

符号美学



构建叙事学艺术史

段 炼

摘要：本文根据英文拙著 *Art History, Narratology and Twentieth-Century Chinese Art* (New York and London: Routledge 2023) 的“导论”改写，从叙事学角度研究艺术史，在重写 20 世纪中国艺术之发展的过程中，探索叙事学艺术史的模式和框架。一方面，该书将宏大叙事建立在中距叙事和微观叙事的基础上，指出 20 世纪中国艺术的发展大势，是西方影响下的分流与合流，是中国艺术对西方影响的有效回应。另一方面，该书将艺术史叙事分为三重，一是原始史料所呈现的艺术史，二是史论学者所叙述的艺术史，三是读者所读出的艺术史。其中的第三重叙事，是专业读者以批评的眼光来探究艺术史叙事，是针对第一和第二重叙事而对艺术史进行的批评性和阐释性重写。该书的主题观点是：西方影响与中国回应是决定 20 世纪中国艺术发展的主要因素，而中国回应的动因则是对自身文化身份的探索。本“导论”是对该书主要概念的阐述。

关键词：影响与回应文化身份的焦虑，三重叙事，叙事研究框架，合成读者与可能作者

Constructing a Narratological Framework for Art History

Duan Lian

Abstract: This essay is adapted from the “Introduction” to *Art History, Narratology and Twentieth-Century Chinese Art* (New York and London: Routledge 2023), which studies art history from narratology and explores the pattern and framework of art history of narratology in rewriting the development process of twentieth-century Chinese art. On the one hand, based on grand, mid-range and macro narrative, this book points out that the trend of twentieth-century Chinese art is diversion and merging under the Western influence and the effective response of the Chinese art to Western influence. On the other hand, the book divides narrative of history into three: the art history presented by the primary historical sources, the art history narrated by historical scholars, and the art history read by readers. The third of these narratives, in which the professional reader explores art historical narratives through a critical lens, is a critical and interpretive rewriting of art history in response to the first and second narratives. The book’s thematic argument is that Western influence and Chinese response are the main determinants of the development of Chinese art in the twentieth century, and that the motivation for China’s response is the search for its own cultural identity. This “Introduction” is an elaboration of the book’s main concepts.

Keywords: anxiety of influencing and responding cultural identity, three-layer narratives, narratological research framework, integral reader and possible author

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202302001

引言

当代叙事学强调内部研究与外围研究的贯通，而在贯通过程中，“聚焦”(focalization)是一个重要概念。本文将这一概念从理论引入实践，呼应了将

宽泛的叙事学理论引入具体的叙事写作的行为。就聚焦实践而言，艺术史的叙事至少有三重：第一重是原始材料自身所呈现的故事，称史料叙事，其读者是艺术史学者；而学者们据此所述的艺术史，乃二重叙事，可称作者叙事；所谓第三重叙事，是读者叙事，这读者并非普通读者，而是专业读者，其所读为第一重和第二重叙事。赵毅衡在《广义叙述学》（2013）一书中讨论“二次叙述化”和“底本与述本”问题时（p. 106, p. 119），实际上已涉及第三重叙事，因而极富启发性。对艺术史叙事来说，第三重叙事是对阅读的阅读、对叙事的叙事，是一种批评性和阐释性的叙事，是重新叙述重新写作的艺术史。在此，从第一到第二再到第三重叙事，是叙事聚焦的过程，是读者借所叙之事而重塑其叙事身份的过程，于是，作者便是作为读者的作者，其所作具有元叙事特征。

第三重叙事之批评性的前提是分析和阐释，然后才可能探究第一重叙事，并质疑第二重叙事。当旧的艺术故事已近讲完，而新材料尚未入史之时，第三重叙事应运而生，目的在于讲述一个有所不同的艺术发展的故事，从而给读者提供一个反思艺术和艺术史叙事的机会，是为叙事学艺术史，或称艺术史叙事学。

此两者异名而同出，其异在于，前者从叙事学角度研究艺术史，后者是关于艺术史的叙事学；其同在于，二者所研究的皆是讲述艺术故事，即讲什么和怎么讲，在讲故事的同时，反思讲述这一故事的方法，恰若亚里士多德之谓哲学，也若冯友兰之谓思考的思考，是更高层次的思考。这一更高的层次，便是艺术史的第三重叙事之所在。

关于“讲什么”，按照海登·怀特（Hayden White, 1928—2018）（pp. 5—7）的说法，历史叙事由历史事件组成，通常依据各事件间的关联而按照编年顺序来讲述。艺术史也不例外，由一系列艺术事件（故事）折叠而成，就像古人所绘的册页，叠成褶子。因此，要讲述艺术史，就需要打开艺术故事的褶子。至于打开的方法，则是“怎么讲”的问题。怀特（p. 7, p. 11, p. 22）认为，历史需要三个层面的阐释：叙事的情节化、形式的论辩性、隐含的意识形态。怀特对历史的三重阐释使历史叙事具备了自审的批判性，因此，他称自己的历史叙事为元历史。

在这样的意义上说，艺术史的第三重叙事，也是一种元艺术史，这是对艺术史叙事的批判性自审，得自读者与作者身份的合成。由于这一特征，本文提出“合成读者”转化为“可能作者”的概念，以之界定第三重叙事的作者身份。

一、理论化处理

从批判性自审的角度来重写艺术史，首先涉及叙事话题“讲什么”。本书的话题是20世纪中国艺术的发展，主题是西方的影响与中国的回应，以及这影响与回应之于中国艺术发展的决定性作用。论述这个主题是对艺术史的理论化处理，是基于对艺术发展过程之事件和作品的描述、分析、阐释、判断和评价。

理论化处理主要得益于宏观叙事和微观叙事的贯通。这不是后现代理论中单一的宏观叙事（grand narrative）和微观叙事（petit recits）。本文之谓宏观叙事，是提炼和把握艺术发展的大流大势，例如，西方艺术对中国艺术的影响，发生于三个连续的历史时期，纵贯了整个20世纪，而每个时期皆自有其独具的文化特征。其中，第一波西方影响发生在20世纪前期，直接来自西方，持续近半个世纪；第二波发生在20世纪中期，经苏联转道而间接抵达中国，并持续到20世纪后期；第三波发生在20世纪最后20余年，再次直接来自西方。宏观叙事呈现广角镜画面，微观叙事则呈现长焦镜画面，在二者之间是中距镜头，适用于叙述西方影响到达中国的具体途径。本文认为，这具体途径主要有四：西方艺术作品在中国展出、西方艺术及其理论进入中国艺术院系的教学体系、中国留学生到西方学习、西方艺术图书在中国翻译出版。

相对而言，中国艺术对西方影响的回应则比较复杂，涉及中国艺术家和艺术史论学者通过艺术和批评实践而对自身文化身份的探索。作为一种宏观叙事，本书做出这样的陈述：在20世纪前半期，由于西方影响，中国艺术一分为二，出现了两大主流，即所谓西洋艺术和传统艺术，例如油画和国画两大板块的划分。这两大主流又各自再次分裂，在西洋艺术中有现实主义和现代主义之分，在传统艺术中有保守派和维新派之分。

中距叙事有助于穿透宏观叙事而进入微观叙事，例如勾画20世纪四代艺术家和理论家的作为。在20世纪前半期，如上所述，第一代艺术家和理论家分为两大阵营，各阵营又再次一分为二。在20世纪中后期，第二代艺术家和理论家无论属于哪一阵营，几乎都全盘接受了来自苏联的社会主义现实主义，或称现实主义与浪漫主义的“两结合”，放弃了西方现代主义。然后，自20世纪70年代末以来，第三代艺术家和理论家拥抱了西方现实主义，或称写实主义。几乎同时或稍后，第四代艺术家则拥抱了西方现代主义和后现代主义，然后以当代观念艺术而使过去一分为二的两大主流，得以在世纪末逐渐合二

为一，促成了中国艺术的大合流。

微观叙事涉及具体个案的分析和阐释，例如在 20 世纪 80 和 90 年代的全球化和本土化大潮中，中国艺术怎样参与国际当代艺术的问题，以及怎样一以贯之地模仿西方艺术的问题。到了 21 世纪初，艺术家们纷纷介入国内和国际艺术市场，艺术史论家们也参与其中，昭示了中国当代艺术在新世纪的商业化转向，也就此宣告了前卫艺术的终结。

以上对“讲什么”的理论化处理，已关涉“怎么讲”的问题，毕竟，讲什么和怎么讲不易截然分割，涉及罗兰·巴尔特（Roland Barthes, 1915—1980）的“论述与对论述的论述”之说（Barthes, 1972, p. 97），及其对读者文本和作者文本的阐述。这又进一步涉及巴尔特式的两类作者，也即施动（*écrivant*）和非施动（*écrivain*）的作者，前者是及物的，后者不及物，只关涉自己的写作本身（p. 147）。从巴尔特的二元论来看，艺术史的第三重叙事偏向于两种文本的统合，叙事者的意图也倾向于两类作者的合作，即读者与作者的一体化。换言之，第三重叙事的作者，是作为读者的作者，是成为作者的读者。

但是，究竟怎样才能一体化？艺术史讲述艺术的故事，叙事学艺术史则探讨怎样讲述艺术史的故事。这是一种元叙事，关涉叙事学本身的故事。

二、元艺术史与叙述者

在 20 世纪中期，现代叙事学首先在文学研究领域发展起来，然后转化出对叙事文本的广义研究，包括艺术史叙事。这就是说，文学叙事学专注于研究虚构叙述，而广义叙事学则不限于虚构的文学叙述。艺术史的叙事不是虚构的，而是实证的，在某些方面甚至是考古发掘、文献校勘、版本考订和文本注疏。但是，尽管叙事学艺术史不尚虚构，却并不意味着艺术史学者不能借鉴文学叙事学的一些概念。事实上，文学叙事学的许多概念已被转化为广义的批评概念。既然如此，我们为什么不能再进一步转化之，使其从广义的叙事学概念，转化为艺术史的叙事概念，进而构建叙事学艺术史和艺术史叙事学？

这是元艺术史研究的一大任务。在 20 世纪 70 年代末和 80 年代初，加拿大文学学者琳达·哈琴（Linda Hutcheon, 1947—）从后现代主义的自我引证和自我再现的视角出发，阐述了元小说的叙事概念，她（Hutcheon, 1985, p. xii）认为：“（元小说）在自身内部反思自身作为虚构文学、作为语言文本、作为产品生产和接受过程的状况，并对此做出评价。”对哈琴来说，作者与读者的互动自审，使文学文本成为一种元叙事，而哈琴本人在 80 年代末

□ 符号与传媒（27）

和 90 年代初，曾致力于将元叙事的概念从文学研究引入艺术研究。

后现代之后，元叙事的概念在当代批评理论中获得了发展。英国学者保罗·科布利（Paul Cobley, 1963—）（Cobley, 2014, p. 158）将此概念引入叙事学，并区分了两个叙述层面。其一是对过去事件的描述，叙事者不用第一人称“我”，不直说自己的叙述。其二是现在时态的叙述话语，使用第一人称。在科布利的理论中，“我”作为叙事者，以自己所述故事中的人物身份参与叙事事件。对艺术史研究来说，这相当于某位艺术家或史论家讲述自己所参与的艺术事件。在本书的艺术史叙述中，作为叙事者的“我”，将元叙事的两层之说向前推进一步，提出艺术史叙事的三层之说。这是在自我反思和自我批评的话语中，将过去和现在时态的叙事统合起来，从第一人称“我”的角度，来讨论怎样讲述艺术的故事。事实上，在本书的叙事过程中，正是这个“我”在讲述 20 世纪中国艺术的故事，并讲述“我”怎样讲述这个故事，涉及“我”同艺术家、艺术史论家、相关学者的沟通和交流，例如访谈、对话、通信等方式。

艺术史叙事是一种非虚构叙事。讲授文学虚构的人，总是这样传授写作秘辛：“要呈现，不要讲述。”然而讲授非虚构写作的人，却反其道而行之，其秘辛是：“要呈现，也要讲述。”美国哥伦比亚大学写作课教授、著名散文家洛帕德（Phillip Lopate, 1943—）便持这一观点。对洛帕德来说，“讲述”呈现了讲述者对于叙事的自觉意识，尤其是对讲什么和怎么讲这个双重视角的自觉意识。洛帕德所讲的非虚构是一种文学写作，尽管艺术史并非文学写作，但它却是非虚构的，是思辨性和批评性的学术写作，因而更需要有自我意识的讲述。关于这个问题，洛帕德（Lopate, 2013, p. 29）这样写道：

我认为，非虚构文学确实是“讲述”的用武之地，无论是写散文还是回忆录，我们都得依赖第一人称叙述者的主观之声“我”来引导。如果没有“我”这一声音的解释、归纳和阐述，没有这一声音所提供的社会和历史背景，那么读者就会两眼一抹黑，如同在黑暗的隧道里摸索，所见不过两英尺远。

这是洛帕德以第一人称叙述者的主观之声“我”所做的解释和归纳，是他在讲授非虚构写作的语境中，对自己的写作理论的阐释性讲述。

在艺术史叙事中，这个“我”具有能指的作用，其所指为第一人称叙事者，揭示了艺术史学家在叙事行为中的自我意识，类似于说书人关于怎样讲故事的意识。举例来说，英国艺术史学家查尔斯·哈里森（Charles Harrison,

1942—2009）在其《艺术引论》（2009）一书中，反思了选用什么样的动词来讨论绘画，有若唐诗故事中的“推敲”典故。哈里森（Harrison, 2009, p. 9）写道：“我在此选用动词‘再现’而非‘描绘’，是因为前者的覆盖面更宽泛，在其覆盖范围内，艺术作品呼应或指涉其再现的对象。”对哈里森来说，选择动词的依据，是他所讨论的绘画与该画所再现的对象之间的关系。虽说是依关系而定，实际上却是依作者而定，因为这一关系得自作者的观察和评估。

由于元叙事的上述特性，艺术史研究的主题和方法便不可割裂。对本文所涉的研究课题来说，主题和方法被同一问题捆绑在一起：为什么要研究西方影响与中国回应？早在大半个世纪前，英国历史学家汤因比（Arnold J. Toynbee, 1889—1975）在写作《历史研究》时也面临类似问题，即“历史研究的单元”问题。他（Toynbee, 1987, p. 9）就此自问：历史研究中的各单元是各自独立的吗？在探讨了英国历史和欧洲其他一些国家的历史发展，以及其中的一些关键问题后，汤因比得出了否定答案。他指出，一个国家的历史，是一个更大的历史整体中的一部分。与此相应，部分与整体的关系，是相互依存、相互决定的，即便二者间有着时间和空间的区别。就西方影响和中国回应的关系而言，二者也是相互依存、相互决定的。

或许，我们易于理解影响如何决定回应，反之则难于理解。其实，对影响的不同回应，也会决定影响的方式和内容，会使发生影响的一方为了被接受而改变影响的方式和内容。也就是说，若无有效回应，影响便无法生效，是为“本土化”的要义。

三、身份焦虑及影响与回应

由于西方的影响，20世纪的中国艺术面临文化身份的危机，尤其是面对西方学术话语主导的艺术史叙事，中国艺术界和学术界出现了文化身份的焦虑，而20世纪中国艺术发展的大势，主要是出于这一焦虑而回应西方影响。

海内外的中国艺术史学者对过去一百多年来中国艺术的发展进程做出了各种各样的解说。有学者从社会学视角出发，去考察中国现当代艺术，将其发展视作社会历史发展的一部分。也有学者从形式主义视角出发，将中国现当代艺术的发展说成是风格的演变。就此，本文的主题表述是：西方影响与中国回应是20世纪中国艺术发展的决定因素。如前所述，早在20世纪前期，中国艺术对西方影响的回应，是将艺术主流一分为二，二者平行发展，相互

□ 符号与传媒（27）

穿插，贯通了几乎整个 20 世纪中国艺术的发展历程。到 20 世纪末，两大主流借观念艺术而开始合流。从分裂到合流，是百年来中国艺术发展的主导，而合流更是中国艺术对西方影响的新近回应。

理解这影响与回应的重要性，可以在经济、社会、文化、意识形态和政治的语境中揭示 20 世纪中国艺术的意义和价值。为了说明这一点，我们且参照文学研究和批评中“有意误读”的概念，探讨有意误读为什么会发生在中国，而“文化身份的焦虑”则可以为此提供解说。

中国式有意误读，是在文化全球化的历史大背景下，对引进西方艺术和艺术理论并进行本土化处理的有效手段。换言之，中国式有意误读的目的，在于建构自己的艺术，并以此而在西方文化主导的国际当代艺术领域内，构建或重建中国艺术的文化身份，再反过来将中国影响投射到西方世界。具体来说，有意误读作为一种具有可操作性的策略和方法，其目的在于化用西方艺术的形式和观念，用西方世界听得懂的语言，来倡导中国艺术和文化。这实际上是一项政治方案，旨在实现中国艺术和文化的国际化，加强中国艺术文化在国际相关领域的存在，并推进和扩展其影响。

本文的“文化身份的焦虑”之说，主要受益于 20 世纪的两位思想家：英国历史学家汤因比和美国文学史论家布鲁姆（Harold Bloom，1930—2019）。此前已言及汤因比在历史研究中提出的“部分与整体”的关系问题。在同一研究中，汤因比还另有一说，即“挑战与回应”（Toynbee, 1987, p. 60），他以此支持其关于文明发展的观点。汤因比认为，文明发展的历史，是人类回应各种挑战的历史，包括自然环境的挑战和人类自身的挑战。后一挑战既是外族挑战也是族内挑战，二者皆是文化挑战。这挑战不仅与本文主题直接相关，而且还涉及了重写 20 世纪中国艺术之发展所涉的内部研究与外围研究两大方面。

西方影响乃外来挑战，直击中国艺术的内部问题，例如能否进行有效回应的问题。汤因比（pp. 72—73）对回应挑战的问题很有洞见，他说：“上一代人在回应挑战时的失败，并不能注定其后代在回应挑战时也一定会失败。”对此，他甚至引用中国传统哲学中阴阳对立、相互消长的观点来作解说，并由此而提出了英雄史观。他说，在面对挑战时，唯有英雄才有能力将阴的负能量，转化为阳的正能量。在中国文明发展史的早期，这样的英雄是被挑战的社群中出类拔萃的成员。

汤因比持英雄史观，他说的英雄人物，与布鲁姆说的“强者诗人”，异曲同工。布鲁姆是 20 世纪 80—90 年代美国耶鲁学派的解构主义者，早年在

英诗史的研究中，提出并发展了关于文学影响的理论。他认为，在诗歌的发展历程中，后起的年轻诗人认识到自己是后来者，遭遇了前辈诗人之影响的遮蔽，在诗坛得不到足够的发展空间，难以展示自己的诗艺才华，因而患上了焦虑症。但是，这些年轻诗人中有少数“强者诗人”，他们富于创造性，具有反叛精神，执着地以有意误读的方式去迎战前辈诗人的影响，着意修正前辈诗人，从而完成自己的诗歌创作。布鲁姆关于影响的焦虑的理论，主要受弗洛伊德（Sigmund Freud, 1856—1939）“弑父情结”的影响而发展起来，而弗氏理论则来自其文学研究，尤其是对莎士比亚的解读，以及他自己对莎翁遮蔽的反抗。具有反讽意味的是，弗氏“弑父情结”不仅启发了布鲁姆“影响的焦虑”之说，也遮蔽了布鲁姆，恰如莎翁名剧《哈姆莱特》对弗氏理论的影响和遮蔽。

弗洛伊德抵制莎士比亚的遮蔽，从古希腊戏剧中提炼出“弑父情结”之说，他不仅以之解说哈姆莱特，而且以之作为其精神分析学说的一大支柱。与此类似，布鲁姆则在弗氏的遮蔽下提出了关于文学影响的理论。在此，本文的主题观点也被汤因比、布鲁姆以及他们之后的诸多现当代理论家的阴影所遮蔽，而对影响与回应之关系的探讨，也正是在元艺术史和元叙事的意义上，面对影响和遮蔽的挑战所做出的回应。与此遥相呼应的是，中国艺术家和史论家们对自身文化身份的探索，是对外来挑战的回应，是为了在世界艺术史和当代艺术界为中国艺术求取生存空间和话语权。

四、符号、叙事与事件

叙事学艺术史与符号学密切相关，就其发展演进而言，20世纪60年代是一个分水岭，将后来的跨界和外围研究同之前的形式主义内部研究区分开来，使艺术研究不局限于文本或视觉形式。其时，罗兰·巴尔特和他的追随者们，将现代符号学、现代叙事学、现代图像学推进到了各自发展的最后阶段，却未能完全突破内部研究和外围研究的分割。突破内外藩篱的是德里达，他解构了现代符号学的自治性，为后现代和当代符号学的发展铺垫了道路，在理论上开启了跨界研究的潜能。大体上说，如果罗兰·巴尔特是回望过去向后看的集大成者，完善了结构主义符号学的内在自律性，并将其推向至境和终结，那么，德里达便是远望未来向前看的开拓者，他突破内在研究的封闭性，为未来学术的发展打开了一片外在天地。

自20世纪七八十年代起，后现代倾向于解构和颠覆现代主义的内在封闭

□ 符号与传媒（27）

性。到了世纪末，当代学术倾向于重构，建立了各种外围研究的理论体系。在艺术史研究领域，“新艺术史”是后现代与当代学术的连接环节，这是一种跨界的综合史论。在此学术生态里，本文的跨界实践，是将符号分析引入语境叙事。

正是出于这样的考虑，本文借鉴今日跨界学者米克·巴尔（Mieke Bal, 1947—）的一些观点和方法。巴尔横跨艺术史和比较文学两大领域，将符号学和叙事学引入图像研究，又将这三者引入艺术史和视觉文化研究，并在后现代和当代学术的交接中成就了她自己的视觉分析和文化分析。巴尔将叙事学视作一种符号理论，她在《跨学科的叙事学》一文（Bal, 1994, p. 21, p. 25）中指出：由于叙事在与符号意指的互动中可以决定意义的生产，因此叙事“必须被视作一种话语模式，它在若干层面上影响着符号对象”。巴尔将这一广义的符号叙事之说，综合进她对图像的分析和阐释中，使其理论方法别具一格：“视觉艺术中的叙事研究，聚焦于图像怎样具有讲故事的功能。”（p. 194）

巴尔所说的图像“怎样”具有叙事功能，直接支持了本文主题：20世纪中国艺术的发展，讲述了一个关于西方影响与中国回应的故事。这一故事对应于第一重史料叙事。在这一叙事中，我强调语境叙事的重要性，而这又对应于第二重的作者叙事，并引发第三重的读者叙事。换言之，当第二重和第三重叙事在讲述20世纪中国艺术之发展的语境时，中国艺术本身也在讲述其语境的故事，三者相互依存。语境叙事并不局限于意义的生产，而且也为图像阐释提供了新视角。在这一点上，巴尔曾论及语境叙事中的图像解读同意义生产的关系，她（1998, p. 74）写道：

在今天这个图像世界，当我努力去探究图像怎样对人施加影响时，我发现符号学作为一个观照的视角，作为一套概念的工具，也作为一种提醒和警示，极有帮助。作为视角，符号学有助于我们将视觉艺术作品看作来自生效过程的对象客体，其结果是，艺术得以挣脱形式主义和自在自治的理想状态，从而成为动态的作品。与此同时，符号学也看重意义，以及意义的生产。若考虑到符号的方方面面及其细节，我们就不至受限于形式和材料等因素。

在巴尔的图像解读中，视觉分析既是共时的也是历时的。巴尔强调历史感，她那跨界的符号叙事分析，超越了结构主义，贯通了后现代的新艺术史和当代视觉文化研究。巴尔先将自己的方法论命名为视觉分析，后来，出于文化政治的考量，例如强调女性主义意识形态，她又将其命名为文化分析。

巴尔的历史感强调现在时态对过去时态的包容，无论是在社会还是在文化的意义上说，现在与过去都互相依存。对本书重写中国现当代艺术之发展的意图来说，历史意识极其重要，这使我们得以质疑既存的历史阐释，从而对不可置疑的学术定见发出不同的声音。这样的历史意识，有助于在叙事语境中阐述影响与回应的主题，而这也是第三重叙事的本质。

历史意识也使广义的符号学概念得以转向具体的符号叙事，并强调其学科跨界的特征。在这个议题上，叙事与事件联系密切。从符号学角度看，叙事可以被视作能指，事件则是所指。但是，由于德里达对符号意指关系的颠覆，叙事便成为一个被质疑的问题。与此相关，巴尔（2009, p. 6, p. 189）从叙事学角度来界定事件：“所谓事件，是从一种状态向另一种状态的转化”，“转化一词所强调的事实是，事件是一个过程、一个变更”。巴尔的这一概念，可以引入中国艺术的语境叙事，用“事件”一词来指那些已经发生了的变化。不过，这里需要注意一个逻辑关系：“叙事”本身并不是艺术史上的事件之链，而是对事件的叙述之链。巴尔（p. 59）在谈到叙事过程时，将“叙事”定义为“创造的行为”。这就是说，“事件”是艺术史上已经发生了的客观事实，而“叙事”则是艺术史学家或说书人对这些事情的主观再现，这是第二重和第三重叙事的特征。

五、构建叙事学研究框架

在上述前提下，叙事模式便成为一个功能性平台，用于各叙事元素发挥其功能，这有如建筑工地上脚手架，为修建大楼服务。这一平台是单数的，只有一个层面，仅服务于某层的平面建筑。叙事学研究框架则是多层面多向度的，是丰富和强化了的平台，不仅用于修建大楼，也用于脚手架的层层叠加、升高和加固。也就是说，叙事模式和叙事学研究框架的关系，类似于叙事和叙事学的关系，后者有助于描述、分析、阐释、判断和评估叙事行为和叙事模式。叙事学研究框架不仅为艺术史叙事提供了一个叙事学的操作依托，而且也为艺术史的叙事研究提供了一个理论体系。

这一叙事学研究框架的主体，已在拙著《符号学艺术史：重新阐释中国山水画的发展》（英文版）中建构完成，该书最后一章先是搭建了一个视觉传播的模式，用以呈现语境的功能（Duan, 2019, p. 231）。本文据之而做相应修改，勾画出叙事模式：

语境 → (编码/叙事者 ↔ 图像/文本 ↔ 解码/观画者) ← 语境

□ 符号与传媒（27）

在此，语境的作用是从外向内渐次推进，也可反其道而行之，从内向外渐次延伸。传播和阐释的推进对应于叙述和接受的推进，在此过程中，括号里两个相对的视角可以用来进一步贯通外围研究和内部研究。首先，编码叙事者与图像符码互动；其次，解码读图者也与图像符码互动。这两个互动都有图像/文本符码的参与，使相对的两者得以贯通。

从第一个视角来说艺术家/艺术史作者扮演的角色，这编码叙事者被现代叙事学称为“隐含作者”，而当代叙事学则称之为“理想作者”或“实证作者”。与此相应，从第二个视角来说解码读图者扮演的角色，便是现代叙事学所谓之“隐含读者”，而当代叙事学则称之为“理想读者”或“实证读者”（Eco, 1995, p. 8）。第三个视角是连接作者与读者的图像文本，现代叙事学看重其内在性，后现代叙事学看重其外在性，而当代叙事研究则主张内外贯通，往返于画框内外。

若就历史演进来说批评理论中视角的转变，那么无论中西，前现代时期的史论家大多将阐释权交给作者；现代主义史论家则相反，他们先是反对“作者意图”的谬说，后来更宣称“作者已死”（Danto, 1997, p. 24），从而将阐释权交给图像/文本；后现代则不同，这些史论家们宣称“艺术已死”，转而将阐释权交给语境和读者；当代理论的情况比较复杂，且无定论，一些史论家宣称“读者已死”（Harrison, 2001, p. 171），于是将阐释权返还给图像/文本。对此，本书持跨界立场，主张内外贯通的阐释。

有鉴于此，我们便可以在上述模式的基础上搭建叙事学研究框架的主体结构，并将其应用于艺术史的叙事和阐释实践。

外围研究 → 外在语境（历史语境/前文本 → 文化语境/共时文本）
→ 内部研究 → 内在语境（文本语境/上下文） → （叙事者/作者）
↔ 图像/文本（第一重叙事/第二重叙事/第三重叙事） ↔
(观画者/读者) ← (文本语境/上下文) 内在语境 ← 内部研究 ←
(文化语境/共时文本 ← 历史语境/前文本) 外在语境 ← 外围研究

若比较单层面的叙事模式与多层面的叙事学研究框架，我们可以看出，后者的多层面和多向度主要见于语境的跨界特征，以及“文本/图像”的三重叙事，即史料叙事、作者叙事、读者叙事。对叙事学艺术史来说，这三重叙事是一种叙事结构方式，我称“聚焦叙事法”，即从外向内次第推进，以及从内向外渐次推广的方法。

此法的要义可用“画框”来作说明。关于 20 世纪前半期中国现代艺术

兴起的外围历史语境，以及各语境因素间的关系，叙事学艺术史聚焦于影响和回应的“画框外沿”问题，例如洋务运动和五四运动。然后述及20世纪后半期的现实主义艺术时，则聚焦于画框外沿与内沿之间的部分，即“中框”，这是外围研究和内部研究的连接处，例如作者与读者的关系问题。当论及80年代前半期的非现实主义艺术时，则聚焦于形式主义，是为“画框内沿”，其功能在于划定艺术的文本空间，并进入此空间，然后再聚焦于80年代后半期的前卫艺术，探讨其“事件文本”的“褶子”。这些褶子打开后，叙事者得以聚焦于20世纪最后十年的中国式后现代艺术，聚焦于文本空间内的人物形象和身体与视觉图像的关系，以及艺术语言等内在问题。在这一系列过程中，“空间”“事件”“褶子”等批评概念从外向内渐次推进，反之亦然，在艺术史的叙事实践中打通外围研究和内部研究，为重写20世纪中国艺术的发展提供足够的可能和充分的空间。

六、小结

聚焦叙事法的双向行为，使读者与作者在文本空间相遇，并在一定程度上获得对方的叙事身份。这使读者有可能转化为作者，是为艺术史之第三重叙事的特征。叙事学的要义在于探讨讲什么和怎么讲，叙事学艺术史或艺术史叙事学的构建，则基于对这两大议题的自觉意识，即读者在第三重叙事的过程中，清醒地意识到自己的身份转换和双重身份，乃读者与作者的合成。

在自觉意识的审视下，第三重叙事所探讨的“讲什么”，是宏观叙事、中距叙事、微观叙事所共享的论题。如前所述，宏观叙事把握历史大势，如20世纪中国艺术的分流与合流、影响与回应、文化身份的焦虑等主导性问题；中距叙事是对这些问题的细化讨论；而微观叙事则以个案研究来支撑这些讨论。这三类叙事的贯通，也是三重叙事的贯通。

写作第三重叙事的读者，并非单纯的读者，而是艺术家（史料叙事的供给者）、艺术史论家（作者叙事的实施者）和读者的合体，本文称“合成读者”（integral reader）。合成读者的出现，是对叙事学之读者概念的发展，是在现代叙事学之隐含读者、后现代叙事学之理想读者和实证读者之后的发展。这一读者概念保证了艺术史的第三重叙事之批评性自审的特征，即元艺术史的特征。反过来说，正是合成读者的构建，为当代叙事学艺术史的第三重叙事提供了可能性，在二者的相辅相成中，“可能作者”得以出场。

□ 符号与传媒 (27)

引用文献：

- 赵毅衡 (2013). 广义叙述学. 成都: 四川大学出版社.
- Bal, M. (1994). *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*. Sonoma, California: Polebridge Press.
- Bal, M. (1998). Seeing Signs: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art, in Mark A. Cheetham et al. (Eds.), *The Subject of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, third edition. Toronto: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1972). *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press.
- Cobley, P. (2014). *Narrative*. London: Routledge.
- Danto, A. (1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Duan, L. (2019). *Semiotics for Art History: Reinterpreting the Development of Chinese Landscape Painting*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Eco, U. (1995). *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Harrison, C. (2001). *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Harrison, C. (2009). *An Introduction to Art*. New Haven: Yale University Press.
- Hutcheon, L. (1985). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York and London: Methuen.
- Lopate, P. (2013). *To Show and to Tell: The Craft of Literary Nonfiction*. New York: Free Press.
- Toynbee, A. (1987). *A Study of History* (abridgement of volumes I - VII by D. C. Somerville). New York: Oxford University Press.
- White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

作者简介：

段炼，中国文学博士、艺术教育学博士，加拿大蒙特利尔康科迪亚大学高级讲师/副教授，研究方向为比较文学、艺术史、批评理论。

Author:

Duan Lian, Ph. D. in Chinese literature, Ph. D. in art education, senior lecturer/associate professor from Concordia University in Montreal, Canada. His research interest covers comparative literature, art history and critical theories.

Email: lianduanxh@yahoo.com