

January 2020

Representation and Thought in Images: A Study of the Relationship between Words and Images from an Artistic Perspective

Yanqiu Zhao

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zhao, Yanqiu. 2020. "Representation and Thought in Images: A Study of the Relationship between Words and Images from an Artistic Perspective." *Theoretical Studies in Literature and Art* 40, (1): pp.108-117.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol40/iss1/14>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

图像中的表象与思想

——艺术视野下的文字与图像关系研究

赵炎秋

摘 要: 图像的思想来源于图像表象所表征的事物本身的意义,以及艺术家主观因素的渗入。图像的意义产生于图像与观众的互动。图像表象本身的规定性为图像意义的产生提供基础与依据,观众的阐释使图像的意义从潜在成为现实。与王弼的“得意忘象,得象忘言”不同,在图像中,象始终是居于主导地位的,意需要通过象才能得到,观众得意之后无法“忘象”。艺术家的主观因素渗入图像是一种有意识的行为,表现在艺术家的观察、构思、表现等阶段。艺术家可以通过突出图像所表现事物的文化内涵、适当地类型化、突出特定的语境等方法,突出图像中的某些思想。图像的表象与文字建构的形象在表达思想上存在一定的差异。这种差异表现在图像表象无法表现非视觉性的生活现象、图像无法通过其构建材料表达思想、和图像表达的思想没有文学形象那样明确与清楚。

关键词: 图像; 表象; 思想; 文字

作者简介: 赵炎秋,文学博士,湖南师范大学文学院教授、湖南师范大学外语学院兼职教授,主要从事文艺理论、比较文学的研究。通讯地址:湖南省长沙市岳麓区麓山南路36号湖南师范大学文学院文艺学教研室,410081。电子邮箱: zhyq814@163.com。本文是国家社科基金课题“艺术视野下的文字与图像关系研究”[项目编号:13BZW011]阶段性研究成果。

Title: Representation and Thought in Images: A Study of the Relationship between Words and Images from an Artistic Perspective

Abstract: The inbuilt thought of images comes from the meaning of things represented by images and also from the initiation of artist's subjectivity. The meaning of image emerges from the interaction between image and audience. The prescriptive nature of image's presentation becomes the source to generate image's meaning, while the interpretation of the audience actualizes the implicit meaning. In images, visibility is always dominant from which meaning is generated and the audience captures the meaning and keeps the visibility. The initiation of subjectivity into image is artists' conscious action, as is reflected in their observation, conceptualization, and performance. Artists can foreground certain thoughts in images by highlighting the cultural connotation of the things represented, stylizing and specifying the contexts of the images. There is difference in the expression of thought between the presentation of images and the figurative representation constructed through language, and the difference can be described in three ways. First, the visibility of image is unable to represent non-visual phenomena in life. Secondly, image is unable to express thought through its materiality. Thirdly, the thought presented by visual images is not as clear as that expressed by literary images.

Keywords: image; representation; thought; word

Author: Zhao Yanqiu, Ph. D., is a professor at the School of Chinese Language and Literature, Hunan Normal University. His research interests include literary theory and comparative literature. Address: School of Chinese Language and Literature, Hunan Normal University, 36 Lushan South Road, Yuelu District, Changsha 410081, Hunan Province, China. E-mail: zhyq814@163.com This article is sponsored by the National Social Sciences Fund (13BZW011).

语言与思想对应,二者形成一个紧密的结合体,从这个意义上说,语言是思想的直接现实;另一方面,图像对应的不是思想,而是世界的表象,因此,图像只能是事物表象的直接现实,而无法成为思想的直接现实。但是图像也需要表达一定的思想。然而,正如黑格尔所说,“要经过艺术表现的内容,必须在本质上适宜于这种表现。”(黑格尔 87)图像要表达的思想,是否“本质上适宜于这种表现”呢?图像的表象与思想之间的关系,表象、思想与世界之间的关系,究竟应该如何理解?深入研究这些问题,对于我们进一步理解图像,理解图像与世界的关系,有着重要的意义。

一、图像的思想

图像表现与构建的是世界的表象。图像形成之后,它的能指,即能为人的感官所感知的外在感性形式也可以称为表象。^①从符号的角度看,这表象也可称为图像的能指。但与文字不同,图像的能指是实的,所指是虚的。图像的能指通过感性具象,与世界的表象形成或同一或近似或象征的关系,从而对世界进行表征。而具象一旦形成,总是要意指与意味着某些东西,这就是思想也即图像的所指。相对而言,图像的感性具象是容易把握的,画面与世界的关系,一般来说也是容易把握的,但要把握其意指与意味的思想,则不那么容易,有时甚至是非常的不易。自然,在特殊情况下,要把握图像的能指、能指与世界的关系,也会遇到困难有时甚至是严重的困难。但是在这种时候,我们要把握图像的所指就更加困难,因为图像的所指只能通过能指去把握,我们必须把握了能指,才能进一步把握所指。在接受图像的时候,我们需要把握图像的能指与世界的联系,否则,我们就无法把握能指内部各个部分之间的联系。另一方面,把握了图像能指与世界的联系之后,我们还需由此出发,进一步把握图像能指与所指也即思想的联系。无法把握所指,我们也就无法把握图像的内涵与意义,观察力与知解力、理解力无法达到和谐,形不成二元张力。这样,我们就难以理解图像,精神会始终处于紧张之中。不仅欣赏的乐趣大大降低,相应的评价也会不准确。如下面这幅画:

如果不说明这是著名法籍华裔画家赵无极的代表作之一《25.06.86 桃花源》,恐怕绝大多数观



众无法认识到这部作品的价值。不是因为其画面不清晰,不是因为其色彩、构图不好,也不是因为其没有独创性,而是因为我们无法把握画作的内涵,无法把握艺术家想要表达的思想。

自然,图像所表达的思想是多方面、多层次的。作为观众,无须也不可能完全将其把握,但是必要的了解却是必不可少的,否则,我们的把握就还停留在视觉的层面,还未进入心灵,欣赏的过程无法完成,图像对我们也就失去了其应有的意义。如赵无极的《25.06.86 桃花源》,首先,我们需要知道的是它表现了什么。画作的题目告诉我们,它表现的是中国著名的乌托邦传说“桃花源”。通过这个题目,我们将画面与世界联系了起来,画面的各个部分也分别具有了存在的理由,并相互联系,构成一个整体。其次,我们还需知道,这幅画作是如何表现桃花源的,有些什么内涵。仔细观察,我们可以发现,画作以中国水墨画的垂直构图为蓝本,以悬浮的葡萄紫、深海的湛蓝和烟的灰白构成岩石与瀑布形状,在画作的下部正中,有一个若隐若现的古典中国人形。画面的色彩层次丰富、各个要素彼此渗透,人与自然融为一体。也许,这就是画家所想象的桃花源生活与意境?理解到这里,我们对于画作才算是有了基本的把握,知解力、想象力与观察力能够和谐地运作,审美的乐趣也就油然而生。至于进一步的把握,则往往需要专业批评家的介入。

之所以在把握画面的同时还需要把握思想,

除了人是追求意义的动物,还因为艺术家们在创作图像的时候,是有一定的观念和目的的,这些观念与目的必然要通过各种方式渗透到图像的能指之中,并对表象产生影响。如果无法理解表象隐含的这些思想,我们自然无法把握图像,甚至无法把握表象。因为艺术意图必然要影响到表象的构建。视觉把握了表象,并不意味着心灵也理解了表象。另一个原因则是在客观世界中,事物的外在表现形式与其内在的意义是有机结合在一起的。一定的表象必然包含一定的思想。我们不把外在表现形式与内在的意义联系起来把握,在客观世界中就会寸步难行。从根本上说,图像也是客观世界的表征,在欣赏它们的时候,我们自然也会追求对其思想的把握。

图像表达思想,看似一个水到渠成的问题。但图像为什么能够表现思想,它的思想来自何方?要从理论上说明它,并不是一件容易的事。以下我们试从两个方面进行探讨。

图像表征的,是世界的感性表现形式也即表象。但在客观世界中,事物的表象与事物本身是联系在一起的,事物的意义往往通过表象表现出来,如母亲将婴儿抱在怀中,显示慈爱;树的枝叶倒向一个方向,表示有大风吹过;等等。简单的事物是这样,复杂的人类活动更是如此。人是自为的动物,他的言行表情总是有意识的,与他的思想、情感、目的、诉求等联系在一起。这思想、情感、目的、诉求等,也就是其行为的意义。艺术家将事物的表象表现出来,事物本身的思想、意义也就隐含在这些表象也即图像的画面之中。

如法国画家雅克·路易·达维特的油画《贺拉斯兄弟的宣誓》:



这幅画取材于古罗马故事:公元前7世纪,罗马与邻邦阿尔巴开战,最后达成协议,由双方各出三人比武,输了的城邦就臣服胜利的一方。阿尔巴城派出库里阿斯三兄弟,而罗马则派了贺拉斯三兄弟。他们出战前在老父面前宣誓,誓死保卫罗马。战斗的结果是库里阿斯兄弟三人阵亡,而贺拉斯三兄弟则剩下了一个,罗马取得胜利。这幅画选取了三兄弟在父亲面前宣誓的那一瞬间。画面正中是拿着三把利剑的老贺拉斯,右边是穿着征袍的三位兄弟,他们的右手坚定地伸向老父拿刀的手,渴望着上战场建功立业,保卫罗马。画面的左边,是几个妇女和小孩,那是贺拉斯们的妻儿和妹妹。这个事件本身就具有强烈的爱国精神,在图像中表现出来,爱国主义自然也就成为其内在的意蕴。

也许会有人质疑:在图像是事物的客观反映时,事物的意义会进入图像,但如果图像完全是艺术家想象的产物,与客观世界没有对应关系的时候,客观世界的意义还会进入图像之中吗?回答是肯定的。因为绝对意义上的纯想象是不存在的。任何想象,都有客观世界的基础和背景。想象的作品实际上也是世界的间接反映。既然如此,世界的意义自然也会通过各种方式进入想象的图像之中。克罗齐认为“实在与非实在的分别对于直觉的真相是不相干的,次一层的。”“例如我在里面写作的这间房子,摆在我面前的墨水瓶和纸,我用的笔,我所接触的和用来做我的工具的种种事物,以及既在写作,所以是存在的我自身——这一切知觉品都同时是直觉品。但是我现在忽然想起另一个我,在另一城市中另一间房屋里用另一种纸笔墨写作,这意象也还是一个直觉品。”(克罗齐 9) 克罗齐的这一观点不无道理。就图像而言,不管这图像是有客观事物作基础,还是纯想象的产物,对图像的能指都不造成本质性的区别,画家临摹出一幅人物素描,和他想象出一幅人物素描,就画面来说,都不会有什么不同。观众都要依据自己的生活体验、依据客观世界这个参照系去理解它的内涵和意义。由此可见,任何图像,客观世界都是其意义的主要来源之一。

图像意义与它的创作者有着密切的关系。艺术家在创作图像的过程中,不可避免地要通过各种方式,将自己的思想与感情等渗透到图像中来,这些主观因素积淀在图像之中,成为其思想意义

的另一主要来源。仍以《贺拉斯兄弟的宣誓》为例。古罗马故事告诉我们,贺拉斯兄弟的一个妹妹已经许配给了库里阿斯兄弟中的一个,听到库里阿斯三兄弟都被杀死之后,她伤心地哭了,并责备起罗马来。活着的贺拉斯不能容忍她咒骂罗马,用手中的矛将她刺死。按照当时的法律,他应该被判死刑,但在群众的压力下,他被法庭宣布无罪,成为人们心目中的英雄。故事由此彰显了国家至上的观念。达维特无疑是赞同贺拉斯的行为的。在画中,他让那位杀妹的贺拉斯穿上库里阿斯兄弟穿的白色战袍,右手前伸,左手握着那根长矛。那袍子的颜色与左边坐着哭泣的他的妹妹身穿袍子的颜色正好一致。但是,杀妹贺拉斯身穿的白色袍子是库里阿斯兄弟的,按理他应该在战斗结束之后才能获得,可画家却让他在出征时就披上了这件袍子,其意在通过这一细节,让观众联系起故事后续的情节,突出祖国高于一切的爱国主义主题。作者本身的思想、感情通过画面得到了体现。

如果对比一下索福克勒斯的《安提戈涅》,画家的创作意图就更加突出。安提戈涅因埋葬自己犯了叛国罪的哥哥波吕尼刻斯,被国王克瑞翁囚禁并因而自杀。国王的儿子海蒙是安提戈涅的恋人,安提戈涅死后,也跟着自杀,只剩下克瑞翁一人孤独寂寞地守着王位。著名哲学家黑格尔对此剧特别重视,以此为例阐释了他的悲剧理论。黑格尔认为,安提戈涅和克瑞翁各自代表着一种伦理的力量。前者代表的是家族伦理,后者代表的是国家伦理。两种伦理力量都有其合理性。但它们却都以自己的合理性来否定对方的合理性,由此导致悲剧性的冲突。冲突的结果是双方的毁灭。但悲剧否定的并不是双方的合理性,而是双方的片面性,永恒的正义取得最后的胜利。

安提戈涅的故事与贺拉斯兄弟的故事其实有异曲同工之妙。从国家伦理的角度,贺拉斯兄弟杀死库里阿斯兄弟是值得赞扬的。但从他们妹妹的角度,则不一定是好事,因为她的恋人没了。从家族伦理的角度看,她发发牢骚,骂罗马几句,也是情有可原,甚至可以说是合理的。但贺拉斯却将她杀了,而且没有内疚(要知道那是他的妹妹),而且得到罗马民众的肯定。在《安提戈涅》那里,国家伦理与家族伦理平分秋色,而在《贺拉

斯兄弟的宣誓》这里,国家伦理则完胜了家族伦理。两个艺术家选择两个不同的故事,作为自己创作的题材,当然与他们各自的观念与情感,与他们各自的创作意图有着不可分割的联系。

二、图像意义的产生及“言像意”三者关系

生活的意蕴、艺术家的思想感情是图像意义的来源和基础。这些意义也即图像的思想隐含在图像的画面之下,需要观众去把握、发掘。观众把握图像思想的过程,并不是像矿工挖矿一样,到既定的地方把它提取出来。图像的思想也不像矿藏,隐藏在图像中的某个地方,等着观众去提取。从某种意义上说,图像的思想只是一种潜在的可能性,要使这种可能性成为现实,还必须要有观众的参与。比如凯文·卡特拍的那张著名的照片《饥饿的苏丹》。



《饥饿的苏丹》,直译为《秃鹫与小女孩》

这张照片摄于1993年3月,摄影者是南非自由摄影记者凯文·卡特(Kevin Carter)。1994年,这幅照片获得普利策新闻大奖。照片以其震撼人心的感染力,激起各国人民与政府对苏丹饥荒和苏丹内战的关注与反响。照片获奖之后,卡特受到部分人的指责,认为他只顾自己拍照、获奖,却没有对小女孩采取救助措施。但是据评奖委员会的委员之一约翰·卡普兰回忆,卡特提供的照片上有注解,提示会有人来帮助这个小女孩,小女孩并不是独自一人在荒无人烟的沙漠里。而且,小女孩的手上还有一个环,说明她当时受着人道保护。因此,卡特没有帮助这个小女孩,是因为她不一定非要他的帮助,而不是因为他的冷漠。但是这个节目在电视上播出的时候,约翰的说明被有

意地切掉了,节目还是紧紧围绕新闻伦理和道德观展开,对凯文·卡特和普利策奖进行了猛烈的抨击。这是导致卡特获奖两个月之后自杀的原因之一。

其实,这张照片的画面本身并不复杂,一片空空的旷野,一个头大如斗、皮包骨头的黑人女童,因为饥饿而奄奄一息地倒在地上,一只凶猛的秃鹫待在女孩后方不远处,等着即将到口的美餐。然而人们从中不仅读出了苏丹的饥荒、人生的艰难,而且从中挖掘出了更加深刻的社会原因,还从中看出了不一定是事实的记者的冷漠、没有人文关怀、个人的功名心。这些思想,有的是画面直接提供的,有的是读者挖掘的,而有的则是部分解读读者强加的,而且不一定正确。

之所以这样,是因为图像的画面只是一些具体的感性表现形式,本身并不能“指出”思想,思想需经观众的解读才能呈现出来。而不同的观众,其主观立场、生活体验、思想感情、艺术修养是不同的,所依据的解读体系或者说前见也是不同的,在解读同一图像的时候,得出的结论自然也会有所不同。

自然,这并不意味着在思想产生的过程中,图像完全是被动、消极的。图像本身的规定性是其思想产生的基础。观众不管如何阐释,其阐释总是在图像的基础上进行的,要受到图像规定性的制约。如果他的阐释不符合图像的规定性,他就必须对自己的阐释进行修正,否则,他的阐释就是错误的,没有说服力,不会为公众所接受。因为从本质上说,图像的思想毕竟是其自身的思想,观众不能主观随意地添加。如前面的那张“饥饿的苏丹”的照片,我们可以阐释出“饥饿”“艰辛”“苦难”等意思,我们也可以阐释出“苏丹人民需要救助”“社会出了问题”“内战可恶”等意思,但我们无法说它表现了“幸福”“愉快”“满足”等思想,也无法阐释出“社会已经尽力”“苏丹政府关心人民”等意思。因为这不符画面本身的规定性:一个饥饿的女孩和一只等待她死亡的秃鹫。

这里说的图像的规定性指的实际上是图像的表象或者说能指的规定性,即表象为图像意义的产生提供的基础与依据,它们制约着图像意义产生的范围、方向、内容和性质。这种规定性表现在如下几个方面:

其一,图像是意义产生的基础。图像的意义

不是凭空产生的,必然有一个产生的基础,这基础只能是图像自身。图像的意义只能蕴含在图像的外在表现形式也即图像的表象之中,是图像表象所表现对象内涵的意义和艺术家渗入表象中的思想、感情。离开了表象,图像的意义便无从谈起。

其二,图像所表现的生活,是有意义的。随着这些生活的表象进入图像,这些意义也会进入图像,或者说,某一事物的表象实际上是无法与这事物分离的。表象与事物剥离,移植进另一空间,这表象与其所属的事物仍然有着无法切割的联系,事物及其意义仍然要通过表象显现出来。如母亲怀抱婴儿,这一生活现象所体现的慈爱、温馨并不会因为表象被剥离、移植到画布上而消失。因为表象总是与实体联系着,但表象又具有某种独立性。在实体消失后,表象仍然能够作为实体的表象而存在。既然如此,读者在解读图像的时候,也就无法忽视图像表象所表现的生活的意义。

其三,图像中往往会存在一定的提示与线索,指示或暗示着图像的意义。如《贺拉斯兄弟的宣誓》中,艺术家将战斗后才可能获得的战利品——库里阿斯兄弟的白色战袍提前让贺拉斯穿上,这就是艺术家在图像设置上的一个提示。这一细节虽然细微,但对于熟悉这个故事和故事得以产生的生活事件的人来说,意义却是很明显的,即突出国家利益高于一切的思想。图像中的提示与线索有的是图像创作者有意设置的,如《贺拉斯兄弟的宣誓》;有的则是形象自身形成的,如“饥饿的苏丹”的照片,那奄奄一息的女孩,那虎视眈眈的秃鹫,只能解读为“饥饿”“艰辛”“苦难”等意思,而不能解读为其他的什么意思。

其四,图像的构成方式、表现技巧、画面表现也往往是有意义的。虽然有别于语言,图像的能指与所指之间没有直接、固定、武断的联系;但图像也是在历史发展中形成的,它的构成方式、表现技巧与画面表现等往往与一定的社会、文化、习俗联系着,在较低的程度上也具有一定的约定俗成的意义。中国传统绘画用笔墨构建画面,西方绘画用色彩构建画面,其技法、构图往往不同,其隐含的意义也就不同。如中国绘画常用皴法表现事物,如用小斧劈皴表现山石的刚硬,牛毛皴表现夏季山头的苍润茂密,而西方绘画则很少用这种技法;相反,西方油画的颜料堆积所形成的技法与其隐含的意义,也是中国传统绘画所没有的。图像

的构成方式、表现技巧、画面表现所隐含的意义有时甚至与人们的生理构成和感觉也有关系。如用红色表现热烈、蓝色表现安宁、白色表现纯洁,就与人的通感有关系。在解读图像的时候,解读者的解读自然也要受到这些因素的影响与限制。

图像通过画面表征世界,观众通过画面把握图像的意义。在观众把握到图像的意义之前以及把握图像的过程中,图像的画面或者说能指一直处于主导地位。那么,在观众把握图像的意义之后,画面与意义的关系又应该如何理解呢?

中国古代有“得意忘象”之说,其代表人物是魏人王弼。王弼综合《周易》的“立象以尽意”说和庄子的“得意而忘言”说,提出“言者所以明象,得象而忘言;象者,所以存意,得意而忘象”的观点。在王弼看来,“言”生于“象”而说明“象”;“象”生于“意”而说明“意”。要得“意”必须借助“言”“象”,而又不能执着于“言”“象”。执着于“言”“象”,便得不到“意”。不执着于“言”“象”,才能得到“意”。这样,在王弼那里,“意”成了目的,“象”只是通往“意”的途径与手段,言、象运作的最终目的只是表意。这一观点影响很广,有必要进行辨析。

本文认为,王弼的观点在他所讨论的范围内是有道理的。王弼是在阐释《周易》时提出他的上述观点的,他所说的“言”,指的是《周易》卦辞和爻辞及其解释,“象”是指卦象,“意”是指卦象所表达的思想,也即卦意。而在《周易》中,卦意的确是目的,言、象只是表达卦意也即思想的手段。在这个范围内,王弼的观点是正确的。但正如列宁所说,真理往前多走一步就会变成谬误,王弼的观点在《周易》阐释的范围内是对的,扩大到整个图像的领域就不对了。这可以从以下两个方面探讨:

其一,《周易》主要是一部文字(符号)作品,其中的卦象主要是靠文字(符号)构建的,并不直接表征事物的表象;^②而图像中的“象”或者说表象则不是由文字(符号)构建的,它是由源于自然的线条、色彩、光线、体积等构建的,与事物的表象有着相同、相近、相似或者象征的关系,直接表征着事物的表象。

其二,也是最重要的,图像,至少是图像中的一部分并不以表达思想为自己的最终和最高目的。马克思认为,人类有三种把握世界的方式:

理论的、实践的、艺术的。艺术掌握就是对事物外在形态的把握。艺术掌握通过直观的方式对事物的表象也即外在形态进行把握。艺术把握的目的就是事物的表象,思想虽然不可缺少,但它不是艺术把握的终极和全部目的,它和表象构成艺术把握的两个方面,隐含在表象之下,通过表象表现出来。在矛盾的两个方面,表象是主导的一面。宽泛地说,图像属于艺术把握的一个重要方面,总体上看,它的表象与思想的关系也是如此。具体分析,图像的表象与思想之间的关系大致有三种情况:一种情况是表象占据绝对主导地位,图像表达的思想无关紧要或者不被人们重视。如一些纯形式的表现品或纯自然的绘画——一片蓝天,一朵盛开的花朵的照片等。一种情况是表象与思想在画像中形成张力,缺一不可,共同构成图像的整体。如达维特的油画《贺拉斯兄弟的宣誓》。第三种情况是思想溢出表象,成为矛盾的主导方面,图像的目的是表达思想,表象本身的重要性下降,成为表达思想的途径。如一些目的明确的宣传画。但即使是第三种情况,与王弼说的也有不同。这有两种情况:一种情况是图像表达思想不可能有文字表达思想那样精准;另一种情况是即使是宣传品,图像也不满足于只让人们把握抽象的思想,也希望人们在把握思想的同时能受到表象的感染,记住表象的相关内容。如一部征兵的短片,它的目的当然是宣传当兵好,动员青年踊跃参军。但在让人们了解短片的意思的同时,它肯定还要让画面本身打动人们。而时过境迁,能够留在人们记忆中的,恐怕也只是其中几个令人震撼的画面。

由此可见,与《周易》中的言象意关系不同,图像的象意关系(图像没有“言”这一要素)中,象终始是居于主导地位的,意需要通过象才能得到,得到意之后也无法“忘象”。

三、艺术家主观因素渗入图像

图像的思想来自两个方面,一是图像所表现的生活的内涵,一是艺术家渗入到图像中的主观思想与感情。但生活的意义蕴含在生活之中,艺术家只要将生活的表象抽象出来,表现在画面上,这表象所联系着的生活的意义也就暗含在画面之中,无须艺术家有什么作为;而艺术家的思想感情

则不同,它是艺术家的主观因素,外在于图像所表现的生活,要将这些主观的因素渗入到图像之中,艺术家就必须有所作为。

从最宽泛的意义上讲,艺术家选择表现对象的过程,也就是其主观因素渗入图像的过程。因为艺术创作是有意识的活动,艺术家总是根据自己的思想感情愿望目的等进行创作。创作对象的选择就融入了他的主观因素。齐白石画虾、徐悲鸿画马、黄胄画驴,都达到了出神入化的境界。他们对虾、马、驴的选择,自然隐含了他们的思想、喜好、情感,以及他们的生活经历、艺术修养等主观因素。从这个角度说,艺术家选择表现对象的过程,也就是其主观因素渗入图像的过程。

不过,更能体现艺术家主观因素的,还不是他画什么,而是他怎么画。画什么只是确定表现的对象,怎么画则牵涉到艺术家的观察、构思、表达等各个方面,只有在这些方面,艺术家的主观因素才能充分地展示出来。马克思曾经指出“对于没有音乐感的耳朵说来,最美的音乐也毫无意义。”(马克思 126)人的感觉器官并不是完全被动地接受外界的信息,而是主动地接受、捕捉、关注外界的信息。这种接受、捕捉、关注是因人而异的,受人的主观因素的制约。不同的人有不同的主观因素,因此他所观察到的外界事物也是不同的。中国画采用散点透视,画家的观察点是移动的,既不固定在一个地方,也不受固定的视域限制,而是根据需要,将自己在各个立足点所看到的东西都组织到自己的画面上来。西洋画采用焦点透视,用固定的视点表现同一个空间,画家作画取景,限制在一个固定的视点,以及这一视点的视向所决定的视域内。因此,中国画家观察景物与西方画家观察景物所持的角度、侧重点等都是不同的,看到的景物也不一样。可见,主观因素的渗透,在观察阶段就开始了。

构思阶段更能表现艺术家的主观因素。图像的构思是艺术家对图像的内容与形式的总的考虑与安排,它需要运用想象,对生活的表象进行重新调整、安排、修改、创新。构思的依据一是客观的生活,一是主观认识。在构思的过程中,艺术家的主观世界能够得到最充分的表现。如达维特的《贺拉斯兄弟的宣誓》,画家在画面中让贺拉斯在宣誓时就提前穿上库里阿斯兄弟的白色战袍,以突出爱国主义的主题,同时也有力地展示了艺术

家本人强烈的爱国主义精神。

相对而言,表达阶段技术的含量更高,作者主观因素的渗透要弱一些。但也不可忽略。因为观察、构思与表达三个阶段不是截然分开的,而是你中有我、我中有你。表达上的考虑会影响到艺术家的观察和构思。另一方面,正如朱光潜所指出的“构思与完成作品之间还有很大的距离,还要经过一段艰苦工作。我心里可以想到许多美妙的意象,但是因为没有绘画的训练,我提笔来画我的意象时,总是心手不相应,不能把它画出,成为一件艺术作品。”(朱光潜 645)构思的表象在表达过程中遇到困难时,艺术家就不得不对相关的表象进行修改。在这种情况下,表达便以一种消极的方式方法影响着艺术家主观因素的渗入。

除此之外,从艺术家主体的角度考察,艺术家还可以通过一些相应的手段,来突出图像中的某些思想。

其一,突出图像所表现事物的文化内涵。任何图像都必然处于一定的文化传统和现实文化之中。文化是一个意义系统,在长期的积淀过程中,某些事物以及这些事物的表象获得了某种文化内涵,与一定的意义联系起来。如在中国文化中,梅花象征高洁、翠竹象征气节、松鹤象征延年,等等。在图像中有意识地突出这些具有较强文化内涵的事物,其内涵的意义便会突显出来。中国文化以翠竹象征气节,中国古代士人喜画竹子,以此表明心迹,表达某种思想,如郑板桥。基督教用“迷途的羔羊”比喻离开上帝的指引,迷失生活方向的人。因此,西方绘画中出现的羔羊,往往不是纯自然的写景,而隐喻着其他的意义。

其二,适当地类型化。一般情况下,图像的画面与其所表现的思想之间的关系是间接的、不固定的,其意义的确定,取决于画面的规定性与欣赏者之间的互动。而欣赏者的解读又要受到一定的阐释体系与规则的制约。但由于主客观的原因,有些艺术家在创作时,有时会有意识地对图像的画面进行处理,使图像与某种思想明显地联系起来;或者增加一些明显的线索,使画面明确地指向某种思想,这就是类型化。在长期的欣赏实践中,由于主客观特别是社会规约的原因,欣赏者也习惯于将某些类型的画面与某些思想固定地联系在一起。自然,类型化过于突出,图像就会由艺术品转为宣传品,如一孩政策时期的计划生育宣传画。

但不可否认的是,在公认为艺术品的图像中,有时也不可避免地存在着类型化的因素。这是因为,艺术性的图像有时也需要运用一定的类型化的因素来增加自己的表现力,表达艺术家的思想情感,或者给读者某种线索或启示。一个众所周知的故事:北宋皇帝宋徽宗赵佶喜欢绘画,在朝廷考试画家的时候常常以诗句为题,让应考的画家按题作画择优录用。有一次考试的命题是“踏花归来马蹄香”,要求画家在画面上将诗的内容体现出来。大家绞尽脑汁,都未能体现出诗句的意境。只有一位画家独具匠心,他没有着眼于诗句中的字词,而是着重体会诗句的意境,着重在“香”字上做文章。他的画面是:在一个夏天的黄昏,一个游玩了一天的少年骑着马儿回家,在翻飞的马蹄旁,几只蝴蝶追逐着马蹄起舞。画面中的蝴蝶就是类型化的因素,^③但是它的出现是必不可少的。因为非此无法表现出“马蹄香”这一规定情景。自然,与宣传性的图像相比,艺术性的图像中,类型化的因素总是控制在一定的范围内,超出一定的范围,艺术品就会向宣传品转化。

其三,突出特定的语境。绝对地说,任何图像都有语境。语境是多方面的,有图像产生的语境,图像与其他图像之间关系的语境,图像自身的语境。但在一般情况下,人们只注意到图像本身,与其相关的语境往往受到忽视。如果艺术家通过某种方法将图像的语境突出或指点出来,一些本会被人忽视的与此语境相连的思想便会突显出来。如画家完成一幅作品,有时喜欢在画上写上“时年九十”或者“十岁涂鸦”,指示出图像创作时的某种语境,这是图像产生语境。有的画家在作画时,有时突出画作与已有的某一,或某些、某类画作的相似性或同构性,使人看到这幅画作就会想起其他的一些画作,这是图像的关系语境。如罗温·艾金森(憨豆先生)饰演的“蒙娜丽莎”,之所以引人注意,是因为有达·芬奇的“蒙娜丽莎”做它的关系语境,这样,憨豆版的“蒙娜丽莎”就取得了搞笑、戏拟、解构等多重意义。有的画家在画作构思时,特意强调画作中的某些因素,使画作与外界产生某种张力,形成一定的语境,这是图像自身语境。如“大眼睛女孩”的照片,中国青少年基金会给它配上“我要读书”的文字,使其与偏远乡村的学龄儿童联系起来,并通过这一语境突出了穷困儿童受教育的问题。

自然,创作者要将自己的主观因素在图像中表现出来,就必须在一定程度上、一定范围内遵守图像创造的规则也即与图像相关的公共话语。从图像的角度看,思想、情感等人的主观因素都是无形的。艺术家要将它们表现出来,就要给其赋予能够用视觉把握的形式。这样,一定的形式便与一定的主观因素联系起来。但这种联系不能是个体性的,而应是群体性的。创作者表达思想情感的形式、技巧应该是一定范围内的群体有着共识、能够接受的。这就是公共话语。任何种类的图像都有自己相应的公共话语。如在色彩方面,白色表现纯洁,红色表现热烈,紫色表现高贵,等等。图像创作者与观众都必须遵循这些公共话语,这是创作者与观众之间、观众与观众之间能够交流的前提与基础。但有的时候,创作者个人的感受过于特殊或过于强烈,或者表达者创新的愿望过于强烈,已有的公共话语无法满足他表达的要求,就会导致他抛开公共的话语方式,而采用一种独创的话语形式,来表达自己的思想与情感。这时,他创作的图像一方面有着强烈的创新性,另一方面也会面临广大观众也即其他个体无法理解的危险。这种情况发生之后,只可能有两种结局:一种结局是随着时间的推移,创作者本人的解释等,他新创的这种形式与主观因素之间的联系也即他的私人话语逐渐为群体成员所理解、接受,然后逐渐进入公共话语;另一种结局则是,他的创新没有得到群体成员的理解,或者虽然理解但没有得到肯定与接受,他的私人话语仍然处于私人的领域,没有成为公共话语的新的成分。在前一种情况下,艺术家的创新取得了成功,为图像艺术增加了新的东西。在后一种情况下,艺术家创新的尝试则以失败告终。

四、图像表象与文字形象在表达思想上的差异

就与世界的关系而言,图像与文字在表征世界上的根本区别是,图像用能指也即表象表征世界,文字用所指也即语义表征世界。这一根本区别决定了图像与文字在表达思想上的根本区别:图像的思想隐含在图像的能指也即表象之下,它与表象的联系是间接的、不固定的、开放的,需要经过观众的反复挖掘,才能显现出来,因此,图像

无法直接表达思想,人们的感官把握到图像的表象时,无法同时把握它的思想;文字的思想也即所指是直接与其能指联系在一起的、约定俗成的、武断的,文字可以直接表达思想,人们的感官把握到文字的能指的同时,就能把握到它的思想。自然,从形象的角度看,在文学作品中,文字要经过二度转换,才能成为形象。就文字构建的形象而言,形象的外在感性表现形式即其能指,形象通过其能指表征世界,形象的意义即所指隐藏在能指之下,需要读者挖掘,才能显现出来。这看起来与图像的意义表达方式是一致的。其实二者仍然有着质的区别。

其一,图像的能指所表现的,一般是视觉可以把握的客观事物的外在表现形态,无法表现非视觉的生活现象;而文学形象的能指则可直接表现非视觉性的生活现象。文学形象的能指所表现的,除了视觉可以把握的客观事物的外在表现形态之外,还有视觉无法把握的人的内在心理、思想与情感,以及客观事物内在的、隐秘的、无法用感官把握的思想性内涵。

其二,图像的构建材料如色彩、线条、光线、体积等是从自然事物中抽取出来的物质性的东西,本身没有意义。^④因此图像无法通过构建材料表达出某种思想,而文学则不同。文学形象的构建材料是文字(语言),文字是一种人为的符号,本身是一个意义系统。文字在构建形象的同时,本



契里柯《一条街上的神秘与忧郁》

身的意义并没有消失,仍然或隐或显地在形象后面发生着作用,暗示甚至引导着读者对形象意义的解读。我们先看意大利画家契里柯的油画《一条街上的神秘与忧郁》。

契里柯是意大利形而上画派(Scuola Metafisica)的代表作家,他试图通过描绘一些被哲学的幻想所强化的形,通过物体在“非现实”背景上的并置,传达出一种引人深究的神秘感。《一条街上的神秘与忧郁》受尼采对意大利荒漠广场的描绘的影响。画上的透视深景极富感染力。画的右边是一大片深褐与灰色的带拱顶的建筑物以及它投下的阴影,紧靠褐色建筑物的阴影里,有一个车门敞开着的老式货车车厢,画的左边是一条低矮的白色连拱廊,向远方伸展开去。建筑物上方的暗绿色天空是阴沉的,处在两排建筑物中间的黄色的街道却十分明亮。这时,画面的左角闯进一个孤独的滚铁环的小女孩,她的影子拖到画外,而她的前面,有一幽灵般的影子,长长地拖在明亮的街道上,似乎预示着褐色建筑物的后面隐藏着什么不祥的东西。空寂的广场、空荡的车厢、不对称的建筑、孤儿般的女孩、邪恶的阴影,这一切给人一种神秘、恐怖的感觉,引发人的哲思。但油画究竟表达了什么思想,画面本身并不能给观众提供具体的暗示与指导。

而文字的描写则不同。如麦卡勒斯《伤心咖啡馆之歌》中的一段景物描写“镇中心全镇最大的一座建筑物上,所有的门窗都钉上了木板,房屋向右倾斜得那么厉害,仿佛每一分钟都会坍塌。房子非常古老,它身上有一种古怪的、疯疯癫癫的气氛,很叫人捉摸不透是怎么回事,到后来你才恍然大悟,原来很久以前,前面门廊的右半边和墙的一部分是漆过的——但并没有漆完,所以房子的一部分比另一部分显得更暗、更脏一些。房子看上去完全荒废了。然而,在二楼上有一扇窗子并没有钉木板;有时候,在下午热得最让人受不了的时分,会有一只手伸出来慢慢地打开百叶窗,会有一张脸探出来俯视小镇。那是一张在噩梦中才会见到的可怖的、模糊不清的脸——苍白、辨别不清是男还是女,脸上那两只灰色的斗鸡眼挨得那么近,好像是在长时间地交换秘密和忧伤。那张脸在窗口停留一个钟头左右,百叶窗重新关上,整条大街又再也见不到一个人影。”(麦卡勒斯 1—2)与《一条街上的神秘与忧郁》类似,这段文字描写

的,也是小镇中心空寂而神秘的场景。但在描写的过程中,小说运用了“古怪的、疯疯癫癫的”“在噩梦中”“可怖的、模糊不清的”等字眼。这些文字既是小镇中心场景的有机组成部分,同时又保留着自己的意义,提示了这一场景的特点与性质,而图像则很难做到这一点。

其三,由于图像是用能指表征世界,它通过表象与世界外在表现形式的相同、相近、相似或者相类来表现、暗示或者象征现实世界,其思想则隐含在画面之下。因此,图像表现的思想往往比较模糊,明晰度不够。如契里柯的《一条街上的神秘与忧郁》,我们通过画面,能够感受到油画内含的神秘、忧郁以及恐惧等思想,但我们无法说明这些思想的具体内涵,也无法说明它们产生的具体原因。而麦卡勒斯《伤心咖啡馆之歌》对小镇中心的描写则有所不同。这段描写表现了小镇中心空寂、神秘、令人恐惧的氛围。由于是用文字描写的,这种空寂、神秘和令人恐惧的内涵就比较清楚,它是由小镇中心的空无一人、建筑的古怪、疯癫、人的可怖、模糊不清等语词加以界定的。与契里柯的油画比较而言,这种界定使小说对小镇中心的描写的意思比较明确,性质也比较清楚。

不过另一方面,也正是因为图像的思想隐含在画面之下,而文字与思想的联系则是直接的,所以图像表达的思想虽然比较模糊,但却更加丰富。而文字表达的思想虽然更为清晰,但丰富性却受到一定的限制。表象总是具体的,具体的东西,其内涵总是更加丰富,因为它与思想之间的联系是不固定的,所以其思想具有扩散性,可以从不同角度进行观察。而文字的能指与所指之间的联系是固定的、约定俗成的,固定与约定俗成则意味着其表达的思想无法多方面地解释。因此,文字内涵的丰富性受到一定的限制,由其构建的形象的解释面也往往没有图像画面的解释面那样宽广。

注释[Notes]

- ① 本文的表象既指客观事物的外在表现形式,也指图像的能够为人的感官所感知的外在感性形式。
- ② 《周易》包括《经》和《传》两个部分。《经》主要是六十

八卦和三百八十四爻,卦和爻各有说明(卦辞、爻辞),作为占卜之用。《传》包含解释卦辞和爻辞的七种文辞共十篇,统称《十翼》,相传为孔子所撰。六十四卦和三百八十四爻由符号组成,卦辞、爻辞以及《传》由文字组成。

③ 蝴蝶虽然是自然界真实的事物,但在画中,画家突出的是它的符号性质。画家利用日常生活中人们经验中的蝴蝶与花、香等的联系,将画中的蝴蝶类型化为花香的指示符号。

④ 自然,这并不排除图像的材料在长期的使用过程中,获得某种文化含义,或者与某种意义固定地联系起来。如红色象征热烈、白色象征纯洁、竹子象征气节、龟鹿象征长寿等。但这不是图像构建材料的普遍现象,而且严格地说,这些具有了某种意义的东西实际上已不能再看作图像的构建材料,而是图像的构建元素。

引用作品[Works Cited]

- 克罗齐《美学原理 美学纲要》,韩邦凯、罗芃译。北京:外国文学出版社,1983年。
- [Croce, Benedetto. *Theory of Aesthetics & History of Aesthetics*. Trans. Han Bangkai and Luo Peng. Beijing: Foreign Literature Publishing House, 1983.]
- 黑格尔《美学》第1卷,朱光潜译。北京:商务印书馆,1979年。
- [Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics*. Trans. Zhu Guangqian. Vol. 1. Beijing: The Commercial Press, 1979.]
- 马克思《1844年经济学哲学手稿》,中央编译局译。北京:人民出版社,1979年。
- [Marx, Karl. *Manuscript of Economics and Philosophy in 1844*. Trans. Central Compilation & Translation Bureau. Beijing: People's Publishing House, 1979.]
- 卡森·麦卡勒斯《伤心咖啡馆之歌》,李文俊译。上海:上海三联书店,2007年。
- [McCullers, Carson. *The Ballad of the Sad Café*. Trans. Li Wenjun. Shanghai: Shanghai Joint Publishing Company, 2007.]
- 朱光潜《西方美学史》。北京:人民文学出版社,1979年。
- [Zhu, Guangqian. *A History of Western Aesthetics*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1979.]

(责任编辑:王嘉军)