



符号学视野中的“图文之争”

张才刚

摘要：所谓的“图文之争”，实质上是语言与图像两种符号形式在表意领域的“特权之争”。身处现代媒介环境，文学的传统“领地”受到了图像的全面冲击，生存空间日渐萎缩，而图像则在许多意义领域取得了优先表达的权力。有人据此认为，文学已经成了图像的“附属物”。若从符号学的角度解读“图文之争”，就会发现文学虽然退守，但其作为“语言艺术”的本质依然存在；凭借着语言符号的“范式坚守”，文学得以与图像展开“对话”。扩散着的“文学性”，是二者对话与交流的基础。

关键词：文学；语言；图像；符号范式；文学性

在讨论现代性以及当代文化转向时，美国学者丹尼尔·贝尔早就断言：“当代文化正在变成一种视觉文化，而不是印刷文化，这是千真万确的事实。”^①电影、电视等现代电子媒介的兴盛，将一个实实在在的“图像时代”带到人类面前；及至数字媒介时代，无处不在的图像更是充斥于生活的各个角落，建构起现代人类最为基本的生存经验和文化感受。

在现代人类的表意领域中，图像以其独特的符号特性显示出了空前的“强势”。“图像时代”的到来，对于以语言为媒介来表现世界、表达自我的文学来说，无疑是一场前所未遇的挑战，文学的“存在危机”由此产生。“图像霸权”因何而来、“文学危机”何时可休以及“图文战争”将向何处，成为当前文学研究中亟待廓清的几个相互关联的问题。

一、图文关系：表意符号的“特权之争”

在漫长的文明史中，人类一直在试图解读身体内的自我和身体外的世界，并努力将这种解读采取某种合适的方式表达出来。符号的产生和发展，就是这种努力最好的印证；丰富的语言符号和非语言符号，使人类有了表征世界和表达自我的巨大空间。在这个空间中，语言和图像凭借自身特有的优势，成为人类使用得最为频繁的两种符号。

然而，由于语言和图像在符号特性上的极大差异，人们往往不得不在二者之间进行取舍，以提高表达的有效性。那么，符号选择的原则到底是什么呢？米切尔认为，文化的历史部分就是图像符号和语言符号之间争取支配地位的漫长斗争的历程，任何一方都是为自身而要求一个可以接近“自然”的特权^②。也就是说，特定的符号一旦满足了“自然”（可以解读为人类的生存状态）的内在需要，就会成为那种“自然”状态下表达的主流媒介。这种“特权之争”，贯穿于图像与文学的全部关系历程之中，也可以用来解释为何特定历史时期某种符号形式会在表意领域中占据绝对优势，甚至形成“霸权”。

“图文斗争”并不是现代或者后现代的产物，而是一种由来已久的“游戏”，其历史应该与人类的文明史同步。文字出现以前，为了突破口语交流易于流逝的局限，人类很自然地开始用“图像”——刻画在岩壁上的图画、留存在身体上的纹饰以及结绳而成的记号——的手段来传递信息，表达原始朴实的情感。

① 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，三联书店1989年，第156页。

② 阿莱斯·艾尔雅维茨：《图像时代》，吉林人民出版社2003年，第26页。

这种符号选择,与当时相对简单的表达需要和相对落后的生产力状况是相符的。套用米切尔的观点,就是图像更加符合这个时代的“自然”。

文字的出现,使语言也拥有了记录的功能,这就不可避免地打破了图像的“特权”,因为日渐复杂的人类社会需要一个与之相适应的表达方式,第一次真正意义上的“图文之争”因此爆发。基于哲学观念的差异,语言和图像在东西方艺术体系中的命运是有所差异的。从古希腊罗马时期开始一直到中世纪,绘画都被视为机械艺术和手工劳动,是低贱的“匠人之作”;而作为语言表达精髓的诗歌,则被奉为高尚的“自由的艺术”。这一观念的长期存在,也直接导致了中世纪以前绘画艺术的式微和诗歌艺术的勃兴。直到文艺复兴时期,在达·芬奇等人努力之下,绘画艺术才得以展现其应有的艺术魅力,开始与语言文字“分庭抗礼”。

而古代中国在“天人合一”的东方哲学观念影响下,语言和图像之间的对立与冲突相较于西方要缓和得多。甚至于连中国的汉字,也和图像有着极深的渊源。在中国的艺术体系中,语言符号构成的“诗”和图像符号形成的“画”从来都不曾分过家;在“诗画一律”、“书画同源”观念的影响下,中国诗歌和绘画艺术追求的往往是超越符号局限性的“诗情画意”。在中国古代文学理论中,“意象”是一个相当关键的美学和诗学概念,并提出了“立象以尽意”的观点,亦即以文学形象来传达内心的感受。之所以如此,就是因为看到了语言在表意过程中的不足和局限,解决“言不尽意”的矛盾。虽然这里的“象”并非专指具体可见的图像,但也在一定程度上表明了中国古代对于语言和图像两种符号所秉持的基本态度。

到了现代社会,“自然”的面貌发生了巨大的变化,其间以“图像”作为信息传递手段的电子媒介发挥了不可替代的推动作用。携带者充满诱惑的“真实感”,图像迅速“俘获”了现代受众的身体乃至精神,让“读者”迅速转变成了“观众”。对于图像时代的实质,海德格尔说:“世界图像并非意指一幅关于世界的图像,而是指世界被把握为图像了。”^①一直占据优势地位的文学也因此受到了冲击,生存空间和生存方式都发生了很大的改变。“传统的纯文学神话和文学符号神话被摧毁了,作家中心说也受到了根本的颠覆。”^②毕竟图像似乎更符合消费时代的审美需求,而“快餐化”、“图像化”的“浅阅读”也给了图像更多的展示空间。

以传播学的观点来看,由于承载与传递信息的方式不同,语言和图像在表达的领域和效果上存在较大的差异。以色彩、线条、光线等非语言符号构成的图像,长于表达视觉形象,通过“展示”表达意义,明显区别于文学语言通过想象“构建”形象的做法。文学语言的传播和接受,是一个作家“编码”和读者“解码”的过程,而对于语言符号的“共识”(对特定符号系统有着共同的解读空间)是这一过程得以完成的前提。施拉姆认为,传播关系的成立“意味着共享那些代表信息和导致一种彼此了解会聚到一起的符号”^③。也就是说,任何传播想要达到预想效果,都要求参与传播的双方有一个可以共享的符号形式,也就是施拉姆所说的“会聚关系”。

为了实现传播致效的理想,传者和受者始终在不断寻找双方都能理解和领会的符号形式,于是就有了不断的符号创造和符号选择过程。理论上而言,人类在进行自我表达时,是可以根据所表述的内容以及自身的能力来选择既有的符号的。这一观点放大到整个人类文化历史的范畴内,就可以很清晰地看到语言和图像之间复杂的辩证关系——一种基于需要和选择的辩证关系。在这种关系的作用下,语言和图像此消彼长,既拥有了各自专有的存在领域,也总在试图“入侵”另一方生存的空间,这就导致了所谓的“图文斗争”。然而,不管历史上这种斗争进行得如何激烈,都不会以一方“消灭”另一方而告终。最常见的情况是,一方占据优势地位,显示“霸权”,而另一方居于弱势地位,退居自己特有的表意领域。之所以会发生这种现象,还与人类的“功利性”密切相关,因为人类总在寻找最为有效的表达方式。

二、语言符号:图像时代的“范式坚守”

如上所述,“特权之争”的结果与符号的特性、人类的选择以及传播的途径等各种要素密切相关。对于在斗争中占据优势的一方而言,霸权地位的建立是在所难免的。然而,“图像霸权”是否必定导致文学边界的失守进而引发文学的全面崩溃呢?要探讨这一问题,需要进一步考察两种符号形式的表意机制。

就表意的方式和效果而言,文学语言和图像确实存在着明显的边界。为了更好地解读两种符号的边界区隔,我们可以借用美国科学哲学家托马斯·库恩早年提出的“范式”概念。库恩认为科学界是由一个流行的范式所控制的,那个范式代表科学界的世界观,它指导和决定问题、数据和理论的选择,直至另一个范式将其取代。在他看来,范式具有“无法形容的领袖气质一样,使那些受它感染的人完全改观”,是一个“坚强的信念网络”^④。这个“坚强的信念”,就是符号的边界,一种专属于特定符号的“范式”:在语言来说,为其“形象虚构”;对图像而言,为其“直观展示”。在这样的背景下,想要

①《海德格尔选集》下卷,上海三联书店1996年,第899页。

②汤林森:《文化帝国主义》,上海人民出版社1999年,第116页。

③威尔伯·施拉姆、威廉·波特:《传播学概论》,新华出版社1984年,第49页。

④韩毅:《当代西方哲学思潮》,海军出版社1988年,第174页。

跨越边界而进入另一方的“领地”，往往意味着危机与风险，当然也有可能创造新的机遇。

这一现象表明，虽然二者的表达手段都是建立在“形象”塑造的基础上，但是接受者对两种形象的解读策略和解读结果是截然不同的。图像符号建构的形象清晰、实在，具有高度的“确定性”，尤其是现代技术复制的图像及其产品更是如此，因此缺乏更多的意义延伸空间，这也是许多研究者认定图像必将“终结”文学的主要理由。相对而言，通过语言文字建构的“形象”，难免会带上语言自身“多义”、“模糊”的特性；在接受过程中，经过时间和空间的转换，文学形象并不总像图像那样固定不变。这也就是人们常说的“一千个读者就有一千个哈姆雷特”，中国古代文论称之为“诗无达诂”。文学语言符号的这种特征，造就了文学形象的“深刻性”，也形成了文学独特的魅力。

传统媒介环境之中，范式如同一道“隔离墙”，使文学和图像各自存在于自己的场域之中。其间，为了增强表达效果，二者也存在一定程度上的交流：为小说人物描绘绣像，是文学借用图像的直观再现来强化自己所建构的人物形象；在画作中题上诗词，是图像借用文学语言的“深度”来延伸自己的意境。本质上而言，这种形式的交流在很大程度上属于“点缀”与“衬托”，而没有涉及到文学语言和图像的范式根本。在“图像时代”到来之前，语言文字在表意体系中的主导地位是相当明显的。

现代文学的生存危机，起源于本雅明所说的“机械复制时代”。摄影技术的发明，使图像实现了大规模扩张，视觉符号开始入侵语言符号的领地，为“读图时代”的来临吹响了号角，也预示了文学必将经历的危机；电影、电视等新的“动感”视觉媒介的出现，加上传播技术的迅速进步，使图像不只“展示”了生活，还以现场感极强的画面建构“真实”的生活。对于身处消费时代的人们而言，这种“真实”有一种天然的难以抗拒的“魅力”。图像的这一优势，使其迅速取得了表意的“特权”；在“眼球资源”日渐稀缺的现代，文学被排挤甚至于被边缘化也就在所难免了。

进入数字时代，凭借数字技术的优势，图像的“领地”进一步扩大。在数字世界里，几乎一切可言说或不可言说的对象，都可以借助技术的力量以“图像”的方式展示出来。在网络世界中，人们总能找到符合自己“意愿”和“兴趣”的图像——一种基于电脑技术的虚拟影像。不仅如此，在数字网络的“协助”下，图像渗透到了人们可以想象到的任何一个角落，甚至于伴随网络而生的虚拟世界。这样一来，本来就处于“霸权地位”的图像，进一步突破了其表达功能上的某些局限，更是成为了文学的一道难以逾越的“藩篱”。

许多研究者认为，生存于现代媒介环境下的语言文学必将沦为图像的附属物，作为影像的“解说词”和“画外音”而存在。这种观点，其实是对语言符号的误读。在“眼球”日益成为稀缺资源的今天，沉浸在图像世界中的许多人确实“无暇”再投入到文学天地，但是这并不意味着文学语言符号自身“信念”的丧失。哪怕是到了所谓的“图像时代”，文学语言的“范式”也没有丝毫的退缩。发生改变的，只不过是人们符号选择的取向，以及文学与图像发挥作用的空间。现代生存环境下人类的表意需要，促使其选择了图像符号，并因此疏远了需要更复杂解读过程的文学语言。

“文学图像化”是文学危机论的核心观点之一，也被某些人视为文学边界“失守”的关键证据之一。其实，这也是对符号表现方式的某种误解。要知道，人类创造如此众多的符号形式，其目的无非是使意义的表达变得更为有效、更为便捷。将虚构的文学形象以图像的方式表现出来，就是对文学文本的一种解读，也就是符号学所谓的“解码”。同样是“解码”，图像解读与文本阅读所不同的是，前者将后者头脑中的想象变成了可见的画面而已。关键在于，图像凭借其强势地位，使自己建构的有形的形象取代原本存在于想象空间的无形的形象，从而消弭了文学的“深度”。即使如此，也不能就此证明文学的“失范”，只能说图像在“特权之争”中取得了胜利而已。

对于文学文本的解读和传播而言，“文学的图像化”是有一定积极意义的。在欣赏者评价这些图像是否“逼真”时，文学描写就成了最为关键的核心标准。由此可见，对于那些源于文学文本的图像而言，文学语言依然是根本和基础，不管图像怎么变换，能否“真实”再现文学人物的“神韵”始终是其最重要的评判标准。更何况，搭上了图像的“快车”，文学的接受群体也变得更加庞大了，甚至于一些沉寂已久的古典文学作品也在图像的引领下重新焕发了生机。

力的作用总是相互的，文学与图像的关系亦是如此。就在“文学的图像化”如火如荼之时，“图像的文学化”也成为一种趋势。中国传统的山水画，“诗意”是其不舍的追求；只有通晓中国古代经典文学作品和中国古代哲学思想，方能真正解读画中的“真意”。在这里，文学成了图像建构和解读的前提与基础。作为图像艺术的代表，许多现代影视作品也可以看作是文学的“延伸”。真正能够让人记住的影视人物，往往是那些拥有文学气质的形象；这些人物，要么直接来源于文学作品，要么是对多个文学人物的“综合”。张艺谋就毫不讳言自己小说的依赖：“文学是所有创作的母体，只有文学的繁荣才有各个门类艺术的繁荣。不是我们依赖文学，而是文学是整个的‘基座’。”^①

值得一提的是，数字时代图像的文学化现象尤为明显。我们知道，“虚拟”是数字技术构图的主要手段，它使图像具备了前所未有的表现想象的功能，因而与文学的“虚构”实现了某种契合。尽管二者在符号形式上存在本质的差异，但是

①张明：《与张艺谋对话》，中国电影出版社2004年，第171页。

如果追溯到其源头——想象之上，它们之间还是有共同语言的。为了借助文学的“前理解”效应，许多虚拟图像将目标瞄准了文学作品，尤其是一些经典的文学作品，以尽最大可能积聚人气。由此，也就不难理解为何诸多网络游戏在人物、场景等画面设计中“取材”于文学作品了；其中出现最多的，是神话故事、历史小说以及新出现的魔幻文学作品。那些按照文学人物的“原貌”设计的虚拟形象，让人有一种似曾相识的感觉。

以历史眼光审视人类走过的符号历程，文学和图像始终是我们表达意义的主要手段。“文学霸权”时代，图像符号虽然沉寂却从未离开过人类的视野；如今遭遇“图像霸权”，文学虽然由中心推向边缘，但依然会以其独特的审美特性继续感染和引导人类的精神世界。关键在于，在图像海洋中畅游的文学会以何种方式继续展示自身价值。

三、图文对话：“文学性”的延伸与共享

当下的文艺界存在一个有趣的现象，当人们设法讨论与评价一件艺术作品时，往往会将“是否具有一定的文学性”作为标准之一。而这个作品，多数时候并不是小说、诗歌，而可能是一部先锋派电影或者一幅现代派油画甚至于一个电脑游戏中的虚拟人物。在文学自身退守一隅的今天，“文学性”却以一种遍地开花的方式展现在我们面前，实在是一个值得思考的问题。

跨越符号范式的“文学性”，以不同的“面貌”出现在包括图像在内的表意符号之中。从根本上讲，这取决于人类自身的特性：超越了动物本能的人类，在社会性存在的过程中，总是试图揭示自然与宇宙的奥秘，以探究人类生存的终极意义；人文科学、社会科学乃至自然科学，从其本质上而言皆是基于这一目的而进行的人类实践活动。画家约翰·鲁金斯说：“人类灵魂所做过的最伟大的事情就是睁眼看世界……能看清这个世界，既是一种诗意，也是一种预言，同时还是一种宗教。”^①人类这一富于“诗意”的举动，必须借助语言、图像等符号形式加以表达，才能充分体现其意义和价值。而这种诗意，正是文学性的源头和根本。

关于“文学性”的界定以及是否蔓延的问题，至今仍然未有定论。本文所认同的“文学性”，应当包括文学的语言策略、文学的体裁类型以及文学的形象建构等等，一切“使一部既定作品成为文学作品的特征”。笔者认为，“文学性”既是一个历史的概念，也是一种表现世界的理念与方法。这一维度下的“文学性”，是建立在语言符号的独特表现方式之上的；一旦其溢出文学领域，就有可能产生“变异”而成为其他艺术形式和非艺术形式的展现自我价值的方法。毕竟，文学表达的“深度”和“审美”是所有符号共同的目标。

这一现象，与文学自身的存在方式有着密切的关系。德里达说：“文学是一种允许人们以任何方式讲述任何事情的建制。文学的空间不仅是一种建制的虚构，而且也是一种虚构的建制。它原则上允许人们讲述一切。”^②文学的魅力，就在于其自由自为的“虚构”模式，这使它拥有了其他艺术模式——尤其是图像艺术——难以企及的优势。在这种优势之下，每一种艺术形式都试图“借鉴”文学的表现方式实现自己的意义表述，“文学性”的延伸与拓展也就顺理成章了。文学性的存在，使得文学与图像等其他符号之间有了一座隐形的桥梁。这座桥梁，沟通了所有的艺术形式的精神内核，也使得艺术有了一个统一的评判标准。

图像时代，文学不断撤离传统的阵地，但“文学性”中的某些因子却由于成功地实现了与图像的结合而顽强地生存下来，扮演着文学“代言者”的角色。这既是人类文化传承和流转的结果，也是文学顽强生命力和强大影响力的证明。正如卡勒所说：“文学可能失去了其作为特殊研究对象的中心性，但文学模式已经获得胜利；在人文学术和人文社会科学中，所有的一切都是文学性的。”^③这一观点虽然有将“文学性”过度泛化的嫌疑，但在现代媒介环境下也不失为一个事实。

在现代传播环境下，以“文学性”为纽带，以表达的有效性为目的，文学与图像实现了共生与互读。首先，以“直观”表现为特征的现代图像艺术，开始在镜头中大量运用夸张、变形、对比、烘托等“文学手法”，以提升和丰富自身的表现力。这些“文学手法”，虽然已经毫无文学的痕迹，但是从受众“解码”的过程看来，“文学式”的解读是必不可少的，而这往往也是图像的创造者所期待的。而且，从“解码”的效果上来看，现代图像作品的解读也可以达到文学解读的某种效果，能够在作品的光与影中感受到超越图像本身的形象。

除了这种“文学式”的解读策略以外，图像还经常在作品中直接利用文学语言。在许多研究者看来，这正是文学沦为图像“附属物”的证据。其实也不尽然。首先，这里的文学语言不但不是为图像而存在，甚至于成为图像表意不可或缺的组成部分；它能将图像符号所无法展现的内容以语言的方式“讲述”出来，而且这种讲述往往超越图像自身的意思表达，形成一个相对独立的“文学世界”。中国古代书画作品中的“诗词”，就是一个明证；画作的“诗情”，在很大程度上取决于

① 莱斯特：《视觉传播：形象载动信息》，北京广播学院出版社 2003 年，第 2 页。

② 德里达：《文学行动》，中国社会科学出版社 1998 年，第 3 页。

③ 余虹：《问题》，中央编译出版社 2003 年，第 84～85 页。

图像上附着的诗词等文学作品。在现代图像作品,诸如艺术照片、数码电影等等之中,这种现象也不少见。

从文学自身的角度来看,既然生存于图像泛滥的时代,与图像的共生当然也就难以避免了。为了生存和发展的需要,现代传媒环境中的文学不得不开始自己的“图像化”历程。这一过程,使文学呈现出了与前图像时代完全不同的面貌:首先从图像化中“受益”的,当属以情节取胜的小说,影像化的展示使之赢得了更多的“读者”,甚至于有古典小说因为某部电影或电视剧的热播而“焕发生机”。林语堂的著作《京华烟云》,就在电视剧的推动下,悄然登上了全国各大畅销书排行榜前列;仅一个月,销量就达两万册,比旧版本两年的销售总量还多。与此同时,散文、诗歌等抒情类文体也开始采用图像的方式来“展示”自己,将无形的情感寄寓于有形的画面之中。一时间,“向图像进军”几乎成了所有文学类型或者文学作品寻找自身价值的共同选择。

在文学作品进行“图像展示”的同时,数字媒介时代的文学语言也开始表现出了“构图”的特点,“动感”和“画面”的因素逐渐增多,以建构起接受者更容易感知到的“文学形象”。在日本畅销网络小说《电车男》中,就有大量风趣幽默的“面部表情文字”,使人物形象极大地符合了读者的“观感”,成为其畅销的主要动力之一。除此之外,更有一些作品直接“取材”于影视作品。例如电影《大话西游》、电视剧《还珠格格》受到市场欢迎之后,出版商将脚本稍加修改,便趁势收容到印刷文学的旗下,成为名副其实的“影视同期书”。在这些作品中,“剧本化”的语言随处可见。对于文学的大规模图像化,许多研究者忧心忡忡,担心文学从此丧失自我而掉入图像的深渊。有专家就这样评价:“这时,文学已经不是电影或者电视的范本;恰恰相反,文学成为电影或者电视的孪生。”^①

其实,不管是“文学的图像化”还是“图像的文学化”,都可以视为文学与图像的互读。在开放的意义领域中,没有哪一种符号可以独享“特权”,也没有哪一种符号能够全面、精准地表达意义。“现代传媒所能代替的只是艺术的传达手段从文字的间接传达变成图像的直接传达,而不能代替艺术独特的精神使命。”^②也就是说,文学与图像的对立与斗争也只是哪一个“更有效”的竞赛,而不是一种完全排他性的“生死之争”。在具体的表意过程中,文学与图像之间往往既有竞争也有合作,它们合作的方式就是“互读”,即深入对方的表意空间,发挥自身的符号优势,以期更完整、全面地将意义呈现在接受者面前。当然,这种呈现是建立在“文学性”共享的基础上的。

总之,这是一个多媒体的时代,多媒体本身就意味着意义在不同符号形式之间的共享与互读。在图文世界中,既有藏于语言之中的“内隐的图像”,也有藏于图像之中的“内隐的话语”。未来的文学,融入“多媒体”,甚至以“多媒体”的形式出现,将是不可避免的现象。文学想要从习惯于“读图”的网民中争取读者,就必须有能够吸引他们的“图像化”的风格。有研究表明,罗琳的《哈利波特》系列玄幻小说,就有明显倾向于“影像化”的语言,为下一步改编成电影打下基础。毕竟,失去了读者,没有了接受对象,文学生产的最后一个环节就无法完成,文学作品也就成了一个“半成品”。

●作者简介:张才刚,华中师范大学文学院博士生;湖北 武汉 430079。

●责任编辑:何坤翁

①南 帆:《文学理论(新读本)》,浙江文艺出版社2002年,第96页。

②谢有顺:《活在真实中》,中国电影出版社2000年,第314页。