

# 文学成像的起源与可能

赵宪章

---

**内容提要** 文学成像的前提是图像的生成。首先,图像源于“一画”,意为自我意识萌生之后人与自然的“吻别”和认同,天人揖别和天人际会之二律背反是其内在张力,从而结构了图像表意的动因和势能。其次,“画”即“话”,意味着语言与图像同源共生、彼此相间,语象肉身与外物的相似决定了言说的图像性,文字的出现则陡增了“以图言说”的在场诱惑,诱使文学变体为“图说”而在记忆深处扎根以保持它的久香。再次,文学成像的实践过程首先基于文心取意,不同取意所形成的“语图漩涡”增添了文艺史的无限风景,践行文意的制图技艺有赖于心手相应,这一肢体动作过程表征为“言”在“行”中、“智”在“肢”中、“心”在“手”中,这是肉身的灵化和心灵的肉身化之浑然天成。于此,文学的图像之旅最终成为可能。

**关键词** 图像 语言 文学 起源

---

本文为国家社科基金重点项目“文学图像论”(批准号:12AZW005)阶段性成果

“文学成像”,即文学生成图像、成为图像。作为一种现象,文学成像古今中外有之,普遍存在,不足为奇。但是,如果试图追问其中的缘由,诸如文学成像的起源、文学成像何以可能,或者怎样的动因使文学生成图像,等等,就不是一个很容易回答的简单问题,显然需要追溯到它的源头,并在历史与逻辑的节点上进行现象还原。这是因为:包括文学成像在内,世界万物的成因必定最先寄寓在它的起源中,事物的起源过程也是其生成机制的孕育过程,从而在根本上影响甚至决定了它们的存在方式和未来演变。对于这一重要理论问题,学界至今尚无系统探讨,中国古代文艺理论并非没有涉及,但就总体来看是在诗画关系的论域内打滑,关注的焦点是诗意画如何成就了文人雅趣之类。反观当下的文学成像则大有不同,非但其中的文人雅趣了无踪影,反倒成了驱逐文学的祸首之一,成了文学被边缘化的现实忧患。于是,今天的文学理论如果重拾这个话题,就不能不面对文学正在遭遇的“图像时代”,既不可能像古人那样轻松惬意,固有的论域和方法也需要改变。其中,最重要和最关键的,是要下潜到语言和图像的原始关系层面,在“语图符号学”的视野中展开探讨<sup>①</sup>。理由很简单:文学作为语言艺术,“语

言生像”决定了“文学成像”前者显然是后者的根本和源出,其中必有一些重要的理据尚未被我们所发现。

## 一、“一画”天人揖别与天人际会

文学成像的前提是图像的生成,何况二者的渊源与动因也密切相关,所以是需要首先探讨的问题。这就不能不提及石涛的画论。“中国史上鲜有画家兼理论家通过画论所产生的历史影响,能与石涛相提并论。石涛是在系统性画论方面付出过努力的极少数画家中的一位。”<sup>②</sup>特别是他的“一画”论,显然是其最重要的理论贡献,他对于鲜有论及的图像起源问题,基于画学立场提出了自己的创见:

太古无法,太朴不散,太朴一散而法立矣。法于何立?立于一画。一画者,众有之本,万象之根,见用于神,藏用于人,而世人不知所以一画之法,乃自我立。立一画之法者,盖以无法生有法,以有法贯众法也。夫画者,从于心者也。……此一画收尽鸿蒙之外,即亿万万笔墨未有不始于此而终于此,惟听人之握取之耳。人能以一画具体而微,意明笔透。……盖自太朴散而一画之法立矣,一画之法立而万物著矣。故曰:“吾道一以贯之。”<sup>③</sup>

这是《苦瓜和尚画语录》开篇第一章对“一画”所做的集中论述。在石涛看来,混沌未开的太朴世界是没有任何法则可言的,当然也就谈不上所谓“绘画之法”。绘画之法源于“一画”、“立于一画”,是“众有之本,万象之根”,即绘画艺术的本根。那么,“一画”为什么、或在何种意义上成为绘画的起源与本根呢?石涛将其归结为“从于心者”。“从于心”就是从属于心智、听从于心性,是人的心智、心性使然。我们之所以这样解读石涛的“一画”概念,显然是基于中国的哲学传统。在中国哲学本体论的语境中,无论儒道之说还是石涛所信奉的佛禅之理,“一”,向来就被看做“有之初”、“心之初”。“有”,首先在于“有心”,“一画”作为“有”,当然就和“明心见性”联系在了一起。

这就涉及到绘画起源的动因问题,在石涛看来,人的自我意识的生成开启了“一画”之可能。自我意识的生成使人告别了自然界而“自我立”。“自我立”实则是自然界的演化将人从中分离出来,换言之,人的自然演化告别了混沌的太朴世界而成为人本身<sup>④</sup>。就此而言,“一画”乃自我意识生成之后,人在混沌世界刻出的第一道痕迹,人与自然由此开始揖别二分。这是自然界最先出现的、有意识的、人为的、非自然的“第一画”,也是有史以来人类走出自然的第一个脚印。“辟混沌者,舍一画而谁耶?……作辟混沌手,传诸古今,自成一家,是皆智得之也。”唯此,绘画作为艺术,方可在“墨海中立定精神,笔锋下决出生活,尺幅上换去毛骨,混沌里放出光明……化一而成网缢,天下之能事毕矣”(《苦瓜和尚画语录·网缢章第七》)。

需要特别强调的是,石涛在论及“一画”时多次使用“心性”之类的概念,诸如“心”、“意”、“智”、“精神”、“自我”、“辟混沌”等等,以此作为“一画”得以生成的前提,这是非常难得的图像起源论见解,揭示了原始图像和一切人为图像产生的根本缘由。其难得之处就在于,他把图像的起源最终归结到了意识的觉醒,自我意识的觉醒使人成为人,混沌的太朴世界才有可能因此而散开。所谓“辟混沌”、“太朴散”,并非指混沌的太朴世界本身消散开去,而是指心性的鸿蒙初辟使大自然在人的心目中不再混沌一片,自然的万千气象由此开始被人所察觉、所感受、所区分、所理解,于是才有绘画对于自然万象的再现,“一画之法立而万物著矣”。在这一意义

上,“一画”也就成了人类始祖揖别自然的起点,标志着人和自然有了区隔,二者之间出现了第一道界线。于是,“一画”也就内含着“界线”之义,这和《说文解字》将“畫”训为“界”是一致的,“畫”即“劃”,如同划定田亩周边的界线,所谓“芒芒禹迹,畫为九州”(《左传·襄公四年》)即为此义。

鸿蒙初辟的人类之所以需要和自然划定界线,是由于大自然对于茹毛饮血的原始人来说并非欣赏的对象,恰恰相反,人的生命无时无刻不受到自然的威胁或戕害,由此所产生的恐惧感反而是他们的主要心理表征,而在自我意识萌生之前,当然也就谈不上恐惧等任何人的感觉。于是,“一画”作为人之为人的“第一画”,也就意味着垒砌了人与自然之间的第一道“防火墙”。在这道“防火墙”的内部,是生命的欲望和有意识的肉身,外界则是凶猛可怖的大自然。因此,所谓“一画”及其所衍生的原始图像,不过是原始人在自己的内心“将图形世界可怕的无序提升到书写世界清晰无比的结构组织”<sup>⑤</sup>,由“一画”所开启的“亿万万笔墨”就是要“收尽鸿蒙之外”的无序世界,将不可理喻的、杂乱无章的对象编织在一个可以感受和理解的、相对有序和友好的组织中,以此安顿源自外部世界的恐惧与困惑,骚动不安的心灵由此获得短暂的平复与慰藉。就此而言,“一画”作为人类意识萌生的表征,同时也是人类“以图表意”、“以图言说”的最初启蒙,即用图像编织杂乱的外部世界,“图说”自己的所见所闻、所触所为、所思所信。

在人的漫长的自然生成过程中,人和自然的关系必然是其间最基本、最核心的社会关系;其他各种关系及其表征,包括原始人的意识及其精神产品,无不与此密切相关并且受此牵制。就此而言,人与自然的关系应被定义为整个人类社会的“铁律”,何况人的肉身永远属于自然,人的基本需求必须依赖自然;人生在世可以有多种选择,唯一不可选择的就是要永远寄寓在自然中。此乃这一“铁律”延续至今、继续牵制或决定各种社会关系的终极原因。概言之,人与自然的关系不仅是人类社会关系的起点,也是贯穿整个人类社会的历史血脉。这就是被后人反复论及的“天人关系”。“天人关系”之所以被人反复论及至今,就在于它是包括图像在内人类一切精神产品的终极性因素。这是我们进一步讨论图像起源问题需要确定的逻辑基点。

在这一意义上,石涛的“一画”就不仅是开天辟地的“第一画”,也是“天人之际”的画学映射,即结构绘画整体的“每一画”、“一笔一画”,意味着“亿万万笔墨未有不始于此而终于此”<sup>⑥</sup>。那么,石涛是怎样具体论述这一问题的呢?或者说“每一画”(“一笔一画”)作为绘画显像的表征,究竟是如何映射“天人之际”呢?

受与识,先受而后识也。……夫一画含万物于中。画受墨,墨受笔,笔受腕,腕受心,如天之造生,地之造成,此其所以受也。(《苦瓜和尚画语录·尊受章第四》)

山川使予代山川而言也。山川脱胎于予也,予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也,山川与予神遇而迹化也,所以终归之于大涤也。(《苦瓜和尚画语录·網緼章第七》)

在石涛看来,应和与受命于自然是第一位的,其次才是画家个人的见识与才性,因为绘画的“每一画”无不是自然万物的映射,师法天地造化是艺术的根本和终极理想。基于此,石涛自谓自然山川“命”他为其代言,一个“命”字点出了绘画创作的天际际会、物我难分、“终归之于大涤”的境界。正是在这一意义上,石涛认为“书画非小道,世人形似耳。出笔混沌开,入拙聪明死……吾写此纸时,心入春江水。江花随我开,江月随我起……一笑水云底,图开幻神髓”<sup>⑦</sup>。在这一著名的诗体画论中,石涛仍将人的心性作为画学肯綮;不同的是,心性作为“出笔混沌开”的

动因,一旦进入绘画创作又与自然紧密相拥,心物一体、物我难分。此论既是石涛的创作体验,也是“一画”论的必要补充,确切地说是其中应有之义,意味着“一画”不仅是开辟混沌世界的“第一画”,就绘画创作及其显像表征而言,又是对自然的认同与回归——既认同了画家属于自然的肉身,又将回归自然视为画学的“铁律”。

纵观中国画史的演变,从原始纹身、氏族图腾,到原始岩画、砖石壁画,从绢帛上的勾线填色,到宣纸上的黑白逻辑,再到现代数码图绘,在画材与画技演进的背后,就是绘画显像与自然万象的相似性。相似于自然又不同于自然是绘画不离不弃的情结,游走在“似”与“不似”之间是“每一画”的根本旨趣。而绘画显像的“似”与“不似”,说到底就是它与自然的“别离”与“亲吻”,是其“别离”与“亲吻”自然的画学表征,即以“似”与“不似”的图像表征人对自然的吻别之情。就历史发展的总体趋势而言,自从人类走出原始蒙昧的那一刻,就开始了由物质向精神的提升,与此相伴的却是人与自然的渐行渐远,但就绘画发展的历史而言,却是“亿万万笔墨”愈见精准,画中的万象世界愈来愈“具体而微,笔意透明”<sup>⑧</sup>。

由此看来,“一画”既是人类游离自然、超越自然的“第一画”,又是认同自然、回归自然的“每一画”。前者指谓图像生成的起点,后者涉及图像的显现表征,这表征就是石涛所倡导的师法自然、天人际会的艺术境界。“搜尽奇峰打草稿”这句名言非常形象地表述了绘画对于自然的认同与回归,揭示了图像艺术源于自然、师法自然和表现自然的审美理想。事实上,无论石涛还是其他著名画家,“天人际会”始终都是他们百说不厌的话题,从庄子的“解衣盘礴”到宗炳的“澄怀卧游”,从郭熙的“饱游饫看”到董其昌的“以天地为师”等,崇尚自然造化向来就被奉为中国画的至境,是中国绘画始终坚持的艺术理念。

一方面是游离和超越自然的“天人揖别”,另一方面是回归和认同自然的“天人际会”。一方面,伴随着人类自我意识的觉醒,“一画”辟开了混沌的太朴世界,人类离自然愈来愈远;另一方面,物我同一、天人际会,愈来愈“具体而微,笔意透明”地描绘自然又是其不懈追求。这就是图像艺术的二律背反,也是图像艺术最原始的内在张力,这种二律背反和内在张力在画家的“这一画”中达成了统一。在这一意义上,“一画”既是揖别自然的“界线”,同时又是亲吻自然的“唇印”,“吻别”一词的双重涵义由此而生——“别”,所以“吻”,别离越久、越远,亲吻的愿望也就越强烈、越痴情。换言之,在人类的精神世界,“吻”和“别”其实是同时共生的,不可截然二分,意味着天人之间的往返穿梭及其情感过程。这种情感过程既是历史的,又是逻辑的,既有先后之别,又表征为同时共生。从某种意义上说,中国画史就是天人揖别与天人际会的横向交错史,表现为“吻”而“别”、“别”而“吻”的往复无穷。即便是真正意义上的、最原始的“第一画”,也是“吻”与“别”的同步展开——人类总是在揖别自然的同时又留恋自然,在超越自然的同时又回归自然。人类无论别离自然多远、多久,后者永远是他的终极在场、自在家园,自然对人类精神世界的吸附与地球的万有引力并无别样。马王堆一号汉墓出土的T型铭旌,以其鲜艳的色彩、流畅的线条、诡奇的构图,在二维平面极尽应物象形之能事,再现了当时人们心目中的天、地、人三界及其既分且合、天人感应的虚虚实实,堪称天人之际“吻一别”图式的画像再现,也是“一画”辟混沌而又认同混沌、源自太朴而又回归太朴的二律背反及其往返穿梭。这就是图像起源的本根,也是图像最原初的张力结构,结构了图像表意的动因和势能。

## 二、语言生象与在场诱惑

如前所述,石涛的“一画”作为意识萌生的表征,同时也是原始先民“以图表意”的开始;另

一方面,意义和语言又不可二分,难以言表的“意义”必然含混不清。就此而言,“在语言之前不存在意义”<sup>⑧</sup>,明确而精准的意义只能存活在语言中。于是,所谓“画”也就是“话”。“一画”作为“第一画”,也就意味着人类从此“开口说话”;“一画”作为“每一画”,则标志着人的“以图言说”。如是,石涛之“一画”论就不仅涉及图像起源问题,也可以被演绎为语言(文字)的起源,就像“结绳记事”那样是某种意义的记录。这是因为,“人之所以为人者,言也”<sup>⑨</sup>,语言和图像同样都源自心性的鸿蒙初辟,二者可谓同源共生,同为告别太朴世界的表征,共同建构了人类的表意世界,当属有史以来人类创造和使用的最伟大的两种符号<sup>⑩</sup>。这就涉及到语言和图像、“言说”和“图说”的关系。而文学作为语言艺术,语言和图像的关联部位当为文学成像之肯綮。对此,本研究需要重点探讨。

依照现象学和存在论的说法,意义交流“只有在听者也理解说者的意向的时候才可变为可能。听者制造说者,因为他把说者把握为一个并不是散布简单声响,而是对他说话的人,这个人用声响同时完成某种赋予的活动和他向听者显示的活动,或者说是他要向听者交流活动的意义”。在德里达看来,意义交流作为“话语活动”之可能,在于声响和意义之间有一中介将二者关联,这中介就是“话语的形体”,听者只有“通过形体一面的中介”方可理解说者所发出的声响。德里达认为,这就是胡塞尔所说的“原始的直观,也就是一种对在他人之中向世界陈列的东西的直接感知,对他人身体的可见性的感知,对他的手势,对人们听到的他发出的声音的感知。……那里面有一种不可还原的和决定性的东西。他人的体验只是因为他直接地被包含一种形体面貌的符号所指示才对我变得明显起来”<sup>⑪</sup>。

细细体会德里达的这些表述可以发现,他不过是借胡塞尔之口表达索绪尔之意,或者说是将索绪尔嵌入现象学的语境中重述一遍,因为这一问题在索绪尔那里已被提及,只是他没有充分展开,所以没能引发学界的充分注意,以至于至今仍在学理上含混不清。这一问题涉及到索绪尔“能指”概念的确切内涵。索绪尔的“能指”概念即“音响形象”,这是他相对所指(意义)而言所做的界定,已是人所共知的常识。但是,少有学者注意到这“音响形象”(images acoustiques)实则是一个偏正词组,“音响”修饰“形象”,可理解为“音响的形象”、“音之象”<sup>⑫</sup>。这也就意味着,就语言的物性存在来说,能指不过是一种声音,而这声音所传达的意义却是用形象进行表征的,即以“音响的形象”显现自身。“音响的形象”作为传达并显示意义的能指,毫无疑问直接生发于人的大脑,是人类大脑和身体器官的自然生成,语言能指就是大脑通过口耳器官所施受的指令,从而使所指在心理世界定位并显现自身。心理世界所显现的这种意义形象,就是人们常说的“意象”或“心象”。因此,能指作为有音节的物性声音,就是意义在心理世界的形象显现,于此,意义的生成和传达才成为可能,否则便和自然之音没有什么区别。自然之音作为“简单声响”只能表征自然物本身,除此之外不可能指涉另外的意义。语音、语义和形象的这种关系,就是德里达所说的用声音同时完成的“赋予”和“显示”活动——大脑“赋予”声音以意义,同时用形象“显示”它的所指。可见,用“音响的形象”显示意义就是能指的全部,其中,“形象”使声音和意义关联起来,这“形象”就是德里达所说的“话语的形体”,同义反复,“话语的形体”就是意义作为形象显示自身的表征。就德里达援引的胡塞尔所论而言,这也是整个“话语活动”的表征,包括他所说的“意向”、“声音”、“身体”和“手势”等,共同作为“图像中介”而使声音和意义连通。正是这一“图像中介”的存在,黑格尔所说的“感性的确定性”才成为可能,因为我们的感性直接和我们的身体会通,身体使我们的感性得以确定。这应该是“体验”一词的本义——源自身体的经验证明。能指作为“音响的形象”或“音之象”,在这一意义上成了不可还原的“原始直观”,“原始直观”作为“可见性的感知”,当然也就是一种“直接感知”。于

是,无论就声音能指还是就话语活动而言,我们都可以将语言看做是“包含一种形体面貌的符号”。这符号所包含的“形体面貌”其实就是维姆萨特所说的“语象”<sup>④</sup>。语音是语象的物性载体,语象则是意义的话语表征,意义蕴藉于语象就像盐在水中,语象对于意义如影随形。唯此,语言所指示的意义才可能“对我变得明显起来”,意义交流才可能成为有效的传达。

语象和意义的这种关系当然也会涉及到语言的外部关系,即语言与对象世界的关系,需要我们进一步阐明。阐明这一关系应当再次确认图像生成的相似性原则,因为这一原则决定了语象之“象”也必然如是。换言之,语象既然也是一种“象”,那么,它也就与其对象之间存在某种相似,即通过分节的音响所负载的“音之象”表意后者,前者是后者的剪影<sup>⑤</sup>。这一关系类似前述自然之音在心理世界的映射——我们之所以能够辨析风声和雨声、狼吼和虎叫的不同,盖缘于这声音是物体的自然表征,不同的声音表征不同的物象,从中可以想象不同的自然现象或许发生。就此而言,语言作为声音所指涉的意义就是一种“语象肉身”——它的一端源自人的身体,另一端直接与外物连通,它将语义和物象粘连在一起并由二者共享。

那么,表意过程中的声音与形象又有怎样的互动呢?在利奥塔看来,声音尽管是语言的物性存在,但在具体的话语活动中却隐藏其中,因为它的显现有赖于“被给予物本身”,即听者所注意的是“说出了什么”而不是这声音本身。说者“说出了什么”就是语言的“被给予物”,后者显然是语象肉身的图像参照。利奥塔认为,可将原始的象形文字看做是语言参照外物自我建构的证据,因为象形文字并没有将能指全部隐藏,它与外物的“象形”就是语言参照“被给予物”建构自身的残留,是语言和对象互动的空间痕迹。就此而言,语义的差异也就表征为语象的差异,语象的差异则源自“被给予物”,“被给予物”就是语言表意的图像参照。利奥塔由此论定:“我们可以说有某种意义对于符号而言的固有性,某种直接的厚度。不是任意性,而是直接性,一种身体与可感者的天生的组合,它使得蓝色或垂线将身体引向某种空间性意义。”<sup>⑥</sup>总之,就语言内部而言,索绪尔所说的能指和所指的关系是任意的,但就所指(意义)与其对象而言,它们之间的关系却“不是任意性,而是直接性”,这“直接性”就是“身体与可感者的天生的组合”,即大脑表意作为语象肉身与对象世界的天人之合,恰如图像以其相似性对于自然的认同与回归。这就是语言作为表意符号的图像性,也是语言之所以可能再现外物的学理依据。语言的这一图像表征显然被以往的“文学形象论”或“形象思维论”所忽略,它们只关注心理学意义上的分类而忽略了“心理”与“物理”的同构,而我们借助符号分析重述文学成像问题,也就不能继续忽略,亟需补上这重要的一课。

当然,语言符号的“以象表意”特征及其再现对象的理据,如果仅仅停留在形而上层面尚有缺憾,还需要更有说服力的证据予以确证,不妨参照乔姆斯基所开创的生成语法理论进一步阐明。生成语法理论是索绪尔之后现代语言学的又一突进,对人类语言能力的特别关注使其不能不涉及人脑的生理机制,关于语迹(trace)的理论假设就是这一学派的重要贡献。语迹理论假设句子成分从一个句法位置转移到另一个句法位置时,会在原来的位置留下一个语迹,从而为研究语言和图像的关系开辟了另一路径。如果这一假设是确实的话,那么,也就意味着语言的“以象表意”毋庸置疑,话语作为活动所残留的语迹,毫无疑问是语言表意作为“形体”而存在的身份证。我国学者杨亦鸣教授利用相关电位技术,以汉语话题句为语料,对语迹的神经机制进行了实验研究,结果证明了语迹的普遍存在及其理论的真实性<sup>⑦</sup>。这是语言生理机制的重要发现,同时也为20世纪的语言学、现象学和存在论所反复追问的“语—图”关系提供了生理学证据。关于这一问题的哲学冥思终于有了可靠的实证,不仅佐证了语言和图像同源共生,而且确证了两种表意符号彼此相近——“言说”同时也是一种“图说”,即“语象之说”。

毫无疑问,语迹作为语象的生理学证据,它的真实存在也为我们的研究提供了佐证——在证明语言生象就是语象肉身的同时,也证明了文学成像的内驱力就是语言生象这一内因。换言之,语象肉身作为语义所寓居的话语形体,它的显现就是语言表意的自我生成,文学作为语言的艺术,它的表意活动本身就是一种语象活动<sup>⑧</sup>。总之,话语活动作为语象肉身的自我彰显,意义本来就寄寓在语象中;文学成像的内因就是语言生象这一表征,语象彰显自身是文学成像的内在驱动。

这样,我们不仅在能指的内部(音响和形象),而且在能指和所指、所指意和所指物,以及整个话语活动与其对象之间,发现了一条清晰的阿里阿德涅之线,这条线就是贯穿始终的“图像”纽带。这是一条从“声象”到“意象”再到“物象”的阿里阿德涅之线。这条线既是语言的生象之路,也是文学成像的内在驱动——文学成像就是由语象到物象的“象—像”之路,即从听觉语象到视觉图像的生成之路,可谓通衢大道、自然流畅。

如果说这条“象—像”生成之路在文明史之前还模糊不清,那么,在书写文本出现之后它便清晰可见。因为,“符号的此在并不导致存在,或更确切地说,并不导致我们对意义的存在的确信”<sup>⑨</sup>。也就是说,文字书写作为“符号的此在”并不意味着意义的存在。相对“在场”的口语交流而言,“不在场”这一负面影响也就相伴书写而生,回归它的原初在场也就成了书写文本的话语诉求。“在场”和“不在场”不仅关涉到语言表意的真实性,而且关涉到它的直接性和可感性。对于文学而言,叙事的真实性就是它的可信性,直接性与可感性使文学表意之“不隔”,从而以“担保”身份成就了文学叙事令人信以为真。如果说语象肉身是文学成像的内在驱动,属于话语活动自身使然,那么,回归“话语在场”也就成了文学成像的外部诱因,诱使文学书写译成可见的视觉图像。

毫无疑问,这里所说的“不在场”仅仅是指它的听者或说者的不在场<sup>⑩</sup>。二者不能同时在场意味着书写文本已经删除了话语形体中介,即话语在“活动”中的身体、手势、表情和声音已经不可亲见而且沉默无声,现象学的“意向性”表征因此也被大打折扣。书写文本的这一缺失就是话语活动作为图像形体的缺失,语象失去了可以直观的鲜活肉身,意义交流只能对视面无表情“白纸黑字”。这是书写文本与生俱来的、不可免除的缺憾,盖因话语活动失去了“被给予物”的在场参照,基于身体的“感性的确定性”缺少了可以直接诉诸的对象。

书写文本使“面对面”的话语活动变成了寂静的“白纸黑字”,字词笔迹作为可见的图像只是言说的替身,等待受众的识读将其唤醒是它的唯一存在理由。书写文本之所以需要识读,在于我们所见到的字词图像并不等于语言的“音响的形象”,所谓“识读”就是将前者转译成后者,即在被书写的字词图像里“听到”语言的“音响的形象”。这样,语象作为意义的肉身也就游离了它的原初,意义不得不借道于本不属于它的视觉器官而显现自身,因为能指和所指的关系是一种不得不臣服的约定俗成<sup>⑪</sup>。这显然是一种人为的、不自然的、不经济而需另外耗费心性的表意方式。于是,语言回归到它的原初表意也就凝结为一种倾向性张力。这种倾向性张力就是书写文本对于在场的期待,期待重返话语活动的原初在场。

就此而言,书写文本出现之后的演说、仪式、歌舞、戏剧等表演艺术的兴盛,都可以被定义为因此而生。它们作为人类早期的艺术样式,就是在职话语活动的重新复活,确切地说,表演艺术不仅复活了话语活动的在场,更在于使话语对象如在目前而同时在场,后者更是“图说”不同于“言说”的根本特征。就存留下来的人类社会早期的文学作品来看,可以说基本上都是在“话语表演”中形成的,尽管当时的“脚本”和“表演”孰先孰后难以明确,但是真正意义上的“表演脚本”无疑是在文字出现之后。换言之,尽管表演艺术作为在场叙事早在书写文本

之前就已出现,但是,这并不影响我们做出如下判断:这些艺术样式之所以存活至今并表现出极强的生命力,直至演化为今天的影像艺术而成了最显赫、最强势的传媒,盖缘于“在场”交流对于语言表意的诱惑。至于诗意画、小说插图等“静观图像”对于文学的模仿,不过是话语表演的“暂停模式”,是表演艺术的节略或剪影。而表演则是一种“施为图像”,毫无疑问是对原初在场的认同与回归,一如绘画对于自然的“吻一别”及其二律背反。

依照索绪尔的说法,“语言和文字是两种不同的符号系统,后者唯一的存在理由是在于表现前者”<sup>②</sup>。“文字表现语言”就是书写文本的出现。书写文本作为言说的替代品及其客观对应物,使语言表意得以长期留存。但是,书写文本的长期留存并不等同于语言符号本身的记忆功能,因为“语言和文字是两种不同的符号系统”相对图像符号而言,语言的记忆功能远逊于图像,就像我们会经常忘记某位友人的名字,而这友人的长相却可能长时间留存在记忆中。参照现代广告学的说法,图像之所以具备较强的记忆功能,是由于它的情感力量——语言如“钉”,为产品精准定位,图像如“锤”,将产品楔入记忆深处:“是什么让某些概念可以存在人的记忆中长达几年,甚至几十年?是情感。想想你的过去,印象最深刻的是哪些事?是那些让你心跳加速血压升高的事情。那些事情是带有情感的。你结婚的那一天。你女儿结婚的那一天……这些事情你都可在脑子里画面重现。视觉具备情感力量,这是书面文字或声音所没有的。观察一下在电影院的观众,他们会放声大笑,有时还会哭泣落泪。再观察一下读小说的人,可能电影还是从这部小说改编而来,但你几乎不会看到任何外显的情感迹象。……是情感使得记忆长时间存在于心智中。”<sup>③</sup>在劳拉·里斯看来,这就是语言与图像迥然不同的传播效应。

图像的记忆优长早已被心理学和脑科学所证明,但是,我们却可以借用其中的概念将其比附为“长时记忆”,而语言符号则是一种“短时记忆”<sup>④</sup>。正像我们读过一篇文学佳作可能会“音犹在耳”,但却难以“过目不忘”而将其如实复述,如果观看这篇作品的图像演绎就不同了,无论诗意画还是小说的影像改编,直观的文学图像会像烙印一样铭刻在我们的心中,伴随着画面重现的“雕画奇辞”(《文心雕龙·风骨》),无论是否出自原作,都会在受众的记忆中被持续唤醒。参照梅洛-庞蒂的说法,图像的这种情感记忆缘自它并不是将客体作为一般对象,而是以“陷入”其中的方式进行图说<sup>⑤</sup>。而所谓“陷入”其中的图说就是一种在场言说,在场的图说也就成了言说的肉身。图像便是以这种方式将文学吸附在受众的记忆中。相对内在的语言生象而言,这显然是文学成像的外部诱因,诱使文学收受“视觉锤”的情感力量而楔入记忆深处。

就此而论,文学由“言说”转译为“图说”就是一种现象学还原,不可见的言说对象还原成了可见的语象肉身,从而使意义真切在场而与它的受众“不隔”。这是图像之“在场诱惑”为书写文本所重建的“话语形体”,也是文学被图像的情感力量吸附之后而新生的“长时记忆”格式塔。于是,文学的“象—像”转译也就有了外生引力,这引力吸附“白纸黑字”重返它的原初在场,不仅仅是重返话语活动的在场,而且使话语的对象同时在场,至少“看起来如此”。毫无疑问,“语言钉”对“视觉锤”的收受,是文字出现之后文学对在场言说的认同与回归,否则,文学叙事就很难像“图说”那样在记忆中保持它的久香。

看来,无论是语言生象本身还是书写文本的在场诉求,抑或图像的情感记忆对于文学的吸附与诱惑,文学成像都属于自然天择而非人为所能左右。就整个文学和艺术的交互关系史来看,从语象到图像的“象—像”生成之所以愈演愈烈,就在于文学的这种“变身术”实属自然而然,文字文本的出现更是促成了这一必然选项。因此,文学被图像化的历史不仅源远流长,而且生生不息,直至当今之“图像时代”居然异化为现实忧患。换个角度看,图像对于文学的吸附也使这一“存在的薄皮”变得深邃而透明<sup>⑥</sup>，“图说”对“言说”的僭越也就显得正大而光明。总



之,此乃文学成像之大势所趋,并不顾及“终结”之类的悲情感受,哪怕正在“泥菩萨过河”而自我消解,文学也只能任其水之东流不复返。

### 三、文心取意与心手相应

文学成像尽管在学理层面是一种自然而然,但这并不意味着在实践环节同样如是;“胸中之竹”生成“手中之竹”,作为实践活动,并非如“眼中之竹”那样自然天成,人为的图像创作才可能使文学成像最终达成。尽管文学图像的创作几近形而下的技艺,似乎如一般的人工制作那样缺乏学理性,但从接下来的讨论中便可发现,在文学成像的论域中对这一“表现性动作”进行阐发不可或缺<sup>②</sup>。“手中之竹”作为文学成像的实践环节,“得心应手”无疑是这一“表现性动作”的完美表征——得之于文心取意,且能心手相应。

“得心应手”源自《庄子·天道》的轮扁斫轮典故,木匠轮扁自称他制作车轮是一种“得之于手而应于心”的技术,完全不同于以言相传的圣贤之理。于是便有后人借此溢美书画创作,沈括就曾这样评论过王维:“余家所藏摩诘画《袁安卧雪图》,有雪中芭蕉,此乃得心应手,意到便成。”(《梦溪笔谈》卷一七《书画》)尽管庄子和沈括都是溢美技艺的娴熟精湛,但是我们却不能忽略“轮扁斫轮”和“王维画袁”有所不同。这种不同不仅表现为木工斫轮和画家创作的对象完全两样,还表现为后者是某种意义的“图说”,特别是“文学图像”,作为对文学文本的图像再现,首先关涉到艺术家如何从中取意。文心取意是文学图像创作的前提,不像轮扁斫轮那样纯粹是一种技术历练和实践经验。

这就是文学图像的创作不同于一般的制作技术,也不同于原创绘画的特殊性:文心取意作为文学图像创作的先导,不同的取意必然使图像作品很不相同。王维的《袁安卧雪图》之所以成为一大画史公案,留给后人无穷的蠡测和争论,说明“象—像”转译并非语象和图像的简单对称。王维的画意是表彰主人公安贫乐道之操守,还是假借“雪中芭蕉”隐喻佛禅之理?或者说“雪中芭蕉”只是一般高洁情操之象征?抑或干脆像张彦远等人所批评的那样,属于“不问四时”、“不知寒暑”之类的纰缪败笔?对王维《袁安卧雪图》及其“雪中芭蕉”的不同解读,说明文学成像如何由原典取意,实则错综复杂。

王维之后,董源、范宽、李公麟、李唐、马和之、赵孟頫、王恽、倪瓒、沈周、祝允明、文徵明、文嘉、傅抱石等都画过《袁安卧雪图》,很多著名的以及未署名的画家先后参与了这一同题创作,说明不同时代的不同画家面对同一语言叙事的取意也不尽相同。现以明人沈周和近人傅抱石为例进一步阐明。

沈周的《袁安卧雪图》将老干虬枝的大树作为画面前景,背景是暗灰色的天空衬托雪景;中景是被大雪覆盖的篱笆庭院,狭小的院内有一茅草木屋,透过敞开的屋门可见袁安侧卧在床。他面朝里墙,手持书卷,正在专心阅读。还有一位书童斜身门内,露出半部脸面朝外张望。破损的篱笆和简陋的陈设表现了主人公的固穷节操,这节操又与周围的茂林修竹相互映彰。画面右上方有一首自题小诗,画家要表达的意义一目了然:“何人不卧雪,史独载袁安,但得书中趣,哪知门外寒。”诗画唱和而共享同一个画面,表彰了文人高士的安贫乐道,同时蕴含着这位士大夫画家的雅趣和喜好。

傅抱石的同题画作写于国难深重、战火纷飞年代。背景是“山舞银蛇,原驰蜡象”般的巍峨雪山,山脚下是袁安的篱笆庭院。敞开的牖户显示屋内只有袁安一人,他平躺在床,闭目仰卧,手里并没有经书,更没有书童相伴,一片苦寂、沉重的景象。院外有洛阳令等主仆三人驻足,其

中一人指点着木屋,似乎在向另外两人诉说这深厚的积雪为何无人清扫,不明就里的他们或许在议论袁安是否已被冻饿致死。篱笆庭院坐落在树林中,但与沈周笔下的大树截然不同,全是用枯笔湿墨皴染而成,光秃秃的无叶枝桠交错织天,就像刚硬的利剑直刺苍穹,从而与屋内的苦寂、沉重形成强烈对比。此画表达了袁安卧雪的苍凉凛冽,更有一种抗争的激情蕴藉其中,士大夫的清高和雅趣已经了无踪影。当时的傅抱石寄寓在重庆歌乐山金刚坡下,如果说此画是身居陋室的他以袁安自喻,那么,其中显然隐喻着抗战图景的想象。于是,同样取意于“袁安卧雪”,但与一生居家读书、优游林泉的沈周完全两样。

沈周表彰文人高士安贫乐道之操守,傅抱石所表达的则是苍凉凛冽之抗争,画面都没有了“雪中芭蕉”的形象,同样的母题就是这样在不同时代、不同画家的笔下很不相像。纵观中外文学和艺术的关系史,类似的案例可谓数不胜数。无论是从《圣经》里逃逸出来的莎乐美,还是《大唐西域记》“游”出来的孙行者,一旦被图像艺术青睐并反复模仿,艺术史的长河因此便会平添无限风景。这“风景”连绵长河两岸,同饮一江源头活水,而又各具风韵、万千气象。毫无疑问,相对原创的图像艺术而言,文心取意使图像艺术陡增了视觉的景深,但这并不意味着它只能充任语言文本的传声筒,艺术家完全可以自由地从中取意,原典的复义预留了足够的维度供人从中选项。从王维的“雪中芭蕉”到沈周的“安贫乐道”,再到傅抱石的“苍凉凛冽之抗争”,等等,就是不同时代、不同画家由同一母题的不同取意,可谓同中有异、异中有同。这“同”,就是他们始终没有脱离“袁安卧雪”这一母题要意,这“异”,则是他们对这一母题的铺张演绎,从而不断地图说出新的意义。

我们不妨将文艺史上的这一现象名之为“语图漩涡”:图像艺术选取同样的文本母题,但却图说着不相同的意义,图像母题也有可能被诗文演绎,演绎出来的图像和诗文又会相互影响,反复的语图互文无穷期。这“漩涡”的动能来自“母题要意”和“铺张演绎”的互动。前者是“向心力”,后者是“离心力”,二者之间的张力驱动了语图符号的旋转多姿。在语言文本和图像艺术的这一互文漩涡中,“离心力”总是试图超越“向心力”的牵引,即便如此,图文的铺张演绎仍会与原作保持联系。哪怕是戏仿作品的转意、变调或义理置换,就像莎乐美、《大话西游》之类,在“离心”的同时又会将新意回馈给母题。于是,母题的内涵也就愈加丰富,愈加富有弹性和经典意义。如果说“雪中芭蕉”隐喻着佛禅之理,那么,这也就意味着王维将此“理”赋予了袁安,牵强附会之嫌似乎在所难免,但是,我们却不能因此而否定王维的铺张演绎,画家有权借“故”言说自己的心绪,因为“雪中芭蕉”被黏贴在《袁安卧雪图》上并不意味着原文被篡改,《后汉书·袁安传》以及李贤注引周斐《汝南先贤传》等语言文本依然故我,有意追问原初本义者不会将“雪中芭蕉”作为历史依据。不仅如此,原典叙事因此反而能在另外的世界变得“惚兮恍兮”,这就是被想象重构过了的图像艺术;王维的“离心”不过是如影随形,选取了自己的维度图说这一母题。就此而言,语图漩涡中的“离心力”就是图像艺术文心取意的自由,游离、但不脱离原典而“望文生义”是艺术想象的权力,王维有这个权力将自己所信奉的佛禅之理赋予袁安。这恐怕不仅仅是中国绘画,也是所有图像艺术之为艺术的独立自足,是文艺史长河里一切语图漩涡的“表现性动作”。

如前所述,文心取意只是文学成像实践过程的先导,后者作为技艺活动有赖于心手相应;将摘自原作的文意完美地践行于“手中之竹”,才是文学成像的最终达成。那么,“心”和“手”在文学图像的创作中究竟是如何“相应”的呢?我们仍需回到庄子的轮扁斫轮。在这一典故中,“桓公读书于堂上,轮扁斫轮于堂下”,书中之“理”完全不同于斫轮之“技”,“读书”和“斫轮”被庄子截然对立,后者“口不能言,有数存焉于其间”<sup>②</sup>。应该说,这是包括书画在内所有技艺的一

般特征:技艺之所以是技艺,就在于它是一种肢体动作而不是理论言说,因此,所有技艺只能基于反复历练才可能娴熟自如,语言传授只能“启发”而绝不能代替。但是,无论是斫轮技术还是绘画技艺,也并非绝对“口不能言”,前者如李诫《营造法式》、宋应星《天工开物》,后者如谢赫“六法”、荆浩“六要”、郭熙“三远”,还有那些数不胜数的笔法、墨谱等等,甚至包括石涛的“一画”论在内,都涉及到制作的技法问题,堪称洋洋大观数万言哉,怎么能俨然断定“口不能言”呢?那么,庄子所谓“口不能言”莫非另有所指?如果结合《庄子》中的其他类似典故,如庖丁解牛、佝偻承蜩、梓庆削斲、工倕画图等,说不定有助于我们揭开这一谜底,并由此发现技艺的本质及其“心手”关系<sup>⑨</sup>。

《庄子》中的这几则典故都是对技艺的赞美。在庄子看来,任何精湛的技艺有着共同特点,那就是神情专一。神情的专一无二是所有精湛技艺过程的主要心理表征。如佝偻承蜩时身心如木椿凝定,手臂执杆如枯枝不动,“虽天地之大,万物之多,而唯蜩翼之知”,以至于孔子赞其“用志不分,乃凝于神”。也就是说,技艺过程作为肢体活动并非“无心”,恰恰相反,而是“专心”,心之所专“唯蜩翼之知……不反不侧,不以万物易蜩之翼”(《庄子·达生》)。在这种“用志不分,乃凝于神”的心理世界,当然不会有其他杂念的介入,所谓“专心致志”也就意味着没有另外念想的间隙,谈何功名利禄等世俗私念!这不正是庄子所推崇的“心斋”、“坐忘”和“得意忘言”吗?注意:“忘”不等于“无”;“忘言”不等于“无言”,也不等于“不可言”、“不能言”;一旦从中抽身而出,仍可滔滔不绝,这就是那些汗牛充栋的技艺理论。毫无疑问,就某一具体作品的制作过程而言,这种“专心无二”是短暂的、有限的,“忘”的心理状态也是非常态的、非持久的,问题是庄子将其提升到了“进乎技”的“道”境,就像庖丁解牛那样“手之所触,肩之所倚,足之所履,膝之所踣,砉然騞然,奏刀騞然,莫不中音,合于桑林之舞,乃中经首之会”(《庄子·养生主》),俨然成了一场美轮美奂的艺术表演,所以可被庄子转喻为超迈的人生理想。当然,理想只是理想而已,现实的人生不可能完全如此、始终如此。

另一方面,轮扁斫轮之“口不能言”与“得意忘言”也不能画等号,后者不仅需要特定的语境,而且不涉及轮扁所说的“传授”问题。在轮扁看来,书中之理以言相传,斫轮技术则不可能,“臣不能以喻臣之子,臣之子亦不能受之于臣”。那么,斫轮技术在何种意义上不能以言相传呢?显然是相对肢体历练的直接性和不可替补性而言的。因为肢体活动本身就是生命的存在形式,不像语言和图像那样是一种符号中介。换言之,肢体活动并不是符号,而是生命的形式之不可还原,或者说本身就是鲜活生命的表征,必须“身体力行”。在“身体力行”这一过程中,技艺之“理”已被消解在了肢体动作中,文心取意已经溶化在技艺过程中,所取文心之意完全沉浸在对象中,以至于有意识的动作好像没有了意识,本来是自觉的肢体运作看上去似乎成了下意识的自发驱动,即所谓“以神遇而不以目视,官知止而神欲行”。总之,这一过程的本质是形而上的理论下降到并溶解于形而下的肢体动作中。于此,“心”与“手”、“灵”与“肉”不再二分而浑然一体,肉身的灵化和心灵的肉身化之浑然天成,理性的践行和践行的理性在技艺中无隙交融。这就是“依乎天理……因其固然”而“游刃有余”的技艺,是“指与物化而不以心稽,故其灵台一而不桎”的物我两忘。“忘足,履之适也;忘要,带之适也;忘是非,心之适也……始乎适而未尝不适者,忘适之适也。”(《庄子·达生》)因此,心手相应既是“得意忘言”,更是“得技忘言”。

在庄子看来,这就是“形全精复,与天为一”,“以天合天”(《庄子·达生》)的人生境界。这境界是动作与对象化一、人与自然的化一,具体表征为“智”在“肢”中、“言”在“行”中、“心”在“手”中。作为肢体动作的“手中之竹”,于此而与对象世界协调自如、默契相应。就像我们学习

开汽车,初学者只是把汽车作为驾驭的对象,只有感觉到汽车成了自己身体的一个器官、身体成了汽车的一个部件,二者浑然一体时才真正学会了开车。这时,只有在这时,一切开车的理论言说都成了多余的,因为它已被内化在了开车的动作中,开车过程只需“胸中有数”而已。这就是不同于“话语活动”的“实践活动”,也可以说是中国哲学反复论及的“知行”关系。在这一关系中,“知”并没有被取消,而是溶解在了“行”中。在这一意义上,文心取意和图像制作表面看上去风马牛不相及,后者似乎只是“难说”或“不可说”的肢体动作,但是,只有前者溶解于后者中,自如和自由的操作即心手相应才成为可能。

值得特别提出的是,庄子在对工倕画技的赞誉中,首先肯定的是他不借助工具的“指与物化”,即用手指直接完成所有动作而与物象化一。这不仅使我们联想到界画,即那些借助界尺工具描画出来的作品。界画作为一个画种并不鲜见,特别是在建筑题材的绘画中,例如唐代李重润墓道西壁的《阙楼图》,宋代的《黄鹤楼》、《滕王阁图》等,都是著名的界画作品。但是,界画作为一种方法,早在晋代便被不屑一顾,顾恺之就认为此类绘画不过是“一定器耳,难成而易好,不待迁想妙得也”<sup>①</sup>,不像他的《女史箴图》、《洛神赋图》那样“以形写神”。唐人张彦远称赞吴道子“不假界笔直尺”,以至于“守其神,专其一,合造化之功”,认为这才是“真画”,而界画则是“死画”<sup>②</sup>。顾、张二人的观点显然代表了中国书画的主流价值标准,特别是在后来形成的文人书画传统中,借助不必要的工具更为他们所不屑。我们不妨将这一观点看做心手相应的另类注脚,其另类之处就在它强调“心和手”,即创作主体与对象世界的无间性,主张摒弃任何工具中介的“身体力行”。那么,中国绘画技艺的这一成规蕴含着怎样的意义呢?

众所周知,工具的使用是人之生成的重要表征,工具的改良是人类进步的重要表征,就整个绘画发展的历史来看,从“手绘”到“机绘”再到“数绘”,也是绘画工具不断进步的历史。既然这样,庄子和中国画学为什么推崇“指绘”,或者不屑于使用不必要的界尺工具呢?这显然是对绘画本质的本原性规定,即强调绘画技艺的直接性、肉身性,认为画家的肉身和画品之间的中介宁少勿多,以便使绘画过程成为画家全部身心与对象世界的直接互动。这样的绘画之所以被认为是“真画”,就在于它直接来自画家的真身、真心、真性情,是不假借任何外物的本真,是本真之人的本真性“表现性动作”。在古人看来,这种意义上的绘画才能“指与物化”,方兴“迁想妙得”之意,且“合造化之功”。如果参照庄子将心手相应视为人生境界之达成,那么,这就与实用意义上工具改良和技术进步在价值标准方面完全悖反,后者所提供的便利显然不能代替“身体力行”。

如果参照这一标准为画技定义,那么,“心手相应”的本原意义也就一目了然,就像“一画”同时表征人与自然的吻别和认同,画技之心手相应及其“忘言”境界,同样也是对“无言”世界的吻别和认同。如果说“无言”是言说之母,语言从“无言”而生,那么,在心手相应的作画过程中,“忘言”也就成了言说的极致,因为理之言说已被溶解在了肢体动作中。语言溶解于肢体动作使肉身具有了灵性,心灵也回归到了它所由来的肉身中。于此,画理言说也就跃升到了“忘言”境界,正所谓“丹青妙处不可传,轮扁斫轮如此用”(黄庭坚《戏题小雀捕飞虫画扇》)。

总之,文心取意和心手相应作为文学成像的两个阶段,分属于“言”和“行”、“理”和“技”、“意”和“术”、“智”和“肢”、“心”和“手”两个截然不同的世界,只有二者兼善、相互融通,前者溶解于后者,文学成像才有可能最终达成。

① 符号学的当代发展存在两大取向:一是语言符号学,二是文化符号学。前者过于局限,后者过于宽泛。笔者认为可以用“语图符号学”凝炼主题,即以语言和图像及其符号关系为对象,比较和研究它们之间的异同、关联

- 及历史发展 因为二者毕竟是人类有史以来最基本和最重要的两种符号。就汉语文化传统而言,“语图符号学”具有丰富的历史资源、持久的学术生命力、很强的现实针对性。关于这一问题,笔者会另文探讨。
- ② 乔迅:《石涛 清初中国的绘画与现代性》,邱士华等译,生活·读书·新知三联书店2010年版,第349页。
  - ③ 石涛:《苦瓜和尚画语录》,王伯敏、任道斌主编《画学集成》明—清,河北美术出版社2002年版,第298—299页。本文所引石涛言论均出自该书,以下不再详注。
  - ④ 有些学者将“自我立”解读为“从我(石涛)开始”,从而将哲学层面的“一画”概念误读为论者的自我标榜,这显然不符合《画语录》开篇的语境。“一画章第一”作为全书的开篇,是对“一画”的形而上阐发,后列各章是“一画”论的具体贯彻。“自我立”意指上文“立于一画”的原因,并与下文“立一画之法者”、“从于心者”形成逻辑勾连。所以,“自我立”意谓“人成为人本身”,而心性的萌生与开化则是“自我立”的表征。石涛在此感叹世人对“一画之法乃自我立”这一道理并不知晓,未能将其“握取”,这显然是在表达遗憾之意。就此而言,“一画之法”和“乃自我立”之间并不需要逗号分开,或者将逗号放在“所以”之后似更合适,意为:“一画”之法属于“神”之天机,只有“神”可以明见之,对于“人”而言则是隐藏的、不明见的,意谓一般世人并未“握取”这一要义,并不知晓“一画之法乃自我立”这个道理。
  - ⑤ 利奥塔《话语·图形》,谢晶译,上海人民出版社2011年版,第267—268页。利奥塔所谓“将图形世界可怕的无序提升到书写世界清晰无比的结构组织”也是对“言说”的定义,图像对于原始人而言就是一种“言说”,即所谓“图说”(Ekphrasis)、“以图言说”。
  - ⑥ 关于石涛“一画”概念的解读分歧甚多,随意引申者甚多。在笔者看来,石涛“一画”大体包括三方面涵义,除起源意义上的“第一画”外,还有结构意义上的“每一画”(“一笔一画”),以及风格意义上的“这一画”。“每一画”意谓任何复杂的图像都由一笔一画构成,即“亿万万笔墨未有不始于此而终于此”;“这一画”意谓艺术的独一无二性,即石涛所谓“我用我法”的艺术个性。
  - ⑦ 这是石涛在《春江图》上的一首题画诗,也是他在《苦瓜和尚画语录》之外另一处关于“一画”的重要论述(见《画学集成》明—清,第317页)。
  - ⑧ 绘画艺术发展的这一趋势并非纯粹的技法层面。就技法而言,“写意”和“抽象”也是人类“图说”对于自然的别离与亲吻之情。“写意”是以象表意、以物比德,旨趣不在于前者而在于后者;“抽象”是具象的稀释和变形,直接在“形”的层面传情达意。“写意”与“抽象”是相似性原则的另类,可将其称为“可想的”艺术;与此相应,以相似性为基本原则的写实主义,则是一种“可看的”艺术,即以逼真的图像诱惑眼球。“可想的”与“可看的”作为图像艺术的两大类,后者显然是绘画史的主流。写意画之所以在中国备受推崇,显然和文人集团的话语霸权有关,抽象画在现代西方的盛行,显然和照相术的出现有关,旨在反其道而行之以探寻“图说”的另路。
  - ⑨ 利奥塔《话语·图形》,第42—43页。
  - ⑩ 李学勤主编《十三经注疏·春秋谷梁传注疏》,北京大学出版社1999年版,第142页。
  - ⑪ 不少学者乐于追问语言和图像的孰先孰后,实则是一个无解的问题,就像追问“先有鸡还是先有蛋”。本研究只论定二者盖缘于心性的萌生,属于“同源共生”。
  - ⑫ 德里达:《声音与现象》,杜小真译,商务印书馆1999年版,第47—48页。“可见性的感知”不等于“可见的感知”,而是一种心理感知,诸如“意象”、“心象”等具有“可见性”,但其本身并不是可见的,只是可想的。
  - ⑬ 关于这一问题,笔者已在《语图叙事的在场与不在场》(载《中国社会科学》2013年第3期)一文中有所阐发。
  - ⑭ “语象”(verbal icon)作为文学理论术语,首见于美国新批评代表人物之一维姆萨特,意为“一个与其所表示的物体相像的语言符号”,认为语象就是头脑中“清晰的图画”(Cf. W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press, 1954)。但是,维氏并未对“语象”概念做出更加具体的论析。
  - ⑮ 就此而言,语言的图像性类似现实世界的“形影不离”、“如影随形”等:“音”是语言的现实存在,“象”是“音”的影子,即语言的影子。没有影子的事物意味着“无形”,就像空气那样是不可见的。但是,语象作为语言的影子尽管是不可见的,却是可以想象的,因为它的所指对象就是它的参照,二者之间具有相似性。一如光照中的万物不可能没有影子,世界上也不存在没有语象的语言表意。这也是前期维特根斯坦“语言图像论”的学理依据:语言和世界在逻辑序列上具有同型结构,可以用图像将这种关系一一对应起来,于是,维氏将语言与世界的逻辑关系定义为“图像”。
  - ⑯ 利奥塔《话语·图形》,第84页。事实上,不仅仅是利奥塔所限定的“某种意义”,而是全部意义,包括抽象的概念。例如,我们之所以能够理解“道”、“形而上学”之类的抽象概念,同样在于这些词语的形象表征:它们作为“音响的形象”能使我们产生某种心理表象。抽象概念和具象概念的区别仅在于“象”的厚度及其明晰性,而不在于“象”之有无。换言之,不能激活心理表象的声音就不是语言的声音,而这“心理表象”必须基于身体的

经验,身体的经验就是身体有感于外物的经验,从而决定了语言与对象的相似性。

- ①⑦ 杨亦鸣、刘涛:《汉语话题句中语迹的神经机制研究》,载《中国社会科学》2013年第6期。
- ①⑧ 任何语言表意都是一种语象活动,文学表意之所以被称为“形象思维”,只是因为它和外物更具相似性,二者只是程度不同而不是本质差别。因此,将“形象”定义为文学思维的本质特征是一种误解。对此,笔者已在《文学叙事的在场与不在场》一文中有所讨论。
- ①⑨ 德里达:《声音与现象》,第54页。
- ②① 相对图像而言,语言表意的不在场不仅如此,还表现为言说对象的不可见性。将“图说”的对象认定为可见的、在场的,是因为看上去如此。所谓“看上去如此”,意谓图像所显示的对象并不是对象本身,只是对象的影子、影像,“图说”只是在这一意义上确定了它的在场性。言说与图说的这一区别还要在下文提及,但是不在本文展开。
- ②② 意义的身体器官是口耳相传,书写文本作为视觉图像必须经由眼睛转换,后者不可能单独施受意义。换言之,当我们“看到”图像具有某种意义时,实际上已经将其转换成语言的声音了,语音是语义的原初媒介,也是它的唯一媒介,所谓“哑巴外语”只是说不出、说不对,并非“不说”。
- ②③ 索绪尔:《普通语言学教程》,高名凯译,商务印书馆1980年版,第47页。
- ②④ 劳拉·里斯:《视觉锤——视觉时代的定位之道》,王刚译,北方机械工业出版社2013年版,第XVI—XVIII页。
- ②⑤ “短时记忆”和“长时记忆”是认知心理学的重要术语,可参见王甦、汪安圣:《认知心理学》(北京大学出版社1992年版)第4—6章。
- ②⑥ “陷入”(s'enliser)是现象学关于视觉本质的重要概念,认为视觉“让我们在这些事物本身之中观看这些事物……我的视觉陷入其中的存在的身体层面”,以至于使我们在看的过程中往往会“物我两忘”,即所谓“沉浸其中”(梅洛—庞蒂:《可见的与不可见的》,罗国祥译,商务印书馆2008年版,第99页)。
- ②⑦ “存在的薄皮”是指图像言说的局限性,“图说”不可能说出图像之外的意义(见梅洛—庞蒂《可见的与不可见的》,第326页)。
- ②⑧ “表现性动作”是高建平对中国书画关系及其艺术精神的概括(参见高建平《中国艺术的表现性动作——从书法到绘画》(英汉对照),张冰译,安徽教育出版社2012年版),这是迄今为止关于这一问题最为透彻的论析,很有启发性。
- ②⑨ “数”即“术”。“口不能言,有数存焉于其间”说明庄子将语言置于技术的对立面,后者只是“胸中有数”而已。
- ③① “庖丁解牛”见《庄子·养生主》之二,其余三典故依次见《庄子·达生》之三、之一〇、之一二,引文均据陈鼓应《庄子今注今译》,中华书局1983年版。“轮扁斲轮”见《庄子·天道》之八,此前部分(之七)同样涉及言意关系,认为“意之所随者,不可以言传也”。就篇章逻辑而言,“轮扁斲轮”的立意应是这一问题的延续,意在通过实例讨论“可言”与“不可言”问题。
- ③② 顾恺之:《论画》,《画学集成》六朝一元,第2页。
- ③③ 张彦远:《历代名画记》卷二,《画学集成》六朝一元,第111页。

(作者单位 南京大学中国新文学研究中心)

责任编辑 张颖