

# 埃德蒙德·卡彭特媒介偏重概念研究<sup>1)</sup>

## ——兼论文字与图像的媒介偏重

曹忠

**摘要** 在《传播的历史:技术、文化和社会》一书中,埃德蒙德·卡彭特提出了媒介偏重概念,认为只有通过某种媒体,我们才能以最佳的方式获取和交流这条信息和见解。文章分析了埃德蒙德·卡彭特媒介偏重概念与伊尼斯“媒介偏向”概念的异同,并借用媒介偏重概念,分析了文字与图像两种大众媒介的媒介偏重。研究发现,作为两种完全不同的媒介,文字与图像的媒介偏重各有不同,在意义的传递与表达上也各有侧重。主要表现为文字是抽象的,图像是直观的;文字是联想的,图像是强迫的;文字是间接的,图像是直接的等。同时,二者又相互渗透,在某些情况下,二者互相补充,为意义的表达提供了一种新的途径。文章同时指出,文字与图像的媒介偏重还指涉为文字符号与图像符号在表意上的差异,以及文字所代表的印刷文化与图像所代表的视觉文化之间的差异。

**关键词** 媒介偏重;文字与图像;符号表意;印刷文化与视觉文化

**中图分类号** G206 **文献标识码** A

**作者** 曹忠,西北师范大学传媒学院硕士研究生,甘肃兰州730070;电子科技大学成都学院助理研究员,四川成都611731

DOI:10.15897/j.cnki.cn51-1046/g2.20191206.003

### 一、问题的提出

埃德蒙德·卡彭特曾与马歇尔·麦克卢汉合作过项目和论文,但作为一名人类学家,他对媒介的研究主要集中在媒介对原始和现代社会的影响上。在《传播的历史:技术、文化和社会》中,埃德蒙德·卡彭特在《新语言》一文里提出,所有的语言都是大众传媒。新的媒体,如电影、广播、电视等,都是新的语言,只不过他们的语法尚待明确。他也进一步指出,每一种语言对现实的阐述都不尽相同;每一种语言都隐藏着独特抽象的文字。如果使用足够多的词语和形象,我们可以用任何语言描绘任何事情;对于某一文化来说,很自然的做法是去充分利用其媒介偏重。<sup>[1]</sup>作为《电视时代》章节的一部分,卡彭特《新语言》一文对书籍、广播、电视和电影四种媒体的媒介偏重进行论述,并将广播、电视和电影称为戏剧性的媒体。他进一步阐述,不论是书籍还是广播、电视和电影等戏剧性媒体,其给定信息和见解是属于某种媒体的,但这种独特的归属感并不具有排他性。但只有通过某种媒体,我们才能以最佳的方式获取和交流这条信息和见解。<sup>[2]</sup>需要特别说明的是,媒介偏重这一概念是《传播的历史:技术、文化和

1)基金项目:国家社科基金重大项目“百年中国影视的文学改编文献整理与研究”(18ZDA261)。

[1] (加)克劳利.传播的历史:技术文化和社会[M].董璐、何道宽、王树国,译.北京:北京大学出版社,2011:331.

[2] (加)克劳利.传播的历史:技术文化和社会[M].董璐、何道宽、王树国,译.北京:北京大学出版社,2011:332—335.

社会》翻译者在翻译时提出的中文概念。知网搜索显示,国内尚无对这一概念的研究。实际上,媒介偏重在国内外往往被翻译为“媒介偏向”或者“媒介偏倚”。这一概念也是国外媒介环境学派的核心思想。

1949年,西方媒介环境学派核心人物伊尼斯在密执安大学宣读了自己的一篇论文《传播的偏向》,文章中提出的“传播偏向论”成为他传播思想中最著名的一部分。伊尼斯发现媒介可以分为两大类,两者有一个基本的区别:有利于空间上延伸的媒介和有利于时间上延续的媒介。比如,石刻文字和泥板文字耐久,所以它们承载的文字具有永恒的性质,但是它们不容易运输,不容易生产,不容易使用。相反,莎草纸和纸张轻巧,容易运输,方便使用,能够远距离传播信息,然而它们传播的信息局限于当下,比较短暂。同时,传播媒介的性质往往在文明中产生一种偏向,这种偏向或有利于时间观念,或有利于空间观念。伊尼斯进一步提出,媒介传播的偏向会对社会产生影响,体现为那些偏向时间的媒介倾向于相对稳定的统治和集权,使宗教和帝国的统治更加稳定持久;而那些偏向于空间的媒介则有利于远距离的管理,以及帝国扩张。<sup>[1]</sup>我们可以看到,伊尼斯在他的媒介传播偏向研究中实际已经涉及到了卡彭特的媒介偏重概念。不过伊尼斯研究的侧重点集中在媒介的材质上,而且限于时代的原因,他主要研究古代帝国的媒介,没有涉及现代影像媒介的传播偏向。

卡彭特实际上继承了伊尼斯媒介偏向的研究思路,不过他将研究方向集中在电视等新媒体以及媒介对社会的影响上。相对于古代帝国的媒介,电视综合了音乐、语言、修辞和色彩等,并且更倾向于声音和形象的同步。卡彭特所提到的广播、电视、电影等新媒体拥有不同于书本等古代旧媒介的“新语言”,实际上是指这些媒介在意义的表达上拥有了新的特质。故而我们可以这样

认为,伊尼斯将媒介传播偏向的研究放在了媒介材质上,而卡彭特则将其放在了媒介本身的“语言”,即意义表达能力的偏重上。

因而卡彭特提出这样的观点:“给定信息和见解属于某种媒体的”,“只有通过某种媒体,我们才能以最佳的方式获取和交流这条信息和见解”。<sup>[2]</sup>实际上,学者尼尔·波兹曼也对不同媒介拥有不同的表意能力进行过论述。他认为,和语言一样,每一种媒介都为思考、表达思想和抒发情感的方式提供了新的定位,从而创造出新的话语符号。<sup>[3]</sup>但卡彭特在《新语言》一文中,虽然分析了电视、电影等新媒体与印刷媒介在媒介偏重上的差异,却未能指出这实际上是文字与图像两种媒介的媒介偏重在载体上的差异。因为在卡彭特所处的时代,文字与图像之间的媒介差异性远低于今天。但随着互联网技术的发展和视觉文化的兴盛,文字与图像的媒介差异已经成为当今社会最显著的媒介现象。同时,图像的泛滥以及文本阅读的缺失,也给予我们更多的理由去关注与思考文字与图像之间的媒介差异。

## 二、符号与文化视野下文字与图像的媒介偏重

如果要从意义的表达能力上理解文字与图像的媒介偏重,我们或许首先应该回到媒介符号表意的层面,将媒介偏重置于媒介符号研究的总体学术框架中,以此厘清二者在意义表达上的差异。

符号学大师皮尔斯曾将符号分为“像似符”、“指示符”和“规约符”三类,并且强调意义生产具有动态性、多样性和复杂性。同时,皮尔斯强大的符号三分体系表明,不同符号类型在表意能力与可解释能力方面具有不同差异。<sup>[4]</sup>因而,文字与图像的媒介偏重也可以指涉为文字符号与图像符号的表意差异。

如果以“像似符”、“指示符”和“规约符”三类符号划分为考察点,那么文字符号更多带有

[1] (加)哈罗德·伊尼斯《传播的偏向》[M].何道宽,译.北京:中国人民大学出版社,2003.

[2] (加)克劳利.传播的历史:技术文化和社会[M].董璐、何道宽、王树国,译.北京:北京大学出版社,2011:333.

[3] (美)尼尔·波兹曼.娱乐至.童年的消逝[M].章艳、吴燕蕊,译.桂林:广西师范大学出版社,2011:11.

[4]赵星植.皮尔斯与传播符号学[M].成都:四川大学出版社,2017:103.

“规约性”，图像符号则更多带有“像似性”，这也是文字符号与图像符号在符号表意层面的差异所在。因为“规约性”是人类群体内部约定俗成的一种共识，而且文字的“能指与所指之间是任意的，无理据的”，因而文字符号在表意上更多承担了表达群体内部约定内容的任务。同时，文字符号与表达内容之间可以没有任何自然联系，意义的生成全赖社会规约的制定与认同。这在很大程度上得益于文字符号本身是“作为意义的载体以表征抽象的概念而不是以单纯地描摹世界为目的”<sup>[1]</sup>。更重要的是这种能指与所指之间的任意性，可以让文字符号表达人类思维中绝大部分的概念与想法，因而在意义的表达上具有很大的宽泛性。

而图像符号作为一种带有很强“像似性”的符号，它本质上是对真实世界或者对象的一种写实或者模仿。但与文字符号相比，其对意义的表达受限于人类对客观世界的认知经验，即对那些没有现实图像的物体或现象，我们无法通过图像符号予以表达。但图像符号能更直接与真实地表达真实世界与物体本身，带给人直观的视觉审美，这也是不争的事实。而且纯粹的“像似符”是不存在的，图像也带有一定的“规约性”。

另一方面，文字符号与图像符号的表意差异实际上也是文字所代表的印刷文化与图像所代表的视觉文化间的文化差异体现。

丹尼尔·贝尔曾在《资本主义文化矛盾》一书中谈到，当代文化正在变成一种视觉文化，而不是一种印刷文化。<sup>[2]</sup>在丹尼尔·贝尔的论述中，我们可以发现他所指的印刷文化更多指的是书写文字，而诸如书籍插图、书籍封面、灯箱广告、商品包装等则被归类到绘画和电影电视一类的视觉文化中。

而我们要认清的是，无论是印在纸张上的文字还是展现在屏幕上的图像，从符号层面来讲，

都可以归类到视觉符号层面。詹姆斯·埃尔金斯就曾在《图像的领域》一书中，简述了整个图像的范围，从书写、书法到数学，从几何图形到抽象绘画，甚至将“非艺术”的技术、商业、医学、音乐、考古等领域也纳入到图像研究的范畴。他从视觉符号层面对图像与艺术的关系以及符号、文字、图像三者之间的关系，进行了颇为细致的分析。从视觉角度提出了“书写的变体”、“语义图像”、“伪书写”、“亚字形”等概念。<sup>[3]</sup>但在许多西方学者的研究中，虽然印刷文化与视觉文化都建立在视觉认知的基础之上，都是视觉符号的不同变体，但他们却往往将印刷文化与视觉文化割裂甚至对立起来。

这种割裂与对立实际是西方哲学体系中古典主义和后现代主义思潮在文化领域的反映。在西方的哲学体系中，古典主义注重理性与深度性。而文字符号作为一种古老的表意符号，是人类文化的理性形态。<sup>[4]</sup>斯图亚特·霍尔就曾在《表征—文化表象与意指实践》中提出，意义得以产生和循环的最具有优势的一个“媒介”就是语言。<sup>[5]</sup>这种古典主义衍生出的文化思潮，使文化精英赋予文字所代表的印刷文化以精英文化的意义，代表着崇高、深度与历史。

然而，伴随着黑格尔所代表的古典主义哲学的终结，现代与后现代主义成为社会文化思潮的主流。尤其是后现代主义一出现就以怀疑的精神和反文化的姿态，以及对传统的决绝态度和价值消解的策略，成为一种“极端”理论，使其对资本主义的批判以彻底虚无主义的否定方式表现出来。因而，尼采呼喊以感性的审美生存方式抵抗理性强暴；叔本华认为“直觉总是一切真理的源泉和最后的根据”；海德格尔提倡用“世界图像时代”概括世界被把握为图像的后现代现实，并且肯定图像就是世界。<sup>[6]</sup>实际上，我们不得不承认，

[1]马壮寰.语言符号与像似符号的几点比较[J].北京第二外国语学院学报,2014,36(10):1-6.

[2]丹尼尔·贝尔.资本主义文化矛盾[M].北京:三联书店,1989:156.

[3](美)詹姆斯·埃尔金斯.图像的领域[M].蒋奇谷,译.南京:江苏凤凰美术出版社,2018:246—254.

[4]蒋晓丽、石磊.传媒与文化:文化视角下的传媒研究[M].北京:华夏出版社,2008:195.

[5](英)斯图亚特·霍尔:表征—文化表象与意指实践[M].徐亮、陆兴华,译.北京:商务印书馆,2003.

[6]蒋晓丽、石磊.传媒与文化:文化视角下的传媒研究[M].北京:华夏出版社,2008:196.

随着后现代主义的兴起,视觉文化已经逐渐成为当今社会的文化主流。在对这种后现代文化的批判中,图像批判一度成为学者批判后现代主义的主要标靶。

哲学意义上的后现代主义,其基本特征主要为反对“在场的形而上学”,消解中心与整体。胡塞尔强调要回到生活本身,将我们的日常生活当成对整体理论的代替,主张个性化与多元性。后现代主义学者杰姆逊和哈桑,一度将“无深度感”和“凌乱性”看成后现代主义的重要特征,并注重感官的陈列。<sup>[1]</sup>因而,在图像批判者眼里,图像是诉诸直觉,和感官享受、感官欲望联系在一起。“图像对文字的取代将会导致思想的贫乏和肤浅、文化水准的下降、对世界理性认识的缺失和感官文化片面发展。”<sup>[2]</sup>但这种基于后现代主义的图像批判,在实际操作中往往会模糊文字符号与视觉符号的界限。比如在国内,网络小说、网络影视剧、短视频的发展往往被归结于后现代主义思潮下视觉文化滥觞的结果,因而即便网络小说是一种以文字为主要表现载体的文学形式,却常常被归类到视觉文化批判行列,并与严肃文学形成一种对立。

另一方面,在西方的哲学体系中,属于视觉符号的绘画从某种意义上却具有文字符号的印刷文化特征。“因为绘画的逼真度总是有限的,它永远是一种视觉经验转换成的符号,需要一定的文化传统养成的知觉和理解力来把握。”<sup>[3]</sup>在电影产生后,以影像为主要表达手段的电影也同样体现出这一特征。虽然早期的电影往往是将自然与社会的图像原原本本记录下来(卢米埃尔兄弟的《火车进站》、《水浇园丁》、《工厂大门》、《出港的船》等无不是原生态记录性电影)。但随着电影技术与拍摄手法的进步,电影与电视也逐渐失去本身的记录性特征。我们所观看到的影像已经不是现实世界本来的模样,而是变成了导演、编剧、

摄像和演员所理解和想象的世界。艺术理论家冈布里奇曾提出“匹配”的概念,他认为“人们的绘画不是在画纯粹的‘所见’,而是画自己的‘所知’,即对所画事物的知觉和理解”<sup>[4]</sup>。这个理论同样适用于视觉符号下的电影和电视图像。并且从这一理论出发,我们可以看到将印刷文化下的文学作品改编成视觉文化下的影视作品,不仅是一个由抽象到形象的过程,也是一个抹杀观众想象力,将观众置于导演和编剧个人图像认知世界的过程。

### 三、文字与图像媒介偏重的具体表现

(一)文字的抽象概念性与图像的直观形象性

在语言学大师索绪尔的观点里,语言是思想的直接现实,思想和语言是一体的存在。<sup>[5]</sup>在这一观点下,文字的重要作用就是建构思想。思想是抽象的、理性的。因而,运用文字建构思想的过程也是一个抽象和理性的过程。而思想的结果,往往是认知和概念的产生。实际上,概念和认知一直都是语言文字的核心。而概念无疑是一种异常抽象化的存在,往往只有读者在阅读完文本,将文字信息在头脑中进行筛选整理和概括归纳后,才能明白其意义。也正是因为如此,文字对抽象化世界的表达有着独特的媒介优势。比如“天赋”、“本性”、“时间”等抽象词汇,似乎只能用文字才能将其完美而准确地表达清楚。而对于人类未知的领域,比如量子力学、多维宇宙、超光速等抽象现象的描述,也似乎只能依靠文字才能进行精确描述。

而图像天生具有直观的感性特质,它表现的东西往往有具体形象。与抽象概念是文字的核心特质一样,具体形象性也是图像的核心特质。因为在我们的经验里,图像似乎只能表达那些有具体形象的物体与现象。比如图像能直观地展现

[1] (美)伊哈布·哈桑.后现代转向:后现代理论与文化论文集[M].刘象愚,译.上海:上海人民出版社,2015.

[2] 蒋晓丽、石磊.传媒与文化:文化视角下的传媒研究[M].北京:华夏出版社,2008:195—196.

[3] 蒋晓丽、石磊.传媒与文化:文化视角下的传媒研究[M].北京:华夏出版社,2008:196.

[4] 蒋晓丽、石磊.传媒与文化:文化视角下的传媒研究[M].北京:华夏出版社,2008:195—196.

[5] (瑞)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,1980.

一棵树的形象,但不能准确地表达“时间流逝”这种抽象现象。图像要表达这种抽象的概念,必须借助符号的“规约性”特质,比如将白鸽的图像约定为和平,将洁白的雪山约定为圣洁的符号。在这一过程中,不论是“和平”还是“圣洁”都是人为做出的约定,它只在约定的群体中有效。而一旦将图像进行“规约化”,思想概念便与图像相互渗透了,也就是实现了抽象与形象的结合渗透。当人们通过“规约化”的图像认知抽象概念时,其实是将图像作为一种“伪文字”处理了。

在书写开始前,埃及和中国的文物上的图像被称为“伪书写”,这一时期的“亚形字”和“假设字”使得文字与图像间的界限变得模糊。<sup>[1]</sup>而实际上,在人类文明的早期,中国和埃及的象形文字都具有象形和指示的双重功能,它们是将文字的抽象概念和图像的形象性结合在一起的成功范式。

此外,文字能准确描述的抽象概念往往是宏大而难以具象的,图像化的过程实际就是对这种宏大性的妥协,是一种以部分代替整体的转向。如“宇宙”这一概念,在文字的描述中往往表达为:广义的宇宙定义是万物的总称,是时间和空间的统一。狭义的宇宙定义是地球大气层以外的空间和物质。在这一段文字的描述里,我们可以充分体会到宇宙这一概念的宏大性与抽象性。但如果用图像来表达“宇宙”这一概念,则只能选取我们通过观测得到的宇宙某部分图像来表达,如旋转的星系。虽然我们知道宇宙不仅仅只是星系,但要宏大抽象的宇宙概念图像化,我们似乎只能做到如此地步了。

另一方面,个人的视觉实践与经验,在直观形象的图像表达中起了很关键的作用。因为,相较于抽象的文字,个体在观看某图像或者影像时,图像会直观地呈现在观看者的眼中,从而唤起大脑中对这一图像或者影像的记忆与经验,从而对观看的图像与影像产生认知和意义建构。

这涉及到了符号的“物理世界”和“经验世界”之别。因为符号只是当人在世界中寻求意义时才出现,真实世界(不管是“物理世界”或“经验世界”)成为人化的世界后,才具有存在的本体性质。但一旦观看者所观看的图像是从未见过的图像或者形象,观看者就无法与图像产生对话,从而生成意义,图像也就变成了无意义的符号。就像赵毅衡曾提到的那样,“超出人的经验范围之外,这个世界哪怕如皮尔斯所说充满了符号,哪怕宇宙的历史如霍夫迈尔所说全是符号的历史,它们绝大部分也只是潜在符号”<sup>[2]</sup>。

## (二)文字的联想性与图像的强迫性

在探究文字与图像在表意与叙事能力上的媒介偏重时,我们可以看到文字叙事最大的优势在于,读者的阅读过程是一个与文本深度对话的过程。这一过程中,文字的多义性、语言表述风格和文本的结构留白都给读者留下了巨大的想象空间。同时,读者与文本深度对话的过程,又是一个通过“经验世界”建构“形象世界”的过程。即读者会在文字的阅读过程中充分调动自己的知识储备,在视觉、听觉、味觉、触觉等方面的实践与经验,以及价值观和个体经历等,通过文字描述在大脑中建构起对自己来说完美的形象与故事。因为每一个读者在个体经历、感觉实践、价值观等方面存在差异,因而每个读者大脑中建构起来的形象都是不同的,故而存在“一千个读者有一千个哈姆雷特”的说法。

此外,文字的结构性留白也给了读者无限遐想的空间。沃尔夫冈·伊瑟尔在《阅读活动:审美反应理论》一书中提出,空白是本文看不见的接头之处,空白从相互关系中划分出图式和本文视点,同时触发读者方面的想象活动。<sup>[3]</sup>在符号学上,西比奥克提出的“零符号”,韦世林提出的“空符号”也都指向这种符号载体的物质缺失。这种物质缺失体现为空白、黑暗、寂静、无语、无嗅、无味、无表情、拒绝答复等。而且,缺失能被感知,

[1] (美)詹姆斯·埃尔金斯.图像的领域[M].蒋奇谷译.南京:江苏凤凰美术出版社,2018:253.

[2] 赵毅衡.符号与物:“人的世界”是如何构成的[J].南京社会科学,2011(02):35-42.

[3] (德)沃尔夫冈·伊瑟尔.阅读活动:审美反应理论[M].金元浦,周宁译.北京:中国社会科学出版社,1991.

并经常携带着重要意义:绘画中的留空,音乐中的休止,飞机从雷达上消失,情书久等不来。<sup>[1]</sup>而在中国古代很早就有“言义之辩”,《周易》提出的“书不尽言,言不尽意”,实际也是在指出语言文字的表意是存在局限性的。而且在意义世界的表达中,还存在着许多文字所不能表达的领域。但正是这种留白给读者留下了大量的思考与想象空间。中国传统水墨画讲究的“笔断意连”、“无画处皆是画”便是深受这种美学思维影响的结果。

我们可以从中国著名诗人昌耀在1985年写下的那首《斯人》中感受文字留白所带来的巨大想象空间:

静极——谁的叹嘘？

密西西比河此刻风雨，在那边攀援而走。

地球这壁，一人无语独坐。<sup>[2]</sup>

这首诗只有短短的三行，但在这三行诗中，昌耀给我们留下了太多的留白：那寂静中的叹嘘从何而来，是谁在叹嘘，为何叹嘘。诗人没有交代。在第二行，诗人没按常理回应诗歌第一行留下的问题，而是直接高山隆起般写了万里之外美国密西西比河的大雨。诗人如何跨越了这万里之远的空间，其中发生了何事，读者也不得而知。在第三行，诗人以“地球这壁，一人无语独坐”与第二行形成互文关照，读者却依旧对为何无语独坐的原因不得而知。但读者在读完这首有着大量留白的诗歌后，头脑中却会建构起属于自己的叹嘘对象，建构起密西西比河风雨中攀援而走的人物形象，也会建构起一人独坐的画面。这是因为文中的留白给了读者极大的联想空间，读者会借助自己的经历、价值观等对文本留白进行填补，将作者的故事变成属于自己的故事，从而达到审美愉悦。

与文字的丰富联想性不同，图像往往是对现实的模仿与再现。亚里士多德提出，人从孩童时

期就有模仿的天性，人比低等动物的优越之处也正在于此。人是世界上最善于模仿的动物，他们最初的知识就是靠模仿得来的。人们从模仿的作品中能获得快感，这也是人的天性。<sup>[3]</sup>艾布拉姆斯在《镜与灯》一书中也曾表达了艺术是镜子，通过镜子里的实像反映外部世界的观点。

从亚里士多德的模仿说和艾布拉姆斯的镜子说，我们可以发现图像实际也是一种对现实的模仿与再现。但与镜子机械反射现实世界不同，人类有意识创造出的图像不是对现实的直接模仿与再现，而是在模仿与再现的过程中加入了作者自己的思想与想象。即图像的创造者是在观察现实世界，并结合自己思想与价值的基础上，才创造出图像作品。因而，我们所看到的所有图像实际是创作者头脑中的图像，而不是现实世界本身。所以，对图像的观看实际是一个被动的、强迫的审美过程。在这一过程中，观众不仅不能决定观看的内容，而且观看的方式也受到控制。在铺天盖地的图像与影像轰炸中，观众逐渐丧失了对这种图像媒介强迫性的警惕，沉沦在图像的按摩之中，对图像与视频产生了深层依赖。

### (三)文字的间接性与图像的直接性

文字与图像的间接性与直接性是从受众对二者所承载信息的获取方式以及对二者的接收过程而言的。就文字而言，读者在阅读文学作品时，需要有基本的文字阅读能力。一是基本的识字能力，这种能力并不是人天生就具备的，需要后天的不断学习与练习才能间接获得。而且语言文字的多样性，也使得阅读者需要学会相应的文字才能阅读文本。二是除了基本的识字能力，阅读还需要一定的文化修养和审美能力，才能将抽象的文字转换为具体形象。而且阅读过程中，读者必须对文字的排列、语法、留白等进行综合考虑，结合自己的实践经历和审美经验，才能明白文本的深层意义。

相比于阅读文字作品需要的知识储备和审美能力，图像用能指表征世界，图像的能指与世

[1]赵毅衡.符号与物：“人的世界”是如何构成的[J].南京社会科学,2011(02):35-42.

[2]昌耀.昌耀的诗[M].北京:人民文学出版社,1998.

[3](英)拉曼·塞尔登.文学批评理论:从柏拉图到现在[M].刘象愚,译.北京:北京大学出版社,2003.

界的表象在形式上是同构或者近似的。<sup>[1]</sup>因而,图像这种与世界的表象相接近的性质,使观看者对图像承载的意义可以直接获取,这就消除了印刷文化对个体知识储备和审美理解力的限制,作者可以直接把语言文字很难描绘清楚的图像直接展现在观看者面前。这种直接作用于人的视觉器官的艺术形式,省略了文字符号复杂的编码解码过程,能迅速唤起人的官能,观看者甚至不需要思考,不需要动用抽象思维和想象,只需要有基本的视觉识别能力,便能直接对图像进行认知,明白图像表达的意义。

而且与文字文本的创作需要深厚的知识储备与写作水平不同,图像的生产更多倾向于一种机械化复制生产。本雅明在《机械复制时代的艺术作品》一文中提到,摄影的出现改变了视觉文化的格局,传统社会向现代社会的转变,生产方式也由传统的手工制作向机械化、工业化的大批量复制转变。<sup>[2]</sup>在现实生活中,写一篇描述秋天校园景色的散文,不仅需要写作者有高超的审美能力和写作水平,还需要有正确的观察角度和难以获得的灵感。而对于一个拥有摄像机和摄像技术的人来说,只需要轻轻一按机器便能将秋天美丽的校园瞬间拍摄下来。当然,机器拍摄的过程中除了需要基本的摄像技术,也需要一定审美能力和灵感。但这种机器快速复制出的现实影像,文学作品则需要用极其复杂的语言和高超创作手法才能完成。因而,可以快速批量复制的图像在信息化社会被快速生产出来,满足了人们对图像的热衷。

这些被快速生产出来的图像,导致了当下社会文本阅读的缺失和图像文化的泛滥。虽然以直观和形象著称的图像,能将现实世界的图像直接呈现在观看者面前,迎合了大众审美取向。特别是文学作品改编的影视作品,将声音和图像结合,不断刺激人们的官能,迎合了快餐消费时代的大众文化需求,成为人们文化消费的主要对象。但在观看图像这一过程中,观众的观看与沉

思常常是脱节和疏离的,人们观看的焦点仅仅是画面的跳动闪现,在体验了视觉冲击的快感后根本无暇进行深度思考,更不可能拥有理性的凝思审美意境。<sup>[3]</sup>

#### (四)文字与图像间的渗透与互补性

皮尔斯曾说,符号的目的就在于表达“事实”,它把自己与其他符号相连接,竭尽所能,使得解释项能够接近完全的真相,或绝对的真相。<sup>[4]</sup>因此,为达到符号表意的清晰明确目的,在意义的表达中将图文相结合成为一种流行的做法。

从媒介偏重上看,文字与图像有着诸多的割裂与对立。但作为人类传播信息和表达意义的两种主要媒介,二者又是相互渗透的,在某些情况下,二者互相补充,为意义的表达提供了一种新的途径。

首先是文字与图像存在着许多媒介共性。这种共性主要体现为文字本身也具有形象性,比如前文所提到的古埃及和中国的象形文字。而且,文本阅读的结果往往也是在头脑中建立形象,这个形象与现实中的形象也具有相似性与关联性。但这种形象的建构需要丰富的想象力和联想能力,现实生活中并不是人人都具备将文字描述的形象在头脑中完美地建构出来的能力。因而,导演和演员将文学作品中的文字描述转换成影像作品,便为那些缺乏这一能力的群体提供了一种观看图像化文本的可能。

再者,图像创作过程实际上并不排斥文字。相反,许多图像作品的创作者都会在创作中加入文字的注释与解读,从而形成一种图文并茂的现象。在这些图像作品里,文字起到了一种注释与解说的作用,从而将图像背后的故事和抽象的意义更加清晰地表达出来。中国画家常常在画上题诗,这种“诗中有画,画中有诗”的审美范式,正是文字和图像相互融合的例证。

最后,在文字中引入图像能够给传统的纯文字描述增添视觉的乐趣和审美愉悦,能使文字的

[1]赵炎秋.文字和文学中的具象与思想——艺术视野下的文字与图像关系研究[J].文学评论,2018(03).

[2](德)瓦尔特·本雅明.迈向灵光消逝的年代[M].许绮玲,译.桂林:广西师范大学出版社,2004.

[3]杨雪筠.基于再现的文学与图像关系研究[D].湘潭大学,2013.

[4]赵星植.探究与修辞:论皮尔斯符号学中的修辞问题[J].内蒙古社会科学(汉文版),2018,39(01):166-172.

描述更加生动形象。因为,图像能够直接将那些文字描述的现实影像直接呈现出来,给阅读文本的读者提供一个参照。如描写赵州桥的文章里配了赵州桥的现实图片,就能让读者更加清晰地理解文章内容。

总之,文字与图像作为两种主要的表意媒介,二者存在不同的媒介偏重。但二者在新的媒介语境下,又向着互相渗透、取长补短、互相融合

的趋势发展。虽然在视觉文化盛行的读图时代,文字的文学文本不断被改编为影视作品,以满足人们对图像阅读的偏爱,但即便是在图像为王的时代,文字依旧散发着其独有的魅力,不仅在图像作品的创作中文字被不断引入,以增强其明晰性与深度性,而且还出现了某些原创性影视作品被改编为影视小说的情况。这说明文字与图像总体上是相辅相成,相得益彰的两种媒介。

## On Edmund Carpenter's Concept of Media Bias —— Concurrently on the Media Bias of Words and Images

Cao Zhong

**Abstract:** In *The History of Communication: Technology, Culture, and Society*, Edmund carpenter puts forward the concept of “media bias”, and believes that only through some kind of media can we obtain this information and opinion in the best way. The purpose of this study is to analyze the differences between Edmund carpenter's concept of “media bias” and Harold A. Innis's concept of “media bias”, and uses the concept of media bias to analyze the “media bias” of words and images. It is found that, as two completely different medias, words and images have different “media bias”, and they also have different bias on the expression of meaning. The main performance is that the words is abstract and the images is intuitive; the words is associative and the images is compulsive; the words is indirect and the images is direct. At the same time, they permeate each other. In some cases, they complement each other, which provides a new way to express meaning. At the same time, the paper points out that the media bias of words and images also refers to the differences between the words symbol and images symbol, as well as the differences between the printing culture represented by words and the visual culture represented by images.

**Keywords:** Media bias, words and images, symbolic expression, printing culture and visual culture

**Author:** Cao Zhong, College of Communication, Northwest University; Chengdu College of University of Electronic Science and Technology of China.

(上接第18页)

information by social media, instead of depending on mainstream media, which challenging the cultural authority of professional journalism. Thus the news industry should reconstruct the boundary between amateurs and professional journalists with a cooperative concept, aiming to build a mode of participatory journalism which could effectively integrate witness contents into conventional news production. In this way, “eyewitness” should be treated not only as news sources, but also as equal content “producers”.

**Keywords:** eyewitness, boundary, interpretative community, cultural authority, UGC

**Author:** Wang Min, School of Journalism and Communication, Southwest University.

[1]江苏响水爆炸事故涉事企业去年曾因13项安全隐患被点名[EB/OL].人民网-江苏频道,2019-3-21.