

图像符号学



米克·巴尔图像叙事研究中的符号学方法*

杨晨雪

摘要：自莱辛以来，图像的叙事性问题讨论延续至今。米克·巴尔以符号学为核心方法论，重新定义了图像的叙事性，将研究重心从关注“时间”转向“事件”，挑战传统文图对立的媒介本位主义。巴尔构建了图像与事件的关系框架，强调观者的主动解读对叙事生成的驱动作用。“装框与换框”理论进一步解构图像的静态意义，揭示边框作为动态符号实践的本质。巴尔将符号视为“事件”，主张图像叙事性源于符号在观者解读中的动态激活，其意义并非固定于文本原意，而是通过持续的解码与再编码形成开放的阐释链。这一理论路径融合了叙事学与符号学，既批判实证主义对符号的静态处理，又为数字时代的图像阐释提供了动态框架，推动视觉艺术研究从“意义还原”转向“事件参与”的范式革新。

关键词：图像叙事，换框，符号事件，符号叙事

The Semiotic Approach in Mieke Bal's Study of Image Narrative

Yang Chenxue

Abstract: Since Lessing, the debate on the narrativity of images has persisted to

* 本文为国家社科基金项目“西方文论与中国当代文论范式转型研究”（20BZW025）的阶段性成果。

the present day. With semiotics as the core methodological framework, Mieke Bal redefines the narrativity of images, shifting the research focus from “time” to “events” and challenging the traditional medium-centrism within the opposition between text and image. Bal constructs a relational framework between images and events, emphasizing the driving role of the viewer’s active interpretation in the generation of narrative. Her theory of “framing and reframing” further deconstructs the static meaning of images, revealing the essence of the frame as a dynamic semiotic practice. Bal regards signs as “events”, arguing that the narrativity of images stems from the dynamic activation of signs in the viewer’s interpretation. The meaning of images is not fixed in the original intent of the text, but forms an open chain of interpretation through continuous decoding and recoding. This theoretical path integrates narratology and semiotics: it critiques the static treatment of signs in positivism, provides a dynamic framework for image interpretation in the digital age, and drives the paradigm shift in visual arts research from “meaning restoration” to “event participation”.

Keywords: image narrative, reframing, semiotic event, semiotic narrative

DOI: 10.13760/b.cnki.sam.202601008

近年来,在文学理论乃至整个文学研究中,图像叙事研究受到日益广泛的关注,成为一个新的学术热点问题。新的媒介技术革命带来了认知范式的转型,静态图像的叙事潜能不断被重新激活与阐释。静态的图像如何展现动态叙事,是当前图像叙事研究关注的核心问题之一。经典叙事学更多关注时间性,传统意义上的叙事性通常指通过时间顺序、因果逻辑和人物行动来讲述一个完整的故事,这更接近于文字的线性表达方式,而图像显然不符合叙事性的要求。莱辛在《拉奥孔》中划定了诗与画之间的界限,这一界限长期以来都是文图研究的既定观念和固有范式。学界争论的焦点在于如何使空间性图像实现时间维度的意义延展。与画相比,诗的优势在于动态叙述,文学可通过时间顺序自由展开情节。在米克·巴尔(Mieke Bal)看来,图像之所以具有叙事性,根本原因在于读者对符号事件的解读。但这种解读不同于语言的线性逻辑,而是一种“压缩的叙事”。符号学是巴尔图像叙事理论推进的重要方法论,是深入图像研究的重要切入口。对于图像叙事,巴尔最具独

创性的是移植并发展了“框架”理论。她提出“装框”划定意义边界、建立阐释语境，而“换框”则解构旧框架、激活新阐释。解读行为即事件，“当代性”由此实现。最终，整个符号叙事的解读过程本身也被视为一个事件。观者通过“装框”与“换框”，在当下主动参与并重构图像意义。巴尔通过符号学方法，系统论证了图像的动态叙事潜能，完成了从静态“意义还原”到动态“事件参与”的范式革新。

一、符号方法的叙事赋权

米克·巴尔是当代叙事学与视觉文化研究的领军学者，其理论学说的独特性在于将符号学方法切入叙事的动态过程，构建了跨媒介的图像叙事范式。语言叙事研究讨论文学中的历时性，而图像叙事更多关注共时性。图像中的意义解读具有开放性，巴尔在事件性的框架下讨论图像的叙事意义。虽然符号学的核心思想是通过符号来理解表征的意义，但是符号不仅是一个物，更是一个事件。巴尔的核心主张可概括为，图像并非被动的视觉载体，而是通过符号化运作生成叙事的“事件场域”。她突破传统艺术史对图像“形式-内容”的二元划分，转而关注图像如何通过象征、暗示与观者参与的互动过程实现意义生产。

巴尔从叙事学研究起步，吸纳符号学研究方法，并将之运用于图像叙事领域，形成了从文本到图像的跨媒介研究，这直接挑战了罗兰·巴特（Roland Barthes）在《明室》中提出的摄影本体论。罗兰·巴特提出，摄影的本质是“此曾在”，即通过机械复制的技术工具，图像能够证明“某个事物曾在镜头前真实存在过”（2011，p. 44）。这一观点否定了图像主动叙事的能力，认为图像意义更多在于对现实的“见证”而非“诠释”。可以看出，反对图像具有叙事性的观点并非否认图像的叙事潜力，而是强调其本质属性与叙事逻辑的冲突。巴尔则认为，图像的叙事性恰恰源于其超越媒介属性的符号化潜能。正如赵宪章所说：“图像对故事的再现之所以可能，也不全在于‘图说’与‘言说’的相似性，更在于图像能否将记忆中的‘象晕’唤醒。”（2018，pp. 6-20）即图像触发的联想网络与文化经验沉淀。作为“压缩的叙事”，图像通过象征、暗示和观者参与共同完成意义的生成。

巴尔本人并不热衷探讨图像与文本的类型及媒介差异，而是更加关注两者之间的渗透与对话。在符号叙事视角下，这种对话指向“文本的视觉意识”与“图像的文本意识”。由于“阅读文本”和“阅读图像”在当代实践

中紧密交织,巴尔特别强调必须关注叙事性在图像中的地位问题,她指出:“叙事性通常被认为是语言艺术的一个方面,只有在巨大的表现压力下才能在视觉艺术中被调动起来。”(Bal, 2006a, p. 4)因此,她倾向于将视觉理解为一种叙事模式,而非仅仅是一种实际的感知媒介。巴尔的图像叙事理论(pictorial narrative theory^①)植根于经典叙事学传统,并主要融合了叙事学与符号学的分析方法,其核心在于探索一种“为文本而阅读”(reading for the text)(1990, pp. 506 - 531)的阅读模式。在这种模式下,“文本性”被视为一种允许符号事件被持续塑造和再塑造的框架。需要指出的是,巴尔早在20世纪后期便转入当代符号学研究,并将这一视角应用于艺术史、视觉文化和文学研究领域。巴尔提道:“符号学作为一种方法、一种范式、一种视角,或者仅仅是在艺术史的危机感和新的、令人兴奋的事件中的一种启迪,其地位是值得重视的。”(1989, pp. 506 - 531)正是基于这种认识,巴尔致力将符号研究的范围从文学领域扩展至图像研究,并以符号学作为基础方法论来系统构建其图像叙事理论。

在巴尔的图像叙事理论中,对“符号事件”(sign-event)的探索是至关重要的分析方法。正如诺曼·布列逊所评价的,“巴尔始终将艺术作品作为当下的事件”(Bryson, 2005, p. 15)。这一评价指向了巴尔理论的核心——强调艺术作为动态发生的符号实践。巴尔的理论建立在对传统语言观的批判上。我们习惯于将语言视为一种把握先在本质的透明工具。这种观念导致我们无意识地将话语视为纯粹的载体,而非一种符号实践。我们意识到自身想要表达的思想,并且寻找合适的符号来表达这些思想,却没有意识到思想本身的语言性质。本维尼斯特指出:“思想无非是建构事物表象并在这些表象上运作的的能力,它在本质上是符号性的。”(Benveniste, 1971, pp. 223 - 230)符号是我们用以标记世界存在的基本方式,我们身处其中却往往忽视它。这种符号性在阐释行为中表现得尤为突出。阐释本身并非对固有意义的被动接收,而是一种新的、主动的符号行为,它使得发送者(如艺术家或作品)与接收者(阐释者)的位置发生了动态互换。正如巴尔所强调的:“接收者将一种现象解释为符号的符号行为,他们通过赋予现象意义而将其转化为符号。”(Bal, 1994, p. 6)同样,阐释者是否意识到自己的符号活动并不是理解意义的关键,关键在于阐释行为如何发生、为何发生,以及以这种方式进

^① 巴尔的图像叙事分析的是实在的、物质的“图像”,不是概念思维上的“形象”,因此,巴尔对图像叙事的称谓是“pictorial narrative”,而不是“image narrative”。

行阐释意味着什么。每一次阐释本身就是一个新的符号，它又将意义传达给后续的阐释者，形成一个持续的符号意义循环。从理论上讲，这种符号化的过程是永无止境的，意义在符号行为的链条中不断被生产、传递和转化。因此，巴尔认为，符号本质上不是一个静态的“物”，而是一个动态的“功能”，一个正在发生的“事件”。这正是“符号事件”概念的核心内涵，也是理解巴尔图像叙事理论的关键所在。

巴尔在方法论层面的理论创新，在于对皮尔斯符号三元模型的创造性转化。皮尔斯将符号分为像似符（icon）、指示符（index）与规约符（symbol），这一模型为巴尔分析图像的叙事时空提供了关键工具。她尤为重视指示符在颠覆图像“共时性神话”中的革命性作用。传统艺术观认为绘画作为空间艺术缺乏时间维度，但巴尔通过指示符独特的“痕迹逻辑”证明，图像中具有指向性的符号元素（如人物手势、视线方向或叙事性道具），能够引导观者的视线在画面空间中进行动态追踪，从而在观者体验中建构出事件发展的时间流程。皮尔斯的符号学理论在艺术研究中有很强的适用性，因为它关注到社会文化和传统图像学研究的多个方面，而不是与创作者的意图联系在一起。巴尔强调，尽管皮尔斯所创制的许多符号类型概念没有被艺术批评普遍接受，但像似符、指示符、规约符这三个核心概念已在学界广泛流行。皮尔斯本人将指示符与像似符的关系视为对称的关系，在图像解读中，指示符最直观的体现即“指示点”。我们用“点”来指向图像中的特定元素，这有力地反驳了“图像是静止的，可以被瞬间、准时地阅读”这一观点。它揭示了我们的视线如何在图像表面进行方向性的移动，其中一些移动路径正是由画面内的指示性符号所暗示和引导的。

因此，巴尔指出：“每幅图像所呈现的像似性、指示性和象征性的混合，强调了图像虚幻统一的另一面，图像很容易被认为是具有破碎性的，即‘内部的差异’，这使得图像观察具有动态性和时间定位性。”（Bal, 1994, p. 171）皮尔斯的符号学理论之所以在巴尔看来具有强大的艺术研究适用性，正因为它关注符号运作本身及其社会文化语境，而非拘泥于创作者的意图。指示符的概念不仅为巴尔提供了图像分析的理论基石，更促使她从观者主体的角度重新思考图像叙事。正如巴尔所总结的：“指示符的概念表明，我们不仅要图像的来源和创作的角度来解释图像，还要解释图像的叙事结构以及图像与观看者的关系。”（p. 170）皮尔斯的指示符概念，经由巴尔的创造性运用，不仅成为巴尔图像叙事理论的核心方法论来源，更深刻启发了对观者参与构建叙事过程的重视。

符号阐释构成了一切图像理解的基础。这种基础性体现在,即使我们认为一幅图像是“写实的”,其背后也隐含着一种约定俗成的认知,即某些类型的图像符号比其他符号更能有效地指涉现实。当我们识别图像中的一个意象时,会自然地将其与既有的文化知识(如传统故事、历史事件或生活经验)相联系,构成我们观看图像的前见(preconception),这种前见深刻地塑造了我们的观看行为。因此,从符号学的根本立场来看,图像学(iconography)的核心任务正是辨识图像主题、追溯象征传统、解读文化密码,本质上就是一种深植于符号学土壤的研究方法。它系统地解读图像中交织的像似性、指示性和象征性,特别是揭示象征性代码如何在特定文化语境中被建立、传播和接受,从而破译图像的深层意义。

对传统图像学的批判性继承与超越,构成了巴尔理论体系的另一重要支柱。图像学的局限性在于将图像视为封闭的意义系统,依赖研究者对既定文化原典的权威解读来解码象征符号,而忽视了图像本身动态的叙事潜能和观者的参与过程。巴尔通过具体案例阐释了这一批判立场,她以伦勃朗《亚里士多德凝视荷马半身像》为例展开分析。传统图像学聚焦于辨识画中人物的历史身份、道具的象征意义,即荷马雕像代表诗性智慧,构图致敬古典权威。而巴尔则敏锐地捕捉到画面中动态的叙事性符号,揭示出亚里士多德倾斜的身姿、虚化的右手与荷马雕像的材质对比如何构成“理性与诗性的对话”这一元叙事。哲学家悬置的手势暗示着语言与图像、逻辑与直觉的张力。巴尔将图像从图像学传统中“被凝视的客体”转化为“意义生成的事件”,她通过关注符号能指的运作及其在观者解读过程中的时间性延展,开辟了一个对抗图像学固化意义的批判空间。因此,巴尔的图像叙事理论本质上是一种“对图像的阅读”,而非传统的图像学描述或艺术史风格分析。巴尔探索了文学与图像艺术之间跨越学科边界的方法论,质疑了传统的文学分析与图像研究的对立。巴尔的贡献不止于分析艺术作品本身,其核心在于思考如何超越将图像与语言对立起来的媒介本位主义,从而发展出适用于视觉图像的、融合符号学与叙事学的分析工具。巴尔将伦勃朗的艺术图像视为一种文化文本,认为它跨越了高雅文化与大众文化之间的想象界限,巴尔将这一界限定位为:“作为事物的作品与其作为事件的接受之间,是对艺术、图像与话语进行反思的中心。”(Bal, 2006a, p. 11)这深刻强调了事件在意义生成中的核心地位。

然而,巴尔的批判性立场并不意味着全盘否定图像学。她深刻认识到,图像学本身就是一种特定形式的“话语性”实践,一种试图通过视觉符号

“书写”意义、构建阐释框架的话语模式。图像学阅读将视觉表征的元素置于从属地位，优先赋予它们预设的、基于文化原典的象征性意义。这种操作本质上以牺牲图像的视觉整体性（visual integrity）和感知即时性为代价，同时压制了符号可能具有的指示性维度，最终将图像编织进一个由象征符码主导的、相对封闭的阐释网络。从字面上看，图像学的意思是用图像进行写作，恰好揭示了其将视觉转化为符号化话语的本质。正是图像学这种固有的“话语性”特质，使得巴尔敏锐地挑战了传统图像学背后隐含的二分法预设，即认为视觉艺术是图像，而语言艺术是象征性的符号。她揭示出，图像本身就蕴含着强大的叙事潜能和符号复杂性，并非被动等待语言阐释的“失语”媒介。图像学试图“用图像写作”的话语模式，在巴尔的理论框架中被重新审视，反而成为一种调和文字与图像传统对立的潜在工具。因此，巴尔并非简单否定图像学，而是为图像阐释中存在的两种力量——图像学话语的象征编码与图像自身潜在的叙事动能——之间的张力及其生产力进行论证与辩护。我们可以发现，图像学的象征解码模式与巴尔的图像叙事阅读模式在现实中共存于阐释实践中，它们并非必然冲突，而是提供了不同但可能互补的解读路径和关注焦点。关键在于认识到它们各自的理论前提、操作方式及其带来的不同洞见。

二、作为符号方法的框架

在艺术与文学研究中，“框架”这一概念常被用来描述作品意义生成的边界。巴尔将“框架”这一概念从文学研究领域引入图像研究领域，提出“装框”（framing）与“换框”（reframing）理论，为理解图像的意义生产提供了全新视角。巴尔将框架理论从文学研究领域引入图像分析的学术历程，展现了跨学科研究的典范路径。

（一）框架：从文学到图像的跨界移植

巴尔的框架概念实现了从文学到图像的跨界移植。这一理论迁移经历了两个关键阶段，首先是乔纳森·卡勒的文学框架理论奠基，继而通过拉克·德里达的艺术解构思想实现范式转换，发展出独具特色的“装框-换框”理论模型。巴尔的创新性贡献在于将文学框架理论转化为适用于视觉艺术的分析工具，同时保持对解构主义批判精神的承继。乔纳森·卡勒在《符号的框架》中提出了“框架”概念，来取代传统的“语境”（context）概念，他提

道：“由于批评所处理的现象是符号，是具有社会构成意义的形式，我们可以试着不去思考语境，而是去思考符号的框架。”（Culler, 1988, p. xiv）他强调符号框架的构成性特征，以及由话语实践、制度安排、价值体系等要素共同编织的符号学网络。巴尔并未止步于卡勒对历史框架的考古式考察，而是将研究焦点转向框架在当下具体文化实践中的运作机制，这构成了其理论创新的起点。

德里达在《绘画中的真理》（*The Truth in Painting*）中对康德美学的解构，构成了巴尔框架理论发展的关键转折点。德里达的核心洞见在于解构了康德视为次要的“附属物”（parergon），如画框、雕像的衣服、建筑物的立柱。框架作为意义生产机制具有双重性。附属物位于作品边缘，却悖论性地支撑着作品的身份认定，同时框定并支撑着意义的生成。动词“框架”（framing）暂时与名词“框架”（frame）区分开来（Bal, Baldacci & Franco et al., 2023, pp. 13 - 27）。通过解构附属物概念，德里达实质上揭露了艺术体制中隐含的深层认知框架：无论是康德对附属物的贬抑性预设，还是海德格尔与夏皮罗“鞋子之争”中画框所扮演的关键角色，都暴露了框架作为意义生产机制的矛盾性，它既划定边界、确立身份，又因其人工性而隐含解构自身、催生多元意义的潜能。这种解构主义视角将框架从物质性的静态存在，提升为具有深刻哲学意涵的动态分析工具。这启发了巴尔对文化阐释动态过程的思考，成为其“装框 - 换框”理论的重要哲学基石。

与德里达侧重解构框架的立场不同，巴尔的重心在于肯定装框在图像阅读实践中的建构与生产性。巴尔指出：“装框是一个连续的符号活动，若无装框，任何文化活动都不可能进行。试图废除装框行为的努力是无效的，而让读者选择他们的画框则富有意义。”（2017, p. 82）对巴尔而言，任何符号阐释本质上都是一个框架重构的过程，装框行为是意义生成不可或缺的主动实践。从符号学视角审视，装框是主体积极的意指实践，这种实践包含三个核心维度：其一，通过视觉符号的互文性编排建立文化参照系；其二，借助图像叙事策略构建意义阐释路径；其三，运用视觉修辞塑造特定的解读范式。这种主动的框架设置将阐释责任转移至创作者与解读者双重主体。图像意义不再固着于物质载体本身，而是在动态的阐释过程中持续生成。巴尔等认为：“虽然设计框架要求承认行为中的主观能动性，但框架设计的主体反过来也被框住了。因此，对自己的框架行为进行阐释的尝试事倍功半。”（Bal, Baldacci & Franco et al., 2023, pp. 13 - 27）这揭示了框架的自反性：阐释者既是框架的设定者，也受制于自身所处的社会历史框架。因此，有效的分析

要求双重自我反思——既要审视分析行为对对象的影响，也要阐明自身作为框架主体的立场及其所依循的规约。

通过分析伦勃朗画作的接受史，巴尔证实了既定叙事框架对视觉阐释的规训力量，同时论证了创造性换框对突破阐释定式、激活新意义的可能性。这种将文学叙事学与视觉文化分析相结合的跨学科视野，不仅实现了从卡勒的文学框架到视觉框架的理论迁移，更通过强调阐释主体的能动性，在德里达解构主义的基础上建构起新的阐释范式。

（二）装框：限定边界与激活意义

在巴尔的框架理论中，装框具有双重辩证功能：一方面作为物理边界划定作品的物质在场域，另一方面构建作品的阐释语境。这种辩证关系贯穿于装框行为。这种双重属性使框架既具备选择性的视觉聚焦功能——通过框定特定区域引导受众的审美注意，又承担着语境重构的使命——在作品与环境之间建立动态的意义缓冲区。首先是作为“围墙”的框架。框架的首要功能是划界。它像一堵围墙，将作品从混沌的背景中分离出来，赋予其独立性。例如，中国水墨画的留白、油画的画框，甚至短视频的屏幕边框，都在物理层面界定了作品的呈现范围。但巴尔强调，框架的限定性更体现在符号层面，正如韩丛耀所讲：“图像的边框给予受众一个全新而集中的视阈空间，一个美学表现的新范畴，一个传播的信息源。传播的所有意义都在边框限定的范围之内，意义也由此而产生。”（2010，p. 100）框架是自反性的，每一种阅读行为都发生在特定的社会历史框架内，但是这些框架限制了可能被阐释的隐含意义。在艺术史研究中经常讨论的方面，即那些不能构建涵义的视觉问题，不属于我们要讨论的“解读”范畴。

装框的另一面是支撑意义。巴尔以建造过程中的构筑支撑为喻，支撑结构虽非建筑本体，却在建造中必不可少。待建筑完成，支撑结构虽不复见，但其作用已转化为建筑的高度。装框行为同样如此，它是主体主动进行的意义生产实践，而不是图像自动产生的。装框行为包括对视觉符号进行互文和图示典故、叙事表述、使用修辞格等。这样的装框行为将阐释责任赋予创作者与解读者双重主体。巴尔的符号动态观点提醒我们：“包括构成视觉艺术的符号和关于它的话语，可以帮助去自然化那些特定框架所导致的排除，以及相反地，使用框架来对抗这些排除，而不至于陷入实证主义的真理主张。”（2017，p. 61）因此，装框本质上是一种动态的、持续的符号实践。装框蕴含时间性，紧密关联主体，界定艺术品与观众之间的互动关系。对于理解艺

术效果和意义而言，“装框”比“语境”概念更具实践意义，因为其突显了过程的动态性。而装框不是一劳永逸的“贴标签”，而是持续的意义协商过程。例如，同一幅《蒙娜丽莎》，在中世纪被框定为宗教象征，在文艺复兴时期成为人文主义的标志，在当代则可能被解构为性别符号。装框本身即构成艺术史的一部分，生动体现了动态性与历史性。

(三) 换框：解构旧意义，激活新阐释

如果说“装框”为图像阅读铺设了初始视域，那么“换框”则是巴尔理论中更具革命性的概念，它标志着对既定意义框架的创造性解构与新意义的动态激活。换框不是简单的视角切换，而是重构图像本体的符号事件。取消装框是一种拒绝框架行为的方式，认为这些行为是一种限制。但事实恰恰相反，装框是赋予我们所见或所读的事物以意义，而去框架则是将复杂的艺术作品还原成混沌 (chaos)^① 的状态。这正是巴尔在《引述卡拉瓦乔》(Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History) 一书中所证明的。书中提到的图像“引用行为”(the act of quoting) 本质上是换框，不是重复，而是修订。这种修订永远地改变了旧的艺术作品。在被后来的作品重新构思之后，旧的作品再也无法回到其先前的状态了，因为我们不能再将其视为过去的样子，而只能将其视为现在的样子。

换框通常是指对图像的旧状态和旧含义进行重新定义的行为，这种行为是在观者对图像进行再解读时出现的，它使古老的视觉艺术作品重新焕发青春，散发光晕。巴尔等认为换框与历史诠释截然相反：“通过添加创作者或以前的观众未曾预料到的含义，换框为图像提供了新的联想。”(Bal, Baldacci & France et al., 2023, pp. 13 - 27) 每一次换框都是对作品的重新揭示，正如巴尔在《引述卡拉瓦乔》一书的开头所写：“引用卡拉瓦乔的话永远改变了他的作品。与任何表现形式一样，艺术不可避免地要与前人的作品打交道，而这种打交道是一种积极的再创作。它规定了我们的目光所看到的内容和方式。因此，后来的图像所完成的工作抹去了旧图像在介入之前的原貌，取而代之的是旧图像的新版本。”(Bal, 2001, p. 1) 换框是一种不可或缺的观看方式。我们从后来的图像中寻找先前图像的影子，就会重构旧图像，引用只能是对一个对象的重构，而这个对象已经去框，它最初的框架消失了，被新的框架取代。巴尔提出的图像叙事解读方法的装框与换框彰显出她在跨

^① 加塔利在《混沌互渗》(Chaosmose) 中提出，混沌是一种新的美学范式。

学科实践中的独特思考。

三、作为事件的符号叙事

巴尔图像叙事理论将静止的图像符号重构为动态的行为和符号事件 (sign-event)。正是因为图像中有事件的存在, 图像才具有叙事性。在巴尔的图像叙事活动中, 图像并非由孤立的视觉符号组成, 而是由符号的发生和发展过程构成动态叙事。符号在时间维度上的展开, 是图像得以承载叙事的基础。巴尔指出: “符号其实就是事件, 正是我们这些观者才使这些事件得以发生。” (2006b, p. 331) 符号事件的意义破解与作品的最终含义因观者的阐释事件而得以实现。以伦勃朗的绘画为例, 巴尔的理论洞见得以具象化: 她不仅关注画中描绘的视觉叙事事件 (如人物的动作、场景的展开), 更聚焦于观者解读这些符号时所引发的“事件”——符号如何在特定时刻、特定主体中被激活, 被赋予意义。艺术作品的图像作为符号能指是开放的, 符号的定义重心从静态的“图像”转向图像所叙述、被解读的“事件”。

巴尔图像叙事理论的深层关切, 在于探讨图像叙事的“当代性” (contemporariness), 即图像意义如何在当下被激活并且与观者形成对话。“当代性”由前缀“con-”和名词“time”组成, “con-”来自拉丁语“cum”, 意思是与、并肩、一起、对话, 这暗示着当代性强调共时性体验。支撑对话的时间并非简单线性, 正如热奈特的叙事学所明确指出的那样, “时间”是一个复杂的术语。德勒兹也说, 哲学家将持续时间复杂化了, “柏格森式的持续时间与其说是由共存定义的, 不如说是由连续定义的” (Deleuze, 1988, p. 60), 超越单纯连续性的共存维度。巴尔借鉴了斯拉沃伊·齐泽克对“事件”核心含义的洞察。在齐泽克所讨论的“事件”的六种含义中, 第一种含义是重构。图像叙事的“当代性”强调意义在特定时刻被特定主体激活重构。这种意义的共时性对话发生在空间中。巴尔所指的空间, 并非文艺复兴时期透视法下均质、可测量的几何空间, 而是主体存在并参与其中的知觉空间, 这接近于伯格森的“自然的感觉”空间。图像叙事的当代性内蕴着这种时空的复杂性 with 主体性。为了统合主体、行为、时间、空间, 巴尔在事件性的框架下讨论艺术, 将其视为一种发生的事物: “当我讨论艺术时, 我指的是这种意义上的‘艺术事件’。” (Bal, 2020, p. 26) 因此, 巴尔对图像叙事性的分析, 本质上是对一种“共存的”“正在发生的”当下的分析。这种当下性允许并依赖于观者通过换框等行为改变阐释框架, 从而触发意义重构事

件。正是这种持续发生的、主体参与的符号事件，使古老的图像得以在每一个“此刻”与观者进行鲜活的对话，实现其真正的“当代性”。

巴尔的理论锋芒直指将符号视为静态实体的传统观点，这种观点可以追溯到语言符号的原子论，其根源在于结构主义对实证主义文化学派的继承^①。巴尔的动态符号事件观拒绝把符号看作一个“物”，而是看作一个由符号组合而成的“事件”，因为“任何艺术作品都是一个符号文本，也就是被认为携带着意义的符号组合”（陆正兰、赵毅衡，2021，pp. 49 - 58）。问题不在于把一个符号从其他符号中划分和孤立出来，而在于追溯符号在与读者互动的情境中如何发生和运作。因此，符号的意义既不是预先确定和固定的，也不是纯粹主观的，它是主体与符号在特定时空相遇时动态生成的。作品由许多作为独立文学符号的词语构成，这些词语有助于符号事件的出现，但只有在与其它符号事件的融合中才能做到这一点。作品的可读性需要许多词语来支持构成作品的符号才能实现，而这些词语反过来又依赖于这些符号以获得自身的可接受性。巴尔也提出“为了讲述‘主体/主语 - 行为 - 客体/宾语’的叙事句法，文本需要更多的词语，而不仅仅是填补句法空格的三个词语”（Bal, 1990, pp. 506 - 531）。作为一个单纯的词序列，语言可能是离散的，但作为一种可读的表述形式，它却不是。艺术作品也是如此，虽然其许多因素本身并不重要，但它们也不可或缺。迈耶·夏皮罗曾尝试为画面中的框架、背景、色彩等元素赋予意义，并试图将其转变为离散符号。夏皮罗认识到：“是读者决定了哪些元素是不连续的离散符号，这一点对视觉艺术和语言艺术都适用。”（Shapiro, 1972, pp. 9 - 19）画面中存在许多与主题不相关的元素，它们既不是画面的外延，也不是图像叙事的一部分，甚至与整体有些“失谐”，它们常被视为仅起填充视觉效果的作用。巴尔将这些元素也视为潜在的“符号事件”，它们有助于我们认识到，图像与文本一样，同样具有自成一体的事情发展的连续性。因此，巴尔的核心主张在于：真实的符号不应被消极地定义为它们“不是什么”（如非主题、非叙事），而应被积极地定义为它们“是什么”以及“如何做”，即在具体的阐释事件中，它们如何动态地参与影响乃至构建意义的过程。

在具体的批评实践中，巴尔对伦勃朗《沐浴的芭思希芭》（*Bathsheba's*

^① 巴尔在《谋杀与差异》（*Murder and Difference*, 1988）中对实证主义文化学派进行了批判。

Bath)^① 的分析深刻揭示了图像叙事中图文符号的张力与观者的核心作用。画面中女主人公手中的信成为判断整幅画是否具有叙事性的关键要素。作为文学的隐喻,这封信必须得到观者的重视。这封信既是画作的“视觉中心”,也是故事的“文字中心”——故事中乌利亚的死刑判决书占据了整幅画的中间部分。巴尔借助 W. J. T. 米切尔的“空间形式”层次理论来剖析这封信的复杂符号性。W. J. T. 米切尔将文学作品中与本例相关的空间形式分为四个层次:“文本的物质形式、表现的空间、结构意义上的形式以及我们在眼前看到的意义。”(Mitchell, 1980, pp. 282 - 286) 这些层面可以在语言艺术和视觉艺术之间互换。女主人公手中这封信成了被涂上颜色的字母的象征,它可以被看见,但不能被阅读。它在视觉模式中起作用,但不在语言模式中起作用。因此,字母成了一种图像,一种视觉符号,但又嵌入一个框架。这几个字母作为一个中心事件,也象征着一种特定的故事观,即一个自己讲述自己的故事,这个故事随着它自己的展开而发生。巴尔揭示了信中蕴含的符号互斥性,观众对信中字母的解读面临符号选择困境,将其视为文本符号或图像符号。将字母解读为文本的符号和将图像解读为真实的符号是互斥的,同时又相互竞争。因此,两个符号事件同时发生是不可能的,但是两种解释都是可能的。然而,这种互斥性非但不是缺陷,反而解放了观众。换句话说,语言作品在一个绵延的时间上被阅读,而视觉艺术可以在一个单一的时刻被观看。我们作为观众,作为读者,是引发这些事件的主体。我们在“兔子和鸭子”^②、文本和图像之间选择。这种选择权解构了单一视角的规训,如强制将图像视为文本插图或注脚。更重要的是,它将我们的文化实践从僵化的“文本-图像”二元对立中解放出来,承认符号的多意性与阐释的灵活性。观者作为引发意义事件的主体,通过选择性的装框与换框,主动参与并重构了图像的叙事意义。

符号学将符号视为行为,并要求符号既要遵守规则,又要遵循社会中的约定俗成。“首先,它告诉我们,符号化是一个过程,涉及媒介、事件、事物和时间。具体来说,我们已经看到,意义即解释的结果,不过是符号本身,不是一个固定的、客观化的东西,而是一个复杂的过程。”(Bal, 1994, p. 11) 因此,符号不是一个“物”,而是发生在特定环境中的符号事件。只

① 该作品又名《手拿大卫王信件的拔示巴》(*Bathsheba Holding King David's Letter*)、《在浴室的拔示巴》(*Bathsheba at Her Bath*)。

② 鸭兔图是一种“双可图”,可以看作鸭子或兔子,不同的人会得出不同的视觉判断。这个图形反映了人们的知觉、认知和感觉,也反映了人们的思想和情感。

有当符号被解释时，符号事件才会发生，而解释发生在符号和符号使用者之间的互动中。它还告诉我们更多关于符号化过程的知识，尤其是关于接收者在符号化过程中的活动，即关于解释的知识。

四、结语

巴尔的图像叙事理论为我们带来了文图关系研究的新思路。巴尔超越传统上以连续时间性作为判断叙事性的唯一标准，代之以能否表现一个断裂“事件”，将符号学、叙事学与图像研究进行合法联结。巴尔的理论始终围绕一个核心命题展开，即“图像叙事是观者与符号共谋的事件”。巴尔指出：“我们对文学的审美体验本质上是一种媒介间的体验。”（Murphy, 2004, p. 4）处于众媒时代的今天，文学的解读与图像的分析互相交织，图像叙事理论能够更好地丰富文学批评的材料。巴尔图像叙事理论不仅仅是对艺术意义的再发掘，更强调了阐释即责任，观看即解放。在图像泛滥的时代，巴尔的理论提供了一种具有伦理深度的观看诗学，它拒绝将符号囚禁于确定的牢笼，转而邀请观者在每一次装框与换框中，成为事件的生产者。虽然巴尔所提出的装框与换框是对语境主义弊端的修正，但是我们仍然不能抛开语境，否则会陷入天马行空般的发散思维。在使用图像叙事理论时，对于图像中的符号，不应过度阐释，我们仍应该警惕视觉本质主义与历史的悬置，应该以更加开放包容的心态接受多样的图像分析法。

文学研究出现了文图互证的倾向，代表理论是“小说插图学”。“小说插图学”将读者之前并不重视的图书封面、插图搬上台面，插图系统逐渐从依附文本走向独立，阅读文本时观看插图的行为显著增加。在警惕“插图逃逸”^①的同时，借助巴尔的图像叙事理论，可以从可见的插图透视其背后不可见的意义，让图像不再只是文本的装饰，而是与文本互义阐发。巴尔的图像叙事学可以丰富对文学叙事的分析，推动“形象的语言学”和“文本的图像学”发展，根据图像史料重新解读文本。图像叙事研究正从“时间性补足”的初级阶段，转向“时空辩证法”的深层探索，对巴尔图像叙事理论的探析将会帮助我们在辩证思考中不断丰富与完善文字符号与图像符号的关系研究，应对图像时代所带来的困扰与潜在风险。

^① 赵宪章认为，逃逸后的图像叙事成为可能，是因为其黏连了故事，认同图像与语象具有某种相似性，图像的独立叙事也就自然生成（2018）。

引用文献:

- 巴特, 罗兰 (2011). 明室 (赵克非, 译). 北京: 中国人民大学出版社.
- 巴尔, 米克 (2017). 绘画中的符号叙述: 艺术研究与视觉分析 (段炼, 译). 成都: 四川大学出版社.
- 段炼 (2012). 符号的救赎: 从图像到事件——米柯·鲍尔符号分析的“理论世界”. 文艺研究, 8, 123 - 133.
- 韩丛耀 (2010). 图像: 主题与构成. 北京: 北京大学出版社.
- 陆正兰, 赵毅衡 (2021). 艺术符号学: 必要性与可能性. 当代文坛, 1, 49 - 58.
- 赵宪章 (2018). 小说插图与图像叙事. 文艺理论研究, 1, 14.
- Bal, M. (1989). On Looking and Reading: Word and Image, Visual Poetics and Comparative Arts. *Semiotica*, 76 (3), 283 - 320.
- Bal, M. (1990). De-disciplining the Eye. *Critical Inquiry*, 16 (3), 506 - 531.
- Bal, M. (1994). *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*. Sonoma, CA: Polebridge Press.
- Bal, M. (2001). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bal, M. (2006a). *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bal, M. (2006b). *A Mieke Bal Reader*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bal, M. (2020). *Exhibition-ism: Temporal Togetherness*. Berlin: Sternberg Press.
- Bal, M., Baldacci, C., Franco, S. et al. (2023). Bridging the Gap between Theory and Practice: A Conversation on Framing and Reframing, *JOLMA*, 4 (1), 13 - 27.
- Benveniste, É. (1971). Subjectivity in Language. *Problems in General Linguistics*, 55 (1), 223 - 230.
- Bryson, N. (2005). Mieke Bal (1946—): Dutch Cultural Theorist. In *Key Writers on Art: The Twentieth Century* (Chris Murray, Ed.), 15 - 20. New York: Routledge.
- Culler, J. D. (1988). *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Deleuze, G. (1988). *Bergsonism* (Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, Trans.). New York: Zone Books.
- Mitchell, W. J. T. (1980). Spatial Form in Literature: Toward a General Theory. *The Language of Images*, 6 (3), 282 - 286.
- Murphy, N. (2004). *The Routledge Companion to Literature and Art*. London: Routledge.
- Peirce, C. S. (1931—1958). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. 2. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Shapiro, M. (1972). On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs. *Semiotica*, 6 (1), 9 - 19.

□ 符号与传媒 (32)

作者简介:

杨晨雪, 山东大学文艺美学研究中心博士研究生, 研究方向为艺术符号学、视觉符号美学。

Author:

Yang Chenxue, Ph. D. candidate of the Center for Literary and Artistic Aesthetics Studies, Shandong University. Her research fields are art semiotics and visual semiotic aesthetics.

Email: yang1131218035@163.com