

文化视点

中国演出行业协会倡议：不为未满16周岁未成年人提供网络直播服务

据新华社，中国演出行业协会网络表演(直播)分会近日发出倡议，网络直播平台不为未满16周岁的未成年人提供网络直播服务...

这份“网络表演(直播)行业保护未成年人行动倡议”指出，网络直播平台应主动落实平台、经纪机构主体责任，采取多项措施规范和引导未成年人使用网络直播服务...

据介绍，已有超50家网络直播平台和MCN机构响应倡议，包括陌陌、TT语音、战旗、花椒、抖音、酷狗、虎牙、YY直播、斗鱼、映客、小红书、来疯、哔哩哔哩、玩吧、秒拍、边锋、爱聊、比心、蓝城兄弟、美拍、微博、天鸽互动、他趣、齐齐、皮皮、唱吧、Hello语音、小米直播、爱奇艺、伴伴、快手、百度、龙珠直播、炫石互娱、天南星、天台娱乐、坚果传媒、七彩福星、亚娱天空、薪宝科技、话社、思凯文化、无忧传媒等。

《中国国家博物馆儿童历史百科绘本》第二辑发布

据新华社，《中国国家博物馆儿童历史百科绘本》第二辑新书发布会近日在中国国家博物馆举行。

发布会由中国国家博物馆、人民邮电出版社、童趣出版有限公司共同主办。新发布的第二辑共分5册，包括《科技，我们的发现之旅》《服饰，打开祖先的衣橱》《汉字，一笔一画写文明》《艺术，穿越时空之美》和《音乐，流传千古的旋律》。该套绘本运用大量翔实的文物、考古资料，通过深入浅出绘出的绘本形式，带领读者感受我国悠久厚重的历史文化。

三星堆遗址将联合金沙遗址申报世界文化遗产

据新华社，记者在国务院新闻办公室、国家文物局、四川省人民政府在四川省广汉市三星堆博物馆联合举办的“走进三星堆 读懂中华文明”主题活动现场获悉，四川省三星堆遗址将联合金沙遗址申报世界文化遗产，加快建设三星堆国家遗址公园，持续推动三星堆所承载的中华优秀传统文化创造性、创新性发展。

三星堆、九寨沟、大熊猫是四川省最具代表性的文化旅游资源。2019年，四川省在国家文物局的支持下，启动了三星堆遗址新一轮考古发掘工作。截至目前，三星堆新发现6个“祭祀坑”已出土重要文物一千余件。

四川省副省长罗强介绍，这些珍贵文物的出土，再现了古蜀文明的灿烂与辉煌，展现了中华文明的多样性、丰富性和创造性，其中铜尊与长江流域其他地区同时期铜尊特征相似，玉琮及铜器纹饰能在中原地区找到原型，这证实了古代四川盆地与长江中下游地区、中原地区的频繁交流，为研究中华文明“多元一体”起源发展提供了典型例证。

罗强还介绍，下一步，四川将科学有序做好三星堆遗址考古发掘、文物修复和文物保护工作，建立多学科综合考古合作机制和田野考古与实验室考古相结合的考古新模式，推出一批考古成果、出版一批学术著作、培养一批考古人才、高质量建设三星堆博物馆新馆，并联合金沙遗址申报世界文化遗产，加快建设三星堆国家遗址公园。

(口记者 张依盟 整理)

图像时代，如何回看文学？

周末讲坛

□ 本报记者 李梦馨

“文学边缘化”“文学终结论”的问题，在“图像时代”到来后，似乎显得愈加突出。文学与图像，看似截然对立，又有着千丝万缕的联系。当图像进入文学研究的范畴，作为方法论的“文学图像论”又该如何理解呢？

赵宪章，中国文艺理论学会副会长，南京大学文学院教授，历任南京大学学术委员会副主任、中文系主任、北京大学人文社会科学研究院访问教授，推崇“通过形式阐发意义”的学术理念。曾获国家级优秀教学成果一等奖、江苏省政府优秀科研成果一等奖等。从事文学图像和文学书像研究的赵宪章，做客山东大学文学院“新杏坛”学术讲座，就“文学图像论”进行了精彩阐释。

“图说”正在僭越

本来属于“言说”的领域

语言和图像，是人类有史以来最主要的两种表意符号，一直处于“语言为主、图像为辅”的和谐、唱和关系中。然而，随着“图像时代”的到来，这种关系被颠覆。很多本来用语言表意的东西，现在用图像来替代，最明显的就是文学作品的影视改编。很多人仅仅通过影视作品去了解文学作品的情节，不再去看原著。长此以往，会造成一种符号危机。

由于受到技术的支持，图像的表意能力越来越强，而语言恰恰缺少了这一支持。所以符号危机也仅仅是一个开始，远没有达到顶峰。波兹曼的两部作品《童年的消逝》和《娱乐至死》，就指出以电视文化为代表的图像文化让人们越来越深陷其中，不能自拔。

艺术家徐冰也通过两部美术作品《天书》和《地书》，表达了图像时代到来之后，人类面对符号危机产生的焦虑。《天书》这部作品，乍看都是汉字，可细看发现一个字也不认识，也没有人能辨识出来。近四千个字，都是徐冰以汉字为原型自创的“伪”汉字。二十多年后，他又创作了一部《地书》，与《天书》相反，《地书》用图像叙事，人人都能读懂，但各种解释也是五花八门。

徐冰花费如此多的时间和精力去创作这两部作品，是为了什么？一本是难以解读的《天书》，正象征语言文本，可以精准而自由地表达复杂、深刻的意义，但是难以辨识和解读；一本是人人都可以看懂的《地书》，属于图像文本，远不能达到前者的表意效果，但却是易于辨识和解读的“普天同文”，这就是当代表意领域的二律背反。“言说”和“图说”各有所长，各有短处，但就当下而言，后者已经向前者发起挑战。“图说”正在僭越本来属于“言说”的领域，这就是人类正在遭遇的前所未有的符号危机。因此，关注语言与图像的关系，这是一种具有现实意义的人文关怀。

语言符号是实指的，是强势的

图像符号是虚指的，是弱势的

语言与图像的互相模仿，在中国的诗画传统中十分常见。一种是题画诗，即先有画后有诗；另一种是诗意画，先有诗而后有画。最著名的诗意画，莫过于位列中国十大传世名画之首的《洛神赋图》。曹植作《洛神赋》后，顾恺之依文而成画，创作出这部中国画史中的精品之作。然而，题画诗在诗史中的地位却难以与诗意画在画史中的地位

相匹配，杜甫也有三十多首题画诗，但在诗史上很少提及，这显然是一种“非对称态势”。

“非对称态势”是文艺史上的普遍现象，以文学为蓝本的影视作品成功者很多，奥斯卡最佳影片中有85%的影片是从文学作品改编而来，艾美奖获奖电视片中也有70%的作品有文学作品的蓝本。相反，如果将原创影视作品进行“文学改写”，例如“影视小说”，一般而言只能沦为小说世界的等外品。

为什么会存在这种现象呢？这还得从中国诗与中国画的关系说起，讨论这个问题的学者不少，最有影响力的还是钱钟书先生的《中国诗与中国画》。钱先生讲到这样一个观点，中国画史上最有代表性的流派是南宋文人画，但与其风格相似的神韵派却不能代表中国旧诗。这样看来，中国传统文艺批评对诗和画有不同标准，评诗时赏识实的风格，评画时赏识虚的风格。我们或许可以从此推论，中国诗画批评标准的差异源于语言和图像两种符号功能的区别，一种是实指符号，而另一种是虚指符号。

马格利特的《形象的叛逆》，是两种符号发生矛盾时的直观呈现。这幅画分为上下两个部分，画的内容占据了八成的面积，是一个逼真的烟斗。这幅作品问世后，福柯非常兴奋，还为此写了一篇论文。他的核心观点是，这是词句对图像的解构。

按照寻常的思路，既然是一幅画，画本身就应该核心内容，而且从画幅以及观看顺序上讲，都应该站在图像的立场上去对这句话进行质疑。福柯为什么提出了截然相反的观点呢？正是因为语言符号是实指的，是强势的；而图像符号是虚指的，是弱势的。所以当二者共享同一个文本并产生矛盾时，应是语言对图像的解构。

这并非一个个案，在中国的诗画关系史上同样也有表现。拿题画诗来讲，诗与画的关系可分为三个阶段。第一个阶段是魏晋至隋唐，这一时期诗与画是分离的，题画诗并非题在画内，诗歌依然流传下来，但画本身已经不知所踪。杜甫的《画鹰》有一定代表性：

素练风霜起，苍鹰画作殊。
拟身思狡兔，侧目似愁胡。
绦线光堪拭，轩楹势可呼。
何当击凡鸟，毛血洒平芜。

原画我们今天已经见不到了，但读完诗后，脑海里还能呈现这幅画的内容，诗歌起到了画龙点睛的作用。

宋元之后，题画诗从“诠释图像”演变为“引申画意”，或从画题起始扬而去，或借题发挥，画本体怎么样却不考虑。来看元好问的这首《云谷早行图》：

画到天机古亦难，遣山诗境更高寒。
贞元朝士今谁在？莫笑明窗百过看。

《云谷早行图》原是一幅诗意画，是对中唐李益的诗《早行》的模仿。元诗先论画艺，然后自诩诗境，接着怀旧，最后以“好画不厌看”结束，至于画本身如何？不得而知。

明清之后，诗画分离的趋势愈演愈烈，文人画的“文人性”进一步增强，视严谨画法为“匠气”“俗气”，画外功夫高于画之本体。语图在中国画里的主宾位置被彻底颠倒，最终结果就是“得意忘图”。

可以看出，从唐代以后，在诗与画中，语言越来越强势，画本身越来越弱势。为什么不是相反呢？原因就在于两种符号的实虚指及其带来的强弱特征。

图像不能指称所有事物

其本质是隐喻

那么问题来了，语言符号和图像符号为什么会有实指和虚指、强势和弱势这样不同的特点？究其根源，在于两种符号具有不同的

表意机制。语言符号的生成机制是任意性，按照索绪尔的观点，能指和所指的关系具有任意性。比方说，我们用“鹰”来表示自然界中的一种特定生物，但这只是一种约定俗成的联系，就算用另一种发音来指代，也没有任何影响。

而图像符号的生成机制所遵循的是相似性原则，在纸上画一只老鹰，能轻易地联想到现实世界里的老鹰。但也因此，图像有着很大的局限性，老鹰、袋鼠能画得出，思想、逻辑呢？图像不能指称所有事物。文字作为语言的代用品，之所以能从图画中脱颖而出，正是因为克服了这一局限。

符号学家莫里斯关于“隐喻”有这样一种解释：如果一个指号并非凭它的本义来指称，却有所指对象的某些特质，“那么，这个指号就是隐喻的。把汽车叫作‘甲虫’，或者把一个人的照片叫作一个人，这就是隐喻地应用了‘甲虫’和‘人’这两个语词。”

这是两种不同的隐喻，把汽车叫作“甲虫”，是一种语言隐喻；把一个人的照片叫作一个人，是图像隐喻。对于语言来说，隐喻只是一种修辞；而对于图像来说，隐喻却是全部，因为“相似”是所有图像必须遵循的原则。这也意味着，包括照片在内的任何图像的本质都是隐喻。

图像的隐喻本质决定了“假相”的合法性。一个很有代表性的例子是朱元璋的画像，朱元璋是历代皇帝中留存画像最多的一个，尽管如此，我们还是不能判断历史上的朱元璋究竟长什么样子。不管这一幅更贴近，还是那一幅更偏离，所有画像都是通过隐喻的方式创作的，都有其存在的合法性。

更进一步讲，所谓“假相”的合法性，也源自图像的人为属性。图像的制作过程，是将三维或多维空间纳入二维平面进行表现，通过它们之间的相似性“欺骗”观看的眼睛。就像孩子们做游戏时“指着一只箱子，说它现在是一所房子；然后他们从这箱子的方方面面把它解释成一所房子。把一种虚构编到这箱子上……”

图像的光色也不是原型的本色，而是迎合观看经验制作出来的“视觉相似”。中国画学的“墨分五色”就是如此，通过焦墨、浓墨、重墨、淡墨、清墨等五大色阶，就可以在宣纸上表现色彩缤纷的世界。所以，图像的“相似”并非与其再现的世界相似，而是一种视觉迎合，是“看起来像”而已。

鲁迅小说的版画风格

作为一种文学研究方法的文学图像论，可以应用到文学的风格分析中，不妨以此种方法来分析鲁迅的小说。我们都知道，鲁迅的小说非常注重色彩描绘，如：

“天边的血红的云彩里有一个光芒四射的太阳，如流动的金球包在荒古的熔岩中；那一边，却是一个生铁一般的冷而且白的月亮。”（《补天》）

这段话共52个字，和色彩相关，或者可能使人联想到色彩的句段有“血红的云彩”“光芒四射的太阳”“金球包在荒古的熔岩中”“生铁一般的冷而且白的月亮”，合计34个字，超过这段话总字数的一半。

在丰富的色彩中，我们是否能从鲁迅的小说中找到一个主色调？仍以这段话来看，尽管有“血红”，有“金球”，但最终造成的效果仍是太阳的光被黑洞吞

噬，只留下黑与白的强烈对比。黑白对比就是鲁迅小说语象的主色调。上述例子并非偶然：

“秋天的后半夜，月亮下去了，太阳还没有出，只剩下一片乌蓝的天。”（《药》）

“街上黑沉沉的一无所有，只有一条灰白的路，看得分明。”（《药》）

“月色便朦胧在这水汽里，淡黑的起伏的连山，仿佛是踊跃的铁的兽脊似的，都远远地向船尾跑去了。”（《社戏》）

……

鲁迅小说中的黑白对比极为常见，黑白对比不仅仅存在于场景描写中，像“苍白的长方脸”与“又浓又黑的眉毛”等等。

有学者专门就鲁迅小说中使用色彩的情况进行了统计。在鲁迅的三部小说集（《呐喊》《彷徨》《故事新编》）中，使用描述性色彩词的地方有526处。使用频率由高到低依次是：白色系29.7%，黑色系21.5%，红色系15.9%，黄色系9.9%，青色系8.2%，绿色系5.5%，蓝色系4.4%，紫色系2.5%，棕色系1.5%，透明系1.1%。

以黑白色调让人联想到的中国画，并非以写意著称的水墨画，而是以写实见长的版画。之所以是版画而非水墨画，一个重要的原因在于鲁迅与版画的不懈之缘。除了文学家之外，鲁迅还有一个不那么为人所知的身份——中国新兴版画之父。据不完全统计，鲁迅一生收藏版画有4000余幅之多，他曾不遗余力地倡导中国新兴版画运动。

鲁迅小说语象的色彩偏好主要是黑白交错，和版画艺术的色调完全吻合。也就是说，小说语象和版画图像的统觉，在鲁迅这里实现了二者的“共享”。

众所周知，色彩只是图像中的一个要素，图像首先要有形，然后才有色。如果从“形”着手，也能发现鲁迅小说与版画风格的诸多相似之处，如笔法刚硬挺直，对“力之美”有共同追求；构图都极为简练抽象，在结构布局方面也极为相似；意象都诡异老辣，在陌生化效果方面异曲同工等。

图像如何进入文学研究，文学又如何面对图像挑战，文学与图像的关系种种，都留待更多人来思考和研究。



让眼睛休息一下