

# 符号与图像

## ——试论语图关系研究的两种视野

段德宁

(南京大学 文学院, 南京 210023)

**摘要:**在“文学终结论”与“图像化时代”的双重碰撞下,重新审视语言和图像之间的关系,成为我们建构一种“文学图像论”的理论基础。在一种符号的视野中,语言符号是实指的,图像符号则是虚指的。这是由于符号本身就预设了一种作为概念或者说意义的所指作为标准。从图像的视野重新审视二者,那么图像和语言在呈现表象方面一个是实显的、一个是虚显的,这无疑归结于图像意识类似于知觉的行为特点。符号和图像作为审视语言和图像关系的两种视野是相互关联不可分割的,它们共同展示了语言和图像这两者的本性与关系。

**关键词:**语言;图像;语图关系;图像意识

**中图分类号:**I024   **文献标志码:**A   **文章编号:**1009-1505(2015)05-0036-08

## Signs and Images

### —Two Dimensions about the Relation between Language and Picture

DUAN De-ning

(School of Chinese Literature, Nanjing University, Nanjing 210023, China)

**Abstract:** With the problems of ‘the predication of literature termination’ and ‘the image times’, the relation of language and picture is the foundation to talk about the ‘picture theory of literature’. From the dimension of signs, language is real reference and picture is phantom reference. Because the signs themselves have predetermined standards as referred concept or meaning. But from the dimension of image, picture is a real presentation and language is phantom presentation, because of the image-consciousness as a perceptual intuition. The two dimensions, as sign or image, are inseparable showing the characters of language and picture and bringing in the deep integration between them.

**Key words:** language; picture; the relation of language and picture; image-consciousness

语言和图像一直是人类认识和展现世界的两种方式,对于两者关系的探讨由来已久,尤其是对于分属两者的艺术形式——文学和绘画。在西方对此问题进行过细致而深入的探讨首推莱辛的《拉奥

收稿日期:2015-03-11

基金项目:南京大学“985”项目“中国文学和图像关系史”

作者简介:段德宁,男,南京大学文学院文艺学博士研究生,主要从事文艺理论、语图关系理论研究。

孔》。莱辛在《拉奥孔》中对诗画之间的界限进行了细致的划分,被米歇尔称为一种“文类的政治”,米歇尔指出“莱辛描写的空间艺术与时间艺术之间的隐喻界限与他在《拉奥孔》中勾画的欧洲文化地图具有直接的类比关系。”<sup>[1]</sup>在当时,莱辛面对着法国新古典主义思想,以及温克尔曼、屈黎西派对英国文艺思想的推崇,对于诗画之间界限的说明同样也将自身所倡导的文艺思想和其他两者的趋向有力地区分开来。正是对诗画关系的阐明符合了当时启蒙文化运动的内在要求。<sup>[2]</sup>

如同莱辛思考诗画关系在于特定时期的文艺思想碰撞,那么近年来学界对于语言与图像关系(简称“语图关系”)的讨论则是基于当前文化思想现状的回应。一方面,随着解构主义而起的“文学终结论”,从理论上警醒着文学在新时期所面临的危机;另一方面“图像化时代”的来临成为文学当下存在的重要历史语境。随着米歇尔“图像转向”的提出、视觉文化研究的发展,图像在我们感知和理解世界方面越来越构成对文学的挑战。图像的增殖已经成为客观存在的现实,而“图像霸权”的提出则直指图像所具有的侵略性。面对这样的社会文化现状,对于语图关系的深入思想,对于语言和图像本质差异、内在关系的阐明正是理解现实、消除理论焦虑的方式。虽然学界已经就此相关问题展开了一些讨论<sup>①</sup>,但是这些讨论很大程度上对研究语图关系的视野缺乏反思,从而使理论的探讨和对话存有潜在的错位可能性。本文就尝试对于语图关系研究的两种视野——符号和图像进行审视。

## 一、符号的视野:指涉与意义

符号学在20世纪成为重要的理论思潮,近来学界在讨论语言(或文字)和图像的问题时,多将二者分别视为不同的符号类型<sup>②</sup>,这实际上就是以符号的视野来看待二者。符号学思想在其历史发展中影响广泛,但并未形成统一的理论方法和体系,而是呈现为不同的派别和模式。<sup>③</sup>细审之,国内学者更多地是依循索绪尔所创立的符号学观念和方法来揭示语图关系的内在特点,这一符号学的理论模式无疑是基于语言学研究而形成的。

索绪尔十分明确地指出:“我们把概念和音响形象的结合叫做符号”“我们建议保留用符号这个词表示整体,用所指与能指分别代替概念和音响形象。”<sup>[3]102</sup>这里的音响形象并不是指物质的声音,而是语言“声音的心理印迹”,即“我们的感觉给我们的声音表象”<sup>[3]101</sup>。事实上,图像作为一种符号,也不是单纯的物质性载体,而是一种视觉上的形象。索绪尔在研究语言时极力排除了语言指涉与外在事物的关系,因而,在确定语言符号的组成时,将所指确定为概念或意义,而非现实客观存在的对象。同样,某些图像内容作为想象的产物,根本没有客观的对应物,所以图像作为符号其所指也不是外在事物,而是图像自身所承载的意义。

正是从这样一种符号的视野出发,语言符号和图像符号在指涉意义的问题上形成了不同的对比。在语言意指问题上,索绪尔指明了两个重要的问题。首先,在能指与所指的关系上强调了“语言符号是

①关于国内有关语图关系的研究现状,参见侯爽:《近十年语-图关系研究综述》,见赵宪章、顾华明主编:《文学与图像》2012年第一卷,江苏教育出版社2012年版,第297-309页。

②关于相关的讨论,可以参照赵宪章:《语图符号的实指和虚指——文学与图像关系新论》,载《文学评论》2012年第2期,第88-98页;赵炎秋:《实指与虚指:艺术视野下的文字与图像关系再探》,载《文学评论》2012年第6期,第171-179页;龙迪勇:《图像与文字的符号特性及其在叙事活动中的相互模仿》,载《江西社会科学》2010年第11期,第24-34页;赵敬鹏:《再论语图符号的实指与虚指》,载《文艺理论研究》2013年第5期,第156-162页等文章。

③赵毅衡将符号学分为四种模式:语言学模式,开创及代表者是索绪尔;逻辑-修辞学模式,开创及代表是皮尔斯;文化符号论,如卡西尔;以及以巴赫金为代表的第四种模式。参见赵毅衡:《符号学原理与推演》,南京大学出版社2011年版,第12-13页。

任意的”<sup>[3]102</sup>,除了某些具有理据的象声词外,不同的音响形象和概念并没有内在的必然性,语言符号基于约定俗成的作用在现实中发挥意指作用。其次,针对语言的能指提出了音位的重要问题。在其看来,音位是“听觉印象和发音动作的综合,听见的单位和说出的单位的总和,它们是互相制约的”。<sup>[3]69</sup>音位作为听觉印象是具有区分特征最小的语音单位,不同的音位共存于语音链之中,正是通过差异而互相区别,由此音位本身就具有了符号学的价值。<sup>[4]</sup>组成语言能指的音位本身数量是有限的,音位的组合变化也有着规则。这样语言符号的能指之间的差异本身也就有着内在的基础和标准。既然语言符号的能指本身具有强烈的区别性特征,能指和所指之间又是一种任意性的关系,那么社会的约定俗成就能将这两者紧密的对应起来。

与之相比,图像符号的能指却是不同的。视觉形象本身的形成依据来自图像物质性的载体,但是这种载体并未像语言的发音器官和发音动作那样具有区别性特征。视觉形象本身也就无法划分为具有区分特征最小的视觉印象。因而不同图像符号的能指之间虽然也有差异,但是这种差异却不具有语言能指一样的系统性和规则性。如果说语言符号更多的是依靠能指的系统性差异来表达意义,那么图像符号则更多的依靠能指自身。视觉形象的这种无秩序的差异性,使得社会很难将全部图像的意义进行约定俗成的规定,图像符号能指与所指的对应关系也就不同于语言符号的紧密相关。

赵宪章教授提出语言是实指符号,图像是虚指符号,正是对这种指涉关系的准确表述。<sup>[5]</sup>从符号的视野来看,尤其是索绪尔的理论语境中,“指”就是从能指指向所指,而所指就是概念或意义。语言符号的能指的系统性差异,以及社会的约定俗成性,使能指能够精准地指向意义;而图像符号的能指难以通过系统性的差异形成稳固的意义,所以人们对图像符号的阅读更多的是停留在能指本身,在缺乏社会的约定俗成力量情况下,图像符号的能指只能模糊地指向某个意义。因而,所谓实指与虚指就是符号能指在指向特定概念或意义的强度,语言和图像的差异就在于两者能指的不同性质以及约定俗成的社会力量。<sup>①</sup>

事实上,作为索绪尔理论的重要继承者,罗兰·巴特在其符号学思想中也隐含着将语言作为实指的表意符号。一方面,在其建构符号学的基本原理时,罗兰·巴特先解释索绪尔语言学的概念,并进一步将其推广到符号系统中。比如在语言中的能指只是“音响形象”,而符号学中的能指是指符号本身的物质载体,“能指的内质总是其物质性”<sup>[6]47</sup>。在这种扩展中,罗兰·巴特显示了人类语言“双层分节”的自身特性,通过音素和词素的双层对比使其更好地和意义相契合,因为意义也是“分节式的”<sup>[6]53</sup>。正因如此,其他种类符号的能指很多时候都要还原为语言能指,换言之,对于非语言符号的能指进行表述和探讨,很大程度上需要回到“概念领域”<sup>[6]45</sup>。由此可见,语言不仅是特殊的符号,更是实指的表意符号。

另一方面,罗兰·巴特对于组合段(syntagm)和系统(system)的分析,也显示了语言符号和图像符号在指涉表意上的区别。所谓组合段和系统对应于索绪尔在词项关联方面提出的组合段关系和联想

---

①需要指出的是本文在论述中并未明确地将语言符号区分为声音符号和文字符号。但这不影响语言符号在图像符号的对比中作为一种实指符号的地位。文字符号大致可以分为两种:表音文字符号和表意文字符号。表音文字符号因为是对声音的记录,所以它拥有最小的区别性单位,如英文中的26个字母,这些字母通过规则构成了具有系统性差异的单词。表音文字符号也就有了可以进行约定俗成指向意义的能指系统。表意文字符号虽然不是对声音的记录,而且更加倾向于是一种图像性的符号,但是这种文字符号同样具有系统性差异的能指系统。以汉字为例,每个汉字在形体上都与其他汉字构成差别,而且每个汉字甚至都能继续分解为更小的具有区分意义的单位——笔画。通过对比就能看出图像符号的能指系统确实不同于表意文字符号的能指系统,表意文字符号正是舍弃了图像的许多特性,只采用了图像中的线条因素才确立了一种系统性的差异。从这一点来说,文字符号在历史发展中大致经历从象形文字到现代文字的演变,不仅是人类抽象化思维的结果,而且是文字符号寻求一种差异性规则,形成系统性差异的要求。

关系,在符号学的语境,前者是指符号间的组合,占据着一定的时间或空间,是符号应用中形成的状态;后者则是符号根据相似的或可替代性特征,在联想或理论中建立的关系。在不同的符号体系中,组合段和系统也会形成不同的特点。罗兰·巴特就指出,一些符号形成了较强的系统,但却具有非常弱的组合段;而一些具有较强组合段的符号则会造成意义的含混。<sup>[6]85-86</sup>前者的代表是道路交通标志,后者则是形象系统(image system)。图像本身也和形象一致,都是具有较强的组合段,但因此而造成了表意的含混,易言之,就是一种表意虚指的表现。与之相较,语言既有丰富的组合段,又形成复杂的系统,对于意义的表达也就更为明晰准确。

这一点同样体现在罗兰·巴特对“潘扎尼(Panzani)”食品广告(见图1)的符号学分析中。就像他本人所言,广告是具有着鲜明的意指内容的,并且预定了它自己想表达的所指,因而,我们更容易通过广告来分析不同符号是如何来指涉意义。从潘扎尼广告中,我们可以看到一个张开的购物网兜里散落着各种食物,其中潘扎尼牌的食品成为重点展示的对象。通过这样一种设计人们很容易了解这一食物品牌,并可能对其产品的功能和品质获得进一步的认知。对此罗兰·巴特将广告中的符号区分为三种不同的信息:语言信息、编码的图像信息(coded iconic message)以及非编码的图像信息(non-coded iconic message)。



图1

在潘扎尼广告中,语言信息就是图像中的文字,这一信息在众多的视觉形象中固定了广告的内容。罗兰·巴特因此称之为语言的锚固(anchorage)作用,当然,在漫画、图片新闻等的说明性文字中还会形成接替(relay)作用<sup>[7]38</sup>。之所以通过语言来锚固意义,有很大的原因在于图像本身表意的模糊性,就图像在起源上的功能来讲,它更多地倾向于作为信仰崇拜的对象,而非认知对象<sup>[8]</sup>。但这并不是说图像本身完全没有固着的意义,在社会历史的发展中,某些特定视觉形象也具有了文化编码形成一定意义,因而,罗兰·巴特也才将图像信息分为编码与非编码两种。

所谓编码的图像信息,就是通过视觉形象的组合或是构图设计形成的某些意义。在潘扎尼广告中,罗兰·巴特给出了四种解读:半敞开的网兜、新鲜的蔬菜等可以意指着采购的生活方式;西红柿、青椒和其中多种颜色相汇合意指着具有意大利特色的色彩;不同的食材合在一起意指着一次完整的烹饪;而这些食物的摆放也让人想起了静物绘画,意指一种审美所指。<sup>[7]34-35</sup>由此可见,图像信息的编码实际上是通过不同的视觉形象进行组合段的结合来实现特定的意义指涉,但这些又反证了图像自身的虚指本性,因为即使是编码的图像信息也因不同的组合段形成多意性,难以表达同一的指涉。

编码的图像信息揭示了图像也有着约定俗成的一些层面,但非编码的图像信息事实上才更构成了图像另一些基本的特性。按照罗兰·巴特的观点,非编码的图像信息就是广告图像所对应的实物对象,这里图像和它所显现的对象之间不再是任意的关系,“所指与能指之间的关系是类似于同语反复的”<sup>[7]36</sup>。很显然,在这里图像的能指被理解为它现实的客观对象,但正如我们前面所说,客观对象并不能代表图像的意义,即以潘扎尼的广告而言,图像显现的并非只有潘扎尼的产品,如果没有语言信息的锚固作用,图像也很难确切地指明要表达的内容。所以就指涉意义的标准而言,图像信息本身仍旧是虚指的。

综上所述,当我们以这样一幅广告图像所先在预定的所指为标准,语言信息锚固了图像能指下浮动的所指,最为精准地实现了意指的目的。编码的图像信息则以自身特定的组成而意指相对应的内容,但是广告整体所要指向的内容就显示了某种虚指的多意效果。而最后的非编码的图像信息,则是通过视觉形象对客观事物的显现,因为两者之间极大的相似,罗兰·巴特将之称为同语反复。非编码的图像主要出现在照片等写实图像中,虽然它与指向的实物之间具有极大的相似性,但对于指涉抽象的意义来说反而成为一种桎梏,因而这种语境中的图像已经很大地不同于一般意义上的符号。在我们的日常生活经验中,照片与其说表现出符号的特性,不如说更加本质性的代表了图像的性质。对照片真正特性的揭示需要我们跳出符号的视野,从图像这一视野重新审视语图关系。

## 二、图像的视野:显现与表象

虽然我们从符号的视野得出了语言符号实指和图像符号虚指这一重要特性,但是这种视野本身更加偏重于语言的一些特点。无论是索绪尔对符号能指所指的二元划分模式,还是其他一些符号学观点,都意味着对于符号的把握和理解是一种深度模式,都需要进行一种阅读和分析的活动。在日常生活中这种模式很显然是语言符号进行理解的题中之义,但是图像除了进行深度地阅读外,本身还支持着一种浅层的观看。当我们以意义阅读为把握符号的方式时,就排除了图像自身作为视觉对象的审美特性。早在莱辛论述诗画关系时就反对当时人们在画里“追求寓意的狂热”“把画变成一种无声的诗,而不考虑画在多大程度上能表现一般性的概念而不至于离开画本身的任务”<sup>[9]3</sup>,进而莱辛指出“美是造形艺术的最高法律。”<sup>[9]15</sup>为了获得某些图像的审美体验,我们不能只采取一种符号式的阅读模式。康德在其审美判断力理论中指出纯粹的鉴赏判断“只以形式的合目的性作为规定根据”<sup>[10]</sup>,审美判断只需要依据对象的形式而不需要对象的概念。因此,在对图像做出审美判断时,并不需要我们阅读出其深层的指涉意义。相反,在我们对图像进行深层阅读时,反而会影响我们对于图像本身的审美鉴赏。

阅读和观看作为符号和图像两种不同视野中所采用的把握方式,在很多时候是不能共存的。福柯在分析马格利特绘画中的图像与文字关系时就指出:“图形诗从来不同时言说(dit)和再现(représente)。这可见和可读的同一物,在视觉中被封口,在阅读中被隐形。”<sup>[11]</sup>图形诗本身既有语言符号的意义,又有作为图像的视觉形象,当我们阅读文字内容是,整个图像的形象就被瓦解;而当我们只是停留在图像形象本身时,每个细小的文字就被掩盖掉,也就没法阅读其具体意义。作为深度模式的阅读和作为浅层模式的观看在我们把握同一个对象时,两者是不能同时进行而相互排斥的。

因而,从图像的视野对语图关系进行重新的考察是必要的,现象学对意识的分析为审视这一关系提供了新的理论基点。胡塞尔将我们意识中表象性行为中划分出基本的两种:直观行为和符号行为。这里的直观行为依赖于直观的把握方式,所谓直观就在于它是“一种能够把握原本的意识行为”,它“意味着一种对事物的直接把握方式”。这里的直观已经超越了简单的观看,它是“由‘感知’和‘想象’共同构成的意识行为”<sup>[12]</sup>。我们关于图像的意识行为主要就是一种直观行为,而语言则是一种符号

行为。

图像意识本身又分为“图像事物”“图像客体”和“图像主题”<sup>[13]205-208</sup>三个部分。“图像事物”代表着对图像初步的感知,当我们确认一个图像是照片还是油画,是真实的绘画还是只是一副印刷品时,我们已经对于图像有了一种意识。这构成了我们进一步直观的基础。“图像客体”本身已经脱离初步的感知而成为一种“精神图像”,当我们面对一副画时,我们对画中的内容形成了一定的形象。但是这并没有结束,我们还有一个叫做“图像主题”的意识,通过图像主题我们才能最终确定这些精神图像。以梵高的《向日葵》为例,我们首先就能通过“图像事物”的层面来断定看到的对象到底是原作还是它的印刷品。更进一步我们在意识中形成了这幅画的精神图像,这种形象最终会通过“图像主题”而被确定为是向日葵。“图像主题”意味着一株实在的向日葵在意识中的呈现,我们只是根据它来确定精神图像是向日葵。但是在这里“图像主题”并不会是一种完全明确的显现,我们并不会看到一株实在的向日葵。当我们从《向日葵》中看到一株实在的向日葵呈现在意识里时,我们已经脱离了这幅画的图像意识,而转向了一种对实在之物的想象意识。

从这种图像意识来看,文字也可以成为图像性的。当我们看直观文字时,如“Je t'aime”,我们首先得到的一种“图像事物”,诸如线条、笔画这样一些内容,然后这些文字就形成了一种“精神图像”,在关于文字“图像主题”的帮助下我们便可确定这是法语。在我们以图像来看待“Je t'aime”时,根本就无需涉及这些文字的含义“我爱你”。在这样的意义上,中国的书法也是一种图像艺术,在我们对颜真卿、柳公权的书法做出“颜筋柳骨”的判断时,实际上是在描绘书法呈现给我们的“精神图像”特征。

图像意识作为一种直观行为,是对表象的一种更直接的呈现。直观行为和符号行为同属于表象性行为,并且符号行为总是以直观行为为基础的,没有对符号的直观是无法构成符号行为。符号行为本身也能呈现出表象,但是这与直观行为具有很大的不同,直观本身在胡塞尔看来是“充盈”的。“作为直观行为特征的充盈概念所表达的正相对于符号行为的空泛。”<sup>[14]</sup>两种行为都能够呈现表象,但是直观行为在直观中就能充盈的把握对象,并形成对象的表象,图像意识即是这种情况。符号行为在我们直观到符号时,并不能立刻呈现为一种充盈的表象,它本身是空泛的。例如,当我们说“天是蓝的”而没有观看天空时,我们并不立刻形成的直观中所具有的那种充盈的表象。但是我们通过符号行为依然会把这句话还原为“蓝天”这一表象。<sup>[13]202</sup>只是我们在符号行为中无法像图像意识那样确定天蓝到什么程度,以及关于蓝天的一些具体细节。

如果我们将对表象的呈现程度为标准,我们或许可以将图像和语言分别称为“实显”的和“虚显”的。这里的实与虚正表明了图像和语言在呈现表象时的充盈与空泛。值得指出的是语言作为虚显的图像,它要完成呈现表象的作用时依然和实显的图像有着紧密的联系。当我们提到“爱因斯坦”这个名字时,一个未见过爱因斯坦图像资料的人或许只会在意识中呈现一个模糊的有关某人的精神图像,但是见过爱因斯坦照片的人则会在意识中呈现出一个爱因斯坦更加充盈化的表象。

在这个意义上,我们所处的这个正在“图像化”的时代对于我们认识具有深远的影响。当人类仍处于一个图像贫乏的早期时代时,人们认识世界所使用的符号很多仍是空泛化的。虽然早在古希腊就已经有了有关物质的“原子说”,但是当时的人们是无法得到一个关于原子的实显表象的。随着自然科学的发展,人类已经得以将原子等对象呈现为图像,有关“原子”的符号也就得到了一种充盈化,我们也就对原子所具有的表象实现一种确定。随着图像的增长,人类对于世界表象的理解越来越被实显化,即使是虚显的语言也已经越来越可以呈现为表象。我们因此也更能理解海德格尔所说:“从本质上看,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。”<sup>[15]</sup>

最后我们回到罗兰·巴特对于非编码图像信息的描述:所指与能指之前的关系几乎是同语反复的。这样一种描述与其说是将照片等视为一种符号,不如更准确地说是在描绘图像本身。在我们观看

照片时,“图像客体”所形成的“精神图像”和“图像主题”是十分相近的,在此意义上,照片是对拍摄对象的“同语反复”。罗兰·巴特本身就认为摄影是不同于其他一般图像的,本质上,摄影“具有某种同义反复的东西:一只烟斗在照片里永远是一只烟斗,丝毫不能通融。”<sup>[16]</sup>这里无疑是针对马格利特的《这不是一支烟斗》而言。作为一幅绘画,马格利特的烟斗所产生的“精神图像”与“图像主题”依然是有着差距的,它本身并不能达到摄影照片和摄影对象之间的相似,因而“这不是一支烟斗”这样一句话正是揭示了绘画产生的“表象”和现实烟斗表象之间的“裂痕”。同样的一句话却很难在照片中寻找这样一种裂缝,这就是罗兰·巴特所强调的“不能通融”。

从符号的视野看,语言虽然通过系统的差异确立个体的意义,但是不同的符号个体在指涉意义的强度上却是相对统一的。但是从图像的视野来看,广义上的图像更像是一个充满异质性的图像家族。图像都是能够呈现表象的,但是图像之间的异质性就在于不同的图像所呈现的表象与“图像主题”之间的相似度是有程度差异的。这里的“图像主题”意味着我们对于一种具有现实感事物的图像形象的意识。这里之所以说现实感的事物,就在于“图像主题”意识不只是指向现实的、实在的事物,许多不是现实存在的事物我们同样也可以形成相应的“图像主题”。我们虽然无法亲自看到真正的恐龙,但是我们却可以凭借关于恐龙的“图像主题”意识来确定不同的图像中,哪些形象是更加逼真的。正是通过“图像主题”我们才能确定不同图像呈现的“精神图像”的具体内容。就如梅洛—庞蒂所说:“与其说我看见了它(指图画),不如说我依据它,或借助于它来看。”<sup>[17]</sup>

根据图像所呈现表象与“图像主题”之间的差异程度,我们可以将图像家族的不同成员进行一种链条式的归类。从最大的相近程度上开始,摄影和电影对现实对象的呈现是最逼真的。在此之后绘画中的超级写实主义,力求通过绘画达到摄影一般的真实感,其写实性使其自身介于摄影和绘画之前。一般的绘画则是人类传统中长期存在的图像形式,当然其中也能分成倾向于写实或倾向于写意的绘画。在此之后动画或者说漫画,作为一种追求娱乐功能的图像,本身就要求形象的生动与活泼,而不是逼真。绘画在从印象派、象征派到野兽派、立体派、抽象派等流派的发展过程中,欣赏者越来越不能区分绘画中的具体形象内容。在现实生活中的一些图标或者商标也同样地不与现实事物的“图像主题”发生紧密的联系。在这样一个图像链中,书法艺术或者说文字在被看作图像时与“图像主题”差距是极大的,很显然地,书法中的“颜筋柳骨”的形象完全不同于解剖图中的“筋”和“骨”所呈现的形象。

对于图像家族这一概念的提出就是要展示出图像自身内部所具有的异质性。通过这种异质性,我们可以看到越是所呈现表象与“图像主题”之间关联较弱的图像越是可能成为一种更有实指意义的符号。典型地代表就是文字,文字从图画文字、象形文字到现在文字形态的发展,正是与“图像主题”拉开距离的过程。另一方面图像的异质性也使我们可以看到在“图像化时代”中图像的增殖主要在于图像链的两个端点,一方面是追求图像的逼真,一方面是追求图像的抽象。再次比较我们可以看到两者之中更主要还是逼真图像的大量增长,抽象图像在现代的发展主要表现在绘画艺术中。

### 三、小 结

从符号的视野来看待语言和图像,那么语言无疑是一种实指的符号,如果将图像与其在同一等级上并置比较,图像在意指方面只能称为虚指符号。从图像的视野看,对图像的观看因其是一种直观行为而具有充盈的表象,是一种实显,而语言所属的符号行为因其空乏而只能是一种虚显。但是这样一种视野上的划分只具有理论上的意义,在真正的现实经验中符号和图像这两种视野是无法鲜明地区分开的。这就像是索绪尔对能指与所指的区分,我们不能脱离一方而单独谈论另一方。

当我们在阅读语言符号时,我们是不能脱离直观行为的,我们在对符号意义还原到一定表象时仍然要和图像意识相关联。当我们观看图像时,也免不了将图像和一定的意义联系起来,这种联系很大程度是通过了语言符号的锚定作用来实现的。通过这种符号和图像视野的划分只是能更好地使我们理解语言和图像各自的特性,值得指出的是,研究语图关系也不应只局限于这两种视野,艺术学、叙事学、意识形态等维度也是研究二者关系的重要方面。

通过以上的分析我们可以指出语言和图像两者是紧密相关但又不可相互替代的。在“文学终结论”以及“图像化时代”的历史背景下,我们应该看到不能将两者决然地对立起来。文学作为一种语言的艺术,必然要面对图像增殖的冲击,但是这种冲击与其说是取代,不如说是交融。文学只是摆脱了纯粹文字的存在形态,或者加入插图,或者转化为动态影像,这其中都或多或少保留着文学性的东西。图像尤其是影视在表达思想意义方面也是绝脱离不了语言性的内容。因而在之后的时代发展中,必然是一个语言和图像在深层次进一步融合的过程,这样一个过程也必将改变人类对世界的理解和认识。

#### 参考文献:

- [1] W. J. T. 米歇尔. 图像学[M]. 陈永国,译. 北京:北京大学出版社,2012:132.
- [2] 朱光潜. 西方美学史[M]. 北京:人民文学出版社,2007:305-306.
- [3] 费尔迪南·德·索绪尔. 普通语言学教程[M]. 高名凯,译. 北京:商务印书馆,2011.
- [4] 屠友祥. 索绪尔手稿初检[M]. 上海:上海人民出版社,2011:1-56.
- [5] 赵宪章. 语图符号的实指和虚指——文学与图像关系新论[J]. 文学评论,2012(2):88-98.
- [6] ROLAND BARTHES. Elements of Semiology[M]. New York: Hill And Wang,1986.
- [7] ROLAND BARTHES. Image Music Text[M]. London: Fontana Press,1977.
- [8] 段德宁. 施为性:从语言到图像[J]. 中南大学学报:社会科学版,2015(2):182-187.
- [9] 莱辛. 拉奥孔[M]. 朱光潜,译. 合肥:安徽教育出版社,2006.
- [10] 康德. 判断力批判[M]. 邓晓芒,译. 北京:人民出版社,2002:59.
- [11] 米歇尔·福柯. 这不是一只烟斗[M]. 邢克强,译. 桂林:漓江出版社,2012:22.
- [12] 倪梁康. 胡塞尔现象学概念通释[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2007:40.
- [13] 倪梁康. 意识的向度[M]. 北京:北京大学出版社,2007.
- [14] EMMAUNEL LEVINAS. The Theory of Intuition in Husserl's Phenomenology[M]. Evanston: Northwestern University Press,1995:69.
- [15] 马丁·海德格尔. 林中路[M]. 孙周兴,译. 上海:上海译文出版社,2008:78.
- [16] 罗兰·巴特. 明室[M]. 李幼蒸,译. 北京:中国人民大学出版社,2011:7.
- [17] 莫里斯·梅洛-庞蒂. 眼与心[M]. 杨大春,译. 北京:商务印书馆,2007:40.

(责任编辑 杨文欢)