

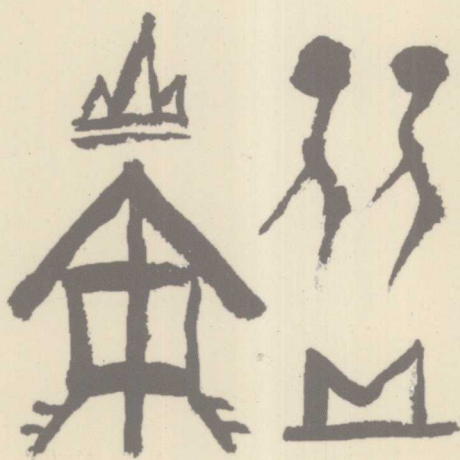


贵州大学人文丛书

影像与异像

——影视人类学的理论与实践

伍新明 著

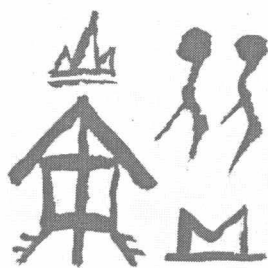


贵州大学出版社

影像与异像

——影视人类学的理论与实践

伍新明 著



贵州大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

影像与异像: 影视人类学的理论与实践 / 伍新明编著.

——贵阳: 贵州大学出版社, 2007. 8

ISBN 978-7-81126-010-6

I. 影… II. 伍… III. ①电影理论—文化人类学②电视—
艺术—文化人类学 IV. J90-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 135956 号

影像与异像

影视人类学的理论与实践

著 者: 伍新明

责任编辑: 徐 言 黎 仁

设计制作: 贵阳甘地文化传播有限公司

出版发行: 贵州大学出版社

印 刷: 贵阳快捷彩印有限公司

成品尺寸: 185×260mm

印 张: 7.75

字 数: 141 千 插 页: 2

版 次: 2007 年 8 月第 1 版 第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-81126-010-6

定 价: 16.00 元

版权所有 侵权必究

本书若出现印装质量问题, 请与出版社联系调换

电话: (0851) 8292951

目 录

导论：影视人类学与影视人类学影片 / 1

——作为一门学科的理论特征 / 1

第一章 影视人类学片的表述范畴 / 6

第一节 影视人类学片理论基础 / 6

第二节 影视人类学影片摄制原则 / 13

第三节 小型化社会中的特殊内容对影视人类学片的意义 / 14

第四节 影视人类学片概况 / 21

第二章 影视人类学影片的物质载体 / 26

第一节 视觉与听觉的感官能指 / 26

第二节 影视手段的物质性 / 30

第三节 相对的时间与空间 / 32

第四节 影视手段的基本法则 / 35

第三章 影视人类学片的构成 / 43

第一节 影视人类学片的价值 / 43

第二节 影视手段的叙事性 / 44

第三节 剪辑的意识：主观与客观 / 47

第四节 资料性的、剪辑过的、故事性的 / 53

第四章 影视人类学影片的文化视觉 / 56

第一节 影视人类学片的田野作业 / 56

第二节 文化视觉位移 / 57

第三节 影视人类学片“个案”特征 / 60

第五章 视野的延伸——理论的开拓与实践案例 / 69

第一节 影视人类学运用性理论开拓者：卡尔·G. 海德 / 69

第二节 《影视民族学》一书的基本思想 / 70

第三节 《影视民族学》一书的结构体系 / 71



~i~

- 第四节 影视人类学的发展状况 / 73
- 第五节 影视人类学影片的属性 / 76
- 第六节 《影视民族学》一书所提出的对影视人类学影片的评价标准 / 78

第六章 阐述与讨论：影视人类学片的拍摄阐述 / 80

- 第一节 贵州东部傩仪与傩祭 / 81
- 第二节 贵州西部屯堡与地戏 / 95
- 第三节 贵州西部苗族节日纪实 / 105



~ii~

导论：影视人类学与影视人类学影片

——作为一门学科的理论特征

自从美国人弗拉哈迪以爱斯基摩人作为其摄影机关注的对象，并使其关注的结果具有文化人类学的学科意义以来，用摄影机来记录人类社会的现存的基本结构与形态的方法或行为已经有近一个世纪的历史了。随后，对这种“方法或行为”的表述一直是文化人类学学科的重要分支——影视人类学的重要课题。

在很长的时期里，用摄影机作为表述工具，纪录和阐释人类社会现存的各种不同的基本的社会结构与形态的行为已经是人类学的一种表述方式。随着电视摄像技术的广泛使用，在文化人类学的田野阶段使用电子摄像机已经相当普遍。但是，这种表述方式不是被传统的文化人类学作为一种“仅比文字表述直观”的田野材料所关注，就是被传统的电影和电视记录片所收容。在许多时候，影视人类学影片仅仅是从电影和电视的角度来考察，从摄像专业的角度去规范了一些影视特点的要求。然而从影视人类学的角度来看，影视人类学自身的特殊性和表述语言至今为止都还没有得到较为准确的解释。同时，也一直没有在理论上建立起自身表述的空间、路径与对象。所以，用摄像机来记录人类社会的各种不同的社会结构与形态的方法或行为，一直是处于一种十分尴尬的地位。作为一种学科阐述而言，如果不从理论上对其进行解释，其学术价值和理论意义就值得怀疑，更谈不上如 A. R 拉德克利夫·布朗所说德作为一种理论具有“发现支配人类社会行为和制度、法律、道德、宗教、艺术、语言等发展德基本规律”^①的价值。

同时，传统意义上的用文字描述对象的文化人类学一直存在着表述上的困惑。马尔斯库和费彻尔认为：“由于人类学者本身依赖描述的和半文学性的表达方式来描写文化，他们的研究歪曲了非西方民族的社会现实。”^②在这里，他们认为这是因为由于某种表述上的问题而带来的危机。同时他们还认为，因为赛伊德的《东方学》一书的主要观点的影响，要对其作出应有的反应，“其迫切的任务将依然是对传统的写作方式进行反思，对



~1~

^① 【英】A. R 拉德克利夫·布朗著，夏建中译，社会人类学方法，山东人民出版社，1988。

^② 【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，生活·新知·读书三联书店，1998。

新的方式提出实验性的试探”。^①马克·波斯特在其书《第二媒介时代》中认为：电子媒介交流展示了一种理解主体的前景，即主体是在具有历史具体性的话语与实践的构型中构建的。因而“人”不可能指意味着西方的人，理性也不是人类经验的最终立足点。从这个意义上看，影视人类学由于自身特有的表述方式在学科上可能会具有理论上的意义，可能会给人们带来新的理论视角。

从一般意义上认为，影视人类学所关注的对象是与现代社会相区别的“不发达”的社会。在费拉哈迪的时代是这也样认为的，到米德时代尤其是如此。这样的学术视角在文化人类学的研究中占据主导地位，当然在影视人类学的研究中也是如此。用西方的历史进程、西方的价值观来指导研究非西方的社会形态，包括社会制度、法律的、经济的、宗教的、政治的、文化的种种组织形态。这种研究的主导思想，用波斯特的话来说是“人”只意味着西方的人。但是近几十年来各个社会科学学科的研究结果证明——如社会学、考古学等的研究成果——文化人类学的研究必须考虑到文化多样性的表述，影视人类学由于其在表述上的特殊性，更是需要如此。

在影视人类学的学科中，从常理上说，用摄影机作为表述工具的影视人类学的直观表述方式和与用文字作为表述工具的传统人类学是有着巨大的区别的。影视这种在工业社会产生的传播工具被麦克卢汉称之为“是一种更加非集中化的媒介，给区域性方言提供了表达的机会”，是具有一种与用文字来描述对象截然不同的表述方式。在对对象进行表述时，影视的表述手段可能会有以下几个方面特点：

一、认知（思维）方式的直观性

影视人类学用视觉形象语言来对对象作为主要的认知方式。在这种认知方式中，直观的、声画合一的视觉表述是影视人类学最主要的特征，形象是影视人类学记录与揭示对象的手段。通过形象和声音的记录解释对象，成为了影视人类学在表述客观对象时的最主要的两种功能。这两种功能是一种递进的关系，并互为补充。影视手段最擅长的就是用画面与声音直观的记录和揭示具体的可感的物质世界。摄影机将用其所有的物理手段（随着高科技的发展而不断更新与完善的物理手段）来表述呈现在它面前的物质世界。具体的物质现实一旦进入摄影机的视角后，就成为了德国人齐格弗里德·克拉考尔所认为的“摄影机面前的现实。”^② V. I 普多夫金认为：“摄像机的镜头就是观众的眼睛。”^③而



~2~

^① 【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，生活·新知·读书三联书店，1998。

^② 【德】齐格弗里德·克拉考尔，邵牧君译，电影的本性——物质现实的复原，中国电影出版社，1982。

^③ 【俄】普多夫金论文选集，多林斯基编著，罗慧生、何力、黄定语译。中国电影出版社，1962。

格里菲斯也明确指出：“我试图要达到的目的，首先时让你们看见。”^①正是这些原因，影视手段的出现给人类带来一种新的文化样式，即能够还原生活原貌的视觉文化。从影视人类学的角度看，巴拉兹在使用这个词汇时，已经抓住了影视手段的最本质的意义。所谓视觉文化，其大意是，通过可见的形象来表述、理解和解释事物的能力。“电影艺术的产生增强了人的理解力，因而揭开了人类文化历史的新的一页。正如音乐的影响促进了人类对音乐和理解影片的能力。无声片的表现形式是逐渐发展起来的，发展的速度相当快，而观众对这种新形式和新语言的理解能力也跟着发展起来。我们不仅亲眼看到了一种新艺术的发展，而且看到了一种新的感受力、一种新的理解能力和一种新的文化在群众中的发展。”^②从社会心理学上的意义来看，用视觉形象语言作为对对象的认知方式，在感觉与知觉、记忆与经验等方面都有自己独特的活动形式。“它是一种充满想象的预见和构思过程，它是我们的态度与整个活动的、经过组织的过去的反应或经验群的关系的产物，是态度与通常出现在表象或语言形式中的一些琐碎的突出细节。”^③而格式塔心理学却进一步提出“视觉思维”的概念，这个概念认为，视觉是一种理性知觉功能。阿恩海姆对这一概念在进行阐述时说，“我看不到什么理由去制止人们对知觉中发生的事情称之为‘思维’。至少从道理上说，没有那一种思维活动，我们不能从知觉活动中找到，因此，所谓视知觉，也就是视觉思维”。^④思维是一种人类对客观世界的认知过程，用视觉思维去认知客观对象，用影视的手段去记录、揭示客观对象的活动过程，在这一种“过程”中，“对象”在此成为一种“可见的人”。^⑤对象的每一处细节、每一个动作、每一种表情都直观、真实、形象鲜明的呈现在我们的眼帘。值得注意的是，上述说的所有细节的呈现，都是以一种整体的直观的形式来进行的。特有的感知形式，造成了在把握对象上也随之带来了整体性的特征。而观察者在使用影视手段来表述记录、揭示对象的时候常常有不自觉的主观的、能动的参与行为，这是一种交互式的、相互渗透的认知方式。这是影像的特有传播现象。



~3~

二、叙述方式的差异

影视人类学所采用的视觉语言本身的特点是使它能够让人看到含义极为丰富的并同现实世界直接联系在一起的各种形象。从影视叙事学的角度看，这种视觉特点至少是记录、复制了现实世界。当运用影视手段对客观世界叙述时，这是在用活动的影象在进行

^① 【德】齐格弗里德·克拉考尔，邵牧君译，电影的本性——物质现实的复原，中国电影出版社，1982。

^② 【匈】贝拉·巴拉兹著，安利译，可见的人：电影文化、电影精神，中国电影出版社，2003。

^③ 【美】鲁道夫·阿恩海姆著，滕守尧译，视觉思维——审美知觉心理学，光明日报出版社，1986。

^④ 同上注。

^⑤ 【匈】贝拉·巴拉兹著，安利译，可见的人：电影文化、电影精神，中国电影出版社，2003。

阐释。这种活动是对一个过程的叙述,而且这种叙述方式一般由至少三种相关要素共同构成其主要特点。这三个相关要素是:a. 影视人类学影片所记录的对象是在活动的;b. 影视人类学影片所记录的对象有着可以理解的物理时间结构;c. 影视人类学影片所记录的对象是有活动的空间结构。

如果更进一步从现代影视语言的特征来考察,有两大信息系统构成现代影视语言的表述美学。这就是图像表述系统与音响表述系统。现代科技成果早已将这两种表述系统完美地结合在一起成为不可分割的一个表述系统,它们就构成了现代影视语言的立体的表达。巴拉兹天才地将其归纳为“可见的人类”^①克拉考尔更直截了当地指出,影视手段对客观事实的表述是一种“物质现实的复原”^②。而麦克卢汉却从传播学的角度提出一个课题,“媒介就是信息,探究技术媒介影响人类感知的方式,构成了面对今天媒介研究的最为重要的理论问题”。麦克卢汉提出“冷媒介”与“热媒介”的概念,更进一步将影视传播形式的自身特点与差异性凸现出来。所以,在阐述影视人类学叙述方式的特点时,我们必须指出的是影视的叙述方式是一种不同于印刷媒介的叙述方式。由于它特有的参与式特点,也就是麦克卢汉所说的“冷媒介”,所以常常处在一种似乎式“凌驾于个体特色之上,发挥着一种社会仪式的作用。我们的文化与这种社会仪式相结合,以便同它的集体自我交流”^③的地位。



~4~

三、影视手段的主流意识形态地位的强化

虽然影视人类学学者在关注对香时常常使自己处于一种边缘学科的地位,但是影视人类学学者自身却常常使主流意识形态承载者。特别使影视媒介由于其物理性,在现代社会里已经是一种全球性的、具有“霸权意识”的媒介。据英国学者尼克·史蒂文森的看法:“媒介在占主导地位的意识形态一致性里其作用”,是一种“封闭的意识形态”。产生这种封闭的意识形态的原因是“电视媒介的职业文化收到了以中产阶级为背景的人的控制”^④。而美国学者萨伊德也早在其《东方主义》一书中指出,在西方德主流文化研究中,对非西方德研究常常是以西方文化价值观为中心的“东方主义”视角进入所要研究的对象的,因而多得出的结论也常常是带有偏见的。

法兰克福学派的主要代表任务马尔库塞认为,现代社会由于资本的高速集中和资本全球化倾向的加快,主流意识形态已将整个世界的人类强行“同质化”。而德国著名学者哈贝马斯在分析到他所提出的“公共领域”(哈贝马斯认为,发源于中世纪与现代世纪之

^① 【匈】贝拉·巴拉兹著,何力译,电影美学,中国电影出版社,1986。

^② 【德】齐格弗里德·克拉考尔著,邵牧君译,电影的本性——物质现实的复原,中国电影出版社,1981。

^③ 【英】尼古拉斯·阿伯克龙比著,张永喜等译,电视与社会,南京大学出版社,2001。

^④ 【英】尼克·史蒂文森著,王文斌译,认识媒介文化——社会理论与大众传播,商务印书馆,2001。

交的公共领域这个概念是在近代史上只是分子与独立思考的思想产生、交流发生和赖以生存的一个社会领域，是在近代社会经济与技术发展到一个历史性阶段的产物，是现代社会的意识形态支撑点。）已受支配于一种肤浅的象征文化，这种文化仰仗于展览和仪式，而不是公开的民主决策程序。这种主导型文环提供了一种凝聚力，将民众看成消费者而不是公民，在意识形态上将它们束缚于各种具体的民族顺从形式。“民众”彼此鼓励，而且隔绝于绝大多数的媒介生产。正因为如此，影视人类学学者，常常面临如康德在《判断力批判》一书中所指出的“判断力的二律背反”的困境，一方面作为具有专业素养的影视人类学学者，它们早就知道，在上个世纪早期的学者就已经指出：人种的不同不能说明人格的不同。这一理论已经成为基本的理论常识。同时，当代社会科学的成果也表明现行的有关西方文明进程的解释已经不能说明非西方文明的进程了，世界文明的进程是一种多元化的形态。美国著名的华裔考古学、历史学家张光直在其著作《中国青铜时代》一书中论述到：“由于近年来考古工作所获得的新材料开始能使我们逐渐了解到文明、城市生活和社会的国家形态是如何在中国开始产生的，我们也同时开始意识到中国古代研究在社会科学一般法则上的重要意义。中国提供了将西方历史研究所拟定出来的若干社会科学的理论假说加以测试的重要资料，而我们已发现若干有关文明起源的重要假说是通不过这个测试的。同时，中国又提供足够的资料从它的本身来拟定新的社会法则；文明如何在中国开始变化已是个很好的例子。上面这两点——即在文明起源上若干西方的一般法则不适用于中国，同时在这方面中国提供它自己的一般规律——当然是彼此相关的。对中国，玛雅和苏美尔文明的一个初步的比较研究显示出来，中国的形态很可能是全世界文明转进的主要形态，而西方的形态实在是个例外，因此社会科学的成果直接对影视人类学的研究者提出了新的视角，即除了从学术伦理方面的考虑外，还要从学术的公正性出发，影视人类学的研究人员必须用一种平等的学术视觉去关注所研究的对象；另一方面，作为不同文化的观察者与表述者，特别是研究者所承载的这种文化在现代社会由于其所代表的社会的经济水平发展相对于被研究对象社会的经济水平要超前，而普遍被认为是”现代的“文化，其”主流“意识形态的潜意识往往将所要关注的对象看做“异像”。而这种异文化在某种程度上在经济上相对滞后，与研究者所代表的客位文化之间呈现出强烈反差。这种经济发展差异的现象使得研究者所得到的结论常常有利于证明客位文化的“现代性程度”。客位文化的主流意识形态在这种情况下难免潜意识地影响研究者价值观的偏离。如何超越这种“潜意识”的意识形态去平等地关注不同文化背景的对象，这是一个对影视人类学学者来说极为困惑的难题。

因此，影视人类学者如何做到如格尔茨所说的在对异文化进行描述时公正的理解“他们在做什么”，或者说如何去掉自身“现代”的潜意识去客观、公正的描述对象，这是当代影视人类学学者必须面对的问题。



第一章 影视人类学片的表述范畴

第一节 影视人类学片理论基础

用影视作为表述对象的物理手段，采用文化人类学的观察、记录、访谈等表述方法，客观地记录与观察不同的文化对象的社会生活与社会形态，最后以影视作品作为表述对象的载体来展现对象的社会生活与社会形态，这种方法被称为影视人类学的方法。其载体所形成的作品也就被称为影视人类学影片。而以这种方法所构成的学科，我们称之为影视人类学的学科。在学科门类上，影视人类学是文化人类学的一门分支学科。一方面，在学科的方法论上，它必须遵循文化人类学的基本原则与方法；另一方面，在手段的运用上，它又必须遵循影视科学的一般基本规律。



~6~

学科的对象确定一直是学科建设过程中的一个难点。因为在许多学科中，对象往往是难以严格地确定，特别是在变化较快的社会中，学科对象常常呈现出相互交叉与融合的状态。为了学科研究的需要，学科边沿的界线应当是清楚的，但是，在很多时候，这种划分又往往只是相对的。特别是在学科发展的过程中，新的内容的拓展也就是必然的。比如，文化人类学在其早期的理论视野中，关注的更多是与 18 世纪的欧洲民族国家的社会生活形态截然不同的其他大陆或岛屿上生活的人类的社会生活形态。早期的影视人类学影片也正是沿着那个时代的文化人类学的理论线索前行的。随着以后研究领域的拓展，对本土的现代文明的研究也被提到相当的理论高度来进行。中国人类学者庄孔韶主编的《人类学通论》一书中，在划分的章节中，除了有“影视人类学”一章外，还有“都市人类学”一章，而在一些相关论述中还介绍了当代美国新出现的人类学研究对象的延展，如对商业行为的研究等，对信息科学的研究等。显然，这些领域对使用影视手段来进行研究是不会存在着技术上的障碍的。但是，为了对影视人类学作为一门学科来进行较为规范的探讨，我们需要采用的是更多的影视人类学已经取得的成果来作为论述的支撑点。所以，我们在开始讨论的时候，还是从较为固定的、一般的理论意义的进入。

一般的认为，在对当代社会生活进行研究时，从理论上将当代社会划分成为：1. 大

型的、城市化的、工业化的社会；2. 小型的、农村自然经济状态的、“原始的”社会。这种划分在某种学科意义上看，是社会学与人类学在学科划分上的基本标记。如果说这种划分已经被学术界所基本认同的话，影视人类学影片所研究的对象显然更多的是后者，即小型的、农村自然经济状态的、“原始的”社会。从美国人弗拉哈迪开始，用摄影机记录、表述爱斯基摩人的社会生活起，特别是在弗拉哈迪之后的美国人类学家米德也采用影视手段作为文化人类学的表述工具后，小型的、农村自然经济状态的、“原始的”社会形态一直都是影视人类学影片的主要关注对象。

这种小型的、农村自然经济状态的、“原始的”社会形态是在当代社会中仍然存在的、大量的社会现实。是一种具有大型的、城市化的、工业化的社会截然不同的文化与价值观的社会。由于影视人类学与文化人类学学科之间的关系，影视人类学影片在对这些不同的文化现象进行研究时，必须考虑遵循文化人类学的一些最为基本的理论，具体为：整体性观念、文化相对性观念、泛文化的比较观念。

1. 整体性。整体性的思维观念，是文化人类学理解对象的核心问题，也是最基本的原则。它把一种文化或亚文化都视为一个整体，并认为文化中的各个方面、各个部分之间存在着一种相对稳定的、密切的相关结构。它强调在研究某个文化体系中的每一个文化因素时，都必须把它置于整个文化的框架中，探讨它与其他文化因素及各种外部条件之间的内在联系，由此建立一种全面而深刻的认识。使我们可以更为全面地看问题，减少片面性，或避免产生错误的认识。所以，用整体性的观念与态度去指导影视人类学影片的制作，是作为一门学科的影视人类学的基本要求。

在影视人类学影片的整体性原则中，整体性的基本要求表现为对所表现的对象的信息的完整性。文化类学的理论认为，“一种文化或者说某一个人类群体的文化是由各种文化要素所构成的，它是各种要素构成的统一体或整合系统，而不是若干文化要素的偶然堆积。在文化要素聚合的历史长河中，不同的文化要素交互作用，不断地加入新的要素，摒弃旧的要素，使文化整体不断发展变化”。由此可见，整体性原则是一个基本的理论问题。由于研究者的研究视野的扩大，过去被认为仅仅是某一地方文化是基本与外部世界隔离开来的看法现在已经有所改变，即外部世界的力量也可能是这个被称为地方文化现象的文化单位本身的内在组成部分。因此，即使当我们描述某一文化过程的纵深层面，如在这个文化系统中的人对于生体验是什么，又是如何进行的？外部力量是如何对这种文化系统产生影响力的？不同文化在相互传播的过程中他们的“涵化”过程又是如何，等等这些因素也必须被考虑在内，并得到如实的记录。所以整体性首先是一种最基本的原则，同时也在随着文化人类学的理论的发展而发展。

2. 文化相对性观念。文化相对性观念是文化人类学在研究对象时的基本态度。文化



相对性观念认为对于任何一种文化特质来说,都必须首先依据它在某一特定的文化结构中所处的地位以及它所属的文化价值系统等的关系来加以判断与解释。也就是说,要反对研究者用自己的民族中心主义思想去看待别人,要尽量以被研究者群体的价值观去判断所研究的文化现象。这也就是美国学者哈里斯所提出的“客体文化”与“主体文化”的概念。

3. 泛文化的比较。泛文化的比较观念认为,在研究者去对不同文化背景、不同地理环境、不同价值观念的人类群体的行为进行说明的时候,由于研究者的自身文化、意识形态、伦理观念等身份背景的局限,使我们无法去正确的理解不同的文化现象。只有用泛文化的比较态度去超越研究者自身的文化背景的意识形态和社会伦理等因素的阻碍,用新的不同的文化来丰富、充实、扩展研究者自身的文化构成,并作为我们研究某种文化的参照,我们才有可能接近所要研究的文化对象,才能找出某种文化与其他文化之间的异同,如文化形态上的、意识形态上的以及某些具体的社会适应方式的异同,这样也才能准确说明、表述所要研究的对象。泛文化的比较方法力图使用大量的来自异文化的事实作为参照物,结合本民族或自身文化圈的一些特定事实,以获得异文化和本土文化相互对比的效果。这种方法是由美国文化人类学家、也是影视人类学家玛格丽特·米德首先提倡的经典手法,是被经常用来论证文化相对性的手段之一。



~8~

在人类学影片拍摄的早期,出于建立一种科学学科的努力和思想,强调人类学影片的客观和真实,并用客观和真实这种标准来要求评价人类学影片的拍摄工作。例如,人们评价《北方的纳努克》时,就会指出这个人类学影片的人为痕迹和虚假的方面。所以,客观和真实引申出来的一个要求就是,人类学家在拍摄过程中应当保持一种客观、超然或客位的态度来反映被拍摄对象,并避免在人类学影片中带入拍摄者的情感和偏见,尽可能避免影响被拍摄者。在20世纪60年代以前,西方的人类学界,在影视人类学领域,人们就是持这种思想来指导人类学影片的拍摄的。

随着影视人类学影片摄制的发展,受文化人类学在对本学科研究方法和成果反思的影响,影视人类学影片的拍摄思想出现了转变。在20世纪60代,影视人类学影片的拍摄思想开始从真实、客观、科学转向了“分享”。“分享”的思想是一种反馈式的文化人类学思想,它允许文化类学者在影片中反映拍摄者与被拍摄者的互动,允许影视人类学影片反映拍摄者的情感,允许被拍摄者在拍摄结束后积极参与影片的讨论与制作。在1960年,这种“分享的人类学”思想由法国人类学家让·鲁什在影视人类学领域实践并取得空前成功。这一年,他与社会学家埃德加·莫林合作拍摄了《夏日纪事》。在《夏日纪事》中,第一部分是记录拍摄者走到摄影机前,参与拍摄对象的讨论和提问的场景,在获得素材后,拍摄者将素材回放给被拍摄者,并将他们对素材的批评、对素材取舍的

讨论意见拍摄下来,作为《夏日纪事》的第二部分而存在,从而完成了整部片子的制作。让·鲁什这种“分享”的尝试,“其重要意义在于他超越了认定‘真实’的单向把握和超越了认定主位——客位的简单沟通思想,肯定了人类学家以影视手段对文化建构的作用以及表现了人类学家、摄影师共同对人性、伦理、价值、政治、权力的关注”^①。从60年代开始到现在,这种“共享”的拍摄思想在人类学界得到进一步的讨论。

所以,在对不同文化的社会进行研究时,影视人类学影片制作者与研究者一定要了解人类学的一些基本理论。一定要清楚地知道,不同的文化形态,在人类的历史发展的长河中,是有着其自身的价值与必然性,是为人类文明的丰富性做出了各自不同的贡献的。在这些文化的社会形态中,仍然还存在着自身独特的文化模式与文化精神。萨姆纳认为,文化精神就是使一个群体不同于其他群体的那些特质的总和^②。本尼迪克特也强调,应将人类各种不同的文化作为具有不同的价值体系的多样化存在来把握。“在文化内部赋予这种多样化性格的,是每一文化的主旋律;使文化具有一定模式的,也是该文化的主旋律,即民族精神。”^③这种独具的民族精神(即文化精神)在该民族内部决定了其文化的整体性格。这种独特的文化类型,由于其自身特有的文化精神,使得世界文化的进程呈现出多元的、平行的、丰富多彩的现象,而这些现象在当代社会中仍然是以活生生的、直观的形式形象保留着,并仍以这些形式传播着,同时,这就为影视人类学影片的摄制提供了可视化的对象。从文化变迁理论的角度上看,任何一种文明的保存都与这种文明的传播是紧密联系在一起。而小型化的社会往往借助的传播手段是具有高度凝结能力的、具有象征性意义的、具有直观视觉效果的一系列活动与图形,而图形却常常是活动的最后的意义凝结物。这种传播方面是在社群组织的内部中进行,其重要的作用是维系该社群组织内部的组织结构、社会分层、文化传承等与该社群的生存有关的功能;另一方面也与外部临近区域的文化现象进行相互传播,并在传播的过程中相互进行“涵化”,以产生新的文化动力来维持该社群的种族、文化的生存与发展。

从文化传播史的角度来考察,人类用图形作为传播媒介来进行相互之间的交流这种现象很早就出现了。现行的传播学在论述人类传播史的时候,一般都把语言、文字、印刷品、电子传媒等传播媒介的出现的序列形式列为种线性的历史进程。但是,在从语言到文字的这个漫长岁月的过程中,还有一个以图形作为传媒的阶段,这常常被人们所忽略。在这个阶段中,图形作为一种观念形态的产物,已经承担起人类相互交流媒介的作用。在对以图形作为人类交流的媒介的研究中,传播学一直没有对视觉图形这种传播媒介进行很好的、深入的考察与研究。其实,视觉图形的传播过程在一个时期内一直是人



~9~

^① 庄孔韶,文化与灵性,湖北教育出版社,2001。

^② 陈国强,简明文化人类学词典,浙江人民出版社,1990。

^③ 庄锡昌,文化人类学的理论框架,浙江人民出版社,1988。

类用以相互传播的最重要的手段。特别是在记载人类早期的具有初步的观念形态的载体上，在人类最早期的图腾崇拜上，在仪式的规范化上，视觉图形在观念形态上的高度地凝炼与抽象性，对人类在意识形态上产生的直观的冲击力，更是具有语言所不能替代的作用。而且，图形传播形式在传播史的过程中与语言、文字的传播一直是并行存在的。

艺术人类学的学者莱顿认为，在文化人类学的研究中，有一种被称为用“视觉来表现的人类学”，而在视觉表现中需要运用一定的技巧，这种方法要选择恰当的风格样式和与意念相对应的视觉母题；在非洲文化和澳大利亚土著文化中，存在着大量的视觉表现形式，我们不必把这些东西当成为了艺术目的而制造出来的产品。莱顿在对非洲一些国家的雕像进行了深入的考察后认为：许多雕像在当地人的生活中起的是媒介的作用。比如在莱加的雕像中，特别是某一类雕像，显然它们仅仅是用作传达的媒介，甚至可以从其无颜色的外形上对他们具有的性质作一番表面性的估价。同时，莱顿还引述了美国文化人类学者比巴克的有关论述，对这一现象进行了描述：比巴克描述了一类有着突出腹部的人物雕像。他（比巴克）刻画的是一位与人通奸而怀孕的妇女。她在这仪式上受到侮辱，最后死去。他（比巴克）记载说，“在有些社群那里，一个自然地扭结在一起的木头块可以代替这种雕像。另一些例子，像他所介绍的那个典礼仪式，就有正规的要求，使用一个大型动物的雕刻制品。但是，在前一种场合，则可以使用放在地上的四枝成伞状的木头或简单地搭成x形状的木头来取代雕像。如果雕像弄坏了、丢失了、或是被外人拿走了，就是参加入会仪式的初学者也不会过于惊慌，他可以用功能上或语义上相当的什么东西来代替它”^①。莱顿的这种记载说明了图形作为某种传媒功能的历史是可以追根溯源到人类的早期。从传播学的角度来考察，人类的传播是一种交流和交换信息的行为。人类是通过符号或符号体系来传递信息的。符号或符号体系必须要有意义才有传播的可能。所以，信息是符号和意义的统一体。人类除了语言以外还有其他的基本符号体系在进行传播。如动作、表情、体态、声音、图形、图片、影像等等，这些传播的符号体系在人类的传播史上都有其一定的位置。图形视角的传播就是这样一种重要的符号系统。在符号系统理论中，图形更多是一种具有象征性意义的符号和符号系统。德国学者E. 卡西尔认为：“……象征符则具有人类语义性质。”^② S. K. 兰格尔认为：“……象征符是对象事物之表象的载体。”^③ 象征符具有以下特征：a.象征符必须是人工符号，是人类社会的传造物；b.象征符不仅是能够表示具体的事物，而且能够表达观念、思想等抽象的事物；c.象征符不是遗传的而是通过传统、通过学习来继承的；d.象征符是可以自由创造的，这就是说象征符在与其指代的对象事物之间不需要有必然的联系，它们的关系是具有随意性。象征符是一种社会文化现象，象征符是人类特有的符号，惟有人类才



~10~

^① 罗伯特·莱顿著，大成等译，艺术人类学，文化艺术出版社，1992。

^② 郭庆光著，传播学教程，中国人民大学出版社，2001。

^③ 同上注。

能创造和使用象征符号。从象征符号的功能与作用机制来考察,象征符又分为“示现型象征符”、“论述型象征符”、“认知型象征符”、“价值型象征符”等等。^①

如果把图形作为传播媒介来考察的话,从视觉的角度来看,上述有关信息符号的定义除了“论述象征符”这一概念在概念上的定位与图形作为传播媒介符号的某些功能有一定出入外,其他几个定义都是可以在图形视觉的象征符号中得到对应。

在人类早期,在观念形态形成初期,图形作为一种高度凝聚化的视觉传播符号已经具有了高度意识形态上的意义,已经具有了物化、活动化、程式化等在传播学理论上的概念意义。用视觉媒介来表现文化人类学意义上的对象,表述某个小型社会的生活与形态,这种行为可以追述到人类的童年时期。从文化史的进程阶段上看,这种行为的出现是与早期人类的社会意识形态和上层建筑开始出现与建立是分不开的,也就是说,在此期间,人类社会开始出现了具有观念形态的图形,并开始用这种具有某种观念形态的图形在社会组织结构中进行观念传播,这种图形在传播的过程中已经具有了象征的意义,同时也开始具有象征性的社会互动性。象征性的社会互动,指的是人与人之间通过传递象征符号和意义而相互作用和相互影响的过程。传播学认为,由于所进行的传播符号在互动性上是具有交流和交换的意义,这就对传播者和受传者之间提出对符号的认知性。对传播而言,他对所发出的传播符号已经赋予了特定的含义并对其意义所可能产生的作用有一种预期的设想,而对受传者而言,对所接收的传播符号进行接收并进行解码。双方在这种传播与接收的过程中通过意义交换完成信息符号的传播与反馈。传播学认为,这种意义的交换必须要有前提,即交换的双方必须是要有共同的意义空间。这意味着双方对所传播的符号信息系统的含意是共知的,特别是文化背景是相同或有共通处。文化背景越趋于同质,双方所可以理解的意义空间就越大。双方就更加容易理解与沟通。所以,图形作为一种传播媒介,是维系某一社会群体组织的纽带,在该社会群体的生存与传承的社会功能上是有着重要的作用的。

图形作为一种媒介,在传播的过程中是作为社会群体组织重要的维系手段之一。考古学成果已经证明,从山顶洞人时期所发掘出的石器、骨器等物品看,就已经出现了许多所谓的“装饰品”。这些“装饰品”就已经具有视觉媒介的作用了,是最早期的图形媒介的雏形。著名考古学家贾兰坡认为:这些“装饰品中有钻孔的小砾石、钻孔的石珠、穿孔的狐或獾或鹿的犬齿、刻沟的骨管、穿孔的海蜡壳和钻孔的青鱼眼上骨等,所有的装饰品都相当精致,小砾石的装饰品是有微绿色的火成岩从两面对钻成的,选择的砾石很周正,颇像现代妇女胸前配带的鸡心。……所有装饰品的穿孔,几乎都是红色,好像是它们的穿带都用赤铁矿染过”。^②而在西班牙北部的阿尔塔米拉的史前鹿雕洞穴壁画也



~11~

^① 郭庆光著,传播学教程,中国人民大学出版社,2001。

^② 转引自:李泽厚,美的历程,文物出版社,1981。



~12~

更早的说明人类的自我意识的产生。埃及著名的艺史家阿拉姆在其《中东术史》中对这些出现于元前一万五千年和公元前二万五千年左右的洞穴壁画进行分析时认为：“人在洞穴里绘制的图画表，它实质上是人们借以达内心感受的‘狩猎者艺术’，这种艺术在公元前一万二千年前后达到顶峰。……狩猎者艺术的初级形式是出于主宰画家的信念造成的，画家也许认为，有能力描画自己害怕的动物，就会使他有力左右它们增强制服它们的本领。”^①美国学者罗伯特·莱顿认为这些洞穴壁画“已经与人类的起源和早期残存的视觉表现形式相去甚远”^②。莱顿的意思是反对西方在文化史上长期占领主导学术地位的观点：即人类的文化进程是从洞穴壁画直线到流行艺术。认为人类的文明进程应该是多元的、平行的、并进的构成。李泽厚先生在其《美的历程》一书中对类似这种现象论述时认为：“对使用工具的规律性的形体感受和在所谓的‘装饰品’上的自觉加工，两者不但有着漫长的时间距离（数十万年），而且在性质上也是根本不同的。……前者的内容是现实的，后者则是幻想（想象）的；……‘装饰’则是精神生产、意识形态的产物。……是将人的观念和幻想外化和凝冻。在这些所谓‘装饰品’的物质对象上，它们只是物态化的活动。……是想象中的这种‘人化’和‘对象化’”^③在这里，原始人类已经而开始将某种物质赋予某种抽象的含义并进而用于交流；开始将人类的行为进行记录（物化）并进而用于流传。在人类文字产生之前，视觉媒介是人类用于交流的除语言之外的另一种媒介。这种交流已经具有意识形态的观念特征。李泽厚在分析山顶洞人“穿带都用赤铁矿染过”这一现象时有一段很精彩的阐述指出：“‘红’色对于他们就已不只是生理感受的刺激作用（这是动物也可以有的），而是包含着或提供着某种观念含义（这是动物所不能有的）。……红色本身在想象中被赋予了人类（社会）所独有的符号象征的观念含义；……原始人类的意识形态活动，亦即包含着宗教、艺术、审美等等在内的原始巫术礼仪就算真正开始了。”美国当代文化人类学家哈里斯在其《文化唯物主义》一书中对有关狩猎——采集者体系的相关的论点时认为，此时的人类对分散的动物群和野生植物的依赖，所以他们是过着流动生活，由于“人们不能控制生物群特别是动物群的再生产率，人口密度低，是小型的、营地式的流动村落成为必需。人们组成群体，一队20~50人，每平方英里不到一人，群队成员随季节、环境、生物的变化而游动。典型的家庭生活是围绕着独立的核心家庭进行的。这些家庭通过婚姻和互惠地交换食物与保持单独的核心家庭的世系群相联系，在狩猎——采集者中很难找到许多建立在单系居住制基础上的扩大家庭、世系群或亲族。由通婚而产生亲属关系网，群体在资源丰富的季节联合设营活动，参加共同的仪式，以此增强群体间的一致性。”^④

^① [埃及]尼·阿拉姆著，朱烈威、郭黎译，中东艺术史，1985。

^② [美]罗伯特·莱顿著，大成译，艺术人类学，文化艺术出版社，1992。

^③ 李泽厚《美的历程》，文物出版社，1981。

^④ 黄淑娉、龚佩华著，文化人类学理论方法研究，广东高等教育出版社，1996。