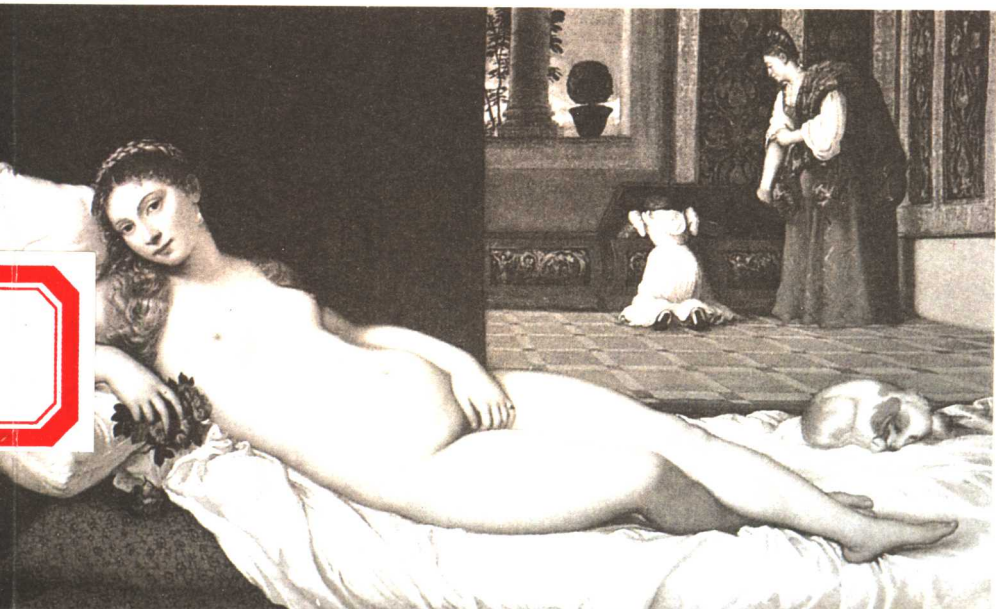
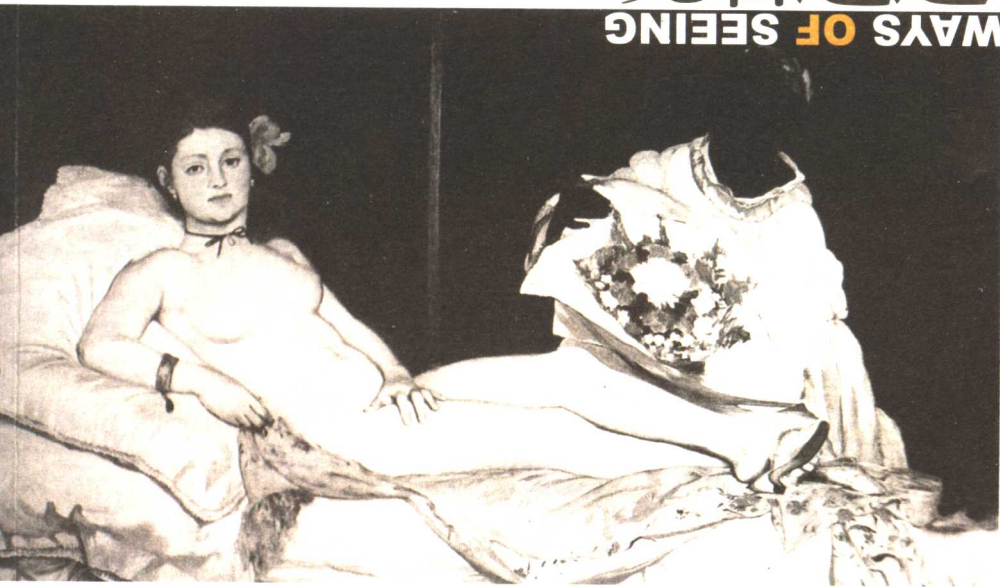


观看之道

WAYS OF SEEING



观看之道

WAYS OF SEEING



[英] 约翰·伯格 著
戴行钺 译

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

WAYS OF SEEING by John Berger
Copyright © 1972 by Penguin Books Ltd.
Published by arrangement with John Berger
Simplified Chinese translation copyright © 2005
by Guangxi Normal University Press
ALL RIGHTS RESERVED

著作权合同登记图字:20-2004-123

图书在版编目(CIP)数据

观看之道/(英)伯格著;戴行钺译. —桂林:广西
师范大学出版社,2005.1

(影像阅读)

ISBN 7-5633-5096-9

I. 观… II. ①伯…②戴… III. 艺术社会学-文
集 IV. J0-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 126103 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码:541004)
网址:www.bbtpress.com

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

徐水鑫旺物探印刷有限公司印刷

(河北省徐水县物探局大院 121 信箱 邮政编码:072555)

电话:0312-8645158

开本:880mm×1 230mm 1/32

印张:6 字数:32 千字

2005 年 1 月第 1 版 2005 年 1 月第 1 次印刷

印数:0 001~7 000 定价:18.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

致读者



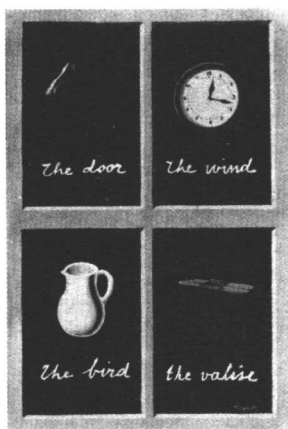
本书由我们五人合作编写。写作本书的缘起，乃来自电视系列片 *Ways of Seeing* 中的一些观念。我们力图扩充并详尽阐述这些观念。上述观念不仅影响本书内容，也影响其叙述方式。本书的形式，既顾及编写者的意图也兼顾书中的议题。

全书包括 7 篇编上序号的文章，以任何顺序阅读均可。其中 4 篇，图文并用，其余 3 篇，只用影像。这些纯图像篇章（论述观看女子的各种方法及油画传统中互相矛盾的各个方面）意在引发与言语篇章同样多的问题。有时，在图像篇章中，我们对于被复制的图画未加任何说明，实乃唯恐此类信息分散读者的注意力，以致影响正题。但是，所有图片说明均可在书末的“插图说明”中查到。

本书所有篇章均无妄加发挥之处，每篇仅涉及一个论题的某些方面，尤其是被现代历史意识推向突出地位的各个方面。本书旨在引发怀疑与讨论。

John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox,
Michael Dibb, Richard Hollis

THE KEY OF DREAMS BY MAGRITTE 1898-1967



观看先于言语。儿童先观看，后辨认，再说话。

但是，观看先于言语，还有另一层意思。正是观看确立了我们在周围世界的地位；我们用语言解释那个世界，可是语言并不能抹杀我们处于该世界包围之中这一事实。我们见到的与我们知道的，二者的关系从未被澄清。每天傍晚，我们见到太阳下山。我们知道地球正在转离太阳。然而，这种了解与解释，从未与这景观相符。超现实主义画家马格利特（Magritte）在他那幅《梦境之钥》（*The Key of Dreams*）的画中，对那

长存于言语与观看之间的鸿沟，作了一番探讨。

我们观看事物的方式，受知识与信仰的影响。中世纪的人相信地狱作为实体的确存在，对于他们，火的视觉含义必与今日的相异。可是他们的地狱观念，既同他们灼痛的体验有关，更与火焰燃成灰烬的景象紧密结合。

坠入爱河之际，意中人的目光是凝神专注、含情脉脉的。此刻，纵有千言万语，互相拥抱，也难释爱意，唯有缱绻缠绵，方能接近这种感觉。

然而，这种先于语言，又从未曾被语言完全解释清楚的观看，并非一种对刺激所作的机械反应。（除非把视觉过程中同视网膜有关的小部分孤立出来，这种看法才能成立。）我们只看见我们注视的东西，注视是一种选择行为。注视的结果是，将我们看见的事物纳入我们能及——虽然未必是伸手可及——的范围内。触摸事物，就是把自己置于与它的关系中。（闭上眼睛，在室内来回走动，注意触觉仿佛成了静止的、有限的视觉。）我们从不单单注视一件东西；我们总是在审度物我之间的关系。我们的视线总是在忙碌，总是在移动，总是将事物置于围绕它的事物链中，构造出呈现于我们面前者，亦即我们之所见。

能观看后不久，我们就意识到别人也能观看我们。他人的视线与我们的相结合，使我们确信自己置身于这可观看的世界之中。

如果我们承认我们可以看见那边的小山，那是因为我们设定从那座山上我们能被看见。视觉的这种交互性质比口头对话的更为根本。而对话，常常是一种以言语呈现此一交互关系的尝试：试图解释——无论以隐喻还是直白的方式——“你如何看事物的”，并试图发现“他如何看事物的”。

就本书所用词汇的含义而言，所有影像（image）都是人为的。



影像是重造或复制的景观。这是一种表象或一整套表象，已脱离了当初出现并得以保存的时间和空间，其保存时间从瞬息至数百年不等。每一影像都体现一种观看方法。一张照片也如是。因为照片并非如一般人认为是一种机械性的记录。每次我们观看一张照片，多少觉察到摄影师是从无数可供选择的景观中，挑选了眼前这角度。即使在随意拍摄的家庭快照中，也是如此。摄影师的观看方法，反映在他对题材的选择上。画家的观看方法，可由他在画布或画纸上所涂抹的痕迹重新构成。然而，尽管每一个影像都体现了一种观看方法，但我们对影像的理解和欣赏，还取决于各人独具的观看方法。（比如说，希拉是20个人中的一位，

而我们出于本身的缘故，偏把目光投向她。)

最初，制作影像是为了用幻想勾勒那不在眼前的事物的形貌。逐渐地，影像比它所表现的事物更能经得起岁月的磨炼，它还能提供某物或某人旧日的模样——从而也隐含了别人一度对这一题材的看法。其后，人们又承认影像还记录了制作者的具体观点。影像成为某甲如何看待某乙的实录。这是个体意识不断增强——伴随着不断增强的历史意识——的结果。试图精确地界定这一最后发展阶段的年代，未免失之轻率。但可以肯定，这种意识从欧洲文艺复兴初期即已存在。

除了影像，还没有任何一种遗物或古文献可直接确证各个朝代人民生活其中的世界。在这方面，影像比文献精确、丰富。上述说法也并不否定艺术的表现力或想像力，并不将其仅仅看作记录性的文献；相反，作品越见想像力，就越能让我们与艺术家深入地分享对眼前影像的感受。

然而，影像作为艺术品展出时，人们观赏的方式会受一整套有关艺术的旧有看法所影响。这些看法涉及：

美

真理

天才

文明

形式

地位

品位，等等

其中许多看法已不再适用于世界本身。(世界本身并非仅为客观现实，还包括意识。)这些看法既同当今格格不入，又使过去模糊不清，它们非但不能起澄清作用，反而造成神秘感。往昔，不会静候被人发现，等待恢复其本来面目。历史总是在构造今、昔的关系。结果，对今日的恐惧引来对往昔的神秘化。过去并非供人憩息的住处，而是为了采取行动而从中提取结论的源泉。把古代文化神秘化会造成双重损失：艺术品被不必要地置于遥不可及的境地；而历史提供给我们完善行动的结论，也日渐匮乏。

我们“看见”风景时，也就身入其境。我们若是“看见”过去的艺术品，便会置身于历史之中了。倘若有人妨碍我们观看它，我们就被剥夺了属于我们的历史。谁能从这种剥夺中获益呢？旧时的艺术被人搞得神秘莫测，只因少数的特权人物致力于编造历史，它能从回顾的角度，把统治阶级的作用合理化，而这种合理化，用现代眼光来看是再也站不住脚的。因此，昔日的艺术品非被神秘化不可。

让我们看看这种神秘化的典型例子。最近有两卷研究弗兰斯·哈尔斯(Frans Hals)的著作问世。这是当前研究该画家的权威作品。作为一本艺术史专著，它的水平属于中等。

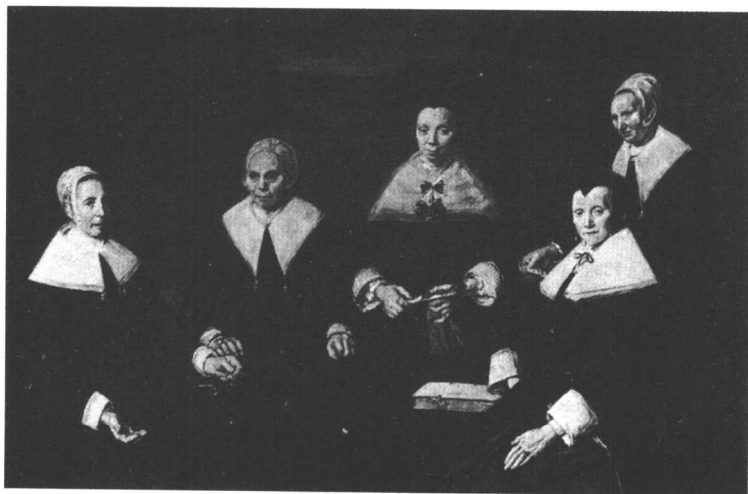
弗兰斯·哈尔斯最后两幅巨作描绘的是17世纪荷兰哈勒姆城中老年济贫院的男女管事，这两幅是官方委托制作的肖像画。当时，哈尔斯已是年逾80的穷老头了，他大半生债务缠身。1664年冬季，也就是他着手绘制这些肖像画的那一年，他依靠国家救济，领到三袋泥煤，否则也难逃冻毙的厄运。如今，端坐着的画中人，正是这类救济部门的官员。

该书作者对这些事实照录不误，接着明确指出：若认为这些图画，

REGENTS OF THE OLD MEN' S ALMS HOUSE
BY HALS 1580-1666



REGENTESSES OF THE OLD MEN' S ALMS HOUSE
BY HALS 1580-1666



对那些坐着的人有所批评，那是理解错误。他说，没有任何证据说明哈尔斯以痛苦的态度描绘这些人物。作者倒认为这些画是杰出的艺术品，同时解释了其中的道理。他对画中的女管事作了如下的描述：

每位女子以同等重要的身份，向我们讲述人类的处境。在**铺天盖地**的黑暗背景衬托下，她们同样清晰地突现在画面上，又被节奏有力的布局，以及由头和手组成的柔和的斜线格局，连成一体。对**深沉**而绚烂的黑色进行微妙的调节，使整幅画面**浑然一体**，进而与**强烈的**白色和生动的肤色，构成了**令人难忘的对比**，在此，断续的冲击达到了**浑厚与力度的高峰**。（重点是本书作者所加的）

影像的力量，系于画作构图的整体性。考虑画作的构图是顺理成章的事。然而，在这里，构图似乎被说成是它本身就是图画的感情关键。类似“浑然一体”、“令人难忘的对比”、“达到了浑厚与力度的高峰”这些说法，把影像激发起的感情，从生活体验转向冷漠的“艺术欣赏”层次。一切冲突消失殆尽。最后只剩下万古不变的“人类处境”，而该绘画则被称为杰作。

我们对哈尔斯或雇他作画的管事，所知甚少。提出详尽的证据来确定他们之间的关系，实难办到。可是画像本身倒提供了证据：画家眼中的一群男人和一群女人。研究这一证据，您自己可以作出判断。

艺术史家为这样率直的判断发愁：



正如哈尔斯其他许多画作一样，深刻的性格刻画几乎诱使我们相信我们了解画中男女的个性特征，甚至他们的习性脾气。

他所谓的“诱使”究竟是指什么？无非是画作对我们产生的影响。画作对我们发生影响，是因为我们接受了哈尔斯观察画中人的方式。我们并非不分青红皂白地接受这种看法。我们接受它，只是因为它与我们的观察人物、姿势、脸部表情和风俗习惯的方式相近。这之所以成为可能，是由于我们依然生活在一个社会关系和道德价值可与之相比较的社会中。正是这种原因，使肖像画呈现出一种心理和社会方面的紧迫感。也正是这点——而并非画家作为“诱惑者”的技巧——使我们确信自己能够理解画中人。

那位作者继续写道：

有些批评家认为，诱惑获得了十足的成功。例如，有人断言那位斜戴垂边帽的男管事，显出一副醉态，帽子也盖不住他那长而平直的头发，双目呆滞古怪，眼神涣散。

该书作者认为此话有欠公允。他辩称侧戴帽子是那个时代的风尚。他又引用医学观点，证明那位管事的表情，可能是面部麻痹症所造成。他强调，假如其中一人被画成醉汉，画中管事一定不会接受。也许有人会连篇累牍地讨论这些观点。（他们会说，17世纪荷兰的男子斜戴帽子，以示敢于冒险、风流倜傥的形象，而豪饮则是社会认可的行为，等等。）



但是，这种讨论只会使我们更远离那唯一关键的对立，而它也正是那位作者刻意回避的。

在这一对立中，男女管事逼视哈尔斯，一个穷困潦倒、失去名望的老画家依靠国家救济度日；哈尔斯则用贫民的目光审视他们，而且还必须力求客观，即力图超越贫民观察事物的方式。这些油画的戏剧性就在这里。一出由“令人难忘的对比”构成的戏剧。

神秘化与所用词汇毫不相干。神秘化是为原来极清楚的事实进行辩解的过程。哈尔斯开创肖像画的先河，描绘资本主义所创造的新派人物及其各种表情。他画的就是两个世纪后巴尔扎克（Balzac）所写的文学作品。然而，这位权威著作的作者，却用这样的一段话，总结那位艺术家的成就：

哈尔斯恪守他个人的观点，此举丰富了我们同时对代人的认识，也提高了我们对那不断增强的冲力之敬畏。这种力量足以让我们更清楚地看到生命的活力。

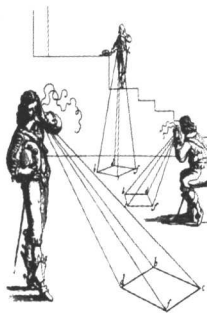
这就是神秘化。

为了避免将过去神秘化（过去也可能同样深受假马克思主义神秘化之害），让我们现在针对图中的影像，来审视今与昔现存的特殊关系。只有看清现今，我们才能对往昔提出恰当的问题。

今天，我们观赏往昔的艺术品，不同于前人的方式。实际上，我们运用了另一种观看方法。

这一区别不妨根据那时公认的透视法加以说明。透视法是欧洲艺术的特点，始创于文艺复兴早期。它是以观看者的目光为中心，统摄万物，就像灯塔中射出的光——只是并无光线向外射出，而是形象向内摄入。那些表象俗称为现实。透视法使那独一无二的眼睛成为世界万象的中心。一切都向眼睛聚拢，直至视点在远处消失。可见世界万象是为观看者安排的，正像宇宙一度被认为是为上帝而安排的。

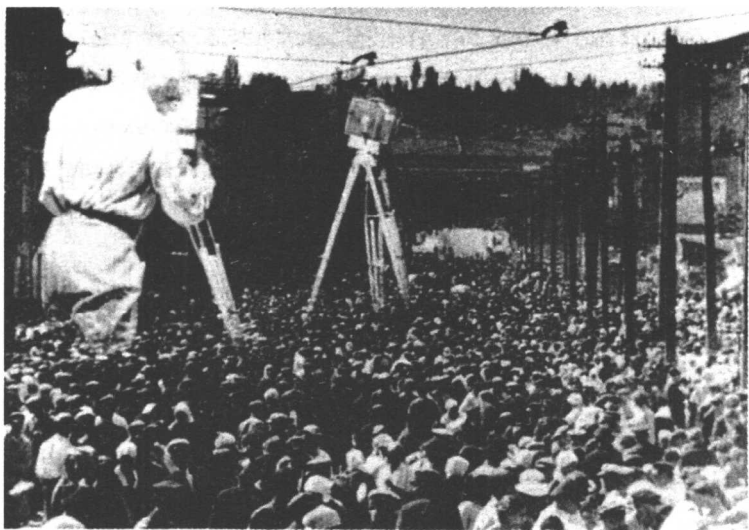
按照透视法的标准，不存在视觉的交互关系。不必让上帝处在同别人发生关系的情景之中：上帝自己就是情景。透视法的内在矛盾在于它构建了全部的真实影像，向独一无二的观察者呈现，而此人与上帝不同，只能于一时一地存在。



照相机发明之后，矛盾逐渐显露。

我是一只眼睛，一只机械眼睛。我——这部机器——用我观察世界的特有方式，把世界显示给你看。从今以后，我永远

STILL FROM MAN WITH A MOVIE CAMERA
BY VERTOV



地从人类凝固的羁绊中解放出来。我在不断地运动。我凑近各种物体，然后拉开彼此的距离。我钻在它们底下爬行。我同奔马的嘴巴并驾齐驱。我与人们同浮沉共升降。这就是我，一部机器，在混乱的运动中调遣部署，在最复杂的组合中记录一个接一个的运动。

我从时空的束缚中解放出来，我协调宇宙中个别或所有各点，由我主宰它们的立足之地。如此这般，我创造了认识世界的新观念。这样，我就用新的方式，解释你不了解的世界。[引自苏联革命电影导演齐加·维尔托夫 (Dziga Vertov) 于1923年写的一篇文章]

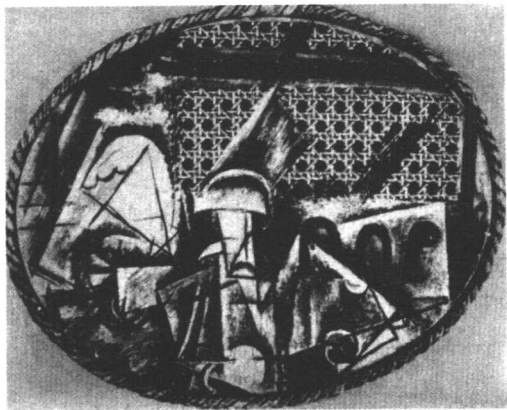
照相机分离出瞬间的表象，这样也就勾销了影像是永恒的观念。

换言之：时间流逝的观念同视觉经验是不可分割的（绘画属例外）。你见到什么，取决于你在何时何地。映入眼帘的一切，还同你所处的时空颇有关系。再也不能想像万物向人的眼睛聚拢，直至视线消失在无涯的天际。

这并不是说照相机发明之前，人们相信人人都能把万物尽收眼底。可是透视法规范了视野，似乎那才是理想的景观。运用透视法的每幅图画都在提醒观赏者他是世界唯一的中心。照相机——尤其是电影摄影机——表明中心是不存在的。

照相机的发明，改变了人们观看事物的方法。他们眼中的事物逐渐有了新的含义。这立刻反映在绘画上。

对印象派画家而言，可见物的自我展示并不是为了让人观看。相反，在不断的流动变化中，它成了难以捉摸的东西。对立体派画家而言，可见物再也不是独一无二的眼睛原来的对象，而是绘画对象（不论人或物）周围各处潜在景观的总和。



STILL LIFE WITH WICKER CHAIR
BY PICASSO 1881-1973