

论草根传媒文化中的情感与形象

庞 弘

摘 要 在针对当代视觉文化的考察中,形象始终是一个不容错过的核心命题。草根传媒文化不仅带来了较之从前更为驳杂、丰富的视觉形象,同时也在“形象”与“情感”之间建立起了难以割裂的密切关联。依托网络这一新兴技术平台,草根传媒形象强烈地触动了转型期人们的社会、文化心态,从而与当代人产生了情感上的呼应、沟通与契合。同时,公民在当下情境的特定情感体验,又促使某些视觉形象得到了不断的演绎与凸显,并由此形构了一种耐人寻味的“情感的类型学”。正是形象与情感的互动使人们对转型期社会文化状况的深度开掘成为可能。

关键词 草根传媒文化 形象 情感 社会变迁

DOI:10.16240/j.cnki.1002-3976.2016.03.020

在视觉文化研究的知识谱系中,“形象”(image)始终是一个不可或缺的维度。艺术理论家巴拉什曾指出:“在任何时代与文化中,人们都没有停止对形象的想往与猜测。”^①的确,自远古时代以来,人类便试图借助对特定形象的描绘来实现同宇宙万物的沟通;在工业化与都市化不断推进的当代语境下,琳琅满目的视觉形象通过美术、影视、广告、动漫、游戏、摄影、服饰等渠道而得以彰显,从而潜移默化地融入并塑造了每一个普通人的日常生活。必须看到,形象是一个格外含混、复杂的范畴,它不仅意味着某种视像化的物质外观,不仅意味着个体表情达意的工具或审美欣赏的对象,还进一步表征着人们在特定阶段最为原初而本真的期待和诉求,表征着他们同周遭世界的想象性关系。于是,形象的生产、流通与接受,形象的特征与功效,形象的结构、组织与类别等等,便体现出了难以抹杀的价值和意义。也正是

基于上述理由,米歇尔才会将 21 世纪人文学术中的最重要问题归结为一个“形象的问题”^②。

众所周知,形象并不是一个僵化、凝固的实体,而总是处于不断游移、转换的动态过程中。因此,“最好是把形象看做一个跨越时空来自远方的家族,在迁徙的过程中经历了深刻的变形”^③。作为当代媒介文化中的一股新鲜力量,“草根传媒文化”(grassroots media culture)的崛起无疑为人们对形象的考察提供了新的契机。所谓草根传媒文化,即不同于社会学意义上的边缘或底层文化,也不同于

^① Moshe Barasch, *Theories of Art, 1: From Plato to Winckelmann*, New York and London: Routledge, 2000, p. vii

^② W. J. T. 米歇尔:《图像理论》“序言”,陈永国等译,北京大学出版社 2006 年版,第 2 页。

^③ W. J. T. 米歇尔:《图像学:形象,文本,意识形态》,陈永国译,北京大学出版社 2006 年版,第 6 页。

人类学视域中的民俗或民间文化,而是更侧重于对一种媒介方式的界定与阐发,即人们打破了传统意义上“自上而下”的专业主义传播格局,转而采取“自下而上”的途径,依凭数码相机、可拍摄手机、便携式电脑等技术设备,自由采集、制作、加工相关的信息或资讯,并使之汇聚于网络空间这个无以限量的巨大平台上^①。作为一种极具开放性与包容性的文化形态,草根传媒文化自然囊括了异常丰富、驳杂的形象资源,同时,草根传媒文化所独有的视觉表达方式,又使这些形象具备了某些不同于以往的内涵和品质,其最突出表现,在于形象与情感之间千丝万缕的紧密关联。恰恰是这种形象和情感的交互作用,不仅极大地充实了形象概念的既有意涵,同时也启发人们对当代文化精神状况的更深层次反思。

一、草根传媒形象与“情感动员”

在人类生存、发展的漫长历程中,情感一直都占据着极重要的位置。无数人经历过“情非得已”,品味过“情不自禁”,最后又往往“为情所困”。情感不单单是一种生物学属性,不单单是大脑皮层受外界刺激所产生的震荡与波动,它还暗含着历史、社会、文化的多重逻辑和多重线索,并能够体现出巨大的支配与建构作用。如涂尔干便认为,人类的社会情感并非若干非理性因素的简单叠加,而是“有着集体性的根源,有着普遍性、永恒性和内在的紧张性”^②,从而也表现出了整合与形塑的强大力量。有学者更进一步指出,情感在人际交流中发挥着“黏合剂”的功效,共同的情感经验对于法律规范的践行,道德秩序的建立乃至社会有机体的形成都起到了极为关键的作用,因此,在某种意义上,“人类的独特特征之一就是在形成社会纽带和建构复杂社会结构时对情感的依赖”^③。落实到视觉文化领域,情感的重要性集中表现为视觉文本的制作者对于主体情感的有意识倚重。如康定斯基等抽象表现主义者便擅长将创作者的炽烈情感熔铸于高度抽象的形式表现中,进而在观看者内心激发类似或相关的情感体验;而广告等当代大众文化产品的策划者同样热衷于打造形形色色的视觉方式与策略,以此来唤起消费者千差万别的情感期待和诉求,进而实现谋取商业利益的终极目标。

在草根传媒文化这一独特的场域,情感与形象的亲缘性得到了更富戏剧性的演绎,其最直观表现,莫过于草根传媒形象所营造的强烈的“情感动员”(emotional mobilization)效应^④。在草根传媒文化中,形象的宗旨绝非召唤理性化的反思与辨析,而是直接作用于公众内心鲜活、生动的情感维度,从而形成高度一致的价值取向与心理认同,甚至诱发超大规模的、轰轰烈烈的集体行动。反过来讲,决定受众对某一视觉形象青睐与否的,其实也并不是审慎的、条分缕析的选择和决断,而首先是一种赤裸裸的、情感层面的呼应与激荡。具体来说,在斑斓驳杂的草根传媒形象中,无法带给人情感冲击者多半不可能成为引人瞩目的焦点,相反,能够赢得广泛追捧并迅速蹿红的形象,则通常都拥有“能够激发网民的嬉笑怒骂、喜怒哀乐等情感的表现形式和内容”^⑤,都能够契合每一位普通公民最为质朴而本真的情感际遇与积淀。在近年来沸沸扬扬的陕西“华南虎事件”、山西“黑砖窑事件”、黑龙江“虐猫女事件”、香港“艳照门事件”等网络热点事件中,各类视觉形象依托草根媒体的报道而广为传播,不仅真切地触动了受众或激愤,或感伤,或哀怨,或鄙夷的情感态度,更促使种种个体化的私人情绪扩展为一系列群体化的、一呼百应式的情感共鸣,继而实实在在地作用于人们

① 关于草根传媒文化的基本内涵及其当下趋势,参见拙文《当代中国“草根传媒文化”发展状况调查报告》,《江海学刊》2014年第4期。

② 埃米尔·涂尔干:《社会分工论》,渠东译,三联书店2013年版,第63页。

③ 乔纳森·特纳、简·斯戴兹:《情感社会学》,孙俊才等译,上海人民出版社2007年版,第1页。

④ 应当看到,“形象”是一个极具包容性和延展性的范畴。如米歇尔便提出,形象概念至少涵盖了“图像”(图画、雕像、设计)、“视觉”(镜像、投射)、“感知”(感觉数据、“可见形状”、表象)、“精神”(梦、记忆、思想、幻影)、“词语”(隐喻、描写)等五重意涵。具体到草根传媒文化中,形象主要指由草根媒介所塑造并呈现的,平面、静止的图像与立体、运动的影像,如五花八门的网络图片、照片、视频、gif动态图,等等。但同时必须注意,在针对草根传媒形象的考察中,研究者绝不能仅仅驻足于外在的视觉表现,而忽视对隐含于形象背后的深层次意义与精神的探究。有关形象定义的更详尽说明,可参见W. J. T. 米歇尔《图像学:形象,文本,意识形态》,第6~11页。

⑤ 杨国斌:《悲情与戏谑:网络事件中的情感动员》,载邱林川、陈韬文主编《新媒体事件研究》,中国人民大学出版社2011年版,第40页。

既有的生活方式与思维习惯。上述事实充分印证了情感动员对于草根传媒形象而言所具有的难以替代的价值。

当然,情感动员的达成并非无中生有,而是潜藏着技术与社会文化的深层次动因。

首先,必须承认形象自身所蕴含的巨大能量。米尔佐夫曾谈到,视觉文化的真谛在于“把那些本身并非视觉性的东西予以视觉化”^①。的确,伴随海德格尔所谓“世界被把握为图像”^②的总体趋势,众多人们在过去难以亲眼所见的事物依凭琳琅满目的视觉手段而得以“浮出水面”,并产生了远远超出语言文字叙述的“有图有真相”的实证性与视觉感染力。在草根传媒文化中,这种肉眼的可验证性得到了更加集中、明确的展现。草根传媒形象回避了大众文化或先锋艺术中刻意为之的视觉隐喻与修辞技法,转而强调一种原生态的、直观、质朴而又不加修饰的表现方式,这些“平民主义”的视觉策略固然不可与专业化的传播方式等量齐观,但在某些情况下,却更容易制造身临其境的现场感和刻骨铭心的视觉刺激,进而给人以“同声相应,同气相求”的真切体验。在2014年5月山东招远的“麦当劳血案”中,一段用手机拍摄于凶案现场的简单、粗糙的视频,将邪教徒的丧心病狂,受害者的孤立无助,以及围观“看客”的麻木与冷漠毫无保留地暴露于千万网民的目光之下,在令观看者不寒而栗的同时,也带给其异乎寻常的精神震荡与情感冲击,并最终使该事件引发了全国范围内的舆论反响与道德论争。

其次,还应当关注媒介所具有的难以估量的作用。作为草根视觉文本赖以维系的最重要平台,网络不仅加快了形象的传播频率与速度,不仅为形象提供了可见的、外在的支撑,还从根本上改变了形象的呈现方式以及公众对形象的体认与感知,从而有效地推动了情感动员的步步深入。比如说,网络空间与生俱来的高度开放性,使个体有机会打破各自的时空局限,对某类视觉形象加以高度统一的观看,有利于实现情感层面的呼应、沟通与共振;而网络的高度互动性和可参与性,则使人们暂时搁置了自我身份,竞相投入一种广场式、集体性的狂欢与游戏之中,于无形中催化了观看者情感的接近、融合与升华。更值得一提的是,网络空间所独有的信息分享方式。美国社会学家桑普森曾指出,网络时代的

突出特征,在于各类讯息既没有一个明确的起点或中心,也不遵循任何理性化的逻辑或规律,而是如流行性感冒的爆发一般,以一种猛烈的、突如其来的甚至是难以预测的方式大面积地扩散^③。可以说,这种“病毒式传播”的特质同样适用于对草根媒介的描述。具体到当前中国的网络文化中,在博客、微博、微信乃至数不胜数的各类社交网站的“催化”下,裹挟于草根传媒形象之中的林林总总的情感、感受、心绪与情绪将如同野火般在观看者中不断地滋长、蔓延,从而很可能在短时间内触动他们共同的敏感神经,并最终使特定情感的影响力获得令人意想不到的拓展与提升。

最后,谁都无法否认,当前中国社会的具体情境和普遍文化心态,是情感动员得以成立的最根本理由。历史早已证明,虽然群众绝不能简单等同于法国学者勒庞所嗤之以鼻的,“冲动、急躁、缺乏理性、没有判断力和批判精神”^④的“乌合之众”,却仍然存在着激进化、破坏性强、易受刺激等难以掩盖的性格缺陷,仍然是一个易受外界干扰而“感情用事”的松散的集合体。在当前中国社会全面转型的宏观背景下,农业文明急速向工业文明迈进,传统的“计划经济”也逐步让位于“市场经济”,上述变革在取得丰硕成果的同时,也导致了诸如利益分配不均、区域矛盾升级、官民冲突加剧等不容小觑的困境。正是对上述问题的感同身受,使公众的情绪化特征呈现出几何级数的膨胀趋势,与此同时,依靠草根媒介这一便捷的触发点和枢纽,上述极端情绪才真正得到了淋漓尽致的宣泄与释放。一个典型的案例是2011年震惊全国的广东陆丰“乌坎事件”。当草根媒体从事发现场采集的形象片断通过种种渠道而公之于众时,这些形象不仅以高度的真实性和表现力吸引了观看者的眼球,更深深地触动了每个普通人在当代语境下共有的情绪体验,如对于无端逝去的个体生

① 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年版,第5页。

② 海德格尔:《世界图像的时代》,载孙周兴选编《海德格尔选集》(下),上海三联书店1996年版,第899页。

③ Tony D. Sampson, *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012, p. 4.

④ 古斯塔夫·勒庞:《乌合之众:大众心理研究》,冯克利译,中央编译出版社2005年版,第21页。

命的同情,对于土地和家园的挥之不去的眷恋,对于某些职能部门的发自内心的拒斥,等等。正是这种来源于集体无意识的真挚的共通感,使相关形象所负载的情感内涵得到了一而再、再而三的演绎与彰显,并最终对转型期社会心态产生了强烈而深刻的塑造作用。

通过以上几个环节的综合作用,情感动员当之无愧地成为草根传媒文化中最具代表性的特质。可以说,草根传媒形象所引发的任何回应都受到了某种潜在的情感逻辑的支配,都必须在特定情感的刺激与驱动之下而得以开展。随着情感的愈发强烈,这种回应的力度和持续性也将相应地得以增强。当然,形象和情感的关联性还远不止于此,二者的交错杂糅将进一步动摇人们习以为常的视觉范式和形象序列,进而塑造并呈现出一种与众不同的、以情感为依据的“情感的类型学”。

二、草根传媒形象的情感类型

当人们试图对眼前的视觉形象加以解析时,一种形象的类型学便显示出了充分的必要性。客观、合理的形象类型,不仅可以将千变万化的形象梳理为一个清晰的、易于把握的系统,同时,也可以帮助人们更透彻地洞察单个形象自身的基本结构和内在规律。在传统的形象学研究中,主要存在着两种分类标准,一是形式或媒介(如依据油彩、水墨、雕版等不同媒材,对美术中的静物形象做出区分);二是内容或主题(如将经典好莱坞电影中的人物形象概括为英雄、恶棍、美女等基本类型)。落实到草根传媒形象中,情况则变得较为复杂。依托网络这一极具包容性和开放性的广阔平台,草根媒介为观看者提供了犹如万花筒一般多元、丰富、变幻莫测的形象序列,这些形象很难被一种传统意义上的类型学所轻易涵盖。在这样的背景下,对情感和形象的内在关联加以深度开掘与重新梳理,便给予了研究者一种颇具建设性的分类方式和路径^①。如前所述,社会转型的巨变催生出一系列难以阻遏的情感冲动,恰恰是这些普遍化、激进化的群体性情感,使部分视觉形象得到了较之从前远为明确、生动的展现。一方面,在种种强烈情感的刺激下,草根传媒形象的创制者时常主动选取符合自身情感状况的形象素材,从

而将某类或某几类形象置于其视觉表达的中心;另一方面,公众对视觉讯息的接受也并非被动的、毫无头绪的行为,他们总是倾向于对那些能满足其情感需求的形象格外关注,从而使少数形象从令人眼花缭乱的视觉景观中脱颖而出,并一步步赢得更多人的青睐与跟从。正是这种来自“编码者”和“解码者”情感维度的双重作用,衍生出了草根传媒文化中最主要的几种形象类型。

(一)“愤怒导向型”形象

虽然长久以来,愤怒都被当作有损人类心灵的恶德而遭受贬斥(如基督教正典便将其规定为与神性相违逆的“七宗罪”之一),但在草根传媒文化中,与愤怒相关的形象却占据了惊人的比例。原因很简单,在当代中国,社会转型所引发的错位与偏移制造了一种难以缓解的“结构性紧张”^②,公民的消极情绪和负面心态持续不断地累积、叠加,并往往通过“泄愤”的方式而得到井喷式的爆发。于是,特定形象类型的出现,不仅使公众的愤懑与仇恨有了一个具体的、形象化的目标,同时,也成为这种集体性怨恨得以滋长、蔓延的必不可少的“催化剂”。在草根媒介的视觉话语中,“愤怒导向型”形象包括了丰富的内容:它可以是肆意危害他人生命的凶残的施暴者;可以是强奸民意、滥用特权的公共利益的“篡夺”者;也可以是公然挑战社会良知与伦理底线,造成恶劣影响的道德上的越轨者。值得一提的是,在很多时候,“愤怒导向型”形象已不再停留于个别的、真切可感的视觉形态,而是表现为某种抽象的、符号化的观念架构。在贵州“瓮安事件”、湖北“石首事件”、杭

^① 从情感角度对草根传媒形象加以分类的方法受到了德国文学家、人类学家卡内提的深刻影响,在其代表作《群众与权力》中,卡内提以情绪为主要依据,将群众大致划分为“攻击性”、“逃亡性”、“禁止性”、“反叛性”、“宴乐性”等五种类型。在他看来,以上每一种类型之所以能体现出一以贯之的本质和共性,主要原因在于,该类型所代表的特定人群往往被某种独一无二的、主导性的激情所掌控。参见埃利亚斯·卡内提《群众与权力》,冯文光等译,中央编译出版社2003年版,第27~38页。

^② 美国社会学家斯梅尔瑟认为,所谓“结构性紧张”主要指一种社会体制的不平衡状态,这种不平衡基于多种因素而无法得到改善,从而很可能在特定事件的触发下转化为群体性的情绪宣泄乃至暴动。在政治、经济、文化体制全方位转型的当代中国,这样的结构性紧张同样有较为显著的体现。参见 Neil J. Smelser, *Theory of Collective Behavior*, London: Routledge and Kegan Paul, 1962, p. 48.

州“七十码事件”、南京“桥裂裂”事件等反响强烈的草根媒介事件中,公众的不满与愤懑大多超越事件本身而指向了隐藏在幕后的种种瞒天过海和欲盖弥彰行为,并最终对转型期社会所存在的种种阴暗面提出了质疑与责难。

对于中国社会而言,“愤怒导向型”形象具有不言而喻的积极意义。当某些形象所点燃的怒火产生较大影响并聚集起一批相关受众时,隐含其中的对抗性潜能便自然而然地从虚拟弥散到了现实,从而间接干预了政府行为的实施,并推动了社会公共问题的妥善解决。不过,愤怒所导致的负面效应同样也不容小觑。社会学家于建嵘曾指出,当前网络所流行的是一种“抽象的愤怒”,这种愤怒没有明确的理由和针对性,而是“不特定之人因不特定之事引发的普遍和长期的愤怒”^①,是浮躁、焦虑、迷惘的社会文化氛围的生动写照。可想而知,这种被夸大的愤恨很容易受到煽动而演变为言论的暴力,演变为无所顾忌的诋毁与中伤。在2008年轰动一时的四川“范跑跑”事件中,在盲目的仇恨情绪驱使下,无数网民竞相以高高在上的道德审判者自居,对一位在大地震期间发表不当言论的小学教师无休止地唾骂、攻讦和羞辱,给当事人及其家属的生活带来了困扰与伤害。因此,如何对公众日益高涨的愤怒加以有效的节制,以避免一种“文革”式话语的复归,便显示了难能可贵的价值和意义。

(二)“怜悯导向型”形象

在人类文明发展史上,怜悯始终是一个众说纷纭的范畴。柏拉图认为,悲剧所引发的“感伤癖”将磨灭人类的勇敢与坚韧;亚里士多德则坚信,怜悯可以对人们的负面情绪加以宣泄或净化。落实到草根传媒文化中,与怜悯相关的视觉形象得到了愈发频繁的征引与刻画。在2008年的“汶川大地震”、2010年的“舟曲特大泥石流”、2011年的“甬温动车事故”、2014年的“昆明恐怖袭击”等令无数人痛彻肺腑的创伤性事件中,无处不在的草根媒体以即时、冷静而客观的姿态,不加保留地记录了一系列饱受“天灾”或“人祸”摧残的不幸者的形象,如失去子女、悲痛欲绝的父母,生死相隔、回天无力的恋人,因遭残酷蹂躏而鲜血淋漓、惨不忍睹的肉体……上述触目惊心的惨状不仅充分调动了每一位观看者的悲悯之心与凄怆之情,同时也暗示了个体在当代“风险社

会”中随时都可能陷入“无妄之灾”的存在主义困境。当然,“怜悯导向型”形象还包含着某些微妙而耐人寻味的视觉规划,从而流露出更加浓郁的人文情怀和当下气息。

卡斯特在其代表作《千年终结》中,曾大胆预测过世纪之交的中国将会面临的窘困,如失地农民的颠沛流离,下岗工人的凄惶无助,地区、阶层之间的歧视与隔阂,等等^②。自21世纪以来,卡斯特的预言大多得到了鲜明、贴切的体现。可以说,中国社会在当前呈现出一种“金字塔式”的总体格局,其中极少数人因占有惊人的社会资源而高居顶端,绝大多数处于底层的普通人则时常在资本和权力的挤压下无所适从,甚至连最基本的生存权益都无法保障。因此,“怜悯导向型”形象的内涵并未停留于灾祸或暴行中的殉难者,而是进一步囊括了在体制改革的大潮中,在时代变迁的无情巨轮下苦苦挣扎却又无能为力的卑微的生命,如当众裸体乞讨的小女孩,流落街头、风餐露宿的精神病患者,在城管的围追堵截下无处容身的个体商贩……通过草根媒介的推广与渲染,这些被贫穷、孤独、疾病折磨的形象才真正进入人们的视野,并激发了整个社会的恻隐之心。由此出发,怜悯的情感还指向了那些在各种“黑幕”或“潜规则”纠缠下苦不堪言、走投无路的弱势群体,如为了索取医疗补助而不得不“开胸验肺”的农民工,因缺少暂住证而被暴打致死的外地青年,遭遇“冒名顶替”而无法继续学业的女高中生……他们大多处于受到欺凌、蒙骗、掠夺的“边缘人”地位,却又找不到适当的渠道来发出自己的声音。于是,公众的同情和哀怜不仅使上述形象从“缺席”的尴尬中解脱出来,同时,也将隐含其中的个体的不幸转化为了更具普适性、群体性的不幸,从而唤起了人们对诸多不公现象的追问和批判性反思。

如果说,“愤怒导向型”形象满足了公民对声讨与谴责的需要,那么,“怜悯导向型”形象则更多发挥了申辩和维护的作用,它不仅使身处社会底层的“他者”获得了普遍的关心和实质性的帮助,也在一定程度上改变了现今日趋麻木、冷漠的道德氛围。然而,

^① 于建嵘:《底层立场》,上海三联书店2011年版,第156页。

^② 曼纽尔·卡斯特:《千年终结》,夏铸九等译,社会科学文献出版社2003年版,第361~364页。

在某些“怜悯导向型”形象中,同样潜藏着刻意为之的语言圈套和视觉伎俩,潜藏着隐晦而不可告人的商业噱头与“暗箱操作”。如2005年引人注目的“女大学生卖身救母”事件,便暴露出了诸多人为的粉饰、炒作和包装,因而一直都无法摆脱“为煽情而煽情”的批评。不难想象,类似的视觉形象一旦呈泛滥之势,便往往会带来严重的“审美疲劳”,从而不但将悲情降格为俗不可耐的噱头,更可能使人们的同情心和信任感日复一日地萎缩、变质。正因为如此,有学者才会提出,怜悯的感情应当被一种真正意义上的尊重所取代,究其原因,除去尊重所具有的伦理上的必要性,还在于“现代社会的运作更多基于平等者之间的合作,而非零和性的权威模式”^①,只有在自我与他人彼此尊重、相互依存的大前提下,个体的人格与社会的发展才可能得到更好的平衡与维系。

(三)“狂欢导向型”形象

虽然狂欢并不能等同于一种严格意义上的情感类型,但无可否认,在现今的网络文化中,充斥着诸如嬉笑、调侃、戏谑、嘲弄、反讽等错综复杂的情绪体验,它们无一例外地可以被狂欢这一范畴所包容与涵盖。因此,也可以说,在愤怒和怜悯之外,狂欢为草根传媒形象带来了另一种不可忽视的情感导向。

狂欢,最初指一种全民参与、尽情娱乐的节庆与仪式(如古希腊的“酒神祭”就是狂欢节的一个初始版本),由此而衍生出一种普遍的精神取向和情感状态,即暂时打破既定的规范和秩序,投身于不分等级、无所约束的宣泄与游戏之中。虽然自文艺复兴之后,狂欢便受到政府机构宰制而逐渐被理性主义所遮蔽。然而,大众狂欢的激情绝不会彻底消散,它依然从多个方面影响并形塑了当下的社会文化生活。在包罗万象的网络空间中,草根传媒形象实际上为狂欢情绪的释放提供了最适合不过的渠道。

巴赫金曾说过:“狂欢式使神圣同粗俗,崇高同卑下,伟大同渺小,明智同愚蠢等等接近起来,团结起来,定下婚约,结成一体。”^②的确,狂欢并不意味着单纯的愉悦,而是携带着融合与颠覆的精神内核,携带着“跨越界限,填平鸿沟”的越轨的快感。在草根传媒文化中,“狂欢导向型”形象同样不能等同于一个柔软的、温情脉脉的客体,相反,它往往囊括了挪用、戏仿、倒错、扭曲、变形等别具一格的修辞策略与视觉技法,并由此而体现出强烈的反叛性和不羁

的讽刺意味。具体说来,这种形象既涵盖了对热点事件或文化现象的调侃、戏谑和夸大(在杭州飙车案中走红的神兽“欺实马”,悬浮在戈壁滩、外太空、侏罗纪公园的四川某地官员);又牵涉到对流行文化或精英艺术的嘲讽与解构(充溢着奇思妙想和黑色幽默的《春运帝国》,将红色经典改装、拼凑、重组而令人啼笑皆非的《分家在十月》);也可能将一些备受关注的公共人物卷入其中(被无数网友PS为蒙娜丽莎、角斗士、哈利·波特的“网络小胖”,铁骨铮铮、霸气外露的纯爷们“春哥”)……在特定情况下,某些人甚至还身体力行,通过自我矮化或出乖弄丑的方式,主动化身为一个任观看者讥笑、挖苦与贬斥的狂欢的形象(自我膨胀的凤姐,扭腰摆臀的芙蓉姐姐,风骚放荡的干露露),不仅掀起了一浪高过一浪的喧嚣与鼓噪,同时也迎合了部分观看者窥淫与猎奇的隐秘欲望。总之,在“狂欢导向型”形象的塑造中,夹杂着感官化、去中心、平面化等一系列充满挑战性的文化诉求。而互联网对“二次加工”和“生产式阅读”的无限包容,则无疑为这种“狂欢化叙事”的推广、演绎与延伸提供了坚实的技术保障。

当然,狂欢并非以取悦他人作为唯一目标,而是拥有文化政治层面的更深刻动因。一方面,通过肆无忌惮的娱人或娱己,“狂欢导向型”形象“提供了社会接受它通常所压制和否定的快乐的机会”^③,不仅满足了主体愈发迫切的倾诉要求和参与意识,同时也在这个日益刻板化的“监禁社会”中起到了类似“安全阀”的舒缓作用。另一方面,在嬉笑怒骂的狂欢体验中,往往凝聚着某种批判性的价值立场,凝聚着主体对社会问题的深度反思与想象性解决。如2005年的恶搞之作《一个馒头引发的血案》,便以影片《无极》为“底本”,将取材于央视《中国法治报道》的若干形象穿插其中,进而隐晦地传达出公众对当前商业电影中“霸权主义”模式的反感和忧思。不过,狂欢也绝不是一个尽善尽美的乌托邦式的存在,在某些外在因素的催化下,它很可能畸变为一种肤浅而鄙

① 成伯清:《情感、叙事与修辞——社会理论的探索》,中国社会科学出版社2012年版,第71页。

② 巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,白春仁等译,载钱中文主编《巴赫金全集》第5卷,河北教育出版社1998年版,第162页。

③ 约翰·菲斯克:《解读大众文化》,杨全强译,南京大学出版社2001年版,第148页。

俗的纯粹的搞笑,从而使人们慢慢丧失思考的热情,甚至沦为毫无敬畏之心的“娱乐至死的物种”^①。在2012年以来空前活跃的各色“屌丝”形象中,其实蕴含着青年一代遭遇挫折时自轻、自贱、自卑、自嘲的颓废心理。当“屌丝”所表征的视觉狂欢发展为一种时尚时,紧随其后的势必是整个社会群体的犬儒化、怠惰化以及进取心的缺失。由此看来,怎样对狂欢的情感加以恰当的梳理与引导,同样是任何人都无法忽视的重要命题。

综上所述,愤怒、怜悯与狂欢这三种情感统摄了草根传媒文化中最具代表性的三类形象。三者貌似彼此孤立,实则相互交织、相互渗透,共同形构了激情洋溢而又充满张力的动态化格局^②。英国文化史家伯克相信,作为历史传承物的形象,可以揭示至关重要但却常常被人们遗漏的“有关社会现实某些侧面的证据”^③。无独有偶,在强烈情感的驱动下,草根传媒形象其实也扮演了一个历史“见证人”的角色,它不仅以“碎片化”的方式连缀起中国社会变迁的整个版图,同时,也恰如其分地充当了一面镜像,为每一位身处动荡之中而茫然失措的男男女女提供了自我观照、自我定位、自我反思的机遇与可能。对于一味跟从西方而失去“本土意识”与“本土关怀”的中国视觉文化研究,草根传媒形象无疑带来了新的思路和更广阔的开掘空间。

余 论

德国艺术史家贝尔廷强调,关于“什么是形象”的问题需要从两方面加以解答:首先,必须把形象视为相片、绘画、影像等“某种给定媒介的产物”,在此基础上,还有必要将形象理解为梦、想象、个人感知等“我们自身的产物”^④。换言之,在贝尔廷眼中,形象既涵盖了外在的、可见的、物质性的一面,又涉及内在的、不可见的、心理性的一面。二者无法切分,而是如同一枚硬币的两面,紧密关联,互为依托,彼此以对方的“在场”为存在依据^⑤。形象的“一体两面性”在草根传媒文化中得到了鲜明的表现。必须看到,当前的中国社会正处于急剧的、颠覆性的动荡与变迁之中,这种变迁既涵盖了经济、政治、文化、制度等总体化、宏观性的层面,同时也不可避免地牵涉到个体行为方式与精神气质等更加细致、微妙的因

素。于是,一方面,社会的激烈变革使种种新的状况纷至沓来,连带产生了一系列富于震撼力的新的形象,从而对人们的内心世界,尤其是情感体验造成了冲击;另一方面,公众情感的波动又反过来作用于现实生活,不仅构筑了未曾有过的形象体系乃至社会文化景观,同时,也将某种中国式的现代性想象融入每一个普通人的精神框架和“情感结构”,并最终实现了对一个“想象的共同体”的谋划、整合与形塑。如果说,视觉文化研究的真谛在于如实地展现“视觉的社会建构”与“社会的视觉建构”之间复杂难解的辩证关联^⑥,那么,在草根传媒文化中,形象与情感的对应和互动恰恰给予了研究者一个审视与探究的极好的契机。

本文系教育部哲学社会科学研究重大课题攻关项目“当代中国社会转型中的视觉文化研究”(项目号:12JZD019)、国家社会科学基金青年项目“跨媒介叙事研究”(项目号:14CZW005)的阶段性成果,并受四川师范大学重点培育项目经费资助。

(本文作者:庞 弘 四川师范大学文学院讲师)

责任编辑:时世平

- ① 尼尔·波兹曼:《娱乐至死》,章艳译,广西师范大学出版社2004年版,第4页。
- ② 如2010年引爆网络的“我爸是李刚”事件,便同时涉及公众对特权阶层的愤恨,对受害者的深切怜悯,以及对肇事者充满狂欢化色彩的反讽与嘲弄。三种情感不断穿插、呼应,聚合成一股“合力”,强有力地推进了相关视觉形象及其社会影响的扩展。
- ③ 彼得·伯克:《图像证史》,杨豫译,北京大学出版社2008年版,第32页。
- ④ Hans Belting, *An Anthropology of Image: Picture, Medium, Body*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2011, p. 2.
- ⑤ 也正是基于形象的这种双重属性,波德里亚才会断言,在伊拉克战争中,人们推翻的并不是萨达姆的塑像,而只是其塑像的替身。言外之意在于,遭到摧毁的,不过是形象被媒介所固定化和具体化的部分,而隐藏在背后的非物质的精神性维度则尚未被人们觉察与触动。参见让·波德里亚《冷记忆》第5卷,张新木、张海佳译,南京大学出版社2009年版,第106页。
- ⑥ W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 345.