

开显田野诸多生活世界视域的二阶电影<sup>※</sup>

● 鲍江

**摘要:**影视人类学自20世纪50年代奠基迄今70年,从业者稀罕,但创造力旺盛,已建立起八条一阶电影道路,即解说电影、象征电影、观察电影、相处电影、谈话电影、分析电影、方人电影和能动电影。以生活世界为导向从电影制作视角考察一阶电影,我们发现它是作者作品,它的完整性来自人类学家“我”的生活世界视域。以生活世界为导向从电影接受视角考察一阶电影,我们发现它作为田野再现作品位于人类学家“我”与田野本身之间,它朝向观众的可接受性大于人类学家“我”的生活世界视域而小于田野本身。也就是说,我们发现观众尤其田野本地观众据其生活世界视域在一阶电影作品中发现被人类学家“我”所忽视的田野内容是可以理解的。据此,着眼于超越一阶电影内生的局限性,并提升民族志电影描写田野生活世界的广度、深度和清晰度,我们提出二阶电影理论和方法。二阶电影是一种以生活世界、电影概念性和电影非概念性为三足鼎立理论支撑,旨在有效开显田野诸多生活世界视域的民族志电影理论和方法。我们在一阶电影完整的工作流程基础上增设一个新的工作阶段,并在其中开展把“前片”(已完成的一阶电影作品)带回田野放映、与田野本地人交流该片的得失和“后片”(新制作的又一部作品)制作。经过这样完整的工作流程,前片与后片合二为一构成完整的二阶电影作品,它的前片特别开显人类学家“我”的生活世界视域,它的后片特别开显田野诸多本地人的诸多生活世界视域。

**关键词:**民族志电影;二阶电影;生活世界;影视人类学;胡塞尔

**文章编号:**1003-2568(2022)04-0033-10

**中图分类号:**J902

**文献标识码:**A

**作者:**鲍江,博士,中国社会科学院社会学研究所研究员、教授、博士研究生导师。

**DOI:**10.16564/j.cnki.1003-2568.2022.04.002

影视人类学是一门综合录音、录像、文字等媒介生产关于人的知识的新兴学科,也称作电影人类学、民族志电影、影像民族志、音像民族志等。影视人类学自20世纪50年代以来在中、法、美、加、英、澳等国兴起以来,理论上已发展形成零阶电影、一阶电影、二阶电影等三种形态和七十二条道路的学科格局。零阶电影指作为研究资料的音

像。一阶电影指作为独立研究成果的影片。一阶电影包括解说电影、象征电影、观察电影、相处电影、谈话电影、分析电影、方人电影、能动电影等八条道路。二阶电影指作为独立研究成果的影片,包含人类学家把自己的影片成果带回田野、与田野本地人放映交流的工作机制。它是由前片和后片构成的整体,其中的前片为人类学家回田野放

<sup>※</sup>本文的基本思路曾题名“二阶电影:求真到底的人类学”于2016年12月广西民族博物馆在南宁主办的“2016广西民族志影展”首次提出。之后在多个场合有过交流,包括英文版Seventy-two Paths of Cine-TV Anthropology于2017年8月中国社会科学院社会学研究所在北京主办的“全球化时代的民族志田野:挑战与机遇”国际研讨会、2018年3月日本大阪国立民族学博物馆主办的“东亚影视人类学前沿”国际研讨会等;中文版于2017年11月在兰州大学、2020年11月在深圳南方科技大学影视人类学工作坊、2021年9月在重庆大学艺术学院讲座和北京大学影像民族志工作坊上用于交流。感谢与会同仁王宏刚、于国华、谭乐水、罗红光、李松、邓卫荣、朱靖江、富晓星、梁君健、许雪莲、艾罗蒂、梁小燕、胡台丽、川澜慈、李起仲、张海、吴乔、王海飞、黄钰晴、赛米、张静红、邓启耀、庞涛、雷建军、熊迅、李刚、彭小希、贾国涛、孙良斌、朱晓阳、陈学礼、李伟华、何贝莉、张帆、林叶等的回应。胡台丽老师于2022年5月7日辞世。笔者与胡老师有过七面之缘,特别怀念。本研究获得中国社会科学院社会学研究所创新工程资助,特此致谢。

映交流的那部影片,后片为由前片回田野放映交流促成的另一部影片。二阶电影的前片和后片,理论上都有八种可能,即一阶电影的八条道路,因此二阶电影理论上共有六十四条道路。<sup>①</sup>八条一阶电影道路,六十四条二阶电影道路,影视人类学理论上合计有七十二条电影道路,即七十二种电影变化形态。

### 一、零阶电影到一阶电影的学术史飞跃

零阶电影指人类学田野工作中录制的未经加工的音像。摄影机纪录时间空间中的所见,录音机纪录时间空间中的所闻,摄录一体机纪录时间空间中的所见所闻。音像纪录功能是电影技术吸引人类学家的起始点,从这个起始点出发,人类学家对影视人类学构思如下:

(1)客观纪录并呈现人类学田野工作,以便事后反复观察并与他人分享。

(2)制作人类学音像纪录档案。

在人类学应用电影技术的最初规划里,文字本体论是隐含的、不言而喻的学科前提,一种崭新的电影本体论的学科视域尚未打开,关切点局限在纪录音像对于文字人类学的工具性价值,诸如“音像资料”“插图”等。在这个阶段,人类学已与电影发生结合,但在人类学里电影本体尚处于“零

阶”,影视人类学还不成立。

零阶电影时期可以喻为影视人类学在文字人类学母体里的孕育期,从19世纪末持续到20世纪50年代。自20世纪50年代起一阶电影作品的持续涌现宣告影视人类学的诞生,世界各国陆续出现以制作电影作品为业的影视人类学家,如让·鲁什在法国,杨光海在中国,罗伯特·高德纳和约翰·马歇尔在美国,等等。所谓一阶电影,指电影本体论的人类学作品,它综合录音、录像、文字等媒介以影片呈现人类学家与远方的人。

国际民族志电影委员会于1952年在维也纳举行的第四届国际人类学民族学大会上决议创立,在1956年费城举行的第五届国际人类学民族学大会上正式成立。这个组织的建立由让·鲁什提议,总部设在巴黎人类学博物馆,宗旨是建立人文科学与电影艺术的联系,发展科学研究的同时扩展活动影像艺术。<sup>②</sup>如果要定一个影视人类学诞生年,那就是1952年。中国影视人类学奠基于1957至1966年持续开展了十年的“中国少数民族社会历史科学纪录电影”课题。

影视人类学家的成长历程同构于学科史历程。在人类学史研究方面,既要深入其里又要超乎其外,既要熟悉学科总体脉络但又要避免受文字人类学取向的束缚。在电影生产方面,完成零

①具体如是:(1)解说电影+解说电影、解说电影+象征电影、解说电影+观察电影、解说电影+相处电影、解说电影+谈话电影、解说电影+分析电影、解说电影+方人电影、解说电影+能动电影;(2)象征电影+解说电影、象征电影+象征电影、象征电影+观察电影、象征电影+相处电影、象征电影+谈话电影、象征电影+分析电影、象征电影+方人电影、象征电影+能动电影;(3)观察电影+解说电影、观察电影+象征电影、观察电影+观察电影、观察电影+相处电影、观察电影+谈话电影、观察电影+分析电影、观察电影+方人电影、观察电影+能动电影;(4)相处电影+解说电影、相处电影+象征电影、相处电影+观察电影、相处电影+相处电影、相处电影+谈话电影、相处电影+分析电影、相处电影+方人电影、相处电影+能动电影;(5)谈话电影+解说电影、谈话电影+象征电影、谈话电影+观察电影、谈话电影+相处电影、谈话电影+谈话电影、谈话电影+分析电影、谈话电影+方人电影、谈话电影+能动电影;(6)分析电影+解说电影、分析电影+象征电影、分析电影+观察电影、分析电影+相处电影、分析电影+谈话电影、分析电影+分析电影、分析电影+方人电影、分析电影+能动电影;(7)方人电影+解说电影、方人电影+象征电影、方人电影+观察电影、方人电影+相处电影、方人电影+谈话电影、方人电影+分析电影、方人电影+方人电影、方人电影+能动电影;(8)能动电影+解说电影、能动电影+象征电影、能动电影+观察电影、能动电影+相处电影、能动电影+谈话电影、能动电影+分析电影、能动电影+方人电影、能动电影+能动电影。

②Heusch Luc de, *The cinema and social science: A survey of ethnographic and sociological films*, UNESCO Report and Papers in the Social Sciences, 1962, p.17.

阶电影工作是其预备阶段,完成一部一阶电影或二阶电影作品标志其通过学科成年礼。

影视人类学诞生迄今短短的七十年里,尽管从业者稀罕,但创造力旺盛,已建立起以下八条一阶电影道路。

### (一)解说电影

解说电影以画外音解说组织田野工作纪录音像,是电影技术前同期声录音时代的遗产。影视人类学在中国的开创系列作品《中国少数民族社会历史科学纪录影片》,影视人类学在法国的开创者让·鲁什的作品,近期国内学者艾菊红作品《羌笛藏歌》,雷建军、扎西旺加制片,梁君健、萧寒导演系列片《喜马拉雅天梯》,等等,都属于这一类。

谁的解说、解说主体是谁的问题,是解说电影理论探讨的焦点。

影视人类学建构自己的理论,前文提到要避免受文字人类学取向的束缚,其中一种彻底的理路是返回到老子所谓“天地之始”的“无名”状态,从头思考。这里我们举其一隅,自由地从文科术语库里取出“影像”“概念”“主体”这三个概念,略加讨论。概念对影像具有揭示与遮蔽双重功效。面对一个影像和概念并置的整体,接受主体对此影像的理解即受此概念的引领,即概念视域规定影像视域,同时,影像外在于此视域的概念化可能性被遮蔽,并且围绕影像的概念越多,揭示与遮蔽的程度越深。举个例子,不少经典书写民族志作品使用人物静止影像作为辅助,我们阅读作品面对影像时,除了接受作者的概念引领,几乎不能跳出来,开启崭新的眼光展开与影像中人物的交流。譬如,我们几乎就不会想起来问:这个人叫什

么名字?他满意自己的影像形象吗?他最近好吗?他的家人都好吗?等等。这些人与人相处最平常的问题,对于传统文字本体论民族志研究不成其为问题情有可原,但面对鲜活的人物影像,作为人之常情,这些问题本该自然而然地出来,但结果却难得出来,几乎被与之并置的概念丛林遮蔽为无。<sup>①</sup>

解说电影的接受效应,解说的分量重于影像。解说电影按解说主体分三种类型:(1)影视人类学家为解说主体的解说电影;(2)片中人为解说主体的解说电影;(3)影视人类学家与片中人交互主体的解说电影。以让·鲁什的解说电影作品为例,影视人类学家为解说主体的解说电影如《疯狂的主人》,影视人类学家与片中人交互主体的解说电影如《我,一个黑人》<sup>②</sup>。

### (二)象征电影

象征电影摒弃画外音解说词叙事,组织田野工作中几个关键象征的纪录音像来展开主题,强调音像的纯粹性,语言文字仅作点缀。象征电影的代表作如罗伯特·高德纳作品《福地》。《福地》以统摄概念“福地”作为主题,概括影片,并以叶芝的一句诗作为题签字幕。除此之外,整部影片以纯音像的形式呈现,包括影像、环境声及不给出翻译字幕的人声。<sup>③</sup>2016年中央民族大学研究生影展获奖作品《耶苦扎节》(张爽导演)可归入这一类。

### (三)观察电影

观察电影摒弃画外音解说词叙事,着眼于田野工作对象的纪录音像再现,重视客观性效果、音像同步的纪录本真性及影像同期人声的翻译字幕。大卫·麦克杜格兼事电影生产与文本生产,是

①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527页。

②Jean Rouch, Editions Montparnasse. 2005.

③该片也译作《极乐园》。参见 Gardner Robert, *Making Forest of Bliss: Intention, Circumstance, and Chance in Nonfiction Film: A Conversation Between Robert Gardner + Akos Ostor (Voices and Visions in Film)*, Harvard Film Archive, 2002. 鲍江《〈福地〉于我》,鲍江主编《影视人类学论坛》(电子期刊)第6期,2014年9月,第105-200页。

让·鲁什之后产生广泛影响的影视人类学家之一，他的作品以观察电影为主。<sup>①</sup>

观察电影是中国影视人类学在后民纪录片时代的作品主流。这里所谓后民纪录片时代，指中国影视人类学在“文革”结束后的1977年恢复重建至今的学术史时段；中国影视人类学奠基于1957至1966年持续开展了十年的中国少数民族社会历史科学纪录电影课题，此后该学科从1966至1977年因“文革”中断了十二年。中国影视人类学在后民纪录片时代，参与了多个国家影像志工程，包括“中国节日影像志”“中国史诗影像志”和“国家级非物质文化遗产代表性项目代表性传承人记录”。其中“中国节日影像志”作品体例为观察电影，代表作如刘湘晨《献牲》《开斋节》《祖鲁》，武小林《咱当苗年》，徐菡《景迈傣族泼水节》，王宁彤《魂归何处》，朱靖江、鬼叔中《七圣庙》，等等。<sup>②</sup>其他观察电影代表性作品如季丹、沙青《贡布的幸福生活》，孙曾田《神鹿啊神鹿》，郝跃骏《最后的马帮》，鲍江《新年好》，庞涛《祖先留下的规矩》，和渊《阿卜大的守候》，顾桃《狂达罕》，陈学礼《马散四章》，雷建军、梁君健《一张宣纸》，王海飞《苏干湖畔的家》，毕芳、李玮《翠莲的周末》，杨宇菲《姑婆》，阿布都赛米《我家在山西巷子》，等等。

#### (四) 相处电影

相处电影强调影视人类学家、田野人物和摄影机的互动及其纪录音像再现。相处电影的开山

之作是让·鲁什作品《夏日纪事》<sup>③</sup>。中国影视人类学在后民纪录片时代，有个别学者尝试相处电影，如鲍江《去县城做白内障手术》，朱晓阳、李伟华《滇池东岸》，胡台丽《让灵魂回家》，富晓星《生活的咖啡线》，陈学礼、寸炫《照片里的她》，张海《尼玛的盛宴》，等等。

#### (五) 谈话电影

谈话电影从特定主题出发组织交谈并对此作纪录音像再现。谈话电影的代表性作品如罗红光系列作品《学者对谈》，陈学礼《我的岳母》，鲍江《傅于尧与邓桂芳：跨族通婚者的人生境界》，等等。

#### (六) 分析电影

分析电影着眼于田野工作对象的纪录音像再现并对此再现进行分析与解释。分析电影的代表性作品如蒂莫西·阿什、拿破仑·查格依《斧之战》（该作以“素材+静帧图解+亲属关系图解+剪辑完成片”的整体结构呈现），吴乔《难产的社头》（该作以“剪辑完成片+成片内容分析”的整体结构呈现），等等。

#### (七) 方人电影

方人电影是人类学家写他者文化这一学术传统的衍生形式，强调影视人类学家与田野本地人合作生产影片，强调影片导演的在地文化局内人身份。原住民电影、乡村影像、社区影像等均属这一类。中国影视人类学在后民纪录片时代，乡村影

①大卫·麦克杜格多与朱迪思·麦克杜格合作影片。参见徐菡《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；张静红《影像与文本在纪录片里的互动》，单晓红主编《东陆之光·人文学院新闻系卷》，云南大学出版社，2013年，第181-197页；Jinghong Zhang, “The Interaction between Visual and Written Ethnography in Subtitling”, In *Visual Anthropology* Vol. 25-5, Paul Hockings ed, 2012, pp. 439-449.

②“中国节日影像志”课题由文化部民族民间文艺发展中心主持，规划拍摄制作100部纪录片，每部45分钟左右，成片时间5000分钟，原始资料素材2000小时。见文化部民族民间文艺发展中心官网《中国节日影像志》公告，<http://www.cefla.org/home/Detail/124>，发表时间2015年10月13日，浏览时间2017年7月9日。

③凤凰网：凤凰视频《奥斯卡纪录典藏·夏日纪事》，[http://sd.ifeng.com/news/dujia/detail\\_2013\\_03/11/626907\\_0.shtml?\\_from\\_rated](http://sd.ifeng.com/news/dujia/detail_2013_03/11/626907_0.shtml?_from_rated)，发表时间2013年3月11日，浏览时间2017年7月22日。

像、社区影像是比较活跃的领域。<sup>①</sup>

### (八)能动电影

能动电影强调能动性,强调纪实与虚构张力。能动电影实践的开创者是让·鲁什,代表作如《积少成多》《人文金字塔》。<sup>②</sup>让·鲁什以“民族志虚构电影”(ethnofiction)概念描述这种影视人类学进路。<sup>③</sup>中国影视人类学在后民纪录片时代,有个别导演尝试能动电影,如西德尼玛作品《翠松拉姆》。

## 二、学术史再飞跃:生活世界导向的二阶电影

“观自在者—自省—生活世界”三位一体理论视域是胡塞尔现象学对西方哲学的开拓性贡献。它在现代西方哲学史上突破“自我—我思”视域,开显出以“观自在者”<sup>④</sup>为主体、以“生活世界”为“自省”对象的三位一体理论视域。胡塞尔的生活世界概念英文为 life-world,生命先于世界,世界依托生命而存在,有别于以客观性世界作为先验预设的实证科学。<sup>⑤</sup>

按“观自在者—自省—生活世界”三位一体理论视域,生活世界涉及两种语境,一为自我生活世界,一为观自在者生活世界。自我生活世界指相对于自我的生活世界,它是一个相对于自我主观绝对有效的世界。观自在者生活世界指相对于观自在者的生活世界,它是诸多可能的生活世界之一。

以笔者本人的自我生活世界为例。笔者在生活历程中逐渐形成自己比较稳定的生活世界,

它包括宇宙观、人生观、价值观等被现代科学专业化定义的观念类别及其具体内容,也包括不见得能归类到这些抽象范畴的诸多个人生活习惯,如喜欢散步、不看电视,等等,当然也包括个人各种社交圈子,如家人、发小圈、专业学术圈,等等。笔者今年虚岁55,按孔子的洞见,已逾“知天命”之年,与人相处、与自己相处、与自然相处等,都已形成自己比较固定的套路。这是笔者此际的自我生活世界。但这里必须立即补充指出,自我生活世界通常不是一成不变的,而是处于不断扩张充实状态,如同树木的年轮按特定格局随岁月增长。

笔者的观自在者生活世界,即相对于作为观自在者的笔者而言的生活世界,它是反省的对象,比上述笔者自我生活世界要广博无限。按观自在者视角,笔者明了,理论上可能的自我生活世界是无限的,笔者自我生活世界则是有限的,不过是沧海一粟而已;按观自在者视角,笔者明了,对于每一自我而言他的自我生活世界是在其生活历程中形成的,因此对于他主观而言是绝对有效的;按观自在者视角,笔者明了,笔者与他人自我生活世界发生视域融合,意味着尽可能接近其自我生活世界视域、设身处地地理解,而不是以本人自我生活世界视域为标准做武断评价。

关于观自在者与自我的关系问题,有学者提出这里有两个不同的“我”的悖论嫌疑。胡塞尔从时间性视角对此予以澄清:在我们的日常生活里,人的存在是多角色的,在不同角色之间切换,譬如

①鲍江《影视人类学季春》,王一惠主编《影视人类学论坛》(电子期刊)第3期,2013年,第10-15页。

②Rouch Jean. Editions Montparnasse. 2005. 前文归入解说电影类型的鲁什作品《美洲豹》和《我,一个黑人》,亦可归入能动电影类型,同样地,《积少成多》和《人文金字塔》亦可归属于解说电影类型。民族志电影开创时期,类型化尚未成型。

③Feld Steven ed, *Ciné-Ethnography*, The University of Minnesota Press, 2003; 朱靖江《虚构式影像民族志:内在世界的视觉化》,《云南民族大学学报(哲学社会科学版)》2015年第1期,第43-47页。

④英文transcendental ego,也译作超越论的自我。可参考[德]胡塞尔《欧洲科学的危机与超越论的现象学》,王炳文译,商务印书馆,2001年。

⑤胡塞尔的生活世界概念,类似于南宋哲学家陆九渊的思想,即吾心即宇宙,宇宙即吾心,吾心与宇宙相互依存,一存俱存,一毁俱毁。参见《陆九渊集》,钟哲点校,中华书局,1980年。

同一个人,她有时是某银行的一个经理,有时是两个孩子的母亲,等等;观自在者与自我的关系与之类似,即人的时间性存在方式有两种,或为观自在者,或为自我,非此即彼。生活世界的时间结构与此呼应分别为两种:观自在者生活世界时间和自我生活世界时间,非此即彼。

电影具有概念性和非概念性二重属性。电影概念性体现为语言文字信息,电影非概念性体现为非语言文字信息,他们在电影作品中浑然一体。以生活世界为导向从电影制作视角考察一阶电影,它是作者的作品,是作者自我的化身,作品的完整性体现的是人类学家“我”的生活世界视域。以生活世界为导向从电影接受视角考察一阶电影,它作为田野再现位于人类学家“我”与田野本身之间,它朝向观众的可接受性大于人类学家“我”的生活世界视域而小于田野本身,也就是说,观众尤其田野本地观众据其生活世界视域在一阶电影作品中发现被人类学家“我”所忽视的田野内容是可以理解的。基于以上分析,一阶电影有内生的局限性,即一阶电影隐蔽地内在于人类学家“我”的生活世界视域,选题、拍摄、剪辑等所有影片制作环节都锚定于人类学家“我”的生活世界视域,而其本人则“身在此山中,云深不知处”,无法跳出来对此进行整体性的对象化处理。二阶电影的提出旨在解决此困境,即让田野本地人的诸多生活世界视域得以敞开,让人类学家“我”的生活世界视域得以敞开。

二阶电影是从观自在者视角出发,旨在有效开显人类学家“我”与田野本地人诸多生活世界视域的一种民族志电影理论和方法。二阶电影在一阶电影完整的工作流程基础上增设一个新的工作

阶段,并在其中开展把“前片”(已完成的一阶电影作品)带回田野放映、与田野本地人交流该片的得失和“后片”(新制作的又一部作品)制作。经过这样完整的工作流程,前片与后片合二为一构成完整的二阶电影作品,它的前片特别开显人类学家“我”的生活世界视域,它的后片特别开显田野本地人的诸多生活世界视域。人类学借此超越吉加·维尔托夫所谓“电影的我看+电影的我写+电影的我组织”<sup>①</sup>的人类学家“我”化身于选题、拍摄、剪辑三环节的生活世界视域内循环,在不失人类学家“我”的生活世界视域的同时结构性地向田野本地人诸多生活世界视域敞开,通过后片开显他们的诸多生活世界视域内的“电影的我看+电影的我写+电影的我组织”。

学术史上不乏这种案例,即人类学家在影片粗剪完成后给田野本地人观看并获取反馈意见,以便在此基础上修订完成影片最后的版本。譬如让·鲁什、杨光海等的民族志电影实践即包含有这样的环节。<sup>②</sup>这种工作方式与二阶电影的工作方式有交集,但其整体学术实践属于一阶电影。一阶电影的预设是唯一不变的实证人类学田野有待于被再现,而二阶电影的预设则是变化多样的现象学人类学田野有待于被再现。在一阶电影,人类学家展示自己的影片成果给田野本地人看,其目的是修订该成果以期获得尽可能接近唯一不变的实证人类学田野的再现作品。在二阶电影,人类学家展示自己的影片成果给田野本地人看,其目的不是修订原作,而是保持原作不变,但通过语境转换将其置于二阶电影语境、转换为二阶电影语境中的前片,即一方面新制作田野本地人的生活世界视域化身其中的后片,另

①英文作 cine-I see + cine-I write + cine-I organize。参见 Vertov Dziga, *Kinoki Perevorot*. 转引自 Rouch Jean, “The Camera and Man”, in *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, Walter de Gruyter & Co, 1995, p. 90.

②鲍江《电影人类学引论》,《中央民族大学学报》2015年第4期,第81、第82页。杨光海1978至1980年制作苗族系列片时创设了一个环节,即邀请拍摄对象代表观看粗编片,请他们提意见。参见鲍江访谈杨光海录像。

一方面由后片开显前片的本来面目——人类学家“我”的生活世界视域化身其中,如是获得尽可能接近诸多生活世界视域化身其中的现象学人类学田野本来面目的再现作品,即由前片和后片构成的整体。

《娲皇宫志》影片是二阶电影的一部先行实验作品。<sup>①</sup>娲皇宫是坐落于河北涉县城郊的一处古迹名胜,《娲皇宫志》影片从观自在者视角出发开显人类学家“我”和田野本地人的诸多生活世界视域,再现此诸多生活世界视域里的娲皇宫。《娲皇宫志》影片由《女娲奶奶的荣耀》《我与影片中人物及娲皇宫本地人》和《我与娲皇宫管理部门及本地学者》组成,其中,《女娲奶奶的荣耀》为前片,《我与影片中人物及娲皇宫本地人》和《我与娲皇宫管理部门及本地学者》为后片。《娲皇宫志》影片采取“观察电影+谈话电影”二阶电影模态,前片为观察电影,后片为谈话电影。

前片《女娲奶奶的荣耀》是人类学家对娲皇宫从事长时段田野工作第一阶段的影片成果,开显其生活世界视域,再现此生活世界视域中的娲皇宫,即由片名主题词“女娲”“奶奶”“荣耀”所统摄的娲皇宫视听再现整体。影片采取观察电影道路,除了中英文标题以及个别几处影像内在的中文给出英文翻译字幕,其余为同期声观察影像。<sup>②</sup>

后片《我与影片中人物及娲皇宫本地人》和《我与娲皇宫管理部门及本地学者》的制作由人类学家展映前片《女娲奶奶的荣耀》给田野本地人的工作机制打开,再现人类学家“我”与娲皇宫

密切相关者关于前片的对话,属于谈话电影。后片中娲皇宫密切相关者对前片所展开的评议,有对人类学家“我”工作的赞赏,有对人类学家“我”工作不足之处的指点,更多的是对人类学家“我”的工作真诚地提出来的建设性修订意见。这些评议中的许多观点是人类学家“我”闻所未闻的,他们补充、深化和扩张了我们对娲皇宫的认识。这些评议实际呈现评议者从各自生活世界视域出发的诸多关于娲皇宫的理想剧本,体现他们各自与娲皇宫的切身关系,开显他们各自的生活世界视域。片中人类学家“我”对观众评议的回应则在《女娲奶奶的荣耀》基础上进一步开显其生活世界视域。

后片中有本地观众指教,前片对娲皇宫三月庙会期间曲蛟社抬着本村三奶奶巡游过会的再现,缺失了几个关键环节,如打火铳“神枪”通知天上神仙来过会、摆社队伍走古老的撵围子阵、三奶奶在娲皇宫与大奶奶相会时摆社队伍会首念祭文祈福等;有本地观众指教,前片不使用解说词,会让不熟悉娲皇宫的观众费解;有本地观众指教,应该拍民间活动、神像、山水,剧团演戏不宜出现在片中;有本地观众指教,应该拍娲皇宫广场里的女娲塑像,它出自中央美院艺术家之手,是女娲的标准像;有观众指教,用馍馍摆供,给神仙摆供是一种摆法,给地头祖先摆供是另一种摆法,不可混淆;等等。可以说,每一位娲皇宫的密切相关者,他或她心目都有一部关于娲皇宫的完美影片,《娲皇宫志》影片有效地挖掘并开显

①《娲皇宫志》影片已与同一田野工作的文本成果整合为一体公开出版。(鲍江《娲皇宫志:探索一种人类学写文化体裁》,社会科学文献出版社,2013年)该片可独立为电影作品,读者可以将影片光盘从出版物抽取出来单独观看。本片入选2015年在北京举行的首届“中国民族志纪录片学术展”经典回顾单元。感谢中国民族博物馆,感谢同仁罗红光、刘湘晨、季丹、顾桃的回应。笔者于2016年在昆明主讲国家艺术基金“民族影像志人才培养”项目课程,在主题为“文化主观性研究的一种影视人类学路径”讲座中展映了部分影片。感谢云南艺术学院傅永寿和志愿会务工作的同学们,感谢雷建军和学员们的回应。

②这部作品亦受象征电影作品罗伯特·高德纳《福地》的启发。

了这种丰富性。

马林诺夫斯基以来,人类学以“本地人的观点”(the native's point of view)定位其基本研究方向<sup>①</sup>;二阶电影将此决定性地再深入推进一步、导向生活世界,致力于开显田野本地人的诸多生活世界视域的同时,也开显田野人类学家“我”的生活世界视域;他们的生活世界都独一无二,他们的生活世界因田野发生交集,化身为二阶电影作品。概括说来,“观察电影+谈话电影”二阶电影模态有以下特征:

(1)它从观自在者视角出发。

(2)它的观察电影作品的完整性来自人类学家“我”的生活世界视域,其朝向观众的可接受性大于人类学家“我”的生活世界视域而小于田野本身,观众尤其田野本地观众据其生活世界视域在观察电影作品中发现被人类学家“我”所忽视的田野内容是可以理解的。

(3)它的谈话电影作品中田野本地观众评议观察电影作品的参照系是他们各自的生活世界视域,评议内容本身开显他们各自的生活世界视域,人类学家“我”对观众评议的回应则在观察电影作品基础上进一步开显其生活世界视域。

(4)它开显人类学田野工作在现象学意义上的本来面目,即人类学家“我”与田野本地人的相遇和相处让各自的生活世界视域敞开。

(5)它开显田野本地人在现象学意义上的本来面目,即他们的生活世界是多样的。

(6)它把人类学知识的质地带到一个具体、深入而广博的境界,即超越隐蔽地局限于人类学家“我”的生活世界视域的民族志传统,抵达田野人类学家“我”和本地人的诸多生活世界视域各自得

以清晰敞开的现象学民族志境界。

## 结 语

20世纪末,价廉、高效、便携的数字摄录机开始面市,踢开了阻挠电影本体论人文社会科学发展的障碍。这一技术革新对于人类的意义深不可测,它的影响力相比造纸术对于文本在未来甚至有可能过之而无不及。“文化”以“文”和“化”构词,强调文字,强调“文本”“化成”“天下”;展望未来,“电影化”,这么一个笔者此刻不假思索跳出来的新词,再看实际也并不显得突兀,即“影片”“化成”“天下”。21世纪的人类创造并定义自身者,一方面,人普遍具备“文化”“电影化”双翼,另一方面,“人”“文化”“电影化”构成人文学术的基础三角。本文提出三种形态七十二条道路的影视人类学理论格局。其中的零阶电影和一阶电影八条道路,呼应于影视人类学既有的学术史成就。二阶电影理论上六十四条道路,但迄今还只有《娲皇宫志》影片对“观察电影+谈话电影”道路的初步探索,其他六十三条道路在实践中是否可行、如果可行又当如何展开,尚待学界以代表作形式探索实践并在此基础上用文本阐发其理论意义。<sup>②</sup>

### 附:参考影片

阿布都赛米:《我家在山西巷子》,2016年。

艾菊红:《羌笛藏歌》,2017年。

安帅诚、程习俊、刘桥勇:《砍牛》,2016年。

鲍江:《魂兮回兮》,2008年;《大家庭与小家庭》,2008年;《新年好》,2008年;《松茸故事》,2008年;《去县城做白内障手术》,2008年;《娲皇宫志》,2013年;《傅于尧与邓桂芳:跨族通婚者的人生境界》,2016年。

<sup>①</sup>Geertz Clifford, "From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding". In *Meaning in Anthropology*, ed. K.H.Basso and H.A.Selby, University of New Mexico Press, 1976.

<sup>②</sup>据笔者所知,师怡君已初步完成一项二阶电影个案研究。

- 毕芳、李玮:《翠莲的周末》,2015年。
- 曹诗婕:《The One——我是纹身师 Asar》,2016年。
- 陈尔青、曹立栋、张楚悦:《乾承》,2015—2016年。
- 陈海云、陈旭婷、罗仁秀、吴宏珊:《老口船家人》,2016年。
- 陈坚:《甘肃夏河藏族新年——祈年宏愿》,2016年。
- 陈学礼:《马散四章》,2008年;《回乡偶记》,2012年;《我的岳母》,2016年。
- 陈学礼、寸炫等:《照片里的她》,2015年。
- 富晓星:《生活的咖啡线》,2015年。
- 顾桃:《敖鲁古雅敖鲁古雅》,2006年;《犴达罕》,2013年。
- 鬼叔中:《苍谷纪》,2011年;《春社谣》,2015年。
- 郭栋梁:《失控的生命》,2016年。
- 郭净制片,孙诺七林、恩主、刘文增、吴公顶、扎西尼玛、此里卓玛、熙饶桑波、和渊、郭净拍摄编辑:《我心中的香格里拉——云南藏族拍摄的记录片》,昆明,云南音像出版社,2009年。
- 郝跃骏:《最后的马帮》,2000年。
- 和渊:《阿卜大的守候》,2011年。
- 胡台丽:《让灵魂回家》,2012年。
- 胡琳琳:《出坝》,2015年。
- 季丹、沙青:《贡布的幸福生活》,1999年。
- 雷建军、梁君健:《一张宣纸》,2014年。
- 雷建军、扎西旺加制片,萧寒、梁君健导演:《喜马拉雅天梯》(85分钟版),2015年。
- 雷建军、扎西旺加制片,梁君健、萧寒导演:《喜马拉雅天梯》(五集系列片),2017年。
- 拉茸追玛:《我们的年》,2015年。
- 李杰翰:《扎鬼神人》,2016年。
- 李嘉迪:《罗波庙会》,2016年。
- 李人杰:《准妈妈的婚礼》,2016年。
- 李舒:《格朗和的耶苦扎》,2016年。
- 李文飞:《远去的骆驼客》,2016年。
- 李昕、寸炫:《我的姓氏我的家》,2012年。
- 龙额侗寨公益团队:《故乡》,2015年。
- 娄逸、梁仕杰:《看着你慢慢远去》,2016年。
- 刘湘晨:《献牲》,2013年;《开斋节》,2015年;《祖鲁》,2016年。
- 刘晓津:《田丰和传习馆》,2005年。
- 刘玉:《寻找小径》,2016年。
- 罗红光:《学者对谈》,2013—2016年;《一个村级养老院内外》,2014年。
- 孟子为:《只一天唱得过瘾》,2014年。
- 宁佳伟:《惊蛰》,2016年。
- 庞涛:《祖先留下的规矩》,2009年。
- 施仪洁:《风吹的歌声》,2014年。
- 师怡君:《回家》,2016年。
- 宋宝明:《守望山村》,2016年。
- 孙曾田:《神鹿啊神鹿》,2008年。
- 唐国威:《大海的孩子》,2014年。
- 王海飞、王博:《苏干湖畔的家》,2015年。
- 王宁彤:《魂归何处》,2015年。
- 王新鑫:《九龙女》,2016年。
- 吴启慧:《神选之民》,2016年。
- 吴乔:《难产的社头》,2015年;《月亮姑娘》,2014;《盘王节》,2014年。
- 吴永坤、赵倩、唐娜:《水鼓老人》,2011年。
- 西德尼玛:《翠松拉姆》,2016年。
- 谢雨圻:《婚日》,2015年。
- 徐菡:《景迈傣族泼水节》,2016年。
- 许靖杰:《佛仔事》,2016年。
- 姚军:《僵狮子》,2015年。
- 杨光海:《佉族》,1957年;《鄂伦春族》,1963年;《永宁纳西族的阿注婚姻》《丽江纳西族的文化艺术》,1976年。
- 杨晓龙:《李芳村祭火神》,2016年。
- 杨宇菲:《姑婆》,2016年。
- 杨信男:《风华彩绘五十年 府城画师潘义明》,2015—2016年。
- 于国华、王宏刚:《达斡尔族女萨满斯琴高娃》《鄂温克族萨满涂明阳》,2004年。
- 云南越南影视教育交流坊项目组:《云南村民拍摄的纪录片》。
- 张海:《尼玛的盛宴》,2014年。
- 张爽:《耶苦扎节》,2016年。
- 周淑雅:《我眼中的尼汝村跑马节》,2016年。
- 张小军:《贵州荔波水族卯节》,2014年。
- 朱靖江、鬼叔中:《七圣庙》,2017年。
- 朱晓阳、李伟华:《滇池东岸》,2013年。
- [法]艾罗蒂:《窑洞,另一种营造法式》,2012年。
- [法]范华(Patrice Fava):《妙峰山庙会——400年的历史》,2016年。
- [日]北川皆雄、新井一宽、川濑慈编著:《映像人类学的新地平》(本书添附DVD:映像7作品、60分钟收录)(日

文),新宿书房,2006年。

[日]日本国立民族学博物馆摄影制作,横山广子监修:《中国云南西北部少数民族的宗教仪式》,2011年。

[美]Timothy Asch, Napoleon Chagnon: *The Ax Fight*. 1975.

[德]Julia Berg: *The Most Admired Man*. 2001.

[挪]Simen Braathen: *Arctic Superstar*. 2016.

Bao Jiang, Ai Juhong: *Dongba He*. 2000.

[美]Robert Flaherty: *Nanook of the North*. 1922.

[美]Robert Gardner: *Forest of Bliss*, 1985.

[罗]Alyssa Grossman: *Lumina Amintirii (In the Light of Memory)*. 2010.

[日]Itsushi Kawase: *Room 11, Ethiopia Hotel*. 2009. Lalibalocc.2010

[澳]Gary Kildea: *Celso and Cora. 1983. Koriam's Law*. 2005.

[瑞典]Lisa Marie Kristensen: *Sápmi Sessions*. 2014

[英]Jean Lydall: *Duka's Dilemma*. 2002.

[澳]David MacDougall: *To Live with Herds. 1972. Lorang's Way. 1981. Doon School Chronicles*. 2000.

[法]Jean Rouch. Editions Montparnasse. 2005.

[瑞典]Maj Lis Skaltje: *Yoik*. 2013.

[挪]Yvonne Thomassen: *My Family Portrait*. 2012.

[苏]Dziga Vertov: *Man With a Movie Camera*. 1929.

## 壮 笛

● 卢旖旎

壮笛是壮族边棱气鸣乐器。壮语称为奴,意为笛,主要流行于广西壮族自治区隆林、西林、田林、百色、那坡、德保、靖西等桂西各地。

壮笛管身竹制,多采用约38厘米的无节小竹管制成。外径1.8厘米、内径1.3厘米。在距管首(左端)6厘米处,开有一个吹孔,笛塞置于这段管身内腔中,距吹孔0.5厘米。在管身中下部,开有6个按音孔,第一孔距管尾(右端)5.5厘米,第六孔距管尾18厘米,各按音孔距离均等。不设膜孔。

演奏时,管身横置,奏法与汉族竹笛相同。右手无名指、中指、食指分别按第一、第二、第三孔,左手无名指、中指、食指分别按第四、第五、第六孔。壮笛,通过平吹和超吹,音域可达两个八度。平吹音色柔和、稍闷,超吹音色明亮、华丽。高音区声音刺耳,很少使用。壮笛常用于独奏、器乐合奏或壮剧伴奏,是壮族八音乐队中的重要乐器之一,它和马骨胡同为主奏乐器,每支八音乐队中要有两个壮笛席位。在壮剧乐队中,壮笛也常担任领奏。代表曲目有:《正调》《八板》《过场调》《月调》《八音调》和《采茶调》,等等。

(作者单位:广西幼儿师范高等专科学校)