

图像 时代的 影像诗学 文化

黎风 著

闻联播



清华大学出版社

黎风 著



图像文化时代的影像诗学



清华大学出版社
北京

版权所有，侵权必究。侵权举报电话：010-62782989 13701121933

图书在版编目（CIP）数据

图像文化时代的影像诗学 / 黎凤著. —北京：清华大学出版社，2017
ISBN 978-7-302-44908-9

I. ①图… II. ①黎… III. ①诗学—研究 IV. ①I052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 213001 号

责任编辑：宋丹青

封面设计：常雪影

责任校对：王荣静

责任印制：杨 艳

出版发行：清华大学出版社

网 址：<http://www.tup.com.cn>, <http://www.wqbook.com>

地 址：北京清华大学学研大厦 A 座 邮 编：100084

社总机：010-62770175 邮 购：010-62786544

投稿与读者服务：010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质 量 反 馈：010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 装 者：三河市吉祥印务有限公司

经 销：全国新华书店

开 本：170mm × 230mm 印 张：27 字 数：294千字

版 次：2017 年 1 月第 1 版 印 次：2017 年 1 月第 1 次印刷

定 价：85.00 元

产品编号：069776-01

目录

引 言 什么是“影像诗学” 001

第一章 后现代·多媒体·视觉文化 015

第一节 视觉文化转向 017

- 一、影像的历程 017
- 二、视觉文化与文化转向 020
- 三、影像认识论与文化的视觉化 024
- 四、身体、形象与政治 035

第二节 影像与社会文化的对位研究 039

- 一、多种视野下的分期方式 039
- 二、前影像时代与古典社会文化 042
- 三、相片、电影与现代社会文化 047
- 四、电视、数字影像与后现代文化 053

第三节 影像时代的“多媒介革命” 066

- 一、多媒介的时代 066
- 二、视觉与符号消费 070
- 三、全媒体与幻觉文化 073
- 四、“视觉匮乏”与影像堆积 076

结语 079

第二章 经典“诗学”理论与“文化诗学” 081

第一节 经典诗学——影像诗学的理论渊源 083

- 一、“图像快感”——最早见于经典诗学理论的影像诉求 084
- 二、“形象”与“意象”——“影像”的词源 088
- 三、诗画关系——影像诗学的理论出发点 091

第二节 “诗与思”——哲思解读与影像诗学的历史背景 095

- 一、“诗性智慧”——影像诗学何以为诗学而非哲学 097
- 二、“诗哲合一”——诗化与影像的诗化 101
- 三、“诗·语言·思”——作为艺术的影像及其诗学本质 105

第三节 “影像的狂欢”——当代文化革命与影像诗学的时代语境 111

- 一、民间文化与节日狂欢——巴赫金的诗学理论 112
- 二、走向历史与政治——“文化诗学” 116
- 三、“世界已经被拍摄”——景观社会推动图像文化的复兴 121

结语 127

第三章 电影理论与电影诗学 129

第一节 电影诗学 131

- 一、何为电影诗学 131
- 二、电影诗学的演进 133
- 三、电影诗学的新变 141
- 四、电影诗学的回归与重设 146

第二节 叙事论 149

- 一、经典诗学叙事 149

二、后现代叙事 156

第三节 风格论 174

一、新技术下的电影风格 174

二、后现代主义电影的美学意蕴 181

第四节 创新论 185

一、当代电影诗学研究模式的修正：文化诗学转为感性诗学 185

二、开放新的表意机制：跃动的诗意 187

三、反叛的诗格：新形式主义诗学 189

结语 200

第四章 电影和现代影像播映文本与“诗性” 203

第一节 诗性 205

一、诗性何为 205

二、诗性：影像原点 207

第二节 影像播映文本的诗性观照 213

一、电影影像 213

二、电视影像 230

三、多媒体影像 242

结语 250

第五章 中国电影理论与影像文论学说 251

第一节 中国电影理论——在中西异质文明的碰撞中曲折发展 253

一、“影戏说”——中国电影理论的独特解读（1921—1949年） 254

二、意识形态下的理论转向（1949—1976年） 260

三、十年动乱后的电影理论（1977年至今） 267

第二节 影像文论学说——中国电影理论的文化寻根 270

一、中国文化的实践理性 271

二、恬淡的意境 275

三、姊妹艺术的渗透 278

第三节 时空碰撞——影像诗学范畴下的理论解读 285

一、人生与艺术的影像选择 285

二、古典与现代的诗意处理 287

三、本土与西洋的文化撞击 290

结语 291

第六章 文化研究视阈下的影像活动 295

第一节 文化研究与视觉文化 297

一、文化研究 297

二、视觉文化 302

第二节 作为艺术存在的影像 306

一、影像的艺术气质 306

二、能指的胜利 313

三、日常生活“泛艺术化” 316

第三节 作为文化存在的影像 320

一、明星代言和电视“专家” 320

二、符号及其双轴关系 323

三、影像现象下的关系活动 328

第四节 作为媒介存在的影像 330

一、媒介的信息编码 330

二、影像时代的“宅一族” 332

三、影像即隐喻 338

结语 341

第七章 影像的民族性与文化误读 343

第一节 东西方影像文化的民族性 345

一、民族与文化的民族性 345

二、民族文化的影像表达 351

第二节 互文性视阈下的影像误读 357

一、互文性理论 357

二、图像文化时代的影像误读 359

三、东西方的影像误读 361

四、影像误读的文化功用与文化启示 374

第三节 全球化视野下的“东方镜像” 379

一、全球化时代的主题变奏——从一元幻象到多样景观 379

二、亚洲的回响——东方电影的新时期 382

三、“东方镜像”的文化启示 392

结语 395

主要参考文献 397

主要影像文献 411

后记 423

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”^①，它通过作用于主体从而实现对客观自然、人类

① 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”^①；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，

^① [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