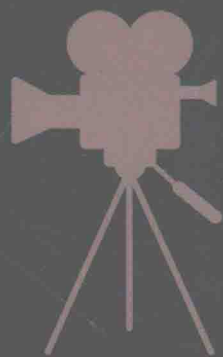


纪录影像的再建构

—— 表征、意义与认知

周振华 著



南京大学出版社

江苏开放大学学术著作出版资助

纪录影像的再建构

—— 表征、意义与认知

周振华 著



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

纪录影像的再建构：表征、意义与认知 / 周振华著

．一 南京：南京大学出版社，2015.12

ISBN 978-7-305-16265-7

I. ①纪… II. ①周… III. ①纪录片—电影艺术

IV. ①J952

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 297495 号

出版发行 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093

出 版 人 金鑫荣

书 名 纪录影像的再建构——表征、意义与认知

作 者 周振华

责任编辑 卢文婷 施 敏

照 排 南京南琳图文制作有限公司

印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司

开 本 787×960 1/16 印张 24.75 字数 327 千

版 次 2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-305-16265-7

定 价 68.00 元

网址：<http://www.njupco.com>

官方微博：<http://weibo.com/njupco>

官方微信号：njupress

销售咨询热线：(025) 83594756

* 版权所有，侵权必究

* 凡购买南大版图书，如有印装质量问题，请与所购
图书销售部门联系调换

序

人类记录历史和表征世界的方式主要有两种：一种是以语文(语言、文字等)为主要载体的线性、历时、逻辑的记述方式；另一种是以图像(图形、影像、结构性符码等)为主要载体的面性、共时、感性的描绘方式。语文记述方式近五千年来已经成为这个世界的主流方式，得到了充分的发展和绝对的尊重，而对于有着几万年历史并葆有大量文化信息的图像表征方式，却一直未得到应有的重视和充分的科学解读，图像形态与语文形态的逻辑因果关系一直未得到有效的链接。如何将图像形态与语文形态充分链接，激发人们的创造性思维能力和思维效率，提升人们的认知水平，就成为当代学人必须要考虑的问题了。

有鉴于此，我们邀请对图像及图像文化有所研究的专家学者，从他们所熟悉的研究角度入手，呈现他们的图像文化研究成果，陆续出版。目前主要设定在以下三个方面，随着图像研究的进一步深化和研究范畴的拓展，出版的内容也将会有所扩展。

普通图像理论研究。这类研究具有哲学性质，旨在建立一种理论对象并提出有关完全形式化的总体文化模型。它研究图像科学、图像的定义本身、结构及动力等。

专业图像理论研究。它研究图像的语言结构,包括构成、组织、造型符号、图像符号、意思、句法、语义学及实用主义哲学。主要研究理论化、概念化的观点:特殊的图像系统,如视觉图像符号、电影画面构成、电视图像构成、录影技法、动漫结构、视觉映像的组织、影像的修辞等。

应用图像理论研究。它是一种研究模式,其结构性建立于应用图像学手段的应用基础上,而这些手段所假定的社会化一致性与未经验证的、印象的或是太多偶然的阐释是相对的。

以上是在图像学研究的理论层面上考量的结果。如果就现实层面而言,至少还可以有以下几种研究途径。

一是在文化学、传播学的视野下开展图像研究。如图像理论研究、视知觉理论研究、图像文化研究、图像传播研究、影视传播理论研究、图像人类学研究、图像民族志研究、图像环境学研究等。

二是从软科学、应用科学层面开展图像科学研究。如图像信息采集、图像信息建模、平面设计、装帧艺术、印刷出版、视觉传达、视觉监理、图像信息开发与利用、视觉伪装等。

三是在产业经济、环境建设等领域开展图像文化产业研究。如影视产业、动漫产业、创意产业、城乡视觉规划、视觉空间治理、新农村视觉建构、工业产品的视觉设计、物质文化遗产视觉整理、社区空间购物空间及会展空间的视觉设计与整理、国防与战略设施的视觉动员与保护、视觉经济的建立与核算、城市视觉指数发布等。

一、图像及图像文化研究

图像是一个民族在长期的生产实践、社会实践和精神实践中所创造出来

的文化形态,它是一种社会性的文化符码^①,葆有着一个民族的文化基因,建构着一个民族文明的精神框架,形塑着一种视觉文明形态。从裸视到镜像,从镜像到景观,从景观到幻象,从幻象到网景……视觉图像的历史本身就是一部恢宏的人类文明演进史。

从学术研究的角度而言,图像是一种带有质的相似性的符码结构,它在能指和所指之间应用了一种质的相似性,它模仿、重复甚或是再造了事物的某些特征,比如形状、比例、颜色、肌理、背景等,由于这些特征大多可以依据视觉而被感知,所以它的日常用法总是赋予了视觉的优先解释权。^② 视觉图像的独特之处在于:图像既属于技术层面,又属于文化层面。它存在于人类社会的各个领域,如绘画、雕刻、影视、摄影、新闻、广告、应用设计、网络、游戏、娱乐等,已经具备了当代信息社会最具影响力的媒介特征。如凯尔纳所言:能体现当代社会基本价值、引导个人适应现代化生活方式,并将当代社会化的冲突和解决方式戏剧化的媒介现象,它包括媒体制造的各种豪华场面(作秀过程)、体育比赛、政治事件。在触觉具有卓越地位的过去,是操作具体的物质实在来改变世界,而现在,起决定作用的是让人“看”,这是视觉处于卓越地位的时代。在视觉图像的年代,视觉图像成为社会形构的主导形式,视觉语言成为当代文化传播最重要的语言形式。

视觉图像因此成为人类认知的基础性手段,是信息传播的文本,是社会记录的地图。图像也是确凿的视觉历史事实,是国家文化形象最直接、最具象、最可信的体现形式。

图像及图像文化研究是近二三十年来国际学术界出现的一个新的跨学科研究领域。

① 它是一组约定俗成、产生意义的方式。特定族群的人共享特定的符码。又指符号和社会意识形态相联结的场所或意义表现的系统。

② 韩丛耀,《图像传播学》,台北威仕曼文化事业有限公司2008年版,序i。

理查·罗蒂(Richard Rorty)曾经说过:“古代和中世纪的哲学图景关注事物,17世纪到19世纪的哲学图景关注思想,而开化的当代哲学图景关注词语。”^①现在没有人怀疑,自上世纪70年代以来,哲学社会科学图景关注视觉图像。因此作为社会科学的图像文化研究关注历史、关注当下、关注人类的永恒命题也是题中之意,这样一门与哲学、史学、社会学等学科既有深度的同质化异构又有广泛的异质化同构的学科,本身应有的学术地位是不言而喻的。

但实际情况并不乐观,视觉图像至今仍处在文字话语的霸权之下。正如一位国外学者所指出的那样:人文科学今天似乎面临着一种窘境:具有可信的研究成果,却只有一个薄弱的“学科”地位;具有高等的“学科”地位,而研究成果却不是十分可信的。至于图像文化的理论研究,至今甚至连一个“学科”的名分还不具备。

当今社会已经进入了以图像(image)为中心的时代,电影、电视、绘画、摄影、广告、设计、建筑、动漫、网络、游戏、多媒体等互为激荡汇流,这就是人们所称的视觉文化时代。“视觉文化”这个词强调图像镶嵌于更为广阔的文化之中,图像是一种文化形态,因此,也可以把文化看作镶嵌着图像效果的一系列有意义的社会实践。在这个充满着求新变异的图像消费社会里,人们用以了解生活、研究世界的方式已经转向,正试图建立一种“视界政体”(scopic regime),即以视觉性为标准的认知制度甚至价值秩序;一套用以建构从主体认知到社会控制的一系列文化运行规则,形成了一个视觉性的实践与生产系统。

图像是制造出来的,可以被放映、展览、出售、审查、放置、收藏、毁坏、碰触

^① W. J. T. 米歇尔在《图像理论》一书引述了理查·罗蒂把哲学史描写成的一系列“转向”,并且认为,其中“一组新问题出现,而旧问题开始消退”,理查·罗蒂说:“古代和中世纪的哲学图景关注事物,17世纪到19世纪的哲学图景关注思想,而开化的当代哲学图景关注词语,这相当合理。”(见《图像理论》,陈永国、胡文征译,北京大学出版社2006年版,第2页)

并且被改写。图像被不同的人,为了不同的理由,以各种方式制造和使用,而影响效果的制造和使用,对其所携带的意义才是最重要的。图像有其专属的效果,不过该效果必须借助各种用途居中作用才能发挥。人们观看图像总是发生在传播环境中,而社会传播环境居间促成了图像的作用。

图像本身的运用十分庞杂,对图像的诠释也已形成了繁冗的体系。文化本身就是一个十分复杂的概念,所以说,图像文化是一种策略,而非一门学科,但图像文化的理论研究应该成为一门独立的学科。实质上,图像文化的核心内容却极为简单,即关注社会或团体成员间“意义”的“交换”(exchange)和“生产”(production)。意义或明确或模糊,或真实或虚幻,或精准或通俗,或可视或可说,或妇孺皆知或发生在意识之外……意义已构成了当代社会人们行为举止的一种日常生活(daily life)方式。

“日常生活”正是当今发生在全世界的一场深刻的“文化革命”(也有人称之为“文化转向”“图像转向”“视觉中心主义”),即景观社会取代商品社会;图像、空间、日常生活概念取代生产方式、生产力和生产关系等政体概念;图像艺术行为取代阶级斗争;艺术家和“漂移”的心理学意义上的观念“异轨”扬弃了异化和拜物教。^① 在日常生活中,跨文化的图像经验构成了图像文化的领域,因此,当代社会的主导性本身主要表现为一种被展现的图景性,日常生活中所有层面都被资本业商品化了,人体甚至是观看人体的过程也都未能幸免。当代社会人们的日常生活已是一种全球经济一体化及地域多元文化的同质性和

^① 这里引述的主要观点来自于居伊·恩斯特·德波(Guy Ernest Debord)的《景观社会》一书。在该书中他认为“世界已经被拍摄”,发达资本主义社会已进入影像物品生产与物品影像消费为主的景观社会,景观已成为一种物化了的世界观,而景观本质上不过是“以影像为中介的人们之间的社会关系”,“景观就是商品完全成功的殖民地社会生活的时刻”。

异质性的互动及全球化“网景”(internet spectacle)^①的视觉互动,新兴的图像式的全球视觉互动随网络“网景”的使用而逐渐清晰成形。

图像文化具有变动性的诠释结构,焦点集中在视觉图像传播上,并和人们的日常生活产生互动。它的最大特色就是将那些本身并非视觉性的事物予以“视觉化”(visualizing),且充分发挥图像传播的技术能力。

图像是视觉的对象物,在文化传播活动中,图像是结构主义的终结,同时成为经验主义的工具。

国内外的专家学者对“文化”(culture)的定义十分繁多,讨论起来更是复杂。如前所述,文化的核心内容却非常简单,即关注社会或团体成员间“意义”的“交换”和“生产”,而“意义”的“交换”和“生产”又恰恰是文化的核心理念。

面对比过往年代倍增的机械复制图像、数字图像和各种图像转换以及图像展示方式,有人惊呼这是“图像时代”,甚至宣称是“读图时代”的来临,将图像简单理解为与文本对立的文化机制,将图像传播与其他形式的传播区隔开来,将多看图像、多读图像描绘为这个社会的一种时代性的群体文化特征。

当然,在语言霸权年代,话语也确实是这样横行着的。图像的繁殖对破除“文本凌驾于视觉图像之上”的殖民心态有一种抵抗作用,但这种用力过猛的情绪行为,丝毫无助于人们认知图像,无助于视觉文化的研究领域的界定,无助于图像文化研究的顺利进行。

在人类历史演进的长河中,视觉(图像)一直伴随着文化的焦点而转向,从西哲苏格拉底的“眼睛”和与之相关联的“视力”“眼界”的权威性论述,到东圣

① 网景(Internet Spectacle),意为通过互联网而呈现的图像。它是由图素(picture element)影像和像素(pixel element)银幕建立起来的影像。从更广义的角度来讲,网景就是我们视线所及之处,涉及了我们“观看”的全部,并决定了我们可能看到什么东西。克拉里描绘过它的技术症候:“电脑辅助设计、合成的书写体、飞行模拟器、电脑动画、机器人形象识别、光线追踪、纹理绘图、动作控制、视觉环境保护、磁共振图像和多光谱感应器。”

墨子的光学八条^①昭示后人;从文艺复兴透视法的科学启蒙到毕昇活字印刷的普遍使用;从裸视到镜像,从镜像到景观,从景观到网景……话语始终被社会视为“最高形式的智慧表达”,而“将视觉再现视为次等的观念陈述体”。在传统的观念里,认为语言是“人的根本属性”,例如,“人”是“会说话的动物”,人区别于动物又高于动物的社会特征是“会说话”;而形象(图像)一直被认为是亚人类的媒介,例如野人是“不会说话的动物”等,甚至将妇女、儿童、智障人士和大众当成亚文化群体。^②而社会普通民众一直与这种贵族式的精英文化抗争着,当视觉文化转向到以人们的日常生活行为为主、将图像“看作视觉、机器、制度、话语、身体和比喻之间复杂的互动”时,大众首先把目光投向了社会上越来越多的影像、臆像和视像。

如同“文字的世界”取代不了“图像的世界”一样,“图像的世界”也不要试图满心欢喜地去做取代“文字的世界”的梦,虽然我们承认,视觉可以“瓦解”并“挑战”任何“纯粹以语言学角度来定义文化”的企图。人们急切地为图像正名的心情可以理解,但越过理性边界的大呼小叫只会使事情变得更糟,使得原本就放肆的图像更加轻狂。图片不是图像,画作、影视画面也未必就会成为图像。图像一直葆有它的特质并与文本组构在一起,图像传播中的图像与文本

① 墨子所著的《墨经》,从早为人们所认识了的光的直线传播原理出发,首先提出了影与光、物之间的关系。《墨经》还介绍了平面镜成像,叙述了凹面镜、凸面镜成像的规律。墨家私学不仅相当系统地研究和传授了几何光学方面的知识,得出了精辟的见解和结论,而且在研究和传授中已运用了观察、分析和科学实验的方法。墨子提出的“景不徙,说在改为”“住景二,说在重”“景之小大,说在迤正、远近”“景到,在午有端,与景长,说在端”“光之人煦若射。下者之人也高,高者之人也下。足蔽下光,故成景于上;首蔽上光,故成景于下。在远近有端与于光,故景库内也”等八条光学理论,是世界上最早的关于光学的科学论述。

② 米歇尔曾讨论过控制视觉和语言经验关系的习俗:“把词语置于视觉之上,言语置于景观之上,对话置于视觉景观上。”米尔佐夫也曾深入探讨过这个问题,认为这种将语言置于视觉之上,将妇女、儿童和弱势群体比作如视觉文化那样的亚人类文化,是殖民文化社会的典型特征。

既呈现着复杂的胶合状态,又显示出简明的组合形状,而不是相互对立的状态。米歇尔曾针对人们对图像的态度说:“把形象读作文本的观点在当今的艺术史中已不是什么新鲜事了:它是流行的智慧,是新的东西。”^①当今社会,这样的一种“智慧”正在我们身边“流行”着,正如“读图”成为一个既新鲜又时髦的话题一样。

就图像和文本而言,这实际上是一种同一关系。正如文学很难摆脱视觉性而言,人们也很难使图像摆脱话语。文本的形象“就在图像内部,当它们显得最彻底地缺场、隐藏和无声时,也许就在图像的最深处”。同理,“适合于话语的视觉再现也不必是外来的:它们已经内在于词语之中,在描述、叙事‘视野’、再现的物体和地点、隐喻、文本功能的形式安排和特性之中,甚至在排版、纸张、装订或(在口头表演的情况下)直接听到的声音及说话者的身体之中”。^②因此,可以说所有的文化传播媒介都是混合的;所有的再现图像都是异质的,虽然图像有其迹象性的一面。

如果说真有所谓“图像时代”“读图时代”的出现,那一定不是以图像出现的多寡和图像出现的频率作为指标示人的,那一定是话语集中在视觉事物(视觉图像;驱动和维持图像的图像科技;图像受众)之上,人们乐于探讨的一定是图像产生意义的三个场域——图像的生产场域、图像的自身构成的场域和图像被受众观看的场域,而不是其他什么别的,试图“图像纯粹”既是不可能的,又是乌托邦的。

图像的意义,在于传播效果的体现,在于受众对图像的诠释。图像主导文化的兴起如 Decoard 所言,乃是肇因于“此种累积的现象核心(capital)是景观

① W. J. T. 米歇尔,《图像理论》,陈永国、胡文征译,北京大学出版社 2006 年版,第 86—87 页。

② W. J. T. 米歇尔,《图像理论》,陈永国、胡文征译,北京大学出版社 2006 年版,第 86 页。

(spectacle), 所以它变成了一种图像”。视觉图像在这次“文化转向”的运动中, 就这样不情愿地, 却又迫不得已地充当赤裸裸上阵的急先锋, 这一切的形成都有赖图像传播技术的成熟和图像传播的大众化。当图像成为“日常生活”消费的必需品, 这一切也就没有什么好奇怪的了。

图像广泛传播造成的后现代社会的典型特征, 就是将知识视觉化。在此之前的社会当然也是不断地填充视觉领域的, 甚至学会了一些加快填充速度的办法, 但现在视觉科技的发展、图像文化的普及、消费文化的需求, 使得这种快速超载的强刺激成为可能, 日渐以加速度提升, 并使图像成为人们日常生活的内容, 令身处其中的现代人呈现出一种强烈的视觉化倾向。这种图像式的描绘事物和将其视觉化的倾向, 并不是要取代论述(discourse)^①, 而是要使论述更加包罗万象, 更快速, 更有效率。尤其在互联网高速运行的社会里, 生活照、医学图像、影视图像、广告图像、电脑图像、数字图像都已成为家庭主妇的日常视像, 就连外太空探秘的高科技图像, 也被电视机前的儿童津津有味地言说着。图像已经成为人们描述事物或将知识视觉化的有效载体, 图像成为视觉对意义的创造或争斗的一个场所, 成为消费者的消费必需品, 成为资本业获得最大利润的有效手段, 图像思维也成为一种“结构性的观看”的视觉经验。

图像是人文社会科学研究领域继符号学之后的重新发现, 前面说过, 它在能指和参照物之间应用了一种质的相似性, 它模仿甚或是重复了事物的某些特征, 由于这些特征大多可以依据视觉而被感知, 所以它的日常用法总是赋予了视觉图像优先解读权, 但在质的相似性视野下, 图像并不一定是视觉性的,

① 大体而言, 论述指的是由社会组织而成的针对某一特定主题的谈论过程。根据福柯的说法, 论述是一种知识体, 既能定义也能限制关于某件事物应该谈论哪些内容。在没有特定指涉的情况下, 这个名词可应用在广泛的社会知识体上, 例如经济论述、法律论述、医学论述、政治论述、性论述和科技论述等。论述乃针对特定的社会和历史脉络, 而这两者都会随着时间而改变。福柯理论最基本的一点是: 论述生产某种主体和知识, 而我们或多或少都占据着由多层论述界定出来的主体位置。

正如我们用几种生理感觉器官来感知现实物质世界一样,不仅仅是模仿一种物体的视觉性质,而是同样可以模仿其听觉特性、嗅觉特性、触觉特性、味觉特性,甚至是精神特性乃至幻觉。因此除了视觉图像之外还应有听觉图像、嗅觉图像、触觉图像、味觉图像以及精神图像、语言图像、幻象(illusion)等。

前文强调过,图像的独特之处就在于它既属于技术层面,又属于文化内容,而图像一旦离开了其生产的场域被社会传播,即刻显示出它丰富的文化内涵,需要观者“看”着它将其诠释。

虽然图像是一种结构性文化符号的建构,但它远远超出语言学家和符号学家的掌控和统辖范畴,不乏语言学家将它纳入语言学范畴、符号学家将它纳入符号学范畴,它也只是在其霸权般的言说下呈现出部分相符。实质上,它一直处于一种独特的图像文化形态中。在它周围挑选几门相近学科研究是远远不够的,它是跨学科研究的新对象,是人们认识世界、了解世界、诠释世界的一种视觉化方式。

二、图像是视觉符码也是文化代码

图像的本质性用途是一种社会性的文化代码。因此,我们在“看”图像的时候,实际是把图像视为图像符号系统,并进行视觉的、语义的乃至意义的解构。图像符号解构就是探究图像符号的意义问题,实际上就是研究图像的社会效度问题,也可以说是专门化的图像符号学问题,通俗地讲就是解读图像。

人们曾经借助于普通符号学的工具,研究如何更恰当地勾勒出图像的图像性(类比性)的一面(一种被普遍承认的一面)以及图像的指标性(造型性)的一面(除了用于摄影记录之外,人们在习惯上并不将其视为图像的特征)。如果我们从意义的角度来探讨图像的迹象性、类比性和象征性,尤其是图像的符号性(象征性)的一面,就会发现图像的象征性是由一些具有社会文化性代码并对我们的阐释起支配性作用的参数搭建而成的。对图像意义的解读从某种

角度来讲,其实就是对图像符号的一次社会性拆解,因此我们需要有相当的耐心。

在对图像意义的深入探究上,国外有许多学者倾注了大量的心血,其中以罗兰·巴特(Roland Barthes)最为彻底,并以其独特的方式完成了著名作品《图像修辞学》(*Rhétorique de L'image*, 1964)。他在论述图像符号学时提出了一个疑问:图像是如何具有意义的?这也成为今天图像文化研究的焦点。

图像的意义。这个问题听起来很简单,也容易回答,但要在图像符号的层面上回答这一问题(或者说在符号学意义上回答这个问题)就不太容易了,需要借用一种特殊的方法。这一问题主要涉及符号学的手段,但并非专属于这一范畴。同样是这个问题,不同领域的专家(如造型艺术家、艺术理论家、哲学家、历史学家、精神分析学家、美学家、文学家、传播学者等)有不同的答案,会出现“仁者见仁,智者见智”的类型景象。实际上,他们对图像及图像意义的反思和回答,都还没有脱离他们可能掌控的动力范围。人们意识到,艺术,尤其是视觉艺术,使得理性、非理性、认知理解与直觉经验,甚至神秘事物的沉思都联系在一起,许多学者和艺术家也醉心于此,理解这些不同的认识层次是如何组构的,重要的就是分析其中最容易理解的机能,实际上也就是倾力于对其意义的探究。

上个世纪 70 年代,西方许多社会科学研究人员用以了解社会的生活方式已经开始转向,史称“文化转向”(cultural turn),而推动这次文化转向的就是视觉中心主义(ocularcentrism)的出现。人们开始从视觉事物(the visual)搜寻意义。此时,图像的意义才真正走进大众的视野,变得如邻家女孩般可爱起来。正如吉莉恩·萝丝(Gillian Rose)所言:“人们感觉意义或真实或虚幻,像科学般精确抑或像泛泛之见;日常对话、精准修辞、高雅艺术、电视肥皂剧、梦境、电影和缪扎克(muzak,公共场所常播放的俗滥音乐)都是意义传播的途

径；而不同的社会群体会用各异的方式理解世界。”^①

在此之前，俄罗斯形式主义者找到了一些关于这个疑问的某些回答模式的例子，如伊乌里·洛特曼(Iouri Lotman)就认为，艺术是言语，艺术是交流方式，因此也是“许多手段”。法国学者玛蒂娜·若利(Martine Joly)认为这种主要针对诗歌的疑问，早早地便污染了一种通过图像来反思意义机制的行为。这对爱森斯坦(Eissenstein)思想影响很大，他对于蒙太奇的反思和试验，主要是在电影影像的生成模态上，其电影《战舰波将金号》里的“敖德萨台阶”成为蒙太奇的典范，图像对意义的揭示至今仍是完美的。

对图像的意义产生质疑还有精神分析学家，尤以弗洛伊德(Freud)、福柯(Foucault)为代表，他们工作中最重要的一部分就是有关艺术创作及艺术作品意义的。当然艺术理论家、艺术教育家也加入了这个探讨的队伍，如康定斯基(Kandinsky)、克里(Klee)、乔尼斯·伊藤(Johanes Itten)制定了一些分析视觉作品意义的方法。以贡布里希(Gombrich)为代表的艺术史学家也对图像的意义提出了诠释的方法。以古德曼(Goodman)为代表的哲学家和以潘诺夫斯基(Panofsky)为代表的图像研究专家也都对图像的意义进行了高度的质疑、深度的剖析和广度的推演。

图像的限定。这是法国学者雅克·奥蒙(Jacques Aumont)在探讨图像意义的时候所总结的。他认为图像中对时间和空间的表现通常被一种更为普遍的目的所限定，这种限定活动具有一种叙述性。也就是说图像的叙述性(表达意义的过程)是被限定的(“被察觉的”或“被命名的”)，这种叙述性表现在两个方面，一是与表现相关的，是具有情节性的时间和空间；二是表现后的变化本身也是在一种故事的变化过程中，或是在一种故事片段的过程中。故事就成

^① 吉莉恩·萝丝，《视觉研究导论》，王国强译，台北群学出版有限公司2006年版，第7页。

为图像叙述的结果。^①

人们都清楚地知道,故事是一个想象的构建,具有自身的规律,并且或多或少与自然界的规则相类似,或者说至少与其概念相类似,而这种概念本身也是变化的。事实上,整个情节性构建大部分都是被其社会接收性所限定的,也就是被社会中的约定性、编码以及现行的象征主义所规定和命名,最终成为一种带有社会性的文化符号。

图像的这种社会文化性特征非常明显,例如我们从《清明上河图》中可以看到宋代京都的街头市景、风俗人情以及当时政治、经济、文化等情况;从江苏连云港将军崖的岩画上,我们可以了解东夷先民们的生存状况和图腾崇拜等。在古希腊及古罗马的视觉作品中,我们通常也会发现这些作品经常能够提供一种关于它们所产生的那个时代的信息。当然,这些图像提供的不是时代的本身,而是关于那个时代的一些信息。因此,如何能够读出这些信息是一种专业能力,是需要受到专门训练的,如果是当代题材,那么未经训练的大众就具有这种能力。但人们也发现,面对同一题材,其表现出的形象有的有相同之处,有的则没有任何共同之处。

应当承认,所有的图像作品都被观众甚至可以说被其历史的、连续性的观众们加入了一些意识形态的、文化的、象征的陈述在里面。如果没有这些,图像作品也就真的失去了意义。奥蒙认为,加入的这些陈述可以完全是暗含的、不必言明的。这并不是说这些陈述是不可言明的,图像的意义问题首先在于图像与言语、图像与语言之间的关系问题。

图像与言语、图像与语言的问题虽然是被人们经常提及的问题,也是专家学者们讨论过无数遍的问题,但在这里,我们还是不得不再次郑重提起:并不存在“纯粹的”图像、完全图像性的图像,因为为了被完全理解(拒绝阐释也是

^① 参见 Jacques Aumont: *L'image*. Paris: Nathan, 1990。

一种理解的途径),图像不可避免地要带有一种语言的表述。

在这一点上,所有关于意义的研究方法都抛开门户之见,破天荒地达成了高度的一致。对于符号学来讲,它认为语言是一切文化传播现象和意义现象的基础和范例。如克里斯蒂安·梅茨(Christian Metz)就曾指出:在图像中不仅存在着一系列的非图像性编码,而且图像性编码本身也只有在参照语言的情况下才可能存在。柯林(Michel Colin)更为严格地提出:在图像与一种语言定义之间存在着定义性的相互依存关系。在视觉表象作用的研究中,也不要忘记象征领域,霍其伯格(Julian Hochberg)和布鲁克斯(Virginia Brooks)认为:经验性地认为在孩童对视觉图像理解的同时介入口语习得,并且这种理解是与口语习得相关联的。^①

图像的信息。这是一个十分棘手的问题,大多数人都会认为图像较之于语言是很容易被理解的,然而事实上却不是这样。图像传递信息的方法各不相同,所以我们在对图像进行解读的时候也要分别使用不同的方法,而不能套用我们对语言的理解方法。符号学派对这一点特别地关注,他们会突出地强调图像意义与词语意义之间的基本区别。

美国学者索尔·沃兹(Sol Worth)就曾指出:图像阐释与词语阐释是不同的,因为语法的、句法的、时效的、真实的特征与之并不相适应。而图像不能是真的或假的,至少不能具有在口语意义上的真假,它仅仅能够表述某些陈述,尤其是一种消极的陈述。

图像不能说“不”,正如马格利特(Margritte)在他的烟斗旁写上标示的文字一样:Ceci n'est pas une pipe(这不是一支烟斗),那么图像是假的吗?当然,词语也不能像图像那样具有确定的物理颜色,正如一篇政治宣言,我们不能认定它是绿色的或是红色的一样。

^① 参见 Jacques Aumont: *L'image*. Paris: Nathan, 1990。