

## 指向人类学的影像民族志

——基于“深耕”影像民族志工作坊(第一期)的讨论

●谢 勇 朱晓阳

**摘 要:**在当前影像民族志爆发式发展之际,重新提出并思考影像民族志如何接入人类学的问题,事关学科本身的定位与发展。以近期的一次影像民族志工作坊内容为案例,我们将中国影像民族志从表达形式的角度概括为感受记录式影像民族志、观察式影像民族志、反思式影像民族志和表现式影像民族志四种样式。在区分人类学和民族志的意义上,这些作品探索了影像民族志走向人类学的两个相互关联的面向,一是介入对象,二是介入影像。

**关键词:**民族志;人类学;介入对象;介入影像;影像民族志

**文章编号:**1003-2568(2022)03-0125-09

**中图分类号:**C958

**文献标识码:**A

**作 者:**谢 勇,北京大学社会学系博士研究生。

朱晓阳,北京大学社会学系教授,云南大学民族学与社会学院特聘教授。

DOI:10.16564/j.cnki.1003-2568.2022.03.008

## 引 言

影像民族志是人类学田野工作的主要表达方式之一。近年来,中国的影像民族志出现了井喷式的发展,规模的变大反映了技术与设备发展的现实,并给影像民族志带来了挑战。这具体地表现为以下三个方面。首先,随着技术和设备门槛的消失,涌现了大量的能拍出“文化内部持有者”观点的民间影像作者,他们与宣称拥有“异文化内部观点”的影像民族志作者构成了某种“对话”,甚至形成了对后者的挑战。其次,技术与设备的发展也方便了人类学学者和学生,他们在田野工作的过程中,制作出了大量的往往缺乏“形式”的影像作品,这些作品的影像品质参差不齐,如何评价是个问题。再次,在技术设备和资本市场的加持下,出现了以影像民族志为名,以市场和院线为目标的商业纪录片,它们冲击着传统的

影像民族志。

为了应对这些现实和挑战,我们需要重新定位影像民族志。已有的讨论汗牛充栋,本文不做赘述。一般来说,影像民族志指的是用影像手段呈现的民族志,区别于文字民族志。“民族志”是主体,“影像”是对它的修饰。我们认为,让“影像民族志”回归“民族志”,并将其置于与“人类学”的关系中,也就是将其放在学科系统中,有助于问题的明晰。关于民族志与人类学的关系,王铭铭将人类学研究分为三个层次:民族志、民族学和人类学,其中民族志指的是资料收集的过程,不限于民族志写作,而是研究过程整体,民族学和人类学是基于民族志的不同层次的研究。<sup>①</sup>与此类似,为了应对人类学学科的困境,蒂姆·英戈尔德(Tim Ingold)给出了自己对民族志和人类学的定义。他认为,“民族志的目的是通过写作、电影或者其他图像媒介提供一个关于生活的记述”,而人类学则是

①王铭铭《民族志与四对关系》,《大音》2011年第1期,第202页。

“对我们共同居住的这一世界上的人类生活条件和可能性的探究”。<sup>①</sup>基于以上观点,民族志和人类学是不同目的、不同方式的研究,各自有其正当性和合理性。如果我们承认民族志与人类学的这种差异,承认民族志是人类学的主要工作方式,并期望保持人类学的理想追求,我们就要追问民族志到底能给人类学带来什么。在本文中,就是影像民族志对人类学事业的意义。反过来,在人类学的视野下,我们能更好地定位影像民族志。

关于人类学与民族志,包括与影像民族志的讨论在国内的影像人类学领域并不多。相比其实践和作品层面的普及和井喷之势,对学科本体和认识论层面的关注却很少。当然,近年来影像人类学领域讨论这类问题的集中场合也不时出现,例如2021年9月在北京大学举办的“深耕:影像民族志工作坊(第一期)”(以下简称“工作坊”)是其中一例。本文首先将基于该工作坊的内容,讨论影像民族志如何指向人类学。其次,本文指出这些影片探索了中国影像民族志回答人类学问题的方式和潜力,这是两个相互关联的面向,即介入对象和介入影像。

### 一、田野工作与影像表达

在开展讨论之前,先向大家介绍工作坊案例的情况。按照其组织者的看法,举办工作坊的目的是想从单一学科的角度来讨论影像民族志的工作。从这样的角度探讨如何处理影像民族志与一般人类学的关系并不是空穴来风,而是一方面回应当代人类学关于“民族志不是人类学”的问题,<sup>②</sup>另一方面要从影像民族志作为整合的人类学一部

分进行探讨学科的未来。前一方面是目前国际人类学的一个热点话题,后一方面则是国内影像民族志的话题。工作坊的主题是定点田野工作和影像表达,因此参加工作坊的案例都是报告人在长期田野调查基础上完成的影像民族志作品。这些作品及相关报告可以分为以下五部分。

(一)由中国社科院民族学所庞涛等所代表的民族志纪录片。庞涛的田野点位于喜马拉雅山南麓山地民族区域,他所供职的中国社会科学院民族学与人类学研究所在此地有长达40年的耕耘历史。早在1976年,社科院民族所的王晓义、吴从众、张江华、王昭武、李坚尚等多位学者先后到当时的墨脱、察隅、米林等县,展开对门巴族、珞巴族、僜人(僜巴)的学术考察。在田野调查的基础上,1977年摄制完成了民族志影片《僜人》。之后,民族所张江华、陈景源再次进入墨脱,进行了补充调查,并编印了《西藏墨脱县门巴族社会历史调查报告》<sup>③</sup>等内部资料。2003年,张江华、陈景源、庞涛等进入墨脱,完成民族所承担的中国社科院重大课题“雅鲁藏布江大峡谷生态环境与民族文化关系研究”,出版了《雅鲁藏布江大峡谷生态环境与民族文化考察记》<sup>④</sup>,并拍摄了民族志电影《地东的夏天》。2013至2014年,中国社科院民族学与人类学研究所庞涛、雷亮中、邓卫荣再次前往察隅和墨脱等喜马拉雅山地区,开展中国社科院创新工程“喜马拉雅山地民族影像民族志系列”项目的田野工作,制作了《察隅河谷僜巴人》《神圣的治疗者》等多部人类学影片。

在这40年的影像民族志实践中,《僜人》采取了传统纪录片的制作方式,由历史组进行田野调

①微信公众号“结绳志”:蒂姆·英戈尔德《人类学不同于民族志》,Michael译,https://mp.weixin.qq.com/s/yrUd2fwpXxqMQK-WZKJdc-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.

②Tim Ingold,“Anthropology contra ethnography”,HAU: Journal of Ethnographic Theory, Vol 7(1), 2017.

③吴从众《西藏墨脱县门巴族社会历史调查报告》,中国社会科学院民族研究所编印,内部资料,1978年。

④张江华、揣振宇、陈景源《雅鲁藏布江大峡谷生态环境与民族文化考察记》,中国藏学出版社,2007年。

查,在调查基础上完成拍摄的要点和大纲,再由拍摄组完成影片拍摄,影片力图呈现当地的社会形态和文化模式,仍处于社会进化论的范式之下。在2015年拍摄的《察隅河谷僜巴人》,作者尝试对该区域进行区域化的、整体性的描述,但却并未停留在生态或者社会层面,而是采用日常生活视角,通过在日常生活世界中描述日常话题的方式,来刻画整体性。具体来说,庞涛受到胡塞尔“生活世界”概念的启发,找到了回到生活的路径,将生活看作是关系性的事实进行描述。那么,影像从哪里切入生活世界呢?庞涛提出一个“日常话题”概念,就是日常生活中人们经常谈论的话题,这些话题表达的是当地人共有的知识库,人们通过重复性的交往谈论(日常话题)一再地呈现他们的知识库。研究者不断扩大呈现作为经验基础的地方知识库,就会比较全面、比较整体地展现当地的知识系统,形成“全景画”式的描述。

(二)“小村”系列(《故乡》《滇池东岸》和《老村》<sup>①</sup>)影片记录的是昆明滇池东岸一个村庄10多年的历史变迁。小村是影片主要创作者朱晓阳半个世纪前插队的地方,也是他持续20多年的田野点。《故乡》从2007年开始拍摄,2009年剪辑完成,历时近3年,主要拍摄了村里的春节活动和选举政治,全片总共时长4个小时,由政治活动和日常生活(包括节庆、仪式和娱乐)两条线索交织而成。该片是对处于历史变革中的村庄进行的现实命运与精神状况交织的整体性的呈现。《滇池东岸》则记录了小村人保卫家园的经历,这场始于2010年由昆明市政府发动的城中村改造运动,彻底改变了小村的历史命运,小村人为此经历一定的文化协商和适应过程。该片表明摄像机如何参与社会实践是个关键问题。《老村》完成于2019

年,主要呈现了两个日常事件:修寺和老人去世,修寺表现的是劳动过程,老人去世与后事处理表现了社会关系的空间呈现。两个事件,一个关乎信仰,一个关乎生死,为我们展示了“后”小村时代“老村”的命运。三部影片有着不同的内容、风格和特点,互相之间却有着千丝万缕的联系,不仅是那种事实层面的联系,而且有着微妙的诗性关联,这是后面要讨论的。

对于《故乡》,有两个方面的问题值得讨论,一个是家乡民族志及相关的语言文字问题,一个是影像民族志的艺术性问题。

(三)鲍江的田野对象娲皇宫位于河北涉县,作者2008年因文化遗产研究课题进入娲皇宫,随后两年4次去当地从事田野工作。在此基础上完成了《娲皇宫志》,这是一个文本和影片混合的多模态的出版物。全书分为上、中、下三卷:上卷是独白篇,是作者田野调查的文字表述;中篇是留白篇,是以影片形式呈现的《女媧奶奶的荣耀》<sup>②</sup>(无字幕);下篇是对话篇,分为两个部分,一是影片中人物和娲皇宫本地人对影片评价的文字版,二是娲皇宫管理部门和本地学者对影片评价的文字版,这两个部分的影像版附在书后。而《娲皇宫志》影片由三部分构成,第一部分《女媧奶奶的荣耀》,是人类学者(作者)对娲皇宫的整体性视听把握,第二部分《我与影片中人物及娲皇宫本地人》和第三部分《我与娲皇宫管理部门及本地学者》,是娲皇宫不同主体(参与者、管理者和官员)对娲皇宫的多样性理解与关切。具体做法是,作者将自己对娲皇宫的理解与把握,以影片的方式呈现给庙会的参与者、娲皇宫的管理者、当地的学者和文化与旅游局的官员,让他们对影片做出评价和意见,以此展现出他们对娲皇宫的观点,从而形成

①于坚、朱晓阳《故乡》,曾参加2011年第五届“云之南”记录影像展;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;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。

②《女媧奶奶的荣耀》曾入选2010年德国哥廷根国际民族志电影节。

了多主体之间的对话,并将对话也制作成影片。最后形成一个三部曲,以出版物的形式或放映的方式呈现给更多的主体。所以这是一个不断生长不断展开的过程。

鲍江的影像民族志实践有着深刻的学科关怀。在后现代人类学打破了人们对田野客观性和知识客观性的幻想之后,人类学者的主体性和主观性得到了越来越多的关注和讨论,同时田野对象的主体性和多样性也需要考虑,也就是说,人类学研究要同时处理人类学者自身的主体性和田野对象主体的多样性。鲍江的问题是,如何用影像来把握和呈现多样主体性?他借鉴了让·鲁什(Jean Rouch)开创的“放映—反馈—修订”的人类学工作方法,并把“反馈”的部分放大,把“修订”的部分去除,从而将田野主体的多样性尽可能呈现出来。这是一种兼容人类学者主体性和田野主体多样性的影像民族志。

(四)张静红的《普洱茶系列影片》<sup>①</sup>和陈学礼的《上囡村影音日志》<sup>②</sup>是两部以云南普洱茶为内容的影片。前者展现了普洱茶的社会生命历程,是作者专著《普洱茶》(*Puer Tea*)<sup>③</sup>的配套影片。后者虽然由普洱茶引起,重点关注普洱茶,却放弃了以此为主题选择素材、结构影片,而是以影音日志的形式展现了村民的日常生活。将两部影片放在一起,产生了有意思的对话和反思。

如何用影像来表达普洱茶呢?对于《普洱茶系列影片》而言,关键的问题是文本与影像之间的关系,我们一般的理解是,影像是文本的印证和辅助说明,而在这项研究中,影片没有完全去证明文本,而是与文本形成了既不完全平行也不完全重复的关系。可以说,文本和影像有所交织又相互独立。更重要的是,影像提供了不同于文本的

另外一种反思性,比如在关于普洱茶真实性的讨论中,影片呈现了三种人(游客、研究者和媒体人)对茶叶真实性的追寻,这本身引起了作者对自己研究的反思,研究者是不是也在寻找某种外在的真实性呢?影像所具有的这种反思性,可能源自影像不同于文本的特定属性。而对于《上囡村影音日志》,作者寻着普洱茶而去,却发现如果抽出某主题来剪辑影片会失掉太多有趣的东西,于是作者尝试用做日志的方式来做影片,尽可能将自己遇到的事情记录下来。我们看到,影片中有村民洗脸、吃饭、仪式、跳舞、摘茶、炒茶、玩笑、游戏等各种场景,非常丰富,茶叶自然融入人们的日常生活中。同时,村民拍摄的影像也进入影片,这里面作者变成了被拍摄对象。在设备方面,两位作者都强调摄像机与拍摄对象的关系,不同的设备有着不同的拍摄方式,从而造成拍摄者与拍摄对象的关系变化。

(五)《西藏阿里三县舞蹈影像志》是王晓莉在2003年至2020年间对青藏高原(129县)舞蹈人类学田野调查的成果之一。影片由三部分组成,第一部分是作者观察记录的舞蹈相关内容,第二部分是与相关艺人及专家展开的对话,第三部分则是北京舞蹈学院的教学实践。

王晓莉认为,舞蹈影像志由三步组成,第一步是调查,第二步形成档案,第三步形成知识体系。第一步中涉及的调查对象包括赣南、云南迪庆地区和玉树,后又延伸至山南地区和昌都地区,直至西藏的林芝和拉萨;主要舞种包括不同地区的宫廷舞和宗教舞蹈,后者包括祭祀舞、祈雨舞等。她尝试将整个舞蹈文化背景和风貌整体打包,全部用影像的方式记录下来。王晓莉在藏族地区花了大量的时间学习和拍摄舞蹈,且与其他研究者不同的是,

①《普洱茶系列影片》曾入选2012年德国哥廷根国际民族志电影节。

②《上囡村影音日志》曾参加2019年第三届中国民族志纪录片学术展。

③Jinghong Zhang, *Puer Tea: Ancient Caravans and Urban Chic*, Seattle and London: University of Washington Press, 2013.

她有深厚的舞蹈基础,由此在进入田野时容易获得艺人的信任。但问题是她的身体已经被舞蹈学院规训过,所以需要经常去触摸艺人的身体来感受发力点。在这一过程中,王晓莉的角色是复合而混杂的,她是导演,是学习者,也是组织者,并且只有热爱舞蹈的她才能做成。田野调查完成之后,作者对调查资料进行了系统性的整理,形成了档案,对她来说,这些档案的价值要远高于具体的成片。

## 二、影像民族志的四种样式及其进展

我们发现工作坊中的案例影片实际上反映了当前中国影像民族志表达形式类型及其进展。我们可以将其分为四类:感受(sensory)记录式影像民族志、观察式影像民族志、反思式影像民族志和表现式影像民族志。应当强调,四种样式并没有高低优劣之分,相反各自具有相应的价值,而且有的影片往往采用超过一种形式的方式来表现,这里重点讨论它们各自在表达上的推进。

首先,感受记录式影像民族志。照相机或摄像机最早是作为人类学家田野调查的设备进入人类学者的工具箱的,它们是如同纸笔,又不同于笔纸的田野资料记录工具。民族志作者的个人感受日记可以说是这种影像民族志的文本前身,例如马林诺夫斯基的《一本严格意义上的日记》<sup>①</sup>。但当代的感受记录式影像,因数据设备和可穿戴式设备的发展,田野影像设施更器官化,使具身的和即时感受的记录能力大大提升。以这种方式完成的民族志可以称为感受记录式影像民族志。大多数人类学学者或学生完成的作品当属此类。例如,王晓莉的《西藏阿里三县舞蹈影像志》全面记录了作者开展藏戏调研的过程和结果,影片有实

际的舞蹈教学目的,也有保护和传承文化遗产的愿望。在记录过程中,作者参与其中,调动身体感知特定的肌肉力量,模仿具体的舞蹈动作,给记录增加了身体感知的维度。张静红的《普洱茶系列影片》是田野调查的副产品,发挥了补充文本、辅助文本理解的作用,影片引发了作者对文本的反思和用影像记录味觉的探究。朱晓阳和李伟华的《滇池东岸》是对一起拆迁事件的记录,作者带着摄影机进入现场,是对自己感受经验的记录和描述。影片超越单纯的记录,变成了一种作者“身体”介入事件的方式。作者在现场的“呼吸”、瞬时的情绪(包括惊恐)等都被记录下来,并成为电影的内在部分。而在之后,作者还变换方式,以在线直播的方式,由当地人、拍摄者和观众(通过弹幕)参与推动村内古建筑的保护。从这些影片中,我们看到传统感受记录式影像民族志多样的作用(研究、教学和社会参与),以及新增的知觉、味觉、感觉捕捉的维度。这类民族志影像的问题也会很明显。例如,个人感受性与民族志的形式之间存在的张力如何克服?例如,有感受材料展示、作者解释和互动讨论的工作坊似乎是一种展示这类影像的合适形式,但是除此之外,这些感受性民族志作品如何“出圈”呢?

其次,参与观察式影像民族志。<sup>②</sup>该种影像民族志产生于科学民族志时代,是一种以参与观察方法为基础,以事实与知识为追求的影像民族志,多致力于对异文化的刻画。早期代表性的作品有玛格丽特·米德(Margaret Mead)拍摄的《一个巴厘家庭》《卡巴的童年》等系列影片。在中国,则是1957年至1981年拍摄的“中国少数民族社会历史科学纪录影片”<sup>③</sup>,要求把少数民族地区这些社会

①[英]布罗尼斯拉夫·马林诺夫斯基《一本严格意义上的日记》,卞思梅、何源远、余昕译,广西师范大学出版社,2015年。

②需要指出,本文称为的“参与观察式影像民族志”是以客观知识为追求的科学民族志的影像表达,与作为当代实验民族志一种类型的“观察电影”(Observational Cinema)有着旨趣上的差异,有关“观察电影”的讨论参见本期张静红的文章和徐菡《人类学“观察电影”的发展及理论建构》,《世界民族》2016年第2期,第35-43页。

③这批电影一共21部,相关介绍见鲍江《你我田野:倾听电影人类学在中国的开创》,民族出版社,2017年,第10-18页。

历史状况如实记录下来,强调影片的科学性和真实性。庞涛的电影延续了民纪片的传统,为的是获得异文化的知识,并强调用理性的方式去把握。从民纪片时代到现在,有一条清晰的线索。庞涛将自己的电影称为“新现实主义”。从观察电影强调科学和客观,到当代人类学者试图回应本体论转向的线索着眼,新现实主义之说应当是合适的。以作者专注的山地民族僜人为例,1977年的《僜人》刻画的是僜巴人社会历史的层面,2003年的《地东的夏天》将当地人放在生态环境的背景中来理解,2015年的《察隅河谷僜巴人》则回归了僜巴人的日常生活世界。影片受到人类学本体论转向的影响,回应了回归事实本身、回到日常生活的号召。这三部片子实际上反映了中国人类学学科思潮的变化,从社会文化视角到生态环境视角到日常生活视角。不同的视角提供了我们认识和把握对象的工具,增进了我们对异文化的理解。这类电影的一个问题如同实证—功能的科学人类学会面对的问题一样。它的认识论预设会导致作者过分强调中立、客观和“价值无涉”,导致对影像“客体”与作者主体的二分。但经验主义为前提的人类学,包括影像民族志,在当代人类学回归本体论的浪潮中,确实可能将过往的客观—科学、反思性、阐释性和实践理论等多种知识范式兼收并蓄,然后开辟出新的天地。

再次,反思式影像民族志。自20世纪80年代开始,随着《写文化:民族志的诗学与政治学》<sup>①</sup>和《作为文化批评的人类学:一个人文学科的实验时代》<sup>②</sup>的相继出版和盛行,人类学内出现了反思人类学思潮,学科面临着“表征危机”,人类学能否认识或理解“他者”成为问题,传统的科学民族志受到了广泛的质疑。在此背景下兴盛的反思式影像

民族志,强调拍摄者自身角色和地位对影片的影响,注重呈现不同主体之间的关系。《媧皇宫志》是此种类型的代表作品。影片分为三个部分,第一部分是作者对媧皇宫认识的影像表达,后两部分是作者与当地关于该影片的讨论和对话,前后两部分构成了一个二阶的影像表达,其中呈现了作者、地方学者、地方管理者、当地官员不同主体对媧皇宫的认识以及不同主体相互之间的互动过程。所以影片不仅仅是作者的视角,也不仅仅是当地人的视角,而是不同视角的交互呈现。在后现代人类学看来,不存在客观现实和客观知识,只有具体主体的具体理解。在这个意义上,该影片为我们呈现了一个多主体交织的现实。陈学礼的《上囡村影音日志》批判了过往按照主题结构影片的方式,认为这种截取的方式并不能很好地表现对象,主张以田野日志的方式尽可能记录下田野中的日常片段,于是影片变成了一段时间内不同日常片段的拼接,这样确实尽可能呈现了田野里的内容,保留了很多有趣的细节。作者也变成了田野日常的一部分,呈现在电影中,这是一方面。另一方面为了显出作者作为“外人”,鲍江和陈学礼的电影都有意“屏蔽”了语言。鲍江影片的第一部分不对当地人的言辞进行翻读(没有字幕),陈学礼的片子也不将当地人的言语翻译成字幕。这类影片在内容上拒绝提供单一和肯定的解答,从形式上要求观众参与“解释”或拼接作品。当然,其问题与反思人类学在当代受到的批评一样,即过于纠结认识论问题。就民族志来说,则将主要关注点放在反思作者视角与当地视角之间的感知和理解差异,而非共同面对的外部实在——本来的“对象”。但就参会的作品来看,影像民族志与“人类学反思”理念之间倒是相得益彰。

①[美]詹姆斯·克利福德、乔治·E. 马库斯《写文化:民族志的诗学与政治学》,高丙中、吴晓黎、李霞等译,商务印书馆,2006年。

②[美]乔治·E. 马库斯、米开尔·M. J. 费希尔《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,三联书店,1998年。

最后,表现式影像民族志。此类影像民族志与费里尼、伯格曼、塔可夫斯基等人诗电影的传统有着亲缘关系。例如,“小村”系列影片展示出以诗的语法结构影像民族志的可能成就。这里简单指出三点:第一是非线性叙事。《故乡》是庞杂而恢弘的,演戏、征地、打牌、仪式、种地、选举、建房以及各种生活细节的片段,构成了一幅变迁中的风雨飘摇的乡村图景。朱晓阳将其描述为“一只慢吞吞地向前爬的癞蛤蟆”<sup>①</sup>。朱靖江则评价“它是多事项交织的,特别复杂的描述,有拉丁美洲魔幻现实主义风格”<sup>②</sup>。在这本就混乱的叙事中,作者坚决地在流淌的生活影像中加入了几幅几乎静止的纸马画面,这头纸马随着影片的展开,逐渐制作完成,并最终被烧毁。可以说,纸马进一步切断了影片的叙事线索,但也正是纸马在精神上将全片统合起来,赋予了影片完整的精神气质,因为纸马是乡村信仰的象征,凝结着乡村社会的精神和妇女神性。《老村》中,在修寺完成、老人去世之后,老人又时光倒转坐在了大寺门口,她的生命和她的寺、她的信仰一样留在了时光里,这也许就是“中国文化骨子里的美丽”吧!

第二是时间性。电影是时间的艺术,“小村”系列三部曲展示小村的前世今生,三部影片跨度13年,是小村生命最重要的阶段,其中多少小村人在生死奔波。时间赋予了影片诗意的美丽。如上述,时间在《故乡》中是以诗的语法连接,而非线性时间;在《老村》中,时间则是循环时间,这是与老村村民的时间观念相契合的。

第三是方言的诗性。如前所述,《故乡》等民族志影像的“诗性”也是在家乡人类学的“方言”意义上提出的。如朱晓阳在会上的发言所说:“《故乡》与我后来所称的日常语言视角实在论观点一

致。今天再看这部电影时,我可以说《故乡》是这种进路的最初一步。”

但就以异文化为对象的影像民族志而言,如何翻译当地方言确实是一个问题。将不同述说语言的视角性差异强调到极端,可能会引起“不可翻译”这个老问题。不过,这一次不同于表征危机时代,它强调地方语言的述说视角指向“地方世界差异”而非差异的“地方知识”。说得直白一些,用巫师语言写出的巫术文本并不是仅仅给巫师读,而是要给圈外或跨文化的观众“看”。方言诗的影像民族志如何解决这个问题?《故乡》虽然提供了“类方言”字幕,但这并非是解决跨语境理解问题的唯一选择。

此外,表现式影像民族志面临的一个问题是如何达到“科学与艺术融合”。虽然当代社会科学哲学已经在“科学与诗”的问题上做了很大推进,但具体到影像民族志案例,科学性和艺术性之间的张力仍然存在。

### 三、介入对象与介入影像

19世纪末电影的发明,为人类学者用影像记录人类社会提供了可能。但是新技术的运用总是充满波折,直到1975年,玛格丽特·米德仍在大声疾呼人类学家应该重视对影像等新记录方式的运用。在她看来,人类学变成了一门完全依靠言语来研究的科学,相比于语言和文字,纪录片是更好地保存文化的记录方式,它能够将发生在眼前的事实记录下来而不用依赖讲述者不可靠的记忆,而且有些文化事实即将消失,她甚至说“没有用电影记录逝去的文化是一种犯罪性的疏忽”<sup>③</sup>。也就是说,影像作为人类学家文字记录的辅助方式,目的是记录研究对象的文化,并被认为对抢救即将

①朱晓阳2021年9月在北京大学“深耕:影像民族志工作坊(第一期)”现场发言。

②朱靖江2021年9月在北京大学“深耕:影像民族志工作坊(第一期)”现场发言。

③[美]玛格丽特·米德《文字训练中的影视人类学》,保罗·霍金斯主编《影视人类学原理》,王筑生、杨慧、蔡家麒等译,云南大学出版社,2007年,第6页。

消失的文化有重要意义。米德的呼吁基于她对文字记录方式和影像记录方式的认识。她认为人(人类学家)是主观性的,而机器设备在不被人察觉的情况下,能够进行客观真实的记录,这些手段能够改善我们研究和观察的准确性。<sup>①</sup>总之,米德相信影像记录的客观真实性。而当前人类学家对此已基本没有信心了,人们会相信无论如何都会有人为因素的干预和介入。本文正是在这个意义上使用“介入对象”和“介入影像”的。

与米德不同,曼彻斯特大学的保罗·亨利(Paul Henley)正是强调了影像民族志的这一方面。他区分了民族志电影和民族志纪录片,后者指的是为了达到叙事目的对现实世界进行操作而制作的影片,前者包括后者,也包括那些没有叙事的或仅作为资料的描述性影片。<sup>②</sup>在他看来,所有民族志纪录片同文字一样,是对现实世界的表征,其所具有的叙事结构(作者赋予的)并没有降低它表征世界的严肃性,反而这种叙事结构是必要的,因为民族志纪录片需要达到吸引观众的目的。<sup>③</sup>以上,玛格丽特·米德和保罗·亨利分别强调了影像民族志两个不同的方面。米德强调影像作为资料相对人而言的“客观真实性”,亨利从其中挑出影像纪录片加以讨论,如果我们要制作纪录片并让其足够吸引人,那么人为操作和叙事结构就不可避免。我们可以将此概括为“记录”和“操作”两端,那么以上所有影片大概都会分布在这个谱系上。

但是,不管是作为资料还是制作故事都远不能穷尽影像民族志的意义和潜力。我们需要用人类学的理想来照亮影像民族志。前文已经指出影

像民族志与人类学的区别,接下来具体讨论影像民族志如何指向人类学。

首先,介入对象。英戈尔德认为,人类学与艺术实践的关键在于让行动和作品在场,<sup>④</sup>比较著名的例子有,拉图尔利用艺术装置来唤起观众对民主的想象和讨论。事实上,任何影像民族志活动都是行动介入对象的活动,只是程度不同。上述影片中,张静红的《普洱茶系列影片》本身引起了作者的反思和对人类学味觉研究的兴趣。陈学礼的《上囡村影音日志》将作者自身投入对象当中,作者的在场引发的事实被呈现在影像中,通过对拍摄对象的介入,作者触及了人类学自我与他者关系这一核心问题。鲍江在完成《女娲奶奶的荣耀》之后,将其置于不同的场景中,引发了当地政府官员和文化人士的讨论,又将这些讨论制作成影片呈现给专家学者及其他观众,形成一种“套娃式”的理解,每一种理解都有自身的关切,那么什么是真实,什么是文化?鲍江用影片介入拍摄对象和观众的方式,讨论了人类学多样主体性的问题。而朱晓阳和李伟华的《滇池东岸》,其中的影像行动不仅推动了问题的解决,而且促成了人类学的学术生产,产生了关于介入人类学的讨论,作者将那种与影像共生共存的介入人类学称为“直接行动民族志”。<sup>⑤</sup>以上四个例子,可见“介入对象”有着“行动介入对象”和“作品加入对象”的差异,所谓“对象”,也包括拍摄对象、学者、作者、观众等不同主体。总之,介入对象是影像民族志指向人类学的路径之一。

其次,介入影像。虽然,亨利已经强调了人为

①[美]玛格丽特·米德《文字训练中的影视人类学》,保罗·霍金斯主编《影视人类学原理》,王筑生、杨慧、蔡家麒等译,云南大学出版社,2007年,第9页。

②③[英]保罗·亨利《叙事:民族志纪录片深藏的秘密?》,庄庄、徐菡译,《思想战线》2013年第2期,第34、第40页。

④微信公众号结绳志:蒂姆·英戈尔德《人类学不同于民族志》,Michael译,https://mp.weixin.qq.com/s/yrUd2fwpXxqMQKWZ-KJdc-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.

⑤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。

操作的正当性,但他将这种操作集中到叙事结构上,显然受到一般纪录片规范的限制。在我们看来,为了指向人类学问题的讨论,影像民族志需要更具实验性和创造性。例如,于坚和朱晓阳的《故乡》在这方面做了有益的尝试。他们没有采取线性叙事结构来梳理影片,而是采取了诗的逻辑来结构电影,看似没有关联的片段拼接在一起,但是却呈现出了村庄生活世界的整体性和村庄内在精神的统一性,这是单一的线性故事很难完成的任务。同时,作者操作字幕以呈现当地社会方言的诗性,方言可谓是地方文化的活化石,如何让可听的方言可见又不失去方言的诗性,作者将字幕处理成“类方言”形式。总之,作者通过对影像的操作把握住了当地社会的整体性和精神性,这是人类学社区研究的理想之一。另外,这类影片也提出了家乡人类学的可能性的问题。

综上所述,影像民族志不是完全客观中立的活动,而是一种干预与介入的活动。影像民族志作者可以通过介入对象和介入影像两种方式展开研究活动,需要指出的是,二者不是非此即彼的关系,而是一体两面的关系,只是影像民族志作者的侧重点会有不同,上文采取了分开论述的方式。我们认为,在“对象”和“影像”两个面向上更加自觉地介入是影像民族志指向人类学问题的关键。以上影片已经做出了积极的探索。

### 结 语

最近这些年,中国影像民族志有了爆发式的发展,通过简要分析,我们认为这些影片可以分为感受记录式影像民族志、观察式影像民族志、反思式影像民族志和表现式影像民族志四种样式。这些作品的一个共同特点是基于作者长期定点田野工作,并有各自不同的呈现形式。这些影像民族志也面临着各自的困境,比如感受记录式影像民

志中,个人感受性与民族志形式之间存在张力。观察式影像民族志则受到人类学反思的诘难,需要坚实基础直面挑战,比如在本体论转向之下综合多种理论范式开出新的可能性。反思式影像民族志则有陷入过度反思而失去“对象”的隐忧。表现式影像民族志突出了艺术性和诗性,却也面临如何使“科学与诗”相融合的难题。多种影像民族志样式的共同发展体现了当前中国影像民族志的生命力与发展潜力。

爆发式的发展引发了学科定位与发展的问題。这些影片通过自身努力已经证明了影像民族志讨论人类学核心问题的潜力,它们与社会文化人类学学科趋势保持紧密联系。例如,民族志作者田野中的感受性影像呈现与现象学人类学的影响。这方面如王晓莉在舞蹈拍摄中强调身体感知的重要性,张静红和陈学礼在茶叶研究中探索味觉、手感等身体感的作用,朱晓阳和李伟华将具身感受浸入介入性事件中,庞涛和鲍江从胡塞尔现象学出发,号召回到生活世界或“观自在者”境界。事实上当代人类学的本体论转向的进路之一确实有着现象学的一层底色。当代人类学与影像民族志实践的另一交接界面应当是语言。这个维度与人类学传统的结构主义有关系,特别是从结构人类学到包括结构—视角论和日常语言视角实在论的脉络。以“方言”和影像为本体的民族志电影是实现“科学和艺术的融合”<sup>①</sup>——当代人类学使命的一条重要途径。

通过进一步的分析,这些电影为我们展示了影像民族志指向人类学问题的两条相互关联的路径,即介入对象和介入影像。这一思路要求影像民族志作者更加积极地介入,而非仅作记录和描述。这一思路不仅有利于明确影像民族志的位置,而且有助于人类学问题的讨论。因此,我们倡导指向人类学的影像民族志。

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。