

# 以电影为切入点的民族志研究进路

——谢里·奥特纳《非好莱坞：美国梦日暮西山之际的独立电影》评介

李荣荣

[摘要] 美国人类学家谢里·奥特纳(Sherry B. Ortner) 所著《非好莱坞：美国梦日暮西山之际的独立电影》以独立电影为切入点，通过追问独立电影揭示的“现实”究竟是什么，探讨了1970年代以来美国社会阶级结构的变化以及“美国梦的终结”，并对造成这些变化的新自由主义的资本主义进行了尖锐批判，进而鲜明地体现出人类学作为“文化批评”的价值诉求。该书对于我们理解当代美国社会文化变迁，以及认识美国人类学本土研究的新进展都具有一定的借鉴意义。

[关键词] 文化批评；独立电影；民族志研究；参与观察

[中图分类号] C912.4

[文献标识码] A

[文章编号] 1008-7214(2016)04-0029-06

DOI:10.16814/j.cnki.1008-7214.2016.04.007

## 一、引言

在相当长一段时间内，西方人类学是以非现代的、非西方的遥远“他者”为对象，很少凝视自己的社会与文化。以美国人类学为例，自形成之初便是以“正在消失的美洲人”即印第安人作为主要研究对象。当然，其对现代社会的兴趣久已有之，例如博厄斯就曾指出，视人类学为搜集奇风异俗、与现代文明社团生活无关的学科的看法是错误的<sup>①</sup>。然而，受学科分工惯例的影响，此类研究较难形成主流。1930年代起，以米德的萨摩亚研究为代表，一度专注于印第安人研究的美国人类学逐渐向海外地区扩展。二战之后，在新国际主义以及对第三世界的战略关注的引导下，美国人类学的海外研究日益兴盛，在雄厚资金的资助下，美国人类学家的足迹从此遍布全球。20世纪60、70年代以来，人类学界开始反思其与殖民主义、帝国主义、欧洲中心主义的密切联系。伴随着对知识生产背后的权力关系的质疑，西方人类学逐渐开始自觉地将西方社会纳入研究范围。美国人类学会也在60年代末承认美国研究的合法性与重要性，同时也承认当代美国社会的研究已被忽视<sup>②</sup>。

不过，长久以来关注异域社会的学科惯例导致了美国社会不是美国人类学顺理成章的研究对象，国内研究一度面临偏见与质疑。20世纪80年代，马库斯和费彻尔提出人类学回归本土文化研究，通过“变熟为生”的手法来反思习以为常、理所应当的自身文化，并以此来发掘人类学的批评潜力<sup>③</sup>。此后，马库斯和费彻尔关于人类学作为文化批评的定位为美国人类学进行美国研究，尤其是其主流社会的研究提供了一个关键的理论支持与合法性依据。在美国人类学界进行了一番自我拷问之后，关注美国社会及文化的民族志研究不断增多。本文所介绍的《非好莱坞：美国梦日暮西山之际的独立电影》(*Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream*)便是秉持“文化批评”精神的民族志

[作者简介] 李荣荣，中国社会科学院社会学研究所助理研究员。

① [美] 博厄斯：《人类学与现代生活》，刘莎等译，北京：华夏出版社，1999年。

② Silverman S, *American Anthropology in the Middle Decades: A View from Hollywood*, *American Anthropologist*, 2007, Vol. 109, Issue 3, pp. 519-528.

③ [美] 乔治·E·马尔库斯、米开尔·M·J·费彻尔著，《作为文化批评的人类学》，王铭铭、蓝达居译，北京：生活·读书·新知三联书店，1998年。

研究之一。<sup>①</sup>从2003年出版的《追梦新泽西：资本、文化与58届》（*New Jersey Dreaming: Capital, Culture, and the Class of '58*）到2013年出版的《非好莱坞：美国梦日暮西山之际的独立电影》，洛杉矶加州大学人类学教授谢里·奥特纳（Sherry B. Ortner）一直关注美国社会的阶级结构及与之相应的文化经验。如果说《追梦新泽西》更多关注作者本人出身其中的中产阶级以及美国社会欣欣乐道的向上流动，《非好莱坞》则以独立电影为切入点，分析了1970年代以来整个美国社会阶级结构的演变，并在书中着力强调了在美国社会几乎说得上是讳莫如深的向下流动，进而对造成这些变化的新自由主义的资本主义进行了尖锐批判。<sup>②</sup>

## 二、民族志聚焦

### （一）独立电影的兴起及民族志主题的形成

多元异质的现代社会总是充满各种纷繁复杂的线索，往往令研究者难得其要领。于是，找准一个具体有效的切入点便显得尤为重要。由于好莱坞在生产及传播美国文化霸权方面具有举足轻重的影响力，奥特纳曾经设想对之展开研究。此前，马林诺夫斯基的学生、人类学家霍滕斯·鲍德梅克（Hortense Powdermaker）曾于1946至1947年间在好莱坞进行田野调查，并于1950年出版了《好莱坞：梦工厂》（*Hollywood: The Dream Factory*）一书。最初，奥特纳想在此基础上进行重新研究，没想到困难却接踵而至（鲍德梅克后来回忆其田野经历时也提到了她曾遭遇困难重重的“进入”问题）。在内外边界分明的好莱坞，不论是参与观察，还是实质性访谈都面临着诸多困难。可见，尽管早在20世纪60年代末，劳拉·纳德（Laura Nader）就已旗帜鲜明地发出了“向上研究”（study up）的呼声<sup>③</sup>，但要真正进入经济资本、社会声望等皆高于人类学家本人的阶层进行研究并不容易。幸运的是，在奥特纳努力想要“进入”好莱坞的过程中接触到了独立电影。相比于可望而不可即的好莱坞，独立电影圈要容易接触得多。其中的主要原因之一，便是独立电影人与人类学者都属于“知识阶层”，在一定程度上有着相近的兴趣与诉求，即二者的工作都属于“文化批评”，从而便于人类学者进行“侧身研究”（study sideways）<sup>④</sup>。于是，奥特纳将研究重心转向了独立电影。那么，什么是独立电影，其兴起与美国社会文化变迁的关系是什么，它在讲述什么故事，又是谁在拍摄它？

所谓独立电影是与好莱坞电影或大片厂电影相对而言的。一般说来，独立电影以一种反好莱坞的姿态出现，二者的区别大致可以概括如下：好莱坞是大投资，独立电影是低预算；好莱坞意在娱乐，独立电影意在呈现生活之艰难；好莱坞回避在政治议题上表明立场，独立电影的政治和批判性相对明确；好莱坞热衷虚构题材，独立电影倾向现实题材；好莱坞的结局多是皆大欢喜，独立电影的结局则甚少欢乐。诚然，在实际运作中并非所有独立电影都“独立”于好莱坞的资金，但这并未削弱独立电影作为一种以揭露现实为己任的艺术形式所具有的批判精神。当然，大多数独立电影只是作为一种含蓄的“文化批评”来探讨现实、反思习以为常和理所应当，其意图并不在于唤起直接的政治行动。

① 马库斯与费彻尔也指出，最强有力的文化批评要求双重民族志研究，即对异文化和本文化进行同等的分析与批评。实际上，奥特纳本人也是在对尼泊尔夏尔巴人的政治与经济进行了深入民族志研究之后才转向对美国社会“阶级”问题的讨论。

② 下文所涉及的与独立电影相关的内容皆来自奥特纳的著作 *Not Hollywood*，除需特别注明的地方，本文不再专门注释。

③ Laura Nader, *The Anthropologist Perspectives from Studying Up*, in *Reinventing Anthropology*, Dell Hymes(ed), The University of Michigan Press, 1999, pp.284-311.

④ Sherry B Ortner, *Access: Reflections on studying up in Hollywood*, *Ethnography*, 2010,11: 211.

1970年代,伴随着好莱坞大片的兴起,独立电影运动开始萌芽。虽然在此后较长一段时间内,独立影片仅在几个大城市的艺术影院放映,但自1980年代晚期开始,独立电影逐渐走出艺术影院甚至在公共文化空间内动摇了好莱坞文化的霸权地位,以致好莱坞巨头在独立电影名利双收的刺激下不得不在旗下设置专门的独立影业。大概自2007年开始,受经济因素的影响,独立电影的资源缩减、票房下降,随后开始进入萧条期。奥特纳在《非好莱坞》一书中分析的主要是1990、2000年代全盛期的独立电影。在奥特纳看来,独立电影的兴盛与美国社会阶级结构的演变及其对公共文化领域的反映相关。二战之后,美国经济蓬勃发展,社会一派欣欣向荣的景象。《退伍军人权利法》的执行促成了数百万退伍军人涌向大学、职业学校或接收职业培训,由此有效促成了中产阶级的大幅扩张。与之相伴,每个人无论其出身如何都能享有受教育的机会并走向好工作、好生活的信念亦在社会上普遍流行开来。然而,自1970年代以来,新自由主义经济政策的实施一方面解除政府对商业、金融的管制,另一方面削减政府支持的公共服务;加上经济“全球化”的累积效果以及保守政治的共同作用,美国社会的阶级结构出现明显变化。简单讲,工人阶级屡遭打击,中产阶级日益萎缩,一个贫富悬殊、底层沉重的结构逐渐显现。相应地,努力奋斗就能带来好生活的信念亦遭重创。可以说,恐惧、焦虑开始取代承诺向上流动的美国梦,渐渐笼罩了美国大众的心灵。那么,独立电影如何揭示上述这些变化?

## (二)对独立电影内容的解读

在《好莱坞:梦工厂》一书中,鲍德梅克并未分析电影内容本身,《非好莱坞》与此不同。奥特纳除了对独立电影圈展开民族志调查外,也对电影内容本身进行了分析解读。奥特纳选择独立电影的标准主要来自美国独立电影的两大风向标,即圣丹斯电影节(Sundance Film Festival)与独立精神奖(Independent Spirit Awards)。<sup>①</sup>进入其分析视野的六百多部影片的共同特点之一,便是秉持现实主义精神、关注好莱坞不愿碰触的“黑暗”或“边缘”题材。例如有的影片讲述了新自由主义经济下白领工作的不幸,即使努力工作也难免向下流动。又如移民电影不再表现代际差异或文化差异等传统题材,转而关注移民的悲惨遭遇与其家庭的支离破碎。再如,女性题材的影片着力渲染暴力(家庭暴力、强奸)以及底层女性面对的窘困生活,其中足以让受新自由主义经济挤压的白人中产阶级局促不安的是,2003至2010年间拍摄的5部描述贫困女性生活的片子全都以白人女性为主角,而这就打破了以往将贫困与种族捆绑在一起的社会成见。

独立电影的另外一个特点是道德含混且着力渲染灰色地带,时常令观众难以做出明确的道德判断。与好莱坞电影中人物黑白分明、结局邪不压正的惯常套路不同,独立电影中鲜有一身正气的“英雄”出场,结局往往也不是大众所喜的邪不压正。作者的访谈资料表明,电影拍摄者有意回避做出道德判断。对此,他们的解释要不就是让观众自己判断,要不就是独立电影的职责恰是要揭示灰色地带无所不在这一事实。

在民族志中,奥特纳以恋童癖题材的影片为例,讨论了独立电影含混的道德立场。1970年代以来,美国中产阶级的家庭结构开始发生巨变:离婚率不断升高,单身母亲、外出工作的母亲不断涌现。曾经只见于穷人家中的上述现象逐渐令中产阶级的家庭也成了问题重重、暗藏危险的场所。到了20世纪晚期与21世纪初期,“恋童癖”逐渐成为颇受公众关注的话题及独立电影的题材之一。在影片中,儿

<sup>①</sup> 在独立电影的“独立”光谱上,在洛杉矶举办的独立精神奖更趋好莱坞风格,位于中间并在某种程度上在独立电影节中占有优势地位的是圣丹斯电影节,而光谱的另一端则是艺术性更浓的斯蓝丹斯(Slamdance)电影节。

童受到伤害的原因多可归结为家庭破裂、父母（或其情感）缺席。总之，是家庭的不正常导致儿童生活于风险之中。此外，观众在影片中还会发现，儿童眼中的恋童癖者既带来了伤害，同时又能代替缺席的父母给予他们某种关爱。换句话说，恋童癖题材的显著特点是其道德立场含混不明。在作者看过的9部恋童癖影片中，仅有3部从道德上谴责了恋童癖行为。奥特纳在恋童癖题材上花费笔墨自然不仅是为了叙说人性中的阴暗，实际上，她的意图更在于通过个人故事而将批判矛头指向新自由主义。1970年代之前，美国社会各种调控措施的存在限制了以逐利为目标的资本主义本身蕴含的非道德因素，但1970年代之后，各种调控措施逐渐被弃置，追逐利润的行为在新自由主义的话语中获得了正当性。家庭成为危险场所所指向的社会现实之一，其实就是新自由主义经济政策下，联邦政府、州政府缩减了用于帮助家庭经济状况欠佳的儿童的预算，并最终给这些孩子带来了切身伤害。从而，“包括独立电影在内，美国公共文化中如此之多的道德含混反映的乃是新自由主义的资本主义自身的道德含混（甚至比含混更糟糕）”<sup>①</sup>。

“个人的即政治的”！尽管独立影片讲述的是“个人故事”，但在作者看来却无一不在揭示“美国梦”的虚幻。奥特纳指出，尽管“美国梦”作为意识形态的产物本身带有很强的神话色彩，但在新自由主义思潮及政策实践侵蚀人们的生活之前，它毕竟是很多人可以做的梦，也是很多人实现了的梦。如今，不尽相同的“个人故事”却在纷纷传达美国人对经济的恐惧不安（向下流动近在眼前）以及对身体的恐惧不安（在犯罪率下降的社会里对暴力犯罪的言过其实的恐惧）。所有这些焦虑和不安，在奥特纳看来正是“后美国梦”或“美国梦的终结”的体现，而这也正是与社会、经济变迁相伴的文化变迁。

总之，独立电影撕开了以好莱坞为代表的霸权文化温情脉脉的面纱，并将残酷的现实摆在观众眼前。正是由于独立电影所具有的这种揭露现实的批判维度吸引了人类学家奥特纳。在她看来，这些阴郁的、暴力的、性倒错的电影之所以能够在1980年代晚期以来吸引了大量观众，除各种技术因素的推动外，也正是由于美国社会阶级结构发生了深刻变迁。

### （三）对独立电影拍摄者的分析

在民族志中我们可以看到，作者除了分析影片内容，也紧扣美国经济与阶级结构变化的背景，描述了1980与1990年代独立电影圈的形成。所谓独立电影圈由制作公司、专业团队、电影节、电影学校、电影杂志等要素构成，是一个自视为与“好莱坞”的美学及经济利益相悖的超地方的“品味群体”。在民族志中，作者着重讨论了电影投资人、制片人与制作人（独立电影圈内集剧本写作与导演于一身的角色）的阶级背景。读者则可由此看到该民族志以独立电影为线索的巧妙之处：不同阶级以不同方式进入独立电影世界，从而，民族志的视线没有限制在某一特定阶级的命运上。在民族志中，“X一代”（Generation X）与“专业管理者阶层”（Professional Managerial Class）是理解独立电影以及美国社会阶级变迁的两个关键概念。所谓X一代，从人口学的角度讲，指的是1960年代早期至1980年代早期之间出生的一代人。不过，奥特纳更多的是按照人们与更大的政治经济背景的关系来做界定，换言之，讨论焦点在于她一贯关注的阶级内涵。因而，凡是1960年代早期以来出生、且遭受了新自由主义经济秩序冲击的一代都可称为“X一代”。独立电影讲述的正是发生在“X一代”身上的故事。此外，绝大多数独立电影人也都来自“X一代”，只是其中又有分化。从年龄上讲，绝大多数制作人、制片人、投资人都属于“X一代”，但当“X一代”蕴含的阶级内涵受到强调时，这个概念就只适用于制作人而

<sup>①</sup> *Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream*, Duke University Press, 2013, p.143.

不足以描述制片人尤其是投资人。毕竟，惟有丰厚的经济资本与社会资本才能使其有条件投身独立电影且无畏经济风险。当然，制作人的“资本”并不一定就低，但其阶级背景相比制片人、投资人要更加多元。

民族志研究显示，独立电影的所有投资人以及多数制片人都来自专业管理者阶层。所谓专业管理者阶层，是由资本主义经济体系内的管理者及提供专门知识与技能的人士构成。随着发达资本主义日益围绕着知识与信息而发展，教育对于该阶层的重要性显得更加突出。相比美国社会以往的精英阶层，专业管理者阶层的地位与权力更加基于财富与教育、物质资本与文化资本的联合。自然，专业管理者阶层内部也有明显分化，如其中大体可分出更加富裕、政治上趋于保守、不太关注知性或艺术的一派，以及相对不那么富裕、政治上倾向革新、更为知性的一派。用布迪厄的话说，前者是“统治阶级中的统治部分”，后者则是“统治阶级中的被统治部分”。民族志分析指出，专业管理者阶层内的这种组合在1990年代中后期发生了变化。彼时，自1970年代晚期开始的“长期低迷”仍在持续，但在电信、信息技术、地产等领域则出现了一系列经济泡沫。正是在这些泡沫中，出现了一个集财富、政治革新、关注非主流文化等特点于一身的群体，而其中就产生了独立电影的制片人与投资人。

独立电影的内容与风格决定了它不可能像好莱坞大片那样娱乐大众。那么，谁在观看独立电影？奥特纳认为，多数观众来自专业管理者阶层重构后出现的新群体：“正是专业管理者阶层在过去几十年的发展及重构带来了更大的观众群体（包括生育高峰出生的一代人和“X一代”），由此也使得独立电影走出了艺术影院。”<sup>①</sup>不过，这基本上是作者的推断。作为读者，我们也许要问究竟哪些群体是独立电影的拥趸，他们如何分析与评价独立电影，观看影片是否能够影响以及如何影响他们的日常生活？换言之，尽管独立电影以其揭露现实阴暗的姿态而迥异于好莱坞的，但这种基本面向小众、布迪厄所谓属于“有限生产领域”的艺术形式在多大程度上能影响社会生活？可惜作者未对这些内容进行民族志调查。此外略有遗憾的是，奥特纳对于独立电影拍摄者的呈现也较多倚重访谈资料，对其工作的参与观察大多也是在片场内完成，而他们在片场之外的日常生活少有描述。

#### （四）美国梦的终结？

来自专业管理者阶层的投资者、制片人在新自由主义经济秩序下获取大量财富，继而投资或拍摄对新自由主义经济秩序构成批判的独立电影，可说是对新自由主义的一个巨大嘲讽。在民族志中可以看到，制片人、制作人对于哲学或文化理论充满兴趣，德里达、齐泽克、布迪厄、福柯、朱迪斯·巴特勒等学者的研究是他们时常讨论的话题。对此，奥特纳的解释是，谈论这些话题乃至以此为主题拍摄影片并不只是为了“拽人名”来提升文化资本，更是独立电影带有批判性思考的体现。因而，尽管独立电影以小众为目标群体，但布迪厄关于文化生产领域内的有限生产旨在追求声望的解释，并不能完全解释独立电影。

诚然，独立电影也是美国文化的一部分，其中自然也潜藏着意识形态成分。并且，尽管作者多次表示投资人和制片人具有进步的政治倾向，以及符号资本也会产生实质价值，但读者还是有可能怀疑这个阶级更多是以投资、拍摄独立电影来表现其特立独行。不过，奥特纳更倾向于强调从研究对象的视角出发进行同情地理解，弄清楚独立电影如何担当起批判、替代好莱坞等占支配地位的文化秩序的任务。因而，她相信投身独立电影的人们希望通过影片来改变世界的激情与真诚，也相信这些人信奉的个人主义能够成为抵御新自由主义的力量之一（当然，个人主义本身与新自由主义纠缠甚多而带有

<sup>①</sup> *Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream*, Duke University Press, 2013, p.101.

可怕的消极面)。虽然独立电影人常常否认他们具有政治倾向,但在奥特纳看来,独立电影对于现实主义的承诺本身就蕴含了政治意味,就是一种政治行动。

婴儿潮之后出生的西方年轻人时常被批评为丧失了应有的政治热情与行动能力,《非好莱坞》则告诉读者,X一代并非对政治无动于衷,独立电影就是他们投身社会、参与政治的新方式。作者谈到,与美国社会经济变迁相伴的文化变迁可以说是“美国梦的终结”。但也恰如作者所说,独立电影对于现实主义的承诺本身便蕴含了政治意味,那么,独立电影能够走进主流影院,并对以“说谎”为业的好莱坞文化霸权构成挑战,这一现象本身是否也是“美国梦”具有自我修正能力的某种体现?或许我们也可以说,意在“文化批评”的研究在揭示及批判美国不平等的社会结构的同时,也在一定程度上显示了美国社会蕴藏的其他可能性。

### 三、结语

通过追问独立电影揭示的“现实”究竟是什么,《非好莱坞》一书从细微处切入,详细讨论了新自由主义与美国社会结构及文化变迁的关系,这也正如奥特纳所述,其兴趣在于用民族志方法和文本来具体呈现何为新自由主义经济下的“经济结构调整”与“贫富悬殊”<sup>①</sup>。可见,民族志的优势正在于以对细节的把握来超越以往关于新自由主义的抽象或宏大叙述。

《非好莱坞》对独立电影世界的分析为我们理解现代多元社会提供了一种线索。当人类学者以电影世界(或其他艺术形式)为切入点来认识现代社会时,若要避免停留在文化研究的层面,仍然离不开对作为电影世界(或其他艺术形式)之产生语境的社会生活进行有民族志深度的研究。或者说,当人类学的田野已从村落延伸至城市,从单点扩展至多点时,即使面临诸多困难,深度访谈尤其是参与观察的方法依然值得人类学者坚持<sup>②</sup>。

[责任编辑:冯莉]

<sup>①</sup> Sherry Ortner, *On Neoliberalism, Anthropology of This Century*, Issue 1, May, London. <http://aotcpress.com/articles/neoliberalism>.

<sup>②</sup> 当然,以村落为田野的人类学者从来不曾将视线局限于村落。