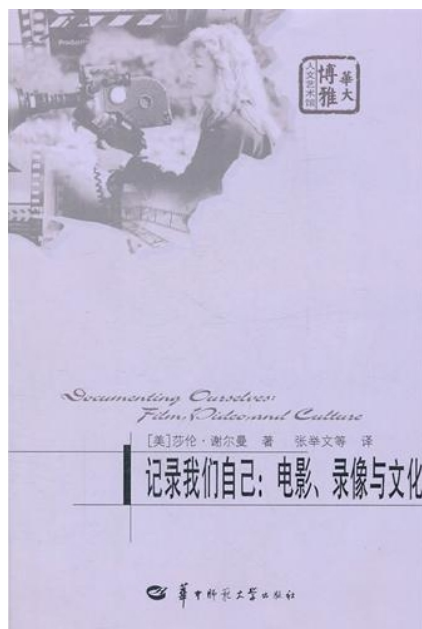


记录民俗是民俗学研究的前提(代译序)

张举文



[美]莎伦·谢尔曼 著：《记录我们自己：电影、录像与文化》，张举文 等译，
华中师范大学出版社 2011 年 6 月版。

中国民俗学在近一个世纪的坎坷发展后，终于迎来了有学科地位的自我发展阶段，并呈现出方兴未艾的局面。这一切体现在近几年的大批专著和论文、不断扩展的民俗学系和专业、有关民俗研究机构的涌现、民俗学在学界和社会的地位愈发提高，以及民俗学博士和硕士的数量日益增加。当然，学科的成熟还有待于建立更能触及和阐释人文本质的理论和方法，适应社会发展的需要。在此意义上，不断的借鉴、吸收和创新将是比不可少的。目前的学科建设不但要加强传统民俗体裁的理论和研究方法研究，而且要拓宽领域，关注当下。毕竟，民俗学学科的基础是建立在现实的日常生活之上的，而且，记录民俗是民俗学研究的前提。在这个新时代，记录民俗有了不同于先前的含义，即对影视工具的应用。目前，对民俗与影视的研究已成为当前民俗学亟待发展的一个课题。翻译《记录我们自己》正是基于这一思想的一次努力，以期抛砖引玉。

籍此译序，本文探讨中文与英文中有关民俗学影视和影视民俗等概念对应用影视工具与进行理论分析的影响，民俗学所具有的独特的影视研究视角，以及影视为民俗学研究所带来的认识论上的新思考。[1]最后介绍《记录我们自己》一书的背景，以及有关研究的近期发展。

1. 背景：民族志电影与影视人类学

自从 1845 年摄影机(摄像机于 40 年后)被发明以来, 影视作品(包括静态摄影, 动态摄影, 以及数码摄录像)已经成为人类日常生活和生产的必需品, 也逐渐成为学术研究的手段和课题。在 1960 年代同步录音摄像技术应用之前, 静态摄影是辅助研究的主要方式。尔后同步录音, 16 毫米彩色摄影成为现实。在此后的一代人中, 数码影视技术普及了全球。

应运而生的是“民族志电影”(ethnographic film), 后来被“影视人类学”(visual anthropology; anthropology of the visible)取而代之, (影视人类学的确在人类学学科中取得了愈加有影响的地位, 并融入了主流。如美国人类学家学刊中的“民族志电影”专栏改成了“影视人类学”;有关专著和课程也日益增加, 1984 年在美国人类学学会下成立了影视人类学学会 SVA: Society for Visual Anthropology)。[2] 与此同时, 民俗学的发展使得民俗学电影(folkloric or folkloristic film)为民俗学有关民俗与影视的互动研究提供了独特的视角。

即使是被称为“纪录片”的 1920 年代前后的电影其实也是以公众为主要对象的商业片, 与后来的纪录片和民族志电影有着不同的概念。被视为民族志电影之首的弗拉厄迪 (Flaherty) 的《北方的纳努克》(1922)一下就是很好的例证。海德(Heider 1976:26)指出, “利用当地人表演事先写好的有很强的民俗情节的虚构故事脚本”的这种“有脚本的虚构电影”反映了当地民俗活动。这类情况在 1920 和 1930 年代弗拉厄迪所参与的电影中就出现过。只是当电影被用来辅助研究时, 具有民族志价值的摄影摄像作品才被逐步视为一种体裁(genre), 即民族志电影, 例如 1920 年代鲁米尔兄弟(Lumi è re)的电影, 斯宾塞(Spencer)有关仪式的记录以及 1930 年代利用这种影视技术进行实地考察的米德(Mead)和贝特森(Bateson)的影像记录。

那么, 民族志电影中包含民族志吗?这个问题包含两个层面: 影视媒介体中的民族志成分; 这些作品中的殖民主义和种族主义的“阴影”。于是, 有必要问: 什么是“民族志电影”?

卢比(Ruby 1975)从四个方面界定到: 民族志电影应该是: 1)有关文化的整体, 或可界定的文化部分;2) 基于明释或暗示的文化研究部分;3)明释所用的研究和摄制方法;4)应用有特色的人类学语汇。

海德(1976:75)在其经典著述中界定到, 民族志电影应展示“整个身体, 整个民族, 完整的行为”。同时, 海德指出, “一部民族志电影无法独立存在…… 它必需产生于对某一文化的民族志理解, 并能在很大程度上表现出文字民族志只能暗示的东西”(1976:127)。海德也指出, “对民族志电影来说, 电影是工具, 是民族知识目标…… 民族志电影必须与民族志一同来评判, 毕竟, 民族志是科学的事业……. 以电影的视角思考民族志, 或者通过电影做民族志式的思考, 导致了对这两个学科的独特的新理解”(1976:4-8)。这也说明电影的艺术性处于次要地位。然而, 审美

归根结底是主观的文化价值观表现。最后，他质问道，“那些忠实于其文化的优秀的民族志虚构电影也使人进一步思考：虚构的电影能创造事实吗？”（1976:27）。

阿什（Asch 1988:165）对民族志电影和人类学电影则如此界定和区分，“民族志电影是没经过排练，没事先写剧本的，记录人的行为的电影。或者说是记录民族志学家所研究的那些行为的电影。人类学电影是人类学家认为有助于分析，表现资料，或研究新发现的电影。民族志电影在如下两者之一的情况下也可被视为人类学电影：人类学家有兴趣研究电影所描述的人的生活；或者有兴趣研究通过该电影所表现的电影制作人的文化或个性”。尼吉兰德（Nijland 2002:894）认为，民族志电影是“清晰的、表述性的电影。其中，摄录和编辑的方法要取决于对所摄录活动的时空、包括其意义的特定分析手段”。

至此，其他诸多定义都没有把民族志电影与电影学或民俗学等其他领域联系起来。显然民族志电影的产生并非只为参与其他文化，而是另有目的。正如郝金斯(Hockings 1988:206)所述：民族志电影是为了，1)本科生教学;2)建立文化资料档案;3)设计和报告研究课题;4)进行开发性实地调查;5)使人类学受到公众更多的注意。

影视人类学家看待民族志电影问题的焦点是：谁来摄制这部电影？是人类学家还是电影人？如果不是民族志学家，那么问题是，人类学家是否参与了这部电影的制作？如果答案是肯定的，参与到什么程度？卢比(2000:4, 6)很明确地指出，如果认定是民族志电影，其制作人必须“有制作民族志的意图”，必须“应用民族志的实地调查方法”，必须寻求在同类作品中“论证其有效性”。毕竟，认定这一问题的关键是民族志成分，而非其他别的标准。然而，卢比和海德等认为当前的“民族志电影”的特定含义是指处于人类学电影和纪录片边缘的电影，是有关异族人文化的电影或纪录片(古恩蒂 2004:9)。其关键是制作人是民族志学家，而且制做过程中也应采用人类学评价准则(卢比 2000:28)。

匹奥特 (M. Piauult 2001) 认为，“民族志电影制作者仍明显有别于人类学家甚或民族志学家，他们处于这样一种两难境地：影视人类学家批评非人类学家制作的影片的质量;同时又在制作出有民族志价值的影片时使自己游离于主流人类学”。在人类学内部，有人希望影视人类学成为文化人类学主流的一个部分(卢比 2000); 有人认为它已获得亚学科地位 (Banks and Morphy 1997A, B); 还有人呼吁影视人类学应成为人类学传统的四个亚学科 (社会文化、生物、考古和语言) 的组成部分(古恩蒂 2004:15)。鉴于此，古恩蒂(El Guindi 2004:64)便提出一种中庸的取向以整合不同看法。首先，古恩蒂举了米德和贝特森有关影像 (photographic) 记录的辩论的例子(当然米德(1963)没有区分动态电影和静态摄影。这里只取一个片断，有关这一问题有背景较为复杂，对此问题的讨论当另文处理)：

贝：影像记录应是一种艺术方式。

米：为什么?为什么就不可以有非艺术方式的记录呢?如果是一种艺术方式，那它就被改变了。

贝：当然改变了。我认为没有不改变的存在。

米：这一点非常重要。如果你想对行为(记录)做到科学，让别人

与你相对同样的对素材的接触，那么，你就不要改变素材。现在有一批电影人说什么 [我们的记录] “应该是艺术”，并把我们所做的视为垃圾。天啊!这些记录为什么非得是艺术?

其次，古恩蒂(2004:217)画出“家谱”注释影视人类学的族源和流派，并最终提出影视人类学可包含三个体裁(genre)：民族志电影;研究用电影;视觉民族志。在此，我们也许要问：我们有必要使这个学科领域同源化吗?难道不可以同时认可不同取向的探索作品吗?

2. 正名：民俗学影视与影视民俗

正名以言顺，这在跨语言的交际中尤为重要。英文中的概念可为中文的正名提供借鉴，而中文的语言内涵又为我们的思考提供了特有的意义范畴。例如上文提到的“影视人类学”的译名便有待商榷。从英文的意思和 SVA 主张看出，此概念强调利用图像对人类(有时包括非人类)行为来描述、分析、交流和阐释。它的兴趣范围包括文化的各个视觉方面，有艺术品、建筑物、手工制作物以及身体运动交流的各种形式，如姿势、情感表示、舞蹈和手语。因此，“视觉人类学”似乎是更贴切的译名。至少我们应该如此理解这一概念。

以上论述涉及到的民族志电影到影视人类学的发展也是民俗学电影研究的大背景。最早对“民俗电影”(folklore film)作为民俗研究题目的应用可追溯到1934年在英国电影研究所在《民俗》学刊上所发的征稿启示，其定义是“有关民俗的非商业电影”。[3]在美国，最早的民俗纪录片可溯源到1935年。但直到1970年代，“民俗电影”作品才得到民俗学界的认可。由于该词含义模糊，谢尔曼(S. Sherman)在1977年提出了“民俗电影”(folkloric film)这一概念，强调从民俗学电影制作人的电影制作方法，过程，及主体内容方面研究某一作品。为了进一步澄清这个概念，谢尔曼在其《记录我们自己》(1998)一书中进一步论述了“民俗学电影”的概念，并兼用了folkloristic film(琼斯1998)一词，强调“民俗学电影”最重要的目的是要“记录民俗”(1998:63)。

因此，“民俗电影”应理解为“民俗学电影”的简化。随着家庭录像和数码录像的普及，“电影”所指的已不只是电影了，它也包括各种录像和数码摄影。虽然英文中仍用“folkloristic film”

一词，但它的内涵已经扩延了。中文的“影视”比较贴切地表达了这个内涵(包括静态摄影，动态摄像，电视录像以及数码录像和摄像)。所以，下文所用“民俗学影视”或“民俗影视”一方面可视为英文的对应，另一方面也可视为对中文概念的界定。

关于对民俗电影的界定，谢尔曼在《记录我们自己》一书中通过关注电影制作人保持或改变主题和技术的技术性和理论性原因，提出如下问题：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？谢尔曼的立论始终是：电影是对我们自己的反映，电影制作人对民俗的理论假设通过电影表述出来，并同时决定了他们所应用的技巧。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”；或者是关注(4)文本、工艺过程或手工艺品。进而，基于时空连续性的民俗理念创造出关注历史或类型的电影。[4]

琼斯(M. O. Jones 1998)认为，民俗学影视的根本是民俗。可见，艺术性不是民俗学影视的主要目标。同时他强调，民俗学影视不但有民俗内容，而且它的创作是用民俗学的学科方法完成的(2005 与本文作者通信)。琼斯还区分到，人类学影视(或影视人类学)所关心的是非西方世界。而民俗学影视作品所关注的则是工业社会或当代社会群体间和个人间的互动传统，包括与制片人有关的族群、宗教、职业等特定兴趣群体内的传统及其互动(琼斯 1998:X)。当然，当代人类学的视野也在转向工业社会或当代社会。影视人类学也自然将镜头转向了制片人自己周围的人群。但它的中心仍然是当地土著人——只是制片人对这个异文化有了认同，并且常常把它作为拥护有关政治、社会等变革运动的手段(古恩蒂 2004:121)。

民俗学电影不同于(提供能导致社会变化的社会分析的)纪录片——尽管民俗学影视也是一种纪录片；它不直接接触社会问题，而是让观众反省自己的生活，找到与影片相似之处。它真实记录民间活动和完整事件，使观众从中看到自己被反射或折射的形象。所以，民俗学电影为理解我们自己提供了一个阐释的窗口。这也形成了民俗学电影与人类学电影(或影视人类学)作品的根本区别：前者关注的是制作人熟悉的以及与自己相关的群体中的民俗活动，而后者注重的是非工业化的或“他者”的社会。最重要的是要看制作人提出的问题，以及处理这些问题所依据的理论导向。这也是民俗学影视区别于其他影视的关键所在。

谢尔曼(1998)认为，反思或主观认识在一部民俗学电影中的应用是衡量它成功与否的准则，制作人可以把为建立一种自我意识而制作的过程也公开成影片的一部分。出色的民俗学影视制作人每次都是对影片主体有了深刻了解，并为之感动后才开始拍摄。如此，拍摄对象与制作人产生互动，拍摄对象不是作为正在纪录的文化而是作为一个活人而存在。由此，具有时空连续性的民俗理念创造出关注历史或民俗活动类型的影视。

鉴于以上对民俗影视的正名，研究民俗影视的民俗学家将主要精力放在民俗学影视作品上，尽管他们对商业片中的民俗母体和情节应用早有所注意。与之对应的情况是电影学研究者更多地关注商业片，影视人类学者关心的是能印证或发现某种理论的作品。因而出现了一种尚未受到太多关注，但对民俗学家很有意义的电影与民俗互动的现象(或电影)，即“影视民俗”(filmic folklore)。[5]

影视民俗指只存在于影视作品中的想象的民俗，是被制作人创造或改造的模仿民俗的表演。影视民俗出现在这样的影视作品里：民俗在其中被剥离开原来的文化、社会和历史背景，通过混合和添加的手法，被用来强制性地表达制作人的意识形态、价值观或审美观。影视民俗不同于纪录片或故事片中对真实民俗活动的局部记录或再表演(尽管包含民俗内容的纪录片大多不是民俗学影视)。影视民俗包括各种体裁，如故事片、恐怖片、电视纪录片和电视剧等。它可以是一个场面、一个动作、一个事件或一个故事情节。影视民俗是新兴的民俗，但具有传统民俗的特征和功能：重复表演(但不是在传统的环境下)，艺术性交际(但不是在传统的小群体内)，成为艺术，艺术品和艺术性创造思想(但不是在传统的社会里)。而且，影视民俗反过来也影响到制作人和观众，以及作品所反映的相关民俗的实践者。这些作品不像民俗影视作品那样反射某群体或个体及其文化。因此，它不是为了记录民俗，而是借助影视媒介对民俗进行拆卸和重构，从而创造超越时空的想象民俗(而不是保持时空连续性的实践民俗，这一点至关重要)。影视民俗以其艺术创造性反过来影响到社会价值、伦理观和文化行为的统一，并对所处文化提供了一种阐释，而不是解释——这与民俗学研究的目的是是一样的。影视民俗是个新概念，有待继续探讨，其与民俗影视的关系也需进一步研究。[6]

3. 视角：民俗学的影视与民俗研究

在迈向民俗学的影视与民俗的研究，探索理论与方法时，认识论与反思人文本质是我们思考的两个主要方面。谢尔曼(2005)认为，民俗学影视在描述表达性文化的同时，它本身也作为表达性文化在表演，而且她论证了诸多民俗主题的普遍吸引力。她呼吁民俗学者拿起摄像机并运用电影，通过使用电影技术来展示普通人不同寻常的真实生活，因为影视作品能够在现今后现代主义、后殖民主义的世界中证明民俗的重要性。因此，民俗学作为一个学科，将得以生存并繁荣和发展。琼斯(1998)赞同谢尔曼以我们自己作为个体(无论是电影制作人还是主题)和文化承载者对同一人类的成员进行记录，进而剖析电影和录像的方法，以及将电影视为个体创造和交际方式的观念。他们也都批判了“电影为文本”的观点。

可见，民俗学影视作品是基于民俗学理论和方法创造的作品。也就是说，影视作品制作人是民俗学者，或者对民俗学理论和方法有相当的了解。如上所述，民俗学影视的产生和研究要

关注的是制作者的情况、制作的动机、制作的手段(剪辑、解说、蒙太奇等技法),以及谁在对谁说话(有没有当地人或局内人的声音)等。在此,民俗学的视角决定了一部作品是否为民俗学影视。例如,倘若将《徽州》和《历史长河》等(电视)纪录片视为民俗影视,则是对民俗学研究的误解。他们是艺术性很高的纪录片,充满了阐释性解说,但没有传统承载人的声音,也没记录现行的民俗活动事件。正如以《徽州》为代表的“人文纪录片”所体现的,“这是一群纪录片人的自觉行为,目的是为了展现前人的文化方式,寻找精神上的文化家园”[7],而民俗学的视角是如何记录眼下的现实活动。

既然民俗影视的目的是记录民俗活动,其记录的方法应是尽可能完整地反映局内人的声音和活动。在选取记录的时间、地点以及活动内容时,无疑会有局内人和局外人因视角和目的的不同而形成的记录结果的不同。此时局内人具有文化意义的行为活动应该成为作品的焦点,而不应把作品的主题建立在局外人认为重要的内容上。换句话说,民俗活动的记录和研究,不同于为了印证某个假想而去有针对性地索取证据的实证方法。

当此类记录活动在某种程度上受到限制,无法完整记录,或无法完成预想的最终作品形式时,它所得到的内容仍可成为可贵的原始民俗记录素材。对应古恩蒂提出的影视人类学的三个体裁,民俗学影视也可以分为研究用作品、展示用作品和原始记录用作品三类。

总之,在界定民俗学影视的同时,我们应该扩展,而不是限制民俗学者所从事的记录和研究,因为现在的影视记录工具已是田野工作的一个组成部分。正如谢尔曼所呼吁的,如果民俗学者能够更有效地利用影视记录工具,获益的将不仅是民俗学者本人。民俗学科更重要的意义是为记录和保护人类传统活动作出贡献。

4. 立足:民俗学影视研究与其他学科的互动

由于民俗学本身的学科性存在于其跨学科性之中,它的理论与方法也必将产生于与其他学科的互动中。例如,美国民俗学研究经过1970年代的繁荣发展,在进入二十一世纪后陷入理论与方法的困惑时,邓迪斯(Dundes 2005)便指出,在建立民俗学自己的理论与方法时,不但要勇于捍卫民俗学这个学科,还需要借鉴其他学科创建民俗学的宏大理论,相应掌握本学科的历史与基础知识。

在建设中国民俗学学科性理论与方法时,民俗与影视可谓一个全新的课题。对此课题的研究不但是知识生产的一个必要部分,也是中国民俗学学科建设中不可忽视的一个领域。纵观中国民俗学之发展,民俗与影视的研究尚未迈出第一步。相关论文或专著少而又少,更不必说有关会议与专集。[8]若干民俗学概论教材也只在田野作业上提及对影视工具的利用。对这一题目

感兴趣的民俗学者多使用“视觉人类学”或“影视美学”的概念，因而对民俗学的理论思考帮助甚微。或者说，民俗学家尚未将这一题目重视到使它成为民俗学的一个研究领域。这是目前中国民俗学建设必须正视的问题。

相比之下，目前中国人类学、电影学、美学等学科研究在涉及民俗的问题上已走在民俗学家前面，为民俗学研究提供了互动基础，尽管这些相关学仍处于基础理论与方法的探索过程中。例如，引介西方“影视人类学”的著作仍在寻找在中国的学科出路(张江华、李德君等 2000;邓启耀 2003;黄凤兰 2004)。在宏观研究中国影视，强调影视美学的建设时，黄会林指出了“我国影视理论研究的重大欠缺”。他认为，“富有中国本土特色的影视文化的主体精神尚未确立，这一深层的文化困惑，已经造成了目前影视文化面临的某些实践难点”(1999: 7)。而在实践中，急功近利的商业作为、文化底蕴的缺乏、对唯美主义的追求以及区域政治利益的突出都造成了学科研究的表面化。

事实上，如果能基于任何一个理论观点深入下去，必定会产生好的结果，并为跨学科互动提供基础。例如，中国的《徽州》及相似的作品就可作为关于文化的艺术影片或关于他者(异族人)文化的纪录片而踏入人类学和纪录片的边缘。(所谓“人文记录片”的概念提出者似乎尚未形成在理论与方法上的定义。[9])这种影片有一定民族志价值，但其最高目标似乎是艺术表现性，因此成为商业化艺术影片。虽然它们不是民俗学影视，可这并不影响民俗学家从中吸取有益的因素。任何好作品都包含丰富的文化或民俗信息，可以从多个视角加以阐释。其他诸如麦克道格尔(D. MacDougall)的作品是以艺术性为最高境界(也许可与《徽州》的制作人相比)，且有明确的立场：尽管身为商业电影，这种民族志电影要被视为文化作品(cultural artifact)，服务于“社会科学的信息资料;其方式如神话、岩石画和政府文件”(1978:405)。

再如，“少数民族电影”、“乡土电影”或“农村电影”、“第五代”和“第六代”导演的影片都充分体现出民俗和“影视民俗”素材对某些影片的商业成功所起的作用，而民俗学家对此似乎还未给予相应的理论关怀。大众影评几乎没有民俗学家的声音。主要民俗学刊物亦无民俗影视评论专栏。这一局面要求民俗学家应当立足本学科，博采众长，不断探索民俗学影视研究的新路子。

民俗学家在寻找民俗学的影视研究视角，立足建设民俗学的理论方法的过程中，除了借鉴上述观点外，需要解决的还有研究对象和理论出发点问题。当下“民”与“俗”不但需要合二为一，还要密切关注正在变化中的“民”与“俗”。影片《十七岁的单车》(2001，王小帅导演)便聚焦于城乡冲突中的民工与市民生活。第六代导演的电影愈发关注身边的民与俗。经济学家和社会学家已经注意到了“弱势族群”问题，民俗学家仍然未对“民工”等非传统的“民”和“俗”投入足够的关注。在理论上，符号学与阐释论等不同学科的理论方法也尚未被民俗学家充分利用。

强调民俗学的影视与民俗的研究，一方面应建立该学科的理论与方法，另一方面也要模糊学科间的界线。而这两者并非不可统一起来。民俗事象与影视结合已成为必然。艺术地表现民俗事象已经成为民族与民俗的不可或缺的文化现象，同时，公众的接受与实践又体现了民俗的最基本的娱乐功能。但是，对影视与民俗结合的阐释、理解以及消化吸收则会因文化背景、学科理论以及现实目的的不同而有所不同。这些都将是有益的不同。因此，民俗学家有理由借助于对民俗的更深刻的理解对民俗的记录和研究作出独到的贡献。

5. 关于《记录我们自己》

作者莎伦·谢尔曼 (Sharon Sherman) 多年从事民俗与电影研究，拍摄和著述许多民俗学影视作品，是美国民俗学界民俗影视研究的主要代表人物。谢尔曼于 1971 年获得加州大学洛山矶分校民俗学与神话学硕士学位，1978 年获得印第安纳大学民俗学博士学位，1976-81 年在俄勒冈大学民俗学系任助理教授，1981-94 年任副教授，1994 起任教授。谢尔曼除了讲授民俗学理论与实地调查等课程外，更主要的是开设了一系列有关民俗学电影制作与分析的研究生课，成为美国唯一的提供系统的民俗学影视制作与研究课程的学位点。2008 年从民俗学系主任职位退休，现为俄勒冈大学名誉教授。

2006 年夏，谢尔曼首次访问中国，在中国社会科学院民族文学所和北京师范大学与中国民俗学同仁交流，并参加了在武汉召开的“非物质文化遗产保护国际学术研讨会(第四届民间文化青年论坛)”会议。此前，她于 2004 发表的阿彻尔·泰勒纪念演讲被译为中文，发表于《民间文化论坛》(2005 年第 6 期)，为国内同仁讨论民俗学影视提供的有价值的参考，也为中国民俗学的理论建设拓宽了视野。

在多年教学与著述的同时，谢尔曼拍摄了许多颇有影响的民俗学电影，成为即有理论又有实践的少有的民俗学家。她的作品包括《做被人》(Kathleen Ware, Quiltmaker)、《木中精灵》(Spirits in the Wood: The Chainsaw Art of Skip Armstrong)、《超自然的故事》(Tales of the Supernatural)等(部分作品可见于网站：<http://www.folkstreams.net>)。

《记录我们自己》一书自 1998 年由肯塔基州立大学出版社出版以来一直被视为民俗学领域中最全面的专著，也成为很多有关课程的必读书，并于 2007 年再版重印。正如迈克尔·琼斯 (Michael Jones) 在本书英文版的序言中所说，“莎伦·谢尔曼写出了一部独具特色的书，一部渴望已久的书，注定是一部在此领域为人频繁引用的权威著作”。通过采访多名电影制作人，作者与他们一起探讨了“当打开摄像机后会出现什么？”这个问题始终困惑着纪录片制作者。他们关心的是反思性、主体选择、以及自我意识。作者也探讨了当前民俗学理论与方法以及实地调查

的问题、新技术如何具有改变纪录片本身性质的潜力。《时代》文学评论认为该书“展望了民俗学对电影研究的未来：注重本土、在记录于参与中合作、深入生活……对家庭录像与‘自制’民俗片表现出崭新的乐观态度……”。美国国家人文基金会前主席、著名民俗电影制作人费力斯(William Ferris)评论到，“本书为我们欣赏电影于录像如何加深我们对人类经历的理解作出了重大贡献”。著名的学术著作评论刊物《选择》(Choice)评价这是“一部研究新纪录片体裁的精彩著作……对读者有三个影响：渴望看到书中谈论的电影；以后再教纪录片电影课时不能不包括民俗学电影；对技术更感到乐观”。

在本书的第一和二章，作者从纪录片和民族志电影的大背景界定民俗学电影与录像的制作，强调主题和概念上的特性。这些对历史、理论和方法的探讨形成全书的核心。第三章探讨民俗学电影的意图和结构，分析制作过程、历史背景、制作人角色、以及主题等。第四章通过对著名的电影制作人的采访，使读者全面地了解民俗学电影的制作过程和制作人的心理变化过程，包含了非常珍贵的文献资料。对专家和外行都极其有帮助。第五和第六章讨论民俗学电影制作中的一些技术问题，同时对民俗学诸多理论问题做了很多新的认识。第七章，作者呼吁民俗学家充分利用电影，为民俗学学科建设和跨学科研究作出独特贡献。在此，将《记录我们自己》一书译成中文，目的之一是要说明民俗学影视研究不但是一条可行的路、有别于影视人类学等理论，而且已经形成了较全面的理论模式和分析方法，通过借鉴，有望建立有中国特色的民俗学影视分析理论与方法。

本书凝聚了作者多年的思考，展现了不少独特的阐释。例如，在本书第二章中，作者指出，“纪录片以记录未被表现出的事件为目标；民族纪录片以提供文化信息为目的，而民俗电影则将两者结合起来……需要强调，任何包含可用于民俗研究和教学的民俗内容的电影都可以恰当地被称为“民俗电影”(folkloric film)或“民俗学电影”(folkloristic film)。此类电影包括民俗学家自己所创作的、或非民俗学电影制片人或录像人所记录的有关民俗的电影。总而言之，这些电影的核心是为了记录我们自己”。

作者仍在努力传播这个观点，同时通过教学和会议讲习等方式传授利用影视记录民俗活动，为学科做出了积极贡献。在过去的十年中，美国民俗学界内对民俗与影视的研究有了很大发展，尽管在与其他学科相比时显得还很不足。近些年的美国民俗学会的年会和各地民俗学会议都有有关影视民俗的论文和应用技法讲习班。一些民俗学系科设立了民俗影视课程。例如，通过谢尔曼所在的俄勒冈大学民俗学系培训的一些毕业生已展露风采，作品得到一些电台的播放和档案室的收藏。两年前，谢尔曼与英国民俗学家寇文(M. Koven)一同征文，并主编了《西部民俗》的“影视与民俗”特刊(2005年第4期)。同时，因来稿较多，在特刊之余，又编辑了《民俗/电影》(犹他州立大学出版社，2007)。

最后，需要强调说明作者的核心观点是“记录我们自己”。这个表述中至少要从两个相关层

次来理解：一个是语义上的；一个是理论角度上的。对于前者，有学者曾质疑：难道民俗记录者只能“记录我们自己”，而不能记录别的个体或群体吗？难道书中所举的例子不是有很多为电影制片人记录其他族群的民俗吗？回答这个问题，不能只从语义层，而应从不同理论角度来看。这里，“我们自己”不是简单对应于“他人”或“他者”，而是指“局内人” (insider)与“局外人” (outsider)；“自观/主位” (emic)与“他观/客位” (etic) 的相互关系。换句话说，局外人也可以成为局内人，局内人也可有居外人的观点，即主体与客体可以从立场角度互换与互补，但其前提是必须具有深刻的文化理解。因此，民俗电影人必须对所研究的个体和群体有深刻的文化认同，才有可能和理由将记录对象视为“我们自己”。正如上文所提，过于突出某些事件的记录可能更具有新闻记录价值；过于突出某的角度艺术性的记录更具有美学价值；过于突出宏观大文化发展的记录更具有历史价值。而民俗学的“记录我们自己”有可能做到对事件的完整记录，而同时具有美学价值和艺术性，且展现事件的大文化和历史背景。这是民俗学影视工作者在对记录对象有了深层的文化认同后自然能做到的事。所以说，记录“我们自己”的民俗是民俗学学科的发展前提，也是将“民”与“俗”融为一体的前提。

参考书目：

Albers, Patricia C., and W. James. 1990. Private and Public Images: A Study of Photographic Contrasts in Postcard Pictures of Great Basin Indians, 1898-1919. ed. Joanna Cohan Scherer. Special Issue of *Visual Anthropology—Picturing Culture: Historical Photographs in Anthropological Inquiry* 3, no. 2-3:343-66.

Asch, Timothy and Patsy Asch. 1988. Film in Anthropological Research. In *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*. Eds. Paul Hockings and Yasuhiro Omori. Osaka: National Museum of Ethnology. *Senri Ethnological Studies* No. 24. pp.165-189.

Askew, Kelly, and Richard R. Wilk. 2002. *The Anthropology of Media: A Reader*. Oxford: Blackwell.

Balikci, Asen. 1995. Reconstructing Cultures on Film. In *Principles of Visual Anthropology*, ed. Paul Hockings, 181-92. Berlin: Mouton de Gruyter.

Banks, Marcus and Howard Morphy. eds. 1997. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.

Bateson, Gregory. 1943. Cultural and Thematic Analysis of Fictional Films. In *Transactions of the New York Academy of Sciences*. Ser. 2, no.4, 72-78. New York: New York Academy of Sciences.

———. 1979. *Mind and Nature: A Necessary Unity*. New York: E. P. Dutton.

Bateson, Gregory and Margaret Mead. 1935-1942. *Fieldnotes and Relevant Papers*. Washington: Library of Congress.

Bateson, Gregory and Margaret Mead. 1942. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. Vol. 2. New York: New York Academy of Science.

Collier, John, Jr. and Malcolm Collier. 1986. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Rev. and exp. Ed. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Crawford, Peter Ian. 2001. *From Ethnographic Film to Visual Anthropology: Donning the Straightjacket of Academia*. In *Origins of Visual Anthropology: Putting the Past Together*. Ed. Rolf Husmann. Göttingen: Institute für den Wissenschaftlichen Film-Knowledge and Media.

Crawford, Peter Ian and David Turton. eds. 1992. *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.

Dundes, Alan. 2005. Folkloristics in the Twenty-First Century. *Journal of American Folklore* 118(470):385-408.

El Guindi, Fadwa. 1986. *The Myth of Ritual: A Native's Ethnography of Zapotec Life-Crisis Rituals*. Tucson: University of Arizona Press.

———. 2004. *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*. Walnut Creek: AltaMira Press.

Folklore 1934:290.

Goffman, Erving. 1967. *Interaction Ritual: Essays in Face-to-Face Behavior*. New York: Anchor Books.

Gross, Larry. ed. 1981. *Studying Visual Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Heider, Karl G. 1976. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.

Heider, Karl G. and Carol Hermer. 1995. *Films for Anthropological Teaching*. Special Publication of the American Anthropological Association: Professional Series, vol. 29. Arlington: American Anthropological Association.

Hockings, Paul. ed. 1995. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Hockings, Paul and Yasuhiro Omori. eds. 1988. *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*. Osaka: National Museum of Ethnology.

Husmann, Rolf. ed. 2001. *Origins of Visual Anthropology: Putting the Past Together*. Papers from Göttingen, Germany, June 21-25, 2001. *Visual Anthropology Review*.

Kendon, Adam. 1990. *Conducting Interaction: Patterns of Behavior in Focused Encounters*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lomax, Alan. et al. eds. 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.

MacDougall, David. 1997. *The Visual in Anthropology*. In *Rethinking Visual Anthropology*. Ed. Marcus Banks and Howard Morphy, 276-95. New Haven: Yale University Press.

Mead, Margaret. 1976. For God's Sake. *Co-Evolutionary Quarterly* 10(June):32-44. (Also, for the conversation, available: www.oikos.org/forgod.htm).

———. 1995. *Visual Anthropology in a Discipline of Words*. In *Principles of Visual Anthropology*, 2nd ed., ed. Paul Hockings, 3-10. Berlin: Mouton de Gruyter.

Morphy, Howard. 1994. *The Interpretations of Ritual: Reflections from Film on Anthropological Methods*. *Man* 29(1):117-46.

Morris Rosalind C. 1994. *New Worlds from Fragments: Films, Ethnography, and the Representation of Northwest Coast Cultures*. Boulder: Westview Press.

Nijiland, Dirk J. 2002. *A History of Ethnographic Film, Video and Multimedia in the Netherlands*. In *Tales from Academia: History of Anthropology in the Netherlands*, ed. Han Vermeulen and Jean Kommers, 893-935. Saarbrücken: Verlag Fur Entwicklungspolitik.

Prins, Harald and John Bishop. 2001-2002. *Edmund Carpenter: Explorations in Media and Anthropology*. *Visual Anthropology Review* 17(2):110-40.

Ruby, Jay. 1975. *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?* *Studies in Visual Communication* 6(2):104-11.

———. ed. 1993. *The Cinema of John Marshall*. Philadelphia: Harwood Academic.

———. 2000. *Picturing Culture: Exploration of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.

———. 2002. *The Professionalization of Visual Anthropology in the United States: The 1960s and 1970s*. *Visual Anthropology Review* 17(2):5-12.

Sherman, Sharon. 1998. *Documenting Ourselves: Film, Video and Culture*. Lexington: The University Press of Kentucky.

———. 2005. *Focusing In: Film and the Survival of Folklore Studies in the 21st Century*. *Western Folklore* 63-4 (2004):291-318.

Turner, Terence. 1995. Representation, Collaboration and Mediation in Contemporary Ethnographic and Indigenous Media. *Visual Anthropology Review* 11(2):102-6.

Western Folklore. 2005. 63(4). Special Issue: Film and Folklore.

陈咏超 主编,《中国民间文化的学术关照》,黑龙江人民出版社,2004。

邓启耀,《视觉表达》,昆明:云南人民出版社,2003。

黄凤兰,《中国民俗影视》,北京:中国戏剧出版社,2004。

黄会林,“中国影视美学建设刍议(总序)”,周星 编,《民风化境:中国影视与民族文化》,北京师范大学出版社,1999,第 1-18 页。

郇苏元 等主编,《新中国电影 50 年》,北京:北京广播学院,2000。

凌纯声、林耀华 等著,《20 世纪中国人类学民族学研究方法与方法论》,民族出版社,2004。

乌尔沁,“当代中国少数民族电影的文学化空间”,《民族文学研究》,2003 年第 4 期,第 64-67 页。

莎伦-谢尔曼,“聚焦:电影与 21 世纪民俗研究的生存”,《民间文化论坛》2005 年第 6 期,第 51-61 页。

张江华、李德君 等编著,《影视人类学概论》,社会科学文献出版社,2000。

张举文,“民俗学影视” “影视民俗”,《民间文化论坛》2005 年第 6 期,第 103-104 页。

——,“迈向民俗学的影视研究”,《民俗研究》2007 年第 1 期,第 16-31 页。

中国民俗学会编,《民俗春秋:中国民俗学会 20 周年纪念论文集》,学苑出版社,2006。

周星 主编,《民俗学的历史、理论与方法》,上下册,商务印书馆,2006。

注释:

[1] 本文的主要内容曾发表于“迈向民俗学的影视与民俗研究”一文(《民俗研究》2007 年第 1 期第 16-31 页)。

[2] 该组织的网址是：<http://www.societyforvisualanthropology.org/>，有较详细的介绍和书目。

[3] *Folklore* 1934:290。

[4] 有关谢尔曼的观点，除本书的详细讨论外，可另见译文：“聚焦：电影与 21 世纪民俗研究的生存”（《民间文化论坛》2005 年第 6 期，第 51-61 页）。

[5] 有关民俗影视与影视民俗的概念界定，可参见《民间文化论坛》2005 年第 6 期“概念辨析”栏目的“民俗学影视”与“影视民俗”。

[6] 影视民俗(Filmic Folklore)在英文中也是个新概念,由本人最初定义于“Filmic Folklore and Chinese Cultural Identity.” By Juwen Zhang. *Western Folklore* 63-4(2005):263-80. Special Issue: Film and Folklore.

[7] “人文纪录片旋风：寻找失落的文化精神”，《人民日报》，2006 年 8 月 17 日，第 9 版。

[8] 例如，《民俗春秋：中国民俗学会 20 周年纪念论文集》、《20 世纪中国人类学民族学研究方法与方法论》、《中国民间文化的学术关照》，及《民俗学的历史、理论与方法》。

[9] 中央电视台与《读书》杂志于 2006 年 7 月 18 日在京联合举办“中国人文纪录片之路”研讨会。有关“中国人文纪录片学会”的详细信息在此文完成时(2007 年 3 月)尚未查到。

(作者授权“中国民俗学网”在互联网上首发，转发请注明“文章来源：中国民俗学网”。)