

视觉叙述学研究

——以斯皮尔伯格的影片《紫色》与普鲁斯特的小说《追忆似水年华》为例

[荷兰] 米克·巴尔 著 谭君强 译

摘要：本文通过对《紫色》与《追忆似水年华》的分析，阐述了视觉叙述学的一些基本原则。在对前者的分析中，探寻了作为视觉作品的电影与其所据的小说之间的区别，及其所产生的不同效果；在对后者的分析中，则从视觉性的角度探讨了文字场景的描述以及它所具有的意义。

关键词：视觉叙述学；聚焦；视觉形象；电影；小说

中图分类号：I01 文献标识码：A 文章编号：1003-8408(2003)01-0061-06

正如我在对视觉形象所作的分析中所提出的，不存在将叙事分析仅仅限于本文**视觉**的理由。尽管最适宜于对其进行分析的方式尚未出现，电影的叙述性仍是十分明显的。电影叙述学是一个丰富而多种多样的领域，在这里我还不能对它加以阐述。在艺术史上，叙述学的运用尚不十分普遍。这种情况可以理解，因为艺术史的阐释常常有赖于在其中对形象进行“说明”的叙述，这样一来，视觉上的就从属于文学叙述的了。

尽管聚焦并不基于视觉来界定，但看来它是使“视觉叙述学”的某些成分明显地变得容易着手的恰当起点。已经谈到的任何关于叙事的观点都同时适用于形象：聚焦的概念涉及到被描述的故事，而叙述者的概念则涉及到其描述，这是通过充当对事件（或素

材）的透视而实现的。在视点或透视这一概念中，其基本面向似乎使其向视觉领域的转换变得较为容易，但这种转换其实并不是没有问题的。

这里我将通过引证来提出视觉故事的观点，这个引证不是那些无可计数的“不增不减”地说明众所周知的圣经和历史叙事的古典绘画，即所谓肖像画法的文字，而是通过一种将其相互关系颠倒过来的例证。我所引证的是一本精彩的短篇小说集：《清沉默》。它由11个作家所写，其中充满了广泛歧异的叙事。这些本文中惟一共同的是他们对于西班牙当代艺术家让·莫罗兹视觉作品所具有的灵感。由于莫罗兹的作品被视为反叙事的，因而这一小说集更加富于意义。作品的结构是这样的：在这一建构的框架内，所刻

画的人物以其相互间一律不互相交流而构成组，从而怂恿批评家称其作品为“沉默”。小说集中的故事并不描绘其作品——作为绘画阐述的对应物。他们既不谈论它，也不采纳其主题。相反，他们创作出以某种方式与莫罗兹的作品产生出同样的视觉性质的小说：孤立，富于手腕，编辑所称的“经筹划的偶发事”；在其中“与塑像相关联”的插曲。

除了电影叙述学外，我认为有三个特殊的领域可以有益地接受视觉叙述学。第一，对于叙事当中以及叙事本身的视觉形象的分析，可以适当地处理形象层面及其效果，这是无论肖像画法还是艺术史实践都难以明确表达的。第二，基于文学叙事与电影的比较可以发展为一种文化批评形式，这种形式并不赋予文学“资源”以特权。第三，可能最意料不到的是，对视觉性的注意将会极大地丰富对于文学叙事的分析。

一、视觉叙述学要点

简而言之，为了使视觉艺术的概念具有可操作性，最好暂时忘却神话的或历史的素材，而以作品本身作为起点，记住如下几点：

1. 叙事话语中，聚焦是语言能指所直接包含的。而在视觉艺术中，它可以为诸如线、点、光、色、构图等视觉能指所包含。在两种情况下，就像在文学故事中一样，聚焦已经是一种包含着主体性的阐释。我们所看到的，是呈现在我们心灵之眼面前的东西，它已经被加以解释。

2. 在语言叙事中，存在着按功能而不是与叙述者的身份相认同的外在式聚焦者。这一外在式聚焦者可以嵌入一个内在的、描述的叙述者。在叙事分析中，这一嵌入关系是十分关键的。在视觉艺术中，外在式聚焦者与内在式聚焦者之间的区分同样存在，但

是，这一区分有时不太容易指出来。

3. 在叙事中，聚焦者对素材加以调整，甚至于将其制作出来。同样地，运用这一概念分析视觉艺术就意味着，被描述出来的事件具有由聚焦者所引起的被聚焦对象的地位。在内在式聚焦者的情况下，被描述出来的不同对象的“真实”地位依其与聚焦者的关系是可变或者不变的。

4. 这样，同样的对象或事件可以根据不同的聚焦者而作不同的解释。这种使读者想到不同阐释的方式是与其媒介相关联的，但是其意义生成的原则无论对于语言艺术还是视觉艺术都是一致的。在《包法利夫人》中，我们在随着内在式聚焦者观察女主人公时，看到她眼睛的颜色是有变化的：深黑色，黑色，蓝色，灰色。那些表达这些不一致描述的言词，本身并没有显露出聚焦者之间的不同。福楼拜可能只是简单地漠不关心或者粗心大意。但是，为了使作品像它应该有的那样能够说得通，只有假设不同的聚焦者，只有本文分析中的细密可靠，才能解释这些差异存在的原因。

5. 一如我们在叙事话语中所看到的，外在式聚焦者与一个内在式聚焦者的关联可以产生一种被称为自由间接话语的散漫的混合。这种混合也可在聚焦层次上出现，出现某些像自由间接思想或感知的东西。视觉形象中的外在式聚焦者与表现在形象中的内在式聚焦者之间的关联也同样可以产生这样一种混合，这种混合会增强其关联。

二、小说与电影

真实的视觉故事以及它与艺术史家称为肖像学 ~~视觉叙述~~ 之间的关系问题，是与基于它们的小说与电影的比较分析关系最为密切的。同样，这不是一个“图解”或“守实”的问题。一部小说“转换”为电影不是故事要素向形象的一对一的转换，而是

小说最为重要的方面及其意义的视觉操作。比如，如果一部小说致力于强调政治问题，那么电影通过完全不同的方式，在对小说中所提供的并不在视觉上亦步亦趋的情况下，仍然可以用相当的力量强调出同样的问题。对于批评家而言，考察这一点是否能够成功地实现，就要求有结合电影与视觉媒介所进行的叙述学分析。下面的例子反映出叙述学与肖像学之间的关系。通过它，我希望提出能够在这一领域清楚地表达的批评方式，而不是认同视觉在等级上从属于语言的说法（这已经干扰了艺术研究）。

为什么斯皮尔伯格的影片《紫色》尽管明显地吸引了大量观众，而我和其他许多批评家却将它视为思想意识和艺术上的失败之作呢？之所以如此，我认为这是由于影片未能表现出人物肖像斗志旺盛的思想意识立场的这一基本方面，而这正是阿丽丝·沃克《~~才情~~才情》的小说所具有的，并且也是在叙述中清楚地表达出来的立场。忽视人物肖像，是忽视小说所蕴涵的底蕴，这种底蕴存在于以深厚的叙述表现出来的文化传统中，并且是对这种传统的反应。

沃克的畅销小说《紫色》直接承继了废奴主义以及表现出刚毅、自信性格的文学的双重传统，继承了斯托夫人的《汤姆叔叔的小屋》以及奴隶一叙事作品的传统。比如，当《紫色》强调教育问题（它在奴隶一叙事作品和《汤姆叔叔的小屋》中都引起过回应）时，这样说道：

“为什么塔什不能去学校？”她问我。当我告诉她奥琳卡不相信姑娘们需要受教育时，她脱口而出：“他们只喜欢白人呆在家里，不想让黑人去学习。”

学习的主题在《汤姆叔叔的小屋》和奴隶一叙事作品中都得到了表现；弗雷德里克·道格拉斯^①在他的自传中深刻地讨论过

它，作为一种有说服力的本文的典范文体，奴隶一叙事作品的存在本身就表明了写作与阅读对于解放所具有的功能。

但是，在《紫色》直接承继《汤姆叔叔的小屋》、间接地承继奴隶一叙事作品时，它并不是仅仅在“重复”；通过将它并置到黑人宗教文化的成分中，它将《汤姆叔叔的小屋》中的宗教虔诚引入其作品中。就《紫色》中的人物对《汤姆叔叔的小屋》中的人物重复的范围而言，他们属于一种批评性的女性主义的重写。西莉亚是一个女性的汤姆（“我不动手打一个活物”）。为了避免自己的小妹妹内蒂受到她们父亲奸污的伤害，她试图将自己奉送给他。这是汤姆的基督式的自我牺牲的翻版。内蒂则是女性的乔治，她使自己从一种屈辱的状况中解放出来，与他一样，她旅行去了非洲。西莉亚与内蒂之间以及西莉亚与她的孩子们之间几近一生的分离重复了围绕乔治、伊莱扎，以及伊莱扎的母亲和姐姐的情节，他们在一种喜剧性的浪漫中团聚。西莉亚的丈夫具有许多莱格利，也就是汤姆那残暴的主人的特点，包括对于死亡的一种绝望情绪。索菲娅以她的力量和幽默感作为武器，活现为不愿屈从而敢于反抗的卡希，后者是一个骄傲的奴隶，她在汤姆的帮助下自己拯救自己。所有这些都并非视觉性的问题，而属于互文性问题。

但是，对《汤姆叔叔的小屋》以及所有它所代表的东西的引喻，比起人物所显示的类型来，显得更为敏锐和复杂。语言、事件、以及对话全都回应了斯托夫人所作的选择，并且显示出斯托夫人选择的限制以及更彻底的可能性。这部小说是十分有效的，因为它批判性地平衡并交织着现代通俗文化话语、黑人妇女受双重压迫的背景、以及此前极为有效的“感伤”社会小说。这样一种批判性的啮合如何在一部影片中以视觉的方式

① 弗雷德里克·道格拉斯（1789—1865），逃亡奴隶，美国19世纪最著名的人权领袖之一。1832年完成的《弗雷德里克·道格拉斯的生平和时代》，成为美国文学中的经典著作。

体现出来呢？这确实是对斯皮尔伯格的挑战。

现在我们可以看到，斯皮尔伯格的影片简化并变更了所有这些关联。因此，作为沃尔克小说的视觉表现，它成为有争辩的看似种族主义与性别歧视，就像在对索菲娅这个人物的描绘中所显示的那样。影片提供了与感伤类作品相关的这类社会小说一般的习俗惯例的视觉例证。这样，在外聚焦的层次上，它以明丽的色彩、逆光、柔和细腻的镜头、风景如画的背景将“感伤”加以视觉化。社会小说的这些特征（沃尔克雄辩地运用以批判性地表现性别歧视与奴隶制之间的关系）被除去了它们批判性的内容，而仅仅被重现、复制，而不具其精细性，不带幽默感，或者一种批判性的透视；更重要的是，它们是在与其他本文并无共鸣的情况下被重现出来的。

不赞同视觉叙述学想法的人，可能会争辩说电影的视觉媒介以及斯皮尔伯格影片的通俗化的特征，难以在沃尔克的作品中作批判性的运用。我不相信这是真实的。使小说具有批判意义的那种无视 ~~批判性~~ 在影片中却产生了不具批判意义的效果。影片现在变为支持消极的思想意识立场。有两个例子表明，沃尔克试图将种族主义与性别歧视关联起来的努力，如何在影片的视觉化中变成在她的小说中通过聚焦所批判的种族主义与性别歧视本身。

如果从 20 世纪纪实性的观点来看，沃尔克对于非洲的表现毫不做作；使它显得有力的不是现实的充足性，而是它与充满斗志的前一本文的关系。除掉这样一重关系，就会为帝国主义的复原开辟通途。在斯皮尔伯格手下，非洲在一轮巨大的橘红色太阳下挺立；这样，在视觉上，它持续聚焦所表现出来的就是非真实的。缩减为一张明信片，非洲不能满足对于对象一种忧郁渴望的功能，以及那种乌托邦式的愿望，这种愿望在沃尔

克的小说中，通过它与《汤姆叔叔的小屋》错综复杂的关系是存在着的。奴隶—叙事作品以及对于当代口味（它取代了沃尔克小说中的现实主义）的批评性反应从视野中消失了。留给我们的是一种矫饰，这种矫饰在斯皮尔伯格的方向下，轻易地成为在白人的偏见中所看到的含有某种意义的黑人民间故事。

在未涉及奴隶制的情况下，对黑人性别歧视的描述许可了隔离这样一个事实，而这种情况又产生了一种过于急切地被接受的观点，这就是黑人与白人相比更具有性别歧视的倾向。在小说中从一开头就出现的父亲对女儿的强奸在电影中很少表现，小说中所有的西莉亚与舒格，也就是妻子与情妇之间的情欲关系在电影中也没有相应的替代。这些主题被牺牲掉了，以便在更多的观众面前能够有一个合理的解释。但是，这些性别关系形成为对于其他各种成分的背景，而这些成分在电影中被过分强调。这样一来，索菲娅，这个使人回忆起卡希的人物，汤姆的更具斗志与女性变体的自我，在小说与电影之间发生了戏剧性的变化。一方面，没有对于汤姆的互文性关系，另一方面，探寻在当代环境中的性别关系，索菲娅的不服与违抗对于廉价的、表现性别歧视并产生可笑的视觉效果来说就是一个毫不费力的靶子。斯皮尔伯格将她推演为一个巨人式的女人，一个无法阻止的母亲式的人物，当她的未婚夫要把她介绍给自己的父亲时，她在地里拖曳那个将要成为她丈夫的男人，就像拖一个孩子一样。这个场景是从远处从上面聚焦的，它加强了滑稽可笑的效果。由此，对卓别麟与无声喜剧默片的引喻从整体上就取代了对卡希、从而对《汤姆叔叔的小屋》的引喻。斯皮尔伯格的索菲娅从一开始就是一个无可救药的可笑人物，而她的不服，她的反抗，她的丈夫也同样可笑。视觉效果抵消了小说潜在的批判立场。以这种方式来看，这部影片

可以按照视觉产品自身的条件来批评，它所存在的缺陷也可以通过与其所依据的叙事作品的比较而获得启发。而这种比较也考虑到了每种媒介的特殊性。

小说与电影之间进行比较的关键不在于对“忠实”于原作作美学上的确认。毋宁说，是将小说和电影看作是它们在其中起作用的文化中同样地体现出来的东西，比较有助于详细说明其中的每一个通过各自叙述学的构建如何向它们的观众进行讲述。它们之间的关系属于一种互文性、也是一种杂语性的关系。

三、语言视象

最后，让我简要地谈谈注意视觉性、尤其是注意作为叙述原动力的聚焦的重要性。19世纪小说可以通过诉诸日益精细的视觉表现来塑造人物，福楼拜就是一个引人注目的例子，在左拉的作品中也不少见，而现代主义文学则更是视觉性的。正如我曾经提出的，现代主义对理解力或认识论问题的兴趣使其参与对视觉性的探讨。在普鲁斯特《追忆似水年华》的下述片段中，以突出的聚焦作为一种主观显现的技巧，将这种关注与视觉融合起来。这一片段表明，“谁看”的问题由密切结合着、形成为一个整体的问题，即“谁在被看？”“谁没在看？”以及“哪一种看的行动至关重要？”等而获得极大的意义。对于叙述学分析的方式使周期性 ~~徘徊~~ 更具意义而言，它也是一个很好的例证。

叙述者未宣称他的出现便进入了一间屋子，他告诉我们说：“我当时在那儿，或者不如说我未曾在那儿，因为她未曾意识到我的出现，而且 [……] 她脑子里充满着这样一种思想，即她再不会让我见到她。”主人公，即与人物相连的叙述者进行了一次他外祖母未曾意料到的造访，当时他的外祖母已

处于生命的垂危状态，并对他毫不知情。这是对视觉叙述学的一个批评性的考察。它也是卡雅·西尔沃曼 ~~（继续叙述）~~ 称为“他者认同” ~~（徘徊）~~，即基于自我之外的认同，它与吸收或“自然化”他者的自发认同或“同类相融” ~~（发疯）~~ 认同相对。他者认同是与疏远与间离的风险相联系的，但是，它能使主体超越由文化遮蔽所规定的规范模式，从而具有社会性的活力。这一认同从不会停止对于叙述者—主人公的要求，即便当它使他面临明显的风险时。

叙述者—主人公仔细观察自己作为目击者的地位，他陷于一种独特的聚焦中：

至于我自己——由于那特殊的荣幸并未得到持续，在回来的短暂时刻里，所给予的是由于自己的离开而突然成为了一个观众——在这里出现的仅仅是目击者，观察者，穿着旅行外套，戴着帽子，一个不属于这所屋子的陌生人，一个被叫来拍下这个地方的照片、却再也不会看到这个地方的摄影师。那是在我眼里不知不觉地出现的，当我瞥见我的外祖母时，那确实确实就是一幅照片。

窥视者一直处于风险中，因为当他不再与其他人一起活动相互影响时，疏远与间离从他身上剥夺了他的自我。用普鲁斯特的摄影术的运用来说明这一视觉理论，使这一片段对于现代主义、视觉与叙述聚焦之间的关系成为一个恰如其分的比方。由他人所提供的沉思的展示是一个摄影的行动。在一个短暂的时刻，我/眼睛的注视在脱离视网膜的直线透视与它所赋予的殖民统治式的凝视、以及将他自身从他的身体和灵魂中分离开去从而“成为”他人的他者认同之间摇曳变动。幽灵——既有场面也有幻影，它所涉及到的是“失去的时光”。它确切地也就是主体无可避免地是他自身的东西。

这一片段逐渐发展出一种不太友善、如果不是说激烈的言语的话，到结尾时这一担

心有所增强，它描述出一幅精神上的照片，而这总是与叙述者相关联的：

我看到，她坐在沙发上，她红色的面孔在灯下显得单调乏味而又粗俗，病奄奄的一片木然，一双稍稍有点狂热的眼睛在一本书上闲游，一个郁郁不乐的、我过去所不知道的老妇人。

摄影术的“真实”所出现的正是这个陌生人，这个未被认出的人，这是通过摄影术将他所熟悉的、充满感情的凝视所割断的结果。这样，普鲁斯特的故事就是对于它所展开的聚焦本身的一个锐利的分析。但是，这一理论采取的是视觉与摄影的形式。在关于外祖母的精神照片这一片段的中间部分，我们发现这一奇怪的比较，它既解释出摄影的效果，也使它具体化：

但是，如果不是用我们的眼睛的话，它所出现的纯粹是一个身体的对象，一幅摄影的感光底片，它已经观察到行动。这样，比如说在学会的庭院中，我们所看到的，不是

一个正打算招呼一辆出租马车的尊贵的学会会员的出现，而将是他蹒跚的脚步，他预防跌倒在地的身影，他跌下来的抛物线，仿佛他喝醉了，或者是地上冰雪覆盖。

这一比较毫不留情地将作为他者的、解除了感受与情感惯例保护的木偶夸张化。照相式的注视所引起的惊异也赋予聚焦这一特定的行动以历史的意义。在这里，我们要问，在这一文学最为丰富与最为视觉化的叙事作品当中，我们希望发现什么样更为合适的告戒能够强调相互关联的、除去错误想法的、政治上活跃的聚焦分析呢？

在观众观看与进行解释时，聚焦动力学在每一包含描述痕迹的视觉本文中都发生着影响，因为正是在这些痕迹中本文变为被叙述的东西。原则上，所有本文都包含这样一些痕迹，只不过其中一些比另一些展示得更公开而已。

（责任编辑 段炳昌）

译者后记：本文译自荷兰阿姆斯特丹大学教授、阿姆斯特丹大学文化分析学院主任米克·巴尔博士的《叙述学》（多伦多大学出版社1997年修订第二版）一书中的一节，标题为译者所加。巴尔在这里所作的探讨涉及到视觉形象的叙述学分析的问题，也就是所谓视觉叙述学的问题。在叙事理论的发展中，伴随着文化研究的广泛开展，对于以不同媒介出现的叙事作品的关注，成为一个引人注目的研究话题。探寻以不同媒介出现的对象，尤其是视觉对象与语言对象之间的关系，沟通不同对象之间的联系，日益成为人们的研究兴趣所在；反过来，对以语言表现的对象进行视觉性的探讨，也激起了人们的兴趣，对后者的关注，在巴尔1997年出版的《斑驳的屏幕：视觉阅读普鲁斯特》（斯坦福大学出版社）一书中明显地表现出来。这种沟通不同媒介的叙事作品之间相互关联的研究，以及从视觉叙述学的角度分析叙事作品的努力，对于文学艺术的研究可以起到推进作用。有关巴尔教授的简介见《民族艺术研究》2002年第6期。

[译者简介：谭君强，男，云南大学中文系教授，荷兰阿姆斯特丹大学博士。云南昆明 650091]