

doi:10.13582/j.cnki.1672-7835.2024.04.017

# 重读贡布里希：被忽视的图像叙事思想

杨向荣,陈琴

(杭州师范大学 人文学院,浙江 杭州 311121)

**摘要:**贡布里希对图像叙事阐释的思考贯穿于他的整个理论体系中,他沿着瓦尔堡和潘诺夫斯基的足迹,提出一整套阐释图像叙事的研究范式。贡布里希认为图像的意义可以被解读,提出图像叙事中的“图式—矫正”原则。贡布里希拆解“时间之点”概念,从象征和再现相交织的维度研究视觉艺术,并从图像叙事变迁的角度重审和重构了艺术史。贡布里希以图像叙事为线索解读艺术史,努力挖掘图像的叙事潜力和话语隐喻空间,为重构艺术史提供了一种新的方案。贡布里希的图像解读策略无疑可以成为一个新的参照系,为解读图像艺术提供一个新的坐标,拓展了艺术批评和艺术理论研究的问题域和方法论。

**关键词:**贡布里希;重读;图像学;图像叙事

**中图分类号:**I106

**文献标志码:**A

**文章编号:**1672-7835(2024)04-0136-08

贡布里希是20世纪最伟大的图像学思想家之一,目前学界较多关注他的“错觉说”理论和艺术史观的研究,而忽略了他的图像叙事思想。贡布里希对图像的叙事及其功能的思考贯穿于他的整个理论体系中,他沿着瓦尔堡和潘诺夫斯基的足迹,提出了一整套阐释图像如何叙事的理论体系和框架。贡布里希认为图像的意义可以被解读,提出图像叙事中的“图式—矫正”原则。贡布里希质疑莱辛对时间艺术和空间艺术的区分,拆解哈里斯的“时间之点”概念,从象征和再现相交织的维度研究视觉艺术,并从图像叙事变迁的角度重审和重构了艺术史。通过重读贡布里希,尤其是重新梳理贡布里希的图像学思想,挖掘其中与图像叙事相关的理论资源,阐释图像作为象征符号的叙事机制,并基于此重读贡布里希对图像创作、图像指涉、图像隐喻、图像艺术史、图像阐释向度等问题的思考,可以为当下的图像叙事研究提供可借鉴的学理逻辑与言说立场。

## 一 图式和矫正:图像的知觉叙事

贡布里希认为图像是一种富有意味的符号形

式,它和语言一样,是我们理解世界、把握世界和建构世界的方式。贡布里希提出“图式”概念,认为“图式”是一种约定俗成的符号,它和语言符号并没有本质上的差异。一旦观者习惯于认为“再现”与某种心理倾向具有相似性,它就能够形成某种概念性的定式,这就是“图式”。笔者以为,在贡布里希那里,图式是图像叙事的基础,因为图像的陈述功能相对弱于文字,艺术家必须尽最大努力将意义固定下来,或者缩小意义的范围,而这有赖于“图式”所发挥的作用。

贡布里希提出“图式—矫正”公式,认为这个心理学公式可以适用于任何种类的艺术制作过程,也是图像可以模仿现实和展开叙事的前提。在贡布里希看来,艺术家掌握了大量的“图式”,然后通过“矫正”,可以形成自己的图像叙事风格。“没有一种媒介,没有一个能够加以塑造和矫正的图式,任何一个艺术家都不能模仿现实。”<sup>①</sup>“画家的起点绝不可能是对自然的观察和模仿;一切艺术都是所谓的概念性艺术,即对一种语汇的掌握;甚至最自然主义的艺术一般也都以

收稿日期:2024-02-17

基金项目:国家社会科学基金一般项目(20BZW027)

作者简介:杨向荣(1978—),男,湖南长沙人,博士,教授,博士生导师,主要从事西方美学和艺术理论研究。

①贡布里希:《艺术与错觉:图像再现的心理学研究》,杨成凯、李本正、范景中译,广西美术出版社2012年版,第130页。

我所说的某个‘图式’为起点,接着是对这个‘图式’进行修正和调整,直到使它看上去与可见世界相匹配。”<sup>①</sup>贡布里希认为,图像叙事的解读有赖于观者的知识及心理预设,“图式”不仅是艺术家的专属,观者大脑中同样也有,艺术家的叙事逻辑与观看者的图式完成匹配才是图像意义阐释的关键。对此,丹托也认为,图像与所表征之事存在着一种必然的关联,一旦我们熟悉了某个事物的图式,我们就能很轻松地辨认出以不同的方法表征这个事物的诸多图像。这种识别图像的能力与知识及语言无关,它是存在于所有人身上的与生俱来的视觉能力<sup>②</sup>。

贡布里希的图像叙事理论以“图式”为核心,而在“图式”背后,有着符号学的基础。贡布里希认为一切图像都是符号,索绪尔、沃尔夫、斯特劳斯、莫里斯等符号学研究者名字多次出现在他的论述中。贡布里希经常使用符号学的术语来阐释图像意义,例如上下文、隐喻、符号、语汇、象征,等等。贡布里希关注图像、符号与象征之间的关系,他通过研究知觉和不同的心理定向来思考图像与符号的差异。在他看来,模仿的心理定向使图像朝向自然主义风格发展,而中世纪的“反偶像崇拜”导致图像的叙事风格呈现程式化的象征风格,因此,图像实际上等同于符号,象征是两者共同的目标。贡布里希认为,艺术品与其说是模仿物,不如说是替代物或象征物,而图像能否叙事,不在于其内容的还原性或者相似性,而取决于它所引起的心理反应。在这个意义上,“图式”体现为艺术家基于传统而创作的符号代码。贡布里希区分了两种不同形式的图像叙事:图画文字法(Pictographic Method)和戏剧性唤起(Dramatic Evocation)。前一种形式出现在图解圣经故事的图画中,目的在于概念化;后一种形式出现在乔托的绘画中,图像酷似现实,有着逼真的叙事效果。

19世纪英国批评家拉斯金提出“纯真之眼”(Innocent Eye)概念,认为“绘画的全部技术力量都依赖于我们恢复所谓的‘纯真之眼’,也就是说,一种对平面上的着色产生的儿童般的知觉,仅

此而已,不用意识到他们指示了什么含义,就如同一个突然获得视力的盲人所可能看到的那样”<sup>③</sup>。“纯真之眼”倡导的是一种理想化的艺术真实观,诉求“纯真之眼”的艺术家追求图像的真实性,认为图像史是一个不断进步、上升的发展历程,图像越逼近自然就越成功,图像被认为是自然的复制品和镜像。贡布里希质疑“纯真之眼”,认为画家的起点不是眼睛而是“图式”,图像也不是自然的忠实镜子,它拥有自我的叙事所指和隐喻空间。贡布里希指出,“纯真之眼”抛弃了图像本身应该具有的叙事和隐喻的力量,将图像表面化和简化了,因而不应当成为衡量艺术品成功与否的标准。传统的模仿论将艺术发展史视为再现技术的进步史,这在贡布里希看来并不合理。贡布里希指出,原始艺术图像之所以看上去生疏,原因在于观念不同。此外,自然主义也不是基于“纯真之眼”对自然的模仿冲动,而是在“图式+矫正”的框架内进行的。旧的图式无法适应新的图像叙事需要,于是开始不断地试错与修改,这个过程使绘画逐渐趋向自然主义风格。

贡布里希认为“图式”是图像叙事的起点,这是一种知觉主义的再现叙事模式,如绝大多数的宗教叙事画和教谕图像就是通过程式性的“图式”和象征性的“代码”来再现和隐喻基督教教义。这些“图式”往往指涉特定的宗教教义,因此在解读图像的叙事意义时,应当透过“图式”发现图像叙事背后的隐藏意义。塔塔尔凯维奇认为,中世纪美学是象征主义的,可见对象的审美价值不仅源于其自身,也源于它们所表征的对象,这些对象属于一种不同的、更高层次的和不可见的实在<sup>④</sup>。因此,依照“图式”创作出来的图像容易与“概念性”风格联系在一起,而自然主义艺术家们正是看到了这一点,他们声称要按照眼睛所见,如实描绘眼前所见之物。对此,贡布里希质疑道:“依靠熟记的代码进行创作的所谓‘概念性’风格和波特尔所隶属的自然主义风格的各个时期之间难道没有本质的区别吗?”<sup>⑤</sup>贡布里希认为图像如果将追求视觉真实作为成功的标准,那么在照相、

①贡布里希:《图像与眼睛:图画再现心理学的再研究》,范景中、杨思梁、徐一维等译,广西美术出版社2016年版,第67页。

②Danto A. C. “Symposium: the historicity of the eye”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2001(1):1-2.

③Ruskin J. *The Elements of Drawing: The Elements of Perspective and the Laws of Féssole*. London: Forgotten Books, 2016, p. 27.

④塔塔尔凯维奇:《中世纪美学》,褚朔维等译,中国社会科学出版社1991年版,第364页。

⑤贡布里希:《图像与眼睛:图画再现心理学的再研究》,范景中、杨思梁、徐一维等译,广西美术出版社2016年版,第17页。

摄影技术发明后,必定走向末路,因为艺术家能做的,只是通过图像叙事呈现他的所见。画上的信息往往是十几秒钟前从自然对象发出的,到画布上就转化成了一种“代码”,因此,从眼中的自然到画上的自然是对“图式”和“代码”的需要。

贡布里希将图像叙事与“图式”的记忆联系在一起,认为如果艺术家不能凭借记忆作画,就不能顺利画出所要描绘的对象。即便是户外的现场写生,只要当眼睛从自然移向画布时,艺术家就不再根据眼前所见创作,而是凭借记忆创作。艺术家对现实的图像叙事,并非是一个把母题移入画布的过程,而是凭借“图式”和“代码”完成一种记忆的转换。贡布里希强调记忆在绘画中的作用,在他看来,艺术家依据所记忆的图式,可以很轻易地描绘出一头较为可信的母牛。因此,“图式”是一种帮助艺术家记忆的符号,人们对符号的使用就是为了克服回忆能力的不完善,“凡是能用符号编码的东西,相对来说也更容易追溯和回忆”<sup>①</sup>。

布列逊对贡布里希图像叙事的“图式—矫正”理论提出了质疑,在他看来,“图式—矫正”理论是单线的艺术史进步论模式,它否定了绘画的历史维度。布列逊认为,在贡布里希的知觉主义中,“所有关于再认的内容的表述被认为‘隐藏’于特定的图像之后,而观者在所有理解行为中掌握的是一种通过图像的方式所传达的动名词式的内容,这时候,在当前和先前的事实材料之间的交叉参考和比较并未出现”<sup>②</sup>。布列逊提出绘画的“再认”原则,认为以贡布里希为代表的知觉主义绘画默认画家的视网膜到画笔之间有一条弧线,这条弧线内在于视野或知觉。绘画作为符号的“再认”则延伸了这条弧线,并穿越了内在个体(即画家)的空间,到达了观者的空间<sup>③</sup>。与贡布里希将绘画局限于画家知觉的再现不同,布列逊认为绘画是关于现实的符号,强调了绘画的社会和历史维度。

## 二 拆解“时间之点”:图像的时间叙事

“时间之点”(Punctum Temporis)概念最初由

哈里斯提出,莱辛称其为“最富孕育性的顷刻”,指图像应当呈现事件或者动作的某个顷刻,这个顷刻是叙事线索和冲突的瞬间集合体。按照莱辛的说法,“时间上的先后承续属于诗人的领域,而空间则属于画家的领域”<sup>④</sup>。在传统的绘画观念中,对时间流逝主题采用的叙事方式是截取某个特定时刻,利用不同的时间秩序实现叙事表达。图像再现事件往往关注图像的静止场景,会截取不同的“时间之点”传达出不同的叙事意义,实现不同的叙事效果。贡布里希认为,艺术史家注重空间的图像叙事功能,却往往忽略了时间的图像叙事功能及其运动性表达,而这恰恰是图像叙事应当关注的重点。

贡布里希认为,以“时间之点”解读图像,有赖于对画面时间关系和运动暗示的解析,即图像再现了某个特定的时间场景,画面是以戏剧化的方式完成图像叙事。为了说明这个问题,贡布里希援引莎夫茨伯里对赫耳枯勒斯图像的讨论展开具体分析。莎夫茨伯里在谈到赫耳枯勒斯故事的图像叙事时,认为画面表现不同时刻可以达到不同的叙事效果,如选择美德女神和快乐女神陪伴赫耳枯勒斯的时刻,赫耳枯勒斯的表情应当是惊奇的;选择两位女神争吵的时刻,赫耳枯勒斯应该感到有趣并且有些犹豫不决;选择赫耳枯勒斯选择美德女神的时刻,画面应当表现出克制和挣扎的情绪。莎夫茨伯里指出,选择美德女神得到赫耳枯勒斯的时刻无法获得最佳的叙事效果,因为这个场景无法激起观者可持续性的戏剧性情感,快乐女神也会表现出与她性格不相称的愤怒情绪,这种违和感会破坏图像叙事的和谐性。在贡布里希看来,由于图像的定格性,在传统的艺术家眼中,图像并不适合用来叙事,除非找到莱辛所说的“最富孕育性的顷刻”,即“时间之点”。

贡布里希认为,“时间之点”对图像叙事并不能起到多大作用,反而是对图像叙事的限制,基于此,他从多个维度拆解“时间之点”。首先,贡布里希以电影海报的图像叙事为例来解释“时间之点”的人造属性。贡布里希指出,电影海报呈现

<sup>①</sup>贡布里希:《图像与眼睛:图画再现心理学的再研究》,范景中、杨思梁、徐一维等译,广西美术出版社2016年版,第16页。

<sup>②</sup>布列逊:《视觉与绘画:注视的逻辑》,郭杨等译,浙江摄影出版社2004年版,第43页。

<sup>③</sup>Norman Bryson. *Semiology and Visual Interpretation*, Norman Bryson. (ed.) *Visual Theory: Painting and Interpretation*. Cambridge: Polity Press, 1991, p.65.

<sup>④</sup>莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,安徽教育出版社2006年版,第107页。

出极具张力的叙事瞬间,但这个瞬间并非从电影中截取出来的,而是单独制作的。图像同样如此,画面的细节被精细打磨,因而呈现出不同的叙事张力。基于此,贡布里希认为从“时间之点”解读图像叙事的路径是有问题的,图像阐释的关注点应当是图像背后的叙事意义。其次,“时间之点”的解释范围有限,无法兼顾所有图像类型的叙事解读。贡布里希提到美洲印第安部落的“衣服图画信”,画面中部落首领伸出双手,部落的其他成员站在首领身后,画的四周是动物、茅屋等要素。画面表示部落成员将放弃游牧生活,首领的手势象征着和平,暗示他们结束曾经的游牧和战乱生活,将要寻求新的生活。贡布里希指出,“严格地说,这里并没有表现时间上的任何瞬间——确实画上也并没有表现首领放弃所发生的真正空间”<sup>①</sup>。在贡布里希看来,对再现性的图像叙事,“时间之点”会使图像的戏剧效果最大化,但在突显象征意义的图像叙事中,“时间之点”的重要性则不是那么重要。再次,贡布里希认为,在不同历史时期的图像叙事中,“时间之点”的叙事功能也可能失效。当图像突显情感或象征意义时,通过“时间之点”来解读图像叙事显然是行不通的。

贡布里希从知觉心理学维度对图像的时间叙事展开了进一步分析,在他看来,迟钝的知觉是电视机播放运动影像的基础,“我们在看电视节目的时候,其实是在看以每小时 7000 英里的速度在五分之一秒时间内来回横越电影屏幕 405 次的一个小光点”<sup>②</sup>。而事实上,知觉最多只能经验十五分之一秒,这意味着如果 24 张图像在一秒钟内连续出现,就可以使我们产生运动错觉。贡布里希认为,主体的心理预期和投射、记忆跨度以及想象力,也证伪了时间知觉和空间知觉之间的先验鸿沟。“意义第一”是主体阐释图像时应当遵循的原则,人们在图像中寻求完整连贯的叙事意义,这种努力给予图像叙事完整性和连贯性。图像的叙事内容具有无限的阐释可能性,图像是开放的而非封闭的,图中的每一个微小细节都有着无限的多义性。因此,图像叙事的时间性并非简单地凭

借“时间之点”来表征,而是有赖于主体的心理知觉,以及导致这种心理知觉的各种手段。

贡布里希认为,读诗并非随时间流逝而获知意义,读图也并非基于当下瞬间画面的整体把握,二者都会受到文本意义的引导。我们在阅读文字时,是“通过搜集字母和线索,再把它们组合在一起,直到我们觉得能够通过纸上的符号看见它们背后的意义”,“读一幅画是一件零散的事情,它起源于随意的一瞥,接着我们通过这些扫视去搜寻一个连贯的整体”<sup>③</sup>。贡布里希指出,任何再现性的作品必然容许多种解释,无论艺术技法如何进步,都不足以创作出一个单义的、容易读解的可见世界物像。观看世界的方式并不等同于照相机的功能设定,因为观者实际上看不到照相所提供的瞬间。因此,图像叙事绝非在时间之流中斩获一个横断面,而是一个需要一段时间的复杂叙事过程。

### 三 象征的张力:图像的隐喻叙事

贡布里希强调图像的象征叙事,他在讨论装饰艺术时指出:“装饰纹样可以有象征意义……设想出来的所有都是作为象征符号的。”<sup>④</sup>艺术家要想使图像达到能说故事的效果,就必须对观者获取意义的意图做出回应,这意味着需要借助其他手段来暗示观者,唤起观者相应的心理反应,而最行之有效的手段就是象征。根据贡布里希的观点,我们看到,绘画与其说是用画面叙述一个故事,毋宁说是通过各种符号传达画面的象征隐喻。

贡布里希特别提到图像叙事中的象征性手势,认为“所有时期的叙述性艺术都利用这样的象征性手势来传达某个事件的意义”<sup>⑤</sup>。潘诺夫斯基在研究扬·凡·艾克的《阿尔诺芬尼夫妇像》时考证了画面中的象征性手势,认为画面中的“双手相交”手势是男女双方达到结婚意志的表达,因为根据当时的教规,只要男女双方同意,就可以缔结有效且合法的婚约,不需要见证人和任何教会仪式,只要满足双方“言语和行为的一

①贡布里希:《图像与眼睛:图画再现心理学的再研究》,范景中、杨思梁、徐一维等译,广西美术出版社 2016 年版,第 49—50 页。

②贡布里希:《图像与眼睛:图画再现心理学的再研究》,范景中、杨思梁、徐一维等译,广西美术出版社 2016 年版,第 44 页。

③贡布里希:《木马沉思录:艺术理论文集》,曾四凯、徐一维译,广西美术出版社 2014 年版,第 181 页。

④贡布里希:《秩序感:装饰艺术的心理学研究》,范景中、杨思梁、徐一维译,湖南科学技术出版社 1999 年版,第 242 页。

⑤贡布里希:《图像与眼睛:图画再现心理学的再研究》,范景中、杨思梁、徐一维等译,广西美术出版社 2016 年版,第 50 页。

致”这个条件<sup>①</sup>。布洛涅也认为,画中的手势代表着一种承诺,表达了双方自愿订立婚姻的誓约的意愿。“在没有书面婚约的情况下,1世纪才传入罗马的东方习俗——‘两只右手的结合’成了婚姻的基本要素。……新娘的右手被放到新郎的右手里,然后,彼此向对方表示同意结婚。只要双方表示了同意,婚礼就算完成。”<sup>②</sup>贡布里希提到中世纪意大利新圣阿波里纳尔教堂里的镶嵌画《拉撒路的复活》和皮翁博在16世纪以自然主义的风格描绘同一个场景的绘画,认为即便两幅画在风格和技艺上大有不同,但两幅画在叙事上的完整性和有效性都依赖于耶稣伸出手指向拉撒路的象征性手势。

在贡布里希那里,象征性手势作为人物情感的表征,同时可以串联起画面的意义。象征性的手势介于情感的自然征象与程式化符号之间,它是一种象征表达,承载着图像的叙事意义,艺术家的任务就是让画面通过这些手势说话。贡布里希认为达·芬奇《最后的晚餐》就是通过再现性画面和象征性手势来辅助叙事。当耶稣告诉他的门徒有人要出卖他的那一瞬间,十二位门徒或惊慌、或恐惧、或愤怒,画面呈现他们的各种手势。贡布里希认为,虽然这些手势都是典型的日常表达手势,但在绘画中却成为承载叙事意义的象征符号。艺术家对象征性手势的运用是有选择性的,他们通常会采用具有固定符号意义的手势,因为易认性和象征性有助于对图像叙事形成补充。

贡布里希指出,西方古老的艺术形式中有用来表示胜利的图式,后来不论是记录英雄获胜的纪念碑,还是宗教中表现精神斗争的图像,都留存有这种仪式性的象征图式。早期艺术中表示屈服的手势,成为了后来艺术中表示求饶、投降、乞求,乃至向上帝祷告、象征忠诚的手势的来源。合掌以及举起双手的姿势在早期艺术中意味着失败者缴械投降,而在中世纪,合掌的祷告手势具有皈依和宣誓的象征意味,同时使画面散发出虔诚和沉思气氛。此外,在漫长的艺术发展中,艺术家们根据传说、宗教故事创造出系列象征物,用以表明

上帝、天使、魔鬼、女神、国王等身份。类似的例子有:手持火炬的自由女神、握着权杖的国王或教皇、头上长着山羊角的酒神狄奥尼索斯、驾着太阳战车的太阳神阿波罗、手拿弓箭的丘比特,等等。

由此可见,象征性图像的运用,可以使图像叙事变得清晰。“这些‘行动性’姿势都是不解自明的行为,它们建立了清晰的前后关系,而且不受时间流逝的影响。”<sup>③</sup>也就是说,这些易辨别的姿势可以传达人物的心灵活动,充当图像的叙事线索。当然,这需要观者熟悉图像叙事的基本情境,如果脱离了具体情境,即便是最具程式性的姿势也无法避免误读,“艺术需要非常清晰明确的线索表明动作所发生的情境。……它必须得到解释,而解释意味着把这一动作置入一种想象的前后关系”<sup>④</sup>。因此,艺术家需要提供恰当的解释性符号,帮助观者建立起叙事情景前后相继的时间关系和因果逻辑。如果缺少情境线索,象征性姿势就相当于从一组连续性运动中截取出来的瞬间,而观者无法理解这个瞬间是如何开始,以及往哪里发展。

贡布里希强调象征对图像叙事的建构功能,他考察了象征传统在亚里士多德主义和新柏拉图主义中的发展。亚里士多德主义认为象征是图像再现叙事的体现,图像只是一些图解性隐喻。图像成为了抽象概念的再现工具,艺术则成为了交通信号灯一样的标志。贡布里希显然更偏向新柏拉图主义的象征传统,在他看来,虽然新柏拉图主义表面上取消了图像再现与象征功能的区别,但其实是将图像的象征功能放大,图像的象征色彩与神秘性反而使艺术获得了极大的发展。

贡布里希指出,在图像叙事中,人们很容易将象征和再现混淆起来,尤其在宗教艺术中。瓦尔堡将这种混淆描述为“思维空间缺损”<sup>⑤</sup>。不论是在诗歌和修辞中,还是在视觉艺术中,都存在大量拟人化图像,艺术家可以在图像的字面意义和隐喻意义、符号和指涉物、图像和原型之间的朦胧地带中大展身手。拟人化的图像既具有象征性,又具有再现性。拟人化的图像将宗教故事转换成图

①Erwin Panofsky. "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1934, 64(372): 123.

②布洛涅:《西方婚姻史》,赵克非译,上海文化出版社2020年版,第75页。

③贡布里希:《图像与眼睛:图画再现心理学的再研究》,范景中、杨思梁、徐一维等译,广西美术出版社2016年版,第80页。

④贡布里希:《图像与眼睛:图画再现心理学的再研究》,范景中、杨思梁、徐一维等译,广西美术出版社2016年版,第83—84页。

⑤贡布里希:《象征的图像:贡布里希图像学文集》,杨思梁、范景中译,广西美术出版社2014年版,第172页。

画文字,使观者获取画面的叙事情节,同时又能唤起观者的想象力,感受到图像所传达的教谕和神圣力量。贡布里希提到鲁本斯的《战争的恐怖》,认为鲁本斯“变幻出生动逼真的场面来表现能被具有推理能力的人辨认为‘概念’的观念”<sup>①</sup>。他用象征性的绘画语言,交织着自然主义的再现技法,使人们产生画面中的人是真实存在的错觉。鲁本斯有意忽略了神和拟人化形象之间的区别,他的绘画摆脱了宗教图解画以程式性图像转化概念性语言时呈现出的“苍白”和“没血色”的状态,转向“戏剧性唤起”的希腊风格。基于此,贡布里希指出,通过象征与再现的交织,图像既可以用图画文字的叙事手法传递画面意义,也能够通过戏剧性的叙事效果唤起观者的心灵反应。

象征是图像叙事的重要方式,潘诺夫斯基就对《阿尔诺芬尼夫妇像》中符号指涉的象征性意义展开了分析,认为艾克的创作尽管已经向现实主义和自然主义积极靠拢,但仍然保留着宗教的象征性。图像在某种意义上依然源于中世纪赋予可见之物寓言或象征意义这样一种创作倾向<sup>②</sup>。迪迪-于贝尔曼在研究瓦尔堡的“古代遗存”概念时,看到了符号的象征性对图像叙事的意义:古代的“遗存图像”虽然已经失去了图像的原初价值和意义,但这些价值和意义在某些特定的历史时刻,会幽灵般地返回到图像中,通过图像细节表征出来<sup>③</sup>。佩希特在研究中世纪绘画时也指出,中世纪的图像被赋予了隐在的意识形态,插图“是作为词语陈述而‘书写的’绘画,因而,它们需要通过‘阅读’而不是简单地观看来加以理解”<sup>④</sup>。

#### 四 重构艺术史:图像叙事的变迁史

贡布里希用“制像”一词描述艺术家图像创作的过程,这是一种对图像实用功能的强调,以及对以图像叙事为核心的艺术史创作过程的全新思考。通过对不同历史时期图像叙事风格变迁的思考,贡布里希重构艺术史,最终转向了一种功能主义的艺术史书写。

在讨论古埃及绘画时,贡布里希认为,埃及艺术发展了一种“概念化”的图像叙事方式。贡布里希写道:“埃及人大画他们知道(knew)确实存在的东西,希腊人大画他们看见(saw)的东西;而在中世纪,艺术家还懂得在画中表现他感觉到(felt)的东西。”<sup>⑤</sup>贡布里希认为,埃及艺术遵从完整性和几何秩序原则,将应当出现在画面里的全部事物,按照其最有特性的方面记录下来。约公元前1400年的《内巴蒙花园》池塘画很好地说明了埃及艺术的这个特征。画面表现池塘时,是一个从高空垂直俯视的视角,在表现鱼和四周的树木时,则是一个侧面的视角。这种视角的混合使用违背了透视原则,但规整的画面构成和几何秩序感表明了埃及人绝非草率地完成这项工作。贡布里希认为,在“概念化”的图像叙事中,图像不是再现自然,而是承担着类似文字的叙事功能,图像具有某种超出图像本身的神秘象征意味。

贡布里希发现,埃及艺术的绘画原则并不被希腊人所认可,希腊艺术发展了一种图像的空间叙事法,并试图通过图像来表现情感。“埃及人曾经以知识作为他们的艺术基础,而希腊人开始使用他们的眼睛。”<sup>⑥</sup>希腊人开始摆脱埃及时期的图像叙事风格,如约公元前500年的一幅战士辞行出征的希腊陶绘上,画家运用短缩法从正面表现人的脚,而不是像埃及绘画那样从侧面表现脚。在贡布里希看来,这无疑是一次伟大的尝试,意味着艺术家开始采用眼睛观看的视角以及在这一视角下事物展现的效果。古希腊的图像叙事对空间的征服打破了古埃及图像叙事的刻板和僵硬,图像叙事开始承担一项新的任务:表达情感和唤起情感。希腊化时期《拉奥孔》群像中充满动感的肢体显然运用了一种全然不同于埃及图画的叙事技巧,它更关注人物的形象化呈现、戏剧性场面的描绘,以及观者情感和想象力的唤起。

贡布里希指出,中世纪绘画创作的主要目的是讲述宗教故事,让公众了解圣经,艺术家庄严、

①贡布里希:《象征的图像:贡布里希图像学文集》,杨思梁等译,广西美术出版社2014年版,第176页。

②Erwin Panofsky. “Jan van Eyck’s Arnolfini Portrait”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1934, 64(372): 126.

③G Didi-Huberman. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2005, p. xxii.

④Pacht, Otto. *Books Illustration in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 173.

⑤贡布里希:《艺术的故事》,范景中译,广西美术出版社2013年版,第117页。

⑥贡布里希:《艺术的故事》,范景中译,广西美术出版社2013年版,第67页。

谨慎地安排神圣象征物,而非摹写自然形象和刻画生动的现实场景,图像的隐喻叙事空间获得发展。贡布里希认为,中世纪的艺术家希望通过图像叙事传达宗教教义。图画文字法是中世纪图像叙事的主要形式,用这种方法讲述圣经故事,是为了让大众了解圣经故事,而不是将图像视觉化。为了更大程度地发挥图像的叙事功能,艺术家们通常会借助概念性的图式或代码展开图像叙事,因为“代码愈能真实地唤起一种熟悉的现实,虔诚的信徒就愈会去思索故事的警诫意义,也就能愈容易认出故事中的每个人物”<sup>①</sup>。

到了哥特式风格流行的时期,艺术家们的兴趣点转移到如何讲述一个宗教故事。概念性的图像叙事方法不能满足他们的要求,对自然的观察被重新提出和强调,图像的错觉叙事开始出现。贡布里希尤其提到乔托,认为“他能够造成错觉,仿佛宗教故事就在我们眼前发生,这就取代了图画写作的方法”<sup>②</sup>。他的《哀悼基督》运用了早期基督教艺术摒弃了的短缩法,由此揭开艺术史的新篇章——在表现宗教教义的前提下,错觉艺术开始发展,艺术逐渐隐去它的宗教意味,并通过精湛的技巧逼近自然。

16和17世纪西方资本主义市场的兴起,使艺术家们可以摆脱赞助人而获得创作自由,但他们又不得不将公众的喜好纳入自己的考虑范围。在这种情况下,肖像画、静物画、风景画等绘画分支开始独立出来,图像开始强调戏剧性的叙事效果。贡布里希认为伦勃朗是荷兰乃至世界艺术史上最伟大的画家之一,他能够精准地运用“感情支配人体动态”的方式,透过各类人的外表,关注他们在特定情形下的行动,使叙事呈现神圣性和戏剧性效果。18世纪,康斯坦布尔的风景画抛弃了传统的“如画”母题,他忠实于自己的视觉真实,努力寻求画面的戏剧性效果,如《干草车》不再用棕色打底,而是直接用鲜绿色置于前景,从而使画面明亮起来,展示了风景画的叙事潜力。此外,画家利用光线,不仅反映出物体的质地,暗示艺术家的心理情感,还提供了图像的叙事线索。贡布里希认为,康斯坦布尔以自然科学家的态度

对待风景画,像个气象学家一样记录下云朵的变化,即便如此,他依然无法做到完全按照“所见”如实地再现自然。

康斯坦布尔身上显露出来的“所知”与“所见”悖论,到了印象派画家那更为突出。印象派的绘画技法打破了以往图像所具有的叙事逻辑,观者需要掌握一套新的规则,才能领略色块突然在眼前活跃起来的奇迹。马奈虽然继承了拉斐尔、提香、委拉斯开兹等人的绘画母题,以及传统造型艺术手法,但他的先锋派绘画实践却呈现出图像叙事的“物化”特性。贡布里希认为,“马内及其追随者在色彩处理方面发动了一场革命,几乎可以媲美希腊人在形式表现方面发动的革命”<sup>③</sup>。在印象派画家看来,“所见”实际是经由视觉,并在大脑中调和在一起的颜色所形成的一片明亮的混合色。印象派发明了一种全新的图像叙事形式,他们强调绘画的现场性,强调瞬间的所见,致力于记录当下瞬间所见的场面而非理想化的现实,莫奈甚至抛弃了画室而买下一条船作为他的画室,以保证他创作的一切都“在现场”。自印象派伊始,艺术家们有意抛弃传统的技巧和母题,他们不再关心绘画的题材,转而关注把题材转化为色彩和形状的方式。

贡布里希通过对图像叙事的变迁解读来重构艺术史,实际上是为了展示艺术品在不同时期的功能,以及惯例、文化、观念、需求对图像叙事的影响。在他看来,艺术再现并非基于相似性的原则去模仿自然,而是旨在制作一个可替代物,“所有的艺术都是‘制像’,而所有的制像都植根于替代物的创造。甚至‘错觉主义’的艺术家也必须从人造的东西即‘概念性’图像的程式入手”<sup>④</sup>。贡布里希强调“图式—矫正”的图像叙事公式,认为图像的制作依赖于记忆中的知识,艺术家从概念而非从视觉印象来描绘对象,再通过矫正的方式补充和完善脑海中的已有图式。一旦艺术家开始信赖自己的眼睛,图像叙事的完整性也就不在考虑范围内了,艺术家懂得使用暗示,并通过制造三维错觉调动观者“想象性唤起”。由于观者事先

①贡布里希:《图像与眼睛:图画再现心理学的再研究》,范景中、杨思梁、徐一维等译,广西美术出版社2016年版,第22页。

②贡布里希:《艺术的故事》,范景中译,广西美术出版社2013年版,第141页。

③贡布里希:《艺术的故事》,范景中译,广西美术出版社2013年版,第357页。

④贡布里希:《木马沉思录:艺术理论文集》,曾四凯、徐一维译,广西美术出版社2014年版,第25页。

有关于画面图像的相关知识,他们在观看时会无意识地依据各种先有知识进行假设。这种本能的假设导致空间错觉的产生,而艺术家正是基于这种假设实现“戏剧性唤起”的图像叙事效果。在贡布里希眼中,艺术史是一种符号编码的图像叙事史,符号是一种辅助记忆的手段,利用符号编写的代码就是艺术家创作时所依赖的图式。

贡布里希认为,阐释图像并非基于再现性的观看,而是基于观者预先掌握的知识,图像因而成为一种“概念性图像”,这是对西方传统再现原则的挑战,他认为一切再现性作品是以概念性图像而非观看性图像再现外在世界,图像的叙事阐释取决于“先入之见”的知识,而非画面对视网膜的刺激。在贡布里希看来,图像本身就是一种表达方式,通过对图像进行情境还原和方案重建,可以获取不同历史时期的图像意义表述,他通过对西方再现传统的研究获得“心理学的定力和理解”,从而使“激情和非理性的力量停留在安全的港湾”<sup>①</sup>。这正如他在自传中所言:“我的抱负是成

为艺术史的阐释者,这是一种崇高的抱负。我想按其原貌来评论艺术的发展。我有时将艺术史视为以再现为中心,以象征和装饰为两翼的结构。”<sup>②</sup>

贡布里希以图像叙事为线索解读艺术史,努力挖掘图像的叙事潜力和话语隐喻空间,为重构艺术史提供了一种新的方案。图像在不同时期确实有着意义的不确定性和多重性,贡布里希的图像叙事解读策略无疑可以成为一个新的参照系,为解读当下的图像艺术提供一个新的坐标。贡布里希将心理学、史学、哲学、语言学、图像学、符号学等学科都纳入图像叙事的研究范围,拓展了艺术批评和艺术理论研究的问题域和方法论。需要指出的是,以“图式—矫正”为原则分析图像,这可能会导致图像解读走上强制阐释的道路。毕竟,在意义消解的现代和后现代话语场域中,根据“图式”挖掘图像的原初意义或象征意义,极有可能形成误读。

## Rereading Gombrich: the Neglected Thought of Image Narrative

YANG Xiangrong & CHEN Qin

(College of Humanities, Hangzhou Normal University, Hangzhou 311121, China)

**Abstract:** Gombrich's thinking on the interpretation of image narrative runs through his entire theoretical system. Following the footsteps of Warburg and Panofsky, he proposed a complete set of research paradigms for interpreting image narrative. Gombrich believed that the meaning of images can be interpreted, and he proposed the “schema plus correction” principle in image narrative. Gombrich dismantled the concept of “Punctum Temporis”, studied visual art from the dimension of interweaving symbolism and representation, and re-examined and reconstructed art history from the perspective of image narrative changes. Gombrich interpreted art history with image narrative as a clue, and tried to explore the narrative potential and discourse metaphor space of images, providing a new solution for reconstructing art history. Gombrich's image interpretation strategy can undoubtedly become a new reference system, provide a new coordinate for interpreting image art, and expand the problem domain and methodology of art criticism and art theory research.

**Key words:** Gombrich; rereading; iconology; image narrative

(责任校对 葛丽萍)

<sup>①</sup>David Carrier. “Gombrich on Art Historical Explanations”, *Leonardo*, 1983,16(2): 95.

<sup>②</sup>E H Gombrich. *An Autobiographical Sketch, the Essential Gombrich*, ed. Richard Woodfield. London: Phaidon, 1996, p. 34.