

符号的救赎 :从图像到事件

——米柯·鲍尔符号分析的“理论世界”

段 炼

现代符号学兴起于20世纪初,属现代主义之形式主义的学术思潮。20世纪中期以后,形式主义式微,学者们力图赋予符号学以新的生命力,实现符号的救赎。到世纪末,后现代主义者以解构之法来阅读符号,将符号学引入了当代学术,是为符号的再次救赎。在视觉艺术研究领域,拯救符号的一种方法,是将视觉文本之内的图像符号引向外部事件,使图像符号转化为事件符号,并以此重新阐释图像。本文以经典文献为例,对符号转化和图像阐释进行个案分析。

一、学术语境

现代主义符号学所强调的,是能指与所指的对应,并通过对应而建立二元或三元结构,就像索绪尔学派和皮尔斯学派那样,追求一种形式主义的建构。后现代以来的当代符号学,以解构为诉求,不再追求结构的稳定性,转而关注能指与所指的失谐,尤其是这失谐所具有的阐释学价值,以便超越形式而揭示艺术作品和视觉文化的隐蔽意义,诸如社会、文化和思维方式的所指。在后现代之后的文化研究和视觉文化研究中,源于形式主义的符号学力图在当代学术语境中重建符号的意指机制,这时的符号已不仅仅是指示物,例如图像,尤其是图像的细节,而是事件,这既是叙事作品中的所叙之事,更是读者对这所叙之事的阐释行为和过程。本文分析荷兰知名学者米柯·鲍尔(Mieke Bal)对图像符号和事件符号的解读,旨在探讨西方当代学术中符号分析之于图像解读的新发展。这一探讨聚焦于鲍尔1998年发表的著名长篇小说《解读伦勃朗绘画“芭思希芭”:从类型符码到意指失谐》(本文简称为《解读芭思希芭》)^①,专注于揭示其在阐释过程中建立的“理论世界”及其结构模式。

为了给这一探讨提供理论语境,本文先对米柯·鲍尔的学术思想作一简要介绍。

米柯·鲍尔于1946年生于荷兰一个犹太家庭,她是今日享誉国际的视觉文化学者,其研究



伦勃朗 解读芭思希芭

所涉甚广,横跨视觉艺术、文学理论、犹太历史、圣经考古、人类学、精神分析、女性研究等领域,同时她也从事艺术创作和电影制作,而主要成就则在于图像符号学和文学叙事学的研究,后者有中译本行世。米柯·鲍尔现为阿姆斯特丹大学文艺理论教授,也在欧洲和美国多所大学任职。最近二十多年她对西方学界的视觉文化研究做出了极大贡献:1993年她与其他学者共同发起创办了阿姆斯特丹文化分析学院,也在美国纽约州的罗切斯特大学与其他学者发起创办了美国最早的视觉文化研究博士点。

米柯·鲍尔之所以在当代学术界影响较大,主要是因为她的观点和方法不同于过去的学术主流。视觉文化研究的要义是解读图像,而图像的含义则来自诸多方面。当艺术史学科在20世纪初建立之时,学者们因“历史意识”而将被阐释的作品置于其产生时的历史、社会和文化环境中,认为是时代环境决定了图像的含义。与此相似的外围研究也主张“作者意向”之说,认为艺术作品是作者意图的产物。到了形式主义时期,主流学者主张内在研究,认为艺术作品的含义来自图像本身。自后现代以来,米柯·鲍尔提出图像的含义来自看画者的解读,她由此而成为艺术史研究和视觉文化研究的前沿学者。

鲍尔的观点貌似上世纪70、80年代的接受美学或读者反应批评,但她强调的却是对“历史意识”这一概念的重新界定。历史主义者的历史意识相当于语言学中的过去时态,也就是今人将前人的作品放回到前人的时代环境里去进行阐释。米柯·鲍尔的历史意识却是现在时态,她认为前人的作品在今天仍对现时的社会生活发生作用,因而主张今人在今天的时代环境中从今天的视角去阐释前人的作品。

与“历史意识”相应,艺术史学者也具有“语境意识”,认为艺术作品的含义由其语境决定,无论是过去时态的语境,还是现在时态的语境,概莫能外。米柯·鲍尔认为这是一种“被动”论,她主张“主动”论,也即艺术作品不是被动地受环境制约,不是环境的被动产物,而是主动地影响环境,是某种环境之所以产生并存在的一个决定因素。换言之,她对文本与语境的关系进行了换位研究,颠倒了二者的主从关系,由此而给阐释者提供了发挥作用的机会。

这也就是说,米柯·鲍尔的图像解读法,在历史意识的纵坐标和语境意识的横坐标这两个向度上,都颠覆了过去的主流观点。如果说这两个意识都是作品解读的外围因素,那么,米柯·鲍尔也看重内在因素,这就是她在图像研究中的“细节切入”法,有点类似于“新批评”的细读法,即在易被忽略的细节中发现阐释的谬误,她称之为“失谐”(misfit)和“扭曲”(distortion),并由此提出新的阐释。这一方法貌似德里达的解构主义,但实非同义,而是由读者操作的外围研究与内在研究的贯通。

但是,鲍尔并非某种单一理论和方法的实践者,而是新理论新方法的开拓者。她的基本学术思想是:艺术作品的图像作为符号能指是开放的,符号的定义由图像转为图像所涉的事件,这既是图像所叙述的事件,也是图像被解读的事件,因此,读者的解读行为可以激活图像的意指功能,从而阐释作品之于今人的含义。鲍尔对伦勃朗“芭思希芭”一画的解读,从图像失谐的细节切入,既关注绘画文本之内的图像符号,也关注这之外符号所涉的事件,从而将内在研究和外围研究贯通了起来,并在提出新解之际,也探讨和展示了20世纪内在与外围两大阐释方式之后的学术方向,并建立了自己的理论世界,是为鲍尔解读伦勃朗之于当代学术的价值所在。

无论就艺术理论还是就研究方法而言,鲍尔的《解读芭思希芭》一文之所以重要,就在于此文是这一读图法的实践范例。

二、话语结构

鲍尔的文章旨在重新解读荷兰17世纪画家伦勃朗的名画《芭思希芭沐浴图》(也称《芭思希芭阅读大卫王的信》),全文中译近两万字^②,分九小节,行文结构服务于解读的深入与拓展。

20世纪西方人文科学领域里的学术写作,通常都采用线性结构,讲究直截了当和清晰明确,这与“文似看山不喜平”的文学写作大异其趣。鲍尔论芭思希芭的长文也是线性的,但论述话语并不简单,篇章结构更有讲究,这使本文能以结构为切入点,先分节描述鲍尔文章的内容,再整体把握其论述话语。所谓“话语”,在本文中指鲍尔对议题的讨论及讨论方式。

“导语”收藏“芭思希芭”一画的巴黎罗浮宫给了此画三个不同的分类标签(genre labels),将其划归“写实绘画”、“裸体绘画”和“历史绘画”(也称“叙事绘画”)三类。鲍尔认为,虽然各类标签似可自圆其说,但也有逻辑漏洞,并相互矛盾,她因此而提出了“细节失谐”和“扭曲解读”的问题。

“分类标签化作类型符码”(genres as mastercodes) 鲍尔接着从上述三个分类标签入手,将其用作该画之符号系统中的三个“类型符码”(mastercodes)。鲍尔指出,若从“写实绘画”这一类型符码观之,芭思希芭一画描绘的是画家的妻子,这是一幅再现式作品。但若将此画看做“裸体绘画”,那么画中人便不是某个具体的人,不是画家妻子,而是一个一般化了的人,一个裸女。画家描绘裸女的目的,是为了满足窥视的欲望。若将此画当成“历史绘画”看待,那么此画便是圣经插图,是圣经之视觉叙事中的一个静止画面,此图像具有故事性。如果说罗浮宫的三个分类标签是读图的入门导引,那么,在入门之后,三者都各有一个被阐释的空间,于是转化为三个类型符码。

“类型符码的去自然化”(denaturalizing mastercodes) 所谓“去自然化”,就是揭示这三个分类标签的逻辑漏洞,即各自都貌似能自圆其说,实则有失谐之处。例如写实主义在图像之外解读图像,需要了解画家的生活,并对其进行传记研究。为了自圆其说,每一类型符码都强行扭曲绘画作品中那些失谐的细节,或以忽视的方式来抹除那些细节。鲍尔的“去自然化”就是解构类型符码的自圆其说,在失谐的细节和各细节的关系中寻求新的解读。为此,鲍尔强调了细节与整体以及文本与“前文本”之关系的重要性。

“为文本而解读”(reading for the text) 基于这一强调,鲍尔对芭思希芭一画进行的步步深入的纵向线性解读,在经过了前三节的铺垫后,于本节开始横向展开。她首先在本节中将此画作为视觉文本来细读,并与画外的圣经文本(前文本)相互参照,指出画中女主人公读信的细节只存在于绘画中,存在圣经故事的视觉叙事中,而不存在于圣经故事的文字文本中,于是这幅画的写实特征受到了质疑。

“内涵丰富的细节”(the telling detail) 本节是鲍尔文章横向展开的第二个细节解读,也是前一个细节解读的推进和深入。如果说女主人公手里的信是芭思希芭一画的重要细节,那么信上一角的小红点则是细节中的细节。鲍尔指出,若将这一红点解释为信上的封蜡则会出现不谐,因为封蜡不应该在信的一角而应在正中,而解释为血迹则会具有象征性。作为一个视觉符号,信上的红点涉及了画中各细节的相关性,涉及了此画的整体性,关系到各类型符码能否自圆其说的。因此,红点之于信的意义,恰如信之于画的意义,这使细读得以继续。

“视线”(the line of sight) 本节是横向展开的第三个细节解读,即人物的凝视目光,也是前述细读的继续。鲍尔从画作之构图形式的角度指出,女主人公与女仆的视线没有交接,说明

了芭思希芭之凝视的内省特征,而打断交接并使之内省的,正是女主人公手里的信。鲍尔这一解读的真正目的,是要颠覆画中之信的信息传播功能(因为看画者读不到画中信的文字,而只能转向圣经文本求助)而强调凝视的重要性,并通过凝视与信的关联而企及绘画的整体性,即追求另一种新的解读。

“回复发信人‘写回去’(return to sender: the letter writes back):在前述三个横向展开的细节解读之后,本节归于统合,以便回头进行往复解读,以求读图的深入。鲍尔借用后殖民主义批评的套语“写回去”,从信上的红点再回到女主人公手里的信,并借圣经文本而指出了此信所涉及的性别和权力隐喻。鲍尔用圣经文本作比较而指出画中之信的失谐,指出作为文字文本和视觉文本的区别,同时也指出二者的同一性:此信在文字文本和图像文本里都居于中心地位,而且具有人命关天的隐喻,更涉及到性别身份和社会地位问题。鲍尔认为,更重要的是这封信作为一个视觉符号,把画中的其他符号统合起来构成了一个完整的图像文本,因而有必要做出新的解读。

“解读扭曲”(reading distortion):如果说上一节是从信上的红点回到芭思希芭手里的信,那么,本节便是继续返回,从手里的信,回到芭思希芭的身体。在此,鲍尔指出了画中女主人公身体的扭曲。鲍尔这样读图:芭思希芭两腿翘叠的交汇处,是她身体扭曲的关键处,而此处也正是裸露癖与偷窥癖的冲突所在,正是这冲突揭示了圣经的文字文本与伦勃朗的图像文本的失谐及原因。因此,这不仅是解读身体的扭曲,也是对扭曲解读的解读。

“结论”鲍尔通过上述解读,将伦勃朗绘画中的一系列图像符号,重新定义为“事件”,这不仅是画中描绘的事件,即视觉叙事,更是读者解读的事件。因此,她的结论是,伦勃朗之芭思希芭一画的深刻与丰富之处,在于其可以承受多元解读,而每一种解读模式也向其他模式开放。尽管芭思希芭的三种分类标签所示的三种解读模式自成一体,但其开放性却使读者成为解决矛盾的关键,于是,作品的含义便由读者的解读而赋予。

从以上分节描述的内容中,我们可以读出鲍尔的话语结构,这就是各小节各有议题,而各节议题间的关系则有谋篇布局的三个环节:一是各节循序纵向推进,步步深入;二是在这步步深入的抵达之处横向展开,以四个相关的图像细节(芭思希芭手里的信、信上的红点、读信者的凝视和扭曲的身体)来深入解读图像,阐释这些图像所涉的事件,及各事件的互动关系;三是在这之后又从最细小处原路返回,从错位的红点回到信件、回到女主人公的凝视和身体、再回到整个画面(画中的人物关系),从而在往返的过程中完成整个解读程序,使解读事件得以完成。

这个往返的读图过程与鲍尔文章的谋篇布局相关,构成了文章之理论话语的外在结构,其中各话语均有关键词,而各话语的交接则揭示了关键词之间的关系,反之亦然,并由此而进一步揭示了鲍尔理论话语更深层次的内在结构。这就是说,鲍尔的文章旨在探讨伦勃朗绘画中符号结构的不确定性和不稳定性,即细节失谐所造成的意指失谐,这是破坏绘画及其阐释的原有结构,即解构,鲍尔称之为“去自然化”。那么,鲍尔的解构目的是什么?本文认为,鲍尔的解构目的旨在建立一个阐释的“理论世界”。

三、关键词

为了构建这个理论世界,鲍尔文章的一个重要特点,是以关键词来组织论述话语,这使我们得以通过关键词来解读其文本,探索鲍尔通过外在结构而在更深层次上构建内在的“理论

世界”。以下五个关键词,按鲍尔的话语顺序排列。

分类标签 挂在美术馆展墙上的绘画作品,下侧贴有简短的文字说明,其中有指明作品分类者,称“分类标签”。罗浮宫将伦勃朗绘画“芭思希芭”划归三类,此画便有了三个不同的分类标签:写实绘画(realistic painting,也译现实主义绘画)、裸体绘画(nude)、历史绘画(history painting,也称叙事性绘画narrative painting)。鲍尔文中所涉的分类标签,扮演了外在符号的角色,其功能是将看画者从图像分类引向作品含义。如前所述,写实绘画告诉看画者,画中人物是画家的妻子,裸体绘画则让看画者将画中人视为裸女,并无具体所指,而历史绘画则向看画者讲述圣经故事,画中人是芭思希芭。用符号学术语说,分类标签是画外的能指,所指则是画内人物的三种不同身份和由此而来的三种不同含义。由于有画内画外之别,外在的分类标签便相当于结构主义语言学之表层结构,本文称之为“外在结构”,不同的标签对应于不同的释义。

类型符码 这是米柯·鲍尔文中最重要的符号术语,表面看与分类标签是一回事,实则由分类标签转化而来,从画外的文字和语言能指,转化为画内的视觉能指,属于图像符号,处于结构主义语言学之结构深层,本文称为“内在结构”。三个分类标签可以和平共处,既可兼容,又各不相干,而类型符码具有排他性,若用某一符码来阐释图像,另两个符码就得让路。在分类标签的外在层次看,芭思希芭一画分别归属三个不同类型,由于分类标签的开放性,使得每一类型符码都可将图像文本的内部解读引向外围解读。这内外解读的贯通,使我们得以抵达鲍尔符号体系的内部,于是我们看到,写实主义解读需通过画外的画家生平来确认画内的人物身份,裸体画之解读则涉及看画者的偷窥癖,而历史绘画的解读则可引用圣经文本。在此,围绕图像文本的主要外围因素几乎都涉及了:绘画的作者、绘画的观赏者、绘画的历史背景。同时,虽然每一类型符码都自成一体,排斥其他符码,但因分类标签的开放性和兼容性,三个类型符码也相对兼容,使一种符码的阐释能与另一种符码的阐释相贯通。由此,鲍尔得以将图像细节作为视觉符号,用来构成一个以类型符码为基础的符号系统,其所指也就得以贯通伦勃朗绘画之三类归属的不同含义。由于分类标签与类型符码的复杂关系,由于伦勃朗画中存在着细节的失谐,于是类型符码便有可能牵强附会,失去分类标签的那种明确和自然。揭示这牵强,便是鲍尔对类型符码所做的“去自然化”。

失谐 指画中某一细节要么与其他细节不合,要么与整体不合,或者与前文本不合,因而既不能自圆其说,也难与其他阐释协调。“失谐”有两种,一是视觉的能指符号,再是阐释的所指含义。按照鲍尔的解读,伦勃朗画中女主人公手里拿着的信,便是一个不谐的细节,因为在作为前文本的圣经故事中,这封信并没有落到芭思希芭手里,她不可能阅读大卫王的信。那么,若将此画作为历史绘画来解读,便会出现一个问题:画家为什么要描绘芭思希芭读信的场景?细节的失谐,影响到整体的阐释,而对失谐的解读,则可提供新的阐释,这正是鲍尔“去自然化”的要义。

扭曲 这是失谐的另一说法,但二者也有微妙区别。信与红点的失谐偏向内容及题材方面的处理,身体的扭曲则偏向视觉形式的处理。也就是说,所谓“失谐”和“扭曲”,不仅是绘画的视觉形式问题,也是图像处理所涉及的含义问题。鲍尔将失谐和扭曲视作她解读伦勃朗的关键,她写到:“在解读过程中,当若干解读模式进入不谐状态,甚至出现冲突时,某一细节便成为失谐的符号。”^③这一符号说明单一模式的解读是片面的,例如写实主义的解读不能自圆其说,于是有必要贯通三种分类标签、统合三种类型符码、采纳三种相应的阐释模式,这给图像阐释过程中读者的出场提供了机会,使事件符号的新阐释成为可能。

图像先例(iconographic precedent) 指在图像之前就已存在的相关文本,对阐释图像具有参照作用,例如圣经中关于芭思希芭的文本,即旧约《撒母耳记》下第十一章记述的大卫王诱奸芭思希芭的故事。用鲍尔“导语”的话说,这“是指绘画与视觉传统和文本传统的互动,这种互动与我们所解读的图像紧密相关”^④。换言之,“图像先例”就是“前文本”(pre-text),只不过鲍尔强调其同图像的关系,这不仅是对绘制图像所起的参照作用,而且更是对解读图像所起的参照作用。在前文本与图像的关系中,隐藏着失谐的可能,例如芭思希芭手里的信就揭示了图像与前文本的失谐。

以上对关键词的阐释,以及之前对各小节话语的描述,已经引出了鲍尔文章的议题,这就是三种类型符码及其失谐问题。现代主义符号学所强调的,是能指与所指的对应,也即符号的和谐,而后现代以来的当代符号学发展,则关注能指与所指的失谐,尤其是这失谐所具有的阐释学价值。在符号学和结构主义的意义上说,能指与所指的失谐,说明了结构的不稳定性,以及上述关键词本身的不确定性。在鲍尔的文章里,“分类标签”与“类型符码”这两个关键词之界定的不确定性,牵连到二者关系的失谐,造成了鲍尔文章之外在结构的不稳定性。也正是这不确定和不稳定,才使鲍尔有可能通过解构而建立这篇文章内在的“理论世界”,也正因此才给我们提供了一个阐释鲍尔的机会。

四、类型符码的失谐与解构

综上所述,鲍尔的解构和建构之法,首先是将分类标签转化为类型符码,而转化的契机则是在外在结构中发掘各分类标签的意指失谐,并反过来用这失谐来探索类型符码的意指功能,从而确立类型符码的意指机制。接着,鲍尔的第二个做法是给类型符码“去自然化”,即进一步挖掘类型符码的失谐并解构之。

既然类型符码来自分类标签,而鲍尔的切入点又是写实绘画的标签,那么她理所当然将写实主义的类型符码作为其“去自然化”的首要解构对象。用她的原话说,这就是“从写实主义的不确定性中挖掘出其他两种类型符码的可能性及其意义,以此来反驳写实主义的自证的自然化”^⑤。那么,何为写实主义的“不确定性”,何为另两者的“可能性”和“意义”?这是鲍尔论述的要害所在。

照鲍尔的说法,写实主义的“不确定性”具有悖论特征,越是写实主义所追求的,便越成为写实主义的被解构之处。例如,写实主义追求作品的统一性,就阐释而言,这是追求一个完整的、无所不能的说法,用以解释作品。为了这一追求,持写实主义观点者会对作品中那些不谐的细节视而不见,甚至有意抹除那些细节,以求自圆其说。这种牵强附会的阐释法,似乎具有万能效力,能将包含着不谐细节的作品,解释得自然而然。此种对完美和整体性的追求,是结构主义的最爱,鲍尔反其道而行之,她从细节入手,探索细节的不谐,破除阐释的完美统一和整体性,以此来指出那些貌似无所不能的说法并非自然而然,而是人为的牵强附会。此乃鲍尔“去自然化”之道,她称为“解读艺术”(reading art)。

鲍尔对类型符码的解读,关注了两种失谐,一是各符码自身的内部失谐,二是各符码间关系的外部失谐。这两个失谐相互关联,恰如本文已指出的,三个符码的三种解释虽有可能各自成立,但却相互冲突,实则各自内部都有所扭曲。

为了讨论作为历史绘画的类型符码,为了指出这一符码的内部失谐,鲍尔对比了圣经文本《撒母耳记》下第十一章里关于芭思希芭与大卫王通奸的历史叙事,和西方艺术史上同一故

事的视觉叙事,指出了二者的不同。圣经文本并没有说芭思希芭读了大卫王的信,而欧洲绘画中却有这一图像文本的传统。伦勃朗的深刻之处在于心理刻画:女主人公手里的信,将她放到了道德的审判台上,她知道大卫王要谋杀自己的丈夫,自己是共谋者。这一心理刻画由芭思希芭内审的凝视所揭示,由此将历史叙事引向了写实主义的肖像画。要之,就历史绘画这一类型符码而言,芭思希芭手里的信,是符码自身不合史实的失谐,就各符码之关系而言,这封信又使历史绘画和写实绘画的关系失谐。从历史叙事向肖像画的偏转,破坏了这两个类型符码各自的独立性和完整性,暴露了二者的相互依存,二者不再各自自足自律。这样,一旦一个符码被解构,另一符码也难免同样的命运。这就是说,伦勃朗画中出现的信,使鲍尔得以将圣经文本拿来与绘画图像互为印证,不仅指出图像与文本的史实失谐,也借这一细节的失谐,来解构写实主义。鲍尔就此写到:“这封信是叙事中的一个具有误导性的‘错误’符号,它影响了人们对芭思希芭的忧郁眼神的解读,于是,这封信自己就变成了文本符号,其出现驳斥了这幅画众所周知的逼真性,并且揭示了画中人物的符号学客体的功能,于是成为赋予这幅画以意义的关键。‘为文本而阅读’就用这样的方法来挑战了写实主义。”^⑥

鲍尔所说的挑战就是解构,我们需要注意她的解构方法和程序:解读伦勃朗的切入点是写实主义,来自肖像画的分类标签,进入类型符码的层次后,鲍尔对此画的解读转向了历史叙事,并以视觉文本和文字文本的不符而得以通过凝视问题再到肖像画。这两个不同的类型符码,以再现为连接点。写实主义符码再现了画家妻子的肖像,历史叙事的符码再现了圣经故事,而这个故事在伦勃朗画中呈现为芭思希芭的肖像,并非画家的妻子,是为失谐。

本文已经言及,鲍尔细读画中的信,并未止于两个文本的对照,而是进一步解读细节,发现在信笺的左下角,有一个很不起眼的小红点,也有失谐之象。这一细节提出了两个问题:这是什么?画家为什么要描绘它?鲍尔为第一个问题提供了两个答案:封信的封蜡、溅上的血迹。鲍尔为第二个问题提供的答案,成为她对失谐问题的讨论。其一,若是封蜡,则红点的位置不对,不应在左下角,而应在信笺的中央。伦勃朗画封蜡的目的,是要强调此画的写实主义真实性,但既然不是封蜡,写实主义就被动摇和解构了。其二,若不是封蜡而是血迹,那么这红点就是一个象征符号,指涉谋杀事件,并对芭思希芭进行道德审判。如果这样的解读成立,那么信上红点的象征性,便使画中这封信也成为符号。鲍尔认为,伦勃朗画中的符号不是孤立的,而是连贯的,这连贯性强化了符号的意指过程。

于是,鲍尔对画中细节符号的解读,便从信和信上的红点,走向了女主人公那读信的眼睛,但发现这眼睛并未读信,而显现出读后的沉思,即忧郁的内审凝视。由于女主人公的目光与画中另一人并无顾盼交接,于是这凝视作为符号,其所指便又回到信上,使这封信在此成为一个供人阅读的图像文本。不过,这次阅读已不再是读出圣经文本与图像文本的失谐,而是读出伦勃朗之视觉叙事的隐喻(metaphor)和寓言(allegory)。鲍尔从女性主义角度解读,认为伦勃朗将芭思希芭放到道德的审判席上,颠覆了圣经文本对她的谴责,把她描绘为以身体扭曲来抗拒偷窥的女性,并因此而颠覆了大卫王的正面形象。

鲍尔对隐喻和寓言的这番解读,使其阐释又从女主人公手里的信,回到了芭思希芭本身,回到了她那作为符号的身体,是身体符号支持了上述解读。芭思希芭读信的身体动作是扭曲的,这既是抗拒偷窥,也呼应了忧郁的内审凝视和信上红点的位置失谐。于是,信、红点、凝视与身体扭曲,这一系列细节的失谐,便推翻了写实的解读,说明伦勃朗的“芭思希芭”并非写实主义,而是道德重审。在读图和阐释的过程中,要发现这些失谐的细节并不难,难的是怎样解读这些失谐,并使解读具有阐释学的意义,即解构和建构的意义。

鲍尔在进行解构阅读之时,着手建构一个“理论世界”。在她的阐释中,信、红点、凝视、扭曲的身体,是一连串不可分割的符号。这些符号虽是画中细节,但挖掘细节失谐的意义,却可洞悉类型符码间的外部失谐,并进而解构类型符码本身。如上所示,画中作为再现史实的历史绘画这一类型符码,经过与圣经文本的对照,被确定为不合史实,也即不写实,这是内部失谐。为了证实自身写实的可靠性,历史绘画的符码需要写实绘画的符码来助一臂之力,这就走向了写实主义的肖像画,而肖像的身体扭曲,则造成了历史绘画与写实绘画这两个类型符码间的外部失谐,使一臂之力无法实现,使解构无法避免。

要之,鲍尔的上述“解读艺术”,重在被阐释的“文本”,这不仅仅是美术馆展墙上挂着的作品,也不仅仅是画册或图书里印刷的作品。鲍尔认为,绘画作品是一个供人观看的实实在在的对象,有画布、有画框。与之不同,文本是三个类型符码间的关系,是阐释过程中三者的互动和冲突。鲍尔的文本不是实物,而是阐释行为,是一个具有动词特征的读图行为,或称事件,具有批评和理论的实践特征。恰是在这解构的实践过程中,鲍尔构建了一个有关符号阐释的“理论世界”。

五、建构“理论世界”

鲍尔的三个类型符码各自构成了一个解读图像的世界,在那里可以自圆其说地阐释伦勃朗的绘画。同时,三者又具有排他与兼容的双重性,于是在相互纠结的关系中组合起来,给伦勃朗绘画提供了多元的、不确定的、开放的阐释。鲍尔“解读艺术”的要义,在于“为文本而解读”,即破除单个类型符码的完整性,在各符码的相互冲突中,追寻并挖掘细节失谐的意义,从而另有建树。

这建树是一个解构为先的过程,可以从分类标签向类型符码的转化说起。如前所述,作为阐释的首要视角和切入点,在三个分类标签中,鲍尔首取写实主义。写实主义的理论基础是反映论,或称镜子理论,其渊源可以追溯到柏拉图的模仿说,认为艺术的功能是再现的。鲍尔之所以要以此为切入点,不仅是因为伦勃朗在根本上是一位写实主义画家,而且更因为写实绘画的分类标签,使她可以用再现来解说所有标签:作为写实绘画,伦勃朗再现了妻子的模样;作为裸体绘画,伦勃朗再现了女人的身体;作为历史绘画,伦勃朗再现了一个圣经故事。在写实主义反映论的语境里,鲍尔从分类标签所示的三个方面,为伦勃朗的绘画“芭思希芭”构建了一个再现的艺术世界,同时也为自己的阐释构建了一个写实主义的阐释世界。这两个世界合而不分,使分类标签得以在这个世界里转化为类型符码。也就是说,分类标签属于鲍尔之阐释世界中的外在结构,仅是引导性的指示标记,而类型符码则超越引导和指示,进而具有阐释功能,属于鲍尔之阐释世界的内在结构。

在此,鲍尔将伦勃朗绘画置入阐释世界的理论语境中进行解读,与丹托(Arthur Danto)的“艺术世界”(artworld)的概念有不谋而合之处。丹托的“艺术世界”是说,不同时期、不同类型的艺术作品,应被置于其相应的理论语境中进行探讨,具体作品在艺术史中与相关理论的应和,有如文本与语境的应和,二者合为一个统一的世界^⑦。

鲍尔从写实主义切入去研究伦勃朗绘画的再现特征,与丹托所说的反映论相应和。丹托的理论具有历史发展和演变的意识,他认为,写实绘画可由反映论来阐释,尤其是其中的再现理论;后印象派以来的现代绘画,可由真实论来阐释,尤其是其中的形式主义理论;而到了20世纪中期,当波普艺术出现,以后的艺术就该由新理论来阐释了。丹托的“艺术世界”之说于

1964年问世,那时正是波普艺术的盛期,后现代即将出现。在西方20世纪的艺术发展语境中,波普以现成品和观念性而成为后现代艺术的先声,丹托也果然在80和90年代成为后现代艺术的前沿理论家,应和了理论和艺术的发展。丹托之说的前瞻性在于,他预见了波普艺术以及随之而来的后现代艺术的阐释,需要后现代的观念理论,尽管这一切在60年代还无以名之。今天回头看去,我们可以发现,半个世纪前丹托提出的“艺术世界”之说,以反映论、真实论和后现代理论来将三个时段的不同艺术世界串联起来,构建为一个连续的整体,不仅可称“艺术世界”,也可称为“理论世界”,这个世界在三个不同的时期有三种不同理论,应和并阐释三种不同的艺术。

丹托的历史意识是纵向的,应和了艺术史的发展。相比之下,鲍尔是横向的,她为伦勃朗所画的芭思希芭也构建了一个类似的阐释世界,但三个分类标签不是历时串联,而是共时并联,是同一横向切片的三个方面。这个三色切片就是伦勃朗艺术世界的外在呈现,此画既是写实绘画,也是裸体绘画,同时还是历史绘画。面对这样一个横向世界,若化用索绪尔之结构主义语言学的术语说,这三个分类标签构建了“芭思希芭”一画的外在结构,但这三个构件的关系失谐,则使结构的整体框架难以稳定。鲍尔的文章,就是要进一步到深层的内在结构中去探索失谐的症结。她的目的不是要去维修这个结构及其框架,而是要去解构之,以便从失谐中提出新的建构方案,提供新的阐释。

鲍尔在文章最后的“结论”中写到:“符号其实就是事件,正是我们这些旁观者才使这些事件得以发生。”^⑧在鲍尔看来,事件符号来自读者的解读,符号的破解和作品的含义因读者的阐释行为而实现。这样,在本文作者看来,鲍尔在解读伦勃朗绘画的过程中,通过解构式的图像阅读而建立了一个阐释事件符号的“理论世界”,我将其结构模式由表及里划分为三层:

其一,“分类标签”作为美术馆引导参观者的指南,是文本符号,在鲍尔的文章里属于外在结构的层次。看画者和读文者借此而可以对作品一目了然,并进而看出作品的故事,是为鲍尔之“理论世界”的表层,本文称之为“指南层”。在这个层次上,符号为标签。

其二,上述分类标签相互兼容又相互矛盾,因其细节失谐而转化为“类型符码”,呈现为图像符号。类型符码的失谐对图像有解读作用,尤其是通过事件过程来解读图像,从而超越了表面化的指南,具备了阐释的特征,可被视作鲍尔“理论世界”的中层,本文称之为“阐释层”。在这个层次上,符号是被阐释的叙事图像,如芭思希芭手里的信、信上的红点、凝视、扭曲的身体,及其所叙之事。

其三,阐释失谐的细节使得类型符码被解构,也使读者的解读成为重建符号意指的机制,符号成为对事件的阐释。在此,阐释行为具有理论建构的作用,潜藏于鲍尔“理论世界”的深层,可称“理论层”。鲍尔在这一层次上的读图实践,不仅是阐释作品的叙事,更是她自己的理论叙事,并通过自己的叙事阐释而完成了符号学的重构,建立了一个开放的理论世界。在这个世界里,作为事件的符号不仅指作品所叙之事,更指读者的解读行为,以及批评家和艺术史学家的阐释行为。也正因此,鲍尔通过阐释过程而建立的“理论世界”,便是一个解读事件的符号世界。

六、历史评价

伦勃朗不是当代艺术家,他的“芭思希芭”一画是四百多年前的作品。鲍尔对伦勃朗绘画的解读,不可避免地包含着她的历史意识和历史态度,这向我们提出了一个历史观的问题,尤

其是今日学者与历史事件的关系问题。

在20世纪前半叶的现代主义时期,英国历史学家、形式主义美学家科林伍德在其《历史观念》(1946)中提出了具有代表性的“重演”(re-enactment)概念,也即情景再现,这是要历史研究者在自己的大脑中重演事件发生时的情景,再现过去的历史事件^⑨。若借用新历史主义的术语说,就是要在历史事件的“彼在”与历史研究者的“此在”之间,选择前者,从此在走向彼在、进入过去的情景中。在这之后的20世纪中期,德国哲学家伽达默尔持不同看法,他主张“视界融合”,力图沟通彼在与此在这两个不同时间的世界^⑩。到了20世纪后期的后现代时期,由于新历史主义得势,横向研究压过了纵向研究,彼在与此在的纵向的时间关系让位于作为历史之横向切片的文化语境研究,称之为“既在此也在彼”^⑪。以上三种不同历史观,是鲍尔研究伦勃朗的学术语境和历史观的前提。鲍尔的研究虽是在后现代时期,但她的历史观却与之不同,如本文引言所述,她强调现在时态和主动论,若用新历史主义的术语说,这就是强调研究者的“此在”,也即从今人的视角去研究历史事件。对20世纪的艺术史学观有了这样的历史认知,会有助于我们用历史的眼光去观照鲍尔的“理论世界”。

这个“理论世界”的意义,首先在于其认识论和方法论价值,即视符号为事件。这是符号学在当代批评语境里的实践,是符号学理论的新发展。符号学起于19世纪末20世纪初,与结构主义相伴随,并被引入文学和艺术研究,成为形式主义的一大方法。在形式主义视觉艺术研究中,符号是图像,具有名词特性,而非事件,没有动词特性。到20世纪中期,由于法国后结构主义者的努力,尤其是罗兰·巴特的具体实践,符号学超越了形式主义局限,走向了80年代的后现代主义,也即从内部研究转向了外围研究,随后进入了文化分析和视觉文化研究。尽管符号的外延扩大了,但在视觉艺术中仍是图像,是名词而非动词。

早在1987年出版的《解读伦勃朗》一书中,鲍尔就指出符号不是一个事物(thing),而是一个事件(event),后来在1998年发表的长文《解读芭思希芭》中她持相同观点。所以,画中貌似事物的信和红点,才被读作谋杀、凝视和道德审判。对此,两位英国理论家在他们的专著《艺术史:研究方法的批评导论》中,就鲍尔的《解读伦勃朗》一书而有比较精到的观察:

符号学是一种方法论……将符号看作一个事件的观点十分重要,这使鲍尔不必从图像和文本的角度,而是从叙事学、文本性、写实主义及其他角度进行分类。正是种种解读、意义生成的方式、不同的事件等,而非研究艺术作品的形式材料,形成了她的分析。^⑫

符号不仅指涉作品所叙的事件,也指涉读者解读作品这一事件。在论及长文《解读芭思希芭》时,这两位理论家就信上红点的两种不同解读(封蜡和血迹),而谈到了鲍尔之阐释的开放性,主要涉及读者反应:

鲍尔倡导多元和灵活的解读,认为作品的意义并不固定。尽管解读无穷尽,但也不能随心所欲,而是要依据作品的细节与属性。作品的意义由观众和他们各自的选择所产生,这是一个颇具胆识的、激进的、以读者为导向的研究方法,扩展了反写实主义、反个人主义及多义性的符号学原则。^⑬

美国艺术史学者安·达勒瓦(Anne D'Alleva)对此问题有更直接而清楚的表述。她在专著《艺术史的方法与理论》一书中讨论绘画中的符号解读时这样评说:

米柯·鲍尔对于艺术符号学的贡献,在于她强调绘画是事件,是读者在解读作品时对图像的处理过程。这样,作品便成为一个中介,使读者得以去最终体验自己的主体性。艺术史研究中符号学的任务,就是要同时分析图像,以及对图像的解读,更有这两者的关系。^⑭

鲍尔在80年代就将符号学引入文学中的叙事研究,1985年她出版了当代叙事学经典著作《叙事学 叙事理论导论》。同时,她也将符号学引入艺术研究,于1987年出版了当代符号学经典著作《解读伦勃朗》,此书不同于索绪尔、皮尔斯、罗兰·巴特的符号学方法,在西方学术界影响较大,英译本在90年代多次印行。在叙事学研究中,1991年鲍尔出版了《米柯·鲍尔论讲故事》,在图像符号研究中,1994年她又出版了《米柯·鲍尔论意义的生成》。鲍尔的符号学特点是符号学与叙事学的贯通,也即将符号视作事件,使其获得动词特性。继《解读伦勃朗》的实践,鲍尔之符号理论的进一步发展,即是1998年发表的长篇论文《解读芭思希芭》。鲍尔之符号研究的学术价值不仅在于超越了形式主义之内部研究的局限和后现代之外围研究的远离文本,也不仅在于内部研究与外围研究的统合,而且更在于文学文本与视觉文本的统合,在于叙事研究和图像研究的统合,在于将符号定义为事件,以及由读者参与的开放性阐释。

在《解读芭思希芭》一文中,虽然鲍尔有意回避“解构”和“读者反应”之类后现代术语,但她的符号研究方法,却在解构主义与读者反应批评的理论语境中,不仅贯通了符号学之内在解读与外围解读,也在外围解读中引入了作者意图和读者反应的互动,使之成为其建构理论世界的部件。在形式主义之后,我们不能不说这是当代批评对符号学的救赎,是符号研究在当代学术语境中的新生。

①③④⑤⑥⑧ Mieke Bal, “Reading Bathsheba: from Mastercodes to Misfits”, in *A Mieke Bal Reader*, Chicago: The University of Chicago Press, 2006, p. 313, p. 314, p. 313, p. 317, pp. 318–319, p. 331.

② 米柯·鲍尔:《解读伦勃朗绘画“芭思希芭”:从类型符码到意指失谐》,王漠琳、段炼译,载《美术观察》2012年第6期。

⑦ Arthur Danto, “The Artworld”, in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19 (Oct. 15, 1964): 571–584.

⑨ R. G. Collingwood, *The Idea of History*, London: Oxford University Press, 1970, p. 39.

⑩ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, New York: Crossroad, 1982, p. 397.

⑪ Paul Hamilton, *Historicism*, London and New York: Routledge, 1996, p. 150.

⑫⑬ Michael Hatt and Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester: Manchester University Press, 2006, p. 215, p. 217.

⑭ Anne D’Alleva, *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing, 2005, pp. 38–39.

(作者单位 加拿大康科迪尔大学文理学院现代语言系)

责任编辑 金宁