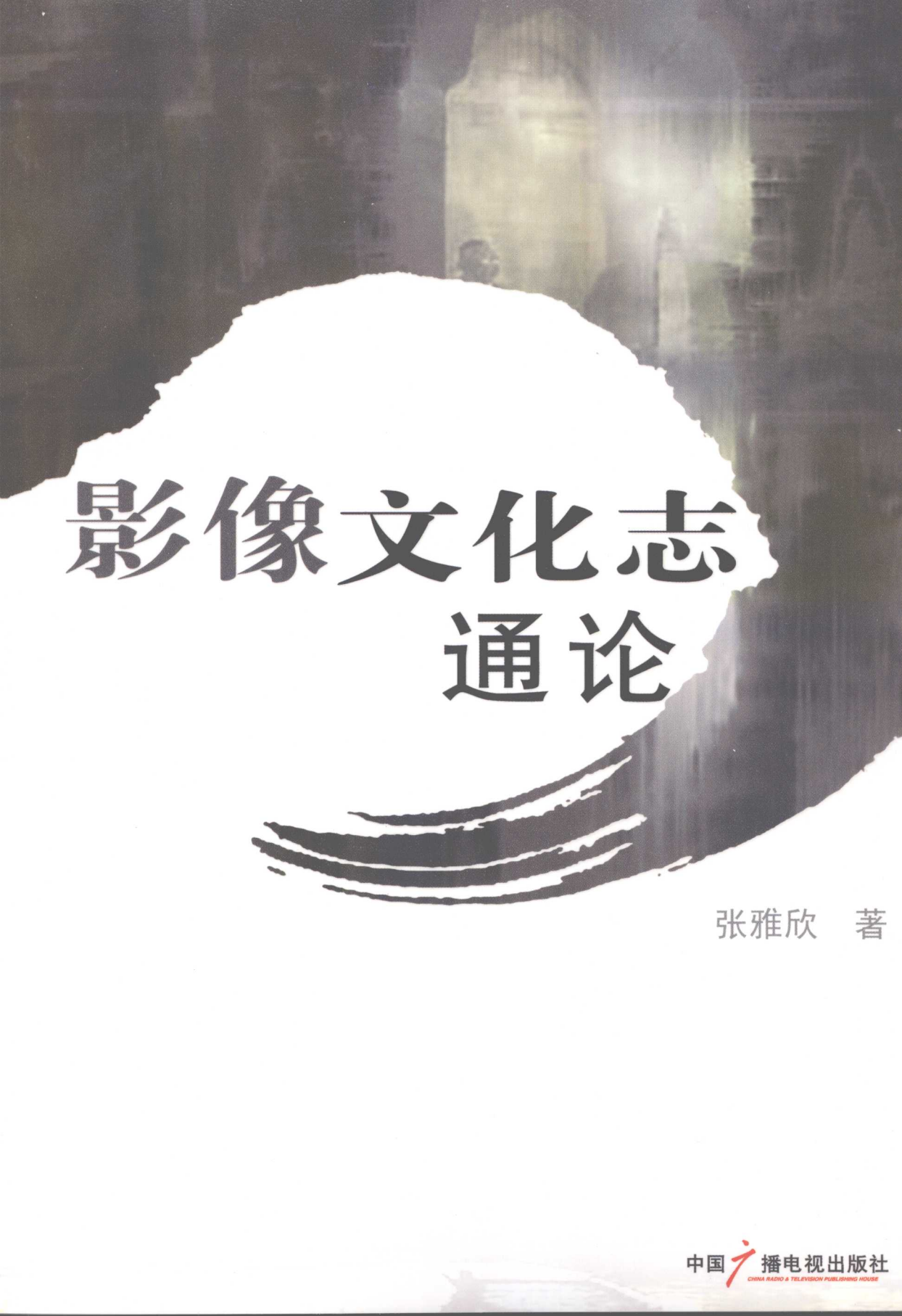




影像文化志 通论

张雅欣 著

影像文化志

通论

张雅欣 著

图书在版编目(CIP)数据

影像文化志通论/张雅欣著. —北京:中国广播电视出版社, 2008. 1

ISBN 978 - 7 - 5043 - 5467 - 9

I. 影... II. 张... III. ①电影理论 ②电视(艺术)-艺术理论 IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 168145 号

影像文化志通论

作 者	张雅欣
责任编辑	常 红
封面设计	丁 琳
责任校对	谭 霞 张莲芳
监 印	陈晓华
出版发行	中国广播电视出版社
电 话	86093580 86093583
社 址	北京市西城区真武庙二条9号(邮政编码 100045)
经 销	全国各地新华书店
印 刷	廊坊市人民印刷厂
开 本	787 毫米×1092 毫米 1/16
字 数	286(千)字
印 张	16
版 次	2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月第 1 次印刷
印 数	4000 册
书 号	ISBN 978 - 7 - 5043 - 5467 - 9
定 价	29.00 元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

序

另一种文化志方式

——多角度审视影像文化志实践

展江 王贺新

1

“传播学于其他学门基础不同之处,就在于其研究对象是人类行为中的单一特征,必须跨越学门对此一领域进行研究,因此可称为变项领域(variable fields),与社会学、心理学或人类学等层次领域(level fields)不同,并不以广泛钻研某种人类行为为对象。”^①考察传播学形成的历史,传播学也是具有多元的传统。在1900~1940年的传播研究草创期间,传播研究的旨趣偏重在五个方面:“传播与政治有关的问题,传播在社会生活中所扮演的角色,传播的社会心理分析,传播和教育的关系,和商业化的传播研究”^②。施拉姆力主的传播学起源于四大奠基人,后人追溯传播学起源,则涉及更早的语义学传统、马克思主义的批判传统、文化研究和社会哲学传统等等。传播学这种学科交叉性和理论来源的多元,决定了传播学理论研究理论范式和方法的多样。所以,我们会看到政治传播学、传播政治经济学、传播社会学、行为主义、文化研究、民族志传播学、传播符号学等等多种多样的分支。在 multidisciplinary 的视野中审视传播现象,已成为学界的共识,借助多元的方法和 multidisciplinary 的理论的研究也层出不穷。

《影像文化志通论》一书,又是一本多学科结合的产物。首先我们要做一个区分的是,影像只是一种广义的名称,如果从传播学的角度对影像生产和传播过程中内在各要素进行简要划分的话,大致可以分为影像生产者、影像传播者(或与生产者相同)、影像媒介、影像产品、受众几个要素,而除了影像媒介本身特性之外,其他各个传播要素都会与社会发生复杂的联系,甚至对媒介本身特性的认识也是社会建构性的。那么,可研究的空间更多的是生产过程与社会的复杂互动,但是以尹尼斯、麦克卢汉为代表的传播学“多伦多学派”的学说,使我们重新认识了媒介本身,而英国艺术史学家约翰·伯格的《观看之道》

① 须文蔚、陈世敏著《传播学发展状况》,《新闻学研究》第53期,第37页。

② 陈国明著《传播学研究概观》,《新闻学研究》第58期,第257~268页。

(The Way of Seeing)一书更是直指人类观看行为本身,给影像研究开拓了更广阔的空间。

影像文化志是用影像语言完成的对于文化的记录,更进一步而言,就是文化学者如何使用影像的表述方式书写文化志;影像作者如何运用影像语言表述文化学的知识。《影像文化志通论》一书由“影像”、“文化”和“志”三个部分组成,具体的内容是探讨影像文化志的边界;解构影像文化志文本的构成方式;以及我们对影像文化志解读具有怎样的可能性。如果单纯从“影像”、“文化”和“志”三个部分来考虑,我们的思维向度可以是多元的,既可以思辨影像的本体,文化的宏大与具象,也可以考察志学的技巧。而该书作者却独辟蹊径,在“影像”、“文化”和“志”的交叉点考察影像文化志实践本身。最可贵的是,该书并没有落入摄影技术教程的俗套之中,而是汲取了民族学、人类学与影视人类学的学科知识,为影像文化志实践奠定了新的理论基础,也获取了方法论支持,更值得肯定的是,该书还对影像作为一种技术观看方式本身进行了审视,提升了对实践的认知水平。除了对专业人士有理论和方法论的指导意义之外,对普通读者也具有提高媒介素养的意义。虽然该书更多的是审视影像文化志的实践,但笔者认为对于影像文化志的本体的认识依然是个绕不开的问题。

2

影像是一种媒介形态,志是一种体裁,而文化又是内涵太过丰富的话语,“影像文化志”作为一种记述文化的方式,它的独特性和合法性又在哪里?英国文化人类学家E·B·泰勒曾经给出一个“大杂烩”式的文化概念,它既包含物质文化,又包含非物质文化,但是这种“最复杂的整体”的概念,却因为它的模糊之处,大大掩盖了它的创意性,也给研究带来了困境,我们需要一个更加具体和专门化的概念。克莱德·克拉克洪在《人类之镜》中似乎给出了一个更加具体的文化界定,他在该书中用了27页的篇幅把文化依次界定为:

- (1)“一个民族的生活方式的总和”;
- (2)“个人从群体那里得到的社会遗产”;
- (3)“一种思维、情感和信仰的方式”;
- (4)“一种对行为的抽象”;
- (5)就人类学家而言,是一种关于一群人的实际行为方式的理论;
- (6)“一个汇集了学识的宝库”;
- (7)“一组对反复出现的问题的标准化认知取向”;
- (8)“习得行为”;
- (9)“一种对行为进行规范性调控的机制”;
- (10)“一套调整与外界环境及他人的关系的技术”;
- (11)“一种历史的积淀物”。

最后,克拉克洪转而借助比喻的手法,把文化直接比作一幅地图、一张滤网和一个矩阵。^①无论是E·B·泰勒的文化概念,还是克拉克洪的概念,都无法与影像用形象来叙述的媒介特性相联系。

《影像文化志通论》一书选取了李亦园教授对文化的观点,把文化划分成可观察的文化和不可观察的文化两部分,具体的文化内容又依附于文化主体的“展演”而存在,影像又精于对展演(play)的记录与描述,从而确定了影像作为一种文化志的媒介形态的合法性。当然,该书作者也指出了影像作为一种记述媒介对记述内容的偏向,影像文化志的内容层面主要集中于物质文化、社群文化与表达文化上。这正与传播学“多伦多学派”学者对媒介形态的偏向性、内容生产性的论述相呼应。

但是论述影像文化志的合法性除了记述对象与技术媒介的相适应之外,还躲不开对记述媒介本身的合法性的论述。因为从西方文化的发展来看,从“摩西十戒”中对图像的敌意——“不可为自己雕刻偶像,也不可作什么形象仿佛上天、下地和地底下、水中的百物”,再到古希腊哲学家柏拉图的“洞穴”囚徒,图像一直被先验的认为与理性、真实相违背,那么即使影像作为一种记述媒介与文化的一方面相合,但是影像记述的能否反映真实的情况依然是个问题。其实,从实践的经验来看,一方面,即使是语言文字本身也存在建构性;另一方面实践中并不存在一种纯而又纯的媒介。影像文化志不单单用影像来记述,它也是文字、图像、声音的一个混合媒介,所以,单纯地讨论影像媒介与真实的关系并没有太大的意义。如果用一种信息的概念来化约多样的媒介形态,不再局限于对媒介本身的讨论,转而对历史进行实践的考察,可能更具实际意义。而从人类学的角度来审视这个问题的话,似乎会更加清晰。

该书作者正是从与文化相关的学科入手,把影像文化志看作建立在民族学、民俗学、人类学和影视学科基础之上融会多学科内容为一体的表达方式,认为影像文化志是民族学、人类学与影视人类学三种学科的近亲,并着重指出了民俗学理论对影像文化志的重要理论基础意义。笔者专门查阅了相关的书籍以比较这几个概念的差别。

民族学(ethnology)是一门以民族与民族文化为对象的文化人类学的分支。主要研究民族共同体及其文化产生、发展、分化、融合的规律;研究各个国家和地区的民族成分、起源、分布和关系,以及各民族人民的生活方式、社会状况、民俗、社会问题等,以探索民族及民族文化特征的来源、功能、变迁过程和规律。主要研究方法是田野调查,并注重广泛利用各种文献资料及其他有关学科的研

① [美]克利福德·格尔茨著《文化的解释》,韩莉译,译林出版社,1999年11月,第5页。

究成果作比较研究。^①

民俗学(volkskunde)是研究民间风俗、习惯现象的社会科学。1846年由英国考古学家W·J·汤姆斯首创。一般认为它包括两个方面的内容:一为民俗本身,即历代相沿积久的而成的风尚、习惯和歌谣、故事、传说、谚语等;二为研究民俗的科学理论。^②

在美国,民族学为广义文化人类学的一个分支。欧洲大陆各国则把民族学等同于文化人类学,而把体质人类学称作为人类学。在中国,民族学研究以中国的少数民族为主要对象……^③

从以上的概念内容来看,无论是人类学、民族学、民俗学并无本质的差别,抛开研究对象及范围的差别,更多的是研究出发点和研究方法上的一致性。从历史的角度来看,可以区分单个学科与影视人类学结合的先后;但是从影像文化志记述实践的角度来看,这些学科的共同价值都在于对影像文化志实践提供学理的支持和提供方法论指导。而考察作为人类学分支的影视人类学,就更能清楚影像作为一种媒介用于记述当今变换世界的学理依据和实际价值。

人类学对人类进化和上古文化的研究大都依赖出土古化石、绘画、雕塑等资料,但是在人类学意义上,这些图像和雕塑并不同于今天的雕塑和图像,它们的功能和出发点是不同的,考虑时间的因素,这些发掘、发现的上古雕塑、壁画、手工艺制品等在当时就是日历、教材、宗教纪录、法律等确定性的信息。只是随着时间的推移,原初的时空环境发生变化,信息链条断裂,才使我们无法读解这些信息。19世纪以来对当代原始部族的发现,在一定程度上解决了这个问题。人类学家发现,上古人类生活的景象可以在这些“活化石”的当代原始部族生活中重现,这种发现确立了后来人类学平行类比研究的可能性。但是接着就产生了另一个难题,因为人类学家一旦进入这些原始部族生活,就会对其产生影响,那么如何进行“保鲜”的快速抢救就成了一个问题。19世纪末,刚刚诞生的录音、摄影技术就派上了用场。当时,这些尖端的科技参加了这场全方位的文化抢救活动——“文化救险”(ethnographic salvage),它是视觉人类学^④产生的直接诱发动力。^⑤这种历史的追溯可能会有些枯燥,但是一提起费孝通先生的《江村经济》大家一定都耳熟能详,在费孝通做此调查的过程中,就已经使用了摄影术。

① 陈国强主编《简明文化人类学词典》,浙江人民出版社,1990年8月第1版,第159页。

② 同上。

③ 同上。

④ 影视人类学、视觉人类学对应的英文单词是同一个“Visual Anthropolgy”,笔者认为翻译为视觉人类学更为恰当,因为用于人类学研究的视觉手段不仅仅包括动态影像技术。

⑤ 王海龙著《视觉人类学》,上海文艺出版社,2007年8月,第29页。

把媒介形态化约为信息方式后,以信息为参照考察,影像具有同文字一样的记述价值,甚至更具现实价值,但也带来另一个问题就是媒介形式的独特性在哪里,在影像文化志中面临的问题就是影像文化志的独特性在哪里。“在文字与影像的迥然不同的书写方式背后,蕴含的是观看视角与思维方式的差异。”而“对于影像文本不同于文字文本的影像文化志‘书写’方式的确立,以及对于影像文化志独特的读解方式的分析,应该是本著的核心所在”。对此,该书既有历史的考察,也有对影像文本的现实分析。

该书作者从历史的角度,考察从民族志电影到跨学科的影像文化志的发展变化,有代表人物、机构,也有技术的变迁,并在此基础上生发了影像文化志的独特内涵。任何对历史的追溯都有对学科形象的建构和示范的作用。值得注意的是,罗伯特·弗拉哈迪(Robert J. Flaherty)、约翰·格里尔逊(John Grierson)、玛格丽特·米德(Margaret Mead)、让·鲁什(Jean Rouch)几位代表人物影像记述观念和方式的差别。

作为“纪录片之父”的弗拉哈迪,他的影片并不是对原生态生活的纪录,而是对表演的纪录。在他的第一部影片《北方纳努克》一片中,“第一场拍摄的就是猎海象,拍摄前,弗拉哈迪对纳努克说:猎捕海象时如果有任何情况干涉了我的拍摄计划,一定要放弃捕杀;记住:我要的是你捕海象的镜头而不是它们的肉。其实,当时爱斯基摩人捕海象已经不用渔叉,而是用步枪。为了拍到更为原始的场景,纳努克才用他爸爸的方式猎捕海象。弗拉哈迪在后来的影片中一再重复这种拍摄方式,让人们用父亲或祖父的方式表演生活,商业的侵入、人与人的矛盾都被他挡在摄影机镜头之外。”^①

约翰·格里尔逊不仅第一次使用了 documentary 这个词来命名纪录片,而且有自己的纪录片的理念,更注重对真实生活和现实世界的纪录。1932年,约翰·格里尔逊对当时的英国纪录片运动提出的纲领是这样的:“第一条原则:(1)我们相信,纪录电影就其所触及的、所观察的以及选自生活自身的容量,足以开发成一种新的和极端重要的形式。摄影棚电影极大程度上不顾及在真实世界之上揭开银幕的可能性。他们拍摄扮演的故事,并以人工布景为背景。纪录片将拍摄活生生的场景和活生生的故事。(2)我们相信,原生的(或土著的)角色,和原生的(或土著的)场景能比较好地引导屏幕解释现实世界。它们给电影提供巨大的素材的宝藏。它们使每幅影像的力量陡增百万倍;他们促使对于真实世界正在发生的事件的说明比摄影棚里施作魔术和依靠机械重演更有力量,更丰富和令人惊讶。(3)我们相信,从这样自然状态下获取的素

① “纪录片之父”费拉哈迪——《北方纳努克》用影像记录人类学, <http://www.eastdocu.com/Article/Class4/Class9/200510/745.html>

材和故事,可以比扮演的东西更好(在哲学认知上更加真实)。自发的自然产生的姿态在银幕上有一种特别的效果。电影具备了一种令人振奋的能力来提高传统形成的运动或者显得平稳光滑的节拍。那是一种以专断的矩形的特别展现的运动:在空间和时间方面给了它极大尺码的套靴。”^①

弗拉哈迪和格里尔逊对影像介入生活记录的观念显然是不同的,如果说他们只是从影像工作者的角度关注对社会和文化生活的记录的话,那么玛格利特·米德和让·鲁什则是人类学学者主动利用影像进行人类学研究。有人对国际影视人类学的几种重要电影学说和流派作了一个大致的分析,把它归纳为“明晰电影”、“实验电影”和“引发思考电影”^②。

“明晰电影”学说产生于20世纪30年代,这种电影学说认为,单独的影像对民族学来说往往意义模糊,如果不加以说明,人们很难理解画面所记录的内容。主张通过拍摄者的旁白式描述来强调对某种文化叙述的明了和清晰;主张所有人类学信息以主要通过旁白和画面的简单结合来实现。美国人类学家贝特森和玛格利特·米德在1940年拍摄的《少年时在巴厘岛和新几内亚的奋斗》就是用“明晰”方法拍摄的一部早期作品。弗拉哈迪和格里尔逊的纪录片也可以简单地划分在这个范围之内。但是,在20世纪70年代以后,人们越来越注意到这种以拍摄者为中心解读文化信息的局限性,开始重视同期声和画面语言自身对信息的传递,并开始采用开放性的解说。

“实验电影”主要通过对田野工作的直接模拟表达方式让观众自己观察并“感觉”异文化,而不是通过“权威性”的解说词来告诉或引导观众进行“阅读”。^③与“明晰电影”强调词语不同,“实验电影”更强调影像,使用更“开放”的叙述策略和更详尽科学的阐述与反思,使用多种方法为观众提供前后联系的信息和理解信息的通道。实验电影主要包括“观察电影”和“参与电影”两种电影学说。“观察学说”的一个基本点在于,通过某个文化的行为活动来理解这个文化,摄影机的存在被降到最低。“参与电影”是在人类学研究中,学者参与被研究主体的现实活动,实现亲自现场观察研究的方法,通过电影制作者自己参与事件和交流过程而获取信息并交流信息。^④它是一种更复杂的理解、表现和交流方式,学者和研究主体之间的相互参与是实现现场观察研究的一种方法,而内容则隐藏在拍摄对象、电影制作人和观众所形成的三角关系之中。“参与电影”引发了“真实电影”(Cinema Verite)的诞生,而其创始人便是法国

① 任远《非虚构是纪录片最后防线——评格里尔逊的“创造性处理”论》,《现代传播》2002年第6期,第42页。

② 郝跃俊著《人类学电影学说及其流派分析》, <http://202.116.72.153/ant/html/02/t-102.html>

③ 同上。

④ 同上。

著名影视人类学家、人类学电影导演兼摄影师让·鲁什。

“引发思考电影”则旨在通过对传统民族学电影的批判来克服人类学电影描述的局限。此类电影常常采用嘲弄和讽刺手法来进行人类学电影表达;它并不探求民族学表现固有的可靠性、真实性和客观性,试图从根本上怀疑并分解电影自身的叙述,并通过批判性地思考我们文化表达规则的不足来解释和描述被拍摄者:“他人”(other)。^①

从以上几种影视人类学电影学说的观点和方法来看,该书对历史的追溯实际上包含了影像文化志的观念、方法上的含义,读者可以对影像记述的历史有一个动态的把握,同时,这也为接下来的具体操作打下了方法论的基础。

对影像文化志文本构成的分析部分,该书作者并没有介绍一个封闭的符号系统,介绍各种镜头来解析影像文本,而是从影像文本生产的实践过程来阐释影像文本本身。作者列举了大量的案例,这在一定程度上消解了因缺失语境而造成的概念的空洞和个人理解上的多样性。显然,影像文化志的实际记述过程是一个记述者、被记述物、影像技术多者互动的一个结果,其中很重要的一个因素就是记述者。也是在这个基础上,景别、镜头运动等已不再只是具有某种技术特性的影像技术,在影像文化志中,它更多的是对影像记述本身的意义。

如果说影像文化志的文本构成部分是说如何进行影像记述,那么解读影像文化志则是对影像文化志这种记述方式本身的审视。除了母题性质的媒介与现实——影像如何记述民众文化的探讨之外,值得期待的是对影像文化志作为一种观看方式的解读。英国艺术史学家约翰·伯格曾经在《观看之道》一书中专门检视了人类观看行为本身。“我们观看事物的方式,受知识与信仰的影响。中世纪的人相信地狱作为实体的确存在,对于他们,火的视觉含义必与今日的相异。”^②影像是重造和复制的景观。摄影师的观看方法,会反映在影像之中,这不仅表现在摄影师对题材的选择上,还表现在观看事物的视点、对记述事件的介入方式等,实际上反映的是摄影师对事物的看法。而《影像文化志通论》对观看方式的思考更多的正是从这些对记述事件的介入方式、观察的视点、视角等因素的解读切入的,这些视点、介入方式等不仅仅会影响画面效果,更重要的是直接影响着记述的内容。作者还分析了不同的影像呈现方式,这又与该书开头对历史的追溯暗合。

总之,该书围绕着影像文化志的实践,既有历史的追溯,吸收了文化人类学的学理和方法论知识,又有从文化志的高度出发对具体实践过程的分析,更难得的是对影像技术性观看行为的解读,对专业人士和普通读者都有重要的意义

① 郝跃俊著《人类学电影学说及其流派分析》, <http://202.116.72.153/ant/html/02/t-102.html>

② 约翰·伯格著《观看之道》,戴行钺译,广西师范大学出版社,2005年1月,第2页。

和价值。2005年,美国社会学博士柯克·约翰逊所著《电视与乡村社会变迁——对印度两村庄的民族志调查》的中文版和国内学人郭建斌博士的《独乡电视:大众传媒与少数民族乡村日常生活》几乎同时问世,标志着与传播研究有关的人类学著作开始在国内出现,我们因此有了研究新闻与传播学的新进路和新视角。在影像研究的领域内,更多地借助文化人类学理论和方法论知识可能也会是一个重要的方向,希望此书对影像文化志实践的多角度审视能给我们更多的启发。

第一部分 绪论 (1)

第一章 影像文化志的历史回溯

——从民族志电影到跨学科的影像文化志 (5)

第一节 影像文化志的滥觞期 (5)

第二节 影像文化志的发展期 (7)

第三节 影像文化志的成熟期 (20)

第四节 影像文化志的大众传媒化时期 (30)

第五节 中国影像文化志的演变历程 (39)

第二章 何谓影像文化志 (47)

第一节 影像文化志的范畴 (47)

第二节 影像文化志的记录功能 (61)

第三节 定义影像文化志 (68)

第二部分 影像文化志的文本构成 (75)

第三章 前期准备 (77)

第一节 自我立场 (77)

第二节 选题意识 (80)

第三节 影像文化志作者的职业操守 (84)

第四章 拍摄方法 (89)

第一节 景别的意义 (89)

第二节 视线的意义 (98)

第三节 拍摄步骤	(105)
第四节 过程的拍摄	(110)
第五节 访谈的拍摄	(122)
第五章 结构、编辑与后期制作	(129)
第一节 结构方式	(129)
第二节 影像编辑	(139)
第三节 声音与文字	(150)

第三部分 解读影像文化志

(157)

第六章 对民众文化的形象认知	(159)
第一节 影像文化志与民众文化的关系	(159)
第二节 对文化的形象翻译	(178)
第三节 解读影像的真实	(191)
第七章 影像文化志的观看方式	(201)
第一节 客观视角	(203)
第二节 主观视角	(211)
第三节 影像文化志的观看方式	(219)

结 论

(235)

主要参考文献

(238)

后 记

(241)

第一部分 绪 论

“影像文化志”，由“影像”与“文化”和“志”三个部分组成。

众所周知，影像是一个可以跨越多学科进行研究的对象，仅仅在对于纪实照片、影视纪录片的传统研究领域，涉及的学科就有美学、艺术学、大众传播学、影视学、新闻学。文化，同样也是跨越了诸学科的研究对象，它涉及的学科范围包括：民族学、民族志学、文化人类学、民俗学、民俗志学、社会学、历史学等诸学科。志，则是记录。从字面意思上看，影像文化志，就是用影像语言完成的对于文化的记录。其实，无论是“民族志电影”还是跨越了诸多人文学科、社会学科的“文化志”，都并非新鲜事物，本著将它们并列在一起的目的，就是希望能够探索使用“影像语言”作为工具，研究、记录“文化”在理论上的可能性与实践上的可操作性，为“影像”开拓新的施展空间，为“文化志”提供更丰富的表现、表达领域。从这个意义上说，“影像文化志”不是开创，而是回溯，是集约，影像文化志是文化现象发展至当代所导致的诸学科交叉的一个必然结果。

文化，是一个内涵与外延均过于庞大的词汇，“文化”的定义汗牛充栋。李亦园教授在罗素的“人类自古以来，有三个敌人：自然，他人跟自我”的基础上引申出了对于文化的解释，并提出“人类为要克服自然这个敌人，所以创造物质文化”的观点，即“所谓文化就是人类为要生存下去所创造发明的东西”，颇为有趣（李亦园，1995）。按照他的观点，文化可以划分为三个层面：

（一）	物质文化或技术文化：因克服自然并借以获得生存所需而产生，包括衣食住行所需之工具以至现代科技。
（二）	社群文化或伦理文化：因营社会生活而产生，包括道德伦理、社会规范、典章制度、律法等。
（三）	精神文化或表达文化：因克服自我心中之“鬼”而产生，包括艺术、音乐、文学、戏剧以及宗教信仰等。

不仅如此，文化还包括两个部分，第一部分即是以上的文化的三个层面，它们统称为：可观察的文化（observable culture），包括：物质文化、社群文化、表达文化；第二部分则是不可观察的文化（inobservable culture），即：文化的文法。由于文化并非客观的物质存在，而是抽象的存在，它需要依附于文化的主体“展演”（play）之上，所以，人怎样“展演”文化才是文化的关键所在。在文化的剧场上，与文化“展演”密切相关的包括：展演者（人）、道具（象征物）、剧本、展演的方法（对规范的遵守）、戏班（社会）。影像文化志所使用的影像语言决定了它不善于揭示文化的文法，却精于对展演（play）的记录与描述。因此，影像

文化志的内容层面主要集中于物质文化、社群文化与表达文化上。

提到与文化相关的学科,首先联想到的便是民俗学、民族学、人类学。影像文化志的基础就是建立在民族学、民俗学、人类学和影视学科之上融汇多学科内容为一体的表达方式。

“‘规律’(law)和‘秩序’(order)来自它们所驾驭的过程里。然而,它们既非固定不变的,更不是从任何缺乏变化或永恒的模式里所倒出来的东西。相反地,它们的诞生有着某种恒久性的挣扎。这种挣扎,不只发生在人类的激情之对规律的反抗中,也存在于那看起来都很合理的原理彼此之间。”

——Malinowski, *Crime and Custom in Savage Society*: 123^①

绝大多数人认为,影视人类学起源于民族学,因此,影像文化志便是民族学、人类学与影视人类学三种学科的近亲。某种程度上而言的确如此。但需要强调的是,作为影像文化志重要理论基础之一的,是长久以来被我们忽视的民俗学理论。人类学,多为异民族看待当地本土文化的视角,即:以局外人的身份进入文化持有者的文化之中;而民俗学则更多地基于本土文化的视角,关照本民族的文化。当下,作为中国的影像文化志工作者,更多人更为关注的也是在华夏文化区域内的文化交流以及文化传播,他们的创作实践与国外影像文化志作者的较大区别在于:国外的影视人类学者、影视人类学文本的作者,多将目光投向本民族、本土以外的文化区域,以局外人的眼光审视与本土文化截然不同的异族文化,并以此作为研究样本、拍摄对象。中国不同,中国的幅员辽阔以及人类学、民族学、民俗学在中国的研究现状,结合当下中国的国情,中国的影像文化志作者更为关注本民族的本土文化,他们往往对于孕育了自己的文化、自幼成长起来的文化背景、社会背景情有独钟,他们的视线相对而言就较为集中在本土文化之内。因此可以说,中国的影像文化志作者,从民俗学的学科理论中汲取了更多的养分,他们的文本中更多地融入的是民俗学学科的知识背景。然而,时至今日我们对此的自觉认识却并不充分。

有人说,我们今天所面临的是影像时代(或曰“读图时代”),它虽然并非起源于电视的出现,却在电视技术高度发展的今天迎来了“读图盛世”。按照美国历史学家亨利·亚当斯(Henry Brooks Adams)一说,1870年是“文学时代的终结,季刊让位于月刊,文字让位于插图,大部头让位于小单张”^②,它应是影像时代的发轫期;而到了20世纪30年代,海德格尔疾呼:“世界图像时代”到来之际,认为,“世界被把握为图像,……这样一事情标志着现代之本质”^③时,恰是电视发明之初。纵观人类知识的表达,都是“分别”强调原本生命现象中的

① 转引自颜汇增著《世俗与神圣——从电影的表面结构到深层结构》,远流出版事业股份有限公司,1992年,第104页。

② 伊尼斯著《帝国与传播》,何道宽译,中国人民大学出版社,2003年,第178页。

③ 海德格尔著《海德格尔选集》(下卷)《世界图像的时代》,孙周兴编,上海三联书店,1996年,第899页。

某个部分。无论是民族学、民俗学、人类学等文化学科,还是文字的、音乐的、戏剧的艺术表述方式,都“分段式”地叙述生命现象的“抽样”,限制了对于原本活泼的生命现象、民众文化现象之丰富性、临场“似”的体验。这种缺憾,终于由于影像的出现而在某种程度上得以弥补。影像在知识表达上的“最具体”、“最逼真”本质,使它蕴含了囊括各种知识系统解释上的最大可能。在当下的人文学科面临着前所未有的“表述危机”之际,本著试图依循着克里福德·吉尔兹所谓“把当代学术发展趋势描述成学科之间观念与方法的流动性借用”的思路,“实验”性地去使用“影像语言”,探索诸人文学科、社会学科中文本的影像表述方式——影像文化志。

当代人文科学的发展中出现的一个重大问题,就是如何表述当今急遽变迁世界中的社会现实。民俗学、人类学中的民俗志或曰民族志田野工作和写作已经成为当代理论探讨和革新中最为活跃的竞技舞台之一。有学者认为,我们正处于“一个人文学科的实验时代”^①,而民族志的描述与写作中有关社会现实的表述,恰被置于当代各种话语争论的漩涡中心。正是由于我们所处时代的“实验性”,所以,我们有可能检视前辈学人的治学风格、手段,并虚心借鉴,以激发我们去“实验”。就民俗志、民族志等文化志而言,当代学人的迫切任务之一,必然是对传统写作方式进行反思,对新的书写方式以及书写工具提出实验性的试探,以期寻求新的可能性。因为,“世界需要完整地表述”^②。

在文字与影像的迥然不同的书写方式背后,蕴含的是观看视角与思维方式的差异。如何看待两种形式的文本或者田野报告,即:文字文本与影像文本的差异,换言之,对于影像文本不同于文字文本的影像文化志“书写”方式的确立,以及对于影像文化志独特的读解方式的分析,应该是本著的核心所在。并且,伴随着影像文本研究的深入,有学者发现,在本质上,影像研究与传统民族学、民俗学、人类学,甚至社会学等领域的兴趣及研究方法有着惊人的相似^③。

需要说明的是,本著中所选择的影像文化志文本,在某种程度上是个人的选择却并非个人的主观选择,因为它取决于本著在理论上和实践上的目的、侧重点和范围,并且它们均为通过电视媒体向公众播映的作品。由于本著旨在阐释如何使用影像构筑文化志,所以,我将舍弃在纯粹的理论学科的一些基本理论表述层面的模糊阐释,而竭尽全力地完成在影像文化志方法论的有限范畴内的耕耘。

① 乔治·E·马尔库斯(George E. Marcus)、米开尔·M·J·费彻尔(Michael M. J. Fischer)《作为文化批评的人类学》(ANTHROPOLOGY AS CULTURAL CRITIQUE),中译本,王铭铭、蓝达居译,生活·读书·新知三联书店,1998年。

② 同上,第228页。

③ John H. Weakland: *Feature Film as Cultural Documents*, edited by Paul Hockings: *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyter, 1995, p45.

