

作为符号哲学图像的兔图

——论图像辨认的经验条件

朱俐俐

摘要 图像辨认是一种认识活动，与知识相关的经验条件有助于捕捉图像符号的意义。认知符号学所重视的前语言图式结构与同类可视的图式、可读的“楷模”皆基于相似的感觉材料，因而可习得性地分享相近的标准化意向，从而帮助辨认。格式塔心理学提示人们从图像符号系统整体出发规定局部意义，关键局部的逻辑与结构生成情况可反过来影响图像辨认结果。神话叙事孕生了多变的神话象征符号，由附属符号组成的属像符集基于象征关系，符集内诸基本属像可经由暗示关系获取意义。画家书写的题款等除了提供象征性文化语境，还可通过锚固绘制意图直接提供辨认价值。

本文为国家社会科学基金艺术学青年项目“符号学视域中的艺术生成思想及其关键概念整理与对译研究”（批准号：19CA161）成果

图像辨认活动是当代艺术哲学关注的重要对象，这一活动既是“看到”又是“知道”，是认识活动而非纯粹感觉过程。自20世纪以来，围绕图像辨认的经验特性已有诸多思考，其中贡布里希、艾柯、潘诺夫斯基、罗兰·巴特、米柯·鲍尔等人在不同程度上引入符号学^①视角。贡布里希强调观看过程中“对所见之物的知识（或信念）”^②；艾柯重视“文化规范”^③在意义接受中的价值；潘诺夫斯基划分的图像学三层次展现了程式化题材与文化象征史对解图的作用；巴特认为辨认者具有基于不同类型知识的“个人语型”^④；鲍尔主张社会历史语境作为“框架”制约了图像可能被读解出的意义，并将“框架分析”视作一个连续的符号活动^⑤。在哪些后天条件可以帮助辨认图像符号这一问题上，国内外许多学者较为宽泛地使用“文化”“历史”“习俗”等概念，因此这一问题还有继续深入思考的空间。20世纪对图像辨认活动的讨论始于鸭兔图，在中西艺术思想中，有若干较受关注的兔子图例可以帮助我们考察形象意义的经验性生成。本文尝试考察已有观点及其对不同画例的适用性，分别从认知材料、视觉心理、象征程式、图文关系等方面入手，讨论能够为图像符号提供阐释理由的四个具体经验条件，

并探究它们的影响机制和相互联系。

一、对图式结构的习得性共识

维特根斯坦与贡布里希曾就辨认多义的鸭兔图做出思考(图1),他们的论说成为20世纪艺术哲学中图像辨认问题的起点。维特根斯坦的思考意在说明语言对经验的描述,在这一过程中,他既看到图像与现实的再现关系,也看到辨认图像需要知觉与经验的结合^⑥。图像辨认对经验的要求在贡布里希的思考中也有所体现。在《艺术与错觉:图画再现的心理学研究》中,贡布里希对鸭兔图的读解着重于展示艺术观看中的错觉心理现象。他在阐释鸭兔图时给出三个主张:首先,图像不是现实;其次,从认出鸭到认出兔,图像中的某个部位产生了变形;最后,人们在看到鸭时还会记得兔,但无法同时看到二者^⑦。贡布里希的阐释路径,他在思考绘画依据时提出的“图式”(schema)概念,以及他在多年后的讲稿中重新思考鸭兔图时提及的若干关键术语,如“暗示”与“视觉预期”等,都对思考图像辨认活动具有直接启发意义。

贡布里希看到,图式作为绘画工具,其制像意义有时会呈现出较明显的反经验性。他将图式解释为“共相”(universals)、概念与“模型”(pattern),将其类比于中世纪用语中的“模式”(simile),并主张它代表着“类目”(category)且预先存在^⑧。他以《命运之轮》为例解释中世纪艺术对几何图形与数学关系的运用,还引用中国画谱《芥子园画传》中的图例,证明不同民族在作画时都关注对象的共相。他同时发现,不同民族和时代的许多初学者是先学习图式再去观察世界的,这使得画作与现实世界联系微弱。后来贡布里希发现了“图式加矫正”(schema plus correction)的制像公式,认为凸显绘画实践中的现实性与个体性需要“矫正”的作用。值得注意的是,贡布里希认为这种在古希腊人那里被称作“准则”(canon)的图式是艺术家在构成“可信的人像”^⑨时一定要知道的内容。事实上,“可信”不仅要求图像再现,还要求作画者与辨认者分享与再现关系较为吻合的知识,但贡布里希的思考主要针对图式在制图中的作用,并未深究图式自身的生成过程及其辨认作用对知识积累的依赖。

就图式的生成过程而言,图式是基于对感觉材料的归纳得到的,通常能凸显再现对象的“区别性特征”(distinctive feature)。如果结合现象学的相关观点,可以说,这些可见的再现性图式是通过直接观察和归纳现象并对其加以符号化而得到的。简单来说,这一符号化过程依赖感觉材料,动用人的归纳逻辑能力,反映感官和思维反复训练的结果,并且需要接受自然观察的修正。就图式的辨图作用而言,图像的创作者与接受者往往分享相似的感觉材料,对材料的累积与提炼使得接受者能在头脑中形成与创作者相似的内在图式,这些内在图式会帮助观看者辨认图像。诺曼·布列逊在反思贡布里希图式思想时指出,图式应当既是一种可见的客观结构,被不断修改以使再现结果更接近现实,又存在于画家的感知中,是一种意识场域内的理念结构,而后者常常被贡布里希的读者所忽视^⑩。这种人脑的内在图式被认知符号学称作“意象图式”(image schema),它是一种通过感知获得的前语言图式结构,与反复发生的经验样式对应,可以帮助人们分类性、意图性地理解世界^⑪。意象图式尽管并无可见形式,却也是

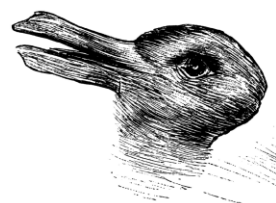


图1 鸭兔图(贡布里希:《艺术与错觉:图画再现的心理学研究》,第4页)

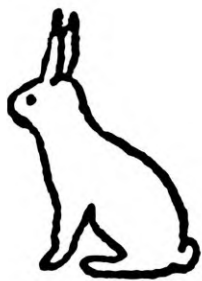


图2 兔图 (Susanne Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, p. 69)

再现的。感觉材料构成了可见或不可见的图式的基础，并且感觉材料的相近使得不同人能够在现实对象惯例性的形式关系上达成共识，并可能令观看者在图像辨认中捕捉到制像公式的作用过程。总之，图式不仅是创作图像的要素，还是理解图像的依据，且离不开知识。正如贡布里希通过《芥子园画传》看到的那样，生成于不同文化语境的共识都具备这种后天的习得性。

对图式的习得性共识是图像辨认的阐释理由之一，这在另一幅兔图中得到了验证。符号论美学家苏珊·朗格在《哲学新解：关于理性、仪式和艺术的符号论研究》一书中以一对轮廓图（图2、图3）思考过图像辨认问题。在她看来，这两张简笔画只有动物的耳朵和尾巴处不同，但第一幅图会被观看者毫无疑问地“认作”（recognize as）兔子，第二幅图则会被立刻“接受为”（accept as）猫，其原因在于两幅图的比例关系不同^⑩。朗格举这个例子是为了说明图像是现实对象的符号，在她看来，图像在将对象符号化时，只需要与现实共享某些比例，例如某个局部的具体位置与相对长度、局部之间或局部与整体之间的相互关系等，而观看者凭借这些比例就可完成辨认。朗格的主张尽管看上去完全围绕图像自身，但实则强调人对世界和图像的反应：它既从制图者的角度说明了图式会且只会再现现实的某些特征，也从图像接受者的角度说明了人在辨图时会将视觉图像与头脑中的意象图式进行匹配，这两份图式虽然属于不同人，却经验性地相近。这一方面指明了制图者和观看者可以共享关于对象特征的知识，另一方面也突出了图式对数学关系的重视，并且这种结构上的数学关系宣示了图式与现实的联系。

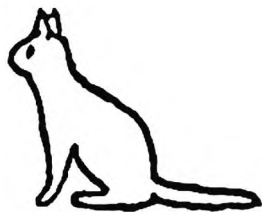


图3 猫图 (Susanne Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, p. 69)

自然再现性越强的图像往往越容易辨认，但当人们无法通过图像与现实的高度相似性辨认出形象时，辨认就常常需要甚至只能基于抽象的数学关系。不论是丢勒的《野兔》（图4）还是崔白的《双喜图》（图5），都对细节有精细入微的再现性描摹，比如兔身各部位的毛发有细微不同，这使得画中兔成为某个近乎“完美的相似物”而极易被辨认出来。缺少细节且扭曲的抽象画是不够写实的，但正如朗格指出的那样，我们在观看某些现代人体艺术画时也仍然能认出人的样子，只要我们找得到代表人体某些部位的符号，并确认它们之间的关系：“这些局部仅由惯用符号来表明，例如点、圆、十字等等。唯一被‘描绘’出来的，是这些局部之间的关系。”^⑪局部之间的关系常常是一种数学关系^⑫。潘诺夫斯基曾从美术史视角总结过这种数学关系的发展及其价值，在他看来，这种关系一方面是“为了‘标准’的兴趣，或者是为了规范的需要”，另一方面也能体现某个特定艺术家或艺术时期的风格，当然也会展露某种“美的意愿”^⑬。潘诺夫斯基受符号学家卡西尔影响，强调形式的先验性^⑭。但他的总结反映出，他认可在图像辨认活动中，图式既体现也要求不同人具有一些习得性共识，比如在生物学方面对生理的共识、在风格学方面对个人或时代印记的共识等。



图4 丢勒 野兔 1502 纸上水彩 25.1×22.6cm 维也纳阿尔贝蒂娜博物馆藏

朗格艺术符号思想中也有对图式这种一般性形式的构想，被她称作“基本模型”（fundamental pattern）^⑮。如果说贡布里希的“图式”概念稀释了康德“先验图式”（transzendente Schema）的形而上必然性意味，将自身固定在文化领域，那么，“基本模型”则因直接来自卡西尔的“符号形式”（symbolic forms），与“先验图式”保持了更紧密的亲缘关系^⑯。相比“图式”，“基本模型”离柏拉图的“理念”更近，其概念性

和先验性更强，也就难以被称作“再现的”。

中国古代绘画思想中也有与“图式”意思接近的术语，比如宋人郭若虚所说的“楷模”，其媒介是语言文字。《图画见闻志》中有对画兔的导范：“画畜兽者，全要停分向背，筋力精神，肉分肥圆，毛骨隐起，仍分诸物所禀动止之性（四足惟兔掌底有毛，谓之建毛）。”^⑩这则楷模不仅提出了对畜兽类整体的绘作期冀，还专门总结了对兔的自然观察。基于古代引进家兔的史实和不重形似的审美趣味，很多诗歌和绘画中对兔子的描绘常常重其擅跳、奔的野性，如王昌龄的“少年猎得平原兔”、梅尧臣的“猎从原上脱，灵向月边逃”、张路的《苍鹰攫兔图》等。这一特性在画论中也显明。兔属于“非驯习之者”，有“原野荒寒跳梁奔逸，不就羁縻之状”，因而会被画者选择以“寄笔尖豪迈之气”^⑪，画兔时往往作“搏击之状，欲示其猛”^⑫。这些文字化图式在两个层面上比贡布里希的图式更抽象：其一，中国画家并不愿意以数学和几何学来呈现自然^⑬，画论中的楷模对图像惯例原则的归纳常常更为写意；其二，对现实惯例原则的文字归纳比画谱、画帖这种具象呈现更考验人的想象力。就图像辨认而言，尽管楷模的目的在于引导制作，但和图式一样，人们对它的共识也能够用以辨认再现性图像。不管是图式还是楷模，都体现出某种标准化意向，并要求图像与现实有相似关系。

不过，鸭兔图的多义性提醒我们，不同现实对象可以分享极相近的图式，图式结构的共识条件不能作为辨图的单一条件。在对再现性图像的辨认活动中，除了要对图式结构有共识外，还须借助其他后天理由。可以看到，不管是鸭兔图还是猫兔图，人们在调用结构共识去辨认它们时，都在不同程度上对形象进行了心理上的拆分与组合。这一活动所带来的辨认效果，表明了另一种辨图条件与机制的可能性，即从符号形式的局部意义入手，通过对局部之间以及局部与整体之间关系的心理学构想，确定图像意义。这两种条件在不同程度上依赖“物-象”再现原则，在辨图活动中能够相互协作。

二、对局部符号意义的捕捉和取用

如果说对图式结构的习得性共识强调图式结构在不同主体间的共通性，那么对形象各部分离合关系的构拟，则更偏重形式整体与局部要素的符号关系。20世纪格式塔心理学关于形式整体与局部之间关系的观点，为我们从鸭兔图思考图像辨认问题提供了心理学视角。维特根斯坦受格式塔心理学影响，主张从将鸭兔图看作兔子到看作鸭子，其中涉及“面相”^⑭的转换，在转换中出现了新的“组织”^⑮。贡布里希也受格式塔心理学影响指出，从认出A到认出B，图像中的某个部位在“变形”（transform）的同时，其在辨认中的重要程度起了变化。不管是维特根斯坦的组织观，还是贡布里希的局部变形说，都体现出整体意识。这也意味着，意义浮动的局部形式会影响对图像辨认结果的确认。

格式塔心理学主张，人们在看到图像局部时，能够通过想象在头脑中自动补全整体，这种补全式辨认显然依靠后天经验：一方面，如果没有对大量视觉经验的获取与归纳，我们便无法获知图像可以被大致补全成怎样的形象；另一方面，这种辨认实践



图5 崔白 双喜图 宋
绢本设色 193.7×103.4cm
台北故宫博物院藏

也需要后天调训以更熟稔。伴随着维特根斯坦所说的面相转换，人们在头脑中补出的是不同整体，这决定了我们将鸭兔图看作兔头或鸭头，进而将该图像的左边部分接受为兔耳或鸭嘴。如有的学者总结的那样，整体形式在空间中具有逻辑性和结构性^⑤。图像中的点、线、块及其位置尽管丝毫未变，但它们前后指称的是完全不同的现实。我们不妨尝试通过以补全图像来模拟心理补全的可能结果。补齐鸭兔图的笔法归纳起来主要有两种：要么恰当地补上兔或鸭的身体，其基本思路在于增强图像的自然再现性以固定图像意义；要么以反经验的（或超经验的）方式补齐它，比如令它同时拥有翅膀和四条腿，如此一来它会成为四不像，或者故意模糊翅膀、数量明确的腿等关键局部，使补全后的整体足够抽象。后一种思路对辨认图像没有帮助。有效的心理补全只会接近前一种方式，将视觉图像规定为一个更大的符号系统中的局部符号。事实上，除此之外还有一种补全法，即将二维平面的“头像”补全为三维立体的头。但其在具体实施时的思路及结果只会是对前两种方式的重复。除非观看是动态的，否则视觉结果仍是平面的。同时，这种补全思路依赖视觉心理而忽视自身的文化局限性，毕竟生肖铜像中的兔首无论被怎样动态地观看都不会被认作鸭头，其关键原因在于十二生肖有兔无鸭的民俗事实，因此这一思路对辨认再现性图像的参考价值较为有限。不过，该思路所反映的二维图像对三维现实进行再现时的有限性，对审思图像的符号意义是有益的。

传统绘画的平面特性决定了再现性图像只能是对单一视角下对象的平面化呈现，换言之，其再现的是现实对象的某个局部。符号学家对图像之于现实对象的指称作用的思考，正是建立在这一事实基础上的。比如，纳尔逊·古德曼（Nelson Goodman）在《艺术的语言：通往符号理论的道路》一书中分析再现、表现及其关系时，提出“指谓”（denotation）和“例示”（exemplification）是两种指称，就辨认再现性图像的功能而言，指谓适用于辨认一类对象，例示则可被视作对象的某个样品。古德曼主张绘画中的表现起到的是例示作用，并借丢勒的《野兔》以及波洛克等人的作品，说明了艺术中“指谓方面（再现的或描述的）、例示方面（‘形式的’或‘装饰的’）和表现方面”的不同^⑥。若以古德曼的观念来看贡布里希所说的“图式”，则图式的功能与丢勒的《野兔》相近，即在于指谓。而以他的观念来看崔白的《双喜图》，可以说画中兔作为现实的二维局部，指谓的是兔子这一类畜兽，例示的是惊疑、不安等情绪。此处可与使用不同思路与术语的其他符号思想稍做比较。比如，皮尔斯在《论符号》中根据符号与对象的关系，将符号分为“像似符”（icon）、“指示符”（index）和“规约符”（symbol）^⑦，以该符号三分法来分析，则画中兔是现实兔子的像似符，是惊疑、不安等情绪或“野”“逸”等审美精神的规约符，指示关系则不清晰，或许隐喻性地指示了皇室秘辛中的某个形象。这些观念的思路方法及其知识基础有所差异，但都能够帮助人们看到所谓“视网膜形象”背后更完整的形象。

与将眼前的图像看作局部不同，贡布里希似乎更善于利用眼前对象的局部。他指出，当我们将鸭兔图看作鸭的时候，“兔嘴”部位被忽视了；在将其看作兔的时候，该部位才变得重要^⑧。这仍是格式塔心理学的整体决定部分的思路。要特别注意的是他关于区别性局部的解释。他认为，一类事物所具有的区别性特征通常只需要出现于对象

的某个关键局部，例如立体对象的某个视图，不要求关于对象整体的知觉或知识^⑨。这一观点既从心理学角度复证了上文所说的图像惯例原则，同时提示我们，一类事物或许有多个重要局部，但不同局部就区别性而言有强弱之别，区别性最强的那个局部常常能帮助建立“一次”辨认的排他性结果。这样的例子有很多。韩愈在《毛颖传》中以“不角不牙，衣褐之徒，缺口而长须”^⑩等文字写兔，其涉及的关键局部就不唯一。兔的耳、嘴、尾、毛色等在某些条件下都可能成为辨认依据，而长耳在现实中的区别性显然最为突出。考虑到不同视角未必总能显露兔嘴等其他局部，长耳在制像中最易被选为稳定的首要关键局部。不论是象形的甲骨文（兔），还是当今诸多兔子漫画形象，都对此有所体现。这样的局部除了能够被反映在图式中帮助辨认图像外，还往往引导并要求人们在辨认多义图像时从整体出发“正确地”问，即该问的是“如果想要看出兔子来，那么它的耳朵在哪里”，而不是“这里是什么部位”。这一辨认过程所考验的重点并非解释力，而是对“误解”局部的克服力。

非多义的图像对克服的要求更简单，辨认朗格的猫兔图只需克服对局部的忽视。她对图像局部之间关系的偏重，尽管意在彰显图像与现实对该关系的分享，但其中已有了对局部自身的重视。比如，她主张在辨认现代人体抽象画时，先要找到那些代表人体部位的符号——代表头的圆、代表眼睛的点和代表胳膊的线条等，然后确认这些符号之间的关系。这似乎在说，只有先规定局部意义，才能推论出结构关系与符号整体意义。有意思的是，朗格的艺术符号思想不仅受“有意味的形式”观念影响，重视作品要素之间的组合以及由要素组成的“形式间的关系”^⑪，更受格式塔心理学影响，认为组成整体的各要素一旦脱离整体便不存在，且各要素的呈现是同时的，不会像语言形式那样连续、依次。因此，作为视觉对象的局部理应后于整体发挥作用，即在人们对整体做出匹配性辨认之后，再被用作检验结论的视觉材料。如此一来，图像辨认似乎被呈现为一个开端不明的环形过程。朗格尝试以“符码”（code）去应对这种状况。她指出符码不是“符号”（symbol），尽管符码组成的“图画语言”（picture language）中的每一个“词”都是“呈现性符号”（presentational symbol），但该符号系统仍属于“推论性系统”（discursive systems）^⑫。也就是说，兔耳是用以推理的符码，对猫兔图的辨认是一种推论。该观念对读解现代抽象艺术基本无效，除非我们像朗格一样对那些作品的艺术身份持彻底保守态度。当然，朗格思想的矛盾性并不妨碍这样一个事实，即辨认图像需要对局部意义进行符号性捕捉与规定。

不管是将眼前的图像整体分拆成数个部分，经验性地捕捉那些关键局部并对其进行符号规定，还是凭借视觉思维补全眼前图像，将其经验性地规定为一个更完整的符号系统中的局部，抑或是确认平面图像对三维现实的指称关系等，都在不同程度上体现了某种符号整体观思路，且该思路并不着意于整体把握对象共相结构中的数学关系，而是在剖解图像的符号意义的同时，推求围绕局部去反思符号系统的可能性。

通过比较上文已提及的兔图，我们可以从中总结出一种整体观视角下的图像差异。鸭兔图展示了某个（被补全的）整体的局部，我们可以叫它“小局部”（形象局部），兔耳则是这个小局部的关键局部。猫兔图展示的是“小整体”（形象整体），兔耳是这个小整体的关键局部。但还有更大的整体，一幅画常常是复合符号系统，包含复数的

单一图像等要素，兔子形象可能只是“大整体”（一幅画）中的一个“大局部”（画作局部）。辨认大整体的局部有时需要依据画中的有效环境要素。所谓“有效环境要素”，指那些能够提供“相关性”（correlative）信息，且这些信息能够被观看者获取和理解的要素。这要求观看者具备关于那些要素的材料累积，以及联结图像与该要素的联想能力和知识体系。落实在具体的绘画作品中，这些材料与知识往往会勾连出图像的象征文化内涵。这涉及图像辨认的第三个经验条件，即对大整体中不同视觉符号间象征、暗示等关系的把握。

三、象征属像与符集内暗示

平面绘画中作为有效环境要素的视觉符号材料，常常能通过特定的象征关系与暗示关系，被用以证实或证伪视觉预期。这里要先厘定有效环境要素的外延。围绕兔图，有效环境能分为三类：首先，媒介所处的民俗节日与宗教场所等时空环境，例如卯年的年画、中秋节的贺图里出现兔子符号是情理之中的；其次，承载文化信息的画布、画纸等媒介，例如汉画像石上出现兔子形象不足为奇；最后，与兔子形象同处一张画布上的其他视觉符号形式。它们都能够为辨认图像提供参考，但只有最后一类集中于图像形式本身，所以它是此处的论说重点。对它的讨论还要回到贡布里希。

贡布里希认为，如果在鸭兔图周围画上养鸭池或养兔场，那么观看者可能会因产生某种“心理定向”^⑧而更快明确图像意义。这种补充讯息促使观看者寻找视觉经验中的“固定物和证实物”^⑨，以判断自己的预期是否成立，假若形象孤立于这种前后关系，那么它们便常常难以得到正确解释。他还指出，人们会在由辨认引发的“预期性的探查”^⑩中尝试证实自己的猜测，将预测与“到来的信息进行比较”^⑪，将对图像的“符号读解”（symbol reading）^⑫变成某种“一致性的检验”^⑬，以确认自己看到的是A而不是B，即尝试检验对象的各种可能性，并选定“那些讲得通的读解”^⑭。贡布里希所举的例子基于视觉心理，简单来说，依赖联想的“暗示”（suggest）讯息通过帮助观看者检验自己的视觉预期，决定性地影响了形象的意义生成。他的这一观点适用于判断不同文化中的许多图像。

辨认某些中国画中的单一图像有时可利用这种基于联想的暗示。比如，《芥子园画传》中的丹桂图在桂花旁画了只像兔的动物（图6）。在月宫叙事背景下，人们很容易



图6 兔（沈心友编：《芥子园画传·花卉》，人民美术出版社2020年版，第98页）

通过桂的暗示“验”得那只动物就是兔子。不过，这一辨认过程要比通过养兔场辨认兔子复杂一些，因为这个例子不仅牵涉视觉心理，还基于文化心理：图像在进入暗示关系之前，首先进入的是象征关系。这关乎贡布里希论说的另一重要概念——“象征属像（attributes）”。

神话故事的传播经常使得某

些单一图像与其他单一图像结伴出现，那些总是伴随某一图像出现的附属符号能逐渐通过自身的程式意义帮助人们辨认图像，此类附属符号被贡布里希称作“属像”，它们是“图解的残留物（residues of illustration）”^⑩与“图解性隐喻（illustrated metaphor）”^⑪。例如，雷霆是宙斯的属像，美杜莎之盾是雅典娜的属像，它们能够帮助观看者确认神话题材图像中的人物身份。有时画中人物形象并无神话原型，而是象征性的拟人化形象，例如“友谊”“严肃”等道德概念可以被具象化为穿着粗布白袍的妇女和身着皇家装束的老妪^⑫。这些拟人化形象也可以有自己的象征属像，比如书本和火炬可以是“知识”的象征属像，鹈鹕可以是“慈悲”的象征属像^⑬。附属符号的象征性程式意义来自重复，属像的辨认价值也基于重复。正如赵毅衡在论说意义的经验化时所指出的，象征化是“正相重复的意义累积效果”，社会性地重复使用某个符号会增加符号的理据性^⑭。

以兔子为属像去辨认神话形象的例子相当常见。佛教有佛陀生前化成白兔救人的兔本生故事，道教传说里仙兔会捣制长生不老药，基督教文化里兔子象征淫欲与生殖，对这些知识的把握能够帮助我们确认某些宗教画中的形象。最为我们所熟知的一例是，有些月宫题材绘画没有任何文字指示，我们依然能认出在缭绕云气中怀抱兔子、衣带飘拂的女性是嫦娥。当然，若以兔子为属像去辨认神话形象，则要先认出兔子，这便要求我们回到再现或者通过其他符号进行联想。此处要注意的是，正如神话中的嫦娥并不存在，神话中的“那只”捣药兔子也不存在。古德曼曾在论说图像的虚构时以独角兽为例分析过这种现象，他指出独角兽图像没有再现任何东西，“既无单个的指谓，也无复合的指谓”，是“零指谓（null denotation）的再现”^⑮。以古德曼的观点来看，“仙兔”这个称谓以及仙兔图像也并无所指，或者说是“有象无形”的“零指谓”。鉴于卡西尔-朗格符号论美学将符号象征的方法应用于所有人类经验，认为一切文化现象都是符号化的象征结果，对此我们或许可以说，尽管月宫图中的兔子形象无法再现自然，但它通过对概念的象征实现了对该概念的重构性再现。

属像辨认可逆吗？答案是很难，正如我们难以先辨认出宙斯或雅典娜，再通过他们辨认出雷霆或美杜莎之盾。原因主要有三点。首先，属像的可辨认性更强。同类人物的形象容易大同小异，属像却品目繁多、千差万别，因而具有更明晰的易辨认性和指示性，这会决定观看之眼的辨认顺序。其次，属像的程式意义并不稳定，同个属像符号可以附属于不同对象。比如，在月宫神话叙事中，兔子既可以是嫦娥的属像，也可以是西王母的属像，还可以是“中秋”“团圆”等抽象概念的属像，只不过我们没有把这些概念拟人化的传统。而在《里帕图像手册》中，兔子是“孤寂”的象征属像^⑯，这与关于兔子性情孤僻的记载有关^⑰。缺少相关知识的人看不到这一象征关系，就像对兔的个性认知只限于“温顺”的人也看不到兔子能够象征豪迈。对观者知识积累的较高要求，造成逆向辨认不够可行。最后，人物的属像未必唯一。例如，嫦娥的属像还可以是月或桂树等，受传说演变影响，唐代以后还包括蟾蜍。依照人物逆向辨认属像符号容易“认错”。以一面唐代月宫镜（图7）为例，嫦娥身边既有兔也有蟾，假若图像的再现性更弱一些，则会蟾兔难分。这个事实看似荒谬却很关键，一方面它点明了语言符号指称的任意性，另一方面也突出了观看的直观性与经验性。当然，就月宫镜而言，更直接的辨认方法是将捣药罐杵视作仙兔这个属像的属像，以此分辨蟾兔。



图7 八瓣菱花形月宫镜
唐 直径14.5cm 故宫博物院藏

这些原因启发了新构想：一幅图中的多个附属符号可以合并成一个属像的符集，这是贡布里希没有提及的。就图像辨认而言，围绕着属像符集有以下三个事实。首先，一个符集中的不同属像能够相互暗示。比如，兔子、蟾蜍、桂花、满月等都是中秋的象征属

像，一个属像的出现会令观看者形成心理定向，产生基于象征关系的视觉预期，上文所说《芥子园画传》中的丹桂图就是一例。一旦集内一个属像（A）出现了，那么无论旁边的图像多么模糊、片面、抽象与多义，都可能被猜测为另一个属像（B），或被“知道”那就是B（B一定在A的补集中）。哪怕画中只有一个属像A，人们也会因被暗示而期望和想象能够在画中某处找到其他属像，这就是贡布里希所说的“所知其处应有”⁴⁸。这种暗示关系是两个层面的：其一，B“应该”存在；其二，B不是A。在此推断性符号逻辑下，月宫镜以蟾辨兔的基本思路可以是一则表示不相容析取的否定肯定式三段论：

月宫中的动物是兔子（p1）或者月宫中的动物是蟾蜍（p2），二者不可兼得。

月宫中的动物不是蟾蜍。（非p2）

因此，月宫中的动物是兔子。（p1）

这个例子会调动复数的辨理由：观者既要具备关于相应象征关系的文化知识——知识保证了无论那个四肢畜类形象多么像狗，人们都不会将其指认为狗——也要具备对图式或关键局部的认识以供检验，从而得出最合理的答案。其次，属像符集内的诸属像可分层级。某个属像也可以有自己的属像。比如，捣药罐杵作为仙兔的属像，在属像符集中可被称作“次级属像”，帮助人们辨认兔子这种初级属像，进而辅助辨认人物形象。次级属像的跨级象征是可行的，并且由于在一幅图中，象征链条背后的叙事范围及其引发的联想程度有限，相比初级属像的强象征性，跨级象征的强度未必更弱，跨级暗示在推断逻辑下仍然可行。最后，源自不同文化叙事的各类属像符集不可通约，属像的跨符集象征或跨符集暗示都不可行，其理由和属像辨认不可逆的第二个原因相同，即属像的程式意义不稳定。以上三个事实有一个共同基础：在辨认过程中，象征关系的作用在时间和逻辑上先于暗示关系。

总之，绘画大整体中基于象征关系的附属符号以及暗示性符号，常常能成为辨认某一特定图像符号的有效环境要素。这里没有将文字符号包含进来，主要原因在于大整体中的某些文字符号，尤其是由作者亲写的文字，在要求相似文化知识体系的同时，因直陈意图而具有更为独特直接的辨图效用。因此，尽管同为提供有效讯息的符号要素，文字条件在这里需要被分而述之。

四、文字符号对意图的协同锚固

在一套复合符号系统中作为辨图依据的语言文字符号，其核心符号价值的基础不可被单一归结为象征。它们对于辨图的作用还可能依赖自身的形式外观，涉及寄寓关系与历史掌故，以及对图像意指的直接揭晓。在具体的绘画案例中，文字符号对图像意义及意图的指定常有不同表现及原委。

巴特在《图像修辞学》中通过思考广告的文字功能，指出语言讯息的锚固价值。他提出语言学讯息是一种能够固定图像所指浮动链的技术，可被用以“锚固”(anchorage)图像意义，而且这是语言讯息最通常的功能^⑨。他主张语言讯息出于被破释的需要，只要求观看者识字而不对别的知识有要求。此外，他提出语言讯息可以“自身分解”的观点，比如意大利面广告中出现的广告公司名字，不仅提供了公司的名称，还通过读音指明了另一个所指“意大利特色”^⑩。巴特的这些观点是针对广告的，有明确指向与特定语境，无法直接迁移运用在其他图像上。宋元后的中国绘画常有题款，在一些画作中，题画诗等文本既是外延讯息也是内涵讯息，不仅提供图像意义，还通过汉字外形提供图像的“中国特色”这一所指。但许多图像不似巴特对广告的描述那样，讯息“充实”“坦率”且有“确定地意愿性的”意指^⑪。在辨认这些图像时，光识字而没有相关知识是不够的，人们还须从文字里解读出被编码的文化信息。

以包含兔子形象的中国绘画为例，一些画中文字可以通过象征关系直接或间接指出图像意义。有的题款含“兔”字，可以通过联结词与物来直接提供图像意义，唐寅《嫦娥奔月图》(图8)的题画诗里即有“玉兔”字样。有的则不含“兔”字，只给出可用以联想的文字，间接锚固画作意义。冯箕《月宫嫦娥图》(图9)的款识为：“明月桂树云溶溶，褰花独憩流青瞳。炯若秋水涵芙蓉，玄霜未下珠露浓。桂树偃蹇山巖嵒，烟梦空青深太古。薛荔吹香杂兰杜，渴饮石泉饿琼蕊。逍遥不比巫山女，朝为行云暮行云。人间回首空尘土，何为丹丘与玄圃。珊然玉佩风泠泠，群仙夜诵蕊珠经。紫金之冠朝玉京，青幢绛节凤凰笙。道光辛巳六月，玉田邨农冯箕。”通篇并无“兔”字，但“明月桂树”等文字引发的联想足以让人在看到画中兔时不感意外。这样的例子还有很多，比如八大山人的兔图正因为款识中有“月”字，兔才能免于被认作鼠(图10)。显然，这些画中的语言讯息除了要求识字，还要求与兔相关的神话象征知识。

当然，辨认图像所需要的知识，其来源并不限于神话叙事。蒋士铨曾如此写兔：“长须缺口衣褐公，何年窃药辞月中？偷闲踞此一拳石，跌居八窍栖花丛。丁丁肃肃托吟咏，野人可寄干城戎。管城奈无食肉相，脱颖莫佐蒙恬功。老兹盘涧遁置网，颓唐自号长生翁。我欲叩君广寒事，授职可与金乌同？虾蟆屡蚀尔无恙，怪诗可否然卢仝？中山支庶孰为盛，三窟老奸谁最雄？全生何尚畏鹰犬，卜兆意许随黑熊。语焉不详吾弗许，问而不答尔岂聋？毛生失笑骂穿凿，咄咄见逼予其穷。明月在天我入画，是色是相皆空空。”^⑫诗中的“月”“蒙恬”“长生翁”“广寒”“虾蟆”“三窟”等关键词涉及多个与兔相关的神话、寓言与历史典故，显露出兔子丰富的象征关系与寓意关系，全篇却并无“兔”字。如果这是一首题画诗，可以想见没有相关知识的人是难以读出作



图8 唐寅 嫦娥奔月图
明 纸本设色 46.1×23.3cm
台北故宫博物院藏



图9 冯箕 月宫嫦娥图 清
绢本立轴设色 75×35cm http://www.xlysauc.net/auction5_det.php?ccid=1075&id=162090&n=604

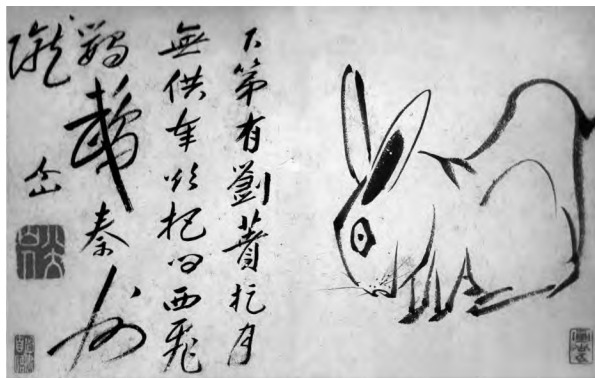


图10 八大山人 兔(陈传席主编:《八大山人册页精选·个山杂画册》之图五,江西美术出版社2016年版)

者在写兔的,仅靠这段文字联想并辨认出兔子就会较为困难。

另外,作者亲自题写的画名、自己的姓名字号以及作画的时空等明确讯息,常常能够帮助人们锚固创作意图并确定图像意义。尽管反意图主义艺术观念已经论证了图像意义未必取决于作者意图,但在有些情况下,观看者结

合创作者所写文字去了解绘画意图,仍是辨认图像的快捷途径。这些文字在为作品营造另一种视觉秩序的同时,还像夏皮罗眼里的画中题铭那样,“指明了艺术家在那个空间里的积极在场,仿佛既作为一个正在说话的自我,又作为一只正在挥洒的手”⁵³。它们未必有解释图像的本意,却常常通过反映并固定绘制意图而达成这样的效用。观看者在对创作者具有相关知识的前提下,看到这类文字信息便可产生视觉预期,观看图像的过程相应地成为核验图像的过程。在此基础上,辨认再现性图像就不再只是通过自然相似性去辨认图像所再现的对象,还可能涵盖对再现意图与再现行为的确认。此处需要将意图的范围扩大为沃尔海姆所说的“广义的意图”,即不囿于艺术家创作时的心中所想,还“包含了欲望、思想、信念、经验、情感等这些心理层面,以及绘画传统与相关知识等外在内容”⁵⁴。这些要素的合力,令作者的绘制意图能够被接受为一种风格学意义上的意图,不仅影响观看者的读解,其自身还参与到对文化惯例的固定中,左右个人与时代的创作。

这里我们只着眼作者亲自题写的情况。埃尔金斯在论说图像接受问题时思考过博物馆中的绘画作品及其标签等“图徽”(emblem),主张附在绘画作品旁边的标签能够澄清一些信息⁵⁵。画外标签确实能帮助辨认图像,面对华喆的《海棠禽兔图》(图11)时,观众是难以根据图式、关键局部、属像组内暗示或画中题词进行辨认的:黑兔后半身隐在大片海棠中,足脚触地,身脸毛黑,耳朵几近贴背,观者看不见短尾或“建毛”,看不清脸面,也难辨耳朵长短;画中植物是海棠而非桂树,观者难以做出“桂兔”的联想推测;落款文字信息亦有限。因此,读解该图的最有效依据是画外题目。作品之外的标签对阐释图像来说可能很关键,但画外题目有时会模糊绘制意图,使得今人辨认图像时给出的是对解释的解释,或对解释的核验。

简单来说,绘画中的文字符号能够剖解自身,显露象征、寄寓、引史等关系,锚固绘制意图,从而指出图像意义。它们成为被辨认的图像符号的有效环境要素,为辨认图像提供有效讯息的基本机制,与视觉性附属符号或暗示符号必然依托象征特性有所不同。

本文将多幅经典兔图作为符号哲学图像,尝试通过它们探讨能够帮助图像辨认的四个条件,或者说线索、可行的理由。对再现性图式的习得性共识,以及对局部图像符号之于现实意义的观照,对被辨认图像的再现性要求较高。认识象征关系和属像符集内部的暗示关系,以及风格学地利用语言符号对意图的锚固等,则对观看者具备相



图11 华喆 海棠禽兔图 清 纸本设色 135.2×52.8cm 故宫博物院藏

应社会文化符号知识的要求更明确。这些条件可以但未必会共同出现，当它们共同作用于辨认活动时，并无绝对的先后顺序。图像辨认主体自身的生理素质，如获取视觉表象的器官、联想的神经生理条件等也会影响辨认，但这些因素没有集中在观看者对图像的反应上。当然，“看”和“认”并非视觉活动的两个孤离阶段。随着认知科学的发展与应用，影响形象符号意义生成的种种条件及其机制，尤其是目前基于生理心理假说与文化心理假说的部分观念，或许可以得到更加可靠的诠释，人们在辨认图像时所获得的快感也会得到另一番解释。

- ① 广义而言，“符号学”不仅探究语言符号的语义与语用，还考察包含象征在内的人类文化中不同的符号形式、类型与体系。本文在此意义上使用该术语。
- ②⑦⑨⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚ 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2012年版，第346页，第4—5页，第130页，第5页，第267页，第201页，第197页，第197页，第202页，第202页，第265页。
- ③ 乌蒙勃托·艾柯：《符号学理论》，卢德平译，中国人民大学出版社1990年版，第76页。
- ④⑨⑩⑪ 罗兰·巴特：《显义与晦义》，怀宇译，百花文艺出版社2005年版，第35页，第27—29页，第23页，第22页。
- ⑤ 米柯·鲍尔：《解读艺术的符号学方法》，褚素红、段炼译，《美术观察》2013年第10期。
- ⑥ 维特根斯坦指出，把鸭兔图“看作”（seeing as）兔子的时候，人们既看到这个图像的 shape 和颜色，也看到与这个图像相似的东西，即兔子实体，这体现了“图画-对象”（picture-object）的对应，而“看作”并不是知觉的一部分，它“既像看又不像看”（维特根斯坦：《哲学研究》，李步楼译，陈维杭校，商务印书馆2000年版，第300页）。此种“看作”后来遭到理查德·沃尔海姆的反驳，他在读解画作问题上提出“看出”（seeing in，彭锋等学者将其译作“看出”，殷曼婷、赵树军等学者将其译作“看进”。考虑到“看出”更符合中文表达习惯，本文使用此译法），并认为：如果一幅图再现了某物，那么一定存在那幅图的视觉经验来支持其再现，如果一位合适的旁观者看了那幅图，那么在其他条件相同的情况下，这位旁观者会拥有合适的经验 [See Richard Wollheim, “On Pictorial Representation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, No. 3 (Summer 1998): 217-226]。“看出”要求“双重意识”（twofoldness），即同时意识到绘画的表面和所再现的某物。双重意识的提出并非为了解决图像辨认问题，正如杰罗尔德·列文森指出的，它对辨认图片中的某物来说并非必要条件 [See Jerrold Levinson, “Wollheim on Pictorial Representation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, No. 3 (Summer 1998): 227-233]，但它提出的关于构建视觉再现理论的基本要求，强调图像意义生成过程中的经验因素，能够为我们思考图像辨认问题提供启发。
- ⑧ 贡布里希：《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》，第65、135、139页。在该译本中，pattern被译为“图形”。出于统一原则，本文将其译为“模型”。
- ⑩ 诺曼·布列逊：《视阈与绘画：凝视的逻辑》，谷李译，重庆大学出版社2019年版，第35—39页。
- ⑪ 参见保罗·科布利编：《劳特利奇符号学指南》，周幼松、赵毅衡译，南京大学出版社2013年版，第65—69页。
- ⑫⑬⑭ Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1957, p. 69, p. 70, p. 97n.
- ⑮ 这种数学关系往往体现在形式的比例与相对位置上。如今，色彩也可以被数值化且进入当代图式，与现实共享数学关系并提供图像惯例原则，辅助人们辨认具有再现性的图像。比如，赤目白毛的形式特征有时可以被用作辨认兔子的习惯性参考，尽管其并非辨兔的充分条件或必要条件。
- ⑯ 潘诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，傅志强译，辽宁人民出版社1987年版，第69—70页。
- ⑰ 关于潘诺夫斯基对卡西尔符号形式的接受，已有学者给出详细总结。参见曹晖：《论潘诺夫斯基透视理论的认识价值——基于符号形式解读》，《社会科学辑刊》2021年第2期。
- ⑱ 朗格认为“基本模型”为不同形象所共有，个人的符号构想都是对它的具体改造，正因个人构想能够把握相同的局部关系，人们才能相互理解（See Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, p. 71）。

- ⑬ 卡西尔所强调的符号形式被视作由康德主义关于经验的“图式主义”(schematism)转换而来的诸领域中的象征形式。查尔斯·威廉·亨德尔(Charles William Hendel)在为卡西尔《符号形式的哲学》第一卷所写的引言里指出了这一点(参见Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, Vol. 1, New Haven and London: Yale University Press, 1955, p. 15; 约伦·索内松:《认知符号学:自然、文化与意义的现象学路径》,胡易容、梅林、董明来等译,社会科学文献出版社2019年版,第86页)。
- ⑭ 郭若虚:《图画见闻志》,《景印文渊阁四库全书》第八一二册,(台湾)商务印书馆1986年版,第512页。
- ⑮ 《宣和画谱》卷十三《畜兽叙论》,《景印文渊阁四库全书》第八一三册,第145页。
- ⑯ 李廌:《德隅斋画品》,《景印文渊阁四库全书》第八一二册,第943页。
- ⑰ 高建平:《〈芥子园画传〉与〈命运之轮〉:中欧绘画之比较》,《第欧根尼》2014年第1期。
- ⑱ 面相观看是维特根斯坦在20世纪40年代末思考的主要问题,其观点被认为部分受到沃尔夫冈·柯勒(Wolfgang Köhler)的影响(See Hans-Johann Glock, *A Wittgenstein Dictionary*, Malden: Blackwell Publishing, 1996, pp. 36-37)。
- ⑲ 维特根斯坦:《哲学研究》,第298—299页。
- ⑳ 参见曹晖:《从“纯真之眼”到“概念性图式”——谈图像认知的先验性和经验性》,《文学评论》2018年第1期。
- ㉑㉒ 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74—76页,第19页。
- ㉓ 《皮尔斯:论符号》;李斯卡:《皮尔斯符号学导论》,赵星植译,四川大学出版社2014年版,第51—70页。
- ㉔ 这里的“衣褐”是字面义。明代引进白色家兔以前,中国只有野生草兔,大多是土黄色。正因白兔罕见,它们容易被神圣化为祥瑞,而汉代画像石、画像砖中捣药的常常是白兔,这或许与兔子寿长且长寿兔子会像人一样毛发变白的传说有关(参见陈连山:《世俗的兔子与神圣的兔子——对中国传统文化中兔子形象的考察》,《民俗研究》2011年第3期)。
- ㉕ 克莱夫·贝尔:《艺术》,周金环、马钟元译,中国文艺联合出版公司1984年版,第4页。
- ㉖㉗ 贡布里希:《图像与眼睛:图画再现心理学的再研究》,范景中、杨思梁、徐一维、劳诚烈译,广西美术出版社2016年版,第35页,第36页。
- ㉘㉙㉚㉛ 《象征的图像——贡布里希图像学文集》,杨思梁、范景中译,广西美术出版社2014年版,第179页,第192页,第189—190页,第41页,第55页。
- ㉜ 《里帕图像手册》,李骁译,陈平校译,北京大学出版社2019年版,第34—37页。
- ㉝ 赵毅衡:《哲学符号学:意义世界的形成》,四川大学出版社2017年版,第156页。
- ㉞ 蒋士铨著,邵海清校,李梦生笺:《忠雅堂集校笺》,上海古籍出版社1993年版,第1230页。
- ㉟ 迈耶·夏皮罗:《词语、题铭与图画:视觉语言的符号学》,沈语冰译,商务印书馆2022年版,第139页。
- ㊱ 殷曼婷:《论视觉再现与沃尔海姆的观者之看》,《文艺理论研究》2015年第3期。
- ㊲ 詹姆斯·埃尔金斯:《图像的领域》,蒋奇谷译,江苏凤凰美术出版社2018年版,第145页。埃尔金斯所说的图徽包含广告、书籍插图及其标题、博物馆中的绘画作品及其标签等。该译本将埃尔金斯对图徽的说明译作“文字和图片相组合的日常图像”,对应本文所说的文字与图像相组合的符号系统。

作者单位 武汉大学文学院

责任编辑 吴青青