

Time and Media:

On the Differences between Literary Narrative and Pictorial Narrative

时间与媒介

——文学叙事与图像叙事差异论析

东南大学艺术学院教授、博导 | 龙迪勇

摘要: 表达媒介在叙事活动中非常重要。如果不利用媒介,任何叙事活动都无法正常进行,哪怕是同一个故事,只要是通过不同的媒介叙述出来,呈现出来的就会是不同的面貌。叙事与时间的关系一直都是叙事学研究中最重要内容之一,但时间并不止是文学叙事的特权,像绘画、照片和雕塑这样的“空间艺术”在叙述故事时,同样会在作品中对时间这一叙事要素进行重新创造或艺术处理。本文主要考察了叙事时间中的“时序”及其媒介表征问题,并在此基础上分析了文学叙事与图像叙事的差异。与文学叙事必须严守时间规律不同,在图像叙事中,为了适应空间性的画面,某些时间规律在特殊的情况下可以打破。

关键词: 时间 媒介 文学叙事 图像叙事

中图分类号: J202 **文献标识码:** A

Abstract: Media for expression are very important in narrative activities. Without the use of media, no narrative activities can be carried out normally. Even the same story will take on different looks, as long as it is narrated through different media. The relationship between narrative and time has always been one of the most important parts of narratology, but time is not a privilege of literary narrative. “Spatial art” such as painting, photography and sculpture also recreates or artistically processes the narrative element of time in works. This paper mainly studied the “sequence” of narrative time and its representations through media, and analyzed differences between literary narrative and pictorial narrative on this basis. Different from literary narrative that must strictly follow the rules of time, pictorial narrative can break some rules of time in special circumstances to adapt to some spatial scenes.

Key words: time; media; literary narrative; pictorial narrative

法国现象学美学家杜夫海纳说得好:“因为每种艺术都有自己的特有技巧,都要求特有的组构方式,绘画的组构与小说的不同,舞蹈的组构也与建筑物不同。”所以我们在分析艺术作品时首先需要看到的,“是按照作品的体裁决定作品组构的形式模式。这些模式也是体裁强加于作者的,因为每个作品都要选择一种形式。这里说的形式仅仅是指其一般的规定性,这些规定性使我们可以根据通行的文化标准把作品归入某种艺术和某种体裁。……审美对象必须服从一种形式,这种模式强迫使它遵守某些规则,赋予它正式的地位”^[1]。的确,不同类型或不同体裁的文艺作品,决定其组构的“形式模式”并不一样,而这归根结底又取决于其表达媒介的不同。因此,分析文学叙事与图像叙事之间的差异,首先需要考察的便是叙事与媒介的关系。

一、叙事与媒介

任何叙事作品都必须通过一种或多种表达媒介去叙述一个或多个外在于该媒介的事件,因此,任何叙事作品最终都

必须以符合该媒介本性的形态或组构方式表现出来。也就是说,任何一件叙事作品的本质特征、内在结构甚至外部形态最终都与其表达的媒介息息相关。在漫长的历史中,人类尝试过用各种各样的媒介来讲述故事,口语、绘画、雕塑、文字、手势、音符以及身体动作等,都曾在人类的叙事活动中发挥过重要作用。正如罗兰·巴特所说:“对人类来说,似乎任何材料(媒介)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……”^[2]正因为可用于叙事的媒介如此之多,所以我们才可以欣赏到各式各样形态各异的叙事作品。

亚里士多德在《诗学》中说:“史诗的编制,悲剧、喜剧、狄斯朗勃斯(酒神颂)的编写以及绝大多数供阿洛斯和竖琴演奏的音乐,这一切总的来说都是模仿。它们的差别有三点:即模仿中采用不同的媒介,取用不同的对象,使用不同的、而不是相同的方式。”^[3]也就是说,尽管亚里士多德所列出的那些作品的本质都是模仿,但决定它们不是同一类

型而是不同类型作品的关键因素,便在于模仿的媒介、对象及方式并不相同,而其中最重要的便是模仿时所采用的媒介不同。正是考虑到这一点,所以我们认为:考察文学叙事与图像叙事的差异必须从叙事与媒介的关系入手,才能得出真正令人满意的结论。

在《拉奥孔》一书中,德国美学家莱辛把绘画、雕塑等图像类媒介称之为“空间性媒介”,它们长于表现“在空间中并列的事物”;把口语、文字等媒介称之为“时间性媒介”,它们长于表现“在时间中先后承续的事物”。^[4]在此基础上,美国学者玛丽-劳尔·瑞安(Marie-Laure Ryan)进一步认为:不同媒介具有不一样的“叙事属性”,也就是说,不同媒介的“叙事能力”并不一样。文学所用的媒介是“语言”,美术所用的媒介是“静止图像”,就“叙事属性”来说,瑞安认为擅长“表征时间性”的“语言”要远远高于“静止图像”^[5]。

当然,任何媒介在某一方面的长处在另一个方面就可能成为短处。尽管在流利地叙述时间进程中的故事方面,图像叙事不如文学叙事,但图像的描写能力却强于语言。所以,绘画、雕塑等美术作品对故事人物或故事背景的描写可以极尽丰富之能事,而文学作品中的描写如果过多则往往会成为负担或败笔;此外,在模仿或再现故事之外,图像叙事还具有得天独厚的造型能力,而文学叙事在这方面则相形见绌。而且,就表征时间流动或叙事进程而言,空间性的图像固然不如线性的语词,但在表征空间方位或共时性的事物方面,图像却有着明显的优势。限于篇幅,本文无法对叙事与媒介的关系展开全面论述,下面仅就叙事时间及其媒介表征问题进行考察,并在此基础上简要分析文学叙事与图像叙事的差异。

二、叙事时间及其媒介表征:文学与图像

日常生活中的任何一个事件都必然会有一个时间进程,而讲述任何一个故事也必然会涉及时间问题,所以叙事与时间的关系长期以来都是叙事学研究中最重要内容之一。正如让-伊夫·塔迪埃所说,叙事时间“这个无形物的技巧”,“处于小说艺术的顶峰,并将人们所看不见的东西创造出来。在作品中重新创造时间,这是小说的特权,在较小的程度上也是音乐的特权,它是想象力的胜利”。^[6]认为处理时间的技巧“处于小说艺术的顶峰”,在小说叙事中具有压倒一切的重要性,我们完全赞同,因为像马塞尔·普鲁斯特的《追忆似水年华》、詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》以及威廉·福克纳的《喧哗与骚动》这样具有高度原创性的伟大小说,正是凭着对时间的特殊理解及其处理时间的特殊技巧,才攀上小说艺术的顶峰的;然而,认为在作品中重新创造时间仅仅是小说和音乐这类“时间艺术”的特权却有失偏颇,其实,像绘画、照片和雕塑这样的“空间艺术”在叙述故事时,同样有能力在作品中对时间这一叙事要素进行重新创造或艺术处理——事实上,中外艺术史上那些著名的图像叙事

作品,也正是凭着这一点才获得成功的。

为了有效地展开论述,我们必须对叙事学中的“故事”与“话语”(情节)概念进行区分。简言之,所谓“故事”,其实就是所表达的对象;所谓“话语”,则是表达的方式,即经过作家或艺术家进行艺术化处理之后的变形的“故事”。正如有论者所指出的:“无论是现实世界中发生的事,还是文学创作中的虚构,故事事件在叙事作品中总是以某种方式得到再现。再现的手段可以是文字,也可以是电影镜头、舞蹈动作等。也就是说,可以区分所表达的对象和表达的方式。西方叙事学家一般采用‘故事’(story)与‘话语’(discourse)来指代这两个层次。叙事作品的意义在很大程度上源于这两个层次之间的相互作用。”^[7]至于“情节”,则是叙事学诞生之前俄国形式主义文论家什克洛夫斯基和艾亨鲍姆等人所提出的术语,其涵义大体相当于“话语”。

事实上,俄国形式主义者对“故事”与“情节”的区分,主要就是在时间维度上进行的:“‘故事’指按照实际(自然)时间、因果关系排列的事件总合,‘情节’指包括文本篇章结构在内的一切加工手段,尤其指时间上对故事事件的重新安排。”^[8]后来,叙事学家延续了这一区分,主张把“故事时间”与“话语时间”(“情节时间”)严格区分开来:

“作品的故事,即,情节结构表层的事件序列,具有先后来到的时序,而话语层(构成文本的书面语言)的时间则有可能会显现为逆时序的安排(如倒叙、预叙等)。”^[9]如果按照符号学的观点,叙事学所说的“故事时间”与“话语时间”其实也就是所谓的“所指时间”与“能指时间”,即“被讲述的事情的时间”与“叙述的时间”;而叙事活动无非就是把“所指时间”转换成“能指时间”。克里斯蒂安·麦茨说:“叙事有两个时间序列:被讲述的事情的时间与叙述的时间(‘所指’时间与‘能指’时间)。这种双重性不仅使一切时间畸变成为可能,挑出叙事中的这些畸变是不足为奇的(主人公三年的生活用小说中的两句话或电影‘反复’蒙太奇的几个镜头来概括等);更为根本的是,它要求我们确认叙事的功能之一是把一种时间兑现为另一种时间。”^[10]

显然,小说家艺术水平的高下主要就表现在“话语”层面,尤其是表现在对“话语时间”的独特创造上。说到底,衡量一部好的叙事作品的标志,就在于作者能否具有创造性地把“故事时间”(“所指时间”)兑现为艺术性的“话语时间”(“能指时间”或“叙述时间”)。

当然,在很多叙事学家看来,把“故事时间”兑现为“话语时间”的活动是一种十足的“文学”叙事行为,把这种情况放到其他媒介的叙事活动中就未必恰当。正如热拉尔·热奈特所说:“这一十足‘文学’层次上的特点,放在其他叙述表达形式中也许不太确当,如‘摄影小说’或连环画,这些形式既构成一组组图像,要求连续的或历时性的阅

读,又宜于甚至要求用某种总体的和共时性的眼光去观看,至少目光的扫视不再受图像接续的左右。”^[11]

无疑,由于表达媒介的局限,“摄影小说”或连环画等图像类叙事作品在“把一种时间兑现为另一种时间”方面,确实有相当难度,而且可操作的空间不是太大,尤其对于单幅图像来说更是如此。但热奈特的上述看法并不可取,我们认为:只要是进行叙事活动,就必然涉及“故事时间”向“话语时间”的转换问题,而我们最终看到的叙事作品所表征的时间必然是“话语时间”,也就是由“故事时间”或“所指时间”畸变而来的“能指时间”或“叙述时间”,文学叙事如此,图像叙事同样如此。既然如此,那么,以语词为媒介的文学叙事、以图像为媒介的美术叙事分别是如何表征时间的呢?这还得从它们各自所用的叙事媒介说起。

从媒介来分析,文学叙事的媒介是语词,属于“时间性媒介”;而美术叙事的媒介是图像,属于“空间性媒介”。以语词去叙述一个或多个在时间中延展的事件(故事),自然更具有便利性,因为这是以时间性的媒介去表征时间性的故事,所以作家们只要做到“时间(媒介)的时间化(话语)”即可;而以图像这样的“空间性媒介”去叙述在时间中延展的故事,则必然会碰到种种因媒介与其所表征对象的不协调而带来的不便或障碍,因为这是以空间性的媒介去表征时间性的故事,因而需要艺术家做到“空间(媒介)的时间化(话语)”。总之,就叙事媒介而言,由于语词是一种“时间性媒介”,在叙述本身就在时间中延展的故事时自然具有相当的优势,因此小说家在叙事活动中可以尽情地与时间进行各种游戏;而图像则是一种“空间性媒介”,由于“空间”在表征“时间”时并不符合其媒介的本性,所以艺术家在创作叙事作品时必须考虑所用媒介的局限性。

一般来说,叙事学研究者会从“时序”、“时距”和“频率”等三个方面去考察“故事时间”与“话语时间”之间的不对等现象。由于“时距”和“频率”一般仅对文学叙事有效^[1],所以本文不拟讨论,下面我们仅考察“时序”及其在文学叙事与图像叙事中的不同表现。

研究叙事作品的“时序”,按照热奈特的界定,“就是对照事件或时间段在叙事话语中的排列顺序和这些事件或时间段在故事中的接续顺序,因为话语的时序已由叙事本身明确指出,或者可从某个间接标志中推论出来”。^[12]关于叙事作品中的“时序”,概括起来无非三种:顺叙、倒叙和预叙。所谓“顺叙”,就是依照故事发生的“自然时序”进行叙述;所谓“倒叙”,就是“事件时间”早于“叙述时间”,即叙述者颠倒故事中事件发生的顺序,从某个“现在”开始追溯或回忆“过去”所发生的事;所谓“预叙”,则是对叙述时尚未发生的事进行预先的概括性叙述。由于“倒叙”和“预叙”把故事发生的“自然时序”进行了畸变,所以热奈特把它们称之为叙事中的“时间倒错”现象。

关于“时序”,还需要强调的是,“倒叙”和“预叙”在叙事作品中其实仅仅起一种提示的作用,在这种提示性的叙述之后,叙事进程一般会自然地过渡到“顺叙”,因此,真正“倒叙”和“预叙”的文字在整个叙事文本中所占的篇幅并不是太大。就“倒叙”而言,正如有学者所指出的:

“一些以回顾往事作为情节基本结构的小说大致上都以一个引子开始回顾叙述。除了叙述者(通常是第一人称叙述者)在开篇时予以明确的追叙,故事时间往往是以过去某个点作为起点,并由此开始进入顺序叙述。”^[13]一般而言,“倒叙”和“预叙”是语词叙事的专利,所以在文学叙事中用得比较多;而图像叙事中的“倒叙”和“预叙”现象非常少见,尤其是在单幅图像叙事中,更是几乎不可能存在这种“时间倒错”现象。而“顺叙”,则不仅在文学叙事中,在美术叙事中也比较常见。而且,由于图像这样一种“空间性媒介”的特殊性,美术作品的“顺叙”问题具有许多有别于文学叙事的特征。考虑到图像叙事问题的复杂性,下面我们仅讨论单幅图像叙事问题。

在维克霍夫看来,图像叙事的方式概括起来无非三种:“尽管图画艺术的表现方法各不相同,但只有三种讲故事的方式:除了连续法(continuous method)和隔离法(isolating method)以外,还有第三种方法,它最古老,是古往今来一切艺术的出发点,‘剧中人’并不重复出现。由于此法旨在完整表现中心事件前后发生的事情,或与该题材有关的一切事情,故建议称为补充法(complementary method)。”^[14]显然,维克霍夫所概括的这三种方式都涉及至少两个或两个以上的叙事时间点,如果算上莱辛所说的那种仅涉及一个时间点,即选择“最富于孕育性的那一顷刻”^[15]加以表现的“单一场景叙述”^[16],那么图像叙事的方法其实有四种。在这四种方法中,“单一场景叙述”由于画面仅涉及一个时间点,所以不存在所谓的“时序”问题;而“隔离法”涉及多幅图面,也不在本文的考察之列;至于“补充法”,由于在一个画面中罗列或堆砌了多个场景和多个人物,其画面难以形成单一的情节,所以本文也暂不讨论。下面,我们仅对图像叙事中“连续法”的“顺叙”问题进行简要分析。

所谓“连续法”,即在单个画面上以连续的图像表征画面外多个时间点上的连续性事件。在这种叙事方法中,“如果需要利用同一场景的话,同一人物形象便会在我们眼前出现两次、三次甚至四次,不管合不合情理。这里并未受到以下这种经验的制约:只有同时发生的事件才可以置于同一画面中,因此,在同一瞬间同一空间中,同一人物数次出现是不可能的”^[17]。关于图像叙事的“连续法”,主要有两个问题值得探讨。

(一) 时间方向与叙事进程问题

这个问题如果反映在“故事”层面,在文学叙事和图像

叙事中并没有区别,都遵循事件在时间上的由先至后顺序。如果反映在“话语”层面,则因表达媒介不同而有所区别:文学叙事在“顺叙”时的时间方向与叙事进程在某种意义上等同于排版或阅读顺序,可以分为两种——要么像中国古籍那样,先由上而下、再从右到左,要么就是像现在一般的书籍那样,先从左到右、再由上而下;而图像叙事则依照画面的空间方位或纵横方向,可以分为以下四种基本类型:

1.由下而上。这种依照画面的空间方位进行图像叙事的模式很好理解,即画面由下往上的构图方式即表征着故事的时间先后顺序。这里以15世纪的早期尼德兰画家罗吉尔·凡·德·维登(Rogier van der Weyden)的《圣约翰祭坛画》(三联画)的右翼那幅《施洗者约翰被斩首》为例。这幅画表现的是莎乐美及其母亲希罗底与施洗者圣约翰的故事。画面前景表现的是刽子手刚刚砍下圣约翰的头,而穿着华丽衣服的莎乐美正双手端着托盘接住被砍下的头颅;画面背景表现的则是夜宴的场景:在夜宴上,莎乐美的母亲希罗底出于对施洗者约翰的仇恨,正在刺穿他那个被砍下而盛放在托盘上的头颅。显然,在凡·德·维登的这幅《施洗者约翰被斩首》中,按照故事时间的先后,画面在布局上做了由下而上的空间方位安排。

2.由上而下。无须多言,这种图像叙事模式在空间方位和时间顺序上正好与第一种类型相反,如印度桑奇大塔东门一个柱子上的《在水面上行走的佛陀》叙事性浮雕。必须指出的是,图中的这个画面展示的仅仅是桑奇大塔东门那个柱子上的一块浮雕,而这个柱子上有多块叙事性浮雕——它们共同讲述的是佛陀展示多种神通,使得一位耆年苦修人及其众弟子皈依的故事。画面中的这块浮雕表现的是佛陀所展示的最后一种神通:“大水将佛陀站立的地方淹没,却不能够碰到佛陀,因为佛陀在水中围绕着自己化现出一块陆地,他在这块陆地上行走。耆年苦修人及其弟子们在一条船上驶入洪水区,因为他认为,他必须将佛陀从溺水中救出。当佛陀看到苦行者时,他再次用神通登上了渡船。显神通之后,佛陀让苦行者明白,尽管他年高、尽管他通过苦修得到神力,但仍未得道。由此,这位耆年苦修人拜倒在佛陀脚下,请求收他入僧团。表现该事件的浮雕展示了被大水淹没的树林中的一块平台,象征着(在佛教艺术的最早阶段,佛陀不能以肉身形象表现)佛陀的在场。耆年苦修人及其弟子们出现了两次:第一次在船里(画面上部),第二次再次在陆地上顶礼佛足(画面下部)。”^[18]

这种由上而下的空间方位叙事模式时代较晚的图像作品,我们可以举出米开朗基罗《西斯廷礼拜堂天顶画》系列组画中的《创世纪:诺亚醉酒》为例进行说明。从画面上不难看出,这幅画由上而下描绘了两个时间点上的故事:在正方形画面的左上部,诺亚正专注地在田地里劳动,他正在开垦着自己的葡萄园;在画面的下部,喝得烂醉的诺亚赤身裸

体半躺在地上,正处于熟睡之中,他的身后则是一个巨大的葡萄酒酿酒桶;画面的右侧,则是诺亚的儿子可汗叫来自己的两个兄弟,用手指着父亲的难堪模样,作出嘲笑父亲的姿势,而被叫来的雅弗和西姆两兄弟则试图遮挡父亲的身体,并试图赶走可汗……

3.从左到右。按照从左到右的空间顺序进行图像叙事的作品由于符合人们阅读的自然顺序,所以较为常见,比如我们在米开朗基罗著名的《西斯廷礼拜堂天顶画》系列组画中可以找到例子。在这幅题为《创世纪:原罪与逐出伊甸园》的图像作品中,米开朗基罗把两个时间点上的故事画面布置在同一个画幅上了:画面左侧描绘的是“原罪”——蛇把禁果递给了亚当和夏娃;画面右侧描绘的是“逐出伊甸园”——天使用手推动着亚当和夏娃;处在画面中间的则是善恶树,两个故事画面正好以它为中轴呈左右对称排列。对此,有学者这样评述道:“《圣经》中的这两个故事并不是相连的,但是米开朗基罗将它们放在同一个画面中,意在强调这两个事件的因果关系,让画面更具有叙事效果。”^[19]

4.从右到左。这显然是与从左到右相对而言的一种图像叙事类型,属于这种图像叙事类型的著名作品有法国让·安托万·华托(Jean Antoine Watteau)的《舟发西苔岛》。大雕塑家罗丹对这幅画非常欣赏,他对画面上的“故事情节”亦有很好的描述:“在这幅画的前面部分,先看见的是少妇和崇拜者这两个人,他们在阴凉的树下,一座绕着花环的维纳斯的半身像前……他跪着,多情地恳求这位美人随从他的心愿;而她则用一种也许是假装的对他漠不关心的态度,只注意自己扇子上的装饰,好像很感兴趣……”^[20]以上说的是画中偏右侧的第一个场面,接下来是位于画面中间的第二个场面:“在刚才那一对男女的左边,还有一对情侣,男的伸手来扶女的,女的接受了。”画中偏左侧的第三个场面则是:“男的搂着情人的腰,带着她向前,她回顾自己的同伴姗姗而行,又不免有些羞涩,可是温顺地被引去了”,“接着,情人们走下河滩,他们彼此都情投意合,一面笑着,一面走下小船;男子们已无需再要求——女的自己来挽着他们。”^[21]总之,对于这幅画中的故事场景,正如德国学者伯尔施·祖潘所说:“画中的三对男女分别演绎着登船过程的不同阶段,每个人物的动作都迥然相异。”^[22]在我们看来,画中所展示的这个求爱过程,就像是一篇完整的浪漫主义爱情小说,而这篇“图像小说”中的几个关键性场景,或者说它的几个关键性的时间点,都被画家艺术性地“并置”到了同一个画面上。

显然,上述关于图像叙事“连续法”的四种基本类型,都是画家基于画面的基本空间方位——上下左右而作出的非常自然的选择。在四种基本的图像叙事类型中,不同的是叙事时间的方向或叙事进程在画面上的走向,相同的则是不同时间点上的作为情节承担者的人物均重复出现。应该说,这

四种类型的图像叙事模式都相对简单, 非常容易辨认, 观者只要分别从画面的上下左右找出叙事的起点、从而确定故事发展的进程或方向即可。但有时候, 画家也会对画面场景或故事要素进行一定程度的调整或“变异”, 从而使整个图像叙事变得相对复杂起来。

(二) “连续法”的简化与复合问题

上面所列的四类叙事性图像, 在叙事上都用了标准的“连续法”。这种方法在图像叙事中的有效性当然毋庸置疑, 但一个显而易见的问题也不容忽视: 由于在不同时间点上的情节承担者在画面中重复出现, 所以尽管故事的情节要素还保留在单幅图像之内, 但这种图像叙事法与连环画(多幅图像)之间的差别其实仅仅只是几根分隔线或几个分隔框。对于那些熟悉故事本身的人来说, 这种叙事性图像所展示的连续性情节难免给人以模仿语词叙事的印象。因此, 在漫长的发展历程中, 很多创作这种图像的艺术家的便会根据画面的实际情况作出一定程度的调整或“变异”——要么对画面进行简化, 对叙事要素进行合并; 要么把几种类型在同一个画面中复合、连接在一起, 这样做的目的自然是为了把这种在时间中延展的叙事性图像塑造得更符合画面本身的空间性要求。

在巴黎的一个拉孔的碗上有一个画面, 展示的是奥德修斯及其同伴刺伤独眼巨人波吕斐摩斯眼睛的故事, 更是把发生在不同时间点的几个“故事步骤”集中、融合于一处。分析起来, 这个画面应该包括三个时间点上的“故事步骤”:

(1) 波吕斐摩斯正在吃人; (2) 奥德修斯向波吕斐摩斯敬酒(试图把巨人灌醉); (3) (待独眼巨人喝醉之后) 奥德修斯及其同伴用杆子刺波吕斐摩斯的眼睛。由于画面对出现在不同时间点上的奥德修斯和波吕斐摩斯作了省略, 而且这几个“故事步骤”事实上不可能同时出现, 所以有学者认为: 这个画面“向我们展现了一个如此荒诞不经的场景: 巨人既不能拿住奥德修斯递过来的酒杯, 因为他的双手没空, 也不能想象, 他在清醒的状态下有耐心让杆子刺入前额”^[23]。对于这种观点, 施林洛甫反驳道: “认为荒诞不经自然只是对于一位现代欣赏者而言的, 他接受的是一图一瞬间的习惯。”^[24]无疑, 施林洛甫的看法更值得我们重视。事实上, 这幅图画是古人对叙事进程中的多个时间点进行空间化处理, 以使之更契合器物(碗)本身和画面要求的伟大尝试。对此, 大文豪歌德说得好: “古代人把这幅图画看作一个封闭和包容的整体, 他们想在这个空间里展示一切。人们不应该置身在图画旁边思索, 而应该思索这幅图画并在其中看到一切。他们将诗歌的、传统的不同时代推到一起, 以此向我们展现这一连续性, 因为我们的肉眼应该观看并享受这幅图画。”^[25]而认为如此具有创意的画面“荒诞不经”的看法也提醒我们: 研究艺术史上的叙事性图像, 就像研究历史上的其他现象一样, 我们必须时刻提醒自己千万不要戴上今

人的有色眼镜, 要不然, 就很可能得出不符合历史实际情况的错误结论。

关于把几种空间方位的图像叙事类型在同一个画面中复合、连接在一起的情况, 西班牙画家迭戈·德·希尔瓦·委拉斯贵支的《修道者圣安东尼和第一个隐士圣保罗》即是一个较为典型的例子。据意大利学者斯蒂芬尼·祖菲介绍:

“这幅作品据信是为毗邻丽池宫的圣帕勃罗修道院所作, 后来被移至圣安东尼奥的小教堂。……作品的题材来源于隐修者圣安东尼和圣保罗的圣徒言行录中几个不同的章节, 还参考了《黄金传说》(Legenda Aurea), 而图像非常可能来自委拉斯贵支在意大利考察时的研究。十分清楚的是, 作品参考了丢勒的木刻版画、平托里乔(Pinturicchio)创作的梵蒂冈博尔吉亚居所的湿壁画, 以及威尼斯美术学院的乔万尼·吉罗拉莫·萨沃尔多(Giovanni Girolamo Savoldo)、约阿希姆·帕蒂尼尔(Joachim Patinir), 他们都处理过这一题材。”^[26]这幅画最具特色的, 便在于把全部叙事性的场景均镶嵌在风景画的整体布局中, 而且, 其全部叙事性场景都安排在画面的下部三分之一处。仔细分析起来, 我们可以发现四个分别代表不同时间点上的叙事性场景: (1) 在稍远的画面左下三分之一处, 可以看到圣安东尼和人马怪相遇, 而萨蒂正为他指引前往圣帕勃罗修道院的路; (2) 在画面右三分之一偏下处, 圣安东尼正在敲山洞的门; (3) 在画面下部正中前景处, 是最主要的叙事性场景——两位圣徒隐士圣安东尼和圣保罗正在会面时的情景, 在他们上部偏左处, 一只大乌鸦飞下来带给他们即将均分的面包; (4) 在画面的左下角, 圣安东尼在圣保罗的尸体上方祈祷, 旁边有两只狮子徘徊着为圣保罗挖掘墓穴。无疑, 这四个叙事性场景所表征的“故事”有一个自然的时间先后顺序, 而这种顺序表现在画面上便是: 第一个叙事性场景(1)按从左至右(稍偏下)的路线发展到第二个叙事性场景(2), 第二个叙事性场景(2)按从上至下(稍偏左)的路线发展到第三个叙事性场景(3), 第三个叙事性场景(3)按从右至左(稍偏上)的路线发展到第四个叙事性场景(4)。而且, 四个叙事性场景都有机地融合进了画面整体的风景构图之中。对于这种比较复杂的复合类型的“连续法”图像叙事, 我们必须对画面所表征的故事本身非常熟悉, 才有可能面对画面相对复杂的构图时把整个故事的空间叙事脉络梳理清楚。

三、结语

此外, 我们还必须看到, 在中国、印度以及西方的叙事性图像中, 也存在大量并不严格遵循时间规律(方向、顺序等), 而是依照造型艺术的空间逻辑来组构情节并形成叙事秩序的作品。比如, 在印度的桑奇大塔和果利的门楣上叙述普护王子被放逐故事的浮雕上, 就出现了这种独特的“空间叙事”图像: “艺术家遵循了一种传统, 单个的场景并非独立地根据时间顺序一一呈现, 而是根据一个空间的模式来布

局的……”^[27]这些空间性的叙事场景有时候会在一个共同的以风景作为衬托的背景上展开,有时候则会以柱子或树木等物象来进行场景分隔,“不过,是场景分隔还是风景衬托的问题并不构成印度特殊的表现方式的决定性准则,而是在场景空间中的考量,这种考量表现为:为了适应空间的实际情况而作的场景安排,——接续的场景顺序可以被打破”^[28]。

既然“——接续的场景顺序可以被打破”,那就意味着:在图像叙事中,某些时间规律并不是必须严格遵循的铁律,在特殊的情况下,为了适应空间性的画面,“时间”甚至可以从图像作品中“退隐”。而这种情况在以语词为媒介的文学叙事中却是不可能实现的,美国作家格特鲁德·斯坦因曾经这样尝试过,但这种尝试却是以彻底的失败告终。关于斯坦因试图在小说中根除时间的尝试,E.M.福斯特曾评价:“她干脆将她的时钟打成碎片而且磨成粉末,像播撒俄罗斯般撒遍世界,而且她这么做可不是出于淘气,动机很是崇高:她一直希望将小说从时间的暴政中解救出来,在其中只表现价值生活。但她失败了,因为小说一旦脱离了时间,它就什么都表现不了。……她走的根本就是绝路。……时间的顺序一旦毁坏,势必将所有理应取而代之的一切连带毁灭;旨在表现价值的小说只会变作不可理喻的谜团,因此成为毫无价值的废物。”^[29]

把时间压倒一切的重要性大大降低,甚至不遵循某些时间规律,在图像叙事中并不成为问题,而在小说叙事中却是一条“绝路”,这正好深刻地反映了因表达媒介的不同而给文学叙事和图像叙事所带来的差异。

注释

(1)所谓“时距”,其基本含义是:“故事时长(用秒、分钟、小时、天、月和年来确定)与文本长度(用行、页来测量)之间的关系。”(申丹、王丽亚:《西方叙事学:经典与后经典》,北京:北京大学出版社,2010年版,第119页)所谓“频率”,指的是:“一个事件出现在故事中的次数与该事件出现在文本中的叙述(或提及)次数之间的关系。”(Rimmon-kenan, Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London and New York: Methuen, 1986. p.56.)也就是说,叙述“频率”关涉的是事件在“故事”和“话语”中的重复问题。从“时距”和“频率”的基本含义不难看出,这两个概念主要适用于文学叙事,在图像叙事(尤其是单幅图像叙事)中则基本上没有用武之地。

参考文献

[1][法]米·杜夫海纳.审美经验现象学(下)[M].韩树站,译.北京:文化艺术出版社,1996:275.
[2][法]罗兰·巴特.叙事作品结构分析导论[A].张寅德,编译.叙述学研究[C].北京:中国社会科学出版社,1989.

[3][古希腊]亚里士多德.诗学[M].陈中梅,译.北京:商务印书馆,1996:27.
[4][德]莱辛.拉奥孔[M].朱光潜,译.北京:人民文学出版社,1979:84.
[5][美]玛丽·劳尔·瑞安.故事的变身[M].张新军,译.南京:译林出版社,2014:18—19.
[6][法]让·伊夫·塔迪埃.普鲁斯特和小说[M].桂裕芳、王森,译.上海:上海译文出版社,1992:284.
[7]申丹、王丽亚.西方叙事学:经典与后经典[M].北京:北京大学出版社,2010:1.
[8][9]申丹、王丽亚.西方叙事学:经典与后经典[M].北京:北京大学出版社,2010:115.
[10][11][12][法]热拉尔·热奈特.叙事话语 新叙事话语[M].王文融,译.北京:中国社会科学出版社,1990:12-14.
[13]申丹、王丽亚.西方叙事学:经典与后经典[M].北京:北京大学出版社,2010:116.
[14][奥]维克霍夫.罗马艺术——它的基本原理及其在早期基督教绘画中的运用[M].陈平,译.北京:北京大学出版社,2010:14.
[15][德]莱辛.拉奥孔或称论画与诗的界限[M].朱光潜,译.北京:人文学出版社,1979:85.
[16]龙迪勇.空间叙事学[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2015:428—437.
[17][奥]维克霍夫.罗马艺术——它的基本原理及其在早期基督教绘画中的运用[M].陈平,译.北京:北京大学出版社,2010:10.
[18][德]迪特·施林洛甫.叙事与图画——欧洲和印度艺术中的情节展现[M].刘震、孟瑜,译.兰州:兰州大学出版社,2013:3-7.
[19][意]马塔·阿尔瓦雷斯·冈萨雷斯.米开朗基罗[M].于雪风、娄翼俊、郑昕,译.北京:北京时代华文书局,2015:74.
[20][21][法]罗丹.罗丹艺术论[M].沈琪,译.北京:人民美术出版社,1987:40-41.
[22][德]赫尔穆特·伯尔施-祖潘.华托[M].吴晶莹,译.北京:北京美术摄影出版社,2015:70.
[23][24][25][德]迪特·施林洛甫.叙事与图画——欧洲和印度艺术中的情节展现[M].刘震、孟瑜,译.兰州:兰州大学出版社,2013:18-19.
[26][意]斯蒂芬尼·祖菲.委拉斯贵支[M].张黎,译.北京:北京时代华文书局,2015:82.
[27][28][德]迪特·施林洛甫.叙事与图画——欧洲和印度艺术中的情节展现[M].刘震、孟瑜,译.兰州:兰州大学出版社,2013:53-54.
[29][英]E.M.福斯特.小说面面观[M].冯涛,译.上海:上海译文出版社,2016:37—38.