

图像的话语深渊

—— 从古希腊和中世纪的视觉文化观谈起

杨向荣

摘要 在西方视觉文化的历史进程中，通过“镜子之喻”和“洞穴之喻”，柏拉图似乎确实树立了古希腊视觉的至上主义立场，但古希腊视觉至上论的背后是对视觉的偏见，呈现出视觉的虚妄隐喻。中世纪的反图像崇拜运动将视觉图像视为禁忌，但图像禁忌背后隐现着视觉的内在建构。事实上，图像是一个被建构起来的视觉形象客体，同时也是一个视觉形象隐喻，看似被普遍认同的视觉观背后，隐藏着复杂的悖论性话语深渊。在图像转向语境下，探讨视觉图像的意识形态建构，也已成为视觉文化研究的核心主题。在特定的文化场域中，视觉图像与视觉观看行为有着特定的社会文化隐喻意义，呈现出复杂的文化及其意识形态张力。

关键词 古希腊 中世纪 图像 视觉建构 话语深渊 视觉文化

作者杨向荣，浙江传媒学院新闻与传播学院教授（浙江杭州 310018）。

中图分类号 I0

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2018)06-0113-08

在视觉图像的叙事建构中，图像并非只是关于生活世界的视觉再现，以及为我们提供理解世界的透明形象。图像是一个被建构起来的视觉形象客体，同时也是一个充满话语深渊的视觉形象隐喻。在西方视觉文化的历史进程中，学界看到了古希腊的视觉中心主义和中世纪的反视觉图像倾向，但却忽视了其视觉文化表征背后的悖论性隐喻。重读古希腊和中世纪的视觉文化观，剖析和挖掘其背后的文化隐喻，笔者以为，古希腊和中世纪的视觉文化呈现出自反性的话语深渊，进而揭示出图像及其视觉建构在不同文化形态中所扮演的不同角色。

一、古希腊：视觉至上主义的虚妄隐义

对视觉的强调古已有之。在古希腊，眼睛就被认为是五官之中最为可靠的感觉器官，也是认识世界的首要方式。赫拉克利特强调眼睛的优越性，认为“眼睛是比耳朵可靠的见证”。^①卢奇安认为视觉更有力量 and 吸引力，“视觉的快感是常备的，随时可以吸引观众。可以断言，演讲家要同这间斑斓夺目的华堂争夺锦标，就难乎其难了”。^②在古希腊文化中，视觉因素有着相对于其他感官的特殊优势，视觉图像往往被视为通达真理的一种途径，有着非同寻常的意义。此外，“戏剧”一词在古希腊意为“全神贯注地观看和观赏”，

① 赫拉克利特：《残片》，《西方哲学原著选读》（上），北京：商务印书馆，1981年，第26页。

② 缪朗山：《缪灵珠美学译文集》1，北京：中国人民大学出版社，1987年，第141页。

也是强调戏剧的视觉感官享受，这也从另一个侧面说明了古希腊人对于视觉性因素的重视。

德里达在研究中发现，欧洲语言文化中的“观念”一词，就其整个语义学的维度来说，是将“看”和“知”联系在一起的。^①德里达的话表明，以图像为对象的视觉凝视或者说“看”，是与真理联系在一起的。也就是说，作为视觉凝视的“看”是通往真理的“知”的重要方式和途径。对此，奥尔巴赫在对荷马诗的讨论中提供了更为具体的文本实例：“荷马文体最感人、最地道的大概是下面几个方面：所描述的事件的每一部分都摸得着，看得见，可以具体地想象出各种情况发生的时间和地点。”^②笔者以为，在奥尔巴赫的描述中，隐现出古希腊人的视觉中心主义观：视觉是通达真理的途径。

古希腊的一个小故事也形象地说明了视觉在艺术中的重要性。画家宙克西斯和帕尔哈西奥斯相约各自画一幅画来一决高下。宙克西斯的画布揭开，人群发出一阵惊叹声。因为宙克西斯画的是葡萄，画上的葡萄相当逼真，引来了几只小麻雀去啄葡萄。帕尔哈西奥斯则默默地站在自己的画前一声不吭。宙克西斯向他高声嚷道：“把挡布取下来吧，让我们看看你的画。”说完伸手去扯那块布。但当宙克西斯手触及挡布时，他随即主动认输。原来，挡布就是帕尔哈西奥斯的画。宙克西斯画的葡萄能骗过麻雀，但帕尔哈西奥斯画的挡布由于其视觉的逼真性，骗过了在场所有的人，两幅画孰高孰低自然一目了然。这个故事看似简单，但却表明：古希腊人评判艺术高低往往重视视觉的逼真性，这也从侧面表明视觉相对于其他感官在评判艺术上的优先性。

柏拉图曾提出“三个世界”理论，认为世界的本原是理式，现实世界模仿理式世界，艺术世界（包括图像艺术）模仿现实世界。在柏拉图看来，无论视觉图像还是语言文字都源于模仿，都是以符号形式再现被模仿之物。柏拉图以镜子来比喻图像叙事（也可以引申为所有的文学艺术）：“拿一面镜子四面八方地旋转，你就会马上造出太阳，星辰，大地，你自己，其他动物，器具，草木，以及我们刚才所提到的一切东西。”^③在这里，“镜子之喻”强调了镜中视觉形象的重要性，也表明模仿相似性是与视觉凝视的逼真性联系在一起的。除了“镜子之喻”，柏拉图的“洞穴之喻”更是被视为对视觉中心论的强调。在《理想国》的描述中，无论是被囚禁、头部无法转动、只能“向前看着洞穴的后壁”上影像的人；还是挣脱锁链，“看到那堆火”和移动的人偶的人；抑或走出洞穴，“看到洞外高处的事物”，并最终“看到太阳的真相”的人，都暗示了“看”的中介性和重要性。而且，柏拉图的“洞穴之喻”也呈现出西方人渴望寻求光明的真理过程，在这个隐喻中，我们似乎也确实发现：个体通过视觉的观看走向了真理的光明之路。而在西方文化的发展中，视觉所具有的通往真理的隐喻性也充分表明了它的重要性，如在海德格尔看来，真理就是“祛蔽”的过程，就是使存在显现出来，使存在“被看见”。

通过“镜子之喻”和“洞穴之喻”，柏拉图似乎确实树立了视觉的至上主义立场。然而事实并非如此。虽然柏拉图强调视觉的重要性，但他却仍然将视觉与真理隔离开来，质疑和否定通过视觉可以通达真理。在《蒂迈欧篇》中，柏拉图虽然承认视觉是所有感官中最敏锐的器官，但他同时也强调语言的重要性，“诸神出于同样的目的和原因把言语和听力赋予我们。这就是言语的主要目的，而言语对这一目的贡献也最大”。^④柏拉图发现，虽然通过视觉观看，我们可以看到天上的星辰，它们也确实可以被视为最美的物体性存在，但它们却不是真实，而且离真实还隔得很远。在《斐德罗篇》中，他认为通过视觉器官，我们看不见真正的真理和智慧，真正的真实只有理性或理智才能把握，而凭借肉体的视觉感官是无法窥见和把握的，“只有理智这个灵魂的舵手才能对它进行观照，而所有真正的知识就是关于它的知识”。^⑤如何才能洞见到真理的存在，就柏拉图而言，只有凭借灵魂之眼才能偶然遭遇真理。因此，“镜子之喻”与“洞穴之喻”中通过视觉观看通向真理之路的隐喻无疑就成为一种视觉至上论的虚妄假设，它无法在本质论意义上实现与真

① Derrida, J. *The Truth in Paintin*, Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 12.

② 奥尔巴赫：《摹仿论：西方文学中所描绘的现实》，吴麟绶等译，天津：百花文艺出版社，2002年，第5页。

③ 柏拉图：《文艺对话集》，朱光潜译，北京：人民文学出版社，1963年，第69页。

④ 柏拉图：《柏拉图全集》3，王晓朝译，北京：人民出版社，2003年，第299页。

⑤ 柏拉图：《柏拉图全集》2，王晓朝译，北京：人民出版社，2003年，第161页。

理的等同，也没有通达真理的可能性。以此观之，与其说柏拉图强调了视觉的至上主义，不如说隐喻地道出了视觉观看通达真理之路的虚妄性，这也正如布雷德坎普所言，在柏拉图那里，“虽然图像的力量影响着人们的感情、思想和行动，但是和柏拉图对‘影子舞台’所做的反面理论相比较，对这种力量的承认程度并不算强烈，也几乎未曾有人撰文表达过对此的承认”。^①

柏拉图对模仿艺术持排斥态度，认为凭借模仿这面镜子所创造出来的只是现实世界的幻象或影像，更无法与“洞穴之喻”中的视觉观看相提并论。模仿没有任何创造性，只是如镜中幻象一般，永远只对事物外形进行刻板仿制。模仿只是抽取事物的某一个部分进行机械复制，是理式的“影子的影子”。柏拉图在不少文本强调，视觉性的模仿或者说视觉图像只是对现实事物的拙劣模仿，它们不能成为现实世界的替代品，更与理念世界和真理相隔甚远。在柏拉图的理论中，画家模仿的艺术世界只是对真理的理式世界的模仿之模仿，而不是对真理的直接模仿，艺术作品越逼真，也越具有欺骗性。笔者以为，柏拉图否定了绘画等图像艺术的真实性和价值，认为绘画仅仅是机械的复制，这主要缘于柏拉图对图像艺术的偏见：图像是幻觉性模仿。塔塔尔凯维奇指出，柏拉图“把艺术视同对于外界的一种被动而忠实的临摹。这种见解，主要是由当时幻觉主义的绘画所引起。……他的学说似乎是叙实性的而非规范性的；然而，事实上恰好相反，他根本不赞同用艺术去模仿实在。基本的理由是：模仿并非通达真相的正途”。^②在这里，“幻觉”体现了远离理式的非真实性图像模仿叙事的反讽式隐喻：如同镜子一样模仿的视觉图像并非是通达真相的正途。就柏拉图而言，通达真理的视觉是指洞穴外“光”（理式）照耀下的视觉，“光”是连接可见的视觉通道，但模仿艺术中的视觉观看却走向了相反的方向，因为艺术家的图像艺术采用了荒唐的模仿幻术。因此，模仿艺术，特别是绘画等视觉图像艺术，就如同漂浮在空中的无源之物，它们无法窥见理式世界，也与真理无缘。

卡宾特认为，在古希腊文化中，语言艺术无法与视觉艺术相比，甚至往往成为后者的注释或说明，他以古希腊著名的雕刻家波利克雷图斯为例认为，“波利克雷图斯艺术的最清晰注释可以在巴凯里德斯的抒情诗歌和索福克勒斯的戏剧中找到”。^③笔者以为，卡宾特的分析无疑体现着古希腊视觉至上主义思想的萌芽。但也正如上文所分析的那样，虽然古希腊人强调五官之中视觉优先，但视觉至上论的背后却是对视觉的偏见，呈现出视觉的虚妄隐喻。柏拉图之后的亚里士多德虽然重视视觉因素，他的《诗学》也仍然将具有视觉性内涵的“戏景”置于悲剧六要素中相对次要的地位。

二、中世纪：视觉禁忌下的隐喻建构

古希腊的视觉至上主义内隐着视觉的虚妄隐义，这也表明古希腊的视觉文化存在着内在张力。而在中世纪，以祷告为核心的听觉在通往真理的途径中却远比视觉更具优势。《圣经》没有给予视觉位置，通篇几乎都是在否定通过视觉通达真理的可能性。中世纪曾掀起轰轰烈烈的反图像崇拜运动，视觉图像更是成为一种禁忌，即便是圣像也主要以象征符号的方式存在，它并不强调外在的视觉真实，侧重的是视觉图像背后的隐喻意义。

中世纪的视觉禁忌可以追溯到柏拉图的视觉虚妄隐义和早期的犹太教教义。犹太教教义严厉禁止偶像崇拜，基督教沿袭了这一传统。《圣经·旧约》前五卷中重复了多达八次“禁止绘画和雕塑”的禁令，如在《利未记》中，耶和华对摩西说：“你们不可偏向虚无的神、也不可为自己铸造神像。”“摩西十诫”中也提到：“不可为自己雕刻偶像，也不可作什么形象仿佛上天、下地，和地底下、水中的百物。”中世纪普遍的共识是：对图像的崇拜和依赖会导致基督教教义的消解以及阐释的无力。奥古斯丁极力倡导《圣经》文本，排斥和反对视觉图像，在他看来，图像会导致人们对宗教教义的歪解，导致信仰变得不纯。他在《斥伪造信件》中指出：“人们不是从圣书资料中了解耶稣和他的圣徒们，却相信那些壁画。毫不奇怪，这些伪造信件

① 布雷德坎普：《图像行为理论》，宁瑛等译，南京：译林出版社，2016年，第22页。

② 塔塔尔凯维奇：《西方六大美学观念史》，刘文译，上海：上海译文出版社，2006年，第276页。

③ Carpenter, R. The Aesthetic Basis of Greek Art: An Introduction to Greek Art, Indiana: Indiana University Press, 1959, p. 28.

的人是画家领入了歧途。”^①

中世纪的视觉禁忌在《圣经》里还有着众多的隐喻表征，这主要见于对眼睛这一视觉器官及其视觉功能的反对与禁忌。虽然视觉所带来的“明亮”在古希伯来的文化中具有与真理（神）同样重要的地位，但同时也有着另外一层隐喻：拥有明亮的眼睛就意味着和神一样，这显然是一种渎神行为，因为神是独一无二的，是不可模仿和超越的。“因为神知道，你们吃的日子眼睛就明亮了，你们便如神能知道善恶。”（《创世记》3：4—5）在这里，《圣经》无疑传达了视觉的禁忌隐喻：偷吃禁果的亚当和夏娃正是由于悖神的行为，被驱逐出了伊甸园。《圣经》中的神还多次重申了视觉禁忌这一隐喻主题：“不可闯过来到我面前观看，恐怕他们有多人死亡”（《创世记》19：21）；“你不能看见我的面，因为人见我的面不能存活”（《创世记》33：20），等等。

中世纪的视觉禁忌曾引发了声势浩大的反图像崇拜运动，并引起了长达百年的图像支持与图像反对者之间的论争。争议的焦点在于：上帝能否通过视觉的艺术形象来加以表现？图像破坏运动主要针对的是拜占庭的圣像画，统治者严禁制造和收藏圣像画。反图像崇拜者认为，图像将无形的上帝化为有形，这种行为是对上帝神圣性的亵渎。神学家德尔图良斥责偶像崇拜行为，认为图像视觉艺术违背了上帝旨意和圣经戒律，是一种罪恶。“人类的主要罪恶，世界的最大罪名，招致审判的整个罪状，就是偶像崇拜。”^②在他看来，图像崇拜是荒唐的行为，因为这不仅违背《圣经》教义，同时也是一种渎神行为。这也正如麦克拉纳和约翰逊援引《加洛林书》中的话：“对有识之士而言，他们可以通过对图像所代表的东西表达崇敬来避免对图像本身的崇拜；而对那些没有文化的，只崇拜和崇敬自己所见的人们来说，艺术作品反倒成为一个陷阱。”^③在反图像崇拜者眼中，图像是世俗之物，不具有与基督一样的神性。对基督的崇拜是只能献给基督本身，而不能献给替代品，因此图像不能被拿来崇拜。

图像支持者的思想支撑源于《圣经》中“道成肉身”的观念。在图像支持者看来，道化为肉身，即视觉性的神的形象。圣像在外形视觉上与原型具有相似性，能使看到图像的人更好地认识和记住原型，从而产生敬仰之情。因此，可以通过对圣像表达敬意，进而将对基督的崇拜之情传达给基督。曼古埃尔提到公元四五世纪时的圣尼勒斯在建修道院时，不画动植物装饰，而是聘请才华横溢的艺术家，以《圣经》故事为教堂作画。“将《圣经》故事画在教堂神圣十字架的两旁，‘就像是给没受过教育的信徒念的书，教导他们《圣经》经文的历史，让他们明白上帝的慈悲’。”^④对于目不识丁者来说，看见《圣经》呈现为“他们可以辨认或‘阅读’的图像书上，一定能够诱发出一种归属感，一种与智者、掌权者分享上帝的话具体呈现的感觉。”^⑤在这里，图像崇拜并非对图像形式的崇拜，而隐喻了视觉图像背后的信仰意义：通过视觉形象，教义信仰可以传达到上帝那里。

在这场论争中，笔者以为，不论是图像支持者还是图像破坏者，他们都并没真正重视图像的视觉传播，只是将其作为宗教教义的补充叙事，图像存在的意义在于其背后的隐喻叙事。图像支持者与图像破坏者虽然有着对立的立场，但本质上却有着一致性，即都是立足于传达超验的宗教教义。图像支持者崇拜的并不是图像本身，而是图像叙事背后传达的宗教隐喻；而图像破坏者与其说是质疑图像的存在意义，不如说是在强调宗教隐喻传达的更合理方式。图像和文字作为与上帝沟通的手段，文与图都是作为叙事媒介来表现上帝的光辉。图像因而被赋予了隐在的意识形态，如佩希特所言，中世纪的插图“是作为词语陈述而‘书写的’绘画，因而，它们需要通过‘阅读’而不是简单地观看来加以理解。”^⑥可以说，中世纪的视觉图像，不在于传达出明显的视觉形象，或者在头脑里映出特定的形象，而是通过图像叙事传达出话语背后的隐喻意

① 迟轲：《西方美术理论文选》，成都：四川美术出版社，1993年，第41页。

② 德尔图良：《护教篇》，涂世华译，上海：上海三联书店，2007年，第91页。

③ 麦克拉纳、约翰逊：《取消图像：反偶像崇拜个案研究》，赵泉泉等译，南京：江苏美术出版社，2009年，第144页。

④⑤ 曼古埃尔：《阅读史》，吴爵杰译，北京：商务印书馆，2002年，第121、131页。

⑥ Pacht, O. Books Illustration in the Middle Ages. Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 173.

义。奥尔巴赫发现，即便是《圣经》，所强调的也是背后没有说出来的观点。^①塔塔科维兹也发现，中世纪可见对象的审美价值源于它们所象征的对象，这些对象则属于一种不同的、更高层次的和不可见的实在。^②为了说明教义对于图像的先在性，布列逊以坎特伯雷大教堂里的玻璃窗画为例展开了具体分析。“在坎特伯雷窗画的这一例子中，‘圣经’的文本先它而在又是它所依赖的，画中的题词在其本身中就含有告诉我们如何来理解不同的画幅，以及通过其内部的并置所产生的新的总体含义。”^③在布列逊看来，图像不能完全摆脱与语言意义的接触，图像背后的隐喻强有力地限制着对图像在接受。教堂彩绘画中的图像模仿的是《圣经》文本，它表明图像受到了来自文本意义的控制，文本意义先于图像并且控制着图像，图像并没有跳出文本的意义掌控。

这样看来，中世纪的视觉禁忌和反图像运动似乎已将视觉驱逐出境，但事实未必如此。如前所述，即便是图像支持者，也只是将图像视为隐喻叙事的载体，但恰恰是这个视觉图像载体，显然沟通与联系到了上帝。教父巴西尔描绘了上帝创世时“光”的视觉形象，“上帝的第一句话创造了光的本性；它驱逐黑暗，赶走阴郁，照亮世界，同时赋予一切存在物某种甜美、优雅的特点。……它瞬间就把我们的视线带到视觉对象上，同样，它几乎不需要时间，以难以想象的速度在它最远的极处接受这些光线。”^④在这里，光一方面是上帝的创世之光，另一方面也是使世间万物显现的存在之光。光的形象在绘画、雕刻、建筑和文学中均得到了广泛运用，光象征着神圣善良，同时也是基督耶稣的符号表征。在这个意义上，作为视觉呈现的“光”成为了沟通神性和连接真理的通道。

也许正是基于视觉通达真理的这一特殊性，中世纪教父神学家奥利金提出了“灵性感觉”概念，认为“我们由此超越眼见之物，而去深思某些神性和属天之物，单用心灵去凝视它们，因为它们超出了眼见的范围”。^⑤显然，“灵性感觉”是对柏拉图“灵魂之眼”的延续和拓展。只是由于中世纪的视觉禁忌观，奥利金避免用“视觉”的字眼，而用“心灵”的凝视（其实也是视觉意义的一种升华建构）来替换。巴尔塔萨认为，奥利金的概念与柏拉图的概念有着内涵上的本质区别，因为“灵性感觉”是中世纪的神学观念，而不像柏拉图的精神性概念一样，可以指向基督之外的其他现实之物。

三、话语深渊：视觉图像的意识形态建构

在柏拉图那里，视觉与真理之间有着天然的鸿沟，而在中世纪，通过对信仰的阐释，以及通过对视觉媒介（光）、视觉器官（眼睛）与视觉对象（圣像）的关联的阐释，我们看到中世纪的图像禁忌背后隐现着视觉的内在建构。将视觉与上帝（真理）的表现联系在一起，也可以说再次确立了视觉与真理、视觉观看与观看之“道”之间的内在联系，成为读图时代视觉文化的重要理论资源。笔者也试图通过对古希腊和中世纪的视觉文化思想的探讨呈现视觉文化建构背后的话语隐喻深渊。事实上，对视觉图像的意识形态建构及其“真理”的探讨，也已成为图像转向语境下视觉文化研究的核心主题。

在西方哲学思想史上，罗蒂认为17世纪至19世纪的哲学与“思想”范畴相联系，而20世纪以来的哲学与“词语”范畴相联系，并因此提出“语言学转向”命题。米歇尔则沿着罗蒂的思考，认为当下的哲学日益与“图像”范畴相联系，并提出“图像转向”命题。关于“图像转向”命题的提出，学界普遍认为可追溯到两个事件：一是海德格尔1938年在《世界图像的时代》演讲中的论断：“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，……世界成为图像，这样一事情标志着现代的本质。”^⑥二是米歇尔1992年在《艺术论坛》中提出的“图像转向”命题：“但看起来的确清楚的是，哲学家们所谈论的另一次转

① 奥尔巴赫：《摹仿论：西方文学中所描绘的现实》，第11页。

② 塔塔科维兹：《中世纪美学》，第364页。

③ 布列逊：《语词与图像：旧王朝时期的法国绘画》，第5—7页。

④ 巴西尔：《创世六日》，石敏敏译，北京：生活·读书·新知三联书店，2010年，第23—24页。

⑤ 洛思：《神学的灵泉：基督教神秘主义传统的起源》，孙毅等译，北京：中国致公出版社，2001年，第78页。

⑥ 海德格尔：《林中路》，孙周兴译，上海：上海译文出版社，2004年，第91页。

变正在发生，又一次关系复杂的转变正在人文科学的其他学科里、在公共文化的领域里发生。我想把这次转变称作‘图像转向’。”^①以海德格尔和米歇尔的论述为前提，可以看到，图像时代似乎已越来越成为当下社会的文化现实。现代人逐渐放弃阅读而倾向于视觉性的图像观看，语言文字体验逐渐转变为视觉形象体验，并实现了话语意识形态向图像意识形态的转型。

当下图像转向以及图像时代的出现也与视觉文化的兴起密不可分。巴拉兹在 20 世纪初预言道：“随着电影的出现，一种新的视觉文化将取代印刷文化。”^②与巴拉兹的表述相比，弗莱伯格的描述无疑更为具体：“新的视觉文化——摄影术、广告和橱窗——重塑着人们的记忆与经验。不管是‘视觉的狂热’还是‘景象的堆积’，日常生活已经被‘社会的影象增殖’改变了。”^③笔者以为，在当下视觉文化或者说读图时代，日常生活已被源源不断的视觉图像符号所包围，“人类社会已经步入图像时代，人们几乎每天都要‘制图’‘看图’‘读图’和‘传图’”。^④贡布里希详细描述了读图时代的这种日常生活情景，认为我们的时代是一个视觉时代，我们从早到晚都受到图片的侵袭：早餐报纸上的照片、食物盒上的图片、邮件中的迷人风景、上班路上的广告牌、办公室的各种图表信息、晚上电视机中的画面，等等。^⑤德波也发现，当下的图像转向导致了“景观社会”的生成。在景观社会中，所有存在都被转化为一个个景观或形象。“景象以它特有的形式，诸如信息或宣传资料，广告或直接的娱乐消费，成为主导的社会生活的现存模式。……景象成为当今社会的主要生产。”^⑥沿着贡布里希和德波的描述可以看到，一种由技术所支撑的全球范围内的图像主导的文化现象也日益成为现实。文化已越来越围绕图像来建构其自身的发展，并深刻地影响着当代人对日常生活世界意义的理解。

图像转向的出现意味着一种新的文化形态的生成，意味着人类思维范式的视觉化转向。在这里，我们需要思考的是，视觉图像在不同的文化语境中有什么样的表征，不同的视觉文化及其图像建构又是如何承载意识形态隐喻并展开叙事，图像的视觉叙事及其隐喻建构对解读图像转向时代的视觉建构又有什么样的启示，这些问题都是当下的图像时代必须面对的问题。伯格曾指出，我们已知或所信仰的事物影响着我们的观看方式。^⑦可见，在看似被普遍认同的视觉观背后，也隐藏着复杂的悖论性话语深渊，这也说明在视觉文化的建构中，视觉意义并非指向作为表征的图像形象。在特定的文化场域中，视觉图像与视觉观看行为有着复杂的社会文化隐喻意义，呈现出复杂的文化及其意识形态。因此，在视觉文化意义建构中，想看什么、看什么和看到什么都不会是一个客观的自然行为。在图像叙事的逻辑展开中，图像并非仅仅提供理解世界的透明视觉窗户，它是充满叙事隐喻的视觉表征机制，有着自身的意识形态建构。

在对视觉图像的观看中，视觉图像并不能等同于实物本身，而仅仅只是事物的符号表征，它有其特殊的指称意义。视觉图像的存在并非单一的透明形象，而往往是一个被建构的形象客体，是有着特定文化意义的视觉再现行为，同时也是一个个充满权力与隐喻的话语场。乔丽认为，一个符号只有在其表述一些观念，以及当人们在感受它时能在大脑中引起一种解释时才是符号。^⑧从符号学的角度来看，可以将图像中具有象征意味的词或者图看作一个符号，作为表意符号的文学图像侧重的是能指背后的所指。也就是说，视觉图像指向的往往并不是图像本身，而是图像背后的隐喻，视觉图像往往有着复杂的意识形态建构。在超现实主义画家马格利特的《这不是一只烟斗》中，烟斗的视觉图像置于画面之上，使观者拥有“这是一只烟斗”的实物认同感知，但图像下方的文字却指向“非烟斗”的陈述。与其说马格利特想通过图像对客观物体的再现与词语对图像的命名形成悖论性对立，还不如说他意欲探讨图像背后的符号隐喻及其错综复杂的张

① 米歇尔：《图像理论》，陈永国等译，北京：北京大学出版社，2006年，第2—3页。

② 巴拉兹：《电影美学》，何力译，北京：中国电影出版社，2003年，第28页。

③ 弗莱伯格：《移动和虚拟的现代性凝视：流浪汉、流浪女》，罗岗：《视觉文化读本》，桂林：广西师范大学出版社，2003年，第327—328页。

④ 赵湘学：《人民的偶像》，《湖南科技大学学报》2017年第4期。

⑤ 贡布里希：《贡布里希论设计》，范景中选编，长沙：湖南科学技术出版社，2002年，第106页。

⑥ 德波：《景象的社会》，《文化研究》（第三辑），肖伟胜译，天津：天津社会科学出版社，2002年，第60—61页。

⑦ John Berger, *Ways of Seeing*, New York: Penguin, 1972, p. 8.

⑧ 乔丽：《图像分析》，怀宇译，天津：天津人民出版社，2012年，第19页。

力关系。福柯曾深入分析马格利特的作品，在他看来，指示代词“这”字蕴含了文字和图像悖论性对话，并引出两者之间对彼此发动的颠覆和破坏之战。^①以此观之，马格利特作品中图像与文字的悖论性话语陈述最终将我们引向对图像是否等同于实物，或者说图像符号指称功能的反思。

正是在这个意义上，对视觉图像的观看也不能忽视图像创作者所赋予图像的意识形态隐喻。贡布里希提出“观者本分”概念，就是强调图像创作者所赋予作品意义的重要性。“我们会发现‘意义’是个难以捉摸的词，特别是运用于图像而不是陈述时，更难以捉摸。”^②这里的“意义”指视象意义的丰富性和不确定性。贡布里希强调观者的重要性，并且把波普尔的情境逻辑纳入到观看阐释的视域中，认为人们在欣赏绘画作品并不是无意识的机械辨认，而是观者和作者的情感共鸣。可以说，“观者本分”对艺术品的观看有着非常重要的作用，如弗拉纳根所言，“观看需要有一种视觉能力，人们不仅仅只是观看，而且需要根据创造者的期望和图像本身所传达的风格来观看”。^③

笔者以为，图像往往是一种编码后的现实，视觉在表征上存在着形象及其内在隐喻意义的断裂，人们在观看图像时会存在一个与图像实景的断裂深渊或话语隐喻。伯克认为，图像观看中有着隐藏的意识形态，“如果认为这些艺术家——记者有着一双‘纯真的眼睛’，也就是以为他们的眼光完全是客观的，不带任何期待，也不受任何偏见的影响，那也是不明智的。无论从字面上还是从隐喻的意义上说，这些素描和绘画都记录了某个‘观点’”。^④萨考夫斯基也发现，“无论呈现在图像中的事物是何等的无可非议，它都不是事实本身。……物体和图像不是一回事，尽管它们看上去相同”。^⑤在观看绘画和摄影作品时，由于每一张图片都是单独的碎片化存在，图片的情感内涵要根据作品所产生的具体环境而定。因此，视觉观看结果是与特定的文化联系在一起的，而并非视觉形象的复制或透视呈现。在不同的语境中观看一张图片，图片意义也会因观看环境不同而发生改变。即使面对图片中相似的认知点，不同的观者都会有不同的感受，这也正是视觉图像丰富性隐喻的体现。也正是在这个意义上，施罗德认为，凝视绝不只是意味着观看，而是意味着权力的心理学关系，在这种关系中，凝视者要优越于被凝视对象。^⑥

因此，观者不能完全根据自我的观点去理解视觉图像，也不能完全根据视象与现实的相似关系去阐释图像意义，而应当挖掘视觉图像背后的叙事隐喻。米歇尔认为：“形象、图像、空间和视觉性只能通过语言话语比喻地想象出来，这不意味着这种想象不能发生，也不意味着读者/听者‘看’不到什么。语言话语只能根据图像间接地或比喻地联想，这不意味着联想是无能的，也不意味着观者在形象中什么都‘听’不到或‘读’不到。”^⑦而福柯在对委拉斯开兹《宫娥图》的分析中，也强调透过画面的“可见性”视象去寻求隐藏其后的“不可见性”隐喻。福柯发现，《宫娥图》的场面是一种简单的交错：即我们在注视一幅油画，而画家反过来也在画中注视我们。^⑧但当人们在观看一幅图像时，往往只会注意到图像所直接呈现的可见之物，而不会关注《宫娥图》的意义在于视觉呈现“形象”背后所隐藏的不可见的“形象”。福柯认为，“可见”之中还包含有“不可见”存在，因此要另辟蹊径，挖掘视觉“可见性”背后的“不可见性”。

今天，视觉文化已经在全球范围内具有技术可能性，现代技术带来的视觉革命，进一步催生了现代生活的视觉性狂欢与图像化生存。虽然图像转向是承接语言学转向而来，但图像转向显然也表征了一种新的认知方式和接受方式的出现。米尔佐夫指出，当下的视觉文化有着把世界存在视觉化或图像化的趋向，这种视觉化促使现时代完全不同于古代和中世纪社会，这样的视觉化在整个现代时期是很明显的，而现在它

① 福柯：《这不是一只烟斗》，邢克超译，桂林：漓江出版社，2012年，第25页。

② 贡布里希：《象征的图像》，范景中等译，上海：上海书画出版社，1990年，第72页。

③ Kieran Flanagan, *Seen and Unseen: Visual Culture, Sociology and Theology*, Palgrave Macmillan, 2004, p. 78.

④ 伯克：《图像证史》，杨豫译，北京：北京大学出版社，2008年，第16页。

⑤ 萨考夫斯基：《摄影师的眼睛》，顾铮：《西方摄影文论选》，杭州：浙江摄影出版社，2003年，第97页。

⑥ Jonathan E. Schroeder, "Consuming Representation: A Visual Approach to Consumer Research," In Barbara B. Stern, ed., *Representing Consumer: Voices, Views and Vision*, London: Routledge, 1998, p. 208.

⑦ 米歇尔：《图像理论》，陈永国等译，北京：北京大学出版社2006年，第83页。

⑧ 福柯：《词与物：人文科学考古学》，莫伟民译，上海：上海三联书店，2001年，第5页。

几乎已变成强迫性的了。^①可以说, 当下的图像观看是一种后语言学或后符号学的理论实践, 观看图像也就意味着一种新的视觉化生活方式。图像以其感官直接性和形象直观性等特点很快博得人们的青睐, 成为人们接受信息、消遣娱乐甚至认识世界的主要方式。图像及其视觉建构成为了大众文化的热点和焦点, 图像的视觉话语建构及其话语深渊也日益成为读图时代的复杂文化现实。基于此, 我们应该从更广阔的层面探究图像背后的视觉建构及其文化隐喻, 建构合理的视觉图像解读和阐释范式。

[本文为浙江省社科规划之江青年课题“读图时代的图文景观及其视觉建构研究”(16ZJQN029YB)研究成果; 国家社科基金项目“图文关系及其张力的学理研究”(16FZW053)阶段性成果; 浙江传媒学院新闻与传播研究院项目“图像时代的影视江南形象及其视觉建构研究”(ZCXC17ZD04)阶段性成果]

(责任编辑: 张曦)

① Mirzoeff, N. *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, 1999, p. 6.

The Discourse Abyss of Image

——From the View of Visual Culture in Ancient Greece and the Middle Ages

YANG Xiangrong

Abstract: In the history process of Western visual culture, through the “metaphor of mirror” and “metaphor of cave”, Plato indeed seems to set up the visual supremacist position in ancient Greece, but behind the ancient Greek theory of visual supremacy is the visual bias, present a visual metaphor of false. The Anti-image Worship movement in the Middle Ages regarded the visual image as a taboo, but the inner construction of vision is concealed behind the image taboos. In fact, the image is a constructed visual image object, and it is also a visual image metaphor, behind the seemingly universal visual view, hidden paradox of discourse abyss. In the context of pictorial turn, the study on ideological construction of visual images has also become the core theme of visual culture research. In a specific cultural field, visual images and visual viewing behaviors have specific sociocultural metaphorical meanings, presenting complex cultural and ideological tension.

Key words: Ancient Greece, the Middle Ages, image, discourse abyss, visual culture, visual construction