

[DOI]10.16164/j.cnki.22-1062/c.2023.02.010

媒介、实物与空间

——当代视觉修辞的三种向度及其实践逻辑

张 伟

(广东外语外贸大学 阐释学研究院, 广东 广州 510420)

[摘 要] 尽管人类审美史上不乏视觉修辞的实践案例与经验范式,但视觉修辞作为视觉研究的“内视”形态仍属一个现代性命题。一方面技术视觉的发展赋予这一命题以新的使命与表征,另一方面米歇尔“图像转向”的理论判断也为这一修辞范式的现代兴起提供了注脚。基于媒介文本、实物文本与空间文本的视觉分类来思考视觉修辞现代衍化的三种进路,这不仅是对巴特“图像修辞学”之后的“接着说”,更是以视觉对象为标的修辞实践的精约与细化。如果说媒介修辞澄清了一度以来为修辞实践所忽视的媒介动因,也为技术视觉的修辞学介入找到实践依据,那么实物修辞与空间修辞则将修辞对象拓展到一切可视性场域,在更为隐性的视觉立场探寻修辞意指的可能。这三种向度的修辞实践不仅架构了当代视觉修辞发展的基本框架,对深入理解当代视觉问题也不无启发。

[关键词] 视觉修辞;媒介参数;实物修辞;空间生产;视觉叙事

[中图分类号] I0

[文献标志码] A

[文章编号] 1001-6201(2023)02-0074-09

从肯尼思·伯克新修辞学对修辞对象的拓展到罗兰·巴特“图像修辞学”的正式提出,20世纪下半叶以来视觉修辞的兴起无疑成为人类修辞学史上醒目的学术事件,它使得视觉符号的修辞实践作为人类表意世界的既定科目跻身于修辞学家族的合法成员,也使得基于修辞学的理论立场来审议视觉叙事成为一种可行性方案。不可否认,视觉修辞的提出既是对修辞学既有知识体系的加持与丰富,“从语言文本到视觉文本,视觉修辞打开的不仅是修辞研究的外延问题,也涉及修辞学知识体系的内涵重构问题”^①,又是修辞学场域对20世纪后期以来日渐凸显的视觉主导机制的回应。某种意义上而言,W. J. T. 米歇尔提出的“图像转向”的理论判断同样成为视觉修辞走向醒目的潜在动因,它在回应视觉修辞现实诉求的同时,也提升了对视觉修辞动态衍化特征的理性认知。如果说从语言符号向图像符号的对象拓展意味着视觉修辞审美发生的身份确认,那么“视觉”本身的精约与细化则意味着视觉修辞在具象化实践场域的再次延展,它在不断丰富自身实践形态与话语体系的基础上也架构了视觉修辞当代衍化的多元向度,而考察这些审美向度不仅可以把脉这一修辞范式的现实律动,对视觉修辞实践机制与内在逻辑的理论认知同样不无启发。

一、视觉修辞:作为一种现代性命题及其发生机制

将视觉修辞认定为一种现代性命题并非要否认视觉修辞在人类文化史上的历史形态及其经验范式,也不是要否认柏拉图言下的“洞喻”“线喻”以及“太阳喻”等隐喻理论范式在美学史上的先遣式实践,而之所以将视觉修辞定位为一种具备现代性特征的理论议题,其缘由一方面在于视觉修辞理论的确立

[收稿日期] 2022-11-26

[基金项目] 中宣部宣传思想文化青年英才自主选题资助项目。

[作者简介] 张伟,男,广东外语外贸大学阐释学研究院教授,云山杰出学者。

^① Finnegan C. A., “Review Essay: Visual Studies and Visual Rhetoric”, *Quarterly Journal of Speech*, Vol. 90, No. 2, 2004, pp. 234-256.

与 20 世纪中叶之后文化现代性的审美实践存在一定的同步性,另一方面亦即更为重要的是视觉修辞在视觉叙事中走向凸显更多是技术媒介现代衍化的产物。可以说,正是由于技术视觉的发展赋予视觉修辞更为广阔的实践平台,也成就了这一修辞范式日常实践的多元形态,它使得直面这一命题不仅成为当代视觉叙事绕不开的纽带,同时也成为传统修辞学应对视觉时代的必然选项。

作为符号表征的一种实践体例,亚里士多德曾以“一种能在任何一个问题上找出可能的说服方式的功能”^①的概念界定开启了关于修辞的思考,而视觉修辞理论范式的现代确立则更多归因于两个重要的学术事件。如果说肯尼思·伯克的新修辞学打破了传统修辞学在包括修辞对象等方面设置的既定规范,赋予非语言符号进驻修辞学场域理论上的合法与可能,甚至实现了自亚里士多德以来一度未能完成的基于哲学高度对修辞展开的思考,那么罗兰·巴特“图像修辞”概念的正式提出以及他基于“潘扎尼”花式面广告的修辞分析则将新修辞学中悬设的图像符号介入修辞实践的可能性导向现实。我们知道,罗兰·巴特及其弟子都兰德言下的图像修辞承继了传统修辞学的“劝服”意指,并将其导向图像符号的修辞实践,然其关于图像修辞的理论构建并不系统更非全面,其理论考量的基点多是从“潘扎尼”广告的文本分析中展开,那种基于“‘法国式’所知”^②所获取的“意大利特色”可能是巴特在广告图像中能够体察的主要修辞意义。不可否认,巴特师徒用以分析图像修辞的文本都为摄影广告,之所以选取摄影作为其验证图像修辞的文本对象,巴特的解释是摄影图像属于“一种无编码的讯息”^③,如果从无编码的照片中能获取修辞密码,那么诸如图画、电影、戏剧这些“其能指是在创作者的运作下对图像的某种‘处理’”^④的图像样式,出于审美或是意识形态的修辞实践可能更加不可避免。我们不能否认彼时巴特对技术图像修辞实践的可能性认知,实际上巴特对图像修辞的认知局限某种程度上正是由于未能展开对现代视觉问题的思考而造成的。在《图像修辞学》中,巴特提出了语言讯息对图像讯息的两种机制^⑤,相对语言讯息对图像意指的“固位”而言,巴特对“替代”机制及其工作路径并未展开深入探讨,他承认“由于这种言语—替代(parole-relais)在固定的图像中是很少的,因此它在电影方面就变得极为重要”^⑥,然而对于电影中何以存在这一修辞现象,其运作机制又是如何,巴特除了以“这种言语—替代在讯息接续过程中借助于安排不出现于图像里的意义来真正地使电影动作前进”^⑦加以概括外并未展开深入思考。我们无法揣度巴特这一学术考量的动机,实际上电影对彼时巴特所处的时代来说也并非新鲜事物,巴特之所以悬置这一话题,很可能在于他意识到技术图像中隐含着更为艰深、复杂的修辞密码,他对于“潘扎尼”广告的修辞分析仅是开启这一话题的钥匙,现代技术图像及其形构的视觉问题可能更能概纳图像修辞的真实镜像,蕴含这一修辞范式的实践机制。

作为考察“图像如何以修辞的方式作用于观看者”^⑧以及“从视觉图像中寻找意义的能力”^⑨,视觉修辞更多属于一个审美现代性命题,其现代性身份的界定可结合 W. J. T. 米歇尔“图像转向”的理论判断加以理解。平心而论,米歇尔提出的“图像转向”的理论判断与视觉修辞并无直接关联,这一判断的发生亦非因视觉修辞而感发,如果说视觉修辞属于视觉符号的“内视”话语,那么“图像转向”则更多归于视觉表征的外在动因。然而不可否认,“图像转向”及其代表的文化语境为视觉修辞的现代衍化确立了实践框架,它在丰富视觉修辞文本形态的同时,也为这一修辞范式的审美实践确立了一种现代性立场,使之成为当代视觉叙事中的显性议题。一方面,“图像转向”的理论判断置换了图像本身的审美内涵,强化了我们对社会与生活层面图像表意的审美认知。我们知道,米歇尔的“图像转向”作为“对图像的后语言

① 亚里士多德:《修辞学》,罗念生译,北京:三联书店,1991年,第24页。

② 罗兰·巴尔特:《罗兰·巴尔特文集:显义与晦义》,怀宇译,北京:中国人民大学出版社,2018年,第23页。

③ 罗兰·巴尔特:《罗兰·巴尔特文集:显义与晦义》,第5页。

④ 罗兰·巴尔特:《罗兰·巴尔特文集:显义与晦义》,第5页。

⑤ 罗兰·巴尔特:《罗兰·巴尔特文集:显义与晦义》,第28—29页。

⑥ 罗兰·巴尔特:《罗兰·巴尔特文集:显义与晦义》,第29页。

⑦ 罗兰·巴尔特:《罗兰·巴尔特文集:显义与晦义》,第29页。

⑧ Charles A. Hill and Marguerite Helmers, eds, “Defining Visual Rhetoric”, Mahwah, NJ.: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2004, pp. 1.

⑨ Yenawine P., “Thoughts on Visual Literacy”, in J. Flood, S. B. Heath & D. Lappeds., “Handbook of Research on Teaching Literacy through the Communicative and Visual Arts”, New York: Macmillan, 1997, pp. 845.

学、后符号学的再发现”^①，其意指在摆脱既有知识结构对图像观念的束缚，体现出一定的重构图像学的意图，他言下的图像已然不再是潘诺夫斯基的图像学，相对潘氏艺术史视域的图像实践，米歇尔言下的图像无疑呈现出一种跨学科、跨文化特征，他将潘氏艺术史中的图像纳入其庞大图像家族进行考量，这一图像家族“涉及言语图像、语言图像、画面图像，而且牵涉到镜像、映像、影像、自然界的整个视觉现象，以及记忆、幻象和认知行为本身这种在别处产生图像的中间领域”^②。这样看来，米歇尔的“图像转向”就不再是单纯艺术史场域的“转向”，而是更为宽泛的社会文化层面的视觉问题。而比照图像指涉的拓展，视觉修辞自然也不是艺术场域的专利，相反它成为社会文化与日常生活中视觉叙事的组成部分，在视觉主导的社会语境中因其与视觉释义的紧密关联，从而成为不可避免的现实命题。

另一方面，米歇尔“图像转向”的理论判断对长久以来的图像观又是一种纠偏与调适。在米歇尔看来，人类文化史上对图像表意一度存在恐惧与争议。柏拉图就曾拒绝视觉艺术，认为对视觉艺术的迷恋可能破坏人们对其“理式”世界的接受^③。中世纪的神学一方面借助图像符号来进行宗教话语的生产，另一方面又将世俗的图像视为欲望的标识，“偶像破坏运动”造成对图像的清洗正是缘于担心图像会影响人们对上帝的信仰。对图像的恐惧在 20 世纪以来的公共文化空间得以延续，甚至在米歇尔看来，20 世纪兴起的语言哲学已然隐含着“图像转向”的身影，而语言哲学家对这一问题的回避正是出于担心语言受到图像的干扰。米歇尔曾对维特根斯坦与罗蒂的语言哲学这样评价：“罗蒂决定‘把视觉的、尤其是镜像的隐喻完全排除在我们的言语之外’，这与维特根斯坦的形象恐惧和语言哲学对视觉再现的普遍焦虑相呼应。”^④不难看出，米歇尔对维特根斯坦以及罗蒂语言哲学中欲言又止的图像遮蔽颇为不解，对西方文化史上一度延续的图像恐惧更是难以苟同。面对 20 世纪后期技术视觉的兴起以及由此不断创新的视觉景观，那种任凭感性驱遣而回避视觉问题的态度很难应对学术研究以及日常生活场域的现实，以“图像转向”的理论判断唤起人们对视觉问题的关注成为米歇尔构建图像理论的重要动机，亦如他所说的：“如果我们自问图像转向何以现在发生，何以在人们常说的‘后现代’时代即 20 世纪后半叶发生，我们就遭遇一个悖论。一方面，似乎再清楚不过的是，视像和控制技术时代，电子再生产时代，它以前所未有的力量开发了视觉类像和幻象的新形式。另一方面，对形象的恐惧，担心‘形象的力量’最终甚至能捣毁它们的造物主和操控者的焦虑，就如形象制造本身一样古老。”^⑤今天看来，米歇尔“图像转向”的提出既是对技术视觉及其缔造的视觉景观的一种警醒，同时也是直面这一视觉表征的一种全新姿态，其超越感性判断的理性主义立场无疑增强了图像理论的说服力，对视觉修辞的现代确立同样不无启发。由此可以断言，正是“图像转向”所重构的图像观纠正了长久以来对图像表征的恐惧与错误认知，使得基于一种理性主义视角审议图像特别是技术图像及其可能的修辞实践成为可能，也正是在这一新的图像观的主导与牵引中，视觉修辞作为视觉叙事的一种“内视”性话语逐渐走向醒目。

二、媒介修辞：视觉修辞审美实践的基准向度

平心而论，将媒介作为一种参数纳入视觉修辞的审美考察似有画蛇添足之感，这一判断的依据主要在于视觉修辞的审美发生本就是视觉媒介内在属性的一种表达。单提媒介自然有将属性与载体硬生剥离之嫌，而之所以将媒介提升到视觉修辞基本问题的视角，一方面是对修辞场域中符号媒介与载体媒介价值的体认，某种意义而言，正是视觉媒介的加持方才使得视觉修辞的审美实践成为可能；另一方面，媒介形构的视觉修辞实践又只能代表这一修辞范式现代衍化的特定形式与方向。如果说从罗兰·巴特的“图像修辞”到现代意义上的视觉修辞是修辞对象在“视觉”外延层面的指涉拓展，那么超脱纯粹形式的媒介而实现更为宽泛的“视觉”衍化同样是视觉修辞对象延展的应有之义。它在认可视觉修辞另类实践范式可能身份的同时，也意味着媒介性的视觉修辞仅是视觉修辞审美范式的其中一列。这不仅是对视觉修辞审美范式与实践向度的理性认知，更是以一种动态发展的视角审议这一视觉议题理应具备的科

① W. J. T. 米歇尔：《图像理论》，陈永国译，北京：北京大学出版社，2006 年，第 7 页。

② 刘禾、曹雷雨：《知识分子和批评思考的视域——W. J. T. 米歇尔教授访谈录》，《文艺研究》2005 年第 10 期。

③ 柏拉图：《理想国》，郭斌和、张竹明译，北京：商务印书馆，2017 年，第 399—406 页。

④ W. J. T. 米歇尔：《图像理论》，第 4 页。

⑤ W. J. T. 米歇尔：《图像理论》，第 6 页。

学态度。

媒介问题是一个传统问题,更是一个现实问题。说其传统,是因为媒介作为人类认知对象世界的介质样式由来已久,甚至与人类文明史一样久远。说其现实,是因为这一介质样式总是以一种动态衍化的姿态规约着人们的审美实践与日常生活,并愈益呈现出主导性的价值机制。对此卡西尔就曾指出:“人是不断地与自身打交道而不是在应付世界本身。他是如此的使自己被包围在语言的形式、艺术的想象、神话的符号以及宗教的仪式之中,以至于除非凭借这些人为媒介的中介,他就不可能看见或认识任何东西。”^①卡西尔的评判或许有些夸大,但的确揭示了媒介之于人类实践的本质,这也为基于媒介的立场审视修辞提供了注脚。作为人类表意实践的特定形式,修辞实践的发生离不开媒介的支撑,无论是古希腊以修辞加持的论辩还是绵延两千余年的语言修辞乃至现代意义上视觉修辞无一不是媒介实践的产物。对此查理斯·希尔与玛格丽特·赫尔墨斯在梳理 20 世纪以来视觉修辞发展史时就明确断言:“绝大部分研究成果或者体现为针对视觉媒介产品的修辞研究,或者立足于视觉媒介产品的理论探讨。”^②

今天看来,媒介规约修辞实践体现在符号媒介与载体媒介两个层面。就符号媒介而言,作为人类认知与表征对象世界的方式,修辞本身就是一种符号的表意实践,无论是语言修辞中的比喻、拟人、夸张甚至句式、调值,还是图像修辞中的线条、色彩、块面结构,无一不是由表意符号架构生成,都是在符号表征的框架中展开意义生产。基于符号媒介的本体属性看待修辞还要注意不同表征符号之间的间性关系及其形构的修辞实践。长久以来,“语—图”关系作为人类表意世界中的常态存在引发了诸多的学术关注,然而对于这两种表征符号的间性结构所架设的意义生产机制更多应该归属于视觉修辞序列。罗兰·巴特在其《图像修辞学》中明确将“语—图”关系定位为一种修辞关系。在他看来,图像符号所指的“浮动性”造成了这一符号本然的多义性特征,从而影响着图像符号自身的意义表达,“在任何社会中,都形成了用以固定所指之浮动链的各式各样的技术,以便与不确定符号的可怕性进行斗争:语言讯息就是一种这样的技术”^③。罗兰·巴特对“语—图”关系的修辞定位不仅是对符号与修辞关系的深度揭示,同时也是对“读图时代”愈益凸显的“语—图”问题的现实回应,其提出的“语—图”之间的“锚固”与“替代”尽管不能完全概括当下“语—图”修辞实践中的整体样态,但其抛砖引玉式的思考对当下视觉修辞的符号表征机制同样有所启发。

以媒介来区分视觉修辞的实践向度,更具说服力的理由可能体现在载体媒介对修辞实践的影响机制。如果说符号媒介决定着语言修辞以及视觉修辞的存在形式,那么载体媒介作为这一符号表征的物理结构同样决定着修辞实践的意义生产。可以想象,即便同为语言符号,作用于视觉的文字符号与作用于听觉的言语符号其产生的修辞效应迥然有别,德里达就认为,声音“与心灵有着本质的直接贴近的关系。作为第一能指的创造者,它不只是普普通通的简单能指”,“语音的本质直接贴近这样一种东西:它在作为逻各斯的‘思想’中与‘意义’相关联,创造意义、接受意义、表示意义、‘收集’意义”^④。不仅如此,载体媒介对视觉修辞的规约更体现在媒介本身的技术变迁中,可以说不同的载体形式及其技术参数形构着不同的修辞样式,前述罗兰·巴特在谈及电影艺术中的“替代”问题时已然隐含着这一层面的考量。实际上,自巴特对摄影广告的修辞分析之后,体现一定技术参数的媒介及其修辞实践就进入视觉修辞的考察视野。托马斯·本森在 1974 年就提出关于电影的修辞批评,将视觉修辞从一度以来的静态图像转向动态影像,以技术参数的标准审议视觉修辞议题。1984 年本森与马丁·麦都斯在《媒介中的修辞维度:一个批判读本》中再次聚焦电影、电视、音乐、广播、杂志、广告等不同的媒介样式,考察技术治下的媒介衍化对视觉修辞所产生的影响力。关于载体媒介对视觉修辞的影响,有两点不容忽视:其一是静态的图像文本与动态的影像文本所形构的视觉修辞存在着显著差异。不可否认,技术治下的视觉影像创新了静态图像的表意模式,将拘囿空间感知的图像铺垫了时间程序,在增强图像表意体量与叙事连贯性的同时也创造了静态图像所不具备的修辞范式。巴特在谈及语言讯息对图像讯息的“替代”时就明确承认,这一修辞范式仅为电影艺术所有,至少在“幽默性连环画”中方才可见。“语—图”之间的“替代”如

① 卡西尔:《人论》,甘阳译,上海:上海译文出版社,1985年,第33页。

② Helmers M. & Hill C. A., “Defining Visual Rhetoric”, Mahwah, NJ.: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2004, pp. 24.

③ 罗兰·巴尔特:《罗兰·巴尔特文集:显义与晦义》,第27页。

④ 雅克·德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海:上海译文出版社,2005年,第14页。

此,诸如借代、顶针等现代性的视觉辞格装置也只能在动态的影像文本中才能寻其芳踪。其二是技术媒介的发展使得集成化的符号表意及其修辞实践成为可能。前述所言,“图—文”之间的间性结构与叙事事例不仅成就了两种符号同体表意的典范样式,也铺垫了两种符号展开修辞性意义生产的经验形态。相对传统图像文本而言,技术媒介的发展无疑拓展了多元符号同体表意的空间,不仅“图—文”互文在技术媒介加持的视觉文本中得以延续,由于听觉符号的加入,作用于听觉的“言”以及音乐、音响的文本实践也成为现实。由此,传统意义上的“语—图”互文遂细化为作用于视觉的“图—文”互文与作用于视觉与听觉的“图—言”互文,而同样作用于听觉的音乐、音响与图像文本也形构成互文叙事关系,构筑了“图—乐”“图—音”的表意图谱。我们并不否认现代视觉文本中的修辞实践仍是借力表征符号的结果,其修辞性的意义生产与传播仍是在符号表征的既定框架中展开,但是我们更不能否认作为载体的技术媒介对符号表征体系的影响力。且不说听觉符号的文本实践本就是技术媒介衍化的产物,就是将语、图、声等符号纳入同一文本实现集成表意的互文结构同样也离不开技术媒介的支持。正是技术媒介的介入,使得基于不同表征符号所形构的修辞实践成为可能,就这一立场而言,以媒介冠之视觉修辞自然具备了充足意义。

需要说明的是,作为视觉符号的一种表征行为及其劝服策略,媒介属性属于视觉修辞审美实践的基准向度,正是在媒介符号的表意框架内,视觉修辞的审美实践方才可能。视觉修辞的媒介向度更多体现于媒介的技术衍化,以及这一技术衍化对视觉符号表征实践的影响机制。不可否认,科学技术的发展创新了媒介的技术表征话语,也使得视觉表征模式的新变成为可行。正是技术视觉的发展造就了当代视觉释义的新图景,使得视觉符号的修辞问题成为一个显性问题。而视觉修辞的媒介向度能使我们在一个动态衍变的坐标上审视当代视觉问题,在创新视觉修辞文本实践路径的同时,也使视觉修辞的理论考察有了更丰富的学术活力。

三、实物修辞:视觉修辞实践对象的视域延展

从罗兰·巴特提出“图像修辞”到后续视觉修辞作为一种理论范式的广泛传播,何以由“视觉”替换“图像”而形成一种新的范畴,中西学界似乎并没有专门性的考证。某种程度而言,继巴特“图像修辞”之后以“视觉修辞”概纳这一意指实践成为一种约定俗成的学术现象。1970年,由美国言语传播学会举办的修辞学大会通过了一份《修辞学批评推进与发展的委员会报告》,视觉修辞被作为修辞学的一种实践范式正式获得“权威认证”,继而“视觉修辞”这一概念成为学术界通行的基本称谓。实际上,从巴特的“图像修辞”到视觉修辞并不是概念意指的混乱,其概念的替换隐含着两种修辞范式之间由此及彼的潜在逻辑。不难理解,从纯粹符号意义的图像到生理与社会层面的视觉,这一概念的替换同样意味着修辞对象的拓展。如果说图像修辞是基于图像符号的一种修辞实践,那么在视觉修辞的指涉范围中,更多可视性事物都有可能成为修辞实践的对象,由此超脱一般媒介的实物性修辞也就成为视觉修辞的应有之义。

将实物纳入视觉修辞的勘察对象大体始于20世纪80年代。如果说从肯尼思·伯克的新修辞学到罗兰·巴特的图像修辞代表着修辞学的“视觉转向”,那么80年代实物修辞的提出则意味着视觉修辞的内部发生了一种“实物转向”的分化。当然,实物修辞的提出对视觉修辞并不存在某种质变效应。实际上,从媒介到实物只是修辞对象在可视性对象领域的一种扩展,“在视觉符号的传播实践中,视觉主导了现实世界的感知方式,也主导了符号表征的意义管道,‘观看’由此成为意义实践中最有竞争力的一种主体感知方式或参与方式,其结果就是物质符号的‘视觉向度’被打开了,它们在象征行动维度上悄无声息地编织着现实世界的意义体系”^①。不可否认,从媒介向实物的修辞拓展总是存在一定的争议,媒介本身的物质属性使其与实物的明确区分显得有些困难。然而,媒介修辞与实物修辞仍然存在显性差异,媒介作为表征符号的载体其本质就是进行意义的生产与传播,剥离媒介的这一职能,其作为物化存在的属性自然就失去意义。实物修辞则不同,实物修辞在以一定的物化形式承载特定修辞意指的同时,其实物本身的使用功能并未受到影响。抑或我们可从两个层面来理解实物修辞:第一层面当属实物的本体意

^① 刘涛:《视觉修辞学》,北京:北京大学出版社,2021年,第20页。

义,亦即实物自身物质属性的体现;第二层面则是在第一层面实用意义的基础上形成的超越意义,它不再是实物物化性征的表现形态,而是寄寓在实物之上的精神指征。卡拉·芬尼根在谈及实物修辞时就指出,实物修辞包含了除语言修辞之外的形式修辞,而这些形式必须能传达出超过实物本身属性的某种意义^①。莉斯·罗恩曾以一条用来纪念母亲的棉被为例验证实物修辞的审美实践。不难理解,罗恩言下的这条棉被首先承载着一定的实用性,这一特征为一般意义的棉被所共有,而棉被作为修辞性的意义生产则超出了一般意义上的实用性,并呈现出仅为这一棉被独有而为其他棉被不具有的特定意义。

作为实践对象的实物性拓展,实物修辞并非技术发展的产物,人类审美发展史上就曾留下实物修辞的诸多身影。孔子就曾以山、水来品藻君子之德行,“知者乐水,仁者乐山”,将日常世界的山、水景观与君子之德行产生关联,作为视觉对象的山、水被赋予了超越其物质属性的审美意指。朱熹对此有过深入的解析:“知者达于事理而周流无滞,有似于水,故乐水;仁者安于义理而厚重不迁,有似山,故乐山。”^②这样的范例同样体现在屈原的《离骚》等作品中。“扈江离与辟芷兮,纫秋兰以为佩”,“杂申椒与菌桂兮,岂维纫夫蕙茝”,这里无论是江离、辟芷、申椒、菌桂还是蕙、茝这些芳草香木都不再拘泥于作为事物本身的意指,而是被赋予超越其本义的他者意指,这种意指又与人的精神品性产生某种意义关联,从而衍生出作为实物本不具有的修辞意义。需要指出的是,尽管孔子言下的山、水意象与屈原笔下的芳草香木都负载了超越其本义的修辞意指,但其修辞意义的表达仍然是借助语言符号实现的,这里的山水与芳草香木并非具有特指性,故而由此形成的修辞更多归入语言修辞序列,至多属于观念意义的实物修辞。严格意义上的实物修辞理应发生于可视性的客观事物,并显示为该实物所独有而其他同类实物所不具有的意指性征。纽约联合国总部大楼入口处的雕塑《打结的枪》作为一种实物性的雕塑作品,其缠绕的枪管在体现这一雕塑戏谑性色彩的同时,同样隐含着二战之后人们对非暴力生活图景的向往与追求。2004年,匈牙利雕塑家鲍乌埃尔·久洛在布达佩斯多瑙河堤岸设计了60双朝向河面的铁鞋,形状、大小各异的鞋子构成了多瑙河边独特的风景,而空洞的铁鞋并非仅是表现鞋子的一般雕塑,而是隐喻二战时期在这里被法西斯的箭十字党人屠杀的犹太人,那些被残杀的犹太人正是在脱去鞋子后遭遇枪杀的,由此这些“鞋子”被赋予特定的修辞意义。除了特定的实物性艺术范式,基于实物意象形构的修辞实践还体现在当代社会的民俗文化结构中。在中国南方,婚庆喜事常用红枣、花生、桂圆以及莲子招待客人。之所以选用这四种食物,其用意在于“枣、生、桂、子”与“早生贵子”有着相近的谐音结构,而后者恰是婚庆喜事最为流行的祝福语。正是特定的婚庆语境赋予这四种食物超越其作为一般食品功能以外的祝福意义,从而在本体属性之外衍生出浓厚的修辞意蕴。

将实物修辞纳入视觉修辞审美向度的考察序列还要注意到在静态实物的修辞实践之外,作为事件性的视觉修辞同样成为实物修辞的延伸形态。相对静止的实物而言,事件性修辞通常表现为一种过程性存在,无论是中国古代的祭祀、典礼还是当代社会的会议、展览、庆典,诸多仪式性的事件蕴含着深刻的修辞意指。相对实物化的修辞表达,事件性修辞的意义生产更多缘于诸多事物参与的过程,体现为这一过程中事物之间的那种间性关系。罗兰·巴特在谈及图像修辞时曾提出“刺点”这一概念。在他看来,“刺点”属于视觉画面中的某一细节,与常态视觉元素相比,“刺点”体现出强烈的反常性与刺激性,它可以牵引观者析取某种不为人感知的画外之意。巴特认为,正是由于画面中“刺点”的存在会产生特殊的意指效果,“这效果没有标记,无以名之;然而这效果很锋利,并且落在了我身上的某个地方,它尖锐而压抑,在无声地呐喊”^③。

四、空间修辞:视觉修辞现代衍化的隐性向度

如果说从媒介修辞到实物修辞的实践拓展因修辞对象的物化属性尚具有一定的意义,那么将空间纳入视觉修辞的考察体系并形成一种特定的修辞范式则因空间本身的虚指色彩而容易产生争议。实际上,在将实物修辞纳入视觉修辞进行考察之际,作为实物存在形态与地理方位的空间就进入了意义生产

^① Finnegan C. A., “Review Essay: Visual Studies and Visual Rhetoric”, *Quarterly Journal of Speech*, Vol. 90, No. 2, 2004, pp. 234-256.

^② 朱熹:《四书章句集注》,北京:中华书局,1983年,第90页。

^③ 罗兰·巴特:《明室—摄影纵横谈》,赵克非译,北京:文化艺术出版社,2003年,第83页。

体系,所不同的是,空间修辞的“空间”并非作为实物修辞的铺垫而成为研究对象,而是空间作为一种特定的修辞形式来展开自主性的意义生产。“空间生产不是指在空间内部的物质生产,而是指空间本身的生产,也就是说,空间自身直接和生产相关,生产是将空间作为对象。即是说,空间中的生产现在转变为空间生产。”^①当然,作为事物的存在形式与呈现形态,我们并不否认空间本有的自然属性,或许正是空间固有的虚化与自然性征使得从一种意义生产机制上理解空间显得有些困难,也忽视了空间作为人类实践对象的可能,“空间在其本身也许是原始赐予的,但空间的组织和意义却是社会变化、社会转型和社会经验的产物”^②。正是作为人类社会活动的对象形式,空间超脱了其纯粹的自然身份而愈发体现出一定的意义生成性征,空间修辞的意义生产遂也由之展开。

首先,空间选址架构了修辞性意义生成的可能性。作为事物存在的地理纬度,空间选址决定了事物可视化呈现的物理框架。一般而言,事物的空间选址受制于人们对事物属性、特征及其与空间关系的综合判断,其空间定位的背后始终隐含着事物与空间可能的关系逻辑,故而置于特定空间场域的事物其意义生产体例不仅为事物本身所决定,更为事物与空间所形构的“间性”关系所规约。“原址重建”是现代纪念馆、博物馆建设的重要方式,无论是波兰境内的奥斯维辛集中营纪念馆,中国重庆地区的渣滓洞、白公馆纪念馆,抑或5·12汶川大地震纪念馆皆是如此。我们并不否认原址重建可以充分利用展品原物来组织叙事、强化展品的视觉修辞效应,但也不能否认原址作为一种空间话语在展品叙事之外所承载的修辞职能。某种程度而言,奥斯维辛、渣滓洞、白公馆抑或汶川大地震纪念馆创伤记忆的生成更多是在原址这一特定空间中萌发的,剔除原址的空间效应,单凭展品的实物叙事可能很难充分实现这一情感体验,或者说正是特定空间的真实性与代入感赋予事物修辞性意指生发的可能。就如上述多瑙河边那60双铁鞋一样,倘若不是置于历史事件的发生现场,很难说同样的铁鞋雕塑就能生成在多瑙河边衍生的意义。同样对艺术品而言,特定的空间方位也能介入其意指生产,赋予其超越自身的修辞意义,亦如杜尚的《泉》,倘若不是置于特定的艺术展览空间,作为艺术品的小便器又何以与作为生活用品的小便器加以区分?很难说其作为艺术品的身份属性能脱离特定的空间方位而确立。

其次,结构布局隐含着修辞实践的审美生产。相对空间选址而言,结构布局更多关注的是事物的存在形式与内在框架。事物的存在形式既体现为事物的实体样式,也体现为事物的内在结构。前者所形构的修辞当归实物修辞序列,后者因体现一定的空间性征其修辞性的意义生产自然披载了空间修辞色彩。为避免理论推演的空洞,我们以中国国家博物馆的空间布局为例来分析这一建筑是如何借助空间修辞来营造观者崇高性的审美体验。作为民族意识与国家精神的集约化体现,中国国家博物馆的建筑设计对崇高感有着严格诉求,这一崇高感不仅体现在建筑物的视觉层面,更要借助视觉来激发和驱动观者审美体验层面的崇高。必须承认,置于天安门建筑群的特定方位决定了国家博物馆很难通过建筑物自身的高度来营造这一崇高感,故而寻求建筑内在空间的结构设计来架构这一崇高感成为一种有效方式。国家博物馆崇高感的视觉效应主要体现在东西立面的廊柱设计以及中央大厅与西大厅的穹顶结构两个方面。就建筑设计而言,廊柱的主要功能就在于对建筑物的视觉拔高感,它将建筑因层级而分割的高度连接为一个整体,对建筑高度发挥出稳定的拔升效应,同时国家博物馆的廊柱设计又在中央大厅外形成一种天井式结构,这一天井结构在博物馆内外形构出一个过渡空间,并将馆内外连成一个整体,廊柱设计形成的崇高感遂延伸至馆内。中央大厅与西大厅的穹顶设计将馆内展厅连成一个立式的空间结构,这一设计一方面消解了普通建筑因分层而形成的视觉切割,将展厅贯通为垂直式的视觉整体,另一方面则又与廊柱形成的天井乃至馆外空间产生回应,消除因空间转换而造成的视觉区隔,营造一种视觉高度,进而借助建筑物的崇高感来激发观者审美的崇高体验。

再次,光路设计牵引着空间修辞的意义再生产。在空间美学的话语体系中,光的问题无疑是一个核心问题,离开光的存在,任何意义的视觉美学可能都将失去意义。阿恩海姆就曾指出:“光线,几乎是人的感官所能得到的一种最辉煌和最壮观的经验,正因为如此,它才会……受到人们顶礼膜拜。”^③正是由

① 汪民安:《身体、空间与后现代性》,南京:江苏人民出版社,2006年,第101页。

② 爱德华·W.苏贾:《后现代地理学——重申批判社会理论中的空间》,王文斌译,北京:商务印书馆,2004年,第121页。

③ 鲁道夫·阿恩海姆:《艺术与视知觉》,滕守尧译,成都:四川人民出版社,1984年,第410页。

于光对空间叙事的重要意义,空间修辞的现实发生自然离不开光的审美架构。一般来说,架构空间修辞的光路分为自然采光与人工采光两种。相对自然采光的技术限制而言,人工采光因其光路设计的可控性而更具修辞效力。以现代纪念馆或博物馆的光路设计为例,人工采光的光路不再满足于场馆的照明诉求,借由光路大体形成三种空间叙事路径:其一是空间区隔机制。所谓空间区隔,就是借助光线将现实空间隐性区分为若干叙事单元,诸多博物馆、艺术馆展品上悬的聚光灯即是如此,它以聚光形式凸显出展品所在的空间方位,借以与其他展品所在的空间形成区隔,从而增强单一(组)展品的叙事效力,也避免因展品的集中而造成叙事的混乱。不仅如此,借助光线的区隔还可以圈定相对独立的叙事主题,在光路圈定的特定空间展开同一主题的“复调”叙事。其二是借助光晕来实现时间隐喻。贝克莱曾指出,光线和颜色是视觉对象的本质,二者的混合构成图像,由图像提示所形成的广延的观念则是“印迹”,这正是与心灵汇通的概念^①。在西方艺术史上,光线与表现对象之间呈现出两种互动模式,光线与表现对象的协调与统一侧重体现艺术的模仿与再现,这从西方印象主义绘画中可窥其一斑。而光线与表现对象的背离与分裂则强调艺术创作的主观表现,中世纪的绘画多体现为这一审美特征。现代博物馆、纪念馆充分利用了光晕的这一审美效应,它将本雅明言下光作为一种“特殊的时空交织物”导向现实,为展品增添了历史话语。国家博物馆“古代中国”展厅采用的柔黄色光线设计即是如此。这一光线本身就属于一种舒适、平淡的暖色调,从视知觉上可以稳定观者的情绪,将这一光色投射至展品不仅可以提升展品本身的历史感与厚重感,还强化了观者文化体验的纵深效应,从而在展品本身的意义之外延伸出一定的修辞性意义。其三是隐性的权力规约效应。相对媒介主导的视觉审美而言,空间审美因主体的直接介入似更显自由,以权力规约来指涉空间审美似难相宜。实际上,置身式的空间审美同样依循着隐性的权力架构,而这一权力架构在很大程度上是借助光路实现的。不难想象,无论是博物馆还是纪念馆,光路在牵引观者观看路径的同时也架设了操控观者视看实践的权力话语,且不说光线未能通达之处可将观者屏蔽在不可视物之外,即便在可视场域,光线仍然决定着“让你看什么”以及“让你怎么看”的内在逻辑。光线的强弱、色彩、投射角度都以一种隐性的控制手段决定着观者对展品意义的审美认知与文化体验,在展品的基本意指之外铺设了衍义的可能性,从而让观者在权力设计的话语场中接受福柯言下的那种“规训”,以便实现隐性化的权力规约目的。

最后,媒介互动悬设了修辞意指的空间延展性。相对地理选址、结构布局以及光路设计等空间元素的修辞介入而言,媒介主导的空间意义生产既体现为实体化的符号表征层面,也体现为虚拟性的审美体验层面。媒介符号的表意互动问题不仅是媒介修辞的基本问题,也是空间修辞的常态现象,借助语言、声音、图像等表意符号来构架一体化的空间表征体系成为现代空间修辞的普遍诉求。技术媒介的发展在不断拓展多元符号融入空间意指实践的基础上也将符号本身的表征体例导向细化,它以一种互文性的意义生产模式架设了空间修辞的意指通道。相对传统的“图一文”而言,听觉层面的言、音、乐不仅可以和视觉图像以及视觉影像形成互文关联,还可和可视化的实物形成意义互动,从而在视听一体化的空间网络中铺垫意义的生成体系。如果说可视性的实物及其空间陈列多倾向于一种知识化感知,那么诸如音响、音乐等听觉符号的现实驱动则将原本的感知导向一种深层次的情感空间,浏览博物馆、纪念馆时那如影随形的背景音乐无时不在支配着观者的情绪,调配着观者的情感,隐性引导着观者在观看时的审美体验。值得一提的是,技术媒介的发展在现实空间之外还不断营造、创新着虚拟性的审美空间,无论是全息成像、3D技术、VR技术、动漫影像无不如此,它在现实世界之外以模仿甚至拟像的方式构建了一种全新的感知与体验世界,“通过极致化的融入和充分的交互”^②提供“沉浸”式审美体验,弥补了现实空间因时间或空间的阈限而形成的叙事不足。国家博物馆“远古时期”展厅中利用全息技术“复原”的远古人类的日常生活情景就是这一技术支配的产物,它将静态的考古物件借助技术媒介实现“复活”,将其置于一个虚拟的技术空间中,并以一种故事性的话语来组织叙事,消解了静物可能带来的释义断裂,在提升展品叙事效应的同时自然也强化了观者对展品的历史认同。

如同空间本身的开放性一样,空间修辞的意义生产绝非只是空间选址、结构布局、光路设计等几个

^① 乔治·贝克莱:《视觉新论》,关文译,北京:商务印书馆,2017年,第18—21页。

^② 陆晓芳:《“震惊”与“沉浸”:中国新主流电影的复合审美经验》,《文艺理论研究》2021年第4期。

空间元素的简单调配。作为一种生长性的意义生产机制,空间修辞不仅取决于空间场域的事物属性,更取决于置入事物可能的间性关系,这就使得空间修辞的意指实践始终呈现出一种开放姿态与动态延展趋势,也使得空间修辞成为一个常说常新的话题。

早在1990年,克雷斯和凡·勒文在《阅读图像:视觉设计的语法》一书中就提出“将视觉对象进一步延伸到视觉传播的其他领域”^①的理论设想,今天看来,媒介文本、实物文本与空间文本大体属于视觉修辞现代衍化的三种进路,我们无法精准地预测视觉修辞未来实践的可能性框架,但媒介、实物与空间理应是视觉修辞审美实践绕不开的环节。作为可视性的对象存在,三种进路的审美实践及其理论生产决定着视觉修辞理论构建的现实方向,也成为我们审议这一理论范式不可偏离的立足点,而以此构建的理论话语应该在一定程度上支配着我们对视觉修辞这一话题的审美认知与价值判断,也创新着这一修辞范式的理论活力。

Media, Entities and Space

—Three Dimensions of Contemporary Visual Rhetoric and Its Logic of Practice

ZHANG Wei

(Institute of Hermeneutics, Guangdong University of Foreign Studies, Guangzhou 510420, China)

Abstract: There are lots of practice cases and experience paradigms of visual rhetoric in the history of human aesthetic, but the visual rhetoric as a form of inward vision of visual studies is still a proposition relating to modernity. The development of technical vision, on the one hand, endows this proposition with new missions and representations. Mitchell's "pictorial turn" theory, on the other hand, also provides the rise of modern rhetoric paradigm with footnotes. Based on visual classification of media text, physical text and space text, three accesses to modern visual rhetoric are considered, which is not only "to continue" Barthes' "Rhétorique de l'image", but to precise and refine the rhetoric practice with a visual object as the subject matter. If the media rhetoric has clarified the media agent ignored by the practice of rhetoric, and also has provided a practical basis for the rhetorical engagement of technical vision, physical rhetoric and space rhetoric will extend the rhetorical object to all the fields of visibility, and even explore the possibility of rhetorical signification from the perspective of recessive vision. The rhetorical practice of these three dimensions not only constructs the basic framework for the development of contemporary visual rhetoric, but also gives an insight into how to understand the contemporary visual issues well.

Key words: Visual Rhetoric; Media Parameters; Physical rhetoric; Space Production; Visual Narrative

[责任编辑:张树武]

^① Kress G. & van Leeuwen T., "Reading Images: The Grammar of Visual Design", London: Routledge, 1996, pp. 7.