

语图叙事的在场与不在场^{*}

赵宪章

摘要：“在场”与“不在场”不仅关涉语言显露真理的可靠性，也关涉文学叙事的真切性，即“不隔”或“隔”的问题。相对语言符号而言，图像叙事是一种在场的“图说”，因为视觉器官的观看之道是“陷入”世界并栖居其中，在“看”与“被看”的紧密相拥中自恋自乐，沉醉其中而物我两忘。但图像符号不过是“存在的薄皮”，图说之所说不过是一种“皮相之见”，而所谓“画外意”及其“比德”并非画之本有，因为我们已经将“在场”赋予图说。言说的不在场不仅表现为符号表意的间接性，文字文本充任言说的“代用品”也是其重要表征。因此，口说的词能否在书写文本中被重新唤起，就成为后者的在场理想。“音响”作为语言的“第一能指”决定了它的永远在场，也决定了语言艺术的音乐性本质，“形象性”并不能区隔文学与非文学的根本不同。在语言和图像“叙事共享”的场域，前者有可能穿越后者，使不透明的“薄皮”变得透明，“图说”由此被赋予了“言说”的深长意味。

关键词：语言 图像 文学 叙事 在场

作者赵宪章，南京大学中国新文学研究中心教授（南京 210023）。

现代传媒过度痴迷于“在场”叙事已是不争的事实。^① 图像符号的在场性被整

* 本文为作者主持的国家社科基金重点项目“文学图像论”（12AZW005）的阶段性研究成果。

- ① 现场直播东非野生动物大迁徙和亚马逊河口大涌潮，似乎是央视近期最得意的开先之作，尽管明知大自然并不听命于导演的调遣，也会预料到收视效果未必胜过此前的专题片。可见，叙事的在场诱惑竟可以使现代传媒不论对象、不计成本。“在场”（Presence）是20世纪西方哲学的关键词之一，在现象学、存在论、阐释学和解构理论的不同语境中，甚至在同一哲学家的不同语境中，其内涵及所指并不相同，至今没有统一、公认的界定，也缺乏对这一概念的系统梳理。它的基本含义无非是指显现的存在，或存在意义的显现，或直接呈现在面前的事物，主要是强调时间和空间的直接性、即时即地性。就此而言，图像就是一种最具在场效果的符号。和“在场”相对而言的是“不在场”（Absence，又译“缺席”、“缺位”等）。

个当代叙事所竞相效仿，现象学的“本质直观”及其对图像认知的推崇正被各种类型的叙事行为所践行，“耳听为虚、眼见为实”已成为最重要的叙事策略和表意原则。文学对图像的崇拜也是如此。图像的强势传播力诱使文学写作竞相效仿其在场性，文学叙事似乎只有在图像世界里注册才能获取合法性。但是，就符号本身的性质和功能来说，“叙事”实属语言而非图像之优长，图像叙事之所以可能引领整个表意世界，不过是其“在场性”言说的强力诱惑使然。这就需要我们反思，作为语言艺术的文学，在被图像符号饕餮并反刍之后，究竟能在多大程度上再现文学本色，由此而陡增的传播力究竟属于图像还是文学。我们的问题是：相对语言叙事而言，图像叙事的“在场性”究竟意味着什么？“在场性”是否属于图像符号的专利而不为语言表意所分享？文学和图像共享同一个文本时的“在场”或“不在场”又有着怎样的互文表征？在图像崇拜愈演愈烈及其和语言叙事的关系日趋复杂的今天，需要对这些问题进行有深度的学理阐释。

一、图说在场及其“皮相之见”

20 世纪中叶以来，“图说”（Ekphrasis）成了西方学界高频使用、反复追问的热词。^①究其原因，首先是“图像时代”的到来以及图像学的兴起。图像学将所有图像造型视为言说的符号，不仅大大拓展了美术评论的视域，而且将图像擢升到了形而上层面。其次是现象学等现代哲学对意义阐释新方法的极力推崇，这一方法的核心就是主张意识和表意的图像化、经验化，将不可见的、形而上的还原为可见的、经验的。图像学和现象学虽然分属不同论域，但语言和图像的符号关系却是二者的一致论题和共同关切。尤其是梅洛-庞蒂，从某种意义上说，他的现象学同时也是图像学，或者说是图像学的现象学、现象学的图像学。

在梅洛-庞蒂看来，语言表意不像图像那样是“直接”和“逐点对应”的，而是“间接的或暗示的”，因为语言符号“只有一种提示作用”，即提醒它的听者思考其中的意义；更何况“栩栩如生的一次交谈一旦被记录下来，就淡而无味。在记录下来的东西中，少了说话者的在场，少了进行中的事件，连续的即席发言中人物的动作、面部表情和情绪”等。图像叙事则完全不同：图像是一种“不言自明的语言，绘画以它的方式说话”，这种方式就是它依靠“自然和直接手段的知

① Ekphrasis（图说）最早是古希腊修辞学中的一个概念，意指形象化的语言表述。作为现代哲学和图像学的概念，“图说”即“图像的言说”，意指蕴含着某种意义的图像符号类似语言表述，或者说图像的意义需要使用语言进行表述和阐释。就此而言，“图说”也是“说图”，二者只是从不同的角度对图像表意功能的概括：前者强调图像作为一种表意符号的客观性，后者强调对图像意义的主观阐释，故有学者认为应将 Ekphrasis 译为“造型描述”，即“对于图像造型的语言描述”。（参见沈亚丹《“造型描述”（Ekphrasis）的复兴之路及其当代启示》，《江海学刊》2013 年第 1 期）

觉器官”进行表意；就效果而言，图像符号试图“和物体一样令人信服……向我们的感官呈现不容置疑的景象”。^① 这就意味着语言叙事是一种“不在场”的符号行为，图像叙事则是一种“在场”的言说。图像叙事的在场性，一是表现为直接、即时即地的表意行为，二是表现为如在目前、如临其境的表意效果。正是这两大符号表征，使图像叙事具有极大的诱惑力，以至各种言说竞相仿效，并使“图说”的在场性受到空前关注。

那么，相对语言叙事而言，图像叙事为什么是一种在场言说呢？梅洛-庞蒂将其归结为身体使然。“我像和自己相拥那样与不是我的这个世界紧密相拥，从某种意义上说，世界只是我的身体的延伸；我有充分的理由说我是世界。”即世界不仅是我的对象，也是“为我的存在（leur être pour moi）——这种存在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”，就像“我们被邀请来重新定义看者和被看的世界”。正是这一相对世界而言的“在场的肉身”，使我们在看的过程中往往“忘记了自己是有身体的看者，忘记了他之所见永远在其所见的下面”。^② 在这一意义上，梅洛-庞蒂认为“所有视觉都有一种根本的自恋主义”，“因为看者被摄入了被他看之物中，所以他看到的仍是他自己”；同理，看者会同时感到自己也被看的对象所观看，“以致就像许多油画家曾说的那样，我感到我被事物注视着，我的活动同样是被动的”。^③

这就是身体的在场，也是图说的在场性。“身体”是世界的一部分，这决定了它相对世界而言的在场性。“图说”是“陷入”被说事物之中的言说，这决定了它相对“被说事物”而言的在场性。图像符号是身体的延伸及其触摸世界的器官，这决定了它在观看活动中担当了身体与世界的中介，并和身体、世界密不可分、血肉相连，三者“紧密相拥”而共同在场。由此，“看”和“被看”就不是简单的主体和对象的关系，而是“陷入”和“被陷入”的关系。“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，我们的视觉始终是在“陷入”世界的状态中观看世界，而非超越或游离于世界之上、之外。

① 梅洛-庞蒂《符号》，姜志辉译，北京：商务印书馆，2003年，第50—68页。着重号为原文所有。

② 梅洛-庞蒂《可见的与不可见的》，罗国祥译，北京：商务印书馆，2008年，第75、99页。着重号为引者所加。“陷入”（s'enliser）非常形象地表征了视觉运动的特点。在梅氏看来，“为我的存在”意味着我们是在事物之中观看事物，这一观看方式表现为视觉“陷入”身体存在。视觉“陷入”身体存在同时也是“陷入”了被看事物，因为身体存在就是世界的“在场的肉身”。“在场的肉身”取自该书手稿第2页第1章的标题《在场的肉身或“有”》，指正在知觉着和活动着，带着欲望或痛苦、情感和思想的身体。“忘记了他之所见永远在其所见的下面”可理解为忘记了视觉图像之外的生活世界，即“物我两忘”。本文所涉及的法文翻译问题请教了朱龙杰君，特此致谢。

③ 梅洛-庞蒂《可见的与不可见的》，第172页。着重号为引者所加。

这就是我们由现象学所引申出的观看之道——陷入。在这一意义上，图像作为言说符号就是视觉对世界的陷入，或者说，世界被陷入其中的视觉图像所言说；也正是在这一意义上，“图说”成了无可置疑的“在场言说”，即视觉作为身体器官陷入世界之中而言说世界。由此，身体器官、图像符号和存在世界无缝对接、零距离触摸。可见，“陷入”是“图说”的基本范式，也是其“在场性”的基本表征及哲学根源。所谓“陷入”，即在世界的包围和环绕中同世界发生关系，就像胎儿在母亲的子宫中；所谓“图说”，即并非将世界视为言说的一般客体，而是“像和自己相拥那样与不是我的这个世界紧密相拥”。

图说的这种“陷入”范式决定了它和语言表意的根本不同：语言是一种“暗示性”或“提示性”符号，这先验地规定了它的非直接性。无论口说的言语还是书写的文本，这一“非直接性”均呈现为意指过程中“符号缝隙”的预留，即预先设定了能指和所指、所指意和所指物之间的缝隙。作为语言表意的逻辑过程，“能指→所指（意）→所指物”是一种人为的约定。对此“约定”的学习和认同，决定了语言作为“提示性”符号的有效性及交流之可能。而“图说”则是一种“不言自明的语言”，和视觉所看到的实物一样令人信服，“向我们的感官呈现不容置疑的景象”，属于自然生成的“世界语”。因此，图像符号作为身体的延伸及其触摸世界的器官，其能指即其所指，其所指意即其所指物——至少“看上去”好像如此。图像作为视觉符号不仅表现为它和身体、世界的“紧密相拥”，也表现为“能指→所指（意）→所指物”三者的浑然一体和“紧密相拥”。这是图像作为言说符号的内部结构，也是“图说”不同于一般语言表意的内在机制。

由此可见，“图说”和“言说”最重要的不同在于它们和对象的不同关系。不妨将这种不同类比为艺术与科学的不同的对象性关系：“科学操纵事物，并且拒绝栖居其中。”^① 科学把世界作为一般客体，站在世界的对面和外面“操纵”世界，即康德所说的“人为自然立法”。在科学的论域中，世界似乎只是被动地等待我们去认识的对象。艺术则“陷入”世界并“栖居其中”，即以“在场”的方式观看和把握世界、再现和表现世界。就像我们凝视一幅逼真的绘画，^② 对它的观看并不包括看它的边框及其笔触等物性存在（尽管这些也是可以清楚地看到的），而主要是

① 梅洛-庞蒂《眼与心》，杨大春译，北京：商务印书馆，2007年，第30页。《眼与心》的主题就是探讨科学和艺术两种思维方式的不同。就符号学而言，这种不同体现为语言和图像的不同功能。当然，将语言和图像的不同类比为科学和艺术的理由不止于此，还表现在认知性和情感性等诸多方面，笔者将有另文讨论。

② 这里所说的“逼真的绘画”，是指主流的写实主义的架上绘画，不包括抽象绘画、行为和装置艺术等。抽象绘画以故意显露笔触或画材的方式增加图像的陌生感，制造观看的摩擦力，阻止视觉对画面的“陷入”，从而改变了视觉的方向，将其导向“我思”；

对画面本身的图像显现的凝视。如果将目光转移到画框或画框之外，或者开始注意其笔触和画材，实际上已不是在观看绘画本身，而是游离了画本身，启动了科学思考。对画本身的游离导致“移情别恋”，即由对画面的凝视转向了对画之物性载体或其生成机制的思考。而画本身的意蕴与其物性载体、生成机制完全不同，前者是由想象生成的世界，后者则是图像表意之所由。就此而言，语言更像科学认知的符号，图像更像艺术显现的符号。前者将世界作为一般对象而“操纵”世界，后者“陷入”世界并栖居其中。“陷入”世界并栖居其中意味着看和被看、看者和被看者密不可分、彼此依存、互为对象。

作为图像艺术，山水画可以说是“陷入式”观看的典型画种之一，恰如北宋画家郭熙所言：山水画之“妙品”应是可行、可望、可居、可游者。他对山水画的这一“四可”期待主要是从观者的角度而言的，即认为大凡成功的山水画都能使受众“看此画令人生此意，如真在此山中……见青烟白道而思行，见平川落照而思望，见幽人山客而思居，见岩扃泉石而思游”。^①此即图像作为言说符号的在场效果。同时，郭熙还从创作的角度谈及“看此画令人生此意”的原因，即画家对山水世界的陷入：“盖身即山川而取之”，“夺其造化……饱游饫看，历历罗列于胸中而目不见绢素，手不知笔墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾画。”^②所谓“身即山川”、“饱游饫看”，可以被视作庄周“解衣盘礴”、宗炳“澄怀卧游”的宋代翻版，是中国古代艺术一直推崇的天人合一、物我两忘的画意境界。也就是说，无论是从图像受众的观看还是画家的艺术创作的角度来看，图像作为表征世界的符号都是以“陷入”的方式使对象如在目前，从而产生身临其境的在场效果。这种在场效果并非列维-布留尔所说的主客体混沌不分的原始思维，而是主体在陷入客体之后对二者的暂时忘却——既“忘记了自己是有身体的看者”，也“忘记了他之所见永远在其所见的下面”；既“忘我”，也忘记了图像之外的生活世界，包括画材、技法和笔墨，即所谓“物我两忘”。

作为宋廷画家，郭熙带有其院体画派所共有的写实风格，但其“四可”说及“身即山川”、“饱游饫看”的主张揭示了整个“图说”的特点，当属画学和图像学的一般性原理。图像作为言说的符号，无论侧重写实还是侧重写意，无论有多少种

① 行为和装置艺术取消了画框，抹平了画与非画的界限，更是一种直接的“我思”艺术。抽象绘画、行为和装置艺术都不是艺术图像的主流，也不是一般意义上的图像符号，它们和语言及文学的关系属于另一个非常复杂的问题，笔者将有另文讨论。

① 郭熙、郭思《林泉高致·山水训》，王伯敏等主编《画学集成》（六朝一元），石家庄：河北美术出版社，2002年，第295页。其中，“思居”被误写为“思足”，今据四库本改正。

② 郭熙、郭思《林泉高致·山水训》，王伯敏等主编《画学集成》（六朝一元），第294、296页。

构图、笔法或风格变体，“相似性”是其基本原理。对这一原理的亲近或疏离，决定了对图像之图像性的亲近或疏离。而由于亲近或疏离“相似性”的方式多有不同，从而出现千差万别的画风。正由于郭熙的主张包含了画学和图像学的一般性原理，所以，有必要顺其思路进一步考辨以下问题：图像之“陷入式”言说所营造的“两忘”境界，究竟和生活世界保持着怎样的关系，“图说”作为“在场言说”的意义和价值是什么？

《早春图》（图1）是郭熙传世作品中的代表作，我们不妨由此说起，尽管我们不能、也无意用此印证他的理论。

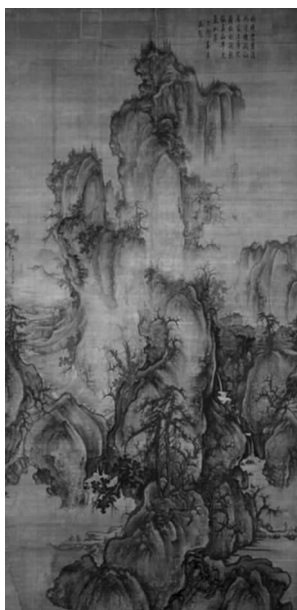


图1 郭熙《早春图》（绢本 立轴 淡设色 158.3×108cm，1072年，台北故宫博物院藏）

《早春图》以全景式的构图表现了高山大壑的磅礴气势：近景是突兀在溪湖岸边的巨石苍松；中景是扭动的山体，并有迷蒙的薄雾萦绕其间；远景是一座挺立的峰峦直插云天。远山与近水之间以沟壑、溪水或云雾相连，峰巅上的路径和平坡显示此处并非人迹罕至，神秘中流露出几分人气。回望左下角，有一渔夫挑起扁担离开停靠在湖岸的蓬船，前有女人怀抱婴儿并携一孩童引路，他们正在返回山崖脚下的篱笆庭院。由此仰望山腰，可见一组宏伟的殿堂楼阁掩映在万木丛中，左下方三位路人正在蹒跚前行，像是要通过木桥、绕过山脊，朝那殿堂楼阁走去。既然是“早春”，山峦草木尚未葱茏，但枝桠上已有嫩芽吐露，显示这是冬去春来的季节。溪水已经解冻，瀑布顺着山势喷薄而下，积蓄汪洋一片……大自然处处萌发着生机。这是我们在《早春图》上所看到的“早春”，堪称“可行、可望、可居、可游”之妙品。对它的凝视使我们的意识“陷入”其中而不能自拔，不仅“忘记了自己是有身体的看者”，也忘记了在我们所见的“下面”还有生活世界。但是，如果我们从画面抽身而出，思考郭熙如何师法李成、独标“三远”，思考他的卷云皴、蟹爪树

和鬼面石的笔法，或者思考作者的身份以及此画的创作背景，实际上就已经从其“正面”抽身，游弋到其“侧面”。而在其“侧面”，我们发现，这幅山水立轴不过是一层“存在的薄皮”，它之“四可”幻境并非能够践行。^①这时，只有在这时，我们才意识到我们是“有身体的看者”，意识到在我们所见的“下面”还有我们的生活世界，而我们在图像中所见的世界与我们的生活世界根本不同——“绘画一旦被撕碎，我们手里就只剩下涂有颜色的画布的碎片。如果我们打碎一块石头和这块石头的碎块，那么我们得到的碎片还是石块。”^②《早春图》就是这样“欺骗”了我们的眼睛，因为我们的视觉“陷入”其中。而陷入其中就是一种“自恋”，“自恋”使我们沉醉，以至于“信假为真”。

“树才发叶溪开冻，楼阁仙居最上层。不藉柳桃闲点缀，春山早见气如蒸。”这是乾隆在《早春图》上的题诗，和我们在画面上所看到的早春景象无甚二致。许多中国古画会有不止一款题诗，它们多出自不同诗人的手笔，但大多和乾隆的这首题诗一样，就画面本身而言不可能说出太多，说出来的也不可能有太多的差别。这就意味着，《早春图》尽管很迷人，但我们不可能从中读出超出画面的任何“图说”。“图说”之为“图说”，意味着它不可能“说出”它没有显像的世界，“出于图而止于图”而已，因为它不过是一层不透明的“薄皮”。在这一意义上，任何“图说”不过是一种“皮相之见”，否则，“说出”了“皮相”之外的存在便不再是“图说”本身。“薄皮”之显像是视觉的起点，也是它的终点，因此也是“图说”的起点和终点。至于由这层“薄皮”所引发的联想，即其画外之意，包括不可言说之意，则属于“不在场”的存在而非“图说”本身，因为我们已经将“在场”赋予了“图说”。所谓“画外意”不过是溢出了在场的图说而进入了不在场的世界。至于画之“比德”，纯属人为比附，“画”和“德”之间并不具有任何相似性，二者的相关性就像语言的能指和所指，是一种任意性的和约定俗成的耦合，是跃出“图说”而进入了语言的表意世界，更是一种不在场之说。

当然，这并不是否认“存在的薄皮”所具有的本体论意义，即它可以把观者引向另一个世界。这是一个非实在、不在场、想象和虚构的世界，一个不可细究、不可当真、只可在情感上沉浸其中的世界。我们只是意识到它的存在，但它并不存在于生活世界。这个被“图说”出来的世界，作为意识和想象中的存在，是一个与“图说”之在场性相悖的不在场的世界。就此而言，图像的在场性绝非事实和实际的在场，只是由于那层“存在的薄皮”和视觉经验的吻合，才使我们感觉到它的在场。确切地说，图说之在场性只是符号本身作为“符形”之在场，而被图说的世界及其“画外意”、所比之“德”并不在场。“图说”的诱惑性在于，它可以使观者

① “存在的薄皮”语出梅洛-庞蒂《可见的与不可见的》，第326页。

② 梅洛-庞蒂《知觉现象学》，姜志辉译，北京：商务印书馆，2001年，第410页。

产生错觉，将在场的符号（符形）误认为是它所意指的存在，而后者实际上并不在场。在场和不在场在视觉图像中“紧密相拥”，并由此生出“在”与“不在”、“有”和“无”、“实”和“虚”等两极协和的快乐之情。“不下堂筵，坐穷泉壑；猿声鸟啼，依约在耳；山光水色，滉漾夺目。此岂不快人意、实获我心哉！”^① 图像以其在场和不在场的紧密相拥使人产生了“快意”，它俘获了我们的身心，使我们忘记了自身又忘记了生活世界。因为审美的“快意”距离我们越近，“科学”的认知就距离我们越远。“图说”作为在场言说，与其说是一种“根本的自恋主义”，不如说是一种“根本的自乐主义”，或者说是由“自恋”而生的“自得其乐”。

二、言说不在场及其能指在场

恰如梅洛-庞蒂所论，语言叙事是不在场的言说，这种不在场既表现为符号意指的间接性，不像图像那样“逐点对应”地将客体直接呈现在眼前，又表现为听、说主体之间的非直接性，即“交谈一旦被记录下来”，便“少了说话者的在场”。事实上不仅如此，以文字书写替代在场交谈还意味着“少了倾听者的在场”，或者说文本书写本身就意味着整个言说的不在场。这就涉及口说的言语和书写文本之间的关系。如果说语言符号的间接性意指显而易见，那么，言语与书写的关系则是一个非常复杂的问题。毫无疑问，作为两种最基本的不同情景的语言行为，言语与书写对言说效果有着重要影响。但这种情况在“图说”中并不存在。图像的“说者”（即作者）在通常情况下都不在场，而其在场或不在场不会对图说本身产生多少影响；即使“图说者”和“观图者”同时在场，也不可能像言语会话那样即时交谈，无论是图像制作还是对它的观看都是一种视觉滞留。因此，言语和书写的关系就成为语言叙事的独特问题，由此出发探讨言说的在场性问题当属切中肯綮。

言语和书写之间有着难以理清的矛盾和纠结：就语言发展的历史进程而言，言语在先、书写在后，书写是言语的高级形态，它使我们能够听到先人或他人的回声，“白纸黑字”所挽留的记忆成就了今天的人类文明；但就语言的学理逻辑而言，书写不过是语言的记录，言语才是它的本真形态。因此，“语言学的对象不是书写的词和口说的词的结合，而是由后者单独构成的”。^② 言语与书写的关系所面对的这一矛盾和纠结，是语言学在历史与逻辑的坐标上所遭遇到的二律背反。

德里达似乎触摸到了这一矛盾，从而新创了“原初书写”等概念，以及“文字

① 郭熙、郭思《林泉高致·山水训》，王伯敏等主编《画学集成》（六朝一元），第292页。引文中的分号原为逗号。

② 索绪尔《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆，1980年，第47—48页。

包含语言”等观念，目的在于颠倒言语对书写的优先性。德里达的《论文字学》从抨击文字的拼音化开始，认为“自它产生之日起就必然会掩盖其自身的历史”，意谓表音文字的历史就是西方逻各斯中心主义的历史。德里达认为，在西方的这一传统中，首先，“言语与文字的关系是非常确定的关系”，^①“声音”是前者的表达形式和物性载体，表音文字是其忠实的“替补”。^②其次，言语作为声音的存在，又“与心灵有着本质的直接贴近的关系。作为第一能指的创造者，它不只是普普通通的简单能指”，而是心灵的直接的自然表达。再次，“心灵与逻各斯之间存在着约定的符号化关系……这种约定成了言语。书面语言则将约定固定下来并使它们相关联”。由此，语音及其替补（即表音文字）和逻各斯有着“原始的本质的联系”，因为“语音的本质直接贴近这样一些东西：它在作为逻各斯的‘思想’中与‘意义’相关联，创造意义、接受意义、表示意义、‘收集’意义”。^③这样，德里达用近似等式的因果逻辑将言语、文字、心灵和逻各斯串联在了一起，而声音或“语音”便是串联它们的“阿莉阿德尼之线”。如此一来，语言的声音能指、表音文字成了德里达解构逻各斯中心主义的对象，而言说的图像性和表意文字似乎成了摆脱逻各斯中心主义的重要途径。

德里达在用他的“文字学”解构逻各斯中心主义时，可能没有考虑到后者在世界思想史上存在某种普遍性，逻各斯中心主义并不仅仅存在于表音文字的语境中；即使表音文字可以“结构”逻各斯中心主义，也可以像在德里达那里一样被用来“解构”逻各斯中心主义。问题的关键在于，德里达在用“文字学”解构逻各斯中心主义时，他所演绎的“能指”概念并不符合索绪尔的原意，尽管他的许多立论来自索绪尔。

索绪尔在解释能指概念时特别明确地指出，它作为“音响形象”并“不是物质的声音，纯粹物理的东西，而是这声音的心理印迹，我们的感觉给我们证明的声音表象”。^④既然它不过是“声音的心理印迹”，那么，这种声音只存在于我们的内

① 德里达《论文字学》，汪堂家译，上海：上海译文出版社，2005年，第3、6页。

② “替补”是德里达从卢梭那里引申出来，并使之成为《论文字学》中的核心概念之一。《论文字学》在对卢梭的分析中说“替补”“具有通过意象为一种缺席的存在拉皮条的力量……正是这一点使文字成了言语的替补，但它早已使言语成了一般文字的替补。”而“言语是对直观的在场（在者、本体、本质、存在等等的在场）的补充；文字是对活生生的自我呈现的言语的补充”，就像“手淫是对所谓的正常性经验的补充，文化是对自然的补充，邪恶是对愚昧的补充，历史是对起源的补充……”德里达还认为，在卢梭的《语言起源论》等两部著作中，“更自然、更具有表现力的可见手势可以成为语言的替补，而言语本身是手势的替代物。这种替补性的图画就是语言的起源”。（德里达《论文字学》，第227、242、343页）

③ 德里达《论文字学》，第13—14页。

④ 索绪尔《普通语言学教程》，第101页。着重号为引者所加。

心；既然它只是在我们的感觉中存在的“声音表象”，那么，这种“声音”尚未诉诸我们的听觉器官。就像汉语中的“言为心声”之说，就其本义而言，所谓“心声”，就是“心中之声”。“心中之声”当然是“寂静之音”，它寓于我们的身体，而不是可以听到的声音。“言”才是说出的声音和真正的物性存在。至于能指中的“形象”，则是伴随“心声”而生的“心理印迹”，并不是线条和色彩所图绘的视觉图像，而是声音本身所携带的意识中的形象——意象或心象，属于“感觉的表象”，或称“内视图像”，并非诉诸视网膜的可见的物象。总之，索绪尔意义上的能指作为身体内部的“心声”和“心象”，和作为物理图像的文字不存在任何必然的联系。否则，我们将无法解释不识字的人为什么可能会有很强的语言能力，也无法解释同样的意义为什么可以有不同的文字书写，还无法解释同一个字（词）为什么可以有不同的读音（方言、多音字）、同一个字（词）为什么有不同的意义（一词多义），或者不同的文字为什么有相同的读音（谐音字），等等。此盖缘于文字不过是语言能指的代用品，以及它和所指的任意性关系。正是在“代用品”的意义上，文字并非德里达所论定的语言能指本身，就像婴儿奶粉作为母乳的代用品并不意味着二者完全相同。无论是表音文字还是表意文字，在索绪尔那里，都是独立于语言系统的另一个系统，其存在理由只在于表现语言，但它本身并不是语言，当然也就不是真正的语言能指。而德里达却用“能指的能指”这一吊诡的修辞在文字和能指之间划上了等号，将“声音的心理印迹”与“可见的文字印迹”、言语（口语）与表音文字、心灵与逻各斯等混为一谈。心理的和物理的、心象的和物象的、在场的和不在场的——不同性质和不同世界里的存在，被德里达统统放进其解构主义的搅拌机。^①

那么，德里达在《论文字学》中所要拷问的“文字”，对于语言的意义究竟是什么？借用他所反复使用的概念来表述，就是文字可以作为言语的“替补”。但“替补”仅仅道出了文字充任语言的载体功能及其传播意义，它对语言本体的内在意义仍需回到索绪尔。索绪尔认为“语言既然是音响形象的堆栈，文字就是这些形象的可以捉摸的形式”；由于语言能指本身是不可捉摸的，所以人们就可以“通过文字来认识语言”；“假如一个人从思想上去掉了文字，他丧失了这种可以感知的形象，将会面临一堆没有形状的东西而不知所措，好象初学游泳的人被拿走了他的救生带一样……因为声音脱离了书写符号，就只代表一些模模糊糊的概念。”^②这就是文字书写之所以存在的根本意义：它使不可捉摸、不可感知的语言变得可以捉摸、可以感知，使语音中“模模糊糊的概念”变得清晰和易于理解。在这一意义上，文字就像初涉“语言之海”的泳者所傍依的“救生带”，它使语言能指成为可以感觉

① 国内学界往往将“文字”作为语言“能指”中的“形象”，或以文字为例解释能指和所指的任意性关系。可见，德里达对索绪尔有意或无意的曲解或解构，流弊相当广泛而根深蒂固，对这一常识性的误解进行澄清十分重要。

② 索绪尔《普通语言学教程》，第37、47、59页。

到的存在，使本来不可见的“心理印迹”成了可见的物理图像。需要强调的是：将“心理印迹”视为“物理图像”本来是一种错觉，以至于被德里达随意拿来解构逻各斯中心主义，但它对感觉所呈现出来的表象却显得如此真切——文字似乎就是语言本身。文字的内在意义只是就此而言不可或缺，成了感知、使用和认识语言符号的代用品。

总之，文字所“替补”的并非语言的全部，只是语言的能指，因为它本身是沉默的。就此而言，将其称为“能指的能指”也不无道理，即其作为言语的“替补”类似语言的“音响形象”，尽管这种称谓只是一种比拟。那么，就索绪尔的能指概念本身来说，其中的“音响”和“形象”是何种关系？这从“音响形象”（images acoustiques）的组合关系中可以见出“音响”修饰“形象”，可理解为“音响的形象”、“音之象”。这意味着，语言能指中的“形象”并不是其他意义上的“形象”，例如不是可见的视觉图像之类。在这个偏正词组中，“形象”使我们感觉到所指的意义，否则便不知所云；这个“形象”又是由“音响”生发而来，二者的关系就像电脑的显示器和主机，前者源自后者并且显示后者的指令，没有主机的程序语言就不会有显示屏上的图像显现，图像的显现使电脑成了可以感觉、可以操控的存在。这就是将“声音”作为整个语言过程中“阿莉阿德尼之线”的理由：就像“音响”是言语的“第一能指”，“语音”是文字的第一能指；就像语音可以唤起心理表象，文字首先是语音的标记，是它所标示的“语音”唤起了“语象”并诉诸我们的经验，从而使我们能够理解它的所指。就此而言，“音响”而不是“形象”是文字的第一存在，无论表音文字还是表意文字概莫能外，索绪尔的语音中心主义并无过错，德里达借此攻击逻各斯中心主义也并非空穴来风。因为文字的表音或表意体系，作为不同的文字书写方式，只是对语言能指如何进行标记的问题，即主要是参照语音还是语义标记语言的问题。二者都是语言的代用品，无论使用哪种书写方式标记语言，“音响”而不是“形象”都是它的“第一能指”，声音始终都是语言能指具有优先性的第一存在。

廓清了这些问题，整个语言能指系统就可以清晰地展现在我们面前：首先是“音响形象”，它作为“心声之心象”寓于身体，是人类的大脑和声音器官长期进化的产物，属于人的生命体征，即人之为人之本能，我们可将其称为语言的“源初能指”；其次是“言语能指”，它作为“口说的词”将沉默的“心声”外化为真正的“有声”的存在，同时将“声之象”传达给它的听者，这是语言的本体存在——言说之在场；另外才是“文字能指”，它作为独立的符形和笔画图像表现言语的在场，对它的书写和识读可以使人联想到“口说的词”。^①这就涉及考量书写文本的一个重要标准——“口说的词”能否在书写文本中被重新唤起。能被重新唤起的书写就是

① 这种联想有可能不准确或者是错误的，就像所谓“哑巴外语”，识字（理解文字的所指意）

它所追求的在场理想。就像王国维所推崇的“不隔”，以及所谓“音犹在耳”、“见字如面”之类，也就成了所有书写文本的至上境界。而文学叙事所追求的在场性，也是在这一意义上定位了自身的理想。

可见，能指的永远在场是整个语言行为及其过程最为显在的特征。无论是“源初能指”还是“言语能指”或“文字能指”，在语言过程的上述三种形态中，能指始终都是在场的存在。能指的不在场意味着语言的缺席——无语。“无语”必然“无声”，但“无声”不一定“无语”，因为“音响”只在口说的言语中才是诉诸听觉的物性存在，而在另外两种形态中则是沉默的“寂静之音”。“寂静之音”并非“音”之不存在，不过是一种沉默的存在。“沉默”有时还意味着“此时无声胜有声”，只要听、说主体在场，即便“默写”或“默读”，仍然意味着语言符号的在场。

当然，能指的永远在场以及音响能指的优先性，并不意味着所有的音响都是语言的。风声、雨声和狼吼、虎啸等自然之音单一而纯粹，只是自然的表征，而不能指称复杂和深邃的意义。与自然之音不同，音乐的乐音和语言的语音却有某种相似：二者都是人为的、有意义的音响符号，都可以引发某种联想。就此而言，文字文本和音乐乐谱可相比拟：它们都是某种音响的标示，标示着“一串声音”，都作为沉默的“寂静之音”期待着有声的在场；二者的不同在于文字文本所标示的“语音”可以指称复杂而明确的意义，“乐音”所指向的意义则难以言说或含混不清。其原因在于它们与身体有着不同的关联：语音与人的大脑和思维同构，因而具有大脑和思维一样的复杂性和分辨率，以至于我们至今还没能对其有更深入的认识；乐音则基于听觉的乐感神经，目的在于“好听”而不是辨析事物，而“好听”所引发的身心愉悦使人沉醉，沉醉即“陷入”其中，“陷入其中”也就不可能清晰地思维。^①语音和乐音的这一关系造就了前者模仿后者之可能——语言可以借助音乐、汲取乐感以营造言说之“好听”的语境。“语言艺术”因此而顺势衍生，文学与非文学因此而有了区分，语言符号因此而被赋予“科学”或“艺术”之不同功能。

这就涉及我们习惯用“形象思维”，实则是“形象的在场”来区分文学和非文学的问题。“形象思维论”尽管曾在20世纪初受到俄国形式主义的嘲笑，但至今仍被奉为文学的基本表征。索绪尔的开拓性研究使我们有可能对这一问题作重新反思。如前所述，按照索绪尔的能指理论，“音响”而非“形象”是语言的“第一能指”，那么，文学与非文学同为语言作品，它们之间的主要区别也应当首先在前者而非后

① 而不会正确地发音。这种残缺的语言行为并不能否定音响的“第一能指”性质，因为文字本身所标示的“音响”与所读出的声音并不是一回事，就像同一种文字可以有不同的方言。

① 语音和乐音的区别远不止于此，例如前者只出自人的发音器官，后者还可以出自乐器；出自歌喉和出自乐器的乐音有着根本的不同，等等。

者。恰如刘勰《文心雕龙》关于文体的分类及其排序，“诗”之所以最具文学性而被他排在文体首位，就在于它与“歌”有着密不可分的关系。文学史上的早期诗歌大都是用来吟唱的，而现代新诗走向没落的缘由之一就在于它对音乐的疏离。反之，“书记”文体之所以被刘勰列为“艺文之末品”，也在于它的“实用性”诉求冲淡了语言的音乐性。这并不是否认文学的形象性特征，而是说文学作为语言艺术，其中的形象是由语言作为声音艺术所携带的，是音乐化的语言滋生出了艺术语象，即语言的音乐性表征为可感的文学形象。“形象思维论”的要害也并非什克洛夫斯基所批评的“精力节省”，而在于它止于“语象”本身，没能进一步发现其背后的音响能指——语音，没有语言的音响能指，何来鲜活的语象表意？更重要的是，用“形象”定义文学并不符合文学史。长篇小说《三国演义》无疑是一种形象叙事，但我们却不能否认《三国志》叙事的形象性。语言叙事的形象性并非文学所专有，史传类叙事作品同样如此。不仅叙事作品，理论著作及其所使用的抽象概念也是如此，诸如中国哲学中的“道”和“气”，西方哲学中的“理式”和“逻各斯”等语词，之所以能被我们所理解，也是因为“语象”的存在，否则便不能经验到它的意指，哪怕这类语词的语象是不在场的或不可见的。语言之为语言，无论文学的还是非文学的，“音响的形象”或称“音之象”都是它们的共同能指。相对“语音”而言，“语象”使我们感受到所指的意义。语音是语象的载体，语象是语音的自然生成，“语象”内置于“语音”之中。总之，参照索绪尔的理论反思“形象思维论”就可发现，它的要害在于无视 *images acoustiques* 这一词组的偏正结构，颠倒了其中“音响”和“形象”两个能指要素之间的逻辑关系。

可以期待的是，循着这一思路继续检讨文学与图像的关系，可能会有新的发现，例如文学作为语言艺术的“音”“象”关系，而这一对关系显然和“言说”与“图说”在学理上是同构的。文学之所以可能被延宕为图像艺术，就其显在表征来看是语言的图像化，但其内在关联却是语言的音乐化，是语言的声音能指将不可见的文学语象牵引到可见的图像世界。一旦二者共享同一个文本，言说的在场将会使图说有所改变，不透明的图像符号会被强势的语言符号“穿越”而变得透明。对这一问题的探讨尚需介入作品层面，而不能止于上述抽象论证。

三、言说在场之图像透明

在中国古代诗赋史上，少有作品能像《洛神赋》那样对图像艺术产生了如此巨大的诱惑力。自晋明帝司马昭的《洛神赋图》后，顾恺之、陆探微、董源、李公麟、赵孟頫、倪瓒、管道升、卫九鼎、唐寅、文徵明、仇英、丁云鹏、丁观鹏等历代名家都有此赋的图绘作品；晚近以来，此赋更是在京剧、舞剧、弦乐、电视剧、邮票设计、各种工艺和园林建筑，以及文化产业等领域得到全方位演绎，在海内外

产生了重要影响。^① 值得探讨的是,无论是从“神女”题材还是“梦幻”形式等方面来说,类似作品并非由此开其先河,曹植在赋文的小序中就自称“感宋玉对楚王说神女之事,遂作斯赋”,^② 以至被后人贬为“多出于摹仿”,^③ 但历代图像艺术为什么钟情于由此取意?《洛神赋》给予绘画创作的灵感究竟源自何方?依照上文的推论,可以说,其原因主要就在于赋文的音乐性携领了全篇,音乐性的语言是这篇短赋的“第一能指”。

陈葆真对《洛神赋》语图关系的研究认为,曹植“《洛神赋》一文之所以特别感人的原因,除了故事情节吸引人,赋文词句华美,兼具描述与抒情效果之外,最重要的是此文通篇所流露出来的音乐性”。^④ 这是很有见地的艺术判断。如果需要稍加修正,那么,他所说的“故事情节”和“赋文词句”等,也是《洛神赋》音乐性的重要载体,显然不能将其“除外”。关于词句修辞等方面的音乐性已有学者涉及,本文不赘,^⑤ 而所谓“故事情节”的音乐性,实是《洛神赋》之叙事路径,也是其作为华美“乐章”的主要表征,不但不能略去不论,还应对之进行重点探讨,即探讨这一“叙事路径”如何内化为赋文的音乐结构。

《洛神赋》首先以短促的三言句式叙述“从京域”而“归东藩”的匆促行程,这是一种归心似箭、风尘仆仆的开场。此后突然改为四言,“日既西倾,车怠马烦”,于是停车休息,“精移神骇,忽焉思散”,恍惚入梦……这可被视为整篇乐章

- ① 这涉及曹植《洛神赋》的接受史、流传史,应当是研究《洛神赋》必须考虑和尊重的史实,即应着力研究这篇短赋何以有如此魅力,能被图像艺术反复模仿,图像艺术又是怎样模仿它的,它和图像艺术的关系是什么,等等。但中国知网显示,30多年来,以《洛神赋》为题的论文近百篇,绝大部分属于作家意图和作品主题研究,语言形式和艺术分析方面的论文屈指可数。其中有一种研究,目的只在力证《洛神赋》演绎的并非“人神道殊”的爱情悲剧,而是清人何焯在其《义门读书记》中提出的“寄心君王”的历史故事。这一结论不仅不符合《洛神赋》1700多年的接受史和流传史,也向读者一直以来的文学期待提出了挑战。如果承认《洛神赋》是虚构的文学梦幻而不是历史文献,就不能用文献学的方法对其进行证实或证伪。文学和历史有着千丝万缕的联系,而我们确认这种联系的前提是确认文学与非文学的根本差异。尽管这种联系的密切性是中国文学的特点,也是文学研究之文献学方法存在的理由。
- ② 曹植《洛神赋》,赵幼文校注《曹植集校注》,北京:人民文学出版社,1984年,第282页。本文所引《洛神赋》均出自该版本,不再另注,个别标点会有更改。
- ③ 郭沫若《论曹植》,《郭沫若古典文学论文集》,上海:上海古籍出版社,1985年,第538页。
- ④ 陈葆真《〈洛神赋图〉与中国古代故事画》,杭州:浙江大学出版社,2012年,第23页。
- ⑤ 除陈葆真的研究外,另可参见解光穆《〈洛神赋〉语言五美》(《固原师专学报》1995年第1期)、容艺梅《〈洛神赋〉韵律修辞分析》(《文学教育》2010年第12期)等。这是30多年来大陆学者发表的近百篇论文中,仅有的两篇关于《洛神赋》的形式研究。

的“序曲”——由急而缓、由行而停、停而神散，散而入梦。接着是梦中“睹一丽人，于岩之畔”，她就是传说中的洛神宓妃“其形也，翩若惊鸿，婉若游龙；荣曜秋菊，华茂春松。髣髴兮若轻云之蔽月，飘飖兮若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蓉出渌波……”然后是一连串整齐的四言句式以及虚词联缀的长短句排比。按照莱辛的说法，对事物的空间描绘属于绘画之所长，语言叙事应当尽量避免。但这些长短不一、参差相间的句式却赋予静观图像以高山流水般的旋律，“白纸黑字”所引发的空间想象在节奏的驱动下变体为有序的时间律动。并且，这些静观图像在节律的挟持下还在不停地游弋——由远而近、由外而内、由上而下、由貌而饰、由静而动，可谓集天下华美言辞于洛神一身，充分彰显出曹植确实无愧“才高八斗”的美誉，“余”对丽人的爱慕之情被挥洒得淋漓尽致、无以复加。这可看做《洛神赋》整篇“乐章”的第一幕，也是将人神之恋推向高潮的一幕。第二幕是悲剧性的“突转”：“余”之顿生狐疑、礼法自持，结束了两情相悦的沉醉，洛神因此而“神光离合，乍阴乍阳”。其中连用了八句排比，每句以语气词“兮”字间隔，酷似屈辞的一步三叹、跬步徘徊，内心的矛盾与苦痛难以言表。第三幕写洛神深情地离去。赋文完全可以就此结束，却意外地出现了“众灵”相邀前来嬉戏的场景，灰暗、沉闷、压抑的氛围平添了一抹亮色和欢乐情调。同时，洛神也在众灵之间“陵波微步，罗袜生尘；动无常则，若危若安；进止难期，若往若还；转盼流精，光润玉颜；含辞未吐，气若幽兰；华容婀娜，令我忘餐……”，爱恋与留恋、难舍与难言之情在音乐性的律动中有序释放。第四幕写洛神在神怪鸟兽的簇拥下乘云车回宫。她一路徐言，掩涕而泣，仍表示“长寄心于君王”。最后是整部乐章的“尾声”，君王“足往神留，遗情想像”，留下无尽的眷恋和惆怅。

此即《洛神赋》“故事情节”中的音乐结构。之所以说这一叙事路径是音乐性的，除其音韵、节奏和旋律等“音响”方面的因素外，关键还在于它在叙事时间的安排上应和了读者对爱情的想象，回应了人们对男女情爱的理解与期待。特别是在剧情“突转”之后，叙事节奏似应急流直下，但赋文并未匆促搁笔。从第三幕开始，曹植竟用了接近全文一半的篇幅，细细描写两人的难舍难分和苦苦离别。这是符合心理期待的爱欲“长歌”，留下了难以消散的情感“余韵”。在这一动情的长歌余韵中，既有众灵嬉戏相伴的“插曲”，又有洛神“陵波微步……若往若还”之舞姿，特别是其“含辞未吐，气若幽兰”的韵致，再次为这一神女形象补色，然后才是她乘车离去，君王也“归乎东路”。由此，“突转”之后便形成了一个梯度叠落、波浪起伏的下行曲线。这是一条“落九天”的瀑布，但它并未“飞流直下”，而是由急而缓、急急缓缓、急缓有致。音乐这一艺术的独特性主要表现为它是“有致”的声音，“有致”的声音之流才能嵌入心灵的期待并悦耳动听。“凡音之起，由人心生也”（《礼记·乐记》），“动听”的前提是“动心”，触动心灵的乐音一定是有致的律动。《洛神赋》终以其悠长有致的余韵，挽留住它的读者，使之“陷入”音乐

之流而无尽地想象。

显然，对《洛神赋》音乐性的这一分析并未脱离语象（形象）问题。不仅是没有“脱离”，反而是通过语象（形象）来分析它的音乐结构。因为“音乐”作为声音符号，是一种不可见的时间延续，对它的感知只能通过“象”这一载体，“象”的在场使我们感受到“乐”的意义，恰如语言能指中的“音”“象”关系。同时，赋文的语象（形象）因此而变体为音之象、乐之象。按照康德在《纯粹理性批判》中对时空关系的论述，空间和时间作为“先验感性形式”，前者规整外物在我们心中的形状从而使其被直观，后者作用于人的内感觉以排列前者的先后次序。我们的感性经验是从空间被纳入时间的。^①同理，我们之所以能感受到、描述出《洛神赋》的音乐之流，只是因为有了华美的语象顺流而下；有了华美语象之所显，我们才能感受音乐作为声音艺术在时间里的延续和在场。文学语象只是在被有序地安排在声音序列中才能显现，而声音艺术只能通过语象显现才有意义。就像“音响”是语言的“第一能指”，“乐音”也是语言艺术的“第一能指”。换言之，语言表意的音乐化是文学之文学性的“第一能指”，是文学作品营造语象之在场叙事的语言学根源。

语音和语象的这种关系决定了文学图像化的基本规则：用时间统领空间，用空间显现时间，即依照语言作为声音艺术的时间序列安排图像艺术的空间位置。这也是顾恺之首创“手卷”形制图绘曹植赋文的原因及其重大意义。就图像再现语言叙事而言，“手卷”无疑是“图说”源文的最佳形制。^②手卷以连环的形式展开，酷似以语言为媒介的文学叙事的连贯性，不可见的“时间”是其前后承续的基本线索。恰如巫鸿所言：“当我说这幅画是一个‘连续的构图’，是一次‘视觉之旅’，或是一个‘绘画故事’时，我一直在暗示这一特征：所有这些概念都隐含着时间的意义。”^③手卷画需要从右至左有顺序地观看，这和古人阅读赋文的顺序完全一致；看过的部分被卷在右手的木条上，同时展开左手一侧的图卷，这一过程又和竹简文本的滚动完全一致。从这一意义上说，赋文的阅读顺序是在重复作者的写作顺序，手卷的观看也是在重复画家的图绘过程。无论“阅读”还是“观看”，实则是在复

① 参见赵宪章《西方形式美学——关于形式的美学研究》第10章，南京：南京大学出版社，2008年。

② 顾恺之《洛神赋图》是目前我们所能见到的中国古代传世作品中最早的手卷绘画。就其成熟程度而言，在此之前可能已有手卷画的出现，但我们对此不得而知。所以，我们不妨将其视为最早对文学叙事进行模仿的手卷绘画。手卷绘画模仿文学叙事在魏晋时期的出现不是偶然的，它既是中国绘画艺术的自觉，也是中国绘画对文学的自觉模仿，更是艺术自觉对文学自觉的回应，值得进一步研究。

③ 巫鸿《重屏：中国绘画中的媒材与再现》，文丹译，上海：上海人民出版社，2009年，第46页。

现作者的在场，是受众对源初在场的回溯，语图符号的意义在这一不断回溯中显现和丰富。因此，不能将窄而长的手卷仅仅视作一种画材，它先验地规定了图说赋文的时间顺序，规定了必须将故事情节依照音乐规则有序地图绘在相应位置。至于那些单幅的文学册页，故事情节并没有在图绘中完整在场，观者只能借助想象复原它并不在场的“前因后果”。在这一意义上，顾恺之的手卷形制完美地图说了《洛神赋》的文本叙事，从而使“图”对“文”的忠实再现成为可能，二者在音乐律动上的同构就是明证。^①

就目前存世的九本传顾恺之《洛神赋图》的模本而言，最有价值的当推辽宁博物馆所藏的“辽博本”。原因在于，它把《洛神赋》的全文题写在画面留白处，“图”“文”符号共享同一个文本，二者同时在场。不仅如此，《洛神赋图》的题文本本身是书法艺术，它的文本书写错落有致，显现出另一种音乐结构。书法作为图像艺术，既回应着赋文的内在音乐性，又与赋图长卷的音乐结构互文共生。整幅作品出现了赋文、赋图和书法三种艺术不同的音质和乐音，恰如交响乐之和弦共鸣，丰富、浑厚而又悦耳、动情。就声音和形象的组合效果而言，图文符号的同时在场使“图”成为可读之图，实现了真正意义上的“读图”。同时，“文”成为可以观看的书法艺术，“读文”的同时也在“看文”。“读文”和“看文”、“看图”和“读图”，以及“读文”和“读图”、“看图”和“看文”，图、文、书三者交相呼应而又圆融一体，创制了文学和图像互文并置、图像艺术再现文学叙事的审美理想。晚近以来的中国画之所以备受诟病，其根本原因，大概就在于它对这一传统的藐视和疏离。“画而无文”、“图而无语”曾被标举为“图像自律”，实则不过是一种技术性“清玩”，有深意、耐回味的图像艺术理应借助语言的内涵和力量。因为所谓“图说”之“说”，就其本质来说仍然隶属于“言说”。

值得注意的是，无论是“辽博本”还是其他几本《洛神赋图》手卷，对赋文的图绘都有一个共同点，即“余”的图像赫然在场，他从赋文的“说者”突然走进画面而成为主人公。显然，这是叙事人称的重要置换，赋文的第一人称叙事进入图像后变成了第三人称，新增的第三人称“他”隐匿在手卷背后成为叙事者。“他”对“余”之话语权的剥夺造成了二律背反：一方面，画面消解了“余”的叙事者身份；另一方面，“余”在留白处的赋文中并未隐身，从而导致“图”“文”的叙事视角发生了严重错乱。顾恺之或其后世的仿者为什么没有发现或规避这一明显的矛盾呢？这应是图像叙事自身的属性使然：语言叙事可以在三种人称中自由转换，音乐叙事只能是第一人称，图像叙事只能是第三人称；或者说第一人称是音乐叙事的人称，第三人称是图像叙事的人称。就此而言，《洛神赋》语篇的音乐性还表现在，它在叙事人称方面和音乐叙事一致；而在图像叙事中，

① 陈葆真的《〈洛神赋图〉与中国古代故事画》在这方面已做了很好的研究，此略。

这一视角不得不改变，否则，照搬赋文的视角，即删除“余”在画面上的图像，手卷对赋文的再现是难以想象的。

值得庆幸的是，一般观者不会在意（或不留意）谁在图说这个故事，因为题写在手卷上的赋文赫然在场，赋文的叙事人称已经规定了观看的定势。赋图的观者不在意、不留意图像叙事者“他”的存在，说明“图说”对“言说”叙事人称的置换是无效的，观者对前者的唯一期待只在于，它能否引起人们对这个故事的回溯，至于谁在图说这个故事，似乎无关紧要。“图说”置换“言说”叙事者的无效性同时说明，当二者共享同一个文本而发生“口角”时，语言具有“说一不二”的强势表征，它作为在场的声音符号，完全可以不理睬图说的变调。这是语言符号对叙事人称的固本功能，也是它对图像符号的强行穿越，即在时间之流的强力驱动下，观者并不理会图说是否改变了源文的叙事视角，从而也使这层“薄皮”好像语言那样透明——图说“看起来”俨然就是言说。



图2 传顾恺之《洛神赋图》(北宋模本(局部) 绢本 设色 26.0×646cm, 辽宁博物馆藏)

在《洛神赋》语图互文中还可以发现另一有趣的现象，即再现性图说中出现了非再现性图像。图像作品对语言作品的忠实再现，说到底，是前者充任后者的“替身”，图像“看上去很像”原型。总体而言，顾恺之对《洛神赋》的再现就是如此，这可以说是它被当代人奉为“中国十大传世名画”的原因之一。但细细观看可以发现，赋图在追求“看上去很像”赋文的同时，偶尔掺杂了一些“看上去不像”的图像符号，最明显的是对赋文“第一幕”的图绘。从“翩若惊鸿，婉若游龙”开始，曹植在赋文中接连使用了不同的物象名词附会洛神之美，除“惊鸿”和“游龙”外，还有“秋菊”和“春松”、“轻云蔽月”和“流风回雪”、“太阳升朝霞”和“芙蓉出渌波”等。对语言符号而言，这种叠加式的修辞十分正常，因为它是透明的；但对图像再现来说，由于它只是一张“薄皮”，因而不可能将多种物象叠加在同一层面，只能显现被画家凝定了的唯一的平面形象。这当然是图说的局限，它不可能再现文本叙事中的语象重叠。但是，大概是这段赋文深深打动了顾恺之，使他不能忍心割爱，哪怕其中任何一句言辞，所以就试图超越这一局限，在再现性的图说画面上平添了龙、鸟、云和太阳等等物象（图2）。这些言辞在赋文中本来是用来形容洛神的，但在赋图中却被直接图绘出来与

洛神并列；图说本来是言说的“替身”，而龙、鸟、云和太阳等物象符号显然“看上去不像”洛神。由此，赋图对赋文的模仿违背了“替身”式的再现原则，非再现性的“记号”溢出了再现性画面。“记号”的出现使图说脱离了既有的叙事轨迹，“看上去很像”的图说出现了“口吃”现象。龙、鸟、云和太阳等物象不但未能为洛神增色，反而成了洛神之美的祭品。

那么，如何分析图说再现中的这一“口吃”现象呢？这可以有不同的层面。首先，如果把它归咎于技法幼稚，显然不符合顾恺之所倡导的“以形写神”和“传神写照”的思想，何况这一技法延续至今仍在使用，连环画、漫画所常用的“气球”示梦、“螺旋线”示迹等，就是这一技法至今仍然有效的明证。其次，从“诗意画”所模仿的对象来看，绘画只是仿其“诗意”，并非诗语所指之物，否则就不是“诗意画”而成了“示意图”；“示意图”属于非艺术的实用符号，并非自我指称的艺术图像。而所谓“诗意”，实则是被音乐化了的诗魂，诗语所指之物显然不宜、也不可能将其一一画出。再次，进一步的分析可以发现，图说中的“口吃”现象还涉及符号本身的性质，如上文所述，“图说”不可能像“言说”那样尽情地修辞，因为它仅仅是一层不透明的“薄皮”，它的不透明性决定了它不可以像语义那样重复叠加。无视图说的这一性质显然是其“口吃”的符号学原因。梅洛-庞蒂说“人们不能够说一个精神在某处，但是人们能够说一个精神不在某处。”^①这是就语言符号意指精神世界而言的。图像符号意指物象世界则恰恰相反：它只能说一个事物在某处，但不能说一个事物不在某处。所谓“图说”，即图像作为一层不透明的“薄皮”之说，也就意味着“是”、“有”、“在”，它无法表达某物“不是”、“没有”、“不在”。顾恺之既然将“惊鸿”和“游龙”等物象图绘在手卷的某一位置，那就意味它“在某处”，但这个位置并非赋文所言说的位置；确切地说，这些物象在赋文中本来就没有空间位置，曹植的言说只是一种修辞。修辞之所以可能，是基于语言的透明性，透明性即语言符号的弹性，它给我们的东西可以多于我们放进去的东西。这是图像所不可比拟的：我们图绘出多少东西它就显示多少东西，我们之所见只能是图像本身之所显，超出这层“薄皮”的意义都不是在场的图说。

图说置换语言叙事人称的无效性，以及它模仿语言修辞的“口吃”窘境，《洛神赋图》对赋文的这些图绘事实说明，语言符号在图像世界里是否在场关系重大。它的在场既可以恒定源文叙事，又可以穿越图像之“薄皮”而使其变得透明，从而使图像的空间表意在时间的延续中走向深远。但是，我们仍不能无视这一事实：《洛神赋图》是一幅绘画，它首先是“图”而不是“文”，后者只是前者的“附件”。所以，它的受众首先是图的观者，其次才是文的读者。这表明图像作为在场

^① 梅洛-庞蒂 《可见的与不可见的》，第 281 页。

符号具有优先性，赋文阅读只是图像凝视的附加。在这一视听符号交互对话的场域，语言和图像的叙事共享恰似一个正在放飞的“龙风筝”，它那五颜六色的风筝图像最能吸引眼球，少有观者注意到它在空中的蜿蜒翱翔全系于那根细细的长线。如果在观看靓丽图像的同时注意到它的题文，则将题文的意义赋予了图像。这时，被叠加上赋文的赋图就变成了另外一副模样：不仅可以直观到图像本身之所显，还可以透过图像“看到”赋文之语象——“惊鸿”、“游龙”……“太阳升朝霞”、“芙蓉出渌波”——不透明的图像变得透明了。这是语象在图像平面上的叠加，也是语言对图像的“修辞”，图说因此而“说出”了言说之所说。在这一意义上，图像艺术作为语言艺术的“替身”，不仅“看上去很像”，而且把声音的余韵留在了自己的世界，内化为图说自身而意味深长。同时，语言艺术因在图像世界里的游走而回溯自身，另一个世界里的回光返照映射出它的另外一副镜像。

新世纪以来，文学理论中的“听觉叙事”（acoustic narrative）开始萌生，一味依赖语义学阐发的叙事问题有了新朋。从“图像转向”到“听觉转向”、从“图像叙事”到“听觉叙事”，并非简单的此消彼长，在这一现象的背后，是人类所面临的表意焦虑和符号危机。事实说明，“图像时代”的受众既不希望“失明”，也不希望“失聪”；既希望睁大眼睛“看”，也希望竖起耳朵“听”。“看”和“听”都是不可偏废的身体器官。^①

（责任编辑：何兰芳 责任编审：王兆胜）

① 2009年，美国德州大学奥斯汀分校举办了“对倾听的思考——人文学科的听觉转向”国际学术研讨会。在图像叙事成为强势传播的今天，这次会议当有风向标的意义。会议认为，人类已经沦为视觉盛宴上的饕餮之徒而沉溺其中，人文科学应当从中抽身而出，倡导“安静的倾听”。

depth the foundational system and primitive tradition, and establish necessary links between traditions and modernity, so as to embark on a road of development with Chinese characteristics.

(7) An Overview of *Yuefu* Theory of the Tang Dynasty

Qian Zhixi • 124 •

The so-called *yuefu* as referred to by the Tang dynasty actually falls into two major types: contemporary musical movements and lyrics, and various forms of imitated *yuefu* poetry. The *yuefu* scholars as termed by the Tang dynasty are actually dedicated to the latter type of work. The *yuefu* theory of the Tang dynasty is characterized by a symbiotic development of theory and creation. Earlier Tang retained the recent style of *yuefu* on a given topic inherited from Qi and Liang dynasties and showed a preference for rhetoric. And with the establishment of ancient *yuefu* theory by Li Bai, prime Tang identified the restoration of archaic ways as a fundamental characteristic of the Tang *yuefu* theory. Later on, toward the mid-Tang dynasty, poets such as Yuan Jie, Gu Kuang, Yuan Zhen and Bai Juyi advocated new topics of *yuefu*, laying an emphasis on meaning. Other poets represented by Han Yu and Meng Jiao mingled poetry with imitated *yuefu* ballads, and showed a tendency toward traditional ways. There are generally three kinds of Tang *yuefu*: preference for rhetoric, preference for meaning and preference for music. The imitated *yuefu* creation of the Tang dynasty was meant to contend against both popularity and contemporary music. In this regard, traditional poetry provides the most important theoretical support.

(8) Presence and Absence of the “Language-Image” Narrative

Zhao Xianzhang • 146 •

“Presence” and “absence” relate not merely to the reliability of language elucidating truth, but also to the truthfulness of literary narrative, namely the issue of “non-separation” or “separation.” As compared with language symbols, image narrative is a kind of present “ekphrasis,” because the way of watching of visual organs is “to get immersed” in the world and inhabit in it, so that they can find enjoyment in the intimacy of “watching” and “being watched,” and find intoxication in becoming unaware of the self and the outside world. But image symbols are merely a “pellicle of being,” and the narration of ekphrasis is no more than a “superficial and shallow one.” The so-called “implication” and “virtue comparison” are not inherent in the image itself, for we have ascribed “presence” to ekphrasis. The absence of speaking is manifest not only in the indirectness of symbolic implications, but also in literal texts which serve as the “substitute” of speaking. Therefore, whether oral words can be re-evoked in written texts becomes the latter’s ideal of presence. “Acoustics,” as the “first signifier” of lan-

• 207 •

guage, determines both its permanent presence and the musical nature of language art, and “images” cannot distinguish fundamentally between literature and non-literature. In the “narrative sharing” domain of language and images, the former may penetrate the latter and enable the opaque “pellicle” to become transparent. “Ekphrasis” is thus imbued with the implications of “speaking.”

(9) Historical Changes in the Image of Volcanic Eruptions in Europe: An Encyclopedia-based Survey

Wang Tao • 166 •

Residents dwelling in European volcanic zones have left us with a large quantity of records on volcanic eruptions. Historically, the image of volcanic eruptions is multifaceted: Christianity sees volcanic eruptions as magic and fantastic, while encyclopedias treat them as natural phenomena, representing man's new perception of the nature and firing the enthusiasm of volcanic explorations. Different images of volcanic eruptions reflect different world views. However, volcanic eruptions also tend to be politicized and amused, which reflect the diversity of volcanic eruption images. The diversified images of volcanoes are not a linear mode of development. Underlying the images is the complexity of the European mind.

(10) The Japanese Satsuma Invasion of Ryukyu and the Changes in East Asian Geopolitics

Yuan Jiadong • 188 •

Toward the close of the 16th century and into the 17th century, a change of power dynamics was taking place in East Asian geopolitics. On one hand, the Ming dynasty found itself mired in financial trouble and domestic and international conflicts, and was witnessing an ever weakening national strength. On the other hand, Japan was on the steady rise with its unification by Hideyoshi Toyotomi. The traditional East Asian order established under the vassal state system of the Ming dynasty was facing a challenge from Japan. Against this background, the Japanese Satsuma Invasion of Ryukyu had an important influence on East Asian geopolitics. With the establishment of the Ryūkyū Kingdom's dual status as a vassal state under China and Japan, the geopolitical pattern characterized by Sino-Japanese struggle began to take shape in East Asia. The Ming government had a weak maritime tradition, and did not realize the strategic importance of the Ryūkyū Islands. As a result, it adopted a passive attitude towards Satsuma's invasion of Ryūkyū. In particular, its tolerance of the Ryūkyū Kingdom's dual status as a vassal state intensified Japan's wild ambition for further expansion to the Ryūkyū Islands, and led to the forcible seizure of the Ryūkyū Kingdom by modern Japan. In a sense, the Japanese Satsuma's military occupation of the Ryūkyū Kingdom portends the decline of the Ming dynasty and the rise of Japan.

• 208 •