

摄影如何人类学——管窥西方摄影人类学前沿

●杨云翥

摘要:从全球范围来看,“摄影人类学”是一个尚未被定义的新兴学术领域,目前正处于有研究的实体但缺乏统一定义的状态之中。在中西方相关学者的表述中,有摄影人类学(the anthropology of photography)、民族志照片(ethnographic photograph)、民族志摄影(ethnographic photography)、摄影与人类学(photography and anthropology)等多种提法。人类学家是如何理解摄影的?摄影在人类学研究下有何不同于摄影史或摄影理论研究的样貌?摄影人类学的知识生产和理论建构为人们理解今日的摄影提供了哪些不一样的视角?摄影又如何作为一种知识生产方式,不断激活着人类学自身的理论更新和想象力?这些问题将我们带到西方摄影人类学的前沿研究当中。通过对这些研究的探寻和反思,我们期待着它们在中国摄影人类学研究中的回响。

关键词:摄影;摄影人类学;民族志摄影;当代人类学;民族志理论

文章编号:1003-2568(2025)04-0130-12

中图分类号:J405

文献标识码:A

作者:杨云翥,博士,北京大学社会学系助理教授、研究员。

2018年,由英国皇家人类学会(Royal Anthropological Institute)前会长希拉里·卡伦(Hilary Callan)领衔编纂的《人类学国际大百科》(*The International Encyclopedia of Anthropology*)由约翰威立国际出版集团(John Wiley and Sons Inc.)线上发布。在这个至今仍在不断更新的在线百科全书中,有两个词条与摄影直接相关,且均发表于该百科全书发布之初。它们一则是由伦敦大学金史密斯学院影视人类学项目负责人赖特(Christopher Wright)所写的“照片民族志”(Photo-Ethnography)^①,另一则是“摄影人类学”(Anthropology of Photography),出自牛津大学皮特-里弗斯人类学博物馆(Pitt-Rivers Museum)策展、研究与教学部负责人莫顿(Christopher Morton)之手。^②其中,赖特的条目更

偏向于考察摄影这一视觉记录与传达媒介在人类学历史中的使用,其尤其关注摄影能否成为区别于文字书写的另一种民族志形式;莫顿的文章更多地考察了摄影在人类学自身的历史进程中角色的变化,以此试图勾勒出一块名为“摄影人类学”的学术版图,回答“摄影人类学是什么”这一问题。

这两则词条的存在,一方面从不同的视角考察了人类学与摄影从未间断过的互动关系,另一方面也证明在人类学内部的确存在着一个持续关注“摄影”这一话题的学术共同体——无论他们关心的是摄影在民族志中的应用,还是摄影作为民族志的对象。如本文即将展开的,他们或许如莫顿一般称其工作领域为“摄影人类学”,或许如赖特

① Christopher Wright, “Photo-Ethnography”, in *The International Encyclopedia of Anthropology*, ed. Hilary Callan, Wiley, 2018. DOI: 10.1002/9781118924396.wbiea1621

② Christopher Morton, “Photography, Anthropology of”, in *The International Encyclopedia of Anthropology*, ed. Hilary Callan, Wiley, 2018. DOI: 10.1002/9781118924396.wbiea1621.

一般更强调摄影的民族志“书写”功能,又或许仅仅以“摄影与人类学”为名,通过词语的并置来强调二者彼此独立又相互纠缠的关系。这些不同表述以及赖特和莫顿对于这些不同表述的归纳与诠释,暗示着人类学家对摄影的不同理解,也暴露了摄影与人类学关系的开放性与实践性。在这种开放性与实践性的基础之上,或许我们对于“是什么”的回答不该再仅仅停留于命名与下定义的层面,而是应该转向对“如何做”的探询,即将摄影与人类学重置于关键的历史节点和当下现实之中,考察摄影在人类学史中如何作为一种持续生成的知识实践,不断重塑“人类学想象”本身。这样的做法指向本文的根本问题——“摄影如何人类学?”(How to understand and approach photography anthropologically?)

一、人类学家对于摄影的工具性理解

摄影如何人类学?在这个设问中,人类学是作为动词存在的,这似乎很容易让人联想到一系列人类学家的动作:进行以参与式观察和访谈为主的田野调查,书写田野笔记,当然也少不了对田野现场进行以摄影和摄像为主的影像记录。这一系列的联想自然是以人类学家的视角展开的,这些动作的共同目的都是为了完成一部社会文化人类学意义上的民族志作品。可以说,在以民族志为导向的社会人类学家看来,“摄影如何人类学”的问题所指向的是一系列具体的、在研究领域层面的视觉实践。他们所关心的是摄

影能为民族志带来什么,与包含了连续画面和声音信息的民族志电影相比,摄影对于形成整体的民族志叙事而言又有哪些优势和不足?一言以蔽之,当作为田野工作者和民族志生产者的人类学家思考摄影时,他们对摄影的理解往往是工具性(instrumental)的。

这种工具性的理解为“摄影人类学”这一研究领域——或者说一个交叉了社会文化人类学、影视/视觉人类学^①、艺术人类学等人类学诸分支的准分支学科的成形发轫与理论建构设置了诸多障碍。从19世纪40年代摄影被用于人类学研究,到1973年影视人类学在第九届人类学与民族学国际大会(IXth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences)上被正式确认其分支学科地位,摄影始终被等同于人类学家用手中的照相机拍照以及由此生产出的民族志照片,它们背后往往交织着从殖民统治、国家治理到知识生产、档案留存以及文化抢救的目的。19世纪末,随着电影的横空出世,人类学家们发现这一具有连续性的技术图像媒介比摄影更加能够进行“科学”“客观”“全面”的记录,摄影作为记录工具的重要性也随之下降,并在人类学研究中不断边缘化。

1975年,由霍金斯(Paul Hockings)主编的《影视人类学原理》(*Principles of Visual Anthropology*)是两年前那场标志了影视人类学学科正式确立的会议的论文集。在这本收录了26篇论文(不包含序言、前言和导言)的文集中,仅有两篇与摄影相

^①在中国,对于Visual Anthropology一词的译法大体分为“影视人类学”和“视觉人类学”两种,前者更注重民族志电影的“电影本体论”,后者则提倡做“人类的视觉文化”研究,而不是仅仅关于影像的人类学研究”。对于这两种译法的调和,可参见:朱靖江、高冬娟《当代中国影视人类学的学科建构与学术实践》,《广西民族大学学报(哲学社会科学版)》2023年第1期,第132-135页。作者对二者进行调和的手段是从民族志电影出发,将讨论逐步扩展到其他“非文字知识生产”的影像媒介,最后落到以视觉和其他感官联动的人类学多模态立体视觉上,从而形成“影视—影像—视觉”的人类学三圈学科系统。笔者颇受该分类方式的启发,认可“从影视到视觉”的路径,因而将摄影这一影像媒介置入“影视人类学”的范畴中。但对于“电影本体论”是否作为该学科的核心,或者在学科史上这种既成的核心地位如何对“摄影本体论”形成了压制,也是后文将重点讨论、反思的问题。

关。其中,由史密森学会(Smithsonian Institution)档案员、文化人类学者舍雷尔(Joanna Cohan Scherer)撰写的《人类学研究中的民族志摄影》(*Ethnographic Photography in Anthropological Research*)在初版时并未被收录,后被置于“影视人类学与过往”(Visual Anthropology and the Past)的小节中,充分说明了当时以电影为核心媒介的影视人类学工作者仅把摄影视作影视人类学的“史前媒介”。就连作者本人也默认,当人类学家谈论摄影时,他们谈论的就是那些在电影出现以前,乃至20世纪20年代现代人类学确立以前,由旅行者、殖民官员、传教士和早期人类学家拍摄,并存放在收藏家、人类学与民族学博物馆和图书馆档案柜里的历史影像。事实上,舍雷尔在文章中反复提到的时间节点就局限在“19世纪与20世纪早期”^①。

《影视人类学原理》收录的另一篇关于摄影的文章是小科利尔(John Collier, Jr.)的《摄影与影视人类学》(*Photography and Visual Anthropology*)。这篇如同说明指南一般的文章罗列了大量人类学研究该如何使用摄影的例子,如摄影可以用于精确的地图绘制,记录田野点的空间分布,为小镇大小的社会计量提供视觉证据的辅助等。小科利尔的文章隶属于“一些电影与录像带的具体应用”(Some Specialized Uses of Film and Videotape)小节。作为在摄影界影响力巨大的美国农业安全局(Farm Security Administration)聘用的摄影师以及最早号召将摄影运用到人类学研究中的学者,小科利尔虽然在文章开篇即阐述了摄影与电影的密切关联,并承认“只回顾静态照相的研究而不思考

静态影像开始动起来了这一欣欣向荣的现象是肤浅的”,但其摄影本位的立场依然明显:文章12页有余的篇幅都在讨论摄影在人类学以及其他社会科学中具体的应用场景,但只有3页有余讨论了电影的情况。^②尽管小科利尔并没有把人类学研究中的摄影局限在舍雷尔所说的19世纪与20世纪早期,但是他对摄影的工具属性的强调比起舍雷尔却有过之而无不及,对于摄影的大篇幅讨论基本与“如何拍照”这个问题相关。换言之,虽然二人出于自身的职业立场在对待摄影的态度与定义摄影和人类学的关系时有所差异,但他们均认可,在人类学研究中摄影只具备某种被动的媒介属性,是人类学家所使用的一种补充性的研究工具。

摄影所补充的,正是文本民族志。正如皮尼(Christopher Pinney)所言:“人类学家希望照片仅仅作为插图和用以确认文字写成的论点。”^③需要特别提出的是,这并不是说人类学家无法意识到摄影图像有其自身的逻辑与思考方式,但由于人类学家过于将摄影视作一种被动的、工具性的媒介,导致他们在实践过程中会去主动压制摄影的主体性和能动性。这一点在贝特森(Gregory Bateson)和米德(Margret Mead)合著的《巴厘人特征》(*Balinese Character*, 1942)一书中有相当明确的体现。在书中,他们一方面强调照片在民族志中有能力构建起一种不同于文字的整体记录,认可了照片能够做到文字做不到的事情,如用直接的视觉呈现替代了文本民族志中的翻译实践,而后者的工作往往是用人类学家已然掌握的西方词汇来

① Joanna Cohan Scherer, “Ethnographic Photography in Anthropological Research”, in *Principles of Visual Anthropology*, third edition, ed. Paul Hockings, Mouton de Gruyter, 2003[1975], pp.201-207.

② John Collier, Jr., “Photography and Visual Anthropology”, in *Principles of Visual Anthropology*, third edition, ed. Paul Hockings, Mouton de Gruyter, 2003[1975], pp.235-250.

③ Christopher Pinney, “Bruises and Blushes: Photography ‘Beyond’ Anthropology”, in: *Documentary Across Disciplines*, eds. Erika Balsom & Hila Peleg, The MIT Press, 2016, p.22.

解释本土文化现象；^①另一方面，这种认可并不意味着贝特森和米德放弃了文本民族志的中心地位：《巴厘人特征》依然包含了米德撰写的长前言，对于照片如何分类和排列——这主要体现在贝特森完成的由100页图版配100页文字说明的“摄影调查”部分——同样基于一种关键词的逻辑，而这些关键词很大程度上就是从那篇长前言中提取出来的。^②

值得补充的是，作为实际的拍摄者，贝特森叙述了米德的文字记录是如何与他的摄影实践相关联，以确保文字记录与胶卷的拍摄时间记录得以一一对应。他还清晰地表明，与带有某种预设的“纪实摄影”或“纪录片”不同，他与米德使用照相机所拍摄的都是不带预设、未经摆拍的影像。^③贝特森认为：(1)在两年间大量地持续拍摄；(2)让摄影成为人类学家的日常习惯，进入田野的日常现场；(3)令巴厘人的父母以为他们只是在拍摄婴儿而放松警惕；(4)在不便摄影的场合用转角式取景器隐蔽自己的拍摄。这四点综合起来，使得被拍摄对象减少了对照相机的意识，从而保障了他们的摄影是“记录的工具”(recording instruments)而非“文本的配图”(illustrating theses)。^④在此，贝特森看似超越了前文引用的皮尼所说的人类学家对摄影与文本关系的预设，但在笔者看来，“记录的工具”也好，“文本的配图”也罢，摄影依然没有摆脱被人类学家工具化的想象，照片也处在一种等待着被人阐释的状态之中。

可以说，从早期人类学家与摄影的相遇，到贝

特森和米德的巴厘岛摄影实验，再到舍雷尔和小科利尔从人类学和摄影的角度分别讨论“摄影如何人类学”，这超过百年的时间里，学者们对于人类学和摄影的关系始终被困在了工具论的层面上。这样的困境的确延缓了摄影人类学的理论生产，但所幸延缓不等同于扼杀。如下文将要论述的，在20世纪70年代，人类学自身经历了风起云涌的自我反思以后，从这些工具论的讨论中涌现出的一系列问题意识也逐渐成为摄影人类学理论的肇端。

二、超越工具论的摄影与人类学研究

1990年，舍雷尔作为特约编辑在美国学术期刊《视觉人类学》(*Visual Anthropology*)用两期的版面组织了名为《图绘文化：人类学研究中的历史照片》(*Picturing Cultures: Historical Photographs in Anthropological Inquiry*)的特刊，收入了包括编者引言在内的11篇文章，从“寻找图像”“寻找制图者”和“作为人类学文档的图像”三个角度尝试系统地界定人类学研究中照片的角色、使用方法和研究方式。舍雷尔所撰写的引言是她从《影视人类学原理》第三版中的那篇文章修改扩写而成的。她的研究对象虽仍然大体维持为具有民族志意义的老照片——她在文章中不同处将之称为“民族历史照片”(ethnohistorical photograph)或“民族志摄影”(ethnographic photography)^⑤——其对如何看待这些老照片的态度却有明显的对比。在《影视人类学原理》收录的文章中，她在

①②④Gregory Bateson & Margret Mead. *Balinese Character*. New York Academy of Sciences, 1942, p.xii, pp.55-255, p.49.

③在这里，贝特森也许是在将他与米德的实践和当时已有的一些纪实摄影和纪录片做区分。比如，美国农业安全管理局委任摄影师朗格(Dorothy Lange)拍摄的《移民母亲》(*Migrant Mother*, 1936)就因是摆拍作品而受到过学界和媒体的质疑；由弗拉哈迪(Robert Flaherty)拍摄的《北方的那努克》(*Nanook of the North*, 1922)被誉为民族志纪录片的开山之作，而对导演为获得理想画面而进行的现场摆拍和造景，后辈学人已有质疑和反思。

⑤Joanna Cohan Scherer, "Historical Photographs as Anthropological Documents: A Retrospect", *Visual Anthropology* 3, No.2-3, 1990, pp.134-135.

开篇便提出了5个人类学研究如何使用老照片的方法,分别是:

(1)对内在证据的详细分析以及对比照片和其他图像;

(2)了解摄影史,包括技术局限和传统;

(3)研究摄影师的意图和目的,以及这些图像在何种状况下被它们的创作者使用;

(4)研究民族志对象;

(5)回顾相关的历史证据,包括考察其他人对这些图像的使用情况。^①

在1990年的版本中,这五条使用方法尽管被保留了下来,但是它们的位置却被明显后移了,尤其是后移至作者关于文字与图像之关系的思考之后。与一味强调摄影作为影视人类学的史前媒介和纯粹的历史研究对象相比,舍雷尔总结道:“我们必须知晓,什么可以从图像本身处了解到,什么又必须从相关的文献材料中了解。”^②在这里,对“图像本身”与“文献材料”的并列是通过反思图像在社会科学中相对于文本的劣势地位所得到的,因此实际上具有某种拥抱摄影图像之主体性的倾向。需要强调的是,舍雷尔对于图像主体性的拥抱是且仅是一种倾向,还远未达到前沿人类学理论中对于图像和物之能动性乃至本体论的强调。比如说,她固然不再把历史影像视作文字的附庸,但依然坚持只有具有相关性的组照才能被分门别类,进而对于人类学家而言有民族志知识层面的价值——这实际上仍是一种把摄影视作历史证据和被动研究工具的视角;此外,她还在1990年的

文章中提倡少谈一些摄影理论中常见的“意义”和“真实”问题。^③但在笔者看来,恰恰是对于这些问题给出了人类学式见解的研究以及那些关于摄影本身的民族志作品,才在之后为摄影人类学的理论建构打开了空间。

通过考察舍雷尔的变与不变,可以总结出她对于人类学如何研究摄影的一套“视觉传达人类学”(anthropology of visual communication)的基本立场:以成组的历史照片为研究对象,回到照片诞生和被观看的原境中,理解它们所记录下的文字难以传达的内容。如上文所述,她的观点虽然有启发作用,但也有明显的局限性。正是在这样拉扯的基础之上,一种“摄影与人类学”或“人类学与摄影”研究开始显露,其代表人物正是参与了舍雷尔编辑的特刊中的两位人类学作者——爱德华兹(Elizabeth Edwards)和皮尼(Christopher Pinney)。与舍雷尔一样,他们对于摄影的人类学探索也是从历史民族影像开始的。在特刊的文章中,爱德华兹所书写的对象是19世纪六七十年代英国和德国的人种学摄影,^④而皮尼的文章则延续了其读博期间的地理关注范畴,讨论了印度殖民时期的摄影图像如何构建了对于种姓和部落的地方想象。^⑤除了受到舍雷尔对摄影的工具性和历史性之强调的影响外,爱德华兹和皮尼对早期人类学和民族学摄影的关注也直接受到了他们早期职业生涯的影响。彼时,爱德华兹担任着牛津大学皮特-里弗斯人类学博物馆的档案员和图书管理员,专司馆内摄影收藏的研究;皮尼则在剑桥大学获

①Joanna Cohan Scherer, “Ethnographic Photography in Anthropological Research”, in *Principles of Visual Anthropology*, third edition, ed. Paul Hockings, Mouton de Gruyter, 2003[1975], pp.201-202.

②③Joanna Cohan Scherer, “Historical Photographs as Anthropological Documents: A Retrospect”, *Visual Anthropology* 3, No.2-3, 1990, p.137, pp.133-134.

④Elizabeth Edwards. “Photographic ‘Types’: The Pursuit of Method”, *Visual Anthropology* 3, No.2-3, 1990.

⑤Christopher Pinney, “Classification and Fantasy in the Photographic Construction of Caste and Tribe”, *Visual Anthropology* 3, No.2-3, 1990.

得了一笔博士后研究资助,用于支持他对19世纪40年代至20世纪中叶的南亚摄影图像的研究。在此之前,皮尼曾在读博期间兼职英国皇家人类学会的摄影收藏档案员,正是这段经历让他对民族历史影像产生了浓厚的兴趣。

尽管爱德华兹和皮尼在1990年的特刊里都表现出对老照片的关注,但从他们解读各自的研究对象的方法上,便能看出二者的显著差异:爱德华兹的研究更偏向于一种史铎金^①式(George Stocking Jr.)的人类学摄影史研究,而皮尼则综合了摄影的历时性维度和民族志的共时性维度,最终落脚点在于民族志上。这样的差异将在两人成长为摄影与人类学研究领军人物的过程中变得愈发明显。1992年,爱德华兹编著的《人类学与摄影(1860—1920)》(*Anthropology and Photography, 1869—1920*)由耶鲁大学出版社出版,收录的文章所讨论的对象都是英国皇家人类学会摄影收藏的照片,而关注的时间点在全书标题中也有明显体现。^②数年后,皮尼推出了其代表作《印度明室:印度照片的社会生活》(*Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*)^③,书中同时包含了对历史影像和田野调查中作者收集到的当地人当代图像的分析,且分析的方法呈现出当时流行

的解构主义样式,以福柯的知识考古学与对权力的批判为核心,透过摄影和照片构筑起了萨义德的殖民主义反思、^④人类学的“写文化”思潮^⑤以及摄影理论中关于表征的反思^⑥等多种话语间的对话。

沿着这条路径,爱德华兹和皮尼分别从摄影史和民族志的角度对纯粹作为记录工具和被动媒介的摄影进行了超越。其中,前者基本完成了对不列颠摄影史上不同种类的照片与人类学和民族学如何互动,并由此讨论了早期的“准人类学家”如何通过博物馆、行会等社会系统生产并贮藏关于他者或不列颠民族的知识,^⑦来自帝国的殖民者和当地原住民的目光又如何交织的问题。^⑧从英国摄影史的角度来看,她的研究较少超出维多利亚时期和爱德华时期,但通过考察摄影在英国现代知识生产体系中所扮演的角色,她得以将英国视觉文化、批判博物馆学、物质文化等研究脉络串联起来,与更加宏观的历史和更加抽象的理论——尤其是“情动”(affect)这一概念——形成对话。2012年,爱德华兹发文总结了“关于摄影、照片和摄影实践的人类学研究”20余年的探索历程,将“物质性”(materiality)和“情动”(affect)视作这一研究领域的关键词,^⑨把人类学家对摄影的研

①小乔治·史铎金(1928—2013)是美国德裔的历史学家,尤善人类学史。生前,他长期任教于芝加哥大学(自1968年起),代表作包括《维多利亚时代的人类学》(*Victorian Anthropology*, 1987)、《民族志工作者的魔法与人类学史的其他散文》(*The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology*, 1992)、《泰勒以后》(*After Tylor*, 1995)等。

②Elizabeth Edwards (ed.), *Anthropology and Photography, 1860—1920*, Yale University Press, 1992.

③Christopher Pinney, *Camera Indica: The Social Life of Indian Photographs*, Reaktion Books, 1998.

④[美]爱德华·W. 萨义德《东方学》,王宇根译,生活·读书·新知三联书店,2022年。

⑤James Clifford & George Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, 1986.

⑥John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, 1993.

⑦Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Routledge, 2001.

⑧Elizabeth Edwards, Chris Gosden & Ruth B. Phillips (eds.), *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, Berg, 2006.

⑨Elizabeth Edwards, "Objects of Affect: Photography Beyond the Image," *Annual Review of Anthropology* 41, 2012, p.222.

究视作对“社会—摄影实践”(socio-photographic practices)的回应。^①2014年5月,她在大英博物馆举办的“人类学与摄影”(Anthropology and Photography)大会^②上做出以《人类学与摄影:关于知识与情动的漫长历史》(*Anthropology and Photography: A Long History of Knowledge and Affect*)为题的主旨发言。在其后续发表的修订版论文中,爱德华兹最终把摄影定义为一种“情动的证据”(evidence of affect),它见证着“人们如何感受、如何思考并与他们所处的世界沟通”^③。“情动的证据”这一概念的提出无疑意味着摄影已经走出了被动的工具论。照片不仅证明了对对象的曾经在场,而且是拍摄和留影的欲望与冲动的实体显现。在这一意义上,摄影和照片即盖尔(Alfred Gell)意义上的能动之物,^④而摄影图像的指示性(indexicality)所指向的也不再局限于那些无法被穷尽的、自我声称为唯一事实的“言说”(interpretation),而是人类社会中的爱恨情仇所留下的“痕迹”(trace)。

与爱德华兹始终以历史影像为核心不同,皮尼的摄影与人类学研究兼顾了早期人类学和摄影的“双重历史”^⑤与基于共时性田野调查的民族志写作。对于印度及南亚次大陆的终身关注让他对于摄影如何被地方社会本土化、摄影如何参与了非西方社会的现代视觉建构、摄影的在地历史

及其如何影响了在地的当代摄影实践等问题尤其敏感。虽然皮尼在博士就读期间就已经对印度中部的摄影和大众视觉文化产生了兴趣,但《印度明室》对摄影的关注还源于一种来自当地人对人类学家的“回望”。他曾在一次访谈中对笔者说:

我常常被当地人当成摄影师,“招募”到他们的婚礼上。在1980年代,摄影还是非数码的,成本也高,好照相机在当地很稀少。而我则很幸运,可以带着一台借自伦敦大学研究中心的照相机穿行在田野中,手里还有彩色胶卷,能在英国进行高质量冲洗。我因此被当地人看成了一种“迷人技术”的代言人。我想,我之所以对摄影感兴趣,有一部分也是由于印度中部的当地人总让我给他们拍照的缘故。^⑥

在这样一段描述中,我们能够看到几点相互拉扯的事实:其一,摄影作为见证与留存重要事件的功能已经被非西方社会广泛理解并接受;其二,在某个特定时间范围内(此处是20世纪80年代),摄影在一些技术并未普及的地区仍然具备一种社会区分的功能;其三,人类学家的身份是矛盾的。

①Elizabeth Edwards, "Objects of Affect: Photography Beyond the Image," *Annual Review of Anthropology* 41, 2012, p.230.

②该会议实为英国皇家人类学会每两年举办一次的大会,每一届会议都会设置一个主题,2014年的主题便是“人类学与摄影”。大会主旨演讲一般邀请在主题领域内的权威学者进行发言,在大英博物馆的主报告厅举行,分论坛则分布在大英博物馆的各会议室和伦敦大学亚非学院的校园内。

③Elizabeth Edwards, "Anthropology and Photography: A Long History of Knowledge and Affect", *Photographies* 8, No.3, 2015, p.248.

④Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, 1998.

⑤Christopher Pinney, *Photography and Anthropology*. Reaktion Books, 2011, p.17.

⑥杨云邕、〔英〕克里斯多夫·皮尼《摄影人类学:历史叙事与未来想象》,《广西民族大学学报(哲学社会科学版)》2018年第5期,第42页。

一方面,他来自一个在经济和世界秩序中更“高级”的地方,能够拥有在当地观察现实并将之攫取为影像的特权,另一方面,这种特权并没有将他与当地入区分开,反而拉近了彼此的距离。在这一系列相互拉扯的事实之下,又潜藏着一系列有关“摄影如何人类学”的民族志提问:“他者”在历史和社会变迁中如何理解摄影?摄影技术与本土文化的交融和碰撞如何塑造了某地的当代视觉文化?摄影图像与其他媒介如何交叠,形成了一个社会的视觉媒介网络?这些问题在很大程度上奠定了摄影与人类学研究,尤其是依然以民族志为主要产出内容、以摄影实践本身为对象的研究,如赖特(Christopher Wright)在所罗门群岛开展的研究^①、思佳斯勒(Karen Strassler)关于印度尼西亚摄影与现代化的研究^②、沃顿(Shireen Walton)对伊朗摄影博客的研究^③、拉斯洛普-里格罗斯(Andrea Lathrop Ligueros)对跨国宝丽来摄影爱好者社群的研究^④,以及笔者对于中国摄影爱好者的研究^⑤等。

值得注意的是,以上所列举的几部民族志作品中,赖特和思佳斯勒的研究仍是数字时代以前的摄影,也就是照片仍然能够被把握为一种在物理空间中占有一席之地的存在物。在他们的研究中,摄影虽然已不再等同于等待着被人阐释的照

片,但物理空间中的图片往往标志着摄影实践的终点:家屋内、广场上、书页中、档案里,它们总具备着某种“肉身现实”(corporeal)意义上的“物性”(materiality)。而对于伊朗摄影博客、跨国宝丽来社群和中国摄影爱好者的研究而言,摄影实践没有终点:物理的照片在这里变为了数字的图像,它们凭依数据流这种“非物质化的物性”(non-materialized materiality)穿梭在各种屏幕之间。照片的“肉身现实”要么转变为图像的“肉身虚拟”(corpovirtual),要么转变为“数字现实”(digit-real)。其中,“肉身虚拟”所描述的是网络技术与摄影图像结合以后对人的时空感知以及实践摄影的方式产生的影响,而“数字现实”则意在指出摄影的“此曾在”(that-has-been)^⑥属性在数字流的移动和冲刷中变得不再稳固。数字和互联网技术的介入无疑为人与摄影的关系赋予了更加复杂的维度,这种复杂性主要体现在摄影与照片在网络中那跨越界面的无处不在^⑦,摄影的观看从回忆历史转向了分享现实^⑧,以及在虚拟空间中,照片作为民族志意义上对“真实”的流动式构建,而非作为表意媒介对“真实”进行简单再现^⑨。

在当下的“摄影与人类学”或“人类学与摄影”的研究版图中,最为集中展示学者研究成果的无疑是《人类学与摄影》(*Anthropology and Photography*)

① Christopher Wright, *The Echo of Things: The Lives of Photographs in the Solomon Islands*, Duke University Press, 2013.

② Karen Strassler, *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java*, Duke University Press, 2010.

③ Shireen Walton, *Camera Iranica: Popular Digital Photography in/of Iran*, PhD diss., University of Oxford.

④ Andrea Lathrop Ligueros, *Resisting Obsolescence: Polaroid Practices in the 'Digital Age'*, PhD diss., University College London.

⑤ Yunchang Yang, *Photography and Social Life: An Ethnography of Chinese Amateur Photography Online*, PhD diss., University College London.

⑥ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, Vintage Books, 1993, p.77.

⑦ 关于摄影如何在网络中不同界面之间的差异性实践,可参见:Daniel Miller, “Photography in the Age of Snapchat”, *Anthropology and Photography* 1, 2015, p.14; 杨云邕《“图像社交”下的技术与审美逻辑——以中国摄影图片分享平台为例》,《民族艺术》2022年第5期,第139页。

⑧ Daniel Miller, “Photography in the Age of Snapchat”, *Anthropology and Photography* 1, 2015, pp.10-12.

⑨ Shireen Walton, “Photographic Truth in Motion: The Case of Iranian Photoblogs”, *Anthropology and Photography* 4, 2016, p.16.

这部在线刊物。它得名于2014年那场由英国皇家人类学会举办的会议,每期刊登一个中等体量(4 000—6 000个英文单词)的民族志研究,同时鼓励多呈现摄影作品,甚至直接接受摄影师融合了人类学思考的照片散文(photo-essay)或纪实摄影项目。^①时至今日,摄影在同一项人类学研究中已经展现出了同时作为研究素材、研究对象、研究方法(记录手段)、民族志事件的多维潜能,对于“摄影如何人类学”的回答也逐渐显现出了轮廓。本文最后一节将着重考察摄影人类学理论生成及其与人类学摄影实践之间的互动与紧张关系。在这些研究中,摄影的角色变得更加灵活,所激发的智识性对话与反思也在人类学研究与实践等多个层面更为深刻——具有当代意义的“摄影人类学”逐渐显现出它的形貌。

三、迈向一种摄影人类学

在上一节接近尾声时,笔者点出了数字时代摄影与人类学研究跟其前数字时代研究的一些差异。乍看之下,这仿佛是在倡导一种“从模拟摄影到数字摄影”的线性进化论。然而,提出摄影在数字和互联网时代的媒介复杂性并不等同于认为摄影丧失了爱德华兹笔下作为“情动的证据”或皮尼笔下作为“观看的互动媒介”的肉身—社会属性。相反,它们将“情动”和“互相观看”带进了更加“当代”(contemporary)——或者说“同时”(con-temporary)——的语境当中,令摄影成为“民族志的现在”(ethnographic present)所不得不容纳的对象,而正如接下来文章将讨论的那样,一旦它将摄影容纳到自身之中,其自带的消极意味乃至

本身的理论内涵都将得到改变。

在人类学的自我批判传统中,“民族志的现在”这一概念具备某种消极意味,它原指人类学民族志研究中过于关注共时性而忽视历时性的现象,所折射出的乃是人类学家只以“现在”的视角来看待他者和进行民族志写作的问题,如将与“我们”生活在同一个“现在”的他者视为更落后、“没有历史”的人群,又如人类学民族志默认是写给与“我们”处于同等社会发展阶段的读者看的,而那些“滞后”于“我们”的时间的人群始终只能是被表征的对象。^②然而,摄影在这里具备着重要的理论意义,即它提供了一种“同时”的概念和感知方式。作为时间的指涉物(referent of time),照片为历史留下物证,让此刻成为永恒,“过去”总是以图像的形式与人共存(coexist),在不同时代和语境中获得新的阐释与意义。换言之,“同时”是照片的基本属性,而以照片为核心的民族志书写必然会具备历史的厚度,乃至连接过去与现在,“民族志的现在”被扭转为“民族志的同时”——“我们”如今开始好奇:那张照片是何人所拍?何地所拍?为何而拍?它记录了什么?讲述了什么?又沉默了什么?它为何又如何出现在或改变了此时此刻?所有由当下朝向过去的提问最终都将指向一个获得了历史的“现在”,而这个“现在”中包含了无数个“同时”。在不同的时候,由不同的人,站在不同的角度,能够将“过去”和“现在”共存于无数种可能的叙事之下,无怪乎皮尼尤其重视本雅明的评论:“摄影师其实是‘预言者和占卜师’的后人,而摄影则开启了一种‘光学无意识’,并‘使得技术与巫术之间的差异以一种彻底的历史变数的

①关于《人类学与摄影》在线期刊所发表的所有研究可在如下网站浏览,所有文章均为开源模式:<https://therai.org.uk/publications/anthropology-photography/>,访问日期:2025年5月7日。

②Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, 2014, pp.74-77, 80-82.

形式被看见’(Benjamin, 1999:512)。”^①

不论是模拟还是数码,摄影的人类学性始终蕴含在由“预言和占卜”以及“历史变数”构成的时间—诠释戏法(the trick of temporality and interpretation)之中。斯特拉森(Marylin Strathern)曾描述过一种“事件与相的诠释”(events and the interpretation of images),与摄影的人类学理论颇有可比之处。她发现,美拉尼亚人对欧洲人的突然出现这一事件是惊奇却并不诧异,因为后者早就作为某种“相”(image,指一种整体的“印象”“形象”或“认知”)存在于当地的神话叙事之中;换言之,他们的突然出现只是“在未来重新恢复过去”,“欧洲人最初展现了一种特定的相。这些相把过去和未来的时间都包含在内,不需被放在历史的语境中,因为它们体现的就是历史本身”。她讨论了萨林斯(Marshall Salins)如何把事件视为一种存在于已有文化系统中的“被诠释的行动”(interpreted action),在“我们”和“他们”不同版本的历史中与接踵而至的其他事件相关联;还讨论了瓦格纳(Roy Wagner)笔下作为“表演”(performance)的事件,这是从人如何理解事件的“效果”(effect)的角度出发的,“时间不是由一条线上碰巧发生的事件组成的;它存在于一张相同时唤起过去与未来的能力之中”^②。

尽管斯特拉森并没言及摄影,但要找到摄影实践中与她所说的“相”和“事件”对应的事物并不困难。摄影在其内部甚至同时包含了“事件”和“相”的存在:它是一个关乎时间的实践性事件,而观看和诠释一张摄影图像(狭义的“相”,即照片)的过程则是重新发现某个可能的历史(广义的

“相”,即不同的对时间本身的观感)及其如何通向现在乃至未来的旅程。在一场摄影事件中,预言性与历史性相互包含,每一种现实和每一种过去的位置不再由线性的时间观所定义,而是彼此关联,呈现出并列、多样乃至相互冲突的诠释模式。如此,摄影的人类学意义——或者说摄影人类学所具备的理论底色——也许可以总结为两点:一是实现人类学家自20世纪70年代以来就追求的那种“我们”与“他者”的共时与共存;二是帮助人类重新认识过去与现在的关系,而这两者都是通过摄影提供的多重时间体验、多重意义解读以及含混叙事所达到的。

如果说摄影人类学在理论层面由时间、事件和实践三重门构成,那么在那些门扉之间穿行的人往往容易迷失其中。最容易让人疑惑的是,假设我们仅仅从摄影的人类学本体论角度——亦即在人类学关心的议题中摄影是什么——来定义摄影人类学,那么很快我们就将发现现代社会对于摄影以何种方式存在,以及如何理解其存在的既有法则会迅速失效。如果同一张照片可以同时唤起“我们”的时间和“他者”的时间,把“我们”带向此处又把“他者”送往彼处,那么摄影是否还存在定义和标准?人们又能否再从信息传播、文献记录、审美判断等角度谈论一张照片的好坏?在现代社会,这些问题原本早已不成问题,而摄影人类学理论的提出却很有可能动摇现代人的这些基本共识以及建立在它们基础上的日常实践。2022年,一篇名为《为什么“好”照片在人类学中重要?》(Why Do “Good” Pictures Matter in Anthropology?)发表在人类学权威期刊《文化人类学》(Cultural

①[英]克里斯多夫·皮尼《反科学的图像:摄影与人类学的史前史》,杨云鹭译,《广西民族大学学报(哲学与社会科学版)》2018年第5期,第5页。

②Marylin Strathern, “Artefacts of History: Events and the Interpretation of Images”, in *Culture and History in the Pacific*, ed. Jukka Siikala, The Finnish Anthropological Society, 1990, pp.25-29.

Anthropology)上,对摄影人类学的这一存在困境做出了回应。这篇文章首先梳理了人类学史上关于摄影的重要文本,接着以作者里昂-奎亚诺(Camilo Leon-Quijano)的自我民族志为例,讨论了何为“好”的照片,为什么说“好”的民族志是“好”照片的基础,以及“好”照片对于人类学而言为何重要。作者同时作为人类学家和摄影师,长期在以外来移民为主的法国萨尔塞勒区(Sarcelles)做关于当地说唱歌手(以黑人离散群体为主)的田野调查,并持续以摄影的方式做影像记录和创作。他认为:

人类学中的好照片总是关系性的、未完成的、不确定的,有时是不连贯甚至冲突性的。好照片总是能够被经历的照片(experienced pictures)。它们既依赖社会环境中已有的摄影习惯,且前者孕育了后者,也依赖它们被生产和分享的技术、图片、叙事和物质条件。好的照片从对话中产生。与“决定性瞬间”照片(即卡蒂埃-布列松[Cartier-Bresson]在1952年提出的概念)不同,人类学中的好照片需要参与到“好”的民族志互动之中。^①

他的案例中有两点尤其重要,突出了“能够被经历的照片”的特点。第一是他尝试“复刻”一张20世纪90年代说唱歌手老合照的经历。在新的照片中,人数减少了,老人们也不再年轻,这个巴黎以北的偏远郊区在落日余晖下显得破败而沧桑。摄影师把对岁月流逝的感叹融入照片中,但他的情感却在被拍摄的老歌手那里被微妙地

转换为对燃情岁月的怀念。不同的歌手把照片用在了不同的地方,显示出了本地人对于人类学家拍摄影像的高接受度。在这里,拍摄者和被拍摄者(以及潜在的观众)同时“经历”了这张照片,摄影成为他们之间的一条纽带,而这种社会层面的可经历性,又同时建立在作为人类学家的作者对当地历史和文化的深入了解上,以及作为摄影师为这种“地方性知识”相匹配的审美选择上。他在决定如何呈现这种照片时的反思尤为动人——选择广角镜头、选择黑白、选择夕阳下的逆光拍摄,都是为了让照片传达出根植于本地精神的力量。^②而在第二个例子中,作者分享了在图像以外如何与本地人共同构筑图像经历的过程。他用一年时间,以合作式创作的方式跟踪拍摄了当地一个以贫困学生为主的高中女子橄榄球队,并首先在本地社区空间举办展览,再把整个项目推广给全法国的观众,以此观察不同的社会人群对于这些影像有何反馈。该案例的重要性在于,它不但展示了摄影作为社会行动工具的可能性,而且指出了“照片的‘内容’是在其自身的构思、创作、社会化和展览的经历中被塑造出来的”^③,因而“可被经历的照片”往往也是“有着自身社会生命的照片”。

对人类学意义上的好照片的讨论似乎从实际工作的角度为摄影人类学的理论建构在进一步提供依据的同时也安上了“安全阀”。一方面,从人类学的角度来看摄影时,摄影的含义和实践手段的确是被丰富了,可是人类学家—摄影师由于与当地人在同样的社会文化环境中,因此在影像的情感和审美选择上反而要追求某种“最大公约数”,这对于摄影师本身的审美判断力和技

①②③ Camilo Leon-Quijano, “Why Do ‘Good’ Pictures Matter in Anthropology?” *Cultural Anthropology* 37, No.2, 2022, pp.573, 581-583, 585-588.

术熟练程度提出了更高要求,摄影也由此成为社会参与的桥梁,成为通过当地人的接受程度来判断民族志工作有效性的媒介。它不是无条件地分裂,最终隐入理论的虚无之中。至少,假如人类学家希望自己的照片能够联结并动员尽可能多的社会行动者,那么它在时间体验、事件描述和实践方式上都要收束在某个限定的范围之内。尽管这个说法看似与“多重”“多元”“多义”等词语相冲突,但它在最根本的层面,即摄影作为一种通过“相”的诠释来达成的“事件”这一层面,却并未有丝毫偏离。在斯特拉森那里,事件是相在既定文化中被诠释的行动,而如何生产相则决定了人如何识别“我们”与“他者”：“问题变成了人们如何能够把握他者的视角,并以之反观自身。”^①而在里昂-奎亚诺对自身人类学摄影实践的反思中,他也提到过好的照片需要在社会意义上具备可预见性(socially anticipated),从而出现在“理论、情感以及制度层面都做好准备的空间”^②里;换言之,摄影始终只能在社会和文化环境中获得意义,照片也只有在人们对它的期许中获得生命。

结 语

2018年,笔者在首次向中国学界介绍摄影人类学这一小众而边缘的分支学科时,更着重的是文献梳理和研究类型分类的工作。在这篇文章中,笔者更希望通过对不同时期、具有不同研究侧重的文献进行细读分析,在此基础上呈现出摄影人类学自20世纪70年代以来的整体发展趋势。这一趋势也反映了该分支学科从对摄影工具化的机械理解转向更加具有理论生成性、研究自反性和媒介能动性的过程——其背景自然也和人类学本身在第二次世界大战后经历的数次转向息息相关。最后,本文希望借用并改写罗安清(Anna Lowenhaupt Tsing)在《末日松茸:资本主义废墟上的生活可能》一句强调蘑菇对于理解当代人类生存境遇的话来作为结尾。她说:“是时候关注蘑菇了。这并不能保证拯救我们,但它可能会打开我们的想象力。”^③而笔者想说:是时候关注摄影了。这并不能保证拯救我们,但它可能会打开我们重新想象历史和现实的大门。

①Marilyn Strathern, “Artefacts of History: Events and the Interpretation of Images”, in *Culture and History in the Pacific*, ed. Jukka Siikala, The Finnish Anthropological Society, 1990, p.29.

②Camilo Leon-Quijano, “Why Do ‘Good’ Pictures Matter in Anthropology?” *Cultural Anthropology* 37, No.2, 2022, p.584.

③罗安清《末日松茸:资本主义废墟上的生活可能》,张晓佳译,华东师范大学出版社,2020年,第12页。