



## 图像与文字的符号特性 及其在叙事活动中的相互模仿

■ 龙迪勇

图像与文字是两种不同类型的叙事媒介,它们具有不同的符号特性。由于相比图像而言,文字是强势符号,所以就出现了语词(诗歌)与图像(绘画)互仿时的“顺势”和“逆势”现象。而这种现象之所以存在,其实是与图像与文字的符号特性息息相关的:图像是处于纯粹符号与表意符号之间的一种特殊符号,它具有“再现”和“造型”的双重性质;而文字则是一种抽象度更高的表意符号,它在叙述或再现外在事件时可以不受“造型”因素的干扰。图像叙事与文字叙事间相互模仿的情况,既发生在内容层面,也发生在形式层面:图像叙事模仿文字叙事的情况,多发生在内容层面;而文字叙事模仿图像叙事的情况,多发生在形式层面。

[关键词] 图像; 文字; 符号特性; 叙事; 相互模仿

[中图分类号] I206 [文献标识码] A [文章编号] 1004-518X(2010)11-0024-11

龙迪勇(1972—),男,文学博士,南京大学文学院博士后,江西省社会科学院中国叙事学研究中心常务副主任,研究员,主要研究方向为叙事学。(江苏南京 210093)

本文为国家社科基金项目“叙事的空间维度研究”(项目编号:07CW Z007)、江西省社会科学“十一五”规划项目“图像叙事学”(项目编号:08W X22)、中国博士后科学基金资助项目“空间叙事研究”(项目编号:20090451202)、江苏省博士后科研资助项目“空间叙事问题研究”(项目编号:0802061C)的成果之一。

无论是对于叙事文还是对于一般的文学艺术创作来说,媒介的重要性都是不言而喻的:事件必须借助媒介才能得到叙述,形象必须依赖媒介才能得以塑造,情感必须通过媒介才能得到抒发,思想必须通过媒介才能得以表现——而这一切,也必须通过媒介才能得到传播,从而为他人理解和接受。

要发现或创造一种新的叙事媒介,当然殊非易事。事实上,人类对各类媒介的利用和探索经历了一个漫长的历史过程。今天,我们可以用来叙事的媒介当然是多种多样,正如罗兰·巴特所指出的:“对人类来说,似乎

任何材料都适宜于叙事:叙事承载物可以是口头或书面的有声语言、是固定的或活动的画面、是手势,以及所有这些材料的有机混合;叙事遍布于神话、传说、寓言、民间故事、小说、史诗、历史、悲剧、正剧、喜剧、哑剧、绘画、彩绘玻璃窗、电影、连环画、社会杂闻、会话。”<sup>[1](P2)</sup>话虽然这样说,但无可否认的是:声音(口语)、图像和文字仍然是主要的“叙事承载物”,或者说主要的叙事媒介。

必须承认,任何一种媒介在叙事、抒情、说理方面都各有所长和所短。如声音(口语)在表情达意方面具有迅速而准确的特点,但它在时间方面难以保留长久,在空

间方面则难以超越特定区域。而图像和文字呢? 尽管它们没有了口语的这种限制, 但既然是不同的表达媒介, 在作为不同的符号创造艺术作品时, 也必然会带来一些本质性的差异。由于声音(口语)叙事具有短暂性和难以把握的特点, 所以一般难以进入研究者的视野; 而且, 就算是要研究口传的声音叙事, 也必须借助以文字写成的文本——用于讲唱的底本才能顺利进行<sup>①</sup>。正因为如此, 所以我们在探讨叙事活动中不同媒介的相互关系问题时, 只能主要在图像与文字之间进行——而这也正是文论史上著名的“诗画关系”问题。关于“诗”与“画”或文学与图像作品之间的比较研究, 美国学者乌·维斯斯坦因认为值得研究的方面很多, 他在《文学与视觉艺术》一文中列出的从“‘肉眼’能看得见的共生和相互渗透的种类”就多达 16 个<sup>②</sup>。当然, 本文无意也不可能对“诗画关系”或语词与图像的关系问题展开全面考察, 只是想对图像与文字在叙事活动中的相互模仿问题做些探讨。而要做这种探讨, 首先就必须对图像与文字的媒介特征和符号本性有深刻的把握。

### 一、作为叙事媒介的图像与文字

图像与文字都是表情达意、传播信息的媒介或符号, 也是叙事的工具或手段。但由于它们是两种性质不同的符号, 所以, 作为艺术品的图像与由语词或话语构成的文本之间存在着非常复杂的关系。日本学者浜田正秀把语言和形象视为“两种精神武器”, 这两种武器各有特色: “语言是精神的主要武器, 但另有一种叫做‘形象’的精神武器。形象是现实的淡薄印象, 它同语言一样, 是现实的替代物。形象作为一种记忆积累起来, 加以改造、加工、综合, 使之有可能成为精神领域中的代理体验。然而它比语言更为具体、更可感觉、更不易捉摸, 它是一种在获得正确的知识和意义之前的东西。概念相对于变化多端、捉摸不定的形象而言, 有一个客观的抽象范围, 这样虽则更显得枯燥乏味, 但却便于保存和表达, 得以区分微妙的感觉。形象和语言的关系, 类似于生命与形式、感情与理性、体验与认识、艺术与学术的那种关系。”<sup>[2]</sup>  
<sup>(P32)</sup> 而且, 这两种武器也各有所长、各有所短: “在一个概念里面有好几个形象, 但即便使用好几个概念也不能充

分地说明一个形象。”<sup>[2]</sup><sup>(P32)</sup> 关于图像与话语这“两种精神武器”的优缺点, 德国艺术评论家瓦尔特·舒里安有很好的论述: “图画就是一种编了码的现实, 犹如基因中包含有人的编码生物类别一样。所以, 图画总是比话语或想法更概括、更复杂。图画以一种在时间和空间上都浓缩了的方式传输现实状况。因而, 图画当然也让人感到某种程度的迷糊不清, 然而, 图画在内容上比话语更为丰富——话语‘容易安排’, 但也容易出偏差。”<sup>[3]</sup><sup>(P268)</sup> “大自然的多样化是更容易安置在图画里而不是在话语里的。当然, 话语在信息传输时表达得清晰、有目的指向; 然而多样性在话语里更容易失去。……话语有可能比图画真实或更真实, 但是, 同被现实性大大净化了的话语比较起来, 图画中包含的观点具有更丰富的色彩、更丰富的内容, 也更鲜艳夺目。”<sup>[3]</sup><sup>(P268)</sup> “正是图画(像)而不是话语才标示出了人与人之间的理解方式。人能够经话语而超越自己独特的本性并成长, 但人能够借助于图画(像)而获得广博、深远的学识。图画(像)能够超越各个民族之间、各代人之间的界限和理解能力。在图画(像)中, 各个民族之间、所有孩子与父母之间、外地人与本地人之间的种种直接理解可能性都会聚在一起。”<sup>[3]</sup><sup>(P269)</sup> 总而言之, “图像与文本的关系是一个古老的问题, 亚里士多德论述过诗歌与绘画的平行关系, 贺拉斯的名言‘诗如画’更是建立了它们的姊妹关系。在西方历史上, 关于图像与语言的关系的争论, 可谓是一场‘符号之战’。所以, 米歇尔(W. J. T. Mitchell)将图像与语词喻作说不同语言的两个国度, 但它们之间保持着一个漫长的交流与接触的关系。”<sup>[4]</sup><sup>(P428)</sup> 显然, 用这“两种精神武器”来叙事, 自然也是各不相同、各擅胜场的。

上述说法当然都颇为有理, 但细究起来则不难发现: 它们其实都是一些原则性的概述, 对于我们洞悉图像与文字的本质性差异用处不大。相比之下, 还是莱辛在《拉奥孔》一书中的论述更为深刻和实用。莱辛在该书中着力探讨的, 正是以语言写成的“诗”和以图像构成的“画”之间的基本差异, 正如其副标题所昭示的——“论画与诗的界限”。莱辛主要根据题材、媒介以及艺术理想等方面的不同, 把以画为代表的造型艺术称之为空间艺术, 而把以诗为代表的文学称之为时间艺术。与此相应,

图像可称之为空间性媒介,这种媒介在表现时间中的行动方面有着天然的缺陷;文字则可称之为时间性媒介,这种媒介在表现空间中同时共存的事物时有着天然的缺陷。由于诗表现的对象比画远为广阔,所以莱辛的这种“诗画异质”说,其实隐含着“诗高画低”的倾向:“生活高出图画有多么远,诗人在这里也就高出画家多么远。”<sup>[5]</sup> (P76) 莱辛的这个结论相信只要稍知西方文论的人都是耳熟能详的,但一般学者也就仅仅止步于此,而赵宪章先生在考察诗歌与绘画的关系时,通过细读《拉奥孔》,却发现“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。”<sup>[6]</sup>而这种诗画互仿的“非对称性”态势之所以会存在,就是由构成诗歌的语词与构成绘画的图像的符号特性决定的:“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,所以是弱势的。”<sup>[6]</sup>而且,由语词构成的文本是时间性艺术,其塑造形象、再现生活的广度和深度都不是由图像构成的绘画所能够比拟的,“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。”<sup>[6]</sup>这就是赵宪章先生论及的语词与图像互仿时的“顺势”和“逆势”现象。

之所以会出现语词与图像互仿时的“顺势”和“逆势”现象,当然与两者的媒介特质和符号本性息息相关。在《图像叙事与文字叙事——故事画中的图像与文本》一文<sup>[7]</sup>中,我曾经对图像和语词这两种叙事媒介的不同特性和发展历程作了较为全面的阐述,主要观点为:由于口语叙事的短暂性,所以图像是文字产生前唯一重要的叙事媒介<sup>③</sup>。但文字产生之后,事情就发生了悄然的改变,文字取代图像而成为最重要的叙事媒介。当然,在文字在产生之初其实也是一种特殊的图像,所以有学者认为:“最初创立的符号必定是图画,也就是象形文字或若干个象形

文字的组合。汉字如此,苏美尔人、埃及人、赫梯人、克里特人的文字也莫不如此。”<sup>[8]</sup> (P46) 只是到了后来,由于这种“图像性”的象形文字不利于抽象思维的发展,无法便利地记录人类的经验和精神活动,所以人们才不断地简化或改造象形文字。此中,古希腊人、古阿拉伯人发明的以字母文字为主体的书写体系较有代表性。这种字母文字已经根本看不到图像的踪影了。在其他象形文字体系里,为了方便书写,文字也陆续程度不同地与“图像性”开始分离。总之,在文字发展的历史进程中,其“图像性”的特征是越来越少、越来越不明显了,它最终发展成为一个独立的线性书写体系,这与精神的发展和历史的进步要求是相适应的。正如有学者所指出的:“由于话语从具体事物方面解脱了出来,更直接地向事物的本质推进,话语便添加了一种更大的精神灵活性。”<sup>[3]</sup> (P265) 不管怎么说,在文字产生之后,由于口语难以保存和超时空传播的弊端得以克服,所以图像在叙事中唯我独尊的地位很快便被文字取而代之。这种地位的改变是有着深刻的内在原因的。首先,在纪录生活、表达意义时,图像容易产生歧义。正如我在《图像叙事:空间的时间化》一文<sup>[9]</sup>中所谈到的:图像是一种从事件的形象流中离析出来的“去语境化的存在”。由于在时间链条中的断裂,由于失去了和上下文中其他事件的联系,图像的意义很不明确。要使其意义变得明确,必须辅之以文字说明,或者让它和其他图像组成图像系列。其次,“从记忆的角度说,一般的大脑大约可储存两千个不同的图案,但这个数目和人类能记住的词相比实在算不了什么;就大部分的语言来说,很多识字的人都能够轻易记住五万个词。”<sup>[10]</sup> (P4) 我们知道:“记忆是一个心理学范畴,在某种意义上,它是架在时间与叙事之间的桥梁。如果人类不具备记忆的功能,那么时间马上会变成一种毫无意义的东西,叙事也会因印象空白而变得不再可能。”<sup>[11]</sup>既然我们记忆词汇的能力远远强于记忆图像的能力,那么在叙事方面语词强于图像也就是显而易见的了。再次,尤为重要的一点是:图像对应的是一种空间性思维,而语词对应的是一种时间性思维。只有在把具有“写实性”功能的具体图像转化成抽象的代码之后,人类才能从一图多义的纠缠中解脱出来,并加强事物前后连续的观念;也只有这样,时间观念和因果观念才能顺利地

产生。众所周知,叙事主要是一种线性的时间性行为,与时间性思维相适应的语词自然在叙事中如鱼得水。当然,“词和图之间从未有过最终的分界线”,但人类是“一种依赖于语言的抽象性的生物”,所以,“总的说来,图最终是被词取代了”<sup>[12][P4]</sup>。于是,历史地看,图像叙事的被贬抑地位是不可避免的。

在我们中国,关于语词与图像的优劣问题亦有过有趣的讨论。传说中的“河龙出图,洛龟书灵,赤文绿字,以书轩辕”,即涉及到了图像和文字的起源和功用问题。“河出图,天地有自然之象;洛出书,天地有自然之理。图像的产生,使人类能够认识自然的形相,而文字的诞生,使人类能够探求自然的法则。”<sup>[13][P4]</sup>此时,图像与语词各显神通,还未有优劣之分。东汉的王充在《论衡·别通》说:“人好观图画者,图上所画,古之列人也。见列人之面,孰与观其言行?置之空壁,形容俱存,人不激劝者,不见言行也。古贤之遗文,竹帛之所载粲然,岂独墙壁之画哉?”王充在此宣扬的显然是一种图像无用论,而文字能更好地反映古之圣贤的思想言行,所以优于图像。此后,西晋文学家陆机提出“宣物莫大于言,存形莫善于画”的观点,重新把语词与图像摆到了同等重要的位置上。然而,历史的趋势无可避免,像王充这样扬文字抑图像的观念在中国历史上始终占上风。到了魏晋南北朝时期,文字已彻底征服了图像。生活在当时的姚最叹息说:尽管在起源上图像先于文字,但“今莫不贵斯鸟迹,而贱彼龙文”。鸟迹者,文字也;龙文者,图像也。可见,当时的人们已普遍看重文字而轻视图像了。唐代的张彦远极力鼓吹图像的长处,在《历代名画记》一书中,他这样写道:“记传所以叙其事,不能载其容,赋颂有以咏其美,不能备其象,图画之制,所以兼之也。”当然,张彦远极力鼓吹图像的作用,主要考虑还在道德层面,因为他觉得图像有比文字更为直观的扬道作用:“图画者,有国之鸿宝,理乱之纪纲。”可惜张彦远的呼吁响应者甚少。一直到了宋代郑樵的出现,张彦远才算是找到了隔代知音。而且,郑樵对图像的长处和短处都有比前人更为深刻的体认。在《通志》一书中,郑樵首开“图谱”一略,主张图文互证,从而重建了将图像资料纳入史学框架的模式:“见书不见图,闻其声不见其形;见图不见书,见其人不闻其语……后之学者,离图即书,尚词务说,故

人亦难为学,学亦难为功。”(《通志》卷72,图谱1,志837)而且,郑樵还进一步指出,只重文字而轻图像的史学势必沦为虚学:“辞章虽富,如朝霞晚照,徒媚耀人耳目;义理虽深,如空谷寻声,靡所底止。二者殊途而同归,是皆从事于语言之末,而非实学也。所以学术不及三代,又不及汉者,抑有由也。以图之学不传,则实学尽化为虚文矣。”(《通志》卷72,图谱1,志837)郑樵虽然在理论上强调了图像的重要性,可其传之后世的著作却仍以文字为重。这一点看似矛盾之极,实际上却是建立在对图像歧义性深刻考虑基础上的。据郑樵的自传性文字,不难看出他曾为《通志》制作了大量的插图,但考虑到此类图像被后人摹刻传承时,难免会走样失实,反而引起比文字更大的误解,因此他忍痛割爱,放弃了精心绘制的所有插图。<sup>[13][P4-5]</sup>到了现代,郑振铎先生有感于中国历史图像资料之匮乏,经过长时间的搜集,汇编出《中国历史参考图谱》一书。在该书的跋中,他这样写道:“为什么我对插图那末重视呢?书籍中的插图,并不是装饰品,而是有其重要意义的。不必说地理、医药、工程等书,非图不明,就是文学、历史等书,图与文也是如鸟之双翼,互相辅助的……而历史书却正是需要插图最为迫切的。从自然环境、历史人物、历史事件、历史现象,到建筑、艺术、日常用品、衣冠制度,都是非图不明的。有了图,可以少说了多少说明,少了图便使读者有茫然之感。”<sup>[14]</sup>然而,尽管在历史上有不少有识之士看到了图像的积极作用,但中国古代所谓“左图右史”、图文互证的传统却只可看作一种理想状态,它无法改变受文字支配的边缘性地位,正如鲁迅所说:“古人‘左图右史’,现在只剩下一句话,看不见真相了,宋元小说,有的是每页上图下说,却至今还有存留,就是所谓‘出相’;明清以来,有卷头只画书中人物的,称为‘绣像’。有画每画故事的,称为‘全图’。那目的,大概是在诱引未读者购买,增加读者的兴趣和理解。”<sup>[15]</sup>显然,这些所谓“出相”、“绣像”、“全图”之类的目的是为购买或阅读文字性文本服务的,其边缘性地位无法否认。

## 二、图像的“双重性质”与文字的抽象化

图像与文字当然是两类再现事物或观念的媒介或材质,但换个角度看,它们也是两种不同类型的符号。下

面,就让我们来详细分析一下它们的符号特性有什么关联或本质性的差异。

正如我们在前面简单提及的:文字的“图像性”特征越少,其再现世界、表达思想的能力就越强。那么,为什么会出现这种情况呢?这还得从图像艺术的“双重性质”说起。要理解这一点,我们首先必须认识文艺作品的两大门类,第一类我们可以称之为再现艺术,第二类则不妨称之为纯粹形式的艺术,正如英国艺术理论家罗杰·弗莱所说:“在第一个大类中,伟大的作品是由艺术家对对象、人类及其情境,甚至是日常生活中的观念的再现构成的。在另一个大类中,对这些事物的再现经常被彻底地拒绝或者只有微不足道的意义。因此,音乐与建筑能够确立起伟大的形式构成,几乎像数学命题满足我们的理智一样,来满足我们的审美官能,也就是说,不指涉任何外在于它自己的形式构成的东西。……它是自我充足的,无需外在的支持。与此相反的是,诗歌与绘画迫使我们去认识外部现实的指涉物,否则我们就无法理解作品本身。”<sup>[16](P272)</sup>按照罗杰·弗莱的说法,作为图像作品的绘画应该是属于“再现艺术”的,然而,自19世纪末、20世纪初以来,“我们毫无疑问已经看到了画家们想要逃避这一规则,并确立一种几乎完全脱离任何自然再现的绘画艺术的英雄般的尝试。我们称之为抽象艺术。”<sup>[16]</sup><sup>(P272)</sup>也就是说,自19世纪末、20世纪初以来兴起了一种逃避再现而追求纯粹形式的绘画潮流。于是,绘画史上就出现了两种范畴(类型)的绘画,“一种可以被称为纯绘画,通过造型和谐,就像在建筑中一样,或者通过色彩和谐,就像在音乐中一样,来诉诸我们的情感。而另一个范畴则包含那样一种绘画,它们通过由对象的再现而唤起的联想观念与情感,以一种类似文学的方式,来诉诸我们的情感。”<sup>[16](P278)</sup>与此相适应,也出现了两种有关绘画的理论,“一种是关于绘画的文学理论,……有一个超过两千年的令人尊敬的古典传统。另一个是关于绘画的建筑理论,只有相当短暂的历史;它在19世纪有所预示,但直到最近的二十年间才成形……”<sup>[16](P278)</sup>所谓“纯绘画”,也就是不再任何外在世界或事件的绘画,它们就像音乐或建筑那样仅仅依靠线条和色彩来建构出某种纯粹的审美形式,来诉诸我们的情感;而所谓的文学性或再

现性绘画恰恰相反,它们必须再现外在对象或事件,并通过这些外在的东西来唤起观者的观念或情感。

应该说,“纯绘画”之所以出现,是与图像这一符号形式的本性息息相关的。说起来,构成音乐的音符与构成文学作品的文字,分别是纯粹符号与表意符号的典型代表,前者可以说在符号之外一无所有,而后者如果不能表意就不成其为文字了。图像则是处于纯粹符号与表意符号之间的一种特殊符号:一方面,它可以再现外在事物(就像文学那样),另一方面,它也必须符合“画面”本身的构图或造型要求(就像音乐或建筑那样)。于是,“我们被迫在同一个时刻,意识到一个既是涂满了丰富多彩的色彩的表面,又是一个类似于我们生活并活动于其中的三维世界。绘画的这一模棱两可的性质,既构成了(艺术家们的)一种折磨,也成了(他们)灵感的来源。艺术家本人也拥有双重性及双重忠诚。一方面,他渴望实现他的视觉,另一方面,他是一个制作者;他渴望讲述他的经验,他也想要创造一个对象、一个偶像、一个珍贵之物。而视觉与珍贵之物——艺术品,则总是相互冲突。他的视觉与他的手艺总是拉向不同的方向,而他的轨道则由它们的相对力量及其距离决定。在漫长的绘画历史中,我们有可能研究这一由两股力量所决定的轨道的多样性;我们可以发现一些艺术,这两股力量的其中一股,或是另一股几乎被简化为零。”<sup>[17](P296)</sup>分析起来,在原始绘画或儿童绘画中,再现事物或讲述经验是其主流;而20世纪的很多现代绘画(如康定斯基等人的“抽象绘画”),则在画面上创造不指涉外物的“对象”为主要目的。显然,大多数绘画都是处于再现(“讲述”)与抽象(“造型”)之间的某种类型。对于那些真正伟大的画家来说,关键就在于创造一种“视觉对位法”,以在绘画的两极之间取得一种平衡。如荷兰画家伦勃朗的《浴室》就是这样一幅出色的作品(图1)。按照罗杰·弗莱的说法,《浴室》是一幅在绘画的两极之间取得了很好的平衡的作品。此画原名为《拔士巴》(Bathsheba),但罗杰·弗莱把它叫做《浴室》,对此,这位艺术批评家解释道:“我是故意这么做的,因为许多年以前,我驻足于此画前,带着越来越强烈的愉悦观看着,根本不想麻烦自己去看一下画的标题。最后,我还是看了一眼标题,这才明白,除了



图 1

描绘了一个令人叹为观止的裸体外，伦勃朗还讲述了一个故事。拔士巴手持大卫王的邀请函，当她那位老女仆正忙着清洗并擦干她的双脚时，她正在沉思信里究竟说了些什么，而她的决定打破了平衡，尽管没有人能够弄清楚究竟会倒向何方。这是一个拥有强烈的心理冲击力的瞬间，紧蹙的眉毛与无力的右手以一种只有伦勃朗才能做到的方式 暗示了这一点。”<sup>[18](P315)</sup>诚然，“对这幅画的全面理解要求我们既能感受到其心理动机，也要能感受到其造型动机。然而，我本人的经验表明，人们并不清楚此画所刻画的心理情境的时候，也能欣赏它的造型与绘画诉求。而当我确实弄清楚此画所刻画的心理动机之时，我感到了另一阵欣喜的袭击……”<sup>[18](P315)</sup>于是，两种感受便汇合交融为一种更强烈的审美感受。尤其值得一提的是，这幅画的整个内容是画在一个“正方形”之内的，这正体现出了两股力量的牵扯及其平衡，正如罗杰·弗莱所指出的，“正方形画作真的很罕见，理由很简单：要在一个正方形内做出好的构图非常困难。在并非正方形的任何别的矩形内，艺术家立刻就能得到帮助，从而发现主导方向，要么直立，要么水平，视他如何处理画框的方式而定。但是在一个正方形内，垂直线与水平线总是彼此竞争，从而毁掉了统一体的感觉，而真正感觉对于我们从任何画作中所得到的愉悦来说又是非常关键的。奇怪的是，在眼下这幅画里，人们很难说究竟是

垂直方向的拉动，还是水平方向的拉动更有力，因此我们本来会觉得它非常令人困惑，但我却感到，它的统一性不知怎么地非常令人满意。”<sup>[18](P312)</sup>与伦勃朗的《浴室》相比，乔尔乔内的《三哲人》是一幅更容易看出其再现性或故事性的绘画作品（图 2），但在两种元素达成高度平衡这一点上，两者是一致的。所以，罗杰·弗莱认



图 2

为：“这也是一幅存在着两种元素相互结合、彼此强化的作品。人们或许可以称之为——一幅真正的歌剧性绘画（当然不是在这个词的通常的意义上，而是在暗示其双重性质的意义上来说的）。因此，人们必然会在乔尔乔内身上发现，他既是一个造型和谐的画家，也是一个伟大的浪漫派诗人。”<sup>[16](P286)</sup>与此形成对照的是意大利画家柯雷乔（Correggio）的《圣弗拉维亚与圣普莱西德的牺牲》（图 3）。在这幅画中，图像所讲述的故事与其画面的造型构



图 3

造之间形成了一种不平衡的关系,“其中两种元素朝着相反的方向拉扯。它描绘的是极端暴力和残忍的事件,但却以一种不仅富有抒情性,而且带有色情意味的和谐形式来加以表达。这仿佛就像在[莫扎特的]《女人心》(Cosi fan tutte)的音乐下,来表演[莎士比亚的]《奥塞罗》(Othello)。这是一个什么样的芭蕾场面啊;你几乎会以为那些刽子手们刚刚走到舞台上表演一段欢快而优雅的双人舞(pas de deux)。事实是柯雷乔的习惯性造型节奏无法适应去表现这样一个场面的心理及戏剧性;他总是被那种色情而又狂热的倾向裹挟而去。”<sup>[16] (P282)</sup>可见,在画家的习惯性构图与叙事性内容之间很容易形成冲突,所以那些老练的叙事性画家总是放弃塑造画面的逼真性,并善于舍弃细节。乔托的《基督在抹大拉面前显形》(图4)就是这样一幅舍弃细节、直逼本质的叙事性



图4

绘画。该画所讲述的故事在《圣经·约翰福音》中,说的是在复活节星期日早上,抹大拉的马利亚来到坟地,看见两个穿白衣的天使在安放耶稣的地方坐着,一个坐在头部,一个坐在脚部。天使看见她便对她说:“妇人,你为什么哭?”她回答说:“因为有人把我主挪了去,我不知道放在哪里。”说完这话,她转身看见耶稣,却不知其人是耶稣。耶稣问她说:“妇人,你为什么哭?你找谁呢?”马利亚以为他是看园子的,就对他说:“先生,若是你把他移了去,请告诉我,你把他放在哪里,我便去取他。”耶稣说:“马利亚。”马利亚就转过身,用希伯来语叫他“夫子”。耶稣便说:“不要摸我,因为我还没有升上天去见我的父。”乔托利用观众对《圣经》中的这一故事了如指掌的事实,准确地再现了这个故事,并揭示出了这个故事

的意义。在叙述时,画家没有被细节所纠缠,而是抓住了故事的戏剧性场景和人物的本质特征进行了简洁而准确的勾勒。在画面中,“戏剧性紧张的中心位于耶稣与抹大拉之间,在这儿,情感的表现达到了奇异的强度。”总之,“乔托的画讲了故事,却没有任何多余的细节;他将注意力完全集中于对人物本质特征及其相互位置的大胆勾勒上。舞台几乎完全是光秃秃的,每样东西都聚焦于演员身上。甚至他们的穿着也极其简单,只是不明确的袍子罢了,仿佛只能以粗略、简单的可视形象,见出手足的大幅度运动。我们只跟这个故事最根本的心理事实,亦即这个情景的巨大对立与对比打交道,我们发现这样一种荒凉而又简化的手法,以令人不可思议的力量向我们显示了这一戏剧的根本。我们丝毫不会被任何微不足道的细节分散了注意力。我们不会认为这位艺术家在使这一情景变得‘逼真’方面有多么聪明,但是,我们会惊叹于他在我们的想像中唤起这一戏剧性时刻的那种最有意义、最为崇高的东西时是多么神奇。”<sup>[19] (P294)</sup>

乔托的《基督在抹大拉面前显形》当然是一幅成功的叙事画,但它之所以是成功的,除了画家的高超技艺,恐怕主要还是跟该画叙述的是一个众所周知的故事有关:“这里,艺术家依赖这样一个事实,即他的观众对故事本身了如指掌。”<sup>[19] (P293)</sup>如果情况不是这样的,比如说,当我们需要画家完整地叙述一个现实中的事件的时候,像《基督在抹大拉面前显形》这样的绘画就无法胜任了;要真正达到完整叙述的目的,画面中图像的抽象度恐怕还得提高——此时,我们大概也顾不上画面上的图像与某人某物到底像不像、其再现的对象到底真不真了。下面的这幅所谓“概念性图像”(concept image),是一位美洲印第安部落首领写给美国总统的一封“图画信”(图5)。“信上画着他向白宫里的人伸展着和平的双



图5

手。另外的动物和茅屋表示信仰他这个图腾的成员以及其他部落现在准备放弃游牧生活,定居在房屋里。严格地说,这里并没有表现时间上的任何瞬间——确实画上也没有表现放弃所发生的任何空间。然而正是伸展双手的这一姿势把各个图画文字连接在一起,形成了一个有条理的信息和意义。……向我们传达这样的意思:原先是打仗而现在和平。”<sup>[20](P32)</sup>显然,尽管这封“图画信”还保留着些许图像的特征,但它其实已经基本上“文字”化了。如果说图5的文字特征还不太明显的话,那么,下面这些阿拉斯加人的绘画文字(图6)就很接近我们现在

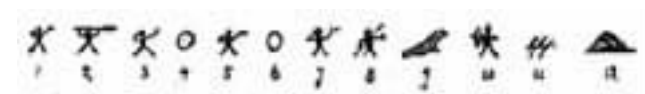


图6

的文字了——当然不是像英文那样的拼音文字,而是像中文一样的象形文字。关于这一点,正如格罗塞所指出的:“北极人雕刻在木头上和骨头上的图样,有许多是极简缩化了的图形,那实在是文字的性质多而艺术的性质少。”<sup>[21](P151)</sup>其实,图6中的绘画文字叙述的是一个完整的事件。其每个图形的图意为:1.代表一个人用右手指着自己,左手则指着所要去的方向;2.他手里拿着桨,表示他要坐船去;3.右手支头,是睡觉的意思,左手伸出一指表示一夜;4.圆圈中的两点,是岛上有房屋的意思;5.意思与第1图同;6.一个圆圈表示第二个岛;7.意思与第3图同,但伸出两指,表示两夜;8.他拿着一把叉,想猎杀海狮;9.表示海狮;10.一个佩弓带箭的猎人;11.一条船上有两个摇桨的人;12.表示他的住所。全部“图像”合起来表示这样的意思:“我坐船照这个方向到岛上去,我要在岛上睡一晚,又到另一岛上,睡两晚。我希望杀死一头海狮才回家。”<sup>[21](P155)</sup>尽管只是一个发生在日常生活中的如此简单的事件,但如果真要以绘画的形式叙述出来的话,也并不是一件容易的事。为了达到迅速、完整、准确地叙述事件、传达信息的目的,一个没有文字可用的叙述者必须删除一切多余并有可能引起歧义的图像要素,只把那些能准确地再现主要动作、明确地表达自己的意思而又能被接受者明白的图像要素画下来。而此时画下来的所谓图像,也就基本上等同于文字

了。其实,每一幅画都既具有“图像性”的一面,也具有“文字性”的一面,当“图像性”的一面逐渐减少的时候,其文字性的一面就会逐渐增强,当“图像性”要素趋近于零的时候,它也就成为名副其实的文字了。关于这一点,格罗塞说得好:“就某种意义上讲,每一幅图画都是文字,因为每幅画总代表一件事物。……然而一幅画在本意上是不会变成一篇文字的,除非那幅画已失去原来的目标,而仅在于说明某种意义。绘画的本来目的是印象;而文字的本来目的却在说明。一个图形如果仅是为说明,即不必求正确和精细,只要普通看去能够认识就好了。”<sup>[21](P150)</sup>如此看来,图像其实是一种原始的“文字”,而文字则是一种抽象化了的“图像”<sup>④</sup>。当然,由于文字经过了抽象化的发展,所以它就不像图像那样具有“再现”与“造型”的双重性质,从而可以一心一意地去追踪、再现甚至创造各式各样的复杂事件,并给我们展示一个无限广阔的世界了。

### 三、图像叙事与文字叙事的相互模仿:内容与形式

从上面的分析中,我们已经知道:文字在叙事这么一种精神文化行为中处于比图像更为优势的地位。词语构成话语,而话语构成文本。在中西文化史上,文本都占了叙事作品的绝大多数,是叙事传统中的绝对主流。

亚里士多德、加布里埃尔·塔尔德等人均认为,人是一种模仿性的生物,而模仿正是促使人类进行文化创造的根本性冲动。塔尔德把被模仿者叫做“范本”,把模仿者叫做“副本”。“范本”和“副本”都既可能是人,也可能是物件或精神产品。模仿当然是有一定规律可循的,也就是塔尔德所谓的“模仿律”,而“模仿律”又可分为“逻辑模仿律”和“超逻辑模仿律”:前者是指“范本”成为模仿对象的内在逻辑规律,如和主流传统、先进技术越接近的发明越可能被模仿,地位最高、成就最大、距离最近的人以及目前最为模仿者所需要的事或物最容易成为模仿的对象;后者是指“范本”成为模仿对象的外在社会规律,如越是满足主导文化的成果,越容易成为模仿的对象。在模仿中,总是先有精神、思想上的模仿,然后才有物质、表象上的模仿,正如塔尔德所说:“模仿在人身上的表现是从内心走向外表的。乍一看,一个民族或



阶级模仿另一个民族或阶级时,首先是模仿其奢侈品和艺术,然后才迷恋上其爱好和文学、目的和思想,也就是其精神。然而,事实刚好相反,16世纪,西班牙的时装之所以进入法国,那是因为在在此之前西班牙文学的杰出成就已经压在我们头上。到了17世纪,法国的优势地位得以确立。法国文学君临欧洲,随后法国艺术和时装就走遍天下。15世纪,意大利虽然被征服并遭到蹂躏,可是它却用艺术和时装侵略我们,不过打头阵的还是他们令人惊叹的诗歌。究其原因,那是由于它的诗歌挖掘并转化了罗马帝国的文明,那是因为罗马文明是更加高雅、更有威望的文明,所以意大利征服了征服者。”<sup>[22](P143-144)]</sup>尽管塔尔德把艺术和奢侈品并列而把文学和思想、精神并列的做法值得商榷,但当时文学(文本)高于艺术(图像)的地位却是不用怀疑的,因此图像对文本的模仿也是顺理成章、不可避免的。当然,这种模仿的“顺势”状况也是与文字作为叙事媒介或叙事符号的优势地位相适应的。当然,模仿一般总是双向流动的,因为“互相模仿是人的普遍天性”<sup>[22](P173)]</sup>。正因为如此,所以文化史上也存在不少文本模仿图像的情况。

关于这种图像叙事与文字叙事中相互模仿的情况,我其实已经在《图像叙事与文字叙事——故事画中的图像与文本》一文中做过较为全面和深入的探讨<sup>[7]</sup>,这里不拟重复。最后,我只想强调指出:图像叙事与文字叙事间相互模仿的情况,既发生在内容层面,也发生在形式层面。所谓模仿中“顺势而为”的情况,也就是图像叙事模仿文字叙事的情况,多发生在内容层面<sup>⑤</sup>,因为文字在再现世界或生活的时候,确实比图像要“深”、要“广”得多;而模仿中“逆势而上”的情况,也就是文字叙事模仿图像叙事的情况,多发生在形式层面,因为图像的“双重性质”中那“造型”的一方面,虽然让图像在叙述事件、再现生活方面吃亏不小,但其结构或形式方面的长处却每每为那些具有创造力的天才作家所羡慕并模仿。事实上,不少伟大作家之所以在叙事文本中不遗余力地试图用线性的、时间性的话语去创造某种结构上的“空间形式”,其内在的心理动机即在于以文字去模仿图像的“造型感”和“共时性”特征的冲动<sup>⑥</sup>——而这,也正是我近年来在《空间形式:现代小说的叙事结构》<sup>[23]</sup>、《时间性叙事

媒介的空间表现》<sup>[24]</sup>等论文中试图加以探讨的重要内容。

#### 注释:

①诚然,由米尔曼·帕里和阿尔伯特·贝茨·洛德所开创的“口头诗学”(也称“帕里-洛德理论”),主要研究“口头史诗”,但这一理论其实也是在考察以文字写成的用于口头讲唱的文本的基础上形成的。无疑,我们一般接触到的阅读文本与“口头史诗”的文本是不太一样的,“在口头史诗的传播过程中,是艺人演唱的文本和文本以外的语境,共同创造了史诗的意义。听众与艺人的互动作用,是在共时态发生的。艺人与听众,共同生活在特定的传统之中,共享着特定的知识,以使传播能够顺利地顺利完成。特定的演唱传统,赋予了演唱以特定的意义。演唱之前的仪式,演唱之中的各种禁忌,演唱活动本身所蕴涵的特殊意义和特定社会文化功能,都不是仅仅通过解读语言文本就能全面把握的。”<sup>[美]约翰·迈尔斯·弗里:《口头诗学:帕里-洛德理论》,朝戈金译,北京:社会科学文献出版社,2000年版,第19-20页)</sup>有时,艺人会根据表演的具体情况而对文本加以修改或歪曲,以至于最终表演出来的东西与原始文本大相径庭。然而,尽管“口头史诗”的文本与语境关系密切,但由于语境的难以把握性,所以“口头诗学”在研究中注重的仍是文本。“口头程序理论从某种意义上说,正是倾向于将侧重点放在文本上而非语境上。实际上,其方法乃是通过在同一部史诗的不同文本之间进行审慎深细的比较考察,来确定其程序与主题。故而,尽管帕里和洛德赞同现场史诗表演的实地研究,以修正他们自身在书斋中钻研史诗文本的这一局限,但是,他们因循的侧重研究依然是关注文本而非语境。”(同上,第37-38页)

②其中较为重要的就有:描绘和解释艺术作品的文学作品,如所谓的“肖像诗”——“从古代警言诗或铭文派生而来的肖像诗应该被视为绘画诗这一种类”,及其与之形成对照的“事物诗”——“这是用诗来对非技艺的客体进行勾画”;“对所描绘的事物进行再创造以及用文字形式再现的文学作品”,也就是所谓的“象形诗”——“在现代诗中,它包括阿波里耐的书画诗和具象诗歌中将诗歌作为一种视觉艺术的分支”;“在外表上部分或完全地依靠结构和线状因素的文学作品,对象形文字或中国字的使用(E·庞德的独特的诗),或在纸上对字母或字的空间安排(S·马拉梅的《Un Coup de Dés》)”;“为刺

激读者视觉感官而创作的文学作品”，这可以通过对意象、隐喻或明喻的使用，或者通过“雕塑”手法来实现；“尽力再现视觉艺术各运动中风格的那些作品”，如K·曼斯菲尔特的“印象派绘画诗”以及西班牙作家的“印象派句法”等；“通过反映共同观点和目的的宣言和具备相同观点以及提出相同的文学主张的声明而相互联系起来的文学和艺术作品”；“在创作过程中借用了视觉艺术中的技巧或方式的文学作品”，如罗伯·格里耶《嫉妒》中对“摄影机镜头”技巧的使用以及在诗歌或小说中对抽象派的拼贴画技巧的使用；“描写真实的或虚构的艺术家的文学作品”；“没有直接谈到具体作品或作家，然而又需要艺术史专业知识方能完全正确理解的文学作品”；“概括性或共生体裁”，如假面剧、寓意画、插画故事、连环漫画等；以及“同感，艺术共生的心理关联物”，等等。（[美]乌·维斯坦因：《文学与视觉艺术》，韩冀宁译，载孙景尧选编《新概念 新方法 新探索——当代西方比较文学论文选》，桂林：漓江出版社，1987年版，第167-170页）

③在文字产生之前，最基本、最重要的叙事媒介是口语和图像。由于口语叙事仅限于当时当地，所以其局限性是显而易见的。正如有学者所指出的：“在未摸索出用文字记事之前，为了突破时空的限制，古人尝试过用击鼓、燃烟、举火或实物传递等方式，将表示某一事件的信号‘传于异地’；发明过结绳、掘穴、编贝、刻契和图画等手段，将含事的信息‘留于异时’。”（傅修延：《先秦叙事研究——关于中国叙事传统的形成》，北京：东方出版社，1999年版，第16页）应该承认，这些试图把含事的信息传播于异时异地的“叙事”手段，大都已在历史的进程中灰飞烟灭，只有那些至今还留在远古洞穴或岩壁上的原始图画还能够让我们依稀读解出一些原始人的生活故事。正因为如此，所以我们说：在文字产生之前，图像是唯一重要的远古人类留下的遗迹，也是我们今天还能据之进行研究的唯一重要的叙事媒介。

④当然，这个结论只对象形文字实用，拼音文字则另当别论。

⑤在内容层面，图像模仿文字的情况，确实是一个普遍的现象，这方面的例子简直是举不胜举。但需要指出的是：这只是就大体而言的，事实上，发生在内容层面的模仿也存在不少相反的情况，即文字对图像的模仿。在《图像叙事与文字叙事——故事画中的图像与文本》一文中（《江西社会科学》2008年第3期），我曾经举到著

名的“巴约挂毯”的例子：“巴约挂毯”是11世纪时英格兰的一件图解了导致征服与诺曼底人胜利若干事件的史诗般的刺绣艺术品，而它之所以特别有名，是因为它凭着自己的“写实性”而成为后来许多文献记载的来源。这里再就重要者略举几例：如孙作云先生认为，屈原《天问》中所问的重要事项，一定见于文中提及的“先王庙”中的壁画（孙作云：《楚辞天问与楚宗庙壁画》，见《楚文化研究论文集》，郑州：中州书画社，1983年版）；袁珂先生认为：“《山海经》尤其是以图画为主的《海经》部分所记的各种神怪异人，大约就是古代巫师招魂之时所述的内容大概。其初或者只是一些图画，图画的解说全靠巫师在作法时根据祖师传授、自己也临时编凑一些歌词。”（《袁珂神话论集》，成都：巴蜀书社，1988年版，第15页）高亨先生在《周易古经今注》中则说：“余疑《周易》先有图像，后有文辞，若《山海经》、《天问》之比。……总之，凡取象之辞皆似原有图。即记事之辞亦或原有图，《山海经》、《天问》，其图有若干故事，是其例。准此而论，则《周易》之成书，当有三阶段：有卦形，有图像，而无文辞，此第一阶段也；有卦形，有图像，兼系文辞，此第二阶段也；有卦形，有文辞，而删图像，此第三阶段也。”（高亨：《周易古经今注》，北京：中华书局，1984年版，第51-52页）

⑥当然，“造型感”说起来其实是建筑才能达到的一种艺术效果，绘画要达成这一效果，只能诉诸人们的“错觉”。罗杰·弗莱在批评追求纯粹“造型感”的抽象艺术时，曾经这样写道：“人们必须考虑到建筑是三维的，而抽象绘画只有二维这一事实。我认为，这里存在着抽象绘画缺乏情感感召力的真正原因，因为显而易见的是，对扁平画布提供的任何空间深度的暗示，都是缘于一种透视效果，也就是说，缘于对艺术品之外的某种东西的再现。不参照再现，人们就无法在画布上构建体量或空间。所以，回到我的要点，尽管存在着抽象的尝试，但大体而言，绘画一直是，或许仍将保持为一种再现性的艺术。”（[英]罗杰·弗莱：《绘画的双重性质》，载《弗莱艺术批评文选》，南京：江苏美术出版社，2010年版，第272-273页）抽象绘画放弃“再现”而追求纯粹的“造型感”，当然难免会造成“缺乏情感感召力”的情况；而那些成功地创造了“空间形式”的叙事作品，在不影响“再现”的前提下，再追求或模仿绘画作品的“造型感”，确实达到了一种内容和形式高度统一。自然，所谓叙事作品的“空间形式”，说到底其实也是一种“错觉”，它必须借助

人们的意识反映(关于这方面的情况,可参看我发表在《思想战线》2005年第6期上的《空间形式:现代小说的叙事结构》以及发表在《江西社会科学》2007年第4期上的《时间性叙事媒介的空间表现》两篇论文)。

### 【参考文献】

[1](法)罗兰·巴特.叙事作品结构分析导论[A].张寅德译,载张寅德编选.叙述学研究[C].北京:中国社会科学出版社,1989.

[2](日)浜田正秀.文艺学概论[M].陈秋峰,杨国华译,北京:中国戏剧出版社,1985.

[3](德)瓦尔特·舒里安.世界的图像化[A].作为经验的艺术[C].罗悌伦译,长沙:湖南美术出版社,2005.

[4]曹意强.图像与语言的转向——后现代主义、图像学与符号学[A].曹意强、麦克尔·波德罗等.艺术史的视野——图像研究的理论、方法与意义[C].杭州:中国美术学院出版社,2007.

[5](德)莱辛.拉奥孔[M].朱光潜译,北京:人民文学出版社,1979.

[6]赵宪章.语图互仿的顺势和逆势[A].“文学与形式”国际学术研讨会暨中国文艺理论学会年会论文集[C].南京,2010.

[7]龙迪勇.图像叙事与文字叙事——故事画中的图像与文本[J].江西社会科学,2008,(3).

[8](法国)Georges Jean.文字与书写——思想的符号[M].曹锦清、马振聘译,上海:上海书店出版社,2001.

[9]龙迪勇.图像叙事:空间的时间化[J].江西社会科学,2007,(9).

[10](英)约翰·曼.改变西方世界的26个字母[M].江正文译,北京:生活·读书·新知三联书店,2007.

[11]龙迪勇.寻找失去的时间——试论叙事的本

质[J].江西社会科学,2000,(9).

[12](美)伦纳德·史莱因.艺术与物理学——时空与光的艺术观与物理观[M].暴永宁、吴伯泽译,长春:吉林人民出版社,2001.

[13]曹意强.论图像证史的有效性与其误区[A].曹意强、麦克尔·波德罗等.艺术史的视野——图像研究的理论、方法与意义[C].杭州:中国美术学院出版社,2007.

[14]郑振铎.中国历史参考图谱·跋[A].郑振铎艺术考古文集[C].北京:文物出版社,1988.

[15]鲁迅.连环图画琐谈[A].鲁迅全集(第6卷)[C].北京:人民文学出版社,1998.

[16](英)罗杰·弗莱.绘画的双重性质[A].弗莱艺术批评文选[C].南京:江苏美术出版社,2010.

[17](英)罗杰·弗莱.亨利·马蒂斯[A].弗莱艺术批评文选[C].南京:江苏美术出版社,2010.

[18](英)罗杰·弗莱.伦勃朗的《浴室》[A].弗莱艺术批评文选[C].南京:江苏美术出版社,2010.

[19](英)罗杰·弗莱.绘画的意义之一——讲故事[A].弗莱艺术批评文选[C].南京:江苏美术出版社,2010.

[20](英)贡布里希.艺术中的瞬间和运动[A].范景中选编.贡布里希论设计[C].长沙:湖南科学技术出版社,2001.

[21](德)格罗塞.艺术的起源[M].蔡慕晖译,北京:商务印书馆,1984.

[22](法)加布里埃尔·塔尔德.模仿律[M].何道宽译,北京:中国人民大学出版社,2008.

[23]龙迪勇.空间形式:现代小说的叙事结构[J].思想战线,2005,(6).

[24]龙迪勇.时间性叙事媒介的空间表现[J].江西社会科学,2007,(4).

【责任编辑:张 丽】