

# 文字和文学中的具象与思想

## ——艺术视野下的文字与图像关系研究

赵炎秋

**内容提要** 在构建形象的过程中，文字的能指与所指必须一起转化为具象，但这种转化存在不完全性。其中原由，从文字的角度看，一是文字是一个独立运作的有意义的符号系统，二是文字与思想的天然联系，三是形象中存在着一定的提示性、交待性的文字；从形象的角度看，则与具象本身的形成方式有关。另外，转化的不完全性与读者也有一定的关系。在形象中，文字的词义与形象的思想之间的关系比较复杂。在视觉性形象中，文字转化为具象比较完全，一般不参与思想的建构。在非视觉性形象中，则存在三种情况：文字直接进入思想的构建；文字参与思想的构建；文字不参与思想的构建。

**关键词** 文字；文学；语象；具象；思想

文学是语言的艺术，形象是文学的主体。文字只有塑造出成功的文学形象<sup>①</sup>，才算完成了自己的任务，这样的作品也才能算是成功的文学作品。在文字中，文字与形象，文字的能指与所指同形象中的具象与思想的关系，是错综复杂的。深入研究这些关系，对于我们进一步理解文字与形象，以至进一步理解文学，都有重要的意义。

### 一 文字与具象的建构

笔者认为，文学形象可分为语言、语象、具象与思想四个层次。语言突出自己感性具体的一面形成语象；语象围绕某个共同点形成一个有着某种内在自足性，能够表现一个相对完整的生活片断的共同体，构成具象；具象是文学形象外在的能够为人所感知的感性表现形态，是语言与语象运作的终点<sup>②</sup>。从符号的角度看，具象就是形象的能指，思想就是形象的所指。文字形成具象主要是通过它的意义也即所指。语言的核心是语词，语词的核心是概念，因此，语言总是倾向于一般、共性，天然地适于表达抽象的思想。但艺术总是形象具体的，文学必须表现感性具体的生活。因此，在构建具象的过程中，文字总是要想方设法地将自己潜在的具体特殊的一面突出出来，形成语象，然

后再在语象的基础上形成具象。这一点笔者已作详细的讨论，此不赘述<sup>③</sup>。

需要讨论的是文字的能指在具象构建中的作用。能指包括语音与字形两个方面。语音在具象构建上的作用，一是一些象声词，可模拟自然或人为的声音，帮助具象的形成；二是通过不同的声调，制造氛围，帮助具象的构建。不过语音是约定俗成的，与事物的外在表现形式没有必然的联系。因此，语音对于具象的构建，只能起次要的辅助作用。

就字形看，文字的能指是一种人为的符号，本身没有意义，与事物的外形也没有相似之处<sup>④</sup>。因此，文字的能指一般无法直接表现事物的外在表现形式。这构成了文字与图像在表现与构建形象上的根本区别。图像用能指表征世界，图像的能指与世界的表象在形式上是同构或者近似的。而文字则是通过所指表征世界，文字通过所指，将事物的外在表现形式描述出来。这种描述出来的形象仍然是潜在的，必须经过心灵的转化，才能成为可以感知的形象。也正是由于表现与构建方式的不同，决定了图像表现与构建的表象与世界的自在表现形式的联系是直接、明晰、单维、一致的<sup>⑤</sup>；而文字描写的形象与世界的表象之间的联系则是间接、模糊、多维的，缺乏准确的一致性。打开任何一本有插图的小说，或者将任何一部根据小说改编

的电影或电影剧同它据以改编的原著对比，我们都能清晰地看到这一点。在电影《王子复仇记》中，一千个观众心中的一千个哈姆雷特，是指在其性格、思想、意义等方面，而在其外在形体也即表象方面，则只能有劳伦斯·奥利弗扮演的哈姆雷特。而在莎士比亚的剧本中，读者心中的一千个哈姆雷特则不仅局限于其性格、思想、意义的理解方面，在其外在形体的把握方面，也是如此。

从主要的、常规的方面来看，文字的能指是无法构建事物的外在表现形态的，因为它只是一些人为的抽象符号，与客观事物的外在表现形态没有相似性。但是在某些特殊情况下，文字的能指也有可能用来表现与构建出某些表象。如阿波利奈尔的象形诗《让我好好看看你》，将一个个法文字母作为一个个的点，通过点的连接构成一位戴帽子的女郎的形象。



阿波利奈尔的象形诗：《让我好好看看你》

再如我国当代诗人南航的象形诗《倒影》：

你	二
月 流	三
——明时，水睡在河床里 岸边失眠的我，数着树四。	
——明时，水睡在河床里 岸边失眠的我，数着树四。	
月 流	三
你	二
	一

南航的象形诗：《倒影》

这首诗以一长横象征水面，按照反比均衡的原则，将横线上的诗倒过来排在横线下，从而形成倒影的意象<sup>⑥</sup>。

两首诗都是利用文字的能指构建出某种事物的外在表现形式。在这个意义上，文字的能指的确参与了形象的构建。但深入分析，我们便能发现，这两首诗实际上并不是在文字能指的符号意义上运用它们来构建形象的<sup>⑦</sup>，而是将它们作为构型的要素，通过对它们的不同排列组合，形成某种近似或象征的事物外在表现形式。阿波利奈尔的《让我好好看看你》近似一个戴帽子的女郎，而南航的《倒影》则只是象征地表示出倒影的意象。从这个角度看，符号意义上文字的能指实际上并没有参与形象的构建，在表现与构建形象的时候，文字的能指只起着一种构形材料的作用。

由于文字的能指毕竟不像光线、线条、色彩等图像的媒介那样是从自然的各种外在表现形式中抽象出来的，本身与自然的表象缺乏形式上的契合，因此，它们并不能像图像那样准确、逼真地表现与构建出自然的真实表象，而只能从神似的角度，表现与构建出自然表象的近似形式。由此也可看出，虽然文字的能指也能参与具象的表现与构建，但由于其人为性的先天不足，它无法像图像那样表现与构建出精确而清晰的表象。

不过，文字的能指毕竟是与所指联系着的，而所指是有意义的。那么，文字的意义或者说所指在能指构建具象的过程中起着什么作用？

其一，完全不起作用。文字的意义不参与能指构建具象的过程，能指作为具象建构的形式因素，独立地承担起具象建构的任务。不过这样的象形诗除非刻意为之，一般产生的可能性不大。因为人们在用文字构建象形诗的时候，一般不可能完全不考虑文字的意义。比如用文字构成一座山的形状，这文字可以是水，也可以是山。

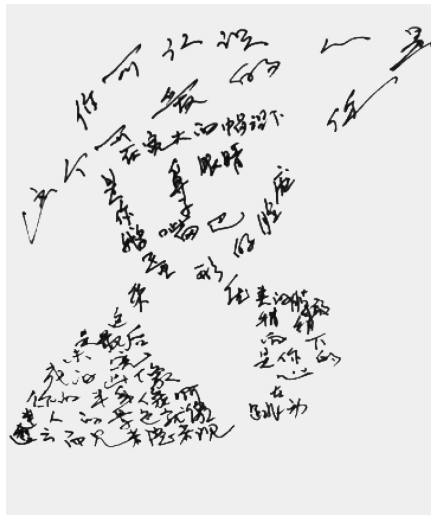
山	水
山 山 山 山 山 山 山	水 水 水 水 水 水 水

但在一般情况下，人们肯定会选用山的能指。因为这样构成的具象更有意义。

其二，起着辅助、在意思上帮助构建具象的

作用。如《倒影》，诗中的“河流”和“树”虽然没有进入具象的构建，但它们能够引发读者联想，使读者意识到诗的排列形式与倒影的联系。

其三，是文字的意思能够融入到能指的构建过程中，二者相辅相成，在具象的构建过程中共同发挥作用。如《让我好好看看你》中构成女郎轮廓的法文字母翻译成汉语，大致是这样的意思：“你可认识/这个可爱的人是你/在宽大的帽沿下/是你鹅蛋形的脸庞/眼睛/鼻子/嘴巴/你/优美的脖颈/稍稍/向下/是你的/心/在/跳动/这/是最后/未完/成的画像/你的半身像啊/迷人的景色就像/透云而见若隐若现。”如果将构成这首象形诗的法文换成汉字，我们便可看出，构成女郎形象的文字的所指与这个形象是有关系的。“是你鹅蛋形的脸庞”构成了女郎的面部轮廓，“眼睛、鼻子、嘴巴”在人体的这些器官实际所在的位置，“心在跳动”指示着真实人体心脏所在的位置，等等。



由此可见，这首具象诗的文字的能指构成了戴帽女郎的半身轮廓，而文字的所指则从两个方面配合能指的造型：一是对这位女郎进行赞美，二是尽量让构成这一半身像各个部分的文字的意思与这些部分能够协调。文字的所指较好地参与了能指对形象的构建。不过，尽管阿波利奈尔将字形意义上的文字能指的构象功能发挥到了极致，并在某种意义上取得了成功，但是，首先，它无法否定文字与表象关系的两个基本的规定：1. 文字的能指一般无法直接表现事物的外在表现形式；2. 文字描写的形象与世界的表象之间的联系是间

接、模糊、多维的，缺乏准确的一致性。因为很容易看出，这种象形诗只是一种特殊现象，没有普遍性。其次，即使是阿波利奈尔的这首象形诗也只是显示出了自然事物表象的某种轮廓，根本无法像图像那样表现出自然事物的真实表象。再次，构成这种具像诗的文字的所指虽然可以参与形象的构建，但这种参与不过是配合能指的构形，而且由于这种配合，反而影响了其主导性的发挥。因此，这些特殊现象无法否定“图像用能指表征世界，文字用所指表征世界”这一命题。

## 二 文字转化为具象与这种转化的不完全性

从形象的角度看，文字必须建构起具象，才完成了自己的任务。

罗兰·巴特认为，符号不是单层而是多层的。“在第一系统中具有符号（即能指和所指的‘联想式的整体’）地位的东西在第二系统中变成了纯粹的能指。”比如神话，它由语言构成，但作为第一级符号系统，语言在第二级符号系统神话中只是作为能指存在。换句话说，“神话之发生作用，在于它借助先前已确立的（‘充满’指示行为）符号并且一直‘消耗’它，直到它成为‘空洞的’能指”<sup>⑧</sup>。在第一级系统中具有符号地位的东西在第二级符号系统中都变成了纯粹的能指，它必须与新的所指结合起来，才能形成新的符号。循着巴特的思路，文字和由这些文字所构建的形象之间的关系可以这样理解：文字处于第一级符号系统，形象是第二级符号系统。在形象中，构成形象的文字的能指和所指一起转化为形象的能指，然后与形象的所指一起，构成新的形象。构成这形象的文字的能指与所指在构成形象的能指的过程中耗光了其能量，满足于作为形象的能指而存在。

如《红楼梦》第三回，黛玉初来贾府，大家都来贾母房中相见，只有凤姐姗姗来迟。“一语未了，只听后院中有人笑声，说：‘我来迟了，不曾迎接远客！’黛玉纳罕道：‘这些人个个皆敛声屏气，恭肃严整如此，这来者系谁，这样放诞无礼？’”来人“身量苗条，体格风骚。粉面含春威不露，丹唇未启笑先闻”。黛玉“曾听母亲说过，大舅贾赦之子贾琏，娶的就是二舅母王氏之内侄女，自幼假充男儿教养的，学名王熙凤。……这

熙凤携着黛玉的手，上下细细打谅了一回，仍送至贾母身边坐下，因笑道：‘天下真有这样标致的人物……只可怜我这妹妹这样命苦，怎么姑妈偏就去世了！’说着，便用帕拭泪。贾母笑道：‘我才好了，你倒来招我。你妹妹远路才来，身子又弱，也才劝住了，快再休提前话。’这熙凤听了，忙转悲为喜道：‘正是呢！我一见了妹妹，一心都在他身上，又是喜欢，又是伤心，竟忘记了老祖宗。该打，该打！’又忙携黛玉之手，问：‘妹妹几岁了？可也上过学？现吃什么药？……’一面又问婆子们：‘林姑娘的行李东西可搬进来了？带了几个人来？你们赶早打扫两间下房，让他们去歇歇。’”<sup>⑨</sup>这段文字首先通过人未到而声音先到的王熙凤的声音，突出了她的与众不同，以及泼辣与热情。接着描写她的外貌，特别强调了其笑面中含着威严，美丽中含着风骚。然后，小说通过贾母和众姊妹的介绍以及黛玉自己的回忆交代了王熙凤的大致经历，再通过王熙凤对于黛玉的问寒问暖、左夸右赞、故作伤感、经贾母说道后又转悲为喜等一系列表现，显示了她的八面玲珑、左右逢源。最后通过对下人的吩咐、支使，显示了她的能干，既喜欢揽权又善于用权。通过这段文字的描写，凤姐的形象便活灵活现地浮现在我们眼前。不过，这段文字的词义本身并未包含“泼辣能干”等意思。这段文字的着力点是描绘王熙凤的音容笑貌、言行举止、所作所为以及他人的回应，形成王熙凤的具象，然后再通过这一具象，传达、表现出王熙凤“泼辣能干”等性格特点。前者是能指，后者是所指，合起来就构成王熙凤的形象。构成凤姐这一形象的文字先转化成了具象，具象再表现出思想。经过这样的二度转化，文字本身的能指与所指就失去了自己的独立性，融入到了文学的具象之中<sup>⑩</sup>。

不过，问题又呈现出另外一个侧面。如杜甫的《登高》：“风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回。无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。万里悲秋常作客，百年多病独登台。艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新停浊酒杯。”诗的前四句写景，围绕夔州的特定环境，写出秋天的肃杀景色，暗含韶光易逝、壮志难酬的感叹。后四句抒情，抒发自己沦落他乡、年老多病、身体日衰、被迫禁酒的羁旅之愁与孤独之感。前半部分与后半部分情景交融、相辅相

成。自然之秋与人生之暮互相映衬，自然之秋映衬出人生之暮的凄清，人生之暮映衬出自然之秋的悲肃。诗歌的文字塑造出年老多病、忧已忧世的老年杜甫的形象。但对这首诗的意义的理解，对老年杜甫形象的理解，却仍离不开构成这首诗的文字。“万里悲秋”“百年多病”等文字的意义不仅转化为诗歌的形象，而且也渗进了诗歌的意义。换句话说，构建这首诗的文字并没有完全转化为诗的具象，在保持自己的独立性的同时，其本身的意义参与了诗的意义构建。

如果将考察的视线转移到另外一些作品，这种现象就更加明显。如冯梦龙《警世通言》中的《俞伯牙摔琴谢知音》。小说开头说明什么是真正的相知：“这相知有几样名色：恩德相结者，谓之知己；腹心相照者，谓之知心；声气相求者，谓之知音。总来叫做相知。”故事写俞伯牙弹琴遇知音钟子期，欲与之结为兄弟。子期觉得两人地位悬殊，不敢贸然接受。伯牙道：“相识满天下，知心能几人？下官碌碌风尘，得与高贤结契，实乃生平之万幸。若以富贵贫贱为嫌，觑俞瑞为何等人乎！”两人于是结拜。一年之后，伯牙重返旧地以见子期，不想子期却因病去世。伯牙在其坟前抚琴一首，然后摔碎瑶琴。子期父亲惊问其故，伯牙回诗道：“摔碎瑶琴凤尾寒，子期不在对谁弹！春风满面皆朋友，欲觅知音难上难。”<sup>⑪</sup>小说反复书写“知音难觅，珍惜知音”的意思，并用相应的文字表现出来，揭示了故事主题。换句话说，小说的思想不仅通过伯牙与子期的交往，伯牙在子期去世之后摔琴拒音等具体的形象表现出来，也通过相应的文字直接或间接地指示了出来。

之所以出现这种现象，是因为文字转化为具象是一个非常复杂的过程，会出现两种相对的情况：一方面，在运作的过程中，构建形象的文字，其能指与所指需要转化为具象也即形象的能指，才能成功地建构形象；另一方面，在具象的建构过程中，文字的这种转化，又不一定是完全、彻底的，这种现象可以称为转化的不完全性。这种不完全性主要表现在两个方面：

其一，构建形象的文字在向具象转化的同时，文字的独立性并未完全消失，其本身的意义仍或隐或显地保持着自己的存在。一般地说，文字在转化为具象的过程中，要生发出新的意义，其本

身的意义有一个向新的意义转化的过程。如鲁迅的小说《祝福》。祥林嫂为了改变自己的命运，按照柳妈说的去庙里捐了门槛，心里的包袱放了下来：

冬至的祭祖时节，她做得更出力，看四婶装好祭品，和阿牛将桌子抬到堂屋中央，她便坦然的去拿酒杯和筷子。

“你放着罢，祥林嫂！”四婶慌忙大声说。

她像是受了炮烙似的缩手，脸色同时变作灰黑，也不再去取烛台，只是失神的站着。直到四叔上香的时候，教她走开，她才走开。这一回她的变化非常大，第二天，不但眼睛窈陷下去，连精神也更不济了。而且很胆怯，不独怕暗夜，怕黑影，即使看见人，虽是自己的主人，也总惴惴的，有如在白天出穴游行的小鼠，否则呆坐着，直是一个木偶人。不半年，头发也花白起来了，记性尤其坏，甚而至于常常忘却了去淘米。<sup>⑩</sup>

这段文字描写了因祭祀的事再次受到打击后，祥林嫂的变化。描写的焦点集中在祥林嫂捐门槛后的坦然，以及被禁止摆祭品后的变化，突出了神权、夫权对她的摧残。文字本身的意义虽然存在，但更多地融入到了具象之中。读者在把握具象的时候，对于第一层次的文字无需精确把握。

而庞德的诗《地铁车站》则有不同。这首诗只有两句：“人群中这些面孔幽灵般显现；湿漉漉的黑枝条上朵朵花瓣。”两行诗句形成两个意象，前一个是现实意象，后一个是想象意象。前一句中，“人群”是“面孔”的背景，后一句中，“枝条”是“花瓣”的背景；两行诗句或者说两个意象之间是比喻关系，后者有诠释前者的作用，意思是“人群中的面孔”像“枝条上的花瓣”。两个意象叠加在一起，形成张力，构成了一个意蕴十分丰富的完整形象，产生多种解释的可能性。如，湿漉漉的黑枝条搭配人群，说明现代生活、现代人的乏味，但美仍然存在，不时闪现出来，这个世界还未彻底坠落；或者，现代文明中的人们已经失去生机，仅有的一点亮色也只能像“幽灵般显现”，无法永久存留；或者，生活虽然是灰色的，但仍有美丽等待人们欣赏；或者，在几个美丽面庞的映衬下，更显出地铁站里人流的疲惫、忧郁。不过，不管是哪种解释，其意义毫无疑问

都不是构成这首诗的文字本身所具有的，而是这些文字所构建起来的诗歌形象所具有的。我们试把这首诗拆成互不联系的两个句子，单看其中一个，两个诗句之间的张力就不存在了，作为一个整体所形成的那些丰富的内蕴和解释的多种可能性也就不存在了。两个句子的意思就回复到了组成句子的文字本身的意思。但是另一方面，诗的两个意象又是与构成诗的两个诗句的文字紧密联系着的，正是这些文字的字面意思，直接构建了两个意象。我们在把握两个具象的时候，无法忽视组成句子的文字本身的意思。文字在构建具象的同时，也在一定程度上显示了自己独立的存在。

其二，构建形象的文字在向具象（形象能指）转化的同时，也或多或少直接或间接地参与了形象思想（形象所指）的构建。大多数情况下，形象的思想主要是由具象意指和暗示出来的，而不是由构成具象的文字指示出来的。不过在某些情况下，构成具象的文字也可能参与思想的构建，将形象内涵的思想一定程度地指示出来。《俞伯牙摔琴谢知音》就是一个较好的例子。另一个更明显的例子则是裴多菲的《爱情与自由》：“生命诚可贵，爱情价更高。若为自由故，二者皆可抛。”诗歌的形象，一个以生命拥抱自由的诗人的形象由这20个字构建出来，而自由高于一切的思想，也是由这20个字直接揭示出来的。

就体裁而言，由于叙事类作品以描写生活的外在表现形式居多，因此叙事类作品中的文字转化为具象要充分彻底一些；而抒情类作品以表现生活的语言化的一面为多，因此转化的不完全性更为明显。苏珊·朗格认为：“一首抒情诗的主题（所谓内容）往往只是一缕思绪，一个幻想，一种心情或一次强烈的内心感受，它不能为—部虚幻的历史提供十分牢靠的结构。”<sup>⑪</sup> 思绪、幻想、心情和感受往往是种语言性的东西，表现它们，文字本身的意义自然要起到更大的作用。

### 三 转化不完全性的原因

在具象的构建过程中，文字为什么会出现转化不完全的现象？

从文字的角度看，首先，文字是一个独立运作的有意义的符号系统，承载着一个民族的历史

与文化。因此，它不可能像色彩、线条、光线、体积等图像构建材料那样容易在表象中消除自身的独立性。图像的构建材料本身没有或少有意义，也没有很多的历史与文化内涵，它们是在构建图像的过程中获得自身的意义的。而文字则不同，文字是有意义的符号系统，它通过自身的意义来构建具象。也正因为这样，这些文字在构建起具象之后，其本身的意义仍然存在，可以从具象的范围之外比如语言学、修辞学的角度进行运用和探讨。既然如此，人们在感知、接受具象的同时，也会有意无意地注意到构成具象的文字及其意义，从而冥冥中影响到其对于形象思想的把握。

其次，是文字与思想的天然联系。语言是思想的直接现实。在文学作品中，文字通过其词义或者说所指构建具象，具象与其所指的思想共同构成形象。但具象所指的思想与文字所表达的思想（所指）有时会出现重合或者近似的现象。这个时候，文字就直接或间接地参与了形象的思想的构建，从而出现转化的不完全性。这种情况在以人物内心活动或以人物对话、内心独白为主的作品中特别容易出现。因为人物对话和内心独白本身就是以语言的形式而存在的，而人物内心活动也往往表现为语言的形式。自然，在文学作品中，人物的内心与对话等不会以抽象的概念形式出现，而是以其在生活中本来面貌“原生态”地出现，需要我们从这原生态的语言构成的具象中搜寻其所表达的思想。如鲁迅的《风波》。辛亥革命时，七斤进城被人剪了辫子，后来听说皇帝重新坐了龙庭，没有辫子的要遭殃，七斤嫂便慌了，埋怨起七斤来。八一嫂于是出来解劝：

看客中间，八一嫂是心肠最好的人，抱着伊的两周岁的遗腹子，正在七斤嫂身边看热闹；这时过意不去，连忙解劝说，“七斤嫂，算了罢。人不是神仙，谁知道未来事呢？便是七斤嫂，那时不也说，没有辫子倒也没有什么丑么？况且衙门里的大老爷也还没有告示，……”

七斤嫂没有听完，两个耳朵早通红了；便将筷子转过向来，指着八一嫂的鼻子，说，“阿呀，这是什么话呵！八一嫂，我自己看来倒还是一个人，会说出这样昏诞糊涂话么？那时我是，整整哭了三天，谁都看见；连六

斤这小鬼也都哭，……”六斤刚吃完一大碗饭，拿了空碗，伸手去嚷着要添。七斤嫂正没好气，便用筷子在伊的双丫角中间，直扎下去，大喝道，“谁要你来多嘴！你这偷汉的小寡妇！”

……

八一嫂也发怒，大声说，“七斤嫂，你‘恨棒打人’……”<sup>⑩</sup>

在这段描写中，七斤嫂嫌八一嫂揭了她的短，借六斤添饭一事，故意发挥，采用了指桑骂槐的曲折方式。然而七斤嫂的内心却被八一嫂的一句“恨棒打人”揭示了出来。换句话说，小说通过这段文字构建起一个“指桑骂槐”的具象，具象所意指的思想则通过“恨棒打人”揭示了出来。文字在一定程度上直接参与了形象思想的构建。

再次，是作品中存在的一定的提示性、交待性的文字。在文学作品中，作者出于某种原因，有时会运用议论、抒情、概述、暗示等方式，将形象的内涵与思想揭示出来。这些文字往往徘徊在具象的边缘，与具象有一定的联系，但却很难成为具象的有机组成部分。如凌濛初《转运汉遇巧洞庭红 波斯胡指破鼍龙壳》。小说通过文若虚经商发财的故事，宣传命运前定的思想。作者不仅通过头回写金老攒银却无福消受，而且还通过议论将此意明确点出：“可见一饮一啄，莫非前定。不该是他的东西，不要说八百两，就是三两也得不去。该是他的东西，不要说是八百两，就是三两也推不出。原有的到无了，原无的到有了，并不由人计较。”<sup>⑪</sup>这些议论文字自然很难融入到具象之中。从某种意义上说，这不是成功的文学作品应该采用的方法。但不可否认，这种现象在文学活动中是比较普遍的。用得巧妙，也是可以接受的。比如托尔斯泰《复活》的结尾，采用了大量《福音书》中的文字，来表达作者的思想；由于在意义与形式两个方面都注意了与具象的衔接，并不显得生硬。

如果从形象的角度考察，文字转换的不完全性与具象本身的形成方式也有关系。文字在构建具象的过程中，先要突出其本身潜在的具体特殊的一面，形成语象，再在语象的基础上，组成具象。所谓语象，就是一定长度的文字在其直接的感性显现的基础上所形成的感性的生活断片。多

个语象结合起来，产生新质，就成为具象。语象在文字的直接感性显现的基础上形成，构成具象后虽然要形成新质，产生新的意义，但其本身的感性存在并没消失。这样，构成这一感性存在的基础的文字自然也会潜在地发生作用。如庞德的《地铁车站》，两个诗句单独看，都只是语象，组合起来才形成具象。具象与其意指的意义一起形成形象。但是语象仍是基础，构成语象的文字仍在发生作用。只要读者注意的侧重点偏向文字，文字本身的意义也就突显出来了。

卡西尔认为：“语言概念的最初功能并不在比较经验与选择若干共同属性；它们的最初功能是要凝集这些经验，打个比方，就是把这些经验溶合为一点。但是，这种凝集的方式总是取决于主体旨趣的方向，而且更多地是为观察经验时的合目的性的视角，而不是经验的内容所制约的。无论什么，只要它看上去对于我们的意愿或意志，对于我们的希望或焦虑，对于我们的活动或行为是重要的，那么，它，并且唯有它，才有可能获得‘语言’意义的标记。意义的区分是表象得以固化（solidification）的前提；而表象的固化则如上述，又是指称这些印象的必要条件。”<sup>⑩</sup>也就是说，主体也即人将经验凝集为一点表现出来，凝集的内容与方式由人的需要决定，凝集的结果是语言的形成，语言的形成使指称某一现象成为可能。由此可见，从本质和起源上看，文字并不是思维着的头脑或者说理性的产物，而是生活的凝集、抽象与升华。在发展的过程中，文字中抽象与共同的一面逐渐占据主导地位，但与生活联系着的具体特殊的一面并没有消失，它潜藏在语词普遍一般的一面的下面，通过一定的方式可以突出出来<sup>⑪</sup>。不过，生活本身也是复杂的，有的是具体可感的，如花、木、树、石、风、雨、雷、电等，有的是不大具体可感的，如思维、意念、灵感、理性、爱情等，有的则是完全抽象的，如质变、属性、规律等。因此，指代它们的文字的具体特殊性也就不同。不同的文字组合有的比较容易突出其感性具体的一面，有的则比较困难。崔护诗云：“去年今日此门中，人面桃花相映红。”红润的人面与红色的桃花相互映衬，我们仿佛能够看到花面相交映的情景。苏轼诗云：“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”文字围绕一种哲理展

开，本身感性具体的一面就较弱，要突出其感性具体的一面当然就要困难一些。而“三角形三个内角的度数相加等于180度”，则完全是一种概念说明，除了能使我们联想起一个三角形，很难再有什么感性具体的一面。从另外一个角度看，有的文字组合有一种强烈的内在力量，召唤着我们去感受其感性具体的一面，如“人面桃花相映红”，有的文字组合则没有这种内在的力量，它满足于我们从抽象的角度去把握它，如“三角形三个内角的度数相加等于180度”。

由此可见，在文学中，组成语象的文字，有的感性具体的一面突出得比较充分，有的突出得不够充分。当这些语象组成具象时，具象的形象性也就有充足和不够充足之分，换句话说，也就是构成具象的文字有时会出现转化不够完全的情况。在转化不够完全的情况下，文字本身的意义便相应地显豁，从而造成文字自己的意义与具象一起构建形象的思想的情况。

我们还发现，文学形象的二次符号化的程度越强，表象化的程度越高，构成形象的文字转化为具象的不完全性就越低。这是因为，二次符号化是以第一层级的符号的消耗为基础的，二级符号越是内在自足，一级符号受其控制就越紧，独立性也就越少。而具象是感性具体的，文字是概念共性的。概念共性的文字要构建感性具体的具象，自然要更多地调动自己的构象潜能，更多地融入到具象的整体结构中去。相反，如果形象的二次符号化的程度较低，感性化的程度不高，文字转化为具象的不完全性也就会相应地变高。

还应指出的是，文字转化具象的是否完全与读者也有重要的关系。接受美学与读者反应理论认为，文学作品的意义是读者读出来的，没有经过读者阅读的作品只是潜文本，经过读者阅读的作品才能成为现实的作品。不少学者指出，这一观点过于绝对。但读者一维在文学活动中的重要作用仍是不可否认的。因为虽然读者的解读需要符合文本的规定性，但文本的各种规定性最终还要通过读者才能落实；另一方面，读者的接受状况，也会影响其对作品的接受与解读。具体到文字转化具象问题，不同的读者由于个人条件的不同，对转化的完全性会产生三个方面的影响。其一，由于缺乏相应的生活体验，无法把握某些文

字感性具体的一面。韦庄的词《女冠子二首》云：“四月十七，正是去年今日，别君时。忍泪佯低面，含羞半敛眉。”该词描写了女子在丈夫离别时的复杂心理感情，未成年人就很难把握“忍泪佯低面，含羞半敛眉”这种心理状态和外在表现。其二，由于缺乏相应的修养，无法把握某些文字感性具体的一面。如在阅读古代文学作品的时候，由于把握不了某些文字的意思，因而无法将其构建的具象准确地重建起来。其三，由于思想、情感、立场、观点等方面的原因，无法把握某些文字感性具体的一面。前面说过，构建形象的文字在向具象转化的同时，文字的独立性并未完全消失，其本身的意义仍或隐或显地保持着自己的存在。即使是在文字的能指与所指完全融入到其所构建的形象之中的时候，文字本身的规定性也不会完全消失。从哪个角度把握，仍与读者的主观状况有关。如果读者因为某种原因，不去积极地把握文字所构建的具象，而是关注文字本身，就会出现尽管具象构建十分成功，但读者把握的仍是文字本身的情况，由此出现转化的不完全性。如从现代汉语研究的角度阅读鲁迅的作品。或者从政治批判的角度阅读文学作品，从中挑出某些只言片语，上纲上线，根本不考虑作品的整体，自然也很难把握作品的形象。这种情况下，文字转化为具象也是不可能的。

#### 四 词义与思想的关系

语言是思想的直接现实，文字是表现思想的。另一方面，具象形成之后，也必然表现一定的思想。在形象中，二者的关系是怎样的？

为了讨论的方便，在这里，我们将语言表达的思想叫做词义，将形象表现的思想叫做思想。

笔者认为，文学形象即通过语言形式化了的生活<sup>⑧</sup>。不过，生活是一个内涵十分广泛的综合体，大到宇宙万物，小到人的情感萌动，上下五千年，纵横数万里，人类社会发生的一切，都在生活的范围之内。它们的感性表现形态，都是文学表现的范围。与图像不同，文学形象不一定是视觉性的，也有大量的非视觉性形象。下面我们分别从这两个方面讨论词义与思想的关系。

在视觉性形象中，文字转化为具象比较完全。

因为要构建可视性具象，文字就得尽量突出自己具体特殊的一面，把自己融入到整体的具象之中。这样，词义在具象的构建中“消耗”较多，与形象的思想较少纠缠，词义渗入思想的现象也就不会太严重。如前举《红楼梦》第三回对凤姐形象的描写，文字的目的是塑造王熙凤的形象，表现王熙凤的性格特点，文字本身的词义并不重要，重要的是它们合在一起构建起凤姐的形象。在这种情况下，文字的词义很难渗入形象的思想，也无需渗入形象的思想。

非视觉形象的思想与词义的关系则要复杂一些。非视觉形象大致可以分为三类。第一类是语言类形象。语言类形象就是通过人物语言如人物对话、内心独白、旁白和自言自语所形成的形象。如鲁迅的散文诗《立论》。第二类是心理型形象。心理型形象就是通过对人物内心世界如心理活动、思想情感等的描写所形成的形象。如卡夫卡的小说《地洞》。第三类可以称为哲理型形象。这类形象以某种思想、哲思为中心构建形象。但这些思想与哲思又不是以概念的形式表现出来，而是以其原生的表现形态表现出来，或者通过象征、比拟等方式表现出来。如李商隐的《登乐游原》：“向晚意不适，驱车登古原。夕阳无限好，只是近黄昏。”后两句一方面情景交融，通过对眼前自然景色的描写，突出人的心情，另一方面又通过寓意的方式，达到哲理的高度：事物的美好达到顶峰，也就走向了消亡。整首诗直抒胸臆，蒙着一层惆怅、消沉的色彩。诗的普遍性意义也就从这寓意性的表达中表现了出来。

三类非视觉性形象有一个共同点，即构成具象的文字的独立性都或多或少地保存着。这并不是说这些文字没有构建具象，而是说在构建具象的过程中，文字转化的不完全性较高，在形成具象的过程中，文字本身的意思仍发挥着作用。

非视觉性形象中的词义与思想的关系有三种情况。第一种情况是文字的词义直接进入形象思想的构建。在这种情况下，文字转化为具象的不完全性较高，词义对思想的影响较大。如朱熹的《观书有感》：“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊。问渠那得清如许，为有源头活水来。”这是一首哲理诗，构建的是一种哲理型形象。诗歌前两句描写池水的清澈，后两句说明池水清澈的原因，



是因为有源源不断的活水补充进来。诗歌的直接意思是说明要想知识不陈旧，就得不断地补充新的知识，抽象意思是说要保持事物的常新，就得不断补充新鲜成分，引申意义则很难具体枚举。诗歌的思想既从“池水”“活水”的具象而来，也从后面两句诗的文字而来。后面两句诗通过一问一答，说明了一个非常深刻的哲理。构成诗歌的文字在构建具象的同时，其本身的意思并未退居幕后，它们直接进入了诗歌思想的建构<sup>①</sup>。

第二种情况是文字参与了思想的建构。文字转化为具象的程度较高，但又没有完全转化，部分文字参与了思想的建构。如鲁迅的《立论》：

我梦见自己正在小学校的讲堂上预备作文，向老师请教立论的方法。

“难！”老师从眼镜圈外斜射出眼光来，看着我，说。“我告诉你一件事——

“一家人家生了一个男孩，合家高兴透顶了。满月的时候，抱出来给客人看，——大概自然是想得一点好兆头。

“一个说：‘这孩子将来要发财的。’他于是得到一番感谢。

“一个说：‘这孩子将来要做官的。’他于是收回几句恭维。

“一个说：‘这孩子将来是要死的。’他于是得到一顿大家合力的痛打。

“说要死的必然，说富贵的许谎。但说谎的得好报，说必然的遭打。你……”

“我愿意既不谎人，也不遭打。那么，老师，我得怎么说呢？”

“那么，你得说：‘啊呀！这孩子呵！您瞧！多么……阿唷！哈哈！Hehe！He，hehehe！’”<sup>②</sup>

这首散文诗通过师生对话构建的是语言类形象。通过这一形象，鲁迅既揭示了“说谎的得好报，说必然的遭打”这一不正常的社会现象，更批评了那种“既不说谎，也不遭打”的骑墙派、既不说好也不说坏的“哈哈”主义。相关的文字直接指示出了形象的思想。不过，形象的这一思想虽然与具体的文字有关，但更多的还是文字所构建的具象表现出来的。没有对那满月的孩子、以及围绕这孩子的各种人的不同态度及遭遇的描写，即使用了相关的字眼，这首散文诗的思想也表达

不出来，或者说不能有效地表达出来。文字只是参与了形象思想的建构，而不是直接进入形象思想的建构<sup>③</sup>。

第三种情况自然是文字没有参与思想的建构。如卡夫卡的《地洞》。小说塑造的是心理型形象。小说以拟人的手段，描写一个不知名的小动物患得患失的心理。它挖了一个地洞，以保证自己的安全，但它又时时感觉有什么比它更强壮的敌人会从洞内向它进攻。因此常又恐惧地跑到洞外，但洞外是一个更广阔的天地，更不安全，于是它又赶快躲进洞内。其实并没有什么真正的危险威胁着它，它的恐惧与不安其实来自它内心的恐慌、矛盾和不自信。小说塑造的形象内涵是十分丰富的。它显示了卡夫卡生活时代小人物的生活和生命的朝不保夕；或者真正的危险不是来自外界而是内心；或者现代人的生存状态；或者物对人的压迫，等等。但是小说文字的主要作用是构建这个不知名的小动物患得患失的心理形象，而这形象的思想则是由文字构建的具象意指与意味出来的，文字本身没有参与思想的建构。

在文字直接进入思想建构的情况下，为什么不说是文字直接表达了思想，而只说它们直接进入了思想的建构呢？

恩格斯说：“我认为，倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而无须特别把它指点出来。”<sup>④</sup>文学与非文学作品的最大区别是文学作品以塑造形象给人以审美享受为自己的主要任务。思想总是抽象的、精练的。从总体上说，人类心灵既需要抽象的东西也需要形象的东西，但是形象的东西更易接受，更易给民众带来审美的享受，也更易为民众所接受、喜欢。把握抽象的东西总是困难的，因此人们需要将思想隐含在艺术品中，使抽象的思想形象化，在审美的过程中不知不觉地感应、把握它们，并受到它们的影响。康有为说：“‘六经’不能教，当以小说教之；正史不能入，当以小说入之；语录不能喻，当以小说喻之；律例不能治，当以小说治之。”<sup>⑤</sup>正是看到了小说这种形象感人、寓教于乐的特点。从形象的角度看，这“乐”就是形象，“教”就是思想。就文学作品来说，思想要寓于形象之中，才能更好为人们所接受。因此，即使在文字转化不完全的情况下，文学作品仍然要注意形象的构建和情感的冲击。

朱熹的《观书有感》采用比喻的方式说明哲理。裴多菲的《自由与爱情》一唱三叹，用人们最熟悉也最宝贵的生命和爱情作比，突出自由高于一切的思想。形象与情感仍是诗的中心。

索绪尔认为：“每一项语言要素就是一个小肢体，一个 articulus，其中一个观念固定在一个声音里，一个声音就变成了一个观念的符号。”<sup>①</sup>语言的基本单位是语词，语词的核心是概念，概念即语词表现的“观念”或者说思想。但是，任何语词都不能单独完成表达与交流的任务。在语词的组合中，单个语词的意义固定下来，同时又和其他语词合成一个新的更大的意义单位。这新的意义单位不是构成这段组合的所有语词的意义相加，而是单个语词意义的融合和提升，可以用新的一段文字进行表述。这段新的文字比原来的文字自然更为简洁。这是语言运作的规律之一，也是人类表达与交流的法则之一。但是文学的文字组合与科学的文字组合不同：科学的文字组合是通过文字意义的融合、提升、升华来形成新的意义单位，而文学的文字组合则是先将文字转化为具象，再通过具象来表达新的思想。这也就是即使在文字直接进入形象思想构建的情况下，也不能说是文字直接表达了思想，而只能说它们直接进入了思想构建的原因。

[本文系国家社科基金项目“艺术视野下的文字与图像关系研究”(项目编号:13BZW011)、国家社科基金重大项目“中西叙事传统比较研究”(项目编号:16ZDA195)的阶段性研究成果]

①文字是语言的一个有机的组成部分，是语言的书面表现方式，研究语言和文学可以通过文字进行。参见赵炎秋：《语言与文字：艺术视野下的文字与图像关系研究之四——重读索绪尔〈普通语言学教程〉》，《湖南师范大学学报》(社会科学版)2015年第6期。本文在讨论书面文学作品时，一般用文字而不是语言这一术语。

②参见赵炎秋：《从语言到思想：再论文学形象的内部构成》，《文艺研究》2004年第6期。

③⑩参见赵炎秋：《论文学形象的语言构成》，《文学评论》1996年第4期。

④汉字从起源来说，具有一定的象形因素，但发展到今天，

汉字的象形因素已基本退居幕后，不是特别指出，一般人已经很难意识到。如“日”“月”“鸟”等字。

⑤为了使论述更加明了，这里没有考虑图像故意对世界的表象进行抽象、扭曲的表现的现象。不过，即使是抽象的、扭曲的表现，图像中的表象仍然是具体明晰的，能够用视觉把握的。

⑥如严格按倒影的规律操作，横线下的字也应该倒过来。

⑦文字能指的符号意义是能够指示所指的物理性形体。

⑧参见[英]特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，刘峰校，第135—136页，上海译文出版社1987年版。

⑨曹雪芹、高鹗：《红楼梦》，第39—41页，人民文学出版社1996年版。

⑩当然，这并不是说文字的能指与所指本身消失了，而是说人们的注意点放在了文字所构成的具象上面，无视或者忽视了文字本身的意义。

⑪冯梦龙编刊：《警世通言：新注全本》，吴书荫校注，第1、6、10页，北京十月文艺出版社1994年版。

⑫⑳鲁迅：《鲁迅全集》第2卷，第20—21页，第212页，人民文学出版社2005年版。

⑬[美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基等译，第300页，中国社会科学出版社1986年版。

⑭鲁迅：《鲁迅全集》第1卷，第496页。

⑮凌濛初：《拍案惊奇》，贷安点注，第4页，北京十月文艺出版社1994年版。

⑯[德]恩斯特·卡西尔：《语言与神话》，于晓等译，第63—64页，生活·读书·新知三联书店1988年版。

⑰赵炎秋：《形象诗学》，第130页，中国社会科学出版社2004年版。

⑱这里说的直接进入，意思是构建具象的文字其运作的方向不仅仅是构建具象，也同时在构建形象所指向的思想。

⑳这里“参与”指构成具象的部分文字直接或间接地参与了形象思想的构建，指示或者暗示出形象的思想。

㉑[德]恩格斯：《恩格斯致明娜·考茨基》，《马克思恩格斯选集》第4卷，第579页，人民出版社2012年版。

㉒康有为：《〈日本书目志〉识语》(节录)，见陈平原、夏晓虹编：《二十世纪中国小说理论资料》第1卷，第29页，北京大学出版社1997年版。

㉓[瑞士]费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，第158页，商务印书馆1980年版。

[作者单位：湖南师范大学文学院]

责任编辑：吴子林