

## 第六讲 符号学图像理论

符号学[semiotics],顾名思义,是一种关于符号[signs]的理论,而符号则是此物指代彼物的标志。“人类文化由那些总是另有所指的符号所构成,而寄寓于文化中的人们则让自己疲于了解这些符号。”(巴尔、布列逊)

例如,窗外的一棵树,可有许多符号表示这个物体。首先是文字“树”,而“树”这个字又是由“木”、“又”、“寸”三个符号组成的符号。画中的一棵“树”是另一种符号,而塑料盆景中的“树”也是一种“树”的符号。符号不但以语言、声音、图像、物象的形式出现,而且也以姿态、甚至观念的形式表示。

符号学:索绪尔、巴特、皮尔斯等。结构主义、后结构主义。超学科。

新艺术史:批评理论的进入,符号学。Norman Bryson, Mieke Bal

潘诺夫斯基《作为象征形式的透视法》

### 1. 符号学、结构主义与视觉艺术的关联

2005年,在为《1900年以来的艺术》(Art Since 1900)一书所写的导论《形式主义与结构主义》(“Formalism and Structuralism”)里,美籍法国艺术批评家伊夫-阿兰·博瓦(Yve-Alain Bois)揭示了符号学、结构主义与视觉艺术的关联。

他指出,恢复了哲学、语言学与符号学中被屏蔽已久的视觉艺术资源。以往,人们在认识西方哲学、语言学与符号学中形式主义和结构主义理论时,往往只知道催生这些理论的源头,均来自文学(特别是诗歌)领域。如今,通过博瓦的澄清,人们才发现,原来视觉艺术是上述这些理论的重要渊源。博瓦以俄国形式主义及布拉格学派是如何利用立体主义与毕加索(Picasso)的作品,来阐明其理论基础这一点为例,令人心悦诚服地说明了形式主义、结构主义理论与视觉艺术的天然亲和关系,其亲和的程度,要比这些理论与文学作品之间的关系,有过之而无不及。下面是博瓦所举的雅各布森(Jacobson)的理论与毕加索的作品相互发明的例子:

毕加索几乎狂热地演示了其图像系统中符号的可互换性,而且在1913年所作的拼贴画系列中,利用极简手法把头像转变为吉他或瓶子,其做法像是对索绪尔观点的直接图解。他似乎特别喜欢那兼有隐喻和转喻的复合结构。说明这点的例子是1944年的《牛头》雕塑,在这件作品里,自行车车把和座垫的组合(转喻)产生了隐喻(两个自行车部位加在一起像一个公牛的头)。此等基于替换和组合这两种结构主义运作方式的快速变形,在毕加索的作品里随处可见。这就是说,毕加索的立体主义是一种“结构主义行为”,借用巴特的说法:它不仅对西方艺术中的肖像画传统展开结构主义分析,还结构主义式地构建出新的对象。

伊夫-阿兰·博瓦对蒙德里安(Mondrian)等经典现代主义大师的诠释。蒙德里安从1920年开始,将其绘画语汇精心简化还原为极少的几种元素——黑色的水平线与垂直线、原色和“无色”(白色、黑色、灰色)组成的平面,而且在此有限的范围内生产出极度多样的作品,他由此演示了任一系统在组合上的无限性。1920年后,蒙德里安艺术的两个方面解释了为何他的艺术成为结构主义方法的理想对象:首先,它是一个封闭的语料库(不只是作品总产量少,而且如上所述,他所绘元素的数量有限);其次,他的全部作品很容易归成系列。在结构主义分析中首先采用的两个方法论步骤,是将对象的封闭语料库进行界定,从这界定中可以简化还原出一套常见的规则,而从语料库里还原出诸系列的分类学构成方式——确实只有在多重扫描了蒙德里安的全部作品之后,对其作品意义的更详尽精微的研究才有可能。

换句话说,蒙德里安仿佛是天然的结构主义者。他的基本方法就是将绘画手段削减至最少的要素(垂直与水平线、原色或无色组成的方块),然后对这些要素不断地进行排列组合,形成丰富多彩且变化万千的系列作品。在过去,蒙德里安的作品要么被解释为新柏拉图主义的禁欲主义(一种象征主义的解读);要么被认为是形式的平衡与非平衡的同义反复

(一种形态学形式主义的解读)。只有结构主义的解读，才能洞见蒙德里安作品的真正意义。在这个方面，结构主义理论与蒙德里安作品(尤其是其中期作品)简直天衣无缝地相匹配。

### 1. 索绪尔

索绪尔区分了符号、能指与所指。一个符号可以被理解为由能指和所指两个方面组成，能指 signifier 是当一个词被说出时接受者所听到的声音图像或文字标记，是符号的视听方面，比如汉语中的发音 shu，或“树”这个文字笔画，或英文发音 tri:，字母书写 tree。所指 signified 则是这个词在接受者心中所唤起的意义、概念，比如 shu 这一发音指向了人们所理解的树的概念。

符号要求解释，从能指到所指，揭示能指背后的所指。

索绪尔强调了语言符号的两个特性。第一，语言符号是任意性的，能指与所指之间并不存在任何本质的联系，它们之间的关系仅仅视一种偶然的文化约定；第二，符号是差异性的，在语言这样一个严密的系统中，语言的基本单位不是靠什么确切的特性而被人们认识的客观事实，每一个因素或词素只有同它们所不是的东西联系起来，只有与其他因素相异或对立，符号才能获得自身的意义。比如浊音辅音不是独立客观的因素。b 与 p 在汉语中有区别，在日语中没区别，就是说这个区别不发生意义。长音短音也不是独立客观的因素。b 的写法只要与 lpk 不同，就有无数种写法。比如绿色取决其与其他颜色的区别。冷与热不是真是世界的某种固有属性，而是来自于它们之间的关系和二元对立。在语言中只有系统内的意义差异，而没有绝对的意义。

能指与所指之间是约定俗成的关系，而非天然必然。树被识别为树，抽象的符号被识别为笑脸。只要树的样子能够与草区别开，我们就会认为它是树，尽管不同的树之间几乎没什么共性。产生意义的区别是根本。笑脸符号，眼睛是点是圈不重要，嘴巴是直是弯是重要的，产生意义差别的。

能指和所指之间的关系，与其说是本质的，毋宁说是约定俗成的，且还可以被诘问。某一个能指与所指之间的联结，不是天然的，就可以被之一；而符号和符号间的关系，也可以被探究。符号学就在厘清能指、所指相互联系的各种方式。

### 2. 雅各布森

雅各布森。在符号学中，符码[code]是最基本的东西。符码是在任何社会中流传的符号的复杂体，因此当代符号学家都强调不应孤立地看待符号，应将之视为“符号系统”的组成部分，亦即将符号相互之间联系起来加以解释。

雅各布森[Roman Jakobson]强调指出，符号的产生与解释有赖于符码的存在，有赖于交流的惯例。一个符号的意义是由所处某种情境的符码所决定的，亦即符码提供参照系，而符号在这参照系之中产生意义。从符号学的角度解释一个文本，读解一个图像，涉及到将之与相关的符码联系起来的过程。

发送者把一条信息(文本、言语或图像)传发给接收者。为使这条信息可以理解，它必须指涉发送者和接收者共同理解的现实。这一现实就被称为“情境”或“上下文”。这条信息必须通过接收者可以接收的媒介传送，而又必须化为接收者可以理解、可以运用的符码。因此，交流由下述几个步骤组成：传送→信息→接收→参照系→符码。雅各布森的符号学理论说明，符号关乎交流，而交流则是一个特定的文化过程。

编码—解码

### 3. 巴特

巴特的《神话学》《符号学的成分》[Elements of Semiology](1964 年)影响巨大，使用索绪尔方法研究广告之类的通俗图像。

能指所指构成的符号，再被赋予另一层意义。初阶符号系统：意指符号包括能指所指。第二层次：意指符号作为能指，再与另外的所指相结合。神话 myth

巴特，神话 myth，是一个社会制造出来的用以使自身存在合理化和合法化的种种隐秘的意象和信仰系统。神话并非一般符号，它往往建立在先前就已经存在的符号链上。

《巴黎竞赛画报》的封面，身着法国军装的黑人青年向三色旗致敬。1976年，这张照片出版于法国卷入阿尔及利亚的解殖冲突之中。“不管是不是直截了当地，我可以很清楚地看到它对于我所意指的东西：法兰西是一个伟大的帝国，所有她的儿子，没有任何肤色歧视，都在她的旗帜下忠诚地服务，对于那些殖民主义地批评者来说，这个黑人在服务于他的所谓的压迫者时表现出的热情就是最好的答案。”在识别出照片的内涵意义之后，巴特把他的讨论置于符号学语言中：“这样我再次面对着一个巨大的符号学体系：这里有一个能指，它本身已经在前面的系统中形成（一个黑人士兵正在向法国敬礼）；这里还有一个所指（在这里是法国性和军事性的有意混合）；最后，所指通过能指而存在。”

威廉姆森（Williamson）《解码符号》

广告是最好的符号学分析的对象，广告是能指与所指意涵极为丰富的所在，一方面不愿太直白，一方面又必须使得这种意义的关联被辨识出来。符号学就是在检查揭示这种连结是如何被关联起来的。

广告依靠那些对观众来说能够展现特殊品质的特定符号，比如用强壮的男性来表达一种安全，用家庭主妇来表达温暖安定等。这些品质——安全、安定——就是所指，从广告中的图像转移到其兜售的商品身上，即安全安定的不是男人或女人而是汽车或感冒药。

Halifax，房地产贷款抵押公司的广告。

许多广告中的图像都依赖属人的符号，因为它们对观众象征着某些品质。这些品质又被转移到商品身上。戴尔列了一份表格，可供探究属人符号所可能具有的含义。

对这个商品的认同，就是对这种生活理念的认同，或者说对这种生活的认同，会引导你去购买这个商品。在这里，商品被塑造为，不仅是效果使你美丽，而是说商品甚至可以升华你的精神，提升你的人生观与价值观。商品带来的就不只是物质享受，更是精神升华。

Oppo 手机，做你喜欢的。

[http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XMTU5MDkwNzg4.html](http://v.youku.com/v_show/id_XMTU5MDkwNzg4.html)

[http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XNDkzMTQzNzI4.html](http://v.youku.com/v_show/id_XNDkzMTQzNzI4.html)

[http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XNDg5ODkxMTC2.html](http://v.youku.com/v_show/id_XNDg5ODkxMTC2.html)

[http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XNDg1MjU4Mjk2.html](http://v.youku.com/v_show/id_XNDg1MjU4Mjk2.html)

[http://v.youku.com/v\\_show/id\\_XMTU5MDkwNzg4.html](http://v.youku.com/v_show/id_XMTU5MDkwNzg4.html)

<http://www.tudou.com/programs/view/KVoNbQkQjBM>

辞职为旅游，放飞心灵。这里的辞职，完全不必考虑生计。商品可以带给你自由。不必压抑自己。是手机告诉你生活的真理。最后一个男主角出现了。所谓自由独立的女性被瓦解。这里也根本不是真的要独立自由，独立自由不过增加女性魅力以吸引到高帅富。如果商品真让你成为独立自由的人，商品也卖不出去。享自由。商品可以给你自由。

威廉姆森的成果在于她展现了广告如何把所指从一个能指转移到另一个能指身上，进而发挥作用。这对于广告如何发挥作用乃是最为关键的。那些依附在特定广告符号上的所指，被转移到其他能指身上。某种香水是性感的、神秘的。广告中的一些机制，被用来促使影像中的意义能够在事物、人类和品质间流转。广告中空间组织的重要性：包括哪些事物并排列，元素如何置入构图？颜色的使用是利用影像转移所指的最常用的方法。在各种符号上使用相近的颜色，能够将符号连接，并达成让其所指转移的效果。

[https://v.youku.com/v\\_show/id\\_XNDU4NTIzMjky.html](https://v.youku.com/v_show/id_XNDU4NTIzMjky.html)

威廉姆森也告诉我们，处在不同广告中的符号，彼此的关系如何产生有意义的效果。两则香水广告。两种不同的气质。广告必须制造差异，两款香水，不光以他们是什么的诉求来贩售，它们不是什么，也是卖点。

## 5. 符号学分析的一个有趣例子。

David Lodge 的小说《好工作》，罗宾 彭罗斯大学讲师，韦克斯普通工人。Silk Cut 广告，一张照片，上面是一大片波状的紫色丝绸，其中有一条单独的裂缝，仿佛丝绸已经被别人用剪刀剪开。彭罗斯开始对广告进行解码。为了解码它，你必须首先知道一种香烟的牌子叫 silk cut，广告是对一个不在场的名字的图像化表征，像一个猜字的画谜。但这个图像也是一种隐喻，那闪光的绸缎，有着妖娆的曲线和诱人的外观，明显地象征着女性地

身体，其间那条以浅颜色加以突出的醒目的椭圆形裂缝，更明显地象征阴道。广告由此换起了人们感官冲动，一种穿透女性身体地渴望。

当罗宾陈述这一阐释时，韦克斯带着愤怒的嘲笑气急败坏地与她辩论。

你肯定时从一个偏执的角度去看一小块完全无害的布上的东西，他说。

那么它的目的是什么呢？罗宾质疑他，为什么用一块布去做香烟的广告宣传？

哦，那是它们的名字，不是吗？silk cut。而广告不过是这个名字的形象表达，仅此而已。

假设它们用的是一卷丝绸，之后被一分为二，效果你认为是一样的？

我认为一样，为什么不一样呢？

不一样，因为那样的话看上去是会像男人的阴茎被从中间一分为二一样，这就是原因。

他强加笑容以掩饰他的尴尬，为什么你们这样的人不能通过事物的表面价值来理解事物呢？

你指的是些什么人？

有文化修养的人，有智慧的人，你们经常试图寻找事物里隐藏的意义。为什么呢？香烟就是香烟，一块丝绸就是一块丝绸。为什么不按照它原来的样子理解呢？

因为当它们被再现时，它们就获得附加的意义，罗宾说，符号永远不是单纯清白的。符号学教给我们这些。

符号……什么？

符号学，对符号的研究。

它教给我们拥有一个肮脏的脑袋，如果你问我的话。

首先，你想想为什么这种讨厌的香烟会被称作 silk cut？

我真的不知道，它只是个名字，和其他任何一种香烟一样。

Cut 和烟草有关，对吧？烟草叶被剪下的方式，就像 Player's Navy Cut，我叔叔过去经常抽它们。

哦，那又怎么样？

但是丝绸和烟草无关，它是一种隐喻，一种意味着相像的东西的隐喻。平滑得像丝绸，广告公司的人想出 silk cut 这个名字，以暗示香烟不会让你喉咙疼痛、干渴或得肺癌。但是过一段时间后，公众会习惯这个名字，silk 这个词不会再意指什么，于是，它们决定做一次广告以再次树立这个品牌的高姿态。广告代理人的头脑中出现了一些闪亮的念头：在起伏的丝绸上加一个切口。原初的隐喻现在被按照字义进行再现，但是新的隐喻内涵产生了一性的内涵。它们是否被有意为之并不重要。它实际是一个所指在能指下面永恒滑动的好例子。

韦克思对这些话深思了一会，然后说，那么，为什么女人抽它们，嗯？他获胜的表情显示出他认为这是不可反驳的论点，如果抽 silk cut 香烟是一种恶化的强奸形式，就像你试图说明的那样，女性怎么也抽它们呢？

许多女性有受虐狂的气质，罗宾说，她们已经知道在一个父权制社会，人们对她们的希望是什么。

哈，韦克思尖叫道，他的头摇来晃去，我本该知道你会有一些愚蠢的答案的。

我不知道你为什么这么激动，罗宾说，看起来你自己不抽这个香烟。

不，我抽万宝路，有趣得很，我抽它们是因为我喜欢那味道。

万宝路香烟得广告是一个孤独的牛仔，是吗？

我猜你会说那使我称为一个压抑的同性恋者，是吗？

不，它使一个非常直接的转喻信息。

转什么？

转喻。符号学的基本工具之一，使在隐喻和转喻之间进行区别。隐喻是建立在相似性基础上的言语形象，而转喻是建立在相邻性基础上的言语形象。在隐喻中，你用你认为与事物有几分相像的东西来代替事物本身，而在转喻中你用事物的一些属性或原因或它的影响来代替事物本身。

我不明白你说的话。

好，我们拿你的模子为例，底部钻头被称为“拖”（drag），因为它被从地板上拖过，上面的钻头被称为“长袍”（cope），因为它盖住了底部的钻头。拖车就是转喻，而长袍则是隐喻。

那有什么关系呢？

它只是理解语言如何运作的问题。我想你对事物如何运作有兴趣。

我不理解它和香烟有什么关系。

在 silk cut 这个例子里，图画隐喻地意指女性身体，但是万宝路广告没有任何隐喻，事实上，这可能就是你为什么抽它的原因。

你什么意思？

你不同意任何看待事物的隐喻方式。在你看来，一支香烟就是一支香烟。

对呀。

万宝路广告没有破坏你对所指稳定性的天真的信任。它在抽那种品牌的烟与牛仔的健康、英雄式的户外生活之间建立起了一种转喻的联系，这个联系当然完全是虚假的。谈实际上却似乎是有道理的。购买香烟就是购买那种生活方式或者过这种生活的幻想。

胡说！韦克思说，我憎恶农村和户外的空气，我害怕进入有牛仔在其中的任何地方。

那好，也许正是广告中牛仔的孤独吸引了你，依赖自己，独立，非常男子气。

我一生中从来没有听过这么多胡说八道的东西（balls），韦克思的话变得越来越强硬。

球（balls）——现在它是一个很好的表达……罗宾沉思自语道。

哦，别！他呻吟起来。

当你说一个男人有球（has balls）的时候，很赞同地，它是一种转喻，而当你说一样东西是很多球（a lot of balls）或者向上的球（a balls-up）的时候，它是一种隐喻。转喻把价值归于睾丸，而隐喻则使用它们来贬损其他一些东西。

我再也不能忍受了，你介意我抽烟吗？只是一支平凡的、普通的香烟。

可以，如果我可以收听电台三，罗宾说。

皮尔斯

皮尔斯：《作为指号学的逻辑：指号论》《论指号的本性》《指号》，见涂纪亮编《皮尔斯文选》，涂纪亮、周兆平译，社会科学文献出版社 2006 年。

指号或表象是这么一种东西，对某个人来说，它在某个方面或以某种身份代表某个东西。它对某人讲话，在那个人心中创造出一个相当的指号，也许是一个更加展开的指号。我把它创造的这个指号叫做第一个指号的解释者。这个指号代表某种东西，即它的对象。它代表那个对象，但在所有方面，而只是与某个观念有关的方面，我常常称这个观念为图像的范围。

指号或图像是第一者，它与那个被称为它的对象的第二者形成一个真实的三个一组的关系，以致决定了那个被称之为它的解释者的第三者，与它的对象必须相同的三个一组关系。

他认为符号是由三个部分组成：一是符号采纳的形式（不一定是物质的形式），可被认识或理解，代表别的事物，被称为指号/图像/再现（representation）；二是由符号组成的感觉或意义，是一种精神图像，被称为“解释”（intepretant），解释也是一种符号，解释符；三是符号所指的事物，被称为“物象”（object），或对象（referent）。

一个指号就是一个带精神解释者的图像。

第一性：事物的质，可能性、潜在性、尚未现实化。第二性：经验世界，具体性、单一性、偶然之物，不再局限于事物自身的质，而是涉及到事物之间的关系。第三性：普遍性，法则的根本特性是指向未来，是对众多事实的抽象归纳，并指出事实的发展方向；第三性起到的是中介的作用，

指号有三种三分法。第一，就指号本身而言，它只是一种质、一种现实的存在物，或普遍法则；第二，就指号与其对象的关系而言，它存在于指号自身具有的某种特性中，或

存在于与那个对象的某种关系之中，或存在于与解释者的关系中；第三，按照它的解释者把它表述为可能性的指号，或事实的指号，或理由的指号。

按照第一种分类（就指号本身而言），指号可称为质的指号，单一的指号和法则的指号。

一个质的指号是一种作为指号的质，除非它被具体化，否则不能现实地充当一个指号；但是，它的具体化又与它作为指号无关。单一的指号是一个作为指号的现实的存在物或事件，它只能通过自己的质成为这个样子，因而它包含了一个质的指号，或正确点说包含几个质的指号。不过这些质的指号属于一个特别的类，通过被现实的具体化而成为一个指号。

一个法则的指号是一个作为指号的法则，这个法则常常由人确立起来，每个约定的指号都是法则的指号（但反过来则不行）。它不是单个的对象，而是一般的类型，这种类型在获得人们同意之后才有意义。每个法则的指号通过它应用的实例而表示其意思，也许，可以把这种实例称为它的复制品。例如，定冠词常常在一页上出现多次。当它每次出现时，它是同一个字，同一个法则指号。它的每个单一的事例都是一个复制品。复制品是一个单一的指号，因而每个法则的指号都需要单一的指号。不过它并非平常的单一指号，它被看成有意义的特别事件。如果一个复制品不是对法则来说，那么这个复制品就没有意义。

根据第二种三分法，可以把指号称为图像、标志和象征。

图像是这样一个指号，它仅仅借助自己的特征去指示对象，不论这样的对象事实上存在还是不存在，它都拥有这种相同的特征。不论什么东西，如果它是质、存在着的个体或法则，它就是那个东西的图像，只要它像那个东西，就直接用作那个东西的指号。

标志是这样一种指号，它通过被某个对象所影响而指示那个对象。因而它不是质的指号，因为质是独立于任何别的东西的那种东西。就标志被对象影响而言，它必然与那个对象共同具有某种质，就此而言，它指示那个对象。因而它包含了一种图像，虽然是一种特别种类的图像。它也不仅仅与它的对象相似，甚至在使它成为指号的这些方面也是这样，不过它被那个对象做了现实的修正。

象征是这样一种指号，它借助法则和常常是普遍观念的联想去指示对象，这种法则使那个象征被解释为指示那个对象。所以，它自身是一种普遍的类型或法则，即法则指号。

图像是这样一种指号，它具有一种赋予意义的特性，即使对象不存在。比如铅笔画出的线条代表几何学上的线条。标志是这样一种指号，如果其对象被移走，指号会一下子失去使它成为指号的那种特性。然而，即使索引的解释物不存在，它依然不失其符号的秉性。比如，这里有一个带有弹孔的模子，它是射击过的指号，如果没有遭到过射击，就不会有弹孔。但即使观者不把这个弹孔归因为射击的动作，弹孔依然存在。弹孔是 index，射击是 object，人们对弹孔的归因是 interpretant，或精神图像。象征是一种指号，如果没有解释者，象征会失去那种使它成为指号的特性。任何一种语言的表达，只有借助于被理解为具有的那种意义时才能表示它做了什么。

图像是这样一种表象，它的质是它作为第一者的第一性。即是说，它作为物所具有的那种质使它适合于成为表象，因而任何东西都适于成为与它相似的东西的替代物。就其第一性而论，指号就是它的对象的形象。

如果需要一个实存的东西，那么，图像的表象就被称为亚图像。作为一张画的任何物质形象在其表象的模式中主要是约定的。就其自身而言，因为不存在图例或称号，所以可称之为亚图像。

根据亚图像参与第一性的方式，可以粗略地对亚图像进行划分。那些参与单一质的东西或第一者的第一性的亚图像是形象；那些通过自己的各个部分之间的类似关系，来代表一个事物的各部分之间的关系（主要是二元关系，或者被看成这样的关系）的亚图像是图解；通过代表其他事物中的并行关系来代表表象特征的那些亚图像是隐喻。

区分图表和图像。现在我们转向修辞的证据。有一个熟悉的事实是存在着作为图像的表象。每一张画（不论其方法是怎么约定的）在本质上都是种类的表象。每个图解也是如此，即使它与它的对象之间不存在可以感受到的类似，但在每个图解的组成部分的关系之间也有一种类似。特别要注意的是那样一些图像，在那里，约定的规则支持了相似性的那些图像。例如，一个代数式是一个图像，它由象征的分配规则、联想规则和接换规则所提供。

照片，特别是瞬间的照片是极具教育意义的，因为我们知道它们在某些方面极像它们代表的对象。但是，这种相似是由于照片的产生条件所致，即它们被迫与自然的每个点相对应。在这种情况下，它们属于指号的第二类，即借自然联系的那一类。

标志是一种这样的指号或表象，它指示它的对象主要不是因为与对象相似或类似，也不是因为它与那个对象偶尔拥有的一般特性相联系，而是因为它在物力论方面（包括空间方面）与个别的对象相联系。

标志是这样一种表象，它的表象特征在于它是个别的第二者。

我看见一个用摇摆步态走路的人，这表明他是一个水手的大致标志。我看见一个弓形腿的人，他穿着灯芯绒裤子、绑腿和夹克上衣。这表明那个人是一个职业赛马骑手或这一类的什么人的大致标志。由于空气潮湿而使气压表度数降低，这是将要下雨的标志。这就是说，我们假定了自然力由于潮湿而使气压表度数降低和将下雨这两者之间建立了或然的联系。风信标是风向的标志。因为，首先，它自身的方向与风的方向相同，这就证明它的方向与风之间有一种真实的联系。其次，我们的身体构成使我们看到风向标指着某个方向时，就注意那个方向。当我们看见风向标随风转动时，精神的法则迫使我们思考方向一定与风有关系。

视觉艺术中，index 有两类，一类是画面中的指示物，内部诸要素之间。在事物外表和被观看的事物之间有一种指示性的关系。正在注视一位女裸体的窥视者是一个具有实效的人物，正因为他代表了在观看和被作为一个真实行为的观看所限定的客体之间一种真实的、客观接触和联系。在这里指示连同图像一道发挥作用。

关于指示概念的最明显的用途就是指示物。有人认为图像是静止的而且能够在一种即刻、准确的行为中被“解读”，而一个图像中的指向因素是反驳这种观点最有说服力的实例。指示物使我们意识到我们的眼睛在画面的不同方向移动的方式，其中有一些方向是被指示性符号所暗示出来的。手指。

另一类指向画面外部，某一笔触指示着艺术家在那一刻的行为动向。这种因果联系，意味着我们可以分析作品与作者、观者的联系。早期弗兰西斯·培根仿委拉斯贵支所画的教皇肖像张开的嘴（在图像上暗示了惊叫）发挥了图像性的功能，因为它们同时也发挥了指示性的功能；正是这种惊叫和导致惊叫的痛苦之间的联系增强了这些作品的视觉效果。

象征是这样一种表象，它代表的特性恰恰在于它是对它的解释者做出决定的规则。所有的词、句子、书本和别的一些约定指号，都是象征。我们写出和念出“人”这个词，但这仅仅是这个被说出或写出的词的复制品或体现。

象征是无限未来的法则或规律性。它的解释者必是同一个描述。法则必然支配或体现个别物，并规定它们的某些性质。结果是，象征的一个构成成分也许是标志，也许是图像。让我们拿“爱”这个字作为象征的例子来说明吧。与这个字有关的是这样的观念，即一个正在爱另一个人的人的精神图像。现在我们来理解爱存在于一个句子中的情况。现在让我们来看这个句子：“埃泽克尔爱哈尔达”，这两个人必然是标志，或必然包含标志。因为如果没有标志，就不可能指明一个人说的是什么。事。“爱”这个字的效果是被这一对标志（埃泽克尔爱哈尔达）所指示的这一对对象在我们心中那个施爱者和被爱者的图像或形象来代表的。

可以用图像、标志、象征这三个指号序列来陈述一、二、三这个规则系列。图像与它代表的对象没有动力学上的联系，只是偶然发生这样的情况，即它的性质与那个对象的性质类似，它在人们的心目中激起一种与其类似的感觉，但它确实与那些性质没有联系。标志与它的对象有自然的联系，它们形成有机的对儿，但做出解释的心灵与这种联系无关。心灵仅仅在这种联系建立之后才注意到它。借助使用象征的心灵的观念，象征与它的对象相联系。若没有心灵，那样一种联系就不能存在。

图像-写实主义；索引-表现主义；象征-观念主义



根据第三种三分法（按照它的解释者把它表述为可能性的指号，或事实的指号，或理由的指号），可以把指号称为表位或述位，命题的或类似命题的指号、论证。

表位是这样一个指号，对它的解释者来说，是一种质的可能性的指号，它被理解为代表这个或那个可能的对象。任何表位也许都提供某个信息，但不能把它解释为它是这样提供的。

命题的指号是这样一个指号，对它的解释者来说，它是现实存在的指号。因而它可能是图像，图像不能提供任何根据以便把它解释为指示一种现实的存在。一个命题指号必然包含表位，作为它的一部分，以描述它是做出指示而得到解释这个事实。不过，它又是一种特别的表位，尽管它对于命题指号而言是本质的，但它绝不构成命题指号。

论证是这样一个指号，对它的解释者而言，它是一个法则的指号。

或者，我们可以说表位是一个这样的指号，它被理解为在它的特性中代表它的对象；一个命题的指号是这样一个指号，它被理解为在与现实存在相关的方面代表它的对象；一个论证是这样一个指号，它被理解为在它作为指号的特性中代表它的对象。

第一，质指号（比如“红色”的感觉）

第二，图像的单一指号（如一个单个的图形），就它的某种质使它对那个对象的观念做出决定来说，是任何经验对象。

第三，表位的标志的单一指号（如自发的叫喊），就它把注意力指向引起它存在的对象而言，它是直接经验的任何对象。它必然地包含一个特殊种类图像的单一指号；但是，由于它把解释者的注意力引向被指称的那个对象，所以又是极为不同的。

第四，命题的指号（比如风信标），就是它的一个指号，而且，作为那样的指号而言，它提供关于它的对象的信息，是直接经验的任何对象。

第五，图像的法则指号（比如一个与其实存在的个性相分离的图形），它要求它的每个例证都体现一种特定的质，就这种质提供给它适于在心中唤起那个相似对象的观念而言，它是任何一般的法则或类型。

第六，表位的标志的法则指号（如指示代词）是任何一般的类型或法则，不管它是怎样建立起来的，都需要它的每个例证真正受其对象的影响，以这样的方式引起对象的注意。

第七，命题标志的法则指号（如街头叫卖声），是任何一般法则或一般类型，不管它是如何成立的，都需要自己的每个例证真正受到它对象的影响，这种影响以提供关于那个对象的确定信息的方式进行。

第八，表位的象征或象征的表位（如通名）

第九，命题的象征或通常的命题，是借助一般观念的联想与它的对象结合在一起的指号，

第十，论证是这样一个指号，它的解释者把它的对象表现为通过法则而形成的隐秘不宣的指号

一个指号是一个对象，对于某个人来说，它代表另一个对象。让我来描述一下指号的特征。首先，像任何别的事物一样，它必然具有属于它的多种质，不论你是否把它看成指号。

其次，一个指号必然和它所指称的事物有某种真实的联系，当这个对象呈现出来时，它就是这个指号表示它是的那个样子。指号只能如此表示它，而不会以别的样子表示它。

在每个指号和它的对象之间都存在这样的物质性联系。以一张画像为例，它是一个人的指号，就代表这个人。由于它与那个人相似，所以是那个人的指号；但仅这么说还不行。我们不能说在任何两个相似的东西中，一个就是另一个的指号。但画像是那个人的指号，因为它是照那个人的样子临摹出来的，所以它能代表那个人。这两个事物之间的联系是间接的。那个人长的样子在画家心目中留下了印象，使画家产生了要画出它来的行为，画像的样子正是所要画的那个人的样子的效果。这样，借助画家精神的媒介，就产生了这个画像。

第三，对指号来说，称它为指号是必然的，因为它必须被看成是指号，是这样思考的那个人的指号，如果它对任何人均不是指号，那么它就绝不是什么指号。那个人首先认识到它的物质性质，也认识到它纯粹的指示性应用。那个人必定认为它是与其对象有联系的，



才可以做出由指号到实物的推理。现在让我们看一看一个诉诸于人的指号是什么。它在这个人的心中产生了某种观念，这种观念正是它所标志的那个事物的指号，观念自身是一个指号。因为一个观念是一个对象，它代表一个对象。

第一性	质	符号	质的符号	图像	表位
第二性	事物	对象物	单一的符号	索引	命题
第三性	法则	解释符	法则的符号	象征	论证

6. 符号学与艺术史

米克巴尔（Mieke Bal）：在试图理解当今充满图像的文化中图像是如何影响观看者时，我已发现符号学作为一个视角，一套观念性的工具，以及一种告诫，是有用的。作为一种视角，符号学有助于将一件视觉艺术作品看作一件客体，其关注的问题源自于在其中起作用的过程。这样符号学消除了艺术的形式主义和自律性的理想化，特别关注意义及产生意义的方式，并将艺术作品的外表和细节看作符号，而不仅仅是形式或材料因素。

“读解/阅读”[reading]取代“观看”[seeing]。“读解”似已成为说明视图像的主要实践方式。贡布里希等传统的艺术史家也认为图画应被“阅读”，因为图像并非是自然的、不证自明的，而是依照必须加以破译的视觉语言创造的。

我们可以把图像看作带有意义的符号系统，而不是现实主义的再现。

在符号学中，“文本”是符号的集合，而符号则依据某种媒介或交流形式惯例、规则加以建构与解释。小说是一种文本，诗歌是另一种文本。既然如此，为何不能把一件艺术作品也当作文本呢？何尝不能把依据统摄视觉语言的规则去系统地解释艺术作品之过程理解成“读解/阅读”呢？新艺术史家就此将“读解/阅读”发展为解释视觉图像的符号学方法，然而其本意并非是强调文本重于图像，而在于更充分地关注图像的视觉本性。

《Semiotics and art history》

布列逊讨论两个问题：1, 视觉艺术的“类似语言”的特性和与实际（书面）语言的关系问题；2, 视觉艺术在建构社会现实的意义中的作用。他首先论证，表意实践

（signifying practice）在世界中产生意义的过程中是积极的和建构性的，而非消极的和反映论式的。

布列逊认为，以贡布里希为代表的传统艺术史认为，至少从 15 世纪开始艺术的表意能力得到了发展，可以令人信服地模仿物体和事件的外貌。这是西方艺术史中的模仿教条，一个在艺术中完美复制生活中的物体的乌托邦梦想。用线条和颜色制作被视为物体摹本的符号，导致人们失去对这些作为符号的符号本身的理解。

从符号学的角度看，他意在考察艺术作品的开放性。对他而言，一个图像并非是一个封闭的符号，而是开放的、在图像与文化环境中产生多层重叠效应的符号系统。对他而言，符号学打开了人们的视野，使之认识到艺术乃是社会中的动力，而符号视觉通过图像、观者和文化进行“传播”。

正是由于符号学的这种灵活机制，Rosland Krause 相信它可以激活艺术史研究。1977 年，她就运用皮尔斯的模式，研究了美国 20 世纪 70 年代的艺术。美国 20 世纪 70 年代的艺术实践品种多样，呈现出她所谓的“任性的折衷主义”，折衷了从影像到表演艺术，从大地艺术到抽象绘画等一切艺术媒体，尽管如此，克劳斯认为，所有这些风格都背离了传统的风格和媒介观念，统摄于“指示”这个符号系统的大旗之下。例如奥本海姆[Dennis Oppenheim]的《认同的延绵》[Identity Stretch](1975 年)，艺术家将大拇指印放大，转印于大地，并用沥青勾画其轮廓。克劳斯对此评论道，这件作品“以指示的方法聚焦于纯粹的装置（艺术）”。

夏皮罗[Meyer Schapiro]是艺术史领域中第一个运用符号学分析探究视觉艺术的学者。1969年,他发表了“论视觉艺术的符号学问题:场所、艺术家和社会”。在这篇文章中,他把对艺术作品的形式分析与考察其社会文化史相结合。

尽管夏皮罗几乎并未直接引用索绪尔和皮尔士的著作,但是他60年代之后的工作却在很大程度上都受惠于二者的符号学思想。索绪尔“差异产生意义”的主张与皮尔士的“图像—象征—索引”指意模型三分法都在夏皮罗身上有所体现。夏皮罗凭此丰富了传统符号学,并且尝试性地建构了非模仿性元素的表现性意义,从而为非具象艺术意义的传达提供了符号学的基础。夏皮罗的图像—符号学主要是与图像学联系在一起的,是形式分析和意义建构的工具。

#### 差异语法与意义的惯例性

在《词语,题铭与图画》(Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language)中,夏皮罗研究了文本与其相应的图像之间的关系。很明显,一个文本会被以不同的方式视觉性地再现,从这一点可以看出,文本及其图像二者之间的关系远非简单的“插图(illustration)解释文本”的关系。夏皮罗为了搞清楚这一关系,追踪了在圣经叙事视觉化的过程中出现的种种复杂原因。他研究了同一个文本从公元五世纪到十三世纪的不同插图。故事的主题是摩西听从上帝的旨意,在山坡上举起双臂以帮助以色列人战胜亚玛力人。圣经《出埃及记》(17:11)讲到“摩西举起手来,以色列人就得胜;垂下手时,亚玛力人就得胜”。为了保持这一姿势,摩西让亚伦和户珥一人一边扶起自己的手,直到以色列人取得胜利。在近800年的不同风貌的插图中,夏皮罗概括出了两种主要的视觉语言的“语法”,一种是正面的摩西,一种是侧面的摩西,他称为正面的描绘和侧面的描绘。两种方式不仅仅是审美的选择,还表现出对所描绘对象的主要态度的区分,因此具有不同的意义。一般而言,正面被认为更神圣、更美,具有更高的价值,同样也就更适合再现具有较高精神和文化等级的人物形象,如基督、英雄和帝王。侧面像体现的价值尺度则与此相反。二者之间的区别还以其他方式得到强化,比如人物的大小、姿态、服装、所处的位置以及面相。进而,二者又能象征善与恶、神圣与不那么神圣,或者神圣与堕落、天堂与尘世、主动与被动、参与和疏离、活的与死的、真实的人与图像。

这样的话,似乎正面和侧面就具有了固定的涵义:正面本质上就高贵,而侧面则意味着地位的低下和精神等级的卑微。然而,夏皮罗随后找出大量的反例来证明并非如此。比如在古代埃及浮雕和绘画中,侧面头像是一大部分具备高贵身份的人物的标准头像,而正面则有时用来描绘舞者和乐师。希腊瓶画中,女主人及其子女被表现为侧面,而女仆则用正面来描绘。为了证明侧面并非本质上不如正面庄严,夏皮罗举了乔托的例子来说明侧面像的基督是如何在精神性、诚挚和灵性方面彻底超过正面像的基督的:“想到乔托,人们就不会再理所当然地在艺术中将正面姿势作为庄严的、中心性的,也不会将侧面或者接近侧面的动作看作是精神深度的丧失”(Schapiro, “Words”92)。夏皮罗认为,相比于每一对(正面与侧面)中某一角度具有固定价值的解释,更为重要的是二者之间形成的差异,以及通过与观众的不同关系而做出的等级区分,

“正面和侧面使主题与观众具有不同的关系。侧脸与观众的分离是与活动中的身体一体的(或者在一种不及物状态),处于与图像平面上其他侧面共享的空间中。宽泛而言,就像语法中的第三人称“他”和“她”,后面跟与其一致变形的动词;而正直看向外面的脸被认为是专心致志的,有指向观众的潜在视力,相对于语言中的第一人称“我”,因此适合那些作为象征或者信息携带者的人物。一个基督的形象,手持一本刻有“EGO SUM LUX MUNDI”(我是世界之光)等字的书,对它应该以正面刻画,这就是显而易见且自然的,因为它正在与观者说话。”(Schapiro, “Words”73)

因此,并不是符号形式导致了意义的必然,相反,意义是从它与其他符号的区别得来的,因此在不同的文化系统内,可能同一元素会被赋予完全相反的意义。比如在西方传统里,婚礼的婚纱是白色,而在中国传统中白色却表示哀悼。这是非常明显的索绪尔符号学的思路。夏皮罗用索绪尔符号学中符号生产意义的差异性和惯例性来重新审视了图像意义生产的机制。

很明显,正面与侧面具有不同的符号学意义,

这是传统图像阐释无法破译的。在传统图像学中,图像—符号的意义解释依据的是模仿论范式,其关注的是符号与实在世界与观念的符合程度;但是在符号学的视域下,符号

意义通过差异和约定俗成的文化惯例产生。皮尔士的图像—索引—象征三分法将以上两种指意模式分别命名为图像符号和象征符号，前者按照与对象的相似来指意；而象征则是任意的符号，完全依赖惯例或习俗而具有一定的意义：

象征符号是通过识别和认可来产生作用的。认识到我们在多大程度上能够理解一件视觉图像是非常有用的。因为 我们在此之前已经看到它的要素、结构、姿态、色彩和构图要素，在其他的作品中应用同样的材料元素的艺术史已经生产、并重复使用它们，最终成为约定俗成的惯例。（巴尔 92）

这样，即使是像几何—光学透视那样看似“自然的”再现模式在起源上也是象征性的，夏皮罗对正面和侧面具有的象征价值的分析与皮尔士的这一符号学模型相契合。之前的艺术史倾向于辨认出一件艺术品的“那个意义”，这一意义是艺术品唯一而真实的含义，它被等同于作者的意图。符号学鼓励艺术史家从模仿论和作者中心论的枷锁中解放出来，对作品意义的阐释也开始具有多样性。

## 7. 米克巴尔（Mieke Bal）《观看符号 / 解读绘画：运用符号学理解视觉艺术》

皮尔斯提出了与索绪尔相异的符号构成理论，他认为符号是由三个部分组成：一是符号采纳的形式（不一定是物质的形式），可被认识或理解，代表别的事物，被称为“再现”/表征（representation）；二是由符号组成的感觉或意义（sense），是一种精神图像，被称为“解释”（intepretant），解释也是一种符号，解释符；三是符号所指的事物，被称为“物象”（object），或对象（referent）。在皮尔斯的符号模式中，马路上的一组红绿交通灯，一旦红灯被视为停车的观念符号，这个符号就由三个部分组成，首先是交叉路口的红灯即再现，其次是停止的车（物象），最后是红灯表示必须刹车的观念（解释）。上面带有一个弹孔的一件模型，如同一个射击的符号；因为没有射击也就不会有弹孔。射击就是解释符。

当一个人看见一幅绘画，表现的是一只果盘的荷兰静物画时，这个图像（在其他的事物中）就是关于某种别的事物的一个符号，或表征。观看者在她或他的脑海中形成有关该事物的一个意象，她或他就会把这个意象与该事物联系起来。心理的意象，就是解释符。这个解释符指向一个客体。该客体对每一个观看者来说是不同的：对一个人来说它可以是真实的水果，而对另一个人来说也可以是别的静物画，对第三个人来说可以是一笔巨款，而对第四个人来说也可以是“17世纪的荷兰”，等等。而该绘画所表现的客体因此基本上是主观的和由接受者决定的。

符号与叙述。

图像如何能够讲述故事。

行动性符码（prorairctic code）。阐释性符码（hermeneutic code）。语义性符码（semiotic code）。象征性符码（symbolic code），参照性符码。

行动性符码（prorairctic code）是一系列动作的模型，它们帮助读者将各种细节置于整个情节的发展序列之中，因为我们已经把关于‘堕入情网’，或‘绑架’，或‘承担一项危险的使命’的模式定型化，所以我们就能够尝试性地安排和组织我们在阅读时遇到的细节。阐释性符码（hermeneutic code）预先设定一个难解之谜并引导我们寻找出能够有助于其解答的细节。只有当一个图像的主题很难辨认时，对观看者来说才会有一个阐释性符码在起作用。语义性符码（semic code）写入了文化陈规，观看者引入“背景信息”，并按照阶级、性别、种族、年龄等因素来理解图像中的人物。借助象征性符码（symbolic code）观看者引入象征的阐释来解读某些特定的细节，例如“热爱”、“敌视”、“孤独”，或有关“戏剧性”

“虚荣”或“自我注解性”等，最后参照性符码（refrerential code）引入了文化知识，例如一幅肖像画所表现出来的人物的身份，一个艺术运动的程序，或被表现的特定人物的社会地位。总之这些符码共同构成了一种叙述，如同对有关图像作出一个令人满意的解释，在这个解释中每一个细节都有一个恰当的说法，将一个陌生的图像导入一个熟悉的思想倾向中的过程呈现出了这个故事。

“她看见他注意到他衣领上的口红引起了她的注视”。在这里，一个叙述者传达出三种看法，就像俄罗斯套娃的嵌置一样，每一符号都将依据在不同层次上的不同符号：在这个寓言

中,两个行为者相对,其中一位是妇女,她的符号是根据另一位男性的面部表情符号建构的,而那个男人又反过来根据女人的面部表情符号建构自己的符号,第三个建构则是男人衣领上的口红符号,他可能一直没意识到它。

那么这种关于叙述的看法所指出的就是,观看一幅叙述性绘画的行为是一个动态过程。观看者的视觉在绘画表面运动,并将他或她的视点锁定在各种不同的位置上。这些位置不仅是有所选择的,如同一种多元性的观点所行使的那样,而且也是相互联系和嵌置的。

一种符号学的视角和符号学的工具怎样才能够有助于解读图像:我们可以把图像看作带有意义的符号系统,而不是现实主义的再现,或外部要素决定论的固定不变的产物吗?符号学如何能够用来使我们从我们已经(认为我们)知道的事物中疏离出来,以便理解某些新的事物?

我将使用的案例不是一个图像或一个艺术家,而是一个文化传统主题。朱迪丝的故事 Judith (朱迪斯):她是伯图里亚(Bethulia)城里的一个美丽的寡妇。在亚述大军攻城时,她带着她的女仆来到亚述的军营,与亚述的统帅赫罗弗尼斯成为亲密的朋友。但在一次赫罗弗尼斯睡着的时候,她在女仆的帮助下,悄悄割下赫罗弗尼斯的头颅带走了。

第一个例子是卡拉瓦乔的画作《朱迪丝斩霍洛芬尼》。这个图像显然是不统一的。: “女性是因袭惯例的,而男性则是现实的”

<http://site.douban.com/109824/widget/notes/245567/note/108070651/>

我分析提到的符号是由霍洛芬尼喷射出的血构成的。这是一个强有力的符号,因为它是一个图像、指示和象征的结合。红色是图像性的,强调了一种颜料和鲜血之间的相似性。喷血的方向是指示性的:它来自牺牲者的身体。红色和鲜血的象征性本质,增强了画面的效果,并强化了现实主义的错觉。然而这种现实主义立刻遭到了破坏,这种血被画成令人难以置信的红色直条状与躯体的肉色强烈区分开,然后喷洒在白色的枕头和床单上。血是如此神性地从躯体分离出来,喷出的血在颈部留下的阴影可以被认为是污秽的痕迹。这个符号(阴影,距离的符号)用透视产生了作用:从图画平面上的形象分割,以及平面之间的差别,依次作为符号暗示了有一条从前景到背景、从观看者的眼睛到图像纵深的穿越路线。红色血迹的方向与稍后的利剑相一致。而且这种事物的次序是很重要的。引人注目的层面(首先是血,然后是剑)将注视行为的指示性变成一种路线,一段航程:它使我们从观看图像转入一种叙述。

在逻辑上,从写实主义的性质上来,血是由剑而引发的;然而在视觉上,按照眼睛进入再现图像的轨迹路线,鲜血更接近于绘画的表层平面,而先于剑,因而可以作为视觉的“起因”:因为我们先看到了血,随后我们才看到剑。这似乎暗示出对“针与疼”关系的一种解构,暴力与受害之间的联系成了问题。

按照巴特《S/Z》中的说法“剑-跟随-血”的符号状态发生变化,承载着文化陈规的语义性符码必须收回,而象征性符码则含糊不清地被搁置起来,行动性符码,产生已知的行为,同样也导致了一种停顿。这些停滞状态解释了朱迪丝这个人物的奇特的寂静。相反,恢复到前面的符码是阐释性符码,它预先设定一个谜,并指引我们去寻找能够提供其解答的细节线索。朱迪丝的雕塑特性与霍洛芬尼的戏剧特性之间的差异,的确惊人,但并不是由老套的性别身份引起的,而是对这些问题的质疑。差异的事物,但根据巴赫金的异质性观念,它似乎是智慧地抵制了等级化和一致性(连贯性)的双重诱惑。挑战因果关系,符号就这样质疑了最初的传奇轶事,由此我们在文化上也建构了责任和坦诚。

因此,这个符号有助于解读图像,而且该图像如此解读也有助于处理这个传统的主题,并使其避免固定僵化。代替将朱迪丝作为一位女性人物,她的英雄主义与她在双边的斗争中以性作为奉献而采用邪恶的诱惑行为是对立的,因此,我更想把她看作为一位代表了一种具有挑战性的人物,而不是忠诚和高洁,民族性和群体利益。

符号学的工具箱给我们一种手段来处理这些绘画是如何通过其中的符码,以及通过其中的形式来表达意义的。特定的指示符号在看见的主题与表现的主题之间建立了一种连续性。

