

作为行动者的摄影机：影视人类学的后现代转向^{*}

富晓星

自人类学诞生以来，摄影机作为重要的研究工具应用在田野工作之中。在后现代视域中，摄影机的科学性被质疑和解构，其能动性渐渐呈现。本文提出“作为行动者的摄影机”这一概念，由此重新审视影视人类学的理论发展脉络，揭示影视人类学的后现代转向。赋予摄影机及影像以充分的独立性，有助于从知识论角度解答作为交叉学科的影视人类学的根本问题。

关键词：摄影机 影视人类学 行动者 后现代

作者富晓星，女，中国人民大学社会学理论与方法研究中心、社会与人口学院人类学研究所副教授。地址：北京市，邮编100872。

摄影术与人类学几乎同时诞生。人类学家是摄影术的最早使用者之一。人类学家将摄影术与人类学原理进行有效结合，于20世纪70年代发展出人类学的重要分支学科——影视人类学。长期以来，人类学家对于摄影术的青睐在于其技术产品——影像，因为具有客观性的影像资料可以有效地服务于科学研究。在此种意义上讲，影视人类学的发展史某种程度上体现为作为论据的影像辅助人类学理论发展的过程，这或多或少造成了影视人类学从诞生至今的边缘地位。

目前来看，尤其是在国内学界，越来越多的人类学学者携带摄影机深入田野，开始关注摄影技术在田野调查与研究中的特殊作用和意义，但未能洞见作为技术本体、彰显影像独立性的摄影机，未能对摄影机在影视人类学中的本体作用和地位进行系统论述。^①从摄影机本体梳理影视人类学发展史，对于以往有关影像内容、影片类型等的主流论述有一定的反思意义，对于影视人类学知识论的发展，以及影视人类学多元化的未来走向亦有重要助益。

著名影视人类学家保罗·亨利(Paul Henley)认为，对摄影机产生兴趣，对其进行探究，需要人类学主导范式的转变，^②笔者深有同感。在系统研究影视人类学学科发展史的基础上，结

^{*} 本文是国家社科基金重点项目“影视人类学的理论反思与应用实践研究”(项目编号:18ASH014)的阶段性研究成果。兰州大学哲学社会学院刘宏涛副教授和中国社会科学院民族学人类学研究所庞涛副研究员为本文提供了很多建议和帮助，特致谢忱。同时，对匿名评审专家、《民族研究》编辑部及刘海涛副研究员的意见和建议表示衷心感谢。

① 本文中的摄影机是统称，既包含摄取静态图像的照相机，也包含摄取动态图像的电影摄影机、摄像机等技术机器。

② 参见[英]保罗·亨利著、吕卓红译：《民族志电影：技术、实践和人类学理论》，庄孔韶主编：《人类学经典导读》，中国人民大学出版社2008年版，第578页。书中将作者的姓Henley误写作Hewly，特此订正。

合自己长期的拍摄实践,笔者在本文中提出“作为行动者的摄影机”这一概念,^①在人类学后现代转向的视域中对其进行论述。

后现代人类学讲求“复调”,在文体、叙事和权力关系中,均对“单调”的权威的科学民族志进行了质疑。与诗、小说等文体一样,影像也获得了文化表述的自由;叙事主体并不仅仅规定为人,非人的“物”也可以自由发声;影像民族志文本生产所形成的作者与自身、作者与他者、作者与读者,以及作者与摄影机之间的多重关系,使多声道的协商和合作成为可能,拓展出更为开放的对话空间。

本文以摄影机为切入点,重新梳理影视人类学的发展脉络,力图刻画出“作为行动者的摄影机”的发展轨迹。首先论述在现代人类学诸范式下,作为科学工具的摄影机如何“被动地”被人类学家使用;之后转向主体间性的、反思的、协商性的影像“实验民族志”,探讨摄影机的行动性和主体性如何被发现和认同。论述过程中,笔者还注意将纪录片(纪实性电影)的发展脉络和影视人类学的发展脉络并置讨论,这是因为具有影像和人类学双重理论积淀的影视人类学需要厘清影像以其特有的概念和价值体系渗入和改变人类学研究场域的过程。给予摄影机及影像以独立性,有助于从知识论角度解答作为交叉学科的影视人类学的根本问题。

一、科学范式中的摄影机:复制现实

自1839年达盖尔银版法问世后,人类学家很早就将摄影机纳入科学研究中,摄影机成为田野调研中的重要工具。摄影机的地位、属性,以及与作为研究对象的他者的关系等,在20世纪上半叶的人类学发展中发生着微妙的变化。

(一)地位不断提升的实验工具(1860—1930年)

摄影机很早就被应用到欧洲殖民扩张的相关调研过程之中。英国皇家人类学学会收集了大量摄于1860—1920年间的人类学照片,这些照片无论从“智识”(intellectual)还是“政治”上都带有人类学发轫期的印记。异文化他者的种族特征被人类学家用照相机记录下来,带回实验室进行分析,为以西方精英为中心的进化论观点服务。^②早期的人类学影像虽然“说出”了服饰、礼仪等活生生的多元文化信息,但由于当时盛行文化由生物特性决定的观点,这些照片成为比较视野下社会分阶论强有力的生物事实证据。

与早期进化论视角相比,摄影机在现代人类学范式的创立者博厄斯(Franz Boas)和马凌诺斯基(Bronislaw Malinowski)等人手中,被赋予新的意义,有了更为积极的应用。

与进化论学者不同,博厄斯是从文化多样性角度来使用摄影机的。1883—1930年间,博厄斯一直在从事摄影实践。将摄影机交给报道人,让研究主体发声——这种20世纪60年代

^① 布鲁诺·拉图尔(Bruno Latour)在其著名的行动者网络理论(Actor-Network Theory)中,将观念、技术、生物等非人之“物”纳入无限扩大的行动者行列,从建构主义视角提供了一种重新看待社会组成的框架。拉图尔注重行动者之间的组合和合作关系,以及由此带来的流动、过程和变化,就此看待社会的重新组成。笔者参加了布鲁诺·拉图尔2008年在清华大学主持的“科学—技术研究工作坊硕士班”,上述见解即来自他的演讲实录。这种重构世界的认识论对本文提出的“作为行动者的摄影机”具有重要的启示意义。在按照这一新主题重新梳理影像发展脉络时,笔者发现,事实上早在20世纪前半叶,就有纪录片界的天才大师提出类似的看法并已进行先锋性的摄影机实验。

^② 参见 Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography: 1860-1920*, New Haven and London: Yale University Press in Association with The Royal Anthropological Institute, 1992; Marcus Banks and Howard Morphy, *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven: Yale University Press, 1999, pp. 5—6。

以后才开始流行于影视人类学界的做法,博厄斯早在对夸扣特尔(Kwakiutl)印第安人的研究中就已采用。他把照相机交给印第安人,留下了很多物质文化、庆典、空间模式,以及人体和人像照片。^①博厄斯还使用当时最先进的16毫米电影机对夸扣特尔印第安人的手工、游戏和舞蹈进行拍摄。^②博厄斯认识到影像展示文化魅力的独特功能,但他并不信任影像,认为影像手段只能显示事物表象,影像只能作为原始数据来源,结合其他材料对文化进行三角测量。^③尽管著名影视人类学家詹·茹比(Jay Ruby)将博厄斯视为“影视人类学之父”,^④但博厄斯并未从方法论层面对摄影机及影像进行总结,遑论在那个年代认识到研究对象“反客为主”,自持摄影机反映自身的本土话语意义。博厄斯所代表的历史特殊论认为,深度地理解文化需要借助历史的维度,理解文化和人类思想的载体是语言,^⑤影像并不具备分析和理解文化的独立性。

马凌诺斯基则从功能论视角使用摄影机。在《西太平洋的航海者》(1922年)和《野蛮人的性生活》(1929年)中,他采用大量精美照片描述土著部落的生产、仪式、艺术、家庭、园艺、技术、游戏等,以影像的形式展示土著社会的文化全貌。他是一个活跃的田野摄影家,约有1100个摄影作品保存在伦敦经济学院。^⑥马凌诺斯基喜好摄影,但不认为这种记录技术可以达到人类学需要的分析深度。^⑦在现代科学民族志生产过程中,摄影机作为人类学实验室的工具之一,可以再现文化某一方面的特性,但如果人类学家要客观地观察和分析作为整体的文化,还需要依靠文本才能达到。

综合历史特殊论和功能论的摄影实践,可以清晰地看到影像在文本背后的辅助作用。摄影机可以记录文化,但无非就是拍摄影像的工具,其地位比影像更为弱势。也就是说,当时的人类学家着重讨论的是影像和文本之间的关系,他们并不关注摄影机,影像的意义覆盖了摄影机本体。

摄影机的这种被动状态,在文化与人格学派米德(Margaret Mead)和贝特森(Gregory Bateson)的革命性方法论中并未得到根本性改善。1936—1939年间,米德和贝特森在印尼巴厘开启了一种非语言倾向的、利用影像记录人际关系和人物姿态的田野工作模式。在两年多的田野中,他们共拍摄了25000张照片和22000英尺的电影胶片,并且发展出一套流动的田野笔记(running field note)系统,^⑧影像的选取、编辑和叙述紧紧围绕着文化与人格学派的理论阐释。这种超前于那个时代的做法对于影视人类学的发展产生了基础性影响。但是,这种“革命性”提升所体现的仅仅是影像的意义,对于摄影机本身的认知,米德、贝特森与博厄斯、马凌诺斯基等前辈大同小异:

我们视摄影机为田野中的记录工具,而非说明我们自身的装置……挑选照片的原则很重要,必须是科学的记录和呈现……每张照片都是纯客观的,不同或对比的照片并置已经涉及科学的归纳。^⑨

①③④⑤⑥ 参见 Sarah Pink, *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*, London and New York: Routledge, 2006, p. 7.

② 参见 Ira Jacknis, "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film Author(s)," *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No. 2, 1988.

⑦ 参见 Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography: 1860—1920*, p. 4.

⑧ 贝特森负责照相和录像,米德负责文本和田野指导。他们按照拍摄的时间顺序进行地点、活动和机位等的描述。这种笔记模式类似剧本,因此也被米德团队称为“田野脚本”。参见 Ira Jacknis, "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film Author(s)," *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No. 2, 1988.

⑨ Gregory Bateson and Margaret Mead, *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York: New York Academy of Sciences, 1942, pp. 49—53.

相较前辈,米德和贝特森更为主动地使用摄影机,将摄影机从辅助工具提升为田野工作的主要工具,将摄影机视为分析材料的客观记录工具。^① 为了保证材料的客观性,他们一是通过大量拍摄,消除摄影机对于摄影师和报道人造成的不适;二是借助米德所倡导使用的中长焦镜头。在如何具体使用摄影机上,米德和贝特森也存在一些分歧:米德主张将摄影机固定在三脚架上进行远景和全景拍摄,讲究长时段地客观观察拍摄对象的行为序列,贝特森更在乎如何控制摄影机,如何捕捉正在发生的行为细节;^②贝特森想直接用电影进行调研,而米德想先拍摄电影,然后进行分析。^③

远远架着摄影机不为人注意地进行拍摄等策略,帮助消弭摄影机这个“外来者”的侵扰,以寻求作为常态的当地文化。摄影机“在场”的终极目的,是为了达到其“不在场”的客观效果。对摄影机的这种“视而不见”,与米德和贝特森在心理上与拍摄对象严格保持距离是一致的。他们让摄影机“在场”的唯一例外,体现在拍摄雕工(报道人)观看自身影像并给予反馈等画面上。通过观看自身影像,报道人引发了反身性(self-reflection)思考。^④面对摄影机可能带来的复调的丰富信息,米德和贝特森并未向前跨越一步,仅仅将摄影机记录的讲述作为视觉田野方法的辅助和补充。

(二)复制现实的权威机器(1940—1960年)

越来越多的人类学家追随米德和贝特森,手持摄影机进入田野。他们以拍摄独立成片的民族志电影为己任,与米德和贝特森将摄影机作为收集资料的手段有所不同。在著名影视人类学家麦克道格(David MacDougall)看来,人类学家的“记录性素材”(record-footage),如果以收集资料为目标的话,压根就不需要制作影片。^⑤ 这样的发展趋势离不开摄影术的革新,且与纪实性电影即纪录片的发展息息相关。

20世纪中叶,技术的革新带来纪录片发展的转折点,16毫米摄影机和同期录音技术的发明促成了纪录片发展史中“直接电影”(direct cinema)的出现。手持新的轻便设备,摄影师可自如地穿梭在各种空间和人群中,也提供了多样化的拍摄契机和选择。摄影机与拍摄对象的无限接近,并未宣告拍摄对象和机器的亲密性,而是追求机器隐身于拍摄对象的现实生活中,从而达到客观还原现场的视听效果。不可否认的是,“直接电影”力图加重摄影机的科学性砝码。在“直接电影”的拍摄者手中,摄影机可以提供“真实”的生活。在“直接电影”代表人物的有关论述中,无论是里考克(Richard Leacock)倡导的“传递现场感”和“无控制”,还是怀斯曼(Frederick Wiseman)的“等和看”和“非叙事性”,抑或梅索斯(Maysles)兄弟的“无剪辑”,都在追求绝对真实的拍摄和叙事策略。在“直接电影”范式中,总有一个纯粹的“电影真实”,这一真实是基于绝对意义上的“客观事实”而被摄影机刻录下来的。

面对摄影机的拍摄要求,米德尽可能地要求摄影机独立于田野场域存在;“直接电影”的创

① 参见 Marcus Banks and Howard Morphy, *Rethinking Visual Anthropology*, pp. 10—13。

② 参见美国作家斯图尔特 1976 年记录的《米德和贝特森的最后一次争吵》,梁君健译,“视觉人类学观察”公众号,2016 年 7 月。

③ 参见[英]保罗·亨利著、吕卓红译:《民族志电影:技术、实践和人类学理论》,庄孔韶主编:《人类学经典导读》,第 578—579 页。

④ 参见 Ira Jacknis, “Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film Author(s),” *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No. 2, 1988。

⑤ 参见[美]大卫·麦克道格著,李惠芳、黄燕祺译:《迈向跨文化电影:大卫·麦克道格的影像实践》,台湾麦田出版社 2006 年版,第 174 页。

作人承认摄影机在场,却要求拍摄对象(哪怕是佯装)对其视而不见,否定摄影机的介入,进而拒绝因摄影机出现可能带来的场域的改变。“直接电影”的观念沿袭至20世纪70年代发展起来的人类学“观察式电影”(observational cinema)之中。

“观察式电影”在拍摄原则上秉承“直接电影”的风格,即让观众扮演观察者的角色,充当事件的目击者。这些影片基本上都是呈现生活事实而不加以说明,相信观众有自行判断的能力。^①在制作策略和视觉语言上,“观察式电影”和“直接电影”大体一致,^②只是前者更为强调人类学的洞见。这种洞见,承认在拍摄过程中摄影机具有探知社会的亲密性(intimacy)。^③亨利(Paul Henley)认为,本质的观察产生于主动参与拍摄对象生活的过程,而不是像米德设想的那样进行远距离观察。^④这种洞见还表明,在某些成片中,观众可通过人类学家对他者生产、生活、仪式等场景的画外音叙述获得他者文化的要义。马歇尔(John Marshall)在拍摄西非的芎瓦西人,以及阿什(Timothy Asch)在拍摄南美的亚诺玛米人时均采用了这种手法,生产出一种传统演说影片与戏剧化纪录片的混合体。^⑤

“观察式电影”的创作者人给予摄影机相对更为重要的地位,他们更为关注拍摄这一行为和过程,而不像前辈那样仅仅关注拍摄结果——影像——的田野资料性质。“观察式电影”拥有独立的摄制团队,主持拍摄者均受过专业的人类学训练,并且吸纳纪录片的拍摄技巧,在影像的视听语言上更为讲究。在长期田野调研的基础上,他们以产出独立的民族志电影为己任。从20世纪70年代开始,“观察式电影”成为影视人类学发展的主流范式。

20世纪中叶新技术的发展使得摄影机更为轻便和完善,也为记录社会生活各个角落提供了可能。但是,摄影机探知社会的亲密性被其更为强调的属性——科学性——所覆盖。摄影机复制现实世界的权威性成为纪录片合法性的基础,影像资料成为现代人类学的有效论据。

(三)多重关系运作的“装置”^⑥(1960—1980年)

在“观察式电影”的创作者手中,摄影机虽然被前所未有地积极使用,但围绕摄影机形成的多重关系却呈现出压抑状态。这首先体现在“参与”与“观察”这一田野工作的矛盾修辞法中。“观察式电影”的创作者们,既觉得摄影机是刻写他者惯常生活从而据此“原始素材”开展科学研究的最佳工具,又觉得“佯装自己不在场”的拍摄降低了民族志的精确性;既要追求影像事实的客观性,追求观察的非个人标准,又要承认摄影机和拍摄者在场,认为叙事具有主观倾向。

在“观察式电影”中,拍摄者和摄影机的在场,并不影响影片的结构和走向。拍摄者的在场与发声仅仅是一种语调,或者说是事实的润色。^⑦极端点说,拍摄者在场仅仅是“观察式电影”的一个注脚,在与不在并不会影响影片的客观符指,也不会对影片造成根本性改变。

① 参见[美]大卫·麦克道格著,李惠芳、黄燕祺译:《迈向跨文化电影:大卫·麦克道格的影像实践》,第166—167页;[英]布莱恩·温斯顿著,王迟、李莉、项冶译:《纪录片:历史与理论》,中国广播影视出版社2015年版,第135—136页。

② 参见朱靖江:《田野灵光:人类学影像民族志的历时性考察与理论研究》,学苑出版社2014年版,第53—54页。

③ 参见 Anna Grimshaw and Amanda Ravatz, “Rethinking Observational Cinema,” *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 15, No. 3, 2009.

④ 参见[英]保罗·亨利著、吕卓红译:《民族志电影:技术、实践和人类学理论》,庄孔韶主编:《人类学经典导读》,第578—579页。

⑤ 参见[美]大卫·麦克道格著,李惠芳、黄燕祺译:《迈向跨文化电影:大卫·麦克道格的影像实践》,第144—155页。

⑥ 这里的“装置”(dispositif),系福柯所言的“装置”,意指力量关系、主体化模式、话语等的综合配置,它坐落在某种权力关系中,支持某种知识型。笔者使用这个词,意指围绕摄影机形成了运作中的多重关系。

⑦ 参见[美]克利福德·马库斯编,高丙中等译:《写文化:民族志的诗学与政治学》,商务印书馆2006年版,第42页。

在“观察式电影”中，拍摄者和拍摄对象间的互动并不能充分地剖析人性。“观察式电影”和“直接电影”在形式上的一个最大不同之处在于，“直接电影”严格遵循“墙壁上的苍蝇”的拍摄手法（即不为人注意的拍摄手法），^①避免拍摄者和拍摄对象有言语、眼神等互动和交流，从而在影片中排除了社会分析和阐释的可能性。比较而言，“观察式电影”因存在社会文化分析的诉求则会宽容得多，拍摄者和拍摄对象可以在摄影机前直接发声，二者也可有表情言语上的交流。这种互动是一种自觉的人类学拍摄方式，但它并未走向深层的多主体协商，并未由此开启不断重构自我和他者的过程，而是遗憾地停留在浅层回答问题或访谈的层次。“观察式电影”的代表人物麦克道格对“观察式电影”的这种自我否定倾向进行了批判。拍摄者犹豫不前的态度，阻断他们进入拍摄对象惯常的生活世界，否定了拍摄者的人性，也否定了被拍主体的部分人性。拍摄者将自己排除在被拍主体的世界之外，同时将被拍主体排除在影片的世界之外。这是一种“方法论禁欲主义”（methodological asceticism）。^②

尽管“观察式电影”一再强调其文化持有者的内部视角这一重要的人类学属性，但无论是马歇尔的《猎人》（1958年），还是加德纳（Robert Gardener）的《死鸟》（1961年），都以西方观众视角来架构影片叙事。^③后现代人类学批判的拍摄对象和拍摄者权力关系的不平等，即使在“观察式电影”中有所反思，也没有得到足够的重视，话语权仍旧掌握在人类学家（拍摄者）手中。在“观察式电影”中，人类学家往往以“第三人称”的画外叙述切入，这是一种旁观的视角，客观且权威的语调促使观众悬置怀疑，从而造成了拍摄者—拍摄对象—观众之间的封闭关系，缺乏多元且开放的讨论。

“观察式电影”虽然在不断进行自我反思实践，但并不彻底，“观察式电影”对科学范式的笃信依然占据核心地位。这种笃信决定了摄影机在“观察式电影”中的角色。摄影机有探求社会事实的主动性，围绕着它形成了多重关系运作的“装置”；麦克道格意义上的“方法论禁欲主义”，使得拍摄者对摄影机的行动性关注不够，其核心母题仍在于拍摄者对拍摄对象主观经验的客观描述和阐释，这种基于主观经验的客观真实的基调挥之不去。

纵观20世纪上半叶的人类学史，无论是辅助的实验工具，还是权威的复制机器，摄影机始终被视为用于观察的科学仪器，被动地操纵在各类范式的人类学家手里。摄影机的存在，直觉性地让人联想到它反映的真实世界。摄影机已然成为“事实”的代名词，围绕着它形成了多重关系运作的“装置”，“事实”转变成意识形态的负担，压抑着情感，禁锢着想象，束缚着行动，举步维艰，解放摄影机的新范式呼之欲出。

二、后现代视域中的摄影机：改造被科学遮蔽的现实

如上文所述，在人类学的现代性视野中，摄影机作为权威的科学工具，有力地再现了社会和文化的科学特性。在影视人类学的发展脉络中，还有被称为“参与式电影”（participatory cinema）的一类电影。在“参与式电影”这一理论范式中，摄影机是制造差别而改变事物状态的

① 参见 Anna Grimshaw and Amanda Ravatz, “Rethinking Observational Cinema,” *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 15, No. 3, 2009.

② 参见[美]大卫·麦克道格著，李惠芳、黄燕祺译：《迈向跨文化电影：大卫·麦克道格的影像实践》，第176页。

③ 参见[美]大卫·麦克道格著，李惠芳、黄燕祺译：《迈向跨文化电影：大卫·麦克道格的影像实践》，第144—146页。

行动者。提出这一重要转向的是著名影视人类学家让·鲁什(Jean Rouch)。他以诗一般的电影实践,提前开启了影视民族志表述的后现代浪潮。但是,鲁什的学术思想和价值长期被低估,以至于他对影视人类学理论方法的贡献近年来才得到学界,尤其是国内学界的重视。^①

(一)有行动力的摄影机

在鲁什的视野里,摄影机已然不是前述内容中静态的调研工具,而是发出力量的动态主体,这种认识恰恰来自于未来派纪录电影先驱维尔托夫(Dziga Vertov)的启发。在维尔托夫最负盛名的“电影眼睛”(ciné-eye)理论中,涵盖着摄影机的认识论思考。

1. 20世纪20年代的“电影眼睛”:反叛现实。维尔托夫称摄影机为“电影眼睛”,认为摄影机具有生命力,不再是附属于人的机器。

我是电影眼睛,我是机械眼睛。作为机器,我把只有我才能看到的世界展现在你的眼前。今后,我将摆脱人类的静止性。我在知觉的运动中,趋近事物,远离事物,滑入事物底下,进入事物的内部;我能与奔马并驰,高速穿过拥挤的人群,率领战士进入沙场,与飞机一道起飞,仰面而卧,与躯体一道卧倒起立。是我,这部机器,在混乱的运动中运筹帷幄,以最复杂的组合记录一个又一个动作。……我超脱了时间与空间的束缚,调整宇宙间的任何一点,随心所欲地决定它们的位置。我的做法创造了一种对于世界的新感知。于是我用一种新的方法向你解释这个未知的世界。^②

在这段生产于1924年的经典论述中,维尔托夫明确指出,使用比人眼更加完美的,作为“电影眼睛”的摄影机来认识世界。^③人眼所见的世界是混沌的,经常处于无意识状态,而摄影机却能以机械的手段对时空进行无微不至的分析。摄影机可上天入地,也可使时光倒流,这些是人眼所做不到的。机器由此也获得了自身的解放。维尔托夫把对机器的赞美与对新生的苏维埃政权的赞美交织在一起,拍摄了他的旷世杰作《持摄影机的人》(1929年)。在这部纪录片中,摄影机无处不在——出现于铁路、工厂、大坝等各处;摄影机无所不能——特效摄影、显微摄影、重复曝光等如今看来都不失前卫的技术,将形式主义美学推到了“眩晕顶点”。当20世纪20年代的社会和人文科学者初识摄影机复制现实的功能时,维尔托夫已将摄影机的机械性发挥到极致,并赋予摄影机超现实的行动意义:反叛、解构、自由、无拘无束,充满创造精神,一切后现代主义的特征用来形容它都不为过。作为20世纪20年代电影先锋派的奠基人和代表人物,维尔托夫深刻地影响了几代影像人,包括影视人类学家鲁什和加德纳等。

鲁什继承了维尔托夫“电影眼睛”的认识论,并融合在自己的拍摄实践中。鲁什把维尔托夫强调的“物”性转化成“物”向“人”的拓展,据此发展出“摄影机作为一种触媒”的人类学方法论。这种方法论又可以从“电影通灵”和“电影触媒”(ciné-trance)^④两个方面来理解。

2. 20世纪40—70年代的“电影通灵”:连接神灵的介质。所谓“电影通灵”,即通过摄影机这个催化剂,拍摄者达到神灵附体的恍惚状态。在非洲尼日尔河谷的巫术实践(贯穿鲁什一生的影片主题)中,鲁什找到了这种通灵状态。据鲁什描述,一次他和录音师拍摄完仪式放下机器后,浑身颤抖,意识到有一种强力贯穿全身。他认为自己被一种不可界定的诗性创造力

① 鲁什的学术思想在英语和法语两个学术系统中的挖掘和转换,需要进一步的研究,笔者将另文详述这一问题。

② [美]埃里克·巴尔诺著,张德奎、冷铁铮译:《世界纪录电影史》,中国电影出版社1992年版,第55页。

③ 参见[美]埃里克·巴尔诺著,张德奎、冷铁铮译:《世界纪录电影史》,第56页。

④ ciné-trance(英文为cinema-trance)有两方面含义:一方面指鲁什电影方法论,一般译为“电影通灵”、“电影灵媒”、“电影触媒”。笔者认为,“电影通灵”(“电影灵媒”)与“电影触媒”的含义不同。在鲁什电影的不同发展阶段,ciné-trance的内涵不尽相同。本文用“电影通灵”(“电影灵媒”)指代鲁什20世纪40—70年代的电影,用“电影触媒”指代鲁什20世纪50年代中后期开始的电影。另一方面指鲁什电影类型,一般译为“通灵电影”、“鬼魂电影”。

(poetic creativity)激情上身。鲁什通过使用维尔托夫“电影眼睛”的相关词汇来描述这种“电影通灵”状态,比如“电影一听”(ciné-listens)、“电影一看”(ciné-looks)、“电影一剪切”(ciné-cuts)等。^① 在鲁什看来,摄影机是可以拍摄到超现实世界的,可以被神奇的力量来支配:

一只眼看瞄准器,另一只眼像狮子一样搜寻,看外面发生了什么事情,看看里面和外面发生什么不同的事件。你整个人被分成了两半,这样能够全面地看到事件发生的过程。这样就像你躲在大衣里面透过小洞看外面的世界。非常随意地靠近那些被鬼魂附身的人,那个时候我借用维尔托夫电影眼睛的说法,我不再是让·鲁什,变成了电影鲁什,我已经变成鲁什(摄影机)正在拍摄的另外一个人,那个在仪式当中到处走,拿着摄影机拍摄的人。这绝对是正常的,也是一种病态。这不是社会关系的问题,甚至是在一场仪式当中我所做的一切。跟踪跳舞的人,拍摄这场仪式,也许这个鬼魂是受到控制的。这个鬼魂正在被鲁什拍摄着。^②

鲁什用他的拍摄实践证实了维尔托夫意义上“电影眼睛”的存在,将他自己的概念“电影通灵”与维尔托夫的概念“电影眼睛”建立起语义上的联系。鲁什认为,摄影机具有超现实性,摄影机的超现实性和鬼魂/神/灵的超现实性是能够联系在一起的。

在维尔托夫的理念中,摄影机即使获得生命,也是作为工业化机器获得了生命,它彰显了技术无比的优越性;鲁什则巧妙地将这种优越性在异文化情境中进行转义,摄影机已经从一个工业物转换为一个灵媒,能与神灵连接,并在自身被附体的同时,作为一种介质使摄影师附体。这种见解,在影视人类学视野中意义非凡,这是摄影机脱离被动的科学仪器角色、充满行动力的具体展现。

3. 20世纪50年代中后期的“电影触媒”:激发新力量。鲁什并不仅仅满足于摄影机超现实的通灵力量,在他看来,那只是如维尔托夫一样对世界的深刻洞察,他更希望通过摄影机激发一种新的力量,这也是“电影触媒”的内涵所在。20世纪50年代中后期,除了“通灵电影”,鲁什又进行了多种电影类型的尝试,如“即兴电影”(ciné-plaisir)和“交会电影”(ciné-rencontre)等。这些种类的电影不再仅仅聚焦于古老的部族仪式,而是将视角转向后殖民语境下的非洲城市社会。鲁什将电影通灵加以扩展,将手中摄影机的功能发挥到极致。鲁什不是米德式地拿着三脚架架着摄影机,远观拍摄;也不是“观察式电影”中欲说还休、瞻前顾后地与拍摄对象发生互动,而是拍摄者直接跳到摄影机前,大方告诉拍摄对象,“我就在拍你,而且要拍出一个你自己都不曾识别出的自我”。鲁什发明出了一种即兴表演的方式,请演员(大部分是拍摄对象自身)在真实的环境下,扮演他们自己,从而“虚构”出一个真实的故事,用鲁什自己的话说是“电影一虚构”(ciné-fiction)。^③ 在鲁什“即兴电影”的代表作《我是一个黑人》(1957年)中,我们可以看到主人公——移民劳工——乌玛冈达在摄影机前的“扮演”,他个人经历充满苦难,但他在摄影机前想象自己是个成功的拳击手,是来自美利坚的黑人公民,生活中充满各种艳遇,最后发现却是一场梦境。这样的一种想象和憧憬,也是一种真实。

同样,在鲁什“交会电影”的代表作《人类金字塔》(1961年)中,更为极致的“实验心理剧”(psychodrama)模式在摄影机前上演。鲁什将阿比让中学彼此不交流的黑人和白人学生聚集在一起,演绎关于学校种族冲突的故事片。鲁什请他们即兴创作,他想看到艺术的合作能否使

^① 参见 Paul Henley, *Of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2009, pp. 274—276。

^② 法国的出版机构 Editions Montparnasse 2005年出版了鲁什电影的系列光盘,这些内容源自光盘中的鲁什访谈。

^③ 鲁什依旧沿用维尔托夫式的造词法称其创作为“电影一虚构”,而学界通常将《我是一个黑人》和《美洲豹》(另一译为《非洲虎》)这类影片称为“民族志式虚构”(ethno-fiction)。

警惕的同龄人之间产生真正对话?在摄影机面前,鲁什通过“没有设定的‘设定’”,静观人物的融入和继之发展的剧情。影片的发展证明,种族的界限可以跨越,不仅有友情,还有爱情。正如鲁什在片中的解说:

每个在荧幕上出现的人,都认不出自己了。这个故事是如此真实,电影成了这些朋友的纪录片,采用特别的手法拍摄下来。现在一切变得都有可能了,为什么这次经历使他们不能跨越界线呢?为什么这部电影不能成为年轻的友谊的证据呢?这个故事所当然是虚构的,却会成为非常真实的一部电影。他们解放了,尽情地玩耍。

由此,摄影机的在场,不仅是呈现肉眼无法企及的奇观和神力,而且向日常生活中的人进行拓展,激发了人物的启示性表演,刺激出和拍摄对象日常行为不同的一面。摄影机的这种使用,与“观察式电影”截然不同。“观察式电影”希望通过摄影机反映出日常生活的常态,越细致越深刻越好,摄影机仍旧是探知社会文化的工具,基本上没有对社会及个人造成改变。鲁什的系列电影,则希望摄影机能刺激出日常生活的异态,这是生活的另类真实,借此剖析人性的另一面。这样陌生的一面,在鲁什看来,是一种“在镜头中总是呈现比镜头外更真诚的反应”。^①这种真诚以一种吊诡的反讽,揭示出遮蔽在日常生活中的隐性知识,引导出一种不确定性。摄影机是有行动力的,它引发了社会和个人的未知走向,也使自我和他者的重构成为可能。

(二)作为反身之镜的摄影机

摄影机刺激自我和他者的重构,体现在拍摄对象拥有主动发声和反身观看自己的机会,这在以往的人类学影片中不曾出现。如前文所述,博厄斯和米德曾有过类似经历,但由于二者将摄影机视为田野中有效的研究工具,并未挖掘摄影机的主体性,从而错失人机合作的独特经验及相应的认识论提升。

在鲁什的“即兴电影”、“交会电影”和“真实电影”(cinéma-vérité)^②中,摄影机记录下拍摄对象的主观声音,拍摄对象通过独白或对话直接在镜头前反映个人际遇。这使拍摄对象获得了话语权,从观看的角度也是真实动人的,迥异于传统的人类学家单声遁地、客观权威地替报道人叙述。有趣的是,由于鲁什经常使用带噪音的摄影机拍摄,^③因此在后期制作中,不得不请拍摄对象在录音棚里重新对着画面进行配音,这使电影更具创造性(如《美洲豹》[1967年]和《我是一个黑人》)。^④后现代人类学讲求“多声道”,如果说“多声道”的含义之一是寻求多主体间的对话,将报道人提升为认识论以及人类学概念的生产伙伴,那么在鲁什这里,一是呈现拍摄对象的主观声音使其地位提升,二是拍摄对象通过发声、配音等与机器的多次对话,进行自我审视,构成具有自我意识和充满情感的表述,成为后现代话语实践的另类尝试。

尤值一提的是,摄影机还拍摄了角色在片中观看自己被摄片段的场景,这些场景成为影片的重要组成部分,帮助形成影片的套层结构。这种反身性的尝试,目的在于摄影机帮助角色在拍摄过程中建设自身。正如笔者在“电影触媒”部分提到的,摄影机刺激出一个未曾识别的自我,而这种自我需通过拍摄对象的反身观看(包括后期配音时的反身观看)来建设完成。因此

① 参见[美]大卫·麦克道格著,李惠芳、黄燕祺译:《迈向跨文化电影:大卫·麦克道格的影像实践》,第148页。

② 真实电影是纪录片中的一个流派,指摄制者现身在影片中,试图促成非常事件的发生,从而考察新的情境设置对于事态发展的影响。

③ 另一说法是当时还没普及同步录音技术,参见[美]保罗·史托勒著、杨德睿译:《搞电影的歌俚语:尚胡许的民族志》,第237页。

④ 这些内容源自Editions Montparnasse 2005年版鲁什电影的系列光盘中Bernard Surugue的访谈:《鲁什如何创作即兴电影》。

在“交会电影”《人类金字塔》和“真实电影”《夏日纪事》(1961年)中,拍摄对象都有“每个在荧幕上出现的人,都认不出自己了”的感慨。摄影机如同反身之镜,激荡出只有在拍摄对象对拍摄素材有所回馈时,才会产生的修正、补充以及启发。透过这种交流,影片可反映出拍摄对象眼中的世界,也逐层映照出新的自我。拍摄对象在不断变化的情境中确定自我的位置是后现代意义上建构真实、表述真实的过程。

(三)推动权力对等的摄影机

摄影机除了使拍摄对象反身观看成为可能,还有效地推进研究者和研究对象的关系建构。20世纪60年代后的人类学已经把注意力集中在人类学家和报道人之间的对话上,并将此作为揭示民族志知识如何生产的一种方法。^①“观察式电影”在做反思时,显然注意到了这一点。比如,他们部分抛弃了拍摄者独白式的科学认识论,强调拍摄者与拍摄对象建立相互尊重与平等的关系,并且承认拍摄对象的故事比自己的故事更为重要等。^②然而,“观察式电影”的旗帜人物麦克道格显然并不满足这个层次的对话,麦克道格夫妇一直试图将两种对立的模式(“直接电影”/“观察式电影”和鲁什的“真实电影”/“参与式电影”)加以综合,但他们的这些努力鲜有仿效者。^③无论如何,站在“观察式电影”的立场上,鲁什的电影范式更吸引他们的是“参与性”,或者说“真实电影”/“参与式电影”解决了参与式观察的问题。它不是仅仅停留在拍摄者在摄影机前的现身,更多的在于透过摄影机,研究者与研究对象的关系建构发生了变化,从而打破“观察式电影”模式,创造出新的理论洞察力。

摄影机成为很好的合作者,它帮助解决了人类学家和报道人的权力关系问题。摄影机便捷、直观、轻松的优越性,可有效促进双方的对话,这是其他载体所难以比拟的。围绕它,鲁什发展出了“分享人类学”(sharing anthropology)理念。笔者将其概括为三个方面:

从拍摄者和拍摄对象的关系来看,他们同属一个时空,彼此合作,摄影机可以反映拍摄者/研究者和拍摄对象的互动,也可捕捉到拍摄者/研究者的情感。摄影机使追求影像个人化的表达成为可能。在鲁什手里,摄影机抛弃了一贯清醒和节制的纪录片话语。^④鲁什借助摄影机来捕捉他喜欢的不期而遇,从尼日尔移民身上学到了温和的嘲笑。事实上,在后现代视野里,有关自我、个人和情感的文化表述对于研究者和报道人都很重要。^⑤这也标志人类学从模式、规律的辨识重新回到其更为根本的文化和人性的探析。

从拍摄者的团队构成来看,所有参与者都是平等的,每个人都有机会在摄影机前发声,在拍摄过程中和结束后积极参与,表达自己对于电影的真实想法。鲁什将此归纳为分享作者(sharing authorship)或集体作者(collective authorship)的概念。以拍摄对象达莫尔为例来说,当达莫尔在片中看到自己的影像后,他建议鲁什在《疯狂的灵媒》(1955年)片尾加上对照性情景(在加纳的豪卡仪式中,威武将军在现实生活中只是贫苦的移民劳工)。^⑥拍摄对象将

① 参见[美]乔治·马尔库斯、米开尔·费彻尔著,王铭铭、蓝达居译:《作为文化批评的人类学:一个人文学科的实验时代》,生活·读书·新知三联书店1998年版,第104页。

② 参见徐茜:《人类学“观察电影”的发展及理论建构》,《世界民族》2016年第2期。

③ 参见[英]布莱恩·温斯顿著,王迟、李莉、项冶译:《纪录片:历史与理论》,第174—175页。

④ 参见Jean-Paul Colleyn,“Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time,”*American Anthropologist*, New Series, Vol. 107, No. 1, 2005。

⑤ 参见[美]乔治·马尔库斯、米开尔·费彻尔著,王铭铭、蓝达居译:《作为文化批评的人类学:一个人文学科的实验时代》,第87页。

⑥ 参见[美]保罗·史托勒著,杨德睿译:《搞电影的歌俚语:尚胡许的民族志》,第355页。

自身在后殖民语境下生存现状的深刻体会,灵活自如地转换成影像语言进行反讽表达。可以说,早于20世纪80年代的反思人类学热潮,解决了人类学家和报道人地位不平等的问题。人类学家和报道人不再是先知和后觉的关系,而是犹如《摩洛哥田野作业反思》(1977年)中的拉比诺(Paul Rabinow)和摩洛哥伙伴,每个人都是从各自历史出发,深层意义上地互为他者。^①摄影机提供给他们互相观看,互相激发,互相呈现,从而互为主体的契机。

从摄制产出来看,电影是另一种分享方式,透过摄影机可创造一个持续发展的公共场域。在鲁什看来,像弗拉哈迪(Robert Flaherty)那样,将所摄素材放给拍摄对象看,从而进行修正,这仅仅是“分享人类学”最为基本的问题;^②挖掘拍摄对象的主体性,唤起文化自觉,延续社会发展在成果获得过程中更为重要。在学界的评价中,鲁什和他的摄影机成为桑海人传统信仰和仪式的捍卫者,利用新宗教来回应英国殖民主义的抵抗者,以及多贡人锡圭(Sigui)祭典60年轮回的记录者。^③由前述的分析也不难看出,鲁什十分注重拍摄对象在拍摄过程中对于一个未曾识别出的自我的探寻;更为重要的是,他教会很多当地人使用摄影机,摄影机俨然具有自组织意义,它可创造一个公共场域,对社会和群体的发展进行自我干预。

人类学界20世纪80年代才开启的民族志表述危机及反思浪潮,鲁什早在20世纪50年代就已经系统且充满激情地实践过了,在人类学认识论和方法论上取得了卓越的成果。摄影机在鲁什手中,早已不是单调刻板的记录者,而是一个田野过程中的积极参与者,它反叛、煽动、戏谑、解构,以一种非常规的行动姿态,揭开并改造科学视野中的既定事实,活化摄影机参与的多重关系,反思性地呈现日常生活的另一种真实,并延展到公共领域的未来发展。

三、结论和余论

作为一种按照光学原理组装的器具,摄影机从发明伊始就致力于客观呈现所拍摄的人、物、空间等。摄影机可携带的特点使其成为田野工作的重要实验工具。摄影机刻录现实为诠释世界提供影像证据。作为自然科学的产物,摄影机的这些属性符合20世纪上半叶人类学科学范式的发展,为强调行为和社会结构的“社会的自然科学”服务。

在科学作为关键词的现代人类学视野中,摄影机的工具性大于其他属性,这种情况在后现代人类学中得到了改变。正如后现代人类学碎片化处理宏大的科学叙事一样,被遮蔽的摄影机本体也被唤起。摄影机不再是被动使用的科学器具,它探求社会事实的主动性被识别出来,成为改变事物状态的行动者。行动者的意义主要体现在:摄影机敢于扰乱民族志电影追寻的常规事实,改变原有的场域结构,引导出有关摄影机与拍摄者、拍摄者与拍摄对象,以及拍摄对象之间的多重关系,使得拍摄呈现出一种不确定性。这种拍摄的不确定性,与米德和贝特森创立的影视人类学主导范式——观察科学模型(observational science model)——相悖;在这一模型中,摄影机和拍摄者是单纯的“组合”关系,他们力图反映科学视野下的绝对真实的世界。而作为行动者的摄影机和拍摄者、拍摄对象,乃至观看者是发生相互影响的“结合”关系,他们

① 参见保罗·拉比诺著,高丙中、康敏译:《摩洛哥田野作业反思》,商务印书馆2008年版,第152—153页。

② 学界通常认为,鲁什“分享人类学”的理念可溯源至弗拉哈迪。弗拉哈迪在拍摄《北方的纳努克》(1922年)的过程中,及时冲洗胶片,尽快放给拍摄对象观看,让因纽特人一边观看、一边检验其中是否有误,从而得到他们的看法和建议。实际情况是,鲁什和弗拉哈迪在不同年代、不同国家、不同话语体系中分别发展出此类实践。

③ 参见[美]保罗·史托勒著、杨德睿译:《搞电影的歌俚语:尚胡许的民族志》,第26页。

改造被科学遮蔽的现实,使未经察觉的、隐藏的生活纹理(unconscious patterning of behavior)显性化,并通过自我反思、讲求对话式的合作和发展、拍摄者—拍摄对象—观看者的互动尝试,建构新的真实世界。

作为行动者的摄影机这一范式,在影视人类学中有两个理论来源:其来自20世纪20年代维尔托夫的“电影眼睛”;其二基于20世纪50—60年代鲁什对“通灵电影”、“即兴电影”和“交会电影”等的递进认识。摄影机在维尔托夫及鲁什手里,显示出行动性。他们对摄影机的挖掘和阐释超前于时代发展,从影像角度进入后现代人类学认识论、方法论和表述方式的反思。作为影视人类学的先驱,鲁什解放了摄影机,完成了影视人类学的后现代转向。鲁什敢于进行个性十足的反叛实验,基于他长期田野调研形成的对于西非社会和文化原理的整体性把握。鲁什熟稔影像理论,可通过非常规方法将琐碎的日常生活刺激出戏剧张力;^①这种反实证主义认识论和反传统方法,在当下影视人类学视域中,可否扩展为多元发展田野的讨论?

笔者在摄制《生活的咖啡线》(2015年)时,发现由于摄影机的在场,引发了一些路人对拍摄行为的关注。笔者(A)和咖啡师(B)和咖啡店店长(F)的访谈,吸引了“插嘴”的北京男孩晓宇(C)与喝下午茶的北京女孩月喵(D)。看见笔者举着摄影机、录音杆站在咖啡店门口,故意去买咖啡的郑伟(E)也被吸引过来。若按照前述“观察式电影”的视角,这些都被视为对“未被干预的情境”的破坏性行为,应予以摒弃。笔者发现,恰恰由于他们的介入,原来素不相识的路人和拍摄者围绕着摄影机形成一种新的关系:从路人到片子的参与者,到后来提供意见,变成最后影响影片产出的共同作者(如图1所示)。《生活的咖啡线》通过多元发展田野,发展出北漂生活主线之外的一条副线。基于鲁什电影的认识论和方法论,结合《生活的咖啡线》的拍摄实践,本文提出如下延伸性思考:

鲁什在摄影机前现身,更注重的是自己“导演者”的角色,他喜欢通过摄影机刺激下的不断反转的场景,促进拍摄对象在影片的进程中建设自身,那么“导演者”自身是否得到建设?角色有无变化?对影片走向又会有何种影响?鲁什热衷于拍摄对象通过摄影机反身观看自己的拍摄场景,使熟悉的自我陌生化,那么将独立于“拍摄者—拍摄对象”关系的“观看”纳入影像制作,这种开放关系又会带来何种认识论上的启示?这些问题在鲁什“电影触媒”的实践中未曾得知,期待“作为行动者的摄影机”这一后现代影像认识论能够对此进行解答,以进一步促进影视人类学的发展。

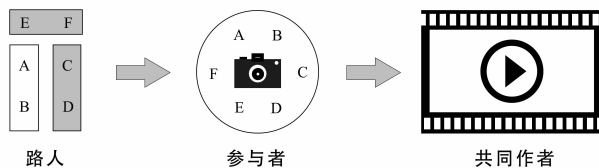


图1 《生活的咖啡线》中的共同作者

〔责任编辑 刘海涛〕

^① 参见庞涛：《影像志方法进入日常生活的路径：兼谈“喜马拉雅山地”与“都柳江流域”影像民族志项目》，2017年中国民族学学会影视人类学分会年会，2017年10月。