نظریه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نگاهی به تصویر «دیگری» در انسان شناسی

خود متناقض نما

◆مهرداد عربستانی

اشاره :

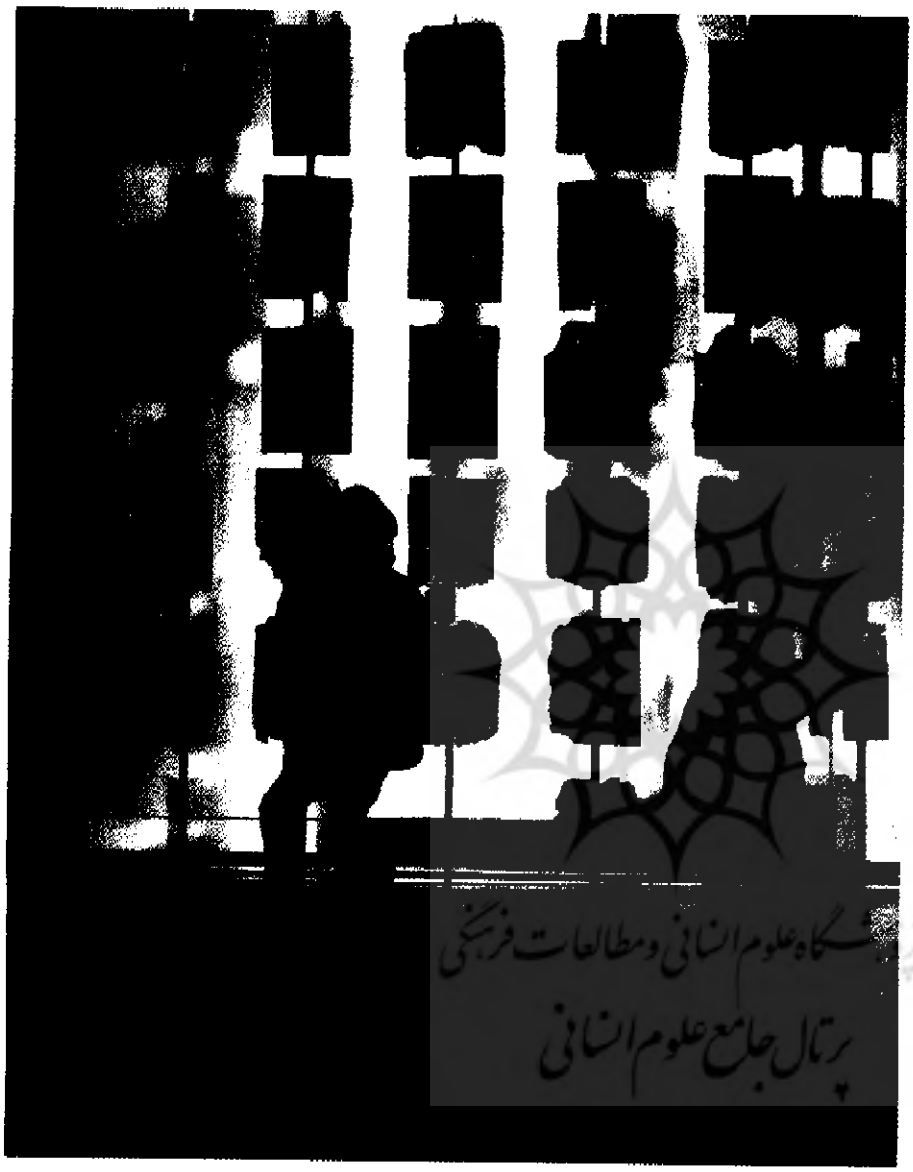
ثبت تصویر «دیگران» در انسان شناسی، به عنوان علمی که به مطالعه ی «دیگری» می پردازد، از همان بدو پیدایش انسان شناسی مورد توجه بوده است. با اختراع ادوات ثبت تصویر این ادوات راهشان را به سرعت به سوی میدان های تحقیق انسان شناسی گشودند، و حاصل به وجود آمدن حوزه ای مستقل از انسان شناسی به نام انسان شناسی بصری بود که عکاسی، فیلم سازی، و مطالعه ی مواد بصری فرهنگ های مختلف را وجهه ی همت خود قرار داده است.

کارکرد آشکار تصویر در انسان شناسی ثبت اطلاعات و انتقال آن به مخاطب است، ولی در عین حال می توان دلالت های دیگری را هم در این تصاویر مشاهده کرد که ناشی از نیروهای سیاسی- اجتماعی و معرفت شناختی ای است که پژوهشگر را تحت تأثیر قرار می دهند. بررسی این دلالت ها از حیث فاعلی چیزی است که این مقاله سعی در جستار گشائی آن دارد. دلالت هائی مثل «بدویت» ، «عقب ماندگی»، نزدیکی به طبیعت و «فرودستی» از زمره ی این دلالت ها هستند. پاره ای دیگر از این دلالت ها ناظر به امور ناخودآگاه جهان شمولی هستند که کارکردی جادوئی و سلطه آفرین برای کسی که تصویر را در اختیار دارد فرض می کنند.

***

مقدمه

انسان شناسی در عام ترین وجه حوزه ای علمی – معرفتی است که شناخت «دیگری» را در سرلوحه ی کار خود قرار داده است، شناختی که به صورتی تناقض نما به شناخت «خود» و درکی عمیق تر از «خود» منجر می شود. کنجکاوی در مورد «دیگران» و «عجایب» ایشان خواه نا خواه راهی به سوی «خود» خواهد گشود، چرا که «خود» و «دیگری» اصولاً مفاهیمی مستقل نیستند و هر برداشتی از این مفاهیم فقط در یک فرآیند ارتباطی بین آنها معنا می یابد. به هر حال انسان شناسی به عنوان رشته ی علمی ظاهراً متولی سخن گفتن از قطب «دیگری» این فرآیند تعاملی است. وقتی مخاطبی در مورد دیگران چیزی



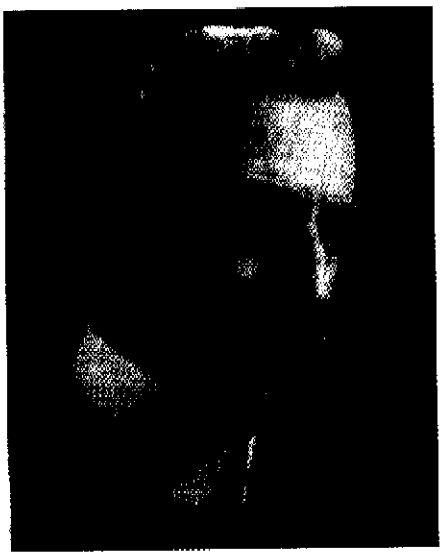
می شنود، شاید اولین چیزی که در او به جنبش درآید آرزوی دیدن «دیگری» باشد. به همین ترتیب وقتی کسی به شناخت و بررسی دیگران مبادرت می کند بی رغبت نیست که با برداشتن تصویر او، به نوعی به «ثبت» او مبادرت کند. هم از این روی است که در اولین سال های پدید آمدن دستگاه های ثبت تصویر، این دستگاه ها به سرعت راه خود را به میدان های تحقیق گشودند و همدم پژوهش گران میدانی شدند(بنگرید به Safizadeh 1997, Banks 1996, Edwards 1997). این در حالی است که قبل از ورود گسترده ی این ابزار به حوزه پژوهش های میدانی و نیز گاهی هم زمان با بهره گیری از این ابزار، راه دیگر برآوردن آرزوی دیدن دیگری، نمایش مستقیم «دیگران» در خلال نمایشگاه ها بوده است. در سال ۱۸۹۳ میلادی در سالن انسان شناسی نمایشگاه World's Columbian Exposition، که فرانز بوآز در سازمان دهی آن دخیل بود، ۱۴ سرخپوست کواکیوتل به نمایش گذاشته شدند(Mac Dougal 1997: 276 به نقل از Hinsley 1991:348-50)، هم چنین در طول نمایشگاه Exposition Ethnographique de L'Afrique Occidentale که در سال ۱۸۹۵ در پاریس برگزار شد، سنگالی ها در چشمه های پاریس شنا می کردند (Ibid به نقل از Demeny 1896). ولی، همان طور که انتظار می رود، با گسترش بهره گیری از ادوات ثبت تصویر نمایش مستقیم انسان ها کمتر صورت می گیرد و در عوض تصویر انسان ها، به صورت ثابت یا متحرک، به نمایش گزارده می شوند. استفاده از تصویر آرزوی دیدن «دیگری» را برآورده می کند، و نیز امکان ثبت داده های میدانی را هم مهیا می کند. تصاویر می توانند به عنوان توضیح مواد مکتوب به کار روند و با مخاطب قرار دادن قوای خیال موضوع را بیشتر تقریب به ذهن کنند. از طرفی برخی از داده ها را اصولاً از طریق مواد بصری بهتر از توصیفات مکتوب می توان ارائه داد، مثلا در مورد اشیاء مادی و نیز حرکات بدنی انسان ها (مثل رقص و راه رفتن) تصویر به مراتب قدرت نافذتری از کلام مکتوب دارد. استفاده از عکس در تک نگاری ها به نوعی مستند سازی و اثبات حضور مردم نگار در میدان تحقیق نیز هست. در این حالت تصویر همچون ارجاع قائم به ذاتی است که می تواند اعتبار کار را، به مثابه کاری علمی، ارتقاء دهد، هر چند اگر چنین چیزی در مد نظر نویسنده

تصاویر شماره ۱و ۲: فریم هائی از فیلم های هَدون – اولین فیلم های مردم نگارانه- در سفر اکتشافی جزایر تنگه ی تورز. بومیان استرالیائی

قرار داشته باشد می بایست در به کار بردن این تصاویر حزم و احتیاط کافی را به خرج دهد، چون استفاده از تصویری ضعیف و بی مورد، مانند ارجاعی ضعیف و بی مورد، می تواند خود نقیصه ای بر کار محسوب شود. در کنار این ها، و شاید گاهی مهم تر از اینها، استفاده از تصویر به خاطر ارزش تفریحی و زیبائی شناختی آن است. دیدن تصاویر همیشه امری تفنن آمیز و تفریحی است، تصویری از دیگران هر چقدر هم که به علت ارزش اطلاع رسانی و علمی به کار رفته باشد هیچ گاه خالی از تفنن و لذت زیبائی شناختی نیست. شاید دیدن یک گزارش مردم نگارانه ی تصویری، یا تصاویر یک مردم نگاری، و به ویژه دیدن فیلمی مردم نگارانه بیش از ارزش اطلاع رسانی و آموزشی، امری تفریحی و یا مرتبط با ذوق هنری محسوب شود، و حد اقل این که نوعی تفریح مردم شناسانه و روشنفکرانه است. امّا می توان از دلالت های دیگر استفاده از تصویر هم پرسش کرد. دلالت هایی دیریاب تر و انتقادی که به اموری پنهان تر اشاره دارند. برخی از این دلالت ها به تاریخ انسان شناسی باز می گردد و برخی دیگر به ساختار های جهان شمول انسانی که کمتر متأثر از شرایط تاریخی هستند. غرض این مقاله طرح اجمالی این گونه از دلالت ها بوده است. لذا در ادامه نگاهی کوتاه خواهیم انداخت بر تاریخچه ی استفاده از تصویر در انسان شناسی، و سپس برخی از این دلالت های کمتر آشکار، طرح خواهند شد.

چشم انداز تاریخی

بصری کردن امر مردم نگارانه به اندازه ی خود مردم نگاری قدمت دارد. حتی قبل از شروع مردم نگاری علمی و نظام مند، کشیدن تصویر اقوام دیگر بر اساس گزارش های سیاحان و شنیده ها امری غیر مرسوم نبوده است، اگر چه همان طور که خواهیم دید بیش از آن که این تصاویر را بتوان بازتابی از شکل و شمائل آن اقوام دانست، می توان بازتابی از ذهنیت خالقین این تصاویر و تلقی رایج نسبت به این اقوام دانست. امّا در مردم نگاری ها، و شاید متأثر از شیوه ی دانشمندان جانور شناس و گیاه شناس در ترسیم اشکال جانوران و گیاهان(بنگرید به :Mac Dougal 1997: 281)،هر جا که ترسیم تصاویر می توانست کمک کننده باشد از این کار برای ثبت داده ها به خصوص در مورد اشیاء مادی و ریخت شناسی اقامت گاه ها بهره گرفته می شد، و به نوعی مهارت کشیده طرح یکی از مهارت های مردم نگار تلقی می شد. حتّی در مردم نگاری های جدید تر هم گاه استفاده ی گسترده ای از این طرح ها صورت می گیرد (به عنوان نمونه نگاه کنید به گرگوار و فونتن ۱۳۷۰، که خانه های اراک و همدان و نیز برخی از ابزار آلات مورد استفاده در این مناطق را تنها با ترسیم نشان داده اند). ولی ثبت تصویر انسان ها، به ویژه به شیوه ای واقع گرایانه، با ابداع دوربین های عکاسی ممکن شد. به درستی معلوم نیست که اولین استفاده ی رسمی از دوربین عکاسی در مردم نگاری چه موقع صورت گرفته است، ولی آنچه مشخص است این است که دوربین عکاسی به سرعت جای خود را در میدان های تحقیق گشود و همچون یکی از ابزار تحقیق پا به پای مردم نگاری رشد و توسعه یافت (بنگرید به Edwards 1997). تولید اولین فیلم های با موضوع مردم نگارانه تاریخ مشخص تری دارند. در سال ۱۸۹۵ میلادی، یعنی همان سالی که لومیر اولین دوربین قابل حمل فیلم برداری را ساخت، فلیکس رگنو ، از یک زن وُلُف در پاریس چهار فیلم کوتاه تهیه کرد(Safizadeh 1997:484). امّا اولین ورود جدی دوربین فیلم برداری در میدان تحقیق سه سال بعد یعنی در سال ۱۸۹۸ صورت گرفت که در آن سال آلفرد هَدون (۱۹۴۰-۱۸۵۵) زیست شناس و انسان شناس، در سفر اکتشافی جزایر تنگه ی تورز در شمال سواحل استرالیا یک دوربین به همراه خود برد و وتصاویری از فعالیت های بومیان منطقه را ثبت کرد. تجربه ی بعدی که تجربه ای جدی تر در تهیه ی فیلم مردم نگارانه بود، فیلم



تصویر ۳: سر بالدوین اسپنسر

بالدوین اسپنسر (۱۸۶۰-۱۹۲۹) زیست شناس و انسان شناس بریتانیائی بود که در سال ۱۹۰۱ از رقص کانگوروی بومیان استرالیائی و مراسم باران ایشان تهیه کرد. برخی همچون ژان روش این تاریخ را ابتدای شروع فیلم مردم نگارانه می دانند(Heider 1976: 19 به نقل از Rouch 1970). از آن زمان به بعد تعدادی فیلم های مختلف در سفرهای مردم شناسانه و یا با موضوعات مربوط به اقوام «بدوی» ساخته شدند، مثل فیلمی بیست دقیقه ای که از موضوعات گوناگون و به ویژه رقص در میکرونزی و ملانزی در طی سفر اکتشافی دریای جنوب هامبورگ (۱۹۱۰-۱۹۰۸) ساخته شد، فیلم های کوتاه گاستون ملیس در تاهیتی و زلاند نو(۱۹۱۲)، و فیلم حماسی و فیلم نامه دار ادوارد گورتیس در سال ۱۹۱۴ درباره ی سرخپوستان کواکیوتل. امّا نقطه ی عطف فیلم های مردم نگارانه ساخت فیلم نانوک شمال توسط رابرت فلاهرتی در سال ۱۹۲۲ بود که با استقبال زیادی در بین تماشاگران عام مواجه شد. فلاهرتی که مهندس معدن بود سال ها در مناطق اسکیموها به دلایل شغلی زندگی کرد و کم کم به سمت زندگی ایشان جذب شد و حاصل آن پدید آمدن فیلمی درباره ی اسکیموها بود که در سال ۱۹۱۴ ساخته شد و در اثر حادثه ای طعمه آتش شد، ولی این بار او تلاش کرد فیلمی حرفه ای تر بسازد، که حاصل آن فیلم نانوک بود (Ibid). نانوک فیلمی با سیاق مستند داستانی بود که با دنبال کردن زندگی یک اسکیمو – نانوک- در خلال فعالیت های مختلف زندگی اش سعی می کند تصویری از کل زندگی اسکیمو ها را به نمایش بگذارد. فیلم های بعدی فلاهرتی توفیق اقتصادی نانوک را به دست نیاوردند، به نظر می رسید که فیلم های او بیش از آن مردم نگارانه است که بتوانند موفقیت تجاری چشم گیری داشته باشد، و از طرفی هم برای مقبولیت علمی بیش از حد ناپخته بودند، و در عمل نیز فیلم های فلاهرتی روی آینده ی فیلم مردم نگارانه تأثیر زیادی نگذاشتند (Ibid: 21). امّا هم چنان کار فلاهرتی به خاطر عرضه ی فیلم های مردم نگار به عنوان ژانری مستقل و خصایصی مثل غوطه وری عمیق در موضوع، ارائه ی یک فرد خاص به عنوان نماینده ی تمام مردم، استفاده از بازخورد بومیان و تعلیق بصری حائز اهمیت هستند (Ibid: 21- 24). تا این زمان همین طور تا سال ها بعد فیلم های مردم نگارانه عمدتاً به هدف مخاطب عام ساخته می شدند و فیلم هائی مثل علف ساخته ی شودساک و کوپر که اولین فیلم مرد نگار در مورد ایران بود (درباره ی کوچ عشایر)(۱۹۲۲) نیز در این دست قرار دارند.تا دهه ی ۱۹۳۰ عکس تقریباً جزئی لاینفک از کارهای مردم نگارانه بوده است، ولی از این سال افولی در این بهره گیری گسترده از تصویر مشاهده می شود. برای این امر عللی ذکر شده است از جمله نزول تصویر اروپائیان از خودشان پس از جنگ جهانی اوّل است (Mac Dougal 1997:282)(که باعث شد تصویر انسان «فرودست بومی» در مقابل تصویر انسان «فرادست مدرن» دیگر تصویر انسانی نازل تلقی نشود ولذا کارکرد سنتی خود را از دست بدهد. اگر چه این امر را نمی توان با ظهور مکتب کارکرد گرائی و افول تکامل گرائی هم بی ارتباط دانست (بنگرید به :Ibid 290, Marcus 1996: 232)، چه این که تکامل گرائی

تصویر ۴: گریگوری بیتسون و مارگارت مید در حال کار در بالی.

چشمی داشت برای دیدن تنوع های فرهنگی تا آنها را در زنجیری تکاملی قرار دهد و لذا تصویر در ثبت این تنوعات و آشکار کردن «مراتب تکاملی» شان می توانست نقش داشته باشد، ولی مکتب کارکردگرائی نگاهی کلی تر به فرهنگ ها داشت و به دنبال ساختارها و کارکردهای اجتماعی بود، یعنی اموری که کمتر می شد در قالب تصویر آنها را نشان داد. ولی استفاده از عکس و فیلم به عنوان ابزار تحقیق در انسان شناسی و با رویکردی کاملا علمی در واقع حاصل کار مارگارت مید و گرگوری بیتسون است. در واقع رویکرد خاص ایشان که به مکتب فرهنگ و شخصیت شناخته می شود مجال بیشتری به بهره گیری از تصویر را می دهد. مید و بیتسون پیش از این که در طرحی مشترک به بهره گیری جدی از ابزار بصری دست زنند، هر دو انسان شناسانی مجرب و معروف بودند و آثاری را بر اساس کارهای میدانی شان منتشر کرده بودند. بیتسون و مید در طی سال های ۱۹۳۶-۱۹۳۹ در دهکده ای در جزایر بالی تحقیقی مشترک را انجام دادند که حاصل آن کتاب هائی به همراه استفاده ی مفصل از تصویر بود. اولین کتاب از این دست شخصیت بالیائی بود که در سال ۱۹۴۲ منتشر شد و در واقع ترکیبی است از متن و عکس. به علاوه ی عکس ها، بیتسون مقدار قابل توجهی هم فیلم شانزده میلی متری در بالی تهیه کرد که از میان آنها شش فیلم تحت نظارت مید تهیه و در سال ۱۹۵۰ پخش شدند (Heider 1976: 28). مواد بصری موجود در این کتاب ها و فیلم ها را می توان در معنای اخص کلمه عکس ها و فیلم های مردم نگارانه دانست، یعنی موادی بصری که صرفاً با دیدگاه و علایق انسان شناختی تهیه شده اند.البته جنگ جهانی دوم و تبعات آن مدتی از رونق فیلم های مردم نگارانه کاست. امّا بعد از جنگ کار ساختن فیلم های مردم نگارانه دوباره رونق گرفت. در فرانسه نیز ژان روش ، انسان شناس و فیلم ساز پرکار فرانسوی، از سال ۱۹۴۶ دست به کار ساختن فیلم هائی در مورد آفریقا بوده است. کارهای روش باعث طرح مفهومی شد که بعداً به صورت جنبشی در سینمای فرانسه درآمد و به نام سینما حقیقت شناخته می شود. نمونه ای نمایا از سینما حقیقت فیلم گاه شماری یک تابستان است که ژان روش آن را با همراهی ادگار مورن جامعه شناس در سال ۱۹۶۰ ساخت. شاخصه های سینما حقیقت را می توان پرداختن به موقعیت های طبیعی و روزمره ی زندگی، و استفاده از گفت و گوهایی واقعی دانست که این موقعیت های را نشان می دهند.پس از دهه ۱۹۵۰ فصل جدیدی در فیلم مردم نگارانه گشوده می شود و ساختن این فیلم ها با سرعت دنبال می شوند. در این تجدید حیات فیلم مردم نگارانه با نام افرادی مثل جان مارشال ، رابرت گاردنر ، تیموتی آش ، ناپلئون چگنون ، و جودیت و دیوید مک دوگال (بنگرید به Heider 1976: 30-39, Safizadeh 1997)، بر می خوریم که هر یک به طریقی به توسعه و پرورش فیلم مردم نگارانه کمک کردند. این توسعه باعث شد که از سال ۱۹۷۰ به بعد توجه بیشتری به ماهیت فیلم مردم نگارانه و امکان بهره گیری از فنون سینمائی و هنری (نوردهی، صدا، کلمات، زیبائی شناسی، داستان گوئی، دست کاری زمان و مکان و ...) معطوف شود (Safizadeh 1997).امروزه انسان شناسی بصری زیر شاخه ای مستقل در انسان شناسی تلقی می شود و شامل حوزه های عکاسی، فیلم سازی، بررسی مصنوعات فرهنگی، تولیدات بصری مردم مورد مطالعه (نقاشی، عکس، فیلم، طرح و ...)، و کلاً بررسی فرهنگ از حیث بصری است. نکته ی قابل توجه در این جا این است که آنچه یک فرهنگ «به چشم می آورد» و آنچه از فرهنگ دیگری « به چشم آورده می شود» هر دو دلالتی مهم به همراه دارند، و آن به نیت های آشکار و پنهان، و آگاهانه و نا آگاهانه، و کلاً نیروهای معرفت شناختی و سیاسی- اجتماعی ای مرتبط است که «فاعل» و کل کار را به جنبش درآورده و متأثر ساخته اند. توجه به این جنبه از موضوع، یا پرداختن به امر بصری از حیث فاعلی مطلبی است که در ادامه مختصراً و در حد جستار گشائی به آن خواهم پرداخت.

دلالت های تصویر «دیگران» از حیث فاعلی

این تصوّر که تصویر، به خصوص وقتی که با دوربین تهیه می شود، گونه ای ثبت «عین واقعیت» است، تصوّری غیر انتقادی و خام است. شاید ذهن عادی بر این گمان باشد که تصویر می تواند واقعیت را آن گونه که هست نشان دهد و ثبت کند، ولی در حقیقت تصویر برداری نظام مند از تحریف واقعیت است. میزان نور، زاویه ی دوربین، کارد بندی و ترکیب بندی اجزاء در داخل تصویر، قیافه و ادای افراد ، آرایش، و فاصله کانونی عدسی، و موارد فنی دیگر همگی می توانند جلوه های متفاوتی به تصویر بدهند. هر کسی که تجربه اندکی در عکس برداری داشته باشد به خوبی می داند که می توان از موضوعی واحد به سادگی روایت های تصویری بسیاری متفاوتی را ارائه داد. این در حالی است که در مورد تصاویر فیلمی، فرآیند فیلم برداری حتّی می تواند امکانات بیش تری را برای تحریف واقعیت مهیا کند: امکان بهره گیری از صدا و تأثیر آن بر تصاویر، موسیقی، انتخاب سکانس ها و تدوین، همگی امکان آفرینش مجدد واقعیت را تدارک می بینند. در واقع تحریف واقعیت، جزئی لاینفک و ذاتی از فرآیند تصویر برداری است، و فیلم بردار و عکاس مردم نگار خواه نا خواه درگیر فرآیندی تحریف آمیز هستند. ممکن است این گونه تلقی شود که تصاویر انسان شناختی به منزله ی تصاویری «علمی» بیش از دیگر انواع تصویر می توانند، و باید، که ملتزم به «واقعیت» باشند و کمتر از امکانات تحریفات بصری استفاده کنند. این جا می توان این سؤال را مطرح کرد که این «واقعیتی» که مردم نگار را به آن ملتزم می دانیم چیست؟ آیا چیزی به غیر از «واقعیت در نزد» مردم نگار است؟ و آیا در این صورت آیا تصویر به هر حال حاصل برداشت مرد نگار/ تصویر بردار نیست؟ تصویر «دیگری»، تصویر «واقعیت دیگری» در نزد مردم نگار است. در گذشته همواره «دیگری» یا بیگانه موجودی بالقوه خطرآفرین، هیولاوار، و پلید قلمداد می شده است، و این در تصاویر بصری یا مکتوبی که از ایشان ارائه می شده به خوبی بازتاب می یافته است. در تصاویری که سیاحان و کاشفان اروپائی از مردمان آسیا و آمریکا کشیده اند موجوداتی بی سر، یا سگ سران را می توان یافت (نگاه کنید به استنو ۱۳۸۳: ۲۷-۴۴)، که خود در تعامل با اساطیری قرار دارند که در آنها موجوات ناشناخته به صورت موجودات غول سان و عجیب الخلقه نمایانده می شوند(رجوع کنید به همان:۴۴- ۸۶). این برداشت هیولاوار و عجیب الخلقه از «دیگران» بعدها نیز به اشکال تعدیل شده تر و موجه تری ادامه حیات می دهد، و بدویت، عقب ماندگی ، و فرودستی جای «هیولا» را می گیرند. با بیشتر شدن امکان ارتباط بین فرهنگ ها و جوامع، دیگر تصویرهای هیولاوار از «دیگران» چندان باور پذیر نبودند. ولی نظریه های نژادی، که تفاوت های جوامع انسانی را ناشی از تفاوت های ژنتیکی و نژادی می دانستند، می توانستند تبیینی از این تفاوت ها بر اساس درجه ی تکامل نژادی ارائه دهند. به این ترتیب گزارش های میسیونرها و سیاحان که حاوی اخباری عجیب مثل آدم خواری، خودآزاری، قربانی، جادو، ازدواج خواهر و برادر، و مواردی از این دست بودند، بر اساس پستی ذاتی برخی نژادها تبیین می شد. آشکارا این نظریه های نژادی دال بر برتری نژاد گوینده بودند و اقوام دیگر را مقهور یک جبر زیست شناختی و در مرحله ای مادون تصویر می کردند. اولین مکتبی که در قرن نوزدهم علوم اجتماعی را تحت تأثیر قرار داد مکتب تکامل گرائی بود که با نفی تفاوت بین «نژاد» ها قدمی به سمت پذیرش دیگری برداشت. تکامل گرائی مبتنی بر این پیش فرض که انسان ها ذاتاً به لحاظ قوای دماغی همسان هستند، ولذا جوامع انسانی هم مراحل مشابهی را طی می کنند(Cook 1999: 52-53)، ولی باید توجه داشت که در اینجا نیز «خود» همچنان موقعیتی ممتاز دارد: مشخص است که «خود» در مرحله ی بالاتری از تکامل قرار دارد و اگرچه توانائی «دیگری» برای رسیدن به قله ی تکامل اجتماعی به کلی نفی نمی شود، ولی مشخصاً فعلاً و تا زمانی نامعلوم در موقعیت عقب تر و پائین تری قرار دارد. این گرایشات قوم مدارانه در ذی گرایشات علمی واکنشی را در میان برخی از انسان شناسان برانگیخت، و باعث شد که با الهام از فرانز بوآز و با تأکید بر مفهوم نسبیت فرهنگی گرایشات قوم مدارانه را به چالش کشیده شوند. کارکردگرائی و مکاتب دیگر انسان شناسی نیز جای کمتری برای مقایسه ی ارزش گذارانه بین فرهنگ ها و جوامع ایجاد می کردند. ولی آیا گرایشات قوم مدارانه و ارزش گذاری روی «دیگری» متوقف شده بود؟ آیا اصولا چنین امری ممکن است؟ آیا به هر حال نوعی تلقی فرودستانه از «دیگری» وجود ندارد که می توان آن را در تصویرپردازی های انسان شناسانه – چه مکتوب و چه بصری- بازشناسی کرد؟

طلال اسد در مطالعات اروپائیان به ویژه در مورد نظام فرواروائی در جوامع غیر اروپائی، غلبه دو تصویر را تشخیص می دهد(Asad 1973). یک تصویر نشأت گرفته از مطالعات انسان شناختی با رویکری کارکردی در جوامع آفریقائی است که در عین حال عملاً مستعمره ی اروپا نیز بودند. انسان شناسان با این زمینه های سیاسی (تسلط

تصویر ۵: طلال اسد

استعماری) و معرفت شناختی (هماهنگی کارکردی) در نظام فرمانروائی قبائل آفریقائی نوعی رضایت، هماهنگی، وتوافق را مشاهده می کردند، و به این ترتیب عقلانیت آفریقائی را برای غربیان قابل فهم نشان می دادند، عقلانیتی که بنابراین قابلیت این را دارد که توسط استعمارگران اصلاح شود و بهبود یابد. امّا از طرف دیگر تصویر اروپائیان از نظام فرمانروائی جوامع اسلامی که از سوی خاورشناسان ارائه شده است، نشأت گرفته از تجربه ی برخورد اروپائیان با اسلام پیش از دوران استعماری است. این تصویر بر عدم عقلانیت اساسی این جوامع و بر «سرکوب»، فقدان آزادی و انسانیت، وعدم پیشرفت تأکید دارد. در واقع این تصاویر به طور ضمنی همچون پیش فرضی ناگفته و پذیرفته شده، در آثار اروپائیان انعکاس داشته است. آیا این تصاویر در آثار بصری انسان شناسان تأثیر داشته است؟

چه با اسد موافق باشیم و چه کاملاً با او توافق نداشته باشیم، ممکن است بتوانیم آثاری بصری را بیابیم که بیش از آن چه که ظاهراً به آن دلالت دارند، دلالت هایی ضمنی نیز در آنها وجود دارد که چندان با آنچه اسد بیان کرده بی ارتباط نیز نخواهند بود. تصاویر انسان سنجی به اشکال تقریباً استانداری ثبت می شوند، و به گونه ای گرفته می شوند که اشکال و ابعاد بدنی را به خوبی نمایان کنند. این تصاویر با القای حالات بدنی ویژه به موضوعات انسانی برای تصویر برداری ، برخوردی شئی گونه و برده وار با این موضوعات را القاء می کنند، و خود به خود تسلط خود/ پژوهش گر را بر دیگری / موضوع نشان می دهند . ولی گاه غیر از این به نظر می آید که تصویر به طور ضمنی بر آن است که چیز دیگری را هم نشان دهد، شاید چیزی از فرودستی ذاتی،بی ارادگی، بلاهت، و بدویت، و یا شاید همان تصاویر «سرکوب شدگی» و «عقب ماندگی» و «عدم عقلانیت» شرق شناختی. به عنوان نمونه تصاویر کتاب هنری فیلد به نام مردم شناسی ایران که مطالعه ی انسان سنجی برخی اقوام ایرانی است، به نظر می آید که چنین دلالت هائی را به همراه دارند. شاید خواننده بر آن باشد که نمی توان به قطع و یقین از وجود دلالت هائی بر «سرکوب شدگی»، «عدم عقلانیت»، و«بدویت» در این تصاویر سخن گفت. امّا احتمالاً خواننده موافق خواهد بود که این تصاویر معانی ای بیش از شاخص سرو بینی را هم در بیننده بر می انگیزند، چیزهائی که اگر چه برای افراد غیر متخصص برجسته هستند، ولی حتّی توجه افراد متخصص را هم به خود جلب خواهند کرد. حال اگر خواننده با وجود چنین دلالت هائی موافقت دارد، ممکن است برای نام گذاری آنها به از کلمات دیگری بهره ببرد.بدویت یکی دیگر از دلالت های تصاویر انسان شناختی است. بدویت دال بر موجودی در اوان فرآیند تکامل دارد، موجودی ابتدائی، ساده، رشد نایافته، و بالقوه. اگر چه این رویکرد آشکارا رنگ و بوی تکامل گرایانه دارد ولی حتی در تصاویری که در زمینه ای از مکاتب مخالف تکامل گرائی نیز تهیه شده اند، می توان این دلالت ها را به خوبی یافت. به نظر می رسد که در تهیه ی تصاویر مردمان «بومی» و «جوامع ساده» هم چنان سایه ی داروینیسم اجتماعی در کار است. انسان مدرن در تقابل فرهنگ/ طبیعت در جانب فرهنگ قرار می گیرد و انسان «بدوی» در جانب طبیعت. نزدیکی انسان «بدوی» به طبیعت با برهنگی، استفاده از مواد حیوانی (پَر، پوست) و عدم بهره گیری از فنون مدرن مشخص می شوند. در این تصاویر انسان هایی برهنه را می بینیم، یا انسان هائی که با پَر یا پوست خود را پوشانده اند، و آرایه هائی از استخوان و سنگ و چوب به خود آویخته اند، و از فنونی ابتدائی استفاده می کنند. در قیاس با انسان مدرن که لباس هایش به فرآوری صنعتی نیاز دارد و برای هر کاری ابزاری پیچیده که با مهارت ساخته شده در اختیار دارد، تصاویر بومیان برهنه با ابزاری ساده که مستقیماً از طبیعت استحصال شده، بدویت و نزدیکی به طبیعت را به خوبی نشان می دهد؛ ولو این که تصویر ظاهراً به دنبال نشان دادن امری دیگر باشد مثلاً نشان دادن رقصی بومی، یا شکل ظاهری (بنگرید به تصاویر ۶، ۷و ۸).

در فیلم من یک سیاه (۱۹۵۰) اثر ژان روش، ما زندگی روزمره ی جوان سیاه پوستی را در شهر ابیجان در نیجریه می پردازد، که طی آن ما این جوان را می بینیم که با لباسی که تقریباً وجود ندارد (شلوارکی کوتاه و پیراهنی که از پشت تقریباً تا انتها جر خورده است) به صورت نیمه برهنه در مناطق مختلف شهر با دوستانش حرکت می کند، به تفریح می رود، و روی زمین می خوابد، به کافه هایی فقیرانه می رود، مست می کند، دعوا می کند و در گل و خون می غلطد، ولی در نهایت سرخوش و شاد می نماید: انسانی که زندگی روزانه اش در تماس با سطح زمین است و گویا از فرهنگ و دستاوردهای آن به غایت دور است و با اقتصادی معیشتی کودک وار به دنبال عیش و عشرت است و غرایز یگانه سائق زندگی اش هستند. مشخصاً این انسان غریزی با معیشتی در حد گذران یک روز، در نقطه ی مقابل انسان «متمدن» ، دوراندیش، و با فرهنگ مدرن قرار دارد. حتی جاهایی که انسان «بومی» از زندگی متمدن نیز بهره ای برده است، بعضاً انسان شناسان مایل اند که این بخش از زندگی ایشان را در تصویر حذف کنند و هر چه بیشتر جنبه های غیر مدرن، مبتنی بر طبیعت، و غریزی ایشان را نشان دهند، و به این ترتیب به اصطلاح روایتی «اصیل تر» از او را به نمایش بگذارند، اصالتی که شاید وجود نداشته باشد. به عنوان مثال هنری – الکساندر جونود ، مسیونر و انسان شناس سوئیسی، برای این که جامعه ی تونگا در آفریقا را با حالت پیش از دوران استعماری، و لذا بدوی تر و طبیعی تر، نشان دهد بسیاری از ادواتی را که مدرن تلقی می شد (مثل سلاح های گرم، فنجان های لعابی، ظروف فلزی، قاشق و ...) از تصاویرش حذف کرده است (Harries 2002). به نظر می رسد این گرایش برای نشان دادن امور در وجهی «اصیل» و «دست ناخورده» در بسیاری از مردم نگاری ها و از جمله برخی آثار وطنی هم قابل ملاحظه باشد.

امّا دلالت دیگر استفاده از تصویر، به امری بازمی گردد که شاید کمتر تحت تأثیر نیروهای سیاسی-

تصویر ۶: تصاویر انسان سنجی،مردم شناسی ایران، اثر هنری فیلد.

اجتماعی و محیطی انسان شناس باشد، و بیشتر ناشی از گزابشاتی عمیق تر، و معرفت شناسی جهان شمول انسانی است. ژک لکان در توصیف مراحل رشد روانی انسان به مرحله ی آینه ای اشاره می کند (نگاه کنید به موللی ۱۳۸۳: ۱۵۱-۱۵۳). طی این مرحله – که از شش تا هجده ماهگی شروع می شود و تا حدود سه سالگی تکامل می یابد- کودک تصویر خود را در آینه کشف می کند و این کشف برای او با شادی و شعف همراه است. ولی چرا کودک در این حالت دچار شعف می شود؟ پاسخ لکان این است که کودک قبل از این مرحله کالبد خود را به صورت ناهماهنگ، منفصل و پراکنده درک می کرده است، ولی با دیدن تصویر خود و کشف آن، این اجزای پراکنده که منشاء هراس و اضطراب کودک بودند به صورت یک کل هماهنگ ظاهر می شود، و در نتیجه دریافت وجود یک کلیت واحد، احساسی از تسلط و سروری بر خود را به کودک القاء می کند که به همراهش آرامشی را هم به دنبال دارد، اگرچه این تصوّر هماهنگی و تسلط جز خیالی و توهمی بیش نیست. به نظر می رسد که همیشه تصویر یک فرد کلیت و وحدتی از آن فرد را ارائه می دهد که با واقعیت متکثر او متفاوت است، و در مقابل واقعیت نا شناختنی و خارج از کنترل، چیزی دست یافتنی و قابل کنترل را عرضه می کند. شاید یکی از اسرار جذابیت تصویر همین دست یافتنی بودن، رام بودن و تحت سلطه بودن آن باشد، چیزی که می توان آن را خصیصه ی جادوئی تصویر نامید. در حقیقت استفاده از تصویر افراد و اشیاء برای تسلط یکی از فنون شناخته ی شده ی جادو است. فریزر در تقسیم بندی انواع جادو یک نوع آن را جادوی یک گونگی یا تقلیدی می داند که بر اساس اصل شباهت عمل می کند(Frazer 1994: 26). در این حالت از تصویر یک فرد برای آسیب زدن و نابود کردن او، یا کمک به وی استفاده می شود(Ibid: 28-9). فریزر این جادو را ناشی از خبط قوای فاهمه می داند، به این معنا که انسان «بدوی» با تداعی ذهنی امور مشابه

به این نتیجه می رسد که این امور یکی هستند(Ibid: 27)، فروید نیز در تبیین جادو و شباهت آن با حالت ذهنی کودکان، با الهام از فریزر بازتاباندن تداعی افکار به واقعیت را منشاء جادو می داند و این که انسان «بدوی» همچون کودکان که در مراحل ابتدائی رشد روانی هستند، چنان به قدرت مطلق افکار و ذهنیات پایبندند که هر آن چه را در ذهن ایجاد می شود (ولو یک تداعی خیط آمیز باشد) واقعی می پندارند(Freud 1913:84-85).

تصویر یک فرد یا یک چیز به گونه ای ماهیت آن چیز یا فرد را تداعی می کند، لذا در اختیار داشتن تصویر القاء گر احساسی از تسلط و تملک بر آن فرد یا چیز است. وقتی تصویر «دیگری» را ثبت می کنیم یا می بینیم، گویا خود «دیگری» را ثبت کرده یا مشاهده می کنیم. واقعیت فرّار و دست نایافتنی «دیگری» در تصویر ثابت ، دست یافتنی ورام می شود.

مردم نگار با گرفتن تصویر دیگری و ثبت آن در اثرش، در واقع به شیوه ای جادوئی «دیگری» را اسیر و مسخّر می کند، و سپس همچون یک فتح آن را به نمایش می گذارد.

توصیف «دیگری» و نشان دادن تصاویر او در واقع تصرف سوژه ی انسان شناختی توسط انسان شناس است، و به نوعی اِعمال سلطه بر اوست.

در این میان تداعی حضور مسخّر «دیگری» در تصاویر مردم نگارانه، گویی دلالتی جادوئی بر سلطه مردم نگار است. هر چند شاید که نه مردم نگار و نه خواننده توجه مستقیمی به این امر نداشته باشند، یا آن را واقعیت ارزشمندی تلقی نکنند، و یا شاید کاملاً آن را نامربوط بدانند و نفی کنند.

وقتی بیگانه ها به ماندلاکازی محل استقرار سلطنتی گونگونیانا رئیس گازا ها در آفریقا می آمدند، او اجازه نمی داد که از وی عکس بگیرند زیرا بر آن بود که با این کار روحش را آشکار می کنند، و قدرت و جوهره اش را به تصرف در می آورند (Harries 2002).

شاید که او چندان هم بر خطا نبوده و کما بیش از این تصاویر چنان استفاده ای هم می شده است، البته شاید ناظر مدرن آنچه را که گونگونیانا واقعیتی مسلم می دانسته حداکثر واقعه ای بداند در سطح ذهنی و نه واقعیتی در سطح عینی و ملموس.

کلام آخر

تصویر می تواند کُدهای اطلاعاتی زیادی را منتقل کند که برخی از آنها کُدهای آشکار و برخی دیگر کُدهای کمتر آشکار هستند. تصویر در همه حال برساخته ای انسانی است و خواه نا خواه و کما بیش مُهر این انسان را برخود خواهد داشت. به عبارت دیگر می توان تصویر را همچون نماد یا مجموعه ای نمادها نگریست که دال بر شرایط و موقعیت های اجتماعی، فرهنگی، و یا حتی روان شناختی و زیست شناختی هستند. فهم نمادها منوط به فهم منظومه ای است که این نمادها در آن معنا می یابند، لذا برخی نمادها در زمینه ی سیاسی- اجتماعی ویژه ای معنا می یابند و برخی در زمینه های جهان شمول تر روان شناختی و زیست شناختی انسانی. دیدن، فهم و تفسیر یک تصویر به عنوان مجموعه ای از کدهای اطلاعاتی انسان شناختی با دیدن آن به عنوان مجموعه ای از کُدهای سیاسی- اجتماعی، یا مجموعه ای از کُد های ناخودآگاه، مسلماً نتایج متفاوتی را در پی خواهد داشت، ولی در عین حال کشف و تأکید بر هر منظومه ی نمادین در یک تصویر، طبعاً نافی وجود منظومه های دیگر نمادین در آن تصویر نخواهد بود.

دیدن تصاویر انسان شناختی به عنوان تصاویری اطلاع رسان، علمی، و توضیحی که نماینده ی اطلاعاتی در مورد زیست، فرهنگ و منش مردمان «دیگر» هستند، شاید آشکارترین و بدیهی ترین وجه این تصاویر باشد. امّا در عین حال دیدن این تصاویر به عنوان نمادی از شرایط سیاسی- اجتماعی و معرفت شناختی پژوهشگر در مقابل موضوع پژوهش هم، وجه دیگری است که به نوبه ی خود جنبه ی دیگری از موضوع را روشن می کند. و همین طور وجوه ناخودآگاهی که در ساختار ذهن انسانی قرار دارند نیز می تواند منشائی برای پدید آمدن نمادهای دیگر باشد که این نمادها نیز به نوبه خود از سطح دیگری از واقعیت را نشان می دهند.

این در حالی است که یک تصویر واحد می تواند همه ی این نمادها را در یک زمان منتقل کند، یا یک متن بهره های متفاوتی از تصاویر متفاوت ببرد – و البته هر یک با برجستگی نوعی از نمادگرائی. در این مقاله نیز تصاویری مورد استفاده قرار گرفتند، ظاهراً برای اطلاع رسانی و توضیح، ولی آیا هیچ یک از این تصاویر دلالتی جادوئی حاکی از تسلط و چیرگی بر موضوع را به همراه نداشتند؟

مراجع

•Asad, Talal (1973) "Twe European Images of Non-European Rule", In Anthropology and the Colonial Encounter, ed. Talal Asad, Ithaca Press.

•Cook, John W. (1999) Morality and Cultural Differences, Oxford University Press, New York & Oxford.

•Demeny, George (1896) A Cinema Programme of 1896 (film), British Film Institute, 10 min.

•Edwards, Elizabeth (1997) "photography", in Rethinking Visual Anthropology, eds. Marcus Banks and Howard Morphy, Yale University Press, New Haven & London, pp. 358-59.

•Frazer, James George (1994) The Golden Bough: A new abridgement, ed. Robert Fraser, Oxford University Press, London & New York.

•Freud, Sigmund (1913) Totem and Taboo, in Standard Edition of Psychological Works of Sigmund Freud, ed. Carrie Lee Rothgeb (Vol. 13, pp. 1-164), London Hogart Press.

•Harries, Patrick (2002) " Photography and the rise of anthropology: Henri-Alexandre Junod and the Thonga of Mozambique and South Africa", in www.museums.org.za/sam/conf/enc/harries.htm

•Heider. Karl G. (1976) Ethnographic Film, University of Texas Press, Austin & London.

•Hinsley, Curtis M. (1991) "The World as Marketplace: Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893", in Exhibiting Cultures, ed, Ivan Karp and Steven D.Lavine 343-65, Washington: Smithsonian Institution press.

•Mac Dougal, David (1997) "The Visual in Anthropology", in Rethinking Visual Anthropology, eds. Marcus Banks and Howard Morphy, Yale University Press, New Haven & London, pp. 276-295.

•Marcus, Banks (1996) "film", in Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology, eds. Alan Barnard and Jonathan Spencer, Routledge, pp. 232-234.

•Rouch , Jean (1970) "Avant propos", in Premier catalogo selectif international de films ethnographiques sur la region du Pacifique, pp. 13-20, UNESCO, Paris.

•Rouch, Jean (1950) (Film) Mon un Noir, 70 min.

•Safizadeh, Fereydoun (1997) " visual anthropology", in The Dictionary of Anthropology, ed. Thomas Barfield, Blackwell, pp. 484-86.