

艺术的空位

观者与视觉逻辑

刘 毅 邵链鹏◎著

河北美术出版社

艺术的空位

观者与视觉逻辑

刘毅 邵链鹏◎著

河北美术出版社

责任编辑：赵小明 李菁华
装帧设计：侯恒浩 刘立品
责任校对：李 宏 张青艳

图书在版编目（C I P）数据

艺术的空位：观者与视觉逻辑 / 刘毅, 邵链鹏著
-- 石家庄：河北美术出版社, 2016.6
ISBN 978-7-5310-7424-3
I. ①艺… II. ①刘… ②邵… III. ①艺术史—研究—中国 IV. ①J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 130297 号

艺术的空位：观者与视觉逻辑
刘毅 邵链鹏 著

出版发行：河北美术出版社
地 址：石家庄市和平西路新文里 8 号
邮 编：050071
电 话：0311-87060677
网 址：www.hebms.com
制版印刷：石家庄文义印刷有限公司
开 本：890 毫米×1240 毫米 1/32
印 张：4.125
印 数：1000 册
版次印次：2016 年 6 月第 1 版 2016 年 6 月第 1 次印刷

定价：48.00 元



河北美术出版社



官方微博



微信公众平台

目 录

绪言.....	1
---------	---

第一篇：观者的理论

凝视与艺术的力量.....	7
语言、文本与观者的失落.....	24
观者的世界.....	43
为何观者与艺术作品“面对面”.....	64

第二篇：观者与现代

偶然性的证明.....	86
看与不看之间.....	102
看与思.....	121
画框与其外部的辩证法.....	140

第三篇：观者与历史

空无一物.....	147
艺术超越历史.....	149
归还观看的本质.....	160

结语.....	173
---------	-----

绪 言

美学。部分与整体的关系。部分之间的关系。从没有将观者纳入思考之中。观者的关系建构了艺术史。观者的一般原则建立起历史美学。¹

奥地利著名艺术史家李格尔在一份手稿边注中，曾写下这段有关观者最初的话语。这不仅标志着艺术的观者在长久缺席艺术史论语境之后的首次显露，也预示着艺术史在学科建构上迈向全新层面。在李格尔的语境中，观者展现的观看行为以及观者所带来的整个视觉场将成为艺术史以至于美学研究的一个重要契机，并以此来反思仅仅专注于艺术作品内部诸事项的研究范式。然而，这并不意味着他期望将观者作为艺术史的唯一准则，进而抛弃艺术作品所展现出的内容与内涵，而是力图在艺术家和艺术作品的对面召回曾经的观者，以此矫正对艺术史的种种主观想象。

19 世纪末 20 世纪初，艺术学的发展呈现为两种面向，其一是与美学的对峙；其二是与艺术史的结合。美学系统遭到解构，艺术门类不断细化，并呈现为平行的、网状的研究方式，而非原先美学式的综合体，而依据不同的理论立场进行专门性讨论。然而，从美学分离出来的艺术学，由于与美学存在过度的重合，最终又复归于美学范畴。

¹Quoted in Margret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992, p.224.

与艺术史相联系的艺术学，则成为对“精神科学”（Geisteswissenschaften）的一种回应。狄尔泰指出：“存在于生活之中的所有各种价值和意图，都是通过这种在他的内心之中发挥作用的、独立的精神世界表现出来的——他的所有各种活动的目标都是为了产生精神性的事实。”¹那么，这种精神性事实在艺术领域中的反馈就是“艺术科学”的建立。在《走向严谨的艺术科学》中，泽德尔迈尔以艺术科学与艺术史的双重眼光对狄尔泰所谓的“历史的王国”做出积极回应。他指明两种艺术史的研究方法，第一，艺术史是关于艺术作品身份鉴定与艺术作品性质界定的艺术史。强调对艺术作品的创作时代、地区以及对艺术作品的主题、形式、内容进行总结与归纳。第二，艺术史是通过考察作品身份、对作品进行分类以及通过历史背景在艺术作品之间建立一种广泛的联系。布朗也曾分析了两种艺术史，对艺术史（Art History）和艺术的历史（The History of Art）进行划分，他认为艺术史是以历史为核心，通过艺术这种媒介实现对个体或整个社会更加深刻的理解与认知；而艺术的历史是以艺术为主题，强调诸如图像学、风格研究等等方法来塑造历史。事实上，在建构艺术科学的背景中存在这样一条线索：研究者从对艺术家的研究转换到对艺术作品和文化史的融合。前者以瓦萨里的《艺术家传记》为开端，而后者则以19世纪末德语地区的研究方法为代表。其实，这也可以被视作“大写的艺术”通向现实维度转向过程中的节点。但是，在艺术史论的研究语境或者艺术科学的解构过程中，我们往往只能触碰到艺术家与艺术作品，而没能与艺术的观者照面。按照海德格尔的说法，艺术的现实维度是一个整体，即包含着艺术家、艺术作品与观者共同构

1 [德]狄尔泰：《精神科学引论（第一卷）》，艾彦译，南京：译林出版社，2012年版，第16页。

成的现实性整体。因此，在这个节点上，观者成为艺术研究现实性转向的关键点，也正是在这个意义上，李格尔才提出观者对于艺术史、美学以及文化批评的重要价值。

艺术史与艺术的历史，艺术家与艺术品，其实都生存在观者的视线之中。现代或古代、高级艺术或民间艺术，都与观者的体验构成一种“当下的”“共时性的”关联语境。海德格尔指出：“必须根据艺术作品如何与体验和享受它们的人相遭遇的情况来看待它们。”而尼采则从生命与意志的立场上挑明：“以艺术家的透镜看科学，而以生命的透镜看艺术。”海德格尔的“遭遇状况”、尼采的“生命透镜”均直接表达了观者的现实性存在，而胡塞尔则将观者的视线所及称之为“视域”，生活世界的普世视域。事实上，康德与黑格尔，尼采与李格尔，胡塞尔与海德格尔，本雅明与福柯，弗雷德与施坦伯格，伯格和弗里德伯格，西方思想家曾在哲学、社会学、心理学、艺术史等领域分别对观者问题进行解说。当然，观者问题还存在于一个特殊领域，这便是艺术考古学。在这个方面，中国学者有着非常深刻的思考。郑岩在一篇名为《论“半启门”》的文章中提出，单纯从时空框架进行艺术史研究往往是无效的，因为这些图像与观者的关联语境才具有决断性，观者应该站在哪里？这些图像是给谁看的？是生者还是死者？这些问题更加重要。而巫鸿的研究也特别有趣。在《重屏》中，他只将那些画中画作为分析对象。这里面内含深意。因为以往的研究都是研究者面对一幅图像，而在画中画的研究中，研究者所看到的是画作与观者共处，那么图像本身便昭示着视觉逻辑的存在。

艺术有着一种先天的属性，即可见性，按照让-吕克·马里翁的

说法，艺术其实就是使不可见者成为可见者。¹那么，艺术史总体上也就呈现为从不可见到可见的持续转化的历史。崇尚风格史与形式分析的学者往往只是关注可见者层面，他们只是看到了各种形式与形象的存在，而不会将眼光置于不可见者身上。这是容易理解的，形式作为现实涌现到观者面前，以各种色彩、线条、体块的形式被看到。然而，马里翁却指出只有在不可见者得到增强的情况下，种种可见者才能得到提升与深化。²对此，他特别举出弗朗切斯卡的《十字架传奇》作为解释：

在这幅作品的画面上，各个层次都被区分出来，其中有马匹、士兵、长矛，最后还有山丘，山丘上的帐篷，还有虽然宁静但也在受到攻击的营地。可视这些层次的区分并没有妨碍一些轮廓的堆积甚至混杂，以及一些形象和表面的错综纠缠。为了组织成真实的世界，简而言之，为了真正的形成世界，这幅可见的画面还缺少什么呢？不缺少任何可见的东西，既然应该出现的都出现了……而且很清楚地显现出来。如果不缺少任何可见的东西，那么缺少的正是不可见者……严格的说来，不可见者因此构建了可见者，并且分配可见者。³

马里翁在这里所说的不可见者是透视法，“透视导致通透地观看，

1[法]马里翁：《可见者的交错》，张建华译，桂林：漓江出版社 2015 年版，第 36 页

2同上，第 9 页。

3同上，第 9-11 页。

只有这样，绘画才能被看到”¹。如果以透视支撑可见者的标准考察早于弗朗切斯卡 200 余年的乔托的作品以至于西方艺术发展源头的埃及艺术作品，必然会发现那些作品缺失太多的可见者，以至于根本不像真实的世界。但是，无论乔托作品的观者还是古埃及、古希腊，以至于中国艺术、日本艺术或非洲艺术的观者，都不会依据这种可见者的多与少以及可见程度的高与低来评判与其相对应的艺术。这便是观者对艺术史种种主观想象的矫正。在李格尔看来，只有依照特定艺术家、艺术作品与观者的整体才能了解某种形式自身的价值，才能发现不可见者对可见者的提升，才能诸如透视这样的支配性规律中进入对艺术意志的指向与动力的探索。

本书将以观者为核心分别对观者的基本理论、观者的现代性阐释以及观者的历史性呈现进行分析。“观者的理论”并不是成熟的话题，而是一种试探性讨论。在这里，观看行为的心理运作为主旨，并成为进一步展现观者与艺术所应具有的相关语境的基础。“观者与现代”的前提是原本稳固的体系破裂了，就像哲学传统在海德格尔以至尼采那里逐渐消失了边界一般，在现代性到来的历史进程中，艺术也因观者与视觉逻辑而拓展到生活世界的现实境遇。在这里，“看”与“思”成为研究的中心问题，因为现代性的外在表征正是视觉形态。“观看与历史”带有一定的总结性，特别是我们如何从历史学所关注的内容与意义转换到历史性语境与现实境遇将成为言说的重点。这个转换过程，最终，将会展现为对观者与观看本身的回归。

1[法]马里翁：《可见者的交错》，张建华译，桂林：漓江出版社 2015 年版，第 18 页。

第一编：观者的理论

凝视与艺术的力量

一直以来，自然以自在的形式延续着。它拥有完善的内部系统，从其诞生之时起缓慢成长。孤独也随即来临。直到人类出现这一窘境才被打破。优雅的溪流、质朴的山川、弥漫的烟云拥有了欣赏者。起初人类赞叹大自然的秀美，而后他们看到另一面，畏惧并崇敬着它。伴随对自然的凝视与感悟，人类不仅认识了自我，同时还为人类世界铸造出坚实的基础。在无数的人造物之中，作为生命最强有力的部分，艺术备受青睐。不断的进步催促着我们重新审视艺术的力量，随即也开始了对人造世界的回眸。

人类创造物天生带有生命体征与社会属性，不同于溪流、山川、烟云的自在，它们具有功利性、目的性、压迫性和指向性。一块碎石原本自在地存在着，当人类遇到猎物或敌人时，俯身将其拾起，投掷出去，人类达成了既定目的。但是，这一活动并不意味着意识的导向性已经成熟，而仅仅是意志的外在显现。人类在自然环境中适应并摸索着。功利性与目的性是初级的认识阶段，是模糊的、自发的，也是本能的。在不断的摸索中，压迫感不断加重，指向性逐渐明晰，人类便进入了认识的第二阶段——尝试打磨一块碎石并将其制成锋利的武器。碎石的天然属性由于人的参与而得到重置并被赋予了新意义。进入第三阶段，碎石以人造物的身份被纳入社会范畴中。¹不同于前两个阶段，这里会出现反思、归纳和逻辑。人类不再以纯真的眼光观看

¹碎石的本质与外表均未发生改变，而是通过不同身份的限定而得到改变。

自然之物，而开始凝思人类知识的创造。通常能够为人类提供帮助的事物会得到更多的偏爱，其自身所具有的特质打动了我们。为了表达对它的这份情感，人类会选择美化它，并且按照特定的风俗给它一个巧妙的名称，甚至会在它的表面刻划出某位功勋人物的名字，使偶然的个体思维融入社会结构之中。艺术在这个过程中有了自己的使命。在最初阶段，原始人不需要思考艺术“是什么”和“为什么”这样的问题，而站在历史之后的现代人会有一个清晰广阔的视野——自然本质主导着事态的发展。但是，在自然物的身份得到转变后，其本质的主导作用渐渐消弱，人类的观念得到发扬。在此，自然与生命特征成为完整的统一体，通过知识、观念的凝结获得了新属性。其中，艺术是佼佼者，我们也常常会讲艺术是人类的天性。

一、观者的身位

一方面，精神产品需要以自然资源、知识资料为基础，构成其自身的物质属性；另一方面，艺术的作用更大程度上体现于“表达”之中，使艺术的结构呈现出繁复的组织形式。与线性发展的自然物不同，艺术以网状发散开来。¹当我们试图去分析艺术作品时，常常会感到困惑，似乎诸多因素，或强烈或微弱，或直接或间接地影响着艺术作品。这一状况来源于三个方面：第一，艺术具有复杂的结构与部分超越自然世界的抽象性；第二，由于对自我认知的缺乏，接受主体观察作品时处于被动地位；第三，对于艺术作品的研究往往存在很多假设，²我

¹自然物，例如麦穗的形成，经历了由种子到麦芽，再由麦芽发展成麦穗，通过对每一步的否定来推动自身的发展。相比之下，艺术以及其他精神范畴会存在持久的时间维度中相互影响、促进与渗透。诗歌、绘画、音乐以及宗教信仰与政治都处于同一范畴之中，某些特定因素成就了某一精神门类的凸显，但是整体的生存语境将始终保持在相对稳定的状态之中。

²种种假设并非将艺术视作神话而进行描述，关于这一点贡布里希有着详细的讨论。参见，[英]贡布里希：《艺术与错觉——图像再现的心理学研究》，林夕等译，长沙：湖南科学技术

们却期望赋予其客观性、科学性和规律性。首先，把艺术的意义定位于“存在”，¹艺术研究便应以归纳的形式得出客观真理，并且艺术的意义与价值在客观真理中得以实现，那么，艺术也就被固定于某个时间点或空间点上。根据伽达默尔的阐述便能理解艺术的真理是在发展运动中得以实现的。“对艺术作品的经验从根本上说总是超越了任何主观视域的，不管是艺术家的视域，还是接受者的视域。作者的思想绝不是衡量一部艺术作品的意义的可能尺度。”²由此也引出第二个问题：艺术研究是一种对现象的描述与证明。然而，艺术中无论是物质性的还是精神性的要素，都以现象的方式出现，但都是被改造的现象，是隐喻的、象征的，哪怕是再现性艺术，本质上也是一种抽象。最后，对于艺术的理解与心理学有着无法分割的联系。在《艺术与错觉》中，贡布里希在导言中便引用了弗理福伦德尔的警句：“艺术是心灵之事，所以任何一项科学性的艺术研究必然属于心理学范畴。它也可能涉及其他领域。但是，属于心理学范畴却永远不变。”³

从上述内容中可以看到，艺术的复杂性一方面来源于其自身结构，另一方面也来源于心理结构（创作者）。与艺术家表达的复杂性相对应的是观者的多样性接受，“艺术的语言对可见世界的指称方式既是那么明显，又是那么神秘，迄今仍有许多奥秘，除了能像我们运用语言一样，熟练地运用它——无须通晓它的语法学和语义学——的艺术

出版社，2000年版，导论部分。

1如果将艺术作品作为研究对象，即具有直接现实性与物性的客观存在对象，那么，这样的理解往往印象艺术是现实模具的概念，即艺术的属性由原型的属性所决定。如此，艺术便仅仅存在于形式之中。

2 [德]伽达默尔：《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》，洪汉鼎译，上海：上海译文出版社，1994年版，第6页。

3 [英]贡布里希：《艺术与错觉——图像再现的心理学研究》，林夕等译，长沙：湖南科学技术出版社，2000年版，第1页。

家自己以外，无人知晓。”¹对于观者而言，揣测艺术家的心理活动是不明智的。观者始终无法做到与作者的完美契合，技术上如此，心理层面上更是如此。因为从“经历”到“体验”，观者与作者都存在差别。那么，便会出现这样一种假设，即如果从单纯的主体性角度看待艺术作品，它便失去了标准。或者可以这样表述：艺术仅仅在艺术家眼里有技术上的优劣，而在艺术史家的视域中，它被转换成观念上的差异。对于艺术欣赏者而言，艺术是在被感知、被体验以至于被解释之后，其价值与意义才得以实现。最近，有一篇关于“文化旅游”的文章谈论到“他者”与“艺术构成”的关系问题。²文章认为“他者”对文化艺术生成起到了极为重要的作用。例如，“花腰傣”日常的劳作和活动都像舞蹈一样具有节奏感，而这种行为在面对观者时逐渐演化为文化符号。经过持续地发展，“本地人进行了化熟为生的文化运作”。³在客观事实与精神意向的对抗中，观者的心理结构与诉求起到了引导作用。“陌生感”导致了生活的符号化、艺术化，进而接受观者的检验。引导作用源于艺术创作与艺术欣赏的不平衡性，在于创作的规律性与欣赏的自由性。创作与欣赏是通过两条不同的思维路径完成的，我们可以将二者理解为完全对立的方式，即规律和自由、必然和偶然、共性与个性、压迫与享受等等。

二、观看与凝视

对于创作，每一位艺术家都会抱有“分享”的心态。可能是对个

1 [英]贡布里希：《艺术与错觉——图像再现的心理学研究》，林夕等译，长沙：湖南科学技术出版社，2000年版，第4页。

2其中涉及旅客对游览之地文化的向往。在此种条件下，大众的审美心理影响了游览之地的文化导向及其发展。参见，魏美仙《他者凝视中的艺术生成——沐村旅游展演艺术建构的人类学考察》，《广西民族大学学报（哲学与社会科学版）》，2009年第1期，第43-47页。

3魏美仙《他者凝视中的艺术生成——沐村旅游展演艺术建构的人类学考察》，《广西民族大学学报（哲学与社会科学版）》，2009年第1期，第46页。

人体验的分享，也可能是对某些价值判断的分享。这隶属于表达的范畴，艺术家通过艺术手段表达创造者的视点。诚然，艺术创作确实具有规律性与明确的界线，它需要对规律进行总结以达到对表现方式的熟识。另一方面，界限也基于观者所处的特定境遇，这就意味着一部作品表现的最低限度同观者理解的最低限度保持一致。¹分享是随艺术功能逐渐减弱而愈发强烈的。现代艺术中的抽象性越是观念化，就越体现出艺术家对分享的渴望。同时，在分享过程中，主导者并不是再现，而是暗示。直述往往无法体现出创作者的思绪，仅仅像证据一般，佐证历史与文化。²尤其在当代背景下，暗示似乎被运用得更加频繁。这种心态是艺术家的某种独特诉求，被分享的基础便是被观看，而被观看也就意味着被接受。因此，我们从这里也可以看到艺术家从始至终的“压迫感”。压迫感的左侧是规律和必然性，右侧是与自由个体分享。在创作结束前，压迫感是一直存在的，它鲜明地表现在艺术家的刻意控制之中。

观者则恰恰相反，从一开始便没有创作者的紧张之感，他从主动选择开始便不受秩序的约束。观看过程一般分为三步：第一是将画面的客观物转化为观者心中的主观物；第二是对主观的绝对化，使它走向极端（想象的极端）；第三是对极端主观物在无限发展的过程中不断进行调节，以纠正观看初期形成的误差。观看过程一旦开始，便会走向个性化。社会性给予符号规律性与共知性，而观看的状态是对社会限制的游离，也是对规律的排斥。观看过程赋予了艺术作品以想象力。我们说观看是艺术创作的完成阶段，并非评定作品，而是以作品

¹这一点是艺术作品与观者之间唯一的共通机制，通过它，观者与作品产生经验性联系。

²曹意强曾说明，图像证史并不是要求图像具有哪些可以仅仅从图像上做出的证明，而更重要的是通过图像去激发历史的力量。参见：曹意强：《图像证史——两个文化史经典案例》，《新美术》，2005年第2期。第24-38页。

为基点走向自由。一幅经典作品没有真正意义上的“完成”阶段，它随着观者的思维进程不断凝聚和发展，所谓创作完成的坐标是建立在艺术单纯作为对象的基础上的。同时，对一部作品的延伸也没有一定之规，正如斯特恩所言：“我倾向于这种观点：如果主观物被推向极端，那么它便可以允许任何事物以并非我们经常认为合理的方式走向美学感受。”¹

凝视便是将艺术的主观意识推向极端的开始。较之观看，凝视更具有创造性才能；与凝视相比，观看则更具客观现实性。首先从“投射作用”谈起，贡布里希由制导投射推出“预测产生错觉”，²而投射的形成与开始“显然有两个条件必须具备：其一是必须让观者确知怎样填补遗留的空白；其二是必须给观者一个‘屏幕’，即一块空白或不明确的区域，使他能向上投射预测的物象。”³根据这两个条件，可以辨别出“投射作用”实质上是处于观看阶段的心理活动。这两个准备条件促使观者停留在图像的指示与自我预测之中，是整个观看过程的“自在阶段”。这意味着凝视的实践功能没有被开启，仅仅在酝酿中。凝视的实践本身是构建观者精神世界并赋予这个世界意义的创造性行为活动。

凝视是一种纯粹的心理活动，来源于观者的体验。观看模式可以确定，但内容是偶然的、突发的，并且带有趣味性。凝视需要通过定义生效。一幅具体图像会在特定的情况下激发观者的欲望，开启“投

1 Juliet Steyn, *Experience of Art*. City University London, 2009. <http://www.city.ac.uk/cpm/ejournal/issue4/index.html>.

2在投射作用下，观者面对任何事物都会遵从一定的轨迹与模式，而错觉便在这一过程中产生。参见，[英]贡布里希：《艺术与错觉——图像再现的心理学研究》，林夕等译，长沙：湖南科学技术出版社，2000年版，第241-244页。

3[英]贡布里希：《艺术与错觉——图像再现的心理学研究》，林夕等译，长沙：湖南科学技术出版社，2000年版，第147页。

射作用”，就像贡布里希所说的“屏幕”，或者是“突然有了生气”的印象派绘画。¹另一方面，可以这样理解“投射作用”的两个条件，即在空白的“屏幕”上可以随意“投射”个性思维，即使是荒谬的、歪曲的。观看过程将图像进行重新构造并形成心理图像，以作为凝视的对象，由此可以确定凝视的对象是由视觉图像与心理图像共同构成的。在凝视中，暗示与引导转变为图像与概念。观看以图像为中心，图像的模糊性、不明确性是观看的起点，图像引导思维的走向进而形成想象的图画。凝视行为则不再需要提示，也不需要空白的“屏幕”，也不会出现实践前的预测。凝视的基础在心理活动过程中自我完善，因此它理解图像的内涵，具有明确的概念与方向性。在凝视中不会产生遐想或臆造，也不会产生由于观看的错觉而形成的误读与心理纠正。这种状态下可形成既定的事实，并且会在不断的认知过程中得到反馈。在凝视中，记忆图像或者说知识图像压倒视觉图像，因为视觉图像在观看中被意识所消解，并成为支持概念存在的必要条件。而记忆图像、知识图像就是启动精神力量的开关（记忆、知识与经验、符号相关联）。

三、从凝视图像到艺术力量

将艺术作为对象进行研究并作出形式上的或美学上的阐释，艺术似乎在观者的名义下自然占据着对象的位置，而观看也顺理成章地成为整个艺术过程的终端。问题随之出现，即艺术过程并非以艺术范畴的思维方式为主导。艺术品除了视觉意义之外，更重要的在于其本身具有特殊的观念，正如丹纳所畅想的，立志要

1 [英]贡布里希：《艺术与错觉——图像再现的心理学研究》，林夕等译，长沙：湖南科学技术出版社，2000年版，第147页。