

# 视觉表达与图像叙事

□ 邓启耀

[摘要] 人类通过图像记录、表达、保存和传播信息,创造系列性视觉符号并产生大量叙事性象征性视觉文化行为的历史,从很早以前就开始了。视觉人类学学科意义上的实践和理论探讨,一百年里也一直在进行。21世纪遍布世界的影视传媒每分钟都在传播着大量的视觉信息及其以视听信息为主的各种信息。视觉人类学为历史真相的视觉重建及现实世界的视觉表达,又提供了一种可能。

[关键词] 视觉人类学;视觉表达;图像叙事

[中图分类号] C912.4 [文献标识码] A [文章编号] 1002-3887(2004)01-0114-08

## Vision Expression and Image Narration

DENG Qi-yao

(Anthropology Department, Sun Yat-Sen University, Guangzhou 510275, China)

**Abstract:** It's a long history for human being to record, express and spread information through images, which results in a series of visional signs and symbolic and narrative vision culture actions. The discussion about the practice and theory of vision anthropology has been continuing for 100 years. In the 21st century, a large amount of seeing and hearing information are everywhere in the world's move and television field in every moment. It is the vision anthropology's contribution to give another access to the replaying of the real history and visionary expression of the reality.

**Key Words:** vision anthropology; visionary expression; image narration

### 一、视觉人类学:认知的一种可能

我们传统的叙事,主要是通过语言和文字来实现的。我们传统的叙事,还可以通过图像来实现。

如果把研究人类的群体性图像信息、视觉符号和视觉文化行为纳入视觉人类学研究的视野,那么,可以肯定,人类通过图像记录、表达、保存和传播信息,创造系列性视觉符号并产生大量叙事性视觉文化行为的历史,是从很早以前就开始了,如岩画、古本《山海经》图、绘本民族志肖像(《职贡图》)及民俗艺术中具有叙事或象征意义的图像等,都是视觉人类学研究的重要作品。通过图像形式记录人类文化传播信息,成为视觉人类学安身立命的基点。

从摄影、电影和电视诞生之日起,用影像记录社会生活的实验进入了一个更广阔的空间。随着摄影(像)机和拍摄技术的迅速传播,特别是卫星传播系统的建立,世界的图像近在眼前,当下发生的事件也不再模糊。以“具有文献资料性质”作为定义的纪录片,为今后视觉人类学的学科定位,写下了最初的一笔。当记录人类文化的人类学意识在实践

中逐步强化之后,从事影像记录的人,才开始摆脱对新技术的新奇追逐,进入到对一门学科的深入关注;影视也从面目不清的混沌状态,逐渐有了较明确学科分工。

如果按照我们现行的学科设置来看人类学及其亲缘学科,在已有的体质人类学、文化人类学或民族学、考古学、语言学和民俗学几个主要学科领域,几乎都离不开对图像信息记录的关注。过去,做人类学田野调查的人必须接受绘画的训练。当影视技术普及之后,在田野考察中,不带照相机或摄像机的调查者是很少的。考古发掘的每个程序,必须有摄影的记录;体质人类学的测量和分析,需要摄影的帮助;对人类文化活动的人类学、民族学和民俗学的调查,更是离不开摄影;甚至从事人类学研究的语言学家,只要做田野考察,除了必备录音机,也会带一部相机,记录相关的语言环境、发音口形及语系语支民族的特殊生理和文化信息。要是有摄像机或电影机,可以同步记录口形、语音和语言环境,则更为理想。所以,视觉人类学的发展史,也是与人类学自身的发展史联系在一起的。

由此可见,图像记录的方法,从一开始,就与人类学学科相生共存。应用图像记录方法进行科学研究,不仅是学

科发展的需要,也是一个人类学工作者必需的基本素质。经过无数代人类学学者的努力和实践,图像记录或影视叙事已从一种技术一种方法成长为一门学科,这便是人类学的新兴分支学科影视人类学或视觉人类学。

视觉人类学,在国内较流行的译名为“影视人类学”。视觉人类学或影视人类学的英文术语为 Visual Anthropology。“Visual”在英语里有“视觉的”、“可见的、真实的、非幻想的”(梁实秋,1984,《最新实用英汉词典》),以及“形象化的”、“光学的”等含义。

广义的视觉人类学,既包括通过摄影、电影、电视和数字呈像等现代图像或影视手段记录民族学或文化人类学事实的拍摄和研究,也包括研究人类的群体性图像信息以及通过视觉造型和视觉符号记录、储存、传播信息的传统方法和视觉文化行为;狭义的视觉人类学可按国内译名理解为影视人类学,主要指通过影视手段记录、表达民族志或人类文化内容及观念,是民族学或文化人类学的另一种调查报告“文体”或研究方式,即视觉表达方式。也有学者认为不要急于下定义,主张“其边缘性的状况能够持续相当一段时期,使得这一年轻的学科不至于落入固定僵化的学科规范之中,或者不至于发展成枯燥的官僚主义学科。”<sup>[1] (P97)</sup>

我们希望突破国内目前为这门新学科限定的某些框架,所以,本文所取角度为广义的视觉人类学。但考虑到这门新兴学科产生的特殊背景,亦将以主要篇幅讨论通过影视手段记录民族学或文化人类学事实的拍摄和研究。

Visual Anthropology 这个术语和这门学科一样,是一个缺乏讨论的领域。我就手边的词典查阅了一下,1991年出版的《简明不列颠百科全书》没有这个词条,1996年出版的《剑桥百科全书》没有这个词条,20世纪末出版的英、法、汉等类词典没有这类条目,连香港中文大学编印的《中译人类学词汇》这类专业词典也没有这个条目;厦门大学人类学研究所陈国强教授主编,1990年出版的《简明文化人类学词典》<sup>[2]</sup>没有这个条目;直到1991年,在吴泽霖总纂的《人类学词典》中,始出现 Visual Anthropology,释为“形象人类学”:“一个相对来说新兴的人类学专门领域,包括对人类行为的视觉形象方面不同领域的研究以及反映为人类学研究、教学和文化交流提供日益复杂的形象方法的发展状况。这样,形象人类学就与下列领域结合起来了,如艺术人类学、人类学中摄影和民族志电影的使用,对社会文化中空间运用的研究以及在跨文化透视的观点下对知觉和视觉象征意义的研究。近年来,人类学家不管是在我们所研究的文化中还是在在我们自己所使用的整套研究方法里,都开始服从形象范畴和形象结构,这是以前所没有的现象。形象人类学领域也注意培养资料提供者掌握有关摄影手段去记录他们自己真实的概念体系。”<sup>[3] (P38)</sup>

然而,在许多大学图书馆里,有关视觉人类学或影视人类学的中文著作寥寥无几,网络提供的信息也十分有限。我到外文资料较丰富的香港中文大学图书馆及它的电子网络信息系统中查阅,也只有30余部相关著作而已。

尽管如此,自从人类学会用视觉符号进行表达、叙事或象征,作为视觉人类学研究对象的视觉表达或图像叙事的前史就开始了。如果我们注意一下石器时代的陶器、玉器和岩画,青铜时代的青铜器铸像及纹饰,注意一下无文字民族以图纪事述史和象征的大量实例,以及文字不能代替的图像信息传递方式,就会知道,人类的视觉表达和图像叙事传统,应该是以千年甚至万年来记的。

视觉人类学的实践和理论探讨,一百年里也一直在进行。人类学纪录片的拍摄,在19世纪末电影摄影机发明不久即开始了。与视觉人类学或人类学纪录片接近的概念,也有记录。1879年出版的《法语词典》收录了 Documentaire 这个词,词性为形容词,意为“具有文献资料性质的”。这个词1906年起开始与电影发生关联。<sup>[4] (P6)</sup>满世界乱跑的法国人把大量远征、探险或旅行片称为 Documentaires,用来指称纪录片创始人卢米埃尔兄弟等用影视手段“对现实的描述”和“对现实的安排”的作品。首先在英语世界提倡使用 Documentary(纪录电影)一词的是约翰·格里尔逊(Grierson),他也认为纪录电影是指“对现实进行创造性处理”的影片。<sup>[5] (P8)</sup>作为一门新兴的交叉学科,尽管在一般词典和图书馆里没有多少它的位置,但在国际一些著名的大学和研究机构里(如美国哈佛大学、德国哥廷根科学电影研究所等),它还是有几十年历史了。1954年,哈佛大学人类学系建立人类学电影研究中心,开始人类学电影的研究并组织研究人员到非洲等地拍摄了一大批人类学电影;从1966年开始,影视人类学的理论探讨、影片放映已成为美国人类学学会的重要组成部分。20世纪70年代,美国人类学学会创办《影视人类学》杂志,并建立了美国人类学影视中心;“国际人类学与民族学联合会”(International Union of Anthropological sciences)下设18个专业委员会,其中之一就是“影视人类学委员会”(Commission on Visual Anthropology)。从1934年首届国际人类学与民族学大会(伦敦)召开算起,至今半个多世纪,影视人类学有了较大的影响,人类学影片在历届大会上播映,占有重要地位。在1964年第七届国际人类学与民族学大会(芝加哥)上,与会人类学家通过了《关于影视人类学的决议》,决议写道:“电影、录音带和录像带在今天已是一种不可缺少的科学资料的源泉。……他们能将我们正在变化着的生活方式的种种特征保存下来,留传给后世。我们所处的时代不只是一个变化的时代,而且是同一性增强而文化大量消失的时代。为了纠正这一过程可能导致的人类的短视行为,按现存多样性和丰富性记录人类遗产就非常必要。”<sup>[6] (P242-243)</sup>

必须指出的是,尽管视觉人类学面对的资源十分丰富,但对它们的研究,长期以来一直被考古学、文物学、艺术学、民俗学或民间文艺学等分解。所以,对以上学科有选择地加以重构,并广泛吸收哲学、史学、心理学、思维学或认识发生论,以及传播学、符号学等新兴学科的研究成果,在文化人类学基础上进行整合,就成为视觉人类学学科建设的需要,同时也是传统人类学走向现代的一个新的学科增长点。

正因为如此, 作为一块在许多方面都还在抛荒的处女地, 视觉人类学等待着大家的开垦。它迫切地期待着一大批有多学科综合素质和现代创新精神的新人的参与和突破。

## 二、图像信息与视觉符号

对于绝大多数人来说, 每天早晨醒来睁开眼睛, 接触的信息可能多半是视觉信息或图像信息。要是算上夜里做的梦, 八成也是有像的信息(梦像)。据统计, 一般人每天接触和交流的信息, 有 60%~80% 靠视觉, 10%~20% 靠听觉。<sup>[6] (P22)</sup> 还有其他信息, 如嗅觉信息、触觉信息等。音乐是人从听觉上表达世界的时间性手段, 绘画、雕刻、建筑、摄影等是人从视觉上表达世界的空间性手段。舞蹈、戏剧、电影和电视等是视听一体、时空化合的表达世界的方式, 但视觉因素在其中占据主要地位。

然而, 是否凡是长着一双眼睛的人就会“观看”了吗?

我这里说的“观看”, 当然不是指生物性的或一般意义的对事物表象的视觉感知。事实上, 作为生物的人, 他所能感知的视觉领域, 远不及豺狼, 近不及老鼠, 水里不如鱼虾, 风中不如骆驼, 黑处不如猫头鹰, 亮处不如雪山兔; 他的视觉敏锐度肯定不及一只鹰, 而他的视觉局限度可能连复眼的苍蝇都会嘲笑。

但是, 作为文化的人, 借助他创造的“第三只眼”(文化工具), 他远可观太空(射电望远镜), 近可辨细菌(显微镜), 黑处能察觉蛛丝马迹(红外技术), 亮处敢看太阳甚至原子弹爆炸; 他不仅可以透视被肉体包裹的骨骼, 而且可以窥知深埋于地下的矿藏……

这还只是对物的观看。如果我们把艺术家对意象或意境的审美观照, 把人类学社会学家对社会结构和文化结构的理性把握, 把哲学家宗教家对人类精神世界的直觉洞察等等也视为一种“观看”的话, 那么, 人类的视野, 已不是一般“视觉”所能概括的了。

但我们的话题还必须从视觉开始, 在视觉结束——尽管它不仅仅只是一种视觉现象。

我们要强调的, 是一种视觉的或观看的方式。

英国美学协会主席, 现代社会学家、美术家和艺术史家赫伯特·里德(Herbert Read), 在论及现代绘画的发展史时指出:

整个艺术史是一部关于视觉方式的历史。关于人类观看世界所采用的各种不同方法的历史。天真的人也许反对说: 观看世界只能有一种方法——即天生的直观的方法。然而这并不正确——我们观看我们所学会观看的, 而观看只是一种习惯, 一种程式, 一切可见事物的部分选择, 而且是对其他事物的偏颇的概括。我们观看我们所要看的, 我们所要看的并不决定于固定不移的光学规律, 甚或不决定于适应生存的本能(也许在野兽中可能), 而决定于发现或构造一个可信的世界的愿望。我们所见必须加工成为现实。艺术就是这样成为现实的构造。<sup>[7] (P5-6)</sup>

这段话精确地说明, 所谓“观看”, 只是一种习得性的东西, “只是一种习惯, 一种程式, 一切可见事物的部分选择, 而且是对其他事物的偏颇的概括。”不同文化背景里的人出于不同的需要去“观看”, 所以我们观看我们所“要看的”东西, 我们观看我们所“学会”观看的东西。印象派画家的视觉世界是各人自己“要看的”的世界, 他们尝试从各种不同的光线和观点去观看世界呈现到他们的感觉之前的真相; 画家塞尚(Paul Cezanne, 1839~1906) 希望不受干扰地在一堆静物上“看”到世界的永恒结构, 或是能被当作一个物体而静静观察的世界的一部分, 一种隐藏在感觉的外表中的真实。赫伯特·里德由此评论说, 现代艺术运动开始于塞尚“想要客观地观察世界的真诚决心”。<sup>[7] (P6)</sup>

如果说“客观地观察世界”曾是现代视觉艺术的一种追求的话, “精确的文化观察”, 应该是视觉人类学的基本目标了。

美国新墨西哥大学视觉人类学学者 J. 科聂和 M. 科聂(John Collier Jr., and Malcolm Collier) 认为, 影视仪器适应性很强的观察功能, 在许多领域造就了认知水平精确的摄制技术。许多学科坚信影视仪器观察的角度, 是人的视觉所不及的, 它是我们官能触角的另一种延伸, 具有完整观察功能的视觉特性, 是观察者极有价值的重要考察工具; 而摄影技术, 在视觉人类学那里, 是作为一种研究方法来看待的。在他们的著作《视觉人类学——作为一种研究方法的摄影技术》一书中, 他们强调:

这是关于观察方法的书。它向我们展示了通过摄影技术的利用, 达到对人类学有一个整体认识的方法。照相机严格的眼睛是收集准确的视觉信息的重要工具, 因为我们现代人是差劲的观察者。摄影仪器清晰的视点, 能帮助我们更多更精确地观察。虽然摄影仪器不能解决所有的问题, 但由于人的视觉的局限, 那些关于文化、行为及活动精确观察的记录和连续性的镜头, 对未来是很有好处的。实地考察的摄影技术作为一种研究方法, 与方法学紧密相关, 如果我们被训练并能适当地运用它, 我们的认识能力将更为拓展。……如果我们依赖于文化的观察, 那么, 我们必须认识到在当代考察方法设计中的问题。在专业领域中最好的构想是能被干扰地进行精确的观察。除我们的专业领域之外, 我们不是塑造形象的通才, 我们容易将这种方法视为次要的并经常歪曲原有的设计。我们观察我们要去观察的, 像我们对它的关注那样去训练视觉观察的精确性, 在它所有的复杂的细节中去观察文化, 因此, 对于实地考察者来说, 视觉观察的训练在一定程度上比文字的训练更为艰巨。<sup>[8] (P5-6)</sup>

所谓“视觉观察的训练”, 实际上是一种观看方式的训练。这种“观看”当然并非只是单纯视觉意义上的观看, 而是有着相当的方法和理论背景的。借助远摄、放大、透视、遥感、红外等科技手段, 带来视觉感知领域的不断拓展, 人类通过这类官能延伸的“眼”观看、记录、储存和传播的信息, 导致了人类认识世界的许多革命性突破。

除了这类官能延伸的“眼”，还有一种隐藏的“眼”，是引导我们学习观看的关键。特别是人类学调查，接触的多是陌生的群体和陌生的文化，是“看热闹”还是“看门道”，是“视而不见”还是“明察秋毫”，与你身上挂满的镜头无关。此时不取决于有无机械的或仪器的“眼”，而取决于有无心灵的“眼”——心眼或慧眼。这不玄，所谓心眼或慧眼，在这里指的就是一种有专业素养的观看，一种发现的能力。

美国“纪录片之父”罗伯特·弗拉哈迪的妻子弗朗茜丝·H·弗拉哈迪在回忆录中，这样谈到丈夫的人类学纪录片拍摄：

罗伯特·弗拉哈迪拍摄了三部以人的生存状态为主题的作品：关于爱斯基摩人的《北方的纳努克》、讲述波利尼西亚人的《摩阿纳》，以及描绘爱尔兰岛民生活方式的《亚兰岛人》。人们公认这些影片颂扬了人类的灵魂。它们贯穿了同一主题：那些与自己居住的土地和环境不可分割地融为一体的人们的灵魂。这灵魂如同存活于我们自己的内心，超越历史和时代，由父辈传给子孙，塑造了一个又一个心灵。在英国 BBC 的一次节目中，弗拉哈迪在谈到这三部作品时说：“纳努克的问题是如何与自然共生，我们的问题却是如何与包围着我们的机器共存。纳努克和波利尼西亚居民一样，依靠他们自己继承和培育的灵魂找到了答案，我们却亲手为自己建造了一个既使我们的灵魂难以适应又让我们的生存举步维艰的环境，所以，我们的问题至今悬而未决。”在由美国农业局出资制作、弗拉哈迪导演的影片《大地》中，弗拉哈迪提出了这样的疑问：“从什么时候开始我们将与机器同生共死？那些令人惊异的机器！新的世界、梦中的彼岸世界近在咫尺。而重要的是，仍旧是同一个大地，同一个大地上的人们，以及人们的灵魂。”在弗拉哈迪眼中，那些将改变世界面貌的机器的力量正是我们灵魂的延伸。电影摄影机的价值在于这样一种力量：改变我们心灵的存在方式，让我们经验自身的宽容。

罗伯特·弗拉哈迪说过：“所有艺术都是探险行为。所有艺术家的工作最终都在于发现。换句话说，就是把隐藏的真实清晰地呈现出来。”探险家、发现者是改变世纪的人物。他们既是发现新事物的科学家，又是从新事物中发掘新思想的哲学家。他们从新事物和新思想的漩涡中创造了新的生机和活力，带来了深奥的复活。他们是艺术家，是诗人，是先知，是新的影像真正发现者。<sup>[9](P23-24)</sup>

将影视手段应用于自己的研究，几乎是所有人类学家很快就注意到的事。法国国家科学研究中心影视部主任铁里·巴杜(Thierry Paturle)1998年在和中国电视纪录片学术委员会合作举办的“法国国际人类学电影周”上说：

人类学家始终都与影像有一种特殊的和得天独厚的关系。正如语言教师早于其同行们一代人发明并运用了图像一样，人类学家们是最早将摄影机和放映机纳入到科学行为中的人。这一切无疑是因为这是一个观察和如何观察的科学。人类学家在看待他所研究的社会时，要力求摆脱个人的局限，个人的成见，以及任何民族中心论和价值范畴的

不同划分。这样一来，摄影机(还有与其不可分离的放映机或录像机)的作用则显而易见了。它们可以让人类学家重返拍摄地点，显示拍摄的图像，也即他观察到的这个社会的形象。换言之，这既是这个被研究的社会画面，同时也是科学研究的成果，是一种实地考察和实地检验。<sup>①</sup>

图像信息或视觉符号信息，是人最基础的或本原的信息之一。古中国和古希腊的哲人甚至认为，直接的视觉或感知，是智慧的第一个也是最后一个源泉。哈佛大学当代著名艺术心理学家鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)在其著《视觉思维》中引述了老庄和亚里斯多德的观点后也一再强调：“视觉是人类认识活动中最有效的感官。”“人类和动物的探索活动和理解活动主要是通过活动和实践，而不是靠单纯的沉思”。<sup>[10](P39)</sup>当然，这些说法或许也有失偏颇。

从认识发生的角度看，人的思维，是从具象逐步向抽象发展和转化的；人类的文化符号，也是从具象逐步向抽象发展和转化的。

从对儿童认知能力的调查中，我发现，学前儿童对于甲骨文的辨识，似乎比现代汉字的辨识要快，要容易得多。这是因为甲骨文的象形化程度比较高，儿童很快就将它们和具体物象联系在一起了。在实验中，当我把象形文字逐步符号化的时候，儿童也比较容易掌握和理解。这或许正是认识心理发生最初阶段(感知运动阶段)，儿童对于其感知“图式”从“再生性同化”向“再认性同化”转化的一种现象吧。<sup>[11][12]</sup>从普遍的情况看，儿童的图像识别能力，一般发育较早，所以，“看图识字”，便成为其学习首先要经过的过程。

原始人类最初的思维也是一种更多趋近于具象的思维。体质人类学对原始人类的研究表明，人类的视觉系统，显然比语言系统发育早得多。在人类学会用语言表达的时候，他的抽象思维能力已经有了革命性突破了。即使在原始人类已经可以用语言表达或记叙不在眼前的事实或历史，他们的思维也多半是具象的思维，他们的思维或文化符号，也是十分形象具体的。

法国著名人类学大师列维-斯特劳斯(Claude Levi-Strauss)认为，“缠结于形象之中”的原始人群的神话思想，依靠“起记号作用”的形象，借助类比和比较来进行概括等思维活动。<sup>[13](P27)</sup>这或许正是原始文化为什么常常以“艺术”的形式出现的重要原因。神话是形象的叙事；岩画是摹写在山崖上的古事记；摹形的图画，演化为象形的图符，再慢慢整合或抽象化为指事、会意和形声的符号，成为文字。形象和形象在类比、组合和重构的过程中产生新的意义，如“祀”，甲骨文写作“𤝵”，是祭台和跪着的人的组合。一个摆放成某种造型的物象与一个采取某种姿势的人形合在一起，便诞生了另一种意象，或意境。现代影视的所谓“蒙太奇”，不也依据的是同一个视觉思维原理吗？

<sup>①</sup> 在法国国家科学研究中心影视部和中国电视纪录片学术委员会合作举办的“法国国际人类学电影周”上的致辞，1998年10月，北京。

人类认识的发生和发展,可能经历了一个视觉形象内化、具体物象抽象化的过程,也可能不设障碍、直觉体悟;可能是“镜里看花、水中观月”,也可能是“羚羊挂角、无迹可求”。

### 三、历史真相的视觉重建

学术界一般认为,人类文化传播或叙录的历史大约可以分为三个不同阶段:口传文化阶段、印刷文化阶段和电子文化阶段。事实上,在口传文化前后或口传文化与印刷文化之间,我觉得应该还有一个图符文化时代。如岩画,已知世界上最古老的岩画,距今约四五万年前,远远早于文字的发明和使用之前。19世纪下半叶在欧洲发现的洞窟壁画,有人认为是属于冰河时代的作品。为此争论了一个世纪,最后得到肯定,认为这种说法是可信的。国际岩画委员会主席埃曼努尔·阿纳蒂教授(Emmanuel Anati)在一份写给联合国教科文组织的报告中指出:“岩画这种艺术,体现了人类抽象、综合和理想化的才能。它描绘出人类经济的和社会的活动、观点、信仰和实践,对认识人类的精神生活和文化样式,提供了无比丰富的资料。岩画不仅代表着人类早期的艺术创造力,而且也包含着人类迁徙的最早证明。早在文字发明之前,它成为人类遗产中最有普遍意义的一个方面。”<sup>[14]</sup>

今天荒无人烟的地方,远古时代却可能是人类文明的发育之地。这也许可以理解为什么岩画大都在世界的荒漠地带发现。就像敦煌和撒哈拉沙漠一样,那儿过去曾是绿洲,只是由于人类对自然的过度开垦,而使文明的辉煌淹没在“文明”带来的沙尘之中。当然也有这样的情形,冰河时代也影响不了的某些峡谷,人类古老的文化和生物一样躲过了寒流的袭击。在怒江流域人迹罕至的碧罗雪山峭壁上,人们发现一些年代不明的岩画,上面有一些不辨意义的图符,是象形文字还是什么内容,无人能够识读。如果我们回忆一下怒江匹河岩画上的那些莫名其意的图案,再回忆一下怒江流域的怒族、景颇族以及不少民族曾经使用过的树叶信和结绳刻木记事,倒是很容易联想到它们之间的某些可比性。尽管当地怒族把它们看作绘画而不是符号,但是也可以设想,在广泛使用物象记事的年代,为避免树叶之类易损物象变形和消失,将用于指事会意的重要物象绘成图像,使其固定化、程式化,并不是没有可能。如果这些图像是亡灵回溯祖地的导引图,或是具有某种神圣的含义,那么,把约定俗成的物象符号画为图像以求永久,是很容易理解的。物象的指事会意变成图像的指事会意,这是艺术的开始,也是符号的开始。

表象高度类化的必然趋向是抽象。纳西族东巴文是原始图画文字向表意字、符号化向词汇化过渡的一种连环画式的象形文字。纳西族称这种文字为“桑究鲁究”,意为“见石画石,见木画木”,其图画都是高度类化又极富特征的表象符号。东巴图画—象形文字虽然图像的象形程度还很高,但已出现了许多抽象化的指事会意图符。将它们与岩

画做一点比较,或许可以看出从物象到图像,再到符号的流变。例如,发现和考察了大量金沙江岩画的纳西族学者和力民研究员比较研究岩画和东巴图画文字后认为,东巴文源于金沙江岩画,两者在造型、象形、指事、会意和文化渊源等方面,都有很多可比之处。<sup>[15]</sup>

如果我们将比较的范围再扩大一点,还会看到许多有趣的图像。比如沧源岩画的“羽人”和“手持圆形物者”图像,与台湾高山族“土人戴羽饰盛装”和“土人两手持敌首”的图像,十分相似。佤族“大房子”画、黎族织锦上的人纹图案、摩梭人巫师“达巴”的象形文字卜书等,都有形同或神似的作品。虽然在人类是否可能具有超越于不同历史文化背景的共同心理结构上学者们的看法不一,但从那些无法用“传播”理论解释的相似性上,我们还是可以看出同一心理水平面上大致相似的表象类化过程。

岩画里还有许多意义不明的图案、符号和手印。图案和符号不像怒江岩画那样图、符含混,更不是对具体事物的描绘,而是比较明确的以抽象方法来表述的。如澜沧江流域沧源帕典姆岩画(第1地点)和滚壤开岩画(第2地点)主体人物的头部或身旁,画有云雷纹、方块形二方连续图案及菱形二方连续图案等;麻栗坡大王岩岩画主体画像头顶也有一水波云状纹饰,脚下则有云雷纹图案,它们显然是为了强调主体人物的重要地位。至于珠江流域(上游)云南弥勒金子洞坡岩画上的无光的圆球(太阳)和红河流域西畴狮子山岩画中,有X的太阳和离开水的鱼,或许也可理解为一种原始的咒禁之术。

在岩画点绘制和摹印手印,是世界岩画的一个普遍性现象。有描画的手印,有以手蘸颜料直接摹印,也有用手做模影绘。手印无疑是岩画作者身份的记号,具有签名的性质。据民俗学调查,哈尼族直至近代还有在白布上印手印作为买卖房屋土地凭证的习俗。还有一种可能,受巫术心理的影响,古代人们认为自己身上的一切,如头发、指甲、衣物等,都会成为感应的媒介。因此,把自己的手印留在有灵异图像或有神秘感应的山崖上,意义一定非同寻常。

不管出于什么目的,寻宝还是辟邪,昭示还是咒禁,教导后人还是指引亡灵,从古到今许多人,其实并不把岩画当作艺术来看,而是当作密码符号或某种神秘信息来看的。从视觉心理学的角度分析,在描绘岩画和理解岩画时,人们的思维总是力求把所要表述的观念同具体的物象结合起来,领悟和把握它们的构成关系,从而在两种以上的具象符号的组合中间,产生第三种非物象本身直接具有的意义。这种靠具象符号的构成产生新义的方法,显示了一种更高的能动反应和自调能力。这显然比一般的感知和摹仿进了一步,从摹形的图像升华为叙事的或象征的图符,为抽象符号及高级思维的形成和发展提供了条件。

从物象到图像,再从图像到符号,反映了人类思维从具象性到抽象性发展的历史进程。岩画于是成为绘画与符号相生的母体,成为指事、会意、表现和象征合一的载体,成为艺术、科学和信仰共同的发源地。

这是在静的影像里 默默地进行着的人类心智和文化的飞跃。<sup>[16]</sup>

象形文字的雏形是图画文字 它们经历了一个从具象到抽象的漫长演化过程。它们可能源自岩画,也可能从陶纹等原始图像中脱胎而出。国学大师饶宗颐先生认为:“汉字未形成的前期,图形绘饰之外,在陶文流行阶段有大量的线形符号,其中与腓尼基字母相似的占大多数,此种符号少数亦见于西亚早期的线形图文,似反映当时闪族人使用字母采择彩陶上的若干符号,来代替借用楔形文的雏形字母。此一特殊现象,可为字母学展开新的课题——字母出自古陶文的一新的假说。史前时代西亚、中亚,彼此之间谅有不断的间接性来往。汉字演进到甲骨文,走上一形一音的规范化道路,与文字的思想架构互相配合,很快发展成为一独特的书法艺术。中国人与埃及似乎在周初已有接触,异族字母的使用,匈奴(胡)在中国境内长期活动,其语言久为汉人所熟悉。但由于汉地本土语言方音的复杂,且习惯施行以文字控制语言的政策,而让‘语、文分离’——即所谓‘书同文’,使文字不随语言而变化,字母完全记音,汉字只是部分记音,文字不作言语化,反而结合书画艺术与文学上的形文、声文的高度美化,造成汉字这一大树,枝叶俊茂,风华独绝,文字、文学、艺术(书法)三者的连锁关系,构成汉文化最大特色引人入胜的魅力。”值得注意的是,饶宗颐先生在谈文字这样的微观问题的时候,却是站在文化的高度,从世界一体化浪潮冲击下中国文化如何自立的视角来叙述的:“我们看欧洲的文艺复兴,不同国族的人们以方音的缘故,各自发展自己的文字,造成一种双语混杂的杂种语言,终于使拉丁文架空而死亡。文字语言化的后果,其害有如此者;汉字不走言语化道路,所以至今屹立于世界,成为一大奇迹。”饶宗颐先生由此而指出:“汉字已是中国文化的肌理骨干,可以说是整个汉文化构成的因子,我人必需对汉字有充分的理解然后方可探骊得珠地掌握对汉文化深层结构的认识。”<sup>[17]</sup>这的确是十分精到的见解。我想,如果有人能从认识发生论角度深入研究一下古文字,比较使用象形和记音两种文字的群体对观察、认识和表达世界的不同心理和思维反应,从而可能导致什么不同的思维模式,导致什么不同的文化心理及其文化模式?或许会是一个很有意思的课题。

显而易见,在无文字时代和无文字民族中,口耳相传、动作或图像等,是信息传播的主要方式,由此而形成我们现在称为神话、传说、民歌、史诗、谣谚以及以象征性物像、图像和仪式等为基本内容的无形文化遗产。

然而,人们对历史的理解,在很长时期内,都是文字记述的历史,而且还多半是来自庙堂的或官方的记述,是当权者的政治史或军事史。在这样的“历史”(所谓“大历史”)中,构成人类文明的更多方面内容,往往只占其中一小部分甚至忽略不记。这样的历史当然不是完整的历史,当然不能反映历史的复杂真相。杜赞奇告诉我们,如果要批判大历史(History)的危险,避免和民族国家有着千丝万缕联系的

民族主义的线性叙事,我们最好采纳他的“分叉历史”。在线性历史的暴政中,历史的多样性、复杂性消失了,只剩下围绕单一的民族认同组织起来的封闭叙事,这种叙事的封闭策略拒绝理解那些没有历史的人们生活,而“分叉历史”却要充当那些被压制的声音的喉咙。<sup>[18][19]</sup>

以研究文化、研究“边缘”或“非主流”群体见长的人类学从另一个角度弥补了“线性叙事”的缺憾。文化人类学及其相邻学科民俗学、民族学、考古学、民间文艺学、口述史学等的一个重要特色是对田野考察所获得的口述、图像和实物等非文字信息的重视。散遗各处制作的或描绘的造型器物、口述信息和传统习俗,共同重建了人类文化的完整图像,还原了历史的本相。上个世纪以来,在人类学、民族学、考古学、民间文艺学、民俗学、社会学甚至哲学家的推动下,口传文化的搜集和研究在世界范围内已经获得不俗的成果;近年来,口述史研究也有突破性的进展。《口述史》杂志的创编人、英国埃塞克斯大学社会历史专业的高级讲师保尔·汤普逊认为,口述史是用人们自己的声音记述自己的历史,她的意义是力图让历史在这里变得民主起来。它为历史学带来的变化在于拓宽了研究范围,证实英雄不仅出自领袖,也可以出自平民。它把历史引入群体,同时把群体引入历史,使各阶层的人们建立了联系。<sup>[20]</sup>口述史因民主的时代需求而成“学”,口述史学近年此起彼伏的“阵热”,其实也反映出对过去历史和当下“主流”的某种解构和重建的期望。

与对历史的文字叙录和口传叙录的研究相比,对历史的图像叙录虽然已有大量实例,但在视觉理论上的梳理却仍显不够,特别是从视觉人类学意义上对人类群体性文化和历史的整合性梳理尤其不够。也就是说,不仅人类文明的历史是多面的和“分叉”的,叙录和研究历史的方法和理论也是多样的和“分叉”的。我们就像摸象的盲人,不能执一端而以为这就是全象(真相)。无论是文字叙录、口传或口述叙录,还是图像叙录,都只是历史和现实真相的一部分,需要更多学科的探讨和整合。像图像叙事或象征,就有自身的许多局限,比如很难进行明确、深入、微妙的表达等,如果没有文字等做补充和说明,甚至极易产生歧义。

事实上,过去已有许多学科利用图像叙录的方式,对历史真相进行了视觉的重建。例如考古学,虽然地下的化石年代久远,峭壁上的岩画斑斑驳驳,出土的雕像谜一样沉默,然而,借助考古学的理论和方法,逝去的历史渐渐露出真相,沉默的石头也开口说话。而通过民俗学和民间文艺学,我们看到“化石”在当代复活,历史在民间还原,虚幻的神话有了图解,失落的古礼可求之于山野,文物展现活态的制作与使用原型,村姑野老的衣饰图色中宣叙出部落的史诗……从远古的一片夹砂陶片,到当代民族的原始制陶;从岩画、青铜器图纹中遥远的生活场景,到至今还活在我们身边的一种习俗事象,历史的漫长时空刹那重合,祖先和我们不再阴阳相隔,遥不可及。再结合口传的或文献的多学科旁证,不同学科解读出不同的信息,在多学科的整合中,

僵死的历史碎片渐渐拼合、还原、具体，并且生动起来。

但是，视觉人类学之所以成为一门独立的学科，毕竟是与影视技术的诞生相联系的，所以它在很多场合都被称为影视人类学。

#### 四、影视纪录的真实和虚构

当然，正如一切记录、描述都是人为的表达和叙事，都有主体介入的选择、整合与读解一样，影视纪录也必然会有意无意地遗漏一些信息，增加或揉进记录者的思想、感情和文化背景等一些信息，甚至可能再造或伪造一些虚假信息。

俗话说：“眼见为实”。以“眼见”为基础的影视纪录和视觉信息，曾经被认为是最真实可信的信息源。美国《电影季刊》编辑部成员林达·威廉姆斯在一篇《没有记忆的镜子——真实、历史与新纪录电影》的文章里，道出了当今时代的影像给人带来的困惑：

1990年8月12日的《纽约时报》在“艺术与休闲”专栏的显要位置登载了一篇配有题图照片的文章，这幅照片颇为引人注目：弗兰克林·罗斯福的两侧分别是温斯顿·丘吉尔和格鲁乔·麦克斯（美国电影演员），站在他们身后的是表情严肃、身穿“兰波服”的西尔维斯特·史泰龙。这幅照片图解了这样一个观点：照相（同时包括电影）已不再是映照着物体、人物和事件的视觉真实的“有记忆的镜子”，而是对真实的歪曲和篡改。文章耸人听闻地宣称，在利用计算机炮制画面的电子时代，摄影机是“可以撒谎”的。这幅照片完全不顾人物所处的历史年代，竟把作为通俗文化产物的格鲁乔和兰波的类像跟罗斯福和丘吉尔的肖像拼凑在一起，使历史本身变得浅薄无聊，简直是对某些评论家称作后现代表现形态的讽刺。在一篇重要论文中，有人曾把“后现代主义的文化逻辑”描述为一种“新的肤浅，这种逻辑不仅已蔓延到了当代理论中，而且已渗透到了所有新兴的影像或曰幻影文化领域”。这种影像文化所产生的结果是削弱了历史真实性，人们为现代性丧失了崇高的叙事感到伤心。在社会和经济决定论的根本背景下，这种叙事似乎已经不再可能代表一个民族或一个阶级的“真正”利益。

尽管并非所有后现代理论家都像这样对表现对象的表现失真感到忧心忡忡，对伴随着思变愿望的明显瘫痪而产生的表现的不确定性感到惶恐不安。不过，许多理论家都确实感到：真实和理性的启蒙计划已经彻底完结。假如表现（不管是视觉的还是话语的）不再参照“那边的”真实或表现对象，我们似乎就要永远堕入对表现进行自我反省的危机状态。从前曾经是“有记忆的镜子”，现在只能用来反映另一面镜子了。

也许因为人们从前过于相信摄影机反映某些基本社会对象的客观真实的能力，所以他们现在对影像的客观性失去信任，从虚无主义的角度看，似乎意味着对根本真实持有蛮横、玩世不恭和漠视态度，就像虚构的兰波和真实的罗斯福的相会不可能有记忆那样。与此同时，任何电视观众与电影观众都知道，我们还生活在一个迫切需要纪录现实影

像的时代。这类影像已经扩展到了警察在事发现场拍摄的纪录真实事件的节目中，摄影机的眼睛与法律的眼睛相结合，观察着市民之间发生的暴力行为。在这类节目中，暴力成了现实的明显标志。有趣的是，在由独立的业余录像制作者拍摄的“新真实电影”中，成为现实的标志的却是暴力给人造成的创伤。以乔治·都利德拍摄的纪录罗德奈·金遭受洛杉矶警察殴打的录像为例，这类纪录片起到了反驳法律的眼睛和干预“警察”拍摄的表现金被捕的官方录像的作用。这部家庭录像片可以用来说明后现代主义不信任影像的另一个方面：摄影机通过一个引人注目的“真实电影”场面将真实告诉了人们，在后来起诉洛杉矶警察局以不同的暴力方式区别对待少年罪犯的过程中，这个场面成了有价值的（尽管不是结论性的）证据。

矛盾随处可见：一方面，后现代影像的纷至沓来似乎告诉我们，不可能存在供影像参照的有关表现对象的先验真实；另一方面在大量涌现的后现代影像中，依然只有活动影像才能使观众对从一无所知的真实做出新的评价。<sup>[21] (P576-577)</sup>

中国民间有句歇后语：“张飞杀岳飞，杀得满天飞”。随着电子影像合成技术的飞速发展，“张飞杀岳飞，杀得满天飞”的现象已不再奇怪。

其实，影像的撒谎和视觉符号的虚构，并非只是“后现代”才有的东西。这种虚构是有传统的。严格说起来，“Visual”只要和“Anthropology”沾边，大概就只有“视觉的”一义勉强可用。在后面的章节中，我们很快就会发现，传统人类学着力研究的原始民族的群体性图像信息、视觉符号和视觉文化行为，既可以是“可见”的物象、迹象和现象，又可以是“不可见”的梦像或灵象；既可以是“真实”的摹本，又可以是“幻想”的影像或虚构的幻象。在他们的视觉作品里，你可以看到自然的镜象，也可以看到超自然的投影；可以看到肉体的写真，也可以看到灵魂的类像。

这就是为什么在儿童的绘画中，描绘他所知道的一个人或一件物体比他能描绘实际所看到的人或物体要早得多。<sup>[22][12]</sup>

这也就是为什么在原始绘画中，描绘心理之象和描绘视觉之象常常混而为一。

那么，你又如何定义“视觉”以及“可见的”真实？

这个问题，是可解，还是不必去解？

也许只有一点是不变的：人类表达世界，需要有各种传播手段或叙事策略。在远古时代，神话和巫术是原始人类解释或把握世界的科学；现代人最为常见的公认的符号系统是数字、文字和科学实验，人们通过它去探询、衡量世界和记录我们的衡量；数字和影像亦不再各自东西，视觉信息每天都可能在“数字化空间”里漫游、解构和建构。

图像信息处理的多种手段，视觉符号的多样形态，影视纪录的多元格局，使人类信息记录、传播、储存进入了一个新的时代。

当然，如何真实地叙事，仍是人类学纪录片乃至所有纪

录片不能不面对的问题,它最终必须和艺术片、故事片之类划清界限。这也是视觉人类学必须和视觉艺术划清界限的地方。

21世纪是一个电子化信息程度很高的时代,遍布世界的影视传媒每分钟都在传播着大量的视觉信息及其以视听信息为主的各种信息。电影院、录像网点、游戏机房遍及城乡, DV等轻型摄录设备、数码编辑系统的更新和普及速度让人吃惊,书籍、报刊杂志、电子网络的图像化倾向也越来越厉害,以致有人称当今时代为“读图时代”。看电视成为老百姓的基本生活内容,一些能真正反映现实的纪录片成为社会各阶层关注的焦点;在制造精英的高等教育领域,“触电”的传播学成为热门专业。而在世界著名的大学里,影视人类学、影视社会学等课程也开始悄然时兴。这些学科在美国、德国、加拿大、法国、奥地利、丹麦、意大利、英国、日本及其他许多国家,历经百年沧桑,渐近成熟;在中国,经过半个世纪的风雨沉浮,人类学纪录片的拍摄、研究、教学和学术交流,近十年来在北京、四川、云南、广东、台湾等地区,已出现良好的发展势头。

但是,直到现在,作为一门新兴的综合学科,视觉人类学研究和教学在国内仍然不尽如人意。主要是研究成果较少,缺乏理论探讨和信息交流。对于学生来说,可供课外阅读的资料也相当有限。正因为如此,作为一块在许多方面都还在抛荒的处女地,视觉人类学等待着大家的开垦。它迫切地期待着一大批有多学科综合素质和现代创新精神的新人的参与和突破,甚至只是普及。开展这方面的研究和教学,有利于促进传统学科“与时俱进”,在与新兴学科的结合中寻找新的学科增长点,有利于促进跨学科交流及多学科融合,向有这方面兴趣的同行提供一个探索的平台,为愿意学习这类知识的学生提供一些信息和思考的角度,把这个工作推动起来,促进中国视觉人类学学科的发展。而这一切,正是我们综合性研究型大学所需要的。在社会大转型、学科大融合,新知识和新创意层出不穷的时代,这些探索十分有意义。 ■

## [参 考 文 献]

- [1] Rouch, Jean: The Camera and Man. See paut Hockings Editor; Principles of visual Anthropology[M]. Second edition Mouton de Guuyter 1955
- [2] 陈国强. 简明文化人类学词典[Z]. 杭州: 浙江人民出版社, 1990.
- [3] 吴泽霖. 人类学词典[Z]. 上海: 上海辞书出版社, 1991.
- [4] 拉法艾尔·巴桑. 纪录电影的起源及演变[A]. 单万里. 纪录电影文献[C]. 北京: 中国广播电视出版社, 2001.
- [5] 单万里. 纪录电影文献[C]. 北京: 中国广播电视出版社, 2001.
- [6] 熊木新. 中国电视纪录片论纲[M]. 昆明: 云南大学出版社, 1999.

- [7] 赫伯特·里德(Herbert Read). 现代绘画简史[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1979
- [8] John Collier, Jr., and Malcolm Collier: The Challenge of Observation and the Nature of Photography. Visual Anthropology—Photography as a Research Method[M]. 1986 by the University of New Mexico Press. Previously Published by Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- [9] 弗朗茜丝·H·弗拉哈迪著, 李丹、沙青译. 一个电影制作者的探索——罗伯特·弗拉哈迪的故事[A]. 单万里. 纪录电影文献[C]. 北京: 中国广播电视出版社, 2001
- [10] 鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)著, 滕守尧译. 视觉思维[M]. 北京: 光明日报出版社, 1986.
- [11] 皮亚杰(J. Piaget), 王宪钊, 等译. 发生认识论原理[M]. 商务印书馆, 1981
- [12] 皮亚杰(J. Piaget)、英海尔德(B. Inhelder)著, 吴福元译. 儿童心理学[M]. 商务印书馆, 1980
- [13] 列维-斯特劳斯(Claude Levi-Strauss)著, 李幼蒸译. 野性的思维[M]. 商务印书馆, 1987
- [14] 埃曼努尔·阿纳蒂著, 陈兆复译. 世界岩画研究概况[A]. 卡莫诺史前研究中心公报(BCSP)(第21期)[Z]. 中央民族学院少数民族文学艺术研究所编印, 油印本, 1985.
- [15] 和力民. 东巴文源于金沙江岩画[Z]. “第二届宁夏国际岩画研讨会暨2000年国际岩画委员会年会”论文, 2000年9月, 宁夏.
- [16] 邓启耀. 云南岩画艺术[M]. 昆明: 云南人民出版社、云南美术出版社, 2003
- [17] 饶宗颐. 符号·初文与字母——汉字树[M]. 上海书店出版社, 2000.
- [18] Koselleck, R., Critique and Crisis: Enlightenment and the pathogenesis of modern society[M]. 1988, Berg Future Past; On the Semantics of Historical Time. 1985, Cambridge
- [19] 李猛. 拯救谁的历史?[Z]. 千龙新闻网.
- [20] 保尔·汤普逊. 过去的声音(口述史)[M]. 沈阳: 辽宁教育出版社.
- [21] 林达·威廉姆斯. 没有记忆的镜子——真实、历史与新纪录电影[A]. 单万里. 纪录电影文献[C]. 北京: 中国广播电视出版社, 2001
- [22] 吕凯(G. H. Luquet). 儿童的绘画[M]. 巴黎, 1927

收稿日期 2003-06-20

[责任编辑 廖智宏]

[责任校对 黄世杰]

[作者简介] 邓启耀(1952~), 男, 广东顺德人, 中山大学人类学系教授。广东广州, 邮编: 510275。