

尹吉男 主编

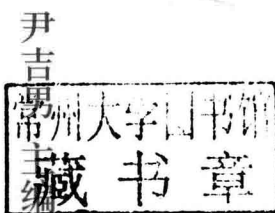
上海书画出版社

觀  
看  
之  
道

王 遜 美 术 史 论 坛  
暨 第 一 届 中 央 美 术 学 院 集  
博 士 后 论 坛 文 集

# 之觀 道看

王逊美术史论坛  
暨第一届中央美术学院  
博士后论坛文集



上海书画出版社

---

### 图书在版编目(CIP)数据

观看之道:王逊美术史论坛暨第一届中央美术学院博士后论坛文集/尹吉男主编.——上海:上海书画出版社, 2017.11

ISBN 978-7-5479-1644-5

I. ①观… II. ①尹… III. ①美术史-世界-文集  
IV. ①J110.9-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第267626号

---

## 主 编

尹吉男

## 副主编

于润生

## 编 委 (以姓氏笔画为序)

王云 王浩 陈捷 耿朔 黄小峰

## 观看之道:

### 王逊美术史论坛暨第一届中央美术学院博士后论坛文集

尹吉男 主编

---

责任编辑	王 剑 雷建梅
审 读	朱莘莘
责任校对	倪 凡 周倩芸
封面设计	王 峥
技术编辑	顾 杰

---

出版发行 上海世纪出版集团  
上海书画出版社

地址 上海市延安西路593号 200050

网址 [www.ewen.co](http://www.ewen.co)  
[www.shshuhua.com](http://www.shshuhua.com)

E-mail [shcpbh@163.com](mailto:shcpbh@163.com)

制版 上海文高文化发展有限公司

印刷 上海书刊印刷有限公司

经销 各地新华书店

开本 787×1092 1/16

印张 18

版次 2018年1月第1版 2018年1月第1次印刷

---

书号 ISBN 978-7-5479-1644-5

定价 128.00元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

## 大观园里的学术风景\*

李军

第一届“王逊美术史论坛”的主题是“观看之道”。实际上，我们的美术史研究领域，包括中央美术学院人文学院在内，越来越像是一个大观园。我们的女学生特别多，在座的女学者也特别多，好像一个女儿国，风景特别旖旎。实际上，我们这个学科的对象，包括这个会场，也汇聚了众多的景观，而这正是我们本次论坛的用意所在：聚焦观看和观看之道。在大观园里居住的都是年轻人，还可以看到各色风景，有贾宝玉的怡红院，林黛玉的潇湘馆，薛宝钗的蘅芜院，当然，更有妙玉的栊翠庵，还有一个可以登高远眺的大观楼。我们的论坛也是一个青年论坛，涉及不同的观看方式，有男性的，也有女性的——正如一位研究中国山水画的学者所提到的，汇聚了“三远之法”，折射出不同的风景。

其实，论坛的第一位发言人刘晋晋已经做了一个高屋建瓴的概括，即交错的观看之道。他所研究的李格尔形式主义美术史方法，在这方面有一个重要贡献，即提出了三种不同的观看方式：远距离观看即远观；近距离观看即近观；以及正常距离的观看——我们姑且叫作中观。中国文化中有很多观念都与“观看”有关（当然，“观念”一词本身也包含“观”在内）。先秦时期《易经·系辞》下篇，谈到了中国人对世界的看法，是所谓“仰者观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物”。王羲之在《兰亭集序》中也说：“仰观宇宙之大，俯察品类之盛。”“仰观”拥有非常远大和宏观的视野；“俯察”则是一个近距离的观看；而“观鸟兽之文与地之宜”，是一个正常的、我们彼此之间的观看视角。

那么，我们的大观园中也是洋洋大观，出现了各种各样的看法。首先是一种宏观或仰观式讨论，如马丽云研究18世纪欧洲中国风中的镜像和女性艺术空间，涉及到图像中西合璧的宏大问题；如张翀的《铜观之道》，讨论应该如何观察铜器，涉及从上古直到今天人们对于铜器的接受、鉴赏和传播

---

\* 本文为作者在“王逊美术史论坛暨第一届中央美术学院博士后论坛”上的总结发言。

等方法论问题；此外，我们还有魏志龙关于赣南“八景”的讨论，涉及中国人对于风景命名的研究。以上一类属仰观，颇为可观。

同时，我们还有微观的角度，有很多的俯察。比如唐宏峰把表情包拆得分得特别细腻，把它的套层和脱离了原有语境的各种关系做了一个解剖，十分玲珑可爱。王钊关于清宫《鸟谱》的研究，在18世纪背景下，把图像与博物学做了一个很微观的链接；他对于生物学知识的那种精微把握，尤其令人叹为观止，也折射出了我们的学科视野之所不能。同样还有赵晓雪对于充满个性的日本画家伊藤若冲微观世界的研究；虽然伊藤画的尺幅并不小，但是那些蝴蝶、鱼虫在他笔下被刻画得如此绚丽和奇异，实际上也是一种微观。还有赵伟对于永乐宫壁画的细微考证，给我留下了深刻的印象：在那么一个漫漶不清的画面里，她独具慧眼，辨认出一段在道教史上湮没了数百年的权力斗争。我想，这也从另一个方面，证明了艺术史研究作为独特的历史学，会对人文科学起到其他学科所起不到的作用。拥有这么一种微观视角的还包括赵娟，她通过三部书中的图版设计和位置经营，以及图版之间关系的考察，似乎借助一个高倍显微镜，看到了一个微观世界——德国汉学家鲍希曼在他的时代对于中国文化的一种特殊的、私密的情感。不幸的是，这种情感却随着后来的英文版和中文版版式的改易，渐渐失去了。

宏观也好，微观也好；仰观也好，俯察也好，它们都离不开我们在座每一个人自己的眼光。我们的世界是我们每天的日常，也是我们自己创造的那个永恒的生活世界。在论坛中，我们看到了很多类似于“观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物”这样的研究。对于一个与我们并无太多差异的画家个人的研究，往往带有这样一种“中观”视角的形态。比如王煜讨论汉代画像石、画像砖里的女性形象，即试图诉诸于我们的日常生活经验，即我们对于女性的态度，总是会超越道德伦理评价，先天地带有我们每个人所具有的那种生命的激情。孔子说“知之者不如好之者”；孟子说“吾未见好德如好色者也”；我们今天当是这类“好德不如好色者”。当然，这里的“色”不是“女色”，而是指这个灿烂的艺术世界，所以我们都耍有一双“好色”的眼睛。黄小茵则探讨了意大利文艺复兴艺术家兼学者瓦萨里故居中壁画的图像配置：一旦我们进入了艺术家的家居空间，实际上也进入了16世纪艺术家的心灵世界。李啸非的研究，让我们感到亲切的是，展现了16世纪皖南图书生产过程中，一个书商是如何塑造自己的形象的，他在自己的书中是怎么出现的，等等。这是一种与我们每个人息息相关的感受，意识到这点，历史的距离感突然就

被拉近了。还有王磊、赵琰哲等各位学者的相关讨论，在我看来，都带有这样一种“中观”的视角。当然，我们也会发现，这些视角之间并不是固定不变的，而是相互渗透的。就好像在我们这个大观园里，金陵十二钗各擅胜场，美不胜收。这是会议给我最强烈的印象。

正如郑岩教授在论坛开幕时所说，刚刚结束的世界艺术史大会已经成为过去时了。而我想说的是，我们的这个论坛却始终是一个现在进行时。即使它今天结束，但依然是万里长征第一步。第一届“王逊美术史论坛”，同时也是中央美术学院的第一届博士后美术史论坛，实际上刚刚开始。在这样的一个大观园里，美术史的前景和希望，就寄托我们在座的每一位身上。

但是，毫无疑问，如果我不提出些问题与不足，就不能满足大家对我的期望；因为我已经给自己树立了一个很坏的形象，也是一个渐入老境的、日趋苛刻的学人形象。当然，这只是从我个人角度出发，不一定客观，也不一定准确。就像我们经常要戴着眼镜、借助眼镜来看待事物，而我的眼镜现在是一半老花，一半近视，还加散光。所以看不准东西是完全可能的，先请大家原谅。

回顾这两天的会议，我先从刘晋晋的话题开始，即《交错的观看之道》。刘晋晋最后发言时说，每个学者要对自己的观看方式保有一种自觉，我非常欣赏这样的说法。用一种更加哲学的表述，就是我们每个人对于世界都有一种前理解，实际上都戴着一个有色眼镜。因此，包括我在内，所有学者都应对自己的研究前提有一种意识。当眼镜上有污渍的时候，应当及时把它去掉。作为历史学组成部分的美术史研究，我坚决强调这一点：它是一种很特别的历史学，微妙的历史学，因为它要处理的是精微的东西，也就是艺术作品。有些学者可能会出现这样一种情况：我事先就已经有了一种取舍；我事先决定了什么是能接受的，什么是不能接受的。这个时候，就需要对自己的论题之论域，有一个自觉的意识。

比如，之前一位学者在讨论中国山水画和宋明理学之间的关系时，概念本身是如何束缚了研究的进一步深入。众所周知，中国山水画最早是屏障画。同时，在敦煌壁画，从隋唐、五代和西夏以来，我们也能看到很多的山水画，但这样的山水画最早是作为佛像的背景而存在的。如果我们把背景和佛像当作一个整体来看待，那么这样一个状况实际上不是一个特例，而是常态，即风景总是与佛像一起存在的。这与屏障画的情况极其相似，即屏障画总是给主人当背景使用的。如果按照这个脉络来看的话，五代宋元的山水画，其实

就是主人和背景分离的过程。比如像五代的《江帆楼阁图》这样的屏风画被废弃了，然后在另一个空间里被装裱起来，挂在室内，这样它就跟它的主人脱离了。那一时刻，我们发现了纯粹的山水画。其实在那一时刻，观画者就是原来的主人，但当他转过身来的时候，他与他的背景脱离了关系。因此我想，这里并不一定要通过宋明理学来讨论宋代山水画的兴起。也就是说，艺术史其实有其自身的脉络。正因为观念有时会束缚我们的思想，才会出现类似北宋的郭熙受到了年代较晚的宋明理学影响之类的说辞，其实是不必要的。这是一个观念的锁链，应当将之去掉。

另一个问题是，在观看过程中，过于宏观的时候，有时我们会失去焦点，景物变虚了。很多学者在讨论问题的时候，有很多材料，但在呈现的时候，却缺乏焦点。他也许谈了很多很多东西，却没有一个能落地。那么，这就需要寻找一个办法，使得自己能够进入到事物里面去，进入个案研究的状态。往往也是这个时候，过于宏观的研究方式就会失去它的效力。所以这个时候，需要转入另外一种方式来处理，也许是微观的，也许是中观的。

还有是关于材料的有效性问题。跟刚才提到的失焦有相似性，它应该是基于将文本和验证文本的实地实物的考察结合起来解决。如果只是从文本进入的话，很多东西会失去它的准确性；也面临着将文本本身所携带的错误，移植进自身研究之中的危险。我想其实还是一个历史学最基本的问题：材料的准确性。论坛中还是有学者在引用方面出现一些问题。虽然瑕不掩瑜，但还是要有一个自觉。

还有就是关于框架性的问题。有学者在提到汉代神山的时候，一开始就处理汉代人对于神山虚无缥缈的想象问题，包括题目本身也将其命名为“一个虚设的视角”。但神山的问题难道真的只是艺术家任意的“虚设”吗？它与汉代人真实的地理和空间观念是什么关系？这之间可能缺少了一个论证环节，即我们若要解决汉代人空间意识中虚的、想象的一面，首先要解决它实的一面。这实的一面是什么？我想首先要去认识古代人对于空间的真实理解，即古人怎样从地理的角度来理解空间的。比如说九州的问题，比如李零先生在他的文章中多次提到的“岳海镇渎”等等问题。九州与五岳四镇、四海四渎的空间对应，标出了中国古代华夏世界观中区别真实与想象、熟悉与陌生的一条真正的边界，而那些神山、昆仑和瀛洲，都是处在这样一个世界之外并与它相关的东西。我想应该补充上这样一个背景，这样，我们是在讨论一个实和虚的关系，而不仅仅是虚的一面。这样一来，虚并非虚无缥缈，而是

实的变形和延伸。

此外，还有关于“好德与好色”问题，背后也有一个框架性的问题。我在阅读文本的过程中感到，作者好像混淆了不同层面的问题。比如在谈到道德的时候，他提出的问题是：在道德的背后，难道汉代人没有审美吗？但是审美本身是一个普泛的概念，道德也可以审美，并不一定要针对女性。比如说，画像石上流畅的线条是中国汉代艺术的一个重要特征，它是有美感的；而对于女性美的处理，则属特殊的审美问题，并非普泛的审美问题，因为造型本身即存在着审美。而这位学者提到，类似于“野合图”的这类作品，是披着道德外衣而实际上海淫海盗性质的。但是，如果我们揆以正常的人情人性的话，那么，如果这类画真的出自道德训诫的目的，其情节怎么可能被描画得如此露骨？不论中西，房中话题均属秘不示人。文艺复兴时期的“箱盖画”就是一种画在箱盖内侧里的裸体画，用以教授没有性经验的新婚夫妇。因此，论文把结论归结于道德层面，恐怕很难令人信服。它应该还有别的方面的理由作为支撑和依据，比如道教的“合气”等等，这些结论可能更易于让人接受。显然，问题并不应该放在美感的框架里进行讨论。

最后，我还想提一个观点创新的问题。从这些论文的标题里还是可以看到，年轻学者在进入学术界时，经常不免要考虑迎合会议主题，出现了大量这样观看、那样观看一类的题目。正如我们周围，仍到处充塞着诸如“纪念碑”“图像政治”“知识生成”等等流行概念。当一个青年学者要想获得合法性认可，借用新概念以求“画眉深浅入时无”，是不难理解的。但是，从学术创新的角度来说，对这些时尚应该有一个意识。我不得不说，很多文章没有给到我意外和惊喜的感觉。

实际上，每一个论坛都有主题，包括我今天在此做的总结发言，也是一个命题作文。当然，与大家相比，我的这篇可能是其中最晚也更差的一篇。所以就打住，敬请大家批评。



# 目 录

大观园里的学术风景 李军

## 一、对观看的观看

交错的观看之道 刘晋晋 3

套层与脱域：表情包大战的图像政治 唐宏峰 15

观看的自觉

——《拉奥孔》之论与诗画异质说 贺询 21

## 二、多元碰撞的观看

清宫《鸟谱》创作源流及相关图像的传播 王钊 34

乌托邦的图景

——欧洲十八世纪“中国风”镜画及女性空间再思

马丽云 54

吉星高照

——以《日月合璧五星联珠图》为中心探讨乾隆朝

祥瑞图像的绘制 赵琰哲 68

屏风书的观看之道

——以汉唐之间杂体书屏风为中心 庄谦之 85

### 三、观看与权力

#### 虚设的视角

——汉代的神山图像与视觉想象 王磊 102

#### “好德”与“好色”

——汉代列女图像的两种观看功能 王煜 117

铜观之道(间) 张翀 131

从赣南八景谈地景与权力 魏志龙 150

### 四、看与见

#### 空间版《名人传》

——瓦萨里故居“诸艺厅”与艺术理论的视觉化 黄小茵 162

#### 图中春秋

——永乐宫重阳殿壁画中的法派意图 赵伟 172

#### 乾隆御容画及其空相观

——丁观鹏《扫象图》、郎世宁《乾隆观画图》研究  
王中旭 184

#### 丹青不知老将至

——以伊藤若冲《动植彩绘》为中心 赵晓雪 201

辽代飞狐县阁子院新考(摘要) 张少 218

### 五、传播流变的观看

#### “复调”与观看：《中国建筑艺术与景观》图版序列研究

赵娟 223

#### 书中的“主人像”：环翠堂与十六世纪书籍中的图像消费

李啸非 244

#### 梦与视觉权力

——解读超现实艺术语言的社会观看模式 朱救呈 260

## 对观看的观看



## 交错的观看之道

观看方式向来是人们日常使用的一个表述方式。从约翰·伯格（John Berge）的《观看之道》发表以来，对观看方式的讨论也成为了人文学科中的平常话。无论在艺术史还是视觉文化的论文中都可以经常遇到这个最熟悉的生词。似乎没有人不理解该词含义，然而涉及观看方式的文章之间往往又无法进行对话。在艺术史和视觉文化中，“视觉方式”或“观看之道”或“视觉模式”<sup>1</sup>都称不上是一个专门术语。“观看方式”这样的说法在文学、哲学、神学，甚至在数学和天文学中都会被使用。正因为观看方式不是一个标准的学科术语，所以哪怕在艺术史之内，该词的用法也十分多样。几乎每篇相关论文中讨论的“观看方式”都是视觉中完全不同的方面，比如讨论透视法的光学特征和讨论古人对墓室壁画的解读方式都可以被纳入观看方式的名下。无疑这不是两种并列的观看方式，而是分别处于这个概念的两个不同方面。正因为观看一个对象的方式是复杂的，观看方式涉及的层次是多重的，所以“观看方式”这个概念本身也并非单一。所谓的观看之道不是一条康庄大道，而是由众多道路、岔路交错而成。但是由于该词太普通，使用这个术语的学者们往往只是单纯使用着自己观念中的观看方式，很少意识到该词的其他含义，更不要说进行反思。这造成了学科话语内部的混乱。虽然没有理由固定该词唯一正确的内涵，但是有必要通过梳理历史和当代文献中该词的多重用法把该词的各种使用情况展现出来，使得对该词的使用从随意变为自觉，从而避免研究者的各说各话。当然追溯一个术语的历史源头并非打算复辟所谓原意，而是希望拓宽当代视野，让过去的观念焕发出新的生命。

### 视觉的社会建构

如果对当下出现观看方式的学术论文稍加整理，就会发现绝大多数对该问题的论述实际上并未涉及到真正的生理意义上的观看和视觉问题。在这些论文中“观看”只是“知道”、“理解”的代名词，所谓对观看方式的分析实乃对作品的文化内涵、文化背景，作者的意图、态度、意识形态的分析。这也是为何当下的视觉方式往往和文化研究、文化研究型的视觉文化研究相关。在艺术史中对这种观看方式的分析只是图像志、图像学、社会学方法、语境分析等传统方法的化妆和异名而已。这类论文最简单的分辨方式是：如果把其中的“观看”或“视觉”二字换成“理解”，不会对文章构成任何障碍。这说明视觉在其中只是对于视觉艺术品或视觉对象的一个分类标签，其在论文的结构中没有自身特殊的功能和意义。

当然并不是说这种对观看方式的讨论是无价值的。这类论文正好体现了观看的重

要功能以及视觉的社会建构的特征。把视觉与知或理解相联系本身并非是一个学术创见，更不是文化研究的贡献，而是人类观念中的平常话。英语口语中的“*I see*”就是我知道的意思。尤其是在西方的视觉中心主义传统中视觉一直被当做人认识世界的主要手段，是黑格尔所谓的理论感官。就像一篇文章的题目所言“*Ways of Knowing Are Ways of Seeing*”<sup>2</sup>。当我们把观看方式等同于知的方式之时，所谓观看方式讨论的就是观者由于不同的文化、社会、知识、观念、意识形态背景的差异，所看到（理解）的对象就是不同的。这个不同包括在世界中选取的注意的对象的不同、在同一对象上注意到的方面的不同，以及对象对于观者所体现的意义不同。反过来，对于追求作者原意的艺术史而言，观看方式则是艺术品的解释者如何获得与原作者相同或相近的知识背景，从而可以通过自身来还原作品原意的问题。文化研究则更多通过分析作品来解析原作者所具有的知识或意识形态。这种研究中的视觉绝对地依附于知道和理解，并被社会文化背景所左右。那么这种观看方式的研究实际上就是视觉文化中所说的视觉的社会建构。观察者能看见什么，以及所见之物对其的意义都是文化建构的结果。

这个类型的研究在数量上无疑是最多的，最普及的。贡布里希在《艺术与错觉》中用知觉心理学证明了人的所见受所知的影响，可以说在理论上为视觉的社会建构铺平了道路。<sup>3</sup>此外这种广泛的认同和使用与文化研究、社会学方法、马克思主义的意识形态分析等都有着密切的联系。正是上述这些研究形成了研究视觉的社会建构的大背景，或者说把学术兴趣导向了作品背后的观念或意识形态。但是观看方式的问题之所以能凸显于文化研究或意识形态分析的整体，是因为约翰·伯格的著作（一开始为BBC纪录片）《观看之道》。这从2012年《视觉文化杂志》为纪念《观看之道》发表40周年出版的专刊可见一斑。为一本书（而且还是一本不厚的小册子）做专刊本身就很少见。在这一期中众多视觉文化领域的学者纷纷表示这本书对自己有非常大的影响。可以说在《观看之道》发表之前，“观看方式”只是一个普通短语；之后借助约翰·伯格的金手指，这个短语真正成了一种研究的方向和类型。《观看之道》开篇提出：“我们见到的与我们知道的，二者的关系从未被澄清。”而回答则是：“我们观看事物的方式，受知识与信仰的影响。”<sup>4</sup>书中虽然也提及了摄影的不同角度这种光学问题，但是并未展开。相反书中讨论的是打破审美的和专家式的对艺术品的神秘化，在艺术品传播过程中形成的多重含义的解读中拒绝参与等级制度和资本的阴谋，总之艺术品“已经成为一个政治问题”。全书中对人体绘画中女性的被观看地位，油画中财产、地位、等级的分析以及商业广告用消费的白日梦掩盖资本主义制度，都是现今已经耳熟能详的分析。可以说伯格的《观看之道》直到当下依然是大多数观看方式研究的奠基之作和理论模板。

然而只要仔细阅读该书就会发现约翰·伯格对观看方式的兴趣并非独创，而是来自于另一位著名理论家。《观看之道》中总论性质的第一章最后写道：“本文许多观点取自德国批评家与哲学家瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）40多年前写的一篇文章。”<sup>5</sup>

亦即《机械复制时代的艺术作品》。以往对该文的讨论多专注于灵韵的概念。其实本雅明在文中还提到了历史上对于艺术品不同的接受方式：膜拜和展示、视觉和触觉、心神涣散和凝神专注。虽然没有直接使用“观看方式”这个表述方式，但是本雅明使用的术语是“感知方式”。约翰·伯格所谓的艺术品的神秘化、艺术品被“包装在彻头彻尾虚伪的虔信气氛中”<sup>6</sup>，就是对本雅明所言的艺术品的礼仪功能（包括审美的世俗化的礼仪）的转述；约翰·伯格对艺术品政治意义的专注也正是在实践本雅明所说的“艺术的根据不再是礼仪，而是另一种实践：政治”<sup>7</sup>。当然在约翰·伯格那里，艺术品之所以能成为意识形态分析的对象，正是由于复制技术的发展使得“经过复制的形象，会使自己投合一切目的”，从而应该“属于那些能够把它应用在自己实际生活中的人”。<sup>8</sup>复制自然是本雅明文章的主要论题。一位马克思主义者影响另一位马克思主义者没有任何可惊异之处。本雅明也是所谓视觉文化研究中五位最重要的理论家之一<sup>9</sup>，把观看方式的源头追溯到本雅明再正常不过。但是实际上无法为当下的研究提供更多的启发。对历史追溯也不应停留于此。

### 形式主义作为源头

《机械复制时代的艺术作品》第三节中，本雅明提出人类的感知方式随着生活方式改变也在改变之后，举证的例子是《罗马晚期的工艺美术》和《维也纳创世纪》。接着他就直接开始讨论这两个例子所对应著作的作者：维也纳学派的李格尔（Alois Riegl）和维克霍夫（Franz Wiekhoff），并称他们最先“挖掘当时起作用的感知构成”。感知方式的历史变化并不是马克思主义的传统论题。而李格尔在《罗马晚期的工艺美术》等书中把感知的历史变化，尤其是视觉的历史变化当做艺术史的核心。李格尔对感官与形式关系的关注又来自希尔德布兰特（Adolf von Hildebrand）的《造型艺术中的形式问题》。也就是说本雅明之所以会把感知方式的历史变化作为《机械复制时代的艺术作品》一文的理论支点完全是受了李格尔等人的影响。由于感知方式无论在李格尔还是本雅明的论文中都仅涉及视觉艺术，所以约翰·伯格最终将其缩小为视觉方式。而且“观看”本身的多义性又加强了感官与知之间的联系。这意味着今天社会建构类型的观看方式研究的直接源头其实是维也纳学派或者说是艺术史中的形式主义。

这确实是个与一般观点相异的谱系。在关于艺术史学史或是视觉文化谱系的流行看法和套话中，注重作品内向观的形式主义对立于注重作品内容的图像学或文化史等外向观研究。因而无论是当代的视觉文化研究还是新艺术史都被认为是源于对形式主义的摒弃。但是笔者在对视觉文化关键词的研究中已经不止一次发现德语形式主义艺术史成了今日视觉文化理论的源头。<sup>10</sup>事实上所谓的形式主义艺术史并不是绝对不问世事，与社会、文化背景或政治绝缘的理论。例如早已有德国艺术史家讨论了沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）研究中的政治问题。但是本雅明更倾向于李格尔。他认为与沃尔夫林的形式分

析相比,李格尔能把握住个别作品向其文化和智性功能的转变,关注其时代的重要问题,因而是新型美术学者的先驱。<sup>11</sup>当然对于本雅明这个法兰克福学派成员而言,形式主义艺术史家对社会的关注显然不够:“他们在认识论上的意义深远,但局限性也在于仅仅满足于揭示罗马晚期特有之感知的形式标志,而未曾努力——或许他们也不可能抱有这样的希望——指明这些感知变化所表现出来的社会变革。”<sup>12</sup>正是由于本雅明对于感知变化背后的“社会变革”的强调,才有了约翰·伯格对视觉方式背后的知识、信仰、社会关系、权力等的研究。虽然本雅明本人在《机械复制时代的艺术作品》中实际上并没有真正分析感知变化背后的“社会条件”。因为本雅明的分析中灵韵没落的“社会基础”是大众作用的增长,而灵韵没落是“以感知为媒介的变化”,换言之感知方式只是灵韵没落的媒介而不是其本身。这里本雅明其实偷换了论题。后文中谈到大众对参与方式的影响,但是他却并未在自己对举的凝神专注与随意的观看<sup>13</sup>之间设置历史顺序。

然而与本雅明的指责相反,李格尔的形式主义理论本身就已经蕴含了视觉的社会建构的方面。只是李格尔未将其单独提出或总结为口号。首先李格尔认为眼睛只感知面(长宽等),对深度的了解只有在客体为我们所知的情况下才能通过透视缩短、阴影、遮挡等实现。所以视觉不同于纯触觉的直接性,需要“若干知觉的综合”,并“以主观思维过程的介入为先决条件”。<sup>14</sup>这里所谓的主观思维亦即储存于记忆中的对物体空间形态、深度等的知识或经验。李格尔认为古埃及艺术是触觉的,近距离观看的,因而是直观的和客观的;希腊人的艺术是触觉-视觉混合的,正常距离观看的,因而是主观上更正确,客观上不清晰的。这些失去的直观性必须“用知识经验来替代”。西罗马人执着于巴西利卡也是以主观体验代替感官的知觉方式。李格尔的这种观点来自于希尔德布兰特。换言之李格尔的视觉中知识、经验等社会建构的因素是作用于识别、感知物体的层面,而不像后来在《观看之道》中作用于对作品内容的进一步分析。乍一看李格尔的视觉的社会建构停留于较低层面,但是他的理论也意味着视觉的社会建构或知识、意识形态的影响贯穿于作品的全部环节,甚至在识别的阶段就已经开始发挥作用。

其次,在李格尔的历史叙述中从古埃及到罗马晚期,感知方式从触觉到视觉,以视觉的术语来说是从近距离观看到正常距离观看再到远距离观看。虽然罗马晚期与现代都是视觉占主导地位,但是人们所喜好的艺术形式却完全不同。这是由于古代人与现代人的根本目的及空间观不同。“整个古代视觉艺术的终极目标是将外在在客体再现为清晰的物质实体。”<sup>15</sup>古人为了把单个客体看做相互分离的,所以把围绕它们的空间看做非物质的虚空。而客体的个体形状总是被置于平面而非空间之上。对纵深维度的知觉就是服务于在平面上识别物质的个体性。相反现代人把空间看做无限延伸的物质实体,因而现代艺术不仅塑造客体的形状而且塑造其所处的空间。总之在李格尔看来,各个时代的空间观驾驭了当时人的感知方式。<sup>16</sup>进一步而言驾驭人的感知方式的不仅是空间观,更是人的整个世界观(weltanschauung)。众所周知,李格尔认为艺术意志决定了艺术的发展,



而且“创造性的艺术意志将人与客体的关系调整为以我们的感官去感知它们的样子；……这种意志的特点永远是由可称之为特定时代的世界观所规定的。”<sup>17</sup> 所以他认为人不是被动地以感官感知，而是怀有渴望之情的主动的生物。李格尔所谓的“最宽泛意义而言的”世界观当然包含了一个人的各种观念甚至是我们所说的意识形态。那么虽然李格尔本人没有进一步发展他的理论，但是李格尔式的视觉的社会建构的研究比今天对视觉方式的讨论更为宽泛。其把社会建构的触角深入到了人感知、理解、创造世界的每个层面。这远远超出了伯格式的对作品内容的意识形态分析。在此之后沃尔夫林在《艺术风格学》第六版序言中把视觉方式改称为想象的方式，这几乎直接承认了视觉的社会建构。

最后，李格尔文本中有一个他本人似乎未意识到的表面矛盾：既然各个时代的人都有各自不同的感知方式，那么为何作为现代人的李格尔本人能够打破现代世界观对感知的控制，从而理解古往今来各时代的感知方式呢？我们可以替李格尔回答这个问题，那是因为他作为一个艺术史学家有明确的历史意识，并有能力了解各个时代艺术品的不同面貌，从而有机会反思它们体现出的感知方式；另外无论是康德的哲学、希尔德布兰特的艺术理论、黑格尔的时代精神等观念都是形成李格尔思想的来源，进而形成了他自身极具反思性的观看方式。正是依靠这些先前具有的知识，他才能突破自身局限性。所以说《罗马晚期的工艺美术》的发现本身就是视觉的社会建构的一个例证。这也提醒我们，艺术史家或进一步所有视觉方式研究者的视觉方式本身也是一种值得关注的元视觉方式。

## 视觉与形象

那么可以说，李格尔等形式主义者早在法兰克福学派等文化研究运动兴起之前就已经预示了当下对视觉方式的研究路径。但是如果只是发现太阳底下无新事，那么我们至多只能对形式主义理论有新的理解，却无法推进视觉方式的研究。李格尔对感知方式的历史研究确实不止于上面所述。视觉的社会建构更注重分析观看主体的知识背景，有意无意忽视了观看客体形式的特殊性。然而形式主义顾名思义正是把作为观看客体的形式奉为研究中心的学派。那么，在李格尔等人的文本中，视觉方式或感知方式与形式或形式所依托的形象之间又有着怎样的关系呢？

说到视觉与形象的关系，希尔德布兰特、沃尔夫林和李格尔三人虽然有影响的关系，却非常不同。沃尔夫林无论是早期提出的涂绘、厚重、运动、庄严，还是后期提出的五对范畴都没有直接涉及感知方式或观看方式。这些术语要么是创造形象的技术手段（如线性和涂绘），要么是形式给人的效果（如封闭和开放）。虽然沃尔夫林提出“视觉本身有自己的历史”，而且视觉史还是艺术史的首要任务。但是除了把涂绘与线性等同于视觉与触觉之外，他从未使用感知术语描述形象，而是在使用描述形式本身的术语来建立他所谓的视觉的历史。与其相反，希尔德布兰特则是用视觉与运动感这些感官术语来描述不同的形式。虽然沃尔夫林早期也使用运动的概念，但是他所谓的运动指的是作