

CHINA IN MEDIA:
MEDIA DISCOURSE NARRATION OF MODERNITY

媒介中国

——现代性的媒介话语叙事

史冬冬 著

本书是在 20 世纪中国追求现代性转型的历史背景下，探讨不同时期的媒介话语与国家建构之间的互动关系，在特定媒介叙事中探讨“中国”的历史内涵与意识形态，从媒介角度透视中国在 20 世纪以来的宏大叙事中经历的现代性之路，以及媒介担当的历史角色。



厦门大学出版社
XIAMEN UNIVERSITY PRESS

国家一级出版社
全国百佳图书出版单位

中央高校基本科研业务费专项资金资助 项目编号: 0101-ZK1031

Supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities

CHINA IN MEDIA:

MEDIA DISCOURSE NARRATION OF MODERNITY

媒介中国

——现代性的媒介话语叙事

史冬冬 著



厦门大学出版社 国家一级出版社
XIAMEN UNIVERSITY PRESS 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

媒介中国:现代性的媒介话语叙事/史冬冬著. —厦门:厦门大学出版社,2017.12
(校长基金丛书)

ISBN 978-7-5615-6787-6

I. ①媒… II. ①史… III. ①传播媒介-中国-文集 IV. ①G219.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 292519 号

出版人 蒋东明
责任编辑 刘璐 王鹭鹏
封面设计 李夏凌
美术编辑 李嘉彬
技术编辑 朱楷

出版发行 厦门大学出版社
社址 厦门市软件园二期望海路 39 号
邮政编码 361008
总编办 0592-2182177 0592-2181406(传真)
营销中心 0592-2184458 0592-2181365
网 址 <http://www.xmupress.com>
邮 箱 xmup@xmupress.com
印 刷 厦门集大印刷厂

开本 720mm×970mm 1/16
印张 10.75
插页 2
字数 188 千字
版次 2017 年 12 月第 1 版
印次 2017 年 12 月第 1 次印刷
定价 40.00 元

本书如有印装质量问题请直接寄承印厂调换



厦门大学出版社
微信二维码



厦门大学出版社
微博二维码

目 录

- “图”“像”之辨——兼论视觉文化研究的流变 / 1
- 《毛以后的中国 1976—1983》：刘香成的影像中国叙事 / 28
- 视觉化的“中国梦”：刘香成与后毛泽东时代的影像中国 / 52
- “中国性”与东方学：马克·吕布的影像中国叙事 / 76
- 中国式的现代性
- 《南方周末》新年献词话语研究 / 109
- 游走于“国”与“家”之间：春晚叙事话语的复调与悖论 / 121
- 微言大义：作为后现代叙事新典范的微博 / 139
- 理念·价值·文化：中国国家形象片的反思性研究 / 153
- 后记 / 168

“图”“像”之辨——兼论视觉文化研究的流变*

一、“图”“像”之异

在中国传统儒家的语言理论中,一个基本假设是“书不尽言,言不尽意”^①;与孔子的观点类似,《庄子·天道》中轮扁与齐桓公讨论斫轮之“有数存焉于其间”,然而却无法将此中技艺之精妙传诸后世,进而推广开来,无论自然万物还是社会人事,都不尽能一语道破或一目了然,如古人所谓“天下之赜”就不易拟诸形容,无法用语言文字表达其精奥,因此老子才说“道可道,非常道;名可名,非常名”。这些都意在说明“世之所贵道者书也,书不过语,语有贵也。语之所贵者意也,意有所随。意之所随者,不可言传也”^②,从而在古代思想史上提出了一个关于言意之辨的重要命题。“然则圣人之意,其不可见乎?”孔子为了解决两者之间的差异和张力,提出了一个“象”的概念:“圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言”^③,即通过“象”来探究和穷尽意义。从“圣人立象”到“象以尽意”这一由外而内的过程,“象”既包容了外在观察思维对象的具体因素,又兼具观察思维主体的主观旨趣,具有完整传达客观事物的功能。三国魏时的荀粲说:

盖理之微者,非物象之所举也。今称立象以尽意,此非通于意外者

* 该文曾发表于《中华文化与传播》2016年第2期,此处稍作修改。

① 李学勤,十三经注疏·周易正义[M].北京:北京大学出版社,1999:291.

② 南华真经注疏[M].郭象,注.成玄英,疏.北京:中华书局,1998:280.

③ 李学勤,十三经注疏·周易正义[M].北京:北京大学出版社,1999:291.

也。系辞焉以尽言,此非言乎系表者也;斯则象外之意,系表之言,固蕴而不出矣。^①

这讨论的就是语言表达是否尽意的问题,对此魏晋时期的哲学家王弼在《周易略例·明象》篇中为这三者提供了一个更加明确的等级关系或曰阐释模式:

夫象者,出意者也;言者,明象者也。尽意莫若象,尽象莫若言。言生于象,故可以寻言以观象;象生于意,故可以寻象以观意。意以象尽,象以言著。故言者所以明象,得象而忘言;象者所以存意,得意而忘象。^②

这段话在作为抽象概念的“意”和具体语言表达的“言”之间,设定了一个“象”作为中介,从而形成了一个围绕语言、形象、意义三者展开的层级关系。无论后来的古人与学者对言意之辨、言象意三者之关系做何阐发,“象”都成为中国文化系统中的一个重要概念和范畴。

在《说文解字注》中,许慎解释“象”为“长鼻牙,南越大兽,三季一乳,象耳牙四足之形”,即原本指出产于南越的大象这种动物。段玉裁注曰:

按古书多假象为像。《人部》曰:像者,似也。似者,像也。像从人象声。许书一曰指事,二曰象形。当作像形。全书凡言象某形者,其字皆当作像,而今本皆从省作象。则学者不能通矣。《周易·系辞》曰:象也者,像也。此谓古《周易》象字即像字之假借。韩非曰:人希见生象,而案其图以想其生,故诸人之所以意想者皆谓之象。似古有象无像,然像字未制以前,想像之义已起。故《周易》用象为想象之义。^③

段玉裁的注解引出了“象”与“像”之间的意义延伸和内在关联。关于前者,除了大象这种原始本义之外,“象”的含义流变中必然涉及《周易·系辞》,它以“象”为其阐述《周易》古经最重要的概念范畴之一,是古人在其中较多论

① 陈寿,三国志·荀彧荀攸贾诩传第十[M].北京:中华书局,1971:319-320.

② 王弼,周易略例·明象[EB/OL].[2017-08-01].<http://gj.zdic.net/archive.php?aid=3470>.

③ 许慎,说文解字注[M].段玉裁,注.上海:上海古籍出版社,1981:821.

及“象”的原始文献,其中有言“圣人设卦观象,系辞焉而明吉凶,刚柔相推而生变化。是故,吉凶者,失得之象也。悔吝者,忧虞之象也。变化者,进退之象也。刚柔者,昼夜之象也”^①,“是故夫象,圣人有以见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象”^②。这里的“象”主要指天象和象征两个义项。前者如《系辞》中“仰则观象于天,俯则观法于地”^③,“在天成象,在地成形,变化见矣”^④,注曰“象况日月星辰,形况山川草木也”^⑤,象与形相对举,比之山川草木之形的有实体可触摸,日月星辰之象目视可见,但未必切实可以把握,按照古人的说法,“见乃谓之象”,意为“气渐积聚,露见萌兆,乃谓之象”^⑥,说明“象”直观可见、可感而知,但未必可执,是“对一切视而可见之物的总称。如论天体,为‘天象’;论人体,为‘心象’、‘脉象’和‘脏象’”^⑦。而关于象征义,如《系辞》中“八卦有列,象在其中矣”,《周易》古经由八卦推演出六十四卦,古人认为这是圣人仿照自然天象而创造的相似性符号,其中原理段玉裁关于“象”的注解已经说明:象也者,像也,通过相似这种内在属性建立起象征物与被象征物之间的关系,在“像”字未发明之前,古人常以“象”来指代人的想象这一主观思维活动,两者相通,后者与“图”密切相关,即韩非子所言“案其图以想其生”。因此,上述圣人所立之“象”、意以“象”尽的“象”,实作为“像”,其中包含今日所言之形象、肖像、图像、相似之意,这也奠定了从“象”过渡到“像”的基础。

在汉语的发展历程中,“象”由其本义“南越大兽”衍生出自然界、人或物之“形态”“形状”“外貌”等一系列含义,进而引申出“临摹”“相似”等意义,因此分化出现了“像”字。例如在《辞源》中,“像”有“肖像”和“相似”两项重要含义,前者如《北堂书钞》九四晋华峤《后汉书·赵岐传》:“图季札、子产、晏婴、叔向四像,居宾位;自画其像居主位。”后者如《易·系辞下》:“象也者,像此者也。”疏:“言象此物之形状也。”^⑧同样在《辞海》中,“像”被释为

① 李学勤,十三经注疏·周易正义[M].北京:北京大学出版社,1999:261-263.

② 李学勤,十三经注疏·周易正义[M].北京:北京大学出版社,1999:293.

③ 李学勤,十三经注疏·周易正义[M].北京:北京大学出版社,1999:298.

④ 李学勤,十三经注疏·周易正义[M].北京:北京大学出版社,1999:258.

⑤ 李学勤,十三经注疏·周易正义[M].北京:北京大学出版社,1999:258.

⑥ 李学勤,十三经注疏·周易正义[M].北京:北京大学出版社,1999:288.

⑦ 汪涌豪,范畴论[M].上海:复旦大学出版社,1999:473.

⑧ 商务印书馆编辑部,辞源[M].修订版.北京:商务印书馆,1998:139.

“摹写或雕塑的人物形象”，以及“从物体发出的光线经过光学系统（透镜、镜、棱镜或它们的组合）后形成的与原物相似的图景。有实像和虚像之分”^①。“像”字由于加了人字旁而强化了它的表意功能，在表达“案其图以想其生”“意想者”之意时不再通假古之“象”字与之混用，而是表示用临摹、模仿、比照等方法制成人或物之形象等名词义，以及相似、模仿等一系列与人类活动相关的动词义。

在20世纪50年代，新中国的汉字简化方案中曾规定以“象”代“像”；1964年，公布的《简化字总表》将“像”作为“象”的繁体字处理，并在脚注中注明，在“象”和“像”意义可能混淆时，“像”仍用“像”；1986年，国家语言文字工作委员会重新公布《简化字总表》时又确认“像”为规范字，不再作为“象”的繁体字，但未对两字的用法作明确分工；1990年，全国科技名词委出台了“关于科技术语中‘象’与‘像’用法的意见”，其中规定，在作形状、作名词性词素构成的复合词时用“象”，如“图象”“录象”“摄象”等；而90年代中后期几种权威性语文辞书在修订或出版时都处理为“图像”“录像”“摄像”等，两者的规定和实际使用存在着矛盾。可见这些不同时代的变化，使“象”与“像”的实际使用存在某种程度的混乱，时而“图象”，时而“图像”。鉴于此，全国科学技术名词审定委员会和国家语言文字工作委员会于2001年10月18日在中国科学院召开了“‘象’与‘像’用法研讨会”，并发表了《关于“象”与“像”用法研讨会会议纪要》，与会专家最终对两字的名词义及其在词语中的使用做了明确说明：“象”指自然界、人或物的形态、样子；“像”指用模仿、比照等方法制成的人或物的形象，也包括光线经反射、折射而形成的与原物相同或相似的图景。^②言至于此，可以说在现代汉语中，“像”是“象”的模仿与摹本，后者是自然性的本体与客观对象，而“像”则是对本体进行某种视觉性的精确还原，对客观对象的某种技术化再现，例如静态的照片和动态的影像，而非人为创作的图形。

与“像”密切关联的是“图”，两者通常并举为“图像”，但又有所不同。许慎在《说文解字》中解“图”为“画计难也”，段玉裁为之注曰：

《左传》曰：咨难为谋。画计难者，谋之而苦其难也。《国语》曰：夫谋

① 夏征农，陈至立，辞海[M]，第六版彩图本，上海：上海辞书出版社，2009：2509.

② 全国科学技术名词审定委员会，国家语言文字工作委员会，“象”与“像”在名词义上的用法有新界定——关于“象”与“像”用法研讨会会议纪要[J]，科技术语研究，2001(4)：13-14.

必素见成事焉而后履之。谓先规画其事之始终曲折,历历可见,出于万全,而后行之也,故引伸之义谓绘画为图。^①

为今人所熟悉的“图”的绘画之义实际上是从它的原始义引申而来,因此《辞源》对“图”的释义项中,除了它的原始义“计议,谋画”之外,还有动词义“绘,画”及其名词义“所绘的画”,以及“地图”之义。^②而《辞海》中的解释则更为明确和详尽:“用线条、颜色显示出来的事物形象。如地图;心电图。《周礼·夏官·职方氏》:‘掌天下之图,以掌天下之地。’”“绘画。如:画影图形。司马相如《子虚赋》:‘众物居之,不可胜图。’”^③简言之,“图”的核心含义是绘画为图,即通过线条、颜色等方式描摹事物的形象,重在对客观物象的变形、凝练和升华。

古代中国向以“图书”并举,有图必有书,从而形成“左图右史”的治学传统,然而古人在辑录书目时逐渐重书而废图,大部分图谱资料没能像其图解阐释的经典文字那样保存和流传下来,因此宋代郑樵在其《通志·图谱略》中力陈前人重文轻图、见书不见图之弊,他在开篇的“索象”中说:

河出图,天地有自然之象,洛出书,天地有自然之理。天地出此二物以示圣人,使百代宪章必本于此,而不可偏废者也。图,经也,书,纬也。一经一纬,相错而成文;图,植物也,书,动物也,一动一植,相须而成变化。见书不见图,闻其声不见其形;见图不见书,见其人不闻其语。图,至约也,书,至博也。即图而求易,即书而求难。古之学者为学有要,置图于左,置书于右,索象于图,索理于书,故人亦易为学,学亦易为功。举而措之,如执左契。后之学者,离图即书,尚辞务说。故人亦难为学,学亦难为功。虽平日胸中有千章万卷,及寘之行事之间,则茫茫然不知所向。^④

可见,在与古人和古代社会相应的技术时代,天地自然之象主要存在于“至约”的“图”中,主要通过简约的、带有象征性的“形”的方式来再现。而作为书中抽象之“理”的对应,直观简约的图形、图绘不仅以其特有的媒介特性与方

① 许慎.说文解字注[M].段玉裁,注.上海:上海古籍出版社,1981:508.

② 商务印书馆编辑部.辞源[M].修订版.北京:商务印书馆,1998:314.

③ 夏征农,陈至立.辞海[M].第六版彩图本.上海:上海辞书出版社,2009:2287.

④ 郑樵.通志[M].北京:中华书局,1987:837.

式来再现宇宙万物之形与神,而且在传统社会中发挥着记录历史、传递知识、表达情感、启蒙民智等文化塑造的一系列功能。这种“绘画之精妙”甚至被作为整个西方文明的根基与普及传播来论述:

泰西以图画为重,不特天文地理之学,精益求精,不差累黍,即人物器具,无不巧绘成图,使物物皆存于图,俾人人皆知是物。世但知其格致之妙,制造之精,而不知皆绘图之妙也。又设蜡人馆、博物院、电照法,以补画之所不及。所以西欧之人,见闻日广,才识日增,而华人莫与比也。^①

在这里可以看到,与“像”所倾向代表的精确的现代成像技术相比,“图”在本质上主要是传统社会人工手绘的产物,具有鲜明的符号性。即便是所谓的“图像”,也是强调以“图”为主,指手绘的“画像”。^②

二、“图”“像”之合

随着现代汉语的发展,“图”与“像”二字经常并称使用,因此所谓的“图像”也就包含了传统的手绘图形,和现代摄影技术产生以来由各种成像技术产生的摄影和摄像作品,有时甚至不再对两者做细致的区分。然而值得注意的是,无论是分而论之的“图”和“像”,还是合并而称的“图像”,均是一种完整和独立的意义表征,一幅“图”或“像”包含了最基本的单位或元素,如母题、意象、主体、结构以及与之相关联的诸多符号等,围绕某一特定主题形成一种自足的意义生产和表达过程,因此才能够在历史叙事中承担着信息记录、情境再现、知识传播、民智启蒙等社会功能。

古代中国左图右书、并举而互补的传统,虽然在历史流变中逐渐出现了重文而轻图、见书不见图之弊,使图像的传播力度大打折扣,若与西方的图式文化传播相比更是如此,但是自从19世纪后半期的近代中国,随着大众报刊的勃兴和印刷技术的支持,“图”与“像”在晚清繁荣一时的画报中得到了一定程度的延续和复兴,如中国最早的本土画报《点石斋画报》,融合中西绘画的方式

① 论画报可以启蒙[N].申报,1898-08-29.

② 商务印书馆编辑部.辞源[M].修订版.北京:商务印书馆,1998:315.

“选择新闻中可嘉可惊之事，绘制成图，并附事略”，形成图文并茂、雅俗共赏的“画报”体式，生动形象地反映了晚清西学东渐背景下中国社会的世间百态和奇闻趣事。另外，1898年《申报》上曾刊发了一篇文章《论画报可以启蒙》，文中重申古人图书并举的治学传统，并以此为基申明本报馆印行画报之理由：

古人之为学也，必左图而右史。诚以学也者，不博览古今之书籍，不足以扩一己之才；不详考古今之图画，不足以证书籍之精详。书与画，固相须而成，不能偏废者也。

本馆印行画报，非徒以笔墨供人玩好，盖寓果报于书画，借书画为劝惩；其事信而有征，其文浅而易晓。故士夫可读也，下而贩夫牧竖，亦可助科头跣足倾谈；男子可观也，内而螓首娥眉，自必添妆罢针余之雅谑。^①

这两段话中至少包含了两个议题，一是图与文各有所长，相须而成，不可偏废；二是借助图形、绘画这种直观易懂的符号语言，晚清画报上至士大夫精英，下至识字不多的贩夫走卒，不论男女，均可一观，“宜家置一编，塾置一册”，相比于《新民丛报》、《民报》高调的文字宏论而言，画报的内容形式更贴近普通百姓的日常生活，“不特士夫宜阅，商贾亦何不可阅？不特乡愚宜阅，妇女亦何不可阅”^②，因此陈平原教授称之为“低调启蒙”^③。这两个议题也成为20世纪进入所谓的“读图时代”之后经常被学术界议论和探讨的话题。

陈平原教授在以图像解说晚清社会时，曾比较性地讨论文字与图像两种媒介形式之长短：

对于晚清社会历史的叙述，最主要的手段，莫过于文字、图像与实物。这三者均非自然呈现，都有赖于整理者的鉴别、选择与诠释。这里暂时搁置真伪、虚实、雅俗之类的辨析，但就表现力立论：文字最具深度感，实物长于直观性，图像的优势，则在这两者之间。可一旦走出博物馆，实物只

① 论画报可以启蒙[N]. 申报, 1898-08-29.

② 论画报可以启蒙[N]. 申报, 1898-08-29.

③ 李苑.“晚清”，为何需要“图像”——对话《图像晚清：〈点石斋画报〉之外》作者陈平原[N]. 光明日报, 2014-12-05(12).

能以图像的形式面对读者。这时候,对晚清的描述,便只剩下文字与图像之争了。^①

撇去这里具体的讨论对象晚清不谈,针对任何一个历史时期,图像在再现即时历史场景中所具有的作用远胜于文字,即“以图证史”,它所特有的视觉效果无疑更加形象地将动态复杂的历史对象或事实予以“定格”,无须过多的文字解释即可将观者带入特定的历史场景和时代,不仅直观,而且是全息性的,即机体的每一个局部都是整体的一个微缩,蕴含着整个机体物象的全部信息,一幅图像就像是社会机体的一个切片,包含着有关这一社会的大量信息,正是如此才保证了图像对社会形态及其历史变迁的记录功能,因此不仅图像“如同文本和口述证词一样,也是历史证据的一种重要形式。它们记载了目击者所看到的行动”,而且让“我们与图像面对而立,将会使我们直面历史”,“可以让我们更加生动地‘想象’过去”。^②如《上海开埠早期时事画》正是一部以当时图像展现上海开埠早期历史的读本,为后来的观者生动再现了上海近代社会变迁的历史景象。因而图像所具有的内在性叙述也比直白的文字更丰富而形象,甚至于到了全面媒体化的当代社会,无论是报纸、电视等传统媒体,还是以互联网为平台的诸多新媒体,图像已成为它们最重要的叙事证据,即“媒体需要图像”^③。

三、“图像”之变

在经历了20世纪文化上的“图像转向”之后,所谓“读图时代”或曰“视像时代”的图像与文字之争进入了一个更加激烈的阶段,图像正在危及文字作为主导型媒介的地位,甚至于逐渐代替文字成为最重要的媒介语言,与此同时,在技术革新和观念变迁的互动作用下,在图像内部也发生着某些微妙的变化。

一方面,在当代图像生产和阅读的实践层面上,无论是传统的大众传媒如报纸杂志,开始呈现一种图像化的转型趋势,还是新媒体以更加强大的视觉方

① 陈平原,“图像”解说“晚清”[J],开放时代,2001(5):56-65.

② 彼得·伯克,图像证史[M],杨豫,译,北京:北京大学出版社,2008:9.

③ 理查德·豪厄尔斯,视觉文化[M],葛红兵,等译,南京:译林出版社,2014:4.

式和视像信息流展开新闻叙事和社交行为,更不用说摄影、影视等以图像为本体论的媒介形态,从某种意义上说,各类图像的爆发式增长对文字的挤压导致后者丧失长期占据的主导地位,逐步沦为前者的辅助性说明,在此过程中图像的话语“霸权”正在确立,“取得文化主因(the dominant)的地位”,这使得传统的“商品拜物教”在“读图时代”已演变为新的“图像拜物教”。^①对此已有学者和相关研究做出不少论述,虽然在某些观点上并非完全一致,但在图像转向及其与文字的博弈中取得的重要地位方面并无异议,因此笔者不再赘述。

值得注意的是另一方面的问题:所谓“读图时代”或曰“视像时代”的“图”与“像”,其本身借助不断更新的技术支持,在后现代社会的消费主义文化语境下,发生着前所未有的微妙变化,已非全然上文分析中的传统含义。

“读图时代”中“图”的概念是混杂的,事实上是包含了“图像”与“图片”两个概念。传统意义上的图像是表意的,通过有限的美学形式表达无限的意味。它包含着一套有序的符码组合与编码结构,具有独立性、完整性、自足性和系统性的特征,是有意识的符号集合,或曰一种完整而自足的意义表征形态,包含了某种特定意义(象征、隐喻等),有独立意义的传播功能,因此具有图像学、阐释学和叙事学的功能,能够在可被阐释的情况下承担社会历史叙事的功能,简言之就是有意味的图像。中国古代“左图右史”的治学方法与传统即建基于此,又如海德格尔对梵高画作《农鞋》的解读,在海德格尔看来,一双普通的农鞋即凝聚着大地的每一次敞开和闭合,甚至它本身就代表着全部世界及其真理,此种意味深长,具有阐释学的深度。此外,一些折射了历史、文化、民族、社会等价值的具有可阐释性、叙事性的影视作品,也因此可作为图像来做相应的历史学、文化学、民族学和社会学层面的分析与阐释。

相比之下,所谓“读图时代”之“图”,与其说是传统意义上的“图像”,不如说是消费主义意识形态主导下的“图片”,具有强烈的后现代性质,它多是一种后现代主义大众文化的产物,其特征即是浮躁、肤浅、无深度、游戏性、最大限度的碎片化。“碎片化”是“图”的总体特征,因此这种“图”可称之为“图片”,但却不具备“图像”的内涵与素质。^②前者是后现代社会背景下文化工业的产物,具有强烈的浅层化、即时性、拼贴性、非历史性和娱乐性特征,是若干符号的拼贴与集合,在文化工业的逻辑主导之下,源源不断被视觉机器生产和复制

① 周宪,“读图时代”的图文“战争”[J],文学评论,2005(6):136-144.

② 李倍雷,视觉文化:图与图像[J],艺术百家,2013(4):119-122.

出来的图片,不再需要独立自足的意义结构,而是作为对社会与生活某一碎片化内容的即时性复制。换言之,海量涌现的图片只是在时间过程中截取的碎片化的瞬间片段,是非独立性、非自足性和非系统性的时间断片,并不孕育整个时间或事件过程,其精神和情感内涵也是散碎的,在意义表达中,它不再考虑图像叙事的完整结构,没有系统的编码解码体系,缺乏内在特定的社会历史含义,因此也无叙述性,不具有图像学和阐释学的意义,因此不能用阐释学或符号学进行深度的意义发掘,在詹姆逊看来,安迪·瓦侯(Andy Warhol)的画作《钻石灰尘鞋》就是典型的一例,它“似乎什么也没有表现,‘表述’这一概念并不适用于这类画”^①，“它真的什么也没有对我们说”^②，“无法在瓦侯这儿完成解释学的示意动作(hermeneutic gesture),无法将这些残剩之物恢复到那一完整的、包含着它们的和曾经存在过的语境中去,如舞厅和舞会,如乘喷气式飞机的旅行时尚或光艳杂志之类的世界”^③。正如生活片断本身的转瞬即逝一样,作为对该生活瞬间的随性复制,这些碎片化的图片同样转瞬即逝,它们的目的在于满足即时性的感官快感与欲望消费。在这种快餐式的视觉消费过程之中中和之后,它们缺乏,或者说不需要传统图像所蕴含的严肃的社会价值和深刻的历史内涵。正是在这种意义上,人们才感受到读图越来越简单与扁平化,读图时代从整体上是一种快餐式的图片消费时代,被阅读的图片趋于浅薄与平面化。正如詹姆逊所言,“在盛期现代主义运动与后现代主义运动之间,在梵高的鞋子与安迪·瓦侯的鞋子之间存在着……重要的区别。其中首要的和最显著的是出现了一个新的平面感或无深度感,一种新的在最严格字面意义上的浅表化,这或许是所有后现代主义流派决定性的形式特征”^④。

从以上的分析中不难理解,图片与图像不仅是两个不同的概念,而且其内涵也根本不同。很多情况下,图像与传统的文化史、艺术史相关,这一点后文还有论述,而图片则与后现代文化理论有关,它显现的是后现代主义大众文化

① 杰姆逊.后现代主义与文化理论[M].唐小兵,译.北京:北京大学出版社,1997:186.

② Fredric Jameson. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism[M]. London and New York: Verso, 1991: 8.

③ Fredric Jameson. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism[M]. London and New York: Verso, 1991: 9.

④ Fredric Jameson. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism[M]. London and New York: Verso, 1991: 9.

的诸多特征,如肤浅、碎片、拼贴、平面化、无深度、随意性、无风格、挪用与复制等。

福柯曾论证过三种话语模式的发展过程,分别是相似性模式、表征模式和自我指涉模式。在相似性模式中,话语符号基于相似性原则而指涉自然或现实,话语符号的意义是稳定的和透明的。正如一部艺术作品的价值在于它所反映的社会现实,此时的图像其价值意义也在于它所模仿的真实对象,这时的图像主要处于古典时期;表征模式的话语符号虽然不再以相似性为逻辑基础,但依然以能指和所指的象征方式再现和叙述现实世界,此时处于现代工业阶段的图像依然与真实、真理保持某种联系。上述传统意义上的图像,包括绘画、摄影、电影、电视等,即属于这两种话语模式。例如“电影和摄影就创造一种全新的、与现实的直接联系,以至于我们乐于承认从形象看到的是‘真实’。一张照片所显示的某物必定是摄影机镜头前某一点确实存在过的”^①。然而随着电子技术、数字影像乃至当代虚拟技术的出现,这种与现实的密切关系被打破和超越了,进入到了第三种自我指涉模式。在这一模式阶段,话语符号与现实之间的联系发生了断裂,符号内部能指与所指之间的稳定性与透明性被不确定性所代替,符号不再指向外在世界,它的价值在于其自身的意义,即自我指涉,“词所要讲述的只是自身,词所要做的只是在自己的存在中闪烁”^②。就图像而言,上述作为后现代主义大众文化产物的“图片”就属于这种模式,或者称之为“技术性图像”(technical image)^③。得益于电脑与数字影像技术,这些技术性图像的生产已不需要现实的来源,传统图像对现实的模仿或再现关系消解在图像的自我生产与意义指涉中,换言之,“一个数位设计或由电脑所创造出的影像,能够具有无限的可操作性,它的后端(back-end)本质是储存于电脑记忆体中的复杂程式功能,并非是对一个现实指涉的机械式再现……做为电脑的网状建模与贴图本质之影像,并不存在电影的现实指涉寄出,而数位影像技术则是在幻觉性的过程中营造出一种真实的效果,以致在真实与非真实之间的界限日益模糊;同时,也让我们在面对数位影像时,对电影写实主义

① 尼古拉·米尔佐夫. 什么是视觉文化? [C]//陶东风,金元浦,高丙中. 文化研究:第3辑. 天津:天津社会科学院出版社,2002:1-12.

② 福柯. 词与物——人文科学考古学[M]. 莫伟明,译. 上海:三联书店,2001:393.

③ 邱志勇. 视觉性的超越与语艺的复访:数位时代视觉语艺的初探性研究[J]. 中华传播学刊,2014(26):107-136.

的概念开始产生犹疑”^①。“今天的电影或照片中的形象不再指向现实世界，因为众所周知，它可能是由电脑在不被人觉察的情况下制作出来的。”^②当然最典型的就是在当代虚拟技术支持下产生的虚拟影像，后者是没有现实原本、现实指涉的凭空创造。在这种技术条件下，影像可以不再依赖现实相似性来生产，而是依赖影像本身自主的逻辑原则来制造，因此它们能够超越日常生活的真实性原则，其所建构的虚拟世界与真实世界无涉，但又比现实世界更加真实，这也就是博德里亚尔指称的“仿真”与“拟象”。它们在现实中毫无根据和所指，而是自我建构与自我表征，以虚拟代替真实，甚至于消解虚拟与真实的二元对立，从而造成“表征的危机”。博德里亚尔在《完美的罪行》中就对虚拟技术及其带来的虚拟现实进行了批判性论述，他认为，虚拟技术正在发展为“完美的罪行”，它造就虚拟的社会现实，使客体、个人和情境都成为一种虚拟的制成品，影像不再能让人想象现实，因为它就是现实。影像也不再能让人幻想实在的东西，因为它就是其虚拟的实在，^③例如以魔幻或科幻为题材特征的好莱坞影片《魔戒》《阿凡达》《魔兽》等，虚拟的电子游戏、超级真实的童话世界“迪斯尼乐园”等，这些影像不仅与现实无涉，从传统的符号相似性发展到当代的符号自指性，而获得某种自足性，独立建构了一个逻辑自主的虚幻世界，而且已远远超越了传统图像的本质与范畴，改变了图像与现实世界的关系，建构了一系列所谓“超现实”的视觉幻象和虚拟世界，“一个宇宙论的视觉幻象”^④，这种视觉幻象逐渐瓦解和代替了传统真实及其观念，后者已经在拟像中消失。例如在博德里亚尔看来，迪斯尼乐园就是一个典型的拟像，其中不仅包括王子、公主、魔鬼、海盗等各种想象的形象，而且通过迷人的童话故事建构了一个自成逻辑的虚幻的真实世界，即所谓的“超真实”，其后果便是，“迪斯尼乐园瓦解了传统的真实观念，把迪斯尼乐园式的真实灌输到美国人的心目中。迪斯尼就是真实的美国，而美国则需要成为迪斯尼乐园才可能成为真实”^⑤。毫无疑问，这些质变使当代图像的内涵与外延也进入到一种全新的形态和阶段。

① 邱志勇. 视觉性的超越与语艺的复访：数位时代视觉语艺的初探性研究[J]. 中华传播学刊, 2014(26): 107-136.

② 尼古拉·米尔佐夫. 什么是视觉文化? [C]//陶东风, 金元浦, 高丙中. 文化研究: 第3辑. 天津: 天津社会科学院出版社, 2002: 1-12.

③ 让·博德里亚尔. 完美的罪行[M]. 王为民, 译. 北京: 商务印书馆, 2000: 8.

④ Sean Cubitt. Simulation and Social Theory[M]. London: Sage, 2001: 85.

⑤ 戴阿宝. 拟像[C]//汪民安. 文化研究关键词. 南京: 江苏人民出版社, 2007: 215-217.

为了方便起见,有时我们依然将传统的图像和当代的图片统称为“图像”,只是在不同的语境下这一概念有不同的含义侧重。这一方面说明当代的“图像”从内容到形式变得异常复杂与多元,另一方面也暗示着这些纷繁的图像已经成为当代社会一种重要的影响性力量。对于后者,当代法国思想家与理论家居伊·德波(Guy Debord)在对当代资本主义社会做批判性的研究时揭示得异常深刻。他在1967年出版的代表作《景观社会》中开篇即指出:“在现代生产条件无所不在的社会,生活本身展现为景观的庞大堆积。直接存在的一切全都转化为一个表象。”^①德波所谓的“景观”和“表象”归根结底即是图像,当代资本主义社会早已超越了它早期的物质生产阶段,进入一个以图像生产与消费为特质的景观阶段,马克思在其所处的工业资本主义时代批判的经济拜物教,到了当代资本主义阶段转变为一种图像的拜物教,社会与生活的每一个领域和细节通过技术性媒介而都被视觉化了,即“当代社会存在的主导型本质主要体现为一种被展现的图景性”^②,如此一来,当代的图像表现形式诸如报纸、杂志、电影、电视、广告、网络视频、虚拟现实等不仅具有传统的信息传播与再现功能,而且像政治和经济力量一样,它也成为当代社会生活中一种建构性的物质力量,参与现实世界从个体到族群的历史记忆、社会经验、日常信念、思想价值乃至深层次欲望等意识形态的建构、折射与重塑。此外,与这种当代图像的复杂性和建构性共存的是,与传统意义上的图像以个人性和个性化的创作为主不同,当代图像更多的是一种以机械化和数字化为代表的技术生产的视觉产物,也即当代的视觉文化是基于现代工业文明与后工业文明的结果,正如安妮·弗莱伯格(Anne Friedberg)所描述的技术变迁:

19世纪,各种各样的器械拓展了“视觉的领域”,并将视觉经验变成商品。由于印刷物的广泛传播,新的报刊形式出现了;由于平板印刷术的引进,道密尔(Daumier)和戈兰德维尔(Grandville)等人的漫画开始萌发;由于摄影术的推广,公共和家庭的证明记录方式都被改变。电报、电话和电力加速了交流和沟通,铁路和蒸汽机车改变了距离的概念,而新的视觉文化——摄影术、广告和的橱窗——重塑着人们的记忆和经验。不

① 居伊·德波.景观社会[M].王昭风,译.南京:南京大学出版社,2006:3.

② 张一兵.代序译:德波和他的《景观社会》[M]//居伊·德波.景观社会.王昭风,译.南京:南京大学出版社,2006:1-38.