

# 视觉叙事的结构与话语

从文本时代到图像时代，学术研究发生了变化，一些较纯粹的理论问题，从抽象难解变得直观具体，例如叙事学问题。本文在视觉文化语境里研究叙事结构与叙事话语，从具体作品切入，回避纯理论推演，专注于叙事过程中“此在”与“彼在”关系的视觉性，并通过对文献影片的分析，来探讨视觉叙事的画框结构和情景再现的话语方式。

## 一、叙事结构：视觉性与视觉化

视觉叙事 (visual narrative) 是借助视觉性来进行叙事活动，而所谓视觉性 (visuality) 则是让所描述的事物能被看见，其实现过程为视觉化 (visualization)。这个过程是文化

实践的过程，按今日最前沿的视觉文化研究理论来说，视觉性就是“视觉的文化性”，是从形式、风格、图像、观念到文化的一系列发展、循环、推进的“接续” (succession) 过程。<sup>[1]</sup> 因此，视觉性和视觉化的过程，是视觉文化研究的基本前提。就视觉文化研究者而言，从阅读到观看即是一种视觉化过程，从语言文字到静止图像再到活动图像，这一过程涉及看与被看的互动。对文学来说，视觉性就是作者借助语言文字的描述来展现事物的图像，也是读者借助想象来将所读的语言文字转化为图像。在此，二者的贯通之点是语言描述与阅读想象的相互呼应。这呼应，不仅仅是使用什么样的

挣到基本的生活费？当然，无论他们动机如何，我们都不能太责怪艺术家，因为人人都要生存，而生存不是容易的事。这里我要说的是，这些东西让我鲜明地感到，在我们人类的生活中，人们好像已经愿意接受这么一个事实：有一种东西叫做“艺术”，人们得为了它特别地、单独地做些什么才对。而就在这个巨大的水泥建筑之外，是重庆一块叫黄角坪的地方，喧嚣的街道、浑浊的空气、拥挤的交通、摊贩的争吵，有时可能还会有斗殴……所有这些都和这个巨大水泥空间内部出产的，被叫做“艺术”的那个东西，完全风马牛不相及。

这样的“当代”艺术，叫人浑身上下浸透在一种情绪中——羞愧。

在当代西方，人们对于这一类以艺术的名义无视社会、漠视人生的做法已经心生厌恶。且别说60年代以来反艺术美的前卫们，即使是抽象表现主义画家自己，对此都有反省。美国画家古斯顿，是美国伟大的抽象表现主义英雄榜上的“好汉”之一，他在五六十年代创作了抒情的抽象画，与波洛克、德库宁、罗斯科等人一起，构成了抽象表现主义出台的阵容。然而，即使他已经借此成名，作品有相当的市场，可是他却自问：他有什么权利在世界遍地恐怖时创造美呢？此后，他放弃了自己的抽象表现主义风格，重新画出了一种有形象的、漫画般的油画，画面完全不美，那些叼着雪茄、脑袋上只出现一只眼睛的丑陋形象，带着明显的揭露意味——可以是揭露人心的丑，或者是揭露社会的丑。他这样大幅度地改变画风，为的是要找到一种与他的道德不安相一致的艺术，他很有良心地写道：“我是个什么样的人？坐在家中，读着杂志，对于种种事情生出愤怒——然后走进画室，把红色和蓝色调在一起。我觉得，应该有某种途径是我可以采取的。我知道在我前面横着这

么条路，一条未踩结实的路。我想走上去把它踩结实，就像我小时候做的那样。”<sup>[4]</sup> 于是，这个追随自己良心的画家，甘愿接受由于离开抽象表现主义风格而受到市场冷落的后果。尽管西方观众现在并没有就此排斥任何抽象画，指任何依然醉心于创作优美画面的画家们，（当代艺术是包容和多元的，不再会从一种标准出发排斥异己，市场是多样的，观众也是多样的。）可是，西方观众已经具备了一种觉悟，不叫它们让自己做大，膨胀成为艺术存在的理由。

我们不是缺乏对多样化的当代艺术的衡量标准吗？我想，上述的例子应该可以帮助我们了解，什么是衡量当代艺术的标准。丹托把这一点说得很清楚：“我认为艺术的卓越性与艺术应该做什么、它希望达到的效果有关。1993年双年展的作品意在改变我们看待非正义事件并行动的方式。就像女性主义作品并非为了赚取我们对其欣赏的目的，而是改变在我们的社会中，人们对女性的态度。如果它具有这种效果，如果它能使观众看到他们以前无视或看不到的非正义的存在，那么它就具有艺术的卓越性……作品是用来改变那些看到它的人看待世界的方式，认为世界是个非正义的地方，事实上是要让人们受到感动，然后去改变它。”<sup>[5]</sup> □

## 注释：

[1] [2] 丹托《美的滥用》，王春辰译，江苏人民出版社2007年版，第88页。

[3] 格林伯格《前卫与媚俗》，秦兆凯译，引自《当代艺术理论前沿》，朱其主编，江苏美术出版社2010年版，第6—7页。

[4] 同 [1]，第101页。

[5] 同 [1]，第92页。

语言文字，而且更是怎样使用语言文字，也即使用方法，而方法的一个重要方面便是结构，或曰叙事结构。关于视觉性所涉之结构问题，我们可用一个老旧的类比来说明：观赏一幅风景画，其画框就像一扇窗户，框里的画就是我们所看见的窗外景色，或说窗外景色就是框里的画。用今日叙事学的术语说，这画框与画的关系，构成一个基本的叙事结构，其视觉性在于看与被看的关系，尤其是这一关系的实现过程。

关于画框结构与视觉性的实现，我们可从莎士比亚戏剧《哈姆莱特》的戏中戏说起。如果观众将自己面对的舞台看成是一个大画框，那么哈姆莱特的延宕和复仇故事，便是框里的画，而哈姆莱特邀人所演的戏中戏便是画中画。舞台和演出本身具有视觉性，莎士比亚剧中的两个舞台有如两个画框，是视觉性之实现过程中的层层推进。对于读者来说，若要通过叙事的此种画框结构而看见文学作品的视觉图像，完成视觉化过程，可采用“向后站”(stand back)的方法。20世纪中期的加拿大著名结构主义文学批评家诺斯罗普·弗莱(Northrop Frye)，在名著《批评的剖析》中这样谈及“向后站”与文学的视觉性：“在看一幅画时我们得站到近处，去分析那笔法和刀法的细节，这差不多与新批评的修辞分析相一致。但若往后站一点，构图就会显得清楚一些，于是我们便可去研究其表达的内容，举例说，这就是观看写实主义的荷兰画派的最好距离。越往后退，我们就越能看清画面的设计，例如站在极远处看一幅曼陀罗图像，除了原型而外，我们别无所见，那原型是一大片向心的蓝色，中心是兴趣对照点。在文学批评中，我们也常常不得不从诗歌‘向后站’，以便洞察其原型的构成。如果我们从斯宾塞《变幻的乐章》‘向后站’，就会看到背景是井然有序的光环，而一团不祥的黑色则冲进了低处的前景，这就像我们在圣经《约伯书》的开头所看见的原型之象。如果从《哈姆莱特》第5场的开头‘向后站’，我们会看到一个坟墓在舞台上打开，男主人公、他的敌手、女主人公都跳了进去，紧接着是地面上的一场殊死搏斗。如果我们从现实主义小说‘向后站’，例如托尔斯泰的《复活》或是左拉的《萌芽》，我们就会看到书名所示的神话式构思。”<sup>[2]</sup>在这段关于视觉性和视觉化方法的论述中，读者想象中的画框和画，有如观众面对的舞台演出，所见之原型图像，得益于向后站时借助的画框结构，以及画框在视觉上制造的空间距离和看与被看的分离。

关于弗莱《批评的剖析》之结构主义特性，可参见美国学者罗伯特·肖尔斯(Robert Scholes)在上世纪70年代结构主义鼎盛时期所写的《文学中的结构主义》一书。肖尔斯认为，弗莱以其原型模式的分析而将英语文学研究界的结构主义方法推向了高峰。<sup>[3]</sup>

在中国现代文学的早期作品中，利用画框来构筑叙事结构并获得视觉性的例子，可举鲁迅短篇小说《狂人日记》为例，其画框与画的结构关系比较直接，也相对简单。小说的开篇，是作者以第一人称叙事的口吻告诉读者，他从旧友手里得到了一本日记，这一直接而简短的叙述，为所获之日记套上了一个叙事外框。这是一种便捷而有效的叙事方式，虽然框外框里都以第一人称叙述为主，但叙事者不是同一人，而框外已涉第三人称。因此，这一画框结构可以划清作者与

狂人的界限，正因划清了界限，才有了看与被看的互动，视觉性才得以成立：鲁迅领着读者观看画框里的狂人，同时也被框里的狂人所反观，由此道出了狂人眼里之疯狂世界的主题，也才有了“救救孩子”的呼声。

与此相关，这种画框式叙事结构的另一好处，是叙事者的人称切换，这也是看与被看之视觉关系的丰富与深化。作者可以在框里框外跨进跨出，在第一人称和第三人称之间任意切换，充分发挥画框结构的叙事功能。之所以说《狂人日记》的叙事结构相对简单，是因为鲁迅在构建了画框之后，其叙事一旦进入框内，便执意借狂人文字来描绘其眼中的疯狂世界，也即框里的画面，再未跨出画框，也再未切换叙事人称。

画框式的叙事结构在文献记录影片中发挥了更好的作用，这不仅是因为屏幕即画框，具有画框的叙事功能，而且更是因为文献影片以其活动图像而比语言文字的视觉性更为直接，同时又以旁白的方式而保留了语言文字的解说功能，使视觉叙事得以名符其实。早在1966年，英国BBC广播公司即邀请著名艺术史学家克拉克爵士(Lord Kenneth Clark)主讲艺术教育电视片《文明》(Civilization)，向电视观众介绍西方视觉文明的历史，这是此类视觉叙事的早期经典。《文明》系列片由克拉克出场讲解，有如鲁迅说他得到了一本日记，由此构建了故事的画框。同时，电视画面上播映出所讲解之绘画、雕塑和建筑等图像，由克拉克入镜分析并阐释这些图像的意义和价值，比鲁迅向读者公开狂人日记多了一份解说工作。也许是由于初试新的叙事样式，《文明》从头至尾由一人解说，冗长而沉闷，但在六七十年代却以其新颖的视觉叙事方式而大受欢迎。接着，BBC很快又推出了另一套类似的文献片《观看之道》(Ways of Seeing)系列，向观众讲解艺术作品，由当时的著名艺术批评家约翰·伯格(John Berger)主讲，同样影响很大。自此，BBC公司制作了许多类似的教育文献片。到21世纪，这类文献片的叙事方式大为发展，克拉克爵士那种冗长而沉闷的叙述已不见踪影，代之以更有效、更吸引人的叙事方式，视觉叙事将语言文字、静止图像和活动图像融为一体而终成正果。

在21世纪头十年的这类视觉叙事里，英国艺术批评家、作家、电影制片人瓦尔德玛·詹纳兹扎克(Waldemar Januszczak)推出的《每幅画都讲述一个故事》(Every Picture Tells a Story, 本文简称《讲述故事》)八集专题文献片，改变了早期视觉叙事的一般概念，尤其是在叙述什么和怎么叙述这两点上。关于前一点，同类文献片的视觉叙事的确是叙述性的，要么讲述艺术的发展历史，要么讲述艺术的欣赏方法，但《讲述故事》却是探讨艺术问题，且是有深度有新解的学术前沿探索。关于后一点，《讲述故事》也采用了画框结构，但出场的叙述者却不只詹纳兹扎克一人，而是邀请了数位受访者入镜讲解，这就避免了克拉克式的单调乏味。在这两点上，类似的视觉叙事作品还有BBC近年推出的奈杰尔·斯拜威尔(Nigel Spivey)的《艺术怎样创造世界》(How Art Made the World, 又译《艺术创世纪》)等。除了这两点，电影的技术特长也在这些影片中得到了进一步发挥，例如画中画或戏中戏，以及“情景再现”或“重演”的方式就大大丰富了今日的视觉叙事。

## 二、画中画：从叙事结构到叙事话语

画中画与戏中戏基本同义，叙事结构一样，其多层次的画框，引出了叙事结构与叙事话语的关系问题。叙事话语是叙事方法的另一侧面，不仅涉及“说什么”，也涉及“怎么说”。在结构主义语言学中，“话语”（discourse）基本上属于表层结构的言语（parole），而在叙事结构的分析中，话语也属表层结构。为了探讨这个问题，此处进行个案分析，讨论刚提及的詹纳兹扎克的教育文献影片《每幅画都讲述一个故事》。

这一文献系列共八个短片，各约二十五分钟，分别探讨八幅欧洲名画的不同问题。其中第一个短片为《安德鲁斯夫妇》，考察18世纪英国著名肖像画家庚斯博罗（Thomas Gainsborough）的同名画作。这是一幅以田园风景为背景的肖像画，画中的两个主人公是年轻夫妇安德鲁斯。从着装看，丈夫一身猎装，该是打猎归来，妻子却一身华服，显然未随夫打猎，而是出门迎接猎归的丈夫，二人相会于屋外田园里的一棵大树下。丈夫斜跨猎枪站在妻子身旁，妻子坐在树下的长椅上。

影片的话语方式，是先提出环环相扣的递进问题，再从多方面来探索并回答这些问题。那些环环相连的问题，具有叙事框架的功能，而探索并回答这些问题，层层进入这些画框，步步获得对这幅作品的理解。影片一开始，叙述人詹纳兹扎克从田里抓起一把落地的禽鸟羽毛给观众看，是为图像符号的提示。然后，他引领电视观众来到伦敦的国立美术馆，来到这幅肖像画前，告诉观众：这幅作于1750年前后的名家作品，自绘制之日起就由私人收藏，两个世纪来秘不示人，直到20世纪60年代，才由国立美术馆购得，终于见了天日。他提出的问题是：为什么此画秘藏了两百多年？

为解答这个问题，詹纳兹扎克与观众一道仔细读画，发现人们通常都忽略了画面上的一个重要之处：这幅画并未完成，坐在长椅上的女主人公，膝部留下一片空白，而此处应该画有某物，或许该是孩子，或许会是书本，或许是别的什么。于是后续问题便出现了：画家原打算画什么？为什么没画出来？若是安德鲁斯夫妇不让画家画出来，原因是什么？除了影片提出的这些问题，我作为影片和绘画的观众，也要提出一个问题：为什么除了女主人公膝部那片空白，画面的其他部分已全部完成？换言之，画家为什么把膝部那片空白留到最后来画，而不顾绘制肖像画的通常程序，结果未能画完？

由于没有任何片言只语的文献资料保留下来供后人研究，詹纳兹扎克只得另辟蹊径来探索这些问题。如果我们把挂在国立美术馆展墙上的这幅画，确实看成一幅画，那么詹纳兹扎克便至少有两个探索空间，一在画框之外，他可以从事所谓外围研究，二在美术馆的画框之内，从事所谓内在研究。

在画框之外，詹纳兹扎克做的是关于画家生平及时代和社会背景的研究。他在影片里用第一人称和第三人称叙述自己的研究，告知了研究结果，也涉及研究过程。在此，视觉叙事与文本叙事的最大不同，是文献影片里的第一人称和第三人称分不开。在影片中，离开国家美术馆后，詹纳兹扎克将观众引到了庚斯博罗的故乡，用“我来到萨博里小镇”和“他父亲经营丝绸”这样的叙述语言，向观众讲解画家的家庭背景和生活故事，其中重要的是父辈经营丝绸买卖，画家自小就了解丝绸，后来绘制肖像画时也偏好人物身着丝绸服

装。当时英国丝绸和纺织业的发展，与圈地运动相关，画家对失地的农民充满了同情。

詹纳兹扎克用第一人称述说自己的研究行程，用第三人称述说历史旧事，二者几乎发生在同一地点同一画面，所以人称的切换并不明显。但他在研究过程中采访了当地人，并邀其入镜讲解画家的家史和圈地运动时期农业技术的发展。这时，第一人称和第三人称的区别，便因采访者和受访者的对照而相对明显，虽然二人并未同时出现在同一画面上。就叙事的画框结构而言，詹纳兹扎克借摄影镜头而领观众到画家的故乡，实则构建了一个鲁迅式的画框。但与鲁迅不同的是，他进入了这一画框去观看并讲述画框内的历史故事，而受访者的述说，则是画框内的画框，有如画中画。此种连环套的画框式叙事结构，有助于叙事话语的层层深入和步步精细。

另一方面，回到美术馆展墙上的画框之内，詹纳兹扎克所从事的内在研究可称形式研究，但与形式主义有所不同。就叙事结构而言，画框内的庚斯博罗绘画，讲的是另一个故事，不是关于庚斯博罗的故事，而是关于画中两个主人公安德鲁斯夫妇的故事。照影片的说法，二人分别来自富裕的地主家庭，他们有可能在圈地运动中分了一杯羹，剥夺过贫苦农民的土地。丈夫安德鲁斯与庚斯博罗是早年学友，他请庚斯博罗为自己和妻子绘制一幅新婚肖像当在情理之中。但是，即便是接受肖像订货，庚斯博罗这样的大画家也时常会不露痕迹地在画中借机表述个人意见，就像17世纪西班牙画家委拉斯开支为教皇画的肖像那样。那么，庚斯博罗想要在画中隐晦地表述什么？若果说画中男主角的形象刻画还算正常如实的话，那么相比之下，女主角的形象刻画便可圈可点：这位新婚妻子的年龄才刚过十八岁，却一副中年女人的老成相，尤其是眼袋松弛，与其优裕的生活和年龄完全不符，甚至与绘制肖像的目的不符。

因此，女主人很有可能已对自己的形象刻画不满意了，已经在猜测这位大画家为什么要把自己画得老谋深算。结果，当画家最后画到她手握家禽羽毛时，她终于识破了画家的心机，喝令画家停止绘制这幅画，并将这幅未完之画藏于深室，两百年不示于人。画中的女主人公为什么不让画家完成此画？詹纳兹扎克的解答来自画外的欧洲美术史，来自欧洲艺术的象征语言。影片说，18世纪中期的庚斯博罗深受荷兰画派影响，而在17世纪的荷兰风俗画中，农贸市场强悍的女人手握拔光了羽毛的家禽的形象，具有象征意义，此图像符号指强梁剥夺弱者，暗示了英国圈地运动中地主对农民的剥夺。因此，画家想借这幅肖像画来暗中表述的个人意见，是对自己早年学友的嘲讽。然而，画家在最后被识破了，他不能再画下去了。这样说来，画中女主人公膝上那块未画的空白，应该是一只野禽，即男主角打回的猎物。这猎获的野禽暗示着荷兰绘画中被拔了羽毛的家禽，由女主人手里未画完的羽毛所暗示。

詹纳兹扎克的上述解读，来自画框内外的往返。我们作为电视观众，也被他引领着在画框内外往返。这是艺术阐释的过程，如果我们对这过程有清醒的意识，我们便可自行往返于画内画外，通过阐释而回答前面提出的环环相扣的递进问题。例如，庚斯博罗之所以不顾绘制肖像画的先后程序而

将野禽留待最后，就是不愿被早早识破，但到了最后时刻却还是被识破了，所以此画终未完成。

从框内的画向外看，画中关于男女主人公的故事，解答了画中未画之物应该是什么的问题。向前推进一步，跨出画框的局限，在画外18世纪英国圈地运动的历史背景中，我们可以回答画家为什么要画家禽的问题。反之，如果我们从画框外面向画里看进去，便可先在画外得知画家对失地农民有着同情之心，然后在画里解答画中未画之物应该是什么的问题。这时候，我们再次确认了画框结构的叙事功能，并领悟到了另一个更外围的大画框，这就是电视屏幕，它在屏幕的框架里向我们展示了詹纳兹扎克的探索，又在这探索的框架里展示了庚斯博罗绘画的意义。我们作为电视观众，正在欣赏无数个层层相套的画中画，观赏一出出戏中戏，而最外围的最大画面，便是屏幕上这部专题文献影片。

《每幅画都讲述一个故事》的每一集，都以同一句主题语作结：“世上有许多关于艺术的故事，这个故事仅是其中之一”。我们可以借用这句话来总结视觉叙事的结构：“视觉叙事有许多种结构，画中画的框架结构仅是其中之一”，而且是表层的形式结构。

### 三、情景再现：此在与彼在的历史重演

由上观之，尽管画框结构可以层层相套，但仍是一种形式，是“说什么”的框架，属于“怎么说”的范畴，关涉各结构要素间的关系。在本质上，叙事话语是一个关于结构的概念，但它涉及“怎么说”和“说什么”二者，其关系揭示了视觉叙事的深层结构。在这方面，英国BBC广播公司近年推出的西蒙·谢玛（Simon Schama）主讲的教育文献影片《艺术的力量》，为我们提供了进一步的样本，且以情景再现为叙事话语的范例。在这套系列片中，谢玛的“说什么”涉及影片所再现的历史情景，而“怎么说”则涉及历史情景的再现及方法，二者的关系是由表层结构揭示深层结构的关系，此乃叙事话语的要义。

在编排体例上，谢玛的影片与詹纳兹扎克的《讲述故事》相似，二者均由多部短片构成，各短片相对独立。但是，詹纳兹扎克以单幅绘画为每部短片的讨论中心，而谢玛则以单个画家为讨论中心。一个画家的作品不止一幅，于是谢玛的叙事结构和叙事话语便相对多样化，尤长于从心理和传记的角度来阐释画家，讲解画家为什么要画这幅画（对应于“说什么”），以及为什么要这样画（对应于“怎么说”）。

按照当代著名叙事学研究者米克·鲍尔（Mieke Bal）的说法，所谓叙事话语既是所述故事的中心内容，也涉叙事者的叙事处所，<sup>[4]</sup>即本文所说的画框外与画框内的叙事位置，这两个处所的关系就是结构。在画框外，是叙事者于此时此地进行叙事的时空位置，可称“此在”；所述之事在画框之内，是彼时彼地所发生之事的时空位置，可称“彼在”，叙事者于必要之时可引领读者或观众跨越时空，由此在前往彼在。叙事者在画框内外的彼此穿梭，引出了当代叙事学理论的“情景再现”之说。这一概念借自历史研究，可追溯到20世纪前期的英国历史学家、形式主义艺术史学家科林伍德（R.G. Collingwood）的“重演”（re-enactment）理论。照科林伍德的说法，所谓重演，就是重新体验过去，指历史研究者让过去

发生的事情在自己的大脑中复活，将“彼在”的历史事件抓取过来，到“此在”来重新演出。<sup>[5]</sup>但是科林伍德并未言及相反的情形，他只是将过去抓住现在，而不是从现在溯游到过去。一般说来，科林伍德的重演方法虽属历史哲学，但感性多于理性，恐有学术逻辑的漏洞。但是，由于这一方法影响较大，当代学者便力图确认其逻辑性。<sup>[6]</sup>尽管《艺术的力量》是探索问题的，但毕竟是影视作品，而非学术论文，所以其情景再现的重演方法，便有了超越时空秩序的自由，而无逻辑漏洞之虞。

这就是谢玛的叙事行为在此在与彼在之间来回穿梭，使二者界线模糊，不易分开。在此，所谓情景再现，既是将彼在的历史情景抓取到此在来再现，也是将此在的观众带往彼在的时空去观看再现的情景，更是二者间的模糊时空。于是，叙事者的时空处所，便不得不成为我们关注的话题。

《艺术的力量》第一集《卡拉瓦乔》，探讨意大利16世纪末17世纪初的著名画家卡拉瓦乔（Caravaggio）绘画中的血腥暴力问题。叙事者谢玛为自己选定了两个位置：画框外的此在和画框内的彼在。就前者而言，谢玛在画框外向观众讲述画框内的往日绘画，讲述绘画产生时的历史和社会背景，讲述画家的生平故事和当时的艺术史实。就后者而言，谢玛从画框外进入画框内，从彼在的视角向此在的电视观众讲述彼在的故事。于是，他复活了卡拉瓦乔，雇请演员像演电影一样重演卡拉瓦乔的故事，既给了卡拉瓦乔以自述和独白的机会，也让卡拉瓦乔与别人对话。此时，谢玛既在画框内的舞台上重演历史事件，也在画框外配以叙事者的旁白，将画框内的彼在同画框外的此在贯通了起来。

就情景再现的画面而言，谢玛在画框内重演了静止图像与活动图像两种画面。那静止图像是卡拉瓦乔的绘画作品，无论是在此在的美术馆、画廊还是教堂里，作品本身总是静止不动的，但作品所在的环境却可能是活动的。这既是叙事者在此在环境里的活动，也是另一时空里画家在彼在环境里的活动，二者贯通起来使静止的图像有了活动的语境。所谓活动图像，就是以拍摄电影的方式重演卡拉瓦乔的故事，这是历史事件的再现，与电影一样有想象和虚构的成分。同时，活动图像也指谢玛本人在画框外的叙事行为，这一行为的重要性，不仅在于提供了画框作为此在与彼在之区别的时空参照，而且还在于利用旁白来跨越时空、出入画框，将此在与彼在贯通起来，这是旁白的叙事功能。

这就是说，叙事者有此在与彼在两个处所，即两个时空不同的叙事位置。在画框之外，谢玛从影片起头就开始叙述，多数时候他出现在屏幕上，有时也离开屏幕，使自己的叙述成为旁白。然而在画框之内，无论是讲解绘画作品，还是讲述画家的故事，例如画家的暴虐脾气之类，叙述者多数时候并未出现在屏幕上，观众在屏幕上看到的要么是画作，要么是所述的故事，即重演的事件，例如画家在画室里让模特们摆出动作以便作画，或挥剑与人决斗。但是，即便在画框之内，谢玛的叙述（旁白）也未停止，而且与画框之外的叙述相互承续，其间并无断裂。叙事话语的这种连续性，打破了画框内和画框外的界限，使此在与彼在间的穿梭得以实现，这是《艺术的力量》借画框式叙事结构来进行情景再现的话语方式。

《艺术的力量》一至五集探讨19世纪中期以前的艺术家，也即古代大师，因资料的搜集情形大同小异，故谢玛对叙事话语的处理也大体相似。但自第六集《梵高》起，由于文字资料和图像资料的相对充足，谢玛探讨19世纪末期的后印象派画家梵高时，便于此在与彼在的关系上采用了新方式：叙事者与被叙述者进行对话。第一种方式可称直接对话，利用画面的剪辑和穿插来使此在的谢玛与彼在的梵高接上话茬，仿佛二人在跨时空交谈，但并无真正的对视和顾盼，盖因二人不在同一画面上。第二种是间接对话，二人身处不同时空，未直接交谈，但他们的话题却是相同或相通的，虽然各说各话，却有一呼一应的效果。第三种是话题的延续，即一人引起某一话题，另一人续谈这一话题。第四种是话题的阐释，例如梵高在影片中谈及某一话题，镜头一转，谢玛出面解释这一话题；或是谢玛提出一个观点，然后镜头转向梵高，由他的独白来做注解。

谢玛利用此在与彼在的关系来进行情景再现，还采用了其他形式的视觉叙事。到了20世纪，随着电影技术的出现和发展，要达到情景再现或历史重演的目的已容易多了，叙事者可以利用彼时彼地的影像文献。在《艺术的力量》第七集《毕加索》中，为了讲解毕加索名画《格尔尼卡》的历史背景，谢玛借用了西班牙内战时期之电影纪录片的片段，用真实的影像材料，而不是想象的虚构图像，来再现了希特勒统治时期德国的轰炸机对巴斯克小镇格尔尼卡的狂轰滥炸。同时，谢玛还借用了毕加索的摄影家女友在上世纪30年代后期所拍摄的大量摄影作品，再现了这位画家在巴黎画室里绘制《格尔尼卡》的情形。在此，无论是活动的纪录片还是静止的照片，都以历史文献的方式来达到情景再现的目的，而不是以想象或虚构的方式来进行历史重演。

在第八集《罗斯科》中，由于叙事者与被叙述的画家几乎处于同一时代，于是此在与彼在的关系便在上被拉近了，而空间距离也相应易于跨越。尽管罗斯科死于1970年，比拍摄《艺术的力量》早了30多年，但谢玛仍采用了并置和重叠的叙事话语，以便使此在的叙事者、电视观众与彼在的画家、画作相沟通。影片开始时有一个片段，叙事者谢玛来到伦敦的泰特美术馆，走向罗斯科的作品，边走边做解说。这时，一个简单的蒙太奇手法，即从谢玛切换到了由演员扮演的罗斯科，他也正在泰特画廊里走向自己的作品，也一边走一边讲自己的艺术。此处的并置是时间上不同图像的交替出现，而不是空间上不同画面的同时展示。这是活动图像之并置与静止图像之并置的不同。但是，并置的功能在此并未改变，这就是贯通此在与彼在。

以上讨论所用的术语“此在”与“彼在”，是借自当代新历史主义的批评概念，可追溯到德国现代哲学中海德格尔和伽达默尔的现象学与阐释学。关于沟通此在与彼在，英国当代批评理论家汉米尔顿用语言交流来做比方，说是并非要去寻找一种彼时彼地和此时此地大家都懂的“宇宙语”，也不仅仅需要彼时彼地的词典和语法书，而更主要的是要对彼时彼地的语言行为进行周密描述。<sup>[7]</sup> 照文化人类学家吉尔兹的说法，任何一物都构成另一物的语境，我们只能在语言行为的语境中才能理解语言的含义。情景再现不仅是重演画家在彼时彼地做了什

么，而且更是提供彼时彼地的文化和社会语境，以便我们理解某位画家为什么要画那样的画，以及为什么要那样画。

## 小结

一些在文本时代不易说清的问题，或是比较抽象的理论问题，到了图像时代却变得相对直观。本文所涉的此在与彼在及其互动关系，从研究者大脑里的想象，变为画框里和影视屏幕上的画面，而所谓不易理喻的历史重演，也变为电影或电视的直观活动图像。

叙事问题是文艺理论的老问题，在文化研究和视觉文化研究的新语境中，获得了新特征，成为当代学术研究的一个关键词。上世纪八九十年代的后现代主义对历史和当代文化现象所进行的社会政治批评，给今日学术留下的遗产之一，是学术倾向的转向。在文学理论界，文学研究进入文化研究，在艺术理论界，艺术研究进入视觉文化研究。这二者的一个共同点，是文学研究与艺术研究都有转为社会文化研究的倾向，从而染上社会学和政治学的色彩。

学术转向的另一大表现是跨界研究，这与更早时期的比较研究有相通之处，但比较文学的跨度更大，跨越了学科领域和艺术门类。还在上世纪90年代前期，英国学者伊斯托普（Antony Easthope）就出版了《文学研究进入文化研究》<sup>[8]</sup>一书，将文学作品当做社会文化的文本切片来研究，与视觉文化领域里的电影、电视、摄影、广告等视觉文本进行贯通和并置，视野大为扩展，对文本切片的分析和阐释也更加深入，并独具见解。伊斯托普的理论和实践对我们今日的学术活动有相当的积极意义，但我从中得到了一个警示：无论是文学研究还是艺术研究，都不应该是社会学研究或政治批评的附庸，而应该具有相当的独立性；社会政治的探讨，是为了深化和拓宽文学与艺术研究的意义和价值。换言之，对于文学研究者和艺术研究者而言，文化研究和视觉文化研究是手段而非目的。

那么，文学研究和艺术研究的独立性何在？我认为在于文学和艺术的形式研究。当然，这一形式并不受形式主义概念的约束。本文在学科跨界的前提下，以叙事文学为出发点，从视觉文化的角度，来探讨视觉叙事问题，涉及叙事结构和叙事话语，便是在当代批评理论的语境中对叙事形式的重新认识，是为本文的价值和意义。□

## 注释：

- [1] Whitney Davis, *A General Theory of Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2011, p.8.
- [2] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: four essays*. New York: Atheneum, 1968, p.140.
- [3] Robert Scholes, *Structuralism in Literature*. New Haven: University of Yale University Press, 1974, p.65, p.118.
- [4] Mieke Bal, *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 3rd edition, 2009, pp.166—7.
- [5] R.G. Collingwood, *The Idea of History*. London: Oxford University Press, 1970, pp.282—3.
- [6] Rex Martin, *Historical Explanation: re-enactment and practical inference*. Ithaca: Cornell University Press, 1977—2000, p.150.
- [7] Paul Hamilton, *Historicism*. London: Routledge, 1996, p.154.
- [8] Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies*. London: Routledge, 1994.