

中国图像叙述学： 逻辑起点及其意义方法

于 德 山

内容提要 本文以西方叙事学为出发点和参照点，把通常的“叙事”范畴扩展为“叙述”范畴。“叙述”成为本文进行中国图像叙述学理论探讨的逻辑起点。在此基础上，本文简要梳理了中西图像叙述研究的历史与现状，分析了图像叙述研究方法的独立性及其与语言叙述不同的叙述特征，认为中国图像叙述学是当代叙述理论研究的一个广延，尤其为中国古代叙述提供了一个彰显美学意义与文化意义的广大背景，是对当前全球化“图像转型”的一次理论回溯，其现实的指导意义十分重大。

关键词 中国图像叙述学 叙述 语—图互文 中国古代图像叙述

西方“叙事学”（Narratology）理论研究侧重于“叙事”这一种表达方式，我们在研究中把“叙事学”之中的“叙事”范畴扩大为“叙述”范畴，让“叙述”范畴包含“叙事”、“抒情”和“议论”三种表达（陈述）方式。这一拓展的研究视野可以厘清目前学界对这三个范畴的混乱认识，对中国古代叙述理论研究显得尤为重要。

图像作为一种叙述形式

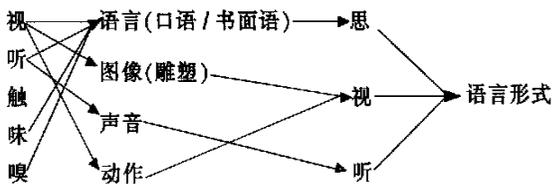
语言是一种叙述形式，那么，图像是否也是一种叙述形式呢？为了回答这一问题，我们要进一步提出两个问题：一是图像是否可以描绘某些内容；二是图像是怎样描述内容的？

我们知道，语言和图像都是人类基本的“符号”形式，“符号”的基本特征就是叙述性和交流性。从“符号”的“所指”层面看，叙事类的“所指”在中外图像叙述史上都占有重要地位，图像无疑可以描述某些内容。西方现代艺术实践反拨传统的图像叙事“所指”，叙述内容变得似乎“空无所指”，其实这些图像的叙述旨归转向宇宙和生命的某些基本形式与情感，其“所指”更为精神化、生命化和抽象化。从“符号”的“能指”层面看，图像符号的“能指”具有象形性，线条、色彩、空间位置等形式因素的视觉效果和独立性十分突出。从比较的层面看，图像符号的这些基本形式因素类似于语言符号的“字词”，其本身具有一定的形式与意义特征，并且具有组合与置换功能。但是，在基本的组合方式与叙述展开方面，语言符号一般基于“线性化”的时间原则，图像符号则基于“视觉化”空间原则。因此，图像叙述虽然是“同时性”的，但是却难以形成类似于语言叙述的

清晰叙述线索和复杂的意义表达形式。^①因此，图像是一种特殊的叙述形式，我们几乎无法用语言叙述的方法进行图像叙述研究，更难以总结出图像叙述的非常条理化、抽象化的“叙述语法”。^②

无论是古希腊的“逻各斯（logos）”，还是中国先秦的“道（太极）”，都拥有一种先验的超越各种叙述的终极意义。然而矛盾的是，“逻各斯”与“道”都需要通过某种叙述方式才能在人类理解力中传播和存在。“逻各斯”在希腊语中就是“说”（logos），《老子》之“道”虽然是勉强指称的代码，但是其本身也有“说”的含义，《老子》以“道”名“道”可能自有他的“精义”。从人类的感知方式、叙述媒介、叙述接受方式、意义阐释方式等方面分析叙述方式产生与展开的过程，我们就可以总结出“语言”与“图像”等叙述媒介在叙述中的不同地位与作用：

感知方式 叙述媒介 接受方式 意义阐释方式



从上图中我们可以看出，在人类“视、听、触、味、嗅”五种基本的感知方式中，“视听”虽然可能不是最原初的感知方式，但无疑是最为重要的。从叙述媒介的层面看，“语言（口语和书面语）”可以表现每一种感知方式的感

知结果，其叙述的指示性、表意性和叙述的优越性、灵活性相当突出；而“图像、声音和动作”一般只能表现其相应感知方式的感知结果，以一种感知方法（如“听”）表现另一种感知结果（如“图像”）是十分困难的，甚至是不可能的。因此，这几种叙述媒介的叙述作用与范围就相对狭小了许多。一般来讲，人们的感知结果只有“媒介化”之后才能成为叙述接受的对象。在“视、听、触、味、嗅”五种基本的感知方式之中，由于“触、味、嗅”等感知方式没有相应的“象形性”叙述媒介而几乎被完全淡化，从而难以发展成为一种独立的叙述形式。^③这样，由于叙述媒介的原因，“视、听、触、味、嗅”五种基本的感知方式就被简化为“思、视、听”三种“接受形式”。其中，“思”直接作用于“语言”，“视”接受“图像和动作”等可视的造型叙述媒介，而“听”接受“声音”媒介的叙述结果。^④应该说，叙述“接受方式”实质上也是一种感知方式，是次生一级的媒介化了的感知方式。从叙述的角度看，叙述“接受方式”包含着“思的方式”、“视的方式”和“听的方式”等众多感知模式，决定着人们知识的习得和运作形式，也与叙述媒介一起决定了叙述形式与叙述样式的确立。也正是在这一层面，我们认为“思”与“视”最为重要，其相应的媒介形式——语言和图像就成为人类最为基本的两种叙述形式。从原初的角度分析，“思”晚于“视听触味嗅”等人类基本的感知方式，然而，一旦人类之“思”成熟，“思”就渗透到人类各种感知方式及其各个层面之中，使“视、听、触、味、嗅”等基本的感知形式直接与“思”相触发，甚至其本身也具有了“思”的特征。语言是“思”最主要的媒介形式，^⑤语言就此渗透到叙述的各个层面之中，对叙述起到决定性的影响。从叙述意义阐释层面分析，语言形式的决定作用尤为突出。巴克森德尔认为，我们只有在某种言辞描述或详细叙述之下考虑过图画之后才能对它们作出说明^⑥。因此，也就在人们几乎无法用一幅图像阐释另一幅图像、用一段音乐阐释另一段音乐的时候，语言就成为叙述“意义阐释”的惟一形式。

通过以上分析，我们认为图像是一种特殊的叙述形式。

图像叙述研究的历史与现状

既然图像是一种叙述形式，那么，图像叙述究竟具有哪些特征，图像叙述研究是否可以总结出行之有效的叙述结构与叙述方法？图像叙述与语言叙述的关系究竟如何？对于这些问题，历来文论家的探讨研究显得明显不足。

中国古代图像研究侧重于画家、作品的点评与绘画史的建构，艺术评论的经验性、意会性和修辞化特征十

分明显。在这种情况下，图像的“所指”研究明显受到忽视。另一方面，中国古代的“画谱”数量可观，实际上也构成中国古代图像研究的一个重要方面。“画谱”的可贵之处在于，它对图像的“笔墨”方法（如各种线条、皴法）和各种“图式”进行了详细的划分与总结，这些“笔墨”方法和基本“图式”实际上就是图像叙述的一些基本元素，对我们目前的图像叙述研究具有十分重要的借鉴作用。可惜的是中国古代“画谱”大多止步于“图式”的转录和罗列这一层面，没有对这些基本元素的传承特点和组合规律进行细致地研究总结。近现代以来，中国图像研究总体上呈现出三种状况：一是一些理论家如郑昶、潘天寿、陈衡恪、王伯敏、俞剑华等人进行的中国绘画通史的研究。总的看来，这些理论家的画史研究侧重于在社会历史的宏大背景中揭示画家、作品和流派的价值和地位，中国古代的图像叙述形式特征基本上完全淹没在图像社会史之中；二是一些理论家如宗白华、邓以蛰、徐复观和李泽厚等人侧重于中国古代图像的思想观念的研究，着重重申中国古代艺术之中所蕴涵的美学精神。一般来讲，图像的形式和叙述特征不会进入他们的研究视野。三是20世纪80年代以来，一些中青年理论家借鉴西方艺术理论，对中国古代绘画进行的专题研究。这些专题研究目前虽然还未取得举世公认的成果，但是在新的视野中却已经展现出图像叙述研究的宽广前景。例如姜今对中国图像构图方法进行了细致研究，^⑦严善淳和黄专以“图式”为中心，分析了中国古代“文人画”的图式趣味与价值，^⑧丁宁重点探讨了西方现代艺术史哲学的理论话语，其中所总结的图像符号学的新方法对中国绘画研究意义非凡，^⑨汪晓曙把绘画作为一种“语言”，写出《绘画语言论》，^⑩这些简要列举的研究成果表现出中国当代图像研究对新方法的追求，成为中国图像研究的最新实绩。我们知道，“图像学（Iconology）”研究一直是西方文艺研究的一个重点，然而，理论家们对图像叙述的方法与原则却缺少深入系统地研究，对于图像抒情问题更是少有人触及。西方19世纪以前的图像研究，重点在于图像的“所指”，即图像讲述了什么，这种研究风尚与当时的文论研究特点是一致的。^⑪对于图像的“能指”研究，除了偏重于纯粹技法的形式研究之外，就是传承已久的线条、色彩、明暗、透视等形式套语的毫无新意的袭用，图像“能指”为“所指”服务的倾向十分明显。在这种状况下，一般论者不会在“叙述”的层面把图像的“所指”和“能指”整合起来。19世纪以来，西方现代艺术研究的代表人物潘诺夫斯基、沃尔夫林、贡布里希、阿恩海姆等人开始重视图像自身的“形式”特征。潘诺夫斯基的“图像志”研究注重图像与社会、历史的谱系关系；^⑫沃尔夫林的图像风格研究总结出“线条”与“图绘”这一重要的形式对立因

素；^⑬贡布里希的图像心理学研究强调了“图式”的形式特征与传承规律^⑭；阿恩海姆的艺术心理学研究重点探讨视觉思维、图像“格式塔”与“力场”等艺术形式的感知问题。^⑮可以说，这些图像研究成果对现代图像形式研究起到了十分重要的推动作用。总的看来，这些理论家的图像研究对图像“形式元素”的细化及其组合规律重视不足，图像的叙述研究还难成规模。20世纪五六十年代以来，受形式主义、结构主义、现代修辞学和现代符号学等学派的影响，图像的形式与结构研究达到前所未有的高度，其中尤以符号学的研究方法取得最为骄人的成果。例如布列逊的“新艺术史”三部曲考察了图像作为符号事实的可能性，^⑯从叙事分析和叙事史的角度重新审视与把握绘画，取得了与图像风格研究迥然不同的重要结论。盖布利克在《艺术的进步》一书中把图像符号分为三种模式：天意模式、图像模式和符号模式，分别对应艺术发展的古代和中世纪、文艺复兴、现代三个阶段。在现代艺术中，诸如方形、圆形、立方形、四边形和三角形等组成了一种天然的语法单元并构成“核心句”，产生任意的组合关系。这样，现代艺术就具有一种借助转换而存在的生成语法，从而像语言一样导向越来越高级的抽象水平。^⑰我们在这里暂且不论盖布利克论点的不足之处。从图像叙述的形式研究的角度看，盖布利克的艺术发展模式表现出图像叙述的生成方法与规则的研究观念，具有十分重要的方法论意义。当然这一研究更多的应该参照符号学的交流模式，不能一味套用语言学的叙述规则。

总的看来，中外学界有关图像叙述的研究还有待进一步深化。目前，西方中心主义观念还在起着或明或暗的作用，中国古代图像研究受到种种曲解。^⑱因此，从叙述的整合观出发，全面研究与总结中国古代图像叙述所包含着的基本问题及其独特的叙述观念、叙述方法和叙述规律不仅意义重大，而且迫在眉睫。

方法与意义

正是基于上述背景，中国图像叙述学的研究就是从一个新的角度全面审视中国古代叙述问题。这一研究以“叙述”为中心，重点考察与图像叙述有关的“象思维”、“诗画关系”、“叙画关系”、艺术的时空建构、叙述主体及其形象塑造等等重要问题。参照西方叙事学、符号学、“新艺术史”等研究成果，与之保持平行对照的关系，在研究的方法和意义方面突出以下几点：

首先，强调内部研究与外部研究相结合的方法。内部研究就是图像叙述的形式研究，这一研究侧重确立图像叙述的基本叙述元素及其组合法，例如独具特色的中国各种线法、笔墨方法、皴法与各类物象的“图式”的总结，尤其注重这些基本的叙述元素的组合、传承与

模式化的叙述生成功能。外部研究包含两个层面：一是中国古代独特的思想观念（如“象观念”）对叙述的影响，这一层面尤其决定了中国图像叙述形而上的叙述观念与审美思想；二是图像叙述的基本叙述元素及其组合关系是怎样叙述“所指”的，从图像的形式“所指”到叙事化或抒情化的意义，“能指”与“所指”之间形成怎样的修辞化、审美化的意义生成关系。为了贯彻内部研究与外部研究相结合的方法，我们将重点研究在“叙事学”中影响深远的“叙述主体”问题，把“叙述主体”扩大为既包含叙述的“视角、位置和空间特性”的形式因素，又蕴涵心理与社会审美风尚的复合范畴，这样，“叙述主体”也就成为本文几乎贯穿始终的一个“研究方法”。同时，在研究过程中，我们还应始终从图像叙述文本出发，以某些现象和问题为中心划定探讨范围，在材料的还原与对比中进行类似“专题化”的深入研究，不追求面面俱到的图像研究，更不企求写成图像叙述史，而是以点带面，希望最终能对图像叙述作出较为系统的理论总结。因此，我们的研究仍然是一种基于“叙述文本”的理论研究，是传统叙述理论研究的一个广延。

其次，强调语言与图像的互文关系。语言与图像的关系一直是中外文艺理论研究的一个重要问题。从表面上看，“语—图”互文现象表现了“语言”与“图像”这两种叙述媒介之间或明或暗、或亲或疏的关系，实质上揭示的却是两种思维方式在不同叙述观念和审美趣旨中的互文关系。古希腊以来，西方就经历了诗与画之间或亲或疏、孰优孰劣的“悲欢离合”，几乎从未达到诗与画的艺术结合。返观中国，我们发现先秦“象思维”是中国古代叙述最重要的基本观念与运思方法，这一基本观念与运思方法使“语—图”互文成为中国古代叙述文本结体的基本形式，也决定了中国古代叙述——尤其是图像叙述的基本特征。宋元以后，“语—图”互文逐渐孕育出中国古代叙述的“诗画”与“叙画”传统，“语—图”互文在文本的层面达到了艺术的审美境界。可以毫不夸张地说，“语—图”互文现象决定了中国古代图像叙述的基本风貌与基本规律，这两个问题就此几乎完全重合在一起。因此，“语—图”互文现象包含着什么样的叙述机制和叙述观念，这一现象对叙述究竟产生了什么样的影响？这些问题不仅为我们全面审视图像叙述提供了一个新的角度，而且为我们的研究设立了一个最为坚实与可靠的文本起点。然而令人遗憾的是，目前学界对此问题的研究要么集中在“诗画关系”、“题画诗”等局部，要么对此问题忽略不谈。例如浦安迪和杨义等人的“中国叙事学”研究立足于中国古代叙述文本，对西方叙事学理论进行融会贯通，揭示出西方叙事学的某些原则需要平行对照与改进的方面，其研究成果表现出可喜的“中国气派”。然而，在进行中西叙事比较或建构中国特色的

叙事理论时,中外学者几乎都忽略了中国古代叙述这一十分明显而独特的现象——“语一图”互文现象,更少有人把图像作为一种叙述方式和语言叙述进行系统化的参照研究。这样,不仅有违中国古代叙述的原初形式与阅读交流状况,而且也难以全面揭示中国古代叙述独特的叙述原则与叙述风格。因此,围绕“语一图”互文现象这根“主线”,以扩大化的“叙述”概念为基础,融会绘画史和文学史之中的一些重大问题,全面探讨叙述问题就势在必行,也成为我们建构中国图像叙述学的逻辑起点。

注释:

- ① 参见巴克森德尔:《意图的模式》,中国美术学院出版社,1997年版,第2页。
- ② 热奈特、巴尔特和查特曼等人把“电影(运动画面)”、“连环漫画”等作为研究对象,由于电影的运动画面和连环漫画的连环图画具有叙述的连贯性,时间性就加进图像叙述之中,因此运用语言学的原则和方法进行研究也未尝不可。实际上,现代影视类的运动画面是图像叙述的一种特殊类型。图像“运动”与“静止”的不同特性不仅标示出图像叙述发展的一个重要阶段,而且还造成了两类图像一些本质的不同。由于论题的限定,本文以“静止图像”为主要讨论对象。
- ③ 虽然雕塑和某些绘画可以以手“触觉”,但是这一“触觉”并不具有原物的整体还原性和摹仿性。(见E·H·贡布里希:《艺术发展史》,天津人民美术出版社,1998年版,第12页)因此,“触觉”与“味觉”、“嗅觉”一样难以拥有摹仿性的叙述媒介,更难形成其叙述样式与叙述艺术。达·芬奇认为视觉是最贵贵的感官,听觉次之并依赖它,几乎没有论及到味、触觉。(见《芬奇论绘画》,人民美术出版社,1979年版,第23、26页。)亚里士多德在《伦理学》中认为视觉和听觉的快感是人的和谐的快感,而吃喝的快感是动物的生理的快感。黑格尔在《美学》中也持这一观点。
- ④ 格雷马斯在《结构语义学》中把“文字”列为“视觉类”符号,并不十分恰当。参见格雷马斯:《结构语义学》,三联书店,1999年版,第9页。
- ⑤ 萨丕尔认为,语言与我们的思路不可分解地交织在一起。从某种意义上说,它们是同一回事。(参见爱德华

·萨丕尔:《语言论》,商务印书馆,1985年版,第195页)萨丕尔的“语言中心观”代表了20世纪中叶西方语言学的普遍看法。艺术理论家阿恩海姆对此观念极力反对,认为“意象”才是一种知觉媒介和思维的主要工具,而“语言只不过是思维的主要工具(意象)的辅助者”(参见阿恩海姆:《视觉思维》,四川人民出版社,1998年版,第323—325页)。我们认为,阿恩海姆在此混淆或忽略了知觉(思维)媒介与叙述媒介之间的区别,“意象”可以是知觉(思维)的主要媒介(工具),但是其叙述媒介却只能是语言或图像等叙述形式,从人类叙述史来看,语言叙述无疑是“意象”的最主要的叙述媒介。

- ⑥ 参见巴克森德尔:《意图的模式》,中国美术学院出版社,1997年版,第1—6页,V·C·奥尔德里奇:《艺术哲学》,中国社会科学出版社,1986年版,第四章。
- ⑦ 参见姜今:《画境》,湖南美术出版社,1982年版。
- ⑧ 参见严善淳、黄专:《文人画的图式趣味与价值》,中国美术学院出版社,1993年版。
- ⑨ 参见丁宁:《绵延之维——走向艺术史哲学》,三联书店,1997年版。
- ⑩ 参见汪晓曙:《绘画语言论》,江西美术出版社,1999年版。
- ⑪ 参见诺曼·布列逊:《语词与图像:旧王朝时期的法国绘画》的第六章,浙江摄影出版社,2001年版。
- ⑫ 参见E·潘诺夫斯基:《视觉艺术的含义》,辽宁人民出版社,1987年版。
- ⑬ 参见H·沃尔夫林:《艺术风格学》,辽宁人民出版社,1987年版。
- ⑭ 参见E·H·贡布里希:《艺术与错觉》,湖南科学技术出版社,2000年版。
- ⑮ 参见鲁道夫·阿恩海姆:《视觉思维》,四川人民出版社,1998年版,《艺术与视知觉》,中国社会科学出版社,1984年版。
- ⑯ 参见鲁道夫·阿恩海姆:《视觉思维》,四川人民出版社,1998年版,《艺术与视知觉》,中国社会科学出版社,1984年版。
- ⑰ 参见丁宁:《绵延之维——走向艺术史哲学》,三联书店,1997年版,第43—46页。
- ⑱ 参见詹姆斯·埃尔金斯:《西方美术史学中的中国山水画》,中国美术学院出版社,1999年版。

作者单位:南京师范大学新闻传播学院
责任编辑:王卓