

# 剪纸符号的像似级差及修辞

张淑萍

(兰州城市学院 外国语学院,甘肃 兰州 730070)

〔摘要〕剪纸既是直观像似符号,也是基于直观像似之上的图表像似和比喻像似符号。其表意过程长短不一,即刻效验性巫术剪纸和实用性祭祀剪纸是实指符号,意图定点在对象;预防诱导性巫术剪纸、祈福性祭祀剪纸和装饰性剪纸的意指过程长,指向解释项,并有多重意指。民俗剪纸在表意过程中使用各类比喻手法,如隐喻、明喻、提喻、转喻等。各类比喻在历史文化中的反复使用造成意义的累积,最终形成象征。

〔关键词〕剪纸;像似;比喻;象征

〔中图分类号〕J528.1

〔文献标识码〕A

〔文章编号〕1001-5140(2015)02-0173-07

DOI:10.14084/j.cnki.cn62-1185/c.2015.02.024

剪纸是以像似为主导的文化符号。依照符号与其表达对象之间像似性的级差程度,剪纸符号可以分为3类:形象像似符号、图表像似符号、比喻像似符号。形象像似是初度像似,符号与对象之间是直观而具体的像似,像似关系清楚、透明。图表像似是二度像似,比形象像似抽象,“它(符号)与对象的像似,不是在外形上,而是各个部分之间的关系上”<sup>[1]</sup>。比喻像似是三度像似,抽象程度进一步加深,符号与对象之间脱开了基本的形似,符号再现对象的某种品质(quality),体现的是思维像似。在一幅剪纸文本中,形象像似、图表像似和比喻像似经常并存,甚至一个符号可同时是形象像似符号、图表像似符号和比喻像似符号,以形象像似为基础,图表像似和比喻像似叠加在形象像似之上。

## 一、形象像似符号

剪纸首先是形象像似符号,追求形式上与描摹对象的像似。形象像似剪纸有两类。一类是实指性剪纸,如实用性祭祀剪纸和即刻效验性巫术剪纸,其意指意义较明确,意图定点在“对象”,即在符号的一体三项“符号—对象—解释项”中,完成了前两项。对象不是所指的物理形态,而是该物在人的大脑里存留的心理印记,即该物的字面意义。另一类是涵指性剪纸,表面上也是形象像似符号,但“顾此而言他”,符号所要表达的不是对象本身,而是某种观念、思想,意图定点在“解释项”,装饰类剪纸、祈福性祭祀剪纸、预防诱导性巫术剪纸均属此类。

实用性祭祀剪纸尽量客观地模仿、再现现实对应物,旨在使这些符号在冥界发挥现世价值,成为钱币器物,帮助逝者解决衣食住行等基本生存问题。这类剪纸在逼真地描摹对象、凸显对象的过程中,表现出了符号自身的形象美。即刻效验性巫术剪纸用在应急场合,时间、气氛通常比较急迫和紧张,巫师(任何成年男女都可以随时充当),而不是剪纸艺人根据场合的要求来剪特定的巫术灵物,然后巫师念咒做法,旨在达到当下的治病功效。这类剪纸的工艺粗糙,构图简单,单剪一个人或物的大致轮廓,仓促的

〔收稿日期〕2014-12-24

〔基金项目〕2012年度教育部人文社会科学研究青年基金项目“陇中民俗剪纸的文化符号学解读”(项目编号:12YJC850032)的阶段性成果

〔作者简介〕张淑萍(1972—),女,甘肃定西人,讲师,主要从事文化符号学研究。

制作过程,反而增加了其即兴艺术性。预防诱导性巫术剪纸用在各类场合,目的是镇邪、祈福,融巫术与装饰为一体,对巫术效果和艺术价值均有追求。这类剪纸是形象像似符号,但不是对物象的直接描摹,而是在提炼取舍中删减不重要的细节,对需要强调的部分则用夸张、放大、变形的表现手法,突出其主题特征。这类剪纸对符号的一体三项都刻意强调,既注重符号形式本身的艺术性,以或简或繁的线条、对称或不对称的构图,制造审美意义的同时,赋予符号文本无穷的意味,凸显解释项。但是,艺术形象及其所创造的丰富内涵遮蔽不了对象,即巫术功能的主导地位。

“催生娃娃”<sup>①</sup>是一幅融形象像似、图表像似、比喻像似为一体的剪纸作品,现在只看它的形象像似层。图像中人物双腿呈蹲式,一个倒立的小孩占据了从腹部到脚跟的位置,明确意指生育姿势,而且强调孩子顺产,已经生下来了。但是,大人双肩的鸡和兔,胸前的贯钱纹和身体两侧的鸡(鸟)纹,头顶的缀饰在形象像似之上叠加了图表像似和比喻像似性,在巫术功能上增添了文化意味。所以,这不是巫师在紧张气氛下草就的纯巫术灵物,而是剪纸艺人精心创作的,集信息传导、心灵感应、心理暗示、神佑意识与装饰为一体的预防诱导性巫术剪纸,将其贴在孕妇房中,天天看着,则孕妇的胎位会正。

## 二、图表像似符号

民俗剪纸中,图表像似体现在符号文本中各个单符号之间的结构关系及其空间展示关系上。首先是边框问题,部分剪纸本身带有边框,以正方形居多,也有矩形、圆形。部分剪纸本身没有剪出边框,但是窗框、灯笼架、箱、柜等的轮廓为其设定了边框。边框把所表现的剪纸图案与周围的背景隔开,形成封闭的图案截面(field)。截面有一种地域品质,把图案分理成中心\边缘,大\小,上\下,左\右,呈现出一种秩序感。单符号在图像之中心\边缘的分布及其在整幅图中所占的大\小比例体现该符号在文本中的价值等级:位于中心的符号价值大于边缘符号;符号的大小也与其价值等级成正比,符号越大,等级越高<sup>[2]</sup>。“催生娃娃”把生育放在中心位置,用整体图像 $3/4$ 的面积表现孕妇和生产中的婴孩,突出催生这个主旨。然后从中心向边缘散射,置鸡、兔于边缘位置。贯钱纹虽在中心,所占空间比例较小,以装饰纹出现,被次要化了。剪纸中符号左右位置的选择是随剪纸创作者的直观感觉和创作便利而进行的,其涵义没有不同,而上与下的选择比较复杂,一方面与“我们的姿势和重力有关,与我们对天空和大地的视觉经验有关”<sup>[3]</sup>。如树根总是在画面的下方,树梢总是在上方,人物一般都是脚在下,头在上,与经验世界的方位图式相对应。另一方面,上\下也体现人们的隐喻思维。

“王祥卧冰”<sup>②</sup>是一幅装饰剪纸,画面疏朗。文本中心是一个趴着的人物,梳着发髻;人物下方游着两条鱼,人与鱼之间横着一条线;文本右侧是树,树枝伸展到了画面的上方,树枝上搭着衣裳;文本左侧是梅树,枝头有盛开的梅花和花骨朵。文字“王祥卧冰”锚固了文本的故事内容,出自干宝的《搜神记》:寒冬之际,晋人王祥为了满足母亲想吃鱼的愿望而赤身趴在冰面,用体温消融坚冰求鱼。据此,介于人物与双鱼之间的横线,指代冰面,将水上水下分开,从比例上给了水上 $4/5$ 的面积,将故事的中心偏移到人间;王祥在画面中心,是剪纸文本要表现的核心,挂在枝头的衣裳暗示他赤身趴在冰面,男子挽发髻这一事实将故事发生的时间推移至古代;枯树、衣裳、赤身、冰面的组合将冬天的严寒烘托,反衬王祥的拳拳孝心;枯树、冰面、衣裳、赤身与双鲤、梅花形成对照,相辅相成,在反差中推出该文本的主题:此孝行感天动地,气候回暖,梅花为之开放。

实际上,剪纸符号中常用的锯齿纹、十字纹、乐纹、※形纹、盘长纹、回形纹等,已经脱离了初度形象像似,抽象化为几何图案,均为图表像似符号。“葫芦”<sup>③</sup>是一幅装饰剪纸,葫芦上部的中心是贯钱纹,下部分的中心是云纹。靳之林认为,贯钱纹<sup>④</sup>中的叶纹和菱形纹模仿女性生殖器,外围的圆圈纹模仿太阳的形象<sup>[4]</sup>。圆圈纹指代太阳,是形象像似;叶纹和菱形纹与女性生殖器之间已超越形象像似,抽象化为

① 该图片载于王光普、许维的《民间传统剪纸纹样》(甘肃人民美术出版社,2009年)的第40页。

②③ 图片分别载于陆志宏的《陇中剪纸》(黑龙江美术出版社,2000年)的第5页与第75页。

图表像似。阳性的圆圈纹与阴性的叶纹、菱形纹组合,构成一幅男女交合的关系图式。云纹是“象征生命的双蛇相交纹☯☯……云就是蛇(龙),双蛇相交生出人类的始祖神盘古”<sup>[5]</sup>。云纹也脱离了与蛇的初度形象像似,意指男女性爱过程,亦为图表像似。“葫芦”底部剪成人的臀部形状,从而把葫芦拟人化。葫芦臀部着地,两面长出叶子,开口向上,上通天,下接地。这种组配方式形成一种天在上、地在下、人居中的宇宙关系式。

### 三、比喻像似符号

图表像似中,发送者的意图意义虽然定点在“对象”,但在年深日久的传承过程中,符号本身不断被夸张、变形,在夸张变形中渐趋范畴化,意图意义被遮蔽,意指过程隐晦化,所以解读过程加长,延长至解释项。比喻像似的抽象程度比图表像似更进一步,表面看来也是落实于“对象”,其真实意图却投射至不在场的他物上。他物不是具体之物,而是比较抽象的概念,是特定民族在独特的地域和人文环境的浸染下,长期积淀而成的比较稳定的民族文化心理,一般表现为文化习俗和文化观念。概念是思维的产物,难以厘清,难以再现,于是借用直观物象去理解,在直观物象与抽象概念之间找到思维上的相通处或相似点,然后做跨领域的概念映射(mapping)。比喻像似的意指过程不仅延长至第三项“解释项”,且经常有多重意指:把形象像似的“符号”与其“对象”转变为新的符号,意指另一个抽象概念,这个意指过程及其解释过程在理论上可以无限延伸下去。

民俗剪纸首先是由形象像似符号和抽象化了的图表像似符号组成,在此基础上,大部分剪纸符号还是比喻像似符号。比如,“葫芦”既是形象像似和图表像似符号,也是比喻像似符号,天、地、人的位置关系体现中原文化的方位观以及“天人合一”的本原哲学观。“王祥卧冰”以具体的事例隐喻封建主义意识形态:赞美顺从、高扬孝道、建构顺民文化。图像中王祥虽然占据中心位置,但其人所占比例的小,与树木和梅花所占比例的大形成对比,人物的渺小反衬“忠臣孝道”意识形态的“伟大”。

虽然3类像似符号或多或少同时出现在每幅剪纸中,但总有一类是作为主体符号,标记出该幅剪纸文本的风格。具体来说,即刻效验性巫术剪纸和实用性祭祀剪纸以形象像似符号为主,以图表像似符号辅之。预防诱导性巫术剪纸、祈福性祭祀剪纸以及全部的装饰性剪纸文本,通常是这3类符号并列出现,但是大部分以比喻像似为主。后3类剪纸中,符号在指代对象的同时,意指解释项,但不是在3项上平均用力,而是分别强调3项中的某一项。预防诱导性巫术剪纸侧重“对象”,巫术意味突出,如催生娃娃;祈福性祭祀剪纸与装饰类剪纸的纹样重合度高,重心在符号和解释项。但是也各有侧重,祈福类祭祀剪纸更偏重解释项,蕴含着浓厚、绵长的文化意味,寄托着生者对来世无尽的遐想与希冀;而装饰性剪纸在跳过对象,转向解释项的同时,更强调符号本身的艺术性和审美效果。

“催生娃娃”中,大人的双臂上举,双肩分别站立鸡和兔,催生娃娃的双膀两侧,是双鸡(鸟)纹。靳之林考查了中国大部分地域的民俗剪纸,又从《山海经》中的“金乌负日”、《玄中记》中的“天鸡”、《淮南子·精神篇》中的“日中有踞乌”、《河图括地图》中的“三足神鸟”、《论衡·说日》中的“日中有三足乌,月中有兔、蟾蜍”等文献中取证,推断鸡、鸟在中原民俗文化中指代太阳,兔子指代月亮;鸡、兔同时出现,则意指阴阳和合,男女交媾<sup>[6]</sup>。这幅剪纸中,鸡、兔是形象像似符号,却跳出直接指代的鸡、兔本身,指向日月。日月进而意指阴阳,阴阳喻指男女交合。这4重意指,是一个从具象走向抽象的曲折比喻像似过程。该剪纸中的贯钱纹采用阴剪手法,突出叶纹和菱形纹,隐去外围的圆圈纹,突出女性特征。另外,喻指女性的贯钱纹与意指男性的双鸡(鸟)纹组合成隐喻性爱的小文本,进而与肩部的鸡兔纹组成二级文本,形成复调,暗示交媾过程。但是,复调并不影响整幅文本以生育本身和巫术意味为主调。

皮尔斯认为,一个理想的解释需要3个阶段才能完成,即呈位(rheme)、述位(dicent)、论位(argument),他又称这3个阶段为即刻(immediate)解释项、动态(dynamic)解释项、终结(final)解释项。即刻解释项是感知阶段的解释,是快速瞥一眼之后捕捉到的主要印象。在剪纸文本中,居于正中的、占据比例最大的符号最能成为此一阶段的感知对象,如“催生娃娃”中的生育母亲和生产中的婴孩。动态解释

项发生在接收过程,对符号的外延做出尝试性解读,如“催生娃娃”中正胎位、顺产的意味,至此,巫术意义的解释过程完成。动态解释项也包括对处于边缘位置的鸡、兔纹和处于中心位置但比例较小的贯钱纹的表层意义的读解。终结解释项唤起记忆沉积中的概念、范畴等文化要素,对文本的文化内涵达到比较深入的理解:从天人合一、男女交合到顺产生育的动态过程。

## 四、民俗剪纸的表意方式

为了成功将隐晦的解释项表现出来,剪纸符号采用多种比喻来表意,如明喻、隐喻、转喻、提喻、谐音等。语言中的明喻是本体和喻体都出现,用“像、似、如”等喻词将两者连接起来;隐喻用喻词“是”连接;提喻、转喻和谐音只出现喻体,本体和喻词不出现。图像符号中的比喻关系是本体均不出现,也没有喻词做连接方式,以保证比喻关系。发送者将意图意义定点在喻体,接收者按照习俗惯例做相应解释。

### (一)明喻

明喻和隐喻经常纠缠在一起,利科用“一个谜(enigma)”<sup>[7]</sup>来形容隐喻与明喻的关系,他用了大量的篇幅来阐明隐喻和明喻之间的纠葛,最终得出的只是几个区别性特征。“明喻的基本特点在于它的散漫性(discursive character)……明喻是展开的隐喻……明喻通过明显的比较展开。”<sup>[8]</sup>赵毅衡认为,符号中“明喻的特点是文本中强迫性连接,不容解释者忽视其中的比喻关系……隐喻的本体和喻体之间的连接比较模糊”<sup>[9]</sup>。如何理解明喻的本体与喻体间的像似性,既是散漫的、强制的,又是明显的呢?这几个看似悖论的特征点出了明喻的文化性:本体与喻体之间本没有理据性联系,是文化习俗规定了它们之间“这个像那个”。比如“王祥卧冰”中的两条鱼剪得并不像鱼,但是标题“王祥卧冰”强迫观众接受:这就是鱼。如果没听过“王祥卧冰”的故事的人,则很难认同这就是鱼。更进一步说,只有深谙中国传统文化的人才觉得这就是鱼,也只有研究中国民俗文化的人才认同叶纹、三角纹、菱形纹与女性生殖器,“云角子<sup>[10]</sup>与男性生殖器之间有像似关系。实际上,几何化和范畴化使得它们之间的初度形象像似性已经消失,是文化习俗的惯性让它们之间的像似关系得以维系。文化力的强大和持久把这种在外人看来毫无道理或者说“一点儿也不像”的像似关系自然化、正当化,渗透到该文化群体中。族群对这种像似模式认同后,该模式就成了自然而然,散漫性、强迫性与明显性并存,成了明喻。

仪式对色彩的挑拣更能说明明喻之强制性与明显性文化特征。汉文化以黄色剪纸事神,白色剪纸事鬼,红色剪纸事人、事节日、事喜庆场合,黑色和蓝色剪纸事寒衣祭祖。实际上,黄色与神圣、红色与喜庆、黑色与凝重、白色与谦卑之间本没有固有的联系。一万八千年前的山顶洞人在死者周围撒红色矿石粉,这时红色的意味应该不是喜庆。大地湾一期(距今7800年—7350年)彩陶,在陶器的口沿外绘一圈红色宽带纹,或在口沿内绘一圈红色窄线纹,这一抹红是辟邪的厌胜颜色,还是喜庆的装饰色,并不确定。《诗经》中“我朱孔阳,为公子裳”说明时至周代,红色明确成为人们生活中的正项颜色,华夏民族吉祥色的地位确立。同样,黄色因阴阳家的“黄帝黄龙体”“中央土”之说而成为神圣之色、帝王之色。文化规约性把色彩与仪式、场合、氛围强制性调配,并固化为社会习俗,成为中国人理应知道的起码“常识”。于是,色彩与仪式、气氛之间的比喻关系显得明确、自然,且不言而喻。

### (二)隐喻

与明喻不同,剪纸符号中隐喻的本体与喻体间经常表现为思维像似,即人们根据自己的主观感受对不同的物类加以类比,发现某种相似性,进而做跨类别的概念投射。在剪纸中,隐喻的本体总是一些具体物,即民间日常生活中常见的自然物或人造物;喻体则是较抽象的概念,如生殖崇拜、图腾崇拜、忠诚孝道、福禄寿喜等,用具体的物类来表现、解释、说明抽象概念。实际上,本体和喻体有各自独立的语义场。从意义发送者视角看,隐喻创作者从本体和喻体各自语义场中挑拣出相似的品质而加以投射。就葫芦和孕妇来说,葫芦的语义场至少包括爬藤植物、瓢状、有子房、多籽、肚大口小、铁拐李的法器等子意义;孕妇的语义场更大,包括人、雌性、中年、有子宫、孕育生命以及其他社会和文化属性。隐喻创造者排除了诸多没有可比性的要素,只挑选几个局部相似点,即子宫、肚大、孕育生命,从而在具体和抽象间做

概念映射。不过,因为发送者和解释者之间有时空距离,所以发送者意图意义和接收者的解释意义之间很少能一一对应。从意义接收者或者解释者的视角来看,隐喻本体和喻体间的跨类别概念映射不只是相似品质的投射,而是整个语义场的投射。所以隐喻的解释过程就是根据语境,排除非相关项,挑选相似点,试图靠近发送者意图意义的努力。

以传统窗花纹样“孝顺图”<sup>①</sup>为例,从意义发送者,即剪纸创作者的视角来说明隐喻中的思维像似。《孝顺图》“讲述”了一个故事。一位农家青年不孝敬老人,甚至打骂老人。后来他自己有了小孩,方知养育儿女的辛苦,这时他开始孝敬老人。老人步入老年后,行走有困难,儿子就背着老人。老人去世后,儿子厚葬了他,逢年过节去坟院祭祀<sup>[11]</sup>。剪纸构图中,把打骂老人、背老人等日常景象置于下方,而把老人去世后焚香、祭祀等内容放在了中上部,占据了整个画面的近一半。这里的上\下布局与汉文化心理有关。传统观念中,死者为尊,辈分自动增一倍。心理上的尊崇表现在空间的“上位”。这种“上尊下卑”的方位观和现世中社会地位的尊卑观是一致的,是空间隐喻。从认知层面上讲,空间隐喻是以空间概念为始源域,向其他认知域或目的域进行映射,进而表达抽象意义的认知过程。具体而言,空间隐喻是参照上一下、前一后、内一外、深一浅、中心一边缘等空间方位而构建的一系列隐喻性概念,它把一些空间关系和性状投射到非空间的关系和性状上,进而使我们能够借助于空间方位来理解抽象概念<sup>[12]</sup>。该文本的意指过程有两级:第一级是剪纸文本中的“上”,意指空间方位的“上”;第二级是空间方位的“上”,意指社会心理中的“上尊下卑”观。虽然意指过程只有两级,却是在两个概念域的映射,即把空间关系投射到非空间的社会关系,是思维域的转变。

### (三) 提喻

提喻是在同一个概念域内两个事物的相互替代,丰塔尼埃(Fontaniér)认为,提喻的“‘两个对象’(本体与喻体,作者注)形成一个整体,形成了物理的或形而上的整体,一种对象的存在或观念包含在另一种东西的存在或观念中”<sup>[13]</sup>。这一定义适用于剪纸符号中的提喻,其本体与喻体间的关系有单数与复数、类与属、部分与整体3类。就单数与复数、类与属的关系而言,剪纸限于窗框、灯笼架、纸张的大小,在一幅文本中,同类事物只出现一到两个,但是指代的却是该类事物的多数,或者该类事物的属。比如,窗花剪纸“六合春”中,文本由一棵树、一只鹿、一只鹤组成。这棵树所指代的,不仅仅是一棵树,而是好多树,乃至发芽长叶的所有植物,以体现春天的气息。就部分与整体的关系而言,所有的剪纸符号都在使用这一修辞,因为剪纸是平面艺术,且限于篇幅,每次只能表现事物的一个侧面或者主要特征。另外,剪纸在局部表现中也特意用部分代指整体,比如,男女生殖器符号指代的是有男性、女性生殖器官的人。这类符号至少有4级意指:一级意指的指代对象是生殖器,是明喻;二级意指指向一级解释项,有该生殖器官的人,是提喻;三级意指是对一级解释项的进一步解释,产生二级解释项:性爱,是隐喻;四级意指产生三级解释项:生育,也是隐喻。

### (四) 转喻

转喻的本体与喻体是两个独立的整体,但彼此间有某种联结,是邻接或指示关系,如因与果、容器与内容、地点与衍生物、特征与事物、工具和操作(者)等<sup>[14]</sup>。因果关系体现的是时间上的逻辑顺序,“催生娃娃”用空间表现时间,在自上而下的空间延展中,表现从男女交合到怀孕产子的过程。“孝顺图”中用焚香、跪拜、提灯笼和酒瓶、围着供桌哭来转喻老人已亡故,所以子女哀伤、祭奠。在巫术纹样“老猫吃鼠鸟”<sup>②</sup>中,文本由一只猫、猫爪下的一只鸟、猫肚子里一只怀孕的老鼠组成。因为鼠、鸟都是庄稼人的天敌,所以诅咒它们让猫吃掉,诅咒老鼠断子绝孙,是因果式的转喻。陇中剪纸中常出现灯笼,剪纸大妈说“不剪灯笼的话,一年暗得很,不亮堂”,灯笼与光、与运气、与心情都有了关系,是容器与内容式的转喻。

剪纸“乞讨”<sup>③</sup>是一位剪纸大妈根据自己讨饭的经历剪成:饥荒年代,母女两人沿路乞讨,没有人理

① 该图片载于王光普、许维的《民间传统剪纸纹样》(甘肃人民美术出版社,2009年)的第46页。

② 该图片载于张淑萍的《陇中民俗剪纸的文化符号学解读》(苏州大学出版社,2014年)的第210页。

③ 该图片载于陆志宏的《陇中剪纸》(黑龙江美术出版社,2000年)的第16页。

会她们,只有庄宅外的狗在狂吠。剪纸中,没有剪庄院,只剪了阔气的门楣之一角和门前的狗。门楣是庄院的提喻(部分与整体),狗是庄户人家的转喻,是“地点与衍生物”的关系。母女俩恐惧、绝望的情绪可以从阔气的门楣与她们的寒酸、狗的张狂与母亲身后孩子的躲闪之对比中体现出来,是隐喻。在“催生娃娃”中,兔代指月亮与阴性源于人类对于月坑的无知,所以对于呈现在人们面前的月球表面的景象产生想象,于是有了嫦娥奔月、吴刚砍树、玉兔捣药的神话故事,所以也是“地点与衍生物”的关系。至于鸡、鸟,由于人们对它们与太阳、男性的关系持不同看法,以致所凭借的修辞格也不尽相同。如果是因为“日中有踞乌”而以鸡或鸟代指太阳,那么,鸡、鸟与太阳的关系就是“地点与衍生物”式的转喻;如果是因为雄鸡报晓而把鸡与太阳联系起来,便是因果式的转喻。但是用鸡来代指男性不限于中国,多数民族有这个指称,大概是缘于男孩生殖器与小鸡形体之间的形象像似,是明喻,进而用鸡指称男性,则是“部分代全体”式的提喻。

皮影脸谱剪纸通常用阴剪的手法刻画复杂的脸相,即奸残脸,指代奸臣或暴虐的武士;用阳剪刻画简单(白净)脸相,指代正直的文官、忠臣或女将。另外,在人物的背部剪旗帜表示将帅、剪双翎头梢指代番将;人面鸟嘴指代雷震子,因为传说中雷震子是鸟变的,这些都是以“特征代事物”式的提喻。“暗八仙”用八仙的器物如葫芦、扇子、荷花、洞箫、花篮、玉板、渔鼓、宝剑指代八仙,是“工具和操作者”的关系。

## 五、比喻累积,形成象征

象征是用具体的事物表达一种特殊的文化精神。十字架之于基督徒、新月之于伊斯兰教民都是一种精神的象征。这种精神常常比较抽象,只可意会、难以言传。象征的形成是一个长期的意义积累过程,基础是各类比喻。当一种比喻被文化族群所认同、接受,进而广泛使用,并被一代代传承下来,成为该族群文化精神中的一个重要的组成部分时,这个比喻就成了象征。所以说,“象征不是一种独立的修辞格,是基于比喻的二度修辞格”<sup>[15]</sup>。

以祈福类祭祖剪纸“对子幡”中的纹样“云头”<sup>①</sup>为例来说明象征的形成过程。在陇中丧俗纸火中,各类幡的外围有一圈吊屏或挽联,一般是6幅。每个吊屏和挽联的顶部,是云头纹,用蓝纸或白纸剪成。云头又称“云子、胜,是代表男阳的符号”<sup>[16]</sup>。男阳及其周围的轮廓被平面展开,用折叠剪的手法增加其形象的对称美,对毛发、睾丸做了艺术化的变形勾勒,但是夸张的造型并不影响图案整体与男阳的抽象像似,仍然是明喻。

追本溯源,云头纹是母系社会向父系社会过渡时期,女阴崇拜被男阳崇拜逐渐替代的产物,在后世广泛使用。在黄河流域的陕西宝鸡出土的距今6000年的半坡型仰韶文化“船型网纹彩陶壶”,实际是身饰网纹生命树的连体鸟,上有形似于云头纹的葫芦嘴。1960年,新疆吐鲁番阿斯塔纳TAM306号墓葬中出土一件北朝时期魏氏高昌王国(502年—640年)的土黄色“对猴团花剪纸”残片,上有云头纹。《红楼梦》第十三回,秦可卿死时,“二门上传事云板连扣四下”<sup>[17]</sup>,传出丧音。云板的造型是上下相连的两个云头纹。彩陶壶用以祭祀,对猴剪纸陪葬,云板报丧,可见,在西北黄河流域的历史文化传统中,云头纹与生死观念的关联紧密。靳之林说:“云头可招魂引魂还阳。”<sup>[18]</sup>这是融合了道教的阴阳观与佛教的六道轮回观的民间宗教观,认为人在肉体死后,灵魂不死,去了阴间,然后转世投胎,继续做人。云头纹的解释项承载了生者深切的愿望:取其阳性的品质,为游荡在阴间的祖先之灵魂引路,使其早日还阳投胎。在几千年的辗转使用过程中,云头纹成为招魂引魂的象征符号,至今仍然盛行于民间的丧俗仪式中。

如果说云头与男阳之间有抽象像似关系而被反复使用,成为象征符号,那么红色与喜庆之间的理据性则比较模糊。但是经过仪式的不断强化和后世民间的不断使用,彼此间的强制连接被习俗化,红色与喜庆的彼此指示关系被族群当成理所当然而全盘接受。于是,彼此间的任意武断性逐渐流逝,理据性增

① 该图片载于张淑萍的《陇中民俗剪纸的文化符号学解读》(苏州大学出版社,2014年)的第175页。

长,红色成为喜庆的象征。诚如赵毅衡所说:“社会性地一再重复使用某个符号,会不断增加该符号的语用理据性,理据性增加到一定程度,我们就称之为一个象征。”<sup>[19]</sup>总之,象征不是在符号自身的系统中,即符形和符义自身的自足状态下自我调节的过程中形成的,而是在符用学的范畴中,即人们对比喻的反复使用过程中,本体与喻体间原本较弱的理据性联系,甚至是任意武断的连接关系,不断得到强化,在族群中得到认同和接受,理据性逐渐增加,理据性增加的过程就是比喻逐渐走向象征的过程。

---

#### 参考文献:

- [1]Peirce, Charles Sanders. The Collected Papers of Charles Sanders Peirce[EB/OL]. <http://ishare.iask.sina.com.cn/f/33459026.html>.
- [2][3]Shapiro Meyer, On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image—Signs[J]. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1972—1973, (V6, No. 1)
- [4]靳之林. 生命之树[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1994. 74.
- [5][6][10][16][18]靳之林. 中华民族的保护神和繁衍之神——抓髻娃娃[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1989. 57-58, 4, 17, 17, 17.
- [7][8]Ricoeur Paul. The Rule of Metaphor[M]. London: Taylor & Francis, 2004. 26, 26-29.
- [9][15][19]赵毅衡. 符号学原理与推演[M]. 南京: 南京大学出版社, 2011. 191, 202-203, 250.
- [11]王光普, 许维. 民间传统剪纸纹样[M]. 兰州: 甘肃人民美术出版社, 2009. 44.
- [12]吴念阳. 隐喻的心理学研究[M]. 上海: 上海百花出版社, 2009. 81.
- [13]保罗·利科. 活的隐喻[M]. 汪堂家译. 上海: 上海译文出版社, 2004. 77.
- [14]Eco, Umberto. Semiotics and the Philosophy of Language[M]. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 90.
- [17]曹雪芹, 高鹗. 红楼梦[M]. 北京: 华夏出版社, 2007. 103.

(责任编辑 洮 水      责任校对 李晓丽)