

符号、辞格与语境*

——图像修辞的现代图式及其意指逻辑

张伟

摘要:作为图像符号修辞性意义生产的现代实践,图像符号的表意阈限决定了多元符号结构共享与意义互动的叙事逻辑,由其形构的互文实践构成图像修辞现代图式的第一层级;由传统辞格演绎生成的修辞性意义装置成为图像修辞第二层级释义实践的典范样态,其与第一层级的互文形成了图像修辞现代图式的物理结构。而语境作为图像符号意指实践的作用机制则从显性与隐性两个层面规约着图像符号的意义生产与释义指向,其与符号、辞格层级的修辞实践架构了现代图像文本修辞实践基本的知识模型与结构框架。

关键词:图像修辞;互文;辞格;语境;意指实践

中图分类号:I206.5 **文献标识码:**A **文章编号:**0257-5833(2020)08-0171-11

DOI:10.13644/j.cnki.cn31-1112.2020.08.017

作者简介:张伟,安徽农业大学人文社会科学学院教授 (安徽 合肥 230036)

作为语言学的核心概念,修辞意味着一种组织话语、提升语言表意效用的策略与技巧,语言表意的修辞实践无疑增添了语言作为表征符号的魅力。与语言修辞一样,视觉修辞的提出回应了图像同样面临的表征技巧与劝服策略问题,它将视觉文本纳入修辞学的考察体系,关注的是“图像如何以修辞的方式作用于观看者”^①以及“从视觉图像中寻找意义的能力”^②。从语言符号向图像符号的修辞拓展不仅昭示着修辞学在多元符号系统中的生命维度,更体现出当下社会文化语境中“视觉性”主因的强大推力,而正是后者解释了“图像转向”的社会语境而不是视觉对象的更迭成为视觉修辞这一学术命题现代生成的原因。承继“语言学转向”之后的“图像转向”不仅标示着视觉化生存成为现代社会的典范表征,同时也揭示了对图像符号及其叙事模式的本体关注亦然成为视觉时代的自觉命题。依托技术媒介的现代图像文本愈发注重自身的表征技巧与叙事策略问题,修辞性的

收稿日期:2020-01-28

* 本文系国家社科基金项目“视觉修辞与当代图像叙事的审美机制研究”(项目编号:18BZW025)阶段性成果。

① Charles A. Hill and Marguerite Helmers eds, *Defining Visual Rhetoric*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2004, p. 1.

② Yenawine, P., *Thoughts on Visual Literacy*, in J. Flood, S. B. Heath & D. Lappeds, eds., *Handbook of Research on Teaching Literacy through the Communicative and Visual Arts*, New York: Macmillan, 1997, p. 845.

话语生产不仅成为现代图像叙事的常态机制,更是图像释义绕不开的纽带。本文的意图在于,从现代图像文本的叙事结构入手,揭示文本中视觉话语的修辞实践及其释义策略,进而确立一套理解视觉修辞的知识模型,推进对现代图像叙事模式的整体性把握,同时为建构视觉时代全新的修辞学知识体系提供一定的启发。

一、修辞范式的视觉化缘起及其作为问题域的现代生成

尽管学界一直将亚里士多德视为西方修辞学的奠基者,但修辞学的现代意涵却早在古希腊智者学派的高尔吉亚那里就已生发。高尔吉亚在《为帕拉墨得辩护》与《海伦颂》中明确将修辞界定为一种“说服”的艺术,它具有控制人类行为与情感的力量。亚里士多德在修辞界地位的确立是他在承继智者学派修辞学观点的同时,对柏拉图将修辞视为一种诡辩的艺术,难以通达真理进行了修正,在《修辞学》中亚氏肯定了修辞所具备的“能在任何一个问题上找出可能说服方式的功能”,^①明确指出修辞与论辩一样可以表现真理,不同的是,修辞关注的不是命题的推演及真伪的判断,而是命题本身的可信度与可能性。亚氏将“说服”效用视为修辞的核心意旨,承认修辞实践本质上存在一个明确的说服结构,从而奠定了古典修辞观的基本形态。对此,法国哲学家保罗·利科的评价是:“亚里士多德的修辞学构成了从哲学出发将修辞学制度化的最辉煌的尝试。”^②

肯尼斯·伯克的新修辞学向基于语言分析的传统修辞学提出了挑战,其创建的新修辞学体现出强烈的跨学科性,他将修辞学对象“从原来仅仅局限于线性认知逻辑的语言修辞领域,转向研究以多维性、动态性和复杂性为特征的新的修辞学领域”^③,这为视觉修辞的“出场”提供了身份的合法性。伯克将语言视为一种象征实践,“人是制造象征的动物”^④,正是使用象征符号的本质使得人际之间的交流成为可能,而修辞就是“用语言这种符号诱使那些本性能对符号作出反应的动物进行合作”^⑤。在伯克看来,人类可以在不同的符号系统中进行象征实践,这些符号不仅包括语言,同时也包括诸如表情、手势、体态等亚语言形式以及绘画、建筑、雕塑在内的视觉艺术甚至社交、购物、教育等借助符号传播的行为方式。伯克从“动机论”入手揭示了非语言性符号作为一种“象征行为”进入修辞实践的可行性。伯克将人类行为区分为“行为”与“活动”两个层面,前者体现出人类行为的意图与动机,后者属于人类本能的动物属性。人类一切形式的“符号象征行为”都蕴含着特定的意图与动机,承载着明确的劝服效用,因而不可避免地附带了修辞色彩。借助“象征行为”,伯克在视觉符号与修辞之间建立了某种内在的逻辑关联。伯克的新修辞学打破了传统修辞学拘囿语言分析的界限,使修辞学的实践对象拓展到一切体现“象征行为”的符号领域,从而有效释解了图像符号在修辞场域的最终出场。

从理论层面赋予图像修辞以正式身份的是罗兰·巴特。在《图像修辞学》中,巴特以“意义如何进入图像以及意义在何处终止”这一问题开启了修辞学在视觉场域适用性与想象力的探讨。他择取“潘扎尼”花式面的广告图像展开修辞分析。在他看来,之所以选取摄影广告是“因为在所有的图像中,只有照片无须借助于非连续的符号和转换规则来赋予信息以形式就具有转达信息的能力”^⑥,照片看似属于一种无编码讯息,似乎完全由直接意指构成,传递严格的真实,倘若从“客观再现”的照片中发现修辞密码,那么诸如绘画、电影、戏剧等“其能指是在创作者的运作下对于图像的

① [古希腊]亚里士多德:《修辞学》,罗念生译,生活·读书·新知三联书店1991年版,第24页。

② [法]保罗·利科:《活的隐喻》,汪堂家译,上海译文出版社2004年版,第5页。

③ Charles A. Hill and Marguerite Helmers eds, *Defining Visual Rhetoric*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2004, p. 308.

④ Burke, Kenneth, *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966, p. 45.

⑤ Burke, Kenneth, *A Rhetoric of Motives*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969, p. 43.

⑥ [法]罗兰·巴特:《图像修辞学》,选自《显义与晦义》,怀宇译,百花文艺出版社2005年版,第32页。

某种“处理”^①的图像样式,基于审美抑或意识形态的修辞实践自然更是不可避免。巴特将广告页面分为语言讯息、非编码的象似讯息以及编码的象似讯息三个层面,后两者属于图像讯息。语言讯息用于对图像讯息的“锚固”。非编码的象似讯息其能指是页面上物品的照相式再现,体现为“在此”与“从前”之间一种非逻辑性的结合,正是这种“真实的非现实性”强化了照片的“自然性”神话,弱化了对图像讯息中文化观念、意识形态的显性感知,对这一讯息凭依知识性认知便可获取。编码的象似讯息指向一种含蓄意指,体现为一种“内涵”式的文化符号。巴特认为,非编码的象似讯息其每一个“指示性”能指代表的都是外延图像,无法通达本质性内容,而作为所指的内涵则可超脱具体的“指示性”能指分离出来,处于一种纯粹状态,就如“潘扎尼”广告中由意大利细面条、番茄酱、巴马干酪等所抽取的“意大利性”一样,对这一内涵的感知源自法国人对意大利的旅游文化体验。在巴特看来,意大利细面条与巴马干酪等图像能指的背后都隐含着“意大利性”这一庞大的“内涵”系统,这个“内涵”系统对应着意识形态领域,“与总的意识形态相对应的,是根据所选定的实体来得到确定的一些内涵所指。我们下面把这些所指称为内涵因子,而把全部的内涵因子称为一种修辞”^②。借助图像符号的直接意指与含蓄意指,巴特为图像修辞的意义生产确立了明确的结构图式,将其归于图像元素形式上的指涉关系,使得立足图像文本的形式结构探讨图像修辞的含蓄意指成为可能。至于如何由视觉形式演绎成修辞性的意义生产,在视觉形式与修辞意象之间建立关联,巴特在这一问题上未能走得太远,他拘囿广告图像的特例分析也限制了对这一问题的普适性认知,然而作为“图像修辞”学术命题的提出者以及对图像修辞实践的案例分析,巴特的研究无疑富有开创色彩。

如果说新修辞学对修辞对象的理论拓展与巴特“图像修辞”命题的提出赋予图像修辞生成意义上的合法性,那么20世纪60年代以来的视觉文化语境则为这一理论范式的正式出场赋予了实践动力。无论是米歇尔的“图像转向”抑或海德格尔的“世界被把握为图像”无非都指向这一事实:“视觉性”愈益成为社会文化的主因,“作为一种文化现象,视觉性更突出地是一个当代问题。所谓当代文化的‘视觉转向’或‘图像转向’这类说法,标志着视觉性在当代生活中所占据的主导地位”^③。这一“视觉性”不仅体现为现实生活中视觉对象的庞大堆积,更体现为视觉符号由不可见到可见、由相似性到自指性的基因突变,视觉体验上由静观到震惊的感知转型,接受层面上由“役物”性的人趋近图像向“物役”性的人为图像所困的范式逆转,在此背后还隐含着大众文化与现代技术媒介的“耦合”逻辑,就连米歇尔也认为“还可以把这一转变(图像转向)与法兰克福学派对现代性、大众文化以及视觉媒介的研究等同起来”^④。可以说,正是“视觉性”的现实语境催生了修辞学对这一社会文化现象的理论回应,视觉修辞“不仅要停留在对视觉文化产品的修辞分析,而是要在修辞理论层面回应一个更大的‘视觉性’问题”^⑤。相对巴特对特定广告图像的修辞分析,基于技术媒介的现代图像无疑构建了更为成熟而复杂的衍义机制,图像符号的修辞实践更具模型结构与范式特征,而深入现代图像文本的叙事结构展开考察自然成为厘清这一视觉议题的关键所在。

二、“语一图”“图一声”互文的本体建制及其修辞实践

作为现代图像叙事的“劝服”策略,图像修辞的审美实践体现在符号与视觉元素两个层级:第一层级中,图像作为独立的叙事符号与其它表意符号形构的修辞关系;第二层级的修辞实践则生发于图像符号内部,是由图像符号中各视觉元素所建立的修辞性意义装置。加拿大符号学者马塞尔·德尼西认为:“视觉修辞的意义并不是存在于图像符号的表层指涉体系中,而是驻扎在图像符号深

① [法]罗兰·巴特:《摄影讯息》,选自《显义与晦义》,怀宇译,百花文艺出版社2005年版,第5页。

② [法]罗兰·巴特:《图像修辞学》,选自《显义与晦义》,怀宇译,百花文艺出版社2005年版,第38页。

③ 周宪:《视觉文化:从传统到现代》,《文学评论》2003年第6期。

④ [美]W. J. T. 米歇尔:《图像理论》,陈永国译,北京大学出版社2006年版,第7页。

⑤ Finnegan, C. A., *Review Essay: Visual Studies and Visual Rhetoric*. *Quarterly Journal of Speech*, Vol. 90, No. 2, 2004, p. 235.

层的‘修辞结构’中,也就是隐喻和暗指等修辞形式所激活的一个认知—联想机制之中。”^①单就图像符号的内在形式结构而言,视觉元素形构的修辞实践的确“驻扎”在图像符号的深层结构中,由此形成的含蓄意指成为视觉修辞的重要表现形态,而德尼西忽略的是,现代图像叙事很少由图像符号独立承担,融合其它表意符号的文本架构成为现代图像叙事的主流,由此形成的符号互文自然成为现代图像第一层级的修辞形态。

就修辞属性而言,中国古代典籍中的互文比西方结构主义的互文无疑要早得多。较早注意到语言中互文现象的是汉代的郑玄,《礼记·月令》中记载:“是月也,天子饮酎,用礼乐”,郑玄注为:“孟冬云‘大饮丞’,此言‘用礼乐’,互其文”,这里的“互其文”指的就是互文。对互文意指进行拓展的是孔颖达,在《五经正义》中,孔氏或言“互文”,或言“互言”,或言“互相备”,或言“互相见”、或言“互以相通”,其意义指向均属互文范畴。今天看来,中国古代的互文强调的是在两事各举一边时的省文,注重上下文之间的参互成文、合而见义,这与结构主义的互文以及现代图像文本的符号互文存在显著差异。作为两种表意符号集成式的意指策略,结构主义互文或许更契合现代图像符号互文的修辞实践,克里斯蒂娃“任何文本都是由引文镶嵌而成的,任何一个文本都是另外一个文本的吸收和转化”^②的互文性描述对现代图像文本的符号互文可能更具指导意义。

作为图像修辞第一层级的符号互文缘于这样一个客观事实:纯粹的图像符号在现代社会语境中独立表意的能力及其限度。尽管我们并不质疑图像符号独立表意的诸多实践,但必须承认融合语言、声音等表意符号的集成式图像叙事的主流性存在,而由此形成的符号互文则成为现代图像修辞的典范样式。就现代图像文本的符号关系而言,其互文实践不仅体现为视觉维度的“语—图”关系,同时体现为视听维度的“图—声”关系。“语”因其表现形式又将“语—图”互文衍化为视觉维度的“图—文(字)”与视听维度的“图—言”两种形态。作为听觉符号的“言”与图像文本中的音乐、音响一起打破了图像文本纯粹的视觉机制,以视听一体的集成叙事体例形构了现代图像文本中“图—声”维度的修辞实践。

相对“图—声”而言,“图—文”互文实践的技术性指标无疑要低得多,这也解释了“图—文”互动的悠久历史及其广泛的现实投射力。严格而言,“语—图”问题本质上就是修辞问题,巴特就将“图—文”关系纳入图像修辞的体例中进行考察。在《图像修辞学》中,巴特将纯粹的图像表征视为半文盲社会的文化症状,图像符号的多义性决定着语言讯息对图像意指的锚固效能,“在任何社会中,都形成了用来固定所指的浮动链的各式各样的技术,以便与不确定符号的可怕性进行斗争:语言学讯息就是一种这样的技术。”^③巴特提出的“锚固”机制揭示了现代图像文本“图—文”互文的一种重要实践形态。就符号本身而言,“图—文”之间的锚固实践取决于两种表征符号内在的互补性。语言符号能指与所指的任意性和约定俗成性决定了其指涉结构的明确性,“能指和所指的‘任意性’联系为语言提供了充分自由,从而使精准的意指成为可能。”^④作为能指的符号形式在指向明确的所指意义后,其“能指”使命自行终止。“一个词,它仅仅是一个记号,在领会它的意义时,我们的兴趣就会超出这个词本身而指向它的概念。词本身仅是一个工具,它的意义存在于它自身之外的地方,一旦我们把握了它的内涵或识别出某种属于它的外延的东西,我们便不再需要这个词了。”^⑤图像符号的能指与所指遵循着相似性原则,“‘相似性’原则意味着图像必须以原型为参照,并被严格限定在视觉的维度”,^⑥这意味着图像符号的能指与所指是不可分离的,建立在联想基础上的所指脱离

① Marcel Danesi, *Visual Rhetoric and Semiotic Communication*, Oxford Research Encyclopedias (online), 2017, para. 1.

② Julia Kristeva, *Word, Dialogue and Novel*, in *The Kristeva Reader*, Toril Moi ed., Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1986, p. 37.

③ [法]罗兰·巴特:《图像修辞学》,选自《显义与晦义》,怀宇译,百花文艺出版社2005年版,第28页。

④ 赵宪章:《语图符号的实指和虚指—文学与图像关系新论》,《文学评论》2012年第2期。

⑤ [美]苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧等译,中国社会科学出版社1983年版,第128页。

⑥ 赵宪章:《语图符号的实指和虚指—文学与图像关系新论》,《文学评论》2012年第2期。

不了对能指“原型”间连不断的“驻足”与“凝视”,而能指与所指之间这种联想式认知自然造成了图像意指的迂回式再现,增强了图像意义的不稳定性。显然,正是语言符号的确指与图像符号的虚指内在的互补成就了“图一文”之间锚固性对应,“锚固是一种检查,它面对外在形象的投射能力对于讯息的使用具有一种责任;与图像的那些所指的自由性相比,文本具有一种抑制价值。”^①就人类的认知特征而言,人类大脑遵循着惰性认知原则,图像符号对应的视觉思维是一种浅信息加工机制,这意味着大脑对图像信息的处理相对更为快捷,在图文一体的情形下,图像会先于文字作用于大脑,但由于图像认知侧重于启发性,不如语言认知的系统性,因而大脑对图像信息的认知是浮动的、零碎的,只有借助语言符号方可收束图像符号散逸的所指。再者,“图一文”之间的锚固又因语言自身的意指呈现出不同的作用机制。作为交际符号的语言某种程度上对应于人类经验的符号系统,其认知实践多建立于抽象符号的“语象”化还原,亦即语言符号生发的观念化“意象”。在“图一文”叙事中,语言符号形成的意象与直观的图像符号形成一种“验证”关系,依据“验证”结果可分为“图一文”一致的“正对”与“图一文”不符的“错位”,“正对”使得语言符号强化了图像符号的所指,稳定了对图像符号的能指认知。“错位”则表明语言符号的所指与图像符号相悖,亦如马格利特《形象的背叛》中的那只烟斗,出于语言实指、图像虚指的本性,这一情形下图像符号屈从语言符号更为可能。当然“验证”关系并不适用于一切语象与图像的对应机制,就抽象的语言意指而言,因语象生成的间接性与模糊性,语言所指与图像能指很难形成直接的对应,此时的语言符号更多体现着对图像释义的一种“启发”机制。

相对“锚固”这一“最为通常的功能”(巴特语),巴特认为“接替”很少发生于固定图像,而电影则为这一职能提供了例证,“在电影中,这种言语一替代借助于在讯息的连接过程中安排在图像内的找不到的意义来真正地使动作得到提前。”^②对于“接替”的发生机理,巴特并未深究,图像文本的时代局限也限制了他对这一问题的思考。现代图像叙事则将这一职能导向凸显,而巴特言下的“接替”更多为语图之间的“缝合”关系所替代。“缝合”的发生是以符号表征过程中的信息遗漏为前提。比较而言,语言符号侧重于系统性认知,遵循着线性、时间逻辑,图像符号侧重于启发性认知,遵循着空间并置逻辑,注重启发性认知的图像符号其意指的连贯性与完整性自然不及语言,因而严格意义的图像释义多是建立在联想与想象的基础上,这也解释了莱辛的绘画要善于捕捉“最富于想象力的那一顷刻”的缘由。现代影像文本以“闪现”的方式将单帧图像结构为一个较为完整的叙事单元,它祛除了单帧图像叙事的片面性,从文本结构层面保证了意义的连贯供给,然而“闪现”的背后则是一种“扫描”式接受,这同样意味着信息遗漏的可能,正如本雅明谈及电影时所言:“面对电影银幕,观赏者却不会沉浸于他的联想中。观赏者很难对电影画面进行思索,当他意欲进行这种思索时,银幕画面就已变掉了。”^③显然,图像符号的空间逻辑决定了其叙事完整性的欠缺,而要使图像这一空间化的时间切片展现出事件的发生轨迹,无疑要将其重新纳入时间序列,实现图像空间叙事的时间化。借助自身的意指,语言符号完善了为图像疏漏的意义,而其内在的线性时间逻辑则又推动了图像符号空间时间化的意义运转,保证了图像释义的连贯与完整。当然,“锚固”与“缝合”只是“图一文”互文的两种显性机制,现代图像文本的“图一文”互文远非上述两种关系所能概指,英国的劳拉·穆尔维与法国的雷内·加尔迪甚至将现代“图一文”推演至包含锚固、接替在内的六种功能,这一方面揭示了“图一文”关系的复杂,另一方面也更加验证了这一互文实践的普泛与严密。

“图一声”之间的互文建构更多是媒介技术的产物,这也解释了这一互文实践现代生成的原因。尽管柏拉图早就提出“美就是由视觉和听觉产生的快感”^④,《礼记·乐记》中也有“声音之道,与政

① [法]罗兰·巴特:《图像修辞学》,选自《显义与晦义》,怀宇译,百花文艺出版社2005年版,第29页。

② [法]罗兰·巴特:《图像修辞学》,选自《显义与晦义》,怀宇译,百花文艺出版社2005年版,第30页。

③ [德]瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2002年版,第61页。

④ [古希腊]柏拉图:《柏拉图文艺对话集》,朱光潜译,人民文学出版社1963年版,第199页。

通矣”的记载,但拘囿技术阈限,声音叙事一直滞留于观念中,成为叙事史上一度缺席的在场者。20世纪传播媒介的技术革命与其说是对视觉文化的重要推动,毋宁说是对听觉的彻底解放,它在创构韦尔施“听觉转向”文化景观的同时,也切实推动了“图一声”互文的修辞实践。

依据叙事形态,现代图像文本中的声音大体分为言语、音响及音乐三种样式,由之对应的则是图一言、图一音、图一乐三种互文实践。言语作为“语一图”中“语”的指涉范畴,既与其视觉层面的“文”形成对应关系,又因自身特定的表意模式而呈现出与“文”不同的表意色彩。较之书写体例相对稳定与统一的“文”而言,说话者音高、音质、音色的差异决定着言语不同的表意效应,且不说地域差异对同一事物指称的差别,即便同一事物的同一指称,个体的语言习性 & 发音风格同样影响着对指称的意义表达,显然“言”之内在性征决定着“图一言”互文成为有别于“图一文”的另一修辞形态。不可否认,作为“文”的听觉再现,“图一文”之间的“锚固”与“缝合”同样适之于“言”:关闭电视机的音量,即便视觉画面再清晰,面对不断“闪现”的视觉信息,我们的观看通常也会无所依从、不知所云,所谓的“眼见为实、耳听为虚”并不契合现代视觉的接受事实,“眼见为实”更多建立在“耳听”基础上的,很多时候“耳听”的信息量比视觉性的“文”要全面与具体得多。作为听觉的“言”与“文”的差异还体现在符号释义的表真性,这恰是文字书写所缺失的,“文字本身通过非语音因素所背叛的乃是生命。它同时威胁着呼吸、精神,威胁着作为精神的自我关联的历史。它是它们的终结,是它们的限定,也是它们的瘫痪。它中断呼吸,在字母的重复中,在限于狭隘范围并为少数人保留的评注或注释中,它妨碍精神创造活动,或使这种创造活动无所作为。”^①或许德里达对文字表意缺陷的挞伐过于苛刻,但剥离声音性征的文字书写无疑舍弃了语言表意的在场效应与情感色彩。现代图像文本中的言语不仅完善着图像符号的意义供给,其蕴含的声音属性更是推动着图像叙事的情境建构与氛围渲染,甚至直接介入视觉建构,协力视觉形象的审美生成,例如早期革命题材影视剧中为伟人形象的特色配音单就形象说服力而言无疑为 人物形象的视觉建构增色不少。

音乐在声音类别中无疑最具修辞性征。《诗·大序》中就有“言之不足,故嗟叹之。嗟叹之不足,故咏歌之”的记载,可见在劝服效应上,咏歌这种音乐形式的确能比一般的言说取得更好的效果。亚里士多德也认为:“图画以线性和颜色表现事物的情态,音乐以节奏和旋律反映人们的性格,其它艺术亦类此,而音乐最为逼真,其为悲喜都切中人心,而影响少年的情操尤为深远。”^②正是音乐蕴含的情感色彩奠定了与修辞学互通的实践基础,在形构 17—18 世纪音乐修辞学理论谱系的同时,也成就了现代“图一乐”互文之可能。基于叙事比重的差异,“图一乐”互文大体分为“图主乐辅”与“乐主图辅”两种样式。作为“图一乐”互文的主流模式,“图主乐辅”强调图像与音乐之间的同步叙事关系,图像占据着叙事文本的中心,音乐以隐性的叙事体例协调着图像显性的叙事进程。这一模式的音乐大体发挥着三种审美职能:一是对图像叙事的意境铺垫与情感渲染。“音乐的最大作用就是把我们的情感概念组织成一个感情潮动的非偶然的认识,也就是使我们透彻地了解什么是真正的‘情感生命’,了解作为主观整体的经验。”^③无限敞开的耳朵赋予音乐以自由调配、驱遣观者情感的权力,借助节奏、旋律、复调以及配器的组合与变换,调动、引导观者的情感趋向图像叙事潜在的情感诉求。二是对图像信息的整合与结构效应。作为一种乐化的言说,音乐唱词本身就是一种直白的语言信息,某种程度上它发挥着对图像叙事的信息补给机制,言语对图像叙事的“固位”与“缝合”在音乐唱词中同样有所体现。另一方面,单纯的乐音尽管叙事性相对较弱,其对视觉画面的隐喻与启发机制也不容忽视。“从严格意义上说,叙事并不存在于音乐中,而是存在于特定对象启发下听众所想象或虚构的情节中。”^④作为图像事件的背景音,乐音虽未直接参与图像意义的审美

① [法]雅克·德里达:《论文字学》,汪家堂译,上海译文出版社 1999 年版,第 34 页。

② [古希腊]亚里士多德:《政治学》,吴寿彭译,商务印书馆 1965 年版,第 505 页。

③ [美]苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社 1986 年版,第 146 页。

④ Jean Jacques Nattiez, *Can One Speak of Narrativity in Music?* Journal of the Royal Musicological Association, 1990(2), p. 249.

建构,其对视觉信息却保持着一种隐喻或启发机制,借助一种听觉想象来协力图像叙事的意义供给。电影《辛德勒名单》中一度出现的低沉、哀怨的管弦乐便是如此,表面看来,这种管弦乐发挥着一种情感渲染与情境铺垫效应,实际上它却是影片情节推进的象征性线索,这一乐音的响起必然预示着纳粹新一轮屠杀的开始。三是音乐对图像叙事的时空转化与切换机制。与言语一样,作为时间艺术的音乐同样可以实现对图像叙事的时空转化机制,在音乐的时间逻辑中分列空间层面的图像符号被组织成一个相对完整的叙事整体,两组画面切换可能生成的叙事脱卸在乐音的背景铺垫中走向弥合,在有效完善画面意义转换的同时保证了叙事的有序与连贯。比较而言,音乐主导的“乐主图辅”模式多是特定图像文本的产物,MTV、MV多属此类。在这一互文模式中,音乐占据文本接受的中心,视觉画面更多从属于音乐,成为音乐叙事的视觉铺垫或听觉延伸。某些时候图像与音乐并不具备必然的对应关系,图像呈现出更多的表意自主性,它提供的多是音乐倾听过程中的视觉落点,进而凸显出音乐在图像文本中的主体色彩。

值得一提的是,在声音体系中一度边缘化的音响在现代图像文本中同样承载着特定的叙事效能。与其它听觉符号不同,音响的能指与所指建基于相似性甚至写实性,正是这一相似性与写实性作为“图—音”互文的基点,成为音响介入视觉生动性与生命感建构的策略所在。现代动漫设计即是如此,随着鸟鸣、水声等特定音效的添加,即便是写意性的水墨式动漫画面,其衍生的动感效应与生命气息也是瞬时可见。其次,塑性是“图—音”文本中音响价值的又一体现。尽管现代视觉媒介无所不能地将生活世界纳入自身的表征谱系,但不可否认某些独特的事物性征能也只能借助特定的音效加以表达。周杰伦出演的可比克薯片广告,牙齿咀嚼薯片的音响弥合了单纯视觉图像塑性的不足,薯片的清脆性征恰是借助音响而不是丰富的视觉画面加以表达。再次,音响对图像叙事空间的切换与拓展效应。视觉行为的“此在”性决定着脱离视觉可触及时空的任何观看都是无效的,这也意味着视看者很难在同一时间亲历两个空间事件,现代图像文本的音响有效疏解了图像叙事的时空并置与转换问题,将视觉不可及的进行性事件并置到视觉空间中,借助音响实现了视觉空间与听觉空间同步并置进而产生意义关联的叙事效应。

三、现代图像叙事文本中的辞格装置及其语义生产

长久以来,辞格作为语言修辞的意义生产装置一度成为修辞指涉的代名词,判断辞格的存在与否及其属性成为语言修辞的身份标识与实践取向。美国修辞学家索亚·福兹在探讨视觉修辞学的理论建构路径时指出,视觉修辞研究既要立足具体的视觉实践,提炼出视觉修辞独特的理论内涵,又要参照语言修辞理论来展开演绎探索,揭示视觉修辞与语言修辞的共性,发掘通行于两种修辞场域的理论形态。^①那么,参照语言修辞的辞格范式来凝练现代图像修辞的辞格装置,挖掘其在图像文本中的意义生产机理,进而形成现代图像修辞的辞格谱系,这不仅是对继巴特以来图像修辞学的现代推进,更是检验图像修辞现代发生机制及其审美效应的意义所在。

(1)视觉隐喻。作为人类最为古老的一种思维方式,隐喻不仅体现在语言修辞领域,同时也是人类审美思维与艺术创造的惯性表达。柏拉图曾借助洞喻、线喻、太阳喻来阐释晦涩艰深的哲学问题,将其转化为具体可感的形象以增强人们的认知与理解。保罗·利科作为隐喻研究的集大成者,他将隐喻从语言表征的一种技巧提升到用以阐释真理的思想结构元素,这为隐喻进驻视觉领域提供了更确凿的身份证明。作为一种修辞实践,视觉隐喻的实质就是在视觉形式元素与抽象信息之间确立某种相似性特征及其意义关联,借助具象可感的视觉形式再现抽象的信息意义。当然这种关联并不只拘泥于形式层面,追寻喻体与本体形式上的相似性,或者说,作为喻体的视觉形式并不必然具备与本体的形式“象”似。实际上,在皮尔斯将符号视为亚像似符的分类中,隐喻无疑是本体

^① Sonja K. Foss. *Theory of Visual Rhetoric*. In K. Smith, Sandra Moriarty, Gretchen Barbatsis and Keith Kenney (Eds). *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*. Mahwah, NJ: Erlbaum, 2005, p. 141—152.

与喻体之间象似度最低的一种形态,“仅仅具有某种单一品质(或第一位的第一性)的亚像似符是图像;通过把自身各部分的相互关系与某事物各部分之关系进行类比,从而使其能够代替此事物的这种关系(主要是一种二元关系,或者被视为这样一种关系),这类亚像似符是图表;通过对另一物中的一种平行关系进行再现,从而来再现一个再现体的再现品质,这类亚像似符就是‘比喻’。”^①作为亚像似符的一种表现形态,视觉隐喻打破了图像本身的形式诉求,关注的是喻体与本体形式背后的意义关联。全国脱贫攻坚公益广告《精准脱贫 一路向富》就采取了典型的视觉隐喻机制:当错位放置的圆形、三角形和正方形阻碍象征扶贫的汽车爬行时,变换图形的放置位置,使得遗留的缺口与三种图形形成吻合从而使得汽车顺利通行,如果说汽车的爬行隐喻扶贫的进程,那么变换三种图形的方位所形成的吻合形态恰好对应于精准扶贫的“精准”内涵,这一抽象理念与视觉形式之间建立了某种对应性意义关系。单就视觉形式而言,无论是爬行的汽车抑或变换的图形都无法与抽象的精准扶贫建立形式上的象似与对应,如此背离视觉形式的相似性特质也只能从社会文化的公约性意义中找到逻辑关联。可见,现代视觉隐喻的喻体与本体并非存在形式上的必然对应,如果说两者之间的意义关联以某种相似性为基础,那么这种相似性也是在潜在的社会文化规约性系统中被创造和赋予,并以一种通约性的共识机制来协调与构建两者之间的关系。

(2)视觉借代。与隐喻相比,借代这一辞格的视觉化生成更富一种语言修辞的演绎化色彩。在语言场域中,借代强调的是依据表征需要,临时以相关的人或事物替代本人或事物。陈望道先生对这一辞格也作了注解:“所说事物纵然同其他事物没有类似点,假使中间还有不可分离的关系时,作者也可借那关系事物的名称,来替代所说的事物。”^②与其它辞格相比,借代的“替代”内涵在人类表征符号系统中可能更具普适性与便利性,这从某种程度上赋予了视觉借代以身份的合法性。依据本体与借体之间的关系,视觉借代大体分为移植与征用两种形态。作为一种主流的视觉借代模式,图像移植注重借用他者图像,在不改变图像意义的情况下植入本体图像文本中,使借体图像成为本体图像叙事结构与意义生产的组成部分。今天看来,图像文本的植入性叙事某种意义上归因于媒介技术的进步尤其是蒙太奇技法的广泛运用,它将图像文本分解为多个独立的叙事单元,在依据叙事程序重新加以编排与整合的同时,也为某一叙事单元的跨界转场提供了可能,而这种跨界转场既是视觉生产维度的技术问题,更形构为视觉文本构成主义中的修辞问题。可以说,正是愈发成熟的剪接技术推动了图像文本的跨界转场,也促进了视觉借代这一修辞范式的真正成型,其审美实践可从诸多影视作品的镜头移植中找到注解。美国导演罗伯特·泽米吉斯执导的影片《阿甘正传》中,为增强影片叙事的真实感,突出阿甘生活经历的时代特征,整部影片叙事植入了大量真实的新闻影像,将其编织进整个影像文本中,使其成为文本叙事的组成部分。如 24'09"—24'20"将肯尼迪总统遇刺事件新闻影像作为一个独立的叙事单元植入电影文本,化身阿甘个体行为活动的背景铺垫,以此凸显阿甘生活经历的可信度与真实感,满足了影片叙事的写实化诉求。如果说图像移植是在遵循借体图像视觉形式与表征意义前提下的时空移位,那么图像征用则更富一种自主意识与建构色彩。相对移植而言,征用注重的不仅是移植更是一种基于其上的文本改造,亦即将借体图像纳入新的叙事意旨与体例中进行编组,赋予这一图像文本以新的意义指涉与价值定位。2005年的网络短片《一个馒头引发的血案》即是如此,这部征用电影《无极》部分镜头改编的网络短片借助现代媒介先进的剪接技术与编组手段,将原本的爱情故事重构为一档虚拟的法制节目,无论是视觉形式抑或指涉意义,这一短片都颠覆了电影本有的叙事原旨,其戏谑化的网络传播背后无疑隐含着技术的力量以及大众狂欢的痕迹,这某种意义上也为当下抖音、快手网络视频的发生机制提供了注解。当然,由于演绎场域的差异,借代的视觉化生成无论是叙事结构抑或意指逻辑都发生了不同程度的改变,这种改变不仅是语、图符号本质差异的一种呈现,同时也是对图像表征的一种恪守,而正是这种

① [美]查尔斯·皮尔斯:《皮尔斯:论符号》,赵星植译,四川大学出版社2014年版,第53页。

② 陈望道:《修辞学发凡》,上海教育出版社1997年版,第80页。

恪守使得视觉借代作为一种辞格范式具备了研究意义。

(3)视觉顶针。平心而论,顶针作为一种辞格在语言修辞场域无疑“小众”得多,之所以提出视觉顶针并将其视为一种修辞范式加以考察,其意图在于揭示修辞化的意义生产在视觉场域的广度与深度。相对其它辞格而言,顶针这一辞格更为注重形式特征,前句承尾之词亦作后句开头之语的独特形式不仅强化了这一辞格的身份存在,同时也为这一辞格的视觉化定型提供了形式参照。依循顶针的叙事逻辑,两个图像文本之间的叙事对接构成了顶针修辞的基本判断,而前一图像文本的收结形式与后续图像文本承接形式的视觉关联则是顶针辞格成立与否的关键。与语言顶针承接之语的同质性相比,视觉顶针可能更为侧重其承接画面视觉形式之间的相似性或相关性,这一相似性或相关性可能并非收结画面视觉形式在承接图像中的同一性再现,而是承接画面相似或相关性视觉形式在异域时空对收结画面形式表征的视觉回应。意大利导演贝尼尼执导的影片《美丽人生》47'46"处,当圭多跟随多拉走进花房,此时鲜花簇拥的花房门在特写中定格,数秒后影片时空切换到过去,圭多的儿子约书亚从同一花房门跑出,此处花房门既是上一叙事情节的收束画面,同时又是开启回忆性叙事情节的承续镜头,正是跨越时空的同一视觉意象形构了两个叙事画面及其情节的承接关系,形成一种颇为典范的顶针式视觉修辞效应。

从剪辑技术上看,同一视觉形式勾连两个镜头的承接与转换属于影像叙事的一种“匹配转场”,这是影像摄制及其后期技术处理的产物,而其落实于构成主义的视觉层面恰是类似于顶针的一种视觉话语表征策略:相似或相关的形式特征从视觉感知上无疑有助于两个场景的切换与过渡,营造自然平和的时空转化关系,强化两个视觉事件之间的内在关联。当然,承接两个镜头的视觉画面并不拘囿于严格的同一性,形式上的某种共性表征同样可能成为顶针叙事的实践对象。日本动画影片《千年女优》10'17"—10'23"处,藤原千代子坐姿的定格画面成为开启其回忆情节的承接画面,随着镜头切换至青年千代子,两个场景的对接并不存在形式上的全然对应,维系两个视觉场景承接与转换的是人物坐姿、神态的相似性,正是这一活动姿态的视觉相似营造了两个场景的承接关联,从而使视觉上的顶针成为可能。

作为视觉上的一种“劝服”策略,上述辞格仅是由语言演绎于图像文本的几种典范性的修辞性意义装置,图像符号本有的对比、拟人、夸张、重复等形式表意手段,加上现代媒介不断生成的新的辞格范式在昭示着语、图两种符号在辞格性意义装置上存在对话关系的同时,也彰显了参照语言辞格构建视觉辞格谱系的可行性。需要说明的是,语、图符号的属性差异决定着传统辞格的演绎绝难唤起图像符号的精确回应,视觉辞格谱系的生长点更多是参照语言辞格的自觉创构,即便演绎生成的视觉辞格其意义生产模式也与传统辞格存在着显著差异,这种差异在标示图像符号本体性征的同时也强化了图像修辞研究的必然与必要。而现代媒介创构的表征新模式则为视觉辞格的家族谱系提供了更多的资源供给,这在拓展图像修辞学研究对象的同时,也为超越传统修辞理论建构图像修辞学的元语言与元理论提供了方向。

四、图像修辞释义路径的语境规约及其阐释策略

如果说作为第一和第二层级的符号互文与辞格装置构成图像修辞表意实践的本体样式与内在逻辑,作为形式符号的图像与语境之间的意义互动则确立了图像修辞审美实践的外化形态,可以说正是语境的此在为图像符号的指涉实践提供了多维度的意向性场所,同时也为图像修辞的生成提供了某种回应机制。语境介入叙事由来已久,罗兰·巴特就认为,凡叙事都要依附于“叙事作品的语境”,亦即“叙事作品赖以完成的全部规定。”^①陈望道先生更是直言修辞与语境之关系:“我们知道切实的自然的积极修辞多半是对应情景的;或则对应写说者的心境并写说者和读听者的亲和关

① [法]罗兰·巴特:《符号学美学》,董学文等译,辽宁人民出版社1987年版,第137页。

系、立场关系、经验关系,以及其他种种关系。”^①相对传统修辞而言,图像修辞与语境的意义互动有其独特性,一方面,图像符号修辞性的意义生产与语境的互动更为紧密。建立在能指与所指相似性基础上的图像符号其所指本身就负有天然的“浮动”属性,“任何图像都是多义性的,它潜在于其能指下面,包含着一种‘浮动的’所指‘链条’,它的读者可以选择其中某些,而不理睬另一些。”^②正是这一“浮动”的所指造成了能指符号与所指对象指涉关系的不稳定性,使得符号的意义生产易于游离或偏移,而语境的“出场”恰为图像符号能指与所指之间飘忽的指涉提供一种锚固,引导观者在语境提供的某种共享性认知框架与解读模式中完成对图像符号的释义与接纳。另一方面,我们并不否认语境为图像修辞的生成提供了外部动因,也不否认语境与图像修辞不同形态之间存在着某种独特关系,但作为一种符号实践,图像修辞的语境动因论首先乃至主要是作为一种符号系统与语境的辩证关系,在尚未全面厘清图像修辞理论模型与实践机制之前,揭示图像表征与语境的互动关联无疑成为洞察图像修辞语境动因机制的有效前提。

语境概念首倡者马林诺夫斯基曾将语境区分为“情景语境”与“文化语境”两种形态,前者关注的是言语行为中某一话语结构生发的具象化的文本结构及其上下文关系,后者则强调这一话语结构生发的主客观因素及其社会文化背景。马林诺夫斯基的语境划分同样适用于现代图像修辞与语境所生成的意义关系。与图像符号自身的修辞性指涉不同,图像修辞的情景语境存在于修辞性意义装置之外更大的意义系统中,它既可能体现为一种具象化的物理空间存在,如涵盖修辞意指符号的更大范围的图像文本系统乃至图像文本存在的时空形态,也可体现为抽象性的图像文本释义的观念或氛围。不难想象,任何一个图像符号的意义生产都是特定情景规制下的产物,情景的差异自然决定着图像符号不同的意义供给,亦如网络空间会话的各种表情包符号,如果失去会话语境特别是上下文的情景铺垫,多数表情符号也将失去其修辞性的指涉意义。同样,同一画作置放于博物馆展厅与拍卖会展厅所衍生的意义自然有着显著差异。图像符号的情景语境与客观世界的物理场颇为相似。在物理学中,场作为一个以时空为变数的物理量,指的是每个点都受到力的作用的一种空间区域,物体之间的作用机制是通过相关的场来实现的,这种物理场的建构与运行模式同样对应于图像符号情景语境的表意实践,或者说图像表意的情景语境本身就是一种物理场抑或符号场,图像符号意义生产的基本路径就是图像符号与符号场的互动与结合,后者赋予图像符号以一定的释义规则与框架。就这一层面而言,符号在情景语境中的释义不是此在性的,而是建构式的,霍尔提出的意义存在于一个深刻“生产”之维的观点在这里得到有效回应,同时也验证了比利时语言学家维索尔伦提出的“语境是由某种动态过程创造出来的——是由受话人和释话人之间的、与‘客观外在’的现实相联系的互动的动态过程创造出来的”。^③需要指出的是,在现代图像文本中,如果说上下文语境提供的是一种同质化的符号场,强调的是图像符号与其它视觉形式之间的意义关联,那么前文所论及的“图一文”、“图一声”互文则代表着现代图像文本异质符号场的作用样式,它外化为一种显性的情景语境规约着图像符号的释义实践。相对上下文语境与“图一文”、“图一声”互文的显性语境而言,图像符号能指与所指的形式相似原则还规约着另类情景语境的隐性存在。一般而言,图像符号能指与所指之间的相似性原则意味着两个形式相似的图像符号之间隐含着某种联想与召唤机制,一个图像符号的释义实践同时意味着对另一个相似性图像符号的潜在邀约与召唤,而一个图像符号的存在同样隐性钳制着另一个相似性图像符号的意义生产与释义指向。2011年甘肃庆阳校车事故的新闻报道即是如此,刊发校车与货车相撞的新闻图片激发了观者对具有形式相似性的美国校车、悍马相撞事件的视觉召唤机制,后者则作为一种对比性情景语境成为隐性规约这一图像事件释义指向及其舆情生成的助推剂,将一起单纯的车祸衍化为一场声势浩大的网络声讨行动。

① 陈望道:《修辞学发凡》,上海教育出版社1997年版,第11页。

② [法]罗兰·巴特:《图像修辞学》,选自《显义与晦义》,怀宇译,百花文艺出版社2005年版,第28页。

③ [比]耶夫·维索尔伦:《语用学诠释》,钱冠连等译,清华大学出版社2003年版,第127页。

可见,现代图像释义并不仅仅是对现实语境的回应,图像符号能指与所指的相似性原则决定着那些相似性视觉形式作为一种潜在语境的客观存在。

与情景语境有所不同,文化语境多为一种观念性存在,其对图像符号的释义实践更富隐性色彩,因而其作用机制更为开放与抽象。在现代图像文本中,抛开符号之间的意义互动、视觉元素的语义生产不论,图像符号在释义过程中携带的某种规约性信息同样成为图像符号修辞性意义生产不可忽视的环节。相对图像符号的语义生产及情景语境而言,这种规约性信息多非物理形式的客观存在,更多属于图像符号及其释义实践对其生成境域中某种民族观念、社会心理、文化习性的征用与吸收,后者以一种潜移默化的共约性机制规约着这一图像符号的意义生产与审美接受。亦如巴特对潘扎尼花式面广告中的图像修辞所分析的那样,能从图像符号提供的视觉信息中解读出“意大利特色”的源自“一种真正‘法国式的’知识”^①,正是民族习性的差异使得他者民族能体味到这幅广告中为意大利本国国人难以体察到的深层涵义,而这种民族习性某种意义上就是规约图像释义文化语境的组成部分。同样,中国传统文化中梅兰竹菊的视觉再现及其与之对应的人之精神品格的价值图式,西方的文化语境就很难找到这一视觉符号的象征实践。作为图像释义包括修辞性意义生产的动力机制,文化语境尽管并不依附与符号之间物理性的意义牵连,也不比情景语境的随机与多变,但其基于特定民族习性、审美意识以及文化心理所蕴含的约定俗成性使其在现代图像修辞的释义体例中更具普遍意义。

行文至此,由符号、辞格以及语境构建的图像修辞的现代图式渐已成型,它为理解现代图像修辞乃至图像叙事提供了一个初步的结构框架与知识模型。或许现代社会丰富的视觉实践并不都能在这一知识谱系中找出其对应的理论形态,但作为无限接近现代图像叙事本质的理论话语,在“技术越是在发展信息(尤其是图像)的传播,它就越提供可以掩盖以既定意义的外表来构成意义的所有方式”^②的现实语境中,这一知识模型无疑有着一定的现实意义,尽管前行的路依然很远。

(责任编辑:李亦婷)

Symbol, Rhetoric and Context

——The Modern Schema of Image Rhetoric and its Ideographic Logic

Zhang Wei

Abstract: As the modern practice of figurative meaning production of image symbols, the ideographic threshold of image symbols determines the narrative logic of multi-symbol structure sharing and meaning interaction. The devices of rhetorical meaning generated by the deduction of traditional rhetoric form a model of the practice of interpretation in the second level of image rhetoric, and their intertextuality with the first level forms the physical structure of modern image rhetoric. However, context, as a function of the practice of image symbol, determines the meaning production and interpretive direction of image symbol from the dominant and recessive levels.

Keywords: Image Rhetoric; Intertextuality; Speech; Context; Refers to the Practice

① [法]罗兰·巴特:《图像修辞学》,选自《显义与晦义》,怀宇译,百花文艺出版社2005年版,第24页。

② [法]罗兰·巴特:《图像修辞学》,选自《显义与晦义》,怀宇译,百花文艺出版社2005年版,第34页。