

乌斯宾斯基结构诗学研究：绘画中的视点 ——以《宫中侍女》为例

杨春丽

重庆交通职业学院，重庆 江津 402247

摘要：本文在梳理俄罗斯当代著名语文学家，塔尔图-莫斯科符号学派的代表人物乌斯宾斯基个人理论和欧洲结构主义的关联的基础上，以他的《结构诗学》中绘画中的视点为切入点，重新解读西班牙画家委拉斯贵兹的《宫中侍女》，以期用结构主义理论形成对绘画和相关理论的新理解。

关键词：视点；边框；绘画；背景；《宫中侍女》

1 乌斯宾斯基理论在西方

俄罗斯塔尔图-莫斯科学派的代表人物乌斯宾斯基的《结构诗学》围绕视点展开，在一个结构主义和解构主义同样过时的时代，重新在绘画领域中考察一个在20世纪小说研究中最热闹的题目^[1]——视点，重新梳理其在纷繁的理论中的位置和关联，对于通识教育是十分必要的。

在法国结构主义人类学家列维-斯特劳斯对神话进行开创性研究之后，结构主义理论从之前的俄国形式主义、布拉格学派到巴黎结构主义完成了大致的演变，叙事研究的革命化，新的文学科学——叙事学产生^[2]，此后法国学界结构主义和叙事学大致可以被视为同义词，结构主义在法国后来向解构主义转换，即英美学界统称的后结构主义，同为注重文本形式性的研究英美新批评和法国结构主义侧重点不同，前者主要以诗为研究对象，后者主要以叙事（小说）为研究对象。乌斯宾斯基的《结构诗学》阐发的“视点”就是现代叙事学（结构主义）理论的核心，他的研究模式和法国结构主义更加靠近。西方结构主义内部大致可以分为第一以热奈特为代表的法国结构主义和以英美新批评的侧重对能指系统探讨的一派，第二以俄罗斯的普洛普和法国的斯特劳斯开启的侧重对所指系统探讨的一派，至于罗兰·巴尔特和克里斯蒂瓦等人的结构主义理论偏向后者的同时有着综合二者的倾向。

表述“视点”观念最清晰的是美国韦恩·布斯的名著《小说修辞学》^[3]，乌斯宾斯基的《结构诗学》很大程度得益于布斯的书，显然他比布斯走得远，他把视点问题延伸到了意识形态、话语、空间-时间、心理层面，并把结构主义文本理论中的文本扩展到了大文本领域——造型艺术，书中涉及大量绘画的内容。大文本理论走得最远的是法国的克里斯蒂瓦，她认为文本具有生产性(productivity)，是一种生产过程，是一种生成文本，

阅读是一种摧毁和建构的过程，用文本理论代替了文学理论，在对文本的理解方面乌斯宾斯基的理论和克里斯蒂瓦如出一辙，而对结构主义的理论和实际运用方面乌斯宾斯基的理论和韦恩·布斯、热奈特的理论紧密相连。

视点被理论家们分为了很多种类，少则2种多则10几种，赵毅衡分为了九类，国内可能比较偏向热奈特的三类，内聚焦、外聚焦和零聚焦^[4]。内聚焦即叙述者“通过我们对事物的直接意识，对周围事物的态度的直接意识来把握自己”，即通过人物内心独白直接意识世界，相当于纯粹意识流小说，罗兰·巴尔特给出的最低标准是叙述段可用第一人称改写；外聚焦指“叙述者显然不知道主人公的真实思想”，即叙述者处于旁观状态、知道的东西比人物少，他可以不知道人物的前因后果，主要运用于侦探小说；零聚焦即无聚焦指叙述者处于一种无空间时间限制的全知全能状态，是传统小说采用的叙述方式。在《结构诗学》中乌斯宾斯基把视点分为“内部的”和“外部的”两类，笔者简称为内视点和外视点。内视点的叙述者“将自己置于相对于叙述内部的某个位置上”，外视点的叙述者“在叙述时占据了相对于被描述事件明显是外部的位置——同时，他仿佛从旁边描写它们”^[5]。如此看来热奈特的“内聚焦”对应于乌斯宾斯基的“内视点”；“外聚焦”和“零聚焦”对应于“外视点”；前者的叙述者和主人公同一，后者叙述者和主人公不同。

2 绘画中的视点

当乌斯宾斯基把文本扩展到绘画（造型艺术）时，在对绘画中的“视点”分析中形成了他结构主义理论的新创建，乌斯宾斯基的绘画中的视点理论专门讨论了内外视点、“边框”和背景等问题。内视点在乌斯宾斯基看来是古代画家（文艺复兴之前的画家）的叙述模式，他认为古代画家“描绘自己身边的世界，而不是由某个疏离的位置出发，因此占据了相当于画面

内部的位置”，即画家处在所描述现实世界的内部观察者的位置。外视点是随着阿尔贝蒂、达·芬奇等现代画家开启的文艺复兴绘画开启的叙述方式，即透视法产生的，画家从外部、从旁边、从某个固定的角度相对于被描绘现实外部的视点出发而被接受，即画家处在所描述现实之外的观察者的位置^[5]。与古代绘画相对应的是“逆向透视”，画家描绘的是对象本身即是的样子；与现代绘画相对应的是“线性透视”，画家描绘的是感觉到的对象的样子^[5]。

“边框”指绘画的“直接标记的界线（特别是它的画框）或者特别的结构形式”，正是作为界线的“边框”创造出画面，即边框是由外视点向内视点以及相反的过渡的标记。边框所属的空间是外视点占据的位置，观画的过程就是观者进入画家想象的空间时忘记了边框——画外世界和画内世界的边界，内视点即画家处于相对于画的内部位置——画面的基本部分，前者是加强衔接的的透视，后者是逆向透视。“一幅画的总体封闭的世界一般而言即由‘从内部’的观众视点出发而给出，它在画面边缘从背面的、自己‘外部的’方面出现在我们面前”，内视点和外视点的过渡构成了绘画的边框^[5]。

绘画的“背景”触及的是“画面中的画面”的问题，在乌氏看来即指在绘画的总体空间内微观空间之间的内部的结构“边框”，主景和背景有着对立的关系，背景空间可以以门孔或窗框的形式设置边界（“边框”），一幅画中可以存在数个这种连续描绘的空间层。作为装饰的“背景”通常描述的不是世界本身，而是世界的背景，即它提供的不是她作为画面的本身，而是作为画面的画面^[5]。

描绘周边的“边框”和“背景”从外视点的角度看则是合理的。可以被理解为前景镜性的“背景”可以使主画面不被遮蔽^[5]。

在分析空间-时间的特征描写层面的视点时，乌斯宾斯基在涉及绘画的维度也做了相应的描述。在他看来，透视可以被理解为对被描写的三维、四维空间进行传达的系统，线性的透视直接进行描绘时人的位置则作为读数的点出现。绘画在两维平面上对现实的多维空间进行的传达，此时，艺术家的位置则是关键的基点。造型艺术就其实质对被描写的世界本身的空间特征描述进行传达时要求相当大的具体性，在时间的特征描述方面却允许充分的不确定性。绘画的接受首先产生于空间，却不一定要求记忆。绘画的时间被表达出来有着观者选择的自由，对比空间视点它在接受的过程中没有或较少创造出新的符号。^[5]

3 《宫中侍女》的视点分析

《宫中侍女》是17世纪西班牙国王菲利普四世的御用画家

委拉斯贵兹的代表作。在福柯论述之前这幅画被看做一幅很有趣的画，人们认为这幅画展现的画家为西班牙国王和王后画像，小公主为了消除国王夫妇静坐画像的烦闷来看画家作画，而画家就画下了公主和随从侍女观画这个场景，画家要画的主角国王和王后就以镜子反射的形式出现在后面的镜子之中。这展现了一个刚好颠倒的画面场景，而画的中心（焦点）就是公主。艺术史家、图志学者贡布里希就是这种观点的代言人，他认为玛格丽特公主的两个侍女一个给公主递茶点，一个正在参拜作为模特的国王夫妇，背景中的成年人前来监视作画，画家在照相机发明以前捕捉到了一个现实的瞬间^[6]。这种观点一直在艺术史上处于主流并作为大学通识教育的版本得到流传。

这幅画因为福柯1966年的专著《词与物》的出版而引起了更加广泛的关注，很多研究和研讨会随后都因此而展开。在福柯看来，这幅画的中心是画面的镜子中突出的国王和王后，他们才是符号所要表象的对象即纯表象的可能、是话语权力的主体，是知识学要追溯的东西。正是“镜子提供了可见性的易位，这种易位既影响了其作为表象的空间，又影响了其作为表象的本性；它让我们在画布中间看到这幅画中什么东西必定是双重的看不见的”；具体而言首先镜子是被表象在左边的巨大的画布的反面，其次，它既在窗户的对面，又支持了窗，提供了一个画和画以外的东西的共有基础，第三，它是画室后墙的一个开口。镜子虽然是表象的是最微弱的复制，但是作为反映他成为画家本人、国王和观画者三者的共同位置，重叠着《宫中侍女》的作者、模特和目击者的三重目光，即被复制的模特、肖像、场景的真实中心三者的合一，这样把不可见转化为可见，对虚空的易位使得表象得以表象自身，发现人（主体），而主体的存在就是通过诸如绘画中所隐喻的词、机体和主体制造的客体来靠近的^[7]。

法国艺术史家阿拉斯明确阐明福柯犯了“错时论”，经过科学的产物X射线之类的帮助，可以肯定现在的这幅画经过了很大的修改，起初的左侧不是画家和画板，而是一个给公主下拜和献上权杖的人，而画面左边的侍女手里曾经拿着一枚戒指（修改时已被抹去），暗示着1656年准备继承王位公主玛格丽特和路易十四的婚约。后来因为公主弟弟普罗斯佩罗（未来的新国王）的出生画家在国王的同意之下更改了绘画，它的标题由《家族肖像》改为《宫中侍女》，而之前它是公主将会继承王位的有着强烈政治寓意的绘画，这幅本来有着公共性质的作品在修改之后具有了私密性，从1666年到1736年被陈列在国王的寝宫之中，阿拉斯于是指出福柯的阐释是建立在把作品置于今天在博物馆的展览品的基础上，把《宫中侍女》“共和化”了。修改之前的绘画作为公共作品：王室家族肖像，展现的是在镜子中的国王夫妇的映像，以公主为焦点，而镜中的人物体

现了一种王族遗产的神秘的权威性。绘画被修改之后,作为私人作品的绘画沦为画家向国王献殷勤的随意之作,绘画的焦点即转变为国王夫妇^[8]。

如果把福柯和贡布里希的文本分别看做是内视点的文本,从阿拉斯的角度来说就形成了一种外视点的文本,采用乌斯宾斯基的诗学理论来重新考量这幅画。

具体分析绘画中的视点,贡布里希认为绘画的中心是公主,福柯认为绘画的中心是镜子中的国王夫妇的表象;阿拉斯认为修改前的绘画的中心是公主而修改后的绘画的中心分为几何中心和想象中心,前者的中心是侍卫的肘部,后者的中心是镜子中的象征“超验客体”的国王夫妇,作品的意义是不断被制造和更新的,甚至可以超越画家和订购者本身的想法。

经过阿拉斯对“错时论”的纠正之后,目前在西班牙的普拉多博物馆的绘画是内视点和外视点的结合,绘画的左半部分是作家在原画的基础上拼补的。画的右半部分(原画)是依据透视法的原理描绘的,画家要描绘的是感觉到的世界,画家从一种疏离的位置出发,依据几何中心的提示观者看到的是门所暗示的出口,画家的视点是外部的。左边修改和补充的部分,画家描绘的是对象本身是其所是的世界,正如阿拉斯说画家和画板的不协调的比例,画家处于画中的内部位置,画家的视点是内部的,因此这幅画是介于古代绘画和现代绘画之间的,像很多小说文本一样,同一文本可能有多个视点。

绘画的“边框”除了整幅绘画的画框分隔了绘画内部的世界和绘画外部的世界,可以标示出观画者由外视点向内视点过渡之外,《宫中侍女》的特殊性在于它的另一个“边框”即分隔和标记绘画修改前后的绘画中的某条线,即福柯所说的“非位置(非场所)”或德勒兹的“褶子”。它分隔的和画框分隔的是两种不同世界,画框分隔的是艺术和现实两个世界,而它分开了是其所是和感觉到的两个世界,此时的“边框”作为一

种形式指引的标记可能可以通过科学射线测量出,对于一般观者而言外部和内部的科学区分不是很重要,重要的是观者对一种“非位置”的发现或创造,并且通过这种“非位置”的边框可以看到绘画在空间视点的层面上展示的时间视点,从右向左观者可以看到短短几年内西班牙王位的变迁,在绘画的二维空间内画家展现的多维世界的系统并不仅仅是由透视来表现的,这种特殊的海德格尔意义上的“一点点”的区分和涂抹除了展现了绘画文本的意识形态性视点的存在之外,一种观者、画家和意识形态控制者的主体位置的传达使得接受者可以自由地选择观看的顺序,从这个意义上说《宫中侍女》就处于古代绘画、古典绘画和当代绘画的交汇点上,正因如此它才被持续的探讨和发掘。

《宫中侍女》的“背景”(画中之画)从目前修改过的画面来看画面左边的委拉斯贵兹本人(刚被任命为国王的侍卫)和右边的在门边的女王的女王的侍卫,前者代表的意识形态变迁后增加的世界,后者代表着一个对画外空间开启的边界,而他们对主景的“镜子”烘托作用跃然纸上,画面下方的公主和侍女们在绘画被修改之后也作为“背景”出现,画面上方的巨型绘画开启的是艺术的世界,可以说它们都被“反射”的国王的有着本雅明意义上的“灵光”的肖像处于不同的世界,如此看来,此画的在笔法和单个人物的描绘上极其古典,而在视点的配置上极其当代和后现代。

4 结语

尽管视点本应代表的是一种科学理论,却很容易受到当代人的责难,因为它从古代就有着缺陷:柏拉图的《理想国》卷三关于纯粹叙述和完美模仿划分本身就有着无法抹去的漏洞,完美模仿不可能存在,正如罗兰·巴尔特所说一切都是叙述,利奥塔的《后现代状态》也没能解决科学和叙述的关系问题,科学必定排斥叙事,可是科学又必须由叙事来证明。

参考文献:

- [1] 赵毅衡. 当说者被说的时候[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 1998. 119.
- [2] [英] 特雷·伊格尔顿. 二十世纪文学理论[M]. 伍晓明译. 北京: 北京大学出版社, 2007. 100.
- [3] [美] 韦恩·布斯. 小说修辞学[M]. 付礼军译. 南宁: 广西人民出版社, 1987.
- [4] [法] 热拉尔·热奈特. 叙事话语, 新叙事话语[M]. 王文融译. 北京: 中国社会科学出版社, 1990. 129-133.
- [5] [俄] 鲍·安·乌斯宾斯基. 结构诗学. [M]. 彭甄译. 北京: 中国青年出版社. 2004. 116、119、147、122-123、131-133、137-138、70-71.
- [6] [英] 贡布里希. 艺术的故事[M]. 范景中译. 北京: 三联书店, 1999. 408-410.
- [7] [法] 米歇尔·福柯. 词与物[M]. 莫伟民译. 上海: 三联书店, 2002. 3-21、401-408.
- [8] [法] 达尼埃尔·阿拉斯. 我们什么也没看见[M]. 何蓓译、董强审校. 北京: 北京大学出版社, 2007. 130-157.

作者简介: 杨春丽, 女, 汉族, 重庆交通职业学院教师, 研究方向: 比较文学与世界文学。