

符号修辞视域下的“图像化”再现

——符象化(ekphrasis)的传统意涵与现代演绎

胡易容

(桂林电子科技大学艺术与设计的学院, 广西 桂林 541004)

摘要: 古典修辞学术语“ekphrasis”本义为以语言获得栩栩如生的画面感——图像化再现。这一术语在数千年的历史演化中历经口语、书面、艺术理论等不同使用语境, 其外延逐渐抽空而内涵日渐丰富。尤其是在近半个世纪修辞广义化运动背景下, 画面感的获得已经不再是语言修辞学的狭窄范畴。Ekphrasis的原初意涵扩展为跨媒介、跨渠道的符号修辞抽象理念——符象化。其根本, 是唤起文化规约下的共通“心象”而非基于视觉感知的“图像”再现。本文总结了文化心象达成的三种机制, 并指出 ekphrasis 这一新的意涵是当前修辞广义化运动推进至多媒介符号文本的必然结果。

关键词: 符象化; 符号间性; 图像修辞; 跨媒介

中图分类号: G206

文献标识码: A

文章编号: 1000-5285(2013)01-0057-07

引言: 跨越异质符号表意鸿沟的理想

相较于巴别塔寓言中的语言隔膜, 异质的符号似乎是更难以逾越的障碍。人们无法通过语言描述真实再现一段美妙的旋律, 也无法通过触觉感知一幅绝妙的绘画杰作。然而人类从未停止修建一座符号的巴别塔来跨越这种屏障——“ekphrasis”就是这样一种不懈的努力。

Ekphrasis 是一个难译的古典修辞学术语, 它的希腊文原意是“说出、充分描述”(所看到的场景)。由于该词古老而丰富的使用语境, 使得翻译往往只能体现其某方面意涵的而遮蔽其他。在中文里的翻译也并不统一, 有译为“仿型”^①, 有译为“图说”^②, 还有译者译为“视觉再现之语言再现”^③。范景中偏重艺术史论, 译为“艺格敷词”, 台湾学者刘纪蕙译为“读画诗”^④。这些翻译均落脚于语言文字对画面的再

现。因这种先入为主, 其指向的修辞再现的关系始终是单向度的。故而, 这些译法只能是对 ekphrasis 特定言说语境下的呈现, 而无法反映当前广义化修辞运动的发展现实。随着图像等非语言修辞兴起, 跨符号再现的情况远远不止于语言与视觉图像, 且决不是单向度的再现。Ekphrasis 广泛存在于各种符号的“互现”之间。正如歌德说, 音乐是流动的建筑, 建筑是凝固的音乐——我们无法仅执于其中任何一端。

根据 ekphrasis 的古典意义和现代意义之综合, 本文将这一古老术语称为“符象化”。符象化既包括语言对视觉对象的“图像化”再现, 也包括跨媒介符号修辞中的普遍存在的异质符号相互再现——异符类象。“异符”指符号介质、渠道不同, 而“类象”是唤起的共通“心象”。“异符类象”是 ekphrasis 的当代化演绎。

收稿日期: 2012-09-23

基金项目: 国家社会科学基金项目西部项目(11XWW001), 广西哲学社会科学项目(11FXW005)。

作者简介: 胡易容(1978—), 男, 广西桂林人, 桂林电子科技大学艺术与设计的学院副教授, 传媒符号学博士研究生, 主要从事符号学视域下的传媒理论、视觉形象等研究。

① 莫瑞·克里格《批评旅途: 六十年之后》, 李自修译, 北京: 中国社会科学出版社, 1998年, 第20-51页。

② 大卫·卡里尔《艺术史写作原理》, 吴啸雷译, 北京: 中国人民大学出版社, 2004年, 第125-147页。

③ W. J. T. 米切尔《图像理论》, 陈永国译, 北京: 北京大学出版社, 2006年, 第137页。

④ 刘纪蕙《故宫博物院VS超现实拼贴: 台湾现代读画诗中两种文化认同之建构模式》, 《中外文学》第25卷7期(1996.12), 第66-96页。

一、符象化(Ekphrasis)的历史传统与意涵演化

纵向来看,符象化历史大致可划分为三种传统:古典时期的口语修辞传统、书面语言为介质的文学修辞传统、美术史论叙述模式传统。而当前的新发展情况,可视为其第四种传统——“异符类象”。

(一)从“语辞赋形”到“读画诗”

语言注定是“修辞的语言”,因为“语言本身全然是修辞艺术的产物”。^①因此,符象化的第一个传统指向亚里士多德古典修辞学时期的口语修辞技巧。这也是 ekphrasis 这一古老词汇——“说出、告知或充分地描述”——原本的含义。其词根 phrazein 即是“表明、告知或说明”,ek 是表示强调的前缀。Ekphrasis 在希腊原文中口语化特征显著,主要指那些以语辞对事物栩栩如生描述。^②因而,ekphrasis 最初作为一种修辞技巧是对视觉事物的口语再现能力——它强调并力图追求将“听者”转换为“观者”以达成“图像化”再现的效果。最初的修辞学更注重辩论与演说,是演讲学或辩论学的分支。因此“ekphrasis”成为古典修辞学习——“入门”(progymnasmata)的重要科目。

在古典修辞意义上,ekphrasis 可称为“语辞赋形”,一方面兼顾其本意“通过语言说出,充分表达”;同时还能传达 ekphrasis 形象化再现的意涵——即所谓“赋形”。此后,随着口语文明向书面文明的进一步发展,修辞学也从注重口语论辩技巧转而针对书面语言的修饰。此时的“语辞”本身已经拓宽为口语和书面文字。并且,文学与艺术中的生动再现自然而然地具有了某种双向性。所谓“画为不语诗,诗是能言画”或“诗是无形画,画是有形诗”是从画与诗各自角度说的同一件事,这一点在东西方的论述中惊人一致。^③

Ekphrasis 的书面化转变逐渐在文学以体制化的形式固定下来。“语辞赋形”逐渐由一种口语修辞技术,发展成一种特定的文学样式。例如荷马在《伊利亚特》中对阿基里斯的盾牌所作

的长篇描述被视为文学中 ekphrasis 传统的早期代表。维吉尔《埃涅阿斯记》、奥维德《变形记》、但丁《神曲》炼狱篇、莎士比亚《路克丽丝受辱记》中的许多描述也都被归为 ekphrasis 的典型例证。这种典型化和固定化使得 ekphrasis 成为特定文学修辞语汇,并获得了基于文学场域的专门性意涵。台湾学者刘纪蕙将这种具有文体学意涵的 ekphrasis 译为“读画诗”,以展现诗人“阅读”视觉图像并以文字改写时所运用的文字思维。“读画诗”的译法生动而兼有口语、书面语言和视觉图像要素。不过,此译却将 ekphrasis 的含义局限于文学之中,易令人将其狭隘地理解为一种文体。

实际上,刘纪蕙的论述已经涉及到 ekphrasis 在更广泛符号表意层面的问题。她指出“诗人以修辞的方式呈现眼前不在场的视觉图像,表面上看来,是以顿呼法的修辞语气与眼前安静凝止的视觉图像对话,带领读者观看视觉图像各部位的细节,并且替这个沉默的物体说话;但是,在这个文字演出场景的背后,诗人实际上已将自己的论述强加于这个物体之上,并且篡改了其符号意义。”^④也即,ekphrasis 这种修辞方式,并非一种意义的映射式翻译,而是凝聚了作者主观经验的创造和表现。这暗示出,两种不同介质的符号文本之间是一种“互文性”关系,而非主客两分的单向再现。

(二)“艺格敷词”的哲学话语色彩

随着使用语境的丰富,ekphrasis 进一步获得了某种宏大的抽象意味,而不再指涉某一具体的修辞技术,如“摹绘”“摹状”“摹色”“通感”以及“出位之思”。这种思辨性色彩与视觉性的结合,使得古老的“语辞赋形”传统自然而然地进入了艺术理论领域。Ekphrasis 之于视觉对象的生动化描述在美术史论中找到了最好的契合点。如:四世纪的卡利斯特拉托斯(Kallistratos)对雕像的描述;六世纪希腊修辞学家索里希乌斯(Choricus of Gaza)对于教堂装饰的描述;希伦提亚里奥斯(Paulos Silentiarios)对于索菲亚大教堂的空间与光线以及彩色大理石的赞

① 弗里德里希·尼采《古修辞学描述》,屠友祥译,上海:上海人民出版社,2001年,第20页。

② Michael Kelly ed., *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 vols, Oxford University Press, 1998, V. 1, P. 86.

③ 钱钟书《中国诗与中国画》//《七缀集》,北京:三联书店出版社,2002年,第1-6页。

④ 刘纪蕙《故宫博物院 VS 超现实拼贴:台湾现代读画诗中两种文化认同之建构模式》,《中外文学》第25卷7期(1996.12),第66-96页。

美,都被冠以 ekphrasis 之名。自此,古老的语辞赋形又成为视觉艺术中的重要术语——这可以称为符号化的艺术史论传统。

公元 1395 年,拜占庭的学者赫里索罗拉斯 (Manuel Chrysoloras) 把这种注重生动呈现的艺术史论写作方式带到意大利,成为文艺复兴时期重要艺术理论写作风格之一。这种写作风格注重对艺术形象的“生动呈现”,与沃尔夫林的“阐释式”写作构成鲜明对照。公认的典型有瓦萨利 (Giorgio Vasari) 以及狄德罗、波德莱尔等对沙龙画展的评论以及涉及视觉艺术的文学作品。^① 范景中将艺术史论的这种写作方式称为“艺格敷词”。^② 这一翻译不仅兼顾音义,还具有古典的雅致与意蕴。不过该译法的问题与“读画诗”一样,都易使 ekphrasis 的意涵局限于特定历史语境。随着 ekphrasis 自身使用面的拓宽,“艺格敷词”的局限逐渐显现。“敷词”不再是狭义的“艺”(fine arts)——作为美术史领域的“艺”已经泛化为当代生活的多媒介文本,美术史视域内的“艺格敷词”无法统摄非艺术领域的符号化修辞问题。“图像转向”之后的图像理论反对局限于美术史论的视觉文化研究,视觉文化成为一个跨学科的研究领域。

由上,符号化发端于口语修辞的“语辞赋形”,又成为文学中的“读画诗”,继而成为艺术史论中的“艺格敷词”一派。但无论其意涵如何变化,两个基本线索一直贯穿其中:一是语言本位视角;二是具象的“视觉感”作为主要追求目标。不过,这两个意涵都在当代修辞广义化运动中具备了新的意涵。一方面是,随着修辞学越出语言而成为更具普遍意义的“符号修辞”,语言本位不再占据绝对统治地位。尤其是再图像转向之后,“语辞赋形”本身无法完全呈现其丰富的当代意涵。语辞的视觉化追求让位于任意符号之“生动互现”——“语象”转变为“符象”。另一方面,具象的视觉化图像化逐渐上升为抽象把握。“读图时代”的本质并非图像在数量上的几何级增长,而是海德格尔以来所寻

求的那个“图像世界”——对世界的“图像化”把握方式。视觉化的具象图像实际上已成为一种隐喻,且是一种极其易于产生歧义的隐喻。对世界的“图像化”把握并非“图片式的”(picture)具象呈现,而是一种诉诸符号间转化机制的文化心象生成。因此,具体的图“像”也必然抽象化为符号之“象”——以对接这种基于符号修辞机制的当下进展。

二、符号化的当代意涵与跨符号表意

(一) 符号修辞语境下重提符号化

实际上,整个 20 世纪大部分时间,语言修辞领域都很少探讨“符号化”问题,一个原因是“ekphrasis”形上色彩浓厚而缺乏技术操作性。同时,修辞学已经发展出更细致的技术术语填补其操作性层面的空缺。以此而言,传统语言修辞范围内的研究就不得不仅仅是古老的“语辞赋形”既有框架内的细化和修正。这种脚注式的修补工作显然缺乏足够的挑战和吸引力。可见的事实是,ekphrasis 的研究基本上是来自艺术史领域有关“艺格敷词”的探讨。不过,这种情况已经有所改变。修辞的广义化运动,尤其是图像修辞的兴起唤起了对这一古老术语的再探索。

修辞的广义化运动是从狭义的语言对象逐渐走向广义语言,并渐次趋向于承认非语言修辞的重要地位。稍早,广义修辞学还仅仅只是涵盖语言、语体和风格问题^③,再往后广义修辞已经“泛得面目全非”^④。今天的修辞学已经无法回避广告、电影、电视、游戏这类多媒介文本形式。修辞学本身与符号学也开始发生某种更接近的关系。希尔 (Charles A. Hill) 指出,“致力于视觉分析的学者们很大程度上忽视了他们的工作实际上是修辞性的,而不仅仅是文化研究的或者符号学的”^⑤。可以说,修辞学不仅是符号学的主要源头之一,也是当代符号学的重要构成部分。正是这类非语言文本、超语言文本的大量涌现凸显了符号化问题的重要性。

以符号学家巴尔特 (Roland Barthes) 及其

^① 葛加锋《艺格敷词 (ekphrasis): 古典修辞学术语的现代衍变》// 范景中、曹意强主编《美术史与观念史》第 6 辑,南京: 南京师范大学出版社,2007 年,第 44 页。

^② 贡布里希《象征的图像》,杨思梁、范景中编选,上海: 上海书画出版社,1990 年,第 80 页。

^③ 郝荣斋《广义修辞学和狭义修辞学》,《修辞学习》2000 年第 1 期。

^④ 谭学纯《广义修辞学》,安徽: 合肥教育出版社: 2001 年,第 5 页。

^⑤ Charles A. Hill, Marguerite H. Helmers. *Defining Visual Rhetorics*. Routledge, 2004. p198.

弟子杜朗(Jacques Durand)为代表。前者作于1964年的《图像修辞》以广告画面为研究对象,分析图像的三种讯息。他注意到了图像修辞与语言具有共同的“一般特点”^①。不过,巴尔特和杜朗的研究,依然是将图像作为语言修辞的“对应物”加以研究寻求其修辞的“一般性特点”,其特别重视以语言象征的方式来解读图像内涵。这就导致巴尔特和杜朗均不够注重符号化过程中的跨符号表意的独特机制。

巴尔特来自于结构主义语言学的这种局限在此后“图像转向”的理论语境中尤为明显。符号修辞的兴起不仅扩展了修辞研究的领域,同时推动了对符号间关系的重视——符号化既不再专指艺术史论的“艺格敷词”,更不仅仅是文学或诗歌的一种“读画诗”门类。随着符号修辞的深入发展,尤其是“图像转向”以来的范式更新,更多理论家从不同立场对这一术语进行了再定义。这些定义本身也呈现了理论的出发点。比如,将 ekphrasis 定义为“对绘画或雕塑的艺术作品的诗的描述”^②就体现了美术史的传统,契合“艺格敷词”之说;克里格的定义“诗歌中语词的造型能力”^③则偏向纯粹的文学传统,具有同样倾向的还有赫弗南(James A. W. Heffernan),他明确地视 ekphrasis 为一种诗歌的类^④;更具当代符号修辞借鉴意义的是克卢弗(Claus Cluver),他将 ekphrasis 定义为“在非语词的符号系统中创作的真实或虚构的文本再现”^⑤;而布鲁恩则将 ekphrasis 扩展至“音乐再现”领域,将主体性音乐视为对诗歌或绘画的模仿视为 ekphrasis 的表现。^⑥这些界定和研究表明,ekphrasis 已经发展出更宽泛的当代意涵,也即是:无论是口语或者书面的“语辞”都不再是符号化的仅有的手段。符号化广泛存在于异质符号形态修辞

之中。至此,作为视觉形态承载物的“语辞”对视觉再现的问题就成为“异质符号”通过跨越符号的方式获得某种文本间的共通“心象”。基于此,符号化已经由“语辞赋形”完全演变为“异符类象”问题。

“异符类象”是符号化的当代意涵,它体现了现代符号修辞学对语言中心注意的反叛。它呈现的是多媒介文本的符号间性——符号之间的“对等性”和符号再现的“跨界性”。符号的对等性是以图像为代表的非语言符号逐渐获得了与语言符号等同的重要性,其不再是以语言作为“元符号”的次级文本。正如米切尔在《图像理论》所指出,“观看(看、凝视、扫视、观察实践、监督及视觉快感)可能是与阅读形式(破译、解码、阐释等)同样深刻的问题,视觉经验或‘视觉读写’可能不能完全用文本的模式来解释。”^⑦

综上,“异符类象”并非对前几个阶段的替代关系,而是它们的抽象和总括。所谓“异符”即符号的异质性。一是指跨越不同感官渠道的异质符号,例如将小说拍摄成电影或电视剧。二是同感官渠道的跨媒介形态的异质符号,如书面文字与图画都经由视觉而获得,但两者的符号载体具有异质性。这在当前的电影、电视或网络游戏相互改编热潮中很常见。一部热卖的电影很快会被制作成游戏,反之亦然。“类象”则是指异质符号通过感知机制对共同“心象”的唤起,而“心象”是超越符号物理形态的文化“共相”。

在符号修辞视野中,符号化的基本目标是唤起共通文化心象,其实现手段则是符号间关系的张力。米切尔曾提出,符号化有三种相互交织而令人迷恋的情形,分别是符号化过程中的——漠

① 巴尔特指出“修辞依据能指的实体而非形式发生变化。就图像修辞的物理特征限制来说是特殊的,而就其修辞格来说,具有一般性特点。”自: Barthes, Roland. Image rhetoric. Stephen Heath (eds), Image Music Text. Fontana Press. 1977. P49.

② 葛加锋《艺格敷词(ekphrasis): 古典修辞学术语的现代衍变》//范景中、曹意强主编《美术史与观念史》第6辑,南京: 南京师范大学出版社,2007年,第54页。

③ Murray Krieger, Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 1.

④ James Heffernan, Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery, Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 3.

⑤ Claus Cláver, Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts In *Interart Poetics: Essays in The Interrelations of The Arts And Media*, ed., U-B Lagerroth, H. Lund And E. Hedning, Amsterdam and Arlanta: Rodopi, 1997, pp19-33.

⑥ Siglind Bruhn, A Concert of Paintings “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century, *Poetics Today* 2001 Vol 22, No. 3: P. 551-605.

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

然 (ekphrastic indifference)、希望 (ekphrastic hope) 与恐惧 (ekphrastic fear)。这三种特质应对了符号间性的三种关系机制。

(二) 异质符号间的“漠然”与跨渠道的局限

第一种特质“漠然”展现的是符号的独立性。它表明异质符号“不可重合”——无论多么生动的“描述”都无法实现哪怕最简单的“描画”。荀子说,人之百事,如耳目鼻口之“不可以相借官”,就是这个意思。文字描述的视觉形象,是不精确也靠不住的。曹雪芹对黛玉的外貌描述,可谓生动。但即便在曹雪芹小说之内,不同人眼中的黛玉的形象也是多样的。宝玉之眼所看到的这个妹妹“两弯似蹙非蹙眉,一双似喜非喜含情目,态生两靥之愁,娇袭一身之病。……病如西子胜三分”。这个描述道出了黛玉的病态和娇弱,至于美不美,从这段文字未必能下直接判断;而王熙凤看林黛玉“天下真有这样标致的人物……”则对外貌的端正作了评价性正面描述;再看呆霸王薛蟠,“一眼瞥见了林黛玉风流婉转,自己‘已酥倒在那里’”。照此说来,林妹妹应当相当性感。可是林妹妹究竟长啥样,我们无法从这些抽象的字眼中得到确切答案,一千个读者仍自有一千个不同想象。而电视剧只需要一张剧照,便将黛玉的形态与那个叫陈晓旭的演员等同起来;若说陈晓旭还看似娇弱,而此前越剧《红楼梦》中的黛玉扮演者,王文娟以饱满丰润、眉清目朗而依然得到众多观众的认可,成为黛玉形象的具象化的重要代言人——这则是语言文字之“生动”所无法做到的。

这种跨媒介的隔膜是显而易见的。每种类型的符号系统都是各自独立的一套“分节”系统。每种符号与其他形态的符号可以是“老死不相往来”的平行宇宙,在各自系统内可以涵盖整个世界的全球。例如:曼瑟尔表色系统是所有可见光的完美表色序列,囊括所有有关颜色的物理现象,而语言系统中的红、橙、黄、绿、蓝、靛、紫无法呈现这个系统上任何具体的物理事

实。这种无法企及是不同符号形态所无法跨越的。正如“嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落玉盘”这样的千古名句也无法确切再现任何一段旋律。符号所召唤的只是既有经验,而无法再现异质的符号事实,因此,对于不具备音乐经验的读者,“大珠小珠落玉盘”不啻于一堆杂乱无章的噪音。所谓“类象”只能是一定程度上的类比、类似和类同。也即,我们只能退而寻求异质符号的某种关联,这种关联可能构成我们认知经验中某种“像似”^①感。需要补充的是,异质符号的“像似”也不是具体的“形象式”像似。^② 形象像似依赖于符号感知渠道的同质性。从这个意义上讲,语言对视觉图像的描述无法再现视觉图像。跨符号修辞不可能建立起“形象像似”——一副绘画可能看上去“像”一尊雕塑,却不会在直观外形上“像”一段旋律。

不过,跨渠道像似的“希望”仍是存在的,这就要借助通过习得经验建立的符号“映射”。

(三) 跨符号再现的“希望”与符号映射

异质符号不可能直接发生形象像似,却并不否定跨符号像似的机制依然存在。第二个阶段——“希望”,是指在某些瞬间符号再现几乎克服了异质性壁垒而实现完美再现。米切尔借用电影精神分析术语,称之为“缝合”(sutured)。此时,(视觉)形象和(语言)文本(或其它异质性符号)之间的分化被暂时性克服,取而代之的是一个缝合的、综合的形式,一个语言图像或形象文本。^③ 这个综合形式并不是多媒介符号文本的共同出场,而是抽象意义上共同“心象”的映射,是指语言与图像或其它异质符号实现殊途同归。这种殊途同归是由于我们通过某一“符象”所唤起的“心象”本身是限定与某种单一知觉的,而是我们所有社会化习得经验之总和。于是,语言所无法再现的视觉(或其它感知渠道)细节也可能由我们的习得经验加以补偿。

这种习得经验,常常造成“通感”(或称

^① 注“像似性”这一术语西文为 iconicity,国内语言学界20世纪80年代,汉字中“象”“像”不分时译为“象似”。汉字简化字重新规定,“像”与“象”各司其职。语言学界依循旧术语,笔者认为当随简化字新规定改用“像似”较妥(另文论述),特此说明。

^② 皮尔斯依据抽象程度,提出的三级分别为:形象像似(imaginal iconicity)、图表像似(diagrammatic iconicity)、隐喻像似(metaphorical iconicity)。Peirce, Charles. Sanders. 1931-1958. *Collected Papers*, Cambridge Mass: Harvard University Press. Vol 3. p362.

^③ W. J. T. 米歇尔《图像理论》,陈永国、胡文征译,北京:北京大学出版社,2006年,第140-141页。

“移觉”)的效果。在符号修辞手段中,通感常被视为跨越渠道的像似符号。上文已论及,跨渠道的不能直接建立起“形象相似”。说一段音乐是黑色的,并不是一个外形质地上的“形象相似”,而是一种经过心理转换过程的结果。钱钟书发现,文学修辞中的通感常常是“日常生活里表达这种经验的习惯语言”。^①其原因是,不同渠道的符号就其客观的自我“呈现”没有任何的像似,而习得经验造成了一种认知的“映射”关系。例如看到“红”色之所以通向“辣”的味觉效果,是由于生活经验中,辣的东西通常是红色的,而这类类似于巴甫洛夫的狗对铃声的反应。就此而言,通感并不是一种深邃的文化释义,而只是“信号式”反应。作为通感生理基础的初级阶段,映射甚至是非文化的,它只是文化释义的感知基础。

在符号表意过程中,这种指称明确的信号关系是一种映射。密码的破解与还原、数学语言能完美地再现几何图形,二进制符码可转译为图像信息。都需要借助这种意指关系确切的指代。在皮尔斯的符号意指三分式中,它是再现体和对象的关系。因此,映射的范畴对应于符号传播过程的信号层面,而非文化性“意义阐释”关系。

(四) 跨符号修辞的“恐惧”与释义的开放性

异质符号文本一旦发生“缝合”,就立即转入米切尔所说的“恐惧”阶段。在米切尔看来,正是在可能与不可能、希望与漠然之间,令人对符号化心生“迷恋”。而异质符号的距离一旦彻底消失,则正如一首美妙的诗若能替代一幅伟大的画,则“整个游戏都毁了”。^②逻辑上讲,这种恐惧是多余的——人们并不会因为对“东家之子”的精彩描述而稍减视觉亲身性的热情,更不会因为阅读了莱辛《拉奥孔》的精彩演绎而认为去梵蒂冈美术馆一睹真容毫无意义。但是,对符号化完美实现的“恐惧”又是必要的。因为,这种恐惧避免将异质符号的映射视为一种封闭的对应或替代性关系。替代只能是不完整的,对应则是多对多的。这就导致一个开放的释义关系,任何一个符号都可以成为另一符号的再现体。这种多元化的演绎最终趋近于一个无限大

的释义之网,其构成未出场的“抽象文化主体”。任一单次符号表意都从属于这个文化主体。因而,符号文本之间就不得不是“间性”关系,而非“主”与“客”的关系。具体而言,无论是口语符号、视觉图像符号、音乐符号或是触觉符号,都是这个抽象的文化主体的构成部分,它们之间就是平等的再现关系并互为表意。例如:一首诗是可以是一幅画的符号衍义(或者反之),而这首诗又被用一部电影短片来表现,这个电影短片再次引发了一个装置艺术的实践……,如此以致无穷,这个动态过程都隶属于并将无限趋近于“抽象文化主体”本身。在这个过程中,时间上的先后并非决定何者具有优先地位,它们的关系是平等的、互文性的,整个衍义过程是一个开放性释义过程。而抽象文化主体也不是一个封闭的过程,其不断地因具体的符号意义之创造而自我演化。

无限衍义的关系说明,跨符号像似机制是文化体系中的隐喻关系。这个隐喻关系是以某个文化全域为背景的共通文化“心象”。此处,“心”就不再是个体的人的生理感知结果,而是以这个文化全域为基础的个体表征。

由此,符号化的实现并不取决于“形象像似”的程度,而在于获得特定文化场域的共识。曹雪芹笔下有关黛玉文字从未变化,但公众认可的黛玉却一直在变化着。这种变化不是文字的黛玉转变为视觉的黛玉的失败,而是语境发展变化过程中,文化“心象”的与时俱进——其选择标准和呈现的“符像”也必然改变。因此,越剧演员王文娟作为黛玉是那个文化时代的心象投射,而陈晓旭或者新版的黛玉形象则是另外一种投射。由此,不同读者心中的黛玉在相对确定的文化圈中,是可以找到一个较为稳定的形象叠合部分的。这种一致的文化认同恰恰是符号化的目标——共通“心象”的唤起;反过来,一千个读者心目中的一千个黛玉构成了这个文化共同体中的一个“文化抽象体黛玉”。也即,个体的心象与文化形象是一个互相构筑的关系。这很像2012伦敦奥运会主火炬的结构,两百多个花瓣共同构成的主火炬象征全世界的参与国,但并不是任何一个花瓣火炬构成了主火炬,主火炬既

① 钱钟书《通感》//钱钟书《七缀集》,北京:三联书店出版社,2003年,第38页。

② W. J. T. 米歇尔《图像理论》,陈永国、胡文征译,北京:北京大学出版社,2006年,第141页。

“是”又“不是”某个花瓣火炬。

小结: 符号化的当代理论意义

综观符号化的历史演化, ekphrasis 具体的修辞技术操作性逐渐被抽空, 其形上意涵在使用中却愈见丰富: 从口语的“对图像的说出”发展为一种文学修辞体格——读画诗; 而“艺格敷词”传统又召唤出并不在场的艺术对象, 同时令这一术语更具形上色彩。“图像转向”之后的修辞学对符号化的探讨不再限于文字语言或图像的具体修辞, 而是一种符号间性的表征。因此, 对符号化 (ekphrasis) 的中文翻译, 不应以一种

译名遮蔽其丰富的意涵发展——在古典修辞意义上 ekphrasis 是“语辞赋形”, 在艺术史论中它是“艺格敷词”, 在文学场域中它或是“读画诗”; 基于当前广义修辞的发展态势, 其必然转化为“符号化”的总体概括。图像化, 已然不再是视觉这一生理官能对其它渠道的模仿与转移, 而是世界把握方式之文化抽象符号。换言之, “符号化”已然不是 ekphrasis 在技术层面上的对译, 而是展现这一古老修辞学术语对当代多媒介文本的启示——一种基于广义符号修辞运动的创新性诠释与演绎。

(责任编辑: 陈芳)

Symbol Rhetoric and Cross-Media Representation: Ekphrasis' Classic Meaning and Contemporary Deduction

HU Yi-rong

(College of Art and Design, Guilin Electronic Science and Technology University, Guilin 541004, China)

Abstract: The essay starts with the discussion of the classic rhetoric term ekphrasis, and points out that its essence is pursuing a kind of common ideography from heterogeneous symbol. Historically, ekphrasis has its different tradition including oral, writing and art theory. Today, with the widening of rhetoric's domain, ekphrasis gains its new connotation: cross media representation. Such change is the result that multi-media text has become the important object of contemporary rhetoric.

Key words: Ekphrasis, image rhetoric, cross-media representation, semiotics

(上接第 56 页)

A Piece of Journalism Can Not Be an “Unreliable Narrative”: A Semio-Rhetoric Analysis

ZHAO Yi-heng

(College of Literature and Journalism, Sichuan University, Chengdu 610064, China)

Abstract: Narrative unreliability is the most crucial issue in narratology. Yet the debate on relevant problems has not reached a conclusion after 60 years. The most perplexing of those problems is whether factual narratives (history, journalism, advertisement, prophesy, etc) can be unreliable. This paper argues that narrative unreliability is the distance between the narrator and the implied author in signification and in ethics, not that between the narrative and “the real facts”. The implied author is a surrogate for the real author, whereas, in factual narrative, the narrator identifies with the implied author. Therefore, a factual narrative can not be unreliable narrative though it could well be untruthful, untrustworthy, or unreal. This is an issue pressing for a reply in semiotic rhetoric.

Key words: Factuality, implied author, narrator, semionarratology, general narratology