فیلم مستند مردمنگاری[۱]

دیوید مک دوگال[۲]

ترجمهٔ محمد تهامی نژاد

انسان شناسی و سینمای مستند ، روابطی طولانی و پرتشویش داشته اند. بخشی از آن بخاطر مناقشه هایی بود که بین هدف علمی در انسان شناسی و علائق گسترده تر فیلمسازان ،جریان داشت . با وجود این فیلم مردمنگاری به عنوان شکل مهمی از مستند به ظهور پیوست و سازندگان فیلم های مردمنگاری ، در تحول سینمای مستند نقش عمده ایفا کردند. ساختن فیلم های مردمنگاری که به عنوان یک نحوه ازثبت حرکت بدن و فرهنگ مادی ، آغاز شد[۳] ، به مجموعهٔ راهبردهایی [۴] چون تعلیمی ، توضیحی ، روایی، مشاهده ای ، شاعرانه و خود انعکاسی ، برای بازنمایی تجربهٔ اجتماعیِ انسان، تحول یافت .

---

[۱] ـ Ethnographic documentary film

[۲] – دیوید مک دوگال (داگِل) متولد ۱۲ نوامبر ۱۹۳۹ نیوهمپشایر، یک انسانشناس تصویری ، دانشگاهی و مستند ساز است که در آفریقا، استرالیا، اروپا و هند، مردمنگاری کرده است. در سال ۱۹۷۲ اولین فیلمش *زندگی با رمه ها (در اوگاندا)* برنده جایزهٔ بزرگ فستیوال فیلم ونیز شد.

[۳] – Documentation

[۴] – strategy (قابل توجه این که: شیوه مشارکتی و مشارکت بین الاذهانی(مفاهمه آمیز) از راهبرد های شخصی دیوید مک دوگال، در اینجا غایب است)

سرمنشاء فیلم مردمنگاری، با اختراع سینما همزمان است. در ۱۸۹۵(سالی که برادران لومی یر، برای نخستین بار به نمایشِ عمومیِ فیلم اقدام کردند)، فلیکس لوئیس رینول[۵] برای مطالعهٔ جابجاییِ حرکتیِ انسان ، از فن عکاسیِ پیاپی[۶] (که پیشگامانی چون ادوارد مایبریج، اتی‌ین ژول ماره و اتومار آنشوتس داشت) بر روی روستائیانِ ولوف، دیولا و فولانی[۷] که برای نمایشگاه مردمنگاری آفریقای باختری به پاریس آورده شده بودند، استفاده کرد. در همان سال توماس ادیسون، کینه‌توسکوپ خودش را برای فیلمبرداری از رقص های شبح سو[۸]، در استودیوی بلک ماریا در نیوجرسی بکار گرفت . بزودی مردم نگارها ، از جمله هیئت اعزامیِ کورت هَدون[۹] که برای ثبت رقص ها وفنون ساختن آتش در سال ۱۸۹۸ به جزایر تنگهٔ تورس رفته بودند ، استفاده از تکنولوژی جدید در میدان تحقیق را آغاز کردند. در سال ۱۹۰۱ هدون، والتر بالدوین اسپنسر را تشویق کرد تا از رقص های آیینیِ آراندا در مرکز استرالیا فیلم بگیرد که نتیجه‌اش بعداً در ملبورن به نمایش عمومی درآمد. رودولف پُش[۱۰] اتریشی در فاصلهٔ سال های ۱۹۰۴و۱۹۰۹ در گینه نو وآفریقای جنوب غربی ، فیلمبرداری کرد و در همانجا مانند اسپنسر، ضبط صوت های استوانه‌ای مومی ساخت که برخی از آنها صداهای همزمان با فیلم را به صورتی ابتدایی، ضبط کرد. این کوشش های اولیه ، صرف تولید اسنادی فیلمیک می شد که تفاوتی با دست ساخت های[۱۱] موجود در موزه ها نداشت. این فیلم ها بر

---

۵ - Felix- Louis Regnault

۶ - کرونوفتو گرافی یا عکاسی مسلسل و پشت سرهم از یک موضوع.

۷ - Wolof , Diola , Fulani

۸ - Sioux Ghost Dance (رقص شبح، متعلق به مردمان سو، ساکن داکوتا). این فیلم ۲۱ ثانیه ای هنوز وجود دارد. در یک نمای عمومی، *گروه نمایش غرب وحشی بوفالو بیل*(Buffalo Bill's wild west show) در برابر دوربین ادیسون، این رقص را در سال ۱۸۹۴ اجرا می کنند. گروه که سال ۱۸۸۳ شکل گرفته بود، نمایش هایی در اروپا و سراسر آمریکا نیز اجرا کرد.

۹ - Cort Haddon's expedition to Torres Strait Islands

۱۰ - poch

۱۱ - artifacts مصنوعات هنری

مهارت های فنی و فعالیت های آیینی متمرکز بودند و اولویت های مردمنگاری روزگار خویش و مشکلات عملیِ فیلمبرداری از سایر موضوعات را بازتاب می‌دهند. هنگامی که انسان شناسی، به عنوان یک نهاد علمیِ جدید در قرن نوزدهم به ظهور پیوست، شدیداً زیر نفوذ نظریهٔ تکامل اجتماعی بود. از سال ۱۸۵۰ به این سو، در مستند ساختنِ« گونه ها »ی نژادی و فنون جوامع « ابتدایی»، تمایل زیاد به عکاسی وجود داشت تا جای آنها را در درجه بندیِ رشد انسان از بربریت به تمدن، تعیین کند. فیلمسازیِ مردمنگاری نیز با چنین منظورهایی، آغازشد. رینول، در آرزوی یک موزهٔ مردمنگاری حاوی فیلم ها و صدا های ضبط شده از جوامع انسانی بود. بعد از جنگ جهانی اول، میزان علاقه به فیلم سازی و عکاسیِ مردمنگاری رو به ضعف نهاد، زیرا انسان شناس ها به طور روز افزون توجه خود را به ساختار اجتماعی ونظام های اعتقادی معطوف داشتند و مستند سازی تصویری، چندان سودمند تلقی نمی شد.

ارتباط مشکل آفرین بین بازنماییِ تصویری و انسان شناسی، تا امروز ادامه یافته، بر رشد فیلم مردمنگاری و زیر رشتهٔ انسان شناسی تصویری، تاثیر نهاده است. جریان کلیِ انسان شناسی، عمدتاً به صورت یک رشتهٔ [مطالعاتی] توصیف وتحلیل نوشتاری باقی مانده است. انسان شناس هایی که به رهیافت های منبعث از علوم طبیعی، گرایش دارند، فیلم را تنها برای گردآوریِ داده های تصویری (مثلاً زمینه های تخصصی ای چون حریم شناسی [۱۲] ، ایما شناسی [۱۳] ، مردم شناسیِ موسیقی [۱۴]) مفید

---

[۱۲] - proxemics ای. تی. هال . حریم شناسی را مطالعهٔ چهار فضای صمیمانه ، شخصی ، اجتماعی و عمومی می داند . مردم چگونه فضاهای فیزیکی را در مناسبات اجتماعی رعایت می کنند . آنها چطور به طور ناخود آگاه ، فضاهای کوچک را سازمان می بخشند . فاصلهٔ میان مردم در رفتارهای روزانه ، سازماندهی فضا در خانه ها ، ساختمان ها و چینش فضا ، در شهر چگونه است (هال ۱۹۶۳ ص۱۰۰۳)

[۱۳] – kinesics ثبت و تفسیر حرکات و زبان بدن است .

[۱۴] – اتنو موزیکو لوژی ، پژوهش موسیقی در سراسر جهان است . مردم چگونه بر موسیقی و موسیقی بر مردم تأثیر میگذارد ؟ موسیقی چه نقشی در آداب فرهنگی از جمله در عروسی و عزا و مراسم مذهبی و رخدادهای مختلف دارد؟ و ...

می‌دانند تا بعداً تحلیل شود. اما برای افرادی که آنتروپولوژی را بیشتر وابسته به علوم انسانی [۱۵] می دانند، فیلم یک شیوهٔ بازنماییِ تجربیات اجتماعی است که بطور قابل ملاحظه ای از جنبهٔ محتوا [۱۶] با نوشتهٔ انسان شناختی ، تفاوت دارد. هنوز خیلی مانده است تا این نحوهٔ استفاده از فیلم ، جز فراهم آوردنِ مواد تزیینی برای آموزش، به طور وسیع مورد پذیرش و استفادهٔ انسان شناس ها ، قرار گیرد. رشد فیلم مردمنگاری، تا حد زیاد، در کف چند تایی انسان شناس و مستند ساز پیشرو باقی مانده است.

گفته می‌شود، ساختن فیلم اتنوگرافیک و متمایز از ثبت واقعه، از نانوک شمال ، اثر رابرت فلاهرتی (۱۹۲۲) شروع شد. فیلمی که همچنین نمایشگر آغاز سنت مستند سازیِ مدرن است. یاریِ فلاهرتی به مستند سازی این بود که فیلم غیر تخیلی را به شکل روایی در آورد و سهم مستقیمش در فیلم مردمنگاری این است که جامعه ای دیگر [۱۷] را از طریق چهره نگاری ضمیمی و آگاهانهٔ افراد متعلق به آن جامعه مورد مطالعه قرار داد. هرچند ادوارد اس. کورتیس، فیلم « در سرزمین شکارچیان سر» را در سال ۱۹۲۴ تهیه کرد که داستانی عشقی ـ تخیلی را در میان مردمان کاواکیوتل [۱۸] در استان بریتیش کلمبیا [غرب کانادا] به اجرا در آورده بود. اما فلاهرتی، بر فعالیت های روزمرهٔ اسکیموها و مهارت آنها در دست و پنجه نرم کردن با محیط سرد قطبی ، تاکید داشت. رهیافت فلاهرتی که نانوک را درخلق فیلم شریک می ساخت وقطعه فیلم ها [۱۹] را درمیدان تحقیق ، به افراد مورد مطالعه اش نشان می‌داد ، نوعی پیشدستی و پیشقراولی نسبت به فیلمسازان مردمنگار بعدی بود. فلاهرتی در

---

[۱۵] – رشته های علوم انسانی مثل تاریخ ، فلسفه

[۱۶] – in content

[۱۷] - مطالعهٔ « جامعهٔ دیگر » همچنان از نکات کلیدی در انسان شناسی است .

[۱۸] - kwakiutl

[۱۹] - منظور Footage هایی است که پس از ظهور و چاپ، سر صحنه برگردانده می شد.

موآنا (۱۹۲۶) و انسان آرانی[۲۰] (۱۹۳۴) نیز همین کار را کرد، اما دیگر صاحب آن خود انگیختگی و قدرت درک وفهمی که در نانوک از خود نشان داد نبود.

در۱۹۲۵ مریان سی کوپر وارنست بی شودزاک فیلم ***علف، مبارزهٔ یک قوم برای زنده ماندن*** را تهیه کردند که گزارشی پرشور از کوچ ایل بختیاری در ایران بود .[۲۱] پس از آن در ۱۹۲۷ فیلم تجارتی تر ***چانگ : نمایشی از طبیعت وحشی*** را در تایلند گرفتند. ژان اپستن، با جدا شدن از طرح های آوانگارد خود در سال ۱۹۲۹آخر *زمین* [۲۲] را ساخت که اثری شبه مستند بود و نوید انسان آرانیِ فلاهرتی را می داد، ولی نسبت به تجربهٔ افراد مورد مطالعه اش یعنی جلبک جمع کن های جزایر نزدیک ساحل بریتان[۲۳] رهیافتی ذهنی داشت. در سال ۱۹۳۲ لوئیس بونوئل ، اثری تولید

۲۰- Man of Aran مردی از آران، و مرد آرانی هم ترجمه شده است .

۲۱ - به دلیل جذابیت موضوع و اطلاعاتی که در بارهٔ سابقهٔ جاسوسیِ سازندگان فیلم علف بدست آمده است و به هر دلیل دیگر ، در سالیان اخیر چندین کتاب ومقاله در بارهٔ این فیلم و سازندگانش نوشته و تألیف شده است. از آن جمله است مقالهٔ دکتر حمید نفیسی تحت عنوان مقتون شرق ، ترجمهٔ محمد تهامی ، کتاب « علف » داستان های شگفت و ناگفته نوشتهٔ بهمن مقصودلو . خانم مریم کاشانی هم مقالهٔ « یک انسان شناسی تصویری از ایران: مردمنگار، ماجراجو و جاسوس » را در کنفرانس خرداد ماه ۱۳۸۷ دانشگاه سنت اندروز خواند .

۲۲ - فیلم Finis Terrae با بازیگری افراد محلی در بریتان ساخته شده و داستان دو همکار جوان در کنار ساحلی سنگلاخی در جزیرهٔ بانِک(Bannec) با دریایی پر خروش است. آنها به کار جمع آوری جلبک های دریایی مشغول اند. امبروآز برای آوردن بطری شراب به کلبه ساحلی می رود ولی هنگام دست به دست کردن، بطری می افتد و می شکند. او به تلافی دستش را باشیشه زخم می کند. دست چرک می کند و برای جمع آوری جلبک های دریایی، به ژان ماری و همکارانش نمی پیوندد و سخت بیمار می شود. مادران در جزیرهٔ دیگر منتظر آنها هستند و پزشک پیر را راضی می کنند که با قایق به جزیره بانِک برود. ژان ماری احساس می کند که هر طور شده امبرو آز را باید به نزد دکتر برساند. دل به دریای پرخروش می زند. از دو سو قایق ها به هم می رسند. آمبروآز را به خانه می برند و دکتر پس از استراحتی کوتاه برای دیدار از بیماری دیگر از خانه خارج می شود.

۲۳ - Brittany Coast در شمال غربی فرانسه . در این فیلم صامتِ ژان اپستن ، از مردمان معمولی و نا بازیگران به عنوان هنرپیشه استفاده شده است .

کردکه برخی آن را نقیضهٔ [۲۴] تمام عیار یک مستند مردمنگاریِ آموزشی محسوب می کنند. کار سوررئالیستیِ ***لاس هوردس*** (سرزمین بدون نان) وصفِ تمسخرآمیزِ زندگی روستائیان فقیر اسپانیایی است که گفتاری تعلیمی ـ ساختگی و موسیقی ای از سمفونی چهارم برامس بر آن سایه افکنده است.

آواز سیلان[۲۵] اثر بازیل رایت (۱۹۳۴) یکی دیگر از فیلم های مهم دهه ۱۹۳۰ است که زیر نظارت جان گریرسون در ادراهٔ بازار یابی چای سیلان شروع و در واحد فیلم اداره کل پُست به پایان رسید. این فیلم که شدیداً متأثر از مونتاژ روسی بود، با تلفیق هم خوانای صدا وتصویر، ایماژی شاعرانه از زندگی وفرهنگ جزیره، خلق کرد. همان تصویری که احیاناً توسط نخستین سیاحان غربی به دست آمده بود، یا به وسیلهٔ اداره مستعمراتیِ تجارت وتوسعه، چنین وانمود می شد. گرچه فیلم بر اساس ملاحظات مردمنگاری تولید نشده، اما اصالت سبکی و چهره نگاریِ همدلانه اش از یک فرهنگ دیگر ، هم در فیلمسازی مستند هم در مردمنگاری تاثیر گذار بود. گریرسون ، جدا از ***آواز سیلان*** ، بر فیلم اتنو گرافیک به طورغیر مستقیم تأثیر داشت. فیلم خود وی به نام ***ماهی گیران*** [۲۶]برای بسیاری از فیلم هایی که بعداً تحت هدایت او ساخته شد (از جمله فیلم هایی چون ***پست شبانه*** ساختهٔ هری وات و بازیل رایت -۱۹۳۶) و ***دریای شمال*** (وات -۱۹۳۸)) این زمینه ودستمایه

---

[۲۴] - parody

[۲۵] - دارای چهار بخش است۱- بودا (آماده شدن زائران سینهالی برای اجرای مراسم مذهبی. صدای ناقوس ها با پرواز پرندگان بر فراز طبیعت زیبا ادامه می یابد ۲- ویرجین آیلند(سرزمین کار و فعالیت) زندگی روزمره و رابطه با طبیعت زیبا ۳- صدای تجارت(زندگی صنعتی و مراسم مذهبی). ۴- تلبیس خدا(مردمان سینهالی برای اجرای مراسم رقص به لباس های سنتی در می آیند و فیلم با رقص و نمایش برگ های درخت خرما به پایان می رسد.

[۲۶] -Drifters صیادان ، ماهی گیران و قایق های ماهیگیری هم ترجمه شده ولی هیچ یک، رساننده بنظر نمی رسد .(سیاه وسفید حدود ۴۰ دقیقه) از کار روزانه ، حرکت با قایق و ماهی گیری شروع می‌شود و بافروش ماهی در بازار به پایان می رسد.

ها را فراهم آورد یعنی به بزرگداشت کارگرانی که معمولا از سهم (سرنوشت) خود خشنودند می پرداخت.

برای فیلم ها، مستند نگاشت دقیق فراهم می آمد و با حضور خود مردم، بازسازی می شد. این فیلم ها گرچه از جنبهٔ سیاسی تردید آمیزند اما چهره نگاری ای جامعه شناختی ومهم اززندگی طبقه کارگر انگلیس در دههٔ ۱۹۳۰ و اوایل سال های ۱۹۴۰ بر جای نهاده اند. نفوذ گریرسون ، تولید فیلم انسان آرانی توسط فلاهرتی، همچنین تصویرگریِ احساس برانگیزِ همفری جنینگز از سال های جنگ در فیلم هایی چون ***آتش سوزی ها شروع شدند*** (۱۹۴۳) را ممکن ساخت. ***یادداشت های روزانهٔ تیموتی***(۱۹۴۵) نیز بطور غیرمستقیم زیر نفوذ او بود. و این آثار، به نوبه خود زمینه را برای جنبش به یاد ماندنی سینمای آزاد[۲۷] دههٔ ۱۹۵۰بریتانیا در بعد از جنگ(و فیلم هایی چون ***مادر اجازه نمی دهد*** [۲۸]ساختهٔ کارل ریتز و تونی ریچاردسون ـ ۱۹۵۶) فراهم آوردند. گریرسون بعداً در تاسیس ادارهٔ فیلم ملی کانادا [۲۹]سهمی مهم بر عهده گرفت. مؤسسه ای که حد اقل با برنامهٔ *چالش برای تغییر* تحت نظر جورج استونی ، زمینه ساز فیلمسازی مستند و مردمنگاری در دههٔ ۱۹۶۰ شد.

درفاصلهٔ دو جنگ جهانی، تولید آثاری چون کارهای فلاهرتی و رایت که در حد فاصل دنیای مستند، مردمنگاری آوانگارد و سینمای تجارتی جای داشتند با «سفر فیلم» های ماجرا جویانه

---

[۲۷] - Free cinema movement

[۲۸] - Momma don't allow شبی در کلوب وود گرین واقع در شمال لندن و همراه با گروه جاز کریس باربر، (سیاه و سفید با حمایت بنیاد فیلم تجربی انگلیس) ساخته شد و سرآغاز سینمای آزاد انگلیس بود. ترانهٔ فولکلوریک ما مان اجازه نمی دهد، اشاره می کند که مامان اجازهٔ اجرای نواختن گیتار و دست زدن و پایکوبی را نمی دهد و من خیال دارم پایکوبی کنم و دست بیفشانم. فیلم با مقدمات آماده سازی گروه موسیقی و تعجیل علاقمندان (که در آشپزخانه ، آرایشگاه ، خدمات مشغولند ،یا با اتوموبیل گرانقیمت، خودشان را به کلوپ می رسانند) شروع می شود و پایان می گیرد.

[۲۹] - National Film Board of Canada

ای چون ***کنگوریلا*** اثر اوسا [۳۰]و مارتین جانسون (۱۹۲۵) همزمان شدند و با آنها به طور موازی پیش می‌رفتند. این آثار در مکان های غریب، فیلمبرداری می شد. آثار اکتشافی، مانند ***کاروان سیاه*** (به کارگردانی لئون پوواریه ـ ۱۹۲۶ تحت حمایت کارخانهٔ سیتروئن و با تداوم کوشش های پژوهشگران مردمنگاریِ میدانی) به قصد مطالعات پژوهشی ، به ثبت رفتار جوامع کوچک می پرداختند. در سال ۱۹۲۳ اف دبلیو هاج [۳۱]یک مجموعه فیلم مشروح در بارهٔ[بومیان] زونی در شمال آمریکا و در سال ۱۹۳۰ انسان شناسی به نامِ فرانتس بوآس ، رقص ها ، بازی ها و امور فنی در میان بومیان کاواکیوتل را که از دههٔ ۱۸۹۰ در بارهٔ آنها به مطالعه پرداخته بود فیلمبرداری کرد .

دراسترالیا ،جماعتی از مردم نگارها ، پزشکان، دندان سازها و مردم‌شناس های غیر حرفه ای از جمله ویلیام جی. جکسون ، بروک نیکولز ، تی.دی.کمپل ، او. ئی. استاکر، اچ. کی. فرای ، نورمن بی. تیندیل و چارلز پی. مانت فورد ، از زندگی و فرهنگ بومیان [۳۲] در سرزمین های دور ، با تاکید بر فرهنگ مادی ، ویژگی های« نژادی» و فعالیت های آیینی ، فیلم ساختند. در این دوره انسان شناسیِ اروپایی، ملهم از ژرژ روکیه، کارل پلیکا و بسیاری از فیلمسازان فراموش شده که در بارهٔ آیین ها و حرفه های سنتی در روستا ها ، فیلم تهیه می کردند، از سنت های فولکلوریک اروپایی ، آکنده بود. بسیاری از این آثار ، به همراه نمونه های متنوعی از فیلم های تبلیغاتی، آموزشی و سفرفیلم که نمایشگر زندگی در مستعمره های هلندی، فرانسوی ، بریتانیایی و سایر کشورهای اروپایی بود به تدریج در آرشیو های فیلم ، باز شناسی می شدند.

از آن جایی که در این زمان انسان شناسی به طور مسلط ، بر جنبه های ساختاری ونمادین فرهنگ (و در قاره اروپا جزانگلستان بر سنت های عامیانه) تاکید داشت ، فیلم سازیِ مردمنگاری(آنطور که توسط اکثر انسان شناس ها فهم می شد) نیز عمدتاً در بارهٔ ثبت ویژگی های ظاهری

---

[۳۰] – Osa (در ضمن کنگوریلا نخستین فیلم ناطقی است که در آفریقا ساخته شد)

[۳۱] – Hodge

[۳۲] – منظور، ساکنان قدیمیِ استرالیا هستند که به آنها aboriginal می گویند.

[بیرونی] زندگی اجتماعی بود که بعداً می توانست به مدد یک نوشتهٔ انسان شناختی به دقت توصیف شود. اما برخلاف آنها ، گریگوری بیتسون و مارگرت مید، طرحی را در سال ۱۹۳۶ در بالی به اجرا در آوردند که شامل گامی انقلابی در انسان شناسی تصویری محسوب گردید. زیرا هدف این پروژه، به کارگیری وسایل تصویربرداری برای کشف فرهنگ به عنوان یک وضعیت درونی بود. همچنین تا آن زمان در رسانه های تصویری ، تهیهٔحدود ۲۸ هزارعکس و ۲۲هزار فیت فیلم ۱۶ میلیمتری ، سابقه نداشت. گرچه مید و بیتسون از جنبهٔ نظری با یکدیگر اختلاف داشتند، اما هدف کلی آنها مطالعهٔ تاثیر تعامل والدین کودک در رشد شخصیت بالیایی بود که بعداً در کتابشان، « شخصیت بالیایی» (۱۹۴۲) توصیف شد. پروژهٔ بالی یک مدل پژوهشیِ تازه را بنیاد نهاد و به طور چشم گیر، محدودهٔ بالقوهٔ انسان شناسی تصویری را گسترد، [۳۳]اما علیرغم (حتی به خاطر) نو آورانه بودنش، تغییر جدّی ای را در روش های پژوهش انسانشناختی بوجود نیاورد. وقوع جنگ جهانی دوم در کارشان وقفه ایجاد کرد و تنها در دههٔ ۱۹۵۰ بود که از فیلم های تدوین نشدهٔ بیتسون ، چندین فیلم با گفتاری که خانم مید بر آنها نوشت ، تولید شد. از آن جمله اند: ***یک خانوادهٔ بالیایی*** (۱۹۵۲) و ***رقابت بچه ها در بالی و گینه جدید***(۱۹۵۳) .

برخی از سازندگان فیلم های داستانی در اروپا به خاطر تجربیاتشان در دوران جنگ ، از طریق یک سبک مشاهده ای و عنایت بر مباحث اجتماعی ، علیه سینمای مبتذل قبل از جنگ ، واکنش نشان دادند و کارگردانان نئورئالیست از جمله روبرتو روسلینی و ویتوریو دسیکا ، از طریق تلفیق مستند ایتالیایی با داستان هایی که به وسیلهٔ بازیگران غیر حرفه ای اجرا می‌شد، در فیلم هایی چون ***رم شهر بی دفاع*** (روسلینی ـ ۱۹۴۵)، ***واکسی*** (دسیکا ـ۱۹۴۶) به کشف زندگی روزمرهٔ ساکنان شهر ها پرداختند. این فیلم ها واقعیت گرایی اجتماعی نوینی را که پیش از جنگ در فیلم های فرانسوی ای

---

[۳۳] – فیلم« شکل گیری شخصیت در فرهنگ های مختلف» تهیه شده توسط گرگوری بیتسون و مارگرت مید. متن قسمت« رقص و خلسه در بالی»، توسط خانم مید نگاشته و روایت شده است. فیلم با نوشته ای آغاز می شود که افسانهٔ بوجود آمدن رقص Kris (خنجر) را بیان می کند.

چون ***نانا*** اثر ژان رنوار (۱۹۲۶) ***محله*** ساختهٔ ژرژ لاکمب(۱۹۲۸) و فیلم ***فینیس ترآ (آخر زمین)*** پیش نگری شده بود ، وارد فیلم های داستانی کردند. در دوران پس از جنگ نیز آرزوی نیمه نوستالژیکی برای بازگشت به واقعیات زندگیِ پیشاصنعتی وجود داشت. در ایتالیا ، لوکینو ویسکونتی در فیلم ***زمین می لرزد*** (۱۹۴۸) با برخورداری از نابازیگران محلی ، زندگی ماهی گیران فقیر سیسیلی را روایت می کرد و ژرژ روکیه که مستند های کوتاه مردمنگاریِ ***انگور چینی*** (۱۹۲۹) و ***چلیک ساز*** را درسال ۱۹۴۲ ساخته بود ، زندگی یک خانوادهٔ کشاورز را در فیلم کلاسیک اش ***فاربیک*** (۱۹۴۶)بازسازی کرد. در این فیلم، خانواده حوادث چهار فصل زندگی روزمرهٔ خود را دوباره اجرا کردند که البته کمتر به جهان بیرونی ارجاع داده می شد.

جنگ جهانی دوم، تغییراتی را بوجود آورد که به ایجاد یک فضای تازه برای فیلمسازی مستند و مردمنگاری منجر شد. اولاً ، دوربین ۱۶ میلیمتری که در سال۱۹۲۳ معرفی شده بود با پروژکتورها و فیلم به طور وسیعتری در دسترس قرار گرفت. مؤسسه های آموزشی به ویژه در آمریکای شمالی ، به طور گسترده از فیلم برای تدریس استفاده کردند .اگرچه سنت مستند ساختن (داکیومنتیشن) به صورت انسان شناسیِ علمی ادامه یافت ، اما هنوز زود بود که در برابر پیشرفت های سینمای مستند و خود انسان شناسی ، قد علم کند.

شاید دانشنامهٔ سینمایی که از سال ۱۹۵۲ تحت سرپرستیِ گوتارد ولف در مؤسسه برای تحقیقات فیلم های علمی گوتینگن آلمان شکل گرفت را بتوان بارزترین نمونهٔ اصرار برای بقای مدل علمی دانست که با جمع آوری مجموعه ای از نخستین فیلم های علمی آغاز شد. آنگاه ، ثبت و مستند ساختن نظام مند و سینمایی « حرکت » در تمام فرهنگ ها، برایشان به صورت هدف در آمد که یادآور توجهات حرکت نگاریِ رینول ودیگران در آخر قرن نوزدهم بود . نخستین فیلم های آن پروژه ،آثاری زیست شناختی بود. اما بزودی توجه به سوی ثبت « واحد های مضمونی» [۳۴]فعالیت های

[۳۴] -- thematic units تعیین موضوع های کلان برای مطالعهٔ همه جانبه است . در چنین روشی ، موضوع با برخورداری از هر روش علمی ای مورد بررسی قرار می گیرد ، شناخته ، مقایسه وتوصیف می شود .

انسانی برگشت و ضوابطی برای نحوهٔ ساختن چنین فیلم هایی وضع شد . به همین نحو ای. ریچارد سورنسون ، ضوابطی دقیق(براساس نمونهٔ استانداردِ میان فرهنگیِ جوامع ماقبل صنعتی که توسط جرج پی. مرداک تدوین شده بود) را برای برنامهٔ فیلمبرداری پژوهشی ، پیشنهاد کرد .ساموئل بارِت در دانشگاه کالیفرنیا ، در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ برنامه ای در بارهٔ گردآوریِ غذا و فنون غذا پزی سنتی آمریکایی های بومی را به پیش برد. پروژهٔ رقص نگاری [۳۵] آلن لوماکس در دانشگاه کلمبیا به سال ۱۹۶۱ با جمع آوری انبوهی از فیلم های مردمنگاری برای دستیابی به الگوهای منطقه ای و فرهنگیِ حرکت بدن در رقص و کار سراسر جهان ، آغاز شد.

ژان روش ، دانشجوی انسان شناسیِ مارسل گریول ، ابتدا مهندسی خوانده و در جریان جنگ دوم جهانی در آفریقای غربی ، جاده می ساخت . در سال ۱۹۴۶ در سفری به نیجر ، با یک دوربین ۱۶ میلیمتری دست دوم ، فیلمبرداری را با ***در سرزمین مجوسان سیاه پوست*** (۱۹۴۷) شروع کرد و به این ترتیب حرفه اش در سینمای مردمنگاری، آغاز شد . روش ، نخستین انسان شناس آموزش دیده ای بود که بر مستند سازی وفیلم مردمنگاری ، تأثیر عمیق برجای نهاد . ***اربابان دیوانه*** (۱۹۵۳) مطالعه ای در بارهٔ فرقهٔ هائوکا در غنا (بعداً ساحل عاج) به خاطر تصویر اضطراب آوری که از خلسه در میان اعضا فرقهٔ مذکور نشان می‌دهد ، مشهور شد . برخی تماشاگران ، **روش** را متهم کردند که اگزوتیسم آفریقایی را تداوم می‌بخشد. در حالی که دیگران ، صداقت و قدرت فیلم را که اعضای فرقه ای را در جریان مشاغل روزمره اشان و تحت سلطهٔ یک رژیم استعماری نشان می‌داد ستودند. ژان لوک گدار، از **روش** به عنوان آغاز گر موج نوی فرانسه و به خاطر رشد دادن یک شیوهٔ تازه وشخصی در فیلمسازی و بکار گرفتن ابزار سبک وزن ، قدردانی کرد. اما تغییر روشِ انسان شناختیِ ژان روش ، جدا از ثبت « حقایق بیرونی» نقطهٔ عطفی ریشه ای و حرکت به سوی کشف تجربهٔ ذهنی افرادی در فرهنگ های دیگر بود. بسیاری از فیلم هایش فی البداهه و با همکاری بسیار

---

[۳۵] – کورئو متریک ، تجزیه و اندازه گیری و محاسبهٔ حرکت ها در رقص بومیان و در میان هر طایفه ای در جهان است .

نزدیک افراد (سوژه ها) ساخته شده‌اند. **روش** از فلاهرتی و ورتوف به عنوان اساتید خود نام می برد. او بیش از یکصد فیلم در آفریقای غربی ساخت که از آن جمله است ***یوزپلنگ*** (ژاگوار، سال۱۹۶۴ فیلمبرداری شد) که فیلمی پرشور و روایتی نیمه داستانی در بارهٔ مهاجرت کارگران است (و موضوع رسالهٔ دکترای خودش بود) . ***من یک سیاه*** (۱۹۵۷) در بارهٔ فعالیت های روزانه وزندگی خیالبافانهٔ دومرد جوان است که اخیراً به ناحیهٔ ترشویل ابیجان در ساحل عاج ، وارد شده اند. فیلم ***هرَمِ انسانی*** (۱۹۵۹) مطالعهٔ تجربی ای در بارهٔ مناسبات نژادی است .

رهیافت **روش** به انسان شناسی تصویری را می توان با فعالیت های جان مارشال در آمریکا ، مقایسه کرد. در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ مارشال پسر جوان یک کارخانه دار اهل بوستون ، در یک مجموعه گردش های خانوادگی به صحرای کالاهاری (در آفریقای جنوب غربی) حضور داشت که توسط موزهٔ پی بادی دانشگاه هاروارد ترتیب یافته بود .پدرش یک دوربین ۱۶ میلیمتری به او داد و خواست که فرهنگ مادی مردمان ژو/ هوانسی[۳۶] که سایرافراد خانواده نیز در بارهٔ آنها مطالعه می کردند را ثبت کند . مارشال ، کار را با فنون گرد آوری غذا و روش های شکار ، آغازید و به زودی توجهش به تعامل اجتماعی وزندگی عاطفی ژو/ هوانسی جلب شد. گرچه او فقط یک ضبط صوت ناسینک به همراه داشت ، اما بسیاری از مکالمات خود به خودی و بدون برنامه ریزی را فیلمبرداری کرد که چند سال بعد صدا نیز با زحمت زیاد و با مدد قیچی و برش ها ، با تصویر ، همزمان (سینک) شد. مارشال نیز مانند روش عمدتاً به افکار، احساسات و نظرگاه متمایز فرهنگی افرادمورد مطالعه اش ، علاقه داشت و دریافته بود که این امور را فقط از راه بکارگیری منابع خلاق سینما می توان به تماشاگر انتقال داد. او نیز مانند روش، به مدد دوربین، حسی از زمان و مکان وافراد را در هم ادغام می کرد تادر ذهن بیننده اش، جان بگیرد و کامل شود. هرچند او بیش از همه با فیلم روایی‌اش

---

[۳۶] - Ju/ huansi سرزمینی که به آن تعلق داری(وطن) در بارهٔ بوشمن های ژو/ هووآن در نامیبیا ۰ به نقل از مجله cultural survival ژوئن ۱۹۹۶

شکارچیان (۱۹۵۷)شناخته می‌شود. اما شاید در فیلم های کوتاه مدت تر « یک ارتباط شوخیانه [۳۷] »(۱۹۶۶) ***جرو بحثی در بارهٔ یک ازدواج***(۱۹۶۹)این اصول بهتر نشان داده شده باشد. مارشال به سال ۱۹۶۷ در فیلم ***حماقت های تیتی کات*** با فردریک وایزمن ، همکاری کرد. مجموعهٔ پلیس پتسبورگ واز جمله ***سه خدمتکار*** را به سال ۱۹۷۰ تولید کرد که به آن «مردمنگاری پلیس » نام نهاد. فیلم زندگی نامه ، « ***N!ai*** *داستان یک زنِ کانگ* » در سال ۱۹۸۰ بنمایش در آمد که مجموعه فیلم های جانبدارانه و حمایت از« ژو/ هوآنسی یک خانوادهٔ کالاهاری» (۲۰۰۲) را به دنبال داشت [۳۸].

کارهای مارشال ، در دو حیطهٔ فیلم سازی مردمنگاری و مستند گسترش یافت و روش هایش ، بسیاری از شیوه هایی که دههٔ ۱۹۶۰ در سینما وریته و سینمای مستقیم به منصهٔ ظهور پیوست را پیش نگری کرده بود. پیوند های سبکی و فکری مستحکمی بین مارشال و مستند سازانی چون وایزمن ، آلبرت و دیوید مایزلز ، ریچارد لیکاک ، دان پنه بیکر ، رابرت درو ، در ایالات متحده و فیلمسازان اداره ملی فیلم کانادا از جمله ترنس مک کارتنی ـ نیلگیت و میشل برول برقرار بود. بسیاری از مستند های اجتماعی را که آنها ساختند، عملاً شکلی از فیلمسازی مردمنگاری بود. از آن جمله است مطالعات وایزمن در بارهٔ مؤسسه های عمومی (***دبیرستان*** ـ۱۹۶۸ و ***بیمارستان*** – ۱۹۷۰) و فیلم های پی یر پرول از جامعهٔ کبکی در جزیرهٔ کودر [۳۹]. همچنین پیوند هایی نیز بین کانادا و فرانسه برقرار بود. میچل برول[۴۰]، همزمان با لیکاک یکی از نخستین افرادی بود که در آمریکای شمالی، از دوربین سبک وصدای همزمان ، استفاده کرد ، در پاریس به ژان روش ملحق شد تا در فیلمِ ***وقایع نگاریِ یک تابستان*** (۱۹۶۱) کار کند .

---

[۳۷] – a joking relationship نسبتِ غیر جدی.

[۳۸] N!ai داستان زندگی حال و گذشتهٔ ژو هوآن ها از طریق روایت خانمی به اسم ان!ای است.(مردم به من میگن ان! ای - کوچک صورت). او که در سی تا چهلمین سال های زندگیش به سر می برد،زندگی خود(ازدواجش در هشت سالگی) و تغییرات در قبیله اش را رو به دوربین تعریف می کند.

[۳۹] – *ile _ aux _ coudres*

[۴۰] - *Michel Brault*

در این دوران ، منابع جدیدی از سرمایه گذاری های آموزش وپرورش در آمریکا به صورت محرک فیلمسازی مردمنگاری در آمد. از سال ۱۹۶۳ تا ۱۹۶۸ آسن بلیکچی پروژهٔ فیلم ***اسکیموی نتسیلیک*** که بخشی از برنامهٔ تحصیلی و تجربی جدید تحت عنوان :« یک دورهٔ مطالعه در بارهٔ انسان »بود را کارگردانی کرد . این پروژه تعدادی از خانواده های اینویی را نشان می داد که جنبه های مختلفی از زندگی خودشان، قبل از ارتباط با اروپائیان را باز آفرینی می کنند .رابرت یانگ که پیش از این با مایکل رومر ، فیلم مؤثری در بارهٔ زاغه نشینان سیسیلیِ کورتیله کاسچینو [۴۱] ۱۹۶۲) ساخته بود ، ابزارسبک وزن و جدید را برای به چنگ آوردن لحظاتی از تعامل خود انگیخته (بدون برنامه ریزی) به کار گرفت که پیش از آن در فیلم مردمنگاری ، سابقه نداشت . تیموتی اَش [۴۲]که باجان مارشال در تدوین بسیاری از فیلم های ژو/ هوآنسی ، همکاری کرده بود ، مجموعه فیلم هایی از جمله ***ضیافت*** (۱۹۷۰) را با انسان شناسی به اسم ناپلئون چانون در بارهٔ گروه های **یانومامی** در جنوب ونزوئلا آغاز کرد و مفهوم فیلم سکانس که خود **اَش** و مارشال از پیشگامانش بودند را سرمشق قرار داد. بسیاری از فیلم های کوتاه، صدای همزمان و برداشت بلند داشت تا رویدادهایی را برای تدریس انسان شناسی در سطح دانشگاه، در خود خلاصه کند. در این پروژه، چهل فیلم کوتاه ، تولید شد که از آن جمله است: ***مرگ جادویی*** (۱۹۷۳) ***پدری فرزندش را می شوید*** (۱۹۷۴) و ***"جنگ تبر"*** (۱۹۷۵) که آزمایش نوینی است ، زیرا یک رویداد واحد ، از پنج نظرگاه متفاوت ، بررسی می شود . اَش ، بعداً تعدادی فیلم مهم دیگر با پتسی اَش و با همکاری تعدادی از انسان شناس ها ، ازجمله : ***جلسهٔ خلسهٔ بالیایی*** (۱۹۸۱) و ***جشن اصالت ها*** (۱۹۹۲) را در اندونزی ساخت.

وقایع نگاری(وقایعنامه) یک تابستان ، کار مشترک روش و جامعه شناس ادگار مورن در تابستان ۱۹۶۰ یکی از مهمترین مستند های زمان خودش بود که بر نسلی از مستند سازان تأثیر

---

[۴۱] -Cortile Cascino زاغه نشنیان حومهٔ پالرمو که در کنارخط راه آهن و بدون آب اشامیدنی زندگی می کنند.(به نقل ازIMdb)

[۴۲]- Asch

گذاشت. *وقایع نگاری یک تابستان* مطالعه ای تجربی در بارهٔ نحوهٔ گذران زندگیِ چند جوان پاریسی بود که مستقیماً افراد مورد مطالعهٔ خود را در ساختن فیلم درگیر می‌کرد و بسیاری از ضوابط و قرار دادهای مستند سازی را در هم می شکست . خلاقیت و شکل التقاطی‌اش ، پیشرفتی فکری و سبکی در مستند، فراهم آورد و الهام بخش دیگران برای کشف امکانات ساختاریِ جدید بود. روش ومورن ، براحتی شگردهایی را از فیلم های داستانی اخذ کردند و در محو سازیِ حد فاصل داستانی و غیر داستانی ، رهیافت کارگردانانی مثل ژان لوک گدار و فرانسوا تروفو را که (آنها هم) در این زمان به راحتی در فیلم های سینمایی خود ، شگرد هایی را از فیلم مستند وام می گرفتند باز تاباندند. روش، به تولید فیلم هایی در سبک های متنوع در آفریقا ادامه داد .از جمله در فاصله سال های ۱۹۶۶ تا ۱۹۷۳ به اتفاق ژرمن دیترلن تعداد هشت فیلم در بارهٔ دورهٔ مناسک سیگویی در دو گون و سال ۱۹۹۲ هم فیلم ***بانوی آب*** را ساخت . از میان فیلمسازان فرانسوی که تحت تأثیر ژان روش و ماهیت سینما وریته قرار داشتند می توان از ژان پل اولیویه دو ساردان (وفیلم پیر زن و باران[۴۳] -۱۹۷۴) و کولت پایول[۴۴] (***خانواده ام و من*** ـ ۱۹۸۶)مارک هنری پایول(Akazama-1986)[۴۵]

---

[۴۳]- La vieille et la pluie تدوین فیلم توسط فیلیپ لوزوئی انجام شده است. پیر زنی ۰ اهل ساساله، رو به دوربین در بارهٔ وابستگی انسان و نبات به باران می گوید: «اگر باران نبارد می میریم. نمی توانیم ارزن بکاریم».
فیلم با نماز باران و توجه به سنت کهن یننِدی (yenendi)آغاز می شود و به زندگی روزمره و درمان های بومی و مراسم باران خواهی می پردازد. شیوهٔ درمان و برگزاری مجلس، خیلی شبیه رفتار جادوپزشکان زار است. پیرزن و گروه نوازندگان، مراسم یننِدی را با مادر طفلی بیماربرگزار می کنند. سایر اهل هوا نیز می آیند. پیرزن به چند غریبه می گوید:« جنیوس(جن) آب که تازه رسیده، هنوز خود را شستشو نداده، ملبس نشده است، او از غریبه هایی که صاحب هیچ زمینی در این دهکده نیستند، راضی نیست. بنابراین به شما پاسخ نمی دهد».
گفتار: «علیرغم میل یننِدی، دوماه بعد باران بارید». و فیلم با کاشتن ارزن به پایان می رسد.

[۴۴]- Piault

[۴۵] – با صحنهٔ فیلمبرداری از کاراته بازی بچه ها در کوچه ای شروع می شود. احمد گائو به عنوان حکمران تازه تاجگذاری می کند و همین موضوع فرصتی برای فیلمساز فراهم می آورد تا خودش با دوربین روی دست و دوربین سوبژکتیو (مثل ژان روش) به ثبت واقعه، مشکلات فیلمبرداری و تفسیر تغییرات در جامعهٔ Mawri

و خانم الیان دولاتور (Contes et comtes de la cour-1993) نام برد .[۴۶]

رابرت گاردنر در آمریکا و خورخه پرلوران در آرژانتین دو فیلمساز مردمنگار هستند که سبک های کاملا شخصی وبسیار خوبی داشتند. گاردنر در سال های ۱۹۵۰ به تأسیس مرکز مطالعات سینما در دانشگاه هاروارد، یاری رساند و در امور بعد از تولید (بعد از فیلمبرداری) فیلم ***شکارچیان*** دستیار مارشال بود . فیلم او ***پرندگان مرده*** (۱۹۶۳) که به درگیری های آیینی در میان کوه نشینان **دنی**[۴۷]در گینهٔ نو می پردازد ، بیش از هر فیلم اتنوگرافیک دیگر در سطح وسیع مشاهده شده است . فیلم ، خط داستانی از طریق گفتار را پیش گرفته که یک رشته حوادث مرتبط یا نامرتبط را به هم می پیوندد. اما مهم این است که حس حضور یک نظر گاه ذهنی از طریق آن حوادث را خلق کرده است. گاردنر در فیلم های بعدی اش از جمله ***رودخانهٔ شن*** (۱۹۷۵) بیشتر از پیوند انتزاعی و درونی صحنه ها ، برخوردار است و در فیلم ***جنگل بهشت آسا*** (۱۹۸۵) که فیلمی در بارهٔ مرگ در بنارس است و مباحثاتی رابین انسان شناس ها بر انگیخت یک مجموعه از عناصر نمادین را با هم تنظیم و هماهنگ ساخت تا شبکه ای ویژه از تداعی های فرهنگی را باعث شود. با وجود این که آثار گاردنر از شاعرانه تا مستند اتنوگرافیک گسترده است معذلک سهم او در انسان شناسی تصویری این است که نشان می‌دهد بهترین راه توصیف نظام های فرهنگی ، ضرورتاً نظرگاه واقع گرا نیست. و این که نظر گاه های انتزاعی و بدنمند(embodied vision) بهتر قادراند تا کیفیت و چگونگی معانی مبهمی را که در هر ذرهٔ اعمال اجتماعی نفوذ دارند ، حفظ ونگهداری کنند.

بپردازد.(منبع این یادداشت: دیدار از فیلم ، مقالهٔ « نگاه بومی و معرفی یک مدل خاص و زمینه مند برای مردم نگاری تصویری»، رساله دکترای فلسفه Abhijit Varde در دانشگاه اوهایو با عنایت بر کار کودکان در هند» است).

[۴۶] - Tales *and* Tallies (قصه ها و حساب و کتاب ها) زنان یک حرم متعلق به رئیس قبیله ای در کنارهٔ رودخانهٔ نیجر با فیلمساز در بارهٔ سبکی از زندگی که در حال محو شدن است، صحبت می کنند. زندگی خانوادگی آنها دیگر مثل سابق نیست حتی یکی از آنها در بازار به کار مشغول است و فرزندانشان در بازار کار می کنند.

[۴۷] - Dani

خورخه پرلوران ، اوایل سال های ۱۹۵۰ نسبتاً در انزوا و با امکانات محدود ، کار فیلمسازی در بارهٔ گروه های حاشیه ای در میان هم میهنان بومی آرژانتینی اش را آغاز کرد. هنگامی که پس از تحصیلات سینمایی ودانشگاهی از آمریکا بازگشت ، شکل متمایزی از فیلم اتنو بیوگرافی [۴۸] را معرفی کرد که در آن صدای افراد مورد مطالعه که زندگی خود را وصف می‌کنند به طور مفصل ضبط می‌شود ، بعد با دوربین ۱۶ کوکی به سراغشان می‌رود. فیلم هایی چون imaginero ([۴۹]۱۹۷۰)و ***فرزندان زردا*** (۱۹۷۸) تاریخ زندگی افراد مورد مطالعه وحضور روزمرهٔ آنها را با آگاهی سیاسی و چشمانی تیز بین در مشاهدهٔ جزئیات فیزیکی و عینی منتقل می سازد .

در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ استفادهٔ روزافزون از فیلم های مردمنگاری در امر آموزش که در برنامه دانشگاه های جدید، کنفرانس ها ، انتشارات و جشنواره های فیلم مردمنگاری ارائه می شد به نهادی سازی هر چه بیشتر انسان شناسی تصویری انجامید. در فرانسه فیلم اتنو گرافیک عملاً توسط مرکز ملی تحقیقات علمی حمایت شد و در انگلستان ، انستیتوی انسان شناسی سلطنتی ، یک مجموعه فیلم(The Hadza _ 1966 [۵۰]) زیر نظر جیمز وود برن آنتروپولوژیست و فیلمساز برای تدریس ساخت . در ایالات متحده برنامه فیلم مردمنگاری در دانشگاه هاروارد ، دانشگاه کالیفرنیا در لس انجلس و دانشگاه تمپل در فیلادلفیا ، براه افتاد که در دانشگاه اخیر جی. رابی ، یک نشریه و مجموعه ای کنفرانس های مؤثر در بارهٔ انسان شناسی تصویری براه انداخت . دیوید و جودیت مک دوگال، در زمرهٔ فارغ التحصیلان پروژهٔ کالیفرنیا ، رهیافت های مستند سازی جدید را به سال ۱۹۶۸ در فیلمسازی مردمنگاری در میان سازمان های اجتماعی کوچک آفریقای شرقی و تولید فیلم هایی چون Nawi

---

[۴۸] – ethnobiography

[۴۹] – «تصویر ساز»، در بارهٔ مردی نقاش و پیکره ساز و خانواده اش در فلاتِ آند در آرژانتین و دلبستگی او به حضرت مریم است. همچنین به مراسم عروسی. رابطهٔ بین فرد، فرهنگ و تغییرات فرهنگی می پردازد. (نقل به اختصار از سایت منابع آموزشی مستند) تصویر ساز، به عنوان یکی از ده فیلم برتر آرژانتین، معرفی شده است.
https://store.der.org/imaginero---the-image-man-p992.aspx

[۵۰] – قبایل شکارگر شمال تانزانیا

(۱۹۷۰)[۵۱] ***زندگی با رمه ها*** (۱۹۷۲) و ***شترهای جشن*** (۱۹۷۷) به کار گرفتند. این ها به طور گسترده برای ترجمه مکالمات فیلم از زیرنویس بهره جستند. همانطور که جان مارشال و تیموتی اَش نیز برای فراهم ساختن امکان دستیابی بیشتر به زندگی فکری و عاطفی افراد مورد مطالعهٔ خود از زیر نویس استفاده کرده بودند .

استفاده از صدای همزمان ، با نگرانی تازه ای در بارهٔ مباحث معرفت شناختی و اخلاقی، همراه بود. تاچه حد تصاویر فیلم می‌توانند در مورد یک واقعه، شاهد فراهم آورند در حالی که از طریق انتخاب و تدوین به راحتی می‌توانند مورد دستکاری قرار گیرند؟ آیا با رهیافت مشاهده ایِ لیکاک و وایزمن ، یعنی بکارگیریِ برداشت بلند، بهتر می توان بر این مسئله فائق آمد و پیوستگی های زمانی - فضایی و اجتماعی را نگهداری کرد؟ و آیا در حالی که هنوز هم چنین رهیافت هایی ، به شئی (ابژه) سازیِ افراد مورد مطالعهٔ خود تمایل دارند ، آیا مناسبات نابرابر قدرت عصر استعماری را (به ویژه در فیلم های مردمنگاری) تداوم نمی بخشند؟

خیلی ها از جمله ژان روش یک روش انسان شناسیِ سهم بخشانه [۵۲]را تبلیغ کرده بودند . فیلمسازانی مثل مک دوگال ها ، در پی یک سینمای مشارکت جویانه [۵۳]بودند که ضمن پذیرش واقعیت های

---

[۵۱] - توسط دیوید مک دوگال و همسرش (جودیت) از زندگی قبیلهٔ جی در اوگاندا فیلمبرداری شد. nawi سکونت گاه های موقت گله داران در فصل های خشک است.

[۵۲] - anthropologie partagee معادل shared anthropology و عبارت از یک شیوه یا بهتر بگویم یک مفهوم و یا نحوه نگاه است که توسط انسان شناس / فیلمساز ژان روش معرفی شد.

در فرایند فیلمسازی در باره دیگران ، خود بیانگری (self-reflexivit) انسان شناس / فیلمساز ، بازخورد مؤثر همکاران با مواد تدوین شده و درگیری شدن آنها در فرایند فیلمسازی و به همان نحو تقسیم دانش فیلمساز با آنان ، از عناصر اصلی این مفهوم است که نیم قرن پیش توسط ژان روش معرفی شد. انسان‌شناسی سهم بخشانه یا مشترک، به عنوان بخشی از کوشش برای صدا بخشیدن به آنانی است که صدایی ندارند . کسانی که مدت ها زیر سلطه استعمار گران و قدرتمندان بودند، موضوع مورد مطالعه قرار می گرفتند و زندگی شان به غلط تحلیل می شد و به غلط بنمایش در می آمد . (به نقل از http://sharedanthropology.org/?page_id=92)

رودر روی فیلم، نظر گاه تماشاگر را تغییر دهد و برای افراد مورد مطالعه نیز نقش بیشتری قائل شود . آنها کوشیدند تا این اصول را در فیلم هایی از جمله خانه- گشایی (۱۹۸۰)[۵۴] ، ***فتو والاهس***(۱۹۹۱)[۵۵] ، ***وقایع نگاری مدرسهٔ دون*** (۲۰۰۰) و ***دایا*** (۲۰۰۱) که در آفریقا ، استرالیا و بعداً در هند ساختند بکار بندند.

ایان دنلپ که در سال های ۱۹۶۰ مجموعهٔ مردمان صحرای غربی استرالیا از جمله فیلم پربینندهٔ ***مردمان صحرا*** (۱۹۶۶) را به شیوهٔ کلاسیک و بافیلم ۳۵ میلیمتری ساخته بود ، برای مطالعات طولانی اش در بارهٔ فعالیت های آیینی و اجتماعی جامعهٔ ایرکا در آرنهم لند ، فیلم ۱۶ میلیمتری و شیوهٔ مشاهده ای را بر گزید(وفیلم آیینی جونگووان- تشرف جوانان به رسم ورسوم آباء واجدادی - رابه سال ۱۹۸۹ ساخت) [۵۶] او همچنین دو پروژهٔ گسترده را با موریس گوگادلیر برای مستند ساختن مراسم آیینیِ پاگشایی در پاپوآ واقع در گینه نو ، به اجرا در آورد. راجر سندال با همکاری نیکلاس پترسون انسان شناس ، یک مجموعه فیلم مهم در بارهٔ آیین های بومیان در مرکز

---

[۵۳] - participating cinema

[۵۴]- The house – opening (این رسم آیینی در بین افراد بومی در کوئینزلند، به دنبال مرگ بزرگ خانواده اتفاق می افتد. آنها پیش از این، سرپناه خود را می سوزاندند و به خاطر رهایی از روح شریر فرد در گذشته، آن محل را ترک می کردند. اما حالا اعضای این قبایل در سکونت گاه های دائمی زندگی می کنند. بعد از فوت بزرگ خانواده، مدتی کوتاه را در بیرون از خانه به سر می برند و دوباره به سرپناه خود باز می گردند. به نقل از:

Authorship in Western ethnographic film-making: a selective history by: Paul Henle (https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/32298194/FULL_TEXT.PDF

[۵۵] -Photo Wallahce در بارهٔ عکاسی به اسم والهاس و حرفهٔ عکاسی در روستایی به اسم موسوری در هند که بر فراز تپه قرار دارد. (به نقل از ویکی پدیا انگلیسی)

[۵۶] -djungguwan at gurka wuyvh nvshg shoj توضیح به نقل ازNFSA (آرشیو ملی فیلم وصدای استرالیا). از جملهٔ مراسم گذر و بلوغ است.

استرالیا ساخت و صدای همزمان و دوربین سیال وروان را به کـار بـرد. گـاری کیلـدی کـه نخسـت در پاپوآ واقع در گینه نو کار کرده و فیلم ***کریکت تروبریاندی : پاسخی بومی بـه اسـتعمار*** را در آنجا ساخته بود به سال ۱۹۸۳ فیلم ***سلسو و کورا*** و ***خاطرات روزانهٔ والنسیا*** را در سال ۱۹۹۲ در فیلیپین تولید کرد. فیلم نخست چهره نگاری ای از یک خانوادهٔ فقیر در مانیل است که به خاطر تعاملِ عاطفی باافراد مورد مطالعه اش ، همچنین خلاصی از تـدوین قـراردادی از راه بـه کـارگیریِ فضـاهای خاکستری بین شات ها ، کار قابل ملاحظه ای محسوب می شـود. ***در انتظـار هـری*** اثـر کـیم مـک کنزی ، رهیافت نوینی به مراسم آینیِ بومیان استرالیا دارد . او به جای این که به خـود آیـین بپـردازد ، به خط مشی های آیین پرداخته است . سایر سازندگان فیلم های مردمنگاری، از جمله کورتیس لـوی (پسران نامات جیرا ـ ۱۹۷۵) و گروه باب کـانولی و رابـین اندرسـون در سـه گانـهٔ ***نخسـتین تمـاس*** (۱۹۸۲) ***همسایگان جولیهی*** (۱۹۸۸) و ***خرمن سیاه*** (۱۹۹۲) ساخته شده در گینـهٔ نـو ، فـیلم اتنـو گرافی روایی را بیشتر بهبود بخشیدند . در بریتانیا کولین یانگ که برنامـه فـیلم مردمنگـاری UCLA را به راه انداخته بود ، برنامه ای را با همراهی مؤسسهٔ سلطنتی انسان شناسی برای تربیت انسان شناس هـای جوان که فیلمساز هم باشند در مدسهٔ ملی فیلم و تلویزیون طراحی کرد . پـل هِنلـی از دانشـجویان ایـن کلاس بود که در میدان تحقیق محل زندگی اش در ونـزوئلا فـیلم گرفـت ، بعـد بـه عنـوان سرپرسـت گرانادا برای انسانشناسی تصویری در دانشگاه منچسـتر ، بـه آمـوزش یـک نسـل از فیلمسـازان مـردم نگاری پرداخت. ضمناً سایر انسـان شـناس هـای جـوان از جملـه کـریس کیورلینـگ، ملیسـا للـولین ـ دیویس نیزبا فیلمسازیِ مردمنگاری برای تلویزیون ، رد پایی از خود برجای نهادند.

تلویزیون محل تازه ای برای تولیدفیلم های غیر تخیلی بوجود آورد واز سـوی دیگـر ویژگـی های سبکی تازه ای از جمله استفاده ژرف از مصاحبه را به آن بخشید که از روزنامه نگاری اخـذ شـده بود . همان زمان با نخستین تجربیات درو [۵۷]در سینمای مستقیم ، یکی از شکل هایی که از ایـن شـیوه ، ناشی شد ، مجموعه های مردم نگاری تلویزیون بود که مهمتـرینش، ***دنیایی که در بریتانیـا محـو***

---

[۵۷] – Drew

می شود محصول تلویزیون گرانادابود. این طرح دراز مدت که بیش از پنجاه قسمت تولید شد برهمکاری بین کارگردان های تلویزیون و انسان شناس ها مبتنی بود . البته چنین چینشی همیشه هم خوشحال کننده نبود ، گاهی اوقات سبب تصادم دو طرف می شد. انسان شناس ، احساس می کردکه به اندازهٔ کافی با او مشورت نمی شود یا این که نتیجهٔ کار خیلی تعلیمی از آب در می آمد. اما در بیشتر نمونه های موفق:

The Mursi -1974(گروه قومی مورسی در اتیوپی)

Last of the coiva -1971(آخرین کویوا)

The kawelka: ongka'sbig moka-19740) (در بارهٔ مردمان پاپوآ در گینهٔ جدید)

شاهد پیوند اندیشه و خلاقیت و انسان شناسی هستیم و برایان موسر، تهیه کننده، واقعاً برای این که ملهم از فیلم های مردمنگاری جدید ،برای گفتگوهای برنامه ، زیرنویس فراهم آورد ، جنگید .زیرا این اقدام ، در ابتدا به شدت مورد مخالفت مسئولان تلویزیون گرانادا قرار گرفت و با کمال تعجب مردم از آنها استقبال کردند و پنجرهٔ جدیدی بر روی فیلمسازی و مردمنگاری برای عموم تماشاگران بریتانیایی گشوده شد. کارگردانانی چون آندره سینگر که برای همین مجموعه کار کرده بودند ، بعداً چنین برنامه هایی را برای بی بی سی ساختند .در برخی از آن برنامه ها دست انسان شناس به عنوان کارگردان باز گذاشته شده بود . شاید برجسته ترینشان مجموعه فیلم های متعلق به ملیسا للولین - دیویس در بارهٔ ماسایی از جمله The women's olamal(1984)[۵۸] و ***خاطرات یک روستای ماسایی*** (۱۹۸۴) بود. فیلمِ اول ، مطالعه ای سینمایی و عمیق واز نظر انسان شناسی موشکافانه در بارهٔ مباحثات پیرامون برگزاری مراسم باروری است . این فیلم نه تنها بدقت اندیشه های

[۵۸] – آئین باروری و برکت بخشی در بین زنان قبیلهٔ ماسائی در منطقه Loita در کنیا است که با رقص و پایکوبی زنان در آرزوی فرزند آوری شکل می گیرد و به موضوع فرزند آوری و چالش بین مردان وزنان و محدودیت ارث همسران بی فرزند می پردازد. به صورت مشاهده ای ساخته شده و دارای مجموعه ای مصاحبه با زنان است.

زنان ماسایی را آشکار می کند بلکه از راه مصاحبه هایی متعادل ، احساس نزدیکی بین زنان و فیلمساز ـ انسانشناس بوجود می آورد . حس رابطه وعمق دانش فرهنگی در فیلم هایی که توسط انسان شناس هایی چون : ایو استرکر[۵۹] و ژان لیدال دربارهٔ مردمان هَمَر ساخته شده به خوبی مشهود است . این فیلم ها عبارتند از *راه مهرورزی ما* (۱۹۹۴) و***معضل (مخمصهٔ) دوکا*** (۲۰۰۱) که این یکی را بعدها بادخترش کی یرا استرکر ساخت .

در همین زمان مجموعه های دراز مدت دنیای شگفت انگیز ما[۶۰] توسط یونیجی اوشیاما در واحد تولید نیپونA-V تهیه شد و مردم ژاپن را به جوامع غریبه معرفی کرد. گرچه مردم شناس ها ، اغلب در گیر مسئله نبودند، اما کارگردان ها و گروه کوچکشان به دفعات و مدت ها در میدان تحقیق ، به سر بردند که چنین روالی در تلویزیون انگلیس هم به ندرت صورت می گرفت. نتیجهٔ کار ، فیلم هایی قابل ملاحظه و صمیمی بود که شخصیت هایی امکان عرض اندام می یافتند. در میان مبتکر ترین کارگردان های نیپون A-V می توان از تادائو سوجی یاما و سوکوایشیوکا نام برد. فیلمسازان وابسته به تلویزیون چین نیز موج بدیعی از فیلم های مردمنگاری از جمله : ***صدای محو شوندهٔ زنگولهٔ گوزن شمالی*** (ساختهٔ سون زنگیتان ـ ۱۹۹۷) ***روستایی در غار*** (هائویو اِ جون ـ ۱۹۹۴) و ***آخرین واگن اسبی*** (۲۰۰۰) را تولید کردند. تلویزیون چین از طریق برنامه هایی که بیشتر منشاء جامعه شناختی دارند ، به تولیدفیلم های مردمنگاری یاری رسانده است. مانند فیلم های وایزمن در ایالات متحده که در تلویزیون های عمومی به نمایش در می آمدند و مجموعه های متنوع مستند (از جمله **پلیس** ـ۱۹۸۲)که توسط راجر گریف در بریتانیا ساخته شد و دوربین سینمای مستقیم را برای کشف فعالیت های رو بگسترشِ پلیس ، مدارس ، مدیریت شرکت ها و مناقشات مربوط به صنعت بکار گرفت .

۵۹- Ivo Streker

۶۰ - Sobrashi sekai ryoko

از اوایل دهۀ ۱۹۹۰ کیفیت فوق العاده عالی تصویر و قیمت نازل ویدیو دیجیتال ، فرصت های تازه ای برای مستند سازان ایجاد کرد ه است . دانشجویان روبه افزایش رشتۀ انسان شناسی ، فیلم های خود را در حوزۀ عمل انسان شناسیِ موجود و یا در برنامۀ های انسان شناسیِ تصویری که در دانشگاه ترومسو نروژ ودانشگاه یون نان در چین اجرا می شود تولید می کنند. درکشورهای در حال رشد که قبلا تولید فیلم در انحصار واحد های تولید فیلم دولت و شبکه های تلویزیون دولتی بود ، اینک ویدیو دیجیتال سبب احیاء مستند سازی مستقل شده است . برای مثال در کشور هند، فیلمسازانی چون رائول ُری ، صبا دیوان ، اَمَر کنوار ، راکِش شامار و شوهینی گش ، در حال اکتشاف ابعاد وسیعی از موضوع های اجتماعی ، سیاسی و فرهنگی هستند که بسیاری از آنها دارای جوهرۀ مردمشناختی اند .

در بحث چیستیِ فیلم مردمنگاری ، یکی از صریح ترین تعاریف این است: هر فیلمی که یا به خاطر مضمون اش، یا به دلیل این که فرهنگ تولید کنندۀ اثر را باز می تاباند، دارای توجه مردمنگارانه باشد [۶۱]، فیلم مردمنگاری محسوب می شود . این اصل آخر در سال ۱۹۶۶ به آزمایش نهاده شد. در طرح فیلم ناواهو ، جان آدر و سول ورث ، در پی این بودند که اگر ملتی [۶۲] که هرگز فیلم نساخته اند ، آموزش فیلمسازی ببینند ، ازجنبۀ فرهنگی متجر به کشف چه چیزهایی خواهد شد. به هفت مرد وزن ناواهویی ، آموزش های پایه ای داده شد . به نظر می رسید فیلم هایی که تحت عنوان ***مجموعه فیلم های ناواهویی در بارۀ خودشان*** ، توزیع شد ، از جنبۀ فرهنگی، نمایانگر شیوه های متمایزی از مشاهده باشند، اما نتیجۀ قطعی به بار نیاورد . از جمله بدین دلیل که بین شرکت کنندگان تفاوت وجود داشت ، چون برخی از آنها قبلاً در معرض فیلم قرار گرفته بودند. این فیلم ها به عنوان اسناد فرهنگی بارها تجزیه وتحلیل شده اند.

در جریان جنگ جهانی دوم، چندین طرح « مطالعه از راه دور» به اجرا در آمد. از جمله یکی از آنها توسط گریگوری بیتسون روی فیلم های سینمایی و اخبار ، به عنوان منابع مطالعۀ رفتارهای

---

[۶۱] - may be of interest ethnographically

[۶۲] - people

فرهنگیِ ژاپنی ها وآلمانی ها ، اجرا شد . فیلم های کارگردان هایی چون یاسوجیرو ازو (ژاپن) ،ساتیاجیت رای (هند) عثمان ثِمبِن(سنگال) که نمونه های ملی در سینما محسوب می شوند نیز گاهی درس انسان شناختی می دهند و اتنو گرافیک اند. برخی فیلم های داستانی از جمله *سارقان ارگوسولو*[۶۳] اثر ویتوریو دِسِتا ـ۱۹۸۱ در بارهٔ چوپانان ساردینی ، *هرچه بد سگالتر باشند*[۶۴] ساختهٔ پری هِنزل [۶۵]در بارهٔ فرهنگ موسیقیایی در جامائیکا به خاطر محتوایشان می توانند نکته هایی را در بارهٔ یک جامعه یا گروه ، آشکار سازند.[۶۶]

با رشد جهانی شدن ، تقریبا هیچ اجتماعی دیگر آنقدر ها دور نیست که رابطه اش با رسانه های ارتباط جمعی ، قطع باشد . فیلمسازانِ مردمنگار الان باید در این خیال باشند که اولین و هوشمند ترین منتقدان فیلم هایشان ، اغلب همان افراد فیلم های آنها هستند. دستیابی به دوربین ویدیو ، افزایش یافته و تقریباً مردمان تمام جوامع ، از آنها استفاده می کنند. چنین رشدی ، تعادل بازنمایی مردمنگاری را بهم زده و اجازه می‌دهد آنها که روزگاری موضوع تصویر دیگران بودند ، تصویر خویش را به نمایش بگذارند. تولیدات محلی وبومی وپخش رسانه ای آنها ، مفهوم فیلم اتنوگرافیک را دگرگون ساخته است. اینک بومیان آمریکا ،استرالیا و دیگران از فیلم و ویدئو به عنوان ابزار سیاسی، یک وسیلهٔ استحکام فرهنگی، راه جبران میراث وهن و کلیشه های رمانتیک، بهره می گیرند. ساز مان های تلویزیون بومی عبارتند ازCAAMA (انجمن رسانه ای بومیان مرکز استرالیا) ، شرکت تلویزیونیِ اینویی (کانادا) ، رادیو سمی (نروژ و فنلاند). در برزیل سال هاست که اقوام کایاپو استفادهٔ هوشمندانه از ویدئو به عمل می آورند و پروژه هایی مثل ویدیو در روستا که توسط وینسنته کارالی ، سازما ن یافته ، این نحوهٔ استفاده از ویدئو را به سایر گروه ها ، گسترش می دهد . انسان

---

[۶۳]- Banditi a Orgosolo

[۶۴]- The harder they come.

[۶۵]- Perry Henzell

[۶۶] - اهمیت این فیلم جنایی، به خاطرمعرفی موسیقی رگی (Regaee) نیز هست. The harder they come نام آوازی جامائیکایی است که توسط جیمی کلیف قهرمان فیلم که خوانندهٔ بی نوایی است خوانده می شود.

شناس هایی مثل ترنس ترنر ، در رشد چنین برنامه هایی مؤثر بودند . اعضای گروه های بومی ، سازندگان فیلم مردم نگاری و هنرمندانی خلاق از آب درآمده اند . آنها گاهی کاملا به اجتماع آباء و اجدادی خود پیوند می خورند ، گاهی هم نه .

در میان کسانی که اخیراً بسیار سرشناس شده اند می توان از افراد زیر نا م برد: فیلمساز قبیلهٔ هوپی ویکتور ماسایسوا (دلقک های آیینی- ۱۹۸۸)[۶۷] فیلمساز اینویی زاکاریاس کانوک (Qaggigy ـ ۱۹۸۹) فیلمساز مائوری (مراتامیتا) .

مباحث معرفت شناختی که ذهن فیلمسازان دههٔ هفتاد را آکنده بود، در دههٔ ۱۹۸۰ در سؤال هایی انعکاس یافت که انسان شناس ها در بارهٔ ساخت و اقتدار[۶۸] مطرح می ساختند. انسان شناسی از راه های دیگر از جمله توجه تازه به تجربه بدنمند [۶۹] افراد و تعبیر فرهنگی از عواطف واحساسات نیز تغییر کرد. چنین تغییری زمینه را برای تفاهم آگاهانه و نزدیک تر بین فیلم مردمنگاری و انسان شناسی فراهم آورد. در هنگامه ای که مرزهای ملی واجتماعی هر چه بیشتر نفوذ پذیر می شوند، فرهنگ تصویری و حیطه های قابل رؤیت و مشهود عمل اجتماعی وفرهنگ مادی نیز دوباره به عنوان موضوعات مورد توجه انسان شناختی ، سر بر می آورند.

انسان شناس های جوان، به توان بیانی و مفهومیِ رسانه های تصویری از جمله چند

---

[۶۷] -Ritual clowns دلقک ها یا مطرب ها در باور افراد این قبیله ، شخصیت هایی مقدس هستند. (همچنان که خانم سودابه فضایلی، در مقاله فیروز مقدس، حاجی فیروز را مقدس برشمرده است). در فیلم «دلقک های آیینی» گوینده توضیح می دهد که بخشی از علت وجودی دلقک ها به خاطر تذکر و به تأمل واداشتن خلایق است. (به نقل از : https://openvault.wgbh.org/catalog/V_A8E4BFD50E55460F9B54A85564DD7A76

[۶۸] - authority

[۶۹] -embodied experience (وقتی تجربه بدنمند است که تجربه متعلق به فردی باشد که امری را تجربه می کند. از این رو تجربهٔ بدنمند کودکی با بدن کوچک با فرد بالغ تفاوت دارد. به نقل از Jan Bengtsson https://link.springer.com/article/10.1007/s11217-012-9328-1

رسانه ای های تعاملی ، توجهی تازه مبذول می دارند. اگر در گذشته ، تولید فیلم مردمنگاری یک عمل انسان شناختیِ افراطی (رادیکال) یا حاشیه ای بود ، اینک در موقعیتی است که بُعدی تازه و مهم به دانش انسان شناختی بیفزاید و نهایتاً فیلم مستند نیز از عنایت تازۀ انسان شناسی به امر قابل مشاهده و بدنمند[۷۰] منتفع شود.

به نقل از جلد اول دانشنامۀ فیلم مستند
گردآورنده: ایان ایتکن. چاپ روتلج ۲۰۰۶
آخرین ویراست ترجمه: فروردین ۱۴۰۰

Documentary and Experimental Film Center

[۷۰] – بدنمندی به عنوان یک پارادایم در انسان شناسی، سال ۱۹۸۸در مقاله ای به همین نام نوشتۀ Thomas j. Csordas استاد دانشگاه ویسکانسین (برندۀ جایزۀ استرلینگ) نیز مطرح شد: « مقاله به دنبال این نیست که جسم انسان چیز مهمی در مطالعات انسان شناختی محسوب می شود، بلکه یک پارادایم بدنمندی می تواند برای مطالعۀ فرهنگ و خود (self) بوجود بیاید. منظور از پارادایم، نظرگاهی روش شناختی است که ما را به تحلیل مجدد داده ها قادر سازد و پرسش های تازه برای پژوهش های تجربی فراهم آورد. این رهیافت به بدنمندی از این شرط لازم روش شناختی آغاز می شود که جسم در ارتباط با فرهنگ، یک ابژه (متعلق شناسایی) مورد مطالعه نیست. بلکه به عنوان سوژه (فاعل شناسا)ی فرهنگ در نظر گرفته می شود. به عبارت دیگر زمینۀ وجودی فرهنگ است. (برای مطالعه بیشتر نگا. دو مقالۀ فیلم مستند در نظریۀ شناختی(مستند و تجربۀ مخاطب) نوشتۀ محمد تهامی نژاد و روایت، هیجان، حافظه نوشتۀ ایب باندب جرگ، ترجمه تهامی نژاد . فصلنامه سینما حقیقت پاییز ۱۳۹۶ ص ۱۰۲ تا ۱۱۹)