

doi:10.3969/j.issn.1674-117X.2023.02.014

修辞·文学·媒介：西方艺格敷词的 演进与跨媒介叙事

张 锋

(湖南师范大学 文学院, 湖南 长沙 410081)

摘 要: 艺格敷词原是古希腊的修辞术语, 指一种生动地描述事物的修辞手法, 到20世纪中叶, 缩小为指对特定艺术作品进行描写的文学类型; 20世纪90年代后, 其指向文学文本中语言与图像的跨媒介叙事, 指语言与图像两种不同媒介在文本中的转换。米歇尔认为, 这一转换的过程可分为三个阶段: 艺格敷词的冷漠、希望和恐惧。艺格敷词的跨媒介叙事具有虚构性, 其本质上是用虚构克服诗画的“他性”, 借此变莱辛划定的诗画相异为语图互通。艺格敷词的跨媒介叙事涉及图像、作者和读者的三角关系, 并由此形成了跨媒介叙事的机制: 从图像到语言的虚化机制和从语言到图像的具化机制。前者以作者为中心将图像叙事转换为语言叙事, 后者以读者为中心将语言叙事还原为图像叙事, 二者构成艺格敷词跨媒介叙事机制的闭环。

关键词: 艺格敷词; 语言; 图像; 媒介; 跨媒介叙事

中图分类号: I0

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2023)02-0114-07

引用格式: 张 锋. 修辞·文学·媒介: 西方艺格敷词的演进与跨媒介叙事[J]. 湖南工业大学学报(社会科学版), 2023, 28(2): 114-120.

Rhetoric-Literature-Media: The Evolution of Western Ekphrasis and Cross-Media Narrative

ZHANG Feng

(College of Liberal Arts, Hunan Normal University, Changsha 410081, China)

Abstract: Ekphrasis is an ancient Greek rhetorical term, which originally referred to a rhetorical device for vividly describing things. By the mid-20th century, it was narrowed down to a literary genre that depicted specific works of art; and after the 1990s, it pointed to the cross-media narrative of language and picture in literary texts. According to Mitchell Foucault, the process of this transformation can be divided into three stages: the indifference, hope and fear of the Ekphrasis. The cross-media narrative of Ekphrasis is fictional in nature, essentially using fiction to overcome the “otherness” of poetry and painting, thereby bridging the gap between poetry and painting, as defined by Lessing, into a language-picture interchange. The cross-media narrative of Ekphrasis involves a triangular relationship between picture, author and reader, and thus forms the mechanism

收稿日期: 2022-10-16

基金项目: 国家社科基金项目“后理论语境下文论话语新形式主义转向研究”(21BZW061)

作者简介: 张 锋(1989—), 男, 湖南邵阳人, 湖南师范大学博士研究生, 研究方向为文艺理论。

of cross-media narrative: the mechanism of fictionalisation from picture to language and the mechanism of materialisation from language to picture. The former transforms picture narrative into language narrative with the author at the centre, while the latter reduces language narrative into picture narrative with the reader at the centre, both of which form the closed loop of the cross-media narrative mechanism of Ekphrasis.

Keywords: Ekphrasis; language; picture; media; cross-media narrative

艺格敷词 (Ekphrasis 或 Ecphrasis) 是源自古希腊的古老概念, 20 世纪 50 年代以来, 其被重新激活成为表征跨媒介叙事的重要概念而被反复提起。国内有关艺格敷词的研究成果不多, 且多数研究将艺格敷词作为一种既定的文学描写手法运用于具体文本的批评, 而对艺格敷词在历史演变过程中从修辞转向文学再到媒介的内在分野未予以足够关注, 对艺格敷词的跨媒介叙事机制的研究更是近乎空白。鉴于此, 本文尝试对艺格敷词的传统与历史发展进行梳理, 并阐述其在当代语境中的跨媒介叙事机制, 以期为当下文学与图像问题的研究提供借鉴。

一、艺格敷词的传统与文学分野

艺格敷词在古希腊语中意为“充分讲述”, 这一概念从最初的修辞艺格敷词缩小到文学艺格敷词, 再扩大到媒介艺格敷词。修辞艺格敷词指西方古典修辞学中对一切事物进行生动描述, 使其置于听者眼前的修辞训练; 文学艺格敷词特指用语言描写一件视觉艺术作品 (包括建筑、雕塑、绘画等), 让读者产生如在眼前之感的文学类型。媒介艺格敷词则指艺格敷词泛化为一个涉及文学、艺术史、考古学等多学科交叉的学科术语, 并最终在 20 世纪 90 年代后成为一种总括性“伞形”^[155] 术语, 用以指称文学文本中语言与图像相互转换的跨媒介叙事。

艺格敷词源于公元前 5 世纪古希腊的古典修辞学。当时, 科拉克斯 (Corax)、提西亚斯 (Tisias) 编撰了古希腊最早的“修辞手册”, 其目的在于把实践中广泛运用的修辞学方法与技巧进行整理归纳, 以指导人们在议会、法庭等公开场所更好地进行演说或辩护。到公元前 1 世纪, 忒翁 (Theon) 编撰了最早的、成体系的修辞学初阶训练手册 (Progumnasmata), 其中提到了 14 种修辞训练,

艺格敷词就是其中之一。忒翁给艺格敷词下了最早的定义: “艺格敷词是一种描述性的语言, 旨在将所描述的事物生动地展现在人们眼前。”^[23] 修辞学中的艺格敷词作为一种口头描述训练, 其描述的对象十分广泛, “可以是关于人物、事件、地点和时间”^{[31]97} 等几乎一切客观事物。实用性是修辞艺格敷词的基本品格, 其作用在于通过生动的语言描述以引起听众的共鸣, 达到特定的目的。

公元 1 世纪左右, 艺格敷词开始与文学结合, 逐渐从实用性功能中分离出审美性要素, 发展成一种艺术批评的方法。这一分野始于昆体良和朗吉努斯。昆体良用“幻象” (phantasia) 这一概念阐释了艺格敷词散文中的“生动再现”。他说: “希腊人称之为幻象 (我们称之为视觉), 正是通过这些幻象, 不存在的事物以眼睛似乎可见的形式呈现在我们的心灵。”^[24] 昆体良视艺格敷词是“心理形象”的视觉再现, 认为修辞学家正是通过塑造心理形象从而唤起听众的情感, 实现听众对虚构事物的再现。这一理论洞见对于文学艺格敷词的发展至关重要, 因为他明确提出通过心理这一中介连接了语言和视觉, 解释了艺术作品与受众之间的时空错位是如何产生联系的问题。朗吉努斯进一步区分了文学形象和修辞形象再现的不同。

“诗人和演说家都用形象, 但有不同的目的——诗的形象以使人惊心动魄为目的, 演说的形象却是为了意思的明晰——但是两者都有影响人们情感的企图。”^[4] 在朗吉努斯看来, 文学作品不同于演说那样需要描述准确的形象, 而是需要通过制造心理形象使人感到惊奇。这种心理形象往往是远离事实的, 如此才能使人惊心动魄。心理形象成为诗人的一种“武器”, 它利用“生动描写”强行把我们拖进了作者创造的幻象之中, 实现“征服听众”的目的。文学艺格敷词与修辞艺格敷词的分野就在于: 诗歌倾向制造游离事实的形象从

而制造感官上的惊奇,演说则倾向于还原贴近事实的形象而使人觉得可信。艺格敷词从修辞术语到文学术语的转换,一般认为是始于菲洛斯特拉托斯(Philostratus)的《画记》。菲洛斯特拉托斯创作了一系列名为《画记》的作品,其内容是对具体绘画作品进行书面描述。他着重描述绘画的故事情节,择取“神话故事或古典文学作品”^[5]的一些细节添加到描述当中,从而拓展了绘画表意之外的叙事空间。这些添加的细节,无疑就是文学虚构的成分。到文艺复兴时期时,艺格敷词更加广泛地用于阐释艺术作品,并逐渐形成一种描写绘画艺术作品的特定方式。

18世纪晚期以后,艺格敷词逐渐沉寂,这其中有两个方面的原因:其一,19世纪开始,修辞学开始衰落,到20世纪时,“修辞学的范围既被缩小了又被分散了,缩小到着重对风格的研究,分散到对文学作品的赏析,而不是对演讲的积极生成”^[6]。也就是说,20世纪的修辞伴随着文学的分野,脱离了古典修辞学的演讲的实用性,而转向文学的审美性。作为古典修辞之一的艺格敷词也不可避免地随之退入幕后。其二,20世纪语言与图像的意义被重新发现。一方面,“语言学转向”使得语言的主体性被重新评估、受到重视,使得艺格敷词从描述的语言变为语言的描述。另一方面,随着20世纪机械复制技术的勃兴,图像的大量生产制造了“机械复制时代”,图像作为社会和文学话语进入了人文社科研究的中心。古典时代,图像作品依靠手工制作,因此艺格敷词是对特定的艺术作品进行描述;机械复制时代的原作被大量复制,并因此制造出了大量的图像,这一时期对视觉艺术的描述就不再只是一种临时的、特定的文艺现象,而是成为了一种文化现象。因而,对图像进行生动描述的艺格敷词也不再只是一种“装饰”性的文学手段,而逐渐成为一种把握和理解世界的必要方式。

20世纪最早重新发现艺格敷词的是斯皮策,他在1955年发表的《〈希腊古瓮颂〉,或内容与元语法的对峙》一文中,将艺格敷词定义为一种“对绘画或雕塑艺术作品进行诗意描述的文学类型(genre)”^[7]。“诗意描述”使得文字叙事得以再现图像的叙事内容,“让寂静无声的视觉艺术发声并进行陈述”^[8]。从艺格敷词的发展历史来看,

其成为一种文学类型最初始于描述诸如高脚杯、瓮、箱柜、武器和盔甲以及饰带、雕塑等实用物^{[9][152]}。这类描述最初作为装饰性元素出现在文学文本中,后来逐渐成为描写图像艺术的惯例。这一惯例让艺格敷词成为一个技术性的通用术语,并且与图像艺术作品的联系逐渐成为一种延续到现代的稳固联系^{[10][8]}。在克里格看来,这一稳固的关系最终形成了一种对图像艺术进行文学描述的文学原则。这一原则一方面通过使用空间和造型艺术来象征文学的时间性和可塑性,也就是所谓的“空间冻结(freeze)时间”,实现“文学对造型艺术作品的模仿”^{[10][265]}。另一方面,诗歌将其语言媒介的透明性转化为空间艺术媒介的实体性^[11]。克里格实际上把艺格敷词的描述对象缩小为文学语言与图像艺术的相互模仿,艺格敷词被其视作一种文学上的形式化、制度化的媒介转换原则。20世纪90年代以来,随着视觉文化研究的兴起,赫弗南从语言与视觉的角度把艺格敷词描述的对象从图像艺术解放出来,扩大为更广泛的视觉再现,将其定义为“视觉再现的语言再现”^[12],米歇尔继承了这一定义^{[9][138]}。“视觉再现的语言再现”定义直接打通了语言与图像之间的跨媒介关系,媒介艺格敷词由此产生,并逐渐成为不同学科的新话题。

二、艺格敷词的跨媒介叙事

“视觉再现的语言再现”是图像与语言两种不同媒介在文本中的转换,是使用生动的语言描述再现视觉形象的文学活动,实际上就是语言叙图像、图像叙语言的跨媒介叙事。米歇尔认为,艺格敷词跨媒介叙事的核心在于克服异质的“他者”,也就是超越语言与视觉之间的壁垒,实现媒介间的自由转换。他认为这一破壁过程有三个阶段:艺格敷词的冷漠、希望和恐惧。

首先,艺格敷词的冷漠是指艺格敷词的跨媒介叙事是不可能的。通常而言,我们能直观感知到语言与图像本质上是不同的媒介,二者看起来不可相互替代,原因有二:其一,每种媒介相对其他媒介而言都是“他者”,各自固守自身的边界。边界一方面是指语言与图像的形式是界限分明的,文字是由约定俗成的线条构成,图像固然也可以由线条构成,但是相对而言,其是开放的,并且一般还包含明暗、色彩等其他元素;另一方面也

是指作为文学语言的文字与图像各自表征世界的模式相异。赵炎秋认为，图像与文字表征世界的方式有着根本区别。他说：“文字用所指表征世界，图像用能指表征世界，这是二者最重要的区别之一。”^{[13]105-106}这一区别实际上构成了二者存在的合法性。其二，语言的再现效果不可能达到“以文绘图”的程度。米歇尔在谈到语言与图像再现客体的区别时承认：“语言的再现不能像视觉那样再现它的客体——即不能将客体呈现在眼前。它可以指涉一个客体，描写它，联想它的意义，但却不能像图像那样把客体的视觉面貌呈现给我们。词语可以‘引用’，但绝不能‘看见’客体。”^{[9]138-139}由此可见，再准确、生动的文字描写，也不可能像“看”那样完全掌握视觉形象的方方面面，其只能使人感觉事物“如在眼前”，而不能使之真正地“在眼前”。

其次，艺格敷词的希望是指语言与图像的跨媒介叙事从不可能走向了可能。莱辛断定诗是“时间性媒介”，图像是“空间性媒介”。艺格敷词的希望则在于它能实现语言与图像间的互相转换，把语言表现的线性时间活动“净化”为空间结构，这样，语言与图像走出各自的领域而进入对方擅长的领域。一方面，从内容上，擅长表现空间结构的图像欲阐述语言形象，而擅长表现时间运动的语言欲表现视觉形象；另一方面，从形式上，图像与文本缝合在一起，形成了一个语言图像或图像文本。

最后，艺格敷词实现跨媒介叙事，意味着双方进入对方擅长的领域，这实际上是对原本媒介质地的破坏性重建，由此也就带来了艺格敷词的恐惧。在西方文艺理论领域中，视语言与图像的相互转换为一种“危险的杂交”的恐惧一直存在，这种恐惧源自转换须通过隐喻而实现。艺格敷词实现“时间”与“空间”的转换是可能的，但是，由于诗画二种媒介属性天然不同，这种转换就只能是隐喻性的。莱辛认为，作为时间艺术的诗能够模仿绘画，同样地，作为空间艺术的绘画也能模仿诗歌，但他也强调，须通过“暗示”进行模仿。他说：“绘画也能模仿动作，但是只能通过物体，用暗示的方式去摹仿动作。……诗也能描绘物体，但是只能通过动作，用暗示的方式去描述物体。”^{[14]91}赵炎秋认为，文字与图像具有相互

转化性。“一定的图像可以用一定的语言表述出来，一定的语言也可以用一定的图像加以表现”，这种转化的内在机制“首先在于文字的图像表述能力和图像的文字内蕴”，前提则是“文字与图像实际上是互相暗含的”^{[13]99-100}。所谓“暗示的方式”和“暗含”实际上指的就是隐喻的方式，这也意味着艺格敷词的语言与图像的相遇不是真实的交融，而是虚构的相遇，是一种虚构真实的跨媒介叙事。

戈尔德西认为：“艺格敷词的目的是使听者‘几乎成为观者’。从限定词‘几乎’可知，修辞学理论十分清楚，艺格敷词的描述是一种幻觉、假象的再现技术。”^{[2]3}可见，艺格敷词天然具有虚构的基因，它的媒介转换是一种虚构再现。这种虚构的再现是经由两次媒介形态的转换实现的，由此形成了米歇尔所说的艺格敷词的“三角关系”^{[9]151}：描述客体（图像）、描述主体（诗人）、描述接受者（读者）。“三角关系”形成两次媒介转换：诗人经描述把视觉再现转换成语言再现，读者重新把语言再现转换为视觉再现。这一过程是视觉到语言、语言到视觉的转换过程。视觉到语言的转换过程在图像与诗人之间完成，语言到视觉的转换过程则在诗人与读者之间完成。在这两次转换过程中，视觉到语言是实在的视觉形象经作者的主观化转化为语言形象过程，语言到视觉是读者努力把语言形象综合再现为视觉形象的过程。无论是诗人的主观化，还是读者的综合再现，从本质上看，其都是一种跨媒介叙事，也是一场文学的创造活动。

通过对艺格敷词“三角关系”的转换进行分析可发现，艺格敷词的虚构再现是符号的虚构在场。米歇尔认为，视觉形象作为文本的他者不是在场的，“它绝不会是在场，而必须作为潜在的缺场或者虚构的、比喻的在场而被想象出来”^{[9]145}。换言之，艺格敷词的形象始终是一种“不在场”的形象。当下，技术的发展带来了观看技术的变革，移动直播、VR/AR技术的应用提升了我们的“在场感”，在场叙事成为主流的观看之道。如果说移动直播实现的是“眼睛”在场、VR/AR技术实现的是“身体”在场，那么艺格敷词实现的则是“心理”在场。艺格敷词是语言赋予沉默的图像以言语，是一种替代图像说话的行为。由于不同媒介的性

质不同,从语言到图像的转换并不是同质转换,而需要中介进行转换,这个中介就是符号。莱辛在阐述造型艺术时就说:“造型艺术由于不用语言,需用一些符号标志,使人可以认出所描绘的对象究竟是什么。”^{[14]68}伊瑟尔认为语言艺术同样如此:“文学文本包含着大量标示其虚构特征的信号。”^[15]艺格敷词要实现语言艺术与图像艺术的转换,也需要一定的符号来标示。用符号实现视觉到语言、语言到视觉的转换,实际上就是用符号实现一种替代性的在场。德里达就认为,符号的本质是替代性。“符号作为实物的替代,具有从属性和临时性”,“当我们使用符号时,实物和所指的在场仅仅是一种假象、错觉,真正在场的只是代替它们的语言符号”^[16]。艺格敷词通过语言描述,让人感觉视觉形象仿佛“置于眼前”,也即让视觉形象实现“在场”。视觉形象的这种在场,是语言的替代性在场,也即是一种符号的在场;但是,这种在场性归根结底也只能是一种比喻、象征意义上的虚构在场,而非实际的在场。

三、艺格敷词的跨媒介叙事机制

艺格敷词的跨媒介叙事存在两个机制:从图像到语言的图语叙事,从语言到图像的语图叙事。作者把图像转换为语言叙事的文本,是由实到虚的虚化机制;读者把语言叙事还原为图像叙事的形象,是由虚到实的具化机制。虚化机制和具化机制构成艺格敷词跨媒介叙事的闭环。

(一)图语叙事的虚化机制

空间艺术作品把精神审美凝固为物质具象,实际上就是把精神“面相”中好的面貌“凝固”为空间形式。“凝固”的瞬间实际上也同时抹去了上下文语境,是“去语境”化的。艺格敷词诗人则试图逆转这一现象,重新赋予其上下文语境,这也就是“赋语境”。“赋语境”是指通过语言还原、丰富图像的语境,把空间的图像转换为时间的语言,把具象的图像作品虚化为语言作品。“赋语境”包括还原与丰富两个依次上升的阶段。“还原”指“准确描写”(sapheneia),其要求语言描述能反映细节真实,使其达到可信的程度,也就是要求对艺术作品的表象进行准确、细致的刻画,使其符合客观真实;“丰富”指“生动描写”(enageia),其要求语言添加虚构内容表现

艺术真实以达到审美的目的,也就是要求对艺术表象之外的内容进行虚构延伸,拓展其精神内涵,使其符合艺术真实。

艺格敷词最早作为一种主要运用于法庭、议会等公开场合演说修辞的手段,通过口头表达的方式与听众进行直接的互动。这就意味着,描述者与听者都是在场的,二者处于同一时空,演说者要说服听者,就必须让自己的描述符合真实,这样才能让听众信服。文学艺格敷词因诗人与读者不在同一时空,更需要其用语言的细节实现具象的“逼真”再现,使得读者觉得自己好似看到了具象本身一样。也就是说,其要通过增加细节的真实以达到“逼真”的效果,造成极高的可信度,诱导读者信以为真。例如,瓦萨里在其《名人传》如是描写米开朗基罗雕刻的摩西:

他端坐着,庄严肃穆,一臂靠在十诫板上,一手握石板,一手捋胡须,长须拳曲,头发——雕塑家发现甚难处理——在大理石上雕刻得如此精致、柔软、轻飘,一丝不乱,真叫人相信他的凿子变成了一枝铅笔。更不必提脸部多么美,那具有一个真正的圣徒和令人敬畏的君主所有的气质。……衣饰及其边缘雕凿得精致优美,臂及其肌肉、手及其骨和筋,表现得尽善尽美,腿、膝和足被造型优美的长统靴遮住……^[17]

瓦萨里用精准的语言描写将摩西的形态逼真地展现在读者面前,让读者信以为“真”,似乎能够“看到”摩西的外形和端庄的神态,但是,语言的逼真描写始终不能脱离客观的真实。贺拉斯在《诗艺》开篇谈到画家和诗人的虚构权利时说:“我们诗人要求有这种权利,同时也给予别人这种权利,但是不能因此就允许把野性的和驯服的结合起来,把蟒蛇和飞鸟、羔羊和猛虎,交配在一起。”^[18]贺拉斯在这里不是否认诗人的虚构,而是认为要实现再现事物的目的,就需要做到虚构与真实相结合,因为修辞艺格敷词虽然是基于实用的目的,但是想要说服听者则必须激起其惊奇的情感,使之获得审美的愉悦。同样地,文学艺格敷词虽然基于审美目标,但是要激起读者的情感,则不能脱离真实的描写而完全虚构,这是因为“文学语言所指涉的虚构情景,必须依靠可信性和反映现实世界本质真实的观念性内涵的支持,才能充分地发挥它的审美效能”^[19]。

当然，艺格敷词描述的真实是就其广义而言的。就艺格敷词而言，用语言描述视觉经验来追求真实描述的态度，也可以被认为是一种以客观、真实为宗旨的历史学家、考古学家的态度。尽管其目标值得我们肯定，但实际上这种状态只能是一种理想状态，而事实上，我们无法完全实现把视觉形象完全描述出来的目的。这是因为，图像艺术作品的内容与意义不仅是作为表象的物质而存在的，其更为重要的审美价值是作为物质之外的精神属性而存在的，特别是作为象征的意义而存在的。要解读视觉艺术作品的审美意蕴，不能只描述其客观的真实，还必须描述出其虚构的真实——包含在物质表象之下的象征意义。这就是说，要想表现视觉艺术作品象征的真实，艺格敷词的诗人应该努力追求审美真实，要恰当运用语言制造出恰当的语境，把视觉艺术作品所包孕的真实审美化地表现出来，而不能一味追求描述对象的真实，只用类似实证主义的方法去解读视觉艺术作品。

（二）语图叙事的具化机制

艺格敷词诗人把艺术作品的视觉再现转换为语言再现，实际上是一种个人化的文学活动，其中既包含客观真实，也包含主观的情感和思想。艺格敷词的具化机制是指读者将包含艺格敷词诗人主观情感和思想的文本语言再次转换，还原为具体的视觉形象的活动，即把语言再现转换为视觉再现的活动。

廖新田认为：“语言，作为思维、意识的代言，语言的种种成规（如语法、修辞、习惯、能力、禁忌等）也掺杂在图像思维中，主导着观看图像的走向。文字批评的直证性，让图画有明确的‘意图性视觉旨趣’。视觉批评的直证性让观/读者的想象沿着意图的暗示发展下去，则此旨趣更为专注、鲜明。”^[20]这说明，语言对图像的阐释具有引导作用。艺格敷词的读者是一个开放体，他们对艺格敷词诗人描述的视觉形象，首先是以自身的理性认知去判断它的真实性、合理性，而非跟着作者的描述去再现它。因此，对于艺格敷词诗人来说，就要尽可能通过语言去搭设与图像相近、相似、相关的语境，用苏珊·朗格的话来说，就是要为听众“提供了某种可供参照的情感”^[21]，以准确地传达艺术品所蕴含的作者的精神。换言之，

就是要激起读者产生艺术家进行创作时类似的情感体验，使他们被诗人设置的语境所召唤，随着诗人的语言描写一步步“看见”艺术作品的具象。艺格敷词意不在表现，而是要通过其在观众的头脑中产生一种模仿观看行为的效果、一种印象。

无论是艺格敷词诗人的语言再现，还是读者的想象性视觉再现，都是极其个人化的再现。诗人的想象是虚构，读者的想象则是使虚构符合真实并且激起其心理联觉功能。因此，诗人通过语言向读者传达的不是知识或经验，而是一个想象的象征物，它往往与其参照的艺术作品不一致，因为经过作者的虚构，同样一件艺术作品，不同的诗人可能描述出完全不一样的想象物。加之不同读者的文化水平不一样，对想象象征物的还原方向和程度也就不一样，这就可能导致艺格敷词具化的极端化。具体而言，艺格敷词对于超出文学内容之外的大量想象的、虚构的、个人化的描写内容，虽然将静止的空间变为了具有流动性、时间性的叙事行为，使其具有文义之外充分的阐释空间，但同时，这种文义之外的大量内容的填充，也可能远远超过文义所能承载的内容，从而颠倒作为形式的艺格敷词与诗歌内容主次的关系——驱赶了文学内容，形式主导了内容。米歇尔对《伊利亚特》中描写阿喀琉斯盾牌的艺格敷词就表现出这样的担忧：“阿喀琉斯的盾向我们展示了‘外在于’《伊利亚特》的史诗情节的一整个世界，这是阿喀琉斯绝不会知道的外在于历史的一个日常生活的世界。史诗与视觉再现之语言再现的关系于是被完全颠倒：《伊利亚特》的整个情节在阿喀琉斯的盾所提供的总体视觉中变成了一个碎片。”^{[9]168}从这个意义上来说，如果不对超出文义无限想象加以限制，就有可能导致读者的想象性“还原”进一步推动其远离艺术作品而滑向凝视的深渊。

我们需要引入历史来加以限制或者说平衡想象。艺格敷词中的诗人与读者的再现，不是也不可能是对艺术作品单纯的描述和再现，其再现的是含有丰富想象力和创造力的美的形象。当然，这种丰富绝不是任意的和完全主观的，而须符合时代特质，具有真实性、典型性的内容，或者说，这是一种文学真实，因为诗人的描述要被读者所

接受,就要唤起其“脑中图像”。“脑中图像在古代记忆理论和实际记忆方法中都起着至关重要的作用。知识,无论是从直接认知中获得的还是从别的途径间接获得的,都以视觉形式被储存,当遇到艺格敷词时,储存在头脑陈列室中的这些已有图像就会被唤起以作为回应。”^{[22]34}而要唤起读者的“脑中图像”,就需要社会历史的刺激。所谓社会历史就是普遍的文化,或者说是“知识话语”。如果缺少社会历史,艺格敷词的具化也难以准确实现,因为艺格敷词诗人无法预测读者对其描述内容进行想象性再现时的细节,也就不能保证读者能对作者描述的内容进行准确的再现。

“可是如果他利用一批共享的图像——这些图像来自感官知觉以及普遍文化,包括传统图像志——他多少就能控制听众的回应。”^{[22]34-35}尽管每个人的文化水平存在差异,但是因为他们生活在同一段历史当中,则其必然受到这一段历史“知识话语”的影响。这些共享的图像是含有时代普遍文化的“知识话语”,它们能够平衡读者的想象,将其对艺格敷词的想象控制在特定社会语境中,以确保艺格敷词诗人的描述在读者那里能准确地“还原”为视觉再现。

综上所述,艺格敷词源自西方的古典修辞学,其最初作为一种修辞的训练方法在古希腊、罗马时期被广泛使用。在这过程中,其逐渐与文学相结合,最终在20世纪成为一种颇有影响的文学类型,并逐步拓展到不同媒介间性、不同符号间性、不同艺术间性之中,尤其用来指称20世纪90年代以来的语言与图像这两种不同媒介在文本中的相互转换。艺格敷词的虚构再现和虚构在场是语图实现转换的基本特质,而艺格敷词的语图转换的内在机制包括从图像到语言、再从语言到图像两大机制,分别指向图语叙事机制和语图叙事机制,这二者实际上表征着虚化到具化的过程。艺格敷词正是通过这两个统一的叙事机制,实现了语言与图像的跨媒介叙事。艺格敷词在当代语境中作为一个指涉复杂的媒介转换系统,可以表征视觉到听觉、语言到视觉、图像到文学、诗人到读者等跨媒介的转换,其对当下的语图研究、跨媒介研究不乏参考价值。

参考文献:

- [1] 范景中,曹意强.美术史与观念史VI[M].南京:南京师范大学出版社,2007.
- [2] GOLDHILL S.What is Ekphrasis For?[J]. Classical Philology, 2007, 102(1).
- [3] WEBB R. Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice[M]. Farnham: Ashgate Publishing, 2009: 197-201.
- [4] 伍蠡甫,胡经之.西方文艺理论名著选编:上卷[M].北京:北京大学出版社,1985: 122.
- [5] 李 骁.艺格敷词的历史及功用[J].新美术,2018, 39(1): 56.
- [6] 胡曙中.美国新修辞学研究[M].上海:上海外语教育出版社,1999: 496.
- [7] SPITZER L. The “Ode on a Grecian Urn,” or Content Vs. Metagrammar[J]. Comparative Literature, 1955, 7(3): 207.
- [8] 章 燕.让无声的古瓮发出声音:济慈《希腊古瓮颂》的艺格敷词与想象[J].外国文学评论,2017(2): 170.
- [9] W.J.T.米歇尔.图像理论[M].陈永国,胡文征,译.北京:北京大学出版社,2006.
- [10] KRIEGER M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign[M]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019.
- [11] KRIEGER M. The Play and Place of Criticism[M]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967: 107.
- [12] HEFFERNAN J A. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery[M]. Chicago: University of Chicago Press, 2004: 3.
- [13] 赵炎秋.艺术视野下的文字与图像关系研究[M].北京:中国社会科学出版社,2021.
- [14] 莱辛.拉奥孔[M].朱光潜,译.北京:商务印书馆,2013.
- [15] 伊瑟尔.虚构与想象:文学人类学疆界[M].陈定家,汪正龙,译.长春:吉林人民出版社,2003: 12.
- [16] 王 泉,朱岩岩.解构主义[J].外国文学,2004(3): 67-72.
- [17] 乔治·瓦萨里.著名画家、雕塑家、建筑家传[M].刘明毅,译.北京:中国人民大学出版社,2005: 339-341.
- [18] 贺拉斯.诗艺[M].杨周翰,译.北京:人民文学出版社,1962: 13.
- [19] 王文成.文学语言中介论[M].济南:山东大学出版社,2002: 190.
- [20] 周 宪,从 丛.历史情境与文化空间[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2015: 146.
- [21] 苏珊·朗格.艺术问题[M].滕守尧,译.南京:南京出版社,2006: 111.
- [22] 张宝洲,范白丁.图像与题铭[M].杭州:中国美术学院出版社,2011.

责任编辑:黄声波