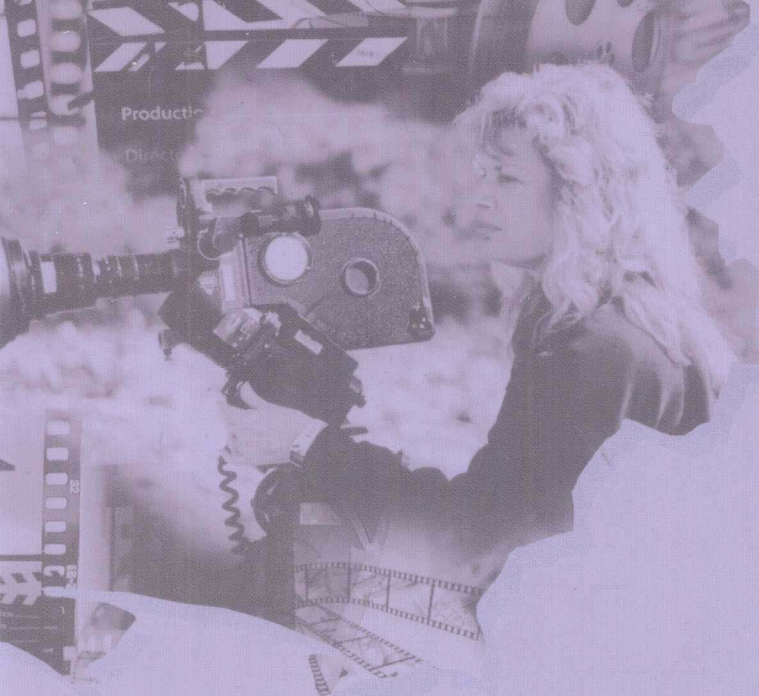




*Documenting Ourselves:
Film, Video, and Culture*

[美] 莎伦·谢尔曼 著 张举文等 译

记录我们自己：电影、录像与文化



华中师范大学出版社

Documenting Ourselves: Film, Video, and Culture

记录我们自己：电影、录像与文化

〔美〕莎伦·谢尔曼 著

张举文等 译



华中师范大学出版社

2011年·武汉

Documenting Ourselves: Film, Video, and Culture by Sharon R. Sherman
Copyright © 1998 by The University Press of Kentucky
Published by agreement with The University Press of Kentucky
Simplified Chinese translation copyright © 2011 by Central China Normal University Press

新出图证(鄂)字 10 号

图书在版编目(CIP)数据

记录我们自己:电影、录像与文化/(美)谢尔曼著;张举文等译
—武汉:华中师范大学出版社,2011.6
(华大博雅·人文艺术馆)
ISBN 978-7-5622-5077-7

I. ①记… II. ①谢…②张… III. ①记录片—艺术—创作—理论研究
IV. ①J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 116161 号

记录我们自己:电影、录像与文化

[美]莎伦·谢尔曼 著

张举文等 译

责任编辑:庞 丹

责任校对:罗 艺

封面设计:罗明波

编辑室:对外合作部

电话:027—67867370

出版发行:华中师范大学出版社

社址:湖北省武汉市珞喻路 152 号

电话:027—67863426(发行部)

027—67861321(邮购)

传真:027—67863291

网址:<http://www.ccunupress.com>

电子信箱:hscbs@public.wh.hb.cn

印刷:武汉中远印务有限公司

督印:章光琼

字数:308 千字

开本:787 mm×1092 mm 1/16

印张:18.25

版次:2011 年 6 月第 1 版

印次:2011 年 6 月第 1 次印刷

印数:1—3000

定价:38.00 元

欢迎上网查询、购书

敬告读者:欢迎举报盗版,请打举报电话 027—67861321

中译版作者序言

2006年夏，我有幸首次访问中国，参加在武汉举行的非物质文化遗产保护国际学术研讨会（第四届民间文化青年论坛）。期间，我注意到在中国抢救和保护非物质文化遗产已成为一个重要课题。自然，我希望本书能对这个课题有所帮助。如果拍摄更多有关非物质文化遗产的影片，那将有助于达到记录濒临消失的文化的目的。不论是政府官员、学者、各类研究人员，还是乐于记忆或学习各种表演（如唱歌、舞蹈、民间工艺和其他民俗与文化层面）的人，都会发现电影能够用来搜集和展现原始资料。本书便详细记述了许多拍摄民俗学影片的民俗学家和电影制片人及其活动。电影制作是中国学者的实地考察方法之一，与当前中国抢救和保护非物质文化遗产的工作有着密切联系。

本书所论述的电影主要是那些在美国民俗学者中广为流行和讨论的影片，虽然这些电影不都是美国的。有关历史的章节详细记述了最早在法国等地的电影的发展，简介了从单一场景或事件的“一部分”的纪录片到第二次世界大战的宣传片，以及诸如弗拉厄迪等人在不同地区拍摄的浪漫主义影片，也追溯了从真实电影到现今的纪录片，从民族志纪录片到弗拉厄迪、米德和贝特森，以及从维尔托夫到罗克、马歇尔、阿什、大卫·麦克道格尔与珠迪斯·麦克道格尔的发展史。这个概述也引申到第三世界、女性、后真实时代的电影。本书的核心部分探讨了风格、主题选择、音响设备等电影技巧选择，将主题分为文本与语境，以及互动事件与个体描述，正如民俗学理论领域的发展本身。最后，本书提出一个根本问题：电影是否就是我们的视觉所见。电影制片人通常拍摄自己感兴趣的和刺激的事物，并揭示自我的各个层面。这些影片穿插着电影制片人的采访，并谈论他们自己的作品和选择。

那么，本书出版后的近十年来，民俗电影领域又发生了些什么呢？许多书中提到的电影制作人仍在继续拍摄，也有一些人改了行。就俄勒冈大学而言，学生们拍出了72部民俗电影。这些学生又向他们的学生和社区成员传授如何记录他们自己。摄影机已经成为日常生活的一部分。虽然专业摄影的神秘感仍然

存在，但是业余摄影者意识到成为专业人员不再只是个梦想，而是个真实的可能。许多人在通过网络（youtube.com）来“试验”。家庭编辑室愈发普遍（很像早年那些制作唱片的车库乐队），并在广泛地免费播放作品。对于专业人员来说，独立的电影频道“太阳舞”（Sundance）与美国电影学院为个人作品提供了播放机会。我们知道，制作电影没有一个唯一“正确”的方法；其方法只是受我们的创造力的约束。我衷心希望中国的同仁们能认为这些思想有益处，并能拿起自己（已经拥有）的摄像机，学会编辑，创作出表现中国经历的有价值的电影。

2009年1月10日
于美国俄勒冈大学

原版序言

迈克尔·欧文·琼斯 (Michael O. Jones)

莎伦·谢尔曼写出了一部独具特色的书，一部大家渴望已久的书，一部注定在民俗学影视领域为人频繁引用的权威著作。作为本学科领域的第一部专著，本书分析了大量“民俗学电影”作品的主题、概念以及电影技巧，剖析了电影和录像以我们自己作为个体（无论是电影制作人还是主题）、文化承载者和共同人类成员进行记录和展现的方法。基于民俗学思想的电影制片人通常接受过某种电影学派模式的教育或影响，因此，谢尔曼将本书立足于对纪录片和民族志纪录片的创业人的探讨。这些先锋们包括鲁米兄弟、弗拉厄迪、维尔托夫、格理尔森、罗克、贝特森和米德、加登纳、麦克道格尔以及阿什等人。通过本书，作者批判了“电影为文本”的观点，赞同将电影视为个体创造和交际方式的观念。通过直接采访十多位电影制作人，作者从制作目的、题目选择和结构安排等方面论证了民俗学电影的特色。作为一位经验丰富的电影和录像制作人，谢尔曼博士也通过自己的拍片经历、著述和教学，在本书中展示出深刻的洞察力。

1983年，作为《美国民俗学刊》影视编辑的卡宁汉姆就1970年代的情况写道：“我所称为‘民俗电影’的作品呈现出一片繁荣，这是明显具有纪录片电影特色的亚类电影，关注传统的艺术作品及其文化创造者，同时，正如人类学总体上有别于民俗学一样，这些电影也不同于人类学电影”（第123页）。他认为，许多这类电影都留下了制作者的痕迹，比故事片或专题片更能直接地体现出制作者的思想。他提到达文波特、乔治·布雷罗兰、布兰克的作品。这些人也是谢尔曼在1970年代初期为完成博士论文《民俗电影》（1997），以及在1990年代初期为完成本书而采访的对象。其他采访对象包括考恩、费莱罗、费力斯、弗雷斯豪尔、霍伊斯、佩瑟、麦布尔·布雷罗兰、迪格潘、瓦格纳。这些人，还有其他很多人（如巴赖特、比绍普、罗肯南、彼德·西格、托希·西格，以及谢尔曼本人）都制作出了可划分为一个特别类属的电影。

民俗学电影与其他类纪录片的区别何在？正如谢尔曼所表明的，这类电影



首要的，也是最根本的是关注民俗，即那些在直接的互动场景中习得的、传授的、展示的或应用的，表现性或象征性的，并被视为传统的行为。典型的民俗学电影立足于一个或几个相关的表现性行为的体裁，通常置身于某特定群体网络或某个体的生活中，例如，洛杉矶的非洲裔美国人的儿童歌唱游戏，20 世纪初明尼苏达农村的小提琴演奏和舞蹈，路易斯安娜当代的饮食与音乐制作，宾夕法尼亚大学城的万圣节庆祝，北卡州某家的宗教音乐传统，密西西比骡马市场的传统的讲故事活动，或是俄勒冈州的某个链锯雕塑者。当人类学电影倾向于关注非西方世界时，民俗学电影探索的是工业社会中的某群体网络和个体的传统，有时关注的甚至是与电影制作者有关系的某少数民族、宗教、职业，或特别兴趣群体。但更重要的是，电影制作者就所关心的问题而采用的理论观点将民俗学电影与其他任何类电影区别开来。

界定民俗学电影的某些理论取向的确存在，这一点对我来讲，通过最近的一件事而愈发明确。我预审了四十多部呈交到加州大学洛杉矶分校（UCLA）的年度“电影与民俗节”的影片。有几部属社会学对某些群体的研究，涉及民俗（如吉普赛人）。这些电影对象征性行为几乎没有注意，而强调的是社会和政治进程。另外强调民俗的电影明显可分为三类：第一类构成人类学电影，关注的是仪式和典礼、成人礼仪、民间医术等，其内容对民俗学家有吸引力。但是，这些电影向观众表述的更多的是整体文化和社会或政治结构，而不关心所涉及的某些具体行为。具有讽刺意义的是，正如谢尔曼在本书所指出，这些电影的制作者被那些民俗事例所吸引，因为这些人类行为的相似之处表明我们都是人类的成员，可他们又常常将自己与其所看到的拉开距离，视其为“他者”，从而强调其文化差异。第二类属于艺术电影，关注墙头字画涂抹、户外艺术、波利尼西亚仪礼，以及其他类民俗。此外，这些电影和录像将资料作为个人的，有时是有诗意地陈述思想的载体，并将电影技巧作为一种艺术思想来吸引观众对自己或作者的注意力的一种方式。第三类当然无疑是民俗学电影。这些电影关注的是民俗学事例，不论是传统的南斯拉夫的面包制作、洛杉矶早期的朋克音乐会场面、小东京的手工糖果制作、波多黎各的面具节日、星球大战迷的服装艺术、甘迪舞中的劳动号子，还是在跳基格里奥舞的意大利裔美国男人。这些电影认识到民俗的历史根基，关心这些传统的起源和发展问题。它们寻求的是将行为以表现方式或体裁梳理起来，突出其独特性。它们将民俗事例强调为与文化的其他多方面有关系的一个文化层面，但在表现其相互关系时，总是将其行为置于前景。它们提出和回答的问题是将传统作为人类行为的一个方面，而这个方面联系到参与者的个人经历、动机以及与他人的互动。这

四个方面也是乔治斯与我在《民俗学概论》(印第安大学出版社, 1995年)中所强调的。正是这四个角度的存在使得参选的电影中的十九部片子有别于其他二十七部, 使其更恰当地突出了该电影节对民俗学电影的尊重。

在谢尔曼这部书中, 有无数个例子表明所有民俗学电影都是从人类经验的连续体中切割出某一个或某几种传统的象征性行为方式, 以便使人注意到这些行为是历史产物, 是可描述的现象, 是文化的因素, 也是人类行为的侧面。每一部电影在所强调的角度上都各具特色, 这在谢尔曼列举的诸多例子中可以明显看到。她也指出, 每部影片的电影技巧也各有不同, 因为制作者对民俗的概念各有不同理解(如视民俗为文本或表演, 为群体创作物或是个体表现), 且所用的分析方法也各具特色。例如, 那些强调传统的历史性, 试图重构过去, 或视民俗为文本或实物的电影通常都有解说, 并依靠蒙太奇。那些关注进程和表演的电影更多地利用同期合音和主题人物叙述, 并将整个电影的结构建立在对参与者和所表现的人物有意义的事件上。谢尔曼博士也指出, 对技巧的选择也同样多地表明制作者对电影所表现的内容、研究的问题以及呈现的假说的取向。

记录民俗行为、事件和进程的电影以各种方式“记录我们自己”。这正是谢尔曼贯穿本书所讨论的核心。在此仅举几例。首要的是民俗构成人类行为的普遍性。在过去的两个世纪的研究表明, 世界各地的民族, 以及有史料记载的人群, 都从事叙事、娱乐、制作装饰物、庆祝、仪式化、作诗, 并使用比喻语言(由此而出现指示人类的各种不同词)。除了象征性交际之外, 人类模仿先前存在的行为模式并依附习俗。当我们观看那些描述传统舞蹈、音乐制作、故事讲述、节庆, 或以某物为时尚的电影时, 我们看到的是犹如我们自己的行为投影到屏幕上。因此, 谢尔曼写道, “民俗电影和录像提供了一个阐释的窗口来理解我们自己”——我们都是同一人类的成员。不仅如此, 多数民俗学电影都记录和探索电影制作人自己的文化以及相似的群体的文化: 他们自己的家庭、民族、职业以及地区。近些年, 出现了一批有关女权、少数民族以及第三世界的电影。这些电影记录了这样一些群体的民俗: 电影制作人属于其中某一群体的成员, 影片通常具有权力争夺的意味, 是一种提出意识知觉的方式, 也是挑战长期存在的信仰或更正社会不公平的一种方法。专业性作品通过对主题、风格、结构和编辑的选择来描述自我。业余的录像和家庭录像通过记录生日庆祝、婚礼、民族聚会、宗教场合或类似事件, 并更多地借助所记录的内容和长度, 以及被记录人的反应等来揭示其文化符号。现代技术的无处不在对通过视觉记录我们自己作出了巨大贡献。正如谢尔曼博士所指出的, 家庭现在在记录过去只有专业人员才能拍摄的内容, 由此抹掉了“他者”与“自我”的界线。而许多专业电影制作人跟随着业余爱好

者进入家庭状态，利用录像机记录在自己家庭环境下的习俗和传统活动。专业电影反映自我的漫长历史，民俗学电影制作者与所拍对象之间的密切合作，以及依据完全主观性而向后写实派发展的趋势，这一切导致了无法回避的结论：视觉记录，特别是以民俗学电影和录像的制作方式的记录，正在构建着自我。

谢尔曼的这部书是第一部有关民俗学电影的专著，是唯一详细探讨通过电影和录像记录我们自己的行为的著作。她检验了民俗学电影中明显的想象、理论角度、电影技巧之间的互动关系，并对被采访对象对那些问题的回答作出评论。她详细解释并探讨了这样一些重要概念：纪录片、民族志纪录片、民俗学电影、写实电影以及后写实电影。她考证了反思、伦理，以及记录电影制片人人与电影主角的活动的结果，谈论了民俗学家与专业电影制片人之间、电影制片人与被记录人之间的合作关系。有几处还涉及长期被争论的主观性与客观性问题。她对制片人在主题的选择和处理上作了深刻的洞察分析。这一切极大程度上归功于她对许多电影制片人的采访。例如，约翰·考恩对1930年代出生的艺术家（画家、摄影家）和音乐家（“新迷失之城漫步者”乐队）的评论。他本意是为了制作一本大萧条时代的歌集，于是在1959年便来到肯塔基州东部学习传统音乐以及了解经济萧条情况。但结果却是拍出了一部电影，《孤独的高音》（1963）。影片关注在逆境中以音乐来维持自己的尊严的人们，对贫困和艰难困境的鲜明的黑白描写传达了考恩个人成长的时代信息。片中许多震撼人心的镜头显示出他的静物摄影功底：在网上的蜘蛛的特写，贴满旧报纸的墙壁，狗在雾中玩耍，窗口前一只手和胳膊的剪影，以及超出画面的对传统歌手豪尔康的特写。还有乔治·布雷罗兰的《想象之中》（1969），是有关阿根廷西北部一个半隐居的宗教性民间艺术的创造者的故事。通过这位在阿根廷出生的制片人的展示，卡依欧显得与他自己的社会文化环境相隔离，更多的是个旁观者，而不是参与者。而该片对这个主角作为孤立的普通人的极有感情的描写展示了一个有创造性的个体：他试图通过自己的完美艺术形式的激励超越自己身边的各种限制。在采访中，电影制片人告诉了谢尔曼他自己作为一个艺术家从中得到的启发。他也提到自己年轻时有哮喘病，“总是个孤独者”。那么，这部电影到底是关于谁呢？影片的主角卡依欧还是拍摄人布雷罗兰？这部电影也是关于我们自己——观众。正因为如此，我们才对制片人在影片中呈现的艺术家有所认同。诚如谢尔曼所坚持的，民俗学电影和录像的确帮助“记录我们自己”。

原版作者序言

本书的副标题，“电影、录像与文化”表明了所研究的三个大领域。其中包含了多种多样的方法和宽泛的内容。例如，优秀导演（希区柯克、休斯敦、戈达德）的电影、电影史、纪录片电影、某类专题片（黑色电影、西方电影、科幻片），或者应用理论方法的电影（如符号学、解构、现象学）。我所关心的不是强调某种思想内容或理论的电影，而是分析它们之间的交叉和相互适应。

与当前流行的现代评论相反，他们将任何东西都视为可进行文本性“构建”，有可能进行分析或解构的材料，而我并不把民俗或任何交际方面看作“文本”。对于人类学家和民俗学家，文本总是一种构建：学者为了将口头交际置于他们所受训练的和熟悉的西方文本分析习惯中而人为创造出文本。随着他们开始认识到文本实际上是他们自己的创造物，他们便将其抛弃了。具有讽刺意味的是，文学学者本来是接触那些为了创作文本而由作者创作出的实际文本，而此时也开始醉心于民族志方法。除了超出文本地检验更广泛的语境（作者的背景、历史、读者等）之外，他们将“文本”的概念加入其他具有形式特征的交际——正与文学领域之外的情况相反。在本书中，我不将民俗或电影视为文学或文本。的确，我希望的是从“民俗为文本”的概念转移到“民俗为交际”的观念。我认为正是交际的思想与实地调查的工具的技术发展使我形成了对本书的构思。

写作本书的目的是为了满足对民俗电影的深层分析的需要。对于民俗制片人在对电影技巧、主题或内容“核心”的处理关系方面，我提出不同分析方法。为了说明为什么某些民俗电影制作得成功，如何因不同的民俗主题而使用相应的方法，我将电影依其对民俗的理解和描述方法分为若干类别，再分别依其所用电影技巧进行分析。

我在1970年拍摄了自己的第一部电影。那时我还是加州大学洛杉矶分校的民俗与神话专业的研究生。之后，我又拍了其他片子，担任《西部民俗》和《美国民俗学刊》的电影与录像编辑，将绝大部分科研和教学精力倾注于电影与民俗。在从教的二十多年里，我也为许多学生做指导教师开展他们自己的影视课题。我的出版物，有些包括在本书中，都多少与本题目有关。所以，本书是我对电影与民俗的思维的终极代表。

对我来说，写作本书最令人兴奋的事是与其他电影制片人的交谈。对于民俗学家，深入实地考察是家常便饭。尽管本书不是实地考察类的工作，但我决定使用采访方式来发现别人如何考虑电影、制作过程以及他们自己的作品。作为一名电影制作人，我也迫切想知道别的制作人是否面临着与我同样的问题：电影如何展现自己，以及资助、伦理、设备和对民俗的态度如何影响他们的作品。1974—1975年，我正在印第安纳大学完成我的民俗学博士学业，为完成论文采访了一些电影制片人。现在，作为更有经验的电影制作人，且有充裕的时间，我重访和扩展了不少许多年前提出的问题。有些早期的采访也被包括在本书中，我也重新采访了其中的四位制片人。但书中的主要内容是基于我在1990年代初所做的采访。在此，我感谢这些用电影改变了民俗学学科面貌的人：雷布兰克、考恩、达文波特、费莱罗、费里斯、弗雷斯豪尔、霍伊斯、佩瑟、乔治·布雷罗兰、麦布尔·布雷罗兰、迪格潘、瓦格纳。十分感谢你们为我所付出的时间、你们的鼓励和对这样一本书的期待，也许更重要的是你们向我，因此也是向更多的读者，揭示了你们自己的内心。这部书与其说是我的，倒不如说是你们的。

2 | 本书的部分资助来自俄勒冈大学科研部的基金。我的家人饱尝了我这几年编辑电影和录像的辛苦。他们看到的不是我在遥远的编辑室里工作，而是在家里完成这本书。为此，我感谢我的丈夫和儿子对我的爱与耐心。我还要感谢民俗学系的秘书在文书方面的帮助。特别要感谢同事丹尼尔·沃切克（Daniel Wojcik）的仔细阅读和诸多建议。是民俗学家迈克尔·琼斯，我的朋友和同事，最初鼓励我写作此书，并始终给予帮助。我再次对他表示最诚挚的感谢。罗伯特·乔治斯、乔治·布雷罗兰、道尔逊，他们对我一生的影响是无法言表的，对他们，我也致以衷心谢意。

本书的部分材料来自曾发表的文章，包括：《电影与民俗》（*American Folklore: An Encyclopedia*, ed. Jan H. Brunvand, 263-265. 1996）；《对〈珠菜：面对21世纪〉的评论》（*Visual Anthropology Review* 11: 128-130. 1995）；《展望我们自己：用影视记录民俗，现在和将来》（*Western Folklore* 50: 53-63. 1991）；《双刃之力：性别与种族的历史纪录》（*Western Folklore* 47: 217-223. 1988）；《人类纪录：民俗与乔治·布雷罗兰的电影》（*Southwest Folklore* 6: 17-61. 1985）；《研究美国的民俗电影》（*Handbook of American Folklore*, ed. Richard Dorson, 441-446. 1983）；《纵与横：职业民俗与工会历史的视觉化》（*Western Folklore* 42: 78-84. 1983）；《电影与民俗：一种归纳性教学方法》（*Southwest Folklore* 5: 11-20. 1981）；《民俗学电影概论》（*Conceptual Problems in Contemporary Folklore*, ed. Gerald Cashion, 107-116. 1974）。

记录民俗是民俗学研究的前提

(代译序)

张举文

中国民俗学在历经近一个世纪的坎坷发展后，终于迎来了有学科地位的自我发展阶段，并呈现出方兴未艾的局面。这一切体现在近几年的大批专著和论文，不断扩展的民俗学系和专业，有关民俗研究机构的涌现，民俗学在学界和社会的地位愈发提高，以及民俗学博士和硕士的数量的日益增加上。当然，学科的成熟还有待于建立更能触及和阐释人文本质的理论和方法，适应社会发展的需要。在此意义上，不断的借鉴、吸收和创新将是必不可少的。目前的学科建设不但要加强传统民俗体裁的理论和研究方法研究，而且要拓宽领域，关注当下。毕竟，民俗学学科的基础是建立在现实的日常生活之上的。而且，记录民俗是民俗学研究的前提。在这个新时代，记录民俗有了不同于先前的含义，即对影视工具的应用。目前，对民俗与影视的研究已成为当前民俗学亟待发展的一个课题。翻译《记录我们自己：电影、录像与文化》（以下简称《记录我们自己》）正是基于这一思想的一次努力，以期抛砖引玉。

借此译序，本文探讨中文与英文中有关民俗学影视和影视民俗等概念对应用影视工具与进行理论分析的影响，民俗学所具有的独特的影视研究视角，以及影视为民俗学研究所带来的认识论上的新思考^①。最后介绍《记录我们自己》一书的背景，以及有关研究的近期发展。

1. 背景：民族志电影与影视人类学

自从1845年摄影机（摄像机发明于40年后）被发明以来，影视作品（包括静态摄影、动态摄影以及数码摄录像）已经成为人类日常生活和生产的必需

品，也逐渐成为学术研究的手段和课题。在1960年代同步录音摄像技术应用之前，静态摄影是辅助研究的主要方式。尔后同步录音，16毫米彩色摄影成为现实。在此后的一代人中，数码影视技术普及了全球。

应运而生的是“民族志电影”(ethnographic film)，后来被“影视人类学”(visual anthropology; anthropology of the visible)取而代之。影视人类学的确在人类学学科中取得了愈加有影响的地位，并融入了主流。如美国人类学家学刊中的“民族志电影”专栏改成了“影视人类学”；有关专著和课程也日益增加，1984年在美国人类学学会下成立了影视人类学学会 SVA (Society for Visual Anthropology)^②。与此同时，民俗学的发展使得民俗学电影 (folkloric or folkloristic film) 为民俗学有关民俗与影视的互动研究提供了独特的视角。

即使是被称为“纪录片”的1920年代前后的电影其实也是以公众为主要对象的商业片，与后来的纪录片和民族志电影有着不同的概念。被视为民族志电影之首的弗拉厄迪 (Flaherty) 的《北方的纳努克》(1922) 就是很好的例证。海德 (Heider, 1976: 26) 指出，“利用当地人表演事先写好的有很强的民俗情节的虚构故事脚本”的这种“有脚本的虚构电影”反映了当地民俗活动。这类情况在1920和1930年代弗拉厄迪所参与的电影中就出现过。只是当电影被用来辅助研究时，具有民族志价值的摄影摄像作品才被逐步视为一种体裁 (genre)，即民族志电影，例如1920年代鲁米尔兄弟 (Lumière) 的电影，斯宾塞 (Spencer) 有关仪式的记录，以及1930年代利用这种影视技术进行实地考察的米德 (Mead) 和贝特森 (Bateson) 的影像记录。

那么，民族志电影中包含民族志吗？这个问题包含两个层面：影视媒介中的民族志成分；这些作品中的殖民主义和种族主义的“阴影”。于是，有必要问：什么是“民族志电影”？

卢比 (Ruby, 1975) 从四个方面界定，民族志电影应该是：(1) 有关文化的整体，或可界定的文化部分；(2) 基于明释或暗示的文化研究部分；(3) 明释所用的研究和摄制方法；(4) 应用有特色的人类学语汇。

海德 (1976: 75) 在其经典著述中界定，民族志电影应展示“整个身体，整个民族，完整的行为”。同时，海德指出，“一部民族志电影无法独立存在……它必须产生于对某一文化的民族志理解，并能在很大程度上表现出文字民族志只能暗示的东西” (1976: 127)。海德也指出，“对民族志电影来说，电影是工具，是民族知识目标……民族志电影必须与民族志一同来评判，毕竟，民族志是科学的事业……以电影的视角思考民族志，或者通过电影做民族志式

的思考,导致了这两个学科的独特的新理解”(1976: 4-8)。这也说明电影的艺术性处于次要地位。然而,审美归根结底是主观的文化价值观表现。最后,他质问道:“那些忠实于其文化的优秀的民族志虚构电影也使人进一步思考:虚构的电影能创造事实吗?”(1976: 27)。

阿什(Asch, 1988: 165)对民族志电影和人类学电影则如此界定和区分,“民族志电影是没经过排练,没事先写脚本的,记录人的行为的电影。或者说是记录民族志学家所研究的那些行为的电影。人类学电影是人类学家认为有助于分析、表现资料,或研究新发现的电影。民族志电影在如下两种之一的情况下也可被视为人类学电影:人类学家有兴趣研究电影所描述的人的生活;或者有兴趣研究通过该电影所表现的电影制作人的文化或个性”。尼吉兰德(Nijland, 2002: 894)认为,民族志电影是“清晰的、表述性的电影。其中,摄录和编辑的方法要取决于对所摄录活动的时空包括其意义的特定分析手段”。

至此,其他诸多定义都没有把民族志电影与电影学或民俗学等其他领域联系起来。显然民族志电影的产生并非只为参与其他文化,而是另有目的。正如郝金斯(Hockings, 1988: 206)所述,民族志电影是为了:(1)本科生教学;(2)建立文化资料档案;(3)设计和报告研究课题;(4)进行开发性实地调查;(5)使人类学受到公众更多的注意。

影视人类学家看待民族志电影问题的焦点是:谁来摄制这部电影?是人类学家还是电影人?如果不是民族志学家,那么问题是,人类学家是否参与了这部电影的制作?如果答案是肯定的,参与到什么程度?卢比(2000: 4, 6)很明确地指出,如果认定是民族志电影,其制作人必须“有制作民族志的意图”,必须“应用民族志的实地调查方法”,必须寻求在同类作品中“论证其有效性”。毕竟,认定这一问题的关键是民族志成分,而非其他别的标准。然而,卢比和海德等认为当前的“民族志电影”的特定含义是指处于人类学电影和纪录片边缘的电影,是有关异族人文化的电影或纪录片(古恩蒂, 2004: 9)。其关键是制作人是民族志学家,而且制作过程中也应采用人类学评价准则(卢比, 2000: 28)。

匹奥特(M. Piault, 2001)认为,“民族志电影制作者仍明显有别于人类学家甚或民族志学家,他们处于这样一种两难境地:影视人类学家批评非人类学家制作的影片的质量;同时又在制作出有民族志价值的影片时使自己游离于主流人类学”。在人类学内部,有人希望影视人类学成为文化人类学主流的一个部分(卢比, 2000);有人认为它已获得亚学科地位(Banks and Morphy, 1997);还有人呼吁影视人类学应成为人类学传统的四个亚学科(社会文化、生物、考

古和语言)的组成部分(古恩蒂,2004:15)。鉴于此,古恩蒂(El Guindi, 2004:64)便提出一种中庸的取向以整合不同看法。首先,古恩蒂举了米德和贝特森有关影像(photographic)记录的辩论的例子(当然米德[1963]没有区分动态电影和静态摄影。这里只取一个片断,有关这一问题的背景较为复杂,对此问题的讨论当另文处理):

贝:影像记录应是一种艺术方式。

米:为什么?为什么就不可以有非艺术方式的记录呢?如果是一种艺术方式,那它就已经被改变了。

贝:当然改变了。我认为没有不改变的存在。

米:这一点非常重要。如果你想对行为(记录)做到科学,让别人与你相对同样的对素材的接触,那么,你就不要改变素材。现在有一批电影人说什么(我们的记录)“应该是艺术”,并把我们所做的视为垃圾。天啊!这些记录为什么非得是艺术?

其次,古恩蒂(2004:217)画出“家谱”注释影视人类学的族源和流派,并最终提出影视人类学可包含三个体裁(genre):民族志电影、研究用电影、视觉民族志。在此,我们也许要问:我们有必要使这个学科领域同源化吗?难道不可以同时认可不同取向的探索作品吗?

2. 正名:民俗学影视与影视民俗

正名以言顺,这在跨语言的交际中尤为重要。英文中的概念可为中文的正名提供借鉴,而中文的语言内涵又为我们的思考提供了特有的意义范畴。例如上文提到的“影视人类学”的译名便有待商榷。从英文意思和SVA的主张看出,此概念强调利用图像对人类(有时包括非人类)行为进行描述、分析、交流和阐释。它的兴趣范围包括文化的各个视觉方面,有艺术品、建筑物、手工制作物以及身体运动交流的各种形式,如姿势、情感表示、舞蹈和手语。因此,“视觉人类学”似乎是更贴切的译名。至少我们应该如此理解这一概念。

以上论述涉及的从民族志电影到影视人类学的发展也是民俗学电影研究的大背景。最早对“民俗电影”(folklore film)作为民俗研究题目的应用可追溯到1934年英国电影研究所在《民俗》学刊上所发的征稿启事,其定义是“有关民俗的非商业电影”^③。在美国,最早的民俗纪录片可溯源到1935年。但直到1970年代,“民俗电影”作品才得到民俗学界的认可。由于该词含义模糊,谢

尔曼 (S. Sherman) 在 1977 年提出了“民俗电影” (folkloric film) 这一概念, 强调从民俗学电影制作人的电影制作方法、过程及主体内容方面研究某一作品。为了进一步澄清这个概念, 谢尔曼在其《记录我们自己》(1998) 一书中进一步论述了“民俗学电影”的概念, 并兼用了 folkloristic film (Jones, 1998) 一词, 强调“民俗学电影”最重要的目的是要“记录民俗”(1998: 63)。

因此, “民俗电影”应理解为“民俗学电影”的简化。随着家庭录像和数码录像的普及, “电影”所指的已不只是电影了, 它也包括各种录像和数码摄影。虽然英文中仍用“folkloristic film”一词, 但它的内涵已经扩展了。中文的“影视”比较贴切地表达了这个内涵 (包括静态摄影、动态摄像、电视录像以及数码录像和摄像)。所以, 下文所用“民俗学影视”或“民俗影视”一方面可视为英文的对应, 另一方面也可视为对中文概念的界定。

关于对民俗电影的界定, 谢尔曼在《记录我们自己》一书中通过关注电影制作人保持或改变主题和技巧的技术性和理论性原因, 提出如下问题: 民俗电影产生的前提是什么? 民俗电影制作人何以确定对象, 并如何看待电影制作过程所体现的角色? 对已完成的电影的态度如何, 以及这些态度如何影响有关该电影的记述? 其制片方和所反映的主体是否影响了他们自身? 若是的话, 怎样影响的? 谢尔曼的立论始终是: 电影是对我们自己的反映, 电影制作人对民俗的理论假设通过电影表述出来, 并同时决定了他们所应用的技巧。立意于民俗 (从创造性表现的最广义而言) 的电影大体上聚焦于: (1) 表演者或艺术家个体; (2) 互动事件和进程 (演唱、叙述、演奏、制作); (3) 某群体 (地区、家庭、职业群) 或其“文化”; (4) 文本、工艺过程或手工艺品。进而, 基于时空连续性的民俗理念创造出关注历史或类型的电影^①。

琼斯 (M. O. Jones, 1998) 认为, 民俗学影视的根本是民俗。可见, 艺术性不是民俗学影视的主要目标。同时他强调, 民俗学影视不但有民俗内容, 而且它的创作是用民俗学的学科方法完成的 (2005 年与本文作者通信)。琼斯还区分到, 人类学影视 (或影视人类学) 所关心的是非西方世界。而民俗学影视作品所关注的则是工业社会或当代社会群体间和个人间的互动传统, 包括与制片人有关的族群、宗教、职业等特定兴趣群体内的传统及其互动 (琼斯, 1998: X)。当然, 当代人类学的视野也在转向工业社会或当代社会。影视人类学也自然将镜头转向了制片人周围的人群。但它的中心仍然是当地土著人——只是制片人对这个异文化有了认同, 并且常常把它作为拥护有关政治、社会等变革运动的手段 (古恩蒂, 2004: 121)。

民俗学电影不同于（提供能导致社会变化的社会分析的）纪录片——尽管民俗学影视也是一种纪录片；它不直接触及社会问题，而是让观众反省自己的生活，找到与影片相似之处。它真实记录民间活动和完整事件，使观众从中看到自己被反射或折射的形象。所以，民俗学电影为理解我们自己提供了一个阐释的窗口。这也形成了民俗学电影与人类学电影（或影视人类学）作品的根本区别：前者关注的是制作人熟悉的以及与自己相关的群体中的民俗活动，而后者注重的是非工业化的或“他者”的社会。最重要的是要看制作人提出的问题，以及处理这些问题所依据的理论导向。这也是民俗学影视区别于其他影视的关键所在。

谢尔曼（1998）认为，反思或主观认识在一部民俗学电影中的应用是衡量它成功与否的准则，制作人可以把为建立一种自我意识而制作电影的过程也公开成影片的一部分。出色的民俗学影视制作人每次都是对影片主体有了深刻了解，并为之感动后才开始拍摄。如此，拍摄对象与制作人产生互动，拍摄对象不是作为正在记录的文化而是作为一个活人而存在。由此，具有时空连续性的民俗理念创造出关注历史或民俗活动类型的影视。

鉴于以上对民俗影视的正名，研究民俗影视的民俗学家将主要精力放在民俗学影视作品上，尽管他们对商业片中的民俗母体和情节应用早有所注意。与之对应的情况是电影学研究者更多地关注商业片，影视人类学者关心的是能印证或发现某种理论的作品。因而出现了一种尚未受到太多关注，但对民俗学家很有意义的电影与民俗互动的现象（或电影），即“影视民俗”（filmic folklore）^⑥。

影视民俗指只存在于影视作品中的想象的民俗，是被制作人创造或改造的模仿民俗的表演。影视民俗出现在这样的影视作品里：民俗在其中被剥离开原来的文化、社会和历史背景，通过混合和添加的手法，被用来强制性地表达制作人的意识形态、价值观或审美观。影视民俗不同于纪录片或故事片中对真实民俗活动的局部记录或再表演（尽管包含民俗内容的纪录片大多不是民俗学影视）。影视民俗包括各种体裁，如故事片、恐怖片、电视纪录片和电视剧等。它可以是一个场面、一个动作、一个事件或一个故事情节。影视民俗是新兴的民俗，但具有传统民俗的特征和功能：重复表演（但不是在传统的环境下），艺术性交际（但不是在传统的小群体内），成为艺术、艺术品和艺术性创造思想（但不是在传统的社会里）。而且，影视民俗反过来也影响到制作人和观众，以及作品所反映的相关民俗的实践者。这些作品不像民俗影视作品那样反射某一群体或个体及其文化。因此，它不是为了记录民俗，而是借助影视媒介对民俗进行拆卸和重构，从而创造超越时空的想象民俗（而不是保持时空连续性的