

## 什么是“影像诗学”

随着图像文化时代特征的明确以及消费社会的到来，影像同时作为一种媒介形态、艺术形式和文化消费对象，在社会文化话语中日益占据中心地位，以影像为对象的研究随之兴起。其中一个现象值得注意：在国内为数不多关于摄影创作的批评文章中，研究者从诗学批评领域获取灵感，创造出一个新的术语——“影像诗学”，来讨论摄影创作中一些具体问题。但这里使用的“影像诗学”概念，所指含混不清，在具体运用过程中也并未涵盖诗学研究所应有的学术内容、未形成相应的学理逻辑和研究范式。“影像诗学”作为学术话语，尚停留在一个空泛的概念上。此外，这一概念从命名上应该包含了电影、电视、数字等多种影像，但现有研究也并没有扩展至电影、电视、数字影像等相关影像形式。

诗学与影像研究之间素有学术上的关联与承袭。基于亚里士

多德诗学理论的深刻影响，百余年来，电影叙事与表意的研究往往被置于诗学的框架，电影的诗意被电影理论家充分关注到，电影的诗性本质被纳入诗学研究视野，“电影诗学”的概念顺理成章出现。近二十年以来，国内的研究者也陆续出版了一些从诗学角度探讨电影创作和理论陈述的专著，“电影诗学”“艺术诗学”“文化诗学”等都被引入电影研究，从不同维度丰富了电影诗学的内涵。诗学不仅可与电影艺术紧密结合，作为一种研究方法、一种认识路径，诗学的视域同样可以观照摄影、电视、多媒体等影像形式的研究。因此，由“电影诗学”发端的多种影像形式的诗学研究应当不断拓展，在涵盖现有各类影像形式的基础上，进一步充实为“影像诗学”。传统的诗学理论需要不断革新，当下的影像研究也期待着诗学带来更加宏阔的视野和更加完备的体系。“影像的诗学表达”和“诗学的影像研究”已经赢得了普遍的重视，形成了学术的自觉。换言之，影像在走向诗学的同时，诗学也走向了影像。

## 一、影像的本体概论

“影像诗学”研究的一个基本出发点，首先是要对影像的本质进行正确的认识，即在哲学的层面上充分估计影像具有的认识论意义，充分肯定影像在人类文明发展进程和社会话语形态转变方面起到的特殊作用。影像毫无疑问是人类物质创造的产物，是人类主观能动性的体现。但同时影像强大的表意功能、极具社会历史意义的选择性和对人类主观心灵世界的反射作用，使得研究者有必要通过一些新的观点和视角来重新认识和概括影像所具有的精神品质，并对一切影像的共性加以提炼。

### （一）作为“第二自然”的影像

从物质性的本质来看，不论其产生和存在的具体形式，影像必然是实践的产物，它产生于人类的精神活动。从对象性的二元结构来看，艺术生产和文化生产都属于对象性的精神文化活动，影像就是该活动的一种对象。所以影像首先具有客体性，它是对现实世界的特殊形态的反映。但影像在生产出来以后，尤其是在影像本身发展到一定阶段以后，情况就发生了变化：作为实在体的影像已不是一般意义上的完全的客体，而是开始带有主体性。原本作为对象的影像此时处于海德格尔所谓的“自在”状态，脱离了创作主体而具有了自身独特的运行规律。影像逐渐成为独立的、与现实世界平行的另外一个具有主体性的“第二自然”，并对创作主体施加影响。现代影像的主体性集中表现为：从摄影术诞生到当下影像产量的“爆炸式”增长，在并不算长的历史时期里，影像超越了人的控制，甚至开始反向控制人类活动和客观世界。

这里并不是否定二元关系下影像“天生”带有的客体性，而是说要充分认识到影像与现实、影像与创作主体之间的复杂关系，这种关系并不能简单地套入实践活动主、客体关系的模式中去。要深刻认识影像的本质，就需要肯定影像在哲学本质意义上同时也是认识论的主体，它具有主客体合一的特征。影像世界与现实世界一样，都能对人类社会的发展产生重要的影响。这种对影像本质的思辨性的认识突破了西方经典文艺理论的“模仿论”“反映论”，与以往对影像的“简单对象化”处理有着明显区别。

## （二）作为“心灵影子”的影像

伴随着现代影像的发展和影像形态日趋多样化，目前的学术研究大多倾向于先对影像进行种类划分，而划分标准的确立必然涉及价值判断，如艺术的影像、娱乐的影像、个人的影像等划分方式暗含了对影像艺术价值的预判。但是应该意识到，无论电影、电视还是当下蔓延全世界的数字影像都来自主体创造性的精神活动，不同形式的影像创作在总体上都属于艺术创作的范畴，都是创作者主体心灵的外化。人类的心灵活动可以文字化、声音化、图像化，而最为具象化的就是通过影像的再现或表现。这种具象化特质使得影像就像影子一样，能够反映出人类心灵活动的形态，从而非常接近心灵本身。但影像并非心灵本身，影像所映现的内容与创作主体的心灵活动之间呈现出既高度贴合，又或多或少存在间隔的状态。影像所蕴含的创造性的审美价值就体现在这种似是而非之间。

正是由于影像与心灵活动的密切联系，影像也成为了人类心理活动发展历史最为真实的写照。人类希望超脱现实世界的想象、希望进行自由表达的意志、希望确证自我价值的愿景，都通过影像得到了表现和实现。作为心灵活动的“影子”，不论其生成途径、不论内容质量、不论传播形式，只要是影像，都是对人类内心的具象化，都带有无差别的实体性。所以，以往被影像研究边缘化了的自媒体影像、网络影像等新媒体影像形式同样是主体精神的创造，是主体心灵的外化，所以同样具有研究价值。这种“大影像观”的确立是影像诗学体系构成的前提。

### （三）作为“第三只眼”的影像

影像的生成机制决定着影像的自然属性——作为现实的镜像。对人类视觉经验的历史进程进行梳理，能够看到人类与现实镜像的关系并非处于单一模式，而是具备不同的解读层面。我们可以把上述关系划分为三个阶段：第一个阶段是“自然之眼”，人类只能客观真实地观察自然，视觉经验完全被视觉对象所规定，自然属性占据中心地位；第二个阶段是“回眸之眼”，指人类通过心理活动来复现思考所观察之物，此时视觉经验不依赖视觉对象的在场，通过主观的精神活动就能够完成现实镜像的呈现，自然属性的中心地位开始动摇；第三个阶段就是我们称为“第三只眼”的影像表现，影像表现是在反映自然、模仿自然和现实世界的基础上，依靠强大的科学背景和技术力量，对现实世界进行主观化改写，是利用物质材料进行的再创造。在这个阶段视觉经验不再只凭借心理活动而进入了对象性的物质活动范畴。在这个层面上，视觉经验超越了现实自然，自然属性退场，人类的主观创造性占据了中心地位。

在对现实世界的改写中，影像表现具有极强的选择性：影像并不能表现自然现实的全景，而是只选择主体意图表现的部分呈现出来。所以“第三只眼”是主体创造意图的体现，是主体要进行意义的表达而采用的手段，带有强烈的主观性。影像表现通过一系列影像符号，通过对人的第一性知觉的视觉控制，最终能够影响人的主观世界，所以影像表现不可避免地带有规约的潜能，渗透出“权力的眼光”<sup>①</sup>，它通过作用于主体从而实现了对客观自然、人类

<sup>①</sup> 周宪：《视觉文化的转向》，82页，北京，北京大学出版社，2008。

社会和文化发展的引导作用。从这个视角反观影像表现，后者在本质上是对未来世界的“偷窥”。

## 二、影像作为诗学研究对象的可能性

现代影像作为新的媒介文本，所具有的艺术性、思想性、文化性、政治性等内部和外部的属性已经得到学术领域的广泛认同和重视，很多影像研究建立在确认这些属性的基础上，或对其中的某个方面进行集中阐发和深入挖掘。而多种属性在影像中的充分融合，使得影像文本比单一的传统文学、戏剧、美术、音乐文本更加复杂多元。如果仅从影像文本属性的某个方面出发进行研究，则始终难以摆脱视野的片面和孤立。所以需要诗学的方法对影像进行更加立体多元的研究，并从体系上对内部研究和外部研究进行整合，形成一个影像诗学的有机整体。

### （一）诗学研究的领域扩展

现有的影像研究通过对影像在两个维度上的分类来确立研究对象、规划理论范畴：一个维度是对影像形态的种类划分，包括摄影、电影、电视、数字影像等；另一个维度是对研究领域的门类划分，如创作研究、美学研究、传播学研究、文化研究等。这种带有“传统气质”的研究方法是建立各种影像学科、深入探索影像自身特性和规律的必然诉求，也取得了显著的成就，如电影美学专门探讨了电影文本的美学特性和特定作品的风格特征，电视文化研究对电视文本与其所在的社会历史、文化环境之间的关系做出深刻阐述，

摄影创作研究对现代摄影作品的创作心理机制、技术手段与作品内容进行了清晰的描述。将视域专注在各种影像的不同方面进行的研究都属于影像研究的范畴。这些研究在理论建构中做出的努力丰富了影像研究的内容和意义，但同时这种以独立学术背景为支撑的研究也难以摆脱单一化的特征，未能以整体性的视角打量影像的集体，也没有在研究视野和方法上贯穿影像的内部和外部。

20世纪以来，学术研究的范式出现了很大变化，如传统的经典理论遭遇新情况、新环境的挑战，单学科单向度研究被跨学科的大视野所取代等。文学研究在这一阶段也经历了三大转向：历时语言学转向共时语言学、文艺学研究转向文化研究、结构主义转向后结构主义。在这样的学术背景下，始终包含文本内部与外部的诗学研究完全可能从文学研究领域向影像研究扩展。

## （二）影像研究的诗学承袭

诗学与影像研究的关系并非当下学术的新话题。对诗学理论进行历史的梳理，会发现诗学研究其实一直与影像（图像）发生着联系。很多经典和现代诗学理论都在不同层面、不同程度地涉及影像（图像）的领域：亚里士多德的“图像快感说”认为美的形象使鉴赏者产生快感，这是关涉视觉形象的最早的诗学阐述；海德格尔的“世界图像说”将图像看作未来人类把握世界的途径，图像获得了形而上的地位；拉康通过“镜像说”来阐释人类在幼年时期主体的建构过程，他深刻洞见了视觉形象与人类的复杂关系，这种关系关乎人的本质；尼尔·波兹曼的“娱乐至死说”将现代影像的诞生看作社会话语转向的主导力量，影像被解读为一种具有强悍控制力的“没有文字的意

识形态”<sup>①</sup>；巴赫金的“狂欢说”经常被用来解释现代影像中蕴含的“精神乌托邦”话语和对现实逻辑的挣脱等现象；居伊·德波的“奇观说”更可以看作是对电影视觉本质的论述。不仅西方诗学理论对影像（图像）多有涉及，中国电影理论如“影戏说”“功利说”“空气说”等也是中国传统诗学理论在电影艺术领域嫁接的产物。

诗学与影像（图像）的亲密联系根植于人类几千年历史的诗学理论中，如此丰富的视觉论述是影像诗学产生的学术根基。但上述理论在目的上和性质上都应归属正统的诗学范畴，应将其看作理论论述时对影像（图像）概念的借用，所以并不能看作是影像诗学。尽管学术根基如此深厚，影像诗学仍然有必要建构独立的、系统的理论体系。而通过对已有理论的梳理能够看出，这种建构也是高度可行的。

### （三）影像诗学的研究范畴

建立“大影像”观念下的影像诗学体系，首先应该明确影像诗学的研究领域，同时要对该领域内的各研究方向进行有序规划，打破以往影像研究相互杂糅又相互隔阂的态势，使研究呈现结构性和整体性。系统的影像诗学应通过以下五个方面展开研究：第一个方面是回溯影像的发展历程，认识影像艺术之间的承继关系，这是形成影像整体概念的必要前提，以动态发展的眼光看待影像才能够充分估计影像具有的主体性；第二个方面是研究影像与社会现实及大众文化的关系，影像既是在表现社会现实，也能够影响社会现实，

---

<sup>①</sup> [美] 尼尔·波兹曼：《娱乐至死·童年的消逝》，章艳等译，134页，桂林，广西师范大学出版社，2009。

影像表现所带有的强烈主观性通过对大众文化的控制从而反控社会现实，这应该成为影像诗学外部研究的核心领域；第三个方面是研究影像与其他艺术形式的异同关系，作为艺术的影像逐渐走向了现在艺术的中心圈层，影像的物理综合特性使得影像艺术在产生过程中就与其他艺术形式紧密关联，当下的影像艺术又对其他艺术的多个层面产生重大影响，对影像艺术的把握应该展开到多个艺术门类相互交织的宏观视域中；第四个方面是研究影像生产发展与科学技术重大革命（尤其是数字化）的关系，影像不仅是一种艺术形式，更是一种媒介形式，以科技发展为背景产生的现代影像具有“媒介革命”的意义，数字技术正在进一步改变影像的形态，而同时影像也不断勾勒出科技社会的未来样貌；第五个方面是对影像艺术表现元素的结构分析，影像艺术内部的文本研究指向影像文本生成中的创作思维（现实主义、表现主义、女性主义等）和艺术手段（光照、色彩、构图、摄法等），这是对电影艺术理论的继承和拓展，经典电影理论和现代电影符号学、电影精神分析等理论工具都可以拿来并调整为“大影像”下的结构分析。

### 三、影像诗学的方法论特点

与已有的电影理论、电视理论等影像理论相比，影像诗学呼吁采取不同的研究方法，新的方法应该使单质化的专门研究让位于贯穿性的系统研究，使回望性的固化研究让位于时代性的动态研究，使孤立隔阂的分化研究让位于连贯综合的整体研究。影像诗学作为一门新的知识领域需要确证上述研究方法上的独特性和自身优势，这在与已有研究方法相区别的同时也是对影像

诗学理论价值的提升。

### （一）研究的贯穿性

当今的图像与影像已经成为一个非常浩大的文化系统，除了电影和后起之秀的电视，还有数字化时代出现的各种视听播映文本。电影、电视、多媒体视听文本三种主要形态，在文化观念、传播方式、艺术趣味、生产流程等方面既相互独立，又有各种复杂交叉的联系。以往的研究大多将重点放在对某种影像形式单列的、单一化的论述，谈电影问题时不涉及电视，讨论电视时回避网络影像，较少将各种影像统一起来进行考察。在影像研究与诗学的结合中，电影是首要的研究对象，以往以“诗学”名义进行的电影研究（如具体影片的影评，或设计电影类型和叙事手法的导演艺术分析）难以脱离某一特定研究方法和研究领域的局限，这既可能造成电影史、电影理论、电影美学、电影批评几者彼此的脱节，也不容易实现与更多社会文化形态相联系的“诗学”目的。

影像诗学的研究方法是打通过去分裂的单独的影像研究，通过几个方面实现研究的贯穿性特点。第一，将分裂的研究对象（电影、电视、数字影像）统一起来，在论述影像问题时兼顾多种影像形式，将影像看作具有整体性的研究对象。第二，贯穿影像研究中的内部研究与外部研究，既进行文本性、结构性的研究，也考察影像文本与文本所处的外部环境之间的关系，在研究艺术问题的时候也重视社会问题、文化问题。第三，在研究当下的影像理论时兼顾影像发展的历史，清理出图像——影像的发展历史、人类社会对影像的观念历史、影像理论的发展历史、影像与生产影像的社会状况的关系历史，

始终将研究对象视作一个处于动态发展中的统一体。第四，在灵活继承西方影像理论和研究方法的同时，重视影像作为艺术文本和媒介工具在中国的存在形态与运行规律，充分认识中国的影像历史、影像生态和影像理论的特殊性，弥合中西方影像研究的视野和方法差异，以人类社会的整体为影像生产的外部环境建构研究体系。

## （二）聚焦的当下性

影像理论研究的开端是电影理论，后者构成了传统影像研究的主体和正宗，也形成了历经百年的固定学术传统，苏联蒙太奇学派的研究、安德烈·巴赞的《电影是什么》、克拉考尔的《电影的本性》、巴拉兹·贝拉的《电影美学》、鲁道夫·阿思海姆《电影作为艺术》等著作已成为不可逾越的经典。但也应该承认，经过半个世纪的社会发展后，影像爆炸、影像生产无序化等以前不可预料的新现象、新问题对传统理论的有效性提出了严峻挑战，当代的影像问题已经不能完全依靠后者来进行解读。同时当代影像反映出的创作观念、文化冲突、影像思维、叙事语法和意蕴呈现等诗学问题也难以在传统理论的框架中得到充分阐释。

影像诗学虽然涉及历史问题，但更加侧重研究分析图像文化时代呈现的社会问题。影像泛滥、片面奇观化、影像志的社会控制、影像对大众文化的导向作用等数字影像时代出现的新问题在以往的研究中未能得到充分的重视。它们更多被当作社会问题而非影像研究的课题，严肃的学术领域中关注的仍然是回望式的、封闭式的、“纯理论”性的研究。而影像诗学的研究对现代影像的社会话题，尤其是数字技术背景下影像生产的新特点、新问题给予高度

关注。影像诗学在方法上注重研究者的在场，强调以在场的眼光审视当下影像世界发生的一切现象，将与影像相关联的，以往常被看作“非学术”性质的热点问题、社会敏感问题都纳入影像诗学的研究视野，不回避任何新的话题。所以影像诗学研究的主要任务之一就是対一系列时下影像的现象与新媒体影像带来的难题做学理上的论述与梳理，厘清其利弊得失。

### （三）理论的整合性

电影理论与诗学的结合在影像研究中出现得最早，大卫·波德维尔著、游惠贞译《开创的电影语言——爱森斯坦的风格与诗学》，多宾著、罗慧生等译《电影艺术诗学》，袁玉琴等著《电影文化诗学》，叶月瑜等著《华语电影：历史书写、诗学、政治》，上述理论著作均具有较大的学术影响力。从方法上来看，这种以诗学角度探讨电影问题的研究显然来源于什克洛夫斯基的《文学与电影》（1923）与艾亨鲍姆主编的《电影诗学》论文集（1927）。“影像诗学”作为术语，在近年的影像研究中已经数次出现，并不算是崭新的语汇了。然而已有的学术研究对“影像诗学”概念的使用显然是针对某些具体摄影或电影现象的一个术语，甚至把它视为处理某些技术性问题的一种新手法。这个意义上的“影像诗学”虽然有解决当代问题的意识，也是从当代文化艺术和数字影像的新现象为对象来设计和研究问题，但它们毕竟没有从理论的整体性来提倡“影像诗学”，整体性的缺失使得影像诗学的诸多领域仍须开拓。

影像诗学的一个重要目的就是要突破传统理论的壁垒，用一种新的研究视野将以往分裂的电影理论、电视传播理论、大众文化理论、数字媒体研究等很多相关领域整合起来，对以往的影像理论进行梳理和评价，在继承已有

理论的同时，跨领域地扩展“大影像”诗学研究的视野。同时，影像诗学体系的建立和完善，必然会在很多尚未引起重视的领域展开研究工作，如影像创作与诗性表现的关系、社会图像的诗性元素、影像诗性与诗意思维、图像时代的视听话语权力、“影像诗学”与西方诗学理论的承接性、“影像诗学”与电影理论、电影美学、电影诗学的关系等，这些重要问题均有必要随着学科整体性的明确化而得到研究者的关注。“影像诗学”不应只作为孤立的概念悬置于零散的具体问题之上，完整的影像诗学体系将在学术内容和学科体例的支撑中趋向完备。



# 第一章 后现代·多媒体·视觉文化

随着 19 世纪摄影术的诞生，一个图像文化时代揭开了序幕。摄影术的诞生为电影的发明奠定了基础，光电信号转换技术和无线电载波技术的发展成熟，使电视的发明拥有了坚实的技术准备。电影和电视相继问世，与摄影术一起，推动人类观察世界、接受信息的视觉思维回归。影像的力量颠覆了延续数千年的文字文化传播体制，将人类文明推向视觉文化的时代。互联网的出现和发展，以数字化为核心的多媒体技术打破了文字、声音、图像、视频等不同媒介形式各自为政的局面，以视觉媒介的向外膨胀为契机，将多种媒介符号有机地结合在一起，极大扩充了影像世界的视域，人类文明进而出现多媒介革命。站在历史的轴线上回顾，生产方式不断演进，媒介形式亦随之变化，使得一个时代有一个时代的文化。社会历史在不同的阶段拥有各自的主导媒介，它们深刻影响着社会实践和社会话语。在不同媒介形式占据主导地位的各个时期，影像和社会文化呈现出对位发展的态势。

## 第一节 视觉文化转向

### 一、影像的历程

摄影术诞生于 19 世纪，1839 年 8 月 19 日，法国科学与艺术学院举行会议正式公布了“达盖尔摄影术”的诞生，路易斯·达盖尔使用“银版摄影法”将一幅自然的“切片”复制了下来，这一天被公认为摄影术的诞生日。当时相片的曝光时间为 20~30 分钟，1841 年，英国人威廉·亨利·福克斯·塔尔博特发明了从底片翻印出正片的“卡罗式照相机”，照片的大量冲洗复制成为可能。摄影术的英文名称是“photography”，字面意思是“用光进行的书写”，这似乎意味着摄影术自诞生开始就被看作一种语言的对等物。但是，在很长一段时间里，人们对摄影术所产生的图像与语言乃至图像与自然现实的异构关系未能形成清醒的认识，克隆现实的狂喜湮没了对摄影术的理性思考。

早在 1829 年，比利时物理学家约瑟夫·普拉多发现了“视觉暂留”现象，解释了快速连续的单个画面怎样在视网膜上连接成为运动画面，为运动图像做了理论准备。这个现象被人们理解和接受，使得摄影术的诞生成为一



电影之父——卢米埃尔兄弟

系列新发明的端倪。人们以运动画面为目的，开始了对连续摄影的自觉追求。1878年，慕布里奇发明的连续摄影技术开始成型，之后不断有阶段性发明问世——摄影枪、活动底片、光学影戏机、电影留影机，这些发明在镜头、底片和放映设备等方面为电影机器的产生准备好“零部件”。1895年12月28日，法国人卢米埃尔兄弟在巴黎一间咖啡馆的地下室里，用他们自己改良过的摄影—放映机放映了包括《火车进站》《工厂大门》等多部记录性的短片，在技术条件和商业模式的双重意义上宣布了电影的正式诞生。从电影诞生到现在的一个多世纪里，它逐步摆脱了其他艺术形式的捆绑，成为独立的、具有自足结构和深刻语义的“第七艺术”，同时经历了从杂耍游戏到艺术品和大型商业项目的转变。电影不仅是现代活动影像的源头，并且至今仍作为影像艺术视域中的主体形态，向电视和多媒体数字影像的发展渗透影响。

随着电影的诞生，活动影像突破了文字和静态图像的藩篱，开始成长为话语传播的主要媒介。与电影不同，电视画面不能以光学转印的方式完整传递，而是要先被分解为许多纯色的小块（即“像素”），后者作为传输信号到达终端后再被重新拼接为原图像。19世纪末，光电效应和无线电的发现和运用，使得活动影像的实时传送具有了理论上的可能。在此基础上，光电信号转换技术和无线电载波技术的发展成熟，使电视的发明拥有了坚实的技术准备。从初期的“布劳恩管”到之后的“显像管”和“图像分解仪”，从机械电视到电子电视系统，电视器的发明由多国科学家在短时期内完成。1928年，美国播出第一套黑白电视片《菲利克斯猫》（这一形象最先出现在电影中）；1929年彩色电视在美国诞生；1936年英国广播公司（BBC）播出了一场歌舞节目，并首次开办每天两小时的电视广播。电视事业在“二战”后进一步发展，至20世纪60年代进入黄金时期。今天，电视成为信息传播的首要媒介，它突破了传播过程的时空差，展现出一种“时空凝缩”的图景，并以其多种传播渠道和符号种类相结合的方式，为受众营造出一种虚拟的现实社会，并逐渐形成大众新的生活方式。随着电影电视的发明和普及，影像的力量彻底颠覆了延续数千年的文字文化传播体制，将人类文明推向视觉文化的时代。

1946年第一台计算机“ENIAC”在美国诞生，当时人们还没有意识到这种机器将成为人类社会最强大的生产和传播工具。1962年，麻省理工学院的伊文·萨特兰德博士创立了计算机图形科学，简称“CG”<sup>①</sup>。仅六年后，也就

---

<sup>①</sup> 全称 Computergraphics，即“计算机图形学”或“电脑绘图”。它既表示一门学科，也是一门实用技术。Computer-generatedimagery 简称 CGI，计算机生成图像，是 CG 技术的一种实际应用。

是1968年,CG技术开始在电影中运用<sup>①</sup>。1973年东京举办的“首届国际计算机艺术展览会”宣告了计算机技术已经被广泛应用于视觉艺术领域中。人们不再满足于即时地复制和传递现实,而是开始醉心于改造甚至创造“现实”,影像成为超越现实的独立主体。为此提供便利的数字化成为影像生产和传播的大势所趋,互联网的发展为影像传播提供了更方便的平台,进一步加速了整个社会的数字化进程。

当下,以数字化为核心的多媒体技术打破了文字、声音、图像、视频等不同媒介形式各自为政的局面,以视觉媒介的向外膨胀为契机,将多种媒介符号有机地结合在一起,极大扩充了影像世界的视域。同时,多媒体也进一步模糊了单纯的影像形式与其他视觉形式的边缘,将更多视觉、非视觉符号带入影像世界,创造出Flash动漫、电子游戏、动态网页、电子刊物等多种传播形式。随着计算机网络的广泛延展,影像改变了传统传播机制的一体化和单向性,实现了交互传播。另外,“多网融合”的兴起使各种媒介的影像能够相互转化,从而形成了一种“非此非彼”又“亦此亦彼”的网络生态图景。

影像世界的疆域至今仍处于无休止的拓展中,社会文化形态和公众话语机制在视觉化的裹挟下正走向一个面目一新的历史阶段。

## 二、视觉文化与文化转向

从影像的发展历程中不难看出,视觉艺术的产生依附于传播媒介的在场,

---

<sup>①</sup> 1968年电影《2001太空漫游记》中利用计算机动画制作出飞行平台和一艘太空船在轨道空间站停靠的画面。

而媒介一旦产生，就以自己独特的功能影响受众。印刷术大规模复制文字，强调文字思维的简练深刻、富逻辑性；电报虽然传送的仍为文字信息，但追求最少文字寓含最大的信息量，话语的连贯性开始解体。人们的信息和价值的关系开始失调，摄影术更是将传播的信息指向了定格在一个特定时间、具体位置的个别片段，与语境相脱离。随着电影、电视和数字多媒体成为媒介的中坚力量，原本由理性和逻辑支配的公众话语不可避免地滑向即视性、冲动性和碎片化。

同理，视觉文化的建构过程始终以技术的进步和传播工具的革新为现实的母题，不论在历史意义上还是生产逻辑上，技术都先于媒介存在。但传播工具一旦形成，技术因素便开始让位于新媒介在社会和文化方面产生的作用和效果。正如尼尔·波兹曼所说：“一种技术只是一台机器，媒介是这台机器创造的社会和文化环境。”<sup>①</sup>在这个意义上，对文化的研究和对社会话语的探索很容易指向“媒介决定论”的范畴。在本章的研究中，将不止一次地展现媒介是如何对社会结构和话语方式进行隐喻地表述，同时对认识行为起到决定性作用。

在今天，人类接受视觉符号的密度和强度前所未有的，对“视觉文化”的研究和批评也顺势而起，成为社会学、人类学、传播学和文化研究领域的关注热点。1913年，匈牙利的电影理论家巴拉兹在他的《电影美学》中第一次将“视觉文化”作为学术语汇提出，借以阐明电影的产生代表了一种新的文化形态成为主流，并且将成为历史的必然。巴拉兹宣称：一种新发现，或者说一种新机器，正在努力使人们恢复对视觉文化的注意，并且没法给予人们

---

① [美] 尼尔·波兹曼：《娱乐至死·童年的消逝》，章艳等译，74页。

新的面部表情方法。这种机器就是电影摄影机。”<sup>①</sup>巴拉兹所谓的视觉文化以电影为典型代表，视觉文化被放置在文字文化的对立面，并将压倒后者。丹尼尔·贝尔在《资本主义文化矛盾》中明确提出：“目前居‘统治’地位的是视觉观念。声音和景象，尤其是后者，组织了美学，统率了观众。在一个大众社会里，这几乎是不可避免的。”<sup>②</sup>这一观点将大众社会看成视觉文化的培养基，视觉文化是不依赖既定美学标准而直接归属社会性的超验存在。同时该观点折射出使视觉文化合理存在的社会期待。海德格尔“世界图像时代”观点的提出，直接把图像提高到认识论的高度，认为图像是世界的一种对等物，是关照现实世界的能指。“世界图像并非意指一幅关于世界的图像，而是指世界被构想和把握为图像了。”<sup>③</sup>

值得注意的是苏珊·桑塔格的观点，她认为“摄影恢复了……影像的某种原始地位”<sup>④</sup>，影像在传播领域的蔓延实际上带有某种回归的色彩：在人类历史上，绘画至少比文字古老三倍。在文字出现以前，绘画作为影像传递信息、表达诉求，影像与所代表的实在物具有相同的能量和精神，人们通过影像与神灵进行对话，表达自己的愿景。而现代社会，影像再度成为主要媒介。而与绘画不同的是，影像不仅是对现实的表现或指涉，更是被拍摄对象的痕迹或组成部分，人们通过拍摄和保存照片使现实被固定和保留下来。但是在通

---

① [匈] 巴拉兹·贝拉：《电影美学》，何力译，28页，北京，中国电影出版社，2003。

② [美] 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，154页，北京，生活·读书·新知三联书店，1989。

③ [德] 马丁·海德·格尔：《林中路》（修订本），孙周兴译，91页，上海，上海译文出版社，2004。

④ [美] 苏珊·桑塔格：《论摄影》，黄灿然译，239页，上海，上海译文出版社，2010。

过影像建立与现实联系的层面，摄影与绘画具有类似的主体心理机制，摄影可以说是原始绘画的一种延续。与此相似的是，巴拉兹在论述电影的“视觉文化”时也提到影像作为媒介的回归特质：印刷术的发明使信息传递过程中视觉起到的作用明显降低，意义的传递更多通过印刷符号而不是肢体语言和面部表情来进行，“可见的思想就这样变成了可理解的思想，视觉的文化变成了概念的文化”<sup>①</sup>。然而，电影的出现使“可见的人”重新回到表意活动中，人的表情和动作重新变得可见。上述两个观点都将媒介按照“可视性”的标准对立起来，视觉和概念成为相对的不可调节的范畴，两者的媒介特性和两者之间的转变过渡被纳入了视觉文化的谱系学框架中。

各家观点都说明“视觉文化”具有丰富的内涵而并非一个确切的定义，它涵盖一些具体的文化现象和不同的媒介形式，“视觉文化”是一个文化领域，也是一个综合多学科的研究对象，而“视觉文化转向”旨在探讨视觉符号逐渐成为信息传播的主要载体和媒介活动的主体形态。



苏珊·桑塔格《论摄影》：从文化研究的视角探讨摄影的革命性意义

① [匈] 巴拉兹·贝拉：《电影美学》，何力译，28页。

“视觉文化的转向”即海德格尔所说的“世界被把握为图像”的趋势，“可视性和视觉理解及其解释已成为当代文化生产、传播和接受活动的重要维度”。<sup>①</sup>现代社会更倾向于通过诉诸视觉的图像和影像来传递信息和解释现实世界，以至于随着视觉符号的堆积、壅塞和视觉媒介的相互指涉，现实世界逐渐让位于视觉媒介（这部分内容详见第三节影像时代的“多媒介革命”）。视觉文化占据了社会文化各个层面的中心区域，图像和影像的强势地位削弱了文字和其他媒介符号的现有价值，人们认识和把握世界的方式更多倾向于“看”而不是“读”。柏拉图在《理想国》中用洞穴的隐喻指涉人们对现实世界认识的局限性，同时也可以看作是对影像的真实性提出了质疑，但就像海德格尔所指出的，“视觉文化”时代（“图像时代”）的人们不仅用影像（图像）来理解现实，更把现实理解为影像（图像）。

### 三、影像认识论与文化的视觉化

#### （一）对影像的两种认识

尼尔·波兹曼认为，“摄影是一种只描述特例的语言”<sup>②</sup>，它的作用仅限于表现现实世界在特定时间和位置的一个横切面，不具备表现过去和预示将来的作用，所以照片是和语境相脱离的。而苏珊·桑塔格对摄影的看法则更加乐观：“摄影的可能性是无穷的。”<sup>③</sup>这句话可以理解为，就功能而言，摄影具

① 周宪：《视觉文化的转向》，5页。

② [美] 尼尔·波兹曼：《娱乐至死·童年的消逝》，章艳等译，66页。

③ [美] 苏珊·桑塔格：《论摄影》，黄灿然译，264页。

有表现不同维度不同层次的现实的潜力。桑塔格认为，正是照片这种与语境相分离的特质使得它具有了超强的可塑性，从而能够实现无穷的“可能性”，“把摄影当作一种手段，实际上可用来任何话，服务于任何目的”。<sup>①</sup>影像可以被无限制地使用，并且可以使完全不相关的信息相互兼容，这也许可以从功能角度回答影像如何取得“元媒介”地位的问题——影像可以表现世界上的一切事物，不管它们是否能够相提并论。

桑塔格同时认为，人们对摄影的看法存在两种立场：一种是美学立场；另一种是工具立场。前者倾向于用摄影表达对审美的诉求，拍摄照片是大众可以掌握的最简单的艺术创作——只要指尖轻轻按下，一件完整的艺术品就产生了。通过审美的眼光，人们可以以玩耍的心态，将现实中的美和有趣的可能性延伸给其他人（或未来的自己）。这一诉求暗合了迈克·费瑟斯通提出的“日常生活审美化”的趋势：艺术和生活的界限正在被消弭，这种审美化把生活转换成艺术的同时，也把艺术转换成生活，摄影的“简易操作性”把艺术创作的特权下放到大众的手中，同时使大众可以把生活中的现实事物复现为艺术品。随着科学技术的发展，对影像机器的操作变得越来越简便：过去的摄影者（摄影师是职业名称）想要得到一张主体明确、内容清晰的照片，需要考虑到光强、焦距和构图等因素，摄影者要在按动快门前遵守一些操作的注意事项，调整一系列指数和参数。但当下的照相机几乎将这一切都集成在数码相机的“auto”（自动）模式中，以人物摄影为例，摄影者只需打开电源，将镜头对准被摄物调节取景框，然后将手指轻按在快门键上，镜头就可

---

① [美] 苏珊·桑塔格：《论摄影》，黄灿然译，260页。

以自动测定光强、决定是否需要闪光灯补光、计算出光圈大小和快门速度，取景器里有人脸自动识别器，将焦距对准被摄对象的脸部（如果是拍摄物体，镜头还能根据被摄物的颜色调节照片的主色调），手指稍一用力，拍摄就完成了。不仅是拍摄照片，活动影像的拍摄也达到了近似的简易程度，一个具有正常教育背景的8岁的孩子就可以通过一只右手熟练无误地操作一台家用高清晰度摄像机，活动影像的生产变得和照片一样容易了。用美学的态度对待摄影时，所有的事物都能够被复现在影像中成为视觉符号，同时所有人都可以进行这种复现。一个极端的例子是，一些马戏团开设了一种服务项目：人们在抱着一只幼虎摄影留念时，拍摄照片的是一只黑熊。

后者倾向于从工具的角度看待摄影，认为摄影是一种记录现实的方式，人们可以先将现实以影像的形式记录下来，再对其进行反应。“人们对发生的事情的欣赏被延误了，变成了对这个事件的图像的欣赏。”<sup>①</sup> 这种看法将摄影作为文件保留下来，以抵御现实的变幻不定和难以驾驭。但同时，把现实获取为影像也将现实本身的连贯性彻底打破，观看影像的人不知道被记录的影像所存在的前一秒或后一秒发生了什么，这需要更多的影像来做补充说明，所以很少有人只保存一张照片。这样一来，影像就以“影像志”的形式被串接并留存下来，影像成为记录历史的人类文件。桑塔格认为拍摄照片就是把现在变得像过去一样，对经验进行即时追溯，这里影像变为现实存在的证明。许多人都保存着自己不同年龄段的照片，在回顾自己生活的时候，展示这些照片就像是在对自己的经历进行证明（尽管照片并不

---

① [英] 安吉拉·默克罗比：《后现代主义与大众文化》，田晓菲译，116页，北京，中央编译出版社，2006。

能证明什么), 影像成为特殊历史时刻的复现, 人们用语言填补照片之间的巨大空白, 而原本作为现实的碎片的影像是串联经验的主轴。在摄影术发明之前, 人们采用肖像画的形式记录自己的形象, 但就算是权贵阶层的成员也大多只有一幅成年像, 人们在肖像画中寄托了自己的理想, 就像拿破仑那幅骑在马背上跃起的肖像画(女性则保留自己青春时期最美丽的仪态); 但只有一张照片是不够的, 看到一个人少年时的照片时人们会追问这个人长大后是什么样子, 一张遭受战争毁灭的城镇的全景照在展出时, 观众会期待看到该城镇在恢复重建后的繁荣景象, 最好是与之前那张同一拍摄角度。影像的记录性旨在为现实提供证明, 在这一过程中影像被消费, 而在消费时人们需要更多的影像来弥补影像缺席时现实的贫乏状态。必然地, 影像开始积累, 并且越来越频繁。影像使对象变得真实, 逐渐地, 人们认为现实应该以影像的面目存在。

## (二) 媒介与话语的视觉化

### 1. 社会话语的转变

大众对影像的两种立场, 从广度和可信度上确证了影像作为元媒介的社会心理条件。这种条件具足的情况下, 视觉媒介的扩张就不可抑止了。法国学者保罗·维利里奥将近代以来的视觉文化划分为三个阶段: “形象的形式逻辑”时期强调表现的真实和理性; “形象的辩证逻辑”时期强调公共领域中视觉符号的表征作用; “形象的矛盾逻辑”时期强调视觉符号的表征从公共领域转向私人空间, 正是这一阶段的转变宣告了视觉文化转向的全面达成。在一些城市的图像展览会上, 经常会展出人们从同一地点相隔几十年拍摄的城市

全景照片，以展现城市的历史沿流和发展速度，这是一种在公众场合为城市建立的影像志。维利里奥的理论指出这种影像志已经在家庭空间中普遍形成：从婴儿出生时影像的档案就开始建立，父母会用照片或视频记录婴儿的成长过程，满月，周岁，幼年时父母带去公园玩耍，上学时参加活动……成年后与恋人或妻子合影，结婚典礼的影像，与自己子女的合照……家庭影像志以流动的形式蔓延。社会成员间，尤其是亲友间进行的话语活动中，文字所占的比例越来越低，视频聊天成为最完备的交流方式，书信、备忘录和留言条正在消失，纸媒的交流形式似乎只剩下印有精美图片的贺卡和明信片。甚至在属于个人的私密空间，传统文字日记正在被网络影像日记所取代：个人将随手拍摄的图片或短视频上传到网络空间，以影像的形式记录自己的经历和感想，同时与他人进行交流互动。文字出现在影像的边缘，起补充说明的作用，这里的文字沦为图像的“注解”。个人的经历由图像串联起来，间或有文字填补图像留下的边角空隙。

视觉媒介的“第一性”，极端体现在其他媒介形式向视觉媒介的过渡和转译的趋势，即传播符号的视觉化转向趋势。“当代文化高度视觉化把可视性和视觉快感凸现出来……‘被把握为图像’的东西才是充斥着权力和影响的东西，看不见的东西不可避免地遭遇排斥。”<sup>①</sup>正如美国学者尼古拉斯·米尔佐夫所说的：“新的视觉文化最惊人的特征之一是它越来越趋于把那些本身并非视觉性的东西予以视觉化。”<sup>②</sup>

---

① 周宪：《视觉文化的转向》，7页。

② [美] 尼古拉斯·米尔佐夫：《视觉文化导论》，倪伟译，5页，南京，江苏人民出版社，2006。

在这种不可逆转的趋势下，影像势必会大规模地挤占文字的表意空间。手机和网络聊天工具的使用者对这一现象有直观的感受：人们在编写短信或文字聊天时越来越多地附上图片表情，甚至文字输入工具本身就能够生成由字符拼出的简易表情——文字符码的视觉属性在这里重新得到了重视。麦克卢汉站在话语的历史谱系中归纳文化转型时曾说道：“如果说 17 世纪从一种视觉和造型的文化退入一种抽象的文字文化的话，今天我们就可以说，我们似乎正在从一种抽象的书籍文化进入一种高度感性、造型和画像似的文化。”<sup>①</sup>回望印刷机统治话语的时代，报刊上几乎所有内容都是文字（尽管印刷机有能力复制图像），富有逻辑的理性思维和对信息连贯清晰的阐释稳健地统摄着公众话语。而在当前的视觉文化语境中，多元文化和市场文化使文字刊物的传统生产模式难以为继，“报刊一体化的办刊格局逐渐解体”<sup>②</sup>，话语形式中更突出的变化是图片的比例急剧增加，图片新闻报刊获得了更高的发行量，在报刊上阐述观点的人物必须附上自己的照片，在新闻事件的报道中当事人的图片必不可少。在排版方式上图片占据着绝对核心的位置，文字环绕在图片周围，而读者对刊物的诉求是：在“读图”的同时，只需阅读图片框内附着的文字和最醒目字体的标题就可以了解新闻的全部重要内容。图像成为解读文字的“元语言”。这一转变对刊物生产的直接影响是，美术编辑比文字编辑享有更高的报酬。

---

① [加] 埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙：《麦克卢汉精粹》，何道宽译，459 页，南京，南京大学出版社，2000。

② 孟繁华：《众神狂欢——世纪之交的中国文化现象》，176 页，北京，中国人民大学出版社，2009。

## 2. 文化艺术的转变

更显著的例子来自流行文化领域。在 20 世纪中叶，一首通俗歌曲的流传不是通过广播电台的推广，就是通过声音记录材料（磁带、黑胶盘等）的拷贝，歌词是否契合当时的社会思潮、旋律是否引人驻足、节奏和形式是否引领潮流，这些决定歌曲受欢迎程度的所有信息几乎全部来自声音媒介，仅凭声音符号就能完整地囊括一首歌内涵的所有信息。这种情形在今天的流行音乐领域中是难以复制的——唱片的封面、海报的设计、演唱者的外形决定着这首歌曲能否被“听众”注意到。“枪炮玫瑰”乐队 1987 年录制的首张专辑 *Appetite for Destruction* 为封面精心设计的图标日后成为该乐队的标志，20 世纪末在北美和欧洲流行的一批“视觉系摇滚乐队”的宣传海报也是典型例证。但这仅仅是开始，视觉化的“收编”工作直接进入了音乐表演的核心区域：一首受到市场欢迎的歌曲必须配上与之相关的画面，单独发行的专辑要制成“音乐录影带”（MV）<sup>①</sup>，在电视上播放的版本称为“音乐电视”，最早的 MTV 节目播放于 1981 年<sup>②</sup>，而“皇后乐队”1975 年的经典歌曲 *Bohemian Rhapsody* 被认为是 MV 的开端。最早的 MV 形式比较单调，以歌手面对着镜头深情演唱为主要画面，1982 年代迈克尔·杰克逊将自己带有独特风格的舞蹈加入了专辑 *Thriller MV* 的画面，之后更是将 MV 变成有独立情节的短片，这使他的专辑获得前所未有的成功。同一时期的女歌星麦当娜的 MV 也享有盛名，她

---

① MV 即 MusicVideo，中文名称为“音乐录影带”；MTV 即 MusicTelevision，中文名称为“音乐电视”。

② 1981 年美国传媒业巨子罗伯特·皮特曼在纽约创建 MTV 全球音乐电视台，成功后形成品牌。

在影像中的性感造型获得了比歌曲本身更高的关注度，引来后继者的频频效仿。到21世纪初，大众已经很难仅通过单纯的音轨就认可一首流行歌曲了。有关MV的另一个现象是，影像的关注点从之前的情节和画面色彩构成转向了演唱者的身体，这一现象关系到视觉文化内部的热点论域。

除了视觉文化对传统非视觉领域的广泛“殖民”，影像媒介内部亦存在一种视觉化转向，即由叙事主导向画面优先的转变。活动影像起

源于图片摄影术，从前者发掘出自身的叙事潜力开始，就与叙事文学建立起稳固的深层联系：电影在其诞生后的大半个世纪里与叙事艺术形成一种共生关系，其间电影创作的主要任务是对情节内容、叙事方式、叙事角度、人物刻画，即对叙事性因素的追求。故事性在电影中占据核心地位，电影结构按照叙事的要求展开，视听语言结构的出发点在于展现一个完整的具有叙事特征的故事，进而表达出文本的某种意义。叙事性本身就是一个从属于文学领



迈克尔·克杰逊 Thriller：有史以来最畅销的专辑，奠定了MV的拍摄标准

域的概念，以叙事为目的的电影艺术比其他影像艺术形式更接近语言的模式，电影创作更趋向于对故事文本进行理性的再现，像《卡萨布兰卡》和《桃色公寓》这样的经典影片正是以精致而稳健的叙事在观众中取得良好反响的。传统艺术类型中与电影一样兼具视觉性和叙事性的是戏剧，但戏剧始终以文学性作为自身的本质属性，黑格尔就认为戏剧中压倒一切的是“语言及其诗性的表达”<sup>①</sup>，不论风格流派如何演变，文学元素始终支撑着戏剧的表意形式。与戏剧不同的是，随着视觉文化大行其道，当下的电影（尤其作为大众文化形式的商业电影）中文学元素的位置日趋“尴尬”，电影的视像化压倒了文学性，专注于对视觉奇观的不懈追求。所以周宪认为：“在视觉文化时代，电影正在经历一个从叙事电影到奇观电影的深刻转变。”<sup>②</sup> 视觉奇观以艺术作品的视觉陌生化为依据，奇观的构成“与审美距离有关，即由距离而引起主体对客体的审美兴趣”<sup>③</sup>，与视觉文化中对感性、快感的直观体验相一致。在电影中，奇观表现为强烈的视听刺激，从众多取得票房成功的电影中可以明确感受到观感体验获得的强调和重视，如《泰坦尼克号》《英雄》《盗梦空间》等。从电影前期宣传开始，一张画面充满震撼性与新鲜感的海报起到的作用远远胜过电影的剧情梗概。故事的情节要让位于画面的堆积和呈现，叙事沦为奇观的附庸，绝大多数观众是怀着享受一场“视觉盛宴”而走进影院的，电影市场中视觉期待的养成是视觉文化的直接后果。

另一个值得注意的现象来自艺术生产领域，除了媒介的受众，当下一些

---

① 柴永柏、曹顺庆：《艺术学导论》，189页，北京，北京大学出版社，2013。

② 周宪：《论奇观电影与视觉文化》，载《文艺研究》，2005（3），18页。

③ 王侃：《电影的奇观本性及其构成》，载《艺术广角》，1999（4）。

原本从事其他类型艺术创作的艺术家也被影像媒介所“收编”，自觉参与到影像艺术的创作中来，其中最突出的是作家转行从事影视创作。类似的现象曾经出现在 20 世纪 50 年代末的法国，即电影史上被称作“左岸派”的电影流派，属于法国“新浪潮”电影的一部分，指的是一些居住在塞纳河左岸的作家直接参与电影创作，主要成员有阿伦·雷乃、亨利·高尔比、罗布·格里耶等人。“左岸派”成员们本身是精英文学的创作者，在其电影实践中，他们运用文学创作中带有实验性、先锋性的半即兴手法，表达出与文学作品相一致的主题——社会发展中人类普遍的精神活动和心理危机。这些作家们把拍电影看成一种“文学创作”的方式，光影就像作家手中的笔。文学家的自觉始终渗透在电影创作中，这也在很大程度上决定了“左岸派”电影的艺术特征：画面和叙事都洋溢着现代派色彩，电影中经常出现大段的语言，重点关注人物内心活动而不是陌生化的视觉效果。阿伦·雷乃的《广岛之恋》和《去年在马里昂巴德》就是这种风格的代表——“存在主义”“直觉主义”和精神分析始终主导着影片的进程。

视觉文化转型的当下，一些作家也开始拍摄电影电视，但从创作主体到创作手法均与“左岸派”有明显差异，而这种差异正是视觉文化向心力的显现。首先，与“左岸派”的“高贵出身”不同，这些作家本身并非来自知识精英阶层，其文学作品也难以纳入现代文学的经典序列，而是大众文化领域里的畅销作品，尤其以近年的畅销小说为主，属于流行文化的典型代表。这些作家大多并不自觉承担诸如艺术探索、精神追问和社会批判等对传统艺术价值的追求，而是通过创作迎合特定受众（以青少年受众为主）美好幻想的可即时消费的故事来吸引读者。同时，视觉媒介的向心力作用于市场文化领域，使这些作

家开始自觉追求其作品的“可视性”，即创作出易于形象化呈现的人物和极具画面感的空间环境。作家在创作过程中就要考虑到作品怎样能够通过影像的形式再现出来。“文学写作‘身在曹营心在汉’地瞄准影视，进一步强化了小说文字描绘的图像视觉化倾向，这在一定程度上削弱了文学本身的语言魅力。”<sup>①</sup>最终结果是影像成为文学创作的最终形式，作家把自己变成“编剧”。



《哈利·波特与死亡圣器（pa2）》：It All Ends. 基于影像的巨大影响力，电影的上映才意味着故事真正结束

英国女作家 J.K. 罗琳的魔幻小说系列《哈利·波特》和美国作家乔治·马丁的奇幻小说系列《权力的游戏》分别被拍摄成电影和电视剧，获得了巨大成功，两部作品的共同点是电影、电视剧开始拍摄时，小说原作还在继续

<sup>①</sup> 周宪：《视觉文化的转向》，9 页。

创作过程中。但这不会影响影视剧的制作，更不会影响小说的写作，因为小说写作中的视觉因素提炼，使小说向影视作品的转化似乎不存在以往必要的“改编”环节。所以，《哈利·波特》的小说在2007年完结，但直到2011年最后一部同名电影《哈利·波特与死亡圣器》上映时，人们才觉得《哈利·波特》真正结束了。同样的，很多作家更愿意直接导演自己的作品，这同样是对文学作品“可视化”趋势的确证。日本作家岩井俊二、台湾畅销书作家九把刀、流行音乐词作者方文山、大陆“当红作家”郭敬明、韩寒都属于此列。

社会话语与媒介形态的视觉化转向在大众文化和社会学领域中形成了一种向心作用，在这种作用的驱逐下，语言同时在媒介领域和思想领域丧失了以往的核心地位，正如W.J.T.米歇尔对视觉文化的深刻理解：“文化脱离了以语言为中心的理性主义形态，日益转向以形象为中心，特别是以影像为中心的感性主义形态，视觉文化不但标志着一种文化形态的转变和形成，而且意味着人类思维范式的一种转换。”<sup>①</sup>

#### 四、身体、形象与政治

视觉文化转向带来的影响一方面作用于传播媒介的客体，使社会话语和传播符号视觉化；另一方面主体自身也不可避免地成为视觉化的对象，视觉文化时代人们对身体和形象的高度关注，不仅反映文化转变过程中的“主体客体化”进程，同时也指涉视觉化与政治性之间的复杂关联。

---

<sup>①</sup> 周宪：《读图、身体、意识形态》，见陶东风、金元浦等主编：《文化研究》第三辑，72页，天津，天津社会科学院出版社，2002。

人类文明史的发展历程，就是改造物质世界的过程。在这个过程中，身体既是改造世界的工具，也是被改造的对象。福柯认为自古以来，身体就是权力的对象和目标，社会权力机制就是要通过控制和改造人的身体来实现社会控制，使人被规训并纳入某种社会秩序中，这一过程被称为人类的“去自然化”。在自然意义上，身体是物质性的，是个人存在的物质基础；而在社会意义上，身体又是“带有大量标记着我们自己和他人的关于年龄、性别、人种以及其他各种身份的视觉符号”<sup>①</sup>。身体作为符号，在某种制度内受到社会权力话语的支配，而权力话语通过人的认知功能建立起对身体的审美的标准，并依靠这一标准对个人进行制约。

美与丑的界限一旦确立，社会文化就立刻将某种可评判的价值与之相联系，例如在明清话本小说中，脸色苍白、体形单薄瘦弱的女性通常具有良好的品德，并且更容易获得男性的爱慕，而女性形象里黝黑的肤色和肥硕的腰身则暗示着贪婪和残暴。审美的标准会驱动个人对身体进行自觉改造。而视觉文化转型的意义在于，话本小说时期的社会话语以文字为主要媒介，审美标准的建立是通过文学作品的叙述完成的，受众对文字所描绘的形体葆有想象的空间，并且由于地域文化的差异、文字叙述方式的不同，身体的审美标准在一定程度上存在被模糊化的可能，比如河南豫剧与江浙的越剧中描绘女子体态的修辞方式不同，两个地区女性身材的标准也有差别。但在视觉文化主宰的当下社会，审美形象的建立完全通过影像的形式实现，使身体的审美标准成为清晰明确的视觉符号。这样，建构审美标准的区域和话语的细微差别也被影像消弭了。

---

① [美] 简·罗伯森、克雷格·迈克丹尼尔：《当代艺术的主题——1980年以后的视觉艺术》，匡骁译，91页，南京，江苏美术出版社，2011。

在现代社会，随着媒介视觉化的程度不断加深，大众渐渐被那些符合社会审美标准的形象所包围。报刊封面、巨幅宣传海报、广告张贴画、电视广告中充斥着完美的身体，同时暗示着受众应该以这些形象为标准改造自己的身体。电影、电视和漫画里拥有完美外形的主人公获得幸福的结局，而其中大多数反派人物都在外形上有着这样那样的缺陷，比如脸上的伤疤、狰狞的面部表情、风格或颜色搭配反常的服饰等，正派的次要角色与主人公之间同样存在形象上的差距。受众得到的暗示是：身体的缺陷会使个人被挤到社会“边缘”，成为不被肯定的人。这样一来，看似千变万化实则毫无差别的身体图腾就被建立起来，比如世界各国的女性开始走进健身房，佩戴具有修饰瞳孔作用的隐形眼镜和没有镜片的大镜框。根据博格纳的“涵化理论”，像电视机这样的视觉媒介能够轻易使个人自觉认同社会秩序，从而达到控制的目的，“媒介最主要的效果并非在改变受众，而是维持某种社会结构，使观众认同既有的价值规范。”<sup>①</sup>

同样地，审美标准的更新也是通过视觉媒介实现的，热门商业电影和热播电视剧中的主人公形象会很快被解读为新的美学标准——时尚，例如 20 世纪末和 21 世纪前期的许多影视作品中，男性形象开始呈现向女性外形转变的趋势，而女性开始承担起欣赏者的角色。传统好莱坞西部片中加里·库伯那样的警长开始隐退，脸庞消瘦、身材细长、表情冷漠略带妖娆气息的男性形象越来越常见，比如 2010 年 BBC 拍摄的迷你剧<sup>②</sup>《神探夏洛克》中的福尔摩斯，电影《007：大破天幕危机》里的 Q 博士，还有 2013 年热播的韩国电视

---

① 胡易容、赵毅衡：《符号学—传媒学词典》，90~91 页，南京，南京大学出版社，2012。

② 即 miniseries，介于电视剧与电影之间的一种影视剧，多为 3~16 集，在电视上播出，也可以理解为大投资制作的电视剧或电视电影。

剧《来自星星的你》中的都教授。通过创造新的审美理想，视觉媒介可以轻易地控制个人对身体的改造方式和力度。

相当多的人习惯在微博、推特等网络交流平台上经常贴出自己的照片，尤其是人们在某一天有了不寻常的经历时，人们通过身体的影像来确证自己的存在；公众人物以身体为核心，构建自己的形象。流行乐手开始花费大部分精力在音乐录音带中为自己设计招牌动作，比如韩国流行组合“少女时代”的歌曲 *Gee* 和中国流行组合“筷子兄弟”的歌曲《小苹果》等，音乐的视觉化“改编”开始以肢体语言作为艺术展现的场所。像个人档案里的证件照一样，城市的宣传资料省去了过去必备的发展数据和对区域特色的文字说明，统一为主城区商务圈的夜景。视觉文化转向将社会文化带入了一个极度关注形象的语境，在这个语境中，意义完全浮现于表面。



《来自星星的你》：视觉媒介创造新的审美理想

## 第二节 影像与社会文化的对位研究

马克思主义认为经济领域出现的变化会导致文化领域产生相应的变化，物质生产方式通过媒介作用于社会话语，从而对文化起决定作用，这可以看作一种文化的“决定论”。所以在历史的轴线上，生产方式不断演进，媒介形式随之变化，使得一个时代有一个时代的文化。从传播学的角度来看，人类文化经历了几个阶段——口语文化阶段，读写文化即印刷文化阶段，影像文化阶段，其中也许还可以分出电子多媒体文化阶段。社会历史在不同的阶段拥有各自的主导媒介，它们深刻影响着社会实践和社会话语。也就是说，“每一种媒介都为思考、表达思想和抒发情感的方式提供了新的定位，从而创造出独特的话语符号”。<sup>①</sup>媒介与社会文化形成某种对位发展范式，文化形态发展呈现出与社会历史发展的同步性。

### 一、多种视野下的分期方式

周宪将视觉文化的历史叙事方式归结为三种视野——宏观视野、“中观”视野和微观视野，依据这一区分，可以从文化外部的历史维度和内部的美学维度，考察视觉文化研究的分期方式。

宏观视野即社会历史的视野，就是在历史唯物主义的论域内通过各阶段的生产力和生产关系来考察社会历史形态。这与马克思主义唯物史观理论中

---

① [美] 尼尔·波兹曼：《娱乐至死·童年的消逝》，章艳等译，11页。

的划分结果相一致，包括原始社会、奴隶制社会、封建社会（在古代中国更适宜称呼为“郡县制的中央集权社会”）、资本主义社会和社会主义社会等。对社会历史阶段的划分也分隔出相应的文化面貌和文化特征。美国学者詹明信在《晚期资本主义的文化逻辑》中以生产方式和社会形态为参照，将近代西方资本主义的发展分为国家资本主义、垄断资本主义和跨国资本主义阶段，在其中考察语言“符号”本身及语言结构（即语言规范）的流变在世俗世界的“冒险经历”，经对比三种文化形态和风格形态，他得出的观点是：“规范解体的时代是现实主义；规范重建（或者各种规范重建）的时代是现代主义；而患精神分裂症要求回归到原始流时代的理想正恰如其分地代表了后现代主义一切新的特点。”<sup>①</sup>上述三个阶段分别具有不同的文化逻辑，其中现代主义是深度的时间模式，而后现代主义是平面的空间模式，语言与形象分别占据两种形态的核心地位。

“中观”视野离开了社会历史叙事的总体性，进入社会文化与媒介的关系范畴，分析符号怎样表征现实以及符号与现实世界的关系变化。福柯将文艺复兴以来的历史划分为三种话语模式：第一种是文艺复兴后期的“相似性”话语，“相似性”组织符号的运作，对意义的探索就是阐明这种“相似性”，发现与之相似的事物。这与亚里士多德的“模仿说”及古典美学的模仿原则一脉相承。第二种是十七八世纪的表征型话语，语言精准描绘事物的能指特征受到怀疑，只有话语的价值留存下来。表征取代了相似，秩序关系取代了相似关系，语言的能指和所指建立了新的二元结构。第三种是19世纪持续到

---

① [美] 詹明信：《晚期资本主义的文化逻辑》，陈清侨等译，282~283页，北京，生活·读书·新知三联书店，1997。

现在的现代话语，在这个阶段，表征的限制性被越来越多地认识到，表征的范式开始被打破，语言自身作为能指的重要性重新得到认识，“现代话语可以说是语言自觉和自主的时代”<sup>①</sup>。这种分期方式建立在对话语模式的深刻分析上，可以帮助我们厘清视觉文化的发展脉络。与之相仿，波德里亚的“拟象”理论也是从符号表征现实的维度来讨论两者间的复杂关系。

微观视野进入了视觉文化领域内部，考察视觉文化史，甚至更加局部的视觉艺术发展史，各种艺术类型的历史发展、理论和实践流派、风格演变等。微观视角也是艺术史研究领域最常见的分析视角。米尔佐夫认识到图像与视觉不是固定不变的客体，而是随着现代媒介和话语的发展，不断改变自身与外部世界的关系。在其著作《视觉文化导论》中，米尔佐夫划分出视觉文化的三个历史时期：第一阶段为古代时期，以传统图像为主要内容，通过逼真模仿再现现实世界；第二阶段为现代时期，以“辩证形象”为主导形态，摄影和电影构成了当下现实与过去影像的辩证关系；第三阶段为当代时期，以“虚拟形象”为主导形式，电视与电子多媒体的产生使现实的原版影像解体，新的形象被肆意生成、篡改和修饰。这样的分期没有超出视觉文化的范畴，但同样对视觉符号与客观现实的关系进行了梳理，同时涉及社会话语的部分。本节中社会文化与视觉媒介的对位发展范式，主要参考波德里亚和米尔佐夫对文化历史的分期，将各个时期的主要媒介形式作为出发点，考察与之相对应的文化形态和社会话语。

---

<sup>①</sup> 周宪：《视觉文化的转向》，35页。

## 二、前影像时代与古典社会文化

### （一）前影像时代的媒介

以文字为主要媒介、文字的书写和复制为信息传播的主导模式，同时绘画等视觉符号与文字共存，直至现代摄影术的诞生为止，这一段时间跨度极大的历史时期，可以称作“前影像时期”，在文化历史领域也可以称为“古典”时期。

图像的历史远远长于文字，从史前时期到摄影术诞生以前，人类记录和传播视觉形象的方式几乎都是以模仿为主的人工创作。远古时期，图像在原始部落的集体活动中担任了神圣的角色。在五大洲超过 150 个国家的考古发



中国贺兰山原始人类岩画艺术：记录了远古人类在 3000 年前至 10000 年前的生活

现中，都有原始人类留下的图像遗迹：从印度中部文迪亚山脉的丘陵地带、撒哈拉沙漠中部的阿尔杰尔高原，到法国南部和西班牙北部的山区，从中国北方的贺兰山、阿尔泰山到南方的云南沧源、江苏连云港，都保存着史前时期的大规模岩画群。史前人类认为对真实事物形象的描摹与事物本身具有相同的能量，形象和实物之间拥有复杂的联系。所以人们通过绘画、凿刻、塑形可以使自身与需要的实物和理想的生活图景相关联。留在岩壁上的史前绘画是人类对自然事物的最初“把握”，是一种人类与自然之间的“神性”的交流。

但是，原始图像符号的局限性决定了图画显然不可能成为一种普适的传播介质，人类祖先依靠口舌发出了声音符号系统（口头语言），作为主要的沟通媒介。在口头语言与原始图像的基础上，人类创造出文字。文字产生以后，就开始在媒介领域占据绝对优势的地位。我们现在所知的人类文明史，大都依赖于文字传承。一些人类学家认为文字的出现是人类文明起源的标志。

文字产生后，那些直观模仿事物形象的表达介质仍然存在。除了文字之外，绘画和雕塑等视觉形式，也具备记录和传播的功能，继续作为古代社会的一种重要媒介。但不同于文字的普遍性，绘画和雕塑离开了大众传播的日常表意系统，开始蜕变成为艺术门类，并在不同的历史时期与地域范围内，形成不同的艺术风格。而相对诗词和绘画等上层社会的高雅艺术，古代的民间也流传着各种戏剧、皮影、歌谣等通俗文化形式。在中国传统文化中，戏曲等民间艺术形式充当着市民日常公众话语的重要表意媒介。但由于缺乏相应的记录手段，很多戏剧都逐渐失传。

这就带出了文字、绘画等传统交流形式最不稳定的一个方面——信息的

传播效率和文本的留存时间。在文字出现后相当长的一段时期，大多数的信息传播都遵从点对点的形式——个人或团体有针对性地向另一个人或团体传递讯息，书写和接受的双方都在特定的时间和地点活动。另外，大多数的文字文本难以留存很长时间，文本中的讯息也会随之流失。这一状况的改变是由于印刷机的产生。

书写文字后加盖的印章可以看作是印刷术的雏形，中国东汉末年（172—178）出现了摹印和拓印石碑的方法。隋唐时代是古代文化、科技发展的重要时期，其间出现了最早的雕版印刷术：将文字翻刻在硬质木板上，涂上墨，再用白纸在板上拓印。收藏在英国伦敦博物馆的唐咸通九年（868）《金刚经》印本是现存最早的标有年代的雕版印刷品——早期的印刷品主要是佛经和历法，印刷文本的出现和普及几乎是同时的。宋朝初年出现了铜版印刷，北宋庆历年间（1041—1048）出现了活字印刷术，印刷模板能够针对不同文字的排列和不同版式进行调整。在中国古代，印刷设备的操作由人工完成。1439年，德国人制造出木制凸版印刷机，开启了机器印刷的时代。随着技术的不断进步和人们对印刷品的要求不断提高，印刷机的印刷速度、印刷质量显著改善，自动化程度大大加深，现代的印刷技术已经可以满足几乎纸面文本印刷的所有要求。

## （二）前影像时代的社会话语

波德里亚和米尔佐夫都认为，“古典”文化时期的视觉主导范式是“仿制”。“仿制”即是模仿，模仿活动以仿制物与被仿制物之间的相似性为依托，符号活动呈现透明性、稳定性和确定性。这一历史时期内，人们的认识活动也紧靠相似性来进行，一件事物的价值通常由它与其他事物的相似程度来定义。

中国东晋时期的画家顾恺之在总结前人理论和艺术实践的基础上提出了“传神写照”理论，将“传神”列为绘画评价的第一标准，“认为传神离不开写形，神是通过形表现出来的。”<sup>①</sup>南齐谢赫的绘画理论专著《古画品录》是中国现存最早的美术史论专著，其中总结了评价绘画作品的“六法论”标准，要求绘画应该从内在气质到外表形态都达到“传神”的超高可信度：“气韵生动”是内在气质，“应物象形”是外在形象，为达到这一要求，甚至在练习绘画时也要采用“传移模写”的方式，通过模仿其他画家的作品来提高自身艺术水准。也就是说，与被模仿的事物越相似，则艺术水准越高超。西方的艺术作品从古希腊的雕塑、古罗马的壁画到文艺复兴时期的油画也都遵从模仿的创作标准，达·芬奇的著名油画《蒙娜丽莎》不仅将一个有原型的女性塑造得栩栩如生，甚至采用空气透视法描绘背景，使其“符合观看的科学原理”<sup>②</sup>。

口头语言以声音符号为介质，以面对面的交流为主要形式，可以看作人类最古老的文化符号系统。口语交流系统的产生被看作“第一次信息革命”的完成，人类不再用形体和所指的事物表达意愿，而只需要发出声音。口语交流的局限性在于传播信息的双方必须在场——说话的人和听话的人在同一时空，且地理位置很接近，在声音的可辨范围内，所以口语交流中具体形象在场还是不可或缺的。文字的产生对文化具有决定性作用。依靠书写下来的文字，文化可以摆脱相对的时空限制，扩大文化交往的范围，书写把知识转变成为了信息。并且文字比图像更能传达清晰和曲折的意义，于是在传播领域文字基本替代了图像，成为记录和传播人类文化的主要形式。媒介的转

① 《中国美术史及作品鉴赏》（第二版），89页，北京，高等教育出版社，2013。

② 柴永柏、曹顺庆：《艺术学导论》，61页。

变作用于文化，引起的不仅是文化内容的转变，同时也是人类思维方式的转变。柏拉图认为书写会带来一次知觉的革命：语言的加工场所从耳朵转移到了眼睛。书面文字不是话语的回声，而是具有强大暗示能力的符号；文字是人与人交流的新形式，书面的文字将在时空中转瞬即逝的语言凝固下来，人类真正开始对传播活动起决定作用，而不是时刻依靠大自然的客观现实。书面文字具有了比口头语言更“优先”的权威性，“书面文字可以长久存在，而口头语言却即刻消失，这就是为什么书面文字比口头语言更接近真理”。<sup>①</sup>人们倾向于认为写在纸上的文字比口头的语言更可信，所以文字开始充当“凭证”，从法律条文、政治指令到私人契约，文字的权威性保证了语言信息的稳定。由此，文字使理性因素开始在话语中起决定作用。

印刷机的出现使语言的理性进程更加凸显出来。随着印刷机的普及，书本和大容量的文字信息可以被大量复制和流布。在印刷机高速转动的时期，社会话语变得更加严肃和确切。大容量的文字文本不仅传递着文字，还能营造并传递特定的语境：一部长篇小说或是几张报纸对一个重大事件的报道都能及时地、完整地送到每个人面前，并以同样的文字和版面传达完全相同的信息。印刷机的时代，印刷品组织和表达出大部分公众事务，市民大众的主要工作和消遣都变成了与铅字打交道，按人口数换算的小说和报纸的发行量是当下社会不能比拟的，所以个人和团体的主张会很快传达给多数人，而微小的错误也会被复制无数遍。一切信息都要求用复杂的文本精准地传达，所以印刷文字被赋予了社会政治的严肃性。语言本身的有序组织和文字文本的

---

① [美] 尼尔·波兹曼：《娱乐至死·童年的消逝》，章艳等译，20页。

线性传播使印刷文本具有了极高的逻辑性和完美的连续性——“印在纸上的信息不能也不会有差错”，这是作为媒介的印刷机的暗示。

### 三、相片、电影与现代社会文化

#### (一) 影像与机械复制

现在公认人类社会进入现代的开端，是18世纪爆发于英国的工业革命。这场由科学技术领域发端的革命传播到整个欧洲大地，乃至北美地区，影响波及世界各国。这一历史时期内，人类社会逐步实现了从传统农业社会向现代工业社会的深刻变革，大规模的机器生产代替了手工劳动。正是在工业革命的社会背景下，现代影像诞生了。1839年，摄影术问世；1895年，卢米埃尔兄弟在巴黎第一次放映电影，从此宣布了活动影像的诞生。无论是摄影术还是电影，其基础都是快速发展的现代科学技术，摄影和电影都是诞生于机器时代。除了摄影机和摄像机的机械原理之外，从另一方面来看，胶片影像的大规模复制才是摄影术和电影产生的标志，现代影像诞生于机械复制时代。

本雅明指出：“艺术作品原则上从来就是可复制的……艺术作品的技术复制……在历史上虽然是以很大间隔断断续续地，但却以不断增强的力度获得成功。”<sup>①</sup>在古典社会里，比如版画、木刻等，是手工复制而成；而对于现代工业社会而言，这种复制是“机械复制”。机械复制使艺术作品可以像普通工

---

① [德] 瓦尔特·本雅明：《经验与贫乏》，王炳钧等译，260~261页，天津，百花文艺出版社，1999。

业产品一样大批量的生产，具有程式化的特点。另外，依赖科技的进步，可复制的原型越来越复杂，于是涌现出大量的机械复制的艺术品，机械复制导致了艺术品独一无二的艺术性的丧失，即本雅明所说的艺术“灵韵”的凋谢，这对于传统的艺术品有着很大的冲击。“电影拷贝的复制，使原作不复存在，复制的绘画作品可以使观众在任何时间任何地点看到，昔日那种珍品般神圣、权威、距离感荡然无存。”<sup>①</sup>

与传统艺术品在现代的“机械复制”相比，影像的“机械复制”更具有革命性意义，因为影像复制的是现实世界，表征的是现代艺术形式的存在和发展。本雅明认为，电影的社会功能之一就是借助科技的帮助建立了一种新的艺术和文化的内涵，“电影如果没有破坏性、净化的一面——即铲除文化遗



瓦尔特·本雅明：既指陈复制艺术所造成的灵韵的缺失，又给予电影以最高礼赞，体现出一代精英知识分子对于大众文化的游移态度

产中的传统价值，就不可能想象它的社会意义，包括它最积极的意义，也恰恰如此。”<sup>②</sup>本雅明将艺术品的艺术价值和经济属性并置，认为正是电影解决了艺术与科技间的矛盾，将二者有机地结合起来，所以电影是机械复制艺术的典型代表。本雅明之所以这么认为，正是因为看到了电影对现实的复制，前所未有的充分展示出

① 王岳川：《后现代主义文化研究》，286页，北京，北京大学出版社，1992。

② 【德】瓦尔特·本雅明：《经验与贫乏》，王炳钧等译，264页。

现实生活中的细节，将以往人们所感知外物中未被察觉却潜在的那些元素激发了出来，掀开了世俗生活的面纱。这也就意味着电影作为艺术，并非古典艺术那样的神性的造物，而是世俗的人工物。艺术逐渐丧失其高贵的出身而变得平民化了，艺术走向了大众，成为公共财富，从而成为一种“具有全新功能的造物”<sup>①</sup>。

## （二）影像、历史与视觉文化

摄影术和电影是不折不扣的现代产物，在它们身上表露出一种现代性的冲动，它们带来的艺术民主化、大众化，最明显地折射出现代性的观念。“在某种程度上可以说，现代性就是凸显视觉作用或使社会和文化普遍视觉化的发展过程。”<sup>②</sup>摄影和电影诞生后，视觉化的趋势在社会生活的各个层面体现出来，并吊诡地呈现出一种历史回归的色彩。

在书写文字出现以前，声音和具体的形象是交流的媒介。正如前述，口语交流的一个必备条件是交流双方的在场，可辨析的声音符号和具体的形象必须在听觉的、可视的范围内直接呈现给信息的接受者，在信息传播的过程中，处在传播过程的两端相互可见。文字的诞生将可见的形象遮蔽起来，用抽象的符号代替了具体形象的在场，同时将可感的符号转化为可读的符号，在这一过程中，文字完成了社会话语的转变，逻辑性代替了感性，抽象的符号代替了当下的体验。但是在摄影术诞生之后，可视的形象以一种更加稳定

---

① [德] 瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，21页，北京，中国城市出版社，2002。

② 周宪：《视觉文化的转向》，46页。

和确切的形式回归到人们的话语中。

可以说在某些方面，现代影像“克服”了口语交流模式的局限，同时汲取了书写文字的优势：首先，文本的稳定性不再是书写文字的特性，摄影机拍摄的底片经过放大、感光和冲洗之后将某一特定时刻的现实从某一角度截取下来，客观世界的一角便凝固在相片上，“定格”这个词更形象地描绘了这一过程。电影胶片也有同样的功能，在今天修复过的胶片中，仍然能够重现1895年的《火车进站》，人们看到的活动影像与当年第一次放映时完全相同。其次，摄影镜头截取下来的底片能够在短时间内被高效地复制。这个特性在电影胶片的洗印过程中得到了完美表现，最先拍摄的负片在取出电影摄影机后会尽快翻印出第一条正片，剪辑师根据要求将这些正片分场景剪开，再根据一定规则将这些“碎片”拼接起来成为完整的电影画面，这一条正片称为“工作正片”。“工作正片”剪辑完成之后，剪辑师以之为参照将原始负片剪辑出来，然后以这条负片为基础，翻印出一级拷贝。一级拷贝在电影发行方的手中会再经历多次的复印，产生多组拷贝用以在影院放映。也就是说，观众在电影院里看到的，全部是原始胶片的复印版，就像印刷机时代的报纸和小说一样，胶片承载的影像会完整地复现给大众。摄影机在具备了印刷机两大优势的同时，在一些方面回归了口语模式的特征。首先是影像的直观性，具体可感的形象以稳定的形式回到传播过程中，观众在相片和银幕上看到的是被摄物的本来面貌，用桑塔格的话说，影像是“一条痕迹，直接从现实拓印下来”<sup>①</sup>，现实不需要再被

---

① [美] 苏珊·桑塔格：《论摄影》，黄灿然译，238页。

编译成抽象的符号，符号的编码——解码过程被简化了。其次，现代影像具有比书写文字更广泛的普适性。在印刷机的时代，出版物上的文字，哪怕是最常见的报刊广告或政治传单，语言都具有深刻的逻辑性和高度的复杂性，各种句式、各种生僻而高雅的词语屡见不鲜，这需要大众有过硬的文字阅读和组织能力。1863年美国总统一林肯的《葛底斯堡演说》在当时以大众话语的面貌出现，现今却成为艰深的课堂文学。与之相比，影像没有向观众提出任何有关教育程度和认知能力的要求，只要是拥有基本行为能力、视力健全的人都能从影像中接收到具体的信息。影像的话语从一开始就以浅显易懂的形式走向大众。值得注意的是，大众的话语在不知不觉中被影像媒介所影响，开始向直观、简明和片面化转变：17世纪欧洲政府公告能用密集的文字使文本具有严密的逻辑性与思辨特征，同时考虑到潜在反对者的声音并预先予以驳斥；20世纪的电影海报和广告牌上却似乎已经找不到一段意义完整的话了。

一个现实是，现代影像的大量生产改变了大众的“信息—行动比”。书写文字和印刷机的时代，出现在公众视野中的文字信息对大众有现实的指导作用，人们将最切实的诉求书写在纸面上，传递给接收者。1975年出土的“云梦秦简”中大多文字是有关法律制度、行政文书、医学著作的，其中还有少量简短的家书，几乎“秦简”中所有的信息都是“现实可用”的，即能够立即成为人类活动的指导。在福尔摩斯的时代，报纸上的新闻包含话语清晰的商业通告、讣告和公共活动通知，人们可以通过阅读早晨的报纸来规划一天的行动。但进入现代影像的时代后，人们很难在照片和银幕上获取有指导意义的信息。这些影像吸引着大众的兴趣，却难以影响人们的日常实践，“信息

和行动之间的关系变得抽象而疏远起来了”。<sup>①</sup>摄影镜头积攒了很多的视觉材料，电影和图片刊物似乎是为了使这些材料“派上用场”而采取的行动。

影像具有留存历史的功能，《意志的胜利》中希特勒的大段煽动性演讲、开罗会议时丘吉尔坐在椅子上抽烟的姿态、1963年美国总统肯尼迪在达拉斯街头遇刺的画面，一组组画面将一段段特定历史的本来面目长久地呈现给观众。摄影机在开启的一瞬间就在生成一份关于历史的“人类文件”（桑塔格语），摄影将当下以历史的形态凝固下来，使人们以最“真实”的版本把握历史。对主体来说，摄影的过程就是一段体验“获取和占有现实的快感”的心理历程。但是应该注意到，影像不可能像语言那样有序，更不可能像书写文字那样理性，影像的获得是充斥着意识形态倾向和个人选择的主观过程。影像的生成始终与“身份”的概念紧密联系。影像不仅传递现实，更同时传递立场，摄影者在选择被摄物、取景框、光照方向和拍摄角度的时候，就已经对现实做出了取舍，那些被忽略在镜头之外的现实则以最武断的形式被排斥在“历史”之外，权力话语在历史的叙述中占据了主要地位。另外，印刷机在传递文本的时候，也在传递语境，印刷文本的讯息是紧密连续的。但现代影像的出现使客观现实的连续性被打破，影像文本与语境相脱离，影像反映的现实成了一个个闪烁的碎片，这也是“蒙太奇”合理存在的依据，影像在传播过程中只包含影像内部的信息，没有暗示，也没有预测，它能够被随意剪接，用以表达任何附加上去的意愿。这看起来就像是“库里肖夫实验”所表达的结论一样。所以影像中的历史其实是用影像构建的历史，历史现实的

---

① [美] 尼尔·波兹曼：《娱乐至死·童年的消逝》，章艳等译，63页。

碎片成为构建文本的材料。通过影像的复制和剪接，人们以一种最简便的方式患上了“历史健忘症”。

## 四、电视、数字影像与后现代文化

### （一）大众文化与后现代主义

随着电视和数字多媒体的快速发展，人类社会自古典时期到当下的所有媒介形式已经全部出现，媒介的多样化和信息的多元化形成了一幅传播领域的全息图景——海量信息从多个角度实现了对社会大众的整体覆盖。学者们将这幅图景和其产生的深远社会影响放置在一个新的领域内进行考察，即“大众传媒”。大众传媒“在传播特点上具有信息的大量复制、受众的匿名性、传播手段的技术化、产业化等特征”<sup>①</sup>。麦克卢汉曾提出“媒介即信息”的论点，认为每一种媒介都为人类的思考和情感的表达提供着新的定位，从中能够产生独特的话语，媒介以不为人注意的方式对话语起到决定作用，操纵着社会文化的方向。从这一观点出发，现代影像作为媒介的普适性削弱了传统文字媒介的特权色彩，使更多的人进入文化传播的链条中。而电视的出现是大众文化发展的里程碑。“二战”以后，电视开始进入高速发展阶段，电视传媒逐渐成为大众传媒领域的标杆，之后的数字多媒体成为大众传媒新的标志。多种媒介的并存使社会文化真正进入普罗大众的语境，使文化传播的受众面扩大至前所未有的规模，社会文化必然地进入“大众文化”的历史阶段。

---

<sup>①</sup> 胡易容、赵毅衡：《符号学—传媒学词典》，33页。



安东尼奥·葛兰西：在铁窗中完成《狱中札记》《狱中书简》两部西方马克思主义经典著作

理论界对“大众文化”存在多种定义，从字面上理解，是“大众”这一既可作为主体又可作为受众的群体与“文化”相联系产生的概念组合。从媒介的目标范围切入，会得出量化的理解：大众文化是指被多数人接受和喜爱的文化，但这样的定义很难明确界定大众文化的边界——没有办法确定究竟被多少人接受的文化才可以归入大众文化的范畴。朱大可可将大众文化纳入被主流历史阐述的文化文本遮蔽的广义流氓文化的视野中，融合“社会学、政治学、文化学和美学的多维视域”<sup>①</sup>在更宽泛的理论范围中做

出阐释。顺着这个思路，可以得到一组相互对立的概念，即“大众文化”与“高雅文化”：大众文化是除了高雅文化之外的其他文化形式，是一种处在较低地位的文化。大众文化通过高雅文化的“排他性”明确自身的概念，在安吉拉·默克罗比的研究中，分裂期的女性主义、厨具广告、时尚杂志、旧货市场和霹雳舞都被纳入大众文化的论域中，而这些文化现象都是被传统高雅文化所规避的。大众文化在与高雅文化的对抗中不断扩充自身的内涵。葛兰

<sup>①</sup> 朱大可：《流氓的盛宴》，9页，北京，新星出版社，2006。

西的“宰制理论”对两种文化的权利关系进行了阐述，他认为：资本主义社会中，对文化领域的控制具有重要意义，统治阶级通过对民众进行文化控制，使其对寓含意识形态的文化产生自发认同，从而达到统治的目的。而在这个过程中，来自下层群众的大众文化与统治阶级的文化“收编”进行着斗争。大众文化扎根于人民群众，与代表权力阶层利益的文化在动态中达到“均势妥协”。

“后现代”是一个经常与大众文化并置的概念，作为文化领域的术语，“后现代主义”在20世纪60年代进入论述的视野。“后现代主义”运动最初发生在建筑和设计领域中，“指的是在现代主义、国际主义设计上大量利用历史装饰动机进行折中主义装饰的一种设计风格。”<sup>①</sup>“流行艺术是后现代的概念得以最初成形的语境……后现代主义内部最重要的一些倾向已经向现代主义对大众文化的粗暴的敌视提出了挑战。”<sup>②</sup>这种观念可以理解为：后现代主义是与现代主义的文化精英主义相对抗的思想观念，大众文化与精英文化的对抗使得后现代主义作为现代主义的对立面产生。就像大众文化与高雅文化的关系一样，后现代主义与现代主义是对立的、互斥的概念。诞生于工业社会基础上的现代性偏向的是基础、权威、统一，正如詹明信所说：“现代主义想要表现的是‘绝对’，最终的真理。”<sup>③</sup>而代表大众文化的后现代主义与之截然相反，所以“不论从美学观点或从意识形态角度来看，后现代主义表现了我们

---

① 王受之：《世界现代设计史》，320页，北京，中国青年出版社，2002。

② [英] 安吉拉·默克罗比：《后现代主义与大众文化》，田晓菲译，18页。

③ [美] 弗雷德里克·杰姆逊：《后现代主义与文化理论——弗·杰姆逊教授讲演录》，唐小兵译，140页，西安，陕西师范大学出版社，1987。

跟现代主义文明彻底决裂的结果”<sup>①</sup>。也有人认为，后现代主义只是现代主义在新时期的一种存在形式，哈贝马斯就认为“后现代性”是不存在的，“那些标新立异的年轻人打着后现代的旗帜，行反现代之实……如果现代性真的为后现代性所取代的话，那么就等于让生活整体瓦解”。<sup>②</sup>“后现代主义”的社会实践印证了这一观点。总的来说，可以确认的是，后现代主义主要被视为针对现代主义某些局限性的一种纠正或者反拨。

尽管有众多歧义，但后现代主义大体具有以下一些特征：反精英文化，向平民化价值靠拢；逐渐消弭艺术与商业、艺术与生活的界限；从宏大叙事转向边缘化和差异性的叙事；符号的自指性掩盖了所指的意义。以这些特征对照盛行于当下的电视媒介和数字影像，不仅内容上呈现出后现代主义色彩，其本身也成为后现代文化的一部分。

## （二）影像的碎片化

当今社会公认的主导媒介是电视。人们通常称为“电视”的是摆在客厅、饭厅或卧室正墙的显示活动影像的多频道仪器，它在信号通信技术的领域里被称为“电视接收机”。作为信号接收的终端与图像合成、显示的播放设备，“电视接收机”传播的画面与声音符号在大众观看过程中混编形成“信息接收场”，日常生活语境中的“电视”正是指人们观看电视机时接收到的信息，“开电视”意味着“接收场”的建立，“关电视”则代表接收活动结束。有趣的是，在电视确立其主流强势媒体的当下社会，打开电视成为一种本能的、

① [美] 詹明信：《晚期资本主义的文化逻辑》，陈清侨等译，421页。

② 转引自孟繁华：《众神狂欢——世纪之交的中国文化现象》，73页。

潜意识活动，而关掉电视的权利似乎不再为主体所掌控。

在接收端，电视的视觉接收原理与电影相似，也是利用视网膜的视觉残留效应使一帧帧跳变的静止图像组合成为连续的活动图像。但电视视觉信息的生成与传播机制却与电影截然不同，而且这种差异导致了对现代影像“本体论”的革新和大众对影像符号的再认识。要通过电视网传播影像，首先要做的就是将组成活动影像的每一格图片“打碎”——按传送信息的容量和速率将图像分解为一定数量的微小“碎块”，将每个碎片的色相与饱和度拟合为电信号。通过信号的发送端把信号按一定顺序传送到接收端，在接收端按“碎块”拆分前的几何位置分别显现在电视机屏幕的对应方格上，重新组合为一张张完整的图片，使图片的变换速率稳定在视觉残留的时间阈值内，观众看到的就是电视影像，“碎块”的分解数量称为“清晰度”。在摄影和电影的传播过程中，不管是在负片上的小块影像还是放大在相片和银幕上的大幅影像，原始影像的完整性不会发生任何变化。在打开镜头、按动快门的一瞬间，影像内部的结构就建立并且稳定下来了，在传播过程中不会发生改变。但是电视的出现打破了这种影像的“完整神话”，观众在电视屏幕上看到的，是先打碎再重新组合的“拼图”。

如果说摄影和电影打破了历史和现实的连贯性和全面性，那么电视的这一特性则表现得更加彻底——它首先将自身碎片化了。21世纪制造技术和传播技术的快速进步使电视兼容了更多的视觉功能，但不论是大屏幕电视、纯平电视、等离子电视、液晶电视还是3D电视都没有摆脱自20世纪初电视产生时就与之伴随的“碎片化”属性。进入数字多媒体时代，电视属性迅速在电脑和互联网领域“增殖”，使后者具有了相同的“碎片化”特征，这一过程不仅显

示了数字技术的必然趋势，也可以看作媒介的一种“共鸣”现象——电视和数字多媒体一起，将当下的社会话语肢解成一个个细小的、没有连续性的片段。

由无线电信号承载和传递的电视画面以其内容的不断变换吸引着大众的注意力，更重要的是，当人们习惯于电视屏幕中影像的表意方式和传递节奏后，打开电视成为本能行为，而离开电视成为一件非常困难的事。今天绝大多数生活在现代都市中的人们都拥有电视，进入私密空间的人们通常很快会将电视打开，而关掉电视意味着一天活动的结束，意味着睡眠时间到了。电视俨然成为人们了解自己所处的社会和文化的的主要方式，根据上海电视节和央视·索福瑞联合推出的《中国电视节市场报告（2003—2004）》的调查结果，2002年度中国人平均每天花在看电视上的时间是3个小时<sup>①</sup>，而在2004年法国“戛纳电视节春季展”公布的一份统计报告中指出：该年全世界人口的平均每天看电视时间为3小时3分钟，北美地区的这一数值达到了4小时24分钟<sup>②</sup>。与大众长时间观看电视的事实相对的是，电视节目平均一个镜头只有不到4秒钟的时间。电视的话语模式已经确立，对普通观众来说，一个固定画面如果超过5秒钟就会有“过长”的嫌疑，如果镜头再延长，就会引发观众的“不适”，或对电视发出“质询”——信号或机器是否出现故障。不仅如此，大多数的电视广告不超过30秒，一则电视新闻通常在3分钟以内，一集电视剧不会超过1小时，否则注意力会难以持续。这一切都说明，在成为社会传播的主要媒介后，电视影像的“碎片化”通过对受众的持续控制，在悄无声息中“规范”着话语的形式。

---

① <http://ent.sina.com.cn/2003-06-26/1125162360.html>.

② <http://media.people.com.cn/GB/40606/3355917.html>.

在思想基础上，后现代主义是对现代主义科学根基和普遍价值观念的质疑。但这种质疑本身并没有建立新的精神标杆，而是从价值中心向边缘消散。这种现象可以称为“意义的消解”。

### （三）意义的消解

影像可以表征后现代文化对权威、真理和严肃性的一种反叛。在数字影像领域，凭借计算机软硬件和影像相关技术的快速发展，人类已经不满足于简单地截取现实的“样本”，而是开始利用各种技术手段生产出越来越复杂的影像。当代的影像不仅包括仿制人类真实生活图景的模仿式影像，还包括很多依据单纯的人类想象产生的画面，这一深刻转变使影像的类型和内容空前丰富。正是这样丰富的影像语言带给观影者前所未有的震撼，而这种视觉的震撼显然属于一种感性的、依靠感官刺激的震撼，这种震撼并非源于影像内在的理性思索。这种“纯粹感官”的倾向在现今的电影工业中反映尤为明显，各种视觉盛宴在影院浮现，观众总是期待能够经历一场陌生刺激的视觉体验。当亿万观众为这些视觉奇观欢呼雀跃时，毫无疑问，“奇观电影”已经在受众那里得到了高度认可。不难看出，深刻的意义并不是后现代影像追求的目标，来自身体、感官的直观刺激才是后现代影像真正的存在形式。后现代文化语境下的数字影像其目的在于利用视听刺激带给观众一种个人的陌生体验，至于影像表意层面的深层意涵，则被使人眼花缭乱的画面冲淡甚至消解。

在传统媒介中生存的后现代数字影像，对于深度的削弱以及意义的消解尚限定在文本内部，多以各种组成元素的形式出现。在互联网时代到来之后，一个影像的狂欢时代也随之到来，互联网似乎成为巴赫金所说的民间广场，

人人在上面嬉戏打闹；互联网的宽受众面，使得这种狂欢精神被张扬，占据了整个大众文化领地。2005年一段个人拍摄的网络视频在社会上引起剧烈反响，是胡戈根据当年陈凯歌导演拍摄的《无极》中的某些桥段加以自己的想象发挥，剪入其他影片和电视节目画面制作的《一个馒头引发的血案》。视频中对原作进行的“恶搞”、调侃和对其他文化艺术文本做出的指涉比比皆是，经典电影片段与电视节目片段被强行拼贴，在这个奇特的文本中，还以戏谑的方式表达出对某些社会现象的关注，形成一种狂欢式的再表达。

那些艺术创作者进行的严肃创作，那些具有时代意义与非凡艺术深度的电影作品都进入后现代数字视频的原料取材范围。这些作品首先按照表意单元被剪辑成零散的片段，然后按照创作者的思路，经过数字技术的处理被混编为一个全新的文本。在混编的过程中作品原本的语境已被完全消解，被剪碎的表意片段成为携带特定意义和戏谑色彩的影像符号。但是这些片段仍然带有原作品的面貌，仍然能被大多数接触过原作的受众清晰识别。“也许恶搞者的初衷只是表达一种个体的‘解读’行为，而他们采取的策略却是标准的后现代‘解构’——将作品的能指和所指撕裂，从而瓦解其中所蕴含的深度模式。它往往以戏谑、搞笑的方式让人们开怀一乐，并给被批判者一种尴尬。”<sup>①</sup>这里提到的“恶搞”，也就是上述的创作过程诞生的影像文本，“恶搞者”就是进行拼贴组合的创作主体。

但在进入影像消费市场以后情况发生了变化，这种再创作的产物成为了蕴含巨大收益潜力的影像消费品，在影像市场上流通的商品。所以“恶搞”

---

① 蔡骥：《对网络恶搞文化的反思》，载《国际新闻界》，2007（1）。

的方式被商业电影和电视制作者借鉴为一种重要的创作形式，比如2006年的喜剧影片《大电影》与同年各电视台热播的轻喜剧《武林外传》等，它们的创作过程很大程度上体现着“恶搞”的品质。复制与拼贴、戏谑与结构、嘲弄与反讽，后现代文化最具代表性的手法被恣意使用，在《一个馒头引发的血案》等各种草根视频乃至进入主流传播渠道的影视作品中都有着直观的体现。在后现代文化的影像世界里，“一套文本实践成了另一套文本实践的参照点”<sup>①</sup>，影像的表意层面在重复的引用和被引用的“内耗”中被不断地消解。“恶搞”从创作手段上升为一种创作主旨，这种情况下，严肃的、原创性的艺术文本创作的努力常常是难以被市场和受众所接受的。

电视观众已经习惯于电视频道里令人眼花缭乱的各类节目，电影观众在密集的大片排档表前面显得难以取舍，几乎每天在互联网上都会产生大量的趣味低俗的“恶搞”视频，这样的影像生产规模以令人目不暇接的形式充分定义了“视



《武林外传》：一部后现代主义风格完备的情景喜剧，2006年播出

① [英] 安吉拉·默克罗比：《后现代主义与大众文化》，田晓菲译，25页。

觉盛宴”的概念，同时人们的视觉神经不可避免地受到持续的钝化。无可争议地，网络数字影像将创作目标严格锁定在视觉奇观和受众的极致体验上，同时观众所做出的相应的接受反应也只能是纯感性的、难以持续的和非严肃性的。传统的视觉艺术不懈追求的精神内涵和艺术境界，在不断蔓延的后现代影像中被硬性解构、被刻意忽略。后现代数字影像以这样的方式对艺术的社会批判和心灵升华的责任进行逃避。随着受众对后现代影像的数字影像的期待逐渐定型，后现代文化的视觉形式也锁定在混仿的、拼贴的内向化状态。

#### （四）中心的离散

法国后现代主义学者让-弗朗索瓦·利奥塔把后现代主义文化最主要的特征解读为对“元叙事”的不信任，他认为后现代的叙事策略叙事是对“元叙事”的截然脱离与反叛。后现代叙事通过自己的隐性的展开方式对以往占统治地位、体现权力意志的“宏大叙事”进行不断消解。这里的“元叙事”和“宏大叙事”，其含义指向与启蒙思想息息相关的“人类解放”“自由平等”“历史进步”“公民权利”等宏大的、统一性的话语表述。文化研究者认为这种“元叙事”话语在大众文化传播领域具有先天的优势地位，“元叙事”被用来衡量其他形式话语合法性。所以“元叙事”是现代公众话语的核心主导，它通过对其他话语的选择作用体现着某种专制的、权力的内核。正如安吉拉·默克罗比所说：“这种权威叙事必然既是父权主义的，又是帝国主义的。”<sup>①</sup>但随着后现代文化的兴起，“元叙事”的原有作用发生衰退，纷繁多

---

① [英] 安吉拉·默克罗比：《后现代主义与大众文化》，田晓菲译，21页。

样的话语形式湮没了“元叙事”的中心，脱离了“元叙事”的统摄，叙事话语的多元化成为文化的诉求，以往不被权力中心认可的“边缘文化”也获得了表达的空间。后现代主义认为这种话语形式的转变“必将开启一个尊重差异、文化多元的新时代”<sup>①</sup>。

数字影像技术的进步使得与以前相比，影像的生产成本迅速降低，制作及传播影像的机会被分散到更多的个人那里，影像的生产不可能持续被统治阶层继续掌控。这样的趋势下，普罗大众从以往的身份——影像受众、影像接收端——向影像生产的主体身份移动。今天的现实情况是：只要拥有一部带摄像功能的手机，任何人都能拍摄一段私人的影像，这些影像通过网络发布端上传到互联网空间，能够在公众话语领域无限制的传播。很多热点话题、社会敏感问题都是以这样的形式走向话语焦点的。影像生产不再只为精英分子拥有，他们以前所掌控的特权被颠覆。影像生产与传播设备的便携化与日常化、传播通道的多元化和随意化、共享机制的及时化与便捷化，表达的快捷以及表达带来的快感，使得普通人也随时以影像的方式记录和传播自己的生活、情感、态度与价值观。影像代替了以往手中的纸和笔，成为记录现实生活和心理体验的创作工具和传播媒介的统一体。这些个人生产的影像毫无疑问是一种个人化的话语表达，个体性的呈现使影像作为文化媒介呈现出碎片化的属性。上述影像不属于“元叙事”范畴，也大多与权力阶层辛苦构建的大众文化体系难以兼容，个人影像的生产大多是主体精神活动的直观外化，并不会被灌注深刻的内涵或建立崇高的价值，它们更多的只是日常生活中的

---

① [英] 约翰·斯道雷：《文化理论与大众文化导论》，常江译，227页，北京，北京大学出版社，2010。

见闻，只是想表达对这些身边事件和社会现象的主观感受。这些影像作品携带的艺术价值远远比不上主体心灵的表现价值。

发达的数字影像技术与互联网共享机制，不仅使得大众能够自由地进行影像制作，也能使很多创作主体之间建立互动联系。通过分享与再创作，个人影像创作者在一定范围内实现了相互之间的身份认同。文化研究者将这种以文化身份认同和文化话语交流为纽带建立的松散聚合体称为“亚文化群体”，群体中的成员们在共同的文化追求中进行个人价值体系的建构。布雷克将其定义为“一系列行为、活动和价值观的形成，这里存在着活动者本身所特有的象征符号系统”<sup>①</sup>。青年亚文化团体、文化沙龙、女权主义文化组织等在数字影像的表达活动中传播着自己的独特话语，呼吁着自身的诉求。这种形式的影像创作同样参与到消解“元叙事”的努力中，使后现代文化带有了多元的价值目标。正如后现代主义者期许的那样，亚文化团体的兴盛和多种媒介的干预，大众文化和社会文化传播开始呈现从“大众”到“分众”过渡的趋势。

### （五）主体的泛化

传统影像生产方式中，以导演为核心的生产者具有不可置疑的权威性，尽管影像生产是一个众多工作人员构成、人人通力合作的过程，但导演决定了影像为观众呈现哪些内容、以何种方式呈现出来。表演、摄影、照明、美术、化妆等，皆服从于导演的意志。这种影像生产方式的主体性极为明显，

---

<sup>①</sup> [加] 迈克尔·布雷克：《越轨青年文化比较》，岳西宽等译，11~12页，北京，北京理工大学出版社，1989。

呈现出强烈的创作意味，导演顺理成章成为作者，作者论的盛行也与此有莫大关系。在传统影像生产中，主体与客体是恒定的，“主体就是感知者、观察者，而客体则是被感知、被观察的东西”<sup>①</sup>。以导演为中心的创作者是为创作主体，创作主体通过对客观世界（客体）进行再现与表现，以影像的方式呈现出风俗习惯、风土人情、情感意志、价值观念、情绪冲动等。创作主体因而拥有至高无上的地位，在影像生产与传播、接受这一流程中，形成了至少两对主客体关系：由于“人是认识和改造世界的‘主体’，而包括人自身在内的整个世界则是人改造和认识的对象，也就是‘客体’”<sup>②</sup>。创作主体通过认识和改造客观世界形成影像，世界因而成为客体。在传播与接受的流程中，影像生产者通过特定方式成为传播者亦即传播主体，受众则成为传播客体。在这一流程中，观众只能被动接受创作主体和传播主体“施与”的内容，无法与创作主体和传播主体形成对话，无法真正交换彼此的理解而形成有意义的交流。

在后现代的数字影像中，这一格局被打破了。无论是生产还是传播与接受，传统的主客体关系都被颠覆。从生产来看，在当今的数字技术条件下，创作主体是通过再现和表现现实世界来完成影像生产的。许多影像是在摄影棚内的绿幕前拍摄，再通过数字技术将影像需要的背景与演员的表演合成。这方面，《魔戒》三部曲就是最为明显的代表。表演当然也不再一样，演员常常通过主观想象，与一个虚拟的对象产生对话，后期制作将虚拟对象变为可见的实像，并与真实演员的真实表演合成，形成交流的假象。

---

① 汪民安主编：《文化研究关键词》，500页，南京，江苏人民出版社，2007。

② 孙正聿：《哲学的目光》，239页，长春，吉林人民出版社，2007。

这种虚拟的影像生产方式，使得现实世界不再被摄影机需要，需要的是通过数字技术产生的拟像。拟像可以虚拟现实场景，诸如人来人往的大街、奔腾的千军万马，也可以虚拟一个想象世界，如《阿凡达》中的潘多拉星球。从传播与接受来看，创作主体不再拥有说一不二的权威性，观众可以深度参与影像的建构。观众可以改写影像，也可以将自己的意见反馈到制作方，而为了赢得观众，制作方也听取合理意见，对影像的后续生产进行修订。原本是传播客体的观众，因此有可能转化为一定程度的创作主体。另一种更为普遍的现象是，由于技术标准的降低、设备使用上的便捷性提高，加上互联网的兴起提供的平台，原本注定只能为少数人拥有的影像生产权，如今已被稀释、被扩散，每个人都能够成为影像生产主体。在这场影像狂欢中，每个创作主体、传播主体都可能成为另一个创作主体、传播主体的客体，反之每一个客体也都可能成为创作与传播主体。主客体之间原本森严的门户被打破，原本的壁垒被消解，二者关系互为转化，造成了主体的泛化。

### 第三节 影像时代的“多媒介革命”

#### 一、多媒介的时代

在信息科学领域，由于信息生产、处理和传播的发展导致社会生产方式和社会经济关系发生变革的现象被称为“信息革命”。一般认为，人类社会

的历史进程中迄今一共发生过五次信息革命：第一次是语言的诞生；第二次是文字的创造；第三次是以造纸术为前提的印刷术的使用；第四次是光电信号和无线电技术为基础的电报、电话、广播和电视的相继发明；第五次信息革命是 20 世纪下半叶计算机的发明以及计算机、互联网与数字通信技术的合流。作为媒介，计算机和网络技术兼容了电影电视的视觉化特征，且能够同时呈现不同介质的文本——声音、文字、图片及活动影像。不仅如此，第五次信息革命在信息的储存和传播速度上达到了质的飞跃，大部头的文学著作和一部电影上千米的胶片在小型的数字移动存储盘的面前成为“沧海一粟”，比国家电视台的重大新闻更快的传播速度使得记录个人每日经历的照片和心情随笔也可以在第一时间开放展示给最广大的受众群体。以计算机为代表的现代多媒体数字技术并不是一次孤立的机械发明，而更像是一种外向型的“信息整合时代”的表征：数字多种媒介通过现代信息技术，将传统媒介中的一切传播客体转换成统一制式的二进制编码，以此完成对媒介和信息的“收编”与“整合”。在社会话语层面，计算机、互联网和多种新生的媒介形式完全打破了地域、距离和意识形态的限制，使人们能平等、快捷地接触到各种信息、思想和文化。

多媒体也称“多媒介”，是指计算机交互式综合处理多种媒介的信息，包括文本、图形影像和声音，多媒介首先是一种技术的指称，除了计算机，多媒介包括多种新生的影像媒介。与“电视”一样，“DV”也具有两种定义：一种是“数字视频”（Digital Video），指以数字信号而非胶片作为载体的活动影像，是一种文本介质；另一种是用来拍摄数字视频的“数码摄影机”，带有工具属性。1995 年索尼公司推出第一台家用小型 DV 机，与传统摄像机相比，

DV 机具有高效能和低成本的优势。采用数字信号记录使影像的清晰度有所提升，且操作十分简便。作为影像文本的 DV 便于后期处理，可以通过接口将 DV 机存储的影像转入电脑，然后生成数字视频文件或导入其他工具进行编辑和修改。另外，DV 机的成本低廉，价格能够被普通用户接受，这使得其用户数量逐年增加。“网络播客”是数字广播技术的一种，是以互联网为信息存储和交换的场所，进行数字声讯节目的预订、下载和制作上传的媒介技术，用户可以将预订的节目下载到私人播放工具上收听，不用再按时按点地等候传统媒体节目的播出，用户还可以自己录制音频上传与其他用户分享。与之原理相似的，“网络博客”偏向于文字、图片和视频文件的上传与分享，在博客之后流行的“微博”实际上是对“网络博客”的部分功能和窗口进行修改的产物——使主界面从私人界面转向体现交互性的公共界面，以时间轴为依据显示用户更新的信息，同时加入更多用户互动功能。这些改变突出了交流的即时性和快捷性，使“微博”及很多自媒体的用户群迅速扩充。手机电视是利用具有流媒体功能的智能手机观看电视的技术，手机网络与计算机网络的合并使得手机兼具了观看网络视频的功能，通过智能手机应用程序（App），手机电视与计算机网络视频在同一播放程序内实现了兼容。电子游戏又称“视频游戏”，电子游戏以数字虚拟影像为表现形式，用户在自然游戏行为过程中对计算机、手机或其他游戏终端进行操作，感受数字程序生成的影像对现实游戏情境的模拟。游戏过程中，游戏程序根据用户操作进行影像的响应，使用户获得视觉反馈。电子游戏使人们拥有在轻松的游戏环境中即时“生成现实”的体验。

上述这些新生的影像媒介具有一些共同特点。第一是实时性。新媒介使

各种介质的文本都能够高速地生成和传播。胶片摄影需要文本生成过程，即放大洗印的过程，大部分电视节目存在录播的时间差，而新媒介的信息传播是即时的，文本生成的时候，其传播也完成了。第二是集成性。新媒介不再只具备单一功能，而能够融合多种文本的生成和传播。DV机可以同时进行画面拍摄和声音采集，网络“播客”能够同时进行上传、录制和下载，“微博”能够在发布文字信息的时候上传图片，并分享网络视频链接，而智能手机具备了上述所有功能。第三是交互性。人们在接受信息的同时也可以操作和改变信息，受众同时也是用户。电子游戏的玩家在观看游戏画面的时候也决定着画面的生成，微博用户接受信息时可以第一时间对其进行反馈（评论、引用、分享等），“播客”用户可以控制声讯文件的播放时间、播放速度，更不用说手机本来就是一个通信设备。

后现代社会文化中，艺术和商业、精英和大众、原型和复件之间的界限正在消弭，多种媒体的共同作用使这一历史进程顺利进行，具体到视觉文化的领域里，传统的概念受到质疑和颠覆，虚拟的影像包裹着大众，并逐渐替代原本的现实，数字技术取缔了影像生产的特权，也瓦解了影像本身的神话，不同影像媒介的边界不断模糊，形成了一种“泛影像”的传播。总的来说，在文化的后现代进程和商业化的浪潮中，多种影像媒介的产生改变了影像的生产和传播机制，也改变了影像的认识论，同时带来一系列的社会文化现象和大众话语的转变，这种现象可以被称为“多媒介革命”。

## 二、视觉与符号消费

在“多媒介革命”的后现代社会中，影像必然地成为主导的媒介形式，视觉媒介取得了“元媒介”的地位。如果人们要理解一件商品，首先要接收的是该物品的图像，把握事物的外形是了解该事物的第一步；当大众关注一则新闻，首先要看到该事件发生时“在场”的影像，或是事件亲历者的影像，起码也要看到照片，只有文字叙述或声音描绘的信息被认为是“不可靠的”。在多媒介对信息的立体传播中，影像媒介成为理解和评价其他媒介信息的“元语言”。

对视觉文化的考察要融入当代社会和文化语境。波德里亚认为，经济生产领域已经与意识形态或文化领域融为一体，文化作为经济领域的表征，是对社会经济关系的一种隐喻。现代社会最显著的经济活动是消费，消费活动的空前发达是人类社会步入工业化、都市化和市场经济的必然结果，随着消费资源不断丰富，都市化进程加快，市民的闲暇时间增多，工业化时代的生产型社会逐渐转变为消费型社会。生产型社会向消费型社会的转变同时也意味着现代社会向后现代社会的转变。在消费社会中，社会关系的构建逐渐脱离物质生产的关系，开始以消费关系为中心。这样的一个结果是，人们开始更多通过消费而不是生产活动来对自身和他人进行身份定位，消费行为逐渐成为社会地位的标志，商品成为表征身份的商品。消费社会为商品的主体化和符号化打下基础。同样值得注意的是，日常生活的“文化化”和“审美化”使人们越来越关注商品的外观，所有的广告都在暗示商品在构建“理想生活

图景”方面不可替代的作用。这样，视觉消费和符号消费捆绑在一起，成为消费社会的主要文化特征。

一些理论家认为，消费的异化是资本主义社会的一个重要现象，丹尼尔·贝尔指出“劳动和积累本身不再是目的，而是进行消费和炫耀的手段”<sup>①</sup>。工业化程度使得消费社会中的商品呈现一个矛盾的状态：一方面，商品的分类十分详细，品类众多。过去满足特定需求的一种商品被细分为众多类别的商品，而每一个类别又分化为更多的“亚类别”，比如20世纪90年代走入中国普通家庭的个人电脑，在大批量生产之后“分化”为台式机、笔记本电脑和掌上电脑，笔记本电脑分化为重视便携性的“商务本”和重视用户影音体验的“游戏本”，“商务本”又再细分为“超薄本”“超极本”“商务办公本”“二合一本”等众多类别；另一方面，同类商品的同质化情况越来越严重。在商品类别细分之后，人们消费时发现自己面对的商品花样繁多，即使同一类商品也很难全部浏览一遍，但同时人们也发现，同一类不同品牌的商品之间除了商标，在使用价值上已经没有实质性的差别，可供选择的余地已经很小了。面对这样的情况，当代社会的人们开始趋向于单轴行为，即放弃选择。“这一切源于文化元语言的缺损，源于自我的选择和评价标准的丢失。这样，消费也在无选择中成为异化的意义活动。”<sup>②</sup>这一论述涉及异化消费与后现代社会之间的复杂联系。

选择权的出让和商品的同质化使得商品必须借助影像媒介建立属于自己的视觉符号，通过广告、宣传画和网络视频等渠道，商品的外形得到全方位

---

① [美] 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，122页。

② 胡易容、赵毅衡：《符号学—传媒学词典》，238页。



**New Balance:** 伴随《来自星星的你》热播而在中国大陆迅速走红,充分呈现出视觉消费与符号消费的二重奏

的展示。“在消费社会中,看的行为本身就构成了消费……消费社会中的几乎所有消费品和服务本身都必须在被看见和被展示的情况下才具有消费品的性质和吸引力。”<sup>①</sup> 所以在这一语境下,消费社会中的影像媒介既具有第一性的特质(物质主体),也具有第二性的特质(对象)。所以,通过影像媒介展现的商品形象成为“符号消费”的主要因素。消费社会通过多种媒介给商品附上某种社会地位和文化品位的暗示,在这种暗示下,消费者通过购买商品来建构和表达自己的身份,使自己想象性地归属于某个社会阶层,并具备某种素质和品位。商品的消费变成一种符号消费。与之相似,“时尚”的概念就建立在符号消费的论域中:人们通过消费特定的商品表明自身与自己所认同的文化、社会阶层的一致性,同时与其他阶层相区分,展示自己的独特性。在消费社会中,人们通过符号消费获得一种“群体成员感”。所以符号消费是一种“对欲望的欲望”。

商品的符号性具有决定消费活动的能量:New Balance 是一个美国慢跑运动鞋的品牌,拥有超过百年的历史。但该品牌很少邀请明星和公众人物进行广告宣传,所以一直难以进入中国市场。2013年年底,一部韩国偶像电视剧

<sup>①</sup> 周宪:《视觉文化的转向》,109页。

《来自星星的你》通过网络渠道进入中国并获得巨大反响，剧中的男主角经常穿着“New Balance”的慢跑鞋出现在镜头中。依靠该剧的成功，短时间内，该品牌迅速进入中国市场并抢占到很大的市场份额。电视剧中的男主角面容俊秀，拥有巨额财产，具有很高的文化修养，同时散发着“外星人”的神秘气质，明星的形象与商品的形象相结合，使慢跑鞋具备了鲜明的符号特征，消费者通过购买该品牌的鞋来达到对剧中人物的认同与接近，将作为商品的鞋“内化”成为消费主体的身份表征。高昂的售价并未影响鞋的销量，因为“拥有财富”的意义融入了这款商品的符号特征中。

### 三、全媒体与幻觉文化

如果以文化研究的视角考察消费社会，后者的含义会远远超出“商品消费”的范畴。影像媒介传播的视觉形象同样可以成为被消费的客体，这种通过“看”而不是“买”的消费是消费社会里具有普遍意义的文化现象。“全媒体”成为这一文化现象的媒介基础。“全媒体”的概念建立在“多媒介”的基础之上，是数字化背景下多种媒介形态相融合的结果，既是多媒介的组织形式，也指代当下传媒领域的行业模式。“全媒体”指媒介信息在传播过程中采用多种媒体表现手段（文字、声音、图片、影像、网页等），通过融合不同媒介形态（报刊、广播、海报、电视、网站等），将信息同步传送给多样化的终端（手机、电脑、电视等），诉诸视、听、触觉等多感官通道，使处在各种环境中的受众都能即时实现信息的接收。“全媒介”是一个共时性的传播机制，通过媒介的融合解决受众分化带来的难题，实现了传播效率的最大化。在全

媒体的技术保障下，视觉消费所需的影像资源高速堆积，使当代社会的大众与现实世界相隔离，视觉化的社会文化进一步呈现出“幻觉”的特质。

1839年，法国画家保罗·德拉罗什在看到了当时新发明的“达盖尔”摄影术时，发出了一声感叹：“从今天起，油画死了。”尽管当时的摄影术远未发展成熟，但当时“观众还是很清楚，摄影将能夺走油画的优点”<sup>①</sup>。这里所谓的优点并不是艺术的，而是工具的，摄影术替代了油画作为记录现实的必要手段——有了摄影机，人类在记录现实时不会再考虑油画了，所以作为传播媒介的油画“死了”，社会文化进入到图像时代。麦克卢汉认为：“媒介即是讯息，因为对人的组合与行动的尺度和形态，媒介正是发挥着塑造和控制的作用。”<sup>②</sup>随着媒介的革命性进步，人类的扩展方式由“外爆”转变为“内爆”，即从身体在空间内的延伸转向神经中枢借助媒介的延伸。在当下，全媒体的传播机制将人的神经中枢延伸到前所未有的领域，人们通过全媒体感受着周围的世界。波德里亚对“内爆”的理论进行扩展，在社会学意义上考察“内爆”的影响，认为“现代媒介所具有的虚拟化特质，很大程度上将人的感知能力局限在了对‘媒介真实’的感知层面上，人无法对世界的真实状况进行具体感知和准确判断”<sup>③</sup>，媒介营造的虚拟世界与现实世界之间产生了意义的“内爆”。李普曼也认为当今的人类不是生活在自然环境中，而是在由媒介符号构筑的“拟态环境”中。人们通过消费来构建自己的身份，同时也通过影像媒介感知周围的世界。在都市中，人们随处可见商场的巨幅广告、建筑物

---

① [美] 尼古拉斯·米尔佐夫：《视觉文化导论》，倪伟译，82。

② [加] 埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙：《麦克卢汉精粹》，何道宽译，226页。

③ 胡易容、赵毅衡：《符号学—传媒学词典》，153页。

顶层的五彩霓虹灯，LED屏中滚动的影像好像在对自己深情诉说，电视里的风光纪录片好像把最美的自然景观带到自己的窗前。具有讽刺意味的是，这一切令人们眼花缭乱的同时，却与人们的现实生活毫无关系，它们的作用似乎仅在于遮蔽现实的世界。

后现代语境下的“肯定性”文化创造出一种新的现实：“在文化内部营造出一种表面的统一与表面的自由，而种种异见与反抗则在‘安抚政策’之下噤声。”<sup>①</sup>这一文化现象可以用来解读“全媒介”环境中无所不在的广告意识形态。当下的广告以诱导和赞美为主旨，通过对生活进行极端片面性的再现对商品赋予符号意义。在印刷机的时代，报刊上的广告采用十分简洁的文字表现着高度实用的信息，告诉读者“如果遇到某种问题，就去某个地方找某个人，他和她的商品能解决该问题”，这是印刷机时代广告的话语范式。而在当下的消费社会，广告一改严肃冷淡的语态，表现出无比温馨和柔软的姿态，通过对商品符号化，暗示出商品的使用者而不是商品本身的品质。广告的目的不再是告诉观众某件商品具有某种价值，而是通过营造生活的“拟像”使观众觉得商品有价值。广告是循循善诱的，它在不断暗示：“所有的问题都是可以解决的，所有的问题都是可以快速解决的，它们的快速解决要借助工艺、技巧和化学。”<sup>②</sup>所以当下广告的话语范式通常是：人们必然遇到某个问题，然后商品在第一时间出现并快速解决了该问题，之后人们回到了愉快的生活状态中。现实生活被粗暴地拟合成“出现问题”和“愉快地解决问题”的重复模式，理性的思考和社会批判在广告中丝毫不见踪影。

---

① [英] 约翰·斯道雷：《文化理论与大众文化导论》，常江译，243页。

② [美] 尼尔·波兹曼：《娱乐至死·童年的消逝》，章艳等译，112页。

如同广告一样，在“全媒介”主宰的社会中，影像逐渐失去了复制现实的功能，通过影像表现给大众的，无论是生活图景、社会场景还是自然风光，都只是对被表现的对象异化的“假象”。影像在建立一种虚拟的神话，试图混淆人们对现实的感知：带有人机交互功能的游戏机能带给用户逼真的体验，拿着手把站在电视机前挥动手臂的人认为自己是在滑雪或打网球，已经忘记了这只是游戏；人们回到单身公寓时，虚拟管家表达问候，并打开电视机，这让用户感受到亲切的陪伴；购物网站的广告试图告诉人们只要在网站上通过图片选购商品，就能够改善人们的经济状况，使人们忽略了自己其实是在花钱。一则中国购物网站的广告语将这种“幻觉文化”的许诺表现得淋漓尽致，这则广告语是：“在未来，所见即所得。”

#### 四、“视觉匮乏”与影像堆积

历时地考察视觉文化对主体产生的作用可以发现，随着媒介视觉传播技术的快速进步和传播效率的持续提高，视觉对象变得越来越复杂多样，人类的视觉经验越来越丰富，视野达到了前人难以想象的辽阔领域。相应地，生活在高度视觉符号化的社会空间里，人们的视觉需求和视觉期待也不断增长，套用经济学的论点，随着边际效应的递减，满足视觉期待变得更加困难。

电影作为视觉艺术和视觉产品的“奇观化”趋势可以作为典型的例证。本雅明认为机械复制时代的艺术品消解了传统视觉艺术独一无二、此时此地的“灵韵”，给传统文化带来了巨大的动荡，电影是这一转变最强大的代理人。电影的影像在传播过程中表现为“震惊”而非“静观”的视觉范式，“主



《阿凡达》：为观众带来前所未有的视觉刺激，也刷新了全球影史票房纪录

体消失在对象世界之中，几乎容不得片刻的思考和反省。”<sup>①</sup> 电影中的每一格画面都是“待完善”的——前一格画面的信息还没有完全接收，就立即被后一格画面覆盖，所以观众的视觉体验中没有思考，只有震惊。确立这种观看模式的除了电影本身的机械原理，更重要的是影像内容的奇观化，奇观的创造不只是速度因素，还包括场景元素、动作元素和身体元素。电影尤其是当下的3D电影将触觉体验带入视觉传播过程，观众会因冲向银幕的火车、射向观众席的子弹下意识地

躲闪，武打枪战的紧张节奏会使观众紧张，身体的裸露向观众传递着性暗示。观众不是主动追求影像，而是处在影像的包裹中，观看过程中人的主体性被剥夺。视觉体验超越叙事逻辑成为电影的“主因”，影像以奇观的形式持续地刺激着观众，直到后者的视觉接受神经不再敏感。1977年上映的好莱坞科幻电影《星球大战》在当年获得巨大成功，成为美国甚至全世界的流行文化现象，观众惊叹于影片中浩瀚的太空景象和扣人心弦的太空战斗场面。但到

<sup>①</sup> 周宪：《视觉文化的转向》，55页。

了20世纪90年代,《泰坦尼克号》和《黑客帝国》上映之后,很多观众再看《星球大战》时会感觉画面很“假”,因为电影技术的进步带来了更加逼真的影像,使观众受到更震撼的刺激,原来的影片已经难以继续构成“奇观”的观影体验了。同样的原因,在看到《变形金刚》和《阿凡达》后,之前的影片又成为“过时”的产品,“奇观”影像的不断堆积使得观众的视觉需求不断增加的同时,人们的视觉经验距离现实世界的“视觉自然”也越来越远了。

除了电影,“多媒介革命”时代的其他媒介形式也在不断地展现各种视觉奇观。明星是幻觉文化的典型具象,在高频次地重复出现于各种影像媒介时,明星们以生动可感的方式满足着大众对世俗生活的幻想,成为大众生活中“最熟悉的人”。但随着对大众“视觉贻足”的不断迎合,明星的“使用寿命”越来越短了,“过景的明星尚未凋谢时,新的明星已在传媒的‘制造’和‘包装’之中。”<sup>①</sup>据不完全统计,2013年,只在韩国国内“出道”的明星组合就超过了50个,这些组合多由2~6人组成,每个组合都多次在媒体上亮相,为不同的商品做宣传。在视觉媒介成为文化主导的当下,大众的视觉需求不仅不会收敛,反而会在媒介的鼓动下无节制地增长,结果导致媒介视觉材料的过度堆积。英国球员贝克汉姆曾将自己身体各部分的形象使用权出售给多家商业品牌作为其形象代言,韩国演员金秀贤在2013年凭借《来自星星的你》在中国赢得很高的知名度,他在2014年的60天内,连续成为16家中国品牌的形象代言人。明星的形象在“全媒体”的推动下铺天盖地向大众袭来。

当下的媒介正是以这样的速度在大众的生活中生成新的影像,桑塔格认

---

① 孟繁华:《众神狂欢——世纪之交的中国文化现象》,80页。

为，在消费社会的背景下，“消费各式各样影像和产品的自由被等同于自由本身。把自由政治选择收窄为自由经济消费，就需要无限地生产和消费影像。”<sup>①</sup>在这种社会机制下，人作为主体与影像作为客体的传统范式已经动摇，大众生活在影像的重压之下，现实的生活被媒介生产出来的过剩影像所左右，影像通过质量的“改进”与数量的“增殖”获得了前所未有的权威性——张贴画挡住墙壁，广告牌遮蔽天空，电视和电脑中多层重叠的画面成为通向外界的窗口，向人们展示“世界”的面目。

## 结 语

现代社会的发展进程中，从逻辑化到图像化特别是影像化的剧烈转变在社会话语中产生的重大影响，是摄影术诞生之前的人们难以始料的。不仅如此，媒介转型的意义更是超越了话语转型。信息的形式由媒介决定，信息的内容受媒介统摄。所以麦克卢汉始终认为：媒介即信息。话语转型的背后映射着思维的转向，复杂的句式、严谨的逻辑不再是今日视觉文化时代人类思想的传送模型了，1863年林肯发表的《葛底斯堡演说》在当时能够被所有在场者即刻清晰接收，但现在却成为书本上的拗口文章。我们难以企及“印刷机时代”的普通听众们所达到的文字接收效率和能力，我们也不认为这种能力还能在今天的话语中起到决定作用，这是视觉媒介回归的结果。从最初的原始图像、通用文字到现代印刷刊物、影像，我们能看到媒介的历史与话语

---

① [美] 苏珊·桑塔格：《论摄影》，黄灿然译，263页。

的历史，媒介的形式与社会文化形态呈现对位发展态势。在这一构架中话语的转变保有鲜明的脉络，对话语和文化的考察不应孤立于这种对位态势之外。而从这一研究架构出发，能够展望以计算机和网络技术为支撑的“多媒介时代”会对社会文化产生怎样的冲击，这种冲击在当下被感受到，并会持续作用于我们的文化，进而影响艺术创作。

## 第二章 经典“诗学”理论与“文化诗学”

回到“诗学”的理论出发点，回到亚里士多德的《诗学》和西方经典诗学的历史中，可以发现，西方古典诗学史中有许多关于形象、意象、历史社会的诗意表现、诗画关系等与图像文化有关的重要贡献。同时，对影像诗学理论渊源的研究，不仅要回到最初的经典诗学理论当中去溯源，也要顾及诗学在漫长的发展史上与其他科学的关系，尤其是与其母体——哲学的关系。深究 19~20 世纪对诗歌的哲学解读和诗哲合一的探讨，有利于我们追寻影像诗学的时代背景。随着图像文化时代的到来，“运动着的声画影像”作为一门新兴的、综合了视觉与听觉、静态与动态、空间与时间的艺术，很快扫荡了整个思想文化领域，成为当代文化革命的重要推动力量。各种视觉文本充斥着人们的生活，颠覆了传统的读文方式，技术对社会日常生活的介入、对人们思想观念的转变，已经达到了空前的程度，“影像狂欢”成为时代文化特征。

## 第一节 经典诗学——影像诗学的理论渊源

“诗学”一词，起源于亚里士多德的名著《诗学》。而此处所涉及的“诗学”和“影像诗学”，并非亚氏所称“如何作诗的学问”。狭义上的诗学，是研究文学艺术内部规律（包括本质规律、创作规律、作家规律、作品规律等在内）的文艺美学。托马舍夫斯基曾经对“诗学”做出如下界定：“诗学的任务是研究文学作品的结构方式，有艺术价值的文学是诗学的研究对象，研究的方法就是对现象进行描述、分类和解释。”<sup>①</sup>而我们的诗学立场尤其是试图解决影像问题的诗学立场，更多地建立在语言学、符号学、文化研究、视觉文化等基础之上，把诗学置于更广阔的空间来讨论。尽管诗学的范畴不断扩大，但溯本求源是必要的，因此充分解读《诗学》等文艺论著、分析古希腊时期对于诗画关系的探讨（也就是明确古希腊时期人们对绘画艺术等图像文化与诗歌语言艺术的关系论），进而阐述“诗学”一词本身的含义就显得尤为重要，“影像诗学”的理论渊源和历史演变过程，必须通过这一路径才能实现。

---

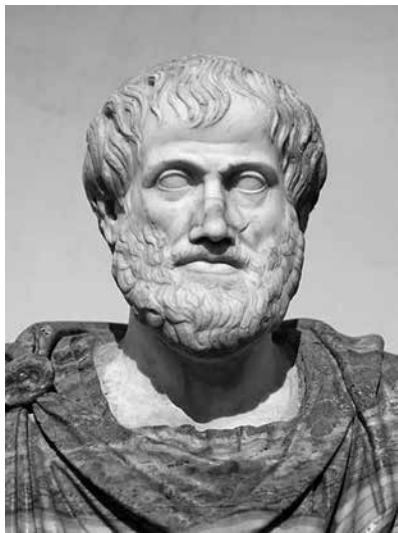
<sup>①</sup> [俄] 鲍里斯·托马舍夫斯基：《诗学的定义》，张惠军、丁涛译，见 [俄] 什克洛夫斯基等：《俄国形式主义文论选》，76页，北京，生活·读书·新知三联书店，1989。

## 一、“图像快感”——最早见于经典诗学理论的影像诉求

### (一)“诗学”本身——从《诗学》说起

《诗学》的经典地位毋庸置疑，西方文艺理论经历了千年流变，仍以《诗学》为宗。车尔尼雪夫斯基指出：“《诗学》是第一篇最重要的美学论文，也是迄至前世纪末叶一切美学概念的根据。”<sup>①</sup>又认为：“亚里士多德是第一个以独立体系阐明美学概念的人，他的概念竟雄霸了二千余年。”<sup>②</sup>的确如此，《诗学》尽管只是手稿残篇，甚至其整体性明显断裂，许多章节疑似出自后人之手，但其对于艺术起源的看法，对于悲剧、史诗的论证，尤其是对于摹仿说的系统阐述，全面而深刻地影响了整个欧洲文艺理论。

现存《诗学》总共划分为二十六个章节，在论述内容的层面共包括五个部分：第一部分，序论（第一章至第五章），这一部分主要探讨的是艺术的天性——即摹仿，它区分开了不同艺



亚里士多德：百科全书式的学者，在多个领域都有开创性贡献，著作《诗学》在西方文化史上首次构建了系统的诗学理论

① 转引自朱光潜：《西方美学史》，65页，北京，人民文学出版社，1979。

② 转引自朱光潜：《西方美学史》，65页。

术形式之间的差异以及差异形成的原因（媒介和方式不同），同时对艺术起源和艺术发展做出描述；第二部分，悲剧特征及其构成要素（第六章至第二十二章）；第三部分是第二十三章和第二十四章，论述史诗；第四部分即第二十五章，讨论批评家对诗人的指责并提出反驳；第五部分，即第二十六章，比较史诗与悲剧的高低。归纳来看，《诗学》所涉及的内容主要停留在艺术哲学的层面，包括艺术本质论、悲剧意义论和艺术功用论。从美学角度则区分为三个向度——摹仿论、悲剧论和净化论。

《诗学》的原意是“论诗的技艺”（Poietike Techne）。古希腊文中，“诗”一词表“技艺、创制”之意，这种创制，其对象不仅包括艺术作品，也包括实物。因而，古希腊的诗人或艺术家，与工匠、手艺人某种程度上是一致的。如果把《诗学》中的“诗”作狭义理解，那么“诗”就包括了从荷马时代至希腊古典主义时期所创作的所有文学作品，如颂诗、讽刺诗、史诗、悲剧、喜剧等一切书写方式为韵文的艺术作品。而广义上来看，“诗”的创制，不仅包括史诗和悲剧诗，也泛指一切艺术创作，如雕塑、美术等。诗人创造艺术形象，不同于工匠创制实物形态的客观存在，而只存在于作品或曰文本中。“诗”即艺术创造。亚里士多德着重研究文学创作，特别是当时处于希腊文学巅峰的悲剧的创作。《诗学》对于悲剧的论述，超过了手稿的四分之一篇幅，足见亚里士多德对悲剧的重视以及悲剧在当时的文学地位。

## （二）“图像快感”——《诗学》中影像诉求的萌芽

我们追溯“影像诗学”的理论渊源，深究“诗学”一词的本来含义，当

然无法避开亚里士多德《诗学》中关于“诗”的理解，却不能囿于“作诗的技艺”这种技术性限制。事实上，亚里士多德在《诗学》中所谓的“诗”与“作诗”，本身就是泛指一切文学艺术作品，以及一切文学艺术作品的创作。在另一本著作《尼各马可伦理学》中，亚里士多德仔细区分了艺术创作（制作）与实物创制（实践）的关系，他指出：“可变化的事物中包括被制作的事物和被实践的事物。但是制作不同于实践（我们甚至从普通讨论中也能看出这种区别），实践的逻各斯的品质同制作的逻各斯的品质不同……如果制作与实践是不同的，并且技艺是同制作相关的，那么技艺就不与实践相关。”<sup>①</sup> 亚里士多德这里的“制作”意即创作，它并不等同于没有情感和灵感参与、以技术为主要手段的实践。“影像诗学”既然是以诗学的立场来解读当代影像文本和影像文化，就应该凸显其中的创作因素，致力于将视觉元素和图像文化纳入诗学范畴考量，探寻经典“诗学”理论中关于形象、图像等视觉层面的贡献。

“模仿说”是亚里士多德《诗学》的核心内容之一，它作为艺术起源论的一种，是古希腊各先哲对于艺术本质探讨最早的结论。德谟克里特认为“艺术模仿自然”，柏拉图认为艺术模仿现实世界，这都对欧洲文艺理论产生了深刻的影响，后经历达·芬奇的“镜子说”等思想发展，最终形成为文学本质论中的再现论。再现论是被广泛认可的文学本质论，是现实主义文学的根基。关于诗的起源，亚氏写道：“诗的起源仿佛有两个原因，都是出于人的天性。

---

① [古希腊]亚里士多德：《尼各马可伦理学》，廖申白译注，171页，北京，商务印书馆，2003。

人从孩提的时候起就有摹仿的本能，人对于摹仿的作品总是感到快感。”<sup>①</sup>他认为，直接的视觉可视为智慧的第一个但同时又是最后一个源泉。“经验证明了这一点：事物本身看上去尽管引起痛感，但惟妙惟肖的图像看上去却能引起我们的快感。”<sup>②</sup>由此可见，早在古希腊诗学发源之初，亚里士多德就已经明确地阐述了直接的视觉文本——图像的重要性。“我们看见那些图像所以感到快感，就因为我们一面在看，一面在求知……假如我们从来没有见过所摹仿的对象，那么我们的快感就不是由于摹仿的作品，而是由于技巧或着色或类似的原因。”<sup>③</sup>亚里士多德强调“图像快感”，尽管其目的在于强调摹仿的重要性，强调人们对于摹仿的原始性追求，“图像快感”只是因“摹仿”而产生的一种方式，然而亚里士多德在那时，已经赋予“图像”在“摹仿”中的重要地位，他认为追求“图像快感”是人的经验和本性使然，并认为“图像”在使人看的时候同时得以“求知”。可以看出，亚里士多德把“图像”类的纯视觉文本从知觉上升到了思维高度，因而才得以有“快感”。

亚里士多德《诗学》作为经典诗学的奠基之作有着重大意义，“图像快感”是我们从经典诗学理论中发现的最早关于“影像”的诉求，也就是说，在《诗学》中，视觉文本第一次从官能知觉上升到思辨的高度，显示出它的重要性。因而我们有理由认为，“影像诗学”的理论渊源，最初来自亚里士多德《诗学》中的“图像快感”。

---

① [古希腊] 亚里士多德、[古罗马] 贺拉斯：《诗学诗艺》，罗念生等译，11页，北京，人民文学出版社，1984。

② [古希腊] 亚里士多德、[古罗马] 贺拉斯：《诗学诗艺》，罗念生等译，11页。

③ [古希腊] 亚里士多德、[古罗马] 贺拉斯：《诗学诗艺》，罗念生等译，11~12页。

## 二、“形象”与“意象”——“影像”的词源

亚里士多德的理论体系告诉我们，经典诗学理论对于视觉智慧的重视一开始就存在——“图像”被当成一种快感来追求，更重要的是，“直接的视觉是智慧的第一个也是最后一个源泉。”<sup>①</sup>可见图像等视觉文本在古希腊时期就脱离了感官的桎梏，向思维的高度升华了。亚里士多德在其《论灵魂》里花大篇幅详细论证了感觉尤其是视觉对于思维的重要性，也论证了“影像”作为感觉的一种方式，是思维最重要的手段：“思维能力以影像的方式来思维形式，就像感觉领域的情况一样……离开了感觉我们既不可能学习也不可能理解任何事物，甚至在我们沉思时，我们一定也是在沉思着某种影像。因为影像除了无质料以外，其余都类似于感觉对象……离开了影像，它们就无从发生。”<sup>②</sup>无论是图像快感还是影像思维，亚里士多德一直重视视觉的作用，这也为后来“格式塔”心理学派探索“视觉思维”提供了哲学基础。“影像诗学”这一概念的研究价值，在于以诗学的立场解读影像文本。已知何为诗学，那么何为影像？影像的词源是什么？这可以从下面两个词语来进行讨论。

### （一）形象——从有到有

“形象”一词早在古希腊就已诞生了，散见于柏拉图、亚里士多德等先哲

① 转引自 [美] 鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，滕守尧译，55页，北京，光明日报出版社，1987。

② 苗力田主编：《亚里士多德全集》（第三卷），82~83页，北京，中国人民大学出版社，1992。

的论著中，如亚里士多德《诗学》亦可见，“形象”作为悲剧艺术的六大要素之一，其内涵是用以表示服装和道具。

Image 释义主要有三：第一，“像、肖像”；第二，“形象”；第三，“映像、图像、影像”等等。在古希腊或更早的时代，雕塑和绘画是最早的艺术，那时候的“Image”表现为“像、肖像”，也即雕塑、绘画作品等直接视觉文本。文字发明以后，人类进入印刷传播时代或曰读文时代，“Image”主要的意思是“形象”，这个形象即文学艺术作品中用语言描绘、具体可感、具有一定审美价值、包含作家主观倾向的社会生活图画和人生情境，是艺术家根据现实生活，结合自己的人生体验而凝结在作品中的智慧结晶；随着技术革命的兴起和普及，摄影术、电影、电视等对社会生活产生了日渐重要的影响，人类由“读文时代”迅速进入“读图时代”，于是“Image”有了新的释义：“图像、影像。”

“形象”的概念是西方文艺理论的重要范畴之一，在西方美学史上有着重要的地位。许多著名作家和哲学家都曾论述“形象”的作用。如斐罗斯屈拉塔斯认为，“有两种摹仿……一种是绘画，用心和手来图绘万物；另一种则只是用心来创造形象”<sup>①</sup>。又如另一位著名的古罗马哲学家，《论崇高》的作者朗加纳斯也认为，“风格的庄严，恢宏和遒劲大多依靠恰当地运用形象……诗人和演说家都用形象，但有不同的目的。诗的形象以使人惊心动魄为目的，演说的形象却是为了意思的明晰”<sup>②</sup>。“形象”后来发展成为一个有确定内容的美学术语，更衍生了“意象”“典型”等高级形态，在整个诗学体系中占据着重

① 斐罗斯屈拉塔斯：《狄阿那的阿波洛尼阿斯的生平》，蒋孔阳译，见伍蠡甫主编：《西方文论选》（上卷），133页，上海，上海译文出版社，1979。

② 朗加纳斯：《论崇高》，钱学熙译，见伍蠡甫主编：《西方文论选》（上卷），128页。

要地位。黑格尔《美学》、别林斯基《论文学》、恩格斯《致敏·考茨基》、高尔基《文学论文选》等论著，赋予了“形象”各种丰富的内涵，并给予“形象”高度的美学地位。

## （二）意象——从无到有

“意象”一词也可译为“Image”，但意象的概念却与形象有差异。形象也可称为“艺术形象”，更多的是指艺术作品中的“事物形象”，是艺术家通过摹仿现实事物或者动作而体现在作品中的。“意象”则在这一基础上更进一步，是作家在摹仿的过程中不仅以现实物象为蓝本，还加上了自己的主观想象，在心灵中进行再创造的成果。

在文学理论中，“意象”是文学形象的一种特殊形态，特指抒情文学作品中以表情达意为主体的文学形象，是通过艺术想象创作的富于主观虚拟性、直观感受性的文学形象，是作家主观情志与客观物象相结合的产物。意象与形象同为文学作品的基本要素，同为凝结在作品中的、具有作家主观倾向性的社会生活图画和人生情境。二者的区别在于形象更侧重于摹仿和对自然社会等客观现实的再现，是一个从有到有的过程，多见于现实文学作品中；而意象则主要指经过人的想象、创造加工而虚构出来的形象，更侧重于主客物我的协调，需要想象和主观虚拟等再创造过程，是一个从无到有的过程，多见于抒情文学作品中。从字面意义来看，“影像”的词源应该起于“形象”，“形象”与“影像”在某些古希腊著作中甚至常被混为一谈，因而二者的英文译词同为 Image。二者在词源上是合一的。

### 三、诗画关系——影像诗学的理论出发点

诗和画被称为“姊妹艺术”已经有千年的历史。诗与画的关系，可说是古今中外常说常新的老话题。早在古希腊，人们就看到了这两种艺术密不可分的联系。从同质到异质，从相似到区别，均有翔实的论证。尽管在“质同”和“质异”上有所争论，作为语言艺术和思维艺术的诗与作为视觉艺术的绘画一直相提并论，寓示了诗也具有形象化的要求，更具备视觉艺术的魅力。因此，“影像诗学”的理论出发点，离不开诗画关系。影像诗学的理论渊源，既可以在古希腊经典诗学著作中寻找，也可以从千年难题——诗画关系辩论中探寻。

#### （一）“好诗如画”——诗画同质的最强音

诗画同质的观点自古即有，且中西相通。古希腊西摩尼德斯“画是不语诗，诗是能言画”的名言是最早关于诗画关系的论说，一直以来为各时代的人所津津乐道。柏拉图在《理想国》一书里论及诗，也拿图画来作比拟，说诗和绘画对具体形象的摹仿，“和自然隔着三层”<sup>①</sup>。罗马诗论家、《诗艺》的作者贺拉斯更为直接，他觉得“诗歌就像图画”<sup>②</sup>，认为二者的艺术追求是一样的，欣赏方式也是一样的，这就是“好诗如画”的出处。我国历代文人学者也没有忽略诗和画的关系，宋代著名文学家苏东坡称赞王维说：“味摩诘之

① 《柏拉图文艺对话集》，朱光潜译，见伍蠡甫主编：《西方文论选》（上卷），35页。

② [古希腊]亚理斯多德、[古罗马]贺拉斯：《诗学诗艺》，罗念生等译，156页。



王维：诗画都有很高造诣者，诗作和画作中都体现出两种艺术形式的交融

诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”<sup>①</sup> 黄庭坚也说：“诗成无画之象，画出无声之诗。”<sup>②</sup> 即便是到了 20 世纪，诗画关系仍然是一个热点议题，现代主义画家毕加索就认为“绘画是诗”。诗歌与绘画，一个是言志抒情，以吟诵为主，诉诸的感官主要是听觉，另一个是再现现实，以观赏为主，诉诸的感官是视觉，但二者在艺术追求上却的确具有同质的特征。上述各种观点都表明，诗画同质是古今中外的一个普遍信条。朱光潜先生对

此作出了解释，他说：“道理本来很简单。诗与画同是艺术，而艺术都是情趣的意象化或意象的情趣化。徒有情趣不能成诗，徒有意象也不能成画。情趣与意象相契合融化，诗从此出，画也从此出。”<sup>③</sup>

## （二）听觉艺术与视觉艺术——各家论诗画异质

在诗画同质说盛行的同时，另一种声音——诗画异质说也没有沉默。

① 苏轼：《书摩诘〈蓝田烟雨图〉》，见屠友祥校注：《东坡题跋》（卷五），261页，上海，上海远东出版社，1996。

② 黄庭坚：《写真自赞五首》，见刘琳、李勇先、王蓉贵校点：《黄庭坚全集》（第二册），559页，成都，四川大学出版社，2001。

③ 朱光潜：《诗论》，127页，合肥，安徽教育出版社，2006。

文艺复兴时期著名画家达·芬奇在其《芬奇论绘画》里，第一次从感官、手段、空间三个方面，系统地阐述了诗歌与绘画之间的区别。在感官诉求上，诗是听觉的艺术，画是视觉的艺术，诗诉诸耳，画诉诸眼。在表现手段上，诗的表现借助于语言文字，画的表现要借助于形象，所以，诗所擅长的是对于辞藻和对话的展现，而绘画则善于描绘有形器物的外在形象。诗歌徘徊于伦理哲学的世界，绘画则在自然科学领域获得存在价值。在空间构成上，诗是线性的，是按先后次序排成一维的时间序列，而画则是二维平面上展开的艺术，它借助透视和明暗光线来描绘三维世界的样貌。通过这些详尽的分析，达·芬奇得出结论：在表现言辞上，诗胜画，在表现事实上，画胜诗。达·芬奇是“艺术摹仿自然”艺术本质论的追随者，哲学观点也倾向于唯物主义，因此达·芬奇更倾向于能再现自然和社会现实的视觉艺术，认为绘画等视觉艺术让人们更能直观、逼真地感受到自然和现实的力量。

莱辛的《拉奥孔》是近代诗画理论的最重要著作，在这本书里，他更加详细地论述了诗画关系。莱辛的诗画关系论起于对拉奥孔的史诗版本和雕像版本的美学探讨，进而上升到史诗与雕像也即诗与画、思维艺术与视觉艺术的比较研究。莱辛把拉奥孔父子在史诗中的形象和在雕像中的形象进行了仔细的对比，发现了几个重要的差异，对这些差异的解释，就构成了莱辛的诗画异质理论。通过细节比较，莱辛提出，诗人与造型艺术家对于材料的去取大不相同，也就是说，画长于描写静物，诗长于叙述动作。“如果图画和诗所用的模仿媒介或符号完全不同，那就是说，图画用存于空间的形色，诗用存于时间的声音……因此，物体和它们的看得见的属性是图画的特殊题

材……动作是诗的特殊题材。”<sup>①</sup>莱辛以题材为突破口论证诗画关系，引起思想界的强烈震撼，因为他是第一个质疑、反驳诗画同质论并进行了具体论述的学者。这也说明，诗与画的关系，由同到异，各执一词，演变成了千年的难题。

诗画关系的论辩一直演化，到了19世纪，浪漫主义者内部出现了分裂，一边是诗歌的反图像主义，进行对图像诗学的批判，认为“真理无形象”，如爱德蒙·伯克掀起的小规模革命；另一边则致力于将诗与画进行中和，追求一种“可视语言”，比如布莱克的插画书，试图把形象和文本结合起，就是为了建立视觉与语言文化的完整关系而创作的。亚历山大·克鲁登曾说：“普遍认为这是一个令人羡慕的发明，图绘言语、对眼睛说话，通过追溯不同形式的性格，给思想以色彩和形状。”<sup>②</sup>这种看似中庸的尝试，实则是在追求诗画二者之间更妙的平衡点，似乎又复兴了诗画同质说。

在人类文明的早期，所有的科学，无论自然科学与人文社会科学，都被包含在哲学的大范畴中，随着人类认识的发展才逐渐细化并独立成专门的学科，因此每一门学科在独立之前，都经历了大量的史前积累（姑且可称为“史前史”），诗学更是如此。古希腊罗马时期的主要艺术形式一方面是以神话、史诗、悲剧为主的语言艺术；另一方面是以雕塑、绘画、建筑为主的造型艺术，两个艺术门类传播媒介不同，传播方式不同，审美诉求不同，艺术功能也自然不同。随着亚里士多德《诗学》手稿的发现并流

---

① 转引自朱光潜：《诗论》，130页。

② 转引自【美】W.J.T.米歇尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，97页，北京，北京大学出版社，2006。

传，语言艺术（尤其是悲剧）被赋予至高无上的地位，毕竟戏剧表演本身离不开布景、服装、道具、化妆等造型手段，因而亚氏也同样高度评价了图像、形象等视觉感官的重要性，也就是说诗与画自古就交织在一起而被相提并论。

## 第二节 “诗与思”——哲思解读与影像诗学的历史背景

亚里士多德《诗学》成书之后，诗学方才渐渐脱离哲学的母腹发展为一门独立的学问。在此之前，诗学经历了漫长的史前积累过程，悲剧、史诗、抒情诗等文学作品，雕塑、土著岩画、绘画等古希腊早期图像文明都为诗学的诞生提供了基础。德谟克里特、赫拉克利特、苏格拉底、柏拉图等先哲们的哲学思想和观点中，也都零星可见诗学的火花。由此可见，诗学在独立之前，是与哲学、修辞学乃至伦理学相处共生的，姑且可称为“前诗学”。

对影像诗学理论渊源的研究，不仅要溯源到最初的经典诗学理论，也要顾及诗学在漫长的发展史上与其他科学的关系，尤其是与其母体——哲学的关系。事实上，从古典时期到现代主义思潮，“诗”与“思”的探讨也是诗人和哲学家的重要议题，甚至出现了“诗人哲学家”“哲学诗人”等多重身份的大师。这些大师乐于把诗歌和哲学放在一起研究，探求二者的内在本质，试图在二者之间找到联系和呼应。尼采就曾说过“哲学就是诗”。法兰克福学派

代表人物马尔库塞、存在主义大师海德格尔也都力求以哲学之思去追求诗的境界。海德格尔说：“思就是诗，尽管并不就是诗歌意义上的一种诗。存在之思是诗的源初方式……广义和狭义上的所有诗，从其根基来看就是思。思的诗化的本质维护着存在的真理的统辖，因为真理思地诗化。”<sup>①</sup>德国唯心主义思想家谢林认为，诗是哲学的开端和终结。“哲学家必须像诗人那样具有更多的审美的力量。”<sup>②</sup>德国浪漫派代表施勒格尔则主张诗与哲学合一，哲学是寻找并发现诗的工具。同派诗人诺瓦利斯则说：“诗是开启哲学的钥匙，是哲学的目的和意义，因为诗建立起一个美的人世——世界的家庭——普遍的美的家园。”<sup>③</sup>

上述言论都支持了这样一个观点：诗在某种意义上有哲学的功能，同样都是思想和心灵的科学。哲学家对诗的重视，正好说明了诗歌在审美价值以外的思想价值。黑格尔也曾这样拔高诗的地位：“诗比其他任何艺术的创作方式都要更涉及艺术的普遍原则，因此，对艺术的科学研究似应从诗开始，然后才能转到其他各门艺术根据感性材料的特点而分化成的特殊支派。”<sup>④</sup>我们对影像诗学的研究，也力求拓展到更为宽广的视野，因此，深究19~20世纪对诗歌的哲学解读和诗哲合一的探讨，有利于我们追寻影像诗学的时代背景。

---

① 转引自刘小枫：《诗化哲学》，235页，济南，山东文艺出版社，1986。

② 转引自刘小枫：《诗化哲学》，35页。

③ 转引自刘小枫：《诗化哲学》，29页。

④ [德]黑格尔：《美学》（第三卷下册），朱光潜译，14页，北京，商务印书馆，1981。

## 一、“诗性智慧”——影像诗学何以为诗学而非哲学

### (一) 感性的摹仿——影像的“诗性智慧”

维柯在《新科学》中，系统研究了人类文化发展的历史，其中也阐发了诗的产生并提出了一系列诗性概念（如诗性智慧、诗性逻辑、诗性玄学、诗性伦理、诗性经济、诗性历史等），从而深入地探讨了诗与哲学的区分点——形象思维和逻辑思维。

在维柯的理论体系中，他把人类早期的审美创造性思维形式称为“诗性智慧”，这种诗性智慧是世界最初和智慧，是作为出发点的“形而上学”，也是理性的抽象智慧的源泉，是心灵和精气结合的产物。只有先根据诗人的各种感性平常的诗性智慧，才能提炼出理智的抽象智慧。因为原始人没有推理力，只有“强旺的感觉力和生动的想象力”<sup>①</sup>，因此，“在世界的儿童期，人们按照本性就都是最崇高的诗人”<sup>②</sup>。维柯论证了诗歌的基本特点是想象，想象力与推理力是完全相反的两种思维能力，一个人的推理力越弱，想象力就越强。正是由于“人类缺乏推理力，崇高的诗才产生出来”<sup>③</sup>。维柯把诗的产生与想象力联系在一起，明确提出了形象思维与逻辑思维的差别，将主宰诗和主宰哲学的两大思维方式区别开来，并进一步提出诗与哲学的差别：“按照诗的本质，一个人不可能同时既是崇高的诗人，又是崇高的哲学家，因为哲学把心

① [意] 维柯：《新科学》，朱光潜译，见伍蠡甫主编：《西方文论选》（上卷），540页。

② [意] 维柯：《新科学》，朱光潜译，见伍蠡甫主编：《西方文论选》（上卷），536页。

③ [意] 维柯：《新科学》，朱光潜译，见伍蠡甫主编：《西方文论选》（上卷），542页。

从感官那里抽开来，而诗的功能却把整个的心沉没在感官里；哲学飞腾到普遍性相，而诗却必须深深地沉没到个别事例里去……”<sup>①</sup>“所以诗人可以看作人类的感官，哲学家可以看作人类的理智。”<sup>②</sup>维柯认为，在思想的起源这个问题上，诗或哲学，都出自原始的“诗性智慧”，“诗性智慧”是人类最初智慧形态，原始社会的人们以想象力和感觉来作为基础的“诗性智慧”，造就了后来的诗性概念，进而逐渐发展为理性智慧或曰抽象智慧。

在《新科学》中，维柯提出了系统的“诗性”历史观，认为人类文化历史的发展，离不开“诗性智慧”，而“诗性智慧”的核心在于“感觉”“想象”等形象思维的巨大作用。在整个诗歌与文艺创作研究史上，注重“想象”作用的大家不在少数，古希腊时期的柏拉图、亚里士多德，古罗马时期的斐罗斯屈拉塔斯、朗加纳斯，文艺复兴时期的马佐尼，均为“想象”这一创造性思维正名与正位作出了巨大贡献。而真正将“想象”抽离诗歌文艺创作方法，拔高到“思维”的高度，并系统阐述其对于原始文化乃至后来的抽象理智的重大作用及其与抽象思维区别的是维柯。“神—英雄—人”的发展轨迹，是《新科学》阐明的人类历史文化发展脉络，与之相应的便是“诗性智慧—类概念—抽象思维”的人类思维方法规律，以及“诗歌—悲喜剧—哲学散文”的文学作品形式。

维柯认为，人的原始思维方式是“诗”的，是感性的和摹仿的，而不是“哲学”的、理性的和抽象的。“诗性智慧”被维柯看作人类一切思维方式的本源，是“诗性智慧”催生了形象思维，进而逐渐发展为逻辑思维。形象思维所

① [意] 维柯：《新科学》，朱光潜译，见伍蠡甫主编：《西方文论选》（上卷），547页。

② [意] 维柯：《新科学》，朱光潜译，见伍蠡甫主编：《西方文论选》（上卷），539页。

强调的是想象力的运用，反对推理、判断等理性思考方式。维柯将诗还原为想象和摹仿，将原始民族所创造的一切想象性艺术视为带有诗学品质的客体。而作为艺术的影像，也离不开艺术家的想象，更离不开对现实的摹仿，因此，影像也是“诗”的，是主观的、感性的且是摹仿的。因为无论是何种视觉文本，尤其是电影、电视这种以导演为中心的影视文艺作品，除了对自然世界和现实世界的摹仿，大多都凝结了作者的主观情感，表达着作者的人生态度，是艺术家心灵妙用的结晶。影像诗学之所以为“诗学”，一是摹仿；二是想象。这二者都是形象思维的重要方式，是“诗性智慧”在艺术创作中的体现。

## （二）形象思维——影像诗学何以姓“诗”而不姓“哲”

在对影像诗学的哲思解读中，维柯的“诗性智慧”是唯一一个探讨诗与哲学之差别观点，这在普遍钟情于将诗歌和哲学看作合体，着力探寻二者的相似性与相通性，大声呼喊诗哲合一的诗学界和哲学界是非常可贵的。而我们研究的“影像诗学”，何以为“诗学”？为什么不是“影像哲学”或“影像美学”？说到底，我们所研究的影像文本，如平面图像、电视、电影作品等，均是主要诉诸视觉，力图夺人眼球并大范围大力度冲击人情感的视觉文本。这与哲学和美学弱化感官直达内心，强调逻辑思维、完全探讨人的精神世界是有差异的。因此，我们的影像诗学，重在探讨作为艺术的影像，何以称为诗学？影像与诗之间有哪些内在的联系？影像与诗在本质或方法上有什么共通之处？形象思维是回答这一问题的最佳答案。

形象思维是一种直观的、感性的、无推理过程的思维方式，它存在于原始人最初的混沌状态中，也是文学创作的最基本的思维方式。形象思维包括

想象、联想及主观虚拟等具体形态，这些心理活动都被看作文学创作过程中最重要的创造性思维方式。

形象思维这一术语正式作为诗或艺术的定义，形成于19世纪俄罗斯文艺思想界，但其重要性早在古希腊罗马时期就被注意，其中想象更是最初的文学本质论所探讨的要点。柏拉图的“灵感说”提到文学的起源是人依附了神的力量、按神的旨意得到灵感进而作诗，把诗歌的产生归结为对宗教和对神的原始迷狂。柏拉图的理念论是最早把文艺创作与人的灵魂联系起来的论说。想象论真正的开创者和集大成者仍然是亚里士多德，他在《论心灵》首先提出了“意象”的概念，并认为“心灵没有意象就永远不能思考”<sup>①</sup>，奠定了想象在艺术创作中非常高的地位。尔后的古罗马批评家斐罗斯屈拉塔斯，在亚里士多德学说的基础上进一步论证了想象，认为想象“比摹仿是更为巧妙的一位艺术家”<sup>②</sup>。除了对现实的摹仿，斐罗斯屈拉塔斯更加重视“用心来创造”高于事物形象的艺术形象，从而表达高于现实的理想境界。朗加纳斯也重视想象，但他更侧重于修辞角度，把想象称为“形象制造”。此二位罗马文学家对于想象的重视，以及文艺复兴时期批评家马佐尼《为喜剧申辩》一书对于艺术形象和形象思维的阐述，为后来关于形象思维的理论做了准备。真正把想象升华到形象思维的高度，并系统阐述形象思维与逻辑思维的区别，进一步讨论到哲学与诗的区别的思想家，正是前述维柯及其著名的“诗性智慧”观点。

---

① 转引自【美】鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，滕守尧译，55页。

② 【古罗马】斐罗斯屈拉塔斯：《狄阿那的阿波洛尼阿斯的生平》，蒋孔阳译，见伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，134页。

对影像诗学学科归属的探讨，离不开对诗学本身的研究，更离不开对诗学与哲学相处共生关系的梳理。维柯“诗性智慧”观点的重要借鉴意义在于，它将形象思维与逻辑思维的区分明朗化，并以之作为区分诗与哲学的最重要的依据。作为艺术的影像，应该是以感性的形象思维为主的，是诗的，是去哲学化、排斥逻辑推理的。因此，影像诗学得以称为“诗学”，而非哲学或其他。

## 二、“诗哲合一”——诗化与影像的诗化

对诗和哲学关系的探讨，不同于维柯的重心在于二者区别，海德格尔致力于从存在和语言之本源的角度使二者合一，认为诗与思是近邻。然而对于诗哲合一的追求，最强烈最明显的，莫过于德国浪漫派美学。浪漫主义之为一种哲学形态，是德国浪漫派的功劳，在此之前，浪漫主义只是一种精神，一种个人情怀，延伸至诗歌创作领域变成了一种创作风格和艺术追求。

### （一）追求人生的诗化——德国浪漫派小组

德国浪漫派是指1799年由施勒格尔兄弟、诺瓦利斯、谢林、蒂克等成立的耶那派浪漫主义小组，这个小组以德国哲学家、当时的耶那大学教授费希特为精神导师，并创办了《雅典娜神殿》杂志。耶那派小组作为早期浪漫主义代表，其特征就是强调个人内心自由的重要性，主张回到中世纪，歌颂骑士精神和游吟诗人的生活和创作，反对理性的逻辑体系。德国浪漫派引领了一场浪漫主义思潮，形成了虽不系统却影响深远的德国浪漫美学，推动了西

方文化的现代性转折。德国浪漫派成员们对诗与哲学关系的探讨，对于我们研究影像诗学的哲思解读也有莫大的启示。

德国浪漫派是一个反理性的群体，主张回归个人，强调自我内心，几乎是空前地关注诗、关注人生的“诗化”，并一直主张以哲学之思去追求诗的境界。卡西尔曾这样点评浪漫主义诗人的追求：“把哲学诗化，把诗哲学化——这就是一切浪漫主义思想家的最高目标。真正的诗不是个别艺术家的作品，而是宇宙本身——不断完美自身的艺术品。”<sup>①</sup>德国浪漫派美学这种对诗哲合一的追求也影响了后来的尼采、马尔库塞和海德格尔等人。

## （二）诗化哲学——人生的诗化对影像的诗化之启示

通过谢林、施勒格尔、诺瓦利斯三人的哲学思想和艺术观点，可以对德国浪漫派美学的诗哲合一追求形成一个大致的了解，并进一步发现其对我们研究影像诗学的启示。谢林为著名的自然哲学家，德国客观唯心主义哲学创始人，是黑格尔和荷尔德林的同学、室友。他是耶那浪漫派小组的核心人物，也是小组的哲学导师。在谢林的哲学体系中，艺术一直占据着最高的地位，以至于后人难以将他的哲学和美学区分开来。他主要的美学思想集中在《先验唯心论体系》《论造型艺术对自然的关系》和《艺术哲学》等著作当中。谢林几乎是空前地拔高诗的艺术地位，并上升到哲学起源的高度，他认为诗是哲学的开端和终结，“必须期待哲学就像在科学的童年时期，从诗中诞生，从诗中得到滋养一样，与所有那些通过哲学而臻于完善的科学一起，又流回它

---

<sup>①</sup> 转引自刘小枫：《诗化哲学》，113页。

们曾经由之发源的诗的大海洋里”。<sup>①</sup>刘小枫在分析德国浪漫派美学时候说，在德国浪漫派那里，“诗不再是去意指实在的绝对本体，而是生存本体自身的诗化，是感性存在自身的诗意的显现”<sup>②</sup>。谢林和其他浪漫派思想家把诗颂扬为一种包罗万象的创造形式，将之与哲学和其他科学联系起来，与日常生活联系起来，这也是所有浪漫派诗人的最高艺术理想。

弗·施勒格尔与其兄长奥·威·施勒格尔是耶那派小组的创始人，其中弗·施勒格尔的哲学创见更为新颖独到，具有更高的思想价值，他的《断片集》当中的“断片”概念，是德国浪漫派反对逻辑理性、追求个人心灵闪念、强调幻想和沉思、追求象征和比喻的表达渠道的重要内容。施勒格尔的“断片”概念揭示，德国浪漫派颠覆了启蒙运动中的理性主义哲学观，将真理的存在从逻辑理性中解放出来，转向人的内心闪念。在《断片集》中，施勒格尔提出了“浪漫诗”的概念，他所认为的“浪漫诗”，不仅是一切诗或文学在体裁上的总汇，是诗与哲学、诗与批评以及其他艺术门类的总和，还是生活与社会的诗化，是生活与诗的合一。他要求诗与哲学互相融合，尤其是在理念上合二为一，把哲学诗化和把诗哲学化，从而使得哲学更加具体形象，而诗更加现实。他说：“有一种诗，它的全部和唯一的内涵就是理想与现实的关系，这种诗按照类似的哲学化的艺术语言……与艺术反思和美的自我反应结合起来，造就一种诗论。”<sup>③</sup>这句话意即诗人应坚持把诗与现实生活结合起来，

① [德] 谢林：《先验唯心论体系》，转引自吴琼：《西方美学史》，548～549页，上海，上海人民出版社，2000。

② 刘小枫：《诗化哲学》，113页。

③ [德] 弗·施莱格尔：《雅典娜神殿断片集》，转引自吴琼：《西方美学史》，555页。

达到人生的诗化。他说：“诗的应有任务，似乎是再现永恒的，永远重大的，普遍美的事物。”<sup>①</sup>这“永恒”而又“普遍美”的事物，应该就是社会人生现实生活。施勒格尔将诗看作了一个重要的纽带，一端连着现实生活，一端连着哲学，诗既是现实生活的表达，也是寻找并发现哲学的工具，是哲学的合体，与哲学共同承担着思想的任务。

诺瓦利斯是一位才华横溢的浪漫派诗人，敏感优雅、狂热多情又病态憔悴，可说是浪漫主义诗人中的一个极端象征。德国浪漫派“走向内心”的审美特征，就是通过诺瓦利斯表现出来的。他的“憧憬”说和“蓝花”说广为人知，其名言“哲学是寻找家园的乡愁冲动”被认为是哲学史上为哲学下的最美的定义。诺瓦利斯不仅是一位有才情的诗人，也是一位优秀的哲学家和批评家。他和其他浪漫派哲学家一样，无比拔高诗的地位，把诗看成涵盖一切的总和，他这样描述自己的思想：“诗才是真正绝对的实在，这就是我的哲学的核心。越富有诗意，越真。”<sup>②</sup>也用大同小异的语言描述和其他成员一致的诗化哲学观：“诗是开启哲学的钥匙，是哲学的目的和意义，因为诗建立起一个美的人世——世界的家庭——普遍的美的家园。”<sup>③</sup>

由此看来，德国浪漫派是一个追求诗哲合一的美学流派，正如卡西尔所言，他们的理想就是把哲学诗化，把诗哲学化，主张哲学的起源和归宿在于诗学，将自然世界和社会生活全部涵盖到诗学里去，追求人生的诗意化。这

① [德] 弗里德里希·希勒格尔：《文学史讲演》，伍蠡甫选译，见伍蠡甫主编：《西方文论选》（下卷），327页。

② 转引自刘小枫：《诗化哲学》，20~21页。

③ 转引自刘小枫：《诗化哲学》，29页。

种把诗学作为原初立场来解读哲学、解读人生社会的方法，为我们用诗学立场解决影像问题提供了借鉴，影像作为一种媒介、一门艺术、一种与现实生活联系紧密的日常现象，一种足以引起全民狂欢的技术工具，推动了时代文化发展乃至学科的转向，那么，把影像艺术诗化，是否也是一种可贵的哲学探索呢？

### 三、“诗·语言·思”——作为艺术的影像及其诗学本质

尽管维柯以绝对割裂诗学与哲学为代价，将决定二者区别的思维方式——形象思维和抽象思维截然区分开来，然而诗学与哲学之间千丝万缕的联系难以真正断裂，这是自古希腊罗马时期就得以确定的局面。海德格尔关于诗与艺术本质的观点和俄国形式主义“诗学科学探索”的观点，是20世纪诗学研究的重要构成。此外，就影像的本质论而言，当影像作为艺术而存在时，海德格尔理论与俄国形式主义是最有助于探讨影像诗学历史背景的依据。俄国形式主义是文本批评的开拓者，为20世纪语言学转向开辟了道路，而海德格尔则是语言学转向革命大潮中的旗帜性人物。海德格尔和俄国形式主义尽管活动在不同的思想领域，有着相去甚远的研究对象和观点，但都揭示了语言对于诗歌和文学的重要性，主张从语言的角度探讨文学和诗歌的内部规律，反对传统注重内容的现实主义和象征主义理论，为艺术本质的探讨发出了不同的声音。

### （一）语言学转向——诗学的第一次伟大僭越

“在一系列科学学科中，文学理论更为接近于研究语言的学科，即语言学。有一系列边缘科学问题，既可算作语言学问题，又可算作文学理论问题。但还存在着一类只属于诗学的专门问题。”<sup>①</sup>这是俄国形式主义批评家托马舍夫斯基关于诗学研究范畴的言论。他认为，“诗学”不是狭义上仅仅研究“诗歌”或诗歌的某一种类（如抒情诗、十四行诗、史诗等）的学问，而是应该把所有以语言为载体的、有艺术价值的文学作品囊括进来。在诗学经历了漫长的历史之后，俄国形式主义诗学再次把狭义诗歌以外的其他文学形式纳入，并将之作为重点研究对象，这意味着经过长时间的学科演变，诗学重新突破了诗歌的局限，拥有了真正开阔的视野和眼光，在更宽广的视界内审视文学艺术的本质，是一次飞跃。

俄国形式主义是20世纪初叶的一个文学批评流派，这个流派主张从语言角度探讨诗歌和文学的内部规律，反对传统注重内容的现实主义和象征主义理论，认为文学的本质在于语言形式，内容只是形式的动因，文学作品是特定的修辞技巧、形式和手法的特殊集合。俄国形式主义的主要理论包括托马舍夫斯基“文学语言独立于日常语言”理论、什克洛夫斯基“陌生化”理论以及雅各布森“文学性”理论等。其中托马舍夫斯基的观点对于我们厘清诗学的当代概念，尤其是文化研究视野内的诗学概念最为重要，也为影像诗学的合法性提供了理论支撑。如同前述托马舍夫斯基对诗学的界定，他无比

---

① [俄] 鲍里斯·托马舍夫斯基：《诗学的定义》，见 [俄] 什克洛夫斯基等：《俄国形式主义文论选》，张惠军、丁涛译，76页。

看重语言的重要性，因此有学者认为，俄国形式主义是诗学与语言学的结合，乃至是从语言学出发并以语言学为视角的诗学。

托马舍夫斯基主张以语言学为出发点来考察文学作品的本质，反对内容决定论和价值决定论，将诗学的研究重点转向作品形式本身而将作者、社会等外部因素抽离，这在当时的文艺思想界是颇为创新的。此外俄国形式主义诗学之所以空前重视语言的作用，是受到了瑞士语言学家和结构主义先驱索绪尔的影响，由于当时西方哲学思潮发生的“语言学转向”波及文学批评领域，这群年轻的诗学探索者举起了形式主义的大旗，取得了诗学研究的重要成就，为文本批评的发展开辟了道路。

“语言学转向”空前地拔高了语言的作用，将理性智慧和逻辑思维推向了前所未有的高度。应当看到的是，以直观、感性、摹仿为本质特征的影像，同样作为一种语言，并已进入信息传播和艺术交流的领域。与传统的文字语言相比，影像以声、光、色、影等具体形态诉诸人的视觉、听觉等感官，以更加立体、逼真的方式进入人的思维。可以说影像是一门最需要形象思维的艺术，也是形象思维最好的表达渠道。既然影像难以避免地成为一门语言，有其自身的修辞规律和结构，更有其重要的艺术价值，那么，影像何以不能进入诗学的研究范畴呢？

## （二）“一切艺术本质上都是诗”——作为艺术的影像之诗性本质

俄国形式主义诗学对于诗和语言的探讨，仅仅停留在文学作品形式的表层，而海德格尔则从哲学和思想层面系统地阐述了诗、语言、思三者之间的关系，完整探讨了艺术的本质。其艺术与哲学关系的观点，为我们从哲思角

度解读影像诗学提供了最佳理论支撑。海德格尔初期对荷尔德林诗歌的探讨，以及后来围绕“存在之真理”问题对艺术和诗的本质的沉思，后期关于“存在与时间”“存在与语言”的探讨以及转向对语言的关注，都成为影像诗学研究的理论背景。

首先，海德格尔认为：“一切艺术，作为在者真理之到来的那个让发生，本质上都是诗。”<sup>①</sup>也就是说，海德格尔架空了各种艺术形式，而从存在和真理



海德格尔：关注历史性的个人生存，其诗论与艺术论皆为其存在之思的有机构成

的角度论证了艺术的本质。海德格尔所谓的诗，是“存在者的真理自行置入作品”，并非一种常规意义上的文学体裁，而是一种用精神感受和观照世界的方式，是主客体我融合的创造性过程，一种思的体现。因为在他看来，“现时代第三个同样本质性的现象，是艺术滑进了美学的视界。这意味着艺术品成了单纯主观体验的对象，意味着艺术因此被当作人类生活的表现”<sup>②</sup>。除了诗之外的其他艺术品也被看成了人类生活的表现，与人的日常生活融为了一体，甚至“诗是真正让我们安居的东西”“诗作为安居之度本真的测度，是建筑的原始形

① [德] 海德格尔：《人，诗意地安居》，郜元宝译，90页，桂林，广西师范大学出版社，2000。

② [德] 海德格尔：《人，诗意地安居》，郜元宝译，34页。

式。”<sup>①</sup>诗和语言和思是一体的，“纯粹地被说出的东西就是诗”<sup>②</sup>。“在思中，在成为语言。语言是存在的家。在其家中住着人。”<sup>③</sup>海德格的另一句名言语言是“源始的诗；确切地说，诗发生于语言之中，因为语言保护着诗的源始本质”<sup>④</sup>甚至与俄国形式主义的观点不谋而合，可看作思想意义和作品意义上对于诗学的语言学实质的互相呼应。由此看来，海德格尔揭示了诗的语言实质和思的实质，认为诗是与语言、与思紧密联系在一起，“思的诗性依然被 / 严严遮盖 / 在其显示自己的地方 / 思长久以来就像 / 一个半诗的理智乌托邦……歌和思是跟诗紧邻的 / 两个家族 / 它们源自并且达于 / 存在的真理”。<sup>⑤</sup>

其次，海德格尔解释了诗人尤其是贫困时代诗人的使命，解释了诗人作诗的实质：“诗之道就是对现实闭上双眼。诗人不行动，而是做梦。诗人所制，想象而已。想象之物仅仅是制作之物。‘制作’在希腊语中即 *poiēsis*。人的安居本来就被设定为诗和诗意的吗？”<sup>⑥</sup>海德格尔注重艺术品，尤其是诗与现实生活的重叠，认为荷尔德林的诗句“充满劳绩，然而人诗意地 / 栖居在这片大地之上”是最能体现诗与思、与语言、与现实生活乃至与真理存在之间关系的哲学言语。在《诗人何为》中，海德格尔提出：“在这样的世界时代里，真正的诗人的本质还在于，诗人职权和诗人之天职出于时代的贫困而首先成为诗人的诗意追问。因此之

① [德] 海德格尔：《人，诗意地安居》，郜元宝译，71~77页。

② [德] 海德格尔：《人，诗意地安居》，郜元宝译，59页。

③ [德] 海德格尔：《人，诗意地安居》，郜元宝译，24页。

④ [德] 海德格尔：《人，诗意地安居》，郜元宝译，91页。

⑤ [德] 海德格尔：《人，诗意地安居》，郜元宝译，44页。

⑥ [德] 海德格尔：《人，诗意地安居》，郜元宝译，73页。

故，‘贫困时代的诗人’必须特别地诗化（dichten）诗的本质。”<sup>①</sup>只有诗人特别地诗化诗的本质，诗才能使人亲近生活，倾听诗人所思，进而思真理所在。

最后也是最重要的一点，海德格尔注重诗的形象思维，这不光在其论著中找到依据（如其书名如《林中路》《人，诗意地栖居》等），其行文风格也可看出端倪。在《人，诗意地安居》中，海德格尔提出了成形的意象对于思的重要性：“只有成形的意象才能保持在视野 / 但成形的意象安身在诗里。”<sup>②</sup>理解这一点对于影像诗学至关重要，因为影像本身就是以直观的形象诉诸人的视觉感官，形、色、光、影等物理因素是关键。无论是图像、电影、电视，户外灯箱广告乃至商品包装袋等视觉文本，都离不开成形的意象。

之所以借助俄国形式主义诗学观和海德格尔的诗思说来论证影像的诗学本质，主要是考量了影像作为艺术的性质。影像的性质包括两方面，一方面是作为信息传播媒介而存在的，另一方面是作为艺术而存在的。作为艺术的影像，由于其包含了作者的形象思维和主观虚拟等创造性活动，本身又以审美为主要功能，其本质应该是诗的。

通过对“影像诗学”的哲思解读，以及诗学与哲学之间关系的探讨，我们发现诗学与哲学由初期的相生共处，到后来的分门别类，经历了一个较长的历史过程，也发现了诗学与哲学之间千丝万缕、欲离还乱的联系。无论是维柯从区分形象思维和抽象思维的角度割裂二者之间的共性，还是海德格尔与德国浪漫派致力于二者的自然合一的阐释，都可以发现这些联系。事实上，诗学和其他科学，包括自然科学一样，都是经由哲学的母腹孕育，后又独自

① [德] 马丁·海德格尔：《林中路》（修订本），孙周兴译，284页。

② [德] 海德格尔：《人，诗意地安居》，郜元宝译，41页。

分裂的科学。无论从维柯“诗性智慧”的观点，还是从俄国形式主义和海德格尔“语言与思想”的观点，或者德国浪漫派“诗哲合一”的观点，都可以论证作为艺术的影像在本质上是诗的，而非哲学的或者是语言的。

### 第三节 “影像的狂欢”——当代文化革命与影像诗学的时代语境

电影和电视的发明，消解了传统书籍阅读的正统地位，将世界由读文时代带入了读图时代，人类进入了声、光、色、影的世界，线性、固态的语言文字阅读以及这种阅读直达内心、关联思考的功能逐渐消失，取而代之的是五官身心都参与的视觉与听觉全方位享受。“运动着的声画影像”作为一门新兴的、综合了视觉与听觉、静态与动态、空间与时间的艺术，很快冲击了整个思想文化领域。加之其本身就是工业化进程中技术创新的产物，其技术性是一个不可忽视的标签，与当时的社会形态和国家性质息息相关，因此也难以避免地成为当代文化革命的重要助推力量。当代文化革命的一个重要特征就是图像文化的复兴，各种视觉文本充斥着人们的生活，颠覆了传统的读文方式，技术对社会日常生活的介入、对人们思想观念的转变，已经达到了空前的程度，“影像狂欢”成为时代文化特征。

## 一、民间文化与节日狂欢——巴赫金的诗学理论

### (一) “诗性与自由”——狂欢的精神特质

1963—1965年，巴赫金两部最重要的著作相继问世，引起了巨大的反响和争论，这就是《陀思妥耶夫斯基诗学问题》和《拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》。前者论述了陀思妥耶夫斯基的创作，提出了著名的“复调小说”理论；批判了形式主义诗学纯粹追求作品本身、将诗歌文艺研究桎梏在语言学狭窄空间的方式，主张文学是一种社会审美文化现象，主



巴赫金：模跨哲学、美学、文艺学等多个领域，“狂欢化”诗学是巴赫金学说的重要组成部分

张诗学应当从文学内部结构入手，从文学的形式和体裁切入，但不能脱离社会历史语境和文化语境，换言之就是应将结构形式研究与历史文化研究结合起来。在对拉伯雷创作的研究中，巴赫金指出，中世纪以后占主导地位的思维模式和艺术形式，让诗学研究的重心偏向了主流文化形态，而忽略了至关重要的、体现于拉伯雷作品中的民间文化。他认为拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴的民间文化联系在一起，从中提炼了节日、仪式游戏、广场语

言、怪诞现实主义、文学性戏仿、诙谐的自由等许多重要诗学理论。“这些多种多样的诙谐形式和表现——狂欢节类型的广场节庆活动，某些诙谐仪式和祭祀活动、小丑和傻瓜、巨人、侏儒和残疾人、各式各样的江湖艺人、种类和数量繁多的戏仿体文学等等，它们都具有一种共同的风格，都是统一而完整的民间诙谐文化、狂欢节文化的一部分和一分子。”<sup>①</sup>巴赫金认为各种仪式和节庆，都是民间文化的载体，是没有边界不受限制也不设门槛的，与上流社会的高雅文化形成强烈对比，平民性和全民参与是其最大特征。这就使人们的交往与对话可以不拘形式，达到真正的自由和平等，形成了一种理想的人际关系。

也正是在对拉伯雷创作的研究中，巴赫金提炼出了著名的“狂欢化”理论，并赋予其高度地位。他总结了狂欢化的四大特征：第一，全民性，取消等级身份的差别，摆脱官方和教会的约束，使所有人趋向亲昵，达到自由无限制的交往和对话。第二，正反同体，也就是狂欢化具有两面性，一方面，现实总是沉重而缺乏欢愉的、缺乏自由的，这就导致人们产生对乌托邦的向往，但另一方面又不得不置身其中，并以游戏、节庆等方式进行狂欢。第三，逻辑颠倒，巴赫金认为游戏、节日等仪式均是中世纪民间文化的第二生活，是对日常生活的戏仿，是作为颠倒的世界而建立的。第四，粗鄙化，既然是全民参与的平民日常仪式，自然与高雅文化形成强烈反差。拉伯雷小说中关于身体、排泄、性活动的描写占了很大的篇幅，这被巴赫金看作一种特殊的审美观念。

巴赫金由此发现了民间文化的独特精神本质，即自由的狂欢化方式。他

---

① [俄]《拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》，见巴赫金：《巴赫金全集》（第六卷），李北林、夏忠宝等译，4~5页，石家庄，河北教育出版社，1998。

认为狂欢化是诗性的、自由的，是审美艺术的一种伟大传统。巴赫金的“狂欢化”理论引起了人文科学各领域学者的强烈兴趣，也引起了不小的争论。但巴赫金“狂欢化”对于中世纪平民文化的关注并赋予高度的地位，消解了贵族骑士的中心地位，也挑战了神学和教会的权威。

## （二）日常生活审美化——追求视觉快感与影像狂欢

与中世纪平民的广场表演、节日游戏、祭祀仪式等狂欢形式相比，当代世界的平民则进入了影像狂欢的时代。影像狂欢是后现代语境下视觉文化泛化和日常生活审美化的一种主要方式。英国学者迈克·费瑟斯通和德国后现代哲学家沃尔夫冈·韦尔施提出了“日常生活审美化”的观点。随着物质的丰裕，人们自然转向对美感的追求。但高雅艺术仍然具有精英特性，一般人群难以拥有足够的艺术修养。消费社会的出现解决了这一难题，为了满足人们的需求，商家努力打破高雅艺术与凡俗生活的区隔，弥合二者的界限，因而把消费品“艺术化”，使其拥有足够的美感；在逐利冲动下，艺术也逐渐向大众需求下沉而部分丧失了自己的精英属性。“艺术可以出现在任何地方、任何事物上。”<sup>①</sup>消费社会中的日常生活审美化已经渐成趋势。而在日常生活审美化的过程中，对视觉快感的追求、让影像带来情感愉悦，才是美学滑进日常生活的最大体现和核心特征。在费瑟斯通看来：“观众们如此紧紧的跟踪着变换迅速的电视图像，以至于难以把那些形象的所指，连结成为一个有意义的叙述，他（或她）仅仅陶醉于那些由众多画面跌连闪现的屏幕图像所造成的

<sup>①</sup> [英] 迈克·费瑟斯通：《消费文化与后现代主义》，刘精明译，96页，南京，译林出版社，2000。

紧张与感官刺激。”<sup>①</sup>

大致说来，日常生活审美化蕴含着至少三个方面的内涵：第一，现代主义拆除了艺术与生活的藩篱，隐藏于现代主义思潮之后的是工业革命带来的物质丰裕，也就是我们常说的消费社会，消费社会的出现冲击了传统的价值体系，简朴、节约已经成为过去，而享乐主义成为新的主流价值，大众消费尤其是大众文化消费，促成了现代文化的变革，从而推动了人们对“快乐”的狂热追捧。第二，将日常生活转化为艺术，这就是德国浪漫派和海尔格尔“人生的诗化”“人，诗意地栖居”等哲学理想的完美实践。影视、杂志、室内装饰等日常美学相关产业的大力发展就是例证。第三，指“充斥于当代日常生活之经纬的迅捷的符号与影像之流”，而广告是一个不得而言说的现象，招牌、灯箱、大型户外广告等，无一不是靠视觉元素占有人们的注意力进而借此获利。

日常生活审美化一方面反映，物质社会的极大丰裕为人们带来便利，技术的发展把人类从几千年来的劳役之苦中解脱了出来；另一方面也说明，贪图舒适和追求愉悦是人的本能，在衣食住行等基本生存问题解决以后，享乐主义的思想自然滋生并蔓延出来，服务于人类这一需求的文化产业也得以发展。

当代影像狂欢的表现并不止于影像符号与生活的全方位对接，以及各类视觉产品对日常生活的疯狂扫荡。在全民参与的前提下，无论主流与非主流、正统与非正统，许多影像符号遭到了人们戏谑式“恶搞”，篡改、拼贴、剪辑

---

① [英] 迈克·费瑟斯通：《消费文化与后现代主义》，刘精明译，8页。

等再创作手段既体现了草根文化的崛起，又展现着视觉文化潮流下人们新的狂欢形式的出现——影像狂欢。

## 二、走向历史与政治——“文化诗学”

### （一）由内到外——新历史主义的贡献

20世纪初期，在索绪尔结构语言学的影响下，文学批评开始摆脱早期以社会历史和作家个人经验等外部元素为研究思路的社会历史批评、作家批评，转向了对文学作品本身的研究，俄国形式主义、语义学、结构主义、符号学、叙事学、英美新批评、解构主义等，都致力于探讨文学作品自身的规律，大多从语言学的角度来思考文学的本质。由于这些研究主要为微观研究，最终把文学批评和对文学本质的讨论引向了更为狭隘的境地。因此，作为对文本批评的反拨，从巴赫金开始，就陆续有人主张一种将文学的讨论放回到社会历史语境中的“文化诗学”，提出在重视内部研究的同时，不能忽视对外部的研究，应将文学作品和文学创作置于更加广阔的文化视野内来进行考察。直到进入20世纪80年代，新历史主义者作为强大的力量，以形式主义和解构主义的反对者的姿态登上学术前沿，这一倾向形成潮流，主要代表人物有斯蒂芬·格林布拉特以及海登·怀特等人。

新历史主义的主要目标，是恢复文学研究由内向外的方向，恢复文学研究的社会历史视角，恢复俄国形式主义等文化批评诸学派一再忽视的文本外在语境，从而让政治、历史、意识形态等话语重新介入文学批评范畴。新历史主义

在对文学批评的过程中，将权力、宪政、种族歧视、文化入侵、性别身份、阶级矛盾、社会心理、文化现象、哲学思潮等所有政治历史文化词语收入囊中，力求“文本历史性”和“历史的文本性”，使文学与非文学、历史与非历史之间实现跨越式对话。之所以要放宽文学、史学、政治学、社会学等诸多学科之间的界限，而把众多学科放在文化的大范畴内进行研究，是因为新历史主义看到了形式主义、新批评、解构主义等内部研究存在的缺陷，重新举起了历史与思辨的大旗，为了避免文学批评走向进一步狭隘而进行积极的反拨。

新历史主义之“新”，在于突破了旧历史主义单向度的历史客观决定论，也反拨了形式主义批评日渐狭隘的内部研究，追求一种以文化为最大外延而对文学作品的更大包容，新历史主义，实质上就是一种对文本加以历史释义和政治解读的文化诗学。尽管文化诗学的命名起于斯蒂芬·格林布拉特，但其根源却早在巴赫金早期研究中就可见端倪，巴赫金反对形式主义试图建立的“彻底的非社会学的诗学”，反对文学批评走向极端的形式主义的旋涡。此外，美国的文化符号学、德国法兰克福学派、法意新历史学派等也将“文化诗学”的视角融汇到了各自的研究之中。

新历史主义的主要贡献在于，以



斯蒂芬·格林布拉特：新历史主义领袖人物，意图从历史经验中为困惑的现代人类寻找启示

更开阔的视野实现了文化对复兴的历史批评、社会批评和政治批评的更大包容，使风行了近整个世纪的文本批评暂时淡出了学术热点，而使“历史政治解读”“文化诗学”成为热门词汇和学术界关注的对象。新历史主义学者们站在中观的角度，既收敛了旧历史主义过于宏大、笼统、单向的“决定论”批评方式，又矫正了已经有非常严重的狭隘极端倾向、以“形式”的漩涡来迷混一切、以“结构”来涵盖所有体裁的文学作品的文本批评方式，成功地引导文学批评由对“内核”的关注恢复到对社会历史、政治文化等“外延”的关注，让文学研究重新重视思辨和审视。这种矫正和扭转，对于当时的文学研究和文艺批评是至关重要的。

## （二）重视人文维度——文化诗学的最高理想

文化诗学的旗帜性人物是新历史主义干将、领袖斯蒂芬·格林布拉特。格林布拉特主要研究文艺复兴时期的英国文学，他的研究成果《莎士比亚的协商》《文艺复兴时期的自我塑造：从莫尔到莎士比亚》也是“文化诗学”的纲领性著作。从“形式”到“结构”再到“解构”，整个20世纪的学术焦点都被文本批评所占据，在文本批评的各种新形式一波又一波的冲击下，格林布拉特选择研究文艺复兴时期的莎士比亚并最终引起巨大反响，成功扭转了当时大行其道的“反历史”的形式化思潮，把文学研究和批评重新引回了历史语境中。

格林布拉特的文化诗学通过对文艺复兴时期文学作品的研究，重新考量了“文学与历史”之间的关系，认为文学并没有游离在社会政治话语尤其是权力话语之外，而是参与其中并充当了重要的角色，发挥着独特的作用。因

此，对文学的历史性阐释和政治性解读，是文学自身发展的内部规律所需，也是历史在前进过程中难以避免的见证者和推动力量。

广义的文化诗学包括三个侧面：第一，通过解释希腊文化，理解希腊诗歌的历史性生成过程以及文化历史价值，呈现在西方诗学史上，这种思想取向具体表现为近代的诗学理论家试图从荷马史诗和希腊雕刻出发，去重建古希腊文明的一种精神风范，代表性的有意大利文化史学家、人类学家维柯的《新科学》、德国艺术家温克尔曼的《古代艺术史》等。第二，对原始文化进行探讨，尤其是仔细分析这种语境中生长出来的民间歌谣、原始史诗、起源传说、英雄传奇等，从这种分析中发现原始部落的生活习性、行为方式与思维特征，进而揭示文明在起源阶段的基本特性。维柯的《新科学》仍是这方面的典型，巴赫金对中世纪笑文化的研究也可作为例证。第三，通过小说的历史文化阐释呈现出来。历史题材一直是作家们钟爱的创作领域，也是批评家所关注的领域，尤其是对古代历史人物和历史事件的回顾，是“文本的历史性”的重要体现。

综上，文化诗学的本质不在于解释“诗是什么”和“诗如何构成”，而在于对诗（此处为广义的文学艺术）中所呈现与表现的文化精神和文化生活本质的说明与探讨。文化诗学不仅是在解释诗歌艺术和文学本身，而且是在解释文化与历史。更为重要的是，文化诗学通过历史与文化的解释，构建为人所忽视和遗忘了的的历史，提倡深度的精神文化和人文关怀，追求生存的诗意情怀。除此之外，文化诗学关心现世生活的文化存在，对社会文化之中的负面因素（如浅薄、庸俗和丑恶）进行诗意批判，进而追求其净化和矫正的功能，重视文化发展中的人文维度，拯救技术和机械带来的思维衰退与

人文关怀衰落。在研究视野上，主张将文学艺术问题、诗学问题纳入文化范围，实现了文化对文学艺术、对诗学的更大包容。

无论是研究民间笑文化的巴赫金“狂欢化”诗学，还是力求实现对文学文本的历史阐释和政治解读、提倡恢复文学研究历史维度的格林布拉特文化诗学，都为我们研究影像诗学的时代语境提供了很好的启示。一方面影像本身是科技的产物，以技术创新为依托；而技术革命是整个近代社会最大的改变力量，它促生了资本主义文化，推动了时代向前迈进，并在短时间内迅速延伸到社会的各阶层。影像不仅可以诉说上流社会人士的风雅和情趣，也可以成为平民审美愉悦和消遣娱乐的最好工具，以一种融会贯通的姿态将文学、绘画、音乐等其他艺术门类全部纳入自身系统中，以视觉为主要渠道，兼顾听觉等其他感官，为人们提供全方位的精神服务。而且这种精神服务随着互联网的出现，人们除了可以被动欣赏，还可以任意改造、添加、删减甚至恶搞，对影像艺术进行再创造，使创作主体和客体之间的交流和对话变得前所未有的通畅和无门槛。影像变成人们新的狂欢方式。另一方面影像作为一种艺术，是艺术家寄托自身理想、抒发个人情感的方式，更是读者和观众对视觉文本进行诗意解读、以摆脱现实压力、取得审美愉悦的方式。随着物质社会的极大丰富，哲学思辨和美学探讨开始在技术压迫下走向衰落，后现代主义思潮怀疑一切、消解一切的极端态度让传统人文学科遭到了威胁，当代人们的精神陷入虚无主义的旋涡，个人享乐主义和大众消费抬头并风靡，“日常生活审美化”变成了现实生活的主要特征。影像以其视觉化的优势，很快成为“日常生活审美化”的主体力量，无论是杂志封面设计、户外大型广告、商品包装设计、电影电视等影像产品、室内装潢和家居设计，都证实了当代

人的生活离不开对视觉的狂热追求，离不开“美”对日常生活的渗透。因此，影像狂欢不仅是一种社会现象，更是一种文化现象，是时代心理特征和行为方式的最好见证。

### 三、“世界已经被拍摄”——景观社会推动图像文化的复兴

与20世纪初期的“语言学转向”相似，世纪末期也发生了“图像转向”，也有人称之为视觉转向。从鲁道夫·阿恩海姆的“视觉思维”出发，以居伊·德波的“景观社会”为理论土壤，米歇尔“图像理论”完整而系统地论述了当今社会被各种影像填充的时代特征。图像文化的极度繁盛，已经是不可逆转的文化潮流，后现代艺术和文化的一个重要特征，就是颠覆以语言文字为代表的理性思维，把视觉刺激作为主要审美方式。

1967年，居伊·德波出版了影响巨大的《景观社会》，结合西方马克思主义的文化工业理论，详细阐述了影像作为商品生产和消费的实质。他认为，在现代工业条件下，视觉表象（以影像为外部显现方式）构成了一个景观社会，人们把影像中的视觉表象当作真实的存在。“在真实的世界变成纯粹影像之时，纯粹影像就变成真实的存在——为催眠行为提供直接动机的动态虚构的事物。”<sup>①</sup>并且，影像不仅是一种技术成果，对社会的意义也不只停留在“被观看”的层面，他认为，影像在生活中成了决定性力量，在现代工业社会中变成了统治秩序，是一种隐性的意识形态，因为视觉在“日常生活审美化”

---

① [德] 居伊·德波：《景观社会》，王昭凤译，6页，南京，南京大学出版社，2006。

的催化下，已经升格为社会现实的主导形式，使现代工业社会中的物质交换和生产消费结构不得不以影像为主要生产对象和生产方式。“人类的视觉就自然被提高到以前曾是触觉享有的特别卓越的地位；最抽象、最易于骗人的视觉，也最不费力地适应于今天社会的普遍抽象。但是景观不仅仅是一个影像的问题，甚至也不仅仅是为影像加声音的问题。景观是对人类活动的逃避，是对人类实践的重新考虑和修正的躲避。”<sup>①</sup>



居伊·德波：剖析并批判了当今社会大行其道的消费意识形态

德波所谓的“景观”，“不是影像的聚集，而是以影像为中介的人们之间的社会关系”。<sup>②</sup>其实质是视觉表象，本身不过是一种外部显现形式。德波的“景观”概念，是后现代语境下从社会学的角度对影像的深入分析，是后来视觉文化研究者所谓“图像转向”的理论准备。

#### （一）“外观是艺术的本质”——视觉思维及图像文化的心理学根基

图像文化在消费社会强力复兴，甚至形成了社会景观，其持续风靡并越演越烈的态势，有其深层的哲学根

① [德] 居伊·德波：《景观社会》，王昭凤译，6页。

② [德] 居伊·德波：《景观社会》，王昭凤译，3页。

基。在古希腊时期的“图像快感”等原始表述外，德国哲学家席勒有一个重要术语——“外观”，可以解释视觉图像的哲学底蕴。席勒在《美育书简》里提出了一个重要观点，他说，“只有通过形式才能获得真正的审美自由”<sup>①</sup>。可见在18世纪启蒙主义运动影响下的欧洲，哲学界和思想界尽管重视哲学思辨，也没有忽略视觉等感官形式的意义，席勒的“外观”说就是一个例证。诚然，席勒是一个浪漫主义诗人和剧作家，其主要思想是趋于感性和抒情的，因此对艺术本质的看法更多地滑向了视觉层面，这也与当时美学已经从哲学里独立出来，并成为一门显学有很大的关系。

但这里要着重介绍20世纪60年代最热门的“格式塔”心理学派的代表人物鲁道夫·阿恩海姆，他从心理学角度对“外观”和“视觉”进行的分析，进而解释了图像和视觉表象在当代蔚为大观的原因。鲁道夫·阿恩海姆在1954年完成了《艺术与视知觉》，此书的出版引起了全球美学学者和艺术家的注意，并获得了高度的声誉。在《艺术与视知觉》中，阿恩海姆详细分析了视觉的感知功能，同时分析了其与人的大脑以及心理能力之间的关系，认为艺术的本质与各种感知形式，尤其是视知觉息息相关，“一切知觉中都包含着思维，一切推理中都包含着直觉，一切观测中都包含着创造”。<sup>②</sup>艺术家的创作，其实是一个对现实世界的观看过程，而读者或观众对艺术品的欣赏，更是一个观看过程。“观看完全是一种强行给现实赋予形状和意义的主观性行为。事实上，没有一个从事艺术的人能否认，个人和文化是按照它们自己的

---

① [德] 席勒：《美育书简》，徐桓醇译，114页，北京，中国文联出版公司，1984。

② [美] 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧译，5页，成都，四川人民出版社，1998。

‘图式’来塑造世界的。”<sup>①</sup>阿恩海姆这种以心理学为基础研究艺术的本质的方法，因具有实证和量化的特征而别有价值，因而美誉在外。

《艺术与视知觉》论证了视知觉对于艺术创作和艺术欣赏的重要性，也初步提出了视觉思维的概念，阿恩海姆认为：“视觉形象永远不是对于感性材料的机械复制，而是对现实的一种创造性把握，它把握到的形象是含有丰富的想象性、创造性、敏锐性的美的形象。”<sup>②</sup>可以说这本书是阿恩海姆对视觉思维研究的前奏。1969年问世的《视觉思维》，则更进一步地描述了知觉，尤其是视知觉所具有的思维作用，并且论证了“意象”对于创造性思维的意义。“艺术活动是理性活动的一种形式，其中知觉与思维错综交织，结为一体……反过来，大量证据又表明，在任何一个认识领域中，真正的创造性思维活动都是通过‘意象’进行的。”<sup>③</sup>阿恩海姆认为视觉是人类认识活动中最有效的感官，尽管在生理机制和心理学原则上，其他知觉感官也是有思维作用的。正如作者自己所言，《视觉思维》一书是对早期的单纯艺术理论的延伸，把视知觉对艺术本质的作用扩展到了一般性认知理论活动，研究范围得到了很大的拓展。

阿恩海姆这两本艺术心理学名作问世的时代，已经是图像文化苏醒并复兴的时代，摄影作品、电视、电影等影像文本开始大范围地介入人们的日常生活，并催生了文化传播工业生产机制和消费群体，产业链已经开始初步形成。在艺术与非艺术的界限日渐模糊、日常生活趋于审美化、诗意化的20世

---

① [美] 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧译，6页。

② [美] 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，滕守尧译，5页。

③ [美] 鲁道夫·阿恩海姆：《视觉思维》，滕守尧译，37页。

纪60年代，阿恩海姆的研究，可说是对这些影像文本（无论是作为商品还是艺术）进行的心理学上的观照，形成视觉文化、图像文化的心理学根基。

## （二）图像学转向——视觉文化时代到来

居伊·德波从社会学的角度，参照政治经济发展的背景，论证了影像成为社会景观并催生一种新的生产传播方式的过程。他的观点成为波德里亚《消费社会》的理论根基。《消费社会》详尽分析了在当代资本主义生产方式和政治制度下，一方面物质极大丰裕，另一方面在大众媒介推波助澜作用下，商品与广告联谊，造成人们趋于享乐主义，因而消费也就变成了社会的主要行为。

如果说居伊·德波和波德里亚都是从社会学和经济学的角度分析视觉文化诞生的土壤，那么米歇尔的图像理论就是从文化意义和思想史的角度详细论证了现代主义乃至后现代主义语境下视觉文化的兴起。20世纪中后期，学术界对文学和文化的研究出现了“图像学转向”。转向的原因在于，资本主义文化正是以技术和产业为依托的，生产方式和生活方式的改变助推了传统语言文化的衰落和图像文化的复兴，当前的审美方式已经完成了由读文到读图的跨越，以影像为中心、以视觉为主要诉求的新的视觉文化时代已经到来。米歇尔在《图像理论》中对视觉文化作出界定，清晰地指出了视觉文化的“图像转向”的本质：“视觉文化是指脱离了以语言为中心的理性主义形态，日益转向为以形象为中心，特别是以影像为中心的感性主义形态。”<sup>①</sup>在20

---

① [美] W.J.T. 米歇尔：《图像转向》，范静晔译，见陶东风主编：《文化研究》第三辑，17页，天津，天津社会科学出版社，2002。

世纪前期和中期声势浩大的“语言学转向”的基础之上，图像学转向使研究视角重新回到外部世界，除了社会历史、政治经济等因素外，置于更广阔外延的文化领域来研究视觉产品——摄影图片、电影、电视、数字多媒体、户外广告等。米歇尔的图像理论研究各种媒体中的视觉和语言再现，尤其是文学与视觉艺术之间的互动关系。米歇尔被认为是当之无愧的研究视觉文化的先锋人物，他敏锐地感受到了当前社会形态下视觉文本对人们日常生活的影响和观念的冲击，感受到了图像对理性语言的颠覆，并业已形成一种新的文化力量。“我们生活在一种形象文化之中，一个景观社会里，一个由相像和类像构成的世界上。我们的周围都是图像。”<sup>①</sup>正因为在大众媒介的推动下，人们的周围充斥着各种各样的视觉图像，有平面静态的摄影图片、商品包装袋、海报等，更有电影、电视、三维动画等动态影像。这些视觉图像立足于技术，借势于媒介，深刻影响着人们的日常生活和文化的走向。

“影像”是米歇尔图像理论的关键词，也是视觉文化的中心，在视觉文化的兴起和图像学转向过程中起着非常重要的作用。“视觉文化的灵魂是影像。”<sup>②</sup>“影像”包含了所有以声、光、色、影为表达渠道的综合图像文本，以视觉为主，又将听觉纳入其中。“影像”还具有与传统文学文本及其他艺术形式和平对话的优势，它以先锋的姿态，对诗歌、散文、小说、戏剧实行大跨度的僭越。如将小说改编成电影电视剧本，让真人演绎，又以虚拟镜像放映在大屏幕，使其逼真、形象；又如将诗歌、散文朗诵出来，配上情景音乐，形成可观可感可听的电视散文、电视诗歌；再如将纯粹的听觉艺术——音乐

① [美] W.J.T. 米歇尔：《图像转向》，范静晔译，见陶东风主编：《文化研究》第三辑，17页。

② 姜华：《大众文化与日常生活界限的消弭与整合》，载《江海学刊》，2007（4）。

也搬上电视，配上与歌词和旋律相符合的画面，设置简单的情节让演员表达，这就是 MTV 的产生。总之，影像作为一种强大的、不可忽视的力量，难以避免地对其他艺术门类进行僭越，对日常生活进行渗透，形成新的文化景观，推动着一个新的视觉文化时代的到来。

尽管有学者对其消极影响发出了忧虑的呼声（如尼尔·波兹曼在两部论著中对大众媒介尤其是电视进行了尖锐的批判，认为电视会导致人们“娱乐至死”并且造成了整个社会“童年的消逝”），但现实是，当代社会已经是一个由视觉图像构成的景观社会，我们已经被大量的形象文本所淹没。这是文化发展的一个走向，顺理成章且势不可当。历史发展规律表明，新出现的文化形态，往往是生命力十分强大、以扫荡的姿态介入社会的，因此，当代社会以“影像”为核心的视觉文化，引起如此广泛的争议和尖锐的批评也是正常的状况。但需要注意的是，视觉文化以及各种影像文本进入文化的姿态是前所未有的强势，它对人们生活方式的改变、思想观念的改变、审美立场的改变、行为习惯的改变乃至政治体制和经济范式的改变，都是全面而深远的。“影像”以及它所代表的视觉文化不仅是产业革命和技术创新的产物，更是与西方经典文论以及哲学、美学、诗学传统密切相关，有着深厚的历史文化积淀和时代背景。“影像”已经代表了一个时代，成为时代的标签。

## 结 语

此前有学者从技术和方法论的角度（如“光影修辞”），作了将摄影这一艺术活动归于诗学范畴的尝试，尽管没有翔实的文献考证和深层的思辨，但

这为我们研究“影像诗学”带来启示。“光影修辞”可以看作对影像文本具体创作的指导，然而我们在诗学视野下对影像的研究，还应站在思想文化的高度对其进行宏观的考察。在当前视觉文化大爆炸的社会语境中，影像作为第一文本，以所向披靡的姿态介入文化并占据了重要的位置，进而影响到整个社会思想观念的变迁乃至学术研究的转向。因此，我们除了思考图像文化的本质以外，还不得不对当前的许多视觉图像文本进行诗意阐释。如前文提到过“电视诗歌”“电视散文”等文字和影像相结合的新文本，即用声画结合的影像形式，来演绎传统的诗歌文本和散文文本，使其摆脱单调、线性、封闭的阅读方式，调动视听感官，达到更为形象和直观的阅读观赏效果。中国电影史上有几部著名的“诗电影”，如《小城之春》《城南旧事》《早春二月》等。这些电影的叙事结构均不是线性、封闭且因果联系缜密的，而是片段的、发散的、娓娓道来又形散神聚的。这就是影像对社会中的诗性元素，如童年记忆、爱情往事、成长琐事等情感体验的记载和呈现，也体现了影像创作中的诗意思维，表达着导演和编剧的个人情愫和生活体验。“光影修辞”不是研究的终点，若论及以诗学立场来处理影像问题的宏观目的，则应力求对影像及其文化影响的系统研究，为西方经典诗学理论与当代新的文化现象寻找学术节点，最终形成完整的影像诗学理论体系。

### 第三章 电影理论与电影诗学

影像诗学研究 with 电影观念的理论历史有着密切直接的联系，但是，西方经典电影理论存在与当下大众文化时代语境脱节的问题，甚至有人认为数字技术的普遍运用，已经造成“蒙太奇”“长镜头”等代表性电影理论的失效。同时，在电影理论体系中，也存在电影哲学、电影美学、电影诗学纠缠不清的问题，所谓电影诗学更是缺乏严格的学术界限。因此，有必要以“普适性”和“历史价值再生”为基本标准，对西方经典电影理论进行梳理，明确真正电影诗学的研究对象和理论范式，力图形成经典电影理论与当代电影新现象的对话。

## 第一节 电影诗学

### 一、何为电影诗学

关于诗学，前述已多有涉及。亚里士多德的《诗学》命名了诗学，首先搭建了诗学的基本理论框架、阐述了诗学的基本语义，进而确立了诗学在文学艺术研究中的合法性与正统性。大体而言，诗学成为对文学、艺术进行研究与批评的理论与方法的总称，既包含基本的理论阐释，也包含方法论的建构。经与不同理论思潮结合，诗学的总类下产生了数不胜数的子类，如文化诗学、政治诗学、女性主义诗学、形式主义诗学、结构主义诗学等。电影诗学的产生，则是诗学与特定对象——电影碰撞与融合的结果。

许多电影之所以成为经典，不仅仅是文学性意义上的叙事建构的成功，如同俄国形式主义所主张的语言的陌生化，很大程度还是因为对电影语言的不落俗套、不同常规的处理方式。电影的不同镜头、不同景别、不同摄影机运动、不同光照等，结合上下文形成的语境，能够形成较为固定的意义指涉，这已经得到人们广泛共识，其最为极端的代表当属中国“文革”时期电影的

“三突出”创作原则（“在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物”<sup>①</sup>）下的电影语言运用。约定俗成的电影语言表意方式的反复运用会造成语义常规，也因之而形成语义束缚。为了打破束缚，必须赋予影像语言以创新性，创作者需要使电影语言陌生化，从而带来耳目一新的美学效果。正如同各类文学与艺术形式，电影同样在这种创新——陈规的反复循环中得到波浪式的发展。电影诗学要研究这些常规与不常规的“语法规则”，这种研究又必须建立在语言学基础之上，这种诗学意义的研究不仅与传统文艺研究接续起来，还恰好顺应了 20 世纪“语言学转向”的潮流。

20 世纪的哲学界出现著名的“语言学转向”，语言不是以往的一个表述工具，相反它成为哲学思考的一个出发点，语言的重要性前所未有地凸显出来。这带来的一个基本判断是，文本的形式比内容更重要，形式就是内容，形式就是意义。这同样深刻影响到文学和艺术创作与研究领域，就此而言，诗学实质上也因此而发生了语言学转向。电影创作依赖于电影语言，电影史上著名的“蒙太奇学派”“先锋电影”“意大利新现实主义”“法国电影新浪潮”，纪录片中的“真实电影”“直接电影”，无不是电影语言不断突破的产物。突破性的电影语言不仅是电影形式的创新，其背后是电影美学观以至社会思潮、文化观念、哲学观念的新变。电影诗学在语言学转向的总命题下，必然注重建立在语言学基础上的电影语言组成单位、语言功能、语法规则、发展变化研究，包括电影叙事、美学形式、风格等各个方面。

---

① 于会泳：《让文艺界永远成为宣传毛泽东思想的阵地》，载《文汇报》，1968-05-23。

## 二、电影诗学的演进

### (一) 法国先锋派

法国先锋派提出了一系列美学主张，其影响流布至今。先锋电影在其形式上汲取了欧洲各种新出现的文学艺术思潮与艺术形式，达达主义、超现实主义，最先都出现在文学与美术领域，后来又介入电影领域之中。这些文学艺术新思潮的出现背后有着深刻的社会与文化动因，其时“一战”刚刚结束，虽然硝烟已经散去，战争对欧洲旧秩序的摧毁以及因此带给人们心灵的震荡与创伤，却使包括知识分子在内的社会人群长久地感到孤独与苦闷，怀疑社会、反叛传统的思潮蔓延开来，这种情绪直接映射到文学与艺术创作之中。此外，战争结束使电影得到复兴，但电影作为马赛尔·马尔丹所说的“一门企业”，携带有与生俱来的逐利性，为了迎合观众，此际以营利为目的的电影大行其道；电影虽然经乔治·卡努杜命名为“第七艺术”，其艺术性并未得到充分呈现，艺术探索也停滞不前。受新涌起的文化艺术思潮的波及，以及一些电影人本身志存高远，力图使这一状况有所改变，遂以一己之力，掀起电影领域的创新热潮，先锋电影就此兴起。

法国青年作家路易·德吕克曾担任《电影》杂志主编，在杂志上他撰文期待法国电影的复兴，而他在《上镜头性》一文中提出的“上镜头性”的观点至今广为使用。他指出，“上镜头性”即是电影与摄影术的结合，是那种能透过事物的照相式外观而显示其内在神韵和诗意的电影美学特性，于此可见摄影术此期对电影艺术的重要影响，电影摄影的极度重要作用由此体现出来。



### 路易·德吕克：“印象派”电影运动的领袖

“一个具有表现力的人，不论他是美的还是丑的，只要人们愿意，他都可以显露出自己的表情能够并由摄影来把它突出。”<sup>①</sup>让·爱泼斯坦显然认同德吕克的观点，在《电影的本质》一文中，他详细论述了他所认为的“上镜头性”的基本条件，“凡是由于在电影中再现而在精神特质方面有所增添的各种事物、生物和心灵的一切现象，我将都称之为‘上镜头’的东西。”<sup>②</sup>爱泼斯坦的文章

① [法] 路易·德吕克：《上镜头性》，见李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》（上册），吕昌译，61页，北京，生活·读书·新知三联书店，2006。

② [法] 让·爱泼斯坦：《电影的本质》，见李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》（上册），沙地译，82页。

不仅仅是对德吕克观点的进一步阐述，更重要的是他意识到电影作为艺术的特殊本质所在，亦即“由于在电影中再现而在精神特质方面有所增添”。这一观点是对卡努杜“第七艺术”说更为有力的提升，爱泼斯坦并非只在此作一个模糊的划定，在后续的论述中，他结合电影的镜头、画面、场面调度，对这种“精神特质方面”的“增添”有更为清晰的认识。莱翁·慕西纳克最为强调节奏（与运动）对电影的重要性，并提出“电影诗”的概念，在他看来，随着电影的发展，电影诗将会占据电影艺术的顶端，成为一种十分高级的表现形式。安德烈·莫鲁阿声言，“情节和诗是相互对立、相互排斥、相互敌对的”，他认为，在电影情节和诗之间存在冲突，防止的办法就是趁情节完全吸引住观众以前，先在影片开头造成诗的气氛，这样去保持诗的因素。<sup>①</sup>阿贝尔·冈斯则高呼“画面的时代到了”。

对画面的讲究、对诗意的追求，这一热情直到今天都没有消退，相反还促使电影不断探求、不断发展。这正是先锋派运动留给电影领域的精髓。吻合了先锋派的理论主张，他们的作品激进地探求电影形式的可能性，对商业电影重视情节的方式不屑一顾。对于先锋派的成员而言，电影是最为他们推崇的媒介，他们认为通过电影这种艺术，能够穿透事物的表面形式，挖掘出事物的核心本质。他们执着于纯粹的画面，这种纯粹的画面往往由剪辑造成的强烈节奏感、夸张的变形镜头组成，他们反感于叙事，而是表现人的梦幻、本能、心理活动，表现超自然物或抽象的事物。

从电影的本性而言，正如马赛尔·马尔丹著名的界定，电影既是一门

---

<sup>①</sup> 转引自[苏]多宾：《电影艺术诗学》，罗慧生、伍刚译，20页，北京，中国电影出版社，1984。

艺术，也是一门企业——电影作为艺术，在召唤着具有艺术鉴赏力的观众，电影所寄寓的理想、情怀、对诗意与美的追求，没有观众就没有了意义；电影作为企业，就更为急切地期盼观众花钱买票进入影院，缺失了观众就失去了利润来源，耗资不菲的电影制作将因为收不回成本而难以为继，面临生存的危境。但法国先锋派电影制作的电影，主要是实验电影，甚至对电影的艺术性也并不刻意追求，遑论迎合观众以图商业回报。实验电影不过是给极少数具有高度修养和特殊爱好的观众看，法国先锋派电影，由于极端远离普通观众的普遍喜好，注定是曲高和寡的。尽管如此，法国先锋派对电影形式的极端追求、对电影作为一种表达手段之可能性的探索，给电影艺术带来长久的滋养，值得我们一遍又一遍去回顾，找寻灵感与对电影巨大的热忱。

## （二）俄国形式主义

比法国先锋电影的出现更早一些，俄国形式主义于1915年启幕，此后持续了多年。法国先锋电影的影响主要在电影领域内，俄国形式主义却是一个深刻影响了20世纪哲学与文艺研究的理论派别。正是俄国形式主义，开启了20世纪人文研究的科学转向、文艺研究的语言学转向。对于电影这一新兴艺术，俄国形式主义给予了充分的关注，并形成了一批著述，在电影诗学的演进历程中，打上了形式主义的深深烙印。

与法国先锋派所提出电影“上镜头性”异曲同工的是，俄国形式主义也高度关注文学的“文学性”。“上镜头性”可以通俗名之为“电影性”，强调的是电影作为一门艺术不同于其他门类艺术的本质特征；“文学性”同样强

调的是文学的本质，探寻文学的独立性与内在规律。在具体研究方法上，他们推崇现代语言学的研究方法并借用至文艺研究之中，着迷于剖析文学的内在机理，关注文学的形式结构，形成以形式分析为主的研究范式。关于文学的本质，什克洛夫斯基以著名的“陌生化”来进行描述，这种对语言的扭曲、变形、不同意象的强行并置以产出新意，实质上与当时苏联盛行的蒙太奇不谋而合。准确地说，这一思想影响了苏联蒙太奇学派的思维，爱森斯坦的理性蒙太奇，认为两个镜头的并置、冲突，能够产生新的美学效果、表达新的思想，在本质上正是一种电影语言的陌生化。爱森斯坦对此既具信心也具雄心，他准备将《资本论》搬上银幕的宏图，可以视为这一思维的极端发展。

俄国形式主义不仅是对电影发展具有思维上的启发，同时也介入了电影研究。如果说经典电影理论关注的是电影导演、摄影、画面、构图、表演等方面，俄国形式主义却从语言学、诗学的立场介入，为电影研究打开了新的视阈，使电影理论的发展有了新的路向。1927年，俄国形式主义成员的文集《电影诗学》出版，是世界上最早从理论层面对电影的本质进行把握的著作。基于俄国形式主义的理论关注点，《电影诗学》不仅要从整体上对电影的原理、电影的本性进行阐述，还从语言学的角度，在具体电影修辞（电影语言）的层面对电影的风格样式与美学特征加以分析，成为最早具有理论高度的电影诗学论述。

在《电影修辞问题》中，埃亨保姆援用并进一步阐述了德吕克的“上镜头性”。在这一论述中，埃亨保姆将之与形式主义的“陌生化”观点关联起来。“上镜头性就是电影的‘不可理喻’性，在这一意义上它类同于音乐、语

言、绘画、建筑等其他艺术的特性。它与情节无关，只是显现在银幕上出现的面容、物象和风景之中。我们重新审视事物，把它们当作陌生的东西来体验。”<sup>①</sup>埃亨保姆这一论述，无疑也延续了之前卡努杜、法国先锋派对电影艺术特性确立与强调的基本思路，将电影与音乐、绘画、建筑等经典艺术门类等量齐观，并指出电影之所以能与这些艺术等量齐观的本质所在，亦即“上镜头性”。但是埃亨保姆不是对德吕克观点的复述，他将这一观点置于俄国形式主义的研究语境中，指出上镜头性能够带来电影艺术性的根本所在乃在于“陌生化”，即通过电影呈现的物象，“我们重新审视事物，把它们当作陌生的东西来体验”。针对当时甚嚣尘上的电影没落论（这一论调其实多次出现在电影发展史上，并延续到今天，但电影的生命力依旧旺盛），俄国形式主义的代表人物雅可布逊写了他一生中唯一一篇电影研究论文《电影衰落了么？》，并颇具眼光地肯定有声电影的出现，还从理论阐述上确立有声电影的合理性、合法性。关于电影，雅可布逊认为电影虽然是一门新型艺术，但发展迅速，是超越其他所有艺术形式的艺术。通过对德吕克以及俄国形式主义成员梯尼亚诺夫论点的引述，他认为：“任何一种世界表象在银幕上都转换为符号。”<sup>②</sup>不难看出，电影符号学的种子在俄国形式主义这里已经萌发了。

在俄国形式主义兴盛的时期，电影艺术的形式实质上还未臻成熟，俄国形式主义的电影诗学研究，寓有多方面的意义，一则为电影作为艺术继续正

---

① [俄]埃亨保姆：《电影修辞问题》，见李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》（上册），杨远婴译，102页。

② [俄]罗曼·雅可布逊：《电影衰落了么？》，见李恒基、杨远婴主编：《外国电影理论文选》（上册），杨远婴译，131页。

名，在法国先锋派的电影研究基础上，进一步阐述了电影艺术的特性；二则以具有包容性和前瞻性的眼光，高度肯定新出现的有声电影；最为重要的是，经与俄国形式主义的理论主张相结合，他们的研究为电影诗学的进一步发展开辟了广阔的空间，奠定了电影理论研究诸多路向的基石。

### （三）本体与文化层面的多向演进

在法国先锋派、俄国形式主义辟出的研究道路之上，电影诗学此后又有多方面的进展，在电影本体层面，以鲁道夫·爱因汉姆的《电影作为艺术》、安德烈·巴赞的《电影是什么》、克拉考尔的《电影的本性——物质现实的复原》、让·米特里的《电影美学与心理学》等论著最具代表性；在文化层面，电影研究者与20世纪先后盛行的文艺思潮相结合，出现了符号学、精神分析学、叙事学、女性主义、意识形态批评、酷儿理论等多方面的电影批评理论，电影诗学获得与20世纪的文学、艺术研究相近的理论滋养，在研究广度、深度上取得了独有的成绩，进一步确立了电影艺术的独有地位。单纯以“电影诗学”命名的不是很多，但同样立足于本体与文化两个层面开展研究。

苏联评论家多宾《电影艺术诗学》一书，从电影本体的层面分析了苏联“诗的电影”和“散文电影”。他把“诗”与美相等，而把“散文”看作平凡和琐碎事物的反映，并指出：诗的语言基础是隐喻性，则散文和诗的分界性就应划在叙述因素和隐喻因素之间。因此，“隐喻”是诗的电影的重要特征之一，他把隐喻性的电影语言分为了四类：比拟、“概括的”形象、“反映的”形象、“细部蒙太奇的”形象。他还指出，动作与环境之间的气氛、影片的内

外节奏也是构成“诗的电影”的手法之一。在书中，多宾将苏联电影与法国先锋派的实验电影作了对比，认为诗与散文的相融是电影艺术的最终走向。“诗的电影”与“散文电影”的争论，自1927年俄国形式主义《电影诗学》出版后就已开始，多宾的《电影艺术诗学》，正是对这一讨论的延续。除此之外，还有法国理论家阿杰尔的《电影诗学》，以现象学作为其理论基点，从文化层面切入进行研究。美国电影学者大卫·波德维尔的《电影诗学》，则是此后电影诗学著作中最宏阔、全面而具有深度的一部著作，其影响也最大。

在《电影诗学》中，波德维尔回顾了传统诗学在媒介领域对不同研究对象作出的三种区分，即主题学、宏观形态、风格论。主题学研究电影的主题，宏观形态针对的是电影的形态特征，风格论针对电影的风格样式。在此基础



大卫·波德维尔：当今世界最杰出的电影学者之一

上，波德维尔进一步提出他对电影诗学的构想，通过两个主要领域的研究形成对电影的诗学认识。“第一个领域我们可以称为‘分析诗学’。电影被结构起来并取得特定效果所根据的原则是什么呢？第二个领域是‘历史诗学’，追问这些原则在特定的经验环境中是如何以及为什么出现和变化的。在我看来，诗学特征的形成是由于它所研究的现象（电影的建构原则与效果），以及关于这些现象所提出的问题——它们

的制定、功能、目标，以及历史上的表现形式。”<sup>①</sup>在完成理论阐述之后，波德维尔进一步展开了基于电影诗学的叙事研究与风格研究。实际上，在波德维尔的研究中不难看出俄国形式主义的形式观的影响，这也说明电影诗学研究的脉络相承。

### 三、电影诗学的新变

#### （一）网络电影：小叙事的兴起

伴随网络的兴起与运用的普遍化，网络视频也得到迅猛发展，在今天，视频网站已经成为我们日常生活的一部分，从国外的 YouTube，到国内的优酷、土豆、爱奇艺、乐视、搜狐视频、腾讯视频、新浪体育直播等，数量众多。网络视频包罗万象，从国内电视台刚播出的电视剧、最新最火的国内外大片与英美韩日电视剧到视频网自制剧，还有网友上传的最新发生事件的现场记录、网友自己制作的原创视频。网络视频受众面广，从精英到大众，从职业经理人到在校学生，只要进入网络世界，就逃不开网络视频的吸引。英国女王伊丽莎白二世，也是 YouTube 的忠实粉丝。

网络时代的低成本、低门槛，让网民进入网络影像世界已经轻而易举。在这个网络时代，重要的已经不是进入与否，而是怎样进入。每天都冒出难以计数的生动鲜活的网络视频，要想在其中脱颖而出，不是一件容易的事情。草

---

① [美] 大卫·波德维尔：《电影诗学》，张锦译，35~36页，桂林，广西师范大学出版社，2010。

根的创造性此时便得到了充分的发挥，最低成本又最能吸引眼球的非恶搞莫属，当然也可以反串、可以拼贴，以众人皆无我独有的方式，收获万千网民钦羡的目光。曾经走红的后舍男生，在镜头前展现百变表情，无论这表情是稀奇古怪还是古灵精怪，他们的演唱方式则是撕心裂肺又打动人心的，因此他们红了；网络丰富了大众的娱乐生活，民工自娱自乐的MV《民工也疯狂》，同样也红了；胡戈将陈凯歌的大片《无极》与电视节目剪辑在一起，酿成《一个馒头引发的血案》，惹火了陈凯歌，但也让视频火了。尽管显得过火乃至癫狂，背后却有着值得重视和肯定的因素。《民工也疯狂》实质上彰显了大众话语对以前精英们的媒介垄断的打破；《一个馒头引发的血案》也显示了一介草根如何能以自己的方式，与精英知识分子形成对话，以毫不在意的话语形态，倾覆精英知识分子精心建构的话语优势。更为重要的是，以往占据主流的宏大叙事开始被颠覆，小叙事逐渐拥有话语空间并不断拓展着这种话语空间。

在网络世界，视频制作技术门槛低、成本要求低，拍摄影片已经成为极为简单的事情；视频网站的存在，让网络视频进入传播渠道只需鼠标一点。网民们不光找到一种情感表达与情感宣泄的有效通道，还有了成为名人的可能性。后舍男生红了之后，就参与了电影《十全九美》的拍摄，参加了《快乐大本营》等多个电视综艺节目，名与利猝不及防地扑来。这些可能性成为良好的示范，网民们开始借助简单便捷的视频制作技术，自己拍摄网络电影。2010年面世的网络电影《老男孩》，时长30分钟左右，讲述一对人到中年的好朋友，组合乐队参加原本是小青年为主角的音乐选秀节目“欢乐男生”，在对音乐梦想追逐的历程中，也呈现出对已经消逝的校园时光的回忆。曾经青涩的岁月，历尽艰辛又不屈不挠的筑梦之旅，伴随主题曲《老男孩》，打动了

万千观众。2010年被清华大学尹鸿教授称为网络电影的“元年”，这一年，还出现了香港导演彭浩翔执导的微电影《4夜奇谭》。在这一年，网络视频发生了根本性的变化，以往粗糙的网络视频由此升级为网络电影，业余性开始让位于专业性，带来了网络电影质的提升。在这些网络电影之中，从来看不到关于家国与民族的宏大篇章，所讲述的乃是一己悲欢，呈现的是私密情感与个人时光。

网络电影甚至有可能提升到“庙堂”水平，进入传统的电影播放系统。2014年5月，正是《老男孩》的相关之作《老男孩之猛龙过江》进入院线放映。这部电影与原作关联不大，但主演不变。值得关注的是，这是一部真正的网络电影，它的出品方为网络公司，所有营销也都在网络平台展开。网络电影很难具备传统电影精良的技术、震撼的视听感受，但网络本身就有的大众性、草根性，为网络电影带来了先天的“接地气”的优势，而所谓接地气，其实就是小叙事的普遍运用。这对于电影诗学而言，形成了一种诘问：它该如何面对这种新生事物并建构理论体系？传统电影诗学指导下的传统电影，又如何应对网络时代？这些既成为一种挑战，也可能已经带来新的生长点。

## （二）电影奇观化：图像对叙事的威权

菲利普·海华德认为，影像和影像自身并无突出之处，平淡无奇的电视视像和电子工业影像需要某种东西将自己从日常生活的景象中突出出来，成为不同寻常。<sup>①</sup>就电影的本质而言，电影就是要让观众看，诉诸观众的视觉感

---

<sup>①</sup> 见游飞、蔡卫：《电影新技术与后电影时代》，载《当代电影》，2000（4）。

官。20世纪作为一个视觉文化时代，正是由电影与摄影术一起开启。对于早期电影观众而言，尽管当时电影形态不成熟、不完备，但前所未有的视觉体验，成了一种具有强大冲击力的事物，这个时候的电影，实质上就是一种视觉奇观。我们可以回想1895年12月28日的巴黎卡普辛路地下咖啡馆，当卢米埃尔兄弟让巨大的火车在银幕上向观众冲过来，从未见识过这样景象的观众纷纷尖叫而起，那一瞬间，一种新的艺术伴随一种震惊性的新的视觉体验诞生了。本雅明认为，这种震惊击散了传统艺术品的“灵韵”，电影正是机械复制时代的艺术作品。

随着电影的发展，一方面，电影人不断发掘电影内容与形式上的可能性，使电影艺术得以完善和样式翻新；另一方面，面对逐渐陈规化的影像，观众的口味越来越复杂、越来越刁钻，为了满足观众时刻变化的要求，电影本身也需要时刻进化。此外，还要考虑20世纪后半叶，各种各样新的视觉意象的兴起（这在前文中已有不少论述）对电影观众注意力的争夺，这使电影需要以一种更具吸引力、更具不可替代性的视觉体验来留住观众。电影本身蕴含了奇观化本质，但基于生存需要而对观众的争夺，使电影不断发展这一本质，银幕上因此而呈现出越来越多的视觉奇观。如果说电影诞生早期的奇观效应还来自于一种前所未有事物的出现，晚近电影奇观化却是来自于创作者的主动追求，来自于在一个视觉意象纷呈的时代，需要以不同凡响的方式把自己凸显出来。

一般来讲，奇观化包括以下几个内容：①动作奇观，如《刺客联盟》中空中翻滚的汽车。②身体奇观，如《魔戒》中的怪物咕噜、《金刚》中的大猩猩形象。③速度奇观，如《黑客帝国》中的子弹时间。④场面奇观，它可以

是让人心神向往的真实存在的自然人文奇观（如张艺谋《英雄》中九寨沟的旖旎风光），也可以是电脑技术虚拟的魅惑人心的场景（如《阿凡达》中美丽的外星球），也可以是让人热血沸腾的爆炸场面（如《剑鱼行动》影片开头整条街道被炸毁的场景）。美轮美奂的场景、动人心弦的追逐、让人喘不过气来的打斗、使人目瞪口呆的爆炸场景、3D 电影中对着观众呼啸而来的子弹，这些都构成了当今时代的电影奇观。得益于电影演员的倾力演出、电影特效技术的不断进步，尤其是数字技术在电影制作中的广泛应用，银幕上呈现出的视觉奇观越来越夸张、越来越不可思议，完全打破了物理学常识和人类对宇宙与世界的普遍认知。

奇观化的电影镜头除了给观众带来视觉的强烈冲击，它还能带来深刻的视觉记忆，深深印在观众的脑海，让人久久回味。想想以下这几部影片，其中讲述的故事可能已经忘记，但是那些震慑人心的画面不能不让人印象深刻：《泰坦尼克号》中巨轮沉沦、千人逃生的时刻，《黑客帝国》中飞出的子弹与反物理的动作场面，《拯救大兵瑞恩》片头诺曼底奥马哈海滩登陆之战那长达 25 分钟的枪林弹雨，《2012》中世界末日来临海水吞没万物的瞬间。奇观追求改变了电影的制作方式，越来越多的电影是在室内绿幕前拍摄完成的，经过后期的处理，什么效果都能合成。如果说一直以来视觉效果臣服于叙事，或者说视觉效果受到叙事压制，在今天，奇观开始拥有了对于叙事的威权。在追求奇观的名义下，叙事的力量被大幅削弱，带来的是电影深度随之被削弱，显得单调贫乏。尽管画面精美、视听效果震撼，但单纯影像的美感很难拥有激动人心的力量。实际上，这在这个时代一些代表性的电影中已经有了集中的呈现，即如被称为划时代作品的《阿凡达》，撇开其让人惊叹的画面效果，



《无极》：打造了华美的银幕景观，但过多的表意指向使电影的叙事趋于空洞

就其故事内核而言，实际上不过是好莱坞传统叙事的一个翻版，这种故事架构我们在《与狼共舞》等经典电影中已经有所领略。在这方面，中国许多电影表现更甚，张艺谋的《英雄》当然在视觉呈现上拥有一贯的个人风格和由此带来的冲击力，但薄弱的故事架构和陈旧的历史观，使其为人诟病甚多。陈凯歌的《无极》中，陈红饰演的满神头发总是飘来飘去，就像是拍的魔幻洗发水广告一样，这种游离于叙事意义之外的影像带给观众的只是一刹那的炫丽。能指在现代电影技术下使人无法忽略、使人沉醉其中，

但所指却空空如也，人们看完了电影，也就只记得那些奇观场面，至于它能留下什么，确实是一个大大的问号。

#### 四、电影诗学的回归与重设

长久以来，电影和文学的关系就是剪不断理还乱。电影与文学同样都注重叙事，绵延数千年的文学为电影提供了取之不尽的题材和灵感来源，但电影的兴起，却一定程度上成为文学的颠覆者。从早期电影向文学学习、模仿，

到中期的“电影扶着文学走”，再到后期的“电影骑着文学走”，电影用商业利润收购了文学的千年精髓。在当今时代，人们接触一部文学名著，往往是从电影、电视作品开始，电影、电视对文学的成功改编，甚至成为文学吸引读者的有效手段。更多时候，人们更愿意通过电影、电视观看视觉化的经典文本，却不愿意静心阅读文学作品本身，这已经成为文学的危机与末路。在此境况下，许多作家在进行文学创作时，有意突出文本的可视觉转化因素，使之能够有更多机会被影视界改编，从而赢得更大的影响力，也取得更多的物质收益。电影的强势与文学的尴尬已经一览无余。

与此同时，正如前述，电影也面临自己的问题乃至危机。随着网络成本降低以及网络数据传输、储存技术的完善，在网络观看高清电影和电视剧越来越容易，盗版无所不在，甚至让还未上映的电影已经流入网络世界。如何让观众走进电影院，显然还需要花很大功夫。网络电影的兴起，则让人人可编可导可演，网络电影的兴起一方面是对影像制作的普及，有可能带来更多的观影基数，也能提高人群的影像素养；另一方面也可能分散观众的注意力。当今时代的电影在注重视觉奇观的同时，作为电影不可缺失不可弱化的叙事，却没有得到应有的重视，电影人往往忘记了，一个好的故事其实比震撼人心的视听感受更为重要。这一切，使电影有必要重新关注文学性，尤其是关注文学带来的情节建构与思想深度，只有打动观众内心的作品才可能得到观众的喜爱和尊重，他们想要的并不是对视觉和听觉简单粗暴的狂轰滥炸。

亚里士多德在《诗学》中论述了史诗与戏剧。他的“诗”的概念，也就是诗歌与戏剧的合一。基于此，可以仿效亚氏对诗的广义划定，而对电影

诗学进行宽泛的确定。电影与文学本就难以截然区分，作为电影之本的剧本就具有文学性，文学又可通过电影呈现获得存在的多样性，影像与文字的对照和互证，更能形成意义的交响。电影诗学，因此可以成为电影和文学的交汇点。

但是，这并不意味着电影诗学就是电影与传统诗学的简单物理叠加。电影诗学关注的是电影与诗学的内核撞击，关注的是二者可以同时为电影的叙事表意服务，让文学通过电影散发出诗性魅力，文学本身也得到丰富和发展。在视觉文化占主导的境况下，观众的思维结构已然发生了改变，奇观化的洗礼，使观众由以前的以话语为中心的理性思维转向了感性的视觉思维，这不得不迫使电影诗学的研究由理性主义文化诗学向感性主义诗学转换。与此同时，图像相对于叙事的威权，使形式与内容、画面与表意的关系暧昧化，一方面，叙事是为了更生动形象地展现“奇观”而存在，画面虽然不能脱离表意而独立存在，但是表意层面却处于次要的地位；另一方面，单一封闭的表意机制与已经拥有威权的画面不太适合，急切需要开放表意机制，开放叙事机制。这构成一个具有互相制衡作用的二元格局：情节要走向诗学，叙事形式又要走出诗学。电影诗学因此要发挥冲力缓释区的作用，让画面与表意形成合适的张力，从而带来电影内容与形式的诗学融合。

新的电影诗学期望画面从视听体验本体出发，情节向传统“诗性”回归，以诗的想象形象支持视听艺术的感觉形象，从而加强电影内在戏剧性和语言的魅力。同时也要注意叙事形式技巧的新颖，促成表意机制的多元化。这样的电影，画面既能赏心悦目，内涵也直指人心，讲述方法也很特别，何尝不是一种理想的电影？这使当代电影必须先向先锋艺术、后现代电影学习，融合

它们独特的创意与技巧风格，同时用“诗学”的复杂体系使自己拥有丰富的内涵，技术与技巧既要呈现良好的影像形式，又要用来辅助叙事表意，使电影走向成熟、走向完美。这正是电影诗学重设的意义。

## 第二节 叙 事 论

### 一、经典诗学叙事

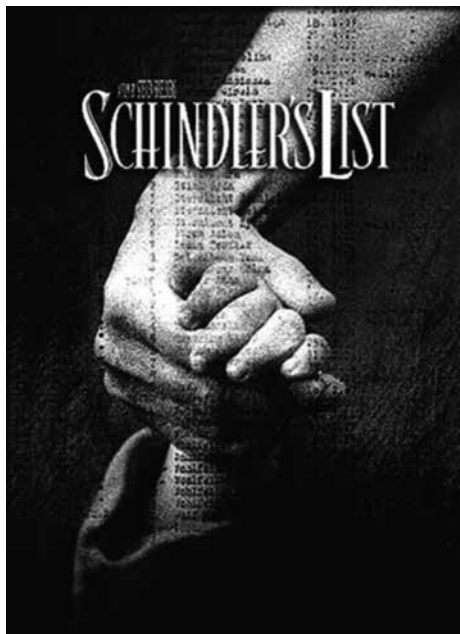
#### (一)《诗学》：编剧教科书

从《一个国家的诞生》问世，好莱坞就化身为电影的代言人，这正是乔治·萨杜尔所说的好莱坞称霸世界的开始。好莱坞不仅拥有八大电影公司，还以严格的制片厂体制闻名于世。无论是早期制片厂体制还是今天多元并立的状态，好莱坞的编剧奉为金科玉律的，仍是有史以来最为古老的叙事教材，即前面反复提及的亚里士多德的《诗学》。亚氏的《诗学》不仅指导了两千多年来的史诗、戏剧与小说创作，它所确立的基本叙事规范，依然在稳定地为我们这个世界贡献精彩的故事。这正如美国著名编剧罗伯特·麦基所言：“自从亚里士多德撰写《诗学》后，两千三百年来，故事的‘秘密’就像街上的图书馆一样一直是公开的。”<sup>①</sup>

① [美] 罗伯特·麦基：《故事——材质、结构、风格和银幕剧作的原理》，周铁东译，序言第6页，北京，中国电影出版社，2001。

《诗学》对叙事规律的总结概括，确立了一个难以逾越的规范，凡是叙事有关的问题，都无法避开《诗学》的强大影响。“三一律”，简单情节与复杂情节，情节发展的核心要素，刻画性格的要点，穿插的使用，情节的结与解，这些都在《诗学》中有着精练的阐述。这显然不只对史诗和戏剧有效，对于各种叙事文体而言，只要正确搬用并合理演化这一套路，就能做到情节的动人心弦、叙事的跌宕起伏。《诗学》的魅力正在于它的普遍有效性。

以斯皮尔伯格导演的《辛德勒的名单》为例，这部电影主要讲述第二次世界大战期间，德国投机商人奥斯卡·辛德勒为了赚钱，在自己的工厂里雇用了一批廉价的犹太人为自己干活，面对纳粹的大屠杀，辛德勒的价值观也



《辛德勒的名单》：绝境中的拯救彰显出黑暗时代的人性光芒

逐渐改变，最后他想尽办法保护了1200名犹太人免遭法西斯杀害。这部电影抓住了亚里士多德关于悲剧的“诗学”灵魂，那就是：悲剧有一个整一性的行为，按可然律或必然律使情节经历“逆境—顺境—逆境”的转变，而在复杂的情节中会有“发现”和“突转”这两个重要部分，诗人应通过各种情节巧妙的安排引起观众恐惧和怜悯。