

【主持人语】 2021年9月13日到9月18日,北京大学社会学系、北京大学中国社会与发展研究中心和北京大学人类学与民俗学研究中心共同举办了“‘深耕’——影像民族志工作坊”(第一期)。工作坊前3天为影片展映阶段,展映了《故乡》《滇池东岸》《老村》《上因村影音日志》《普洱茶短片集》《察隅河谷僜巴人》《藏族舞蹈田野调查》和《娲皇宫志》等工作坊讨论所要涉及的影片,以及北京大学2018级本科生影视人类学课程作品。举办这次活动的初衷是希望从人类学共同体的视角展开对话和讨论,以对民族志电影的发展有所推进。工作坊第一期命名为“深耕”,旨在呈现部分人类学者长期和定点田野工作的影像表达,并对这些影像的形式特征进行讨论。本专题的3篇文章均为参会作者在会前和会中交流基础上形成的文字。鲍江的“二阶电影实验”话题直接对应其《娥皇宫志》,张静红在《“两条腿走路”:影像和文本民族志的平行创作》中,以田野经历的方式讨论其博士论文基础上形成的专著《普洱茶》和影片《普洱茶短片集》之间的互文关系。笔者关于“诗性与民族志影像的田野工作”话题,以《故乡》《滇池东岸》和《老村》等3部电影为例,讨论诸如人类学的艺术与科学融合、介入及直接行动等话题。(朱晓阳)

诗性与民族志影像的田野工作: 从《故乡》《滇池东岸》到《老村》[※]

●朱晓阳

摘要:当下人类学的学科理想讨论的一个话题是:作为单一学科的人类学如何建设?这种主张强调人类学的未来在于当代科学和艺术的融合。这一学科理想与各分支人类学,包括与影视人类学的关系问题正在成为国内人类学中的一个热点。讨论“诗”与民族志影像的田野工作及其后期编织自然成为影像民族志研究的重要方面。《故乡》^①《滇池东岸》^②和《老村》^③等三部电影的作者经验对于人类学学科理想建设的讨论具有启示。与人类学的学科理想——“叩问生活之道”相关,民族志记录影片如何于“记实材料”中思索无形之物也是一个重要话题。

关键词:人类学;诗性;影像民族志;表现电影;田野工作

文章编号:1003-2568(2022)04-0024-09

中图分类号:C95

文献标识码:A

作者:朱晓阳,博士,云南大学西南边疆少数民族研究中心教授,云南大学民族学与社会学学院特聘教授,北京大学社会学系教授,博士研究生导师。

DOI:10.16564/j.cnki.1003-2568.2022.04.004

“民族志电影与其他民族志文本的目标一样,第一是求真。如果它开始陷入自我游戏,其生命便无疾而终。”

——朱晓阳

近年来中国的影像民族志正在呈现“井喷”的景象,仅从国内主要的民族志纪录片展(例如中国民族志纪录电影学术展和广西民族志纪录片展)收到报名影片的数量来看,最近一届(2021年中国

※本文根据在“‘深耕’——影像民族志工作坊(第一期),2021年9月,北京大学”的发言修改。初稿刊发于《北大人类学季报》(内部刊物)2021年秋季。

①于坚、朱晓阳《故乡》,曾参加2011年第五届“云之南”纪录影像展。

②朱晓阳、李伟华《滇池东岸》,曾于2013年在世界民族学人类学大会影视人类学论坛放映,曾参加2014国际人类学与民族学联合会第17届大会影展。

③林叶、朱晓阳《老村》曾入围2019年第三届中国民族志纪录片学术展。

民族志纪录电影学术展和2020年广西民族志纪录片展)比最初一届多出数倍。

但是“井喷”现象之下,影像民族志也面临着一些问题。首先,如随着民间民族志(或主位/家乡民族志)电影的涌现,专业影视人类学者进入这些场所的门槛(或者说社会期望)却相对提高了,因为满地都是由“文化内部持有者”拍摄的民族志电影。其次是“大片”和商业纪录片对于民族志电影的冲击,这些影片进入民族志电影展,并成为影像民族志电影展中的主导之一。再次是由人类学者或学生以“田野笔记”方式制作的影片往往缺乏“形式”。

为直面这些问题,2021年9月我们在北京大学举办“影像民族志工作坊”,希望以人类学共同体的对话和讨论,对民族志电影的发展有所推进。我们将工作坊第一期命名为“深耕”,旨在呈现部分人类学者长期和定点田野工作的影像表达,并对这些影像的形式特征进行讨论。

在这篇文章里,笔者以自己作为主创之一的三部纪录片为例,将上述问题概括为:“人类学作为单一学科理想与影像民族志关系”“家乡民族志的方言与影像”和“感受性与直接行动民族志”等话题。笔者的基本主张是:融合科学与艺术的影像民族志要肩负人类学的理想,即应当越过纪实内容,思索无形之物;应当叩问生活之道。

一、人类学作为单一学科与影像民族志关系

首先谈谈“重建当代人类学作为单一学科”的理想与相互独立的分支学科(例如影视人类学)之间的关系。这个话题看上去很大,实际上很具体。例如我们举办“‘深耕’——影像民族志工作坊”的一个目标就是想推进作为单一学科的人类学发展,而不是以强调影视人类学分支独立来举行。

英国人类学家蒂姆·英戈尔德(Tim Ingold)在近年出版的一本小书《人类学为何重要》(*Anthropology: Why It Matters*)中,再次将这个问题提到事关人类学未来的高度论述。英戈尔德称,人类学如果要担得起改变生活的任务,就要担得起作为教育的任务,就必须改变人类学学科的局面。为此英戈尔德提出人类学要做三件事情:其一,将人类学重建为一个单一学科,而不是许多相互独立的分支学科的聚合体;其二,让社会文化人类学与生物体质人类学达成新的和解;其三,展示未来的人类学如何可能改变生活,这种人类学既是推测性的又是实验性的,既有描述又有分析。英戈尔德强调:这门学科的未来并不是使自己回到离实证主义社会科学更近的位置,相反,“这门学科的未来在别处,在于当代科学和艺术的融合”^①。

笔者赞同英戈尔德的说法。^②如上所述,这

①[英]蒂姆·英戈尔德《人类学为什么重要》,周云水、陈祥译,北京大学出版社,2020年,第158-159页。

②英戈尔德还有另一个观点:“人类学不是民族志”[结绳志:蒂姆·英戈尔德《人类学不同于民族志》,马歇尔(Michael)译, <https://mp.weixin.qq.com/s/yrUd2fwpXxqMQKWZKJdc-w>,发表时间2021年9月11日,浏览时间2021年9月11日。英文来源:Tim Ingold,“Anthropology contra ethnography”,*HAU: Journal of Ethnographic Theory*, Vol 7(1), 2017.]。这一说法与其关于人类学作为单一学科的主张一致。他认为,人类学家在田野中进行参与观察的根本目标并非是要写一本民族志。英戈尔德在此所指的民族志是“书写他者的生活”,似乎是强调客观的参与观察为进路的实证—功能主义民族志。相反,英戈尔德认为:“人类学家并不是要去书写他者的生活,而是加入他们,共同探寻如何生活。我认为,这就是民族志与人类学之间的区别。……总之,人类学的最根本目的不是民族志,而是教育。”([英]蒂姆·英戈尔德《人类学为什么重要》,周云水、陈祥译,北京大学出版社,2020年,第20-21页)

个主张刚好与我们举办“‘深耕’——影像民族志工作坊”的主旨一致,我们的目的也是想从单一学科的角度来讨论影像民族志的工作。从这样的角度,我们应当如何处理影像民族志与一般人类学的关系?笔者的看法是,它应当与人类学的其他工作之间有更内在的融合。有人会说这种说法貌似玛格丽特·米德(Margaret Mead)的主张。因为她认为民族志电影是田野资料收集工具的拓展,是用影像记录下即将消失的文化。这种民族志是实证—功能主义的民族志。在民族志电影历史上,20世纪60年代以前的参与观察式电影^①是这种范式的体现。但这应当不是我们要回归的传统。作为人类学者,我们甚至也不想仅仅提供民族志个案。

与此相关,英戈尔德称:“人类学不是民族志。”他认为,人类学家在田野中进行参与观察的根本目标并非是写一本民族志。相反,“人类学家并不是要去书写他者的生活,而是加入他们和与他们对话,共同探寻如何生活”^②。英戈尔德的说法在最近几年于人类学内部引起了很大反响,也遭到不少批评,例如参与我们这次工作坊的鲍江老师就激烈反对。我们作为以民族志立身的人类学者,或多或少都会对英戈尔德的说法保持距离。

当然笔者也不像另一些视觉人类学家,如英国曼彻斯特大学格林纳达视觉人类学中心的保罗·亨利(Paul Henley)主张的那样,将民族志电影

作为一种与资料收集手段相对立的“表征手段(means of representation)”。十几年前被亨利视为两种对立模式的民族志电影,在今天已经可以被超越,第一方面的原因是相应的田野和表达手段的进步造成,第二方面原因则是因为最近一些年人类学的发展。

笔者先简单说一下第一方面。今天谈单一人类学学科之内的影视人类学是站在当代人类学者可及的田野工具和技术基础之上。这种工具和技术基础与数据化技术和互联网的可及性有关。有关这一点笔者在过去几年已经在影视人类学的会上讲过。在为本次工作坊日程写的前言上,再次谈到了这些变化和影响:例如技术和设备门槛消失和每个人的田野经历及世界进入确有更高“门槛”正在同时发生,例如影像工具已经成为民族志作者的田野“器官”或可穿戴设备,再例如民族志作者的影像资料编辑、制作和展示途径方便化和多样化。这些变化消解了影像民族志作为一种专业的表征手段^③的状况,同时也消解了影像仅仅是资料收集手段的状况。

第二方面,即人类学愿景和目标的变化,如何导致超越资料收集和表征对立的影像民族志?以上引用英戈尔德的话是一个很好的注释。在英戈尔德的重建单一学科的人类学的目标背后,有一个很重要的预设,即关于科学与艺术融合。笔者认为正是在此意义上,民族志电影的定位不再如亨利所称的那样,或者作为资料收集手段,或者作

①此处“参与观察式电影”与20世纪大卫·麦克道格尔(David MacDougall)的“观察式电影(Observational cinema)”有别,前者指根据马林诺夫斯基等科学民族志调查而实施的参与观察(participant observation)。有关后者,见本期张静红文。

②[英]蒂姆·英戈尔德《人类学为什么重要》,周云水、陈祥译,北京大学出版社,2020年,第20-21页。

③所谓表征手段,也包括为制造“影像表征”而配备的技术、工具和装置,例如摄像的专业摄像机、脚架、话筒套、反光板,以及编辑机和机房等。30多年前笔者参与央视的节目制作时,对摄像师的一个好评价是“拍得稳”,即不用脚架能手持摄像机稳定拍摄。当下的技术已经将所有这些“专业的门槛”都拆除了。例如手机拍摄、手持手机稳定器。后期编辑的软件进步也非常大,已经达到任何人都可以编辑的状况。

为表征的手段;相反,科学与艺术融合在民族志电影中的时刻已经到来。^①

这一点是笔者今天要讲的重点,即“诗性”对于当代人类学的意义。

笔者最近在改的一篇题为《政治人类学——从日常语言视角》的文章,其中对此做过讨论。这篇文章以费孝通的行文为例,从日常语言视角人类学出发,将人类学写作的诗性作为评判当代中国社会学人类学成就的重要尺度。其中关于“费孝通的行文”有关段落如下:

当下对费孝通学术成就的研究一般会称道他的“科学”发现,或从范式意义上称《乡土中国》“重新发明了社会学和人类学”等。而笔者在此关于费孝通则是从其汉语诗性写作的角度来评价他的成就。这似乎有些偏离“科学”。^②

再以《乡土中国》为例。这组散论虽然以费孝通在西南联大和云南大学讲“农村社会学”的讲稿为基础,但它是为时评杂志《世纪评论》所写的杂文连

载。《乡土中国》为何有远超其他人类学和社会学家作品的影响?其中重要的原因是其以汉语白话文述说视角“规定了整整一个时代的‘见解’”,是其对中国社会现实的“诗性”的把握。费孝通的成就使我们思考当下社会科学教育的缺失。^③

影像民族志的未来也应当被放到这样一种位置上进行讨论。在影视人类学领域,影像民族志今天面临的也是来自“‘科学 vs 诗性’”和“感受性 vs 形式性”这样的两端论撕扯。结合我们这个会到场的作者和提交的作品情况,还可以加上“实证科学 vs 反思科学”“现代性 vs 后现代性”“结构 vs 解构”等。根据以上笔者自己的经验和所见,还应当加上如何对这些对立的超越。

在以下部分笔者将用过去参与制作的三部片子的经验来继续讨论以上提到的这些话题。

二、家乡民族志的方言与影像

按照于坚的说法,《故乡》是一部表现主义风格的纪录片。这部片子有明显的诗性框架。《故

①英戈尔德称:“虽然民族志和艺术史结合得很好,但尝试结合民族志和艺术实践往往会导致失败的艺术和糟糕的民族志,这不但损害了民族志研究者对忠实描述的承诺,也损害了艺术的实验性和介入性质疑。但是一种具有实验性和质疑性的人类学就能够以富有成效的方式与艺术实践相结合。不同于民族志和艺术史,人类学和艺术实践的关键在于,它们不是通过将行动和作品置于语境中来进行理解——不是对它们进行解释、罗列,然后将其搁置——而是让行动和作品在场,以便我们能够直接对它们作出处理和回应。”([英]蒂姆·英戈尔德《人类学为什么重要》,周云水、陈祥译,北京大学出版社,2020年,第26页)但是英戈尔德所称的“让行动和作品在场”为何物,则不太清楚。笔者更愿意看到如何“将民族志写得更艺术”这样一种结合。

②但从费孝通的写作经历来看却是恰当的。例如费孝通从年轻时起就是一个文学爱好者。他在1924年发表的第一篇文学作品《秀才先生的恶作剧》中已经显露其用汉语白话文创作的才能。该文是一篇数百字的微型小说,由简洁的叙述和戏剧话本构成。他在60年后称:“我的行文格调二十年代末已经形成。”就其早年作品观之,此言不虚。即使在完成博士论文(即《江村经济》)的时期,费孝通也没有放弃文学创作。近来发现的费孝通的中篇小说《茧》就是一个例证。《茧》可说是一篇文学版的《江村经济》,是费孝通用英文写于1938年。它起码证明,费孝通是将社会科学写作与文学创作当作同一件事的两种面向。《茧》给笔者印象深刻的一点仍然是费孝通行文的“戏剧话本”风格。这部小说有些像小剧场戏剧,是以作者叙事和场面性对话作为主干。

③朱晓阳《政治人类学——从日常语言视角》,《北京大学学报(哲学社会科学版)》,待刊。

乡》的“表现”风格比较明显。这种风格有于坚摄影的特色,也有编辑中形成的电影结构、镜头连接等原因。今天着重谈谈字幕,然后从字幕延伸到其他话题。

《故乡》像通行的纪录片一样,没有画外音,但是有“重载”或超载的字幕量。这是与鲍江的《媚皇宫志·奶奶的荣耀》(无字幕)不同的,也与陈学礼片子的当地语言处理不一样。《故乡》成片的字幕有3万字。在最初将字幕及其英译发给英语审校戴凯里(David A. Kelly)看时,当时他还没有看到画面。他说这个字幕文本有“文学价值”,有些像《尤利西斯》那样的作品风格。笔者想这是字幕过载,事无巨细翻译,充斥“废话”,镜头之间的连接没有一般故事逻辑等造成的印象。^①

其一,《故乡》这种情况有其“在家人类学”的原因。以母语,特别是地方方言为本体的民族志电影,首先要依赖的就是地方语言述说。我们是将方言述说以及由此生成的字幕当作民族志“真实”的重要源泉。

其二,作为“家乡语言”的汉语的象形特征,或汉字笔画构成的“身体”特征也是民族志电影应当依赖的“图像”。汉语言不只是听的语言,很重要的是可看的象形文字。汉语书写文字是图像符号,可以将它们像图像一样对待。

关于故乡的字幕作为语言—图像—符号值得讨论。《故乡》的字幕比较密集、量大。其行文风格编织时亦有讲究。我们将字幕当作影像符号,在行文上将它处理成一种可看读的“类方言”^②。在翻扒录音和制作字幕时,也是在有意创制可看的象形“方言”。这是与我后来所称的日常语言视角

实在论观点一致的。今天再看这部电影时,可以说《故乡》是这种进路的最初一步,这是过去笔者没有意识到,也没有深入探讨的,现在感触则很深。

这种进路后来有所发展。例如我们在编《老村》时将一些需要提示的地方,用字幕以运动比赛场上“举牌”的方式显示。中国画中常有在画面空白处题字写诗的传统,近代的漫画,例如丰子恺的漫画,更是将题字当作画的内在部分。丰子恺的漫画不观看其画中的“文字”,画的意义会大不一样。我们在编《滇池东岸》时,则加入了旁白。过去几十年好像纪录片用旁白成了禁忌,我们在初编《滇池东岸》时也是不用画外音。后来于坚提醒说,这部电影应当用画外音,越清楚越好。这是由片子的内容决定的。这部片子是要讲道理,是有明显的立场的。我们一样可以将讲道理的声音当作形象符号,在空气中振动传播的符号,同时也成为字幕的影像。

其三,由“田野方言”挖掘一条与先人遭遇和交流的途径。今天当我们谈论人类学与历史、人类学与文明的时候,当我们试图用历史典籍来表达社会思想时,我们实际上与古人的生活世界已经失去交接。如同刻舟求剑,我们打捞出的是些脱离了“大地”的死文字。费孝通晚年说,中国社会学要找到一条与古人跨越时间交流的途径。但是,除了古文字典籍、古书画、碑刻和物质遗留,我们与古人在哪里能有穿越时空的遭遇?影像民族志其实有其独特门径,那就是田野工作提供的“看”和“听”的机会。我们的田野点往往是边缘、底层和民间,这些地方往往生长着文化中心地区

①电影的合作方式对字幕形成也有一定影响。最初所有素材都请人整理成文字。在看素材之外,两个作者分头读这些文字整理,各自挑出需要采用的段落。因此精彩语言段落一般都不会被落下。

②对照镜头中人的说话和字幕显示的文字,有一些太阻碍观众理解意思的方言被调整成普通话表述。

已经消失的东西。这些地方的生活形式和语言述说仍然有传统的根,所谓“礼失求诸野”。^①因此影像民族志学者田野工作的重要部分是“看”当地人的言谈举止,是对当地人说话的倾听和“偷听”。它们往往是些废话,是被拍对象及其周边人员的“杂音”。这些是重要的社会方言,是地方世界真实的源泉。

当然,一定程度上口述史访谈也很重要,但口述访谈的问题是容易变成一场用普通话的“标准对白”。因此,口述史的讲述、倾听和资料整理非常关键。民族志电影一定程度上能增强和拓展口述史访谈地方生活的挖掘力。民族志影像能够将声音和图像都记录下来。

克利福德·格尔茨(Clifford Geertz)说民族志的阐释在于“努力从正湮灭的场合抢救‘说出的(said)’社会话语,把它固定在阅读形式中”^②。其洞见与我们通过民族志电影想达到的相近。

《故乡》的制作,给我们提供了用活的汉语符号书写历史和文明的一种可能。后来我们在《老村》中进一步提出用影像呈现不能言说的真实或无形之物。在《故乡》中我们既用类方言字幕,也用诗的联结(例如纸马的出现)来呈现这种真实。

其四,从“字幕—图像”引起的是大问题,即能够承载字幕—图像、画面(特别是感受性图像)、声音于一体的影像民族志能够担负更大的使命。一直以来我们已经习惯于民族志电影在图像和声音方面的力量。通过对《故乡》字幕分析,我们发现当代的民族志电影是比较合适的“日常语言”承

载者。

可以想象一种民族志“电影”,它有图像、声音,同时也有可阅读的图像性字幕,其传播力将大于单一媒介的民族志。

其五,这次三部电影连放,特别是回看《故乡》,有一个较深的感触是民族志电影作者应当从经典电影大师那里多学习。从《故乡》可以看出费里尼对于坚的影响,例如《阿玛柯德》(又译作《我记得,想当年》)的影响。笔者本人则受伯格曼和塔可夫斯基电影的影响。塔可夫斯基在关于电影《伊万的童年》的一次访谈中,说到他为何选择诗作为电影语法。这里引用其中几句:

我对诗的熟悉远超越传统剧本,传统剧本总是把影像按照剧情的僵固逻辑做直线式串连。电影素材的确可以用另外一种方式来组合,最重要的就是开放人的思考逻辑,让这基本原则主宰剧情的发展和剪接的先后顺序。思想的产生和发展有其自主性,有时需要用和一般逻辑推演完全不同的形式来呈现。我个人以为诗的推理过程比传统戏剧更接近思想的发展法则,也更接近生命本身。^③

笔者非常认同塔可夫斯基的说法。笔者想将他关于诗与电影的观点拓展到影像民族志,甚至一般人类学民族志写作中。我们为什么要避讳在影像民族志中采用诗的语法?难道“诗的推理过

①这些地方的物质文化部分也很重要。一幢房子、一个还在使用中的老物件,等等。

②Clifford Geertz, “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture”, *In The Interpretation of Cultures*, Basic Books, 1973, p.20.

③豆瓣电影:塔可夫斯基《从〈伊万的童年〉到塔可夫斯基》, <https://movie.douban.com/review/9900775/>, 发表时间2019年1月17日, 浏览时间2021年9月11日。

程”不比传统的民族志叙事更接近事实和生命本身？

《故乡》正是以诗的语法来结构的一部民族志电影。后来在《滇池东岸》和《老村》中我们都用到诗的形式。如果就后几节关于无形之物的话题而言，以诗的语法来结构民族志纪录片，是“呈现无形之物”的最好途径。以《老村》为例，我们的镜头一方面记录下了老花家在老母亲去世后数小时内与已逝者或“鬼魂”的互动及对话，另一方面用诗的联结（例如步行穿过“时光隧道”和最后部分倒叙回死者生前与作者的对话等），使小村人对阴阳两界相延续的宇宙观呈现更得到强化。

三、感受性与直接行动民族志^①

当下的视觉人类学“感受图景”（sensory vision）趋势与人类学“介入”^②实践之间有天衣无缝的联系。在笔者看来这二者简直是一体两面。

简言之，感受性图景借助“植入”在介入行动中的“器官”——微型数字摄像机或智能手机——使介入人类学学者的感受经历与民族志表达相互契合和共生共存。我们可以将这种与影像共生共存的介入人类学称为“直接行动民族志”。我们在滇池东岸的介入活动及其成果《滇池东岸》就是一个案例。

这部片子是以滇池小村村民抗拆迁过程为内容。由于事件之前的调查基础、进入现场的路径和预设价值立场等，民族志作者几乎是和村民亲密无间的积极活动伙伴。在事件过程中，拍摄者及其摄像机有些像为村民抗议所用的一种武器。

从村民的角度，他们是将摄像机和摄影者当作事件的见证和使拆迁人畏惧的利器。与此同时，村民自身也因摄像机在场而更卖力“展演”生活。这部片子有以下几点经验值得提出。

第一，如同介入人类学一样，直接行动民族志（电影）过程要以深入的田野工作为前导。田野调查包括参与观察、实证社会学式调查、统计分析、空间测量和数据爬梳等。通过这些“科学研究”，使直接行动民族志过程建立在客观性基础上。

第二，直接行动民族志过程要对所介入的事件、场域及其文化进行阐释，并将“个案”延伸/拓展成一种理想类型。在此过程中民族志作者要以情感、直觉等或所谓非理性价值介入事件或活动，并进行诗性表达。

如果没有以上两点为前提，并使之成为与直接行动民族志影像之间的张力，直接行动民族志电影只会是些看上去很业余的“坏镜头”或言之无物的“美图”。

直接行动民族志要以作者这个行动参与者的身（包括视野）进入事件场域，对事件进行感受性记录和描绘。这种电影会最大限度保持作者的“身受经历”或“感受经验”（sensory experience）。相比于此，科学观察式民族志电影和摆拍式民俗志电影更多是眼睛乐见的“目观图景（optical vision）”。直接行动民族志过程在有深入的田野调查支持下，在有从生活世界现象中连根拔出的“理想类型”统摄下，再加上作者的诗性想象，嵌入其中的“坏镜头”也将闪耀出灵光。^③

①这一部分已经作为《介入，还是不介入？这是一个问题？——关于人类学介入客观性的思考》（《原生态民族文化学刊》2018年第3期，第9-10页）一文的附录发表过。这里的版本有部分修改。

②有关人类学介入（engagement）或介入人类学（engaged anthropology），见朱晓阳《介入，还是不介入？这是一个问题？——关于人类学介入客观性的思考》，《原生态民族文化学刊》2018年第3期，第1-10页。

③以上部分的原文见朱晓阳《介入，还是不介入？这是一个问题？——关于人类学介入客观性的思考》一文附录，《原生态民族文化学刊》2018年第3期，第9-10页。

四、思索无形之物

关于《老村》，笔者在2019年第三届民族志纪录片影展宣传册上写过几句话：

有两个画家的话让我印象至深。十七世纪的普桑说自己的风景画是对无形之物的思索。两个世纪以后，塞尚说：“我要在自然中再现普桑的画。”纪录电影，包括民族志电影，也要追求对无形之物的思索。

在记录影片的材料中思索无形之物，虽然艰难，但值得追寻。《老村》如有经验可谈，第一是耐心，第二是选择。在多年的田野浸泡后，其间经历过的大多数事件都不再是“事件”。同样道理，多年攒下的素材成了海量，却不知道在哪里能拾到贝。选择什么真的是一个问题。我们只有在那些被长久关心的人、物或事中，选择事件中的“事件”。其状如同对静物进行抽象。《老村》就是一张小幅的静物画，是一张包含对无形之物思索的风景画。

《老村》说得清楚的一个目标是想呈现“中国文化骨子里的美丽”。这是费孝通先生1944年的一篇文章中的话。费先生说：“中国文化骨子里是相当美的。”^①费先生之“美丽中国”，是指她的乡土世界有鬼的存在。他说：“能在有鬼的地方生活是幸福的。”^②七十余年后，满目皆是新城市，都是消灭了鬼的地方。《老

村》要在恐龙城市碾压下的废墟中，寻找美丽。

在《老村》之外，我们在文献剧《魁阁时代》中，也试图呈现“无形之物”。笔者在一篇关于《魁阁时代》的小文中谈过：

通过戏剧可以使费孝通文本的显表论说之下的隐蔽文本得以显露。在《魁阁时代》演出之后，我曾写道：“戏剧外化了费孝通内心中的一个隐秘侧面（但是非常重要的），而且是以聚变之力释放，并呈现给在场观众。”这里指的是费孝通在“鬼的消灭”（《初访美国》）一文中说：中国文化骨子里是相当美丽的。它的美丽就是有鬼的存在。在《魁阁时代》的最后一幕，当老年费孝通与魁阁时期的亡友陶云逵、张之毅和许烺光对话时，舞台上，如有观众所言：像似“重重旧影翩然而来”的时光隧道。^③

这一场对“无形之物”的呈现，正好是采用影像与舞台表演结合的方式。

提及《老村》对无形之物的呈现，一般会想到老花妈去世后几个亲人围着“她”呼唤，让其闭上嘴和眼睛。此外就是当法师手持铁棍和镰刀在死者生前活动过的房间走动，喊“格走了？”时，在场的人都呼应：“走了！”

除此之外，以前提到《故乡》和《老村》都采用诗的逻辑方式呈现无形之物。例如《故乡》中以纸马的不时出现，连接不同场次。《老村》则用行走拍

①②费孝通《鬼的消灭》，《费孝通文集》第三卷，群言出版社，1999年，第296、第296页。

③朱晓阳《谁惧怕戏剧家费孝通？——关于文献剧〈魁阁时代〉的一点体会》，《北大人类学季报》（创刊号）2020年秋（内部刊物）。



摄空巷(被称作“时光隧道”)来连接影片的前后两部分。

有一点需强调,影像民族志中的无形之物呈现与诗性联结之间能够有高度契合。这种无形之物的真实既能与田野对象的感受契合,也与经典作家,如韦伯所称的社会科学要把握“非理性嫌隙”相合。但是要达到这种真实与诗性的结合,必须既有深度的田野调查做积累,又有诗的想象力。如不是这样,很可能只会编织出一些徒有形式的空泛作品。

例如就田野的深和广而言,一般观众会认为《老村》只选择了修寺和老花妈去世这两个事件,从而留有影片材料单薄的印象。而且整个片子编辑秉持有节制的原则,几乎没有任何如《滇池东岸》中那样的“狗血”或戏剧冲突场面。这也会让人得出影片缺乏事件张力的印象。但实际上,《老村》中的两段情节是在我们长达数年田野之后,从积累的大量素材中淘出来的。我们在选择这些情节时,感到对这个村庄的平时状态、村民们的心情以及他们的世界想象都已经有一定的了解,而且我们与他们之间已经比较能够共情。正是在这样的田野深处,我们挑出修寺和老人过世两个片段,而将其他戏剧性故事材料撤去。

值得指出,最近十几年纪录影片(包括一些影像民族志)的一个流行现象是“狗血化”。随着技

术门槛的消失,大量“现实”和戏剧的场面都能被影像捕捉并编织成纪录片。当然,历史的瞬间或极端条件下的人、事和物仍然是记录影像的长久价值来源之一。但除此之外,影像民族志还应当有其他追求,这里所说的思索无形之物就是。换句话说,影像民族志虽然根植于田野和现实,其目光仍需要越过现实材料(包括所谓反映现实或政治正确)的地平线。很可惜,当下的许多影像民族志(包括纪实电影)缺乏的正是目光对“现实”的越过,或者说缺的就是“余味”。

结 语

在结束以上文字的那天,偶然看到丰子恺回忆马一浮的文章:《陋巷》。其中有丰子恺向马先生请教如何画《无常画集》的情节。马先生当时翻然地说:“无常就是常。无常容易画,常不容易画。”

猛然间觉得影像民族志的“民俗画”或“风景画”应当有马先生所说之“画无常”的一种境界。再回想丰子恺的漫画,其于日常情景中呈现无形之物的格调不正是影像民族志应当追求的目标?笔者在另外的场合说过人类学的目标是“叩问生活之道”,可以说思索无形之物也是叩问生活之道的另一说法。