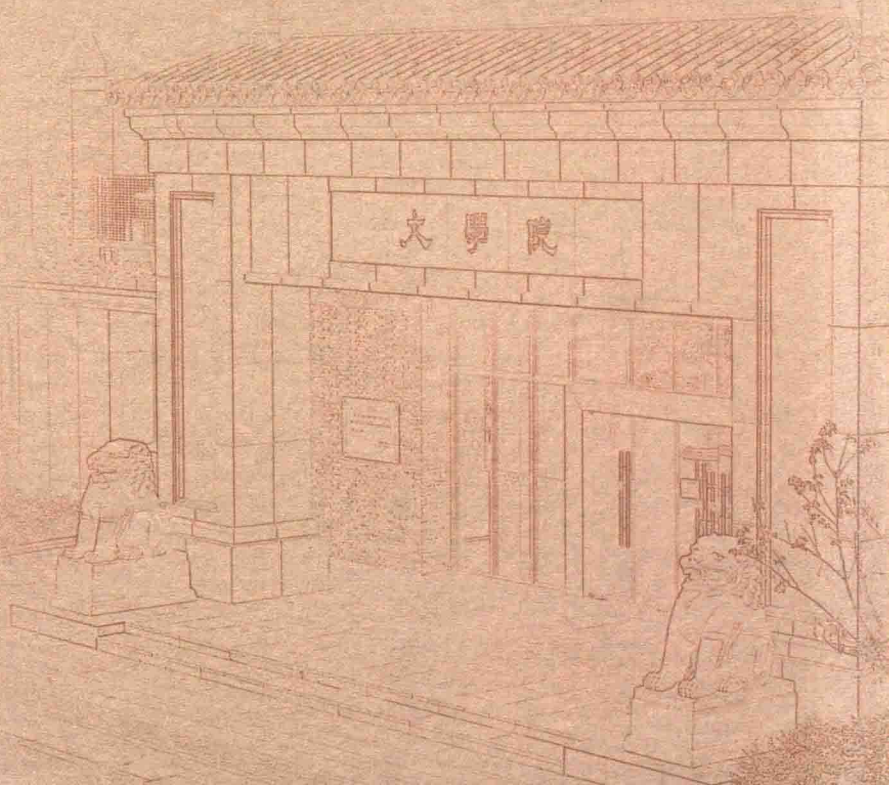


南京大学文学院 百年院庆论文选集

下 吴俊 编



南京大学出版社

南京大学文学院百年院庆纪念文丛

南京大学文学院 百年院庆论文选集

下 吴俊 编



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

南京大学文学院百年院庆论文选集:全3册/苗怀明,
吴俊编.—南京:南京大学出版社,2014.9

(南京大学文学院百年院庆纪念文丛)

ISBN 978-7-305-13993-2

I. ①南… II. ①苗…②吴… III. ①社会科学—文集
IV. ①C53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第219732号

出版发行 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路22号 邮 编 210093

出 版 人 金鑫荣

丛 书 名 南京大学文学院百年院庆纪念文丛

书 名 南京大学文学院百年院庆论文选集

编 者 苗怀明 吴 俊

责任编辑 李 清 荣卫红 编辑热线 025-83593963

照 排 南京紫藤制版印务中心

印 刷 南京爱德印刷有限公司

开 本 718×1000 1/16 印张 97.5 字数 1966 千

版 次 2014年9月第1版 2014年9月第1次印刷

ISBN 978-7-305-13993-2

定 价 240.00 元

网址:<http://www.njupco.com>

官方微博:<http://weibo.com/njupco>

官方微信号:njupress

销售咨询热线:(025)83594756

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

本纪念文丛由福中集团杨宗义先生赞助出版

序

◎ 莫砺锋

众所周知,语言文字是人类文化最重要的载体,也是人类文化最重要的组成部分。对于中华民族而言,汉语汉字就是中华文化的精神血脉,是中华民族实现身份认同的文化基因。汉族本由许多不同的民族、民族融合而成,汉语在发展过程中曾对许多不同民族的语言进行同化,事实上汉语汉字一向是中华民族大家庭共有、共用的交际工具。早在公元前559年,姜戎之子驹支就能操着纯熟的汉语与晋国正卿范宣子进行外交对话,还能当场赋《诗》明志。到了后代,出身少数民族而能运用汉字进行写作的文人学者代不乏人,唐代大诗人白居易是汉代龟兹胡姓的后裔,与他齐名的元稹是鲜卑人的后裔,刘禹锡则是匈奴人的后裔,皆为显例。毫无疑问,汉语汉字就是中国语言文字的精华和代表。相传仓颉造字时,“天雨粟、鬼夜哭”,那是先民们发明汉字时惊喜心情的生动描述。世界上独一无二的方块汉字,是比“四大发明”更加伟大的文化创造。随着语音的不断变化,拼音文字会在较短的时间内变得面目全非,唯独以表意为主要性质的汉字才能稳固地穿透历史,垂之永远。在中华文化的发展过程中,汉字的贡献是不可磨灭的。要是没有汉字,神州之大,操着各种方言的人们如何进行思想交流?要是没有汉字,我们如何能了解先人们几千年以来的所作所为和所思所感?

当代人都说要继承中华文化的优秀传统文化,其实那主要是指观念文化。君君臣臣的古代制度早已过时,精美绝伦的古代器物也只有博物馆价值,唯一具有当代价值的传统文化是观念文化,它的载体就是用汉字书写的大量典籍。《尚书》云“惟殷先人有册有典”,从殷商以来,用汉字书写的典籍浩如烟海,成为人类文化史上的奇观。“四大发明”中的两项直接与书籍有关,这是中华民族重视典籍的最好证明。观念形态的中华文化内容丰富,地负海涵,“经、史、子、集”四大类图书的惊人数量便是明证。对于现代人来说,中国文学尤其具有独特的意义。由于先民们的世界观和人生观都具有鲜明的审美观照的意味,当他们创造灿烂的中华文化时,文学始终是极为重要的组成部

分。中国文学不但以生动具象的方式体现了中华文化的基本精神和心理特征,而且广泛、深刻地影响着中华文化的其他组成部分。中国文学的审美价值和认识功能历久弥新,它是中华优秀传统文化中最容易为现代人理解、接受的文化形态,是沟通现代人与传统文化的最便捷的桥梁,也是世界上其他文化背景的人民了解中华文化的最佳窗口。

本书的作者便是一群从事中国语言文字和中国文学的研究及教学的学人。我们组成了一个学术共同体,名称是“南京大学中国语言文学系”,现在改称“南京大学文学院”,但其主体构成和学术传统依然如故。在南大文学院里,汉语言文字和中国文学诸学科的同仁们所从事工作的意义已见上述。中国古典文献学的同仁则以研究、整理古籍为主要任务,他们为中国语言文学的研究提供坚实的文献学基础。文艺学的同仁以中西文艺思想的融会贯通为研究宗旨,所弘扬的正是中华民族海纳百川的文化品格。戏剧影视学虽在管理制度上被归入艺术学门类,其实从杂剧、南戏直到现代话剧,在学术传统上向来就是中国文学的重要组成部分,况且无论创作还是研究,戏剧影视学的根基都是汉字书写。有些学科似乎带有舶来品的色彩,例如比较文学与世界文学、语言学及应用语言学,以及中国古代文学学科内部的域外汉籍研究方向,但一来中华文化本来就善于吸收外来文化,现代中国学人也不应故步自封;二来此类研究的意义之一就是借用他者的视野和眼光来审视中华文化。总之,本书的作者虽然涵盖了南大文学院的所有学科,但我们从事的工作都与中国语言文字和中国文学的研究密切相关。我们有志于继承、弘扬中华文化的优秀传统,我们愿意在“薪尽火传”的文化遗产中充当相继燃烧的红烛。

南京大学文学院有着悠久的历史 and 丰厚的学术积累,其远源可以追溯到成立于1902年三江师范学堂与成立于1888年南京汇文书院所开设的国文课程,而1914年9月由南京大学的前身之一南京高等师范学校所设立的国文预科班和国文专修科则是我院的直接源头。斗转星移,一个世纪过去了。一百年来,像国内所有的大学以及系科一样,南大文学院始终伴随着整个国家的风雨历程,先后经历了抗战西迁、院系调整以及“文革”等曲折过程,直至20世纪80年代才进入正常的发展轨道。由于我院的前身之一是民国时代中央大学的中文系,又位于民国的首都,所以我们比国内其他大学的中文系经历了更多的艰难经历。我院曾是以“学衡派”为标志的东南学术的重镇,由于

学术思想领域内激进的左翼倾向渐占上风,而东南学风则被主流意识形态打上了“保守、落后”的烙印,我们在学术思想方面的话语权日渐衰微。到了现在,在经济大潮波涛汹涌、功利思想甚嚣尘上的现实处境中,我们更被挤压到社会的边缘,被世人视为不通时务的一群落伍者。然而我们认同古人的一种生活态度:“寂寂寥寥扬子居,年年岁岁一床书。”在追逐物质利益成为群体趋势的社会环境里,我们心如古井地坐而论道,且因研究对象具有“穷而后工”的性质而自甘清贫。在以英文写作为学术时尚的学界潮流中,我们坚持用汉字来书写自己的所感所思,即使论著无人问津也自甘寂寞。我们从未忘记自己应负的社会责任,但我们认定的使命是为传承中华文化进行沉潜深入的学理探讨,决不追求振臂一呼从者如云的社会效应。我们鼓励学生毕业后走进社会从事各种工作,但我们悉心传授的是最根本的文化精神和学术理念,而不是应付就业需要的实际操作技能。

本书是为庆祝南大文学院百年院庆而编选的,全书选载南大文学院全体教师的论文,上卷的作者是已经去世的前辈,中卷的作者是退休而尚健在的前辈,下卷的作者则是正在南大任教的同仁。百年倏忽,风雨沧桑。从本书入选的论文就可看出,南大文学院三代学人的选题眼光、学术素养和研究方法都体现出时代变化的痕迹。然而有一点是贯穿终始的,那就是“东南学术”的精神。“东南学术”具有理性、持重、稳健的学术品格,在追求社会进步与发展的同时始终重视人文关怀,在倡导新文化的同时始终强调继承民族文化的优秀传统,这是南大文学院最宝贵的学术传统。朱雀桥边花开花谢,扬子江上潮起潮落,我们已在金陵古城的书斋里静坐百年,还将继续在这座“荒江老屋”中坚守寂寞。借用李清照的话说:“甘心老是乡矣!”

是为序。

2014年8月8日

目 录

语图互仿的顺势与逆势	赵宪章(001)
从文学史到文学地志学	高小康(011)
从神学思维模式到辩证法	周欣展(023)
论文学的指称	
——超越分析哲学视野的文学表意路径考察	汪正龙(036)
《山海经》与汉画像中的西王母形象变异	包兆会(045)
论南宗禅的“生活禅”思想及其美学意蕴	李昌舒(053)
论阿多诺的艺术终结论	周计武(061)
母语平等政策的政治经济效益	徐大明(069)
通泰方言韵母研究	
——共时分布及历时溯源	顾 黔(077)
城市化进程中本地居民和外来移民的语言适应行为研究	
——以合肥、南京和北京三地为例	王 玲(091)
《现代汉语词典》(第5版)献疑	高小方(103)
汉字与“重新分析”	杨锡彭(116)
作格动词的性质和作格结构的构造	沈 阳 Rint Sybesma(120)
明清时代汉语官话的社会使用状况	张玉来(142)
论语源关系的系统分析方法	
——以太阳概念词“日”的语源分析为例	马清华(155)
汉语方言声调送气分化现象初探	陈立中(173)
试论佛典俗语词的推源问题	陈文杰(184)
对现代汉语形容词重叠表轻微程度的重新审视	陈 光(192)
再论马王堆帛书中的“是=”句	魏宜辉(201)
藏语和上古汉语中与 ω 元音相关的音变过程比较	徐世梁(205)

阮籍《咏怀》诗其二十新解	周勋初(217)
在清代骈散并兴的接点上	
——再谈阳湖派的性质与风貌	曹虹(222)
《汉书·儒林传》“梁丘《易》”传承祛疑	武秀成(230)
魏理文学创作中的“中国体”问题	
——中国文学在异文化语境中传播接受的一个案例	程章灿(238)
《真诰》与“启示录”及启示文学	赵益(249)
批点本的内部流通与桐城派的发展	徐雁平(260)
《经义考》学术成就及影响简论	张宗友(273)
略论清钞宋本《类说》的文献价值	赵庶洋(284)
互文的历史:重读《五柳先生传》	于溯(292)
论红楼梦诗词的女性意识	莫砺锋(303)
欧阳修经学与北宋疑经风气的兴起	巩本栋(317)
论“盛览问作赋”的文学史意义	许结(327)
词学反思与强势选择	
——马洪的历史命运与朱彝尊的尊体策略	张宏生(339)
杜诗研究与当代学术	
——《明末清初杜诗学研究》序	张伯伟(348)
西汉武、宣两朝的国家祀典与乐府的造作	徐兴无(355)
纯文献和文化文献:文化情境中的易安词	俞士玲(364)
清代才学小说三论	苗怀明(373)
焦循“一代有一代之所胜”文学史观论析	冯乾(381)
东亚汉文化圈中的《日本刀歌》	金程宇(392)
论初期五言诗的“四言格调”	孙立尧(401)
“绿垂风折笋,红绽雨肥梅”试解	刘重喜(411)
皇甫谧《高士传》考	卞东波(418)
词中少陵:一种关于常州词学的经典诠释	闵丰(428)
虎贲考	
——六朝礼制史与思想史之一面相	童岭(440)
《梅尧臣集编年校注》补正	徐涛(452)

新旧文学的分水岭

——寻找被中国现代文学史遗忘和遮蔽了的七年(1912—1919)

..... 丁 帆(456)

异口同声:从“东京语”到“京城声口”..... 沈卫威(465)

歧义的莫言的暧昧 吴 俊(472)

写实的执著与想象的偏枯

——对于五四文学“求真”倾向的反思 倪婷婷(482)

钱锺书两篇文章中的三个小问题 王彬彬(490)

执着·比喻·尊严

——论毕飞宇的《推拿》兼及《青衣》、《玉米》等其他小说 刘 俊(497)

朦胧诗及其论争的反思 王爱松(505)

反思“新世纪文学”与当下生活之关系 张光芒(513)

文学与年龄:从“60后”到“90后” 黄发有(520)

孱弱的抒情者

——对“朦胧诗”抒情骨架与肌质的考察 傅元峰(527)

1936:鲁迅的左翼身份与言说困境 葛 飞(536)

“迟开的玫瑰或胡闹”

——论汪曾祺的晚期风格 翟业军(546)

边界互渗的生机与险境

——浅谈江苏新世纪诗歌的民间力量兼及“民间”的困境 ... 何同彬(555)

瘸腿的诗学

——关于当代新诗批评的音乐维度的一些思考 李章斌(562)

“符号总是堕落的符号”

——解读品钦小说《V.》 唐建清(572)

拷问人性

——再论多丽丝·莱辛《金色笔记》的主题 肖锦龙(583)

文学性·美学·意识形态

——论保尔·德曼文学批评理论的核心问题 昂智慧(594)

《日瓦戈医生》:我心目中的经典 董 晓(603)

论罗伯-格里耶的新自传契约 唐玉清(609)

苏州作家与“上海想象”	叶 子(617)
论“现代戏曲”	吕效平(623)
演说与中国话剧之发生考论	马俊山(636)
齐如山与梅兰芳二三事	傅 谨(647)
陈白尘散文创作的审美特色	胡星亮(654)
光荣属于“他者”	
——论中国戏剧现代性的生成	周安华(662)
时代的声音与女性的声音	
——论黄蜀芹导演的“女性题材”电影	李兴阳(672)
《全唐诗》是否应收“词”?	解玉峰(686)
苏联影响与夏衍文学名著改编观念的转变	洪 宏(695)
新女性与影像中的性别无意识	
——以《神女》和《新女性》为例的考察	杨弋枢(702)
两种电影美学原则的分野	
——《金陵十三钗》与《别离》之个案比较	罗慧林(711)
论“昆曲”之称晚出于清代及其由来	许莉莉(719)
在青春的俗套里成长	
——好莱坞青春喜剧的发展及其借鉴意义	杨 柳(730)
《琵琶记》的困境:从创作到接受	陈 恬(738)
华莱士·斯蒂文斯诗剧中的禅宗文化	高子文(748)
“后革命时代”的日常生活审美化	周 宪(757)
先秦礼仪的空间代码及其功能	童 强(768)
文学理论发展与学术认同机制	李 健(777)
从“心灵共鸣”到“反对理论”	
——作者意图理论的三条路径	庞 弘(787)

语图互仿的顺势与逆势

◎ 赵宪章

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得到充分关注和阐释,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即使像杜甫、李白这样的伟大诗人,他们的题画诗^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。这一现象就是诗画互仿的“非对称性”态势,其中必定隐含着尚未被认识的审美规律。重要的是,这种非对称性态势不仅表现在诗画互仿之间,而且遍及整个文艺史,直至晚清以降的连环画和戏剧影视对文学的改编,是非常普遍而不是个别案例;相反,如果对原创影视作品进行“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。我们不妨将图像艺术对于语言艺术的模仿称之为语图互仿的“顺势”,反之则是“逆势”。“势者,乘利而为制也。如机发矢直,涧曲湍回,自然之趣也。”^③对这一现象展开深入的学理探讨,有益于从根本上阐释文学和图像的各种复杂关系。

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,莫过于莱辛关于“拉奥孔”的研究了。因此,我们的讨论不妨由此开始。

“诗画异质”是《拉奥孔》所要论证的基本命题,莱辛的主旨是以“拉奥孔”为典型

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。

③ 刘勰:《文心雕龙·定势》,范文澜:《文心雕龙注》(下),人民文学出版社1958年版,第529—530页。

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假定:史诗是雕像的蓝本,后者是对前者的模仿,而不是相反。^①但是,近代考古已经证明,莱辛当年的假定是完全错误的。^②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》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以自圆其说。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、诗高于画的理论才是可能的。这就是以往被学界所忽略了的莱辛的“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,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“他并不像在维吉尔的诗里那样发出惨痛的哀号”^③。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”看作希腊精神使然——“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,只是不让这些弱点防止他走向光荣,或者阻碍他尽职尽责。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

① 莱辛《拉奥孔》正文共分29章。从第五章开始(包括第六章和第七章),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)中,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。

② 朱光潜《拉奥孔》译注,见莱辛:《拉奥孔》,人民文学出版社1982年版,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莱辛的推断是错误的(见雷纳·韦勒克《近代文学批评史》第1卷,杨岂深、扬自伍译,上海译文出版社1987年版,第218页)。

③ 温克尔曼:《论希腊绘画和雕刻作品的模仿》。莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社1979年版,第5—6页。

应当到绘画自身的符号属性中去寻找——

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”;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”^①。

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”^②。因为,“顶点”就是“止境”,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。

——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。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,也没有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。”^③

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其他理由,或者利用莱辛的逻辑漏洞对其进行质疑。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、论证和具体化是必需的。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。可见,莱辛

① 莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社1979年版,第16页。

② 莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社1979年版,第83页。

③ 莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社1979年版,第75页。

的假定对于他的论证绝非可有可无,如果事先不作出上述假定,他的这些讨论也就无从谈起,缘何“诗画异质”论?不但找不到任何理由,他所论定的“诗画异质”也就跟着打了水漂。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、“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。

顺势而为

钱锺书曾不惜笔墨、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,说明二者的批评标准并不相同。那么,主要是什么原因导致这一差异?如果继续套用莱辛的“诗广画狭”说及其“诗画高低”论并不适合钱氏的语境,但是仍需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,不同的符号属性导致了不同的批评标准。

我们知道,中国传统诗学之所以尊奉杜甫为“诗圣”,原因主要是钱锺书所说的“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,而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差异,我们才有可能解释清楚这一问题。

关于语言和图像的符号功能及其关系,《形象的背叛》提供了一个不错的分析个案。勒内·马格利特画的是一只大烟斗,画面的下方却有一行法文标示:“这不是一只烟斗。”^①(图1)最一般的解释是,画家在提醒我们:画面上的烟斗并不是一只实在的烟斗,而是烟斗的艺术符号,由此告诫观众不应过分相信艺术的再现功能,艺术再

^① 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》,张廷凤译,杜小真编选《福柯集》,上海远东出版社1988年版,第114页。

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。”^①可见,尽管这样的解释并没有错,却比较表面和肤浅。马格利特一生创作了许多类似作品,^②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,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”。可见,“《这不是一只烟斗》表现的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。”^③毫无疑问,福柯的这一解读是深刻的。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。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?^④传统的“先入为见”在此为何失效了呢?或者说,观者为什么宁肯相信“后看到”的、

① W.J.T.米歇尔:《图像理论》,陈永国等译,北京大学出版社2006年版,第55页。

② 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”,如此等等。

③ 福柯:《这不是一只烟斗》,张延风译,杜小真编选《福柯集》,上海远东出版社1988年版,第123—125页。

④ 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”。

“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。^①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。

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,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”^②。这样,马格利特的画表面看来是语言符号把“紊乱”引进画面,实则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对莱辛《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

^① “实指”和“虚指”是语言和图像的基本符号属性。关于这一问题,笔者另有专论(见《语图符号的实指和虚指》,《文学评论》2012年第2期)。

^② 福柯:《这不是一只烟斗》,张廷译,杜小真编选《福柯集》,上海远东出版社1988年版,第125页。