

民族志与原住民电影 相互融合的社会实践

● 杨云邕

摘要 :民族志电影和原住民电影虽然在概念层面存在区别,但在实际操作层面,它们之间并不需要划出明确的界限。二者的关系是互相包容的,应该被放在一个更为广阔的语境下进行考量。作为互为融合的两面,它们共同反映了对表征危机及人类学表征合法性的反思。同时,民族志和原住民电影也共同折射出由阿尔弗雷德·杰尔(Alfred Gell)所提出的指示符号和一种使得能动者之间频繁互动的复杂媒体效应。

关键词 :民族志电影 ;原住民电影 ;媒体人类学 ;表征危机 ;参与式电影

文章编号 :1003-2568(2018)05-0115-10

中图分类号 :J9

文献标识码 :A

作者 :杨云邕,伦敦大学学院(UCL)人类学系物质与视觉文化博士候选人。

DOI:10.16564/j.cnki.1003-2568.2018.05.016

民族志电影(ethnographic film)和原住民电影(indigenous film)在多大程度上相容或相矛盾?对于这个问题,学者们始终无法给出“一刀切”的答案。总体而言,它们是互为包容的关系,但这一结论并不是将两个独立事物进行简单比较所得出的结果,而是基于对这两个概念基本定义的讨论之上。

在一个较为机械的层面来看,民族志电影可以被定义为由人类学家制作的电影,他们把电影制作作为一种民族志研究的主要手法。^①这些电影在根本上把与现代世界有所交往的原住民或居住在边远地区的人表征为研究对象,主要在人类学课堂和民族志电影节流通,或作为某些地方性知识通过电视媒体向普通民众播送。而原住民电影的定义则并不相同。根据菲·金斯伯格(Faye Ginsberg)的一系列著作所述,^②它们是由原住民自己制作的电

影,通过原住民自己的媒体平台进行传播,并常常被认为是一种自我意识的标志和对于现存的由西方建立的统治秩序的一种回应。从这一角度来看,这两个概念看起来是有共同点的,但这个共同点之间又存在着一些冲突:两者一方面皆关注一般意义上处于现代社会以外的人群。但民族志电影在某种意义上来说是在“盘剥”(exploiting)原住民,而这些原住民则用自己制作的作品通过“自我表征”(self-representation)对其进行回应。^③然而民族志电影和原住民电影之间的关系并不是一成不变的,而随着二者间关系的变化,对这两个概念的理解也无法限于这种简单的方式之中。

一、定义的困境

尽管民族志电影和原住民电影不应被看作是

①Heider, K. *Ethnographic Film* revised edition, Austin: University of Texas Press, 2006, p.4.

②Ginsberg, F. Indigenous media: Faustian contract or global village? *Cultural Anthropology*, 1991, 6 (1): 92-112; Ginsberg, F. Aboriginal media and the Australian imaginary. *Public Culture*, 1993, 5 (3): 557-578; Ginsberg, F. Mediating culture: indigenous media, ethnographic film and production of identity. In *The Anthropology of Media: a reader* (eds. K. Askew and R. Wilk), London: Blackwell Publishers, 2002; Ginsberg, F. Native intelligence: a short history of debates on indigenous media and ethnographic film", in *Made to be Seen: perspectives on the history of visual anthropology* (eds. M. Banks and J. Ruby), 2011. Chicago: University of Chicago Press, 1991, pp.234-255.

③Ginsberg, F. Indigenous media: Faustian contract or global village?. *Cultural Anthropology*, 6 (1): 92-112; Michaels, E. 1986. *Aboriginal Invention of Television in Central Australia: 1982-1986*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1991, pp.36-37.



两个全然相同或全然不同的事物,但一些如卡尔·G·海德(Karl G. Heider)和杰伊·鲁比(Jay Ruby)的学者把民族志电影和原住民电影进行了一般意义上的分类,把它们分别看作两种不同的电影种类(genres)。由此,他们振振有词地提出了好些定义和规则。尽管海德详细地讨论了民族志电影的定义是可变的,他仍然坚持认为是“民族志性”(ethnographicness)决定了一部电影是不是民族志电影,而“民族志性”则很大程度上由民族志的特征所决定,被规范在了一种极端的人类学学科视野之中。^①同时,他强调,对于民族志电影来说,“民族志必须优先于电影的制作,如果民族志的需求与电影摄制的需求产生了冲突,民族志必须取得优先权”^②。基于这一立场,海德讨论了在他所定义的该领域内的一些重要人物和他们的电影历史及制作过程。与此相似,鲁比也非常担心人类学知识退化成为一种肤浅的形式和理解,在一般的电影中被滥用。因此,通过在民族志电影和其他类型的电影之间“划分界线”,他对于捍卫民族志电影这件事情采取了一个非常严肃的立场。^③在十余年后,鲁比和德灵顿(Matthew Durlington)在谈论民族志电影时虽然承认民族志电影的外延和内涵均广阔而不宜定义,他们以早先视觉人类学史为蓝本的举例论证则显示出鲁比本人的观点并未就十多年前有根本的改变。^④总体而言,海德和鲁比都把民族志电影看作由人类学家制作,用来表征原住民及边缘人群的作品,对于它们的评价应当有一个人类学意义上“更加民族志”的预设。

然而,自“表征危机”(crisis of representation)这个提法在20世纪70年代出现以来,对于表征“他者”的合法性被反复地质疑,特别是出现了原住民

开始通过新兴的媒体技术为自己发声的重要事件。这一民族志电影的对立面一般被称为原住民电影,它们由之前的“被摄者”“他者”出于不同的原因制作出来,比如政治权益或文化保护。菲·金斯博格是最热衷于亲身参与原住民电影的制作及研究中的人类学家之一。自20世纪90年代初,她就一直在对这一话题进行讨论,并在她的文章《原住民媒体:浮士德的契约还是全球村?》中提出了一个重要的观点。在这篇文章里她指出,通过原住民媒体所表现的原住民文化与全球化的进程息息相关,人类学家不应该对西方与非西方世界里不断改变的“媒体景观”^⑤变得麻木。相反,随着媒介人类学这一概念登上历史舞台,他们应当有能力去分析当时最新的、最显著的转向,例如原住民的自我表征和自我意识。此外,这种分析的切入点应当是很有张力的,因为它建立在一种现象学意义的社会语境的基础之上。^⑥她在其他文章中还提出了原住民电影对民族志电影表征他者的合法性的冲击和挑战,其中,一些人类学家担心原住民电影会让他们失去代表“文化的他者”的权威地位,金斯博格则直接回击了他们的担忧。^⑦由于金斯博格的理论在该领域非常重要,本文在其后的讨论中会回到她的理论上,特别是她对于原住民电影的态度上。

二、作为转折点的澳大利亚原住民研究

在开始讨论澳大利亚原住民电影之前,需要再次声明的是,尽管对于这两个术语存在着一般性的理解,它们的定义却存在着混乱。“混乱”一词,在这里指它们之间的界线并非绝对清楚,因而我们不能把它们置于非此即彼的境地。由此,简短地回顾民族志电影的历史是必要的,因为这段历史也是

①②Heider K. *Ethnographic Film* revised edition, Austin: University of Texas Press, 2006, pp.8-10, p.3.

③Ruby J. *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, pp.2-6.

④Durlington M. & Ruby J. Ethnographic film. In *Made to be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology* (eds. M. Banks and J. Ruby), Chicago: University of Chicago Press, 2011, pp.190-208.

⑤关于“媒体景观”(mediascape)的提出,可参阅 Appadurai, A. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p.33.

⑥Ginsburg F. Aboriginal media and the Australian imaginary. *Public Culture*.1993, 5(3): 579

⑦Ginsburg F. Native intelligence: a short history of debates on indigenous media and ethnographic film” in *Made to be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*(eds. M. Banks and J. Ruby).Chicago: University of Chicago Press, 2011, p.237.

原住民媒体诞生的历史条件。此后,一些人类学家在进行澳大利亚原住民媒体的研究中所提出的重要观点也会得到梳理。

随着视觉人类学的理论和实践在 20 世纪 70 年代的兴起,对于民族志电影的研究也变得越来越流行。事实上直到 20 世纪 90 年代开启“大众媒体的人类学”(Anthropology of mass media)^①和原住民媒体的讨论以前,民族志电影一直垄断着人类学学科中关于视觉研究的领域。虽说视觉人类学从未成为过由白纸黑字所主导的人类学界的主流,其自身的历史则确实成功引发了开创性的问题。在此仅列举一些重要人物和他们的研究志趣:玛格丽特·米德(Margret Mead)和格里高利·贝特森(Gregory Bateson)探索了用摄影和摄像取代手写的田野笔记的可能;^②约翰·马歇尔(John Marshall)^③和提摩西·阿什(Timothy Asch)^④尝试用录像带在人类学课堂作为教学材料;让·鲁什(Jean Rouch)^⑤和罗伯特·加德纳(Robert Gardner)^⑥分别在具有实验性质的电影制作过程中采取了极具个人风格的方式;大卫·马度格(David MacDougall)在近四十年都是民族志电影的领军人物,制作了上百部电影的同时还坚持对它们进行写作。虽然在民族志电影的制作这一话题上,这些值得尊敬的前驱们有着不同的见解乃至冲突,他们共同的努力却在人类学界搭建起了一个前沿地带,并提出了各种严肃的问题:人类学家该如何表征他们的研究对象?人类学家是否有资格去谈论他们所表征的对象?简而言之,他们不断把自己的作品放置在一种自我反思中,以回应表征危机中对人类学这一学科源源不断的攻讦。然而,除了鲁什和马度格以外

(前者对一种“共享的人类学”进行探索,这一概念意味着电影是电影制作者和拍摄对象友谊的象征,它假定电影的观众就是被摄者本身,而后者的许多实验都关注着民族志电影和当地社会之间的关系)这些闪烁着对人类学以批判性思考的问题却很少关注到一个更加根本的层面,即经由人类学家的镜头而被表征的人们是如何看待自己的?如果他们有机,他们自己会如何表征自己?当人类学家的研究对象开始通过机器表征自己时,人类学家又应当把自己置于何种立场?当此时,人类学界被原住民自身所采取的这种行为所吸引,“原住民媒体”的概念应运而生。

“原住民电影”的出现很大程度上与“原住民媒体”有关。在媒体人类学的语境中,原住民媒体关注当地人如何利用大众传媒来作为一种自我表征的工具、一种政治活动的武器以及一种记录独特原生性的档案。这种类型的项目和媒体包括了 20 世纪 70 年代的“纳瓦霍计划”(Navajo Project)和加拿大原住民电视台,以及 20 世纪 80 年代澳大利亚中部出现的原住民媒体。^⑦澳大利亚中部的例子之所以重要,是因为在 20 世纪 80 年代,一些在视觉人类学和媒体人类学领域的领军人物,如菲·金斯博格、大卫·马度格(David MacDougall)、埃里克·迈克斯(Eric Michaels)和弗莱德·迈耶斯(Fred Myers)都在同一时间在该地区做研究,也几乎在同一时间撰文描写当地社会和西方社会之间的相互联系,如前者是如何通过当地新涌现出的原住民媒体向后者寻求对话的。这些人类学家有一个基本的共识,即包括了原住民电视、电影乃至艺术在内的澳大利亚原住民媒体,都反映了人类

① Spitulnik D. Anthropology and mass media. *Annual Review of Anthropology*, 1993 (22) pp.293-315.

② Jacknis J. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: their use of photography and film. *Cultural Anthropology*, 1988 3(2): pp.160-177.

③ *The Hunters* [film]. Directed by Marshall J. USA: Documentary Educational Resources, 1957.

④ *Dodoth Morning* [film]. Directed by Asch, T. USA: Documentary Educational Resources, 1961.

⑤ *Moi un noir* [film]. Directed by Rouch, J. France: Films de la Pléiade, 1957.

⑥ *Dead Birds* [film]. Directed by Gardner, R. USA: Documentary Educational Resources, 1963.

⑦ Ginsburg F. Native intelligence: a short history of debates on indigenous media and ethnographic film" in *Made to be Seen: perspectives on the history of visual anthropology* (eds. M.Banks and J.Ruby). Chicago: University of Chicago Press, 2011, p.240.



学研究中的一个转折点：从一种表征他者的研究范式转向一种人类学家和原住民更为平等、可沟通的方式。然而，他们的讨论侧重点有所差别。比如说，金斯博格在媒介本身的发展上更感兴趣，把自己的讨论置于历史的语境之中。她认为，在历史的语境下，发生了一种在更加基础层面的以及技术层面的变革，这种变革是全球化的标志。她的论述可视为一种“交换论”，强调西方人与非西方他者之间的互动。矛盾的是，这些互动行为均指向一对压抑和抵抗关系。对于原住民来说，那些在澳洲大陆上广泛传播的、占主导地位的文化产品对于他们本地的文化实践而言是一种威胁。然而也正因为是一种西式风格的传播方式刺激了原住民媒体的诞生，启发了当地人去用新的技术来与外界交流。

如果说金斯博格强调的是一种一般意义上的原住民媒体的运作方式及它们的重要性，那么埃里克·迈克尔斯和弗雷德·迈耶斯则更加关注原住民媒体的细节及特色。迈克尔斯在他的报告《电视的原住民发明》中指出，澳大利亚本地人所拍来的东西是有政治目的的，包含了让西方人感兴趣的文化对象，因为它们就是用来交流和自我呈现的。更重要的是，他相信原住民所理解的对于“欧式偏好”的想象根植于民族志电影之中：

当遥远的尤埃杜木(Yuendumu)开启电视项目时，我想，我们期待着当地人会有意地去录制某些让欧洲人感兴趣的关于他们生活的方方面面，比如庆典和其他传统活动，也可能会是一些家庭电影。把本地的媒体作为一种文化保护的手段和教育小孩的工具在这个项目的早期确实是当地的兴趣所在。或许这部分由于他们知道欧洲人对民族志电影拍摄对象是感兴趣的。^①

迈耶斯也在他的文章中表达过类似的观点。他曾经指出，原住民艺术家更倾向于生产符合在西方艺术圈有着更高接受程度美学标准的作品。在这个现象的背后存在着一个更为庞大的全球市场，原住民艺术被卷入其中，并成为商品化的结果。同时，他还认为这一过程对于当地人来说是一种自我认同和重新想象原住民文化本身的方式。比如说，原住民绘画的媒材经历着改变，这可以被看作是一种在供给和需求关系的推动下一种技术革新的结果。换言之，这些一开始把木雕和丙烯绘画用作仪式和其他文化实践的本土艺术家们，改变了自己，在画布上作画，而这些绘画则成为一种“纯艺术”，可以在全球艺术市场中被标价了。^②而除开在原住民身上发生的这些现象层面的改变外，迈克尔斯和迈耶斯也深刻认识到这些改变标志着本地族群自我认同的提升，乃至对人类学本身也有着批判性的启示。从他们的观点出发可得知，原住民媒体的出现强调了对于诸如全球化、商品化、身份认同等宏大概念的反思。最重要的是，原住民媒体中原住民的自我表征指向了“对他者的表征”这一关乎人类学基本伦理的尖锐问题。虽然迈克尔斯和迈耶斯很少直接运用“原住民电影”这个概念，但本文从他们对原住民媒体的态度来推断，原住民电影也可以被归于原住民媒体之中。也就是说，原住民电影共享了如原住民电视等原住民媒体的基本价值和功能（有的时候，电影还会通过电视来播放呢）。

三、既非“民族志的”也非“原住民的”：马度格夫妇的例子

前文的论述已经表明，民族志电影和原住民电影之间有着复杂而微妙的关系，所以我们似乎更难判断民族志电影和原住民电影究竟是相容还是互斥的。在一方面，原住民电影从技术上（由西方发明的电影技术）和理念上（对一种欧洲喜好的想

①Michaels E. *Aboriginal Invention of Television in Central Australia: 1982-1986*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies, p.71.

②Myers F. 1988. From ethnography to metaphor: recent films from David Judith MacDougall. *Cultural Anthropology*. 1986, 3(2): pp.27-28.

象)都可以从民族志电影中找到源头。另一方面,它们两者之间又有着当地政治和全球化进程之间的显著矛盾。虽然简单地用一种含混的方式去概括它们的关系很省事,但金斯博格、迈克尔斯和迈耶斯的讨论均明确地指出了民族志电影和原住民电影间的差别。然而,文章在开头也已指出,尽管二者的含义无法被简单确定,它们两者基本上是一种相容的关系。诚然,这种说法看起来是矛盾的。但这是因为,人们在考察两个事物间的某种关系时,倾向于预设两者都有着固定的含义。然而,一个不可否认的事实是,所谓的“含义”从来只能是依据语境来进行相对固定的。从这个角度出发,“含义”也可以毫无意义。因此,民族志电影和原住民电影这两个概念的相容性,在于二者之间其实并不需要有一条清晰的分界线。一旦把二者放在实际操作的层面,我们就能够把它们看作一种融合的过程的两个方面,转而探讨它们是如何影响当地社会的,以及为什么它们在一个更宽广的层面对于人类学家而言是更重要的。而对大卫·马度格的电影和文字作品进行分析,则能够很好地来佐证与完善这一观点。

大卫·马度格和他的妻子朱迪斯·马度格(Judith MacDougall)从20世纪70年代开始就在非洲从事民族志电影的制作工作。他们随后搬往澳大利亚,并在1975—1987年间为澳大利亚原住民学会(Australian Institute of Aboriginal Studies, AIAS, 即现在的澳大利亚原住民与托雷斯·斯特雷德岛学会, AIATSIS)制作了一系列关于澳大利亚原住民的电影。尽管马度格夫妇很少在文章或采访中明确提到“原住民电影”这个概念,但他们那种具有实验风格的电影制作比起两个概念的简单对比更有意义,因为它们在实质上探索了电影如何处理原住民和外来者的关系、反映某些社会关系。

首先,大卫·马度格清晰地知道定义民族志电

影的困境。因此,他并不愿意在不同的电影种类之间划定疆界,把他的观念和想法局限在民族志研究的范围内。与此相对,他建立了属于自己的电影制作方法。与杰伊·鲁比不同,他对于叙事电影中的民族志内容持开放态度,甚至回顾了纪录片的开端,指出叙事电影并没有少关注社会现实。^①相反,尽管纪录片被普遍认为更加客观与真实,它们却被约翰·格里尔森(John Grierson)^②和德加·维尔托夫(Dziga Vertov)^③这些纪录片的先驱人物当作观点的宣示、教育的工具和自我的表达,^④这说明纪录片其实一直以来都比人们想象的更加主观。由此,马度格对主流的纪录片制作方法——观察式电影(observational cinema)——进行了严肃的批判,指出不加批判地套用观察式电影的手法让纪录片陷入一种不良状态中,导致“观者、被观者和观众之间的关系变得麻木”,并提出了另一种电影制作的手段——参与式电影(participatory cinema):

在真实电影之上存在着一种参与式电影的可能,它是电影这一“事件”的见证者,充分利用了大多数电影拼命想要隐藏的东西。在这里,电影制作人宣告,他(或她)即将进入其拍摄对象的世界,并请求他们把自己的文化直接呈现在电影中。^⑤

随后,马度格称,参与式电影意味着电影制作人仍然应当坚持自己的目的,并直面这一事实:作为一个文化及空间上的外来者,保持自己对其他文化的观点是非常重要的。对于马度格夫妇而言,参与式电影并不仅仅是一个理论层面的概念。他们里程碑式的实践确实取得了很大的成就。在此,我们将以《再见,老人》^⑥作为例子来进行分析。在进行具体的分析以前,本文需要强调,“参与式电影”

①MacDougall, D. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998, p.178.

②John Grierson. The first principles of documentary. In *Grierson on Documentary* (ed. F. Hardy), London: Faber & Faber, 1966, p. 147.

③*Man with a Movie Camera* [film]. Directed by Vertov, D. Soviet Union: VUFKU, 1929.

④⑤MacDougall, D. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998, pp.127-128, p.134.

⑥*Good-Bye Old Man* [film]. Directed by MacDougall, D. Australia: AIATSIS, 1977.



这一概念在其后的民族志和原住民电影的发展中自然有所延伸。正如莎拉·平克(Sarah Pink)所说,在参与式电影成为一种原住民媒体的方法后,它发展到了一种“极端的状态,其中对电影制作的控制权完全落入了电影的被摄对象手中”^①。然而,本文所关注的“参与式电影”主要还是基于马度格所提出的定义。就这一意义而言,《再见,老人》这部完整呈现了马尔维尔岛(Melville Island)上一位题维(Tiwi)男子葬礼的电影在马度格夫妇看来已然超越了观察式电影,属于参与式电影了。^②

《再见,老人》包括了几个从仪式的准备到尾声的顺时章节。这部电影是应死者家属的要求而制作的,被拍摄者都清楚摄像机的存在(然而死者本人或许并不知情)。在整部电影中,电影制作人从两个方面让观众感受到原住民在为自己发声。首先,观众能够听到马度格自己和电影拍摄对象的对话,仪式过程和拍摄过程都处于一种自然的状态中,看起来就像摄影机完全没有存在并打断当地人的生活一样。其次,在以往的带有旁白的民族志电影,如罗伯特·加德纳制作的《死鸟》中,旁白以一种全知全能的角色对一切事物进行解说。而在马度格夫妇的电影中,说着英语的旁白却有着浓重的当地口音,传达出一种原住民在为他们自己发声的印象,并以一种主位姿态保护他们的文化、悼念亡者。

尽管马度格从来没有试图去隐藏他在电影制作过程中自己的观点和兴趣,这部电影的呈现方式和最终呈现的效果都与根植于原住民媒体中的自反性(reflexivity)概念完全吻合。除了按当地人要求的那样逐步记录仪式的过程,我们留意到,电影中可能存在着一层原住民社群与现代西方的对话。比如说,影片的第二章“依兰妮亚——主仪式前的日常舞蹈表演”开始于几个原住民用扑克牌和纸币赌博的镜头。他们每个人甚至都持有一根来自外界的卷烟。接下来,镜头转向了一个把玩直升

飞机玩具的小男孩,随后又转向了另外一个玩模型车的孩子。这些日常之物暗示了原住民的生活方式受到了西方的影响。从前,在主仪式开始以前,仪式的参与者需要从他们的居住区徒步很长一段路才能到达主仪式举行的海滩。然而,一辆红色的丰田卡车完美地成为代步工具。在他们前往海滩的路上,他们会在一些圣地停下,并大声歌唱传统的歌谣。出人意外的是,这些原住民所接纳的西式生活方式看起来并不违和,因为在电影中,对它们进行展示并不是为了讽刺或哀叹文化原真性的逝去。相反,通过展现原住民对这些舶来品的回应乃至吸纳,这部电影似乎在向观众表明,全球化对于原住民社群的影响并非机械、单向的。本文认为,这种电影制作的立场值得借鉴。它既不是一部民族志电影,其中电影制作者像上帝一样向观众灌输关于“他者”的知识;它也不是一部原住民电影,其中电影制作者试图通过电影与外界建立对话,从而把原住民自身客体化,沦为寻求西方理解的工具。

不仅如此,大卫·马度格还对民族志电影的任务展现出一种深度熟虑的、独特的理解。“任务”一词在这里并没有一种传教式的、用结构功能主义的论调去讨论电影中的被拍摄对象的意味。相反,马度格从好几个方面来说都是反对这种论调的。在一个很基础的层面上,他比较了书写的民族志与视觉的民族志,即民族志电影在表征手法上的区别。他正确地认识到,民族志电影“希望去激起那些以往仅仅被看作研究对象的人的内在世界”^③。他同时指出,在书写的作品中,关于某方面的信息总是过于集中,以至于每一个方面都看似被强调了,却也被孤立了。换言之,这些描述性的文字有可能已经被它们的作者严重地“设计”过了,因此读者实际上是以一种被预设好了的姿态接收到这些所谓的地方性知识的。一个更严重的问题是:

①Pink S. *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Routledge: Oxford and New York, 2006, p.90.

②FitzSimons T, Laughren P. & Williamson D. *Australian Documentary History: Practices and Genres*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p.198.

③MacDougall D. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998, p.189.

生活中可见的一套生活方式和物理上的交互行为是难以描述的……因而在人类学中,写作者更倾向于去分类,而不是去详细地描述他们的观察。如此,那些可见的生活方式和物理的交互行为便常常成为人类学书写之网的漏网之鱼,即使没有完全变得不可见,也逐渐变得愈加不引人注目。^①

为了补充书写工作的不足,马度格建议,由于视觉作品在展示被记录对象时更为直接,在呈现被忽略对象和他们的文化时更加具体,所以电影和摄影应该更好地用于展示那些被书写的民族志所隐藏了的事物。在另一篇马度格夫妇与卢锡安·泰勒(Lucien Taylor)的对谈中,马度格强调,通过展现被拍摄对象及其经历的一种更加具体和复杂的具身性(physicality),电影其实是一种“不可见之物的隐喻”^②,帮助人类学家重新确认他们在田野调查中的位置和行动^③。比如在大卫·马度格制作的《衔接日记》^④中,电影开场包含了一系列澳大利亚原住民的老照片,建立了全片的基本历史语境。这一系列无声却有力的片段表现了展示的力量(power of demonstration)——它们直接、平铺直叙,不仅用视觉的刺激震撼了观众,还通过这些照片上刻板印象化了的民族服饰和装扮,为观众建立了一种关于历史上的澳大利亚原住民的基本认知。除了电影在用一种人类学视角表现世界时所具有的这些优势,本文还倾向于把马度格的参与式电影看成一种更好地表征他者的方式,而且这种方式超越了民族志与原住民电影的分类问题。对于马度格来说,图像(包括照片、电影和其他视觉媒介)或视觉表征与文本的区分是对人类学本身的一种挑战。如前文所述,图像对于他者和这个世界的表达是连续而直接的。这种表现方式对书写民族志中的语词系统有着潜在的威胁,因为在书

写民族志中,更多的注意力被放在了去揭示社会结构的某些特定描述上。由此,一种传统的表征方式被结构了,而图像作为一种较少展示社会结构中“文化属性”的事物(这些所谓的具有“文化属性”的东西即那些对人类学家而言更加“可见的”东西)就常被一些保守的学者认为是一种次要而非主要的人类学研究方法了。然而,他反击道,跨学科的视觉表征方法对于人类学的新领域,如对感觉的研究和艺术人类学,有着不可估量的意义。^⑤

马度格对于视觉人类学中表征问题的重视程度,即使不比金斯博格和其他人类学多,也相差无几了,只是由于马度格夫妇二人自己就是民族志电影制作者,并且在参与式电影的实验中浸淫已久,他们才能够不拘泥于民族志电影与原住民电影的分类,乃至消解了这种分类,进而把二者置于一个更广阔的、探讨合理的表征方式的讨论之下。对于大卫·马度格而言,电影制作过程中电影制作者的介入是合法且必须的,因为电影制作中最重要的事情就是“去做出关于非语言表达关系的电影和人在独处时的大段时光”^⑥。这种界定民族志或原住民电影的方式是本文所赞同的,它提供了一个理解双方相互关系的更合理的角度,指出这两个概念需要在一种更加融合的关系下进行考察。

四、命名的陷阱

在文章的开头,本文提到民族志电影和原住民电影基本上是相容的关系,但这种关系并非仅仅建立在分别追溯二者的历史起源及发展过程上。或许,“相融”这个词能够更好地表达他们之间的趋势,因为马度格的例子和观点已经说明,二者实际上可以被放在同一个更大的语境下进行讨论。也就是说,所谓的“民族志”或“原住民”电影,本质上只是一个命名的陷阱,误导我们走进了概念僵化的误区之中。马度格夫妇的电影制作方法很好地说明,最核心及紧要的问题并不是创造一组相互掣肘的

①③⑤ MacDougall J. *Transcultural Cinema* Princeton: Princeton University Press, 1998. p.247, p.273, pp.262-264.

②⑥ MacDougall J., MacDougall J., Barbash J. and Taylor L. Radically empirical documentary: an interview with David and Judith MacDougall. *Film Quarterly* 2000, 54(2) pp.6-7, p.8.

④ *Link-up Diary*[film]. Directed by MacDougall J. Australia: AIATSIS, 1986.



概念，而是把民族志电影制作放到更为广阔的人类学本身对于表征问题的探讨之中。民族志或原住民电影并非由某些人“制造”或“生产”出来的。它们由电影制作人和被拍摄对象共同制作，是协商的影像，反映了社会中的能动者(social agents)独特的视角和经历。

事实上，在马度格夫妇的影响下，澳大利亚的民族志和原住民电影的确走上了不断突破“定义”之边界的道路。一方面，马度格夫妇在澳大利亚工作期间影响并培养了一批原住民电影制作人，如韦恩·巴克(Wayne Barker)。他在1994年^①和2002年^②的两部电影中仍然大规模采用旁白的方式不免老套，但手持摄像机的近距离拍摄则暗示了电影制作者与他的同胞们有着亲密的联系，而大量当地人对于仪式的解释则透露着一种强势的自我认同感。另一方面，随着中部澳大利亚原住民媒体协会(Central Australian Aboriginal Media Association, CAAMA)在20世纪80年代的成立和20世纪90年代澳大利亚政府对原住民媒体的法律及政策支持，原住民电影的功能在原本的政治诉求上也发生了变化。当地人对于娱乐的需求，使得原住民电影甚至突破了纪录片这一电影类型的界限。2009年，新一代的原住民电影制作人沃威克·桑顿(Warwick Thornton)的剧情长片《赛门和黛利拉》^③由年轻的原住民演员主演，描绘了一对原住民青年男女的普通生活及美好爱情。以马度格为代表的人类学家也好，原住民电影制作者也罢；纪录片也好，剧情片也罢，分类或命名在这里只是次要的问题。除了考察这些电影如何反映或影响了原住民社区，最重要也是最值得关心的，应当是这些电影背后得以反映或影响当地社区的机制，即表征的方式。

接下来，我们将借艾莉森·格里菲斯在其著作《不可思议的差异：电影、人类学和世纪之交的视

觉文化》中关于民族志电影的讨论回到民族志与原住民电影之融合问题和表征机制的问题上来。由于她的论述集中在特定的地区和时间(美国20世纪初)，我们并不打算把她的一套论述机械地搬到本文中。反之，我们赞同的是她对民族志电影的宽容的态度。对于格里菲斯来说，民族志电影并不局限在视觉人类学的学科内部。基于她对早期包含了民族志元素的电影的广泛研究，她采用了“民族志事实性”(而非前文所说的“民族志性”)④作为一种宽泛的民族志电影判断标准。在这个意义上，她没有在人类学和其他的电影制作者之间划定界限。正如她所强调的：“民族志电影这个概念……在根本上指由人类学、商业和业余电影制作者创作的包含了事实性的电影。”根据这一定义，我们可以把民族志和原住民电影统一在一个更广阔的语境中，更为深刻地把民族志电影制作看成“一种一般化和分散的系列实践，一种用电影媒介去表达关于族群和文化差异的方式，而不是一种孤立的(autonomous)、制度化的电影类型”⑤。

格里菲斯除了提出不拘一格、海纳百川的观点外，还在讨论问题时有着值得赞同的出发点。在这本书的引言部分，我们发现，她对民族志电影宽泛定义的倾向事实上建立在一种对传统的西方凝视(western gaze)的深入了解之上。在一个根本层面，格里菲斯把民族志电影和其他对原住民的视觉表征都追溯到了一种“不可思议的差异”(wondrous difference)上，它“指向了一种既惊奇又紧张的感受，而这种感受在岁月长河中折射出对大批描绘遥远和异域之人的动态和静态影像的接纳，这些影像在西方观众中非常流行”⑥。这一观点与迈克尔斯和迈耶斯的观点很类似，他们认为，即使对于尝试通过现代媒体进行自我表征的原住民而言，那种刻板印象化的他者形象仍然可能被放大，因为如果原住民想要与西方世界交流，就需要呈现出

① *Milli Milli*[film]. Directed by Barker, W. Australia: Milli Milli Film Group Pty Ltd, 1994.

② *Spirit of Anchor* [film]. Directed by Barker, B and Barker, W. Australia: CNRS Images Media, 2002.

③ *Samson and Delilah*[film]. Directed by Thornton, W. Australia: Madman Entertainment, 2009.

④⑤⑥ Griffiths, A. *Wondrous Difference: Cinema Anthropology & Turn-of-the-century Visual Culture*. New York: Columbia University Press, 2002. p. XXVII, p. XXIX, p. XIX.

那种西方观众感兴趣的“奇特性”^①。此外,格里菲斯还讨论了民族志影像和书写民族志之间吊诡的关系。与大卫·马度格一样,她认为图像既补充又威胁到了书写民族志。总的来说,通过对包含民族志事实性的电影和民族志影像的重要性的深刻思考,格里菲斯的著作表明:民族志或原住民电影是不需,也不可分别来看的。或许它们的实践出于不同目的,但至少它们都包含了某种事实性,反映了社会和文化语境。

虽然关于民族志电影和原住民电影的持续争论源自对人类学表征他者的反思,但我们对于这个问题的切入点却并非要评价哪一方更好甚至会取得讨论的胜利。表征的过程是极为复杂的,不仅仅是表征者(the representing,即电影制作者)和被表征者(the represented,即被拍摄对象)之间的互动问题。在这里,观众这一方的存在便被遗漏了。电影为谁而拍?对于这个问题的回答决定了被拍摄对象的被表征方式。对于大多数民族志和纪录片的制作人而言,表征的问题并不比目标观众和投资者的口味来得重要。即使是原住民自己所制作的电影,也有可能不止从自身的视角出发,还要刻意去迎合西方人的兴趣。如在卡娅坡(Kayapo)人的例子中,他们在摄像机前穿上自己的民族服饰,表演传统仪式,向观众展示这个族群团结的力量。在这里,这种视觉化的团结背后是叫停当地政府在卡娅坡保护区建造大坝的决心。在电影中,有一幕是拍摄者和一名当地人同乘一船的场景。那位原住民男子对着摄像机讲话,指挥拍摄者拍这拍那,尝试通过一系列电影镜头向他脑海中想象的观众——西方人——展示其家园的境况。^②简而言之,表征他者的这一问题需要用一种更加复杂的

方式来对待,民族志或原住民电影则包括了多方互动关系,如能动者、电影制作者、被拍摄对象和观众,指向了一种社会及文化的复合讨论。

或许我们可以通过引用“指示符号”(index)的概念来理解这一观点。在这里“指示符号”的提法源自阿尔弗雷德·杰尔(Alfred Gell)。在其著作《艺术与能动者》中,杰尔引入了“指示符号”这一概念,并将其定义为“观者能够通过它建立某种因果推理(causal inference)或关于他人的意图或能力的推理的实体”^③。在视觉表征中,因果推理是一群怀有各自的期待,在荧幕前等待的观众的想象。大卫·马度格也曾经把民族志电影描述为“指示性的”,认为它是一种符号、隐喻,在电影制作者的意图下为观众呈现那些通常“看不见的人”和他们的生活。^④由此,民族志电影和原住民电影都建立在一种文化对另一种文化的想象之上。它们都是“指示性符号”,即决定了表征方式的意义系统。从这种意义出发,表征危机同时出现在这两者之中,并无不同。

结 语

总体而言,民族志和原住民电影这两个概念基本相容。然而,这一观点并不是建立在某些对二者先入为主的定义上的。从一种人类学的视角出发,二者的含义并非一成不变。因此,通过追溯及回顾视觉人类学历史上关键的对原住民媒体进行广泛讨论的“澳大利亚时期”,我们朝着一个更为复杂的方向深入考察了民族志及原住民电影的相互关联。从原住民媒体萌芽的角度来说,它们是持续发展的,而且原住民电影在这一过程中诞生,对传统的民族志电影表征他者的合法性提出了反

Prins, H. Visual media and the primitivist perplex: colonial fantasies, indigenous imagination and advocacy in North America. In *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* (eds. F. Ginsburg, L. Abu-Lughod and B. Larkin), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002, pp.58-74.

②Turner, J. Representation, politics and cultural imagination in indigenous video: general points and Kayapo examples. In *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* (eds. F. Ginsburg, L. Abu-Lughod and B. Larkin), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002, pp.75-89.

③Gell, A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press, 1995, p.13

④MacDougall, D. MacDougall, J., Barbash, J. and Taylor, L. Radically empirical documentary: an interview with David and Judith MacDougall. *Film Quarterly*, 2000, 54(2), p.8.



思。尽管从这一角度出发,二者看似矛盾,但马度格夫妇的参与式电影实践和大卫·马度格的著作都指出了无需把二者进行绝对拆分的必要性,因为这些民族志影像统一看作对人类学学科的反思更具有价值。而这一观点也得到了澳大利亚原

住民媒体及电影工作的确认。最后,格里菲斯的“不可思议的差异”这一与马度格的观点相一致的理论被引入,以进一步指出民族志与原住民电影可以相融,在一个更为广阔的层面开启新的讨论,探索表征作为社会行动的指示符号这一问题。

(上接第 106 页)爱国情感的力量联系起来。

无数符号因为与它们有关的个人经历唤起反应,例如可口可乐或摩托车商标。与它们相关的常识也会唤起这种反应,如国旗或纳粹标志。但有时没有任何直接的个人联系或特殊事件的知识,人工制品也能产生强大的象征效果,如挪威画家蒙克的画作《呐喊》,几乎所有观众会第一时间辨认它是对人类深层恐惧的表现。为什么有些人被某些物品打动而其他人不会?这取决于审美化、商品化和它们所在的语境。例如,为什么一个人看到杜尚的小便器作为艺术品展览会充满热情,而另一个人会表现出愤怒、嫌恶或沮丧?当然,很多情绪反应是普遍性的,我们体验人工制品的方式,还有为何某种情绪主导我们对某件人工制品的体验,通常受社会因素和语境的影响,这在很大程度上是可以分析的。

然而,分析描述这种情感反应的语言使用充满疑问。对于杜尚的小便器的消极反应受个人社会或心理素质的影响,对写实雕塑的偏好,或对前卫艺术的厌恶,分析描述其反应的语言的个人选择会揭示其他因素,或者使其反应的理解变得模糊。

我们需要把语言描述本身置于其语境中,为了解盖尔所称的“魅惑”(enchantment)——物品影响我们情感状态的能力。想一下“美的”这一形容词如何被用于描述大量不同的物品和感受。在一位美人陪伴下渡过的夜晚,对大部分人而言,和在一幅美的画作、一只美的动物或一件美的家具陪伴下的体验是完全不同的。因此把某物描述为美的,如“一座美的巴洛克建筑”“一幅美的极少主义绘画”或“一件美的多贡面具”,对于这件物品唤起观者何种情感有很明确的预期。

当我们观察审视审美化、商品化和魅惑的联系时,会发现盖尔的广阔视野与其高度相关。然而与盖尔的理论不同,本文拒绝他有时对“艺术”定义的滥用,为了分析不存在于任何艺术市场,或者只是偶尔有市场价值的物品,如文身。通过扩展“艺术”的类型使其具有语言维度,它开始与前面讨论过的普遍性方法重合,即假设有一种永恒和中立的广泛定义。如本文强调,在全球艺术经济语境中,持续分析“艺术”术语矛盾和变化的用法是很重要的,而最有效实现的方法是运用“迁移”和“转变”动态分析性概念。