

# “乐—图”互文与现代图像 叙事的修辞向度<sup>\*</sup>

张 伟

**摘 要** 技术媒介的发展推动了音乐符号的文本化实践,也创构了“乐—图”互文的叙事新形态。罗兰·巴特对“图—文”关系的修辞定位为“乐—图”互文提供了身份参照,艺术史上乐、图共谋性的审美实践与知识生产为现代意义上的“乐—图”关系提供了经验形态。依据符号表意比重的差异,“图主乐从”与“乐主图从”成为“乐—图”互文实践的两种主要文本结构,其中两种符号释义指向的关联程度决定了这一结构模式的修辞属性。而“乐—图”互文对图像叙事感性特征的强化、视觉信息的弥合、图像符号的时空承接与转化以及预述机制的架构则代表了这一修辞意指的显性表征,它在佐证这一互文样式修辞身份的同时,对技术媒介治下当代艺术的释义实践同样不无启发。

**关键词** “乐—图”互文;图像修辞;图像叙事;音乐修辞;技术媒介

中图分类号 I0-03 文献标识码 A 文章编号 1001-8263(2023)02-0125-10

DOI: 10.15937/j.cnki.issn 1001-8263.2023.02.014

**作者简介** 张伟,广东外语外贸大学阐释学研究院教授,广州 510420

在当下热烈的“图—文”研究语境中提出“乐—图”互文问题似有博人眼球之嫌,相对图、文从视觉层面构建的互文关系而言,音乐与图像从听觉与视觉两个维度形成互文的确有些费解,中西传统的艺术实践也很难为这一互文形态提供丰富的支撑案例。诚然,“乐—图”的互文建制是技术媒介介入现代艺术实践的产物,代言着现代视觉艺术的结构表征,体现出一定的“现代性”色彩。技术媒介的发展在推动视觉问题成为当下社会显性问题的同时,也将人类表意体例中的听觉话题导向凸显,这大体解释了韦尔施何以在米歇尔的“图像转向”判断后再次提出“听觉转向”的缘由,或许加强对听觉问题的关注可以弥补麦克卢汉言下“视觉被孤立起来的失明症”<sup>①</sup>,使得我

们能够更全面、深入地审议现代视觉问题。与其他听觉符号相比,音乐出于自身的表意体例与抒情性征,其对图像叙事的介入及其形构的共谋话语,呈现出更为独特的释义机制与审美表征,架构了迥异于“图—文”的互文新模式。将“乐—图”关系纳入现代图像修辞的理论场域进行考察,这是继罗兰·巴特对“图—文”互文的修辞界定之后,基于符号互文的立场对图像修辞审美意指的再度拓展,也是立足跨媒介视角,为现代视觉研究铺设了一条“音轨”,揭示图像表征背后的声音风景,在丰富图像修辞理论的同时,也能“借听觉话语来反思‘读图时代’所衍生的视觉话语泡沫,从而达成对感官文化的整体均衡思考。”<sup>②</sup>

<sup>\*</sup> 本文是中宣部宣传思想文化青年英才自主选题资助项目“当代视觉修辞的辞格谱系研究”的阶段性成果。

### 一、“乐—图”互文何以成为一种图像修辞

将“乐—图”互文问题断定为一种图像修辞问题缘于两个层面的考量,其一是音乐本身的修辞属性问题,其二是“乐—图”归入图像修辞的理论合法性问题。作为图像修辞理论发生的节点事件,肯尼思·伯克新修辞学一直被视为非语言符号进驻修辞学场域的理论宣言,亦即所谓的“20世纪60年代兴起的新修辞学解决了视觉修辞学‘出场’的理论合法性问题”。<sup>③</sup>而罗兰·巴特“图像修辞学”的提出及其对“潘扎尼”花式面广告的修辞分析则被视为非语言符号介入修辞场域的首度实践,1970年美国的修辞学大会还为这一修辞发出了“权威呼吁”,宣认了图像修辞作为一种非语言符号的修辞实践所具备的学科合法性。

就图像修辞而言,我们不能否认新修辞学对这一理论发生的宣言色彩,作为非语言符号介入修辞场域的合法性声明,伯克新修辞学的提出对图像修辞的审美实践的确具有积极的推动作用,但将图像修辞视为非语言符号修辞实践的起点某种程度上有悖事实,对音乐修辞属性的发现及其理论建构比图像修辞要久远得多。作为修辞学的核心意旨,“劝服性”是修辞学审美发生的起点,也是古典修辞到现代修辞包括图像修辞及音乐修辞一以贯之的基因,正是在“劝服性”的基点上,长于情感表现的音乐与修辞建立了意义关联。古希腊的毕达哥拉斯就曾提出过音乐的“净化论”思想,在他看来,音乐拥有净化灵魂的功效,它与情感具有一定的同源关系,音乐的某些节奏与旋律可以教化人,治疗人的情欲与脾气,恢复内心的平静与和谐。毕达哥拉斯并未提出音乐的修辞性征,但其认可的音乐对人内心的“净化”机制某种意义上就是音乐的一种“劝服”实践,隐含着一定的修辞意味。毕达哥拉斯的音乐“净化”论在亚里士多德那里得到回应,作为古希腊修辞学理论的集大成者,我们不能确定亚氏提出的修辞学与音乐是否存在某种关联,但他提出的“音乐在本质上是令人愉快的,在和谐的乐调和节奏中,仿佛存在着一种和人类心灵的契合或血缘关系”<sup>④</sup>的价值判断使我们不得不怀疑亚氏言下的音乐与修

辞可能存在的关联性逻辑。将音乐与修辞明确加以关联的是罗马时期的音乐理论家波爱修,他意识到修辞在演说术中的作用,认为音乐和演说都是哲学的助手,“音乐用快的和慢的调子来和演说术相配合”,<sup>⑤</sup>由此音乐与演说产生了关联,以演说术的修辞来比照音乐成为可能。从文艺复兴到巴洛克时期,基于演说术来构建音乐美学成为一种方向,而演说术中的修辞自然找到了通往音乐的通道,文艺复兴时期的音乐理论家廷科托瑞斯就声称要将“音乐修辞作为一种言说艺术”,在他看来,“演讲术中语言的变化能愉悦听者。同样,音乐中和声的多样性也能给听者带来强烈的精神愉悦感”。<sup>⑥</sup>正是出于愉悦听者的一致性立场,音乐中的修辞实践获得了可描述性,作为音乐表征的音乐修辞走向确立。

文艺复兴不仅开启了音乐修辞可行性的理论思考,其修辞性的审美实践同样体现在音乐创作层面。文艺复兴时期的作曲家扎利诺就将演说术中的修辞应用于音乐作曲中,在《和声规范》这一著作中,他广泛参引了古希腊亚里士多德、西塞罗以及昆体利安的修辞学观念,倡导作曲家如诗人一样去创作具有情感感染力的音乐作品。<sup>⑦</sup>万内乌斯则罗列出八种调式,每一种调式所对应的是一种情感形式,他倡导作曲家要熟悉每一种调式及其对应的情感,这样才能提升音乐的情感驱动效应,使得音乐具有修辞一样的效果。在巴洛克时期,一些作曲家还提出了音乐辞格的概念,如布尔迈斯特在其《音乐诗学》中就提出要将演说术中的辞格应用到模仿性的复调作品的文本分析之中。<sup>⑧</sup>伯恩哈德则将音乐辞格与具有意大利风格的对位法结合起来,在构筑音乐诗学体系的同时也为作曲实践提供参照。

不难看出,相对图像修辞,对音乐修辞属性的发现与界定要早得多,音乐修辞理应是而非语言符号修辞实践的先行者,伯克的新修辞学与其说是对非语言符号介入修辞场域的合法性宣认,不如说是对作为先行者的音乐符号投入修辞实践的补充性验证,而图像修辞则属于非语言符号介入修辞实践的再度拓展,其理论合法性自然可从音乐修辞的先行范式中寻得参照。

厘清音乐符号本有的修辞属性之后,再来看“乐一图”互文何以是一种修辞且是一种图像修辞问题。与“图一文”互文一样,立足中国古代的互文意指来理解“乐一图”互文可能有些困难,诞生于20世纪60年代的西方互文理论对“乐一图”互文可能更具描述性。克里斯蒂娃提出的“每一个语词(文本)都是语词与语词(文本与文本)的交汇,至少有一个他语词(他文本)在交汇处被读出”<sup>⑨</sup>的论述可能更能精准地揭示两种表意符号所形构的复杂意指关系。作为技术视觉发展的产物,尽管尚无理论对“乐一图”的关系属性作出身份判断,但罗兰·巴特对“图一文”互文的关系考察为我们审视这一问题提供了参照。不可否认,跨媒介符号的互文表意由来已久,限于长期以来听觉符号文本传播的技术阈限,这一互文表意通常集中在技术限度相对较低的“图一文”层面,无论是莱辛在《拉奥孔》中对诗画关系的论述,或是中国古代的“题画诗”以及盛行于明清两代的小说、戏曲插图,都是“图一文”互文在中西方理论与实践场域的现实验证,然而理论与实践层面的普泛并未赋予这一问题以清晰的身份认知,即便在视觉时代,图像主导地位的升格使得“图一文”愈发成为当下社会的显性话题,围绕“图一文”关系形成诸多论争,但对这一问题的属性界定仍然被悬置。

实际上,考察“图一文”互文的身份属性问题,可从罗兰·巴特的“图像修辞学”中寻找理论依据。在谈及图像修辞时,巴特承认“自从出现书籍,文字与图像便经常连接在一起;这种连接似乎尚未从结构上加以研究”<sup>⑩</sup>,文字与图像普遍的并置引发巴特这样的疑惑“图像能够增加某些文本的信息吗?或者,文本能够为图像增添一种没有言明的信息吗?”<sup>⑪</sup>于是巴特从图像表意的阈限来找寻两者关联的依据,在巴特看来,图像天生具有“多义性”,“包含着一种‘浮动的’所指‘链条’”,<sup>⑫</sup>这种“浮动的”所指自然带来了一种不确定性,“在任何社会中,都形成了用以固定所指之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:语言讯息就是一种这样的技术”。<sup>⑬</sup>由此,“图一文”在一种确定性的意指取向

中形成关联,其互文性的叙事结构被赋予了一种修辞属性。

巴特对“图一文”修辞身份的界定为我们审议“乐一图”互文提供了启发。尽管“乐一图”互文并未形成如“图一文”那般的叙事效应,也没能吸引如“图一文”一样的学术关注,但作为当代图像愈发凸显的一种跨媒介叙事形态,我们同样可以基于图像修辞的立场来看待“乐一图”问题。平心而论,语言、图像、声音都是人类表意世界的重要符号,作用于视觉维度的文字与图像可以构筑“图一文”互文的叙事格局,这并不能遮蔽其他符号彼此之间形成互文的可能,只是由于技术的限制,听觉符号的“文本化”缺场使得这一符号与图像的并置性叙事多是一种观念性存在,只待技术媒介的发展纾解了听觉符号保存与传播的时空阈限,也使得听觉符号与他者符号的互文实践成为现实。实际上,我们还可从语言符号的表意体例来看这一问题,我们通常以“语一图”来指涉视觉层面的文字符号与图像形构的互文关系,殊不知语言符号中除了文字外,作用于听觉的言语同样也是语言符号的重要表现形式,那么作用于听觉的言语能否与文字一样与图像构成互文关系?尤其是这种言语在实现文本化并与图像共享同一文本结构时,我们言下的“语一图”指涉是否要改写?如果认可“文本化”的言语与图像可以构建互文关系,那么作用于听觉的音乐符号是否也具备了形构这一互文关系的权利?尤其当音乐与图像在技术的装配中呈现一体化的文本结构时,这一“乐一图”互文的叙事格局就不再是一种观念性的猜想,而是运行于人类表意世界的现实。

## 二、“乐一图”关系的传统镜像及其叙事阈限

追寻“乐一图”互文的传统形态较之“图一文”互文要困难得多,造成这一困难的缘由在于音乐的“文本化”实践因技术的缺陷而长期缺场。就这一层面而言,我们与其说技术创构了现代意义上的视觉风景,不如说技术开辟了听觉符号进入现实实践的“解放”路径。尽管我们无法实现“乐一图”互文在传统艺术场域中的精准定位,以期找到诸如像“题画诗”、小说插图那样完全对标

“图一文”互文的鲜明案例,但人类社会固有的表意需要与审美诉求,那种对“美就是由视觉和听觉产生的快感”<sup>⑭</sup>的秉持,促使人类以一种多元化的审美形态来创构图像文本中的音乐供给,建构了“乐一图”叙事的早期蓝本。

尽管中西文化史上很难找到“乐一图”互文确证性的文本形式,但这并不能遮蔽音乐与图像曾经经合谋共事的艺术史实。作为中国古代“象”思维的代表形态,“乐象”同样是中国古代以立象的方式来探寻宇宙之道的一种方式。最早将“乐”与“象”并称的是荀子,在《乐论》中荀子提出“声乐之象:鼓大丽,钟统实……故鼓似天,钟似地。”<sup>⑮</sup>这里的“乐象”严格而言只是乐器发声的形貌,并非由“乐”生成的艺术之“象”。《礼记·乐记》应该是明确提出“乐象”并充分展开论述的古代典籍。《礼记·乐记》首先认可音乐的审美教化功能“乐者,音之所由生也,其本在人心之感于物也。”<sup>⑯</sup>接着在《乐象》开头明确提出了乐与象之间的关系“凡奸声感人而逆气应之,逆气成象而淫乐兴焉;正声感人而顺气应之,顺气成象而和乐兴焉。”<sup>⑰</sup>《乐记》从“奸声”与“正声”两个层面来分析由“乐”到“象”的生成逻辑,无论是“逆气成象”而“淫乐兴”还是“顺气成象”而“和乐兴”,在《乐记》看来,乐可以形成观念形态的“象”是一定的。今天看来,所谓的“乐象”是由乐音在主体观念层面呈现的形象,是一种“心象”,类似“语象”一类,它更多属于观念活动的产物。

不可否认,以乐成“象”的“象”相对现实的图像而言仍属观念化的产物,它很难归为“乐一图”互文的审美实践。倘若拓展一下图像符号的指涉范围,将图像扩展至外延更为宽泛的视觉符号,中国古代的舞台戏曲表演理应是音乐与视觉符号互文架构的代表范式。作为视听艺术的传统范式,戏曲的舞台表演建构了接受者视觉与听觉层面的双重认知,在戏曲“唱、念、做、打”的基本表演程式中,舞台演出的场景设计、演员的形体动作、故事情节的表演程式都是视觉感知的主要对象,而演员的唱腔则成为戏曲听觉释义的主要路径,即便是作为戏曲人物道白的念白也因有唱腔的存在而成为有一定韵律与节奏的吟咏,富含音乐性,再

加上配乐的应用,音乐元素成为戏曲表演的基本范式,它与舞台表演的视觉符号一起构成互文式的叙事模式,从视听两个维度推动观众的审美体验。需要承认的是,中国古代的戏曲表演受制于一定的时空限制,其唱腔与配乐都无法逾越文本化的壁垒,加上戏曲的舞台表演属于广义的视觉符号,并非图像文本,故由戏曲唱腔与舞台表演形成的互文还不能算是严格意义上的“乐一图”互文。

尽管传统艺术范式中很难找到与“乐一图”互文对应的关系形态,中国古代的戏曲表演也仅是广义维度的视觉符号与音乐符号的互文生产,但将音乐纳入图像文本的叙事序列却是中西艺术史中孜孜不倦的审美诉求。明清时期的小说插图创造了古代中国典范的“图一文”景观,成为当代“图一文”考察的经典形式与经验形态,其实在明清小说插图中还曾有过“援戏入图”的文本实践,这大体代表着中国古代将音乐元素纳入图像叙事的努力。明清时期将戏曲元素纳入小说插图大体有两种样式:一是以插图来描绘戏曲舞台的表演情景,使插图呈现戏曲演出的在场性。如明代戏曲本《荷花荡》第二十二出径名“戏中戏”,这一出描绘的是王充巧使连环计的情节,插图将明末家宅厅堂演戏的场景清晰地加以呈现,无论是老生扮相的王充还是作伴奏状的执锣、击鼓者,甚至正待出场的饰演貂蝉、婢女的演员都被以一种视觉符号表现出来,正是插图栩栩如生的形象描绘使得整个画面涌动着一股戏曲表演的氛围,这种氛围渲染了一种通感意识,激发了观者的听觉想象,获得一种超越画面意指的“戏曲”体验。二是将戏曲表演元素符号化,置入小说插图中,这类设计以福建建阳本与杭州武林本插图最具代表。小说插图采取类似戏曲舞台的画框设计,形塑一种平视的舞台观看视角,插图人物与观看者形成等距的平行结构,不同人物也以戏曲的主配角设置而呈现出不同的空间层次,小说回目分置画框两侧,成对称形式。今天看来,明清小说插图之所以援引戏曲舞台的造型设计来表征图像意义,一定程度上缘于明清社会戏曲广泛传播的文化现实,戏曲式插图设计可以拉近观者与插图审美的距离感,强化观者对插图释义的体认与接纳,同时这一

设计也强化了小说插图的戏曲氛围,使得静态的插图叙事洋溢着一种动态的乐感特征,激发观者的听觉想象。当然,无论是小说插图采用的“戏中戏”设计或是将戏曲舞台符号植入插图叙事,其以图像符号来表征戏曲的尝试无疑是中国古代将乐、图进行并置叙事的一种努力,尽管这一努力由于音乐文本化的技术阉限显得有些笨拙。以图像符号来表征音乐在西方艺术史上同样不乏案例。荷兰画家蒙特里安曾于1943年创作过一幅《百脑汇爵士乐》的绘画,鲜明、强烈的节奏感是爵士乐的重要特征,这一节奏感成为画家“援乐入画”,进而组织、控制画面的有效方式。画家采用了色彩各异、长短不一的矩形方块来架构画面,类似铜管乐器的黄色线块成为画面叙事的重要元素,这些黄色线块在红、蓝、灰色圆点的间离性陪衬中表现出如爵士乐一般的节奏意识,而间隔出现的红、蓝、黄形色块又隐喻着爵士乐中的高、中、低音,以水平与垂直的交叉性结构呈现出爵士乐的节奏与旋律,借助观者的通感意识贯通视觉感知与听觉体验之间的审美链接,达到一种“以画表乐”的视听效应。

从中西艺术史上“以画释乐”的大量文本实践不难看出人类对推动“乐一图”并置性叙事的努力,同时也看到由于技术的缺席,这一并置性叙事所表现的尴尬。就两种符号的互文关系而言,这些文本实践并不属于严格意义的“乐一图”互文,只能代表互文实践的先遣样态,“乐一图”互文的真正实现则只能是音乐实现文本化传播的产物,而这只有在技术媒介的协力下方为可能。

### 三、“乐一图”互文的现代结构及其表意模式

作为技术媒介衍进的产物,音乐不仅实现了文本化的保存与传播,同时也为“乐一图”互文的审美实践创造了可能。较之作用于视觉感官的“图一文”叙事而言,听觉维度的音乐与视觉维度的图像实现的并置性叙事可能更显复杂,这种复杂性不仅体现在两种符号形构的文本结构层面,同时也体现在两种符号互文性意义生产的复杂“共感知”层面,亦即这种互文叙事“它创造的不是纯粹的视觉性或以视觉为中心的审美,而是一

种复杂的需要各种感官知觉以至整个心智系统协作运行的共感知性”。<sup>⑩</sup>当然,在对“乐一图”互文的现代实践范式展开分析之前,有必要对承载这一互文结构的常态艺术形态作一简单概纳。平心而论,当我们在提及“图一文”关系时,我们会不自觉地想到中国古代的题画诗、明清时期的小说插图。相对“图一文”的互文实践而言,真正意义上的“乐一图”互文是技术媒介发展的结果,正是技术的发展释解了音乐作为一种表意符号的文本化传播,同时又促成其与图像符号共谋叙事的可能。由此推之,集乐、图于一体的现代影视、动漫艺术、数字广告、网络艺术及短视频自然成为这一互文结构的重要载体,而1927年美国导演艾伦·克洛斯拉执导的电影《爵士歌王》应属“乐一图”互文的最早形式。尽管这部电影第一次采用了人物对白,从而被定义为第一部有声片,但整部电影更多采用音乐演奏来渲染故事背景,音乐被很好地植入电影的镜头叙事中,实现了“乐一图”叙事的高度契合。

作为两种或两种以上表意符号共享同一文本的叙事形态,我们首先需要承认不同表意符号在文本释义中所占的比重差异,这种差异决定着文本的艺术属性,亦如兼及语言与图像两种符号的插图本小说,语言符号的强势比重则决定着这一文本形式的语言艺术属性。同样,“乐一图”叙事文本也遵循着差异性的表意比重逻辑,亦即两种符号绝非各自为政、平分秋色,“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”。<sup>⑪</sup>按照图像与音乐在共享文本中不同的表意比重,“乐一图”互文大体可分为“图主乐从”与“乐主图从”两种形态。所谓“图主乐从”指的是在同一文本结构中,图像符号位居叙事的主体,音乐成为图像释义实践的有效补充,这种互文结构是“乐一图”互文叙事的常态形式,现代影视剧、动漫以及网络短视频都成为这一互文结构的实践场域。实际上,与“图一文”互文相比,“图主乐从”形构的“共感知”体验可能要纯粹得多。在“图一文”结构中,图像与文字同属视觉符号(两种符号的释义体例同样存在显著差异),其释义实践依赖于人的视觉感

官,人视线的焦点投射性征决定了眼睛在同一时间不可能完成两种视觉符号的接受,即便是“图一文”一体,跳跃性的视看仍然是这一互文结构释义接纳的基本规范,所谓“图一文”一体的“共感知”体验严格意义上是不现实的。声音则不同,人类敞开性的耳朵无法抵御声音的侵扰,我们可以闭上眼睛、转过头去来对抗视觉信息的接受,但是我们无法从生理机能上来消除声音符号的侵入与影响,亦即我们无法像对抗视觉一样对抗声音,正如有学者所言“一个到处充满特定声音的空间,也就是一个到处可以占用耳朵进行文化政治活动的空间。”<sup>②</sup>正是由于耳朵的敞开性决定了听觉符号与图像实现真正意义上的叙事并置成为可能,它弥合了“图一文”在接受层面“共时性”释义的不足,完善了两种符号从文本生产到释义实践的互文关联。依据图、乐两种符号的呈现序列,“图主乐从”的互文叙事又细化为图、乐分立的叙事结构与由图生乐的叙事结构。图、乐分立结构是指图、乐两种符号在生成机制上是分列、独立的,音乐作为一种从属性的表征符号被植入图像文本中,成为文本叙事的组成部分。而由图生乐的叙事结构则是指音乐由图像意指分化而来,通过图像意指催生了音乐叙事进而使其成为互文本的一部分。影片《一轮明月》3'28"—4'37"处,小叔同不小心触响了钢琴,公使夫人将小叔同抱上琴凳,并一起坐下来即兴弹起钢琴曲,随着乐曲的响起,画面镜头逐渐提升,幻化为小叔同的日常生活情形,而作为情节叙事的钢琴曲则逐渐转化为辅助描画这些生活画面的背景乐,本来作为情节叙事的乐音也逐渐与影像形成互文关联,从情感层面强化了影像叙事的释义实践。

“乐主图从”的互文实践遵循着音乐作为叙事主体的发生逻辑,在这一互文结构中,尽管图像作为一种视觉符号仍然是一种显性的形式存在,但互文本中的释义实践主要是由音乐来承担,这在MV、MTV以及当下音乐性的短视频中颇为常见。依据音乐意指与图像符号之间的关联度,“乐主图从”的互文结构又分为乐、图相关与乐、图分立两种样式。乐、图相关是就两种符号的释义指向而言,亦即音乐与图像存在一定的意义关

联;乐、图分立则是指图像与音乐尽管共享同一文本结构,但图像意指与音乐意指呈现某种分离状态,这一现象在少数MV、MTV以及当下的抖音、快手的音乐性短视频中较为常见。严格而言,两种符号的互文实践多是发生于释义层面,倘若图像意指与音乐意指完全背离,呈现一种“各说各话”的叙事样式,其互文化的根基就值得商榷,甚至以互文来指称乐、图之间的关系也欠缺说服力,因而可以判断,即便共享同一文本结构,假定缺少释义的关联性,所谓的“乐一图”互文是难以成立的。此外,鉴于“图主乐从”的互文结构中,图像占据文本释义的主体地位,将这一互文结构判断为图像修辞并无异议。而在“乐主图从”的叙事结构中,音乐符号与图像符号在意指层面存在关联,那么这一互文结构划为图像修辞也无争议,倘若音乐与图像毫无关联,各自为政,整个文本释义主要通过音乐来完成,其修辞性意义生产也是由音乐来承担,那么这一叙事结构的互文关系较为松散,其属性更宜归入音乐修辞。

再者,这里谈及的音乐还是一个相对笼统的听觉概念,实际上,在构建互文性叙事结构时,音乐因其表意的需要会细化为不同的表现形态,既可呈现为含有歌词的演唱形式,也可表征为演奏性的乐曲形式,而即便是乐曲,又可分为古典、流行、通俗、摇滚等形态,不同的乐曲类型又从自身的表意体例与审美性征上与图像产生释义关联,架设出不同的意义生产框架。而演唱由于含有“歌”与“曲”的双重叙事结构,其与图像符号的互文关系则沿着两条通道展开,一条是“歌”与图像的互文关系,剥离配乐的支撑,这里的“歌”实质上就是作为听觉符号的言语,其有明显的意指属性;另一条则是“曲”,实质上就是抽离唱词的“乐”,它则从情感结构上规约着图像意指的审美走向。

#### 四、“乐一图”互文的修辞效应及审美启示

“图主乐从”与“乐主图从”的形态分类大体解释了当下“乐一图”互文的两种基本结构,而音乐符号与图像符号在不同文本结构中的表意比重以及两种符号之间的释义关联也决定了其作为

“乐—图”修辞的身份判断。当然,作为当下艺术实践的主要范式,“图主乐从”的互文结构更显普泛,其体现的审美意指更显图像修辞特征,故而这一互文结构也成为当代图像叙事“乐—图”关系的代表形态,围绕这一结构的释义实践,其衍生的修辞效应至少体现在以下方面:

首先,“乐—图”互文强化了现代图像叙事的感性表征。情感激发是音乐叙事的本质属性,也是音乐介入现代图像叙事的显性立场。亚里士多德就曾指出“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,其他艺术亦类此,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。”<sup>①</sup>强调音乐的情感属性并非是否认图像符号本有的感性体征,实际上,图像直观可感的视觉体验本就形构了远超文字阅读所蕴含的感性色彩,然而感性直观的图像并不能抹杀理性思维在图像认知中的主导机制,那种“一眼洞穿”、“直观可感”的视看只能算特殊案例,罗兰·巴特就曾将图像符号的表征系统划分为第一层级符号系统和第二层级符号系统,如果说第一层级系统多是一种可视性的符号信息,那么第二层级系统则是“其能指是在创作者的运作下对图像的某种‘处理’,而它的或是审美的或是意识形态的所指,则是接受这种讯息的社会的某种‘文化’”,<sup>②</sup>正是第二层级系统对图像意指的“处理”,观看图像时,“内涵不一定立即在讯息本身的层面被理解(内涵既是看不见的又是活跃的,既是明确的又是暗含的),但是我们已经可以根据在制作层面上出现的某些现象和对于讯息的接受情况来推导它”。<sup>③</sup>无疑,对图像“内涵”的推导强化了理性思维的存在,而图像叙事的感性体征更多交由音乐等听觉符号来承担。理解音乐的感性表征还可从“语音中心论”来加以考察。“语音中心论”缘于长期以来声音的传播实践对音源的依赖,正是音源的不可或缺意味着声音的“现场性”成为可能,记录声音必须回到“现场”成为人类文化史上长期秉持的规范,回到“现场”,“‘意识’要说的不是别的,而只是活生生的现在中面对现在自我在场的可能性”。<sup>④</sup>这样一来,声音成为自我在场的证明,它保证了德里达言下的

逻格斯的真实与完整,于是,“声音变成了肉身的象征,也就是说,声音让听者感受到活生生的发声者的气息与经验,仿佛与之面对面交流”。<sup>⑤</sup>正是基于这一性征,感性成为声音区别于其他符号的典范标识,而音乐对图像文本的感性弥合自然不难理解。

其次,“乐—图”互文完善了现代图像叙事的信息供给。在对听觉符号的传统描述中,音乐因其显性的情感驱动力而很少与叙事发生联系。尽管罗兰·巴特曾断言“叙事遍存于一切时代、一切地方、一切社会。……它超越国度、超越历史、超越文化,犹如生命那样永存着。”<sup>⑥</sup>但音乐作为一种叙事的理论判断还是跨学科介入叙事学的产物。法国批评家兹维坦·托多罗夫曾展望过叙事在语言、文字、视觉形象、身体姿势或动作以及其他媒介艺术中的发展前景,但音乐叙事却未进入其关注的场域。实际上,尽管音乐的叙事效能只是晚近才被认可,但音乐于艺术史上的叙事实践却是不争的事实。14世纪末源于法国后通行于意大利的狩猎曲就曾尝试着“用音乐来模仿和描绘各种事物或场景如街道、号角声、狩猎场景、捕鱼、篝火等”<sup>⑦</sup>,而随着巴洛克歌剧的流行,以人声、歌唱以及器乐来进行具象的描绘成为现实,这在德国作曲家巴赫的受难曲以及英国作曲家亨德尔的清唱剧中表现得更为明显。如果说人声、歌唱还因有语言元素的成分而有所争议,那么以纯粹的器乐演奏来实现具象抒写则将音乐的叙事性征导向凸显,意大利作曲家维瓦尔第的《四季》即为代表,在这一作品中,作曲家采取纯器乐演奏来描述季节的更迭以及自然场景的转换,以呈现出不同季节的自然风貌。

从理论层面对音乐的叙事职能展开思考大体出现在20世纪后半叶,美国音乐学家科恩就曾指出音乐具备的叙事职能“音乐在交流着,它做出陈述、传达信息、表达情感。音乐有自己的语法、自己的修辞,甚至有自己的语义。我们得知音乐是有意义的,尽管对于这意义究竟是什么没有任何两个权威可以达成一致。于是便有了大量关于音乐讲述了什么、怎样讲述的讨论——的确,音乐能够‘讲述’任何事情。”<sup>⑧</sup>其实,我们可从两个层

面理解音乐的叙事性征,一方面,器乐演奏一定程度上表现出叙事性,上述维瓦尔第的《四季》以及贝多芬的《田园交响曲》第二、第四乐章对山水、田园景色的音乐刻画都属此列;另一方面,歌唱艺术的唱词本身也是一种语言实践,它在附和歌曲特定节奏与旋律的同时自然也发挥了语言叙事的效应,正如有学者在论及现代影像的语言叙事时指出的那样“在这些艺术形式中,图像与音响固然重要,是吸引受众的主要手段,但是实际上文学语言才是它们最基础的部分。只不过影音符号以其强烈的视听冲击遮蔽了文学语言的基本作用,从而使人们忽略了文学的存在。”<sup>29</sup>由此可见,在“乐—图”互文中,音乐在调配情感、渲染氛围的同时,同样作为一种叙事手段参与了图像文本的意义生产,强化了“乐—图”叙事的信息供给。

再次,“乐—图”互文架设了现代图像叙事的时空承接与转化机制。在“图—文”结构中,长于空间表征的图像符号与长于时间表征的语言(文字)符号形成了一种互补格局,这就使得图像叙事负载了一定的时间性征,故而空间时间化成为图、文两种符号互文实践的显性效应所在。实际上,将长于空间呈现的图像纳入时间轨道并非语言(文字)符号的专长,音乐符号同样承载着这一审美职能。理解音乐符号对图像文本的时空转化效应,首先要辨识一下动感的影像符号是否存在叙事的时间障碍。不可否认,相对只能揭示“最富于孕育性的那一顷刻”<sup>30</sup>的静态图像而言,技术治下的动感图像已然实现了全景化的叙事格局,人眼“视觉滞留”的生理机能孕育了图像符号能在一种假定的时间链上连续滑行的认知,营造了图像符号完美驾驭时间叙事的假象。我们并不否认动感影像相对静态图像在强化“过程”性叙事的进步,也不否认这一动感机制对图像符号拙于时间叙事的某种补足。然而问题是,尽管动感影像在技术的支撑下实现了叙事的完整性,但这并不意味着图像拙于时间表征的消解,日常生活中简单的一个试验就可揭示真相:当关闭影像的声音系统,面对不断闪现的动态画面,是否有一种视觉层面的杂乱无章感,也很难完全领会画面意义?这一观感体验某种程度上就是影像拙于时间

叙事的体现。情况远不止于此,蒙太奇作为现代影像叙事的基本规范,它将影像划分为不同的叙事段落或叙事单元,这些段落或单元在主题或意义指向上相对独立,如何串联这些段落或单元使其成为一个完整的情节同样成为影像叙事的重要方向。正是由于影像在时间叙事上的天然劣势,包括音乐在内的听觉符号遂成为弥合影像时间劣势的有效手段,这也解释了当关掉声音系统,影像画面那种杂乱无章感的原因。音乐架构的影像空间时间化承接与转化机制大体有两种路径:其一是乐曲唱词对视觉画面的串联与编排,这在影视剧、当代网络短视频的插曲中较为常见。香港影片《阿郎的故事》中,当阿郎在赛车时发生车祸,挣扎着去完成赛车比赛时,影片适时插入罗大佑作曲的乐曲《你的样子》,借助插曲的唱词,不无巧妙地将赛车场混乱的车祸场景加以勾连,又适切地抵近阿郎前妻波波及其孩子视角下阿郎的形象写真,既完成了散乱画面的时间性串接,又以乐曲的角度完成对人物心理的真切刻画。其二是单纯的乐曲所形构的时间叙事效应。如果说乐曲的唱词属于一种音乐化的语言叙事,其勾连视觉画面尚属语言本然的时间叙事的变体,那么纯然性的器乐架构的两个影像单元的叙事承接则代表着“乐—图”互文在时空转化机制上的本真性征。实际上,以单纯的乐音架设图像符号的时间性征可从乐音铺垫的语境层面加以理解。作为一种长于表情的听觉符号,乐音介入图像叙事多是从情境渲染与情感调配来展开,这意味着乐音与其说是参与了视觉画面的意义生产,不如说是为图像符号架设了一种意指实践的情感底色,在这一底色中,不同意指的图像符号在趋同性的情感指向中形成意义关联,同时也避免了不同主题与意指的图像彼此关联而形成的生硬与尴尬,就这一层面而言,乐音形构了一定的蒙太奇效应,它以一种统一性的情感机制来编辑图像文本的排列组合,在时间链条上完善着图像叙事的意义供给。

最后,“乐—图”互文营造了现代图像叙事的预述结构。与感性强化、信息补足、时空转化等“乐—图”互文的审美效应相比,音乐在现代图像文本中形构的预述机制代表着“乐—图”叙事的



特定性征,而非这一互文结构的普泛现象。考察“乐一图”互文的预述机制则要从音乐符号本身的情感表征与渲染效应说起。换言之,正是音乐自身的情感表征属性架设了“乐一图”预述性意义生产的可能性通道,推动了“乐一图”之间预述性的话语实践。对于预述,里蒙·凯南曾作过这样的界定:“预叙是指在提及先发生的事件之前叙述一个故事事件;可以说,叙述提前进入了故事的未来。”<sup>①</sup>作为一种“提前进入故事未来”的叙事实践,预述建构了一种“召唤”作用,亦即“召唤”着接受者提前进入故事的叙事空间与审美语境,催化接受者对释义生产的接受悬念,“当预叙出现时,它就会使‘接下来将发生什么事情’这一问题所引起的悬念被另一个悬念所取代,亦即围绕着‘这件事将怎样发生’的悬念”。<sup>②</sup>在“乐一图”互文的叙事文本中,音乐某些时候就承载着这一预述职能,这在影片《辛德勒名单》中的表现尤为明显。作为一部二战题材的电影,这部影片不乏有德国纳粹集体屠杀犹太人的镜头,而每一次杀戮之前,伴随夜幕下平静的街道、商店或是匆匆行走的犹太难民的镜头画面,一种深沉、哀怨而又略带悲悯的管弦乐适时响起,这一背景音的设计不仅是对犹太人悲苦命运的有效渲染,同时也是对即将开始的新一轮屠杀的预示,正是在这一低沉的旋律中,犹太难民的命运悲剧得到一次又一次的验证,乐曲旋律遂成为这些悲剧性视觉画面的先遣符号与在场见证。

作为技术视觉时代的图像修辞样式,“乐一图”互文超越了“图一文”在视觉层面的互文实践,从人的视听两种感官体验中架构了互文释义的新路径,拓展了罗兰·巴特言下作为图像叙事第一层级的符号表意体系,也将当下艺术实践中愈发普泛的跨媒介叙事结构加以清晰呈现。随着技术媒介对当代视觉艺术的深度推进,拘囿一般“图一文”结构的文本分析已然不能释解当下的艺术表征问题,而建基于技术视觉之上的“乐一图”互文结构可能更能抵近当代艺术的叙事本质,而音乐作为激发情感、“触摸”人心的特定符号,也在这一互文结构中不断延展自身的表意优势,深化当代视觉艺术“生命意识”的感知在场。

相对“图一文”关系而言,“乐一图”作为一个学术命题的研究刚刚起步,其作为图像修辞的身份认同可能有待时日,但作为技术视觉愈益普遍的叙事结构,我们无法回避对这一常态叙事模式的理论探索,无法忽视这一互文样式所带来的审美感知。作为人类表意世界中两种符号的审美架构,“乐一图”互文的意指实践不仅隐含着现代视觉艺术潜在的表意规律,也揭示了符号通达意义世界的丰富路径,体现出人类在抵近意义世界进程中愈益凸显的技术份额,它使我们能够更加本真地认知我们的对象世界,更加精准地描述我们的精神体验。

注:

- ①【加】埃里克·麦克卢汉《麦克卢汉精粹》,何道宽译,南京大学出版社2000年版,第162页。
- ②王敦《听觉文化研究:为文化研究添加“音轨”》,《学术研究》2012年第2期。
- ③刘涛《视觉修辞学》,北京大学出版社2021年版,第3页。
- ④【古希腊】亚里士多德《政治学》,吴寿彭译,商务印书馆1965年版,第506页。
- ⑤何乾三《西方音乐美学史稿》,中央音乐学院出版社2004年版,第209页。
- ⑥George J. Buelow, “Rhetoric and Music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, 2001, XV, p. 261.
- ⑦戴定澄《欧洲早期和声的观念与形态》,上海音乐出版社2000年版,第226—228页。
- ⑧任达敏《论巴洛克音乐修辞及其在音乐分析理论中的地位》,《音乐研究》2020年第3期。
- ⑨【法】朱莉娅·克里斯蒂娃《词语、对话和小说》,祝克懿、宋姝译,《当代修辞学》2012年第4期。
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮【法】罗兰·巴尔特《罗兰·巴尔特文集:显义与晦义》,怀宇译,中国人民大学出版社2018年版,第26、26、27、27、5、7页。
- ⑯【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。
- ⑰⑱蔡仲德《中国音乐美学史资料译注》,人民音乐出版社2004年版,第180、270、281页。
- ⑲赵奎英《当代跨媒介艺术的复杂共感知与具身空时性》,《文艺研究》2021年第8期。
- ⑳赵毅衡《符号学—原理与推演》,南京大学出版社2011年版,第131页。
- ㉑㉒周志强《声音与“听觉中心主义”——三种声音景观的文化政治》,《文艺研究》2017年第11期。

- ⑳【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。
- ㉑【法】雅克·德里达《声音与现象》，杜小真译，商务印书馆2001年版，第9页。
- ㉒【法】罗兰·巴特《叙事作品结构分析导论》，载张寅德编《叙述学研究》，中国社会科学出版社1989年版，第2页。
- ㉓Willi Apel ed., "Program Music" The Harvard Dictionary of Music, Cambridge: The Belknap Press of the Harvard University Press, 1972, p. 697.
- ㉔【美】爱德华·T. 科恩《作曲家的人格声音》，何弦译，华东师范大学出版社2011年版，第159页。
- ㉕单小曦《现代传媒语境中的文学存在方式》，中国社会科学出版社2007年版，第150页。
- ㉖【德】莱辛《拉奥孔》，朱光潜译，人民文学出版社1979年版，第83页。
- ㉗㉘【以色列】里蒙·凯南《叙事虚构作品》，姚锦清译，生活·读书·新知三联书店1989年版，第83、86页。

(责任编辑: 青 末)

## The Intertextuality of "Music-Image" and Rhetoric Dimensionality of Image Narrative

Zhang Wei

**Abstract:** The development of technical media has facilitated the textualization of musical symbols and spawned a new narrative form of "music-image" intertextuality. Roland Barthes' rhetorical positioning of the "image-text" serves as the identification reference for the "music-image" intertextuality, but the knowledge production and aesthetic practices of music and image in art history constitute the empirical form of the modern "music-image" narrative. According to the proportion of symbolic representation, the two primary textual structures of the intertextual practice of "music-image" are "picture-dominated" and "music-dominated," with the rhetorical properties of this structural pattern determined by the degree of correlation between the two symbolic interpretations. The intertextuality of "music-image" enhances the sensory characteristics of the picture narrative, connects the visual information, seizes and transforms the image symbols in time and space, and constructs the pre-descriptive mechanism, which is the explicit representation of this rhetorical meaning. This supports the rhetorical identity of this intertextual style and illuminates the practice of contemporary art interpretation under the rule of technical media.

**Key words** "music-image" intertextuality; image rhetoric; image narrative; music rhetoric; technical media