

作为文字的图像

——论后现代小说中的图像修辞

李 森

内容摘要：传统小说中的图文关系是松散而和谐的，删掉插图对阅读文本不会产生重要影响，而且图一般都为文服务，它们的意义所指也是明确的；而后现代小说的图文关系则是紧密而对抗的，删掉插图，文本就无法正常阅读，图不是文的傀儡，而要凸显自身的意义和价值，图像与文字所指意义的关系常常是解构性的和不明确的。这种由《项狄传》开创的“语像写作”手法，在后现代小说中仍以文字叙事为主导，但图像在小说发展中逐渐展现出与文字相同的地位，不再是小说中可有可无的噱头。图像突破了媒介差异直接参与到叙事流中，以“图像修辞”的方式呈现出一种媒介融合的叙事风景，对读者提出了新的要求。这印证了现代社会表达的“语言危机”，也预示着文字叙事在纸媒上所能达到的极限。

关键词：后现代小说；媒介；插图；图像修辞；语像写作

作者简介：李森，南京大学中文系博士研究生，南京艺术学院讲师，研究领域为跨媒介叙事与艺术学研究。本文系教育部社科基金青年项目“小说叙事空间研究”【项目批号：12YJC751040】和国家社科基金青年项目“跨媒介叙事研究”【项目批号：14CZW005】的阶段性成果。

Title: The Picture as Text: On Image Rhetoric in Postmodern Novel

Abstract: There is a loose but harmonious relationship between text and illustrations in classical novels. A deletion of an illustration will not bring important impact on the understanding of the novel and illustration is generally subordinate to text, and what an illustration or a text refers to is clear. However, the relationship between text and image in postmodern novels is close but rivalrous. A deletion of any illustration can make text unreadable. In this sense, illustration is no longer the puppet of text. Contrarily, it highlights its own significance and value, and the relationship between the referential meaning of illustration and text is often unclear and deconstructive. This new method of postmodern novel is called “iconographical writing”, which is first found in *Tristram Shandy* and in which text is still given a dominant role in storytelling although lots of illustrations are used to promote storyline. But with the development of the novel writing skills, illustration gradually gains the same role with text. Illustration has broken the boundary of media differences and has been adopted in narration, no longer being a dispensable part in the novel. The use of text and illustration at the same time shows a kind of media convergence in the form of image rhetoric and puts forward new requirements to the readers. This confirms the “language crisis” in modern society, which means language cannot fully express what one intends to express, and which also predicts the limit that text narration can reach in the

paper media.

Key words: postmodern novel; media; illustration; image rhetoric; iconographical writing

Author: Li Sen is lecturer at Nanjing University of Art (Nanjing 210013, China). His research area is transmedia narrative and art theory. Email: nanjingart@126.com

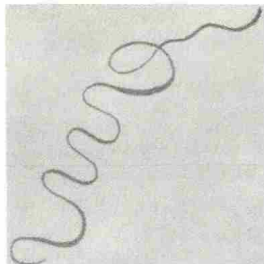
在《项狄传》之前，插图通常是小说的附属品，多采用作家先写故事、画家后配插图的方式，不论在创作顺序还是在分工上都有区别。如莱辛在《拉奥孔》中所论，图像不善表现连续动作，所以在小说中图像总是作为文字的配角，以加强叙事的形象性和吸引力，用于图解关键事件并引起读者的购买欲望。插图只是点缀性的，即便删除插图仅看文字，对阅读也不会产生实质性影响。

然而，以《项狄传》中的插图为代表，和其文字所呈现的现代性一样，也与传统小说插图大相径庭。一般认为图像相比文字的优势是“图像表现的事物，比词语所表现的事物更直观，而且更加经济”（Miller 61）。斯特恩则把图像的直观性直接植入小说的基因之中，成为叙事不可分割的一部分，从根本上改变了人们阅读小说的媒介习惯，形成一种“跨媒介阅读”。也许人们更熟悉克洛德·西蒙《植物园》中文字的图像性排列，那很容易让我们想起莱辛所批评的图画诗的文字排列意象，它们仍然是文字，没有走出文字叙事的范畴，根本上说还是叙事结构问题。而斯特恩的做法在小说创作中则是开创性的，《项狄传》不仅是后现代小说中拼贴手法的创始者，更是小说跨媒介叙事的始作俑者。

一、《项狄传》的遗产

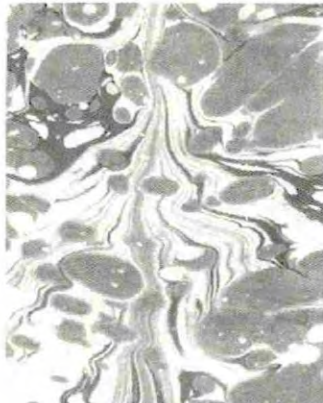
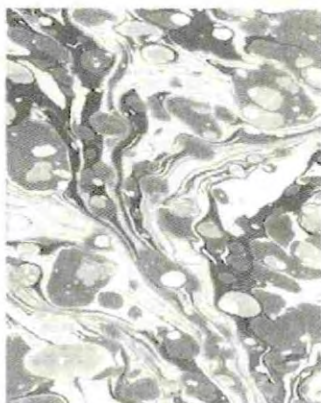
18 世纪的劳伦斯·斯特恩在《项狄传》中，将文字描述的内容用直接用图画表现出来了：

下士一边喊，一边这样挥舞着手杖——（Sterne, *Tristram Shandy* 549-550）



用文字准确描绘手杖的运动轨迹恐怕很难，但这里所插入的图像就如同一个修饰动作的副词，将运动轨迹直接呈现在读者眼前，增加了动作的形象感。缺少它就无法弄明白下士是如何挥舞手杖，和由此而反映出的下士对自由与囚禁的激烈看法。此外，这种挥舞的动作竟然“无意中对脱庇叔叔施展了魔法”，作者还特意注释这似乎像“18 世纪画的精子运动图式”。动作（图像）产生的效果如此复杂而重要，图形在小说中出现也合情合理。而斯特恩并不满足于此，图像还可以表达思想：

您就不能参透下一张大理石花纹纸（我的著作的杂色标记）上的寓意，就好比全世界运用它所有的洞察力也无法理清神秘地隐藏在那张黑纸的黑色纱后面的诸多见解，事物和真情一样。（Sterne, *Thristram Shandy* 205-206）



原书中大理石图案在书中占用了整个页面，而且是正反两面都有，大理石花纹图案后面的小说内容的确难解，图案似乎暗示了作者让读者思考的答案。没有这个图案，读者就无从知道作者让自己去参透什么，花纹的重点可能是叙事者所解释的“我的著作的杂色标记”，《项狄传》自出版以来被看作在意义、形式和内容方面都混杂的奇书，这恐怕就是《项狄传》的独特之处，图案中交杂的图形和复杂的关系恰似《项狄传》的某种隐喻。

除了思想，图像还可以在《项狄传》中传达情感，确切地说这里用的是色彩：

哀哉，可怜的约里克！（Sterne, *Thristram Shandy* 30-32）



与大理石纹理图案一样，这里的两个黑色图形也占用了整张纸的正反两面，小说中约里克这个人物死了，紧接着就是这纯黑色的页面，中文版《项狄传》译者猜测这里的黑页也许反映了早期黑纸白字的挽歌传统。和黑页相反，后文中又出现了两次空白页，一是让读者在空白页上画出他从未详细描述过的风骚的沃德曼寡妇的模样（Sterne, *Thristram Shandy* 423），二是第九卷的第十八和十九章成了两张白纸（Sterne, *Thristram Shandy* 565-66），没有任何提示，不知作者想要写什么。18 世纪的小说家詹纳说这是因为“作者恰巧有一种自然流淌的幽默，他的设计的花招常常能成功地逗笑读者，其他人是难以忍受的：黑页，空白页、大理石页都被用做他的手段”（Jenner 45）。这种理解或许和《项狄传》文字上的幽默风趣相一致，但 20 世纪的读者却不这么看，如“《项狄传》中文字自身走向了沉默——黑页，空白页……主题超越了理智的理解范畴”（Sim 128）。或如弗吉尼亚·沃尔夫的理解，“斯特恩在书中使用了空白和省略，展现出无声的生命意识……他对沉默比讲

话更有兴趣,黑页唤起了对文本物质性的注意。……从表面事件自然地过渡到情绪与心灵的深处”(qtd. in Laurence 30)。在这个意义上,《项狄传》与意识流小说联系起来,“斯特恩专注于个体经验全面再现的不可能性:他的图像小说(comic novel)《项狄传》意图讲述主人公的人生故事,但却包含了离题、重复甚至空白页,如同项狄故事中无法叙述的痛苦。理查森,乔伊斯和沃尔夫,通过意识流的技巧把这种实验拓展的更加深入”(Atherton 152)。此外,《项狄传》中还应用了大量星号、排版字体等类文本(paratext),所有的图像手段“都是体裁(genre)实验的典范……斯特恩是用图像设计和类文本技巧去测试小说自身的界限,这重新定义了18世纪书的成分,也挑战了读者的期待”(Barchas 15)。

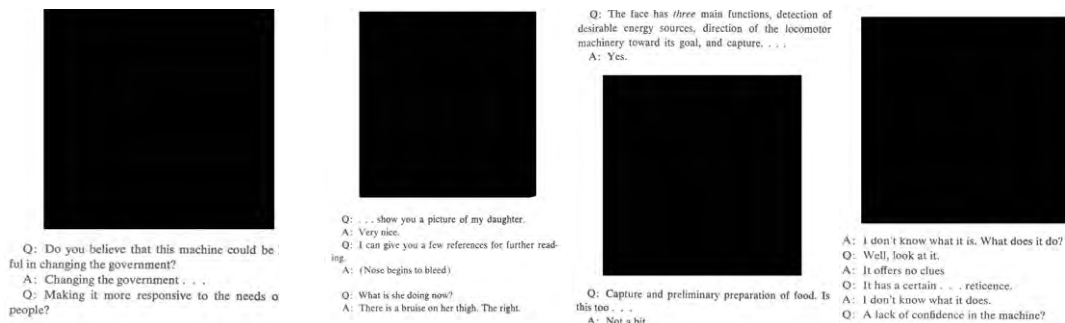
比较斯特恩提过的两种表达方式,“说话与写作有两种可能的结果,即是别人明白自己的意思,或者把意义隐藏起来。我写作时通常持后一种看法。晦涩难懂(Obcurity)是我的偶像……它是一个聪明人和一本精明的书所具有的特质。……为什么死去的语言比活着的更有名气(repute)?答案很简单,它们更加晦涩难懂”(Sterne, *Yorick's Meditations* 68-69)。抽象图画使意义更加晦涩,18世纪的读者觉得幽默,而20世纪的读者会感到沉重可能正合斯特恩的本意。

斯特恩还在小说中插入了一份真实的乐谱,图像表达出了语言无法言说的东西,音乐也有类似作用。斯特恩似乎跨越时代地在现代意义上认识到,“那种因为认为绘画或交响乐不能被翻译成词语……所以思维为词语所垄断的观点,只是一种迷信。……如果所有的意义都能由词语充分地表达,那么绘画和音乐就不会存在。有些价值和意义只能通过直接可见和可听的性质来表达,从它们可以被用词语表达出来的含义上来问它们具有什么意义,就是否定它们的独立存在”(Dewey 74)。而事实正相反,《项狄传》中的图像的意义恰是由于它处在小说的语言环境之中,没有语言的指示,这些黑页、大理石页、空白等等都毫无意义,就像第九卷中的两章空白,读者知道那里应该是有文字的,这都是语言意义上的不可说。叙事“与诗歌不同,在翻译中诗歌会走样,而情节不论从一种语言转换成另一种语言,还是从一种媒介转换成另一种媒介都能保持不变:一部无声电影或一本连环画都可以与一部短篇小说具有同样的情节”(Culler 89)。也就是说各种媒介都可以用作叙事的载体,文字与图像并不总像莱辛所说那样存在冲突,它们可以在小说中为叙事目的共存。斯特恩以极大地创新性带来了纸媒文本的新活力,也使得小说这种文学形式发现了与其它艺术形式间“互文性”的新潜能。但是,在《项狄传》诞生至今的二百多年中,纸质小说发行量虽然不断上升,但斯特恩的尝试却没有能够延续。直到现代主义小说的兴起,图像修辞的方式才再次现身。这种断裂说明“尽管印刷书籍能准确表现地图、图表,甚至照片,是印刷的巨大成功,但是文字文本在书页中还是包含和压抑着图像”(Bolter 47)。在以文字为主导的时代,我们习惯于将理性与文字联系起来,而其他艺术则更多的与感性相联系,感性受到理性的规约,虽然插图在小说中越来越多,但始终处于次要地位。恰如博尔特所说,“印刷时代的作者通过将视觉或其他感觉成分转化并包含到文字自身来控制它们。艺术性的散文与诗歌通过隐喻来做到这样;散漫的散文通过将具体转为抽象的技巧,这种技巧是从古代、中世纪及其后作家继承而来的。总的来说,西方散文的历史可以被理解为一系列控制视觉及其感官的策略”(Bolter 232)。

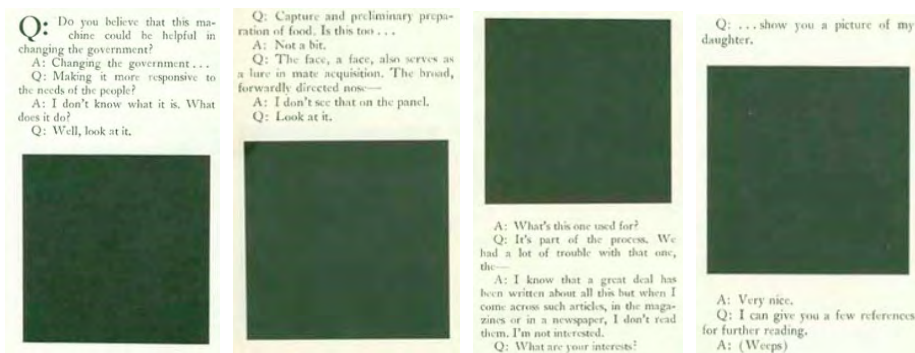
某种意义上讲,斯特恩的插图体现了图像对于叙事的重要性,但另一方面,图像被语言更严苛地控制起来,它自身的内容(形象)不再叙事,而是融入叙事语流中,成为语言的一部分。

二、斯特恩的继承者

《项狄传》出版时隔二百年后，在后现代小说领军人物唐纳德·巴塞尔姆的“解释”与“克尔凯戈尔对施莱格尔的不公平”两篇小说中，我们再次看到了熟悉的黑色矩形，图像再次以内在的修辞方式出现在小说文本之中。1971年巴塞尔姆出版的小说集《城市生活》中收录了对话小说“解释”和它独特的黑色图形（Barthelem, *City Life* 74-76）：



乍看之下，读者很难理解这几个黑色方块所代表的意义。它与1968年在《纽约客》（*New Yorker*）上，“解释”首次出版时的排版位置差异很大（Barthelme, “The Explanation” 44-46）：



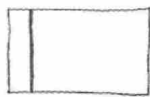
如第一个方块，在《城市生活》中被放置在对话开始之前，而《纽约客》中将它放在第一节对话之后。“解释”的第一段对话是：“Q：你相信这台机器有助于改变统治吗？/A：改变统治……/Q：使它更适应人的需求？/A：我不知道它是什么。它干什么用？/Q：唔，瞧瞧它”（Barthelem, “The Explanation” 44）。“瞧瞧它”具有很强的提示性，如果将黑色方块放在其后就容易理解；而放在开头，则读者将黑色方块与机器联系起来就有难度。并且，在《城市生活》的版本中，四处黑色方块的排版位置都与首版《纽约客》中的不同，图语分离，造成了理解上的困难。这里的图形是情节的一部分，也是凸显主题的一种方式。所以，当图像排版出现问题时，就如同文字排版出现严重错误，形成麻烦的阅读障碍。“解释”中图形都是提问者Q展示给回答者A的，“Q代表着电脑技术，具有艺术敏感的A则抗拒着Q几次三番向他推荐的由黑盒子带来的世界”（Polloczek 101）。黑色方块在对话中一共出现了四次，分别代表着“机器”、“控制板”、“这个东西”、“Q的女儿”，语言所指不同而图像“能指”却一样，机器与人的相似也许就暗示着人被异化的主题。

与斯特恩的黑色图形不同的是，在20世纪后期，黑色方块被看作抽象艺术，罗斯科

(Mark Rothko)、斯特拉(Frank Stella)等知名的现代画家都有类似这种黑色方块的画作。巴塞尔姆是现代绘画的仰慕者,他在论述和采访中多次把文学与绘画相提并论,他认为有必要认真思考“二战后的美国现代绘画,因为它们所面对的形式困境和现代文学差不多”(Barthelme, *Not-Knowing* 4)。“现代绘画对巴塞尔姆的创造性叙事是一种很重要的影响(force)……他最喜爱的是拼贴画,这种画的目的是让所有被画事物被认定和理解的同时性的……巴塞尔姆的作品也借用了抽象艺术中的形式。……绘画给他展示了作家可以做什么”(Hudgens 13)。也就是说,在 20 世纪的现代主义艺术氛围中,黑色方块在抽象主义绘画中已经具有自身“圣像”般的思想意义,巴塞尔姆的图形只是一种引用。我们无法将方块单纯地想象成机器,这些黑色方块和现代绘画相呼应。图像从属于叙事,但同时又以其独立的绘画艺术价值突破了文本的界限,插图的意义已经不再完全由小说规定,而是在媒介张力中与语言共鸣。

与巴塞尔姆相比,库特·冯内古特对后现代绘画更为倾慕,不仅使用它们作为插图,还在多篇小说中设置了一位现代画家,甚至《蓝胡子——拉波·卡拉比奇安(Rabo Karabekia)的自传》这部小说就是一位作者虚构的抽象表现主义画家的自传。《冠军早餐》这篇后现代图像修辞的小说名作也不例外,那位抽象主义画家拉波·卡拉比奇安再次登场:

我在塑料面的桌子上模仿了卡拉比奇安的一幅画……名叫“圣安东尼的诱惑”。我的复制品是原作的缩小,而且没有颜色,但我也掌握了原作的形式和精神。我的画是这样的:



……这幅画售价之高实在吓人。(Vonnegut, *Breakfast of Champions* 138)

事实上,“我”对这些画作毫无敬意,这些“毫无意义的画”是画家和百万富翁们的阴谋,“使得穷人觉得自己很蠢”。冯氏的另一篇插图小说《时震》(*Time Quake*)中,也插入了一幅“现代画作”:



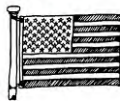
Art or not?

这是对艺术嗤之以鼻的实验科学家,以两片瓷砖挤压颜料团然后掰开的方式创作的画,“附庸风雅的艺术圈子却问这‘是不是艺术?’”(Vonnegut, *Time Quake* 128)可见冯内古特对抽象绘画持否定态度,小说中也颇多讽刺。《冠军早餐》中作者自画的其余 120 幅插图并不抽象且很容易辨认。叙事者从陌生化的视角来叙述故事,介绍地球上的许多事

物，这些插图式的说明造成一种阅读儿童读物般的感受，例如：（Vonnegut, *Breakfast of Champions* 17, 29, 62）：

Breakfast of Champions 17

There were one quadrillion nations in the Universe, but the nation Dwayne Hoover and Kilgore Trout belonged to was the only one with a national anthem which was gibberish sprinkled with question marks. Here is what their flag looked like:



It was the law of their nation, a law no other nation on this planet had about its flag, which said this: "The flag shall not be clipped to any person or thing."
Flag-dipping was a form of friendly and respectful salute, which consisted of bringing the flag on a stick closer to the ground, then raising it up again.

Female underpants looked like this:



One of the first things Dwayne learned in school as a little boy, in fact, was a poem he was supposed to scream in case he saw a girl's underpants by accident in the playground. Other students taught it to him. This was it:

I see England,
I see France;
I see a little girl's
Underpants!

which were bad for their heads. But there were thousands upon thousands of other people in the city who bought bad chemicals and ate them or sniffed them—or injected them into their veins with devices which looked like this:



Sometimes they even stuffed bad chemicals up their assholes. Their assholes looked like this:



书中的图画在出现前都有“（某物）看起来像这个样子：（looked like this:）”的文字导语，提醒读者直接用眼睛去观看，极少用文字描写事物外观，省略了大量描述性语言，使叙事简洁明快。与“解释”的图像运用不同，冯内古特的插图尽管是粗线条的简笔画，但已不再是抽象的几何图形，而是再现事物易于辨识的实存形态。冯内古特说，“我不想玩亨利·詹姆斯的游戏，因为这样会排斥很多读者……我想让我的书容易读，容易受益……不能像立体派画家那样去强奸画布”（Vonnegut, “The Interview”）。“在美国，通常认为抽象主义的丧钟……是朝鲜战争后敲响的。那是一位叫贾斯柏·约翰斯的退役军人从帝国主义战争中清醒过来，创作了一系列绘画，冒犯了显赫的抽象艺术家，被广泛认为是现代抽象主义的终结和后现代主义的开端”（Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* 236-237）。约翰斯这一时期最重要的绘画母题恰好就是“旗帜”等政治意识很强的图像，而《冠军早餐》中除了美国国旗，还画了纳粹德国旗和联邦德国旗等，显然是在内容上与后现代绘画呼应。

《冠军早餐》中画了国旗、美元、屁眼、女阴、女性内裤，此外还有小鸡、母牛、汉堡包等等图像。他的作品从出版后就由于看似不雅的绘图受到抨击，但冯内古特解释说：

我想我要尽力去肃清头脑中的垃圾——屁眼，旗帜，内裤。……我想我要把脑袋清理地干干净净，就像我五十年前降生到这个已被糟蹋破坏的星球上来时那样。……这些其他人灌输进我大脑的东西，无论如何已经无法融合在一起，它们常常是无用而丑陋的，彼此矛盾，与存在于我头脑之外的实际生活相矛盾。在我的脑子里没有文化，没有人类的和谐。我却无法再脱离文化而生活。这本书是丢满了垃圾和废物的人行道，这些垃圾是我重返 1922 年 11 月 11 号的时光之旅中，一路上丢在身后的。（Vonnegut, *Breakfast of Champions* 14）

这里冯内古特所做的是通过图像对事物进行想象性还原，认识到语言能指的拉康式虚构，让读者抛弃对一些事物的固有看法，以一种新颖的视角去看待它们，而插图的庞杂与无体系也恰和后现代绘画构图中的拼贴特性相应和。

“解释”中语言上四个不同的事物，图像上却展示为相同的样子，图像颠覆了语言的明确性，同时在某种程度上破坏了现代绘画在意义深度上的晦涩，代之以广度上的意义漂浮。而冯内古特则将后现代绘画引入文中，图像与文字搅拌在一起，使我们无法继续躲避在文字壁垒之后夸夸其谈文化中所谓的高雅与低俗，直面这些平日里歌颂或不耻的东西。文与图的表演开启了对隐藏在其后的现代社会中权力对象和工具主体的形成及处境的思

考。与《项狄传》不同,此时图像已不是文字的别致附庸,这与各门艺术现代时期的“独立运动”背景相关,插图自身就是现代绘画,如果语图分离,删去图像的文字将黯然失色,甚至完全失去原来的意义。比较而言,“解释”的文是后现代的,而图是现代的,小说的后现代意境是由文字对图像的破坏形成。而冯内古特则在图像和语言上都是后现代的,在语图共鸣中嬉笑怒骂。

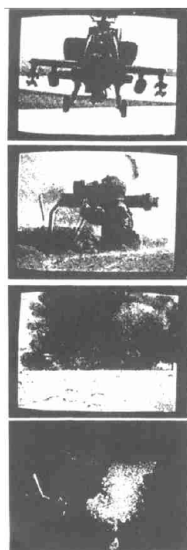
因此,如果不熟悉现代绘画想对此类作品进行深入研究几乎难以进行,这对批评家提出了更高的要求。如热奈特所说,“作家对插图的类文本(paratextual)性质的感知是十分敏锐的,全面地研究这个主题,不仅不要历史知识,还需要图像学的技巧……这种研究已经超越了一般意义上的‘文学人’”(Genette 406)。

三、从图文并置到图像小说

比前述作家走得更远的是劳瑞·安德森(Laurie Anderson),她是美国当代艺术家中作品形式最多、最丰富的一个。她称自己是一个“讲故事的人”(storyteller),而她讲故事的方式打破了艺术疆界,将图像、声音、视频、文字、音乐、电子设备、演出场所、炸弹、衣着、观众、朗读和表演等融合在一起。安德森将故事及其背景多媒体化以舞台方式展现出来。其著名短篇小说集《神经圣经》,不仅仅是一本印刷出来的纸质小说,也可以在人们面前表演,这已不是严格意义上的文学作品,而更贴近于表演艺术。本文对小说的表演性暂不多论,仅就文字版本进行分析。

“战争是现代艺术的最高形式”是《神经圣经》里的名篇之一,它生动而简洁地记录了作者自带电子设备在1991年海湾战争期间到中东各国演出的故事。文字旁边是四幅画面:一架飞行中的轰炸机、一个战士肩扛火箭筒、炸弹爆炸时产生的烟幕和夜间爆炸时的火光(安德森 6):

战争是现代艺术的最高形式



海湾战争期间,我正带着许多演出设备在欧洲巡回演出。所有的机场都布满了警卫,他们突然指着一个手提箱叫嚷,“这是谁的箱子?”

爆炸

“我现在就想知道这个包是谁的!”于是,它周围一大堆旅客立即成扇形展开,好像这个包是一枚“飞毛腿”导弹。

我背着许多电子仪器。我不得不把每件都打开,并插上插头,向他们演示它们是如何工作的。我猜想,它们看起来的确有点可疑。接着,这些玩意“醒”了,展示发光二极管从计算机输出的可读程序信息,它们的名字像“原子击碎器”。我很快使它们相信,这些设备不是便携式间谍系统。

于是,我为几小群侦探和海关间谍当场演奏了好几个新音乐曲子。我又得把所有的乐器都安装好。他们听了一会,又问:“这是什么东西?”我拖出一个像过滤器的里面装有微型炸弹的电子设备,回答说:“这是我喜欢称之为权威声音的东西。”我又用了一会儿时间告诉他们,我用它为我控制各种形式的歌曲制造效果。他们接着问:

“你为什么要那样说?”

我环顾这帮矮胖子、间谍、军犬和角落里一个正在播放有关战争的“超级杯”新闻报道,说道,随便猜。

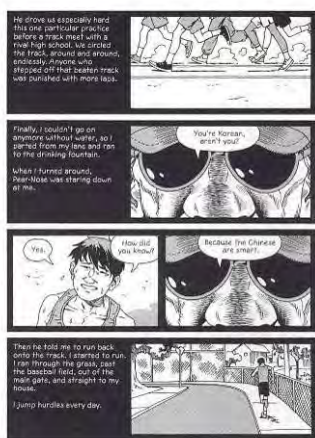
最后,我当然通过了检查,它毕竟是美国货。间谍们都在谈论美国的定点轰炸战略以及高科技外科诊断方法的有效性,不是美丽和雅致。这种方法正在美国有线电视新闻节目中作为大歌剧和“超级杯”橄榄球决赛之间的重要新闻播放,它像新闻封锁前的首批报道,令人兴奋不已。当电视可以实况直播时,这使人感到如此地欣快。□

与前述小说中的“嵌入式”插图不同,这篇小说中的图像是“并置式”的,即便没有图片,也可以获得完整的故事情节。图像可以与文字分离,文本并不通过语言的线性或设置提示

语强迫读者去看图片。文字讲的是海湾战争期间“我”在机场安检，随身携带的一个演出用道具炸弹引起的小误会。插图则是小说中提到的有关战争的电视新闻画面，只是文中并未说明电视具体在播放什么内容，插图可以理解为一段电视播放“来袭飞机被火箭击落”的插入性次叙事单元。但它和主叙事关系并不紧密（且没有图像不妨碍阅读），形式上也是图文并列，所以尽管图在表面上像插图，事实上却是并置的。

图像不再以语言的方式彰显意义，保留了微弱联系后，在地位上与语言分庭抗礼。“后现代的插图融入到语言文本结构中是作为另外一种话语。它们着重突出了这些文本的多音部结构，它们使得话语世界，视觉世界和文字世界相互碰撞”（McHale 190）。“图说”与“文说”并置，各有叙事主体，安德森认为“在某种层次上艺术是极端的个人主义行为。但另一方面，我希望感觉到那个讲故事的‘我’变得非常不重要。听者足以分辨我不仅是在讲我自己。我甚至不用‘你’这个词，因为它明确地标示出听者的地位……海湾战争已经成了媒体战争。人们看电视，就有了在见证历史的幻象。……在美国你很容易看到一个故事如何变成了宣传，变成人们想听的东西……因为很多人的生活基于他们想听到的东西”（qtd. in Zurbrugg 27）。发动战争是一种霸权，而摹仿战争同样是一种创造，“我”、电视、听者都在创造，而战争则是个体与集体创造的最高形式。换句话说，我们在表演战争，而媒体上的战争也在“摹仿”每一个听者。因此，如果忽视作者特意呈现的图像，小说立意则会大打折扣。这里图像不仅在内容上与文字分裂，而且在叙事主体角度也产生了分裂，文的叙事者是“我”，而图像的叙事者则是“电视”，两者间语义场的强烈对比，才使得叙事获得了特别的意义。

在前述作品中，虽然图像的地位越来越重要，但大致仍属于图像融入语言文字之中。而上世纪七十年代末，美国开始流行不同于一般漫画作品的图像小说（graphic novel），这种“图-书叙事（comic-book narrative）与当代小说在形式与维度上相当。图像小说的剧情较长较复杂，绘图表现风格的发挥尺度较宽，同时探讨比较深奥的主题，比传统漫画严肃、成熟并偏重文学性”（Campbell 14）。我们可以通过德里克·科克·科姆作品——“障碍”和“拉扯”中的两张书页来认识图像小说（Kim 89, 92）：



书页上图像已占据了很大空间，文字不再是主导，而是作为插入语融入图像。必须承认，这种叙事图像“对传统文字叙事所要达到的目标是有所帮助的”（Schwarz 59）。尽管它

的名字中还有“小说”，但实际上已经与传统的文字小说大相径庭。图像与文字处在一种微妙的平衡之中，共同为叙事服务。这恐怕是纸媒上，在不丧失自身叙事效力的前提下，文字与图像共存所能达到的最大张力。绘画把形象刻画、动作动态、环境描写等用画面直接表现出来，文字的主要作用转移到概括性描述和对话等。文学至少应该以语言文字为主要媒介，而在图像小说中没有图像，读者根本无法阅读。本文主旨以文字叙事为主，我们从图像小说的存在形态看到文字叙事的媒介极限即可。

四、诗与画的现代界限

西方文学和艺术史上，文学与图像关系尤其引人关注的两个时代，“首先是 18 世纪，画诗、艺术的姐妹关系以及心理批评等基于精神想象的观念都易于模糊艺术之间的界限，将其简约为图像、语言或‘语-图’的合成形式的单一原则。另一个著名时期是现代主义时期，强调抽象的、非再现的形象观念，把重心放在形式主义和解构主义等空间批评范式上，每一场运动都违背空间和时间的传统规矩，都把空间的或形象的价值置于时间价值之上，而每一场运动都遇到了抵制，这些抵制试图借助时间和历史价值的高级地位而试图重申空间与时间之间的界限”（Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* 145）。上文中提到的作品，尽管越来越受关注，但很少能和经典巨著相提并论，因为它们都是语言叙事传统中的异类。《项狄传》开启了一种“语像写作”的先声，“在以文字为中心的文本中，图像只被当作插入文字文本中的附加形象，而在语像写作中，图像则在很大程度上占据了整个文本的主导的核心位置。因此，语像写作具有多种后现代特征。它不仅表明了文字写作的式微和语像写作的崛起，同时也预示了致力于考察这种写作文体的语像批评的崛起”（Wang 32）。

自莱辛在《拉奥孔》中谈到诗与画的界限——由于媒介性质的差别，诗的语言善于表现时间，画的形象更适于表现空间就已成了某种公认。查特曼谈到文字和电影的叙事区别时也认为“文字叙事显然比电影叙事更易于表达关于时间概要的叙事内容，而后者则更易于展示空间关系”（Chatman 25）。事实上，图像与文学所谓的时空法则“看似是由自然规定的，结果证明是人为的、人造的法规”（Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* 104），因为那不过是出于一种符号的“经济学”考虑。“所有符号，无论是词还是形象，都通过习俗和约定运动，所有符号都是不完善的，都包含偏差。认为我们能够通过了解正确的名称、符号或再现就能知道事物的真理，是错误的”（Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* 92）。在这个意义上，语言与图像具有平等的地位，艺术家不可能通过任何符号完整地表达自己想要表达的东西。

在古典意义上讨论诗与画的关系时总是从人物造型、环境描写等再现性实指入手，而《项狄传》后的现代小说开始关注表现性的虚指内容，如用象征性手法直接表现感情、心态等，似乎古典小说插图与现代性小说插图的区别在于所表现的内容，实质上并非如此。用语言提问“黑色的意义”和拿出一张黑纸问黑色的意义，会产生完全不同的效果，语言中的“黑色”已经有了很多固定的“隐喻或换喻”的词汇链条——死亡、堕落、人种等等，这些联系会自动化完成，似乎已经成了历史与习惯。同时，现代工业化社会中语言被当成商品成批地生产，工业化和程式化使其失去了自身的活力。作家在创作时“自以为在思维，在表达，其实只不过是模仿那些早已被我们接受了思想和语言”（杰姆逊，《后现代主义与文化理论》159），对形象（即语言）的回忆大大超越了对形象的思维，呈现出一种表达危机。过去，“语言就没有成为一个问题，人们仍然认为如果你感觉到什么，你就可

以说出来。……这种危机在很多现代主义文学中表现为寂静，不能表达，不能言语。语言不再发生作用……现代主义文学就是关于这种沉默的，文学家们的解决办法就是在语言中加入另一种表达方式”（杰姆逊，《后现代主义与文化理论》159-160），突破媒介限定就成了一种必然选择。当文字意象“被感受若干次之后开始通过认知来被感受……在艺术中，就要通过各种方式实现把事物从感受的自动化里引脱出来。……因为形象必须被‘看到’，几乎是哪里有形象，哪里就有陌生化……形象的目的不是使其意义易于为我们理解，而是制造一种对事物的特殊感受，即产生‘视觉’，而非‘认知’”（什克洛夫斯基 11）。即便是再现性图像，也和过去简单地用插图“复述”文字不同，小说中的文字常常缺席，而由“陌生化”的图像直接出场，反映出与概念性文字完全不同的功能和意义。这在突出了图像地位的同时，也表现出对文字的不信任。

当下惯用解构主义文字学来解释现代小说中的“语言危机”和插图转化。德里达对“语音符号”的逻各斯中心主义批判，不过是他“文字学”体系中语音-文字，能指-所指间的符号学游戏。更重要的是语言的霸权确立已久，成了规训的习惯。上古时代，文字是巫师和帝王才会使用的神秘工具，语言在被当作工具的同时也被“异化”为权力的附庸。古代的“文字狱”和马克思批判的“书报检查令”等只是语言权力最肤浅的显现。《周礼》、《汉书·艺文志》都提到君子有“六艺”之学，其中的“六书”即语言文字学习。无独有偶，欧洲中世纪的经院哲学知识体系中将“艺（Art）”定义为：文法、修辞法、辩证法、算术、几何学、天文学、音乐。其中文法（Grammar）是与“六书”近似的语文教育，它“在中世纪的概念范围远比今天大得多，最基本的方面是掌握拉丁语的读写”（Abelson 11）。不论中西，文字之所以和其他学科并立，是因为它们都遵循理性，并由此崇尚确定的社会秩序。中国与欧洲的封建统治看重文字，并不因为它是孩童开蒙的基础，而在于把文字看作规训思维的方式。而对文字的抗拒从其诞生之初就开始了，如先贤所言，“立仁义，修礼乐，则德迁而为伪矣。……昔者苍颉作书，而天雨粟，鬼夜哭；……能愈多而德愈薄矣”（何宁 571）。柏拉图在《斐德若篇》中也认为“写在书页上的文字……该被看作逻各斯的弃儿”（Plato 275a-276a）。这才是文字的原罪。

斯特恩及其继承者感受到的不仅是文字再现的不可靠，更是对文字“规训”的不习惯。小说的兴起伴随着资本主义社会中个体意识的觉醒，经过伊恩·瓦特的论证已是不争的事实。内容上，身为牧师的斯特恩在《项狄传》中用狂欢式的语言对当时的政治和宗教活动极尽讽刺；形式上，斯特恩用图像逃出了语言的牢笼，暂时逃离了文字所代表的思维暴政。《项狄传》之后的一些现代小说不断进行这种尝试，图像开始从本质意义上抢夺文字的主导权。

简单来说，传统的图文关系是松散而和谐的。删掉插图对阅读文本不会产生重要影响，图一般都为文服务。它们的意义所指是明确的；现代的图文关系是紧密而对抗的。删掉插图，文本就无法正常阅读，图不再是文的傀儡，而开始凸显自身的意义和价值，两种媒介的所指意义的关系常常是解构性的和不明确的。传统叙事的统一性在两种媒介的对抗中隐去，非叙事性媒介（图像）的介入，使叙事具有了非叙事的特征；同时叙事主体也在媒介层面出现分化，文字叙事者和图像绘画者之中存在某种裂隙，不能简单地同一而论，图像在小说中的地位也因此而独立和凸显。

在后现代语象叙事的世界里，图像是一种让读者产生陌生和不安的工具，而且在叙事语境的压力中图像所获得的文本性，使得读者不得不接受它们，否则叙事就不完整也无法

完成阅读。在与文字叙事的配合中,图像所引起的不适感或新奇感越强,读者的文字阅读效果(思考)就越强烈。仅仅依靠文字,“并不能准确地描述隐含在图像内的所有深刻的内涵。只有通过读者的能动性理解和建构性阐释,才能发掘出其深刻的不同的涵义。因此,读者也就应当具有更强的读图能力和更为微妙的艺术感受力和阐释能力。……语像写作并不意味着文字写作,以及人类阅读和欣赏习惯的衰落;相反,语像写作更能提升人们的审美感受力,使其不仅能解读文字文本,而且也能解读图像文本的多重涵义”(Wang 36)。或许掌握后现代“文化逻辑的人,实在不必(或许是不能)再通过语言媒介来传达信息了;晚期资本主义世界是个超越文字的世界,人的生活到了这个阶段已经迈进到阅读和书写以后的全新境界了”(Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism* 65)。可以想见,作为叙事的图像在平面媒介中绝不局限于绘画的层次,在数字化的飓风中,“语像写作”的叙事方式将不断入侵传统意义上文字叙事赖以生存的故事空间。

注解【Notes】

现代主义小说中的“语像写作”手法相对较保守,一般是把文字排列为某种图形,或将某种图形(如地图、图表)与情节对应,或是一种跨文体写作(如辞典体小说),它们在总体上仍是叙事结构问题。这是后现代“语像写作”的先声,将另文详述。

巴塞尔姆的《大脑损伤》、《托尔斯泰博物馆》、《白雪公主》等小说都有与情节密切相关的图像或图形出现。

这里还涉及文字出现导致口传文化衰落的问题。

引用作品【Works Cited】

Abelson, Paul. *The Seven Liberal Arts, A Study in Mediaeval Culture*. Trans. Gan Wenping. New York: Columbia UP, 1906.

劳瑞·安德森:“战争是现代艺术的最高形式”,甘文平译,《外国文学》3(2002):6。

[Anderson, Laurie. “War is the Highest Form of Modern Art.” Trans. Gan Wenping. *Foreign Literature* 3 (2002): 6.]

Atherton, Carol. *Teaching English Literature 16-19 Century: An Essential Guide*. New York: Routledge, 2013.

Barthelem, Donald. *City Life*. New York: Bantam Books, 1971.

---. “The Explanation.” *The New Yorker*. May 4 (1968): 44-45.

---. *Not-Knowing: The Essays and Interviews of Donald Barthelme*. Ed. Kim Herzinger. New York: Villard Books, 1997.

Barchas, Janine. *Graphic Design, Print Culture, and the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

Bolter, J. David. *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. London: Routledge, 2001.

Campbell, Eddie. “What Is a Graphic Novel?” *World Literature Today* 81. 2 (2007): 13-18.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell UP, 1978.

Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford UP, 1997.

- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: The Berkeley Publishing Group, 2005.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Cambridge UP, 1997.
- 何宁编：《淮南子集释》。北京：中华书局，1998年。
- [He Ning, ed. *Huai Nan-zi Ji Shi*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1998.]
- Hudgens, Michael Thomas. *Donald Barthelme, Postmodernist American Writer*. New York: Edwin Mellen Press, 2001.
- 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译。北京：北京大学出版社，2005年。
- [Jameson, Fredric. *Postmodernism and Culture Theory*. Trans. Tang Xiaobing. Beijing: Peking UP, 2005.]
- . *Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.
- Jenner, Charles. *The Placid Man, or, Memoirs of Sir Charles Beville*. London: Chiswick, 1828.
- Kim, Derek Kirk. *Same Difference and Other Stories*. New Zealand: Top Shelf Productions, 2005.
- Laurence, Patricia Oudek. *The Reading of Silence: Virginia Woolf in the English Tradition*. California: Stanford UP, 1991.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago P, 1986.
- . *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- Miller, J. Hills. *Illustration*. Cambridge: Harvard UP, 1992.
- Plato. "Phaedro." *Dialogues of Plato*. Trans. B. Jowett. Boston: Jefferson Press, 1871. 275a-276a.
- Polloczek, Dieter Paul. "Miniatures and Monstrosities of Recursive Valorization: On Barthelme and Gaddis." *Arizona Quarterly* 54.1 (1998): 97-124.
- Schwarz, Gretchen. "Expanding Literacies through Graphic Novels." *The English Journal* 6 (2006): 58-64.
- 维·什克洛夫斯基：《散文理论》，刘宗次译。南昌：百花洲文艺出版社，1997年。
- [Shklovsky, Victor. *Theory of Prose*. Trans. Liu Zongci. Nanchang: Baihuazhou Literature and Art Publishing House, 1997.]
- Sterne, Laurence. *Tristram Shandy and A Sentimental Journey through France and Italy*. New York: The Modern Library, 1941.
- . *Yorick's Meditations: Upon Various Interesting and Important Subjects*. London: R. Stevens, 1760.
- Sim, Stuart. *Manifesto for Silence: Confronting the Politics and Culture of Noise*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.
- Vonnegut, Kurt. *Breakfast of Champions*. New York: Rosetta Books, LLC, 2000.
- . "The Interview." By Jeremiah McNichols. *The Daily of the University of Washington* 7 Dec. 1995.
- . *Time Quake*. New York: Vintage Press, 1998.
- Wang Ning. "An 'Iconological Turn' in Literary and Cultural Studies and the Reconstruction of Visual Culture." *Semiotica* 176-1/4 (2009): 29-46.
- Zurbrugg, Nicholas. *Art, Performance, Media: 31 Interviews*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004.

责任编辑：杜娟