

形象是/不是符号

中央美术学院人文学院博士研究生 | 刘晋晋

符号学是艺术史方法论的热点之一。但国内对符号学艺术史的理解往往停留在解释作品的象征含义上。好像把“狗代表忠诚”说成能指或所指就是符号学了。其实这仅是图像志分析。结构主义符号学强调形象的语法分析；后结构主义符号学强调意义的流动性。另一方面受符号学刺激，米切尔等人提出了反符号学的主张，强调形象的生命和在场。然而学术史总是揭示出符号学不能完全解决形象问题，符号学家都潜在地暗示形象不是符号或不全是符号。另一方面反符号学研究也总是不得不在研究中使用符号学，不得不承认符号学的效用甚至模仿其范式。说双方“各有利弊”只是貌似公正，实乃庸俗和不作为。其实符号学和反符号学无论争论得多激烈，都表达了同一观点。只是这个观点被拆成了两半。把这个久已失散的虎符拼合起来才能释放出形象的理论力量。

一、形象与符号

潘诺夫斯基谈论图像志识别时举证澳大利亚土著无法识别《最后的晚餐》；格林伯格推荐大家拿着毛玻璃去看画展。这样就不会被画中内容吸引或迷惑，从而专注于形式的审美。那么，《最后的晚餐》中的符号对所谓无知的野人和所谓的精英知识分子来说都不存在或不该存在。当然对澳洲土著和形式主义者这对奇怪组合而言，不是“适量的”知识就能导致识别。因为任何观者都能在任何时候偏离作者传达的意义，进行自己的阐释，甚至拒绝阐释和欣赏。识别任何视觉符号都既需要惯例知识，又需要识别意愿。如果按图画转向的理论看，作品一旦产生就有了生命，不再受作者控制。所以作者发送的符号完全可能被忽视或不被（正确）理解。现实中误解作品原意的现象就是证明。

对于形象和符号的关系，米克·巴尔称：“当读者承认它们存在之时，符号就存在。”^[1]这就像“上帝说要有光于是就有了光”一样，把读者提升到了上帝般的绝对创造者的地位。但这种符号的主观主义恰恰说明了符号与形象的问题。如果颠倒重点，把未说完的后半句补全，其会是：“当读者不承认它们的存在之时，符号就不存在。”阐释者否认符号，符号就不产生。符号是必须由读者（观者）承认和识别才能起作用并存在的精神现象。形象尤其是寄托于物质的形象不以人的意志为转移。无论我们是否理解形象的含义，是否能欣赏它，甚至是否去看它，形象都存

在。心理形象本身虽依赖人的头脑，但心理形象的存在对于人而言是强迫性的。不可能看到对象却不产生对象的形象。心理形象在感知层次上比视觉符号更基础。可以有非符号的心理形象却没有非形象的视觉符号。甚至集体想象和记忆中的心理形象也不依靠个体记忆而存在。其可以穿越群体和时代流传。这不是证明形象的一些部分不是符号，而是证明了形象的任何部分都可以不是符号。不是证明形象作为混乱所以不是符号，而是证明形象无论混乱还是分节都可以不是符号。米克·巴尔虽然是把艺术看作符号的坚定捍卫者，但辩证地看她的理论却充分证明了形象对符号的外在性。更重要的是，这与被符号学艺术史批判的贡布里希的理论完全重合：看书、看文字和看图、看画在视觉上无区别，但在视觉性上截然不同。观者对待二者的心理预期和社会目的不同会导致不同的认知。^[2]最激进的后结构主义者米克·巴尔与所谓最保守的贡布里希在形象与符号的关系问题上潜在达成了共识。这初看有些惊人。其实仅说明了此观点的普遍性。可见，符号学和反符号学的争论只是由于双方未充分意识到彼此的观点实质的一致。

本文标题“形象是/不是符号”中的“/”不可省略，它意指观者的选择权。此标题根本上不是疑问句，而是二陈述句的叠加。到底“是”还是“不是”没有截然答案，这需观者自己在每个特定语境和目的的驱动下做出选择。本文对此问题探讨的结果是，这两个陈述句的任何一个都不能完全否定以利于另一者。二者在每个具体选择中确实不可并存，但在认知过程中二选择却相互缠绕。或者说读者和观者的自由选择权才是本文的答案。

就心理形象或意象而言，结论并未改变。意象作为精神实体，意识也可选择把其处理为自身或处理为符号。甚至不仅绘画或形象，一切人的对象，无论经过视觉、听觉、触觉、味觉、嗅觉中哪种感官被接收，都可以是被编码的现实，同时人也能抵制编码。自然界并非人工创造的符号，也无意图性或发送的信息。人在自然中却能接收到大量信息（如“月晕而风，础润而雨”）。这是人把世界符号化的结果。虽有悖于其本意，布列逊画出的符号之屏确实点出了真相：符号漂浮在人的思维和社会生活的语境中，但并非对象发射出来的。所以符号不应在对象中寻找，而是要在主体及构成主体的社会语境中建立。当然布列逊的插图也有不足之处：漂浮在人思维中的不只有符号，还有意象。

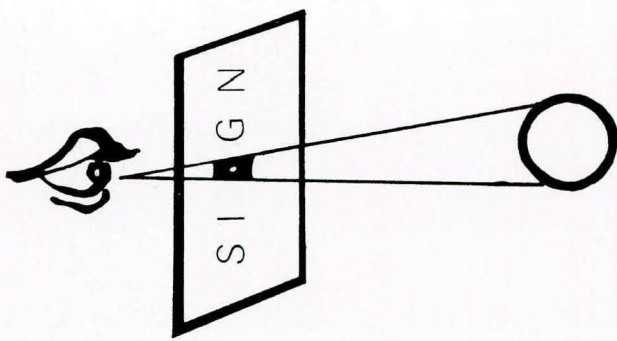
这一点正是图像转向和图画转向告诉我们的。这两种构造力量能够分别建构人的世界，也可相互成为对方的基础和媒介。反符号学的价值在于凸显形象在语言、符号外的建构力量。所以诸“转向”不是与符号学的决然对立。反符号学研究者从未否认符号学的价值。

二、符号的形象研究

自此基础上应翻转当前讨论。不是用符号解释形象，而是把符号看作特殊的形象。不是让符号产生指代意义，而是研究符号自身，把符号变成伽达默尔所说的“存在的增长”。既然已有了形象的符号学，也该有相应的文字或一般符号的形象研究。这正是对图画转向理论的学术实践。符号的形象研究并非彻底排斥符号的意义。如“图像差异”所示，观者能同时体验符号或文字的意义和造型。所以我们才是真正的人。

实际上书法史和字体设计的历史都是这种文字的形象研究的代表。只是书法界过于保守和傲慢，固执于书法的高级艺术地位，不屑于讨论低级的印刷体等其他艺术形式，不肯把人类全部书写放在形象研究的范围中讨论。像米切尔所言：“揭示研究的一般领域并不废除差异，而是使这一差异可以为研究所用，同时反对把它作为一道必须被维持和不准跨越的栅栏。最近三十年我一直在文学和视觉艺术之间以及艺术和非艺术形象之间从事研究，而且我从未困惑于区分它们，虽然有时我困惑于什么使人们对这项工作如此感到忧虑。”^[3]这种说法同样适于书法和非书法间的研究。只有对日常非书法文字进行研究，我们才能更好理解高级的书法。否则拒斥其他国家的书法形式和非书法字体的研究只能导致中国书法研究故步自封。就算装饰性书法不存在中国书法的表现性和文化内涵，其也是书法。因为装饰性艺术也是艺术，至多只有高低之别。甚至可以说，中国书法根本上缺少一些阿拉伯书法中的神性或超验价值。从神学价值观来看，中国书法只具有次要价值。高级艺术基于特殊意识形态，在全球化和多元文化的背景下，不能把这些价值绝对化。进一步说，还没有一部像世界艺术通史那样的世界书写通史。此任务最该由中国人来完成，因为在全部时代的书写中，中国书法最为发达，因而对写作这部历史最为有利。这种理念还可以扩展到其他符号上，例如对数字和标志的研究。总之这里提倡的并非截然新颖的研究，而是对既有研究的重新唤醒，并赋予了形象研究的新理念及图画转向的自觉。

我国的当代艺术批评中，往往把有再现性内容的绘画或其他艺术品称为“图像”式艺术；把有着固定图像的作品称为符号化绘画。在这种批评中，无论是“图像”还是“符号”的概念都远离这些术语在符号学语境中的含义。这种批评可以说与符号学无关。把象征寓意贴上能指和所指的标签至多只是通俗符号学。所谓的“符号化绘画”指程式化的形象，其实应被称为“图式”。



布列逊所画的符号之屏

符号学中的符号不以形象的固定为存在依据。而且符号的所指或意义也是流动的。所谓“符号化绘画”意味着还有非符号的绘画。这与符号学把形象看作符号的观点相抵触，潜在凸显了艺术形象对符号学的抵抗。

符号和形象的关系研究不能只限于物质形象。在图画转向和图像转向中都包含着对形象思维的讨论。形象思维在20世纪90年代前是我国文艺理论界的热门议题。后来形象思维的问题淡出了学界视野或被等同于“符号”思维。^[4]当一些国内学者们把该术语看作在西方没有对应概念（仅源自俄国文论）因而不足为训时，西方学者米切尔和波姆却借图画和图像转向“终于”发现了形象思维。思维像媒介一样不可能有某种纯粹状态。形象思维一般与语言思维相交织，也不局限于艺术或想象，当哲学或自然科学使用隐喻、图表时都在利用形象思维。其实形象思维早已有临床证据，只是文艺界缺乏了解。大部分自闭症患者语言能力发育迟缓，没有一般的语言逻辑思维。但他们并非没有思维。例如有一些自闭症儿童具有惊人的视觉记忆和绘制记忆的能力。一些高级自闭症患者经艰苦学习和治疗可以掌握语言，但其思维并未根本改变。如著名自闭症患者坦普尔·格兰丁最终获得了博士学位。她具有高度的形象思维，可以在脑海中设计复杂机器并使之运转和测试，如电脑模拟一样。她对数字、词汇的理解是通过把语言翻译为彩色电影或图画来进行。她自己把这称为用图画思考。这种图画总是具体的，没有一般概念。例如“狗”的概念包括每一只见过的狗，并需要把新看到的狗加入既有概念中。但她对视觉情景缺乏审美反应。可见形象思维未必与审美相联系，其只是一种思维方式。^[5]此外从符号学和图画转向的不同角度也能重新审视我国传统文艺理论的各种问题。如图载象、得意忘象等。

三、形象恐惧与文学批评

无论对形象思维的考察还是对图画和图像转向的理解，都揭示出所谓图像时代或对形象增殖的恐惧只是迫害性妄想。形象作为思维的一部分从未远离人类和理性。现代世界的确生产大量形象。但其也在生产大量语言、文字及工农业产品。大规模生产是

工业文明特征，形象并非特例。当前各种文化批评中，形象只是资本主义的替罪羊。破坏偶像式批评只是无力改变现实的无能表现。对抗那些实际无生命的形象当然非常安全，不必担忧形象的报复，还能显示批评者的优越感。这只是殴打稻草人式的虚假批评。在这种批评中，当下理论家与中世纪的惧怕偶像的神学家为伍，打着理性的幌子倒退回前启蒙时代的蒙昧状态。但是无论如何批判，破坏偶像式的批评也不会消失。因为这种恐惧形象的心理只能被剖析不能被清除。

当前对形象的批评中有个奇特的现象：为何只有文学批评家在痛斥大众文化的形象，尤其是电视、电影、图画书、互联网这些“新”媒介和文化产品的冲击，并哀叹传统文学的衰落呢？这些据说主要是视觉占主导的文化显然会夺占人们观赏艺术品的时间，那么视觉艺术家和艺术理论家为何从未像文学批评家一样群情激奋地批评大众媒介的侵蚀呢？步枪取代了刀剑、菜刀的地位却至今未被撼动。因为刀剑和步枪都用于杀人，步枪效率更高。菜刀用于切食物，步枪无法胜任。此外留下的刀剑也有了新意义，如英女王用宝剑而非冲锋枪授勋。这说明旧媒介在新媒介出现后失去了原先的社会目的，反而因与传统的联系有了新文化象征价值。厨具、礼器与武器的社会目的不同。文学家哀叹人们不看小说，都看电视、电影了。这只能说明现代文学与通俗文化中的电视、电影、图画书具有相同的社会目的或生态学龛位。可见文学从未摆脱作为娱乐和休闲的玩物地位。只有具备相同社会目的的事物或媒介间才有竞争关系，才可比较。只有目标人群及分配时间重叠的媒介间才有取代的可能。这种取代是由新媒介的经济、便利导致的，与社会文化水平无关。火车、汽车取代牛、马，与电视、电影取代小说无本质区别；相反不论是铁还是电脑的出现都不能改变人对大米的依赖。因为其社会目的不同。

视觉艺术从开始就不只是娱乐对象，而是承载着宗教、礼仪、社会教育等功能。文艺复兴后，尤其是20世纪现代派艺术兴起后，为艺术而艺术已成了艺术的主要目标。在自治的理想下，艺术本身是审美活动的目标，稍有抱负的艺术家都不会容忍观者把自己的作品看作娱乐或装饰对象。这种评价对他们而言是侮辱。所以严肃艺术家不在乎大众喜好。其作品不是讨好观众，而是为实现艺术价值和解决艺术问题。艺术品价值的判断被认为只是少数有高级鉴赏力的精英独有或只有未来社会意识的进步才能使之被承认；相反，为大众喜好的艺术品被目为庸俗或刻奇。所以对现代艺术家而言，大众看不懂才说明了作品的高妙。这里显示了对大众欣赏水平的蔑视，大众被认为注定无法欣赏高级艺术。这与任何新媒介或文化形态的冲击无关，而是大众的本性使然。今天这些观念已为视觉艺术创造了独特的生态学龛位。在这种壁龛中，视觉艺术把自身严格区分于大众娱乐和消闲产品。正是社会目的的分离使大众文化对视觉艺术没有直接冲击，哪怕波

普艺术也仅是把大众文化看作自身的视觉资源而非竞争对手。后现代艺术对现实或流行文化的反讽或戏仿更凸显了自身作为二级话语的地位，把自身分离于戏仿对象。

在文学理论家的话语中，大众的欣赏习惯是好的。这由过去的“美好时光”中文学的中心性来证明。大众又是易变的，易被不良的视觉媒介引诱。但这些理论家未说明作为大众文化的文学到底比作为大众文化的新媒介产品好在哪里。他们的价值标准仅是文学高于非文学，文字高于视觉（这本身是概念不对等的逻辑矛盾）而已。此变化只表现了旧媒介失宠的哀怨及文学批评家的意识形态。与艺术的情况相反，文学理论家不担心大众看不懂文学作品，而是担心他们看得懂却不看。文学理论家对新大众媒介取代文学的哀叹正说明了文学始终未摆脱作为大众媒介的低下地位。这不是说文学作品都是粗俗的，就像电影、电视不全粗俗一样，而是说文学在社会结构中属于低级文化。文学始终没把自身提升到像现代视觉艺术那样的崇高地位。那么文学的不幸不是新媒介的取代，而是文学对大众文化的依赖。从好处看这可以解释为何是文学研究者而非艺术史家首先对大众文化和新媒介进行了研究。媒介研究的创始人麦克卢汉，甚至罗兰·巴特都出身于文学批评。正因为文学研究与大众文化研究的社会目的相同，所以对大众文化的研究是文论家自身研究顺理成章的发展。相反，虽然传统艺术史家也常涉及通俗文化形象（如贡布里希对海报的研究），但要么是为了研究高级艺术服务，要么是把一般形象当作工艺美术研究（如里格尔）。总之从不把非艺术形象看作艺术史的研究目标。这使艺术史家无法深入大众文化。另外，正由于大众文化中新媒介的出现使得小说等文学作品作为旧媒介被联系于传统，因而其社会地位开始上升。是借助这种价值的上升提高文学的地位，还是保持其一贯的低级地位，继续在大众文化中争宠？这个问题需要文学理论家们来抉择。

四、哲学话语中的形象恐惧症

对形象进行严厉批评的不仅是文论家，还有众多哲学家。哲学家们谈论形象时几乎无一例外把相似当作形象的首要特征。然而，这并非实际情况。在史前时代的壁画中早已出现抽象图形，艺术史中没有模仿对象的装饰图案比比皆是；从中国文人画到西方抽象画，相似都不是目标。苏轼早就说，论画以形似见与儿童邻。格林伯格把喜爱相似性绘画的人视为低级趣味，把写实绘画看作刻奇。这些对相似的贬低和刺激性评论从未阻止哲学家继续他们的狭窄视野。那么面对形象，为何众多哲学家甘愿变成儿童和庸俗观众呢？答案很明显：因为哲学家们与儿童和庸俗观众有着相同的心理。这并非侮辱，而是说哲学家作为普通人也无法克服对形象的恐惧。执迷于相似相关于害怕形象的生命，并且是随之而来的破坏偶像式批评的标志。从柏拉图的模本说到鲍德里亚的拟像和仿像，这些话语中形象被等同于相似，相似被等同于欺

骗。这就是恐惧的直接来源。

很多哲学家对形象的论述表面上在赞扬形象，提高其地位。当哲学家、符号学家们极力为形象辩护之时，是在把形象区别于伪造并限制于部分相似，通过形象对相似的自我否定来恢复形象的名誉。但这种努力本身是可疑的。因为只有不名誉的事物才需恢复名誉。首先形象并非必须相似，相似的也不必是形象。声音、气味、味道（如食品添加剂）都可以基于相似来表达意义。每个字也都严格依靠与同字的其他字符相似来传达意义。但在哲学家们的二元想象中，语言基于差异产生意义，形象基于相似。所以为把形象区别于语言，或保持二者的纯粹性，形象必须只是相似。这当然也是逻辑不对等的。因为语言的意义所基于的差异在于字符之间，所谓的形象的相似在于再现和被再现物之间。字符与指称对象间也可能是相似的（如象形文字）；而不同形象间也是不相似的。这种想截然区分二者的行为实乃语词与形象种族主义。其源头是莱辛。

基于上述逻辑混乱的二元划分，形象被认为是基于相似，而相似又会导致观者把再现误解为被再现者，因而受骗。于是相似性成了欺骗的近似物。这不是客观的批评，而是道德修辞。其用人类的道德评判非人的形象。然而形象并非思想和行为的主体，不可能骗人或揭穿骗局。所谓酒不醉人人自醉。总是人在骗自己或别人。因为感官被图画所骗就否定错觉绘画的价值，这如同小孩被石头绊倒后责骂和惩罚石头一样幼稚。可见哲学家不仅“与儿童邻”，而且连行为方式都一样。实际上欺骗不是形象的专利。为何没有哲学家否认谎言是正当的语言呢？埃科称符号是可用来骗人的事物。^[6]图画能骗人，恰是因为图画被当作语言那样的符号来使用。

这一方面正好说明形象的生命的确存在，甚至这种生命形式已被哲学家们强加了道德要求。有生命的形象常被当作该为自己的行为负责的高级社会生物。另一方面，这种恢复名誉是为了控制形象。控制源于对形象的恐惧。害怕形象过度相似而欺骗了感官。同时又害怕不相似的形象和无模仿对象的形象存在，因为脱离模仿的形象威胁了语言的独特性。在哲学家们的心目中模仿

现实的形象才被看作真实，而完全逼真的形象又被看作欺骗或虚假。所以所谓“好的形象”应该不真不假。在模仿的同时不断对模仿进行忏悔。形象必须是有限相似，这就是哲学家向形象发放“良民证”的条件。换言之，哲学家心中适当的形象必须是做了坏事（相似）又公开认罪。只有自我击败的形象才符合哲学家的天真想象。如果形象与相似性的范畴只有相交关系，形似也不存在道德问题，那么形象被强加的名誉就是一种侮辱。

形象与被模仿对象的关系极为复杂。可以援引图像差异概念，观者可以自己决定其在形象或一幅绘画中看到的是再现对象还是对象本身。把一个形象的拷贝看作同一形象还是另一形象（形象的形象），这取决于观者的目的。例如一幅《蒙娜丽莎》复制品既是蒙娜丽莎本人的形象又是作品《蒙娜丽莎》的形象。观者要从画中得知蒙娜丽莎本人的相貌时就看前者，艺术史家想要评估模本反映的临摹者或戏仿者自身的时代特征时就看后者。此外数字虚拟形象没有模仿对象却栩栩如生。该现象实际上并非新技术的创造。人的绘画和文学描写早已创造出众多世上未曾存在的事物。放下对新技术的恐惧就能看到，蝴蝶的翅膀、空中的云朵这些自然形象都没有模仿的对象。所以无论是完全与对象相似的形象，完全抽象的形象，还是没有模仿对象的生动形象都是适当的形象。

符号学家和哲学家对形象的调查都有预设前提：形象是有缺陷的语言。调查就是为了发现这种缺陷。反符号学反对这种偏见和前述理论中的幼稚行为，不使形象消解在符号和语言之中，而是在语言和符号中寻找形象。当然，人会把生命强加于形象，就像把符号强加于形象一样，这是无法克服的人类本性。图画的人同时也是把图画看作生物的人，以及因此而害怕形象，并想控制形象的人。但在研究形象时，研究者应对自身的本性有清醒的自觉，不应使理论成为这些本性的盲目牺牲品。

符号学和反符号学带给形象研究的启示是多方面的，我们不应墨守一说。浩瀚的形象之域远未被完全探索。符号学只是研究形象的一条道路而已，其所能得到的结果也极为有限。正如埃尔斯金斯所言，我们想从形象中得到的还远远太少。

注释：

[1] Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Amsterdam University Press, 2006, p.223.

[2] 李本正选编，《偶发与设计：贡布里希文选》，汤宇星译，中国美术学院出版社，2013年版，第129—144页。

[3] W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, pp.347-348.

[4] 高建平，《“形象思维”的发展、终结与变容》，《中国社会科学院研究生院学报》，2009年第5期。

[5] 天宝·格兰丁[美]，《用图像思考：与孤独症共生》，范玮译，华夏出版社，2014年版。

[6] 乌蒙勃托·艾科[意]，《符号学理论》，卢德平译，人民出版社，1990年版，第5页。