

转喻作为自然修辞的基本符号机制： 从语言媒介到视觉媒介

彭佳¹ 汤黎²

(1. 暨南大学 新闻与传播学院 广东 广州 510632; 2. 四川大学 外国语学院 四川 成都 610207)

摘要: 所谓自然修辞,指的是在对自然进行表现或再现的符号或文本中,运用修辞方法对自然界中的对象实现的转义或逻辑呈现。自然对象由文化赋予意义而再现,依靠的是邻近性和概念的“同框化”,也就是转喻的基本机制。不论是语言媒介还是视觉媒介的自然修辞皆如此,然而,在视觉的自然修辞中,时空影响的邻近联接,还使得自然修辞成为了图像叙述的强有力推动要素。不仅如此,中国山水艺术有着独特的“转喻加提喻”组合修辞机制,因此对自然有着独有的表现方式。转喻在视觉媒介的自然修辞中的基础作用,值得进一步探索。

关键词: 自然修辞; 转喻; 语言媒介; 视觉媒介; 符号

中图分类号: B151 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-5587(2020)05-0006-07

DOI: 10.13763/j.cnki.jhebnu.psse.2020.05.002

自然如何作为符号文本建构和再现,向来是符号学的关注点之所在;而当今社会的媒介转化与发展,极大地影响着自然的再现方式。符号学与传播学相结合对其进行考察的研究方法,在生态符号学研究中也越来越重要。正如麦克卢汉所指出的,“一切媒介都要重新塑造它们所触及的一切生活形态”^{[1] (P86)},人的感知经验、思维模式,甚至整个被感受到的世界,都受媒介技术发展的影响。W. T. J. 米歇尔为人们指出了“图像转向”时代的来临^{[2] (P11)},在这一时代,电视、电影及网络影视等大众媒体构成了感知经验的主要构成方式,图像成为了传媒景观的基本范式。^{[3] (P28)} 在当今的图像时代,视觉媒介是构成感知经验最基础和重要的形式。自然在不同的媒介中如何被建

构,这是符号学、尤其是生态符号学必须面对的问题。而视觉修辞,是通过视觉媒介建立说服和认同的过程,它关注的是“视觉话语建构的劝说意义和修辞策略”^[4]。话语的意义机制和形式建构,属于作为意义形式研究之学的符号学的研究范畴,因此,本文对自然修辞从语言层面到视觉层面的转化,集中于从基本的符号修辞机制,即转喻机制的讨论,试图去探讨以符号学研究为视域的转喻机制,在语言媒介和视觉媒介的自然修辞中,如何起到基础作用。

一、符号学作为视觉修辞的研究路径

要讨论自然在视觉媒介中的文本再现,就需要对视觉媒介的自然修辞及其模式加以审视。由

收稿日期: 2020-05-05

基金项目: 国家社会科学基金重大项目“视觉修辞的理论、方法与应用研究”(项目编号: 17ZDA290)

作者简介: 彭佳(1980—),女,四川泸州人,艺术学博士,教授,主要从事符号学、艺术批评研究;汤黎(1982—),女,四川内江人,文学博士,副研究员,主要从事当代西方文论、英美文学研究。

于视觉修辞与语言修辞之间存在着相当程度的关联和差异,对语言与图像这两种不同性质符号的转化研究,有助于考察视觉媒介的自然修辞如何生成。当代视觉修辞的起点是符号学家罗兰·巴尔特的《图像修辞》一文,这已是公认的事实。在这里,首先要厘清的,是“视觉修辞”与“图像修辞”之间的关系。严格说来,“视觉”是指生理性的感官渠道,乃是我们感知和接收符号信息的通道——符号借助一定的媒介,如声波、光波和电波,传达到渠道,为人所感知。而“图像”则是符号的呈现形式,它是通过视觉渠道感知到的符号之一^{[5] (P124)}。因此,“视觉修辞”要处理的范畴,远大于“图像修辞”——如果说修辞是形式的变异和意义的转义,那么,图像修辞所处理的,仅仅是图像在各要素形式组合的变异和意义转变上的关系,而视觉修辞所涉及的范畴,还包括电视、电影、影像化的网络文本和符号、以及任何其他通过视觉渠道感知和接受的文本所使用的修辞,甚至涉及视觉符号认知中的心象转换所卷入的修辞问题。当然,由于传统修辞学集中于讨论文学及图像艺术问题,视觉修辞最主要且基本的问题,仍然是图像修辞问题。

图像修辞的建立者巴尔特对古典修辞学与新修辞学之间的传统延续和突破有着高度的自觉:1970年,在《旧修辞学(记忆术)》一文中,他将旧修辞学定义为“从公元前5世纪到公元19世纪统治西方的元语言(其对象语言是话语)”^{[6] (P173)}。此定义有两处值得注意:其一,传统的古典修辞学关注的是话语与文学作品的形式、本质和规律,它事实上是对形式和意义机制的探讨;其二,传统修辞学的研究对象是语言文本,而巴尔特旨在建立的修辞学,是普遍意义上的修辞。张汉良曾指出,巴尔特是“超语言学”性质的:最终建立一般修辞学这门学科的列日学派,就追认巴尔特为“新修辞学家”^[7]。巴尔特的新修辞学所论甚广,除了对话语修辞提出系列符号学批判之外,他讨论的对象包括摄影、广告、电影,甚至同性恋的形象修辞。张汉良认为巴尔特最终建立的是“中性修辞学”体系,所涉及的中性修辞格多达30种,其间,色彩作为视觉修辞的特有修辞格,得到了详尽的论述;而这些讨论都是在符号学理论以及语言诗学的框架下进行的^[7]。巴尔特将话语修辞“移

置”到视觉渠道的其他媒介符号之修辞研究中,其研究为如何建立视觉修辞诗学提供了一个绝妙的范例。

赵毅衡指出,符号修辞学是当今修辞学复兴的主要方向,并致力于研究传统修辞格在“语言之外的符号中的变异”^[8]。的确如此,以符号学为进路的视觉修辞研究,对辞格在不同媒介之文本中的发展变形,有着相当的关注。不止如此,它还关注修辞的差异之产生,包括不同文化符号系统之间、不同媒介的符号文本之间的修辞之差异,是如何透过编码/解码的转换过程而得以发生的。简言之,从符号学而言,比较就是一套解释程式,其目的是为两个或两个以上的对象建立形式关系,进而对其建立架构。以符号学为元语言讨论视觉修辞,有助于透视在语言符号与图像符号之间,对比性的差别如何在意义层和表达层形成和“协商”的。转义在图像层面的实现,是视觉修辞必须处理的重要问题;而自然修辞作为视觉修辞研究的重要部分,讨论自然景物的转义如何完成从语言层面到视觉层面的转化,是其题中应有之义。因此,本文将从符号学出发探讨自然修辞和视觉的自然修辞,以期对其深层的转喻机制做出透视。

二、转喻作为语言自然修辞的基本机制

所谓自然修辞,指的是在对自然进行表现或再现的符号或文本中,运用修辞方法对自然界中的对象实现的转义或逻辑呈现。在文学艺术中自然修辞相当常见:以自然喻造物主或天堂,以山水喻精神家园,以动植物作为性别、阶层和品格的象征等。在自然修辞中,转喻是基本的意义机制:通过对自然物和自然物、自然物和其他对象的联接并置,意象与意象、象征与象征之间彼此呼应、加强,能产生强烈的文化寓意。笔者在讨论动物修辞时曾指出,古人以马和舞女的联结并置来形成可驯服的“野性”意象的共构,这种修辞在古诗中得到了有力的传承^[9]。郑嵎《津阳门诗》云“幽州晓进供奉马,玉珂宝勒黄金鞵……马知舞彻下床榻,人惜曲终更羽衣”,陆龟蒙有“月窟龙孙四百蹄,骄骧轻步应金鞵。曲终似要君王宠,回望红楼不敢嘶”之语,无论是前诗中的意象并置,还是后诗中的跨域指代,以邻近性为基础的马借指舞女

之转喻,使得自然修辞达成了与性别话语的符号共谋。

在对自然物的阶层意指中,转喻的基础作用亦是相当明显的。以对伦敦之雾的修辞为例:在19世纪英国文学对伦敦之雾的描述中,专有名词“豌豆汤雾”(pea-souper)被用来形容伦敦雾近乎铁锈黄的颜色。这一意象是如何形成的,又带有何种文化寓意?科顿(Christine L. Corton)在其2015年出版的传记体著作《伦敦之雾》(*London Fog: A Biography*)中指出,“豌豆汤雾”一词之所以能够生成,盖因“豌豆汤”乃是贫困阶层生活的投影^[10]。“豌豆汤”作为连接性的转喻,一边代表着贫困阶层,一边是对“伦敦雾”的色彩特征描述:由此,原本是属于自然景物和阶层划分两个框架内的对象,在同一物上得以共构,完成了“同框化”,自然修辞实现了对阶层符号意义的话语转化。

中国文学的自然修辞有一个独特的辞格:比德。这一修辞方式建立的基础,在于儒家对于自然美的基本观点:自然之所以能够让人产生美感,不在于其自然属性,而在于自然物能够与人“比德”,即成为象征人之美好品德的符号。孔子云“知者乐水,仁者乐山”(《论语·雍也》),山水即君子高贵精神的投射与象征,故此《诗经》中有“泰山岩岩,鲁邦所瞻。奄有龟蒙,遂荒大东。至于海邦,淮夷来国。莫不率从,鲁侯之功”以及“扬之水,白石凿凿。素衣朱褱,从子于沃。既见君子,云何不乐”之句。在中国文学的自然修辞中,“比德”的传统相当强大,以至于刘勰对仅仅注重比喻、而不以物象兴发情感的做法不以为然:

夫“比”之为义,取类不常:或喻于声,或方于貌,或拟于心,或譬于事。宋玉《高唐》云,“纤条悲鸣,声似竽籁”,此比声之类也;枚乘《菟园》云,“焱焱纷纷,若尘埃之间白云”,此则比貌之类也;贾生《鹏赋》云,“祸之与福,何异乱纆”,此以物比理者也;王褒《洞箫》云,“优柔温润,如慈父之畜子也”,此以声比心者也;马融《长笛》云,“繁缛络绎,范蔡之说也”,此以响比辩者也;张衡《南都》云,“起郑舞,蚩曳绪”,此以容比物者也。若斯之类,辞赋所先,日用乎“比”,月忘乎“兴”,习小而弃大,所以文谢于

周人也。^{[11] (P327-328)}

故此,他才提出应当将“拟容”与“取心”并置,使文章“攒杂咏歌,如川之涣”。可见,对自然万物的“比德”,是中国文学之自然修辞的基本起点之一。“比德”的自体与喻体之间,是靠相似性来进行联接:如以竹子的空心有节喻君子风度,以莲花的“出淤泥而不染”(周敦颐《爱莲说》)喻高洁之心;这一修辞手法的实质,是比喻。如赵毅衡指出的,“明喻的特点是直接的强迫性连接,不容解释者忽视其中的比喻关系”^{[12] (P188)},而隐喻的“喻体与喻旨之间的连接比较模糊”^{[12] (P188-189)}:故在比德的修辞表达中,既有如“予谓菊,花之隐逸者也;牡丹,花之富贵者也;莲,花之君子者也”(周敦颐《爱莲说》)般径直明白的比喻,亦有如“鹤鸣于九皋,声闻于野。鱼潜在渊,或在于渚。乐彼之园,爰有树檀,其下维萐。它山之石,可以为错”(《诗经·小雅·鹤鸣》)般的涵义丰富的意象并置。在这个基础之上,中国文学的自然修辞,以大量的“外应物象”相互呼应联接,共构出具有丰富美学和伦理意义的图景,其喻旨之所以能够为符号的接收者所认知,依靠的是适当的意图定点;而意图定点的确立,常常依靠的是“外应物象”之“家族相似性”——如“芳菊开林耀,青松冠岩列”(陶渊明《和郭主簿·其二》)、“田园松菊今迷路,霄汉鸳鸿久绝群”(刘禹锡《酬令狐相公赠别》),诗句中松与菊的并置,以文化符码的方式植入了比德这一修辞手法的寓意,迫使读者必须做出相应的意义解释;而这种并置的手法,从其“邻近性”而言,依靠的仍然是转喻机制,其比喻或者说象征意味的相互对应与强化,是建立在对并置对象之共有概念框架之上的。正如笔者在讨论隐喻-转喻之双重机制时指出的,修辞之转义、尤其是隐喻之转义,是依靠基本的转喻机制而建立的“符号要从本义引向转义,必须依靠转喻机制的邻近性和指涉性,这是符号的表意(signification)阶段。”^[13]邻近性和共同框架中的相关指涉,对于自然修辞的建立,起到了根本性的作用。

三、视觉自然修辞的转喻机制

相较于语言媒介的自然修辞,视觉文本的自然修辞,其意义表达机制更为复杂:例如,追求“脱离真实”的当代绘画艺术,与追求“逼近真实”

的虚拟文化文本,在对自然物的再现上,其形式与意义生成轨道可以说是反向而行的。因此,要讨论视觉媒介的自然修辞,只能从符号转换的层面出发,去审视其基本的意义生产结构。

视觉修辞要实现图像指涉,必然依靠转喻:视觉转喻被分为指示转喻和概念转喻两大类,在时空和意指维度上分别展开^[14]。自然修辞从语言符号层转换到视觉符号层,依靠邻近性和同框指涉性建立的转喻,得到了相当程度的保留:以上文所说的马与舞女之转喻关系为例,在图像中,这种转喻联接关系得到了更清楚的体现。马岭的《舞马图》(图1)将佩带同色飘带饰物的舞马与舞女并置,而钱选的《杨贵妃上马图》(图2)中,作为帝王征服对象的贵妃,在图中以既娇柔(可驯服)又有力(但并不独立的)驯马者的形象,和马匹并置联接:马的性别意味昭然若揭。自然物的意义由同一空间中相邻的人物或事物来共构,从而实现了概念的“同框化”:具有性诱惑的、难驯服却可驯服的对象。在视觉的自然修辞中,这种由空间邻近性实现的概念“同框化”,相较于语言自然修辞而言,更为直观地呈现了对自然对象的文化隐喻,也因而具有更强的意义效果。这种时空顺

序上的联结,从图像叙述的展开角度而言,和多图叙述的逻辑类似:因为内置了某种逻辑关系,而“取消了多幅图之间的边框”^[15]。



图1 马岭《舞马图》2009年,纵100厘米,横80厘米,河南省美术家协会藏



图2 [元]钱选《杨贵妃上马图》纸本设色,纵29.5厘米,横117厘米,美国弗利尔美术馆藏

中国文学特有的修辞手法“起兴”,在视觉媒介的自然修辞中,对转喻机制的依靠也是显而易见的。所谓“起兴”,即“先言他物以引起所咏之辞”(朱熹《诗集传》),尽管起兴所言所指与主旨并不直接相关,却能起到烘托气氛、渲染情感的作用。在影像作品中,“起兴”是相当常用的手法,如包淑芳就讨论过《百鸟朝凤》中的景物镜头是如何引发观众情感、融入电影叙述进程,从而起到兴发感情之用。事实上,由于“起兴”中所用之景物,在长时间的文化累积中已经成为潜藏的符号,

存储于人们的文化记忆之中,它所起到的召唤整体物象和意义的作用,和景物本身作为象征符号的表意不无关系。

在王家卫的电影《东邪西毒》中,纯景物的镜头会突然出现在各段故事叙述的中间,但它并不是常用的场景转换镜头,而是纯然的“起兴”:如,在梁家辉扮演的黄药师讲述自己一生求而不得的苦恋时,从回忆爱人的场景中骤然出现远山大雪纷飞的镜头,紧接着跳回他的下一段叙述,以烘托人物内心凄苦冰冷的心境。在郭小南导演的电影

《梁山伯与祝英台》中,一池碧水涟漪微起的镜头之后,电影的叙述立即进入梁祝的相遇:水是传统起兴中最为常见的意象之一,“关关雎鸠,在河之洲”“参差荇菜,左右流之”(《诗经·国风·周南·关雎》)的文化符码,此时被唤醒而指向了缠绵情爱的发生,微妙的气氛由是得以展现。从传统辞格的角度而言,不论是“外应物象”还是“起兴”,诉诸视觉媒介的自然修辞,大多只是在媒介形式上进行转变,在符号的内涵意义上,仍然是沿用自然景物的传统象征意义。但是,由于视觉的空间和时间序列联接,这种强有力的转喻关系,使得自然修辞对于影像的叙述起到了关键性的推动作用。同样是在科顿的《伦敦之雾》一书中,当作者进一步对雾霾这一自然景象进行考察时,其研究所涉及的对伦敦雾的图像表达,就深刻地揭示了视觉空间的并置之邻近性转喻对于图像叙述形成的关键作用。昏暗的伦敦雾使得城市的白昼昏暗如夜,人们在室内必须点亮油灯才能阅读,这在19世纪的文学作品中多有描绘。在《荒凉山庄》里,原本应当是开阔敞亮的大法院却是阴暗不明的;林奇伯格在游记中抱怨他在伦敦的“早上十点半,也得点起蜡烛写字”;柯南道尔笔下的福尔摩斯,也必须在白天点亮煤气灯,才能捕捉报刊上关于犯罪的种种蛛丝马迹。不仅室内如此,伦敦的街道在白天也是暗影重重,浓郁的烟雾使室外的能见度变得很低,由此催生了一门特殊的服务行业的兴起:点灯业,其执业者多为贫困的伦敦本地居民,他们被称为“点灯者”,专门为路上的行人点灯引路。科顿搜集了大量的报刊和书籍插画,来证明伦敦雾与出身贫寒的“点灯者”如何在图像上被共构为罪恶之源,从而转喻性地再次将贫困阶层移置为污染性的自然现象之原罪背负者。^[10]

在《伦敦之雾》所呈现的关于“点灯者”的插画中,其主要形象可以分为两大类:第一类是混迹于伦敦街头、缺乏管教、散漫不恭的年轻流氓,对于街头的犯罪即便不是蓄意共谋,他们也是冷眼旁观,毫无施救之心,甚至浑水摸鱼,趁机发落难财。在乔治·克鲁克尚克(George Cruikshank)1819年绘制的蚀刻版画《多雾的天气》(Foggy Weather)中,由于大雾引发的交通混乱使得行人纷纷跌倒,而“点灯者”却趁此机会捡拾行人掉落

的钱包。同样,在德国画家卢多维奇(Charles Albert Ludovici)的涂色画《伦敦雾》(A London Fog)中,衣衫褴褛的“点灯者”们正在浓雾中挥舞着火把,戏弄上流社会的行人。在浓重的迷雾中,向来强有力的社会阶级秩序突然失去了控制力,被轻视和践踏者藉由浓雾获得了巫术般的力量,能够从上层那里窃取、游猎,对他们进行嘲笑和戏弄,这无疑是拥有话语权的上层阶级将关于雾与犯罪的偏见投射在“点灯者”之上的重要动因。他们充满义愤地谴责这种窃取和戏弄,在英国著名的报刊《潘趣》(Punch)1856年发表的系列漫画中,对“点灯者”的批评和嘲讽表现得相当鲜明。在这些漫画中,“点灯者”的形象多是小丑式的无赖,凭借浓雾给他们的掩护,肆无忌惮地挑战绅士淑女们的高贵地位,令人不齿。

这种偏见的更深投射则是在“点灯者”的第二类形象上,他们成为了蓄意的犯罪分子,迷雾中的恶魔,有谋划地、无孔不入地威胁着行人的财产和人身安全;甚至,他们本身就是罪恶之源。在《潘趣》(Punch)1853年2月12日发表的漫画中,“点灯者”如同鬼影般出现在饱受惊吓的行人面前,他们的轮廓皆模糊不定,唯有“点灯者”鬼魅般邪恶的笑容清晰可见,俨然魔鬼的化身。威斯特勒(James Mcneil Whistler)1883年完成的画作《皮卡迪里:灰与金之夜曲》中,“点灯者”点燃的朦胧火光状如鬼火,裹挟在灰蒙蒙的尘烟之中,气氛邪魅而诡异。而《伦敦新闻画报》1847年1月2日也发表了题为《伦敦雾》的文章,文中的配图描绘了“点灯者”和小偷相互勾结、偷窃行人钱包的场景。“点灯者”皆恶,成为了上层社会对伦敦雾的图像叙述之建构意指“豌豆汤雾”与雾中的“点灯者”,这样的视觉形象共构,强有力地巩固了对自然景象的阶层偏见和寓指,空间上的联接,使得二者在受叙者的经验中转喻性地发生联接,从而形成了对自然景象的修辞性叙述。

不仅如此,与语言的自然修辞在根本上不同的是,视觉的自然修辞之转喻机制,与物象本身的视觉呈现相关。现象学认为,作为主体的我对于自然物的视觉呈现,是受我对于物的意向性主导的。对于同一物,尽管我的视角不停移动,但它始终是以一个整体的形式出现在我的意识当中。在我没有注视到的物的侧面和背面,虚空的意向性

填充了我的整体知觉:由此,可见的那些部分被缺席的、隐蔽的象晕(halo)所包围。在现象学看来,我所见到的、呈现在我知觉中的观相,即“直观”,它是被充实的意向性“定位”并获取到的;然而,那些被遮蔽不见的部分,即与虚空的意向性关联的部分,共构了对物的知觉“在对物的形式直观中,先验想象起到了将不整全的物象按照基本的空间图示‘补全’的作用。”^[16]由于只有视觉和触觉才有这样的“整体”呈现,听觉、味觉和嗅觉所呈现的仅仅是物的部分材料,视觉形象的再现如何利用“象晕”而召唤出整体知觉,从而填补知觉中的不在场部分,成为了视觉符号学研究的重要议题。

由于视觉符号的研究往往涉及对符号意义的认知,对“象晕”的讨论伸展至经验领域:记忆中的视觉不在场图像,如何共同地建构了完整的意象,从而进行意义生产,是符号学研究的关注所在。例如,赵宪章在论及“说唱立铺”的原初意向性时就曾指出,小说的插图作为照亮不可见叙述之“褶皱”的视觉直观,使得记忆经验被转化为象晕,而有了被重新召唤的可能^[17]。这当然是对现象学的延伸阐释,事实上已经涉及文化与心理学领域。在这里,我们可以借鉴心理学家索尔索(Robert L. Solso)的研究来进行伴随性的解读:索尔索将部分与整体、在场与不在场的关系,移置到了个人与集体经验中:当图像被放置在适当的场景中时,其形象与意义才更容易辨认。^{[18] [195]}应当说,这样的研究是现象学为现代人文学科带来的基本方法论启示:对不在场的关注,才是视觉形象、甚至是视觉意象形成的关键。

在此基础上审视视觉媒介的自然修辞,就能看到,它并非是单一的、从视觉呈现的物象转化到意义的问题,而是有两层转化机制:首先,物象的整体再现是依靠先验结构与想象的整体性,补足对视觉符号之直观的不在场部分,以先验性的象晕包围来完成对物象的认知。在西方的传统视觉艺术中,对透视结构的探索,从现象学而言,就是探索如何建立最为整全的、符合视觉现象呈现规律的物象。在中国的传统绘画中,这个问题变得相当有趣:山水画的动态透视,其注视的焦点不断移动,“面面观、步步移”的综合式、集成式画法,对于本应不在场的各个部分之“象晕”的可视化

呈现,可视为中国视觉艺术独有的自然修辞方式。对任何物进行画面性的视觉再现,其修辞手法之根本在于提喻。这一点赵毅衡早有论及,他如说是“几乎所有的图像都是提喻,因为任何图像都只能给出对象的一部分。……钱锺书评说,‘省文取意,已知绘画之境’,也就是说,绘画本质上就是提喻。”^{[12] [190]}然而,山水画对山水形态的再现,不仅仅是局部代整体,也是“局部合成”,是集合了环视法和远近法透视下的各部分,融合在同一个空间中的整体。如《万壑千崖图》,就是以远近透视的不同视点下之局部合成,来构成重峦叠嶂的深远意境。这种“移动视点”或“散点透视”的方法,“把处于不同时间、空间的景物汇集到一幅画面中,使画面出现了多处视平面和视点。这种方式可使画面空间摆脱自然空间和画家的局限,使描绘对象在画家的主观意向下进入超出自然之上的艺术境界之中”^[19]。这种以部分合成整体的做法,看似“以部分代整体”的反面,但其提喻的实质并未改变。事实上,它是以提喻(抓取不同物象的部分)加转喻(联接)的复合手法,来达到修辞效果。如果采用雅可布森的说法,转喻(包括提喻)就是聚合轴的“邻接式”操作方式,那么,山水画独有的这种视角修辞法,可看做转喻与提喻的组合修辞机制。

无论是语言还是视觉媒介,修辞对自然的意义赋予正说明了“零修辞”之不可能:在文化文本中,人们认为的自然物之“本义”,本身就是一种主观意义的赋予,是对“绝对零度”的偏离。正如赵毅衡所指出的,所谓的零度修辞,“就是符码和符义一致,即科学的和日常语言”^[20];而文化文本,尤其是文学艺术文本,其附加编码甚至是意义的主要生成机制,因此,零度修辞在其中很难实现。尽管视觉媒介具有“被直接感知”的特性,自然的形象要形成意象、唤起情感,使人能够“感于物而动”,仍然要于基本的转喻机制,才能完成对转义的实现。由于媒介和科技的发展,在文本的叙述与情节转换中,自然景物依靠影像之时空序列联接,能够成为更加有力的情节推动要素:这是视觉媒介的自然修辞更为独特的转喻性所在。从这一点而言,视觉媒介的自然修辞与文学作品的自然修辞,既有着差异,也蕴含着相似;其间的张力种种,是未来值得进一步探究的问题。

参考文献:

- [1] [加]马歇尔·麦克卢汉. 理解媒介——论人的延伸[M]. 何道宽译. 北京: 商务印书馆, 2000.
- [2] W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- [3] 胡易容. 图像符号学: 传媒景观世界的图式把握[M]. 成都: 四川大学出版社, 2014.
- [4] 刘涛. 何为视觉修辞——图像议题研究的视觉修辞学范式[J]. 湖南师范大学社会科学学报, 2018(6).
- [5] 赵毅衡. 符号学[M]. 南京: 南京大学出版社, 2012.
- [6] Roland Barthes, "Rhetoric of the image", in C. Handa (ed.) *Visual rhetoric in a visual world: A critical sourcebook*, New York: Bedford/St Martin's, 1964.
- [7] 张汉良 韩蕾. 罗兰·巴尔特的“中性”修辞学[J]. 当代修辞学, 2015(3).
- [8] 赵毅衡. 修辞学复兴的主要形式: 符号修辞[J]. 学术月刊, 2010(9).
- [9] 彭佳. 动物表演的修辞与模式: 一个符号学分析[J]. 语言与符号, 2016(2).
- [10] Christine Corton, *London Fog: The Biography*. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2015.
- [11] 周振甫. 文心雕龙今译[M]. 北京: 中华书局, 1986.
- [12] 赵毅衡. 符号学原理与推演[M]. 南京: 南京大学出版社, 2010.
- [13] 彭佳 汤黎. 论隐喻-转喻的双重机制: 符号学透视[J]. 中国比较文学, 2018(3).
- [14] 刘涛. 转喻论: 图像指代与视觉修辞分析[J]. 南京社会科学, 2018(5).
- [15] 肖爽. 图画叙事的时间性问题研究[J]. 符号与传媒, 2019(1).
- [16] 彭佳. 从符号现象学出发论想象[J]. 符号与传媒, 2017(2).
- [17] 赵宪章. 小说插图与图像叙事[J]. 文艺理论研究, 2018(1).
- [18] Robert L. Solso, *Cognitive Psychology*, Boston: Allyn & Bacon, 1994: 95.
- [19] 叶柳城. 论传统山水画的“移动视点”[J]. 美术观察, 2005(9).
- [20] 赵毅衡. 冷感情? 无风格? 零修辞? ——关于巴尔特“零度写作”的符号学论证[J]. 内蒙古社会科学, 2018(1).

Metonymy as the Basic Symbolic Mechanism of Rhetoric of Nature: From Language Media to Visual Media

PENG Jia¹, TANG Li²

(1. School of Journalism and Communication, Jinan University, Guangzhou, Guangdong 510632, China;

2. College of Foreign Languages and Cultures, Sichuan University, Chengdu, Sichuan 610207, China)

Abstract: Rhetoric of Nature refers to the figurative sense or logical presentation of objects in nature by rhetorical methods in symbols or texts that represent or reproduce nature. The reappearance of natural objects given meaning by culture relies on contiguity and conceptual integration, which are the basic mechanism of the metonymy. This is true of rhetoric of nature in both language media and visual media. However, in visual rhetoric of nature, association by contiguity affected by time and space makes rhetoric of nature a powerful driving factor for image narration. Moreover, Chinese landscape art has a unique rhetorical mechanism of "metonymy plus synecdoche," hence having a unique way to reproduce nature. The fundamental role of metonymy in rhetoric of nature in visual media deserves further exploration.

Key words: rhetoric of nature; metonymy; language media; visual media; symbol

[责任编辑 刘德兴]