

中国图像叙述传播

我们注重对中国视觉文化代表性传统的挖掘与整理，由此发扬这一研究的地域特色与地域文化价值，这一步工作往往是更为根本和更为重要的。

视觉文化研究丛书

= 著

金元浦=主编

山东文艺出版社

视觉文化研究丛书

中国图像叙述传播

我们注重对中国视觉文化代表性传统的挖掘与整理，由此发扬这一研究的地域特色与地域文化价值，这一步工作往往是更为根本和更为重要的。

于德山=著

金元浦=主编

山东文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国图像叙述传播 / 于德山著. — 济南: 山东文艺出版社, 2008. 5

(视觉文化研究丛书 / 金元浦主编)

ISBN 978 - 7 - 5329 - 2694 - 7

I. 中… II. 于… III. 绘画 - 文化 - 研究 - 中国 - 古代
IV. J209. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 048487 号

主管部门 山东出版集团
集团网址 www.sdpress.com.cn
出版发行 山东文艺出版社
电子邮箱 sdwy@sdpress.com.cn
地 址 济南经九路胜利大街 39 号
印 刷 山东新华印刷厂临沂厂
版 次 2008 年 5 月第 1 版
2008 年 5 月第 1 次印刷
规 格 开本/880 × 1230 毫米 1/32
印张/9.875 插页/2 千字/248
定 价 20.00 元

视觉图像文化及其问题域(代总序)

金元浦

当各种文化与理论研究为“转向”争论不休、莫衷一是时,视觉图像文化的实践却以数字时代的“光速”挺进并弥漫于我们社会生活和个体生命的方方面面角角落落。比如数字高清晰度电视及数字压缩卫星直播、数字电影、数字摄像、数字摄影、数字广告、网络游戏、动漫、网络视频、手机视频……视觉图像文化成了新世纪中国和世界最为普遍的发展中的社会现实存在之一。

视觉图像文化转向的时态是现在进行时。

视觉图像文化是当下中国和世界的现实实践向我们提出的重要问题,它是什么,它从哪里来,它在哪里,它向哪里去?我们必须予以回答。

新世纪波:全球视觉图像的“转向”

世纪之交的社会发生了文化的“转向”,文化的转向中最为抢眼的景观是视觉图像的“转向”。今日的视觉影像铺天盖地,无所不在,它已经“帝国主义式”地占领了文化的大片领地。不管是电视台的春节联欢晚会,还是电影《满城尽带黄金甲》;不管是流行歌曲 MTV,还是电视报道美军在伊拉克又遭袭击;不管是城市白领们翻阅的《时尚》杂志,还是孩子们喜欢的卡通读物;不管是触目皆是的电梯里的“聚众”广告,还是热浪叠起的城市大屏幕;不管是以几何级数增长的网络游戏玩家,还是世界第一手机大国的视像拍

摄、视像传输,我们都离不开影像。当今的视觉图像正以前所未有的力度影响着文化的每一个层面,从最高深精微的哲学思考到大众媒介最为通俗浅易的生产制作,乃至百姓的生活,我们每天在饕餮着视觉的盛宴,我们生活在一个视觉图像的时空境域之中。

就像著名视觉文化专家米歇尔所论述的,图像转向是一个比喻,是从古代以来就被多次重复的一种修辞用法。当维特根斯坦在《哲学研究》中抱怨说“图片能够俘虏了我们,而我们无法逃脱”时,他是在哀叹有一种“镜映的隐喻”的禁锢了哲学的思维方式。而欧文·潘诺夫斯基则力主建立他的所谓“谱像学”,成为描述视觉文化研究的一般论述式的典范和起点。他的工作告诉我们,图像或视觉的转向并不是我们这个时代所独有的东西。它是一个被历史重复了多次的叙事性象征。

尽管有着悠久的渊源,我们仍然可以确定一个现代视觉图像文化的起始。摄影术的发明是现代视觉文化的第一波浪潮,其后的电影的发明则是现代视觉文化的第二波浪潮;而真正的视觉文化的时代则是从以电子模拟电视为代表的视觉图像文化的普遍兴起开始的。

其实,早在上世纪30年代,德国哲学家马丁·海德格尔就看到了视觉文化发展的大趋势。他认为,视觉文化不依赖图像,而是依赖对存在的图像化或视觉化这一现代趋势。上一世纪的60年代,就有人宣称视觉文化时代的来临了。居伊·德波就写下了《景观社会》这部大著,他在序言中告诫读者:“在阅读本书时,应牢记在心的是,它的写作抱有一种颠覆景观社会的强烈意图。”^①他认为当今世界的物质形象已转化为景观,景观避开了人的活动而转向景观的观看,这样就把人的主动的创造性的活动转化为被动的行为;而在景观社会,景观已经成为独裁和暴力,景观毁灭历史,它不允许对话。

另一位文化理论的开拓者丹尼尔·贝尔也在60年代提出:“目前居统

①[法]居伊·德波:《景观社会》,王昭风译,第3版序言,南京大学出版社2006年版,第3页。

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。”在《资本主义文化的矛盾》一书中他这样说,“我坚信,当代文化正逐渐成为视觉文化,而不是印刷文化,这是千真万确的事实。”他还说:“声音和影像,尤其是后者,约定审美,主宰公众,在消费社会中,这几乎是不可避免”。这个时代“视觉为人们看见和希望看见的事物提供了许多方便。视觉是我们的生活方式。这一变化的根源与其说是电影电视这类大众传播媒介本身,莫如说人类从19世纪中叶开始的地域性和社会性流动,科学技术的发展孕育了这种新文化的传播形式”。^①

但是,今天我所说的新世纪的视觉文化转向,又不同于以往任何一种文化形态,这一转向是在当代高新科技的基础上发生的人类划时代的媒介革命的表征,是当代最重大的世界性文化事件之一,是人类文明进入一个新纪元的显著标志。它拥有一个非常明确的、独特的形式、载体、技术支持和文化形态,它更加确定,更加明显,也更具有世纪转折或文化跨越的意义。

如果说居伊·德波和丹尼尔·贝尔提出的视觉文化的时代是以人类的地域性和社会性流动与模拟电视为标志的话,那么,今天的视觉文化时代是以全球化背景下的数字技术、新媒体、互联网为标志的新视觉文化时代。这是一轮新的世纪波。

实际上,对转向的质疑始终不断。前国际美学学会的主席阿莱斯·艾尔雅维茨,从1990年代起,就关注当代视觉图像文化的转向。我曾与他讨论过视觉图像转向问题。他认为,只有当转向正在进行,且被认为是一种“转向”的时候,这种“同一”中的“他者”(“other” of the “same”)才能被了解和感觉到。一旦“转向”已经实现,成为一种日常生活中的单调事件,它就不再吸引那么多的评价、批评或赞美了。

^① [美] 丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,赵一凡等译,上海三联书店1989年版,第154,156,154页。

视觉文化的转向带来了视觉文化研究的兴起。上世纪90年代前半叶的视觉图像文化研究开始新一轮发动。如布莱森、迈克尔·安·霍里与基斯·马克赛合编的《视觉理论：绘画与阐释》(1991)、《视觉文化：影像与阐释》(1994)，马丁·杰伊的《低垂的眼睛：20世纪法国思想中对视觉的诋毁》(1993)，米切尔的《图像理论》(1994)占得先机，90年代中后期以来几种大型的集萃式读本出版，反映了视觉文化理论研究的论域、论题、构架与教学研究体式。如埃文斯与霍尔合编的《视觉文化：读本》、克里斯·简克斯的《视觉文化》、玛丽塔·斯特肯与丽莎·卡特赖特编的《看的操练：视觉文化介绍》，最有代表性的应该是米尔佐夫的《视觉文化读本》，提供了大量丰富的研究论题和研究资料，成为视觉文化研究的重要教学用书。作为文化研究的重要组成部分，各种文化研究读本也都设有视觉文化的内容。近年来，我国的视觉文化研究也有长足发展，如《文化研究》辑刊在国内首推“视觉文化”专辑；罗岗主编《视觉文化读本》，吴琼主编《视觉文化系列》，以及周宪等专家对视觉文化进行的大量深入研究，推动了我国视觉文化研究的发展。

新一轮世纪波是后现代主义的视觉文化

视觉图像的兴盛给我们造成了一个错觉：在一个全球化的时代，文化突然间一窝蜂地在屏幕上重演最为古老的图像机制，似乎人们回到了人类童年的岩画或象形文字的时代。不，不是的。新一轮世纪波是一种后现代主义的视觉文化。

“图像转向”的首倡者，美国芝加哥大学教授迈克尔这样说：“无论图像转向是什么，我们都应该明白，它不是向幼稚的模仿论、表征的复制或对应理论的回归，也不是一种关于图像‘在场’的玄学的死灰复燃；它更应该是对

图像的一种后语言学的、后符号学的再发现,把图像当做视觉性(visibility)、机器(apparatus)、体制、话语、身体和喻形性(figurality)之间的一种复杂的相互作用。我们的认识是,观看行为(spectatorship)(观看、注视、浏览,以及观察、监视与视觉快感的实践)可能与阅读的诸种形式(解密、解码、阐释等)是同等深奥的问题,而基于文本性的模式恐怕难以充分阐释视觉经验或‘视觉识读能力’。”^① 我们认为,更为重要的是,尽管图像表征问题一直存在,但是它现在则以前所未有的力度影响着文化的每一个层面,从最为高深精微的哲学思考到大众媒介最为粗俗浅薄的生产制作无一幸免。

这种视觉图像的转向以当代高新技术特别是当代数字技术为基础:电脑辅助设计、合成全息照相、飞行模拟器、电脑动画、数码摄影摄像、机器人图像识别、射线跟踪、文本图绘、运动控制、磁共振成像以及多谱感应器等一系列先进科技手段为平台,在各种艺术电影、电视、绘画、摄影、摄像、广告以及娱乐、游戏、日常生活中创造了史无前例的新的视觉图像文明。这种被广泛认可的视觉的全球化,借助于技术手段,已经完成了由边缘向中心的转移。它改变了艺术领域的传统格局,曾经在艺术中居于中心位置的以文字为主介质的文学发生了向边缘的“三级抛离”;而以视觉图像特别是当代数字视觉图像为主介质的艺术类型则入主文化艺术的正堂,逐渐成为“宗主”。新的视觉图像文化也开辟了新的批评与解释途径,打破了原有的学科界限,展开“边界作业”,推动更宽阔的学科间的碰撞与交融。这种“视觉转向”,是当代世界后现代转向的组成部分,它要求对现代性和后现代性重新做出历史性阐释。

正如尼古拉·米尔佐夫所说的:“在当今西方世界,对视觉及其效果的迷恋产生了后现代文化,所以,一些专家断言:当文化成为视觉性之时,该文化

^①[美]米歇尔:《图像转向》,载陶东风、金元浦编《文化研究》(第三辑),天津社会科学院出版社2002年版,第17页。

最具后现代特征。”^①从某种角度讲,后现代也确实是从视觉文化开始的。安吉拉·默克罗比曾提出,艺术与视觉文化领域中的后现代主义,就是从建筑、美术中最早的后现代冲动出发,到今天电影、流行音乐和艺术对表层的关注越来越彰显的。^②

而今天的视觉文化更具有建构的后现代视觉文化的崭新特点:当代视觉图像转向的动因是现代传播媒介的革命,视觉图像的高度发展依靠现代技术的支持;当代视觉图像转向的焦点,是对时尚的无休止的制造和依赖,身体成了视觉消费的重要对象;当代视觉图像转向的基础是新的巨大的视觉传播机制的建构,一个从全球电视网、互联网到手机传输的无所不在的网络,和一个庞大的从事视像传播的人群或阶层;但说到底,当代视觉图像转向的前提是全球市场与消费社会的制度背景,它推动和形成了当代视觉文化的体制和营销模式;当代视觉图像转向的根本是经济发展和体制建构的内在需求,一个全球的文化创意产业热潮正是在这一背景下聒噪涌动的。

的确,我们今天的视像,或视觉文化,从根本上动摇了长期以来由传播手段限定和形成的人类文明的既成趋向和惯例,即文字长期居于独霸地位的现实。它以基于全球化的社会机制性的力量,以不可抵御的视像技术手段,以极其丰富的话语表现方式,影响、占据并形构着人类的新的生存方式。使得我们过去对图像的熟视无睹、不屑一顾、否定遏制或单纯批判都变得无济于事。现实走得如此之快,常使我们的研究者措手不及。

①[美]尼古拉·米尔佐夫:《什么是视觉文化》,载陶东风、金元浦编《文化研究》(第三辑),天津社会科学院出版社2002年版,第3页。

②[英]安吉拉·默克罗比:《后现代主义与大众文化》,田晓菲译,中央编译出版社2001年版,第4页。

视觉图像文化开辟了新的问题域

现实提出了问题,文化理论工作者必须回应现实的挑战:视觉图像的文化转向是如何一步步改变和建构人类既有的知识体系;而其所展开的哲学思路、文化研究思路、传播学思路、艺术史思路、社会学思路、人类学思路、历史学思路、现象学思路、存在主义思路、西马批判理论思路等,更为我们研究并逐步建立新的视觉文化批评的话语机制开拓了道路。

视觉图像问题不再是仅为艺术家思考的如何进行艺术表现的问题,更为重要的是它成为了我们当下生活和存在的哲学问题。视觉图像文化开辟了人类存在的新样态,启发我们重新思考如何看待世界的根本性问题。视觉图像文化作为当代最强有力的传播媒介,开辟了“第二媒介时代”,全面改变了文字印刷媒体独霸的传播局面。时间的几乎无差别传输、地域的无界域跨越、卫星传输与无线连接、改变了三维世界的多维虚拟空间,形成了全球化的新的文化传播架构。视觉图像文化有着与当代政治和“权力”的密切关联,关乎社会的和谐、民主和进步,关乎不同社会群体特别是弱势群体的利益诉求,具有深刻的意识形态特征;视觉图像文化参与形成的“赛伯空间”、虚拟社区等新的虚拟文化空间,正在构建新的公共领域和公共空间中发挥着巨大的作用,形构着当下中国的文化的集体认同和身份认同;视觉图像文化作为弥漫于当下中国的大众通俗文化样式,构筑着当下大众特别是青年最基本的文化生态和文化语境,显现了互动式参与式交流的巨大力量。视觉图像文化作为美学与艺术,促进了审美的创意生成与感知方式的变革,是视觉修辞与视觉感知的一次革命性飞跃,开启了艺术理论与艺术史、美学理论与美学史关系的再研究。视觉图像文化作为当代高新技术与内容产业结合的产

物,引起当代文化与技术的大跨度“杂交”与融合;视觉图像文化作为席卷全球的创意产业的新部类,成为推动当代消费社会经济发展的重要力量。

其中,当代视觉文化遇到的最具预设性的问题是语言文字与图像的关系问题。

文字语言中形象的解读是二度转换的:表述者将现实的形象转化为文字,解读者在感受和理解时,再将文字转换为形象。图像的感知则与之不同,图像是被直接感知的,更多地诉诸直觉。在当代图像社会中,视觉具有优先性和至上性,它压倒其他感官。文字语言的理解只能在一行一行的顺序阅读中进行,据试验研究,眼睛瞬间把握字词的能力只能是5至7个词,古代所谓“一目十行”的说法实际上是不可能的。而图像的感知则能在感受者感知的瞬间便形成关于对象的整体印象。文字语言的理解必须进行不同语言 and 文化的特定教育,以形成懂得这种语言的语言能力和前理解结构,而图像的观看则具有理解的共通性,无中介地进入文化对象。运用不同语言的人群一般均可以以图像进行相互交流和沟通。文字语词(话语)与图像的分野在西方文化传统中存在着长久的对立与巨大的冲突。西方逻各斯中心主义传统和拼音文字的语言方式决定了以往文字语言的优先性和文字文本的极端重要性,理性主义至上的文化观确定了文字语词的霸权地位。视觉图像的兴起则对文字语词的霸权地位提出了挑战,对理性主义逻各斯传统进行反思,解构了文字形式的绝对性和唯一性,将日常生活形象凸现出来,重新发掘人类视觉感性的全部丰富性和生动性。

我们必须看到,不同于过去时代两极分立、非此即彼的思维模式,当代视觉图像文化实际上与文字符号一样,也是人类所创造的高级语言方式——数字计算机语言。它不再是仅有低级的感觉功能的图像,而是包含着深刻的视觉思维和视觉整体的人类认识方式,视觉图像也是作为整体的人类语言的一部分,体现了发展着的人类语言的最新成果。所以,米尔佐夫秉

承了海德格尔的思想,认为视觉文化的本质并不在于图像本身,而是在于将生存转化为视觉化或图形化的现代倾向。在这个倾向中,“视觉化并不是取代语言的话语,而是使之更容易理解,更快和更有效”。^①

我们还必须看到,在当代消费社会,视觉文化已经开始它无节制的“独裁”和“暴力”,开始它无休止的影像统治,它常常忘记,无论它走多远,它都离不开语言的“原本”。语言是存在的家,语言是人类理解的边界。文字和图像都是人类思维的直接现实。

因此,视觉图像与言语文字之间的文本间冲突与互补开辟了人类思维和交往的新时代:图文时代。

这套视觉文化研究丛书就是对这些基本问题的初步回应,希望能得到大家的关注。

^① Nicholas Mirzoeff, ed., *The Visual Culture Reader*, London: Routledge, 1998, p.7.

前言

近几年来,有关视觉文化的研究逐渐成为国内学界关注的热点课题,吸引了文艺学、传播学、文化学、哲学和美术学等领域诸多优秀学者的倾心研究。当然,在这一过程中,我们需要认真反思的是,与当代众多消长沉浮的学派一样,目前视觉文化的理论资源来源于西方。这一状况要求我们在进行有关研究时始终要关注两个问题:一是视觉文化理论的普适性问题。我们在此提出的疑问是,来源于西方文化传统和社会现实的视觉文化理论在经过“旅行”之后,能否很好地适应国内相关理论的研究,能否充分地阐释国内当代视觉文化现象,进而参与当代文化建设;二是本土视觉文化实践与理论的总结问题。顺着视觉文化理论的普适性问题,我们就会自然而然地关注到视觉文化理论的地域性问题。实际上,受到西方相关理论的启发,我们注重对中国视觉文化代表性传统的挖掘与整理,由此发扬这一研究的地域特色与地域文化价值,这一步工作往往是更为根本和更为重要的。本书所探讨的课题主要在“叙述传播”的层面,围绕中国古代图像叙述传播中的“语—图”互文现象,重点探讨影响中国古代图像叙述传播的诸多问题,总结出中国古代图像叙述传播与众不同的方法、风格与规律,这一研究更多表现为溯源性质和地域性质。全书主体分为绪论、第一至四章和余论共六个部分。

在绪论部分中,我们首先把通常的“叙事”范畴扩展为“叙述”范畴,把“抒情”这一人类基本的表达方式划入中国古代叙述传播系统化的研究之中。“叙述”在此确立了本书的基本研究层面,成为本书进行理论探讨的逻辑起点。同时,我们较为详细地分析了叙述与传播的特征及其相互关系,在此基础上强调多学科研究方法的交融。其次,我们简要分析了图像为什么是一种叙述传播方式,强调图像叙述传播研究方法的独立性及其与语言叙述传播的不同特征。再次,我们简单梳理了图像叙述传播研究的历史与现状,认为有关图像叙述传播尤其是中国古代图像叙述传播的理论研究有待加强。最后,我们分析了中国古代图像叙述传播研究的方法和意义,强调运用内部

研究与外部研究相结合的方法,抓住“语—图”互文现象这一主线对中国古代图像叙述传播进行“问题”研究,认为中国古代图像叙述传播研究是中国视觉文化理论研究的一个广延,是对当前全球化“图像转型”的一次理论回溯,其现实的指导意义十分重大。

第一章为图像叙述传播及其诸问题,旨在分析影响叙述传播尤其是图像叙述传播的四个基本问题,这一章是绪论部分理论研究的进一步延伸,将为本书研究课题确立主要范围、重点、思路和方法。此章分为四节。第一节具体分析了“图式”的基本叙述传播功能以及在意图阐释过程中比喻、象征、类比等修辞化方法的形成与作用。第二节主要在语言媒介与图像媒介的关系层面,分析了图像叙述传播的三种类型,其中尤以“抒情式图像叙述”最具有中国古代图像叙述传播的民族特性。第三节分析了图像叙述传播的时空建构,尤其突出中西“时空观”的不同特征及其对叙述传播的不同影响,总结了中国古代图像抒情的观察方式与独特的时空特征。第四节分析了叙述传播的主体特征,尤其着重区分语言叙述传播主体与图像叙述传播主体之间的区别,认为叙述传播主体——这一涉及叙述传播活动的主体心理、形式特征和社会历史等方面的重要因素——将成为中国古代叙述传播分析的一个重要方面。

第二章为“象观念”与中国叙述传播,重点探讨先秦“象观念”的特征及其对中国古代叙述传播观念的深刻影响。此章分为三节。第一节首先从“象”字的流变入手,分析中国早期的叙述传播观念与特征。其次对先秦儒道诸书之中的“象说”进行分析,认为先秦时期广泛的相关理论探讨与文本实践,不仅奠定了中国古代的“象说”观念,也决定了中国古代的叙述传播形式与叙述传播风貌。第二节认为汉字“六书”方法和中国古代叙述传播主体的“观道之法”最能体现中国古代叙述传播中的“象观念”及其意义。其中“道象”既是叙述传播观念的本质体现,也是一种可操作的叙述传播形式方法,“道象”

成为中国古代叙述传播的关键与最高目的。第三节认为在“象观念”的影响下,中国叙述传播以自己独特的“赋、比、兴”方法及其文本实践形成众多叙述传播原型,中国叙述传播独特的品格与风貌就此形成。

第三章为诗画关系之中的图像叙述传播。这一章主要从图像抒情的角度入手,重新分析了对中外学界影响深远的“诗画关系”问题,此章分为三节。第一节从画赞、题画诗到画谱,全面分析了中国古代诗与画的结合方式,这是我们全面分析中国古代诗画关系的基础。第二节从诗与画的关系入手,分析了中国古代叙述传播“意”与“景”的结合形式,探讨了中国古代图像抒情的基本图式及其组合方式,认为中国诗画的亲密关系建立在“抒情”的共同旨归之中,“诗画一律”和“书画同源”弥合了语言媒介与图像媒介之间的深深缝隙,“书画同源”为中国诗画结合提供了最本原的观念依据和最直接的文本支持,创造了最为独特的抒情传播空间。尤其是中国叙述传播主体在这一方面成功的艺术追求,发挥了图像叙述传播在指示、象形基础之上的抒情功能,开辟了图像叙述传播以形抒情的新的道路。第三节以著名的“语—图”互文的《洛神赋图》为典型个案,详尽分析了语言与图像互文的可能性及其不同特征,由此探讨了图像抒情所蕴涵着的社会、历史、文化等复杂因素。第四节分析了中国古代图像抒情之中文人化叙述传播主体的自我书写和塑造方式,认为中国古代图像叙述传播主体具有明显的类型化与性别化特征,其本质不仅包容着某种本质化的叙述传播机制,而且也折射着中西不同的叙述传播观念与方法。

第四章为通俗叙事之中的图像叙事与传播。“叙与画合”是中国古代小说、戏曲与类书等通俗叙事文本存在的一个基本形式,也是中国古代通俗叙事传播的一个重要特征。此章分为五节。第一节梳理了中国古代叙事与图像传播之间的历史整合关系,分析了中国古代叙事文本“语—图”互文的几种典型形式。第二节以画史中著名的《韩熙载夜宴图》为例,详细分析了图像叙

事传播如何参与“历史”书写,并与语言意义传播相互文,最终成为一种典型的政治修辞方式的。第三节从“语—图”互文现象入手,“还原”中国古代通俗叙事文本存在与传播的本初形态,以“章回体”小说的叙述特征为分析重点,揭示出中国古代通俗叙事独特的叙事传播形式和观念。第四节认为在中国古代戏曲文本化的过程中,“语—图”互文现象的作用非同一般,它彰显出两种不同媒介在古代通俗叙事传播中的复杂关系与相互作用,在一定程度上影响了中国古代通俗叙事传播的文本风貌与叙事特征,促进了一种新型抒情化的叙事样式与传播文本形式的形成。第五节从明清之际的小说戏曲评点等叙事理论入手,分析中国古代叙事理论对绘画理论的重要范畴与品评标准的借鉴和重视,认为通俗叙事传播以独特的“图像叙事”方式形成了一种新型的“语—图”互释的通俗文本样式,进而促进了中国古代“叙画”传统的形成。

余论部分分析了中国社会叙述格局之中图像叙述传播及其当代文化问题,认为近代以来的社会转型引发了中国叙述传播转型,进而改变了中国古代图像叙述传播的观念、历史地位和叙述功用。20世纪80年代以来,以影视和电子虚拟影像为代表的现代图像引发了当代中国新一轮的叙述传播转型,其中一系列重大问题亟待各方关注,进行系统化的、实证化的和对策化的理论研究。这些问题成为本书论题的一个特殊的结语,彰显出中国古代图像叙述传播研究的现代意义,成为我们进一步深入研究的一个新的起点。