

传媒时代的“语—图” 关系研究

王泽庆 ◎ 著



CHUANMEI SHIDAI DE
"YU-TU" GUANXI YANJIU

中国社会科学出版社

国家社会科学基金青年项目 (09CZW006)

传媒时代的“语—图” 关系研究

王泽庆 ◎ 著

CHUANMEI SHIDAI DE
"YU-TU" GUANXI YANJIU

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

传媒时代的“语—图”关系研究 / 王泽庆著. —北京: 中国
社会科学出版社, 2015. 2

ISBN 978 - 7 - 5161 - 5426 - 7

I. ①传… II. ①王… III. ①文艺 - 关系 - 图象 - 研究
IV. ①I0②TP391. 41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 311008 号

出版人 赵剑英
责任编辑 任 明
特约编辑 乔继堂
责任校对 李 楠
责任印制 何 艳

出 版 **中国社会科学出版社**
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)
网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名: 中国社科网 010 - 64070619
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京市兴怀印刷厂
版 次 2015 年 2 月第 1 版
印 次 2015 年 2 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 16. 75
插 页 2
字 数 283 千字
定 价 58. 00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社联系调换
电话: 010 - 84083683
版权所有 侵权必究

序

赵宪章

泽庆君 2004—2007 年就读于南京大学文艺学专业，博士论文选题为中国现代文论史方面。一般而言，博士毕业后多是沿着此前的路数继续前行，泽庆博士却另辟新域，转向了“语—图”关系研究，并且被国家社科基金立项，这部书稿就是他的最终成果。毫无疑问，泽庆博士的自我转向是经过深思熟虑的：沿着老路继续前行最容易出成果，是一条便捷、经济的熟路；另辟新域则要“重打锣鼓另开戏”，一切都要从头做起，何况后者的难度远超前者，显然是一步令人心跳的险棋。泽庆博士之所以暂时搁置既有积累而果敢转向，显然是他发现后者更有意义、更值得自己去探索。我十分赞赏这种学术勇气。因为，在这转向的背后是一个当代年轻学者敢于挑战自我、挑战学术前沿的追求和理想，当然也是其敏锐学术判断力并立志创新的表征。就我对文艺学的理解而言，这个学科尤其需要提倡创新，其中最核心的是学术话题的创新，老调重弹、因循沿袭没有太大出息，面向鲜活的文艺现实而不是到钻进古旧簿子寻找选题才能发现理论的源头活水。

依照符号学的说法，“人是符号的动物”，语言和图像就是人类所创造的两种最伟大的符号。我们之所以将这两种截然不同的符号并称，盖因为它们是你中有我、我中有你，相互关联、彼此依存，共同建构了人类的表意世界。特别是在汉语和汉字的文化传统中，这种关联的密切性更是显著。也许是二者的关联太密切了，以至于我们长期以来反而无视其中藏有深刻的学理，就像空气对于我们须臾不可离开却感觉不到它的存在，除非空气被污染或者我们的呼吸系统出现病症。而这一问题在西方学界却是另一番景象，“语—图”关系一直是他们所追问的斯芬克斯之谜。特别是 20 世纪之后，随着现代语言学、符号学、现象学和图像学的兴起，“语—图”关系成了各家各派竞相讨论的学术热点。成立于 1987 年的“国际词语与图像研究会”（IAWIS），更是将这一研究推向了学术前沿，他们的年会、刊物 *Word & Image*（《词语与图像》）和网站（<http://>

www. iawis. org/) 等引发了众多学者瞩目, 在整个西方理论界产生了广泛影响。泽庆博士的研究显然是对这一西学的回应, 他的中国立场使他的研究散发出浓浓的本土气息; 更由于他将这一研究限定在“传媒时代”, 也就进一步凸显了这一问题的现实性。

“语—图”关系近年来之所以开始被中国学界所关注, 盖因为我们的表意和存在出现了问题, 如前所述, 就像空气被污染或者呼吸系统出现了病症才使我们感觉到空气的存在。这问题就是“传媒时代”语言和图像关系出现的千般纠结, 而我们关于这两种符号的认识还十分浅薄, 流于表面, 研究二者关系的学术积累更是相当匮乏。著名艺术家徐冰在前后 20 多年的时间里先后创作了《天书》和《地书》, 以艺术家特有的敏感和方式向我们敲响了警钟。《天书》由 4000 个“伪汉字”组成, 难以解读, 《地书》用图像代替文字叙说, 人人都可以看懂; 前者象征语言文本, 可以精准而自由地表达复杂、深刻的意义, 后者是图像文本, 远不能达到前者的效果。这就是《天书》和《地书》所揭示的当代表意领域里的二律背反, 也是“传媒时代”整个人类正在遭遇的符号危机。毫无疑问, 这危机前所未有的, 并将愈演愈烈, 因为, 图像表意的强势在于技术的支持, 只要图像技术继续发展, 它对语言表意的越位和强权就不会终结。就此而言, 仅仅停留在情绪表达或价值层面谈论“语—图”关系已经于事无补, 嵌入学理深层进行探究才是正途。应当说, 泽庆博士的研究走在了这条正路上。

“入门须正, 立志须高”, 这是严羽《沧浪诗话》开篇就提出的诗学原则, 也应是当代文艺学研究“语—图”关系应当遵循的。那么, “语—图”关系研究领域的这扇“正门”在哪儿呢? 在笔者看来, 以索绪尔为代表的现代语言学不可能绕过, 尽管一些后学们声称已将其抛在身后, 其中一些最基本的东西仍然无法超越。例如索绪尔关于能指和所指的理论, 对于我们今天阐发“语—图”关系就很关键。依照索绪尔的说法, “能指”即“音响形象”, 这是他相对“所指”(意义)而言所做的界定, 已是人所共知的常识; 但是, 鲜有学者注意到这“音响形象”实则是一个偏正词组 (images acoustiques), “音响”修饰“形象”, 可理解为“音响的形象”“音之象”。这也就意味着, 就语言的物性存在来说, 能指不过是一种声音, 而这声音所传达的意义却是用“象”进行表征的, 即: 意义以“音响的形象”显现自身。这就是意义的形象, 也是人们常说的

“意象”“心象”或“语象”。语言和图像之所以可能发生关系，这就是最根本的学理依据；进一步说，文学和图像之所以可能发生关系，同样根植于这一学理依据——文学图像关系的根本在于语言和图像的关系，文学成像之可能源自语言本身有“象”，“象—像”的互动和转译也就建构了“语—图”关系的根本。沿着索绪尔所开创的这一思路继续前行，显然可以发现很多有价值的命题，对这些有价值的命题进行阐发就是理论的使命，履行这一使命也就可以避免大而化之的浮泛之说。

当然，“语—图”关系不仅是泽庆博士的新领域，也是整个中国学术界的新领域，笔者也是最近几年才刚刚涉足，我们都是这一领域里的新手。于是，在这一新领域不断发现并阐释新问题就是我们的共同责任。但愿今后能与泽庆携手共进，共同探索这一荆棘丛生而又极富诱惑力的未知世界。

权为序。

2014 年暑期于南京

目 录

结论	(1)
第一章 “语一图”的媒介差异	(18)
第一节 艺术媒介：时间与空间	(19)
第二节 媒介超越：空间的诱惑与时间的诱惑	(29)
第二章 “语一图”的主体差异	(41)
第一节 创作主体：个体与集体	(41)
第二节 接受主体：个体潜心阅读与集体在场消遣	(51)
第三节 美学特征：向心美和离心美	(59)
第三章 “语一图”的机器创作差异	(66)
第一节 媒介信息：适度变形与此起彼伏	(67)
第二节 技术之美：碎片化与纵深化	(74)
第三节 胸中之象：在场与淡化	(81)
第四章 “语一图”的文本差异	(90)
第一节 基本单位：词与镜头	(91)
第二节 文本层次：语言—形象—意义与画面—形象—意义	(97)
第三节 文本特性：独立性与依附性	(104)
第五章 “语一图”的表征差异	(112)
第一节 符号能指：淡化与膨胀	(112)
第二节 表征目的：意义与意图	(117)
第三节 艺术形象：虚拟实物显现与想象显现	(123)
第六章 “语一图”互文的理论基础	(129)
第一节 生活世界与人类审美的必然	(129)

第二节 艺术形式的创新	(135)
第三节 不同艺术之间的取长补短	(141)
第七章 “语—图”互文的类型	(151)
第一节 “语—图”文本的转换	(152)
第二节 “语—图”文本的融合	(157)
第三节 “语—图”审美效果的串场	(165)
第八章 “语—图”文本融合的美学解析	(172)
第一节 文本的视觉美	(172)
第二节 多重感官的整体美	(178)
第三节 接受与生产的提速	(181)
第九章 视觉文化背景中的文学发展	(185)
第一节 文学概念的变化	(185)
第二节 多媒介的文学传播与互文阅读	(191)
第三节 文学艺术的日常生活化趋势	(196)
第十章 图像艺术的创新出路	(201)
第一节 视觉审美空间	(201)
第二节 视觉象征	(207)
第三节 视觉想象	(215)
第十一章 视觉生态环境建设	(221)
第一节 视觉素养的培养	(221)
第二节 感性与理性的平衡	(229)
第三节 视觉生态环境的管理与引导	(234)
结语	(240)
参考文献	(245)
后记	(257)

绪 论

传媒时代的“语—图”关系研究，是视觉文化背景下的文艺学前沿课题。其中的传媒时代，是指传媒在社会生活中的地位日渐突出，尤其是数字媒介和电子媒介给人类带来巨大变化的时代。“语—图”关系研究，主要是研究文学艺术与图像艺术的关系，特别是文学与电影（视觉文化的代表）之间的关系，涉及文学与图像媒介、图像艺术与语言媒介等方面的关系，并在此基础上探讨文学与图像艺术的未来发展。

一

在当今社会，图像已成为传媒时代一个引人注目的表征。图像充斥着现代人的生活，不管是情愿还是不情愿，我们都会接触到各种类型的图像，阿莱斯·艾尔雅维茨就说：“无论我们喜欢与否，我们自身在当今都已处于视觉成为社会现实主导形式的社会。”^①

我们所在的城市与居所，使用的手机和 MP5，观看的电影，孩子们沉溺的网络游戏，以及阅读的文学作品和散落在各个角落里的广告，^②都与图像有着千丝万缕的联系。特别是新闻媒体，无论是纸质报纸，还是电子媒体电视，都利用视觉吸引现代受众。“一张报纸从传统走向现代，一个重要的标志就是对图片新闻的高度重视和大胆运用，‘新闻跟着图片走’”^③，图片新闻成为现代性的一个标志，它占的版面越来越多，文字似乎成为解说图像的附庸；“对电视新闻来说一种自然的方法就是用视觉来

① [斯] 阿莱斯·艾尔雅维茨：《图像时代》，胡菊云、张云鹏译，吉林人民出版社 2003 年版，第 5 页。

② 一般认为，广州花城出版社编辑钟洁玲最早提出“读图时代”一词。钟洁玲曾策划出版了《红风车经典漫画丛书》，此丛书插图精美，对此后文学图书的图像化有一定的推动和引领作用。参见王余光等《中国阅读文化史论》，北京图书馆出版社 2007 年版，第 21 页。

③ 周家群：《图像时代——新闻摄影传播学》，安徽大学出版社 2001 年版，第 6 页。

表明时间。……行为越具有视觉效果，报道就能得到越多的时间和关注”^①，电视正因为具备这种视觉表现的优势，让它成为报纸强有力的竞争对手。图像还渗透到政治经济领域，政治也需要图像的支撑，在西方，“形象，而不是政策，成为候选人和市民关注的中心”^②。一个不擅长视觉表现的候选人，必然在选举中不占优势，甚至会因此导致选举的失败；同时，“形象就是商品”^③，商品生产与销售也离不开形象的包装。CCTV 高清频道有一个译介节目《完美大变身》，非常受观众欢迎。许多经营不善的商店要实现完美大变身，有一个百试不爽的法宝：首先更新店员和店面的形象。店员和店面的形象，已经是商品生产或销售的一部分，印证了德波在《景观社会》中提出的观点：景观生产已经成为一种主导的生产形式。

图像，自古有之。图像创造是人类先祖摆脱蒙昧的一种形式，在旧石器晚期就出现了洞窟画，比较著名的有法国拉斯科洞窟壁画和西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画，可以“看作是人类社会最早的‘视觉文化’的萌芽”^④。在此之后，雕塑、绘画等视觉艺术相继兴起，但由于制作条件等方面的限制，始终没有能力与语言文字抗衡，它们所承载的信息量毕竟有限，正如李思达所言：“一般公众只能用文字记载自己的见闻和观感——绘画与雕塑等传统的视觉艺术在各个时代都创造了各种各样的视觉艺术形象，但它们无法叙事的缺陷使其只能作为一种‘美术’——作为眼睛的精美享受、作为令人愉悦之物，美化或点缀我们的生活，而不能充当完整记录、传达人类形象思维的符号系统。”^⑤

随着摄影技术的出现，图像便翻开了新的视觉篇章。借助机械的力量，摄影大大拓宽了人类的审美领域，照片“可以突出那些肉眼不能看见但镜头可以捕捉到原作部分，而且镜头可以挑选其拍摄角度，此外，照相摄影还可以通过放大或慢摄等方法摄下那些肉眼未能看见的形

① [美] 戴维·阿什德：《传播生态学：文化的控制范式》，邵志择译，华夏出版社 2003 年版，第 105 页。

② 同上书，第 118 页。

③ [美] 弗雷德里克·詹姆逊：《文化转向：后现代论文选》，胡亚敏等译，中国社会科学出版社 2000 年版，译者前言第 5 页。

④ 李思达：《数字媒体艺术史》，清华大学出版社 2008 年版，第 4 页。

⑤ 同上书，第 19 页。

象”^①。特别是电影的产生，给图像生产与传播带来了翻天覆地的变化，图像开始进入寻常百姓的生活。“1927年爱迪生在动态图片的基础上加入声音和音乐发明的‘有声电影’，将早期的动态影像升华到了完美的地步。……20世纪初期摄影和电影技术成为了现代以计算机为中心的數字影像的核心内容，同时也拉开了20世纪影像艺术华丽的新时代的序幕。”^②可以说，图像艺术的繁荣，离不开计算机和数字技术的快速发展。随着互联网的出现，图像自身的更新也超过以往，表现在图像的种类、图像制作和传播方式等方面：“影像从静态到动态，从无声到有声，从彩色到黑白，媒介机制从文化工业到大众传媒化再到民间娱乐化，图像技术从机械到电子，从模拟到数字，从复现到虚拟，从线缆传播到卫星传播再到光纤传输。”^③在图像手工制作时代，人们无法想象当代图像这样庞大的家族。

随着图像技术的发展，现代社会的图像对人类生活影响范围之广、程度之深，远远超过了以往的图像艺术，图像自然成为了解当代社会的一个重要维度。海德格尔认为：“从本质上说，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……世界图像并非从一个以前的中世纪的世界图像演变为一个现代的世界图像；而不如说，根本上世界成为图像，这样一事情标志着现代的本质。”^④在海德格尔看来，世界被把握为图像成为现代性的标志，其重要性远远超过图像自身的演变。所以，“沉思现代，我们就是在追问现代的世界图像”。^⑤不涉及图像，不从图像的角度考虑问题，便不能触及现代的本质。福柯的研究也佐证了这一点：“……传统社会向现代社会的转变，一个重要的视觉现象就是从黑暗的不可见状态，向普遍的、光明的可见状态的转变。”^⑥现代社会的特点，是通过视觉形象把不可见变成可见的。即使在后现代时代也是如此，“在《文化转向》中，詹姆逊还为我们揭示了后现代社会的两个新层面，一个

① [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85页。

② 陈玲：《新媒体艺术史纲：走向整合的旅程》，清华大学出版社2007年版，第33页。

③ 高字民：《从影像到拟像——图像时代视觉审美范式研究》，人民出版社2008年版，第29—30页。

④ [德]马丁·海德格尔：《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社2004年版，第91页。

⑤ 《海德格尔选集》（下卷），孙周兴选编，上海三联书店1996年版，第897页。

⑥ 王岳川编：《媒介哲学》，河南大学出版社2004年版，第237页。

是视象文化盛行，二是空间优位”^①。在海德格尔之后，米歇尔对图像问题的研究更为深入，他指出形象问题的重要性，他说：“21 世纪的问题是形象的问题。我们生活在由图像、视觉类像、脸谱、幻觉、拷贝、复制、模仿和幻想所控制的文化当中。”^②在这种情形下，图像与之相应的美学观点也引起了学术界强烈的研究兴趣，诸如贝尔就指出了视觉观点的核心地位，它已成为美学的统帅：“目前居‘统治’地位的是视觉观念。声音和景象尤其是后者，组织了美学，统率了观众。在一个大众社会里，这几乎是不可避免的。”^③这种统帅体现了当代视觉感性的解放，同时也不可避免引发一种视觉霸权，控制着现实生活，“在宗教中，幻觉中的影像统治着世界，而在景观中，可见的影像统治着世界。两者都在分离中实现了对当下世界的统治，使人变成了景观的看客和想象者”^④。视觉霸权的存在，制约着社会的方方面面，特别是传统阅读受到前所未有的冲击：“过去我们读书，今天我们读图——所读之图，有静止的，也有活动的，甚至还配有声音，比如影视、广告、MTV、动漫等。这些或静止、或活动、或孤立、或连续的图像，铺天盖地，无时无刻不冲击着现代人的眼球。”^⑤随着视觉文化的兴起，因逻各斯中心主义形成语言文字的霸权地位受到动摇和挑战，取而代之的是图像霸权，并再次引发了图文之间的战争。由读书转向读图，传统的阅读因影视的冲击而边缘化，“电视如今是信息市场的标准。由于我们宁愿收看而不是阅读，我们也倾向于阅读我们所收看的”^⑥。图像对语言的压制，一方面导致传统阅读的萎缩，另一方面是图像引领传统阅读，传统阅读的主动性相对受挫。图像霸权地位的形成，是由于技术的支撑，同时也是因为图像本身的优势，正如贡布里希在《图像与眼睛》中所述：“我们的时代是一个视觉时代，我们从早到晚都受到

① [美] 弗雷德里克·詹姆逊：《文化转向：后现代论文选》，胡亚敏等译，中国社会科学出版社 2000 年版，译者前言第 4 页。“在景观社会中，空间的建构具有两重性：一是将现实空间建构为景观空间，这构成了现代建筑的一个重要特征。一是影像的空间，这是通过电子媒介所展示出来的空间。”见仰海峰《西方马克思主义的逻辑》，北京大学出版社 2010 年版，第 288 页。

② [美] W. J. T. 米歇尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京大学出版社 2006 年版，序言第 2 页。

③ [美] 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡等译，生活·读书·新知三联书店 1989 年版，第 154 页。

④ 仰海峰：《西方马克思主义的逻辑》，北京大学出版社 2010 年版，第 290 页。

⑤ 陈平原：《“这是一个读图时代”吗》，《北京日报》2004 年 8 月 2 日。

⑥ [美] 戴维·阿什德：《传播生态学：文化的控制范式》，邵志译，华夏出版社 2003 年版，第 58 页。

图片的侵袭。……图像在哪些方面能胜过口头或书面文字，在哪些方面不及文字。”^① 图像能适应快节奏的现代生活，这也是为什么图像受到欢迎的原因所在。但是一味追求快速接受，势必也造成诸多弊端，如“引导人们形成浮躁的社会性格”，“满足于不假思索地接受外来的信息”，“不愿意进行个人的阅读或思辨”^②。视觉文化时代的到来，在引起人们欢呼的同时，自然也少不了以上的忧虑。

对图像与视觉的思考，直接导致了当代学术研究的转型，即米歇尔提出的“图像转向”，他说：“……哲学家们的论述中正在发生一种转变，其他学科以及公共文化的领域也正在又一次发生一种纷繁纠结的转型。我想把这一次转变称为‘图像转向’。”^③ 这里的图像转向，不仅是图像本身引起众多的关注，成为研究的对象，而且“图像正成为其他事物（包括喻形的构成本身）的一种模式和喻形”^④，即图像成为语言和文学等方面研究的一个参照物。需要指出的是，这里的图像转向，在米歇尔看来是一个比喻，是从古到今不断被重复的一种修辞用法。维特根斯坦曾在《哲学研究》中感叹自己成为图像的俘虏，“镜映的隐喻”直接影响到人们的哲学思维方式。不同于维特根斯坦，欧文·潘诺夫斯基则倡导建立描述视觉文化研究的“谱像学”。可以看出，“图像或视觉的转向并不是我们这个时代所独有的东西”^⑤。尽管如此，米歇尔提出的图像转向，应该是建立在摄影、电影和电视基础上的，而不是建立在绘画、雕刻等传统视觉艺术的基础上，^⑥ 它是与19世纪末20世纪初开始出现的语言学转向相对应的，阿莱斯·艾尔雅维茨曾指出，“艺术和文化领域里的‘视觉的’和‘图像的’转向问题”是与“‘语言学的’转向是对立的”，它“是哲学和社会理论中展开的众多讨论和出版物的主题”，“这些论题与大约在同一时期出现的其他一系列话题密切相关：如视觉中心主义（马丁·杰

① [英] E. H. 贡布里希：《图像与眼睛——图画再现心理学的再研究》，范景中等译，浙江摄影出版社1989年版，第167—168页。

② 周家群：《图像时代——新闻摄影传播学》，安徽大学出版社2001年版，第20页。

③ [美] W. J. T. 米歇尔：《图像转向》，载陶东风、金元浦、高丙中编《文化研究》第三辑，天津社会科学院出版社2002年版，第14页。

④ 同上书，第15页。

⑤ 金元浦：《视觉图像文化及其当代问题域》，《学术月刊》2007年第5期。

⑥ 金元浦认为：“摄影术的发明是现代视觉文化的第一波浪潮；其后的电影的发明则是现代视觉文化的第二波浪潮；而真正的视觉文化的时代则是从以电子模拟电视为代表的视觉图像文化的普遍兴起开始的。”同上。

伊)、凝视(诺曼·布莱森)、观察者(乔纳森·克拉里)、超现实主义的重新评价(哈尔·福斯特和罗莎琳德·克劳斯),等等”^①。的确,图像学转向引发了许多新的议题,但图像学转向并没有取代人们对语言和文学问题的关注,许多有识之士反而趁此机会让它成为研究语言和文学问题的一个参照系,让人们换一个角度认识文学艺术,并深入探讨两者之间的关系。可以说,图像时代和图像学转向带给文学艺术的是新的发展和研究契机。

二

视觉文化时代的到来,是传媒时代发展的必然结果。“以多媒体为主体的国际互联网络使人类进入一个综合传播的新时代”^②,有了多媒体技术,才能让图像进入语言文本中,才能让有声语言与图像结合在一起。没有新媒介的支撑,图像生产和传播只能停留在过去的手工时代。

这里所说的传媒时代,是指传媒在社会生活中的地位日渐突出,特别是指电子媒介与数字媒介给人类生活带来了巨大变化的时代。众所周知,电子媒介是指运用电子技术、电子技术设备及其产品进行信息传播的媒介,是“在19世纪末和20世纪初先后产生和发展起来的广播、电影和电视及它们的派生物,如模拟信号的录像、录音磁带及其播放设备”^③。麦克卢汉曾将媒介看作是“人的延伸”,我们提到的电子媒介就是中枢神经系统的延伸。

广义的电子媒介还包括数字媒介。^④数字媒介是与计算机技术、网络技术紧密联系在一起的,“数字媒体以计算机和网络为基础,包括了数字化的图像、文字以及音频、视频等各种形式,以及传播形式和传播内容中采用了数字化,即信息的采集、存取、加工和分发的数字化过程。数字媒体已经成为继语言、文字和电子技术之后新的信息载体”^⑤。数字媒介让

① [斯]阿莱斯·艾尔雅维茨:《图像时代》,胡菊云、张云鹏译,吉林人民出版社2003年版,序第2页。

② 周家群:《图像时代——新闻摄影传播学》,安徽大学出版社2001年版,第4页。

③ 李思达:《数字媒体艺术史》,清华大学出版社2008年版,第17页。

④ 李思达还认为:“电子媒介……还包含了20世纪下半叶发展普及的数字通信设施:电脑、网络和光盘之类的数字出版物。”同上。

⑤ 同上书,第3页。

图像的传播更为便捷,并呈现出多元化的趋势。关于电影的传播方面,“我们已经进入了一个宽银屏的等离子电视的‘家庭影院’时代。电影可以通过播放胶片、CD、DVD、录像带以及网络下载的方式获得”^①。数字技术的出现,让电影突破了胶片的束缚,有了更广阔的发展空间。数字媒介,也就是人们所说的新媒介或新媒体一个部分。新媒体艺术成为学界研究的热点,不从数字媒介的技术角度很难解读这种新的艺术类型。

新旧媒介并非必然对立,它们可以互相结合,呈现出跨媒介或全媒体体的特点。新媒介的发展并没有淘汰旧媒介,传统媒介可以转化为新媒介,获得新的生机,“……以报纸、广播、电视为主导的传统大众传播媒介则通过和计算机与网络技术相结合,形成以数字媒体形式(数字广播、数字电影、数字电视、数字电子出版物)和内容(在线网络媒体、移动网络媒体)的新一代大众传媒系统。这种以电脑和现代通信卫星为基础的‘新媒体’给大众传播的不同层面带来了变化”^②。特别是电影的发展,其视觉效果的演进离不开计算机和数字技术的辅助。1973年,迈克尔·克莱顿导演的《西方世界》在好莱坞电影史上首次使用了计算机图像,3年后的《未来世界》进一步运用计算机技术实现了男主角头部的3D效果,陈玲因此得出结论:“计算机将从根本上改变了电影。”^③计算机制作的图像,其审美品格必然与过去不同,能引发观众的审美惊奇。现在电影院不断推出的高清电影和数字电影,就是新旧媒介结合的产物。

关于艺术与美学方面的研究,必须要考虑到传媒因素,不能就文本本身谈文本,需涉及文本的制作、传播等环节,正如沃尔夫冈·威尔施所言:“美学必须超越艺术问题,涵盖日常生活、感知态度、传媒文化,以及审美和反审美体验的矛盾。”^④传媒,是研究艺术和美学的一个重要维度。20世纪初,“在艺术领域出现了以‘抽象’、‘速度’、‘技术’等为特征的众多新的艺术概念和表现形式”^⑤,这些新的艺术特征的解析,离开传媒是不可能实现的。单晓曦把传媒与艾布拉姆斯的读者、作品、作者

① [澳]格雷姆·特纳:《电影作为社会实践》(第4版),高红岩译,北京大学出版社2010年版,第57页。

② 李思达:《数字媒体艺术史》,清华大学出版社2008年版,第23页。

③ 陈玲:《新媒体艺术史纲:走向整合的旅程》,清华大学出版社2007年版,第96—97页。

④ [德]沃尔夫冈·威尔施:《重构美学》,陆扬等译,上海文艺出版2002年版,第2页。

⑤ 陈玲:《新媒体艺术史纲:走向整合的旅程》,清华大学出版社2007年版,第16页。

和世界四要素并列在一起,变成五要素。^①有了传媒这一环节,艾布拉姆斯的四要素才能联系起来,“传播不仅决定了文学价值实现的可能向度,在当下而言,传播的方式和途径甚至成为影响文学生产方式的重要因素”。^②

本课题,即传媒时代的“语—图”关系研究,主要是探讨文学艺术与图像艺术之间的关系,特别是文学与电影(视觉文化的主要艺术形式)的关系。其中的语言,一般在文学文本中呈现为文字,它是语音的物质印迹,“我们一般只通过文字来认识语言。研究母语也常利用文献”^③。但不能因为语音而忽略文字,德里达在这方面做过很重要的研究。^④语言媒介,与绘画、摄影和电影中的图像媒介是相对立的。德里达在《论文字学》这部著作中提到文字“不仅包括电影、舞蹈,而且包括绘画、音乐、雕塑等‘文字’”^⑤,本课题不采用德里达这种对文字的广义界定。另外,我们不能因为文字的重要性,而忽略语言的语音要素,走向另一个极端,特别是中国汉字毕竟是音形义的结合体,而不是仅仅呈现出视觉的形状。“沃尔顿的理论认为不应该把象形文字作为物体图像来读,而应该作为与双关语、传统的联想和字幕以及隐喻和换喻的删节”^⑥,这是有一定的道理的。传媒时代的文学艺术,既有传统形式的纸质文学,还有与传统文学不一样的地方,如出现了利用电脑进行在线写作并在互联网上发表的网络文学。

对于图像的概念,它的使用不是很早,“在西方,‘图像’(images)一词仅在文艺复兴的进程中开始使用”^⑦,但是图像的存在是早已有之。在过去,图像的功能比较复杂,是实用功能和审美功能的交织。审美功能在西方被凸显则是后来的事情,“尤其是在18世纪以后,图像主要发挥

① 单晓曦:《现代传媒语境中的文学存在方式》,中国社会科学出版社2008年版,第187页。

② 蒋述卓、李凤亮主编:《传媒时代的文学存在方式》,广西师范大学出版社2010年版,第2页。

③ [瑞士]费尔迪南·德·索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆2009年版,第47页。

④ 米歇尔认为:“或德里达的‘文字学’,破除‘语音为中心’的语音模式,把注意力转向了可视的物质的文字踪迹。”见[美]W. J. T. 米歇尔《图像理论》,陈永国、胡文征译,北京大学出版社2006年版,第3页。

⑤ [法]雅克·德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海译文出版社1999年版,第11页。

⑥ [美]W. J. T. 米歇尔:《图像理论》,陈永国、胡文征译,北京大学出版社2006年版,第133页。

⑦ [英]彼得·伯克:《图像证史》,杨豫译,北京大学出版社2008年版,第12页。

着审美的功能，它的许多其他用途反倒退居其次，至少在精英阶层中如此”^①。在图像制作史上，曾发生两次革命：“一次是15和16世纪印刷图像的出现（木版画、雕版画、铜版画等），另一次是19和20世纪摄影图像的出现（包括电影和电视）。”^②其中摄影的出现，以及在摄影基础上产生的电影诞生，图像艺术的生产便翻开了新的一页，绘画和雕塑等传统视觉艺术便不再占主导地位，本雅明在《机械复制时代的艺术》中也主要是以电影为代表进行论述。电影是视觉文化的主要艺术形式，“匈牙利电影理论家巴拉兹在20世纪初就提出了‘视觉文化’的概念。他认为，电影的出现使人类文化转向视觉文化”^③。他还在《可见的人：电影文化、电影精神》一书中，把“电影文化”作为“可见的人”部分的副标题，他明确地把电影定位于“视觉文化”，足见电影在视觉文化中的重要地位。巴拉兹指出：“另一种新机器将根本改变文化的性质，视觉表达方式将再次居于首位，人们的面部表情采用了新方式表现。这种机器就是电影摄影机。”^④电影不仅可以看见人的面部表情，而且人的内心世界也可以透过面部表情和手势变得可见。可以说，电影的出现“使埋葬在概念和文字中的人重见阳光，变成直接可见的人了”^⑤。

在经历过语言霸权和图像霸权之后，学界仍有人以非此即彼的思维方式看待语言与图像，但是更多人是心平气和地把重点放在“语一图”关系的研讨上，金元浦就指出：“当代视觉文化遇到的最具建设性的问题是语言文字与图像的关系问题。”^⑥“词和图像”的交织与对抗不断出现在历史上，“词与图像”既是不同的，又因不同而结合在一起。^⑦在西方，涉及语言与图像关系方面的现代研究，可以分为两个阶段。在第一阶段，如早期视觉文化的倡导者尼采、德里达等人，为了取得视觉文化的合法性，反对逻各斯中心主义导致的语言对形象的霸权，把图像与文学（包括语

① [英]彼得·伯克：《图像证史》，杨豫译，北京大学出版社2008年版，第12页。

② 同上书，第13页

③ 段钢：《寻觅图像世界的密码：图像世界的学理解读》，上海人民出版社2008年版，第21页。

④ [匈]巴拉兹：《可见的人：电影文化、电影精神》，安利译，中国电影出版社2000年版，第11页。

⑤ 同上书，第14页。

⑥ 金元浦：《视觉图像文化及其当代问题域》，《学术月刊》2007年第5期。

⑦ See Kristine Nielsen, *Image* (<http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/image.htm>) .