

# “图像—人类学”： 影像民族志的观者视角与批评之维

杨云鸰

**内容提要：**长期以来，人类学家基于自身田野调查实践，以参与式观察视角研究影像民族志。这一视角依赖于人类学家自身的拍摄者身份，而对这种拍摄者身份、对拍摄过程中看与被看的权力关系、对拍摄内容的选择和编辑的梳理与反思则构成了影视人类学的主要内容。在这样的学科实践下，拍摄者相对于影像及其观众而言，始终是更加具有能动性的主体，对影像民族志自身的主体性有着决定性作用。然而，此种视角下的研究也容易压缩乃至忽视影像民族志的图像主体性。要认识作为“图像主体”的影像民族志，人类学家就需要跳脱出图像生产者的惯常视角，进入图像内部来探索它们如何实现自身的传播与消费。这需要一种更加关注图像本身如何被接受、观看、谈论的“图像—人类学”方法论框架。该框架包含了图像接受与消费的“观者视角”与在此视角基础上形成的“批评之维”，它们共同标志着影像民族志研究的重心从拍者视角到观者视角的转变。

**关键词：**图像—人类学；图像能动性；观者视角；影像批评

纵观影像民族志<sup>①</sup>的历史，人们不断地徘徊于摄影表征(photographic representation)的真实性与虚构性之间。影像是客观的还是主观的？对于这个问题的不同回应决定了每个影像工作者在拍摄时所处的位置，进而决定了影片呈现给观众的视角。观众时而与拍摄者一道冷静地观察某少数民族的仪式，时而又像参与者一样，感受着生活在影像这一独立时空中的人们之悲喜。更

---

**作者简介：**杨云鸰，北京大学艺术学院博雅博士后，主要研究方向为艺术人类学、媒介人类学、视觉人类学和现当代中国视觉文化。本文初稿曾与朱晓阳、林叶、曾毓坤、谢勇等师友进行讨论，获益良多，特此致谢。此外，感谢匿名评审专家提出的专业修改意见，以及编辑部的细致工作。文责自负。

<sup>①</sup> 本文中的影像民族志泛指在影视人类学/视觉人类学这一社会人类学分支学科的框架下拍摄的民族志电影(ethnographic film)、原住民电影(indigenous film)等各种影像类型。

多的时候,观众既是观察者又是参与者,在观察中参与,也在参与中观察,在获得关于具体某一群人的“地方性知识”(local knowledge)(Atkinson & Morriss, 2017: 323)的同时,自身也形成了关于不同类型影像民族志的“情感知识”(affective knowledge)(Massumi, 2015: ix-x)。在影像民族志研究中,对于“民族志者之眼”这一影像拍摄者和生产者视角下衍生的问题,学者基于历史、理论和实践的角度做出了丰富的解释(Grimshaw, 2001)。在这一视角的观照下,“谁来拍”“用什么拍”“拍什么”等具体问题均有充分的讨论,这些构成了视觉人类学学科史写作的主要框架和内容。然而,除了一部分学者意识到了被拍摄对象如何理解关于自身的图像,从而呼吁原住民的自我发声和影像赋权以外(Michaels, 1986; Ginsburg, 1991, 2011; Turner, 2002; Salazar, 2009),大部分善于自我反思的人类学家尚未来得及反思“谁在看”“如何看”“通过什么看”这些位于图像传播与消费端的问题。<sup>①</sup>这些问题成为他们反思之中的盲点:影像民族志经由哪些媒介、在哪些场域被接收到?它们又具有怎样的媒介可供性<sup>②</sup>?从这样一种“接受”(reception)的视域出发,本文将逐步勾勒出一个强调影像作为主体的“图像—人类学”框架,并在此基础上以具体的

① 作为一种影像类型,本文使用了视觉文化研究中锚定图像的社会生命(social life)的常用方法,即将图像置于“生产—传播—消费”的过程性框架中。在这一框架中,生产有时亦作制作,传播亦包括分配和交换,而消费也常常可与“接收”互换。视觉文化学者阿祖雷(Ariella Azoulay)在研究摄影与暴力的关系时曾采用了该框架,以强调摄影作为一个事件总是包含了“拍摄某人的照片”和“观看某人的照片”两个面向(Azoulay, 2008: 82)。本文在使用该框架时采取泛化的立场,不讨论每个动作背后具体的动作发出者。这在讨论具体影像作品时自然会带来许多问题,尤其是考虑到每件影像作品的生产、传播和消费在具体语境中会相互影响,比如制作者会预先思考影片的传播渠道和主要受众,并可能据此决定影像的内容和剪辑方法。然而,考虑到本文的出发点——当前影视人类学的学术研究和行业系统均对影像民族志非生产端缺乏关注,本文更强调通过跨学科理论对话和多媒体实践来探讨“转向图像本身”的可能性。

② 可供性(affordance)一词源于美国生态心理学家吉布森(James Gibson)的著作《视知觉生态论》(*The Ecological Approach to Visual Perception*, 1979),其定义为:“环境的可供性是其能为生物提供(offer)、供应(provide)或配置(furnish)的能力,不论结果是好是坏。”(Gibson, 1979: 127)该概念后来被广泛运用于人机交互研究、新媒体研究、语言教育研究、社会与科学研究等多个学术领域(Hutchby, 2001; Graves, 2007; Evans et al., 2017)。在人类学中,可供性概念的流行是跟随生态人类学和多物种民族志在近年来“本体论转向”的背景下兴起的。但值得注意的是,早在1992年,生态人类学领军学者英戈尔德就尝试过在人类学界的自然决定论和文化建构论的争辩之中引入生态可供性的概念,以人与“自然—文化”(nature-culture)的关系性视角来走出自然与文化间的二元对立。他还认为,可供性概念的引入有助于非人的存在(nonhuman beings)不通过文化概念和标签的中介作用也可进入与世界相关联的意义关系中,这就意味着人与物具有直接产生关联的潜能,而无须借助象征、符号和表征系统(Ingold, 2022: 53-54)。本文所说的“媒介可供性”在内容上涉及影像民族志这一具体媒介的生产、传播和消费,具有新媒体研究的部分特征,但在思想层面则强调图像本身的主体性,因此与英戈尔德提出的“人类学可供性”又有所重叠。当然,在这样的框架下讨论图像也存在着某种“危险”,因为图像本身可同时被视作“表征”和“物”,而在英戈尔德那里,这两者似乎是被区分开来的。英戈尔德的文章并没有讨论图像的情况,那么图像是否可以成为他理论中的一道缝隙?

案例为基础,探讨当代影像民族志从“拍摄者视角”到“观看者视角”的转变过程,在原理和原则层面提出一些关于影像民族志观看、传播和批评的浅见。

### 一、从接受理论到“图像—人类学”

讨论影像民族志在非生产者一端的问题,会很自然地从小文学理论中的“接受理论”谈起。该理论兴起于20世纪六七十年代的德国,尽管有姚斯(Hans Robert Jauss)的“接受美学论”(aesthetics of reception)和伊瑟尔(Wolfgang Iser)的“审美反应论”(aesthetic response)两条路径,但它大致上指文学研究“从关心作者和作品广泛转向文本和读者”(Holub, 1984: xii)。这种转向也曾出现在八九十年代的一些艺术史学研究中,以解释人在面对图像时所做出的各种反应,其中又以弗里德伯格(David Freedberg)的《图像的力量:反应的历史和理论研究》(*The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, 1989;以下简称《图像的力量》)最为翔实。

弗里德伯格旗帜鲜明地指出,他这本书的出发点首先是质疑传统西方艺术史重“高雅艺术”而轻其他形式的视觉文化这一长期存在的弊端。更有甚者,传统西方艺术史似乎并不关心不同阶层和不同文化背景的人对于图像有着怎样的反应,而把“反应”预设为文化语境下的某种结果(Freedberg, 1989: xix)。在这里,弗里德伯格事实上反对的是长期存在于西方艺术史研究中的两种倾向:一是对艺术家的英雄化以及对他们所创作的艺术作品的经典化的做法——这是由瓦萨里(Giorgio Vasari)的《艺苑名人传》所确立的传统(埃尔斯纳,2022: 10-13);二是启蒙运动时期“通过艺术家的视觉和物质生产来解释更为宽泛的文化史”,这是由温克尔曼的《古代艺术史》所开创的传统,它使得“研究对象和艺术作品的意义不再能够与其诞生之时的文化语境分离,而这一语境也是学者渴望之所在”(埃尔斯纳,2022: 13-24)。

与传统艺术史只关注高雅艺术及其文化语境相比,弗里德伯格坚称“历史中的图像与人的关系”才是该研究的对象,而“反应”也应被置于整个人类的“心理与行为”层面进行理解,以打破所谓的“文明”与“原始”之间的区隔(Freedberg, 1989: xix)。在他看来,尽管讨论一种一般性的“反应”有忽视反应本身也是历史与文化之共同产物的风险,但引入心理学的普遍人性论和人类学的非西方民族志图像研究将有助于克服这一风险(Freedberg, 1989: xx-xxi)。

他尖锐地指出,传统西方艺术史忽视了“反应”的普遍性并拒绝承认“图像的力量”,这在本质上是一种西方中心主义偏见:当时的艺术史家们普遍把对于图像的一般性反应贬损为“原始”的非西方社会才有的现象,并拒绝直视那些在西方社会中相同的“原始”反应(Feedberg, 1989: xxi)。由此,弗里德伯格所说的“图像的力量”不仅仅是针对图像对人有激发作用阐发的,更是要借助人类学家利用收集、整理的民族志素材来证明“原始文化”图像也能在西方观看者处激起反应,从而消解“原始”与“文明”间二元对立。

可以说,《图像的力量》呼应了艺术史研究在20世纪末所面临的主要困顿或呈现出来的新方向——视觉文化研究的崛起及其伴生的“图像转向”(pictorial turn)(Mitchell, 1994)。<sup>①</sup>它对于艺术史和广义的历史学学科范式的转型所起到的积极作用受到了英国历史学家、史学史家伯克(Peter Burke)的高度认可。伯克在两本学术史著作(2008, 2009)中分别称其为文化史和艺术社会史新方法的代表作。弗里德伯格对艺术史及其外延的视觉文化的关注集中体现在他“图像作为主体”的书写方式中。然而,所谓的“图像作为主体”并不是说弗里德伯格倡导“图像中心主义”,教条地用潘诺夫斯基意义上的图像学方法去描述或分析图像被赋予的主题与意义<sup>②</sup>,而是说他把原本处于被创造、被凝视的物或客体(object)转化为具有改变艺术家创作意图和方法、调动观者情绪、引发实质行动的主体(subject)。

所谓“改变艺术家创作意图和方法”,指的是图像(或可被人辨识的某些形象)反过来启发或制约了艺术家的实践。一个比较好理解但稍显极端的例子是大芬村的画师们以世界名画为蓝本对它们进行批量仿制,而那些“名画”作为图像则向绘画者展示作为唯一正确答案的自身,绘画者最终在不同情

---

① 米切尔提出的“图像转向”描述的是20世纪90年代发生在人文学科内部的一种与“语言学转向”比肩的范式转移,即图片成为人文学科研究的中心。他尤其强调艺术史学科在这场范式转移中从边缘学科转变为学科中心的可能性,并提出“仅仅研究西方绘画的杰作显然是不够的,我们还需要一种广泛的、跨学科的批判”(Mitchell, 1994: 13-15)。

② 潘氏的图像学是一门研究艺术作品的主题与意义的学问,而一件作品的主题与意义又分为“第一性或自然的主题”(由线条与色彩构成的可辨认形式,即“母题”)、“第二性或程式的主题”(对传统故事或寓言中出现的主题进行描摹的图像组合),以及“内在意义或内容”(某个国家、某个时代或某个艺术家所使用的技术程序的特征)三个层面(潘诺夫斯基, 2011: 3-7)。这一递进式的作品分析方法的每一步都在考察具体的图像如何被创造、为什么被创造,其预设是在每一个层级上图像都是可被辨别和描述的,而这种辨别和描述在越深入的层级上越需要更多的“知识”“有目的的阅读和对口头传说的掌握”以及“熟悉原典中记载的各种特定主体和概念”(潘诺夫斯基, 2011: 9)。在整个过程中,潘氏始终把图像放在中心位置,但这同时是一个被动的地位。它们被艺术史家所关注,被更早的人们创造出来从而被识别或理解为某种母题或图像组合,也被赋予文化和历史内涵。

境中面对它们,却既可失去又可获得“创作”的可能性<sup>①</sup>。而“调动观者情绪”则是比较好理解的,因为大多数人平时都是各类图像和图像制品的接受者,有着在画作、照片、电影、建筑前内心情绪翻涌的真实体验。至于图像引发人们采取一定的实质行动的例子,我们可以在各个时代、各个文化中均有出现的偶像破坏(iconoclasm)现象中找到。但无论是哪一种情况,我们都需注意到,尽管讨论的出发点是图像,可落脚点总是图像对人产生的具体影响。这种对图像所具有的能动性(agency)及其如何与人产生互动的关注已经溢出了图像志或图像学的一维讨论,它所关注的是图像、观者以及联结起双方的“图像的力量”这一整体结构,亦即把对图像在接受放在了以关系为导向的框架之中。

虽然弗里德伯格没有明说,但我们姑且可以把这种“图像—人”的研究视作“图像—人类学”研究。需要注意的是,尽管它与贝尔廷(Hans Belting)提出的“图像人类学”(an anthropology of images, 德语原文为 bild-anthropologie)或者说“具有广义人类学意味的图像学”在扩大传统艺术史研究视野方面存在共性——如二者均沿袭了瓦尔堡对非西方、无文字社会的人造物的关注,都试图以广义的“图像”替换狭义的“艺术”作为艺术史的研究对象(Didi-Huberman, 2017),但二者在处理图像与人之间的关系上却存在着微妙的差异。

在贝尔廷的《图像人类学》一书中,图像被视为一个全方位内嵌于“人类生态”之物,需要从人如何通过“身一心”实践(praxis)与社会文化操持(practice)的角度<sup>②</sup>来理解(Belting, 2014)。相较之下,《图像的力量》一书则把对图像的

---

① 大芬村的画师们能否被称作一般意义上的“艺术家”或许会引发争议。但正如海德格尔(2004: 1)在《艺术作品的本源》中所言:“艺术作品来自艺术家的活动……使艺术家成为艺术家的是作品。”这种彼此成就的关系造成了在艺术社会学意义上定义二者的困难。在这里,笔者倾向于将大芬村的画师视作“准艺术家”。在《中国梵高》这部纪录片中,主人公赵小勇在大芬村复制梵高画作的阶段无法被称为“创作”,且其“创作”的可能性恰恰受制于他眼前那些梵高作品的复制品。在参观梵高博物馆并大受震撼后,赵小勇决定尝试原创,这恰恰体现了梵高的原画——作为高悬在殿堂级博物馆、灵韵(aura)深种的艺术作品——能够改变画师的心态和行动,促使其从“准艺术家”成为“艺术家”。

② 笔者把 praxis 视为“实践”,把 practice 视为“操持”,受到夏莹在翻译鲍德里亚的《符号政治经济学批判》时对两者所做的区分的启发。笔者参照南斯拉夫实践派的理论,认为 practice 指主体变革客体的活动,这种活动可以被异化,而 praxis 则指人类所特有的理想性活动,是人实现其价值的过程。在此用“practice 翻译 pratique 就是凸现这种实践主要指的是在使用物的时候的一种运作模式、一种视角,或者说一种使用态度”(夏莹, 2007: 7, 转引自鲍德里亚, 2009)。在这里,所谓被异化了的“主体变革客体的活动”(practice)可理解为主体自主性不完全甚至被压抑的劳动或“做工”,这也是资本主义制度广泛确立后诸社会的常态;而 pratique 则对应着纯然自主的劳动,更像是一种理想型。本文不对此概念辨析进行详述,但由于所讨论的情况均内嵌于具体的社会和文化行动中,因此对应的应属“操持”(practice)而非“实践”(pratique)。然而,由于在更广泛的学术书写中,practice 仍被翻译为“实践”,为保障读者的阅读体验,如无特别说明,本文仍将其他地方出现的 practice 翻译为“实践”。

接受解读为一对能动者相互作用的结果,这种视角在20世纪90年代正处于成形期的艺术人类学内部引发了更多对话和共鸣。例如,在杰尔(Alfred Gell)的《艺术与能动性:一种人类学理论》(*Art and Agency: An Anthropological Theory*, 1998)这一极富原创性与争议性的著作中,作者与弗里德伯格的对话频频出现在偶像破坏、图像的宗教性力量、图像作为人与现实的替代性在场等话题中。

以偶像破坏为例,杰尔注意到弗里德伯格在讨论“名画遇刺”事件时并未像常人一样将这类事件定义为“疯狂的”行为,而是着力于揭示“刺杀者”们的理智。1914年,玛丽·理查森(Mary Richardson)在英国国家美术馆向委拉斯开兹(Diego Velazquez)的名作《镜前的维纳斯》中的女性裸体形象“连砍七刀”。通过考证理查森事后的陈述,弗里德伯格发现她看似“疯狂”的行为背后有着明确的政治诉求,即抗议英国政府关押提倡妇女权益的女性主义社会活动家艾米琳·潘克赫斯特(Emmeline Pankhurst)。由此杰尔进一步指出,理查森已将画中维纳斯的形象与潘克赫斯特等同起来,其等同的基础则在于理查森认为维纳斯是“神话史上最美的女子”,而潘克赫斯特则是“现代历史上最美好的人”(Gell, 1998: 64)。刺杀画中维纳斯的这一行为也就构成了杰尔所定义的“图像巫术”(volt sorcery)——这类巫术中,受术者的图像若发生变化,该变化也会发生在受术者本人身上。最后,他总结道:

在实际效果上,玛丽·理查森是一位创造了一件“新的”、现代的《镜前的维纳斯》的艺术家,该作品也已经成为艾米琳·潘克赫斯特(她是现代女性特质的代表,正如维纳斯是神话女性特质的代表一样)的再现。毫无疑问,理查森的《“被划伤的”镜前的维纳斯》与委拉斯开兹的旧作相比是一张更有力量的图像,虽然在审美性方面远不及前者,因为它所承载的伤痕直接指证而非简单再现了女性所忍受或被认为需要她们忍受的暴力。委拉斯开兹在创造这幅关于维纳斯的画像时所施展的那种极强的控制力和超然的能动性,与理查森毁坏那张图像形成了对比,并以其“死亡”来与潘克赫斯特的死亡相呼应时的那种疯狂形成了对比,它创造出了图像生命与人生命相遇且相融的空间。(Gell, 1998: 64,着重号为笔者所加)

囿于篇幅,笔者无法对上文提到的弗里德伯格与杰尔之间另两类理论

对话——图像的宗教性力量和图像作为人与现实的替代性在场——进行举例说明,但从偶像破坏的案例可以看出,弗里德伯格的“图像力量论”为杰尔提出一般性的、跨文化的(“刀锋玛丽”的案例发生在西方语境中)<sup>①</sup>、不局限于审美与形式的艺术人类学理论提供了有力的例证和方法论层面的启示。可以说,这种“把艺术视作社会行为(social action)而非审美或表意系统”(Rikou & Yalouri, 2016)的路径,很大程度上正是得益于以杰尔和弗里德伯格为代表的学者对图像、艺术或更广义的“物”之能动性的强调。诚如杰尔所言:“艺术作品、图像、图形以及种种类似的东西都必须在一种人类学理论的语境中被对待,它们就跟人一样;那即是说,它们同时是社会能动性的来处和去处。”(Gell, 1998: 96)

杰尔直接提出了要将“图像”与“人”等同起来进行研究。尽管该立场为本文所提的“图像—人类学”框架提供了强力支撑,但这并不代表我们可以直接套用这一套理论和方法论,尤其是考虑到他论述过程中的局限。程莹(2020: 117)曾将杰尔的艺术人类学理论概括为“以行动为中心的方法”。这种方法主张关注人和物之间的互动关系,重现象和感受,轻意义和审美。它不把物视作被动的、等待被人阐释的对象,由此拒绝了传统图像学和艺术理论解释图像和艺术作品时惯常采用的语义学分析。在某种情况下,杰尔认可人也可以成为图像或“非人之物”的受动者(patient)<sup>②</sup>,成为它们的能动性得以施展的中介。这主要出现在“人格配置”(distributed personhood)这一广泛存在于各种社会形态的现象之中,尤其见于宗教信仰中对于偶像之再现性图像(representation)或偶像之代表(representative)的崇拜。这些图像或物件正是透过被附身或顺势巫术(Gell, 1998: 97-100)等行动获得了某种“人(神)格”,成为其再现或代表之人(神),吸引了人们的膜拜(Sansi & Strathern, 2016: 427-428)。然而,正如桑西(Roger Sansi)所指出的,在“人格配置”的过程中,“能动性总是源于人的……艺术作品是有力量的,但是这种力量对于杰

---

① 对于杰尔这种一般性和跨文化视角,有学者认为其出发点仍然在于“对非西方艺术的原型式现代主义描述”(archetypal modernist descriptions of non-western art),并没有真正认同非西方艺术可以拥有独立于西方审美判断的“土著美学”(indigenous aesthetics)。这一在20世纪八九十年代的艺术人类学研究中广泛出现的反思立场(Morphy, 2009: 11)。

② 关于杰尔所搭建的一整套承载了所有能动关系的“艺术关系网络”(art nexus)及其相关术语,如能动者(agent)、受动者(patient)、艺术家(artist)、指示物(index)、原型(prototype)、接受者(recipient)等,可参见《艺术与能动性》第二、第三章。程莹(2020: 118-121)的论文也对其做了精练的概括。

尔来说总是由具有‘思维’的人赋予的”(Sansi & Strathern, 2016: 428)。

由此,杰尔的理论似乎陷入了循环论证:一方面,图像(物)需要具有把人(神)格捕获在其内部的能力;但另一方面,这种能力的来源又是人(神)本身。于是,人(神)的能动性与其图像(物)的能动性构成了一种环状关系,而且在他的论述中,他还规定了人的能动性为“首要能动性”(primary agency),而物的能动性为“次级能动性”(secondary agency)。在这样的规定下,必须有人首先对物施加作用力,物才会获得其能动性的“原材料”,人和物由此形成了“循环往复”的关系。虽说杰尔的观点总体上很有冲击力,但这种因物无法获得首要能动性而造成的论证缺陷一直伴随着《艺术与能动性》的写作。其引发的大量争议,也多被归因于这种自相矛盾(Derlon & Jeudy-Ballini, 2010; Morphy, 2009; Rampley, 2005; Bowden, 2004; Layton, 2003; Arnaut, 2001)。写书时得知自己大限将至,或许可以在一定程度上解释作者为何在新颖有力的观点和逻辑绵密的论述之间选择了前者。但笔者推断,这些自相矛盾的缺陷还反映了杰尔试图跳出结构主义人类学训练的挣扎:他的一只脚还在短时段(short durée)(Morphy, 2009: 22)、以建立整体性和普同性研究为目标的学术视野中,另一只脚却已经踏入了对“符号—意义”系统的批判中(尹庆红, 2017: 114)。

尽管杰尔的艺术人类学理论在论证层面仍有瑕疵,但他在人和图像身上界定的能动性以及二者间如何互动的诸种模型进一步发展了弗里德伯格的研究框架,明确了图像的能动性作为一种具有中介功能的指示物<sup>①</sup>的来源与效用。如果说弗里德伯格的讨论是对“从关心作者和作品广泛转向文本和读者”的接受理论的挪用与延伸,那么从杰尔寻求与弗里德伯格对话开始,这种接受理论则开始突破文学和艺术史的学科边界,迈向一般意义的“图像—人类学”。在这里,图像位于作者与观者之间,获得了其自身的主体性(Rampley, 2021: 1),而作者与观者则在图像的“摇曳”(act)(Bredenkamp, 2018)、“活跃”(animate)(van Eck, 2015)、“幸存”(survive)(Didi-Huberman, 2017)、

---

① 指示物(index)是杰尔艺术人类学理论中最为关键的概念之一。他从哲学家皮尔士(Charles Sanders Peirce)的符号学理论中借来这个术语,而在后者那里,index原本应译为“指示符号”,与“类象符号”和“抽象符号”并列为符号的三种类型。简单来说,指示符号是在特定的语境下在能指和所指间建立指向关系的符号,如一个人在山林中看到黑烟,可以推测有山火,也可以推测山间有人家在做饭。在杰尔的艺术人类学理论中,指示符号经常是具体的物件或图像,因而译为“指示物”更方便理解。它既作为艺术家根据某物或某人的原型能动地创作的结果——艺术作品,又拥有让作品的接受者——观者回溯推断艺术家的意图和实践(能动性)的能力,同时具有“指向”和“溯源推理”的功能。



“索求”(want)(Mitchell, 1996, 2005)等动作的调和下,不断生成新的关系与体验。尤为重要的是,以上一系列图像及其动势组成的主谓短语均集中出现在21世纪的前20年,直接受到了20世纪90年代杰尔关于物(在本文中主要指图像)之能动性的艺术人类学理论和弗里德伯格的“图像力量论”的影响,形成了方向一致的学术话语。

杰尔的艺术人类学理论和弗里德伯格“图像力量论”最为突出的特征,无疑是强调了图像作为主体以及它们对观者可施放的能动作用。与此相关的那一系列关于图像何以能动的同类话语,则构成了笔者所言的“图像—人类学”的理论基础。需要补充的是,在一个更为基础的层面上,文章开篇提及的“谁在看”“如何看”“通过什么看”等问题看似仍在讨论人的行动,但其实已经预先内化了一种被媒介化了的人(mediated person)——正如维尔托夫(Dziga Vertov)所化身的那个“持摄影机的人”,也正如枪支定义士兵,制服定义工人。这一被媒介化了的人是物和人的杂糅,有时甚至达到了海德格尔所说的“上手状态”,物我浑然(海德格尔,2009:81)。把这样的状态放在人与图像并置的语境中,则人与图像相互定义、彼此依存,“接受”遂被转变为“相处”,“文化”与“社会”成为背景,让步于图像的“媒介性”或“物性”。图像并不在观念、伦理或思想的高位约束人们的日常生活,而是通过魅惑、情动与人们的日常生活纠缠在一起,无法分离。<sup>①</sup>在如此的“图像—人类学”世界中,人们看到的永远不是单独存在的他者或图像,而是永远无法穷尽的“图像—人”的关系,个体也永远处于由各类图像或指示符号编织的网络之中。

## 二、基于“图像—人类学”的影像民族志批评

在具体的影像民族志层面,对于图像及其能动性的强调会将我们引向一个观者的世界。更确切地说,它是对于观看者的视觉乃至感官的复归。<sup>②</sup>

---

<sup>①</sup> 需要澄清的是,对海德格尔的工具“上手性”和“在手性”的讨论,经常集中在图像或作品的创作者一端,探讨工具在生产或制作过程中的状态。鲜有人注意到,有些工具或图像本身具有“隐匿性”(比如屏幕/边框比越来越大的智能手机),可以让消费者(相对于创作者而言)忘却它们作为媒介的存在。

<sup>②</sup> 在多数被冠以“视听”媒介之名的影像民族志中,感觉的复归多以联觉的方式实现。如兰则在其民族志电影《牛粪》(2010)中通过人手对湿润的牛粪进行捏揉的大量画面,配合动作过程中的声音,营造出了某种湿润的“触感”。

在这里,一些迫切的问题包括:为何有些民族志表征需要影像?影像民族志中的“民族志性”与“视觉性”“感官性”存在怎样的关系?后者也可以被视作“海德(Karl Heider)之问”的延续。他认为,在民族志电影中,“电影是工具,而民族志是目的”,但与此同时,这并不意味着电影仅仅是工具,而民族志性与视觉性或艺术性无关。他以传统的书写民族志与文学作品之间的关系作比,“当贫瘠的写作使民族志的内容黯然失色,我们便会反对它”(Heider, 1976/2006: 3)。

尽管海德这一在20世纪70年代提出的观点离本文“图像—人类学”所倡导的图像主体性还有一段距离,但它预示了其后影像民族志或视觉人类学在未来不断向图像、具身性(embodiment)和情动靠拢的趋势,而这一趋势正是影像民族志转向图像本身的结果。1986年,加德纳(Robert Gardner)推出了其民族志电影制作生涯中最具实验性的作品《极乐之森》(*Forest of Bliss*)。这部影片记录了印度教圣城瓦拉纳西(Varanasi, 又称 Benares)居民一天的仪式与日常,但它没有旁白,没有字幕,只致力于通过电影这一媒介做两种探索:第一,图像如何唤起人们的想象,又被印刻在人们的想象之中;第二,文化如何利用视觉对象和行动,外显地再现社会生活中连续不断的紧张关系(Coover, 2007: 537)。《极乐之森》在学界引发了许多争议,其中鲁比(Jay Ruby)从“学术界的人类学家”(academic anthropologist)的角度对其进行了激烈批判。这些批评包括:影片的“人类学性”<sup>①</sup>不足;影片的拍摄与制作过程在被摄者和参与制作者的层面均存在伦理问题;影片的美学性并不足以让它在“人类学电影”失格的同时成为“艺术电影”。虽然鲁比认同加德纳在影像民族志领域的影响力和重要性,但他同时强调,其影片在20世纪70年代以后便失却了与彼时主要人类学理论话语对话的能力(Ruby, 1991)。

15年后,库弗(Roderick Coover)在加德纳的电影制作手记和影片DVD再版之际,从一个电影制作者的角度充分肯定了加德纳的成就(Coover, 2007)。事实上,鲁比和库弗对加德纳及其作品的不同看法有着不一样的历史语境。从原境主义(contextualism)的角度来看,鲁比的批判有着明确的依据,特别是他所提及的影像民族志中的伦理问题,代表了美国阐释人类学兴

---

① 鲁比所说的民族志影像中的“人类学性”带有更明显的建制化的学科特色,指影片所生成的、可被人类学学科把握的知识,只能在一个相对学科化的语境中讨论,有着封闭的倾向。

起后中青年人类学家对于田野工作中不平等的权力关系与表征他者的合法性的反思。在这个意义上,鲁比用鲁什(Jean Rouch)同期贯彻了“真实电影”(cinéma vérité)和“分享人类学”(shared anthropology)理念的作品来批评《极乐之森》,认为后者在相对陈旧的观察电影(observational cinema)<sup>①</sup>框架下刻意回避与被摄者产生交流,具有内在的东方主义倾向(Ruby, 1991: 12-14),这一批评是合理而有效的。然而在谈及《极乐之森》的美学风格时,虽然他声称自己并不反对民族志电影中的形式本身,但其对于“形式”一词以及对于“形式”和“审美”之关系的理解又是狭隘的。鲁比认为这部影片没有旁白和字幕对影像内容加以解释,只是为了形式而形式,因此无法生成审美体验,从而导致它无法在艺术电影的视域下被检视。这种理解暴露出鲁比并不理解当代艺术不断泛化自身定义和边界的过程以及原因,更遑论这种“自我泛化”背后的审美诉求。彼时,当代艺术与人类学对于彼此的兴趣愈加浓厚,尽管出现了一系列在伦理和方法上有问题的展览<sup>②</sup>和所谓的“准人类学艺术”(Foster, 1995: 177),但双方的交汇与合作正是以当代艺术不断被离散和扩大的定义为基础的。更重要的是,同时期一系列的艺术人类学民族志已经证明,许多非西方族群在日常生活和仪式中认为的可带来类似西方审美体验的愉悦感的图像或物件,并不能给西方的鉴赏家带来他们熟悉的审美愉悦(Küchler, 1997, 转引自 Kisin & Myers, 2019: 318)。在这个意义上,用“美不美”来讨论《极乐之森》所记录的瓦拉纳西宗教仪式影像是否合适?

与鲁比相比,尽管库弗的赞美脱离了《极乐之森》的初始语境,但他的评价却从另一个角度反映了这部影片在电影/图像/媒介作为主体的层面与新世纪的影像民族志工作者取得的共鸣。1998年,加德纳从其创办的哈佛电影研究中心(Harvard Film Studies Center)退休。2006年,卡斯汀-泰勒(Luc-

---

① 观察电影作为一种激进的实验电影类型,兴起于20世纪60年代,是指不通过解说,更多依赖于视听语言向观众传达信息的电影类型。关于这种电影类型的完整研究,可参见格里姆肖和拉维兹(Grimshaw & Ravetz, 2009a)。

② 此处的展览指1984年由鲁宾(William Rubin)在纽约现代艺术博物馆(MoMA)策划的“20世纪艺术的‘原始主义’:部落与现代的相似”(“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern)。该展览强调毕加索等欧洲现代主义艺术大师的作品与非洲部落艺术在视觉上的相似性,并将双方并置,引发了大量争议。展览的前言及相关的批评,可参见鲁宾(Rubin, 1984/2006)、丹托(Danto, 1985/2006)、克利福德(Clifford, 1988/2006)。这几篇文章同时收录在墨菲和铂金斯(Howard Morphy & Morgan Perkins)编著的《艺术人类学选读》(*The Anthropology of Art: A Reader*, 2006)的第二部分。

ien Casting-Taylor)承袭了哈佛大学的视觉人类学传统,创办了感官民族志实验室(Sensory Ethnography Lab),以“美学与民族志的融合”为目标,在继承《极乐之森》用图像探索情动、唤起观者直接的身体体验之余,明确强调“探索人类存在的身体实践与情感结构”以及视觉性本身在某些特定环境和题材下有别于文字表述的必要性(Nakamura, 2013: 133)。他与帕拉维尔(Véréna Paravel)在2012年共同创作的《利维坦》(*Leviathan*)与《极乐之森》相仿,也是一部没有对白和旁白的影像民族志。这部影片以一艘渔船为舞台展开了对北美渔业生态的记录,其拍摄方式是把小型便携式运动摄影机(GoPro)固定在船员身体上以及船体的各个位置,以每20小时为周期不间断拍摄。这些相机随着人与物的移动与互动不断改变着拍摄对象、环境和角度,消解了通常影像生产中“持摄影机的人”这一组合中人的存在,只保留了物。

有意思的是,当我们随着渔船沉浮于海面与水下,或跟随着捕捞机器以极其逼近的视角与一条刚死去的鱼平行对视时,这些由“非人之物”所生产的保留了物之绝对主体性的图像却似乎又为观者预留了“成为物”的空间。它们仿佛具有一种力量,可以让我们通过“视觉—幻觉”(visual-psychedelic)的生理与心理机制来体认渔船、海洋甚至一条鱼在机械生产线上会有哪些“感受”,达至一种杂糅、跨物种以及强调物之能动性的“本体论诗学”(Kohn, 2015: 313)或“拉图尔式美学”(Pinney, 2015: 35)。皮尼(Christopher Pinney)曾对《利维坦》做过详细的分析与批评,分步骤讨论了影片中的民族志观察与电影剪辑的关系、由海面上下与船体内外构成的对称性辩证影像,以及机械图像作为主体的纯粹性在本雅明(Walter Benjamin)与维尔托夫处的传统。在文章末尾,他概括道:

《利维坦》混合了罗伯特·加德纳的实践与大卫·马度格(David Mac-Dougall)的哲学<sup>①</sup>,并且经由令人惊叹的摄制技术大大强化。想想《极乐

---

① 此处提及马度格容易让读者想到他讨论影像民族志的视觉性和感官性的著作《肉身真实图像:电影、民族志与感觉》(*The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, 2006)。但值得注意的是,皮尼在文中援引的马度格的著作并非这本。对于他而言,《利维坦》受益于马度格的是后者参照哲学家罗素(Bertrand Russell)基于“亲知”(直接知识)与“描述”(间接知识)的定义提炼出来的电影与文本的关系,即民族志影像具备“某些语言描述缺乏的‘亲知’特征”(MacDougall, 1998: 77,转引自Pinney, 2015: 39)。事实上,此时“肉身真实图像”的概念在马度格的讨论中已经呼之欲出了。

之森》开篇犬只斗殴的场景和那吱吱作响的船桨吧，它们在电影中就像瓦格纳音乐中的主乐调(leitmotiv)那样出场，然后我们再把它们无限放大，这是本雅明关于“原生于摄影机”(native to camera)的理念在GoPro身上的完美显现。而观察电影(observational cinema)则“在十分之一秒内被炸药摧毁”(Benjamin 1992: 229)，或者更准确地说，它是被十个镜头组成的炸药摧毁的。(Pinney, 2015: 39)

这段文字中有几处地方需要进一步解释。《利维坦》对《极乐之森》在拍摄手法方面的借鉴比较好理解，在这里皮尼的总结也肯定了前者对后者在拍摄方式上的继承。而所谓“马度格的哲学”，指的是马度格对影像民族志之视觉性的推崇。他认为，文字民族志由于受限于语言结构本身而只能向读者传达“描述的知识”(knowledge by description)而无法传达“亲知的知识”(knowledge by acquaintance)。这一知识分类方式乃马氏参考罗素的认识论哲学而提出的，意指影像可以为观者带来直接的、未经语言转述的、感官的体认(Pinney, 2015: 39)。正是在这一基础上，皮尼进一步提议我们将《极乐之森》开篇如主乐调一般反复在影片中出现的一些场景和元素与《利维坦》中反复出现的场景——比如上文提到的因缺少人为干预，GoPro摄影机持续拍到的上浮和下沉的场景——进行比较，并指出《利维坦》在这方面的激进性要远强于《极乐之森》。因为《极乐之森》的“主乐调”毕竟是加德纳的选择，而《利维坦》的“主乐调”却是机器使然。因此，皮尼引用了本雅明“原生于摄影机”这个说法来形容《利维坦》这部影片所体现出的影像本体性。这种“原生于摄影机”的影像本体性又何以摧毁了观察电影？原因则在于无论是偏向科学、中立、以主题展示为目的的观察电影还是偏向拍摄者介入、主观、以阐释知识为目的的观察电影，都建立在“假装摄影机不存在的傲慢”（这也是马度格的原话，转引自Grimshaw & Ravetze, 2009b: 541）之上。这种傲慢无疑来自电影拍摄者自身。由此，皮尼对本雅明的引文进行改写后称《利维坦》用十台GoPro摄影机“炸毁”了观察电影就不难理解了。总的来说，从《极乐之森》到《利维坦》，影像民族志的发展脉络恰恰印证了“图像—人类学”视域下作为主体的图像及其媒介的崛起，以及在这一过程中拍摄者的视角如何被隐藏、打断乃至取消，而观者的视角又如何被不断强化并成为当代视觉性的新中心。

### 三、“图像—人类学”的启发与未来

然而,我们也必须意识到,正如杰尔的艺术人类学理论中“首要能动性”与“次级能动性”的关系那样,所谓“观者视角”对“拍者视角”的取代也是相对的、不彻底的。在《利维坦》的拍摄过程中,尽管人的观看很大程度上被维尔托夫意义上的“电影眼睛”(kino-eye)(Vertov, 1984: 5)所“替代”,但导演对于机位的设置无疑出于自身的视觉经验——“船的视角”“鱼的视角”以及种种“非人的视角”仍然以人眼熟悉的视觉机制作为其存在的基础。此外,对视频原材料的剪辑也需要考虑。《利维坦》的剪辑是较为克制的,无论是随波逐流的鱼的尸体还是船只在海面上下摇晃,对这些过程较为完整的呈现表明电影制作者并没有采用跳跃的剪辑手法,而是着力呈现某种状态或动势的完整性。影片无字幕、无对白的设计也仍然出自对“民族志”这一有着纪实性追求的体裁的自我认同。

在严格意义上的影像民族志以外,徐冰的艺术电影《蜻蜓之眼》(2017)也取材自拍摄者缺席的图像——当代社会无处不在的摄像头——艺术家对成千上万的碎片影像的剪辑无疑源自一名观者对图像的反应。在这个意义上,笔者将《蜻蜓之眼》也纳入“图像—人类学”的分析框架。该影片通过对极其碎片化的图像进行重新剪辑和排列,以一种瓦尔堡式的“图集”(atlas)联想法编织成对图像和媒介本身进行反思的元叙事(唐宏峰, 2019)。在这件作品上,“图像—人类学”更多表现为重新定义图像与人类之间的一种尝试。作为一种以图像为主体的批评话语集合时,它能够用于影像民族志以外的图像类型。事实上,这种学科边界意义上的“溢出”也恰切地反映出影像民族志、当代艺术和视觉文化之间的界限逐渐模糊的现状。笔者认为,这种界限的模糊性又进一步印证了具有能动性的图像本身最为重要的特性,即其强大的流动性——正如米切尔以“移民”作比那样,当代图像是社会文化中“活着的器官”(living organs),它们穿梭在屏幕之间,穿越物理的藩篱,或被人们簇拥接受,或被当作难民而遭到排斥(Mitchell, 2015: 66-67)。

当然,在“写文化”思潮对民族志书写的科学性与客观性进行全面反思(克利福德、马库斯, 2006; 马尔库斯、费彻尔, 1997; 拉比诺, 2008)以及“感官民族志”(Pink, 2009)、“情动转向”(Edwards, 2012)等相关概念兴起后,人类

学与当代艺术的互渗早已不是什么新鲜事了(Clifford, 1988/2006; Foster, 1995)。《利维坦》便频频出现在如惠特尼双年展、上海双年展等重要的当代艺术展览中,甚至被学者定义为“美术馆电影”(gallery film)(Wahlberg, 2014)。拉图尔(Bruno Latour)、罗安清(Anna Lowenhaupt Tsing)等强调“非人之物”的主体能动性的民族志写作及相关理论也频频见诸艺术作品陈述、展览前言和艺术评论之中。<sup>①</sup>在人才培养方面,英国的影视人类学已与当代艺术不分彼此,如伦敦大学学院人类学系开设的“创意纪录片实践”硕士项目直接授予学生纯艺术硕士(Master of Fine Art)学位,曼彻斯特大学格林纳达影视人类学中心和伦敦大学金匠学院视觉人类学中心每年以艺术展览的形式公开放映学生的毕业作品。

在民族志与当代艺术的融合更加深入之际,它们各自又与人们日常生活中可交互的屏幕相互交织,构成了当代视觉文化的新图景。坂本龙一的当代音乐演奏会和西城男孩的流行音乐演唱会在微信视频平台以直播的形式举行,收获了巨大的流量。短视频手机应用抖音提倡用其“记录美好生活”,同类平台快手则似乎意识到“美好”并非人类复杂情感的全部追求与归属,进而声称在这里人们可以“拥抱每一种生活”。人类学者用“城乡文化拼接”(姬广绪, 2018)、“自我身份重构”(朱靖江、高冬娟, 2019)等概念描述、分析网络视频技术为个人赋权的现象,强调在“产消一体”的语境下,“他者”的社群开始朝向“我们”的身份转变。然而,流动的图像究竟在多大程度上消解了城乡之隔,又会为个体创造出怎样新的价值判断、审美品味和身份认同等仍然难以做出判断。大数据和算法一方面加速了图像的流转,另一方面其加速度的方向已然确定,精准推送使得我们仍然被自身所熟悉的视觉风格、符合我们切身利益和兴趣的内容所包围,强化了已有的社会分层基础之上的文化消费模式。<sup>②</sup>唯独可以判断的是,图像的生产者和消费者其实都是互联网视觉/媒介文化中行动者的一体两面,他们通过图像表现自我,也通过

---

① 拉图尔作为策展人与圭纳德(Martin Guinard)联合策划了“第12届台北双年展——我不住在同一个星球上”(2020),该展览以气候政治和新冠疫情为切入点,延续了他对现代性和普同性在本体论意义上的反思(参见Latour, 2018, 2020)。罗安清的《末日松茸——资本主义废墟上的生活可能》(华东师范大学出版社, 2020)也在中国艺术界引发广泛讨论。策展人刘倩兮2019年1月在北京泰康空间策划了“追踪末日松茸”,策展人叶滢2022年8月在昆明当代美术馆策划了“蘑菇之语:万物互联的网络”。

② 此即所谓的“信息茧房”现象。相关概念及研究可参考朱红涛、李姝熹(2021)对该现象研究的文献综述。喻国明、方可人(2020)也讨论过基于算法的内容推送与信息茧房形成之间的关系。

点赞、评论、转发等方式讲述他们对于图像或内容的观感——从图像出发，从媒介出发，这似乎是一个人人皆可成为批评家的时代。当然，“人人皆可成为批评家”也是一种理想，但它启发我们回归自我与图像之间的关系，从图像如何作为另一种主体的层面评判我们对它们的反馈。

最后，本文希望以影像民族志《老村》(林叶、朱晓阳,2019)中一个3分6秒的长镜头为分析对象，在探讨“图像—人类学”作为影像民族志的图像分析和媒介批评方法的同时为全文的讨论画上句号。在2021年9月16日北京大学社会学系举办的“深耕：影像民族志工作坊”上，影片作者之一林叶展示并介绍了这部片子另一位主创朱晓阳教授常谈起的一个被他称为“时光隧道”的长镜头。这个镜头是对连接宏仁村新村和老村间的通道“一镜到底”的拍摄，出现在影片中宏仁老村的老人们通过共同劳动完成了本地大庙修缮的情景之后。

摄影机首先将修缮完的大庙置于镜头中央18秒，大庙四周逼仄的建筑早已没有了木梁柱和斜瓦顶，但混凝土房屋空荡的窗口告诉我们，这里属于将被拆迁的老村，人们已经陆续离去，它代表着过去。18秒后，拍摄者转身离去。老村的大庙成为起点。摄像者目送牵狗的老妪离开，等待车辆驶过，开始往新村的方向走去。泥泞坑洼的道路上，他走得格外小心，手里的摄影机不断晃动，有时他甚至不得不看着脚下，以致镜头中道路的延长线严重偏离了笛卡尔透视主义带给我们的视觉规训，让人觉得画面“歪”得不协调。最后他走到一扇铁门前，推门进去，这扇门竟是宏仁新村一家小饭馆的后门。画面里开始热闹了起来，村民们安然有序地享用着食物。走出饭馆，新村的道路笔直而又平坦，年轻人来来往往。新屋上的窗户不再是空洞，悬挂的窗帘和防盗网通过遮蔽与区隔归置出它们背后的私人空间及空间内人的活动。

从大庙到新村，观众能够感知到时间意义上的新旧对峙。这种对峙直接来源于电影画面中的景观及环境在未经任何剪辑的长镜头下的持续变化。仿佛很自然地，我们可以与影片作者达成共识，在第一人称的摄像中获得穿梭时间的体验。然而，笔者的连续体验被画面中的一抹黄色打断了。在那个18秒的凝视中，这抹黄色第一次出现在画面的右下角。随后，它又不断地、零散地出现在老村的主路边、岔路边，直到新村的村道边。这抹黄色是共享单车，是那个曾风靡全国，又在转瞬间宣告死亡的共享单车品牌ofo(坊间曾把它们称为“小黄车”)。这抹隐喻着资本无序扩张及其惨淡宿命的黄色相继出现在老村、新村和连接二者的道路上，将笔者从时光隧道中猛拉了出



来。它的突兀<sup>①</sup>让笔者意识到：我从未穿越过时间。我的目光所“穿越”的也不是时间或历史本身，而是时间的能指，确切地说，是时间的能指的表征。

因此，这条“时光隧道”更确切的名称或许应当是“象征之林”（窄道边齐整的三至五层小楼正如小树林一般）。通过对象征的表征，观众感知到了时间，于是也就更能理解宏仁村的老人们为何要坚持修寺。这种时间感最终落脚于修寺这个事件本身在宏仁村内部的代际认同。老人们认为，老村像是堤坝，没有堤坝，沟渠的水就会引发灾难。相应的，修寺过程中本地的年轻人一直缺席，甚至他们的缺席还需要通过并不属于该村的联防队员的口述确认。在笔者看来，这个片段最大的意义就在于通过空间的变换来实现时间的流动，而这恰恰是除了“电影的视觉”以外别的媒介所难以企及的效果——用影像来书写民族志的意义便在于此。本文所提倡的，正是这样一种以图像作为主体的分析和批评方式——“图像—人类学”。通过直面图像的社会能动性，将图像与人的相互缠绕作为一种带来感受经验的主体，它既发展了又区别于“写文化”思潮中对民族志诗学和美学的提倡。说发展，是因为二者确实都强调了民族志的感受性或美学追求，但不一样的是，“写文化”的反思人类学所反思的仍是人类学家在书写他者时的表征合法性，这正是本文开篇所指出的“拍摄者视角”（或者说“作者视角”），也正是上文中所提到的马度格在批判观察电影时讲到的拍摄者“假装摄影机不存在的傲慢”。与之相比，尽管“图像—人类学”也可以说是一种“表征主义”的提法，但其本质应当是对“图像自身何为”与“人应当如何与图像发生关联”的探询。正是在这个意义上，本文强调“图像—人类学”的跨学科理论来源与图像在后现代语境下跨领域的流动性，并指出其在重新认识影像民族志、为后者开辟以观看者视角为主导的“批评之维”时所具有的现实价值。

#### 参考文献：

埃尔斯纳，雅希，2022，《全球转向下的艺术史：从欧洲中心主义到比较主义》，胡默然等译，上海：上海人民出版社。

鲍德里亚，让，2009，《符号政治经济学批判》，夏莹译，南京：南京大学出版社。

伯克，彼得，2009，《什么是文化史》，蔡玉辉译，北京：北京大学出版社。

<sup>①</sup> 视觉文化批评家苏珊·巴克-莫斯(Susan Buck-Morss)曾在一次访谈中提到过这种突兀图像所具备的生成性作用——激发对某些问题的探索及书写(Buck-Morss et al., 2008: 50)。

- , 2008,《图像证史》,杨豫译,北京:北京大学出版社。
- 程莹, 2020,《艺术作为行动——盖尔〈艺术与能动性〉导读》,《民族艺术》第1期。
- 海德格尔, 马丁, 2004,《艺术作品的本源》,《林中路》,周兴译,上海:上海译文出版社。
- , 2009,《存在与时间》,陈嘉映译,北京:生活·读书·新知三联书店。
- 姬广绪, 2018,《城乡文化拼接视域下的“快手”——基于青海土族青年移动互联网实践的考察》,《民族研究》第4期。
- 克利福德, 詹姆斯·乔治·E. 马库斯编著, 2006,《写文化——民族志的诗学与政治学》,高丙中、吴晓黎、李霞等译,北京:商务印书馆。
- 拉比诺, 保罗, 2008,《摩洛哥田野作业反思》,高丙中、高敏译,北京:商务印书馆。
- 兰则, 2010,《牛粪》(影像作品),云南乡村之眼乡土文化研究中心。
- 林叶、朱晓阳, 2019,《老村》(影像作品),北京大学社会学系。
- 罗安清, 2020,《末日松茸——资本主义废墟上的生活可能》,张晓佳译,上海:华东师范大学出版社。
- 马尔库斯, 乔治·E. 费赫尔, 米开尔·M. J., 1997,《作为文化批评的人类学:一个人文学科的实验时代》,王铭铭、蓝达居译,北京:生活·读书·新知三联书店。
- 潘诺夫斯基, 欧文, 2011,《图像学研究——文艺复兴时期艺术的人文主题》,威印平、范景中译,上海:上海三联书店。
- 唐宏峰, 2019,《图集热与元媒介——关于〈蜻蜓之眼〉的媒介分析》,《北京电影学院学报》第10期。
- 徐冰, 2017,《蜻蜓之眼》(影像作品),徐冰工作室。
- 尹庆红, 2017,《艺术人类学:从符号交流到物质文化研究》,《民族艺术》第2期。
- 喻国明、方可人, 2020,《算法型内容推送会导致信息茧房吗?——基于媒介多样性和信源信任的一项实证分析》,《山东社会科学》第11期。
- 余海波、余天琦, 2016,《中国梵高》(影像作品),荷兰 Trueworks、深圳世纪映像。
- 朱红涛、李姝熹, 2021,《信息茧房研究综述》,《图书情报工作》第18期。
- 朱靖江、高冬娟, 2019,《虚拟社区中自我认同的反身性重构——基于移动短视频应用“快手”的人类学研究》,《民族学刊》第4期。
- Arnaut, K. 2001. "A Pragmatic Impulse in the Anthropology of Art? Alfred Gell and the Semiotics of Social Objects." *Journal des Africanistes* 71(2).
- Atkinson, P. & Morris, L. 2017. "On Ethnographic Knowledge." *Qualitative Inquiry* 23(5).
- Azoulay, A. 2008. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.
- Belting, H. 2014. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Trans. by T. Dunlap. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Bowden, R. 2004. "A Critique of Alfred Gell on 'Art and Agency'." *Oceania* 74(4).
- Bredenkamp, H. 2018. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Trans. by Elizabeth Clegg. Berlin: De Gruyter.
- Buck-Morss, S., L. Mulvey & M. Smith. 2008. "Globalization, Cosmopolitanism, Politics, and the Citizen." In M. Smith (ed.), *Visual Culture Studies: Interviews with Key Thinkers*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications Ltd.
- Casting-Taylor, L. & V. Paravel. 2012. *Leviathan* (film). Sensory Ethnography Lab.
- Clifford, J. 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- . 1988/2006. "Histories of the Tribal and the Modern." In H. Morphy & M. Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Coover, R. 2007. "Filmmaker to Filmmaker: Robert Gardner and the Cinematic Process." *American Anthropologist* 109(3).

- Danto, A. 1984/2006. "Defective Affinities: 'Primitivism' in 20th Century Art." In H. Morphy & M. Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Derlon, B. & M. Jeudy-Ballini. 2010. "The Theory of Enchantment and the Enchantment of Theory: The Art of Alfred Gell." *Oceania* 80(2).
- Didi-Huberman, G. 2017. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. Trans. by Harvey Mendelsohn. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Edwards, E. 2012. "Objects of Affect: Photography Beyond the Image." *Annual Review of Anthropology* 41.
- Evans, S. et al. 2017. "Explicating Affordances: A Conceptual Framework for Understanding Affordances in Communication Research." *Journal of Computer-Mediated Communication* 22(1).
- Foster, H. 1995. *The Return to the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Freedberg, D. 1989. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gardner, R. 1986. *Forest of Bliss* (film). Cambridge, MA: Harvard University Film Study Center.
- Gell, A. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Gibson, J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, MA: Houghton, Mifflin and Company.
- Ginsburg, F. 1991. "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?" *Cultural Anthropology* 6(1).
- . 2011. "Native Intelligence: A Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film." In J. Ruby & M. Banks (eds.), *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Graves, L. 2007. "The Affordances of Blogging: A Case Study in Culture and Technological Effects." *Journal of Communication Inquiry* 31(4).
- Grimshaw, A. 2001. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Grimshaw, A. & A. Ravetz. 2009a. *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- . 2009b. "Rethinking Observational Cinema." *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 15(3).
- Heider, Karl. 1976/2006. *Ethnographic Film*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Holub, R. 1984. *Reception Theory: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Hutchby, I. 2001. "Technologies, Texts and Affordances." *Sociology* 35(1).
- Ingold, T. 2022. "Anthropological Affordances." In Z. Djebbara (ed.), *Affordances in Everyday Life: A Multidisciplinary Collection of Essays*. Cham: Springer Nature Switzerland AG.
- Kisin, E. & F. Myers. 2019. "The Anthropology of Art, After the End of Art: Contesting the Art-Culture System." *Annual Review of Anthropology* 48.
- Kohn, E. 2015. "Anthropology of Ontologies." *Annual Review of Anthropology* 44.
- Latour, B. 2020. "Imaginer l'Les Gestes-barrières Contre Le Retour à La Production D'avant-crise." AOC, <https://aoc.media/opinion/2020/03/29/imaginer-les-gestes-barrieres-contre-le-retour-a-la-production-davant-crise/>.
- . 2018. *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. Trans. by C. Porter. Cambridge:

Polity Press.

Layton, R. 2003. "Art and Agency: A Reassessment." *Journal of Royal Anthropological Institute* 9.

MacDougall, D. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Massumi, B. 2015. "Preface." In B. Massumi (ed.), *The Politics of Affect*. Cambridge: Polity Press.

Michaels, E. 1986. "The Aboriginal Invention of Television in Central Australia 1982–1986." In *Report of the Fellowship to Assess the Impact of Television in Remote Aboriginal Communities*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.

Mitchell, W. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

———. 1996. "What do Pictures 'Really' Want?" *October* 77.

———. 2005. *What do Pictures Want?* Chicago, IL: University of Chicago Press.

———. 2015. *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Morphy, H. 2009. "Art as a Mode of Action: Some Problems with Gell's Art and Agency." *Journal of Material Culture* 14(1).

Nakamura, K. 2013. "Making Sense of Sensory Ethnography: The Sensual and the Multisensory." *American Anthropologist* 115(1).

Pink, S. 2009. *Doing Sensory Ethnography*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.

Pinney, C. 2015. "Aqueous Modernism." *Visual Anthropology Review* 31(1).

Rampley, M. 2021. "Agency, Affect and Intention in Art History: Some Observations." *Journal of Art Historiography* 24.

———. 2005. "Art History and Cultural Difference: Alfred Gell's Anthropology of Art." *Art History* 28(4).

Rikou, E. & E. Yalouri. 2016. "The Art of Research Practices Between Art and Anthropology." *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism* 5.

Rubin, W. 1985/2006. "Modernist Primitivism: An Introduction." In H. Morphy & M. Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: A Reader*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Ruby, J. 1991. "An Anthropological Critique of the Films of Robert Gardner." *Journal of Film and Video* 43(4).

Salazar, J. 2009. "Self-Determination in Practice: The Critical Making of Indigenous Media." *Development in Practice* 19(4/5).

Sansi, R. & M. Strathern. 2016. "Art and Anthropology after Relations." *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 6(2).

Turner, T. 2002. "Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples." In F. Ginsburg, L. Abu-Lughod & B. Larkin (eds.), *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley, CA: University of California Press.

van Eck, C. 2015. *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*. Berlin: De Gruyter.

Vertov, D. 1984. "WE: Variant of a Manifesto." In A. Michelson (ed.), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Trans. by K. O'Brien. Berkeley, CA: University of California Press.

Wahlberg, M. 2014. "Leviathan: From Sensory Ethnography to Gallery Film." *NECSUS European Journal of Media Studies* 3(2).

## “Image—Anthropology”: The Viewer’s Perspective and the Dimension of Criticism in Visual Ethnography

YANG Yun-chang

**Abstract:** For a long time, based on fieldwork practices, anthropologists’ research on visual ethnography mainly involves a participatory perspective and depends on their role as photographers or filmmakers. This proactive role, the power relationship between seeing and being seen during shooting, and the organization and reflection on the content selection and edition, constitute visual anthropology as an academic discipline. Under such disciplinary norms, anthropologists are always more powerful and decisive than audiences in shaping and confirming what a visual ethnography is. However, research overshadowed by such a perspective would easily neglect the subjectivity of images in visual ethnographic works. In this light, to understand visual ethnography as a sort of image-subject, anthropologists need to jump out of the existing perspective of producing and delve into images to explore how they can attain self-realizations in terms of dissemination and consumption. An “image—anthropology” methodological framework that pays more attention to how images are accepted, viewed, and talked about is needed here. It includes a “viewer’s perspective” of image reception and consumption and a “dimension of criticism” formed on the basis of this new perspective. Together, they mark the shift of focus in visual ethnography from image-makers to image-viewers.

**Keywords:** image—anthropology, image’s agency, viewer’s perspective, visual criticism

(责任编辑:张小菲)