

从影像意识重新理解视觉文化：基于现象学视角的分析

张 骋^①

摘 要：视觉文化是一种以影像为表意符号的文化形态，而影像符号的表意依赖于影像意识；图像文化是一种以图像为表意符号的文化形态，图像符号的表意依赖于图像意识；印刷文化是一种以文字为表意符号的文化形态，文字符号的表意依赖于符号意识。其中，影像意识区别于符号意识的地方在于：影像意识是一种不带任何成见的直观意识，而符号意识是一种需要经验积累的非直观意识；影像意识区别于图像意识的地方在于：影像意识感知到的是一个虚拟的真实世界，而图像意识感知到的是一个以图像形式显现出来的想象世界。根据这两组区别，我们可以从现象学视角重新理解视觉文化区别于印刷文化和图像文化的两个本质特征：一是视觉文化是一种“直观”文化；二是视觉文化是一种“虚拟真实”的文化。

关键词：影像意识；视觉文化；现象学；直观；虚拟真实

中图分类号：J02 **文献标识码：**A **文章编号：**1001-778X (2020) 06-0131-08

本文试图以现象学视角重新理解视觉文化。之所以选择现象学视角，是因为笔者认为，视觉文化、图像文化、印刷文化这三种文化的根本区别是由三种不同的意识决定的，这三种不同的意识形成了三种不同的表意方式。而现象学方法的要旨就是要回到人类意义认知与呈现的起点——意识。下面，笔者首先区分影像意识与符号意识，然后区分影像意识与图像意识，进而从影像意识的视角重新理解视觉文化的本质特征。

一、区分影像意识与符号意识

意识在现象学中具有核心地位，因为现象学关注的不是外在于主体的客体世界，而是主体意识中呈现出来的现象。正如现象学创始人胡塞尔指出：“任何意识都是关于某物的意识。”因此，影像意识是主体关于影像的意识，符号意识是指主体关于符号的意识。那么，这两种意识的区别何在？这是区分视觉文化与印刷文化的关键。

（一）影像意识是一种直观意识

影像意识是电影现象学关注的重点。电影现象学，顾名思义，就是用现象学的理论和方法来研究电影的一种理论流派。这种理论流派兴起于20世纪40年代的法国，随后蔓延到全世界。该流派的代表人物有二战后的安德烈·巴赞，20世纪六七十年代的让·米特里、让-皮埃尔·穆尼尔，20世纪90年代的薇薇安·索伯切克等等。虽然电影现象学不像电影形式主义、电影写实主义、电影符号学等理论流派在电影理论史上具有显赫的历史地位，但是电影现象学对于电影理论研究具有很大的启发作用。这种启发作用主要体现在：现象学不仅为电影理论研究带来了理论武器和思想深度，更消解了传统电影理论中二元对立的思想。

^①**基金项目：**国家社会科学基金后期资助项目“新媒体时代的传播学创新问题研究”阶段性成果(20FXWB012)

作者简介：张 骋，四川大学新闻传播学博士后流动站驻站研究人员，四川师范大学影视与传媒学院副教授（四川 成都，610207）。

传统电影理论都将电影视为一种独立于主体而存在的客体。因此，传统电影理论往往分别对电影的镜头、剪辑、音乐、画面等组成部分进行研究，目的是想证明电影是一门独立的艺术。但这种研究方法忽略了一个重要的事实——作为艺术的电影一定是相对于主体而存在的，不同的主体对于同一部电影的认识是不同的。对于这一重要事实的忽略，导致了传统电影理论长期以来都在蒙太奇理论与长镜头理论、现实主义与表现主义之间争论不休。

而现象学就致力于纠正传统形而上学中主客体之间二元对立的思想和观点。正如胡塞尔指出：“世界对我来说完完全全就是那个在这些诸思维中被意识到的存在着的、对我有效的世界。它的全部意义和存在有效性都唯独产生于这些诸思维之中。”^① 也就是说，世界上不存在独立于主体意识之外的客体，客体都是处于主体意识中的客体，都是以某种方式被意识意向的客体。因此，电影这种客体也是处于主体意识中的客体。很多电影现象学家们都表达过类似的观点。比如，让-皮埃尔·穆尼尔指出：“是观众意识最终决定了一部电影的属性。”阿兰·卡斯比尔认为：“主体与客体共同决定着这些意向对象的性质。”薇薇安·索伯切克也提到：“没有一个观看行为和一个主体，就不会有电影。”^② 由此可见，他们都不遗余力地批判传统电影理论中长期存在的二元对立思维，他们认为电影既不是表现的艺术，也不是再现的艺术，而是二者的结合。

进言之，我们将这种主体对于电影的意识称为影像意识。这种影像意识主要用到了两种现象学的方法：现象学还原和本质直观。这两种方法分别对应于电影欣赏的准备阶段和进行阶段。

具体而言，现象学还原是指我们在认识事物的过程中需要将对于事物存在的各种信念和成见悬置起来，进而回到先验自我的意识活动中去，因为只有先验自我的意识才是事物的本质得以呈现的起点。也就是说，现象学还原可以使我们“回到事物本身”，也可以为现象学提供研究对象。那么，就影像意识而言，首先，现象学还原意味着我们在欣赏电影的准备阶段需要将电影的物理事实悬置起来，回到电影本身。这个电影本身不是放映电影的各种机械设备，而是呈现于观众意识中的电影现象。这个电影现象也就是观众在欣赏电影过程中的所见、所听、所感；其次，现象学还原还意味着我们在欣赏电影的准备阶段需要将自己的历史成见悬置起来，直接面对电影本身，这些历史成见包括与影片有关的信息、影评、舆论等。因为只有不带任何成见的初次观影体验才能使观众进入一种纯粹的审美状态，才能真正体验到电影本身带给观众的震惊效果。第二次及以后的观影体验，都不可避免地要将一些历史成见带入观影过程中，这些历史成见将会影响观众对于电影本身的体验。

此外，在电影欣赏的进行阶段，影像意识用到了另一种现象学的方法：本质直观。与传统形而上学用理性思辨的方法挖掘出事物的本质不同，现象学的本质直观强调只有从不带任何成见的“直观”中才能体验到事物的本质。现象学的本质是指“在丰富多样的意向经验行为和内容中保持不变的东西——‘艾多斯’，即对象的‘内在普遍性’”。^③ 这种内在普遍的本质消解了传统电影理论中再现论与表现论之间的二元对立，也就是说，我们评价一部影视作品不再看它是否再现了现实本身，也不再看它是否用某种形式传达出某种主观情感和思想观念，而是看它是否能使观众在纯粹的观影体验中直观到事物内在普遍的本质。这也是我们在电影欣赏的准备阶段需要将自己的历史成见悬置起来才能直面电影本身的原因。

由此可见，观影主体通过影像意识感知到的电影本质不是电影所要表现的客观现实，也不是电影所要表达的思想观念，而是电影影像本身带给我们的瞬间美感体验，而这种瞬间美感体验只有在先验自我的直观过程中才能感知到。因此，我们可以将影像意识视为一种直观意识。

（二）符号意识是一种非直观意识

然而，符号意识与影像意识之间的最大区别在于符号意识是一种非直观意识。这一点我们可

①倪梁康：《胡塞尔现象学概念通释》，北京：生活·读书·新知三联书店，2007年，第339页。

②李恒基，杨远婴主编：《外国电影论文选》，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年，第533页。

③王文斌：《电影现象学引论》，北京：中国社会科学出版社，2018年，第129页。

以根据“什么是符号”来论证。我国著名符号学家赵毅衡认为:“符号是携带意义的感知。”^①按照这个定义来理解,任何符号都由两部分组成:一是可感知部分(索绪尔称为“能指”,皮尔斯称为“再现体”);二是对象和意义(索绪尔统称为“所指”,皮尔斯称为对象和解释项),并且,符号就是用来表达意义的。因此,我们对于符号的意识一定是要解读出符号的意义,而想要解读出符号的意义就不能只用还原和直观这两种方法。因为还原是要把我们的历史成见悬置起来,而我们对于符号的解读恰好离不开这些历史成见。比如,我们要理解一个汉字的意义,必须要通过后天的学习才行,如果我们将这些后天习来的成见悬置起来直接面对汉字本身,是无法解读出任何汉字的意思的。

同时,直观这种方法只能直观到汉字符号的可感知部分,而汉字符号的意义必须通过理性的解读才能得到。正如法国思想家萨特在《想象心理学》一书中指出:“在符号这种情形下,也如在意象中一样,我们所具有的意向是指向对象的,亦即是指向为它所转变的材料的,是指向某种针对非现存的对象的。”^②这里的“意向是指向某种针对非现存的对象的”就表明符号意识是一种非直观意识,因为直观意识一定是对现存对象的直观。

因此,直观只是我们获取符号意义的第一步,或者说只能获取初始意义。然而,如果想要深化理解,就需要另外一种获义方式:重复。什么是重复?正如赵毅衡教授所言:“只有在一个符号活动,与另一个符号活动,在同一个意识中发生,而且后一个符号活动,由于某种原因,在前一个符号活动的印迹上叠加,并且加强了这个印迹,也就是说,意识还记得前一个符号活动,而且使两个符号活动的效果叠加而加强,这种重复的符号活动才是意义世界。”^③也就是说,想要获取一个符号的意义,不能只靠直观,还需要多次获义活动的累加。这种获义活动的累加可以是个人的,也可以是社群的。个人的重复是指同一个体针对一个符号文本所进行的前后多次的获义活动;社群的重复是指不同个体针对一个符号文本所进行的前后多次的获义活动,这些获义活动形成的经验在人与人、代与代、社群与社群之间积累和传递,最后形成一个社群的集体记忆。

进言之,个人的或社群的获义活动的累加形成经验积累,这种积累起来的经验就形成我们在进行意义阐释过程中的“前理解”。“前理解”这个概念是海德格尔—伽达默尔式解释学的理论出发点,是我们进行意义阐释的必要前提。也就是说,人的理解活动不可能从虚无开始的,人只有通过长期积累起来的“前理解”才能理解符号的意义。例如,“万里长城”这个符号具有象征“中华民族”的意义,但是这个意义不可能依靠直观而获得,只有当“万里长城”这个符号被重复获义之后才能在人们心中形成“前理解”,进而解读出“中华民族”这个意义。

由此可见,符号意识不是要直观到事物的本质,而是要将事物变成符号,进而解读出符号的意义。这种将事物变成符号的过程很复杂,不是一蹴而就的,需要人们进行获义活动的累加。这也是符号意识与影像意识的根本区别之所在。

二、区分影像意识与图像意识

前文区分了影像意识与符号意识,这是区分视觉文化与印刷文化的关键。那么,影像意识与图像意识的区别何在,这又是区分视觉文化与图像文化的关键。以下将重点阐述图像意识与影像意识之间的差异。

(一) 图像意识的三种立义方式

胡塞尔认为,图像意识具体包含三个客体:图像事物、图像客体、图像主题。图像事物是指物理的图像,具体指印刷在纸张上的线条、色彩、图案等;图像客体是指通过图像事物显现出来的客体;图像主题是指通过图像客体所意指的那个客体。比如,我们以达·芬奇的《蒙娜丽莎》

①赵毅衡:《符号学》,南京:南京大学出版社,2012年,第1页。

②[法]萨特:《想象心理学》,褚朔维译,北京:光明日报出版社,1988年,第45~46页。

③赵毅衡:《形式之谜》,上海:复旦大学出版社,2016年,第71~72页。

这幅画为例,《蒙娜丽莎》画纸上的线条、色彩等就是图像事物;《蒙娜丽莎》这幅画中出现的那个带着神秘微笑的人物就是图像客体;《蒙娜丽莎》这幅画所意指的现实中的蒙娜丽莎这个人就是图像主题。

与这三种客体相对应的是图像意识中的三种立义方式:第一种是对图像事物的感知立义。这种感知立义是一种普通而朴素的感知。之所以是一种普通而朴素的感知,是因为它只关注图像的物理属性,如这幅画是印刷的还是绘制的,或者这是一幅油画还是素描。当判断出图像的物理属性之后,感知就完成了。但这种感知还不是图像意识,因为图像意识重点关注图像客体,图像事物仅仅处在背景之中,很难被注意到。

第二种是对图像客体的立义。这种立义是一种感知性的想象。因为这个图像客体并不是作为一种现实存在对象而显现出来,而是作为一种精神图像而显现出来。也就是说,我们对图像客体的立义获得的不是一个感知对象,而是一个图像形式。比如,我们不会将梵高的《向日葵》这幅画中的向日葵感知为现实存在的向日葵,而只会将其感知为向日葵的图像。由此可见,这种对于图像客体的感知不是一种普通朴素的感知,而是加入了感知者想象的感知,这种想象可以将感知对象立义为展示性的对象。正如胡塞尔指出:“这个建立在感性感觉之上的立义不是一个单纯的感知立义,它具有了一种变化了的特征,即通过相似性来展示的特征,在图像中的观看的特征。”^①

第三种是对图像主题的立义。这种立义不是一种感知立义,而是一种想象立义。正如胡塞尔指出:“这种展示往往是一个与(对图像客体的)不设定感知显现联系在一起的再造性想象。”^②在这种再造性想象中,被想象的东西(图像主题)不会自己显现出来,只能被意指。比如,我们在欣赏梵高的《向日葵》这幅画的时候,这幅画所意指的现实存在的向日葵不会显现出来,只存在于人们的想象之中。也就是说,如果我们的意识不朝向图像客体,只朝向图像主题的话,这种意识就不再是一种直观意识,只是一种想象意识。

从图像意识中的三种立义方式可以看出,图像意识感知到的不是真实世界,而是想象世界。这个想象世界以精神图像的方式显现出来。

此外,潘诺夫斯基的图像学理论也为我们阐述了图像的三种立义方式。潘诺夫斯基从三个层面为我们提供了解读图像的方法:第一个层面是“前图像志”,这一层面只关注图像的构成要素;第二个层面是“图像志”,这一层面需要关注图像所反映的故事;第三个层面是“图像学”,这一层面要求我们解读出图像所蕴含的深层意义。我们以达·芬奇的名画《最后的晚餐》为例,“前图像志”层面辨认出画中有13个人围坐在一起吃晚餐;“图像志”层面解读出这幅名画记载的关于出卖和背叛的故事;“图像学”层面解读出这幅名画所蕴含的人文主义精神。

潘诺夫斯基的图像学理论虽然区分了“前图像志”“图像志”“图像学”三种不同的解读图像的方法,但这三种方法都没有超越符号学通常采用的文本分析的传统,正如当代图像学家米切尔指出:“图像学研究代表着‘文本元素’的入侵,图像学家的方法和符号学相同。他们都将图像视为文本,当做具有符码、意向、传统意义的符号,并且意图模糊化图像的独特性,他们一视同仁地看待所有图像,好将它们和文字都当做诠释网络的一环。”^③此外,视觉文化研究者巴纳德也发现潘诺夫斯基对图像所做的三个层面的阐释与罗兰·巴尔特对符号所做的“外延”与“内涵”的区分很相似。他认为,“前图像志”层面的解读类似于罗兰·巴尔特的“外延”,主要解决一幅图像直接意指出来的意思;“图像志”和“图像学”层面的解读类似于罗兰·巴尔特的“内涵”,主要解决一幅图像含蓄意指出来的意思。

由此可见,无论是胡塞尔提出的图像的三种立义方式,还是潘诺夫斯基的图像学理论,都是

①[德]胡塞尔:《纯粹现象学通论》,倪梁康译,北京:商务印书馆,1992年,第26页。

②E. Husserl, *Phantasie. Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phaenomenologie der anschaulichen Vergegenwaertigungen*. Texte aus dem Nachlass (1898-1925); Hua 23. hrsg. Von E. Marbach, 1980, p. 476.

③陈怀恩:《图像学——视觉艺术的意义与解释》,河北:河北美术出版社,2011年,第280页。

从符号学的角度来理解图像。换言之,他们都是将图像视为一种符号,而图像意识就是要理解图像符号的意义。因此,严格来讲,图像意识与符号意识是同一种意识,只是图像意识主要面对的是图像符号,符号意识主要面对的是文字符号。他们的共同点都是要揭示和理解符号所要表现的事物或所要表达的意义。

(二) 影像意识感知到的是一个虚拟的真实世界

从以上分析可知,图像意识是一种由“图像事物立义”“图像客体立义”“图像主题立义”三者共同构成的意识。如果我们把图像意识的这种三分模式运用到影像意识中去,就会发现影像意识与图像意识之间的差异。

按照图像意识的三分模式来分析影像意识,图像事物是投射到屏幕上的光影,图像客体是光影显现出来的画面,图像主题是图像客体意指的现实存在。笔者在前文中指出,对图像客体的立义是一种感知性想象,显现出来的是一种精神图像。而在影像意识中,图像客体不是一种靠想象才能完成的精神图像,而直接就是一个感知对象,因为我们通过影像感知到的不是精神图像,而是现实本身。正如法国思想家鲍德里亚所言:“影像不再让人想象现实,因为它就是现实。影像也不再能让人们想象实在的东西,因为它就是虚拟的实在。”^①所有的图像(包括照片)都只是现实的摹本,因为它们都欠缺一个重要的现实要素——时间性。因此,我们在看哪怕是最现实主义的图像时,也不会把它当成现实本身,就像我们永远不会将火车的照片当成现实中的火车一样。但是,当最早一批电影观众在观看《火车进站》这部影片的时候都吓得惊慌失措,四处躲避“开来”的火车。由此可见,在影像意识中没有图像客体,也没有图像主题,只有被直接感知的图像事物(荧幕世界)。

胡塞尔也设想过这么一种情况:“要是图像客体的显现会是现实地完满的,不仅作为瞬间的显现,而且作为时间性的持续性的显现……那么,我们就会有正常的知觉,而不会有冲突意识,不会有图像客体的显现。”^②这里的“瞬间的显现”和“时间性的持续性的显现”喻指的正是影像的显现方式。虽然胡塞尔在其著作中从来没有提到过影像,但是如果胡塞尔要研究影像的话,一定会发现影像意识不是图像意识。

由此可见,影像意识与图像意识的根本区别在于:我们在观看影像的过程中,里面的人和物不是以图像的方式显现出来(动画片除外),而是自身显现出来。影像意识的本质在于我们通过虚拟影像感知到真实世界。这种虚拟的真实世界带给观众的是一种“超真实”的体验。“超真实”是后现代思想家鲍德里亚提出的一个重要概念,用来表征一个由电子媒介所构筑的仿真世界。在这个仿真世界中,本质与现象、虚拟与现实都被“内爆”在了一起。鲍德里亚在分析“内爆”时指出:“模型、数字和符号构成了真实,真实变成模型、数字和符号,模仿和真实之间的界限已经彻底消融,从内部发生了爆炸,即‘内爆’。‘内爆’所带来的是人们对真实的那种切肤的体验以及真实本身的基础的消失殆尽。”^③由此可见,“超真实”是真实与非真实之间“内爆”的结果,进而产生了一种比真实还真实的“拟像”。

关于“拟像”,鲍德里亚在《符号交换与死亡》一书中总结了自文艺复兴以来“拟像”发展的三个阶段:“(1)仿造是从文艺复兴到工业革命的‘古典’时期的主导模式;(2)生产是工业时代的主导模式;(3)仿真是被代码所主宰的当前时代的主导模式。”^④在鲍德里亚看来,“拟像”从“仿造”发展到“仿真”,是一个越来越不依赖“原件”的过程。到了仿真阶段,“拟像”就可以完全摆脱原件的束缚,完全依照一种理想模型来构筑自身的真实,这种真实在鲍德里亚看来就是超真实。鲍德里亚在《拟像与仿真》一书中以迪士尼乐园为例来解释超真实带给我们的体验,他认为:“迪斯尼乐园在那里存在,为的是掩盖一种事实,即它是‘真实的’国

①[法] 鲍德里亚:《完美的罪行》,王为民译,北京:商务印书馆,2002年,第8页。

②耿 涛:《图像与本质——胡塞尔图像意识现象学辩证》,湖南:湖南教育出版社,2010年,第42~43页。

③Jean Baudrillard, *Simulation*, New York: Semiotext, 1983, p. 25.

④Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, London: Sage Publications, 1993, p. 50.

家，所有‘真实的’美国，就是迪斯尼乐园。迪斯尼乐园是作为想象来表现的，为的是让我们相信其余的都是真实的，而实际上围绕着它的洛杉矶和美国不再是真实的，而变成了超真实的和仿真的秩序。”^① 也就是说，在鲍德里亚看来，迪士尼乐园向人们展示的是一个超真实的世界，这个世界不是对美国现实社会的模仿，而是依照美国人理想的价值观和生活方式构筑起来的。这个根据理想模型构筑起来的超真实世界通过主体的影像意识可以直接感知到，不需要通过主体的想象和阐释。这也是影像意识与图像意识的根本区别之所在。

三、视觉文化的两个本质特征

通过与符号意识和图像意识的比较，我们发现影像意识有两个主要特点：一是影像意识是一种不带任何成见的直观意识；二是影像意识感知到的是一个虚拟的真实世界。然而，视觉文化真正区别于印刷文化和图像文化的地方就在于视觉文化中影像符号的表意依赖于影像意识。下面，我们根据影像意识的两个主要特点来分析视觉文化的两个本质特征。

（一）视觉文化是一种“直观”文化

笔者在前文中提到，直观意识是一种先验纯粹的直接面对事物本身意识。需要注意的是，这里的“先验”是指一种从未有过的状态；这里的“纯粹”不是指成分单一，而是指原初的整体状态；这里的“事物本身”不是传统形而上学中关于“什么”的知识，而是处在动态和时间中的“being”。这里的“being”是指一种与事物直接性的感触和遭遇。这就是海德格尔所批判的传统形而上学对“存在”的遗忘。这种遗忘使我们不知道思想永远处于生成过程之中，也不知道解释是一种整体性的直觉，而非概念性的判断。也就是说，“思想不再是静态下关于某某的判断，而是动态下沉浸于自身的描述”。^② 对此，海德格尔曾提出过著名的“世界图像时代”，这里的“世界图像”不是指世界上图像数量的急剧增长，而是指世界被把握成图像。世界被把握成图像之后将回到自身本来的样子，将永远处于生成状态之中。

从以上我们对直观意识的分析可以看出，视觉文化强调的不是概念性的知识，而是瞬间激起的震惊效果。这种震惊效果源于我们对视觉的重新理解。在印刷文化时代，虽然我们阅读语言文字的时候也依靠视觉，但是依靠的是一种后天的经验视觉，而非先天的先验视觉。这种经验视觉是加入了观看者解释的视觉，因为文字的形狀与文字的意思一般都毫无关系（象形文字除外），我们不可能通过直观而获得文字的意思，只有通过解释，而这种解释力需要经过长期的培养和学习才能获得。进言之，这种带有解释力的视觉使我们逐渐远离眼睛的直观功能，而迫使我们的眼睛始终带有“成见”地理解所见之物。这种带有“成见”的“有色眼睛”会阻碍我们去发现万事万物纯粹的本质。这种纯粹的本质是一种纯粹的美感。

然而，这种纯粹的美感只有依靠先天的先验视觉才能获得。先验视觉是一种不带任何“成见”的视觉，是一种纯粹个人性的感同身受，这种感同身受本身就有价值。比如我们第一次看见大海的时候，瞬间就被大海的波澜壮阔所吸引，这一瞬间是不加入任何理解的，是纯粹的感官享受。并且，这种感官享受是不能用语言表达出来的，因为一旦用语言表达出来就不再是个人性的感受，而是一般性的意义，这种一般性的意义是任何阅读此文本的人都能理解的。

由此可见，视觉文化中的“视觉”超越了单纯的视觉功能，而是能直观到超越视觉的本质。这是一种处于影像之中的直观。关于“影像”，海德格尔指出：“影像在这里不是指简单的临摹式的描述，而是就某物来说，我们就在影像之中，我们就是这事物的一部分。”^③ 海氏这句话中的“我们就在影像之中”，就意味着我们处在时间之中，处在生成状态中，这种状态使我们靠直觉能瞬间感触到一种新鲜而意外的东西，这才是万事万物的本质。也就是说，我们是在用影像来理解影像，不是用语言学模式来理解影像，这样，我们的一切感触都是新的感触，一切认识都是

①Jean Baudrillard, *Simulation*, New York: Semiotext, 1983, p. 25.

②尚 杰：《图像暨影像哲学研究》，北京：中国社会科学出版社，2016年，第56页。

③Heidegger, *chemins qui ne menent nulle part*, Paris: Gallimard, 1962, pp. 116~117.

新的认识。

这种用来理解影像的影像被称为“元影像”。“元”与一个概念或学科相结合之后通常具有更高一层的意思,即“关于什么的什么”。因此,元影像就是“关于影像的影像”。这种“关于影像的影像”是回归影像本身的影像,是一种与外部世界没有直接联系的影像。具体而言,元影像不是外部世界的反映,而是具有自我指涉性的影像;也不是用影像去表达意义或观念,而是通过影像本身去表现。这里的表现是“没有意谓的表现,是一切都浮在现象之中,但它们又是有厚度的现象。因为现象有厚度,我们看不透它的意思;又因为我们看不透它的意思,因而它才有意思”。^①由此可见,这种没有意谓的元影像消解了传统形而上学强调的现象与本质的二元对立,现象背后没有本质,或者说现象本身就是本质。

(二) 视觉文化是一种“虚拟真实”的文化

笔者在前文中提到,影像意识感知到的是一个虚拟的真实世界。如果我们进一步追问,“虚拟”和“真实”作为两种对立的属性是如何在影像意识中统一起来的。对此,笔者认为,两者的统一源于它们并不处在同一层面上。虚拟指的是影像意识的过程,真实指的是影像意识的结果。具体而言,我们可以运用现象学中的“意向行为—意向对象”结构形式将这种区分清晰地展现出来。

现象学中的“意向行为—意向对象”结构就是指意识通过意向行为对感知材料进行整理、构造、完型,最终形成一个意向对象。就影像意识而言,这种意向行为具有“完形性”和“单向性”特征,正是这两个特征决定了影像的虚拟本性;而意向对象具有“现实性”和“交互性”特征,这两个特征又决定了影像的真实本性。概言之,影像意识在意向行为方面是虚拟的,在意向对象方面是真实的。下面,我们就分别对影像意识中的意向行为和意向对象做具体分析,进而深入理解视觉文化中虚拟性和真实性的统一。

首先,“完形性”是影像意识中意向行为的重要特征之一。“完形”是20世纪初格式塔心理学派的核心概念。该学派认为,认知活动不是被动接受外在刺激的“刺激—反应”活动,而是主动对外部材料进行整理、构造、完形的过程。对于电影影像而言,“完形性”更是必不可少的,没有它,电影影像根本就不能存在,因为电影并不是真正的活动影像,而是依靠快速放映一系列静止的照片而制造出来的“幻觉”,也就是说,电影的活动影像完全是依靠影像意识的“完形”建立起来的。具体而言,这种活动影像的产生主要依靠两种完形机制:一是视觉暂留。具体指“任何事物从人的眼前掠过之后都不会立刻消失,而是仍在视网膜上滞留约0.1秒的影像”。^②正是这0.1秒的滞留使得独立静止的画面被串联成了活动的影像。二是心理补偿。具体指将局部连接成整体的心理倾向。这种心理倾向使我们意识不到电影中的任何两个画面之间都存在着一段黑暗或空白,这些黑暗和空白都被心理补偿机制自动填补了。

其次,“单向性”是影像意识中意向行为的另一个重要特征。因为现实物体都具有广延性和不透明性,所以我们无法只从一个角度完整地把握一个现实物体,只有不断变换角度,才能尽可能完整地把握对象。而我们在观看影像的时候只需要从一个单一角度便可完整地把握对象。这种“单向性”表明影像意识只是一种幻觉,因为投射到银幕上的只是虚拟的光影,不是实体。

复次,“现实性”是影像意识中意向对象的重要特征之一。正如笔者在前文中指出,我们在观看影像的过程中,里面的人和物不是以图像的方式显现出来(动画片除外),而是自身显现出来的。因此,我们通过影像感知到的不是现实的摹本,而是现实本身。这种现实不是客观存在的现实,而是现实的感觉。

最后,“交互性”是影像意识中意向对象的另一个重要特征。“交互性”是指影像意识是由视觉与听觉交互而成的意识。影像之所以能较为完美地再现现实,是因为它不仅能再现视觉,还

①尚 杰:《图像暨影像哲学研究》,北京:中国社会科学出版社,2016年,第105页。

②周 欢:《幻觉:关于电影心理学问题的研究》,《电影艺术》1989年第11期。

能再现听觉。也正是因为视觉与听觉的交互存在，我们才能在影像中感知到真实世界的存在。

由此可见，由于影像意识的完形性、单向性、现实性、交互性使得影像意识感知到的是一个虚拟的真实世界，而视觉文化是一种以“虚拟真实”为特征的文化形态。正如笔者在前文所言，鲍德里亚曾用“超真实”这个概念描述过这种“虚拟真实”。具体而言，“超真实是以理想模型为参照，用符码编制出来的真实。这种真实只有通过符码编码才能存在，是一种比真实更真实的存在”。^① 这种比真实更真实的存在是一种没有现实参照物的存在，是依靠虚拟的手段制造出来的真实，视觉文化追求的正是这种“超真实”。

结 语

综上所述，如果我们从视觉感官的角度理解视觉文化，不能把握到视觉文化的本质，因为印刷文化也依赖视觉感官；如果我们从图像传播的角度理解视觉文化，也不能把握到视觉文化的本质，因为图像文化也依赖图像传播。因此，我们选择从现象学视角重新理解视觉文化，找到影像意识与符号意识、影像意识与图像意识之间的本质区别。从这些区别中我们可以发现，视觉文化是在印刷文化和图像文化之后兴起的以影像为表意符号的文化，是一种“直观”文化和“超真实”文化。

Reinterpretation of Visual Culture from Image Consciousness: an Analysis from the Perspective of Phenomenology

ZHANG Cheng

Abstract: Visual culture conveys meaning through images or ideographic symbols, which relies on the image consciousness of the viewer for interpretation. Pictographic culture conveys meaning through pictures, which again is to be interpreted by the viewer according to the his picture consciousness. Printing culture, in contrast, relies on words for expression of meaning, which is interpreted by the reader in accordance with his consciousness of words as symbols. The image consciousness differs from word or symbol consciousness in the fact that the former is intuitive and unbiased, while the latter is experience-based and non-intuitive. The image consciousness differs the picture consciousness in that the images present a world that is both real and virtual, while pictures present an imagined world through pictures. Such differences point us to the nature of the visual culture: firstly, it is “intuitive”, secondly, it is both “virtual” and “real”.

Keywords: image awareness, visual culture, phenomenology, intuition, virtual reality

(责任编辑 廖国强)

①张 骋：《传媒学转向：当代人文社会科学研究的新的走向》，《西南交通大学学报》（社会科学版）2016年第2期。