

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۳/۲۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۴/۲۷

سید مصطفی مختاباد^۱، شهاب‌الدین عادل^۲، فریبا رستمی جلیلیان^۳

بررسی گونه‌های روایی در انسان‌شناسی تصویری^۴

چکیده

یکی از اشکال قدیمی مستند، مستند مردم‌شناسی یا قوم‌نگارانه و به تعبیر جدید انسان‌شناسی تصویری است که در ارتباط مستقیم با علم انسان‌شناسی، با طرح پرسش در ماهیت و منشأ رسومها و نهادها و چگونگی کاربرد فرهنگ در زندگی انسان‌ها، به دنبال تأملی در معنای تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی است. انسان‌شناسی در نگره سنتی مستند شامل دو رویکرد روایی مشاهده‌ای و مشارکتی است که در آنها سوژه-فیلمساز به‌مثابه عاملی بیرونی و عالمانه به افراد بومی نگریست. اما در عصر معاصر متأثر از شیوه‌های تازه‌ای که در مستند پدید آمده‌اند که نوعی خود بازتاب دهنده‌گی دارند و نیز باور عصر پسامدرن به وجود واقعیت‌های دست‌کاری شده، انسان‌شناسی تصویری به مسیر تازه‌ای کشیده شده است، در حوزه مستند نو انسان‌شناسی با دو شیوه انعکاسی و اجرایی به تعبیر و تأویل امر واقع می‌پردازد و در آن سوژه-فیلمساز موضعی تازه نسبت به ابژه اتخاذ می‌کند، که بدین صورت امکان به وجود آمدن موقعیتی بیناذهنی میان سوژه، ابژه و مخاطب حاصل آید. به‌هررو، این‌طور به نظر می‌رسد که گونه‌های روایی در انسان‌شناسی تصویری را با تأکید بر موضع سوژه-فیلمساز نسبت به ابژه باید بررسی کرد.

کلیدواژه‌ها: مردم‌نگاری، مردم‌شناسی، انسان‌شناسی، انسان‌شناسی تصویری.

۱. دانشیار گروه ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران.

Email: mokhtabm@modares.ac.ir

۲. استادیار گروه سینما دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران.

E-mail: adel@art.ac.im

۳. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران.

Email: F.rostami79@yahoo.com

۴. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه فریبا رستمی جلیلیان با نام «بررسی گونه‌های روایی در سینمای مستند با تأکید بر انسان‌شناسی تصویری» به راهنمایی دکتر مصطفی مختاباد است.

مقدمه

مردم‌شناسی یکی از علوم گسترده اجتماعی با تاریخی صد ساله، یک نوع روش تحقیق است، که فرآیند بررسی و طبقه‌بندی و مقایسه و تحلیل داده‌های جمع آوری شده را شامل می‌شود. نخستین موضوعات اجتماعی مورد بررسی

مردم‌شناسان، جوامع ابتدایی بودند. از این‌رو، با استعمار و الزامات آن پیوند خورده است، تا اینکه در پایان جنگ جهانی دوم که اروپا مستعمرات خود را از دست داد، این امکان از دست رفت. اما از آنجایی که مردم‌شناسی [۱] همراه با واژگان مترادفی چون مردم‌نگاری [۲] و انسان‌شناسی [۳] است، که اختلاف آنها در روش‌ها و جهت‌گیری‌شان است، کلود ریویر در توضیح این امر برای این علم سه مرحله قائل شده است «مردم‌نگاری را باید نخستین مرحله، یعنی مرحله‌ای به شمار آورد که داده‌ها جمع‌آوری می‌شوند. مردم‌شناسی مرحله بعدی یعنی مرحله‌ای است که این داده‌ها، نخستین تألیف‌ها را می‌سازند و سرانجام در سومین مرحله، انسان‌شناسی قرار می‌گیرد که به تعمیم نظری موضوع پس از مقایسه‌هایی که در پژوهش انجام شده است می‌پردازد.» (ریویر، ۱۳۸۸: ۲۶) بنابراین، تقریباً از نیمه دوم قرن بیستم این علم در حرکت تدریجی از مردم‌شناسی و مردم‌نگاری به انسان‌شناسی تغییر رویکرد داد. قرار دادن واژه انسان [۴] به جای واژه مردم یا همان قوم [۵] تحولی شگرف در این علم پدید آورد. در این رویکرد از موجودی واحد به نام انسان سخن می‌رود و به دنبال یافتن و تحلیل مجموعه‌های فرهنگی و زیستی متفاوت انسان‌ها در هر نقطه از جهان می‌گردد. «انسان‌شناسی به پرسش در ماهیت و منشأ و رسوم‌ها و نیز چگونگی کاربرد فرهنگ در زندگی انسان‌ها و نیز تأملی در معنای تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی می‌پردازد، و در اندیشه کلیت‌ها است.» (ریویر، ۱۳۸۸: ۳۰) از این‌رو، انسان را در همه ابعادش بررسی می‌کند. مارک اوژه و پل کولن در کتاب *انسان‌شناسی* چنین توضیح می‌دهند که «انسان‌شناسی تصویری، سه نوع فعالیت را فراهم می‌آورد: پژوهش مردم‌نگارانه مبتنی بر استفاده از فنون ثبت دیداری- شنیداری، استفاده از فنونی چون شیوه نوشتار و انتشار و سرانجام مطالعه در مورد تصویر به معنای گسترده کلمه (هنرهای گرافیک، عکاسی، فیلم، ویدئو)، به مثابه موضوع پژوهش.» (اوژه، کولن، ۱۳۸۸: ۷۸) این علم به حوزه‌های متفاوت اندیشه انسان راه یافته است. یکی از این حوزه‌ها سینمای مستند است. در سینمای مستند نیز همان سیر تاریخی که مردم‌شناسی را امروزه تا انسان‌شناسی پیش برده است، سینمای مردم‌شناسی و مردم‌نگاری یا فیلم اتنوگرافیک را تا انسان‌شناسی تصویری [۶] پیش می‌برد. از این‌رو، این گونه مستند در حرکتی تدریجی، خود را هماهنگ با باور و تفکر عصر معاصر کرده است.

مروری بر حرکت تدریجی اندیشه در علم انسان‌شناسی

«ابداع و رشد اندیشه‌های انسان‌شناسی را باید در غرب جست. انسان‌شناسی در مجموعه علوم اجتماعی وارث شاخه علمی مردم‌شناسی است. این جریان در قرون وسطی همراه با نوعی افراطی‌گری ناشی از تسلط کلیسا بود، هرچند با آراء اندیشمندانی چون اگوستین قدیس و توماس اکونیا اندکی تعدیل یافت. اما از آن هنگام که میسیونرها یا مبلغان دینی که به اقصی نقاط جهان اعزام شدند، و نیز جهانگردان و تاجران با توصیف‌های خود از جهان و جوامع پیرامون بازآمدند اندیشه‌های افراطی قرون وسطی، در عصر رنسانس تعدیل یافت.» (فکوهی، ۱۳۸۴: ۵۴ و ۶۵) چنان‌که آن تفکر بیگانه ترسی در عصر روشنگری به نوعی گرایش به جوامع دیگر بدل شد.

در اوایل قرن ۱۹ فرآیند استعماری که از قرن ۱۷ آغاز شده بود، توسط دولت‌هایی که در قرن ۱۸ تشکیل شده بودند، این بار برای فتح جهان ادامه یافت، و تبدیل به سلطه‌گری سیاسی شد. قرن ۱۹ با اندیشه‌هایی نژادگرایانه همراه بود که موجب پیدایش فاجعه‌هایی نظیر آلمان نازیسم شد. در این قرن مردم‌شناسی که به جنبه‌های فلکلوریک فرهنگ تأکید می‌کرد و به جوامع غیراروپایی و ابتدایی بنا به اصطلاح آن زمان می‌پرداخت، به دو رویکرد اصلی تقسیم می‌شد:

۱. *تطورگرایی*: که پایه‌های ایدئولوژیک آن را باید حاصل نظریهٔ تکامل داروین و آراء لامارک دانست و به دنبال بررسی سیر تطور نوع انسان بر زمین بود و مهم‌ترین متفکرانش؛ *هربرت اسپنسر*، *ادوارد تایلر*، *سر جیمز فریزر* در انگلستان، *لوئیس هنری مورگان* در آمریکا، *یوهان یاکوب باخوفن* و *گوستا و فریدریش کلم* در آلمان بودند.

۲. *اشاعه‌گرایی*: که برخلاف *تطورگرایی* تحلیلی صرفاً تاریخی نداشت، بلکه بُعد جغرافیایی را نیز در اشاعهٔ فرهنگ‌ها در محور زمان مؤثر می‌دانست. *فرانتس بوئاس* یکی از اشاعه‌گرایان مهم آمریکا بود که دربارهٔ سرخ‌پوستان و اسکیموها به مطالعه پرداخت. (ریویر، ۱۳۸۸: ۵۴-۵۹) اما در قرن بیستم در انسان‌شناسی ابتدا سه مکتب اصلی شکل گرفتند، و در نیمه دوم این قرن مکاتب تازه‌ای در حوزهٔ انسان‌شناسی فرهنگی به وجود آمدند. مکاتب انسان‌شناختی نیمه اول قرن بیستم: *کارکردگرایی*، *ساختارگرایی*، فرهنگ و شخصیت هستند. *کارکردگرایی* همانگونه که از عنوانش برمی‌آید، بر کارکرد نهادها و نیازهای انسان توجه داشت و اهمیت انسان را در کارکرد او در نهادها تعریف می‌کرد.

برونیسلاو مالینوفسکی از چهره‌های شاخص این مکتب است که در انسان‌شناسی او را باید مبدع روش مشارکتی دانست. او نیازهای انسان را در یک هرم رده‌بندی کرد. در پایین‌ترین ردهٔ آن هرم نیازهای اولیهٔ انسان، نظیر؛ تغذیه، تولید مثل قرار دارد و در رده‌های بعدی نیازهای دیگر انسان که او را از حیوان متمایز می‌کند. به باور او در نهادهای اجتماعی پاسخ سازمان یافته‌ای به نیازهای انسان داده می‌شود که در قالب فرهنگ تبلور می‌یابد. *مالینوفسکی* در کتاب *نظریهٔ علمی فرهنگ* توضیح می‌دهد که: «فرآیند فرهنگی را وقتی در هریک از جلوه‌هایش بنگریم، مشاهده می‌کنیم که همواره متضمن افراد انسانی است که نسبت به یکدیگر در روابط معینی قرار می‌گیرند، یعنی سازمان می‌یابند، با مصنوعات کار می‌کنند و به وسیلهٔ گفتار یا نوعی دیگر از نمادگذاری با یکدیگر رابطه برقرار می‌کنند. مصنوعات، گروه‌های سازمان یافته و نهادها سه بعد فرآیند فرهنگی هستند که ارتباط تنگاتنگی با هم دارند.» (مالینوفسکی، ۱۳۸۷: ۱۷۲)

اما مکتب *ساختارگرایی* به دنبال یافتن انگارهای ساختارمند و مشترک ذهن انسان‌ها بود. شاخص‌ترین چهرهٔ مکتب *ساختارگرایی*، *لوی استروس* بود که از فلسفه به انسان‌شناسی روی آورده بود و برای تحلیل ساختارهای عمیق ذهن بشر به بررسی نظام خویشاوندی و اسطوره‌شناسی پرداخت. تا پیش از استروس، مردمان فرهنگ‌های ابتدایی را فاقد منطق ذهنی می‌دانستند ولی او بر روی آنها نام *پیشامنتق* نهاد. آراء او تحولی در نگاه به انسان و در نتیجه در علم انسان‌شناسی است. «لوی استروس از طریق مقالهٔ *مارسل موس کلید درک تازه‌ای برای فهم نظام خویشاوندی و چگونگی عمل آن یافت*. از نظر او پیوند ازدواج بین گروه‌ها شکل سنتی یک رابطهٔ تبادل هدیه را به خود می‌گیرد و مهم‌ترین هدیه‌ای که در این میان مبادله می‌شود، زن است. بنابراین او کارکرد نظام خویشاوندی را به مثابهٔ تنظیم‌کننده و تضمین‌کنندهٔ تداوم تبادل زنان میان گروه‌ها تبیین کرد.» (گوز، وایزمن، ۱۳۷۹: ۲۱).

یکی دیگر از کسانی که در حوزه ساختارگرایی در انگلستان فعالیت می‌کرد؛ *رادکلیف براون* بود. سومین مکتب نیمه اول قرن بیستم، مکتب فرهنگ و شخصیت است که بنیانگذارش *مارگارت مید* بود. او به فرهنگ به صورت مفهومی انتزاعی یا مادی نمی‌پرداخت، بلکه به رابطه میان شخصیت فردی انسان‌ها و فرهنگ اجتماعی پرداخت. مارگاریت مید نقش فرهنگ را با منفک کردن آن از عوامل زیستی در رشد اجتماعی افراد و کنترل رفتار و رشد فردی نشان داد. و این گونه بحث هویت جنسی را مطرح کرد. (نرسیسیانس، ۱۳۹۰: ۱۲۹) «در نیمه دوم قرن بیستم، جنگ‌های جهانی که فرهنگ‌های بسیاری را رودرو یا در جوار یکدیگر قرار داده بود، انسان‌شناسی را به سوی تخصصی شدن و کاربردی شدن پیش برد. شاخه‌های نوینی در این علم پدید آمد که این رشته را با سایر رشته‌های علوم اجتماعی و علوم انسانی پیوند داده است. این شاخه‌های نوین ریشه در اندیشه‌های نوگرایی دارند که حاصل تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در عصر معاصر هستند. به طور مثال نگره فمینیستی در انسان‌شناسی فمینیستی دهه هشتاد به مطالعه عمیق‌تری بر حیات اجتماعی- فرهنگی زنان و مردان می‌پردازد. از سوی دیگر، انسان‌شناسی فرهنگی که فرهنگ را به مثابه مجموعه‌ای از ارزش‌ها در نظر دارد به مطالعه محتوای شناخت انسان‌ها و فرآیند یک شناخت و تأثیر آن در رفتارهای اجتماعی در جوامع مختلف می‌پردازد. پیر بوردیو در انسان‌شناسی اجتماعی که متأثر از نگره مارکس، استروس و دیگران است در نظریه عمل به مفهوم منش می‌پردازد که آن را نظامی از قابلیت‌های پایدار و قابل انتقال می‌داند که در خلال آموزش و اجتماعی شدن و تقلید، ساختارهای بیرونی را در افراد درونی می‌کند، به طوریکه افراد با عمل خود ساختارها را بازتولید می‌کنند.» (فکوهی، ۱۳۸۴: ۲۹۹) اما انسان‌شناسی در نهایت از گفتمان پسامدرن هم تأثیر پذیرفته که حاصل آن انسان‌شناسی پسامدرن است، که به نوعی یکی از آخرین گرایش‌های فکری در این علم است. در این شاخه انسان‌شناسی همراه با نوعی خودبازتاب‌دهندگی و ارجاع به خود است و این نوعی بازاندیشی در این علم است که پژوهشگر ضمن تشریح و توصیف موضوع، خود را نیز تشریح می‌کند. از این رو، باید گفت هرچند استعمار در ابتدا از انسان‌شناسی استفاده‌های سیاسی کرد، امروزه با مفاهیم تازه این حوزه این انسان‌شناسان هستند که با مطالبات فرهنگی می‌خواهند به هدفی سیاسی دست یابند.

انسان‌شناسی تصویری و شیوه‌های آن

انسان‌شناسی تصویری و آنچه را سینمای مردم‌شناسی یا قوم‌نگاری می‌نامند، برخی به لحاظ تاریخی تا نخستین فیلم‌های سینما یعنی آثار *لومیرها* عقب برده‌اند. اما حمید نفیسی در کتاب *فیلم مستند* مبدأ این گونه در مستند را نانوک شمال (۱۹۲۲) اثر *فلاهرتی* می‌داند. فلاهرتی هر چند یک انسان‌شناس نبود، اما سینماگری بود که همواره در پی ثبت انسان و سختی‌های زندگی انسانی بود. فیلم او گام بلندی به سوی شکل‌گیری گونه انسان‌شناسی تصویری و اساساً سینمای مستند بود. او را باید کاشف این مرزها دانست. در کنار *فلاهرتی ژیگاورتوف* که از پیشگامان سینمای مستند است را نیز باید از طلیعه‌داران حوزه انسان‌شناسی تصویری دانست. اما شیوه‌های این دو در پرداخت به انسان با یکدیگر بسیار متفاوت است. فلاهرتی به شکل غریزی بسیار پیش‌تر از آراء انسان‌شناسانی چون *مارگارت مید* قائل به نوعی مشارکت با مردمان مورد مطالعه خود بود. او برای ساختن فیلم *نانوک شمال* مدت‌ها در میان اسکیموها زندگی کرد. اما روش *ژیگاورتوف* در پرداخت به مردم و زندگی آنها بیشتر متکی به نوعی مشاهده و جستجوی بیرونی از زوایای

مختلف از طریق چشم دوربین بود. او که نظریه سینما - چشم را پایه نهاد، در فیلم پیچیده و پیشروی خود *مردی با دوربین فیلمبرداری* رویکرد مشاهده‌ای را در انسان‌شناسی تصویری پایه نهاد.

اما در دهه ۱۹۴۰ دو انسان‌شناس؛ مارگارت مید و گرگوری بیتش، با پژوهش‌های خود درباره فرهنگ و تربیت کودکان بالی و تهیه کتاب و فیلم از آن جامعه به‌طور تخصصی به‌عنوان فیلمساز - انسان‌شناس فعالیت کردند. هرچند وجه انسان‌شناسی در کار آنها پررنگ‌تر است اما آنها برخلاف انسان‌شناسان دیگر که با بدبینی به تصویر می‌نگریستند، از فیلم به‌مثابه ابزاری پژوهشی در کنار یادداشت‌برداری و کتاب استفاده کردند.

«هم‌زمان با این تلاش‌ها در آمریکا در حوزه انسان‌شناسی تصویری، در فرانسه ژان روش حرکتی تازه در این سینما به‌وجود آورد. ژان روش، پدر سینما وریته فرانسه، یکی از افراد مهم سینمای اتنوگرافیک هم هست. ژان روش با جامعه مورد مطالعه خود به پرسش و پاسخ و مشارکت می‌پرداخت. گاه با نمایش دادن فیلم خود به آنها، نظریاتشان را اعمال می‌کرد. با این کار به دنبال نشان دادن فرهنگ آنها بود. او سینما را ابزاری برای ثبت رفتارها و ویژگی‌های یک جامعه ظفمی دانست. اما جوامع مورد مطالعه او کشورهای آفریقایی یعنی مستعمرات بودند. نگاه ژان روش هرچند مشارکتی بود اما با یک نگاه بیرونی به‌مثابه امری عالمانه به جامعه مورد مطالعه خود، این‌گونه به‌عنوان سوژه (فاعل شناسا) به آن مردمان گوش فرا می‌داد و سؤال مطرح می‌کرد. اما سؤالی که *دیوید مک‌دوگال* از نواندیشان حوزه انسان‌شناسی تصویری در مقاله *آیا انسان‌شناسی تصویری واقعاً وجود دارد؟* مطرح می‌کند، بسیار قابل تأمل است. او می‌گوید، این سینما چه سود فرهنگی برای آن مردمان خواهد داشت؟ از نظر او در حقیقت سینمای مشارکتی مسائل را تا اندازه‌ای به ابهام می‌کشد.» (فکوهی، ۱۳۸۷: ۱۳۸) به‌راستی این گردآوری اطلاعات که ژان روش از آن سخن می‌گوید، همان نگاه استعماری قرن ۱۹ نیست؟ نگاهی که حاصل یک نابرابری در نگاه یک *مادی* قدرتمند بر مردمانی است که به آنها می‌پردازد. با این حال، از تأثیر ژان روش بر انسان‌شناسی تصویری نمی‌توان چشم پوشید.

به‌هررو، کلودین دوفرانس از نظریه‌پردازان مهم این حوزه معتقد است که علی‌رغم تنوع روش‌های مورد استفاده اصول مشخصی باید در این سینما برقرار باشد. دوفرانس در کتاب *سینما و انسان‌شناسی* بر اصولی در این سینما تأکید می‌کند که به ما کمک می‌کند سیر تاریخی این سینما را بهتر درک کنیم. به باور دوفرانس صحنه‌های فیلم‌های مردم‌شناسی نشان‌دهنده یک روند ممتد از رفتارهای فنی انسان است که هم‌زمان در سه محور حرکت می‌کنند.

۱. محور حرکات بدنی افراد (نحوه ایستادن او)

۲. محور اشیاء مادی (اشیا و ابزارهایی که بر روی آن کاری صورت می‌گیرد)

۳. محور آیین‌ها (باورها و مناسک و رسوم آیینی)

به باور او فیلم‌های انسان‌شناسی به توصیف این سه محور می‌پردازد. توصیفی که جزئیات را هم داشته باشد تا بیننده برای کشف شیوه زندگی و حیات و حتی طرز تفکر آن مردمان که در زمان و مکان دیگری هستند با تکیه بر این توصیف کامل بتواند به درک عمیقی برسد. در واقع، دوفرانس به دو جنبه کشف و ارائه اهمیت بسیاری داده است که به باور او در چهارچوب آنها فیلم‌های انسان‌شناسانه ساخته می‌شوند. فیلمساز هر بار که استراتژی خود را در قالب این دو جنبه کلی اتخاذ کند درمی‌یابد که ارتباطی تنگاتنگ میان ابزارهای سینما و روش‌های بازسازی و انتخاب‌ها

وجود دارد. او علاوه بر این بر تکرار در این سینما تأکید بسیار می‌کند. (عادل، ۱۳۷۹: ۱۱۶-۱۲۰) این تکرار به معنای تکرار یک صحنه نیست بلکه در هر تکرار باید در همان صحنه، به جنبه و وجه تازه‌ای نگریسته شود که مشابه پلان قبلی نباشد و این گونه جزئیات تازه از رفتار افراد نشان داده شود. بنابراین، دیدگاه دوفرانس سرآغاز حرکتی است که *پل کولن* از آن به عنوان جریانی نو در این گونه سینمایی یاد می‌کند. به باور او این حرکت نو را باید در مستندهای استرالیا یافت که در حوزه انسان‌شناسی، بسیار قدرتمند و حرفه‌ای به مسائل گوناگون در چهارچوب‌های متنوعی چون تاریخ، برخورد فرهنگ‌ها، مشکلات ارتباط‌های دستکاری شده در میان فرهنگ‌ها می‌پردازند، و این نوید حرکتی تازه در تاریخ این گونه سینمایی است. اما در بررسی شیوه‌های ساخت در انسان‌شناسی تصویری ابتدا می‌توان دو شیوه در این گونه مستند تشخیص داد:

۱. شیوه مشاهده‌ای یا مشاهده‌گر [۷]: در این شیوه فیلمساز به جای مداخله، به مشاهده می‌نشیند. این شیوه مبتنی بر غیاب فیلمساز است. او ساکت و صامت به نظاره می‌نشیند. اما این ادعا که عاری از اعمال نظارت است کمی مبالغه می‌کند و شاید بهتر باشد که بگوییم اعمال نظارت به حداقل می‌رسد. در انسان‌شناسی تصویری این شیوه غالباً همراه است با گفتار متن. گفتار متنی که مخاطب را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد و به نوعی غالبی بلاغی و استدلالی دارد. این شیوه در انسان‌شناسی تصویری ریشه دارد در شیوه توضیحی [۸] که در تقسیم بندی *بیل نیکولز* از شیوه‌های مستند در کتاب *مقدمه‌ای بر مستند آمده است*.

۲. شیوه مشارکتی یا تعاملی [۹]: این شیوه در سینمای مستند، مولود پیشرفت تکنولوژی در ایجاد دوربین‌های پورتابل و تجهیزات سبک صدابرداری است. سرآغاز این شیوه در سینمای فرانسه و سینما وریته [۱۰] و ژان روش باید دانست. شیوه تعاملی سینما - وریته به مثابه یک شیوه مستقل در مستند، موضع تازه‌ای نسبت به ابژه‌های مقابل دوربین اتخاذ کرد. روایت هم ملهم از همین رویکرد در این شیوه سامان می‌یابد. در این شیوه برای نخستین بار بین دو سوی دوربین مکالمه برقرار شد و سوژه - فیلمساز از ابژه خود به سؤال می‌کرد. این شیوه مبتنی بر حضور است. در شیوه روایی مشارکتی ما شاهد جهان تاریخی‌ای هستیم که فیلمساز به مثابه یک کنشگر اجتماعی در سر صحنه درگیر می‌شود. به آنچه می‌بیند یا می‌شنود، واکنش نشان می‌دهد و ما با او همراه می‌شویم. در این شیوه فیلمساز تلاش می‌کند در آنچه روی می‌دهد دخل و تصرفی نداشته باشد. از این رو، رویکردی بیرونی و عینی‌گراست. غالباً از گفتار متن برای افزودن شرح آنچه دیده می‌شود استفاده می‌کنند. هرچند شیوه تعاملی یا مشارکتی مدعی است که با ابژه خود در تعامل است، چراکه با او به مکالمه می‌پردازد، پس درون‌گراست. اما در این شیوه هنوز سوژه از ابژه جداست، چراکه یک موقعیت برابر ندارند. سوژه - فیلمساز به پرسش و انتخاب می‌پردازد و ابژه تنها می‌تواند نقش یک پاسخ‌گو را ایفا کند.

«در اصطلاح‌شناسی *ماروبین هریس* در حوزه انسان‌شناسی فرهنگی، دو واژه امیک [۱۱] و اتیک [۱۲] که برای پژوهش در نظام‌های اجتماعی - فرهنگی بکار رفته‌اند، در واقع، هریس دو رویکرد امیک و اتیک را با نظام ساختاری خود تطبیق می‌دهد.» (فکوهی، ۱۳۸۴: ۲۲۶) اما این رویکرد با دو شیوه یاد شده در انسان‌شناسی تصویری انطباق دارد:

«اتیک؛ که به معنای دیدگاه بیرونی پژوهشگر از رفتارهای فرد بومی است، با شیوه مشاهده‌ای معادل است، که در واقع، رویکردی سنتی در انسان‌شناسی تصویری است و قائل به واقعیتی دست‌یافتنی از طریق مشاهده است و فیلمساز در این رویکرد به مثابه یک تکنیسین به ثبت

رویداد مقابلش می‌پردازد. ژان پل کولن از اندیشمندان حوزه انسان‌شناسی تصویری در بسوی آزادسازی سبک مستند معتقد است که این رویکرد با یک مشکل اولیه مواجه است، اینکه مشاهده میدانی به نسبت واقعیت کلی نوعی کاهش یافتگی در زمان و مکان دارد. از سوی دیگر، ضبط وقایع تجربی نمی‌تواند آنها را بازسازی کند، زیرا برای آنکه واقعیت‌ها به تصویر بدل شوند، با یک نظریه، ولو نظریه‌ای که به صورت ناخودآگاه خود را تحمیل می‌کند، درک شده، شکل گرفته، یا از شکل افتاده است. از آنجا که سینماگر نمی‌تواند پنداره‌های پیشین نسبت به موضوع را از خود دور کند. به باور کولن، شیوه مشاهده‌ای منجر به انباشت منفعلانه اطلاعات تصویری می‌شود.» (فکوهی، ۱۳۸۷: ۱۶۲)

«امیک؛ که به معنای دیدگاه درونی پژوهشگر برای درک ذهنی فرد بومی است، با شیوه مشارکتی معادل است. در این گونه مستند، فیلمساز با انتخاب زاویه پردازش به موضوع و ظرفیت‌ترین نکات در تصویر و روایت چه در مرحله تولید و چه تدوین و پس از تولید برای دیگران تصویری از آن فرد یا جامعه می‌سازد، جامعه یا فردی که او را به خلوت خود راه داده‌اند، او را وارد مسائل خصوصی خود کرده‌اند. اما از آنجائیکه فی‌الذاته سینما دارای استراتژی سلب و ایجاب است. ما چیزهایی را می‌بینیم و چیزهای دیگری را که در همان صحنه حضور دارند نمی‌بینیم. ما با گوشه‌ای از شخصیت یک فرد مواجه می‌شویم و بسیاری وجوه شخصیتی او را نمی‌بینیم. این شیوه که مدعی تعامل با ابژه‌های مقابل دوربین است، چقدر می‌تواند واقعیت آنها را بنمایاند؟ خطری که آن را تهدید می‌کند، سطحی‌نگری بودن است. سوژه در این شیوه به طرح سؤالاتی از ابژه خود می‌پردازد و ابژه، گاه برای خشنودی او به عملی یا سخنی می‌پردازد. چرا که در موقعیتی نابرابر قرار دارند. این سوژه است که تعیین می‌کند از چه و چگونه سخن گفته شود. برای گریز از این مشکل، دیوید مک دوگال در مقاله *آیا انسان‌شناسی تصویری واقعاً وجود دارد؟* پیشنهاد می‌کند، از آنجا که می‌توان گفت که هر فیلم اتنوگرافیک، متن یک فیلمساز بر متن یک جامعه دیگر است، به این ترتیب یک *سینمای بین متنی* می‌تواند اشکالی بسیار پیچیده به خود بگیرد، همچون دربرگرفتن صداهای متعدد، استفاده از بازیگران متفاوت، مونتاژهایی به وسیله فیلمسازان مختلف، روی هم انداختن متن‌های قدیمی و جدید و غیره. چنین رویکردهایی حتی می‌توانند فیلم اتنوگرافیک را در موقعیت برای رودرویی با بینش‌های مختلف نسبت به واقعیتی یکسان و برای تضمین دوسویگی تجربه‌ها قرار دهند.» (فکوهی، ۱۳۸۷: ۱۳۹) به باور مک دوگال با این راهکار این سینما حتی می‌تواند به موضوع‌های انتزاعی چون خویشاوندی، اقتصاد و باورهای دینی نیز پردازد که تا پیش‌تر موفق به انجام آن نشده بود. چنین تمهیدی در جستجوی معانی مختلف است که از اتنوگرافی فراتر برود و به انسان‌شناسی تصویری تعمیم یابد. از این رو، برای یافتن رویکردهای روایی تازه در این گونه مستند باید در شیوه‌های تازه‌ای که *بیل نیکولز* در کتاب *مقدمه‌ای بر مستند* از آنها یاد کرده است، به جستجو نشست. شیوه‌هایی نظیر: شیوه انعکاسی و شیوه اجرایی که بسیار هماهنگ با راهکارهایی هستند که مک دوگال برای فرا رفتن از شیوه سنتی در انسان‌شناسی تصویری برمی‌شمرد. بنابراین، سومین و چهارمین شیوه در انسان‌شناسی تصویری به ترتیب زیر می‌شود:

۳. شیوه انعکاسی [۱۳]: «در این شیوه مستندساز سازوکار تولید خود را انعکاس می‌دهد و به نوعی ایجاد فاصله‌گذاری می‌کند. در این شیوه، انعکاس و بیان امر واقع شامل بیان فعل فیلمساز در سر صحنه می‌شود. فیلمساز ابائی ندارد اگر در تصویر ظاهر شود. این شیوه نیز مبتنی بر

حضور و اعلام حضور است. اگر شیوه مشارکتی را آغاز حرکت تعامل سوژه و ابژه با یکدیگر بدانیم، شیوه انعکاسی تکامل این حرکت است. چرا که در این شیوه سوژه و ابژه در کنار هم ظاهر می‌شوند. در شیوه تعاملی یا مشارکتی کماکان سوژه برتری خود را به مثابه فاعل شناسا نسبت به ابژه حفظ می‌کند. اما در شیوه انعکاسی با یک موقعیت یکسان و برابر میان سوژه و ابژه مواجه هستیم و این تحولی در انسان‌شناسی تصویری پدید آورده است. این حرکت نوین را که بوردول در تاریخ سینمای خود از آن با عنوان *متاد/کیومنتری* یاد می‌کند. متاد/کیومنتری یا فرا مستند، مستندی است که کلیشه‌های متداول سینمای مستند برای تأکید بر امر واقع را به هجو می‌کشاند. شاید بتوان شیوه انعکاسی را محصول تفکر عصر امروز دانست، تفکری که از یقین ذهن مدرن برای به چنگ آوردن واقعیت دست کشیده است و با تردید به این امر می‌نگرد. یکی از مفاهیم ضمنی و قابل درک در شیوه روایی انعکاسی بررسی چگونگی رفتار با ابژه است. این شیوه در انسان‌شناسی تصویری به دنبال فاصله‌گذاری است که مخاطب را از موقعیت مشاهده‌گری خود آگاه کند. به باور بیل نیکولز، شیوه انعکاسی، خودش را مورد پرسش قرار می‌دهد و امکان دستیابی واقع‌گرایانه به جهان و طرح دلایل بی‌چون و چرا و قطعی برای اقناع مخاطب را به زیر سؤال می‌کشد. از این رو، خود آگاهانه‌ترین شیوه بازنمایی است که بیننده را به بالاترین سطح آگاهی از رابطه‌اش با متن مستند سوق می‌دهد.» (نیکولز، ۱۳۸۹: ۲۵۶)

۴. شیوه اجرایی [۱۴]: «این شیوه در مستند راهی برای ورود ذهنیت به جهان مستند فراهم می‌آورد. ادراک و معنا، امری ذهنی است و تجربه، احساسات و دانش افراد در مواجه با پدیده‌های مختلف است که، منجر به امر ادراک و معناسازی می‌شود. از این رو، ادراک نزد افراد مختلف، متفاوت است. این شیوه به ذهنی بودن ادراک تأکید دارد و با طرح سؤال خود به تجربه یک ادراک بیناذهنی می‌پردازد. بیل نیکولز که خود نام این شیوه را بر آن نهاده، بر این باور است که شیوه اجرایی با کنشی شبیه بازنمایی شاعرانه، درباره چپستی معرفت به پرسش می‌پردازد.» (نیکولز، ۱۳۸۹: ۲۵۹) در این شیوه انگاره‌های معرفتی در فلسفه غرب که انتزاعی، مرموز و دست نیافتنی است، جای خود را به توصیفی بر پایه ویژگی‌های تجربه شخصی، تجسم یافته و ملموس می‌دهد تا این گونه بهتر و بیشتر به فرآیندهای عمومی در جامعه بپردازد. در این شیوه ما با نوعی خودنگاری و خود انعکاس دهنده‌گی [۱۵] مواجه هستیم. سوژه - فیلمساز جای خود را به نظرگاه شخصی می‌دهد و حالتی سوبژکتیویته به خود می‌گیرد. در این شیوه تنها حضور سوژه در مقابل دوربین مطرح نیست بلکه به مثابه یک جستجوگر و کنشگر در یک رویداد یا امر اجتماعی شرکت می‌کند. از این رو، در انسان‌شناسی تصویری سوژه خود را نیز به چالش می‌کشد تا این گونه امکان مبادله فرهنگی، زبانی و ذهنی را ایجاد کند. این تلاش به نوعی بیناذهنیت میان سوژه، ابژه و مخاطب منجر می‌شود و سه ضلع این مثلث را در موقعیتی برابر با هم قرار می‌دهد.

در پایان بحث شیوه‌های ساخت در انسان‌شناسی تصویری باید افزود که بیل نیکولز در کتاب *مقدمه‌ای بر مستند* علاوه بر این چهار شیوه از دو شیوه شاعرانه [۱۶] و توضیحی نیز نام برده است که این دو شیوه هم قابل اجرا هستند چرا که به طور مثال یک مستند در حوزه انسان‌شناسی تصویری می‌تواند شاعرانه هم باشد. اما آنچه باید در نظر داشت این امر است که شیوه‌های ساخت در مستند را نباید با گونه‌های روایی اشتباه کرد چرا که یک گونه روایی می‌تواند از دو یا چند شیوه ساخت به شکل ترکیبی بهره گیرد و این گونه روایت تصویری خود را سامان بخشد.

تقسیم بندی گونه‌های روایی در انسان‌شناسی تصویری

انسان‌شناسی تصویری به‌مثابه گونه‌ای در سینمای مستند، در چارچوب قواعد این سینما قرار می‌گیرد. اما آنچه وجه تمایز مستند از گونه‌های دیگر سینمایی است، ارجاع بلامنازع آن به رخدادهای به وقوع پیوسته در جهان تاریخی است. از این رو، پیوندی ناگسستنی با بحث واقعیت دارد. اتخاذ موضع این سینما نسبت به واقعیت به دو نگره سنتی و مدرن قابل تقسیم است. نگره سنتی به واقعیت ذاتی [۱۷] و قابل دستیابی قائل است و نگره نو به واقعیت دستکاری شده [۱۸] و دورگه و نسبی [۱۹] قائل است. تفاوت عمده‌ای که به این تمایزگذاری منجر می‌شود به دلیل تفاوت در موضع‌گیری هر یک نسبت به واقعیت است. چرا که مستند به حافظه تاریخی و جمعی ما می‌افزاید. از این رو، موضع‌گیری آن در قبال جهان تاریخی و واقعیت حائز اهمیت است. اندیشه سنتی باور کرده بود که در مستند واقعیت ذاتی و تام قابل ثبت و دستیابی است. اما در مستند نو اندیشه مدرن در ابتدا نه به ثبت واقعیت بلکه قائل به بازنمایی بود و در نهایت در وضعیت پسامدرن این هم مورد تردید قرار گرفت و بحث وانمایی یا دگرنمایی واقعیت طرح شد. چراکه ما در این وضعیت تحت سیطره تصاویر هستیم و در این شرایط نه واقعیت بلکه حاد واقعیت یا واقعیتی فراتر از واقعیت شکل گرفته است، از این رو، در مستند، امروزه بحث دستکاری شدن واقعیت مطرح است. *لیندا ویلیامز* در مقاله *آینه بی‌حافظه، تاریخ، صداقت و مستند نو* به شکلی دقیق‌تر به مستند پست مدرن پرداخته است. او باور سنتی به دستیابی واقعیت در مستند را مورد تردید قرار می‌دهد و این باور را ساده لوحانه می‌خواند. به نظر او در مستند نو باید به وجود یک واقعیت طرح‌ریزی شده، انتخابی و دستکاری شده قائل بود. او در بخشی از این مقاله به چگونگی تاریخ‌سازی در مستند می‌پردازد. اما مفهومی که ویلیامز در این مقاله مطرح می‌کند، بحث تاریخ‌سازی در حافظه جمعی در رسانه است که بحثی قابل تأمل است. او در مقاله خود به فیلم‌های بسیاری اشاره می‌کند، از جمله *راجر و من*، اثر *مایکل مور* که از نظر او این مستند هم از جوه سینمای داستانی بهره برده است اما با خود انعکاس‌دهندگی فیلمساز و بیان نظریات افراد مختلف تناقضات را آشکار کرده است و بسیار به سمت نوعی ذهنی‌گرایی در مستند پیش رفته است و این گونه شکل مستند نو را در خود دارد. ویلیامز یکی از مسائل مهم مستند نو را درک و آگاهی از وجود یک واقعیت تکه تکه شده می‌داند، واقعیتی حاصل استراتژی انتخاب‌ها و تصادف‌ها. (Williams, 1993, 20) *مایلز اورول* در مقاله *فیلم مستند و قدرت* به بررسی جوه سیاسی مستند نو و وضعیت توصیف یک موضوع سیاسی در این مستند می‌پردازد. او که در این مقاله به دو مستند *راجر و من* و رویای آمریکایی اثر *مایکل مور* می‌پردازد بر این باور است که مستند نه تنها قدرت بیان یک موضوع سیاسی را دارد، بلکه می‌تواند به‌مثابه یک قدرت سیاسی در جامعه نقش ایفا کند. (Orvell, 1995, 16, 17) آراء ویلیامز و اورول در محدوده میزان تأثیرگذاری پارامترهای مختلف در مرحله تولید و پس از تولید جای می‌گیرد. اما *جوردن رندولف* در مقاله *شکاف میان واقعیت مستند و ادراک* به جنبه دیگری در مستند نو دست می‌گذارد. به باور او توجه به چگونگی شکل‌گیری واقعیت در رابطه میان متن فیلم و مخاطب اهمیت دارد. او متأثر از آراء *امبرتو کو* است و فرآیند ادراک را فرآیندی ذهنی (یا بهتر بگوییم بیناذهنی) می‌داند. از این رو، امکان قرائت‌های مختلف از یک متن فیلمیک را مطرح می‌کند. رندولف نیز نه به وجود یک واقعیت ذاتی، بلکه به وجود یک واقعیت نسبی، محتمل و تکه تکه شده در مستند باور دارد. واقعیتی دستکاری دده هم در متن فیلم و هم در مرحله ادراک نزد مخاطب، و این گونه بحث دستکاری یا - Manip

late در مستند را تکمیل می‌کند. با نظر به تمایزگذاری یاد شده در نگاه سنتی و نو نسبت به واقعیت و ازسوی دیگر، اهمیت این امر در انسان‌شناسی تصویری که سوژه-فیلمساز چه موضعی را نسبت به ابژه خود اتخاذ می‌کند و با نظر به چهار شیوه یاد شده در این سینما می‌توان، گونه‌هایی روایی در انسان‌شناسی تصویری را به چهار گونه اصلی تقسیم کرد:

۱. گونه روایی که در آن سوژه به تماشای ابژه خود می‌نشیند و همان شیوه مشاهده‌ای است. در این رویکرد ظسوژه-فیلمساز به گزارش از ابژه می‌پردازد. و در آن بیان جنبه‌های صریح و ظاهری رویداد رخ داده حائز اهمیت است، از موضوع تصویری کلی ارائه می‌شود و دیگر جنبه‌های عمقی و پنهانی موضوع بررسی نمی‌شود. هدف، انتقال اطلاعات کلی و ظاهری رویداد به مخاطب است. از این رو، وجه اطلاع‌رسانی بالایی دارد. در مرحله پژوهش پرداخت به کلیت رویداد با تمام گستردگی و سیری که از ابتدا تا انتها طی کرده، لازم است. گاه ممکن است از آرشیو برای نمایش سیر تاریخی رویداد استفاده شود. در این گونه روایی اغلب گفتار متن روایت را پیش می‌برد، بنابراین، به گفتار متن موجز، مؤثر و مناسب با موضوع نیاز دارد که حاوی وجه اطلاع‌رسانی بالایی باشد.

۲. گونه روایی که در آن سوژه با ابژه خود به گفت‌وگو می‌پردازد و همان شیوه مشارکتی است که در بهترین حالت به تفسیر موضوع می‌پردازد. و این به معنای گسترش دادن و توضیح همراه با روشنگری و رفع ابهام است. در این گونه همواره با یک واسطه یا مفسر مواجه هستیم که شکل‌گیری معنا متکی بر ادراک او است. بنابراین، این گونه روایی مستند که در پی باز کردن و تشریح و بسط دادن رویداد جهان تاریخی است و در پی بیان تمامی وجوه ظاهری رویداد است، بسیار متکی بر ادراک نزد مستندساز یا سوژه (فاعل‌شناسا) است. سوژه - مستندساز از تمامی ابزار و وسایلی و البته دانشی که در اختیار دارد، توضیح و تشریح خود را از آن رویداد جهان تاریخی به مخاطب القا می‌کند. مستندساز در پی قانع کردن بیننده اطلاعات خود را به رخ می‌کشد. اهمیت سوژه - مستندساز در این رویکرد روایی در سایه تفکر خودباورانه عصر مدرن است که حضور و حاضر یعنی مستندساز را بر غیاب یعنی مخاطب رجحان می‌بخشد. واقعیت امر نزد سوژه است که در نقش مفسر، جهان تاریخی ادراک بیننده را مورد هدف قرار می‌دهد. از این رو، در انسان‌شناسی تصویری نیز به مثابه امری عالمانه و بیرونی با ابژه مواجه می‌شود.

۳. گونه روایی که در آن سوژه با ابژه خود ادغام می‌شود و نه به عنوان امری عالمانه و بیرونی، بلکه به دنبال یافتن ساختارهای عمیق ذهنی ابژه، با پژوهشی دقیق به عوامل تشکیل دهنده این ساختارها می‌پردازد. کدهای آن را می‌شناسد و از آن رمزگشایی می‌کند. در این رویکرد روایی در انسان‌شناسی تصویری، جنبه‌های تحلیلی پررنگ‌تر می‌شود و این گونه به جستجوی "چرا"های موضوعات می‌پردازد. موضوع را می‌شکافد و این گونه به تعبیر آن می‌نشیند. بنابراین، در خود یک وجه به تجربه نشستن را دارد. هنگامی که از دل یک موضوع، واقعه یا پدیده عبور می‌کنیم در واقع، به تمامی به تجربه آن پرداخته‌ایم. با این رویکرد مخاطب به شناخت می‌رسد و همراه با سوژه از مسیری عبور می‌کند تا به این شناخت نائل شود. می‌توان گفت در این گونه روایی هر سه ضلع مثلث، سوژه، ابژه، مخاطب با هم همراه می‌شوند. مخاطب به مثابه گیرنده و سوژه و ابژه، معنا ساز هستند. همین امر این رویکرد را در حوزه مستند نو قرار می‌دهد. در این رویکرد روایی در انسان‌شناسی تصویری ممکن است شیوه ساخت فیلم همراه با گفتار متن باشد اما دیگر از یک گفتار متن تک صدایی استفاده نمی‌کند. از آثاری که در این گونه سینمایی قرار می‌گیرد می‌توان از

فیلم چینگ اثر محمدرضا اصلانی یاد کرد که در آن فیلمساز با واشکافی اندیشه آن قوم و عبور از دل باورهای آن قوم روایت خود را سامان می‌دهد. اما باید توجه داشته باشیم که در این رویکرد هنوز مخاطب مشارکت فعال ندارد. یعنی امر معناسازی هنوز در حوزه سوژه و ابژه باقی مانده است و مخاطب با نظر به آنها می‌تواند موافق یا مخالف باشد.

۴. گونه روایی که در آن سوژه با ابژه در موقعیتی برابر به هم بدل می‌شود. از این رو، همراه است با نوعی خودانعکاس دهنده، به همین سبب دو شیوه انعکاسی و اجرایی را شامل می‌شود. این رویکرد، آخرین سطح مواجهه با واقعیت یا معناست، که البته هر سه سطح پیشین را هم در خود دارد. یعنی علاوه بر گزارش، توضیح و تفسیر، تعبیر و چرایی ماجرا، برای ادراک به یک سطح بالاتر می‌رود و به سر منشأ آن موضوع، پدیده یا واقعه‌ای در جهان تاریخی می‌رسد و این گونه اندیشه و رأی مخاطب را فرا می‌خواند. در این رویکرد منش خودباورانه عصر مدرن که قائل به مؤلف-فیلمساز بود را به چالش می‌کشد، چرا که تأویل کردن، فرآیندی است که همواره نیازی به واسطه در آن نیست و مبتنی بر حرکت ذهن در کشف اصل پدیده است. در این رویکرد موقعیتی برای ادراک بینذهنی فراهم است و با اتکاء به دیدگاه‌ها و نظرهای مختلف و گاه متفاوت امکانی را برای ادراک بینذهنی فراهم می‌آورد. یعنی در مستند نو سوژه، ابژه و مخاطب هر سه موقعیتی برابر برای معناسازی پیدا می‌کنند.

«مارک آنری پپو در مقاله انسان‌شناسی و سینما به انسان‌شناسی گفتگویی یا مکالمه‌ای معتقد است چرا که از آنجایی که ما با ابزارهای زبانی خود که پندارهای عینیت، واقعیت و ذهنیت ما را در خود دارد با دیگران ارتباط برقرار می‌کنیم، تلاش برای انطباق جهان با زبان خودمان کاری عبث و بیهوده است، و فراتر از ادراک‌های ما از خلال زبان‌های ماست. او برای این امر پیشنهاد می‌کند که برای گریز از مطلق‌گرایی یا نسبی‌گرایی افراطی، نگاه‌ها و شنیده‌ها را در تقاطع با یکدیگر درآوریم، فاصله‌ها را درنورسیم و حرکات و اداها را مبادله کنیم و از خلال زبان‌ها به گفت و گو بنشینیم و درون تصویر دیگری، تصویر خود را باز یابیم. او به یک نوع ارتباط بین‌زبانی در انسان‌شناسی قائل است و اینکه باید انسان‌شناسی تصویری را باید فضایی برای پرسمان از خود و دیگری بدانیم.» (فکوهی، ۱۳۸۷: ۲۱۳-۲۱۴) مارک آنری پپو که اندیشه‌های پیشرویی در حوزه انسان‌شناسی دارد، معتقد است که پرسمان و مسائل انسان‌شناسی معاصر، متفاوت شده است. دیگر سؤال این نیست که چه می‌کنید؟ بلکه تلاش برای جستجو و درک تعارض‌ها، ریشه‌ها، تقابل‌های میان سنت و نو، تفاوت‌ها و دگرگونی‌های هویتی و تغییرات و پیامدهای آن بر جهان است و نیز به طرح سؤال در مورد جایگاه زن در جامعه می‌پردازد. یکی از مفاهیمی که مایلز اورول در مستند نو به آن اشاره می‌کند، بحث جهانی شدن است. این بحث در انسان‌شناسی تصویری می‌تواند به تأثیرات جهانی شدن بر جوامع مختلف بپردازد. تأثیراتی که گاه به از بین رفتن، دو رگه شدن و دستکاری فرهنگ‌های بومی در سیطره فرهنگ‌های غالب جهانی منجر می‌شود. آیا باید این تأثیرات را نادیده گرفت یا در تلاشی به دنبال بازسازی آنها باشیم یا اینکه به آنچه در جریان است دقیق بنگریم و بپذیریم که تغییر اجتناب‌ناپذیر است.

نتیجه‌گیری

باید گفت همانطور که روش‌های انسان‌شناسی امروزه رابطه‌ی جدیدی را برای مناسبات فرهنگ‌های مختلف پیشنهاد می‌کند. انسان‌شناسی تصویری نیز که با این علم پیوندی مستقیم دارد با فراتر رفتن از هدف ابتدایی خود که توصیف واقعیت‌های بیرونی جوامع ابتدایی بود پا به عرصه‌های تازه‌ای گذاشته است. بنابراین، با تلاش در نشان دادن دگرگونی هویت‌ها، برخورد فرهنگ‌ها، مناسک و قومیت‌ها و جایگاه زنان در جامعه این سینما به دنبال یک بازاندیشی در خود است تا این گونه مخاطب‌های خود را از عده‌ای محدود به گستره‌ی بزرگ‌تری افزایش دهد. انسان‌شناسی تصویری با درک اینکه ابزارهای زبانی هستند که پندارهای عینی و ذهنی ما را سامان می‌دهند، و تنها از خلال زبان‌ها و تبدالی بین‌زبانی و بیناتصویری میان خود و دیگری است که امکان رسیدن به یک متن فیلمیک درست در حوزه‌ی این سینما میسر است، به رویکردهای تازه‌ی روایی دست می‌یابد. اما انسان‌شناسی تصویری در نگره‌ی سنتی شامل دو رویکرد است، یکی مبتنی بر مشاهده که در آن پژوهشگر-فیلمساز به مثابه‌ی عاملی بیرونی به افراد بومی می‌نگرد و دیگری رویکرد مشارکتی که هر چند فیلمساز-سوژه با ابژه به دیالوگ می‌نشیند، اما کماکان به مثابه‌ی امری بیرونی با ابژه مواجه می‌شود و این سینما در حوزه‌ی مستند نو نیز دارای دو رویکرد است که از شیوه‌های تازه در مستند نظیر انعکاسی و اجرایی بهره می‌گیرد تا این گونه امکان به وجود آمدن موقعیتی بین‌ذهنی میان سوژه، ابژه و مخاطب حاصل آید. سوژه در این رویکرد نو موضعی تازه نسبت به ابژه اتخاذ می‌کند و دارای ویژگی خودانعکاس دهنده است. این امر به ایجاد موقعیتی بین‌فرهنگی، بین‌زبانی و بین‌ذهنی منجر می‌شود. از این رو، باید گفت این سینما در سیر تکاملی خود مسیری رو به رشد را طی کرده است تا این گونه با نظر به علم انسان‌شناسی و با بهره‌گیری از کلیه‌ی امکانات رسانه‌ی سینما پیام خود را بیان کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Ethnology
۲. Ethnography
۳. Anthropology
۴. Anthropos
۵. Ethnos
۶. Anthropology Visual
۷. Observational
۸. Expository
۹. Participatory
۱۰. Verite
۱۱. Emic
۱۲. Etic
۱۳. Reflexive
۱۴. Performative
۱۵. Self-Reflexive
۱۶. Poetic
۱۷. Inherence reality
۱۸. Manipulate

۱۹. Hybrid

منابع

- احمدی، بابک، (۱۳۷۵)، *حقیقت و زیبایی*، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران.
- اوژده، مارک، کولن، ژان- پل (۱۳۸۸)، *انسان شناسی*، ناصر فکوهی، نشر نی، تهران.
- بارنو، اریک، (۱۳۸۰)، *تاریخ سینمای مستند*، احمد ضابطی جهرمی، انتشارات سروش، تهران.
- برتون، رولان (۱۳۸۷)، *تاریخ اندیشه سیاسی*، ناصر فکوهی، نشر نی، تهران.
- بوردول، دیوید (۱۳۷۵)، *روایت در فیلم داستانی (۲) و (۱)*، علاءالدین طباطبایی، نشر بنیاد سینمایی فارابی، تهران.
- پیو، مارک آنری (۱۳۸۷)، *انسان شناسی و سینما، درآمدی بر انسان شناسی تصویری در فیلم اتنوگرافیک*، ناصر فکوهی، نشر نی، تهران.
- روش، ژان (۱۳۸۷)، *فیلم اتنوگرافیک و سینمای انسانی، درآمدی بر انسان شناسی تصویری و فیلم اتنوگرافیک*، ناصر فکوهی، نشر نی، تهران.
- ریویر، کلود (۱۳۸۸)، *درآمدی بر انسان شناسی*، ناصر فکوهی، نشر نی، تهران.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۷)، *سی سال سینما*، نشر نی، تهران.
- عادل، شهاب الدین (۱۳۷۹)، *سینمای قوم پژوهی*، انتشارات سروش، تهران.
- فکوهی، ناصر (۱۳۸۴)، *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان شناسی*، نشر نی، تهران.
- فکوهی، ناصر (۱۳۸۵)، *پاره های انسان شناسی*، نشر نی، تهران.
- فکوهی، ناصر (۱۳۸۷)، *درآمدی بر انسان شناسی تصویری و فیلم اتنوگرافیک*، نشر نی، تهران.
- کازبیه، آلن (۱۳۸۳)، *پدیدار شناسی و سینما*، علاءالدین طباطبایی، انتشارات هرمس، تهران.
- مالدینوفسکی، برونیسلا (۱۳۸۷)، *نظریه علمی فرهنگ*، منوچهر فرهموند، نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
- مککوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، *گزیده مقالات روایت*، فتاح محمدی، نشر مینوی خرد، تهران.
- تهامی نژاد، محمد، (۱۳۸۵)، *شیوه شناسی*، فصلنامه فارسی (شماره ۶۰ و ۵۹)، ویژه نامه سینمای مستند ایران، ص ۳۴.
- نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۹۰)، *مردم‌شناسی جنسیت*، نشر افکار، تهران.
- نفیسی، حمید (۱۳۵۷)، *فیلم مستند (۲) و (۱)*، انتشارات دانشگاه آزاد ایران، تهران.
- نیکولز، بیل (۱۳۸۹)، *مقدمه ای بر فیلم مستند*، محمد تهامی نژاد، نشر مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی، تهران
- وایزمن، یوریس، گووز، جودی (۱۳۷۹)، *لوی استروس*، نورالدین رحمانیان، نشر شیرازه، تهران.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، فتاح محمدی، نشر هزاره سوم، تهران.

-Nichols, B, (1991), *Representing reality: issues and concepts in documentary*, America: Indiana University Press.

-Rosenthal, A, Corner, J (2005), *New Challenges for documentary*, Second edition, Manchester University Press, London

- Williams, L (1993), *Mirrors Without Memories: truth, History, and the New Documentary*, Film Quarterly [on line], vol. 46. No.3 (Spring- 1993). Pp. 9-12, Available form: <http://www.Joster.org/stable/1212899> [Accessed 1/10/2009].

- Orvell, M (1994-1995), *Documentary Film and Power of interrogation: "American Dream" & "Roger and Me"*, *Film Quarterly [On line]*. Vol. 48. No. 2 (winter. 1994-1995), pp. 10-18, Available from: <http://www.Joster.org/stable/1213092> [Accessed 11/11/2008].

- Randolph. J (2003), *The Gap: Documentary truth between Reality and perception*, http://www.horschamp.qc.ca/New_off_Screen