برداشت های بلند و نماهای با لنز باز به دنبال آن هستند که به نمایش عرصه گسترده‌ای تظاهر کنند که ظاهرا محقق در مطالعه میدانی ناظر آن است. مثلاً آن‌ها به دنبال نشان دادن اعضا در شکل "تمام قد" و تصویر کردن صحنه کامل تعاملات اجتماعی هستند (Heider, 1976: 74-76). فلسفه علمی که در پشت سر این سبک کار با دوربین قرار می‌گیرد رویکرد "اصالت تصویر" به فرهنگ را تقویت می‌کند که در آن حقایق فرهنگی به مثابه "امور قابل مشاهده" تلقی می‌شوند. این نظام فکری را فابین (Fabian, 1983) و دیگران مورد نقد قرار دادند.

ـ نماهای آن با زاویه باز (wide-angle) برداشته شده باشد تا بیننده بتواند روابط و تعاملات اجتماعی را مشاهده و ارزیابی کند؛

"تمام افراد" و "تمام کنش‌ها" را در قاب خود بگیرد؛

ـ افراد را نه به عنوان یک شخص خاص که به عنوان فردی نوعی که معرف گروه مورد مطالعه است، به تصویر بکشد.

سبک مشاهده گرانه، فیلم ساز را برای بیان واقعیت و چیستی فرهنگ مورد مطالعه، واجد صلاحیت فرض می‌کند.

در سر دیگر طیف، یعنی در میان کسانی که بیشتر به جنبه‌های تفسیری در تحقیقات مردم‌شناسی توجه دارند، با گرایشی مواجه هستیم که معتقد است استفاده از فیلم، ویدیو و یا عکس، هم در مرحله شناخت (مثلاً در توجه به جنبه‌هایی خاص از فرهنگی مورد مطالعه) و هم در کیفیت گزارش مطالعه مردم‌شناختی، تفاوت‌هایی ایجاد می‌کند. یکی از موضوعات مهمی که در تمایز دو تلقی تبیین‌گرا و تفسیر گرا وجود دارد، جایگاه و نقش محقق است. این امر به ویژه هنگام بحث از میزان تأثیر محقق در نحوه برقراری ارتباط با فرهنگ و مردم مطالعه و نیز تأثیر او بر صلاحیت وی در گزارش نهایی، موضوعیت می‌یابد. محقق چقدر بی‌طرف است و تا کجا می‌توان او و نتیجه یا نتیجه‌گیری‌هایش کارش را خنثی یا عاری از سوگیری (مبتنی بر بی‌طرفی) فرض کرد؟ این مساله را هم می‌توان با مروری بر استفاده از عکس در تحقیقات مردم‌شناسی توضیح داد.

دیدن یک عکس "تفسیر را برمی انگیزد" و لذا، این امر به قول بنکز (Banks, 1986: 67) "صلاحیت ظاهری مولف/عکاس را کمرنگ می‌کند". استفاده از عکاسی در روند اجرای تحقیق و نیز در مرحله ارائه اطلاعات، می‌تواند ما را به توزیع صلاحیت تفسیر کردن که موضوع جدی مردم‌نگاری معاصر است (Clifford, 1986; Marcus and Cushman, 1982: 43) رهنمون شود. عکاسی رسانه‌ای خنثی یا وسیله‌ای دال بر صلاحیت بلاتردید محقق نیست. استفاده از عکس مستلزم ملاحظاتی اخلاقی است که به نظر می‌رسد نوعاً در ذات عکس نهفته است: در یک مستند سازی تصویری، بین عکاس و موضوع عکس، "دیگری"، عدم توازن قدرت وجود دارد.

عدم توازن قدرت بین موضوع عکس و عکاس مردم‌نگار (که معمولاً از بیرون حوزه فرهنگ بومی‌آمده است و در تحقیقات مردم‌شناسی، معمولا فردی غربی است که برای تحقیق به جوامعی رفته است که رشد فن شناختی پایین تری دارند و اصطلاحا در سطح فرهنگی - اجتماعی پایین تری قرار دارند و از نظر سیاسی هم عقب نگه داشته شده‌اند)، بدین معناست که عکاس قادر است عکس خاصی بگیرد و تصویر ایستایی از موضوع در حالتی ویژه ارائه کند که متضمن معنایی خاص باشد؛ درحالی که معلوم نیست موضوع عکس، به همان اندازه قدرت داشته باشد که از قرار گرفتن در آن وضعیت پرهیز کند، یا اساسا بتواند وضعیت‌هایی را که متضمن معنای مورد نظر او یا فرهنگ است، ارائه کند. بدین ترتیب، عکاس، نوعاً، در نقش مولفی ظاهر می‌شود که به دلیل صلاحیت داشتن در خلق متن یا عکسی خاص هیات فردی صاحب قدرت و حاکم را به خود می‌گیرد؛ در حالی که موضوع عکس و فرهنگ او، یعنی همان چیزی که قرار است به تصویر یا متن تبدیل شود، به صورت موضوعی فاقد قدرت و لذا محکوم، در می‌آید.

موضوع صلاحیت محقق و مولف در گزارش پژوهش مردم‌شناسی بصری، امری شناخته شده است. در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ یک نوآوری به ظاهر ساده اما در واقع مهم، در این نوع فیلم‌ها رخ داد. این نوآوری که امروزه امری بسیار عادی به نظر می‌رسد، استفاده از زیرنویس بود که تا اندازه زیادی به تغییر شیوه‌های خطاب (moods of addressing) منجر شد. به دنبال پیشرفت فنی در تولید دوربین‌های سبک که ضبط هم‌زمان صدا (synchronous) و ارائه هماهنگ تصویر و صدای صحنه را از فاصله‌ای دور، (که معمولاً روش کار مردم‌شناسان است) ممکن می‌سازد، این امکان به بینندگان داده شد که با فاصله‌ای بسیار کم، آن چه را که اتفاق می‌افتد ببینند و درک و حس زنده تری از آن داشته باشند. ترجمه کلام بومیان از طریق صدای روی صحنه (voice-over) و سپس استفاده از زیرنویس، تحولی اساسی در فیلم‌های مردم شناختی بود.[۱] بدین ترتیب، تحولی جدی در موضوع صلاحیت

۱- فیلم‌های ضیافت (The Feast) ساخته‌اش و چاگنن (Asch & Chagnon, 1970) و ناوی (Nawi)

(ادامه در صفحهٔ بعد)

مولف اتفاق افتاد: اگر زمانی فیلم‌های مردم شناختی، همانند متون مکتوب مردم شناختی، متن‌هایی به حساب می‌آمدند که اعتبارشان به صلاحیت سازنده در مقام یک محقق وابسته بود، امروزه با استفاده از زیرنویس، به متونی تبدیل شده‌اند که به واسطه محتوایشان، معتبر و اصیل یا سست و کم مایه تلقی می‌شوند.

با حساسیت‌هایی از این دست و نیز با تأکید بر این امر که فیلم‌ساز/مردم شناس در گردآوری و گزارش دانش، نقشی مؤثر و محوری، اما نه یگانه و انحصاری دارد، برخی موضعی فروتنانه‌تر اتخاذ و به این نکته اعتقاد پیدا کردند که نمی‌توان فیلم‌ساز/مردم شناس را یک راوی کاملا بی‌طرف و صاحب صلاحیت کافی برای ثبت و گزارش تمام واقعیت و دانش به شمار آورد. این دسته معتقد بودند کار فیلم ساز مردم‌شناس، تنها ثبت اتفاقات نیست و اتفاقات به خودی خود، معادل معنا نیستند، بلکه وابسته و متبلور در تفاسیر متنوعی هستند که گروه‌های مختلف، از فیلم‌ساز گرفته تا بیننده، از آن‌ها ارائه می‌کنند. اعلام صریح این موضوع، به تولید فیلم‌های مردم شناسانه‌ای منجر شد که بر فرایندها و اقتضایات فیلم‌سازی تأکید داشت، به ساخته شدن فیلم و روایت شدگی فیلم از خلال صافی ذهن و ارزش‌های فیلم‌ساز اشعار داشت، و به دانش محدود یا غیر قطعی بودن معانی تولید شده در خلال مواجهه مردم نگارانه با موضوع فیلم اذعان می‌کرد.

بدین ترتیب، مردم‌شناسی بصری، از امکانات و ظرفیت‌های فیلم، نه تنها در مقام گزارش، که در مقام شناخت و کشف نیز سود می‌برد. مردم‌شناسی بصری از این موضع، تقلای هدف‌مند مردم شناس است برای کشف معنای پدیده‌های فرهنگی از دریچه دوربین و گزارش آن برای مخاطب. در این شیوه هم مردم‌شناس، اطلاعات پیشین تدارک می‌کند، در محیط و میدان (field) حاضر می‌شود، روابط بین افراد و محیط، ارتباط بین ذهن و عین و نسبت آرزوها و رفتارهای معنا شده را مطالعه می‌کند و هر کار دیگری را که اقتضای مردم‌نگاری باشد، انجام می‌دهد، مردم‌شناس بصری، هم‌چنین تلاش می‌کند در قاب دوربین و با استفاده از ظرفیت‌های

ساخته مک دوگال (MacDougall, 1970) از اولین فیلم‌هایی بودند که از امکان زیرنویس برای گفتارهای بومیان استفاده کردند.

سینما، یافته‌های خود را بازآزمون و در آن‌ها، خواه در مرحله گردآوری و تدارک مواد خام و خواه در مرحله تدوین، تدقیق کند. در این تلقی، فرایند شناخت و گردآوری فیلمیک و تدوین، کاملاً در هم تنیده‌اند.

ویژگی‌های سبکی و شگردهای وابسته به معانی بیان که در هر نوع گزارش مطالعاتی و در شیوه‌های مختلف انتقال دانش مردم‌شناختی مورد استفاده قرار می‌گیرد مشمول فرایندهای بازنمایی هستند (Clifford, 1986: 4). این امر در مورد فیلم‌های مردم‌شناختی، موضوعیت بارزتری دارد؛ چرا که نماهای فیلم، گواهی بر "حضور در آن‌جا" بوده و بدان معنا هستند که کسی می‌خواهد با استفاده از فیلم، مشاهدات میدانی خود را به مخاطبانی عرضه کند. گروهی از منتقدان، گزارش‌ها و متون مکتوب مردم‌شناسی را به واسطه عاری بودن از "حس" و زنده نبودن، نقد می‌کنند. این گروه، یکی از مزیت اصلی فیلم‌های مردم‌شناختی را در این می‌دانند که می‌توانند "تجربه تمام عیار" سوژه‌ها در برابر دوربین را در اختیار مخاطبان قرار دهند (Crawford, 1992; Marcus & Fischer, 1986: 75). این دلیل دیگری بر نیاز ما به هماهنگی بیش‌تر با معانی بیان تصویری فیلم است: آن‌ها چگونه نگاه ما را به خود خیره و یک منظر را قاب‌بندی می‌کنند و توجه ما را به آن چه تصویر کرده‌اند، جلب می‌سازند.

فیلم‌سازان، شیوه‌های مشاهده گرانه را به خاطر انفعالی بودنشان نقد کردند. از این طریق، تدریجاً افراط روش شناختی فیلم‌سازی مشاهده گرانه در خصوص موضوع صلاحیت فیلم‌ساز، به چالش کشیده شد (MacDougall, 1978). بدین ترتیب، درمقابل فیلم‌های مشاهده‌گرانه، سبک‌های دیگری از فیلم‌های مردم شناسانه شکل گرفت که نه به قواعد واحدی تن در می‌دهند و می‌توان فصل مشترک‌های مقطوعی بین آن‌ها یافت. این شیوه‌های متنوع، زمانی مطرح شدند که با جلب شدن فزاینده توجهات به فرایندهای ارتباطات بین الاذهانی (intersubjective) در تولید دانش مردم نگارانه، رویکردهای فیلم‌سازی تعامل گرایانه (interactive) و بازتابی (reflexive) سر از منصه ظهور برون آورند.

وجه مشترک اصلی این دسته آن است که کم‌تر به دنبال تشریح جزییات مردم شناسانه و

بیش‌تر به دنبال ایجاد تصوری از آن هستند؛ یعنی حس‌ها، بافت‌ها و طعم، و نوای آن فرهنگ را دنبال می‌کنند. این دسته، مواردی را که کهن الگو، عرفانی و استعاری هستند، بر اشخاص و وقایعی که در خصوصیت و تشخص مردم‌نگارانه و تاریخ‌مندشان دیده می‌شوند، ترجیح می‌دهند. این قبیل تحولات در عرصه فیلم‌های مردم شناختی، پدیده‌ای متقدم بود که با تأکید بر بازتابندگی و انواع "صلاحیت‌های متفرق شده" تأثیری تعیین کننده بر متون مردم‌شناختی از خود بر جای گذاشت (Heider,2001: 2; Marcus and Cushman, 1986: 43).

در این بین باید به توسعه راهبردهای روایی (narrative strategies) نیز اشاره کرد. مثلاً در برخی راهبردها افراد مشخص به عنوان نماینده سنن یا اجتماعات معین معرفی می‌شوند. هم چنین می‌توان توسعه شیوه های "شاعرانه" یا "تجربی" در بازنمایی پدیده‌های فرهنگی را ذکر کرد. به درجات مختلف، تمامی این تحولات جمعی در طرد یک موضوع، هم‌بسته بودند: عینیت گرایی که متضمن قائل شدن به موضع بی‌طرف مشاهده‌گر است و اعتقاد دارد که وی می‌تواند به گونه‌ای مبرهن، یک "واقعیت" متجسد را ضبط و ثبت کند (Clifford, 1986; Banks, 1986; MacDougall, 1978).

رویکردهای بازتابی و تعاملی، بر این موضوع تأکید داشتند که چگونه دیدگاه بومی، از حضور و مواجهه بین فیلم‌ساز و سوژه‌های بومی در یک محیط مشخص ناشی می‌شود. یعنی چگونه فیلم‌ساز و سوژه‌ها نسبت به یکدیگر واکنش نشان می‌دهند، و چگونه مسائل مربوط به تفسیر معانی، از رودررویی جسمانی بین این دو، شکل می‌گیرد (Nichols, 1991: 44). از این دیدگاه، لازم نیست تفاوت فرهنگی یا "غیریت" (Otherness) به عنوان صفات مقطوع مردم به تصویر کشیده شده، تلقی شود، بلکه باید آن‌ها را کیفیتی نسبی دانست که در تماس بین خود و دیگری، زاده می‌شوند، پویا هستند و به شکلی فعال، توسط کنش‌گران اجتماعی خلق می‌شوند.

یکی از جریان‌های امروزی جریانی در فیلم‌سازی مردم‌شناختی، گرایش به سمتی است که اجمالا آن را بازنمایی‌های متجسد (embodied representation) می‌خوانند. می‌توان نشان داد که این گرایش، از خلال تحولات فوق الذکر در حال شکل‌گیری و پیشرفت است. مراد از

بازنمایی متجسد، نوعی تصویرگری است که تلاش می‌کند با تجربه زیسته سوژه‌هایی که نمایش می‌دهد متناسب باشد یا آن تجربه‌ها را "برانگیزد". چنین فرایندی از بازنمایی در پی آن است که "دیدگاه فرد بومی" را با علم به این امر که این دیدگاه، جنبه مطلق یا هنجاری ندارد، بلکه پدیده ای پیچیده، متنوع و متاثر از جنسیت است، در جایگاه خود قرار دهد. از این منظر، برخلاف دیدگاه مردم‌شناسی سنتی، هر روایت مردم شناختی "هوادارانه"، موقت، و برآمده ازتجربه ذهنی محقق تلقی می‌شود (Loizos, 1992: 50; Clifford, 1986: 4).

غلبه وجه سینمایی درکتاب "سینمای قوم پژوهی"

یکی از نخستین منابعی که به معرفی و تشریح مقوله‌ای به نام مردم‌شناسی بصری در ایران پرداخت، کتاب "سینمای قوم پژوهی"، ترجمه و تالیف شهاب الدین عادل بود. در واقع، این اولین کتابی است که به طور کامل به این موضوع پرداخته است. چاپ اول این کتاب در قالب هفت فصل، در سال ۱۳۷۹ توسط کانون اندیشه اداره کل پژوهش‌های سیما و با همکاری انتشارات سروش در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفت. تا جایی که نگارنده مطلب حاضر مطلع است، این کتاب، بخشی از پایان نامه دوره کارشناسی ارشد آقای عادل بود. در آن سالیان، کانون اندیشه، انتشار یک مجموعه کارهای نو را در زمینه فرهنگ و رسانه بر عهده گرفته بود که کتاب مورد بحث از آن جمله است.

کتاب "سینمای قوم پژوهی"، مانند بسیاری از کتاب‌های دیگری که وظیفه معرفی پدیده‌ای نو را بر عهده می‌گیرند، ناگزیر در حد کلیات باقی می‌ماند. این کتاب در حجمی‌اندک، به مواردی می‌پردازد که هرکدام، موضوع کتاب‌ها و بلکه کتابخانه‌هایی است. این ویژگی، البته نقص کتاب نیست، بلکه بیش و پیش از آن، ناشی و نشانه‌ای از پیشگام بودن و فضل تقدم شهاب الدین عادل در این حوزه و ایضا دال بر دوربودن فضای هنری ـ دانشگاهی ما، هم در عرصه سینما و هم در عرصه علوم اجتماعی و مخصوصا مردم‌شناسی، از تاملات جدید در عرصه‌های نو و قابلیت‌های دانش‌های بشری است. باوجود این، نگاهی گذرا به منابع لاتین استفاده شده در تالیف این کتاب نشان می‌دهد بسیاری از منابع جدید که دربرگیرنده چالش‌ها و دغدغه‌های

مردم‌شناسی بصری معاصر است، از چشم نقاد نویسنده محترم دور مانده است. جدیدترین کتاب مورد استفاده نویسنده، چاپ ۱۹۸۶ است. احتمالاً به همین دلیل است که در سرتاسر کتاب، گرایش مشاهده‌گرانه در میان دست‌اندرکاران مردم‌شناسی بصری مورد بررسی و گاه نقد، قرار می‌گیرد؛ در حالی که هیچ بحثی از شیوه‌های تعاملی و بازتابی به میان نمی‌آید و شاید همین امر، یکی از دلایل نتیجه گیری نه چندان موثق عادل در صفحه ۲۰۸ از فصل نتیجه گیری کتاب باشد؛ آن جا که نویسنده مدعی می‌شود، علی رغم برگزاری نشست‌های متعدد و تبدیل شدن بحث روش شناسی مردم شناسان بصری به مشغله ذهنی متفکران و فیلم‌سازان "... به نظر می‌رسد... هنوز هیچ پیشرفتی در زمینه فیلم‌های انسان شناسی حاصل نشده است."

یکی از دلایل غریبگی محیط‌های علمی ما با مباحثی از قبیل مردم‌شناسی بصری، به گمان راقم این سطور، سیطره الگوهای خاصی از تلقی بر علوم انسانی و فرهنگ و مشخصا سلطه نگاه جامعه شناسی گرا بوده است. این نوع طرز تلقی‌ها باعث شده است برخی حوزه‌های متفاوت و دگراندیش علوم فرهنگی چندان مغفول بمانند که بعد از گذشت قریب به یک قرن از تولد و توسعه این نوع از مردم‌شناسی، شاهد معرفی کلیات این شاخه از دانش بشری باشیم. این موضوع در بسیاری از عرصه‌های دیگر هم قابل مشاهده است. تنها به عنوان یک نمونه می‌توان از صعوبت، اگر نه در مواردی غیرممکن بودن، امکان مطالعه رسانه خارج از قلمرو جامعه شناسی اشاره کرد.(۱)

۱- در یکی از دانشکده‌هایی که در آن حوزه‌های مختلف مطالعات رسانه تدریس می‌شود، یکی از استادان در آغاز ترم تحصیلی و به دنبال محل تشکیل کلاس درس "مردم‌شناسی رسانه" می‌گشت. ایشان در راهرو دانشکده از دانشجویی محل تشکیل کلاس "جامعه شناسی رسانه" را می‌پرسد. دانشجو که اتفاقاً با همان استاد درس داشت می‌گوید که نمی‌داند محل تشکیل کلاس "جامعه شناسی رسانه" کجاست اما می‌داند که کلاس "مردم‌شناسی رسانه" کجا تشکیل می‌شود. استاد محترم هرچه می‌جوید کم‌تر موفق می‌شود. لاجرم به آموزش مراجعه می‌کند و به همراه یکی از کارکنان آموزش به جستجوی کلاس بر می‌گردد و با همان دانشجو مواجه می‌شود. از او می‌پرسد: مگر از تو نشانی کلاس را نپرسیدم؟ دانشجو می‌گوید: شما از من سراغ کلاس "جامعه‌شناسی رسانه" را گرفتید در حالی که این کلاس "مردم‌شناسی رسانه" است. آن استاد محترم که به جامعه‌شناس معروف است می‌فرماید که بین جامعه شناسی و مردم‌شناسی فرقی نیست... که مردم‌شناسی تنها جزیی کوچک از جامعه شناسی است. که در زمینه مردم‌شناسی رسانه مطلب زیادی وجود ندارد و... این نکته البته مضمونی می‌شود که در طول آن ترم به دفعات در آن کلاس تکرار می‌شود.

شهاب الدین عادل که خود بیش‌تر یکی از اهالی سینما، البته عمدتاً از اصحاب نظریه پردازی و شخصیت های دانشگاهی این حوزه به حساب می‌آید، در کتاب "سینمای قوم پژوهی" بیش‌تر به طرح مساله در حوزه سینمایی آن علاقه نشان می‌دهد و بخش قابل تقدیری را تحت عنوان "سینمای انسان شناسی ایران"، در ۴۴ صفحه، تالیف می‌کند. هرچند حجم مطالب، گواهی بر عمق پرداختن به آن‌ها نیست اما مروری بر نسبت فصول، تصوری از نکات مورد توجه نویسنده در اختیار می‌گذارد.

فصل اول این کتاب در ۸ صفحه، مروری بر "تاریخچه تکوین سینمای مستند جهان" است. فصل دوم در ۹ صفحه به "سرآغاز جامعه شناسی" می‌پردازد. این فصل، از سه بخش تشکیل می‌شود که ۵ صفحه آن چگونگی "تکوین انسان شناسی" را شرح می‌دهد. این تعداد معدود صفحات، به شرح توجه متفکران مختلف، از هرودوت گرفته تا مالینوسکی، می‌پردازد. درواقع، اگرچه نویسنده محترم معتقد است که "تاریخ تکوین انسان شناسی، بحثی جدا از جامعه شناسی دارد" (عادل، ۱۳۷۹: ۲۵) اما به هر دلیل ـ و به گمان راقم این سطور به خاطر سلطه گرایش جامعه شناسی گرایی در صور مختلف آن ـ احساس نیاز می‌کرده است که از جامعه شناسی آغاز کند. در این مختصر هم خواننده چیزی از موضوعات مهم و دغدغه‌های نظری یا روش شناختی مردم‌شناسی نمی‌بیند و تنها با نام چند مردم شناس آشنا می‌شود؛ چرا که احتمالاً نویسنده محترم فکر می‌کرده است که مردم‌شناسی، یا به تعبیر وی "قوم پژوهی"، اتفاق مهمی نیست و تنها تا آن جا اهمیت دارد که ژانری از ژانرهای مختلف سینمایی، مثل اکشن، کابوی و... را بر ملا کند. این موضوع به صراحت از عنوان کتاب نیز بر می‌آید؛ عنوان این کتاب "سینمای قوم پژوهی" است و نه "مردم‌شناسی بصری".

پس، این کتاب صراحتا نقطه عزیمت و کانون توجه خود را سینما تعیین می‌کند. بدین ترتیب، عنوان کتاب به علاقه‌مندان و دانشجویان مردم‌شناسی یادآوری می‌کند که نباید ذوق زده شوند و توقع بحث های نظری یا روش شناختی در باب احتمال یا امتناع وجود شاخه‌ای از دانش انسانی به نام "مردم‌شناسی بصری"، نسبت آن با مردم‌شناسی سنتی، علمی یا هنری بودن آن و امثال این موارد را داشته باشند. این عنوان در واقع، صورت ظریفی از مصادره یک مولود،

به نفع یکی از والدین است. این طرز نگرش می‌تواند شکلی از همان ستمی باشد که از جانب سینما در حق مردم‌شناسی بصری روا می‌شود. مردم‌شناسی بصری، مردم‌شناسی بصری است، نه فقط نوعی از سینمای مستند؛ درست همان طور که ندیمه مردم‌شناسی نیست.

فصل سوم کتاب در ۴۴ صفحه با مقدمه ای کوتاه در باب معرفی مردم‌شناسی (در مقابل ethnography) یا "به صورت غیردقیق، "قوم پژوهی"" (عادل، ۱۳۷۹، ۳۱) شروع می‌شود. جالب این که نویسنده محترم اساساً به همین تعبیر "غیر دقیق" پای‌بند بوده است. وی با ابتناء بحث بر این نکته که مردم‌شناسی، "علمی" است که "به بررسی آثار انسان‌های بدوی و زندگی جوامع ابتدایی توجه دارد" به خوبی نشان می‌دهد که ورود او در حوزه مطالعات مردم‌شناسانه، از چه زاویه و آشنایی او با مباحث این رشته، تا چه اندازه است. وی در ادامه، به استفاده از دوربین به عنوان ابزاری برای "ثبت" مشاهدات مردم شناختی اشاره و عنوان می‌کند "فیلم‌هایی هستند که الگوبندی‌های فرهنگی را بیان می‌کنند. با این تعریف کلیه فیلم‌های سینمایی و مستند بر اساس محتوا و شکل و یا هردو می‌توانند فیلم‌های مردم‌شناسی تلقی شوند" (ص ۳۲). این تصور خطرناک، مردم‌شناسی را در حد یک صفت به مراتب کم اثرتر از مفهوم سبک و ژانر سینمایی، تقلیل می‌دهد.

فصل سوم، با اشاره انتقادی به برخی فیلم‌های اولیه ادامه می‌یابد. از نظر نویسنده، فیلم‌های مردم‌شناسی اولیه به دلیل آن که "در زمینه نظریه و کاربرد در نوعی ابهام قرار داشت" و نیز به خاطر "فضای آموزشی و مستند" "بی تأثیر" و "بی روح" بود و به همین دلیل "برای تماشاگران، ویژگی و جذابیت خاصی را ایجاد نمی‌کرد" (همان ص ۳۳). پس از آن، نویسنده به برخی تحولات رخ داده در حوزه سینمای مردم‌شناسی، اشاره و تقریبا بدون هیچ اشاره ای به زمینه‌های معرفت شناسانه و روش شناختی در حوزه مردم‌شناسی، عنوان می‌کند که این نوع سینما "در طول دهه ۱۹۵۰ به عنوان رشته‌های علمی و بنیادی با کوشش متخصصان سرشناس و گروه‌های نقد و بررسی به جهان شناسانده شد". عدم توجه به سهم و تأثیر مردم‌شناسی در آن چه این کتاب آن را سینمای قوم پژوه نامیده است، در سرتاسر کتاب به چشم می‌خورد. حتی وقتی نویسنده به مباحث مردم‌شناسی می‌پردازد، کاری به مبانی فکری و روشی مردم‌شناسی

یا دغدغه‌های مردم‌شناسانه ندارد، بلکه بر فرآورده‌های آن در عرصه مردم‌شناسی بصری توجه می‌کند. در مواردی هم، شاید به دلیل عدم توجه به مباحث فوق‌الذکر یا تأکید بر علایق سینمایی، موضوعات درهاله ای از ابهام رها می‌مانند.

به عنوان مثال، در فصل سوم کتاب عنوان می‌شود که فیلم‌های مردم‌شناسی به شیوه‌ای خاص خود به ***"بازسازی فرهنگ‌ها" می‌پردازد. نویسنده در توضیح این نکته می‌گوید:***

در مردم‌شناسی بصری . . . هدف کلی بازسازی حوادث رفتار سنتی و مرسوم به منزله بخشی از فرآیند اجتماعی روزمره است. در فیلم‌های مردم شناسانه هیچ گونه تلاشی برای تصویرکردن حوادث منحصر به فرد یا فوق العاده صورت نمی‌پذیرد. در این فیلم‌ها هیچ گونه خط داستانی روشن، سناریوی مشخص، هنرپیشگان حرفه ای و یا تمرین و مروری وجود ندارد..." (ص ۵۵)

هدف مردم‌شناسی بصری، نشان دادن "فرایند رسوخ فرهنگ یک جامعه به جوامع دیگر و عوامل نجات بخش رفتار سنتی" اعلام می‌شود؛ بی آن که هیچ اشاره ای به خاستگاه نظری یا شناخت شناسی این آرمان در آرای مردم شناسان، پیامدهای روش شناختی آن، ارتباط آن با رویکردهای متنوع مردم‌شناسی و با دغدغه‌های مردم‌نگاران در میان آید.

فصل سوم، درباره نوعی دسته بندی از سازندگان فیلم‌های مردم‌شناسی است. بر اساس این دسته بندی "اولین گروه فیلم سازان [فیلم‌های مردم‌شناسی] اساسا مردم شناس نبودند، اما ظاهرا توجهشان به روش های زندگی و حال و هوای مردمان دوران کهن جلب شده و این روش‌ها را روی پرده نمایش دادند تا به سبک خاصی از زندگی عمق و معنا ببخشند". فلاهرتی یکی از این دسته فیلم سازان تلقی می‌شود.

دسته دوم "مردم شناسان مشاهده گر"اند. فیلم ساز این دسته، ظاهرا به بازسازی الگوهای فرهنگ کلاسیک می‌پردازد، "با منطق مردم‌شناسی برانگیخته می‌شود و با موفقیت کامل الگوی سنتی را بازسازی می‌کند ...". هدف دسته سوم "مردم شناسان مشاهده گر... وظایف کاملا آموزشی" است. کار این دسته سوم، "بخشی از شرح حال علوم اجتماعی است" (ص ۵۸).

از نظر نویسنده، بازسازی یک فرهنگ برای فیلم سازی "فرآیندی کاملا انتخابی... [که] ممکن است در طول پیوستاری از ویژگی فرهنگی منفرد تا پیچیدگی فرهنگی و کل فرهنگ تغییر کند". با توجه به این تعریف از بازسازی یک فرهنگ، فیلم مردم‌شناسی، طیف وسیعی از فیلم‌ها را شامل می‌شود: از فیلم هایی که موضوع آن‌ها یک پدیده فرهنگی، مثلاً یک تکنولوژی بومی، می‌شود گرفته، تا فیلمی که می‌خواهد کلیت یک فرهنگ را بازنمایی کند. این تعریف، آن قدر گسترده و فراگیر است که به سختی بتوان از آن بهره ای عملی برد. شاید به همین دلیل هم باشد که خواننده در روشن کردن موقعیت فیلم سازانی چون فلاهرتی و تعیین رابطه او با فیلم‌های مردم‌شناسی، دچار ابهام می‌شود.

نکته مهمی که در فصل دوم به آن اشاره می‌شود، تفاوت تلقی از جایگاه و کاربردهای "دوربین" است. مساله اصلی این است: واقعیت کدام است؟ عده ای بر آنند که دوربین چیزی همانند یک دفترچه یادداشت و وسیله‌ای کاملا عینی است که هیچ تأثیر تحریف کننده در ثبت واقعیت ندارد. از این منظر، دوربین، رفتار افراد نوعی اهالی یک فرهنگ را ضبط و گزارش می‌کند. پس یک فیلم می‌تواند گزارش کننده واقعیتی بی‌تردید باشد، درست همان طور که یک گزارش مکتوب می‌تواند چنین باشد. این ادعا در فصل دوم به نقد کشیده شده است.

فصل سوم به درستی "عینیت دوربین" را "عقیده نادرستی" می‌داند، اما آن را به تمامی تشریح نمی‌کند. استدلال ارائه شده در فصل دوم از این قرار است: "دوربین به خودی خود به ضبط و ثبت نمی‌پردازد بلکه فیلم بردار است که آن را راه می‌اندازد و اولویت سکانس‌ها را انتخاب می‌کند". از نظر نویسنده "عوامل و فرضیات ـ آگاهانه یا ناآگاهانه ـ" محرک کارگردان در انتخاب یک سکانس یا ترجیح یک سکانس بر دیگر صحنه‌ها است. نکته بعد، "ماهیت" دوربین است که نویسنده از آن، "محدودیت‌های فنی" مثل دامنه محدود دید عدسی‌ها را مراد می‌کند. نکته سوم، تدوین است که طی آن، تدوین‌گر با "حذف و اضافاتی... توالی جدیدی را مطرح و تعیین می‌کند". این‌ها دلایل سه گانه‌ای است که فصل دوم، مطرح و به همان‌ها بسنده می‌کند.

در واقع، گمان کسانی که به بی طرفی مطلق گزارش حاصل از مشاهده، اعم از مکتوب و

غیرمکتوب، اعتقاد دارند، به شکلی ساده شده، این است: در عالم واقع چیزی، به عنوان واقعیت وجود دارد که محقق با استفاده از ابزاری، آن را کشف می‌کند. در این معنا، محقق به یک کارگر معدن می‌ماند که از کان واقعیت، برشی را می‌کند و در یک بسته بندی که همان گزارش تحقیق باشد، آن را به خوانندگان تقدیم می‌کند. این اعتقاد که برگرفته از نگاه اثبات‌گرایانه به عالم و هستی است، می‌تواند در جاهایی روا باشد، اما آیا آن جا هم که پای "معنا" به میان می‌آید و مثلاً قرار است معنای یک پدیده یا یک کلیت فرهنگی، از دید و ذهن عاملان آن فهم شود، می‌توان به همین شیوه پای‌بند بود؟ آیا مشاهده گر با ابزارهایش، از چشم‌ها و دوربین گرفته تا ذهنیات و نظریه‌های پذیرفته شده‌اش، براستی مانند آن کارگر معدن عمل می‌کند؟ کار معدن کاو و کار مشاهده‌گر معنا کاو، یکسان نیست و این، چیزی است که فصل دوم به آن نمی پردازد. ویژگی‌های فنی، محدودیت‌های قابل انکاری نیستند و بعید است کسی منکر آن باشد. بحث برسر مداخله انسانی است در مرحله گزینش موضوع و زاویه دید و ترجیح این یا آن سکانس و در مقام تصمیم‌گیری در باره تدوین گزارش نهایی. چه کسی می‌تواند مدعی شود که قادر است تمامی نکات مربوط به یک واقعه تاریخی یا پدیده فرهنگی را بیان کند؟ لاجرم هر محقق و هر مشاهده گری در مقام‌های انتخاب موضوع، نوع و زاویه نگاه به آن و نوع گزارش آن درگیرودار فرایندهای "معناکاوی"، "تفسیر"، و "آفرینش متن، مستعد انبوهی از تفاسیر و معانی متنوع" است. فیلم‌های مردم‌شناسی هم از این قاعده مستثنی نیستند. طرح مباحثی که ریشه‌های شناخت شناسانه و پیامدهای روش شناختی آن را در میان آورد، چندان در این فصل و در این کتاب، مورد توجه نبوده است.

فصل چهارم کتاب، فیلم مردم‌شناسی را به مثابه صورت تدوین شده اسناد و مدارک نگاه می‌کند. در این جا، اگر زبان "تحلیل محتوا" را استفاده کنیم، با مساله "واحد تحلیل" مواجه هستیم: یک فیلم، اعم از نوع مردم‌شناسی یا غیر آن را به چه صورت باید مطالعه کرد؟ آیا آن را باید یک کل فرض کرد یا ترکیبی از نماها یا سکانس‌های مختلف در نظر گرفت و هریک را جداگانه مورد مطالعه قرار داد؟ موضوع بعدی میزان اعتبار و روایی واحدهایی است که به عنوان واحد تحلیل انتخاب می‌شوند: تدوین سکانس‌ها تا چه حد منعکس کننده دیدگاه،

نظریه و یا ایدئولوژی فیلم بردار و کارگردان و تدوین‌گر است؟ فیلم تا چه حد و از چه نظر، یک سند علمی (به معنای سنتی درک از حقیقت و واقعیت) یا ترکیبی از اسناد علمی است؟

در این فصل، تعریف و تصور دقیقی از "مدارک و اسناد علمی" ارائه نمی‌شود تا به دقت دریابیم که موضوع از چه قرار است. اجمالاً متوجه می‌شویم که چون فیلم مردم‌شناسی، به هرحال، بنا دارد پاسخی به مساله ای بدهد تا علمی تلقی شود و از آن جا که علم، برآمده از ترکیب مدارک و اسناد "علمی" متکی به آن تصور می‌شود، نویسنده در پی توضیح این اسناد و مدارک برآمده است. درواقع، ابهام اساسی، در معنای حقیقت و نزاع بین "واقعیت نمایی" و "روایت‌گری" سینمایی (و کلاً رسانه‌ای) است. چگونه می‌توان نقش تفسیرگرانه کارگردان ـ مردم‌شناس و بازنمایی سینمایی را نادیده گرفت و تلاش کرد فرآورده بصری را با تعریفی صلب و جزمی از علم، پیوند داد؟ علت مهجوریت مردم‌شناسی بصری، چه در دیدگاه و چه از دیدگاه مردم‌شناسی سنتی، همین تصور از علم است؛ علمی که معیار تعریف آن؛ رسیدن به واقعیت و حقیقت مطلقی است که گویی در بسته‌بندی‌هایی در عالم واقع، وجود دارد و بر محقق است که بی‌طرفانه و به دور از هرگونه تحریف و دگردیسی، آن را دریافت و عیناً به خوانندگان منتقل کند. این امر، یکی از موضوعات بنیادین در بحث از واقعیت و عینیت در مسائل و معانی انسانی است. در مورد فیلم‌های مردم‌شناسی یا مردم‌شناسی بصری، بحث این است که: حتی اگر دوربین، راوی و ضباط بی‌طرفی باشد (که نیست)؛ اگر تدوین‌گر، عامل خنثایی باشد، هیچ از خود به اثر نیفزاید و دقیقا مانند یک روبوت با تکه تکه کردن و به هم چسباندن نماها یک واقعه را تمام و کمال نمایش دهد (که این هم تصور باطلی است)؛ و اگر کارگردان ـ مردم‌شناس، علامه‌ای بی‌طرف باشد که هیچ سوگیری خاصی نداشته باشد و هیچ بر مشاهدات خود اضافه نکند (که می‌دانیم چنین نیست)، باز هم نمی‌توان مطمین بود که سوژه‌ها و کاراکترهای حاضر در فیلم مردم‌شناسی، معنای مورد نظر یک پدیده را دقیقاً چنان که هست، گزارش کنند؛ زیرا هر کدام آن‌ها تفسیر خود را نقل می‌کنند. در بسیاری موارد، فیلم و فرآورده سینمایی، چیزی جز تفسیری از تفسیرهایی که سوژه‌ها و کاراکترهای ما از دیگران می‌دهند، نیست. مردم‌شناس بصری باید همان تفسیری را که مردم یک فرهنگ از پدیده "زندگی" دارند، روایت کند.

فصل پنجم کتاب می‌توانست یکی از مهمترین و مفید ترین بخش‌های کتاب باشد؛ اما آشفتگی‌های ناشی از ترجمه ای پراکنده که با نیت معرفی کتاب Cinema et Antropologie کلود دو فرانس انجام شده، خواننده را دچار سرگردانی و اغتشاش ذهنی می‌کند. آیا فیلم مردم‌شناسی، نیازی به کارگردان و کارگردانی دارد؟ این پرسش که صبغه‌ای سینمایی دارد، بار دیگر نقطه عزیمت مولف را در بررسی مردم‌شناسی بصری، برملا می‌سازد.

کتاب کلود دو فرانس، بر اساس دیدگاه‌های مارسل موس و آندره لروی گوران، به ترتیب دو مفهوم "فنون مربوط به پیکر" و "رفتار فنی" را در کانون توجه قرار می‌دهد و خواننده بدون توضیح کافی متوجه می‌شود که "در این رفتار فنی آیین یا نحوه عمل رسوم و آداب به هرشکل جای می‌گیرد" (عادل ص ۱۱۴). به همین دلیل، عادل (همان ص ۱۲۵) مواردی را که می‌شد با نظمی شایسته تر بیان کرد، در ابهام می‌گذارد و مآلاً نتیجه می‌گیرد :

فعالیت‌های انسانی که تصویر می‌شود از سه جزء تشکیل شده و دارای سه جنبه‌اند:

الف ـ جنبه بدنی فرد عامل یعنی حرکات و نحوه ایستادن او؛

ب ـ جنبه مادی شامل ابزار و شییی که بر روی آن کار انجام می‌گیرد؛

ج ـ جنبه آیینی شامل مناسک و آداب و رسوم آیینی."

بخش قابل توجهی از فصل پنجم، با اشاره به نمونه‌هایی از فیلم‌های مردم‌شناسی، حول مفاهیمی چون "پدیده‌های مهم و پدیده‌های فرعی" و "مدت زمان پایه" در یک فیلم مردم‌شناسی، سازمان یافته است. در این فصل، پیرامون عواملی که فیلم‌ساز باید با استفاده از فنون سینمایی از قبیل کادربندی، زاویه دوربین، و ... بر آن‌ها تأکید کند، چگونگی صحنه آرایی، چگونگی تخصیص زمان برای نمایش صحنه‌های مختلف، و راه‌کارهای اجرایی دیگر، بحث می‌شود.

فصل ششم با سه عنوان فرعی در قالب تاریخچه پیدایش سینمای مستند ایران، بررسی سینمای مردم‌شناسی "قوم پژوهی در ایران" و روش‌شناسی فیلم‌های مردم‌شناسی در ایران، تاریخچه‌ای بسیار فشرده از سینما و تولیدات مستند در ایران ارائه می‌کند. عادل (ص ۱۹۸) فیلم‌های مستند برخی فیلم سازان ایرانی را در زمره مردم‌شناسی بصری یا به تعبیر خود

"مردم‌شناسی - قوم پژوهی" قرار می‌دهد چرا که معتقد است "اگر از زاویه سینما به مسائل متعدد انسان شناسی توجه کنیم، هر فیلمی چه مستند و چه غیر مستند بخشی از "انسان شناسی بصری" است". واقعیت این است که مخاطب می‌تواند تا انتهای کتاب سرگردان بماند که چه چیزی مردم‌شناسی (یا به تعبیرعادل، انسان‌شناسی) بصری نیست! وی این حقیقت بسیار ساده را که هیچ یک از فیلم سازان ایرانی (احتمالاً جز نادر افشار نادری)، عملاً مردم‌شناس نبوده‌اند، مبدا تحلیل خود قرار نداده است. مستندهای ایرانی، خواه از نوع سینمایی یا تلویزیونی را باید در زمره مستندهایی تلقی کرد که به قول عادل (ص ۱۷۹) "فاقد جنبه‌های تحقیقاتی مردم‌شناسی" هستند، گرچه ممکن است "از نظر ثبت لحظات پیچیده این مراسم، فیلمی با ارزش و سندی گویا برای قوم پژوهان" باشند.

عادل (ص ۱۸۹) با اشاره ای مبهم به فقد روش ویژه مردم‌نگارانه در آثار فیلم سازان ایرانی و نقش دانشگاه سیراکیوز در هدایت "مطالعات و پژوهش‌های انسان شناسی در راستای اهداف سیاسی آمریکا در سال‌های دهه ۱۳۳۰" بحث از روش شناسی فیلم‌های مستند ایرانی را آغاز می‌کند؛ بی آن که دلایل صحت این ادعاهای خود را در متن و بطن این فیلم‌ها نشان دهد.

در خاتمه، لازم است بر این نکته تأکید شود که کتاب "سینمای قوم پژوهی"، فارغ از نقاط ضعف و کاستی های آن که عمدتا به شکل "تأکید بر جنبه‌های سینمایی به بهای غفلت از جنبه‌های مردم شناختی" و "فقد نظامی سامان‌مند در ارائه مطالب و ابهام در دسته بندی موضوعات" آشکار می‌شود، هنوز پیش‌قراولی بی رقیب در معرفی "مردم‌شناسی بصری"، یا به تعبیر مرجح نویسنده محترم "سینمای قوم پژوهی"، است. وجود ابهام در دسته بندی نظام مند مطالب و تحلیل نظری نکات توصیفی در سراسر کتاب (و به ویژه در فصولی که توقع می‌رود) را می‌توان به احتمال قریب به یقین، ناشی از تمرکز نویسنده بر ارائه موضوع از منظر سینما و بی توجهی به مباحث نظری مردم شناختی دانست. به عنوان مثال، نویسنده در فصل پنجم با اشاره به کسانی که کار مردم شناس بصری را "مشاهده مستقیم" می‌دانند، از لوک دوهوش نکته ای را به این شرح نقل می‌کند:

"چه طور ممکن است سینماگر یا صنعت سینما بتواند جنبه یا پدیده‌هایی اجتماعی را

نشان دهد. چون سینما فقط یک ابزار است. اگر سینما گر اطلاعاتی نداشته باشد این امر میسر نیست. درواقع دوربین فیلم برداری فقط یک شاهد است و این شاهد بیرونی ابله است و باید یک چشم کاملا آگاه پشت این دوربین قرار گیرد. چشم یک انسان آگاه تا بتواند صحنه‌هایی را که لازم می‌داند فیلم برداری کند".

نویسنده از این نقل قول نتیجه می‌گیرد: "این به آن معناست که مشاهده مستقیم از نظر روش شناسی همچنان مهم ترین مرجع برای کار و مشاهده علمی است". انکار توانایی ابزارها و صنعت سینما در فهم معانی و پدیده‌های فرهنگی (که به خودی خود ادعای غریب و نادرستی نیست) اصلاً به این معنا نیست که هر کس پشت دوربین قرار گرفت این توانایی را دارد که از آن چه در مقابل دوربین اتفاق می‌افتد، درک درستی پیدا کند یا بتواند درکی قابل قبول از آن ارائه دهد. به علاوه، این تعامل ابزارها و تکنیک‌های مختلف و عامل انسانی، رویکردی متفاوت به واقعیت است که به شکل گیری نوع متفاوتی از مردم‌شناسی تحت عنوان "مردم‌شناسی بصری" منتهی می‌شود. واقعیت، کیکی نیست که در میدان مطالعه قرار داده باشند تا مردم‌نگار بتواند با چاقوی مشاهده صرف یا مشاهده مبتنی با مشارکت، برشی از آن برای خود یا مخاطبش بردارد. دوربین به عنوان یک ابزار فنی، نه تنها به تعبیر ارسطویی، خنثی و عاری از ایدئولوژی نیست، بلکه به تعبیرهایدگری، ایدئولوژی دوران را با خود دارد. گذشته از آن، به گمان برخی، حتی ژانر یک اثر نیز مبتنی بر نگاهی پیشینی و ایدئولوژیک است. به قول مک دوگال نوع تلقی و نگرش فرد به دوربین نشان می‌دهد که وی چه تلقی یا نگاهی به دانش دارد.

نتیجه گیری

به عنوان نتیجه گیری مایلم ابتدا به جایگاه مردم‌شناسی بصری در میان دانش‌ها و علوم فرهنگی و اجتماعی بپردازم. اما پیش از آن لازم می‌دانم اشاراتی هرچند گذرا به موقعیت کنونی مردم‌شناسی بصری در ایران داشته باشم. این اشارات را تا زمانی که تفصیل کافی نیافته است، می‌توان ادعا فرض کرد. اما این ادعاها، مشاهدات کسی است که طی سالیان متمادی، از نزدیک با مواردی که نقل خواهد شد، در تماس بوده است. شواهد زیر، نه به عنوان یافته‌های سخته و

سنجیده پژوهشی، بلکه به عنوان شواهدی تجربی و با این امید ارائه می‌شود که الهام‌بخش فرضیه‌هایی در ذهن دانشجویان و پژوهش‌گران عرصه‌های فرهنگ و دانش انسانی باشد. این شواهد به طرح و توسعه این پرسش که آیا جامعه شناسی گرایی حاکم بر تصور و درک از فرهنگ، باعث نشده است از تخصیص فضای کافی برای رشد شاخه‌های گوناگون دانش انسانی و فرهنگی مضایقه شود، کمک بسیاری می‌کند.

موقعیت مردم‌شناسی بصری در ایران، متأثر از چند عامل مختلف است. در وهله نخست باید گفت که اطلاعات موجود از مردم‌شناسی بصری، خواه در قالب ترجمه و خواه به صورت تجربه، بسیار اندک است. ما، از هر دو بعد نظری و عملی، کارهای اندکی در این زمینه انجام داده ایم. این در حالی است که هم ظرفیت‌های خوبی در عرصه سینمای مستند و سینمای واقع‌گرا داریم و هم تنوعات قومی و فرهنگی ایران می‌تواند زمینه ساز رشد و توسعه تولید فیلم‌های مردم شناسانه باشد. اما در عمل چنین نشده است؛ چرا که به گمان راقم این سطور، فاصله گذاری افراطی بین هنر و دانش یا علم، این دو عرصه را با هم بیگانه کرده است. از سوی دیگر، ضعف آگاهی‌های نظری باعث شده است عرصه‌های عملی، یا به طور کامل تهی از مردم شناسان شود یا اگر مردم‌شناسی هم در میانه باشد، نتواند از موضع یک مردم شناس فیلم بسازد.

یکی از دیگر عوامل تأثیر گذار بر مردم‌شناسی بصری را باید سینما و در وهله بعد، تلویزیون ایران دانست. میزان آمادگی دست‌اندرکاران سینمای ایران، از عوامل اجرایی و منتقدان گرفته تا نشریات هنری ـ سینمایی و سرمایه‌گذاران و نیز میزان آشنایی آکادمیک سینماگران ایرانی، با موضوعاتی چون "مردم‌شناسی"، "اقوام و فرهنگ‌های قومی"، و ... "مردم‌شناسی بصری" به اندازه ای نبوده است که بتوان به رشد گرایشی بومی در زمینه مردم‌شناسی بصری امید داشت. اطمینان از ضعف سینما و بی توجهی تلویزیون ایران در زمینه‌های فوق، نیاز به تحقیقی مفصل ندارد و اندک آشنایی با تصمیم گیران، افراد اصلی و بدنه سینما و تلویزیون ایران، ادعاهای برشمرده را اثبات خواهد کرد. اما، این واقعیات، نه بدند و نه خوب! واقعیت ناخوشایند این است که هیچ سازمان و تشکلی به شکل فعال و مؤثر در زمینه مردم‌شناسی بصری فعال نیست. از همه مهم‌تر باید به ناچیز بودن احتمال شکل گیری

جایگاهی مناسب برای مردم‌شناسی بصری در محیط‌های دانشگاهی و پژوهشی اشاره کرد. آیا این احتمال وجود دارد که طی دهه آتی در یکی از دانشکده‌های علوم اجتماعی یا دانشکده‌های هنری، شاهد تدریس مردم‌شناسی بصری به عنوان درسی اختیاری، یا یک گرایش، یا یک رشته مستقل باشیم؟ نگاهی خوش بینانه هم بخت درخشانی برای وقوع این اتفاق قائل نیست. البته بداعت و ناشناختگی مردم‌شناسی بصری، خود عامل قدرت‌مندی در تداوم این مهجور ماندگی است.

یکی از اصلی ترین دشواری‌ها در خصوص تعیین جایگاه مردم‌شناسی بصری درمیان دانش‌های فرهنگی و علوم اجتماعی، تقابل دو تلقی متفاوت از شیوه‌های بیانی مشروع گزارش نویسی است. جف تد تیتون (Jeff Todd Titon, 1992: 90) در مقاله خود با نام "بازنمایی و صلاحیت در فیلم‌ها و ویدیوهای مردم‌نگار: تولید" به تشابه عملکرد مردم‌نگار سنتی و مردم‌نگار بصری در استفاده از دو زبان مختلف اشاره می‌کند و می‌گوید: "با همان حسی که مردم‌نگاران کتاب می‌نویسند، اغلب کارگردانان فیلم برای خود این صلاحیت را قائل می‌شوند که آن چه را که در قاب فیلم (میزانسن) قرار می‌گیرد کنترل و آن چه را هم که برداشت کرده‌اند دوباره تدوین کنند."

امروزه با رشد نگاه‌های تفسیری و معناکاوانه به سینما و فرآورده‌های دیداری، تأکید بر استفاده از زبانی خاص و معانی بیان ویژه، امری کاملاً جا افتاده است. از منظر نشانه شناس فیلم، کریستیان متز (Christian Metz, 1982)، شیوه‌های اصلی استفاده از تکنیک‌های نمای درشت، دیزالو، ظهور تدریجی (fade-in)، محو شدن تدریجی (fade-out)، حرکت افقی دوربین، تصویربرداری با دوربین متحرک (tracking shot)، و تدوین در سینما، عامل تعیین کننده ساختار تمامی فیلم‌ها، اعم از داستانی و مستند است. او تأکید می‌کند که این به اصطلاح اسلوب‌ها در حقیقت روایت سینمایی هستند؛ چون تنها این اسلوب‌ها هستند که تسلسل، علیت، مجاورت مکانی و نتیجه گیری را ایجاد می‌کنند.

باوجود این، نمی‌توان همه فیلم‌های مردم‌نگار را در موضعی یکسان قرار داد؛ زیرا بلادرنگ مشخص می‌شود که به علت پیشرفت سریع و دگرگونی قابل توجه روش شناسی فیلم‌های

مردم‌نگار طی سه دهه اخیر، تفاوت‌های عظیمی بین رویکردهای روایی فیلم‌هایی از قبیل **شکارچیان** (The Hunters) و پرندگان مرده (Dead Birds) که شدیدا متکی بر طرح و توطیه‌اند، وجود دارد. از این قبیل فیلم‌ها می‌توان به نمونه‌های تازه‌تری از قبیل **نا!ای: داستان یک زن !کونگ** (N!ai: the Story of a !Kung Woman) و **شن نوردان** (Rovers of Sand) اشاره کرد. این فیلم‌ها رویکردهای روایی متفاوتی دارند، اگر چه فیلم‌سازان واحدی آن‌ها را ساخته‌اند.

فیلم‌هایی که ژان روش (Jean Rouch) و دیگر مردم شناسان بصری ساخته‌اند نشان می‌دهند که برای نمایش جنبه‌های دیریاب تری از تجربه اجتماعی که مورد علاقه مردم شناسان است، می‌توان از سینما بهره جست. این درحالی‌است که دانشمندان رشته‌های علوم انسانی و اجتماعی تا مدت‌ها برآن بودند که پدیده‌هایی مثل سینما و تلویزیون، کم ارزش و پیش‌پاافتاده‌اند (Allen, 1995: 5-3; Neuman, 1982: 472). به همین دلیل است که مردم شناسان بصری اعتقاد دارند فیلم نه تنها می‌تواند دانش موجود را تقویت کند، بلکه قادر است دانسته‌های تازه‌ای را به ما بیاموزد. خواه این موضوعات به عنوان بخشی از دانش مردم‌شناختی پذیرفته شود یا نه، این مشاجره چیزی است که در تقسیم وظایف به عنوان "بحث در باره مرزبندی" بین فعالیت‌ها باقی خواهد بود.

زمانی که مارشال مک لوهان به واقعیتی به نام "سواد رسانه ای" اشاره کرد، شاید نمی‌خواست بگوید تنها مردم عادی به این سواد نیازمندند تا بتوانند رسانه را درک و وضعیت خود را در عرصه رقابت‌های رسانه ای روشن کنند. بعضی مردم شناسان و نیز دانشمندان علوم اجتماعی و انسانی، با زبان سینما و فنون فیلم‌سازی آشنا نیستند و به نظر می‌رسد نمی‌توانند فیلم را "بخوانند". مردم‌شناسی رسمی، همواره محصول سواد مکتوب بوده و خواهد بود و سواد "سینمایی" در اختیار کسانی قرار خواهد گرفت که آموختن آن را به اراده خود برگزیده باشند. راه‌های شناخت خود و دنیا از فردی تا فرد دیگر، خیلی فرق می‌کند و تردیدی نیست که بعضی از این تفاوت‌ها ناشی از معلولیت‌های جسمانی مثل ناتوانی در خواندن (dyslexia)، کور رنگی، یا ناشنوایی است. شاید کسانی که دلِ ناخوش‌تری از تجربه سینمایی دارند، آنانی باشند که توقع‌های نامعقول از سینما دارند. اینان، یا محدودیت‌های فیلم را به عنوان یک روش

ارتباطاتی نمی‌شناسند، یا شاید از نوعی ناتوانی در خواندن رنج می‌برند. اما احتمالاً اغلب مردم‌شناسان از رسانه‌های دیداری، سرگیجه می‌گیرند؛ صرفاً این دلیل که هرگز آن را "نخوانده‌اند" و هرگز این اقبال را نداشته‌اند که با سینما به عنوان بخشی از آموزه‌های این رشته، آشنا شوند(۱)

یکی از مشکلات جدی برای تعیین جایگاه مردم‌شناسی بصری در میان شاخه‌های مختلف مردم‌شناسی خصلت تصویری آن است. مردم‌شناسی رسمی، اساساً درگیر تناقضات بنیادین بین کلام و تصویر است: "مشاهدات" مردم‌نگار در انتهای تحقیق و به عنوان محصول کار باید "تحریر" شود. آیا نوشتن، قابلیت انتقال تمامی مشاهدات را دارد؟ آیا نوشتن تنها راه بیان مشاهدات است؟ آیا نوشتن بهترین راه تسهیم دانش بین سوژه، مشاهده‌گر و خواننده است؟ در مردم‌شناسی سنتی، این تناقض به نفع نوشتن حل شده است؛ شاید به این دلیل که مردم‌شناسان برای اثبات عالم بودن، نیاز داشتند خود را با عالمان دیگر که گزارش خود را "می‌نویسند"، همانند کنند. سینما کار هنرمندان است؛ عالمان می‌نویسند!

تعارض بین گرایش‌های مختلف علوم اجتماعی از ابتدای پیدایش این علوم وجود داشته و هنوز هم دارد. در پایان این بخش از مقاله و با الهام از دیوید مک دوگال (۱۹۹۶) می‌توان این پرسش را به میان آورد: چطور می‌توان از یک تفکر مردم شناختی مبتنی بر کلمه و جمله به یک تفکر مردم شناختی مبتنی بر نما و سکانس رسید؟ پیشنهاد مردم‌شناسی بصری این است: اعتقاد داشتن به وجود و احترام قائل شدن به گونه‌های متفاوت دانش مردم شناختی. قلمروهای متفاوتی از دانش، به ویژه در اجرای مطالعات میدانی، وجود داشته که برای مردم‌شناسی حیاتی بوده‌اند؛ اما در نوشت‌جات مردم شناختی به این قلمروها بی توجهی شده است. مثلاً، علاوه بر دانش‌های توصیفی (descriptive)، ساختاری و تشریحی (explanatory) ـ که به قلمروهای نظری، توجه به واقعیت‌ها و رابطه بین امور تعلق دارند ـ حوزه‌های دیگری از

۱- اولین استاد راهنمای من آقای سیمون ویتمن، رییس دپارتمان مطالعات دین در کالج سواس، مدرسه مطالعات شرقی و آفریقایی دانشگاه لندن بود. موقعی که از او خواستم با هم چند کار سینمایی و تلویزیونی ایرانی را تماشا و تحلیل کنیم گفت او اصلا با این محصولات آشنا نیست و وقتی با این محصولات آشنایی ندارد و وقتی به آن‌ها در صفحه مانیتور نگاه می‌کند، خوابش می‌گیرد.

دانش‌های مفید وجود دارد که به قلمرو تجربی (experimental) وابسته است. چنین به نظر می‌رسد که بسیاری از این دانستنی‌ها که در مرحله مطالعات میدانی فراچنگ می‌آید، در مرحله نگارش مردم شناختی از دست می‌رود. احتمالاً این امر تنها به خاطر خود نوشتن نیست، بلکه سبک‌های ارجحیت یافته نگارش است که باعث می‌شود آن دانسته‌ها و دریافته‌ها از قلم بیفتند. شیوه‌های مرجح نگارش دانشگاهی، تحت تأثیر نگاهی بوده است که علم را خنثی و عالم را ماشینی لاجرم بی‌طرف برای گردآوری و گزارش مشاهدات تلقی می‌کند؛ گویی که انسان "دوربین" است و "دوربین" خنثی.

منابع

- Allen, R. C. 1995. Introduction. In R. C. Allen et al (eds.). Channels of discourse, reassembled: television and contemporary criticism. London: Routledge. 1-8.

- Banks, M. 1986. The Non-Transparency of Ethnographic Film. Anthropology Today, Royal Anthropological Institute Newsletter (RAIN) 4(5):2-3.

- Banks, M. 1992. Which Films Are the Ethnographic Films? In Film as Ethnography. Peter Crawford and David Turton, eds. Manchester: University of Manchester Press.

- Clifford, J. 1986. Introduction: Partial Truths. In Writing Culture: The Politics and Poetics of Ethnography. James Clifford and Stephen Tyler, eds. Berkeley: University of California Press.

- Clifford, J. and G. Marcus, 1986. Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: University of California Press.

- Collier, J. M. Collier, 1986: Visual Anthropology: Photography as a Research Method. New Mexico: University of New Mexico Press.

- Crawford, P. 1992. Film as Discourse: The Invention of Anthropogical Realities.

In Film As Ethnography. Peter Crawford and David Turton, eds. Manchester and New York: Manchester University Press.

- Fabian, J. 1974. Genres in an Emerging Tradition: An Approach to Religious Communication. In Changing Perspectives in the Scientific Study of Religion. A.W. Eister, ed. New York: Wiley Interscience.

- Heider, Karl G. 2001. Seeing Anthropology: Cultural Anthropology Through Film. Needham Heights, MA: Allyn & Bacon.

- Homiak, J. 2002. Images of the Sacred, Embodiments of the Other: Representing Religious Experience on Film and Video. American anthropologist, New Series, Vol. 98, No. 2 (Jun. 1996): 371-378.

- Titon, J. T. 1992. Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Production. Ethnomusicology, Vol. 36, No. 1 (Winter,), 89-94.

- Loizos, P. 1993. Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-1985. Chicago: University of Chicago Press.

- MacDougall, D. Reframing Ethnographic Films: A "Conversation" with David MacDougall and Judith MacDougall. Ilisa Barbash; David MacDougall; Lucien Taylor; Judith MacDougall. American anthropologist, New Series, Vol. 98, No. 2 (Jun. 1996), 371-378.

- MacDougall, D.1978. Ethnographic Film: Failure and Promise. Annual Reviews of Anthropology. 7:405-25.

- Marks, D. 1995. Ethnography and Ethnographic Film: From Flaherty to Asch and After. In American Anthropologists. New Series. Vol. 97, No. 2, 339-347.

- Marcus, G, and M. Fischer. 1986. Anthropology as Cultural Critique. Chicago: University of Chicago Press.

- Marcus, G. and D. Cushman. 1986. Ethnographies as Text. Annual Review of Anthropology. 11:25-69.

- Metz, C. 1982. The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti (Trans.). Bloomington: Indiana University Press.

- Neuman, W. R. 1982. Television and American Culture: The Mass and the Pluralist Audience. The Public Opinion Quarterly, Vol. 46, No. 4 (Winter), 471-478.

- Nichols, B. 1991. The Ethnographer's Tale. Visual Anthropology Review 7(2):31-46.

- Ruby, J. 1975. Is Ethnographic Film A Filmic Ethnography? Studies in the Anthropology of Visual Communication 2(2):104-11.

- Ruby, J. 1980. Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film. Semiotica. 30(1/2):153-79.

- Ruby, J. 1990. Eyewitnessing: Humanism, Ethnography and Film. CVA Review. (Fall 1990):12-16.

- Ruby, J. 1991. Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma. Visual Anthropology Review. 7(2):50-67.

- Sontag, S. 2002, On Photography, London: Penguin.

- Young,C. 1975, Observational Cinema. In Principles of Visual Anthropology. Paul Hockings,ed. The Hague: Mouton Publishers.

اصلاحیه

سید آیت‌الله میرزایی (۱۳۸۶) «مقایسه برخی ویژگی‌ها و کارکردهای کبوترخانه‌های ایران و انگلستان»، فصلنامه علوم اجتماعی، شماره ۳۷، صص ۱۰۹-۱۳۹.

با عرض پوزش از خوانندگان محترم مجله، بدینوسیله اعلام می‌شود که اطلاعات مندرج در جدول شمارهٔ ۱ مقاله مذکور (بنگرید به میرزایی، ۱۳۸۶: ۱۲۶) به شرح زیر اصلاح می‌گردد.

جدول شمارهٔ ۱: برخی از مشخصات برج‌های استان اصفهان بر اساس نمونه مورد مطالعه

مشخصات برج	حداقل	حداکثر	میانگین
قطر برج	۶/۴۰ متر	۱۸/۳۰ متر	۱۱/۵۲ متر
ارتفاع برج (بدون احتساب ارتفاع برج مرکزی)	۸ متر	۱۴/۵ متر	۱۰/۶۶ متر
تعداد برجک‌ها	۱	۱۴	۶/۴۸*
تعداد طبقات برج‌ها	۱	۳	۲/۰۸**

* میانگین ۶/۴۸ در مورد تعداد برج‌ها با توجه به میانگین موارد اظهار شده حاصل شده است. که می‌توان آن را به رقم ۶ گرد نمود.

** در مورد رقم حاصل شده دربارهٔ تعداد طبقات برج‌های کبوتر اصفهان و حومه باید اظهار داشت با توجه به وفور کبوترخانه‌های دوطبقه و یک طبقه و تعداد اندک کبوترخانه‌های سه طبقه چنین رقمی در میانگین حاصل شده‌است.