

语图互仿的顺势与逆势

——文学与图像关系新论

赵宪章

摘要: 语言艺术和图像艺术的相互模仿, 在中外文艺史上形成一道亮丽的风景。就其互仿效果而言, 却存在非对称性态势: 图像模仿语言是二者互仿的“顺势”, 语言模仿图像则表现为“逆势”。莱辛在其《拉奥孔》中就已意识到这一问题。将其纳入“文学遭遇图像时代”的语境中重新探讨, 就会有新的发现: 二者互仿的非对称性的根本原因, 在于它们有不同的符号属性: 语言是“实指”符号, 图像是“虚指”符号; 实指的所以是“强势”的, 虚指的所以是“弱势”的。因此, 当二者共享同一个文本, 就有可能导致语言对图像的解构和驱逐, 或者延宕和遗忘。由是观之, 在所谓“文学图像化”的境况中, 语言作为强势符号的性质决定了它不会有损自身, 图像仅仅充任了工具和载体, “图以载文”, 使文学藉此得以自我放逐。

关键词: 语言 图像 符号 模仿

作者赵宪章, 南京大学中国新文学研究中心教授(南京 210093)。

诗歌与绘画的关系是中外文艺理论史上的传统话题。但是, 有一种现象至今尚未受到普遍关注和充分阐释, 那就是二者相互模仿的艺术效果问题: 大凡先有诗而后有画, 即模仿诗歌的绘画作品, 例如“诗意画”, 很多成了绘画史上的精品; 反之, 先有画而后有诗, 即模仿绘画的诗歌作品, 例如“题画诗”, 在诗歌史上的地位则很难和前者在画史上的地位相匹配。^① 即使像李白、杜甫、白居易这样的伟大诗人, 他们的题画诗(咏画诗)^② 也不能和其“纯诗”的艺术成就相提并论; 反之, 对于他们“诗意”的模仿反倒成就了不少绘画作品。我们不妨将这一现象称之为诗画互仿的“非对称性”态势, 其中必定隐含着尚未被我们所认识的审美规律。

如果我们将视野进一步展开就会发现, 这种非对称性态势不仅表现在诗画互仿之间, 而且遍及整个文学史和艺术史。无论是先民的神话传说, 还是见诸经史子集的经典故事, 同时被文学和图像反复模写的例子难以计数, 从而构成一道亮丽的风景线, 共同在文学史和艺术史上熠熠生辉。另一方面, 它们之间的相互模仿又是不对称的: 大凡以语言文本为模仿对象的图像艺术, 取得较高艺术成就的概率非常之高, 并有可能成为艺术史上的杰作; 相反, 那些先有图像、后被改编为语言文本的作品, 则很难取得较高文学价值。这一非对称性态势, 在汉赋和汉画、

① “题画诗”之为“题画诗”, 必有“画”的参照才能充分显现它的意义; 题画诗一旦脱离画面, 它的意义就会大打折扣, 所以很难和诗史上的“纯诗”相提并论。

② 严格意义上的“题画诗”当为题写在画面上的诗, 二者共享同一个文本。但在唐代之前的所谓“题画诗”并非如此, 诗和画大多各自分立, 所以被后人称为“画赞”或“咏画诗”。由于“咏画诗”同样是先有画、后有诗, 同样是诗歌对于绘画的模仿和咏赞, 所以也被称为广义的题画诗。

宗教教义及其造像、小说戏曲文本与其插图，直至晚清以降的连环画和戏剧影视等作品中，非常普遍而不是个别案例。有资料显示：45%的电影电视是语言作品的改编，其中包括85%的奥斯卡最佳影片和70%的艾美奖获奖电视片。^①这一数据说明，图像艺术对于语言艺术的倚重达到何种程度，以及这种倚重对于提升图像艺术的意义何其重大；相反，如果将原创影视作品进行“文学改写”，诸如近年来盛行的“影视小说”之类，一般而言只能沦为小说世界的等外品。

事实说明，包括“诗画互仿”在内的整个“语图互仿”（语言作品和图像作品的相互模仿），在艺术效果方面普遍存在非对称性的模仿态势：图像艺术对于语言艺术的模仿是语图互仿的“顺势”；反之，语言艺术对于图像艺术的模仿则是语图互仿的“逆势”。“势者，乘利而为制也。如机发矢直，涧曲湍回，自然之趣也。”^②对其展开深入的学理探讨，有益于从根本上阐释文学和图像之间的复杂关系。

一、拉奥孔之“痛”

关于语言艺术和图像艺术的相互模仿问题，最早、最系统和最经典的论述，莫过于莱辛在18世纪60年代关于“拉奥孔”的研究了。因此，我们的讨论不妨由此开始。

我们知道，“诗画异质”是莱辛在《拉奥孔》中所要论证的基本命题，正如它的副标题所示——“论画与诗的界限”。也就是说，莱辛的主旨是以“拉奥孔”为典型个案，通过分析这一角色在诗歌和绘画（雕塑）中的不同呈现，阐发语言艺术和图像艺术的异质性。令人疑惑的是：他为什么还要不惜笔墨，反复考证罗马诗人维吉尔的史诗《伊尼特》和拉奥孔雕像群的创作年代问题呢？这一看似和主题无甚关联的问题，其实只是为了证实他的这样一种假定：史诗是雕像的蓝本，后者是对前者的模仿，而不是相反。^③但是，近代考古研究发现的碑文已经证明，莱辛当年的假定是完全错误的：“实际上维吉尔史诗和雕像群都是在公元前21年之前不久完成的；即使维吉尔史诗可能略早，也不能成为雕像群的蓝本，因为它是在维吉尔死后（公元前19年）才由他的朋友发表的。”^④既然如此，我们似乎可以推测：莱辛当年不厌其烦地论证并固执地坚持他的假定，抑或和他的“诗画异质”论存在某种逻辑联系？

细读《拉奥孔》全篇就可以发现，这种联系确实存在：只有假定雕像以史诗为蓝本而不是相反，莱辛的诗画理论才可以得到史实的支持；更重要的是，这样的假定符合语言和图像相互

① 参见吴辉：《改编也是一门艺术》，《中国社会科学报》2009年11月17日。

② 刘勰：《文心雕龙·定势》，范文澜：《文心雕龙注》（下），北京：人民文学出版社，1958年，第529—530页。

③ 莱辛《拉奥孔》正文共分29章。从第5章开始（包括第6章和第7章），就涉及维吉尔的史诗《伊尼特》和拉奥孔雕像群的年代先后以及谁模仿谁的问题。在后来的三章（第26—28章），专门考证拉奥孔雕像群的年代问题。即使在其他各章及其附注中，也不时提及这一问题，反复说明维吉尔关于拉奥孔的描写早于拉奥孔雕像，后者是对前者的模仿。由于过于繁琐，朱光潜在翻译《拉奥孔》时将这类内容删除了大半。

④ 参见莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译注，北京：人民文学出版社，1979年，第156页译者注①。雷纳·韦勒克在谈及这一问题时也这样说过：“近代考古研究已在罗德岛发现有关碑文，证明雕像家制作的年代约在公元前50年。”（维吉尔死于公元前17年），和朱光潜记述的年代略有不同，但并不影响他们观点的一致性，即《拉奥孔》雕像不可能是对维吉尔史诗《伊尼特》的模仿，莱辛的推断是错误的。（参见雷纳·韦勒克：《近代文学批评史》第1卷，杨岂深、杨自伍译，上海：上海译文出版社，1987年，第218页）

模仿的学理逻辑；否则，莱辛的论辩不仅失去了历史根基，即使其诗画异质理论本身也难自圆其说。换言之，只有将“绘画模仿诗歌”作为二者互仿的“顺势”，莱辛在《拉奥孔》中所阐发的诗画异质论才是可能的、有效的。这就是以往被学界所忽略了莱辛的“隐情”。

莱辛的这一“隐情”，集中体现在他对拉奥孔之“痛”的特别关注上。正如他在《拉奥孔》第一章就发出的诘问：“为什么拉奥孔在雕刻里不哀号，而在诗里却哀号？”由此确定了莱辛诗画异质论的逻辑起点。所以，只要将《拉奥孔》的学理逻辑梳理清楚，莱辛的“隐情”之谜便可自然彰显。

莱辛的诘问主要是针对温克尔曼的观点。温克尔曼认为，古希腊艺术的理想是“高贵的单纯和静穆的伟大”，因此，雕塑家不会将拉奥孔的痛苦表现在他的面容上，所以“他并不象在维吉尔的诗里那样发出惨痛的哀号，张开大口来哀号在这里是在所不许的。他所发出的毋宁是一种节制住的焦急的叹息……身体的苦痛和灵魂的伟大仿佛都经过衡量”。^① 莱辛并不否认温克尔曼所指出的这一事实，只是不同意他所分析的理由，即把拉奥孔雕像“节制痛苦”看做是希腊精神使然——“高贵的单纯和静穆的伟大”之艺术体现。

莱辛以古希腊悲剧和史诗为例，对温克尔曼的“节制痛苦”说进行了批判。莱辛认为，“哀号”是身体痛苦的自然表情，出自人的自然本性；希腊人并不以此为耻，只是不让这些弱点妨碍他走向光荣，或者阻碍他尽职尽责。正是在这一意义上，希腊人既是超凡的人，又是自然的人、真正的人，绝非提倡苦行禁欲和压抑感情的斯多噶派哲学家。古希腊悲剧和史诗完全忠实于这一自然，包括维吉尔在内，对拉奥孔遭受巨蛇缠绕而痛苦哀号的描写，都是希腊精神的忠实再现。也就是说，希腊人因苦痛而哀号是和他们的伟大心灵相容的，这并非雕像不肯模仿哀号的理由；拉奥孔雕像之所以没有痛苦哀号的表情，应当另有其他方面的原因。

这一原因究竟是什么？莱辛在断然否定了温克尔曼的“精神决定论”之后，认为应当到绘画自身的符号属性中寻找——

首先，绘画等造型艺术是在空间中模仿物体的艺术，它的题材只限于模仿美的物体，或者说“美”是造型艺术的最高法律，并不屑于满足惟妙惟肖，后者必须服从前者。如果将拉奥孔的苦痛哀号表现出来，必然导致面容变形而丑陋不堪。因此，《拉奥孔》雕像和其他希腊艺术一样，“不得不把身体苦痛冲淡，把哀号化为轻微的叹息。这并非因为哀号就显出心灵不高贵，而是因为哀号会使面孔扭曲，令人恶心”；假如拉奥孔张开大口哀号，“在雕刻里就会成为一个大窟窿，这就会产生最坏的效果”。^②

莱辛找到的另一理由是所谓“顷刻”理论，即认为最能产生绘画效果的并不是情节或情感的“顶点”，而是“最富于孕育性的那一顷刻”。^③ 因为，“顶点”就是“止境”、就是“极限”，从而给想象划定了“界限”，并且稍纵即逝，只是暂时的存在；“最富于孕育性的那一顷刻”具有常驻不变的持续性，可以让想象自由活动。“所以拉奥孔在叹息时，想象就听得见他哀号；但是当他哀号时，想象就不能往上面升一步，也不能往下面降一步”：上升一步是“死亡”，下降一步是“呻吟”；无论“死亡”还是“呻吟”，我们“所看到的拉奥孔就会处在一种比较平凡的因而是比较乏味的状态了”。^④

——这就是莱辛为拉奥孔雕像“痛而不号”所找到的两条理由，确实抓住了绘画等造型艺

① 参见莱辛：《拉奥孔》，第5—6页。

② 莱辛：《拉奥孔》，第16页。

③ 莱辛：《拉奥孔》，第83页。

④ 莱辛：《拉奥孔》，第19页。

术的主要特点，切中问题之肯綮。至于诗歌为什么不受上述局限，莱辛不得不回到被温克尔曼拿来比较过的维吉尔的史诗。莱辛认为，诗人模仿的对象“无限广阔”，不像绘画只能描绘可以直接眼见的物体，读者一般也是从听觉而不是从视觉的观点考虑它。正像维吉尔描写拉奥孔放声号哭，读者不会由此想到张开大口哀号的丑陋。可见，美并不是诗的最高法律，诗人不会受到美的局限。另外，诗歌作为时间的艺术，也无必要将自己的叙述定格在某一“顷刻”，完全可以随心所欲地叙述每一个动作及其绵延。

以上就是莱辛的“诗画异质”论的基本内涵，可将其概括为“诗广画狭”说，即：在“模仿对象”和“模仿方式”（时间的或空间的）两个方面，诗是广阔的、无限的，画则不能。毫无疑问，莱辛的“诗画异质”论同时隐含着“诗高画低”倾向：“生活高出图画有多么远，诗人在这里也就高出画家多么远。”^①

我们知道，莱辛的“诗画异质”论及其由此导致的“诗高画低”倾向，在当时的批评界属于惊世骇俗的声音，反对派完全可以找到另外的理由，或者利用莱辛的逻辑漏洞对其进行质疑。例如他所批评的温克尔曼，就其提及“诗如画”的语境来看，无非是提倡绘画的画题应当模仿诗歌的题材，本意并非像莱辛所批评的那样将二者完全等同。^②如是，“拉奥孔之痛”也就成了“莱辛之痛”了。因此，莱辛就不能止于在《拉奥孔》第四章之前就已经和盘托出的上述观点，他需要更充分的论据加以佐证，特别需要文艺史实作为自己的证据。于是，对上述观点进行修补、论证和具体化是必须的。这样，维吉尔的史诗和拉奥孔雕像的创作年代以及谁模仿谁的问题，也就成了《拉奥孔》第四章之后，特别是第五、第六两章及其此后的内容：既然诗歌“广于”和“高于”绘画，后者模仿前者也就成了诗语的“自然流溢”，当属“顺势而为”；反之，由图像艺术生出语言艺术，当然也就成了“不识高低”而为之，属于“逆势而上”了。

其实，关于史诗和雕像的年代以及谁模仿谁的问题，莱辛的许多论证非常勉强，逻辑上也有漏洞和错乱。例如，关于拉奥孔之“痛”的细节描述，在没有任何根据的前提下，怎么就能断定已经失传的更早的史诗和现存的希腊著作一致呢？^③只是凭据维吉尔的史诗和此前的描述不一致，但是和雕像群一致，怎么就能得出结论认定维吉尔的史诗在先、雕像群在后，并且是后者模仿了前者呢？^④事实上，对于这样的推论，即使莱辛本人也没有底气，不得不承认“这种可能性还够不上历史的确凿性。不过我虽然不敢据此作出其它的历史结论，至少却相信我们可把上述论点作为一种假设……不管雕刻家用维吉尔史诗作为蓝本这个论点已否得到证实，我想姑且假定事实是如此，来考察一下他们是怎样根据维吉尔而进行工作的”。^⑤可见，莱辛明明知道自己的推论是勉强的，但是仍要固执地将其作为自己的理论前提；因为不做这样的历史假定，他就无法继续“诗画异质”的文本论证。可见，这一假定对于他的论证何其关键，绝非可有可无。

① 莱辛：《拉奥孔》，第75页。

② 温克尔曼提出“诗如画”的目的，只是建议“画题”应当模仿“诗题”，并非将诗画完全等同。他说：“绘画和诗一样都有广阔的边界；自然，画家可以遵循诗人的足迹，也象音乐所能做到的那样。画家能够选择的崇高题材是由历史赋予的，但一般的摹仿不可能使这些题材达到象悲剧和英雄史诗在文艺领域中所达到的高度。”（温克尔曼：《论古代艺术》，邵大箴译，北京：中国人民大学出版社，1989年，第75—76页）

③ “已失传的更早的史诗”，指公元前7世纪希腊诗人庇桑德的史诗。

④ 所谓“维吉尔的史诗和此前的描述不一致，但是和雕像群一致”，是指“让两条毒蛇把父亲和儿子一起缠死”这一拉奥孔之“痛”的细节，维吉尔和此前的描述不一致，但和雕像群一致。

⑤ 莱辛：《拉奥孔》，第35—36页。

在明确了被自己“假定的前提”之后，莱辛关于“诗画异质”问题的探讨确实得以延展、深化和具体化，特别是其中一些文本分析令人折服。例如，维吉尔让毒蛇把父亲和两个儿子捆在一起，却没有缠绕住胳膊，从而给双手留下完全自由的巧妙构思，就被雕像如法模仿了；但是，维吉尔让那两条蛇在拉奥孔的身躯和颈项上各缠绕两道，蛇的毒液一直流到面部的图景，却没有被雕像全部采纳，否则就会影响美的视觉效果。再如，拉奥孔作为阿波罗的祭司，在维吉尔的笔下，理所当然戴着头巾、穿着道袍的；但是，雕像却不惜违背这一习俗，让他和他的两个儿子完全裸体。诸如此类的文本细节分析，就是为了进一步证实他的“诗画异质”论：雕像在模仿诗歌时，必须将“美”作为最高法律而有所取舍，必须考虑“最富于孕育性的那一顷刻”而有所改变。因为造型艺术所采用的是“自然符号”，不同于语言艺术（诗歌）的“人为符号”，所以必然受到模仿对象和模仿方式的局限。

反之，如果莱辛事先不作出上述假定，他的这些讨论也就无从谈起，更何谈“诗画异质”论？更进一步说，如果是相反的史实，即雕像在先、史诗在后，史诗是对雕像的模仿，那么，维吉尔为什么要平添雕像中本来就没有的东西呢？为什么把本来就很美的“轻微地叹息”，改写成“惨痛的哀号”呢？等等，不但找不到任何理由，他所论定的“诗画异质”论也就跟着打了水漂。

其实，关于维吉尔史诗和拉奥孔雕像谁模仿谁的问题，早在莱辛之前就有许多争论。莱辛在辨析这些观点时尽管也考虑到第三种可能，即诗人和雕刻家也可能都是根据同一个更古老的来源——公元前7世纪希腊诗人庇桑德写过的一部史诗（已佚），但是很快就放弃这一问题的设问，执意将雕像模仿维吉尔史诗作成“历史铁案”。所以，在即将结束《拉奥孔》之前（第26—28章），莱辛又回过头来继续他的考证，其用功之勤说明他对这一问题何其在意。看来，莱辛之所以提出“第三种可能”，实则是一种“缓兵之计”，因为这一可能同样属于“雕刻模仿诗歌”，仍然支持莱辛的诗画理论，只是已经失传了的史诗不能拿来作文本分析。

总之，莱辛之所以固执地坚持自己的假定，是因为只有以此为前提，才有可能展开“诗画异质”问题的讨论，特别是其中的文本分析，“诗画异质”论本身才是可能的、有效的。尽管后来的考古研究证明莱辛当年的假定是错的，也不影响它作为“诗画异质”论的逻辑假定及其合法性。莱辛的论证逻辑及其“诗广画狭”说和“诗高画低”论，证明“语图互仿的顺势和逆势”这一命题，早在莱辛的《拉奥孔》中就已涉及。这一命题其实是诗画关系研究中的应有之义；它的原创属于莱辛，只是被粗心的后学们疏忽了。

二、顺势而为

钱锺书在他那篇著名的《中国诗与中国画》中，不惜笔墨、旁征博引，非常详细地描述了这样一个事实：中国画史上最有代表性和最主要的流派是“南宗文人画”；但是，和其风格相似的“神韵派”却不能代表中国旧诗。例如王维，既是南宗画的创始人，也是神韵诗的大师，“他的诗和他的画又具有同样风格，而且他在旧画传统里坐第一把交椅，但是旧诗传统里排起坐位来，首席是数不着他的。中唐以后，众望所归的最大诗人一直是杜甫……这样看来，中国传统文艺批评对诗和画有不同的标准；评画时赏识王世贞所谓‘虚’以及相联系的风格，而评诗时却赏识‘实’以及相联系的风格。”^① 钱氏还援引苏轼所论，拿吴道子同王维比较，换一个角度

^① 钱锺书：《中国诗与中国画》，《七缀集》，北京：三联书店，2002年，第22—23页。

说明他的观点：“以画品论，吴道子没有王维高。但是，比较起画风和诗风来，评论家只是把‘画工’吴道子和‘诗王’杜甫齐称。换句话说，画品居次的吴道子的画风相当于最高的诗风，而诗品居首的杜甫的诗风只相当于次高的画风。”^① 钱锺书在论文的最后总结说：中国诗和中国画在批评标准上确有分歧，“这个分歧是批评史里的事实，首先需要承认，其次还等待着解释——真正的、不是装模作样的解释。”^② 这也算是钱锺书留给后学的“钱氏之问”吧。

“钱氏之问”涉及中国诗和中国画的关键问题——主要是什么原因，导致中国诗画批评标准的差异？如果继续套用莱辛的“诗广画狭”说及其“诗画高低”论，显然不适合钱氏的语境。但是，仍然需要回到莱辛所关注的符号属性上来，即：诗歌作为语言的艺术，绘画作为图像的艺术，是否不同的符号属性导致不同的批评标准？莱辛将二者使用的不同符号规定为“人为的”和“自然的”，恐怕是很不确切的。特别是从现代符号学的意义上来说，相对诗语之“人为符号”而言，图像之构图、线条、色彩就是“自然符号”吗？纯粹的自然符号当是自然本身，而绘画的图像符号显然是被“人化”过了的。正像自然之音和语音的区别，自然之“象”和人为之“像”也有着相同的区别。绘画之“像”当然是人为之像，并非自然之“象”。^③ 否则，我们如何解释原始社会“语图一体”这种现象呢？^④ 例如原始岩画，既是“图”，也是原始人的“言说”，如果按照莱辛的区分，它究竟是“人为符号”还是“自然符号”呢？中国的书法和篆刻也是语图一体的，属于“人为符号”还是“自然符号”？因此，无论是文学的符号（语言），还是绘画的符号（图像），既然是“符号”，毫无疑问都是“人为”的，因为只有人才能创造并理解符号。^⑤ 廓清了这一问题，才有可能将诗和画放在同一个层面进行比较，并且重新回到“钱氏之问”。

中国传统诗学之所以尊奉杜甫为“诗王”、“诗圣”，原因其实就是钱氏所说的“实”，恰如他的诗歌历来就有“诗史”的美誉；中国传统画学之所以尊奉王维为“南宗文人画之祖”，原因其实就是钱氏所说的“虚”，恰如他援诗入画、讲究笔墨以及脱落形似的“神韵”。“崇实”和“尚虚”，不仅仅是杜甫诗和王维画的各自特点，也是他们所分别代表的中国诗和中国画的主流风格，或者说是主流批评话语所认同的中国诗画的主要特点。如果我们进一步追问：中国诗和中国画为什么会有“崇实”和“尚虚”的区别？那就不属于“风格”问题了——风格属于“萝卜青菜，各有所爱”，不存在价值判断——问题在于它们所使用的符号，即语言符号和图像符号的功能性区别。在我们看来，正是符号的功能性区别，才导致诗风“崇实”、画风“尚虚”，从而使中国诗画批评标准产生差异。只有从这里出发，即在符号学层面阐发语言和图像的功能性差异，我们才有可能接近“钱氏之问”，才不至于做出他所鄙视的“装模作样的解释”。

关于语言和图像的符号功能及其关系，比利时超现实主义画家勒内·马格利特（Rene

① 钱锺书：《中国诗与中国画》，《七缀集》，第26页。

② 对于文艺史上的现象，只是给出一个新鲜的名称，但是并未做出任何实质性的阐发，钱锺书将其斥之为“装模作样的解释”，就像解释“鸦片使人睡觉”是由于“催眠促睡力”那样。钱锺书：《中国诗与中国画》，《七缀集》，第28页。

③ 2001年10月，我国全国科学技术名词审定委员会和国家语言文字工作委员会联合召开了“像”和“象”的用法研讨会。与会专家们认为：“象”是指自然界、人或物的形态、样子；“像”是指用模仿、比照等方法制成的人或物的形象。（参见《中华生物医学工程》2007年第13卷第4期，第242页）

④ 赵宪章：《文学和图像关系研究中的若干问题》，《江海学刊》2010年第1期。

⑤ 正是在这一意义上，卡西尔认为：“我们应当把人定义为符号的动物（animal symbolicum）来取代把人定义为理性的动物。”因为只有人才能创造和理解符号，动物则不能。（卡西尔：《人论》，甘阳译，上海：上海译文出版社，1982年，第34页）

Magnitte)的《形象的背叛》提供了一个不错的分析个案,尽管这一个案已被许多学者所引用,福柯还专门为此写了一篇题为《这不是一只烟斗》的论文。^①

马格利特的许多作品都致力于颠覆我们的视觉经验和观看习惯。他的《形象的背叛》(1926)画的是一只大烟斗,画面的下方却有一行法文标示:“这不是一只烟斗。”^②(图1)最一般的解释是,马格利特在提醒我们:画面上的烟斗并不是一只实在的烟斗,只是烟斗的艺术符号,由此告诫观众不应过分相信艺术的再现功能,艺术再现和被再现之物完全是两码事。按照这一解释,《形象的背叛》就类似“脑筋急转弯”的游戏了,我们尽可以将其推广到所有艺术,把那些与图像悖反的文字标签粘贴在任何绘画作品。因为,“这个谜被破译得如此之快,以至于破译的全部快感都随即烟消云散:这当然不是烟斗,它只是一只烟斗的图像。”^③可见,尽管这样的解释并没有错,但却比较表面和肤浅。马格利特一生创作了许多类似作品,^④说明他对类似问题有过长期和深沉的思考。



图1 形象的背叛

我们知道,传统绘画的“确认”依靠“相似”得以成立。《形象的背叛》中的“形象”和烟斗的相似性毋庸置疑,但其语言标示却与“确认”相对立,致使最基本的确认被驱逐。于是,“形象坠入词中。词句的闪光划开画面,使之碎片横飞。”福柯说,“对于构思极其聪颖的图画,仅需诸如‘这不是一只烟斗’之类的画名即可迫使形象由画名而生,与其空间脱离,最终进入漂浮状态。距画名或近或远,与自身或似或异,均不可知。”可见,“《这不是一只烟斗》表现的

- ① 马格利特读过福柯刚出版的《词与物》之后,于1966年5月6日写信给福柯,表示他对该书兴趣,对书中“resemblance”(意象)与“similitude”(相似)所作的区别进行了评论,并附上《形象的背叛》这幅画的复制品。从马格利特同年6月4日的回信看,福柯在5月23日接到信后立即复信给马格利特,提出了关于这一作品的看法。马格利特在6月4日的信中没有提到福柯是否回答了他关于“resemblance”与“similitude”的评论。但在两年后(1968年),福柯专门写了一篇文章评述马格利特的《形象的背叛》,这就是福柯的论文《这不是一只烟斗》。(参见叶秀山:《“画面”、“语言”和“诗”——读福柯的〈这不是烟斗〉》,《外国美学》集刊第10期,北京:商务印书馆,1994年,第300页)
- ② 福柯在论文的开篇就非常仔细地分析了“这不是一只烟斗”的书写形式:“题词用恭正的手写体书写,类似刻意雕琢的修道院经文手写体。如今,在学生练习本的样板字中或在小学常识课后教师留下的板书中,还可发现这种字体。”(福柯:《这不是一只烟斗》,杜小真编选:《福柯集》,上海:上海远东出版社,1988年,第114页)
- ③ W. J. T. 米歇尔:《图像理论》,陈永国等译,北京:北京大学出版社,2006年,第55页。
- ④ 马格利特在他的系列画《梦的钥匙》中,“鸡蛋”图像下面书写的是“刺槐”,“锤子”图像下面书写的是“沙漠”,“苹果”图像下面书写的是“这不是一只苹果”,如此等。

是言语对物形的切入以及言语所具有的否定和分解的潜在能力……在一个空间里，每一种要素仿佛都服从唯一的造型表现和相似原则。但是，语言符号却像一个例外。它们在远处围绕着形象游荡。专横的题目好像已经把它们永远同形象隔开。”^①显然，福柯实则是假借马格利特重述他在《词与物》中主张——词语、图像和事物三者断裂的理论。

毫无疑问，福柯的解读是深刻的。他在这幅画中看到了语言和图像的矛盾关系，看到了前者对于后者的强势“切入”及其解构能力，以至于彻底颠覆了后者与事物的相似性确认原则。这种“相似性确认原则”，说到底图像的“可信性”问题，即图像在怎样（相似）的条件下才可以使人联想到“物”，从而使“确认”成为可能。语言却不存在这一问题。语言的功能本质就是能指和所指的一致，否则便被斥之为“言不达意”、“言不及义”。从历史上看，语言一直被视为人之本能、人之为人的根本，因而也就成了人类历史的“第一信符”（最信赖的符号）。所以，尽管有“以图证史”的说法，但是，真正了解和确认历史，人类更多的还是信赖和使用语言材料。即使考古学者们在地下发掘出了新的（实物）图像，往往也要依靠语言文献对其证实或证伪；反之，对于考古发现的语言文本，则无须图像资料的证实或证伪。这就是语言符号相对图像符号而言所具有的可信性，以及由“可信”所导致的权威和力量。

需要进一步思考的是，《形象的背叛》作为一幅画，其中的烟斗形象和说明文字共享同一个文本；无论就图像和文字所占有的画面空间而言，还是就观者观看的时间顺序而言，最具优势的应该是烟斗形象，其次才是说明文字；那么，为什么占据较小空间，并且是后看到的文字，反而推翻了占据较大空间，并且是先看到的图像呢？^②传统的“先入为主”在此为何失效了呢？或者说，观者为什么宁肯相信“后看到”的、“小空间”的文字说明，而不肯相信“先前看到”的、“大空间”的烟斗图像呢？这就涉及语言和图像两种符号的不同功能：语言是实指性符号，图像是虚指性符号。^③正是语言的实指性，决定了它的可信性。所以，当两种符号的“所指”发生矛盾时，语言的权威性便突显出来，从而赢得“不容置疑”的效果。因此，包括诗歌在内的整个文学作为语言的艺术，正是在这一意义上决定了它的写实特点。“写实”，既是语言符号的功能特点，也是它的优长之所在，从而决定了全部语言艺术不同于图像艺术的风格特点——崇实性。

关于语言符号的崇实性，以及与此相关的图像符号的虚指性，我们还可以结合马格利特此后再创作的另一幅作品继续展开分析，这就是他的同题连续画《双重之谜》（图2）。

《双重之谜》的第一重之谜应是架设在厚实的地板上的《形象的背叛》，不同的是它已被画框所圈定，已经成为地道的“架上绘画”，从而明示了它不是任何实在的烟斗。^④这第二重之谜，在我们看来，当是“悬浮”在画面左上方的烟斗图像及其与《形象的背叛》的关系了。《形象的背叛》作为一幅完成了的绘画，被放置在这一新的画境中，显然成了一种类似教具的“展示”，暗示它是对“悬浮烟斗”的模仿，“这不是一只烟斗”的说明文字因此也就顺理成章。从画面及

① 福柯：《这不是一只烟斗》，杜小真编选：《福柯集》，第123—125页。

② 我们之所以认定图像是“先看到的”，是因为它本身是一幅“画”，而不是“标示牌”或其他说明文字，这是绘画本身的“先验规定”。

③ “实指”和“虚指”是语言和图像的基本符号属性。关于这一问题，我们将有另文专论，并非本研究的主题。

④ 福柯特别注意到《双重之谜》中的《形象的背叛》已被“安排在一个框架内，而不是并排放在既无边界又无标志的冷漠空间中。框架放在画架上，而画架摆在清晰可见的地板条上……”。（福柯：《这不是一只烟斗》，杜小真编选：《福柯集》，第114页）

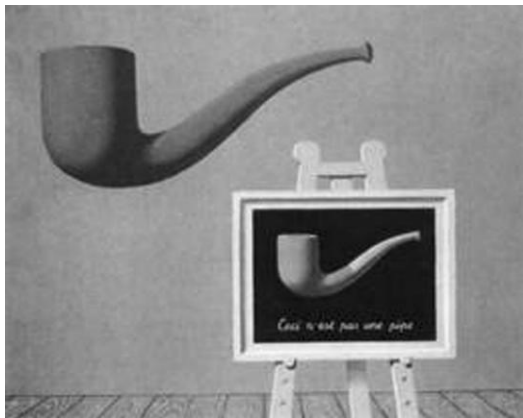


图2 《双重之谜》

其相似性来看，作为架上绘画中的烟斗，它的清晰性和写实性已经大大逊色于原来的《形象的背叛》；“悬浮烟斗”则有过之而无不及，更加粗糙而模糊，甚至衬托它的背景是什么也使人茫然恍然，说明它作为烟斗的图像更不实在、更加虚幻。这就意味着，作为架上绘画的《形象的背叛》，并非是对实在烟斗的模仿，只是对“烟斗影像”的模仿，从而在图像和实在之间又插入一个虚指的符号，进一步拉大了艺术和现实的距离。于是，“这不是一只烟斗”也就有了更广的意义：不仅用来指称画框中的烟斗图像，同时也用来指称悬浮的烟斗图像，还用来指称《双重之谜》这幅绘画本身。就此而言，马格利特实际是用自己的特有方式重述柏拉图的理念：艺术是“摹本的摹本”、“影子的影子”，和自然（真理）“隔着三层”。^①

可见，“这不是一只烟斗”的语言表述尽管在《双重之谜》中缩小了空间位置，但是，它的作用和表现力却被进一步放大，大到我们可以想象得到的所有艺术和实在的联系，从根本上颠覆了图像再现及其相似性确认原则。也就是说，在《双重之谜》中，图像符号被进一步虚幻，语言符号作为“第一信符”的权威性及其解构能力被进一步强化。考虑到《双重之谜》是《形象的背叛》的续篇，也就涉及“观看”和“确认”的时间顺序问题——当观者在观看《双重之谜》时，已经看过《形象的背叛》了。《形象的背叛》中的“这不是一只烟斗”的文字标识已经颠覆了它那“酷似”烟斗的形象；但是，《双重之谜》并没有将这句话扩展到整个画面，我们为什么可以做出同样的解读呢？并且认为它是《形象的背叛》的更深一层、更进一步的“背叛”呢？这就是语言的另一种存在——“隐语”。“这不是一只烟斗”或者类似的文字表述尽管没有控制《双重之谜》的全部画面，但是，它的“影响力”并未消失，观看和阅读的经验与习惯已经自然将其“写入”其间。这就是“言外意”、“画外音”，可谓“言有尽而意无穷”，“此地无声胜有声”，进一步彰显了语言作为“第一信符”的权威性和解构能力。

当然，依照福柯的解读，语言对图像的解构并不是单向的、一次性的，马格利特“既否定形象的显性相似性，也否定准备送给形象的名称……构成了既与之对抗、又为之补充的形象”。^②专横的题目好像已经把它们永远同形象隔开，但在实际上又悄悄地接近形象：“这不是一只烟斗！”那么，它是什么？是A？是B？是C……可以延续到N个“相似”及其“是”的揣测。这样，马格利特虽然切断了相似与确认之间的联系，但是，由于仍然保持了绘画的性质（它是一

① 柏拉图：《文艺对话集》，朱光潜译，北京：人民文学出版社，1963年，第67—81页。

② 福柯：《这不是一只烟斗》，杜小真编选：《福柯集》，第123页。

幅画，不是“说明文”或“标示牌”之类），所以也就可以“排除最接近言语的性质，尽可能追随无限延续的相似形象，把延续从任何确认性中解放出来，因为确认性有可能试图说出相似形象与何物相似”。^①这样，马格利特的两幅画表面看来是语言符号把“紊乱”引进画面，实则是由于图像的虚拟性和不确定性导致了紊乱。并且，“紊乱”本身又构成了语言符号的有序——在无限延续中追询虚拟图像的相似性，图像的虚拟性反而为语言的实指性追问提供了无限延宕的空间。

这就是语言和图像两种不同性质的符号，在“崇实”和“尚虚”的对立中所进行的无休止的对话，对话的结果是语言符号的崇实性和图像符号的虚拟性同时被不断地强化。因此，当我们看到马格利特将烟斗图像和“不是烟斗”的语言表述并置在同一个画面时，我们毫不犹豫地选择了相信语言符号的所指，而对虚拟的图像符号却进行了无休止的追问和质疑。

总之，正是语言和图像两种符号的功能性差异，才导致诗文“崇实”和绘画“尚虚”的主流风格。尽管文艺史上也有尚虚的诗文和崇实的绘画，但是它们却不能在各自的领域取得话语领导权，或者说不能享受主流批评话语的最高褒奖。正是在这一意义上，图像艺术模仿语言艺术也就有了比较“实在”的根基，尽管它只是“模仿的模仿”。

如果说我们在前文通过莱辛《拉奥孔》的分析，已经阐发了语言和图像作为艺术符号的广、狭和高、低之分，那么，现在我们又通过马格利特的“烟斗”，发现了二者的实、虚之别。无论是广狭和高低，还是崇实和尚虚，就图像模仿语言的效果而言，也就必然表现为“顺势而为”的态势。反之则不然，语言艺术模仿图像艺术，由于模仿对象的虚拟性，也就很难达到它直接模仿“实在”的水平；更由于“虚拟”并非语言符号的优长，这类模仿当然也就只能“逆势而上”了。

三、逆势而上

如前所述，莱辛在《拉奥孔》中曾以荷马为例，表达了语言模仿图像的窘境，尽管他并未使用“逆势而上”的概念。在莱辛看来，尽管语言符号“广于”和“高于”图像符号，但是，这并不意味着前者对后者的模仿就可以得心应手、任意而为。因为，语言的优长是叙述持续性的动作，而不是描绘同时并列的物体。如果诗人一定要这样做，他就不能像画家那样处理这样的题材，或者扬长避短，或者将在空间并列的物体时间化。例如，荷马描写某件物体，一般只写一个特点：写船只写“黑色船”，或“空船”，或“快船”，到此为止，不再对船作进一步描绘；但对船的起锚、航行或靠岸等，却描绘得极其详细。这就是“扬长避短”。如果一定要对物体进行详细描绘，荷马便巧妙地“把这个对象摆在一系列先后承续的顷刻里，使它在每一顷刻里都现出不同的样子”。^②例如描绘天后的马车，荷马就让人把车的零件一件一件地装配起来；描绘阿伽门农的装束，荷马就让这位国王把全套衣服一件一件地穿上。还有阿喀琉斯那面著名的盾，荷马居然写下了一百多行诗句，但他并不是将这盾作为一件现成品进行描绘，而是将其作为一件正在完成过程中的作品展开叙说，从而“把题材中同时并列的东西转化为先后承续的东西，因而把物体的枯燥描绘转化为行动的生动图画。我们看到的不是盾，而是制造盾的那位

① 福柯：《这不是一只烟斗》，杜小真编选：《福柯集》，第125页。

② 莱辛：《拉奥孔》，第84—85页。

神明的艺术大师在进行工作”。^① 如果描绘一幅画，“荷马也把这幅图画拆散成为所绘对象的历史，使在自然中本是并列的各部分，在他的描绘中同样自然地一个接着一个，仿佛要和语言的波澜采取同一步伐……我们在画家作品里只能看到已完成的東西，在诗人作品里就看到它的完成的过程”。^②

莱辛的这些表述暗含着这样的意思：语言模仿图像，并非如图像模仿语言那样自然而然，顺势而为，而是极其困难，会遇到障碍，属于“不得已而为之”。因此，语言对于图像的模仿，只能扬长避短，或将空间物体时间化。个中原委在于，这种模仿必然伴随两种不同符号之间的冲突，即以描绘物体同时并存见长的图像符号，和以叙说事物先后承续见长的语言符号之间的冲突。这种冲突，就是语言模仿图像的“符号障碍”。在这一过程中，尽管诗人可以将前者转化为后者，也不过是“化美为媚”（使物体在动态中呈现美），但是毕竟属于权宜之计，最后把部分还原成整体，仍然是非常困难的，不可能像图像那样使物体同时并列地、完整地呈现出来。这就是语言的局限、诗的局限。正是在这一意义上，莱辛认为，所谓“诗如画”，只是相对而言，诗中的画并不是真正的画，它的效果也不可能和真正的画相提并论，只是诗语激活想象力所产生的那种效果。这种效果只能说明：“由画家用颜色和线条很容易表现出来的东西，如果用文字去表现，就显得极困难。”所以，他警告诗人尽量不要去做这种傻事，否则就有可能惨遭失败！^③

总之，正是语言和图像的符号冲突，导致前者模仿后者的障碍。所以，这种模仿必然表现为“逆势而上”。而图像模仿语言，只是选取其间“最富于孕育性的那一顷刻”，并不存在符号冲突，所以就表现为自然而然、“顺势而为”。现在的问题是：语言作为“强势符号”，在其模仿图像的过程中，即其逆势而上的过程，对于图像可能产生怎样的后果呢？莱辛并未就此有所论及，因为他并未面对过这样的问题。如果我们不限于莱辛的论域，将目光转移到中国文艺史，那么就会发现，语言模仿图像之“逆势而上”，并非莱辛所论及的那样简单，中国题画诗（文）对图像的“延宕”和“遗忘”，就是非常典型的例证。

有学者将中国的题画诗追溯到魏晋时代的“画赞”。^④ 但是，“反观魏晋间的画赞，人物‘赞’以叙事为主，物品‘赞’则为咏物，其写法皆为客观描述”。^⑤ “画赞”，或称“咏画诗”，属于广义“题画诗”，从魏晋到隋唐延续着大体相似的特点。这些特点首先表现为，“咏画诗”并不题写在画面上，二者的文本是分离的。其次，就咏画诗所“咏”内容而言，它的语言表述是客观的，主要是为了“诠释”画面本身，其中的溢美之词也仅止于画面中的人和物。杜甫的《画鹰》、白居易的《画竹歌》等，尽管也有发挥和寄托，但仍属于常规性诗文修辞，并未游离画面上的“鹰”和“竹”。因此，语言和图像的关系，在“咏画诗时代”不仅不存在冲突，而且产生了画龙点睛和相得益彰的效果，二者是一种和谐关系。

真正意义上的题画诗应当出现在宋元。宋元以及此后的题画诗大多题写在画面上，诗画开始共享同一个文本。这一新形式不仅使“诗”成为“画”之不可或缺，也使中国画本身演变为

① 莱辛：《拉奥孔》，第101页。

② 莱辛：《拉奥孔》，第89—90页。

③ 莱辛：《拉奥孔》，第115—116页。

④ 孙熙春：《诗与画的融通之始——浅论六朝题画诗》，《山东教育学院学报》2005年第6期。

⑤ 青木正儿：《题画文学及其发展》，魏仲佑译，台湾东海大学《中国文化月刊》1980年第9期。

一个新的“格式塔”。于是，诗画关系被士人普遍关注，^①“诗画一律”观念被普遍认同。宋元之后题画诗的基本特点是“高情逸思。画之不足，题以发之”。^②例如苏轼“春江水暖鸭先知”（《惠崇春江晚景》）中的“鸭”，怎么能“知”水之冷暖呢？诗人如何知道“水暖鸭先知”呢？也就是说，由“春”而“暖”、而“鸭”、而“知”的引申，已经延宕出画面本身，僧人画家惠崇的《春江晚景图》没有，也不可能画出“水之暖”和“鸭先知”。元好问的“画到天机古亦难，遗山诗境更高寒”（《雪谷早行图》），^③则成了画艺、诗论、怀旧和言志的别称，更是游离了画面本身。“元四家”之一王蒙有过之而无不及，他的题画诗《茅屋讽经图轴》，索性撇开由画面起句的传统，也没有详写“茅屋”和“讽经”本身，只有“一卷黄庭看未了”句，才可能使读者联想到“茅屋里吟诵《黄庭经》”的场景。^④可见，宋元之后的题画诗，主要功能已经不再是“诠释图像”了，“引申画意”成了它的主旨和取向。就此而言，两宋之后的题画诗，往往起于画题却“扬长而去”，或借题发挥以“比德”，或王顾左右而言他，大大超越了画面本身。于是，所谓“题画诗”，也就成了延宕到画面之外的“画外音”，成了绘画本体之外的“附加品”。

明清之后，题画诗和画本体的关系又有一变。特别是明中期以来，文人画不仅占据了国画的主流，而且进一步发挥了宋元文人画的“文人性”。宋元文人画与先唐的画工（职业画家）画法并无太大差别，尽管其严谨性也在逐步松弛，即所谓“宋画刻画，元画萧散”。明中期之后，文人画则将严谨的画法视为“匠气”和“俗气”。“于是，中国画也就由正规的绘画性绘画，演化而为程式的或写意的书法性绘画。前者以董其昌、清六家为代表，称作‘正统派’；后者以徐渭、清四僧、扬州八怪、吴昌硕为代表，称为‘野逸派’。”无论是正统派还是野逸派，都“把画外功夫的修炼置于画之本法的修炼之上”，即“把诗文、书法、佛学、印学等看得非常重要，而把绘画专业的造型技术却看得相对次要。这样，题款在他们的绘画创作中，其意义也就更加空前地凸显出来，‘诗画一律’变成了‘诗画一局’，‘书画同源’变成了‘书画同法’”。^⑤

徐建融所指出的这一事实，其实是语言对于图像的“驱逐”。特别是在野逸派的作品里，这种“驱逐”表现得最为明显。因为，此前的题画诗，如果将其删去，画本身仍是完整的、独立的，画本体的意义仍然清楚；但是，野逸派写意画家的作品就不同了，如果删去所题诗（文），作品就残缺了、不完整了，画面的所指就变得很不确定。“例如，郑板桥的兰竹，去掉了题款，构图章法的疏密主次便会失衡，意境内容也会不明确，究竟是祝寿的，还是嫉世的？抑或是自抒清高情怀的？”^⑥如此等等。郑板桥“以书入画”，将书法融入绘画本体，更是典型地表现了语

① 此间出现了中国历史上第一部题画诗集，这就是宋人孙绍远编的《声画集》。此书编收历代题画诗 8962 首，内容之丰富和分类之详尽，史无前例。

② 方薰：《山静居画论》，北京：人民美术出版社，1959年，第130页。

③ 《雪谷早行图》原是一幅诗意图，作者不详，是对中唐诗人李益《早行》诗的模仿。元好问这首同名题画诗的全文是：“画到天机古亦难，遗山诗境更高寒。贞元朝士今谁在？莫厌明窗百过看。”元诗高度褒扬《雪谷早行图》的“天机”画艺和“高寒”画境，同时表露了自己金亡不仕的悲壮和对“贞元朝士”李益的怀念。

④ 王蒙题画诗《茅屋讽经图轴》的全文是：“客来客去吾何较，山静山深事亦无。一卷黄庭看未了，紫藤花落鸟相呼。”

⑤ 徐建融：《题跋 10 讲》，上海：上海书画出版社，2004年，第12—15页。书法和印章都属于“语图一体”的艺术，关于这一问题以及它们和绘画的关系，将另文探讨。

⑥ 徐建融：《题跋 10 讲》，第14页。

言对于图像的驱逐。^① 他那首著名的《竹石图》五言题画诗,^② 不仅和画面没有任何直接的联系, 当推“比德”的极致(图3), 而且, 他的画竹之法, 也明显使用了书法用笔, 具有浓重的书法韵味。就其题画诗的书写本身而言, 他所独创的“六分半”书体,^③ 似书似画, 和画本体以及所“比”之“德”也相映成趣。于是, “书体”成了“画题”, 而且更吸引人的眼球, 更有意味。题画诗及其书体不仅驱逐了画面, 也驱逐了画题。观者不再关注画面本身, 画本体已经烟消云散。这和马格利特的“这不是一只烟斗”似乎有着异曲同工之妙。不同的是, 马氏以语图悖反的形式, 造成语言对图像的解构; 郑板桥则以语图唱和的形式, 由画面扬长而去, 忘却了画本体的存在。



图3 竹石图

正是对于题画诗的过度倚重, 影响了中国画之绘画本体发展。除却少数大家之外, 许多

- ① 郑板桥的《竹石图》轴, 将诗题在峰峦上, 代之以皴法, 衬托出潇湘修竹的秀美。《竹石图》在竹与石、竹与竹之间的空隙处, 题上高高低低、正正斜斜的字, 好像一座远山将竹石连成一个整体, 丰富有趣。他还画过一幅竹, 在竹的下方题了一片不规则的字, 曰: “以字作石补其缺耳”。他的另一幅《竹石图》, 竹竿由右下方伸向左上方, 顶天立地, 而题诗则横穿过画幅中间, 其“大都谦退是家风”诗句的“都”字, 恰好位于竹竿处。画家为了不伤画面布局, 采取穿插挤让的方法, 使“都”字小部分在竹竿的右边, 大部分在竹竿的左边, 虽然“藕”断而“丝”相连。(参见周积寅:《郑板桥书画艺术》, 天津: 天津人民美术出版社, 1982年, 第22页)
- ② 诗曰: “咬定青山不放松, 立根原在破岩中。千磨万击还坚韧, 任尔东西南北风。”诗后署“充轩老父台老先生政, 板桥弟燮”等13个小字, 再钤“郑板桥”之阴文方印、“老而作画”之阴文长印。
- ③ 中国传统书学有“八分书”之说, 指字势左右分布相背。郑板桥以“八分”杂入楷、行、草之中, 独创了“板桥体”, 世称“六分半书”。“六分”比“八分”略扁, 每字往往有一两笔突出, 大大小小、歪歪斜斜, 疏疏密密、方方圆圆, 通篇看去却浑然一体, 人称“乱石铺街”。清人蒋士铨称板桥“写字如作兰, 波磔奇古形翩翩”。郑板桥的这种创格和变体, 一改当朝“滑熟”和“媚俗”之书风, 但在中国书法史上毕竟是一支“偏锋”。

作品的绘画语言十分粗陋、单调，画面造型抽象、含混，笔墨技法僵硬、生涩，甚或胡乱涂抹。现在，我们似乎可以理解，明清以来有些艺术家，从徐渭到齐白石，尽管他们多才多艺，但主要还是以画名世的艺术家，为什么并不看重自己的画品，将其列为自己全部艺术成就的末流，却对自己的诗、书、印十分得意。^①看来，这并非是他们自己的谦辞，也不是虚伪矫情或作秀卖乖，倒是中国题画诗在明清之后驱逐和遗忘绘画本体的真实写照。纵观明清至近代中国画，伴随着崇尚和倚重题画诗的风气愈演愈烈，绘画本体愈来愈演变为言说的由头，“以诗臆画”成了不言而喻的圭臬和共识。于是，画面语言的独立性几近被彻底遗忘。画家们在追求精神无穷大的同时，绘画之造型本体也被边缘化，直至归零。^②

这样，在中国题画诗的语境中，就可以梳理出一条明晰的“语—图”关系史线索：魏晋至隋唐，题画诗对于绘画本体，主要表现为“诠释”关系，二者是和谐的。宋元之后，题画诗已经不再忍受画面的局限，开始溢出画体本身，延宕为“画外音”；但是，由于新“格式塔”的形成，二者互相不可或缺，相映成趣。明清以降，“援诗入画”演变为“援书入画”，“诗画同源”演变为“诗画同法”，题画诗及其书写方式对于绘画本体产生强烈冲击，其结果表现为前者对于后者的驱逐和遗忘，从而使语言和图像在中国画里的主宾位置被彻底颠覆。

很清楚，中国诗文进入中国绘画的过程，就是语言这一“实指符号”对于图像这一“虚指符号”的驱逐和遗忘过程。在这一过程中，语言作为“强势符号”，在“不得已而为之”的模仿中“逆势而上”，它的强力惯性带出了“尘埃飞扬”。“尘埃落定”之后，扬飞了的图像“剩余”和“残片”进入了“漂浮状态”（福柯语），已不足以显现自身，脱离语言的辅佐已经难以象征清明而确定的世界。

其实，在语言和图像互文的历史上，前者对于后者驱逐和遗忘，并非从题画诗开始。早在《易经》，其卦爻辞对于卦爻符号的解释就是如此。郭沫若将《易经》中的阳爻和阴爻看做是“古代生殖器崇拜的孑遗。画一以像男根，分而为二以像女阴，所以由此而演出男女、父母、阴阳、刚柔、天地的观念”。^③也有人不同意郭氏的说法，认为阳爻和阴爻是古代巫师举行筮法时所用的一种表数符号，与生殖器无关。无论哪种说法，都属臆测；只有一点是肯定的，即其卦爻作为图像符号，卦爻辞以及《易传》，都是对它的诠释和演绎。卦爻符作为图像符号一旦被语言反复诠释和充分阐发，它的本义是什么已经无关紧要，生殖符号还是筮法符号已经无人再去关心，所关心的只是它那被无限延宕的意义，即语言符号的所指内涵。我们可以将这一现象统称为“得意忘图”。

综上所述，语言和图像的相互模仿及其“顺势”和“逆势”问题，早在莱辛的《拉奥孔》就有涉及。他摒弃了陈腐的“精神决定论”，选择从语图的不同符号属性进行阐发，从而将这一问题落实到客观的学理层面。^④但是，18世纪的莱辛并未面对“文学遭遇图像时代”的窘境，

① 明代徐渭就曾自称“吾书第一，诗二，文三，画四”。（陶望龄：《徐文长传》）齐白石在评价自己的艺术成就时，也曾说过类似的话，称自己“诗第一，印次之，书再次之，画更次之”。（《文汇报》2004年12月14日）

② 吴冠中就曾写过一篇《笔墨等于零》的短文，颇遭非议。见吴冠中：《笔墨等于零》，南京：江苏文艺出版社，2001年，第192—193、194—197页。

③ 郭沫若：《中国古代社会研究》，北京：科学出版社，1961年，第26页。

④ 之所以强调莱辛的这一贡献，就在于我们的文学研究方法，即以思想史为主流话语的文学研究，恰恰是莱辛所鄙视的。思想史（或称“主题学”）的文学研究法，将文学仅仅作为思想的文献，违背了“文学是语言的艺术”这一常识，带有极强的主观性。作为形式美学之一的符号学美学就不是这样，讲究文本的客观性，从而使文学研究落实到客观的学理层面。

莱辛当年所论及的诗画关系也是分体存在的。如果沿着莱辛的路数继续前行，将这一问题纳入当下语境，那么我们会发现，这一论题其实蕴涵着非常深刻、非常具有现实性，因而也是非常值得探讨的意义。例如，语言一旦进入图像世界，它们合二为一（语图合体），开始共享同一个文本时，语图关系可能发生怎样的境况？这就需要我们借鉴现代符号学，基于中外“语一图”关系史进行重新审视。我们发现，语言和图像，作为人类最基本的两种符号，“实指”和“虚指”是它们的基本属性。语言是实指符号，因而是强势的；图像是虚指符号，所以是弱勢的。当语言进入图像世界，即二者合为一体、共享同一个文本时，它们的符号属性以及由此所决定的强势和弱勢，不但不会有任何改变，反而有可能导致语言对于图像的驱逐。所谓“驱逐”，有两种不同的情势：一、在语图悖反的情势下，如马格利特的“烟斗”连续画，前者对后者的强势和驱逐表现为“解构”，语言颠覆了图像的“相似性确认原则”。这是语图合体的特例。二、最一般的情势是“语图唱和”，但是语言绝不会忍受图像的局限，例如中国的题画诗，由画题引申而去，或补其不足，或延宕而“比德”。延宕“比德”的后果同样表现为语言对于图像的驱逐，但同“语图悖反”情势下的驱逐很不相同，后者更像是一种“遗忘”，或者说是一种“遗忘性驱逐”。由是观之，在语言和图像的互仿中，语言失去的只是自身的非直观性，它所得到的却是“图像直观”这一忠诚的侍臣。同理，在语言艺术大举进军影像世界的今天，例如影视创作中的文学改编，现代影像不过充当了文学的载体和工具。恰如古之“文以载道”，今则“图以载文”。无论怎样的改编，即便曲解或解构，也不会导致原作有任何改变。如果遭到非议，也是改编作品本身，文学原典依然故我。与其说现代影像技术将文学边缘化，不如说文学是在借助新媒体自我放逐，涅槃再生，再再生，乃至无穷。

〔责任编辑：祝晓风 责任编辑：王兆胜〕

inclusion and a balanced strategy of long- and short-term development. An authoritative integrated government agency should be established to coordinate various government and societal efforts on aging issues. A series of policy measures should be implemented based on China's special socio-economic and cultural conditions, including redefining the social role of senior citizens, solving practical problems related to support for the aged and the sustainable development of an aging society.

(9) Resources, Incentives and Sectoral Interests: A Longitudinal Study of the System of Collecting Social Insurance Contributions in China (1999-2008) *Liu Junqiang* ° 139 °

Financing is the foundation of a social insurance system, and the selection of collection agencies for social insurance contributions is crucial for system design and construction. Two types of collection agency co-exist in China: local taxation agencies and social insurance agencies. The newly approved Social Insurance Law has failed to resolve the competition between the two. Why has this duopoly lasted for more than a decade? And which agency would better serve the development of social insurance programs? In fact, each has its merits. This paper argues that the main driver of competition between the two is the pursuit of collection-related power, funds, and staff positions. We examine the evolution of collection agencies at the provincial level and construct a panel database covering the ten years from 1999 to 2008. Our statistical analysis indicates that local tax agencies perform better in expanding social insurance coverage and increasing social insurance revenues. As an independent empirical study, this analysis will contribute to ending the decade-long debate over different types of collection agency. At the same time, the analytical framework of sectoral interests can be applied to the analysis of other government bodies.

(10) A Semiotic Approach to Linguistic and Cultural Studies *Wang Mingyu* ° 157 °

From the semiotic perspective, all cultural phenomena and spiritual activities express human achievements and the meaning of human existence through symbols. Since semiotics is closely related to linguistic and cultural studies, there has been a trend for the two to draw together and interact with each other. Integrating semiotic factors into linguistic and cultural studies, we adopt a semiotic perspective in linguistic and cultural studies with textual studies as the basis, the information communication process as the focus, the isomorphism of the first and second patterning systems as a reference, extensive dialogue as the principle and the dynamic balance of the semiotic domain as the foundation. We anticipate that this approach will introduce new theoretical frameworks and expand the horizon of linguistic and cultural research.

(11) Asymmetry in the Mutual Imitation of Language and Image: A New Look at the Literature-Image Relationship *Zhao Xianzhang* ° 170 °

The mutual imitation of the linguistic and pictorial arts is a traditional topic in the history of art both in China and elsewhere. However, an asymmetry resides within this imitation: it is natural for images to imitate language, but for language to imitate images reverses this order.

Lessing was aware of this issue in the writing of *Laocoon*. We will obtain new findings if we reexamine this problem in the context of the era when literature encounters images." The fundamental reason for this asymmetry lies in the different semiotic attributes of the two: language is a symbol of actual reference, while image is a symbol of notional reference, so the former is "strong" and the latter "weak." As a result, when both of them appear in the same text, the image may be deconstructed, expelled, deferred or forgotten under the overwhelming influence of language. Therefore in the context of the "pictorialization of literature," language itself, as a powerful symbol, comes to no harm, whereas image simply plays the role of an instrument and vehicle in the service of language. In this way literature goes into self-imposed exile.

(12) The Rise of the Vernacular and the Evolution of Linguistic Style in Novels of the Song Dynasty

Meng Zhaolian · 185 ·

The written vernacular initially appeared in the Han and Wei dynasties. After a long period of development, it spread into a great many literary forms in the Song dynasty along with the transition from refined to popular culture. This period saw great changes in the style of the novel. On the one hand, classical Chinese novels were written in a cruder, more popular style, with plain narratives replacing flowery diction. This was an important reason for later generations' judgment that Song novels are not as good as those of the Tang." On the other hand, the formation of the style of vernacular novels is directly related to the modern development of the Chinese language. The texts of stories (话本 *huaben*) are neither storytellers' original scripts nor handwritten copies. Instead, they represent a new style of novel written in the vernacular in imitation of the storytelling art with a view to satisfying the publication demands of block printing. The flourishing of vernacular novels increased the proportion of the vernacular in the written language and furthered the development of the modern Chinese language.

(13) People's History: The Research Tradition and Paradigm Shift in Social History

Yu Jinyao · 199 ·

Social history originates in "new history" and differentiates itself from other forms of historical study in that it presents the history of ordinary people. The new social history that emerged in the post-World War II period continued the Annales School's commitment to total history. It tended to find the ultimate determinants of social change in economic foundation and social structure, with a view to establishing a grand historical narrative. However, the failings of its socio-economic determinism gave rise to a "cultural/linguistic turn" in social history and the resulting new cultural history. New cultural history, which gave primacy to culture, symbols and discourse, ended up going to the opposite extreme, of cultural/linguistic determinism. In the 1990s, Western historians, dissatisfied with its radical tendencies, went beyond the cultural turn." Accordingly, scholars are attaching increasing importance to the role of practice, and social history has embarked on a new exploration of the history of practice."