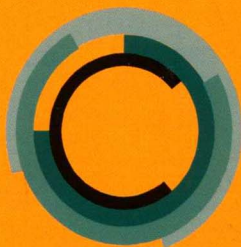


◀ 新闻传播学术原创系列 ▶

民族影像与国家形象塑造
中国少数民族题材纪录片研究（1979—）

王 华 著



复旦大学出版社

新闻传播学术原创系列

民族影像与国家形象塑造

中国少数民族题材纪录片研究（1979—）

王 华 著

復旦大學 出版社

图书在版编目(CIP)数据

民族影像与国家形象塑造:中国少数民族题材纪录片研究:1979—/王华著.

—上海:复旦大学出版社,2018.2

(新闻传播学术原创系列)

ISBN 978-7-309-13481-0

I. 民… II. 王… III. ①少数民族-专题片-研究-中国②国家-形象-研究-中国
IV. ①J952②D6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 019401 号

民族影像与国家形象塑造:中国少数民族题材纪录片研究:1979—

王 华 著

责任编辑/章永宏 刘 畅

复旦大学出版社有限公司出版发行

上海市国权路 579 号 邮编:200433

网址: fupnet@fudanpress.com http://www.fudanpress.com

门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853

外埠邮购:86-21-65109143 出版部电话:86-21-65642845

当纳利(上海)信息技术有限公司

开本 890×1240 1/32 印张 14.125 字数 313 千

2018 年 2 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 978-7-309-13481-0/J·350

定价:45.00 元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司出版部调换。

版权所有 侵权必究

序 观照民族主体， 透视影像中国

刘海贵

“影像与国家形象塑造”是当下学界关注的热点话题，这与中国在国际舞台上扮演角色与话语权力的增强是分不开的。迈入 21 世纪后，加入 WTO、“非典”、汶川地震、北京奥运等一系列举世瞩目的大事件加重了中国国家形象传播的砝码，逐步将该领域的研究推向学界中心。2013 年 12 月 30 日，习近平在中央政治局就提高国家文化软实力研究进行第十二次集体学习时就特别指出，“提高国家文化软实力，要提高国际话语权，要加强国际传播能力建设，精心构建对外话语体系，发挥好新兴媒体作用，增强对外话语的创造力、感召力、公信力，讲好中国故事，传播好中国声音，阐释好中国特色”。全球传播背景之下，大众媒介所塑造的国家形象显然被官方认可并怀有期待，化身为展现国家文化软实力与国际竞争力的核心构成要素。由此，重新审视、梳理、解读，进而塑造、表达、传递民族影像中的国家形象就显得极为重要，而如何将立体多维、真实可感、发展变化的中国形象向世界娓娓讲述正是所应主要探讨的问题。

王华这本书是一次值得肯定的学术尝试。中国是各族人民共同缔造的多民族国家。少数民族区域属于中国领土，少数民族民众是中国公民。这些少数民族区域和少数民族民众既存在于现实

之中,也存在于某种政治理念或某种审美观念之下,也同样活跃并凝结在多样的影像文本深处。无论如何,这些窗口下的少数民族区域和少数民族民众形象都是实实在在的中国形象。中国少数民族题材纪录片在影像世界里面展现了整个中国或者一部分中国形象。鉴于此,本书将切入点落在少数民族题材纪录片,借由讲述少数民族故事,观照民族主体,来透视媒介影像中的中国形象,探讨中国形象传播现状与问题,为中国形象研究开辟了一个新的路径。通过对改革开放四十年以来少数民族题材纪录片发展历程进行系统梳理,本书将民族影像置于国家形象塑造的语境空间之内,站在现代国家发展和民族进步的高度,对中华民族“多元一体”的形象创造性地再度书写,不仅填补了民族影像研究的空白,更重要的是突破了以往民族影像关注国家形象构筑本身的政治话语与观赏话语层面的解读,将客观的少数民族形象与其折射出的中国形象呈现在读者眼前,这也正是本书的可贵之处。

此前在与王华交谈时得知,他曾在民族地区学习和工作过,博士学位论文即以“民族影像和现代化加冕礼”为题,研究了建国初期少数民族题材纪录片史略,并一直关注民族传播与社会发展,对少数民族有很深的感情。对于新时期少数民族题材纪录影像,早在本书起笔前几年,他就已经开始着手收集影像资料与图书资料,并尽己所能遍访少数民族题材影像制作者,积极与同领域学者建立学术联系。在此基础之上,全书写作又历时五年,查阅评述文献千余篇,最终涉及影像 700 余部,个中所耗心力可想而知,其用意之诚、用力之勤不免令我动容。所幸博观约取,终得厚积薄发,驾驭数百部民族题材影像,纵横于近 40 年的时间跨度,广采新闻传播学、文化研究、传播政治经济学、电影学、民族学等理论,从经济、政治、文化、性别、城乡、民族等多维度谋篇布局,今独有其能撰书

立著,足可见其格局之大、功力之深。

要理解本书,首先应把握书中对于“民族影像”概念的界定。这里的“民族影像”实际所指代的是纪实性质的“少数民族题材影像”,或称之为“少数民族题材纪录片”,主要包括主题和题材上以反映少数民族生产、生活为主的各类电视纪录片与民族志电影片,其中记录少数民族社会历史与现实生活的人类学影像也纳在此列。但要注意的是,虽然将“民族影像”倾斜到“少数民族题材影像”领域内去认知,本书最终的分析仍是回归到中国作为统一的多民族社会主义国家的宏观观察视角,从接受对象、表现形态、叙事内容、创造主体四个方向来阐释少数民族题材影像与国家形象塑造及其内外传播的相互勾连。

对全书内容进行概览,本书除前言、结语外,分为“历史与批评:少数民族题材纪录片实践考察”“少数民族题材纪录片里的政治、经济与文化”“少数民族题材纪录片里的性别、城乡与民族”“在民族影像传播力构建中扩大中国形象效果”四章,大致以总分总的叙述顺序,对民族影像与国家形象塑造的主题进行了剖析,其中复又将大的章节划分为小的章节,辅以大量对少数民族题材片目的片段描述,使得普通读者展卷亦觉得亲切可读、平易近人。

1979年是中国迈入改革时代的关键节点,少数民族题材影像拍摄的恢复与民族形象的展现,与中国文化发展、社会变迁的脉络基本重合。从马克思批判黑格尔市民社会从属于政治国家的观点出发,本书将人、社会、国家三者有机串联,得出了“国家形象表现在每一个充满社会性征的现实的人身上”的结论,进而明确了少数民族题材纪录片的中国形象呈现应在现实与历史的统一下,同时面向现实需求与未来感知,服务于国内认同与国际传播的文化使命。该书第一章从历史与理论切入,将改革开放以来少数民族题

材纪录片发展大致分为三个阶段,即“改革开放初期的少数民族题材纪录片(1979—1990)”“社会转型之下的少数民族题材纪录片(1991—2000)”与“大国关系中的少数民族题材纪录片(2001—)”。三个阶段的影像主题与艺术风格既有差异又有联系,但却不约而同地展现了各民族生活历史和社会现实,乃至整个中国形象。这些形象凝结在具体的人、物和事件上面,游走于自然景观形象、宣传政策形象、少数民族社会形象、国家治理形象之间。

第二章开始从“多元一体”的民族格局着眼,对少数民族题材纪录片里的中国政治形象、经济形象、文化形象逐一进行刻画。这些形象分别表现为“区域自治、社会主义和继续现代化”“形态多样、繁荣进步、结构失衡”与“多姿多彩、融合互补、兼容并蓄”。就政治形象而言,借用梅里亚姆“理性政治”和“感性政治”的二分法,书中将少数民族题材纪录片落脚于民族政策与政治象征,即一方面宣扬与贯彻民族区域自治制度,尊重和保护少数民族宗教信仰自由,坚持民族平等团结,培养和使用少数民族干部,发展少数民族科教文卫事业,并借由大众媒体介入、社会共识制造等路径展现执政党和国家意识形态;另一方面,透过具体的符码检视景观化的政治状态,借由五星红旗、政治领袖、首都首府、政府门牌、公务员制服以及各类颂歌等象征形式隐喻国家权力的在场,借由历史回放、镜头闪回等复现摄制手法呈现中华民族的发展源流与政治变迁。此外,书中还结合经济与文化权力,对少数民族继续现代化与“弱政治化”日常叙事手法下发展变迁的中国政治形象进行了补充。经济形象的观览则立足于镜头聚焦下行业部门与区域经济的双重视角。在农业、林业、畜牧业、渔业、旅游服务业、交通运输业及其他行业的支撑下,少数民族地区经济正逐步走向科技、现代、多元,经济产业繁荣发展成为新时期少数民族经济投射的重要篇章,资

源环境的可持续发展问题、扶贫救困的国家基本战略也是本书关注的重点。而对经济发展过程中所呈现出的结构矛盾的分析,则挖掘出经济形象的另一深刻侧面,使得本书脱离了单纯歌功颂德式内容堆砌的轻浮。少数民族地区经济与全国总体经济发展的矛盾、少数民族地区经济与政治的矛盾、家庭经济与总体经济的矛盾以及城乡“二元”对立的结构矛盾等四组矛盾既是少数民族地区经济发展面临的阶段性矛盾,同时也是社会主义初级阶段中国经济与社会协调发展不可回避的问题,这是很值得读者深入思考的。在这一章中,对文化形象的阐释被放在第三位,这是有其合理性的。在政治、经济、文化社会三大支柱的相互构建中,政治要素因少数民族特殊性而被显著赋值;经济是基础性的、决定性的,是最大的政治;而文化虽有其相对独立性,但绝大多数时间处于全程性与从属性的位置。从“物质文化”和“精神文化”两个层面分析,影像对饮食、服饰、建筑、环境有意无意的拍摄,映照出少数民族自然地理、生产方式、经济发展、宗教信仰、民族审美和生活习俗等一系列形象,这与对民族宗教、伦理、歌舞的直接拍摄是不谋而合的,一并展现了中华民族博大精深、兼容并蓄的文化特征。事实上,少数民族题材纪录片中政治形象、经济形象、文化形象的塑造存在广阔的共通意义空间,三者之间内涵是相互渗透的,溯源寻宗于中国民族民主革命和社会主义革命的历史,内在张力统合于中国特色社会主义现代化建设的实践中。

第三章重点考察的是新时期少数民族题材纪录片是如何呈现性别、乡村和民族的,这既是对政治、经济、文化三大维度的补充,同时也是对现实社会与少数民族多元形象的窥探。1979年以来,中国少数民族题材纪录片中的男女叙事主要是“传统的家庭观和自由释放的心灵”,城乡叙事主要是“徘徊在‘失落’与文明之间”,而民族叙事则主要是“主体、底层、劳动者”。这些形象是流动的、

联系的,它们是对流动性社会现实的呈现,也是对各民族形象和整体中国形象的影像体认。对这一章节,我们可以围绕“关怀”展开理解。

首先是对作为“个体”的人的关怀,即对社会意识形态符号化下的男性与女性的关怀。在少数民族题材纪录片中,女性是处于弱势地位的,是女权社会下支撑家庭的,是泼辣、外放的,是天性解放、地位逐渐提高的;男性是沉默憨厚、老实本分的,是从家庭逐渐走向社会的,是担负着传承民族文化主要任务的,是作为神话传说中英雄形象出场的;民族男女的共同形象是外表朴素、虔诚乐观的,是勤劳智慧、敬畏自然的,是对爱情忠贞不渝的,是矛盾斗争、动态变化着的。本书在充分肯定少数民族纪录片所传递的正面意义,总结其历史文献价值的同时,亦毫不讳言地指出了现存纪录片对于民族社会现实、边缘弱势、城市个体等形象记录的选择性缺失问题。

其次是对民族“群体”单元的关怀,表现为对新时期少数民族生存空间转移,由乡入城后生产、生活现状的聚焦。富勒(Buckminster Fuller)认为,“居无定所”是对充满流动性的现代生活的贴切描述,人们在现代化的浪潮中涌入城市的中心,传统的乡村生产制度与生活方式在时代的裹挟中艰难寻找自己的定位,少数民族群众对其精神归属与身份认同都产生了严重的焦虑感。按照以往传统的生存场域路径分析,纪录影像的少数民族农村叙事中,农村是各民族生活的主要环境和生产的主要场所,农牧业是各族群众的主要经济方式,农民是少数民族的主要身份关系。但本书并没有止步于此,而是将主题进一步延伸为对城市作为一种文明空间所引发的身份认同与权力冲突的探讨,言明城市既承载着青年一代对现代文明的向往,也夹杂着外力推动下家园迁徙的失

落与无措。本书呼吁对城市少数民族现实生活与心态变迁进行深入追踪拍摄,推动中国城镇化浪潮中的民族群体舒展身体、安放心灵。

再者是对少数民族“整体”的关怀,是对少数民族认知定位历史流变的一种批判与思考。1979年至今,纪录影像中少数民族曾作为社会主义革命与建设的主体被颂扬,也被赋予过资本积累循环的劳动者身份,还曾作为人类学研究的特殊文化群体出场,更是在市场经济制度下一度被视为底层和被关怀的边缘存在。那么究竟应该以怎样一种话语书写民族形象?少数族裔边缘叙事的西方话语显然是应该避免与远离的,革命话语、阶级话语、资本话语也不能单一地搬用,书中指出,将各民族家庭意识、族群意识、地区意识与国家意识和中华民族意识相勾连,家国同构,乃是真正实现民族自我书写的应有之义。

第四章转入探讨少数民族题材纪录片传播力建设的问题。前三章抽丝剥茧之下,民族影像所塑造的中国形象已层层显露。若说展现与理解是多元族群融合发展的第一步,那么构建与传播,则是中外影像互动语境下民族国家彰显个性的必由之路。少数民族影像,早应作为中国叙事中一个不可或缺的部分被认知。透过影音作品来传递与张扬这片土地上不被大多数公众所熟知的生活,这既是对现实生活客观主动的表达,也可被视为文化话语的争夺与主体化。

就文本而言,少数民族纪录片镜头逻辑是一个主体性不断显现的过程,直至20世纪90年代,纪录片才开始讲述普通人物的故事。书中强调,循着这一发展趋势,少数民族纪录片呈现少数民族需要,同时着眼于宏大的国族叙事与微观的个体日常,民族生活的真实细节始终要以国家与时代为背景。就语境而言,改革开放打

破了既往国家管控下生产传播的单一机制,纪录片产播呈现出摄制主体、散布系统多元化的新特征。面对以独立制作者为代表的制作主体身份和权力的下移,商业逻辑制约下文本内容向大众口味的趋合,网络化转型带来的版权、许可等问题,书中不无担忧。政策、资金、技术、渠道等各方该如何引导与把控?少数民族题材纪录片如何才能更好地服务于公共文化诉求,从而实现良性的可持续性发展?制作团队与所输出的影像片目如何才能“走出去”,不断加深自身国际化程度,融入全球文化和资本循环系统中去?社会效益与经济效益,公共服务与商业诉求,对内整合与对外传播又该如何实现统一?请读者不妨从政策扶持、民族心态、技术平台、主题立意、话语视角、叙事美学等角度从书中翻找答案。

结语部分是为对全书的归纳,前文涉及民族影像与国家形象的种种论述就此融汇。作者认为,中国形象是立体的、多元参与的,它由人、社会、政府和国家共同组成,包括民族地区形象、政府组织形象、社会发展形象、山川风物形象、少数民族普通民众形象等。可以说,这些形象不是封闭的、孤独的,或仅仅属于这个时代的,它富有历史,从历史中来,到历史中去;这些形象也不仅仅是展现给外国人的,它还面向包括各族人民在内的所有中国人,或者说中外广阔的社会空间。中国少数民族题材纪录片既支持了主流价值,又呈现了复杂社会,既传递了中央精神和地方政策,又展现了政党形象、政府形象以及各族民众生产、生活形象。中国少数民族题材纪录片拍摄各民族山川风物、劳作生产、民俗文化、平常百姓、国家组织、衣食住行、心理信仰等,它对于观众可谓是一种荧幕文化地理旅行,这种影像旅行的文化认同与民族国家形象工程建设息息相关,它从内部“询唤”到外部“推销”,一致地传达着稳定、团结、发展和文化之类主题下的中国形象。在此,中国少数民族题材

纪录片生产应该注入科学的国家意识、民族意识、阶级意识、文化意识。中国民族影像的国家形象塑造应该秉持一种中国立场,正确处理政治、艺术和商业之间的关系,协调运用国家治理话语、政党意识形态话语、学术文化话语、现代性话语、壮丽河山话语等各类话语。读罢如是言语,笔者十分认同,故在这里不再赘述,留待读者自行体味其中乐趣。至此,任由书稿牵引思绪,吾已翻至尾页,掩卷回味,含英咀华尚不能尽取个中滋味,竟欲一读再读。因而提笔作序,权作为读书摘记,与各位书友交流。

综之,本书对新时期少数民族题材纪录片更迭历程与民族国家形象塑造的研究,既是对少数民族乃至中华民族文化传播策略问题的探讨,更是向世界展览真实、完整的中国形象的前奏与序曲,无疑具有十分重要的现实意义与理论价值。少数民族群众对中国民族文化的认同,中华各族人民从内部视角对整体中国形象的自我认知,这些都事关中国国家形象的健康发展与对外传播,事关中国国家实体的建设与人民的紧密团结。通过影像的传播与加冕,少数民族的生活与历史记忆深深融入各民族团结发展的记忆,承载起标志着中华民族繁荣统一的符号功能。人们在少数民族纪录片中发现一个个或曾被忽略的民族风情,也同时是在发现一个多元共通、砥砺前进的古老国度,中国形象得以在被发现与自我发现的过程中逐步走向全球。

习近平 2014 年在北京主持召开文艺工作座谈会并发表重要讲话时指出:“文艺是时代前进的号角,最能代表一个时代的风貌,最能引领一个时代的风气。实现‘两个一百年’奋斗目标、实现中华民族伟大复兴的中国梦是长期而艰巨的伟大事业,文艺的作用不可替代,文艺工作者大有可为。”从国家战略出发,对文艺地位与作用的认识要提升到一定的高度,文化的沟通与研究往往更易促成

理解与合作,当前国际文化激荡交锋,国家形象的塑造已成为文化传播的关键方向。让世界了解中国,让现代贯通历史,让多数理解少数,少数民族影像研究与国家形象之间的学理关系及实践功能研究对进一步建设国家文化软实力具有重要且深远的现实意义。影像承载着厚重的历史与一系列的社会规范,少数与多数都在谱写着同一个“世界”的发展,王华以少数民族影像的视域切入,借由关照民族主体,贯通历史与现实、中国与世界,展现厚重历史与广阔世界下的人与社会,体现着新一代青年学者的深厚学术功底与人文情怀。正如王华书中所说,“让遥远的不再遥远,让陌生的不再陌生”,这是我们美好的期许,也是我们共同的责任。

前言 跃然“影”上的 民族与国家

自古以来,人类就一直运用语言、标记、文字以及图像诸类符号系统,进行信息交流和文明传承。这些沉淀下来的符号作为历史文本则被身后和身外的社会所接受和认知,它们代表着一个时代,讲述着一个空间,在有意或者无意间担负起了对它们身处的时代和空间形象塑造的历史责任。概括地说,近代以前,中国社会就开始采用文字和图片两种手段记录朝野大小事件,展现了中华各民族之间交流、融合与发展的历史景象。姑且不说文字,单从图片,主要是绘画说来,中国官方很早就重视编绘中华各民族以及外邦图志,其中也不无对各地少数民族绘像和边疆状况的展现,代表文本如南朝的《职贡图》、唐代的《元和郡县图志》、清代的《皇清职贡图》《西域图志》《百苗图》以及《新疆图志》等^①。

^① 《一部珍贵的民族画卷——〈百苗图〉》一文谈及这些图志的生产背景:“我国古代帝王为了宣扬‘文治武功’,加强中央王朝与地方民族的隶属关系,常常绘有职贡图,其中以清代为盛。清代《皇清职贡图》序载乾隆十六年(1751)六月初一上谕说:‘我朝统一区宇,内外苗夷,输诚向化。其衣冠状貌,各有不同。著沿边各督抚,于所属苗、瑶、黎、僮以及外夷番众,仿其服饰,绘图送军机处,汇齐呈览,以昭王会之盛。各该督抚于接壤处,候公务往来,乘便图写。不必特派专员,可于奏事之便,传谕知之。’在乾隆皇帝的倡导下,各民族地区的官吏都争先请画师绘制,出现不少民族地区风俗画,如《百苗图》《番俗图》《黎民图》等,并汇集中央。乾隆二十二年(1757年)乾隆皇帝钦定宫廷画师丁观鹏、金廷彪、姚文瀚、程梁分别绘制《皇清职贡图》。经过四年的绘制,于乾隆二十六年(1761年)终告完成。事后各地官员也将本地民族图册,临摹转抄,送给友人,因此,流传于民间,这幅《百苗图》就是在上述背景下产生的。”参见李宏复:《一部珍贵的民族画卷——〈百苗图〉》,《东南文化》2002年第8期,第7页。

这些图志记载了各地少数民族与中央王朝的纳贡关系,展现了少数民族风土人情、政治经济和自然地理概况,例如《百苗图》所绘的是当时贵州地区的苗族、侗族、彝族、白族、仡佬族、布依族及其各个支系的服饰、建筑、饮食等物质生活,以及农耕、狩猎、手工业等生产活动和一些风俗习惯、宗教信仰。基于此,西方学者甚至从帝国扩张体系角度,套用现代民族国家建构话语,将《百苗图》描述为“近代中国早期民族志”^①。

与绘画相比,现代摄影价廉实用、逼真形象、捕获瞬时,它是一种新时代、新世界、新文明和新时间的标志。“摄影的新奇和重要性来自于其一眼可见的性能:它能准确及时地把某一时刻记录为图像。按下快门就能捕捉到转瞬即逝的某一刻,这一时刻虽然短暂,却最接近于对当下时刻的认识。现代性经验就包含在这个悖论里。……摄影创造了一种与时间体验的新的关系,这种时间完全是现代的。”^②“摄影因其现代性而避开了艺术和工艺的传统分类。如果说视觉文化是现代性和日常生活相碰撞的产物,那么摄影便是这一碰撞过程的经典例子。”^③作为视觉现代性的一大开端,摄影深刻地翻新了 19 世纪中后期以来人类社会书写方式、记忆材料以及思想观念。随着摄影术的发明与全球普及,从西方探险家、传教士、商人、殖民者、人类学者到中国官方、知识阶层和民间社会,他们都渐次将照相机对准了 20 世纪的中国社会和各地民族,后者逐渐被视像化为一幅幅照片。20 世纪 30 年代起,上海摄影家庄学本在四川、云南、甘肃、青海四省拍摄了大量藏族、蒙古族、羌族、土

① 何罗娜:《〈百苗图〉:近代中国早期民族志》,《民族学刊》2010 年第 1 期。

② 尼古拉斯·米尔佐夫:《视觉文化导论》,倪伟译,江苏人民出版社 2006 年版,第 86 页。

③ 同上书,第 81 页。

族、彝族、摩梭人、傈僳族、苗族、撒拉族等少数民族题材照片，他在当时刊物上发表作品如《青海军之骑术》（1936）^①、《班禅归藏》（1936）^②、《青海妇女及其头饰》（1936）^③、《从兰州到拉卜楞（西游记第六集）》（1936）^④、《积石山大观（美术图景）》（1948）^⑤、《踏访积石山的外围》（1948）^⑥、《卓克基至阿坝》（1948）^⑦、《积石山风景线》（1948）^⑧。这些照片展现了边疆地区壮美山川、社会概况和少数民族精神面貌。与当时外国人所拍摄的中国少数民族僵滞、呆板、迷茫、“酷”的刻板表情不同，“在庄学本的照片里，我们看到边地民族的美丽、安详与尊严”^⑨。顾铮曾撰文称：“庄学本所拍摄的中国少数民族影像，可能是摄影术进入中国以来，第一个计划性拍摄中国边地的民族志摄影作品，而且规模之大、空间之广阔、持续

① 庄学本：《青海军之骑术》，《良友画报》1936年第118期。

② 庄学本：《班禅归藏》，《良友画报》1936年第118期。

③ 庄学本：《青海妇女及其头饰》，《良友画报》1936年第120期。

④ 庄学本：《从兰州到拉卜楞（西游记第六集）》，《良友画报》1936年第123期。

⑤ 庄学本：《积石山大观〔美术图景〕》，《旅行杂志》1948年第22期。

⑥ 庄学本：《踏访积石山记的外围》，《旅行杂志》1948年第22期。

⑦ 庄学本：《卓克基至阿》，《旅行杂志》1948年第22期。

⑧ 庄学本：《积石山风景线》，《科学画报》1948年第14期。

⑨ 邓启耀：《与“他者”对视——庄学本摄影和民族志肖像》，《中国摄影家》2007年第8期。另外，吴雯在“民族志摄影之于边疆形象的建构”一文中认为，庄学本一直希望且尽力把边疆情况以生动的形象介绍给内地，他的镜头也构成了中国西部形象的一个面相。“虽然因为资料的丢失或损毁，如今我们很难寻找到庄学本作品的全貌，但就笔者所接触到的庄学本在1934年至1942年间摄于中国西部的数百幅照片而言，他镜头中所呈现出来的西部地区 and 边疆民族是如此的美好：山川河流的雄奇壮美，达官贵人的雍容华贵，甚至贫苦百姓也同样是充满了快乐和尊严。我们除了赞叹庄学本成功的摄影技术和人际交流之外，会不会也疑问到：那真的就是那个战乱时代边远西部的全部风貌吗？”庄学本的这一选择，确实回避了当时川康地区鸦片、军阀等负面社会形象，吴雯给出了两个原因：一是庄学本尊重同胞兄弟尊严的摄影伦理使然，二是庄学本所怀有的激发内地对边疆正面认识、开发边疆资源与增强国防等积极意识形态的作用。参见吴雯：《民族志记录和边疆形象——庄学本民国时期的边疆考察和摄影》，2006年四川大学硕士毕业论文，未刊，第41—42页。

时间之长,也是罕见。”^①这位学者还写道:

一九三九年,在当时西康省的义敦县,庄学本与在中央大学任教的孙明经相遇并合影留念。孙明经是中国电化教学的前驱,后来在北京电影学院任教。其时,孙明经也正在展开摄影考察。两人的相遇,看似偶然,其实不然。这说明当时以摄影的方式定义民族国家以及从影像角度展开边疆研究的实践已经在中国的先进知识分子中渐渐展开。^②

如果放在近代图像技术史背景下,这种相遇同样并非偶然,且颇具玩味,它也是摄影与电影的一次“擦身”。作为科学与现代性的象征,摄影和电影两种影像纪录技术联手建立了一种新视觉环境,冲击了中国人此前建立在绘画、影戏、书法、雕刻等传统艺术基础上的视觉观看经验。电影与摄影一样迅速从商业娱乐和政治宣传奔向了现实生活,融入了对20世纪新世界的再现。摄影作品是一种静止图片,完成了对拍摄对象“瞬间”的固定和表达。电影技术产生于摄影之后,它让无数的“瞬间”运动起来,这些运动起来的瞬时照片形成了“影”像。电影再现着运动着的客观空间,也讲述着运动着的时间发展,进行着空间环境和时间历程的讲述,它是运动着的,给予现实世界一种可以感知的清晰结构与图画状态。概言之,图片流动起来就成了影像,影像停顿下来可以还原为一个个静止的图片,它是动态的图片,久而久之,这些影像在历史的长河里俨然成了历史的“影子”。“摄影的威力在于,它保持随时细察立即被时间的正常流动取代的瞬间。这种时间的冻结——每张照片的傲慢、尖锐的静止状态——已制造了崭新的、更有包容性的美的

① 顾铮:《一九三四年庄学本出入汶川》,《书城》2008年第7期。

② 同上。