

异质与互渗 :艺术视野下的 文字与图像关系研究

赵炎秋

文字与图像是人类认识与表达世界的两种主要手段。它们既有异质的一面,也有互渗的一面。其异质性表现在二者反映世界的方式是直接、直观的还是间接、抽象的,人们用感官把握到的二者的形式与其最终在脑海中形成的形式是否一致,二者与思想的关系是间接、分离的还是直接、同一的等三个方面。其互渗性表现在二者的相互支撑性、相互渗透性和相互转化性三个方面。从艺术史的角度看,文字与图像的地位是此消彼长的。这种此消彼长的内因是二者各自的长处与不足,外因则是人类的艺术生产与消费方式,以及与这种方式相联系科技发展水平。

我们已经进入读图时代。这一判断似乎已成为一种社会共识。在这种语境中,图像与文字的关系问题也就成为人们热议的话题。现有的讨论形成两种对立的观点:一种观点侧重图像与文字的对立,认为图像的迅速发展形成对文字的挤压,并由此造成文学的衰落与边缘化;另一种观点则认为,图像尽管表面热闹,但对文字的损害不大,在文字与图像的关系中,文字仍居于主导地位。本文试图在此基础上进一步探讨文字与图像的关系,以求达到更加深入的理解。

一、对文字与图像的界定

文字与图像是人类表达与交流的两种主要手段,牵涉的范围极广。全面探讨两者的关系,不是一篇文章所能承担的。本文将自己的探讨限定在艺术的角度与范围。

图像有狭义与广义之分,狭义的图像指二维平面上的静止形象,如绘画、照片和包括卡通在内各种类型的图片。广义的图像指所有用视觉直接把握的艺术形式,包括如下几种类型:1. 二维平面上的静止形象如绘画、图片;2. 二维平面上的活动图像,又可分为纯活动图像,如无声电影、没有声音的录像等,配有其他因素的活动图像,如电影、电视、有声录像等;3. 三维立

体形象如雕塑、建筑；4. 现实中活的形象如舞蹈、戏剧、人体艺术等。至于广告、网络则比较复杂。严格地说，网络只是一个载体，上面有文字也有图像，无法将它完全纳入图像的范围。而广告则横跨图像的各种类型，它可以是二维的，也可以是三维的或者是现实生活中活的形象，如人体广告，可以是静止的，如图片，也可以是活动的，如广告片，可以是无声的，也可以是有声的。广告不是根据媒介与表现形式，而是根据目的与用途划分的，因此它虽然属于图像的范围，却无法纳入上述各种类型^①。本文讨论的图像是广义的。

语言由能指和所指构成。语言的能指包括声音与字形。声音需要听觉把握，字形由视觉把握。索绪尔认为，在语言中，语音是本源性的，文字只是记载语音的符号。这种观点被称为语音中心主义。本文不准备辨析语音与文字二者谁更为根本。但从阅读实践来看，当今人们消费语言的艺术作品，显然更加依赖文字而不是语音。现代的文学作品主要是以文字（书面）的形式存在，而不是以语音（口头）的形式存在。自然，文字与语音实际上是合一的。有无文字的语音，但没有无语音的文字（考古发现的已经死亡的语言除外）。但是，有语音无文字的语言无疑是一种未发展成熟的语言，在这种语言基础上形成的文学作品也不可能是成熟的文学作品。另一方面，听故事与看文本毕竟是两种不同的文学接受方式。就现代社会的阅读实践来看，人们接受文学作品更多地是通过文字，通过语音接受的可以说是微乎其微。本文强调语言能指的视觉形式即文字（字形）方面，用文字代表语言和语言的艺术作品，一是为了与图像相对，一是考虑当今文学作品的存在和接受实际。

当然，文字也是靠视觉把握的，从这个意义上说，它与图像有共同之处。但是这两种视觉把握是有区别的。视觉对图像的把握是直观的把握，通过感官把握到的形式与在心灵中形成的形式是同一的；而视觉对文字的把握则是间接的，通过感官把握到的形式与在心灵中形成的形式是不同一的。换句话说，视觉把握到的字形并不是心灵所接受到的最后形式，视觉把握的是字形，心灵把握的则是概念，这概念通过一系列的转换，最终形成心灵所需要的形象。另一方面，视觉把握图像无需伴随其他的感官活动，而人们在用视觉把握文字时则总要联系到它的声音，暗含着听觉的活动。因此，文字与图像虽然都是经由视觉把握，但两者是不同的媒介，语言艺术很难归入视觉艺术的范围。

在本文，我们谈的图像指图像艺术及其作品，文字指语言艺术及其作品。

二、文字与图像的异质性

莱辛曾在《拉奥孔》中探讨过文字与图像的关系。他认为，虽然“说画是一种无声的诗，而诗是一种有画的画”有一定的道理，但“画和诗无论是从摹仿的对象来看，还是从摹仿的方式来看，却都有区别”^②。莱辛的观点是正确的。就二者关系来看，文字与图像既有相互对立的一面，也有相互联系的一面，我们可以分别将它们称为异质性与互渗性。但是在《拉奥孔》中，莱辛的重点是讨论诗与画的界限，对于诗画之间的异质与互渗则关注不多。

日本学者浜田正秀将文字与图像视为人类两种不同的“精神武器”：“语言是精神的主要武器，但另有一种叫做‘形象’的精神武器。形象是现实的淡薄印象，它同语言一样，是现实的替代物。形象作为一种记忆积累起来，加以改造、加工、综合，使之有可能成为精神领域中的代理体验。然而它比语言更为具体、更可感觉、更不易捉摸，它是一种在获得正确的知识和意义之前的东西。概念相对于变化多端、捉摸不定的形象而言，有一个客观的抽象范围，这样虽则更显得枯燥乏味，但却便于保存和表达，得以区分微妙的感觉。形象和语言的关系，类似于生

命与形式、感情与理性、体验与认识、艺术与学术的那种关系。”^③浜田正秀的论述涉及到了文字与图像的异质性,但没有深入下去。

本文认为,异质性指的是文字与图像不同的质的规定性。这种规定性决定了文字与图像不同的性质、特点和艺术生产与消费的方式,主要表现在三个方面。

其一,就存在与反映世界的方式而言,图像以具象的形式存在,对世界的反映是直接的、直观的,而文字则是以符号的方式存在,对世界的反映是间接的、抽象的。黑格尔曾经指出,“诗人所给的不是事物本身而只是名词,只是字,在字里个别的东西就变成了一种有普遍性的东西,因为字是从概念产生,所以字就已带有普遍性”^④。因此他认为,“我们把我们所意谓的一个感性存在用语言说出来是完全不可能的”^⑤。语言的核心是概念,概念没有直观性,而语言的能指也没有直观性,它只是一些声音与线条,因此,文字不能像图像那样直观地表现世界的感性存在,而只能将其间接地表现出来。作者先将世界文字化,读者再根据相关的文字还原作者所感受的世界。读者如果不识字或者没有相关的还原能力,就无法感受到作者所感受的世界^⑥。另一方面,图像的物质存在形式与世界的感性存在是一致的。它用线条、色彩、光电、固体材料或人体构成图像的物质存在,本身就是形象的。梅兰芳的“黛玉葬花”无论是在舞台上表演,还是照下来,或者绘成图画,塑成雕塑,都是形象的物质存在。而文字的物质存在形式则只是干巴巴的符号,不经过心灵的转换,人们是无法直接在这符号中看到形象的。图像与文字的这一区别造成了图像的易接受性、拟真性和文字的难接受性、间离性。就传达的信息与思想的丰富而言,图像要多于文字,就传达的信息与思想的清晰与条理而言,图像又不如文字。浜田正秀认为:“在一个概念里面有好几个形象,但即便使用好几个概念也不能充分地说明一个形象。”^⑦一个概念可以用多个形象来表达,而一个图像中隐含的信息,却不是几个概念(文字)就能说明的,这正好体现了文字与图像之间的这种关系。

其二,就图像而言,人们用感官把握到的形式与其最终在脑海中形成的形式是一致的,就文字而言则是不一致的。一幅画,它在我们眼前是什么形式,我们最终把握到的也是这种形式。而一篇小说,比如鲁迅的《阿Q正传》,读者最终把握到的,或者说读者阅读的最终结果肯定不是它呈现在眼前的若干文字,而是阿Q从出生到中兴到死亡的人生经历、他的性格、相关人物与场景。自然,阿Q的形象是靠这些文字塑造出来的,但是这些文字能够塑造这些形象,不是因为它们本身的物质形式,而是它们表达的概念或者说承载的意义。维特根斯坦认为符号“在使用中才是活的”,“命令和它的执行之间有一道鸿沟。它必须由理解的动作填平”^⑧;“‘学会它’的意思是:使他能够做它”^⑨。读者必须能在那些文字中把握到阿Q的形象和相关的生话,才算是把握了这部小说。如果他只是认识字,却无法形成相应的形象,则不算把握了这部小说。把握图像则不存在这个问题,看到某个图像,也就把握了这个图像。因此,相对于文字,图像更容易把握与消费,更能给观众带来感官的刺激与感性的愉悦。而文字则更能在知解力与想象力的运作与和谐中带给读者美的愉悦。

其三,图像与思想的关系是间接的、分离的,而文字与思想的关系是直接的、同一的。语言的核心是概念,概念则是思想最重要的组成部分。索绪尔认为,语言是思想的直接现实,思想与语言是不可分割的。它们就像纸的正反面,“思想是正面,声音是反面。我们不能使声音离开思想,也不能使思想离开声音”^⑩。对于人类来说,并不是先存在着某种思想,然后再寻找一定的语言来表达。两者实际上是同时形成的。思想由语言构建,思想形成的过程也是语言运用的过程。这里的关键是思想需要清晰、明确,而只有语言才能清晰、明确、系统、复杂地保存、表达、交流思想。因为思想是抽象的,语言也是抽象的,思想由概念组成,语言的核心也是概念,

两者之间有着天然的一致性。而图像由于其形象、具体的品质,无法构成与思想天然的一致性,因而也就不可能与思想形成直接、同一的关系。思想只能含蕴在图像之中,两者之间没有直接、固定的联系,更不是同一的关系。如果强行将某种思想与某种图像固定搭配起来,比如用鸽子表示和平,那么这些图像也就部分地符号化了。人们在观看这些图像的时候,更多地不是感受其中的形象,而是在领会其中的意义,这时人们实际上已在运用语言了。自然,这不是说图像中没有思想,或者通过图像不能保存、表达、交流思想,而是说,当我们要将思想抽象出来,作为思想来保存、表达和交流的时候,只能运用语言。

海德格尔在20世纪30年代曾预言“世界图像时代”的来临。他认为,“从本质上来看,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”^⑩。海德格尔将“关于世界的图像”与“世界被把握为图像”区别开来,是很有意义的。这说明,事物以图像的方式呈现和我们以图像的方式把握事物,这两者并不是一回事。所谓“关于世界的图像”,也就是说世界以图像的方式呈现,但并不意味着我们将世界把握为图像。而且,即便把世界把握为图像也不等于用图像的方式把握世界。把世界把握为图像只是一种结果,也就是说,世界最终以图像的形式对我们存在,以图像的方式把握世界则不仅指把握的结果,而且指把握的方式,把握的过程也完全是图像在运作,而这实际上是不可能的。把握世界的感性存在和以感性的方式把握世界只是人类把握世界的一个方面,另一个而且可能更重要的方面则是以理性的方式把握世界以及把握感性存在背后所隐含的本质与规律,而这很难通过图像和图像的运作来实现。进而,我们可以发现,对世界的感性存在的把握也有两种方式。一种是用感性的方式(主要是图像)将感性存在以其本来面貌表现出来,一种是将感性存在语言化,以文字的形式表现出来^⑪。由此可见,由于语言与思想的直接和同一,即使在图像时代,它仍然有着不可取代的地位。因此,阿恩海姆尽管重视图像,强调视觉在思维中的作用,认为“语言并不是思维活动之不可缺少的东西”,但他也不得不承认,语言“的确有助于思维”^⑫。

由此可见,语言的艺术作品更能清晰地表达复杂深邃的思想,图像的艺术作品则更能表现世界的感性存在。文字表达意义更加准确、清晰、直接,更能表达系统、复杂的意义,图像相对而言则要含混、模糊、间接。美国批评家道利斯·格拉博(Doris A. Graber)曾批评电视对美国政治和美国民众的不良影响,认为:“在许多方面,电视时代已经反拨了人类学习知识的时钟,回到了只能眼见为实时代的学习。电视让人们即刻或稍后就能看到事件的发生,无须再依靠文字的描述。自从有了文字印刷的新闻,即使运用照片和图解,也不可能全然捕捉事件的发生。人们原本指望电视时代的公众能够比以前更好地把握现实,包括政治现实世界。这个指望已经显然落空。目前的研究者大多数都指出,尽管电视新闻的政治内容多多,但大多数美国人认识政治的水平却是令人失望。”^⑬这段论述涉及图像的形象具体的长处和在思想表达方面的不足,是有道理的。

异质性决定了文字与图像的竞争与对抗,决定了二者各有存在的理由。它们各自满足了人类艺术欣赏的特定要求,无法互相取代。

三、文字与图像的互渗性

陈平原在2007年《新史学》创刊座谈会上说:“没有相关的文字我们几乎没有办法解读图像,或者说没办法阐发图像。但是带进了文字以后,我们如何保持图像的完整性,最后不要变成只是用图来做说明,我觉得这是一个比较大的困难。结果如何将图像和文字联合,我不知

道。我自己的感觉是,到目前为止,我们看到的研究图像的论文,尤其中文系和历史系写的论文都碰到这个问题,我自己的著作也是这样,包括黄克武他们编的也是这样,以前的郑振铎,都有这个问题。我们其实都是用配图的办法来读,而没想到图像本身可能伸展出一种文字涵盖不了说明不了的问题。”^⑤陈平原的研究经验一方面说明图像与文字的异质,图像有“文字涵盖不了说明不了的问题”,另一方面也肯定了两者的互渗,文字可以“阐发图像”。

文字与图像的互渗性,指的是二者之间的相互联系与相互渗透,主要表现在三个方面。

其一,是文字与图像之间的相互支撑性,即文字与图像在表现、交流以及效果上是互相依赖的。这方面的常见形式有传统的诗配画、现代的摄影小说等。作为人类交流与表达的两种主要手段或媒介,无论文字还是图像,都无法单凭自身完成人类认识与表达世界的任务。文字需要图像,以使自己的表现更加地直观、具体、形象。在一段文字材料中穿插几幅图片,无疑会使已有的表达更加形象具体,更有吸引力。而图像也需要文字,以使自己的意义能够敞亮、澄明。如创作于1991年的那张为“希望工程”做宣传的“大眼睛女孩”照片:一位小姑娘手拿铅笔,睁着一双大眼睛,望着前方。人们从这张照片看到了贫困地区的孩子对读书的渴望,对社会的呼唤。这张照片在当时产生了轰动效应。据照片作者解海龙介绍,当时主人公苏明娟正在教室低头写字,她偶尔抬头的时候,解海龙发现,这女孩的眼睛特别大,有一种直抵人心的感染力。于是他拍下了这张照片。那双眼睛能够被人解读出强烈的渴望,因此这张照片被中国青少年基金会选为“希望工程”宣传标识。由此可见,无论是其产生的过程,还是画面本身,“大眼睛女孩”都不是必然地与“渴望读书”这样的思想联系在一起的。它之所以能让人们做这样的解读,实际上是与这张照片的标题“我要读书”以及相关解说分不开的。也就是说,这张照片蕴含着多种解读的可能性。如给它配上“期待团圆”的标题及相关解说,它也可以表达农村留守儿童对于同父母团聚的渴望;给它配上“外面的世界”的标题及相关解说,它又可以表示落后地区的孩子对发达地区的向往。可见,若无文字的参与,这张照片意义的确定实际上是不可能的。照片如此,影视等图像艺术更是如此。如果没有文字的参与,影视作品的艺术表现力、意义的深广性都是无法实现的。

其二,是文字与图像之间的相互渗透性,即文字与图像各自包含一些对方的因素并且有赖于对方的参与。

在美国纽约的现代美术馆里,有这样一件艺术作品。约瑟夫·科苏斯将一把真实的折叠椅、一张等大的该椅子的照片和一张放大的关于“椅子”的词条并置在一起,命名为“三张椅子”。真实的椅子与椅子的照片构成椅子的所指,而词条则提供了椅子的能指。科苏斯试图通过这种方式完成对“椅子性”的探讨。真实的椅子为我们提供实物,椅子的照片为我们提供图像,如果要真正地把握“椅子”,还必须在观念上理解它。我们首先得给它命名,其次得了解它的功能,再次要掌握它的基本外观,这些都离不开文字。可见,要全面真正地把握“椅子”,我们既不能离开椅子的图像,也不能离开椅子的概念,两者实际上是无法分割的。换句话说,在一般情况下,文字与图像实际上是互相暗含的。这是文字与图像相互渗透性的第一层意思。

第二层意思是,从形成的过程看,文字与图像是相互渗透的。形象思维与抽象思维作为人类思维的两种基本形式是互相交叉、渗透的。语言是抽象的,但它又可以描写、塑造形象。语言艺术在形成过程中少不了图像的参与。很多作家往往是在形成生活的相关意象之后,再用文字将其表达出来。众所周知,屠格涅夫曾在火车上邂逅一个青年,其睿智与玩世不恭给他留下了深刻的印象。分手之后,青年的形象不断地在他脑海中浮现并渐渐清晰、完善,最终促使他动笔写作《父与子》。图像艺术在形成的过程同样有文字的渗入。例如,一幅画的构思,对它的

意义、目的、诉求的把握,对与这幅画相关知识、背景的把握,更多地需要依靠语言。

其三,是文字与图像的相互转化性。曹雪芹用文字写出了《红楼梦》,我们可以将它转化为图像,如改编成电视剧。另外,图像也可用文字进行描述。比如前述照片中的那个“大眼睛姑娘”。先有影视剧本,再拍成电影、电视,或先拍成电影、电视,再出小说,更是现在常见的现象。

然而,问题的关键不在于说明文字与图像之间存在着相互转化,而在说明这种转化的内在机制及其原因。

我们认为,这种内在机制首先在于文字的图像表述能力和图像的文字内蕴,其次在于二者的同构性。

如前所述,在一般情况下,文字与图像是互相暗含的,都只是表现世界的一种形式。语言并不是理性的产物,而是生活的凝集。卡西尔认为:“语言概念的最初功能并不在比较经验与选择若干共同属性;它们的最初功能是要凝集这些经验,打个比方,就是把这些经验合为一点。但是,这种凝集的方式总是取决于主体旨趣的方向,而且更多地是为观察经验时的合目的性的视角,而不是经验的内容所制约的。无论什么,只要它看上去对于我们意愿或意志,对于我们的希望或焦虑,对于我们的活动或行为是重要的,那么,它,并且唯有它,才有可能获得‘语言’意义的标记。意义的区分是表象得以固化的前提,而表象的固化则如上述,又是指称这些印象的必要条件。”^⑥奥古斯丁在谈到他少时学习语言的情况时这样写道:“当他们(我的长辈)称呼某物时,他们同时转向该物。我注意到这些并且渐渐明白:他们是用发出的那个声音来意指该物的。他们用身体的动作表示自己的用意,可以说身体的动作是一切种族的自然语言。人们用面部表情、眼神、身体其他部位的动作和语气表达寻求、拥有、拒绝或逃避等心理状态。因此,当我反复听到字词在各种不同语句中不同位置的用法后,便逐渐学会了懂得它们所指的东西。后来我的口舌习惯于这些声音符号时,我便用它们来表达我自己的意愿。”^⑦语言不仅要表现世界的本质、规律,也要将世界的感性存在凝结成概念,通过概念表现出来。抽象的文字背后隐藏着感性的世界。人们在学习语言的时候,也就把握了语言背后的感性世界。如一个孩子在看到椅子时,父母告诉他这是椅子。经过一段时间,他便能将“椅子”这个词与真实的椅子及其表象联系起来。当他看到的不是真实的椅子而是图像时,就能知道那是椅子;当他看到“椅子”这个词时,自然也能联想到椅子的感性形式。由此可见,文字与图像之间不是绝缘的,而是相通的。图像本身蕴含着文字的因素,文字可以描绘形象。语言的积累和成熟达到一定程度,事物的表象或图像的文字化就是顺理成章的事。

苏珊·朗格曾讨论事物之间的同构性问题:“当你在商店买灯罩时,你先看中的是一个绿色的灯罩,然后你又要一个大些的紫色的同样的灯罩,无论是你自己还是售货员,都不会弄错你要的是什么。那么,这两个灯罩的共同之处是什么呢?这一共同之处不是别的,而是指组成这两种灯罩的各个部分之间的相互关系模式。至于这两种灯罩的空间质,那是毫不相等的,因为在它们之间没有一个地方的实际尺寸相同。然而它们的形状是相似的,这就是说,组成这两种灯罩的各个部分之间的空间关系是相同的,因此,它们才有相同的‘形状’。”^⑧换句话说,两个事物只要具有这种同构性,不管其他方面如何不似,人们都会将它们看作同类事物。文字作品与图像作品之间也存在这种同构性。它主要建立在核心要素与关系相同的基础上。一部根据《水浒传》改编的电视剧,只要它描写的是一位叫宋江的人领着一群好汉与官府作对,时代背景、基本情节、人物关系、主要人物不变,其他一些因素再怎么变,人们也会认为它是《水浒传》,因为两者之间具有同构性。一幅画中一个纤弱的古装美女荷着小锄、提着花篮,篮子盛着一些落花。熟悉《红楼梦》的人就知道这位女子是林黛玉,尽管这位女子与他想象中或别的画

中的黛玉长得完全不同。这也是因为这幅画与《红楼梦》中描写的“黛玉葬花”有同构性。

由于文字和图像的异质性,它们在相互转化的过程中总会丢失一些东西,但只要保持这种同构性,两者之间的转换就是成功的。

四、文字与图像的此消彼长

文字与图像的异质性决定了二者无法相互取代,而互渗性又决定了它们相辅相成、无法离开对方而独立存在,由此形成二者之间的张力。如果仅从二者关系的角度静态地看,文字与图像应该处于一种平衡和平行的发展状态,但是历史告诉我们,文字与图像并不是平衡与平行发展,而是此消彼长的。

从历时的动态角度看,人类艺术的发展大致可以分为三个时期。

第一时期是图像为主的时期。在史前时期或前文字时代,人类主要靠信号、结绳、图画、镌刻、肢体语言等方式传递信息,思维方式上主要是实物—具象思维。后来逐渐产生了语言,大约在公元前3500年,在古埃及、克里特和中国开始出现文字。但人类早期语言尚不成熟,加之书写材料(如龟甲、金石、木板、竹简、锦帛、羊皮等)的笨重与昂贵,手工抄写的复制与传播方式的困难,以文字为基础的语言艺术很难大规模地展开。

第二时期是文字为主的时期。这一时期在我国大概从东汉蔡伦发明造纸术开始,欧洲大概从8世纪造纸术传入后开始。造纸术、雕版印刷以及后来的活字印刷术的发明,使文字活动的大规模展开成为可能,以文字为基础的语言艺术特别是小说的大规模展开也成为可能,文字逐渐超过并取代图像成为艺术的中心。

第三时期是文字与图像并立的时期。20世纪后半期之后,由于电子、网络、信息技术的迅猛发展,图像再度兴盛,形成与语言艺术并峙的艺术高峰。以新的科技手段为依托的电影、电视、摄影、电子图像等占据主导。麦克卢汉曾宣称:“图画式的消费时代已经死了,图像时代已经来临。”^①丹尼尔·贝尔认为:“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。”^②波德里亚提出“拟像”理论。美国学者米歇尔认为我们已经进入“一个不仅由图像所再现的世界,而实际上是由图像制造所构成并得以存在的世界”^③。尽管如此,语言艺术仍在发展,原有的文类如小说、诗歌、散文、戏剧文学依然存在,新的文类如影视文学、网络文学迅速发展,与新媒介结合的新形式如手机文学、摄影文学、广告文学等更是无孔不入。

文字与图像在人类艺术中地位的此消彼长,与植根于科学技术发展的人类艺术生产与消费方式有密切的联系。麦克卢汉认为,科技的发展会导致艺术形式与审美观念的变化^④。科技发展不仅导致新的图像类型如电影、电视的出视,而且使图像的大规模展开与传播成为可能。弗洛伊德认为,人类不会放弃任何可能的享受。艺术消费也是如此。人们总是寻找最方便、最舒适、最能得到愉悦与享受的艺术消费方式。相对于文字来说,消费图像更方便、更舒适,得到的感官愉悦与直接的快感也更大。因此,在同样的条件下,人们自然更喜欢消费图像。

不过,消费图像虽然方便、舒适,但在摄影、电子与网络技术产生之前,人们要得到欣赏图像的机会并不容易。他必须步行或坐车、骑马到剧院才能欣赏到戏剧与歌舞,必须到画廊、博物馆才能欣赏到绘画与雕塑,必须到建筑物的所在地才能欣赏到建筑。而且这些地方大都是公共场所,他不能随心所欲。此外,还有经济上较高的支出。而文字则不同,一本书、一张桌子、一杯茶,就能供他愉快地度过一个晚上。因此,虽然电影在20世纪初就产生并得到人们的喜爱,但是由于电影公共消费性质,它并没有对文字造成多大的威胁。两者基本上相安无事。只

有当电视、录像、电脑、网络产生之后,图像的消费不仅变得容易而且成为家庭和个人消费行为,图像才成为文字强劲的竞争对手。

- ① 由于纯文字的广告比例较小,我们按照一般的习惯,仍将广告划入图像的范围。
- ② 莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社1979年版,第2—3页。
- ③⑦ 浜田正秀:《文艺学概论》,陈秋峰、杨国华译,中国戏剧出版社1985年版,第32页,第32页。
- ④ 黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第213页。
- ⑤ 黑格尔:《精神现象学》上册,贺麟、王玖兴译,商务印书馆1979年版,第66页。
- ⑥ 这一过程十分复杂,笔者已经做了比较详细的探讨,可参见拙著《形象诗学》(中国社会科学出版社2004年版)第四章“文学语言与文学形象”。
- ⑧⑨ 维特根斯坦:《哲学研究》,汤潮、范光棣译,三联书店1992年版,第170页,第160页。
- ⑩ 索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆1980年版,第157页。
- ⑪ 海德格尔:《世界图像时代》,孙周兴编《海德格尔选集》,上海三联书店1996年版。
- ⑫ 关于语言如何表现现实的感性存在,请参见拙文《文学形象的语言构成》(载《文学评论》1996年第4期)。
- ⑬ 鲁道夫·阿恩海姆:《视觉思维——审美直觉心理学》,滕守尧译,四川人民出版社1998年版,第305页。
- ⑭ Doris A. Graber, “Seeing is Remembering: How Visuals Contribute to Learning from Television News”, *Journal of Communication*, No. 40 (1990): 134.
- ⑮ 陈平原:《我真正用力的是图像和文字之间的关系》,见<http://fcs123.blog.163.com/blog/static/75394214200862284113754/>。
- ⑯ 卡西尔:《语言与神话》,于晓等译,三联书店1988年版,第63—64页。
- ⑰ 转引自维特根斯坦《哲学研究》,第7页。
- ⑱ 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15—16页。
- ⑲ 麦克卢汉:《理解媒介——论人的延伸》,何道宽译,商务印书馆2000年版,第213页。
- ⑳ 丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,赵一凡等译,三联书店1989年版,第156页。
- ㉑ 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31页。
- ㉒ 参见李中华《麦克卢汉文学原型》,载《中国文学研究》2011年第4期。

(作者单位 湖南师范大学文学院)

责任编辑 张颖