

Image Can Speak

Visual Communication in
the Internet Ages

影像背后

网络语境下的视觉传播

周勇 ◎ 著

中国传媒大学出版社



Image Can Speak

Visual Communication in
the Internet Ages

影像背后

网络语境下的视觉传播

周勇 ◎ 著

中国传媒大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

影像背后: 网络语境下的视觉传播/周勇著.

—北京: 中国传媒大学出版社, 2013

ISBN 978-7-5657-0704-9

I. ①影… II. ①周… III. ①新闻学 IV. ①G210

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 119573 号

影像背后: 网络语境下的视觉传播

YINGXIANG BEIHOUG: WANGJIE YUJING XIA DE SHIJUE CHUANBO

著 者 周 勇

策划编辑 司马兰 姜颖映

责任编辑 司马兰 姜颖映

封面设计 拓美设计

责任印制 曹 辉

出 版 人 蔡 翔

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编: 100024

电 话 86-10-65450532 或 65450528 传真: 010-65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

印 刷 北京中科印刷有限公司

开 本 787×1092 mm 1/16

印 张 12.5

版 次 2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5657-0704-9/G · 0704

定 价 45.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

引言

本书写作的时候，正值农历壬辰年的岁末。春节即将来临，在窗外断续传来的烟花爆竹声中，一起跟烟花爆竹有关的新闻给年末的喜庆添上了一抹暗色。

2013年2月1日，河南连霍高速义昌大桥突然发生坍塌。随着媒体的报道，这起突发事件迅速成为舆论热点。而针对官方提出的烟花爆炸导致大桥坍塌的说法，民间的一些争议和争论也很快通过网络扩散开来：到底是先塌了桥还是先炸了车？还有，如果是车爆炸导致桥塌，那么一车烟花爆竹的爆炸力足以炸塌高速公路大桥吗，桥是否存在质量问题？随着争论的展开，两张由新华社发布的事故现场照片引起了人们更大的质疑（见图1）。左图显示的是桥断的地方，一辆大货车非常悬也万幸地能够留在桥面上，画面中可以清楚地看到桥断面露出一些钢筋，不少网友由此质疑：这么细的钢筋能不塌吗？右图是从另一个视角拍摄的桥断面，有网友指出：如果是炸的话，怎么横截面能这么整齐呢？针对这些疑问，有关部门和相关专家做了解释。然而，网友却仍然给予了几乎一边倒的“拍砖”。事实上，这种情形在以往政府对诸多类似事件的回应中曾反复上演，政府和网友之间保持着我们熟悉的舆论态势：任你百般解释，我自不会相信。

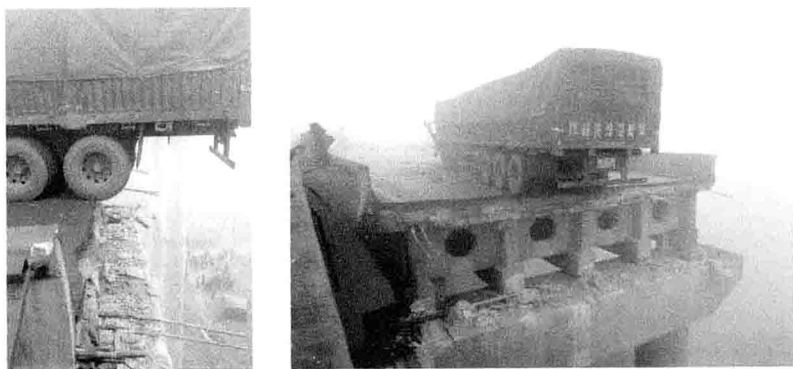


图1 河南连霍高速大桥坍塌事故现场。来源：新华社

网络时代的到来，使传统的媒介生态发生了深刻的变化。过去由传统媒体垄断的官方话语受到严重挑战。在中国社会剧烈转型的过程中，各种利益矛盾的纠葛、新旧体制转换中的裂缝、未来前景的捉摸不定，使整个社会的不信任达到一个非常严重的程度。在这样一种普遍怀疑的气氛下，民间与官方的话语冲突与对抗借助网络平台得到了前所未有的释放。而对于缺少专业信息处理技能的普通民众来说，影像成为他们表达这种反抗最简单有效的手段。在怀疑主义主导的环境中，“眼见为实”、“有图有真相”成为人们几乎唯一的救命稻草。

本书接下来所要做的，就是试图透过网络热点舆论中的影像传播，探寻其背后的传播动因、规律及其对当下社会舆论的建构，而这种探讨的过程将不可避免地深入正在剧烈变动的社会文化及生活其中的群体。正如莫里所说，“如果我们谈及一种主导意识形态的再生，我们必须看到，这样的意识形态只有与现存的常识形式和它所针对的群体的文化相联系时才产生有效性。但这并不是说，隶属的群体可以在没有限制的空间中自由地生产自己的文化生活和形式，形成对主导形式的解读。……威斯利……论证说，隶属的群体‘在同可用形式的制约的斗争中’生产他们自己的文化——那一过程不是由行为主体被动‘进行的’……而是从受到不同限制的可用文化形式的组合中产生出来的。”（Morley, 1980, p. 151）

网络影像所折射的，正是我们这个社会的文化图景，以及构成这一图景的主流文化与各种亚文化群体之间的对抗、冲突、协调。

目 录

Contents

第一章 从理性到感性:后现代社会信息与文化的视觉转向/ 1

- 一、机械复制时代的图像/ 3
- 二、从文字到图像/ 6
- 三、图像转向与奇观社会/ 14

第二章 刻板印象:当前社会热点事件中的典型形象框架/ 21

- 一、视觉中的刻板印象与认知基模/ 22
- 二、当下中国社会的典型形象框架/ 24
- 三、热门图像中的叙事框架/ 38
- 四、框架的生成与流转/ 42

第三章 “有图有真相”:直观诉求背后的信任缺失/ 43

- 一、转型期中国社会的信任危机/ 46
- 二、权威的消散:社会信任缺失背景下传播可信度的下降/ 50
- 三、眼见为实:图像信息的自组织与自证实/ 58

第四章 眼见为实:网络影像的叙事策略/ 63

- 一、简单:基于直觉的真实感/ 64
- 二、冲突:网络影像传播的原动力/ 73
- 三、故事:一个开放的叙事文本/ 79

第五章 组合与互动:网络视觉传播效果的延伸/ 87

- 一、网络影像组合的主要类型/ 89
- 二、网络影像组合与互动的说服策略/ 95
- 三、网络影像组合的动机与背景/ 101

第六章 “种瓜得瓜”VS“种瓜得豆”：

网络影像传播与受众的对抗性解读 / 107

- 一、挑战霸权：网络时代的公共话语空间 / 109
- 二、马太效应：网络影像传播中的框架争夺 / 115
- 三、激活的文本：网络影像传播多义性的生成 / 123

第七章 真相之下：影像的集体狂欢 / 133

- 一、窥视：权力的倒转 / 135
- 二、娱乐至死：权威解构与集体宣泄 / 139
- 三、自恋、安全感、成名的想象 / 150

第八章 绝不仅仅是图像：回到理性？ / 157

- 一、重建信任：官民话语冲突的消解 / 160
- 二、回到主流：大众媒体地位的自我救赎 / 174

结语：恺撒的归恺撒，上帝的归上帝 / 183

参考书目 / 185

参考论文 / 191

第一章

从理性到感性：后现代社会 信息与文化的视觉转向

从本质上看来，世界图像并非意指一幅关于世界的图像，而是指世界被把握为图像了。这时，存在者整体便以下述方式被看待了，即：惟就存在者被具有表象和制造作用的人摆置而言，存在者才是存在着的。存在者的存在是在存在者之被表象状态中被寻求和发现的。……世界图像并非从一个以前的中世纪的世界图景演变为一个现代的世界图像；而不如说，根本上世界成为图像，这样一回事标志着现代之本质。

——马丁·海德格尔《世界图像的时代》

（马丁·海德格尔，2007，91页）

在《世界图像的时代》这篇“反哲学的哲学著作”中，海德格尔以其“创造性的追问和那种出自真正的沉思的力量”，对现代社会的科学、技术、文化和世界的本质进行观照和思考。他指出了现代人所面对的技术困境，以实验和研究为根本的现代科学已经改变了传统意义上“科学”的含义，学者被技术人员取而代之。相应地，人对于主体性和世界观的认识也发生了巨变：世界（或存在者）只有在“表象状态中才成为存在着的”，即“世界被把握为图像了”。

在海德格尔写作该文的20世纪30年代，大众媒介的发展已日臻成熟：大众报刊已经走入了寻常百姓家，广播电台正处于发展的黄金期，电影也日益成为人们娱乐消遣、获知信息及接受宣传教育的重要渠道。机械复制技术及其带来的图像的增殖使其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”（W.J.T. 米歇尔，2002，91页）。面对复制技术和世界的图像化趋势，有如海德格尔者，对现代科学和机械技术保持警惕和抗拒态度；也有人像本雅明一样，为机械复制的新文化的到来而喝彩，他认为，“机械复制首次把艺术作品从对仪式的寄生性依赖中解放出来。在大得多的程度上，被复制的艺术作品变成了为可复制性而设计出来的艺术作品。”这样复杂而又充满矛盾和对立的观点展现了那个特定时代的文化转型。

当历史的时针转入21世纪，“图像世界”不再是一个是否存在的可讨论的话题，而成为一个无可辩驳的事实：从24小时滚动播出的电视新闻节目到街角胡同里捕捉一切的监视镜头，从商场、影院里巨幅的宣传海报到医院放射科中的X光片和核磁共振影像，从视频聊天工具中远方亲人的笑容到社交网站上每一张吃喝玩乐的照片，这些图像呈现着我们的日常生活。不仅如此，它们还正在建构和改变着我们的日常生活。1992年，W.J.T. 米歇尔首次提出了“图像转向”（pictorial turn）的概念，用以描述关于理解社会生活方法的“文化的转向”（Rosa, Gillian, 2001, p5）。在这场“转向”中，视觉成为当代社会生活的文化构建的核心要素，越来越多的信息和意义通过视觉化的图像得以传播。在后现代的世界里，

不是实在客体决定着人们的经验和意识，而是“符码”、“类像”、“仿真”形塑着社会经验，成为社会经验的主要决定因素。

我们生活在一个视觉文化的时代，然而“视觉性对每个人来说并不是一个自然而然的过程，而是一个渗透着复杂的社会文化权力制约的过程。”（周宪，2005，90—93页）事实上，关于视觉文化的研究早已有之，传统的艺术研究便渗透着关于画面、构图和权力的探索。然而，摄影术的发明和发展将社会带入了尼尔·波兹曼称之为“技术垄断文化”的时代，图像传播和增殖的速度远远超过人们的料想，因而也对人类社会的交流方式和文化形态产生了重要的影响。本章将首先对造成图像转向的技术发展进行探讨，并在此基础上就图像传播的特性及其对当代社会文化的影响进行论述。

机械复制时代的图像

1837年，法国人达盖尔经过多年坚难的努力，终于创立了“达盖尔摄影法”，亦称“银版摄影法”；1839年，法兰西学术院正式认定达盖尔的银版摄影法创立了摄影术，并将这一发明公之于世，这一宣告标志着摄影术的正式诞生。摄影术的诞生使人类第一次掌握了即时捕捉并永久固定、长期保存外界影像的能力，开创了人类直接采取视觉沟通达到交流信息的新纪录，也为之后视觉时代的到来奠定了第一块基石（李文方，2004，10页）。

诞生之初，摄影术发展迅速，特别是名片形式的肖像照片占据了市场，受到人们的热烈欢迎；然而伴随着欢呼和赞美而来的是怀疑和指责，德国的一份沙文主义小刊物《莱比锡报》曾刊文指责，“将飞逝的影像加以固定是不可思议的；不但如此，正如德国人的深入研究成果已经揭示的，任何意欲固定影像的企图都还是一种亵渎。人是根据上帝的形象被造的，人类发明的任何机器都不能固定上帝的圣容。”（瓦尔特·本雅明，2005，11—12页）除了从宗教角度对摄影的反对，绘画艺术也同摄影发生了激烈的冲突。在摄影出现之初，曾有画家惊呼“绘画从此死了”，关于摄影究竟能否成为一种艺术，19世纪进行了激烈的讨论。而事实上，摄影精确再现物体形象的能力还是有很大的吸引力，法国著名画家安格尔在参与上书禁止摄影的同时，却也悄悄地使用照片作为绘画的素材（顾铮，2006，8页）。

1895年12月28日，法国人卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛路14号的“大咖啡馆”首次以售票形式向公众展示了一些用他们发明的“活动电影机”拍摄而成的影片，这一天不仅仅标志着“放映术”的完成，同时也标志着电影的真正诞生。与此同时，乔治·梅里爱也开始对叙事性电影长片进行探索，并奠定了我们现在称之为先锋派电影的基础。因此，在电影的形成时期，三种主要的电影艺术形式——剧情片、纪录片和实验电影的雏形就已经出现了。从人的视觉认知角度来看，这三种影片形式都丰富并拓展了人类的视觉领域：剧情片来源于人们用活动图片来叙事的强烈愿望；纪录片则是要真实地记录世界，以帮助观众全面了解其实质；先锋电影则超越了现实世界，要去实现“一种幽默的想象或是骇人的幻觉”，去再现梦境或潜意识中的场景（弗吉尼亚·赖特·卫克斯曼，2012，7页）。

摄影及电影技术引起了人类文明形态及认知方式的转变，第一次为人们带来对物体最精确的呈现。“开始人们不敢相信照片中的自己，他们长久地凝视自己拍摄的第一张照片，想躲避照片中那尖锐的人像。最早的达盖尔相机以不同寻常的清晰忠实地再现了自然，使大众为之震惊。”（瓦尔特·本雅明，2005，29页）而电影中的动态影像更是挑战了人们以往对静态图像的观赏习惯，早期电影观众看到银幕上飞奔而来的火车纷纷逃离电影院成为老生常谈，电影的“震惊效果”可见一斑。电影改变和丰富了人类的感知领域，这种改变“不仅存在于人在其中用机械装备展示自己的方式之中，也同样存在于人借助这种及其再现他自己环境的方式之中”（瓦尔特·本雅明，2008，255页）。另外，摄影和电影的出现强化了人们关于“主体性”的认识，并在观看者和观看对象之间建立起一种辩证的可视性关系。美国学者米尔佐夫将视觉文化划分为三个不同阶段：古代时期、现代时期和当代时期，其中第二阶段——现代阶段——即以摄影和电影的出现为标志，这一时期形象的主导形态是“辩证形象”，因为这一时期的形象建构了一种给当下的观者和形象所呈现的时空过去的可视性关系，进而构成了现在与过去、受众与影像之间的辩证交流。（尼古拉斯·米尔佐夫，2006）

以摄影和电影为代表的图像技术使得图像的生产方式和决定要素发生了巨大的改变。在图像生产的过程中，摄影技术第一次把手从最重要的工艺功能上解脱出来，“并把这种功能移交给往镜头里看的眼睛”（瓦尔特·本雅明，2008，233页）。这一功能的转换，一方面加快了图像复制工序的速度，因为眼睛能比手的动作更迅速地捕获对象；另一方面也使图像的生产能够在一定程度上摆脱理性和意识形态的束缚。传统的绘画创作尽管更依赖于外部世界的实体本身，恪守模仿原则，强调图像的再现或表征功能，然而在画家的创作过程中，艺术家所属的艺术流派及与之相对应的体系化、规则化的绘画方式（如中心透视等原则）等都或多

或少地限制着创作者的思路和最终的艺术表现。然而在摄影技术中，这一判断和选择的过程被大大缩减，创作者再不像往常一样累月经年地完成一幅作品，选择及创作的过程往往被压缩于分秒之间，因此更多的是“在场的”的情感而非理性和逻辑决定图像的生产。

另外，摄影和电影等复制技术使得“书写和绘画艺术第一次不仅以巨大的数量，而且以日日翻新的形态把它的作品投入市场”（瓦尔特·本雅明，2008，233页），换句话说，复制技术使得其作品能够抵达数量更广大的受众处，其影响范围扩大，因此也使得过去作为特权的文化具有了一定的普及性和民主性。然而在一部分学者看来，复制技术带来的艺术品扩散造成了艺术作品中“灵晕”（aura）的凋萎。本雅明将“灵晕”解释为艺术品时间和空间的在场，“在碰巧出现的地方的独一无二的存在”（瓦尔特·本雅明，2008，234页），一种距离的独特现象，“当一个夏日的午后，你歇息时眺望地平线上的山脉或注视那在你身上投下阴影的树枝，便能体会到那山脉或树枝的灵晕”（瓦尔特·本雅明，2008，237页）。而复制技术使得艺术作品不再是独一无二的，人们可以轻易地在街角的咖啡店看到一张蒙娜丽莎的画像，也可以从唱片机中听到恢弘的交响乐，人们无法判定由一张底片洗出的若干张照片中到底哪张是“原版”，也无法指出在电影的几十、上百个拷贝中哪个更为“本真”，艺术的“品质”在机械复制中不复存在。就像理想主义画家安托万·维尔茨（Antoine Wiertz）对摄影技术所做的评价那样，“不到一个世纪，机器也许就成为画笔、调色板、颜料、典雅、习惯、耐心、敏捷、安全、色调、光泽、骨骼、精美、逼真”。然而在本雅明看来，机械复制则“首次把艺术作品从对仪式的寄生性依赖中解放出来”（瓦尔特·本雅明，2008，240页）。艺术品最初起源于为仪式服务，包括起先的巫术仪式及随后的宗教仪式。在这些仪式中，以雕塑或绘画等形式呈现的圣像及其他器物正是致力于制造一种不可接近的距离感，一种充满庄重的神圣氛围，而这种距离恰恰是“受崇拜的形象的一种主要品质”。而复制技术使得艺术品得以脱离仪式的领域：

通过制造出许许多多的复制品，它以一种摹本的众多性取代了一个独一无二的存在。复制品能够在持有者或听众的特殊环境中供人欣赏，在此，它复活了被复制出来的对象（瓦尔特·本雅明，2008，236页）。

在这种情形下，人们将更多地关注艺术品的本身的价值，而非其作为仪式和崇拜物的价值。

然而，并非所有学者都对图像及图像技术的发展抱持如此宽容和积极的态度，不少学者对图像将给人类社会带来的危机表现出了隐忧和焦虑。法国作家杜亚美（Georges Duhamel）称，“我已经不能思考自己到底在思考什么了，运动的形象已经取代了我的思想”（瓦尔特·本雅明，2008，260页）。英国哲学家维特根斯坦

认为，“一幅图画囚禁了我们，我们逃不脱它，因为它在我们的语言之中，而语言似乎不断地向我们重复它”（路德维格·维特根斯坦，2005，56页）。罗蒂则想“把视觉的，尤其是映现的隐喻，完全从我们的言语中排除”（查理·罗蒂，2003，347页）。海德格尔虽然承认，世界成为图像是对于现代之本质具有决定性意义的两大进程之一，但是如果存在的依据仅仅是“存在者被具有表象和制造作用的人摆置”，即存在者仅仅存在于表征之中，人类就可能“滑落入个人主义意义上的主观主义的畸形本质之中”（海德格尔，2007，94页）。这些学者从各自不同的角度共同表达了对视觉表征的总体焦虑。然而 W. J. T. 米歇尔认为，“这种焦虑，这种想维护‘我们的言语’而反对‘视物’的需要，正是图像转向正在发生的可靠标志”（W. J. T. 米歇尔，2002，15页）。

事实上，无论是海德格尔、维特根斯坦们的焦虑，还是本雅明、米歇尔的乐观，其根源都在于图像是一种全然迥异于文字的信息传播、意义表达的工具，并且它正在一定程度上取代文字和逻辑成为形塑和建构社会经验和文化的关键因素。

二

从文字到图像

在西方文化中，语言和文字通常被看作智性活动的最高形式，而把视觉表象看作观念阐释的次等形式。这是因为逻辑（logic）是语言和文字的核心概念，而“思想的本质，即逻辑，表现着一种秩序，世界的先验秩序。……它先于一切经验，必定贯穿于一切经验”，因而“逻辑所处理的句子和语词应该是纯洁而分明的东西”（路德维格·维特根斯坦，2005，53页）。然而相比于象征着思维和推理的文字，图像更诉诸人的直观经验和感性认识，因而被认为是低于文字的次等形式。

事实上，视觉并非与认知和理性毫无关系。西方的“视觉中心主义”（ocular-centrism）传统建立了一套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规制的运作标准，“无论是对真理之源头的阐述，还是对认知对象和认知过程的论述，视觉性的隐喻范畴可谓比比皆是。”[吴琼，2006（1），85页]如亚里士多德在《形而上学》的开篇中称：“人们总爱好感觉，而在诸感觉中，尤重视觉。……理由是：能使我们认知事物，并

显明事物之间的许多差别，此于五官之中，以得于视觉者为多。”（亚里士多德，1959，1 页）黑格尔也曾说过，视觉（还包括听觉）不同于其他器官，属于认识性的器官，所谓认识性的器官，意指透过视觉人们可以自由地把握世界及其规律，所以，较之于片面局限的嗅觉、味觉或触觉，视觉是自由的和知性的。（黑格尔，1979，331 页）现代科学的发展也为视觉要素的重要性提供了更多有利的证据，纽约大学心理学专家吉米·布洛诺（Jerome Bruner）在实验中发现，人们能够记住 10% 的听到的东西，30% 的读到的东西，但是却可以记住 70% 的看到的东西。（保罗·M·莱斯特，2003，446 页）另外，科学研究还发现，视觉其实和思维并无二致，思维过程中所具有的种种心理过程在视觉中同样存在：抽象、推理、分析、综合等等（周宪，2002，70 页）。“知觉活动在感觉水平上，也能取得理性思维领域中称为‘理解’的东西。”（阿恩海姆，1984，56 页）

除了同样具有文字的认知和思考功能，作为认知工具的图像也为人类提供了一种新的思考方式和文化阐释范式。正如米歇尔所言：“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’。”（W. J. T. 米歇尔，2002，17 页）

笼统来看，机械复制时代的图像传播是一种具有视觉符码特征的非语言传播形态，具有感性化、直观化、浅层化等特点，它是“感受的、反理性的、反逻辑的；是个体的、差异的；是丰富的；是偶然的、短暂的；是想象的；是原初的、体验的。能超越国界、排除语言障碍并进入各个领域与人们进行交流与沟通，是人类通用的沟通符号”[郭海沛，2010（9），143—144 页]。按照德国作家库特·图霍尔斯基（Kurt Tucholsky）的说法，“一帧图像胜过一千个词语”（丁宁，2005，229 页）。而具体地从图像内容、图像的观看者及两者之间的关系来看，机械复制时代的图像在从产生到现在的一个多世纪中引发了社会文化的多方面转变，具有以下三方面特征：从内容到形式，从精英到平民，从静观到震惊。

（一）从内容到形式

从符号分析的角度来看，传统艺术作品强调的是图像或艺术符号背后的所指，如《最后的晚餐》的精美构图和绚丽色彩所蕴藏的宗教伦理意味，或如《命运交响曲》壮怀激烈的音符所表现的顽强坚韧的人生态度。然而，在现代社会，这一内容导向型的图像创作却正在向形式导向型转变。

菲斯克在对电视文化的分析中指出，电视现在所呈现出的“大众快乐”的倾向全然迥异于过去“意识形态”的表达的方式，二者的具体差异可用以下几对对

立的关系来表示：意识形态/大众快乐，所指/能指，意义/感受，深层/浅层，责任/快乐，意义/无意义等（约翰·菲斯克，2005，348页）。从这几对对立的概念中更可以看出，当代电视文化正在抛弃过去深刻的、严肃的、具有浓厚意识形态说教意味的内容，转而拥抱更为轻松的、快乐的、满足人的感官需求的内容。从根本上来看，这种从意识形态到大众快乐的转变，实际上就是当代图像从内容到形式转变的缩影。

首先，从内容到形式的转变有着深厚的历史渊源和社会根基。在西方传统的艺术观中，艺术必须服从于表现内容，特别是宗教伦理内容；而在艺术的宗教内容表现和其本身的风格形式之间，也往往存在着冲突和矛盾。而随着宗教改革的发生，特别是随后资本主义和商品经济的发展，世俗社会的力量不断壮大，宗教在社会生活中的核心地位受到一定削弱，因而在艺术作品中，对于宗教伦理内容的描绘逐渐让位于对自然风光和日常生活的呈现。观察从文艺复兴时期到启蒙运动时期绘画内容和风格的转变便可对这种转变略知一二。然而最关键的转变还在于对绘画技巧和风格的重视，对线条、色彩及其进行某种组合的方式的重视，而要实现这一点则意味着抛开传统表现主题的束缚。韦伯对这一现象有着深刻的洞察，“实际上，现代人拒绝承担道德判断的责任，很容易把道德判断转变为趣味判断。……然而，对创造性的艺术家以及具有审美敏感性的心灵来说，伦理规范很容易成为对他们的创造性和最内在的自我的强制。”^①

摆脱了宗教伦理和道德说教等内容的束缚，图像能够更加专注于其本身的形式和风格的发掘。借助于不断发展的技术水平，图像自身——能指——的力量得到不断的提升，色彩、线条、构图及其组合而形成的特殊的审美体验被人们赋予越来越重要的地位。如，20世纪初兴起的纯粹摄影就倡导抛开摄影自身的特性，充分利用摄影技术的潜力，“发挥摄影即时、直接、写实、瞬间等造型特长，形成摄影自己的创作原则和审美规范”（李文方，2004，99页）。自20世纪以来起起落落的现代主义摄影，也着力发掘摄影技术本身的特点，通过新颖的创作风格和理念传达思想，抽象摄影、达达主义摄影、超现实主义摄影皆是这一思想的产物。从动态影像的发展来看，从内容向形式转向的趋势同样明显。以被称为“第一种后现代主义的电视”[Tetzlaff, D. 1986 (10: 1), pp. 80-91] 的音乐电视（MTV）为例，快速的剪切、炫目的视觉效果、极端的摄像角度、令人眼花缭乱的动作，以及激情动感的鼓点节奏是其显著特点，视觉图像通常和歌词之间并没有一一对应的关系，而是根据音乐的节奏进行剪辑，图像完全从文本中解放出来，直接对眼睛发生作用，这样的目的是最大限度地调动起观众的注意力和满足其视觉快感。

^① [德] 马克斯·韦伯：《社会学文集》，转引自周宪：《视觉文化的转向》，50页，北京：北京大学出版社，2008。

从1984年麦当娜的 *Like a Virgin* 到近些年碧昂丝的 *Single Ladies*、Lady GaGa 的 *Poker Face* 等MV，观众很少会去追问这些炫目的影像究竟讲述了怎样的故事或者阐述了怎样的道理，影像中女歌手性感的面容、怪异的造型和妖娆的舞姿就足以让观众看得神魂颠倒。尽管一些文化研究学者倾向于从她们的作品中解读出反抗男性“凝视”、彰显自我的女权主义立场，然而对于普通观众而言，或许就是那些炫目的影像和动感的音乐所制造的简单快乐、那种抛却了文本和深度阐释的形式快感才是他们喜爱音乐电视的真正原因。

另外，影像的这种从内容到形式的转变也和后现代社会的“狂欢”气质密不可分。“后现代”并非严肃深奥的哲学术语，恰恰相反，它是一种渗透于日常生活各方面及学术各领域的文化实践。加拿大后现代主义学者琳达·哈琴（Linda Hutcheon）这样指出，“后现代主义是一个既使用又滥用，既设置又推翻，向埋葬于建筑学、文学、绘画、雕塑、电影、录像、舞蹈、电视、音乐、哲学、美学理论、精神分析、语言学或编史学中的诸种纯粹观念发起挑战的矛盾现象”（Linda Hutcheon, 1933, p. 3）。“后现代主义就是要破除自启蒙运动以来，在西方社会中对理性的偏爱，而对感性与直觉特别是对视觉感受的歧视，要大声地‘为眼睛辩护’。”（让·弗朗索瓦·利奥塔，2001）近些年，各种以图片、视频形式出现的搞笑作品在网络上屡见不鲜，除了部分对现实进行嘲弄和讽刺的作品外，大部分则是体现着无厘头、荒诞色彩的恶搞之作。如2008年韩国组合 Wonder Girls 的舞曲《Nobody》曾在全球掀起一场模仿的热潮，2012年，韩国歌手 Psy 的一首《江南 Style》让全世界人民都跳起了“骑马舞”。不仅平民百姓模仿恶搞，娱乐明星和政界官员也纷纷小试牛刀。就连我国第一艘航母“辽宁号”上的舰载机指挥员指挥起飞的动作也没能逃脱网民的眼睛，以“航母 Style”命名的“走你”动作迅速引来网友的模仿，尽管《新闻联播》认为“航母 Style”的走红“背后是祖国的日益强大和群众的自豪之情”，将其置入爱国主义的话语中进行阐释，但从根源上看，它与其他网络模仿行为并无二致。

巴赫金的狂欢理论认为，狂欢的特点是“笑声、过度渲染的表现、低级趣味、无理取闹和不登大雅之堂的行为”，他提出了民间狂欢的三种形式：（1）仪式的壮观场面；（2）喜剧性的手法——颠倒、滑稽模仿、嘲弄、侮辱、褻渎、喜剧性的圆满结束或无圆满结束；（3）各种文体的粗话——诅咒、咒骂和大肆渲染（菲斯克，352页）。以上所列举的一些网络恶搞行为正是这三种狂欢形式的具体体现，如《江南 Style》的全球模仿秀本身就体现了一种喜剧性的手法——滑稽模仿，另外在其所有模仿视频中，点击率最高、传播范围最广的往往是那些有着数量巨大的民众共同模仿的视频，如意大利米兰的万人版、印尼的千人版等，数量众多的人群组成了壮观的场面，在群体中，人们往往会表现得更加感性、冲动和无所忌

悼。如今，狂欢似乎已经成为网络文化的一个代名词，而这一概念也赋予图像的形式化和浅层化更多的合理性。现代心理学研究表明，当代以“视觉娱乐”形式出现的信息传播，是“出于对现代史上持续积累的心理紧张与生理焦虑进行宣泄的内在需要”（刘方桐等，2000）。

此外，视觉技术的发展也在很大程度上影响着人们的观看方式和视觉偏好。数字图像处理技术的发展和革新为图像的生产、传播和呈现提供了更多可能。美国导演詹姆斯·卡梅隆说道：“视觉娱乐影像制作的艺术和技术正在发生着一场革命，这场革命给我们制作电影和其他视觉媒体节目的方式带来了深刻变化，以至于我们只能用出现了一场数字化文艺复兴运动来描述它。”^①进入21世纪以来，魔幻题材和史诗类电影一枝独秀，这一独特现象与其说是社会文化使然，不如说是技术进步的推动。2009年底好莱坞电影《阿凡达》的上映让人们第一次深刻感受到了3D和IMAX（Image Maximum，图像最大化）技术的魅力，也掀起了电影领域的一场技术革命。技术的革新不仅拓展了影像叙述和表意的领域，更使得观众对视觉产生了新的技术依赖。

由上述分析可见，图像由内容导向型向形式导向型的转变不仅仅是图像本身的表现方式的需求，也是历史、文化以及技术发展的表征。尽管不少学者对图像对深度阐释模式的消解感到隐忧，然而在从学习到工作再到生活的各个方面，视觉化已经是个不争的事实，“看什么”的问题正在由“怎么看”取而代之。

（二）从精英到平民

在传统的影像艺术中，无论是影像的生产者还是影像的表达内容，都被深深地打上了权力、财富和阶级的烙印。而19世纪中期以来影像技术的发展，特别是20世纪末以来数字影像技术的普及，不仅使照片和荧幕上呈现出更多日常生活的场景，影像生产技术和设备也开始“飞入寻常百姓家”，图像不再是日常生活的一部分，而成为日常生活本身。

如本雅明所言，“摄影揭示的不是肖像，而是无名之辈的形象”（瓦尔特·本雅明，2005，20页）。认知自我、保留自己的形象在任何时代对人类都有巨大的诱惑力，然而在19世纪以前，拥有肖像仅仅是贵族或有钱人的特权。摄影技术发明后很快在欧美及全球其他地区传播开来，“连亚洲、非洲也有面向公众服务的照相馆经营”，商业性摄影服务最核心的业务就是人像，普及的人像摄影使肖像由贵族的城堡、沙龙走向普通民众之家。这一时代的不少政界及文艺界名流都留下了自己的影像，如美国总统林肯、法国作家波德莱尔、乔治·桑。除此之外，一些普

^① 《好莱坞电影数字技术发展一瞥》，载《中国文化报》，2011-03-21。