

文学文本的图像式解读

——以《两个钓鱼人》与《一个旅行推销员之死》为例

○ 李倩倩^{1,2}

(1. 四川大学 历史文化学院, 四川 成都 610065;
2. 四川农业大学 风景园林学院, 四川 成都 611130)

[摘要] 本文尝试在对文学作品的解析中引入图像学方法, 在绘画图像与文学文本中建立互文的通道, 观照两种艺术形态跨越物质疆界对话的可能。笔者以二十世纪三十年代美国和加拿大的两篇短篇小说为例, 从叙事结构与创作逻辑出发, 结合中国与西方传统绘画图像作对比与分析。文章的第二部分基于巫鸿教授在《重屏: 中国绘画中的媒材再现》一书中的对屏风心理功能的描述与论证, 亦以此为拓展。

[关键词] 文学叙事; 绘画图像; 互文性; 镜像化解构; 再现表征

本文尝试探讨绘画图像中的结构是否可以为解读文学作品的叙事框架与布局策略提供一种通道。以文字为唯一创作要素的文学作品, 较之由二维图像构成的绘画图像在阐释与解读的宏观境遇中, 是否具有对话的可能? 同样作为叙事与表达的载体, 当文本与图像被一系列的观念与思潮连接成一个相互参照的网络体系, 两种艺术形态的物质疆界具有消解的可能, 进而呈现出一种互文性(intertextuality)。

一、关于“文本”(text)与“上下文”(context)

就目前的欧美文学研究而言, 普遍采用的方式有两种——一种是以小说文本自身的题材、叙述风格等为主的“内部”分析, 另一种是以作品或作家为主体展开的社会、政治与地域等因素的“外部”研究。申丹教授曾在一篇文章中讨论

作者简介: 李倩倩(1981—), 四川大学历史文化学院博士后, 四川农业大学风景园林学院助理研究员, 主要研究方向为设计艺术学、艺术史。

过这个问题,^[1]承认类似的方法有其“长处或用处”,但“均有其盲点和排斥面”。他所提倡的,是一种既关注遣词造句又关注叙事结构和叙事策略的“整体细读”^[2]的方法(overall close reading)。这种方法与20世纪上半叶英美新批评所提出的“细读”(close reading)是有区别的,与21世纪以来“新形式主义”(new formalisms)语境中的“细读”也不尽相同。它承认短篇小说中有“潜藏文本”,而潜藏文本的发掘依赖于宏观与微观阅读的有机结合。

申丹教授的论文发表于2008年,距此两年以前,巫鸿教授在一篇讨论美术作品释读方式的文章中也谈到了类似概念,^[3]他将“整体”与“宏观”的检视方法描述为“原境”(context,或译为“上下文”)。

事实上,20世纪初,关于作品解读模式的探讨就在各类思潮的激荡之中逐渐升温,当时所产生的各项具有里程碑意义的理论与争论至今都是释读现当代作品的重要依据。值得注意的是,这些研究与影响一开始便不是封闭的、作用于单一学科的,相反它们在心理学、艺术学、文学、建筑学等多种学科之间相互吸纳灵感并造成影响。20世纪初魏特海默(M. Wertheimer)等三位心理学家在法兰克福大学进行一项“似动现象”的研究,并在1912年将研究结果用一篇题为《似动的实验》的论文公开发表,由此树立起格式塔心理学派的大旗。魏特海默认为,似动现象是一个格式塔,而不是由若干不动感觉元素所拼合而成的。据此他建立了心理学的基本观点——即认为在心理学方面“整体”是不可分拆为元素的,整体并不等于部分的总和。虽然这项研究起初只针对于心理学,主要研究对象是直接经验和行为(这里的行行为主要指现象的行为,即个体在其自身行为环境中的行为),但随后这项理论便迅速扩散到电影、建筑、文学、美术等一切创造性的领域中。它为文本与图像的释读提供了基本依据,即由单个元素连缀起整体,基于单个元素的拼凑,但绝不简单等同于单个元素的和,而是具有了更为复杂的探讨维度。

在格式塔心理实验报告发布不久,1915年瑞士人海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)发表了关于“形式发展的研究可以完全独立与表现意义之外”的研究,其代表性著作《艺术风格学》(Principles of Art History)在素描、绘画、雕塑与建筑几方面进行了阐释与探讨。沃尔夫林的研究方法抛弃了与作品相关的上下文,是一种就形式而进行的风格研究。

而1939年,欧文·潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)在其著作《图像学研究》(Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance)中对沃尔夫林的理论进行了反驳。他反对将形式发展独立于表现意义之外,认为作品存在于各类周遭因素的影响之中,解读的过程非但不能剥离这些相关因素,还应将这些因素细分为几个层次,逐渐靠近对最深层问题的揭示。^[4]潘诺夫斯基的理论将作品置回到与作品形成相关的复杂“上下文”之中。

值得一提的是,作为汉堡大学的第一位艺术史教授,潘诺夫斯基与当时校内的哲学教授卡西尔(Ernst Cassirer)(1874-1945)和校外瓦尔堡图书馆的瓦尔堡

(A. Warburg)、扎克斯尔(F. Saxl)往来密切。在卡西尔的影响下,他关注到客观性是感觉的主观性相对的心灵的理性建构活动,而与瓦尔堡图书馆圈子的交往,使他洞见了观念与图像的关系。他同时还受到李格尔(A. Riegl)的艺术意志(Kunstwollen)理论、德沃夏克“精神史之为艺术史”(Kunstgeschichte)的影响。潘诺夫斯基在《图像学研究》的导论中谈到:“人文科学的各个分支不是在相互充当婢女,因为它们在这一平等水平上的相遇都是为了探索内在意义或内容。”^[5]

由此,20世纪以后诸多跨学科研究方法的加入,更进一步为打破作品释读的学科疆界提供了可能,从而形成了一个新的认知基础,即基于“文本”与“上下文”的互文观照。

二、《两个钓鱼人》:立体空间中的镜像化解构

当字符经过特定的堆砌与组合,文学作品即拥有了两重空间:一重为“平面的静态的空间”,这时候承载这个空间的媒介是纸张。另一重是“动态的立体的空间”,随着观者的阅读,另一个真实且牵动观者情绪的场景产生了。如果说前一个空间存在于物质的媒介之上,那么后一个空间则悬浮在虚拟的意识中。这个比喻可以解释格式塔学派“整体并不等于部分的总和”的论点,也使我们具有了对“意识中的空间”进行立体重构的可能。

20世纪末,加拿大作家莫利·卡拉汉(Morley Callaghan)在短篇小说《两个钓鱼人》(Two Fishermen)中讲述了这样一个故事^[6]:有一天,汤姆斯·迪兰尼的妻子在小镇后面的山上摘草莓,遭到了莱因哈特的调戏,一场斗殴无法避免地发生了。迪兰尼失手杀死了调戏自己妻子的恶人,结果却是这个从小在镇上长大的年轻人被判处了绞刑。当地居民的同情与愤懑可想而知。在行刑前,小镇报纸《观察家》唯一的记者,身高腿长且雄心勃勃的年轻人迈高尔·福斯特决定获取关于死刑行刑人的第一手资料,以便能在城市里谋求一份大报馆的工作。然后,他以佯装巧遇钓鱼的方式认识了孩子般温柔羞涩、瘦弱矮小的死刑执行人K·史密斯。

文中使用了一系列充满温情的笔调来描述两个男人之间的短暂友谊。在划船与垂钓的过程中,作为记者的迈高尔对史密斯建立起了如下了解:其一,史密斯额头大大的,脸部逐渐瘦下去,下巴尖细,长长的脖子像鸟颈项。靠太阳穴的头发一直向耳后卷去,这个矮个子像个无忧无虑的孩子,那样的温顺和惹笑;其二,史密斯对死刑犯一无所知,也从来不看那些人的材料。他只是把它当成一份特殊的工作,而且并不觉得自愧,因为“总得有人干我这一行的。执刑人反正总是需要的啊”;其三,史密斯与任何一个热爱家庭的男子没有任何不同,他挂念着与妻子的约定,并以自己的三个孩子为荣;其四,也是最为重要的一点是,这个矮小的死刑执行人在毫无防备之中将信任和友谊交付给了记者迈高尔,并在他失约垂钓的上午,为他保留了两条大大的橙红色肚皮的鲑鱼。他说:“我把这留

下给你,迈高尔,早上一个小时我钓了四条”。

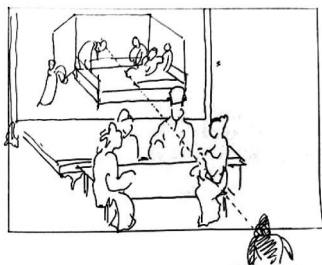
故事讲到这里,卡拉汉已经使用了占全文 90% 的篇幅。至此观者对事件与人物的认知已经完全建立了起来,随之建立起来的是心中对史密斯的同情与好感。当然,故事的尾声同时也是文本的高潮是这样展开的:史密斯对迪兰尼依法执行了死刑,愤怒的小镇居民围攻了史密斯。迈高尔在人群中保持了缄默,但是他收到的礼物还是被人强行掷向了史密斯——史密斯送出的鲑鱼被扔到了自己的面前,溅起了一堆沙土。最后,在混乱中史密斯被司法长官拉上车离开了,迈高尔亦在羞愧中逃走。

卡拉汉的文本框架事实上形成了四重动态空间。站在最外围的是观察者迈高尔,他面对着三重镜像,由外至内依次是:史密斯在被众人攻击,迈高尔作为被动的参与者出现在镜子中,他看见自己立于人群中保持缄默;以上的场景反映在更内一层的镜像之中,史密斯绞死了迪兰尼;接下来最后的一重镜像是迪兰尼为了保护妻子失手杀死了莱因哈特。多重镜像互为因果,中心人物反复出现,空间与空间各自发展却凭借着“文本”与“上下文”统一关系而相互关联。更重要的是,无论作者本人是否依据这样的叙事策略构建这个故事(我们在文章平面的叙事结构中很难证实这一点),但描述性文本所创建的完善空间,连缀起坚固的叙事结构。

1477 年一位佚名画家为勃艮第的玛利亚所创作的《祈祷书》(Book of Hours)插图中,玛利亚正在阅读一本书,这本书据学者推断正是《祈祷书》。^[7]两扇窗户在她身后的左右两边打开,通过敞开的窗可以看到一座宏大的哥特式教堂内部的祭坛。圣母玛利亚怀抱着圣婴坐在中央,而勃艮第的玛利亚则被缩小,再一次出现在这里:她胳膊下夹着那本《祈祷书》,跪在圣母面前,接受圣母的祝福。绘画中构建的幻觉映射似乎也反映了勃艮第的玛利亚的内心幻觉:当她读福音书时,真实世界和天堂之间的分界线好像已从她的心中消失。她进入到另一个精神的世界中,在那里遇见了与她同名的圣母。

我们还可以从中国 10 世纪周文矩画作的明代摹本《重屏会棋图》(图 1)中找到与以上文本与画作之间更为相似的联系。诸如中心人物的反复出现,以及“真实”与“虚幻”世界之间的空间连续性。巫鸿教授在《重屏:中国绘画中的媒材再现》中提到,《重屏会棋图》中的错视是周文矩为创造幻觉空间和视觉隐喻而设计的,屏风前和屏风的场景看起来都是真实的,但他用坚固的屏风框架将两个场景分隔开来——这个框界提醒着观者,屏风中的情境只是一幅画而已。他还特意为此结构描绘了简图(图 2)。

用这两幅画与《两个钓鱼人》相互做为印证的确是一件十分冒险的事,但有趣的是,从某种角度上来说,它们可以跨越时空与地域进行对话——两幅画的构图策略几乎适用于《两个钓鱼人》的故事框架,很显然它们的共同之处是各自的镜像空间是独立并关联的。



(图1)周文矩《重屏会棋图》，卷，绢本设色。10世纪画作的明代摹本。北京故宫博物院藏

(图2)周文矩《重屏会棋图》的结构分析图，巫鸿绘

三、《一个旅行推销员之死》：小说与绘画的“再现”表征

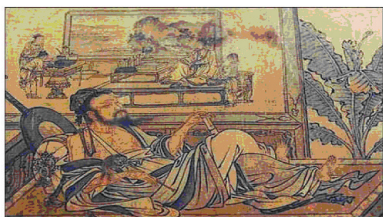
在21世纪初期的文学研究中，为数不少的学者将讨论焦点集中在小说文本是否再现真实生活，以及如何再现的争论中。张隆溪教授在一篇文章中引述了彼得·布鲁克斯(Peter Brook)的观点，布鲁克斯认为文学满足一个人最基本的欲望，那就是通过游戏来控制现实环境，体验我们自己创造、自己可以掌握的一个世界，但那又是一个“可以栩栩如生的、‘真实’的世界，虽然同时我们也可以感觉到，那只是一个假装出来的世界。”^[8]在更早的时候，拉康基于比较心理学产生了“镜子阶段”的理论。拉康认为心理结构的原型产生在婴孩一岁之内的“镜子阶段”时。^[9]6到18个月的幼儿在镜子中看到自己的统一影像，即产生一种完形的格式塔图景。此时，婴儿已开始运转他的认同机制，这个完形的本质即是想象性的认同关系，即“我”的另一个影像。一方面“所有的本能冲动都是种危险，即使这冲动满足了自然的成熟”，而另一方面又把自我放置在一条虚拟的路径上——“它的对方”即它的影像-幻象。拉康的语境中，这是一种本体论上的误指。拉康意识到实体性主体的虚无，这既包括弗洛伊德理论中生物性的本我的原欲，也包括一种自足的意识主体——心理自我。

这些理论也许可以解释尤多拉·韦尔蒂(Eudora Welty)的短篇小说《一个旅行推销员之死》(Death of a Travelling Salesman)^[10]中鲍曼的境遇。他被安排无数次穿行于“回忆”与“现实”的喃喃不休中。

作为一名鞋厂的推销员鲍曼十四年来往返于密西西比州。尤多拉写道：“这真是漫长的一天！时间似乎无力突围，炎热的正午转入柔和的午后。即便是冬天，太阳仍然保持着它的威力，高挂在空中……这使鲍曼更觉得生气与无助。他焦躁不安，不确定脚下的这条路是否正确。”

鲍曼作为动态空间的故事主角，在讲述者的口中显得如此的焦灼不安，于此对应的，是他不断闪回的记忆片段——与《两个钓鱼人》十分不同的是，这些片段不断地进入的是一个唯一镜像，它像是一面与鲍曼如影随形的镜子。参照物

不断地出现在镜子里,映照出他的现状:旅途中,鲍曼思绪万千,想到“之前他得了高烧,还出现幻觉,越来越虚弱,越来越苍白,足以从镜子里看到差别,而且他没办法清醒的思考问题……”,“整个下午,他被自己的忿怒包围着,毫无缘由的想到了他去世的奶奶。他奶奶生前是一个多么温馨的人,他多想再一次躺在他奶奶房间里那张很大的羽毛床上……而后他又忘了他奶奶”,随后镜中人被另一位女性角色所代替:“每当他想起女人,他就仿佛看到那个房间的家具里千疮百孔的孤独”,“当那个漂亮的训练有素的女护士跟他说再见时他一点都不觉得遗憾”,“通过给她一条很昂贵的手镯让她打包走人”——隐形的镜子变换着角色上演,但是无论是亲情还是爱情的影像,都只映射出鲍曼孤零与匮乏的模样。



(图3)刘贯道《消夏图》,卷,绢本淡设色。13世纪晚期。堪萨斯市纳尔逊-阿特肯斯艺术博物馆藏

为了解读《一个旅行推销员之死》的结构,元代画家刘贯道题为《消夏图》(图3)的画此时在本文中出現并非不合时宜。宋以后,中国的士大夫常常被描绘在园林或自然的景色中,而不是客厅里。画上描绘的是有竹和芭蕉的私家园林。一位士大夫舒适地斜倚在凉榻上,左手拿卷轴,右手握拂尘——两样物件都是文人隐士的传统象征物。他旁边的物品是一卷竹筒、一座古钟和一把古琴。刘贯道的画上强调的是园林中宁静的隐退生活,后花园里闲适地斜倚榻上的士大夫,既是以“幽淡简远”的风格画竹石的文人画家,又是身居要职、公务繁忙的朝廷官员。巫鸿教授认为他在身后的屏风里,又扮演了一个角色:在屏风上他出现在一个书斋里,坐在和园中几乎一样的床榻上,注视着为他准备笔墨纸砚的仆人。画中的两个空间分别是两种镜像,即现实的空间与理想的生活状态——隐退生活。

鲍曼在遇到索尼夫妇之后显然也生发出了类似的理想,一种对于温暖家庭、妻子、孩子的渴望。但刘贯道画中人物的理想是“自发”的,而鲍曼的理想是通过一次次镜像中画面的对比而被“激发”的。当鲍曼走向山那边的小屋求助,初见到女主人时“心脏开始跳动并扩张成不规则的杂乱无章的频率,涌向他的大脑,他没办法思考”,“夫人,下午好。”鲍曼想要跟这位女士打招呼,但是他听不到自己那如烟灰落地般的声音。鲍曼显得很不自在,有点紧张局促,以致声音显

得很没有力量”，“她手里握着一盏灯，半明半暗，正擦拭着……她是个很壮实的女人，有一张饱经风霜但还没有皱纹的脸，她双唇紧闭，用呆滞、好奇的目光注视着他……”，在鲍曼看来，她 50 岁左右。直到吃饭的时候，鲍曼才偶然看清楚她的脸，意识到她其实还很年轻。女主人公反复提到的索尼是一个“身材高大的人，腰带低垂在臀部那边。看起来至少三十岁。他有一张火红的沉稳的脸。身穿沾满泥土的蓝色裤子和一件掉色的满是补丁的破旧的军装外套”——他不是她的儿子，而是她的丈夫，她即将出生的孩子的爸爸。

然后，他逃走了——他想逃离那面始终上演着索尼夫妇生活影像的镜子。在上下文构造的可能性中，他成功了。最后出现在镜中的是他的车，“像漂浮在月光中的小船”，“他用双手遮住自己的心脏，以免他人听到它跳动的声音。但是没有人听得到”。鲍曼带着已然破碎的自己逃到静谧的襁褓中，慢慢地死去。他终于回到了母体般温暖又安全的家中。

注释：

[1] 申丹教授曾在《“整体细读”与经典短篇重释》一文中重申了对超越文字层面的结构技巧的关注，此前他曾分别以三篇短篇故事为例撰文对这种方法进行过探讨。

[2] 申丹：《整体细读与经典短篇重释》，《四川外语学院学报》2008 年第 1 期。

[3] 巫鸿教授在 2006-2007 年两年中为《读书》杂志“美术纵横”专栏撰写了共十篇文章，收录于 2008 年出版的《美术史十议》一书中。在《图像的转译与美术的释读》一文中，他提出了这个概念，并在以后的多篇文章与论著中使用并验证这种方法。

[4] 潘诺夫斯基对作品的解释分为前图像志描述（了解对象和事件）、图像志分析（构成题材的图像、故事和寓意世界）与图像学分析（艺术作品的内在含义或内容）三个层次，以内容分析而非形式分析为出发点，解释艺术作品的潜在象征意义。他认为“越是依赖主观与非理性的判断（因为每一种直觉的把握方法都要受到解释者的心理状态与‘世界观’的左右），就越有必要运用那些修正和控制因素……虽然实际经验和文献知识不加以区别地运用时可能将我们引入歧途，但是，完全依赖于直觉也许更加危险。”潘诺夫斯基在《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》一书中提到：“正如我们的实际经验必须通过洞察对象和事件在不同历史条件下不同形式所表现的方式（风格史）来加以控制；正如我们的文献知识必须通过熟悉主题与概念在不同历史条件下被特定主题和概念所表现的方式来加以矫正。这就是一般意义上的文化象征史（a history of cultural symptoms），或者卡西尔所说的文化‘象征’（symbols）史。艺术家必须将他所关注的作品或作品群的内在意义于此相关的、尽可能多的其他文化史料来进行印证，这些史料就是能够为他所研究的某个人、时代和国家的政治、诗歌、宗教、哲学和社会倾向提供证据的材料。反过来讲，研究政治活动、诗歌、宗教、哲学和社会情境等方面的历史学家也应该这样利用艺术作品。”

[5] [美] 欧文·潘诺夫斯基：《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，上海三联书店，2011 年，第 12-13 页。

[6] 《加拿大短篇小说选读》，南开大学出版社，1994 年。

[7] 巫鸿：《重屏：中国绘画中的媒材再现》，上海人民出版社，2009 年，第 74 页。

[8] 张隆溪：《记忆、历史、文学》，《外国文学》2008 年第 1 期，第 69 页。

[9] 拉康：《拉康选集》，上海三联书店，2001 年，第 7-8、89-96 页。

[10] 美国南方女作家尤多拉·韦尔蒂（Eudora Welty）在 1936 年发表的第一篇短篇小说。讲述了旅行推销员鲍曼 R. J. Bowman 在一次重病中意外迷途又遇到索尼夫妇帮助的全部心理历程，但是作者没有给予他自我救赎的机会，当天他在荒野中死于心脏病。

[责任编辑：弘 亭]