

# 从“知觉的再现”到“符号的再认” ——布列逊的话语符号艺术观及其与贡布里希的论争

曹亚鹏 赵奎英

(南京大学艺术学院 江苏 南京 210093)

[摘要] 英国当代“新艺术史”学者诺曼·布列逊批判贡布里希的“图式-矫正”理论是一种“知觉主义”学说,他指出贡布里希的艺术理论忽略了绘画的社会性和历史维度,也掩盖了绘画作为符号的现实;布列逊主张绘画是符号不是知觉,他要用“符号的再认”代替贡布里希“知觉的再现”;布列逊提出艺术是话语符号,他用话语代替知觉,不仅把绘画重新置于社会领域,还揭示了权力在艺术史中的运作机制。布列逊的确揭示了贡布里希理论中的漏洞,但他对贡布里希的批判有失偏颇,厘清他们之间的理论纷争是辩证理解布列逊话语符号艺术观的重要前提。

[关键词] “知觉主义”;再现;再认;话语;权力

[中图分类号] I0 [文献标识码] A [文章编号] 1003-4145 [2021]04-0082-07

DOI:10.14112/j.cnki.37-1053/c.2021.04.013

“艺术是符号”的论断,在哲学、美学、文学和艺术史领域都有很深的渊源。潘诺夫斯基(Erwin Panofsky, 1892—1968)的图像学是艺术史中符号学研究的早期实践。穆卡洛夫斯基(Jan Mukarovsky, 1891—1975)、迈耶·夏皮罗(Meyer Schapiro, 1904—1996)、路易·马林(Louis Marin, 1931—1992)、于伯特·达米施(Hubert Damisch, 1928—2017)和圣·马丁(Fernande Saint-Martin, 1927—2019)等人都对“艺术是符号”有所论述。英国当代“新艺术史”学者诺曼·布列逊(Norman Bryson, 1949—)在批判贡布里希(Ernst Gombrich, 1909—2001)的基础上提出了一种新的艺术符号观。他指责贡布里希的艺术再现理论是一种“知觉主义”(perceptualism)学说,并指出贡布里希把绘画解释为知觉的记录掩盖了图像的社会性及其作为符号的现实。<sup>①</sup>但贡布里希并不支持艺术再现论,他的艺术理论中也包含深厚的符号学思想。<sup>②</sup>那布列逊为何还要批判他呢?布列逊所秉持的又是何种艺术符号观呢?本文试图厘清二者在艺术再现论和艺术符号学层面的理论纷争,以窥探其端倪。

## 一、贡布里希的“知觉主义”及其缺陷

布列逊对贡布里希的批判主要针对其“图式-矫正(schema-correction)”理论。他将贡布里希的艺术理论界定为艺术再现论,认为这一理论在根本上是非历史、非社会的,是将“视觉”排除在其他一切文化之外的错误做法;<sup>③</sup>布列逊声称根据贡布里希的观点,绘画主要被视为对知觉的模仿(mimesis),以及被图式所修正;在他看来,贡布里希的论述容易让人以为“绘画仍是对知觉的记录”<sup>④</sup>。由此,他称贡布里希的理论为“知觉主义”学说。

具体来看,布列逊之所以把贡布里希的理论界定为“知觉主义”学说,首先在于“图式-矫正”理论否定绘

收稿日期:2020-12-20

作者简介:曹亚鹏(1990—),女,河北石家庄人,南京大学艺术学院博士生,主要研究方向为艺术符号学。

赵奎英(1969—),女,山东定陶人,文学博士,南京大学艺术学院教授、博士生导师,主要研究方向为艺术理论与美学、艺术符号学、生态语言学与生态美学文化等。

基金项目:本文系国家社科基金重点项目“艺术符号学的当代建构研究”(项目编号:19AZW005)的阶段性成果。

①参见[英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第xxiv页。

②参见刘昌奇《修辞学与贡布里希视觉艺术理论之创新》,《山东社会科学》2018年第5期。

③参见[英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第xiii、xiv页。

④Norman Bryson, “Semiology and Visual Interpretation”, in Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey( ed ), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Cambridge: Polity Press, 1991, p.62.

画的历史维度,忽视绘画的社会构成(social formation)因素。他指出贡布里希“绘画作为知觉记录的解释”存在根本性错误,所以要追溯至贡布里希的美学观念在西方美学的源头——普林尼(Gaius Plinius Secundus, 23/24—79)的艺术史叙事传统加以论证。布列逊认为这种艺术史叙事模式中的绘画是非历史的,因为起源于普林尼的绘画发展模式看似使绘画处于一种在历史中不断发展变化的过程,但绘画自身的形态并非艺术史,历史正是被它所否定的维度。在布列逊看来,这一传统中的绘画相当于胡塞尔(Edmund Husserl, 1859—1938)现象学中的“自然态度”(natural attitude)。他强调“自然态度”压制了绘画的历史问题;在“自然态度”下,真实(real)是一种超越一切的、一成不变的给定物;绘画朝着对“外界”的真实完美复现——即“本质复制”(Essential Copy)的目标不断进步,却在对事物的临摹和复制中自我消隐;画家也被动地存在于视网膜与画笔之间,他们的工作都是在社会空缺(void)中完成的。社会虽然给画家提供创作题材,但画家与题材之间的关系在本质上是视觉的而不是社会的,因为即使画家的工作包含他人因素,那也只涉及其他画家,而不是其他社会成员。由此,他把普林尼“自然态度”的绘画归为“知觉主义”,并指出“图像的主要目的,照自然态度来看,就被认作知觉的传递,这种传递从充盈于知觉物质材料的源头(画家),到达渴望于知觉满足的接待场所(观者)”。<sup>①</sup>而且图像的传递都是一种理想化的纯粹状态,只包含传递者和接受者两个终端,其他社会因素都被省略了。布列逊将普林尼的艺术史传统界定为“知觉主义”,是立足于知识社会学(sociology of knowledge)的立场。他十分推崇彼得·L.伯格(Peter L. Berger, 1929—2017)和托马斯·卢克曼(Thomas Luckmann, 1927—2016)知识社会学中“现实是社会建构的”观点和“文化相对论”思想,<sup>②</sup>他要用知识社会学反击“自然态度”下追求本质复制的技术进步论(the doctrine of technical progress)中“图像能够超越历史”的局限性,以及最终以完满形式再现出自然现实的观点,从而坚持知识社会学中人类存在所经验的现实总是被历史建构的,根本不存在超验的、自然给定的现实的观点。

布列逊认定贡布里希的“图式-矫正”理论与普林尼的艺术史叙事传统具有相同模式。贡布里希指出,画家在再现自然时要凭借事先通晓的公式(图式),再随其所需对图式加以矫正,<sup>③</sup>画家不断矫正图式的过程也是绘画日渐接近自然现实的过程。布列逊认为,“图式-矫正”理论与普林尼的艺术史传统都是单线的“艺术史进步论”模式,“图式-矫正”过程循序渐进,相互联系的图式会形成一条历史链,这条历史链只关乎画家对前人图式的知觉,没有任何外在于这条历史链的事物能够影响其内部发展和演变,而更大的历史领域——隐藏在链索本身背后的历史进程也只能从外部对其产生影响。<sup>④</sup>根据布列逊的论述,贡布里希“图式-矫正”模式中画家的工作是在社会空缺中完成的,“图式-矫正”过程看似形成了历史链条,但是绘画本身不会受到任何历史性和社会构成因素的影响,它只是艺术家之间知觉材料传递的过程,绘画自身的历史性被抹掉了,所以布列逊也将贡布里希的理论视为“知觉主义”。他还指出在“知觉主义”理论中社会构成因素不起作用,“绘画是一种不合群的、私人化的本体领域同在隐居的画室中锻炼出来的图式技巧相互融合的结果”<sup>⑤</sup>。可见,布列逊不仅强调贡布里希的“图式-矫正”理论属于普林尼式“艺术史进步论”,还揭示出它们都忽略绘画的社会性和历史维度等缺陷。

布列逊把贡布里希的“图式-矫正”理论界定为“知觉主义”,更重要的原因在于,他认为贡布里希没有完全弃绝本质复制,其艺术理论还属于传统再现论(即模仿论)范畴。布列逊洞察到了贡布里希对“本质复制”的矛盾态度,他一方面深知贡布里希明确表示弃绝本质复制;另一方面又指出贡布里希对图式发展史的处理与普林尼的艺术史模式过于相似,所以他认定贡布里希没有完全弃绝本质复制。贡布里希在本质复制问题上确实显出模棱两可、不置可否的中庸态度。他虽然指出画家作画时必须事先通晓事物的图式,种种再现风格一律凭图式以行,各个时期绘画风格相对一致也是由于描绘视觉真实不能不学习的公式,并且强调没有艺术家能摒弃一切程式“画其所见”,但他更难接受不承认存在视觉现实其物,他虽然深知“所知”对“所见”的建构作用,眼睛会因受到欺骗而产生错觉,但他也明白倘若没有判断真实性的标准,更谈不上背离真实。所

① [英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第7-9页。这里的“观者”实指其他画家。

② 参见[美]彼得·L.伯格、[美]托马斯·卢克曼《现实的社会建构:知识社会学论纲》吴肃然译,北京大学出版社2019年版。

③ 参见[英]E.H.贡布里希《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》杨成凯、李本正、范景中译,邵宏校,广西美术出版社2012年版,第1页。

④ 参见[英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第xiv页。

⑤ [英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第150页。

以他才讲“图式和矫正”的过程,并指出“矫正”一词蕴涵更为接近真实的意见。<sup>①</sup>这难免让人觉得,虽然画家作画要借助事先学会的图式,但绘画最终还是取决于对现实的匹配。恰如有学者所理解的,贡布里希看似提倡一种构建主义(constructivist)的艺术理论,强调“单纯的眼光”(innocent eye)只是幻觉,但紧跟在“图式”之后的“矫正”(correction)术语暴露了古老“再现理论”的尾巴。画家虽然受到先前认知方式的影响,但他仍然能够参照眼前的客体对它们进行修正,绘画作品的价值取决于它们是否与客体“相配”。<sup>②</sup>贡布里希对视觉真实和“矫正”过程的强调,表明他并没有完全弃绝本质复制。贡布里希对本质复制的矛盾态度还可以从“图式”概念见出。布列逊指出在贡布里希的理论中,画家在作画时会出现两种“图式”,一种限于在画家手部惯常的肌肉训练中存在的手工实体,另一种是隐身于画家意识领域之内的精神实体。如果采用前者,各代画家可以不断调整图式以接近对世界的本质复制。而作为精神实体的图式,则“寄宿于画家的知觉器官,而不是表达器官;也就是说,存在于神经系统而不是肌肉组织内”<sup>③</sup>。那“图式-矫正”过程便会脱离社会和文化建构,从而被置于“知觉主义”范畴。布列逊区分的两种“图式”亦即图式的“个性”与“共性”。他所谓的手工实体并非如画笔或直尺一般作为实物存在,而是指图式是个体性的,画家各有其专属图式,他们在作画时需要学习前人的图式并根据实际需要加以修改,“图式-矫正”是一个持续的、需要切实完成的过程;而作为精神实体的图式,实为一个“共性”的图式概念,它包含十分丰富的内容,画家针对不同题材从图式中各取所需,再加以修改,所有画家都使用图式,但他们使用的具体内容有别。与手工实体的图式不同,画家对“共性”图式的选择和修改全在脑海中完成,画家在观察到被再现对象时就已经完成了图式的选择和矫正,根本不会涉及其他社会因素,这样一来,“图式-矫正”过程便成了布列逊所谓的“知觉主义”。布列逊指出,贡布里希对两种“图式”都有观照,<sup>④</sup>他虽然深谙贡布里希对本质复制的矛盾态度,但还是根据普林尼的艺术史传统将贡布里希的艺术理论界定为“知觉主义”。

布列逊认定贡布里希没有完全弃绝本质复制,还属于艺术再现论范畴。但贡布里希曾明确否定艺术再现论,他不但要“阐释为什么艺术家显然是想让他们图像看起来接近自然却会遭到始料不及的困难”,而且坚称,“酷似自然的图像从未存在过,所有的图像都以程式为基础”,并且“模仿自然作为艺术值得一为的目标的确遭到摒弃”。<sup>⑤</sup>有学者专门类比言语行为理论和贡布里希的艺术行为理论后指出,贡布里希理解的再现(representation)并非一般人所谓的模仿或具象写实的再现,而是一种符号表征和代替行为,其主要目的是满足对对象的替代功能。贡布里希也不是从“形式相似”,而是从用法、功能、行为的角度去定义再现。所以,大多数在模仿论意义上批判贡布里希再现论的学者都是无的放矢。<sup>⑥</sup>但布列逊并非从“形式相似”层面将贡布里希界定为知觉再现论者,而是根据“图式-矫正”理论与普林尼艺术史模式都忽略绘画社会性和历史维度,从而将其归入模仿论的范畴。他认为贡布里希“知觉主义”的绘画是对知觉的模仿,一方面在于“图式-矫正”模式反映出绘画只关乎艺术家知觉的传递;另一方面,贡布里希“知觉主义”的绘画模仿艺术家的知觉,就像普林尼“自然态度”的绘画模仿自然现实。它们都承认绘画与被再现的对象之间存在关联(这种关联并非与对象之间的相似性),也都认可存在给定的现实,只不过布列逊把普林尼绘画对既定现实的模仿,转移到了贡布里希的绘画对知觉的模仿。布列逊将贡布里希界定为艺术再现论者时,所使用的“模仿”和“再现”概念是等同或混用的;在其他论述中,又存在“再现”明显不同于“模仿”的情况。可见布列逊并未仔细区分二者。而“再现”确实有“广义”和“狭义”之分,<sup>⑦</sup>布列逊称贡布里希为艺术再现论者,是因其没有完全脱离“狭义”的艺术再现

①参见[英]E.H.贡布里希《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》杨成凯、李本正、范景中译,邵宏校,广西美术出版社2012年版,第I-III页。

②参见丁尔苏《绘画与符号学》,《中国比较文学》2020年第3期。

③[英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第30页。

④布列逊关于贡布里希对两种“图式”的划分,参见[英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》,郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第27页注释①。

⑤[英]E.H.贡布里希《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》杨成凯、李本正、范景中译,邵宏校,广西美术出版社2012年版,第VI-II、XII页。

⑥参见刘昌奇《“透过语言看艺术”:贡布里希的艺术本体论及其理论启示》,《北京电影学院学报》2020年第11期。

⑦“representation”一词存在多种翻译,它既可译作“表征”,也可译作“表象”“再现”。心理科学、认知科学中多翻译成“表征”,哲学领域多译为“表象”,美学和艺术理论著作中多译成“再现”。当它被译为“再现”时,其用法存在“广义”和“狭义”之分。“广义”的“再现”类似于“表达”,“狭义”的“再现”类似于“模仿”。如果“再现”从“表达”的意义上来看,可以说所有的艺术都是“再现”;如果从“狭义”上来看,模仿性的“再现”则指一种特定时期特定派别的艺术理论,它在现代和后现代的艺术理论和实践中都遭受到攻击。

论,也没有揭示绘画作为符号的现实。因此布列逊要用“符号的再认”代替“知觉的再现”。

## 二、从“知觉的再现”到“符号的再认”

根据布列逊所述,贡布里希的“知觉主义”认为绘画所再现的是艺术家的知觉,再现的过程只涉及艺术家之间知觉的传递,它是一个从知觉的起始站(早期艺术家),经过不受任何外物干扰的通道,到达接受站(晚期艺术家)的过程。它并不涉及对知觉材料的重新经验和重新创造。布列逊主张用“再认(recognition)”代替“再现”,以完成对知觉材料的重新经验和重新创造。

在布列逊看来,“再认”不同于贡布里希“知觉的再现”,它能够揭示对先前知觉材料的具有比较性的回忆过程。“再认”出现的领域与社会领域相对应,它是一个完全物质的与看得见的活动。“再认”牵涉到社会构成的激活,它所强调的社会性和物质性特征正是被普林尼艺术史传统所否定的。“再认”的符码占据了符号相互沟通的领域。“再认”的正确判断标准往往涉及一个以上的观者。这些都是贡布里希“知觉的再现”所不具备的。布列逊“符号的再认”过程实为观者对绘画的观看和解读,它与贡布里希“知觉的再现”(艺术家作画的过程)相对应。布列逊指出,在“知觉主义”中“所有关于再认的内容的表述被认为‘隐藏’于特定的图像之后,而观者在所有理解行为中掌握的是一种通过图像的方式所传达的动名词式的内容,这时候,在当前和先前的事实材料之间的交叉参考和比较并未出现”<sup>①</sup>。而观者对绘画“再认”时,却能揭示出当前和先前事实材料之间的比较。这是因为绘画是历史地形成的,是被建构的,观者需要借助自身的知识和文化建构对其进行解码和阐释,观者观看绘画的过程即重构画家先前知觉材料的过程,它在唤起观者对绘画的储备符码时,自会与画家先前的知觉材料产生比较。布列逊还指出,在“知觉主义”中,画家可能完全熟知自己的知觉意图,也明白绘画所传递的原始意图,但画家在绘画中所表达的意图不见得能够完全被观者获得,观者只能看到画家在画布上呈现的东西。为了尽可能获得画家在绘画中传递的最完整的原始意图,观者就不得不借助弗朗卡斯特(Pierre Francastel, 1900—1970)的“普遍的视觉经验”(universal visual experience)对绘画加以再认。布列逊指责“知觉主义”绘画只再现画家的知觉,不涉及其他社会成员,而“再认”至少涉及一个以上的观者,观者的加入便是其他社会成员的参与。布列逊指出:“体验知觉只需一个人就能完成,而再认符号则需要(至少)两个人。”<sup>②</sup>他一直谴责“知觉主义”对绘画的解释只是画家的视网膜到画笔之间的一条弧线,这条弧线只内在于视野或知觉。而绘画作为符号的再认则延伸了个体之间的弧线,并穿越了内在个体(即画家)的空间,从而到达了观者的空间。<sup>③</sup>他其实想表明只有观者的加入才能使符号的媒介得以形成,正是观者对绘画的解读才使得绘画作为符号存在。因为在布列逊看来,“视觉艺术的符号学分析并不先从对艺术品的解释入手,而是研究那些观看艺术作品的人是如何理解艺术作品的,即观者理解他们所看到的事物的过程。”<sup>④</sup>布列逊认为观者观看绘画是社会构成的一部分,他还强调符号和社会构成都潜存于符号学过程内部,符号不能独立于社会构成而存在,因为只有在符号能唤起人们共同的感觉时,它才能够作为一种符号而存在。<sup>⑤</sup>布列逊认定贡布里希的“知觉主义”只限于画家和其他画家,没有其他社会成员的加入,不能称为符号过程。只有加入其他社会成员——观者,并对绘画进行再认,才是视觉艺术符号学的重要旨归。绘画也不再只是画家间的知觉传递,而是社会性的观者对绘画的观看和解码,绘画遂作为符号而存在。布列逊由此揭示出了绘画的社会性和作为符号的现实。

布列逊以观者“再认”符号取代贡布里希的艺术家“再现”知觉,暗含指责贡布里希忽略艺术活动中的观者维度之意。贡布里希并未忽略观者,他的《艺术与错觉》(*Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*)第三部分专门以“观者的本分”为题论述了观者在艺术活动中的作用——“在模仿活动中,观看者的心灵也有其本分”<sup>⑥</sup>,并指出绘画还取决于艺术形式语言在观者心灵的“投射”,观者也要具备“模仿”能力。布列逊并非指责贡布里希完全抹杀观者的作用,他批判贡布里希主要针对其“图式-矫正”理

① [英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第43页。

② Norman Bryson, “Semiology and Visual Interpretation”, in Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (ed), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Cambridge: Polity Press, 1991, p.65.

③ Norman Bryson, “Semiology and Visual Interpretation”, in Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (ed), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Cambridge: Polity Press, 1991, p.65.

④ Mieke Bal and Norman Bryson, “Semiotics and Art History”, in *The Art Bulletin*, Vol. 73( June 1991), p.184.

⑤ 参见 [英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第56页。

⑥ [英] E.H.贡布里希《艺术与错觉——图画再现的心理学研究》杨成凯、李本正、范景中译,邵宏校,广西美术出版社2012年版,第162页。

论。“图式-矫正”理论确实更关乎艺术家的作画过程,绘画完成之后才涉及在观者心灵中的“投射”。布列逊意欲揭示出“图式-矫正”理论发展到极致状态时所出现的忽略绘画社会性和历史性的可能。他批判贡布里希的实质在于,他们切入艺术活动的维度存在差异。借助艾布拉姆斯(M. H. Abrams, 1912—2015)艺术批评坐标系的“四要素”<sup>①</sup>来看,贡布里希虽然也考虑艺术活动的观者(欣赏者)维度,但他最先考虑艺术家作画时的心理,他的“图式”概念也是艺术家使用的,观者维度是在艺术品成形之后的“投射”过程中才予以关注。布列逊则首先考虑观者维度,更加推崇观者在艺术活动中的重要作用。他们的分歧在于艺术家和观者何者为重,并不涉及排除哪一方。

贡布里希本人和很多学者的论述都表明,他并非如布列逊所言故意掩盖绘画作为符号的现实,而是也将艺术视为符号。贡布里希曾谴责莫里斯(Charles William Morris, 1901—1979)虽然坚持要对视觉符号进行更多的描述性研究,但是并未看到新出现的图像学学科的重要性。贡布里希坦言“就像语言学已经对语言所做的那样,图像学最终必然也会为图像作出贡献。”<sup>②</sup>他还具体论述了普通符号科学的符号学(semiotics, semiology)和语义学(semasiology)名称,指出这些术语都来自希腊语的符号(sema),应将其界定为进行系统的意义分析的学科,并称这一学科源自阿比·瓦尔堡(Aby Warburg, 1866—1929)和潘诺夫斯基的“图像学”。<sup>③</sup>贡布里希的符号学思想受到索绪尔(Ferdinand de Saussure, 1857—1913)、卡尔·比勒(Karl Bühler, 1879—1963)、雅各布森(Roman Jakobson, 1896—1982)和瑞恰慈(I. A. Richards, 1893—1979)等人的影响。<sup>④</sup>他在卡尔·比勒言语行为理论上形成了艺术行为理论,他的《艺术与错觉》第四部分“发明和发现”、第一部分“写真的界限”、第三部分“观看者的本分”正好对应比勒强调语言产品在言语行为中的使用功能,它们分别是对发话者、替代对象和受话者而言,语言产品在言语行为中所行使的“表达”功能、“再现”功能和“唤起”功能。<sup>⑤</sup>比勒言语行为理论的形成源于对索绪尔语言学的反思,他觉得索绪尔将言语视为个体性和非社会性的认识不会持久,应该增加对语言行为(sprechakt)的分析,<sup>⑥</sup>由此发展出了他的言语行为理论。受比勒的影响,贡布里希从符号的功能角度定义艺术,逐渐形成了系统的“图像符号学”。布列逊体察到了贡布里希“图式”概念包含的语言学因素,<sup>⑦</sup>却没有深究其背后的符号学内容。布列逊也对索绪尔的结构主义语言学有所反思“一旦知觉(perception)被再认所取代,我们就必须悬搁索绪尔式的公式‘符号=能指+所指’并且按这样的路线重述:在再认中,能指寻求另一能指;能指之间的关系形成了符号(符号=Sr→Sr)。”<sup>⑧</sup>由此看出,布列逊将索绪尔能指与所指相结合的语言符号转为了德里达(Jacques Derrida, 1930—2004)意义上从能指到能指的游移符号。比勒与布列逊都对索绪尔的结构主义语言学进行了反思,但不同的是,比勒转向了言语行为理论,布列逊则转向了后结构主义。贡布里希由于受比勒影响较大,他的视觉艺术理论虽然包含符号学理论,但与布列逊的艺术符号学存在巨大差异。布列逊之所以批判贡布里希的“图式-矫正”理论掩盖了绘画作为符号的现实,还因其要从后结构主义立场提出一种新的艺术符号观,那他具体将艺术定义为什么符号呢?

### 三、作为话语符号的艺术

在详述了贡布里希“知觉主义”的缺陷,并把他界定为艺术再现论者之后,布列逊将艺术定义为一种话语(discourse)符号。

布列逊用“话语”符号定义艺术,首先是要代替贡布里希的“知觉”一词。他认为贡布里希的“知觉主义”将“视觉”排除在其他一切文化现象之外,而“话语”术语则有助于突破视觉再现论的限制,并起到改造知觉领域的作用。布列逊指出,贡布里希的视觉理论只允许一种形式、一种格式塔介于眼睛和世界之间,形成

①即“作品(艺术品本身)”“生产者(艺术家)”“世界”“欣赏者(听众、观众、读者)”参见[美]M.H.艾布拉姆斯《镜与灯:浪漫主义文论及批评传统》,郗稚牛、张照进、童庆生译,王宁校,北京大学出版社2015年版,第4页。

②E. H. Gombrich, “Signs, Language and Behavior by Charles Morris”, in *The Art Bulletin*, Vol. 31 (March 1949), p. 72.

③参见[英]E.H.贡布里希《秩序感——装饰艺术的心理学研究》,杨思梁、徐一维、范景中译,广西美术出版社2014年版,第243页。

④参见刘昌奇《贡布里希语言学视域与“图像符号学”研究》,南京大学2019年博士论文,第3页。

⑤参见刘昌奇《“透过语言看艺术”:贡布里希的艺术本体论及其理论启示》,《北京电影学院学报》2020年第11期。

⑥参见[德]卡尔·比勒《卡尔·比勒语言哲学文集》,温仁百译,商务印书馆2017年版,第142页。

⑦布列逊指出“在图像里,相当于语言里的范例的是图式。”他并未抹除贡布里希理论的语言学视域。参见[英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》,郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第132页。

⑧[英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》,郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第86页。

眼睛—图式—世界的交互作用。而他要以意指(能指) [signification ( the signifier) ]来取代图式。与图式仅限于眼睛和世界之间不同,意指在世界、视觉再现系统和眼睛三者之间存在。布列逊要用“话语”符号揭示出形式、光、色彩和光学结构,以及社会在大量的、复调结构层面上建构的意义;阐明绘画让主体感觉到的不仅仅是一个“视觉场”,还是一个存在高度微妙差别和被编码的环境。他要把视觉再现作为社会和话语施动者( discursive agents) 的产物,而不是孤立的艺术玩家在与世隔绝的美学空间中熟练处理规范化形式的产物。<sup>①</sup>

其次,通过将艺术定义为话语符号,布列逊致力于将绘画重新置入社会领域。他把视觉图像考虑为符号的主要目的就是在社会内部重新定位艺术,把图像看作回归社会的话语作品,而不仅仅将它们作为由其他机构导致的工具性结果。“画家假设了他再认的社会符码,而且在他们所限定的范围内从事创作活动,但是这些准则允许阐述符号的新的组合,并在话语建构中进一步演变:这就是绘画意指( signifying) 作用的结果,它们接着又作为新的和再生的话语流重新流进了社会。”<sup>②</sup>传统艺术史经常把艺术作品当作社会政治经济文化等因素的反映或记录,布列逊等“新艺术史”学者直接把绘画看作文化的一部分,它们本身就具有文化价值,还是文化形成的参与者。布列逊等人既不像潘诺夫斯基那样探讨图像所象征的文化意义,也不像第一代马克思主义者那样认为艺术属于“上层建筑”,他们一致宣称“图像属于代表阶级的复杂符号系统的一部分。”<sup>③</sup>

布列逊声称“话语”符号是人类劳动的产物。它不能从事物中自发出现,而是一种不能简单地从所谓的经济基础中派生出来的机制。他反对传统艺术史根据马克思主义“经济基础—上层建筑”的二分法来定义艺术,指责二分法把话语当作意识形态物质运作机构之上漂浮不定、模糊不清的先验云雾,话语只是上层建筑的伴随物。他称二分法否定了话语作为文化形式的机制,也割断了话语符号与法律、政治、经济等形式之间的相互作用。布列逊推崇的符号学理论打破了这种二分法,他们认为社会生活各个方面都由符号构成的意指系统所组成,他们把经济活动和文化活动都视为再现,并且给它们注入社会价值,这些社会价值是不同的话语种类。<sup>④</sup>布列逊对话语符号实践性和绘画社会性的强调,与他从后结构主义符号学立场反思结构主义语言符号相关。索绪尔的结构主义语言学在20世纪初对文学、美学、哲学等都产生了深远影响,但他强调语言符号的任意性和差别性,使得语言处于一个完全封闭的系统中,既隔断了语言符号与外物的联系,又使其失去了与主体的关联,导致语言成了一个封闭的、“独立自主的、空洞无物的、任意的、差别的纯粹形式系统”<sup>⑤</sup>。布列逊深知索绪尔结构主义语言学符号学的局限,认为索绪尔的符号系统性概念中缺少符号如何与内部系统之外的现实相互作用的要素。<sup>⑥</sup>他坚称,如果一个系统要与可理解的事物发生关联,必须要有媒介条件,这个条件就是话语。他说“语言没有涉及实践,话语却由实践建构而成:当话语以社会构成流通时话语就是语言。……语言不能从其本身中产生话语:话语是从语言和物质生活之间的缝隙中产生的。”<sup>⑦</sup>布列逊强调话语的实践性和建构性,与乔纳森·卡勒( Jonathan Culler, 1944—) 对话语的阐述有相通之处。卡勒指出话语“产生于自然的观念与文本的意义及其与其他话语的关系,社会实践和人的主题成为总体反映的对象”<sup>⑧</sup>,他和布列逊都注重话语的社会性。

布列逊探讨艺术作为话语符号,还与图像与权力的关系问题有关。他斥责“知觉主义”并没有在图像与权力的问题方面留下任何空间,即使社会权力对绘画有所影响,也是从外部介入。他详述道“权力利用、掌握、占有,并扭曲从画家向观者传播的知觉通道;权力也许能够促进、支持、维持和资助这条艺术的通道,但无论如何我们观察时,权力被知觉主义的表述理论化为总是超越这种视觉图像的传达:权力是某种移入的外部

①参见[英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第xiv-xv页。

②Norman Bryson( ed) , *Calligram: Essays in New Art History from France* , Cambridge: Cambridge University Press , 1988 , p. xxvi.

③[美]温尼·海德·米奈《艺术史的历史》李建群等译,上海人民出版社2007年版,第191页。

④参见[美]诺曼·布列逊、[美]迈克尔·安·霍丽、[美]基思·莫克西编《视觉文化:图像与阐释》,易英等译,湖南美术出版社2015年版,第V页。

⑤赵奎英《艺术符号学基础的反思与现象学存在论重建》,《南京社会科学》2017年第4期。

⑥参见[英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第xxv页。

⑦[英]诺曼·布列逊《视觉与绘画:注视的逻辑》郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第91-92页。

⑧Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* , Oxford: Basil Blackwell Ltd , 1988 , p. 22. 译文参见[美]诺曼·布列逊、[美]迈克尔·安·霍丽、[美]基思·莫克西编《视觉文化:图像与阐释》,易英等译,湖南美术出版社2015年版,第II-III页。

力量 权力的强势是通过其贯穿和摧毁私人感受传达的程度来衡量的 因此权力的本质可以在其外部形式上准确地表现出来。”<sup>①</sup>倘若把绘画作为符号而不是根据知觉来解释 就可以在权力领域重新定位绘画 权力在艺术活动内部发生。布列逊倾向于从观者凝视维度探讨绘画与权力的关系 在他看来 每一次观看行为都有权力存在。他不光注意图像的推论形式中观看者用于图像上的话语 即一般观看行为对图像所代表的政治经济意义加以阐释的权力 还关心权力的微观层面。布列逊不断提到 如果权力仅被当作巨大的中心化的力量 就只能在绘画外面起作用 而无法理解其微观层面。他所谓的权力的微观层面 是指被主流艺术史话语所掩盖的艺术史实践。布列逊指出,“历史总是根据胜利者的观点来写的 或者至少是根据胜利者的档案资料来写的: 惟一能被写入视觉历史的是那些在历史上重建而‘成功了’视觉机制”<sup>②</sup>,也就是主流的艺术史话语。而在主流话语之外没被记录下来的观看话语 则属于无声的话语实践 它们只能以完全不与集体表达形式共享的符号方式运作。布列逊提到 那些官方视觉领域之外的视觉实践 尚未被提升到有组织的话语水平 它们理应也被当作话语 也需要被关注 譬如历史中除官员、高级职员和官僚们等巨大社会权力的话语之外 还有不太受关注的历史话语 以及男权社会中被男性话语压制的女性和儿童的观看实践等。布列逊透过话语符号探讨图像与权力关系的路径 与福柯( Michel Foucault ,1926—1984) 的话语理论如出一辙。福柯针对具体艺术作品 如委拉兹贵支( Velázquez ,1599—1660) 的《宫娥》( *Las Meninas* ) 做过话语分析 他通过考察绘画中的凝视和目光的交错证明权力话语的多重结构 <sup>③</sup>但他也倾向于探讨微观权力。布列逊对福柯话语理论的借鉴也偏重于后者。他研究绘画与权力的关系 最终也指向微观权力层面。如果说福柯的“知识考古学”通过对知识话语的研究发现了社会历史层面的断裂 那布列逊对图像与权力的考察则从图像所属的话语系统延伸至个体话语实践 揭示出了艺术史书写中存在的断裂。

布列逊的话语符号艺术观还涉及在视网膜与光之间存在的由话语构成的符号之屏。他认为 正是话语的符号之屏使视觉社会化了 人的视觉社会化需要借助话语作为媒介才能完成。人们无法直接认识另一个人的视觉场 我们对视觉场的认识只能从话语的描述中见出; 对所见之物的界定也不是来自视觉场本身 而是在视觉之外通过描述性符号进行。人们正是由于在视觉中介入符号 用话语对其进行描述 才可以被称作视觉主体。<sup>④</sup> 布列逊一直强调绘画的社会性和话语的实践性 他的话语符号不是自我指涉的 而是指向外部社会因素 始终将艺术与观者和社会历史相勾连。这一点与将艺术视为一种显现性符号相契合。显现性符号试图“在关注艺术符号自身显现的同时 重建起艺术与世界、与此在的因缘关联 重建起艺术符号的存在场域”<sup>⑤</sup>。它具体是一种出场符号 其所显现出来的存在是“由艺术家、欣赏者、艺术作品以及艺术作品所由生成并存在于其中的周遭世界和时机场所共同构成的一个‘因缘整体’、一个‘存在场域’ 艺术作为出场符号 正是要把这个世界整体、把这个存在场域显现出来”<sup>⑥</sup>。布列逊的话语符号也揭示出了艺术的“因缘整体” 只不过他的“因缘整体”更关注艺术品、观者、社会建构和权力之间的相互作用。

诺曼·布列逊对贡布里希艺术再现论的批判 是“新艺术史”学者反思传统艺术史的具体实践。他详细阐述了贡布里希“图式-矫正”理论与普林尼艺术史传统的关联 揭示了“知觉主义”学说潜在的忽略绘画历史维度和社会性等缺陷 也较为辩证地剖析了贡布里希对待艺术再现论的“中庸”态度。布列逊明显感知到了贡布里希“图式”概念所蕴含的语言学因素 却并未深究 更没有挖掘其背后的符号学视域 因此他对贡布里希的批判有失偏颇。但总体而言 布列逊以话语符号界定艺术 将绘画重新置于社会领域 不仅彰显出绘画的社会性 还触及权力在艺术史中的运作机制。他从后结构主义立场将绘画视为本身具有文化价值的话语符号 他的话语符号艺术观为当前的艺术史研究开辟出了新路径。

(责任编辑: 陆晓芳)

①[美]诺曼·布莱森《法国新艺术史的挑战》载[德]汉斯·贝尔廷等《艺术史的终结?——当代西方艺术史哲学文选》,常宁生编译,中国人民大学出版社2004年版,第149页。

②[英]诺曼·布列逊《视觉与绘画: 注视的逻辑》,郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第xx页。

③参见高名潞《西方艺术史观念: 再现与艺术史转向》,北京大学出版社2016年版,第464页。

④参见[英]诺曼·布列逊《传统与欲望: 从大卫到德拉克罗瓦》,丁宁译,浙江摄影出版社2003年版,第86-87页。

⑤赵奎英《艺术符号学基础的反思与现象学存在论重建》,《南京社会科学》2017年第4期。

⑥赵奎英《试论艺术作为出场符号》,《文学评论》2018年第4期。