

# 非洲民族志电影的制作实践与理论方法

徐 菡

**【内容提要】** 作为跨界研究领域的影视人类学，关注以人类学理论方法为指导、以影像的方式为研究手段和内容，寻求对人类文化的理解与表述。20世纪50年代以来，西方民族志电影制作者将非洲大陆视为创作之源，众多民族志电影经典作品诞生于非洲。本文梳理了西方影视人类学发展过程中重要的非洲民族志电影，指出其显著的人类学学术价值与文化批评意义，并试图在理论方法上进一步探讨以非洲原住民为研究对象的西方民族志电影制作从单一的科学主义范式向多元范式的转变与反思。

**【关键词】** 影视人类学；非洲电影；理论方法；民族志电影

**【作者简介】** 徐菡，云南大学西南边疆少数民族研究中心、民族学与社会学学院副教授（昆明，650091）。

作为跨界研究领域的影视人类学，关注以人类学理论方法为指导，以影像的方式为研究内容和研究手段，寻求对人类文化的理解与表述。在与世界电影诞生同年的1895年，法国心理医生路易斯·瑞格纳特（Felix-Louis Regnault）便在巴黎举行的万国博览会上，用刚刚发明的电影机拍摄了西非沃勒夫（the Wolof）妇女制陶的过程以及走路、下蹲、爬树等动作，<sup>①</sup> 非洲族群首现于人类学影像之中。一般而言，人类学以科学为标

---

<sup>①</sup> David MacDougall, *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998, pp. 178 - 180.

准，电影以艺术为尺度，二者分属不同的学科体系范畴，然而，这两个互不关联的研究领域却被“民族志电影”紧紧结合在一起。在人类学学科中，民族志（ethnography）词根 ethno - 来自希腊语 ethnos，指的是“一个民族、一群人或一个文化群体”；后缀 - graphy 有“绘图、画像”之意，可直译为“关于民族的记述”，<sup>①</sup> 即是以“基于第一手经验资料、对某一特定人群、社会与文化进行的表征（包括描绘、描述、记录、叙述）”。<sup>②</sup> 如果说民族志是人类学田野工作的最终成果，那么文字书写可以作为民族志的表述方式；既然文字可以是民族志的形式之一，那么影像也可以作为民族志的另一种表述形式，这便是民族志电影。从电影学与纪录片的角度，美国纪录片理论家比尔·尼克尔斯（Bill Nichols）明确分辨了民族志电影的电影本体论特征。他认为，民族志电影应归属于更加宽泛的纪录片范畴之下，但在意识形态上却受限于人类学学科且关注社会文化模式。<sup>③</sup> 无论如何，任何一部被称之为“民族志电影”的影像作品“必须基于民族志的理解”。<sup>④</sup> 英国影视人类学家保罗·亨利明确指出，民族志电影的共同特征是“在依循人类学田野调查中参与观察的模式准则下的拍摄制作”，其核心是“以人类学田野工作为基础，以是否具备基本的人类学田野调查方法作为衡量民族志电影的根本”，<sup>⑤</sup> 这是西方民族志电影一个不可替代的重要特征。

## 一 西方民族志电影中的非洲族群与文化

人类学的非洲民族志研究兴起于 20 世纪 30 年代，西方人类学者在殖民主义背景下以非洲殖民地为主开展田野工作。在 20 世纪 30 年代功能主

① 瞿明安主编：《现代民族学》（下卷第二册），云南人民出版社 2008 年版，第 448 页。

② Paul Henley, *Ethnography and Documentary Film-making*. manuscript, 2010a.

③ Bill Nichols, "Ideology and the Image: Social Representation" in *The Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981, p. 238.

④ Karl Heider, *Ethnographic Film*. Revised Edition. Texas: University of Texas Press, 2006, p. 57.

⑤ Paul Henley, "Ethnographic film: Technology, practice and anthropological theory", *Visual Anthropology*, 2000, Vol. 13, No. 2, pp. 207 - 226.

义影响下,英国人类学家在非洲大陆的研究成绩骄人,如埃文思·普里查德(Evans-Pritchard)在苏丹地区对努尔人、赞德人的研究,<sup>①</sup>他提出的世系群和邦酋等关键概念影响了政治人类学的创立;南非人迈耶·福蒂斯(Meyer Fortes)以西非加纳的塔伦西人为田野;<sup>②</sup>南非人马克斯·克拉克曼(Max Cluckman)因对南非班图人和祖鲁人的仪式与冲突进行研究而成为法律人类学的开创者。<sup>③</sup>值得提及的是,马林诺夫斯基的肯尼亚籍非洲学生乔莫·肯雅塔(Jomo Kenyatta)于1938年完成民族志《面对肯尼亚的群山》(Facing Mount Kenya),他后来成为肯尼亚民族主义领袖及当代非洲著名政治家。此后,英国曼城学派的众多研究集中于非洲田野,其中维克多·特纳(Victor Turner)在赞比亚恩丹布人的研究成为仪式与象征人类学的代表。<sup>④</sup>另外,法国人类学聚集于法属西非殖民地进行田野工作,包括路易·托克(Louis Tauxier)在西非象牙海岸、亨利·布拉雷(Henri Labouret)在西非沃尔塔河地区、莫里斯·德拉福斯(Maurice Delafosse)等的研究。马塞尔·葛里奥(Marcel Griaule)是法国第一位人类学教授,他与迪耶泰朗(Dieterlin)、丹妮丝·波尔姆(Denise Paulme)以马里多贡人为研究对象,形成了重视田野调查的研究特点,而莫斯的学生米歇尔·莱利斯的非洲研究偏重超现实主义的探索,其代表著作作为

① 埃文思·普里查德的非洲民族志有《努尔人》(The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People. 1940)、《阿赞德人的巫术、神谕与魔法》(Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande. 1937)、《努尔人宗教》(Nuer Religion. 1956)、《努尔人的婚姻亲属制度》(A Kinship and Marriage Among the Nuer. 1951)、与福蒂斯合著《非洲政治制度》(African Political Systems. 1940)。

② 迈耶·福蒂斯的非洲民族志有《塔伦西人氏族制度的动力》(The Dynamics of Clanship among the Tallensi. 1945)、《塔伦西人的亲属关系网》(The Web of Kinship among the Tallensi. 1949)、《西非宗教中的俄狄浦斯与约伯》(Oedipus and Job in West African Religion. 1959)。

③ 马克斯·克拉克曼的非洲民族志有《非洲的习俗与冲突》(Custom and Conflict in Africa. 1956)、《部落非洲的秩序与反叛》(Order and Rebellion in Tribal Africa. 1963)、《南非的祖鲁王国》(The Kingdom of the Zulu of South Africa. 1940)、《东南非洲的反叛仪式》(Rituals of Rebellion in South-east Africa. 1954)、《部落社会的政治、法律与仪式》(Politics, Law and Ritual in Tribal Society. 1965)。

④ 维克多·特纳的非洲民族志有《一个非洲社会的分裂与延续》(Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndemba Village Life. 1957)、《忧郁的鼓声:赞比亚恩丹布人宗教程序的研究》(The Drums of Affliction: a Study of Religious Processes among the Ndemba of Zambia. 1968)。

### 《非洲幻影》。<sup>①</sup>

第二次世界大战以后，非洲脱离了西方列强的殖民主义统治，纷纷建立独立自主的民族国家，但是宗主国对殖民地的影响依然存在，西方人类学家的非洲研究也尚未终结。长期以来，由于受西方与非西方政治经济和意识形态关系制约，也缺乏对被研究对象话语及个性的尊重，导致人类学民族志研究建构了西方人类学权威，也在不同程度上助长了西方霸权的强势地位，民族志电影也不可避免地服务于西方人类学的权威性。西方人类学家在非洲民族志电影拍摄起始于20世纪50年代，以英、法、美等西方国家的民族志电影制作为主，涉及非洲大陆南部、西部及东部的多个族群文化，在20世纪70—80年代达到高峰。在此过程中，西方民族志电影制作者们通过电影实践也逐步开始对非洲大陆的西方文化霸权进行反思与批评。

#### （一）非洲南部朱瓦西人

这是美国影视人类学家约翰·马歇尔从1951—2002年制作民族志电影的研究对象。生活在今天南部非洲纳米比亚东北、波斯瓦纳西北的卡拉哈里沙漠干旱地区的原住民数千年来维持着采集狩猎的生计方式。1652年，荷兰殖民者第一次到达南部非洲，把他们贬称为“布须曼人”（the Bushman）。此后，欧洲殖民者在非洲南端建立了南非共和国，大批“布须曼人”逃至北部的卡拉哈里沙漠地带。至今，仍有数万名“布须曼人”生活在波斯瓦纳、纳米比亚一带，另有一些生活在安哥拉、赞比亚和津巴布韦。现代学者一般改称“布须曼人”为“桑人”（the San），其中生活在纳米比亚、波斯瓦纳和安哥拉的桑人又称为“昆人”（the !Kung），“昆人”分为三个队群，其中生活在纳米比亚和波斯瓦纳的一支昆人自称为“朱瓦西”人（the Ju/wasi 或 the Ju' /hoansi），意为“真正的人”，他们是约翰·马歇尔的主要拍摄对象。

从1951年起，马歇尔一家以业余人类学家的身份进入卡拉哈里沙漠，对朱瓦西人进行长达20年的人类学田野调查。1958年，《猎人》（The Hunter）出版发行，这是朱瓦西系列影片的第一部电影。影片描绘了在20世纪50年代非洲卡拉哈里沙漠，来自朱瓦西队群的四位猎人猎捕长颈

<sup>①</sup> [挪威] 巴特：《人类学的四大传统》，商务印书馆2008年版，第238—245页。

鹿的故事。虽然这部影片很快成为20世纪50—60年代西方最受欢迎与推崇的民族志电影，但朱瓦西人仍生活在“石器时代”的主流理论导致了影片对其历史与社会的错误表述。<sup>①</sup>在20世纪50年代，马歇尔一家共8次进入卡拉哈里沙漠，主要集中拍摄朱瓦西人，这个时期，马歇尔便累积了电影胶片素材上万英尺，近250小时，涉及朱瓦西人从最简单的技术行为到社会文化变迁的广泛内容。1958—1978年，由于种族隔离政策，南非政府禁止马歇尔入境，他在美国最终完成反映朱瓦西人社会生活的“朱瓦西”电影系列共17—18部。1978年，马歇尔重返非洲，与阔别已久的朱瓦西朋友重逢，这时的朱瓦西人却以难民的身份生活在纳米比亚。在这个阶段，马歇尔制作完成《奈：一位昆族妇女的故事》（N! ai: The Story of A ! Kung Woman. 1980）以及《卡拉哈里家庭》（A Kalahari Family. 2001. 五部）。前者以奈的视角讲述她从小女孩到妻子和人母的个人生活经历故事，后者是马歇尔半个世纪拍摄的所有朱瓦西人电影素材加以重新编辑。在长达半个世纪的时间里，马歇尔共拍摄近两万英尺的电影胶片以及722小时的视频胶片，<sup>②</sup>朱瓦西电影系列在世界民族志电影史上占据了重要地位。20世纪70年代，约翰·马歇尔建立以朱瓦西民族志电影系列为主的“纪录片教育资源库”（DER），<sup>③</sup>DER成为当今西方人类学民族志电影资源屈指可数的重要基地。

## （二）西非索尔扣人、桑海人、多贡人

这是法国著名影视人类学家让·鲁什（Jean Rouch）在非洲田野的主要研究对象，横跨从1947—2002年半个世纪的电影拍摄。让·鲁什曾任法国人类博物馆馆长、法国民族志电影协会秘书长，既是法国著名人类学家，也是法国新浪潮真实电影的先锋领导，被誉为“真实电影之父”。他是法国马塞尔·格里奥勒的学生，也是最早对西非社会进行研究的法国人

<sup>①</sup> Keyan G. Tomaselli, "Myths, Racism and Opportunism: Film and TV Representation of The San", in Crawford, Peter Ian & Turton David, eds., *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992, p. 208.

<sup>②</sup> "The John Marshall Ju/'hoan Bushman Film and Video Collection", *Visual Anthropology*, 2009, Vol. 22, pp. 462-463.

<sup>③</sup> Karl Heider, *Ethnographic Film*. Revised Edition. Texas: University of Texas Press, 2006, p. 35.

类学家之一。以桑海人 (the Songhay) 为研究对象, 让·鲁什发表了《桑海人的宗教与法术》、《桑海人的历史研究》等有关非洲研究的大量学术论文和专著, 同时, 他也一直以非洲为田野地进行民族志电影拍摄。早期民族志电影以尼日尔索尔扣人 (the Sorko)、桑海人为主, 后期在加纳对桑海移民进行学术研究和电影拍摄。20 世纪 70 年代, 让·鲁什主要拍摄马里多贡人。<sup>①</sup>在长达 55 年的电影生涯中, 让·鲁什共创作了 140 多部风格手法各异的剧情片与民族志电影。2010 年, 英国 BBC 第 4 频道播出的非洲民族志电影《欢迎来到拉各斯》(Welcome to Lagos. 2010. 三集) 反映了西非尼日利亚最大港口城市拉各斯这座现代非洲大都市底层市民的日常生活, 于 2011 年获得英国电影电视学院电视奖最佳纪实节目系列奖。

### (三) 非洲东部各族群

苏丹南部和埃塞俄比亚的努尔人、哈马尔人、尼日尔博罗罗人, 是美国影视人类学家罗伯特·加德纳于 20 世纪 70—80 年代在非洲拍摄的研究对象。1957 年, 哈佛大学建立哈佛电影研究中心, 罗伯特·加德纳担任主任, 他有两部著名民族志电影作品《死鸟》(Dead Bird. 1963) 和《极乐园》(Forest of Bliss. 1985) 分别拍摄于巴布亚新几内亚和印度。此外, 加德纳还在非洲分别以苏丹南部的努尔人 (the Neur)、埃塞俄比亚西南部哈马尔人 (The Hamar) 以及西非尼日尔博罗罗人 (the Bororo) 为拍摄对象, 拍摄了《努尔人》(The Neur. 1971)、《沙之河》(River of Sand. 1975)、《深深的心》(Deep Hearts. 1981)。<sup>②</sup> 这三部影片以仪式为主, 前两部影片分别是讲述努尔人和博罗罗人的男性成人礼仪式, 后一部讲述哈马尔人的妇女地位及性别问题。罗伯特·加德纳尝试通过电影画面表现非洲土著族群文化多样性, 极富视觉冲击力。

东非乌干达吉耶人、肯尼亚图尔卡纳人, 是澳大利亚影视人类学家大卫·麦克杜格夫妇 (David and Judith MacDougall) 于 20 世纪 70 年代非洲的研究对象, 共制作完成四部民族志电影。1971 年, 大卫·麦克杜格在

<sup>①</sup> Paul Henley, *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago: Chicago University Press, 2009, p. 364.

<sup>②</sup> Llisa Barbash & Lucien Taylor, eds., *The Cinema of Robert Gardner*, Berg: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 5-6.

东非乌干达完成了反映吉耶人 (the Jie) 的《与牛群一起生活》(To Live with Herds. 1971), 荣获 1972 年威尼斯电影节大奖。吉耶人的传统习俗是男人远离家园的牧场里放牧牛群, 他们与牛群一起长大, 随之成长为男人。传统上, 牛群一直是吉耶人的传统生活与经济来源, 然而, 现在却面临现代民族国家和金钱经济时代的渗入。这里曾是英国殖民地, 所以新政府希望吉耶人能够居住在固定的地方, 以便政府管理并征收税费。可是, 为交纳税费和学费, 吉耶人不得不卖掉自己的牛群来换取现金。从 1973—1975 年间, 麦克杜格夫妇在东非肯尼亚拍摄了关于图尔卡纳人 (the Turkana) 的三部民族志电影《罗朗的方式》(Lorang's Way. 1977)、《婚礼上的骆驼》(The Wedding Camels. 1976)、《众妻之妻》(A Wife among Wives. 1981), 一般称为“图尔卡纳人对话”或“图尔卡纳人三部曲”。<sup>①</sup> 这三部东非电影以东非当地土著居民的一夫多妻的婚姻制度、婚礼仪式为重点反映其社会文化变迁, 是西方人类学界公认的经典民族志电影, 与此同时, 麦克杜格的东非电影系列实践建立了人类学“观察电影”(Observational Cinema), 成为目前西方民族志电影的主流。

非洲东部其他族群的民族志电影主要由英国独立电视台 (ITV) 和 BBC 于 20 世纪 70—90 年代制作。格林纳达电视台 (Granada Television, 现为“ITV”) 于 1971 年率先设立电视栏目《正在消失的世界》(Disappearing World), 固定播出反映异文化的民族志电影。由于定位于人类学, 这个栏目立即得到专业人类学家的关注和积极参与, 并于 1974 年获得了英国纪录片界的最高奖项——英国电影电视学术奖 (BFTA)。这个时期, 在英国电视屏幕上出现的非洲民族志影片主要有:<sup>②</sup> 由著名电视导演莱斯利·伍德 (Leslie Woodhead) 于 1974—1985 年的十年时间为 ITV 制作了“穆尔西人三部曲”。穆尔西人 (the Mursi) 生活在埃塞俄比亚首都亚的斯亚贝巴大约 1 840 公里的奥莫河谷 (Omo River), 基于人类学家大卫·特顿 (David Turton) 的田野调查, 莱斯利·伍德拍摄了《寻找冷地》(In Search of Cool Ground, 1974)、《尼萨》(Nitha, 1991)、《坏土

<sup>①</sup> Anna Grimshaw, *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge. Cambridge: University Press, 2001, pp. 121 - 138.

<sup>②</sup> Paul Henley, "British Ethnographic Film: Recent Developments", *Anthropology Today*, 1985, Vol. 1, No. 1, pp. 5 - 17.

地》(The Land is Bad, 1991) 三部民族志电影。在 20 世纪 90 年代, 他又继续拍摄了反映穆尔西人社会变迁的《移民》(The Migrants, 1985), 还在埃塞俄比亚拍摄了克威古人(Kwegu) 的影片。此外, 梅丽莎·卢埃林-戴维斯(Melissa Llewelyn-Davies) 以东非肯尼亚南部和坦桑尼亚北部的马赛人为研究对象, 拍摄了《马赛妇女》(Masai Women. 1974)、《马赛男性》(Masai Manhood. 1975)、《妇女的奥勒马》(The Woman's Olamal. 1984) 三部影片, 反映了马赛社会男女社会性别不平等的文化传统。另外, 东非肯尼亚的民族志电影还有《朗迪耶人》(The Rendille. 1976), 反映苏丹阿赞德人法术的《阿赞德人中的巫师》(Witchcraft: Among the Azando)、苏丹南部的《希鲁克人》(The Shilluk. 1975)、西非加纳的《阿散蒂市场的妇女》(Asante Market Women, 1982.)、撒哈拉沙漠的《图瓦雷克人》(The Tuareg. 1972), 以及反映尤达克人的《孤儿的旅程》(Orphans of Passage-the Uduk)。BBC 在 20 世纪 70 年代末期与英国皇家人类学学会合作, 推出民族志电影栏目《颜值》(Face Values), 后又推出《世界部分》(Worlds Apart) 和《太阳之下》(Under the Sun)。由于民族志影片电视栏目化, 在电视屏幕上再次出现一批的非洲民族志电影, 这些电影制作者一般为人类学家或具备人类学学术背景。例如, 梅丽莎在 20 世纪 80 年代为 BBC 拍摄了反映马赛人日常生活的《马赛村庄日记》(Diary of A Maasai Village. 1984. 五集)。德国人类学家让·莱德尔(Jean Lydall) 在 20 世纪 90 年代为 BBC 拍摄了哈马尔人(the Hamar) 三部曲: 《微笑女人》(The Woman Whole Smile. 1989)、《狩猎女孩》(Two Girls Go Hunting. 1990)、《爱情路上》(Our Way of Loving. 1993)。在 2002 年, 她和做摄影师的女儿盖拉(Kaira Streeker) 合作为德国电视台 WDR 拍摄的《杜卡的困境》(Duka's Dilemma. 2002), 荣获当年英国皇家人类学民族志电影节大奖。

## 二 非洲影像中的社会文化意义与价值

非洲大陆的异域风土孕育了丰富多彩的族群文化, 不同地区也呈现着千姿百态的仪式与习俗。然而, 由于西方殖民者的侵入, 非洲各族群的传统文化和价值观遭受西方文化和现代化的侵蚀, 发生着急剧变化。西方影



视人类学者以影像为媒介试图呈现非洲的文化多样性特点,传递出大量非洲社会文化及内涵,其中包含着丰富多样的文化表述和解释,影像的人类学知识也随之成为非洲本土族群自我身份认同的一个部分,这些民族志影像中的非洲族群已成为人类学研究的经典对象。

### (一) 传统仪式及日常生活行为研究

宗教仪式研究一直是非洲人类学的重点,也是民族志电影拍摄的核心。此类影片对于更好地认识非洲不同的族群及社会文化,是不可多得的珍贵的民族学人类学研究资料。在有关非洲宗教仪式的民族志电影中,以法国让·鲁什的作品为重点。在让·鲁什半个世纪的创作生涯中有关宗教仪式的电影便有50多部。他的第一部电影便是反映尼日尔河捕河马仪式的《黑法师的国度》(In the Land of the Black Wizards. 1947)。此后,让·鲁什继续完成三部仪式电影:《旺泽贝的法师》(The Magicians of Wanzerbe. 1948)、《割礼》(The Circumcision. 1948)、《入门仪式与起乩之舞》(Initiation into the Dance of the Possessed. 1948),后者获得了1949年“比雅丽兹”电影节大奖,也使让·鲁什得到了先锋派导演的美誉。1952—1953年,让·鲁什摄制了《大河上的战斗》(Battle on the Great River)和《耶南地,求雨者》(Yenendi-the Rainmakers),这两部影片是关于索尔扣人与桑海人的神灵附身仪式。1966—1973年,让·鲁什拍摄马里多贡人的西贵(Sigui)仪式,这是一个每隔60年举行一次的盛大仪式,一个完整的仪式周期需要七年时间。之后,让·鲁什继续在桑海拍摄大量反映神灵附体仪式的民族志电影。此外,其他西方影视人类学家也关注非洲宗教仪式与文化,特别是成人礼,如罗伯特·加德纳的《努尔人》(The Neur. 1971)和《深深的心》(Deep Hearts. 1981)分别讲述努尔人与博罗罗人的男性成年礼。而有关马赛人的《马赛妇女》(Masai Women. 1974)、《马赛男性》(Masai Manhood. 1975)两部影片呈现了马赛人女性成年礼、婚礼和男性成年礼;另一部《妇女的奥勒马》(The Women's Olamal. 1984)则是关于马赛妇女举行“奥勒马”生育仪式的前后过程。大卫·麦克杜格的《婚礼上的骆驼》(The Wedding Camels: A Turkana Mirage. 1976)讲述的是图尔卡纳人的婚礼仪式,而莱斯利·伍德的《尼萨》(Nitha. 1991)描述了穆尔西人在时隔30年后,于1961年举行的一次隆重的男性成年礼仪式,也可能是穆尔西人最后一次举行成人仪式,电影制作者对仪式即将

消亡流露出忧虑之情。

此外,展现非洲当地族群的日常生活与行为也是非洲民族志电影的重要内容。约翰·马歇尔在卡拉哈里沙漠拍摄的第一部《猎人》讲述的是非洲西南部朱瓦西人的狩猎生活。在此后的电影系列中,反映日常行为活动的影片有《鲍勃在玩》(Baobab Play. 1972)、《孩子扔玩具攻击》(Children Throw Toy Assegais. 1974)、《德彼的脾气》(Debe's Tantrum. 1972)、《一群妇女》(A Group of Women. 1961)、《男人洗澡》(Men Bathing. 1973)、《玩笑关系》(A Joking Relationship. 1962);反映游戏活动的影片有《狮戏》(Lion Game. 1970)、《扔瓜游戏》(The Melon Tossing Game. 1970)、《玩蝎子》(Playing with Scorpions. 1972)、《拔河》(Tug-of-War);有反映仪式过程的《一次治愈仪式》(A Curing Ceremony. 1969)、《努查:昆布须曼的仪式舞蹈》(N/um Tchai: The Ceremonial Dance of the ! Kung Bushmen. 1966)、《仪式过程》(A Rite of Passage. 1972);反映生计方式的《苦瓜》(Bitter Melons. 1971)、《昆布须曼捕猎设备》(! Kung Bushmen Hunting Equipment. 1972)等。上述影片展现了朱瓦西人日常生活中的亲密关系、争吵、游戏,也有戏剧性的仪式,对研究朱瓦西人的社会文化生活极富重要的学术价值。值得注意的是,有两部反映朱瓦西文化事件的影片尤为重要:《关于婚姻的一场争论》(An Argument About a Marriage. 1958)和《肉战》(The Meat Fight. 1974)。前者记录了朱瓦西人社会转型的关键性重要时刻,由于一位妇女的婚姻问题而引发了两个队群之间的吵架事件。后者呈现了朱瓦西人由一次猎物分配引发的非正常文化事件的矛盾与冲突。另外,关注非洲当地人日常生活行为的影片还有让·鲁什的《猎狮者》(The Lion Hunters. 1964)及梅丽莎的《马赛村庄日记》(Diary of a Maasai Village. 1984)等。

## (二) 社会文化变迁研究

这些非洲民族志电影呈现了半个世纪以来的非洲社会文化、西方殖民者对非洲的掠夺,更涉及社会变迁和移民问题等多方面研究。首先,值得注意的是关于尼日尔桑海人的移民问题研究。从20世纪50年代中期起,让·鲁什继续研究移民问题,研究对象从尼日尔的桑海人转移到西非的黄金海岸,在这里,他完成了有关移民问题的重要民族志电影《水夫人》(Madame l'eau. 1955—196)、《疯狂的主人》(Les maîtres fous. 1954)。20

世纪 50 年代后期,让·鲁什开始研究殖民主义在非洲引发的社会问题,他通过即兴表演的形式,以电影为媒介进行民族志研究,主要有《我,一个黑人》(Moi, un Noir. 1960)、《美洲虎》(Jaguar. 1954—1967)、《人类金字塔》(La pyramide humaine. 1961)等实验电影。著名的《夏日纪事》(Chronicle of Summer. 1960)也引发拍摄对象对尼日利亚黑人移民进入法国社会相关问题的讨论,例如,黑人学生朗德罗谈论在法国阿尔及利亚的非洲移民,白人与黑人的关系,法国人如何看待政府发动的殖民战争等。其次,关于南部非洲朱瓦西人的社会文化变迁。约翰·马歇尔在半个世纪的拍摄中,用影像呈现了朱瓦西人的社会文化历史变迁。从 1955 年起,过去与世隔绝的朱瓦西社会受到当地政府干预和西方文化入侵,他们的传统生计方式迅速消失,朱瓦西社会由此引发一系列变化。《关于婚姻的一场争论》从朱瓦西婚姻家庭的角度记录了这场历史性变革,因而在民族志电影史上占有重要地位。在《奈:一位昆族妇女的故事》(N! ai: The Story of A ! Kung Woman. 1980)中,呈现了 20 世纪 50—70 年代朱瓦西人遭受的巨大社会变迁。《卡拉哈里家庭》是以约翰·马歇尔本人的视角,着重展现非洲朱瓦西社会在 20 年间的社会变迁与当代生活以及国际政治对第三世界民族国家的影响,特别是在经历各种大大小小的社会冲突和疾病后,朱瓦西人由一个独立的狩猎采集民族变为流离失所的无产者的巨大变化。本片引起西方社会的普遍关注,2009 年被联合国列入“世界记忆名录”(UNESCO's Memory of the World Register),<sup>①</sup>这是 21 世纪西方影视人类学发展史上的重要历史时刻。最后,东非土著居民的社会变迁。大卫·麦克杜格于 1973 年在东非乌干达以半游牧民族吉耶人为对象,拍摄了《与牛群一起生活》,影片反映了吉耶人在新政治经济变更过程中的社会转型问题,这也正是人类学民族志研究关注的重点内容。此外,《正在消失的世界》系列中的《移民》(The Migrants. 1992)也同样反映了穆尔西人的社会变迁问题。不难发现,这些影片的拍摄实践使西方影视人类学者逐步意识到,自己的拍摄活动是在当代政治经济和历史背景之下展开的,这对探讨西方人对非洲异文化的错误表述以及第三世界现实变迁的结果具有积极意义。

<sup>①</sup> "The John Marshall Juhoan Bushman Film and Video Collection", *Visual Anthropology*, 2009, 22, pp. 462 - 463.

### (三) 人类学的文化批评

由于对非洲各族群异文化的探索及对本文化的认真反思，与文字的民族志一样，民族志电影也同样具有强烈的文化批评精神。民族志电影制作者通过影像对非洲文化进行详尽地描述与分析，意在启发西方观众去认识非洲丰富多彩的文化多元性。尤为重要的是，学者们希望通过对异文化的影像描绘，力图对自我满足和自鸣得意的西方文明观加以反思和批评。首先，后殖民主义批评是非洲民族志电影体现出的重要特点之一。让·鲁什的很多电影便是借仪式过程与即兴表演的方式，对西方殖民主义权威进行无情地批判与讽刺，如《积少成多》(Petit a petit. 1969)、《公鸡先生》(Cocorico, Monsieur Poulet. Cock-a-Doodle-Do, Mr. Chicken. 1975)，等等，这些影片大胆地表现了殖民主义、新殖民主义对非洲人民的影响、非洲与欧洲之间互为变化的关系，以及电影制作者的批判态度。《疯狂的主人》(Crazed Master. 1954—1955) 是让·鲁什所有仪式电影中最具代表性和争议性的一部。以 20 世纪 50 年代以来非洲兴起的“豪卡”仪式为背景，这部让西方人完全崩溃的电影呈现了在“豪卡”仪式上，仪式成员杀狗和吃狗肉的画面以及仪式活动的疯狂场面，这令很多西方学者和观众无法接受，甚至认为这是对现代西方文明的侮辱。但在让·鲁什看来，对“豪卡”的崇拜，其实质就是非洲移民对殖民军队政治仪式的尽情模仿，这是对殖民主义权威的无情讽刺，所以本片深刻地揭示了潜藏在非洲移民内心的反西方霸权的意识。可见，影片体现出的反殖民主义的冲击力也远远超越了人类学中的文字表达，作为“天才的反霸权主义文本”，<sup>①</sup> 电影中后殖民主义的批判视角还对非洲文学、戏剧艺术也产生了巨大的影响力。其次，女性主义的视角与批评是非洲影像民族志电影反映出的另一特征。梅丽莎·卢埃林-戴维斯为英国电视台制作的三部东非马赛人民志电影《马赛妇女》、《马赛男性》、《妇女的奥勒马》皆是围绕社会性别问题，以自始至终的女性主义视角，关注马赛人传统仪式文化与男女性别的社会地位更替变化，进而审视马赛社会中男女地位不平等的社会根源所在，探讨马赛人的社会再生产问题。由于女性主义题材与马赛妇女的传统

<sup>①</sup> Paul Henley, *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago: Chicago University Press, 2009, p. 106.

仪式密切相关，这些影片最早受到女性主义的影响。另外，在对埃塞俄比亚西南部哈马尔人社会的影像研究中，除罗伯特·加德纳的《沙之河》尝试性地对妇女地位进行探讨外，让·莱德以女性的视角再次审视哈马尔人的男女性别社会关系，在《哈马尔人三部曲》和《杜卡的困境》中反映了当代西方女性人类学家对当代哈马尔人的婚姻家庭状况以及妇女生活多样性与复杂性的关注，并且细腻深刻地揭示出哈马尔妇女的婚姻家庭观念。

此外，以个人生活史为主是非洲民族志电影的第三个特点。在非洲民族志电影中，制作者们开始关注人物个体的命运与整个族群与国家之间的命运前程，1973—1975年间，麦克杜格夫妇来到东非肯尼亚拍摄了有关图尔卡纳人的《罗朗的方式：图尔卡纳男人》（*Lorang's Way: A Turkana Man*, 1977）便是其中之一。影片成功地刻画了罗朗这样一位家庭幸福、事业有成、德高望重，并且在族内拥有财富和地位的图尔卡纳男性形象，难能可贵的是，影片通过罗朗的个人生活经历来展现图尔卡纳人的生活观念与价值观及社会变迁。而由约翰·马歇尔制作的《奈：一个昆族妇女的故事》通过女主人公奈的命运反映了朱瓦西人的社会历史巨变。20世纪50年代以前，生活在卡拉哈里沙漠的朱瓦西人几乎没有与外界的欧洲人接触。1951年，马歇尔家族第一次进入该区域，这也是朱瓦西人第一次与西方人接触。马歇尔认识了队群的头人托玛（Toma）和他的侄女奈（N! ai），那时她只是一个8岁的小女孩。在马歇尔的镜头里，20世纪50年代的朱瓦西人有1.5万平方英里的土地，他们过着自由自在的游牧经济生活，安静而满足。但到20世纪70年代末，朱瓦西人被划归为南非纳米比亚，传统的狩猎采集生活已消失，他们居住在安置营里，他们四周充满着战争、疾病，人们道德败坏、依赖成性，生活也不再平静，朱瓦西人的传统文化已完全崩溃。影片通过描绘奈少女时代的美好时光以及现在所饱尝的心酸痛苦，敏锐记录了朱瓦西人的社会文化变迁过程，而这正是全球范围内的那些采集狩猎民族、部落、少数民族正在发生的变化。由此可见，朱瓦西人被强迫调适自己去改变，以适应西方文明和现代化下的那些强权政治与制度阶层，而自己的历史与文化却在现代化和全球化的进程中消失得无影无踪，奈的故事正是这个宏大变迁时代的一个小小缩影。与此同时，美国好莱坞著名电影《上帝也疯狂》（1980）也在这里拍摄，影片同样以布须曼人为主人公，却以好莱坞式的虚构戏剧化手法反映现代文明与传统社会的激烈冲突，远远不及马歇尔民族志电影对朱瓦西人的深刻

理解与关怀。

### 三 非洲影像中的民族志电影理论构建

美国纪录片理论家比尔·尼克尔斯根据纪录片在历史上不同的表达方式而将其划分为六种类型，分别是诗意式（the poetic mode）、解释说明式（the expository mode）、参与式（the participatory mode）、观察式（the observational mode）、反身式（the reflexive mode）和表演式（the performative mode），<sup>①</sup> 它们虽相互影响，但也形成各自的原则与表述方法。民族志电影理论方法受纪录片理论的影响，然而，西方民族志电影制作者在非洲大地上的探索过程中，还产生了新的民族志电影理论方法，并对世界纪录片理论做出了卓越贡献。

#### （一）科学主义范式下的“序列电影”

长期以来，人类学以科学主义范式为主导，人类学家将摄影机视为科学实验的精确仪器，因此电影为田野调查中资料收集和记录的方式和工具，也兼有“文化救险”的目的。同时，美国人类学家玛格丽特·米德（Margaret Mead）积极提倡电影为文字民族志提供充分有效的视觉证据与分析，以便为文字研究提供图解式的补充说明。在米德的影响下，以客观性和理性为标准的科学主义民族志电影在影视人类学界建立了长期且牢固的地位。20世纪30年代以来，特别是20世纪50—70年代，人类学家倾向使用旁白解说式制作模式。由于解说式类型能较好地体现当时人类学家的科学主义原则，这一直是民族志电影的主流模式。

约翰·马歇尔（John Marshall）的朱瓦西人电影系列采用了一种称为“事件—序列”电影（event-sequence film）的新类型，这是科学主义民族志电影的制作典范。一般而言，“序列”电影分为两个部分，前半部分是对关键的文化行为进行图片加旁白的说明，后半部分是影像呈现的完整事件过程。马歇尔的朱瓦西人电影采用了这种方法剪辑，这些影片力图强调

---

<sup>①</sup> Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 99 - 101.

电影精确记录的学术价值、信息资料的存贮价值，也着力突出在人类学学术上的教育价值，可以说是解释说明式纪录片的进一步发展。如，在《肉战》中，通过呈现猎物分配这一文化事件，人类学家对朱瓦西人的礼物分配制度、矛盾纠纷解决、社会结构分层等问题层层展现，人类学家对“分肉”这一文化事件的分析体现了由小见大、细致深入的解释说明特点。《关于婚姻的一场争论》也按“事件—序列”的方式分为两个部分：第一部分提供了争论事件的文化背景，并用静止图片介绍主要参与者，伴随旁白的解释和说明，电影对朱瓦西人婚姻制度进行详细的分析与解释；第二部分是重新再现争吵的全部过程，但没有旁白与字幕，以便让观众了解整个过程。由于这场关于婚姻问题的争论涉及朱瓦西人社会生活的很多重要方面，人类学家将这次争论的影像分析视作研究非洲本土居民婚姻制度及变化的经典分析案例。就此而论，“序列电影”服务于人类学文字说明解释的目的，序列电影“图解式说明”的有效方式成为服务于人类学文本分析的典型代表，这种类型的影片将民族志电影的图解说明极致发挥，有益于人类学课堂的专业教学。但与解释说明式纪录片相同，“上帝之声”式的权威感营造的“真实性”不可避免地受到批评和质疑。

## (二) 让·鲁什的民族志电影理论

让·鲁什的民族志电影兼有不同理论和方法，从民族志电影制作的角度，英国影视人类学家保罗·亨利详细梳理了让·鲁什民族志电影的制作历程及理念，并将其电影实践归结为七个部分：<sup>①</sup> 第一人称的人类学；参与的摄影机；表演、对话与日常生活；电影与真实；事实与虚构；分享人类学；真实的冒险。尤其值得注意的是，让·鲁什的民族志电影继承了法国超现实主义的精神传统。西方学者认为，超现实主义的民族志是“通过对不同异文化的并置与混杂，以戏谑、无根基的方式，对文化进行瓦解嘲弄或是跨越常规表现出浓厚的兴趣”，<sup>②</sup> 在让·鲁什的民族志电影中，

<sup>①</sup> Paul Henley, *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago: Chicago University Press, 2009, pp. 338 - 361.

<sup>②</sup> [美] 乔治·E. 马尔库斯、米卡尔·M. J. 费彻尔：《作为文化批评的人类学》，三联书店1998年版，第175页。另注：超现实主义是在20世纪20—30年代表达现代意识的一种重要艺术形式，法国超现实主义者们认为异文化民族志材料的并置能够使自身文化的视野获得新生，同上书，第168页。

他以非洲为田野，对非洲桑海人的宗教信仰、社会组织的关注成为民族志电影超现实主义现代意识的核心内容。所以，在让·鲁什倡导下的法国民族志电影仍是当代人类学文化批评的有力工具，并且大致分为以下三种形式：其一，“真实电影”（cinéma vérité），这是让·鲁什最为著名的电影理论。以《夏日纪事》为代表，在理论方法上，真实电影开启了拍摄者与拍摄对象之间参与、合作、反馈的拍摄方法，还进一步探讨摄影机下的“真实”与“虚构”的认识论问题。值得注意的是，《夏日纪事》开创了参与式纪录片类型，这是人类学为纪录片理论带来的新贡献。其二，“民族志—虚构”（ethno-fiction）电影，以电影《美洲虎》《我，一个黑人》为主。让·鲁什率先将“即兴表演”运用于民族志电影创作中，形成独具特点的“民族志—虚构”电影，其共同特点是：电影的内容不是事先设计好的，没有剧本，而以社会演员的即兴创作为主，一般习惯使用长镜头拍摄，不用三脚架。影片同时定位于特殊的民族志情景，也包含体现民族志真实性的要素。可见，“民族志—虚构”电影是以电影为特殊媒介，呈现社会演员们在真实的生活时间与空间内自己所表演的日常生活，让·鲁什认为这是表现对象主体经验最有效的电影方式之一。因此，“民族志—虚构”电影是超现实主义的体现，并强烈地反映了民族志的“真实”，但这种“真实”状况却是在虚构的情形之下产生的。其三，附体电影（cine-trance）。英文中的“trance”一般指宗教活动中的灵魂附体仪式或指灵魂上身以后的恍惚状态，cine-trance指一种“恍惚出神状态下的电影”，可以理解为让·鲁什把电影拍摄过程看作是“在灵魂附体的过程下拍摄的电影”，也称为“第一人称的民族志”。<sup>①</sup>《昔日之鼓：图鲁与比蒂》（*Les Tambours d'Avant: Turu et Bitti*, 1972）是此类电影的代表，整部电影仅为一个9分钟的长镜头，却生动地记录了多贡祭司举行的一场黑神祭典仪式，“附体电影”指引出超现实主义在民族志电影运用中最为激进的制作方法。综上，以电影的方式，让·鲁什在非洲的田野拍摄实践传达出相对主义与文化瓦解的态度，进而表述对西方社会的文化批评，培植对研究者本文化的讽刺，这些鲜明特点正是西方人类学者与民族志电影制作者自身所具有的自觉意识与批判精神。

<sup>①</sup> Paul Henley, *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago: Chicago University Press, 2009, pp. 270 - 274.



### (三) 大卫·麦克杜格的观察电影理论

大卫·麦克杜格是当今西方影视人类学界旗帜性人物，他既是人类学观察电影的实践者也是理论建树者，大致而言，麦克杜格的“观察电影”理论融合了纪录片参与式和观察式（以直接电影为主）两种类型，可称之为“参与式观察电影”。《与牛群一起生活》是第一部观察电影，由于一改过去传统主流解说式或“直接电影”的制作方式，而采用新方法新理念，其新颖的创作风格和视点立即影响了同时代的纪录片制作新人。本片成为观察电影的代表作，也是西方民族志电影史上里程碑式的经典。其后，麦克杜格试图将“参与”方法融入观察电影之中，在《婚礼上的骆驼》中，观察电影理论得到进一步完善。以东非吉耶人、图尔卡纳人为研究对象，大卫·麦克杜格创建了“观察电影”的民族志电影制作理论，其鲜明特征表现为：第一，观察而不是说教。“观察电影”以“显之而非告之”（to showing, not to telling）为重要特征，<sup>①</sup> 拍摄者以摄影机的拍摄去发现并呈现拍摄对象的生活世界，这让观众跟随着画面进入到异文化的影像之中，观众积极主动地进入观看之中，也参与到自己的发现之旅中。拍摄者尝试通过简单的画面影像重新建立与拍摄对象的一种新的社会关系，没有解说词，也没有特殊的意图呈现，但随着电影的进展，观众完全地沉浸于其中，摄影机正是以“观察”的方式对对象的文化世界进行探索。所以，发现的过程便是探索的过程，即也是研究的过程。第二，摄影者与拍摄对象亲密关系的建立。“观察电影”要求拍摄者与被拍摄对象建立相互之间的信任关系，所以被拍摄者在镜头面前自然随和，并非刻板拘束。第三，电影制作者的“在场”。与“直接电影”不同，观察电影并没有假装摄影机和拍摄者不在场，恰恰相反，它通过各种方式向观众证明电影制作者和摄影机的存在以及记录的真实性。例如，长镜头的大量运用、拍摄对象的日常生活、摄影机的偶尔运动或机位改变、拍摄对象对待摄影机的亲切态度，等等。第四，日常生活细节的关注。观察电影对日常生活的呈现不是浪漫化，也不是简单化，而是大量的生活细节化，所以“普

---

<sup>①</sup> Colin Young, "Observational Cinema", in P. Hockings, ed., *Principles of Visual Anthropology*, 3rd ed, Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 2003, p. 103.

通日常生活的强大吸引力”<sup>①</sup>是观察电影的特点之一。第五，参与式介入。观察电影制作者有意在影片中以不同的方式参与到拍摄过程中，例如，以谈话参与进入拍摄对象的文化事件之中，除证明拍摄者的“在场”外，参与式的访谈有利于揭示研究问题的深刻本质，也益于挖掘对象文化的深层意义。综上所述，观察电影将“观察”与“参与”相结合、以探索为核心，通过制作者与拍摄对象之间的“文化相遇”，电影成为以“跨文化”方式进行的“不同文化之间的交流与协商”的“跨文化的电影”。<sup>②</sup>大卫·麦克杜格在其著作《跨文化的电影》(Transcultural Cinema, 1998)及《有形的身体：电影、民族志与感觉》(The Corporeal Image: Film, Ethnography and The Senses, 2006)中总结了观察电影的相关理论，引起西方学界的普遍关注。虽然观察电影需要拍摄者花费大量时间从事田野工作，基本不关注对象文化背景介绍，也还需要观众改变习以为常的被动式和奇观式的观看习惯，但其鲜明的人类学优势已被西方影视人类学界、纪录片界广泛接受，民族志电影制作理论由客观理性的科学主义范式向多元化与实验性的转向，这也使观察电影不但成为一种新的电影拍摄方法论，而且是关于意义、知识生产等哲学问题的探讨，其本质便是电影制作的人类学知识的产生。

## 四 结 语

非洲民族志电影出现于20世纪中后期，成长于西方殖民主义在非洲大陆的退场及非洲独立民族国家的建立进程中，然而，西方殖民主义、霸权主义对非洲的深重影响尚未了结。殖民主义背景下的非洲田野工作，导致人类学者受限于西方人类学权威的建构，而权威性与西方文化霸权影响了西方民族志研究缺乏对被研究对象的尊重，也缺乏把人类学自身理论实践与世界政治经济过程相结合。虽然民族志电影不可避免地受此局限和影响，然而，以非洲族群为研究对象的民族志电影制作者们，力图尊重研究

① Colin Young, "MacDougall Conversations", RAIN, 1982, No. 50, pp. 5-8.

② Anna Grimshaw, *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge: University Press, 2001, pp. 138-139.

对象的“人观”，寻求超越文字民族志的传统表述，尝试以富有开创性的新方法反映非洲社会文化变迁，并体现人类学者对本文化的反思精神。所以，在理论方法上，非洲民族志电影制作从科学主义的单一范式到参与电影、超现实主义、观察电影等多元表述的变化，表明了西方影视人类学家以影像符号为分析角度，尝试采取不同的影像表述策略与方法，也力图展现他们在非洲田野工作中所获取的知识及其对日常生活事件的捕捉，从而正确反映各非洲族群的历史与现实情境，向观众表达人类学家、民族志电影制作者对非洲文化的丰富经验和细致理解，并跨越民族志文字文本的局限，探讨人类学民族志电影在世界政治经济体系中范围更广的意义与价值，以影像描绘更全面、更丰富的异文化经验图景。

所以，在电影实践上，西方民族志电影制作者们注意到以影像为媒介记录不同非洲群族的社会生活及变迁，表达非洲大陆丰富多彩、千姿百态的异域族群文化。这些影片不但展现了当地本土居民的日常生活行为、重要仪式典礼，还展现了他们对于生活的态度、思想观念以及社会族群的发展变化；不仅有当地土著居民对于自己身份认同的看法，也包括殖民主义对当地人社会文化生活带来的影响；还更努力地寻求非洲的“本土观点”及表达方式。因此，非洲民族志电影的意义和价值及独特的学术贡献便在于，以文化批评的视角，对人类学非洲研究与影像制作过程中的自我批评意识的不断塑造；对以种族主义、民族中心主义为主的西方价值观的挑战；也是对西方社会文化本身的思考方式进行自我批评与反省。可见，非洲民族志电影的制作得益于人类学研究者 and 拍摄者在不同的非洲文化情境中发现新的理论方法、产生新的表达方式，培养新的洞察力和分析眼光，也不断地从中创造出新的洞见与理解。

(责任编辑：王严)

## Practice, Theory and Methodology of Ethnographic Filmmaking in Africa

Xu Han

**Abstract:** As one of trans-discipline, visual anthropology is seeking for

understanding and representing human cultures by the means of images. Based on anthropologic theories and methodologies, it forces on film-making as the main studying contents. Based on Africa indigenous subjects, the article not only introduces a great number of ethnographic films , which have been made in Africa during the course of the development of Western visual anthropology, but also shows that the highly important values of these ethnography films in anthropological academy, and attempts to explore the turn and reflecivity of Western ethnographic film-making.

**Key words:** Visual anthropology, Ethnographic film-making, Africa films, Theory and methodology