

夏皮罗的艺术符号学

——在文艺研究符号学范式变革的语境下

高 薪

摘 要: 一场符号学所带来的理论范式变革在 20 世纪席卷了几乎从人类学、文学理论到艺术史的所有人文学科。这一变革起初在于丰富文艺研究的方法,提高其理论化程度,但是在发展中却逐渐演变成以牺牲文艺作品的审美魅力为代价、排他性地关注文学与艺术的伦理和政治作用的一种大写理论(Theory)。而美国艺术史家迈耶·夏皮罗的实践在为传统艺术史研究引入符号学方法的同时却避免了这一危险:一方面符号学的引入让我们摆脱了本质论或形而上学的断言,让分析变得更丰富、细致,有更多可能性;另一方面,图像—符号的符号学基础打破了形式主义的“无意义说”和“纯形式论”,建构了从再现艺术到抽象艺术在图像学意义上的可理解性。符号学的引入并不代表我们要放弃对艺术的形式与审美品质的分析。

关键词: 夏皮罗; 符号学; 图像学; 意义; 形式

作者简介: 高薪,南京大学文学院博士,文艺学专业,研究方向为美学与艺术史论。电子邮箱: njugaoxin@hotmail.com

Title: Schapiro, Semiotics and Iconography

Abstract: During the 20th century, a theory transformation brought about by semiotics has inserted profound impact on almost all the disciplines of humanities, including anthropology, literary theory and art history. Starting with the aim at theorizing these studies, the movement has evolved into a capitalized Theory during its development that shifts its focuses to the ethical and political functions of literature and art and sacrifices the aesthetic values of literary texts. When Meyer Schapiro introduced semiotic methods into his art history studies, he could avoid the hazard. His introduction of semiotics into art history study, by bypassing the essentialist or metaphysical claims, enriches and opens more alternatives in the analysis of artworks. Due to its foundation on the image-sign semiotics, it could also overpass the notion of meaninglessness of artworks and the idea of pure form, so that the iconological intelligibility from representational art to abstract art can be constructed. The introduction of semiotics into the study of art does not, however, mean to give up analyzing the aesthetic qualities and the formal aspects of artworks.

Keywords: Meyer Schapiro; semiotics; iconology; meaning; form

Author: Gao Xin is a Ph. D. student in the School of Liberal Arts, Nanjing University (Nanjing 210032, China), with research focus on aesthetics and the theory of art history, especially Schapiro and The Viena School. Email: njugaoxin@hotmail.com

纵观二十世纪后半叶的文学和艺术研究,一场抛弃审美和艺术自主、以“文本”观念取代“作品”观念,并对文本进行政治化解读的运动席卷了人文学科。这场浩浩荡荡的思想运动始于法国结构主义,经由解构主义的反思和改造,发展为无所不包的文化研究范式(“种族和性别批评”、“底层研究”(subaltern analysis)、“后殖民理论”)。

如今,这一理论范式业已取代了传统的传记研究和对作品的形式与审美解释,成为学术界的主流。

一、符号的革命及其批判

这场极具生命力又备受质疑的学术范式革命无论如何都与出版于 20 世纪初期的《普通语言学

教程》脱离不了关系。这本书的作者索绪尔在语言学的框架下研究符号和意指。他的这种符号学想要解释语词或符号是如何指涉 (signify) 意义的。他提出了两个概念,即“能指”和“所指”,认为它们之间的关系是任意的。这一任意性意味着语言在某种意义上是不依赖于它所描述的现实而建构的。一个符号的指意能力不是源于被指涉的外物,而是通过这一符号与同处一个系统中的其他符号的差别。这样,能指与所指的关系就不能脱离其所处的语言系统而被理解。对于索绪尔来说,“没有积极的词语,只有符号的差别”。这种观点类似于康德主义对“物自体”世界的搁置,^①这暗示我们,不是符号模仿世界,而是符号构造我们的现实;符号和现实的关系几乎完全被颠倒过来,之前我们视为理所当然的世界事实上是经过了我们的感觉与媒介的再现。换句话说,事物根本无法脱离描述它们的符号系统而存在,同时,离开符号系统,我们也就无法构想实在。

这一源自语言学的变革以法国为中心迅速蔓延开来,并与法兰克福学派的批评观点和英法马克思主义结合,进入了文学和艺术研究领域。总体来说,符号学带来的影响有以下几个方面。

首先,将关注作品自身美学价值的文艺批评研究改造为对决定作品意义的语境 (context) 研究。就像索绪尔的语言学所关心的不是具体的“言语”,而是作为意义生产机制的“语言”一样,结构主义批评家如穆卡洛夫斯基 (Mukarovsky)、热内特、托多罗夫和洛特曼 (Lotman) 等在具体分析文学作品时也旨在寻找意义生产机制。这些机制包括作品中的结构与语境,往往决定了文本或图像的意义。在艺术研究领域,迈耶·夏皮罗受到符号学的影响,依据语境决定意义的理念,在一幅梅德罗祭坛画中解读出了三重不同的含义 (Schapiro, “Late” 1-11)。这种对于文本语境和结构的强调很快在历史主义者和文化唯物主义者的批判声中转向了对超越文本的社会语境 (social context) 的强调。他们坚持认为文本分析的核心内容应是其在广阔社会语境中实现的功能,这一功能不仅取代了文本本身,而且最终既决定了其主题内容和社会价值,又决定了其形式特征。从这一视角来看,任何将文本脱离其语境的尝试看起来都是审美主义者的逃避主义 (Clark 4)。

符号学的另一个影响是让“文本之外无一物”的观念得到普遍认同。索绪尔的符号学理论引起的一个巨大哲学议题是,语言问题并不仅仅是对实在世界的命名问题。传统看法认为,这个世界由实在事物构成,语言是对它们的命名,是我们描述实在的工具。但是符号学家却完全不同意这种观点,索绪尔主义者认为,事实上是语言创造了实在。在这一意义上,就像巴尔和布兰逊指出的,符号学是反实在论的 (Bal and Bryson 174-208)。老牌的批评家如韦勒克将其称为“新的语言孤立主义”,新兴的批评家如米歇尔·克拉克称其为“符号决定论”。

符号学的第三个影响是对传统美学判断的废除,借此打破艺术与非艺术的界限,以广义的“文本”取代传统的“作品”。符号学的文学研究可以研究低俗小说、科幻及侦探小说,也可以研究肥皂剧和吸血鬼,而经典造型艺术研究一旦具备符号学视野,也就可以向广告、画报以及宣传画敞开大门。

最后,符号学最为深远也最得人心的特征是其对社会权力的持续关注。能指与所指的任意性决定了任何意义都不是“自然的”、“本质性的”,而是人为的、惯例性的。能指、所指和对象 (皮尔斯的符号—阐释项—客体) 之间的分拆使得符号的编码过程似乎蕴含了种种社会和权力关系,乃至任何文本或图像都不再是理所应当的,在接受中都应该提高警惕。这就像罗兰·巴特所说的那样“当心! 你认为可见的真切事物实际上是一个加密的信息,凭借这个编码的信息,一个社会或一个权力机构便可以为自已正名,自行入籍,融化到可见物的无语句的真切事物中” (朗西埃 15)。这样,对于任何文本的解读都伴随着意识形态批判,传统的“知识”成为福柯所谓的“知识/权力”。^②

符号学的引入明显为注重作家思想、关注作品形式和审美价值的文艺研究传统模式带来了空前的挑战。符号学告诉我们,人类的文化表征不再是对不可置疑的现实所做的理所当然的模仿,而是交杂于各种社会和权力关系之间、充满智力谋划设计的编码过程,任何“客观知识”都是特定阶级居心叵测的意识形态建构。

然而,理论家们最初引入符号学、结构主义、精神分析等理论时,并不意在超越文学或取消文

学研究,而是为了这些学科本身的发展。乔纳森·卡勒(Jonathan Culler)曾说,“文学批评家为什么吸取其他领域的理论,原因之一是:文学研究在过去的理论化程度不高。很多文学研究都是历史的苍白无力的版本”(卡勒 50)。虽然如此,但是这种内部分析的理论热潮很快自然而然地转向了外在于文本的社会文化批判。对文化、社会中符号含义的兴趣又一次为文学和艺术研究打开了通往历史和意识形态问题的大门。通过重拾对理论工作的政治功效的信心,它也为学院中的文艺研究带来了新的议题,这一议题的目标是以文艺的政治应用来挑战现状和影响积极的社会变革。

符号学最初通过法国理论在文学研究界大获人心,而其他学科,如困守自己的历史学知识传统的艺术史就多次被指责过于封闭和保守。W. J. T. 米歇尔不止一次地抱怨艺术史未能投身到 20 世纪的理论及哲学大潮之中。^③就连老牌的艺术史家,如詹姆斯·阿克曼也指责学院艺术协会的成员太过保守,敦促艺术史家不要再把自己看成是冷漠的历史阐释者,而是成为“尝试社会改革的积极参与者”(Ackerman 357-62)。1996 年,米克·巴尔(Mieke Bal)、阿兰·博伊斯(Yve-Alain Bois)、格里塞达·波洛克(Griselda Pollock)等人在《艺术大公报》公开讨论艺术史的“危机”,批判艺术史长期以来建筑的“神话”(myth),主张转向理论研究,转向意识形态和政治维度,为身份、种族、阶层等政治问题的探讨大声疾呼,认为任何审美判断都业已变成了特定阶级、性别、种族的趣味,都夹杂意识形态(Bal, Bois, Pollock and Wood 6-25)。因此,图像代替了艺术品,希区柯克的影片取代了拉斐尔和提香的作品,意识形态批判取代了审美判断。

但是,当所有的解读到最后都归纳为一句政治宣言的时候,文学和艺术研究在某种程度上就被取消了。大写的理论(Theory)在今天遭到了前所未有的批判,学界认为其实质上谋求建构一个理论道说的帝国,反而导致文学研究陷入了僵局。韦勒克认为其目标是“摧毁文学研究”(Wellek 41-51);默里·克里格批判其“排他性地关注文学的伦理和政治作用,而不牺牲其审美魅力”(Krieger 208-36);伊瑟尔甚至说,鉴于对于艺术品的其他兴趣越来越浓,审美经验似乎成了需要重新启蒙的问题。在艺术史领域,朱里

奥·阿根认为,“倘若审美因素将在未来的文化系统中消失的话,我们称之为人类文化遗产的一切事物都将失去价值”(77),这一问题直接关系到艺术现象研究可能性。就连特里·伊格尔顿^④和理查德·罗蒂^⑤这样的激进左派理论家也为文学和艺术研究遗忘经典、走向亚文化分析的细枝末节而感到心忧不已。

说到这里,我们不仅要追问“符号学”是如何从小写的理论、从作为文学和艺术分析的工具演变成了要文艺作品为之服务、为之提供证明的大写理论的?作为后者,它自己成为了垄断的主角,使所有文本的阐释都为之服务;而作为前者,它却不仅能丰富文学和艺术作品的分析,打破审美主义的垄断,而且能维持使艺术区别于社会和政治的自主性。穆卡洛夫斯基甚至认为,正是由于这方面的意义,符号学的视角才变得必须:

如果缺乏一种符号学的视角,艺术理论家常常倾向于将艺术品要么看作是纯形式的建构,要么看成是对作者的精神或心理倾向的直接反应,对特定现实的直接反应,或是对某一特定环境中的意识形态、经济、社会、文化状况的直接反应。因此他将艺术的发展看作是一系列的变形,要么完全否认这种变化(就像心理学美学那样),或者最后将其看作对外在于艺术发展的被动反应。只有符号学的视角将会使理论家们认识到艺术品的自主存在和主要活力,理解其发展乃是内在的,同时又与文化其他领域的发展保持一种动态的辩证关系。(Mukařovsky 82-88)

这样,符号学作为小写的理论,在研究中能避免取消研究对象的自主性,滑入政治误用的泥淖,同时又能丰富具体的文艺研究。而这并非没有先例,20 世纪美国著名的艺术史家迈耶·夏皮罗将符号学引入艺术史研究的领域,从而大大丰富了对作品的分析。不同于法国符号学传统,他的符号学是与传统图像学联系起来的,致力于对符号和作品意义的建构,既对立审美主义,又对立社会学和认识论的研究范式,提供了一种实践的典范。

二、夏皮罗的符号学实践与图像学

尽管夏皮罗从未直接引用索绪尔和皮尔士的著作,但是他60年代之后的工作却在很大程度上都受惠于二者的符号学思想。索绪尔“差异产生意义”的主张与皮尔士的“图像—象征—索引”指意模型三分法都在夏皮罗身上有所体现。夏皮罗凭此丰富了传统符号学,并且尝试性地建构了非模仿性元素的表现性意义,从而为非具象艺术意义的传达提供了符号学的基础。夏皮罗的图像—符号学主要是与图像学联系在一起的,是形式分析和意义建构的工具。

(一) 差异语法与意义的惯例性

在《词语、题铭与图画》(*Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*)中,夏皮罗研究了文本与其相应的图像之间的关系。很明显,一个文本会被以不同的方式视觉性地再现,从这一点可以看出,文本及其图像二者之间的关系绝非简单的“插图(illustration)解释文本”的关系。夏皮罗为了搞清楚这一关系,追踪了在圣经叙事视觉化的过程中出现的种种复杂原因。他研究了同一个文本从公元五世纪到十三世纪的不同插图。故事的主题是摩西听从上帝的旨意,在山坡上举起双臂以帮助以色列人战胜亚玛力人。圣经《出埃及记》(17:11)讲到“摩西举起手来,以色列人就获胜;垂下手时,亚玛力人就获胜”。为了保持这一姿势,摩西让亚伦和户珥一人一边扶起自己的手,直到以色列人取得胜利。在近800年的不同风貌的插图中,夏皮罗概括出了两种主要的视觉语言的“语法”,一种是正面的摩西,一种是侧面的摩西,他称为正面的描绘和侧面的描绘。两种方式不仅仅是审美的选择,还表现出对所描绘对象的主要态度的区分,因此具有不同的意义。一般而言,正面被认为更神圣、更美,具有更高的价值,同样也就更适合再现具有较高精神和文化等级的人物形象,如基督、英雄和帝王。侧面像体现的价值尺度则与此相反。二者之间的区别还以其他方式得到强化,比如人物的大小、姿态、服装、所处的位置以及面相。进而,二者又能象征善与恶、神圣与不那么神圣,或者神圣与堕落、天堂与尘世、主动与被动、参与和疏离、活的与死的、真实的人与图像。

这样的话,似乎正面和侧面就具有了固定的涵义:正面本质上就高贵,而侧面则意味着地位的低下和精神等级的卑微。然而,夏皮罗随后找出大量的反例来证明并非如此。比如在古代埃及浮雕和绘画中,侧面头像是大部分具备高贵身份的人物的标准头像,而正面则有时用来描绘舞者和乐师。希腊瓶画中,女主人及其子女被表现为侧面,而女仆则用正面来描绘。为了证明侧面并非本质上不如正面庄严,夏皮罗举了乔托的例子^⑥来说明侧面像的基督是如何在精神性、诚挚和灵性方面彻底超过正面像的基督的。“想到乔托,人们就不会再理所当然地在艺术中将正面姿势作为庄严的、中心性的,也不会将侧面或者接近侧面的动作看作是精神深度的丧失”(Schapiro, “Words” 92)。夏皮罗认为,相比于每一对(正面与侧面)中某一角度具有固定价值的解释,更为重要的是二者之间形成的差异,以及通过与观众的不同关系而做出的等级区分,

正面和侧面使主题与观众具有不同的关系。侧脸与观众的分离是与活动中的身体一体的(或者在一种不及物状态)处于与图像平面上其他侧面共享的空间中。宽泛而言,就像语法中的第三人称“他”和“她”,后面跟与其一致变形的动词;而正直看向外面的脸被认为是专心致志的,有指向观众的潜在视力,相对于语言中的第一人称“我”,因此适合那些作为象征或者信息携带者的人物。一个基督的形象,手持一本刻有“EGO SUM LUX MUNDI”^⑦等字的书,对它应该以正面刻画,这就是显而易见且自然的,因为它正在与观者说话。(Schapiro, “Words” 73)

因此,并不是符号形式导致了意义的必然,相反,意义是从它与其他符号的区别得来的,因此在不同的文化系统内,可能同一元素会被赋予完全相反的意义。比如在西方传统里,婚礼的婚纱是白色,而在中国传统中白色却表示哀悼。这是非常明显的索绪尔符号学的思路。夏皮罗用索绪尔符号学中符号生产意义的差异性和惯例性来重新审视了图像意义生产的机制。

很明显,正面与侧面具有不同的符号学意义,这是传统图像阐释无法破译的。在传统图像学中,图像—符号的意义解释依据的是模仿论范式,其关注的是符号与实在世界与观念的符合程度;但是在符号学的视域下,符号意义通过差异和约定俗成的文化惯例产生。皮尔士的图像—索引—象征三分法将以上两种指意模式分别命名为图像符号和象征符号,前者按照与对象的相似来指意;而象征则是任意的符号,完全依赖惯例或习俗而具有一定的意义:

象征符号是通过识别和认可来产生作用的。认识到我们在多大程度上能够理解一件视觉图像是非常有用的。因为我们在此之前已经看到它的要素、结构、姿态、色彩和构图要素,在其他的作品中应用同样的材料元素的艺术史已经生产、并重复使用它们,最终成为约定俗成的惯例。(巴尔 92)

这样,即使是像几何—光学透视那样看似“自然的”再现模式在起源上也是象征性的,^⑧夏皮罗对正面和侧面具有的象征价值的分析与皮尔士的这一符号学模型相契合。之前的艺术史倾向于辨认出一件艺术品的“那个意义”,这一意义是艺术品唯一而真实的含义,它被等同于作者的意图。符号学鼓励艺术史家从模仿论和作者中心论的枷锁中解放出来,对作品意义的阐释也开始具有多样性。

(二) 结构语法与意义的复调

在其著名的梅德罗祭坛画研究中,夏皮罗以符号学和结构主义语言学的基本精神结合精神分析和社会历史方法解读出画中约瑟夫所制的捕鼠器所具有的重重意义及其相互之间的交织。

这幅三联画中间的主题是传统的圣母领报(Annunciation),右边一联是玛利亚俗世的丈夫约瑟,正在制造捕鼠器(mousetrap),左边一联是赞助人夫妇。约瑟的出现是很奇怪的,传统中很少将圣母领报与约瑟联系起来,更为奇怪的是,约瑟正在制作“捕鼠器”。于是,对于这一物件出现的原因及其所代表的意义的探讨就成为夏皮罗要解决的问题。首先,夏皮罗引证圣奥古斯丁,揭示了“捕鼠器”具有的神学—象征意义:基督为了拯救

人类,将自己的肉体做成诱饵来使魔鬼上当。“捕鼠器”有“捕获恶魔”的寓意。^⑨除此之外,夏皮罗还将整幅画中所有具有神学隐喻的物件——扛着十字架的天使(隐喻基督)、阳光(隐喻圣母的受孕)等——当成一个象征结构,在这个象征整体中,“捕鼠器”就是教义、隐喻和现实的结合体,而不仅仅是现实主义的风俗画主题。

接着夏皮罗又证明,约瑟在祭坛画上的出现实际上伴随着当时兴起的约瑟崇拜:一些保守派的宗教改革者主张将约瑟崇拜提高到使徒崇拜之上,使之处于仅次于圣母玛利亚的位置,并将基督在人间家庭提到崇拜的前景中。这是非常世俗的举动,赞美的是圣徒身上伦理化的、家庭的美德,而不是其神学涵义。约瑟属于“丈夫和工匠”的世俗世界,但是他也是禁欲的模范。这些方面都符合新教的世俗化倾向:唯名论的反超验哲学,出于人道激情的虔敬,本地性与自由信仰,以及从旧神学的繁文缛节中解放出来的欲望。这幅画在这样的世俗氛围中产生,其中的“捕鼠器”因而具有世俗家庭器具的含义。

夏皮罗的分析并未在此止步。他认为捕鼠器与整幅画中所有其他“无用的”——并不是圣经文本所记载的——静物,如毛巾和水盆,构成了一个“诗意整体”。这都是清洁和整齐的器具,在这样一个语境当中,“捕鼠器”也就具有了同样的象征意义:圣母的贞洁。要想理解捕鼠器这一层面的意义,那就要去考虑与其相关的人物的特点:男人和女人、年老和年轻、已结婚但却是贞洁的,等等。如果沉思一下画中描述的所有器具:捕鼠器、窗户、蜡烛、百合、尖塔、水盆、打开的书以及壁炉,它们被画在一起就成了男人和女人的象征。这些器物所具有的性质使其作为心理符号来说是相互关联的。例如,容器、窗户、门是梦境所共有的,在宗教想象中都是女人的等价物。因此,在这些具有相同性质的器物所构成的诗意—心理环境中,捕鼠器就具有了性的象征的含义。夏皮罗又通过文献证明在神学文本、民间和文艺复兴的有教养者那里,老鼠是罪恶和色情的象征,这样在一个贞洁、神秘的受孕(Annunciation)的语境中,捕鼠器等同于“贞洁”,这就不是任意的猜测了。

这样,“捕鼠器”就具有三个层次上的含义,每一种含义都有支持其成立的独立系统。但夏皮罗进一步看到:

最有意思的是这些不同层次的含义是如何相互支撑的: 家庭环境支撑了关于玛丽的贞洁的诗性和神学象征以及上帝神奇的存在; 家庭的宗教观念支撑了人物的禁欲特征和职业; 神学的拯救隐喻、捕鼠器同时又是恶魔、色情及其压抑的象征的结合体; 捕鼠器既是女性对象又意味着消除“性”的引诱。(Schapiro, “Late” 1-11)

这样新的艺术似乎变成了充斥着宗教观念、新的世俗价值以及人们的潜在欲望的潜在战场。多重含义之间的交织构成一种巴赫金(Bakhtin) 意义上的复调, 进而消除了艺术研究的封闭性。符号学的工具箱还使夏皮罗注意到一些一般艺术史容易忽视、贬低或搪塞的细节。这样的细节不在少数, 除梅德罗祭坛画中的捕鼠器之外, 还有荷尔拜因的《法国两大使》中的骷髅和卡拉瓦乔的《朱迪斯斩霍洛芬尼》中的血,^⑩等等。这些细节, 在追求唯一意义的艺术史中并不能参与意义整体的构建, 于是往往被忽略。但是运用符号—精神分析的方法, 这些细节在夏皮罗的阐释中就具有了与整个语境相协调的象征意义, 而这一意义, 其成立并不依赖于作者—艺术家, 有时候甚至是其无意识的产物。

(三) 非模仿性因素的表现性意义

大卫·克雷文曾概括说, “夏皮罗 [……] 不遗余力地增强了视觉和形式分析的术语, 从吸收沃尔夫林具有里程碑意义的范式, 到将艺术视作‘视觉语言’, 他以前所未有的严格性制定了艺术对象的视觉语法”(Murray 209)。这一概括相当准确。1966年, 夏皮罗曾在第二届国际符号学大会上做了题为《视觉艺术符号学的几个问题: 图像—符号的载面与载体》的发言, 颇具开创性地归纳了那些普遍地决定了艺术意义的生产机制, 我将其概括为“结构修辞”和“非模仿性元素”两部分。

绘画的结构因素是图画中那些具有规则性意义、类似于语法结构的元素, 如绘画光洁、平整的载面和完整、均质的画框。这两部分从根本上决定了我们对图像的感知, 其之所以类似语法, 是因为若对其做不同的变动, 就会产生不同的意义。

譬如, 史前壁画和浮雕的载面背景充满了各种“类噪音”的元素, 一代又一代的原始艺术家在其上作画。这些被覆盖的笔画以及不平整的墙面本身并不“沉默”, 而是时常可以入侵画面, 成为一种充满竞争性的意义构成元素。另一种极端就是, 意大利文艺复兴时期图像载面光滑平整而对称, “图像得到了它自身的确切空间”(Schapiro, “Theory” 4-6)。但在符号学的共时语言学中, 两者并不具有孰优孰劣的对比, 而是两种不同的语法规则, 选择运用哪一种背景, 受制于现代艺术家的需要, 因此也具有相应的不同含义和视觉效果。

边框也是如此。图画带有边框这一规则, 并不是从来就有的, 也并不符合我们的“心像”。因为在我们的想象中, 图像并不是被围在同质、完整的边框中的。但是边框出现之后, 对于边框的各种应用大大丰富了绘画的语义表达。首先, 画框把图画表面变深, 促使景象有了纵深度, 就像窗框让人见到玻璃后面的景色一样。然后, 边框具有的封闭性效果反过来使得“突破边框”的效果得以出现, 中世纪的艺术大师和现代艺术家故意将图像跨出边框以增强画面的动感, 或者显示出画面空间与外部空间的连续性。到了现代艺术足够发达的时候, 由于绘画不再再现有深度的空间, 而是更关注非模仿性的表现性形式特征, 画框就被去掉了。绘画去掉画框后呈现出一种坦诚的品格。显然, 有框和无框所产生的意义是差别性的, 艺术家对于有框—无框—半框—破坏的边框的选择也就受制于其特殊的需求而具有不同的效果。

除此之外, 载面的宽窄、高低、左右、中间和边缘也具有相应的表达潜力, 影响我们对符号的感知。夏皮罗指出, 处于载面的中心位置, 就具有与放在边上不同的品格。蒙克故意将人像主角放在空间中稍边上的地方, “这自我克制的姿势, 与此图像的其他元素结合起来, 强化表现了忧郁与退让”。同样, 位于载面的上或下、左或右、大和小都具有不同的品质, 因此具有不同的表达力:

与符号学相关的事实是: 左与右已经在所指对象中形成了鲜明对比。大家都明白仪式和魔术中左与右的重大区别。这两个词的意义都发生了改变。它所比喻的意义延伸到日常语言中, 作为

善与恶、正与邪、合适与偏离的术语。在图画与仪式中,统治者的右侧意义重大,是通常的虽然并非普遍的首选,这决定了观者眼中,画面左侧具有首选品格。(Schapiro, "Theory" 20)

在中世纪的文化规约中,精神等级越高的人,会被画得越大,并且会被置于画面的中央;随着等级的降低,尺寸也越来越小,并越来越边缘化。越图式化(schematic)的再现,越能展示这种政治权力等级。这种规约的基础是体积与品格的联想式对应,于是亚历山大大帝总是会被画得比他的士兵个儿大。

除了载面和边框之外,夏皮罗还探讨了那些非模仿性的符号载体(sign-bearing matter),包括“墨水或颜料画出来的线条、块面等图像—实体(image-substance)”。一方面,他主张这些非模仿性的元素在符号学的基础上同模仿性元素一样具有意义。有一些元素的形成可能是惯例性的,但是却不需要通过学习就可理解,因此获得了某种符号学的价值。这样一来,基于非模仿性元素的抽象艺术就不是形式主义主张的“无意义”、“纯粹”,而是“赋予某些要素,不管色彩、画面、轮廓还是图案,或者某种形式手法,以一种特殊而又短暂的意义”(Schapiro, "Modern" 185-212)。为了说明这点,他在文中分析了从康定斯基到马列维奇的抽象画所具有的各种可能的意义。另一方面,他认为这些非模仿性元素正是所有艺术的审美品质的基础。非模仿性的物质载体的品质与其所再现的对象很不相同,“再现一张脸时,线条轮廓线的粗黑,不必与脸的特别品质相对应,同一张脸可以用许多不同方式再现,不同的线条、色块,用不同的形式表现这容貌”(Schapiro, "Theory" 29)。因此,对物象的一切描绘,不管看上去如何精确,哪怕是照片,也具有审美的品格。

夏皮罗此时对非模仿性因素的意义和审美品质的探讨具有特殊的价值。首先,在学科的角度,非模仿性因素的表现性意义并非无人探讨过。潘诺夫斯基在《图像学研究》中说:

我们将某些纯粹的形式,如线条与色彩构成的某些形态,或者青铜、石块构成的某些特殊形式的团块,视为人、动

物、植物、房屋、家具等等自然对象的再现,将它们之间的相互关系视为事件,并通过将那些表现性特征看作是表现了一个姿势或姿态的悲哀,或者表现了室内环境的舒适或安宁。(Panofsky 5)

但是潘氏明显将这些表现性因素附属于其再现的对象,忽略了其独立的价值。图像学的这一缺陷使得图像学面对抽象艺术几乎毫无阐释的效力。夏皮罗对于非模仿性因素的表现性意义的建构就增强了图像学阐释的效力,从而使图像学对抽象艺术的阐释继续有效。

夏皮罗对非模仿性因素的符号学价值的探讨为非具象艺术建立了符号学的基础(符号一定是指意的),“它允许抽象为其艺术价值进行辩护,提供了一个作为可传达的语言条件的范例,从而抛弃了那种空洞的、不可传达的形式主义包袱,这种形式主义将非客观与装饰性的设计搅在一起”(莫斯昆拉 42-45)。根据夏皮罗的理论,抽象艺术不是通过再现,而是通过各种不同的形式,如空间、色彩、光线、大小、立体感与运动的品质来创造与精神的微妙状态相一致的形状,“它们是作为一个充满感情的整体,通过色彩与线条的直觉力量向我们诉说”。^①这样,人们并不是只有借助“再现”才能在绘画或雕塑中指示某物,抽象艺术同样可以传达意义。这样就无须为抽象艺术做哲学维度的辩护,也无须认为纯艺术与之前模仿性艺术之间存在必然的断裂。夏皮罗为二者的连续性建立了一个符号学的基底,为图像学巩固了前图像志的基础。^②换句话说,不管是再现艺术还是抽象艺术,都具有基于艺术家心灵的独特品质,而正是这种品质使我们区分艺术与非艺术、伟大的作品与蹩脚的作品,也正是这一美学品质“直接关系到艺术现象研究的可能性”(阿根 77)。

三、对意义和形式—审美价值的坚持

对形式—品质(quality)问题的关注贯穿了夏皮罗的整个学术生涯。如霍利所言,“如果说夏皮罗的纷繁复杂的艺术写作中具有什么一致信念的话,那就是对于审美对象的形式整体性的信念”(Holly 6-10)。对于形式和美学问题的坚持并不与夏皮罗广为人知的社会历史立场相冲突。

夏皮罗的社会历史立场主要体现在他对历时性地解释艺术及风格变迁的重视;而在共时性的艺术品分析层面上,他则是形式—审美主义者。

虽然审美的立场建立在对人类普遍的审美感受力的基础上,但是由于符号学的视角,夏皮罗并非本质论者。尽管意义是差别性、惯例性的,夏皮罗并不认为就要因此放弃对意义的建构,放弃对艺术的形式和审美品质的分析。符号学的引入让我们摆脱本质论或形而上学的断言,让分析变得更丰富细致。“通过形成一种符合发展的持续性的、更丰富、更精致的类型学,我们就可能减少模糊的领域,促进我们的风格知识。”^⑬

夏皮罗所做的努力是要重建艺术品的意义世界,无论是史前的岩洞壁画还是儿童或精神病患者的涂鸦,无论是自然主义的尼德兰绘画还是现代主义的抽象表现作品,他都运用精神分析的、符号学的、形式分析的方法为之重建一个可以为其他社会群体所理解和感受的意义世界;另一方面,他坚持艺术与非艺术之间的界线,主张艺术研究要坚持分析作品的形式特性和审美价值,而非摒弃审美,使艺术史成为某种理论的图释或衍变为社会和文化批判,就像弗洛伊德、福柯、德里达以及后来的文化研究者所做的一样。

这一态度所具有的价值在今天来说格外重要:从学科的角度来看,对于艺术之于非艺术的区别人类文化可沟通、可理解的基本人文构想,从而在后现代的沙滩上重新建立意义的精神城堡,避免我们陷入相对主义和虚无论。

注释 [Notes]

① “对于康德和卡西尔来说,人类永远不会认识世界,他们只能制造它的表象,在世界本身不可获得的情况下,这些表象——这些所谓的象征形式——获得了知识的地位。”参见 Moxey, Keith. “Perspective, Panofsky, and the Philosophy of History.” *New Literary History* 4 (1995): 775-86.

② 参见周宪“福柯话语理论批判”,《文艺理论研究》1(2013): 121-29。

③ 参见 Mitchell, W. J. T. “Schapiro’s Legacy.” *Art in America* 4 (1995): 29. 米歇尔批评夏皮罗没有认清自己的

理论所赖以依存的哲学思潮。

④ “在一批略显狂野的学者身上,对法国哲学的兴趣已经让位于对法式接吻的迷恋。在某些文化圈里手淫的政治远远要比中东政治来得更令人着迷。”参见特里·伊格尔顿《理论之后》,商正译(北京:商务印书馆,2009年)4。

⑤ “文化研究正在全面攻占美国大学的英语系,使得文学研究沦为沉闷枯燥的社会科学,令学生望而止步,敬而远之。”参见 Rorty, Richard. *In Achieving Our Country*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 125-40.

⑥ *Betrayal of Christ Giotto, Arena Fresco, Chapel Padua. 《犹大之吻》,1305-1306年,200×185cm,壁画。帕多瓦:阿雷纳圣玛利亚领报教堂。*

⑦ 拉丁语意思是“我是世界之光”。

⑧ 参见 Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books, 1991. 默克西认为潘诺夫斯基之后有修正这一观点,参见 Moxey, Keith. “Perspective, Panofsky, and the Philosophy of History.” *New Literary History* 4 (1995): 775-86.

⑨ “上帝的十字架就是魔鬼的捕鼠器,诱饵乃是上帝的死。因为亚当和夏娃的原罪,人类被恶魔囚禁,只有上帝以自身的死为诱饵,才最终捕获恶魔,拯救了人类。”参见 Schapiro, Meyer. “Muscipula Diaboli, the Symbolism of The Mérode Altarpiece.” *Late Antique, Early Christian and Medieval Art: Selected Papers*. New York: George Braziller, 1904. 1.

⑩ 这两幅作品中的中的骷髅和血分别被雅克·拉康和罗兰·巴特讨论过。参见 Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Alan Sheridan. New York and London: W. W. Norton, 1981. 85-88. Barthes, Roland. *S / Z*. Trans. Richard Miller. Oxford: Blackwell, 1990.

⑪ “在一件非客观绘画作品中的显著因素——色块、线条、轮廓、制作效果——一些时候能够以其感觉强度的方式使我们感动,另一些时候又是触发我们明确的感情反映与精神状态。我们在这种方式中谈到色彩的冷暖、轻重、激动与平静、粗野与柔和、欢乐与被爱,及线条的流畅与笨拙、宁静与神经质,等等。这些因素的排列使我们在极大程度上保持特殊的感情和精神状态。”参见吉拉托·莫斯昆拉“迈耶·夏皮罗:马克思主义与抽象艺术”,易英译,《世界美术》3(1998): 44。

⑫ 参见 Holly, Michael Ann. *Panofsky and the Foundation of Art History*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984. 185. 霍利认为夏皮罗的符号学所阐明的非模仿性因素的表现性意义为潘诺夫斯基的图像学建立了一个坚实的基础。

⑬ 参见 Schapiro, Meyer. “Style.” *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York: George

Braziller, 1994. 54. 在这篇文章中,夏皮罗将风格定义为“在个体或群体艺术中反复出现的形式,有时也是那些反复出现的元素、性质和表达。”

引用作品 [Works Cited]

Ackerman, James T. "On American Scholarship in the Arts." *College Art Journal* 4 (1958): 357-62.

朱里奥·阿根“艺术的历史性与艺术史”,周宪译,《世界美术》2(2004):74-77。

[Argan, Giulio. "The Historicity of Art and Art History." Trans. Zhou Xian. *World Art* 2 (2004): 74-77.]

米克·巴尔“观看符号/解读绘画——运用符号学理解视觉艺术”,常宁生译,《世界美术》1(2007):90-100。

[Bal, Mieke. "See Signs: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art." Trans. Chang Ningsheng. *World Art* 1 (2007): 90-100.]

Bal, Mieke, Alain Bois, Griselda Pollock, and Christopher Wood. "Art History and Its Theories." *The Art Bulletin* 1 (1996): 6-25.

Bal, Mieke, and Norman Bryson. "Semiotics and Art History." *The Art Bulletin* 2 (1991): 174-208.

Clark, Micheal. *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*. Berkeley: University of California Press, 2000.

乔纳森·卡勒“当今的文学理论”,《外国文学研究》4(2012):49-62。

[Culler, Jonathan. "Literary Theory Today." *Foreign Literature Studies* 4 (2012): 49-62.]

Holly, Michael Ann. "Schapiro Style." *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* 1 (1997): 6-10.

Krieger, Murray. "My Travel with the Aesthetic." *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Mukařovský, Jan. "Art as a Semiotic Fact." *Structure, Sign, and Function*. Trans. John Burbank and Peter Steiner. New Haven and London: Yale University Press, 1978.

Murray, Chris, ed. *Key Writers on Art: The Twentieth Century*. London and New York: Routledge, 2003.

吉拉托·莫斯昆拉等“迈耶·夏皮罗:马克思主义与抽象艺术”,易英译,《世界美术》3(1998):42-45。

[Mosquera, Gerardo, et al. "Meyer Schapiro: Marxist Aesthetics and Abstract Art." Trans. Yi Ying. *World Art* 3 (1998): 42-45.]

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

雅克·朗希埃《图像的命运》,张新木 陆洵译。南京:南京大学出版社,2014年。

[Rancière, Jacques. *The Future of the Image*. Trans. Zhang Xinmu and Lu Xun. Nanjing: Nanjing University Press, 2014.]

Schapiro, Meyer. *Late Antique, Early Christian and Medieval Art: Selected Papers*. New York: George Braziller, 1979.

———. *Moder Art, 19th and 20th Centuries*. New York: George Braziller, 1979.

———. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York: George Braziller, 1994.

———. *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*. New York: George Braziller, 1996.

Wellek, Rene. "Destroying Literary Studies." *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*. Eds. Daphne Patal and Will Corral. New York and Chichester: Columbia University Press, 2005.

(责任编辑:王 峰)