

---

## 接近图像修辞的生活世界核心<sup>1</sup>

约伦·索内松/文  
梅林/译

**摘要：**修辞是目前存在的几种视觉符号学的系统研究方法之一。在本文中，我们表明它应该基于理所当然的世界的人类学普遍性、以及特定的社会特性，这些特性决定了以我们日常经验为起源的基本范围中哪些价值的排名最高。我们也表明一些关系，比如指示性、对立、虚拟性和社会范畴，是用以使修辞手法造成的断裂的效果变得彻底。我们的模式试图解释为什么在给定的情况下，一些陈述会比另一些更有修辞性。

在人类科学中，符号学（以及符号学中很著名的部分，语言学）有一个独特的特点，那就是它建立了其试图分析的对象的模式，然后与研究对象的相遇中对模式加以修改。这些模式体现了一些关于意义如何产生的特定理论。在图像符号学的例子中，有三个已经存在一段时间的主要的符号学模式：格雷马斯学派（Greimas school），列日学派（Group  $\mu$ ），以及魁北克学派（Quebec school）；然而，根据费尔南德·圣马丁（Fernande Saint-Martin 1994:2）的说法，人们也可以区分出以当下作者为代表的第四学派，她称之为“瑞典学派（Swedish school）”。在这篇文章中，我将通过引用其他“学院成员”的工作，在某种程度上证实她的观点（Castro 1996; M. Johansson 1996; T.D. Johansson 1996; Marner 1994; 1996a, b; person 1996）。从这个意义上说，下面的内容是要描述这个学派的一些核心问题。在之前的一些出版物中，我试图描述上述三个学派的模式（Sonesson 1992a, c; 1993a,b; 1996a）；简而言之，根据格雷马斯模式，所有的图像意义都来自与二元对立（binary oppositions），这些项（terms）被分成两个系列，用以分离划分图片的至少两个域（fields）；魁北克学派认为视觉意义体现在拓扑学（topological）和格式塔（Gestalt）术语中；而列日学派认为图像的意义来自于被设定为所有图片都适用的规范（“一般规范” general norms）所带来的断裂，或者来自于它们所僭越的图片的规范（“局部规范” local norms）。在某些方面，这些模式似乎是不可还原的；甚至有可能它们中的每一个都更容易分析某些类型的图片（cf. Sonesson 1992a, c; 1993a, b）。然而在某种程度上，我们可以整合不同模式的特性，构建一个具有更广泛的应用

---

1 原文：Sonesson, G. (1996). Approches to the Lifeworld core of pictorial rhetoric. In Visio. La revue de l'association internationale de semiologie visuelle, 1:3, 49-76.

---

和更坚实的理论基础的综合模型。如果是这样的话，那么将涉及从模式的基本述语（predicates）开始，如“对立”（opposition），“构造”（configuration），“僭越”（transgression）等等。在这个过程中，这些述语的含义将会明显地改变。

## 1. 规范的辩证法及其僭越

在比魁北克学派所设想的更为广泛的意义上，构造自然是所有感知的基础，因此也是图像视觉的基础，就像每个孩子在经历欧几里得空间之前的拓扑空间一样（cf. Sonesson 1992b; 1993a）。格式塔（Gestalts）有时可能从结构关系中出现，或被结构关系所覆盖，或者作为“良好规范（good forms）”，或者作为“原型”（prototypes），它们通常作为规范的实例，使与之相对的偏离（deviations）变得可见（cf. Sonesson 1989a; 1992a）。而对立与规范的僭越之间的关系则不那么明确。一方面，作为一种对比（contrasts）而被意识到的对立，可能是打破规范的一种特殊情况：正如雅柯布森在他关于选择轴的等效投影的概念中所表达的那样，对立的相似性比预期更多。但这似乎也是可行的，例如，把意义的修辞生产（rhetorical production）当作一个特定的对立的例子，在这种情况下，其中的一个项作为预期或是规定的一部分，是给定的，而另一项则是新出现的，意想不到的，在此时此地产生的。我们将在下文探讨后一种可能性。

### 1.1 反对同位素（isotopy）：作为常态的规范

修辞是指通过打破规范的途径来生产意义的方式。这就意味着修辞模式不可能是意义的整体模式：某些意义已经体现在被修辞所覆盖的规范中。在视觉领域，这并不是一个非常特殊的情况：它只是意味着与音韵学（phonology）相对，但就像视觉结构一样（如索内松 1989a 对列维-施特劳斯和格雷马斯学派的反对），修辞是“调节的”（regulatory）而非“构成性的”（constitutive），也就是说，它能调节一个已经存在的意义，而不是重新创造一个新的意义。在这个意义上，构造是视觉意义的基本组成部分；然而，作为应用于视觉世界的图像符号过程的操作和对于视觉世界意义的改变来说，可能对立和僭越更为重要。

在构建视觉修辞的过程中，列日学派实际上花了大量的时间研究如何在普通的、非修辞的环境中创造意义，建立起了一种否定修辞的原则。在他们看来，形式（forms）、质感（textures）和色彩（colours）是视觉意义的三大要素。这些因素在某种程度的分析中可能是相关的，也可能不是，但真正的问题于：他们关注的是构成一种“规范”的因素，以及形成对这种规范“僭越”的因素。

---

在列日学派的研究中（例如在讨论局部和普遍零级（zero levels）的时候，1992: 262ff），规范的概念同格雷马斯的同位素（isotopy）概念紧密地结合在一起。但是，正如格雷马斯（1966: 96; 1970: 10, 188; 1972: 8）和列日学派（1977:30ff）反复强调的那样，同位素涉及到了冗余（redundancy）和连贯性（coherence），作为一种形式的操作，它仅仅产生一组无序的语义（lexemes），或更确切地说，一组无序的语义特征。事实上，在列日学派后期的研究中，典型的标准、冗余以及同质性（homogeneity）被用来定义规范，而不是用同位素本身来定义：同位素被认为包含了“在给定的水平上的同质性（l’homogénéité d’un niveau donné des signifiés）”，这相当于“在语言领域的冗余（redondance de sèmes /.../ dans le domaine linguistique）”以及“在视觉领域的变化的决定性或同质性的冗余（redondance de déterminations ou homogénéité des transformations dans le domaine visuel）”。

在传播的数学理论中，冗余代表的是完全可预测性，这显然指的是信息接收者对期望的相对确定性（至少是理想化的情况）。当格雷马斯（1966:96）谈到被“确认（confirmed）”的同位素时，以及当列日学派（1992:225）谈到节奏（rhythm）“创造了一种可以令人满足或失望的期待（crée une attente, qui peut être comblée ou déçue）”的时候，同样的主体期望某事发生的概念再次出现。因此，考虑到它在时间上的可能实现，这里的中心概念不应该是冗余，而应该是“期望”（expectancy）。这一概念在布鲁纳和波斯特曼（Bruner & Postman）的假设检验（hypothesis-testing）的模式中得到了体现，随后被所谓的建构主义者们发展，根据这个模式，感知在解释系统的帮助下，包含于填补感觉的不完整证据中（cf. Sonesson 1989a, III.3.3.; 1996a），与此同时，伴随着对于经验的连续性的强调，感知也出现于胡塞尔的时间意识（time consciousness）的概念之中，从一个时间点投射出它的延伸（protentions）和滞留（retentions），随后被符号学布拉格学派翻译到社会领域。

一旦我们以预期的标准来设想规范，而这个预期被认为是“正常的（normal）”的话，我们就会意识到在某些情况下，我们会期望事情发生改变，而不是继续保持不变，也就是说，我们不会期望同样的单位（unit）再次发生。我们当然希望整个人体都是人类，但是我们也期望它从头部到躯干、手臂和脚在特定的地方、连结和数字方面发生变化。一幅把梅·韦斯特（Mae West）（译者注：出生于美国纽约布鲁克林，演员，编剧。原名玛丽·简·韦斯特，出生于美国纽约布鲁克林，演员，编剧。她有一双非常丰满的乳房，后来在好莱坞，凭着天赋身材红极一时，是上世纪 30 年代中期美国薪酬最高的女人，人们称她为“银幕妖女”。）的胸部、一张将军的脸、一个足球运动员毛茸茸的腿连在一起的照片无疑是不正常的（Groupe  $\mu$  1978:18），同样的情况也发生在另一

---

张展示梅·韦斯特胸部的图片上，其他身体部位本也应该出现（但是并没有）。为了正确地分配预期的重现（recurrences）和非重现（non-recurrences），需要一种解释的方案而不是同位素。

尽管格雷马斯使用有趣的故事来介绍同位素的概念，这个概念也体现在许多列日学派讨论的图片之中，但其整体结构实际上在于让我们期望改变——以一种意想不到的方式改变，这意味着我们期待着意想不到的发生（Sonesson 1988; 1990; 1996a）。在图像艺术的领域，现代主义的机制就是如此，它不断产生新的差异，一次又一次地让我们期待意想不到的事情发生（cf. Sonesson 1994b）。当然有可能反驳说，随着现代主义在创造新运动的道路上继续前进，现代主义冗余地重复着自身；而且，当笑话达到断裂点之时，现代主义继续传递着“笑话”的意思。然而，即使在某种抽象的层次（“人类”）上预期有重现，有趣的事情可能恰恰是预期的部分（“头”而不是“脚”），等等。

如果我们根据定义，把这个术语当作一组无序的冗余特征，那么将附加（adjunctions）、抑制（suppressions）、替代（substitutions）以及尤其是排列（permutations）应用于同位素是完全荒谬的。不管我们是否如列日学派（1992:303）所言，将马格利特（Magritte）的《屈辱》（Le viol）（译者注：画中人以乳头为眼睛，肚脐为鼻子，性器官为嘴巴，整张脸由一个女性身体的正面组成。）作为一个简单的排列来分析，将胸部放在本来应该是眼睛所在的位置，或者如我在其他地方所说的（Sonesson 1989a; 1992a），作为一个把整个女性躯干投射到脸部的更复杂的投影；在这两种情况下，对于眼睛和胸部来说，同位素没有发生断裂，以及脸和躯干，都形成了同样的同位素，我们可以称之为“人体”，甚至是“女性身体”，因为我们的文化承认这种发型和胸部是女性的。

因此，我们需要的不是同位素的概念，而是像解释方案这样的概念，它解释了人们对世界的组织方式的期望，允许人们将这种期望与实际情况进行比较。这个概念在列日学派（1992:99ff, 149ff, 291ff）对于帕尔默（Palmer）的感知信息处理（perceptual information processing）模式的讨论中得到了预示，根据这个模式，对象被组织成部分，通过“从属（subordination）”与整体相关，并被整合到更多的扩展对象中，通过“上位（superordination）”与它们相关；除此之外，它们还有所谓的全局属性（global properties）分布在整体扩展上。列日学派甚至建议，应该在模式中加入同级单位之间的关系，“协调（coordination）”，以及单位之间的时间关系，“预定（pre-ordination）”。

因此，基于库斯勒（Koestler）的合弄结构（holarchy）（译者注：库斯勒认为自然界的東西大多是由合弄结构层层嵌套组成的，比如人体、器官、组织、细胞等。每个合弄结构中有“合弄 holons”，合弄是独立自主的个体，但是他

---

们又为了所在合弄结构的功用而互相协作)的概念、本维尼斯特的分布(distributional)和整合(integrative)的关系、罗施(Rosch et al. 1976:383)的基本层次(basic levels)的概念,这个模式与我所引入的(cf. Sonesson 1989a,I.3.2)模式相似。不同之处在于,我没有考虑到“预定(pre-ordination)”,列日学派(1976:383 等等)没有考虑到罗施关于组织层次存在的证据,一个“基本层次”,是有特权的,因为它描述了“本质上独立的事物”。此外,列日学派的全局属性的概念被证明是非常有限的,它更像是我(cf. Sonesson 1989a,I.3.4.)跟随莱比锡学派的“整体心理学”(Ganzheitspsychologie)的所称的构型,而不是其他的整体属性。因此他们忽略了,或者至少没有指出,诸如“棱角(angularity)”和“圆度(roundness)”这样的整体的,非构型性的属性,这些属性在儿童感知其他特征之前就已经被感知,并且位于大脑中的不同位置(见 Sonesson 1989a,I.3.4 and I.4.4.的讨论和参考)。因此,他们无法解释视觉符号过程的一些细微的效果。

## 1.2 反对异质性:作为转换的断裂

如果规范等同于同位素,那么它就必须具有同质性(homogeneity),那么我们就将期望异质性(heterogeneity),而不是其他,是修辞性的。然而,如果规范不能被分解成同位素,就没有理由认为所有的异质性都是修辞性的,或者所有的同质性都不是修辞性的。

人们可能会好奇,在哪些元素之间应该存在着同质性和异质性。在讨论所谓的“转换修辞(rhetoric of transformations)”时,列日学派(1992:295ff)区分了同质性转换和异质性转换,这种区分不是通过将世界的状态与图片中呈现的状态相比较而呈现,而是与画面内部的结果相关。从这个意义上说,异质性转换是指不同的变换作用于世界的一个同质状态,使画面本身具有异质性。因此,很自然地,因此很自然地,只有在它们异质地应用时,列日学派才会宣称转换是修辞性的,因为这就意味着转换性的修辞将会依赖于同位素的断裂。然而,在讨论具体的转换时,列日学派(1992:307f)也会考虑一些同质性的转换,如果加上历史的背景,这也是一个合理的选择,正如我将要讨论的,在考虑像似符号的结构时也是如此。但在同质性变换中,同位素的断裂是不存在的:它们是对历史规范的违反,这些规范规定了物体在图像中呈现的方式。

因此,在列日学派受限的意义上,图像修辞在立体派(Cubist)拼贴画、达达主义(Dadaist)艺术作品以及最近的许多后现代主义艺术(Post-modernist)和大量广告中显得尤为突出。另一方面,把一个真人变成一个火柴棍小人的事实本身并不是修辞上的,无论这幅画是黑白的还是有几种颜色的;但是,在一幅画中加入一个黑白的人物,而这幅画是另一种颜色的,则是产生了一种修辞

---

形象。同样，在艾森斯坦的黑白电影《战舰波将金号》中出现的红旗也是一种修辞手法（p.295）。如果是这样的话，在我看来，“转换修辞”是一个用词不当的说法：转换（transformations）不是修辞，组合（combinations）才是修辞。更极端的例子是，我举了毕加索对于《宫女》（Las Meninas）（译者注：1656年西班牙画家委拉斯凯兹的画作，是西洋美术史上的重要作品。）的“戏仿”（paraphrase），或者更好的例子是，汉密尔顿对于毕加索的《宫女》的“戏仿”，其中包含了更为完整的不同像似转换（iconical transformations）的样本。

现在，让我们来考虑一下这样一种转换，一幅普通的风景通过这种方式变成了一幅印象派绘画。我认为这种转换在双重意义上是修辞的：首先，它打破了当时盛行的普遍的规范，即世界上的知觉表象是如何在纯艺术（fine art）中呈现出来的；第二点，它打破了现时仍然存在的规范，即一幅正常的画是如何呈现这些表象的。这同样可以用俄国形式论者什克洛夫斯基（Sklovskij）及雅各宾斯基（Jakubinskij）所熟悉的术语来表述：印象派绘画不是打破了我们对于标准语言的感知习惯，而是打破了我们在日常生活中习得的，对于另一种标准化媒介，“非艺术性（non-artistic）”的图像的感知习惯，从而使得它们对于我们来说“陌生化（strange）”或是“现实化（actualized）”；与此同时，它打破了早期艺术运动所产生的期望，这些运动曾经是革命性的，但后来却变成了标准化的艺术形式。在后来对布拉格学派的重新构想中，它不仅僭越了它所采用的标准媒介的规范，而且也僭越了紧随其后的艺术运动所建立的规范。

然而，我想说的是，在当代艺术沙龙画的不可思议的陪伴下，仍然存在着印象派绘画打破的第三种规范：“真实”现实（‘real’ reality）的普通世界的规范。不管是普通的、三维的还是有人生命的人被转换为火柴棍人、一些轮廓、一些感光板小块、还是一系列彩色的点，或是一些立体图形，其结果对于出发点来说肯定是异质性的。在某种意义上，每一幅图画都是修辞性的，与所代表的事物相联系，就像每一个像似符号一样：它们在一个完全不同的背景上创造了相似的印象。但是这种相似的印象随后让位于对于新差异的感知（Sonesson 1989a; 1994e; 1996c）。在口头语言中，修辞的出现要晚得多：从来没有任何迹象（也许拟声词除外）表明存在一种基本的相似性，而差异又必须从这种相似性中重新获得（Sonesson 1996b）。

### 1.3 来自布拉格学派的愿景：社会修辞

根据列日学派（1992:262ff）的说法，我们应该区分一般规范和局部规范。“一般规范”建立在符码（code）中，存在于符合它的事件之前，也存在于僭越它的事件之前。因此，根据感知世界的一种规范，一个头通常依附于它下面的身体，如果没有身体存在，或者身体高于头部，规范就被僭越了。“局部规

---

范”是由非常复杂的符号建立而来的，这些符号随后会打破它们。因此，瓦萨雷里（Vasarely）（译者注：光效应绘画的奠基人之一，也是欧普艺术的杰出代表，被誉为“欧普艺术之父”。）的许多作品都以无穷无尽的水平 and 垂直重复的圆圈为特色，这些圆圈有特定的大小和颜色，但人们对它将持续下去的期望突然被一个方形、或一个较小的、或不同颜色的圆圈的出现所欺骗。这种区分是有用的，但还不够。例如有些地方应该制定体裁规范（genre norms），这些规范被多次提及，但没有被给予任何系统的地位。

在上面所引用的《战舰波将金号》的例子中，一般规范以及局部规范的打破可以说是一蹴而就的：一般规范来自于当时技术上的可能性，彩色电影在当时是被禁止的（红色被涂在胶片上），而局部规范使得我们期望一部黑白电影是完全黑白色的。然而，正如今天所看到的，这部电影作为一个整体打破了另一种更普遍的规范，这种规范要求电影，至少这种类型的电影，必须是彩色的。无论是对我们还是对当时的公众来说，第一部有声电影的修辞手法也可以做类似的解释。

这意味着规范不仅与历史时刻和特定社会相关，也与特定的图像体裁相关。如果是这样，就不可能像列日学派和格雷马斯学派所希望的那样，把符号学视为历史和社会参数之外的一个领域。正如我跟随普利托（Prieto）（他自己引用索绪尔的话）所经常指出的如索内松（Sonesson 1989a, I.4.），符号学的对象只为了它们的使用者而存在，也就是说，它们只存在于特定社会群体的使用中，因此，一旦我们假装超越社会性的话，那就没什么研究的了。

社会学概念与符号学之间的关联在某种程度上必须是有限的：否则，符号学将被吸收到社会学中，或者社会学将被吸收到符号学中。因此，只有那些以某种方式对所研究的符号系统的非常形式的本质施加限制的社会特点，才应该被认为是与符号学相关。在我们看来，在由列日学派发展起来的理论中起重要作用的概念，“规范”，一定是一个社会概念（除了那些解释他们为什么有些时候不愿意进一步探讨的段落之外，列日学派不这么认为）。那么，也许我们可以把规范看成社会学中必须由符号学保留的那一部分（cf. Sonesson 1996a）。

如果像列日学派一样，我们采取符号学的修辞视角的话，那么规范的意义就在于它们规定了规则，这些规则可以通过修辞上的僭越而被打破。但是，对于不同的图片类型，这些规则显然是不同的，更不用说不同的“视觉符号（visual signs）”：因此，尽管在当代艺术作品的框架（frame）之外不会有任何的修辞效果如列日学派（1992:389f）所说，但如果作品的问题在于它是一幅“媚俗”的画的话，那么肯定有修辞效果，以及如果图像不是一件纯艺术作品的话，那么画框的出现反而会打破规范。遗憾的是，列日学派（1992:377）将

框架分解为更加抽象的边缘（edging）概念，而拒绝区分框架和底座（plinth）：因为实际上，画下的底座，或雕像周围的框架，肯定带有修辞意味。

图 1. 布拉格学派模式的示意图（由索内松 1992a 重建。实心箭头表示直接影响；轮廓箭头表示更复杂的相互作用）

这个模式是对胡塞尔现象学所提出的感知概念的一种调整，增加了社会维度在里面（cf. Sonesson 1992a; 1993c; 1994c）。因此，我们可以恢复模式的一般意义，将其应用于所有感知对象，同时保留其社会特性。从这个意义上说，任何被赋予感知的人工制品的产生都包含了不同层次的普遍性规范，对于其具象化到一个特定的感知主体的感知经验中来说也是如此。另一方面，存在着一种永恒的运动，在这种运动中，非自动化（de-automatized）的规范被转换成了自动化（automatized）的规范，一个不断重复的“斗争与改革”（struggle and

---

reformation) (用布拉格学派的术语来说) 的辩证法被应用于已确立的艺术形式, 真正地再现了预设艺术的概念, 甚至如我在其他地方 (Sonesson 1994b) 所说的那样, 被现代主义的拥护者明确地表述。

当具体化以阅读文学作品或感知艺术对象的形式出现时, 它是为了个体主体的目的, 而无法通过分析来把握。然而在某些情况下, 具体化在其初级阶段 (primary phase), 涉及到一个集体主体 (collective subject), 它创造了一个新的人工制品, 提供给进一步的感知者: 这个过程发生在音乐的演奏时, 戏剧作品的戏剧化以及芭蕾舞的再现时。在这些情况下, 具体化可能会无疑地选择僭越规范, 而不是遵循理想的规范。让我们以芭蕾舞为例, 它是由纯粹的视觉符号构成的, 这些视觉符号只有轻微的图像性。在由马兹·艾克 (Mats Ek) (译者注: 瑞典芭蕾舞家、编舞家、导演和剧团经理, 被誉为是 20 世纪后期芭蕾舞界的支柱之一。) 所带领的库柏格 (Cullberg) 芭蕾舞团所表演的“天鹅湖”版本中, 僭越规范的行为发生在几个不同的层面: 首先是“天鹅湖”与其他许多舞蹈表演一样, 对于“古典芭蕾”的符码的僭越 (出现了符码所不允许的动作, 与其他的动作一起将“古典芭蕾”作为局部规范); 其次, 对于我们的文化中由“原版天鹅湖”所构成典型艺术作品的僭越 (最明显的是, “浪漫”的叙事结构向更琐碎的现实的方向进行了修改, 在那个漂泊的时刻之后, 白天鹅从魔法师手中被救了出来, 王子将黑天鹅作为他的情妇); 以及对于具体化的规范的僭越, 这是很难举例的, 因为它们必须要被展示出来: 这是一种表演“大滑步” (grande chassée) (译者注: 源于芭蕾术语, 意为追并步、并合步, 在芭蕾中叫滑步。它是一个向侧、并步、再向侧的三步舞步。) 的特殊方式。

在布拉格学派的模式中, 如上所述的同位素, 意味着具体化不仅与生产同时发生, 而且可以轻易获得此种同时性。根据莫莱斯 (Moles) 和洛特曼提出的一个观点: 任何传播情形的发送者和接收者都只是从部分重叠的符码开始的, 在传播过程中努力使符码同质化: 同位素是一种环境, 在这种环境下同质化是理所当然的。在这两种情况下, 时间意识, 包括真实时间和投影时间的差异, 都必须整合到模式中 (图 2) 及索内松 (Sonesson 1994c; 1995b)。

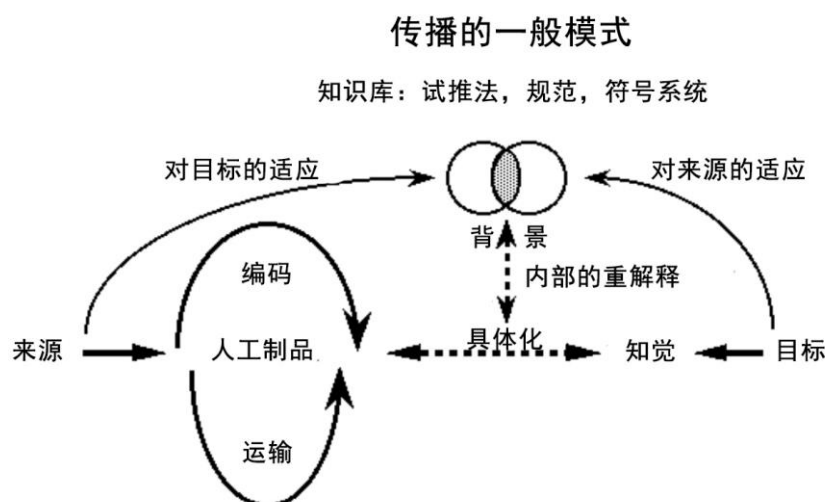


图 2. 传播的一般模式，整合布拉格学派和塔尔图学派的见解（*as developed in Sonesson 1995b*）

根据穆卡洛夫斯基的说法，由规范产生的约束在某些情况下具有法律的效力，但在范围的另一端它们也可能表现为简单的建议。也许我们可以进一步考虑这个观点，认为规范也可以从皮尔斯和胡塞尔的意义上来说，仅仅是一种观察到的规律性，一种习惯：换句话说，就是被认为是“正常的”（normal）。

#### 1.4 在现象学的帮助下：生活世界

在特定的社会文化世界之外，我认为，在人类居住的每一个可以想象的世界中，都有一些被认为是理所当然的普遍特性。胡塞尔及其追随者，舒茨和古尔维奇，将这种普遍性用生活世界的科学这个术语来描述，同时它也被詹姆斯·吉布森（James Gibson）称为“生态物理学（ecological physics）”以及被格雷马斯称为“自然世界（natural world）”的符号学（cf. Sonesson 1989a, 1994a,c,e; 1996a）。胡塞尔、吉布森和格雷马斯都创造了这门科学，因为他们意识到，我们所经历的“自然世界”与物理学中已知的“自然世界”并不完全相同，它是由文化构成的。区别与格雷马斯的自然世界，但是同胡塞尔的生活世界和吉布森的生态物理学一样，我认为这个特定的层次是世界的享有特权的版本（privileged version），用舒茨的话说，它是“理所当然的世界（the world taken for granted）”，从这个角度来看，其他的世界，比如自然科学的世界，是可以被创造和观察的（cf. Sonesson 1989a,I.1.4, I.2.1 及各处）。

生活世界的一个基本性质是，其中的一切事物都是以“主体相对”（subjective-relative）的方式给定的。这意味着，举例来说，任何一种事物总是会“从某种角度”被感知，这是一种让物体的一部分成为注意力中心的视角。

---

被感知的是对象，尽管它总是通过它的一个或多个视角或是意指对象被给出，但这些视角或者意指对象本身是不被注意的。吉布森观察到，无论我们是从侧面，上面还是正面等角度“看”一只猫，我们看到的总是同样的一只猫。对于胡塞尔来说，这种看一个部分而推知其整体的现象与“以此类推原则”（etc. principle）有关，我们的知识能在任何一点上把骰子翻转过来，或者绕着骰子转一圈，看看另一面。

生活世界里的一切都是在“开放视野（open horizons）”中呈现的，也就是说，不管其表述有多模糊，现实并不是像一幅画一样被框定，而是走向无限。从我们的注意力中心开始，经验世界逐渐消失，没有任何明确的限制，我们只需要改变注意力的中心，以扩展独特的经验领域。每个对象都有一个“外部视野”（outer horizon），即附近其他对象的背景场，以及一个“内部视野”（inner horizon），即当前不可见，或者只是无人关注的部分和属性。对于两个视野来说，以此类推原则都适用。

生活世界的“时间”（temporal）结构与“空间”（spatial）结构相似。在每一个时刻的意识中，嵌入了紧接着的时刻的意识和之前的时刻的意识，它们分别被称为“延伸”（protention）和“滞留”（retention）。每个延伸依次包含了它的延伸和滞留，每个滞留亦然。它们也许是普遍和模糊不清的，比如对生命会继续的预期，或者预期一些东西会改变，或者更明确一点，就像期望骰子会在隐藏的侧面有一定数量的点。这种时间意识的模式被布拉格学派的成员，尤其是穆卡洛夫斯基，在戏剧符号学和文学符号学中使用。然而，它更普遍地隐藏于所有预期方案之下。

生活世界中遇到的每一件特殊的事物都被称为一般“类型”（general type）。“类型化”（Typification）适用于各种各样的对象，甚至是人类：根据舒茨的说法，除了家庭成员和亲密的朋友之外，其他人几乎完全被他们所归属的类型所定义，我们期望他们的行为也与之相符。“在知觉经验中，事物的空间形状只取决于类型——只留下了一些边缘化的余地给变化、偏差以及波动”（Gurwitsch 1974:26）。因此，在生活世界中没有圆圈（circles），而只有“圆的（roundish）”形状的事物和具有“圆形外观（circular physiognomy）”的事物。事实上，格式塔心理学的“好的形式（good forms）”以及罗施（Rosch）理论中的原型（prototypes），都很明显是类型化（cf. Sonesson 1989a,I.2.1.）。

与类型化密切相关的是在生活世界中获得的“惯常性”（regularities），或者如胡塞尔所说，“事物的典型行为方式”。事实上，一旦一个对象被分配到一个特定类型的话，我们或多或少会模糊地知道会预期些什么，或者更确切地说，将来可能会发生什么，从而可以学会自己操纵我们想要的改变。吉布森（Gibson 1982:217ff）提出的许多被魔法所反抗的“生态物理学定律（laws of

---

ecological physics)”，都是这样的“暗含惯常性”：比如实体物倾向于持续存在；比如主要表面（major surfaces）在布局（layout）上几乎是永久的，但是有生命的物体随着它们的成长或移动而改变；比如有些物体，像蓓蕾和蛹的变化，但是没有一个物体被转化成一个我们称之为完全不同的物体，比如青蛙变成王子那样；比如只有从一种物质中才能产生出实体；比如一个巨大的分离的物体必须停在一个水平的支撑面上；比如一个固体物体不能穿透另一个固体表面而不破坏它，等等。与人们通常认为的相反，孩子们自发地相信非魔法（non-magic）（Gibson 1982:218）；事实上，正是在这样的背景下，魔法就像一种“自然世界”的修辞一样，变得有意义了。

胡塞尔对惯常性的描述很符合“试推法”（abduction）的概念，皮尔斯把试推法和更令人熟悉的演绎（deduction）和归纳（induction）过程放在一起，意即根据一个特定的实例推论到另一个特定的实例，而不仅仅是存在于个体事实层面上，因为皮尔斯告诉我们，事实是由某些“惯常性”调节的，这些原则是暂时建立起来的，或者被认为是理所当然的。皮尔斯想知道，如此多的试推法如何被证明是正确的，他将其解释为是一种自然本能（natural instinct）。实际上，将事实联系起来的方法有无数种，但其中大多数似乎都是人类无法想象的。真正被提出的有限数量的试推法可能不是由于自然本能，而是由于生活世界最普遍的组织架构的共性（commonalty）。

列日学派（1992:268f）声称图像符号是相伴（concomitance）原理的基础，根据这个原理，图像层（pictorial layer）单元的范围与材质层（plastic layer）单元的范围一致，材质标牌的三个要素，质地，颜色和形式，遵循一个相似的原则，也被称为“共同延展性”（coextensivity）。显然，相伴是人们期望获得的东西，因为它是一种“惯常性”，亦如皮尔斯所说，在平常的感知世界中被观察到，随后通过试推法，很自然地转移到图像符号上。实际上在生活世界中，我们通常会观察到这些普遍特性的同时发生，以及那些描述罗施所谓的原型的更为特殊的特性也是如此。这种巧合定义了分离对象（detached object）的概念，它是吉布森的生态学的核心。

还有另外一种性质，列日学派将其归于图像上，而在我看来它似乎是生活世界的一种规律性（regularity）：在讨论拼贴画时，列日学派（1978:17ff）声称在材质层上的图像规范是一种“同位素性（isotopicality）”，或者更准确地说，是表达物质的“同质异构性（isomateriality）”，以及“同素异形性（allotopicality）”，也就是说，表达循序渐进性的“异质渐进性（allograduality）”——更简单地说，组成图像时应该使用单一的材料，以便表达介于中间的符号之间的区别，使它们能够被区分开（“一些分布延缓了对这些像似符号的识别（une répartition suspendue à la fonction de reconnaissance des

---

signes iconiques) ”; 1978:18)。我们得出了一个与这些规范相反的结论，那就是拼贴画因此可以是同质渐进 (isogradual) 及同质异构的 (isomaterial)，或者是异质渐进 (allogradual) 和异质性 (allomaterial) 的——甚至将其加入到列日学派 (1979:185) 的说法中，是同质渐进和异质性的。但这仅仅意味着图画需要某种中等程度的秩序，这使我们能够在我们的经验世界中作出区分和散播意义。事实上，列日学派 (Groupe  $\mu$  1984:20f; 1992.39ff) 本身已经暗示了修辞学有两种不同的倾向，“秩序的附加修饰 (adjunction of order)” 以及“异质的附加修饰 (adjunction of heterogeneity)”——这将把生活世界置于两者之间，塔尔图学派的模式将允许我们重新发现它。

### 1.5 重新审视形式主义：陌生化及熟悉化

在几百万年的进化史上，所有动物的“陆地环境 (terrestrial environment)”都具有某些简单的不变量，如土地在“下面”，空气在“空中”，“水在地下” (Gibson 1966: 8ff)。地面是水平的，坚硬的，是支撑的表面，而空气是不抵抗的，是运动的空间，也是呼吸的媒介，是偶尔的气味和声音的载体，而且空气在白天对事物的视觉形状是透明的。整体而言，固体的陆地环境是褶皱的，而且在不同的层次上，由山峰和山丘、树木和其他植被、石头和树枝构成，同时也由晶体和植物细胞等物质构成。观察者自身以环境的刚性和他与地心引力的关系所造成的后果作为基础。语言学家们还试图解释在所有语言中都存在的一组小词，它们分别表示环境的空间和时间维度，他们发现有必要假设一个部分是由重力决定的，实验世界的基本框架 (cf. Miller & Johnson-Laird 1976)。

在吉布森看来，“生态物理学 (ecological physics)” 的内部一定有某种“社会物理学 (social physics)”，它不完全是在涂尔干的意义上，而是在微观层面上。米德 (Mead) 谈到了人类世界的一系列“事物”，这些“事物”在“手边”，占据着“操控范围 (manipulatory sphere)”；瓦隆 (Wallon) 也讨论了“超事物 (ultra-choses)”，它们位于这个范围之外，却是从这个范围中被看到的。即使是这些不起眼的东西，也不仅有用处，而且如列维-斯特劳斯所说，还能被用以思考。我在其他地方提到过生活世界事物的显著性 (prominence) 等级，事实上，我用了两种不同但是互补的方式来使用这个等级 (cf. Sonesson 1989a; 1992a; 1994c, e; 1996a; c)。一方面，如人体本身（尤其是脸）的对象，也包括椅子之类的常见物品，一定位于人类范围的中心位置，以至于只需要很少的证据就能识别它们，即使在特定的图片中包含的不变量也可以在其他对象中找到。在这种情况下，处于范围内最高等级的对象最有可能被选中。另一方面，我认为只有那些位于范围内较低等级的对象才会被认为是

---

能轻易体现符号功能的，而不会被特别指定为如此，在我们的文化中，一张纸或一张画布都是如此。

在对构成诗歌和普通语言基础的基本隐喻的研究中，拉科夫和特纳（Lakoff & Turner 1989:160ff）描述了一种“文化模式”，他们称之为“存在物的大链条（The great chain of being）”。这个模式将“存在物和它们的属性放在一个垂直的尺度上，有‘更高位’的存在物及其属性位于‘更低位’的存在物及其属性之上”（p.167），从洛夫乔伊（Lovejoy）时代起，思想历史学家就已经开始研究这个问题了，但莱考夫和特纳的研究表明，这个模式在日常思维中仍然很流行很活跃，比如在日常谚语中。这种“关于事物本质的普遍理论”只需要稍加修改，便可以解释表面（surfaces）代表场景（scenes），而不是相反的自然状态。它只是我们在陆地环境中位置的想象性延伸，方向在之中上下移动。

我们的经验世界是主体相对的（subjective-relative），自我位于它的中心，就像布勒（Bühler 1934）曾经所称的那样，位于空间和时间上决定因素的起源（origo）：“我-此时-此地”（I-here-now）。近在咫尺的事物是熟悉的；在某种程度上，那些被放置在离起源很远的地方的看起来很陌生。此外，一些陌生的事物可能会作为超事物（ultra-things），出现在我们的感知世界的极限，它们要位于我们之上，要么位于我们之下。鉴于这些前提，两种互为倒置的操作成为可能，正如安德斯·马南（Anders Marner 1996a）所指出的：熟悉的事物可能被视为陌生的事物，对于形式论者来说这就是熟悉的“陌生化（estrangement）”；陌生的事物也可能被呈现为熟悉的事物，这个过程经常发生在广告中，例如，一件正在售卖的商品被整合进一个典型的家庭中，或归属于一个有名的家庭主妇。此外，在人类范围内的对象可以被看作似乎是在隐喻的天堂里“高高在上”，或是在修辞的地狱里“位于深谷”：在马南的解释中，这是布雷顿（Breton）和巴塔耶（Bataille）在理解超现实主义时分别喜欢使用的特征模式。但这种上下隐喻的系统在其他领域也很容易找到。

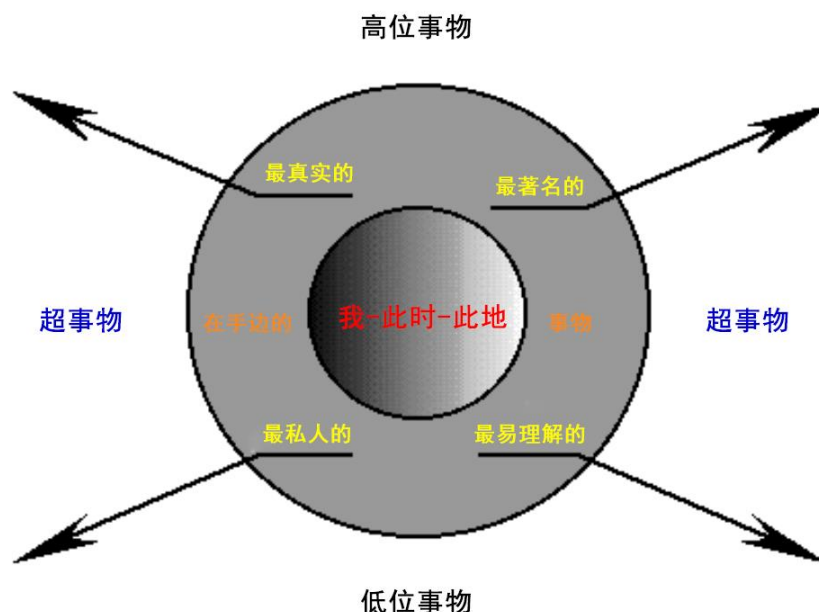


图 3. 修辞的生活世界核心（如索内松 1996c 所表明）

这可以看作是修辞的生活世界核心（图 3）。在给定的情况下，带有陌生或熟悉的普遍意义的东西很可能还包含着一种更特殊的内容，这种内容来自于接触到的事物的个体属性（不仅告诉我们某物是陌生或是熟悉的，而且告诉我们，例如，一根希腊石柱和一瓶绝对（Absolut）伏特加（译者注：世界知名的伏特加酒品牌）有一些共同点）。然而，我认为我们可以在马南的“大交叉（great cross）”里面加入一些东西：在起源中，也就是我-此时-此地所处的位置，不仅存在着最著名的（well-known）事物的范围，也存在着一系列其他范围的开始，这些范围在超事物中有对立面：比如最真实的（real），最易理解的（understandable），最私人的（personal），等等。所有这些范围决定了修辞的可能性。

#### 1.6 主位对述位：意义的归属

如果我们相信从莱辛（Lessing）到古德曼（Goodman）的很多符号学家的话，图像不仅能够描述整个空间，而且它们无法避免这样做：它们只能显示“完全确定的实体（fully determinate entities）”。这当然不是真的：与古德曼不同，我所表明的是图像的“密度（density）”只是相对的，在图像中可以找到各种类型的抽象（cf. Sonesson 1989a: 226ff and 324ff; 1995a）。在或多或少的示意图的例子中，这适用于表达面（expression plane），但对于一些表达面完

---

全稠密的图像来说，这也适用于内容面（content plane）。因此对于所有实际作用来说，许多图像不是个体的符号，而多多少少是通用情况下抽象角色的符号。

正如拜耳（Bayer 1975）读莱辛的作品时所表明的，在图像中叙述所带来的困难是图像无法抽象化：荷马可以同时表现神在喝酒和讨论，但图像却无法传达所有这些信息。在我看来，重要不是携带的信息量（图像可以轻易地携带更多），而是组织信息的可能性：语言能够传达相对的重要性、新颖性、主题性等，而图像可能具有我们所不知道的相应机制。但在图像中的表征空间同时也是普通人类感知空间的表征，这阻碍了其他系统的任何组织。立体主义、马蒂斯、一些拼贴画和合成图片以及一些视觉信息系统、标识类型、闪光点符号、交通标志等都对这一原则进行了一些修改。

在下文中，我将表明图像中也存在一些“主题”（thematic）手法，这使得图像文本获得陈述力，从而在修辞和叙述上发挥作用。在早先的讨论中（Sonesson 1989a:333ff），我觉得有必要得出这样的结论，图像隐喻通常与图像符号相反，因此，也许所有的视觉修辞形象都不一定是“不对称”（asymmetrical）的。换句话说，我们通常无法决定哪个项是“本体（vehicle）”哪个是“喻体（tenor）”。因此我们不清楚马格利特在《屈辱》中是否试图告诉我们女性的躯干与脸部相似，还是脸部与躯干相似。

比较的方向通常是由伴随的文字文本或更大的上下文来阐明的。例如，一旦我们确定了图像范畴“广告”，我们就会明白超级市场连锁 B&W 想告诉我们他们的水果和皇冠一样有价值，而不是告诉我们皇冠以某种奇怪的方式像成堆的水果（图 4）。把布雷顿和巴塔耶的学说应用于同样的超现实主义照片中，我们将不可避免地得出不同的解释，但是在这两种情况下，只要我们停留在超现实主义话语的框架内，使得语言的亚文本决定图像的亚文本的话，被描绘之物就很明显地从属于其他东西之下（cf. Marner 1996b:17f）。马格利特的《屈辱》，如果沿着巴塔耶的方式来解读的话，肯定是头部还原为躯干而不是躯干还原为头部，但如果照着布雷顿的风格来解读的话，结果可能是相同的，只是有相反的评价。

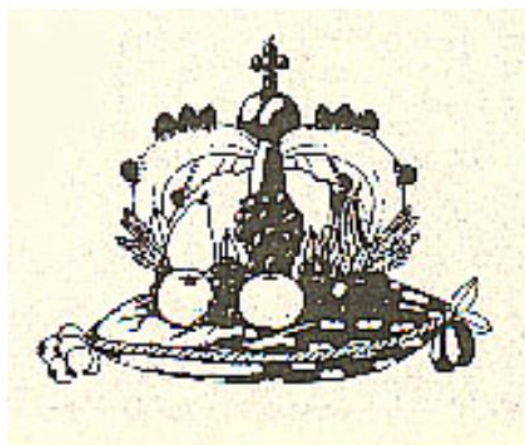


图 4. B&W 广告

在这些情况下，体裁惯例，共同的社会文化理解，或者明确的理论话语使得我们能发现比较之中的哪个项是最“显著”的。但问题是，图像符号“之内”是否存在着某种机制，或者至少是独立于文字文本和体裁范畴的，这种机制能够决定隐喻关系的方向。

根据列日学派（1976: 47）的说法，朱利安·基（Julien Key）的“猫咖啡壶（chafetière）”通常被认为是一只伪装成咖啡壶的猫，而不是伪装成猫的咖啡壶，原因是猫的部分和特征已经完全地被复制了。我们从图像的广告功能中知道猫的属性被转移到咖啡壶上，因此被转移到咖啡上。那么，到底在图像中隐喻的本体是最完整的项，还是说在这种情况下，广告图像的公认的功能取代了内部机制，喻体？

在任何情况下，“不在场（absentia）的比喻”的例子似乎更加清楚了：它必定是预期的不在场的项，例如冰桶，这个不在场的项与取而代之的在场的项联系在一起，在这个例子中在场项指的是竞技场（图 5）。如果用这个类比，那么即便只是部分地被试推性地补充的元素是喻体，那么在基的海报中，咖啡壶是喻体，猫是本体。然而，竞技场的图像很可能对我们来说过于简单了，以至于我们无法得出更明确的结论：如果竞技场需要任何补充物，用以代替酒瓶和冰块，因为冰块需要冰桶，而这个冰桶是竞技场的替代品的话，这个问题将会变得更加复杂，而这种情况正好发生在马克思·恩斯特（Max Ernst）的画《两个微笑的相遇（Les rencontres de deux sourires）》中，画中鸟的头出现在人类的位置，而省略了人类的头和鸟的身体。



图 5. 作为冰桶的竞技场

在一幅讽刺画中，比如帕施（Pasch）的“母鸡画（Hen painting）”，画的是母鸡长着女性的脸，在那时这些脸能被识别出是属于宫廷女性的，我们期望“最不可能的”解读是正确的解读，我们也知道其中提到的主题是人类和人类食物，所以毫无疑问帕施的画描绘的是宫廷女性像母鸡，而不是母鸡像宫廷女性。但这可能仅仅是因为我们能识别出宫廷女性：相反，如果“遵循生活世界的原则”的话，我们会将那些离手边不太近的事物简化为更加熟悉的事物，在人类世界中，与母鸡的世界不同的是，人类实际上与人类更直接相关。同样的，在熟悉程度上，劳尔·乌贝克（Raoul Ubac）的埃菲尔铁塔的化石无疑是将化石性（fossility）转换为了我们更为熟悉的埃菲尔铁塔，而不是将埃菲尔铁塔性（Eiffel-tower-ness）（不管这是什么）转换为化石（cf. Marner 1996b）。

我们在这里讨论的内容通常是根据主体（subject）和谓词（predicates）、主题（topic）和评论（comment）等方面来讨论的。韩礼德（Halliday 1967:201ff; & Hasan 1976:325f）已经观察到，这些术语至少会混淆两种不同的区别，“主位”（theme）与“述位”（rheme），以及“给定的”（given）和“新的”（new）：主位是讨论的主题，与我们不得不说的相对；给定的是指

预先被认为是已知的东西，即从其他来源“可得到”的东西，与作为新信息引入的东西相对。每个信息单元都必须包含新的内容，而给定的元素是可选的。这些术语并不是专门用于语言的：在语言中，它们被映射成语调组，诸如此类，但在图像中，它们很可能以其他形式出现。

在我看来，从共同生活世界的结构中，或从某些特定社会文化世界中存在的规范中可得到的事实，必须被视为给定的事实。以马克思·恩斯特的鸟头人为例：这里的主位必须是“人类”（尽管人类的组合只是部分实现），而述位则是某种类似于“鸟的相似性”的东西。给定的（从图片中可得到的）是人的躯干，与之相关的新信息必须是“鸟的头”。类似地，乌贝克的照片显然是关于埃菲尔铁塔的，而述位是化石性（其本身是由某种与日光化[solarisation]的像似关系引起的）；然而，埃菲尔铁塔的形状和整体外观似乎构成了给定信息的部分，而只有一些难以描述的材质图形。

1.7 文化的秩序：塔尔图的处理方式

在某些方面，塔尔图学派的文化符号学可能被认为是布拉格学派模式的“符号变体（notational variant）”：在某种情况下，用时间术语表达的东西在这里被转换成空间隐喻。因此，文化文本是遵循所讨论的文化规范的文本；另一方面，非文本则是僭越了这些规范的文本（见图 6）。但每个模式都让我们以不同的方式看待事物：在塔尔图模式中，创新总是来自外部，作为非文本被导入，最终被翻译成特定文化的文化习语；但在布拉格学派的模式及在修辞学的概念中，僭越是由文化本身产生的。

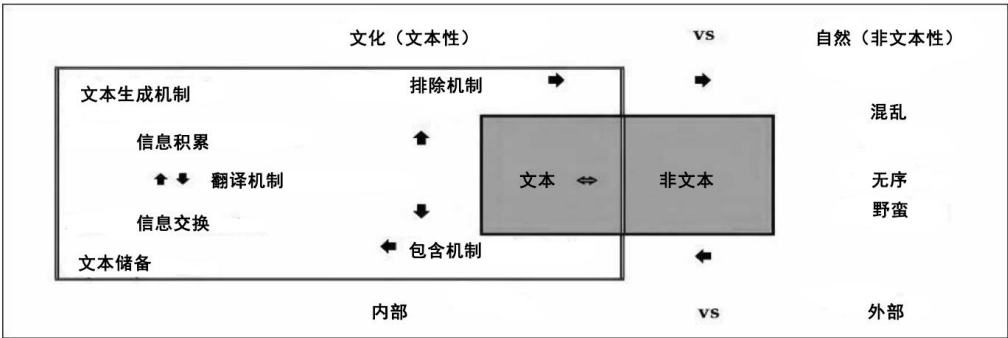


图 6. 莫斯科/塔尔图学派所认为的文化（由索内松 1992a 重建）

在两个方面，塔尔图学派的文化模式令人好奇地让人联想到空间关系模式（proxemic model），该模型描述了距离是如何变得具有社会意义的，从或多或少的私人到或多或少的公共距离（Hall 1966）：首先，这两个模式都是相对于

---

一个中心，一个起源（origo），在文化模式中处于他/她自己的文化中，在空间关系模式中处于他/她自己的身体中，也就是像胡塞尔的生活世界一样，它们是“主体相对的（subjective-relative）”；其次，两种模型定义的类别都赋予了对象某种意义，因为它们僭越了边界，在文化模式中，边界位于我们自己的文化和其他文化之间，在空间关系模式中，边界位于以身体为中心的不同的空间之间。后一种特征也存在于意义的修辞模式中（cf. Sonesson 1995b）。因为作为模式中心的文化通常是“我的（my）”文化，所以模式内的东西将相对更加私人化。由于从外部进入文化的非文本比文本更难理解，而且从文化的角度来看，也没有那么有组织，因此，它必须具有高度的可理解性（understandability）和秩序性（order）才能成为文化的特征；事实上，这两个性质在文本概念上是一致的。我们已经在我们的生活世界模式中加入了这些特性（见图 3）。然而，秩序的概念对于塔尔图学派的模式是如此重要，以至于导致了一个问题：似乎有理由认为，过多的秩序和过多的无序（disorder），或者用塔尔图学派熟悉的信息论术语来说，过多的负熵（neg-entropy）和过多的熵（entropy），都意味着意义的毁灭。生活世界应该被放在从绝对秩序到完全无序的尺度的中间——这样秩序和无序的结合，按照列日学派的说法，就有可能成为可能。

在布拉格模式和修辞模式中都没有明确的体现，但从塔尔图模式中体现出的另一个说法是，规范可以通过两种方式加以修改：缩减或扩大准则的范围。对于文化来说，如果我们将它的一部分，艺术，替换为与非艺术（non-art）相对而不是与非文化（non-culture）相对，那么这将是显而易见的。随后，同样的包含 / 排除规则、翻译规则、不可翻译性的规则、和翻译变形的规则将会随之更改（Sonesson 1992a; 1993c; 1994b; Castro 1996; Person 1996）。例如，当杜尚（Duchamp）把小便池引入美术馆时，从纯艺术的角度来看，非文本的东西突然变成了文本。或者也可以说，在艺术为主题的背景下，杜尚把小便池变成了一个述位，就其相关价值（“美”“崇高”）而言，以及就展示的惯习本身（一些与尿液排放有关的“私人的”东西被“公众化”，变成了一种奇观）而言，它获得了修辞的效果。

我们不应该像最近流行的那样，那现代主义和后现代主义作比较，我们应该区分两种不同的运动，它们是现代主义的特征：一种是“向内（inwards）”的运动，倾向于将艺术减少到其最“基本的（essential）”属性，其中最明确的例子可能是极简主义（Minimalism）；还有一种“向外（outwards）”的运动，倾向于在艺术领域中包含更多的生活领域，最明显的例子是达达主义（Dadaism）（Sonesson 1993c; 1994b）。马南（1994）提出，这些趋势应分别称为“向心的”（centripetal）和“离心的”（centrifugal）。除了物理上的类比，马南可能还在思考塔尔图学派提出的另一个区别，即中心和边缘之间的区别，至少波斯纳

---

（Posner 1989）认为这是一种文化对（vs）文化内部的非文化的复制。那么，也许我们不仅应当考虑诸如艺术之类的文化的领域，而且应当考虑一种文化与其他文化的关系，这种关系包括了各种运动，这些运动倾向于把它缩小到它的核心，或把它扩大到包括世界越来越多的地方。

这不仅仅是修辞性的：向心和离心运动可能会被认为是修辞学的僭越行为，但如果它们成功了，它们就永远改变了修辞学未来的可能性，改变是文化的一部分或不是文化的一部分的界限，成为文化规范的基础。一场完全成功的离心运动实际上将摧毁所有未来修辞的可能性，因为它将创造一种一切皆有可能的状态。另一方面，向心运动将使修辞条件变得更加容易。这或许可以解释，在极简主义风格的一系列运动之后，后现代主义，重复达达主义的姿态，可能会完全与现代主义决裂。

然而，阿尔弗雷德·卡斯特罗（Alfredo Castro 1996: 42f）认为，对于当代艺术而言，这些僭越都不够彻底：除了离心和向心趋势之外，他认识到还有一种可以被称为“无中心”（acentric）运动的东西，这种运动倾向于完全废除中心。他认为，就艺术而言，这意味着让其融入到当代信息社会的普遍图像生产中去。这可能就是杜尚的本意：正如他后来记录的那样，“我把便池扔向他们的脸，作为一种挑战，现在他们因为它的美学之美，而把它作为一种艺术品来欣赏。”至少他的意思是，他不希望艺术规范被转移到其他领域（正如布拉格学派的“美学功能”所暗示的那样）；但目前尚不清楚他是否想要另外的一些“艺术”规范来约束艺术品创作的新领域，或者是否像卡斯特罗一样，更愿意看到它们被纳入更广泛的图像制作领域。然而，如果卡斯特罗和杜尚能如愿以偿的话，这似乎最终会使现代主义的修辞停止。

### 1.8 视觉符号学的零度在何方？

如果从这个固定的点开始，修辞可以改变世界，那么我们应该把视觉修辞的零度定位在哪里呢？按照我们目前的说法的话，我们实际上可能以几类修辞作为结束——这几类修辞也许或多或少不具有修辞性，只是在不同情况下体现出的修辞性。首先，如果零度是我们经历的世界，感知的生活世界的话，那么所有图像都可以被视作具有修辞性。的确，根据我们所称的图像的这个特定的符号范畴，所有的图像都是感知世界的场景的转换。这个观察仅仅是来自于我对像似性批判的批判，根据这个批判，相似性的错觉是首要的，但可能是后来意义生产的出发点（cf. Sonesson 1989a, b; 1990; 1992a; 1994e; 1996a, c）。在这方面，图像符号过程与语言符号过程有很大不同：它始于一种相似性，但随后不得不加以弥补。

---

在这种情况下，修辞包含在转变本身中。这种符号和指称物（*referents*）之间关系上的偏差（*deviance*）必须与由组合（*combinations*）产生的偏差区分开来，后者由列日学派讨论过，如形状、颜色和质地之间界限的重合。这也许只有当图像以事物的形式出现时才有效，反之亦然，如一方面是巴洛克式和古色古香的建筑，另一方面是立体主义拼贴画（cf. Sandström 1963; Sonesson 1994d）。

当考虑到表达和内容的范畴之间的差异时，我们对生活世界的期望就会产生断裂，从而产生一个更具体的零度。这种特定的零层级适用于符号 / 指称物的关系：原子模型（归为物理，见索内松对于古德曼的批判[Sonesson 1989a; 1995a]）和立体主义（缓慢地归为艺术史）更多的是“修辞”而不是“现实主义（*realist*）”的图像。

零层级也可能是基于社会的：它的僭越可能涉及到与在特定社会生活世界中更常见、更普通的事物的断裂。这种零度可以被视作是对与俄国形式主义者和布拉格学派所提到的普通语言规范相对立的断裂的概括，或是从塔尔图学派模型中发现的其他文化中产生的变形文本的概念的概括。破裂也可能发生在一些较早的规范中：这是对与俄罗斯形式主义者和布拉格学派所提出的早期艺术运动所建立的规范相对立的断裂的概括。

某些断裂可能发生在某一特定图像范畴的零度有效范围内：因此，举个例子来说，在相邻的空间里展示这些在日常生活中永远找不到在一起的东西（例如，皇冠和杜松子酒）几乎是广告规范的一部分，但在其他图像范畴中，甚至在某种程度上，在艺术领域中（如最近的后现代主义双折画[*diptychs*]），这可能是打破规范的。这种断裂甚至可能发生在另一些更为人所知的特定图像上，或是发生在所讨论的图像具有某种特定的（部分的）相似性的情况下。在后一种情况下，规范是由布拉格学派所谓的“典型作品”设定的，它的功能是作为一种伪类型（*pseudo-type*）。由列日学派区分出来的“局部规范”，是指在一个图像中建立其规范随后将之遗弃，这意味着同一对象既是类型符又具有特殊性。

如此一种普遍的模式可能使得修辞不可能不出现。然而特洛尔·德恩·约翰松（Troels Degn Johansson 1996）认为，在这些前提下，电影中的修辞是不可能的：由连续性所确保的指示功能（索内松 Sonesson 1992a 所述）将最初看起来像一个人物东西转换成故事线，更不用说奇幻故事（*fantastic story*）了。在我看来，虽然经典的好莱坞电影也是如此（约翰松称之为“叙事空间电影[*diegetic cinema*]”），但这并不适用于爱森斯坦的蒙太奇，也不适用于许多当代的宣传短片和音乐视频（cf. Marner 1994），或是最近的一些关于合成图像的电影，比如《变相怪杰》（*The Mask*），其零度显然是“真实的”画面层级。

---

与生活世界中的事件所设定的规范相比，在任何情况下，即使是一个奇幻故事也会是修辞性的：奇幻只是作为叙述学的修辞而出现。

## 2. 视觉修辞的维度

穆卡洛夫斯基认为艺术运动的修辞可以轻易地转换到规范的习语和它们的僭越上：规范带给我们的期望，一部分是欺骗的，一部分是被证实的。要做到这一点，所有的修辞格（*rhetorical figures*）都需要在场（*present*）和不在场（*absent*）的元素：在场的元素通常是不被期待的，而缺场的元素通常是指被期待的。只有在少数的情况下（列日学派称之为“投影同位素[*projected isotopy*]”并将之分类为缺场）元素的在场，外在于图像符号本身，当符号中没有任何令人不安的在场或缺场时，会引起修辞效果。

### 2.1 超越在场和缺场

在当下的模式中，有必要拒绝将视觉修辞格进行交叉分类，将其分为在场或缺场的，以及如列日学派（1992）所说，联合的（*conjoint*）或分离的（*disjoint*）。在后一种概念中，如果所涉的两个单位在陈述中占据同一位置，一个单位完全取代另一个单位，这种修辞格就被称为“缺场联合”（*absentia conjoint*），或是比喻（*trope*）。“在场联合”（*praesentia conjoint*）是指一种相互渗透性，使得两个单位出现在同一位置，但一个单位只是部分取代另一个。如果两个实体占据不同的位置，而没有进行任何取代，这种修辞格就被称为“在场分离”（*praesentia disjoint*），也称为对偶（*pairing*）。最后，当只有一个单元被显现出来，而另一个单元在陈述之外，却被投射到陈述上时，这种情况被称为缺场分离（*absentia disjoint*），也称为投射比喻（*projected trope*）。这些区别是为了适用于纯图像和纯材质的修辞格。在信息必须被补充（我们从阿道克[Haddock]船长[译者注：动画片《丁丁历险记》中的船长，嗜酒如命]的瞳孔中看到了瓶子），以及使得我们能补充这些信息的指示（阿道夫的脸的剩余部分）依赖于我们对于符号中呈现出的视觉世界的感知的情况下，修辞格是图像性的；而当信息需要推断（在瓦萨雷里的《参宿四》[*Bételgeuse*]中我们看到一个正方形从而推知一个进一步的圆），以及使得这种推断成为可能的特性（一长串垂直和水平的圆）是材质性符号的属性时，修辞格是材质性的。在图像材质的（*pictoro-plastic*）修辞格下，缺失的信息是图像的而必须被补充的是材质的，反之亦然。它们都是分离的，所以唯一剩下的区别就位于在场和缺场修辞格之间。因此，当材质相似性（比如葛饰北斋的雕刻中的富士山和模糊）趋向于引导图像相似性的概念时，就会在材质符号中出现图像性对偶（*pictorial pairing*）。

---

尽管我们有充分的理由称赞这种分析的优雅，但我相信，这种分析所依赖的对称性是错误的，而且最终是毫无根据的（cf. Sonesson 1996a, b）。事实上，和其他任何一种模式一样，这一模式可能在以下几个方面受到挑战：因为描述性的术语不足以用来对比分析的对象；因为一些对象，也就是图像，在前理论层面以一种不一样的方式不被模式区分开；还因为有其他对象，在本例中是图像，它们不会自然地进入模式提供的任何范畴。所有这些观察结果都适用于列日学派的模式。

我们将从描述性谓词开始。第四个范畴，缺场分离模式，显然不适合这个系统。它并不是真正的分离，因为据说它是投射在另一个实体上的；出于同样的原因，它也没有真正缺席。事实上，对于这一范畴的不同事例，分析的合理性是不同的。如果这个比喻是由于这个图像是一个系列中的一幅，那么使得我们补充必要信息的指示实际上就在我们眼前。也许就在书的前一页，或是连环画中，在前一行或是它的左边。如果投射比喻来源于图像的标题，那么它很可能作为一个在画布下方或侧面的标签，直接呈现。这些不同信息片段的“位置”似乎非常的不同。那么列日学派只提到了一个投射材质比喻的预测性例子也就并非偶然了。

那么什么时候，两个联合在一起的单位应该被认为是在场而非缺场呢？我们或许可以把整体看作是阿道克船长和瓶子的相互渗透（interpenetration），而不是将酒瓶视为取代阿道克的瞳孔的东西，就像列日学派举的另一个例子，“猫咖啡壶”一样，是关于猫和咖啡壶的相互渗透。这种想法似乎很容易反驳：毫无疑问，我们首先将这一幅画整体作为一个人（更具体一点，作为阿道克），随后我们发现通常位于眼睛中心部分的瞳孔，被其他物体，瓶子占据了；然而“猫咖啡壶”则包含了所表征的现象的身份的相互矛盾的全局信息。虽然这是真的，但它似乎与修辞格的任何一部分的在场或缺场没有任何关系。的确，人们可能会想，认为这两个修辞格都是在场的是否更好，第一个阿道克的图像，是分离的，因为它的一个部分从整体中被挑出来而分离了，然而“猫咖啡壶”是联合的，因为两个对象结合在一起。事实上这个词汇相当具有误导性，因为我们也可以反过来看：阿道克的图像是联合的，因为它包含了一个于整体相连的部分，“猫咖啡壶”是分离的，因为它涉及到两个独立的对象。

事情的真相很明显是这样的：在这两种情况下，期望在场的一些元素都不在场（阿道克的瞳孔和一些猫和咖啡壶的部分），而一些本不应该在场的元素却在场（瓶子和一些各式各样的猫和咖啡壶的部分），在现实世界中分离的元素在这里是联合的（瓶子和眼睛的部分，以及猫和咖啡壶），而在现实世界中联合的元素在这里却是分离的（瞳孔和眼睛的其他部分，以及猫和咖啡壶的部分）。

---

如列日学派模式中所称，比喻、相互渗透以及对偶的修辞性（*rhetoricalness*）的“能指”（*signifier*），在某种非常普遍的意义上，存在于视觉感知的相互对立的两个元素的同时在场中。因此，阿道克的身体和瓶子之间存在着一种对立，猫和咖啡壶之间存在着一种对立，马格利特的“欧几里得的几何学漫步场所”（译者注：一幅画着风景的画摆在开着的窗前，画布上的风景准确地叠盖在真的风景面前）中的房顶与相同形状的道路之间存在着一种对立——因为三个例子中不同的解释方案都得到了共同（但只是部分）满足。然而，在列日学派的第四种情况，投射比喻的情况下，图像中没有任何东西可以透露它的修辞性：其修辞特点的能指只能通过将图像和一种源于被称为文化上特定（*culturally-specific*）的试推法的知识结合而得出。分别考虑，图像完美地满足了被实现的解释方案；只有当考虑到更宽泛的背景时，几种解释方案之间才会产生矛盾。

烈日学派所青睐的术语揭示了这样一个事实，在场（以及如我们所见，部分的缺场）是所有真实（*real*）修辞格的起决定作用的标准，也就是说，除了那些互文性的修辞，因此这些互文性的修辞有不同的起源。它还隐藏了这样一个事实：所谓的在场分离中的修辞格，也就是对偶，其实根本不明确。所有构成同一视觉“陈述”部分的单位，从定义上说，必然是同时在场的，并且彼此分离。事实上，正如马格利特和葛饰北斋的例子中说明的那样，是两个相邻对象的相似性使得它们具有修辞性。因此，修辞格被认为是来源于预期存在异位（*allotropy*）的同位素。

## 2.2 第一维度：生活世界的构造

比喻和相互渗透之间的区别实际上与整体和部分的关系有关，也就是说，与“因果性”（*factorality*）相关：在以阿道克图像为代表的第一种情况下，解释方案的一个次级（*sub-ordinated*）元素被另一个元素取代，否则将满足该方案所产生的期望；在以“猫咖啡壶”为代表的另一种情况下，两个相互矛盾的解释方案被实现，而这两种方案对整体的预测都不完全成立。

在这方面，这些情况与第三种情况相反，从指示性理论来看，第三种情况是纯粹的“邻接性”（*contiguity*），即对偶。因此，马格利特的“欧几里得的几何学漫步场所”中的刚好是同样形状的道路和屋顶，或是葛饰北斋的“富士山”中的波浪与富士山，只是由于所涉及的形状之间的邻接性才成为修辞格；同样的情况也发生在许多不包含相似性（*similarity*）的琐碎的例子中，就像在许多广告中，当一瓶杜松子酒和一顶王冠，或者一辆汽车和一个漂亮的女孩并排放置时，它们就会产生相似性的概念。事实上，当单独考虑时，这些对象完全符合所包含的方案所产生的预测集合：只有实现这两个方案的对象是连续的这个事实是令人惊讶的。在其他地方，我已经指出，所有连续性的情况，同所

---

有因果性的情况一样，是基于“指示性”的，也就是基于指示基础（grounds），但它们不一定是指示符号（cf. Sonesson 1989a,I.2.5.）。然而，最好将因果性和连续性看作是相对整合（relative integration）的范围内的极端情况，这种整合是期望在生活世界中获得的。考虑到图像代表竞技场里面的一瓶酒这个实例（图5）并参阅索内松（cf. Sonesson 1989a,I.2.5.; 1996b）：在这里，两个独立的对象被表征出来，但是它们并不像在相互渗透中那样被合并；也不像在比喻中一样，（一部分）另一个对象代替了整体呈现对象的一部分；这些对象也不像对偶的情况那样，简单地并排放在一起形成一个令人惊讶的组合。竞技场和（如此大小和精确的位置的）瓶子的一起出现“是”出乎意料的，但是一只猫和一个咖啡壶并排放置，一个瓶子和阿道克并排出现没什么奇怪的——奇怪之处主要在于部分与整体的关系。然而，与对偶的非预期的组合不同的是，竞技场的图片确实预见到了一个定义明确的元素的存在，而这个元素无法在此被看到，那就是冰桶。瓶子和冰块都需要冰桶，就像身体构造需要阿道克眼睛里的瞳孔一样：然而，冰块、瓶子和冰桶并没有构成一个完整的整体，它们只是一组相互关联的对象。竞技场的图片并没有打破我们在经验世界中所知道的物体的统一，但它是将通常是不同集合的一部分的事物联系起来。正如前三种修辞格的出现都离不开两个元素的在场一样，缺场的元素在前两种以及第四种修辞格都扮演着重要的角色。我们期待一只完整的猫和一个完整的咖啡壶的在场，就像阿道克的身体让我们期待他眼中的并没有出现的瞳孔一样。然而，对偶的情况是不同的，至少如果我们把内容通常是通过相应的表达给出的间接模式也包含于在场之内的话：只有屋顶和街道，或者圆形和方形必须被感知以使得修辞格出现。

如果我们排除互文性的情况，或者范围更大一点，排除符际（intersemiotic）修辞格的情况，也就是列日学派所说的投射比喻，那么在视觉表达面上，所有的修辞格都意味着不会预期两个元素以这种方式共存。换句话说，修辞格的能指包含了“另外两个能指的同时出现”，它们的所指通常不会同时出现。但如果是这样的话，在生活世界中（或者在图像所指称的另一个图像中）这些所指的关系之间的差异，以及图像中对应的能指的整合方式，可以产生一个范围来衡量修辞性的程度，也就是越来越高的对预期整合的偏离程度。

修辞性的第一个范围，即指示性或是整合性的范围，将把我们从邻接性带到因果性（cf. Sonesson 1996d）。修辞性可以用一个包含了生活世界本身的标准来衡量，或至少在某些情况下，这个标准包含了一个典型的图像，而这个图像所代表的就是这个图本身。最低程度的整合性包含了与另一个符号的关系，这种关系是清晰地分开的，比如由一幅画的画框所分开，而不管这另一个符号是否如马格利特的画的标题那样是文字符号，还是如爱森斯坦的蒙太奇及后现

---

代主义双折画和三折画一样是分离的图像。如果在生活世界中通常不相邻的两个对象同时出现在一个图像符号中，而没有任何框架分离它们，就像广告中经常可见的诸如杜松子酒和皇冠一类的东西一样，那么我们就可以认为偏离程度有了显著的提升。这种非预期性可能是由于整个情况的邻接性，而不是单个对象的邻接性，比如在一张照片中，一场足球比赛发生在一座被点燃的学校大楼前（这恰好是真实的，但仍然难以置信）；或者整个系列的牛仔裤广告都以“迪赛尔（Diesel）（译者注：意大利牛仔时装品牌）”作为标志，但在相同的图像空间中包含了两种互相对立的“生活方式”。

另一个恰当的例子是在我们的经验（通常是其他图像而不是生活世界）中也可以发现图像中的连续性，但是其实现的顺序却不同：例如从委拉斯凯兹的《宫女》到毕加索、汉密尔顿等人的戏仿，都有一些位置的修改；或是在被认为是对《七年之痒（The seven year itch）》的海报和剧照的修改的宣传图像中。

除了整体作为部分的对立之外，还有一些其他的情况，在这些情况下，解释方案可能是通过其中一个对象主导另一个对象而实现，从而产生了一系列程度更强的修辞性。虽然这只涉及到独立的对象，但几乎只有一两个对象似乎符合整体情境（over-all situation）所产生的一般期望。瑞典咖啡品牌“Gevalia（译者注：‘耶夫勒’的拉丁语名称，耶夫勒是瑞典中部海港城市，该地以盛产此种咖啡闻名）”所使用的一整套宣传图片的主题是“如果你遇到意想不到的访客，你会怎么做？”在一些情况下，整体情境符合瑞典乡村生活的解释方案，以红色的小别墅和白色的装饰为代表，瑞典人觉得这是典型的没有污染的瑞典景观：但在一个事例中，在小屋所在的小岛边，停泊着一艘庞大的跨大西洋客轮；在另一个事例中，被晾在花园里面的衣服是超人的衣服，而且小屋的屋顶上有个奇怪的洞；以及诸如此类的例子。在这里，大多数关于“瑞典乡村生活”的普遍方式的预测都得到了证实，但在这个框架之内，一些细节强烈反对解释方案的实现：虽然整体情境实现了乡村生活中狭小、朴实的世界的方案，但这些细节暗示了对外部世界的整体方案的一些实现，这涉及到跨大西洋领域，甚至是超自然现象（cf. Sonesson 1992a; 1993c）。

当整体情况看起来是根据预测来的时候，自身分离的对象可以被认为是与它们所替代的对象属于同一般范畴的对象，或者相反地，它们可以指代一些不同的甚至相反的范畴。第一种直接例子可能只有在把图像与另一个图像而不是生活世界相比较时才能找到，因为如果对“相同”有一个恰当的定义，那么实现相同范畴的对象就不会是修辞性的了。因此，毕加索《宫女》中的腊肠犬与原版的阿尔萨斯犬属于狗的同一般范畴（但可能不属于同样的社会价值范畴）。然而，在他对毕加索《宫女》的戏仿中，汉密尔顿的毕加索风格的斗牛犬，没有实现任何与在画中发现的对象相同的范畴，不管我们把后者看成是

---

委拉斯凯兹的画布还是毕加索的变体（但它确实满足毕加索表意文字[ideograms]的更一般的范畴）。与生活世界（至少是布雷顿及其同时代人的生活世界）相关，在丛林的大背景下出现的蒸汽机，实现了“现代性”和“进步”的一般范畴，而在这些范畴中，人们期望的是相反的东西（Marner 1996b:18f）。至于乔-彼得·威金（Joel-Peter Wtikin）（译者注：美国后现代主义摄影师，他所有的作品都是在探索暴力，惯用单色调，作品中大部分描写人外型或内心的残缺、倒错）对于戈雅（Goya）（译者注：西班牙浪漫主义画派画家）的《红衣孩童（Don Manuel Osorio）》肖像画的戏仿的例子，在其他事物之中发生了一种交换，从纯粹的动物学角度来看，这种交换似乎发生在同一范畴内，从一只成年猫到一只小猫，从一只活猫到一只死猫（M. Johansson 1996）；但是用一只猫的胎儿来代替那只猫更为人们熟知的状态时，从生活世界的有利位置来看，威金更可能被认为是实现了修辞格的下降。

因此，对象可以归为情境，更确切地说，可以归为情境的解释方案所产生的一般范畴。但是，在某些特定的事物之间似乎存在着一种更密切的联系，比如组成一套完整的衣裙的物件，用巴尔特的术语来说是“组合（syntagms）”及“聚合（paradigms）”，以及家具的部件和服务的部分，用尤克斯库尔的话来说，都遵循了“对象的句法（syntax of objects）”。在上面提到的图片中，竞技场代替了冰桶出现，僭越了从这个意义上说的对象的句法所建立起来的联系。另一个类似的例子是“绝对布鲁塞尔（Absolut Brussels）”的广告，其中绝对伏特加的酒瓶子取代了著名的布鲁塞尔温泉的撒尿男孩（Mannekin Pis）。

我们接下来要讲的例子是，从生活世界的生态角度来看，分离物体的完整性被打破：通常，这将涉及到相同或不同的种类中，部分和整体之间的一些奇怪的偏离；但还有一种更为微妙的情况，即整体的一种更为抽象的特性似乎被转化为另一种特性。例如，在伊内兹·冯·兰姆斯韦德（Inez van Lamsweerde）（译者注：时尚摄影师）的一个有“男性”嘴巴的小女孩的图像中，嘴巴是在场的，而且也是位于正确的位置，但是嘴巴的一些特性是偏离的，即其相对大小是符合成年男性。

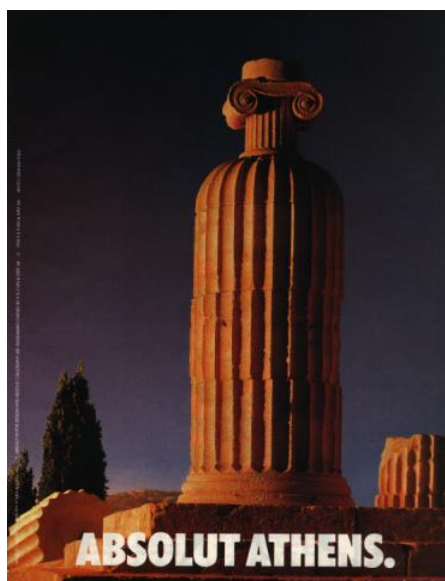


图 7. 绝对雅典

从我们的生活世界经验中所预期的，更明显的与整体无关的部分的例子可能有几种形式：这些部分可能正是构成所讨论整体的那些部分，但是它们是以另一种顺序出现，或者比例发生了变化，就像“绝对雅典（Absolut Athens）”

（图 7）中希腊石柱的部分，或者马格利特《屈辱》中躯干投影到头部上。否则，一个整体中被另一个部分所取代的部分可能与缺失的部分具有相同的一般范畴：因此，在马克斯·恩斯特作品中，鸟的头部证实了头部包含在人体中的一般预期，但驳斥了预期的亚范畴——人的头部；用一个圆代替一个头只能证实头的一般形状，但不能证明其他任何。如果取代缺失部分的对象属于另一个范畴，就像阿道克眼中取代瞳孔的瓶子一样，那么我们会得到另一个更有力的修辞的事例。也许我们甚至应该区分取代物是诸如瓶子这样的生活世界的独立对象的情况，以及取代物是另一个整体的一部分的情况。

像“猫咖啡壶”中的猫和咖啡壶部分那样，当几个整体的部分合并在一起时，就会创造出一个在任何可能的生活世界都无法证实的伪独立对象。在整合的程度上，后一个事例一定是比其他几种涉及整体和部分的偏离关系的修辞性更强。因此，一个整体的部分可以形成一个新的整体，就像在宣传图中，果酱罐是由橙子的切片做成的，或者几个整体可以一起形成一个新的整体，就像阿尔钦博托（Arcimboldo）（译者注：意大利文艺复兴时期画家，以人物肖像和图案讽喻画而闻名，讽喻画由现实中蔬菜、花卉、鸟、鱼及其他物品变化组合而成。）的肖像画，或是“绝对威尼斯”广告中圣马库斯广场上的鸽子聚集在一起形成了绝对伏特加酒瓶的形状。在这些图中没有不能出现在生活世界中的物体；它们只是橙子切片，蔬菜，书，白鸽等等的图像，但是它们通常不会以这种方式出现在生活世界中。这也适用于一种更微妙的情况，在这种情况下，

---

想象的线条必须从几个整体延伸出来，形成一个新的整体，比如“绝对那不勒斯（Absolut Naples）”（图 8）中一些衣物和路灯组成的酒瓶。事实上，瓶子在画中无处可寻；在图像和生活世界中，从某种角度看，那盏灯和几件衣服就像幽灵一样盘旋在我们头顶。

### 2.3 第二维度：从同一到对立再回到同一

正如我在上面提到的，所有修辞格的修辞性的能指，都存在于视觉感知的两个元素的同时在场中，这两个元素在某种意义上，是相互对立（opposition）的。但是这里的对立概念有不同的解释：事实上，阿道克的身体和瓶子是不同的，但并不是真的对立的，同样的情况也适用于猫和咖啡壶；然而北斋画中的富士山和波浪，以及马格利特画中的街道和屋顶，于生活世界经验带给我们的预期相比，图像中的它们更为相似。

似乎可以合理地提出一个明确的要求，为了成为修辞格，进入对偶的两个元素必须具有某种进一步的特质，这个特质如果不是在不同背景下感知到的相似性，也可以是相似背景下感知到的差异性。就生活世界经验而言，如果有比预期更多的相似性，或是有比预期更多的差异性，都会产生修辞效果（cf. Sonesson 1996b, d）。此外，如果我们允许后一种情况不仅通过将对象合并成一个来实现，而且通过仅仅是邻接的对象来实现，那么这个领域的修辞格就会突然变得特别丰富。事实上，弗洛克（Floch）和格雷马斯学派发现的大多数事例都属于后一种情况，它们不仅仅基于差异性，而且基于对立（cf. Sonesson 1992a）。

特鲁别茨柯依（Trubetzkoy）认为对立是一种基于基本同一性的差异性关系，这似乎是列日学派所举事例的倒置，他们认为相似性出现于基本他者性背景下（北斋的“波浪”等等；）（Sonesson 1989a, I.3.3.）。即使人们可能对弗洛克在众多图像中发现的二元对立的真实性有所怀疑，但更清晰的案例很容易被证明存在：在“Kindy”的宣传图中，围绕与玛丽莲·梦露海报相关的男人和女人各自属性的倒置组织；或者，更明显的是，最低限度的表征只显示了一个瓶子和一个西红柿，前者是棱角的原型，后者是圆形的原型（cf. Sonesson 1992a, c）。

如果两个对象在图像中或多或少是孤立的，而不是现实中经常一起出现的那种，那么尽管它们之间没有相似性，也没有对立性，它们仍然将作为简单的对偶。猫和咖啡壶，以及酒瓶和阿道克的瞳孔的情况就是如此，它们只是不同，而不是相互对立。修辞性陈述的力量自然地会有所不同，这是由于所涉及的术语之间的张力程度的增加或减少的作用。不同种类的“相反物”（contraries）

---

很可能一方面比“逻辑性矛盾”(logical contradictions)更重要,另一方面仅仅是一种“相异性”(alterity)。

逻辑性矛盾本身,在图像中似乎是不可能的:即使在空间分离的视觉构造的情况下,格雷马斯学派倾向于用矛盾来描述这种情况,但相反物这个词可能更准确。然而,图像和其文字的互文本之间可能存在着逻辑性矛盾(比如,马格利特著名的烟斗画下面有一行说明“这不是一个烟斗”,它是其中一个可能解释)。虽然在材质层和图像层之间可能存在着对立,就像布朗库西(Brancusi)(译者注:20世纪最有影响力的雕塑家之一)的“鸟”里面一样(列日学派1996:22认为,这是大理石的材质沉重感和鸟的图像轻盈感之间的对立),但这不是逻辑性矛盾,而可能是一个人类学普遍性(universal)。

相反物可能有不同的种类,因而有不同的含义。更琐碎的例子是我们可以称之为纯粹相反物的情况,例如,当一个为人熟知的对象的颜色变成我们认为不存在的,比如蓝色的人,又或者像马格利特的大部分标题一样,这种对立存在于文字和视觉符号之间。一个更有趣、或许在修辞上更有力的例子是,图像中出现的相反项被归入一种文化的重要价值观之下,例如,在卡斯莫(Casmo)小组最近的一个作品中,他们的欧盟明星(EU stars)与代表瑞典传统生活的红色小别墅相对立(cf. Sonesson 1993c)。如果相反的谓词本身直接出现在图像中,则修辞性会更强。我们最能接近逻辑性矛盾的例子,一定是把相反的项归入每一种人类文化都知道的人类学普遍性,就像在上面提到的冯·兰姆斯韦德的照片中对立特质“女性”+“孩子”及“男性”+“成人”。事实上,可能还有一个更有力的例子,在这个图像中直接出现了人类学普遍性的抽象相反项,例如,在曼荼罗(Mandala)(译者注:梵文,神奇圆圈之意。神圣的几何图形,用作静思冥想的工具,是由一个中心点向外放射的圆及方形构成的。)和超椭圆(super-ellipse)中相互对立的圆形原型和方形原型(cf. Sonesson 1989a,I.2.5.; 1996b)。

一个图像的陈述功能取决于与它所指的感知世界所产生的预期产生偏差的驱动力的大小。我们已经看到,这种力量本身可能源于所涉及的项之间存在的对立的类型,或者源于打破我们在普通经验世界中所发现的整合整体的彻底程度。

## 2.4 第三维度:非真实性的层次

还有另一个修辞维度,涉及到“非真实性的层次”(level of unreality),即图像的虚构层次(fictional level)(cf. Sandström 1963; Sonesson 1994d)。首先,图像符号本身是一种特殊的虚构性,与我们之前看到的生活世界的“真实性”相对。如果画面与真实本身相混淆,就像透过一个窥视孔看到的那样,那

---

么就不会有修辞效果，因为虚构的层次之间没有张力。但当虚构的地位不确定时，就像巴洛克式幻觉建筑的情况一样，符号的功能本身就变得有修辞性。

然而，在一个已经被定义为图像性的空间中，预期可能在两方面产生矛盾，要么是通过在这个框架内引入比图像更真实的东西，要么是通过让它把我们带向比图像本身更不真实的东西。古典立体主义拼贴画说明了，图像的某些部分否定了图像空间的预期虚构性，现实世界中的物体，比如一张票、一张报纸或椅子的座位作为构图的一部分而出现。一个更极端的例子是，当一个真实的对象不带任何附加物，被简单地放置于一个框架中，或被放置于其他暗示了虚构空间的划分的東西中。

另一方面，在图像空间里加入更深层次的非真实性，随着虚构种类之间的张力程度的不断增加，可以建立起区分。在这里我们考虑的是图像，就图像符号功能而言，只是展示一些可能存在于我们社会文化生活世界中的对象，或者由于某些情况，图像表明的是非所画物的其他对象。还有另一种情况是，图像的一部分描绘了一个独立的对象，但是在一个或几个其他对象的背景下，虽然没有任何描述，却表明了另一对象的在场：例如，法国的周刊《快报》（*L'Express*）的封面图片，一个描绘白色脸部深色衣服的尼克松的形状被放置到了标题“尼克松在中国（*Nixon en Chine*）”中字母“i”的位置，这个形状表明了这个字母；或者，以一个纯图像为例，在“坏女孩（*Bad Girls*）”的展览上出现的一幅画里，当一个阴囊出现在迪士尼电影《阿拉丁》（*Aladdin*）中的玩偶头上时，它可以被视为头巾。这些例子不同于阿道克眼睛里瞳孔的纯因果性，因为它必须从身体轮廓投射到图像上，也不同于“绝对布鲁塞尔”中的撒尿男孩的纯邻接性，它完全是由我们的世界知识补充的。我们也需要一些知识来看到尼克松中的“i”以及阴囊里的头巾，因为它们也是间接性地位于构型的抽象层面，从而呈现在符号中。

这种修辞格的其他变体的一些很好的例子可以在“绝对伏特加”的广告中看到，在这些广告中，绝对伏特加的酒瓶都假装为欧洲一些著名城市的地标。在“绝对慕尼黑”（*Absolut Munich*），“绝对日内瓦”（*Absolut Geneva*）以及“绝对阿姆斯特丹”（*Absolut Amsterdam*）中，一些细节表明了酒瓶的形状。这些细节是一双“皮短裤”（*Lederhosen*），一个钟或是一个房子，它们的形状本身似乎是可能存在的，虽然不是特别可能，这些细节还具有次要的瓶子意义，只是因为我们知道绝对伏特加瓶子的外观和文本中显示的内容。在其他情况下，我们得到真实世界对象变形的图像，以便与其他对象相似。因此，在“绝对罗马”（*Absolut Rome*）中，我们将从一个特定的透视角度来看伟士牌小摩托（*vespa*）（译者注：意大利著名踏板车产品品牌），它也被做了一些轻微的修改，使其更类似于酒瓶；而在“绝对巴黎”（*Absolut Paris*）中，一些形

状和颜色的组合可以清晰地被识别为地铁入口的普遍类型，但这个入口太小了以至于无法成为真实的例子。一开始，人们可能会认为诸如“猫咖啡壶”这样的混合对象，是这种变形的极端情况：但是“猫咖啡壶”真的描绘了猫和咖啡壶的一部分，但是“绝对巴黎”描绘的是地铁入口而暗示的是酒瓶。

另一种次级虚构的情况是，虚构图像的对象不与图像中任何独立的对象对应，而是来自于其他对象的轮廓，如“绝对威尼斯”中的鸟群，以及“绝对那不勒斯”中的晾晒和衣物和街灯（图 8）。它们都不是酒瓶的图像，但是酒瓶确实虚构性地被呈现在了图像中。



图 8. 绝对那不勒斯

一个特殊的例子涉及到非真实性的两个层次都是图像描述，在这种情况下两个虚构的层次都是图像符号（cf. Sonesson 1994d）。在所谓的“通用图像描绘”（generic picture depiction）中，所描绘的图像不是任何特定的、可辨认的图像，而只是一种表明图像范畴的形状。在这种情况下，首要的图像功能伪装成现实本身，而次要图像功能呈现为首要功能：莉薇娅别墅（Livia's house）

（译者注：这座别墅被认为是莉薇娅·杜路莎·奥古斯塔在公元前 39 年嫁给皇帝屋大维时的嫁妆，她是罗马帝国早期最有权力的女人。这个以实物大小，展示了树林、花丛、水果、鸟群装饰了四面墙的房间，创造了一个延续连贯的 360° 的园林景观壁画。）里墙上的画就是这种情况，其他的罗马别墅里也有类似的图像。而通常被成为“视觉戏仿”（visual paraphrases）的“特定图像描绘”（Specific picture depictions），则有几个种类。无论它们指的是单一的图

---

像、它的某些部分或某个特征、还是一组图像，其所指的对象总是特定的，在这个意义上，这个对象可以在模拟它的图形空间之外被指出来。有两种方式可以让特定的图像描绘在虚构的层次之间产生一种张力：要么是因为次要虚构级别存在某种不确定性，要么是因为首要虚构级别的独立性存在某种不确定性。第一种图像指称的是其他图像（或主题）的全部类型，例如马奈（Manet）的《奥林匹亚（Olympia）》，暗示了戈雅、提香（Titian）等人的作品。此外，还有一些图像虚构了其他风格，比如汉密尔顿在《毕加索的宫女》中取代毕加索的“分析立体主义”（analytical cubism），并将其应用于毕加索从未如此处理的主题中。最后，还有一些图像指称的是虚构的场景，比如辛蒂·雪曼（Cindy Sherman）（译者注：是一位相当知名的美国女摄影师与艺术家，也是一位电影导演，以自己出演所有摄影作品中的主角为特点且闻名于世。）所拍摄的《电影剧照》里的好莱坞场景不对应任何真实电影。

另一种指称行为的主体无法被确定的一般类型，是通过描绘特定的可被识别的图像来表征的，比如毕加索、汉密尔顿以及威特金（Witkin）对委拉斯凯兹《宫女》的变体。还有一种是描绘指称的是个人的刻板印象，或某个特定画家的“理想类型（ideotypes）”，比如汉密尔顿的《毕加索的宫女》中典型的公牛和粉色杂技演员，这些图像在毕加索的众多作品中都能找到，当然，在毕加索对委拉斯凯兹作品的戏仿中却找不到。最后，次要图像功能的这个方面的有限的例子是谢莉·丽文（Sherrie Levine）（译者注：美国艺术家，自70年代开始，通过广泛的媒介重新诠释各种影像与物件，她涉足的媒介包括摄影、绘画及雕塑等。她的创作围绕现代经典作品的挪用与转化，明目张胆地探究著作权、原创性及文化影响力高高在上的地位。）的作品之后被称为“挪用图像（appropriated picture）”的图像，这些所谓的作品只不过是以她自己的作品的形式呈现出来的，别人作品的复制品。

## 2.5 第四维度：社会历史方面

把社会历史方面作为第四维度来讨论可能不是特别合适：它们很难被视觉化为一个范围，而且它们实际上无处不在，并修改着其他方面。在一瞬间高度修辞化的手法很多都变得如此广泛地被使用，以至于所有的修辞效果最终都会消失。这就是布拉格学派模式中明确体现的修辞的这个方面。

然而在这里必须指出的是，修辞与图像范畴的相对性。图像符号可以以不同的方式分为亚范畴（cf. Sonesson 1989b; 1992a）。首先，可以从“建构规则”的视角来区分图像的种类，即指定表达面的哪些特性与传递的内容相关的规则，反之亦然。从这个角度看，一张照片不同于一幅画和一幅剪纸；以及用传统的艺术史术语来说，线素描（linear drawing）不同于绘画（painterly drawing）。

---

这些图像种类的混合显然是修辞性的，比如一幅素描和一幅绘画的结合，一幅油画和一幅水彩画的结合，或者一张照片和一幅画的结合，在许多现代主义和后现代主义作品中都可以看到。

然后，我们还可以根据图像所想要产生的“效果”（而不是实际效果，实际效果可能不同，也无法真正知道）来区分图像的范畴。因此，在我们的社会中，宣传图片（在其他事物中）是用来销售商品的，色情图片是用来激发性幻想的，而讽刺画（*caricature*）据说会使被描绘的人受到嘲笑（cf. Sonesson 1988; 1990）。这当然是一种纯粹的社会分类法。当新闻图片出现在广告的位置时，如在贝纳通的宣传画中；或者如杜尚的《蒙娜丽莎》那样，讽刺画以艺术的形式出现时，这些功能种类就会发生颠覆。

第三，可以根据图像“流通”（*circulate*）的渠道区分图像的范畴。例如，相较于宣传海报、壁画、电视图像或每周评论的插图，明信片需要遵循另一种轨迹才能到达接收者。艺术可能也会凌驾于这些传播的规则之上，比如艺术作品不是在画廊而是在购物中心展出，就像几年前卡斯莫小组所做的那样。虽然这些划分是基于为经验所承认的范畴，但它们自身并不是“实证的（*empirical*）”，而是必须考虑到理论的建构，不同范畴的共存。的确，基于建构、预期效果、渠道和构造来区分的范畴的某些结合，往往在特定社会中频繁地同时发生。因此，“纯艺术”，因为它出现于现代主义之前，所以包含了一个特定的预期效果（“审美经验”），某些流通渠道（“美术馆”，“博物馆”，“艺术书”等等），以及少量的接受模式的建构（“绘画”，“素描”，“木刻版画”等等）。事实上，现代主义（包括后现代主义）可以被看作是打破这种功能融合的一系列操作。所有生产出来的作品，特别是在现代主义的“外向性趋势”下，都致力于消除西方艺术中建构、功能和传播的预期关联：通过其历史可以得出，现代主义作品或艺术被认为是由任何不通过美术馆和博物馆（传播种类）流通、具有审美功能（功能种类）的油画（建构种类）的东西构成的。

## 2.6 结论：修辞的核心

在很多方面，本文读起来都像是对列日学派基本作品的脚注。然而在一些方面，我试图超越这种基本的灵感，将修辞与视觉符号学其他领域的见解结合起来。在第一部分中，无论是在人类学的普遍性层面，还是在特定的社会文化生活世界中，我们都探讨了修辞学与理所当然的世界的关系，在以我们日常经验为起源的基本范围中，尝试这确定哪些价值的排名最高。在第二部分中，我们考察了一些关系，这些关系使修辞手法所造成的断裂的效果变得彻底，主要表现为指示性、对立、虚构性和社会范畴。这只是一个开始：但这是一个雄心

---

勃勃的模式。它的目的是解释为什么在特定的情况下，一些陈述会比另一些更具有修辞性。

### 参考文献:

- Bartlett, F. (1932). *Remembering. A study in experimental and social psychology*. Cambridge: Cambridge University Press. Reprinted 1967.
- Bayer, U. (1975), *Lessings Zeichenbegriffe und Zeichenprozesse im 'Laokoon'*. Stuttgart.
- Bühler, K. (1934). *Sprachtheorie*. Stuttgart: Fischer. New edition: Frankfurt/M. Ullstein 1978.
- Castro, A. (1996) "Puntos de resolución de la retórica de la imagen/Pixlar ur infósamhällets bildretorik" in *Heterogénesis*, 15, 1996; pp. 30-47
- Gibson, J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- (1982). *Reasons for realism. Selected essays of James J. Gibson*, Edward Reed, & Rebecca Jones, (eds.). Hillsdale, New Jersey, & London: Lawrence Erlbaum Ass.
- Goodman, N. (1968). *Languages of art*. London: Oxford University Press.
- Greimas, A.J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- (1970). *Du sens*. Paris: Seuil.
- (1972). "Pour une théorie du discours poétique", in *Essais de sémiotique poétique*. Greimas, A.J. (ed.), 5-24. Paris: Larousse.
- Groupe  $\mu$  (1970). *Rhétorique générale*. Paris: Larousse.
- (1976). "La chafetière est sur la table", *Communications et langages*, 29, 36-49.
- (1977). *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles: Editions Complexe.
- (1978). "Douce bribes pour décoller en 40 000 signes", *Revue d'esthétique*, 3-4, 11-41.
- (1979) "Iconique et plastique: sur un fondement de la rhétorique visuelle", *Revue d'esthétique*, 1-2, 173-192.
- (1980). "Plan d'une rhétorique de l'image", *Kodikas/Code*, 3, 249-268
- (1985). "Structure et rhétorique du signe iconique". In *Exigences et perspective de la sémiotique. Recueil d'hommages pour A.J. Greimas*, H. Parret, & H.G. Ruprecht, (eds.), Volume I, 449-462. Amsterdam: Benjamins Publishing Co.
- (1992). *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- (1996) "Rhétorique du visible. Introduction", *Protée* 24:1, 5-14.
- Gurwitsch, A. (1957). *Théorie du champ de la conscience*. Bruges: Desclée de Brouwer.
- (1974). *Phenomenology and the theory of science*. Evanston: Northwestern University Press.
- Hall, E.T. (1966). *The hidden dimension*. New York: Doubleday.

- 
- Halliday, M.A.K. (1967) "Notes on transitivity and theme in English, part 2", in *Journal in Linguistics*, 3:2, 199-244.
- & Hasan, R., (1976) *Cohesion in English*. Bath: Longman.
- Husserl, E. (1939). *Erfahrung und Urteil*. Prag: Academia Verlagsbuchhandlung.
- Johansson, M. (1996) "Don Manuel Osorio: Imagen-de-imagen en Joel-Peter Witkin/Bildavbildningen hos Joel-Peter Witkin", in *Heterogénesis*, 15, 1996; pp 48-55.
- Johansson, T.D. (1996). "Visual rhetoric, indexical abduction and diegetic cinema", Unpublished paper for the 4th Bi-annual congress of the Nordic Association for Semiotic Studies, Imatra, June 14-16, 1996.
- Lakoff, G. & Turner, M. (1989). *More than cool reason. A field guide to poetic metaphor*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Marner, A. (1995), "Musikvideo och semiotik", in *Mediatexter och mediatolkningar*. Holmberg, C.-G. & Svensson, J., eds., 79-100. Nya Doxa: Nora.
- (1996a) "Rhetoric in the double discourse of surrealism", Conference at the 4th congress of the Nordic Association for Semiotic Studies, Imatra, June 1996.
- (1996b) "La retórica en el doble discurso del surrealismo/Retoriken in surrealismens dubbla diskurs", in *Heterogénesis*, 15, 1996; pp. 13-28.
- Miller, G.A. & Johnson-Laird, Ph. (1976). *Language and perception*. Cambridge, Mass.: The Belnap Press.
- Mukarovsky, J. (1974). *Studien zur strukturalistische Ästhetik und Poetik*. München: Hanser Verlag.
- person, X. (1996), "*Culturas de exilio/Exilkulturer*", in *Heterogénesis*, 15, 1996; pp. 62-73.
- Posner, R., (1989) "What is culture? Towards a semiotic explication of anthropological concepts". In *The nature of culture*, Koch, W.A., ed., 240-295. Bochum: Brockmeyer.
- Rosch, E., Mervis, C.B., Gray, W., Johnson, D., & Boyes-Braem, P., (1976). "Basic objects in natural categories". In *Cognitive psychology*, 8:3, 382-439.
- Saint-Martin, F. (1994), "Avant-propos. Pour en finir avec la mutité de la peinture", *Nouveaux Actes Sémiotiques* 34-36: 1-4.
- Sandström, S. (1963), *Levels of unreality*. Upsala: Almqvist & Wiksell International.
- Schütz, A. (1932). *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*. Vienna. Springer. Reprint: Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Sonesson, G. (1988). *Methods and models in pictorial semiotics. Report 3 from the Semiotics project*. Lund: Institute of Art History (mimeographed).
- (1989a). *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Lund: Aris/Lund University Press.
- (1989b). *Semiotics of photography. On tracing the index. Report 4 from the Semiotics project*. Lund: Institute of Art History (mimeographed).

- 
- (1990). *Rudimentos de una retórica de la caricatura*. In *Investigaciones semióticas III. Actas del III simposio internacional de la Asociación española de semiótica, Madrid 5-7 de diciembre de 1988; Volumen II*, 389-400. Madrid: UNED.
- (1992a) *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur.
- (1992b). The semiotic function and the genesis of pictorial meaning. In *Center/Periphery in representations and institutions. Proceedings from the Conference of The International Semiotics Institute, Imatra, Finland, July 16-21, 1990.*, Tarasti, Eero (ed.), 211-156. Imatra: Acta Semiotica Fennica.
- (1992c). Comment le sens vient aux images. Un autre discours de la méthode. In *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Carani, Marie(ed.), 29-84. Québec: Les éditions du Septentrion/CÉLAT.
- (1992d). "Le mythe de la triple articulation. Modèles linguistiques et perceptifs dans la sémiotique des images". In *Signs of Humanity/L'homme et ses signes. Proceedings of the Fourth congress of the International Association for Semiotic Studies, Barcelona/Perpignan, Mars-April 1989*, Balat, Michel, Deledalle-Rhodes, Janice, & Deledalle, Gérard, (eds.), Volume I, 149-156. Berlin: Mouton de Gruyter.
- (1993a). "Pictorial semiotics, Gestalt psychology, and the ecology of perception". Review of Saint-Martin, ernande, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*. In *Semiotica* 99: 3/4, 319-399.
- (1993b) "Die Semiotik des Bildes", *Zeitschrift für Semiotik* 15: 1-2, 131-164.
- (1993c) "Beyond the threshold of the People's home", *Combi-nación, imagen sueca*, Castro, A, & Molin, H.A., eds., 47-64. Umeå: Nyheternas tryckeri.
- (1994a). "Prolegomena to the semiotic analysis of prehistoric visual displays." In *Semiotica*, 100: 3/, 267-332. 47-64. -
- (1994b) "The culture of modernism." Contribution to the *Second International Congress of the Nordic Association for Semiotic Studies, Lund, Sweden, July 27-29*. To be published in *Semio-Nordica*.
- (1994c) "*Sémiotique visuelle et écologie sémiotique*", in *RSSI*, 14, 1-2, printemps 1994, pp. 31-48. 47-64.
- (1994d) "*Fantasins ankarfästen*". In *Konst och bildning. Festschrift för Sven Sandström, Sjölin, J.G*, ed., 245- 268. Stockholm: Carlssons.
- (1994e) "The ecological foundations of iconicity", *to appear in Semiotics Around the World: Synthesis in iversity. Proceedings of the Fifth International Congress of the IASS, Berkeley, June 12-18, 1994*.
- (1995a) "On pictorality. The impact of the perceptual model in the development of visual semiotics", in *The semiotic web 1992/93: Advances in visual semiotics*, Sebeok, Th., & Umiker-Sebeok, J., eds., 67-108. outon de Gruyter, Berlin & New York.
- (1995b), "Livsvärldens mediering. Kommunikation i en kultursemiotisk ram", in *Mediatexter och mediatolkningar*. Holmberg, C.-G, & Svensson, J., eds., 33-78. Nya Doxa: Nora.

- 
- (1996a) "An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics".  
Review of roupe μ, *Traité du signe visuel*. *Semiotica*, 109-1/2, 41-140.
- (1996b) "Le silence parlant des images", *Protée* 24:1, 37-46.
- (1996c) "Iconicity in the ecology of semiosis", In *Iconicity*, Skov, M., & Johansson, T.D.,  
eds., Copenhagen, to be published.
- (1996d). "De la retórica de la percepción a la retórica de la cultura/Från varseblivningens till  
kulturens retorik", in *Heterogénesis* 15, 1-12.
- (1996e) "Iconicité de l'image – Imaginaire de l'iconicité. De la ressemblance à la vraisemblance."  
Actes du Premier Congrès de l'Association internationale de sémiologie de l'image, Blois,  
novembre de 1990. In *Visio*, 1, 1 1996, 23-34