

视觉叙事与图像符号

米克·巴尔

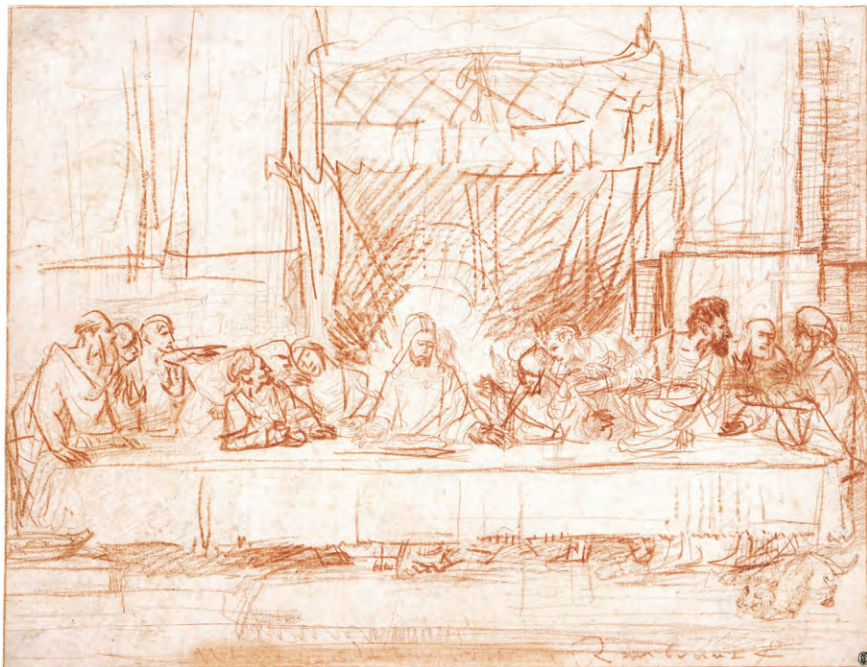
■张方方/译 段 炼/校

DOI:10.13318/j.cnki.sjms.2017.02.018

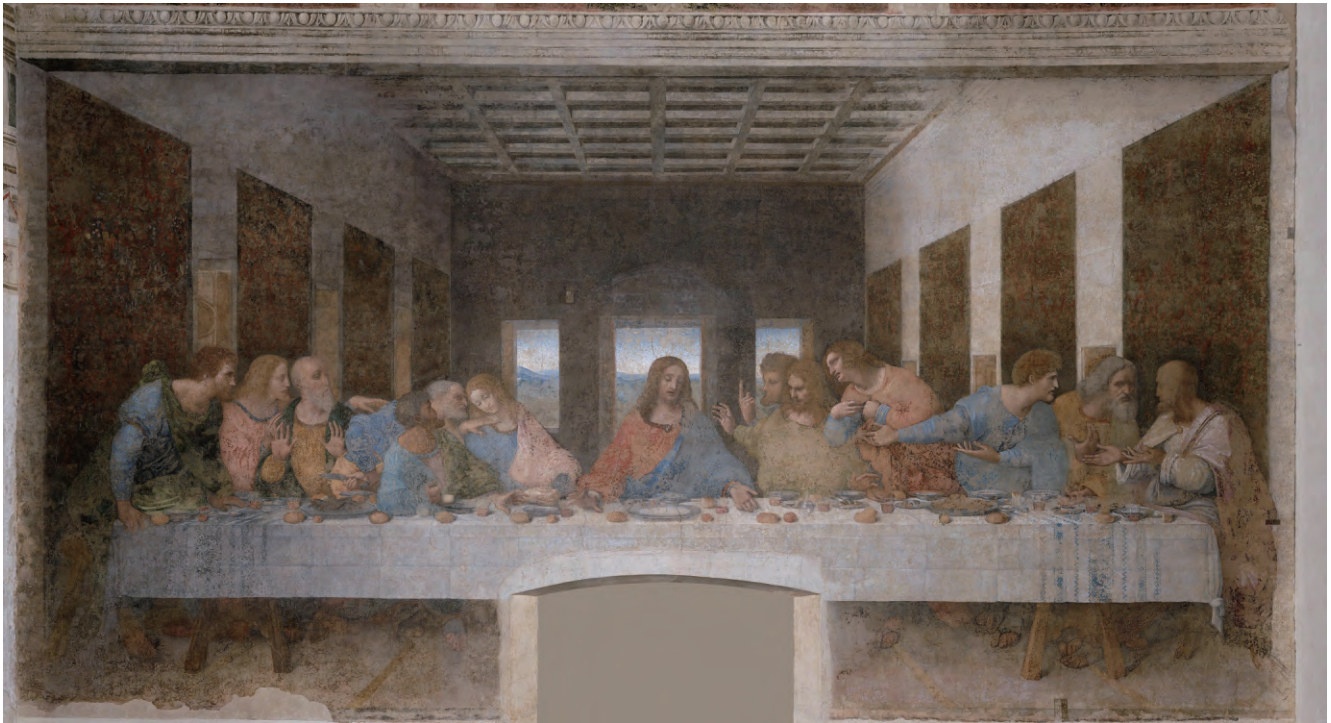
译校者按：本文选自荷兰著名艺术史学家米克·巴尔（1946- ）的艺术符号学代表作《解读伦勃朗：超越图文二元论》（剑桥大学1991年版）的第五章《视觉认知：阅读图像，观照故事》。此章通过图像认知来讨论伦勃朗绘画的叙事性，区分了巴尔符号学方法同帕诺夫斯基图像学方法的不同。在巴尔的图像阐释中，“前文本”构成了叙事语境，而同一题材的其它绘画则具有“互文性”作用。在这样的认知框架里，对读画者来说，绘画用喻的修辞方法，是重要的叙事方法。反过来说，对用喻方法的洞悉，也是读者解读视觉叙事的重要方法。因原文过长，此处仅节译原“引言”和后半章的第五-六节。

引言

在图像阐释中，部分喻指整体，而嵌于其中的提喻关系，则使阐释与符号的问题归于一处。符号对于作品的整体解读，可以通过指涉另一个整体的文本作品而向观者传达，这种情形决定了解读模式的话语性。然而，图像学在更基本的层面上也是话语性的，这个层面（在某种程度上，偶然地）并不以语言的前文本为条件。图像学的解读因其将视觉再现的元素置于从属地位，所以在本质上是话语的，其解读偏重象征更甚于图像，同时也会移置最先引起符号过程的指示性。图像学，顾名思义，以图像进行写作。这挑战了视觉艺术是图像而语言艺术是符号的武断设想，使得图像学的解读模式成为一种强有力的批评工具，这个工具



伦勃朗 《临摹达·芬奇<最后的晚餐>》 1635年 素描 365×475mm 纽约大都会艺术博物馆，罗伯特·雷曼藏品



列奥纳多·达·芬奇 《最后的晚餐》 1497年 壁画 460×880cm 米兰圣玛利亚感恩修道院

可以用来颠覆词语和图像之间的二元对立。

图像学与话语性所表现出的最为明显的一致性，在于细节象征，在于故事，而非概念。在视觉作品中，细节在解读图像的过程中引入了一篇文本故事的叙事，像“苏珊娜”、“约瑟夫”，或“卢克蕾提亚”。引入其中的叙事性未必是视觉上的，而是文本的。然而，这些叙事不能事先排除其它解读，视觉讲述和解读可以形成相对的叙事，与故事之间形成张力。我要为这种张力辩护，因为它的存在和它的丰富。我认为图像学与视觉叙事的解读模式应该得到承认、使用、并同时得到维护。然而，我不会主张一个辩证的解决方案，而主张保留这种不可调和的、活跃的张力，它使得与之相应的解读成为可能。在这种解读中，识别成为主要的，而非不变的可靠的工具。

五、构图的图像学

在文学作品《汤姆叔叔的小屋》和

《紫色》中，对于前文本作为一个整体的改编是通过具体符号来指示的：事件、人物、语言运用、隐喻。三个合并的文本是《圣经》、社会小说、女性小说，它们在文类、构成、意识形态和其它许多方面都大相径庭。然而他们在修辞中融为一体：三个文本，都彰显且充溢着寓意。把圣经及其将具体的前文本强大的意识形态立场融入作品的复杂方式，使斯托和沃克的文本都以各自的方式而变得强大。需要强调的是，这并不只是因为这个前文本是《圣经》，更因为图像学产生意义的复杂和微妙。

复杂的图像学解读的方式之一是识别另一个作品的构图模式。当作品是一个整体，而非其具体的细节成为我们识别的基础时，这个构图的解读模式会面临风险。这并不意味着这种解读模式退化成本和符号的合并。如果构图作为一个整体可以被当作一个符号，它正是在构架的层面，而非整个文本的层面，触发了以识别为基础的阐释。

构图的符号与句法的符号最为接

近：它们是在一个作品的部件之间建立了关联的符号。构图的符号更有整体性，而句法符号则由作品的一行组成。我认为构图的图像符号很容易导致批判性阐释。比如下面这个例子同样是与基于《圣经》的。在1635年，伦勃朗模仿复制了（在前一张复制之后）达芬奇的《最后的晚餐》。这张复制图看起来像一个简单的草图，更像是为了帮助画家记住这幅作品，并反思它的构图提供的可能性。在其具有分辨性的细节中，这里又有一只小狗，在最初的伦勃朗画作中并没有，而是在后来的画作中添加的，因此，这可以被看作伦勃朗所采用的模型。

我不认为斯坦伯格随意的暗示穷尽了对狗的解读，即狗这样的前景图像是为了缓和空间感。这只狗也可以被置于一个与前文本的关系中进行解读，在《马太福音》第七章第六节中耶稣说：“不要把圣物给狗。”这个命令将我们的注意力转向了混乱的语气，一种神圣和日常粗俗的语言混合。对应于福音书中语气的交杂，后来加上的吃剩饭菜的狗，可以理



伦勃朗 《参孙置谜 (参孙的婚礼)》 1638年 布面油画 126×175cm 德累斯顿画廊

解为暗示着风俗画和它所指涉的粗俗和亲密。因此狗可能主要暗示着构图从高雅的历史绘画到低俗的风俗画的转向。在皮尔斯的术语中，狗依然是一个指示项，但是从另一个内在图像的指示项（指示着脚）和一个元构图的指示项（斯坦伯格的解释）看，这只狗变成了文类间的指示项。现在，我把狗视为文类转换概念的指示项，草图对它的采用正是对这个概念的解读。

草图与达·芬奇壁画构图的共同之处，首先是耶稣与围绕左右的各自忙碌的门徒的分离。在这个意义上，伦勃朗的素描比比拉格的复制更接近壁画，那幅复制品，据称伦勃朗曾经参考过。耶稣的静态的人像与其他人务实的顾盼相对照，如果说左边的门徒，除了紧挨着他的

那个，尚在聆听并回应着主人，那么在更右边的则完全对他置之不理。他们中间发生了争吵，或许是预谋，或者以他们自己的方式相互回应着。相反，耶稣似乎与任何人都无涉，因而耶稣游离于谈话的叙事和世俗的无意义。他正在出神，非常突兀地独处。从某一叙事观点看，他的手摆出了教导的姿态，但是他的出神，却使教导的意蕴缺失，正如他头上的光晕一样，这使他与其他人区别开来（那些人很明显并没有聆听他）。

如果他的孤单使人们注意到他的独特，就像光晕所标示的，那么认真的读者也许会注意到耶稣的头后面还有另一个头。因为这只是一幅草图，最好是对此视而不见。比如说，这可以解释为早些勾勒的后来废弃了的耶稣头像。耶稣身边

的秃顶男人的尖手指可能指向耶稣，也可能指向另一边的某个人，而那个奇怪的不真实的第二个头也不应该是一个女人的，尽管它有着长而卷的头发。此外，第二个头可以被看作是暗示犹太，他后来吻了耶稣，并因此被认作叛徒。所以，你可能认为我们没必要对第二个头过于纠结，尽管把犹太刻画成女人确实非同寻常；如果我们忘掉第二个头，秃顶男人的尖手指可能在指示是他认出了叛徒。

我们知道多余的女人是非常有“伦勃朗特色”的，她们可以被解读，尽管不解读则会显得更神秘。在这个具体的情境中，多余的女人会唤起记忆。如果一个读者知道伦勃朗如何描绘苏珊娜的故事，一个女人的头与一个举起手指的老男人的句法关联，标示了一种情境的可



伦勃朗 《耶稣为彼得洗脚》 1653年 素描 156×222mm 阿姆斯特丹国家博物馆



伦勃朗 《一位麦琪朝拜婴儿基督》 1635年 素描 178×160mm 阿姆斯特丹国家博物馆

能性，这个女人几乎成为那个有权力的男性的受害者，虽然实际上并没有。在技巧层面上不该出现的女人如同一场漫游，把观者带离了故事，进入到出神的耶稣心驰的空间。这幅草图并没有展示太多，只是暗示了一种“别处”的可能存在。

然而，三年之后，这个别处得到了延续。达·芬奇的构图在另一幅完全不同主题的绘画中得以重现：现藏德累斯顿的参孙的婚礼情节的画作，其中参孙正给婚礼的宾客打谜（《士师记》14：12-20）。因为这个主题与草图截然不同，用图像学的解读模式不足以确认主题。然而，尽管有婚礼画作的传统，把《参孙》同达·芬奇联系起来，要比与勃鲁盖尔的《农民的婚礼》相提并论更有说服力，后者在主题上更为接近，但构图上相差甚远。这是构图与人物画图像学的重要区别：我们无法使用图像学的解读方式来确认主题，但我们可以用它来识别一个紧密相关的意义，使两个主题互相对话，且看伦勃朗的画作如何归化并使用了达·芬奇和福音书的前文本。这样做需要一个符号学的态度，从而摒弃无意义性。尽管并非所有的观者都持这种态度，但那些持有者便不能把构图的相似性说成是意外。

我们不需要细致的分析就能发现耶稣身后让人费解的女子头像，那是一个丰满的女人形象，我们也不必为了这个性别之异而吃惊，更精彩的案列将在后续的讨论中呈现。斯托的社会小说和许多其它的例证证明，耶稣这个人物特别地带有性别歧义。汤姆献祭式的死亡与小伊娃颇为相似，后者因而也加入了象征的名录。在《士师记》的故事中，新娘是一个更为矛盾的人物，她最后背叛了自己的丈夫，虽然是迫不得已。她为自己不

得已的背叛，受到了严厉的惩罚。

这个故事远不如达利拉的情节有名，所以我得简要叙述一下：参孙欲娶一名腓力斯女子为妻，在前往婚礼的路上，他徒手杀了一头狮子，几天之后他特意绕道看了一眼尸体。狮子的肚里出现了一个蜂巢，参孙吃了蜂蜜，因而践踏了他的修行者誓言。在婚宴上参孙给宾客们，也就是新娘的族人设谜。若没有对之前的狮子和蜂蜜情节的了解，谜面是不可解的，而先前的事情只有参孙一人知晓。宾客们因此对新娘以死亡作为威胁，要求她找出答案。她别无选择，只好利用参孙对自己的迷恋，套取了答案，并泄露给族人。参孙一怒之下，回到父母那里，并未完婚。

画作呈现的是参孙出谜题的情景。新娘此时进退维谷，一边是族人对她进行威胁，一边是新郎不肯透露那个可以救她性命的答案。在故事的后半段，她被完全忽视，或者受到了指责，最后她出卖了参孙。然而，和耶稣一样，在画作描绘的事件之后她将被处死，而整件事并非因她而起。人们很少注意到她是被两个互相勾连的言语行为夺去了性命：那个被参孙独占答案的谜题，和她的族人发出的威胁。除了泄露男人的谜底和献祭式的死亡，她别无选择。值得注意的是，这一事件的语言叙述特性，挑战了视觉的再现。

如果新娘作为献祭牺牲的身份，使她占据了构图中耶稣的荣耀之位，这个构图符号实现了鲜有批评家尝试的对这个令人称奇的士师故事的同情性解读。这个构图的使用比这样的并置更强调同情。这个女人和耶稣一样是孤立的，她并非神子，也不

像他那样沉浸于时间与世界之外的宁静中,但她一样孤单并死期将至。耶稣的内向凝视并不指向任何具体的个人,新娘的目光也同样指向其他人忙着上演的故事之外。但是,耶稣的凝视是内向的,而新娘的则是外向的,投向观者。因而,她置身于这个叙述情境之外,这个情境使她遭受恐吓与威胁,就像老人们围困苏珊娜一样。

许多不起眼的细节也有助于形成从《最后的晚餐》到《参孙》的具体的阐释,这些细节类似于托比亚斯画作里的小狗,在形象的层面成为图像学的细节。《参孙》画作里的女子头像有着耶稣身后那个头像的卷发,如同在那里隐匿的女人,站出来讲述她要献祭而死的故事。当然,她的头上没有光晕,但是背景壁毯上的人物比她头像周围的任何地方都亮。回过头来看,我们注意到达·芬奇壁画上的窗户被一个华盖取代,因而就有了壁毯。而且,这个女人带着王冠,王冠正是光晕主题的一个世俗变体。

在壁画和草图中,耶稣的手势让人印象深刻,似乎是在为这个人与其他人的不同划界自封。新娘的手势则不同,但也同样富有意义,代表着她自身的孤立。双手置于胸前,指示了她作为新娘的功能在于生儿育女。她面前的盘子,因空无一物而显得突兀,装饰着一个粗野的、盘蛇的直立物品,这很可能暗示着一个异教习俗,同时也在这个场景里代表着并非不相干的阳具。

根据福音书的记载,耶稣是被一个吻给出卖的,一个很显眼同时也容易描述的示意动作,由双头像预言性地指示出来。然而,这个女人却是被语言出卖的。重要的是,草图并非没有“会说话的手”。画作中,参孙的谜题由他的肢体语言表现,他在用手指计算他的赌金,那三十套衣服。那么其它的言语行为呢,宾客的威胁呢?很显然,并不是因为威胁在稍后的故事中才出现,所以它没有像谜

题那样被明确指示出来。我们已经知道视觉艺术有自己的方式展示预言性的符号。事实上,威胁是通过“会说话的手”来表现的,但只有当我们进入构图的图像学和跨文类指示的语言,才能“听见”这些手的表达。

画作的左侧很像风俗画中数不清的淫秽场景,在场的大多数女人都顺从于男人的调情,但紧挨着新娘的那个女人除外:她躲避着那个强压过来的男人,这个男人一只手指着另一边发生的事情。在草图中,紧挨着耶稣的人看起来非常女性化。她也低着头,回应着指向场景另一边的这个男人。在这里,这个关系有了变化,这个男人手放在女人身上正在讲话,这个女人和新娘一样将手置于胸前。我们能够明白草图中小狗的作用了。我已经暗示过狗是一个使想法得以呈现的提醒者,这个想法就是高雅和低俗文类之间的转换,因其可能,才有了《参孙》的画作。不管作为艺术家的伦勃朗把狗从他的模式中拿走是否是随意的,对于我们了解了后来作品的人,这个暗示是一个很有用的“使用指南”。风俗画因而成为这个作品一个重要的前文本。

这个解读运用了先前所论的讲故事的复杂技巧。两个言语行为结合在一起置这个女人于死地,对这个圣经前文本的参照与顺序性一起产生作用。顺序性即漫画连环画的技巧,两次用于表现新娘:第一次是被她身边的男人威胁,另一次是作为已经被诅咒的献祭牺牲品。第一种情形中新娘是叙述性的,她卷入了男人设计的事件。在第二种情形中,她置身事外,像耶稣一样,向读者恳求,如果不是恳求帮助,至少是在恳求理解。

我们在这些例子当中该以怎样的方式使用图像学的解读模式,哪些符号又可以帮助我们采取这种解读模式?首先,对于《最后的晚餐》的图像学参考在整体上产生作用,它引入了一个指涉的框架,作品因为对它的指涉而被解读。没有

这个构图符号的设定,包括对于献祭意义的暗示、草图,以及与达·芬奇的相似性,这个场景的呈现会缺少很多意义。如果不是为了指涉她和耶稣命运的相似性,为什么新娘会有如此华贵的盛装、与其他人物如此疏离,并与观者对视?没有这个与淫乱场景关联风俗画符号,她身边这场预谋的险恶和性本质就会大打折扣。

《汤姆》和《紫色》中对夏甲的指涉呈现了时下对于宗教道德的讽刺性颠覆,并有助于阐明观点。与此不同,《参孙的婚礼》中的指涉可能也有讽刺性,但那是另外一种。这里的反讽是一种改换,或者错置,是把高尚的主题转换成低俗的风俗画的场景。她与淫乱的场景相分离,孤立于其中,正像她在叙事里和画面中被孤立。此外,这里没有混淆,不会把指涉扩展到整个的圣经中。这个符号是构图性的,但同样清楚并界限分明。在《汤姆》和《紫色》中,前文本中各种元素混合起来,一起产生作用,并不是在小说中某些地方,因为作为一个具体的目标它和整个作品相关。指示性主要在比喻的基础上产生。在《参孙的婚礼》中,达芬奇和福音书的前文本所涉及的具体时刻,都被用来构成这幅画作的框架,这样,作为其先前文本的士师记故事情节便可以放置其中。每个案例都是复杂并有效的,但并不是完全一样的符号学策略。

的确,我们所理解的图像学对图像有着不同的解读。同样,这一解读也说明了使用典故的重要性,否则便不是真正的解读,便看不到那个女人的孤独。人们难以抗拒去看那“仅存在于那里的东西”,但如果忽视了这个女人在一个异于他人的空间里怎样被安置,这些解读尝试也破坏了这个图像。这就是说,此种尝试只能使这个女人符合场景的其它部分。按照通常的做法,挪用她的形象提出对士师故事的负面解读,这其实是再

一次把图像解读成自我否定。如果图像学作为主导的实践有什么缺陷,那便是教条主义,认为对典故的指涉一定会有益于解读。指涉所提供的并非“意义”,而是一种“语言”,通过它读者可以“说话”,去辨认继而去积极地支持解读。当然,这里还有其他的解读模式,并可能会与识别相冲突。但是,我认为以不同方式解读带来的张力总是积极的。为了解释得更清楚些,我现在转向另外一种解读模式。

六、识别与叙事:故事的符号

尽管使用图像学的解读可以增强与符号及其前文本间的互动,然而这种解读不会与其他方式重叠,反而可能与其他方式冲突。类似于夏甲、小狗、箭袋以及《最后的晚餐》的构图这样的符号,并没有讲述故事,而是指涉一个故事。这个区别至关重要,并展示出如果一种解读方式仅仅关注这一类符号,那么它自身就带着许多缺失的风险。这些符号并不参与构成故事框架的一个叙事语段,也不会指引观者,提供一个具体的聚焦方式。它们同样也不会参与到故事讲述本身,去将叙述者的声音付诸视觉,比如,《雅各与天使搏斗》的画中对于扭曲变形的双重使用。正像我前面提到的,图像学主张我们超越图像本身进行解读。那么,它促使我们对叙事作品进行同样的解读,也顺理成章。这样的解读方式促使我们识别隐含的故事,而不是我们可能以别的方式解读出新的视觉故事。当然,我并非主张我们无视引出的故事,而偏爱一些“新鲜”或者“直接”的视觉叙事。相反,我愿意做一个双重的有区别的解读,它把引出的故事与讲述的故事并列,使两者互动,从而造成故事间的张力,产生新的意义。

图像学的解读会掩盖另一个故事,因为有些故事妇孺皆知,读者或观者无

法意识到回应于这个故事的视觉作品怎样表现它自己的故事。如下两幅图可以立即得到确认,分别是《耶稣为彼得洗脚》和《一位麦琪朝拜婴儿耶稣》。这里有一些符号帮助我们辨认出故事,这些符号如同之前讨论的图像学的直指符号一样起作用。比如,在第一幅作品中,耶稣的长发和胡须,这些传统中表现耶稣的图像学细节,会“自动”地把围绕事件的一群人认定为门徒。

至此,识别仅仅唤起了一个大致的情景,一个耶稣故事。然而,盆和脚,还有耶稣的动作,不仅是基于之前表现同样主题的画作而进行理解的固定元素,同时,它们也是识别故事的元素。这个“故事讲述”发生在两个层面,即盆和洗脚的动作足以让我们知道我们看到的是福音书里一个具体片段的再现,当然,如果我们对福音书非常熟悉的话。但这个作品重新讲述了那个故事,两者的区别在于,一方面是从之前的图像和福音书进行解读,也就是基于图像学和前文本的解读,另一方面,直接的,叙述性的解读也很重要。

这幅画以一种不同于(也没必要完全一致于)福音故事的方式来讲述故事。作为一个视觉叙事,这幅画把洗脚的故事与文学故事并列,它们彼此进行对照但又截然不同。我希望暂时用叙事学的概念来描述这幅画,把它当作一个叙述,不借助图像识别的手段。这样做可以让我们看到这幅作品的叙述方式,正是之前提及的不同层次的方式。

两个人物和他们之间发生的行为构成了这个故事的基本叙述语段,主语一行为一宾语,或者人物一洗一脚(另一个人的脚)。三个元素的毗邻本身就是语段的符号。在彼得和耶稣两个人物身上,我们看到了故事的具体图像,也就是它的聚焦。我们注意到前者的惊讶和疑惑,他低着头,攥着手,肩膀紧绷。此处讲述了场景,也融入了时间:这个人物并非安稳

地坐着,他可能会站起,或是刚刚坐下,或在站与坐之间犹豫。

到此为止,这个再现的功能很像用语言描述一个人物。耶稣也同样被描述成一个人物,他专注于自己手上的工作,这一特征由他身体的姿态表现出来,特别是他的膝盖和忙碌的手。膝盖和手通过它们之间的距离指示着没有必要的费力行为,耶稣的脚和盆之间的距离使得这个人物险些失去平衡,因而,使他的背部展现出叙事化的紧张。对于两个人物的描述,无论是否限定的描述,都融入到对于行为的“摹状”,因而被着重刻画成一个事件。正是这个状语从句,对于事件的具体描述构成了叙述焦点。这个焦点在我们面前呈现,并在旁观的门徒紧张的神情中有意识地强化,旁观的门徒不被这两个人物所见,而是同我们一起观看,或者,如果我们愿意,替我们观看。

最后,叙述方式表现为不同用线的结合,这是粗犷和细致的线条,是用作勾勒的和描绘细节的线条,它们在聚焦的选择运用中,得以具体呈现。首先,非常强调两个主要人物的头部特写,与周围门徒速写式的头部刻画形成对照。这并非要提示一个平常的观察,即主要人物总是比次要人物得到更多的描绘,如同在语言作品中一样,而是要指出这幅作品最为重要的特点是以视觉化叙述再现的方式来描绘的。身体的紧张表现于彼得的胳膊和后背,以及耶稣的膝盖和后背,这些都以不同的叙述方式得到了强调,通过几笔并不复杂但是非常有表现力的笔画。它们的表现力来自共同产生的效果,要么表现出特殊的意义,要么不表现任何意义。这里它们作为具体的符号起作用,也就是作为这个圣经叙事特殊的聚焦呈现方式。

尽管这个叙事阐释与耶稣洗脚的文本形成共谋,但它并非以语言为基础,也非“纯粹”视觉上的。符号是视觉的,但把符号与具体的意义关联起来的编码并

非如此。阐释依据与叙事结构相应的解码原则来进行：如同我希望展示的，叙事的结构并不拘于媒介，这个叙事解码补充了图像学解码，而两种解读方式共同起作用帮助我们识别信息：图像解读可以识别一个具体的传统故事，叙事解读把故事识别成一种模式。但是这个分析以及接下来的分析可以说明，如果我们不想错过每一作品的独特效果，识别反过来也需要叙述阐释的补充。许多洗脚的场景都被描绘过，而且都能在图像与叙事相结合的基础上得到识别，然而它们之间的区别，用叙事的概念说，并非可以简单辨别；它们必须由每一个使用叙事策略的观者，在具体的观赏情境中进行处理。

所以，在耶稣给门徒洗脚的画里，图像学对于传说中洗脚事件的识别，与叙事的解读并不相违。图像提供了更多的信息，而非不同的信息，我们读到的故事也因此更加丰富。我们在画作的特殊聚焦和叙述中看到的费劲、用力之类，并未在福音书里出现，但与后者也并无冲突。相反，它产生了谦卑的特殊意义，因而突出了劳作的尊严。这个神话般的而非历史的谦卑概念，因此而获得了历史的具体呈现。

然而，图像学和叙事学的解读并非总是这样和谐。两个并列解读的关系可能复杂多样，从《洗脚》中的补充说明，到背离、选择性的语义场，冲突与矛盾多种多样。在《朝拜》中，基于同样原则的叙述解读，会产生与图像学主题相背离的阐释。

结论

图像学是基于识别的，但是若把基于识别的指示符称作直指，则是恢复直指的优先性，为此，文学批评一直被迫去证明其合理性。这个“真实”与直指/意指组合所暗示的意识形态，以及两者之间

可靠的等级结构本身就是意识形态的一种。但是，如果识别不是直指，它又是什么？

一方面，基于识别的解读是不可避免的，因为它是语言和其它符号系统所依赖的文化记忆。识别建立在不断变化，且又相对自主的语汇基础上。然而，若有必要，一个特定文化记忆的建立和修正，会打破并背叛这个语汇。这样的识别毫无疑问导致了直指的认同。而且，基于识别的图像学阐释不仅是自然的，也是从读者出发的，是功能等同于语言的一种解读模式，同时还是一种不可或缺的批评工具。因为艺术家和读者、观者皆知图像故事，而且能识别老故事及其人物、主题和准则，因此每一个艺术使用者都可以翻转那些前文本并改变它们的意义。意义从根本上讲是不确定的。

从另一方面说，图像学需要克服困难，去规避风险。这些困难，回应于对近来图像学遭到质疑的名声，有三种层面。第一，这种解读方式如此依赖于先前给定的惯用语因而倾向于保守，崇尚传统而非创新，也并非集中在两者之间的张力。第二，在传统与来源中追溯母题的倾向很容易排除积极的解读。通常，识别一个母题就够了，并不一定会参照前文本、共同文本和上下文对它进行解读。不愿解读会进一步阻碍图像指示符的批评潜质得到发挥。图像学的第三个弊病是它的折中主义，这也是不愿解读造成的后果。把一个图像与它的前例相关联，成全了一种“什么都成”的态度，这几乎接近后现代主义的某种非政治性版本：引用这些元素并避免承诺具体的意义，造成了游离于空间与时间之外高度可疑的多元性，也就是神话性。

图像学的第四种标志性特征不能被用来指责这种方法，我对图像学反对者的赞同，也止于此。这就是语言解读的模式。正像一开始就指出的那样，图像学以图像之所非来进行解读。我对于这个特

点的回应不是否定性的。解读正是如此：用符号代表的缺席的项目来代替它们。这仅限于当第二和第三个消极方面成立的时候，才会成为一个问题。事实上，在阐释面前止步不前的图像学家并没有把图像学当作一种解读模式。规避对于一个视觉作品的语言回应，体现了一种把两种艺术对立起来，以便维护其优劣关系的意识形态。视觉艺术在直接、强烈、写实上的优势，以及从实证主义继承来的对客观真理的主张，在公开的声明中已经不常听到；但当人们拒绝赋予视觉艺术一个符号系统，更不要说语言系统的地位时，这种意识形态还是显而易见的。■

张方方 上海外国语大学英语语言文学博士 200083

段炼 加拿大康科迪亚大学教授