

仿真：后现代摄影的重要视觉模式

甘森忠

后现代摄影不但是后现代艺术的重要分支,更是当代视觉文化的诸多表征之一。从视觉文化的视角来探讨后现代摄影,有助于拓展对后现代摄影文化内涵的研究。对于视觉文化,米歇尔认为就是关于视觉经验的社会建构的研究(参见米歇尔《图像理论》)。视觉文化作为一门新兴的交叉学科,其研究领域相当宽泛,涵盖了诸如哲学、文艺学、美学、社会学、传播学等,涉及影视、建筑、摄影等艺术形式,范围已扩大到视觉艺术的各种表现及视觉实践的各种形态,超越了传统的图像学。

关于视觉文化及其发展的理论,诸多学者已颇有建树,而后现代文化的代表人物鲍德里亚的仿真理论尤为突出。鲍德里亚认为,仿像有三个序列,它与价值规律相关联,与一定的技术发展及社会意义相对应。这三个序列从文艺复兴时期开始:第一,从文艺复兴到工业革命的古典时期的仿造方式,艺术品的仿制只能通过手工方式完成,这种仿造只能在原作之外增加“赝品”;第二,是工业革命时代的生产方式,这时期,主要是印刷术带来的大规模复制;第三,就是当代社会受数字代码支配的仿真阶段,数字技术和互联网的发展,使得任何代码都可以被无限地复制(参见鲍德里亚《象征交换与死亡》)。“仿真”(simulacra)也可译为“摹拟”、“拟真”。仿真比现实的真还要“真”,是一种超真实的“真”。鲍德里亚认为,如今仿真“这种历史和社会的嬗变表现在所有领域。曾经矛盾或辩证对立的各项可以互相转换,于是仿真时代全面开始了”(同上)。因此,我们可以说当代摄影已经进入一个仿真的时代。摄影作为工业革命的产物,它对客观的真实再现与记录的意义,已随着当代数字技术与视觉文化的发展而退至其次,而对真实的摹拟已成为当代摄影的主体,特别是激进的后现代摄影更是以仿真作为一个重要的视觉表现模式。虽然后现代摄影的特征是多元的,诸如戏仿、装置、拼贴、摹拟等,但是通过解读,这些特征在总体上与鲍德里亚的仿真理论大都有相当密切的关联。本文以鲍德里亚的仿真理论的“地图在先”、“超真实”、“符号自指”三个概念来探析后现代摄影的一些

个案,并以此论述仿真已成为后现代摄影的重要视觉模式。

1. 地图在先

地图在先原则就是创作的模型范本在先,模型成为图像生产的基点,其目的是竭力使所有的形式都从模型派生出来。在鲍德里亚看来,古代社会的摹仿阶段与工业社会的复制阶段,每个图像的创造都是和特定的原本密切相关的,而到了当代社会的仿真阶段,“仿真的对象不再是国土、指涉物或某种物质”(参见鲍德里亚《仿真与拟像》);“国土不再先于地图,已经没有国土,所以是地图先于国土,亦即拟像在先,地图生成国土”(同上)。“仿真的特点是模型先行,模型在先,它们的轨道(像炸弹一样)循环构成真正的事件磁场”(同上),依此而言,图像的创造不再拘泥于某种特定的原本来进行仿造或复制,而是依循摹拟的模型和范本来制造。

后现代摄影的模型与“地图”可以是显性的,也可以是隐性的。显性的指创作者根据思想感受,对即将实现的图像构成系统运用的图形或通过虚拟数据处理的具体模型范本;隐性的指的是创作者在仿真过程中组织各种代码的型构原则与心理预期的图形,“它就栖居在自我想象的真实性的幻觉中”(鲍德里亚《象征交换与死亡》)。地图在先的原则使后现代摄影摆脱了再现客观真实生活、复制原本的限制,可以依据作者的人生观、道德观、价值观的模型范本来创造出仿真的照片。例如辛迪·舍曼(Cindy Sherman)以好莱坞电影剧照为模型范本创作的《无题电影剧照》系列作品。作品中不但有图书馆的管理员、度假的明星,还有慵懒地躺在床上或者忙碌于厨房的家庭主妇等。在这里,好莱坞电影剧照就是作者创作参照的“地图”,依据这个“地图”,辛迪·舍曼经过布置、化妆并扮演不同的角色来达到与好莱坞电影剧照一致的真实景象,制造出无数掩盖并超越真实形象的仿真照片。而与这种借用电影剧照不同,桑迪·斯考格兰德(Sandy Skoglund)的创作则是先用三维软件摹拟出一个场景,然后使用各种材料、道具、人物来装置这个场景,再拍摄成照片。她的摄影作品更具虚拟

性,颜色单纯、饱和,对比度高。如《巴黎的猫》表现的即是一群纯绿色的模型猫穿行于被蓝色笼罩的、真实的街道——这在现实生活中是不可能存在的,也只有通过模型的先期摹拟和人为的装置建构,才能创作出这样的仿真作品。这就如鲍德里亚所说的,“母体产生出真实,记忆库和指令模型产生出真实,这些东西可以无数次地制造真实”(鲍德里亚《仿真与拟像》)这个“真实”就是“超真实”。后现代摄影正是利用地图在先的母体创作出超真实的作品。

2. 超真实

鲍德里亚的超真实表示的是对真实的“超级、超过、过度”之意,是由模型或地图生成的。仿真就是超真实的状态。超真实的客体已不是再现的客体,而是某种与真实可以互相实现与互相递变的东西。它消除了现实与想像之间的对立,真实与非真实的界线变得模糊,它们在仿真的层面上将各自的意见交换,以此达到与地图先于地域设定的自我幻境相似的超真实。后现代摄影的超真实表现在以下两方面:

一是复制真实,超越真实。也就是后现代摄影仍以现实的景或物为创作元素,经过解构、重置真实,使其达到比真实物更加真实的超真实。它强调的是真实事物的所有形式都能作为仿真而有效地运作。大卫·霍克尼(David Hockney)的拼贴作品即可视为复制真实、超越真实的一种表现。霍克尼使用宝丽来相机对同一对象的不同局部、视角、动态、时间、光线等拍摄若干照片,再有意通过重叠、错位、偏移视角拼合成整体。这一独特的摄影形式被称为“霍克尼式”拼贴。例如他的《Furstenberg Paris》街景拼贴照片,就集合了许多不同时间、空间、视角的照片拼贴而成。霍克尼拍摄的照片虽然是真实的景或物,但是因为其各部分的照片时空不同,在人为重构拼贴整体时,景物已不是原封不动地再现的景物,而是呈现了平面的动态变化,让观者如临其境并产生了时空凝缩漂移的超真实感。这是后现代摄影以细节解构真实、重叠重复真实,使真实平面化、非线性化的游戏,也是用不确定的无限折射彻底击碎真实的反映。同样,姚璐的《中国景观》系列,以今天随处可见的遮掩建筑垃圾的绿色网状防尘布以及少许亭台楼阁与小舟为创作元素,运用数码拼贴成犹如精心构思的中国青绿山水画面。那么在姚璐的作品中,绿色防尘布覆盖的垃圾土堆,掩盖了中国画青绿山水“基本真实的缺场”(同上),使绿色土堆及青绿山水之间可以互相实现与递变,超越了绿色土堆及青绿山水的真实

原本,构成超真实的仿真图像要表达的深刻涵义,即当代过多的建筑对原始、美好的自然山水的破坏。这都是遵循客观逻辑、再现真实的照片无法相比的。这些作品不仅复制了真实,而且胜过了真实,这就是鲍德里亚所说的复制的东西比真实物更加真实。

二是臆造真实。这里指的是后现代摄影通过数字技术,摹拟、臆造在客观世界并不存在的“超真实”虚拟事物,它更充分地遵从技术,是想象与意识共谋的结果。如美国华裔摄影师李小镜的作品。李小镜以中国传统神话传说为起点,“非人化”地创作了一系列人身兽面的摄影作品。以其《夜生活》系列为例,李小镜利用后期数字制作的强大修饰功能,把每位模特的五官特征进行夸张、扭曲或是变形成兽性毕现的动物脸,臆造出真实世界所没有的半人半兽影像,消除了人类道貌岸然的真实形象与兽心隐藏之超真实幻像的对立,模糊了两者的界线。这是人与兽之间数字代码无缝转换的结果。此外,中国台湾艺术家洪东禄的作品则应用了完全电脑虚拟的物像表现方法。他作品的图像与任何真实原本都没有联系,纯粹是一种拟像。在《涅槃》系列作品中,洪东禄用电脑三维技术生成的女孩“圣像”,在虚拟的三维空间“仙境”呈现出不同的姿态,以仿真世界的愉悦掩盖了真实世界的不安,传达出数字时代的人们对于涅槃幻境的憧憬。这个幻境就是超真实的仿真状态。臆造真实的后现代摄影正是通过寻找形而上学的数字代码来实现超真实图像,这是数字化的普遍替换性与游戏撮合仿真性的形而上学原则。数字化确实是仿真的神圣形式,它可以制造一个比真实更加“真实”的超真实世界。

上述后现代摄影超真实的两方面虽然在表现真实原本的程度与摹拟的性质上有一定的区别,但其本质是一致的,那就是符号的自我指涉。

3. 符号自指

鲍德里亚发现,就符号与现实的关系而言,以摹仿为主导范式的古典文化,强调符号与真实世界的摹仿关系,符号指涉的是自然或社会的现实。而以生产为主导范式的工业文化,主张符号与原本进行标准化、批量化、流水线式的机械复制。符号是一种无差异的等值交换,是彼此的复制品。那么,到了以仿真为主的后现代文化阶段,符号不但摆脱了现实表征,甚至反过来对现实施加影响。符号自身获得了完全的自主性——既不是对真实世界的摹仿,也终结了符号复制的生产——符号的生产日益转向以符

号的自我指涉为主。这是罗兰·巴特的符号学理论的扩展,巴特认为符号由能指与所指构成,并且在后现代文化运作过程中能指可以指向无限所指(参见罗兰·巴特《符号学原理》)。同样,鲍德里亚认为,当代社会符号能指不再指向特定的所指而是不断指向新的所指,符号与现实之间的关系出现了断裂,符号不再指向任何意义,“符号获得了解放,从它曾经可能指称某事某物的‘陈旧’义务中解脱出来,最终获得了进行结构和撮合游戏的自由,游戏接替了以前的确定对等功能”(参见鲍德里亚《象征交换与死亡》)。

这里,“游戏”是指符号内部能指对所指的确定性被某种不确定性所取代,它与客观物质世界割裂,不再是摹仿或复制的对等关系,能指与所指是分离的。事实上,后现代摄影作品呈现的就是符号的能指与所指的分离。因为后现代摄影所制造的符号能指与画面的影像之间不存在传统意义的对等关系,不是对现实事物的反映,而是以“游戏”的状态解构了能指与所指,形成了新的话语结构,也就是漂浮的能指流。

在辛迪·舍曼的无题电影剧照系列作品中,其形象已不是真实的作者自己,而是一个被隐去自我的女性社会角色,是漂浮的符号能指,它可以是明星,也可以是普通的任何人,但一定不是作者自己。它与各种角色的所指关系不是固定的,而是随意的组合与联想。这个符号能指已经不是要指涉具体的某个角色,而是自我指涉为被男性欲望窥视的女性形象符号,这就是符号的自指性。作者承认:“我想,让作品自己说话,让人们自己领会它们的涵义。”(转引自李莉《辛迪·舍曼:从梦幻女孩到噩梦小巷》)而在大卫·霍克尼的拼贴摄影作品中,由于数十甚至上百张不同的照片组成,使得能指与所指也是分离的,能指已不是真实的所指。能指是变幻的,不同细小照片的时间、空间、动态的不同,造成能指的不确定性,与所指产生断裂。因此,只能由观者的视觉搜寻而自由重新组合拼贴,使能指产生自我指涉。姚璐的《中国景观》系列也是如此,能指在山水与建筑垃圾之间漂

移。而洪东禄的数字虚拟影像其符号能指就更加不确定。因此,后现代摄影的所有符号进入仿真的操作领域之后,符号对现实的指涉关系被符号的自我指涉所取代。它们是自由的、不确定的,并遵循自身的逻辑来表征。能指成了一个漂浮的变量,也就是符号的自指。

结 语

我们选取后现代摄影几个有代表性的案例,如辛迪·舍曼的戏仿、桑迪·斯考格兰德的装置、大卫·霍克尼及姚璐的拼贴、李小镜与洪东禄的摹拟等方式制作的摄影作品,从鲍德里亚仿真实理论的角度,分三个方面进行考察,从中可以发现,按照某种地图在先的模型范本,摹拟创造出的超真实图像,实际上表明了符号自我指涉的仿真已成为后现代摄影的重要视觉模式。虽然本文选取的案例有限,但从其他后现代摄影家的作品中,我们也可以看到这种仿真模式的存在。因为,一方面在当代数字虚拟技术推动下,后现代摄影的仿真成为可能。当代视觉技术的发展使图像不再依据主体的视觉原则,而是以自身的自律发展来自行生产,在技术条件允许的情况下便可塑造出来,另一方面,则是在后现代视觉文化的影响下,人们的视觉行为被改变,各种视觉符号激增,导致视觉文化从主体到图像转为从图像到主体,主体时刻被图像包围,使得大众视觉欲望被提升——麻木于平庸的真实世界的视觉符号,兴奋于更多混杂意义的视觉奇观。在这两方面的共同作用下,后现代摄影图像表现与真实的关系发生了深刻变化,仿真从而成为后现代摄影的视觉主导模式。但这并不意味着后现代主义摄影继承的其他模式不复存在,而是仿真的视觉模式占据越来越重要的位置,其他模式则渐退其次,人类开始进入一个全新的仿真图像领域。

(作者单位 厦门大学艺术学院美术系)

责任编辑 韦平