

【专题寄语】不同门类艺术之所以能够彼此区分，主要就是因为它们的表达媒介不同，如小说、绘画、音乐之所以不同，就是因为其表达媒介分别是具有差异性的语词、图像与音符；不同门类艺术之间也具有某些跨媒介性的“家族相似性”特征，所以它们又可以统称为“艺术”，而区别于非艺术。因此，从媒介角度研究艺术，既可以立足媒介“本位”，进行不同门类艺术的差异性、区分性研究；也可以大胆“跨界”，从事超越性、交叉性的艺术跨媒介研究。学术界一向偏重的是前一种研究范式，而近年来开始的艺术跨媒介研究，则因其潜藏的巨大理论活力和极强的现象解释力，日渐受到研究者的高度重视。本期刊发两篇艺术跨媒介研究论文，旨在把相关研究引向深入。

（龙迪勇）

家族相似性、符号圈与艺术跨媒介叙事

龙迪勇

【内容摘要】总体性的“艺术”仅仅是一个相对意义上的统称，一个代表所有具体门类艺术的“家族相似性”概念。洛特曼把总体性的艺术看成一个大的“符号圈”，而这个符号圈中又存在由各门类艺术构成的多个小符号圈。符号圈具有两个基本特征：一是有界性，即符号圈是有边界的，主要关涉内外关系；二是不均衡性，即符号圈区分为“中心”与“外围”，这是符号圈的内部组织规则。这两个特征都给“艺术文本”的跨媒介叙事带来了深刻影响。综合运用“家族相似性”和“符号圈”理论，不仅可以很好地解释艺术与非艺术，以及艺术符号圈中不同艺术门类之间的跨媒介叙事问题，而且可以合理地解释同一种文学、艺术体裁中的“互参”现象。

【关键词】家族相似性 符号圈 跨媒介叙事 有界性 不均衡性

DOI:10.19324/j.cnki.zgwypl.2024.06.011

*本文系2023年度国家社科基金重大项目“中国古代空间叙事体系研究”(项目批准号:23&ZD278)的阶段性成果。

“艺术”概念包括总体性的宏观意义上的艺术，以及具体的门类艺术，如绘画、雕塑、音乐、戏剧、电影等。无论是在理论上、历史上还是实践上，这本不应存在问题，但在我国目前的学术研究和学科建设中，不少人认为“艺术”仅仅是一个抽象的、空洞的概念，在具体研究和创作实践中，并没有实际的意义。这既表现在一些讨论“艺术

学”学科建设的论著中,也集中表现在目前新版学科目录中有关“艺术学”的设置上。比如在一级学科艺术学的设置中,作为二级学科的“艺术史”被取消,就深层地反映了这种观念。我们认为,总体性、综合性、超越性的艺术观念,不仅应在有关艺术的学术研究中存在,而且构成了一级学科“艺术学”存在的深层基础;要不然,不仅在学科逻辑上不能自洽,而且相关研究也难以深入。

本文拟从总体性、综合性、超越性的“艺术”概念出发,探讨一个具体的学术问题:目前热门的艺术跨媒介问题,不是一个浮泛的浅层次问题,而是具有根本的重要性;如果缺乏一个总体性的艺术概念,跨媒介叙事及相关问题就无法得到合理的解释。本文主要运用“家族相似性”和“符号圈”理论,在探讨艺术本质的基础上,考察艺术的跨媒介叙事问题。

一、艺术的“家族相似性”

艺术是什么?这个问题看似简单,事实上却很难回答。在学术史上,不少学者从各自角度提出了不少有关艺术的本质性定义:柏拉图和亚里士多德认为艺术是摹仿;克罗齐认为艺术是情感的表达;康德认为艺术是“形式的相互作用”;罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔认为艺术是“有意味的形式”;苏珊·朗格则认为艺术是“一种情感形式的图像式符号”。但对于这些定义,有学者直言不讳地指出:“作为定义,这些理论显而易见都是不成功的。它们要么未能将艺术

作品与其他事物区分开来(例如,眼泪是情感的表达,却并非艺术作品),要么把那些毫无争议的艺术作品逐出艺术的领地(比如,至少巴赫的某些赋格曲就不太像情感的表达)。”^[1]甚至,“不仅过去所有定义艺术的尝试都是失败的,而且任何试图给艺术提供本质定义的努力都注定失败,因为艺术没有本质——不存在一个既充分又必要的特征,使得某物成为艺术作品”。^[2]

而且,我们实际看到或听到的总是某一具体的门类艺术作品,如绘画、雕塑、音乐、电影等,而不是总体性的艺术;但无论是在日常言谈还是学术研究中,我们又确实会把不同的门类艺术统称为“艺术”。既然如此,那么如何才能把所有的门类艺术聚合成综合性和总体性的艺术呢?或者说,把各个门类艺术统合成总体性艺术的,究竟是什么东西呢?不同的学者对此作出了不同的回答。

首先便是“摹仿”^[3]。自柏拉图和亚里士多德提出“摹仿说”之后,就一直被后来不少学者视为统合各门类艺术的共同要素。在《诗学》中,亚里士多德认为:“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上都是摹仿,只是有三点差别,即摹仿所用的媒介不同,所取的对象不同,所采的方式不同。”^[4]亚里士多德之所以把史诗、悲

[1] [新西兰]斯蒂芬·戴维斯:《艺术诸定义》,韩振华、赵娟译,南京:南京大学出版社,2014年,第11页。

[2] 同上,第12页。

[3] “摹仿”(mimēsis)即模仿,本文统一写作“摹仿”。

[4] [古希腊]亚里士多德:《诗学》《修辞学》,罗念生译,罗念生:《罗念生全集》第1卷,上海:上海人民出版社,2016年,第21页。

剧、喜剧等统称为“艺术”，只是因为它们具有共同的“摹仿”特征；其他任何一种新艺术，不管它们差异多大，只要具有“摹仿”特征，便可以统合在“艺术”概念之下。持这种看法的学者还有不少，18世纪法国的夏尔·巴托即是其中具有代表性的一位。巴托从“摹仿原理”出发，撰写了《归结为同一原理的美的艺术》一书：“亚里斯多德这位希腊哲人为美的艺术而确立的摹仿原理触动了我。……这一原理适用于绘画，而绘画正是沉默的诗。我从摹仿原理出发，联想到贺拉斯、布瓦洛等另外几位权威，并加入了若干条与该内容相关但被其他作家所忽略的准则。贺拉斯的箴言‘诗如画’是经过了检验的。这表明，诗就像绘画一样，完全是摹仿。我更进一步，试着将同一原理应用于音乐和动作艺术，惊讶地发现它竟然如此适用。这便是我撰写这本小书的出发点。”^[1]巴托由此得出结论：“各门艺术的共同对象应是对自然的摹仿，而它们之间的不同之处仅在于为实现摹仿所运用的媒介。绘画、音乐和舞蹈的媒介是色彩、声音和动作，诗的媒介则是话语。由此可见，一方面，所有的艺术亲如兄弟，都是自然之子，具有相同的目标，并依循相同的原理；另一方面，它们之间又存在着具体的不同，因而相互分隔，彼此区别。”^[2]也就是说，各艺术门类之间既存在具体区别，也有着共同之处，正是这些“共同”点，把“亲如兄弟”但并不等同

的各类艺术关联在“艺术”这个共同名称之下。

与亚里士多德等人把艺术归结为“摹仿原理”不同，意大利美学家克罗齐则认为艺术即“直觉”，艺术作品是一种“抒情形象”。在《美学的核心》一文中，克罗齐这样写道：“艺术或诗是什么。——如果拿出任何一篇诗作来考虑，以求确定究竟是什么东西使人判断它为诗，那么，首先就会从中得出两个经常存在的、必不可少的因素，即一系列形象和使这些形象变得栩栩如生的情感。”^[3]“这两个因素在进行最初的和抽象的分析时虽然看起来是两个，但是我们却不能把它们比作两条线索，而且它们也并不是交织在一起的，因为情感确实已经全部转化为形象了……诗是‘情感的欣赏’或‘抒情的直觉’，抑或‘纯直觉’，原因在于：诗是纯粹的，它剔除了对它所包含的种种形象是否具有现实性进行任何历史判断和任何评论的内容，因而，它是从生活的理想中来捕捉生活的纯粹脉搏的。”^[4]在克罗齐看来，只要能满足通过“直觉”创造出一种“抒情形象”的要求，就可以称之为“艺术”；而且在这种“直觉”性艺术中，有一种“永远属于心灵的东西”，这种属于心灵的“直觉”性情感，既可以表现在诗歌中，也可以在音乐、舞蹈、图画、雕刻等其他艺术中找到，因而可以成为把一切门类艺术统合成总体性艺术的要素。正因为如此，“凡是有艺术感的人，都会从一行诗句中，从诗人的一

[1] [法]夏尔·巴托：《归结为同一原理的美的艺术》，高冀译，北京：商务印书馆，2022年，第6页。

[2] 同上，第6—7页。

[3] [意]贝内代托·克罗齐：《美学或艺术和语言哲学》，黄文捷译，天津：百花文艺出版社，2009年，第1页。

[4] 同上，第3页。

首小诗中既找到音乐性和图画,又找到雕刻力和建筑结构,同样的,从一幅绘画——绘画绝不是什么视觉的东西,而是永远属于心灵的东西——中也能找到上述各种东西,因为在心灵当中,不仅有颜色,而且还有声响和话语,甚至有静默,因为静默本身也有其声响和话语。不过,如果人们试图分别地捕捉上述的音乐性和图画以及其他种种东西,那么这些东西就会从他们的手中溜掉,某个东西就会变成另一个东西,彼此融化到一个统一体之内,不论人们习惯于怎么分别地称呼它们,也就是说,须体验到:艺术是一个东西,不能分割成种种艺术。艺术是一个,同时又变化无穷;但是,艺术的变化不是按照艺术的技术观念,而是按照艺术个性和艺术精神状态的千变万化展开。”^[1]

但无论是把艺术归结为对外在“自然”的“摹仿”,还是对内在“情感”的“直觉”,都难以囊括千姿百态且常常处于变动之中的所有门类艺术作品。事实上,除了上述两种具有代表性的思想,学术史上还有不少其他试图把各门类艺术统合成总体性、综合性“艺术”的理论,比如黑格尔的“理念的感性显现”、里格尔的“艺术意志”、沃尔夫林的“风格”等。这些理论都具有较大的理论活力和较强的生命力,也能够解释许多具体的艺术现象,但如果它们仅仅强调某一个要素,而把“艺术”解释成一个排他性体系的话,则无论是在理论的自洽性还是在具体的解释实践中,其难以周全和挂一漏万之

处就不可避免。事实上,任何本质性、唯一性的定义都难以概括丰富、深邃、流动的艺术现象;世上也确实不存在任何一件具有实在性与物质性的总体性艺术作品。因此,我们没有必要去追求那种有关“艺术”的明确的、绝对的、排他性的本质性定义,因为总体性的“艺术”仅仅是一个相对意义上的统称,一个抽象的、模糊的、包容性的超越性存在,一个代表所有具体门类艺术的“家族相似性”概念。

“家族相似性”是哲学家维特根斯坦在研究“语言游戏”时提出来的一个概念。在《哲学研究》一书中,维特根斯坦在考察了“所有可能的语言游戏”之后,试图概括“语言的本质之处”,亦即“为我们称为语言的所有东西所共同具有的某种东西”,但经过研究之后他认为:“根本不存在这样一种东西,它为所有这些现象所共同具有,并且因为它我们运用同一个词来称谓所有这些现象,——相反,它们彼此以多种不同的方式具有亲缘关系。因为这种亲缘关系……我们将它们都称为‘语言’。”^[2]

为了解释这一点,维特根斯坦接着考察了“我们称为‘游戏’的诸过程”,包括“棋类游戏、纸牌游戏、球类游戏、战争游戏等”。那么,“什么是所有这些游戏所共同具有的东西?”在思考这个问题的过程中,维特根斯坦认为,请不要说“某种东西必定为它们所共同具有,否则它们就不叫‘游戏’了”,而是应该

[1] [意]贝内代托·克罗齐:《美学或艺术和语言哲学》,黄文捷译,天津:百花文艺出版社,2009年,第21页。

[2] [奥]维特根斯坦:《哲学研究》,韩林合编译,韩林合主编:《维特根斯坦文集》第4卷,北京:商务印书馆,2019年,第58页。

“查看一下是否有某种东西为它们都共同具有”：“因为，当你查看它们时，你尽管看不到某种为它们都共同具有的东西，但是你将看到诸多相似性，诸多亲缘关系，而且是一大串相似性、亲缘关系……比如看一下带有多种多样的亲缘关系的诸棋类游戏。现在，请转到纸牌游戏：在此你发现了与那第一类游戏的许多相应之处，但是许多共同的特征却消失了，而其它的共同特征又出现了。现在，如果我们转到球类游戏，那么一些共同之处保留下来，但是许多共同之处却消失了。——它们都是‘娱乐性的’吗？请比较象棋和连珠棋。或者，到处都有输赢或者游戏者之间的一种竞争吗？请想一想单人纸牌游戏。在球类游戏中有输赢；但是，当一个小孩将球扔到墙上并又将其接住时，这个特征便消失了……”^[1]通过这种具体考察，维特根斯坦得出结论：“我们看到一张由彼此交叠和交叉的相似性构成的网。大的方面和小的方面的相似性”，“我不能以比通过使用‘家族相似性’这个词的方式更好的方式来刻画这些相似性；因为存在于一个家族的诸成员之间的那些不同的相似性就是以这样的方式交叠和交叉在一起的：身材、面部特征、眼睛的颜色、步态、气质等等。”^[2]而且，我们还可以通过发现各种直接或间接的“亲缘关系”，来对“家族相似

性”概念进行扩展，“有如在纺线时人们将纤维一根接一根地往上绕一样。这条线的强度不在于任意一根纤维贯穿于其整个长度，而是在于许多根纤维彼此交叠在一起”。^[3]

“艺术”正是一个像“语言”或“游戏”一样的“家族相似性”概念。斯蒂芬·戴维斯说得好：“就像一个家族的成员，尽管没有单一、普遍的家族特征让所有成员都相似，但他们彼此总会在某些方面相似，因此，尽管共同属性不在场，艺术作品之间却存在相似性之网。正如任何一根纤维都无法贯穿整根绳索，但纤维编织在一起就可以拧成一根绳子，艺术作品中的复杂的相似性之网可以将它们聚合成一个共同的、统一的种类。一件物品顺理成章地归入艺术品之列，是因为它与其他艺术品有家族相似性。”^[4]确实，就像把一个家族凝聚起来的是类似血缘、亲情之类的交叠的抽象之物一样，把绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、电影等艺术门类聚合成总体性“艺术”的，也是那种抽象的、综合的，并不贯穿始终甚至带有某种神秘色彩的复数的精神、观念或风格；也正是这种带有“家族”特征的精神、观念或风格，把各门类艺术织成一张复杂的“相似性之网”，从而使跨门类的总体性“艺术”或“艺术史”成为可能。

也许有人会说，“艺术”“语言”“游戏”等

[1] [奥]维特根斯坦：《哲学研究》，韩林合编译，韩林合主编：《维特根斯坦文集》第4卷，北京：商务印书馆，2019年，第58—59页。

[2] 同上，第59页。

[3] [奥]维特根斯坦：《哲学研究》，韩林合编译，韩林合主编：《维特根斯坦文集》第4卷，北京：商务印书馆，2019年，第59页。

[4] [新西兰]斯蒂芬·戴维斯：《艺术诸定义》，韩振华、赵娟译，南京：南京大学出版社，2014年，第16页。

是那种“有着模糊边缘的概念”，但这还是一个概念吗？就像我们追问：“一张不清楚的照片到底还是一个人的一幅图像吗？”对此，维特根斯坦认为：“那幅不清楚的图像”恰恰是我们所需要的，就像“我描述不同种类游戏的例子，表明人们如何可以依据与这些游戏的类比来构造出所有可能种类的其它游戏……”^[1]“艺术”“游戏”之类的“家族相似性”概念，确实需要一个“界线”——要不然，我们就难以区分艺术与非艺术、游戏与非游戏了；但这个“界线”未必要那么泾渭分明，而是处于一种模糊的、变动的状态，新的游戏只要和已经存在的诸游戏具有某种“亲缘关系”，就可以构造出来并得到承认。艺术也是如此，可以称之为“艺术”的，当然需要一个界线把它们与非艺术区分开来；但这个界线既不会那么界限清晰、也不会永远恒定不变，而是只有一个模糊而流动的边界，新的艺术只要和已经存在的艺术具有某种“亲缘关系”或“家族相似性”特征，就可以进入艺术领域并得到承认——当然，有时候这种承认并不会来得那么及时，但最终总会得到认可，比如现代艺术家杜尚的那个被命名为《泉》的男用小便池。

总之，“艺术”抗拒唯一的、排他性的、绝对的本质性定义，它只是一种模糊的、流动的、包容的“家族相似性”概念。不同的门类艺术之间当然不可能画等号，但只要它们具有某个

或几个具有“亲缘关系”的要素^[2]，便都可以统称为“艺术”。我们认为，恰恰是艺术的这种具有包容性的“家族相似性”特征，为各门类艺术之间的跨媒介叙事提供了可能。当然，仅有“家族相似性”理论还不够，为了清楚地解释跨媒介叙事的内生动力和内在结构，还得引入尤里·洛特曼的符号学理论，尤其是其“符号圈”（semiosphere，亦译“符号域”）理论。

二、作为“符号圈”的艺术

洛特曼是符号学塔尔图学派的主要奠基人。“塔尔图学派”的理论渊源包括现代语言学理论、俄国形式主义、英美新批评派以及法国结构主义等，由于这些理论先于洛特曼而为我国学界所知，加之资料的缺乏或限制等原因，少有人知道生物学理论也是塔尔图学派的主要理论渊源，致使洛特曼在我国仅被当作俄国形式主义这一学派的余脉，没有得到应有的重视。实际上，洛特曼美学理论的最重要特征，就是借鉴生物学理论，把艺术文本当作有生命的活生物体来看待。正是这一特色，使他在一些关键问题上取得了创造性的突破，成为塔尔

[1] [奥]维特根斯坦：《哲学研究》，韩林合编译，韩林合主编：《维特根斯坦文集》第4卷，北京：商务印书馆，2019年，第65页。

[2] 这些要素既包括摹仿、情感、理念、风格等具有“大家族”特征的要素，也包括一些类似“美的艺术”“时间艺术”“空间艺术”（造型艺术）之类的具有“中等家族”特征的要素，还包括类似“文学”或“电影”艺术之类的具有“小家族”特征的要素（因为“文学”包括诗歌、小说、散文等不同种类，“电影”也包括纪录片、剧情片、歌舞片等亚类）。总之，“艺术”是一个分层的、流动的体系，我们应在这个前提下考察和辨识构成艺术“亲缘关系”的要素。

图学派的主要奠基人。”^[1]

正是借鉴生物学中的“生物圈”(biosphere)理论,洛特曼创造性地提出了“符号圈”理论。正如自然界存在生物圈一样,人类社会存在文化圈,文化圈的具体表现则是符号圈。洛特曼这样描述符号圈的主要特征:

我们且来想象一下……一个博物馆的大厅,在不同的橱窗里,不同时代的物件陈列着,用人们通晓的语言书写的题词,经由译释才能看懂的说明性文字,由策展专家们所撰写的展览说明词,参观线路指南图与参观者行为守则。置身于这个大厅的还有导游与参观者们,于是,我们且来想象一下这一切犹如一个整一的机制,就会获得符号圈形象。在这一情形中不应当忽视的是,符号圈的所有因素处于其中的不是静态的,而是运动的、变动不居而充满活力的相关相应之中,而不断地改变着彼此之间关系的形态。这在取自文化之过往状态的那些传统的因素上尤为明显。^[2]

此外,在《论符号圈》一文中,洛特曼这样写道:“清楚的、毫无歧义的各种系统,当它们在现实世界里发挥作用的时候,它们并不是以孤立的形式存在的。辨别、认清它们仅仅只是一种启发性的需要。如果将它们分离开来单个地看待,它们当中没有一个能独立发挥作

用;只有在完全作为首尾相异的符号连续体而存在,并且具有不同类型的符号结构和不同层次的组织机制的时候,它们才会发挥作用。我们把这种首尾相异的符号联系体称为符号圈,它类似于维尔纳茨基创造的生物圈概念。”^[3]可见,符号圈是一个分层的、运动的、“变动不居而充满活力”的体系,其中的任何一个元素或原子,都时时处于和其他元素或原子的复杂互动联系之中,因此,就像具有生命的活生物体,符号圈也具有自己特殊的生命;而且,就像一个生物圈中往往包含多个不同层级的更小的生物圈,一个符号圈中也往往包含多个不同层级的更小的符号圈。总之,洛特曼符号圈理论的最大特点在于:他借鉴生物学思想,认为符号圈中的任何一个因子或环节,既是具有自身生命的独立存在,又不可能离开其他因子或环节单独发挥作用。

洛特曼既重视符号圈,也对符号圈外的系统高度重视。比如,作为符号圈的艺术,自身既构成一个独立系统,也和圈外的生活及其他非艺术符号圈存在关联。所以,“外文本(文本以外)这类概念在他对艺术文本的研究中俯拾即是,如外系统(系统以外)、外结构(结构以外)、外语法(语法以外)等。他虽然把杜勃罗留波夫当作外部研究的代表人物,认为其对作品的理

[1] 王坤:《西方文论生成的学理研究》,广州:中山大学出版社,2022年,第97—98页。

[2] 转引自[意]翁贝托·埃科:《尤里·洛特曼理论的若干层面及其演变》,周启超译,周启超:《外国文论与比较诗学》第8辑,杭州:浙江文艺出版社,2022年,第9页。

[3] [爱沙]洛特曼:《论符号圈》,王坤译,王坤:《西方文论生成的学理研究》(附录),广州:中山大学出版社,2022年,第311—312页。由于历史原因,尤里·洛特曼的国籍在我国的相关译著中分别被标注为[爱沙][苏][俄]等,本文尊重历史,一律按照所引用的原文献所注进行标注。

解是功利主义的,但又坚决反对内部研究学派将艺术文本隔离于社会生活的做法,而将外文本所具有的意义提到这种高度:‘那些凭借由自己主观选择的代码去译解作品的读者,无疑会极大地歪曲作品的原意;但如果完全脱离文本与其外文本的联系去译解作品,那作品则不会有任何意义。’”^[1]因此,通过洛特曼的创造性研究,一直困扰学界的“外部研究”与“内部研究”之间的分歧与鸿沟,便得以衔接或填平。

洛特曼把总体性的艺术看成一个大的符号圈,而这个符号圈中又存在由各门类艺术构成的多个小符号圈。作为符号圈的艺术中的文本,则被洛特曼称之为“艺术文本”。“艺术文本的生命就体现在‘艺术语言能以极小的篇幅集中惊人的信息量’。正是这种生命,使得艺术文本成为一个无尽的信息源,其他任何类型的文本都无法与之相比,而这也正是艺术文本的魅力所在。……信息也即意义,一部作品所包含的信息量越大,意义就越丰富,它的审美价值就越高;相反,它包含的信息量越少,意义就越小,它的审美价值就越低。因此,‘美就是信息。’”^[2]当然,语言本身就是信息的载体,所以不仅艺术文本,而且其他类型的所有文本,都承载并传递信息。既然如此,那么艺术文本所承载或包含的信息又有什么特殊之处呢?洛特曼认为其奥妙就在于艺术文本的“结构”。正如有学者所指出的:“研究艺术文

本的特殊性,其实就是探寻艺术语言的奥秘:它何以能够在篇幅极小的文本中容纳大量的信息?为什么任何其他类型的文本都做不到这一点?洛特曼通过研究自然语言与艺术语言的区别,得出原因之一:自然语言的结构是一种有序组织,这种结构是完全自动化的,说话者的注意力只集中在信息上,对语言的知觉完全是自动进行的;而在艺术中,尤其是在现代艺术中,正是语言的结构向交流活动的参加者提供信息——‘自然本身的混乱,有序法则的无序;这是作者建构他所希望传送的信息的方法’。也就是说,在艺术文本中,信息的载体,除了语言外,还有结构。而在任何其他类型的文本中,结构都不是信息的载体……”^[3]

在《文本的三个功能》一文中,洛特曼论述了“艺术文本”的三个功能:首先是“等值传递信息功能”;其次是“创造性功能”,这一功能“不仅能传递已有信息,而还成为新信息的发生器”;第三是“存储记忆功能”。^[4]其中第一个功能是普通文本和艺术文本都具有的功能,而后两个功能则为艺术文本所独有。尤其是第二种功能,集中体现了艺术文本的本质特征,比如在文学文本中,“我们有的已不仅是用语言表达的信息,而且还有关于语言的信息,在该信息中,人们的兴趣已转移到表达它的语言上。这也是将信息指向代码

[1] 王坤:《西方文论生成的学理研究》,广州:中山大学出版社,2022年,第101页。

[2] 同上,第96页。

[3] 王坤:《西方文论生成的学理研究》,广州:中山大学出版社,2022年,第116—117页。

[4] 参见[苏]尤·洛特曼:《文本的三个功能》,郑文东译,周启超主编:《外国文论与比较诗学》第4辑,北京:知识产权出版社,2017年,第207—212页。

的趋势,罗曼·雅各布森认为这就是文学文本的特征。”^[1]洛特曼赞同雅各布森的观点:雅各布森不同意语言学家索绪尔所认为的第一功能语言的主要原则、索绪尔所强调的能指和所指之间的约定性原则,“在其背后勾勒出19世纪的文化,该文化信仰实证科学,认为理解则为好,而不理解则为绝对的不好,它有着文字通顺的左拉和龚古尔兄弟的小说。雅各布森曾经是先锋派文化的拥护者,他的第一本著作《现代俄语诗歌》就像是他学术生涯的辉煌序曲。赫列布尼科夫的语言、俄国未来主义者的语言对雅各布森而言并非不合常规,而是语言结构最为合理的实现,也是他以后进行音位学研究最重要的动力之一。雅各布森对符号系统美学方面的敏感性与其之前艺术语言的工作经验有关。”^[2]确实,对于索绪尔来说,作为艺术文本的诗歌语言也许“不合常规”;但对于像雅各布森这样有“艺术语言的工作经验”的语言学家来说,这恰恰是“语言结构最为合理的实现”,因为在艺术文本中,不仅有“用语言表达的信息”,而且“语言结构”也表达了信息——一种诗性的、艺术化的信息。之所以能够如此表达信息,主要是因为“艺术文本的语言具有派生的图像性特点”;而按照雅各布森的说法,艺术文本之所以具有这种结构性特征,是因为日常交际语

言本身就具有一种“潜在的图像性”特征。^[3]

正因为艺术文本具有上述特征,所以洛特曼认为:科学性文本在其符号圈中,能够“等值”地翻译成另一种语言(逆向翻译,我们可以得到源文本);而在艺术文本所在的符号圈中,“如果将最平庸的诗作翻译成另一种语言(也即译为另外一种诗歌体系的语言),那么回译过后不可能得出源文本”^[4]。不仅是以语词为媒介的文学文本的翻译,其他类似文化现象的“翻译”同样如此。正如洛特曼所说:“不仅在诗中,在某种程度上这也涉及文化的另一些领域”,譬如,“如果我们将一部长篇小说改编成电影搬上银幕,然后再根据这部电影重新写一部长篇小说,那么,我们十分确定地不会获得任何与源文本相似的东西。这就像如果我们翻译一首诗,然后再将这一翻译回译过去,我们不会获得源文本,因为在交际点之间出场的并不是硬性确定的东西,而是相当模糊的关系……”^[5]之所以如此,是因为艺术特殊的符号机制所致:“这绝对不仅仅是那种服务于文本之准确传达的交际工具,而是孕生创造性意识的机制。创造性意识要求完全另样的结构。”^[6]作为艺术文本的“符号圈”所要求

[1] [苏]尤·洛特曼:《文本的三个功能》,郑文东译,周启超主编:《外国文论与比较诗学》第4辑,北京:知识产权出版社,2017年,第210页。

[2] 同上,第212页。

[3] 参见[苏]尤·洛特曼:《文本的三个功能》,郑文东译,周启超主编:《外国文论与比较诗学》第4辑,北京:知识产权出版社,2017年,第212页。

[4] [苏]尤·洛特曼:《文本的三个功能》,郑文东译,周启超主编:《外国文论与比较诗学》第4辑,北京:知识产权出版社,2017年,第208页。

[5] [俄]尤里·洛特曼:《巴赫金的遗产与符号学前沿课题》,周启超译,周启超主编:《外国文论与比较诗学》第1辑,北京:知识产权出版社,2014年,第137页。

[6] 同上,第136页。

的“另样的结构”，不是“编码”与“破译”之间的对等“回译”关系，而是一种“孕育创造性意识”可能产生“新文本”的不确定性关系。同一个文学文本能够被不同的译者进行多次翻译这件事，即可充分说明艺术文本翻译的“不确定性”。比如英国女作家夏洛蒂·勃朗特创作的长篇小说《简·爱》，就有吴钧燮、宋兆霖、黄源深、祝庆英、李霁野等译者翻译的十多个中译本，每一个译本都不会完全等同，而只是具有一种特定意义上的“家族相似性”。而且，按照洛特曼的说法：“在把长篇小说拍成电影时，会出现更大的不确定性。”^[1]

洛特曼把不同艺术门类之间的跨媒介转化，也看成是一种特殊的“翻译”。不仅“把长篇小说拍成电影”如此，他还曾经提到“把离散的语言文本翻译成图像文本”的情况：“如以福音书情节为内容的图画”，在这种跨媒介性的“翻译”中，“主题空间将在各种代码中交叉，而语言和风格的空间仅在该传统范围内相对相关”。^[2]这就是说，在涉及不同艺术门类之间的跨媒介性“翻译”中，它们的艺术符号圈之间仅存在一种松散的、相对的、具有“家族相似性”特征的不确定性关系。

明白了艺术“符号圈”及其不同符号圈之间的“不确定性”关系，接下来就可以根据符号圈的基本特征，来考察艺术跨媒介叙事这种

特殊的“翻译”行为了。

三、“符号圈”的特征与跨媒介叙事

卡西尔把人界定为“符号的动物”。人之所以是人，能够从动物世界中进化或超越出来，就在于人具有通过符号创造“理想世界”的能力，从而使自己的心灵和思想在时间和空间中获得延伸。人类创造符号和艺术，其实就是为了创造一个超越事物本身的文化世界，如神话、语言、艺术、科学等。

尽管具体符号五花八门，但大致可以分为两类：设定性符号与形象性符号。前者也叫“规约性符号”，“是指表达方式与内容之间缺乏内在对应性的那些符号。比如，我们约定绿灯指示允许通行，红灯则是禁止通行，然而要知道本来也是可以反过来设定的，每种语言中词语的形式都是历史上形成、设定的……词语中内容与表达之间没有任何必然联系。词语是最为典型的设定性符号，是纯文化意义的现象”。^[3]“形象符号，或者说图像符号指的是某个含义具有符合其本质的唯一表达形式。最常见的实例就是图画。我们能指出斯拉夫语言中‘椅子’和‘桌子’这两个概念的含义曾经互相颠倒……但是，谈论桌子的图画时，却很难设想它画的竟然是一把椅子，而且观赏

[1] [苏]尤·洛特曼：《文本的三个功能》，郑文东译，周启超主编：《外国文论与比较诗学》第4辑，北京：知识产权出版社，2017年，第209页。

[2] 同上，第210页。

[3] [爱沙]尤里·米哈伊洛维奇·洛特曼：《电影符号学与电影美学问题》，凡保轩译，北京：中国传媒大学出版社，2021年，第6页。

者还必须如此理解。”^[1]两种符号各有自己的优缺点:“用设定符号记录的信息恰似编码信息,需要掌握专门代码才能理解;而图像符号则是‘自然’而‘易懂’的。”^[2]这当然只是相对的,图像符号本质上也是设定性的,“绘图时必须把立体、三维的客体变成平面、二维的图像,这一事实本身就证明它具有设定性——在被描述的对象和图像之间设定了对等规则,比如投影规则”。^[3]一般而言,图像符号会被认为“符号的程度更弱一些”,往往被理解成语词的对立面;事实上,图像与语词相互影射,构成一对相对独立但相互影响的符号圈;而图像与语词这两个符号圈,又共同从属于艺术这个大符号圈。

洛特曼认为符号圈具有两个基本特征:一是有界性,即符号圈是有边界的,主要关涉内外关系;二是不均衡性,即符号圈区分为“中心”与“外围”,这是其内部组织规则。这两个特征都给“艺术文本”的跨媒介叙事带来了深刻影响。

(一)跨界与入圈:“符号圈”的有界性与跨媒介叙事

洛特曼曾这样写道:“在我这一代人眼前,电影成了艺术。在先前的岁月里,它不曾是艺术。在最好的情形下,电影是草台戏似的杂技表演,只是在前不久它才成为艺术。艺术品种数目的增长,不仅仅是通过新的融合这一方

式:还在19世纪,主流的美学专家还未将俄罗斯圣像画算作是艺术,在最好的情形下,那些专家们也只是把它看成是不完美的绘画(这就像乔托的绘画在他那个时代被人们当作儿童涂鸦)。现如今,没有人会同意这种看法了。我们收入到我们美学武库里的品种数目,在日复一日地增长。何以如此?直到今天也没有人能回答这一问题。”^[4]其实,运用符号圈的“有界性”特征,即可对电影为什么能够从“非艺术”成为艺术这样的问题给出合理解释。

所谓符号圈的“有界性”,即任何符号圈都有一个边界,但这个边界不是泾渭分明的绝对存在,而是一个模糊的、流动的界限。这意味着:“符号圈区别于围绕着符号空间的非符号空间或者与之密切相关的其它符号空间”,“符号圈的‘有界的’特质显现为如下事实:它不可能连续地既是符号文本又是非符号文本。如果那些文本要求成为现实,符号圈就必须把它们翻译为一种语言,该语言拥有自己的内部空间,或者,把那些非符号事实‘符号化’。于是,沿着符号圈边界的那些点线,就可以比作能够把外部刺激转化为我们神经系统语言的感受器,或者比作一些传输单元,它们适应外在于这个世界的特殊符号圈”。^[5]就此而言,界限概念即符号的个性化概念,符号圈内的个体

[1] [爱沙]尤里·米哈伊洛维奇·洛特曼:《电影符号学与电影美学问题》,凡保轩译,北京:中国传媒大学出版社,2021年,第6—7页。

[2] 同上,第8页。

[3] 同上。

[4] [俄]尤里·洛特曼:《巴赫金的遗产与符号学前沿课题》,周启超译,周启超主编:《外国文论与比较诗学》第1辑,北京:知识产权出版社,2014年,第132—133页。

[5] [爱沙]洛特曼:《论符号圈》,王坤译,王坤:《西方文论生成的学理研究》(附录),广州:中山大学出版社,2022年,第313—314页。

都具有特定的个性。如果没有这种个性,符号圈就不成其为符号圈了,因此,“内部空间和外部空间的评价并不重要。重要的是有界限存在这个赤裸裸的事实”^[1]。

界限在一定程度上构成一种限制:“对渗透、过滤和适应等过程的限制,这些过程指的是从外部到内部的处理。这种恒定的功能以不同方式在不同层次上实现。在符号圈的层次上,它倾向于将自己的东西与陌生的东西区别开来,过滤外部信息,将其翻译成属于自己的语言,以及将外部的非信息转换为信息……”^[2]总之,“界限是一种双语机制,能把外部的信息翻译为符号圈的内部语言,反之亦然。这样,通过界限,符号圈就能确立与非符号圈和相关符号空间的联系”。^[3]就艺术文本而言,一旦非艺术文本跨过边界,就进入到艺术符号圈内部,从而具备了艺术符号圈的个性或特征;就艺术符号圈中更小的文学符号圈而言,一旦追求文学的图像效果,就形成一种空间叙事,就在或深或浅的层次上和图像符号圈发生了关联,反之亦存在这种跨界“翻译”关系。

在电影进入艺术符号圈之前,它属于“非艺术”,这是由于电影是在摄影的基础上产生的,而摄影自产生之后的很长一个时期里,其产物照片与拍摄对象之间的关系被认为是一种机械的“自动性”关系。自俄国形式主义以

来,包括塔尔图学派都认为:艺术文本中的信息“与自动性相对立”,“在一个事件自动拥有另一个事件作为结果的地方不会产生信息。就此意义而言,从绘画向摄影过渡在不断提高客体表现准确性的同时,也显著降低了影像的信息量:客体是自动映照在图像上的,机械过程不可或缺。艺术家拥有无限(确切地说是非常多)的选项来表现客体,而在这方面非艺术性摄影唯一依赖的却是自动关系”。^[4]摄影与对象之间的自动映射关系,使得它难以符合艺术文本所要求的符号化、信息化和自由选择方面的条件,因此摄影在早期被认为不是艺术。

按照莱辛《拉奥孔》中的说法,图像作为“空间性媒介”长于表现“在空间中并列的事物”,并不适合表现时间,不适合用来叙事。如果说,像雕塑、绘画等自由创作性图像还能够利用“最富于孕育性的顷刻”来叙事的话,那么,像摄影这样的机械复制性图像要成为叙事性艺术,则更为困难。仅就单幅“静止图像”而言,照片与绘画比较起来确实更不适合用来叙事,因为其机械复制性的“镜子”特性决定了它模仿动作或时间的能力更为低下。由于当时绘画早已是艺术符号圈中地位显赫的一员,所以早期摄影就采取摹仿绘画的方式来争取“入圈”,这也正是摄影史上著名的“画意摄影”思潮出现的深层原因。

所谓画意摄影,指的是出现于19世纪晚

[1] [爱沙]洛特曼:《论符号圈》,王坤译,王坤:《西方文论生成的学理研究》(附录),广州:中山大学出版社,2022年,第317页。

[2] 同上,第315—316页。

[3] 同上,第315页。

[4] [爱沙]尤里·米哈伊洛维奇·洛特曼:《电影符号学与电影美学问题》,凡保轩译,北京:中国传媒大学出版社,2021年,第18—19页。

期的一种试图模仿绘画(并进一步通过绘画去模仿语词)而提升自己艺术地位和叙事能力的摄影思潮。关于这一思潮出现的背景,有学者这样写道:“在19世纪,除了科学和工业模式,摄影也曾试图与艺术这道一直以来被视为最遥不可及的风景相媲美,但它似乎认为自己还没有太大把握……自19世纪80年代末期开始,在不断提高的美学理论运动中,英国推出了传统的艺术摄影与之呼应,此时在国际社会也出现了第一次围绕艺术实践的摄影活动:画意摄影,它成为19世纪和20世纪之交摄影的重要转折点。摄影的艺术范畴在摄影诞生后的第一个50年形成,同时声称建立自己的艺术形式,确立自己的基准和价值。然而,无论如何它还是停留在这一时期以美学基础为依据的臆造状态:主要表现为主题上的矫揉造作,并且依赖于绘画专有的正统样式。”^[1]

关于画意摄影,我们可以批评它“矫揉造作”,批评它丧失了媒介自身的本质特性,但无论如何,这种图像类型在开始阶段确实提升了自己的叙事能力和艺术水准,并使摄影在产生不久之后就成功进入艺术符号圈。而且,画意摄影也确实产生了一批著名作品,像奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德的《两种人生》(1857)、亨利·佩奇·鲁滨逊的《弥留》(1858)和《夏洛特夫人》(1861)以及童话作家路易斯·卡罗尔的很多戏剧扮演风格的照片,都是此类摄影图像

中的佳作。无疑,绝大多数画意摄影作品都是对绘画艺术及其背后深远的语词传统的摹仿,而这类对他种艺术或他种媒介的摹仿,尽管带来了一些问题,但总体来说这种跨媒介的尝试取得了巨大的成功,尤其是在摄影艺术还没有形成自己的艺术风格和价值标准的时候。下面,笔者以出生于瑞典的英国艺术家雷兰德的《两种人生》为例,对画意摄影的叙事特征和艺术风格略加阐明。

关于《两种人生》产生的背景、构图风格和叙事特征,摄影史学者米歇尔·普瓦韦尔有很好的论述:“由于英国拉斐尔前派强大的影响力和对15世纪文艺复兴大师们的狂热崇拜,形成了一段沉浸于历史折中主义的时期。于此,摄影必须超越障碍:摄影师可以考虑将另一个时期的审美趣味带到摄影中来……《两种人生》是1857年曼彻斯特展览中具有代表性的作品……这幅作品参照了拉斐尔的雅典学院风格,迄今在作品中还保留着真正具有教育意义的良好道德观念。雷兰德采用一个画面包含双重叙事的构图,讲述了一则年轻人如何选择人生道路的寓言。他运用对称的构图形式,让父亲和他的儿子集中于画面中央。右侧这位年轻人显示出诚实和谦逊、知识和劳作等多重寓意。相反,左边的则做出侧耳倾听状,表现出对奢侈腐化、娱乐赌博和性欲情色的迷恋……《两种人生》最终成为摄影艺术的象征。但是这张照片的重要性主要在于它是卓绝技术的产物。因为艺术家只是按照一些具有绘画特色的流行模式,邀请多位演员参加寓言角

[1] [法]安德烈·冈特、[法]米歇尔·普瓦韦尔主编:《世界摄影艺术史》,赵欣、王帅译,北京:中国摄影出版社,2016年,第180页。

色的扮演,而他们从未被召集到一起摆姿势拍摄。事实上,这张照片使用的蒙太奇手法比电影还要多:为了实现这样一个集会场景的片断,雷兰德至少整合了32张底片……在这项绝技里,雷兰德确立了‘组合印制’技术,从而突破了因为静态作品拍摄苛求姿势的限制等更多的不可能。这种技术使摄影勇敢地敞开了纯粹虚构的大门。”^[1]应该说,普瓦韦尔的描述和评价是精准的。

由于“虚构的大门”被画意摄影打开,所以摄影的叙事能力得到了很大提升。但这并非摄影媒介自身所特有的本质属性,因为从摄影刚刚被发明的时候起,人们就赋予照片这一图像形式一种真实再现外在事物的功能。正如爱伦·坡所说:照片与再现之物的高度一致性,证明它所达到的是“最高境界的完美的真实”。在回应爱伦·坡的这种看法时,现代主义摄影师爱德华·韦斯顿把摄影再现事物的“精确性”说得更为清晰:“首先是其无与伦比的精确性,尤其是在记录微小的细节上;其次,它有着由黑到白的一系列不间断的无限微妙渐变的过渡。这两个特质构成了照片的标志;它们涉及到整个过程的机械性,是人手制作出的任何作品都无法复制出来的。”^[2]就摄影史上的实情而言,只有当摄影师们真正认识到了照片

在再现外在事物时的“真实性”与“精确性”特质并在这一维度进行实质性的开拓创新时,摄影才能真正告别“画意主义”而过渡到“现代主义”时期。就此而言,韦斯顿的说法毋庸置疑,但有一点必须在此强调:当早期摄影不被人们承认为艺术的时候,模仿绘画的“画意摄影”这一刻意的跨界“入圈”行为,确实值得我们高度评价,它不仅使摄影成功跨越“边界”进入艺术符号圈,而且确实提升了作为“艺术文本”的摄影的艺术水准和叙事能力。

对于电影跨过边界进入艺术符号圈的情况,洛特曼这样写道:“作为一种技术发明,电影在没有演变成艺术形式之前,就是动态的照片。表现动态的可能进一步提升了电影记录准确性的可信度。”^[3]但电影的这个优势并没有改变其基于摄影的机械技术特性,电影要最终成为“艺术文本”,就必须摆脱这种与生俱来的机械性:“摄影,无论是静态的,还是动态的,既是艺术的绝佳材料,同时又是必须克服的材料,是其优势本身引发出巨大困难的材料。照片束缚了艺术作品,使得广阔的文本世界从属于技术化再现的机械规则。需要把它们从机械再现的牢笼里解放出来并服从创作规律。”^[4]“电影艺术的全部历史就是一部发现史,所有发现的目的都是要把机械性从艺术的范畴中剔除出去,电影不再单纯是动态图片,而

[1] [法]安德烈·冈特尔、[法]米歇尔·普瓦韦尔主编:《世界摄影艺术史》,赵欣、王帅译,北京:中国摄影出版社,2016年,第182—183页。

[2] 转引自[美]威廉·米切尔:《重组的眼睛:后摄影时代的视觉真相》,刘张铂泷译,北京:中国民族摄影艺术出版社,2017年,第11—12页。

[3] [爱沙]尤里·米哈伊洛维奇·洛特曼:《电影符号学与电影美学问题》,凡保轩译,北京:中国传媒大学出版社,2021年,第16页。

[4] 同上,第20页。

是将图片变成认识真实的积极手段。电影复现的既是对象本身,又是这一对象的模型。”^[1]当然,电影很快就进入艺术符号圈,并成为其中的重要一员;但无论如何,其“入圈”都必须克服“机械性”,并提升赋予其艺术特征的自由组合的虚构能力。正如洛特曼所说:“只有当梅里埃的综合拍摄技术使电影可以为高度逼真的内容补充高度幻想的情节内容之后,电影画面才成长为艺术,而剪辑则揭示了画面之间结合の設定性质。”^[2]

洛特曼之所以特别强调电影画面叙事的“設定性质”,是基于設定性符号与形象性符号的媒介特性而言的。如其所说,两种符号的一个实质性区别是:“設定符号容易组织起来,形成系列。其表达层面的形式特点宜于析出语法成分,而从语言此类系统的角度看,语法成分的功能也正在于保证将词语正确地连接成句子……設定符号适用于讲述、建构叙事文本,而图像符号限于完成指称功能。埃及象形文字可以被视作以图像符号为基础建构叙事文本的尝试,其中很快就出现了成套的限定语,而这正是設定性符号用来传递语法意义的标志。”^[3]可见,形象性符号要建构叙事文本,就必须克服其媒介的局限而具有某种“設定性”,电影之所以很快进入艺术符号圈,并成为

不仅剔除了其表达媒介的“机械性”,而且在很大程度上使其形象性符号同时具有了较大的“設定性”——一种典型的跨媒介特性,从而使本不擅长叙事的形象性符号亦可流利地讲述在时间中延续的故事。

总之,“图像符号与設定符号并非简单并存,而是不断相互影响、相互转化又相互排斥。二者相互转化的过程,正是人借助符号对世界所做的文化理解中一个至关重要的方面。这一过程在艺术中体现得尤其突出”。^[4]不仅形象性符号可以通过增加“設定性”而流利地叙事,而且設定性符号也可以通过拥有“形象性”,而使线性的叙事文本具有空间性的“图像”特征。也就是说,图像符号与設定符号在相互影响、相互转化的过程中,成了一对具有部分对方特质的“间性”媒介,从而在跨媒介叙事中获得单一媒介难以取得的叙事效果。

(二)中心与外围:“符号圈”的内部运动与跨媒介叙事

如果说,“跨界”与“入圈”考察的是符号圈的内外关系问题;那么,外部符号或文本一旦“入圈”,即成为符号圈内部的一员了,此时我们宜用“中心”与“外围”概念来探究其跨媒介叙事问题。

还是从“界限”说起。洛特曼认为:“在文化空间为领土的情况下,界限在单词的基本意义上具有空间意义。然而,即使在这种情况

[1] [爱沙]尤里·米哈伊洛维奇·洛特曼:《电影符号学与电影美学问题》,凡保轩译,北京:中国传媒大学出版社,2021年,第22页。

[2] 同上,第25页。

[3] 同上,第10页。

[4] [爱沙]尤里·米哈伊洛维奇·洛特曼:《电影符号学与电影美学问题》,凡保轩译,北京:中国传媒大学出版社,2021年,第10页。

下,它仍然保留了一种转换信息的缓冲机制的感觉,即特殊的翻译单元。例如,当符号圈等同于被同化的‘文化’空间,而其外部的世界等同于混乱的、无序的、自然元素的领域时,符号结构的排列有时采取以下形式:凭借特殊才能(巫师)或某种职业(铁匠铺、磨坊主、屠夫)属于两个世界并且可以说是翻译者的人,被安置在领土外围,处于文化空间和神话空间之间的界限上,而组织世界的‘文化的’神灵庇护所则位于中心。”“所有毗邻游牧民族或‘野蛮人’居住地的伟大帝国,都将这些游牧民族或‘野蛮人’的部落定居在边界上,并让他们保护边界。这些定居点形成了文化双语区,这使得两个世界之间的符号学联系得以实现。混杂的文化混合区也充当着符号圈的界限……一般而言,罗密欧与朱丽叶围绕两个敌对文化空间的爱情同盟主题,清楚地说明了这种‘界限机制’的实质。”^[1]

按洛特曼所说,符号圈具有一种“强制性内部不平衡”,这构成了其不平衡性。一方面,“符号空间通过内核结构(通常是好几个)被赋予特征,这一内核结构既具有明确的组织,又是一个不固定的符号世界,该世界向周边倾斜,内核结构深深浸入其中。如果某一个内核结构不仅占据主导地位,而且还进入自我描述阶段,并由此隐身为系统的元语言,该语言不仅可以描述自身,还可以描述特定符号圈的外

围空间,那么,理想的统一层次是建立在真实符号学景观的不均衡性之上的。这些层次之间主动的相互影响,成为发生在符号圈内的动态过程的源头。”^[2]另一方面,“界限在符号圈中还具有另一个功能:它是一个加速的符号过程的区域,该过程在外围更加活跃地发生,从外围被吸引到它们终将取代的内核结构”。“古罗马历史的例子很好地说明了更普遍的规律:迅速扩展的文化空间吸引了外部集体(结构)进入它的范围并将它们转化为自己的外围。这极大地促进了周边地区文化—符号和经济的蓬勃发展,并向中心传达了自己的符号结构,确立了文化领导者,并最终逐步地征服了文化中心区域。”^[3]可见,符号圈的“中心”(“内核”)与“外围”是辩证发展、相互影响并可能发生逆转的:昨日的“中心”可能逐渐被边缘化而成为“外围”,目前的“外围”可能逐渐扩大影响而成为明日的“中心”。

就艺术而言,可以通过分析设定性符号与形象性符号在符号圈中的地位变化,来讨论艺术的跨媒介叙事问题。

如前所述,设定性符号(如语词)适合用来表现时间、讲述故事、建构叙事文本,而形象性符号(图像)则适合用来表现空间、完成指称、处理并置事物。这也正是莱辛在《拉奥孔》中研究的主题,莱辛的结论是:以“画”为

[1] [爱沙]洛特曼:《论符号圈》,王坤译,王坤:《西方文论生成的学理研究》(附录),广州:中山大学出版社,2022年,第316页。

[2] [爱沙]洛特曼:《论符号圈》,王坤译,王坤:《西方文论生成的学理研究》(附录),广州:中山大学出版社,2022年,第317—318页。

[3] 同上,第317页。

代表的图像,适合表现的是“在空间中并列的事物”;以“诗”为代表的文学,适合表现的是“在时间中先后承续的事物”。^[1]尽管莱辛旨在为“诗”“画”划界,以便确定各自的表现领域和各自的艺术特色,但他在这个问题上没有绝对化,而是把两者比作“两个善良友好的邻邦”,它们之间也存在跨界表现的情况:“虽然互不容许对方在自己的领域中心采取不适当的自由行动,但是在边界上,在较小的问题上,却可以互相宽容,对仓促中迫于形势的稍微侵犯权利的事件付出和平的赔偿,画和诗的关系也是如此。”^[2]而且,莱辛还为这种越界行为辩护:“在画家的作品里,如果两个不同的顷刻是紧接着的,就无妨把它们看成一个顷刻;在诗人的作品里,如果描绘空间中几个部分和属性的几个形容词先后承续得快,很紧凑,我们也就觉得仿佛一霎时就把它全都听进来了。”^[3]

此外,艺术心理学家阿恩海姆也从“感觉”角度论述了艺术的“本体性”与“跨界性”:“在每一个感觉领域中,都必须先在低级的水平上形成一个排他的和完整的结构——这种结构必须用它自己的方式而且完全靠它自己的力量来表现艺术作品的整个主题。纯粹物质的障碍在更高一级水平上虽然消失了,但是原来属于各个不同领域(例如视觉的和听觉的领域)的诸元素却仍然必须保存在初级水平

上已经确立的组合和分离的关系。在另一方面,这些元素也能利用彼此之间在表现力方面相近或相对照的地方,建立起相互的关系。”^[4]可见,阿恩海姆也主张在不同的艺术类型之间存在一个基本的界限,但他也承认不同门类艺术“彼此之间在表现力方面相近或相对照的地方”,存在跨媒介关系。

与莱辛和阿恩海姆的观点相比,洛特曼的符号圈思想更为宏阔、更为辩证,也更具解释力。洛特曼认为:“区分为内核与外围是符号圈内部组织的法则。主导的符号系统位于内核之中。”^[5]但符号结构的“不均衡性”,使得处于中心主导地位的符号处于一种动态的变化过程之中,并很可能被暂时处于外围边缘地位的符号所取代。之所以会发生这种情况,是因为:“在外围地区,由于缺乏严格的组织和灵活的、‘移动的’结构,动态过程受到的阻力较小,因此发展更快。……这为将来结构内核的功能转移到前一阶段的外围并将先前的中心转换成外围确立了基础。”^[6]就艺术符号圈而言,“在文化史上,我们可以区分出某些时期,在较高的活动水平上,其中某些艺术会将它们的文本翻译成其他符号系统。但是,这些周期会与其他某种艺术发生变化的周期相互交替,就是说,变动到‘接收的’位置上去。”^[7]比

[1] [德]莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,北京:人民文学出版社,1979年,第84页。

[2] 同上,第100页。

[3] 同上,第101页。

[4] [德]鲁道夫·阿恩海姆:《电影作为艺术》,邵牧君译,北京:中国电影出版社,2003年,第160页。

[5] [爱沙]洛特曼:《论符号圈》,王坤译,王坤:《西方文论生成的学理研究》(附录),广州:中山大学出版社,2022年,第318页。

[6] 同上,第318页。

[7] 同上,第320页。

如说,“17和18世纪的绘画竭尽全力来追求文学的效果。由于各种原因,文学占了上风,而造型艺术——特别在架上绘画和架上雕塑的形式中则试图获得进入这领域的许可证”,于是,“绘画和雕塑在二流天才手中——这是讲故事的方法——一般变成了文学的幽灵和‘傀儡’”。^[1]随着浪漫主义的兴起,“作为自由民主的胜利及其对所有艺术的占有,一种创造力的新鲜气流涌入每一个领域”,但浪漫主义绘画仍然没有脱离“文学性”,因为浪漫主义艺术家只是“抛弃18世纪绘画中浮华和无聊的文学性,追求一种更有创造性、更有表现力、更真诚的文学内容”,所以“他们努力的最后结果是在绘画上制造出了比才能上远逊于他们的后继者更为可怕的文学梦魇”。^[2]当然,19世纪也在酝酿突破并试图摆脱文学,“19世纪绘画对文学的第一次突破就是在巴黎公社成员库尔贝那儿使绘画从精神逃离到物质。作为第一个真正的前卫画家,库尔贝试图通过只以不受精神支配的眼睛所看到的東西,将他的艺术简化为直接的感性材料”^[3]。

其实,在中西艺术史上的不同历史时期都大量存在图像摹仿文学,即利用图像讲故事的情况。“就符号属性而言,绘画并非为叙述而作,人们却不可避免地试图用绘画去讲述。线条画和彩色画都为叙述吸引,这构成了造型艺

术最为奇特而同时又一贯活跃的倾向。在特定情况下,绘画中的符号能够获得本为词语所特有的表现与内容上的约定性”,因此,“一边是将形象符号改造为语言符号的努力,一边是作为文本建构原则的叙述,二者之间明显存在直接联系”^[4]。显然,这种将绘画等形象符号改造为设定性符号并以之建构叙事文本的情况,本质上正是一种图像摹仿文学的跨媒介叙事。

洛特曼用作分析图像摹仿文学叙事的实例,是15世纪俄罗斯画家迪奥尼西的两幅圣像画《彼得都主教》和《阿列克谢都主教》,他认为这两幅画的布局属于同一类型:

它们的布局包含了两个部分:处于中间的圣徒像和这幅肖像周围的系列图景。后者恰是作为圣徒传记故事构建起来的。首先,它被均匀地分割为几个区块,每一区块上分别画有核心人物一生中的某个时刻。其次,各部分是按照时间顺序排列的,这也能产生一定的连续性阅读的效果。这样,呈现于我们面前的就并非简单累加而相互之间没有联系的不同画作,而是一卷有统一叙事的画作。叙事的统一性是由以下几点决定的:

1. 每一部分都有圣徒的画像,且画像是用同样的艺术手法绘制而成,故可视为表现了同一人,尽管外貌有所改变(事件的转换总是同时伴随着圣徒年龄的变化)。当然,也借助了头上光环这一符号,这样就保证了系列描绘的

[1] [美]克莱门特·格林伯格:《走向更新的拉奥孔》,易英译,易英主编:《纽约的没落——〈世界美术〉文选》,石家庄:河北美术出版社,2004年,第30页。

[2] 同上,第33页。

[3] 同上,第38页。

[4] [爱沙]尤里·米哈伊洛维奇·洛特曼:《电影符号学与电影美学问题》,凡保轩译,北京:中国传媒大学出版社,2021年,第11页。

叙事统一性。

2. 各幅图画与圣徒传中那些模式化关键事件之间的联系。

3. 在绘画中引入文学文本。

后两点决定了可以把绘画纳入圣徒传的文学语境中去,从而保证了这些图画的叙事统一性。^[1]

洛特曼认为,上述这种通过把形象符号“设定化”而建构的图像叙事“文本”,“与把叙述分割成画面的电影胶片结构惊人地类似,如果指的是‘哑巴’电影,则与其故事图景和字幕的结合相似”^[2]。本不适合叙事的图像之所以能够如此清晰而流利地建构叙事文本,关键在于:用于图像叙事的形象符号通过和设定性符号的“有机结合”,既保有图像本身的具体性和生动性,又兼具语词的灵活性和流利性,从而完成了一种图像摹仿文学的跨媒介叙事。

洛特曼所举的例子其实并不典型,因为他分析的两幅圣像画都遵循中心一周边的空间布局,即它所建构的“文本”仍是一种空间性的叙事结构,而且画面上各“区块”之间存在分隔。西方中世纪以及文艺复兴初期的很多叙事性宗教画都遵循这种结构布局。形象符号通过摹仿设定性的语词符号而建构叙事文本的典型案例,还是那种以图像形式摹仿语词媒介的“线性”叙事文本,因为线性的时间性

结构才是文学叙事的典型特征。在中外艺术史上,这种在时间进程中进行连续叙述的“线性”图像文本都不少。

维克霍夫认为图像叙事的方式有三种:补充法、隔离法与连续法。其中,补充法“最古老,是古往今来一切艺术的出发点”,其要点在于:除了画出中心事件,还在其周边“完整表现中心事件前后发生的事情,或与该题材有关的一切事情”,但在画面中“‘剧中人’并不重复出现”;^[3]隔离法则“是从补充法发展而来的”,这是由于“补充式风格将大量情节纳入到一个画框之中,随着艺术的发展,这些情节很容易被划分为相互隔离的场景,其中只有能打动人的瞬间才被挑选出来加以再现”;^[4]至于连续法,即图像摹仿文学的连续性而进行线性叙述的方法,画面中的“剧中人”往往会重复出现。

连续风格的图像叙事法,与文学叙事的线性或时间性结构最为契合,因此是最为典型的图像摹仿文学的跨媒介叙事。现存最早的《圣经》插图,是藏于维也纳皇家图书馆中的《创世纪》抄本,该抄本中的插图即采取了连续叙事法。据维克霍夫的描述:这部极具特色的《创世纪》抄本,“在正文讲述英雄故事的同时,配上一系列相关场景的画面,流畅而不间断,一环套一环,就像在河上航行,两岸风光在我们眼前掠过”^[5]。比如,其中的第一幅插

[1] [爱沙]尤里·米哈伊洛维奇·洛特曼:《电影符号学与电影美学问题》,凡保轩译,北京:中国传媒大学出版社,2021年,第12页。

[2] 同上。

[3] [奥]维克霍夫:《罗马艺术——它的基本原理及其在早期基督教绘画中的运用》,陈平译,北京:北京大学出版社,2010年,第14页。

[4] 同上,第15页。

[5] 同上,第8页。

图(图1),即表现了这样一个叙事情境:“夏娃将苹果递给亚当,接着他们意识到这罪过而害羞地弯下身去。我们看到他们是如何将身体藏在灌木丛中,从云端伸出来的手则代表了要施加惩罚的上帝。这整幅画的背景并没有作任何划分,人类的这对祖先在同一画面上出现了三次,第一次是堕落的瞬间,接着是急匆匆地走向灌木丛,最后是畏缩于灌木丛中,躲避着上帝。”^[1]关于这种图像的连续叙事法,维克霍夫这样评述道:“画面上没有任何迹象表明要选取能引发想象的瞬间,而根据18世纪的美学原理,这正是图画叙事的特征。如果需要利用同一场景的话,同一人物形象便会在我们眼前出现两次、三次甚至四次,不管合不合情理。这里并未受到以下这种经验法则的制约:只有同时发生的事件才可以置于同一画面中,因此,在同一瞬间同一空间中,同一人物数次出现是不可能的。”^[2]

这种图像摹仿文学的连续风格的跨媒介叙事,在透视规律被发现之后的文艺复兴及后文

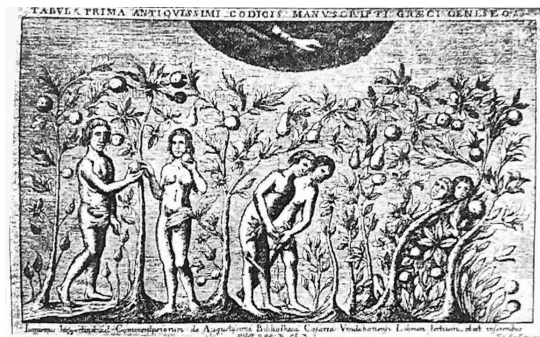


图1《圣经》(《创世纪》抄本)插图

艺复兴绘画中亦有不少。比如,米开朗琪罗就是擅长这种画法的大师,他认为这是展示故事情节“最好的方法”,在其题为《基督在橄榄山上》的画作中,“表现了耶稣在橄榄山上,而就在耶稣旁边,又画上他转身斥责那些睡着了而使徒们的情景”^[3]。此外,法国洛可可时期画家华多的《发舟爱之岛》,也是连续叙事法的绘画名作,画家在其中所展示出来的艺术匠心,使我们简直可以把这幅画当作一篇爱情小说来读。^[4]

在中国,“手卷”或“卷轴”画就是一种具有连续风格的跨媒介叙事形式。在艺术符号圈中,作为一种绘画形式,“手卷”首先属于形象符号这一更小的空间性符号圈中的一员;但它的展开或移动过程由于具有一种离散の設定性特征,因而又与时间性符号圈有了关联。因此,“从它的原始媒材的意义上看,手卷可以说是一种介乎‘空间性’与‘时间性’之间的绘画形式,或说是最好地结合了‘空间性’与‘时间性’的绘画形式”。“循序渐进地欣赏一

[1] [奥]维克霍夫:《罗马艺术——它的基本原理及其在早期基督教绘画中的运用》,陈平译,北京:北京大学出版社,2010年,第8—10页。

[2] [奥]维克霍夫:《罗马艺术——它的基本原理及其在早期基督教绘画中的运用》,陈平译,北京:北京大学出版社,2010年,第10页。这里所说的“能引发想象的瞬间”,正是莱辛在《拉奥孔》中所说的“最富于孕育性的顷刻”。莱辛认为,绘画本质上是一种不擅长叙事的媒介,当它非得承担叙事任务的时候,画家就得选择这种“顷刻”:“绘画在它的同时并列的构图里,只能运用动作中的某一顷刻,所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻,使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。”([德]莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,北京:人民文学出版社,1979年,第85页。)

[3] [奥]维克霍夫:《罗马艺术——它的基本原理及其在早期基督教绘画中的运用》,陈平译,北京:北京大学出版社,2010年,第10—11页。

[4] 参见龙迪勇:《空间叙事学》,北京:生活·读书·新知三联书店,2015年,第440—441页。



图2 《女史箴图》



图3 孝子董永事迹图

幅手卷, 观者看到的是由多幅画面组成的连续图像, 所欣赏的不但是图像的内容, 同时也是‘展开’的过程。”^[1] 传为顾恺之所作的《列女仁智图》和《女史箴图》, “代表了早期手卷画‘图文相间’的构图形式, 即将一幅长卷分割成若干构图和观看单元”^[2]。这有点类似西方图像叙事的“隔离法”, 但其隔断画面的是图中文字, 而不是那种机械的画框。因此, “在这类构图中, 文字的作用不但是解说图画, 而且具有组织画面和控制观看的功能。从内容上说, 这种构图方式适合于带有很强文学性和说教性的

早期绘画。”^[3] 如《女史箴图》(图2), 即是此类手卷的代表作。

如果说, 像《女史箴图》这样的连续性叙事画面, 因为有文字形成的“界框”而略显机械的话, 那么, 另一种以“内部界框”形成的叙事图像则显得连续性更强了, 这种图像“以某种特殊的自然或人造形象作为画卷的‘内部界框’, 构成一系列相互衔接的空间单元”^[4]。如现藏于美国堪萨斯城纳尔逊·阿特金斯美术馆的一幅约公元6世纪上叶的孝子石棺上的孝子董永事迹图(图3), “其中的两个场面以高大的树木隔开, 一边是董永初见仙女, 另一边是他和坐在车上的老父”^[5]。与此类似, 五代南唐画家顾闳中的《韩熙载夜宴图》, 则利用一系列屏风把四个场面连接起来, 从而形成连续性很强的叙事图像。由于“树木”和“屏风”这些形成场景分隔的元素不是外加的, 而是故事空间中本来就存在的事物, 因而是一种“内部界框”, 所以这类图像叙事的连续性更强、也更自然。

在中国连续性图像叙事传统中, 还有另一种“力求取消或隐藏画面上的空间单元或‘内部界框’, 以达到首尾衔接、流畅不止的观画经验”的图像: “在观看这种手卷的时候, 观者可以在任何点停下来, 仔细欣赏画中的某个场景或细节。但是这种停顿不是由画中的‘切断性’的文字或特殊的形象造成的, 而是由更为

[1] 巫鸿:《全球景观中的中国古代艺术》, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2017年, 第152页。

[2] 同上, 第154页。

[3] 巫鸿:《全球景观中的中国古代艺术》, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2017年, 第155—156页。

[4] 同上, 第159页。

[5] 同上, 第160页。

复杂、常常是主观的因素决定的。”^[1]这种叙事性图像的经典案例,是顾恺之的《洛神赋图》。巫鸿认为:它“反映了连续性叙事画在中国的成熟。汉代画像中极少有连续性的画面,而此幅画中的曹植和洛神在连绵不断的山水中多次出现,演示出一幕幕悲欢离合的场面。论者常把这个发展和敦煌壁画中的‘连环’故事画联系起来。但不同的是,手卷这种绘画形式使‘连环画’的构图具有了新的意义……手卷和壁画不同,是一段一段打开观看的,画中主人公并不同时出现,而是像现代电影一样,不同界格中的形象在观看过程中被转化成了历时性的表现。”^[2]是的,只要亲自体验过此类画面的观者都会承认:这种手卷的叙事连续性确实很强,就像观看电影一样。

符号圈内部运动的“不均衡性”,不仅会造成图像摹仿文学的跨媒介叙事,而且会带来文学摹仿图像的跨媒介叙事——空间叙事。对此,洛特曼这样写道:“语言艺术、诗,以及后来的艺术散文都致力于用设定性的材料来塑造语言艺术形象;而语言符号的纯形式层面:语音、语法,乃至字体,在诗中却都有了内涵,据此即可清晰地发现这种语言艺术形象的图像属性。诗人用设定性符号材料创作文本,此文本却是一个形象符号。”^[3]也就是说,一个

完整的以语言写成的叙事文本,构成成为一个“形象符号”——这个形象符号不仅以单个词汇在时间链条中组合,而且以整体形象构成成为一个空间性、图像性的艺术文本。要明白这里的奥妙,必须知道洛特曼的符号叙述思想。

在《叙述文本结构》一文中,洛特曼认为:“叙述文本可以有两种构成方式……构成叙述文本的第一种方法已经众所周知,即以自然语言为基础,根据具体语言规则和信息内容,把词—符号连接成链状。第二种方法以所谓的图像符号为其最普通的形式,但此法不能归结为模拟。问题在于这种情况下符号的概念难以分辨,因为信息的表达缺乏分离性。在一些条件下,这样的表示方式可以起文本的功能,并成为信息的承担者。这些条件是什么呢?为此,这种表示法就必须体现被表示的客体,作为‘所有可能音符的整体’,投射到实在的表面或抽象的空间上。如果表示用英文‘形象’(image)一词的第一个字母I代表,所表示的客体为O(object),把I和O置于一定对应关系的功能为R(relation),那么实际上整个关系可用公式 $R(O)=I$ 表示。”^[4] $R(O)=I$ 这个公式意味深长,这意味着“符号”(“形象”)与“客体”之间存在一种“同型”关系。为了产生这种“同型”关系,艺术必须有个“最小空间单位”与“客体”对应,即要有一个能够表意的最小单位。就叙事文本而言,表示“客体”(故

[1] 巫鸿:《全球景观中的中国古代艺术》,北京:生活·读书·新知三联书店,2017年,第172页。

[2] 同上,第176—179页。

[3] [爱沙]尤里·米哈伊洛维奇·洛特曼:《电影符号学与电影美学问题》,凡保轩译,北京:中国传媒大学出版社,2021年,第11页。

[4] [俄]Ю·М·洛特曼:《叙述文本结构》,林春译,赵毅衡编选:《符号学文学论文集》,天津:百花文艺出版社,2004年,第144—145页。

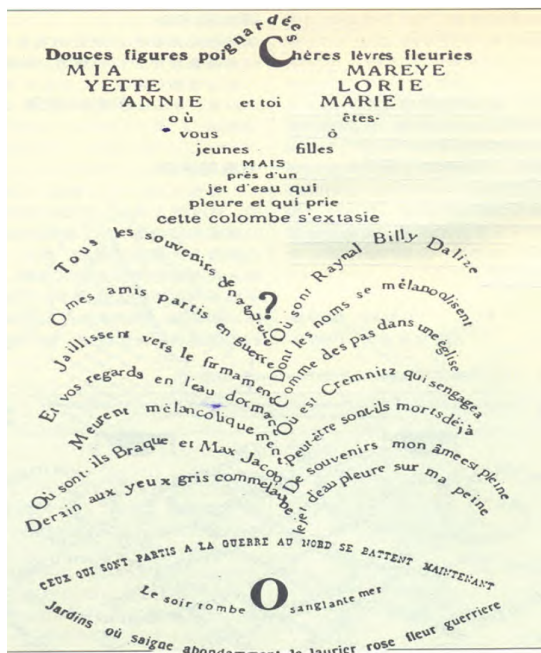


图4 《被谋杀的鸽子和喷泉》

事)的“符号”(“形象”)可以是一幅画,可以是叙事文本的某个部分,也可以是整个叙事文本——此时,整个文本作为一个“形象”与“客体”形成对应性的“同型”关系。此时,“语言的抽象‘湮没’于语言的文本中,这时我们似乎就意识到它是各种形式的描写表现。在分离的语言信息中,文本由符号构成;在非分离的图像信息中,本质上没有符号,整个文本作为信息的承担者而起作用。要在信息中分辨是符号还是图示结构成分,从而引进分离性,就必须认识到:我们是在把形象性文本跟话语性文本等同起来……”^[1]这样一来,以语言为表达媒介的文学叙事文本,也就成为一个非分

离的“图示结构”而在叙事过程中起着整体性的表意作用。这种跨媒介性的“形象文本”是对语言潜在图像性的强化与凸显,是对一般时间—线性叙事的超越。

关于语言摹仿图像的跨媒介叙事所形成的“形象文本”,笔者在《空间叙事学》一书中,曾举法国诗人阿波利奈尔的图像诗《被谋杀的鸽子和喷泉》(图4)为例进行说明^[2],这里仅作概述:组成该诗的单词整体呈现出一个特殊的“图像”,而该“图像”与诗歌所书写的“客体”形成“同型”关系。此外,在英国作家刘易斯·卡罗尔的童话小说《爱丽丝漫游奇境记》的第三章中,当爱丽丝听了老鼠所讲的那个“很长、又很伤感”的故事之后,故事给她的印象就像是一只带着长长尾巴的老鼠的形象。^[3]对于这种具有跨媒介特征的空间性(图像性)文学叙事文本,洛特曼认为我们不能进行简单化处理,因为这类文本是“不能从内部规则地分成分离单位的文本,以及叙述是某种初始稳定状态和随后运动状态的结合的文本,其叙述原则更复杂”^[4]。确实,对于这种动静结合的复杂的叙事文本,必须采用“时间性”与“空间性”、“设定性”与“形象性”相结合的原则,才能给出合理的解释。

总之,由于艺术符号圈内部的“不均衡

[1] [俄]Ю·М·洛特曼:《叙述文本结构》,林春译,赵毅衡编选:《符号学文学论文集》,天津:百花文艺出版社,2004年,第146页。

[2] 参见龙迪勇:《空间叙事学》,北京:生活·读书·新知三联书店,2015年,第101—102页。

[3] 参见[英]刘易斯·卡罗尔:《爱丽丝漫游奇境记》,周克希译,南京:江苏凤凰文艺出版社,2019年,第43页。

[4] [俄]Ю·М·洛特曼:《叙述文本结构》,林春译,赵毅衡编选:《符号学文学论文集》,天津:百花文艺出版社,2004年,第148页。

性”，会造成设定性符号与形象性符号在圈中地位的变化，即“中心”（“内核”）与“外围”的变迁与逆转。当某一种符号处于“中心”地位时，它便会作为强势符号而成为符号圈的“内核”并影响到“外围”符号；而且这种影响是双向互动的，经常会发生逆转。艺术符号圈这种动态的多层级结构，正是跨媒介叙事之所以发生的深层动因。

四、结语

总体性的艺术是一个包含甚广的“符号圈”，其中的各门类艺术都具有各自的个性，是一种模糊而松散的“家族相似性”特征把它们统合在“艺术”这个符号圈之中。就叙事而言，“所有种类的艺术都可以产生叙述形式。十八、十九世纪的芭蕾舞是舞蹈艺术的叙述形式，佩格曼祭坛是雕刻的典型叙述文本，巴洛克风格是建筑的叙述形式。两种可能的符号叙述模式的不同方面，在每种实在的艺术叙述中是以不同的方式来实现的”^[1]。每一种具有“亲缘关系”或“家族相似性”特征的艺术，其“叙述形式”或“符号叙述模式”的不同，主要在于各自表达媒介（材料）的不同，如诗歌的表达媒介是语词、芭蕾舞的表达媒介是身体、绘画和雕刻的表达媒介是图像、音乐的表达媒介是音符等。

如果任何艺术都自动实现了材料构成的可能性，或者像形式主义者所说的那样实现了对材料的征服，那么问题就简单了，“我们关注的是更复杂的关系——艺术家有意识的选择，这些行动既有助于保留、也有助于破坏材料的结构，这是自由的。语言艺术寻求获得语言叙述原则的自由，图像艺术同样对选择叙述类型的可能性感兴趣，而不太愿意接受材料的某种特征所自动规定的类型。语言叙述成为内在图像叙述的革命化因素，反之亦然。因此有人力求把电影叙述做得像语句，如爱森斯坦蒙太奇的纯语言学原则；有人跟词语类比以分离符号的倾向；有人把语言艺术图像化，使诗中的词不再像诗之外的文体那样是不可争辩的单位。……诗歌文本的单位正在变成不是词，而是文本本身——这是非离散性符号的典型现象”^[2]。艺术史上的无数事实都证明：作为具有创新性的艺术，无论是语言艺术，还是图像艺术，确实都“不太愿意接受材料的某种特征所自动规定的类型”，因为“艺术为二度符号系统，其中存在着符号系统互相综合变化的倾向”。^[3]既然如此，那么叙事艺术家就应该勇于探索、积极跨界，有意识地使自己创作所使用的媒介在保留自身特色的同时，也跨越边界、适当走出属于自己的符号圈，使他种媒介、他种符号成为自己叙述的“革命化因素”，从而创

[1] [俄]Ю·М·洛特曼：《叙述文本结构》，林春译，赵毅衡编选：《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第148页。

[2] [俄]Ю·М·洛特曼：《叙述文本结构》，林春译，赵毅衡编选：《符号学文学论文集》，天津：百花文艺出版社，2004年，第148—149页。

[3] 同上，第149页。

作出真正具有创新性的跨媒介叙事作品。

综合运用“家族相似性”和“符号圈”理论,不仅可以很好地解释艺术与非艺术,以及艺术符号圈内不同艺术门类之间的跨媒介叙事问题,而且可以合理地解释同一种文学、艺术体裁中的“互参”现象,即相互参涉、相互渗透现象。如蒋寅在《以高行卑——中国古代文体互参中的体位定势问题》一文^[1]中所讨论的“互参”问题,就可以综合运用符号圈的“不平衡性”理论,通过具体分析文学史上文体的“中心”与“外围”演化关系,获得合理的解释:某一历史时期占主导地位的文体往往会辐射、影响其他文体,而其他文体则会尽可能克服自己的文体特征去模仿主流文体,因而产生所谓的“破体”现象。在文体“互参”现象中,如果某一文体在摹仿其他文体时没有超出一定限度,而是仍然和原来的文体保持着更多的“亲缘关系”,那么就还处于原来文体这一“家族”

之中;相反,如果它在摹仿其他文体时已摆脱原来文体的束缚,而和被摹仿文体具有更多的“亲缘关系”,那么它就已经进入到被摹仿文体这一“家族”之中了。

当然,由于文学中的任何一种文体都是以语词为媒介的艺术,其中的文体“互参”现象并不涉及媒介本身的变化,所以摹仿文体在摹仿的过程中有可能蜕变成为被摹仿文体中的一员;而在文学与图像这类涉及不同媒介的艺术跨媒介叙事现象中,由于媒介本身并没有发生质的变化,所以摹仿文本在摹仿的过程中只能在保持自身媒介特色的同时,而兼具其他媒介的特色或优势,而不可能真正在事实上蜕变成成为被摹仿文本。也就是说,媒介或材料仍然构成艺术“符号圈”的底色,跨界与求变仅仅是一种修辞或装饰。^[2]

作者单位:东南大学艺术学院

(责任编辑:韩宵宵)

[1] 参见蒋寅:《以高行卑——中国古代文体互参中的体位定势问题》,蒋寅:《古典诗学的现代诠释》,北京:中华书局,2023年,第188—245页。

[2] 本文系2022年度江苏省社科基金项目“英国文学在拉斐尔前派艺术中的跨媒介再现研究”(项目批准号:22WWB005)的阶段性成果。

Theory and Practice of Literary and Artistic Creation in the New Era from the Dimension of Development

(PP. 26–36)

Xiang Yunju

Abstract: Reflecting on Chinese culture in the midst of the collision of Chinese and Western cultures, it is necessary to pay more attention to the excellent essence and grand traditional elements in cultural traditions, and to the vitality, bloodline, genetics, constancy, civilization, humanity, universality and modernity embedded in them. Great importance must be attached to the important attributes among cultures: the question of the typological differences and similarities between cultures, that is, the cross-cutting question of the individuality and commonality of cultures as well as the continuity of their differences and similarities. Today, when the Chinese people are standing up, getting richer and stronger, cultural confidence is the backbone, ambition and foundation of our era. General Secretary Xi Jinping's concept of "creative transformation and innovative development of excellent traditional Chinese culture" is a scientific methodology for us to answer the proposition of this era. Because of the figurative, visual, original and aesthetic nature of literature and art, the image of China as a whole is in the process of being reshaped and reproduced by the great civilization, showing the aesthetic style of the modern civilization of the Chinese nation in the process of Chinese path to modernization.

Keywords: cultural confidence, excellent traditional Chinese culture, creative transformation, innovative development, regular experience

Accelerating the Construction of Chinese Discourse and Chinese Narrative System (PP. 37–43)

Zhang Dexiang

Abstract: The construction of Chinese discourse and Chinese narrative system should be guided by Xi Jinping's Thought on Socialism with Chinese Characteristics for the New Era. Starting from the Chinese practice, the values and civilization concepts contained in practices of the Chinese path to modernization should be manifested into a discursive system and narrative system, which highlights the civilization concepts of the new form of human civilization and carries the pursuit of common values of mankind. In Chinese literature and art of the new era, it is necessary to adhere to the subjectivity of Chinese culture, stand firmly on the position of Chinese culture, firmly grasp the aesthetic right of Chinese civilization, realize spiritual independence, create more excellent works that enhance the spiritual strength of the Chinese people and strengthen their ambition, backbone and spirit, and accelerate the construction of the Chinese discourse and the Chinese narrative system with the fine works that are worthy of the times.

Keywords: Chinese literature and art, discursive system, narrative system, Chinese path to modernization

■ Theoretical Exploration • Intermedial Studies of Arts

Family Resemblance, Semiosphere and Intermedia Narratives in Art (PP. 44–68)

Long Diyong

Abstract: The totality of art is only a relative term, a concept of "family resemblance" that represents all the specific categories of art. Lotman sees the overall art as a large semiosphere, and within this semiosphere are many small semiospheres composed of various categories of art. Semiosphere has two basic characteristics: 1. boundedness, that is, semiosphere has boundaries, which is mainly related to internal and external relations; 2. imbalance, that is, semiosphere

is distinguished into center and periphery, which is the internal organizational rule of the semiosphere. Both of these features have brought about a profound impact on the inter-media narrative of art texts. The combined application of the theories of “family resemblance” and “semiosphere” can not only explain the inter-medial narrative problems between art and non-art and among different categories of art in the artistic semiosphere, but also reasonably explain the inter-references in the same literary and artistic genres.

Keywords: family resemblance, semiosphere, inter-media narrative, boundedness, imbalance

Sound Expression in Images:

An Inter-media Interpretation of The Painting of Listening to the Pines in Ancient China (PP. 69–80)

Liu Tanru

Abstract: How images can express sound is a matter of artistic inter-media expression. The ancient Chinese painting “Listening to the Song of the Pines” achieves the aesthetic manifestation of the sound of the pines through enhancing the auditory presence of the subject, the “chorus” effect of the “one master and one servant” schema, the blank composition metaphorizing the wind hole, and the use of inscribed poems to compensate for the sound of the pines in the picture. Moreover, the frequent use of the “Listening to the Song of the Pines by the Water” and “Listening to the Song of the Pines by the Pines” schemas, using sound to assist the sacred, opens up a natural aesthetic space. In addition, listening to the sound of the pines is also a process of transforming the sound of the pines into a legacy, from reality to virtuality, and extending and circling. For the painting “Listening to the Song of the Pines”, it is better to say that the sound of the pines is expressed through artistic momentum, summoning space, creating space, and dominating space with time, rather than through the spatial representation of the sound of the pines through the picture.

Keywords: song-listening picture, cross-media, water-facing song-listening, musical legacy, artistic momentum

■ Random Thoughts on Art

From Inter-media to Inter-cultural:

A Review of Chinese Acrobatic Theater Practice in the New Century (PP. 81–91)

Dong Yingchun

Abstract: As an important form of contemporary inter-media theater practice, the trend of creating and performing Chinese acrobatic drama at the beginning of the new century is China’s artistic achievement by the re-mediatization of acrobatics with various media such as drama, music, dance and multimedia technology. Under the influence of Western post-drama and new circus creative concepts, Chinese acrobatic drama has become an inter-media theater art with Chinese nature as well as global characteristics. The industry exploratively regards acrobatic drama with plots, characters, episodes and visual wonders as a new type of dramatic stage performance style. Under the background of Chinese culture going global and the continuous advancement of Chinese path to modernization, Chinese acrobatic drama has once again become one of the main forces of China’s foreign exchanges and overseas commercial performances.

Keywords: Chinese acrobatic drama, inter-media, excellent traditional Chinese culture, inter-culture