

- [6] [英]尼克·史蒂文森. 认识媒介文化 [M]. 王文斌译, 北京: 商务印书馆, 2001.
- [7] [法]皮埃尔·布迪厄, [美]华康德. 实践与反思——反思社会学导引 [M]. 北京: 中央编译出版社, 2004.
- [8] 叶舒宪. 两种旅行的足迹 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 2000.
- [9] 叶舒宪. 再论文本与田野的互动关系 [J]. 辽宁大学学报, 1998 (4).
- [10] 叶舒宪. 口传文化与书写文化——“民族志诗学”与人类学的表现危机 [J]. 广东社会科学, 2001 (5).
- [11] 叶舒宪. 熊图腾 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 2007.

- [12] 叶舒宪. 第四重证据: 比较图像学的视觉说服力——以猫头鹰象征的跨文化解读为例 [J]. 文学评论, 2006 (5).
- [13] [法]让·弗利奥塔. 后现代主义 [M]. 赵一凡译, 北京: 社会科学文献出版社, 1999.
- [14] [美]尼尔·波兹曼. 娱乐至死 [M]. 章艳译, 桂林: 广西师范大学出版社, 2004.
- [15] 徐杰舜. 面向文学, 背靠人类学——中国文学人类学 2005 年学术研讨会发言实录 [J]. 百色学院学报, 2007 (6).

责任编辑 沈利华

图像证据的符号学分析^{*}

孟 华

(中国海洋大学文学与新闻传播学院教授)

一、图像证据及其真实关联性

证据——这里主要指广义的而不仅仅指法学意义上的证据——是证明事实存在的中介而非事实本身。也就是说, 它是一种符号。证据符号面对的事实是过去式的、不在场的, 因此需要借助于证据符号将过去的、不在场的事实进行复原。当然这种复原是一种符号性的仿真或推导, 而非事实本身的重现。可以充当证据的符号媒介几乎是无限的, 但最基本的有三种: 语言证据、文字证据和类象证据。文献考古以及中国传统的文字考据, 基本属于文字证据范畴; 法庭上的证人证言、电视谈话节目中某讲述者陈述自己的亲历事实, 属于语言证据范畴。类象证据符号是图像符号和实物符号的统称, 它

们都是视觉性媒介, 是一种具象的或实体形态的符号方式。我们还要从类象符号中进一步区分出两类符号: 图像符号与实物符号。

图像证据是图像符号的一种特殊功能类型, 它与一般意义上的图像符号有很大区别。我们常说的图像(符号)主要包括各种画像、雕塑、浮雕、照片、影视画面、时装玩偶等工艺品、奖章和纪念章上的画像等所有可视作品, 甚至还包括地图和建筑在内。^{[1][3]}与实物符号(如拿破仑的头发、毛泽东用过的钢笔、孔子栽的树、案发现场的脚印、羊肉摊上摆放的羊头等)相比, 图像符号遵循的是相似性原则, 实物符号主要遵循的是相关性原则。图像符号的相似性, 指图像与原型或描绘对象之间是一种虚构模拟关系, 而不着眼于它们之间的时空、因果等方面的相关性即真实的真实关联性, 其主要

*基金项目: 本文为证据科学教育部重点实验室开放基金项目(项目批准号: 08KFK1003)的阶段性成果。

功能是被观看而不是被当作某种事实存在的直接证据。“图像或至少是大部分图像在被创作的时候并没有想到将来会被历史学家所使用。”^{[1] (P11)} 因此,根据相似性功能创制的图像符号主要是艺术研究的对象,或者说,美术学主要研究图像的相似性问题。

如果图像的主要功能不是被观看、被欣赏,而是当作某种事实存在的证据,这样的符号便叫做图像证据。它是图像学,也是图像证据符号学研究的对象。图像学“所关心的不是‘艺术’,而是‘图像’。……抛开图像的美学性质不谈,那么,任何图像都可以用作历史证据”^{[1] (P12)}。图像学将图像的相似性美学功能转向对其真实关联性的实证功能的考察,着眼于研究图像与待证事实之间的真实关联度,从而诞生了图像证据的概念。

我们根据结构主义符号学的二分原则,将图像符号也分为表达层面和内容层面。以图画为例,表达层面包括图画的硬件部分(如颜料、画布等物质要素)和软件部分(如线条和色彩等形式要素);内容层面指图画中所反映的客观生活。无论是图像的表达层面还是内容层面,都可以充当图像证据,但本文把表达层面的硬件部分归于实物证据范围,仅对图证符号的内容层面的真实关联性进行分析——图像内容中的套式和生活真实。

二、结构理据:图像中的套式

图像学所谓的“套式”,指图像内容中为社会所约定俗成的一些习惯性表达模式。图像中的套式相当于结构主义符号学中的“语言”概念:从实际的话语中抽象出一套社会化的符号结构模式。

这套结构模式的第一个特点是习俗化,即它为使用同一语言的人们所共同遵循。图像创作中共同遵守的某些套路“语言”,在王权时代尤其普遍:“统治者本身也被视为图像,就像圣像一样。他们的服装、姿势以及身旁的物品都带有王权的意义。……意大利政治理论家特拉扬诺·博卡利尼也描述过西班牙驻那不勒斯的总督,说他如此庄重而且毫无表情,‘我简直不

知道他究竟是个活人,还是一座木雕’。”^{[1] (P89)} 无论是现实中的统治者形象的“木雕化”,还是他们在图画形象中的“圣像化”,都出于同一种套式语言:“……我们不应当把皇帝或国王的雕像或‘国家肖像’看作它们出现的那个时代的个人幻想;而应看作戏剧,看作表现理想化的自我的公共展示。”^{[1] (P89)} 统治者这种“理想化自我的公共展示”,成为他们在生活中的做派或在图像中的形象呈现都要共同遵守的套式语言。这种套式甚至成为某些领导人的公众形象准则,他使自己成为一个活的、行走的图式,一个抽去个性而无论在哪里都保持自身同一性的标准像。某个被集体所约定俗成的套式,是那个集体的文化观念和意识形态的必然反映,二者有着内在的理据关联性。因此,在我们分析图像中的套式的时候,同时意味着已经超越了图像艺术本身而转向对其背后某些社会文化事实的求证。

图像套式的第二个特点是典型化、概念化。“摄影家们一般会把注意力集中在他们认为具有典型性的特点上,例如中产阶级拍摄工人的照片时,警察拍摄罪犯的照片时……都会把个人简化为表达某种类型的标本展示在相册中,就像蝴蝶标本那样。”^{[1] (P188)} 这些工人或罪犯的形象显然是根据某种一般的套式或概念被呈现的,而他们本人的个性化特征则被套式过滤掉了。每个摄影者或绘画者都有自己所遵守的这样那样的套式,但是,符号学的图证研究更关心的是那些具有习俗性的、不同创作者共同遵守的概念化套式。例如,“1830年革命以后,在法国绘画中,群众形象也发生了十分显著的变化。在这以前,就像贺加斯画中反映的英国那样,群众场面中的个人一般都表现为粗人、乞丐或醉汉的模样,表情几近于丑陋。相反,那次革命以后,群众形象就像德拉克洛瓦的《自由引导人民》所表现的,越来越干净整洁、衣着得体,变成了理想化的形象”^{[1] (P156)}。这种革命观念所带来的群众形象的变化,同样可以在中国1949年革命前后的图画中找到鲜明对比。比如图画中的中国农民,从卑下乞怜的负面形象转为翻身作主的正面形象。这种绘画套式的转变是1949年革命的逻辑结果,是农民形象的概念

化、理想化写照。

图像中的套式之所以能够成为事实的证据符号,不是因为内容而是因为那些习惯性表达元素凝结了特定的历史文化信息和集体观念,我们通过这些图画中反复出现的套式,便可了解它们所关联的社会文化事实,套式因而成为那些事实的自然理据或存在证据。或者说,图像中的套式就是我们的集体心态本身,就是某种集体意识的直接在场和存在形式。人们在利用图像表达对象的过程中留下了受套式支配的印记,这种印记就是证据,它类似嫌疑人作案时留下的踪迹。下面我们就从图像的不同内容侧面来考察套式的证据功能。

1. 主题性套式 在一定历史时期的图像中反复出现的类型化的主题,即主题套式。这些主题的演变昭示了集体观念的演变史:

只是在17世纪,艺术家才把风景当作一个独立的题材来画。早先的艺术家——不管是佛兰德尔的、德国的、还是意大利的——都把他所最了解或在旅行中看到的风景记下了,然后以这些写生为基础,来为圣经或神话故事做背景。背景上的风景往往表现主题的气氛:它们或如诗、或抒情、或神秘、或恐怖……但风景从属主题的需要却意味着:由真实风景中得来的那种直接感受——当我们在风景中漫步时风景对我们的影响——就很少能表现出来。^{[3] (199)}

风景画从宗教主题的背景中分离出来成为独立的主题,与文艺复兴反对宗教对艺术的束缚的思想解放有着内在关联性。17世纪是笛卡儿的理性主义时代,画家只有在人神分离、物我分离的主客体二分意识支配下,才能独立地画出逼真的景物。

2. 情节性套式 主要是指构成图画叙事内容的一些人物、自然事物在动作、排列或表现手法方面表现出的套式。

例如摆出某种特别姿势的人物是画家“备用的”画面人物,是艺术家储备的一部分,需要的时候,就可以随时拿出来满足不同的要求。关于这一点,最突出的例子是从十字架取下的基督形象。18世纪的艺术

家把这个形象移到了沃尔夫和马拉的身上。^{[1] (P200)}

套式使画面的每一事物被再符号化,即这些事物本身又是具有某种约定性、套式化的观念符号:“传统的象征之一是把国家比作一只船,统治者和他的主要大臣是领航员。例如,在1558年神圣罗马帝国皇帝查理五世出殡的队伍中可以看到他正在发表演讲的形象。他站在一艘与实物大小一般的船上,这艘船被拉行在布鲁塞尔的大街上。……表现统治者的另一个传统象征是马和骑马人……至少在古希腊已经开始了。正义、胜利、自由等抽象概念的化身通常为女性。”^{[1] (181)} 船、骑马、女性形象,成为西方绘画史上反复使用的象征性视觉符号。在我国“文革”时期,红语录、红袖章、绿军装等也是各种绘画题材反复使用的象征性符号,这也属于反映那个特定历史面貌的情节性套式。这些约定俗成的情节套式折射了那个时代的观念和风尚。

3. 凝视性套式 “凝视”是法国哲学家拉康的视觉文化概念。人们的“眼睛”能呈现视觉领域的一切景象,但“凝视”却只注意其中的某一点而对其他景物“视而不见”。去幼儿园接孩子的母亲,一眼就能在人群中认出自己的宝宝,这就是“凝视”。

在我们与物的关系中,就这一关系是由观看方式构成的而言,而且就其是以表征的形态被排列而言,总有某个东西在滑脱,在穿过,被传送,从一个舞台到另一个舞台,并总是在一定程度上被困在其中——这就是我们所说的凝视。^[4]

显然,“凝视”被解释为一种看的方式,它已经超越了一般意义上的“看”或视觉经验,它是一种精神表达式,一种用心灵观看的方式:“在任何一个设定为空间的要素里,我们的意识都设定了无数的潜在方向,这些方向的总和构成我们空间直观的整体。”^{[5] (P236)} “凝视性套式”就是在表现图像中各种形象时,所流露出的那些习惯性地特殊视角,主要是指创作者在制像时,有意无意地将一种集体价值取向投射到了描绘对象上,形成了一种套式性的表达。无意识的偏见是作者不知道他在作弊的情况下

发生的,因此对了解他所代表的那种集体感受更具有证据力。

4 同化套式 指以同化的立场对待其他异质性文化的一种习惯性方式。所谓异质性文化,包括国家、民族、阶级、社群等之间具有异质、对立性质的文化,也就是以某一文化的套式去看待、去同化与其相异的他者文化。同化套式有两种。一是顺同化,即以自我的眼光去同化异质的他者文化。如17世纪荷兰的一幅铜版画“把西藏的喇嘛画成了天主教的教士”,“18世纪初的另一位意大利旅游者试图将未知同化于已知,于是将喇嘛帽比作主教的法冕”^{[1] (P33)}。二为逆同化^{[6] (P104-109)},即以将自我文化置于异质的他者文化眼光的支配和控制之下。我国导演张艺谋的影视作品具有逆同化套式的特征。他早期拍摄的《红高粱》、《大红灯笼高高挂》等电影中所展示的“颠轿”、“捶足”、“红灯笼”等文化元素,被一些学者批评为“后殖民主义心态”,通过制造一些“伪民俗”的场景去满足西方人对东方的虚幻的想象。如果说这些作品更多地展示中国文化中的丑陋一面,那么他的后期作品如《英雄》、《十面埋伏》以及《满城尽带黄金甲》等,则将中国传统文化元素当作看点来正面宣扬,尤其是他对北京奥运开幕式的设计更是把中国文化美轮美奂的一面张扬到极致。一贬一褒,丑陋与华彩,并不说明张艺谋的创作理念前后有根本性的改变,他实际上是按照西方的套式或眼光来定义自身。丑陋与华彩这两极其实都是失真的、理想的、套式化的,是在西方眼光支配下对本土文化的片面夸张和刻意强调。张艺谋在两极之间摇摆,说明他关心的是套式本身而非中国文化,是对事实的修辞而非求实态度。因此,观看张艺谋的作品,其实可以帮助我们发现一部分中国文人某种心灵状态的证据。

图像中的套式是群体性的文化动机支配下的产物,它在本质上是社会的、语言的、文化的。但是,图像证据中的套式的符号学特性在于:它既是一种观看的方式又是这种观看的结果。作为观看方式,套式具有人为的或集体无意识的选择性,而作为某种观看的结果,套式又是某种集体感受和心灵状态存在的真实见证:一方面,

套式所反映的这种文化的、社会的集体感受,带有鲜明的民族或历史特征;另一方面套式的变化体现了这种集体感受的变迁。正是在这个意义上——即套式作为看的结果,它具有了对某种集体感受的证据力,尤其是创作者在遵循某种套式而又意识不到这种套式对他的支配时。“当见证人告诉了我们,他们(这里指艺术家)并不知道他们已经知道的某些东西时,他们的证词往往是最可信的。”^{[1] (P63)}所以,套式是某种精神文化形态的稳定的踪迹和证词,它作为证据符号在证明某种心态或心灵演化史方面具有特别的价值。

三、图像中的意指理据

我们把图像中的形象区分为两种符号:第一类,将其看做是对现实模仿的符号,这类形象促使人们忽略画面自身的意义结构系统而将注意力指向画面背后的真实对象。这种以真实对象为认同坐标的画法或解读方式,我们称之为“原点的方式”或“原点性符号”。所谓“原点”,是指独立于符号之外且决定符号的意义、并成为符号最终指涉目标的客观实在;第二类,是将画面中的形象看做是脱离原点的符码,它的意义主要来自画面自身的关系场以及不同画面之间的相关符码的对比关系。这类符号促使人们将注意力指向形象自身的意义构成和它从属的符号关联场以及那些规则、套式,而悬置或忽略了符号指涉的真实对象。这种以形象自身的符号性为认同坐标的画法或解读方式,我们称之为“原典的方式”或“原典性符号”。所谓“原典”,指的是现实对象的符号化、意义化、社会化。

可见,图像中的原典的方式就是我们前面所研究的图像的套式,由于套式的意义和理据来自符码之间的结构关系性,所以我们称之为“结构理据”。结构理据的研究就是套式的研究:“结构主义者与潘诺夫斯基的不同之处在于他们表现出来的兴趣在于画像中具体元素之间的关系而不是给元素本身解码。他们所强调的是批评家海登·怀特所说的‘形式的内容’。”^{[1] (P86)}相反,图像中的原点的方式就是图像的临摹性、仿真性或意指方式的真实相关性,

它的意义或理据来自画面形象与客观对象之间、整个画像与产生它的一切背景因素之间的真实关联程度。这样的理据就是我们要讨论的“意指理据”。我们分析的图像意指理据主要包括类似理据和镜像理据两个方面。

1. 图像证据符号中的类似理据 指图像中的事物形象与它所表现的现实中的事物之间具有类似性关系。例如,无论是画家描绘的太阳还是儿童胡乱涂画的太阳形象,只要观众能够辨认出所画的是太阳而不管它画得是否逼真,那么这些形象与真实的太阳之间就是类似关系。类似关系不是图像与原型的绝对吻合或逼真模仿,而是指所画的形象符合人们关于那个事物外在面貌的普遍心理期待、主观印象或典型形式。例如,人们孤立地画一个月牙的形象时,一般总被解读为月亮而不是香蕉或切开的西瓜片,尽管这个图画形象与那些实物对象都具有相似性。在类似性理据的图画中,图像的理据是建立在绘画形象与人们关于对象的视知觉模型或意象的相似性基础上,而不是形象对实物对象直接精确的临摹。相对而言,视觉艺术品中的图画形象都包含了这种类似性理据:“相似性不是形象与其对象之间的关系,而是形象与一在先就被文化化了的内容之间的关系。”^{[7] (P334)}类似性理据“不存在于形象和作为对象的太阳之间,而是存在于形象和作为科学实体太阳的抽象模式之间”,它们是“图像系统的一个适当单元和一个依赖于知觉经验的、在先的被码化的语义系统的适当单元之间的关系(艾柯)”^{[8] (P334)}。

尽管类似理据符号不能提供关于个别对象的绝对真实的全部细节,但它能够帮助我们认识和分辨图像形象所代表的那个事物的类型。它的主要功能在于模式化区别,在于对象的抽象类型的辨识而非个别对象的真实再现。我们通过对类似性理据图像的分析,就能确定它画的是什么,从而进一步提供某类事物存在而不是某一具体现实物的存在的证据。譬如甲骨文,画的是房舍内的一头猪,这个类型化的猪的形象,就提供了商代中原地区有关猪的家庭豢养的历史证据。另如有一幅关于上下青岛村的早期手绘图画,这幅图画中的民房顶上都有烟灶,而19世纪上下青岛村的历史照片中的村舍

并无烟灶,烟灶是德国殖民建筑的特征。这说明,该幅绘画反映的是德占以后(1898年)至上下青岛村未被德国拆迁以前那段历史的面貌。这里,烟灶的有无,成为某种史实的证据。这些画面中的历史证据,都是以它们的类似性理据而非个体真实的理据来产生证据力的。

类似性理据不仅仅是指图像能够提供对象的类似性证据,还能够提供对象之间时空结构关系的类似性证据。例如,典型的中国古代文人书房绘画场面中,一般常常看到花园,室内有文房四宝、字画古玩等。这些物件的摆放形成一种内在的关联性和整体性。假如我们考察的是这些物件摆放和安置的绘画套路,那么它们是图像的套式理据;如果考察的是这些摆放和安置与真实生活场景的类似性,那么它就是类似性理据,一种符合生活的真实和逻辑的证据。

2. 镜像理据 顾名思义,就是像镜子般真实反映原型的图像,其图像形象与对象外观之间的极其吻合、逼真的关系就是镜像理据。这是最具“原点性”的符号化方式。相对而言,属于镜像理据的图像符号有:现实主义绘画中的形象与模特原型间的关系;镜中的影像与原物间的关系;照片中的形象与原物间的关系;电影中的形象与原物间的关系;舞台上的形象与实物原型间的关系。^{[8] (P341)}

显然,镜像理据符号是一个相对的概念,我们看到上述镜像理据符号的真实度或原点性是有差别的,如电影的镜像度高于照片,而照片的镜像度又高于现实主义绘画。另外,即使最逼真的镜像理据符号也与原点有距离,决不会是原点绝对真实的再现。镜像理据符号的特点在于:它“既是代表性的,又是存在性的。镜像不仅‘意指’或‘指称’原物,而且同时进一步指称其物理的存在性”^{[8] (P342)}。所谓“代表性”,意思是符号与原点之间具有高度逼真的临摹性质;所谓“存在性”意思是符号镜像与原点之间存在着某种同一性关联,因而镜像能够证明原点的物理性存在。譬如镜子中的影像,如果原点不出现,影像也不会出现,这就是存在性关联。这种关联使镜像就成为原点确实存在的证据。所谓“存在性”关联,我们还可以在人称代词那里找到例证:

人称代词“将约定性关系与存在性关系集于一身。‘我’其实只在某一约定规则下,才能代表其所指对象。但另一方面,在指示出言说者的同时,也不能不与言说行为发生存在性关系”^{[7] (P12)}。

本文讨论了两种图像证据(理据):结构理据和意指理据。这种划分糅合了索绪尔结构主义符号学和皮尔士实证主义符号学两种传统。图像的结构理据相当于索绪尔的“语言”:它作为一种形成图像意义的社会化、结构化模式,是潜在地生成图像的一种意义生产机制。这种语言在按照社会约定的规则生产出图像的同时,又留下了某种集体意识和心灵状况存在的痕迹,这种痕迹即图像学所谓的套式。套式并非通过画面事实提供证词,而是提供自己在形成画面过程中所留下的套式痕迹来证明某种事实,尤其是心灵事实的存在。意指理据相当于皮尔士符号学中的“解释项”,它是符号与代表对象之间的真实关联性方式。意指理据可以直接通过画面提供证词,但存在着真实关联度大小的问题:类似性理据与镜像性理据就是两种真实关联度方式。即使是镜像理据,也不是对原点性真实的绝对复原,而仅仅是在更高程度上的逼近。最真实的意指理据永远是逼近事实的一种方式、一个中介、一种逼真度而非事实的本身。

通过这两种证据(理据)的分析,使我们认识到,所谓的证据,无论是言辞证据还是图像或实物证据等,本质上并不是待证事实本身,而是一种真实关联度,一种符号化活动。简言之:证据符号是一种符号性的真实关联度而非事实本身。

参考文献:

- [1] 彼得·伯克. 图像证史[M]. 杨豫译, 北京: 北京大学出版社, 2008
- [2] 康德. 纯粹理性批判[M]. 邓晓芒译, 北京: 人民出版社, 2004
- [3] 马德琳·梅因斯通. 剑桥艺术史: 第2册[M]. 钱乘旦译, 北京: 中国青年出版社, 1994
- [4] 吴琼. 视觉文化的奇观[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2005
- [5] 卡西尔. 语言与神话[M]. 于晓等译, 北京: 三联书店, 1988
- [6] 孟华. 符号表达原理[M]. 青岛: 中国海洋大学出版社, 1999
- [7] 巴尔特. 符号学原理[M]. 王东亮译, 北京: 三联书店, 1992
- [8] 李幼蒸. 理论符号学导论[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2007

责任编辑 沈利华

Forum on the Humanities and the Method of Multiple Evidence

Editor's Note With the introduction of western knowledge, the conflict and interaction between eastern and western learning has never ended. In the studies of Chinese ancient civilization, there comes a task that needs breaking through, i.e., the merging, recreation and innovation. The following three articles have made a try about this task. Ye Shuxian's *Quadruple Evidence: Integration of Knowledge and Stereo Interpretation of Ancient Civilization* put forward the method of the quadruple evidence after the triple evidence in mid-1990s, emphasized the importance of non-documentary anthropological and archaeological materials in the study of literature and history and maintained that the use of non-written materials and integration of various disciplinary knowledge changed greatly in the field of vision and methodology of the studies of Chinese ancient civilization. Dai Yunhong's "Multiple Evidence Method" from the Angle of "Medium Field" maintained that in the framework of multiple evidence method, there existed written medium culture centered by word sign and oral and image medium culture centered by no word sign and we must watch out for medium hegemony, semiotic violence and culture ideology in the multiple evidence method. Meng Hua's *Semiotic Analysis of Image Evidence* studied the real relevance between image and facts that need proving from the angle of semiotics, discussed two kinds of image evidence: structural evidence and intended evidence. The value of these articles lies in the exploration of the integration of intercultural and interdisciplinary knowledge and innovation of academic methods for humanities.