



影 视 学 术 前 沿

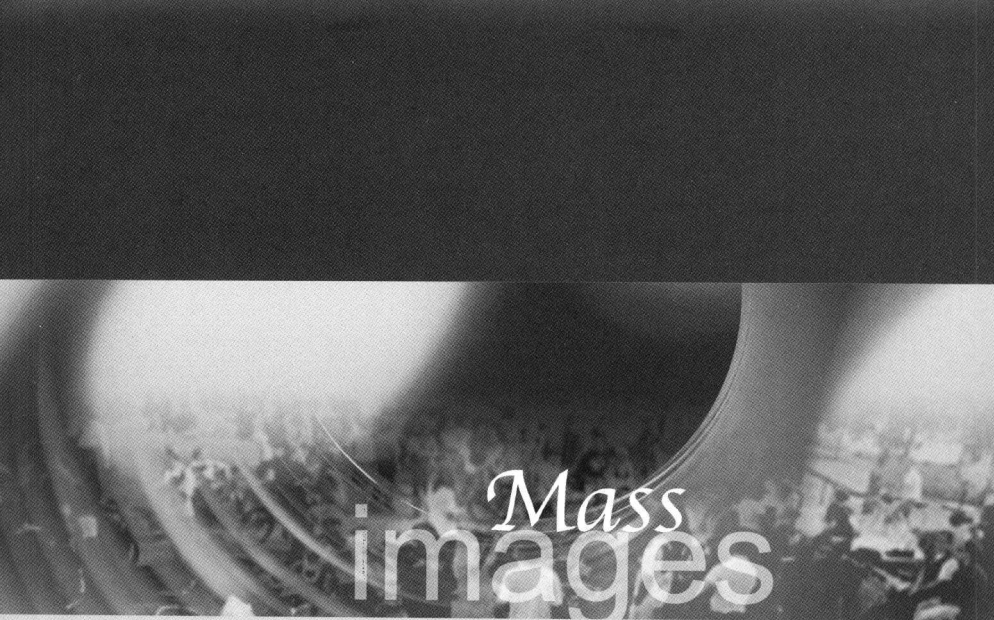
Mass
images

民间的书写

中 国 大 众 影 像 生 产 研 究

韩 鸿 著

中国传媒大学出版社



Mass
images

民间的书写

中国大众影像生产研究

韩鸿 著

中国传媒大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

民间的书写：中国大众影像生产研究/韩鸿著. —北京：中国传媒大学出版社，2007.1

(影视学术前沿)

ISBN 978-7-81085-876-2

I. 民… II. 韩… III. 大众化 (文艺) —电视文化—研究—中国
IV. G229.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 144284 号

民间的书写——中国大众影像生产研究

著 者：韩 鸿

策 划：张 旭

责任编辑：冬 妮

封面设计：阿 东

责任印制：曹 辉

出 版 人：蔡 翔

出版发行：中国传媒大学出版社（原北京广播学院出版社）

社 址：北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编：100024

电 话：010-65450532 或 65450528 传真：010-65779405

网 址：<http://www.cucp.com.cn>

经 销：新华书店总店北京发行所

印 刷：北京市梦宇印务有限公司

开 本：850×1168 毫米 1/32

印 张：10.375

版 次：2007年8月第1版 2007年8月第1次印刷

ISBN 978-7-81085-876-2/K·876 定价：29.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换



韩鸿，1969年生，四川大学文学与新闻学院博士，北京师范大学艺术与传媒学院博士后，副教授。从事传媒实务11年，先后就职于重庆有线电视台、成都商报社、四川电视台，历任记者、制片人、部门负责人。在《新闻与传播研究》《文艺研究》等权威、核心期刊上发表学术论文近三十篇。现执教于电子科技大学政治与公共管理学院。



影 视 学 术 前 沿

可见与不可见
缺席与在场的辩证图景
权力的影像
流年光影
电视：影像的重述世界
胶片密语
暴力电影
融画入影
民间的书写
.....

出版人：蔡翔
总 监 制：闵惠泉 / 王 进

责任编辑：冬 妮
封面设计：风得信书籍装帧·阿东
FondesyDesign

前言

一、研究的缘起

从1994年进入电视传媒开始,最深切的感受就是自己不断从文字生产、抽象思维到影像生产、视觉思维的转型。从一名长期浸淫在文字传统的语言文字工作者到一名自以为勉强合格的影像传媒从业者,其间竟过了近10年的时间。

关于文字与影像、文字文化与视觉文化、平面媒体与电子媒体之间的同与异、电子文化的霸权等方面的研究可以说是汗牛充栋,本书并不打算在这方面忝列旧说,只是认为在中国的影像工业包括影像传媒中,有一些新的现象值得注意,有一些新问题值得探讨,有一些熟视无睹的东西值得从更深的层面上来认真审视。

人类文化的发展史,大体经历了三个阶段,即口头语言文化、文字语言文化和视听语言文化。20世纪是人类文化史发生重大转折的时期,它经历着从文字语言文化向视听语言文化的转变。视听语言文化的产生,即电影、电视和录像文化的出现,是人类文化史上的一次革命。^①

丹尼尔·贝尔的断言大家早已耳熟能详:“当代文化正在变成一种视觉文化,而不是印刷文化,这是千真万确的事实。”^②我们正处于一个从语言文化主导的时代进入视觉文化主导的时代——也是一个越来越得到公认的事实。视觉文化取代语言文化作为当代文化转型的

① 连文光:《世纪之交影像文化》,载《嘉应大学学报(社会科学)》,1997年第1期。

② 〔美〕丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,赵一凡、蒲隆、任晓晋译,生活·读书·新知三联书店,1989年版,第156页。

标志之一,日益成为一个全球景观。形象符号的接受、理解、书写和表达成为个人必要的生存手段与生活方式。W. J. T. 米歇尔认为,视觉文化已经遍及从高深精致的哲学思考到大众媒介最为粗俗浅薄的生产制作中,“而一套全球化的视觉文化似乎在所难免”。^①在当下全球化的语境中,如何创造视觉文化,怎样培养我们在形象符号环境中的感觉力、生存力、创造力与竞争力,是这个视觉符号时代需要面对的一系列重大问题。在90年代视觉文化的语境下,美国人曾发出了这样的喟叹:“小说家不是我们的文化英雄,影视制片人才是。”^②对迈进新世纪的中国而言,增强在这个视觉文化时代的影像生存能力,在全球化的文化语境中同样具有重大而深远的意义。

影像生产是视觉文化生产的一个主要内容。在百年影像史中,影像生产始终是一个充满权力斗争的场域。从电影诞生之初西方电影商品对中国的文化入侵到1905年丰泰照相馆的本土电影生产;从1919年商务印书馆成立“活动影戏部”反抗外国影片“刺取我国下等社会情况,以资嘲笑”的行径^③,到1920年旅美青年梅雪俦等人愤激于美国影片对华人侮辱而回国组建“长城制造画片公司”;从1926年田汉“深感现实世界被压榨之苦闷”而组织“南国电影剧社”自筹资金从事电影生产^④,到30年代左翼电影对软性电影鸳鸯蝴蝶派的斗争,以及后来抗战电影、国防电影乃至当今对好莱坞大片冲击的抵制,我们无不感受到其中深刻的意识形态含义。

从全球传播上来讲,对于潮水般涌入的西方视觉文化,尤其是影视文化,我们向来抱有太多的警惕。“全球交流村绝非一个民主政体”。^⑤所谓“全球化”、“地球村”的概念所强调的是这样一种事实:信

① [法]W. J. T. 米歇尔:《图像转向》,见《文化研究》第3辑,天津社会科学院出版社,2002年版,第17页。

② Emanuel Levy, *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York University Press, New York and London, 1999, p. 13.

③ 《商务印书馆为自制活动影片请准免税呈文》,载1919年5月号《商务印书馆通讯录》。

④ 田汉:《南国社史略》,载《中国话剧运动五十年史料集》,中国戏剧出版社,1958年版。

⑤ [美]马克·波斯特:《第二媒介时代》,范静哗译,南京大学出版社,2001年版,第73页。

息传播的迅捷、传播渠道的畅通无阻以及传播媒介的无孔不入。但这仅是就传播的手段、效率、效果而言,至于信息传播的信息量、符号的生产能力和传播能力在全球社会则依然存在巨大落差。在这个基本取消了传播障碍的全球化社会,传播的无国界可以说在某种程度上甚至加剧了这种落差和不平等,使信息传播更有可能从强势地区向弱势地区流动。影像是一种文化符码,一个文化大国的发达水平主要是以文化生产而不是以文化消费作为衡量标准。正如电影理论家阿斯特吕克所言:“文化的大消费时代,不是必然就是大文化的时代,特别是大创造的时代。”^①在影像传播越来越全球化的市场上,如果没有文化生产能力的跟进,即便我们是世界上最大的文化消费市场,也是应该为之感到悲哀的。此时,我们唯一可以做到的就是增强文化生产能力,弥补这种落差。可以肯定地说,信息符号的生产和传播能力将最终决定我们能否打破这种世界传播的不平衡和建立世界文化传播新秩序。

从传播的外部效应来讲,文化工业的发展以及影像时代的到来改变了知识分子对大众社会、公共领域的乐观态度。不管是传统法兰克福学派对大众只是意识形态符号消费的顺民的断言,还是斯图亚特·霍尔对大众抵抗的意识形态解码能力的考察,还是约翰·费斯克的符号化民主理论,诸多文化研究者对大众在现代社会消费逻辑下的地位始终保持一种悲观和警惕,其最乐观的想象就是实施一种颠覆性的解码活动,或者将之视为大众生产意义和快感的文化资本。总而言之,不管是法国《电影手册》关于“作家电影”的精英理论,还是文化研究的受众调查,作为被动的符号消费者的大众,最终只有消费选择的自由,而其最终被支配、被主宰的从属地位似乎是先天的命定,他们只有在意识形态国家机器的操纵下,在市场逻辑的支配下听任符号生产者和传播者的摆布。但大众并不是影像文化的被动的接受者,同时也是主动的生产者;他们并不是被锁定的静态的受众,而是一种更为自由的主体力量;他们不仅能够消费中生产出自己的意义和快感,同样能够介入到符号的生产领域,进入符号的编码过程中,成为影像世界的

① 转引自〔日〕饭岛正:《阿斯特吕克的电影观》,陈笃忱译,载《世界电影》,1989年第4期。

积极参与者、构建者和传播者。

“在我们这个时代，正如书籍、杂志、报纸一样，纪录电影制作正在迅速成为像写作一样重要和有用的技能。而且任何人都可以学会这种技能。”^①传统影视生产理论与批评强调观众作为受众的主体性，对其作为作者的主体性则有所忽略。从传播过程各阶段的综合审视来看，侧重符号的消费，而对影像符号生产的研究着力不多，而且主要着力于体制内和工业化运作的范围内。现在影像生产尤其是非主流的大众影像生产正逐渐成为影视文化的一个愈演愈烈的亮点，漠视或者忽视大众影像生产的实际存在都是不足取的策略。

本书正是基于这点考虑，对影像的大众生产提出自己的思考。问题是，他们能否掌握这种自由表达的话语工具，并具有自我表述的话语能力。

影像大众生产时代的到来实现了这种可能。“DV 本身的经济便捷特点正在成为越来越多的个人使用的一种影像表达方式，从参与人数之多到这种影像方式所带来的自由表达，以及影像语言方式的多种可能性正在呈现，都是以往的中国影像经验所没有的。”^②

语言是文化的核心要件，语言文字的大众化是文化进程的重要推动力。正如“五四”时期的白话文运动促进了中国现代文学的繁荣及报刊等文字传媒的勃兴一样，在 21 世纪初，当数字 DV 家用摄像机以及摄像手机屈尊纡贵以普通家电身份进入中国寻常百姓家开始，一场对中国电视业发展具有深远影响的革命也正在萌动。“普及诱发了一个文化的进程”。^③如果说当初标举现代汉语的国文运动推动了文化的大众化和知识的平民化，并促进了国人民主和科学意识启蒙的话，那么随着家用数字摄像机的普及，越来越多的人正投身于影像生产中，以影像为主要媒介手段的大众影像生产，将可能带来深刻的文化

① Paul Kriwaczek, *Documentary for the Small Screen*, Focal press, 1997, p. 256.

② 《首届艺术中国三年展影像作品征集》，见邓启耀：《视觉表达：2002》，云南人民出版社，2003 年版，第 495 页。

③ [匈]巴拉兹·贝拉：《可见的人，电影精神》，安利译，中国电影出版社，2000 年版，第 267 页。

转折和变革,进而产生马克·波斯特所言的“文化重组”。^①“中国新文化运动的一个重要组成部分是文学革命,它把文学文本视作塑造未来意识形态的重要工具”,^②在这个全球化的视觉文化时代,在这个文化转型与变革的时代,影像文本也极有可能承载“塑造未来意识形态”的重任。

影像生产是文化生产的一种形式。影像的诞生是文化生产的一个巨大的转折。影像生产作为一种文化生产方式,自然也相应具有自身的生产力特征(生产者、生产工具和劳动对象)以及对生产关系的要求。在影像生产的过程中,生产工具即影视技术发展水平对于艺术生产力的发展具有相当重要的意义。在《作为生产者的作家》中,本雅明表述了这样一个观点:“艺术像其他形式的生产一样,依赖某些生产技术——某些绘画、出版、演出等方面的技术。这些技术是艺术生产力的一部分,是艺术生产发展的阶段;它们涉及一整套艺术生产者及其群众之间的社会的关系。”艺术生产力的发展水平包括技术的发展水平,无疑将对艺术生产的发展产生巨大而深远的影响,其后果也自然将影响到“一整套艺术生产者及其群众之间的社会的关系”^③。那么,当新的艺术生产工具出现之后,对当下的艺术生产力乃至艺术生产关系将产生什么影响,这的确是一个值得关注的问题。

特里·伊格尔顿认为,在本雅明具有创造性的论文《作为生产者的作家》中,其创造性表现在:电影与照相正在深刻地改变传统的感知形式,传统的技术和艺术生产的关系。因此,真正的革命艺术家不能只关心艺术目的,也要关心艺术生产的工具。^④

民间影像生产力的发展,必然引起影像生产关系的变化,并进而

-
- ① [美]马克·波斯特:《第二媒介时代》,范静哗译,南京大学出版社,2001年版,第4页。
- ② 见唐小兵:《鲁迅的〈狂人日记〉与中国的现代主义》,载PMLA107,1992,p.1224。转引自[加]谢少波:《抵抗的文化政治学》,陈永国、汪民安译,中国社会科学出版社,1999年版,第131页。
- ③ [英]特里·伊格尔顿:《马克思主义与文学批评》,见朱立元主编:《二十世纪西方美学经典文本》第3卷,复旦大学出版社,2000年版,第244页。
- ④ 《作为生产者的作家》一文见本雅明:《理解布莱希特》(伦敦,1973)。转引自特里·伊格尔顿:《马克思主义与文学批评》,见《二十世纪西方美学经典文本》第3卷,复旦大学出版社,2000年版,第244页。

在有关影像的意识形态领域产生影响,对当下中国的影像生产的组织形式包括工业体系,影像传播机制(电视台、电影制片厂、影视制作公司的运作方式)以及影像观念带来变革。我们可以预见,随着活动影像生产工具的大众化,随着生产与消费能力的此消彼长,这种影像生产和消费的不均衡格局将有望打破。一方实力的增强,势必带来一场新的文化生产与消费的格局的调整,从而解放受众的被动地位,赋予其互动传受者的双重身份,并将打破中国影视封闭保守的贵族化倾向,重新确认其大众传媒的本质属性,进而推动中国影视业步入真正的平民时代。同时,对于习惯于文字思维的国人来说,无疑也将带来一场真正意义上的影像思维的启蒙。而这种情形也正在全面建设小康社会的当代中国内地呈现。

二、影像与影像生产

在展开对中国大众影像生产的研究之前,似乎有必要澄清“影像”及“影像生产”的概念。

中文“影像”是“影”与“像”的合成词。在古代汉语中,“影”有阴影、图像之意。《辞源》有两个解释:(1)因挡光产生的阴影。《庄子·渔父》有云:“人有畏影恶迹而去之走者……走愈疾,而影不离身。”《后汉书·朱浮传》中,《与彭宠书》有“引镜窥影,何施眉目”句。(2)图像。《南史·梁·长沙宣武王懿传》载萧猷:“与楚王庙神交饮,至一斟,每酹祀,尽欢极醉,神影亦有酒色,所祷必从。”又如《红楼梦》第三十一回:“老太太和舅母那日想是才拜了影回来。”

古汉语中,涉及图像、形象的时候,“象”与“像”通假。《辞源》释“象”义有两条:(1)形状、相貌。如图像、画像,通作“像”。《尚书·说命》上:“乃审其象。”《传》云:“刻其形象。”(2)凡形于外者皆曰象,如气象、星象。《易·系辞》:“在天成象,在地成形,变化见矣。”《辞源》释“像”义为肖像。从“影”与“像”的古汉语词义中,我们可以将“影像”一词理解为因光线作用而产生的图像。

影像在英文中的对应词汇有 portrait, picture, figure, features 等,但最贴切的应是 image。关于该词,《兰登书屋英语词典》有两条最贴近的释义:(1)以照片、绘画、雕塑或者其他视觉形式再现的人、动物

或物体的相像物；(2)物体通过镜子、透镜折射的光学表像或光线通过透镜在一个表面上的成像。^①《牛津英语百科全书》将影像定义为光线通过镜子反射、镜头折射或辐射等产生的物体的光学形象。^②《电影电视词典》对“影像”的专业解释是：由透镜或镜子所构成的物体的形象，源于光的汇聚或反射作用。^③《现代汉语词海》的解释是：物体通过光学装置、电子装置等呈现出来的形象。^④以上定义，均强调影像生成过程中必须具备实体、光、光学装置、形象等几个必要元素。

从广义讲，影像包括两种类型：静止影像和活动影像。本书所指的影像生产并非是指那些将影像作为媒介的观念艺术以及“新媒体艺术”，这些观念艺术作为从绘画艺术中发展出来的艺术门类，只是将影像作为一种单纯表达观念的艺术手段和图像处理方式，是对于具有观念意义的行为和现场的记录，如波普艺术、行为艺术、装置艺术，以及其他的视像艺术、影像合成艺术、二维和三维的动画影像、平面数码影像、网络艺术等。本书所谓的“影像”是克拉考尔的“物质世界的复原”的影像，是巴赞以摄像机为主要工作手段和记录方式的影像，而不是现代电脑动画、flash等数字虚拟成像技术“生成”的影像。影视的元素包括影像、人声、音响、音乐、字幕等，其中最关键的要素莫过于影像和声音。电影的本质是视觉的，由影像构成的。^⑤从本体意义上讲，影像是电影的本体元素。

美国电影学者J. 莫纳科在《怎样看电影》一书中指出：“到了1980年，情况已经变得很清楚，我们所谓的电影与我们所熟悉的录像和电视，不再可能截然分开了。时至今日应当把它们看做是一个统一体的组成部分，我们确实需要一个能够包括影片与录像带的新词汇。”^⑥在本书中，影像生产主要指以摄影机、摄像机为主要生产工具的活动影像的生产，即电影与录像的生产。

① *The Random House Dictionary of the English Language*, Second Edition, Unabridged. 1987, By Random House INC, New York.

② Jorje, M. Hawkins. and Robert Allen. Edited. *The Oxford Encyclopedic English Dictionary*. By Clarendon Press, Oxford. 1991.

③ 朱玛：《电影电视词典》，四川科学技术出版社，1988年版。

④ 倪文杰、张卫国、冀小军：《现代汉语词海》，人民中国出版社，1994年版。

⑤ [意]基多·阿里斯泰戈：《电影理论史》，中国电影出版社，1992年版，第27页。

⑥ [美]J. 莫纳科：《怎样看电影》，上海文艺出版社，1990年版，第336页。

三、民间影像与大众影像

所谓“民间”，一是指人民中间^①（《史记·项羽本纪》：“于是项梁然其言，乃求楚怀王孙心于民间。”）；二是指民众，与官方相对。^②至于“民间影像”，则应从两个层面上理解：从广义上讲，是与体制内的国营电影厂、电视台不同的主要由民间影视机构和个人生产的影像，包括商业性影像与非商业性影像；从狭义上讲，是指非商业的由民众生产的个人影像。本书有关民间影像的定义是从狭义理解。中国的民间影像发展主要经历了两个阶段，即早期的新纪录运动和后来的大众影像生产阶段，前者主要以纪录片的生产为特征，以文化精英为主体，后者影像类型更为多样化，包括剧情片、纪录片、实验片乃至以新媒介为特征的网络短片、手机电影等，参与者更趋大众化。

“大众”是个内涵丰富且不断漂移的概念，古时指军旅工役（《吕氏春秋·音律》：“仲吕之月，无聚大众，巡劝农事。”），在毛泽东时代被解释为工农兵。^③在西方现代语境中，大众是指在工业化/资本主义社会背景下出现的自由流动的庞杂人群。这些人没有传统地缘与亲缘纽带，在大众社会中相互隔绝，是大量分布的呈原子式的、孤立无援的同质化个体。本书的“大众”不是从西方语境中理解，而是采用中国现代汉语的定义，即指大多数的人^④，泛指民众、群众^⑤。按照迈克尔·奥肖内西的说法，大众文化包括两层含义：本义是指平民文化和民众及工薪阶层的文化追求，这种文化是由人民创造的，同时也是为人民服务的。第二个含义是指那些通过大众传媒迅速简捷地传播为广大民

① 罗竹峰：《汉语大词典》第6部，上海辞书出版社，1986年版，第1428页；台湾《中文大辞典》第18册，台北中华文化书院出版部，1968年版，第367页。

② 罗竹峰：《汉语大词典》第6部，上海辞书出版社，1986年版，第1428页。

③ 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，见《毛泽东选集》第3卷，人民出版社，1953年版，第808页。

④ 《大辞典》，台北三民书局，1981年版，第976页。

⑤ 罗竹峰：《汉语大词典》第2部，上海辞书出版社，1986年版，第1377页。

众所消费的文化形式。^① 大众影像生产作为大众文化创造的一种形式,这里取其第一种含义。本书所指的大众影像生产既区别于意识形态国家机器所从事的官方意识形态的生产,也不同于以好莱坞为代表的商业化运作,甚至在某种程度上不同于某些先锋艺术实验,也无法用国内电影界习惯的“第X代”的标签来进行命名。可以说,这与以叛逆性面目出现的精英文化群体如“第六代”有根本不同的性质。这是一种全新的影像生产形态。大众影像的社会意义大于美学意义,现实意义大于象征意义,文化意义大于经济和政治意义。因为这不再像90年代先锋艺术、摇滚、初期的新纪录运动一样,仅仅是一种“圈内人”的艺术,它已经突破了当初这类艺术的地下、先锋、叛逆、另类的特点。大众影像生产者,既不是文化“盲流”,也不是一批边缘艺术群落,而是与体制内的官方生产、商业生产有别的第三类影像的作者。它既包括美国人所谓的 independent filmmaker(独立制片人),也包括更宽泛的 amateur filmmaker(业余影视制作人),这是一种现代大众的文化生产实践,即有学者所谓的“非职业化的民间影像运动”。^②

四、研究的对象与方法

本书的研究对象是正在当下中国愈演愈烈的民间的大众影像生产活动。这是90年代初、中期“新纪录运动”之后民间影像生产的新样态。这种影像生产实践具有自己的社团组织(全国几乎每一个大城市都有民间的观影、制影组织)、口号宗旨、一定数量的参与者(据粗略估算,有“几十万人用DV玩个人影像”^③),并产生了一定数量的作品和相当规模的影像素材。我们也可以称之为业余影像生产、民间影像生产。其中,非官方、非商业为其彰明较著的主要特质(所谓非商业,

① [英]迈克尔·奥肖内西:《大众文化:大众电视与霸权》,见[英]安德鲁·古德温、加里·惠内尔:《电视的真相》,魏礼庆、王丽丽译,中央编译出版社,2001年版,第61页。

② 陈帆:《中国DV初期发展白皮书》(该文章是原北京歌华有线DV发展中心陈帆先生的未发表稿,以下引用不再注明)。

③ 张献民、张亚璇:《一个人的影像:DV完全手册》,中国青年出版社,2003年版,第6页。

并不意味着这些产品完全与市场隔绝,不进入市场流通,仅指其创作初衷并非以市场为导向。实际上在市场化时代,在市场逻辑无孔不入的今天,当劳动产品满足人的精神和物质需求即具有使用价值时,就具有了进入市场、被市场接纳的可能。事实证明,不少民间影像作品也有不俗的市场表现)。

影像生产是一种复杂的历史现象,“它既是一种艺术形式,也是一种经济结构、技术体系和文化产品”。^① 作为一定历史阶段的一种特定的文化生产实践,本书将借鉴罗伯特·C. 艾伦和道格拉斯·戈梅里在《电影史:理论与实践》中对经验论的历史哲学和注重理论阐释的约定论科学哲学的综合和修正,以马克思主义关于生产力与生产关系、经济基础与上层建筑矛盾运动的观点为思考的基本框架,以政治经济学分析为根本指导思想,并从路易·阿尔都塞的“多重决定”论出发,综合运用传播学、传播政治经济学、影视符号学、文化研究、批判的政治经济学、社会学等学科的相关研究方法进行多学科综合治理,从经济、技术、政治、意识形态、社会文化等方面来发现和分析当下中国正在萌生的大众影像生产的生成机制、总体特征、功能解析及相关对策。

按照美国威斯康星—麦迪逊大学传播艺术系教授大卫·鲍德韦尔(David Bordwell)的分类,本书是一种“中间层面(middle-level)的研究”,即“阐明被正统电影史长期忽视的电影、电影制作者和第三世界电影”的“对电影制作者、文类和民族电影进行的经验主义的研究”。^② 不过本书并不仅限于电影研究的范围,而是扩展到包括影视制作在内的影像生产的领域。笔者曾是一个体制内的影像从业者,曾经筹办过一档大众自拍栏目,与大众影像生产者有过较多接触,进行过一系列参与观察和深度访谈,具有关于大众影像生产的“近经验”和“远经验”,也有一定的有利条件对大众影像进行较有深度的“深描述”和“浅描述”,所以想努力在这方面做点工作。从作者论的角度来讲,这本书也可以看做是一个体制内对体制外的写作,一个既是当局者、也是旁观者对当下大众影像生产的一种述评。

① [美]罗伯特·C. 艾伦、道格拉斯·戈梅里:《电影史:理论与实践》,李迅译,中国电影出版社,1997年版,第356页。

② [美]大卫·鲍德韦尔、诺埃尔·卡罗尔:《后理论:重建电影研究》,麦永雄、柏敬泽等译,中国社会科学出版社,2000年版,第38页。

笔者可以说是国内较早关注大众影像生产的业内人士之一,本书也可以说是目前国内第一部对中国内地的大众影像生产较为深入的研究专著(本书部分内容发表于《文艺研究》2002年第5期,《新闻与传播研究》2003年第1期、2006年第3期,《新闻大学》2005年第3期,《中国广播电视学刊》2006年第9期)。其中对影像生产的本体观照,对中国大众影像生产史的梳理,对大众影像生产的意义解读(影视思维的启蒙,大众影像编码能力的培养,双向影像传播形态的确立,影像社区与公共领域的构建等),对影像生产关系可能产生的变革以及国内大众影像发展路径的探讨,有一定创新意义。

1948年,阿斯特吕克在其《新先锋派的诞生:摄影笔》中曾说:“我把今天这个新的电影时代叫做‘摄影笔时代’,运用摄影机写作的时代。”^①当时不少法国知识青年在这种理念的启发下,投身于电影写作中,促成了世界电影史上影响深远的新浪潮运动。在1959年和1962年之间,法国大约有150多位青年拍摄了他们的第一批故事片,开创出直接电影等在世界影像史上独树一帜的电影创作风格,奠定了法国影像工业抵抗好莱坞商业片入侵的文化资本。如今我们同样站在“摄影笔时代”的门前,加入WTO之后,面对潮水般涌入的西方视觉文化,如何在我们的影像产业体系中给予相应的制度设计,调动电视传媒的传受互动属性,因势利导,未雨绸缪,积累我们的文化资本,迎接这个影像民本主义时代的到来,的确是当下业内人士应该考虑的问题。

① 1948年3月30日《法国银幕》杂志,转引自〔法〕马赛尔·马尔丹:《电影语言》,何振淦译,中国电影出版社,1992年版,第216页。

目录

CONTENTS

前言 / 1

- 一、研究的缘起 / 1
- 二、影像与影像生产 / 6
- 三、民间影像与大众影像 / 8
- 四、研究的对象与方法 / 9

第一章 影像生产的本体观照 / 1

第一节 影像生产方式 / 1

第二节 摄像(影)机、影像与影像生产 / 3

- 一、摄像(影)机:解放与去蔽的工具 / 3
- 二、影像:生存之镜与心灵之镜 / 17
- 三、影像生产:一种文本建构与话语生产 / 20