گردآورنده
پیتر ایان کرافورد

قوم‌نگاری تصویری

استفاده از دوربین در تحقیق انسان‌شناختی

مترجم
فتاح محمدی

نشر روشنا

www.ketab.ir

عنوان و نام پدیدآور	: قوم نگاری تصویری: استفاده از دوربین در تحقیق انسان‌شناختی/ گردآورنده [صحیح: ویراستار] پیتر ایان کرافورد،[مج پستما]؛ مترجم فتاح محمدی.
مشخصات نشر	: تهران: نشر رونق،۱۳۹۶.
مشخصات ظاهری	: هشت، ۳۴۰ص.: مصور.
شابک	: 978-600-94747-6-9
وضعیت فهرست نویسی	: فیپا
یادداشت	: عنوان اصلی: Reflecting visual ethnography : using the camera in anthropological research,c2006
یادداشت	: نمایه.
موضوع	: عکاسی در قوم‌شناسی
موضوع	: Photography in ethnology
موضوع	: انسان‌شناسی تصویری
موضوع	: Visual anthropology
شناسه افزوده	: کرافورد، پیتر ایان، ویراستار
شناسه افزوده	: Crawford, Peter Ian
شناسه افزوده	: پستما، مج، ویراستار
شناسه افزوده	: Postma, Metje
شناسه افزوده	: محمدی، فتاح، ۱۳۳۲ - ، مترجم
شناسه افزوده	: ارزیابی قوم‌نگاری تصویری (۱۹۹۹م.= ۱۳۷۸ : دانشگاه لیدن)
شناسه افزوده	: Conference "Evaluating Visual Ethnography (1999 : Leiden University)
رده بندی کنگره	: GN۳۴۷/ق۹ ۱۳۹۶
رده بندی	: ۳۰۵/۸۰۰۷۲
شماره کتابشناسی ملی	: ۳۸۶۵۲۰۳

www.ketab.ir

با حمایت مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی

■ **قوم‌نگاری تصویری‌استفاده از دوربین در تحقیق انسان‌شناختی**

پیتر ایان کرافورد — ترجمهٔ:فتاح محمدی

آماده‌سازی و تولید: نشر رونق — طراحی گرافیک: پرویز بیانی

چاپ و صحافی: آرمانسا — نوبت چاپ: اول ۱۳۹۶

شمارگان: ۱۰۰۰نسخه — قیمت: ۳۲۰۰۰ تومان

هرگونه بهره‌برداری از کتاب بدون اجازهٔ ناشر ممنوع است.

سهروردی شمالی، میدان شهید قندی، روبروی مجتمع تجاری اندیشه، پلاک ۱۵

مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی تلفن:۸۸۵۱۱٤٦٦

https://t.me/joinchat/AAAAAEEM6vClc2d9MWbbaq

p.khazaie@yahoo.com

فهرست مطالب

پیشگفتار ..... هفت

مقدمه: قوم‌نگاری تصویری و انسان‌شناسی ۱

عمل کردن و دیدن

۱. اجرای آیینی و بازنمایی تصویری: بدن، مغز، و مشاهده به کمک ویدئو (درک نیژلان) ۲۳

تحلیل و فراخوانی

۲. فیلم و بیان‌های غیرکلامی فرهنگ در میان توبلوها (درک نیژلان) ۴۷

۳. رؤیت‌پذیری و عینیت‌یابی در آیین توبلو (جاس دی. ام. پلاتن‌کمپ) ۶۹

۴. ثبت کردن، ساختن و دوباره دیدن تیام: دیدار سالانه‌ی ایزد ویشنومورتی (اریک دو ماکر) ۹۳

۵. مسائل اصلی در ساختن فیلم قوم‌نگارانه (یاسوهیرو اوموری) ۱۰۷

۶. شرحی بر هفت خدای جوان اقبال: آیین باروری دوسوژین؛ ساخته‌ی یاسوهیرو اوموری (یان وان برمن) ۱۱۵

جامعه‌پذیری

۷. مردان و زنان در دو سوی دوربین (ژان لیدال و ایوو استرکر) ۱۲۳

۸. فیلم‌برداری از آنچه هیچ کلمه‌ای برایش نیست و مسئله‌ی عامه (کارلا ری‌سی‌یو) ۱۴۱

۹. خاطره، مقاومت و حدیث نفس؛ گزارش‌های کودکان مهاجر از مکان ـ زمان تغییریافته (روسلا راگازی) ۱۶۷

فضا و زمان آیینی

۱۰. قربانی گاو نر مارها: تصاویر قوم‌نگارانه و تفسیر انسان‌شناختی (پرت وان دن هوک، درک نیژلان و بال گوپال شرستا) ۱۹۱

۱۱. گفت‌وگویی با قربانی گاو نر مارها (کارل جی. هایدر) ۲۱۹

۱۲. از تحلیل فضایی به حیرت مجازی (نادین وانونو) ۲۲۵

۱۳. بازنمایی آیین‌ها: انجام دادن و دیدن رویه‌های آیینی (سابینه لونینگ) ۲۴۱

روایت

۱۴. «بزرگ‌مردان» و بازنمایی جماعت‌های محلی روی فیلم؛ برخی فحواهای عملی و نظری بر اساس پروژه‌ی فیلم قوم‌نگارانه‌ی جزایر ریف (پیتر ایان. کرافورد) ۲۶۱

www.ketab.ir

۱۵. از توصیف به روایت: از قوم‌نگاری چه بر جای مانده است؟ (متژه پوستما) ۲۸۳
۱۶. ساخت‌وپرداخت و ویژگی یک پروژه‌ی فیلم قوم‌نگارانه: تحقیق و فیلم‌برداری (کولت پیالت) ۳۱۷
۱۷. روایت‌ها: راز گناه‌آلودِ فیلم‌سازی قوم‌نگارانه (پل هلنی) ... ۳۳۳

درباره‌ی نویسندگان ۳۵۷

www.ketab.ir

پیشگفتار

کتاب حاضر متشکل از مجموعه‌مقالاتی است که اندکی بیش از دوسوم آن‌ها نخستین بار در همایش «ارزیابی قوم‌نگاری تصویری»، که از ۲۱ تا ۲۴ سپتامبر ۱۹۹۹ در دانشگاه ایندیانا افتخار درک نیژلان برگزار گردید، ارائه شدند. با این حال قرار نبود یک کشکول[1] باشد، قرار بود و هست، شرح و بسطی از دو مضمون اصلی‌ای باشد که در آن زمان از نظر برگزارکنندگان همایش حائز اهمیت حیاتی برای پیشبرد رشته‌ی تحقیقاتی آن‌ها بود، مضامینی که بر کارهای مادام‌العمر نیژلان سایه انداخته‌اند: ۱) استفاده از دوربین در تحقیقات انسان‌شناختی و ۲) رابطه‌ی بین دانش انسان‌شناختی و قوم‌نگاری تصویری.

برای میدان دادن به پیشروی یک گفت‌وگو بین انسان‌شناسان فیلم‌ساز و انسان‌شناسان نویسنده، از گروه دوم خواسته شد مقاله‌های خود را در ربط با یک فیلم قوم‌نگارانه و مقاله‌ای که یکی از فیلم‌سازان قوم‌نگار حاضر در همایش نوشته بود ارائه دهند. این در چندین مورد منجر به تبادل نظر بسیار پرثمر، هر چند گاهی پردردسر، بین انسان‌شناسان فیلم‌ساز و انسان‌شناسان نویسنده شد؛ تبادل نظرهایی که در حین بازنویسیِ مقالات ارائه‌شده در همایش ادامه یافت. در مواردی دیگر، گفت‌وگو در همایش متوقف ماند. بعدتر، به هنگام آماده‌سازی این کتاب، به جست‌وجوی مقاله‌نویسانی برآمدیم که می‌توانستند به آن پنج مضمونی بپردازند که از درون چارچوب دو مضمون اصلی همایش سر برآورده بودند.

برای وعده کردن به قول فراهم آوردن فرصتی برای گفت‌وگویی واقعی بین انسان‌شناسان فیلم‌ساز و نویسنده در این کتاب، یک دی‌وی‌دی حاوی پاره‌هایی از فیلم‌های مورد بحث به کتاب ضمیمه شد.

صد افسوس که باید سوگوار کسانی باشیم که در برگزاری همایش مشارکت داشتند و مقالات و فیلم‌هایشان در آن گنجانده شده بود. لیرا وان هامل صدابردار و همکاری بی‌بدیل در دو پروژه‌ی فیلم، فیلم‌های او دو ماکر و متژه پوستما، بود؛ برت وان دن هوک، انسان‌شناس هنرمند و پاک‌باخته و متخصص نپال که پروژه‌ی فیلم قربانی کردن مارها را با پژوهش و شور و شوق خود همراه با درک نیژلان راه انداخت؛ و آخرین ولی نه کم‌اهمیت‌ترین آن‌ها، یان وان برمن، ژاپن‌شناسی الهام‌بخش و فاضل که شرایطی چنین ارزنده برای ساخت فیلم‌های یاسوهیرو اوموری فراهم آورد. ما تلاش‌های بزرگ این انسان‌شناسان و انسان‌ها را ارج می‌نهیم و یادشان را گرامی می‌داریم.

این‌ها هستند آن هم‌یاران بسیار محترمی که در برگزاری همایش مشارکت داشتند اما بعدها نتوانستند حضور در همایش

---

1. libro misceláneo

www.ketab.ir

را بـــا ارائه‌ی مقاله‌ای همراه ســـازند: ریچارد فریمن، گاســـوین وان بیک، یانی پرینس، اســـتیف میک‌نخت، و پاول فولمر. ما از مشارکت آن‌ها فیض‌ها بردیم و از تلاش آن‌ها در پیشبرد بحث‌ها سپاس‌گزاریم. همین طور از جاناتان بنتالِ بسیار محترم که معلوم شـــد جلسات را با چه میل و رغبتی اداره می‌کند و با کمال لطف در مجله‌ی انسان‌شناســـی امروز (مجلد ۱۵، شـــماره‌ی ۶، صص ۲۲-۲۳) به اظهارنظر درباره‌ی همایش پرداخت ســـپاس‌گزاریم. ســـرانجام می‌خواهیم یـــا ی بکنیم از یک مهمـــان افتخاری، به عنوان یکـــی از معلم‌ان درک نیژلان و منبع الهام او در کنار دیگر معلم و ســـلفِ نیژلان (آدرین گر ا ز) که از حضور سرزنده و پرارجشان در بحث‌ها برخوردار بودیم ران روش. در اینجا برای او سوگواری نمی‌کنیم بلکه یادش ر گرا می‌داریم چون حضور و آثار الهام‌بخش او در میان ما که خود ا ان‌شنا ان تصویری می‌نامیم، با تمام قدرت زنده‌اند.

ســـازمان‌دهندگان، و مبتکران، این همایش عبارت ندند از: اســـتیف میک‌نخت، هـــان ورمولن، درک نیژلان، متژه پو ما اریک دو ماکـــر، همراه با کمک‌های عملی ســـلنا وان اپلدورن، دولـــورس ریدر، و یـــان وان در ولده. پیتر ایـــان کرافورد و متژه پوستما، ویراستاران این کتاب، از کمک‌های درک نیژلان، در قالب «قرائت قبل از ارائه»ی مقالات و اظهارنظر درباره‌ی آن‌ها، و هان ورمولـــن، در قالب توصیه‌های عملی در ربط با مفهوم این کتاب برخوردار بوده‌اند. پیوستن انتشارات CNWS به عنوان ناشر همراه نقش مرکز تحقیقات CNWS دانشـــگاه لیدن را تقویت می‌کند و تداوم می‌بخشد که هم با ارائه‌ی تریبونی برای بحث هم به عنوان تأمین‌کننده‌ی هزینه‌ی تولید چندین فیلم ویدئویی در پیشـــرفت رشته‌ی انسان‌شناسی تصویری در دانشگاه لیدن نقش بسزایی به عهده دارد.

همچنین می‌خواهیـــم قدردانی صادقانه‌ی خود را از یادرانکا نژگووان ابراز کنیم که در حین کار روی صفحه‌آرایی کتاب نظرها و تصحیحات باارزشی به آن افزود، کاری بسیار فراتر از آنچه از او انتظار می‌رفت.

کمک‌های مالی از سوی بنیاد دانشگاه لیدن (LUF)، مدرسه‌ی تحقیقاتِ CNWS، آکادمی سلطنتی علوم (KNAW)، مؤسسه‌ی بین‌المللـــی تحقیقات آســـیایی (IIAS) و اداره‌ی انسان‌شناســـی فرهنگی و توسعه‌ی جامعه‌شناســـی (CA/OS) رسید و با کمال امتنان پذیرفته شد.

متژه پوستما و پیتر ایان کرافورد
لیدن، آوریل ۲۰۰۶

www.ketab.ir

مقدمه

قوم‌نگاری تصویری و انسان‌شناسی

متژه پوستما و پیتر ایان کرافورد

اغلب اصحاب انسان‌شناسی تصویری اتفاق نظر دارند که تعریف این رشته به هیچ روی تعریفی مبتنی بر اجماع نیست. مارکوس بنکز و هاوارد مورفی (۱۹۹۷) آن را تقسیم کرده‌اند به مطالعه‌ی نظام‌های بازنمودیِ بصری/ تصویری؛ و استفاده از مصالح بصری/ تصویری در تحقیقات انسان‌شناختی، یا روش‌شناسی و رویه‌ی استفاده از دوربین در تحقیقات انسان‌شناختی. انسان‌شناسانی که ترجیح می‌دهند از رویه‌ی خود با عنوان «قوم‌نگاریِ تصویری» یاد کنند با گذاشتن چنین نامی بر رویه‌ی خود نشان می‌دهند که از دید آن‌ها استفاده از دوربین در انسان‌شناسی یک روش تحقیق است و هدف از آن تولید دانش انسان‌شناختی و بازنمایی واقعیت‌های اجتماعی روی فیلم یا ویدئو به عنوان بخشی از بازنمایی قوم‌نگارانه.

در عمل یا در سطح روش‌شناختی این دو رویکرد از هم جدایی‌ناپذیرند. برای مطالعه‌ی امر بصری/ تصویری در فرهنگ به رسانه‌های سمعی- بصری نیاز داریم. تنها عکس‌ها و تصاویر متحرک هستند که می‌توانند امر بصری/ تصویری را به عنوان پدیده‌ای فی‌نفسه و به عنوان بخشی از واقعیت اجتماعی مستند

در زندگی اجتماعی و فرهنگ به طور عام بپردازند. با این حال برخی از انسان‌شناسان تصویری تمایل فزاینده‌ای پیدا می‌کنند به اینکه انسان‌شناسی تصویری را صرفاً تحلیل و نظریه‌ای در باب نظام‌های تصویری، مثل هنر و رسانه‌های تصویری مردم‌پسند و به تبع آن علاقه‌ی متعلق به انسان‌شناسان نویسنده تلقی کنند. این انسان‌شناسان تصویری فیلم‌سازی قوم‌نگارانه را به عنوان رویه‌ای منحصر به چارچوب آکادمیا[1] رد می‌کنند یا به دلیل اینکه تصویر هنوز به عنوان بخشی از گفتمان انسان‌شناختی پذیرفته نشده یا به دلیل اینکه آن را متعلق به دوران استعماری و منسوخ می‌دانند و مدعی هستند که باید مستند کردن فرهنگ و فیلم‌سازی مستند را به خود جماعت واگذاشت (گفت‌وگوهای خصوصی بین شرکت‌کنندگان در همایش). ما هر چقدر هم که با دیدگاه سیاسی گروه دوم همدلی داشته باشیم و این گونه تحولات را تشویق کنیم، از لحاظ محدود کردن رویه‌ی انسان‌شناسی تصویری، یا همان قوم‌نگاری تصویری، به صرف نوشتن نمی‌توانیم با آن‌ها موافق باشیم. سینما، به عنوان یک استراتژی تحقیق، به عنوان

www.ketab.ir

راهی برای برقراری ارتباط و مراوده و به عنوان رشته‌ای که در پی مفاهمه‌ی بینافرهنگی، و حتی بازنمایی ماورای فرهنگی، است، باید همچنان بخشی از انسان‌شناسی باشد و حتی به گفت‌وگو درباره‌ی وجوه مختلف شناختن و بازنمایی کردن دامن بزند. اینکه این امر در کدام بافت اجتماعی می‌تواند به وقوع بپیوندد منوط است به اصول اخلاقی و گفت‌وگو با جماعت‌های دخیل. و این کتاب، از جمله، نشان خواهد داد که چقدر راه خطا رفته‌ایم اگر بگذاریم این تمایل به ردّ قوم‌نگاری تصویری، به نفع انسان‌شناسی تصویری به عنوان یک رشته‌ی نوشتاری صرف، رونق بگیرد.

در این عصر رسانه‌های ارتباطی الکترونیک و دیجیتال، که تغییر از متن به تصویر را در سطح عمومی تسهیل کرده است، جهان آکادمیک هنوز عمدتاً یافته‌های خود را از طریق متون مکتوب رد و بدل می‌کند. در درون رشته‌ای که بدان رد و بدل کردن دانش و نظریه‌هایش متکی به کلمات است، همچنین از کوشندگانش می‌خواهد در مهارت‌های نظری سرآمد باشند، ایجاد جای مناسبی که متکی به پذیرش تام و تمام مشارکت روش‌شناختی و انسان‌شناختیِ فیلم قوم‌نگارانه و مهارت‌های تصویری [بازنمودی] سازندگان آن باشد همچنان یک چالش است. با این حال، به رغم مشکلی که هنوز بین انسان‌شناسان نویسنده و فیلم‌ساز بر سر نحوه‌ی تا کردن با یکدیگر وجود دارد، و به رغم رویه‌های کاملاً متفاوتِ نوشتن و فیلم ساختن، بسیاری از فیلم‌سازان ممکن است دریابند که آثارشان هنوز جایی در آکادمیا دارند. در آکادمیا است که اندیشیدن به فرهنگ و تعامل و فرایندهای اجتماعی حداکثر شدت خود را می‌یابد و محققانی که واقعاً علاقه‌مند به بازنمایی‌های کاملاً جزء به جزء تعامل اجتماعی و رویه‌های فرهنگی هستند می‌توانند از مهارت‌ها و حساسیت فرهنگی فیلم‌سازان قوم‌نگار خوش‌قریحه بهره ببرند.

بدون شک همین تنش بین «وجوه متفاوت شناختن و بازنمایی کردن» که دیوید مک‌داگل (۱۹۹۸، ۲۰۰۶) به طور مفصل به بررسی و توصیفشان پرداخته چالش و دشواری رشته‌ی ما را شکل می‌دهد. بدون استثنا، متون درون انسان‌شناسی تصویری می‌کوشند محاسن و معایب این رسانه را به گونه‌ای بررسی کنند که انسان‌شناسی به ندرت از عهده‌اش برآمده است. بحث چرخش ادبی[۲] به عنوان بخشی از دوران پست‌مدرن در انسان‌شناسی سبب‌ساز وقوف انسان‌شناسان نویسنده بر موقعیت متونشان (سبک‌های بازنمودی، موقعیتمندی، ساخت‌وپرداخت «دیگری») شده است، اما به ندرت خصوصیات بازنمودی ویژه‌ی زبان مکتوب و پیامدهای معرفت‌شناختی آن برای بازنمایی خودِ «فرهنگ» را به چون و چرا کشیده است (مک‌داگل، ۲۰۰۶، صص ۴۴- ۴۵).

دیوید مک‌داگل در جهت پذیرش انسان‌شناسی تصویری به عنوان رشته‌ای کاملاً متفاوت، بیرون از انسان‌شناسی مکتوب، به عنوان بازنمایی‌های سمعی - بصری‌ای که ما را به نحوی متفاوت از واژه‌ها و متون مکتوب مورد خطاب قرار می‌دهند حرکت کرده است. فیلم یک حضور فیزیکی است و قبل از هر چیز یک حضور فیزیکی، تصاویر روی سلولوییدِ، را به ما عرضه می‌کند (مک‌داگل، ۲۰۰۶، ص ۲۷۰)؛ تصاویری که به واقعیت‌های محسوس اشاره می‌کنند، تصاویری که جای خاص خود را در تجربه‌ی انسانی و درون فرهنگ دارند، و تصاویری که به نحوی کاملاً متفاوت از کلمات با ما مراوده می‌کنند. تصاویر مستقیماً با حواس ما سخن می‌گویند و به جای ایده‌ها، معنا، و مفاهیم بر بدن انسان و عینیت‌های فرهنگی مثل زیبایی‌شناسی اجتماعی و تعامل اجتماعی تأکید می‌گذارند (مک‌داگل، ۲۰۰۶، صص ۱-۴). مک‌داگل بر آن است که از کیفیت‌های بیانگر تصویر و شیوه‌ی بدیلِ آن برای مراوده [شیوه‌ای مستقل از اصول روش علمی] آغاز می‌کنیم و رویه و نظریه‌ای در باب انسان‌شناسی تصویری می‌پرورانیم که فرضیه‌های خاص خود را، موضوعات خاص خود را، و «اشکال مختلف دانش انسان‌شناسی خاص خود را که متکی به اصول روش علمی برای اعتبار آن‌ها نیست می‌پروراند» (مک‌داگل، ۲۰۰۶، ص ۲۷۱). اگر چالش و دشواری ملازم با کندوکاو در خصوصیات معرفت‌شناختی و بیانگرِ تصویر متحرک را بپذیریم، علاقه‌ی مشترک انسان‌شناسان نویسنده و فیلم‌ساز به

www.ketab.ir

کیفیت‌های بازنمودی متن و تصویر می‌تواند منجر به درکی بهتر از راهی شود که از طریق آن انتخاب رسانه (تصویر یا متن) تأثیر می‌گذارد بر ۱) اینکه کدام جنبه‌های اجتماعی و فرهنگیِ واقعیت‌های مورد نظر خود را بازنمایی کنیم؛ و ۲) اینکه چگونه این رسانه‌ها ما را به درک آن جنبه‌ها در حین تلاش‌هایمان برای کندوکاو، بازنمایی، و نظریه‌پردازی درباره‌ی فرهنگ و جامعه رهنمون می‌شوند.

درک نیژلان، که همایش «ارزیابی قوم‌نگاری تصویری» به افتخار او برگزار شد و این کتاب یکی از نتایج آن است، همواره به کندوکاو در نقش ادراک بصری/ تصویری در فرهنگ و نقش درگیری بدنی، «انجام دادن» حین آموزش فرهنگ، پرداخته است، اما با این جدایی رشته‌ها به صورتی که مک‌داگل پیشنهاد می‌کند موافق نبوده است. از نظر درک نیژلان، انسان‌شناسی مکتوب و قوم‌نگاری تصویری مکمل یکدیگرند، به ویژه وقتی که ای بازنمایی رویدادهای آیینی پیچیده در میان است، البته از لحاظ علاقه، قصد، و رویکرد تفاوتی مهم بین آخرین اثر مک‌داگل و اثر نیژلان وجود دارد. هر چند علاقه و همدلی نیژلان نزدیک است به افراد حاضرِ در جماعتی که محل انجام تحقیقات و ساختن فیلم‌هایش بوده است، اما علاقه‌ی انسان‌شناختی او معطوف به تجلی‌های فرهنگی‌ای چون رویدادها و کنش‌ها، خواه ذاتاً تکنیکی، خواه ذاتاً آیینی، است. او بر آن است که فیلم می‌تواند فقط خود پدیده را، هر چند به طور گزینشی، در حین انکشاف آن در فضا و زمان بازنمایی کند، و این کار را باید بدون تفسیر سینماتوگرافیکِ بیشتر انجام دهد: «تفسیر سینماتوگرافیکی بیش از حد گل و گشاد (حتی از یک رمزگان غربیِ سینماتوگرافیک و به لحاظ زمانی محدود)، یعنی اشاره به معنای نمای نزدیک و حرکات دوربین، می‌تواند باعث شود که دیدنِ خود پدیده دشوار شود. می‌توان بین یک فیلم علمی ناب و اقتباس‌هایی که [از همان فیلم] برای مخاطبان عام پرشمار انجام می‌گیرد تمایز قائل شد» (نیژلان، ۲۰۰۲، ص ۵۴۰). فیلم قوم‌نگارانه هرگز نمی‌تواند

نقش‌های اجتماعی مشارکت‌کنندگان و غیره را توضیح دهد. او تک‌نگاری‌های قوم‌نگارانه را برای این گونه بافتمندسازی‌ها ضروری می‌داند (همچنان که هایدر، ۱۹۷۶؛ اش و اش، ۱۹۸۸). این تک‌نگاری‌ها باید همراه با دیدن فیلم‌های قوم‌نگارانه خوانده شوند (← فصل ۱۰).

درک نیژلان از ۱۹۷۱ به این سو به عنوان استاد و فیلم‌ساز قوم‌نگار در دانشگاه لیدن مشغول به کار بوده است.[۳] او الهام‌بخش دانشجویان بسیار از آلمان و سایر کشورها برای پیشه کردن فیلم‌سازی قوم‌نگارانه یا صرفاً استفاده از دوربین در تحقیقات میدانیِ قوم‌نگارانه بوده است. رویکرد او «رویکرد لیدن» نام گرفته و تأکید قوی بر استفاده‌ی توصیفی از تصویر متحرک، و تمرکز بر بازنمایی آیین‌ها و تکنیک‌های مادی ویژگی‌های بارز آن را تشکیل می‌دهند، و این را می‌توان در دو فیلم از فیلم‌های بحث‌شده در این کتاب (فصل‌های ۲ و ۱۰) دید. او همچنین اعتقادی راسخ به همکاری با یک انسان‌شناسِ متخصص در امور منطقه به هنگام انجام تحقیقات میدانی دارد (← فصل ۱۰ نیژلان، وان دن هوک و شرستا). انگیزه‌ی او در انجام قوم‌نگاری تصویری و در آموزش دانشجویانش همواره عبارت بوده است از تشویق آن‌ها به مستند کردن میراث فرهنگیِ نوع بشر به منظور حفظ آن برای نسل‌های بعدی تا وقتی که بتوانند احساس کنند به برخورداری از غنای خلاقیت فرهنگی خود خواه فرهنگ خود خواه فرهنگ دیگران، نیاز دارند. این هدف مشترک بسیاری از دیگر فیلم‌سازان قوم‌نگار، مثل رنو، فلاهرتی، جان مارشال، یان دانلپ و ژان روش است و در آخرین اجلاس (۲۰۰۳) یونسکو برای حفظ میراث معنوی بازتاب یافته است.

در گفتمان انسان‌شناسی تصویری بیست سال گذشته، این رویکرد در پرتو ارزیابی ایدئولوژیکِ انتقادی و معرفت‌شناسانه‌ی پیش‌فرض‌هایی که شالوده‌ی بازنمایی واقعیت اجتماعی در فیلم قوم‌نگارانه را تشکیل می‌دهند قدر و منزلت خود را در برخی محافل از دست داده است (نیکولز، ۱۹۸۱؛ ترین، ۱۹۸۹). یکی از

www.ketab.ir

که توسط کرونولوژی[1] (سازمان‌یابی زمان)اش و کورئوگرافی[2] (سازمان‌یابی کنش در فضا)اش ساختار می‌یابد، آن‌ها این است که این سند یا ثبت فیلمیک معمولاً الگو و فرایند رویداد را به ضرر «مردمان» برجسته می‌کند (نیکولز، ۱۹۸۱، ص ۲۳۸). نیکولز هشدار می‌دهد که این نوع فیلم‌های قوم‌نگارانه افراد را بازنمایی می‌کنند، منتها فقط برای:

عطف توجه ما به سطحی از انتزاع که از فرد فراتر می‌رود. این نه فقط نقطه‌ی قوت آن‌ها بلکه نقطه‌ی ضعف آن‌ها هم هست. تک‌تک عملگران اجتماعی تبدیل به نمونه‌هایی صرف، شاهد مثال‌هایی از اصول قوم‌نگارانه می‌شوند و ارزش آن‌ها تنها بر اساس کیفیتی سنجیده می‌شود که همان تبدیل شدنشان به مثال و نمونه است (نیکولز، ۱۹۸۱، ص ۲۸۰).

این، از نظر برخی منتقدان، رویکرد تبارگرایانه یا اثبات‌گرایانه‌ای است که به مردمان به عنوان افرادی با عقاید و تجارب خاص خود احترام نمی‌گذارد.[3] به نظر می‌رسد اینجا «احترام» همان واژه‌ی کلیدی است، «احترام»ی که به فیلم‌ساز این امکان را می‌دهد تا بازنمایی افراد شرکت‌کننده در رویدادهایی چون آیین‌ها را که به "نمونه‌هایی صرف بدل شده‌اند" استعلا دهد (← کرافورد، ۲۰۰۴).[4]

برخی از این ثبت‌های فرهنگی احتمالاً بیش از آنکه به مردمان مربوط باشند به تجلیات فرهنگ، مثل آیین‌ها یا تشریفات، مربوط‌اند. آن‌ها به گونه‌ای ساخته می‌شوند که بتوانند هم به عنوان یک سند کار کنند هم به عنوان داده‌هایی برای جماعت و برای انسان‌شناس، داده‌هایی که قرار است در یک بافت انسان‌شناختی خاص مورد مطالعه و تحلیل قرار بگیرند. با این حال، ثبت‌های فرهنگی آیین‌ها و تشریفات که بازیگران در بازنمایی را، به شهادت برخی فیلم‌های قوم‌نگارانه در گذشته، کنار می‌گذارند اکنون به ندرت ساخته می‌شوند. هر چه فیلم‌ساز فرایندهای اجتماعی پیرامون این گونه اجراهای آیینی را (فرایندهایی را که اغلب با مستقر کردن دوباره‌ی «بازیگران» در ساختمان اجتماعی جماعت سر و کار دارند) بیشتر در فیلم خود بگنجاند این گونه نقدها توجیه خود را بیشتر از دست می‌دهند، و آیین‌ها می‌توانند به عنوان چیزی بیش از «عینیت‌یابی‌های فرهنگی» بازنمایی شوند، منتها در عین حال آشکار می‌سازند که آیین‌ها عرصه‌هایی هستند که در آن‌ها دوباره بر سر نظم اجتماعی توافق می‌شود.[4]

شاید معدودی از افراد غیرانسان‌شناسی که علاقه‌ی خاصی به این موضوع دارند این نوع ثبت‌های قوم‌نگارانه‌ی جزء به جزیی را که نتیجه‌ی یک فرایند تحقیقِ قوم‌نگارانه‌ی تصویریِ توصیفی است درک کنند، چون آن‌ها خاص‌بودگی رویدادهای فرهنگی را بازنمایی می‌کنند، و این فقط علاقه‌ی مشترک شرکت‌کنندگان و متخصصان است. به عقیده‌ی انسان‌شناسان ساختارگرا، مثل پلاتن‌کمپ و وان دن هوک (فصل‌های ۳ و ۱۰)، معنای آیین‌ها را باید بر حسب ساختار درونی آن‌ها تحلیل و درک کرد نه از طریق تجارب فردی اشخاصی که آن‌ها را اجرا می‌کنند. نیزلاند، پلاتن‌کمپ، و وان دن هوک اشاره می‌کنند به واکنش‌های احتمالی شرکت‌کنندگان در قبال نحوه‌ی فیلم‌برداری‌ای که آن‌ها می‌خواهند. وقتی اعضای جماعات فیلم‌های ثبت‌شده از آیین‌هایشان را تماشا می‌کردند آن‌ها، همراه با انسان‌شناسان و / یا فیلم‌ساز رویکرد نسبتاً غیرشخصی را به عنوان رویکردی مسئله‌ساز تجربه نمی‌کردند. برعکس، به نظر می‌رسد تماشا کردن‌های آن‌ها در سطحی است که با سطح «غیرشخصیِ» نگاه به آیین‌های جمعی انطباق می‌یابد (پلاتن‌کمپ و نیزلان در همین کتاب). شاید این، همان گونه که مک‌داگل (۱۹۹۸، صص ۱۴۰ و ۱۵۰) می‌گوید، حاکی از به هم‌تنیدگی سبک فرهنگی و روایت فیلمی باشد. در بسیاری از جماعات، از نظر کسانی که بر اجرای

---

۱. Chronology: (سازمان‌دهی رویداد به ترتیب توالی زمانی).ـ م.

۲. Choreography: (سازمان‌دهی کنش‌ها به ترتیب اولویت فضایی = رقص‌نگاری).ـ م.

3. → Marcus Banks in Crawford 1992, pp. 116-129; Martinez 1992, P. 147; Nichols 1981, p. 239; Nichols 1992.

4. ▯ Nijland, Chapter 2, in this volume; Djungguwan at Gurka'wuy 1976 (1989) and Madarpa Funeral at Gurka'wuy 1976 (1978), from the Yirkala films of Ian Dunlop, filmed between 1970 and 1982; also ▯ Morphy 1994.

www.ketab.ir

آیین‌ها یا مراسم نظارت دارند، آن‌ها نه رویدادهایی برآمده از تصمیم‌های شخصی، بلکه رویدادهایی هستند برآمده از قواعد و قوانین حاکم بر نظام سنتی‌ای چون 'Adat' توبلو (فصل‌های ۲ و ۳) رساله‌ها و سنت‌های آیین نیوار در نپال (فصل ۱۰)، یا 'Kastom' به روایت کرافورد در فصل ۱۴، که باید تا نقطه‌ی کمال مراعات شوند (← پلاتن‌کمپ، فصل ۳). احتمال می‌رود که در این موارد رویکرد قوم ـ سینمانگارانه‌ی خاص با تلقی مردم از «بازنمایی‌های فرهنگی» خاص خودشان منطبق باشد یا حتی از آن الهام گرفته باشد. از طرف دیگر، تجربه‌های اریک دو ماکر (گفت‌وگوی شخصی) در حین ساخت سه‌گانه‌ی لابویا[۵] (۲۰۰۰-۲۰۰۱) می‌توانند حاکی از آن باشند که این خطر وجود دارد که احتمالاً از طریق این رویکرد، اگر بدون حساسیت به جنبه‌ی «سیاسی» آیین‌ها به کار بسته شود، بافت و زمینه‌ی ویژه، دست‌کاری‌ها، و علایق و منافع فردی که همگی بر نحوه‌ی اجرای آیین تأثیر می‌گذارند، نادیده بمانند (← مورفی، ۱۹۹۴؛ نیز نک در همین کتاب). پرسش این است که آیا شخص می‌کوشد این آیین‌ها را به عنوان بازنمودی از ارزش‌ها، معانی، و قواعد یک جامعه و کیهان‌شناسی[1] آن، به صورتی که در عینیت‌یابی‌های آن، یعنی اجرای آیینی، متجلی شده است، بازنمایی کند، یا او بیشتر علاقه‌مند به بازنمایی آیین به مثابه یک اجرای اجتماعی توسط افرادی است که آن را تجربه می‌کنند (ارواح قدیم، اشخاص جدید از کارلا ری‌سی‌یو، سه‌گانه‌ی هامار از ژان لیدال). و بدون شک ترکیبی از هر دو رویکرد در بازنمایی تصویریِ آیین امکان‌پذیر است.[۲]

در کتاب حاضر، فیلم‌سازان و انسان‌شناسان نویسنده با جدیت روی فرایندهای فیلم‌سازی قوم‌نگارانه تأمل می‌کنند و یافته‌های خود را به گفتمان‌های نظری، روش‌شناختی، و مضمونی رایج در انسان‌شناسی تصویری و انسان‌شناسی نظری پیوند می‌زنند. اطلاعات راجع به موضوع فیلم چگونه گردآوری شد؟ فیلم چگونه ساخته شد، و فیلم تمام‌شده چگونه با رویدادهای دیده‌شده مرتبط می‌شود؟ واقعیت انضمامی بازنمایی‌شده در فیلم چگونه با چارچوب‌های نظریِ درون انسان‌شناسی مرتبط می‌شود؟ فیلم چه چیزی را رد و بدل می‌کند، و به چه کسی؟ آن‌ها در عین حال یافته‌هایی را عرضه می‌کنند برآمده از تحقیق قوم‌نگارانه‌ی تصویری‌ای که چیزی به قوم‌نگاری جماعت مورد تحقیق آن‌ها اضافه می‌کند.

مضامین پنجگانه

موضوعات بحث‌شده در این کتاب ذیل پنج سرفصل دسته‌بندی شده‌اند: عمل کردن و دیدن، **تحلیل و فراخوانی**، **جامعه‌پذیری، زمان و فضای آیینی**، و **روایت**. آن‌ها هم موضوعات روش‌شناختی را در بر می‌گیرند هم مضامینی را که به محتوای فیلم‌های قوم‌نگارانه و مقالات ارائه‌شده در اینجا اشاره می‌کنند.

در حالی که بخش اول، عمل کردن و دیدن، اختصاص یافته است به دیدگاه نوین در باب نقش ادراک بصری/ تصویری و درگیری بدنی در فرایند آموزش فرهنگی و تجسم عاطفی، بخش دوم، تحلیل و فراخوانی، تشکیل از فصل‌هایی است که تأمل می‌کنند بر استفاده از مواد و مصالح بصریِ در فیلم گنجانده‌شده و گنجانده‌نشده برای تحلیل رویه‌های فرهنگی و فراخوانیِ تصور و تجربه‌ی شرکت‌کنندگان در خصوص بازنمایی تصویری آیین‌ها در کنار جنبه‌های مختلف خودِ آیین‌ها. تکنیک‌های فراخوانی برای کندوکاو در یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد امر بصری/ تصویری، به عبارت دیگر برای واداشتن شرکت‌کنندگان به از خاطر گذراندن رویدادها، و از این طریق تمرکز بر واکنش عاطفی در قبال رویداد، به کار گرفته شدند. این در عین حال به انسان‌شناس اجازه می‌دهد یک محرک واحد را به همه‌ی

1. cosmology

۲. ← فیلم‌های:
Alfred Melotu-*The funeral of a paramount Chief*, by Peter I. Crawford and Rolf Scott (2003);
Waiting for Harry, by Kim Mckenzie and Les Hiatt (1980);
Djungguwan at Gurkuwuy, by Ian Dunlop;
Ashes of Life, the Annual Rituals of Laboya, Sumba, by Erike de Maaker, Danielle Geirnaert and Dirk Nijland.

www.ketab.ir

کسانی که با مصاحبه شده است نشان دهد، کاری که امکان مقایسه‌ی دیدگاه‌های آن‌ها را فراهم می‌آورد، و می‌تواند به نگرشی چندصدایی از یک رویداد واحد برسد. بخش سوم، **جامعه‌پذیری**، هم به جامعه‌پذیری (شیوه‌ی ایجاد ارتباط) در حین ساختن فیلم بین فیلم‌سازان و افرادی می‌پردازد که از آن‌ها فیلم گرفته شده، هم به مفاهیم جامعه‌پذیری متأثر از فرهنگ در ربط با شخص‌بودگی[1] و موقعیت اجتماعی اعضای جماعتی که از آن فیلم گرفته شده است. این موضوع هیجان‌انگیز و نسبتاً جدید در درون انسان‌شناسی تصویری هم از طریق تأثیر یادآورنده‌ی دوربین آشکار شده هم به یمن قابلیت‌های تصویر متحرک در ثبت و ضبط شیوه‌های ارتباط بیانی و بوده که بیانشان در قالب کلمات بسیار دشوار است. بخش چهارم، **زمان و فضای آیینی**، نقبی می‌زند به اعماق معضلات انسان‌شناختی و روش‌شناختی ملازم با بازنمایی آیین بر حسب محتوا، و بر حسب پیوند بین فرم و محتوا. آیا بازنمایی آیین باید همیشه متکی به متن را باشد یا فیلم‌ساز می‌تواند جنبه‌های بافت و زمینه‌ی آیینی را هم از مجموعه‌ی زمان ـ فضای آیینی را هم بازنمایی کند؟ تا کجا می‌توان معنا و بافت آیینی درون زمان بازنمایی فیلمیک را توضیح داد؟ دیدگاه چه کسی باید بازنمایی شود، دانشِ غالباً تکه‌پاره‌ی شرکت‌کنندگان یا تفسیر جامع و کامل اما انتزاعیِ معانی آیین که در قالب متن عرضه می‌شوند؟ بخش آخر بر **روایت** در واقعیت و ساختار روایی در فیلم و بر نحوه‌ی انطباق این دو تمرکز می‌کند. چنان که پیتر کرافورد خاطرنشان می‌سازد، در فیلم ما چندان قادر به بازنمایی «دیدگاه شرکت‌کنندگان نیستیم»، اما می‌توانیم به جست‌وجوی روایتیت[3] در زندگی اشخاصی که جلوی دوربین ما قرار می‌گیرند، یا روایتیتی مستتر در رویدادی که به عنوان موضوع فیلم انتخاب کرده‌ایم، برآییم. در پایان، هر فیلم‌ساز در «قوم‌نگارانه بودنِ» رابطه‌ای کندوکاو می‌کند که برقرار است بین ساختار روایی تحمیل‌شده‌ی فیلم و روایت‌های زیسته‌ی عملگران و منطق عملی[4] (بوردیو، ۱۹۹۰) کنش‌هایی که آن‌ها اجرا می‌کنند.

هدف از این تأملات عبارت است از: ۱) آشکارتر ساختن مقدماتی که آگاهانه یا ناآگاهانه فیلم‌سازی قوم‌نگارانه را پی‌بندی می‌کنند؛ و ۲) کندوکاو در اینکه دوربین به عنوان یک ابزار تحقیق چه اشکالی از دانش را می‌تواند ایجاد و بازنمایی کند. این گونه مطالعات قوم‌نگارانه‌ی تصویری چه دستاوردهایی می‌توانند برای مجموعه‌ی داده‌های درونِ رشته‌ی انسان‌شناسی داشته باشند؟ مقالات ارائه‌شده بیشتر تأییدی هستند بر این پیش‌فرضِ مطرح‌شده از سوی انسان‌شناسان تصویری (کلودین دو فرانس، جی رابی، دیوید مک‌داگل) مبنی بر اینکه تحقیق درباره‌ی امر بصری/ تصویری و تحقیق همراه با آن عرصه‌های جدیدی در انسان‌شناسی می‌گشاید و بر جنبه‌های دیگر فرهنگ پرتو می‌افکند تا استفاده از رسانه‌های دیگر، مثل خاطره‌ی محض، متن، نوار شنیداری، و حتی عکس ثابت.

فصل‌ها

درک نیژلان (فصل ۱) به کندوکاو در مطالعات عصب‌شناختی و بصری ـ روان‌شناختی‌ای می‌پردازد که روی عملکردهای مغز انجام گرفته‌اند و نحوه‌ی ارتباط کنش، ادراک بصری، و عاطفه، و نحوه‌ی دریافت سیگنال‌ها یا علایم رسیده از این حواس توسط مغز را بررسی می‌کند. او همچنین به توضیح آخرین تحقیق می‌پردازد که مربوط است به اینکه چگونه سیگنال‌های مورد نیاز برای ادراک بصری و خلق و اداره‌ی تصاویر ذهنی و کنش ماهیچه‌ای دسته‌بندی و با سلسله مراتب سیگنال‌ها در مغز مرتبط می‌شوند.

انگیزه‌ی تحقیق نیژلان میل به درک دو پدیده‌ای بود که به کرات در تحقیقات مربوط به فیلم به‌یادماندنی‌اش، ازدواج به سبک توبلو، و بار دیگر در جریان ساختن فیلم بعدی‌اش، با آن‌ها برخورد کرده بود. اولی عبارت بود از واکنش‌های عاطفیِ

1. personhood.
2. evocative effect
3. narrativity
4. practical logic

www.ketab.ir

شـدید اجراکنندگان یک آیین که بازنمایی‌های تصویری اجرای خود را از طریق فیلم تماشا می‌کردند، و دومی نقش بسیار مهمی که به نظر می‌رسد اجرای آیین‌ها به مثابه تجربه‌ی فرهنگی برای تجسم‌یابی معناهای فرهنگی دارد. او اهمیت این شدت تجربه در اجرای کنش‌های آیینی را خاطرنشان می‌سازد و قوه‌ی بصری را به عنوان مهم‌ترین حس در ادراک انسان مرتبط می‌سازد به مناطقی از مغز که عاطفه و فعالیت حرکتی را به هم وصل می‌کنند. نیژلان تأکید می‌کند که همین اصول حاکم بر تجسم‌یابی هم در مغز شرکت‌کنندگان عمل می‌کنند و هم در مغز انسان‌شناس، و به همین دلیل است که مشاهده‌ی شرکت‌کنندگان به عنوان یک روش تحقیق نقش محوری پیدا کرده است در یادگیری فرهنگی توسط انسان‌شناسی که فرهنگی دیگر را مطالعه می‌کند. پس زمینه‌ی عصب‌شناختی جذابی که نیژلان در برابر خواننده می‌گذارد به درک راهی کمک می‌کند که از طریق آن تکنیک فیلم‌نگاری در تحقیق انسان‌شناختی، برای پی بردن به تجربه‌ی فرد شرکت‌کننده از طریق تماشای بازنمایی تصویری اعمال آیینی‌ای که او بخشی از آن‌ها بود، منظری عصب‌شناختی اتخاذ می‌کند.

در دومین مقاله‌ی نیژلان (فصل ۲)، او به توضیح تحقیقی می‌پردازد که در مولوکان‌های شمالی اندونزی، در همکاری نزدیک با جاس پلاتن‌کمپ، انجام داد؛ این تحقیق علاقه‌ی او را به رابطه‌ی بین عمل کردن، ادراک بصری و عاطفه برانگیخت. اعضای جماعت توبلو به هنگام تماشای فیلمی که راجع به ازدواج دو جوان از روستای آن‌ها، هنی روپ و ومپی آنو، بود وقتی آن رویداد را به وساطت فیلم به یاد می‌آوردند احساسات شدیدی از خود بروز می‌دادند. اعضای جماعت، به هنگام تماشای فیلم در گروهی کوچک اشتباهاتی را که فیلم‌ساز در بازنمایی مراسم عروسی داشته به او گوشزد می‌کنند و در صدد برمی‌آیند به اطلاع او برسانند که چه اعتباری برای مراحل مختلف مذاکرات قبل و حین مراسم عروسی قائل‌اند. اعضای جماعت می‌کوشند این‌ها را به فیلم‌ساز توضیح دهند آن هم از طریق واداشتن او به دیدن جنبه‌های متفاوت رویداد از دریچه‌ی چشم آن‌ها و

نظام‌های ارزشی‌ای که بخشی از قانون سنتی یا «عادت» است. با نظریه‌پردازی درباره‌ی راهی که از طریق آن تصاویر، بینندگان را مستقیماً پیوند می‌زنند به تجربه‌ای که آن‌ها از معانی رویدادها دارند، به الگوهای ذهنی و ایده‌ها، ارزش‌ها، و عواطف وابسته‌ای که بنیان فرهنگ توبلو را می‌سازند، نیژلان بر این تجارب و نتایج تحقیق تأمل می‌کند. او اشاره می‌کند به ارزش‌های عمیق وابسته به اعتبار خانه و نقش‌های همسردهنده‌ها[1] و همسرگیرنده‌ها[2].

این بسیار جالب ــ و قطعاً نه تصادفی ــ است که دیدگاه نظری ساختارگرایانه‌ی به کار گرفته‌شده توسط جاس پلاتن‌کمپ در تحقیق انسان‌شناختی جنبی‌اش (← فصل ۳) منطبق است با رویکرد قوم ـ سینمانگارانه‌ی توصیفی اتخاذشده توسط نیژلان که در آن موضوع فیلم همان خود رویداد است نه شخصیت‌هایی که در رویداد (معاملات پیرامون ازدواج) ظاهر می‌شوند. به نظر می‌رسد این رویکردهای فیلمی و نظری کاملاً منطبق‌اند با دیدگاه اهالی توبلو مبنی بر اینکه مراسم باید دقیقاً مطابق با قوانین «عادت» برگزار شود و در نتیجه، فرد و احساسات و عواطف او به هنگام بازنمایی این روال‌ها هیچ اهمیتی ندارند. بدون شک اینکه دیدگاه ساختارگرایانه‌ی پرورده‌شده در لیدن دست در دست مطالعات منطقه‌ای انجام‌شده در اندونزی، مستعمره‌ی سابق هلند، داشت به هیچ وجه تصادفی نیست؛ در این کشور، تأکید بر زندگی اجتماعی‌ای که بر «عادت» نیاکان فرمان می‌برد در اغلب فرهنگ‌ها از موضع غالب برخوردار بود.

سبک فیلم‌سازی قوم‌نگارانه‌ی درک نیژلان به خوبی سازگار است با این دیدگاهی که دیدگاه همکاران آلمانی و فرانسوی او (دائر، دو فرانس) و فیلم‌سازانی چون تیم اش، و از برخی لحاظ دیدگاه ژان روش، نیز هست. این سبک تأکید شدید بر فرایندها، در این مورد بر مراسم عروسی به عنوان رویداد، و توجه کمتر به سرگذشت‌های فردی اشخاص درگیر در رویداد، را نشان می‌دهد. از طرف دیگر، این سبک فیلم‌سازی به شدت الهام‌گرفته از دیدگاه

1. wife-givers
2. wife-takers

www.ketab.ir

نیژلان است که می‌گوید در انتقال فرهنگ «انجام دادن» مهم‌تر است از گفتن، و گفتن در نهایت چیزی نیست جز تصحیح یا تعدیل تجربه‌ی اولیه‌ی حاصل از عمل کردن و دیدن.

تأملات انسان‌شناسِ همراه تیم فیلم‌ساز، جاس پلاتن‌کمپ، که از بصیرت‌های نوین حاصل از روش نیژلان به وجد آمده بود، غنای بیشتری به ثمره‌ی این تحقیق نمونه‌وار و کاملاً مستند بخشید. پلاتن‌کمپ (فصل ۳) این یافته‌های جدید را به تحقیق پیشینش مرتبط می‌کند. او روی یافته‌هایی تأمل می‌کند که نیژلان از نحوه‌ی برخورد عروس و داماد با تصاویر خودشان، به ویژه وقتی که لباس به تن کرده‌اند و جواهرات خویشاوند همجنس با خود را آویزان می‌کنند، به دست آورده بود. پلاتن‌کمپ می‌پرسد «به راستی چرا تصویر ساخته و پرداخته‌شده از پیوند یک شخص و اشیایی خاص ظاهراً از این حد خاص خیلی مهم است؟» (پلاتن‌کمپ، فصل ۳). پلاتن‌کمپ در گفتاری که در پی می‌آید با دقت تمام توصیفی را پیش می‌برد که مبتنی است بر دانش و درک قوم‌نگارانه‌ی وسیع او از فرهنگ و اسطوره‌ی توبلو. مفهوم «رؤیت‌پذیری» ظاهراً مفهومی کلیدی است در شیوه‌ای که اهالی توبلو برای توصیف خود و هویتشان به مثابه انسان‌های اجتماعی «رؤیت‌پذیری به عنوان شاخص جامعه‌پذیری انسان در تضاد با رؤیت‌ناپذیری مردگان»، پیش می‌گیرند (پلاتن‌کمپ، فصل ۳).

پلاتن‌کمپ در ادامه‌ی مقاله‌ی خود بر وحدت عواطف شخصی و احساس هویتی که به صورت فرهنگی تعین یافته است و اجرای نقش‌های آیینی در جامعه‌ی توبلو تأکید می‌گذارد. کیفیت اعتقادی راهی که عروس و داماد برای کنار آمدن با تصویر خودشان، لباس‌ها و تزیینات روی آن‌ها و جواهرات خویشاوندان همجنس، پیش می‌گیرند سخن نیژلان را اثبات می‌کند که می‌گوید این تصویر به عنوان معنای آن درک می‌شود، و ادراک بصری / تصویری، الگوهای فرهنگی، ارزش‌های مرتبط با آن‌ها، و عواطف شخصی به صورت یک چیز واحد تجربه می‌شوند. در اینجا تجربه‌ی ذهنی عمیقی از نقش‌ها / کنش‌های آیینی و بازنمایی تصویری آن‌ها هست. بنا به تحلیل پلاتن‌کمپ، پیوند یک شخص و یک شیء کاملاً با عینیت‌یابی تصویر نیاکان مربوط است که، در پیوند با بدن یک شخص، آن شخص را به «انسانی اجتماعی» بدل می‌کند.

پلاتن‌کمپ، در پایان توصیفش، تأکید می‌کند که اهمیت رؤیت‌پذیری پیوند تنگاتنگی با اهمیت تاریخی و سیاسی دیده شدن، وجود داشتن برای «دیگری»، دارد. در اسطوره‌های خاستگاه توبلو، این حاکمانِ ترناته[1] بودند که با اذعان به وجود توبلوها به آن‌ها جایی در نظم اجتماعی و سیاسی هالماهرا[2]ی شمالی دادند. امروزه، اهالی توبلو بازنمایی فیلمیک یک آیین ازدواج را با جدیت تمام تماشا می‌کنند، غریبه‌ای که اجرای (بی‌نقص) مراسم ازدواج و بازنمایی تصاویر عینیت‌یافته‌ی نیاکان را در آن بافتِ حیات‌بخش تماشا می‌کند ارزش آیین را فزونی می‌بخشد. اهالی توبلو، از طریق فیلم قوم‌نگارانه‌ای که از آیین‌های آن‌ها ساخته شده بود، وسیله‌ی جدیدی یافتند که با آن می‌توانستند ما، همان «دیگران»، را تابع ارزش‌های خود سازند (پلاتن‌کمپ، فصل ۳).

موضوع بازنمایی فیلمیک و رؤیت‌پذیری در مقاله‌ی اریک دو ماکر به گونه‌ی دیگری مطرح می‌شود. دو ماکر تأکید می‌کند طی جلسات پاسخ‌گیری یا بازخورد که او با اجراکنندگان، شرکت‌کنندگان و مخاطبان یک اجرای ویشنومورتی تیان، که او و همکارش لیزا وان هامل در کرالای شمالی ثبت کرده بودند، برگزار می‌کرد، اجراکنندگان و شرکت‌کنندگان در فستیوال تیان آشکار ساختند که نشان دادن اجرای آن‌ها به غریبه‌ها در واقع تقویت تأثیرگذاری آیین، و برای اجراکنندگان (از کاست نجس‌ها)، تقویت امکانی فوق‌العاده برای بیشتر در معرض دید قرار گرفتن بود. با این حال، مزیت استفاده از جلسه‌ی پاسخ‌گیری در مرحله‌ی اول تحقیق او (طی تحقیقات پیش از تولید)، عبارت بود از نزدیک‌تر کردن بازنمایی به راهی که از طریق آن شرکت‌کنندگان بازنمایی را درک و ارزش‌گذاری می‌کردند. دو ماکر توضیح می‌دهد که چگونه، در نتیجه‌ی گفت‌وگو با اجراکنندگان که بر

1. Ternate
2. Halmahera

www.ketab.ir

اساس فیلم‌برداری مقدماتی از اجراهای متعدد پیش از فیلم‌برداری نهایی انجام می‌گرفت، توانست دست به گزینش‌های مناسب‌تر در زمان و فضا بزند. این کار همچنین به او فرصت داد دریابد که کدام زوایای دوربین امکان بهترین ثبت از جنبه‌های مختلف آیین را فراهم می‌آورد. او، پس از توضیح مراحل مختلف تحقیقش از دیدگاه روش‌شناختی، تأکید می‌کند که پاسخ‌گیری باعث شد وقوف خیلی بیشتری پیدا کند بر دیدگاه‌های گونه‌گونی که در میان یک جماعت درباره‌ی نحوه‌ی تفسیر و ارائه‌ی آیین‌های متعلق به فستیوال وجود دارند. به نظر دماکر، «... یک فیلم قوم‌نگارانه نباید، و نمی‌تواند، محدود به بیان دیدگاه شرکت‌کنندگان باشد. این نقش انسان‌شناس در تفسیر پدیده، و نه محض مشاهده‌ی آن، است که بررسی می‌شود (فصل ۴).

در فصل ۵، اوموری می‌گوید که فیلم قوم‌نگارانه شایسته روشی برای ارائه‌ی یافته‌های تحقیق قوم‌نگارانه باید راه‌هایی برای گنجاندن تکه‌فیلم‌های تحقیقاتی و تحلیل‌های انسان‌شناختی درون همان فیلم قوم‌نگارانه، که در نهایت بازنمایی کار میدانی انسان‌شناختی است، پیدا کند. بدین طریق گام جدیدی می‌توان برداشت برای تلفیق دانش قیاسی انسان‌شناختی و مستند تک‌نگارانه‌ی توصیفی. اوموری تأکید می‌کند که کیفیت‌های فیلم، توانایی آن در نشان دادن کنش‌های انضمامی در زمان، و بازنمایی صدا و حرکت، درک شهودی برخی جنبه‌های فعالیت‌های فرهنگی را، وقتی این فعالیت‌ها در مستندهای تک‌نگارانه‌ی به خوبی بافتمندشده بازنمایی می‌شوند، ممکن می‌سازد. این کیفیت‌ها، به عنوان مثال، عبارت‌اند از: ضرباهنگ یا ریتم حرکات و نحوه‌ی اجرای برخی فعالیت‌ها توسط افراد. برای آوردن نمونه‌ای از ارتباط‌یابی فیلم با کسانی که آیینی را اجرا می‌کنند، و برای دیدن اینکه آیا می‌توان سرنخ‌هایی در واکنش‌های جسمانی در قبال تماشای بازنمایی تصویری آن آیین یافت که حاکی از نحوه‌ی کار درک شهودیِ آیین‌ها باشد، اوموری از تجهیزات فنی‌ای استفاده کرد که امکان اندازه‌گیری واکنش فیزیکی قلب، پوست، و

اقبال: آیین باروری دوسوژین را می‌داد. او می‌خواست بداند که روستاییان جشن خودشان را از خلال تصاویر تک‌نگارانه‌ای که او تولید کرده بود چگونه می‌دیدند. مردانی که یا در آیین اخیر دوسوژین یا در آیین‌های قبلی شرکت کردند از سه نسل بودند. همسو با علاقه‌ی نیژلان به نحوه‌ی ارتباط ظرفیت‌های جسمانی، عاطفی، و بصری در تجربه‌ی دوباره‌ی آیینی که شخص در آن شرکت داشته است، اوموری یافته‌های جالبی به دست آورده است. تصاویر بصری تأثیری فوق‌العاده پیچیده بر عواطف و افکار افراد می‌گذارد و خود این واقعیت که افکار مردم به شدت متأثر از حس بینایی‌شان است می‌تواند هم واجد اهمیت علمی تلقی شود هم واجد اهمیت فلسفی. اما، یک آدم معمولی از این دو عنصر اساسی به خوبی آگاه نیست یا نمی‌تواند توضیحشان دهد. او به تفاوت‌های معنی‌دار در واکنش پوستی و حرکات چشمان آن سه مرد اشاره می‌کند و می‌کوشد آن‌ها را بر اساس سن مردان و تأثیر فرهنگ‌های تصویری مختلفی که آنان در معرضشان بودند توضیح دهد. اوموری می‌گوید که یک فیلم قوم‌نگارانه،... بدل به فیلم فرا-خوان‌ای می‌شود که وقتی برای ثبت و ارزیابی درک بیننده از آن به کار می‌رود امکان یک تحلیل علمی را فراهم می‌آورد. (فصل ۵).

امکان استفاده از فیلم‌های قوم‌نگارانه در تحقیق انسان‌شناختی درست همان قدر مهم است که موضوع دسترسی به مستندهای قوم‌نگارانه‌ی قبلاً ساخته شده. اما بسیاری از مجموعه‌های موجود از چشم ما دور می‌مانند یا به دلیل اینکه به خوبی بایگانی نشده‌اند یا به دلیل اینکه یک مانع زبانی ما را از وقوف بر وجود آن‌ها بازمی‌دارد. یان وان برمن، در شرحی بر هفت خدای جوان اقبال: آیین باروری دوسوژین ساخته‌ی یاسوهیرو اوموری (فصل ۶)، هم بافت محتوای قوم‌نگارانه‌ی فیلم اوموری را توضیح می‌دهد، هم جای اوموری را در چشم‌انداز قوم‌نگاری تصویری و انسان‌شناسیِ موزه‌ای در ژاپن مشخص می‌کند. اوموری، مستقر

Elicitation

www.ketab.ir

در مـــوزه‌ی ملی قوم‌نـــگاری در اوزاکا، توانســـت به عنوان یک فیلم‌ســـاز قوم‌نگار در خدمت مـــوزه کار کند. موزه‌ای که فعالانه انسان‌شناســـان را برای انجام تحقیـــق قوم‌نگارانه‌ی تصویری به این سو و آن ســـو روانه کند در این ده‌ساله‌ی گذشته، بر خلاف سال‌های آغازین قرن بیستم، در غرب حکم کیمیا را داشته است. انسان‌شناســـی تصویری در ژاپن در مقیاســـی بسیار بزرگ‌تر به عنوان بخشـــی جدایی‌ناپذیر از رویه‌ی قوم‌نگارانه توســـعه یافته اســـت. وان برمن حتی می‌گوید هیچ قوم‌نگار ژاپنی‌ای نمی‌توان یافـــت که کار میدانی بدون اســـتفاده از تجهیزات ســـمعی ـ بصری، از جمله یک دوربین فیلم‌بـــرداری ویدئویی، پیش ببرد. اوموری، یکی از معدود فیلم‌ســـازان قوم‌نگار ژاپنی شناخته‌شده در غرب، همواره علاقه‌ای پرشور و مستمر نسبت به مسائل در اروپا و سبک‌های به هم‌پیوسته‌ی فیلم ژاپنی و اروپایی نشان داده است، و از انسان‌شناسان جورواجوری چون ژان روش، ژرمن دولاکروا، ایبل‌ـ ایبسفلد، ادوارد هال و ری بردویسل الهام گرفته است. وان برمن، در مقام یک ژاپن‌شـــناس، به مجموعه‌هـــای عظیمی از مطالعات عکاسیک قوم‌نگارانه همچنین انبوهی از مستندهای قوم‌نگارانه‌ی که در ژاپن ســـاخته شده‌اند دسترسی داشته است. او به دنبال این حرف که مجموعه‌ها ظاهراً از چشم انسان‌شناسان غربی دور مانده است بلافاصله پیشنهاد می‌کند که در آینده فهرست‌های موزه‌های قوم‌نگارانه‌ی ژاپنی و غربی به هم متصل شوند تا دسترسی به آن‌ها برای هر کسی آسان‌تر شود. در سال‌های گذشته ابتکاراتی از این نوع به عمل آمده است.

لیدال، و استرکر (فصل ۷) با بهره‌گیری از تجربه‌ی ۳۵ساله‌ی تحقیق در میـــان هامار[1]ها تأملی خلاقه دارند بر جامعه‌پذیری در تحقیق و فیلم‌ســـازی انسان‌شناختی‌ای که به عقیده‌ی این سه تن خاص روش‌شناسی آن‌ها است. آنان تعاملات اجتماعی‌ای را که بخشی از تحقیق انسان‌شناختی است می‌گیرند و تحلیل می‌کنند، آن‌ها واقعیت‌های فیلم‌ســـازان و مردمان فیلم‌برداری‌شـــده را از هم جدا نمی‌کنند، بلکه آشـــکارا آن را رویارویی میان‌فرهنگی‌ای می‌داننـــد که در آن زیبایی‌شناســـی‌های اجتماعـــی، اخلاقیات، جنســـیت[2]، بلندپروازی‌های خلاقانه، فرافکنی‌ها، احساسات، و ویژگی‌های شـــخصی همه با هم منجر به واقعیتی می‌شـــوند که ســـرانجام همان واقعیتی است که بیننده روی پرده تماشا می‌کند. «صرف نظر از اینکه فیلم را چه کســـانی ساخته‌اند، دیدگاه آن‌ها متکی است بر روابط و تفاهم آن‌ها با مردمانی که موضوع فیلمشان هســـتند، و این هم البته تا حد زیادی متکی است بر مقدار وقتی که قبلاً صرف ایجاد رابطه کرده‌اند» (لیدال و اســـترکر، فصل ۷). گاهی جذبه‌ی اجتماعی‌ای که دوربین پدید می‌آورد منجر می‌شود به جادو، به احساس اوج‌گرفته‌ای از تماس، به سطحی از ارتباط که خلق آن در الگوهای زندگی روزانه ناممکن است. گاهی افراد گروه فیلم‌برداری بدون هیچ مشـــکلی با هم سازگار می‌شوند و گاهی سازگار نمی‌شـــوند، اما هر آرایشی از کاراکترها و نقش‌ها پیامد متفاوتی به بار می‌آورد. لیدال و اســـترکر نشان می‌دهند که می‌توان از طریق بازی کردن با حضور یکی و غیاب دیگری بر این جذبه‌ها تأثیر گذاشـــت. توانایی آن‌ها در تحلیل تعاملات رخ‌داده در جلو و پشت دوربین، و بین آن دو دیدگاه، و مقایسه‌ی آن‌ها با قواعد اجتماعی روزانه‌ی حاکم بر رابطه و رفتار مناسب در میان هامارها، جذاب‌کننده است و شایسته‌ی انسان‌شناسان کارکشته‌ای که آن‌ها هستند. روی فیلم‌ســـازان قوم‌نگار هنوز مشغول بحث بودند بر سر تبدیل فیلم به روی قوم‌نگارانه به یک «علم»، به رویه‌ای که بتوانـــد واقعیت دقیق «همان طور که هســـت» بدون تأثیر گذاشتن بر نظم عادی روز نشان دهند، ژان روش یکی از نخستین کسانی بود که کیفیت صحنه‌ای اجرایی[3] دوربین و توانایی آن در خلق واقعیت را به کار گرفتند و نامش را «سینما وریته» گذاشتند. توضیح جزء به جزء این گونـــه فرایندها، به صورتی که لیدال و استرکر ارائه کرده‌اند، برای اســـطوره‌زدایی از این تعامل و درک آنچه در «صحنه‌ی دوربین» واقعاً اتفاق می‌افتد بسیار مغتنم تواند

1. The Hamar

2. gender

3. performative stage-quality

www.ketab.ir

بود.

کارلا ری‌سی‌یو، همانند رابطه‌ای که ژان لیدال و ایو استرکر با هامارها در اتیوپی برقرار کردند، دوستی پایداری را با رُز برقرار کرد، همان شفابخش و غیب‌گو از غرب کنیا که کارلا در دو مرحله از دوستی‌شان از او فیلم گرفت. ری‌سی‌یو در فصل ۸، جنبه‌ی مهم یکی از آیین‌های شفابخشی را که همراه با موسی، دستیار رز، انجام می‌گرفت، توضیح می‌دهد. فیلم ری‌سی‌یو، ارواح قدیم، اشخاص جدید: رُز شفابخش و غیب‌گویی از غرب کنیا، مهارت‌های اجتماعی خوق العاده‌ی رُز، نحوه‌ی مراوده و ارتباط او با بیمارانش تماماً در خلال آیین شفابخشی، و قادر ساختن بیمارش، نافولا، به «احساس آزادی»، نشان می‌دهد. ری‌سی‌یو (فصل ۸) توضیح می‌دهد که می‌خواسته یک «شیوه‌ی ارتباط‌گیری» را در فیلم نشان دهد؛ نشان دهد که رُز در جلو و پشت دوربین ــ چه کارها می‌کرد تا هم حسی از جاذبه‌پذیری ریشه‌دوانده در رویداد، هم حسی از فرایند خودشفابخشی به دست دهد. از آنجا که علایم بیماری نافولا خود را در رفتار غیراجتماعی او بروز می‌دهند، وظیفه‌ی رُز احیای روابط او با مردگان، به ویژه ارواح قدیمی، و با زندگان، و تبدیل او به «شخصی جدید»، به موجودی دوباره‌اجتماعی، است. ری‌سی‌یو بر ارزشی که بازنمایی ویدئویی برای بازنمایی جامعه‌پذیری رُز و همکارش موسی دارد تأکید می‌کند، آن هم وقتی که هیچ یک از آن‌ها نمی‌تواند نامی به آن جنبه از فرایند شفابخشی بدهد. برای آن‌ها این کاملاً عادی است، بخشی عمده از شیوه‌ی بودنشان. ری‌سی‌یو (فصل ۸) با اشاره به فابین توضیح می‌دهد که این بخشی از «اجرا»ی آن‌هاست. ری‌سی‌یو این شکل از «جامعه‌پذیری» را، که او در کنار مفهوم «اجرا» به کار می‌برد، برای توضیح بخشی از تأثیرگذاری آیین شفابخشی تجزیه و تحلیل می‌کند. این معمولاً از چشم انسان‌شناسی که فقط بر کنش‌های آیینی، کارکردهای آن‌ها و معانی نمادینشان تمرکز می‌کند دور می‌ماند. ری‌سی‌یو تأکید می‌کند که مفهوم جامعه‌پذیری پیوند تنگاتنگی دارد با مفهوم دلزی‌ای از فرد و جامعه که یک «شیوه‌ی ارتباط‌یابی» در

آن متجلی می‌شود. به هنگام مطالعه‌ی جوامع دیگر، باید از تاریخ این مفهوم و معانیِ تغییریابنده‌ی آن در جامعه‌ی خودمان آگاه و به «برداشت‌های بومی متفاوت از جامعه‌پذیری» حساس باشیم. همین جامعه‌پذیری، هم با مردگان، «آن‌هایی که دیده نمی‌شوند»، هم با زندگان، است که در قلب آیین‌های شفابخشی‌ای قرار دارد که رُز و دستیارش موسی اجرا می‌کنند.

دو مضمونی که خود را در فصل‌های پیشین به کرات به رخ کشیده بودند در فصل ۹ دوباره ظاهر می‌شوند. روسلا راگازی بحثی پیش می‌کشد درباره‌ی مفهوم رؤیت‌پذیری در بافتِ رؤیت‌پذیر کردن داستان‌های کودکان مهاجر، و پاسخ‌گیری یا بازخورد انجام‌شده درباره‌ی فیلمی که در یک مدرسه، محل تحقیق او، فیلم‌برداری شده بود. در مورد راگازی، مضامین معنایی سیاسی‌تر به خود می‌گیرند. از نظر او، تحقیق درباره‌ی مهاجران و فیلم‌برداری از آن‌ها در فرانسه عملی کمابیش برانداز یا ضد رژیم به حساب می‌آید. او کودکان و داستان‌های آن‌ها را مرئی می‌کند، داستان‌هایی که توسط سازوکارهای اجتماعی کردنِ مدرسه‌ای که در آن بچه‌ها یاد می‌گیرند «فرانسوی» باشند از نظر پنهان می‌ماند. قصد راگازی صرفاً نشان دادن ضدیت با رژیم نیست، او همچنین حال می‌خواهد ردپاهای مقاومت کودکان در برابر این فرایند را ببیند. نظام آموزشی آن‌ها را وامی‌دارد که تمامی دانش و تجربه‌شان از سرزمین آبا و اجدادی خود را به فراموشی بسپارند. در واقع آن‌ها برای اینکه بتوانند در نظام فرانسوی در CL. in (کلاس آموزش ابتدایی زبان) جا بیفتند باید فراموش کنند که کی بودند. در چنین وضعیتی، راگازی با دوربین از راه می‌رسد و یک سال در کنار بچه‌ها می‌ماند. و در طی این یک سال، آرام‌آرام دوربین بدل می‌شود به فضایی جداگانه، جامعه‌پذیری بدیلی بیرون از رژیم سفت و سخت مدرسه، فضایی که در آن خاطرات و هویت‌های پیشین آن‌ها امکان ادامه‌ی حیات پیدا می‌کنند. راگازی آگاهانه و محتاطانه از این نقش برای افزودن پویه یا دینامیکی جدید به تعامل بین کارکنان و کودکان استفاده می‌کند. از نظر او، «... محقق متعهد بی‌تفاوت نیست بلکه

www.ketab.ir

سازنده‌ی علقه‌ها، مبادلات، مفاهمه‌ها، سوءتفاهم‌ها، امکانات، عدم امکانات، دیدگاه‌ها و غیره است» (فصل ۹). او در این اثنا الگوهای رویه‌های اجتماعی غیررسمی و هنجارمندی را آشکار می‌سازد که بصیرت‌های نوینی به او می‌دهند در اینکه (توانمندسازی و ناتوانمندسازی)[1] کودکان در درون و بیرون نظام مدرسه چگونه کار می‌کنند. او تأکید می‌کند که فیلم و خود فرایند پاسخ‌گیری چه کمکی به کارکنان کرده‌اند تا در رفتارهای خود بازاندیشی کنند، و صرفاً با شکستن مناسبات قدرت مسلم انگاشته‌شده بین آن‌ها، و با آوردن داستان‌های کودکان به میان بزرگسالان، چه کمکی به توانمندسازی بچه‌ها کرده‌اند. واگازی بدین ترتیب، به طرزی مجاب‌کننده، به ما نشان می‌دهد که چگونه دوربین بخشی از یک جامعه‌پذیری رهایی‌بخش می‌شود، یعنی آن سویه‌ی ارتباط‌یابی که او به دلیل فیلم‌ساز بودنش و به دلیل سکو و تریبون ایجادشده‌ای که روی آن بچه‌ها می‌توانند خودشان باشند، در اختیار همراه با بچه‌ها معرفی کند.

در فصل ۱۲، وانونو جایگاه خود را به عنوان یک انسان‌شناس تصویری این گونه توضیح می‌دهد: «... یک واسطه‌ی فرهنگی که غنای جدیدی به میراث فرهنگی جهان می‌افزاید، صرفاً قدری درون‌ماندگاری به وضعیت بشری ما می‌افزاید. به عبارت دیگر، به نقل از کرافورد، من با برداشتی از سینمای مشاهده‌گر موافق بودم که، به قول مک‌داگل، 'دیدگاهی مبتنی بر فروتنی در برابر جهان' را نشان می‌دهد» (فصل ۱۲). این را می‌توان به وضوح در فیلم قوم‌نگارانه‌ی تأثیرگذار در سایه‌ی خورشید دید، فیلمی که وانونو به همراهی فیلیپه لوردو ساخت. وانونو در مقاله‌ی خود معضلات قوم ـ سینمانگارانه‌ای را که به هنگام تلاش برای فیلم گرفتن از فضا به عنوان بخشی از اعمال آیینی سر برمی‌آورند آشکار می‌سازد. اهمیت اساسی فضا و مکان در اجرای آیین‌ها، شیوه‌ای که از طریق آن فضا به عنوان فضای اشغال‌شده توسط موجودات مرئی و نامرئی علامت‌گذاری می‌شود، به رسمیت شناخته می‌شود، جست‌وجو می‌شود و تجربه می‌شود، بحث درباره‌ی این موضوع را توجیه می‌کند، به ویژه به این دلیل که قوی‌ترین ویژگی تصویر توانایی آن در بیان فضا است. با این حال، در فیلم قوم‌نگارانه، همچون سایر مستندها، بازنمایی فضا همیشه در تعارض با بازنمایی اعمال است. این به ویژه وقتی پیش می‌آید که یک مستند برای «عامه‌ی مردم» (اصطلاح مورد نفرت وانونو) ساخته می‌شود، مثل نسخه‌ی کوتاه‌شده‌ی فیلم در سایه‌ی خورشید (یک ساعت و ۳۴ دقیقه) که در آن به نظر می‌رسد صرف کردن «زمان روایی» برای کندوکاو در آیین و فضاهای آیینی ناممکن است. وانونو برای صحبت درباره‌ی شیوه‌های رایج بازنمایی فضا در فیلم‌های قوم‌نگارانه از اصطلاحاتی استفاده می‌کند که یون ساتو ساخته است: فضای «قهرمان»[2] و فضای «عمل‌گرا»[3]، از اولی برای نشان دادن فضا به صورت شیئی درون قاب، و از دومی به عنوان پس‌زمینه‌ای برای کنش بازنمایی‌شده استفاده می‌شود. رویکرد روش‌شناختی در تعریف قاب‌بندی بازی‌ها و فضاهای کنش برگرفته از کلودین دو فرانس است که مطالعه‌ی موشکافانه‌اش راهنمای وانونو برای اجرای یک میزانسن برای در سایه‌ی خورشید بوده است؛ دوفرانس می‌کوشد به یاری این مفاهیم بازنمایی سینمایی رویه‌های[6] فرهنگی را درک و مفهوم‌پردازی کند.

سایر بخش‌ها در فصل ۱۳ می‌خواهد بداند که چگونه بازنمایی تصویری به مثابه یک وسیله‌ی بازنمایی مرتبط می‌شود با گفتمان انسان‌شناختی درباره‌ی بازنمایی در آیین و بازنمایی آیین. در اینجا با مباحثه‌ای جالب بین انسان‌شناسان نویسنده و انسان‌شناسان فیلم‌ساز، بین آن‌هایی که می‌کوشند معنا را بازنمایی کنند و آن‌هایی که می‌کوشند عینیت‌یابی‌های فرهنگیِ جسمانی را بازنمایی کنند، مواجه می‌شویم. لونینگ، با اظهارنظر درباره‌ی فیلم در سایه‌ی خورشید ساخته‌ی وانونو و لوردیو، می‌گوید که این فیلم‌سازان باید کم و بیش پذیرفته باشند که فضا در فضا ـ زمان

1. empowerment and disempowerment

2. protagonist

3. pragmatic

www.ketab.ir

آیین معنی‌دار می‌شود (ساخته می‌شود)، و بازنمایی غار، جایی که هوگان (رئیس سنتی دوگون) جدید به آن آورده می‌شود، تنها در لحظه‌ای معنی دارد که آیین اجرا می‌شود، همان گونه که تنها در آیین بازنمایی می‌شود، مرئی می‌شود. به عقیده‌ی او، بدین ترتیب نشان دادن غار در زمانی بعدتر، از لحاظ قوم‌نگاری، صحیح نیست.

وانونو بر آن است که بازنمایی تصویری همیشه باید از محتوای قوم‌نگارانه تبعیت کند. او به اهمیت پیوند فضا ـ زمان ـ معنا در اجرای آیینی اذعان دارد، که در آن فضاها دارای معنایی آیینی در پیوند با بازی‌های آیینی‌ای که در زمانی خاص اجرا می‌شوند هستند، یا فضاها به صورت آیینی علامت‌گذاری می‌شوند تا تنها در طی اجرای آیین وجود داشته باشند؛ مثل دایره‌ای که با گچ کشیده می‌شود. با این حال، از نظر وانونو بازنمایی‌های تصویری با جسمانیت یا فیزیکالیته‌ی فضا سر و کار دارند، که ممکن است برای مجسم کردن بخشی از آیین که نمی‌تواند به فیلم درآید، و همچنین به صورت یک عنصر روایی بازنمایی شود، برای گنجاندن توضیحات بیرون از بافتی که می‌توانند جای رویداد از قلم افتاده را بگیرند و آن را توضیح دهند، به کار گرفته شود. لونینگ این معضل مربوط به معیارهایی برای بازنمایی فضای آیینی را پیوند می‌زند به یکی از معضلات بنیادین انسان‌شناسی در خصوص «... رابطه‌ی بین گزاره‌های نظری انسان‌شناس و دانش دست‌اندرکاران[1]» (فصل ۱۳) و نحوه‌ی بازنمایی آن دیدگاه‌ها. آیا ما رویه‌ی مشاهده‌شده‌ی شرکت‌کنندگان را بازنمایی می‌کنیم یا گزارش‌های شرکت‌کنندگان را؟ به گفته‌ی لونینگ، این «... با مبحث وانونو، یعنی پیوند بین آیین و فضا در فرایند سازمان‌دهی و انجام یک آیین، ربط پیدا می‌کند. اعمال آیینی‌شده، که به صورت حرکات فضایی قابل شناسایی‌اند، چه چیزی را مرئی می‌سازند؟ این رویه‌ها چه چیزی را بازمی‌نمایند، به عبارت دیگر 'حاضر می‌کنند'؟ چطور می‌توانیم پیوند بین آیین و فضا را در بازنمایی‌های انسان‌شناختی خود نشان دهیم؟» (لونینگ، فصل ۱۳)

وانونو، طی یافتن راه‌هایی برای بازنمایی آیین‌های پیچیده‌ای چون تاج‌گذاری هوگان جدید، احساس می‌کند که فرم‌های روایی به کار گرفته‌شده در فیلم‌سازی قوم‌نگارانه و روایت‌های مستند در بازنمایی فضا و معنای آن در آیین نابسنده هستند. او شروع به بررسی رسانه‌های دیجیتال دیگری، که آزادی بیشتری فراهم می‌آورند، کرده است تا از قراردادهای فیلم مستند و برنامه‌هایی که استفاده از آن‌ها را مشروط می‌کنند بگریزد. این رسانه‌ها امکانات دیگری برای بازنمایی اعمال و فضاهای آیینی فراهم می‌آورند. آن‌ها «تخطّی» (اصطلاحی برگرفته از مارکوس نوواک) از قالب‌ها و سنت‌ها و محدودیت‌های مرتبط با آن قالب‌ها را تسهیل می‌کنند و به انسان‌شناس امکان می‌دهند که از یک شیوه به شیوه‌ی دیگر بپرد.

برای لونینگ قضیه عبارت است از یافتن راه‌هایی برای فهم‌پردازی آنچه آیین‌ها از لحاظ محتوای فرهنگی بازنمایی می‌کنند، یعنی نامرئی‌هایی که از طریق اعمال آیینی مرئی می‌شوند. بدین ترتیب بازنمایی‌های تصویری و متنی فضا تنها وقتی ارزش دارند که فضا به اعمال آیینی پیوند خورده باشد: «این چه کمکی می‌تواند بکند به ما در درک آن چیزی که اعمال آیینی بازنمایی‌اش می‌کنند، و آن چیزی که اعمال محقق می‌سازند؟ به علاوه این چه کمکی می‌تواند بکند به ما در درک پیوند پیچیده‌ی بین اعمال آیینی و فضا؟ اگر می‌خواهیم به درک بیشتر برسیم از اینکه متون و فیلم‌ها اَعمالِ بازنمایی هستند، و اعمال آیینی چگونه بازنمایی می‌کنند، باید به این موضوعات بپردازیم» (فصل ۱۳).

لونینگ می‌خواهد ببیند که چگونه بازنمایی بازنمایی‌های اجرای آیینی قبلی بخشی از فرایند بازسازی آیین‌ها است. او از هاوارد مورفی نقل قول می‌آورد که بر سویه‌ی اجتماعی در اجرای دوباره‌ی آیین، که در آن فیلم به ویژه می‌تواند بسیار باارزش از آب دربیاید، تأکید می‌کند. در فیلم این فرایند می‌تواند از طریق بازنمایی‌های کلامی اجراکنندگان مسئول یک آیین که در آن

1. practitioners

www.ketab.ir

نتیجه‌ی نهایی چانه‌زنی‌ها به عنوان نتیجه‌ای هنجارمند عرضه خواهد شد، بازنمایی شود. آخرین نکته‌ای که لونینگ پیش می‌کشد نقش نقشه‌ها در بازنمایی فضاهای آیینی در انسان‌شناسی است، از این نظر که آن‌ها چه کمکی می‌توانند در درک رابطه‌ی بین فضا و معنا بکنند، اما همچنین از این نظر که نقشه‌ها نوعاً وسیله‌هایی هستند در خدمت انسان‌شناس به عنوان غریبه‌ای که مجبور است از تصحیحات نقشه‌مانند برای درک واقعیتی استفاده کند که شرکت‌کنندگان از طریق تجربه‌ی مجسم خود می‌شناسند و به آن معنا الصاق می‌کنند.

در نگاه به بحث‌های پیرامون فرآیند تولید فیلم قوم‌نگارانه‌ی قربانی کردن مارها (۱۹۸۸)، در جشنواره‌ی ایندرایانی که جمعیت نیوار هر دو سال یک بار در کاتماندو جشن می‌گیرند (فصل ۱۰)، توجه‌مان جلب می‌شود به تنش خلاق بین مقاصد گاهی واگرای انسان‌شناسان نویسنده، برت وان دن هوک و ان گی‌ال شرستا، که می‌خواهند معنا و بافت را بازنمایی کنند، و مقاصد انسان‌شناس فیلم‌ساز، درک نیژلان، که می‌خواهد جشنواره را به گونه‌ای قابل فهم، به عنوان پدیده‌ای متشکل از زنجیره‌ی کنش‌های آیینی‌ای که در زمان و فضا اتفاق می‌افتد، بازنمایی کند. این پرسش لونینگ را به یاد می‌آورد که می‌پرسید ما واقعیت چه کسی را بازنمایی می‌کنیم؛ واقعیت شرکت‌کنندگان یا واقعیت مشاهده‌گر، یعنی همان انسان‌شناس، را؟ با این حال، در این مورد واقعیت مربوط می‌شود به ادراک و تفسیر اعمال آیینی. این بافتمندسازی را چه کسی باید به عمل بیاورد؟ این موضوع در مورد جشنواره‌ی ایندرایانی حتی قوت بیشتری می‌یابد، چون در اینجا نه از رهبران آیینی‌ای که برداشتی جامع از کل مراسم داشته باشند خبری هست نه از متخصصان محلی که وقوف کامل داشته باشند بر معانی‌ای که در آیین بازنمایی می‌شوند و مورد اشاره قرار می‌گیرند. انسان‌شناسی که نیاز شدیدی احساس می‌کند به گنجاندن فهم خود از آیین در بازنمایی از طریق توضیح شفاهی، این معانی را مورد بررسی قرار داده و به طور فرضی از متون قدیمی سانسکریت بیرون کشیده است. در مقاله، نویسندگان با اعلام آشکار اینکه ما باید آیین را بازنمایی دیدگاه انسان‌شناس تلقی کنیم به این پرسش پاسخ داده‌اند؛ «اینکه تفسیر بخش مهمی از فیلم را تشکیل می‌دهد در عین حال دلیلی است بر اینکه چرا درک نیژلان ترجیح می‌دهد این فیلم را فیلمی انسان‌شناختی بنامد نه یک فیلم قوم‌نگارانه» (فصل ۱۰). ممکن است از این نتیجه بگیریم که از نظر نیژلان فیلم قوم‌نگارانه «روایتیت» رویداد را به همان صورتی بازنمایی می‌کند که توسط فیلم‌ساز قوم‌نگار بازنمایی شده است هر چند تعریف او از فیلم قوم‌نگارانه اشاره‌ی آشکاری به نقطه‌ی دیدی که در چنین فیلمی بازنمایی می‌شود نمی‌کند: یک فیلم قوم‌نگارانه را می‌توان فیلم واضح و توصیفی‌ای تعریف کرد که در آن شیوه‌ی فیلم‌برداری و تدوین از تحلیل ویژه‌ی فعالیت‌ها در فضا و زمان و ــ تا حدودی ــ معنا و اهمیت آن‌ها، ملهم می‌شود، و به نظر بدیهی می‌رسد که تفسیر سینماتوگرافیک آیین به عهده‌ی فیلم‌ساز ـ انسان‌شناس است. تفسیر سینماتوگرافیک بیش از حد (که متأثر از نوع غربی رمزگان سینماتوگرافیک در دوره‌ای معین است) می‌تواند خود رؤیت‌پذیری پدیده را کاهش دهد. می‌توان تمایزی قائل شد بین نوع کاملاً علمیِ فیلم و اقتباس‌هایی که برای عامه‌ی مردم ساخته می‌شوند (فصل ۱۰).

کاتلین هایدر (فصل ۱۱) راهی را توضیح می‌دهد که از طریق آن روایت‌گری [یا توصیف کلامی رویدادها] آیین‌ها را توضیح می‌دهد. او با طرح این پرسش که چرا ما دیدگاه شرکت‌کنندگان درباره‌ی آیین‌ها را نمی‌خوانیم و آیا این تنها انسان‌شناس است که از دانشی برخوردار است که محدودی که در یک فیلم قوم‌نگارانه برای ارائه‌ی توضیحات تفسیری در اختیار داریم (نیژلان آن را به حداکثر یک‌سوم کل زمان فیلم محدود می‌کند) در کنار دانش تکه‌پاره‌ی شرکت‌کنندگان معضلی برای فیلم‌ساز قوم‌نگار و برای انسان‌شناس ایجاد می‌کند. آیا او باید تفسیر چندمنظری و جانب‌دارانه‌ی شرکت‌کنندگان را انتخاب کند یا تفسیر علمی جامع‌تر اما (نسبت به شرکت‌کنندگان) بیرونیِ انسان‌شناس را؟ هایدر در نقد ویژگی هنجارمندِ روایت‌گری بازنمایی قربانی کردن مارها (در ۱۹۹۲ و ۱۹۹۴)، یکی بدون مارهای واقعی و دیگری با

www.ketab.ir

مارهای واقعی، را ارزیابی می‌کند و توضیح می‌دهد که چگونه، از طریق مقایسه، می‌شود تفاوت در تجربه‌ی شرکت‌کنندگان در هر دو بازنمایی را دید. اما این اظهارنظر که تاکو جوجو، خدای ایثار، آیین‌ها را بیشتر به صورت یک «الزام» اجرا می‌کند تا به عنوان تجربه‌ی عاطفی‌ای که فرد عمیقاً احساسش می‌کند، ممکن است حاکی از آن باشد که «معنا»ی رویداد را نمی‌توان در تجربه‌ی فردی تک‌تک شرکت‌کنندگان یافت، بلکه باید آن را در جای دیگری جست. میل به توضیح انسان‌شناس فیلم‌ساز را برمی‌انگیزد که، برای رساندن کنش‌های جداگانه‌ی تشکیل‌دهنده‌ی جشنواره به مخاطبان، رویکردی «متنی»‌تر اتخاذ کنند. هر دو سخن گفتن از حذف قسمت‌هایی که به ارائه‌ی دیدگاه‌های شرکت‌کنندگان مربوط می‌شوند موجبات ناراحتی نویسندگان را فراهم می‌آورد، اما می‌تواند در عین حال بیان دیگری از موضع انسان‌شناسی ساختارگرا باشد، که احتمالاً قبل از هر چیز مسبّب علاقه به این جشنواره بوده است.

هایدر پنج قالب یا طرح برای افزودن اطلاعات بافتمندساز[1] از طریق متون / کارت‌ها یا روایت‌گری عرضه می‌کند، اما در نهایت به این پرسش می‌رسد که آیا هرگز چنین آیین پیچیده‌ای را می‌توان آن طور که باید و شاید در یک فیلم توضیح داد، آن هم وقتی که خود توضیح می‌تواند پرسش‌های دیگری پیش بکشد. تعیین میزان زمینه یا بافتی که باید برای چنین جشنواره‌ی غنی و پیچیده‌ای فراهم شود شامل بازنمایی تصویری رویدادهای موازی‌ای نیز خواهد بود که می‌توانند معنای اجتماعی جشنواره را با زندگی نیوارهای ساکن کاتماندو درآمیزند. از لحاظ جامعیت فیلم، معضل عبارت از این بود که گنجاندن این نوارهای جنبی[2] بدون شکستن سیلان فیلم ناممکن خواهد بود (فصل ۱۰). نویسندگان با این توضیح اشاره می‌کنند به این معضل که فیلم رسانه‌ی زمان‌بنیاد[3] و اجرایی‌ای است که در زمان تجربه می‌شود، و بینندگان میان‌فرهنگی تنها توانایی محدودی دارند در اینکه در آن زمان اندک کنش‌های ارائه‌شده را به صورت معانی درک کنند، در حالی که یک متن از دیدگاهی تفسیری و توضیحی به آیین‌ها می‌پردازد و می‌توان آن را به هر ترتیبی یا سرعتی از اول تا آخر خواند بدون اینکه مشکلی با ارائه‌ی خود پدیده داشت.

معضلات بسیاری که می‌بایست در فرایند فیلم‌برداری از جشنواره‌ی ایندرایانی حل می‌شدند در دو فصل توضیح داده شده‌اند. نقطه‌ی قوت پروژه این بود که شرکت‌کنندگان و سایر نپالی‌های نیوار و غیرنیوار در بیان نظرهایشان راجع به نحوه‌ی بازنمایی جشنواره در تمامی مراحل دخیل بودند و برای آن دعوت شده بودند. واکنش‌های متفاوت به این دعوت‌ها نیز نشان می‌داد که، برای بازنمایی رویدادی که شرکت‌کنندگان تنها از طریق دسترسی محدودشان به رویه‌ی آن می‌شناختندش، هرگز فقط یک راهِ درست وجود ندارد.

از نظر پیتر ایان کرافورد (فصل ۱۴) و ینس پین‌هولت، همکاری اعضای جماعت ریف آیلندز، به ویژه رؤسا و بزرگ‌مردان ده‌ها، درست در قلب پروژه‌ی فیلم قوم‌نگارانه‌ی ریف آیلندز[4] قرار دارد. از طریق ترکیبی از علایق تیم تحقیقاتی و اعضای جماعت تصمیم گرفته می‌شد که چه فیلم‌ها یا مواد دیگری باید از دل این پروژه حاصل شوند. از نظر محققان، تمرکز روی جنبه‌هایی است که «به نظر ما عمدتاً در نتیجه‌ی استفاده‌ی ما از فیلم قوم‌نگارانه در میدان تحقیق و تولید مجموعه‌ای از فیلم‌های قوم‌نگارانه پدید آمدند» (فصل ۱۴). از نظر جزیره‌نشینان، تمرکز بر به دست آوردن سندهای تصویری درباره‌ی کاستوم‌هایشان است که معمولاً هم برای حفظ فرهنگشان از آن‌ها استفاده می‌کنند هم برای آموزش جوانانشان که به سرعت عناصری از فرهنگ غربی مهاجم را جذب می‌کنند. افزون بر این، تیم تحقیق تصمیم به تولید فیلم‌هایی برای تماشاگر عام گرفت. به لحاظ نظری، این استراتژی‌ها و دیدگاه‌های متفاوت گنجینه‌ای از دانش

1. contextualising information
2. side-tracks
3. time-based
4. Reef Islands Ethnographic Film Project

www.ketab.ir

و بصیرت‌های انسان‌شناختی درباره‌ی «بزرگ‌مردان» و رهبری، رابطه‌ی بین افراد، اشیاء، و مبادله، و نقش «کاستوم»، قدرت اقناع[1] و رهبری به بار آورد. در حالی که پروژه پیش می‌رفت و فیلم‌های حاصل به اعضای جماعت نشان داده می‌شدند، دوراندیش‌ترین رهبران کم‌کم از فرصت اجرا و دسترسی به «رؤیت‌پذیری»شان در ربط با اشیاء و زمین برای گسترش ادعایشان بر این‌ها و افزایش اقتدارشان استفاده کردند.

کرافورد با ارجاع به ای ووگان (۱۹۹۲) می‌کوشد توضیح دهد که فیلم به عنوان زبان و فیلم به عنوان ثبت به یکدیگر مرتبط‌اند، و این مقاصد متفاوت انواع متفاوتی از دانش انسان‌شناختی پدید می‌آورند. او خاطرنشان می‌سازد که این رویکرد چندمنظوره (ثبت کردن به منظور بررسی، به منظور نشان دادن، به منظور گفتن) می‌تواند به‌هنگام فیلم‌برداری موجب سردرگمی شود، و پرسش این است که کدام استراتژی سینماتوگرافیک برای واقعیت فرهنگی را هدف گرفته، و کدام استراتژی‌ها عملاً برای نشان دادن و گفتن هستند، کدام یک به معنای فیلم‌برداری از روایت‌های قابل تدوینی است که باید خواسته‌های متفاوت را برآورده سازند. چنان که کرافورد نشان داده است، این پرسش بدل می‌شود به پرسشی درباره‌ی روایت و روایتیت که در آن مهم‌ترین جنبه، در یک بافت انسان‌شناختی، ممکن است «... پرسشی باشد درباره‌ی گشودگی در قبال آنچه می‌توان روایتیت ذاتی فرهنگی تعریفش کرد، جایی که قصد انسان‌شناس (یا فیلم‌ساز) عبارت است از کشف این روایتیت ذاتی در آنچه می‌تواند تلاشی پیچیده‌تر از تلاشی باشد که مالینووسکی صرف دیدن نقطه‌ی دید بومیان می‌کرد» (فصل ۱۴).

در حالی که کرافورد، از همان آغاز، به امکانات تدوین انواع متفاوت روایت‌ها از یک ماده‌ی بصری واحد وقوف داشت، متژه پوستما (فصل ۱۵)، پرورش‌یافته در محفل نیژلان، در جریان تدوین فیلم مستند خود، مردها و مادیان‌ها: اسبان بارکش در زیلند، ناگزیر دریافت آنچه او فیلم‌برداری کرده بود سرانجام همان نبود که برای تعریف داستانش می‌خواست. او که ابتدا متقاعد شده بود فیلم قوم‌نگارانه یعنی بازنمایی توصیفیِ قوم‌نگارانه‌ی رویدادها، بعدها پی برد که مجموعه‌ای از این گونه سکانس‌های توصیفی، فیلمی قابل فهم برای مخاطبان عام به بار نخواهد آورد. پس از پایان فرایند تدوین، او فرایند تولید فیلم را برای یافتن پاسخ این پرسش‌ها تجزیه و تحلیل کرد: چه چیزی یک مستند قوم‌نگارانه(ی روایی) را می‌سازد، و وقتی یک استراتژی تدوین توصیفی را کنار می‌گذاریم چه چیزی از قوم‌نگاری باقی می‌ماند؟ پس از یک مبارزه‌ی جانانه برای غلبه بر اعتقادات پیشینش راجع به اینکه یک فیلم قوم‌نگارانه درباره‌ی چه باید باشد، او می‌گوید که استراتژی تدوین برای یک مستند قوم‌نگارانه‌ی مناسب عامه‌ی مردم (غیرانسان‌شناس، غیرحرفه‌ای از لحاظ پرورش اسب یا کار با آن‌ها)، در مقایسه با تدوین برای مخاطبان متخصص، باید جنبه‌های متفاوتی را برجسته کند. دومی مستلزم برجسته کردن اشخاص منفرد، فعالیت‌های آن‌ها، و «داستان‌ها»یشان، پی‌گیری داستان‌های آن‌ها و فراهم آوردن فرصت برای همذات‌پنداری با آن‌ها، است، در حالی که رویکرد اول که متکی به علاقه‌ی ویژه‌ی متخصصان است، مستلزم بازنمایی جزء به جزء فرایندها، مثل تکنیک‌های کشاورزی، شیوه‌های پرورش، یا حفظ روابط اجتماعی در جامعه‌ی پرورش‌دهندگان اسب خواهد بود. کم و بیش می‌توان آن را با سطوح سه‌گانه‌ای که کرافورد توضیح داده مقایسه کرد. از نظر پوستما، ارزش قوم‌نگارانه‌ی مستند قوم‌نگار نهایتاً در نگرش اخلاقی مستتر است، در دانش و درک قوم‌نگار تصویری‌ای که او در طی یک دوره‌ی تحقیق و تولید به عرصه رسانده است. قوم‌نگار تصویری کسی است که در وهله‌ی آخر تشخیص می‌دهد که آیا این مستند بازنمود شیوه‌ی زندگی کسانی که او فیلمشان را گرفته هست یا نه. تنها راه برای تلاش در جهت تأیید تفسیر خود این است که فیلم را به شرکت‌کنندگان نشان دهد و — همچون نیژلان، اوموری، دو ماکر، و کرافورد — از آن‌ها بپرسد چقدر از شیوه‌ی بازنمایی زندگی و فعالیت‌هایشان

1. rhetoric

www.ketab.ir

راضی هستند.

از نظر کولت پیالت (فصل ۱۶)، شکست استراتژی اولیه‌ی پوستما از همان آغاز بدیهی بود. او تعجب می‌کند از تدارکات طولانی و سیستماتیکی که پوستما برای ساختن فیلمش راجع به پرورش‌دهندگان اسب، که هنوز کشت‌وکار را با کمک حیوانات انجام می‌دهند، ضروری می‌دانست. به گفته‌ی پیالت، تقصیر متوجه تلقی دوره[ی آماده‌سازی] به عنوان بخشی از استراتژی‌ای است که پوستما از آن تبعیت می‌کرد. پیالت، به عنوان یک فیلم‌ساز مشاهده‌گر، می‌گوید نمی‌تواند بفهمد که چرا پوستما این همه وقت صرف آماده‌سازی می‌کند، و حتی فیلم‌نامه‌ای متشکل از ۴۸ صحنه بر اساس مشاهدات خود می‌نویسد. واقعیت را نمی‌توان به صورت فیلم‌نامه درآورد (که قطعاً قصد پوستما این نبوده است)، واقعیت در جلوی دوربین اتفاق می‌افتد. «پیدا کردن داستان» وظیفه‌ی فیلم‌ساز است، داستانی مرتبط با [illegible] که در قاب زمانمندی که محل زیست جماعت در آن لحظه است مناسب[1] به حساب می‌آید. مفهوم‌پردازی یک پروژه‌ی فیلم در تخیل انسان‌شناس طی سال‌هایی که تحقیقش را انجام می‌دهد اتفاق می‌افتد. این تخیل، که از خاطرات و تجارب فیلم‌ساز خوراک می‌گیرد، وقتی فعال می‌شود که صحنه‌ای اتفاق می‌افتد که از نظر فیلم‌ساز برای مضمون انتخاب‌شده حائز اهمیت است. در فیلم خود او، من و خانواده‌ام (۱۹۸۶)، این مضمون عبارت است از مهاجرت روستاییان یونانی به کشورهای دیگر اروپا. او به دلیل دانش وسیعش می‌داند که روی چه چیزی فوکوس یا تمرکز کند و کدامین زوایای دوربین را برگزیند.

آخرین حرف را پاول هنلی (فصل ۱۷) می‌زند که بحث بر سر ساخت‌وپرداخت روایت در مستند قوم‌نگارانه را به نظم درمی‌آورد. او، همچون بسیاری دیگر از نویسندگان این کتاب، خاطرنشان می‌سازد که روایت توصیفی که سال‌های سال به عنوان روایتی «قوم‌نگارانه» تعریف می‌شد، تنها می‌تواند به کار بازنمایی فرایندهای تکنیکی یا آیینی‌ای بیاید که از قبل واجد یک روایت درونی هستند. اما، وقتی در یک فیلم قوم‌نگارانه موضوعات دیگری چون «یک شیوه‌ی زندگی» مطرح می‌شوند، پذیرش یک ساختار روایی بیرونی «... برای نسبت دادن معنا به رویدادهایی که آن‌ها به نمایش درمی‌آورند» (فصل ۱۷) لازم خواهد بود. با این حال، چنان که هنلی می‌گوید، «... بسط چنین روایت‌هایی مسئله‌ی معرفت‌شناختی مهمی پدید می‌آورد چون این بسط معمولاً متضمن دخالت‌های عمده از سوی نویسنده در گاه‌شماری یا ترتیب توالی زمان رویدادها به صورتی که در جهان واقعی فیلم‌برداری شده‌اند است». درست همان گونه که انسان‌شناسان نویسنده در دهه‌ی ۱۹۸۰ اذعان کرده‌اند که رشته‌ی آن‌ها ذاتاً درباره‌ی قصه‌گویی است، انسان‌شناسان تصویری نیز باید روی سبک‌های روایی‌ای که برای ساختار دادن به روایت‌های مستندهای انسان‌شناختی‌شان به کار می‌گیرند تأمل کنند. به گفته‌ی هنلی، باید بپذیریم «... که راش‌های خود را به طور مرتب و [illegible] مند در معرض دستکاری گاه‌شمارانه قرار می‌دهیم». اما بهتر است وقت بیشتری داشته باشیم بر «فحواهای ضمنی روایت که مربوط [illegible] نویسنده‌اند» و «... یاد بگیریم که آن‌ها را تا آنجا که ممکن است به نحو مؤثری به کار بگیریم». هنلی ساختارهای روایی مختلفی را که می‌توانند در مستندهای قوم‌نگارانه به کار بسته شوند بررسی می‌کند، و خاطرنشان می‌سازد که تعمیم قراردادهای روایی غربی به [illegible] غیرغربی خطری واقعی است، اما نتیجه می‌گیرد که بهتر است «دشمن خود را بشناسید» و یاد بگیرید که چگونه با او کنار بیایید. اگر دلالت‌های ضمنیِ دال بر دشمنی را نادیده بگیریم، آن گاه می‌توان راهی عالی برای جمع‌بندی یکی از مقاصد این کتاب یافت.

یادداشت‌ها

1. Anna Grimshaw's complaint in *The Ethnographer's Eye* (2001, p. 15).

2. Fabian's (1983) *Time and the other;* Clifford and

1. pertinent

www.ketab.ir