

复合符号文学文本及其存在层次^①

单小曦

摘要: 复合符号文学文本由语言、身体、图像、声音等多种符号交织复合而成, 其中的语言符号发挥“定调”功能, 决定了它作为“语言艺术”的文学身份。文字发明之前的原生口语文学源初即为“口语—身体复合文本”或“口语—身体—音乐复合文本”。中国古代的文图文学、西方和日本的“图画故事书”等文本是“文字—图画复合文本”的典型; “文字—图像—声音复合文本”是当下数字文学的重要类型。平面复合符号文学文本可分为载媒层、符号层、符段层、图像层、意象层、意蕴层、余味层等七个文本层次。在图像挤压语言使单语言文学发展受限的今天, 复合符号文学实现了传统语言艺术与视听艺术的兼容, 为文学拓宽了发展道路。

关键词: 复合符号文学文本; 定调符号; 复合性文学意象; 文本层次

作者简介: 单小曦, 文学博士, 杭州师范大学人文学院教授, 主要从事文艺理论、新媒体文艺理论研究。电子邮箱: nnnooiii@126.com 本文系国家社科基金项目“当代数字媒介场中的文学生产方式变革”[10CZW011]的阶段性研究成果。

Single Xiaoxi, Doctor of Letters, Hangzhou Normal College of Humanities, Professor, mainly engaged in literary theory, new media art theory.

Title: On the Composite Sign in Literary Texts and Its Level of Existence

Abstract: The composite sign in literary texts is compounded with different kinds of signs like language sign, body sign, image sign, sound sign and so on. In all of them, the most important part is language sign, which decides the identity of the text as a form of literature. The oral literature is typical mode on the verbal-body composite text or the verbal-body-music composite text before the invention of writing. The picture-word of literature in ancient Chinese, picture story books in Western and Japanese are important form on the word-picture composite text. The word-image-sound composite text is the major type of digital literature today. The composite sign in literary texts can be divided into seven levels, which is named after supporter, sign, segment, image, imago, meaning and aftertaste. Nowadays, the pure language literature is limited to develop because of the extrusion of images. The composite sign in literary texts realizes the compatibility of traditional language arts and audiovisual arts, which widen the road of development for literature.

Key words: Composite sign of literature text; Set the tone sign; Complex literary imago; Text level

Author: Shan Xiaoxi is a Doctor of literature and professor with Department of Humanities, Hang Zhou Normal College. He devoted to the research on the theory of literature, new media literature and art theory. Email: nnnooiii@126.com This essay is an achievement of the national social science fund project, “The change of literature production mode in the field of contemporary digital media” [10CZW011].

自古希腊哲学大师亚里士多德提出诗(文学)“只用语言来模仿”的命题以来,“文学是语言艺术”的观念就被确立起来了。如果文学是语言艺术,文学文本就必然表现为语言文本了。两千年来中外文论确认的文学文本主要指的是由单一语言为符号构成材料的语言文学文本。20世纪俄国形式主义、英美新批评、法国结构主义所致力研究的即是这种语言文本的语言形式和语言结构;后结构主义解构了作为静态结构的文本观,但它提出的意指实践性的

文本并未超出语言文本的范围；现象学、阐释学、接受美学认为的需要读者参与完成的和西马文论所说的具有意识形态生产功能的文学文本，同样专指语言文学文本。这当然是无可厚非的，书写—印刷时代文学的文本主样式本来就是语言文本。不过，随着 20 世纪以来电子媒介特别是 20 世纪中叶以来数字媒介的兴起，文学文本获得了越来越大的生产空间，其中之一就表现为多种表意符号的多重运作，即以“复合符号文学文本”的样式创造审美意义。正是电子—数字媒介时代的这种文学文本现实，促使我们重新审理文学文本的发展历史和以往对文学文本的理论认知。结果发现，语言文学文本并非具有超历史、超文化语境的普遍性，它不过属于人类一个历史阶段即书写—印刷历史文化阶段处于主流地位的文本现象，它的文学文本代言人身份和普遍性涵义的获得，也不过是一定历史时期语言文字和印刷文化在东西方文化权力生产场中强势运作的产物。也许，复合符号文本才是文学文本的常规发展形态。倘若如此，上述只针对语言文本的文学文本研究就显露出了某种先天不足，而关于复合符号文学文本的事实确认和学理探究自然具有重要的现实意义和学术史价值。



对于复合符号文学文本，中国古代文论是具有一定程度认识的。《文心雕龙·明诗》篇列举了往昔九代诗歌的发展史，其中有“昔葛天乐辞，《玄鸟》在曲；黄帝《云门》，理不空弦。至尧有《大唐》之歌，舜造《南风》之诗”（范文澜注《文心雕龙》65）云云，说明刘勰已经看到前三四代的“诗”文本都是内在包含着音乐符号在内的。其实在《尚书·尧典》提出的古老命题“诗言志，歌永言，声依永，律和声”（罗庆云、戴红贤注《尚书》14）中，已经内在包含了“诗”乃复合符号文本的思想了。我们不能割裂而需要从整体上理解上述关于“诗”的阐释：“诗”是以语言文本表达心志，但这里的语言不是一般理解的口语、文字，而是需要拉长为“歌”，而“歌”更要伴随有一定韵律的“声乐”。在《乐记》中这一思想被进一步展开：“故歌之为言也，长言之也。说之故言之，言之不足故长言之，长言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之”（吉联抗译注《乐记》54）。可见，其中最突出之处是在口语、音乐符号复合运作基础上又加进了身体符号参与表意的思想。如果说这两个文献还仅是在谈“乐”时生发出来的关于“诗”问题的见解的话，那么，《毛诗序》中那段广为人知的论述则完全可以被看作中国文论正面阐述“诗”本来就是“口语—身体—音乐符号复合文本”的经典文献了：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而行于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”（郭绍虞《中国历代文论选》30）。一般的流俗观点认为，这段话后半部分和上述《乐记》中那段重叠的话都在说明史前时代诗、乐、舞三位一体的情况。其实，这里说的不是诗、音乐、舞蹈三种艺术的关系，陈述的对象在起始句已经限定了，就是“诗者”。何为诗？首先需要人的情感表达在口语语言上，不过单独的平淡的口述语言不足以表达人的内心，需要配以参差错落的音调和一定韵律的乐音，如果再不能充分表达时就加上手、脚动作等体态符号（把这里的“舞”、“蹈”解释为后世意义上的“舞蹈”实在是大谬），于是一个由口语、身体、音乐三种符号共同表意的复合符号诗文本就诞生了。

西方符号学、文本理论研究中潜藏着对复合符号文学文本更丰富的理论认知。当然，首先西方将具有特殊性的语言文本作为一般意义文本（特别是文学文本）加以理解和研究是司空见惯的。比如罗杰·福勒的如下观点：“在某些情况下，一个文本可以只包含一个单句……不过，一般来说，我们可以认为，文本由一系列句子构成。一个句子是文本的一个元素，一

个单位或一种成份。文本由句子组成，这里‘组成’一词就是其本义”（5）。文本即词语的排列组合、语言集合，或者说文本即语言符号文本，这不仅对于站在结构主义语言学立场上的多数文本研究是不言自明的，对于企图超越结构主义文本观的一些文本理论研究也是如此。克里斯蒂娃那段被巴特写入《大百科全书》“文本论”词条的经典表述说：“我们将文本定义为一种语言跨越的手段，它重新分配了语言次序，从而把直接交流信息的言语和其他已有或现有的表述联系起来”（qtd. in 萨莫瓦约 2）。此处的关键词是“语言跨越”，具体体现为不在作为静态、僵死的语言系统中打圈圈，而是在活态“言语”及其不同“言语”的相互关联中确定文本的意义。其实这是巴赫金的“话语文本”的路子。可以说，这种“话语文本”的确实实现了“语言跨越”，但仍是语言符号范畴内的以“活态语言”代替“静态语言”的问题，而非“跨越”到语言符号界限之外。对这一问题作注解的诸种概念——意指实践（signifying practices）、生产性（productivity）、意指活动（significance）、生成文本（genotext）、文本间性（intertextuality）——也未溢出语言符号范畴之外。巴特在解释这种文本的“生产性”特征时说：“不管从哪个方面看，文本无时无刻不在‘做工’[……]文本劳作的对象是什么呢？是语言。它把负责传递信息、再现现实或进行表达的语言分解开来[……]并重建另一种语言——这种语言无边无际，无顶无底，因为它所处的空间并非形体、画面和框架的空间”（69）。即是说，不管文本的实践性多强，能产性多大，互文性多广，使用的都是语言符号并在语言符号内部运作而已。现象学、阐释学、接受美学反对把文本理解为封闭结构，都强调读者对于文本生成的重要意义。但他们所说的存在许多“不定点”、“空白”、“空缺”，由读者“填充”、“重建”最终完成的文学文本也专指语言符号文本。英伽登的说法是：“读者阅读‘字里行间’并且补充了再现客体在本文（即文本——引者注）中没有确定的许多方面，通过对句子特别是其中名词的‘超明确’的理解。我把这种补充确定再现客体的具体化”（英伽登 12）。

语言符号学、文本理论与“文学是语言艺术”的传统观念交汇一处，文学文本即语言符号文本，已是毫无悬念的了。不过，符号学研究也看到了语言之外人类纷繁复杂的符号现象。皮尔斯提出过 10 种符号区别的三分系统，理论上可以有 3^{10} 即 59049 种符号，据说经过学者们的归并化简后，至少也有 66 种符号能够被实际列举出来（李幼蒸 512-514）。中国学界比较熟知的是皮尔斯的符号类型学“第二组三分法”，即把人类非语言符号分为了图像符号（iconic sign）、指示符号（indexical sign）和象征符号（symbolic sign）。既然文本必然以符号为物质材料，而除了语言符号外，人类的表意符号又是如此丰富多彩，那么，理论上应该还存在着任何其他符号形态的超语言文本。纵观东西方“超语言文本”研究，下面的几种文本值得重视：一是文化文本。即包括语言在内的所有表意符号形成的符号链或连续性整体都是文化文本，洛特曼文化符号学中的文本即是这种文化文本。在这个意义上，“文本不仅仅指自然语言写成的文字作品，任何一个被赋予了完整意义的客体都是文本。比如，绘画作品、音乐剧、一个仪式、一个手势乃至无法留存的口头传达都可以是文本”（康澄 41）。二是艺术文本。很显然艺术文本是文化文本的一个分支，除了作为语言艺术的语言文学文本之外，还包括绘画、雕塑、音乐、建筑、舞蹈、建筑、电影以及当代多媒介艺术等各种文本形态。构成这些非语言艺术文本的符号形式主要包括画面、图像、音响、音符、体姿、表情、灯光、布景等。三是泛义文本。即“任何携带意义等待解释的都是文本：人的身体是文本，整个宇宙可以是一个文本，甚至任何思想概念，只要携带意义，都是文本”（赵毅衡 43）。巴特使用符号学理论所阐释的饮食、家具、汽车、摔跤、时装等现象都可以看成这个意义上的文本。

按照上述符号学和文本理论研究的逻辑，除了语言文本和非语言符号文本，自然应该存

在着多种符号为构成材料的“复合符号文本”。这种文本即巴特所说的“在电影、电视和广告领域中，意义与形象、声音和字形之间的相互作用”的“复杂系统”（128）。某些文化文本比如上面提到的仪式文本，特别是音乐剧、电影、多媒介艺术等艺术文本，都属于此类文本。之所以将其称为复合符号文本，是因为这些文本材料不是单一的某一种符号而是由不同质的两种以上的符号共同组构而成。比如构成仪式文本的起码包括语言、体姿、表情等符号；构成戏剧文本的包括乐音、语言、灯光、布景、表情、体姿等符号；构成电影文本的包括画面、语言、音乐、音响、图像等符号；当代的数字多媒介艺术文本包括语言、音响、图像、动画符号，等等。同时，组成该文本的多种符号不是简单相加而是相互作用的“复合生成”关系。沿着这样的思路，可以提出“复合符号文学文本”问题。

那么，何为复合符号文学文本呢？它与本来就包括多种符号的综合艺术以及当代泛艺术文本区别开来的独特性何在呢？按照笔者的理解，复合符号文学文本是语言符号统领并发挥“定调”功能、由从表层到深层多种符号复合运作并建构“复合性文学意象”、共同进行文学意义生产的审美性文本形态。相对于语言文学文本、其他复合符号的文化文本、艺术文本和泛艺术文本，复合文学文本具有属于自己的基本和特殊的内涵规定。

首先，复合文学文本是由语言、声音、图像、身体等多种符号复合运作、协同建构生产文学意义的审美性文本形态。其中，语言符号（具体分为口语符号和文字符号）是不可或缺的，它的存在是形成文学文本的基础和前提。此外还可能包括身体符号（具体分为表情符号、手势符号、体姿符号）、图像符号（具体分为图画符号和动画符号）、声音符号（具体分为声响符号和音乐符号）等。同时，这种文本是人出于审美需要而被创作出来的，它本身也具有满足接受者审美需要的审美价值。这就将它与科学、理论、宗教等复合文区别开来了。其次，构成基础符号的语言必需与一种或一种以上的符号之间形成不可分割、缺一不可、共同建构文学意义的复合性关系。就像大卫·刘易斯（David Lewis）在总结西方学界关于图画书（picturebook）中文字与图画的关系时说的那样：“关于这种形式的特性，长时间以来已经形成了一个广泛的共识，就是它把图画（pictures）和文字（words）两种不同的表征模式（modus of representation）结合成了一个复合文本（composite text）”（Lewis xv）。又说：“通常的图画书文本是这样的复合形式，一种文字与图画的互动编织（interweaving of words and pictures）”（Lewis 33）。芭芭拉·库尼（Barbara Coony）对图画书中的文图关系做了一个形象的比喻：图画书像一串珍珠项链，图画是珍珠，文字是穿起珍珠的细线，细线没有珍珠不美丽，项链没有细线也不存在（彭懿 22）。当然，这只是就复合文本中的文、图两种符号的关系来说的。在复合符号文本中这种关系也可能存在于语言符号与其他符号之间。此处的要害是符号之间必需形成“复合关系”，而非简单拼凑和相加。在平面印刷文本中，一般以上图下文、上文下图、前文后图、前图后文、文中设图、图中有文等文图并置方式实现图文合奏讲述故事和表情达意；在电子媒介文本和数字化立体超文本中，则是口语、文字、图画、动画、音乐、音响等符号意义段落或共时并置或历时组合或交叉连接形成多向叙事，以和谐共生方式进行文学意义生产。

更为关键之点在于，在多种符号共同建构意义的过程中，语言符号不仅是基础和前提，还是生成意义的“定调”符号。赵毅衡认为，在多媒介符号文本中，“经常有一个媒介是在意义上定调，否则当媒介信息之间发生冲突，解释者就会失去综合解读的凭据。[……]在电影的多媒介竞争中，‘定调媒介’一般是镜头画面，因为画面是连绵不断的，语言、音乐、声响等为辅”（131）。倘若如此，我们可以进一步明确，复合文学文本的“定调”符号必须是口语、文字组成的语言符号。换言之，可以把语言符号在多符号复合关系系统中是否发挥

了“定调”功能看成复合文学文本与其他复合艺术文本相区别的标志。比如，20世纪兴盛的纸媒漫画“定调”符号应是高密度、快节奏、多篇幅的图画，而以对话为内容放在“话泡”里的文字只是辅助性的；19世纪兴起的“图画书”中少数“无字书”的定调符号也是连续不断的画面。这两者都不能算作复合文学文本。而在典型复合文学文本中，口语、文字、语言符号都处于统领地位，发挥“定调”功能，决定着文本的表意性质。可以通过电影文本和电视诗歌散文文本对比进一步说明这一问题。电影文本中的镜头画面特别是演员的表演镜头处于核心地位，发挥“定调”功能，其蒙太奇组接形成统领性叙事层次；而解说词、对白等语言符号和音乐、音响等声音符号等处于辅助性地位，形成作为“图像中的图像”的“第四层次”（彼得斯 12）。电视诗歌散文则完全不同，口语朗诵、屏幕文字组成的语言部分决定表情达意、意象构造、叙事形态的基本走向，镜头画面、音乐音响都被置于语言表达和讲述的框架之下，其中也常常出现人物活动图画，但这些人物活动并不体现为演员的表演行为，而是以现实生活场景参与意象、意境、叙事建构。如此才说电影文本是文学之外的复合艺术文本，而电视诗歌散文是复合文学文本的典型形态。这样，我们仍可以说复合符号文学属于“语言艺术”，不过这里的“语言”不再局限于单一的口语和文字，而是扩展到了由语言统领的诸多符号构成的符号系统。

需要进一步阐明的是，复合文学文本不仅表现在以语言、身体、图像、声音等表层符号的复合结构关系上，还表现在作为上述表层符号所指形成的深层符号——语象、图象、音象等的复合运作方面，最终则体现为上述深层符号复合运作而生成“复合性文学意象”上。“复合性文学意象”集中体现着复合文学文本在艺术和审美上的独特性质，按照传统“本体论”的思维方式，甚至可以认为，这个“复合性文学意象”就是复合文学文本的“本体”。如果说多种符号复合运作可以将复合文学文本与语言文学文本区别开来，如果说语言符号在复合符号关系中发挥定调功能可以把复合文学文本与其他复合艺术文本区别开来，那么，语象、图象、音象等深层符号复合运作在何种意义上生成“复合性文学意象”，就能够将复合文学文本与图片新闻、电视新闻、标题摄影、平面和电视广告、流行歌曲、MTV等文化文本和泛艺术文本区别开来。上述各类文化和泛艺术文本，基本都由多种符号组成，并相互形成了复合关系，而其中的语言符号也都在这种复合关系中处于“定调”地位。但它们中多种符号的复合运作主要表现在表层符号关系方面，很少能在深层符号层面建构出“复合意象”，更不可能建构出“复合性文学意象”。而生成“复合性文学意象”、建构理想的“复合性文学意象”则是复合文学文本成立的标尺和审美价值追求。

另外，我们没有采用一般而言的“多媒介文本”的提法，因为这一提法中的“媒介”表达过于宽泛，按我们的理解它包括符号媒介、载体媒介、制品媒介和传播媒体多种类型，复合文本中的多种媒介主要是指符号媒介，其他几种媒介很难同时“多”在一起。同时，这一提法中的“多”表达不够确切，它只是表明了符号媒介具有多种，而缺乏对多种符号相互作用、复合运作意涵的揭示。而“复合符号文学文本”则更能具体和准确表达我们研讨对象的涵义。

二

人类早期的文学形态一般被称为“口语文学”（oral literature）。立足于20世纪后半叶以来考古学、人类学、民俗学的相关研究成果，我们认为，早期人类的原生“口语文学”实际上是以复合文本形态存在着的。最典型的原生“口语文学”文本，一种是“口语—身体复合文本”，另一种是“口语—身体—音乐复合文本”。《吉尔伽美什史诗》、《荷马史诗》、《格萨

尔王传》、《布罗陀》等诗史最初都是以上述复合文本形式存在的。

原生“口语文学”文本首先表现为口语符号与身体符号的复合运作。如所周知，口语发明之前，表情、手势、体姿等身体符号是人类信息交流的重要手段。比如，“美国西部草原上的喀罗人至今还用手势、姿势和面部表情进行长时间的复杂‘谈话’[……]足以推断动作语言和动作思维在人类进化的几百万年中当有重要地位和作用。它们是人类符号功能最早的外在表现形态（俞建掌 叶舒宪 44）。口语语言作为人类符号的高级形态之一，自诞生之日起必然在信息交流活动中扮演主要角色。然而，不等于说人类有了口语符号就舍弃了先于它而存在的其他非语言符号。情况也许恰恰相反，“作为历史语言代码的语言并不把种系发生过程中的社会交际的古老成分完全取而代之。于是出现了一种前所未有的复杂情况。语言成为主要的和最重要的社会交际系统，并取代了过去作为主要代码的原始形式。但社会交际古老组成部分的一些要素，如与手势、姿势、面部表情有联系的那些最重要的部分，继续与语言并存”（勒克曼 5）。我们甚至可以进一步断言，没有上述非语言符号的协同参与的单独口语符号交流活动并不能现实地存在。正如列维-布留尔认为的那样：“说话离不开自己手帮助的原始人，也离不开手来思维”（154）。这样，作为人类早期信息交流具体方式之一的原生口语文学活动，必然是口语符号与身体符号相伴相生地进行文学意义生产的过程。“传统的诗歌创作总是和手势关联在一起的。澳大利亚等地方的土著一边唱一边使用一连串的身体动作。还有些民族边唱边用手拨动念珠。吟游诗人的吟诵往往用乐器或古乐伴奏[……]我们还可以补充其他手的动作，比如往往繁缛而程式化的手势，以及其他身体动作，比如前后摇动或舞蹈[……]他们一边朗诵一边前后摇摆”（Ong 66）。声音符号特别是其中的音乐符号是原生口语文学文本中的另一重要成分。经过大量调查和广泛的研究，帕里（Parry）和洛德（Lord）得出了古代口语诗歌“创作即表演”的结论，“我们的故事的歌手是故事的创作者。歌手、表演者、创作者以及诗人，这些名称都反映了事物的不同方面，但在表演的同一时刻，行为主体只有一个。吟诵、表演和创作是统一行为的不同侧面”（洛德 17-18）。其中的“创作即表演”活动具体展开就是当众的口头吟唱、身体动作和音乐伴奏。其中形成音乐的格律、曲调意义重大，它是“歌手表达思想的框架。从此以后他所做的一切都必须都在这种韵律模式的限定之下”（28-29）。帕里在搜集录制《塞尔维亚-克罗地亚英雄歌》的某个时段恰逢国王被暗杀，只允许歌手背诵史诗而没有音乐伴唱。结果录制出的文本形式上非常糟糕。洛德写道：“很多人离开了古斯莱的伴奏就不能背诵歌词，即使是来自维索科的托多尔·弗拉科维奇，他在没有古斯莱时也说不上两行诗；离开了乐器他就会迷失”（182-83）。这些情况都在说明，音乐符号已经内化到“故事歌者”的血液中了。

书写-印刷时代的复合符号文学文本的代表形式是“文字-图画复合文本”。中国古代存在着非常典型的文-图复合文学文本。清人徐康在《前尘梦影录》中说：“古人以图书并称，凡有书必有图。[……]晋陶潜诗云：流观山海图，是古书无不绘图”（王伯敏 27-28）。据考证，春秋战国时期《山海经》就已出现，文、图何者在先不可考。但西汉末年文图并置的《山海经》复合文本已经传世了。中国古代的文-图复合文学文本兴盛于宋代以后。这是以印刷术的发明和造纸术改进为物质前提的。“于是在书籍中配上插图，使文字与图画相结合，也就成为当时书籍发展方向的一种尝试手段。当时以已经出现了上图下文的书籍形式”（一可 7）。北宋嘉祐八年（1063）“建安余氏靖庵刊于勤有堂”的《列女传》是中国目前发现较早的上图下文格式的文-图小说文本之一。金元时期的《平话五种》也采用上图下文格式，场面宏大，主次分明，堪称古代文-图小说文本的典范。明代胡文焕的《山海经图》和明代蒋应镐绘《山海经（图绘全像）》是当时“情节式的构图叙事与图说兼备叙事”（马昌仪 69）

复合符号文本的经典。到了元明时期，文字配图的文本形式在戏剧文学文本中已经十分盛行。而最典型的文—图小说文本当属明宣德十年（1435）金陵积德堂刊本《娇红记》。明末黄凤池编的《唐诗画谱》选收唐人五言、六言、七言诗作若干篇，采取前诗后画格式，一诗一画，诗情画意，相得益彰，实是古代抒情类的和高雅类复合符号文学文本的代表作了。

兴起于20世纪初鼎盛于20世纪80年代的“小人书”是中国现代意义上的纸媒平面文—图复合文学文本的突出代表。1899年上海益文书局出版了朱芝轩编绘的《三国志》连环画。1927年到1929年间，上海世界书局出版了《连环图画西游记》、《连环图画水浒》、《连环图画三国志》、《连环图画封神榜》、《连环图画岳传》等五部丛书。1949年之后，中国“小人书”进入了快速发展时期。上海人民美术出版社1955年至1964年陆续出版的60卷大型连环画《三国演义》，成为了新中国图画书最高成就之一。1980年代初中期，中国连环画达到了鼎盛阶段。1983年全国出版连环画2100种，共计6.3亿多册，达到了全国年出书总数的四分之一”（一可 158）。1988年浙江人民美术出版社出版的32开多卷本世界文学名著连环画，制作精良，规模宏大，称得上文—图文学文本的经典之作。

随着19世纪机械印刷的发展和彩色印刷技术发明，西方诞生了一种写给少年儿童读者的“图画书”（picturebook）。“图画书是图画与文字共同叙述一个完整的故事，是图文合奏。说得抽象一点，它是透过图画和文字两种媒介在两个不同层面上交织、互动来讲述故事的一门艺术”（彭懿 6）。西方现代图画书更加强调图文互动形成的整体效果。英国图书馆协会创立的图画书权威奖项“凯特·格林纳威奖”（Kate Greenaway Medal）评奖标准中特别规定了“图文整合”一项，而且细化到了“排版上图文的整合程度如何？图文是否有彼此呼应？图是否有助于解释文，或者只是装饰作用？”等方面。这类图画书在文字与图画位置设计上也更加灵活多样。比如弗吉尼亚·李·伯顿（Virginia Lee Burton）的《小房子》，为了表达时间主题和小房子经历沧桑变迁，展现秋天的页面上文字排列成了秋叶的形状。20世纪初英国作家贝亚特丽克斯·波特（Beatrix Potter）的“彼得兔的故事”是早期文—图复合符号文学的代表作品。今天学界公认的西方图画书经典作品包括《彼得兔的故事》、《给小鸭子让路》、《小房子》、《在森林里》、《快乐的一天》、《小蓝和小黄》、《野兽出没的地方》、《母鸡萝丝去散步》、《晚安，大猩猩》、《爱心树》等百余部。1950、1960年代，美、英、法、德等西方国家优秀图画书的译介对日本图画书的发展起到了推波助澜的作用。之后，日本涌现出了《古利和古拉》、《魔奇魔奇树》、《壁橱里的冒险》、《鼠小弟的小背心》、《第一次上街买东西》等一大批优秀作品。在西方和日本图画书的影响下，20世纪末以来，中国当代图画书也呈现出了繁荣之势。不过优秀的原创性的作品不多，多数是对传统故事的改变和再创作。以2009年新蕾出版社推出的“中国经典图画书大师卷”为例，《小蝌蚪找妈妈》、《好乖乖》、《老虎外婆》、《东郭先生》、《九色鹿》、《香蕉娃娃》、《三借芭蕉扇》、《动物园》、《嫦娥奔月》、《春节的故事》……都是老故事的新编版。

如果复合符号文学文本在书写—印刷语境中主要表现为文字—图画复合文本形式，那么，电子—数字语境中则发展成为了“语言—图像—声音复合文本”形式。在电子媒介时代，人类的图像和声音符号的表意潜能获得了空前释放。除了电报使文字的远距离快速传播成为可能外，其他电子媒介大多是为支持图像、声音符号而发明的。更为重要的是，影视媒介使逼真的图画、影像从静止走向了动态，即开发出了图像符号在当代最具影响力的分支——动画符号（包括演员表演的动态影像和动态图画）。动画符号不仅可以对世界和人的活态生活过程进行逼真再现，而且还可以使用蒙太奇叙事、特技手法描绘可能世界、奇幻空间、欲望生活，这些给人的视觉感官直接、瞬间和形象化感知对象提供了史无前例的方便与可能。电

子媒介对声音符号的解放、发展、推动也是巨大的。传统时代只能在人的听觉直接接收物理声波的有限时空内进行声音传播，要想享受美妙的音乐必须要到演奏现场用耳朵直接倾听。广播、电话、录音设备等特别是后来电脑既实现了声音的远距离、跨时空传播，而且可以将声音复制储存，重新制作加工。这使音乐、音响符号获得了此前无法想象的震撼效果。这种高效优质声音符号不仅创造出了广播剧、摇滚乐、电声乐等新的声音艺术类型，而且广泛用于有声电影、电视、舞台表演等领域，成为了这些艺术形式中不可或缺的部分。今天人们越来越承认，正是依托数字媒介，文学正经历着一次重大转型。在文本形态方面，这种文学转型的重要表现之一就是发展出了数字化的“语言-图像-声音复合文本”的新样式。如上，人类原生口语时代或最源初的文学主流即表现为复合文本形态，只是后来文字书写符号的强势运作，才使单一语言符号的文学文本形成并占据了主流地位。而电子媒介、数字媒介催生的复合文学文本实现了文学向源初文本形态的回归。

在西方，“语言-图像-声音复合文学文本”是数字文学第二代的产物(N. Katherine Hayles 23)。比如 M. D. 卡弗利(M. D. Coverley)的《加利菲亚》由语言文字符号编制的诸多文本块链接出了五代人、三个家庭的故事，而报纸裁剪、收据、契约、地图、照片、视频等图像穿插其间，不同场景中又配以不同效果的音响、音乐，全方位多视角地讲述了一个富于传奇色彩的寻宝故事。再如摩斯洛坡的《里根图书馆》在作品中融入互动环景图(panorama)以及随机选字、选页的功能，配合与记忆活动相关的题材，尝试了一种创新的文学实验形式。实际上，新世纪之后发布的数字文学作品几乎没有不属于“语言-图像-声音复合文学文本”的，这从电子文学组织(Electronic Literature Organization)以数字出版方式(包括在线和DVD两种版式)出版的《电子文学文集》(Electronic Literature Collection)2006年10月卷和2011年4月卷发表的100多部作品(各别交互性动画除外)中可见一斑。

汉语文学界中的“语言-图像-声音复合文学文本”主要出现在台湾。须文蔚认为，“像数位诗在一个作品当中整合了文字、图形、动画、声音的‘本文’[……]已经不仅止于纯文字的表现，所以称呼这类数位化的创造为一种‘新文类’，应当更为恰当”(49-50)。1997年姚大钧和曹志涟在美国加州共同创办的《妙缪庙》网站，对“整个华文网路文学界来说，具有先驱者的地位”(林淇瀟 222)。该网站收录了数字诗歌40多首，它们同时使用了文字、图画、音乐等符号，开创出了广阔而生动的阅读可能性。台湾诗人曹志涟创办的《FLASH超文学》网站收录他本人精心创作的复合符号数字诗90多首，其中多数作品都是“语言-图像”或“语言-图像-声音”复合符号文本的优秀之作。李顺兴的《歧路花园》网站收录了他本人创作、翻译的作品和苏默默、米罗·卡索(苏绍连)作品20多篇(部)，其中《里根图书馆》(Reagan Library)是一部汉语文学界少有的“语言-图像-声音”复合符号小说译著。此外，《全方位艺术家联盟》、《台湾网路诗实验室》、《现代诗的岛屿》、《象天堂》、《触电新诗网》、《新诗电电看》等网站也收录了大量“语言-图像”或“语言-图像-声音”复合作品。

在复合符号文本创作上，大陆数字文学(网络文学)作为甚少。不过，目前作为大陆数字文学一支新生力量的“微博文学”，越来越表现出了文字、图像、音频多向连接倾向。其实，大陆的“语言-图像-声音”复合文学文本的主要形式并不是从网络而是从电视媒介生发出来，后来又转移到网上的。这种文学形态一般被称为电视诗歌、电视散文、电视小说等。这种复合文学兴起于1980年代，兴盛于1990-2010年。江苏电视台、上海东方电视台、青岛电视台、辽宁电视台、浙江电视台为推动这种文学样式做出了重要贡献。1998年中央电视台推出了“98年全国首届电视诗歌散文展播”。“1998至2000年央视《电视诗歌散文》栏

目组（为引领全国电视文学发展，央视特开辟此电视文学栏目）共收到全国参加展播作品654件。每年都有一百多家电视台和社会影视机构参与电视诗文的拍摄制作，全国电视诗文创作进入了一个高潮期”（顾俊杰 1）。央视《电视诗歌散文》自开办到2010年停播的12年间，播出了大量优秀电视诗歌散文作品，目前这些优秀作品借助网络得到了更加广泛的传播。

三

文学文本的存在层次分析是20世纪文本研究的重要内容。这一理论是对传统文学作品“内容/形式”二分结构观的超越。罗兰·巴特把叙事文本分成了“功能层”、“行动层”、“叙述层”三个层次。英伽登认为“文学的艺术作品”包括“字音和语音形式层”、“意义单元层”、“图示化外观层”、“再现客层”四个层次（Roman Ingarden 30）。某些“伟大的文学”还可能从再现客体延伸出来了第五个即“形而上特质”（metaphysical qualities）层。以英伽登研究为基础，韦勒克和沃伦提出了“语音层”、“意义单元”、“意象和隐喻”、“象征系统构成的特殊世界”、“叙事模式和技巧”、“文学类型”、“文学批评”、“文学史”八层次结构说（Wellek and Warren 157）。后三个层次出于文学研究的需要设置的，就具体文本文本而言，实际上包括前五个层次。在西方文论的影响下，结合中国古代典籍中的某些言论，中国当代文论最普遍的做法是把文学文本划分为了言、象、意三个层次。朱立元则把文学文本划分为了语音强调层、意义建构层、修辞格层、意象意境层、思想感情层五个层次（朱立元 157）。王一川先是把汉语文学文本划分为媒型层、兴辞层、兴象层、意兴层、余兴层和衍兴层等六个层面，后来又把余兴层和衍兴层合并称为“余衍层”（王一川 2）。

毋庸讳言，上述中外文论关于文学文本的结构层次理论几乎都是针对语言文学文本而言的，并不完全适用于解释复合文学文本。不过这些理论已经为我们的复合文学文本的结构层次研究奠定了理论基础，提供了理论资源。以这些研究为理论基础和资源，立足于复合文学文本的现实存在，可以把复合文学文本看成一个由载媒层、符号层、符段层、图像层、意象层、意蕴层、余味层等七个层次组成的多层结构。

载媒层即文本的最基础的也是其他六个层次的所依托的物质基础，它主要由身体、发音器官、石头、泥板、象牙、龟甲、莎草纸、羊皮纸、现代工艺纸、银幕、屏幕等载体媒介构成。西方文论研究中往往否定载媒层可以成为文学文本的一个层次。英伽登说，艺术活动的实质“是艺术家有意向的明确行为构成的”，这些行为要“赋予物理对象以它借以成为艺术作品本身存在的物质形式”，“然而，一个艺术作品总是按其结构和特性扩展，超越自身的物理结构和基质，即在本体论上支撑着它的真实‘东西’，虽然这种基质的特性与依赖它的艺术品的特性毫无关系”（朱立元 李钧 388）。即作为艺术作品显现为本身工具的载体媒介，是作品的“物质形式”和“基质”，但作品在“结构”和“特性”上要“超越”“物理结构和基质”。这样，载体媒介并没有成为作品结构中一个层次的资格。倘若细究，这与他所说的“文学的艺术作品”是“一个纯粹意向性构成”的现象学理路并不完全吻合。因为，“意向性构成”的实质是意识与客观对象的不可分割，而在文学文本中，不仅符号媒介而且载体媒介也是上述客观对象的内在组成部分。与英伽登不同，巴赫金特别强调在文学作品中载体媒介与符号媒介具有同样重要性：“文艺作品毫无例外地都具有意义。物体—符号的创造本身，在这里具有头等重要意义”（121）。此处的“物体”即指载体媒介，“物体—符号”的表达方式说明载体媒介和符号媒介处于一种不可分割的关系中，它们对于文艺作品都“具有头等重

要意义”。国内学者王一川明确将媒介看成文学文本的一个独立层次。在他看来，文学文本首先表现为“一种可感的物质媒介层面转向语言形式层面，这种中间地带的状况对文学文本的特定的语言与意义构型有着微妙的影响。所以，媒介在文本中的初始构型作用必须考虑，这可称为媒型层”（2）。在此，我们可以明确指出，复合文学文本的结构层次不能直接从符号层面而必须从更基础性的载体媒介层算起。这不仅是因为载体媒介是文学文本的物质基础或“基质”，没有它文学文本根本无法现实地存在，更因为它本身也参与了文本意义包括审美意义的建构。在“身体—口语—音乐复合文本”中，载体媒介即身体、发音器官和乐器等，而审美创造者身形的高矮胖瘦、声带的厚薄宽窄、乐器共鸣器的大小长短等都会对身体符号（体态符号、手势符号、表情符号）、口语符号和音乐符号的意义传达产生至关重要的影响。在“文字—图画复合文本”、“文字—图像—声音复合文本”中，石头、象牙、甲骨、竹简、纸张、屏幕等之于文字、图画，数字计算之于语言、图像、声音的决定性以及欣赏者审美接受效果的规约性，更是不言而喻的了。

符号层是载媒层直接承载的文本层次。就一般的语言文学文本而言，这个层次就是由语言符号构成的。在西方文本层次研究中，无一例外地都认为它是文本中的必然存在。但这个层次多数时候被称为“语音”层，语言中的书写文字往往被忽略或被排斥在文本层次之外。如上，英伽登认为文学文本在“结构”和“特性”上要“超越”它的“物理结构和基质”，而文学文本“存在的物理基础是以书面形式记录的文本或通过其他可能的物理复制手段（例如录音磁带）”（英伽登 12）。此处将文本的“书面形式”即文字符号和“录音磁带”等载体媒介一样视为了文本要“超越”的对象。韦勒克和沃伦特则更加明确地把“中国的表意文字”与印刷、排版、诗歌中的“各种图形”等放到一起，它们都是文学文本的物质基础，文学文本的结构层次并不是从这中物质基础而是从“语音层”算起的。将语音与文字划分为文本的内外两个类别，厚此而薄彼，实为“语音中心主义”的产物。在中国古代谈论文本层次的文献中，“言”、“语”多指口语语言，“文”、“书”有时指使用文字书写的行为，有时指文字书写的产物即文本和书籍。而无论是在“书”、“言”、“象”、“意”的文本层次系列（《周易·系辞》中关于“书不尽言，言不尽意”“圣人立象以尽意”的说法），还是在“书”、“语”、“言”、“意”、“道”的文本层次系列（如《庄子·天道》中关于“世之所贵道者书也，书不过语，语有贵也。语之所贵者意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也，而世因贵言传书”的论述），口语语言和文字符号，甚至作为制品媒介的书籍都是文本层次的内在构成要素。应该说，这种见解更符合文学文本层次的实际存在。当然，在复合文学文本中，情况更加复杂，此处已不仅仅是个语言文字形成的“语言层”的问题了，而是从语言扩展为可能包括体态表情、图画、图形、动画、音乐、音响等多种符号相互作用的符号系统。在“身体—口语—音乐复合文本”中表现为口语、体态、表情、音乐的符号系统；在“文字—图像—声音复合文本”中是文字、图画、动画、音乐、音响的符号系统。其中语言符号和其他符号形成了统领和被统领关系。

符段层即在各种符号组合系统基础上进一步形成的可以表征和生产独立意义的符号组合单元。在线性平面印刷的语言文学文本中，这个层面的独立性并不明显，因为线性平面叙事和语言符号的单一性使它的生产性功能被湮没在以符号系统方式存在的符号层中了。因此，立足于传统纸媒印刷的单一语言文学的文本理论研究特别是结构主义的文本理论都不把它看成一个独立层次。其实这一层次是以隐性方式存在的。罗兰·巴特在对巴尔扎克小说《萨拉辛》进行解构性拆分过程中发现，如果按一个个意义的阅读单位将文本分割开来，文本无他，即碎片的组合。巴特把这种文本意义阅读单位称为“文段”（lexia）。尽管巴特的研究的

目的是要破坏文本结构，但从客观上却证明，即使是在平面印刷且单一语言符号的文学文本中，符段层也是存在的。在超文本中，由于多线性叙事需要符号意义单元独立发挥作用，特别是复合符号的超文本，不同符号之间因表意性质不同，更容易形成独立性符号意义单元，这样，符段层作为一个独立层次就也加彰显无遗了。以巴特的研究为基础，乔治·兰道把超文本中被超链接在一起的“文本块”称为“文段”。总之，复合文学文本中的符段层是更加显性的存在。由于复合文本的文段并不单纯是文字语段，而可能是多种符号形成的话语片段，因此这里使用“符段层”这术语。复合文本中的符段层有时由一种符号组成，如纸媒时代的“文字—图画复合文本”往往表现为一个语言符号语段或者一副图画符号形成的意义单位；有时可能是两种或两种以上符号组成，如数字时代的“语言—图像—声音复合文本”往往是一组文字和声音符号或动画和声音符号的组合。特别需要指出的是，复合超文本中，符段层体现出了特别重要的意义。超文本是一种需要读者强势参与才能进行意义生产的文本，这种强势参与表现为读者要把作者提供的文本以“符段”为单位进行链接重组，形成新的文本。有学者将作者提供的所有符段的总和称为文本单元（textons），把读者在文本单元基础上重新链接的符段的可能结合称为脚本单元（scriptons），它属于读者再造后形成的以备接受的层面（Raine Koskimaa）。可见，符段层在复合超文本中具有突出地位。

图像层是在符段层基础上由图像、语言、声音等符号所指形成的包括狭义的“图像”和“语象”、“音象”等初级形象集合及其综合体层次。上述中外文学文本研究几乎一致认为，文学本文中存在着形象（有时也被称作意象）层，而且正是形象层构成了文学艺术文本与科学文本、理论文本等相区别的根本所在。这种关于文学形象层的解释还是过于笼统了。其实包括这里讨论的复合文本在内的所有文学艺术文本中的形象，起码可分为初级形式和高级形式两个层次。初级形象即广义的“图像”。具体表现为图像符号所指形成的狭义的“图像”，语言符号所指形成的“语象”，音乐符号所指形成的“音象”等。在复合文学文本中，图像层的核心内容首先来自于图像符号所指构成的狭义“图像”。图画、动画等图像符号，即皮尔斯所说的“肖似性符号”（iconic sign），它以本身特征意指事物，即它与被意指事物之间存在着相似性。胡塞尔在对比图像与语言等象征性符号不同时说：“图像则通过相似性而与事实相联系，如果缺乏相似性，那么就谈不上图像”（52）。艾柯认为这样理解把问题简单化了，在他看来这一“相似性”不止存在于符号形象与事物物理形状之间，而更是符号形象与“一个先在的被文化塑造了的内容”之间形成的相似关系（Umberto Eco 204）。可见，理论家们或者是从外在形象上或者是从主体的知觉结上强调图像符号与所指对象之间的直接与相似关系。换言之，无论是从哪个方面说，图像符号都是直接性符号，它可以相对直接而固定化地把外在事物的形象呈现于人的眼前。从信息接受的角度来看，人的视觉神经具有有一种趋易避难的倾向，当面对杂陈一处的各种符号时，会首先从图像符号中获取直观性信息，从而形成直观和初步的形象。此外，尽管语言、音乐等象征符号相对更为抽象，但也并不与图像完全绝缘。美国心理学家阿瑞提就认为：“一个词并不就是一个事物的符号，它常常还形象化地体现出所代表的事物，称为这个事物的真实图像或形象——如魏姆塞特所称，是一个言语上的图像”（205）。当然，这一层面中的“语象”、“音象”相对于图像符号生成的直接而具体的狭义“图像”，则具有体现事物轮廓、结构的间接性、模糊性特征。不过这一层面的它们已经脱离了语言、音乐等表层具体符号及其组合意义单元本身的纯粹抽象性，与图像符号形成的狭义“图像”一样，已经构成了主体的感知表象。因此，“语象”、“音象”也构成了图像层中作为初级形象的组成部分。这样，总体上复合文学文本的图像层就表现为由狭义“图像”主导下的可能包括“语象”、“音象”在内的多种初级形象群落。

意象层是广义形象层的高级层面。如上，图像层中的图像包括图像符号塑造的直观、具体的狭义“图像”，还可能包括语言符号、音乐符号等塑造的具有间接而模糊性特征的“语象”、“音象”。意象则是上述广义图像的进一步升华，是各种图像被主体头脑意识加工和心理体验浸渍后进一步投射和抽象的产物。相对于狭义“图像”，它更抽象、更模糊；相对于“语象”、“音象”，它则更具体、更清晰。而无论是相对于上面的哪种“像”或“象”，它都更主观、更间接。从来源上，它既可以来自上述“图像”、“语象”、“音象”等深层符号的单独创造，也可以来自这些深层符号的复合创造。在绘画、影视等视觉艺术欣赏中，视知觉先作用于表层的图像符号，进而形成深层的“图像”信息层，当主体进一步调动想象、联想、情感、理智等心理机能时，往往会将“图像”升华为意象，从而进入意象信息层。在对语言文学文本的欣赏中，视知觉先作用于作为表层符号语言文字，由于象征符号与指称对象之间不是靠“相似性”而是靠“约定性”建立联系，因此欣赏者眼前没有直接而形象的图像出现，或者只能出现相对轮廓性、结构化的“语象”（实词），或者仍停留于语言符号的抽象状态（虚词），如此并不能进入充分的文学欣赏过程。这就需要欣赏者调动头脑意识或上述各种心理机能进行二度转换积极能动地建构起审美形象，从而构造出更主观化的、更间接性的文学意象。换言之，绘画、影视等艺术文本的形象层一般经过的是一个从图像层到意象层的生发过程；一般的语言文学文本的形象层则经过的是从“语象”推进和抽象语词二度转化为意象的过程。音乐文本则大致相似。复合文学文本的情况要复杂得多。如果说视觉艺术文本中的意象属于从“图像”生发而来的“图像意象”，一般语言文学文本中的意象属于从抽象语词和“语象”生发而来的“语言意象”，音乐文本中的意象属于从“音象”生发而来的“音乐意象”，那么，复合文学文本中的意象就可能同时兼容了“图像意象”、“语言意象”和“音乐意象”等多重特征，可以把这种意象称之为“复合文学意象”。“复合文学意象”是在表层的语言符号统领下图像符号、音乐符号等复合运作基础上，通过作为深层符号的“语象”、“图像”、“音象”等进一步的协和运作、复合共生，通过主体多种心理机能的进一步投射和抽象而创造出来的一种主客统一的复杂审美存在。意象具体即“复合文学意象”是最能体现复合文学文本艺术魅力的层次。

意蕴层是意象进一步抽象出来的思想观念和意义蕴含层次。一般的语言文学文本的意蕴大体可分为两个方面：第一可能是关于社会历史、时代政治、民族命运、个人生活、世俗风尚、伦理道德、风土人情等生活现象、现实的评判和思考；第二也可能是对人类命运、人性善恶、生命感悟、宇宙大我、本真生存以及其他关于世界、人生、价值等形而上问题的考量和追索。相比较而言，复合文学文本的意蕴在性质上也大致如此。不同之处表现在来源上，前者主要来自于一般的“语言意象”；后者则主要来自于“复合性文学意象”。余味层则是创作者投放于形象、意义、含蕴之上、之后令欣赏者在现实接受之余泛起回味的意味层面。详细分析，在复合文学文本中，这种余味可分为如下三种：一是象味，即接受者对文本中的图像、意象的回味；二是意味，即接受者对文本中表达的思想意义的回味；三是韵味，即接受者对文本各种表层符号和其他形式要素产生出来的形式美的感触和回味。

注释 [Notes]

①笔者《“网络文学”抑或“数字文学”》（《上海师范大学学报》2011年第5期；《中国社会科学文摘》2012年第3期）一文首次提出“复合符号文学”问题，在《数字文学的命名及其生产类型》（《中州学刊》2011年第6期）中，对作为当代数字文学的重要生产类型的复合符号文本进行了初步讨论。笔者指导的研究生

许睿的硕士毕业论文《当代复合符号文学文本研究》(广西师范大学, 2012年)对数字媒介时代的复合符号文本文本的一些问题做了初步分析。在重新查阅资料基础上和经过一段时间的深入思考,笔者发现“复合文学文本”是从古至今一种普遍存在的文学文本现象,需要给予更全面更深入研究。

引用作品 [Works Cited]

- 阿瑞提:《创造的秘密》,钱岗南译。沈阳:辽宁人民出版社,1987年。
[Arieti, S.. *Creativity: The Magic Synthesis*. Trans. Qian Gangnan. Shenyang: Liaoning People's Press, 1987.]
- 巴赫金:《周边集》,李凡辉等译。石家庄:河北教育出版社,1998年。
[Bakhtin, M. M.. *Peripheral Set*. Trans. Li Fanhui. Shijiazhuang: Hebei Education Press, 1998.]
- 巴特:《符号学原理》,李幼蒸译。北京:三联书店,1988年。
[Barthes, Roland. *Semiotic Principle*. Trans. Li Youzheng. Beijing: Joint Publishing, 1988.]
- :“本文理论”,李宪生译,《外国文学》1(1988):69-77。
[---. “Text Theory.” Trans. Li Xiansheng. *Foreign Literature* 1 (1988): 69-77.]
- 列维·布留尔:《原始思维》,丁由译。北京:商务印书馆,1987年。
[Bruhl, Levy L.. *Original Thinking*. Trans. Ding You. Beijing: Commercial Press, 1987.]
- Hayles, N. K.. “Electronic Literature: What Is It?” *The Electronic Literature Organization* 1.2(2007). Accessed 20.11.2013. <<http://eliterature.org/pad/elp.html>>.
- Eco, U. A.. *Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- 范文澜注:《文心雕龙》。北京:人民文学出版社,1958年。
[Fan, Wenlan. *Wenxindiaolong*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1958.]
- 福勒:《语言学与小说》,於宁译。重庆:重庆出版社出版,1991年。
[Fowler, R.. *Linguistics and the Novel*. Trans. Yu Ning. Chongqing: Chongqing Press, 1991.]
- 顾俊杰:《电视诗文的视听语言》。杭州:浙江大学出版社,2008年。
[Gu, Junjie. *Audio-Visual Language of TV's Poetry and Prose*. Hangzhou: Zhejiang University Press, 2008.]
- 郭绍虞:《中国历代文论选》。上海:上海古籍出版社,1979年。
[Guo, Shao Yu: *Chinese ancient literary theory election*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1979.]
- 胡塞尔:《逻辑研究》(第二卷),倪梁康译。上海:上海译文出版社,1999年。
[Husserl, E.. *Logische Untersuchungen*. Vol. 2. Trans. Ni Liangkang. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1999.]
- Ingarden, R.. *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*. Trans. G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- 吉联抗译注:《乐记》。北京:音乐出版社,1958年。
[Ji, Lian Kang. *Yueji*. Beijing: Music Press, 1958]
- 康澄:“文本——洛特曼文化符号学的核心概念”,《当代外国文学》4(2005):41-49。
[Kang, Cheng. “Text: The Core Concepts on Lotman's Cultural Semiotics.” *Contemporary Foreign Literature* 4 (2005): 41-49.]
- Koskima, R.. “Hypertexthistory Cybertheory: From Memex to Ergodic Literature.” *Digital Literature: From Text to Hypertext and Beyond* 10.5(2000). Accessed 25.12.2013. <<http://users.jyu.fi/~koskima/thesis/thesis.shtml>>.
- 勒克曼:“语言在社会中”,《国际社会科学杂志》(中文版)4(1985):5-19。
[Luckmann, T.. “Language in Society.” *International Social Science Journal (Chinese Version)* 4 (1985):5-19.]
- Lewis, D.. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. London: Routledge, 2001.

- 李幼蒸：《理论符号学导论》。北京：中国人民大学出版社，2007年。
- [Li, Youzheng. *Introduction to the Theory of Semiotics*. Beijing: China Renmin University Press, 2007.]
- 林淇瀟：《书写与拼图——台湾文学传播现象研究》。台北：麦田出版社，2001年。
- [Lin, Qiyang. *Writing and Jigsaw: On the Phenomenon of Literature Communication in Taiwan*. Taipei: Rye Field Publishing, 2001.]
- 洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译。北京：中华书局，2004年。
- [Lord, A. B.. *The Singer of Tales*. Trans. Yin Hubin. Beijing: Zhonghua Book Company, 2004.]
- 罗庆云，戴红贤注：《尚书》，呼和浩特：远方出版社 2004年。
- [Luo Qingyun, Dai Hongxian Note: *Shangshu*. Huhehaote: distant Press, 2004]
- 马昌仪：“山海经图的传承与流播”，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）2（2004）：69-79。
- [Ma, Changyi. “The Inheritance and Spread of Illustrations of *The Book of Mountains and Seas*.” *Journal of Guangxi University for Nationalities (Philosophy and Social Sciences)* 2 (2004): 69-79.]
- Ong, W.. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Routledge, 2005.
- 彼得斯：《图像符号和电影语言》，一匡译。北京：中国电影出版社，1990年。
- [Peters, J. M.. *Pictorial Signs and the Language of Film*. Trans. Yi Kuang. Beijing: China Film Press, 1990.]
- 彭懿：《图画书：阅读与经典》。南昌：二十一世纪出版社，2006年。
- [Peng, Yi. *Picture Book: Reading and Classic*. Nanchang: 21st Century Publishing House, 2006.]
- 萨莫瓦约：《互文性研究》，邵炜译。天津：天津人民出版社，2003年。
- [Samoyault, T.. *L'intertextualité*. Trans. Shaowei. Tianjin: Tianjin People's Publishing House, 2003.]
- 王伯敏：《中国版画史》。上海：上海人民美术出版社，1961年。
- [Wang, Bomin. *Chinese Engraving History*. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1961.]
- 王一川：“理解文学文本层面及其余衍层”，《文艺理论研究》1（2011）：2-6。
- [Wang, Yichuan. “Understanding the Level of Literary Texts and the Layer of Yu Yan.” *Theoretical Studies in Literature and Art* 1(2011): 2-6.]
- Wellek, Rene, and Austin Warren. *Theory of literature*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- 须文蔚：《台湾数位文学论》。台北：二鱼文化事业有限公司，2003年。
- [Xu, Wenwei. *On the Taiwan Digital Literature*. Taipei: Two Fish Culture Co, 2003.]
- 一可：《小人书的历史》。重庆：重庆出版社，2010年。
- [Yi, Ke. *Picture-story Book History*. Chongqing: Chongqing Publishing House, 2010.]
- 英伽登：《对文学的艺术作品的认识》，陈燕谷译。北京：中国文联出版公司，1988年。
- [Ingarden, R.. *The Cognition of the Literary Work of Art*. Trans. Chen Yangu. Beijing: China Federation of Literature Publishing Company, 1988.]
- 俞建章 叶舒宪：《符号：语言与艺术》。上海：上海人民出版社，1988年。
- [Yu, Jianzhang, and Ye Shuxian. *Symbols: Language and Art*. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1988.]
- 赵毅衡：《符号学：原理与推演》。南京：南京大学出版社，2011年。
- [Zhao, Yiheng. *Semiotics: Principles and Deduction*. Nanjing: Nanjing University Press, 2011.]
- 朱立元：《接受美学导论》。合肥：安徽教育出版社，2004年。
- [Zhu, Liyuan. *Introduction to Reception Aesthetics*. Hefei: Anhui Education Press, 2004.]
- 朱立元 李钧主编：《二十世纪西方文论选》。北京：高等教育出版，2002年。
- [Zhu, Liyuan, and Li Jun, eds. *Western Literary Theory Election in Twentieth Century*. Beijing: Higher Education Press, 2002.]

