

图像叙事：空间的时间化

■ 龙迪勇

如今,有关各类图像研究或者宣称“图像转向”、“图像时代”到来的文章越来越多,但很少有涉及图像叙事的理论文章,本文试图弥补这一缺陷。本文首先论述了图像的空间性与时间性,接下来对图像叙事的本质做出了探讨,认为图像叙事的本质是空间的时间化,即把空间化、去语境化的图像重新纳入到时间的进程之中,以恢复或重建其语境。最后,本文概括出了单幅图像叙事的三种模式:单一场景叙述、纲要式叙述与循环式叙述,并对每种模式的特点及其运作机制进行了分析和阐述。

[关键词] 图像叙事;空间时间化;单一场景叙述;纲要式叙述;循环式叙述

[中图分类号] I206 [文献标识码] A [文章编号] 1004-518X(2007)09-0039-15

龙迪勇(1972—),男,江西省社会科学院中国叙事学研究中心常务副主任,研究员,主要研究方向为叙事学。(江西南昌 330077)

本文为国家社会科学基金青年项目“叙事的空间维度研究”(项目编号:07CWZ007)江西省社会科学“十一五”规划重点项目“空间叙事学”(项目编号:06WX02)的阶段性研究成果。

早在1972年,E.H.贡布里希就这样写道:“我们的时代是一个视觉时代,我们从早到晚都受到图片的侵袭。在早餐读报时,看到新闻中有男人和女人的照片,从报纸上移开视线,我们又看到食物盒上的图片。邮件到了,我们开启一封封信,光滑的折叠信纸上要么是迷人的风景和日光浴中的姑娘,使我们很想去作一次假日旅游,要么是优美的男礼服,使我们禁不住想去定做一件。走出房间后,一路上的广告牌又在竭力吸引我们的眼睛,试图挑动我们去抽上一支烟、喝上一口饮料或吃上点什么的愿望。上班之后更得去对付某种图片信息,如照片、草图、插图目录、蓝图、地图或者图表。晚上在家休息时,我们坐在电视机这一新型的世界之窗前,看着赏心悦目的或毛骨悚然的画面一幅幅闪过。即使在过去或在遥远的异国创造的图像,也能够比以往任何时候都更快地接近公众——这些图像本来就是为公众而创造

的。在我们家里,画册、明信片 and 彩色幻灯片这类旅游纪念物日益增多,就像我们的家庭快照之类的纪念品日益增多一样。^{[1] [106]}随着后工业社会的来临、互联网的出现和电脑制图技术的日新月异,人类“受到图像侵袭”的现象愈演愈烈。在我们的阅读生涯中,图像大有取代文字之势,有人甚至堂而皇之地宣称:“我从不阅读,只是看看图像而已。”^[1]到了20世纪90年代,“图像转向”、“图像时代”或者“读图时代”之类的字眼已频繁出现在各类专著和文章中:美国当代著名的图像学者W.J.T.米歇尔的《图像转向》一文发表于1992年(后成为《图像理论》一书中的一个章节);前国际美学学会主席、斯洛文尼亚美学家阿莱斯·艾尔雅维茨“从90年代早期逐步开始构思写作”《图像时代》一书,“当时,在艺术和文化领域的‘视觉的’和‘图像的’转向问题是哲学和社会理论中展开的众多讨论和出版物的主题”^{[2] [107]};在我们

中国,自20世纪90年代中晚期以来,有关各类图像研究或者宣称“图像转向”、“图像时代”到来的文章也越来越多,简直到了触目皆是的地步。

显然,在当今这样一个所谓的图像时代,图像研究既是一个现实问题,同时也是一个学术问题。无论是作为一个普通市民,还是作为一个研究者,我们每天都深陷于图像的包围之中,离开了图像,我们简直不知道该如何工作和生活。应该说,在这样的时代语境下,全面、系统、深入地探讨图像问题,确实很有必要。但就我们国内的情况而言,我们的很多研究者总是热衷于提口号、搞规划,总是对一些重要的问题要么是视而不见,要么就是做出大而化之的处理,而往往忽视了扎扎实实的研究。比如说,对于像图像的本质、图像的叙事、图像的意义生成机制以及图像与我们生活的关系等诸多重要的问题,国内学术界至今还没有人提出深刻的、切实的、有说服力的看法,有些领域甚至至今还是一片空白。多年以来,作为一个生活在图像之中并且关心图像理论进展的叙事学研究者,我一直都在企盼着真正有见地、有分量的有关图像叙事的学术成果出现。然而,让人失望的是:尽管有关图像的文章或专著层出不穷、多如牛毛,但涉及图像叙事的成果却难得一见^②。为了释解心中的疑惑,我只好自己开始了这方面的研究^③。本文拟探讨的是图像叙事的本质、类型及其特点或运作机制,就算是我将陆续展开的图像叙事研究的开篇吧。

一、图像的空间性与时间性

要了解图像叙事的本质,我们必须先来了解图像的本质。那么,什么是图像呢?按照《现代汉语词典》的解释,图像就是“画成、摄制或印制的形象”。显然,这个定义过于简单、涵盖面也太小,它甚至把雕塑这一重要的图像形式排除在外。我们认为,凡是人类创造或复制出来的原型的替代品(原型既可以是实存物,也可以是想像的产物),均可以称做图像。当然,原型与其图像的分界线有时是漂移不定的,所以往往不太容易把握。“如果原型的信息实际上完全被传达了,我们便称之为摹真或复制”,“如果摹真与原型具有完全同样的特征,包括使用了同样的材料,那么它便不能算是图像”,因此贡布里希认为:“植物课上使用的花卉标本不是图像,而一朵用

于例证的假花则应该算是图像。”^④(P111)

图像多姿多彩、品类繁多,像雕塑、绘画(除一般的平面画之外,还包括岩画、帛画、瓶画等)照片、皮影、剪贴画、编织图案、电影、电视等等,均属于图像之列。当然,这里有着以绘画为代表的创作性图像与以照片为代表的复制性图像的区别:前者包涵了艺术家的创造,哪怕是严格写实的绘画,也表现了艺术家的情感和思想,体现了一定的主观能动性;后者则以照相机为中介,主要致力于物质现实的复原,哪怕是再抽象的照片,也必须以再现世界、复制对象的影像为宗旨。然而,尽管图像的特征各不相同、表现形态千差万别,但它们在本质上是相同的,那就是:它们都具有特定的时间性与空间性。也就是说,无论是创作性图像还是复制性图像,都必须在特定的空间中包孕特定的时间^④。

由于雕塑、绘画、照片等在文艺理论中一向被视为空间艺术(照片被视为艺术品,还经历了一个从不被接受到被接受的过程),所以对于图像的空间性,我们比较容易理解。要理解图像的时间性,恐怕就不是那么容易了。因此,下面我们将着重谈谈图像的时间性。

那么,什么是时间?我们又是如何感觉时间、度量时间的呢?说到这个问题,我们总是很容易想起哲学家奥古斯丁的千古之问:“那末时间究竟是什么?没有人问我,我倒清楚,有人问我,我想说明,便茫然不解了。”^①(P242)当然,尽管号称茫然不解,奥古斯丁还是不断地向灵魂发出追问:“时间不论如何悠久,也不过是流光的相续,不能同时伸展延留,永恒却没有过去,整个只有现在,而时间不能整个是现在,他们可以看到一切过去都将被将来所驱逐,一切将来又随过去而过去,而一切过去和将来却出自永远的现在。谁能把定人的思想,使它驻足谛观无古往无今来的永恒怎样屹立着调遣将来和过去的时间?”^①(P240)“现在如果永久是现在,便没有时间,而是永恒。现在的所以成为时间,由于走向过去;那末我们怎能说现在存在呢?”^①(P242)为此,奥古斯丁决定来研究下一百年能否全部属于现在。“如果当前是第一年,则第一年属于现在,而九十九年属于将来,尚未存在;如果当前是第二年,则第一年已成过去,第二年属于现在,其余属于将来。一百年中无论把哪一年置于现在,

在这一年之前的便属于过去，以后的属于将来。为此一百年不能同时都是现在的。^{[13] (P243)}以同样的方法，奥古斯丁发现一个月、一天甚至一小时“也不是整个是现在的”。在此基础上，他进一步推断：“设想一个小得不能再分割的时间，仅仅这一点能成为现在，但也迅速地从将来飞向过去，没有瞬息伸展。一有伸展，便分出了过去和将来。现在是没有丝毫长度的。”^{[13] (P244)}所以，时间事实上是永远的延展，是绵延，是“流光的相续”；而“现在”，只是一种相对性的存在，是一种理论的抽象物，因为“现在是没有丝毫长度的”。但自古以来，人类就不甘心成为时间的奴隶，不甘心受时间的任意摆布，我们总是想尽一切办法试图征服时间、控制时间，试图拥有“现在”、通向永恒，而这正是一切艺术创造活动的内在心理基础^⑤：无论是雕塑、绘画等历史较为悠久的图像创造活动，还是拍照、摄像等较为现代的日常图像活动，都是人类在时间的长河中试图通过把握瞬间的“现在”而通达永恒的象征性行为。

当然，对某些哲学家来说（如康德），时间与空间一起，构成了人类感觉万事万物的先验框架，时间和空间都是一种先验的“感性形式”。但对于普通人来说，只能通过事物的运动和变化才能感觉和度量时间。是啊，日升日落，春去冬来，用着用着就变旧了的物品，不经意间发现头上悄然爬上的白发……这些都是我们感觉时间的参照物。正如奥古斯丁所指出的：“我知道如果没有过去的事物，则没有过去的时间；没有来到事物，也没有将来的时间，并且如果什么也不存在，则也没有现在的时间。”^{[13] (P242)}当然，奥古斯丁不是物理学家，所以他无法通过外物和光影的变化去度量时间；他也不是艺术家，所以他无法像雕塑家那样把时间塑造成某种印模。他只能通过事物在心中留下的印象去度量时间：“我的心灵啊，这是在你里面度量时间。……事物经过时，在你里面留下印象，事物过去而印象留着，我是度量现在的印象而不是度量促成印象而已经过去的实质；我度量时间的时候，是在度量印象。”^{[13] (P254-255)}“我们讲述往事，并非从记忆中取出已经过去的事实，而是根据事实的印象而构成言语，这些印象仿佛是事实消逝途中通过感觉而遗留在我们心中的踪迹。譬如我的童年已不存在，属于不

存在的过去时间；而童年的影像，在我讲述之时，浮现于我现在的回忆中，因为还存在于我记忆之中。”^{[13] (P245-246)}奥古斯丁说得当然大致不错，但我们不能忽视这样一个事实：所有的记忆其实都在通向遗忘，印象并不能保证永远清晰如昨。当我们追忆童年往事的时候，印象可能难免有些模糊，但一张童年时的照片，马上可以使昔日重现，一段消逝了的时光顿时历历在目……照片中保存的是“永远的现在”，它永远只在“当下”追溯过去、展现未来：“在已有的各种图像形式中，惟有照片只记录当时被制作的那刻。摄影只在当下的存在中指涉古今，通过残存的遗迹追溯过去，通过可见的预兆展现未来。”^{[41] (P98)}苏珊·桑塔格认为：“通过精确地分割并凝固这一刻，照片见证了时间的无情流逝。”^{[51] (P26)}而无情流逝的时间长河中的某一个瞬间却通过照片得以凝固，于是，喜欢怀旧的人们完全可以根据一系列的照片去还原或重构自己的人生故事。

由于具体空间（镜头、相纸、镜框等）的限制，照片中凝固或保存的时间显然非常短暂——只是一个瞬间。关于这一点，人们都赞同摄影大师昂利·卡蒂埃-布列松（亦译亨利·卡蒂埃-布勒松）的“决定性瞬间”的说法。布列松说得好：“摄影是感官和精神的瞬间运作，将世界以视觉语汇传译出来。它既是问题，也是答案，是在刹那间辨认一事实，同时以视觉所见形象的精准组合表现这事实；……”^{[61] (P222)}布列松的学生法兰克·霍瓦也认为：“一张照片只能在某一个决定性的瞬间拍到”^{[61] (P41)}，“照片完全在瞬间的力量”^{[61] (P58)}。哲学家怀特海认为：“瞬间性是在一瞬间的所有自然的观念，在这里瞬间被认为是丧失了所有时间扩延的东西。例如，我们在一瞬间想到物质在空间中的分布。”^{[71] (P55)}显然，瞬间这一极短的、“丧失了所有时间扩延的东西”，必须通过某种空间性的物质，才能真实地被我们所把握。由于照片把某一时空中的情景单元凝固在图像中，所以我们说它以空间的形式保存了时间，或者说，在图像中，时间已经空间化了。对此，法兰克·霍瓦有这样的论述：“照片主要是时间成就的。……我们表现的是时间中的一个点，等于为空间打开了一面窗。”^{[61] (P50)}因此，我们说，照片这一图像空间包孕着时间（雕塑、绘画等图像空间同样如此），也就是

说,其图像的时间性是通过空间性表现出来的。说到底,“照片乃是一则空间和时间的切片”^{[51] (P33)},是一种以空间的形式表现出来的时空统一体。

二、图像叙事的本质

正如前面我们所论证的,尽管图像具有无可否认的时间性,但这种时间性毕竟是通过空间性体现出来的。既然照片中的时间已经脱离了原来的时间进程而凝结在空间中,那么,作为照片空间体现物的图像能完整、清晰、流利地叙述一个故事吗?因为“严格说来,讲故事是时间里的事,图画是空间里的”^{[81] (P13)},所以有些摄影家认为照片是不能用来叙事的,比如说,著名的约翰·萨考夫斯基就认为:“摄影艺术本身是没有办法来叙事的”^{[91] (P26)},“在决定性瞬间发生的事情是一个视觉的而非戏剧性的高潮,它不产生故事,而是一副照片”^{[41] (P99)}。在约翰·萨考夫斯基的眼里,甚至系列照片的叙事能力也值得怀疑:“19世纪,罗宾逊和雷兰德娴熟的蒙太奇照片曾试图表现故事,它们被煞费苦心地从许多负片中拼接出来,但在当时仅仅被看作自命不凡的败笔。在画报杂志出现的早期,人们试图通过系列照片来叙述事件,但这些故事的人为连贯性的获得,通常是以摄影发现的牺牲为前提的。”^{[41] (P97)}美籍华裔摄影家李元也认为:“照片是按快门一刹那的纪录,从正面来讲,它的那一刹那的情况具有长久的意义,但从反面来看则既没有解释前因,也没有预示后果,所以摄影未免欠缺一些叙事能力。”^{[91] (P25)}然而,按照摄影艺术家莎拉·梦的说法,答案却是肯定的:“我一直觉得摄影是可以安排、可以用画面来诉说一个故事的。我追求的画面只有最少的讯息、最少的指标,不设定的特定的环境,却能对我说话,暗示以前发生的和以后将出现的。我知道很多人会反对这种摄影方式——但是为什么只能有一种摄影呢?我想以我选择的素材——叙述性的或暗示性的——来创造画面,……我找到一个富文学性的背景,叙述一个故事,这是唯一可以使我跃起的跳板。”^{[61] (P36-38)}亨利·卡蒂埃-布勒松虽然认为用单幅图像叙事的可能性很小,但他毕竟没有否认图像的叙事性:“有时,单幅图片构图丰富活泼,内容也充实得热力四射,也是可以在单幅的影像中包含完整的事件的。然而,这种情况很少发生。”^{[101] (P50)}既然人们可以用照片中的画面(图像)来叙述

一个故事,那么,它是如何做到这一点的呢?

写到这里,我们应该先来区分图像的几种类型。美国艺术史家马克·D·富勒顿在研究古希腊艺术时,曾区分了“象征性”与“叙述性”两种图像造型类型:“象征性造型,像女人体像、男人体像和葬礼场景都不是叙述某个事件,只是代表了某种物体或现象。而叙述性场景虽然也有象征性,但他们主要和某个故事或事件相连,而且通常和神话故事相联系。”^{[111] (P98)}今天,我们可能还得加上一种类型——静态写实性图像,像肖像画(照)、风景画(照)之类就是。显然,本文考察的是“叙述性”图像,而把“象征性”与“静态写实性”两种图像类型排除在外了^⑥。

既是叙述性图像,当然应该叙述某一具体事件;而既要叙述事件,就必然涉及某一时间进程或时间系列。是啊,无论是采用何种媒介(声音、文字、图像)来叙事,我们永远无法改变这样一个事实——叙事是在时间中相继展开的(哪怕是迷宫式的复线叙事,也无非是多条时间线索的并置或交错),它必须占据一定的时间长度,遵循一定的时间进程。要让图像这样一种已经化为空间的时间切片达到叙事的目的,我们必须使它反映或暗示出事件的运动,必须把它重新纳入到时间的进程之中,也就是说,图像叙事首先必须使空间时间化——而这,正是图像叙事的本质。这种说法也许过于抽象,接下来,我们将做进一步的阐明。

还是让我们从图像的“源头”说起吧。无论是“叙述性”、“象征性”还是“静态写实性”的图像,都源于现实或想像中的事物。对于现实中的事物,我们可以通过一定的媒介和手段把它的形象塑造、描摹、复制并固定下来。保罗·瓦莱利(亦译保罗·瓦莱里)认为:摄影的原理就是“运用从可见物体反射过来的光线”固定住“这些物体的形象”,而且,“素描、绘画等一切摹仿艺术都能够利用感光板的力量来迅速地捕捉外形”^{[121] (P27)}。对于想像中的“事物”,尽管不能复制,但还是可以把它留在我们心目中的形象塑造和描摹出来的。这里,有一点必须搞清楚:图像与事物之间是不能划等号的。诺瓦利斯曾经这样写道:“人们所犯的荒谬而令人惊讶的错误是相信他们使用的语词与事物相关。他们没有意识到语言的本

性——语言惟一关注的只是自身，这使得它成为一个如此丰富奇妙的谜。^{[13] ②28}其实，对图像也可作如是观，正如有学者所指出的：“胡塞尔在《逻辑研究》中把‘图像意识’看作是一种想象行为，甚至把整个想象都称做广义上的‘图像意识’，因为西文中的‘想象’，实际上更应当译作‘想像’(imaginatio)。这里的‘像’(image)或者是指一种纯粹的精神图像，例如在自由想象的情况中，或者是指一种物质的图像，例如在图像意识的情况中。这个意义上的想象或图像意识所具有的共同特征就在于，它所构造的不是事物本身，而是关于事物的图像。^{[14] ①17}“无论呈现在图像中的事物是何等的无可非议，它都不是事实本身。在这方凝固的小小黑白影像中，很多事物被过滤掉了，有些东西清晰得不自然，或重要得夸张。物体和图像不是一回事，尽管它们看上去相同。^{[14] ①97}”

图像不是事物本身，它只是事物的形象或影像，这就给图像带来了一个重要的特征——去语境化。由于照片与事物本身最为接近，所以下面的论述主要以照片为例，但这里必须指出的是：我们得出的结论对其他图像形式同样适用。

众所周知，现实生活中的事件总是在一定的语境中发生的，都发生在特定的空间中，都有着一定的时间脉络。要不然，事件就只是进入不了人类认知视野的“自在之物”。进入记忆中的事件尤其如此，因为被记忆的事件必须对记忆者具有某种意义，才能进入记忆的轨道，也就是说，进入我们记忆中的事件已经经过“意义”的过滤和编排。我们经常说，照片中储存着我们的记忆。在某种程度上来说确实如此。照相机将事物以图像的形式从生活之流中移出，并以照片的形式加以固定，使人在若干年之后犹能旧梦重温。在事物无可避免的流逝中，照相机“挽救了一系列的外观，并使它们保持原样。在照相机发明之前，没有什么可以拥有记忆的能力，除了在心灵的眼中”，然而，不同于记忆，照片自身不能保存意义。它们提供外观——具有我们通常赋予外观的所有可信性和重要性——而撇开其意义。意义是理解功能的产物。“这种功能在时间中发生，必须在时间中加以解释。只有那样叙述，才能让我们理解。”照片自身无法叙述什么。它们保存瞬间的外观。^{[15] ②89}“一张照片保存了时间

的一个瞬间，阻止它被后来的瞬间抹去。在这方面，相片或许可以与储存在记忆中的影像相比，但是却存在一个根本性的差异：记忆中的影像是持续经验的剩余，而相片却将不相关瞬间的现象孤立出来。^{[16] ②76}是啊，照片“不同于记忆”，因为有关事件的记忆不同于数字、地名之类的机械记忆，它仍是连续性的、语境化的；而照片脱离了生活之流，它只是一种断裂的、去语境化的存在^②。

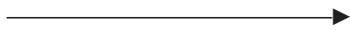
“孤立”必然产生歧义。当照片从事件的形象流中离析出来之后，由于去语境化（失去和上下文中其他事件的联系），由于在时间链条中的断裂，图像的意义开始变得漂浮起来。苏珊·桑塔格说得好：“一张照片不过是一个框架，随着时间的推移，其系留处也就松开了臂膀。它漂移到一个模糊抽象的历史概念之中，任人进行各种各样的解读（或与其他照片相配）。”^{[15] ②87}在《另一种讲述的方式》一书中，约翰·伯格（亦译约翰·伯杰）通过一些不同职业的人对相同照片的反应，形象地说明了图像的歧义性。比如这张关乎树与人的照片（图1），不同职业的人有不同的解释性陈述：“商场园丁：这让我想起某个正



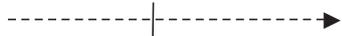
图1

在找最佳位置拍照的人！他喜欢大自然。他是个摩登派，喜欢离开大城市。他在四处寻找那种家里找不到的东西”；“职员：未来属于年轻人！希望的图像。他的脸和衬衫是感人的。我情不自禁地想说：‘春天！’”；“女学生：一个藏在鲜花盛开的树丛背后的家伙。他正在躲藏、玩耍。他想告诉人们他正在躲藏”；“女演员：一个年轻人在鲜花

盛开的树丛中。春天、性感。这让我想起费利尼的电影《阿玛柯德》中一个情节，有个男人大叫道：“我要女人！”只是在这里，男人很年轻，且花满枝头”；“工厂工人：这很漂亮，不过要是彩照的话，花儿的色彩会更鲜艳。他爬得高高的，他一心想往高处爬。就是这样”；……此外还有银行家、舞蹈教师、心理学家、理发师等人的陈述，都各不相同。最后，约翰·伯格揭开了谜底，“事实是：华盛顿1971年。在一次反越战游行示威上，40万人在白宫前集会。这个年轻人爬到了树梢上，想看得更清楚些，也为了拍下当时的照片。”^{[16] (P42-43)}关于去语境化所带来的叙事断裂和意义漂浮的情况，约翰·伯格用图示做了形象的说明（本文略有改造）：在现实生活中，一个事件总是表现为在时间中的进展，它具有持续性，并有时间（运动）的方向，从而使得意义能够为我们所把握，这种情况可图示为：



时间进展中的事件于某一个瞬间被照相机捕捉到，随着“咔嚓”一声，其影像在胶片上固定下来。于是，事件的时间进程被切断，用图来表示就是：



显然，被切断处在时间上只是非常短的一个点，但这个“点”中的事件毕竟以空间化的图像形式（照片）固定了下来。对某些人来说，这个“点”也许只是一个陌生的、无意义的“点”，但对当事人或知情者来说，这个“点”却可以扩展为一个“圆”，“这个圆的直径取决于被拍事件的瞬间现象中可被发现的信息的数量。直径（即接收到信息的数量）可以因为观众与被拍事件的个人关系而发生变化。”^{[16] (P98)}用图示来说明就是：



看来，之所以会发生照片解读中的歧义性现象，就是由于其图像的去语境化与非连续性。而任何叙事都是语境化的、连续性的——不管叙述方式如何奇特，叙事者总要讲出一个大体完整的故事——这就必然与图像的去语境化与非连续性特征不能相容。那么，图像叙事者是如何解决这一矛盾的呢？苏珊·桑塔格认为：“照片乃是一则空间和时间的切片。在一个由摄影形象支配的世界里，所有的界限（‘框架’）俨然都是专断的。一切事

物都可以与其他事物分割，可以被切断。所需要的只不过是事物以不同的方式框起来。（反过来任何事物也可以使之与任何其他事物毗连）摄影强化了一种社会现实的唯名论观点，认为社会显然是由无数个小的单位所组成——由无限的可以被拍摄成照片的事物的数量所组成。这个世界通过照片而成为一系列互不相关、独立的粒子；而且历史、过去和现在，成为一套轶事和社会新闻。照相机将现实分解为原子，使之可以操纵，变得晦涩。它是一种拒绝联系和连续性，但又赋予每一刻以神秘性质的世界观。任何照片都具有多重意义。”^{[5] (P33-34)}在这段话里，桑塔格既指出了照片的专断性、非连续性特征，也暗含了图像叙事的无限可能性，因为它“也可以使之与任何其他事物毗连”——这就使图像向叙事的可能性张开了翅膀：每一个人都可以为一张哪怕是完全陌生的照片恢复或重建一个语境，从而使空间化的事件的瞬间形象重新进入到时间的流程之中（自然，这种重建的“语境”与原始语境并不一样了，而且，由于每个人赋予图像的语境不一样，所以哪怕是面对同一张照片，不同的人也可能会讲出不同的故事）。众所周知，叙事是对一个完整动作的“摹仿”，而“动作在本质上不可能是静止的。……动作（有别于活动）必需在不断的发展过程中；所以它必需从别的动作中生发出来，必需引起别的不同的动作。”^{[17] (P218)}只有空间性的图像进入到了时间的流程之中，才能达到“摹仿”动作，也即达到叙事的目的。

概括起来，在图像叙事中，主要有两种使空间时间化的方式：利用“错觉”或“期待视野”而诉诸观者的反应；利用其他图像来组成图像系列，从而重建事件的形象流（时间流）。前者主要表现为发现或者绘出“最富于孕育性的顷刻”，后者则主要要让人在图像系列中感觉到某种内在逻辑、时间关系或因果关联（否则就只是多幅图像的杂乱堆砌）。

三、图像叙事的模式

从大的方面来说，我们可以把图像叙事分为单幅图像叙事和系列图像叙事两类，而这两种类型又都有着各自的叙述模式。限于篇幅，本文只能对单幅图像的叙述模式做出概括和介绍；系列图像叙事的情况比较复杂，对其叙述模式的概括和介绍只好留待未来。

所谓单幅图像叙事,就是要在一幅单独的图像中达到叙事的目的,这无论是对画家、雕塑家还是摄影家来说,都决非易事。在《粒奥孔》一书中,莱辛把以画为代表的造型艺术称之为空间艺术,而把以诗为代表的文学称之为时间艺术。时间艺术在表现空间方面有着天然的缺陷,而空间艺术在表现时间方面有着天然的缺陷。关于这一点,中国古人也有很好的论述,正如钱钟书所指出的:

晋代陆机分划“丹青”和“雅颂”的界限,说:“宣物莫大于言,存形莫善于画”(《张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》引);这里的“物”是“事”的同义词,就像他的《文赋》:“虽兹物之在我”,《文选》李善注:“物,事也。”北宋邵雍在两首诗里,说得详细些:“史笔善记事,画笔善状物;状物与记事,二者各得—”;“画笔善状物,长于运丹青,丹青入巧思,万物无遁形。诗笔善状物,长于运丹诚,丹诚入秀句,万物无遁情”(《伊川击壤集》卷一八《史画吟》、《诗画吟》)。^{[18] ①63}

这很容易让人想起《太平广记》中的这样一则传说:“客有以按乐图示王维,维曰:‘此《霓裳》第三叠第一拍也。’客未然,引工按曲,乃信。”宋人沈括在《梦溪笔谈》中认为此乃无稽之谈:“此好奇者为之。凡画奏乐,止能画一声。”接下来,钱钟书这样写道:“从那简单的一句话里,我们看出他已悟到时间艺术只限于一刹那内的景象了。‘止能画一声’五个字也帮助我们了解一首唐诗。徐凝《观钓台画图》:‘一水寂寥青霭合,两崖崔嵬白云残;画人心到啼猿破,欲作三声出树难。’……诗意是:画家挖空心思,终画不出‘三声’连续的猿啼,因为他‘止能画一声’。”^{[18] ①64}

看来,空间性的图像难以表现时间中的“事”,在国内外都已成某种程度的共识。然而,人类的创造性冲动之一,即是要突破媒介表现的天然缺陷,在时间性艺术中去表现空间,或者在空间性艺术中去表现时间。就后者而言,中外都大量存在的故事画即为明证。而在相当长的一个时期里,“故事画是公认为绘画中最高的一门,正如叙事的史诗是公认为文学中最高的一体。文艺复兴的一个代表人物阿尔培尔谛在《画论》里,就推崇故事画是画家‘最伟大、最尖端’的作品。十九世纪依然有这种风

尚。”^{[18] ①75}而且,故事画还有着漫长的历史——无论国内还是国外,都发现了许多叙事性的原始岩画。在漫长的历史发展过程中,单幅图像叙事形成了较为稳定的叙述模式。根据各自对时间的处理方式,其叙述模式大体可分为三种:单一场景叙述、纲要式叙述与循环式叙述。

(一)单一场景叙述与“最富于孕育性的顷刻”

在图像上画出或凝固“最富于孕育性的顷刻”,是单幅图像叙事中最普遍的一种类型,也是艺术家、理论家讨论得最多的话题之一。这种类型要求艺术家在其创造的图像作品中,把“最富于孕育性的顷刻”通过某个单一场景表现出来,以暗示出事件的前因后果,从而让观者在意识中完成一个叙事过程。

关于这个问题,最著名的就是莱辛在《粒奥孔》中的有关表述。“最富于孕育性的顷刻”就是他在这部有名的著作中提出来的。莱辛认为:“艺术由于材料的限制,只能把它的全部摹仿局限于某一顷刻”^{[19] ①23},所以画家应该挑选全部“动作”中最耐人寻味、最富于想像力的那一“片刻”;千万不要画出“顶点”,因为一到顶点,事情的进展也就到了尽头,无法再“生发”了。“最能产生效果的只能是可以让想像自由活动的那一顷刻了。我们愈看下去,就一定在它里面愈能想出更多的东西来。我们在它里面愈能想出更多的东西来,也就一定愈相信自己看到了这些东西。在一种激情的整个过程里,最不能显出这种好处的莫过于它的顶点。到了顶点就到了止境,眼睛就不能朝更远的地方去看,想像就被捆住了翅膀,因为想像跳不出感官印象,就只能在这个印象下面设想一些较软弱的形象,对于这些形象,表情已达到了看得见的极限,这就给想像划了界限,使它不能向上超越一步。”^{[19] ①24}“绘画在它的同时并列的构图里,只能运用动作的某一顷刻,所以就要选择最富于孕育性的那一顷刻,使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。”^{[19] ①94}也就是说,画出的那一最富于孕育性的顷刻必须既让人看得出前因(过去),也让人看得出后果(未来)。只有这样的图像,才能让人们在看了之后产生时间流动的意识,从而达到叙事的目的。莱辛推崇备至的古希腊雕塑《粒奥孔》就是这种叙述类型的典范。

其实,英国的沙夫茨伯里伯爵在《论特征》一书中,

早在18世纪初就提出了类似的看法。在该书的第一章“历史画的概念,或赫耳枯勒斯选择图”中,沙夫茨伯里开头就这样写道:“这一传说或者历史,根据时间秩序,可以有种种不同的表现”,“或者表现两位女神(贞洁女神与欢乐女神)陪伴赫耳枯勒斯的那一时刻;或者表现她们开始争吵的时刻;或者表现她们争吵得很凶了,贞洁女神似乎就要得到赫耳枯勒斯的时刻。”^{[20](P23)}“在第一个时刻里,赫耳枯勒斯应该画成对两位女神的出现表示惊奇;在第二个时刻他应该显得感到有趣并且犹豫不决;在第三个时刻我们会看到他‘万分痛苦并竭力用理智的力量克服自己’。沙夫茨伯里推荐给画家的正是这种亚理士多德式的转折点(图2),虽然他也谈到第四种表现‘当贞洁女神完全赢得了赫耳枯勒斯的……日子和时刻’的可能性。但他又排除了这种可能性,理由是戏剧效果不佳,……”^{[20](P24)}



图2

在《读〈拉奥孔〉》一文中,钱钟书先生还谈到了中国古代的类似情况:

中国古人画故事,也知道不挑选顶点或最后景象。黄庭坚《豫章黄先生文集》卷二七《题摹〈燕郭尚父图〉》:“往时李伯时为余作李广夺胡儿马,挟儿南驰,取胡儿弓引满以拟追骑。观箭锋所值,发之,人马皆应弦也。伯时笑曰:‘使俗子为之,作箭中追骑矣。’余因此深悟画格。”看来唐人早“悟”这种“画格”。楼钥《攻愧集》卷七四《跋〈秦王独猎图〉》:“此《唐文皇读猎图》,唐李小将军(李昭道)之笔。……三马一豕,皆极奔骤;弓既引满而箭锋正与豕相值。岂山谷、龙眠俱未见此画耶?”李公麟深

能体会富有包孕的片刻,只要看宋人关于他另一幅画《贤己图》的描写。岳珂《程史》卷二:“博者五六人,方据一局,投进盆中,五皆卢,而一犹旋转不已。一人俯盆疾呼,旁观者皆变色起立”;“投”即“骰”,“贤己”出《论语·阳货》:“不有博弈者乎!为之犹贤乎已。”避免“顶点”,让观者揣摩结局,全由那颗旋转未定的骰子和那个俯盆狂喊的赌客体现出来。《独猎图》景象的结果可以断定,《贤己图》景象的结果不能断定;但两者都面临决定性的片刻,划然而止,却悠然而长,留有“生发”余地。^{[18](P76-77)}

看来,在故事画中画出“最富于孕育性的那一顷刻”,从而让瞬间事件以及该事件的前因后果都从有限的画幅中夺颖而出,是画家们的普遍追求,中西概莫能外。

对叙事性照片来说,“最富于孕育性的顷刻”原理仍然适用^⑧。当然,对于摄影家来说,由于摄影的即时性特点,要实现单一场景叙述尤为困难。对此,苏联摄影理论家A·瓦尔德诺夫有深刻的认识:“画家起初是在自己的想像中创造事件或人物性格,只是到后来才将它画到画布上,是预先决定好他将画那些最典型的、最富有表现力的瞬间,摒弃什么瞬间。与通常的绘画艺术创作不同,摄影家则是在现场随着生活过程直接地进行创作。他拍摄某一瞬间时往往不能预见到(或感觉到)这一瞬间后会有另一个更富有表现力的瞬间,因为他创作的作品是艺术形象的时间与事件实际发生的时间相一致的。每个会拍照的人都会知道,时间是不可逆转的,时机过去了,任何力量也无法挽回。摄影家的才能多半就在于,他善于在照片中表达出‘瞬间精华’,从而最充分而有力地体现出生活现象。”^{[21](P42)}此外,“在摄影中事情之所以难办,还因为没有什么定规可供摄影者据以去确定那体现着事件的‘瞬间精华’的时机。假使他可以预先看到事件,而后确定事件进行过程中哪个瞬间最重要再来拍摄它,拍摄工作就容易得多了。”^{[21](P43-44)}可遗憾的是,我们总是很难“预先看到事件”,所以要在单张照片中运用单一场景来达到叙事的目的,实在不是一件容易的事。好在很多摄影家对此有深刻的认识,并把捕捉“瞬间精华”作为一种有意识的追求。摄影艺术家马利欧·贾科梅里认为:“‘现在’并不完全存在,我们说话的这一刹那是由前

面的一刻和后面的一刻,也就是一点点过去和一点点未来造成的。^{[61] (P65)}要把“并不完全存在”的东西表现出来,这谈何容易^⑨?那必然是诸多创造要素在瞬间“遇合”的结果,所以布列松断言:“照片是眼光、心灵和理智在唯一重要的瞬间的结合。”^{[211] (P44)}总之,对摄影家来说,运用全部心智去捕捉并表现“瞬间精华”,从而达到利用单一场景叙事的目的,是一件充满挑战但又富有魅力的事情。应该说,很多优秀的叙事性照片确实做到了这一点。比如说,巴拉纳乌斯卡斯的《冲突》(图3),即是这方面成功的范例。照片表现的是一对恋人在吵过架之后的



图3

那一个瞬间,让我们来看A·瓦尔坦诺夫对这张照片的有关论述:“尽管情况很紧张,但是照片中的时间处理却带有叙事的性质。这对恋人的心理状态表现得很好:我们看到了第一次与第二次争吵之间的一个瞬间:男青年安然地把两手交叉在胸前,装出望着天空的样子,他对一切都满不在乎。女青年把脸扭过去不理睬他,正处在紧张的等待中,期待他认错。摄影者介绍了人物性格和他们发生冲突后的情况,他自己并不以为,也不使我们以为两人很快就会和好。作者有意识地使照片中的叙述成为时间上未完成的叙述。”^{[211] (P46)}拿这幅照片和威廉·奎勒·奥查逊的画作《第一片乌云》(1887年,伦敦,泰特美术馆,见图4)来做比较,是很有意思的:两幅图像“叙述”的内容基本相同,都是情侣间发生了不愉快的争吵;甚至图像中男女主人公的态度都颇为相似:女的气愤而有所期待,男的固执而毫无所动(画幅中的男子也许还有点疑虑)。尽管两者所用的媒介不同,但它们都遵循同样的艺术规律:选定的时间都是在情侣吵过架之后

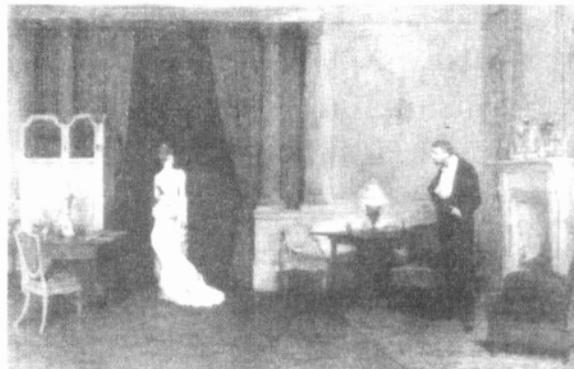


图4

的那一个瞬间——“最富于孕育性的顷刻”。

选取“最富于孕育性的顷刻”来加以表现,这可以作为一条原理在图像叙事中使用。但真理往前走一小步就可能变成谬误——我们千万不要以此来否认其他表现的可能性。事实上,选取“顶点”之后的瞬间来加以表现,同样可以很好地达到叙事的目的,乔托的《圣母的觐见》(约1306年,帕瓦多,竞技场小教堂,见图5)就是这方面成功的典范。对这幅画,贡布里希有这样的评述:“乔托



图5

让我们看到圣安尼实实在在地托着圣母走向台阶上的祭司。动作的重要性被一个戏剧性的安排所强调:旁观者不是看这个场面本身,而是相互对视,这一对视延长了时间的跨度。他们已经看见了所发生的事,现在正在交换眼色或者交换意见。”^{[201] (P36)}好一个“相互对视”!通过这一“对视”,乔托甚至把观者的反应移到了画幅上

(其实,故事画正是通过诉诸观者的反应而暗示出事件的前因后果的),于是,我们不仅看到了事件本身,而且看到了人们对事件的反应——这显然延展了事件的时间过程,从而有助于叙事效果的形成。

(二)纲要式叙述与时间并置

“纲要式叙述”也叫“综合性叙述”,即把不同时间点上的场景或事件要素挑取重要者“并置”在同一个画幅上。由于这种做法改变了事物的原始语境或自然状态,带有某种“综合”的特征,故又称“综合性叙述”。由于这种叙述模式与意识的“共时性”原理(荣格语)暗合,所以它有着古老的历史,至今也没有失去其重要性。美国艺术史家马克·D·富勒顿在研究古希腊艺术时,曾以殉葬艺术品“波吕斐摩斯图案双耳细颈椭圆土罐”(公元前660年品,高144厘米,现藏艾琉西斯考古博物馆)为例,对这种叙述模式进行了说明:“图中的花瓶主要表现了奥德修斯弄瞎独眼巨人波吕斐摩斯的场景。我们很容易辨认出奥德修斯,因为他被画成了白色的,而且身材略小(和荷马描述的相一致)——如果这是画家的匠心独运,那可真是很微妙的一个细节。而独眼的巨人则身材高大,他手中的酒杯让我们想到,希腊人要让他喝醉以确保计划的成功。但当那支燃烧的火棍插入他的眼睛时,他已经失去知觉了。而他的狂饮烂醉也到此为止。所以这个图案表现的不仅仅是故事中的一个场景,而是把故事各个阶段的很多要素都综合在了一起,表现的是各个时间段一系列的事件。这种叙述方式被称作‘纲要式叙述’(也就是‘综合性叙述’)。它和单一场景的叙述方式是不同的,几何形酒罐(按:指古希腊几何形陶酒罐,公元前720年品,高21.5厘米,现藏米可挪斯岛考古博物馆)上的图案就属于单一场景叙述,向我们表现的是某一特定时间点上发生的事情。^{[111] (998-99)}这种图像叙述模式的要点在于:在一幅单独的图案中,把故事各个发展阶段中的多个事件要素“纲要式”地“综合”在一起,从而让人在意识中完成整个叙事过程。显然,这种叙述模式的时间处理要点是:把相继发展的属于不同时间段的“瞬间”提取出来,并通过一定的组合方式,把它们并置在同一个空间,表现在同一个画幅上。

关于这种叙事方式,或者说表现运动的方式,大雕塑家

罗丹有很好的论述。他认为吕德的雕塑《奈伊将军》表现了两种姿态,“这座像的运动不过是两种姿态的变化,从第一种姿态,这位将军拔剑时的姿态,转到另一种姿态,即他举起武器奔向敌人时的姿态”,而这种把两种姿态表现于一体的手法,“就是艺术所表现的各种动作的全部秘密”^{[221] (95)}。不仅如此,“绘画和雕塑能使人物活动起来”,“有时,当它们在同一张画面或同一组群像里表现着几个连续的场面的时候,绘画和雕塑能做到和戏剧艺术相等的地步”。比如说,“有一张十五世纪意大利的小画,叙述着欧罗巴的传说”:“先看见年轻的公主在草地上和同伴游戏,接着同伴扶她骑上天帝朱彼得变成的那头公牛,再远一些,则见这位公主非常惶恐地被这头神兽背负到波涛中。”罗丹认为:“这是很原始的一种方法,可是这个方法,连某些伟大的画家也采用。”^{[221] (39)}接下来,罗丹重点分析了法国画家华多的名作《俊舟爱之岛》(1717年,巴黎卢浮宫藏,见图6):



图6

在这幅画的前面部分,先看见的是少妇和崇拜者这两个人,他们在阴凉的树下,一座绕着花环的维纳斯的半身像前。男的穿一件爱情短服,上面绣着一颗戳伤的心,这是这次旅行委婉动人的标志。

他跪着,多情地恳求这位美人随从他的心愿;而她则用一种也许是假装的对他漠不关心的态度,只注意自己扇子上的装饰,好像很感兴趣……

上面是画中的第一个场面。“以下是第二个场面:在刚才那一对男女的左边,还有一对情侣,男的伸手来扶女的,女的接受了”,“再远些是第三个场面:男的搂着情人的

腰,带着她向前,她回顾自己的同伴姗姗而行,又不免有些羞涩,可是温顺地被引去了”,“接着,情人们走下河滩,他们彼此都情投意合,一面笑着,一面走下小船;男子们已无需再要求——女的自己来挽着他们”^[22] (P40-41)……这整个过程,就像是一篇浪漫的爱情小说,而“小说”的情节都“并置”在同一画幅上。

值得指出的是:在西方,自文艺复兴以来,由于透视法的发明,一般来说,一个画面只能表现一个统一的空间,这个空间只能表现故事的一个场景。在这种情况下,很多画家为了更好地叙事,就利用柱子、镜子等工具,试图尽量充分、全面地表现场景,以延伸时间的进程。像意大利画家弗朗契斯卡的《示巴女王的故事》与《鞭笞基督》,都成功地利用了柱子的分隔作用:门柱或廊柱把同一个空间一分为二,从而使画家可以把故事的两个场景“叙述”出来,而且整个构图基本符合透视规则。比如,在《示巴女王的故事》中,一排立柱把画面分成室内和室外两个空间:左边是室外空间,绘出的是示巴女王及其随从发现木头并跪下膜拜的情景;右边的是室内空间,绘出的是所罗门王接见示巴女王一行。同一画幅的两个空间,正好把流传于中世纪的著名的示巴女王的故事中的两个关键性情节(场景)叙述出来了,这不能不让人觉得匠心独运。此外,尼德兰画家扬·凡·艾克的《阿尔诺菲尼夫妇像》(1434年,伦敦国立画廊,见图7、图8)则利用



图7

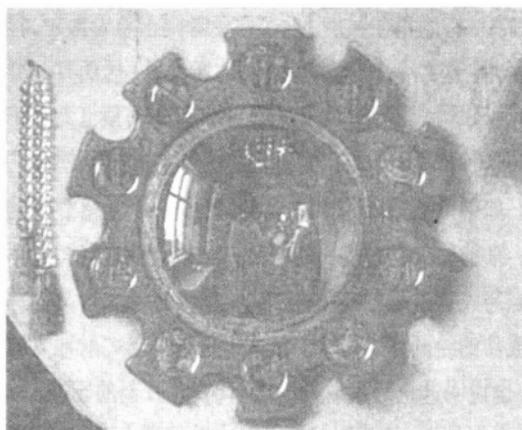


图8(图7中凸透镜的细部)

镜子来丰富图像的叙事技巧。在图像中,画里画外两个空间均严格遵守透视规律,其巧妙的构思与惟妙惟肖的写实技巧都让人叹为观止。此画描绘的是一对新婚夫妇在洞房里的情景:新郎阿尔诺菲尼举起右手宣誓,宣称他将终生爱他的妻子;新娘则伸出右手放在丈夫的左手上,表示会永远忠实于他。从图像中不难看出,阿尔诺菲尼先生的表情既严肃又拘谨,因为婚姻对15世纪北欧的新教徒来说,既是新生活的开始,更意味着义务和责任。当然,《阿尔诺菲尼夫妇像》最有独创性也最让人称道的地方,还在于画家利用房间墙上的一面凸透镜而绘出了另一个空间——这个空间除了有阿尔诺菲尼夫妇的背影,还有前来道贺的宾客,甚至还有画家本人。显然,这种做法既扩大了空间,也延展了时间,从而大大丰富了图像的叙事表现力。

纲要式的叙述模式,在中国古代的有些画作中也存在。这里试举两例。如这幅故宫博物院所藏的宴乐铜壶上的“弋射图”局部画像(图9):在画面的左下部画了几条鱼,以象征水的存在;一群射者(只有一人立于舟上)正在弯弓射雁;天空完全为雁群所充满,中箭者正在扑



图9

打挣扎,有的正在回旋下坠,幸免者则正急着振翅高翔;然而,在这么一个充满“动感”的场景里,居然有一群水鸟兀立水边,哪怕是中箭之雁即将落到头顶也无动于衷……这种情况,如果以常理观之,实在是有些奇怪,“然而,如果说从追求艺术的真实,以这一个角落静态的描写,来补整个弋射场面的不足,完整地标志着弋射环境特点与弋射过程的连续性的角度来看的话,这又是一幅很成功的绘画作品。这个角落不仅描写出弋射地点的景色,也说明这正是弋射开始之前,曾有片刻的宁静。”^{[231] (952)}也就是说,这幅图像把弋射之前的那个瞬间,和正在弋射时的那一瞬间并置到了一起,这就等于对弋射过程有了较为完整的叙述。此外,故宫博物院所藏的宴乐铜壶上还画着这样一幅“舟战图”(图10),叙述的是敌我双

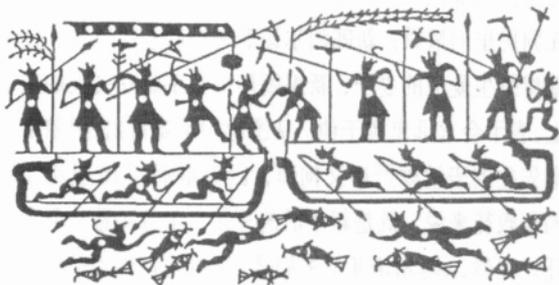


图 10

方乘坐战船交战正酣的故事。“在这种情况下,桨手配合战斗,理应放缓运桨活动,有如运船靠岸,仰身反划,使双方船头紧贴;如今见到的却相反,双方桨手都在俯身大步,有如龙舟竞渡的姿态,像是在使两船对撞……这个问题看来貌似有欠精确,实际上却是画家的匠心独运,所要表现的是接战之前,双方全速前进寻敌求战的心情,把舟战的时间向后作了追溯,把不同时间内不同的动作‘浓缩’在同一场景之中。”^{[231] (952-53)}有类似画面的器物,尚有河南汲县彪镇出土的水陆攻战铜鉴、成都百花潭出土的战国铜壶等。应该说,这种在画幅中交代“前因”的手法,起到了很好的叙事效果。

(三) 循环式叙述与时间“退隐”

所谓循环式叙述,“就是把一系列情节融合在一起”的一种叙述模式,“每个情节本身要么是采取单一场景叙述,要么是采用综合性叙述方式”;而且,“在很多作品中,这种循环式叙述并不是按照时间先后顺序讲述整个

事件或故事,但故事中暗含某种顺序,因此欣赏者可以对其进行理解”^{[111] (999)}。也就是说,在循环式叙述中,不但图像本身没有揭示出某种时间顺序,而且观者也不能以时间因果规律去解读图像。或者说,这类作品的时间逻辑(甚至其“叙述性”)“退隐”到了画面的背后,它有赖于观者的重建。自画面观之,这种叙述模式遵循的也许是另外一种规律——空间方位规律,它符合的也许是另外一种逻辑——空间逻辑。由于构图更为复杂,这类图像叙事作品的表现力也随之加强。正如有的论者所指出的:“这种循环式叙述可以达到令人吃惊的效果,其表现出来的情节的复杂性可以和荷马对阿喀琉斯之盾的描写媲美,可以称得上是视觉的‘文学’。”^{[111] (999)}

古希腊黑像瓶作品的代表作之一——弗朗西斯花瓶(公元前560年左右,高66厘米,现藏佛罗伦萨国家考古博物馆)上的图案,即是一件循环式叙述的图像叙事作品。这个花瓶(也叫双耳喷口杯)高66厘米,至少绘有8个神话场景。“杯肩上的雕画是最高的,也是惟一环绕整个杯壁的图案,显然是整个设计的重心。它表现的是珀琉斯和西蒂斯的婚礼。就是在这次婚礼上,雅典娜、阿佛罗狄忒和赫拉三人中最美的可以得到苹果,由此她们起了冲突,由此又引出了帕里斯的评断,继而导致了特洛伊战争。杯子的另一面绘有云集的参加婚礼的客人,这一面显然是阳面,在这一面上的上部和下部分别绘有特洛伊战争的场景(帕图科洛斯的葬礼,特洛伊罗斯的伏兵)。在两个杯子把手上分别有荷马笔下的阿贾克斯和阿基里斯,在杯子的脚上有小矮人和巨型蜘蛛的战斗。在杯口处有捕猎卡来多尼亚野猪的场景,这代表了珀琉斯故事的开始阶段。尽管几乎所有的希腊神话之间都可以找出某种联系,而杯子背面上的场景与场景之间就没有那么明显的联系了……”^{[111] (101)}其实,就是那些已经建立的联系,人们也并没有达成共识,可见要解读这类叙事性的图像绝非易事。

在中国,在往往与“变文”相伴存在的“变相”中,就有不少“循环式”的图像叙事作品,比如说,反映佛的弟子舍利弗与外道首领牟度差斗法故事的“降魔变”壁画(敦煌有多窟绘有这类壁画),其叙述模式基本上都是“循环式”的,其中以敦煌晚唐9窟“降魔变”壁画(图11)



图 11

最具代表性。在以往的研究中,人们总是热衷于考证单体的情节,从而将壁画中的部分场景读解成叙事性的“系列”,但在这种读解中,总有某些场景难以纳入到“系列”中来。也就是说,在这种研究中,虽然很多单体场景可以被理解,但整个画面却似乎毫无意义。显然,探讨这些壁画的意义和规律,上述研究不能让人满意。事实上,“画面不一定没有逻辑,只不过其逻辑是一种视觉的、空间的逻辑关系而已。”^{[24] ①382}美籍华裔学者巫鸿认为:“探索这种视觉逻辑,我们需要一种不同的方法。这种方法可以概括为:每一幅壁画都是从整体出发来设计的,因此也必须作为一个整体来研究。我们首要的任务是确定整幅画基本的构图结构,而不是(像读文学作品那样)从任何一个单独的情节谈起。或者说,我们应当设想画家对画面有一个总体的构思,然后根据这一构思填充细节;而不应假定画家是被动地按照变文的顺序从第一个情节到最后一个情节来描绘故事”^{[24] ①382}。总之,在这类“循环式”的“降魔变”壁画中,“画家将故事解体为单个人物、事件和情节,又将这些片断重新组合在踵事增华的新形式中。当这些人物和事件被画在其特定的位置后,它们的空间关系又吸引着画家去创造新的叙事联系”,于是,“这一叙事联系又引出更多的叙事联系”……如此一来,整个画面可以生出无数情节,“这些情节使整个叙事系统成为一个无始无终的循环圈”^{[24] ①387}。“这一循环系统在文学叙述中可以说是毫无意义,但是在绘画中它将零散的图像结合成一个视觉的统一体”^{[24] ①387},所以说,这种颇为特殊的“循环式叙述”,其实是一种“消解”了时间性的“空间叙述”。

四、不是结束的结束语

在本文原来的写作计划中,本来是要探讨系列图像叙事的。但限于篇幅,这部分内容只好付之阙如,留待异

日。下面聊作数语,既作为本文的“结束语”,也算是下一篇文章的开篇辞吧。

在我看来,图像的系列化(摄影报道、图像小说、电影、电视等)才真正提升了图像叙事的能力和水平,比如说,从照片中发展出来的电影就把图像叙事提升到了前所未有的高度。由于电影的发明,“人类首度发现留取时间印象的方法。也可以随心所欲地在银幕上复制那段时间,并且一次又一次重复它。人类得到了真实时间的铸模,……”^{[25] ①63}而且,还不止于此,“蒙太奇组接可以大大改变时间的计数,从而仿佛在影片结构中构成一个新的时间层次”^[26]。

英国艺术史家诺曼·布列逊在其“新艺术史”三部曲之二《语词与图像:旧王政时期的法国绘画》一书(浙江摄影出版社,2001年版)中,探讨了图像作为符号事实的可能性,他得出的结论是:语词和图像都是符号的一个成分,是用作表达手段的能指,而两者可以依据一定的条件相互转化。一旦图像被视为“符号”,其表达的自由度就可以达到和语词同样的高度,而图像的形象性、现场感乃至捕捉生活的能力,均非语词所能比拟。由此,我们不难想像:图像叙事的空间是多么的广阔。

注释:

①斯洛文尼亚美学家阿莱斯·艾尔雅维茨的《图像时代》一书(吉林人民出版社,2003年版),甚至把这句话用作成了第一章的标题。

②经查中国期刊全文数据库,自1980年至今,有关图像叙事的理论文章尚不足10篇。就我有限的见闻来说,国外的情况也好不到哪里去。之所以造成这种情况,可能和问题本身的研究难度以及学科分工等因素有关。在西方,自18世纪的温克尔曼以来,在两个多世纪的时间里,陆续积淀起了丰厚的图像学传统,像里格尔、沃尔夫林、沃林格、潘诺夫斯基、贡布里希、哈斯克等人,都是图像学的大师,潘诺夫斯基、贡布里希等人甚至堪称百科全书式的学者,但由于时代(迟至20世纪60年代,作为一门学科的叙事学才正式诞生)和学科分工的原因,他们几乎没有涉及图像叙事问题。而叙事学研究者由于缺乏图像学的知识,也鲜有涉及图像叙事问题者,就算偶有涉及的,也几乎没有提出什么有价值的看法。比如说,米克·巴尔在她那本颇有影响的《叙述学:

叙事理论导论》的第二版中,就增加了有关图像叙事的内容(米克·巴尔提出的概念是“视觉故事”、“视觉叙事”,窃以为不如“图像叙事”的提法准确),但读后不能不承认:新增加的这部分内容实在是乏善可陈。

③其实,图像叙事也是我正在开展的“空间叙事学”研究的题中应有之义。前一阶段,我主要探讨的是时间性叙事文本(主要是小说)的空间表现或空间形式问题,发表的主要成果有:《论现代小说的空间叙事》(《江西社会科学》2003年第10期)、《空间形式:现代小说的叙事结构》(《思想战线》2005年第6期,人大复印资料《文艺理论》2006年第1期转载)、《叙事学研究的空间转向》(《江西社会科学》2006年第10期,人大复印资料《文艺理论》2007年第2期转载)、《时间性叙事媒介的空间表现》(《江西社会科学》2007年第4期,《中国社会科学文摘》2007年第4期转摘、人大复印资料《文艺理论》2007年第7期转载)。从本文开始,我将展开的是“空间叙事学”的另一个层面的研究,即:那些传统上被划归为“空间艺术”的艺术形态的叙事问题。

④在这一点上,以绘画为代表的创作性图像与以照片为代表的复制性图像体现了一个根本性的差异。约翰·萨考夫斯基认为:“摄影术的发明昭示了一种全新的制图过程——它基于对图像元素的选择而不是合成。这是根本性的差异:绘画作品沿袭着传统的美学规则、技巧和态度被制作出来,而照片则是被撮取的,正如在大街上拍摄的人们所做的那样。”(约翰·萨考夫斯基:《摄影师的眼睛》,载顾铮编译:《西方摄影文论选》,浙江摄影出版社,2003年版)由于摄影“基于对图像元素的选择”和对时间上某一片刻的“撮取”,所以照片只能呈现某一个单一瞬间的情景单元;而绘画可以“合成”,所以画家既可以表现某一个单一瞬间的情景单元,还可以把多个瞬间的情景并置或组合在画幅上。但不管怎么说,摄影与绘画这两种图像形式还是具有一个重要的共同点,即:都包孕着特定的时间,所以,本文下面的有关部分将交叉使用照片或图画展开论述。

⑤事实上,这也是人类之所以要从事叙事活动的内在心理基础,正如我《寻找失去的时间——试论叙事的本质》一文中所指出的:“叙事的冲动就是寻找失去的时间的冲动,叙事的本质是对神秘的、易逝的时间的凝固与保存。”(《江西社会科学》2000年第9期)

⑥在电影、电视剧等系列图像叙事艺术作品中,有时候我们也可以看到“象征性”图像与“静态写实性”图

像的运用,但它们在整個叙事进程中只能起辅助性的作用:要么是作为影像符号使用,要么是为事件的发生提供具体的场景。

⑦在这里,有学者主张要把“私人照片”和“公共照片”区分开来:“私人照片——母亲的肖像照、女儿的肖像照、自己所在队伍的集体照——在连续地被照相机从中移出照片的脉络中被欣赏和解读。(有时移出的粗暴性让人感到不可置信:‘那个家伙真的是爸爸吗?’)不过这种照片还是保留着曾经包围着它的意义。作为一种机械装置,照相机被当作用于构建鲜活记忆的工具。照片则是来自活生生的生活的纪念品。”(约翰·伯杰:《摄影的用途》,载顾铮编译:《西方摄影文论选》,浙江摄影出版社,2003年版)“公共照片”的情况则不太一样,“当下的公共照片通常表现为一个事件,一组和我们、它的观众或事件的原始意义无关的外观。它提供了信息,但这样的信息却是和所有有过的经验脱节的。如果公共照片构建了一种记忆,那就是构建一个不为人知的彻头彻尾的陌生人的记忆。粗暴性体现在这种陌生之中。”(同上)在我看来,这种区分不是很有必要,因为“私人照片”尽管保存或构建了记忆,但时过境迁之后,其“意义”和“语境”仍有赖于记忆的唤起(颇有点循环说明的味道),而记忆并不总是可靠的,我们经常会碰到弄不清一张照片到底照于何时何地的情况就是明证。总之,作为一种有别于“事件本身”的瞬间性存在,无论是“私人照片”还是“公共照片”,都是一种非语境的存在。

⑧“最富于孕育性的顷刻”几乎成了一种美学原理,它甚至影响到了文学领域。正如钱钟书所指出的:“诗文叙事是继续进展的,可以把整个‘动作’原原本本、有头有尾地传达出来,不比绘画只限于事物同时并列的一片场面;但是它有时偏偏首不见尾,紧临顶点,就收场落幕,让读者得之言外。换句话说,‘富于包孕的片刻’那个原则,在文字艺术里同样可以应用。”(钱钟书《读〈拉奥孔〉》,载《钱钟书论学文选》第6卷,花城出版社,1990年版)好的诗歌总是讲究含蓄之美,好的小说总要给人留下一点想像的空间,这样的例子在中外诗文中都俯拾皆是。

⑨要利用空间化的瞬间达到叙事的目的,无论是绘画还是照片,靠的都是观者的反应。由于即时性特点并受机械(照相机)的限制,照片的主观能动性较小,摄影家只能选择那些能唤起观者反应的瞬间;而绘画(当然还有雕塑)没有这方面的限制,所以画家的主观能动性

较大,比如说,画家可以选择那些已在历史、史诗、民间故事、小说等其他叙事作品中反复讲述过的事件的瞬间加以表现,由于这些“事件”很多已经成了人们的“集体记忆”,所以从这些“事件”中析出的瞬间更容易唤起观者的反应。正因为如此,所以故事画中以历史题材、宗教题材为主;也正因为如此,所以约翰·萨考夫斯基认为“摄影从未像绘画那样成功地讲述什么”(《摄影师的眼睛》)。

[参考文献]

- [1] (英国)贡布里希. 视觉图像在信息交流中的地位[A]. 范景中选编. 贡布里希论设计[C]. 长沙:湖南科技出版社,2001.
- [2] (斯洛文尼亚)阿莱斯·艾尔雅维茨. 图像时代[M]. 胡菊兰,张云鹏译. 长春:吉林人民出版社,2003.
- [3] (古罗马)奥古斯丁. 忏悔录[M]. 周士良译. 北京:商务印书馆,1963.
- [4] (美国)约翰·萨考夫斯基. 摄影师的眼睛[A]. 顾铮编译. 西方摄影文论选[C]. 杭州:浙江摄影出版社,2003.
- [5] (美国)苏珊·桑塔格. 论摄影[M]. 艾红华,毛建雄译. 长沙:湖南美术出版社,1999.
- [6] (法国)法兰克·霍瓦. 摄影大师对话录[M]. 刘俐译. 北京:中国摄影出版社,2000.
- [7] (英国)阿尔弗雷德·怀特海. 自然的观念[M]. 张桂权译. 北京:中国城市出版社,2002.
- [8] (加拿大)阿尔维托·曼古埃尔. 意像地图——阅读图像中的爱与憎[M]. 薛绚译. 昆明:云南人民出版社,2004.
- [9] (美国)李元. 谈美国摄影[M]. 北京:中国摄影出版社,2001.
- [10] (法国)亨利·卡蒂埃-布勒松. 摄影的表达旨趣[A]. 顾铮编译. 西方摄影文论选[C]. 杭州:浙江摄影出版社,2003.
- [11] (美国)马克·D·富勒顿. 希腊艺术[M]. 李娜,谢瑞贞译. 北京:中国建筑工业出版社,2004.
- [12] (法国)保罗·瓦莱利. 摄影百年祭[A]. 顾铮编译. 西方摄影文论选[C]. 杭州:浙江摄影出版社,2003.
- [13] (美国)苏珊·桑塔格. 静默之美学[A]. 激进意志的样式[C]. 何宁,周丽华,王磊译. 上海:上海译文出版社,2007.
- [14] 倪梁康. 图像意识的现象学[A]. 许江主编. 人文视野[C]. 杭州:中国美术学院出版社,2002.
- [15] (英国)约翰·伯杰. 摄影的用途[A]. 顾铮编译. 西方摄影文论选[C]. 杭州:浙江摄影出版社,2003.
- [16] (英国)约翰·伯格,(瑞士)让·摩尔. 另一种讲述的方式[M]. 沈语冰译. 桂林:广西师范大学出版社,2007.
- [17] (英国)约翰·霍华德·劳逊. 戏剧与电影的剧作理论与技巧[M]. 邵牧君,齐宙译. 北京:中国电影出版社,1961.
- [18] 钱钟书. 读《拉奥孔》[A]. 钱钟书论学文选(第6卷)[C]. 广州:花城出版社,1990.
- [19] (德国)莱辛. 拉奥孔[M]. 朱光潜全集(第17卷)[C]. 合肥:安徽教育出版社,1989.
- [20] (英国)贡布里希. 艺术中的瞬间和运动[A]. 范景中选编. 贡布里希论设计[C]. 长沙:湖南科技出版社,2001.
- [21] (苏联)A·瓦尔坦诺夫. 摄影的特性与美学[M]. 罗晓风译. 北京:中国摄影出版社,2001.
- [22] 罗丹艺术论[M]. 沈琪译. 北京:人民美术出版社,1987.
- [23] 刘敦愿. 中国古代绘画艺术中的时间与运动[A]. 美术考古与古代文明[C]. 北京:人民美术出版社,2007.
- [24] (美国)巫鸿. 何谓变相?——兼论敦煌艺术与敦煌文学的关系[A]. 礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编[C]. 郑岩等译. 北京:生活·读书·新知三联书店,2005.
- [25] (苏联)安德烈·塔可夫斯基. 雕刻时光[M]. 陈丽贵,李泳泉译. 北京:人民文学出版社,2003.
- [26] (苏联)奥·德沃尔尼琴柯. 电影和声学——感知的导演艺术[J]. 世界电影,1985,(6).

责任编辑:龚建文