

## 视听媒介视域下对传统聚落文化的叙事与唤起方法研究

Study on the Narrative and Arousal Methods of Traditional Settlement Culture from the Perspective of Audiovisual Media

汪洋 邹洲 Wang Yang Zou Zhou

**摘要：**本文首先从民族影像志的本体论叙事出发，分析建立在视听媒介基础上的视听思维和传统的人类学文字思维的区别，并结合感官经验对传统聚落中各种人类文化活动的理解，以此论证影像叙事的视听思维基础和语言方式对“书写”民族影像志的重要性，以及“民族影像志”的影像叙事实质；其次，研究摄影机和录音机如何对传统聚落文化中的人文地理、声音景观、仪式活动等进行观察和纪录，以本人参与的民族影像志拍摄实例论证影像叙事的实践运用；最后提出“表述的危机”，思考“局外人”叙事的困境；并回到“叙事”的三个形态，探讨对传统聚落文化从“叙事”到“唤起”的理论与方法，反思传统聚落文化持有者的表述可能，以期指导我们更好地理解推动保护和传统聚落的自身要素，以及如何把握影像时代的来临为乡村发展带来的新机遇。

**关键词：**视听媒介，影像叙事，视听思维，民族影像志，唤起和表述

在这个由农业社会转向现代城市文明的进程中，社区构成和社群关系都发生了极大的改变。对传统聚落文化形态改变的观察、表述和经验，越来越多地建立在人类学研究的方法论基础上，并以视听媒介为观察和记录的工具。尤其是疫情以来，我们参与社会发展的方式，以日新月异的速度产生巨变，谁也无法否认影像和故事是这一历史性变革的核心。视听媒介视野下的影像叙事，已经是这个时代需要的一种普泛型语言方式。斯蒂芬·阿普康在其著作《影像叙事的力量——在多媒体世界重塑“视觉素养”的启蒙书》的引言中就谈到：从坐在篝火边口头交流故事的物种，进化成了能够发明并传播字母和印刷文字来分享故事的物种，也进化成了能够创造视觉影像和传播工具的物种，只因我们努力想要讲述越来越引人入胜的故事。无论我们是接受还是抵抗这一事实，社

**Abstract:** This article first starts from the ontological narrative of ethnographic images (but not limited to ethnographic images), studying the difference between the thinking on human activities in the audio-visual form and that in the traditional written records. It also makes use of sensory experience to explicate human activities in the traditional settlement culture and to demonstrate the importance of audio-visual thinking by images and videos on the recording of ethnographic photography. Besides, it carries out the research on how cameras and recorders observe and record the human geography, sound landscapes, ritual activities, etc. in traditional settlement culture. The practical application of image narrative is demonstrated through examples of ethnographic photography in which the author participated. Finally, it proposes the "crisis of expression" and reflect on the dilemma of "outsiders" narrative. And it returns to the three forms of "narration", explores the theories and methods of traditional settlement culture from "narration" to "arousal", and reflects on the expression possibilities of traditional settlement culture holders, in order to guide us to better understand the elements that promote the protection and development of traditional settlements, and how to grasp the new opportunities brought by the advent of the image age for rural development.

**Keywords:** audio-visual media, visual narrative, audio-visual thinking, ethnographic imagery, arousal and expression

会中的文化和叙事DNA正在转变的说法毫不夸张。<sup>[1]</sup>

这种转变到底发生在哪里呢？苏联电影工作者和电影理论家维尔托夫，早在一百年前就提出他的“电影眼睛”理论：他认为摄影机是比肉眼更加完美的电影眼睛。客观世界每天都产生各种现象，而作为电影眼睛的摄影机正是我们探索这些混沌的视觉现象，并表达客观世界的新工具、新手段和新语言。

维尔托夫的宣言已经过去了近一百年，正如他所预言的那样，视听语言成为这个时代的一种新的语言方式，这种语言方式正在逐步取代几千年以来信息传播的主要方式——文字语言。尤其是疫情以来，传统的工作、学习和信息交流的方式都受到极大的挑战，几乎各个领域都被动或主动地意识到：无论我们对文字语言的依赖有多么重，

我们无意中受到文字思维的影响有多么深，影像时代今天已经全面来临。作为这个时代的见证者、记录者、参与者和建设者，我们需要真正认识和学会这门语言。

### 一、缘起：视听媒介、视听思维与影像叙事

人是群居且需要交流的动物，传递信息、表达意义是人的本能，也是需求。早期人类从肢体语言发展出口头语言，在篝火边传唱本民族史诗、交流故事；文字语言的发明使人类交流不再局限于时间和空间的局限，知识与信息得以物质形式更为广泛地传播开来；工业革命带来科技的迅猛发展，摄影机的发明终于可以更为精准而具体地复制现实，满足人类留住时间的“木乃伊情结”。这个信息交流和传播的过程，就是语言“叙事”发展的过程，也是推动人类文明演变的媒介历史进程。



1. 民族女性服饰（图片来源：《搓梭人》剧照）



2. 民族女性服饰（图片来源：《搓梭人》被摄对象提供的老照片）

其中，视听语言通过摄影机和录音机两种记录机器记录现实，以光波和声波作为媒介材料，以视听复合方式传递信息，并以观众的视觉和听觉作为接收器官，最终在大脑里完成叙事（影像叙事）的全部过程。人类的生理和心理构造决定了在我们接受并寻找含义时，作为五感最主要的信息来源，视觉和听觉能够获取更多的信息，因此影像叙事正在超越其他任何形式，成为当下信息交流和传播的主流。

那么，影像叙事的思维方式和传统人类学记录人类文化行为和关系的文字思维（也称文本思维）到底有什么区别呢？我们在对传统聚落文化的观察中，这两种思维方式分别起到什么作用呢？

#### （一）概念性思维和经验性思维

思维的过程，是人类用感官感知外界刺激（或信息），用知觉解释信息，用自身生理和自身经验对信息接受、存储、提取和处理的过程。不同的语言，会有不同的媒介材料，当然也会产生不同的思维方式。

在长达数千年的农耕文化中，文字语言是最主要的信息交流方式。我们从进入小学开始受到的教育，从那时起我们对知识的反映基本都是文字思维。主流人类学研究在对传统聚落的田野调查时，在对其社会结构

和文化活动的呈现、解释和建构的整个系统里，大部分都是在使用文字语言。美国符号论美学家苏珊·朗格指出：文字语言是迄今为止人类创造出的最庞大的符号系统。人类可以运用文字语言进行思维、认识、想象等方面的交流，但是人类内心中的感受不仅变幻不定、难以捉摸，而且互相交叉和重叠——对于人类内心的这种无形式的生命感受、人类内心深处澎湃的情感和激情，文字语言是无能为力的。<sup>[2]</sup>苏珊·朗格认为文字语言从本质上来说属于推论性符号，是按照语法的逻辑规则组织起来的“推论性形式”；文字语言属于再现性媒介，是高度概括后的概念性思维，因此在表达感受时有一定的局限性。

视听思维不属于概念思维，而是强烈的感情，产生于“存在”本身；视听思维是以视听媒介为基础、经感官感知而产生的经验性思维，这是一种极具追述能力的思维，由生动的经验和丰富具体的细节构成。因此，影像叙事（视听语言）是一种非推理性的“表现性符号”，能够将无形的人类情感种种特征，以及人类复杂的生理和心理感受，赋予可听或可见的形式，并表现出来，从而实现人类对内生命感受的表达愿望。

传统聚落作为一个以生活习俗、宗教信

仰乃至人文地理都有着共同文化体认知的大社区概念，连接着个体与他人、环境、社会三者间的关系，具体呈现为相关的社会行为经验和文化活动现象——经验和现象这两个词被文化现象学解释为同义词，并强调“具体化是认知他者文化人性和主体间性的共同基础”。现象学民族志研究者会把身体和智力都作为研究的工具，理解用其他方法不可解读的关于文化概念的个人经验，这种文化现象学可以被应用于各个层面的具体经验，比如个人与个人（包括民族志研究者自己）之间的互动，“社会地位不同但面临同一痛苦的”群体之经验，或“整个民族的集体记忆和身份认同”之现象。<sup>[3]</sup>

笔者认为，对传统聚落文化观察的这种具体经验，包括环境空间、建筑格局、仪式过程、服饰饮食、行为活动等等，都是一种复杂、立体和丰富的感觉经验。视听思维的运用就是从人的视觉和听觉出发，充满想象力地重建田野工作中的感觉经验，把影像叙事、感觉和应用有机地联系起来，对传统聚落文化的各种现象进行呈现、解释和建构；而摄影机、录音机这两种视听媒介，相比较其他任何媒介（包括文字传播媒介），能够最大程度精准而又具体地还原现实与运动。

#### （二）民族影像志的“影像”与“志”

新媒体时代的来临和后现代人类学的介入，使得对传统聚落文化的影像叙事有了更多的可能性，比如说以流媒体为平台的短视频、直播，甚至全息影像等等。但是目前已经形成专业学科并产生了大量成熟作品的，主要反映在民族影像志的创作领域里。

民族志里的“志”表示记录，指用文字或标记符号记录下来。民族志一词首先解释为文本记录，而民族影像志作为一种对传统聚落文化的田野记录和学术表达方式，在学科上被归类为影视人类学。影视人类学的英文术语Visual Anthropology也被翻译为视觉人类学，此外还有“影像人类学”的译法。其中“视觉”的概念更为宽泛——静态的图片、视觉符号和影像应该都包含在内；其中，“影视”一词又容易和以艺术表现为目的的电影电视混淆在一起，而“影像”一词既易于和另一个学科“电影学”保持距离，又涵盖了其以纪录媒介为基础的特性，也可以扩充到“图像”的概念。翻译的角度当然



是从这个学科的本性出发的，不同的人会有不同的学术观点，但是影视人类学这个学科的根本应该是以影像为手段的民族志影片创作，其创作的目的更强调以“民族志的田野作业方法”和“文化价值相对”的人类学研究理念，“影像手段”与“民族志方法”是立身之本。<sup>[4]</sup>

阿斯特吕克在1948年提出“摄影机作为自来水笔”的观念，民族影像志之“志”就在其特殊的书写工具——影像，运用视听思维来对传统聚落文化形态进行观察、记录和表述。毋庸置疑，民族影像志是以摄影机和录音机为记录工具，以光波和声波为媒介材料，以人类学的视野对相关文化进行记录、研究、保存和传播的手段。

早在1898年，卢米埃尔兄弟刚刚在巴黎的地下咖啡馆放映《火车进站》之后的第三年，阿尔弗雷德·卡特·哈登就将摄影机运用于人类学研究，他代表英国去托雷斯海峡群岛进行探险活动。在托雷斯海峡探险中，他们采用细致入微、直接观察的视觉方法，利用摄影机作为研究工具——视觉方法也成为走进当地传统聚落生活的科学途径。大卫·豪斯记述说，该项目强调以感觉为关注点，设法证明视觉在文明和原始文化中具有各自不同的意义这一假设。<sup>[5]</sup>

当影视人类学和人类学的研究方法产生了交叉，两者交互式的研究手段使得两门学科都产生了质的飞跃。人类学家带着摄影机到田野中去，极大地发挥了影像的纪录性，它们能够把人类学家所要表达的意图，更直观地反馈给专业人士和普罗大众。后来这种研究方法被更多人所认可，以至于人类学家搜集的大量资料都以摄影、摄像的形式存在，甚至近些年兴起的新媒体也被利用起来。伴随着视听资料的盛行，学者们开始进一步寻找将其与文字合理整合的办法。在影视拍摄技能普及的时代，影视人类学与作为主流的人类学在融合度上必将有更大的提升，这为作为影视人类学重要部分的民族影像志大发展开辟了一条崭新的道路。

那么我们该如何运用摄影机和录音机进行观察、记录和叙述呢？这种和文字语言完全不同的叙事系统，我们称之为“视听语言”。接下来，我们就以视听语言运用的实践实例，试图梳理和总结出记录传统聚落文化的叙事方法。

## 二、方法：影像叙事的视听语言表达

### （一）人文地理与空间叙事

所谓自然地理，当然包括了一切自然界的物理构成，如地貌、地形、水文、植被、气候分布等等。这是人类无法忽视的存在，是我们赖以生存的空间基本构成元素之一。人类在向自然的索取中，培养了强健的体魄，增强了自身的劳动能力，甚至形成了特有的地域文化。这种地域文化包含有民族文化和精神特征等。而影视作为常见的文化和精神传播的载体，自然也会伴有大量的被摄空间符号的渗透。在特定地域拍摄的影像，既会受制于自然环境，也会呈现强烈的地域特征，甚至这种特征会成为影片风格化的重要体现。

摄影机的记录本性能够最为准确地再现现实空间，能够直观、形象而生动地展示自然界中种种可见的现象。这个空间是人活动的场域，是人与他人、与事物产生联系的直接呈现。因此，现实的地理样貌在电影中的作用，既是作为环境背景而存在的，又是表现人与他人关系的重要一环。在电影中，环境是相对独立的表意符号，具有强烈的象征和隐喻意义。

值得强调的是，电影学探讨的空间概念包含了画框、视觉构成、运动和剪辑等诸多因素，是属于银幕世界的相对空间的概念，我们不能简单、片面地将其理解为一个物理空间概念。因此，电影空间不仅仅要观察和记录物理性的地理空间，更要从摄影机角度、景别、光线、焦距和景深、运动等各个电影的特性符码出发，进行影像叙事表达。结合传统聚落的自然地理空间，从影像叙事的影像本体出发，针对不同的地理环境、文化关系的拍摄角度和运镜方式当然会不一样。垂直的山地、丘陵地貌，适于上下方向的机位调度，例如表现红河哈尼族的纪录片《雾谷》，拍摄者就使用大量俯拍和仰拍的视点表现人物在梯田和山谷的自然环境里的活动。平坦的坝区和草原，适于水平方向的运动，例如王全安导演的《图雅的婚事》，干燥、缺水的戈壁使蒙古族妇女图雅的丈夫巴特尔为了打水并半身瘫痪——戈壁这个地理空间是她带夫另嫁、抵抗命运的动机，也是她坚强意志的外在呈现。王全安使用大量全景构图和水平方向的运镜，既突出环境的恶劣和人物的艰难处境，又自然地呈现出这

个地理空间的特点。

同样，在人文地理学的领域里，空间是种种社会文化、经济、政治和心理现象的综合表现，它被人和人和社会关系影响着，反过来也塑造着各种关系。作为人类与环境沟通的桥梁，人文地理学能够进一步探究人类、社会、地理空间三者的辩证关系。英国人文地理学家迈克·克朗在他的著作《文化地理学》里，特别谈到影视作品中特有文化景观的多视角展现。他表明：“电影的感觉途径，是基于特殊的处理空间、情节、故事衔接、因果关系的能力。”<sup>[6]</sup>而这种电影的特殊能力，能够更好地传达特定的地理观。侯孝贤的电影《刺客聂隐娘》大部分场景采用全景甚至远景，固定机位的长镜头，机器一动不动凝视着眼前发生的一切：人的走动缓慢而安静，仿佛同一场景里的雾起、云飞、风动、鸟归……人在里面并不是主体，人与自然融为一体，人的命运被放在大自然里讨论。就连打斗场面，也几乎没有分切和细节展示镜头。笔者认为，侯孝贤的全景固定机位，是基于对“天人合一”境界的追求，也是区别于欧美电影以“人”和人的活动为一切叙事依据的重要特征之一。这种对自然和人之间关系的思考正是一种空间的视角——自然空间和社会空间之间存在着互为因果的相互关系。与侯孝贤的美学观念截然不同的，以胡金全、徐克等为代表的香港新武侠电影大全景接大特写的两极镜头、主观的手持运动、暴雨剪辑表现出武打动作的凌厉和多变，大量近景和特写的镜头弱化了环境空间的客观性，营造出一个自成一体的超现实武侠世界。

### （二）声音景观和声音设计

国际标准化组织于2014年将声音景观(Sound Scape)定义为：在特定情景下，被一个人或一群人所感知、体验或理解的声音环境。作为一种社会文化事件，声音景观是聚落中人与听觉、声环境与社会之间的相互关系，是在文本、图像和其他相关资料外，理解、认知和研究声音在建构传统聚落文化意义的重要途径。

后现代语境下新文化地理研究兴起，开始关注空间内涵中的各种社会力量，及能动地重构地方的面向；透过身份认同或情感印记，地方在空间生产中获取了意义。声音也是空间构成的一部分，这种涵盖了声音的空

间成为凝聚了人们记忆、经验、认同等多种情感的场所，在人们生活中扮演十分重要的角色。但长期以来，人文地理学、人类学等等学科都更关注对视觉的研究，而忽略了其他感官知觉——听觉就是被遮蔽的一种。区别于“视觉”强调直接且具体的信息输出，“声音”更强调对情绪的表达，可以更直接地唤起人们对一个地方的感官记忆，构建出一种概念性的人文记忆，从而成为直观的自然人文景观要素之一。

从声音景观出发的声音设计主要以还原现实空间中的声音为主。在过去，大部分民族影像志中的声音多使用简单、被动的记录或复制的形式，声音只是视觉的附属。由于拾音、录音技术的局限，仅仅依靠机身话筒无法拾录到干净有效的声音，所以有些制作者甚至把声音完全拉掉，而配上音乐和解说词。这种做法无疑和我们对声音的观念不够全面有关，当然也和我们常常忽略感官感知中听觉的重要意义有关。而声音景观的研究无疑为传统聚落的影像叙事的声音设计提供了一个更为宏观的文化视野，使得其不再拘泥于技术的范畴，而是从空间特性、相关人物形象和性格表现、社区文化关联等等更为全面和丰富的角度考虑声音设计。我们尝试从声音景观研究与影像民族志中的声音设计寻找关联，以跨学科的视野和角度，运用声音景观的研究方法作为主要途径，归纳某个特定民族村落里的声音景观，探讨民族影像志中声音设计的声音要素、文化特性、拾音技术及其他各种内在关联。

### （三）仪式活动与场面调度

传统聚落的宗教和社会行为中都存在着仪式。仪式是将文化传统和一些象征性的行为以一定的程序予以表现，以艺术符号的方式向仪式进行者和其他人传达某种信息，从而达成某种信仰或目的。在仪式进行的过程中，展现的是一种社会秩序或观念感情，传统社会中的仪式更像是一种传达文化信息的符号艺术。<sup>[7]</sup> 罗纳德·格莱梅提出16种描述性的分类：过渡仪式、婚礼、葬礼、节日、朝圣、清洁仪式、公民仪式、交换仪式、献祭、膜拜、巫术、治疗、交流、修行、逆转和仪式戏剧，而在影视人类学中我们最常见的是过渡仪式、交换仪式和节日仪式。（1）过渡仪式：人的出生、成年、结婚、死亡等是生命周期中的一种过渡节点，



3. 新米节（图片来源：《搓梭人》）

通过过渡仪式可以将一个社会观念中的人与生命的方向形成对照，人类将遵循着这个方向发展。（2）交换仪式：交换仪式体现在人与神、鬼、祖先甚至动物之间的依存关系，仪式的目的多为驱逐灾祸以得到神的灵庇，这在中国早期农业社会中极为常见，人们将天灾人祸归为神灵的惩罚，所以通过献祭等仪式以求得到庇佑。（3）节日仪式：节日仪式是指人类为了表达其宗教情感而进行的公共展示，在该仪式中，人们更多关注的是他们对宗教或信仰的虔诚程度。<sup>[8]</sup>

仪式是一个完整的行动过程，影像叙事要保证其过程的完整性和具体细节的准确性，而不仅仅以视觉的唯美作为要求。大部分仪式进行过程中，参与人员众多且信息变化复杂，因此提前了解好其仪式的每一个细节和行动路线，提前设计好机位和镜头，以完成准确且丰富的场面调度——场面调度一词来自于舞台表演，主要指演员的走位和相互之间的配合。借用到影像叙事中，则指向摄影机的机位、拍摄距离、拍摄角度和运动方式，对拍摄对象的位置、动作、行动路线的有机结合。

## 三、案例：研究的过程

### （一）搓梭人中的声音景观

自2020年10月开始，笔者带着纪录片方向毕业班的学生团队，对云南省西双版纳傣族自治州勐腊县曼岗村的搓梭人进行田野调查，并指导了该学生团队拍摄的毕业作品

《搓梭人》。<sup>[9]</sup> 影片纪录了搓梭人传统节庆仪式“新米节”、婚庆仪式、植物密码、服饰制作过程等文化现象，主要采访了搓梭人文化持有者、勐腊县州级非物质文化遗产传承人——波奔，以及他的女儿依腊。通过对他们的采访，结合传统文化现象的记录，为极少数民族研究提供重要影像资料。该作品目前已经入选第二届华语音乐影像节暨国际音乐影像志展映（双年展），和第二届民族影视与影视人类学作品征集活动。

在对曼岗村搓梭人的调查中，我们一共整理出了以下几种类型的声音：宗教仪式中的乐器（太阳鼓）、歌曲（迎猎歌）、唱诵（搓梭人古歌）、念诵（新米节仪式祝祷词）、对话等声音；劳动场景中的舂糍耙、割橡胶、种植、饲养等声音；当地自然环境声，包括橡胶林、芭蕉林、椰树、溪流、木质栏杆式建筑等场景的声音。这些声音都带有搓梭人特有的地理气候特点和风俗，也是搓梭人村落文化的传承和体现。

当引入声音景观概念时，影像叙事的声音设计就有了更进一步的拓展，声音的采集更为丰富多样且具有代表性。环境声不再是噪音，而成为重要的地理呈现。例如，在搓梭人日常聚会活动时，主要的聚会地点是橡胶树林旁的一块空地。这片空地紧邻小溪，如果没有高敏度的指向性录音设备，我们将无法避免溪水流淌时产生的嘈杂环境声。但这恰恰反映了搓梭人所生活的地方依山傍水，同时也反映了这个民族所在地的地理环



境，甚至可以反映他们的经济作物，以及以鱼、鸭、野菜等为主的饮食习惯。

搓梭音乐在记载文化和搓梭历史中，充当了重要的文化载体，在一定程度上补充了缺乏文字的不足。搓梭人的《迎猎歌》古朴清新，短促轻快，伴以打击乐器“奇科”，音乐风格和乐器都受到村落附近的基诺族影响。以前的搓梭人主要以在雨林中狩猎来获取食物，他们会在狩猎活动结束后，聚集在一起，摆宴饮酒并共同唱《迎猎歌》来庆祝狩猎的胜利归来。因为曲式简洁、朗朗上口，不会抢走或干扰视觉信息，且极具热带村落风情。我们将这首歌作为本片的主题音乐，开篇就用州级非遗传承人依腊的演唱配上搓梭人村落全景，交代时间地点。片中还出现了依腊的父亲、州级非遗传承人波奔唱的《逃难歌》，详细地记述了搓梭人从老挝逃难至中国的艰难险阻，以及我国政府和当地人民如何包容和接纳他们的过程。

搓梭人最重要的传统节日是新米节，搓梭语读作“翁鱼折”，意为吃新米的节日。新米节相当于汉族的春节，一般历时四天，

仪式较多、程序复杂、气氛浓重。但2020年12月的新米节受到疫情影响，失去了完整性，仅进行了第一天的节庆仪式，包括杀猪、宴请、祭祖。本人指导和要求团队成员将考察内容进行了声音景观的列表，如表1。

对传统聚落的声音叙事还需要注意较为成熟的拾音技术和后期混音技术，由于篇幅有限，本文不作具体的分析。但是需要强调掌握相关技术才能准确表达聚落文化中的各种声音层次和声音质感，才能更为有效、流畅地表意和叙事。

### （二）芒蚌村泼水节的仪式活动

笔者以2018年4月拍摄德宏傣族景颇族自治州芒市的芒蚌村泼水节的泼水仪式部分为例。德宏地区的傣族泼水节，又叫浴佛节，实际上是小乘佛教传入德宏以后和当地水文化、农业文明融为一体的节日仪式表现。仪式当天的午饭之后，老年人聚集在村里的奘房（当地傣族进行宗教、文化活动的佛堂），外请的几位佛爷在此讲经说法。外面是一小型广场，广场中间是具有宗教意义

的飞杆；广场一侧提前搭好一木质长龙，龙背实际上是一水槽，龙嘴对着一个鲜花扎好的小凉亭；小凉亭中间置一水车，水车四面放置几尊佛像。佛爷念完经就要带头走到外面，手捧圣水银钵，带头将圣水倒入木质长龙背上的水槽里。村民由老及幼，按年龄顺序跟随佛爷将水倒入长龙。大量的水汇聚之后，由龙嘴喷出，使水车转动，洒向佛像，是为浴佛仪式。浴佛过程中，佛爷走回奘房，两旁老人纷纷往佛爷的空钵中布施，然后吃泼水粑粑（一种糯米和红糖制成的食物，用芭蕉叶包好）。之后，村民打起象脚鼓和铓锣，围绕飞杆，跳起一种舞蹈“噶光”。舞蹈过程中，人们纷纷互相泼水祝福。仪式毕，全村相聚奘房的广场上看文艺表演，吃团圆饭。

整个仪式过程，实际上是已经简化了的版本，它隐藏着大量当地傣族对家族、信仰、社会关系和对自然的认知密码，是傣族最重要的节日仪式。笔者在这里不再赘述具体的文化关系，而是重点讨论如何运用影像叙事里的场面调度来呈现芒蚌村的这个泼水



4. 太阳鼓（图片来源：《搓梭人》）



5. 植物密码（图片来源：《搓梭人》）

表1 搓梭人新米节仪式过程及其声景

准备内容	仪式内容	声景形式	说明	
计算新米节日子	暂无仪式	老人商量	每年新米节由村中老人计算时间，要在“月亮不圆、鹿子不叫，没有雨的日子”	
新米节第一天（2020年12月9日）				
时间	节庆仪式程序	内容	声景关系	说明
03:00-04:00	准备杀猪	在新米节第一天村中第一声鸡叫后放鞭炮、准备杀猪	鸡叫、鞭炮声	听到第一声鸡叫的家庭就要放鞭炮，据说老祖宗会顺着炮声来到家中，给家人带来好运
	放鞭炮			
04:00开始持续到晚上	准备一天的菜肴	宴请各方来宾	剃、烧、杀、煮、蒸、煎、炸等做菜的声音，村中所有家庭都进行	从放完鞭炮开始，所有家庭都开始准备一天的菜肴，并邀请村内外亲朋好友进村吃饭
11:00-12:00	放鞭炮	开始吃饭	吃饭、喝酒、聊天的声音	搓梭人好客，并有在村中吃“流水席”的习惯
16:00-17:00	开始准备晚上的祭祀	晚饭前、分家族商量祭祖之事		搓梭有五大家族，第一天的祭祀仪式是分家族进行，在每个家族最年长的老人家进行
18:00	陶家开始准备祭祖一事	陶家每户带部分祭品前往陶家长老家中		
19:00	祭祀正式开始	由陶家长老波奔主持	念祷告	波奔一边念祷告语一边用筷子指着装有酒的小碗，念完后再将酒倒回大肚酒瓶中
	喝同心酒	由陶家男人进行	喝酒	搓梭人将多根蔗杆里的芯抽出，作吸管用，将一头插入装有酒的大肚酒瓶中，所有男人围着一块喝酒
20:00	波奔前往赵家			村中由于老人先后过世，五大家族中陶家的波奔为目前村中最年长的老人，在新米节这天只有陶家进行了祭祀

节仪式过程。笔者一共安排了三台机位和一台GoPro：一台摄影机在奘房内架脚架拍摄佛爷讲经和供物细节，另一台摄影机拍摄听经的老人和奘房的环境空镜，还有一台摄影机在广场旁边的高地俯拍广场、飞杆、奘房和陷入安静的村落；拍环境的摄影师预先判断结束讲经的时间，飞奔至奘房外的台阶下，等待佛爷出奘房，手持跟拍佛爷的整个行动路线；那台架着脚架的机器又提前奔至水龙头上面，拍摄佛爷和周围村民走上台阶的全景；GoPro置入水槽中，仰拍佛爷倒水入水龙头的近景，以及水越聚越多的水底画面；手持摄影机此刻从鲜花丛中，凉亭底部仰拍龙嘴吐水浴佛的镜头，固定机位则在水龙头上方拍摄凉亭；佛爷倒完水，由GoPro跟拍布施场景，两台机器再跟拍铓锣和象脚鼓；人们逐渐狂欢起来，手提水桶泼水，为了保护机器，由GoPro按照舞蹈拍摄的方式拍狂欢部分，包括人群、飞杆等，而高地那台机器一直俯拍广场上的全景。上述场面调度依据人物的行动路线和仪式的活动过程，提前找好机位，现场随机应变，保证每一个仪式的重要细节都能以最准确的机位、景别拍摄到。

作为局外人，我们一般了解到关于泼水节的都是狂欢部分，这次拍完整个仪式，才深刻体会泼水节背后的文化内涵。看村民们将水倒入龙身，龙并转动起来，不禁眼眶湿润——早期的人类用敬虔与喜乐面对无常的命运，数千年来形成文化仪式与传承。在虚无主义主导的今天，这些仪式让我们感觉到生命的尊严。也正是因为这次观察、纪录的过程，促使笔者参与传统聚落文化保护的

决心，并大力抨击那些枉顾当地传统文化形态，以外来者的奇观化想象、奇观化呈现而主观修改仪式过程的影视工作者。

值得一提的是，在经历了四天的拍摄和两天的剪辑后，我们在芒蚌村一共完成十部纪录短片。我们把作品进行了集中放映，并且邀请了各自的拍摄对象参加放映活动。村民们对于能在屏幕上看见熟悉的村庄、田野、熟悉的人和自己感到非常有趣，放映现场一片欢声笑语。当地非物质文化遗产传承人方桂英老人曾经为周恩来总理在内的多位国家领导人表演过傣族舞蹈，这次作为拍摄对象嘉宾被邀请到现场。在看完片子后老人十分感慨，她说，这么多年被无数电视台拍摄过上百次，这是她第一次在公开的场合看到自己的影像。

### 四、探索：叙事的多种可能性

上文我们讨论的影像叙事，主要从摄影本体论出发，以语义学的方式分析视听语言的各个特性符码（包括摄影机角度、景别、透镜、焦距、景深、光线、色彩、声音等等），如何对聚落文化观察与呈现的表述方法。但是，基于“艺术干预乡村”这个课题强调推动传统聚落文化持有者自觉保护本

土文化的前提，我们强调“艺术”作为途径，除了观察和表述之外，还应该认知人与自然、人与他人的关系，理解传统聚落的伦理精神和礼俗秩序，更应该激发不同实践个体的参与感、主体性和积极性。因此我们必须反思：“局内人”自身该如何形成他们使用影像叙事的内驱力？接下来，我们从叙事学的角度，以叙事的三种形态为质性研究方法，思考“局外人”对传统聚落文化叙事的合法性和局限性，以探索传统聚落文化持有者“局内人”本身在叙事上的可能性和具体途径。

### （一）唤起还是表述

后现代人类学的开启者格尔兹认为，经典民族志写作及人类学研究存在着三种顾虑：“1. 如何合法为他人发声的顾虑；2. 用西方观念简单安置在他人身上带来歧义的顾虑；3. 对描摹他人的语言和权威之间的模糊关系的顾虑。”<sup>[10]</sup>后现代人类学相对于经典人类学，尤其是经典民族志的所谓聚焦于“表述的危机”的批评，反思了人类学家无法脱离自我知识与经验的认知禁锢，同时也对其他民族研究“自身的方式”提出疑问：“叙事”能够最大限度地传达隐晦诉求，且表述得非常极端，在这一点上并没有什么中

表2 陶家祭祀活动中的声影

仪式程序	仪式含义	声音形式	环境特点
祷告	波奔念诵祷告语希望祖先保佑整个家族来年的平安	念诵祷告词	祭祀地点在家庭最年长的老人家中，木质干栏式结构房屋，二楼
喝同心酒	波奔向男人问话：是否喝到同心，以表达来年一家人要同心协力	问话的形式	
唱新米歌	所有人唱，为祝愿来年丰收	唱歌	



庸可言。而描述又是伴随强大控制欲的，我们再现他人的同时，亦是在操控他人的时刻。这就是表述不同文化（也就是局外人对传统聚落文化的叙事）所存在的实际困难。

格尔兹预测：民族志文本未来的作用是使“社会各领域——民族、宗教、阶级、性别、语言、种族——之间的对话成为可能。接下来必要的事情（至少在我看来）既不是像世界语似的普遍文化的建设，也非人类管理的某些大技术的发明。而是要扩大在利益、外貌、财富和权力不同的人们之间可理解话语的可能性，并将他们纳入一个共同的世界。”<sup>[11]</sup>我们以“局外人”的身份对传统聚落文化的观察和叙事，在未来将转向与其“局内人”同纳入一个共同世界，这种转变需要依靠“对话”这种叙事形式——“唤起”而非“表述”作为民族志话语转变的典范。

经典叙事需要专业的技术和成熟的语言能力，强调严密的结构，要有开端、发展、高潮和结尾。但是所谓“唤起”，呈现的不是故事而是经验，影像可以更加经验化和碎片化——最后带来的不是一个完整的故事，并且强调和观众（读者）的对话、交互和参与；不是单向、单一角度的表述，而是多元、多纬度的呈现。以上所述，提醒我们不能再以（或者说仅仅以）全知、俯瞰、主体性的立场来审视和表述传统聚落文化，而是要被传统聚落文化“唤起”我们这些“局外人”对当地人文的种种深切共情，同时也“唤起”当地文化持有者产生文化自觉，主动参与对话，完成自我叙事。

## （二）“自我民族志”的多重叙事

武汉大学人类学研究所的朱炳祥教授在其文章《事·叙事·元叙事：‘主体民族志’叙事的本体论考察》一文中，就叙事的三个形态谈到：“叙事是一个包含着事、叙事、元叙事三种形态的统一性结构。事（事实）来源于当地人的直接陈述，叙事是对当地人直接陈述事实的呈现、解释与建构，元叙事则是对叙事的叙事。”<sup>[12]</sup>从“叙事”和“元叙事”的多维度出发，与传统的影像志或影像叙事的“观察式记录”不同，后现代人类学视野下提出“自我民族志”或“主体民族志”的质性方法。“自我民族志”能够提供给“局外人”更为多元的观察途径和叙事方式，也能够更为全面地理解并推动

“局内人”自身表述的可能性，并为他们对本土文化的影像叙事提供更多方法。

自我民族志产生于20世纪70年代，是在后现代主义理论影响下形成的、具有多重叙事特点的人类学研究方法，有着自己独特的本体论、认识论、价值论、修辞结构和方法。“在本体论上，自我民族志把个别现实视为一种心理结构，突显了话语权和权力关系对个别现实的塑造作用，强调了不同的内在性、外在性和个人媒介。在认识论上，自我民族志关注相对语境下的意义、主体性和生活经验，将叙事分析视为个别“真理”。在价值论上，自我民族志从不隐瞒自己的价值观和个人关切，承认他们是基于某种意识形态立场对个人经历进行描述的。”<sup>[13]</sup>“自我民族志”拓宽了人类学写作的多重视点，转向与聚焦个体、自我表述和多维叙事——这种转向，包括从群体转向个人，对“故事”进入到“经验故事”，拍摄者与被摄者之间实现了相互“唤起”而非单向“表述”的关系，拍摄重点从叙事“产物”转向了元叙事“过程”。

自我民族志的具体方法有多种分类，我们主要采用蒋逸民教授在其文章《自我民族志：质性研究方法的新探索》中的分类依据，归纳和反思我们在实践中的运用。下面，我们主要讨论其中三种：“唤起式叙事”、“反思民族志”、“本土民族志”等。<sup>[14]</sup>

### 1. 唤起式叙事

唤起式叙事又称为个人叙事，是叙述者或研究人员通过他们对自身经历的各种现象的经验、观察和理解来讲述有关双重学术身份和个人认同特征的故事。唤起是指作品的目的在于表达性和讨论性，而非传统社会研究所强调的代表性。唤起式叙事需要同时兼顾学术的普遍性与个人情感的倾向性，叙事方式甚至类似于小说、日记或自传。

唤起式叙事当然可以运用在完整结构、经典叙事的民族影像志里，但其个人化、碎片化和情绪化的特点更适合网络短视频、直播等方式，尤其是在地的田野调查、“局内人”直播自身文化等等。

### 2. 反思民族志

反思民族志又称为叙事民族志、反身民族志、自反民族志，主要关注主流文化之外的存在。研究者可以通过亲身体验其他文

化，并与其文化持有者进行互动，形成自己的特有文化反思，从而加深对其文化本质的认识。

笔者指导的一部学生作品，是关于广场文化的纪录片《散在人间》，原本想以观察者的方式客观纪录这个广场上的两名“局内人”，其中一位是离异女性。这两位被拍摄者离乡背井来到城市，但是因种种原因很难得到接纳。于是她们逐渐失去对自我的价值认同，而努力融入一个“她们”错误认知里的城市文化，比如整容、在广场上歌舞狂欢。结果，她们反而被主流文化视为偏离传统行为模式的异化人群。在拍摄过程中，该片的拍摄者（研究者）发现，对方只展露（或者说表演）自身理解的“自己”，或者说她们从来没有得到真正呈现自己的机会，因而拒绝摄影机介入她们刻意遗忘的那个部分。随着进一步的观察和理解，尤其是那位离异女性的离奇失踪（被怀疑为他杀），使得该片拍摄者（研究者）开始重新审视自己的研究动机。他后来来自反性的方式重新解构了这部纪录片，反思了自己、摄影机和被调查者之间的关系。在片中他将各种拍摄的碎片、二人自己的朋友圈小视频和自拍的舞蹈片段组接在一起，并穿插陈述道：“摄影机作为电影的眼睛，使我在平常毫不注意的人和事面前，深度地凝视他们，体会他们的悲与喜，体会他们自己都不曾或不敢面对的伤痛……由于纪录片，我们才能看见这些迫切需要被看见的人，我们才能通过镜头理解他们的哀伤，看到他们的渴望。纪录片使我们理解这个世界，包容了更多的人生，最后与自己和解。”

《散在人间》的叙事方法，正是一个局外人摆脱所谓“客观”视点的束缚，最大限度地动用了研究者自身的感官、身体、情感，以个人体验加入个人经历，描述他们所要研究的文化，他们实际上是用自己来了解他人。这种叙事，正是上述段落中提到的“元叙事”，即对“叙事”本身进行剖析。

### 3. 本土民族志

本土民族志是关于被边缘化或被非本土化的文化故事，以自身视角向他人传达或者解释本族群文化的特殊存在。研究者往往以局内人的眼光来看待本民族文化，因此他们时常可以作为“翻译者”，用自己的方式去书写自身的文化，以避免他人

对本族文化的误解，并展示出被忽略的部分。也就是说，传统聚落文化持有者表述或者阐释自己的文化。

笔者指导的另一部学生毕业作品，此刻正在云南省普洱市墨江哈尼族自治县坝溜镇大掌村拍摄丧葬仪式。此项目是当地的一位村民阿福哥介绍和邀请此学生团队前去调查和纪录的，事先也得到丧礼主家的同意。但当该团队到达当地时主家突然反悔，因为当地确实有外人不能进入仪式现场的忌讳。这种突发情况下，笔者建议由阿福哥持摄影机或手机拍摄——这种拍摄的技术和品质反而不那么重要，重要的是阿福哥作为本村的哈尼族，他对丧葬仪式的熟悉程度和理解方式显然是以“局内人”的方式去理解和纪录的。调查者就以反身民族志的手法讨论自己的拍摄意图和遇到的突发情况，再以阿福哥拍摄的本土民族志来呈现这个丧礼仪式。这种多维度叙事的方式，从另一个角度阐释了墨江哈尼族的聚落文化特点。

本土民族志的另一个案例，是云南乡村之眼乡土文化研究中心长达十多年的实践，他们“致力于帮助西部乡村的农牧民通过自己独特的民族文化视角，用影像的方式记录自己家乡的自然生态和文化传统，以及现今因现代化和全球化冲击而变化中的生活方式”。<sup>[15]</sup>“乡村之眼”通过短期培训和长期指导拍摄，帮助传统聚落文化的在地记录者，拍摄自然、手工艺、节日、非遗、环境保护、野生动物、文化遗产、民俗、跨境民族认同等题材，希望让众多中国西部及东南亚乡村各族民众及青年影像行动者以镜头去诠释自己视角下的乡村。乡村之眼联合创始人陈学礼认为，他们的首要目的，是让影像叙事服从于本土文化的表达，服从于传统聚落居民的需求。<sup>[16]</sup>他认为只要乡村影像的记录者没有把自己当成纯观察的摄影师，没有刻意把自己从家乡的实际情况中剥离出来，带入自己的思想情感去记录，拍摄者和摄影机跟前的人之间熟悉的关系，空间与人物的关系，就会自然呈现在影像之中。而这种自然流露出来的熟悉的人际关系，是乡村影像这种人工产品中很重要的特质。

乡村之眼所做的尝试，正是本土民族志的一种实践反映。这种实践为我们提供了一种范本：我们得以越过聚焦影像叙事的技术手段，帮助和促成传统聚落文化持

有者进行反思和总结。他们对本土文化实质、经济边缘化和附属史有着深刻的体验，这些经验成为他们自身反思和认知自我、认知世界的主题。他们通过自传来讲述他们自己的文化故事。

## 五、结语：人人都是艺术家

“艺术干预乡村建设”的立场促使艺术工作者不能再仅仅以观察者的身份“独善其身”，而是以一个行动者的角色有创造性地参与这个演变过程；传统聚落的建设也不仅仅局限在普罗大众认知下的建筑环境层面，更是以艺术工作者的创造力和视野对传统聚落文化进行总结、保护和发展。而这个创造力和视野，既是技术本身，也是对媒介的认知与运用。正如本文开篇所说，视听媒介时代势不可挡，影像以言辞语言、文字语言所不及的方式触动着我们，它成为我们认识一切的突破口，为这个时代增添了更具经验思维的人文视角。

我们也必须看到：当下传统聚落文化的影像叙事有更多的传播可能性，比如说以流媒体为平台的短视频、直播，甚至全息影像等等。相比较以前的任何一个时代，传统聚落文化的观察者和持有者都有了更多表述的方式和传播的平台。越来越多的“局内人”用直播和短视频的方式表达自我，与“局外人”多维互动。博伊斯在20世纪60年代提出“人人都是艺术家”的构想已经成为现实。

而这种强调让传统聚落文化持有者产生文化自觉，把他们的自身经验呈现出来，“局内人”与“局外人”共同参与、交互和对话的方式，正是格尔茨谈到的“扩大在利益、外貌、财富和权力不同的人们之间可理解话语的可能性，并将他们纳入一个共同的世界”，更是习近平总书记提出实现“人类命运共同体”切实有效的途径之一；当然，这也正是乡村振兴的核心目的，更是艺术家在“艺术干预乡村”过程中应该具备的视野和为之奋斗的目标。

本文为国家社科基金艺术学2017年度项目《艺术介入在云南传统村落保护与发展中的策略与实践研究》结项成果（邹洲教授负责课题编号：17BH174）。

作者简介：汪洋，云南艺术学院电影电视学院纪录片方向教师，长期致力于视听语言研究、纪录片创作实践和教育理论研究、影像民族志创作实践和理论

研究。

邹洲，云南艺术学院环境艺术设计系主任，教授、硕士生导师，主要研究方向：环境设计。

注释：

- [1] 斯蒂芬·阿普康：《影像叙事的力量》，马瑞雪译，浙江：浙江人民出版社，2017年。
- [2] 苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基，傅志强，周发祥译，北京：中国社会科学出版社，1986年。
- [3] 莎拉·平克：《影视人类学的未来——运用感觉》，徐鲁亚、孙婷婷译，北京：中国人民大学出版社，2015年。
- [4] 刘桂腾：《镜头是学者的眼睛——音乐影像志范畴方法探索》，《中国音乐》，2020年第二期。
- [5] 莎拉·平克：《影视人类学的未来——运用感觉》，徐鲁亚、孙婷婷译，北京：中国人民大学出版社，2015年。
- [6] 迈克·克朗：《文化地理学》，杨淑华、宋慧敏译，江苏：南京大学出版社，2005年。
- [7] 和晓蓉：《中国仪式艺术研究综述》，《思想战线》，2007年。
- [8] 彭文斌，郭建勋：《人类学视野下的仪式分类》，《民族学刊》，2011年。
- [9] 克利福德·格尔兹：《追寻事实》，林经纬译，北京：北京大学出版社，2011年。
- [10] 克利福德·格尔兹：《论著与生活：作为作者的人类学家》，方静文、黄剑波译，褚潇白校，北京：中国人民大学出版社，2013年。
- [11] 朱炳祥：《事·叙事·元叙事：‘主体民族志’叙事的本体论考察》，《民族研究》，2018年。
- [12] 蒋逸民：《自我民族志：质性研究方法的新探索》，《浙江社会科学》，2011年。
- [13] Ibid.
- [14] 乡村之眼·何为乡村之眼。[EB].http://www.xczy.org/aboutus, 2018/2021-1-24.
- [15] 陈学礼.民族志电影笔记（拾贰）以“乡村影像”之名（贰）。[EB].https://mp.weixin.qq.com/s/97zCzof\_QpP80FwjhyiHJQ, 2020-11-03/2021-1-24
- [16] 搓梭人被外族人依据其民族女性服饰特征称作“排角人”，自称“搓梭”的跨境极少数族群，在中国被归为哈尼族。