

音像志学基础理论^①

○ 鲍 江

摘 要:音像志是影视人类学的普遍化扩张形式,它以具体人生活世界为基本研究对象。音像志者将镜头对准具体人,因此对志者提出特殊伦理要求:他们的研究对象是主体,他们研究实践的本质是以音像为本体和媒介探索主体之间相处及相处之道。我们用七个关键词定位音像志的研究方法:摄影机、录音机、剪辑机、志者、志主、生活世界、长时段田野工作。做音像志的根本目的是充实和扩张世人生活世界。第一层,志者和志主通过做音像志获得生活世界的充实和扩张;第二层,公众通过观看音像志作品获得生活世界的充实和扩张。音像志是最贴近生活本身的学术,因此它能自下而上地与人文社会科学既有分科异花传粉形成专科音像志。现代学术自我完善,以音像为本体使用音像工具把现代学术日趋膨胀的专科术语世界拉回具体人生活世界,是为音像志的学术史意义之所在。

关键词:音像志;影视人类学;具体人;生活世界;志者;志主;相处;相处之道

中图分类号:J607;90 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-9923(2023)01-0162-13

收稿日期:2022-10-12

DOI:10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2023.01.023

作者简介:鲍江(1968—),男,纳西族,博士,中国社会科学院社会学所社会文化人类学研究中心理事长、研究员,中国社会科学院大学教授、博士研究生导师,国际人类学与民族学联合会影视人类学委员会主席。

你认识哪个伊洛魁联盟的人吗?不认识
你认识哪个西太平洋上的航海者吗?不认识
你认识哪个开弦弓村的人吗?不认识
你认识哪个努尔人吗?不认识
你认识哪个忧郁的热带的人吗?不认识
你认识哪个巴厘岛的人吗?不认识

……

我们做音像志吧,一个一个地去认识他们
去认识他们各自的生活世界

——题记

前 言

音像志是音像与志相结合构成的一个学术领域,它包含两个部分,即音像为本体的片子制作和文字为本体的片子制作研究文本写作。音

像志是影视人类学的普遍化扩张形式,是民族志电影作为方法和目的从人类学扩张至人文社会科学全域的具体表现。

影视人类学是人类学与电影交叉形成的学术领域,20世纪50年代以来逐渐在各国兴起,70年代拓展到电视领域,90年代以来再拓展到数字音视频领域。^②影视人类学遵循音像学术的一般规律,包括片子制作和片子制作研究文本写作两部分,人类学片子又称作民族志电影、影像民族志、音像民族志等,他们能指不一,所指则是一致的,即长期田野工作的片子制作成果。

^①本研究获中国社会科学院社会学研究所创新工程资助,特此致谢。

^②鲍江:《多点起源到交流互鉴:影视人类学70年的一个视角》,《民间文化论坛》,2021年,第6期,第33-37页。

按成果指向，现代文科学术可分作两类：片子制作类和文本制作类，前者以音像作为本体用镜头制作片子表达自身，后者以文字作为本体用文字写文本表达自身。片子制作类学术是新兴领域，始于1895年。第一个制作民族志电影的人是费利克斯·路易斯·勒尼奥（Félix-Louis Regnault），他是一位专门研究病理解剖学的医生，1888年左右对人类学产生兴趣，那年，“计时摄影术”的发明者朱尔斯·蒂安·马利（Jules Étienne Mare）向法国科学院展示他使用赛璐珞胶片的新摄影机。1895年春天，勒尼奥在马利的助手查尔斯·孔德（Charles Comte）的协助下，拍摄一位沃洛夫妇女在西非博览会上制作陶器的镜头。这部片子展示沃洛夫制陶方法，一只手转动浅槽底座，另一只手塑形。勒尼奥称，他是第一个注意到这种方法的人，这种方法说明不使用轮子制陶到古埃及、印度和希腊使用原始水平轮子制陶之间的过渡。他写了他的实验，包括从影片中摘取的几幅线描图，于1895年12月出版；就在同一个月，卢米埃尔兄弟首次公映“电影”（cinématographe）片子，那是一次成功的商业实验，开创了电影工业。^③

片子制作类学术百余年历史里，先后出现三种模态：影院电影、电视片和网络视频。在影院电影独尊的时代，片子制作归属于艺术。电视兴起后，片子制作的归属变得模糊。影院电影片子制作继续归属于艺术，电视片子制作涉及广阔的社会生活面，艺术的框子似乎容不下，于是另立传媒类别，把电视片子制作和电视片子制作研究文本写作放在它里面。网络视频于21世纪初伴随社交媒体兴起，打破片子制作的专业垄断，片子制作和分享变得前所未有的普及。

影视人类学自其兴起就一直在文本制作类文科学术部门里，相关学者在文字学术的海洋里如同远帆孤影，在边缘潜心打磨人类学与音像交叉创新的可能性。按21世纪网络视频催生人文科学与音像交叉创新的广阔视角，影

视人类学即彰显其独一无二的先锋价值。这一点是音像志学科建构以影视人类学为基础的逻辑所在。长期田野工作是人类学方法利器，从中发展出来民族志文本和民族志电影两种成果。

“长期田野工作+民族志文本”实际已跨出人类学成为一种普遍的人文社会科学研究方法。

“长期田野工作+民族志电影”作为研究方法，也指向在人文社会科学中的普遍适用性。按民族志文本和民族志电影跨出人类学与民族学场域、成为人文社会科学普遍方法的语境，“民族”这个前缀显得累赘，不如取消，迭代为“文本志”和“音像志”这两个名副其实的术语。^④

一、20世纪的影视人类学理论建构

音像志接续并发展影视人类学在学术史上积淀的理论探索成就。音像志的研究范围，与影视人类学一脉相承，聚焦片子制作及其研究文本写作。音像志的研究取向，超越影视人类学早期主流的作为文字人类学辅助工具的监控摄像头式无剪辑客观记录影像的学术定位，一脉相承影视人类学早期居于边缘后来逐渐确立其主导地位的并非复制现实而是创作“真实电影”（Cinéma Vérité）的独立学术定位。

19世纪末自电影诞生即作为田野记录工具应用于人类学研究，人类学家要求电影制作者保存所有素材，而不是将其“剪辑”成“片子”。^⑤直到20世纪50年代，民族志电影才成为一个制度化的科学领域，拥有公认的专家和评论圈。^⑥真实电影是让·鲁什（Jean Rouch）与埃德加·莫

^③Emilie De Brigard. The History of Ethnographic Film. *Principles of Visual Anthropology*. Second edition. Paul Hockings ed., Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1995, p.15.

^④我曾撰文提出音像志的初步构思。鲍江：《音像志初探——兼评三个相关课题》，《中央民族大学学报（哲学社会科学版）》，2020年，第1期，第62-69页。

^⑤Colin Young. *Observational Cinema*. Paul Hockings ed., *Principle of Visual Anthropology*. Second edition. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1995, p.100.

^⑥Brigard 1995, p.14.

兰(Edgar Morin)合作片子《夏日纪事》(1961年)提出的一个民族志电影术语,指表现摄影机介入条件下拍摄者与非演员影片主体真实相处的片子。《夏日纪事》是民族志电影的一道分水岭。在它以后,一切都不可能再是老样子。影片中,电影制作者与他的影片主体之间那堵看不见的墙倒塌了。^⑦导演让·鲁什与埃德加·莫兰出镜出声,与影片主体一道在镜头前展示他们的生活世界。受真实电影启发,观察电影开创旁观记录并表达拍摄对象为主旨但在片中略微提示拍摄者在场的片子模式,譬如片中剪入片中人与镜头后的拍摄者对话的几个镜头。观察电影由科林·杨(Colin Young)、保罗·霍金斯(Paul Hockings)等发轫于20世纪60年代末,后来逐渐发展成为民族志电影主流。

1975年《影视人类学原理》^⑧(下文简称为《原理》)问世,它后来证明影响巨大。它汇集1973年在芝加哥举行的第九届人类学与民族学大会的多篇论文。这本书标志着民族志电影迭代为影视人类学,后来成为影视人类学这一分支学科的奠基石。它的销量很大,1995年,它的主编保罗·霍金斯出版了经过大量修订和扩充的第二版。^⑨《原理》英文原名*Principles of Visual Anthropology*。此前另有一本首版于1967年的专著同样以Visual Anthropology这个术语作为主标题,即约翰·柯里尔(John Collier)和马尔科姆·柯里尔(Malcolm Collier)合著的《视觉人类学:照相作为研究方法》(*Visual Anthropology: Photography as a Research Method*)。^⑩据保罗·霍金斯,柯里尔那本书是第一次使用Visual Anthropology这个术语作为书名。^⑪《原理》的问世重新定义Visual Anthropology这个术语,把它的核心所指从照相转向民族志电影。1988年有学者把Visual Anthropology这个术语翻译为影视人类学引介到中文学界。^⑫

在许多方面,《原理》是对当时影视人类学的混乱与确定两方面状态最好的总结。它站

在十字路口上,一条路是继续寻求自然科学精确性的人类学,另一条新路是正在努力通过写作也通过诸如摄影和电影的新方法浮出水面的关于社会经验的人类学。^⑬《原理》可辨析出一些普遍原理或者说假设。一是当时影视人类学这个新兴领域几乎完全是从民族志电影的角度来构思的。影视人类学家应该自己使用电影,或者研究其他人制作的电影。除了个别例外,影视人类学也没有被构思为人类学的一种独特的视觉形式,影视人类学仅仅被构思为影视技术嫁接到既有的人类学实践上。《原理》中电影概念基本上被认为是现实主义的和工具性的。如果人类学家着手制作电影,他们被认为是在为日后分析做记录,或者试图用影片给尚未入门的学生教授人类学。电影制作要么被认为是一种收集数据的方式,要么被认为是一种生产精确的现实复本的方式。在第一种情况下,人类学主体工作将在以后进行,届时电影素材将提交分析。在第二种情况下,着手拍摄时人类学主体工作业已完成,电影的目的仅仅是展示既有的知识体系。阐述上述方法的作者包括玛格丽特·米德(Margaret Mead)、让·多米尼克·拉茹(Jean-Dominique Lajoux)和蒂莫西·阿

^⑦Young 1995, p.112.

^⑧Paul Hockings ed., *Principles of Visual Anthropology*. Second edition. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1995.

^{⑨⑬}David MacDougall. *New Principles of Visual Anthropology. The Corporeal Image: Film, Ethnography, and The Senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006, p.265.

^⑩John Collier, Jr. and Malcolm Collier. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Revised and Expanded Edition. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1986, p.160. Previously published by Holt, Rinehart and Winston, 1967.

^⑪据保罗·霍金斯2021年7月5日给鲍江的电子邮件。特别感谢保罗·霍金斯。

^⑫于晓刚、王清华、郝跃骏:《影视人类学的历史、现状及其理论框架》,《云南社会科学》,1988年,第4期,第71-81页。

什 (Timothy Asch)。个别像让·鲁什 (Jean Rouch) 和马克·麦卡蒂 (Mark McCarty) 那样对人类学电影抱有别样目的的奇人, 在《原理》中也被给予一席之地, 但《原理》占主导地位的观点是, 电影制作是一种人类学笔记, 或者是一种教学课。^⑭

《原理》问世30年后, 大卫·麦克杜格作《影视人类学新原理》(下文简称为《新原理》)一文, 收入他的专著《有形的影像: 电影、民族志与感觉》于2006年出版。^⑮《新原理》在学术史反思基础上提出一个新的影视人类学理论框架。《新原理》的学术史反思聚焦《原理》主流理论观点, 并选取卡尔·海德 (Karl Heider) 1976年首版专著《民族志电影》和杰·茹比 (Jay Ruby) 1975年发表论文《民族志电影是电影民族志吗?》作为扩张语境, 展开对影视人类学成立早期主流理论建构的述评。

海德《民族志电影》从文字人类学里拈出民族志性质的几项特征, 假设它们与民族志电影制作最相关。第一, 民族志是基于长时段定点研究对人类行为进行细致描述和分析的方法; 第二, 民族志把具体观察到的行为与文化规范联系在一起; 第三, 民族志第三条基本原理是整体观, 在某种程度上, 对事物和事件的理解必须置于社会和文化语境中; 第四, 民族志以真理为目标。^⑯这些原理充分体现民族志文本学术史成就, 言之凿凿, 条理清晰; 但很遗憾, 海德忽视电影的本体特征, 没有在这些原理与民族志电影实践之间建立起有效的联系。譬如, 第一条原理以长时段定点研究、人类行为、细致描述、分析等关键词比较充分地定义民族志文本的方法特征, 但它们与民族志电影的相关性如何? 指向民族志电影的长时段定点研究的内涵是什么? 人类行为是否构成民族志电影的基本对象? 文字描述与镜头描述有什么联系与区别? 镜头可能成为分析工具吗? 第二、第三条原理里的关键词“文化”, 它本身是文字

人类学史上的观念建构产物, 它与民族志文本的联系不言而喻, 但它与民族志电影是否构成联系? 如果可能构成联系, 那是怎样的联系? 第三条原理基于“文本”(text)写作理路故而强调“语境”(context), 该逻辑应用于民族志电影是否适当? 第四条民族志文本以真理为目标, 真理目标对于民族志电影是否同样有效? 诸如此类的问题在海德《民族志电影》中并未提出来展开探讨。总而言之, 海德《民族志电影》的最大问题是把民族志文本和民族志电影想当然混为一谈。

按麦克杜格, 海德民族志电影理论的背后是对中立方法论优点的信念。在海德看来, 一部成功的民族志电影应该不被过于具体的理论兴趣所污染。事实上, 一部电影应该追求所认识事物的纯净。因此, 他坚持整体主义, 尽可能多地包含周围的语境。海德的比喻是人体, 它应该保持完整, 而不是以碎片或缺胳膊或缺腿的形式展示。^⑰

海德含蓄而明确地对比民族志者对真理的承诺的纯洁与艺术家被假设的对审美愉悦的首要承诺。对于理性观察者来说, 从这个角度来看, 真理在世界上是显而易见的。介于观察者和被观察者之间的系统必然有污染。因此, 海德说: “为了判断一部影片的民族志性, 我们需要知道现实被扭曲了多少和被扭曲到何等程度。”^⑱

杰·茹比最著名的发展民族志电影理论的努力, 发表于1975年, 与《原理》首版同年, 它的标题是《民族志电影是电影民族志吗?》。它明确提出原理, 一共4条。与海德不同的是, 茹比宣称电影要成为民族志, 必须以某种文化理论为依据, 他呼吁彻底改革电影的惯例, 制作结构

^⑭MacDougall 2006, pp. 264-265.

^⑮MacDougall 2006, pp. 264-274.

^⑯Karl G. Heider. *Ethnographic Film*. Rev. ed., Austin: University of Texas Press, 2006, pp.4-7.

^{⑰⑱}MacDougall 2006, pp.265-266.

符合人类学的电影,而不仅仅是关于人类学主题的电影。茹比受索尔·沃思(Sol Worth)教学的启发,在影视人类学的讨论中纳入对视觉交流人类学的兴趣。然而,尽管茹比对人类知识的建构性做出姿态,与海德的逻辑实证主义形成鲜明对比,但长远地看,他揭示自己是一个失败的实证主义者。他的第三条原理宣称“民族志作品必须包含揭示作者方法论的陈述”。它必须“包括某人在制作电影的过程中做出众多决定的科学理由——每个镜头的取景和长度、主题的选择、技术决定(例如电影胶片、镜头等的选择)、收集的现场声音类型、工作室声音的使用、剪辑决定等”。简而言之,要做到真正科学,民族志电影应该详尽地揭示可能影响精确的现实再现的电影制作者的所有偏见。后来,茹比将这些想法发展成为一个不折不扣的自我反思咒语。^{①9}

除了所涉及的实际障碍,以及学者倾向于对自己的盲点视而不见的事实,这种方法,在它科学方法的尊重中,最终回到海德对视角纯净的追求这里。似乎一旦所有方法的和知识的扭曲都剥离干净之后,人们可以最终抵达科学真理的某种最佳形式。但是,这种柏拉图式的理想已经与当前的人类学知识概念越来越抵牾,即人类学知识被认为取决于观察者与被观察者的关系,实际上,不可避免地,取决于那种关系的产物。^{②0}

麦克杜格用海德和茹比的例子说明影视人类学在20世纪70年代与人类学主流分道扬镳时备受困扰的几个知识问题。因为正是那个时候,影视人类学开始发展制度性的基础设施,并取得了一定程度的学术认可,这尤其要归功于霍金斯主编《原理》的出版。我们在这里看到的是一门渐渐浮出水面的新兴学科,它正努力摆脱由另一种媒介即文字媒介构成其知识目标的人类学家强加给它的期望。海德和茹比竭尽全力构思而成的影视人类学原理实际上不过

是文字人类学原理的变异罢了。尽管用意是好的,但这些处方往好处说是令人困惑的,往坏处说是对这门新学科的发展构成某种阻碍。^{②1}

按贯穿海德《民族志电影》《原理》主流和茹比《民族志电影是电影民族志吗?》的理论观点,民族志电影制作通常被期待关注耳熟能详的民族志论著的类别:社会组织、经济、宗教、仪式、政治等。总的来说,影视人类学并没有被认为给人类学增加了一个重要的新维度,而是被认为是沟通人类学写作已经规划好的关切点的一种不一样的方式。因此,影视人类学只不过是一个将这些关切点翻译为视觉说明形式的附属品。^{②2}

民族志电影在1975年首版《原理》迭代为影视人类学。民族志电影的兴起可回溯到20世纪50年代,在世界范围内有几个独立起源,在中国是国家影像文化工程“少数民族社会历史科学纪录电影”(下文简称为民纪录片),在法国是巴黎人类博物馆民族志电影委员会专职影视人类学家让·鲁什的工作,在美国是哈佛大学电影研究中心专职影视人类学家罗伯特·高德纳(Robert Gardner)的工作。^{②3}

民纪录片工程由国家财政专项资助,采取中国科学院民族研究所为甲方、电影厂为乙方的合作模式,民族研究者和专业电影人合作开拓这个前所未有的以片子制作为导向的学术领域。民纪录片工程始于1957年,1966年“文革”开始后中断,其间一共完成15部胶片电影拍摄。“文革”结束后,民族研究所詹承绪等着手恢复民纪录片工作。1976年拍摄彩色胶片电影《傣人》,1978年完成。参加过多部民纪录片拍摄的杨光海从电影厂调入民族研究所,创建电影摄制组并任组长。1978年杨光海按民纪录片模式拍摄

^{①9}^{②0}MacDougall 2006, p.266.

^{②1}MacDougall 2006, pp.266-267.

^{②2}MacDougall 2006, pp.267-268.

^{②3}同注^②,第33-34页。

5部苗族系列片，1980年完成。最终形成21部民族片格局。^{②4}

进入20世纪80年代，不同起源的影视人类学进入交流与融合的历史进程。^{②5}1988年中文学界开始有影视人类学这个术语。1990年民族研究所在电影摄制组基础上成立影视人类学研究室，该研究室一直存续至今。^{②6}2000年该研究室成员张江华、陈景源、杨光海、庞涛、李德君、李桐组成的课题组合著我国第一本公开出版的影视人类学专著《影视人类学概论》（下文简称为《概论》），比较全面地综述了20世纪影视人类学理论建构成就。《概论》由十章组成，包括影视人类学的研究对象和任务、人类学片的特征和拍摄原则、人类学片的多元功能及分类、国外影视人类学的形成和发展（上）、国外影视人类学的形成和发展（下）、中国影视人类学的发展、新中国早期人类学片拍摄方法和部分影片拍摄情况、人类学片的拍摄与制作、现代视听科技在影视人类学中的应有、照相与影视人类学等。^{②7}

《概论》的理论视阈未超出《原理》主流、海德《民族志电影》及茹比《民族志电影是电影民族志吗？》的理论视阈。它把文字人类学历史成就、乃至影视学历史成就当作不言而喻的前提，定位它们为“母体学科”^{②8}，但又不切断影视人类学与它们结为一体的“脐带”，于是，影视人类学成为从业者有生产欲望但难以生产的一个难产儿。譬如《概论》给出的一个影视人类学定义：“影视人类学是以人类学研究中影视手段的应用方式及其表现形式为研究对象，探讨影视手段在人类文化研究中的功能、性质、应用规律，以及人类学片的特征、分类和制作方法的人类学分支学科。”^{②9}定义者试图建立影视人类学独特的研究对象，但又离不开母体学科文字人类学及其研究对象“文化”，于是发出这样一种模糊不清的声音，如同婴儿在母亲子宫里喃喃自语。

二、21世纪初大卫·麦克杜格的影视人类学理论建构

影视人类学的理论建构囿于文字人类学的学术史成就，也就关闭了自己发展成一门独立学科的大门。换言之，影视人类学要获得独立，首先必须建立自己独特的研究对象。

大卫·麦克杜格正确地指出，我们的工作较之于更大的社会抽象，应该更专注于物体、个人、时间和地点的相互关系。^{③0}最广义地讲，看电影的许多特征也是我们社会现实经验的组成成分。这些成分包括我们的三维空间意识，对世界上的物体及其性质的意识，对物质性的和社会性的相遇的意识，对人类意识，以及对在时间里展开的事件序列的意识。除此之外，我们还可以加入我们对电影所建构的诸多世界的认同这项更邻近的影响：我们对不同环境的感觉，对我们自己的身体之外的身体的感觉，以及我们对人作为独特个体拥有他们自己的情感、思想和言谈举止风格的洞察。正如在生活中一样，我们对电影中他者个人的经验，既是物质的也是心理的。如果我们在寻找一种新的更适当的通向影视人类学的方法，我们最好去寻找这类交汇点。在此交汇点上，《新原理》为重新概念化的影视人类学假设三条原理：

1.使用视觉媒体独特的表达结构，不使用那些说明文衍生出来的表达结构。确认片子与文本的表达结构差异。它与茹比的电影呼吁

^{②4}鲍江：《你我田野：倾听电影人类学在中国的开创》，北京：民族出版社，2017年，第15-18页。

^{②5}同注②。

^{②6}转引自庞涛、邓卫荣：《“中国社科院民族学与人类学所影视人类学研究室”简介》，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），2013年，第3期，第47-50页。

^{②7}张江华、李德君、陈景源、杨光海、庞涛、李桐：《影视人类学概论》，北京：社会科学文献出版社，2000年，第1-3页。

^{②8②9}张江华等：《影视人类学概论》，北京：社会科学文献出版社，2000年，第1-24；9页。

^{③0}MacDougall 2006, p.270.

有联系,即呼吁电影在形式上成为人类学的,而不是蜷缩于“教育”电影电视节目说教式陈规旧习。它承认,视觉媒体,特别是电影,在过去的一百年里已经发展出自己的表达常规,涉及影像和声音的时间安排,类似音乐在比较长的一个时段内设计组织音高、节奏和音色的方法。当然,这些常规也在不断演变。^{③①}

2.发展不依赖科学方法有效性原理的人类学知识形式。确认片子与文本的知识标准差异。它是更根本的一步,呼吁接受(和创造)不一定符合源于自然科学的逻辑和证明模式的人类学知识形式。此主张表达对人类学努力定义其真理主张并奠定本学科时最常信奉的那些原则的挑战。寻求在那些合法性领域之外构建知识的方法,这样的一步也意味着此类知识内容的某种转变。^{③②}

3.探索视觉媒体证明有表现亲和力的社会经验领域,特别是这些领域:地志领域(the topographic)^{③③}、时间性领域(the temporal)、有形领域(the corporeal)^{③④}和个人领域(the personal)。^{③⑤}确认片子独特的对象领域。它识别特别适合影视人类学的概念领域。这不意味着将研究局限于这些领域或建立一个排他的区域。相反,它呼吁人类学家在影视人类学中绘制新路线,不必担心他们正在偏离研究不同社会中生命如何被模式化和被经验化的这个人类学任务。它呼吁在人类学写作经常遇到困难领域充分发挥视觉媒体的潜力。^{③⑥}

《新原理》是一项具有里程碑意义的推倒重来的影视人类学新理论建构之举。它在表达形式和知识标准两个维度划清片子与文本的界线,扬弃体现于《原理》主流、海德《民族志电影》、茹比《民族志电影是电影民族志吗?》和《概论》的依附于文字人类学历史成就的影视人类学理论建构,明确提出影视人类学独特的学术取向——视觉媒体证明有表现亲和力的社会经验领域。

当然,我们也察觉到,《新原理》的四大领域建构离“探索视觉媒体证明有表现亲和力的社会经验领域”目标还有一定的距离。《新原理》未提出并处理电影本体与四大领域的关系问题。相反,南辕北辙,列举完四大领域的标题,随即话锋一转,提示四大领域与文字人类学诸多领域的联系。这样的一种论证方式,悖逆文中提出的建构影视人类学新原理的策略:如果我们从头开始重新发明影视人类学,不那么关注人类学的历史发展,我们应该有可能提出一套非常不一样的探索社会的参数。最实质性的分离,无论如何,应该源自被音像打开的非常不一样的知识领域。^{③⑦}按此策略,在这篇高度凝练地提出影视人类学新原理的文章里,蜻蜓点水似的指点四大领域与文字人类学关切点之间联系的努力,既累赘又搅混水。实际上,提出四大领域主题之后,进一步努力的方向应该是基于影视人类学本身已取得的成就积累,辨析具体实践道路,探索地志领域、时间性领域、有形领域和个人领域在影视人类学内部如何展开。大卫·麦克杜格是学术史上罕见的片子制作和片子制作研究文本写作并驾齐驱的影视人类

^{③①③②③③}MacDougall 2006, p.271.

^{③③}topography一词,15世纪早期意为“一地之描述”,来自晚期拉丁语topographia,来自希腊语topographia,意为“一地之描述”,来自“地”(topos)+“志”(graphia)。自1847年,意为“一域之集体特征”。相关词有topographic; topographical; topographically。趣词网(<https://www.quword.com/etym/s/topographic>),2022年7月21日。这里我们把the topographic翻译为“地志领域”。

^{③④}corporeal一词,15世纪早期形容词后缀al+拉丁语corporeus,意为“身体性质的”,来自corpus,意为“身体”(活的或死的),来自PIE*kwrepes,来自词根*kwrep,意为“身体、形式、外观”,可能来自动词词根,意为“出现”(同源词:梵文krp,意为“形式、身体”,阿维斯坦文kerefsh,意为“形式、身体”,古英语hrif,意为“肚子”,古德语href,意为“子宫、肚子、腹部”)。趣词网(<https://www.quword.com/etym/s/corporeal>),2022年7月22日。这里我们把the corporeal翻译为“有形领域”。

^{③⑤}MacDougall 2006, pp.270-271.

^{③⑦}MacDougall 2006, p.270.

学家，他的片和文本体现一以贯之的主观性，构成其生活世界的具体内容。譬如他2014年发布的片子《宫墙下》(Under the Palace Wall)，呈现他集拍摄、录音和剪辑于一身以观察电影模式与德瓦拉村(the village of Delwara)的交流交融。德瓦拉村位于印度拉贾斯坦邦南部，坐落在一个昔日之宫殿、今日之豪华酒店的下方。该片可以视为他在《新原理》里提出的地志领域的一部代表作。

按音像本体视角审视《新原理》，我们看到在文字人类学之外建构影视人类学理论的决绝的转向努力，隐约看到影视人类学新原理大厦可能的地上建筑物之局部，并且也发现这座影视人类学理论大厦缺失地基。本文的着力点即在此——为影视人类学和音像志理论大厦打造地基，确立影视人类学和音像志的基本对象——具体人生活世界。如是提出音像志原理：1.音像志以音像为本体，包括片子制作及其研究文本写作。原理强调音像志以音像为本体。按知识本体论角度，人类学一分为二，分为两种人类学：一为文字为本体的文字人类学，一为音像为本体的影视人类学。前者以文本表达自身，追求普遍性概念；后者以片子表达自身，追求具体性世界。影视人类学作为后起、新兴的人类学分支之一，它延续文字人类学的传统研究对象，即人在远方田野，但它悬搁文字人类学术语库，以音像为本体探索自身独立的学术可能性。³⁸音像志作为影视人类学的普遍化扩张形式，它以音像为本体，以片子表达自身，追求具体性世界。2.音像志主要用镜头制作片子表达自身。强调音像志主要用镜头制作片子表达自身，有别于主要用文字制作文本表达自己的文本志。3.音像志以具体人生活世界为基本研究对象。明确音像志的基本研究对象是具体人生活世界。

以建筑打比方，具体人生活世界音像志如地基，地上建筑物则预留给未来人文社会科学与音像志交叉创新的专科音像志实践和理论建

构，以期一个以丰厚的由世界各地音像志者制作的关于世界各地具体人生活世界的音像志作为经验基础的关于人的音像人文社会科学世界。

三、音像志的基本研究对象

音像志以具体人生活世界作为基本研究对象。音像志者以音像工具为媒，与志主相处，用镜头创作关于志主生活世界的真实电影。³⁹

音像志开山之作罗伯特·弗拉哈迪(Robert Flaherty)《北方的纳努克》，以纳努克为主角，开创以具体人作为对象的音像志道路。海德在《民族志电影》中正确地指出，弗拉哈迪深知电影的具体性，与此对照的是文字的一般性。他通过跟随具体个体的具体行动，使影片获得概括。他把影片聚焦在纳努克这个因纽特男人上；聚焦在莫阿纳这个萨摩亚青年人上；聚焦在阿兰岛人上。他试图做得更多，而不仅仅是给我们看面目不清、身份不明的因纽特人或萨摩亚人抑或爱尔兰人。他把影片推至电影具体性的极限，让观众享受认识一个尽管异国情调但是真实的个体。这一点可能是弗拉哈迪对民族志电影最重要的贡献，它显然影响到《猎人》和《死鸟》。可以肯定地说，没有民族志电影因为过于聚焦个体而变得糟糕，相反，有许多片子因为没有这么做而导致诸多缺陷。⁴⁰

科林·杨在《观察电影》一文中引用他的同事大卫·汉考克(David Hancock)的拍摄笔记，强调观察电影非常擅长具体，但根本不擅长做概括：“我们用长镜头处理具体个体，而不是处理文化模式或文化分析。我们试图在一个镜头里完成一个动作，而不是将其碎片化。我们的工

³⁸鲍江：《本体论分权：影视人类学与文字人类学》，《中央民族大学学报(哲学社会科学版)》，2018年，第6期，第13-20页。

³⁹生活世界作为影视人类学基本对象的论证。鲍江：《生活世界影视人类学理论》，《电影艺术》，2020年，第1期，第56-60页。

⁴⁰Heider 2006, p.22.

作是基于作为人(不仅作为电影制作人)的我们与被拍摄的人,即人与人之间的开放式互动。他们的观点和关切塑造并结构影片,而不是由我们对他们文化的特定主题或分析的强调,那可能扭曲或过分强调该主题对于那些人和那文化的重要性。”^④

麦克杜格在《新原理》中也正确地指出,重新审视一下在过往影视人类学中我们最看重的东西是有益的。当然,它肯定不是图表更擅长展示的社会结构描述,也不是论文更擅长研讨的经济和宗教调查。或许,它也不是仪式或技术过程的冗长记录,它们的沉闷并未因解释而得到缓减,尽管它们显然有其信徒。相反,它是我们遇到的个人,他们生活在其中的房间、街道和院落,他们经历的旅行,他们解决的困境,他们制造和使用的物品,他们听到的声音,他们的面孔和交谈,他们的恐惧和喜悦,简而言之,它是个人与具体社会亲密相处得来的这种知识的暗示。^⑤

“具体性”是人类学电影的基石。某种意义上,人类学电影(音像民族志)是倒立的民族志。在文字民族志中,具体田野是手段,普遍理论是目的;在人类学电影中,普遍理论是手段,具体田野是目的。具体的人、物、事件和人物话语构成再现本体,人类学概念思辨仅是隐匿在作品背后的背景及可资引申阐发的余绪。与普遍性概念保持距离是人类学电影确立自身的逻辑要求,在此要求下,人类学文本惯用的从具体过渡到普遍的创作手法失去意义,人类学电影研究对象落实于作为文化载体与创造者的具体人物。怀抱认识异质文化、文化自觉、跨文化的职志,直面具体田野,角逐具体性,是人类学电影确立自身独立学术场域的必由之路。^⑥

具体人作为音像志主有什么讲究?它涉及两个基本概念:生活世界与整体性。视听媒介的使用带来了人类学着力点的一个重要转变,主要涉及内容方面。它带来对个体社会生活世界、更不用说个体社会经验的一种新的人类学

理解。^⑦具体人生活世界整体性,是影视人类学和音像志最根本、最具体的研究对象。此确认姗姗来迟,但终究已经到来。研究具体人生活世界整体性,坦白地说,文字人类学难得做好,仅为阿堵传神写照这一项^⑧,镜头描写流光溢彩,诉诸写作,罕有学者有那样的文笔。

生活世界是哲学家胡塞尔提出的一个概念,英文作life-world,即以生命为前提的世界。按胡塞尔现象学,我们不讨论我们身外是否有一个客观的世界,但是我们可以探讨你的生活世界、探讨我的生活世界。按胡塞尔现象学,生命是第一位的,生命是最可贵的东西。可以说,这种思想遥遥呼应于中国文化的精神,如《论语》讲述的道德,听到马圈失火的消息时,应该先问照顾马的人伤着了没有;如《史记》的叙事体例,以人物为中心。^⑨

“观自在者·自省·生活世界”(transcendental ego as spectator of ego's life-world)三位一体理论视阈,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”(ego cogito)视阈,提出以“观自在者”(transcendental ego,也译作“超越论的自我”)为主体、以“生活世界”为“自省”对象的三位一体理论视阈。

生活世界有二重空间结构,即“自我生活世界”(ego's life-world)和“观自在者生活世界”(transcendental ego's life-world)。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

^④David Hancock. See Colin Young. *Observational Cinema*. Paul Hockings ed., *Principle of Visual Anthropology*. Second edition. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1995, p.108.

^⑤MacDougall 2006, p.273.

^⑥鲍江:《“具体性”是人类学电影的基石》,《中国社会科学报》,2014年9月12日。

^⑦MacDougall 2006, p.269.

^⑧顾长康画人,或数年不点目睛(睛)。人问其故,顾曰:“四体妍蚩,本无关于妙处,传神写照,正在阿堵中”——南朝·宋·刘义庆《世说新语·巧艺》。

^⑨同注^⑧,第59页。

观自在者的生活世界,它是诸多可能的生活世界之一。是为胡塞尔生活世界的二重空间结构。它们在时间上非此即彼,前者体现为不断扩张充实的生命历程,后者体现为生命的自省时间。^{④7}

音像志的整体性体现为生活世界的整体性。音像志者用镜头创作关于志主生活世界的真实电影,涉及志者与志主基于默契或者协商选择记录并呈现的志主生活世界的方方面面。音像志者如同影视人类学家,在他们这里,人是具体的,有他或她自己的名字,有自己的身份,有自己的生活世界,其中包含思想、行为、欲求、情绪等可以概括的和其他不可以概括的一切。他们一旦选定拍摄对象,就意味着要设法尽可能全面、有序、清楚地记录并呈现他或她的生活世界。^{④8}并且,跳出音像志内部视角,站在外部旁观者视角,我们发现,音像志实际体现摄影机介入条件下志者与志主相处,体现他们生活世界视阈融合的成果。

特别需要指出,胡塞尔是在其现象学脉络里提出的生活世界概念;具体地说,生活世界概念的提出以悬置实证科学的客观世界为前提。我们将音像志的基本对象定位于在胡塞尔现象学意义上的具体人生活世界,这意味着我们已经把实证科学的客观世界放入括号存而不论,把学术史上层出不穷的用来描述客观世界的普遍概念放入括号存而不论。仅就实证人类学而言,描述客观世界特征的经典专业术语诸如“文化”“社会”“民族”“仪式”“亲属制度”“神话”“宇宙观”“族性”“结构”“象征”“认同”等我们放入括号存而不论,新近流行的专业术语如“感官转向”“本体论转向”“人与非人”“人类纪”等我们放入括号存而不论。甚至胡塞尔后学在实证科学意义上使用的“生活世界”这个术语,我们也放入括号存而不论。换个角度说,当我们接收到有人使用实证科学术语时,我们仅仅把它们当作他或她主观生活世界里的东西,仅此而已。

具体人生活世界的音像志研究,生活世界以具体人为前提,世界以生命为前提。打个比方,假设某个名叫张三的志者制作某个名叫李四的志主的音像志,意味着志者张三以志主李四的生活世界为研究对象范围,以镜头为媒,与志主李四相处,通过交流、观察、倾听、选材、拍摄、整理素材、提炼主题、剪辑等环节制作形成片子。生活世界是活的,志者与志主相处过程中彼此的生活世界视阈逐渐发生交汇交融,共同凝固一段生命时间、沉淀一份永恒的音像记忆,是为音像志的本质。其他条件不变,换人不管换志者还是换志主,或者不换人换志者和志主的年龄,意味着生活世界发生变化,音像志的内容会随之发生变化。

四、音像志的伦理

音像志以具体人生活世界为基本对象,因此对音像志者提出特殊的伦理要求:1.音像志场域以具体人为基础,志者和志主皆为主体,要求既尊重对方又不失自我,体现“四海之内皆兄弟”的人与人相处之道。2.音像志场域属学术性质,要求志者和志主以公益心参与其事,志者和志主有角色署名权。3.音像志者以导演角色为音像志作品负责。

当音像志者将镜头对准具体人,他们的研究对象就不再是手段,而是主体,他们的研究实践的本质不再是探索客观他者,而是探索主体之间相处及相处之道。影视人类学正是在这里,与基于匿名操作技术和抽象“报告人”的文字人类学分道扬镳,与追求客观他者的文字人类学分道扬镳。音像志者与志主相处及相处之道应当如何?在普遍意义上,我们从孔子《论语》中获得启发:“君子敬而无失,与人恭而有

^{④7}鲍江:《断网时间:生活世界中的自省片刻》,《中国社会科学报(社会学版)》,2022年6月22日。

^{④8}鲍江:《天生良知铸梦人》,载王海飞主编:《微行集——影视人类学的道路》(第一辑)“序二”,北京:社会科学文献出版社,2020年。

礼,四海之内,皆兄弟也。”这里的人我相处之道是兄弟相处之道——尊重有度,即我对人秉持恭敬心态,并且保持彼此之间适当的礼节距离。其中的度,即礼节距离,是个动态概念,它在相处中发生变化。一般说来,陌生的时候礼节距离比较远,熟悉了礼节距离比较近;在放松的场域,譬如酒酣之际,礼节距离比较近;在严肃的场域,譬如仪式、学术答辩、法庭审判等,礼节距离比较远。

在特殊意义上,随着音像志开工制作,参与者生活世界中即生发出一重摄录机介入条件下的主体相处场域,镜头两端的主体分别为志者和志主。镜头所到之处“落子无悔”,客观记录下志者与志主相处,如其所是,不增不减。真实生活世界与真实电影世界,你中有我、我中有你,相互缠绕发展。前文提到的法国影视人类学奠基人让·鲁什与莫兰合作提出真实电影概念的《夏日纪事》,鲁什与他的非洲伙伴们长达60年的学术实践^④,尤其是他与达姆亨·齐卡(Damouré Zika)、朗姆·伊布兰伊玛·迪奥(Lam Ibrahima Dia)、滕鲁·姆茹瓦奈(Tallou Mouzouran)组成的“达朗鲁滕”帮(Da-La-Rou-Ta)的电影实践,给志者和志主相处及相处之道树立了先行者典范。^⑤

按观自在者视角,音像志是志者和志主在摄录机介入条件下敞开、展示并扩张自我生活世界的特殊生命历程。“真实历险”是保罗·亨利(Paul Henley)给他撰写的让·鲁什传记取的名字。^⑥据让·鲁什,电影是历险,困难则在于你必须不断努力驾驭它。^⑦音像志参与者在真实生活世界基础上建构作为真实电影的音像志,音像志作为真实电影又构成参与者真实生活世界的组成部分;从真实生活世界到真实电影、再从真实电影到真实生活世界,摄影机如同魔法般参与到志者和志主的生命历程,对他们的生活世界产生不可逆的影响。音像志给志者和志主提供一种无与伦比的“看见自己”的契机,

促成自我反思和自我完善。譬如让·鲁什曾经这样谈及《夏日纪事》的发现:“看到银幕上的自己之后,一个个瞠目结舌!从那一刻起,他们开始脱胎换骨!”^⑧在此意义上,音像志有真实历险特征,它持续挑战志者和志主的驾驭能力。志者和志主应以尊重有度的兄弟相处之道作为伦理原则,如是规避音像志历险之旅的系统性风险。从相反角度说,不尊重人挖掘本人不愿公开的生活世界方面是音像志的伦理禁令。

五、音像志的研究方法

音像志的研究方法,我们用七个关键词定位:摄影机、录音机、剪辑机、志者、志主、生活世界、长时段田野工作。摄影机、录音机和剪辑机是音像志工作的必要工具,按现在的数字音像技术,一部智能手机即兼有这三种功能。志者是拍摄主体,他可能是一人或一团队,最好是一人,一身兼多任:导演、摄像、录音、剪辑等;若是团队,成员越少越好。志主是拍摄对象、片子主角。音像志内容锚定于志主生活世界,体现志者与志者相处及相处之道。田野工作与书斋工作相对,指研究者直接从研究对象那里获取知识的方式。音像志知识来源于长时段田野工作,来源于志者与志主长期相处;生活世界的广阔、人与人相知需要时间打磨,这两方面要求音像志的田野工作周期是长时段的。

音像志锚定具体人生活世界为基本研究对象,关乎音像本体。片子的基本技术单位是镜

^④Paul Henley. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. ix·Preface. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

^⑤鲍江:《电影人类学引论》,《中央民族大学学报(哲学社会科学版)》,2015年,第4期,第80-84页。

^⑥Henley 2009.

^⑦Jean Rouch. In Paul Henley. *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. ix·Preface. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

^⑧张同道:《冒险是我的职业——让·鲁什访谈》,《电影艺术》,2007年,第1期,第143页。

头，即按下摄录一体机录制按键开始纪录具体时空中的所见所闻，再次按下摄录一体机录制按键终止纪录，这样形成的一段音像素材我们称作镜头。在技术层面，片子是由一个又一个镜头组成的。片子的基本内容单位是场（或称作场景），它是用分镜头组合或长镜头清楚地表达具体人在具体时空中做具体事的一段音像。在内容层面，片子是由一个又一个场组成的。如何在镜头层面和场层面实现多样性的统一，是做片子最根本的挑战。意识不到或应对不好这个挑战，对于片子后期剪辑是个灾难，大概率得依赖配乐或画外音解说或字幕来发挥组织功能，把缺乏内在统一性的素材生硬地串联在一起。我们设定具体人生活世界作为基本研究对象，实现了音像本体要求与音像对象的契合，一劳永逸地彻底解决了这个挑战。

场建构，即制作用分镜头组合或长镜头清楚地表达具体人在具体时空中做具体事的一段音像，是做片子的基本功。场建构关乎视听（音像）规律，必须在片子制作实践中自己感悟。感悟不到、感悟不透这项基本功，就不入片子门，看再多片子、评论再多片子甚至制作再多片子也是外行。

“上午，晴，微风，张同学在图书馆自习一本某专业书”，这是我常给修民族志电影制作课的同学布置的一个练习题，要求同学把文字表达转换为镜头表达，目的是锻炼场建构的基本功，涉及分镜头组合描述具体事件、场的空间建构和场的时间建构；合格的习作，应该能让观众如临张同学之境并触及此际他或她的精神世界。掌握场建构方法是个反复练习熟而生巧的过程，好比学说话，先模仿前人经验，再形成自己特色。

六、音像志的实践理性原理

做音像志的根本目的是充实和扩张世人的生活世界。第一层，志者和志主通过做音像志获得生活世界的充实和扩张；第二层，公众通过

观看音像志作品获得生活世界的充实和扩张。

音像志是活生生的人与人相处的场域。志者将镜头指向志主生活世界，从志主生活世界中选择拍摄内容、拍摄和剪辑，创建一个又一个表达志主生活世界片段的场，日积月累形成音像志的场储备。相处日久，相知渐深，志者在某一刻会顿悟到一个主题，此时志者即有可能在剪辑机时间线上通过筛选和组合场储备来创建叙事完成片子，如果发现场储备不充分，则补拍。

迄今的现代学术经过学术史反复渲染创建了牢固的自我与他者二元对立统一体，其代价是你我之维几乎被遮蔽为无，因此现代人在完整的人意义上变得残缺，我们满腹经纶，但往往目中无具体人，不知道如何与具体人相处。借助音像的独特魅力，音像志打开参与者生活世界的自我封闭，给与参与者探索与具体人相处的机缘，使每个参与者的生活世界都获得充实和扩张。这里的音像志参与者包括志者、志主和观众。

音像志属学术志业。音像志片子有别于其他非学术的片子类型，诸如艺术片子、商业片子、宣传片子等，各自恪守各自疆域，井水不犯河水。音像志追求真实电影，追求永恒的学术价值；今日之志，明日之史。对于志者、志主以及他们同时代人而言，音像志是志，对于后人而言，音像志是史。音像志作为史的意义，从让·鲁什2000年在纽约大学“非洲现代性编年：让·鲁什电影回顾展”《美洲豹》（1957—1967年）映后交流发言中可见一斑：

这是关于一个已经永远消失了的时代的一份编年史。不过，它既已永远消失，但又没有消失，因为有这部影片存在。对我来说，这就是电影的力量和电影的情感。如此奇怪的一种保留记忆的方式。你可以年复一年地与新的公众分享它。我想，对我来说，这是非常令人感动和鼓舞人心的。^④

^④Chronicles of African Modernities: A Retrospective of Jean Rouch's Films(NYU, 2000). Transcribed and introduced by Jamie Berthe.

七、音像志的专科化

具体人生活世界为基本对象内容的音像志,是最朴素、最贴近生活本身的学术,因此它能自下而上地与人文社会科学既有分科异花传粉形成专科音像志。

主题化是文字本体的人文社会科学的基本运作方式,学者按思辨标准划分学科、界定领域,形成树型科目结构整体。理论上,文字本体的人文社会科学所有学科都可能与音像志交叉并在本学科底部分权培育形成本专科音像志。譬如,人类学民族学与音像志交叉形成民族志电影(民族音像志);社会学与音像志交叉在特定范畴内形成专科音像志,诸如社区音像志、宗族音像志、家音像志、群体音像志、行业音像志、乡土音像志、城市音像志,等等;民俗学与音像志交叉形成民俗音像志;音乐学与音像志交叉形成音乐影像志;舞蹈学与音像志交叉形成舞蹈音像志;地方志与音像志交叉形成地方音像志;口述史与音像志交叉形成口述音像志;宗教学与音像志交叉形成宗教音像志;国别研究与音像志交叉形成国别音像志;区域研究与音像志交叉形成区域音像志;体育学与音像志交叉形成体育音像志;等等。

专科音像志为专科领域奠定最贴近生活本身的经验基础,结构性地完善专科领域的知识结构。以音乐影像志为例。音乐学原本是一门从生活中抽离出来的特殊学科,它以音乐为研究对象。按学科建构逻辑,音乐学从生活中来,

它应该也回到生活中去,以丰富生活。但迄今学术史的走势并非如此,跟其他现代学科一样音乐学内部专业领域越分越细,反方向的学科整合以及学科实践与生活本身交流互惠的运动则趋向淡薄。近年音乐学者萧梅、刘桂腾等联手影视人类学者创办“华语音乐影像志暨国际音乐影像志展映”。笔者2021年应邀担任第二届评委,近距离接触学者用镜头把音乐拉回到田野现场、拉回到具体人生活世界的努力,感觉音乐学似乎因此有了一种打通专业内外让人亲切的体温,变得不再那么高冷,这里蕴藏学术重大增长的契机,弥足珍贵。

结 语

以上尝试提出一种音像志学基础理论建构,探讨了音像志的理论源流、音像志的基本研究对象、音像志的伦理、音像志的研究方法、音像志的实践理性原理、音像志的专科化等问题。建构音像志领域,在工具方面是数字音像技术普及使然,在知识方面是现代学术自我完善内在要求使然,把现代学术迄今单向度膨胀的术语世界拉回具体人生活世界,弥补现代学术但见层出不穷的概念术语创新不见活生生的人的缺陷,指向现代学术内部文字与音像、先验与经验、普遍性与特殊性等诸多二元对立统一体内部张力的历史性飞跃。

责任编辑:樊 荣