



云南高校学术文库

Yunnan Gaoxiao Xueshu Wenku

民族志电影

彼特·伊恩·克劳福德 大卫·特顿 主编

高 辉 郝跃骏 译

云南大学出版社
Yunnan University Press



云南高校学术文库
Yunnan Gaoxiao Xueshu Wenku

民族志电影

彼特·伊恩·克劳福德 大卫·特顿 主编

高辉 郝跃骏 译

 云南大学出版社
Yunnan University Press

民族志电影

内容提要：

《民族志电影》一书的文章选自1990年在英国曼彻斯特举行的“英国皇家人类学协会”第二届国际民族志电影节会议论文。本书考察了人类学者为什么不把相机作为研究工具、不把电影作为传播民族志知识的方式的原因。它提出在人类学学科中，影像和文字分处于不同的逻辑层次，但两者是相互联系的，尽管文字可以包含电影产生的影像，但影像却包含不了文字。作者进一步表明，如果影像产生的是行为方式的记录，那么视觉对于书面模式而言是“浅描”，如果产生的是对意义的说明，那么视觉对书面模式而言则是“深描”。

上架建议：社科

ISBN 978-7-5482-1891-3



9 787548 218913 >

定价：54.00元

著作权合同的登记号：《Film as Ethnography》图字：23-2014-065号

图书在版编目(CIP)数据

民族志电影 / (丹) 克劳福德主编; 高辉, 郝跃骏
译. —昆明: 云南大学出版社, 2014
(云南高校学术文库)
书名原文: Film as ethnography
ISBN 978-7-5482-1891-3

I. ①民… II. ①克… ②高… ③郝… III. ①民族志—
电影影片—拍摄—研究—西方国家 IV. ①J931

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第003615号

责任编辑: 柴伟

责任校对: 何传玉

封面设计: 刘雨



云南高校学术文库
Yunnan Gaodao Xueshu Wenku

民族志电影

彼特·伊恩·克劳福德 大卫·特顿 主编
高辉 郝跃骏 译

出版发行: 云南大学出版社

印 装: 昆明卓林包装印刷有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 21.25

字 数: 363千

版 次: 2014年8月第1版

印 次: 2014年8月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5482-1891-3

定 价: 54.00元

社 址: 昆明市翠湖北路2号云南大学英华园内

邮 编: 650091

电 话: (0871) 65031071 65033244

网 址: <http://www.ynup.com>

E-mail: market@ynup.com

中文版序

追溯《民族志电影》

保罗·亨利*

20 年后的今天，《民族志电影》一书毫无疑问仍然是西方民族志电影文学发展的重要里程碑。事实上我认为，1992 年首次出版的《民族志电影》与 1975 年首次出版的、更为知名的《影视人类学原理》（保罗·霍金斯主编）具有同等重要的地位。《影视人类学原理》目前已有多个译本，2009 年还有了首次以多种语言再版的电子版。该书在中国已出版，在影视人类学新兴发展的中国，电子版尤其受欢迎。

《影视人类学原理》一书被称为是影视人类学的“圣经”，但如果允许我做一個比喻的话，我认为《影视人类学原理》代表着《旧约》，而《民族志电影》则代表着《新约》：它们之间不是神的启示，而是人类学作为一门学科通过后现代主义对西方思想的影响而产生的转变。这一起源于文学研究领域知识产权情绪的剧变导致了西方人类学自我概念根本上的改变。占主导地位范式不再是渴望以自然科学的方式展现客观世界的一门学科，而是一门更接近历史的学科，这门学科所产生的关于世界的叙述仍应基于经验性实例，但它永远不能摆脱这些叙述所产生的政治和文化背景。

这些对人类学整体产生影响的变化对影视人类学的思想和创作也有着十分深刻的影响，由于在这一分支学科中，相机可以在创造一门自然的社会科学（如同显微镜在生物学的发展、望远镜在天文学）中发挥主导作用的想法让一些学者为之着迷。《影视人类学原理》和《民族志电影》分别处于 20 世纪 80 年代后现代

* 保罗·亨利，英国曼彻斯特大学格拉那达影视人类学中心主任。

主义分水岭的两侧，从而对两书的比较清楚地呈现出影视人类学于此期间在思想、语言和主题上的变化。

《民族志电影》一书源自1990年由皇家人类学学会（RAI）发起，英国曼彻斯特大学格拉那达影视人类学中心主办的第二届国际民族志电影节。该电影节本身就是一个重大事件，首次合并了于1985年首次举办的RAI电影节与1980年以来举办的电影大奖赛，也是第一次设有会议的电影节，会议期间阅读了40多篇论文，该书便是选自这些文章。

电影节还播放了60多部电影，当时许多著名的民族志电影制片人参加了该电影节，比如让·鲁什、大卫和朱迪思·麦道格和伊恩·邓洛普，以及国家电影电视学院主任科林·杨和纪录片部门主任赫本迪·乔亚。其中一些电影制作人在格拉那达电视台（电影节的发起者之一）留下了珍贵的合影（见图1）。欧洲人类学领先的学术人物，如玛里琳·史翠珊（当时任英国曼彻斯特大学社会人类学系系主任）、艾伦·麦克法兰和科斯丁·哈斯塔普也参加了此次电影节。在南加利福尼亚大学的同事们，特别是曼彻斯特大学校友丹尼尔·马克斯的努力下，很多来自北美的知名影视人类学家，如阿森·克利克齐、菲·金斯伯格、保罗·史托勒、理查德·查尔芬也参加了该电影节。该届电影节有来自许多国家的学者和电影制作人，遗憾的是除了来自中国台湾的胡台丽外，没有来自中国大陆的学者或电影制作人。但稍后几年，我们在西方通过《普吉和他的情人们》《走进独龙江》和《山洞里的村庄》等影片认识到那时中国的民族志电影制作也是如此地活跃。

《民族志电影》一书的高质量在很大程度上来自主编彼得·克劳福德和大卫·特顿的努力。彼特·克劳福德和大卫·特顿当时都是英国曼彻斯特大学社会人类学系的工作人员。克劳福德后来担任挪威特罗姆瑟大学的影视人类学教授，同时也是总部设在丹麦Højbjerg市的Intervention出版社的创始人和主任，是影视人类学文学重要的出版商。特顿当时担任格拉那达电视台制作的知名系列片《正在消失的世界》的人类学顾问，他同时也拍摄了大量关于Mursi族（埃塞俄比亚奥莫河谷下游的一个游牧民族）的影片。正是在他和他在格拉那达电视台最亲密的同事、导演兼制片人莱斯利·伍德海德的影响下，格拉那达影视人类学中心于1987年成立。

《民族志电影》一书所呈现的文章从主题上可分为四个重叠的类别。受到后

现代主义的影响，这四种类别分别是：第一，对多种不同叙述形式的再次关注。该讨论总的基调与玛格丽特·米德在《影视人类学原理·序言》中提出的“民族志电影制作应完全是关于资料的收集和储存”的思想完全不一样，这些文章认识到民族志电影制作必然涉及叙事的发展，从而引出一系列关于这些叙述应该采取什么形式以符合民族志叙述的问题。同样，如果这些叙述结构合理，那么其真实状况又如何呢？

许多作者提出并解决了与这些关于叙述的讨论休戚相关的问题，即表述政治的问题。民族志他者的电影表述在继续电影制作人所属世界的霸权时起到什么样的作用？无论如何，外人有什么权利来进行这些表述？电影制作人对他们的被拍摄人负有什么样的道德责任？被拍摄人是否应该拍摄他们自己的电影，而人类学者应该怎样来帮助他们？这些“被拍摄人”拍摄的电影又怎样讲述他们世代生存的社会？

本书的第三个主题是观众在构建民族志电影的意义中的作用。“接受理论”的兴起是后现代主义在其更多的文学表现中的主要成果之一，20世纪90年代初，它也成为人类学的一种时尚。本书作者以各种不同的方式表明，观众不应该被看作仅仅是电影传达给他们信息的被动的接受者，而应该被看作是与电影制作人一起积极理解电影作品的参与者。有作者认为，民族志电影意义的构建方式取决于整体情况，如政治因素、文化因素以及纯粹独特的主观因素。在本书的序言中，编者认为观众是民族志电影意义构建者的观点不仅是本书一个尤为重要的主题，而且希望本书进一步引起相关主题的民族志电影的讨论。

20年后，这些由接受理论启发的讨论似乎显得有些陈旧，并且主要是基于理论上的主观愿望而非实际的现实，但这些今天看来最不合时宜的部分在当时却是关于民族志电影最现代的表达。其中一些作者关注民族志电影在英国电视台的放映，以及改进这些作品质量需采取的方法。可悲的是，民族志电影制作随后从英国广播中几乎完全消失了：格拉那达电视台《正在消失的世界》在1993年电影节之后不久就“消失”了，BBC电视台类似的系列片《太阳底下》也未能幸存到21世纪。尽管英国电视台尚有无论从形式还是从制作方式上可认为是民族志电影的影片，但像《正在消失的世界》那样完全基于人类学家田野调查的系列片已不复存在。

此书写于数字革命之前，因而一些部分至今看来已显得过时。最后的两篇文

章，其中一篇关于 CD-ROM 带来令人兴奋的多媒体的可能性，另一篇关于影碟提供的巨大潜能，目前这两种技术已经完成被网络所取代，但这两种已经过时的技术与网络所带来的知识和艺术的挑战是极为不同的，从而可引起激烈的讨论。尽管所有这些技术都可在不同程度上访问多媒体数据库，但使用者应该怎样浏览这些资料，作者或数据库的创建者应该怎样、在什么程度上引导这些资料的使用等这样的问题仍然存在。因此，尽管这几篇文章在严格的技术术语上可能有些过时，但由于它们提出的问题仍未得到解决（尽管多媒体技术在此期间已大大提高），这些文章对现代读者来说仍然具有意义。

整本书也是如此：它尽管写于 20 年前，但仍然是高度相关的民族志电影实践。中西方民族志电影工作者都是西方民族志电影最伟大的代表人物让·鲁什称之为“真实的冒险”的旅伴。我非常高兴向中国读者推荐这本书，我希望并期待这本书将对中西方民族志电影工作者之间日益频繁的思想与做法的交流做出重大贡献。

写于 2011 年 8 月



图1 曼彻斯特西方影视人类学的主要人物（1990年9月）从左至右：赫本·迪·乔亚、柯林·杨、亚诺斯·塔里、朱迪斯和大卫·麦道格、杰恩·鲁什、李斯贝特·霍尔特达尔

前 言

此书是英国皇家人类学协会 1990 年曼彻斯特大学会议暨第二届国际民族志电影节的部分成果。会议选择的标题“民族志电影”，旨在鼓励包括专业人类学者和纪录片制作人在内的所有参与者思考电影与文字在产生民族志文本方式上的关系。我们希望这种对照能够提供对两种媒体在性质、潜能和局限等方面的理解，并且鼓励人类学者把电影作为一种传播民族志知识的方式加以严肃地对待。

我们同样也考虑到，经过 10 年的时间，人类学者已日益专注于民族志知识本身，于是提出了长期以来电影理论家和评论家一直在讨论的关于纪录片的“构建”性和主观性等问题。这一对民族志客观性的质疑——所谓的人类学“表述危机”，在“民族志”在社会科学中获得广泛认可的时候就已发生。“民族志”一词在非人类学用法中是民族志方法或“参与观察”的同义词，但在其人类学用法中——如在本书的标题中——它指的是民族志方法最终产物的文本或描述。这无疑就是民族志田野工作的方法与纪录片电影制作的“观察”风格和“真实电影”风格的方法（这些方法隐藏在过去 20 年来人类学者对电影所表示出来的强烈的兴趣后面，本书对此作了一个说明）的相似之处。

我们在会议上阅读了 40 多篇文章，本书只能容纳其中不到一半的篇幅。我们尽量选择具有广度、深度、集中反映以上不同主题的文章，因此，这本书不是会议的一个客观记录，而是编者“建构”的成果。我们承认，其他人也许会有不一样但同样有效的选择，所以可能会有一些优秀的文章我们没有编辑进去。本书结构的划分也反映了我们的观点和兴趣：例如，我们本可以简单地把一些文

章归入不同的部分。尽管四个部分中有许多不可避免（但合乎需要）的重复，但每一部分都有其不同的特征，这也是我们给每一部分都作一个单独序言的原因。每一部分的前后顺序也是根据其理论基础安排的：总的思想是由前面的3篇文章作为铺垫，应该可以推测后面文章要讨论的主题。

最根本或“最基础”的问题是图像（静止的或运动的）与信息传递、意义表现之间的差异（第一部分）。通过把电影作为文本研究，并因此受到文学风格分析的影响，关于意义的论述更进了一步（第二部分）。政治和道德因素的引入使讨论进一步复杂：人类学者在他们的作品中所试图正视地对他们的生活和文化的文字“包装”“涵盖”和“客观化”（第三部分）。由于电视仍然是引起公众关注民族志电影最重要的媒体，上述所有的这些问题在人类学者与电视节目制作人的合作过程中达到了白热化程度（第四部分）。

如果必须选择一个主题来概括此书的特点，同时又实现我们促进民族志电影讨论的愿望，这个主题实际上可以在每篇文章以“观众与电影相互影响产生意义”的出发点找到（麦道格，P₈₄）。书中一篇主要的文章为马蒂斯所写（书中最长的部分），他根据文学研究中各种“读者定位”的方法提供了他的理论背景，根据学生对民族志电影的反应研究提供了经验证据。此书把读者理想化地看作与电影制作人的合作者一样地“懂”电影，而不仅仅是预先存在含义的“解码器”或“挖掘机”。

此次会议和电影节是不同个人和机构合作的成果。过去几年中，英国皇家人类学协会已通过其电影委员会在英国民族志电影领域获得了重要发展，这包括1980年设立的两年一次的英国皇家人类学协会电影奖，以及1985年在伦敦举办的第一届国际民族志电影节。协会主席纳尔逊·本索尔对这些活动的发起起了非常重要的作用，他还积极参加了1990年的电影节，作为该电影节组委会的主席，他对活动的成功做出了贡献。

当地的组织工作由曼彻斯特大学格拉那达影视人类学中心负责，该中心主任保罗·亨利负责主要的组织和策划；劳米·韦拉森索和彼特·克劳福德分别担任电影节的协调人和会议召集人；林恩·迪格曼提供了必要的行政工作；当时曼彻斯特大学视听技术设备系的主任艾伯特·克第斯和系里的工作人员毫无怨言地保证了最佳的技术效果；经济与社会研究所得到的曼彻斯特大学研究赞助基金会的同意承担了该会议的费用；南加利福尼亚大学影视人类学中心的丹尼尔·马克斯，

对会议的策划起了很重要的作用（除其他贡献外，提出了会议的名称），由于他的热情参与，使北美人类学者表现得较为出色。

格拉那达影视人类学中心支付了该书的出版费用，出版过程由于编者来自不同的国家而显得有些复杂，这使我们非常依赖格拉那达中心和丹麦奥尔胡斯第三世界信息机构的支持。在此，要特别感谢第三世界信息的亨瑞克·奥韦伯在解决各种文字处理问题中给予的帮助，同时感谢保罗·亨利给予我们不断的鼓励和富有洞察力的建议

最后，无论是电影节还是会议，如果没有格拉那达电视台的慷慨赞助都是不可能进行的。这是格拉那达承诺与专业人类学者合作拍摄《正在消失的世界》系列节目的进一步表示（在建立格拉那达影视人类学中心和主办一年一度的影视人类学福尔曼讲座之后）。我们感谢格拉那达，不仅因为它对1990年电影节和会议的支持，而且还因为它通过《正在消失的世界》对英国民族志电影的发展所做出的贡献，其贡献的重要性在以下论文所列的电影系列参见中可以看到。

彼得·伊恩·克劳福德，奥尔胡斯

大卫·特顿，曼彻斯特

1992年5月

目 录

中文版序	保罗·亨利 (1)
前 言	(1)
第一部分 权威、表述和人类学知识	(1)
引 言	(1)
1. 人类学视野：关于视觉与文本权威的记录	科斯丁·哈斯塔普 (6)
2. 视觉窥探的词语空间	克里斯托夫·宾尼 (25)
3. 可采纳的证据？人类学中的电影	彼特·劳尔泽斯 (44)
4. 作为话语的电影：人类学现实的虚构	彼得·伊恩·克劳福德 (61)
第二部分 影像、观众与美学	(79)
引 言	(79)
5. 风格的共性	大卫·麦道格 (84)
6. 模糊的美学	戴·沃恩 (93)
7. 哪些电影是民族志电影？	马库斯·班克斯 (109)
8. 谁构建了人类学知识？ ——论民族志电影观众理论	威尔顿·马蒂尼斯 (125)
第三部分 政治、伦理与本土意象	(160)
引 言	(160)
9. 人类学的通透性：电影、表述和政治	詹姆斯·C. 法瑞斯 (167)

10. 视觉帝国主义与偏见输出：民族志电影探索	凯瑟琳·库那斯特 (180)
11. 民族志电影制作的伦理准则	蒂莫西·阿什 (195)
12. 神话、种族主义和机会主义：桑族人的电影与电视描写	凯恩·G. 托马斯利 (205)
13. 通过本土意象描写文化：一个生动的故事	理查德·查尔芬 (224)
14. 他者的表述：印度尼西亚的文化记录	费利西·休斯-弗里兰德 (245)
第四部分 电视与新技术	(260)
引言	(260)
15. 广播人类学	安德烈·辛格 (265)
16. 电视叙述与民族志电影	特伦斯·赖特 (275)
17. 电视中的人类学：下一个是什么？	大卫·特顿 (285)
18. 民族志中的超媒体	加里·西曼 霍默·威廉斯 (303)
19. 视频光盘在影视人类学中的潜能：一些例子	艾伦·迈克法兰 (315)
关于作者	(320)

第一部分 权威、表述和人类学知识

引言

马格丽特·米德在她为《影视人类学原理》（霍金斯 1975）一书写的序言里，对人类学研究中忽视电影使用的“罪行”深感悲痛。

在全世界的每块大陆和每个岛屿上，在每个工业城市的隐蔽地以及只有直升机才能到达的掩蔽河谷，那些珍贵的、完全不可替代的、永远不会再现的行为正在消失，而人类学的一些部门仍然只用一支铅笔和一本笔记本来打发田野工作者……（P₁）

她把这种状况归结为执着于“过时方式”的“恶劣、可怕的职业疏忽”（PP₅₋₆）。当然，人们也有可能想到其他更具说服力的理由。

米德本人提到的一个理由便是人们所疏忽的：电影，甚至是未剪辑的电影胶片，都不能成为“客观事实”的记录。另一个理由或许是那些“永远不会再现的行为”在“消失”之前的记录最多会被大多数人类学者认为是他们学科的一种有用的副产品，而不是存在的理由。他们必然会赞同哈斯塔普的说法：“在人类学领域（与民俗学研究对照），我还以为我们实际上已经接受了这样一个事实，即整个世界无时无刻不在变化，而昨天不一定就比明天更有趣”（P₁₂），但哈斯塔普为我们提供了一个更进一步的理由，也就是为什么人类学者不愿意把摄像机作为一种研究工具，或者把电影作为一种传播民族志知识手段的原因。

她通过详细论述用图像与用文字传达民族志知识的差异表达了此观点，其观点的实质是差异是类别上的而不是程度上的差异，因为两种“表达形式”“不在相同逻辑水平应用”，所以它们既不相互冲突也不相互补充，而是成等级的关系，

文字可以包含电影所产生的影像，但影像不能包含文字（P₁₉）。

她通过在视觉记录和书面记录中建立各种对立面来论证她的观点。视觉模式与书面模式的关系如同“浅描”（展示行为方式的记录）与“深描”（揭示含义的描写）的关系，或者说如同地图（呈现地面全貌）与某个路线图（通过网状路线展示其中一条路线）的相互关系，结果是仅影视方式本身难以把行为从行动中，或者把单纯的“偶发事件”从具有社会意义的“活动”中区分出来。除了有助于解释为什么人类学者不积极地把电影和照片作为一种研究工具外，哈斯塔普还与那些认为图像甚于文字的人类学者作了一个有力的、不妥协的挑战，这就是我们把她的文章作为此书第一部分的原因。

如果人类学者相对而言对电影不感兴趣，那么，似乎就可以说，影视人类学者对静物摄影较不感兴趣，对此不仅本书给予了证实（从标题来看这不足为奇），《影视人类学原理》一书（31篇文章中只有3篇关于静物摄影）也提供了证明。哈斯塔普附带对此作了说明。

她写道，电影处于照片和被称为“灵活的”书面文本之间的一个中间位置。照片不仅把观众局限于一个“中心角度”，而且它本身也固定于一个角度，通过电影，“画面移动了，但观众仍保持不变”，文字是三种形式中最灵活的一种，因为“内容和读者都可动……读者可以停止阅读、重读和跳读，在阅读中充分发挥自己的想象力”（P₁₈）。

宾尼（第2篇）提出不同的观点并作了相反的论述：影视人类学者避免使用照片是由于照片具有太多而不是太少的含义。电影使用动作和顺序来限制和指导观众寻找含义（哈斯塔普忽略了这一点），而静止图像，尤其在“解说文字说明”的情况下，可让观众完全自由地跟随或也许更好地根据其潜在的内容“构成”任何含义（P₃₃）。影视人类学者应该利用照片的这种“天然的模糊性”，而不应为之避而不谈，这可以让它们，比如，“模仿并且融入他们自己生活的社会影像体系中”（P₃₃）。

如果说哈斯塔普对影视人类学者认为图像传达民族志知识的能力的“荒谬”言论（P₁₂）提出质疑，宾尼则对他们对于民族志电影普遍着迷的状况提出质疑；如果说哈斯塔普尽力为人类学中影视表达和书面表达方式的完美结合提供了根据，宾尼则对人类学中电影和静物摄影的完美结合提供了依据。两种观点的重要性并不是由于他们对这些问题进行了明确的阐述，而是他们在阐述时少有的精

练、清楚和有力。从而，他们为将来更全面、更具有建设性的讨论提供了新的视野。

对哈斯塔普的方法（她在文章开篇中委婉地提到），一个可能的批判是：如果把图像（包括静态和动态）和文字作为逻辑上对立的范围对待，她就可以忽略（或至少便利地回避）电影的某些特征，而这些特征假如加以严肃对待的话，将无疑给她的论述增加困难。

首先，宾尼注意到电影仅能通过（不一定按时间顺序的）连续画面，沿着某一特定的叙述与说明路线来引导观众；其次，无论是以评论、访谈还是“无意间”谈话的方式，文字通常都是民族志电影的主要部分。尽管哈斯塔普承认电影的这一特征，但并没有深入探讨。显然，这样会模糊她的论述依据——“纯视觉与纯文本间的对照”（P₆）。“通过电影，我们的确通常可以获得除视觉纪录外的一些文字……但接着我们便有了文本”（P₁₆），她写道：“……当看到一群冰岛男人在羊展室里，我们并不知道在同一时间女人们在什么地方，是否或者是画面中没有看到女人只是碰巧，或许可以用文字加以说明——但然后我们当然就有了文本。”（P₁₄）她显然会用同样的理由来反驳关于人类学者和制片人长期以来所坚持的给民族志电影加说明性文字或研究指南的不同观点。

这儿的“一些文字”，无论是口头的还是书面的，其促使电影进行民族志知识传播的重要作用便是劳尔泽斯文章的主题。文章中，他让我们把电影作为“与其他文本联系从而获得深度的文本”（P₈₈），哈斯塔普和劳尔泽斯似乎观点略同[把影视人类学并入人类学这个更宽广的领域（P₆），并且都鼓励人类学者把电影作为“对主流人类学的贡献”]，但他们采用的方法却大相径庭：哈斯塔普因为论述的缘故，一味追求她自己也承认的对图像和文字的过分划分（P₆），而劳尔泽斯则考查“纪录片传播信息的多种方式”（P₄₄），这些方式都取决于图像和文字的紧密结合

例如，“文档方式”（documentation modality）是“电影记录发生在镜头和麦克风之前的事情的一个面”（P₃₅），为了阐明这一点，他摘选了布伦·莫塞《苗人》（*The Meo*）（1972）的一个场面——在老挝东北 Ban Xon 机场的一系列拍摄：当装尸体的大包从军用飞机上卸下时，我们看到并听到（已翻译）一个士兵流着泪在他死去的兄弟的尸体旁哀悼。在此值得注意的第一个要点是文字——士兵的哀悼——在这个“电影是记录”的例子中起了整体的作用。