

从符号学角度看玄学美学之“言”“书”“意”“象”^{*}

苏保华, 王椰林

(扬州大学 文学院, 江苏 扬州 225002)

[摘要] 从符号学角度看,所有的“立象”都属于人类符号活动。“象”的起源远远早于《周易》,最早的广义的“象”的形式不是卦象,而是音乐、绘画和文字,即所谓“声象”、“形象”和“言象”。摹仿与巫术是“声象”和“形象”出现的原动力。在“声象”与“形象”基础上创造出来的“言象”,一方面具有“声象”和“形象”的拟真性;另一方面,也承袭了“声象”与“形象”的巫术性。“书不尽言,言不尽意”涉及的是“书”、“言”、“意”三者的关系。而玄学家王弼的“尽意莫若象,尽象莫若言”,已经把卦象与爻辞的关系暗自转换成了“言象”与“形象”的关系,从而为讨论真正的“文学性”提供了一种可能。王弼的主张是对于老庄思想的继承和发展,既包含了为道日损的精神实质,也涵盖了“心斋”、“坐忘”的主体哲学。

[关键词] 符号学;“言”;“书”;“意”“象”

[中图分类号] B83-0 [文献标识码] A [文章编号] 1000-5110(2013)01-0151-06

恩斯特·卡西尔在《人论》中曾转述生物学家乌克威尔的观点:“每一种生物体都是一个单子式的存在物,它有它自己的世界,因为它有着它自己的经验……两类不同的生命体的经验——因此也就是这两类生命体的实在——是彼此不能比较的。”^{[1][p.31]} 卡西尔的着眼点当然不是乌克威尔的生物学原理,而是旨在强调“除了在一切实物种属中都可看到的感受器系统和效应器系统以外,在人那里还可发现可称之为符号系统的第三环节,它存在于这两个系统之间。这个新的获得物改变了整个的人类生活。与其他动物相比,人不仅生活在更为广阔的实在之中,而且可以说,他还生活在性的实在之维中”。^{[1][p.33]} 符号不仅是人类经验最重要的载体,也是全面呈现人的本质力量的重要实践活动。在当代学术界,不少学者以“言象之辨”为切入点,把意象视作古代文学理论的重要范畴,对魏晋时期言、象、意之争所具有的美学意义加以剖析。在我看来,这种研究虽加深了我们对中国诗学的理解,但因为忽略了“立象”本身具有符号行为性质,所以也多少贬低了“立象”在整个审美实践中所具有的美学价值,甚至遮蔽了“意象”所具有的本体意义。

如果我们充分意识到人类的经验世界既不同于客观世界,亦不同于其他生命种属的经验世界,那么,我们就应该确立一种复合型的观念:人类对于世界的反映无论如何都是一种具有主体性的反映;世界以象的形式进入人类的意识系统或者进一步呈现为人类的符号系统,也都是具有主体性的;象的主体性或者表现为人类感觉世界的自身特性,即受限于人类感官和知觉特性而不能不具有的局限,或者表现为人类对于这种感觉的经验叠加、情感投射和观念重组。故而,以符号学的立场来审视“象”,即便“象”有两个来源或者两种属性——对于物质世界的抽象概括之“象”和对于主体心理、情感、意识世界予以形式呈现之“象”,但说到底,“象”作为人类的符号形式,主体性始终作为一个先在的前提而存在。换言之,所有人类创造之“象”,其性质则都是“意象”。

强调人类创造之“象”皆属于“意象”,是在本体论层面对于“象”之性质作出的一个基本判断。而我们知道,不论是自然存在之物还是人类创造

* [收稿日期] 2012-12-16

[基金项目] 本文为作者所主持的国家社会科学基金一般项目(编号:11BZW014)阶段性成果。

[作者简介] 苏保华(1964—),男,山西左权人,扬州大学副教授,硕士生导师,博士,研究方向为美学。

之物,若上升到价值论层面,就一定会凸显出体用不二的特性。如马克思所言:“从理论领域说来,植物、动物、石头、空气、光等等,一方面作为自然科学的对象,一方面作为艺术的对象,都是人的意识的一部分,是人的精神的无机界,是人必须事先进行加工以便享用和消化的精神食粮;同样,从实践领域说来,这些东西也是人的生活 and 人的活动的一部分。”^{[2][p.95]}而人类对于外在世界的加工,既可以是对于对象形态、性质的改变,也可以是借助符号系统所进行的一种观念上的组织和加工。因为“人不仅象在意识中那样理智地复现自己,而且能动地、现实地复现自己,从而在他所创造的世界中直观自身”^{[2][p.97]}“象”作为人类创造的符号形式,显然具有人类复现自己和直观自身的功能。有些学者认为:“将‘象’跟表意的功能相联系,当起于《周易》的卦象。”^[3]这种观点是不符合历史事实的。“象”的起源远远早于《周易》,最早的广义的“象”的形式不是卦象,而是音乐、绘画和文字,即所谓“声象”、“形象”和“言象”。其中,作为“言象”的文字,其产生又晚于作为“声象”和“形象”的音乐和绘画。比如,中国可以确证的文字产生时代是殷商,但从神话传说中,我们可以推断出,在舜的时代就有了较为成熟的音乐;从考古发现可知,音乐和绘画出现的时代还要更早,如重庆奉节出土了 14 万年前的乐器。正因为“声象”早于“言象”,故而,在文章、文学还不够繁荣的春秋时期,音乐已经成为具有普及性的艺术形式,这正是构成先秦诸子之“中和”观念主要以音乐作为讨论对象的一个重要原因。

既然我们不把《周易》之卦象视作最早的“意象”,就有必要略加讨论由“声象”、“形象”过渡发展到“言象”的进程。早期音乐作为“声象”、绘画作为“形象”,原本依赖于声与形皆具有通过简化达到拟真目的的属性。如德谟克利特所言:“许多重要的事情上,我们是摹仿禽兽,作禽兽的小学生的。从蜘蛛我们学会了织布和缝补;从燕子学会了造房子;从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”^{[4][p.112]}虽然,把艺术这样一种人类高级的精神创造归结为对于动物的摹仿,多少有简单化的倾向,但原始音乐及绘画又的确具有摹仿的因素。我们这里探讨的不是艺术起源的问题,而是要说,当人类以“声象”来模拟自然之声,以“形象”来模

拟自然之形,从操作性上讲,遵循的是一个删繁就简之后再由简而繁的原则。删繁就简表现了原始人创造“声象”与“形象”直接的功利目的,如中国北方游牧民族使用的鹿哨,作为一种拟声工具,古代女真人和契丹人都曾用以狩猎,在今天鄂温克、鄂伦春、赫哲等民族依旧在使用;由简而繁则出于表达更加复杂的事件、活动以及原始巫术功能,如半坡部落制造的人面鱼盆。又如萨满巫师的音乐,除了具有相对固定的曲调、节拍、表演程式、表现内容,其乐器形制也更趋复杂:

目前能够确认的乐器有:(1)神鼓(满语为“尼玛琴”),满族萨满使用的神鼓有两种类型:一种是古代筛形单面鼓,俗称“抓鼓”;另一种为近代团扇形单面鼓,这种鼓又因有的地区萨满跳神叫做“跳太平神”而被称之为“太平鼓”。(2)抬鼓(满语为通肯),原始的通肯并不具备鼓的形制,只不过是在地上打进 4 个木桩,用牛皮或桦皮包上,然后用棍棒敲击,近代演变成东北民间大鼓的样式。(3)腰铃(满语为西沙),原始腰铃为石制或骨制,现多为铁制,形状呈长喇叭筒形,萨满跳神时佩于腰间,以臀部平行晃动而产生有节奏的响声。(4)晃铃(满语为轰勿)。(5)拍板(满语为恰拉器),类似于汉族拍板的一种打击乐器。^[5]

而云南红河彝族祭司呗毫“‘敬神’类唱腔有‘作呆喉’即‘献饭调’,‘真莫呆喉’即‘祭星调’,‘合欧喉’即‘招魂调’三种唱腔”^[6]“鲁奎山的原始宗教音乐,按使用场合来分,有丧葬祭祀音乐和叫魂送鬼音乐两种;按形式来分,有祭祀歌曲和祭祀器乐曲两类。祭祀歌曲有丧葬祭祀中的贝玛歌和叫魂送鬼的资摩歌;祭祀器乐曲指丧葬唢呐吹打乐曲中专用于祭祀的曲调。”^[7]由此可见,原始巫术意识的介入,使得原始音乐作为人类创造之“声象”变得复杂起来。

当音乐作为“声象”、绘画作为“形象”出现之时,在严格意义上讲,没有文字相对应的语言还属于无象之声。作为“言象”的文字之所以能够产生,其原因大致有二:其一,口头语言是随时产生而又随时消逝的,口头语言所承载的意义受到口耳相传的局限,若不能赋予其物态化的形式,则要么道听途说、以讹传讹,要么与时俱逝、归于湮灭。

其二,在“声象”与“形象”的创造过程中,锻炼了主体的辨声别形、拟声造型、融合声形等诸种能力,进而创造出合“声象”与“形象”为一体的“言象”,即象形文字。在“声象”与“形象”基础上创造出来的“言象”,一方面具有“声象”和“形象”的拟真性,如“《诗经》中象声词的构成有三种形式。单音式(殷、镗、喑)、双音重迭式(关关、许许)、迭韵式(绵蛮)。以双音重迭最为常见”。^[8]另一方面,也承袭了“声象”与“形象”的巫术性。所以,对于文字,人们存有一种敬畏之情。如汉民族有“仓颉造字,鬼夜哭”的传说,亦有爱惜字纸的传统。象形文字除对于“形象”、“声象”进行了加工概括之外,同时,在象形文字基础上形成的书面语言也更能准确地表达主体对于“声象”及“形象”的一般认识。

由“声象”、“形象”到“言象”的发展是一个互动促进的过程,而不是一个此消彼长的过程。“言象”的生成、发展、成熟并不阻碍作为“声象”的音乐以及作为“形象”的绘画继续按照其各自内在的规律向前发展,相反,音乐与绘画对于作为“言象”之高级形态的文学始终具有巨大且积极的影响。在中国文学理论史上,韵味说、声律说、格调说、声病说、知音说、天籁自鸣说等,皆强调了文学创作与音乐的审美规律有着紧密的关联;而绘事后素说、穷形尽相说、芙蓉出水及错彩镂金说、诗中有画画中有诗说、境界说等,皆指出文学实践亦与绘画之审美规律有着内在关系。如汉代扬雄在《法言·问神》中所谓:“故言,心声也;书,心画也。声画形,君子小人见矣。声画者,君子小人之所以动情乎。”李轨对这段话的注释说得就更加清楚:“声发成言,画纸成书,书有文质,言有史野,二者之来,皆由于心。”

二

在我们梳理过由“声象”、“形象”到“言象”的发展轨迹及内在关联之后,我们不仅对于甲骨象形文字的性质有了一个总体把握,亦可借此过渡到对于《周易》卦象、爻辞的认识和理解上来。《周易》所谓爻辞与卦象之关系,究其实质,是以“言象”来对“形象”作出阐释。在此我们应充分注意,“言象”之所以能够阐释“形象”,一个很重要的原因是,“言象”与“形象”中都包含了“象”,无论“言象”还是“形象”,都是一种以“象”显示“意”的方式。故而,《周易·系辞上》云:“子曰:‘书不尽言,

言不尽意。’然则,圣人之意,其不可见乎?子曰:圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言,变而通之以尽利,鼓之舞之以尽神。”对此,玄学家王弼的注释是:“夫象者,出意者也;言者,明象者也。尽意莫若象,尽象莫若言。言生于象,故寻言以观象。象生于意,故可寻象以观意。”结合系辞与王弼的注释加以分析,我们便可看出来,“圣人立象以尽意”所立之“象”为卦象,“尽象莫若言”指的是通过“言象”(即文字)可以对卦象之意义进行最大限度的阐释。

学界不少研究者只注意到了王弼注释的影响之大,而忽略了深究其逻辑链条上所缺失的一环。我们再来细加分析。“书不尽言,言不尽意”涉及的是“书”、“言”、“意”三者的关系。“书”就是我们前文所讲的“言象”,即文字或者诉诸媒介材料的文章,“言”是口头语言,即我在前面讲到的“无象之声”,“意”即主体意欲表达之思想和情感。“书不尽言”的原因大体有二:(1)书需要借助媒介材料来获得一种物化的形态,而上古之时,以龟甲、刻刀为书写工具,其简陋艰难可想而知。故由甲骨文字到铜器铭文,“书”的表现形式始终有着局限性,始终以简约的形式呈现而不可能“尽言”;(2)“言象”非言,“言象”只是对于部分口头语言所作的图式表达,早期的文字主要是这种图式表达,它更擅长于描绘具体之物,如日月山川、草木虫鱼之类,却不易描绘外在世界具有整体性的对象以及主体内在的复杂感受,如天地风雷、顺境逆境之类。概言之,“书不尽言,言不尽意”讲的是口头语言本已不能完整地表达主体的意识,而书面文章因其不能把口头语言全部记录下来,则更难于把主体的情感和思想完全呈现出来。

“圣人立象以尽意,设卦以尽情伪”,圣人通过立象来表达思想情意,设制六十四卦爻来穷尽所要表达的真伪。圣人所立之象即《周易》中的卦象,卦象不同于普通的“声象”、“形象”和“言象”,卦象是对于三者的超越,故其具有了别样的特征:

夫易,彰往而察来,而微显阐幽。开而当名,辨物正言,断辞则备矣。其称名也小,其取类也大,其旨远,其辞文。其言曲而中,其事肆而隐。因贰以济民行,以明失得之报。^{[9][p. 362]}

我们可以说《周易》的卦象既不是文字也不是

图画,亦可以说它既是文字也是图画。正因其具有“言象”与“形象”的一般特征,即具有直接诉诸主体的视觉的感性形式,因而,这种特殊的“象”的形式可以与主体之外的感性世界产生一种想象的联系;但卦象的形式显然又不同于作为“形象”的绘画和作为“言象”的文字,相比之下,卦象更具有抽象性,它并不是对于外物所进行的形式上的简化和概括,而是通过线条之断与连以及线条与数字之间形成的排列组合关系来与主体意识以及外在世界构建起一种诗意的联系,从这个意义上讲,《周易》的卦象的确是一种非常特殊的意象。

那么,王弼注释究竟缺少了逻辑上的哪个环节?如上所述,孔子所讲的“书不尽言,言不尽意”,其中的“言”是与“书”对举的,也就是指口头语言;而王弼的“尽意莫若象,尽象莫若言”,其中的“言”指的是《周易》中的爻辞,也就是对于卦象的解释之言,属于书面语言,即我们上面所说的“言之象”。通过这样一个概念的偷换,王弼已经把卦象与爻辞的关系暗自转换成了“言象”与“形象”的关系。尽管王弼实际上采用的是六经注我的话策略,但通过建构“言象”与“形象”之关系,实际上为讨论真正的“文学性”提供了一种可能,从而也开启了建构意象诗学理论的先河。

200 多年以前,意大利学者维柯在看到中国的龙图腾图案和象形文字时,感觉到一种震撼,他说:“这一点值得惊讶,中国和雅典这两个民族相隔这么久又这么远,竟用同样的诗性方式去思考和表达自己。”^{[10][p.209]} 王弼对于“言象”与“形象”之间关系的重视,与维柯所看到的有相通之处,就是在一定程度上注意到了当“言象”之文章与“形象”之画面结合时,其实质在于主体用诗性的方式来思考和表达自身。正如高尔泰先生所说:“周易之中的‘易象’是一种抽象,又是一种具象;既是哲学的精义,又是艺术的精义。卦、爻、象形文字是介乎哲学与艺术之间的象征性的东西,但它们是艺术艺术的雏形。”^{[11][p.304]}

三

虽然王弼曾强调指出“尽意莫若象,尽象莫若言”,但在他看来,言与象皆为“尽意”之手段与途径,《周易》之卦象与爻辞都是表达圣人之意的媒介,媒介不等于本体,卦象和爻辞不等于圣人之意。如果主体一味沉迷于卦象,拘泥于爻辞,则在

根本上违背了圣人立象尽意之良苦用心。所以,王弼认为:“存言者,非得象者也;存象者,非得意者也。象生于意,而存象焉,则所存乃非其象也。”这个观点其实是王弼“崇本息末”之“贵无论”的具体展开。道之性状原本于无,立象尽意与以言尽象皆属于不得已而为之,《周易》之卦象只是对于道的象征或者譬喻,使用的是比兴手法。其一,与没有局限性、无始无终的道相比,言与象说到底是形而下的;其二,言、象与道之间并不存在一对一的关系,言、象借助于道而具有价值,而道并不依赖于言、象来获得意义。正如钱锺书先生所言:

《易》之有象,取譬明理也,“所以喻道,而非道也”(语本《淮南子·说山训》)。求道之喻而理之能明,初不拘泥于某象,变其象也可;及道之既喻而理之既明,亦不恋着于象,舍象也可。到岸舍筏,见月忽指,获鱼兔而弃筌蹄,胥得意而忘言之谓也。^{[12][p.12]}

“到岸舍筏,见月忽指”本于禅宗,“获鱼兔而弃筌蹄”源自《庄子》,皆用以区别工具与本体之差异。钱先生认为此种道理有类于《庄子》之寓言,大小、正奇、短长、恒变之象皆用以说明不变之道,之所以用各类比喻来说明同一个意思,就是为“防读者之囿于一喻而生执着也”。^{[12][p.13]} 钱锺书先生的这种看法既来自王弼对《老子》三十八章所注:“不德其德,无执无用”,实际上也是佛家禅宗所谓“念念不绝而又不执著于一念”的化用。

用王弼自己的话来说:“义苟在健,何必马乎?类苟在顺,何必牛乎?爻苟合顺,何必坤乃为牛?义苟应健,何必乾乃为马?”(《周易略例·明象》)《周易》以马牛譬喻乾坤之道,马牛仅仅是一种喻象,乾坤之道并不依赖马牛而存在。道之本于无,言、象之本于有,崇本息末,只有对于言、象加以解构,才有可能接近道的本体。王弼对于言、象的解构所借助的手段是“忘”:“意以象尽,象以言著。故言者所以明象,得象而忘言;象者所以存意,得意而忘象。”在他看来:“忘象者,乃得意者也,忘言者,乃得象者也。得意在忘象,得象在忘言,故立象以尽意,而象可忘也;重画以尽情,而画可忘也。”王弼讲的“忘”在精神实质上是老子的“为道日损”,在实践层面则是庄子的“心斋”和“坐忘”。

先来讲王弼如何理解老子的“为道日损”。“为道日损”出自《老子》第四十八章,王弼注:“务

欲反虚无也。”老子自己对“为道日损”有进一步说明：“损之又损，以至于无为，无为而无不为。”（《老子》四十八章）王弼注：“有为则有所失，故无为乃无所不为也。”楼宇烈校释引王弼对《老子》三十八章注以求互文：“上德之人，唯道是用，不德其德，无执无用，故能有德而无不为。”“下德求而得之，为而成之……求而得之，必有失焉；为而成之，必有败焉。”^{[13][p.128]}形而上之道不可以求得，亦不可以通过有意为之而成就。

表面上看，“圣人立象以尽意”与“得意忘象”及“得象忘言”之间既存在着因果关系，意为根本，言、象为末端；也存在着逻辑悖论，愈是执著于象和言，距离真正的道愈遥远。但从符号学的角度分析，形成这种现象的重要原因在于符号的性质。一方面，卦象既不是普通的绘画“形象”，卦象只是道的喻象，是道的象征，而不是道所必然对应的形式；另一方面，爻辞也不同于一般的建基于概念命名的“言象”。卦象之所以能够与爻辞统一为一个整体，其内在肌理实乃取决于卦象是具有艺术性的符号，是一种特殊的意象。苏珊·朗格曾经对艺术符号与一般符号加以比较：“艺术符号是一种有点特殊的符号，因为它具有符号的某些功能，但并不具有符号的全部功能，尤其是不能像纯粹的符号那样，去代替另一件事物，也不能与存在于它本身之外的其他事物发生联系。按照符号的一般定义，一件艺术品就不能被称之为符号。”^{[14][p.127]}以《周易》之乾卦为例，阳爻相叠不等于外在自然之天，亦不等于内在无形之天道。把天或者天道与阳爻相叠联系起来，从根本上讲，来自主体的想象活动。

再来看庄子的“心斋”、“坐忘”。“心斋”一词出自《庄子·人间世》，原文为：

颜回曰：“吾无以进矣，敢问其方。”仲尼曰：“斋，吾将语若。有心而为之，其易邪？易之者，皞天不宜。”颜回曰：“回之家贫，唯不饮酒茹荤者数月矣。如此则可以斋乎？”曰：“是祭祀之斋，非心斋也。”回曰：“敢问心斋。”仲尼曰：“若一志，无听之以耳而听之以心；无听之以心而听之以气。听止于耳，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心斋也。”

“坐忘”一词出自《庄子·大宗师》，原文为：

颜回曰：“回益矣。”仲尼曰：“何谓也？”曰：“回忘仁义矣。”曰：“可矣，犹未也。”他日复见，曰：“回益矣。”曰：“何谓也？”曰：“回忘礼乐矣！”曰：“可矣，犹未也。”他日复见，曰：“回益矣！”曰：“何谓也？”曰：“回坐忘矣。”仲尼蹴然曰：“何谓坐忘？”颜回曰：“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。”仲尼曰：“同则无好也，化则无常也。而果其贤乎！丘也请从而后也。”

此处写颜回和孔子的问答对话，是寓言体，旨在借孔子、颜回之口阐述道家观点。对于这两段文字国内学者有不同的解释，不少学者认为“心斋”和“坐忘”虽然不出于《庄子》中的同一篇目，但这两个术语可以结合起来看。这种看法是有道理的，因为，在“心斋”和“坐忘”之间，既存在着一个发生时间的先后关系，也存在着一定的因果关系。

我认为，“心斋”和“坐忘”可以分层来看。首先，“心斋”就是斋心，是一种由祭祀之斋引申而来的比喻。我们可以理解为与“素心”、“虚心”、“清心”、“戒心”、“诚心”等有密切关系的概念，不过，庄子对“心斋”的解释是“若一志”和“虚者”，“虚”与“无”“空”近义互文，与“实”、“有”相对反衬。故而，“心斋”可以理解为“聚精会神”与“虚怀若谷”的高度统一。其次，心斋带有很明显的道家色彩，“听之以耳”、“听之以心”、“听之以气”形成了由形而下到形而上的三个层次。“听之以耳”是感知对象，“听之以心”是认识对象，“听之以气”是通过解构自我来直观对象。“听之以耳”溺于五音，“听之以心”囿于七情六欲；前者弊端在于不能忘象，后者弊端在于不能忘己（包含了不能忘言），只有“听之以心”才真正是忘象与忘己的融合。所以，庄子所谓“虚者”不仅指虚化对象，也指虚化自我。再次，尽管“心斋”包含了虚化对象和虚化主体两个方面，但主旨还是在讲主体如何看待和把握外在的世界，斋心的目的是以虚应实。

“坐忘”也包括三层功夫，即“忘仁义”、“忘礼乐”和“坐忘”。或者说，“坐忘”是比“忘仁义”、“忘礼乐”更高一层的境界。首先，在儒家看来，仁义为道德之根本，礼乐为仁义实现之途径及方法；庄子提出要忘仁义，其意近于忘记“目的”，“忘礼乐”，其意近于忘记“方法”。其次，无“目的”和无“方法”都还是指向外部世界的，把两者统一起来

之后,则势必涉及主体对于自身的把握,即马克思所说的“人是人的对象”,没有目的性和不受方法制约的主体就是绝对自由的主体,这种绝对自由的主体从本性上来说,就是“虚无”。故而,“坐忘”从表面看是讲如何忘记心灵之外的一切,如仁义、礼乐和自我,但说到底,其主旨是讲主体如何对待自己的心灵,如何使心灵保持一种自由不羁的状态。

综上所述,我们可以得出三个结论:其一,“声象”、“形象”和“言象”都属于意象,都是人类创造的符号系统;其二,魏晋玄学家王弼所讲的“言”不同孔子所讲的“书不尽言”之“言”,而是指书面文章,王弼所谓得象忘言和得意忘象已经初步涉及艺术符号的基本特性;其三,王弼的主张是对于老庄思想的继承和发展,既包含了为道日损的精神实质,也涵盖了“心斋”、“坐忘”的主体哲学。

[参 考 文 献]

- [1] (德)恩斯特·卡西尔. 人论[M]. 上海:上海译文出版社,1985.
- [2] (德)马克思. 1844年经济学哲学手稿[A]. 马克思恩格斯全集(第42卷)[M]. 北京:人民出版社

社,1979.

- [3] 陈伯海. 释“意象”(上)——中国诗学的生命形态论[J]. 社会科学,2005,(9).
- [4] 北京大学哲学系和外国哲学史教研室编译. 古希腊罗马哲学[M]. 北京:三联书店,1957.
- [5] 冯伯阳. 中国满族萨满音乐的原始特征[J]. 艺圃,1994,(3).
- [6] 白刊宁. 红河彝族(尼苏人)原始宗教的祭司及音乐[J]. 云南民族学院学报(哲学社会科学版),1997,(4).
- [7] 李安明,黄富. 鲁奎山彝族原始宗教音乐探析[J]. 艺术探索,1997,(1).
- [8] 卢文同. 《诗经》中的象声词[J]. 殷都学刊,1986,(4).
- [9] 周易·系辞下[A]. 全本周易[M]. 北京:北京出版社,2006.
- [10] 维柯. 新科学(上册)[M]. 北京:商务印书馆,1989.
- [11] 高尔泰. 美是自由的象征[M]. 北京:人民文学出版社,1986.
- [12] 钱锺书. 管锥编(第一册)[M]. 北京:中华书局,1986.
- [13] 楼宇烈校释. 王弼集校释[M]. 北京:中华书局,1980.
- [14] (美)苏珊·朗格. 艺术问题[M]. 北京:中国社会科学出版社,1983.

Metaphysic Aesthetics of “Speech”, “Writing”, “Meaning” and “Image” in the Perspective of Semiotics

SU Bao-hua, WANG Ye-ling

(School of Literature, Yangzhou University, Yangzhou 225002, China)

Abstract: From the perspective of semiotics, all “creation of image” belongs to signs of human activities. The origin of “image” was far earlier than the “Book of Changes”. The earliest generalized “image” was not in the form of diagrams, but in music, painting and writing. They were so-called “acoustic image” and “painted image” and “speech image”. Copying and witchcraft were the prime motive of the emergence of “acoustic image” and “painted image”. The “speech image” was created on the basis of “acoustic image” and “painted image” which on the one hand was quasi true of “acoustic image” and “painted image”, on the other hand, it also carried the quality of witchcraft of “acoustic image” and “painted image”. “Books are not speech, speech not the meaning” was related to the relationship among “book”, “speech” and “meaning”. But the metaphysician Wang Bi’s “nothing can equal image in giving the fullness of concept, while nothing can equal language in giving the fullness of image” has converted the relationship of Guaxiang and Yaoci into a relationship between “speech image” and “painted image” inwardly, so as to provide a possibility to discuss the real literariness. Wang Bi’s viewpoint was helpful to inherit and develop Zhuang Zi’s thought, which contained the meaning of carrying out the truth through deconstruction and also covered the subjectivity philosophy of “peace in mind” and “transcending and understanding the world by forgetting worldly things”.

Key words: semiotics; “speech”; “writing”; “meaning”; “image”

[责任编辑: 王德明]