

语图论:语图互文与视觉修辞分析

刘 涛

摘要:视觉论证理论的兴起,确认了图像具有和文字同等重要的修辞功能。在语言和图像构成的图文关系中,视觉修辞分析的关键是揭示语图之间的论证结构及其修辞实践。语言和图形分别对应于不同的心理认知机制,双重编码理论(DCT)有助于相对清晰地把握认识过程的信息加工机制。可以从哲学逻辑和语图关系两个维度来把握视觉修辞的“语图论”。哲学逻辑上,西方哲学思潮的演变,体现为语言和图像的哲学关系思辨:从柏拉图到利奥塔,图像与感觉主义立场逐渐从语言所设定的“牢笼”中挣脱出来。语图关系上,语言和图像的论证结构主要体现为两种基本的互文叙事,分别是统摄叙事与对话叙事。统摄叙事指向语言主导下的释义结构,这是古典主义叙事的基本风格;对话叙事则体现为语言和图像之间的对话主义关系,其文化后果往往是现代主义的或后现代主义的。

关键词:语图关系;视觉修辞;互文性;对话主义;双重编码理论;统摄叙事;对话叙事

中图分类号: G206 **文献标识码:** A **文章编号:** 2096-5443(2018)01-0028-14

项目基金: 2017年国家社会科学基金重大项目(17ZDA290)

一、问题提出:作为视觉修辞问题的语图叙事

按照美国哲学家皮尔斯的观点,人类思想形成的根本要素是使用符号的能力。语言和图像在人类文明史上的位置是不同的,^[1]而且对应于不同的认知过程与行为,^[2]当两种元素按照特定的组合逻辑形成一个文本,实际上构成了一种新的叙事关系——语图叙事。我们一般所说的视觉文本,实际上是一个广义概念:不仅包括纯粹的图像形式,还包括图文混合而成的多模态文本。因此,把握语图叙事的原理与方法,可以将其置于视觉议题研究的总体学术框架中。在语图叙事体系中,语言和图像以何种方式“结合”,既是一个接受心理问题,也是一个命题论证问题。如何认识语图叙事中的语图关系,又如何把握语图关系中的意义机制,本质上涉及一个视觉修辞问题,而语图文本的认知心理和命题论证则提供了两种基本的视觉修辞认识路径。一方面,从认知心理看,不同的语图关系往往对应于不同的信息编码方式,同时在信息加工方式上又产生了不同的认知效果,因而体现的是修辞学意义上的视觉心理(visual psychology)问题;另一方面,从命题论证看,不同的语图关系实际上对应于不同的释义结构,相应地在意义生成层面揭示了不同的视觉论证(visual argumentation)方式,而论证又是修辞传统中的一个经典问题。可见,之所以强调从视觉修辞的维度来认识语图关系,主要考虑到语图叙事中的认知心理和命题论证,本质上都涉及修辞问题。

(一)视觉心理与语图叙事

从认知心理来看,语言和图像实际上对应于不同的接受心理,而且不同的图文组合方式又对应于不同的信息加工机制。我们是如何加工图文信息,直接涉及视觉文本的修辞策略与修辞效果问题。在信息的呈现方式上,语言表征只能沿着固定的线性逻辑展开,而图像表征是在空间维度上延伸的,其基本的信息原理是图解(diagram)。^[3]因此,语言遵循的是时间逻辑,而图像则遵循的是空间逻辑。相对于语言文字来说,视觉思维是一种相对低级的信息加工方式。心理学实验发现,前言语阶段的主要思维形式是视觉

思维,婴儿和大猩猩仅仅局限于图像信息的加工。^[1]

如何理解视觉认知的发生过程,“大脑图像”(mental image)成为人们接近大脑工作原理的一种非常重要的视觉“材料”。美国语言哲学家克里斯托弗·高克(Christopher Gauker)尝试从人类思想起源维度来思考语言与图像的关系,认为二者在思想史脉络中是一种互动关系。高克认为,大脑加工图像信息的过程是视觉认知(imagistic cognition),其工作原理主要包括对象跟踪(object tracking)、因果关系的视觉表征(imagistic representation of causation)和感知相似度空间(perceptual similarity spaces)。^[2]随着现代认知神经科学技术的发展,人们可以很容易地获取大脑图像,通过对这种特殊的图像形式的演化轨迹认识,可以动态地接近大脑的信息加工过程。理查德·格雷戈里(Richard Gregory)特别提醒我们,大脑图像并不能直接揭示大脑的工作原理,其解释过程依赖于更为复杂的脑科学知识。^[3]科林·布莱克莫尔(Colin Blake-more)进一步指出,大脑图像所提供的仅仅是一种有关认知活动的“地图”(maps),而这种“地图”实际上又是一种被再次编码过的“地图”,即一种“关于地图的地图”,因此我们只有对大脑图像进行科学地层层破译,才能真正把握大脑的工作机制。^[4]

詹姆斯·迪拉德(James P. Dillard)和犹金尼亚·派克(Eugenia Peck)将人脑的工作机制进一步分为两种编译方式:系统性认知机制(systematic processing)和启发性认知机制(heuristic processing)。系统性认知机制强调“对信息的争议性做出整体性的追问、分析与回应”;而启发性认知机制侧重于“借助某些便捷的决策法则来构建自身的行为态度”。^[5]一般来说,语言文字对应的是系统性认知机制,而图像信息则对应于启发性认知机制。由于图像信息的处理过程相对比较快捷,而大脑的认识活动遵循的是惰性原则,即通过某种快捷和简单的途径来做出选择,因此语图系统中大脑首先加工的是图像信息,这也是为什么图像文本往往会第一时间吸引观者的注意力,并产生一种强大的瞬间认同力量。^[6]图像虽然在认知动员中发挥着积极的作用,但人们却很难因为图像而形成一种稳定的认知。^[7]而要在修辞实践中获得更好的修辞效果,一般需要将符号实践与现实行动结合起来,如此才能在修辞对象那里引发更大的认同。霍勒斯·巴洛(Horace Barlow)在《图像与认知》的序言中指出,人们往往沿着两个维度关注图像问题:有些人主要关注图像所反映的外部世界,而另一些人则关注图像观看之后的认知反应。^[8]

对于多模态的语图文本,大脑是如何同时进行信息编码和加工的?美国心理学家阿伦·帕维奥(Allan Paivio)提出的双重编码理论(dual coding theory, DCT)有效地回应了这一问题。该理论认为,人的认知包括两个彼此平行但又相互关联的子系统,分别是语义系统和表象系统,前者存储和处理语义代码信息,如语言文字,后者存储和处理表象代码信息,如图像、空间、事件、实物等非语言性信息。按照帕维奥的双重编码理论,认知过程一般存在三种基本的信息加工机制:一是表征式加工(representational processing),意味着启用语义系统或表象系统,开展语言信息或非语言信息的编码处理;二是联想式加工(associative processing),主要指在语义系统或表象系统内部进行联想,实现同一系统内部语言单元或表象单元的连接与扩散;三是参照式加工(referential processing),强调语义系统和表象系统之间的互动过程,其中最常见的参照式加工机制是通过表象系统来激活语义系统,实现从非语言性编码到语言性编码的转换。^[9]帕维奥进一步指出,三种加工方式既可以独立运行,同时又存在一种积极的互动关系。艾伦·格罗斯(Alan G. Gross)基于双重编码理论,发现当前的媒介文本编码体系中,认知系统中的语义系统和表象系统之间存在显著的互动过程,并在此基础上提出了语图互动理论(theory of verbal-visual interaction)。^[10]显然,不同的语图结构对应的是不同的信息加工方式,同时也决定了语言和图像之间不同的互动形式,而这都直接影响了文本接受的视觉心理及其产生的视觉效果,因此本质上对应的是一个视觉修辞问题。

(二)视觉论证与语图叙事

考察语图关系的逻辑起点,实际上回到了玛格丽特·艾弗森(Margaret Iversen)提出的一个核心问题:“图像究竟是一种独立的话语形式,还是仅仅作为话语的附属物存在?”^[11]换言之,图像是否能够脱离语言文字而独立承担起表达话语和承载思想的功能?这一问题涉及传统修辞学极为关注的论证(argumentation)命题。古典修辞学一个重要修辞论题就是如何赋予论题一定的逻辑,而围绕这一问题发展而来的修

辞理论则是论证理论(argumentation theory)。古希腊修辞学所关注的“争议宣认”(issues claim)、“修辞发明”(rhetorical invention)、“谋篇布局”(disposition)等修辞实践实际上已经涉及到论证问题。^[12]例如,围绕古希腊时期典礼演说、政治演说和诉讼演说三种代表性的修辞活动,亚里士多德分别给出了修辞劝服的论证方式——“夸大法最适用于典礼演说。例证法最适用于政治演说。修辞式推论最适用于诉讼演说”。^[13]而在视觉文化语境下,图像是否具有将“命题可视化”的能力?视觉修辞给出了肯定的答案,由此预示了视觉论证(visual argumentation)理论的兴起。^[14]大卫·伯塞尔(David S. Birdsell)和利奥·格罗尔克(Leo Groarke)在语言论证理论上系统地拓展了视觉论证理论,特别强调图像在“命题可视化”实践中不可替代的论证能力。伯塞尔和格罗尔克通过对禁烟海报、苏联宣传画等丰富的视觉实践分析,发现图像具有引导受众进行理性思考的可能性,从而将视觉论证推向一个与语言论证同等重要的修辞位置。^[15]不难发现,图像符号的策略性使用以及图像话语的策略性建构,依然能够回应修辞传统中的劝服问题,即实现视觉修辞意义上的劝服性话语生产。长期以来,人们将图像视为一种感性材料,然而鲁道夫·阿恩海姆(Rudolf Arnheim)在《视觉思维》中则系统阐释了“视知觉具有思维力”的论点,认为视觉活动具有理性本质,而视觉思维的基本工作原理是“在大脑里唤起一种属于一般感觉范畴的特定图式”,并在图式维度上形成知觉概念。^[16]基思·肯尼(Keith Kenney)将图像置于同语言文字同等重要的地位,认为图像的论证方式主要体现在三个方面:一是为选择行为进行推理,二是通过替换或转换策略进行观点反驳,三是改变人们的观点或行为。^[17]

显然,视觉论证理论的兴起,确认了图像具有和文字同等重要的修辞功能。这也促使我们思考一个更大的修辞问题:在语言和图像构成的图文结构中,如何把握语图之间的论证结构与修辞实践。其实,当下的视觉文本并不是纯粹的图像形式,而更多地体现为图像与文字的结合。当语言和图像这两种原本独立的叙事元素组合在一起,并成为一种普遍的视觉文本形式,我们如何从修辞学意义上把握文本的意义机制,尤其是图文之间的叙事关系及其论证结构?需要特别强调的是,本文所涉及的“语言”主要是指书写语言,而且主体上关注的是一种图像和文字同时“在场”的视觉文本形式。

因此,本文主要从哲学逻辑和语图关系两个维度切入,以期相对系统地把握视觉修辞的“语图论”。之所以选择哲学逻辑和语图关系两个分析维度,主要的学理依据如下:一方面,语言和图像的“相遇”不仅仅体现在文本构成层面,而是存在一个深刻的哲学渊源,因此系统地梳理哲学史上的“语图之辩”,是语图研究首先需要回应的意义哲学命题;另一方面,语言和图像存在不同的结合方式,本质上对应的是不同的互文关系。一般而言,图文系统中语言能指和图像能指之间存在两种论证结构:第一是“能指争夺”,即语言和图像在释义体系中谁占据主导地位或统摄地位,相应地对应于统摄叙事;第二是“能指对位”,即语言和图像沿着两个不同的叙事维度展开,并呈现出对话主义特征,对应的互文叙事形态为对话叙事。基于此,本文将分别立足于语图结构中的统摄叙事和对话叙事,深入挖掘不同语图叙事方式深层的修辞机制及其产生的文化后果。

二、哲学史上的“语图之辩”:从柏拉图到利奥塔

只有回到哲学史和艺术史脉络中,我们才能更加清晰地把握图像与语言的关系。尽管说早在文字诞生之前人类已经创造了无穷尽的图像符号,但由于口头语言即生即灭的特点,我们现在已经难以考察当时的视觉图像与口头语言之间的关系。语图关系真正作为一个学术问题始于文字的出现。由于文字同时解决了信息的再现与存储问题,考察语图关系的“文本”形式随之诞生了。相对于图像的空间属性,即在延伸的空间维度上呈现信息,语言文字则是一种线性结构,其对应的思维形式则是线性思维。按照大卫·弗莱明(David Fleming)的观点,以语言文字为代表的线性结构是一种标准的“逻辑的形式”,它解决了逻辑生成的两个基本条件——推论和结论,而这恰恰是以图像为代表的非线性结构难以实现的。^[18]显然,书写语言的出现,才真正解决了认识活动的“逻辑问题”,而思想的产生恰恰依赖于既定的“逻辑的形式”,这也是为什么人类思想的起点是书写语言的诞生。当书写语言具备了表达、存储和传播思想的功能时,

人类才真正进入文明社会,而这一过程则伴随着书写语言对于视觉图像的支配史。

(一)柏拉图主义与图像的“梦魇”

古希腊哲学将理念推向了认知的中心地位,彻底宣判了以绘画为代表的艺术图像在哲学史上的“死亡”,由此开启了哲学对艺术的长期压制,同时也开启了语言之于图像的支配地位。与亚里士多德的“经验论”不同,苏格拉底和柏拉图则在心灵思辨层面思考理念,因此拒绝将理念问题视为一个纯粹的视觉问题。苏格拉底认为,理念关乎真理,真理又体现为理式,理式的抵达方式是心灵思辨,而语言意义上的心灵思辨则是一种更高级的认识活动。因此,只有回到语言的世界里才能抵达真理,而一切人为制造的图像只不过是现实的某种低级的临摹,无法接近完美的理式,也难以还原认识的本质。柏拉图在《理想国》第十卷中给出了一个关于“床”的形象比喻,以强调艺术图像与真实理念之间的漫长距离。在柏拉图看来,世上存在三种“床”:第一种是理式的“床”,强调神创造的一种永恒存在,可以理解为“理念的原型”;第二种是木匠通过对理式的“床”的理解所制造的床,可以理解为“理念的摹本”;第三种“床”是画家根据现实中的床而绘制的一种艺术图像,即关于“摹本的摹本”,因而距离理念更远。显然,柏拉图将一切人为临摹的图像都视为理式的影子,图像被贬低为与理念和真实相去甚远的对象物。正如柏拉图所说:“如果他不能制造事物的本质,那么他就不能制造实在,而只能制造一种像实在(并不真是实在)的东西。”^[19]实际上,柏拉图并不是拒绝一切图像,而是对不同的图像形式区别对待,他所反对的恰恰是那种无关真理或远离真理的图像形式。^[20]

当理念进入哲学史的中心话语,古希腊哲学已降的柏拉图主义及其后来的新柏拉图主义都不同程度地将图像视为理念的对立物,认为理念是灵魂认识的产物,理念形式是永恒的,是本质的,是存在的,是难以通过眼睛“看见”的,而灵魂运作的逻辑基础是语言意义上的理性而非视觉意义上的感觉。在柏拉图主义者看来,视觉即便是提供了感觉经验上的真实信息,也依然不能将其上升到形而上学或哲学思想层面,因为视觉“捕获”的仅仅是事物的“表面”,是流动中的“景观”,而视觉意义上的表象和现象在古希腊哲学那里恰恰是非本质的对象物。回到具体的图像形式,柏拉图主义对作为“理念的摹本”或“摹本的摹本”的艺术图像给予了严苛的批评,认为图像是表象的、低级的、暂时的、不完美的,而语言才是理念形式的真正的寄居之所。

古希腊哲学深刻地影响了中世纪宗教哲学以及文艺复兴以来的欧洲哲学思想,相应地也在“理念问题”上确立了语图关系的基本“主调”:理念是永恒的真理,对应的是一个理性问题,只能通过语言来抵达和把握,而视觉则是感性的,是难以成就哲学认识的理念抱负。在笛卡尔那里,“我思”的工作基础是语言,本质上强调的“是一种说出的、处在词语中的、根据词语被理解的我思”,^[21]图像则很容易将认识活动引向无序和骗局。如何认识“物质性东西的本质”,笛卡尔给出的答案是普遍的怀疑,以及在此基础上的对人的精神本性的反思——“在我检查我以外是否有这样的一些东西存在之前,我应该先考虑这些东西的观念(因为这些观念是在我的思维之中的),看看哪些是清楚的,哪些是模糊的”。^[22]显然,认识活动的本质是抵达“事物的观念”,即“事物本身的必然性”,笛卡尔将这一认识过程完整地交给了语言,相反,图像则因为长于呈现“表象”而拙于表达“观念”,因此恰恰是“笛卡尔式沉思”竭力回避的事物。实际上,“我思”既是一种认识活动,也是事物本质的来源,正如笛卡尔所说:“我似乎并没有知道什么新的东西,而是想起了我以前已经知道了的东西,也就是说,发现了一些早已在我心里的东西,尽管我以前没有想到它们。”^[22]其实,笛卡尔区分了思维活动的“想象”和“领会”,并在此基础上给出了“沉思”的本质——“不是我把事物想象成怎么样事物就怎么样,并且把什么必然性强加给事物;而是反过来,是因为事物本身的必然性,即上帝的存在性,决定我的思维去这样领会它。”^[22]不难发现,笛卡尔所要抵达的是“现实的、永恒的存在性”,而以绘画为代表的艺术图像更多的是现实的摹本,它与现实的相似性特征往往限定了人们认知的管道与方式,因而很难抵达思维活动的“领会”功能,即图像更多预设的是“物质性东西”的存在性,很难让人将认识对象上升到“上帝的存在性”这一本质性问题。因此,笛卡尔将哲学的本质探讨转向了“我思”意义上的语言,而图像并没有成为认识活动的中心。

需要特别强调的是,笛卡尔对图像的态度并不是彻底的否定,而是依然强调图像在认识活动中的积极角色,只不过对图像本身的逻辑形式提出了更为严苛的要求。笛卡尔在《屈光学》中对铜版画这一绘画形式给予极大的肯定,认为铜版画超越了绝对意义上的“写实”特征,极大地激发了认识活动的联想性,从而使得图像可以进入语言的思维框架,即可以在语言的结构中完成思维活动的联想过程。与其他临摹性质的绘画形式不同的是,“铜版画仅仅通过在纸上或此或彼地少量施磨而作成,他们能指向我们表现树林、城市、人物甚至战役和暴风雨,因为他们使我们联想到这些事物的大量不同属性”。^[23]换言之,图像只有成为思维的工具亦即“语言的工具”,才能达到哲学意义上的认识功能。不难发现,笛卡尔虽然部分地承认图像的认识功能,但其思维活动的本质依然是语言性的,这也间接反映了笛卡尔在语言和图像问题上的不同态度。

(二)视觉与感觉主义立场的复活

自尼采开创的理性主义批判传统以来,将感觉经验从低级的、从属的、边缘的、非本质的位置中“解救”出来,成为罗格斯中心主义批判的基本思路,而视觉和图像也由此在哲学意义上获得了“新生”。这些感觉主义经验可以是身体的,也可以是视觉的。在尼采已降的现代西方哲学体系中,梅洛-庞蒂的现象学、列维-施特劳斯的结构主义、拉康的精神分析、海德格尔的存在主义、福柯的后结构主义等哲学话语都对理性保持了极高的警惕,理性主义批判沿着两种基本的路径展开:一是扛起非理性主义大旗对抗理性,耻笑理性,其直接后果就是对真理和理念的质疑;二是提出了更具诡辩色彩的批判智慧,认为非理性主义和理性主义具有并置的可能性与现实性,非理性主义同样是抵达真理的一种方式。比如,海德格尔和福柯都关注“理性的他者”,将批判的方法指向“理性的自我放逐”,也就是“将理性逐出其自身领域之外而生成与理性相异的东西”。正如哈贝马斯所概括的:“海德格尔选择时间作为穷尽的范畴,而把理性的他者作为无名的、在时间中流动的一股原始力量;福柯则选择了以自己身体的体验为中心的空间范畴,把理性的他者视作与身体紧密相连的相互作用能力的无名源泉。”^[24]在理性主义批判的哲学谱系中,视觉与感觉主义立场纷纷“复活”,其中梅洛-庞蒂和让-弗朗索瓦·利奥塔是两个代表性的学者。

梅洛-庞蒂将身体视作把握世界的“通用媒介”和普遍方法,强调主体性的本质亦即身体的本质和世界的本质,进而将身体与主体的勾连逻辑归于一个认识论上的视觉问题。他在《知觉现象学》中强调具体处境中的主体,认为“主体只不过是处境的一种可能”,从而将主体性完整地交给了身体,也交给了身体意义上的处境、经验和感觉,而后者恰恰是在视觉维度上抵达和把握的。之所以赋予身体深刻的主体内涵,“是因为只有当主体实际上是身体,并通过这个身体进入世界,才能实现其自我性。”^[1]梅洛-庞蒂将身体推向了主体的中心地位,同时也在身体意义上重新赋予了视觉以新的生命,认为在视觉意义上把握身体和世界,不仅是可能的,而且是现实的。正如他所说:“在内心里有一只眼睛是第三只眼睛,它在看画,甚而还看到了心中的形象。”^[25]显然,梅洛-庞蒂反思的恰恰是主体的本质,身体被视为把握世界的一种方法,而身体的内涵也被上升为一种“作为有认识能力的身体的身体本身”,其理性批判功能就是“在主体的中心重新发现的本体论世界和身体”。^[21]

在梅洛-庞蒂那里,世界与主体的关系是“环绕”而不是“面对”,前者对应的是触觉问题,而后者则对应于视觉问题。梅洛-庞蒂拒绝将视觉还原为触觉,但却坚持触觉可以还原为视觉,认为视觉意义上的空间和光线具有超越自身的显示能力和指示功能。当触觉与视觉在观看实践中具有了通约基础,梅洛-庞蒂那里的主体处境更多地被还原为一个身体问题,而身体又恰恰在观看结构中获得身体经验,也同样借助观看行为确认身体处境,因此,身体是观看与运动的结合物,视觉在身体意义上获得了新的哲学位置。可见,梅洛-庞蒂通过身体这一概念为视觉正名,视觉由此走出了形而上学,而进入了知觉现象学的重要位置。梅洛-庞蒂在《眼与心》中甚至将视觉推向本体论的重要位置,强调视觉是“重返现象”的主要认知活动,也是通往世界本质的“观察的思维”。不同于柏拉图主义对艺术图像的极力贬低,梅洛-庞蒂则认为视觉具有语言不可取代的认知特征——“绘画让外行认为看不见的东西有一个看得见的存在,它使我们不需要‘肌肉的感观’而可以知道世界之大。”^[25]显然,面对被笛卡尔放逐的“视觉之殇”,梅洛-庞蒂重新

“解救”了视觉的生命,将身体的意向性问题毫无保留地交给了视觉,从而使得哲学史上被语言牢牢把控的真理问题开始让渡于身体和视觉。

法国哲学家让-弗朗索瓦·利奥塔(Jean-Francois Lyotard)集中论述了语言和图像的哲学关系。他的博士论文《话语,图形》试图捍卫的是图像的哲学位置以及感觉主义立场——“本书是对眼的捍卫,是它的定位。它的战利品是阴影”^[23]。面对被柏拉图主义的永恒理念所抛弃的感觉世界,利奥塔的理论起点是图像在西方思想史上所蒙受的巨大“阴影”——“在柏拉图之后被言语像乌云般投身于可感物之上的昏暗,被言语不断主题化为次存在的昏暗,其立场很少被真正捍卫,被作为真理来捍卫,因为这一立场被视为伪善的、怀疑主义的、雄辩家的、画家的、冒险者的、自由主义者的、唯物论者的立场”。^[23]而这些被视为“昏暗”的东西,则是图像之于语言、可感物之于可读物、感觉主义之于永恒理念的哲学“阴影”。基于此,利奥塔立足于弗洛伊德的思想立场和方法,重新审视语言和图像的哲学关系,旨在揭开传统哲学笼罩在图像、可感物以及视觉经验上的巨大阴影。按照克洛代尔的观点,传统哲学的本质是“词语本质”,即“可见的即是可读的、可听到的、可理解的”,而利奥塔对克洛代尔的“眼倾听”论点提出质疑,认为“被给予的东西并非一份文本,其中存在着某种厚度,或毋宁说某种差异,这一差异具有根本性,它并不有待于读,而是有待于看”^[23]。

如何捍卫图像、可感物以及感觉主义立场,利奥塔的哲学批判路径主要体现在三个方面:一是对文本性空间和图形性空间进行区分,认为二者具有存在论上的本质差异;二是立足于图像的“不相似的相似性”,即“为了能在图像质量上更完美,为了更好地表现一个事物,它们常常必须不与之相似”,^[23]进而揭示了图像所酝酿的认知功能以及抵达真理的视觉逻辑;三是发现了“语言中的图像”与“话语的造型能指”,认为“图像能指是作为文本被建构起来的”^[23],从而指出语言和图像之间并非绝对的对立和冲突。鉴于篇幅所限,本文主要就文本性空间和图形性空间的存在论差异予以阐述。具体来说,利奥塔用字母和线条比拟语言和图像,认为二者分别对应于文本性空间和图形性空间,前者是“记录书写能指的空间”,后者则是“造型艺术品及其所表现者之间关系”的空间,“这两种空间是两种意义领域,他们彼此相通,然而以相互分离为必然结果。”^[23]其实,文本性空间和图形性空间具有存在论上的差异:如果说书写空间与读者己身的关系是任意的,图像则由于其不可辨识性的特征而在流动中展现意义,从而促使观者在图像面前驻足、等待和寻找,因而图像和观者的关系并不是任意的。进一步讲,不同于文本性空间的有序书写,图像由于其造型意义的形式而使得眼睛在对象捕捉中拥有了能量。正如利奥塔所说,图形性空间能够让观者体验到“线条(色度、颜色)的流动在场的感染,这恰恰是话语性教化和教学令我们丧失的一项禀赋。”^[23]然而,“我们的文化从一开始就从根本上磨灭了对造型空间的敏感性”,其结果就是图形性空间在西方哲学史上的长久“缺席”。利奥塔不无遗憾地表示:“如果说西方世界存在一种绘画史,那么同样存在着图形世界在一种文本文明中的悲剧。”^[23]由此可见,作为两种意义领域,文本性空间与图形性空间具有存在论上的差异,推动后者在文化意义上的“复活”。

总之,西方哲学思潮的演变,体现为语言和图像的哲学关系思辨:从柏拉图到利奥塔,图像与感觉主义立场逐渐从语言所设定的“牢笼”中挣脱出来。立足于这一基本的“哲学逻辑”,本文接下来聚焦两种典型的语图互文关系——统摄叙事和对话叙事,重点探讨不同的互文关系中语言和图像的修辞结构,并进一步思考不同的语图关系所揭示的可能的文化内容。

三、统摄叙事:语言主导下的释义结构

当语言和图像处于一个并置的文本系统中,文本的意义体系究竟是语言主导还是图像主导,本质上涉及语言符号与图像符号的指涉属性差异。在哲学史上,语言长期占据着思想表达的中心地位,而图像则偏居一隅,仅仅作为文字的注解或补充,并未成为一种主导性的符号形式。西方哲学的传统观点是:当图像遭遇语言,图像便完全陷入由语言所主导的意义世界,更多地作为语言的附属物存在。这一观点拥有顽强的生命力,一定程度上确立了语图论的哲学基调。乔治·罗克(Georges Roque)给出了一个形象的

比喻——图像是表征的“躯体”(body),而语言文字才是表征的灵魂(soul)。^[26]

语言能指和所指之间的关系是任意的,“任意性”决定了语言指涉的明确性,因为我们往往按照某种约定俗成的方式来确立语言的指涉结构,从而可以在语言维度上相对精确地把握世界。在语言系统的指涉结构中,能指与所指之间的认知路径是线性顺序,一旦我们获取了所指意义,便宣告了能指的“死亡”,因为我们无须在能指上“驻足”和“凝视”。正如苏珊·朗格所说:“词本身仅仅是一个工具,它的意义存在于它自身之外的地方,一旦我们把握了它的内涵或识别出某种属于它的外延的东西,我们便不再需要这个词了。”^[27]相反,图像是一种典型的像似符,其能指和所指之间的关系建立在“相似性”基础上,因此图像符号的意指方式是联想性,即借助联想思维完成能指和所指的“连接”,这也决定了图像符号意义的不确定性。人们在观看图像的过程中,需要不断地在能指上“驻足”和“凝视”,因而能指到所指的认识过程是非线性的,是迂回的,是非结构性的。概括来说,语言符号对应于文化意义上的意指过程,其意义往往是确定的,而图像符号的意指属性是联想性,其意义往往是浮动的。

相对于语言意义的确定性,图像意义往往是浮动的,这使得语图统摄叙事中语言往往主导了视觉文本的意义体系。换言之,由于图像意义的联想过程受制于语言意指的规约性,因而图像在语图叙事中往往处于从属地位。在图像与文字共同搭建的叙事体系中,语言文字的主要指涉属性是实指性,而图像则体现为虚指性,实指的内容在图文叙事中往往是“强势”的,而虚指的内容更多地依附于实指逻辑,在叙事中处于“弱势”地位。^[28]之所以说语言主导并统摄了图像的释义方式,一个被学界反复分析的视觉文本是超现实主义画家勒内·玛格丽特(René Magritte)的画作《形象的背叛》(图1)。^[29]《形象的背叛》被认为是一幅“词语与图像之间断裂的图像”^[30],威廉·米歇尔(William J. T. Mitchell)在《图像理论》中将其作为元图像研究的典型案例,福柯还专门写了一篇题为《这不是一只烟斗》的论文,都试图说明语图关系中语言的权威性及其在释义成果中的统摄地位。



Ceci n'est pas une pipe.

图1 《形象的背叛》

《形象的背叛》展现了语言能指和图像能指之间的紧张关系:视觉主体是一个巨大的烟斗,下面附了一行法语文字“这不是一只烟斗”。画面中的元素明明是一只烟斗,但语言却对其进行了否定,我们究竟应该相信语言还是图像,或者说哪一种元素是权威的?实际上,如果没有语言的“在场”,图像所指涉的“烟斗”内涵不会引发任何质疑,然而语言却强行剥夺了图像的指涉系统,最终使得图像向语言妥协——“这当然不是烟斗,它只是一只烟斗的图像”。^[30]语言之所以推翻了图像,并主导了图像的释义体系,是因为语言指涉属性的实指性和确定性,它促使人们相信语言是不容置疑的。相对于语言的权威性,图像则因为其意义与生俱来的浮动性和不确定性,不得不调整自己的释义规则,最终进入语言所主导的语义结构中。由此可见,当画面中的图像能指和语言能指发生冲突时,人们往往按照语言的意指方式重新想象图像的意义。米歇尔对此给出了明确的判断:“如果这里在词语与形象之间有一场争斗,显然话语将有决定权。”^[30]

正因为图像的意义基础是联想,那沿着何种认知路径联想,即如何确立能指与所指的对应关系,往往

需要一个更大语境“锚定”。相对于语言而言,图像的释义过程对语境的依赖性更大,而语图叙事中语言的功能则是对一种释义规则的建立,即确立了图像释义的发生语境,从而使得图像释义的联想过程沿着语言所铺设的语义“管道”展开。具体来说,图像只有被置于一定的释义规则中才能获得意义,而语境则提供了一种最基本的释义系统。在视觉话语建构的修辞体系中,互文语境、情景语境和文化语境构成了三种基本的语境形态。^[31]如果说文化语境和情景语境更多地强调文本之外的释义规则和元语言系统——无论是文化语境所强调的社会规则体系,还是情景语境所关注的现实发生系统,互文语境则思考的是文本内部或文本系统之间的一种释义规则。在视觉话语的生成体系中,根据文本/要素之间的组合方式,互文语境可以简单区分为两种基本的互文结构:一是文本系统之间的互文语境,主要指图像与图像之间的跨文本互文语境;二是文本系统内部的互文语境,主要指语言与图像之间的构成性互文语境。在构成性互文语境中,图像的本质是隐喻的,^[28]而视觉隐喻的基本原理体现为图像聚合轴上的转义生成,^[32]这也决定了图像意指的浮动性以及不确定性。因此,当不确定的图像能指遭遇确定的语言能指,后者往往确立了源域和目标域之间的联想方式。概括而言,由于图像意义的不确定性,语言则铺设了一套通往释义规则的“语境元语言”,从而主导了语图叙事中的意义发生系统。

语言统摄了图像,而且主导了图像的释义结构,这是古典主义叙事最普遍的叙事方式。正因为图像依附于语言,而且服务于整体性的语义逻辑,因而呈现出古典主义所强调的和谐、永恒、他律、韵味等合乎“规则”的叙事风格。纵观当前的主流媒介文本,诸如连环画、报纸杂志、纪录片、新闻报道等视觉形式,语图叙事的主要特征体现为语言主导下的互文叙事,因而具有明显的古典主义叙事特征。在语言叙述的空白处或褶皱处,图像出现了,它的功能就是服务于语言的话语功能,其标志性的产品便是语言逻辑规约下的“视觉话语”的生产。从早期报刊到当前的新媒体文本,即便是图像元素占据了文本的主体构成,但语言往往发挥着“点睛之笔”的修辞功能,即语言确立了视觉文本的主题话语,而图像则更多的是对既定话语的视觉演绎。因此,语图互文的主要修辞思路体现为语言命题的可视化呈现。《申报》的副刊《点石斋画报》在国内较早开展图文报道,其中的语图关系是便是一个耐人寻味的视觉修辞命题。在《点石斋画报》的互文叙事中,文字的功能是陈述事实,提炼主题,并对新闻事件进行评论,图像的功能更多的是对语言文字的视觉呈现。这种“呈现”注定是有限的,即只能回应新闻事件的事实内容,但却无法回应评论内容,因为后者远远超越了视觉符号的表现力。图文新闻《瞽目复明》(匏一)讲述了一个失明九年的病人如何经过西医手术而复明的故事,当病人重见光明之际,画面上众人争先恐后地围观,文字上借助评论式的语言感慨道:“不知西医皆能疗治以弥天地之缺憾否耶?”显然,如同题画诗、连环画、插画小说一样,图像并没有超越传统语图互文中语言文字所主导的统摄叙事,而只不过是语言文字的“部分回应”。具体来说,一方面,文字在“新闻事实”层面打开了一个评论的维度,而这往往是图像本身难以“言说”的,因此文字主导了图文叙事的意义逻辑;另一方面,图像又若有所思地触碰着画外空间,尤其是借助丰富的视觉意象而生产了一个视觉认知空间,而这恰恰是对语言文字的视觉“再现”。因此,在视觉修辞维度上,如果说图像的功能是制造一场通往西医合法性建构的视觉仪式,文字则无疑在认知与情感上点化了围观意象的主题内涵,二者在修辞学意义上搭建了一种耐人寻味的互文语境。

语图互文是一种典型的视觉叙事方式,当图像被置于不同的语图结构中,图像的意义呈现出一种流动状态。因此,图像“相遇”什么语言,以及以何种方式“相遇”,都涉及语图互文维度上的意义生产结构,因而涉及一个深刻的视觉修辞命题。2018年1月,一张被称为“冰花男孩”的照片引起了舆论关注。画面中的孩子是云南鲁甸的一名留守儿童王福满,他在寒冷的冬天行走了一个多小时,到达学校时脸冻得通红,头发上结满了冰霜,一片雪白。此情此景,网络上无数人心生感慨。可以说,“冰花男孩”照片只是抓取了现实生活的一个视觉“剪影”,照片本身所能传递的是视觉意义上的道德关怀,人们真正为之动容的则是一个更大的认知“侧影”——小小年纪,就要承受常人难以想象的生活苦难。然而,这张照片一旦被生产出来,其后续的命运轨迹便远远超越了图像语言本身的解释范畴,而是进入一种由语言所主导的释义规则中,其结果就是不可避免地承受着来自语言的进犯、争夺与涂抹,最终成为话语合法性建构的修辞

资源。

在大众媒介的表征体系中,“冰花男孩”实际上被置于不同的语图关系中,总体上呈现出三种基本的释义体系:一是作为情感资源的语图叙事,二是作为抗争资源的语图叙事,三是作为政治资源的语图叙事。换言之,当图像“遭遇”不同的语言内容,语言确立了视觉符号的基本话语框架,而图像毫无反抗地变换着自身的释义方法,最终作为一种修辞资源服务于总体性的话语叙述。第一,作为情感资源的语图叙事而言,语言铺设了基本的道德话语框架,图像则作为一种伦理性符号服务于总体性的情感话语生产;第二,作为抗争资源的语图叙事而言,语言的功能就是对社会正义话语的生产,而图像实际上被勾连到社会正义话语框架中,最终成为一种政府问责的符号形式;第三,作为政治资源的语图叙事而言,图像最终被主流政治话语收编,因而对应的是一种更加隐蔽的视觉修辞实践。具体来说,主流话语仔细打量着“冰花男孩”一切可能的政治教育内涵,将其建构为一个缝合社会矛盾的政治宣传符号。原本一个严肃的社会问题,最终在政治话语强大的收编体系中失去了应有的棱角和锐度。1月9日,《人民日报》微信公号发文《整个朋友圈都在心疼这个“冰花”男孩!看了他,你还有什么好抱怨的》;1月10日,央视《第一时间》也通过这张照片极力告诫人们“孩子,你吃的苦将会照亮你未来的路”;1月11日,新华网发文《“冰花男孩”刷屏 网友:春天已从网上来临》……显然,当图像进入政治话语的释义体系中,“冰花男孩”便超越了道义上的“绝对弱者”角色,而是在强大的政治逻辑护佑下成为一种“反思性的存在”。这里的“冰花男孩”以一个绝对的弱者“出场”,但最终却以一种自反性的方式实现对观者的“凝视”,主体恰恰是在这一隐蔽的“凝视”结构中变得愈加脆弱。可见,语言的“出场”直接危及并颠覆了图像自身的释义规则,也终结了图像意指的一切可能的“浮动”空间。图像随之进入不同的语图关系之中,其结果往往是图像沿着语言所铺设的认知管道而成为语言的注脚。

需要特别强调的是,尽管说语言“锚定”了语图文本的释义体系,但在文本的话语生产维度上,语言和图像呈现出一种深刻的互动结构,其合力作用服务于一种更大的话语生产实践。话语生产的重要的修辞实践是隐喻,而话语实践的重要修辞策略则是不断探索语言隐喻和视觉隐喻之间的对接方式。^[33]纵观当下的图像政治(image politics)实践,图像之所以承载起建构争议的核心符号形式,往往离不开修辞学意义上的视觉隐喻(visual metaphor)。^[34]视觉隐喻的认知基础是联想,而以何种方式进行联想,则往往离不开语言在框架维度上的根本性生产实践。框架的功能就是预设了一种既定的逻辑管道,而图像的联想过程更多地将语言所创设的认知框架进一步合理化了。

四、对话叙事:通往现代主义/后现代主义叙事

互文意义的形成同样可以存在于图像内部各种构成元素所搭建的对话关系中。作为互文性理论体系的重要组成部分,巴赫金的对话理论建立在他对“我与他人”的关系的哲学思考之上。巴赫金认为,每一个生命的存在都是不完整、片面的,因为每个个体在观察自己时都存在一个盲区,但是这个盲区却可以由他人的眼光来弥补。因此,自我的存在不仅需要自省的视角,同时也需要他人的外位超视,个人只有在与他人的平等“对话”中才能感受到自我在人群中的存在状态。换言之,在自我存在与他人意识的接壤处,“单一的声音,什么也结束不了,什么也解决不了。两个声音才是生命的最低条件,生存的最低条件。”^[34]显然,巴赫金关于“我和他人”关系的论述,不仅与苏格拉底对真理产生于对话的认识相仿,同时也与哈贝马斯关于主体间性的认识相仿,即纯粹的主体间性仅仅存在于没有特权的角色操演中,唯有如此,个体之间的言说和辩论才可能存在一种完全对称的对话状态。

基于“我和他人”关系的哲学思考,巴赫金致力于探讨存在于“复调小说”中的对话现象。所谓“复调小说”,也就是一种“全面对话”和“多声部性”的小说,全新的叙事视角代替了传统写作中的独白式的叙述视角,作品中的主人公不再是被作者化的书写霸权所客体化的“他者”存在。换言之,作者与主人公之间不再是作者独白统摄下的霸权与依附、支配与服从、主导与融合关系,而是呈现出开放的对话关系,进而在共时结构中实现多种声音与意识的平行叙述。正如巴赫金对于陀思妥耶夫斯基小说(如《地下室手记》

《罪与罚》《卡拉马佐夫兄弟》《白痴》)中普遍存在的对话体特征的概括:“有着各自独立而不相融合的声音和意识,由具有充分价值的不同声音组成真正的复调。”^[35]可见,类似于文学作品中多种叙述文体(如仿格体、讽拟体、故事体、暗辩体和对话体)所普遍存在的一种被称为双声语的现象,作品中的人物不只是作为作者的创造物出现,他(她)同时还是表达自我思想的主体,因而与作者处在一个平等的对话关系中,共同参与了文本意义的架构与叙述。

其实,类似于作者与主人公之间的对话关系,作品中不同叙述元素之间同样可以构成互补的、平等的对话关系,尤其体现为图文作品(hybrid literacies)中图像元素和文字元素之间的叙述关系,这种新的意义生成方式不仅创设了一种新的语境空间,同时也构造了一种新的阅读/消费体验。更为重要的是,经由两种叙述元素平等的、对话性的叙述,视觉话语得以从不同的意义维度(图像的、语言/文字的双重维度)独立而又完整地构建起来。

在常见的图文作品中,比如连环画、宣传册、博客、网页、杂志、报纸、广告等媒介形式,图像元素与文字元素之间始终处在“能指争夺”的主导性叙述权力的博弈中,传统的叙述观念往往表现为某种单一符号元素的独白叙述,而另一种表征元素只不过作为陪衬性的附属物而存在——甚至是可有可无的。比如,在博客或报纸中,文本的整体逻辑是由文字叙述所搭建的,图像元素完全处于一种依附的、服从的、从属的叙述语境中,而且是按照文字符号独白式的、主导性的霸权逻辑被分配版面与位置,如果将图像符号从中抹去,或许并不会对文本意义带来整体上的损伤,这就是隐含在图文作品中的传统叙事机制。然而在新近出现的一些图文作品中,一个标志性的叙事突破表现为,图像元素和文字元素之间平等性的、对话性的而非独白式的、霸权式的叙述关系。换言之,两种叙述元素分属于不同的叙述语境,而且一定意义上存在相当剧烈的排斥性与分裂性。这是一种不对称的文本结构,图像元素和文字元素沿着两个独立且平等的,而非从属且融合的话语渠道来构造一种新的文本意义。格雷格·乌尔姆(Greg Ulmer)的网页文本《隐喻的岩石》(Metaphoric Rocks)致力于推广美国佛罗里达州旅游产业,其中图像元素(柏拉图想象的远古汪洋大海中的文明岛屿图——亚特兰蒂斯、现代人精心设计的新亚特兰蒂斯奇观)试图从时间与空间的维度来建构人们对于“理想国”的憧憬与想象,而文字元素则旨在从文化与地理的维度上正面呈现佛罗里达州潜藏的灵感与活力,这里的时间/空间与文化/地理、学术/哲学与旅游/商业分别意味着两个独立而平等的叙述视角。^[36]可见,这一视觉文本不再是单一叙述元素(文字叙述或图像叙述)统摄下的一体世界,而是“众多的、地位平等的意识连同他们各自的世界,结合在一个统一的事件之中,相互不发生融合”。^[37]如此,在由图像与文字所建构的互文性力学关系中,两种叙述元素之间并不存在相互融合、相互解释的主导关系或支配关系,而是搭建了一种存在于对话体中的互文叙事关系。

同样,国际知名的野燕麦超市(Wild Oats Market)的空间构建理念则从另一个层面揭示了图文文本中图像元素和文字元素之间的对话关系。在野燕麦超市的视觉传达理念中,当视觉、味觉、触觉、听觉等元素综合起来作为一种修辞驱动机制时,基于视觉修辞的后现代体验与后现代空间便被建构并生产出来。具体来说,通过在图像元素和文字元素的对话主义叙事关系中精心打造三个文化主题——“后现代性的异质与自我、超市内部的区域化体验、消费共同体的生产”,^[38]野燕麦超市得以在复杂的现实世界中探索出一种非同寻常的后现代空间体验,即将各种与人类生存相关的日常经验符号和传统习俗符号都融入其中。在这里,人们可以同时感受本土化与全球化两种消费体验,两种空间意义得以按照平行的方式被阐释并构造出来。比如,单就野燕麦超市的形象设计而言,语言文字更多的是在强调这家商业集团的全球属性(global nature),而在视觉设计与空间设计方面则更多地强调“地域感”(sense of“locality”)。^[39]总之,在野燕麦超市的空间设计理念中,图像元素和文字元素沿着两个不同的认同建构维度平行展开,图像元素致力于地域感的认同建构,而文字元素致力于全球感的认同建构,两种叙事元素之间并不存在统摄、服从或支配关系,而是沿着两个独立的叙事路线分立前进。^[40]显然,两种图文元素分别建构了两种不同的空间体验,从而建构了一个更完整的空间意义。

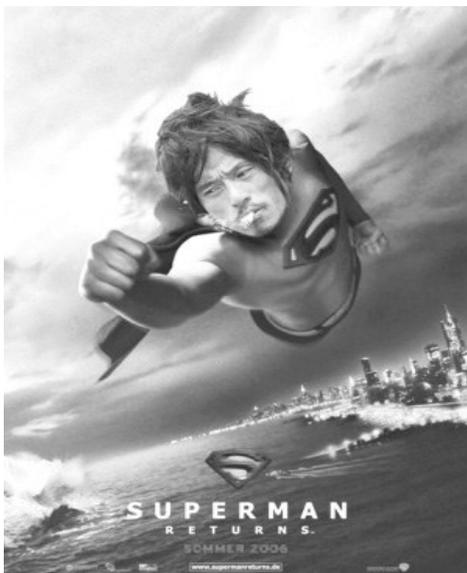


图2 《超人》网络恶搞海报

不同于统摄叙事中最常见的古典主义叙事方式,对话叙事体系中的语图文本往往制造了一种现代主义或后现代主义文化后果。如果说古典主义更多地强调和谐、永恒、他律、韵味等纯粹而合乎“规则”的风格,现代主义追求的是浪漫、荒诞、反抗、异化,而后现代主义则转向游戏、拼贴、虚拟、仿拟、破碎、嘲讽等叙事话语。^[4]当文本中的语言和图像呈现出对话主义叙事特征,其意义实践依赖于更大的文化语境,其文化后果也往往是现代主义的或后现代主义的。纵观新媒体时代的语图文本,图像元素在文本中的功能愈加复杂:有些图像元素服务语言主导下的统摄叙事逻辑,而有些图像与文字处于一种对位结构中,还有些图像元素则仅仅为了吸引注意力,因此我们已经很难在古典主义叙事框架中来审视这些复杂的文本形态。比如,作为诠释网络亚文化最有代表性的仪式景观与抵抗途径,网络恶搞文本中的图像元素和文字元素实际上构成了一种对话关系。正是在这种耐人寻味的语境空间中,一系列致力于阐释有关娱乐、边缘、颠覆、批判的文化意义得以借助这场虚拟空间中的“草根起义”而以图像事件的方式被源源不断地制造出来。凭借计算机PS技术,那些始终处在被“看”关系中的网络红人以不同的方式活跃在各大电影海报、网络游戏、经典名画、政要谈判等“重要”场合,原作中的角色头像被悄无声息地替换为网络红人的头像,甚至还伴随着零星的流行语(如“俯卧撑”“被代表”“很黄很暴力”)。而不同的语图内容及其“结合”方式,在文化后果上往往是现代主义的或后现代主义的。

当现代主义向整个时代发出了反传统、反理性的悲鸣,视觉景观中的“自我表现”便借助各种浪漫的、荒诞的或异化的方式表现出来,而语图叙事中的语言也逐渐抹去了自己的“棱角”而服务于一场更大的现代主义图文风格。在《超人》恶搞海报(图2)中,正是凭借这张不断创造着智慧与灵感的面孔,乞丐犀利哥取代了那位神奇的人物而成为电影《超人》的主角,原作中图像元素与文字元素之间的默契与融合状态被打破,甚至出现了某种紧张关系。具体来说,在现代主义所铺设的普遍的消费逻辑中,那个看似天衣无缝的头像边缘出现了想象的断裂,文字元素在这位“不速之客”面前,面临着解释的焦虑,甚至变得局促不安。然而,文字与图像之间这次陌生的相撞之后,谈不上形同陌路,也谈不上握手言和,它们的故事也并非就此搁浅。相反,正是这种充斥着陌生、焦虑与不安的解释关系中,在主流意识形态的压制下,在商业文化的收编下,一种基于现代主义文化体验的新的语境空间被生产出来。具体而言,随着犀利哥的入场——同时也伴随着“超人”的退场,文字一跃翻身成为阐释原作中超人神话的唯一合法元素,那个神奇世界中的神话故事唯有借助文字的提醒而不断地被激活,而犀利哥则退出神话的幕后,指向了现实空间中一群普通人,甚至直接指向了那个被称为犀利哥的乞丐。显然,这里的图像元素和文字元素制造了一种现代主义话语风格:这里没有支配与服从,只有不对称的平等与对话。文字元素所激活的是虚拟时空中

有关超人的神话与故事,而图像元素所激活的是现实时空中的普通故事及其背后的文化心理。当神话事件遭遇普通事件,新的意义以一种新的方式被生产出来,如同那句著名的流行语一样——“哥只是个传说”。也许,犀利哥所要捅破的正是好莱坞庞大而牢固的商业神话;也许,犀利哥只不过是一个被普通人(往往是主流媒介渠道中被剥夺了话语资格的边缘人)构造出来以期实现所谓符号民主的神话传说而已。



图3 网络恶搞图片

无论是将后现代主义视为对现代主义的决裂,还是将其视为一种延续,后现代主义语图叙事对普遍视觉规律与传统理性逻辑的背叛一定是最彻底的,甚至是极端的,这也直接决定了其视觉风格更具现实针对性的政治寓言色彩和文化批判姿态。与图2不同的是,图3揭示的是一种典型的后现代文化体验的意义生产机制和政治抗争叙事。当象征权威的、华丽的、神秘的视觉场景遭遇文字符号所表征的BBS世界里的游戏法则与意义时,图像与文字元素分别在对方的隐性“在场”中构造了一个不对称的意义阐释网络:文字符号所要阐释的是虚拟江湖中的一种被赋予了合法性的平民游戏,而图像符号所要打开的则是另一幅想象的图景——以一种“去魅化”的方式完成对现实世界中各种政治表演的消解与破译。这里既不是文字元素的独白叙述,也不是图像元素的统摄叙述,在二者共同搭建的对话性的语境关系中,致力于边缘、抵抗、讽刺、颠覆等主题阐释的意义生成过程得以从两个相互独立、平等的想象维度与话语框架中构建起来——作为“后来者”的文字符号进入图像,是文字收编了图像的意义,还是图像绑架了文字的想象,或许已经不再重要,因为这本身就是后现代网络文化表征与生产的修辞特征之一。

概括来说,语言和图像之间的“历史渊源”,几乎嵌入到西方哲学史的整体演进脉络。从柏拉图到利奥塔,图像与感觉主义立场逐渐从语言所设定的“牢笼”中挣脱出来。而在视觉修辞意义上的语图关系上,语言和图像的论证结构主要体现为两种基本的互文叙事,分别是统摄叙事与对话叙事。统摄叙事指向语言主导下的释义结构,这是古典主义叙事的常见风格;对话叙事则体现为语言和图像之间的对话主义关系,其文化后果往往是现代主义的或后现代主义的。

(本文为国家社会科学基金重大项目“视觉修辞理论、方法与应用研究”的阶段性成果)

参考文献:

- [1] C. Gauker. Words and Images: An Essay on the Origin of Ideas. Oxford: Oxford University Press, 2011: 145-162; 163-183; 145.
- [2] J. P. Dillard, E. Peck. Affect and Persuasion Emotional Responses to Public Service Announcements. Communication Research, 2000, 27(4): 461-495; 462.
- [3] E. H. Gombrich. The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Oxford: Phaidon Press, 1982: 150.
- [4] R. L. Gregory. How Do We Interpret Images? //C. Blakemore, H. B. Barlow, M. Weston-Smith (Eds.). Images and Understanding: Thoughts about Images, Ideas about Understanding. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1990: 310-330.

- [5] C. Blakemore. Understanding Images in the Brain//C. Blakemore, H. B. Barlow, M. Weston-Smith (Eds.). *Images and Understanding: Thoughts about Images, Ideas about Understanding*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1990:257-283.
- [6] 刘涛.文化意象的构造与生产——视觉修辞的心理学运作机制探析.现代传播—中国传媒大学学报,2011,9:20-25.
- [7] J. E. Grunig. Image and Substance: From Symbolic to Behavioral Relationships. *Public Relations Review*, 1993, 19(2): 121-139.
- [8] H. B. Barlow. What Does the Brain See? How Does It Understand? //C. Blakemore, H. B. Barlow, M. Weston-Smith (Eds.). *Images and Understanding: Thoughts about Images, Ideas about Understanding*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1990:5.
- [9] A. Paivio. Dual Coding Theory: Retrospect and Current Status. *Canadian Journal of Psychology Revue Canadienne De Psychologie*, 1991, 45(3):255.
- [10] A. G. Gross. Toward a Theory of Verbal-visual Interaction: The Example of Lavoisier. *Rhetoric Society Quarterly*, 2009, 39(2):147-169.
- [11] M. Iversen. Vicissitudes of the Visual Sign. *Word & Image*, 2012, 6(3):212-216.
- [12] 刘涛.元框架:话语实践中的修辞发明与争议宣认.新闻大学,2017,2:1-15.
- [13] 亚里士多德.修辞学.罗念生译.上海:上海人民出版社,2005:49.
- [14] G. J. Chryslée, S. K. Foss, A. L. Ranney. The Construction of Claims in Visual Argumentation. *Visual Communication Quarterly*, 1996, 3(2):9-13.
- [15] D. S. Birdsall, L. Groarke. Toward a Theory of Visual Argument. *Argumentation and Advocacy*, 1996, 33(1):1-10.
- [16] 鲁道夫·阿恩海姆.艺术与视知觉.滕守尧,朱疆源译.成都:四川人民出版社,2001:54.
- [17] K. Kenney. Building Visual Communication Theory by Borrowing from Rhetoric. *Journal of Visual Literacy*, 2002, 22(1):9.
- [18] D. Fleming. Can Pictures Be Arguments?. *Argumentation and Advocacy*, 1996, 33(1):11-22.
- [19] 柏拉图.理想国.郭斌和,张竹明译.北京:商务印书馆,1986:390.
- [20] 安东尼·卡斯卡蒂.柏拉图之后的文本与图像.学术月刊,2007,2:31-36.
- [21] 梅洛-庞蒂.知觉现象学.姜志辉译.北京:商务印书馆,2001:504;511;512.
- [22] 笛卡尔.第一哲学沉思集.庞景仁译.北京:商务印书馆,1986:67;68;70-71.
- [23] 让-弗朗索瓦·利奥塔.话语,图形.谢晶译.上海:上海人民出版社,2012:218;3;3;1;218;226;255;262;262.
- [24] 于尔根·哈贝马斯.走出主体哲学的别一途径:交往理性与主体中心理性的对抗//汪民安等编.后现代性的哲学话语——从福柯到萨义德.杭州:浙江人民出版社,2011:377.
- [25] 梅洛-庞蒂.眼与心.戴修人译//陆扬编.二十世纪西方美学经典文本(第二卷):回归存在之源.上海:复旦大学出版社,2000:798;799.
- [26] G. Roque. Boundaries of Visual Images: Presentation. *Word & Image*, 2005, 21(2):116.
- [27] 苏珊·朗格.艺术问题.滕守尧译.北京:中国社会科学出版社,1983:128.
- [28] 赵宪章.语图互仿的顺势和逆势——文学与图像关系新论.中国社会科学,2011,3:177;88-89.
- [29] R. Harris. Visual and Verbal Ambiguity, or Why Ceci was Never A Pipe. *Word & Image*, 2005, 21(2):182-187
- [30] W. J. T. 米歇尔.图像理论.陈永国译.北京:北京大学出版社,2006:54;55;55.
- [31] 刘涛.语境论:释义规则与视觉修辞分析.西北师大学报(社会科学版),2018,1.
- [32] 刘涛.隐喻论:转义生成与视觉修辞分析.湖南师范大学社会科学学报,2017,6:140-148.
- [33] M. Squire. Corpus Imperii: Verbal and Visual Figurations of the Roman 'body politic'. *Word & Image*, 2015, 31(3): 305-330.
- [34] 巴赫金.陀思妥耶夫斯基诗学问题.白春仁,顾亚铃译.上海:上海三联书店,1992:344.
- [35] 巴赫金.诗学与访谈.白春仁,顾亚铃译.石家庄:河北教育出版社,1998:4.
- [36] C.Stroupe. The Rhetoric of Irritation: Inappropriateness as Visual/Literate Practice//A. H. Charles, H. Marguerite (Eds.).*Defining Visual Rhetorics*. Mahwah, NJ.: Lawrence Erlbaum Associates, Inc, 2004:243-258.
- [37] 朱立元.现代西方美学史.上海:上海文艺出版社,1993:1115.
- [38] B.Shane. Defining Visual Rhetorics (Book review). *Composition Studies*, 2005, 33(2):122.
- [39] G. Dickinson, C. M. Maugh. Placing Visual Rhetoric: Finding Material Comfort in Wild Oats Market//A. H. Charles, H. Mar-

guerite (Eds.). *Defining Visual Rhetorics*. Mahwah, NJ.: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2004: 303-314.

[40] 刘涛.媒介·空间·事件:观看的“语法”与视觉修辞方法. *南京社会科学*, 2017, 9.

[41] 周宪. *审美现代性批判*. 北京:商务印书馆, 2005: 183.

On Verbal-visual Relation: Verbal-visual Intertextuality and Visual Rhetoric Analysis

Liu Tao (Jinan University)

Abstract: The emerging of visual argumentation theory confirms that the visual have rhetorical function that is equally important as the rhetorical function of the verbal. Regarding the verbal-visual relation, the key of visual rhetoric analysis is revealing the argumentation method and the rhetorical practice between the visual and the verbal. In terms of psychological mechanism, the verbal and the visual correspond to different psychological mechanisms. The dual coding theory (DCT) is helpful for learning about the information processing mechanism within the process of cognition. In terms of philosophical logic, the evolvement of (western philosophical thinking) Philosophy ideological trend is embodied in the intellectual enquiry into the philosophical relation between the visual and the verbal. From Plato to Jean-Francois Lyotard, the visuals and the position of sensationalism had gradually broken out the “cage” of the verbal. From the perspective of verbal-visual relation, the argument structure of the visual and the verbal lies in two kinds of intertextuality: verbal-visual consistence and verbal-visual dialogue. The former stresses the monologue narratives led by the verbal, which corresponds to the classical narrative genre; the latter is represented by the dialogism between the verbal and the visual, the cultural consequence of which is usually either modernistic or post-modernistic.

Key words: verbal-visual relation; visual rhetoric; intertextuality; dialogism; dual coding theory; monologue narratives; dialogue narratives

■收稿日期: 2018-02-20

■作者单位: 刘涛,暨南大学新闻与传播学院;广东广州 510632。

■责任编辑: 汪晓清