

#1

## 图式与语文：符号学的两种逻辑类型

### Schemata and Language: Two Logical Types of the Semiotics

孔维强 Kong Weiqiang

符号学因素绪尔而成显学，由此产生许多关于符号学起源的争执，对此我们不准备详加梳理和辨析，但是一个不容置疑的事实，皮尔斯的符号学理论是一种可以独立理解和具备发展能量的符号学体系。本文所关心的问题在于符号学从语言之处起始，其品质中所包含的语言学的基因是否会影响到符号学在广泛运用到其它领域之后，尤其是在绘画和雕塑等造型艺术领域中，由于图式与语言的差异，使得符号学的思想、逻辑和技术在图式系统中的方法论正当性似乎已经不能成为未可质疑的先在假定。

事实上，关于符号学研究的语言学偏好，包括美国符号学家皮尔斯在内的许多符号学家看来，的确存在某种理论缺憾，所以皮尔斯作为符号学家的工作重心之一就是要把符号学从语言学的单一路径引向更为广泛的领域。他在1902年撰写的符号学文章中认为符号学应该包含图标性，但是在他同时所强调的另一个观点中，即符号应该同时包含代数性，我们可以看到探索强调的符号的图性更多涉及到的是图的逻辑性质，所以在他后来在《世纪辞典》撰写的另一篇关于“图 (Graph)”的文章中，他说“图标通用于化学，并已于代数逻辑”，这是皮尔斯关于图像 (Icon) 符号的基本观点。

在他看来，符号学应该在关心语言学问题的同时，对于其他几个方面和类型也要给予充分的重视。皮尔斯把符号分为三种类型，一种是图像符号 (Icon)；二是引得符号 (Index)，三是象征符号 (Symbol)。

图像符号，其符号形体与其对象之间具有肖似性，肖似性是图像符号与其对象的关系方式，这种方式不应因为对象可能的非实存性而被忽视，换言之，图像符号基于符号形体与对象之间在模态条件下的肖似关系，各种

静态绘画作品如达·芬奇的《蒙娜丽莎》，以及动态的影视作品如卓别林的《摩登时代》等都属于图像符号；引得符号，其符号形体与被表征的对象之间存在某种因果的、邻近的或者联系，符号由此而具有针对于对象的指示和索引，譬如烟是火的引得符号，类似的还有路标、商标和站牌等；象征符号，其符号形体与其所对应的对象之间没有相似性或因果性关系，其象征功能是基于社会之约定，英语、法语和在某种程度上的日语都属于象征符号，但是关于汉语是否应该被归类为象征符号，众多符号学家彼此间多有争议。

我们在此将皮尔斯，还有莫里斯等符号学家对于符号的类型划分加以说明，目的并非为了做出一些知识描述，因为这种描述实在与我们的研究没有直接的关系，我们更关心类型划分与逻辑方式之间的内在关系。

实际上，为了强调符号学内在范式的互异和方法的互歧，我们将图像符号、引得符号、符号三种类型与语文和图式两种符号技术路径进行比较，旨在通过指出符号类型划分与符号技术的不同调关系，寄望于明确符号学范式的深层自

律特性。

事实上，不仅引得符号在技术上可以归结为图像符号，在更深层面上说，象征符号也同样可视为图像符号的简化和特殊在样式。

众所周知，象征符号有一套内洽规则系统，就是以自然语言为典型的符号串语法系统，虽然乔姆斯基的理论将语法制订为有枝型结构的可转换系统，但是象征符号自身的链性体制不会因为其语法规制而改变，对这个问题的忽视同样存在于皮尔斯的观点中，上面的介绍中我们也能觉察出来。

比较而言，图式体制不仅在组合关系上不再呈现为单向的链串，其在两个画面两个维度上的组合导致不同轴向上图式要素的组织关系出现，如从十四世纪开始，到文艺复兴时期成熟起来的线性透视学技术，在漫长的时间内完成的工作主要是在邻近区域之间的角度相关性变化中完成的，其协变原则乃是指向解决两个维度上的区域交互组合的核心问题。

组合协变实际上还没有真正将语文符号系统与图式符号系统真正划分为两者范式，因为即使在单一维度的自变性方式如自然语言，和在两种维度上的协变性方式如线性透视学，由于相邻互异区域之间，在两种变化方式中依然有标记的拓扑等值关系，并没有改变组合关系本身，也没有改变两者在同一个图式水平上的基本拓扑条件，所以新的线性透视学对于图式拓扑变革意义，不会在图式平面的两个方向上的任何一个或者所有两个中产生。换言之自然语言作为串链符号学系统与图式符号作为二维组合系统一样，都是图式平面上的组合拓扑样式。至于自然语言的任意性问题，是其符号系统符码与符旨之间关系较符码与对象之间的关系更为优先的缘故，这种优先是因为语音和原始文字图式除了各自从原发状态开始，双方在语用学层面的合关系导致彼此原来各自的标记代码在指向外在对象的同时，又出现次生的相互合标记的问题，这种次生性标记关系进一步导致文字向两个方向的演化一个是表音文字的出现，一个是表意文字的形声、转注和假借方式的出现；声音则从对象优先原则逐渐向针对于所合之图式标记的形态记录、识别和判断的意义解释优先原则转换。而图像符号 (Icon) 由于保持着体制独立性，图式转换没有外部因素如语音的合和扰动，所以保持了对象表达优先和图式标记参数类型的平行发展。

在标记参数多样性和对象表达优先之间存在着微妙的平衡，一旦这种平衡出现偏离，其文化

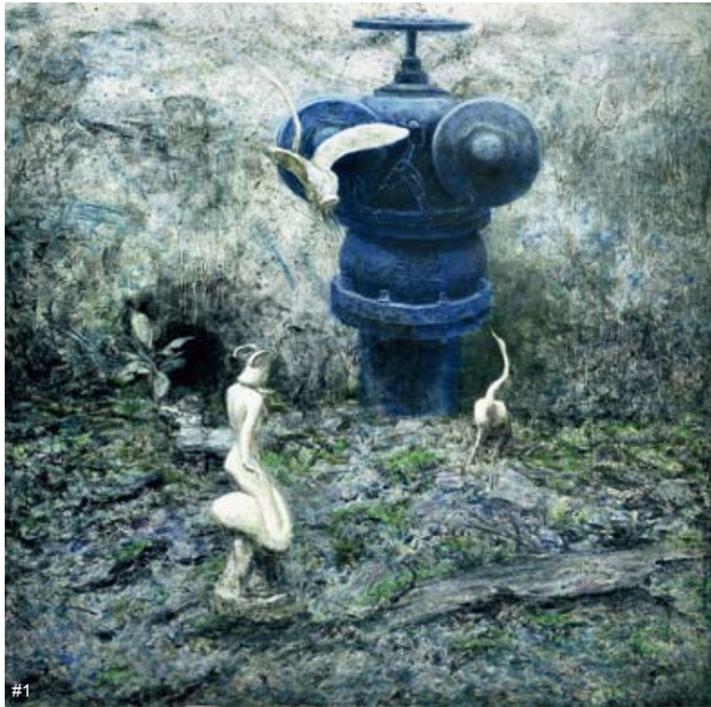


#2



#3

- #1 触 胶等综合材料 郑
- #2 边缘 装置 杨志能
- #3 逝去的风景系列乡土局部 雕塑 付青莲



变革的意义就会伴随出现。图式逻辑范式和优先表达原则之间平衡性的进动，都伴随着文化艺术的重要转折，这在东西方都具有及其重大是历史性意义，如西方的文艺复兴、印象派和现代主义，以及中国的水墨山水、写意。

可以认为，图像符号系统在标记水平上，不同的技术方式都会造成不同图式区域的类型差异，相应地存在与不同区域类型具有内在关系的三套图式逻辑规则，一是内规则系统，通常情况下，色彩是典型遵循内规则的标记类型；二是约束规则系统，通常轮廓线是典型遵循约束规则的标记类型；

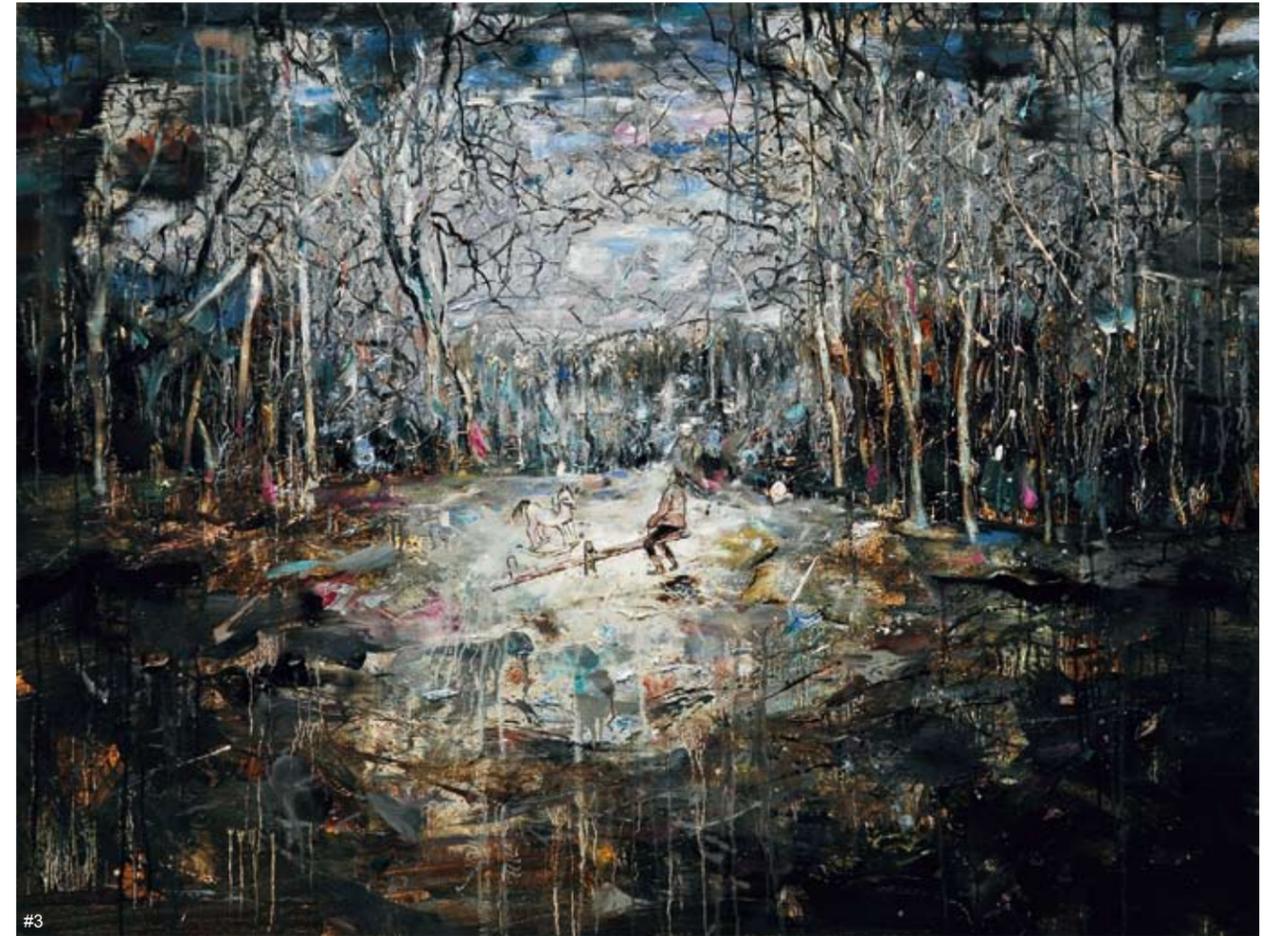
三是区域内外交互规则系统，通常调性是遵循内外交互规则的典型标记类型。

标记是图式逻辑和图式符号学的关键概念（参见拙作《图像的形式研究与层析方法》，载于《艺术探索》2006年第6期），是图式符号学及其代数化的基础，也是借助符号学在语文类型与图式类型之间范式转换规制，防范符号学语文单边发育的理论核心。就图式区域类型学与描述技术方面的问题而言（参见拙作《一种基于标记特征的图式形态描写系统》，载于《新视觉艺术》2006年第2期。），实际上，内规则系统，主要针对于占区亚型，占区是内部通过布色或磨刻等等方法进行图形加工的区域，典型的占区是均匀填充颜色的区域，占区的区域本身实际上是基于内方式而直接生成的图式标记集合；约束规则系统，则主要针对于所谓的示区亚型，示区是通过边际轮廓的描画或者刻划方法进行划分的区域，其实，示区的区域本身并没有标记码，与区域有关的标记集合是轮廓线，轮廓线并非属于区域，但却将内部区域加以约束，由此看来，示区是基于轮廓线标记集合而转换生成的被约束区域，进一步的质询可能涉及轮廓线的约束何以优先定义其内部的区域，而不是针对于轮廓线的外部，没有将外部区域作为优先区域加以定义，这个问题实际上会涉及到图形区域运算问题。

图式三种逻辑规则，基于其内部层析关系及其逻辑特异性问题，我在另外一篇文章中（参见拙作《“新生代”的艺术回顾与反思》，载于《当代美术家》2010年第4期），通过科学逻辑与文化逻辑的比较，阐明蕴涵造型艺术在内在的文化概念之中所贯穿的逻辑集束范式。为了兼顾三套逻辑规则的清晰划分，我将内外交互规则系统的简单样式例举为明暗关系。而在艺术史的不同时期，内外交互规则系统的重要技术变革有种种不同表现，如以文艺复兴为起点的近代艺术，以印象派绘画为逻辑起点的现代艺术等等。两者涉及到的调性变革也各有其独特的意义，不能相互互约。但是由于印象派创造性的工作将约束规则系统极大地减弱，同时又将内规则系统与外交互规则系统转化成为一种特殊的共规则关系，问题更为复杂，需要专门对此做出更细致的解释。

如果说自然语言的语法规则系统与内规则相似的话，那么引得符号系统就可以认为有两套规则，分别是图像符号系统中，图式约束规则和内规则。某一形状及其与诸形状之关系间，都不涉及到本身内部与其外部区域之间的交互关系，这种的图形样式只能呈现为解释和外指功能，而不能形成自足图式。

象征符号系统有一套规则，其基于任意性原则而具有的语法规则，是图像符号系统三套规则



中，与内标记有关的语文性样态。

艺术史上，三种规则有时会同时出现，且具有相似的造型价值。有时却又互有消长。

文艺复兴时期的艺术将这三种规则同时运用到图像的各个图像区域和雕塑单位之中，内规则系统用来解决体量和区域内部自身的赋形问题；内外交互规则采用与内规则不同的方式，主要将外部空间引入画面，由此外部的尺度和方向等空间不均匀性成为与图像区域和体量表达的复合参数。而约束规则将体量和空间划分开来，则恰当地成为内外交互规则得以工作的前件。换言之内外交互规则是约束规则的逻辑后承。

与文艺复兴时期相比，失去约束规则系统，内外交互规则极大影响造型艺术的逻辑发展，这种具有重要艺术史意义的时期是巴洛克艺术，风格表现为区域在边际关系丧失制约之时自我稳定性失控，性标记在没有约束的交互性关系中混淆彼此和失去适当性而变得粘连稠密，由此导致浪漫艺术的产生和后续极度发展；失却内外交互规则，则可能致使两种看似截然不同实际上却有着技术相似性的情形，一个是罗马早期，至少不

晚于米兰令（公元313年）时代的艺术，另一个是通常我们称之为现代主义的艺术。但问题的复杂性在于现代主义并非那种后承如的历史朴素退潮，而是努力要发现和发明一种奇异的、有别于历史上曾经出现过的任何一种内外交互规则。至于在何种程度上，我们可以认为现代艺术是古代早期艺术的极致性和奇异性的发展，这可能并非如李格尔所猜测的那样简单，他在《罗马晚期的工艺美术》的第二部分，将形象与画面的整体关系完全建立在个体与个体之间因为深刻隔离而产生的空间对个体的包容，由此求得区域内的联系，在论雕刻的另外一些段落中，他认为罗马君士坦丁堡凯旋门上的浮雕尤为明显。这种典型的看法在谈到雕塑时所予以的强调与他在书中的这个观点是统一的。

符号学理论未来真正革命性的发展，赋予图式研究以标志性和核心性的意义，原因就在于图式系统蕴涵着一种新的符号学范式，这种思想范式完全不同于符号学的语言学范式，一方面是系统维度的极大扩展，二是图式是在与语言系统同样为原发性系统的同时没有因为与外部系统的合产生新的次生形态，三是系统内规则类型的多样化语言学所不能比拟。

一般而言，如果图式研究的目的不过是要寻求新的符号学理论，这未免狭隘而浅陋，我们不能由此而无视这样一种可能性，那就是符号学未来巨大的发展空间实际上揭示出艺术学将要创造的那种极为重大的思想成就和丰富的文化智慧。

- #1 选择·2010 布面油画 方
- #2 还在·2010 布面油画 方
- #3 漫长的光 布面油画 张文荣