

摄影人类学:图像、媒介、身体、社会*

□杨云邕

〔摘要〕 人类学与摄影的关系是复杂的。对于人类学家而言,摄影既可以是用于研究过程中的记录工具,也可以是用以介入社会、文化现象研究的透镜。当以人类学的视角研究摄影这一实践行为本身时,需要一种以摄影为媒介,勾连图像、个体与社会的综合性研究方法,即“摄影—人类学”研究。它以摄影这一行为为起点,研究各种与社会、文化相关的社会学和人类学议题。

〔关键词〕 人类学;摄影;视觉文化;“摄影—人类学”研究;摄影实践

〔中图分类号〕 C912.4 〔文献标识码〕 A 〔文章编号〕 1673-8179(2018)05-0008-10

一、摄影的人类学定义:问题的提出

摄影不过是一种司空见惯的经验。任何一个人,在一生中都免不了跟摄影和照片打交道。有谁没被拍过一张照片呢?又有谁没看过一张照片呢?既然摄影和照片如此平常,它们又是否还有被研究的价值?

对于人类学家来说,这个问题的答案无疑是肯定的。同样在不到两百年的时间里,社会人类学从一门研究“他者”社会和异文化的学科演化成了如今一种“无所不包”的状态。人类学家早已不再仅仅着眼于对“他者”社会的描述和转译,而把更多的“日常物事”纳入研究体系之中。人类学家和社会学家们通过研究那些普通的“物事”发现,它们“(1)参与了社会秩序的构建,(2)催生了基于人工制品基础之上的临时结构,以使社会秩序得以稳固和再生产,(3)生产了社会权力的各种形式”。^{[1](P349)} 在林林总总的物事中,摄影和照片自然也包含在内。对摄影及照片的人类学研究就像一面透镜。通过它,我们可以拓展主流人类学中的理论思考。这些研究同时可以从视觉与物质文化的角度为扩充人类学思想做出贡献。^{[2](P1)} 既然如此,与其在一个过于宽广的空间中询问摄影的定义,我们不妨便透过人类学这一透镜,来提出更加具体的问题:人类学(家)与摄影有着怎样的关系?人类学又是如何介入对摄影和照片的研究的?是否存在一种摄影的人类学定义?

本文将通过回顾一系列的人类学与摄影研究,并结合作者基于对中国摄影爱好者和摄影艺术家的田野调查资料,对以上的问题尝试做出解答。通过把摄影和照片这种物事看作一种媒介,并将其置于“个体——物——社会”这一社会关系整体的中心,本文试图提出一种“摄影人类学”研究的理论框架,用一种以关系和实践为导向的方式来重新定义摄影这一人类行为。

二、人类学的摄影:民族志的对象、观察者的技术

人类学家对于摄影的兴趣,是持久而发散的。伊丽莎白·爱德华兹(Elizabeth Edwards)和克里斯多夫·莫顿(Christopher Morton)曾表示,人类学在其学科发展史上始终是一种“高度视觉化的实践……在有意和无意中为我们留下了丰厚的摄影遗产”。^{[2](P1)} 克里斯多夫·皮尼(Christopher Pinney)也在他的著作《摄影与人类学》中以极其丰富的史料为基础,追溯了从维多利亚人类学和早期摄影开始到现代人类学及当代摄影互动相交的“双重历史”。^{[3](P17~62)} 这种双重历史,并不是说摄影史和人类学史呈现出平行发展的关系。相反,它们在不同的历史时期均互相缠绕,更像是一种“一体两面”的关系。

这样一种不间断的双重历史结构催生了我们今天能够看到的所有关于人类学与摄影的主题。这些主题依照时间、空间、研究目的等不同分类标准,做一个大致而并不严谨的划分:

* 收稿日期 2018-04-20

第一个分类是:摄影作为(“人类学”的)研究对象——摄影作为(“人类学”的)研究手段

第二个分类是:摄影作为一种社会行为——摄影作为一种历史现象

所谓的“不严谨”,具体体现在几个方面。第一,在诸多即将引述的文献中,并非所有文献都是严格意义上人类学本位的。部分文献及著作更多地从视觉文化、历史学、艺术史乃至摄影理论本身的角度出发,探讨摄影对某地、某人群在一段时间内产生的影响。因此,“人类学”的这一提法并不严谨,故而需要为其加上引号。然而,我们也必须意识到,这些研究始终都是与人和社会联系在一起,因此在一个广义的角度说它们都是“人类学的”研究,也并无大碍。第二,每个组别所包含的两种事实,往往同时出现在同一文献或著作中,只不过因作者的意图不同而占据了不同比重。读者切不可认为同一组别的两种事实之间存在着明确的界限。在关于摄影的民族志研究中,作者往往也会辟出至少一个章节,来回顾摄影在某地的传入及发展历程。这与我们熟知的许多人类学研究是相一致的,正如艺术史家乔治·迪迪-于贝尔曼(Georges Didi-Huberman)在讨论历史学与人类学对于时间这一事物的态度时所引用的列维-斯特劳斯(Claude Levi-Strauss)的经典论断:“双方都在不断地克服着一对永恒的对立面……即历史学所要求的进化的模式和常被作为人类学之特征的非时间性。”^{[4](P62)}也就是说,无论我们的研究更加“人类学”还是更加“历史学”,也无论我们主要以一种共时性还是历时性的角度去研究摄影,都无法在某处划上一条清晰的分界线。毋宁说,那些没有分界线的研究才代表着为弥补本学科之弱项所做出的努力。同样,当摄影被当成是一种社会行为时,它自然也就获得了历史,成为一种历史现象。因此,本文在这里做出这样的粗分类,只是一种便宜讨论的策略,并不意味着两种事实之间是对立关系,也并不可能有了其中一种事实,另一种事实就绝不出现。

在明确了讨论前提的条件下,我们可以说,大致来看,以上的四种事实,任选组别 1 中的其中一种,与组别 2 的其中一种进行两两结合,就能够基本囊括人类学与摄影的研究。如皮埃尔·布迪厄(Pierre Bourdieu)在 20 世纪 60 年代以法文出版的《摄影:一种中级艺术》,^[5]就可以看作是一项把摄影作为社会行为的研究。他和他的研究小组一起在 1950 年代对法国不同阶层的摄影爱好者进行了问卷调查及访谈,对不同阶层的人所拍的照片进行了内容分析,认为摄影同时具备了社会整合及社会区分的功能,并讨论了摄影的仿真性如何满足了当时法国大众对自然主义美学的追求,以及定义了摄影在审美品位的阶级中所处的“中级”位置。与此类似,皮尼在 20 世纪 80 和 90 年代对印度中部商业摄影工作室进行的研究^[6]、克里斯托弗·赖特(Christopher Wright)在 21 世纪初关于西所罗门群岛的罗维亚纳人(Roviana)如何理解与使用摄影的研究^[7]、凯伦·思佳斯勒(Karen Strassler)对印度尼西亚的“国民性”、现代性和摄影之间的关系之讨论,^[8]以及青年学者席琳·沃顿(Shireen Walton)对伊朗摄影爱好者及其作品政治意涵的分析,^[9]都是在某一时间段内,对某地的摄影活动进行集中的民族志调查,把摄影作为社会生活中的一种“物事”,讨论其所折射出的社会和文化状态。在这些研究中,历史相对而言扮演了较为辅助的角色,但也有着自身独特的重要性。作为“摄影之另外的历史”,^[10]它们的存在强调了非西方社会对于摄影的本土化,促使我们对主流的西方摄影历史及理论的反思。由此,皮尼在他第一本关于印度中部摄影工作室的民族志出版九年后总结摄影研究的 7 个主题时,把“所有的摄影都是世界摄影体系的一部分”作为了一切摄影研究的前提,提醒我们注意,一般情况下,所谓的“核心”摄影史,讨论的不过是欧美的摄影实践罢了。^[11]

与此相比,凯莉·罗斯(Kerry Ross)的专著探讨了日本明治时期摄影的传入及对当地经济和社会产生的影响,^[12]基本可定义为以摄影为研究对象的历史研究。从历史文献出发,罗斯的写作涵盖了 19 世纪末东京日本桥的摄影设备交易商店、20 世纪初各品牌推广摄影器材的海报和大众摄影的指导说明文件、摄影爱好者的沙龙及竞赛,以期通过摄影这一技术在日本的大众化和艺术化过程来构筑明治日本社会的视觉文化史。值得注意的是,虽然这类研究关注的是历史问题,但其出发的角度与传统的摄影史和艺术史之间有着本质的差别。正如摄影史家杰弗里·巴特钦(Geoffrey Batchen)所言,经由大众摄影所生产出来的影像是艺术史所难以介入的,“我们需要一种研究历史的前卫手段,而不是另一种关于前卫艺术的常规历史……我对于我们现有的、标准的摄影史所抱有的不仅仅是内容的问题……我更关心的是历史话语模式本身,和构建这一历史

的概念之筑基。”^{[13](P126)} 这种对于“大众摄影”的研究,在某种意义上也是皮尼所说的“摄影之另外的历史”。只不过皮尼的原意所指向的是一种“中心——边缘”“殖民——被殖民”的地理概念,而罗斯和巴特钦所提出的这种“研究历史的前卫手段”更加注重一种福柯式的对历史本身的谱系学介入。因此这种研究并不强调地理空间的差异,同样适用于西方的研究。对于巴特钦而言,从对艺术家及艺术风格的线性历史研究转为对一般的、大众的图像的研究是为艺术史的“民族志转向”。他把诸如皮尼和爱德华兹等人的研究均归类在视觉文化这一新兴的学科范式之下,是一种衔接人类学、社会学及艺术史的可取尝试,对于打破学科边界有积极意义。然而,他的立足点始终都是以摄影史为主导的,并未能够对于现有的视觉文化中所包含的各种研究做出系统性的细分及评价。对于“民族志转向”提法,在这篇写于 2008 年的重要论著之后也再无深入探讨,着实让人引以为憾。

另一方面,上文所举皮尼的《摄影与人类学》与爱德华兹所编著的另一本著作《人类学与摄影:1860~1920》,均着重从历史的角度出发,还原早期的人类学家(或更早的比较解剖学家)是如何在世界殖民体系的框架下利用照片的真实性来对非西方社会的族群进行研究的。这类历史研究的特殊性在于,它们的出发点是人类学的学科史,因此特别强调在变化的历史话语下人类学研究对象和范式的改变,以及这些改变如何主导了人类学家对摄影及照片的运用。

据皮尼考证,在马林诺夫斯基创立现代人类学以前,作为一种表征(representation)和记录工具的摄影基本上在两种拍摄理念之间徘徊。一方面,摄影是人种学家和古典人类学家“科学化”学科的工具。对人体的准确复制让诸如兰普雷系统(Lamprey's System)的体质测量工具经由学者与殖民官之手传往殖民地,使得每一个独特的个体都有了成为用以科学研究之“标本”的可能。^{[3](P29)} 埃弗拉·图尔恩爵士(Sir Everard im Thurn)和曼恩(E. H. Man)等人则反对这种做法,认为拍摄者不应把被摄者当成“死物”,而应当以共情(empathy)为出发点,拍下当地人自然的状态,使得照片带有美的意味。^{[3](P35~38)} 其后,波特曼(Maurice Vidal Portman)、博厄斯(Franz Boas)、哈登(A. C. Haddon),直至马林诺夫斯基的摄影实践均各有特色,但基本都可以在“科学”与“美”“严谨”与“自然”“客观”与“主观”的取向之争下找到位置。自哈登开始,如何要求被摄者根据拍摄者的要求做出相应的行为和表情又成为新的问题,^{[3](P48)} 马林诺夫斯基本人甚至自己导演了“白人人类学家本人在特洛布里安原住民间进行田野调查”的照片。^{[3](P58~62)}

爱德华兹所编著的《人类学与摄影:1860~1920》可以说是第一次对人类学与摄影之关系和历史的系统梳理。全书的图片资料基本建立在英国皇家人类学会的摄影收藏基础之上,由理论、历史类的 6 篇文章和 4 个个案分析组成。也是在本书所收录的其中一篇文章中,皮尼第一次提出了摄影和人类学的历史有所呼应的观点。^{[14](P74)} 而对于爱德华兹而言,摄影这一承载了历史与时间的媒介与强调共时性研究的功能主义和结构主义人类学确有矛盾之处。但更为重要的是,她指出唯有在一种人类学学科史和政治的语境中对这些早期有着人类学意义的影像进行解读,才可以让我们真正从源头上反思诸如“他者”“科学”“知识”等概念的生产与西方中心主义之间的关联。也是从这里出发,爱德华兹把“语境”的理论进行拓展,在 9 年后将摄影和照片总结为一种“物事”,它们在不同的语境下有着不同的社会历程,^{[15](P13)} 与表征、权力、政治、经济等等复杂的社会文化话语相勾连。

最后,当我们把摄影作为研究手段的这一功能置于某一相对静止、稳定的社会及时间之中,就会发现有一类偏向指引手册的实用类著作,如科利尔父子(John Collier Jr. and Malcolm Collier)合著的《视觉人类学:摄影作为一种研究方法》^[16]一书。该著作于 1967 年首次问世,作者之一小约翰·科利尔的父亲是一名社会学家,曾在罗斯福新政期间负责管理印第安人事务。小约翰在而立之年曾为 1940 年代受美国联邦农业安全管理局(FSA, Farm Security Administration)雇佣的摄影师之一。他们记录罗斯福新政下美国人的生活和精神面貌,在西方摄影史上被认为是早期纪录片(如约翰·格里尔森和德加·维尔托夫等)的理念在摄影领域的继承人。^{[17](P278)} 随后,他以摄影为业,足迹辗转于加拿大和南美洲。1950 年,他加入了康奈尔大学的一个研究团队,对栖居加拿大三个海洋省份之人的心理健康状态进行调查,由此开始系统地总结摄影在田野调

查中的角色和功能。在书中,作者枚举了自己的田野调查经历和摄影经历,分章节介绍了摄影这一记录工具可以怎么用、在田野调查中什么值得拍、在异文化社会中拍照的伦理及准则、如何边做访谈边拍照等等。尽管如“摄影可以拉近调查者与受访者之间的距离”^{[16](P23~25)}这种论断稍显武断,且科利尔父子对视觉人类学的理解与现在众所周知的作为人类学分支的视觉人类学有所不同,但他们提倡把摄影广泛运用到田野调查中,在方法论的意义上对于视觉人类学这一分支学科的建立有着积极的意义。

通过对以上四个类型的研究的回顾及分析,我们基本上可以把人类学视域下的摄影看作是一种民族志的书写对象和一种观察的技术。但是何谓“观察”?我们不妨从两个历史事实出发。1980年,当皇家人类学会在伦敦的摄影家画廊进行一系列的藏品展出时,展览的题目就叫作《人类的观察者》(Observers of Man)。^{[18](PVID)}科利尔父子也在他们的书中写道:“照相机那批判的眼睛是在收集精确的视觉信息时必不可少的工具,因为我们现代人常常是缺乏观察力的观察者。”^{[16](P5)}我们该如何理解这种“观察”呢?它跟人们平常所说的“看”(see)或“旁观”(spectator)又有什么区别?视觉文化学者们(借用巴特钦的定义,这里面包括了来自人类学、社会学、艺术史等背景的学者)所用的这个词语是否指向了一种学科化或科学化的视角?“观察者”又是谁,是怎样的一种角色?本文认为,只有理解了“观察”和“观察者”这组概念,才有可能继续来谈摄影的人类学本质。作为一种视觉技术,摄影之眼无疑为人类之眼提供了一种可遵循的现代观看方式,规训了人们的观察和认知。艺术史家乔纳森·克拉里(Jonathan Crary)也在其著作《观察者的技术:论19世纪的视觉与现代性》^[19]中印证了这一观点。在这一关于摄影之史前史的书中,克拉里界定道,“观察”的拉丁文词根“observare”有“遵循”之意。观察者自然是一个用眼睛看的人,但“更重要的是,这一观察者是在一整套预先设置的可能性中进行看这一活动的,也是内嵌在一个有着传统和限制的系统之中进行看这一活动的。”^{[19](P6)}

因此,视觉文化学者对摄影的研究,事实上是对观察者及其背后的视觉机制的探索。对于以艺术作品和艺术家为研究对象的艺术史学者而言,这意味着他们需要跳脱原有的研究材料,去重建一种异质的时间:横亘在19世纪艺术界对抽象艺术的追捧及大众对写实技术的追求之间的“断裂”,^{[19](P4)}无疑包含了至少两种截然不同的观念,而它们却共享着一种在内部矛盾重重,拥有着多重政治、经济、哲学维度的历史进程和社会机制——现代性。矛盾的是,从暗箱、魔灯、全景照、幽魂剧场到塔尔伯特(Henry Fox Talbot)和达盖尔(Louis Daguerre)几乎在同时宣布摄影术的发明,^[20]懂得通过现代性的眼睛——光学仪器。也同时受到这些仪器规训的“观察者”们,既包括了皮尼和爱德华兹等人笔下的早期古典人类学家们,也自然包括了克拉里的书中那些追求真实的影像效果和借用“浮光掠影”来寻求感官刺激的现代大众。^{[21](P21~22)}同作为现代之产物的人类学与摄影,贯穿二者“双重历史”的始终是“表征”和“阐释”两个问题。人类学家是如何把照片的精确复制理解为“科学证据”的?又是如何通过这些“证据”进行“科学研究”的?从什么时候开始,人类学家开始对摄影这一观察工具及其背后的政治和权力进行反思?摄影本身最终又能否成为一种超越光学的媒介,让人类学家不是透过相机的取景框,而是通过摄影这一行为本身来介入对社会和文化的讨论?这些将是本文下半部分着重关注的内容。

三、摄影人类学:图像、媒介、身体、社会

在不提供任何语境及背景的条件下,“摄影的人类学”这个提法看起来或许有些难以理解。然而,通过前文对相关著作的回顾和评价不难发现,人类学或视觉文化对摄影的介入事实上就是以摄影所携带的“人类学特性”作为前提的。那么,何为摄影的“人类学特性”呢?首先,前文的文献回顾并不局限于人类学本位的研究,说明这种“人类学特性”,比社会人类学(这是“英国的发明”)或文化人类学的范围更加宽泛。同时,它们的研究范围包含了从古典人类学到现代人类学的时间范畴,也包含了从原住民社群到现代社会的空间范畴,因此又比现代人类学的范围更加宽泛。因此,这种摄影的“人类学特性”在本质上是摄影这一技术与人类之间多层级的相互关系。由此,对摄影之“人类学特性”的研究事实上就是讨论一种具体的“物事”对于人类及他们所组成的社会而言究竟意味着什么。

本节所论及的内容,即“图像、媒介、身体、社会”,取自艺术史家和媒介研究学者汉斯·贝尔廷(Hans Belting)的《一种图像人类学:图像、媒介、身体》一书。^[22]贝尔廷在书中坦言,他所说的“人类学”,并不具有“民族学”意味,而更加强调了它的欧洲传统,即一种“康德式的对于人和人性的一般性定义”^{[22](P2)}这与本文的立足点是一致的。贝尔廷认为,对图像的研究需要这么一种人类学的介入,对人脑海中的图像和外在于肉眼可见的图像同时从文化的角度加以考察,以重建一种图像学(Iconology)。因此,图像、媒介、身体对于贝尔廷来说是一种递进的关系:首先理解图像,进而理解图像赖以生存的媒介,最后理解作为媒介的身体,以及人的心和眼如何与图像及媒介进行互动。在本文看来,贝尔廷与克拉里的研究内容和路径尽管有较大差异,但其实它们的出发点是一致的,都是对传统的以名家名作为中心的艺术史研究进行解构性的反思。然而本文借用贝尔廷所提出的这几个概念的目的,并不是要对其研究出发点和方法进行复制。在本文中,图像、媒介、身体、社会更像是帮助我们把握摄影的人类学内涵的关键词,以区分“摄影—人类学”研究和一般的摄影研究、历史研究和文化研究。其中,图像、媒介和身体更偏向个体经验,但它们都应当放在某种特定的社会或文化语境中进行讨论。摄影是生产照片的行为,而照片(不论是可以拿在手上的由胶片放制的实物还是存在于各种屏幕中的数字照片)是一种对图像的固定,即图像的承载物。照片本身因而是自然的现实与机械之眼之间的媒介。由此,摄影是一种媒介,照片也是一种媒介。所谓的媒介,即为中介物,勾连了各方关系。罗兰·巴特在《明室》一书中曾经阐述过一对“操作者”和“观看者”之间的关系。他认为,操作者即拍摄者,而观看者即看照片的人,^{[23](P9)}摄影和照片就是二者之间的一种媒介。此外,他还坚持应当用一种现象学的方法去看照片,去追问“我的身体对于照片有些什么了解”。在这一基础上,照片又成为了激发观者对知识之联想(知面, Studium)和情绪之感受(刺点, Punctum)^{[23](P32)}的物事,成为了联系身体和感知的媒介。诚如克拉里所言,摄影在被发明以前,人类已经利用诸如视网膜的残影效应发明出了诸多光学仪器,这折射出大众对于一种现实的影像的追求,更蕴含了一种观看方式的改变。但是这些光学仪器不也是图像和人眼之间的媒介吗?不正是它们,让栩栩如生的影像印在了19世纪人们的视网膜上吗?那么摄影的出现,除了重申人们对于现实影像的追求以外,又还有没有跟克拉里笔下的那些光学仪器不一样的地方呢?答案自然是肯定的。和那些不断进入、消逝、继而成为记忆的浮光掠影不同的是,摄影让人们第一次把一种“曾经在此”“独一无二”^{[23](P85)}的时刻实体化了。换言之,我们的记忆被固定了下来,仿佛无论记忆在脑海中如何消退,只要有了照片,人就拥有了记忆本身。照片是连接记忆与现实的媒介。

摄影这种复制现实、显现现实的能力无疑刺激着人们保存记忆的欲望。特别是在有纪念意义的场合或肖像摄影中,人们更加热衷于用照片留作纪念。这种“燃烧的欲望”^[24]不断刺激着19世纪的发明家们以科学为名,尝试把影像固定、留存,^{[20](P6~13)}也不断刺激着摄影的市场化和民主化的社会进程。如果说19世纪中叶纳达尔(Nadar)的名人肖像、勒·格雷(Le Grey)和比松兄弟(The Bissons)的高端肖像摄影工作室仍然是特权阶级的象征,那么A·A·E·迪斯德里(André-Adolphe-Eugène Disdéri)所创造的大众肖像摄影模式无疑满足了普通人拥有一张私人肖像的愿望。这一“商业摄影之父”的商业摄影帝国在19世纪60年代就到达顶峰,几乎击溃了他所有的竞争对手,所凭借的正是迪斯德里自己发明的一次可印制10张6×9厘米大小肖像的专利技术。^{[25](P35~58)}技术和市场刺激着人们的欲望,欲望反之又促使技术和市场不断发展。正是在这种张力之下,摄影成为了一种平民大众的共同经验。

在一个层面上,照片是忠实的复制,因此摄影是制造证物的行为。小到家庭相册中记录了一个人出生、毕业、结婚、死亡的照片,大到法庭上用以推翻罪犯的不在场证明的影像,照片的这种证明属性和见证功能使得摄影被看作是一种客观而真实的媒介。然而,稍微对摄影理论或视觉文化有所涉猎的读者都会对此提出质疑,因为大量的文本和经验提醒我们,照片的客观和真实是相对的。一方面,专业人士可以在暗房里对照片中的元素进行增减,而类似的操作在数字时代变得甚至更加便捷了。在笔者与国内摄影爱好者的相处中,不仅发表在网络上的照片几乎全都有经过“改造”,他们甚至还发展出一套完整的理论,来指导自己的拍摄。比如说,“前期”指拍摄者在现场拍照的过程,需要把控好构图、光线等等;而“后期”则指利用如Photoshop、

Lightroom 等电脑软件对“前期”的“原片”进行处理的过程。从“前期”的视角选择和画面内容的操纵到“后期”用不同色调和裁剪工具来表达情绪和目的,笔者的大多数报道人都认为只有把控好这两个“流程”,才能制作出自己理想中的照片。

另一方面,被摄者在面对相机镜头时总是会呈现出他们理想中的样子。皮尼在 20 世纪 90 年代印度中部的田野调查显示,正是因为照片是对某一时刻的忠实复制,因此在摄影工作室拍摄肖像的客人们才更会在被拍摄的那一刻努力呈现出“更好的结果”。在当地的工作室拥有者 Vijay 看来,他的客户们“都想让自己在照片中呈现出最好的状态……他们不想穿每天都穿的衣服……他们不想要表现真实的照片”。^{[6](180)}

最后,人们可以在不同的时空背景下对同一张照片做出多种解读。摄影师菲利斯·比亚托(Felice Beato)曾在印度民族起义(1858)和第二次鸦片战争(1860)期间用相似的手法来表现他所服务的大英帝国是如何在“野蛮的”东方取得胜利的。为了使照片的画面更具“冲击力”,满足英国市场的心理需求,比亚托会在勒克瑙斯坎德花园(Sikandar Bagh at Lucknow)被攻陷四五个月后就要求把已经被整齐盖好的尸体重新暴露在日光之下,让尸骨散落在斯坎德花园的外围。^{[26](P127-129)} 他还会要求把大沽炮台的清军尸体^{[27](P20)}集中堆放,使得照片中的画面看起来更为惨烈。用现在的新闻摄影职业道德来看,比亚托显然有愧于他“现代战争摄影先驱”的这一褒义称号。但如果我们考虑到他的商业动机、道德保障(“文明的”英帝国为其背书)和当时西方社会的主流思潮(建基于科学革命之上的“文明”和“野蛮”观念),那么比亚托的这种做法就变得“顺理成章”了起来。这也正是巫鸿所讲到的“历史物质性”,^{[28](P41)}即我们在考察艺术品(本文认为,应当不局限于艺术品,可扩展至广义的图像)时,会很自然地赋予它们在当下的文化和社会背景下新的意义,但它们原有的社会文化语境也是不可被剥离、忽视的。据以上的例证,我们显然可以说,摄影也是“伪造”证物的行为,承载了拍摄者、被摄者和观者的多重愿望及动机。

在另一个层面上,照片却又只能是“微不足道的片纸”。它跟语言不一样的是,语言是结构化的,可以更为灵活地表达人的意思,而照片则是平面的,它只是照相机的一种光学结果,一种纸张之上的化学反应。照片本身仅仅指向一种微观的事件,而我们从照片的身上却更加希望读到宏观的、一般化的历史和社会信息。在这里,一方所能提供之物与另一方所期待之物产生了断层。皮尼说,照相机无法撒谎;正如杰尔所说,图像无法说话。因为二者均在“生理上”缺少了可以撒谎或说话的先决条件。唯有照片,所谓的“摄影图像”这种用沉默来揭示不可言说之真实、用像似符号之外在完成指示符号之功能的媒介,以它无所不在又无比暧昧的特征,让人道不清是我们根据自己的意图创造了照片,还是照片塑造着我们对于事件和记忆的认知。因此,如果说照片是欲望的载体,那么这种“欲望”,将不仅仅是拍摄者的意图、被摄者的期待以及观者的所得,因为在这一层面上的“欲望”,都是人们想象他们能够从照片中得到的东西。由此,在一个更加基础的层面上,“欲望”或许需要被理解成一种关系,而非仅仅是生发于人,作用于物的单向度行为:人们想从照片中得到什么?照片又能够为人提供什么?这种以关系为导向的思考所通往的将不是一种描述,而是一种填补断层的方法。它是一种解释性的框架,可用以重新定义一种在本文所讨论的“摄影人类学”语境下照片之本质。

因此当我们在讨论摄影时,首先需要明确自己在整个实践之中所处的位置:我是拍摄者、被摄者还是旁观者?从不同的角色出发,我们会对摄影有不一样的期待,而摄影也会给予我们不一样的回应。而所谓的“摄影实践”,又可以具体细化到这一活动的图像生产、图像传播和图像消费三个方面。

图像生产,指拍摄者通过摄影器材拍照、冲放(胶片)、后期(数码),最终得到一张摄影图像的过程。图像传播则指这张摄影图像通过特定的媒介(印刷或互联网在线传播)趋于受众的过程。而图像消费,则指受众观看、解读照片的过程。在整个实践过程中,又主要牵涉到三方关系,这三方分别为拍摄者(或拍摄物,强调非人为因素,如监控摄像)、被摄者(物)和旁观者(物)。然而,三方并非总是泾渭分明。比如在“自拍”的情况下,三者可以是同一个动作发出者。而在家庭摄影中,首先对照片抱有期待的观众往往也是被拍的人。在三者不相互交叉重叠的情况下,本文罗列出了摄影实践的各个过程与所涉三方的相互关系,并以列表形式列出。在每一个格子中,对角线上方指各方对摄影实践的某一环节可产生的影响,而对角线下方则是摄影实践

的每一环节分别会如何反向影响或制约拍摄者、被摄者和旁观者对照片的认知。这一基于相互关系的视角受到了阿尔弗雷德·杰尔在讨论、定义艺术人类学时所提出的网结关系结构,^{[28](P29)} 它的目的在于构筑了套对摄影实践的整体分析。

表 1 摄影人类学的实践

	拍摄者(物)	被摄者(物)	旁观者(物)
图像生产	技术的制约、视野和观念的制约	器材、媒介(数码还是非数码)?主题、构图、目的、时间等;摄影满足了心理需求	对生产过程的了解得以让旁观者对图像及其生产过程做出评价,旁观者常为评论者
图像传播	图像传播方式决定了图像的“物性”,反映出拍摄者对受众的期待	集中体现拍摄者对照片载体之“物性”的选择,以及这种选择的原因;“图库”与照片的销售使用	旁观者可以根据自己的喜好选择观看的平台或渠道。拥有对再现图像媒介的选择权
图像消费	图像被消费后所产生的反馈将影响拍摄者接下来的拍摄	作为图像的制作者,对于图像消费的关注主要在于想象照片以何种形式呈现给哪些受众	根据自己的品味及喜好选择观看的图像类型或具体的图像。满足自身心理或审美需要

在长期的田野调查中,作者发现,当代中国摄影爱好者的实践多围绕着表中两两关系进行展开。而每一对关系,都内嵌在由人类文化自身所构筑的“意义之网”中。

比如说,对于受访的大多数摄影爱好者而言,摄影同时是自我表达和构建社交圈的重要手段。作为拍摄者时,他们重视相机和镜头的品牌和价格,不仅仅是因为各个品牌有自己独家的技术或价格高的相机和镜头可以拍出质量更高的图像,还因为品牌可以成为一个爱好者集体的标识,而价格区间有助于摄影爱好者来寻找经济条件或社会地位相当的同好,以更好地进行交流。此外,在数码器材为主流的当下,仍有喜用胶卷相机及胶片进行拍摄的爱好者,也聚集在各大互联网社区上。“胶片”标签在新浪微博、图虫、500px、网易LOFTER等新兴社交媒体中都具有相当的热门度。对于照片之“物性”的选择,不仅与拍摄者的怀旧情怀与追求的照片成像效果有关,还显示了其经济实力。除了这种以媒介本身为标准的聚集方式外,也存在着以地域为基础的摄影爱好者群体。这种传统的聚集形式在中国摄影史上并不少见,“陕西群体”“北河盟”等名字都在中国摄影的历史上有着重大影响。尽管互联网技术的发展使得不同地域之间的摄影师的交流更为频繁,但处于同一地区的摄影爱好者仍有在线下组织社交活动的需求。互联网的存在,反而让临近的爱好者们能够更加迅速、准确地找到同好。拍摄者“拍什么”,是更喜欢拍风景、拍建筑、拍人像、还是所谓的拍“自己的内心”,也在很大程度上决定了某些爱好者组织的核心建构。不一样的摄影圈子也发展出了不一样的文化氛围和社会行为。如定义自己为“风光摄影师”的爱好者通常会在发布自己照片的同时强调“机位”(即具体的拍摄地点)的搜寻、天气和其他自然环境等信息,而“人像摄影师”们则更多关注“如何找模特”“如何后期修脸”等问题。

对于拍摄者来说,图像的传播和消费问题也会在他们的考虑范围之内。互联网摄影社区的运营机制、用户体量都影响着摄影爱好者的实际选择。作者在采访一名社区主编时得知,他自己开始摄影就是因为最开始时他的照片在互联网上获得了积极的反馈,让他交到了朋友。所以他认为,互联网摄影社区的运营就是要不断地提高爱好者的“水平”,让他们获得更多的认可,由此扩大社区的用户量。对于社区而言,拍摄者同时也是消费者,这二者是“用户”这一概念的一体两面。这些发生在虚拟或真实空间的行为,均呼应着布迪厄关于摄影同时作为一种社会区分和社会聚集的观点。^[5]

而如果我们从被摄者的角度来看摄影实践,那么又会有更多诸如被摄者在相机前如何表达自己,他们又

是如何想象观众等问题值得探讨。除了前文所提到皮尼在印度中部摄影工作室的例子以外,思佳斯勒也在印度尼西亚的田野调查中发现了类似的情况,并把这种希望通过照片来看到“理想的自己”的功能归结于摄影的“表征价值”。在她所呈现的两张用于例证的照片中,两位印度尼西亚的小男孩在照片里像是乘坐于一架老式飞机之上,而三位印度尼西亚年轻女士则在汽车的幕布后做出正开车的样子。思佳斯勒指出,这些摄影工作室以“现代性的符号”引出被摄者内心的欲望,“把这种‘表征价值’从公共奇观转变为虚拟的私人财产。”^{[8](P98)}在作者自己的调查与实践,多数被摄者对于照片的期待都是“人美”以及“景美”。“美”的概念是因人而异的,难以定义。但是总体而言,“人美”需要包括被摄者对于脸部及身材的满意,而“景美”则不仅仅指背景在光线、色彩上这些拍摄技术的把握,还需要考虑背景本身的选取是否有“高度象征意义”。^{[5](P36)}如一位摄影师曾跟作者抱怨,在他给新婚夫妇拍摄婚纱照时,会被反复要求必须拍到,甚至“拍全”背景中的某些地标建筑。而许多摄影师或被摄者完成了在某一特定场所的照片后,会把照片发布在社交媒体上,并开启移动设备的GPS全球定位功能,在互联网上显示自己的定位信息。

在这里,无论是印尼摄影工作室里的被摄者还是互联网时代显示定位信息的摄影爱好者,都利用了照片作为“证据”的特性,来凸显自己对理想生活的想象或展现自己已有的生活方式。作为一种媒介,摄影被自然地编织进了“意义之网”中,承担了使得这种想象或展示成为可能的工具。它不再仅仅是制造图像的一种行为,更成为了人们进行身份构建的一种手段。除此之外,据笔者对部分国内外互联网摄影社区,如EyeEm、图虫等调查,了解得知如果照片的拍摄者希望自己的照片能够通过这些社区的图库平台进行商业销售,则必须与被摄者(或被摄物的所有方)签署书面的商业授权协议。因此从被摄方的角度来说,图像的传播有时还与法律、经济等事务有所关联。当然,这种关联也为拍摄者、被摄者和社区之间建立了更加复杂的经济和法律关系。

最后,从旁观者的角度来审视摄影实践,一般在学界被考虑得较多的是观者对于图像的观看即消费问题。在摄影理论和视觉研究的领域,观看问题始终出于讨论与争辩的中心。一项研究,只要涉及对于图像内容的分析,事实上就已经至少预设了一种作者本人的观看视角。因此,许多优秀的理论家及评论家事实上有意无意地经年耕耘于这片土壤之中,几乎所有对摄影这一实践有过论著的作者们都谈到了该如何看一张照片或至少自己是如何去阅读一张照片的。然而,他们中有一大部分人关注图像本身,深受阿比·瓦尔堡在一百多年前所提出的“感怆程式”^{[29](PVII)}的影响,而忽视了图像的生产、传播是图像呈现的前提,这三者不应该分割而论。作为图像的消费者,如果不了解图像的生产语境,也不知道自己是在什么样的环境和渠道中观看着照片,那么对于照片的解释便总会有所偏见。照片与其他“物事”一样,无法脱离语境的存在,更无法脱离其固有的“历史物质性”。

更让人遗憾的是,即便其中有一些学者也把摄影的图像生产、传播与消费等进行了完整考察,他们的立足点也仍然局限于西方的摄影实践,由于技术上的局限、材料的缺失或其他原因无法把照片的流通放到一个全球的语境下进行分析或对比。正如上文所详细分析的,这一项工作正由一些人类学家在进行补充,特别是在数字化的浪潮中,我们再也没有借口不去关注摄影实践的跨国及跨文化现象了。

综上,本文所提出的“摄影—人类学”研究,既不是机械地用社会文化人类学的方法去研究摄影,也不是简单地讨论人类学家对于摄影技术的运用。它把摄影作为一种勾连图像、个体和社会的媒介,作为一种分析社会、文化的理论导入,试图探讨不同的人类社会之视觉历史、观察技术和人们对图像的认知,以深入了解我们的视觉文化中潜藏着怎样的时代精神。相信这一研究的深入展开将有助于我们在这个所谓的“图像时代”中更加明确地知晓摄影为何重要,乃至“图像想要什么”,引导我们走向一种真正的“图像本体论”。☐

[责任编辑 秦红增] [专业编辑 孙正国] [责任校对 蓝肖杏]

[参 考 文 献]

[1] Preda, A. The Turn to Things: Arguments for a Sociological Theory of Things[J]. The Sociological

- Quarterly, 1999, Vol. 40, No. 2.
- [2] Edwards, E. & Morton, C. Introduction [A]. Morton, C. & Edwards, E. eds. *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame* [M]. Surrey and Burlington: Ashgate, 2009.
- [3] Pinney, C. *Photography and Anthropology* [M]. London: Reaktion Books, 2011.
- [4] Didi-Huberman, G. *The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology* [J]. *Oxford Art Journal*, 2002, Vol. 25, No. 1.
- [5] Bourdieu, P. *Photography: A Middle-brow Art* [M]. First published in French in 1965. Oxford: Polity Press, 1990.
- [6] Pinney, C. *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs* [M]. London: Reaktion Books, 1997.
- [7] Wright, C. *The Echo of Things: The Lives of Photographs in the Solomon Islands* [D]. London: University College London, 2005.
- [8] Strassler, K. *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java* [M]. Durham and London: Duke University Press, 2010.
- [9] Walton, S. *Re-Envisioning Iran Online: Photoblogs and the Ethnographic “Digital-Visual” Moment* [J]. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 2015, Vol. 8.
- [10] Pinney, C. & Peterson, N. *Photography’s Other Histories* [M]. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- [11] Pinney, C. *Seven Theses on Photography* [J]. *Thesis Eleven*, 2012, 00(0).
- [12] Ross, K. *Photography for Everyone: The Cultural Lives of Cameras and Consumers in Early Twentieth-century Japan* [M]. Stanford: Stanford University Press, 2015.
- [13] Batchen, G. *Snapshots: Art History and the Ethnographic Turn* [J]. *Photographies*, 2008, 1:2.
- [14] Pinney, C. *The Parallel Histories of Anthropology and Photography* [A]. Edwards, E. ed. *Anthropology and Photography: 1860–1920* [C]. New Haven and London: Yale University Press, 1992.
- [15] Edwards, E. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums* [M]. Oxford and New York: Berg, 2001.
- [16] Collier, J. & Collier, M. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* [M]. Forward by Edward T. Hall. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.
- [17] Marien, M. W. *Photography: A Cultural History, 4th Edition* [M]. London: Laurence King Publishing, 2014.
- [18] Benthall, J. *Forward* [A]. Edwards, E. ed. *Anthropology and Photography: 1860–1920* [C]. New Haven and London: Yale University Press, 1992.
- [19] Crary, J. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* [M]. Cambridge, Massachusetts and London, England: MIT Press, 1992.
- [20] Watson, R. & Rappaport, H. *Capturing the Light: A True Story of Genius, Rivalry and the Birth of Photography* [M]. London, Basingstoke and Oxford: Pan Books, 2013.
- [21] Buck-Morss, S. *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered* [J]. *October*, 1992, Vol. 62.
- [22] Belting, H. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* [M]. Dunlap, T. trans. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2011.
- [23] Barthes, R. *Camera Lucida* [M]. Howard, H. trans. London: Vintage Books, 1980.
- [24] Batchen, G. *Burning with Desire: The Conception of Photography* [M]. Cambridge, Massachusetts

and London: The MIT Press,1997.

[25]Freund, G. Photography & Society [M]. London: Gordon Fraser,1980.

[26]Pinney, C. The Coming of Photography in India [M]. London: The British Library,2008.

[27]Roberts, C. Photography and China [M]. London: Reaktion Books, 2013.

[28]巫鸿. 美术史十议 [M]. 北京:三联书店, 2008.

[29]Ginzburg, C. Fear Reverence Terror: Five Essays in Political Iconography [M]. Calcutta, London and New York: Seagull Books,2017.

[作者简介] 杨云邕(1990~),湖南益阳人,伦敦大学学院人类学系物质与视觉文化博士候选人,主要研究方向:视觉人类学、艺术人类学、摄影及艺术理论。英国伦敦,邮编:WC1E 6BT。

Anthropological Photography and Photographical Anthropology

YANG Yun-chang

(University College London, London WC1E 6BT, UK)

Abstract: Anthropology and photography see a complicated relationship between each other. As for anthropologists, photography may serve as either a tool to record the research process or a lens to research on social and cultural phenomena. When studying the practice of photography itself from the perspective of anthropology, we need a comprehensive research method with photography as a medium to connect images, individuals and society, that is, " photography-anthropology research" which takes the behavior of photography as a starting point to study various sociological and anthropological issues related to society and culture.

Key Words: anthropology; photography; visual culture; " photography-anthropology research" ; photography practice