

视觉框架生成的符号学机制考察

彭 佳

(暨南大学 新闻与传播学院, 广东 广州 510632)

【摘 要】指示性是符号能指和所指对象之间的锚定基础。图像的指示性在于, 借由明确的视觉表达模式, 其直指和对象之间能够产生因果性的、空间性的和秩序性的关联。从指示性出发, 图像的视觉框架作为符号认知的装置, 以不同的语图框架、主体框架和体裁框架, 规制着、形塑着图像对对象细节和特征的突显、表征和构造, 从而确保图像符号能够指向对象及其所属的类别。相应地, 在符号间性的层面, 图像的修辞得到建立; 在语义层面, 图像的叙事由此展开; 在形式层面, 图像的视觉模式得以改变。因此, 视觉框架是引导符号认知生成最基本的意义机制。

【关键词】视觉框架; 指示性; 直指; 图像

【中图分类号】G206

【文献标识码】A

一、问题的提出: 视觉框架作为意义机制

作为意义装置的“框架”(frame/framing), 其符号结构维度的运作机制何在? 恩特曼(Robert M. Entman)对此言之凿凿: “框架在根本上涉及选择和突显”(Entman, 1993: 52)。从符号学的角度讲, 框架对符号之形式选择和意义隐显的影响, 对应着由“能指/所指”(signifier/signified)、由“内容层/形式层”而延伸出的“直指/涵指”(denotation/connotation)之功能(Sauer & Pingaud, 2016: 39)。以语言的双重意指模式为基础, 自艾柯(Umberto Eco)起的符号学家在面对图像文本时, 大多通过将皮尔斯(C. S. Peirce)的符号学三分理论^[1]融入索绪尔语言符号学系统的方式, 试图建立新的视觉符号语言体系(Eco, 1976; Sonesson, 1993; 麦茨, 2018), 如艾柯就提出过以皮尔斯的“像似符”(icon)为基础的“像似性符号”(iconic code)和与“双重分节”(double articulation)不同的“三重分节”

【作者简介】彭 佳, 暨南大学新闻与传播学院教授。

【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”(17ZDA290)。

(triple articulation) 概念。^[2]然而，在图像文本或者说以图像文本为主导的多媒介文本成为主要文本形态的当下，对于“视觉框架”（visual frame）如何在符号结构的维度上运行，尤其是图像符号文本如何通过指出对象、“召唤”出对象以完成清晰的表意和叙事这一问题，却未有专文进行系统探讨。本文认为，“视觉框架”的符号学研究必须回答一个根本性的问题：较之于文字文本，图像文本的视觉框架作为所指得以建立的机制，是如何差异性地进行意义生产的？要回答这一问题，必须以符号文本的“指示性”（indexicality）为出发点，对图像的框架机制如何生成直指展开讨论。

二、讨论的起点：图像的指示性

对于所表征的对象，图像符号是如何将其进行“锚定”，使观者能够明确地对其进行感知和辨认的？尽管较之于语言符号，图像符号更具有直观性和明见性，能够以此“唤醒”受众心中默存的记忆（赵宪章，2018：12-13），因此具有更强烈的集体记忆召唤力和感染力；但图像符号何以抵达指涉的对象，却需要进一步的解释。就如“一张笑脸”和“蒙娜丽莎的笑脸”那样，符号由于其所指向的对象可以是普遍的或个体的，因此亦可分为“类型符”和“个别符”。就前者而言，图像尽管具有视觉上的明见性，但和语言不同的是，它并没有一套普适的法则来保证每一幅图像都能确定自身的所指，而语言符号却和对象之间有着强制的、普遍的规约关系。就后者而言，图像自身的明见性和细节饱满度在程度上必须达到一定的区分度，才能从对“某类”对象转向对“某个”对象的确认；而语言符号则可以靠句子或段落的语境来确认指涉的具体对象。简言之，图像指向对象和确定对象的符号机制，和语言大有不同。图像的指示性作为视觉框架建立所指的基本符号特性，是本文展开讨论的逻辑起点。

“指示性”是皮尔斯符号术语体系中的“指示符”（index）所具有的特性，后者定义如下：“一个符号或再现之所以能够指涉其对象，并不是因为它与对象有多么相似和类同，也不是因为它与这个对象偶然拥有的普遍特质相关，而是因为它一方面与那个个别的对象有着（空间）动力性的关系，另一方面与将它视为符号的人的感官和记忆相关。”（CP 2. 305）^[3]典型的指示符包括指示代词、警报、路标、脚印、死亡面具等等。纳伯格（Geoffrey Nunberg）以雅柯布森（Roman Jakobson）的讨论为参照，指出语言有两种指示性：直接指涉和间接的、依靠语境的指涉（Nunberg, 1984）。后一种指示性与雅柯布森所论的“转换语”（shifter）——需要靠语境确定对象的性质：转换语本身不确定对象，只是依靠语境将接受者的注意力引向对象（Jakobson, 1984：42-44）——相若。西比奥克（Thomas A. Sebeok）将对指示性的研究范畴从语言符号

扩展至广义上的任何符号，并进一步指出，指示性的基本特征是连续性，包括“时间上相继”（temporary succession）、“因果或果因关系”（relations of a cause to its effect or of an effect to its cause），以及“空间/时间的联接”（space or time vinculum）（Sebeok, 1990）。对指示性的因果关系的强调，尤其是将某物存在过的“踪迹”（trace）或“印记”（imprint）作为典型指示符的做法，使得不少符号学家在讨论图像、尤其是摄影作品的指示性时，将摄影技术的成像过程视为指示性产生的过程，从始自银版成像法的物理显影出发去论证影像符号如何作为“曾在”的证明，从而获得了指示性（Bazin, 1967; Eco, 1984; Short, 2007; Verdon, 2016）。此种观点使得对指示性的讨论停留在物质层面，也不再适用于对数码影像符号的解释。对此，笔者曾有专文讨论，指出数据图像之指示性的连续性和因果性特征是通过身体对图像符号的感知机制来重建的（彭佳，2020），此处不复赘述。本文将符号与对象之间的连续性和因果性视为图像被具体地感知和确立为特定对象的基础：因为符号的指示作用，接收者才能理解它具体指向“哪一个”人或者物，不管这个人或者物是现实中的，还是被表征的概念中的。

指示性之于视觉框架的重要性，在于它本身作为根本的认知框架发挥着锚定符号与世界之关系的作用。就如皮尔斯所指出的，我们要理解“以西结爱户勒大”这句话，必须弄清楚“以西结”和“户勒大”在句子本身以外的经验世界，即《圣经》故事里对应的是谁。“以西结和户勒大，就必须是或者说包含了指示符；因为如果没有指示符，就无法表明谈论的是什么。不管他们是否仅仅是民歌中的人物，纯粹的描述都只会让这个句子意义不定；然而，无论如何，指示符都能够表明（designate）他们是谁。”（CP 2. 295）指示性保证了符号表征的对象能够在主体的认知经验中被凸显并确定下来，从而确保整个符号文本的意义不会陷入漂浮状态。这种对事物和秩序的安置正是框架起到的作用：确定事实的哪些部分能够被看到与认知，以及以何种方式被突显出来，以确定意义。从这一点而言，符号学首先应当回答的问题是：图像的表征（能指）和对象（所指）的关系，是如何在观看的框架中被确定下来的？回到图像符号学的起点就能看到，叶尔姆斯列夫（Louis Hjelmslev）在讨论“能指/所指”概念时提出，符号的“所指”能够进一步延伸为“直指”（denotation）和“涵指”（connotation），前者为符号指涉的直接对象，后者则为符号的引申意涵；正是以这一模式为基础，巴特（Roland Barthes）开启了图像修辞的符号学研究。所谓图像的“直指”，指的是当观者面对一幅图像，无论它是绘画、照片抑或是数码拟像，首先要确定的是这些线条、色彩和光影的形式组合再现的“是什么”，或者说属于哪个基本的类别；而“涵指”则是对这

个对象所蕴涵的意义或概念。露露·罗德里格兹（Lulu Rodriguez）等人在对视觉框架进行分析时也指出，直指层次的视觉框架研究讨论的是要呈现什么是对象（objects）和离散的要素（discrete elements），以及它们如何遵循组织原则并构成画面的“主题”（themes）（Rodriguez & Dimitrova, 2011: 46-50）。从符号学的角度而言，图像分为叙事性图像和非叙事性图像（Georgakopoulou & Goutsos, 2000: 117），而所谓叙事，就是“某人在某种情景之下出于某一特定目的告诉某人已经发生的某事”（Phelan, 1996: 90）。因此，前者必须围绕确定的主体（agent）展开，定格在过程中的“某个时间断面”，即关键性的情节场景之上，这就意味着，图像必须确定自身表征的对象人物是谁；而后的意指可以仅仅是抽象的、类别化的人或物。换言之，直指对象既可以是某个具体的人或物，也可以是这个对象所属的类别。本文将图像的框架分为语图框架、主体框架和体裁框架三类，它们以不同的方式突显出图像叙事场景中的人物特征，并在图像文本内完成各个人物的相互指认和确证，由此指示和确认对象及其类别。由此，本文深入到视觉框架与图像指示性的深层关联之上，为视觉框架如何引导观众认知图像“是什么”提供符号学视角的解答。

三、语图框架：直指的锚定与图像修辞的建立

由康德开启的形式理论研究认为，对物象的视觉认知是以格式塔的完形映照为基础的，这意味着我们对物象的辨认依靠的是结构上的“像似性”。考林（Mary Cowling）的研究指出，人的头部图像要被辨认出来，图像各要素构成的轮廓和形状至少需要是以下数个可辨认部位的形式组合：额头的斜度，鼻子的侧影，嘴唇、下巴和颅骨的形状等（Cowling, 1989: 64-65）。也就是说，画面的整体轮廓闭合原则、临近性、相似性和平衡性等要素在很大程度上决定着我们能不能判定画面所指的对象在普遍化的意义上“是什么”（Kearsley, 1998）。然而，如前文所说的，由格式塔结构生成的“像似性”只能帮助我们确定物象是哪一类，如一张人脸、一座建筑、一幅全身像，但具体指向哪个人、哪座建筑，或者说，指向人物的什么社会身份，却需要指示性的作用来进行“锚定”。从对形式类型到具体对象的判定，其实是图像符号的普遍性和个体性判定问题，后者所需的细节明晰程度远超前者，需要视觉框架对细节的“突显”才能达成。较之于图像符号，单个的语言符号之所以能产生指示性，主要是依靠语境：按照奥格登（Charles Kay Ogden）和理查兹（Ivor Armstrong Richards）的观点，凭借语义的概念、符号和对象构成的语义三角，语言才能确切地指向对象，并产生意义（Ogden & Richards, 1989: 11-20）。对语图互文的符号文本而言，语言和图像之间存在着类似

转义的结构，它们共同形成了修辞性的框架，保证对方确切地指向共同的对象，或者在相互角力和协商中指向新的对象。

在讨论语言符号何以指向对象时，利奇（Geoffrey Leach）指出，这是因为句子存在“述谓”关系，即，形成了由施事项和谓词组成的句子内部语境，由此生成语义结构（利奇，1987：176-181）。视觉语义研究的重心是探讨符码构成的编码结构和规则（刘涛，2021a）。语图互文的符号文本中，语言符号和图像符号要能够共同指向对象，也必须形成这种文本内部的整体语义结构。具体而言，语图互文的图像文本中，标题作为“点出”人物、事件或主题的符号，起到的是突显某一叙事要素（包括叙事的主体、场景、行为或主题）的作用，图像由于细节更为丰富饱满，在确定了语言符号直指的基础上，能延伸性地展开、转接和反证式地完成基于直指对象的意义进行的转义修辞，从而形成完整的语义结构。本文将叙事图像的语图框架分为三种：隐喻、借代和反讽。

首先，在语图互证的文本结构中，当图像被放置在隐喻性的视觉框架下时，标题经常会起到突出喻体或喻指其中的某一项的作用。例如，2017年8月17日，《时代周刊》印发了由埃德尔·罗德里格兹（Edel Rodriguez）创作的题为《美国的仇恨》（*Hate in America*）的封面作品，图像为一位留着特朗普式发型的抗议者站在美国国旗后笔直地扬起右手。图像的标题通过对画面叙事主题的确定，展现出“种族主义者”的隐喻框架，将观者的注意力引向画中人物动作和纳粹敬礼姿势的相似性上去。所有这些被突显的细节特征共同形成了文本的内部整体语义结构，并将图像的直指锚定为美国总统特朗普。由于隐喻的语义结构总是蕴涵着另一层意指，图像在确定直指的基础上也会生产出更为丰富的意味，如政治、伦理、意识形态层面上的批判意义。

其次，当题目点出的施事要素指明了整个文本语境中的某一人物或场景，画面作为叙事中“最富于表现性”的顷刻，会通过对被指明的对象与其他对象的联结来确定画面所有人物的身份，这就是图像基于借代框架对细节的突显。以旅美艺术家何琦创作的系列圣经故事版画为例：由于各地的民俗中都有相似的“洪水创生”“收养弃婴”等母题，而画中人物形象运用的是中国传统壁画人物的扮相和西北民族的装束，无法据此判定画像中的人物是谁。因此，只有当画作的名称“指明”图像中的某一人物身份（如诺亚或摩西）时，观众的注意力才会被引向所“指明”的人物的某些特征（如婴儿被放在木盆中这一细节）。此外，画面人物的位置关系（而非外形特征）得到突显，其中身着中国传统服装的女性在借代的关联性框架中被识别为画中婴儿（即摩西）的养母（埃及法老之女）。当图像的所有人物对象被“显明”出来，叙事场景中其他细节也会被“唤醒”，由此形成完整的故事链。

然而，在语图文本中还出现语言符号和图像符号相矛盾的结构关系，两种媒介表达的意义之间互有冗余、彼此协商甚至相互抵牾，具体表现为各个层次上的所指不一致。

“所言非所指”即反讽，这一框架“意味着对已有的标准或期待的否认”（Burgers et al., 2016: 8）。由于语言符号和图像符号的直指对象不同，图像的整体意指必须被重新协商，从而形成新的合指。以世界自然基金会2010年推出的一则环保广告为例：广告画面是草原上行走的美洲豹母子，身上分别标着英文字母L和S。美洲豹的图像和字母之间不能构成互相说明或强化的关系，语言作为对图像的说明，其指示性的因果关系出现了断裂，从而迫使观者重新审视整个符号文本，在两者之间建立新的逻辑关系。如此，在文字层和图像层的表意矛盾中，观众能够推导出，整个文本的意指对象是“变成L和S号的皮毛服装”。在反讽的视觉框架下，基于图文指示对象的差异产生了新的合指，这种矛盾互构的意指协商过程会延长符号文本的表意距离，达到延宕意义的效果。

四、主体框架：直指的确证与视觉叙事的展开

叙事必须以行动主体展开，这一主体可以是人、拟人化的生物或者作为人物制造者的外部框架（Kazloff, 1988: 13）。在图像叙事中，以前两者为行动主体的情况最为常见，因此，图像文本的创作者经常以主体意象或主体关系为模式设立视觉框架。

首先，通过设定主体的意象类别，图像能够通过将人物的面容细节、姿势、服装等要素和这样的框架相呼应，从而确定人物的身份归属（Spencer, 2007: 245-247）。按照荣格的原型分类，人物意象可以分为母亲、英雄、智慧老人等（Jung, 1968: 125-128）。由于原型是无意识的，同一个原型意象的表征形式不同，如作为爱恋对象的少女这一意象可以通过女性、花朵、月亮、草地等图像来表达。指示性可以建立符号与对象之间“直接的、经验上的联系或者其他的、类型上的联系”（CP 2. 286），基于此特性，主体意象的框架可以起到迅速确定直指对象及其类别的作用。比如，在以阅兵、救援行动等为主题的新闻图片中，构图框架往往是“英雄”这样的主体人物意象，画面的直指对象能够对应此框架归入相应类别，由此完成对身份的确认。如此，图像叙事就定下了价值和情感基调，这种确认成为了图像的意蕴延展的基础。

除了原型意象之外，主体意象框架还可以基于图像的互文性产生，即，当某一意象被重复性地使用时，它因为不断指涉已有的图像文本并形成了较为固定的视觉模式，就可以成为引导认知产生的框架机制。以《时代周刊》2016年以特朗普作为年度人物的封面照片为例：犹太裔摄影师坎德（Nadav Kander）为其拍摄了一副坐像，特朗普侧身坐在“路易十五椅”上——这种场景和坐姿构成了“王位上的统治者”（seated

monarch)式的框架(Haaretz, 2016)。尽管在西方的肖像画中,以这一姿势描绘国王和贵族已是惯例,但当这样的姿势被运用在希特勒的照片上时,就形成了“独裁者”的主体意象框架,在此框架之下的特朗普也被归入“独裁者”之列,并在以“王位”为场景建构起来的图像中完成叙事。在这一图像中,直指对象既是个体化的(特朗普本人),也是类别化的(属于独裁者),因此,“特朗普入主白宫”和“独裁者掌控美国”的双重叙事意义可以借此申发开去。

其次,叙事性图像还经常依靠主体关系框架来锚定画面的多个对象,即,在画面中由一个或多个由典型标志的主体人物对其身份及关键情节进行“点题”,在此基础上依靠人物的关系位置来确认整组画面的人物身份。每个围绕关键情节展开的模式化的主体关系框架有着较为固定的语法式结构:画面以人像的方位、大小、明暗、色彩、清晰和隐显程度,以及人物的位置和姿势,使得观众可以对从某一个人物对象的确定中“索引性地”(indexically)追溯其他人物是谁,或者从对不同人物的身份试推出各个画面人物的身份。以《天使报喜图》为例,在达芬奇、弗拉·安吉利科、提香、鲁本斯等人的画作中,凭借画像中的翅膀,观众首先能清楚指认出的是天使的形象;相对于天使位置或高或低的是圣母玛丽亚——观者仅凭着装和面容并不能确定她的身份。由于各幅《天使报喜图》的场景各异,在大部分画作中,观者无法依靠画面的场景要素来“激活”记忆中相似的故事语境。但是,天使和女性人物之间一方向另一方俯就的姿势和高低位置,能够迅速唤醒观者头脑中“天使报喜”的故事情节,在确定二者关系时确定画面主要人物的身份。特别要指出的是,在主体关系的结构框架中,为了强化对人物对象的指认,还经常通过添加象征性的场景和物象元素,以完成对人物身份的肯定和强调。

《维纳斯的诞生》《帕里斯的审判》《伯利恒之星》等同名系列油画中,都有这种关键性的场景和物象元素,在基本的主体关系框架中增加确定性的细节,以完成对人物身份和叙事情节的填充。

需要说明的是,由于图像符号本身的模糊性,主体关系的图示和象征性的场景要素不一定足够鲜明或清晰,图像内的人物、场景、标志物和文字往往需要互相确证,以完成对直指对象的认定。如夏加尔的《诺亚方舟》中,因为场景极度抽象,方舟的形状几不可辨认,只能靠主体关系的图示(人形与各种动物的形态)和标题共同构成的主题,来确认诺亚的身份,以及不规则线条构成的轮廓所指为“方舟”。可以看到,图像对叙事情节的再现是以去语境化的主体关系框架为基础的,但画面中的人物、场景和题目之间,存在着“相互提示”的关系,它们共同构成了完整的叙事图景。再如翟莫梵以孟晚舟事件创作的油画《归来》:首先,画作的题目《归来》是对孟晚舟事件的明确提示,

整个文本场景被置放在借代框架下，通过画面人物的大小、姿势、明暗、完整程度和位置的对比，确定画面人物之间的相互关系。其次，画面的主体关系框架是“英雄归来”式的，画面的中心人物孟晚舟是按照这一框架用亮色塑造的、相对写实的，画像采取的也是英雄形象的正面站姿；而围绕“英雄”的人物则是暗淡的、抽象变形的、模糊不清的，其站位和相关新闻报道的图片人物关系位置大致吻合，中心人物和其他人物的关系得到了相互确证。在双重框架的基础上，画面的人物身份得以确立，图像的叙事得以展开，整个文本的意义也变得更加丰满和完整。

五、体裁框架：直指的生产和视觉模式的变革

文本本身具有“意向性”，要求接受者按其约定俗成的规则进行解码；而体裁正是“文本意向性”的一种：米切尔（Kaye Mitchell）将文本自携的解释认知机制称为“形式的意向性”（intentionality of form）（Mitchell, 2008: x），他认为体裁将文本的意向性用形式进行固定，生成文本的同时也形塑着其意义（Mitchell, 2008: 19）。文本的框架要发挥认知机制的作用，必须要具有连贯性、文化相容性和相关性（Noakes & Johnston, 2005），而体裁是在连续的、长期的文化实践的过程中所形成的规约性产物，它在很大程度上为文本制定着一致的编码/解码规则，使得文本能够在观众的解释中生成预期意义，因此，它是可以作为框架存在的，是对象生成和意义生产的机制之一。如约翰·福娄（John Frow）指出的，体裁是一种图示（schema），“这种体裁的框架构成了文本未被说出的部分，它是潜藏在阴影之下的对信息的组织（organization of information）”（Frow, 2014: 83），就图像而言，它是直指生成并进行意义生产的基础装置。

前文已经讨论了具象的、叙事语境中的图像的直指锚定，那么，抽象的，或者说去语境化的图像，是如何指向对象的？一张普通的笑脸和某位名人的笑脸、一座普通的山峰和某座著名的山峰要能够被观者区分和辨认，后者的标志性特征必须被突显得足够清晰——这在摄影中并不那么难以达成，毕竟，在图像大行其道的时代，我们对名人面孔、各地景观已经过于熟悉，很难不一眼认出其所是。然而，一旦涉及绘画，或者说，一旦图像的表征对象是无名之人、物，我们就会在直指层面追问，何为对象之“所是”或“所属”？由于语言之于对象的关系是任意武断的，它是依靠系统设置的彼此之间的差异性而指涉对象的，语言符号并不一定反映它所表现的对象特征。即便是象形文字，也只能简化地、化约性地表征其对象，而绘画则正好相反。

首先，绘画必须依靠足够强大的像似性和明晰的视觉表达模式将物象和其他物象的

视觉形式“切分”开来，才能保证自身指向对象；其次，在一般化的对象和具体的对象（包括其类别化）之间要做出区分，就要求图像的创造者要在这种具有“切分性”的视觉表达上再次对物象的部分特征进行特别的突显，而“突显”就需要框架。当这种二次切分无法完全通过语图框架和人物关系框架进行引导时，就需要体裁框架来设置或强化对图像符号哪些性质的“突显”，以保证其直指的生产。

当代文化艺术文本中的物象往往有所变形，文本经常通过对不同体裁和风格的挪用来拉长符号与对象之间的距离，因此，作品要表达意义，必须依靠其“标题”对文本接收者做出强制性的释义要求，迫使观众回到画面去寻求物象与标题之间的联结性。在此基础上，体裁框架所设定的观看方法就变得尤为重要。首先，体裁框架规定了视觉结构的法则，用新的点、线、面、色彩、光影等要素的语法构成新的视觉模式，将过去不曾突显的物象特质加以强调，将从前的视觉语法所表达的鲜明的特质进行淡化或者抹除，从而挑战了旧有的视觉表达模式，使画面突显出来的物象特征能够对应标题所指示的对象被重新体验和辨认。如毕加索的立体主义作品，就打破了以二维方式表现三维空间中的对象的固有视觉表达模式。通过将物象进行不同平面的拆分，再用几何图像的方式加以拼凑组合，这一体裁以新的视觉模式突出了对象的立体特征，并要求观众去感受作品题目的直指所锚定的对象在画面中新的形式表现。在新的体裁框架之中，图像直指的生产方式发生了改变，观众对画面的视觉模式从陌生到逐渐接受，新模式的明确性和合法性得以建立，观众认知物象的方式也得到了变革。

其次，体裁框架不仅保证了画面视觉模式的明确性，让其能够指向对象，还规定了非叙事性的画面内部的不同物象被联结和观看的方式，从而确定了直指之间的逻辑关联。因为画面的意义总是大于各部分的简单相加，这一框架也是非叙事性的画面从不同的直指合成整体涵指的保证。巴特曾对意大利品牌面条“庞札尼”（Panzani）的平面广告进行过讨论。他分析了这幅图像的多重意味，包括“红黄蓝”三色象征的“意大利性”，敞开的网兜暗示的“开放性”，意大利面和洋葱、番茄表达的“食物的原始天然性”，以及西方传统的“静物画”所传递的美学意涵：“仍然鲜活”（still living）（巴特，2008：262-264）。透过巴特的分析可以看到，“静物画”作为一种体裁，一种隐喻式的框架，通过将工业化的食品 and 传统静物画的对象（洋葱、番茄）并置，前者与后者成为了同一个类别：“静物画”这一绘画体裁惯常描绘的“鲜活之物”。画面直指之间的转喻关系是画面的空间结构所给予的，但体裁作为框架保证了转喻带来的类别化的赋义。如赵毅衡指出的，认知的“指代共现”和“类别共现”都基于指示性的产生（赵毅衡，2017：108-110）。前者涉及的是物的某个观相如何指向对象的问题，就本

文讨论的范围而言，就是表征对象某一观相的图像符号之直指具体指向何物的问题；后者则意味着个别的对象如何获得同一个类别的特征，指向其所属的范畴，就图像文本而言，是画面的不同直指如何被关联起来形成同一类别的意义。在这里，广告对“静物画”体裁框架的借用，对于直指的意义生产与互动，起到了非常重要的作用。

不止如此，由于视觉作品的不同体裁有着差异性的画面组织方式，当某一体裁框架被借用时，它会对直指的秩序性及其表意发生作用，而秩序性正是指示符的根本特征之一（Kull, 2009: 9）。穆塞洛（Christopher Musello）在考察美籍匈牙利人家族照片的变化时就发现，在摄影技术尚未普及的时代，人们在照相馆拍摄的照片，其画面组织方式模仿的是圣徒式的正面群像，照片中的人物位置体现了较为规律的亲疏长幼排序（Musello, 1980: 26）。由于在专业照相馆拍摄，这样的照片往往语境性不强，单凭相片本身并不构成鲜明的叙事，但其象征意味非常明确。“圣徒正面群像”作为绘画体裁被框架性地挪用，并以隐喻的方式作用于家族照片，不仅意味着家庭应当像宗教关系那样庄严有序，从组织的秩序性上看，它还意味着家庭成员的身份在空间位置中被鲜明地固定下来，并能够按秩序相互提示和确证家族社群里的关系地位。与指示性紧密相关的空间秩序性引导着画面的各直指对象在整体画面成员中的安置：当观众看到图像符号在秩序中如何被放置从而成为符号链中的一环，就能更明确地确认各个直指对象之间的亲缘关系，从而进一步对画面的整体意义做出解释。尤其是作为观众的家族成员，能够按照画面中直指对象的空间位置去按图索骥地绘制自己和各个对象之间的家族关系图谱。对体裁框架的借用，保证了图像的直指对象更加清晰和有序地指向与当下现实之间的关系，以此为基础，解读图像能确认并强化家族记忆的生产与延续。

六、结语

从上文的讨论可以看到，在叙事性和非叙事性的图像中，视觉框架对于图像直指如何生成，都起到了根本性的作用。视觉框架可以是修辞性的（rhetoric），图示性的（schematic），类型化的（generic）；相应地，图像直指的指示性分别建立在符号与对象之间的连续性和因果性、空间邻近性和秩序性的基础之上。框架确定了对象被选择性地表征和突出的形式细节及特征，确定了文本内对象之间的关系和秩序，以及对象被表征的方式，就此而言，它对符号文本如何在“组合轴/聚合轴”上选取成分并加以组建，产生了决定性的影响。而指示性这一曾被认为是图像对象“实存”之证明的符号特性，对于图像对象生成的关键作用并不在于它指向对象物理性质上的“曾在”，而是在于，视觉框架作为图像意义的生产机制，基于指示性不同方面的特性，以各种不

同的方式保证了图像确切地指明了对象。从指示性出发考量视觉框架对于图像直指及其意义生产的建造，我们就能认识到：视觉框架作为形式认知的装置，如格拉贝（Maria Elizabeth Grabe）等人指出的，形塑着图像的蕴含意味（Grabe & Bucy, 2009）；更为基础的是，它在符号文本“是什么”的问题上就已经进行了对认知的塑造。由此可以说，视觉框架是从根本上帮助我们“理解图像思维方式”并把握图像的认知符号活动过程的“关键概念”（刘涛，2021b：285），很值得继续深入探索。

注释：

- [1] 三分法是皮尔斯符号学理论体系的基本构造，此处列出与本文讨论相关的两种三分结构：符号本身可分为“再现体”（representamen）、“对象”（object）和“解释项”（interpretant）；按符号对象与再现体的关系，符号类型可分为“像似符”（icon）、“指示符”（index）和“规约符”（symbol）。特此说明。
- [2] 艾柯在1976年出版的《符号学原理》初稿中提出这两个概念，而在2000年出版的《康德与独角兽》一书中，他指出，自己曾经描述的、图像符号的分解性特征已经不再适用（Eco, 2000：337）。艾柯的自我修正恰好说明了将语言符号学的概念挪用图像符号学研究时，存在某种程度的生硬和不适：图像符号学必须建立其自身特有的符号学分析体系，而非生搬硬套语言符号学的理论，或是将皮尔斯符号学理论和语言符号学理论进行简单的杂糅。
- [3] 此引文标注为符号学界对《皮尔斯全集》的通用注法，CP 2. 305即为哈佛八卷本《皮尔斯文献》（Peirce, C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge: Harvard University Press, 1931—1958）第2卷，第305段。文中出自该文献的引用皆用这一注法，特此说明。

参考文献：

- 杰弗里·利奇著（1987）. 语义学[M]. 李瑞华等, 译. 上海: 上海外语教育出版社.
- 克里斯蒂安·麦茨著（2018）. 电影表意泛论[M]. 崔君衍, 译. 北京: 商务印书馆.
- 刘涛（2021a）. 图像研究的语义系统及其视觉修辞分析方法[J]. 西北师大学报（社会科学版）（4）: 37-48.
- 刘涛（2021b）. 视觉修辞学[M]. 北京: 北京大学出版社.
- 罗兰·巴特著（2008）. 图像修辞学[J]. 方尔平, 王东亮译. 语言学研究（6）: 261-272.
- 彭佳, 刘玲（2017）. 论先验意识的指示性框架及作为第二性的指示性：兼与赵毅衡商榷[J]. 上海大学学报（社会科学版）（6）: 114-124.
- 彭佳（2019）. 指示性范畴论：以生物符号学为起点[J]. 西北师大学报（社会科学版）（4）: 39-47.
- 彭佳（2020）. 指示性重临：从影像的“曾在”到数字的“此在”[J]. 文艺理论研究（6）: 127-135.
- 皮尔斯著（2014）. 皮尔斯：论符号[M]. 赵星植, 译. 成都: 四川大学出版社.
- 赵宪章（2018）. 小说插图与图像叙事[J]. 文艺理论研究（1）: 6-15.
- 赵毅衡（2017）. 指示性是符号的第一性[J]. 上海大学学报（6）: 104-113.
- 赵毅衡（2011）. 符号学原理与推演[M]. 成都: 四川大学出版社.
- Bazin, A. (1967). *What is Cinema?* Gray, H. (Trans.). Berkeley: University of California Press.
- Bell, P. (2001). Content Analysis of Visual Images. In van Leeuwen, T., & Jewitt, C. (Eds.), *Handbook of Visual Analysis* (pp.10-34). Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2001.
- Bock, M. A. (2020). Theorising Visual Framing: Contingency, Materiality and Ideology. *Visual Studies*, 35(1), 1-12.
- Cowling, M. (1989). *The Artist as Anthropologist: The Representation of Type and Character in Victorian Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, U. (1984). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.

- Eco, U. (2000). *Kant and the Platypus*. New York: Harcourt Brance & Co.
- Entman, R. M. (1993). Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), 51-58.
- Frow, J. (2014). *Genre*. London: Routledge.
- Georgakopoulou, A., & Goutsos, D. (2000). Mapping the World of Discourse: the Narrative Vs. Non-narrative Distinction. *Semiotica*, 131(1/2), 113-142.
- Grabe, M. E., & Bucy, E. P. (2009). *Image Bite Politics: News and the Visual Framing of Elections*. New York: Oxford University Press.
- Jakobson, R. (1984). Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb. *Russian and Slavic Grammar: 1931—1981* (pp. 41-58). Berlin and New York: Mouton.
- Jung, C. G. (1968). *Collected Works of CG Jung, Volume 9 (Part 1)*. Princeton: Princeton University Press.
- Kazloff, S. (1988). *Invisible Storyteller*. Berkeley: University of California Press.
- Kearsley, G. (1998). *Explorations in Learning and Instruction: The Theory into Practice Database: Gestalt Theory*. George Washington University. Retried December 28, 2021 from <http://www.gwu.edu/~tip./wertheim.html>.
- Kull, K. (2009). Vegetative, Animal, and Cultural Semiosis: The Semiotic Threshold Zones. *Cognitive Semiotics*, 4(Supplement), 8-27.
- Mitchell, K. (2008). *Intention and Text: Towards an Intentionality of Literary Form*. London: Continuum.
- Musello, C. (1980). Studying the Home Mode: An Exploration of Family Photography and Visual Communication. *Studies in Visual Communication*, 6(1), 23-42.
- Ogden, C. K., & Richards, I. A. (1989). *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Noakes, J. A., & Johnston, H. (2005). Frames of Protest: A Road Map to a Perspective. In Johnston, H., & Noakes, J. A. (Eds.), *Frames of Protest: Social Movements and the Framing Perspective* (pp. 1-29). MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Peirce, C. S. (1931-1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press.
- Phelan, J. (1996). *Narrative as Rhetoric*. Columbus: Ohio State University Press.
- Rodriguez, L., & Dimitrova, D. V. (2011). The Levels of Visual Framing. *Journal of Visual Literacy*, 30(1), 48-65.
- Sauer, B., & Pingaud, E. (2016). Framing Differences: Theorising New Populist Communicative Strategies on the Internet. In Ranieri, M. (Ed.), *Populism, Media and Education* (pp. 26-43). London: Routledge.
- Sebeok, T. A. (2008). Indexicality. *The American Journal of Semiotics*, 7(4), 7-28.
- Short, T. L. (2007). *Peirce's Theory of Signs*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sonesson, G. (1993). Pictorial Semiotics, Gestalt Psychology, and the Ecology of Perceptions: Review of Saint-Martin, Fernande, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*. *Semiotica* 99(3), 9-399.
- Spencer, K. R. (2007). *Framing the Portrait: Toward an Understanding of Elite Late Classic Maya Representation at Palenque, Mexico*. The University of Texas at Austin.
- The Forward & Romm J. (2016). Why Time's Trump Cover is a Subversive Work of Political Art. *Haaretz*. Retrieved January 12, 2022 from <https://www.haaretz.com/us-news/MAGAZINE-why-times-trump-cover-is-a-subversive-work-of-political-art-1.5626630>.
- Verdon, J. (2016). Indexicality or Technological Intermediate? Moving Image Representation, Materiality, and the Real. *Film and Media Studies*, (12), 191-209.

secondly, the issues of visual structure in the dimension of visual grammar in textual representation are discussed, such as value representation, power construction and attitude expression; thirdly, in the dimension of visual interpellation in image reception, the issues of ideological effects are discussed, such as gaze compulsion, gaze pursuit, gaze concealment, and gaze taboo. Therefore, the visual framing can provide insight into the cultural and ideological secrets of the conflicting images of nations, and can be used as a vehicle to provide a visual rhetorical path for the development of peaceful communication between nations.

[Keywords] national image; visual framing; ideology; visual rhetoric

33 The Semiotic Mechanism of Visual Framing: from the Perspective of Indexicality

· *PENG Jia*

[Abstract] Indexicality, as the foundation of anchorage between the signifier and signified, correlates pictorial signs with its denotation by establishing casual, spatial, and orderly relations between them via specific visual patterns. Visual framing is the production device of pictorial cognition. The language-image frames, agent frames and genre frames of pictures manipulate and shape the selection and salience of image's features, as well as the representation and formal construction of pictorial texts, thus enable the pictorial signs to designate their objects and the category they fall into. Accordingly, visual rhetoric is established on the inter-semiotic dimension, narrative takes its form on the semantic dimension, and the visual patterns are altered on the formal dimension. In this sense, visual framing is the basic meaning mechanism of semiotic cognition.

[Keywords] visual framing; indexicality; denotation; picture

45 "Restoration" and "Magination ": The "Image of Republic of China" in *Nanjing Daily* (2000-2019)

· *CHEN Cheng, HE Zhi-wu*

[Abstract] The starting point of this article is how the localized mainstream media constructs the memory of Republic of China under the background of "Yearning for Republic of China". Using qualitative research methods, the analysis shows that "political restoration" and "poetic