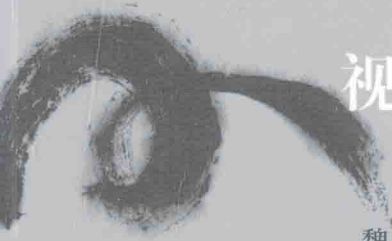




海峡文丛 [方彦富 主编]

HAIXIA WENCONG



视觉文化与 文艺批评

魏 然 朱立立 主编



江苏大学出版社
JIANGSU UNIVERSITY PRESS

HA

方彦富 主编

SHIJUE WENHUA YU
WENYI PIPING

视觉文化与 文艺批评

魏 然 朱立立 主编

 江苏大学出版社
JIANGSU UNIVERSITY PRESS

镇 江

图书在版编目(CIP)数据

视觉文化与文艺批评 / 魏然, 朱立立主编. — 镇江:
江苏大学出版社, 2014. 12
(海峡文丛)
ISBN 978-7-81130-895-2

I. ①视… II. ①魏… ②朱… III. ①视觉—文化—
中国—文集②文艺评论—中国—文集 IV. ①G124—53
②I206—53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 310677 号



视觉文化与文艺批评

丛书策划/芮月英

丛书主编/方彦富

主 编/魏 然 朱立立

责任编辑/张 平

出版发行/江苏大学出版社

地 址/江苏省镇江市梦溪园巷 30 号(邮编: 212003)

电 话/0511-84440890

传 真/0511-84446464

排 版/镇江文苑制版印刷有限责任公司

印 刷/句容市排印厂

经 销/江苏省新华书店

开 本/890 mm×1 240 mm 1/32

印 张/12.625

字 数/369 千字

版 次/2014 年 12 月第 1 版 2015 年 3 月第 1 次印刷

书 号/ISBN 978-7-81130-895-2

定 价/46.00 元

如有印装质量问题请与本社发行部联系(电话:0511-84440882)

本书为福建师范大学两岸文化发展研究中心研究成果、福建省文化产业研究策划基地资助成果。

目 录

视觉的限度与文化研究的范式	滕翠钦 / 001
娱乐文化、身体展演与意义编码	王 伟 / 013
视觉敢曝与性别文化研究	徐静霞 / 024
平潭综合实验区的视觉景观	刘小新 陈舒劼 / 045
威廉斯对“基础与上层建筑”理论的批判和反思	韩瑞峰 / 071
俄国形式主义理论视域内的“形式”概念	郑海婷 / 082
台湾创意园区与新文化空间展拓	魏 然 黄育聪 / 095
2013 年闽台文化交流述评	刘小新 / 122
超文本文学的新特质	陈 琴 / 137
广告叙事分析	
——以电视商业广告为例	叶蔚春 / 162
多元化发展的台湾 20 世纪 80 年代文学	
	朱立立 刘小新 / 186
香港文学历史发展及演变述评	刘小新 / 217
华语作家作品微评	朱立立 / 230

后革命的剩余:独自莫凭栏

——从《春尽江南》回看“江南三部曲”

练暑生 / 261

由生死意象窥探洛夫诗歌的生命意识

——以长诗《石室之死亡》为例

郑淑蓉 / 270

评荆棘的《荆棘与南瓜》

朱立立 / 281

《近20年台湾文学创作与文艺思潮》评介

魏然 廖述务 / 291

台湾传统戏剧与福建关系初探

郑海婷 / 298

漳州木偶雕刻家徐竹初的艺术人生与木偶雕刻风格特色

王毅霖 / 320

恐怖分子是怎样炼成的?

——杨德昌电影《恐怖分子》谈片

朱立立 / 355

书法与“中国的文艺复兴”

刘鹤翔 / 365

“卢辅圣难题”与中国书法美学现代性的抉择

——重读卢辅圣《历史重负与时代抉择》

王毅霖 / 378

逸离与化合:台湾书法美学的现代性理路

王毅霖 / 387

视觉的限度与文化研究的范式

滕翠钦

理论家们在视觉狂欢之余寻找图像时代的视觉悖论,努力维持视觉盛世中的理论清醒。“‘后现代’时代即20世纪后半叶发生,我们就遭遇了一个悖论。一方面,似乎再清楚不过的是,视像和控制技术时代,电子再生产时代,它以前所未有的力量开发了视觉类像和幻象的新形式。另一方面,对形象的恐惧,担心‘形象的力量’最终甚至能捣毁它们的造物主和操控者的焦虑,就如形象制造本身一样古老。”^①米歇尔对视觉的忧虑类似于人类的“机器人恐惧症”,这些人类制造出的机械玩偶和视觉产品大有反客为主之势,人类陷入视觉生产的怪圈,生产的快感和被操纵的担忧混合成视觉时代的怪异心理。^②视觉悖论指出图像时代视觉遭遇的种种尴尬,却都以承认图像时代盛况为前提,这一盛况当以文字的边缘化为代价。人们主要集中讨论与以往视觉经验不同的“看”及其背后的精神贫乏,却极少总结图像时代的视觉忙碌背后视觉功能的无能。作为图像时代感官宠儿的视觉一旦被归入文化研究的理论语境,受宠的感觉将荡然无存。文化研究理论模式之于视觉

① [美]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,第6页。

② 中国学者周宪也提出了自己的见解。他认为,视觉悖论是复杂的视觉文化事实和视觉疲惫、新的视觉匮乏所形成的冲突。和米歇尔不同在于,周宪不是突出人和图像之间复杂的主客关系,而是凸显视觉过剩造成的心理落差和视觉腻味。周宪:《视觉文化的转向》,北京大学出版社,2008年,第348-349页。

可谓“成也萧何败也萧何”：各类视觉个案成为文化研究的热门对象，与此同时，文化研究阐释的理论惯习证明了视觉在图像面前毫无建树。“一目了然”的视觉境况在特定图像条件下已然变得奢侈，视觉必须借助话语进入社会共识。具体而言，何为艺术和图像的“内容和形式”，以及图像意识形态，视觉无用的各种理由正型构着诸种可能的问题场。



人们目睹图像新品种后耽于狂欢也好，陷于冷漠也罢，“何谓艺术？艺术为何？”的追问并不会因为图像时代的经验贫乏而停止。文化研究质疑既成的艺术定论，乐于解释图像成为艺术的各种社会缘由。需要辨明的是，除却“文化研究”范式，那些超出人们经验的图像形式也在另外一个层面使得“什么是艺术”这个原本不是问题的问题成了问题。传统意义上“什么是艺术”原本一目了然。“一目了然”表示人们通过艺术图像的组织形式就能理解艺术的内在表达。苏珊·朗格的“有意味的形式”就志在论述蕴含在艺术作品中色彩、线条和社会通行意义之间的固有关系^①，艺术呈现出的物质符号通过视觉可以“看懂”。如今，人们将更多的时间用于寻找“成为艺术”的诸种理由，因为从视觉出发，这些艺术品破坏了人们的艺术常识。当何为艺术成为“问题”时，话语取代“视觉”行使阐释的功能。艺术的问题化源于当下艺术实验理念的革新。总的来说，超越视觉把握范围的革新分为两类：一类是艺术和日常物象界限的模糊；另一类是超越人类日常经验的图像表达，比如利奥塔的“后现代的崇高”。

就前一类而言，原则上生活中的所有意象都可以“艺术”之名存在，日常物品通过某些简要手法即可完成艺术的华丽转身。安迪·沃霍尔在厕纸上签上自己的大名就使得厕纸身价暴涨。他的

① [美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基、傅志强、周发祥译，中国社会科学出版社，1986年。

网印艺术则是借助机器复制的团队合作的结果。集体合作的方式违背了艺术创作的个性化原则,至于“机器复制”,则从本雅明笔下艺术之殇的罪魁祸首转向了艺术创造的得意手法。“商品世界以其不容否认的本事,将人的感觉装满商业世界的意象,无论你的地位如何:艺术家与一般人的区分于是愈来愈不明显。批评从此没有容身之地,艺术的工作是确定,任何物体,从玛丽莲·梦露的脸到罐头,从卡通形象到公交站候车的没有表情的人群,具不具备其本身之美,不是根据物体自身性质,而是根据那些决定其呈现方式的社会坐标……”^① 社会坐标就是观念的阐释,只是当物体自身性质退出艺术标志时,有关“何为艺术”的种种说法就显得相对随意。

艺术力图 and 人类的正常经验保持距离,类似于梦吃的外在形式冲击了艺术底线,利奥塔设想出的此类艺术的极致是挑战时间长度的最小极限。“当我们欣赏这类艺术时,我们进入了一种理论的思考过程。我们所消费的不再是纯粹的视觉和材料艺术,而是其中的观念……现在,什么样的艺术都可以出现,但前提是,它的寿命必须是短暂的,它只是作为一个事件而不是一件长久的艺术品而存在。”^② 当下某些形态的艺术却以随生随灭为准则,在这种艺术观念中人们将保留等同于观念的保守。短暂、观念和视觉构成一组有趣的关系,当“短暂”成为艺术的基本准则,话语就取代视觉把握艺术。视觉无法直接掌握观念,但通过话语阐释,艺术家的观念被公之于众。这些被阐释出来的艺术家的观念和人们目之所及的图像之间是否配套还要打一个大大的问号。如利奥塔所言,后现代的崇高躲避可以被经验的图像形式,那么图像在说明艺术家的观念上所起的作用就微乎其微。“实际上,这个时候开始似乎一切都可以成为艺术品,只要能够援引某个理论对它作为艺术

① [意]翁贝托·艾柯编著:《丑的历史》,中央编译出版社,2011年,第378页。

② [美]弗雷德里克·杰姆逊:《奇异性美学》,蒋晖译,《文艺理论与批评》,2013年第1期,第10页。

的地位语义解释即可,这样人们并不能通过观看某物来区分它是否是艺术品。毕竟意义是看不到的。人们无法通过观看来分别某物是否具有意义或她具有的意义是什么。”^①

在奇异化的美学面前,视觉无用武之地,更深层次的原因在于视觉所把握的美丑观念的革新。成为艺术的理由需要阐释,传统美学的美丑已然无法涵盖当下艺术的各种标准。美丑的说法相当边缘化,线条和比例等传达出的视觉愉悦也开始鸣金收兵,将机会留给艺术领域的后起之秀。当今的艺术家们往往挣脱美丑的逻辑,虽然艺术“审美”的提法还在,但审美的内涵早已经面目全非。审美家族似有若无的联系为当下艺术各种怪异的观念提供了温床,美甚至被解释为“要么披着一袭色情的纱巾,装满炸药,具有魔力和偶然性,要么什么都不是”。^②“要么”表达出的选择性实则强调美在传统形式之外的不可规训和无可名状。“美”的名实关系早已面目全非。美的宏大叙事终结了,终结的直接结果是艺术底线的溃散,艺术观念的民主化走到极端就是艺术观念的私人化和碎片化。私语式的艺术要进入公共话语,就必须通过话语阐释获取认同。尽管艺术本身让人匪夷所思,但对匪夷所思对象的阐释必须进入社会语义系统,博物馆就是阐释方式中的重要一种。进入博物馆成为艺术品的身份认证仪式。博物馆是艺术重要的“文化场域”,物品进入博物馆后才成为艺术品。然而,这个过程和艺术的内在形式没有直接关系。由于传统艺术形式的烟消云散,成为艺术的理由和权力便交付到社会话语权力的手中,最为出名的应该算是1917年杜尚把签名后的男性小便池送进展览馆。外部的话语机制几乎已经决断物品作为艺术形式的各种理由,但这只在小众的范围内通行,更多进入博物馆空间的人们对这些公之于

① [美]阿瑟·C. 丹托:《美的滥用:美学与艺术的概念》,王春辰译,江苏人民出版社,2007年,中文版“序”第4-5页。

② 布勒东语,转引自[澳]罗伯特·休斯:《新的冲击》,欧阳昱译,百花文艺出版社,2003年,第398页。

众的艺术仍然困惑不已。先锋艺术家们在“恒新”观念的刺激下创造大量的视觉个案,同时他们始终本着一个原则——艺术品不能让观众一目了然。

假设不寻求“何谓艺术”的解释而流连于各种陌生的视觉观感中,人们极有可能本着乐见奇观的消费心理,使那些被小众认可的艺术品沦为视觉欲望的盘中餐。这种境况有违先锋艺术家艺术恒新的创作理念。要在艺术永恒的创新和追逐时尚的消费欲望之间划清界限确有难度,要弄清这个问题,话语阐释又将大显身手。英国专业媒体评选马塞尔·杜尚的现成品艺术作品《泉》为20世纪最具影响力的艺术品,500多位艺术家、批评家普遍认为杜尚的《泉》的重要性远远超过毕加索、马蒂斯等人的作品。这种局面说明《泉》早已经挣脱外力阐释的阶段而登堂入室。《泉》作为艺术品的标准远非美丑能够涵盖,尽管何为艺术观念早已变更,但它作为艺术品的事实却表明“艺术”一词的恒久性,可以说是铁打的“艺术”、流水的“艺术范式”。如果说早期《泉》需要借助各种话语的阐释取得艺术身份证的话,如今的《泉》已经在更大范围的社会层面获得了认同。认同创造的心领神会使得人们一眼就识别出《泉》的艺术形象。因此,视觉在判断艺术品的过程中发挥作用,实际上和艺术品的社会认同度有关。如果那些让人看后不知所云的艺术品进入艺术常识系统,人们同样一眼便能判断它的艺术身份。只是一旦认同的人多起来,艺术家们就开始焦虑艺术先锋性的流失了,所以他们不断创造视觉常识无法辨识的艺术个案。某种意义上,视觉的失落便成为保证艺术先锋性的前提条件。

二

图像时代,图像和文字的地位不可同日而语,当下的图像首先是兴盛,然后才会有意义贫乏和思维惰性等问题。图像更适合消费时代的享乐和便利,文字只能忝列末座。文字的边缘化在后现代的崇高艺术中走到了极致。“‘崇高之后’的艺术悖论是,艺术转向了一种不转向精神的物,无论精神喜欢物还是讨厌物,都

对精神绝无所求。在崇高之后,人们处于意愿之后。我对这个名词的理解是物。物不等待人们给它命定,它什么也不等待,它不求助于精神。”^①不过“崇高之后的艺术”只是一种怀想,没有文字的世界也许仅仅存在于理论的乌托邦中。比格尔在《先锋派理论》中提及的先锋派悖论就指明完全拒绝文字的社会后果。^②如果先锋派拒绝阐释,那么先锋派的创作意图将永远消失于无可言状的境地中。贡巴尼翁把“形式的艰深”视为政治无能的表现,密码式的艺术涂鸦根本无法唤起民众的一呼百应,思想的疾风骤雨在社会场域中不过是死水微澜。贡巴尼翁倾向用可理解的内容而非所谓的形式革命直接表达自己的革命意图。^③所以,为了强化自身的艺术理念,使这些艺术革命的理念具有社会效应,先锋派必须通过通行的文字形式将自身的创作意图公之于众,只有这样,才能避免贡巴尼翁们的鄙夷。

当意义的晦涩遭遇消费的油滑,形式便成了任人打扮的小姑娘,所指开始狂欢。先锋派的自我阐释同时是先锋艺术避免被恶意消费所做的努力。正如比格尔所言,先锋派一开始就拒绝了“艺术的自律”,先锋派稀奇古怪的艺术实验必须进入社会“文化场域”才能实现其艺术革新的初衷。为了说明自己的意图,文字表述而非视觉表达将成为先锋艺术家的法宝。先锋的遭遇是否意味着内容和形式关系的再次洗牌?在社会功能和社会效用面前,内容再次获得青睐,艺术革命只有在内容的层面上才具有公众的号召力。当图像的内容与形式的固有关系断裂,图像时代的文字并没有像许多人认为的那样逐渐边缘化。相反,文字的作用不可或缺。至于桑塔格说的,“我们的任务不是在艺术作品中去发现大量的内容,也不是从已经清楚明了的作品中榨取更多的内容。我们的任

① [法]让·弗朗索瓦·利奥塔:《非人——时间漫谈》,罗国祥译,商务印书馆,2000年,第156页。

② [德]彼得·比格尔:《先锋派理论》,高建平译,商务印书馆,2002年。

③ [法]贡巴尼翁:《反现代派:从约瑟夫·德·迈斯特到罗兰·巴特》,生活·读书·新知三联书店,2009年。

务是削弱内容,从而使我们能够看到作品本身”。^①事实上,桑塔格要放弃的不过是那些已经固化的内容。

图像全然超越人的经验系统将引起两个层面的问题:第一,内容和形式分裂。分裂说明人们仍旧用通行的社会意识衡量全新的关系组合。第二,内容和形式搭配需要生产的勇气。先锋艺术不断重返“内容和形式”固定化的最初时刻,“恒新”及“一次性”的创作理念把意义发明的频率推向极致。肉眼无法识别图像的意味,语言的力量再次得到证实。劳申伯格爆料他有一种倾向:“喜欢要么是抽象到人和人都不知道该物体是什么东西,要么是扭曲变形到你再也辨认不出来的东西,或者是一目了然到你连想都不会去想的东西。”^②无法辨形的艺术因为视觉无法感知到内容而需要阐释;一目了然的图像形式因为内容和形式发生断裂,如果要获取社会理解,也必须求助语言。内容和形式断裂后要回归社会通行的意义系统,话语必须取代视觉发挥最终作用。

利奥塔解释,后现代主义的崇高是时间之外的表象呈现。他认为崇高的审美努力体现在一系列“疑问”中,“说什么呢?不然就只有惊叹:啊!再就是诧异:太那个了!……这种感觉就是:全在那儿。几乎没有任何东西——或我不知道是什么——可‘消费’”。^③利奥塔列举了观众看不懂图像时的各种表达,还暗中透露了他的个人认识,那就是面对图像奇观,人们也习惯“消费”内容。这种“后现代崇高”内容的失落只是特定层面的现象,先锋艺术的尴尬使得解释这种肉眼不识的图像势在必行。罗伯特·休斯就倾情解释了劳申伯格《交织字母》背后隐含的各种文化意图。休斯首先指出山羊是劳申伯格的童年无意识,继而表达了这件“一次性”艺术保持惊人艺术力量的缘由,“山羊是阳性精力最古老的

① [美]桑塔格:《反对阐释》,程巍译,上海译文出版社,2003年,第17页。

② [美]阿瑟·C.丹托:《美的滥用:美学与艺术的概念》,王春辰译,江苏人民出版社,2007年,第397页。

③ [澳]罗伯特·休斯:《新的冲击》,欧阳昱译,百花文艺出版社,2003年,第88页。

‘隐喻’。这头山羊头冲向前,浑身油彩斑斑,身体被轮胎一分为二,是现代文化男同性恋爱情极少的伟大偶像之一……”休斯的解释赋予了《交织字母》以清晰的文化原型,不管他的解读得到多少人的认可,但可以肯定《交织字母》的视觉困惑得到了缓解。和“何谓艺术”的问题一样,休斯对《交织字母》的解释得以通行时,视觉知晓意义的功能才能重新恢复。维斯顿的《卷心菜叶》因为被放大而打破了人们惯有的视觉经验,但通过标题,观众立刻辨认出变形的图像,使得内容和图像经验再次返回常识。杜尚的《泉》与《卷心菜叶》又有所不同,小便池从外形看与日常没有两样,但视觉辨认出的内容和标题《泉》却风马牛不相及。标题强行把小便池从日常世界的惯有功能序列中拉开,将它植入陌生的语境,视觉无法抵达标题给出的意义。杜尚的《泉》一旦被公认为伟大作品,那么视觉层面的小便池和“泉”的联系也就自然建立了。

本文只是论述在特定条件下话语阐释的作用超过视觉,但也有人大胆将这些范围扩大。“图片中没有什么固有的东西可以保证第一次阅读比第二次更有效。表征只有得到解释才成其为表征,而且最终要能引起广泛的联想,也就是说,它应该有大量潜在的表征内涵。表征和重复这两个概念之间也有紧密联系:比如在某种程度上,词语可能会被重复以获取意义……”^①无声的图片更会导致意义的游移,只有通过话语阐释并使这些阐释权威化,图片的表征才会相对固定下来。本雅明提及这样的现象,“画报中第一次开始必须附上文字说明。显然,这些文字说明与一幅油画的标题在性质上截然不同。看画报时,观众由文字说明获得指导,不久,文字说明在电影中变得更为精确、更具强制性,因为对任何一幅画面的理解都由之前的所有文字规定得明明白白了”。^② 话语

① [英]丹尼·卡瓦拉罗:《文化理论关键词》,张卫东、张生、赵顺宏译,江苏人民出版社,2006年,第40页。

② [德]瓦尔特·本雅明:《可技术复制时代的艺术作品》,《经验与贫乏》,王柄均、杨劲译,百花文艺出版社,1999年,第271页。

而非图像最终承担了阐释的任务。话语阐释是文化研究的重要方法,它不断地阐释图像或是话语背后的意识形态,而且阐释的对象也包括它本身。当然,本雅明暗中指出文字说明限制了图像意义的多元性,被动接受文字阐明的内容,即便获取意义,也和先锋艺术家的革新理念相去甚远,这一点上文化研究和先锋派艺术理念有相通之处。

三

文化研究倾向关注视觉意识形态,视觉时常被各种权力形式所蒙蔽。要挖掘视觉构造的意图,话语的阐释不可或缺,这违背了传统视觉中心主义的各种理念。“在西方观念中,凝视的权力很大程度上来自于这样一种倾向,即把视觉推崇为五种感觉中最为高级的感觉,这可能是因为它被假定与精神而不是身体有着更为密切的联系。视觉因有使感知行为远离身体的物质性(body's materiality)的能力,而常被理想化。”^①“读图时代”的“看”和真理逐渐脱钩,主要表现在如下两个层面:首先是视觉的欲望化,消费将视觉收编到自己的欲望网络中。“养眼”的猎奇式标准直接催生了思想惰性,更新换代的极致速度演变成一场热闹的审美过劳死。研究者反思读图时代的“视觉”,往往分析视觉在海量的图像世界流连忘返导致的经验贫乏。眼睛不再是心灵的窗户,而是欲望的又一便利入口。这种“欲望”已非哲学和科学启蒙时代极力围剿的“非理性主义”。这个时代“理性主义”的诸种宣言并不流行,作为幽灵的“非理性主义”同样开始淡出人们的视野,“读图时代”的“看”会被视为对“主体”的异化。“视觉的盛宴”把视觉和味觉的狂欢相比拟,视觉在消费的引诱下有了饕餮般的胃口。其次,身临其境原本是话语权威性的必要保证。当阿盖特摄下1900年左右无人的巴黎街道,“人们说他像拍作案现场一样拍摄了这些

^① [澳]罗伯特·休斯:《新的冲击》,欧阳昱译,百花文艺出版社,2003年,第139页。

街道,这种说法很有道理,因为作案现场也是无人的。拍摄它是为了寻找线索”。^① 照片中投射的证据意识表明人们此刻仍旧相信图像的客观性,照片还原了已经消失的现场。本雅明怀念被机器时代的文化复制剥夺的艺术鉴赏现场,作为公共空间的“现场”是见证艺术韵味的前提条件。尽管照片是机器复制的产物,但它在另一个层面上再次实现了现场的价值。读图时代的观众即使身处现场也未必就能够见证真实,“耳听为虚、眼见为实”的说法在当下的社会语境中需要斟酌。文化研究意味着现场和真实脱钩的理论条件。文化研究热衷于挖掘视觉意识形态,图像意识形态包括创作者蕴含在图像当中的意识形态和观看者本身的期待视野等两个方面。创造者和观看者的双重视觉权力,使得视觉意识形态研究超越了单纯的权力控制。人们分析社会各类型主体的权力交集和制衡的复杂情况,往往需要通过话语解释视觉背后隐藏的各种玄机,读图时代的视觉在意识形态研究层面上再次失落。

西方绘画理论中,透视法是真实的又一个代名词,这种视觉的格局被当作客观世界在眼睛中的真实反映。长期以来,这个绘画理论规训了人们的认知结构,以至于人们认为像达·芬奇《最后的晚餐》这样的宏大结构才代表着世界的本来形式。立体主义直接冲击了这种所谓的天然的视觉方式,多种视角的平面展开突破了单一视角的深度展示。当透视法的“真实”仍是主流时,人们就会认为立体主义犯了视觉幼稚病。如中国传统绘画中的移步换景和前后景物象比例失调,就属于现代性之外野蛮世界的产物。一旦“透视法”被问题化,话语就会介入阐释,阐释的内容大致分为三种。第一,视觉是话语训练的对象,既然是“人造物”,透视法已然褪下了它的天然外衣。第二,话语将揭示透视法的视觉风格,透视法的天然性在更具体的形式上被质疑。第三,话语会解释透视法是一种视觉幻象,是西方理性主义在视觉层面的意识形态表达,文

① [英]丹尼·卡瓦拉罗:《文化理论关键词》,张卫东、张生、赵顺宏译,江苏人民出版社,2006年,第271页。

化研究介入揭示这种形式的社会话语惯习。

读图时代图像泛滥,且形式多样。“日常生活的视觉化并不意味着我们必然知道我们所看到的是什么。……创造了后现代性的,正是文化的视觉危机,而不是其文本性。……视觉文化并不取决于图像本身,而取决于对图像或是视觉存在的现代偏好。”^①文化研究努力解读图像背后的意识形态,电子媒介的镜头不再客观,它附着人类攫取生活细节的主观视角,广告便是其中的典型。如果仅仅通过视觉接受广告,那么人们只会成为消费的奴仆。只有学会用话语暴露广告在各种视觉中安插的消费魅惑,人们才能在消费狂潮中得以自主。《机器新娘》一书是经典的视觉分析个案,麦克卢汉擅长通过对社会各类文本的条分缕析解释各种消费策略。此外,“拟真”是图像消费的又一典型。拟真首先强调“真实”是一种幻象,比现实更真实的图像是驯服人们视觉野心的一种方法。波德里亚就分析了美国迪士尼世界的拟真模式。迪士尼颠倒了世界和模仿物的地位,虚拟使得人们忘记了外在客观世界,这是拟真瓦解视觉真实的一个层面。另一层面在于“在这种新的媒介中,仍然留有种族、性别和阶级这些陈旧的等级关系的痕迹。虚拟并不是一个清白的处所”。^②从理论意义上说,虚拟凭空产生,但这只是理想层面的想象,实际上,虚拟仍然是人为的产物。凭借视觉,人们只是看到比现实还真实的拟像,文化研究的话语阐释使得拟像背后的意识形态因素显露无遗。虚拟的悖论在于看似无关现实却始终在现实逻辑的控制之内,话语分析将揭示这一悖论。

视觉的意识形态引出的现场失落和多视点叙事展现的现场性尴尬差别巨大:前者是由于视觉的偏狭,后者则因为话语的转述。“罗生门现象”就是强调现场经过话语转述产生畸变,真相的失落

① [美]尼古拉斯·米尔佐夫:《视觉文化导论》,倪伟译,江苏人民出版社,2006年,第2、3、6页。

② [英]丹尼·卡瓦拉罗:《文化理论关键词》,张卫东、张生、赵顺宏译,江苏人民出版社,2006年,第113-114页。