

语图符号的实指和虚指

——文学与图像关系新论

赵宪章

内容提要 语言和图像有着不同的意指功能：前者是实指符号，后者是虚指符号，从而导致文学崇实、绘画尚虚的艺术风格及其不同的评价标准。语言和图像的关系史证明，能指和所指关系的“任意性”造就了语言的实指本性，“相似性”原则决定了图像的隐喻本质和虚指体性。人为的制作工艺及其对于视觉机制的迎合，使图像符号作为“假相”具有了合法性；但是语言作为实指符号本身并不会“说谎”，“谎言”来自使用语言说话的人。进一步探讨可以发现，“隐喻”作为语言修辞意味着语言的图像化、虚指化，即语言脱离实指功能、变身为图像（语象）隐喻，从而滑向虚拟的文学空间。语图符号的实指和虚指并行而不悖，语言实指和语象虚指的交互变体而成就了文学。

语言和图像是人类社会有史以来最基本的两种表意符号。但是，它们的意指功能却存在重大差异。例如，很多影视受众可能有着这样的观看经验：当电影机或电视机的影像系统发生故障时，屏幕一片漆黑或雪花闪烁，只有声音传播清晰依旧，受众仍然可以听出叙说的大概；反之，如果是它的声响系统发生故障，只有画面仍在照常播放，接受效果则会大大逊于前者。进一步说，如果正在播放的视像不是“叙事”而是“说理”，在声响系统发生故障时，那就更是不知所云了；而“倾听”没有视像的“说理”却无大碍。这一视听经验告诉我们：语言作为声音符号具有实指性，图像则是虚指性符号；“实指”和“虚指”的不同，决定了当它们共享同一个文本时，语言符号具有主导性质，图像符号只是它的“辅号”。

这一视听经验也可以用来佐证中国传统诗画的不同，即钱钟书所发现并激情诘问过的诗歌崇“实”和绘画尚“虚”的问题。钱氏认为，二者崇尚不同的艺术风格是中国文艺史上的事实，问题的关键在于我们如何做出有说服力的解释^①。在我们看来，如果将中国诗的“语言”和中国画的“图像”看做符号，即从符号学的角度探讨这一问题，就

可以对“钱氏之问”做出这样的解释：由于语言是实指符号，所以，诗歌的写实风格备受中国诗学的青睐；由于图像是虚指符号，所以，绘画的写虚（写意）风格备受中国画学的推崇——盖因它们发挥了自身之所长，从而在各自领域获得了话语优先权。反之，诗歌艺术追求写意、绘画艺术追求写实，也就意味着它们使用了自身的短处，所以不能达到最理想的效果。事实上，不仅仅中国诗和中国画，在整个文艺理论层面，语言艺术和图像艺术，乃至整个语言作品和图像作品，都有这样的不同。因此，在文学和图像的关系日益紧密和复杂的今天，在“世界被把握为图像”的“世界图像时代”^②，对于语图符号的不同意指功能展开讨论是必要的。

一 任意性和相似性

语言和图像的不同意指功能首先取决于它们有着不同的生成机制：语言符号能指和所指的联系是“任意的”、约定俗成的，图像符号遵循则是“相似性”原则^③。能指和所指的“任意性”联系为语言提供了充分自由，从而使精准的意指成为可能；

“相似性”原则意味着图像必须以原型为参照，并被严格限定在视觉的维度，从而先验地决定了它的隐喻本质，符号的虚指性也就由此而生。

能指和所指联系的“任意性”是索绪尔语言学理论的核心部分。他告诉我们，语言符号的意指功能并非人为锻造，而是自然而然即与人的生命活动同步，属于人的自然生成，语言的起源和进化也就是人类的起源和进化^④。这是因为“言说是我们的本性。……人是靠本性而拥有语言”^⑤。“人之所以为人者，言也。人而不能言，何以为人？”^⑥这似乎是一个无须论证的道理。正是这种源自“人之所以为人”的任意性，使语言意指世界成为自由的生命活动，从而为精准的意指提供了先决条件；换个角度说，如果语言不能精准的意指世界，那么，也就不可能有其它什么符号能够助人达成这一目标。

但是，索绪尔的理论并非天衣无缝、无懈可击，这就是他的“唯语音主义”立场。从这一立场出发，索绪尔将语音，实则是“口语”作为语言的本体存在和语言学的唯一对象，漠视“书面语”在语言历史和语言活动中的重要性。事实是，自从文字出现以来，书面语的重要程度远远超过口语对社会历史的影响。书面语使人的言说得以延时和位移，使思想文化的传承和超时空的“对话”成为可能，语言由此才成为完全意义上的“人的语言”，所谓“口说无凭、立字为据”就是二者孰轻孰重的明证。“语言成为文字的过程就是语言成为语言的过程。”^⑦就这一意义而言，文字和书面语的出现是人类语言史上的“哥白尼革命”。但是，索绪尔却坚持认为“语言有一种不依赖于文字的口耳相传的传统”，它可以“离开文字而独立”，文字与语言的“内部系统无关”，仅仅是“表现语言的手段”。在他看来，文字之所以享有凌驾于口语的“威望”和“专横”，不过是“书写的词”对“口说的词”的“篡夺”，只是某些表面原因才造成了人们的这种误解，就像将一个人的“照片”误认为是他的“面貌”^⑧。就是从这种“唯语音主义”立场出发，索绪尔认定了能指和所指联系的任意性：例如“‘姊妹’的观念在法语里同用来做它的能指的s-ö-r (sœur) 这串声音没有任何内在的关系；它也可以用任何别的声音来表示”^⑨。

如果说唯语音主义对于“表音体系”来说似

乎言之成理，那么，对于以汉语为代表的“表意体系”来说却有很大不同^⑩。道理很简单，中国古人的日常口语和我们现在所能读到的“之乎者也”不可能是一码事，我们无法想象古代士人的口语表达和他们流传下来的精彩华章完全一致；中国古代的市井说书和它的话本、戏曲舞台表演和它的剧本等，也有显而易见的区别。现实语言生活也是如此，例如，我们可以很容易发现，一个言说者是否“照本宣科”，往往在很大程度上决定他的言说效果；再如，一个言说者谈论某一话题，“面谈”还是“留言”，其中的差别不言而喻；另外，我们还可以从日记和书信等民间文体中发现，“私语言说”中的“在场”和“不在场”有着重大区别^⑪。诸如此类，足见文字以及由它所编织的书面语并非仅是口语的等值表现，并非如索绪尔所认为的那样无足轻重；特别是在表意体系中，它们之间的区别十分明显和突出。

如果我们不囿于索绪尔的唯一语音主义，将书面语也看做是语言事实，甚至是更重要的语言事实，那么，就应该正视它有着不同于口语的能指系统，这就是文字以及由它所编织的文本图像。“文字文本图像”作为书面语的能指，可看做是口语表达某种观念的“中介”，用索绪尔的话说，它“间接地和它所表达的观念发生关系”^⑫。既然如此，文字文本为什么可以对语言产生不可小视的影响呢？显然是因为它作为“图像”能指并非如“音响形象”那样出自人的天性，而是人为的，是人类对于言语行为的精心构造，其中必然熔铸了人类文化的万千气象^⑬。索绪尔所例举的sœur这个词的字母构型及其组合，作为“姊妹”观念的能指，尽管读音和口语一致，也只能说明它的“音响形象”和意义的联系是任意的，不能说明它的字词造型和意义的联系是任意的，更不能说它在句子和语篇中的用法是任意的。在被索绪尔称为“表意体系典范”的汉语中，“姊妹”作为一个组合词，由“姊”和“妹”两个字（词）构成，“先生为姊，后生为妹”（《尔雅·视亲》），所表达的观念就与法语sœur并不完全等同。就“姊”和“妹”的汉字构型而言，它们的左偏旁都是“女”，意谓二者同为女性；“妹”为“后生之女”，所以右侧为“未”，意谓二者的不同年龄；它们之所以组合在一起，则是血亲关系使然……。诸如此类，说明字、词、句及其编

织的书面语有着自身的规律和独特的法则，与民族文化规约有着直接而密切的关系，并非像音响形象那样纯粹出于人的本能，不可以“任意”而为之。

如此修正索绪尔的“能指”概念并未改变他的“任意性”判断，因为作为书面语能指的“图像”尚须还原为“音响形象”才能使它的意指最终实现；换言之，任何文字和书面语作为图像是“可发音的”存在物，这是它和一般图像的重要区别。我们修正索绪尔的能指概念只是为了将文字和书面语从他的理论中抽绎出来、凸显出来，以此说明语言的能指及其意指的生成不仅同声音、而且同图像有着密切关系，正是这种关系使语言和图像两种符号既有联系又有区别：在索绪尔所划定的口语范围内，语言的“音响形象”作为“声音的印迹”，表现为“语象”或“语言图像”和意义发生联系^⑭；在书面语的范围内，文字文本图像作为语言能指，表现为“有声图像”和意义发生联系。当然，我们这样理解书面语的能指，也就如同理解“贝多芬的四重奏存放在出版社的仓库，如同马铃薯藏于地窖一样”，首先正视的是文字和书面语的物性存在，只是“它所表达的东西超过了自身所是”；它“仿佛是一屋基，其它的什么和本真的东西依次建立”^⑮，包括它的意指生成。

据说，人类的自然语言已有数百万年的历史^⑯，但是，就目前所发现的最早的文字——苏美尔人创造的楔形文字——距今方才五千多年，这是一个多么漫长的历史过程，说明从口语到书面语的形成并非轻而易举之事。考古学和文字学已经证明，包括楔形文字在内的所有早期文字都是一种“象形”，不过是一种简化了的图像，所以有理由推断文字的产生是由图像演化而来的，最早的文字都应该是表意的，表音体系不过是它的分流^⑰。恰如潘诺夫斯基所说：“在人类文化史中，最先创造出来的是与现实对象或现象大体相似的符号。”^⑱这些“与现实对象或现象大体相似的符号”就是象形文字。象形文字之所以是“文字”而不再是“图画”，就在于它不再如图像那样“以形表意”，“日”、“月”、“水”等作为文字，无论是“象形体”书写还是其它形体的书写（篆、隶、行、草、楷），已经不再影响它们的意指，而它们作为“图画”的不同书写则会对意指产生直接影响。

原始岩画和早期象形文字的关系是文字源于图像的最确凿的证据。就此而言，我们完全可以将原始岩画看做是先民的语言符号——一种典型的“原始书面语”。岩画之所以逐渐演化和抽象化为文字，只是由于图像不能自由而精准地意指世界。这也就意味着，“实指”和“虚指”作为语言和图像的不同意指功能由来已久，最迟至文字的出现就形成了十分明确的分工，图像的虚指性是文字从中脱颖而出的唯一理由，文字的出现才使二者的“实”“虚”分野真正完成。图像之所以不能像语言那样自由而精准地意指，盖因它和原型的相似性原则，文字从中脱颖而出的过程就是逐步克服这一局限的过程。文字出现之后尽管仍然是一种“图像”的存在，但是已经被赋予“一串声音”，成了“音响形象”的标记，越来越远离了图像的相似性原则，直至超越并忘却了图像的相似性生成机制而变身为纯粹的书面语能指。另一方面，与此并行的图像本身则是在相似性原则的道路上继续前行，从原始岩画到器物雕饰，再到古代绘画，直至照相术的出现，“相似性”一直是它始终不渝的追求；即使所谓“大写意”、印象派和抽象绘画，画面的“形似”遭遇挑战，也不可能彻底摆脱与原型的干系，不过是用一种另类的“相似性”意指另类的观念。可见，相似性不仅是图像符号的生成机制，也是其必须遵循的原则和始终追求的意指理想。

那么，文字从图像脱颖而出并演化为书面语言的能指之后，图像和语言同时作为意指符号，二者的意指方式有什么区别呢？或者说图像作为意指符号，和语言相对而言，它在意指世界时的基本表征是什么呢？莫里斯曾经这样说过：如果一个指号不是真正凭它的意谓来指示对象，而却具有指号真正所应指示的某些特质，“那么，这个指号就是隐喻的（Metaphorical）。把汽车叫做‘甲虫’，或者把一个人的照片叫做一个人，这就是隐喻地应用了‘甲虫’和‘人’这两个语词”^⑲。把汽车或照片说成它们自身所是，那是语言意指的本义；而把它们说成另一种事物就是“隐喻”。可见，喻体和喻旨的“相似”是隐喻得以生成的前提，“取象寓意”是其最常用的方法。但是，莫里斯在这里所列举的两个隐喻并不完全相同：“把汽车叫做‘甲虫’”是语言隐喻，“把一个人的照片

叫做一个人”则是图像隐喻。隐喻对于语言来说只是它的修辞，仅仅是为了把话说得更好、更诱人；隐喻对于图像来说却是它的全部，因为“相似”是所有图像必须遵循的造型原则，没有相似也就没有图像本身。这也就意味着，包括照片在内的任何图像的本质都是隐喻。隐喻作为修辞是语言能指脱离“直指”轨迹而变道为“迂回”抵达所指，而“迂回”抵达所指对于图像符号而言则是最基本的意指表征。

图像意指的隐喻本质取决于它的结构形态，即其在能指和所指的结构方式方面，图像符号和语言符号根本不同。“一个词，它仅仅是一个记号，在领会它的意义时，我们的兴趣就会超出这个词本身而指向它的概念。词本身仅仅是一个工具，它的意义存在于它自身之外的地方，一旦我们把握了它的内涵或识别出某种属于它的外延的东西，我们便不再需要这个词了。”^①朗格在这里指出了语言符号从能指到所指的路径是一种线性的时间顺序。图像作为隐喻符号却不是这样，因为图像的意义就在于它本身，需要我们的“驻足观看”或“凝视”，在反复观看或凝视中才能理解它的意义^②，这对于同样表现为图像的词语来说显然是不必要的，一旦领会了意义就不再需要凝视它的图像造型。就此而言，“我们可以把语言结构以不可察觉和不可分离的方式将其能指和所指‘胶合’在一起的现象称为同构 (isologie)，以便使之区别于那些非同构的系统（必然是复杂的系统），在后一类系统中所指可以与其能指直接并列”^③。这就是语言和图像作为意指符号的不同结构：前者从能指到所指是“同构的”、直线的，二者是“不可分离的”、“胶合在一起的”；后者从能指到所指是“非同构的”、迂回的，二者是“并列的”、平铺的。能指和所指的“同构”与“胶合”意味着精准意指之可能，“非同构”和“并列”则意味着它们的共时呈现，后者的意指效果也就必然是浑整的。有学者将它们的不同意指效果喻之为“向心”和“离心”，认为语言就像照相机的“聚焦”一样，呈现一种“向心式”的意指形态，它的所有限定——词法、句法、语法等都是为了使意义的指涉明确、具体、无歧义；而图像则是一种多义、含混和浑整的意指，呈现一种“离心式”的意指形态^④。这就是图像作为隐喻性符号的结构形态及其虚指性效果。

不可否认，图像在建构相似性时也有自己的原则和规律，包括线条、结构、色彩等笔法、墨法，类似于语言中的词法、句法和语法；但是，即使是最高超的画师和最逼真的摄影术，也不可能和原型分毫不差，即不可能实现语言符号那样的精准意指。因为语言符号的本身属性就是能指和所指的同构，二者的“胶合”与对应是它的本分和题中应有之义，否则就会被批评为“言不达意”、“言不及义”。图像作为意指符号之所以很难做到这一点，如前所述，是因为它的“相似性”原则及其能指和所指的“并列”结构方式，由此决定了它只能“离心”式的虚指对象世界。因此，当图像的隐喻性意指需要明确表达时，往往借助语言的引导或限定，或者说图像的意指往往需要依赖于语言文本。正如《周易》中的阴阳爻符以及由它所组成的六十四卦象，必须借助和依赖语言文本的反复阐释才可能生成有效的意指。中国的题诗画，如果删除或遮蔽画面上的题诗，画本体就会显得平淡无奇。小说的插图也是这样，它的诱人之处并非全在插图本身，而在于有叙事文本作为它的背景。至于以图像为主的连环画和影视作品，更需要语言文本的叙说。所以，观看没有声音的影视作品，也就如坠五里雾中。

当然，图像的虚指功能并非全部来自它本身的符号属性，正如伯杰所言，由于影响图像意指的因素错综复杂，所以，“用图像清楚无误地表达任何事情都是十分困难的”^⑤。在这些错综复杂的因素中，视觉因素显然是最重要的因素。因此，我们不仅要从符号的意指生成中去寻找理据，还有必要将其纳入视觉经验的观照中，即在主体视觉、意指符号、客体物像和事物存在的互动中探讨它的虚指表征。这些探讨意在表明：图像符号作为视觉对象，它的虚指功能具有自身的必然性与合法性。

二 “假相”的合法性

“命名”和“交流”是语言行为最主要的两大功能；并且，精准的命名是有效交流的前提，前者使后者成为可能。但是，精准的命名对于“图像行为”来说肯定勉为其难。例如流传至今的朱元璋画像，馆藏的、民间的难计其数，但其符号能指却各有不同，甚至存在重大差异，有的还相

互抵牾,究竟哪一幅更接近原型也就成了问题²⁵。以下面两幅为例:图1龙袍加身、面庞圆润,英俊而安详;图2则立眉竖目、蒜鼻猪嘴,丑陋而凶狠,可谓一龙一猪、朝野相分、天地之别,完全判为两人,朱元璋究竟是哪幅模样也就成了历史之谜。但是,作为同一对象的语言能指,即“朱元璋”三个字所构成的这个名词,所指对象无任何歧义。语言作为命名符号也可能如画像那样不具有唯一性,朱元璋的称谓除“朱元璋”外就有“明太祖”、“朱洪武”,以及他的幼名“重八”、别名“兴宗”、字“国瑞”等等,但是,这些名称都指向同一位历史人物,除非语境的影响而不会如画像那样产生歧义。因此,我们现在所了解、所相信的“朱元璋”只能是语言文献中的朱元璋,而不是在任何图像中所“看到”的朱元璋。西方宗教围绕“偶像崇拜”的争论也涉及到这一问题,即图像能否忠实地表现神的旨意。这就是图像作为命名符号的不确定性、虚指性,并且由此引起交流梗塞而使符号的意指难以达成²⁶。



图1



图2

值得注意的是,图2上端明明题有“明太祖真像”一行文字,为什么不能使我们确信这幅图像就是他的“真像”呢?这意味着我们在怀疑这一题款是否说谎。于是,语言符号的“实指性”在此遭遇严峻挑战。这就涉及语图共享同一个文本时的复杂关系。例如:在中国题诗画中,一般而言,语言和图像是一种“唱和”关系,语言的实指性有可能导致对图像的“遗忘”;在诸如马格利特的《形象的背叛》中,语言和图像则表现为一种“悖反”关系,语言的实指性决定了我们宁可相信“这不是一只烟斗”而将图像“驱逐”²⁷;而在图2画像中,我们对语言符号所产生的怀疑并非来自这题款本

身,而是来自包括题款在内的整幅图像之外。就题款本身而言,它的意指十分清楚,没有任何歧义,指的就是它所题写的这幅画像是朱元璋的“真像”。但是,在这一特定语境中,确定这幅图像是否“真像”不仅关涉到题款和画像的关系(“唱和”与“悖反”只关涉到这种关系),还关涉到朱元璋的众多画像之间的关系;而朱元璋的这些画像为什么有如此不同,又关涉到画家(题款人)和朱元璋等方面的社会伦理关系。也就是说,对于这一题款的认同与否已经超出了语图共享的文本本身。格雷马斯说:“所有的人类交流,所有的密谈,即使是非语言性的,都至少建立在一点点相互信任的基础上,它要求交流双方达成一种我们所说的信誉默契。”²⁸而图2的题款并没有作者署名,我们对这位“说话人”一无所知,而在图像能指千差万别、需要我们做出抉择的情况下,并不存在我们和这幅画像及其题款的作者之间的“信誉默契”。于是,题款在这幅画像中就成了“空符号”——它的存在既不能说明这幅画像“真”,也不能说明这幅画像“假”,所谓“明太祖真像”的意指也就落空。可见,语言符号的“意指落空”是就其效果而言的,并非由这行文字本身产生;而这一效果却源自画像之外——它的言说者并没有将自己的信誉示人。事实说明,语言本身作为实指符号并不会说谎,但是却存在使用语言进行说谎的人。

在这一问题上,图像符号则有所不同:图像意指的达成除须具备“信誉默契”的条件外,它的“相似性”制作工艺本身就是造成虚拟意指的先天性因素,而正是这种“相似性”才使图像符号的意指成为可能。我们不妨首先从“虚拟空间”和“幻化光色”两个方面考察图像的制作及其相似性问题,因为空间造型和光色调配是图像符号最基本的工艺手段,所谓“相似性”也主要是由此而生。

1. 虚拟空间 图像作为隐喻符号,它所表现的空间并不是对象本身,也不是对象的克隆,而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“欺骗”观看的眼睛。雕塑等三维或多维艺术似乎例外,但也只是在“视觉相似”的意义上接近原型,而视觉则是不可拐弯的“直观”,所以也就不可能像语言那样完整地把握对象。这恐怕是任何图像作为符号不可能摆脱的魔咒。

艾柯曾经以“马”的图像为例说明这一问题：我用一根连续不断的线在一张纸上画一匹马，它并不对应于单词 horse（马），因为我的马所拥有的唯一属性是一根连续不断的黑线，这是现实中的马所不具有的那种禀性。那根线界定了马的体内空间，并将它和马的外在空间分割开来；然而，现实中的马事实上是在某种空间之内，或以空间为反衬的躯干。也就是说，图像所表现的并非现实的马，只是一条经过眼睛简化和精选过了的“感知经验的黑线”，因为图像允许人们在纸上改变观看范式或感知规约。这也就意味着，它的“相似度的形成过程……更稳定地和感觉的基本机制联系在一起”，而不是和实在对象联系在一起^②。

就这一意义而言，图像行为很像孩子们做游戏时“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。……他们完全忘记了那是个箱子；那对他们事实上是所房子”^③。图像空间的相似性就是这种虚拟的“视觉相似”，而不是与实在原型本身的相似。只是由于它的“制作套式”符合视觉感知的机制，所以我们才能够信以为真；一旦跳出这个虚拟机制，换一种方式和立场，即用“现实的”眼光去观看，图像就会变回到它的本真——在二维平面上所勾划出来的线条和图形，就像游戏结束时孩子们重新去观看的那只箱子。罗马诗人奥维德《变形记》中的阿波罗一直设法接近达芙妮，如影随形，但是当他真正接近的时候，却发现达芙妮已经变成了另外一个事物。图像符号的意指就是这种亦是亦非、亦此亦彼的反复交替。

2. 幻化光色 “光色调配”是图像制作的另一重要工艺。和图像的虚拟空间一样，它的光色也不是原型的本色，也是迎合观看经验制作出来的“视觉相似”。维特根斯坦说：“红色的东西可以被毁灭，但红色是无法被毁灭的，因此‘红色’一词的含义不依赖于某种红色的东西而存在。”^④这意味着有颜色的“东西”和“颜色”本身并不是一回事，二者是可以分离的。视觉图像正是基于这一理据，将画面上的颜色和它所表现的颜色分离开来，用前者象征后者而不是纯客观的复制。恰如中国画学之“墨分五色”，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。正所谓“草木敷荣，不待丹碌之采；云雪飘飏，不待铅粉而白。山不待空青而翠，凤不待五色而絳。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。”^⑤

不仅墨色如此，任何一种颜色都可以表现任何色彩的物像，一般不会由于图像颜色和原型的不一致而产生误解。就像孩子们首先用蓝色铅笔在白纸上画出一条小溪，然后，他同样可以用这支笔继续画出草地、白云和太阳，没有人会因此而认为这孩子患有色盲症。中国的“青花瓷”所使用的釉色也不是它所表现的对象的颜色。黄、白、绿作为“唐三彩”的基本釉色也不是对象色彩的一一对应。中国画的“留白”可以表现任何颜色的远景近物，即所谓“计白当黑”，哪怕光阴荏苒使这白色发生了变化也是如此。例如留存至今的《清明上河图》虽然已经泛黄，原来的“留白”已经不再是宣纸的本色，但是，我们不会由此而怀疑当年的开封是否也有“沙尘暴”天气，就像“我们在解读一张黑白照片时不会认为它反映了一个无色的世界”^⑥。总之，我们在图像上所看到的颜色和它所表现的颜色是两回事，将图像的光色进行无意识的转换是一种视觉本能，它驱使我们的眼睛在观看图像时不自觉地幻化出原型的光色。

随着制作技术的进步，追求图像的造型和光色同原型的一致成为越来越强烈的趋势，直至当代超真实绘画和高精度影像作品，特别是“比特”媒体对于物理世界的“拟象”，更使图像的光色越来越逼真。但是，任何图像都是眼睛的存在物，任何人为图像都要迎合感知机制的需要，只为人眼睛而存在。所以，“视觉相似”而不是“原型相似”永远是图像制作工艺的首要选项^⑦。更重要的是，图像与原型的视觉相似也是一个程度问题，即在多大程度上符合人们关于某种事物外在面貌的普遍心理期待。图像表现事物说到底是表现某一事物存在的“可能性”，即“用描画原子事实的存在或不存在的可能性来描画现实。形象在逻辑空间中表现可能的情况（Saohlage）。形象包含着它所表现的那种情况的可能性”^⑧。如此而已。

如果说我们已经从客体方面，即从图像制作及其物理属性讨论了它的虚指性，那么，图像作为“观看的对象”还有主体方面，尚须从视知觉规律及其心理属性进行探讨。尽管我们已经使用

了这方面的一些概念,但是对于视觉心理本身尚未涉及。对此,阿恩海姆的格式塔美学已经进行过卓有成效的研究,特别是其视觉与思维相统一的理论,为这一问题的探讨奠定了坚实的基础。在这一基础之上,我们可以把“观看的错觉”主要归纳为“无形有形”和“非动似动”两大方面。在我们看来,正是这样的“错觉”,使观者信假为真,图像作为隐喻符号的意指就在这样的错觉中得以达成。

1. 无形有形 “完形的倾向性”是格式塔心理学的重要发现。按照这一理论,一个物体的形状并不是单独由它落在视网膜上的形象所决定的;思维和知识的参与使实际的观看可以“看到”不可能看到的部分,例如球体的另一面肯定和我们看到的这一面相同,一列被隧道遮蔽成两截的火车肯定是一个运动的整体,观看几个孤立的黑色圆点会将它们连接起来从而成为一个图形,等等。这就是阿恩海姆所说的“完形的倾向性”,即认为视觉具有将不完整的形状“看成”是完整的能力,类似于心理学上的“视觉弥补”。图像和绘画中的“留白”就是利用了这一规律。这也是中国美学所谓“大象无形”的学理根据。

“无形有形”的另类表现是将不可见的对象呈现出来,使其图像化,例如连环画常用的“气球”和“螺旋云”等,用以表现人物的梦境、心理活动或行动路线等。中国戏曲表演中的内心独白和影视剧里的旁白也是如此,尽管后者没有现形却是一个真实存在的叙事者。“大象无形”和此类“无形有形”相反,前者是将有形表现为无形,后者是将无形表现为有形。无论怎样,“形”之有无在图像中表现为视觉经验而不是客体存在。

2. 非动似动 19世纪70年代,英国人迈不里奇用12架相机记录了马匹行走、快跑和奔驰时四脚同时离地的情形;物理学家哈罗德·埃杰顿也曾用数字摄影记录了每小时15000英里的子弹与硬物碰撞时瞬间液化,然后又以分崩离析的碎片重新恢复固态的影像。这是人的自然视觉所不能看到的,说明人的观看是有限度的,即使已经“看”到了的影像也有可能是假相。例如电影胶片每秒放映24帧,眼睛就可以将“静态胶片”观看成“动态假相”。某些现代艺术家制作的非动似动图像,所表现的就可能是这样的理念:运动与静止在视

觉中并没有严格的界限(见图3)。

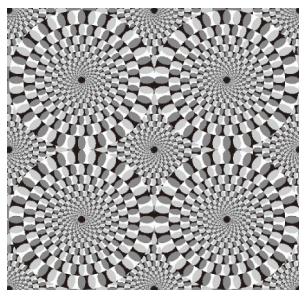


图3 《看则静，不看则动》

观看卷轴画和连环画是另一种类型的非动似动。电影胶片变成动态画面是技术的产物,而制造这一动态假相的技术并不存在于观者的经验中,屏幕上呈现的动态叙事却是真实存在的视觉事件。我们将卷轴画或连环画的多幅画面看做一个叙事的整体并不是这样。一幅长卷或一本连环画本身显示为连续性的“界框”,观者对于每一界框的观看都会意识到它是作品整体中的存在。所以,观者依次观看系列画面并未脱离它的整体,这一过程是主体视觉对于不同界框进行整合的过程,即将非连续的界框整合为连续的故事。《韩熙载夜宴图》借助屏风对界框进行分割,从而使视觉整合显得更加自然而然。

总之,无论是“图像制作”还是“观看机制”,都决定了图像的“假相”呈现有其必然性、合法性,否则就无法解释魔术类游戏的存在^⑧。既然如此,我们为什么会“信假为真”呢?其中主要原因恐怕是它的“在场性”,图像的迷惑性和诱惑力主要是由此而来。“在场”既指语言行为参与者之在场,也指语言意指对象之在场。按照胡塞尔的观点,“在场性”是指对象“被给予”的方式:“在场”是直观的、完全的被给予;“不在场”是符号的、不完全的被给予。在语言行为中,口语(在场)和书面语(不在场)的区别十分清楚,意指对象的在场或不在场也很容易确定,而图像的直观性却把自己装扮成永远的在场,尽管它的言说者和意指对象一般都不在场。正是“视觉直观”使图像的在场假相穿上了“合法”的外衣。维特根斯坦说:“你要是看到了,有些话你就不会说了。”^⑨维氏的这句话含蓄而意义深远,他不仅仅指出了视觉图像和语言言说的矛盾,而且揭示了人类的语言能力有可能在图像观看中趋向萎缩——对于视觉图像

的沉迷正在诱导我们罹难失语症之患！这是对“图像时代”的严重警告。

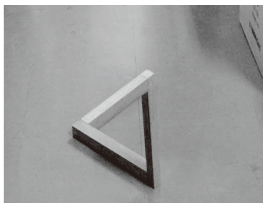


图 4

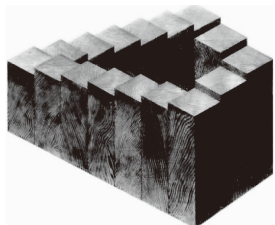


图 5

图像的在场假相也为表现“不可能世界”提供了可能。雷乌特斯瓦德于1934年首次画出不可能的三角形图像（图4），莱昂内尔·彭罗斯和罗杰·彭罗斯于1961年将其引入了一个无止境的楼梯（图5），还有贺家斯的铜雕《伪透视》（1954）、马格利特的《比利牛斯山上城堡》（1998）等等，这些超现实主义图像似乎在迫使我们去思考那些不可能世界。巴罗认为，图像通过这种方式意在“表明自身不是真实世界的一个简单、准确的复制品，而是完全不同的客体”^⑧。而语言符号无论如何也不可能产生这样的妄想，它作为实指符号的基本使命是意指可能的世界，包括可见的和不可见的，决不会游离于可能世界之外。需要说明的是，图像所描述的“不可能世界”和语言所描述的神话世界是两回事，后者虽然是不可见的但却是可能的。“不可能图像”完全违背了真实世界的事理逻辑，不存在神话传说等想象作品的逻辑自洽性，而符合事理逻辑是语言之所以成为语言的根本。就像魔术之所以成为游戏全在于它的假相，而魔术师的现场指认则是一派谎言。

三 语言虚指·语象如画

前文通过语图关系史的考察，我们已经发现了它们有着不同的生成机制，认定图像的相似性原则决定了它的隐喻本质。也就是说，图像之所以是一种隐喻，就在于它的生成机制是喻体和喻旨的相似，从而决定了图像的虚指性。这样，我们实际上是在“图像”、“隐喻”和“虚指”之间建立了一种逻辑联系，即用因果关系的“约等式”将其连接成了一个整体。这种“约等式”的逻辑关系可以概括为以下三个判断：

A. 任何符号，大凡是“图像的”或具有“图

像性”，也就意味着它是“隐喻的”和“虚指的”，或者说它是一种“隐喻性虚指”。

B. 任何隐喻，无论是图像隐喻还是语言隐喻，也就意味着它具有某种形态或程度的“虚指性”，或者说它是一种“图像性”或“语象性”的虚指。

C. 由此决定了语言的隐喻意味着语言由实指符号变身为虚指符号——语象虚指。“语象”作为语言隐喻，是语言由实指滑向虚指的符号变体。例如把汽车叫做“甲虫”而不是把它叫做自身所是，就是将“甲虫”这个词的意谓隐喻地用到汽车上，意指汽车和甲虫相似，作为实指符号的“甲虫”这个词也就变体为语象虚指。

总之，既然图像的隐喻本质导致图像的虚指性，那么，语言的隐喻也就意味着导致语言的虚指性，即语言符号脱离它的实指轨道而滑向虚指空间——由“语象”所图绘的虚拟世界。这个世界就是诗的世界、文学的世界，整个语言艺术的世界。

“煮豆燃豆箕，漉菽以为汁。箕在釜下燃，豆在釜中泣。本自同根生，相煎何太急。”曹植的这首《七步诗》就是由语象所建构的隐喻世界。在这首诗中，作为实指符号的语言由于被隐喻地使用，语言符号也就变身为语象虚指。首先，就其“字面义”（即语言符号的本义）来说，它所描绘的只是“豆萁煮豆”的语象，除此无他。这幅语象画面鲜活生动、如在目前，可谓“语象如画”。但是，世界上并不存在有感觉、有思想、有情义的“豆萁煮豆”，这种“拟人化”的描述方式本身就说明这幅“语象画”不过是人为的虚构，即语像虚指。在这里，“语象”和“图像”同构：图像的人为性和相似性决定了图像并非原型本身；同理，“豆萁煮豆”这幅“语象画”也并非“豆萁煮豆”本身，而是另有所指，指向了“豆萁煮豆”之外的伦理关系，就像用来隐喻汽车的“甲虫”这个词并非意指甲虫本身。于是，语言作为人类历史的自然生成，从能指到所指的“任意性”生成原则，在《七步诗》中也就改变了轨迹，变轨为类似图像之“相似性”的语象隐喻，即用“豆萁煮豆”的语象，隐喻同胞兄弟之间的自相残害。

语言从能指到所指的这一变轨说明，《七步诗》的言说并不是一般意义上的实指性符号，而是图像学（或“语象学”）意义上的虚指性符号。所以，

只有超越语言、借助图像的相似性原理,才能理解它(语象)的真义。这就是语言进入艺术世界之后的意指形制——溢出“字面义”的“语象义”。其中,从“字面义”向“语象义”的延宕,就是语言从实指向虚指的延宕,即语言从观念符号向语象符号的变体。这时,“语象”作为艺术符号,它的意指已经漂移出自身的本义而变体为“喻体”虚指,并通过“相似性”和“喻旨”发生意义关联。语言进入艺术之后,就是这样由“任意性”变身为“相似性”,类似图像生成机制的“语象机制”由此生成。

这也是字面义和语象义的重要不同:前者“一语中的”,例如我们可以假设曹植直白同胞兄弟不要自相残害的道理,这是语言符号的一般意指;后者则是通过“语象如画”隐喻心灵的苦痛,所谓“道理”也就以“不言”的方式蕴藉在“语象如画”之中。就能指和所指的结构关系来说,实指的语言符号“一语中的”是“同构的”、直线的;虚指的“语象如画”则是“非同构的”、“并列的”。也就是说,实指的语言符号一旦滑向语象虚指,它的意指生成也就必然脱离“任意性”而走近图像的“相似性”,从而变身为“语象隐喻”,即以“语象如画”间接地、迂回地表达真正的意指。文学语言就是这样通过“语象”中介和图像发生了必然联系。

这样,尽管“语象”概念出现在20世纪初,它在本研究的语境中也就成了语言和图像的中介。事实上,文论史上的“如画”、“入画”、“有画”,以及“意象”、“神思”、“形象”(形象思维)等,都是先贤们关于同一问题的思考与表述。这一问题之所以被反复提及,甚至被赋予文学本体论的意义,就在于它切中了语言艺术之肯綮,即实指的语言符号一旦变身为虚指的艺术符号,也就成了隐喻性的语象符号。从某种意义上说,语言滑向艺术世界的过程,最根本的就是它被图像化的过程;语言的图像化就是语言的虚指化和艺术化。关于这一问题,我们不妨以司马迁的《史记·魏公子列传》为例,考察实指的语言文本进入盛唐诗歌之后发生了怎样的符号变体。

《魏公子列传》属于“史传”而不是“文学”,尽管它也被后人称之为“文学”,也不能由此而否定《史记》首先是对历史负责而不是为了迎合审

美的趣味。因此,作为历史言说的《魏公子列传》,人物、时间、地点、事迹一应俱全,它的全部语篇都应被假定为实指符号,即其所指应当是历史事实。但是,这样的历史言说到了盛唐诗人的笔下却被大大地浓缩了,在王维和李白的诗中仅仅存留了“却秦救赵”部分,而这部分在原作中只有三分之一的篇幅。那么,在材料取舍的背后隐含着怎样的秘密呢?细读全文不难发现,是原作语篇的图像性程度决定了诗人的取舍,从而使同样的话题在不同的文体中有了实指和虚指的分野,即“语言直白”和“语象隐喻”将同样的故事区隔成了“史”和“诗”的世界。


“却秦救赵”作为《魏公子列传》最具图像性效果的部分,集中表现在侯嬴形象的描述上:他本是一位布衣之士,“大梁夷门监者”也,只是魏公子的礼贤下士,才使他从一个隐士变为“却秦救赵”的谋士和侠士。但是,他在魏公子的施惠面前不但没有动情,反而故意设障刁难,怪异而不合常理;当公子情绪激动、决定冒死救赵时,侯嬴却无动于衷,没说一句劝阻的话;当公子黔驴技穷之际,侯嬴居然异想天开,设计了“窃符夺军权”的奇谋,并誓言在公子抵达前线的那一天“北乡自刭,以送公子”……正是这些出人意料、起伏跌宕、动人心扉的描画,使侯嬴的形象鲜活而生动,一个从隐士到贤士、再到谋士和侠士的性格跃然纸上,“却秦救赵”也就成了《魏公子列传》最富有图像性的“史记”。所以,无论是王维的《夷门歌》还是李白的《侠客行》,全都不约而同地取材于此;至于原作涉及的其它方面,则被诗人略去不提,诗歌的主人公也因此由魏公子无忌变成了夷门侯嬴。

“七雄雄雌犹未分,攻城杀将何纷纷”,原作并未渲染的这一世事背景,却成了《夷门歌》的开篇,从而使“不在场”的静态指涉变为“在场”的动态描绘。“秦兵盖国邯郸急,魏王不救平原君”,王维只用一个“盖”字,便将赵国都城邯郸的危急生动地图绘出来。“非但慷慨献奇谋,意气兼将生命酬……”,侯嬴的这一壮举在原作中不过三十几个字,在《夷门歌》中却占了三分之一篇幅。也就是说,原作的图像性效果被诗歌语象进一步放大、强化、凸显,《夷门歌》俨然成了“夷门图像之歌”。

更有甚者，同样的母题在李白的笔下全被聚焦在侠客之“侠”上，平添了更多的虚拟和想象。所谓“赵客缟胡纓，吴钩霜雪明……”，侠客的装束和武器、坐骑和暴走、超人的剑术和藏身隐名等，原作中根本没有，但在李白的《侠客行》中居然占了三分之一篇幅^⑨。“胡纓”和“吴钩”、“银鞍”和“白马”、“霜雪”和“流星”，一幅极具大漠边塞风情的图景被活脱脱地呈现出来；“十步杀一人，千里不留行……”的侠士风骨，也象浮雕一样被凸显在画面之上。正是如此的大肆渲染和充分演绎，史实的言说在这里就被虚化为极具诱惑力的文学语象。至于侠客们到魏公子门下喝酒、吃肉，下肚之后信誓旦旦、热血沸腾、一诺千金等，同样也是李白的想象。他们喝酒吃肉时是否“脱剑膝前横”以示豪侠之气，“眼花耳热后”是否出现“白虹贯日”的天象，以及侯、朱二壮士当时是否“炬赫大梁城”等，并没有文献记载，全部出自李白的“浪漫”情怀——以如画的语象描画出鲜活的“侠士豪情”。于是，本来就富有图像效果的“却秦救赵”史事，通过诗性的语象转换、渲染和引申，使那些“可能存在”的画面如在目前。这样，唐人诗篇中的语言符号就不再是史事的记录，而是语象的图绘和隐喻中的历史；本来实指的语言符号也就不再如《史记》那样指称史实，而是“语象如画”地隐喻着一个可能的世界。也就是说，诗的语言作为语象虚指，只提供历史的可能性，并非实指历史；文学不过是某种必然性的隐喻，并不指称确有的事实。

“却秦救赵”就是这样从《魏公子列传》中逃逸出来，实现了“华丽转身”，即由真实的历史言说变身为虚拟的语象隐喻。人们可能会质疑《魏公子列传》的真真假假，但不会去质疑《夷门歌》和《侠客行》中的语象是否真实的存在过。人们之所以原谅了“诗”对“史”的铺张扬厉和“无中生有”，盖因为它给了我们平添了历史之外的想象和乐趣。尽管诗歌中的“却秦救赵”不再是历史确指，但是却能以如画的语象满足文学受众的虚拟享受；另一方面，《史记》中的“却秦救赵”依然如故，可读可信。

于是，历史文本和文学文本并行而不悖，语图符号的实指和虚指歧途而共存，语言实指和语象虚指的交互变体而成就了文学。

- ①钱钟书在《中国诗与中国画》中的这一发现及其诘问，笔者已在《语图互仿的顺势和逆势》（《中国社会科学》2011年第3期）一文作了详细概述和分析，此略。
- ②海德格尔：《世界图像时代》，《林中路》，上海译文出版社2004年版，第91页。
- ③Image（图像）一词源自拉丁文，意思就是“像某物”。这是图像作为符号之“相似性”意指生成机制的词源学依据。
- ④“语言的起源”是一个没有解的问题，但是仍有许多学者乐此不疲。纵观这一问题的探讨，大多使用思维科学、人类学或符号学的方法和材料，猜想多于实证，难以形成有说服力结论。但是，如果使用同样的方法和材料探讨“语言的生成机制”，可能就会是另一番景象。
- ⑤海德格尔：《诗·语言·诗》，彭富春译，文化艺术出版社1991年版，第165页。
- ⑥《春秋谷梁传·僖公卷第九》，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。
- ⑦德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海译文出版社1999年版，第333页。
- ⑧索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆1980年版，第47—50页。事实上，索绪尔尽管声称口语是语言学的唯一对象，但是他的语言学主要还是以书面语为研究理据，特别是在他之后的语言学家更是这样。
- ⑨⑩索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，商务印书馆1980年版，第102—103页，第50—51页。
- ⑩“表音体系”和“表意体系”本来是索绪尔对于文字类型的区分：前者的“目的是要把词中一连串连续的声音模写出来”，后者“与词赖以构成的声音无关……，因此也就间接地和它所表达的观念发生关系”（索绪尔《普通语言学教程》第六章）。由于索绪尔否认文字和语言的内部联系，所以他的这一分类仅限于文字。但是，如果持相反的观点，即将文字和书面语也看做是语言的存在，那就不应当把“表音”和“表意”仅仅作为两种文字体系的划分，而应当看做是包括文字在内的关于整个语言类型的划分。本研究即在这一宽泛的意义上使用这一对概念。
- ⑪笔者曾就日记和书信作为“私语言说”的“自言自语”和公共语言的区别进行过专门研究（参见《文艺理论研究》2005年第3期、《江汉论坛》2006年第3期和《清华大学学报》2008年第4期），此不赘述。
- ⑬“图像”有“自然图像”和“人为图像”之别，前者如岩石断层、树木年轮、野兽足迹等，属于自然科学的对象；后者才是人文科学和符号学的对象，文字文本作为“人为图像”就属此类，也是本研究所论及的图像。强调图像的“人为性”是为了强调它和语言的区别，因为正是这种“人为性”决定了图像符号的虚指性，甚至可以

大言不惭地“说谎”。这就涉及图像之“假相”的合法性。详见下文。

- ⑭“语象”和“语言图像”分别取意于维姆萨特和维特根斯坦。在笔者看来，这两个概念和索绪尔的语言学有着内在的学理关系，是将索绪尔的“音响形象”演绎到了整个语言符号的意指功能。
- ⑮海德格尔：《诗·语言·诗》，同5，第22—23页。海德格尔强调语言和艺术的物性实则是亚里斯多德的观点，古希腊时期“艺术”就被称为“制作物”。
- ⑯⑰叶·潘诺夫：《信号·符号·语言》，王仲宣等译，三联书店1991年版，第12页，第128页。
- ⑱西方的表音文字是闪米特人借用了苏美尔人的楔形文字，保留了自己的语言，又在和埃及人的接触过程中改进了自己的文字……。希腊人把这个字母表接过来，使之成为灵活的工具，以适应他们构词灵活的口语传统。参见哈罗德·伊尼斯《传播的偏向》第1—2章，何道宽译，人民大学出版社2003年版，第1—48页。
- ⑲莫里斯：《指号、语言和行为》，罗兰等译，上海人民出版社1989年版，第167页。莫里斯的“指号”概念包括符号和信号、语言符号和非语言符号等，是一个比较宽泛的概念。
- ⑳苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧等译，中国社会科学出版社1983年版，第128页。朗格在这儿所说的“超出这个词本身”是指超出这个词作为图像存在的本身，并非指超出这个词所意指的观念，和中国文论中的“言外之意”不同。
- ㉑婴儿天天看到家人就认识了他们；反之，如果其中一位极少见面，哪怕是他的父亲或母亲，婴儿就会不熟悉或不认识。这就是图像认知中的“重复”功能，或者说图像必须通过“反复观看”或“凝视”，对于它的认知才可达成。语言则不同，理想的语言一听（看）就明白，反复说（听）同样的话语只能起到强调的作用。
- ㉒罗兰·巴尔特：《写作的零度》，《符号学原理——结构主义文学理论文选》（上册），李幼蒸译，百花文艺出版社2005年版，第136—137页。
- ㉓俞建章、叶舒宪：《符号：语言与艺术》，上海人民出版社1988年版，第263页。
- ㉔阿瑟·阿萨·伯杰：《眼见为实——视觉传播导论》，江苏美术出版社2008年版，第79—80页。
- ㉕故宫南熏殿曾经藏有明代帝后像63帧。在这些藏品中，朱元璋的画像最多，达13幅（目前有1幅藏在北京故宫博物院，另12幅藏在台北故宫博物院）。关于朱元璋的

- 画像有许多学术争论，也有许多有趣的民间传说，详见夏玉润：《漫谈朱元璋画像之谜》，《紫禁城》第159期。
- ㉖不同的图像导致命名的不确定性只是一般的图像虚指，另一种情况如Jastrow的《兔鸭头》则是“一图多义”。前者表现了图像的虚指本质，后者则是有意为之，试图以此表达视觉的不确定性，是一种另类的图像虚指的表征。
- ㉗语言和图像共享同一个文本时的“唱和”与“遗忘”、“悖反”与“驱逐”关系，笔者已在《语图互仿的顺势和逆势》一文中作了详细论析，此略。
- ㉘格雷马斯：《论意义》（下册），冯学俊等译，百花文艺出版社2005年版，第126页。
- ㉙艾柯：《符号学理论》，卢德平译，中国人民大学出版社1990年版，第222、247页。
- ㉚⑳㉛⑳维特根斯坦：《哲学研究》，陈嘉映译，上海人民出版社2001年版，第321页，第43页，第57页。
- ㉜张彦远：《历代名画记·卷第二》，[日]冈村繁译注、俞慰刚译：《历代名画记译注》，上海古籍出版社2002年版，第99页。
- ㉝贡布里希：《图像与眼睛——图画再现心理学的再研究》，范景中等译，浙江摄影出版社1989年版，第179页。
- ㉞我们可以将“望梅止渴”、“画饼充饥”转义为图像和实在的关系：“梅”和“饼”作为视觉图像并非它们的实际存在，但是却能刺激我们的心理并引发生理反应，原因就在于观者对于“梅”和“饼”之假相的信以为真，有时明知其假也不能自己。由此可见，“信假为真”是一种人类本能，“希望如此”是它的“原动力”，从而驱动人的潜意识相信“应有”而非“已有”或“确有”的事实。这是图像作为“假相”之合法性的重要的生理和心理依据。
- ㉟维特根斯坦：《逻辑哲学论·201—203》，郭英译，商务印书馆1985年版，第28页。着重号为引者所加。
- ㊱魔术又称“戏法”，是图像作为“假相”的合法性的典型艺术形式。
- ㊲约翰·巴罗：《不论——科学的极限与极限的科学》，李新洲等译，上海科学技术出版社2005年版，第23页。
- ㊳主要是这一原因，导致一些学者认为李白的《侠客行》并非是对《魏公子列传》的摹写，所以不同于王维的《夷门歌》。如果联系作者一贯的浪漫主义风格来看，就会将这种一般性虚写看做是侠客出场之前的“锣鼓”，因此，在“同题写作”意义上，很难说它和《夷门歌》有什么两样。

[作者单位：南京大学中国新文学研究中心]

责任编辑：吴子林