

论图像叙述：泛媒介化与叙述理论扩容

胡 易 容

(桂林电子科技大学 艺术设计学院, 广西 桂林 541001)

摘 要: 泛媒介的叙述形态导致了叙述的广义化发展, 其中图像转向与叙述转向交锋成了叙述学自我突破的关键界面。后经典叙述学的突破涉及到文体样式、媒介形态、时间向度诸方面。通过最简叙述及诸要素的分析, 探讨图像转向如何在基本层面拓展了叙述概念的边界, 并推动叙述学理论扩容。以一般符号为基础的广义叙述学不单是媒介泛化和体裁扩容, 更是叙述作为意义生成样式内在逻辑转进, 叙述由文本主导转进为叙述者、接受者及文本三方博弈的结果。

关键词: 符号叙述学; 图像叙述; 泛媒介

中图分类号: H0 **文献标志码:** A **文章编号:** 1006-0766 (2013) 05-0083-07

一、引言：叙述转向与图像转向的交锋

1960 年代之后的叙述学的发展是随着叙述文本形态的发展而推进的, 从语言、文学到电影以至任意具有叙述潜力的泛媒介文本。格雷马斯与库尔泰在 1970 年代构想了叙述的一般语法的学问; 叙述学家米克·巴尔分辨了文学叙述学与非文学叙述学; 利奥塔更认为, 除了科学的知识就应当是叙述的知识。经典叙述学之后所出现的诸多理论发展, 可统归为“后经典叙述学”, 它们的共同特征是将叙述学从一种“文学研究”推进为一种“文化研究”。这种泛化的叙述研究突出地体现为叙述媒介的泛化发展趋势, 以及由泛媒介所导致的叙述理论自身呈现出的不同于经典叙述学的新局面。1990 年代以来, 叙述学的发展带出了一个双重结果: 一是叙述学自身的后经典化, 其“走出文学叙事……是显示后经典叙事学如何从周边的其他研究领域汲取养分”;^① 另一影响更为深远的结果是社会科学其他非虚构性学科以至认知科学的叙述学转向。这两个结果又在交互之中推动着彼此的纵深发展。

赵毅衡将广义叙述学称为“符号叙述学”。从学科逻辑范畴来看, 符号叙述学所基于的“一般性”叙述符号素材包容了任何可以用于叙述的文本样式和媒介形态。因此, 符号叙述学可以看作是经典叙述学的一种泛媒介化发展结果, 从口头叙述、文字文本到电影叙述再到广义图像叙述(视觉图像、心理、梦……)。这种泛媒介化的外延扩容带出的不仅仅是在原有理论框架对新体裁、新媒介以及新符号样态等的收纳和适用问题, 还涉及到叙述学理论框架在新的学术语境下所发生的重心转移。其中“图像转向”被认为是新的“世界把握方式”, 同时也是“叙述学”理论扩容必须面对的最尖锐课题。在这个新的背景下, 需要重新审视基于语言或文学传统建构起来的叙述理论是否依然有效? 在何种程度上有效? 以及以“图像”为典型的非语言符号叙述样式对叙述边界将造成何种冲击?

以语言为蓝本的叙述功能界定, 对于图像并不公平。通过寻求图像与语言样式的接近性所建构的“图像叙述”实际上牺牲了图像的“图像性”。而“图像性”恰是图像其作为当代视觉文化核心的最

作者简介: 胡易容(1978—), 男, 广西全州人, 桂林电子科技大学艺术设计学院副教授, 清华大学新闻与传播学院博士后。

基金项目: 国家社会科学基金项目西部项目“一般叙述的符号学研究”(11XW001)、广西哲学社会科学项目“新媒体环境下的广西新形象对策研究”(11FXW005)

^① 戴卫·赫尔曼《新叙事学》, 马海良译, 北京: 北京大学出版社, 2002 年, 第 18 页。

重要的特性。图像转向倡导者米切尔指出“必须认识到,观看(看、凝视、扫视、观察实践、监督及视觉快感)可能是与阅读形式(破译、解码、阐释等)同样深刻的问题,视觉经验或‘觉读写’可能不能完全用文本的模式来解释。”^①依据文学叙述样式建立的叙述理论对图像的狭窄化应用与广义叙述学的理论视野显然不相称。因为,“叙述”行为与“图像”方式都是人类文化表意的最基础模式。巴尔特在1960年代就指出,叙述存在于任何时代、任何地方、任何社会之中,它随人类社会之始而始,从不曾有过的没有叙述的民族;任何阶层、任何人的组合之中都有叙述。叙述是国际性的,它贯穿人类历史并跨越文化界限;它如生活本身,就在那里存在着。^②当代理论则认识到图像作为认知方式的基础地位。艾尔雅维茨宣称“我从不阅读,我只是看看图画而已”;^③海德格尔更是将“世界成为图景”视为现代的区别性本质。^④这就要求建立一门更尊重图像性的“图像符号叙述理论”,而非完全根据语言或文学模式建构图像叙述。广义的符号叙述学,在图像符号文本的适用性论证上必须回归到对叙述的基本定义,在广义的符号叙述学语境下重新审视叙述底线——最简叙述的必要条件。

二、从一般符号文本到叙述文本

最简叙述是叙述学家不得不面临的底线问题。托多罗夫认为,叙事至少要有两个原则,一是“接续性原则,即叙事是不连续单位之按时序、且有时是因果性的连接;另一是转换原则,即所叙事物从一种状态向另一种状态的转换,且任何叙事中至少要有有一种转换”。^⑤随着新叙述学兴起,叙述逐渐获得了更宽泛的定义。伯格的观念超越了“人”的体验,他认为“叙事,即故事,而故事讲述的是人、动物、宇宙空间的异类生命、昆虫等身上曾经发生的和正在发生的事情”。^⑥赫尔曼在《新叙事学》中提出“叙事就是对连续事件的再现”。^⑦麦茨从电影语言角度界定了叙事的五个条件(详后)。这些定义曾经对叙述基本概念的推进起到重要作用,但其界定的共同特征是预设了文学、电影或某类特殊文本形态,因而对于一种广义的符号叙述学而言,总存在这样或者那样的限制。

主张广义叙述学概念的学者赵毅衡认为,应当“扩容”叙述的定义以涵盖“所有的叙述”。基于这一目标,他从符号叙述的角度提出了一个定义,设定了最简叙述的两个条件,包含两个主体进行的两个叙述化过程:(1)主体把有人物参与的事件组织进一个符号链。(2)此符号链可以被(另一)主体理解为具有时间和意义向度。他认为,上述两个叙述化过程的有无可以把所有的符号文本分成“陈述”与“叙述”两种。两者的区别是:叙述的对象是“情节”,即有人物参与的变化。如果文本没有写到变化,或是写到变化而不卷入人物,即是陈述而不是叙述。同时,这两个条件包含了八个要素,分别为:叙述主体、人物、事件、符号链(即所谓“情节化”)、接受主体、理解、时间向度、意义向度。^⑧这一定义中的两个条件不仅颠覆了叙述学时间上的“过去向度”,也摒弃了“虚实”、“媒介”、“文体”等诸多限制,它首先将叙述行为看作是一般“符号文本”的叙述化结果,进而对符号文本进行限定(叙述化)使之成为“叙述文本”。其中,符号文本与叙述文本就是一个种属关系。因此,将叙述文本与一般文本区别开来的要素,就是叙述的本质性要素——叙述化。文本一词原意为“编织品”,曾专指文字构成的“语篇”。随着符号学从语言学发展为一般文化理论,文本概念逐渐被理解为一种文化基本单元,它可以是任何文化产品中可作为一个符号组合理解的对象物。因

① W. J. T. 米歇尔《图像理论》,陈永国、胡文征译,北京:北京大学出版社,2006年,第7页。

② Roland Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives," in *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath, London: Fontana Press, 1977, p. 79.

③ 艾尔雅维茨《图像时代》,胡兰菊、张云鹏译,长春:吉林人民出版社,2003年,第1页。

④ 海德格尔《海德格尔选集》,孙周兴选编,上海:上海三联书店,1994年,第885-923页。

⑤ 托多罗夫《巴赫金、对话理论及其他》,蒋子华、张萍译,天津:百花文艺出版社,2001年,第41页。

⑥ 伯格《通俗文化、媒介和日常生活中的叙事》,姚媛译,南京:南京大学出版社,2000年,第5页。

⑦ 戴卫·赫尔曼《新叙事学》,第24页。

⑧ 赵毅衡《广义叙述学:一个建议》,《叙事》(中国版)第2辑,广州:暨南大学出版社,2010年,第160页。

此，在现代符号学中，文本就简化为“任何可以被解释的，文化上有意义的符号组合”。^① 鲍德朗德提出，文本性应当具有结构上的整合性、发出的意图性、接受的可接受性、解释的情境性、文化的文本间性及文本的信息性。^② 另一些学者则认为，组合未必具有某种整合性的内在结构。文本化的结构整合性（符号组合的结构性）只是符号链在接受者身上所发生的释义结果，而非文本自身所呈现。这种具有内在结构组合的释义就是“文本化”的过程，是孤立符号获得确定意义的方法，也是“叙述化”的基础。比如，在艾柯那里，文本是相对于作品的开放结构，是作为作者王国附属品地位的解放。^③

文本化是一个相对立体的复合物。当我们将一个汉字理解为一个完整的符号文本，其要素是偏旁部首、笔画。此时单独的笔画作为孤立的符号是缺乏完整意义的，而单独的笔画作为完整的文本则是相对于起笔、行笔、收笔的符号链。故而“文本”不是某个确定的符号对象的形态，也并不存在绝对意义的最小单元。所谓最小单元是一个相对于既定范畴的文本化对象，只能在既定话语条件下相对界定。因此，当我们将一个电影理解为一个具有内在结构的“符号文本”，一个镜头、一句台词或一个场景就成为缺乏语境的孤立符号。这就是为什么许多理论家倾向于将单帧的画面和静态的图像视为“缺乏意义”的构成要素。如电影理论家米特里认为“影像不是约定俗成的语言（约定俗成和抽象化的符号产物），影像不仅不像词汇那样是‘自在’的符号，而且也不是任何事物的符号。单独的影像可以展示事物，但并不表示任何其他意义。只有通过与其有关的事实整体，影像才能具有特定的意义和‘表意能力’。它由此获得的独特意义，而反过来又会赋予整体以新的意义。”^④ 米特里的观点表明了电影连续文本中单帧画面意义的不足，但并不否定静态图像作为符号文本的合法性。只能说，符号文本必然具有可解分为符号的能力。反之，符号文本是由多个符号构成的意义链。进而，叙述文本就是一种特殊的文本化方式。赵毅衡认为，叙述化的过程，是人类经验中的“叙述性”建构，是在经验细节中寻找秩序、意义、目的，把它们“情节化”地构筑成一个具有内在意义的整体。^⑤

结合赵毅衡提出的叙述文本的八要素，可以从符号结构和符号要素的叙述化过程来区别叙述文本与一般符号文本。从要素构成来看，两者区别非常明显：符号文本未必有符号发送者，而叙述文本则必然有叙述者；符号文本并不必然要求人物、事件参与，其符号链是任意符号的组合，而叙述文本则要求必须是“人格化卷入”的事件，及其构成的“情节化”符号链。实际上，除了要素的有无变化外，其他要素内部的规定性也发生了变化。比如，符号接受者可以对符号文本做任意解释（甚至是“无解”）而符号文本依然成立，但受述主体的理解不能脱离以“情节化”作为符号链的框架，否则“叙述”属性就不存在了。符号文本的时间只是一种意义的合一，而一旦成为叙述文本，其时间性就成为一种可识别的向度。下面将考察的是，把最简叙述诸要素用于图像文本的叙述，以检视最简叙述自身的逻辑自洽性，并进而讨论图像为主导的泛媒介形态下，叙述与叙述性的基本属性。

三、图像符号的发出者向叙述主体转化

对于一般符号文本而言，符号发出者可有可无，一切非人工符号文本都可以视为符号发送者的缺场。火山口的浓烟被解释出“危险”的含义，就成为了可读可解的符号文本，但火山并不是符号的发出者，因为火山不具备意图能力，亦即符号发出的主体是可以缺失的。一旦进入叙述性文本，叙述主体则成为一个必要的预设条件，这是“叙述”这一话语系统自设的源头。叙述者，最初是故事讲述的“声音”，但发展至泛媒介多体裁形态的叙述中，叙述者已经没有物理意义的声音了，并且无法找到一个叙述者形态的共通规律。比较而言，“符号发出者”强调发出者的媒介性操控行为，通常是

① 赵毅衡《符号学—传媒学词典》，南京：南京大学出版社，第206页。

② Robert de Bauderande, *Text, Discourse and Process*, Norwood, N. J.: Ablex, 1980, pp. 110–136.

③ 艾柯《开放的作品》，刘儒庭译，北京：新星出版社，2010年，第1页。

④ 让·米特里《影像美学的心理学——论一般影像》，崔君衍译，《世界电影》1988年第3期。

⑤ 赵毅衡《叙述转向之后：广义叙述学的可能性与必要性》，《江西社会科学》2008年9期。

人造符号文本的作者:一幅画的画家,一部小说的作者,一部电影的导演、剧作者、摄影师。而叙述主体仅仅指故事讲述者。叙述者只有在事实性叙述中才与符号发出者合一,如:自传体小说、纪录片、日记、新闻。在虚构性叙述文本中符号发出者缺场的情况下,叙述者却无法缺场。例如,物理意义上的“火山”不是符号发出者,却可以被叙述化为一个“人格”的意图实施者——叙述者。在叙述文本中,火山可以是一个叙述火山景观的旅游文本叙述者,此处,火山的叙述行为是在“旅游景观”这种文本体裁中展开。也就是说,符号发出者要转变为叙述者,取决于人造符号文本的体裁预设。从而,体裁预设框架就上升成为比文本自身更重要的信息。

图像叙述主体具有非常不同的特征。静态图像或单帧影像常常无法像文字叙述那样提示叙述者的身份。它们常常只提供了某些视角的变化,观者也只能以自身想象建构一个与叙述者处身同一的视角。叙述者常常变得不可捉摸,以至于我们不得不借助非画面的信息获得叙述者的踪迹。塞尚笔下的《维苏威火山》的符号发出者是画家塞尚,但他并不是叙述者。画作下方的签名不是叙述者的签名,而是塞尚在作画时将自己的精神世界投射于画作中的那个抽象精神主体。这个主体是无名的。这个主体的存在导致了《维苏威火山》作为一个艺术文本区别于科考队员关于维苏威火山的图像记录、卫星图片对于维苏威火山记录以及人们亲临现场所感知到的维苏威火山。这三个文本作为一般符号时并无本质不同。当这些文本被作为叙述文本处理时,图像文本的叙述者只有在体裁和语境等伴随文本的辅助下才能被识别。这是图像文本叙述者的重要识别方式,也只有在接收者对叙述文本的重构中,才能建立起叙述人格,从而完整地确证叙述者的存在。一个文本只有被指认为新闻照片、广告宣传后,我们才能恍然大悟。

相对于文字语言,图像叙述主体常常更加隐蔽,叙述者的存在不再是单由文本结构自身所暴露。在小说中,叙述主体常常是文本提供线索,而在图像文本和泛媒介的一般叙述中,叙述者则不得不同时纳入“接收者”和“体裁规约”的综合因素来获得叙述线索。反过来,叙述文本对叙述性的构成就不再具有垄断地位,叙述文本自身也必须在这个综合框架内成立。换言之,叙述文本并非在静态而封闭的人造文本中自我呈现,它也是一种规约于社会文化的文本化方式。

四、图像的情节化与人格化

富勒顿曾将古希腊艺术分为“象征性”与“叙述性”两种图像,前者展现个体事件或神话、故事中的场景;后者必须是对某个事件的过程展现。龙迪勇认为,这意味着“图像叙事首先必须使空间时间化,时间……正是图像叙事的本质”。^①需要澄清的是,叙述文本的时间性不必是形而下的物理时间,而是一种“过程”的存在。这个“过程”携带了“情节”就成了叙述。因此,“情节化”似乎是更确切的表述,时间化是情节展开的自携因素。情节化这一标准实际上是一种“变化”。语言叙述如此,图像叙述亦然。情节变化之中特别重要的又是“人”的参与。设若没有“人”的参与,最简的情节变化可能就退化为一种“情态”描述。因而,“人”是符号链情节化的关键所在,也是叙述文本判定之关键所在。

对于是否必须有人物存在,叙述学界一直存在争议。在经典叙述学中,人物的参与几乎是自明的。麦茨提出叙述成立的五个条件“叙述有一个开头,有一个结尾;叙述是个双重的时间段落;任何叙述都是一种话语;叙述的感知是被叙事的事件‘非现实化’;一个叙述是一系列事件的整体”。^②事件包含了人的作用。在米克·巴尔那里,所述之事本身即被定义为“由行为者引起或经历的一种状况的转变”。^③不过,普林斯认为最短小的故事仅仅是对两种状态和一个事件的讲述,一种状态在时间上限于事件,事件在时间上先于另一种状态并导致其发生;第二种状态构成了与第一种状态相反

① 龙迪勇《图像叙事:空间的时间化》,《江西社会科学》2007年第9期。

② 麦茨《电影语言:电影符号学导论》,刘森尧译,台北:台湾远流出版社,第163页。

③ 巴尔《叙述学:叙事理论导论》,谭君强译,北京:中国社会科学出版社,1995年,第12页。

的方面（或者改变，包括“零”改变）。而最小单位的叙述首先仅仅代表一个单一事件的叙述世界；其次包含一个单一的时间联结的叙述。在普林斯看来，每一个故事都是一个叙述，但不是每一个叙述都必须是一个故事。^① 赵毅衡给出的最简叙述的界定，对“人物”要素作了最宽泛限定，其底限是有“人式”品格或卷入“人式”情节。

作为人类经验组织的叙述学，“人”是非叙述文本范畴边界的关键要素。在以文字语言为载体的符号文本中，人格的呈现常常可以是修辞性的。“待到山花烂漫时，她在丛中笑”这种原本用于人的动词用之于物，完成了一个可以确认的“人格化”过程。然而，这些手段在“图像”这种形式上遇到了问题。画面中的“人物”很直观，但人格如何在画面中出现？如达利那些超现实的画面显得空洞但又充满了人的存在痕迹。此外，人格的存在与否还受到图像多义性的困扰，著名的“鸭兔图”^②说明任何一种解释都存在充分的“文本”依据。据此，图像中的抽象“人格”可能并不在文本中显性存在，而是一种可以解释出人格存在的“潜力”。比如，幼儿可能对一幅涂鸦作品做高度情节化的解读。此时是该涂鸦文本在叙述，还是幼儿脱离文本叙述？如果是涂鸦作品在叙述，则叙述文本的底限何在？若只是幼儿在叙述，其依据的文本又为何物？实际上，幼儿获得叙述文本解读的能力是来自于后天教养提供的“叙述经验”，他们在面对一个成人看来毫无意义的文本所表现的叙述化解读仍是社会文化习得中的叙述经验。涂鸦文本只是作为一个“引线”引发了叙述的发生。在这个叙述中，人格的有无就不完全取决于文本，而是社会文化这个无限大的“叙述底本”经由幼儿的理解在涂鸦文本上的投射，此时参与其中的不仅有文本也有读者和作者。

图像叙述文本的模糊性恰恰表明，在卷入人格活动的判断过程中，并非仅仅通过文本就可以作决然的结论。换言之，叙述不仅仅发生于文本之中，而是发生在符号表意的全过程。

五、图像符号叙述的时间与向度

一般符号文本的时间向度是自由的，而叙述文本的时间向度一直是叙述文本的重要限制。经典叙述学沿袭自亚里士多德以来的观念，将叙述视为过去式的复述。广义的叙述学突破了这种过去的向度，却不得不承认时间作为故事的必备要素。许多理论家甚至将“时间性”视为叙述的本质；同时，学界将时间维度的缺失视为否定图像叙述功能的重要理由——图像通常被视为空间性的，而故事却是时间性的展开。^③ 实际上，通常所说的图像空间性的一个误会是承载图像的媒介空间性，例如雕塑、建筑。悖论是，我们既然不承认文本是其物理介质，又何以用介质的物理形态来判断文本时空的偏向？恐怕，物理媒介依然是需要考虑的问题，其中涉及到叙述行为、文本介质、接受三个环节。

从叙述行为来看，口头叙述的时间性过程显而易见，且这个时间性在叙述者（作者）与受述者（听众）是同一的。本文的讨论主要比较的是图像与书面文字这两种叙述。口头叙述一旦转为书面文字的叙述，叙述者的时间性就转而成为文本幕后的创作劳动过程时间。创作劳动的时间性富有弹性。如照片的曝光，既可以用高速曝光来凝固运动中的子弹，也可以采用长时间曝光。现存的世界第一张照片鸽子窝（又称“窗外即景”）就是历经八小时的曝光而成。长时间曝光已经成为一种摄影艺术的固有表现手段，摄影师常常历时数天、数月甚至整年的曝光让外界的光线在胶片或其他介质留下光的图像痕迹。可见，从技术角度来看，“关键性的瞬间”是对一种媒体形态的有限归纳，图像的叙述行为的时间性常常被忽略了。

对图像空间性的另一种理解与文本的媒介载体形态有关。叙述文本虽不是指文本的物质媒介（例如小说不是指一本书、电影不是指一盘胶片），但文本的存储、传播过程却无法脱离于中介。因此，文本的时间性就成为传媒学家之于媒介物理特性的探讨。在传媒学家英尼斯那里，倚重口头传统

① 普林斯 《叙述学词典》（修订版），乔国强译，上海：上海译文出版社，2011年，第216页。

② W. J. T. 米歇尔 《图像理论》，第40页。

③ 龙迪勇 《图像叙事：空间的时间化》，《江西社会科学》2007年第9期。

的媒介是空间偏倚的,而倚重书面传统的媒介恰恰是时间偏倚的。时间偏倚的媒介通常比较耐久而可以经历时间的磨蚀;空间偏倚的媒介通常比较轻便而易于跨越空间障碍。^①如此说来,图像与文字如何偏倚根本不取决于文本自身,而取决于其所负载的媒介?这与我们常常所说的时间性或空间性参照坐标并不相同。可见,物理形态的媒介学分析无法说明图像的空间性以及语言是时间性的。就外在物质形态而言,文字也必须是一个空间化的存在,只是读者的阅读使得空间化的媒介发生了时间性的转化。

从逻辑上看,叙述文本的外在时间性最终落脚于叙述文本的接受过程和阅读方式。通常,文字倾向于一种线性阅读,而图像常常造成一个心理上的完型——格式塔。实际上,格式塔并不是图像空间化的界碑。在影像的观看中,图像的时间性与文字的时间性一样,正是一种基于视觉生理与社会规约的有向度阅读。所不同的是,文字文本的方向似乎较为统一为从左至右,而图像文本却在视觉语言中发生不同的向度。形成这种向度是视觉语言通过形状、质地、光影、空间、色彩造成具象或抽象的向度感。对于阅读者来说,格式塔本身也是一个向度的内在驱动力。当图像文本的这种性质被应用于叙述时,时间向度就在阅读中实现了。图像阅读可以视为多重格式塔的渐次推进,由大的框架逐渐而进入细部。这种阅读秩序的异质性的确是语言文本与图像文本的不同所在,但这种不同却并不造成时间向度之有无。由此,图像也具有时间化的能力。这种能力,与一部小说、诗歌等文字文本一样,是通过读者的接受过程,将文本的物理空间存在转化为叙述时间。

从叙述行为、符号文本以及接收过程来看,图像的时间性均以自身的独特方式存在。这种时间性常常被其物理形态媒介所占用的空间遮蔽了。

六、接受主体与“适度”诠释

在最简叙述诸要素中,接受主体是叙述文本必备要素,同时也是一般符号文本可能缺失的环节。例如一幅未示人的画作、一封未送出的信件、一本未出版的书。就符号发出意图来看,符号过程是不完整的。此时符号的释义由符号发出者完成,符号接受主体可被视为与发送者合一。符号发送者自设了一套符号释义的意图。在叙述文本中,接受主体分化为读者与受述者。受述主体缺失的只能是读者环节而不可能是受述者。受述者与叙述者构成叙述的起点与终点,都是不可或缺的要素。

在经典叙述学中,叙述含义依据文本来加以裁定。随着结构主义转进到后结构主义,无论是作者或是文本都无法垄断释义权。当接受美学思潮以一种矫枉过正的方式宣布诠释的自由,重心就转向了“读者中心”立场。西方文论的研究从所谓“作者中心”向“文本中心”再向“读者中心”发生了转移,研究者不必用某个文本的细节作为缺乏语境的确凿的证据。正如赵毅衡所说,“‘文本性’可以认为是接收者对符号表意的一种构筑态度,……最后的取舍只需要适合于他的解释:文本的构成并不在于文本本身,而在于符号组合的被接收方式。……文本自身的组合结构只有参照意义”。^②仅仅具有参照作用的文本不必成为叙述与非叙述的决然边界。然而,这种参照却是不可或缺的重要环节。因为,诠释的无度将使得问题由准确考据转化为一种相对主义并极易滑入虚无主义。最终结果是,我们将无法确认任何一个文本或叙述行为的存在。

七、小结:图像叙述与叙述边界

以图像符号文本对最简叙述的检测表明,图像叙述无法完全按照狭义的语言“文本”的方式加以建构。后现代转向以来,形式论成为一种新语境下的重构,图像不得不是开放性的表意机制。这使得当我们在界定某个图像的叙述性时,无法单单借助“文本”完成判断,也无法任由释义者进行天马行空的想象,这种想象太易于滑入到相对主义并使得形式论的大厦失去基础。必须在过度诠释与适

① 英尼斯 《传播的偏向》,何道宽译,北京:中国人民大学出版社,2003年。

② 赵毅衡 《符号学-传媒学词典》,第208页。

度诠释之间维持一种可检验的标准, 同时避免回到经典叙述学的狭隘的文本中心立场。因此, 叙述文本的边界不得不是一个“三方博弈的结果”。这个博弈不同于相对主义之处在于, 它承认叙述体裁和语境信息, 它纳入伴随文本并尊重社会规约, 并将社会文化作为提供叙述范本的最大“底本”。

为了研究讨论的便利, 可以对经典叙述学所重视的文本问题做一个设定, 将狭义的“叙述文本”界定为预设言说语境下的表意, 这样我们就可以针对“文本”来进行限定, 将叙述描述为“卷入人物、事件并在时间向度中展开情节的符号文本”。这一界定是以当前叙述学发展为背景的有限归纳, 其指向“文本”而非“叙述”本身; 而广义的叙述则是一种抽象的开放结构, 它不既有文本的自我呈现, 而是被以“叙述”的方式加以解释的潜力。广义叙述并不否定叙述要素, 而是说这些要素并不以静态的形式存在于文本或某一解释之中, 它以“或然性”方式成立于具体的言说中对预设语境的同意和约定。具体语境的成立是一个社会文化的话语操作结果, 其中的个体差异恰恰体现了形式论在“主体”重建中对“人”的尊重。

在接受最简叙述的各个指标时需要补充的是, 这些指标并非是“叙述文本”的固化封闭判定, 而是叙述系统诸要素的抽象框架——其中涵涉了一个未来向度的广义叙述学基本假定。图像叙述不必是具体的画面, 它可以是幻像、心像、梦、没有歌词的音乐。这些缺乏直接文本证据的行为以叙述的方式获得释义感知, 而成为广义叙述。广义叙述学中的图像叙述, 不仅仅是叙述的泛媒介化, 更是图像自身的广义化与叙述理论的内在逻辑转化共同作用的结果。

Image Narration: Narrative Diversification and Dilatation of Narratological Studies

Hu Yirong

(School of Art & Design, Guilin University of Electronic Technology, Guilin, Guangxi 541001)

Abstract: Narrative is acquiring more forms and types in the pan-media age, which has promoted the development of narratological studies. The meeting of the picture turn and narrative turn has become the key interface for the self breakthrough of narratology. This essay discusses the foundational change in narratology by taking into account the role of image narrative. Narratology in the broad sense involves not just the pan-media trend and the dilatation of forms; it is the inner logic development of narrative as means of generating meaning. In contrast to the concept in classic narratology, the means of narrative is becoming a comprehensive result of interaction between text, author and the audience.

Key words: semio-narratological study, image narrative, pan-media

(责任编辑: 龙 石)