
中国传统文化符号学研究 专辑 ● ● ● ● ●

“中性”——汉字中所隐含的符号学范式

孟 华

摘 要: 本文将巴尔特的“中性”概念改造为“二元对立项的中间状态和消解方式”，并将这个概念运用于汉字符号的分析，指出汉字具有类符号、类文字的中性特征。本文还通过图文关系的“离心化”和“向心化”两种中性化类文字现象的描述，进一步阐释了汉字中隐含的与西方符号学不同的理论范式，并预示了这种“中性”符号学范式的现代意义。

关键词: 中性，类符号，类文字，极性符号，成像文本，中性符号学

“Le Neutre”: The Semiotic Paradigm of Chinese Characters

Meng Hua

Abstract: Redefining Roland Barthes' term “Le Neutre” as “the neutrality and dissolution of dualistic opposition”, this paper argues that Chinese characters are quasi-characters, quasi-signs, and neuter. The unique paradigm of Chinese characters is revealed by comparing the neuter phenomena of “centrifugalization” and “centripetalization” between pictures and characters and highlighting the significance of such a paradigm to contemporary semiotic studies.

Keywords: the neuter, quasi-signs, quasi-characters, signs of polarity, image-

taking texts, semiotics of the Neuter

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.201702009

一、关于“中性”

“中性”这个概念，既与西方后现代主义的所谓“第三空间性”的内涵相契合，又与中国传统哲学的“中和”精神相贯通，因此学术界常常把后现代的“中性”与前现代的“中和”看作中西文化深刻通约的典型案例，尽管我对这个意见并不完全赞同，但无论如何，对于中国符号学而言，“中性”是一个极为重要的关键词。本文在分析中国文化符号的“原型”——汉字符号的“中性”特征及其所表征的“中性符号学范式”之前，先分析一下法国符号学家巴尔特关于“中性”的思想。

巴尔特晚年，在1980年3月去世之前的1978年2—6月，在法兰西学院讲授了一门叫“中性”的课程，他超越了索绪尔的结构主义而将中性定义为一个能够消除二元对立的观念：“我把中性定义为破除聚合关系之物……即通过一个第三项……甩掉、消除或反制聚合关系的僵硬的二分法。”（巴尔特，2010 pp. 10—11）

下面试分析巴尔特“中性”定义中的三个关键词：聚合关系、破除之物、第三项。

（一）“聚合关系”

索绪尔的结构主义语言学把聚合关系（联想场中各语言结构项之间的关系），建立在二元性或二元对立基础上，其基本原则是，我的价值在于与你的区别或对立，意义就产生于这种区别对立中。因此，语言聚合关系的二元性被结构主义符号学认为是为世界编码的最基本法则，被应用到一切文化单元的分析中。按照康德的观点，人具有一种“以一驭多”的理性能力。“多”是各种感性材料，“一”则是理性形式。金星在早晨出现的时候叫启明星，在傍晚出现则叫长庚星，这是感觉上的“多”，但通过理性分析我们知道它们实际上是同一颗星，这“同一颗”就是一种理性认识。由于人类具有“以一驭多”的理性构造能力，所以世界被赋予秩序和规律，变得可以被认识，为人类所利用。结构主义符号学认为这种“以一驭多”的能力主要表现为偶值性符号化思维。所谓偶值性即二元性，指成双的功能性差异的复杂格局，旨在在所研究的各种素材中寻求功能性的二元区分形式，如善/恶、主体/客体、能指/所指、语言/言语、物质/精神、自我/他者……“二元性”显然是符号结构概念的基础。结构主义

者把对“二元性”的辨认看成是儿童最初的逻辑活动，在这种活动中我们看到了文化对自然的最初的独特的介入。结构主义者因此认为，创造和感觉“二元性”的能力，是一种基本的、独特的人类心灵创造结构的的活动，二元性划分是人类为世界分类的最基本结构手段，是一种文化语法或符号哲学。

(二) “破除之物”

破除即二元对立状态的消除。根据我们对巴尔特中性思想的分析，对立的消除即“中性”应该包括两个方面内容：

1. 被动意义上的

被动意义上的中立指结构中所存在的介于对立的两项之间的中间状态或过渡态，如普通话中有聚合关系的 n、l 两个音具有区别意义的对立性，但在中国南方的某些方言中 n、l 不分，呈现出消除对立的中间状态。再如汉语中有大量二元聚合单位失去对立性而中性化：如“窗户”中的“户”失去对立；如“不知深浅”中的“深”和“浅”失去对立；如“像米粒那么大（‘大’也可改为‘小’）”中大与小失去对立……笔者将这种失去对立的临界或中性现象叫作“类符号”现象。（孟华，2014，p. 16）

2. 主动意义上的

主动意义上的中立指有意打破二元对立边界而重建一个中间项。如西方的符号病理学认为，所有的社会病态都根源于二元化的语言体系。现行的语言体系是强加给人的一种二值评价体系，传统的天气预报就是一种典型的二值性语言：只能在“有雨”和“无雨”之间作两极选择。根据这种二元对立预报方式，人们要么一律带伞，要么都不带伞，把本来具有多种可能性的晴雨变化误认为只有“有或无”两种可能。而概率性天气预报，如明天有百分之四十的可能下雨，就是有意破除二元对立模式而关注两极之间的各种中间过渡状态。再如顾城的诗句“黑夜给了我黑色的眼睛，我却用它来寻找光明”中的“黑夜”“黑色”和“光明”这三个词，固有的双重含义（本义和比喻义）的对立区别被诗人有意破除了，双重含义互为背景、重叠交织，诗人在对这种二元对立的创造性拆解中，赋予词语以巨大的思想容量和情感张力。

(三) “第三项”

《中性》一书的译者认为巴尔特的“中性”不代表二元性之外的第三元（巴尔特，2010，译者前言），巴尔特本人也强调“中性”具有主动调和冲突性聚合关系的性质。但我们参照巴尔特关于“中性”概念的各种表述，可以

看出它与后现代主义的“第三空间”或“第三化”概念有相通之处。“第三化”旨在打破“二元论的诱惑……将刻板僵死的非此即彼逻辑转变为辩证的亦此亦彼”，因此列夫菲尔称之为一种“三元辩证法”（Edward W. Soja, 2005, p. 77）。但是应该指出的是，无论是巴尔特的“中性”还是列夫菲尔的“第三性”，都秉承了西方文化中的“对立”“否定”辩证法的传统，更强调的是对二元论的有意“破除”而非被动意义上的“中性”——系统中存在的亦此亦彼的中间状态。在本文中，“中性”的概念涵盖了被动和主动的两种情况，并将此归为二元论之外的“第三性”或“第三项”。

这样我们就可以对“中性”概念进一步作出定义，当然这是对巴尔特的“创造性误读”或改造：“中性”即二元对立项的中间状态和消解方式，是超越二元对立的“第三性”，主要包括被动的中性和主动的中性。与巴尔特的不同之处在于，本文的定义将“中性”由一种符号的普遍关系改造为一种“中性化方式”，于是产生了“主动”和“被动”之分。

如果说西方文化中的“中性”倾向于主动的类型（尽管被动型也普遍存在），那么中国传统文化中的“中性”则由被动型主导（尽管也存在主动型）。这里有一个“主导型”的概念：在二元或两极之间过渡的方式，即谁主导了这种在两极之间的过渡。就普遍主义原则而言，东西方文化中都存在叫作“中性”的文化语法且都具有主动和被动两种状态。但就文化差异性原则而言，西方文化的“中性”由主动型主导，即在主动的“中性”和被动的“中性”的过渡中更倾向于主动的一极，而东方文化中的“中性”则由被动型主导。“主导型”的概念借自结构主义的“主导”：“它支配、决定和变更其余成分。正是主导保证了结构的完整性。”（雅各布森，2004，p. 8）但是“主导”还是一个普遍的二元论的概念，指一个在二元格局中有等级差异的秩序，如文字和语言的关系是语言主导，互联网时代是图像主导，等等。但“主导”概念忽略了一个“第三项”即主导类型或主导方式的问题。比如拼音文字是语言主导的，但在汉字文化中常常是文字主导语言，中西言文关系的“主导型”不同；互联网的普遍语法是可视性、图像性主导，但在中国文化背景中互联网的图像原则常常被书写原则（如回避事实当下在场、各种舆论导向和信息过滤机制）所支配、所主导，中西之间图文关系的主导类型也不同。本文将结构主义的“主导”改造为“主导型”，旨在引进一个“第三项”或“第三性”：在二元成分之间还有一个选择项或摆渡项：是AB偏A还是AB偏B？即AB两项中是A主导还是B主导？这个“第三性”或“中性”也可叫作二元关系性的方式，它本身就是用“三元辩证法”对二元论的超越，属于

“中性”符号学范畴。

二、汉字的中性符号特征

“中性”在符号学中最重要意义是对符号学中常见的二元对立项目进行拆解并产生出一个第三项：“中性符号”（我也称其为类符号）以及“中性观”关于中性符号的理论范式（也可叫作“类符号学”）。这些常见的二元对立项包括：语言符号与非语言符号、共时与历时、形式与实体、同质和异质、语言结构和言语活动、书写与口语、任意与理据、索绪尔和皮尔斯（索绪尔代表形式论符号学，皮尔斯代表实体论符号学）……在对汉字的符号学研究中我们会发现，上述二元对立项目在汉字符号系统中统统被“中性”化、“类文字”化、“类符号”化了。譬如，汉字是语言符号还是非语言符号？汉字是图像符号还是文字符号？汉字“六书”（象形、指事、会意、形声、转注、假借）是共时结构方式还是历时造字方式？汉字“六书”是任意性的还是理据性的？汉字是口语本位还是文字本位？汉字符号是形式的还是实体的，同质的还是异质的？诸如此类非此即彼的二分论分析都不适用于汉字，难怪德里达说汉字是“我们可以掌握在所有逻各斯中心主义之外发展起来的文明的强大运动的证据”（1999，pp. 134-135）。而从属于逻各斯中心主义或语音中心主义传统的拼音字母，显然更具有二元对立结构特性，拉丁字母符号系统属于二元格局中“语言、共时、形式、同质、结构、任意……”的一极。下面我们看看汉字是如何看待上述二元关系的。

（一）汉字意指关系的“中性”特征

图1是中国画家徐冰的《会飞的鸟》。



图1

这是个二级符号系统，整个飞鸟的造型又以若干汉字符号为部件而构成。这显然突破了绘画符号的整体像似性编码原则而具有了语言文字性。人们通常认为图像符号是不分节的，这是它与分节的语言符号的根本差异，画面因与原型建立某种像似性关系而倾向于形象的整体呈现。^①然而《会飞的鸟》则引进了一种分节性的视觉语言：飞鸟的整体形象具有可分性，可再区分出一个个“鸟”的汉字书写符号。显然，作者徐冰破除了“分节（语言文字）/不分节（图像）”的二元对立，开辟了一个介于分节的语言文字与不分节的图像、绘画、书写之间的“中性”符号区间。徐冰得益于这种“中性”的创作，在国际上获得了很高的声誉。然而徐冰有意破除图文二元对立关系的“中性”，也恰恰是汉字自身的系统特征。

语言符号的分节性也被称为“二次分节”：第一次分节单位指有意义的表达单位，如语素、词、词组、句子；第二次分节则是无意义的形式区别单位，主要指语言的音位系统，如汉语普通话中有10个元音音位，22个辅音音位。以拉丁字母为代表的拼音文字，主要是记录音位的，因此，拉丁字母获得了二次分节单位性质。

但是汉字记录的是带有意义的音节这一级语言单位，合体汉字中的字符也是如此，如会意字“休”的两个意符，形声字“娶”的意符和声符，形声字的声符本来也是带有意义的字符。如此看来，汉字并不反映语言符号的二次分节结构特征，它的合体字仅仅是一次分节（两个有意义的符号单位构成整体意象）。因此，汉字不与语言符号同构，不具备典型的语言符号二次分节的特征，这一特点又使它部分地靠拢图像。如汉字象形字果（果），它具有一次分节性。首先，象形字“果”的整体形象与意指对象具有社会约定所带来的一定任意性和观念性，即字形与意指对象是可分离的，它们结合在一起受社会约定而不全是受图像的像似性原则控制。其二，这种社会约定性使得象形字具有可重复使用性（绘画作品倾向于独一无二的一次性表达），重复性让象形字具有成为造字部件的可能（“果”由下部的“木”和上部的果的形象两个部件构成）。其三，这种约定性和重复性形成了汉字符号的一次分节性：它倾向于合体化，就像徐冰《会飞的鸟》所揭示的那种二级符号系统：整体看是一个图像性、象形性的飞鸟符号，但又可再分析出更小的形意符号单位，就像“果”的象形字那样可再分出两个表形符号。其四，这种一次分节的象形字并未彻底倒向语言或与语言同构，而保留了它与图像的血缘关系：可视

① “几乎所有的图像，都没有明显的分节，而是整体呈现的。”（赵毅衡，2011，p. 97）

性，有理据地表达语言概念。我们看到，即使到了隶变以后的方块字阶段，汉字仍未脱离“可视地表达概念”这一理据性符号原则，只是由象形字形体的可视转向方块字意符概念营造的可视。

以上四个方面的分析，让我们看见了“一次分节”的汉字符号与徐冰的画作《会飞的鸟》之间的联系：它们在介于图像和语言的“中性”符号方面获得了一致性。纯粹的语言声音是透明而抽象的，是表达概念的；纯粹的图像是具象的，是表达像似性现实物的。而汉字符号或《会飞的鸟》，超越了图像和语言的边界而使二者“中性化”成为可能：象形字或中性图像首先指向一个概念物和现实物之间的居间领域，它们的能指形象也是脱离像似性而走向介于抽象和具象之间的“写意”。因此，它们既具有书写、阅读的语言文字特征，又兼具绘画、观看的图像特征，它们是按照“可视地表达概念”的理据原则组织起来的“中性”“类符号”。相比之下，二元性、区分性的拉丁字母符号，则排斥图像性、实体性、理据性、现实性这些对立因素，通过剔除这些异质要素使字母文字委身于语言符号——靠与其他符号的对立差异来实现其语言符号性质的“极性符号”。一切基于二元区分而追求明确边界性或有着边界标记的符号都是极性符号。

我们将努力避开二元论的陷阱：“极性符号”的拉丁字母与中性符号的汉字又构成一个新的二元关系，但“第三性”或“中性”观告诉我们，这种二元不是对立的，而仅仅是一种主导型。德里达已经充分揭示了，包括拼音文字在内的所有文字都含有异质于语言的非线性图像特征^①，或者说任何文字都具有“中性”符号特征，只不过作为一种主导型的概念，有的文字更接近“极性符号”（如被称为“语音中心主义”的拉丁字母），而汉字则以“中性”为主导。

（二）汉字符号间性的“中性”特征

让我们再回到《会飞的鸟》二级符号结构的分析上来，借助该作品来还原汉字的中性符号特征。我们首先发现的是，该画面由下而上飞跃的动势中隐含了一个言、文、象“符号场”：

^① “认定文字概念超越并包含语言，当然以语言和文字的确切定义为前提。……现在我们往往用‘文字’来表示这些东西：不仅表示书写铭文、象形文字或表意文字的物质形态，而且表示使它成为可能的东西的总体；并且，它超越了能指方面而表示所指方面本身。因此，我们用‘文字’来表示所有产生一般铭文的东西，不管它是否是书面的东西，即使它在空间上的分布外在于言语顺序，也是如此：它不仅包括电影、舞蹈，而且包括绘画、音乐、雕塑等等‘文字’……”（德里达，1999，pp. 10-11）

第一，最底层是汉字简化字，它的视觉理据基本被耗尽，似乎只与“niǎo”这个汉语音节相关，形体变得抽象化的简化字成为一个纯粹的语言等价物或记号。因此，简化字包含了一个记号性意指结构：抽象形体=语音/语言=概念。

第二，再往上一层便是繁体字的“鳥”，形体中依稀可辨认出由象形字脱胎而来的视觉理据，尤其是下面的四个小点，保留了象形字“鳥”的脚爪的演化痕迹。“鳥”字还不算典型，但足以说明这种情况：整个汉字繁体字系统比简化汉字保留了更多的视觉造意理据，但它们又不是更加图像化、线条化的象形字，繁体字是介于象形字和简化字中间的“意象字”。“意象字”的意思是，繁体字比简化字更加依赖视觉理据性载体所产生的意象来建立它与汉语词义的联系。如“東”（东）带有“日从树出”的意象，“鬥”（斗）则带有“两手相博”的意象，“竝”（并）字带有“两人并排站立”的意象，“齒”（齿）字比其简化字更带有“多个牙齿排列”的意象，“愛”（爱）带有“心”的意象。值得注意的是，这些视觉理据不是图像性的，它们要么是通过意符组合而产生的意义形象（如“東”“愛”“竝”），要么是是与由象形的线条化字体“笔画化”而来，但保留了对象形的某些视觉联想（如“齒”“鬥”）。视觉联想也好，意义形象也好，都是一种心象，即意象。所谓“意象”，是一个中性符号单位，它既非形象亦非概念，既非图像亦非语言，但二者兼而有之，这种中性的“言象互动”之意象是中国传统文化符号最基本的符号化规则。^①因此，繁体字包含了一个意象性或意符性意指结构：繁体=偏“意”的意象=概念主导下的概念和物象的混合体。

第三，《会飞的鸟》再上“飞”一层便是象形字了（画中“鸟”的象形字仿自小篆）。“象形”这个概念超越了“意象”而更接近图像的线条化原则而非繁体字的笔画化原则。“象形”通过直接诉诸视觉或视像来产生意义（“言生于象”），“意象”则是诉诸意符或词语而产生形象（“象生于意”）。因此，无论是象形字还是表意字，都是中性符号，都体现了言象互动的意象思维。

就“中性”的意象方式而言，如果说繁体字的“意象”在相互融合中偏向“意”的一极，那么“象形”的“意象”结构则在保持“中性”的同时偏向“象”的一极。纯粹的图像按照像似性原则观照对象而排除意义，纯粹的记号按照约定原则指涉概念或对象而排除图像。象形字的本质是为图像符号引进语言意义，它若不指涉语言的话，就永远是图像而非文字。图像性的象

^① “尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。”（王弼，2006，p. 82）

形字正是在可视性地指涉语言的过程中获得了文字身份的合法性，它是一个典型的“中性”符号：既非图像亦非意符但又兼而有之。画家徐冰发掘了象形字这一“中性”符号思维遗产，创造性地将其转移到绘画实践中，颠覆了传统上绘画与语言文字符号的二元性边界。因此，象形字包含了的意指结构是：象形=偏“象”的意象=物象主导下的物象与概念的混合体。

第四，《会飞的鸟》画面的最上端便是图像符号的“鸟”了。它摆脱了“中性”，而摆向图像符号一极，遵循的是像似原则，其意指结构是：图像=像似=物象。

我们的结论是，徐冰《会飞的鸟》形象地展示了汉字中性符号或类符号的全部秘密：汉字历时隐含、共时关联了一个在言（语言）、文（文字）、象（图像）之间过渡、徘徊的中间区域。汉字的两端——前文字阶段的图像和现代的简化字，可看作“极性符号”（但简化汉字与拉丁字母相比，前者又是“中性符号”，因为简化字并未抛弃表意理据，此不赘述），二者分别代表“言”（简化字接近语言记号）和“象”，但在中间地带（即象形字和繁体字）则代表“文”，即具有视读双重性的汉字。“文”一头牵着“言”（简化字“鸟”），一头牵着“象”（飞鸟的图像），并将这两极中和为一个广阔的中性符号区间。我们由下而上地阅读和观看徐冰《会飞的鸟》，它含有汉字在回归象形的过程中总是不抛弃意义的寓言；我们由上而下地阅读和观看，它则隐喻着汉字在以中性思维不断超越象形、“得意忘象”的同时又永不改变它的视觉文化基因——意象性思维的模因。^①在意象性的中性汉字符号这里，没有纯粹的“读”，亦没有纯粹的“看”。成中英也指出了汉字或中文的意象化、中性化符号性质：“中文首先就是一种视觉想象的语言，主要由所有关于世界的感觉——情感的视觉反映构成。”（2006，p. 50）

三、类文字——汉字中性符号语法的意指实践

下面我们从意指实践的角度，分析汉字中性语法的应用及前景。

汉字中隐含的中性（意象性）语法，为我们提供了一个具有普遍意指实践价值的范畴：类符号。汉字所具有的“中性”符号性质，我称其为汉字的类符号性或类文字性。一切涉及二元对立符号现象的消解的中性符号，都是类符号，与类符号相对的概念是“极性符号”（由二元对立关系产生的符号，

^① “模因作为文化传播单位，靠复制、传播而生存……语言模因是携带模因宿主意图，借助语言结构，以重复或类推的方式反复不断传播的信息表征。”（何自然、陈新仁，2014，p. 9）

如拉丁字母)。类符号中最重要的一个领域是类文字：具有言、文、象跨类或“中性”关系的书写符号或绘画符号，都属于类文字。

下面我们重点讨论图文关系中的类文字、类书写现象：一切具有图文双重关系性的书写或绘画，都属于中性的类文字和类书写。我们以文字为轴心来观察这种类文字、类书写现象，发现它们主要包括“向心化”（图像符号向语言文字符号渗透、跨界的趋势）和“离心化”（语言文字符号向图像符号渗透、跨界的趋势）两种方式。


（一）“向心化”类文字：图像的语句化、叙事化、书写化

1. 图像的语句化

最常见的是公共空间中的各类标识符号（见图2），它们表达的不是与自身形象相匹配的原型，而是一个约定的概念，如雨伞代表防潮，篮球代表篮球赛，等等。这是一种有意设计的“类象形字”，它们与古代象形字的一个共同特征是都用可视的形象表达某个概念或语词。赵元任甚至认为它们就是文字。^①



图 2

^① 赵元任放宽了对文字的理解，将某些图像符号看作文字，认为“凡是视觉符号，用来代表语言的就是文字”。他举例交通标志符号，如果在上面打上\，表示“禁止左转”，那它就是文字。他还举例，一个骷髅跟两根骨头的图画，如果专指“有毒”这个意义，那它“就有文字资格了”。（赵元任，1980，pp. 140—141）。

□ 符号与传媒 (15)

中国传统绘画充满了语句性, 如有关梅、兰、竹、菊题材的绘画作品, 它们分别指涉代表四种君子精神品格的固定语句(梅——高洁傲岸; 兰——幽雅空灵; 竹——虚心有节; 菊——冷艳清贞)。中国民间的年画(图3)大多指向“吉祥、喜、寿、福、禄”之类字眼。这些饱蘸语句意义的图像都是“类文字”。



图3

徐冰甚至拿图像作为语法单位, 构成“篇章”(图4), 讲述了一个爱情故事。

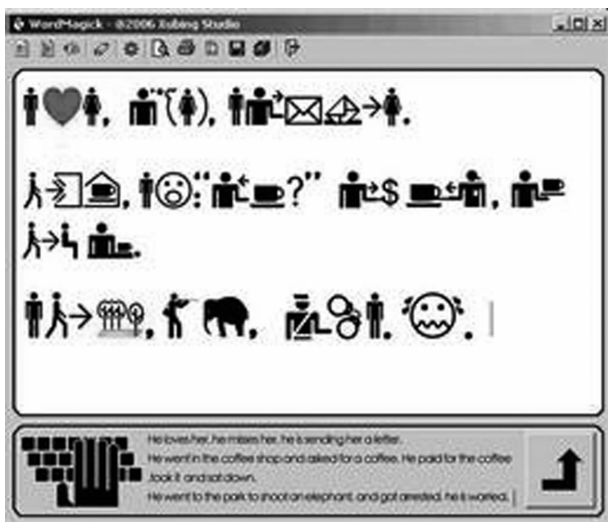


图 4

插图（见图 5），也具有向心化类文字的性质。多数插图是服从于阅读目的的绘画。插图（包括新闻图片）的画面是不自足的，它所具有的含义只能在相关篇章语句中寻找。也就是说，插图只有借助于文字才能完成和充实自身。因此插图具有双重指涉性：既指向它的形象背后的现实对象，又指向相关的篇章语句，并且插图在对这种双重指涉二元对立的消解中，偏向“语句主导”——插图的布局要服从于语言的章法和语法。



图 5

2. 图像的叙事化

从“极性符号”的立场看，图像符号的像似性原则决定了它遵循的是非线性空间语法。但是当这种空间语法的整体性被适当地瓦解为一些可分节的叙事单位时，它们之间就有了时间先后的排列顺序问题，图像就含有叙事性特征，被中性化或“类文字化”了。因为毕竟叙事性是时间书写符号的本质特征之一，但此时它却与图像的非线性空间语法交织在一起。图6是华多的《发舟爱之岛》，画面有三个场面：(1) 男士跪下求爱；(2) 男士要扶，女士接受了；(3) 男士搂着女士的腰散步。这三个空间并置的场景同时又体现了时间叙事：求爱、接受、散步。



图6

图7是意大利画家马萨乔的《纳税》，取自圣经《新约》。故事说：耶稣带门徒布道，路经一个关卡，不交税是不能过关的（见中间画面），于是耶稣吩咐彼得到池塘里去捕鱼（见画面左侧），说鱼口里有一块银币可作税钱，于是彼得入塘捕鱼得银交于收税人（见画面右侧）。这个线性叙事文本表现在画面上以后，发生了有趣的变动：按时间叙事顺序，应该是“耶稣受阻”→“彼得池塘捕鱼”→“捕鱼得银交收税人”，但马萨乔却将耶稣放在画面中间，这是绘画空间布局的语法之一：主要人物形象位于画面中间，次要的分列两边。所以，我们看到了《纳税》中两种语法（空间中心布局法则和时间先后排列法则）的冲突与杂糅，这也是类文字性的表现。



图 7

3. 图像的书写化

图像的书写化主要指绘画笔法和结构部件的书写化。重点讨论三种现象：笔墨化、笔画化、部件化。

(1) 笔墨化。图 8、图 9 的绘画带有汉字毛笔书写的笔法特征，线条形式高度笔墨化而向汉字软笔书写靠拢，实现了造型艺术与书法艺术的跨界融合。



图 8



图9

(2) 笔画化。书写和绘画都运用笔，都产生“线”。然而按照“极性符号”(二元对立)的眼光，这个“线”有着巨大的区别：绘画的线是“线条”，书写的线是“笔画”。线条是个性化、自由变化的造型语言，笔画则是程式化、约定俗成的刻板形式。因此，笔画与文字有关，线条与图像有关。但是使用毛笔的汉字让其形体具有“中性”或类文字性质：它既是笔画又是线条。作为笔画，它构成字形；作为线条，意味线条构成汉字书法，摹状线条构成汉字美术字或文字画。我们将这种类文字的中性化倾向概括为：

笔画的自由化就是线条；线条的习语化、程式化、规范化就是笔画。

“笔画化”的类书写规则可能存在于一切视觉符号中。例如，绘画中的自由线条变得刻板而程式化，那就是绘画线条语言的“笔画化”。这种“向心”化类文字倾向是个非常值得关注的领域，它意味着绘画由非线性自由造型法向着书写的线性重复法则的转移。比如图10中的放射性线条，已经成为徽章设计中的一种程式化、笔画化的形式语言。



图 10

(3) 部件化。一个符号可以再分析出一些符号性的部件，或者说一个符号整体被分节为若干更小的表意符号，这就是部件化。我们看图 11，是十六世纪意大利画家阿奇姆博多的奇异作品《果园之神》，其整体肖像还可以进一步分析出若干不同植物的形象，这些不同的植物形象作为一个个独立表意的构件，即像一个个单词那样参与作品的创作。巴尔特在讨论阿奇姆博多绘画时指出：“就像一位巴洛克诗人，阿奇姆博多探索语言的‘奇特性’，玩弄同义词和同音异义词。他的绘画建立在一种语言学的基础上，他的想象力纯属是诗意的：这种想象力并不创造符号，而是组合符号，排列和置换符号，转变和扭曲符号——这就是这位语言艺人所做的事情。”（耿幼壮，2009，p. 116）正是这种“植物单词”构件，使肖像画《果园之神》具有了像汉字那样的一次分节性（见本文第二部分中的第一小节）。但是与《果园之神》不同的是，“一次分节”的汉字的构件（偏旁部首）并非是艺术家灵光闪现的独特创造，而是由少数已知的、现成的、可反复使用的象形字（文字学称其为“根字”）构成的，然后通过各种变化的“会意”或“形声”的手法形成一个个既似曾相识又相互区别的合体汉字。德国艺术史家雷德侯称这类“用有限的常备构件创造出变化无穷的单元”为“模件”（module），“汉字的五万个单字全部通过选择并组合少数模件构成，而这些模件则出自相对而言并不算庞杂的两百多个偏旁部首”（雷德侯，2012，pp. 4—5）。雷德侯进一步指出，徐悲鸿就是一位惯用“模件化”手法画马的艺术家，“观者不禁要因这生气勃勃的动物呼之欲出的气势惊异不已。在成群的马中，观众即可认出相似的马腿、马鬃、马尾，还有几无二致地绘出头、颈、胸的笔法套路”（雷德侯，2012：271）。

图像的“部件化”本身就是一种图像词语化、分节化的“向心”类文字

□ 符号与传媒 (15)

现象，它包括两种方式：一是类似于《果园之神》那样的倾向独创的“构件化”方式；二是像汉字偏旁部首，或徐悲鸿画的马那样，使用现成备件构成的介于模仿和创作之间的“模件化”方式。模件化是汉字，也是各类中国文化符号最为重要的结构方式之一，更接近“类文字”的真谛。



图 11

(二) “离心化”类文字：文字、书写的图像化

我们从文字及书写的线条化、空间化、可视化三个方面讨论。

1. 文字的线条化

文字的笔画具有线条的象征意味或摹状特征，这就是文字的线条化。

如图 12，“禅”的笔画被刻意拉长，营造出烟香缭绕的禅宗氛围。图 13 为“海”字的书法作品（邵岩），笔画变为波涛汹涌的线条，但又没溢出笔画的框架，展示了笔画与线条之间的张力和融会。

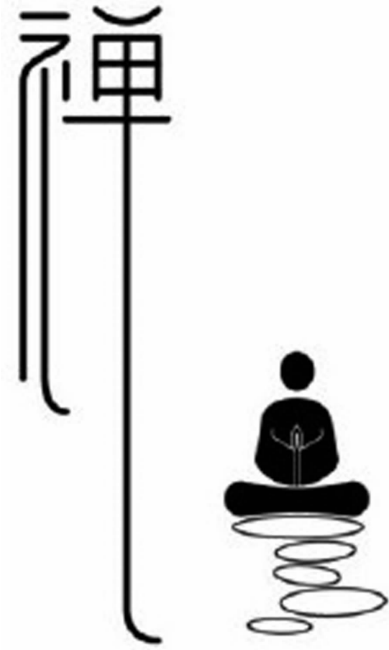


图 12



图 13

2. 书写的空间化

书写的空间化有如“图像诗”，所谓的“图像诗”，即诗句按照图案的方式排列的诗歌，它打破了文字的线性书写顺序而服从于空间造型布局的安排。图14 欧根·格姆林格尔的诗作《风》，仅一个单词“wind”（风），但通过不同的空间化布局，塑造出风的飘忽零落的意象。

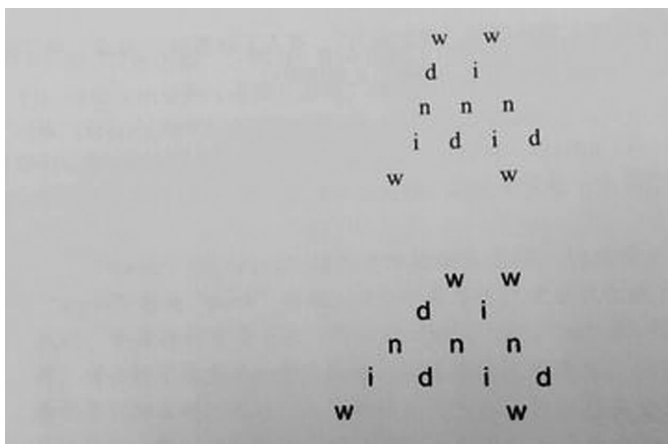


图 14

3. 成像文本：书写的可视化

书写的可视化是指一种为视觉化而进行的书写，其结果产生一个“成像文本”：以观看而不是以阅读为目的而书写成的文本。又具体包括前成像文本和后成像文本。

前成像文本，指文字在先，用来生成图像或形象的文本，如影视、动漫或展览的脚本，文案、策划案、设计方案等，菜单、药方之类也是成像文本：它们不是为了阅读而是为了“摆放”物类。

后成像文本则是对已经完成了的视觉作品或已经摆放的展品进行文字解说的文本。一切关于图像、视频、实物的文字说明、评论或当下记录都是后成像文本，如展品说明、旅游指南、文物标签、影视字幕、庭审记录等是后成像文本。

前、后成像文本都是在线性书写过程中同时遵循了空间的绘画布局或实物摆放的语法而形成的一种类书写。

成像文本这个概念非常重要，它代表了一种文化存在方式。在遥远的甲骨文和金文时代，纯粹的线性书写文本尚未成熟，占主导地位的是以仪式性观看为目的的碎片化卜辞和铭文，彼时的知识和思想主要由类文字、类符号

来建构。古典时代和印刷时代是一个“极性符号”时代，知识和思想主要由线性文字书写负载和建构；在互联网时代，知识形态的载体符号逐渐“中性化”，主要由类符号、类文字和类书写来负载和建构。以高校的中文系为例，其知识结构和培养目标正在发生或将要发生某种变化：由写作转为创意，由阅读转为视读，逐步建立观看与阅读的新型融合关系。这使得以汉字为代表的“中性符号学”或类符号学的研究具有深远的历史意义，并为中国符号学走向世界找到一个重要入口。

引用文献：

- 成中英（2006）. 论“观”的哲学涵义. 李翔海，邓克武（编）. 成中英文集（四卷）. 武汉：湖北人民出版社.
- 德里达（1999）. 论文字学（汪堂家，译）. 上海：上海译文出版社.
- 耿幼壮（2009）. 语言与视觉建构——以罗兰·巴尔特的“词与物”为例. 文艺研究，3，116-123.
- 何自然、陈新仁（2014）. 语言模因理论与应用. 广州：暨南大学出版社.
- 巴尔特，罗兰（2010）. 中性——法兰西学院课程讲义（张祖建，译）. 北京：中国人民大学出版社.
- 雅各布森，罗曼（2004）. 主导. 赵毅衡（编）. 符号学文学论文集. 天津：百花文艺出版社.
- 雷德侯（2012）. 万物：中国艺术中的模件化和规模化生产.（张总，等，译）北京：生活·读书·新知三联书店.
- 孟华（2014）. 汉字主导的文化符号谱系. 济南：山东教育出版社.
- 王弼（2006）. 周易注. 长春：吉林文史出版社.
- 赵毅衡（2011）. 符号学：原理与推演. 南京：南京大学出版社.
- 赵元任（1980）. 语言问题. 北京：商务印书馆.
- Soja, Edward W. (2005). 第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程（陆扬等，译）. 上海：上海教育出版社.

作者简介：

孟华，中国海洋大学文学与新闻传播学院教授，研究方向为汉字符号学理论。

Author:

Meng Hua, professor of College of Liberal Arts, Journalism and Communication, Ocean University of China. His research field is semiotics of Chinese characters

Email: menghua.54@163.com