

艺术的拓扑像似性

赵毅衡

摘要 艺术符号文本的主导再现理据是像似性，即艺术文本与对象之间有像似式联系，这是艺术对自然的模仿本质造成的。实际上，艺术的像似性问题极其复杂，其中不可避免地混合了指示性与规约性。艺术的形象与描述对象之间，不可能是直接像似，而是拓扑像似，即弹性变形的像似。它大体上表现为四种类型：变形拓扑像似，即艺术形象是事物形象的变形；艺术家与观者心中的形象整理造成心理拓扑补缺，为艺术提供了创造空间；拓扑连接，即艺术文本内部各种因素之间的呼应，构成意义整体；发生在文本之间的拓扑延续形成文本集群。这四种拓扑像似类型在文学中更为多样，形成方式更加复杂多变，从而给艺术家的创新和观者的积极创造留下余地。从符号美学角度考察，由拓扑像似构成的复合理据性才是艺术再现的基础。

一、艺术像似什么？

皮尔斯提出，符号与对象之间的关联方式即所谓理据性有三种：像似、指示、规约。此说远远不仅是一种符号分类，而是人类思维与意义行为的三种基本方式，是任何关于人类意义活动讨论的出发点。

“艺术符号就是像似符号。”^①莫里斯在1939年提出符号美学这个学科时如此说道^②。这话乍看几乎是常识，因为艺术总是在给对象塑造一个形象。莫里斯自己承认这个定义留下太多问题：所谓“像似性”（iconicity），是符号与对象之间共有部分品质。如果二者完全像似（例如同时打印出来的两张照片放在一起），它们的关系就是互为副本，符号再现功能被取消。反过来，如果符号文本与对象之间找不到任何相似之处，像似性无从谈起。莫里斯解释说：“复杂的艺术符号中，看来至少有个别的符号单位

本文为国家社会科学基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”（批准号：20&ZD049）成果

是像似符。”^③这样一来，必须回答两个继发问题：文本与对象哪些单位必须像似？共享与不共享如何混合才成为艺术？莫里斯本人在1965年，即在提出此命题近三十年后，著文承认像似性在艺术中如何起作用是个未决问题^④。本文试图从符号美学出发，探索像似性究竟如何在艺术的构成中起作用。

艺术像似是所谓模仿论的基础。从古希腊罗马一直到19世纪，模仿论在艺术界被普遍信奉。到20世纪，模仿论依然是许多艺术理论的出发点。例如，奥尔巴赫的名著《论摹仿》，详细剖析了艺术与“现实”的关系，艾布拉姆斯的《镜与灯》则把模仿视为艺术的两个基本范式之一。在现代，很多理论家反对模仿论。哈利威尔指出，模仿问题极其复杂：“一部分观点强调艺术作品与外在表象的联系；一部分观点会考虑模仿对象的内在积累与虚构特征。不同的模仿理论被描述为艺术再现的‘反映世界’‘模拟世界’‘创造世界’之间的不同。”^⑤温克尔曼则直截了当地指责模仿论，认为模仿造成艺术的衰落，“模仿限制了天才”^⑥。但模仿显然是艺术再现的基础，“艺术是像似符号”在一系列条件下能成立，否定这一点恐怕会造成更多困惑。近年艺术理论中的所谓“再现危机”^⑦，主要是因为对模仿的复杂性研究不足造成的。

但艺术文本只包含像似性吗？论者很早发现，艺术作品中的像似性，经常混合着指示性和规约性。夏皮罗于1972年提出一个新的符号范畴，即“符号支撑”（sign-bearing），意思是像似性要靠其他符号对照支持。例如，一张脸可以用线条勾勒，“我们并不把这些轮廓线看做一个真实或想象的臉的特征”^⑧。人脸上实际并无线条，线条并不是像似某种特征，而是指示某个块面的边界。同理，绘画的许多元素，“线条、泼溅、色点等，都并非在模仿对象。它们通过相邻的标记的联合，才具有再现的功能”^⑨。

夏皮罗这个观点得到其他符号艺术学家的响应，古德曼（Nelson Goodman）在他的《艺术的语言：通往符号理论的道路》一书中进一步阐发了夏皮罗这个看法：艺术家再现对象的任务“不是复制的问题，而是传递的问题”^⑩，关键看接收者的理解方式。艺术史家米克·巴尔（Mieke Bal）举例指出，弗朗西斯·培根的《根据委拉斯开兹的教皇英诺森十世肖像的习作》中，“教皇本人是像似符，但张大嘴吼叫却是指示符（因为并不像似）”，她把这种复杂像似性称为“双编码”（double coding）^⑪。有的论者称之为“指示性形象”（indexical image）^⑫。

艺术不可能单纯依靠像似性，三种理据性汇合的现象几乎在任何艺术文本中都存在。中国古典山水画中的留白在实际的风景中并不存在，天空也不是空白的，但是天空与山景的对比，与留白与景色的对比相对应。空白与天空不是纯像似关系，而是邻接衬托出来的指示性。暗影也可以如此解读。伦勃朗肖像画的暗中之明并不一定是实际的明暗，而是背景从略，以突出部分脸容特征。

关于艺术作品的“非像似”解读，贡布里希有个平实的说明：“我们不可能把看见的东西与知道的东西完全区别开，我们对所见之物的知识或信念总是会影响我们的观看。”^⑬符号美学家卡罗尔（Noel Carroll）也认为：“全部绘画都涉及与解读相关的惯例或代码。正因为这些惯例因时而变，因文化而异，那么理解别处的绘画，就需要了解有关的惯例。”^⑭我们从艺术作品中看到的形象，经常是取决于前人作品累积形成的文化惯例，也就是规约的像似性，而不是真正的外形相似。

我们的知识和信念受社会文化的规约，没有任何解读能完全不依靠规约性。这也

是埃科 (Umberto Eco) 对像似性的批评。他认为像似符号必须靠文化规约起作用：“像似性并不存在于形象与其对象之间，而存在于形象与先前文化的内容之间。”^⑤埃科的意思是，像似符号要依据符号接收者文化规定性的理解才能表意，因此像似并不是充分的理据性，认为符号靠像似性就能再现对象，是一种“像似谬见” (iconic fallacy)。埃科甚至主张，干脆从符号学中取消像似性这个范畴。

图像有其自己的生命。当代德国美学家波姆 (H. G. Boelm) 认为艺术形象不是纯像似：“既不透明又具有透明性，既是物质的又完全不可捉摸。”他指出，艺术形象并不模仿已经在场的事物形体，而是借其在场性，让各种缺席者（无在场性者，例如某历史场面、未来场面、想象场面或无可见场面的情感和状态等）出场，此种再现 (representation) 是“代为呈现” (re-presentation)，是积极再现，或创造性呈现^⑥。此话听起来复杂，实际上是说任何图像（例如一幅半身像）只可能是用部分代替整体的指示符，目的是从我们的经验中引发出不在场的事物整体（例如这个人）。

正是因为图像的这种积极创造力量，米切尔 (W. J. T. Mitchell) 提出后符号学 (post-semiotics)，认为图像不是符号学的符码理论能解释的，因为“图画是使形象得以出现的具体的、再现的客体”^⑦，他的意思是图画中的形象有独立存在意义。他的妙语是“图画想要的就是其缺少的”^⑧，因为图画不是现有物的像似符号，而是指向尚未存在之物。

另一位艺术理论家埃尔金斯 (James Elkins) 在讨论米克·巴尔的“艺术史符号学”的时候，强调图画不需要明确的意义，“图画例行逃避使它们产生艺术史想要的那种有秩序的意义的企图”，因为图画中充满了反意义性、反连贯性、不可命名、难以描述的“纯视觉”元素。而这种被艺术史的叙述所抛弃的元素，正是图画纯视觉的精华所在。由此他干脆提出图像研究中的“反符号学” (antisemiotics) 立场^⑨，意思是图画并非总有意义。

上述学者对图像的“非像似性”描述极为精妙透彻。的确，像似性不能令人信服地解释艺术中的图像卷入的各种问题，但这不等于说符号学的意义理论无法处理像似性中的复杂性。波姆的“使缺席者在场化”，或米歇尔的“图画示其缺少”，或埃尔金斯的“无以名之的纯视觉元素”，都是艺术理论在艺术创造形象的能力前的迷惑。所谓“后符号学”或“反符号学”，实际上是发现处理像似性问题太困难，试图推开符号学以推进艺术符号学。但是艺术符号学的基本原则依然起作用：既然符号必然携带意义，艺术就必须从其符号文本的意义产生机制进行分析。

艺术文本的理据性，并不是直接像似某个事物，也不是透明地或如镜子一般显现这个事物。艺术所依靠的是一种特殊的像似性：一种既是像似又非全像似、看似模仿实为创造的像似性。本文下面的讨论，将试图推出拓扑像似这个艺术的基本品格。

二、文本内的拓扑像似

拓扑是几何学与数学集合论的结合，也就是在某种集合中寻找共同的几何品质，例如边界、距离、连续等属性。拓扑研究通常用数学公式表达，很难用文科语言说明。但是，数学表达精确并不意味着能说清艺术拓扑。在艺术学多年来的讨论中，拓扑经

常被提到，其意义却飘忽不定，对于其大致范畴，至今没有一个清晰的说法。本文尝试先举大量例子说明此现象在艺术中无处不在，然后列举几种可能的类型，最后回答艺术符号像似性的讨论引发的疑问。

拓扑学正式命名于1847年，但是17至18世纪已经有不少数学家在研究拓扑问题，许多基本想法是莱布尼茨在17世纪末提出的，他的原意是建立一种“位置几何学”(geometria situs)，研究几何图形或空间在连续变形后保持不变的一些性质^①。拓扑只考虑图形位置关系而不考虑它们的具体形状、大小、形态。变形组成连续系列，例如一个正方形可以推斜，变成各种平行四边形，一个圆柱可以扭曲成麻花状，此时它们的几何性质(例如体积)依然保持原样。图形变异中的不变因素，被称为“拓扑恒量”。

拓扑是日常生活经常遇到的现象，例如叠被子、折纸、穿衣服等等，无论如何变形，它们依然保持同一体积、同一面积或同一长度。通俗地说，拓扑学就是“弹性几何学”。

拓扑像似可以在任何体裁的艺术样式中见到，只是每一种体裁的变形方式不同，无法简单地比较。例如电影，镜头的安排似乎是生活场景的直接再现，实际上并非像似模仿。电影似乎是用摄影机代替观者的视角，但观者不可能见到只有某个人物才能见到的场景(例如关上门后屋内发生的事)，更不可能见到连人物都见不到的场景(例如人物不可能看到货箱里的定时炸弹，或鱼雷穿进船底)。说电影是用像似性模仿场景，只是说观众能看懂这些变形的形象是什么意思。

艺术像似性的拓扑化，可以大致分成几个大类。第一类是最基本的拓扑类型，即变形拓扑像似(topological resemblance)。最简单的例子或许是城市地铁地图。此时不需要讲究每站间实际的距离，郊区各站之间距离很长，在此类图上却特别短，而交叉连接密集的中心区却特别放大，因为地铁路线图只关心线路间的连接，与实际地铁状况只具有拓扑像似性。文本的“局部优先”(local precedence)与图像认知的“全局优先”(global precedence)互相转换。

由于毛笔的柔软性，中日韩等国的书法艺术特别发达。之所以称为“艺术”，是由于字体允许变化的范围极大，同一字各种写法之间可以完全不像，但观者不难把它们认为同一字，因为该字的基本架构(点划关系)是每个字空间特征中不变的拓扑恒量。至于墨色浓淡、粗细对比、笔迹间距等变异，是拓扑变异的范围，二者合起来就是同一字上的艺术创造。

与艺术最有关系的，恐怕是人脸肖像。同一张脸表情千变万化，加上穿戴化装可以变形极多。但它们依然具有共同性，即人脸识别的基本点。如果我们以像似性为艺术判别标准，那么标准证件照就是最佳艺术。显然，我们欣赏艺术的方式可能正相反，拓扑性使符号文本变异的范围变得很大，艺术中脸部的图像可以离肖像人物的原样(如果有原样的话)很远，如毕加索的立体主义肖像。这就牵涉到艺术史上最纠缠的形似与神似问题。显然，我们不能说越变形越神似，只能说神似出现于某种变形创作之中。齐白石名言“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”^②，可谓的论。

第二类是心理拓扑(psychological topology)。从艺术创作方面说，艺术形象可以像似艺术家的主观心象，此时文本模仿的对象从外界事物转向艺术家自己的经验，或连艺术家自己也未必清楚意识到的幻象。此种像似隐含于浪漫主义艺术服膺的表现论之

中，他们认为主导艺术作品的是艺术家的意图或感情。表现论表面上与模仿论相反，实际上只是说艺术文本模仿的不只是事物，而是人对世界的经验和欲望。

如电影中的气氛音乐，完全不可能有像似对象，乐音不描写事物。气氛音乐与叙述内音乐（diegetic music）不同，它没有声源，镜头中没有唱者，没有乐队，没有留声机在放。此种音乐在情节中并不存在，它是对假定的观者心理的变形模仿。人物不可能听到的仿心跳声、仿钟表跳动声等声响，也属于此类伪对象的模仿。气氛音乐、声响可以与文字叙述中的标点符号相比，如惊叹号、省略号，以及如今的表情包。这些符号并不再现对象事物，而只再现作者以及预料中的读者的心理气氛。

心理拓扑也包括读者和观者对文本的认知补足。心理学家很早就发现，在图像的心理认知方面，拓扑像似性起重大作用。例如格式塔心理学，最常见的例子是从云的形态里看见巍峨的城堡或猛兽的面孔。格式塔效应的发生，并不需要文本具有多少像似性，只需要从某些不连续的局部点出发，想象就能把图形的缺失补足，以满足起码的图像完整要求。两个形象之间经常并无客观的同一性，只要有心理成像的同一性就可以了：观者的认知将形象连通起来。它们之间不是属性同一，而是认知同一；不是客观同一，而是主观同一。

文本的形象片段与想象对象之间的拓扑像似关系是艺术再现的重要基础，拓扑像似给观者强大的图像认知处理能力。艺术符号学家圣马丁（Ferdinand de Saussure）指出：“拓扑性模式允许我们思考作为力量的领域，或动态的张力的视觉空间领域，尤其当它在一个持续改变的状态中。”^②对文本的局部认知全局扩展了像似的范围，让文本容纳各种复杂变异。与几何的拓扑变形相比，艺术的拓扑扩展中主观认知能力起的作用更重大，观者的想象力成为最主要因素。“横看成岭侧成峰，远近高低各不同。不识庐山真面目，只缘身在此山中。”^③苏轼生动准确地描写了拓扑空间的感知变形。

第三类在拓扑学中称为“拓扑连通”（topological continuity），指的是文本各部分之间形成的邻接连续。在艺术中常常称为“作品系列”或“风格统一”，例如贯穿长篇小说或电影的母题诸变形，交响乐或歌剧中的“主题”旋律变奏，同一系列（相同人物设定）的小说电影等等。

夏皮罗认为：“就像用不同颜色写出来的词，可以是同一个词。”^④他的意思是，只有用蓝颜色写“蓝”这个词，才有符形与符义的对应；一旦用其他颜色写“蓝”这个词，形态像似性指向黄色，文字规约性指向蓝色，二者在一个词中会引发解读冲突，也可以造成符形在符义上叠加形成张力。这在符号认知研究中被称为“斯特鲁普效应”（Stroop effect）^⑤。类似的符形与符义之间的冲突转换大量见于设计中的美术字，例如理发店的招牌字笔画卷曲，球鞋的牌子因速度而倾斜，符形与符义叠合像似加强效果。

上引夏皮罗之说，实际上是在为印象派之后的各种美术现代流派辩护。艺术往往让符形与符义在相互比较中才显现完整意义，现代美术中的点彩派、立体派有意制造符形不合符义，中国画的写意也是在追求二者冲突。夏皮罗认为艺术文本内各元素（色块、点面），关系是“音乐式的，而不是模仿的”^⑥。也就是说，它们在对比中形成关系，不一定要像似对象。各元素之间的邻接拓扑连续，产生更让人激赏的艺术效果。

建筑或建筑群的主体模块（例如古根海姆博物馆的重叠构造），旅游地的景色主题设置（例如迪士尼乐园的尖顶），公园的主元素变体，一条街道或广场两边的围廊，同

一电影中的摄影基调，都是常见的拓扑连通。在各种工艺艺术设计中，拓扑连续就更为重要：小到一套茶具、一室装修、一身服装、一式家具，大到一个城市的设计风格，均是如此。此种艺术文本都依靠延续中有变形的拓扑连接。变化多端的各部分，靠互相像似贯通，不一定像似任何其他事物。例如，悉尼歌剧院是两种像似性的结合，每个部分像似莲花花瓣，而各部分互相之间风格贯通，这样形成的风格更具有设计感。

三、文本间拓扑集合

以上讨论的基本上是文本内部的像似性的拓扑构成，拓扑像似性也经常发生在文本集群之间。文本之间（而不是文本内部）的拓扑像似，可以构成拓扑集群(topological group)，这是艺术研究中的一个重大问题。一个成熟的艺术家，其作品具有文本间的邻接像似，形成可识别的个人或群体风格，如鲁迅的杂文、张爱玲的小说，如齐白石的鱼虾螃蟹、吴冠中的花鸟。与其说波洛克的“滴沥画”像似某种事物，不如说他的作品互相之间有像似贯通。一个有特点的艺术流派，他们的作品也有这样的邻接像似。此时作品与对象之间的像似性变得次要，淹没在文本集群的拓扑像似性之下。文本间拓扑像似也发生在派生文本中，拓扑连续性从一层文本转入另一层文本。起始文本（例如草图、模型、初稿）与成果文本（作品）之间的系列转化往往形成跨媒介集群。从小说改编戏剧、从戏剧改编电影的过程中，某些元素消失，但保持了拓扑共相。

基于拓扑共相的变体互相对照，往往有重要价值。例如，同一个地理对象（如一个城市），可以映现为各种不同用途的地图：地形图、交通图、人口图等。我们对一种文化做研究或艺术再现，实际上也是在用拓扑对照办法寻找特殊因素的显现。例如我们研究陈忠实、贾平凹的小说，陈凯歌的电影，谭维维的歌曲，发现他们作品中的陕甘高原农村有相通共相，但并不相似。找到联系这些文本的拓扑集群方式，就找到了评价这些作品的钥匙。

莱柯夫与约翰逊在20世纪80年代初提出的“概念比喻”（conceptual metaphor），是靠拓扑集群形成的一个重要修辞方式^⑦。概念比喻就是跨媒介、跨语言通用的比喻，例如“怒火冲天”“人生如戏”“世事如梦”“心碎”，又如蛇为鬼蜮、鸟为自由、狮虎为王。这种比喻不局限于某种语言，几乎为全世界文化所共有。在艺术中往往可以用于完全不同的场合，例如“干柴烈火”“倾盆大雨”“自由飞跃”等等，任何艺术都乐于表现，而且各有奇招。概念比喻中的不变性特征与其表现方式在多媒介、多语种之间的张力，是艺术学理论的重要课题。

艺术中的象征是从概念比喻进一步发展形成的，因此不受语言和媒介限制，例如十字架、新月、万字分别之于基督教、伊斯兰教、佛教，这些象征无论用什么媒介（图像、雕塑、语言、手势）来表现，但基本都保留其拓扑共相（例如十字架有三十多种图式，但基本不变，依然容易辨认），就依然是同一个象征。经过变异与符用理据积累之后，象征的意义总是比较抽象，经常是无法解释清楚的精神境界（état d'âme），或很难用别的方式表达的抽象意义（例如经轮象征佛法），甚至难以形容的境界（例如多种宗教中的曼陀罗象征至今也指一种花）。象征往往发展历史很长，虽然保持了拓扑共相，但是重复的社会性变形使用，累积了丰富的符用性意义。例如，当我们说自己

的事业已经“历经八十一难”，就使用了这个象征拓扑共相中的崇高性，此象征意义的历史积累也加强了说服力。

每一种艺术体裁、每一个新的艺术文本，各有其变形方式，但是一个文本与其他文本之间必然有某种连接构成拓扑集群。孤立的全创新或突破一切传统的作品无法被理解。惊世骇俗如杜尚的“小便池”，还需要一个雅致的传统美术题名“泉”，又需要一个艺术家签名。可以说，任何艺术作品在文本内不可能不依靠变形像似，文本间也不可能无拓扑集群撑腰。

四、语言艺术中的拓扑像似

上面两节讨论四种拓扑像似，虽然跨媒介、跨体裁，但大抵在视觉艺术范围中，比较容易理解，困难的是如何分析语言艺术中的像似性。用语言建造形象以及语言形象的理解过程比造型艺术复杂的多。语言的像似性靠读者认知重构，是读者从文字的语义中读出来的。因此，符形，即文字的写法，与形象语言的意义之间会形成张力性差异。

语言艺术主要靠读者从语言描写中析出形象，这种现象，论者借用希腊词称之为“ekphrasis”，有些中译者半音译为“艺格敷词”，不容易懂^②。符号学家胡易容译之为“赋像”，即“文字内容赋予的形象”^③，此译法比较清晰，接近新批评派理论家维姆赛特的“语像”（verbal icon）^④。语言文字本无像，但它通过规约性几乎能够再现任何视觉形象（一个场面、一处风景、一个人物的外貌等等）。在这里起关键作用的，是作者和读者共享的心理拓扑能力。

形象语言并不是文学艺术的排他性特征，科学技术和日常用语一直在使用语言形象：一篇生物论文或化学论文对某个实验的描述，也充满语言形象，也必须依靠读者解释时在心中构造相应图像。反过来，文学也需要逻辑，不可能全部用形象语言。艺术性的关键不在于文学语言中的形象语言占比，而在于其语言如何产生形象效果。

西文词“imagination”既是想象又是形象思维，这不是一词双义，二者本来就是一个意思，即把不在场的对象感知在场化于心灵中的能力，“心眼”见到肉眼所未见的视觉形象。把形象思维视为文学艺术的本质，此说盛行于19世纪，俄国的别林斯基、英国的柯勒律治为此做出了最雄辩的辩护^⑤。但此观念在20世纪初受到重大挑战，俄国形式主义学派的施佩特（Gustav Shpet）认为读诗时“努力去感受形象会导致错误理解”^⑥，而什克洛夫斯基认为形象是文学演变中变化最少的部分，例如情诗，变化剧烈的是语言再现形象的方式^⑦。语言艺术栩栩如生地像似对象固然是好作品，但语言艺术最值得注意的是作品如何变形地对事件场景赋像。

符号学家雅各布森在1958年关于文本六个主导因素的名文中，重点谈了他称作“诗性”的语言艺术性，他跳出形象思维的符义思维，转向符形。他引诗人霍普金斯的话，认为诗是“全部或部分地重复声音形象的言语”，诗性是文本本身的品质（“声音形象”）^⑧。这是对艺术文本“自我再现”性质的简洁说明。产生诗性的一个重要方式是重复某些要素，从这些重复之间出现非常见的形式对比。因此，艺术文本获得艺术品格，不仅是因为其描绘的对象有诗情画意，还因为语言文字作品的艺术性，它来自

文本自身的形态之像，最明显的就是节奏与押韵。

中国古典诗讲究平仄、节奏与韵脚，除了极个别的情况，押韵并不直接像似对象。有论者认为《周南·汉广》前半部分用“谋求”韵，表现悲伤，下半部分境界开阔明朗，转用“江阳”韵^⑤，这是非常罕见的韵脚语音与形象对应的特例。大部分情况下，押韵是文本中某种同品质元素互相像似，按一定方式组合，形成拓扑连通式的诗性。

排比可能是任何语言的诗歌都喜欢用的手法，欧洲语言喜欢用对称性排比，即所谓“逆对”（epanaplesis），中文的一字一格，更适合构成平行的“顺对”。先秦作者自然地发现了中文这个优势，行文中已经有许多对偶。《战国策》说“见兔而顾犬，未为晚也；亡羊而补牢，未为迟也”^⑥，是早期汉语邻接排比的例子之一，句型大致重复，个别字变异对应。此后赋中出现了规律性的长段对仗排比，几乎全篇上下句无字重复，也无字不对。南北朝时出现律诗，中间四行对仗精美，充分显示出语言形态本身对照呼应的魅力。对仗是中国诗的一大特色，读者熟知的名句，如杜甫“万里悲秋常作客，百年多病独登台”^⑦，黄庭坚“桃李春风一杯酒，江湖夜雨十年灯”^⑧，它们作为绝佳对仗，自然顺畅。其诗意不仅来自形象描写，不仅在“桃李”与“江湖”、“作客”与“登台”之间微弱的符义像似，更在于这些词语的构词像似。在现代汉语中，对偶大量存在于对联、招牌、广告等需要形式吸引力的体裁之中。

对偶要求相应位置上词义对照，构形相应，平仄互补。三者叠加，同中有异，而成拓扑连通，形成中国诗特有的诗意。在这个基础上，拓扑像似的弹性变形可以强力拉伸，形成“宽对”：符形上构词似乎严格呼应，意义却拉得很开，远距对应。王夫之自题画像“六经责我开生面，七尺从天乞活埋”^⑨，鲁迅以清人何瓦琴联句题赠瞿秋白“人生得一知己足矣，斯世当以同怀视之”^⑩，这些位置上“非形象词”符形呼应，符义却几乎拉伸到变形的最远点，“不对之对”造成的张力，诗意高远，气魄摄人。

类似的同位映照也可以用来解释文学翻译。不同的语言之间很难有意义完全对应的词，只能在翻译语中找与对象语义位相类的词。用据称是西周封爵的“公侯伯子男”翻译欧美国家的爵位，每种爵位的世袭方式与权力地位无法对应，但是爵位之间的等级对比大致相当，也就够了。翻译的目的是寻找变化中的不变性^⑪，即力求在另一个文化中位置大致对应。异语言是异文化的承载者，在另一个文化体系中想求绝对的同义是不可能的，只是在两种语言及文化中寻找拓扑映照（topological mapping）效果。实际上，被认为是妙译的往往是“非译之译”，即在目标语言中寻找有“变形像似”的对应。例如将“reactivate”译为“重出江湖”，将“鱼米之乡”译为“land of milk and honey”，甚至如林语堂那样生造一个似有实无的词“幽默”来译“humour”，这个词能在汉语中站住脚变成日常词，靠的是符义的需要加诸符形的补缺压力。

这种符形与符义叠加的心理“拓扑补缺”效应，是符义（观者意识对意义的追求）对符形的压力造成的拓扑心理像似。小说的章节、诗歌的分行、散文的字体等，都能严重影响解读。

例如，小说似乎比较客观地用形象语言描写事物，实际上无处不在引导读者按一定空间方式“观看”所描写的事物形态或事件经过。《水浒传》第四十五回写到扬雄的妻子潘巧云与和尚海阁黎密约一事：“次日，扬雄回家，俱各不提。饭后扬雄又出去了。只见海阁黎又换了一套整整齐齐的僧衣，径到潘公家来。”^⑫此段中常用语“只

见”，没有主语，不是指某个人物看见，也不是指叙述者看见，叙述者本来就能看见全部情节，不需要“只见”，这个“只见”是把叙述空间集中到某个场面上。

类似的空间限定，在现代小说中依然大量使用。茅盾的《子夜》第一章开场写到上海景色：“向西望，叫人猛一惊的，是高高地装在一所洋房顶上而且异常庞大的霓虹电管广告，射出像火一样的赤光和青磷似的绿焰：Light, Heat, Power!”^④这“向西望”，指的是谁在向西望？小说中的人物还没有一个出场。这个“向西望”与上面引的《水浒传》例中的“只见”一样，是叙述控制故事再现空间的方式。

任何叙述艺术文本，必须依靠读者对故事的“拓扑补缺”。文本中不定点的暗示比对事件的模仿性描述更为重要。例如，现代叙述文本大量使用省略，让叙述跃动，跳出线性情节。鲁迅的《药》只写了四个场景，中间的情节全部省略，让读者补足，在“五四”时期，这是异常大胆的创新。省略是叙述文本对情节的拓扑变形，而读者必须进行类似格式塔认知的补足游戏。

省略本身是叙述艺术反像似的表现，作为描写对象的事件，在时间上是连绵的，不存在这种空缺。叙述文本的简略缺省是情节在叙述空间中的弹性变形。语言艺术的叙述世界并不直接对应所叙述的事件。对缺省的认知，靠的是读者和观众“二次叙述”中的整合能力。文本对对象的拓扑变形是有意不像似，从而强迫读者构建相对整齐的事件时空链。艺术变形的目的远非只是节省篇幅，而是有意给读者机会，在拓扑补缺中感受艺术变形的魅力。

五、拓扑美学

以上介绍了艺术中无所不在的拓扑像似性，分析了为什么艺术依靠拓扑像似，描述了其中的几种类型（变形像似、拓扑补缺、拓扑连通、拓扑集合），介绍了艺术的这种品格在文本中、文本间以及语言中变化多端的存在方式。艺术符号文本并非由像似性主导，而是由拓扑像似性主导，而且，随着文学艺术的发展，这趋势在不断深入。从前现代到现代与后现代，从形似到神似，艺术的进展一直是在创用新的方式实行拓扑变形。但就拓扑变形的原则而言，这不是艺术的现代演化的结果或后现代创新，而是艺术与生俱来的美学本质。

从初民的岩画时代开始，艺术就无法依靠纯像似性，只能依靠拓扑像似。岩画看起来因工具简陋，只能求个大概，但恰恰由于不固守像似性，艺术就有了充分的创造余地。近年考古发现的人类起源证明，欧洲有些岩画比四万年前智人来到欧亚大陆更早数万年，一些非智人的人类，如尼安德特人，已经是“画人”（Homo Pictor）^⑤，他们已经有用图像符号再现并识别世界的能力。而岩画以小画大、以静画动、以线代体、突出关键部位的能力，已经得到拓扑像似的真谛。模仿成为人性活动出发点，拓扑变形能力至关重要。

艺术理论家很早就注意到这个问题，尽管他们没有用拓扑变形作总结。贡布里希名著《木马沉思录》再三强调艺术并不形似对象，而是用此为借口创造替代物：“所有的艺术都是制像，所有的制像都源自替代物的创造。”^⑥木马与马只有很微小的像似点（可骑），但已有足够的理由称之为一种马。而挂在屋檐下叮当作响的装饰、公共场

所临时的可移动栏杆，也被称为“铁马”，它们与马的像似点更少（鞍铃、骑兵围隔）。

西班牙艺术理论家奥尔特加的“艺术非人化”理论，强调现代艺术“打碎人的形态，使之非人化”，他的意思是现代艺术不是亦步亦趋地模仿，而是打碎人习惯的世界状态。艺术的目的就是“摧毁把我们当作日常现实的桥梁与航船……建构某种不属于自然摹本的东西，进而把握其本质”，此种“战胜人类事物的胜利”就是现代艺术的真谛^④。所谓“把握本质”，而非仅仅做自然摹本的像似，就是抓住有意义的拓扑共相点。

符号学奠基人之一皮尔斯已经体会到艺术与一般符号表意的像似性不同。皮尔斯本人很少讨论艺术，他的笔记中偶然有一些不太好懂的片言只语触及美学，他自己多次承认自己不懂艺术^⑤。这恐怕就是为什么他下面这段话一直被人忽视，既没有收入哈佛大学花二十多年时间精心编辑的他的八卷全集，也没有出现在其他的许多辑本中，至今只保存在他的手稿库中。这段话读起来的确不容易懂：“（艺术是）表达为创造的理性，却给人完全无法分析的印象。它是纯感性，却是一种以创造的理性给人深刻印象的感情。它是真正属于第三性并在取得第二性的过程中出现的第一性。”^⑥这段话的前两句是皮尔斯阅读康德美学的心得，康德在《判断力批判》一书中努力追求的，就是如何将艺术的感性起点与人的理性能力结合起来。第三句才是皮尔斯对艺术文本理据性构造的独特理解。

一直到20世纪70年代后期才有人讨论此语，用以作为“皮尔斯美学观”^⑦。德国符号美学家本斯（Max Bense）在其1978年的著作《美学的不可能性及艺术的符号学概念》中对此观点的解释比较详尽周全。本斯认为这句话所说的三性指的是符号构造的三元：第一性为符号的感性载体，第二性为符号的对象指称，第三性为符号的解释项意义。艺术可以让第三性的解释项意义，越过第一性的媒介感知，从而指向对象^⑧。本斯由此推导出他对艺术的定义：“指示性现实之像似或然性。”（iconic probability of the indexical reality）^⑨他的意思是说艺术文本有形象，但形象并不是意义的全部来源，只是作为一种或然的提示来指示对象。这个定义措辞绝妙，但几乎与皮尔斯原话一样难懂。

皮尔斯的“三性论”是他的符号现象学的基础，覆盖很多意义。本斯的解读是合理的，但并非唯一合理的。笔者认为，前引皮尔斯关于艺术的话主要在讨论艺术文本的意义产生于悖论理据性。他的语句虽然纠缠，却真正说出了艺术的特征，因为这句话只能从拓扑变形来理解才解释得通。

如此解读，也帮助我们理解皮尔斯另外一句比较神秘的话，他认为三种理据性“尽可能均匀混合的符号，是最完美的符号”^⑩。他从未说清楚如何测量符号组分的等分均匀，也没有说明为什么这样的符号才是完美的。看到他对艺术的定义，或能猜出他的意思：艺术正因为三性结合，难分高低，互相补偿，互为呼应，才可以看作趋近完美的文本。

正因为此，说“艺术是像似符号”，或说“艺术符号是像似性主导”，只是一个外观上的粗浅处理。艺术的理据，不是简单的模仿式像似，而是充满了创造性变形的弹性像似。当我们称其为艺术，我们就已经看到了变形，而且看到艺术通过变形跳出对象的倾向，可以说，拓扑性造就了艺术。而在现代与后现代艺术中，对象变成了一个烟雾弹式的障眼法，它的意义留痕多半要从文本附加因素（例如标题）中寻找，而标题也经常是虚晃一枪，变成艺术游戏的一部分。

艺术家有这种变形的特权，也有变形的义务，否则他的作品只是写生训练。艺术创新的自由实为一种沉重的负担，他如果未能在这种变形中注入创造才能，只是用了别人已经用过的手法（皮尔斯所谓第三性的“惯例”），或是机械模仿的“纯像似”，他就只是一个平庸的艺匠。像似性的不完整打开了积极创造的天地，使整个艺术事业成为可能。所以卡西尔很早就提出：“艺术不是对实在的模仿，而是对实在的发现。”^③而德勒兹认为艺术家投入这种变形的力量更为神秘：“艺术不是再现与发明，它源于一种捕获性的力量，所以，艺术是不可比喻的。”^④

艺术不可比喻，不可预料。模仿似乎有法可循，有先例可对照，实际上文无定法，形无可依。本文希望指出，拓扑像似的变形，才是艺术成为创造的领域。拓扑变形并不像德勒兹说的那样神秘，而是可认知、可辨识的，它是艺术家与观者共享的意识认知能力。艺术的拓扑像似性，就是为了引发观者心中先验存在的对拓扑变形的认知与补缺能力。像似的拓扑性是让艺术创作和欣赏启动的跳板，也是艺术这种人类意义活动永无枯竭的展开动力。

-
- ①④ Charles W. Morris and Daniel J. Hamilton, “Aesthetics, Signs, and Icons”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 25, No. 3 (March 1965): 357, 361.
- ② Charles W. Morris, “Esthetics and the Theory of Signs”, *The Journal of Unified Science*, Vol. 8, No. 1/3 (1939): 131-150.
- ③ Charles W. Morris, *Signification and Significance: A Study of the Relations of Signs and Values*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1964, p. 68.
- ⑤ Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton: University of Princeton Press, 2002, p. 23.
- ⑥ 约翰·约阿希姆·温克尔曼：《希腊人的艺术》，邵大箴译，广西师范大学出版社2001年版，第192页。
- ⑦ 周宪：《再现危机与当代现实主义观念》，《文学评论》2019年第1期。
- ⑧⑨②④②⑥ Meyer Shapiro, “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs”, *Simiolus*, Vol. 6, No. 1 (1972-1973): 17, 17, 17, 18.
- ⑩ 纳尔逊·古德曼：《艺术的语言：通往符号理论的道路》，彭锋译，北京大学出版社2013年版，第14页。
- ⑪ 转引自段炼：《视觉分析与意识形态——米克·巴尔艺术史学的符号叙事研究》，《世界美术》2019年第2期。
- ⑫ Philip Codognet, “An Historical Account of Indexical Images: From Ancient Art to the Web”, *Proceedings of IEEE Symposium on Visual Language*, Tokyo, 1999, p. 104.
- ⑬ E. H. 贡布里希：《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》，杨成凯、李本正、范景中译，广西美术出版社2015年版，第85页。
- ⑭ 诺埃尔·卡罗尔：《艺术哲学：当代分析美学导论》，王祖哲、曲陆石译，南京大学出版社2015年版，第42页。
- ⑮ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: University of Indiana Press, 1976, pp. 216-217.
- ⑯ Herausgeben von Gottfried Boelm, *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 17.
- ⑰ W. J. T. 米歇尔（即米切儿）：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京大学出版社2006年版，第4页。
- ⑱ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, pp. 47-48.
- ⑲ James Elkins, *On Pictures and the Words that Fail Them*, Cambridge: Cambridge University Press, p. xii.
- ⑳ Charles Nash, “Topology and Geometry for Physicists”, in Ioan James (ed.), *A History of Topology*, Amsterdam: Elsevier, 1998.
- ㉑ 张竟无编：《齐白石谈艺录》，湖南大学出版社2009年版，第259页。
- ㉒ Fernande Saint-Martin, *Semiotics of Visual Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. xii.
- ㉓ 查慎行补注，王友胜校点：《苏诗补注》卷二三，凤凰出版社2013年版，第674页。

- ②⑤ Erkki Luud, "Syntax-Semantics Interface", in James Wright (ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Science*, Amsterdam: Elsevier, 2015, pp. 900-905.
- ②⑦ George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, p. 8.
- ②⑧ E. H. 贡布里希:《象征的图像:贡布里希图像学文集》,杨思梁、范景中编选,上海书画出版社1990年版,第80页。
- ②⑨ 胡易容:《图像符号学:传媒景观世界的图式把握》,四川大学出版社2014年版,第86页。
- ③⑩ William K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, New York: Taylor & Francis, 1967, p. 3.
- ③⑪ 邢建昌:《形象思维与文学本质特征的探索》,《文学理论研究》2011年第5期。
- ③⑫ Galin Tihanov (ed.), *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory*, West Lafayette: Purdue University Press, 2009, p. 64.
- ③⑬ 维克多·什克洛夫斯基:《作为手法的艺术》,方珊译,《俄国形式主义文论选》,生活·读书·新知三联书店1989年版,第3页。
- ③⑭ 罗曼·雅各布森:《语言学与诗学》,滕守尧译,赵毅衡编:《符号学文学论文集》,百花文艺出版社2004年版,第183页。
- ③⑮ 宋雪伟:《试析韵脚字的表达功能》,《西昌学院学报》2020年2期。
- ③⑯ 何建章注:《战国策注释》卷一七,中华书局1990年版,第571页。
- ③⑰ 杨伦笺注:《杜诗镜铨》下册,上海古籍出版社1982年版,第842页。
- ③⑱ 刘尚荣校点:《黄庭坚诗集注》卷二,中华书局2003年版,第90页。
- ③⑲ 《王船山诗文集》,中华书局1962年版,第546页。
- ④⑩ 转引自徐时栋:《烟屿楼笔记》卷八4a,遵学斋1928年版刻本。
- ④⑪ George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Shanghai: Foreign Language Education Press, 2001, p. 16.
- ④⑫ 施耐庵:《水浒传》第四十五回,人民文学出版社2005年版,第602页。
- ④⑬ 茅盾:《子夜》,人民文学出版社2004年版,第3页。
- ④⑭ Hans Jonas, "Homo Pictor and the Differentia of Man", *Social Research*, Vol. 29, No. 2 (Summer 1962): 202.
- ④⑮ E. H. 贡布里希:《木马沉思录》,曾四凯、徐一维译,广西美术出版社2015年版,第24页。
- ④⑯ 何塞·奥尔特加:《艺术的非人化》,周宪译,周宪主编:《艺术理论基本文献·西方当代卷》,生活·读书·新知三联书店2014年版,第29页。
- ④⑰ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Vol. 2, Cambridge and Mass: Harvard University Press, 1931-1958, p. 201; Vol. 5, p. 111.
- ④⑱ Charles Sanders Peirce, *CSP Manuscripts, R310 (1903)*, Houghton Library, Harvard University, p. 9.
- ④⑲ Beverley Kent, "Peirce's Ethics: A New Look", *Transactions*, Vol. 12, No. 3 (Summer 1976): 263-283.
- ⑤⑩ 伊丽莎白·本斯:《玛克斯·本斯的信息美学与符号美学》,罗筠筠译,《国外社会科学》1996年第4期。
- ⑤⑪ Max Bense, *Semiotische Prozesse und Systeme*, Baden-Baden: Agis, 1975, S. 145.
- ⑤⑫ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Vol. 4, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958, p. 448.
- ⑤⑬ 恩斯特·卡西尔:《人论:人类文化哲学导引》,甘阳译,上海译文出版社1985年版,第83页。
- ⑤⑭ Giles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Paris: Editions de la Différence, 1981, p. 56.

作者单位 四川大学文学与新闻学院

责任编辑 张颖