■■■■■■

دیوید مک دوگال
ترجمهٔ: مسعود اوحدی

چشم‌انداز سینمای قوم نگاری[1]

■■■■■■

به‌رغم پیشرفت‌های عمده در روش صوری علوم اجتماعی، بیشتر مفاهیم پابرجا و روابط کلی آن منوط به درک شهودی و مستقل (یا نه کاملاً وابسته) از برخی روشهای صوری و رسمی علوم اجتماعی است. در پیشبرد علوم اجتماعی، ما ضمن آفرینش تکنیک و اجرای آن، هنری انسان گرا را نیز رواج می‌دهیم.

آفرینش فیلمهای قوم‌شناسی جای ویژه‌ای را بینابین هنر فیلم و علوم اجتماعی اشغال می کند و مدتهاست که از حمایت کامل هیچیک از آن دو بهره‌ای ندارد. در عین حال، سینمای قوم شناسی از ظرفیت نیل به ادراکی انسانی که در بر گیرنده هردو عرصهٔ هنر فیلم و علوم اجتماعی باشد، برخوردار است. شاید توجه کنونی به سینمای قوم‌شناسی که زائیده آهنگ شتاب آمیز محو فرهنگهای سنتی است، بتواند آن‌را مهیای وفا به عهد خود سازد.

۱

هر فیلمی را که در جستجوی شناساندن جامعه‌ای به جامعه دیگر باشد، می‌توان فیلم قوم‌شناسی یا فیلم قوم‌نگار بشمار آورد. این فیلم ممکن است با حیات جسمانی مردمان یا ماهیت تجربه اجتماعی آنها سرو کار دشته باشد. از آنجا که این موضوعات، همان مباحث

1- Ethnographic.

مورد توجه مردم‌شناسی نیز هست، امکان دارد کار فیلمسازی قوم‌شناسانه را با کار مردم‌شناسی یکی کنیم اما این دو، همیشه به یکدیگر مرتبط نیستند. یکی از نخستین و مهم‌ترین فیلمهای قوم‌نگاری نانوک شمالی اثر فلاهرتی، هم کار یک کاشف است و هم یک زمین‌شناس.

آن فیلمهای قوم‌نگاری که از همه راحت‌تر قابل تشخیص‌اند، فیلمهایی هستند که با جوامع ابتدایی سرو کار دارند. دو فیلم آمریکایی شکارچیان ساختهٔ جان‌مارشال، و پرندگان مرده کار رابرت گاردنر از این دسته هستند. برخی فیلمهای دیگر در بارهٔ جوامع صنعتی، انتقالی یا جوامع تازه ایجاد شده را بنز می‌توان در زمرهٔ فیلمهای قوم‌نگاری قرار داد. فیلمهایی چون «ماه‌مه شاد» یا «کومیکوی اسرارآمیز» کار کریس مارکر و برای بقیه دنیا اثر میشل برول و مسخرگان تی‌تی کات ساختهٔ وایزمن و مارشال.

نتیجه اینکه، همهٔ فیلمها تا اندازه‌ای با قوم‌شناسی ارتباط دارند چون هیچکدام قادر نیستند از زیر بار فرهنگی که آنها را بوجود آورده شانه خالی کنند تاریخدانان آینده ممکن است فیلمهایی چون ایزی رایدر یا Pillow Talk را با همان اشتیاقی که افسانه‌های آموزنده مصری یا صورت اقلام لباسشویی را در Lincar B مطالعه می کنند، مورد بررسی و تحقیق قرار دهند. مع‌هذا؟ ارتباط میان فرهنگها در فیلم قوم‌نگاری، در شناخت آن به عنوان یک زمینهٔ مطالعاتی مجزا، لازم می‌افتد. هدف تفهیم و ترجمان جامعه‌ای به جامعهٔ دیگر، شالودهٔ همبستگی سینمای قوم‌شناسی را با علم مردم‌شناسی پی‌می‌ریزد. بدون این هدف، فیلمی چون پیروزی اراده لنی رینشتال که نشان‌دهندهٔ روانشناسی و ارزشهای نازی است، می‌تواند به خوبی در شمار فیلمهای قوم‌نگار قرار گیرد.

مؤکداً اظهار داشت که با این حساب، بسیاری از فیلمهای مستند، آثار قوم‌نگار نیستند، ولی در عین حال دست‌افزارهایی که فیلمسازان به یاری آنها پدیده‌های جوامع خود را مورد آزمون قرار می‌دهند غالباً با وسایل مورد استفاده در سینمای قوم‌شناسی همدوش است.

فیلمسازان قوم‌نگار روشهای خود را (اگر اصلاً چنین روشهایی وجود داشته باشند) به‌صورت دست‌دوم فراهم آورده‌اند. نحوهٔ عمل و برخوردی که لیکاک و خانوادهٔ میزل و نیز ژان روش و اد گارمورن در رویدادهای یک تابستان از پیشاهنگان آن بودند سرانجام دارد در مورد اکتشاف سایر فرهنگها اعمال می‌شود.

سینمای دراماتیک به‌علت نوع موضوع با شرایط و احوالات تهیه و تماشای آنها، غالباً به سینمای قوم‌شناسی متمایل، به‌نظر می‌رسد که نزدیک می‌شود. سینمای نهضت نئورئالیسم ایتالیا، خیلی بیش از ملودرام‌های خانگی پیش از این نهضت، به‌عنوان بازنمایی از یک فرهنگ، توده مردم را تحت تأثیر قرار دارد. گرچه شاید بخشی از این تأثیر خیالی باشد، زیرا که همین استفاده از نابازیگران یا بازیگران غیر حرفه‌ای و تمایلی ویژه به یافتن و نمایش فقر، خود امری به مراتب واقعی‌تر از مقولهٔ رفاه و غناست.

«خارجی بودن» یک فیلم هم ممکن است در اطلاق صفات و کیفیات قوم‌نگاری به آن، مؤثر باشد. از دید گاه غربی «پاترپانچالی» قدرت و تأثیر یک سند فرهنگی را داراست ولی چون توسط یک فرد «غربی» ساخته نشده، محتوای قوم‌نگاری آن پوشیده است. از نظر تماشاگران بنگالی، پاترپانچالی فاقد آن کیفیات الگویی و نمونه‌ای است که برای اروپاییان و آمریکاییان مطرح است. شکی نیست که بسیاری از فیلمهای آمریکایی نیز به همین سیاق بر خارجی‌ها تأثیر می گذارند. مثلاً ممکن است فرانسویان از طریق فیلمهای جری لوئیس چیزی در مورد آمریکا فرا گیرند که از نظر خود آمریکاییان پوشیده و دور از دسترس (یا بسختی قابل تحمل) است.

فیلمهایی نظیر «بوانا توشی» و «عروس آند» اثر سوسوموهانی و «شکسپیر والا» اثر جیمز آی‌وری، از لحاظ طبقه‌بندی به گروه مشکل‌تری تعلق دارند چون با مسألهٔ مواجهه میان اعضای جامعهٔ خود فیلمساز با اعضای جامعه‌ای دیگر سرو کار دارند.

به‌هر حال، همچون تمامی فیلمهای داستانی، این آثار در مقایسه با بسیاری از کارهای مستند، کمتر می‌توانند به عنوان بیانیه‌هایی قوم‌شناسی جدی انگاشته شوند. گرچه این فیلمها تفسیر و تعابیری از واقعیت ارائه می‌دهند که احتمال تعلق آنها را به سینمای قوم‌شناسی افزایش می‌دهد. به‌نظر می‌رسد تنها ژان روش است که در فیلمهایی چون: «من، یک سیاه» و «جاگوار» در سرپیچی از روند همراهی خودبخود تکنیک‌های داستانی با دروغ و ناواقع بسیار موفق بوده است و این احتمالاً بیشتر از آن‌روست که ژان روش داستان‌سرایی را با مستند پردازی آشنا کرده نه مستند را با قصه‌پردازی - یعنی روش عکس آن.

آخرین گروه فیلمهایی که باید مورد بررسی قرار گیرند آنهایی هستند که با انگیزش احساسات و نمایش بدایع و تازه‌ها با سفر و ماجرا سرو کار دارند. فیلمی همچون موند و کانه

به بهای از دست رفتن معنی به‌دنبال انگیزش احساسات است، «و آسمان برسر و گل به زیر پا» تنها به‌خاطر تصاویر زیبا و تا اندازه‌ای حفظ حرمت موضوعهای انسانی‌اش که در مرتبه دوم قرار داشتند، توانست از وضعیتی که آنرا یکی دیگر از نمونه‌های خودستایی ماجراجویان می‌ساخت، رهایی یابد. «علف» محصول ۱۹۲۵، در ابتدا به همین منظور ساخته شد، اما برحسب تصادف و شانس به چیزی بمراتب با ارزش‌تر است یافت. مرین، سی، کوپر و ارنست شدساک سازندگان این فیلم، از کوچ ایل بختیاری در ایران فیلمبرداری کردند اما همان موقع احساس کردند که تنها در تهیه پسزمینه‌ای برای فیلمی از این دست توفیق یافته‌اند. تا بهامروز، کوپر هنوز اظهار تأسف می کند که چرا وی و شدساک نتوانستند داستانی نیمه ساختگی بر آن بیفزایند. نتیجه اینکه «علف» شرح مفصل شایان توجهی گردید از یک تلاش فوق‌العاده انسانی. بعدها، شدساک فیلم «چانک» (۱۹۲۷) را در یک دهکدهٔ لائو در تایلند ساخت ولی ازنظر قوم‌نگاری، این کار تلاشی بمراتب در سطح پایین‌تر بود. در فیلم مذکور، احساسات ساختگی با تصویری خام دستانه از فرهنگ لائو در می آمیزد. باید اذعان داشت که «علف» فیلمی قوم‌نگار بر خلاف خود (یعنی نیت سازندگان خود) می‌باشد.

بیشتر فیلمهای مسافرتی و یا فیلمهای مکتب بدایع تماشایی، همه علاقهٔ اصیلشان به‌اینکه حقیقتاً وقایع‌نگار باشند (عملاً) از تماس و برخورد با دیگر فرهنگها در می‌مانند. این فیلمها غالباً و در کمال سادگی به واکنش‌هایی فرهنگی سازندگانشان، در مواجهه با آنچه که ناآشناست میدان داده و آن واکنش‌ها با پاسخ را تقویت می کنند، اگر بخواهیم «موآنا» فلاهرتی را در این رده‌بندی بیاوریم، «موآنا» یکی از موارد نادر و استثنایی خواهد بود زیرا این فیلم با وجود برخورداری از حمایت‌تجاری تا حدود زیادی فرهنگ سازندگانش را در مرتبه‌ای پایین‌تر از فرهنگ موضوع خود قرار می‌دهد.

۲

نخستین موارد استفاده از فیلم به منظور وقایع‌نگاری، با سایر تلاشهای آغازین تاریخ سینما مصادف گردید. در حالی که برادران لومیر صحنه‌های ساده‌ای از زندگانی روزمره نظیر «ورود ترن به ایستگاه» و «خروج کارگران از کارخانه» را فیلمبرداری می کردند، ف. رگنو در حال فیلمبرداری از فنون کوزه گری «بربر» بود. بربر برای نمایشگاه مستعمرات سال

۱۸۹۵ به پاریس آمده بود. در سال ۱۹۰۱، سروالتر بالدوین اسپنسر با دوربینش به استرالیای مرکزی رفت و از مراسم آیینی و رقصهای بومیان آراندا با موفقیت فیلمبرداری کرد.

این نحوهٔ استفاده «ثبت و ضبطی» از فیلم، تا به‌امروز همچنان ادامه دارد. ولی این اساساً به کاربرد علمی تکنولوژی فیلم مربوط است تا فیلمسازی حقیقی، که مراد از آن ساختن فیلمی است که نه تنها به‌عنوان رسانهٔ ثبت رویدادها، بلکه به شکل یک زبان بصری دارای قواعد جمله‌سازی که به کمک ارتباط متقابل نماها و محتوای آنها موجب انتشار اطلاعات و مفاهیمی می گردد، در نظر گرفته می‌شود. همین نحوهٔ استفاده از زبان فیلم است که به آثار سینمای مردم‌شناسی امکان می‌دهد در مرتبه‌ای بالاتر از آثار صرفاً علمی قرار گرفته و تبدیل به آثار هنری شوند. البته امکان دارد فیلمهایی که برای مقاصد غیرعلمی ساخته شده‌اند ـ مثل «نانوک شمالی» و «علف» ـ رابطه‌ای با مباحث علمی داشته باشند که سازندگانشان آنها را پیش‌بینی نکرده باشند.

شانس آزمودن هر یک از این امکانات به گونه‌ای مأیوس کننده کم بوده است. علوم اجتماعی چندان فیلمی عرضه نکرده است که بتوان آن فیلمها را به عنوان چیزی بیش از سخنرانی‌های مصور یا تکه فیلمهای بایگانی (رویدادها) به حساب آورد، و فیلمسازان مستند هم کمتر آثاری فراهم آورده‌اند که از لغزش‌های جدی در مقوله‌هایی که قوم‌شناسی در محور آنها قرار دارد، آکنده نباشند. در مورد اول این نارسایی ناشی از فقدان پشتوانه مالی و تنگ نظری یا نداشتن دانش کافی در مورد فیلم، و در مورد دوم، ناشی از بی‌تفاوتی و نادانی نسبت به آراء و افکار دانش مردم‌شناسی است. «نانوک شمالی» شاید نخستین فیلم حقیقی قوم‌نگاری باشد، زیرا هم سینماست و هم ذاتاً خاصیت قوم‌نگاری دارد. گرچه فلاهرتی مردم‌شناس نبود ولی روندی که وی دنبال می کرد هنوز بر هر کس که در اندیشه ساختن فیلمهای مردم‌شناسی است فرمان می‌راند. فلاهرتی، موضوعات خود را از نزدیک می‌شناخت، زبان و آداب و رسوم آنها را می‌دانست و سالها، در میان آنها زندگی کرده، فیلم می گرفت و در پی واکنشهای آن مردمان نسبت به بازنمائیشان در فیلم بود. فلاهرتی، نه تنها نخستین کسی بود که سینما را وسیله‌ای برای نوع تازه‌ای از اکتشاف و سندپردازی از واقعیت یافت، بلکه نگرش خویش را با چنان تمامیت و کمالی پی گرفت که حتی برای امروز هم تازگی دارد. بعد از گذشت قریب شصت سال، «نانوک» به عنوان یک فیلم، هیچ یک از ویژگیهای صراحت و آنیت خود را از

دست نداده است و بر خلاف بعضی جعلیات مشخصی که حالا دیگر فیلمسازان وقایع نگار از آنها اجتناب می کنند، نانوک یکی از معتبرترین و مؤثرترین برآوردهایی است که در بارهٔ فرهنگی دیگر، به صورت فیلم در آمده است.

گرچه «نانوک» تا حدودی کمتر از فیلمهای بعدی فلاهرتی، نشانگر دلمشغولیهای شخصی اوست ولی، با این حال در سال ۱۹۲۰، فیلمسازان بر خلاف مردم‌شناسان، هیچ گونه تکلیف حرفه‌ای برای دورنگاهداشتن نظر شخصی‌شان از فیلم نداشتند و اگر چنین تکلیفی هم وجود داشت، اتفاقاً در جهت عکس آن بود. بنابراین باید توجه داشت که فلاهرتی تا آنجا که توانست خوددار باقی ماند. زیرا همین کنترل و خودداری که در نانوک متجلی گردید دلیل تعهد بنیادی فلاهرتی به عیان ساختن واقعیت ملزوم یافته‌های خود اوست. مورد «نانوک» ضمناً نشان دهندهٔ حد و میزانی است که طی آن یک هنرمند، چنانچه با اهدافی مشابه اهداف علوم اجتماعی انگیخته شده باشد می‌تواند موازین (دیسیپلین) آن علم (اجتماعی) را با هنر خویش موازی و همگام قرار دهد.

«نانوک» در سال ۱۹۲۲ به نمایش در آمد. کوپر و شدساک، «علف» را در سال ۱۹۲۴ ساختند و از آن پس دوره‌ای طولانی به دنبال آمد که طی آن استاکر و تین ذیل در استرالیا (سالهای ۱۹۳۲ و ۱۹۳۵) و بیتسن و مید در بالی (۳۷-۱۹۳۶) به جمع آوری اطلاعات فیلمی با ارزشی پرداختند ولی فیلمهای قوم‌نگاری قابل توجه در این دوران کمتر ساخته شد. آنگاه در اواخر سالهای دهه ۱۹۴۰ ژان روش شروع به ساختن فیلمهایی از آفریقای غربی نمود. خانوادهٔ مارشال شروع به جمع آوری پاره فیلمهایی کرد که بعدها منجر به آفرینش «شکارچیان» (۱۹۵۸) و فیلمهای دیگر گردید. رابرت گاردنر که «شکارچیان» را به همراه جان مارشال تدوین کرده بود، خود، پرندگان مرده را در سال ۱۹۶۱ ساخت. فیلم مارشال؛ «شکارچیان»، داستان شکاری است که به‌منظور تهیه غذا توسط دستهٔ کوچکی از بومیان جنگی کونگ Kung در صحرای کالاهاری، صورت می‌پذیرد. این فیلم، با مهارت فراوان از سرهم کردن تکه فیلمهایی مربوط به تعدادی از شکارهای گوناگون که طول آنها به ۲۵۰/۰۰۰ فوت فیلم بایگانی می‌رسید، ساخته شده است. (کل فیلمهای برداشته شده مذکور از بومیان جنگلی، تا زمان نگارش این مقاله، به نیم‌میلیون فوت رسید). بالطبع، «شکارچیان» تنها ضبط صرف و محدودی از یک رویداد واقعی نبوده، بلکه تلاشی

است برای نمایان ساختن جنبه‌ای از زندگانی بومیان جنگلی و نهایتاً درک جهان‌بینی این مردمان. فیلم از طریق تأکید بر تعقیب یک زرافهٔ زخمی، ما را در شیوهٔ تفکر مردمانی که بقای آنها بسته به کشتن شکار است سهیم می‌کند. هیچ‌یک از اشکال به اصطلاح «برشی از زندگی» نمی‌تواند بدین گونه، عین مفهوم و حس دنیای جنگلها را در ارتباط با بیشه‌زارهایی تنک، خلنگ‌زارها و بیابانها، و نیز تجربهٔ بومیان را نسبت به زیستن همیشگی بر لبه محرومیت، به‌درستی نمایش و انتقال دهد.

«شکارچیان» فیلمی است نمونه و نادر، بازتاب درکی از یک فرهنگ که تعبیری پر معنی از ترجمان یک پدیده را امکان پذیر می‌سازد این اثر یکی از معدود فیلمهای قوم‌نگاری است که تابحال در دست داریم و اثری است پیشتاز در این حیطه.

کار «روش» با مستندهای «ثبت وقایع» آغاز شد (شکار اسب آبی با نیزه، رقص‌های تسخیر ارواح و ختنه در میان بومیان سونگائی) ولی بعداً به صورت کاوشی جامع در استفاده از سینما برای معرفی و نمایان‌سازی فرهنگهای دیگر به ظهور رسید. فیلمهایی مثل: «من، یک سیاه»، «اربابان دیوانه» و «جگوار» عناصر مستند را با عناصر داستانی و درام روان‌نمایشی (پیکودرام) روانی در می‌آمیزند تا به عمق آرزوها و ناکامی‌های افراد جامعه‌ای در حال تغییر، نفوذ کنند.

برخورد «روش» در فیلمی مثل «شکارشیر»، با نحوهٔ عمل مارشال همان ارزیابی شده است. ولی ویژگی برخورد «روش» عموماً، متفاوت بودن معانی آثار و منظور اوست. هدف «روش»، هدفی مضاعف است و در واقع با یک تیر دو نشان می‌زند: از یک سو به مردم اجازه می‌دهد با همان شناخت و درکی که از خود دارند خویشتن را بیان کنند و از سوی دیگر، این مردمان را آنطور که خودشان می‌خواهند به ما نشان می‌دهند. به این ترتیب «روش» ما را بر آن می‌دارد که با جنبه‌هایی از فرهنگشان که نسبت به آنها بی‌اطلاعند، برخورد داشته باشیم. گاهی هم می‌بینیم که فرآیندی در حال رخ دادن است که طی آن شخصیت‌ها با چشمانی تازه یافته به نگرش بر یکدیگر و فرهنگ خود، می‌پردازند. در عرض چند سال گذشته، «روش» متوجه خطر برخی از انواع شرکت فیلمساز در روند فیلمسازی شده است (یکی از گانگسترهای «من، یک سیاه» به زندان افتاده و دانشجویان فیلم «هرم انسانی» در امتحاناتشان رد شده‌اند) و به همین جهت لااقل موقتاً پرداختن به روان نمایشی را کنار گذاشته

است.

به‌طور کلی، فیلمسازی «روش» به‌خاطر غنای منابع و دستمایه‌هایش در جهت یافتن شیوه‌های نوین بیانی، تأثیر گذار است. بسیاری از فیلمهای او در شرایط دشوار، با وسایل و امکانات ناقص و پشتیبانی مالی نا کافی ساخته شده‌اند. به‌نظر می‌رسد که «روش» تقریباً بی تحمل سختی، همهٔ این موانع را در نوردیده است و انسان غالباً احساس می کند که همین موانع بهترین جنبه‌های وجود او را نمایان ساخته‌اند. فیلمهای روش شاید از نظر تکنیکی بی نقص نباشند ولی این آثار با چنان انرژی و بینشی پیش می‌روند که این نقایص به ندرت اهمیتی پیدا می کند و حتی گاهی خام دستی تکنیکی، خود موجب افزودن اشاره‌ای از یک حقیقت خام و دست نخورده می‌شود که بی‌شباهت به آنچه که آندره بازن در مورد فیلم کن تیکی کار تورهیردال بدان اشاره می کند، نیست.

غنای دستمایه‌های «روش» را به راحتی می‌توان در فیلم «جگوار» که یکی از بهترین آثار اوست، مشاهده کرد؛ این فیلم که در طول ده سال در لحظاتی غیرعادی و بر پاره فیلمهایی غیرمعمول ساخته شده، مربوط به موضوع مهاجرت از مناطق روستایی به شهرهای آفریقای غربی است. «جگوار» داستان گروهی مردان جوان است که زندگی گله‌داری خود را در زمینهای خشک و بی‌آب و علف حاشیهٔ صحرا رها کرده و سفری چندین هزار کیلومتری را برای رسیدن به ساحل غنا (که آن موقع ساحل طلا نامیده می‌شد) و باز گشت از آنجا، آغاز می کنند. «روش» از غیر بازیگرانی استفاده کرد که نقشهایشان را بداهه‌سازی کردند. از صدای همگاه بی‌بهره بود اما شخصیت‌هایش را واداشت که به هنگام تماشای خود در فیلم، گفتاری برای آن بداهه‌سازی کنند و با این کار توانست به یک حاشیه صدای بسیار جالب و فوق‌العاده که در واقع از چندین طبقهٔ صدایی تشکیل شده بود، دست یابد. صدای این فیلم، آمیزهٔ تحسین‌انگیزی است از دیالوگ، گفتار تفسیری براکسیون فیلم، اظهارات حاکی از تعجب، تحسین یا ابراز احساسات، باز گویی خاطرات، خنده و لطیفه، که هر یک در برابر دیگری یا به بهای جایگزینی با دیگری می‌آید. این صداها، خیلی بیش از هر وسیله بیانی ممکن، از آن مردان جوان و تجربه نیمه ـ زیسته و نیمه ـ ایفا شده آنها با ما سخن می گویند. «روش»، چنانکه اغلب در کارش مشهور است، از یک محدودیت بالقوه به نفع خود بهره‌برداری کرده است و «جگوار» نمونهٔ درخشانی است از نقشی که تعبیر خلاقه می‌تواند در

فیلمسازی قوم نگارانه ایفا نماید.

«جگوار» و فیلمهای دیگر ژان روش به خاطر آمیختن حقیقت و افسانه و نیز به علت نمایش احساس روش نسبت به آفریقا و نه خود آفریقا، مورد انتقاد و خرده گیری قرار گرفته‌اند. شکی نیست که حقایق چندی نیز در این خرده گیری وجود دارد چنانکه در مورد فلاهرتی نیز وجود داشت. با این همه، این امر نیز حقیقت دارد که «روش» بیش از هر فیلمساز قوم‌نگار سعی داشته است که روشهای جدید را بیازماید و فیلمهایش را با روحیات موضوعات خود پیوند زند. «جگوار» فیلمی نیست که در بارهٔ یک جامعه همگن ساخته شده باشد بلکه اثری است در بارهٔ شرایطی ویژه و طرز تفکری که در سالهای پنجاه این قرن در آفریقای غربی وجود داشته است ـ یعنی زمانی که می‌شد آزادنه سفر کرد و زمانی که احساس شعف حاصل از وجود فرصت‌ها، در هوا موج می‌زد. امروز «روش» آن دوران را خاتمه یافته تلقی می کند. «جگوار» یکی از معدود آثار بیانگر چنان دورانی است که هنوز در دسترس باقی مانده است.

بحث و جدل بر سر شیوهٔ برخورد «روش» مسأله نایاب بودن فیلمهایی را که حتی دورادور بشود آنها را قوم‌نگار نامید، کم‌بها جلوه داده است. اگر فیلمهای بیشتری در این زمینه ساخته می‌شد کسی شیوه متفاوت و بی‌نظیر تجربه روش را مورد کم‌لطفی یا خرده گیری قرار نمی‌داد.

شاید از همین جا، بتوان به میزان فقر آثار مربوط به این زمینه مطالعاتی، پی‌برد. زیرا هر فیلمی که از مرسوم‌ترین شیوه‌های تحقیق دور شود متهم به خیانت در اصول علم مردم‌شناسی می گردد.

«پرندگان مرده» رابرت گاردنر، تنها یکی از نتایج کاوش گروهی دانشمندان علوم اجتماعی، طبیعی‌دانان و عکاسانی بود که می‌خواستند به مطالعهٔ فرهنگ نسبتاً دست‌نخورده «دانی»، مردم دره بالیم در ارتفاعات مرکزی گینه‌نو بپردازند. گروه اکتشافی به تهیه دو مونو گراف مردم شناسی، یک چهره‌پردازی صمیمانه از فرهنگ‌دانی که پیتر ماتیسن تحت عنوان «زیر دیوار کوه» به نگارش در آورد، آلبوم عکسی که «باغهای جنگ» نامیده می‌شد و چندین فیلم کوتاه از کارل‌هایدر نیز، اهتمام کرد.

«پرندگان مرده» تلاشی است در نگرش فرهنگ از دیدگاه جنگ آیینی، که مشغولیت عمدهٔ مردم دانی است به‌طوری که گاردنر احساس می کند که این امر تمامی

جنبه‌های زندگی آنان را رنگ آمیزی کرده است. گاردنر می گوید که به‌خاطر علاقه‌اش به جنگ آیینی، رفتن به میان دانی‌ها را برگزید و مدعی است که فیلمش پاسخی است شخصی به آنچه که خودش یافته است. گاردنر با گزینش چنین موضعی در واقع می‌خواهد هر گونه انتقادی را خلع سلاح کند. ولی روشن است که منظور فیلم در جهت اعلام بیانیه‌ای مشخص‌تر و قطعی‌تر از ادعای مورد اشاره است. فیلم تلاشی است در راه‌یافتن آن هستهٔ مرکزی مفاهیم درون یک فرهنگ. و همین است که تمامی دید یا نگرش اثر را تبیین می کند. گاردنر در می‌یابد که در میان دانی‌ها این هستهٔ مرکزی، به‌صورت افسانهٔ مرگ و جاودانگی بیان می‌شود؛ بدین صورت که مردمان، در سرنوشت پرندگان که قادر نیستند همچون ماران پوست بیندازند، سهیم گردیده و از زندگانی جاودان محروم می‌شوند. همچون اسطوره سقوط انسان، آزادی، به گونه‌ای تنگاتنگ با شکنندگی و آسیب‌پذیری همدست است. انسان باید بهای غرور و تلذذ زودگذر از زندگی را بپردازد. «پرندگان مرده» این مفهوم دنیای دانی را در شکلی متقاعد کننده و غالباً به شیوه و هیئتی بسیار درخشان انتقال می‌دهد. با این همه بعدها، این سؤال برای ما پیش می‌آید که آیا واقعاً جبرگرائی و استقلالی که در افسانه توصیف می‌شود توضیح کافی و مناسبی برای آنچه که می‌بینیم هست یا نه؟ بسیار اسرار و ناگفته‌ها در بارهٔ جنگ، و تعبیر و تلقی دانی در قبال آنها، باقی می‌ماند که فیلم آنها را آشکار نمی‌سازد. انسان به این فکر می‌افتد که تعبیر مفاهیم، زیاده از حد سهل گرفته شده و خیلی چیزها را از قلم انداخته‌اند و یا اینکه، فیلم، برخلاف آنچه که هست، نشانی از حالت مهتری (یا شاید تحقیرآمیز) نسبت به موضوع دارد.

با تمام حذف و جاانداختن‌ها، «پرندگان مرده» به‌صورت یک موفقیت بسیار قابل توجه، بجا می‌ماند زیرا فیلم، از حد کیفی و ارزشی تکه فیلمهایی ضبط وقایع بسیار فراتر رفته و زمان و مکان ویژه را می‌نمایاند که افراد انسانی در آن زیسته و آنرا تجربه کرده‌اند، نه آنکه این زمان و مکان، صرفاً اجزاء تشکیل دهندهٔ یک مکانیسم اجتماعی باشند. همچون سلف خود، «شکارچیان»، این فیلم با نیرویی در حد کفایت نسبت به سهیم کردنمان در بعضی از ارزشهایش، گرچه سهیمی مختصر، ما را در معرض برخورد با انگیزه‌های جامعه‌ای دیگر قرار می‌دهد. اما برخلاف «شکارچیان»، پرندگان مرده از ابتدای کار، چنین طراحی شده و از زمان فلاهرتی به این طرف، یکی از معدود تلاشهایی است که در جهت اعتقاد بستن به فیلم به

عنوان وسیله کامل و تمام عیار کاوش در ماهیت جامعه‌ای دیگر، به ثمر نشسته است. البته این هم حقیقت دارد که همکاران گاردنر به انواع مطالعات دیگر پرداخته بودند. شاید این ترتیبی مطلوب باشد که فیلم را برای آنچه که به بهترین‌وجه می‌تواند انجام دهد، آزاد می گذارد.

اخیراً آسن بالیک چی استاد مردم‌شناسی دانشگاه مونترال و کوئینتین براون از مرکز توسعه آموزش، به تهیه مواد و اطلاعات فیلمی با اهمّیت در مورد اسکیموهای نت سیلیک پرداخته‌اند که متضمن مخارج هنگفتی نیز بوده است. این کار، ارائه کنندهٔ برخوردی در آمیخته است، بخشی از آن متمایل به فیلمسازی جدی و متعهد به قوم نگاری (به ویژه از لحاظ فیلمبرداری رابرت یانگ) و بقیه بیشتر در مایهٔ ضبط وقایع است. این پروژه از لحاظ زیبایی و حساسیت سندپردازی، موفقیت در نیل به بازسازی تاریخی، و این حقیقت که مجموعهٔ فیلمهای مذکور نهایتاً برای امر آموزش در مدارس ابتدایی در نظر گرفته شده، اهمیتی شایان توجه دارد. در عرض چند سال گذشته، گروهی از مردم شناسان و فیلمسازان به گونه‌ای روزافزون با سینمای قوم‌نگاری درگیر شده‌اند. از میان اینها، باید از تیموتی‌اش با اثرش در مورد مردم یانومامو در ونزوئلا، یان دانلپ و راجر سندل در ایرلند، خورجه‌پرلوران، در آرژانتین و ونزوئلا، ریچارد هاو کینز در شیلی با ساخته‌اش در مورد مردم گیسو او گاندا، دیوید پری و جان کولیر که در مورد سرخپوستان آمریکا به تحقیق فیلمی پرداخته‌اند و نگارندهٔ همین مقاله که در مورد مردمان جیه او گاندا به چنین مطالعاتی پرداخته است، نام برد.

اخیراً جان مارشال اظهار داشته که خیال ندارد فیلم دیگری نظیر «شکارچیان» بسازد. امروزه برخورد فیلمی، از نظر او زیاده از حد آرزومندانه و تحت قراردادهای ساختاری غرب است. در تدوین فیلمهایی دیگر از تکه برداشت‌های مربوط به جنگل‌نشینان کونگ، مارشال، توجه خود را به‌سوی روشهای نوین سازماندهی، هم برای فیلمهای مستقل و هم برای دسته فیلمهای کوتاه که به‌صورت سریال طراحی و تدوین شده، معطوف ساخته است.

دیگر فیلمسازان قوم‌نگار توجهی مشابه به شکل و البته قهراً به محتوای فیلم نشان داده و تأکید ورزیده‌اند که خواهان رهایی از فرمولهای قوم با نژاد ـ محوری بوده و در این اندیشه‌اند که آثارشان بتواند ساختار جوامعی را که تصویر می کنند با دقت بیشتری منعکس نمایند. به‌عنوان مثال، در فیلم «دهکده»، مارک مک کارتی از اینکه در برخورد با جامعه ایرلند از پشت نرده‌های توقعات مرسوم به قضیه نگاه کند، اجتناب می‌ورزد. این ممکن است از نظر

کسانی که ارزشی اساسی در فیلم تشخیص می‌دهند اما در تخفیف آن ارزش به طبقه‌بندی‌های معمول خود را ناتوان می‌یابند، بی‌ثبات (و ابهام آمیز) جلوه کنند. موفقیت فیلم در پاسخ، یا حداقل روشن ساختن برخی از سؤالهایی است که خود بر می‌انگیزد. فیلمسازان، از نیاز به فراهم آوردن زمینه‌ای برای فیلمهایی که نشان دهندهٔ رویدادهایی است که ممکن بود ناگفته بماند، آگاهند «تیموتی‌اش» در اثر خود به‌نام جشن یک موضوع واحد را دوبار به فیلم در آورده است که نتیجه، فیلم تحسین‌برانگیز او در مورد «یانامامو» است. فیلم با پیش درآمد کوتاهی آغاز می‌شود که روشنگر موضوع اصلی در پی آمد است، الگویی که در بعضی از فیلمهای اخیر مارشال در مورد «کونگ»ها نیز مورد استفاده قرار گرفته است.

مسألهٔ ساختار در فیلمهای قوم‌نگاری احتمالاً از اعتبار روزافزونی در نزد مردم‌شناسان و فیلمسازان برخوردار خواهد شد. اکنون بیش از همیشه، این مسأله آشکار گردیده که تکه برداشتهای قوم‌نگاری همیشه شامل آن چیزی نیست که فکر می کنیم دارد و در واقع این قبیل فیلم، برداشتها، اطلاعاتشان را در آن الگوهای مفاهیم که به‌طور سنتی به افکار و نوشته‌های مردم‌شناسی سازمان داده، ارائه نمی کنند. همانطور که زبان‌شناسی مدرن به واسطهٔ افشای عدم کفایت و نارسایی دستور زبان مرسوم که مدتهاست برعادت درک مفاهیم نظارت دارد، توانسته است مطالعه در زبانها را دگرگون سازد، سینما هم می‌تواند کار مطالعه در جوامع ابتدایی را دگرگون کند. پیشرفت در این جهت، شاید فیلمهایی نظیر پرندگان مرده و شکارچیان را کهنه و تصنعی جلوه دهد. از آنجا که فیلم قوم‌نگار فرزند خوانده سینماست، شاید نوآوری‌هایی را از لحاظ شکل (فرم) به ظهور رساند که در ضمن به آزاد ساختن فیلمهای داستانی و مستند از ساختارهایی که زمانی دراز در قید و بند آنها بوده‌اند، کمک کند.

واضح است، محقق علوم اجتماعی که در اندیشه استفاده از فیلم (در تحقیقات خود) است، می‌بایست با دقت تمام کلیه امکانات آن‌را در نظر بگیرد و آنگاه، برای تصمیم گیری بر سر اینکه کلاً و به تمامی ـ یعنی به عنوان نوعی زبان ـ فیلم را وارد کارش بکند یا نکند، آماده باشد. در این صورت است که چه خوب و چه بد، فیلمسازی می‌شود که سروکارش تنها با تصاویر نیست بلکه با ساختارهایی کار می کند که یک تصویر را به تصویر دیگر مرتبط ساخته و به آن تصاویر این امکان را می‌دهند تا در همسازی با یکدیگر، آنچه را که در شکل جدا جدا امکان نشان دادنش نیست، نمایان سازند. اگر محقق، استفادهٔ ساختاری از فیلم را رد

کند، در واقع به گونه‌ای قاطع، همه چیز را بجز تکنولوژی فیلم، مردود شمرده است. در کار تحقیق مواردی از به کار گیری محدود فیلم وجود دارد، ولی این موارد استفاده مثل به کار گرفتن تنها، جنبه لغوی زبان نوشتاری است ـ مثل کسی که بخواهد در نوشتن یک متن مردم‌شناسی نه جملات، که فقط لغات را بکار گیرد. فیلم نیز همچون متن نوشته، بدون جمله‌سازی یا قوانین ساخت جملات به شکل خاصی خام و نارسا گردیده و تا حد نوعی یادداشت برداری تنزل می کند. فیلمهایی است که در واقع از چند دسته یادداشتهای تصویری تشکیل شده است. مثل فیلم «کرول ویلیامز» به‌نام Ixil Setling Film ، ولی همانقدر که یادداشت‌برداری متضمن تمامی حدود و ثغور مردم شناسی نوشتاری نیست این قبیل فیلمها هم، نمایندهٔ همه امکانات فیلمسازی قوم‌نگاری نیست.

عدم درک این امکانات غالباً رابطه میان فیلمسازان و مردم‌شناسان را تیره، و با بی‌اعتمادی متقابل قرین می‌سازد. یک ساده‌پنداری معمول در این قضیه تقسیم فیلمها به : «نکه فیلمهای ضبط وقایع» از یک طرف و فیلمهای «هنرمندانه» یا «زیبایی‌شناسانه» از طرف دیگر است. استفادهٔ ساختاری از فیلم، به‌سادگی تمام به عنوان کاری که اعتبارش از نظر علمی مورد تردید است ارزشیابی می‌شود و دلیل اطلاق این برچسب آنست که گویا بجز استفاده از ساده‌ترین شکل ضبط (رویداد) بقیه موارد استفاده از فیلم (در کار تحقیق مردم‌شناسی) به قلمرو هنر تعلق دارد، و نیز این فرضیه مشکوک، که چون هنر بیشتر با شکل سرو کار دارد تا محتوا، پس این موارد استفاده از فیلم، با اهداف مردم‌شناسی در تضاد است! اصطلاحات «زیبایی شناسانه» و «هنرمندانه»، مبدل به واژه‌هایی تحقیر آمیز می‌شوند که به هر اقدام یا تلاشی که از حد پیش پا افتاده‌ترین نوع ضبط وقایع عدول کند، اطلاق می گردد : حتی اگر چنین تلاشهایی به‌وضوح غیرهنرمندانه باشند. بدین‌ترتیب فیلمهای قوم‌نگاری، یا «فیلمهایی هنری» و خام‌ترین فیلمهای سفری یکسان و روی هم برخورد می‌شود. اینکه فیلم می‌تواند به منظورهایی تحلیل گرایانه آنهم از نوع پیچیدهٔ آن به کار رود، یا این امکان، که شاید یک مردم شناس، در اندیشه گزینش بیان فیلمی بجای بیان نوشتاری تمامی متن کارش باشد، ظاهراً مورد توجه نیست.

فیلمساز جدی قوم‌شناس، با این قبیل اطلاق خصایص، دچار زحمت می‌شود زیرا وی خیال ندارد «هنر» بسازد بلکه می‌خواهد فیلم را در حساس‌ترین و مفهوم‌ترین شکلش، در

خدمت معاینه و بررسی جوامع دیگر به کار گیرد. او از زبان فیلم به‌خاطر زبان فیلم استفاده نمی‌کند بلکه آن زبان را در جهت آنچه که می‌تواند از واقعیت خارجی نمودار سازد به کار می‌برد. در واقع، فیلمساز، هنر را به‌حال خود می گذارد، (که خود را نمودار سازد) بنابراین، رابطه هنر و مردم‌شناسی نیست که مورد بحث و جدل قرار گرفته، زیرا هنر در این نوع فیلمسازی، یک محصول جنبی است نه یک هدف.

۳

مسألهٔ مورد بحث، پذیرش فیلم به‌عنوان رسانه‌ای که قابلیت انتقال افکار روشنگر را دارد. برای هر کس که در صدد بر آورد و سنجش انتظارات مردم‌شناسی از فیلم است، درک محدودیتهای فیلم شاید مفیدتر از توجه به‌امکانات و دستاوردهای مسلم آن باشد، غالباً، اشتیاق بی‌حد و حصر نسبت به یک جنبه از کشفی تازه، عواملی،را که ممکن است سرانجام معلوم شود که با ارزش‌تر بوده‌اند، از نظر پنهان می‌دارد. در میان آنها که بارسانه فیلم کار نکرده و نیز بعضی از محققین که با این رسانه سرو کار داشته‌اند. این تمایل به چشم می‌خورد که فیلم را نوعی جادو بپندارند که به‌خودی خود قادر است دقیق‌ترین و گویاترین تصاویر حاوی اطلاعات را به جنگ آورد. غالباً این نحوه دید در میان مردم‌شناسان بدین شکل ظاهر می‌شود که هیچ گونه نقشی که بیش از روشن یا خاموش کردن دوربین باشد، برای فیلمساز قایل نشوند. دوربین سینما تبدیل به شیٔ قابل احترام می‌شود که به‌تصور آنها از قابلیت برخورداری از معرفتی بی‌حد و حصر در نگرش به جوامع دیگر، برخوردار است. در این طرز تفکر، فیلمساز، خود تهدیدی بالقوه برای دید دوربین که از نظر فرهنگی بدون انحراف است، محسوب می‌شود و بیم آن می‌رود که وی، در روند فیلمسازی کجروی از راه عینیت را پیش گیرد. این طرز تفکر و دید گاه، مبتنی بر استدلالی نادرست و اشتباه آمیز است، ولی خوشبختانه اشتباه در محدودهٔ ایمان و اعتقاد است نه در بی‌تفاوتی و تنها خطرش این است که به‌محض برملا شدن این فکر (مثل قضیهٔ تردستی شعبده بازان) گویی که به باطل‌السحر دست یافته‌اند و دیگر هیچ نقشی برای فیلم نمی‌شناسند. اعتقاد به‌معرفت و حقانیت جامع فیلم به‌عنوان ابزار تحقیق، نخست از تجربه کردن تأثیرات آن بدون درک چگونگی تهیه‌اش، و دوم، از عمومیت بخشیدن بیش از حد یک تجربه فیلمی مشخص ناشی می گردد. بینندگان

فیلم در دوران «لولی‌لومیر» بامشاهدهٔ برگهای ناآرام درختان مبهوت و محظوظ می‌شدند ضبط حرکات دقیق هر برگ، امری باور نکردنی و مافوق تصور به‌نظر می‌رسید و تماشاگران با انتساب قدرتی مافوق بشری به دوربین سینما، در برابر این پدیدهٔ جدید عکس‌العمل نشان می‌دادند. امروز هم توانایی دوربین در ضبط لرزش برگها، شگفتی برانگیز است، به‌طوری که فرض را به سادگی براین قرار می‌دهند که اگر دوربین قادر به چنین کاری است پس سینما مافوق بشر نیز دست یافتنی است. به‌انگیزه چنان بازنمایی درست و دقیقی است که بیننده با تداعی حواس ملازم بینایی، به تجسم بوی زمین و برگهای درختان، احساس نسیم و تابش آفتاب و حتی تصویر صدای پرندگان، می‌پردازد. تعجبی ندارد که مردم‌شناس و فیلمساز قوم‌نگار آینده که در جستجوی راهی برای اتخاذ و ثبت تجربه است و ضمناً از شکل سهمگین روبرویی با واژه‌ها نیز اجتناب می‌ورزد فوراً روی سینما به عنوان یک شگفتی تکنولوژیک دست بگذارد. تصاویر دقیق و درست آدمهایی که در محیط خود حرکت می‌کنند، شاید برای متقاعد ساختن او کافی باشد حال آنکه، این تنها قدم کوچکی است در فیلم کردن همه‌چیز دربارهٔ آن مردم.

هر کس که با دوربین فیلمبرداری طرف شده باشد به‌هر حال، می‌داند که به کار گرفتن آن حتی به‌منظور سادهٔ ضبط رویداد، چقدر مشکل است و اغلب اوقات، تا چه حد بین تصاویر فیلم، و واقعیت، تفاوت وجود دارد. برخی از کیفیات جادویی همچنان باقی می‌مانند اما (بعد) این مسأله روشن می‌شود که برای اخذ هرگونه حس تمامیت یک رویداد، چیزی به‌مراتب بیش از توانایی تکنیکی مورد نیاز است، دوربین به نحو مأیوس کننده‌ای «دیدتونلی» دارد و موضوع و عوامل تصاویرش، از آن معانی که عوامل مذکور در زمینه یا محدوده‌ای گسترده‌تر واجد آن می‌شوند، محروم است.

در سندپردازی از یک صحنه، با هر میزان توجه یا عمقی که باشد، گزینش گری دوربین را نمی‌توان به‌شانس واگذار کرد؛ و بیش از حد معینی هم نمی‌توان آنرا بسط داد. فیلمساز قوم‌نگار باید با آنچنان دقتی تصاویرش را انتخاب کند که یک قوم‌شناس در گزینش واژه‌های مندرج در دفتر یادداشتهایش عمل می‌کند. این در مورد همهٔ وظایفی که فیلمساز خود را متعهد به انجامشان نموده، مصداق دارد. مشکل اساسی هنگامی پیش می‌آید که وی به قصد نمایاندن جلوه‌هایی از فرهنگ که قابل رؤیت نیستند ولی نشانه‌های بصری یا هم

بینی‌هایی دارند، گام به جلو گذارد. پیشروی و جسارت عبور از حدی معین در این راه، ممکن است ابلهانه و توأم با تقبل مخاطراتی غیرلازم باشد، هر کس که بخواهد نظام پیچیده‌ای از همبستگی‌ها یا هم‌خصلتی‌ها برفیلم اعمال کند، بهتر است، قلم و کاغذ بردارد (و بنویسد نه آنکه فیلم بسازد).

با این همه، امکانش هست که بتوان جنبه‌های غیربصری یک فرهنگ ـ نظریات، ارزش‌ها و اعتقادات آن را ـ با فیلم محک زد، ولی فیلمساز نباید تصور کند که می‌تواند با پشتوانهٔ نیرویی کارساز در امر نویسندگی مسایل مردم‌شناسی، در کار فیلم گام نهد زیرا سینما از نوع متفاوتی از حساسیت برخوردار است و اطلاعاتش را در شکلی متفاوت نمایان می‌سازد. نظام فیلم لزوماً نظامی نمادین نبوده، بلکه نظامی است متشکل از بازنمایی‌هایی که وجود خارجی دارند. فیلمساز باید براساس آن اشارات تفکر و احساس پای پیش گذارد که از مشاهدهٔ مستقیم رفتار انسانی (حاصل) آمده است. تحلیل او نه یک دسته از انتزاعات، که نوعی کاوش و اکتشاف است؛ تحلیلی تنگاتنگ، صمیمی و مشخص نسبت به موضوع، که سرشار از نیروی تجربه آنی و بلاواسطه است. و چنانچه این تحلیل در مورد تمامی جامعه عمومیت پیدا می‌کند، شیوهٔ کار دیگر به بیانیه‌های خلاصه و مختصر نبوده بلکه منوط به اشارات و معانی دیگر هر رویداد مورد مشاهده، یا ملاک به‌دست آمده از رویدادهای مربوط به آن می‌باشد.

درست است که این نوع تحقیق (تحقیق فیلمی) مشکل، و نیازمند مهارت و معرفت است، ولی معنی این حرف لزوماً آن نیست که ضبط داده‌های ساده بصری (باید) خیلی آسان‌تر باشد. ممکن است کسی فکر کند برای نشان‌دادن چگونگی بافت یک سبد یا ساختن ابزار، کافی است که دوربین را روی سه‌پایه بگذاریم و راه بیندازیم! این نحوهٔ تفکر، بازتاب اعتقاد واهی به نیروی جادویی دوربین یا اهمیت ندادن به کیفیت نازل ضبط رویداد است. چنانچه دوربین آنقدر از موضوع دور باشد که پیشه‌ور و محیط اطرافش را نشان دهد، در واقع از نمایش جزئیات و ظرایف کار او، دور مانده است و اگر آنقدر به موضوع نزدیک باشد که آن جزئیات و ظرایف را ضبط کند از بسیاری چیزها که ممکن است خارج از محدودهٔ تصویر رخ دهد غافل می‌ماند. چنانچه دوربین، رودرروی موضوع قرار گیرد بخشی از کار یا وسایل پیشه‌ور ممکن است پشت او پنهان شود. اگر دوربین پائین باشد ممکن است

بخش بالایی کار دیده نشود و اگر بالا باشد، آنچه را که در قسمت پائینی است از دست می‌دهد. و یا اینکه اگر زمینه اجتماعی کار اهمیت داشته باشد؛ ملاحظات پیچیده‌تری پیش می‌آید.

واضح است که حتی ضبط یک فرایند تکنولوژیک نیز نیازمند چیزی بیش از حضور خود دوربین است. این قبیل صحنه‌ها را هم می‌شود خیلی ساده اما به شکلی بد و نامطلوب به فیلم در آورد و هم می‌شود طوری آنها را بر فیلم ثبت کرد که آنچه رخ می‌دهد با دقت بسیار در جزئیات، مورد مشاهده قرار گیرد. تفاوت کار، بسته به این است که چه چیزی در جلوی دوربین رخ می‌دهد و میزان جوابگویی دوربین به آن رویداد چقدر است. برخی از محققان متعصب به غلط تصور می کنند که استفاده از زوایای گوناگون دوربین و عدسی‌هایی با فواصل کانونی مختلف در چنین موردی، صرفاً تاریک و کدر کردن ضبط «عینی» رویداد از راه خودنمایی‌هایی هنرمندانه است. بدون شک، بدگمانی این قبیل محققان به لحاظ کثرت فیلمهای بد در این زمینه، قابل توجیه است ولی این بهانه نباید چشم آنان را در برابر امکانات و دستمایه‌های فیلمسازی ببندد همین که فیلمساز هدف خود را در جهت موضوع شناخت و به آن خو گرفت، دستمایه‌های مذکور بخت او را برای بررسی و مشاهدهٔ هر چه عینی‌تر، افزایش می‌دهند.

«ایزنشتاین» دانشجویانش را در برابر این مساله قرار می‌داد که برای فیلمبرداری یک صحنهٔ بخصوص، اگر ناچار باشیم به یک حالت ثابت دوربین بسنده کنیم، چه روشی را باید در پیش بگیریم؟ پرسش بدیهی که به دنبال طرح این مساله پیش می‌آمد آن بود که چه چیزی از صحنه از همه مهمتر است و چه چیزی به ناچار باید فدا شود. طرح این قبیل مسایل برای یک فیلمساز، آموزش خوبی به شمار می‌رود و باعث می‌شود که فیلمساز از امکانات و وسایلی که در اختیار دارد آگاه‌تر گشته و در استفاده از آنها دقیق‌تر باشد. اما اعمال چنین محدودیتهایی در کار فیلمسازی، و زیر نام و لوای عینیت بیشتر، همانند آنست که بگوییم: انسان با یک چشم بهتر می‌تواند ببیند تا با هر دو چشم!

این مسایل برای کسانی که به‌طور معمول فیلم را به‌عنوان یک زبان به کار گرفته یا بدین‌سان آن‌را می‌شناسند، بدیهی است. ولی در علوم اجتماعی، واژه‌ها (و در برخی موارد اعداد و دیاگرامها) وسایل اصلی مواجهه با اطلاعات است. طبعاً فیلم برای بسیاری، یک نوع

دخالت غیرقابل انتظام و آشفته و گیج کننده است، تکه فیلمهای برداشته شده از رویدادها که در حداقل وضوح و روشنی بیان هستند، تنها به‌عنوان جانشینی ناقص برای مشاهدهٔ دست اول، جای خود را می‌یابند. اما امروزه که: فیلم به‌عنوان وسیله‌ای برای بررسی و کاوشی عمیق‌تر از همیشه، در جوامع انسانی، خود را شناسانده است، جای تأسف خواهد بود که تمام توجه خود را تنها به این سوی و این نوع استفاده نازل از فیلم، معطوف کنیم.

امکاناتی را که در برابر داریم نباید دست کم گرفت. تمایل کنونی علوم اجتماعی به تحلیل ساختاری و تحلیل تقابلی میان فرهنگها، نیازمند داده‌های مناسب تخصصی و روشن و خالی از ابهام است. فیلم، در فراهم آوردن بعضی از این داده‌ها می‌تواند کارساز باشد و تا بحال نیز سودمندی خود را در عرصه‌هایی که دامنهٔ آن از مسایل رشد کودک و جامعه‌شناسی میمونهای انسان‌نما گرفته تا کینه‌سیکس[۲] و زبان‌شناسی اجتماعی، وسعت دارد، به اثبات رسانیده است.

باید امیدوار بود که یک تمایل طبیعی نسبت به برقراری تعادل میان برخوردهایی چنین مؤکد و تخصصی با دیگر انواع برخورد با جوامع انسانی بتواند به‌زودی در کار فیلم، روشی درخور و توأم با ضرورت حیاتی بیابد.

بسیار چیزها در مورد کیفیت زندگی در جوامع سنتی، از روند سائیدن و سرند کردن مرسوم علوم اجتماعی، می گریزد. و در هر حال نسبت به اهداف کنونی علوم اجتماعی بیگانه و نامربوط است. در حالی که بسیاری از جوامع انسانی از میان می‌روند و مردمان جهان بیش از پیش شبیه یکدیگر می‌شوند، تنها در آثار نویسندگان و فیلمسازان چیره‌دست که آن گونه گونی و تنوع که زمانی، مشخصه زندگانی اجتماعی انسان بود، می‌تواند به‌طور کامل متجلی گردیده و در دسترس قرار گیرد. در گونه گونی فرهنگها، ارزشی زیبایی‌شناسانه پنهان است. از نظر یک انسان‌شناس (یا انسان گرا) حکمتی در مشاهدهٔ شیوه زندگانی و ارزشهای فرد در پرتو ((شیوهٔ زندگانی و ارزشهای)) دیگران نهفته، که می‌بایست به آن پی‌برد.

البته مردم‌شناسی پاسخی است به این افکار و ادراکات. ارزش فیلم از آنست که می‌تواند از طریق افزودن بر داده‌هایی تحلیلی و نیز از راه کاوش مراتب گوناگون تجربهٔ انسانی با چنان فوریت و بی‌واسطگی که در مطالعات نوشتاری ممکن نیست، به تکمیل بیشتر آن

۲ـ Kinesics مطالعهٔ سیستماتیک رابطهٔ موجود میان حرکات و علایم بدن و ارتباطات ـ م.

ادراکات یاری رساند.

برای مثال، شاید بتوان در یک نما یا صحنه، نه تنها جزئیات یک مراسم آیینی، بلکه مفهوم روانشناسانه آن‌را برای کسانی که در مراسم شرکت دارند و شاید حتی اهمیت و دلالت نمادین آیین‌ها را انتقال داد. البته حفظ و نگاهداری آثار فرهنگهای گونه گون هدفی مهم و حیاتی است که بخاطرش تمامی خطرات مساله برداشت شخصی، به جان خریده می‌شود. فیلمها، بسادگی نمی‌توانند به ادراکات و دریافتهای پیچیده نایل شوند. همین مساله، فیلمساز قوم‌نگار را با بزرگترین تکلیف و تنگنای ممکن، یعنی استفاده از استعداد و مهارتش در افزایش شمار معانی و مفاهیمی که در چنته خود دارد، روبرو می‌سازد.

در حین فیلمبرداری و سپس در فرآیند تدوین، فیلمساز، می‌بایست برای مشاهده و نمایان ساختن بافت زندگی انسانی در سطوح گوناگون آماده باشد. این سطوح می‌تواند شامل موضوعاتی باشد از قبیل: حضور مردم و محیط پیرامون آنها، تکنولوژی و نحوهٔ زندگانی فیزیکی‌شان؛ فعالیت‌هایی آیینی، و اینکه آیینهایی مذکور دال بر چه اعتقاداتی است؛ کیفیت برقراری ارتباط آنها با یکدیگر و ماهیت همبستگیهایشان، روانشناسی و شخصیت افراد در جامعه، رابطهٔ مردم با محیط زیستشان و معرفت آنان نسبت به شیوه‌هایی که به‌وسیلهٔ آنها، فرهنگ از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یابد، ریتمهای جامعه و حس و درک جامعه از زمان و جغرافیا؛ ارزشهای مردم و سازمانهای سیاسی و اجتماعی آنان و تماسهایشان با یکدیگر فرهنگها، و کیفیت کلی جهان‌بینی مردمان جامعهٔ موردنظر.

مشکلات و هزینه‌های فیلمسازی البته زیاد است (گرچه، هزینه‌ها می‌تواند به‌مراتب کمتر از آن باشد که در ابتدا تصور می‌رفت) ولی نباید اجازه داد که این تنگناها سکونی فلج کننده در این عرصه، آن‌هم در زمانی که نیاز به شکوفایی سینمای مردم‌شناسی بس بزرگ و مبرم می‌نماید، ایجاد کند. اگر تا بحال تنها معدودی فیلمهای قوم‌شناسی ساخته شده، بدین علت نیست که فیلمسازی قوم‌نگاری امکان‌ناپذیر است، بلکه بدین سبب، که فیلمسازی قوم‌نگاری دوران طفولیتی را که بس به درازا کشیده، طی‌نموده و اکنون وقت آن فرارسیده است که به‌دوران بلوغ پا بگذارد. همچنان که سینما، روز به روز بیشتر جای خود را در زندگیمان باز می‌کند، برخی از صفات به اصطلاح جادویی که به آن نسبت داده‌اند، همچون پوستی کهنه از تن سینما می‌افتد و قابلیت برخورد وصول به آن بیشتر می‌شود و از این روی،

امکان آزمودن، کسب مهارت و استادی و سرانجام به کار گرفتن سینما در جهت مشکل‌ترین تکلیف ممکن، فراهم می‌آید.

٤

آثار «روش»، «مارشال» و «گاردنر» نشان می‌دهد که استفادهٔ ماهرانه از زبان مصطلح فیلم، می‌تواند فراهم آورندهٔ مفهومی تام و تمام از فرهنگهای دیگر باشد. نیاز به رسیدن به چنین مفهومی برای مردم‌شناسی که فیلم نمی‌سازد نیز مسلم است، زیرا برخی از آنان، گاه به نوعی نویسندگی روی می‌آورند که نسبت به روش و برخورد متعارفشان تفاوت دارد. برای همین است که «کالین ترن بول» را با آثاری چون جنگلی‌ها و نوکران نافرمان و «کلود لوی اشتراوس» را با کتابهایی مثل: مردم‌شناسی ساختاری و استوای غم‌آلود در پیش‌روی داریم. از دیگر کتابهایی که با همین منظور به نگارش در آمده‌اند می‌توان: بچه‌های سانچز و تنهی اثر «اسکارلوئیس» و مردمان بی‌آزار اثر «الیزابت مارشال تامس» را نام برد.

تکلیف فیلمساز آسان‌تر از تکلیف نویسنده نیست، ولی لااقل فیلمساز این مزیت را دارد که به‌طور مستقیم، و بدون رمز گذاری و رمز شکافی که زبان نوشتاری را گریزی از آن نیست، با حواس و مشاعر تماشاگرش به گفتگو می‌نشیند. مشکل فیلمساز در جای دیگر است؛ مشکل در یافتن انگیزه‌ای برای پدیدار ساختن یک واقعیت معلوم نیست بلکه در انتخاب از میان انبوهی از انگیزه‌هاست. انگیزه‌هایی که در مفهوم‌ترین شکل ممکن، تمامیت یک تجربه را نشان دهند یا بازنمایی کنند. سازندگان فیلمهای «ضبط رویداد» غالباً به‌دنبال عکس این موضوع هستند، یعنی می‌خواهند تک جنبه‌های فرهنگ را طوری جدا کنند که بشود بشکلی روشن‌تر و در حالت تقابل فرهنگی، هر یک، را مورد مطالعه قرار داد.

دلیل برخورد موسوم به «واحد تماتیک»، در فیلمهای معرفی شده در گوتینگن که با عنوان «دائرةالمعارف سینمایی» ارائه گردیدند هم همین است. اینها، نشان دهندهٔ فیلمهای قوم نگاری بازساخته فیلمسازانی است چون «سم برت» با فیلم دانه‌های درخت کاج که در آن می‌بینیم مردان و زنان بی‌اراده همچون ماشینهایی به جمع آوری خوراک می‌پردازند. یک چنین سندپردازی را باید با ارزش دانست گرچه ممکن است فکر کنیم که چرا باید همواره زمینه یا متن اجتماعی محیط از قلم بیفتد دقت مشاهده‌ای که در برخی از فیلمهای مربوط به اسکیموهای «نت سیلیک» اعمال گردیده نشان می‌دهد که چنین الزامی وجود ندارد.

نوع مسأله‌ساز دیگری از فیلمهایی «ضبط رویداد» نوعی است که روشهای آماری (روشهای خاص علم آمار) را به کار گرفته و تبدیل به اطلاعات بصری می کند. اتخاذ دیدگاههایی از فرهنگ توسط دوربین سینما که البته به‌عنوان «نمونه» ارایه می گردد، از جانب بعضی از محققین تأیید و توصیه شده ولی (باید مراقب بود) که نتیجه گیریهای غلط هم ممکن است از عرضه چنان نمونه‌هایی حاصل شود مگر آنکه مواد یا نمونه‌های فیلمبرداری شده آنقدر زیاد باشد که یک «نمونه آماری» بزرگی را تشکیل دهد. داده‌های ارزشمند نهفته در فیلم را شاید بتوان دریافت. همچنانکه «سورنسون» و «گاژوسک» مطالعاتشان راجع به رشد و بیماریهای کودکان، دریافته‌اند ـ اما جای تردید است، آثار ساخته شده توسط کسانی که با جامعه ناآشنا بوده و طبعاً هیچ گونه ادراک قبلی یا تصوری از مردم‌شناسی ندارند بتواند آنقدر ثمربخش باشد که به هزینه زیادش بیرزد. تصورات ناخودآگاهانه را البته گریزی نیست، و به همان اندازه تصورات آگاهانه (نسبت به مردم‌شناسی) دست‌وپاگیر بوده و رهایی از آنها، دشوار است.

این هم غلط است که فرض کنیم در یک تکه فیلم به اصطلاح «برشی از زندگی»، می‌شود تصویری دقیق و درست از واقعه‌ای که در برابر دوربین روی می‌دهد به‌دست آورد. ای‌بسا، مشخص‌ترین جنبه آن واقعه از نظر پنهان بوده یا در میزان و سطحی غیرتصویری رخ دهد. مثلاً شاید اعضاء یک جامعه چیزهایی را که برایشان فوق‌العاده مهم است، بدیهی و (خودبخودی) قلمداد کنند. اگر فیلمساز تنها ناظر بر تأکیدی ظاهری و بیرونی بر آن چیزها باشد شاید احساسی کاذب از اهمیت واقعی آنها استنتاج نماید ولی اگر فیلمساز، از آمادگی لازم برای نگرش به زیر سطح رویدادها برخوردار بوده و بهنگام فیلمبرداری در محل از رهنمونی ساختارهای موجود، بهره جوید، مسأله فوق قابل اجتناب خواهد بود.

ورود وسایل سبک، کوچک و کاملاً قابل حمل صدابرداری سرصحنه، اهمیتی غیرقابل وصف در گسترش امکانات گشوده در برابر فیلمسازان قوم‌نگار داشته است. گرچه با حیرت بسیار، باید اذعان داشت که عدهٔ کمی از این امکانات بهره جسته‌اند. چنین تجهیزاتی، تمامی تجربیات انسانی را که دربرگیرنده کلام نیز باشند، قابل دسترس ساخته است. امکانات صدایی ـ کلامی مزبور، تنها شامل موضوعات مکالمه، که خود یکی از غنی‌ترین منابع اطلاعاتی در باره مردم است نبوده، بلکه ضمناً شامل رفتار اجتماعی که ناظر

بر مکالمات انسانی و ماهیت ارتباط بین افراد (که از فحوای مکالمات یا گفتگوها نمایان می گردد) نیز می‌باشد.

صحنه‌های فیلمبرداری شده با صدای همزمان، از بداعت و عمق روانشناسانه‌ای برخوردار است ولی همین صدا، ما را بر آن می‌دارد که به اشتباه باور کنیم امروزه ساختن فیلمهای «معنی‌دار» آسان‌تر از گذشته است. حال آنکه امروز، فیلمسازی با چنین تجهیزاتی نیازمند انضباط بیشتری است زیرا فیلمساز امروزی بیش از گذشته باید به مفهومی دقیق از حدود و ثغور رفتار انسانی که در برابر دوربینش به ظهور می‌پیوندد، توجه داشته و خود را با آن تطبیق دهد. صدای همزمان، همانند هر وسیله دیگر سندپردازی، تا زمانیکه در خدمت برخورد مفهومی دامنه‌دارتری نباشد به‌صورت یک قابلیت تکنیکی صرف، باقی خواهد ماند. بیم آن می‌رود که صدای همزمان، به اندیشه فریب آمیز «جادوی سینما» در حیطه کار فیلم قوم‌نگاری قوت دهد. چنانکه، هم‌اکنون، شاهد این مساله که به‌صورت کاربرد سوء تکنیکهای سینما ـ حقیقت در فیلمهای مستند، پدیدار شده، هستیم.

۵

هر مردم شناسی که سابقه کار میدانی داشته باشد می‌داند که آنچه به‌یک فرهنگ ویژگی و اعتبار می‌بخشد، هرگز نمی‌تواند در شرح و توصیف ارزشها، اوضاع اقتصادی و سازمان اجتماعی آن (فرهنگ) گرد آید. اعتبار، آبرو، و ویژگی هر فرهنگی در آگاهی و بیداری افرادی نهفته، که هر روز دیدگان خود را در برابر جهانی فراگیر از امکاناتی مشخص و نه چیزی جز آن امکانات، می گشایند. این‌ها سازنده افقهای ادراکی و فیزیکی تجربه مشترک جمعی است و به آن تجربه‌های شخصیت و معنایی ویژه می‌بخشد. با عنایت به تأثیر جمعی تجربه گسترده، یک فیلم یا کتاب خوب می‌تواند آنچنان آگاهی و بیداری بیفزایند که دیگر اشکال معرفت را نیز از پرتو خود سیراب کند.

در بهترین فیلمهای قوم‌نگاری، تلاشی مشاهده می‌شود در جهت دخیل ساختن احساسات و حواس تماشاگر، که در کنار تلاش برای شرکت دادن ذهن او صورت می گیرد. «فلاهرتی»، همواره ما را از محیط فیزیکی، به‌عنوان عاملی که بر تلقیات فرهنگی تأثیر می گذارد، آگاه می‌سازد. در شکارچیان «مارشال» بر یأس دایمی که ملازم جستجو بدنبال شکار است، تاکید می گذارد و از این راه، شاید، لمحه‌ای از صبر و مقاومت و همبستگی

موجود در روابط اجتماعی «جنگلی‌ها» را به ما آشکار می‌سازد. چنین فیلمهایی نمی‌خواهند اطلاعات موجود در مطالعات نوشتاری مردم‌شناسی را نسخه‌برداری کنند بلکه بر آن هستند که بیننده را در برابر محیط و تجربه زندگی مردمانی خاص قرار دهند.

در برخی از تکه فیلمهای «ضبط وقایع» استرالیایی که توسط «استاکر» و «تین دیل» در سالهای ۱۹۳۰ فیلمبرداری شده تلویحاً می‌توان یکنوع ارایه طریق مشاهده کرد دایر بر اینکه فیلم، حتی به گونه‌ای ناسنجیده، برای قرار دادن تماشاگر در تجربه‌ای از زندگی که متفاوت از آن خود اوست، چه می‌تواند بکند؛ در حالی که منظور اصلی صحنه‌های مختلف، نمایش فعالیتهای مشخص گروهی از بومیان استرالیاست، برخی از جنبه‌های دیگر زندگی آنها، که فاقد تأکید است، غالباً در جهت ایجاد یک ساختار فرعی مهم و دلالت گر در مضمون اثر، با کفایت تمام نمایان می‌شود. نمونه‌ای از این دست، نقش سگهاست که سازندگان فیلم نخواسته‌اند هیچگاه آنها به‌طور جداگانه جلب نظر کنند. مع‌هذا، سگها، همواره حضور دارند و تماشاگر به‌تدریج می‌فهمد که این مردم سگ «ندارند» بلکه سگها در میانشان زندگی می‌کنند. وقتی مردان دور آتش می‌نشینند، سگها در میانشان هستند و در گرمای محیط شریکند. وقتی می‌خوابند، سگها هم در میانشان می‌خوابند. شاید این نکته کوچکی باشد و بدون تردید بسیار چیزهای دیگر نیز در مورد سگهای این طایفه باید فرا گرفت اما همین اندازه، در درک کیفیت زندگانی یک گروه کوچک قبیله‌ای، مهم به‌نظر می‌رسد.

در میان فیلمهای «اسن‌بالیک سی» که مربوط به اسکیموهای «نت سیلیک» است، صحنه‌ای را می‌بینیم که طی آن کودکی که یک مرغ دریایی را به‌دام انداخته، آهسته و ناشیانه با سنگ آن‌را می‌کشد و سپس فاتحانه نزد مادرش می‌آورد مادر، پاهای پرنده را قطع می‌کند که بعداً بچه با آن پاها بازی کند. برای مدتی طولانی، کودک در حالی که هر یک از پاها را در یکی از دستان خود گرفته، آنها را روی زمین به این‌سوی و آن‌سوی می‌کشد. فیلمبردار از چنان شعور و سلیقهٔ خوبی برخوردار بوده که این توالی یا سکانس رویدادها را دنبال کند. بدین‌لحاظ، سکانس مزبور در کلیت خود، چیزی از یک شیوهٔ متفاوت زندگی که نشان از آگاهی فوق‌العاده سازنده‌اش دارد، نمایان می‌سازد. این سکانس، به‌مراتب بیش از مسألهٔ اجتماعی شدن کودکان یا برداشت آنها از زندگی و رنج یا رابطه آنها با مادرشان، حرفی

برای گفتن دارد. فیلم از طریق توسل به ادراک شهودی و انتقال بی‌واسطهٔ مفاهیم، ما را برای فهم دیگر جنبه‌های فرهنگ و تحرک انسانی، شناخت اقلیمی و باورهای آن، مهیاتر می‌سازد.

شاید بتوان از جزییات موارد دیگری از این‌دست نیز یاد کرد ولی آنچه که مهم است شیوهٔ غیرمنتظره‌ای است که فیلم از طریق آن می‌تواند دفعتاً در حیات عاطفی قوم یا مردمانی خاص نفوذ کند. فیلمساز بهنگام در پیش گرفتن چنان بصیرت و تدبیری در واقع، خطر می‌کند زیرا باید در برابر اهمیت بخشیدن و برجسته‌سازی کاذب و اشتباه‌آمیز جنبه‌های مختلف فرهنگی متفاوت، خودداری پیشه کند. با این همه، دوشادوش این مسأله، فیلمساز مابین جامعهٔ خود و اجتماعی دیگر ایستاده و به‌عنوان واسطه بین این دو، باید راههایی برای گسترش دانسته‌هایش به کسانی که به‌عنوان مرجع تحقیق در موضوعی خاص، تنها به فیلم او دسترسی دارند، پیدا کند. بخشی از کار گزینش مواد مورد ارائه، باید از داوری او در مورد اینکه پیام و حرفهایش چگونه ممکن است دریافت شود تأثیر پذیرد. با این حساب، فیلمساز هرگز نمی‌تواند کاملاً جدا از فرهنگ خود بوده و مستقل از آن عمل نماید و نیز از جانب دیگر، هرگز نمی‌تواند کاملاً وابسته به فرهنگ (خود) باشد.

امروزه، فیلمساز قوم‌نگار، وسایلی در اختیار دارد که به کمک آنها می‌تواند از میان سطوح متعدد رفتار اجتماعی گزینش اختیار کرده و حاصل انتخاب خود را در جهت فراهم آوردن یک سند انسانی که هم از نظر مردم‌شناسی و هم از نظر زیبایی‌شناسی ارزشمند است، جمع آوری و ترکیب نماید. بخشی از آنچه که شاید مشغله ذهنی فیلمساز باشد همان موضوع علم قوم‌شناسی مرسوم است ولی خیلی بالاتر از آن، فیلمهای قوم‌نگاری بازتاب علایق مستندسازان به جوامع گوناگون و تحقیق آرزوی آنان در نیل به اتخاذ لحظه‌های زودگذر و بی‌واسطگی (ارتباط مستقیم) با زمان و مکان و تجربه انسانی است.

فیلمسازان قوم‌نگار نیز، همچون مردم‌شناسان باید از آن تکبر و خودبینی که در شکلی روشنفکرانه فیلم را به عنوان کاروبار «انسان سفید» قلمداد می کند، بپرهیزد. بدون‌تردید، فیلم، محصولی از تمدن صنعتی است ولی این بدان معنی نیست که مردمان جوامع درحال‌توسعه نتوانند به گونه‌ای موثر آنرا به کار گیرند. گاهی احساس می‌شود که «ژان روش» سعی داشته فیلمهایی در بارهٔ افریقای غربی بسازد که اگر اهالی آن خطه، امکانات لازم را در اختیار داشتند شاید خود، آن فیلمها را ساخته بودند. فیلمسازانی چون

«عثمان ثمبن» سنگالی که اکنون بدان امکانات دست‌یافته‌اند، قوم‌نگارانی مستعد و ماهر شده‌اند.

شاید بهتر باشد که تربیت فیلمساز در کشورهای در حال توسعه به ملازمت فیلمسازی قوم‌نگاری برنامه‌ریزی و انجام پذیرد، برنامه‌ای که در صورت ایجاد مراکز منطقه‌ای فیلم قوم‌نگاری، می‌تواند صورت عملی به‌خود گیرد. البته، هدف، آن نوع فیلمسازی خام‌دستانه‌ای که در تجربیات «جان آدر» و «سل ورث» در میان سرخپوستان «ناواهو» پی گیری می‌شود، نیست بلکه هدف، آفرینش یا تربیت فیلمسازانی مجرب و متعهد به مفهوم واقعی کلمه، است. این مسأله مهم است زیرا ساختن فیلمی که حرفی برای گفتن داشته باشد به‌اندازه کافی مشکل است چه رسد به آنکه قرار باشد فیلم ظرایف فرهنگ خود فیلمساز را نمایان سازد. فیلمهای خودی یا خانگی، در همهٔ جوامع مشابه یکدیگر به‌نظر می‌رسند. بیشتر فیلمهای مربوط به فرهنگ «ناواهو» که از پروژه «آدر» و «ورث» بیرون آمده‌اند در واقع توسط فیلمسازانی ساخته شده‌اند که با خام‌دستی، چندان میانه‌ای نداشته و تربیت و تجربه‌شان آنها را بمراتب سریع‌تر از دیگران برای تسلط بر دوربین آماده ساخته‌بود.

این امر، لزوماً واقعیت ندارد که یک فیلمساز بومی تمام جنبه‌های اجتماع خویش را بهتر از یک بیگانه درک می کند. البته دلایل بسیاری وجود دارد که چرا فیلمساز بومی احتمالاً در چنین وضعیتی بسر می‌برد ولی ارزش مکاتب فیلمسازی غیرغربی، مثل مکاتب ژاپن و هند ما را متقاعد و مطمئن می‌سازد که برخوردی چنین یک طرفه با فرهنگها، خالی از اعتبار است. شاید فیلمهایی که توسط غیرغربیان در مورد جوامع خودشان ساخته شده، کمتر از آنهایی که توسط قوم‌نگار تهیه گردیده، جهت و معرفت مردم‌شناسانه داشته باشد ولی معنی‌اش این نیست که این قبیل فیلمها کمتر به مردم‌شناسی ارتباط داشته باشند.

در تشویق و ترغیب فیلمسازی در جوامع دیگر شاید از یک لحاظ که در ابتدای امر قابل پیش‌بینی نیست خود ما (غربی‌ها) هم ذینفع باشیم: این احتمال وجود دارد که در دراز مدت، برخی از این فیلمسازان که در کشورهای خود فیلم ساخته‌اند روند قوم‌نگاری را وارونه کرده، دوربینها را به‌جانب ما بر گردانند.