

首页 → 学术资讯 → 书评文萃

聚焦：电影与21世纪民俗研究的生存

发布日期：2006-10-26 作者：[美] 莎伦· 谢尔曼著

【打印文章】

[摘要] 本文是2004年美国西部民俗学会年会之主题发言，即阿彻·泰勒纪念讲演。基于30多年的研究成果，作者回顾了民俗电影的历史发展，辨析了民俗电影与其他影视作品在制作过程、制作人、方法及理论等方面的异同，为民俗学者对影视与民俗的研究指出了新的方向，并呼吁加强对民俗影视的研究。作者所使用的“民俗电影”(folkloric film)一词也是“民俗学电影”(folkloristic film)的简称，且“电影”泛指电影和录像。

[关键词] 民俗电影；电影制作人；民族志电影；纪录片；影视人类学；现实主义；流行文化

[中图分类号] K890 [文献标识码] A [文章编号] 1008-721(2005)06-0051-11

加州民俗学会邀请我发表阿彻·泰勒纪念讲演，我感到非常荣幸。阿彻·泰勒(Archer Taylor 1890-1973)是加州民俗学会发起人之一，也是众所周知的谚语专家，出版了诸如《谚语》(1931)和《口头传统中的英语谜语》(1951)等权威著作。此外，他还研究信仰、民间故事和手势，并为学科理论建设做出了重要贡献(1989)。他的《民俗研究中芬兰派的先驱》(1928)一文是在民俗领域确立比较研究方法的经典论文(另见乔治斯，1986)。1978年，韦兰·汉德(Wayland Hand 1907-1986)创办了这个系列演讲以纪念阿彻·泰勒——他的导师。

阿彻·泰勒纪念演讲让我有机会回顾民俗研究和民俗学实地考察中电影和录像的用途和角色。在从事多年的电影制作、电影和民俗教学以及实地录像之后，我始终相信电影(这里是指电影和录像)是记录民俗事件和表达性行为的最佳方式。一个事件可能像罗伯特·乔治斯(Robert Georges)所说的一次叙事交流事件那样复杂(乔治斯，1969)，可能像迈克尔·琼斯(Michael Jones)所指的物品制作的“物质行为”那样深奥，也可能像一个人面对摄像机唱歌一样简单。我坚信，用电影记录是尽可能地接近实地考察工作者和被摄制对象的“真实”的方式。它明显符合民俗学者、人类学者和表演研究学者的兴趣。接下来，我会讨论流行文化电视中的“真实”、影视人类学的“真实”、电影中民俗的“真实”以及民俗学的发展前景。

民俗和大众影像

当托尔金(J.R.R. Tolkien)的《指环王》三部曲因最后一部电影《王者归来》(2004)而主宰奥斯卡的时候，我想起了这些书在首发时畅销的全部原因，以及那些利用相同的观念使其家喻户晓的电影的成功方式。当然，它们是幻想小说，不是民间故事。它们是一位中古史学家个人想象的产品，一个托尔金用他的学术背景创造的世界。毕竟，莫多(Mordor)明显地来自“morthor”，一个表示谋杀的古英语单词，代表一个可怕的场所。《指环王》中有一个中土世界，它拥有自己的语言、自己的风景和自己的冒险。还有什么比中土世界更好的地方可以安排故事并赋予其史诗成分？但是这些冒险不是和奥德修斯、特修斯、贝奥武甫和吉尔伽美什等民间故事中人物的冒险一样吗？小矮人英雄去旅行，与妖怪作战，克服巨大的劣势，胜利地回到家乡。事实上，他们挽救了世界。正是因为故事紧密地基于神话、民间故事和史诗，聚集了诸多怪物、女巫和精灵，它们才在读者和观众中激起了自然的共鸣。同样的方法也可以解释《哈利·波特》系列图书和电影成功的原因。正如杰克·瑞普(J. Zipes)最近在俄勒冈大学的一次讲演中所提出的，我们记得民俗的母题和主要情节，它们就像霉菌(mememes, 文化病毒)一样四处扩散并产生新的变体(参见罗斯坦，2002)。所以，民俗被创造出来并以新的形式伴随着旧有民俗“生存”下来。

生存

在内容、形式和传播上，与流行文化的影视相比，影视人类学和民俗电影截然不同。但是，生存常常是问题所在。保护主义者呼吁，“让我们在它消失之前保存它”，所以，早期的很多电影记录了表演者和他们的歌曲，就像《莱德贝利的三首歌》(1945)。保护和生存于罗伯特·弗拉厄迪(Robert Flaherty)的《北方的纳努克》(1922)中表现出两个不同问题。这部电影通常被看做是完整的民族志电影和纪录片的开山之作。弗拉厄迪努力展示他所看见的一种行将消失的生活方式，就像博厄斯和他的夸扣特人(Kwakiutl)电影。同时，电影本身也成为对抗自然的生存故事。对于弗拉厄迪而言，这是一种行将消失的生活方式，但是那些正经历着这种生活方式的人们竭力不让自己死去。纳努克在极度的严寒中不停地寻找食物。在弗拉厄迪离开巴芬岛两年之后，也就是纳努克在全国的电影银幕上微笑着出现的时候，纳努克在自己真实的世界中被饿死了。

弗拉厄迪经常受到猛烈的批判，说电影中的真实场景是被编导出来的。但是，更大的真实无法被虚构，只能被再创作(与海豹搏

斗,海豹正被费力地从水中拖出来,虽然海豹已经明显地死了;圆顶房比正常的大,以便摄像机有足够的光线;只是因为拍电影,一些“家庭成员”才“有亲戚关系”)。尽管存在着这些“失真”之处,《北方的纳努克》因其描画的客观真实性而成为一部经典?电影史学家刘易斯·雅各布斯(Lewis Jacobs)评论道:

《北方的纳努克》标志着世界上一种新型电影的出现?它对于环境的细节和熟练的连续镜头的运用打破了纯粹的描述方式;它清除了认为摄像机记录的是全部真实的理念?弗拉厄迪证明,有另外一种真实,只靠眼睛并不能察觉,但靠心灵能够感知区分(1979:8)?

实地考察工作者也在早期就认识到另一种真实?在弗拉厄迪在北部拍摄电影的同时,马林诺夫斯基(Malinowski)也在特洛布莱恩岛上考察?因为他们都在实地,他们以新的方式体验了不同的文化?电影摄制者和民族志学者都同样能观察他们和研究对象之间的诸多交叉点,以便达到对于人为构建的事实的新的理解?

近几年来,“真实”被赋予了一层新的涵义?流行文化明目张胆地迎合人们想了解真相的迫切愿望,轮番在电视上创造真实,出现了一系列有成百万影迷的真人秀,诸如《打造乐团》和《奥斯本一家》等等?当这些真人秀实际上作为1973年摄制的《一个美国家庭》之类的更为严肃的真人秀的延伸时,它们成为新型的娱乐方式?《一个美国家庭》由美国公共广播公司(PBS)制作,是将摄像机放在加州圣·芭芭拉的罗德家中的各个地方,一直拍摄了12个星期,观众看到了“真实”在眼前一步步被展示出来,包括儿子兰斯“出世”的“情节”和罗德家庭婚姻瓦解的“情节”(罗夫,2002)?它是真实的?自然的,不像MTV夸张制作的节目《真实世界》和《老大哥》,虽然这些也使用了仔细安放的摄像机——当下流行的一种技术?在2000年夏季电视上疯狂地重播以前的真人秀时,马克·伯内特(Mark Burnett)的《幸存者》作为新的真人秀迅速流行开来,以至于“你被投票选出离开岛屿”的各种各样的异文成为流行的惯用语?很明显,“写实电视”作为赚钱的方式对于电视制片人非常重要(没有一个人是明星,所以没有人必须付出银幕演员行会工资那样高的报酬),而且真人秀对于观众保持着极强的吸引力?写实电视是逃离现实的一种方式?

名声和偷窥成为这些作品的前提根据?我能够“幸存”并赢得100万美元;我能够在《美国偶像》(更名的《星探》)中胜过其他人并赢得一份合约或者出现在欧普若自己的“偶像”秀里;当我在电视上一夜之间成为明星时我能够找到真爱?我能够控制媒体或者我被媒体所操控——不论怎样,我都能成为明星?毕竟,在被《幸存者》淘汰之后的第二天早晨,失败者就会重新出现在《今日秀》的屏幕上?甚至被访谈有关万圣和圣诞节的民俗学者也会成为明星(出境通常不会超过15分钟)?这些例子能因为描述“真实”就成为纪录片吗?

对我而言,《幸存者》最有趣的一点是它带人们脱离日常生活并把人们放入那些遥远的?原始的?具有异国情调的地方,正是在这些地方,人类学者曾经找到了他们的研究对象?但是,异国情调总是迷人的?这些写实电视节目迎合了这种需求?

我并不准备在这里对“真实”进行哲学式阐发?写实电视被严谨地编辑,具有较高的制作价值?如果真的发生了危险的事情,摄像人员就在那儿帮助参赛者逃生并使其从屏幕上消失?《幸存者》组建一个家庭或一个部落,然后在游戏需要竞争者转而救助自己的时候再毁掉它们?但是,生存的很多问题被民族志电影制作者和其他早期的影视人类学者从电影中提出来,就像罗伯特·弗拉厄迪在《北方的纳努克》?《摩亚那》(1926)和《亚兰岛人》(1934)中所做的,就像罗伯特·加登纳(Robert Gardener)在《死鸟》(1963)中所做的,就像约翰·马歇尔(John Marshall)在非洲喀拉哈里沙漠的丛林人系列电影中所做的,但现在被重新提起并被包装进“真实”电视,只是现在我们成了他者?

当然,真实的家庭和小的社会群体确实存在,而且他们创造了自己的竞赛?歌曲?运动?故事?饮食方式和仪式?我们也在电影中看到这些吗?有这种纪录的需要吗?

为了了解民俗学者现在在课堂上?展览或公共活动中使用什么电影,我利用电子邮件做了一次简短的调查,调查对象包括美国民俗学会的会员?公共民俗协会的会员和印第安纳校友协会会员?对于大多数回答者而言,民族志电影?民俗电影和纪录片的区别不是不存在就是无关紧要?一些人做了区分,但是没有出现一致意见?菲尔·麦克马汉(F. McMahon)的界定和我的定义非常接近:“民俗电影强调人们的创造性:审美和表演?”加州大学洛杉矶分校的民俗学者和电影摄制者坦哲里尼(T. Tangherlini)进一步指出:“你应该说所有的民俗电影和民族志电影都是纪录片,它们的区别可能在于关注点的不同——它是集中关注某社群还是社群所做的事情?但是这一区别实际上并不值得探讨?”加州州立大学北岭分校的玛格利科(S. Magliocco)指出:“我认为民俗电影和民族志电影没有太大差别,除非说民俗电影更多地倾向于关注表现文化?但是,纪录片通常针对更多的观众,而不只是民俗学和人类学专业的学生;纪录片有机会在公共电视台的‘探索’频道播出?”这里涉及到观众这一重要问题?我自己的定义是:所有这些电影都是纪录片,但是民俗电影集中关注民俗学者感兴趣的对象,通常是文化和行为的审美层面以及小群体内表达性互动活动,而民族志电影针对人类学者,倾向于关注普遍的社会?我曾详细阐释过这些差别,人类学者对此也思考很多,但很多人跳过了这一问题?我相信,探讨民俗电影是否在某些方面与那些被视为民族志电影的相区别,有必要先探讨这个问题?

民族志电影与民俗电影

人类学教授卢比(Jay Ruby)写过大量有关制作影视人类学作品的著作?他认为,人类学家是构成民族志电影的关键?他感叹道,多数“古典派”的民族志电影制作人都试图制作“好电影”或“艺术性”的作品,而不是科学的电影?对他来说,只有本文化的成员才真正可以做出有关该文化的诚实的电影,这是个谬论?在《描绘文化》一书中,卢比指出,“一个文化的成员对该文化的记录可提供独一无二的宝贵视角?但我无法理解这些记录何以成为民族志……民族志的一个根本特征,即使不是界定性和历史性的,也是它表达一种外人的看法”(2000:31)?当观察派电影?真实派电影,或称直接派电影,变得流行时,尽管多少有些变异,这些“外人”电影制作者深信他们所拍摄到的是镜头前的真实?在《第三只眼:种族,电影和民族志景观》(1996)一书中,罗尼(F.T.Rony)解释道,民族志电影意味着主体不必再从其本土被搬走而置于世界博览会中的展览亭子里?电影可成为一种新的创造“主体”的方法,使这些主体只有在完全主动控制摄影机时才在土著电影中回到公众的“注视”中(金斯伯格,1991)?文化进化论的冲击使白人(多数民族志学者是男性)通过走向实地有机会以电影方式一瞥自己的文化在洪荒时代的样子?电视片《幸存者》正是逆转了千里眼,给观众提供了一场“真实”游戏?

在《观察派现实主义的第一次外出:近期民族志电影中的叙事试验》一文中,罗左斯(Peter Loizos)问道,“现实主义遇到麻烦了吗?”(1997:81)罗左斯从20世纪60年代到80年代流行的观察派风格入手,探讨了近年我们多数人都转而关注的反思问题?电影制作者开始出现在镜头里,或者将制作电影的目的随着叙事进展而逐步说明?回到俄国纪录片制作人维尔托弗(Dziga Vertov)那里,电影成了陈述本身?它拉起幕布,躲开解说人,并时常注视电影制作人的家庭成员?但罗左斯指出,观察派现实主义“一定还会回来”?一种电影制作不能毁掉另一种——在新一代人追求它之前,只是其流行度略微受些影响?与这些电影制作者一样,我也试验过观察派电影,或者叫真实电影?曾有一段时间,我发誓那是纯正地制作电影的唯一方法,认为那是最可能接近的“真实”?与我的第一部利用大量解说关注城市传说的电影《超自然的故事》(1970)不同,我藏在镜头后,只允许我通过选择主体和编辑的方式来表述我对所记录的民俗行为

的态度？受海斯哈克的影响，我偶尔会短暂地出现在以后的影片里，如《木精》(1991)和《童鞋》(2000)？在《记录我们自己》(1998)一书中，我论述过民俗学家模仿或创造的电影模式？反思或主观认识在一部影片中的应用成了我衡量一部纪录片成功与否的试金石？我总结道，我们常为建立一种自我意识而制作电影，那为什么不也使这一过程有目共睹呢？我也提出，电影制作人心目中的现实可以从电影中识别出来？

尽管反思已成为人文和社会科学研究中一个令人很感兴趣的课题，但针对特定电影对研究者和所反映主体所产生的影响的深入研究还很有限（卢比，1988,[1977]；谢尔曼，1986）？然而，随着录像的普及，消费者和学者发现他们在使用民俗行为去记录自己的生活，对建构理论框架的要求也相应提高了？

分析意图？内容和自我的方法

我在此简单回顾一下写《记录我们自己》一书所经历的一些思索？我所采访的电影制作人无一不令人钦佩：雷布兰克，约翰·考恩，达文波特，费力斯，费莱罗，弗雷斯豪尔，霍伊斯，佩瑟，乔治·布雷罗兰和麦布尔·布雷罗兰，迪格潘以及瓦格纳？他们的作品主要关注民俗学研究对象，而我也将我的研究限于这个代表性群体之中？他们是从20世纪60年代到90年代中期的一批电影制作人？

我的问题和我们的谈话集中于电影制作人保持或改变主题或技巧的技术性和理论性原因？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？这里我只聚焦于约翰·考恩和乔治·布雷罗兰的少数作品？我的立论基本上始终是：电影是对我们自己的反映？我们可以“读出”电影制作人的意图？电影制作人对民俗的理论假设通过电影表述出来，并决定其所应用的技巧？

立意于民俗（从创造性表现的最广义而言）的电影大体上或者聚焦于：(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”；或者关注(4)文本？工艺过程或手工艺品？进而，具有时空连续性的民俗理念创造出关注历史或类型的电影？

描述个体或群体的电影倾向于展示创造性的互动进程和事件（类似于贝特森和米德的电影，马歇尔，阿斯克和沙格龙的系列片）？这类电影常常没有解说旁白，而是以“真实”或观察派的手法来拍摄和表现，使用同期录音或当事人的旁白？另一方面，力图展示工艺过程？考察文本和手工艺品？建立类型或者重构民俗事象历史的电影通常利用解说和蒙太奇将无关的电影时间与真实事件联系起来？这种手法主导着阐释性电影(interpretive films)（如《死鸟》），从中，解说人或是解释屏幕上的行为，或是解释电影制作人（或电影中人物）的想法？为了重构历史，解说词可能摘自报刊？日记和信件（如费莱罗的《心与手》[1987]）？通过编辑，这类电影明确地转达出电影制作人对主题的观点，类似于加登纳或维兹曼的阐释性编辑手法？

使用这些方法的原因显而易见？如果电影制作人关注于人与其创造物以及互动过程，那么，这些人就有机会向观众转达他们自己的情趣和审美观？解说可以用来补充拍摄时缺少的信息，但不应主导电影？这是因为，倘若电影制作人聚焦于个体，这些个体会为自己说话的？以此方法，个体的感受奠定了电影的主调，电影制作人必须围绕该个体参与的一系列事件，通常是直线性的，来建构该电影？偶尔，这个框架由电影制作人和被拍摄者共同公开商定，其协商过程也成为所完成电影的一部分？

从聚焦于文本到聚焦于个体的转变与民俗学科的立论变化是相似的？我们从文本和录音机开始，现已转向了一个更具包容性的模式，以此描述表达性的人类行为，且渴求更成熟的研究工具？例如，考恩所使用的实地调查工具就是从文本发展到录音再发展到电影？作为20世纪60年代的一个音乐家和流行民乐团的成员，考恩深入阿巴拉契亚地区去发掘那里的音乐？他的电影反映了他的音乐自我？他视自己的电影为“音乐纪录”（1990）？他的第一部电影是有关美国传统民谣的？考恩自评道：

那是1959年，我到肯塔基东部去搜集音乐？我那时是个对音乐感兴趣的摄影者？那期间，我认识了豪尔康（肯塔基的一名民间歌手），并成了好朋友？我觉得，我的大部分电影都是因为我首先被音乐感动了，然后通过唱片或其他方式认识其人，最后才拍电影？

这种经历，结合他的静物摄影，使考恩做出了他的第一部电影：

我的一个思考角度是从静物摄影者出发的，还有我个人的部分经历，我第一次拍电影，是为了要把静止画面或视觉形象与我听音乐的感受结合起来？我的第一部电影，《孤独的高音》，就是这样？因为我所见和所经历的并没有被恰当地复制出来，或者说恰当地通过音像记录表达出来，尽管我已有了图片集和宣传小册子……为了能连续地看到这些东西，我开始使用了16毫米摄影机（谢尔曼，1998:190）？

考恩想更完整地记录事件和音乐表演的“真实”特性的欲望，迫使他放下静物摄影转向电影？然而，在最近的《没有眼睛》(2001)一书中，考恩又回到他的静物摄影，使他个人生活和家庭影集中的照片得到重生？这本书是考恩生活经历的写照？对我来说，这本书就像考恩在我身边说话，讲述人生路程？当然，他所说的大多与音乐有关？音乐制作“引发家庭记忆”（2001:14）？

在考恩对人性自我的探索中，他的《孤独的高音》(1963)一片对使用电影的民俗学者影响最大？40多年来，这部电影仍是最有影响力的民俗电影之一，尽管缺少同期录音和色彩？我所调查过的人都视其为教学常用电影？电影制作人达文波特也为此感动，制作了《回忆孤独的高音》(2002)，记录了考恩的许多作品？

《孤独的高音》证实电影可以被用来在不同群体之间转达民俗的表现功能？考恩详细表现了一个依赖工业化的群体的不安，通过矿工们在上矿井的路上，街头百姓谈论世道的艰难，以及当地人对山区经济生活的叙述等镜头，相当全面地提供了肯塔基州哈扎德地区的生活全貌？考恩并不是只展现山区生活的一个小侧面，而是将镜头转向住房？工作状况和社会活动？在这个背景下，他跟随着观众一同推论出音乐对于演奏者和演唱者的民俗功能？

考恩没有不让观众看到演唱者使用歌本和摇滚乐广播对形成音乐传统所产生的影响？他显然不觉得当代音乐会传统音乐造成断代，相反，它们可以并肩共存，相互影响？他记录了在教堂？街头和家里的演唱？考恩相信，在经济萧条的状况下，音乐是保持传统尊严的一种方式，也是庆祝的方式，并有助于表达宗教感情？考恩告诉观众，对于豪尔康，音乐是他的天赐才能？而观众则倾向于相信，音乐为他在经济动荡之时提供了逃避现实或调整自己的方式？

这部电影精彩地剖析了整个产生艺术表现的文化背景，探讨了音乐对群体和个体的意义？考恩置豪尔康于群体与个体的纽带之中？解说者评述极少，只是作为中立的向导，让观众看到一部诚实而完整的电影？它与1976年制作的《美国的哈蓝县》形成鲜明对照？该影片的意义十分重大，以至于2004年的奥斯卡颁奖典礼上，在介绍纪录片种类时又一次提到这部片子？在考恩的电影里，音乐主导全片，煤矿的工作突出了音乐存在的理由？在《美国的哈蓝县》中，煤矿成为一次罢工的中心舞台，电影制作人寇波尔(Babara Kopple)利用音乐来表现矿工们的斗争？

《美国的哈蓝县》和《孤独的高音》共同诠释了纪录片与民俗片之间的差异：纪录片要说明的是社会问题；民俗片要记录在特定背景和奋斗中传统行为和个体生活的诸多层面？如果加上巴赖特(Elizabeth Barret)的《拿摄像机的陌生人》(2000)，则又开拓了一个了解阿巴拉契亚的新视角，一个审视民俗再现时的自我反思和问题的视角？

巴赖特一生大部分时间都在从事制作有关阿巴拉契亚的电影，将镜头对向的是肯塔基州威特伯格的被称为阿巴尔萨珀(Appalshop)

的群体?她土生土长,对当地十分了解?在《拿摄像机的陌生人》中,她关注的是在描述社会时媒体所扮演的角色?该片2000年公映,讲述了1967年在肯塔基的杰雷米亚发生的一起事件?加拿大的纪录片制作人欧科纳(Huge O'Connor),当时正在拍摄一栋老房子,地产主人伊森来了,要求他离开他的地盘?当欧科纳正走开时,伊森开枪打死了他?该片使得助理摄影师布雷克及欧科纳的女儿讲述了他们关于欧科纳的故事?欧科纳当时在美国拍摄反映各种文化的电影?作为加拿大国家电影委员会的摄影家,他已颇有名气,而且他在多重屏幕和多重放映机方面的成就为后来发展的宽屏IMAX电影打下了很好的基础?作为敏感的创新者,他在拍摄前已征得同意,并付给该房子的三个承租人每人10美元(相当于矿工一个月的工资)?各方都同意了?他拍出了一组精彩的镜头:一个矿工在门前抱着孩子掸身上的煤灰?

然而,阿巴拉契亚人早已经对因卡迪尔的《夜幕降临贫困地:一部萧条地区的传记》(1963)一书所引起的媒体对他们的描述很反感了?阿巴拉契亚成了当年的贫困象征?而欧科纳并没参与这些,他甚至不是个美国人?对他来说,阿巴拉契亚是"美国梦"的另一面孔,一个审视人类共有经历的画面?《拿摄像机的陌生人》一片的镜头在对欧科纳的述说?伊森(其行为得到当地各种人的认可)的说法?以及被拍摄的承租人的描述之间切换?穿插于其间的是《纽约客》杂志作家特立林所读出的一段他于1969年所写的有关这起杀人案的报道:该案件以伊森被判刑一年而结案?

这部电影的宗旨毕竟还是在用镜头记述人,并揭示媒体界人士应承担的责任?巴赖特意识到她会被视为问题的一部分?难道就因为她在生活在这个群体之中,便有权利在那儿拍片记录吗?局内人-局外人的关系问题首先凸现出来?她本人的中产阶级向上奋斗的故事也融在电影里?

她问道,她参加高中毕业典礼时别人都在做什么?回忆过去的镜头闪现出她曾生活得相当舒适?她追问,作为该群体的一员,同时作为一位媒体工作者,她的位置在哪里?她该扮演什么角色?这部极有震撼力的电影是我上"电影与民俗"课第一周就用的影片?围绕着一个30多年前的故事,巴赖特通过这些问题,制作出一部佳作,引人思考和反思有关电影制作?再现危机?认知和阐释的问题?

有些批评者向我指出,民俗学者不一定要讲述自己的故事?事实上,很多民俗电影定位于对我们很多人都是"他者"的美国南方,或阿巴拉契亚地区?而且,白人电影制作人制作了大量有关非洲裔美国人的电影,费力斯的一系列精彩电影便为一例?对于民俗电影,乡村常取胜于城市,过去常比当前更重要?然而,这些电影制作人无一拘泥于这一标准?的确,他们都关注过当代活动和城市景象?

诚然,随着时间的推移?技巧和风格的变化,民俗电影制作人已将弗拉厄迪的方法向前发展了一步:将这些人视为其文化的代表的同时,也将他们视为独特的个体?那种参与拍摄过程的做法,如弗拉厄迪的《北方的纳努克》(1950)一片,只是现在才成为共享电影权威的一种普通做法?珠莱·萨拉维诺?乔治·布雷罗兰和麦布尔·布雷罗兰的《珠莱:面对二十一世纪》(1992)即为一例?

也许布雷罗兰因《想象》(1969)而出名,但在学界他的《珠莱》被视为最佳作品?温伯格(Weinberger)在《摄影人》一文提供了一部民族志电影史,包括全部主要人物?阶段以及问题,并在结尾赞扬到布雷罗兰:

有一个部落,名叫民族志电影制作人部落?他们相信他们是隐形的?他们进入宴会厅,或是病房,或是灵堂,虽然带着不轻的缠着电线的机器,却想象着他们没被注意到--或者说,最多是被扫了一眼,很快被忽略,之后被忘却?外人对他们所知甚少,因为他们的家隐藏在几乎无人知晓的纪录片的热带雨林中?与其他纪录片制作人一样,他们靠猎寻和采集信息生存?但也不同于其他群体的人,他们多数人喜欢吃生食?

他们的文化独一无二,智慧在他们之中不被代代相传:他们必须自己去发现祖先知道些什么?他们与森林中的他人没有交流,对技术革新适应迟缓?他们的手工艺品鲜有交易,几乎专为自己使用,可产量极大,剩余的必须储藏于巨大的档案室?

他们崇拜一个可怕的神灵--现实,其永恒的敌人为其邪恶的孪生兄弟--艺术?他们相信要保持对这个邪物的警觉,就必须献身于一系列的实践,称为科学?然而,他们的宇宙观不稳定:几十年来,他们一直艰苦地互搏,为的是澄清他们各自的上帝的本性以求完美地服侍他?他们互相指控对方是艺术的秘密追随者,所用的最恶劣的侮辱词是"唯美论者"(1992:3-4)?

无论以何种方式视自己的作品为民族志电影的电影制作人,都会发现在温伯格的概括中幽默和准确并存?温伯格总结说布雷罗兰的《珠莱》一片是他所看过的影片中最有意思的:"拍摄对象与电影制作人在互动,拍摄对象不是作为正在纪录的文化存在,而是作为另一个活人?"(1992:25)

全球化?跨民族主义?协商?抵抗及录像

揭示一个电影制作人如何阐释所拍事件的过程的方法之一是通过电影来公开展现,让观众领悟电影制作人眼中的静态画面,以及电影制作人用电影所致谢的人?另一种方法是不但展示电影制作人的存在,而且公开电影制作人与所拍摄的人物之间的协商过程,从而化二为一?这一协商过程在《珠莱》一片中便可看到?一部开始于厄瓜多尔北部安第斯高原,立足于记录纺织工的民俗电影,最后变成了一场对话,其核心则是文化间的差异?

在拍摄瓦塔瓦雷诺斯人的8年里,珠莱往来于瓦塔瓦罗和洛杉矶之间,她与布雷罗兰夫妇的关系日益加深?麦布尔开始谈及她脱离自己的阿根廷文化?周游世界所产生的焦虑?她与珠莱坐在编辑室,分析展现在眼前的互动画面?她们不断加深的关系抹掉了珠莱作为异乡人?麦布尔作为本土民族志的知者的观念?两个建立了互依关系的女人的"共享经历"令人耳目一新?她们在电影中的形象与珠莱在洛杉矶和她母亲在厄瓜多尔的家中的场面贯穿呼应?最后,两个女人成为主角,珠莱开始电影的编辑?这部多声道电影的制作本身成为电影制作人之间的内部话题?

在《珠莱》一片(布雷罗兰的第47部电影)中,当代学术探讨的核心问题都涉及到了:反思,真实,权威及再现?布雷罗兰夫妇通过展示合作制作电影的模式及其复杂性,重组了理论框架?这部电影抓住了电影制作人所谓的"跨文化性"的问题实质?《珠莱》揭示出的是通常隐蔽的影片构思和合作的过程,并使其成为中心问题?

前进中的录像:反思和全球化

在2003年夏天,我非常幸运能够和珠莱一起通过录像纪录片继续讲述她的故事?纪录片主要是基于珠莱的视角记录厄瓜多尔的瓦塔瓦雷诺斯人的日常生活?电影集中关注:(1)珠莱对待全球化的冲击和作为当地妇女自我认知的成功策略的发展进程?(2)因为第一部电影,她的生活发生了怎样的变化?电影记录了最初的电影制作人布雷罗兰夫妇和珠莱在邻近瓦塔瓦罗的一个小村庄昆初魁重聚的过程,并关注第一部电影的实地考察过程使得他们的生活发生了怎样不可逆转的变化?

正在编辑的新纪录片关注这些纪录片对于拍摄对象和电影制作人的影响?对于珠莱而言,生活发生了戏剧性的变化,而且表明全球化有时可以作为一种积极的力量发挥作用?全球化的概念有所变化,最初是指开放的和富有成果的交流,后来戏剧性地带有殖民化的意味?很少有人关注,全球化的机制可以在这些国家带来平等和经济发展?而且,只有少数研究者关注本土文化能够创造出成功的策略去处理与那些经济更发达?技术更先进的国家的互动关系?人们普遍认为,全球化在本质上与一体化相关联,与破坏文化多样性相联系?与这种普遍认识不

同,包括布雷罗兰夫妇和我在内的少数研究者发现,在特定的文化中,全球化不但不会引起分裂和依赖,反而会产生统一(贸易现在更加频繁地发生在邻国之间)?强化民族身份认同(外界的仰慕增强了自尊)并创造经济独立(发展当地贸易,尤其在旅游领域)?

为了解释清楚全球化对乡村社会的影响以及第一部珠莱的电影所带来的影响,目前关于珠莱的电影课题力在探索她发展起来的经济策略,从最初她计划在当地市场开放一个亭子用以销售手工艺品并提供导游服务,一直到最后她成为一名成功的企业家?电影调查"文化能力(cultural competence)"的哪些方面使得珠莱能够平衡使用传统价值,与此同时又能够运用审美方式和行为方式去吸引顾客?怀着这个目的,我们分析了:(1)珠莱对于旅行者预先形成的想法和期望以及对于传统纺织品花样的选择;(2)在包括手工艺品选择的过程中,她的身份认同方式以及她所采用的向顾客销售产品的方法;(3)家庭成员在组织和维护旅游贸易的过程中所发挥的作用;(4)语言的影响?语言不仅传递信息,更为重要的是博得顾客的感情投入和信任?我们认为,上述的四个因素中,她能够保持她的民族身份并能使用顾客的母语,是与她的成功最相关的两个因素,这种成功体现在她对全球化的潜在影响之中?

很多学者断定,只有本土人群才应该制作关于他们自身的电影,这些电影对于被压迫者来说是赋予权力的源泉?从卡亚波(Kayapo)拍摄的政治电影到加拿大长片《冰原快跑人》(2001)--用伊努伊特语来表现,这类电影越来越多?妇女?民族群体的成员和其他被剥夺权力的人们拿起了摄像机?正像大卫·马杜格(David MacDougall)所说:

本土媒体所本能地抵制的影视人类学模式是那种经典的民族志电影--定格于跨文化的感念之中,强调由一个文化群体(通常是欧美文化)建构另一种文化(一般属于第三世界或第四世界)?这种定义越来越多地使用于西方社会内所制作的民族志电影,因为关注的对象差不多常常出自与电影制作人不同的阶层或亚文化群……本土居民连同同族人和在外散居的人不再被容纳在一种社会聚居地之内,也不一定认为自己就是该文化和政治群体的联合代表(1997:284-285)?

珠莱不把自己当做瓦塔瓦雷诺斯人的代表,也不会自己拍摄电影?

就有关珠莱的电影而言,一种相互合作的电影制作方式出现了?但是,电影改变了她对于生活的观点?尽管现在有很多来自瓦塔瓦罗的人加入了全世界的贸易之中,珠莱说,"我宁愿自己走……我不再被召唤回家乡,不再被召唤回家里?现在,如果我要回去,只是因为我的女儿在那里?但是在洛杉矶如果有更多的事情可做,或者我在那里对一些事情相当有把握,我可能就不回去了……直到我厌烦了,我就回去?"(布雷罗兰,2003)伴随着全球化,珠莱发现自己身处不同世界之间,正如她20年前一样?

女权主义和反思

性别在反映珠莱的公开个性的电影中具有重要作用,正是女权主义和它对主观性的承认影响了反思电影(参见凯理,1998)?我曾经把研究对象定义为居住在共享的社区,或者把研究对象等同于家庭成员,并追随理查德·道尔逊(Richard Dorson)的权威观点在自己的场院进行实地考察(1972)?我也曾研究女性?正像我以前在《凯瑟琳·怀尔:做棉被的人》中对于女性生活的研究(1979)?在《逾越节:一种庆典》(1983)中对于女性在创造仪式的过程中所发挥作用的研究一样,反思引导我走向这里--作为一名女性,去认识珠莱生活的重要性,她的生活被当做赋予权力和奋斗的典范?

学生们经常想知道我的电影课题是怎样形成并发展起来的?对我来说,这些都是偶然发现的;我的电影课题能够形成是因为民俗真的是无处不在?比如说,一个在英国研究电影的学生纳什去年忽然出现在我的办公室门口?她是由学校里的一位老师引荐给我的,她一直在寻找能够一起探讨电影的人,而她的母亲正好在我所在的学校俄勒冈大学拿到福布赖特奖学金完成了学业?他母亲尼格是巴基斯坦第一位女性漫画家,以她所塑造的人物形象乔琪而享有盛名?乔琪是一位穿着高跟鞋的聪明的现代女性,代表着巴基斯坦的新女性,尼格借这一形象来声明自己的政治主张?纳什很遗憾她不能拍摄一部电影讲述她母亲和漫画家简·艾略特(Jan Eliot)之间的友谊,简·艾略特每日的连环漫画《斯通·素朴》(名字源于一则民间故事)供大约150家报纸同时发表?她所塑造的人物形象瓦尔,主要基于简的一个朋友的形象,在漫画中对付与两个女儿和母亲住在一起的所有问题,还有住在隔壁的一位姐妹?尼格和简都代表着对于她们文化的某种态度和信念,并使其通过她们的人物形象表达出来?

我告诉纳什,有些学生可能愿意把这作为一个电影课题?她和我还有三名学生,都是女性,非常兴奋地投入进这个课题,以女性身份研究女性?这和民俗学有什么关系?为什么民俗学者这么快就接受这个课题?毕竟,它是一个实地考察课题:它记录下女性的生活并从女性主义者的视角去看世界;对于女性漫画家和女性电影制作人而言,它提供机会去记录与性别歧视相抗争并以女性身份出现在以男性占主导的专业领域的职业故事;而且它是关于我们所有的女人?

民俗学有其许多经典的电影,都被民俗学者广泛地使用?电影的多样性证明民俗电影有多种存在方式?我观看像《狗镇少年》(2001)这样的电影,看到颠覆性的文化怎样轻易地使用摄像机去创造某种效果?《狗镇少年》讲述的是一群冲浪运动员的故事,他们起初由"和风"冲浪商店资助,在曾经是太平洋帕利塞德公园的码头外冲浪?有一天,他们发现能够以轮子做替换创造出一种滑板在陆地上使用?著名的滑板者出现了?这些滑板者中的每一位都为一种文化作出了贡献,这种文化曾经是颠覆性的而现在逐渐成为主流?在我个人看来,这部电影是过去几年摄制的有关民俗的最好的电影之一?它获得了录像和DVD发行的特权,在全国的录像出租商店都有摆放?它让观众想起电影将动态而紧张不安的编辑过程与运动的迅速和危险相结合的建构特性?因此,它是一种我所称之为"后真实"(post-vérité)的电影摄制模式?电影在描述表达性文化的同时,本身也作为表达性文化在表演,而且它论证了诸多民俗主题具有的普遍吸引力?

在2001年,我被邀请去德国哥廷根参加一个影视人类学的会议?在那里,不止一个人向我透露,影视人类学者和那些通过书写文本交流的学者并不享有同等的地位?电影制作人并不是唯一感到工作被小觑的研究者?研究美国文学的同事告诉我,研究英国文学的同事小觑美国文学研究者?我确实相信民俗学者在学术界逐渐被小觑,而且我们拍摄电影的学者更加如此?为什么学术界没有认识到我所相信的电影是有记录和分析表达性行为并有利于旧有技术的最好的实地考察工具呢?一些人正在制作录像,但是我的大部分同行和调查问卷的回答者解释道,他们或者没有这方面的训练?基金,或者没有课程去使用录像?如果他们拍摄过录像,那也是为了获得连续镜头以用来对课堂演讲进行举例说明?从我多年前第一次开始探讨民俗电影摄制的稀缺的时候一直到现在,这些回答几乎没有什么变化,尽管我们现在拥有数码摄像机和直观的编辑技术了?

我再一次呼吁民俗学者拿起摄像机并运用电影?现在,俄勒冈大学和其他地方的学生正在摄制能够在课堂上使用?在博物馆放映和在电视上对着成百万观众播放的电影,单单是已经放映了我们几部电影的俄勒冈公共广播就有300万的观众?正当民俗学系在诸多大学身处险境的时候,这些电影能够向现今的后现代主义?后殖民主义的世界证明民俗的重要性?因为公众对于民俗充满浪漫的理念,流行文化会在高度生产的诸多"真实"秀中利用民俗,民俗学难免其害?但是,我相信,通过使用电影技术来展示普通人不同寻常的真实生活,我们的学科能够生存下去并获得繁荣发展?既然观众希望看到真实生活,那我们为什么不给他们呢?很显然,商业媒体正是这样做的?

- Babcock, Barbara. 1980. Reflexivity: Definitions and Discriminations. *Semiotica* 30:1-14.
- Barret, Elizabeth. 2000. *Stranger With A Camera*. An Appal Film.
- Blank, Harrod. 1992. *Wild Wheels*. Zoom In Productions.
- Blank, Les. 1976. *Chulas Fronteras*. Flower Films.
- Cantow, Roberta. 1981. *Clotheslines*. 16mm.
- Cattermole-Tally, Francis. 1989. From Proverb to Belief and Superstition: An Encyclopedic Vision, or The Legend of Archer Taylor and Wayland D. Hand. *Western Folklore* 48:3-14.
- Caudill, Harry M. 1963. *Night Comes to the Cumberlandds: A Biography of a Depressed Area*. Boston: Little, Brown.
- Clifford, James, and George Marcus, eds. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Cohen, John. 1990. *Carnival in Q'eros: Where the Mountains Meet the Jungle*. 16mm. Berkeley, California: University of California Extension Media Center.
- _____. 1990. *Musical Documents*. *Visual Anthropology* 3:457-78.
- _____. 1963. *The High Lonesome Sound*. 16mm.
- _____. 2001. *There is No Eye: John Cohen Photographs*. New York: Powerhouse Books.
- Davenport, Tom. 2003. *Remembering the High Lonesome*. Delaplane, Virginia: Davenport Films.
- Davenport, Tom, and Dan Patterson and Allen Tullos. 1986. *A Singing Stream: A Black Family Chronicle*. Delaplane, Virginia: Davenport Films.
- Dorson, Richard M. 1972. *Folklore and Folklife: an Introduction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ferrero, Pat. 1987. *Hearts and Hands: A Social History of Nineteenth-Century Women and Their Quilts*. 16mm. New Day Films.
- _____. 1980. *Quilts in Women's Lives*. 16mm.
- Flaherty, Robert. 1922. *Nanook of the North*. 16mm. Revillon Frères.
- _____. 1926. *Moana: A Romance of the Golden Age*. 16mm.
- _____. 1934. *Man of Aran*. 16mm.
- _____. 1950. *Robert Flaherty Talking*. In *Cinema 50*, ed. Roger Manvell, 11-29. London: Pelican.
- Gailey, Christine Ward. 1998. *Feminist Methods*. In *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, ed. H. Russell Bernard, 203-233. New York: Rowman and Littlefield.
- Gardener, Robert. 1963. *Dead Birds*. 16mm. Harvard Film Study Center.
- Geertz, Clifford. 1988. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press.
- Georges, Robert A. 1969. *Toward an Understanding of Storytelling Events*. *Journal of American Folklore* 82: 313-28.
- _____. 1986. *The Folklorist as Comparatist*. *Western Folklore* 45: 1-20.
- Georges, Robert A., and Michael Owen Jones. 1980. *People Studying People*. Berkeley: University of California Press.
- Ginsberg, Faye. 1991. *Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?* *Cultural Anthropology* 6: 92-112.
- Hawes, Bess Lomax. 1969. *Pizza Pizza Daddy-O*. 16mm.
- Kopple, Barbara. 1976. *Harlan County, U.S.A.* 35mm.
- Kunuk, Zacharias. 2001. *Atanarjuat (The Fast Runner)*. 35mm. Igloolik Isuma Productions.
- Jacobs, Lewis, ed. 1979. *The Documentary Tradition*. Second ed. New York: W.W. Norton.
- Jones, Michael Owen. 1997. *How Can We Apply Event Analysis to "Material Behavior," and Why Should We?* *Western Folklore* 56: 199-214.
- Loizos, Peter. 1997. *First Exits from Observational Realism: Narrative Experiments in Recent Ethnographic Films*. In *Rethinking Visual Anthropology*, ed. Marcus Banks and Howard Morphy, 81-104. New Haven: Yale University Press.
- MacDougall, Peter. 1997. *The Visual in Anthropology*. In *Rethinking Visual Anthropology*, ed. Marcus Banks and Howard Morphy, 276-295. New Haven: Yale University Press.
- Osborne, Barrie M., and Fran Walsh, Peter Jackson. 2004. *The Lord of the Rings: Return of the King*. 2004. 35mm. New Line Cinema.
- Peralta, Stacy. 2001. *Dogtown and Z-Boys*. 35mm. Columbia Tristar.
- Preloran, Jorge. 1969. *Imaginerio*. 16mm.
- _____. 2003. *Interview with Zulay Saravino*.
- Preloran, Jorge and Mabel, and Zulay Saravino. 1992. *Zulay, Facing the Twenty-first Century*. 16mm.
- Rabinow, Paul. 1977. *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkeley: University of California Press.
- Romy, Fatimah Tobing. 1996. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press.
- Rothstein, Edward. 2002. *The Mysterious Meme: A Seductive Metaphor*. *New York Times*. August 3: A15.
- Ruby, Jay. 1982. *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- _____. 1988 [1977]. *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*. In *New Challenges for Documentary*, ed. Alan Rosenthal, 64-77. Berkeley: University of California Press. First published in *Journal of the University Film and Video Association* 29 (1977).
- _____. 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago press.
- Ruoff, Jeffrey. 2002. *An American Family: A Televised Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Seeger, Pete, and Blanding Sloan, and Wah Mong Chang. 1945. *Three Songs of Leadbelly*. 16mm.

- Sherman, Sharon R. 1970. Tales of the Supernatural. 16mm.
- _____. 1979. Kathleen Ware, Quiltmaker. 16mm.
- _____. 1983. Passover: A Celebration. Video.
- _____. 1986. " That' s How the Seder Looks " : A Fieldwork Account of Videotaping Family Folklore. Journal of Folklore Research 23:53-70.
- _____. 1991. Spirits in the Wood: The Chainsaw Art of Skip Armstrong.
- _____. 1998. Documenting Ourselves: Film, Video, and Culture. Lexington: University of Kentucky Press.
- Silver, Tony, and Henry Chalfant. 1983. Style Wars. 16mm.
- Taylor, Archer. 1928. Precursors of the Finnish Method of Folk-lore Study. Modern Philology 25: 481-491.
- _____. 1931. The Proverb. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. 1951. English Riddles from Oral Tradition. Berkeley: University of California Press.
- Trillin, Calvin. 1969. A Stranger with a Camera. The New Yorker, April 29.
- Wagner, Paul, and Marjorie Hunt. 1985. The Stone Carvers. 16mm.
- Weinberger, Eliot. 1992. The Camera People. Transition 55: 24-54. Oxford University Press.

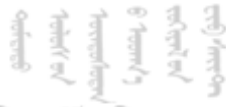
文章来源：《民间文化论坛》2005年第6期总第146期

凡因学术公益活动转载本网文章，请自觉注明
“ 转引自[中国民族文学网 \(http://www.iel.org.cn\)](http://www.iel.org.cn) ” 。

专题[平行学科](#)的相关文章

- 迈向民俗学的影视与民俗研究
- [郝瑞、彭文斌]田野、同行与中国人类学西
- 文学的民族语境与世界文学
- 中国新诗的回顾与展望
- 牛郎织女与天鹅处女型故事

中国民族文学网



ཨུམ་གྱི་རིགས་རྩིས་རིག་བྱ་བ།

جوڭگو مىنلىق تىلر ئەدەبىياتى تورى

Curggoz Minzcuz Vwnzyoz Muengx