

视觉文化与 图像意识研究

The Study of Visual Culture
and Image-Consciousness

肖伟胜 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

教育部人文社科项目
重庆市哲学社科规划项目

视觉文化与 图像意识研究



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

视觉文化与图像意识研究/肖伟胜著. —北京:北京大学出版社, 2011. 1
ISBN 978-7-301-18323-6

I. ①视… II. ①肖… III. ①视觉-文化-研究 IV. ①G0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 251868 号

书 名: 视觉文化与图像意识研究

著作责任者: 肖伟胜 著

责任编辑: 艾 英

封面设计: 奇文云海

标准书号: ISBN 978-7-301-18323-6/G · 3029

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuswz@yahoo.com.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者: 三河市北燕印装有限公司

经 销 者: 新华书店

650mm × 980mm 16 开本 15.75 印张 280 千字

2011 年 1 月第 1 版 2011 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 30.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010-62752024;电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

序

视觉文化是近年来学术界很热门的问题。由于中国社会和文化的深刻转型,视觉文化已经成为一门显学,各式各样的视觉文化现象引发了学者们越来越多的关注。

肖伟胜的新著《视觉文化与图像意识研究》即将由北京大学出版社刊行。这是当下视觉文化研究的一个值得期待的成果。我们知道,学术研究从主观的思考状态转化为客观的物质符号,于是,成书刊行就把研究成果带入交流领域,开始接受学术共同体的批评和检阅。

在我的印象里,肖伟胜是一个勤奋而机敏的学者。他在南京大学求学期间,兴趣广泛,饱览群书,讨论中时常迸出新奇的想法。他的博士论文更是另辟蹊径,选择了审美现代性的一个很有难度也很有新意的论题。这种知难而上的探求精神对于学术研究来说是非常重要的,现在他之所以选择视觉文化作为研究课题,一定也是这种探索精神的延续。

从学理上说,视觉文化是一个涉及范围深广的领域,也是一个包含了诸多学科和路径的研究。肖伟胜的这本书独辟蹊径,并没有纠缠于视觉文化的具体现象,而是选择了一条从哲学和美学理论入手的路线,不断地回溯哲学史和美学史上的传统命题与当代视觉文化的关联意义,并对当代视觉文化论争中的问题进行了讨论和分析。虽然说视觉文化是当代社会凸显出来的文化问题,但视觉及其与认识论和存在论的关系却是根深蒂固的。作者选择这样一种理路来展开,既反映出了他的理论把握能力,也体现了他鲜明的当代问题意识。尤其是作者通过对观看方式的解析,将哲学美学中经典的再现说和表现说纳入视觉文化的参照系加以剖析阐发,区分出两种基本的眼光及其文化,这就从一个新的角度重新解释了传统美学命题的当代视觉文化意义。

视觉文化其实并非今日之发明,因为在人类生活世界的交往中,视觉始终是最重要的认知通道。但是,当代视觉文化的沛兴其实还有更多根源,视觉技术的进步深刻地改变了我们的视觉方式,视觉内容产业的多样化和视觉的优先性导致了视觉拜物教的出现。法国哲学家德波所描述的“奇观社会”,现在已成为一个普遍的文化现实。奇观不但在商业性的文化产业中普遍存在,从学术研究到日常生活都不断地创造各式各样的“奇观”。对应于纷繁杂陈的各式“奇观”,我们的眼光也在趋向于观奇的历程中不知不觉地被改变。这种改变对于我们的主体自身和我们的文化意味着什么?现在看来还难以得出什么终极结论。

我想,肖伟胜的这本新著就是这个探索过程中的思考结晶。就像是一个在崇山峻岭中前行的思想者,途中暂时歇息,娓娓道来他一路的观感和体验,述说着所走过的那些崎岖的思路。

是为序。

周 宪

2010年3月16日于南京

目 录

序	周 宪 1
导 论	1
第一章 图像的谱系与视觉研究	16
第一节 视觉文化与图像学	16
第二节 视觉文化还是图像文化 ——对巴尔反视觉本质主义之批判	29
第二章 图像意识的认识论	43
第一节 广义与狭义的图像意识	43
第二节 图像意识的认识论阐明	45
第三章 图像意识的存在论	63
引 子	63
第一节 作为直观的观看	64
第二节 表象的存在论阐明	67
第三节 表象与现象、显象、现相	70
第四节 图像的存在论阐明	75
第五节 从观看转向观察	81
第四章 作为认知的图像意识	86
第一节 作为求真意志的视觉	86
第二节 “镜子说”的谱系学	95
第三节 “镜子说”谱系与四种图像表象	119
第四节 旁观者眼光与透视法	129

第五章 作为审美的图像意识	142
引 子	142
第一节 原始视觉文化与图像意识的发生	143
第二节 凝神观照与审美经验的形成	151
第三节 “表现说”的谱系学	164
第四节 “投射说”的困境与“表现说”之辨析	180
第五节 “表现说”的语言论与形象论	191
第六节 参与者眼光与四种表象	205
参考文献	235
后 记	245

导 论

什么是“视觉文化”或“视觉研究”？它是一门新兴的学科，一个转瞬即逝的跨学科漩流，还是一个研究主题，抑或是文化研究、媒介研究、修辞和传播、艺术史或者是美学的一个研究领域或亚领域？它是否拥有特定的研究对象，抑或只是那些受人尊崇和业已成熟的学科残余问题的集成或混杂？如果它是一个研究领域，那么它的边界和相对固定的定义是什么？^① 如果不是，那么它作为一个新兴的跨学科，其研究的对象是否尚处在难以确定的形成过程之中，也就是说迄今为止，它作为一个学科的建制远未达到成熟？迪克维斯特卡亚（Margaret Dikovitskaya）在《文化转向之后的视觉研究》一书中就提出，视觉研究尽管在过去十几年的英美学院中不断繁衍扩展，但对于它的研究范围和对象、定义以及方法等根本没有达成任何共识。^② 没有共识并不意味着它没有研究对象以及通达这些研究对象的方法，只是在视觉文化研究发展可能性方向上还存在着各种激烈争辩的不同倾向与观点。针对这样的窘境与困局，我们与其去追求给予视觉文化或视觉研究一个一劳永逸的定义，不如追寻回溯它作为一个跨学科领域自身发展的历史，在辨清其源流和谱系的基础上，或许有可能找到其发展兴盛的契机。

作为一个跨学科领域，视觉文化研究兴起于 20 世纪 80 年代后期，在这

① Nicholas Mirzoeff (ed), *The Visual Culture Reader* (New York: Routledge, 2005), p. 86.

② Margaret Dikovitskaya, *The Study of the Visual after the Cultural Turn* (New York: The MIT Press, 2005), p. 2.

个时期,艺术史、人类学、电影研究、语言学以及比较文学等学科遭遇到后结构主义理论和文化研究的冲击。后结构主义批评家认为,学院式的人文学科如同人工制品的语言一样,它们是人类追求真理的产物。在此情形下,作为“一种生活方式”的范围广泛的文化概念成了文化研究探究的对象。这个“人类学定义”的文化概念,意味着在一个社会中非常宽泛的活动,它包括构成普通百姓日常生活的流行音乐、印刷媒介、艺术和文学,同样也包括体育、烹饪、驾驶、人际关系和血缘等。在这个人类学的总体性概念中,不仅包括了“精英的”或“高雅的”艺术和文化,而且也把“文化”术语与流行或大众文化的理念联系在了一起,这样一来,先前“精英的”或“高雅的”文化就不再拥有任何先前的特权。^①事实上,如果我们考察一下“文化”概念复杂的发展历史就会发现,这个与“文明”概念紧密相连的术语开始出现在18世纪晚期,它一开初是指个体或社会智识和精神教化过程,到了19世纪,它已被看做是一个物质性术语,包括艺术作品、诗歌、哲学文本、文学等诸如此类的教化产品。不过很清楚的是,在这个与“野蛮”相对的观念之中存在着明显的价值判断,也就是说在西方思想中“文化”一直作为评价和等级概念而发挥效用。在这里,文明是指文雅化、教养化过程,“野蛮”是指自然的原初状态,或按字面意思指生活在丛林中。^②作为评价和等级概念的文化观念在马修·阿诺德的《文化与无政府状态》中表现得相当明显,在阿诺德看来,文化指的是人类的精神生活层面,它源于对完美的热爱,它探究完美,追寻和谐的完美、普遍的完美,它是甜美,是光明,是“世界上所思与所知东西的精华”,它从根本上是非功利的,在于不断转化成长而非拥有什么,在于心智和精神的内在状况而非外部的环境条件,它内在于人类的心灵,又为整个社群所共享,它是美和人性的一切构造力量的一种和谐。^③不过,阿诺德并没有暗示这种文化必须只能被贵族或上流阶层所拥有。尽管如此,很明显的是,阿诺德领会到在他所看重的开化的文化与工人阶级文化之间的明显差别,他认为后者追求享乐主义,处于不成熟和无政府主义状态。

① Margaret Dikovitskaya, *The Study of the Visual after the Cultural Turn* (New York: The MIT Press, 2005), pp. 1-2.

② Matthew Rampley (ed), *Exploring Visual Culture* (Edinburgh University Press, 2005), pp. 5-6.

③ 阿诺德:《文化与无政府状态》,韩敏中译,北京:三联书店2002年版,第11页。

阿诺德的文化精英论调在随后的列维斯、格林伯格以及麦克唐纳的著作中得以延续。像阿诺德一样,列维斯也把那些具备恰当的文化趣味和判断力的人作为文明社会的卫道士。正是通过这些精英群体从西方艺术和文学经典中提升出来的文化智慧和敏感,让社会能有希望保持一定的道德和审美判断力。他察觉到日益兴盛的多种流行娱乐形式(特别是好莱坞电影)和大众报刊杂志对这种文化判断力构成了致命的威胁。这些流行娱乐的各种形式只是为了商业性目的,而对公众的文化教育根本没承担起任何义务。列维斯认为在各种大众文化商业性危害的威胁之下,让有教养的少数人保持着文化的趣味和判断力是必要的。而持同样立场的美国批评家格林伯格也认为,低级黄色小说、流行音乐、杂志和好莱坞电影作为工业社会的产物,是一种易于接近的、商业化和不需要高智力的畸趣文化,主要是为了满足拥有了足够的收入的工人阶级和较低级的中产阶级,它们以各种形式提供了一些不需要琢磨的娱乐形式,既能给观众带来轻松的愉悦又不需要他们在上面花费过多的智力或判断力。我们从这些观点中不难看出,他们存在着评价大众文化的共同背景。对他们而言,大众文化是低级的,远离文化热情的真实源头,同时以大量的平庸和无聊内容威胁着人类文化的伟大成就。正如麦克唐纳所认为的,“大众文化是非常非常民主的:它完全拒绝歧视任何物或人,或它们两者。对磨粉机而言它们都是谷粒(它们都是制作工厂的养料),并且都生产出实实在在磨碎的精细产品”^①。麦克唐纳在“高雅文化”和“大众文化”之间作了区分,他认为大众文化是高雅文化的低俗形式,“是高层的强制,它由商人雇佣的技术加工而成;它的受众是被动的消费者,他们的参与局限于是买还是不买的选项”^②。如此这般,哈里波特小说和电影被当做流行娱乐,而相反地,例如斯蒂文森的诗歌就被当做“严肃的”文学。这种等级划分或价值评判常导致关于文化的最为基本的争论。最明显的例子可能就是这样一个反复申说的观点,即电视看多了就会产生负面影响,尤其对处在少儿阶段的观众来说。但没有人会不断建议

① Gordon Lynch, *Understanding Theology and Popular Culture* (Blackwell Publishing Ltd., 2005), pp. 6-7.

② Matthew Rampley (ed), *Exploring Visual Culture* (Edinburgh University Press, 2005), p. 7.

要注意艺术博物馆可能会产生的负面效果。这些说明人们思想中广泛存在着的一个习惯,即认为“高雅”文化能够提升观众智识和审美上的素养,而没有这些方面能力的文化实践活动则在等级上被贬低或者被拒绝赋予“高雅”文化的地位。

但随着媒介技术和通讯技术的迅猛发展,尤其在二战后电视逐步进入人们的日常生活之中,这种以图像为基础的媒介开始挑战文字和印刷术的主导地位,产生了丹尼尔·布尔斯廷所谓的“图像革命”。^①后来米歇尔把这种文化现象称为“图像转向”。当代文化的“图像转向”意味着图像不再是表征外在现实或内在情感的工具或载体,而转变为当代人的一种生活方式,即所谓视觉化或图像化生存。如此这般,对于长期浸泡在电视节目中长大、受平民主义熏陶的当代读者而言,上述那种精英化的文化论调似乎难以理喻,令人生厌。媒介环境学视野中的文化也就不再对一种文化实践的道德、智力和审美的品质进行任何评判,而变成一个纯粹描述性、没有价值等级的中性概念。事实上,这种与品性评价相区分的文化定义早在18世纪德国哲学家赫尔德那里就初步形成了。对赫尔德而言,“文化”是特定社群的生活方式,它包括日常的风俗与习惯、信仰以及传统,伴随着与文明相连的伟大艺术性和智慧性的纪念物。^②在这里,赫尔德以生物学隐喻把文化当做一个既定社群有机的和自然生长的表达。换句话说,一种文化不是参照一些从别处借来的人为强加的标准而成长起来的,而是通过源于自身的动力。赫尔德常被视为文化相对主义第一人;在作为一种单一成就的文明之外,他倡导社会多元性的观念,每一个社会必须通过它自身的文化价值进行理解。赫尔德对文化的人类学界定具有重要的价值,一方面它反对一元中心主义和文化霸权,力促一个社会文化和价值的多元化,另一方面挑战了某些文化优越其他文化这样一个长久以来的假设或前提。事实上,没有一个社会只有一种文化,而且在当下毋庸置疑的是,文化和经济的全球化使社会变得日益多元。因此,要使一大堆庞杂的文本被所有人认可进而形成一个共享的文化传统,这样的事变得越来越困难了。实际的情形是,“所有的文

① 林文刚编:《媒介环境学》,何道宽译,北京:北京大学出版社2007年版,第17页。

② Matthew Rampley(ed), *Exploring Visual Culture* (Edinburgh University Press, 2005), p. 10.

化,以及所有这些文化所生产出来的文本,是多元、混杂、异质性、不均衡发展的,它们拥有多样的历史轨迹、节奏和时间”^①。

二

在某种程度上,视觉文化概念的兴起就是关于如何界定文化所引发的一系列争论的更进一步的体现。特别地,它被不同的使用者用来反对传统学院关注高雅文化的精英主义。^② 视觉文化这一新崛起的领域质疑传统艺术史戏剧性和“进步”的历史叙述方法,并潜在地打破了把欧洲假定为标准文化并视为意义的唯一源头的中心主义,与其他文化彼此依存的视觉文化倡导一种多中心、对话性与关系化的阐释模式,强调在分化、相关性和连接等系统性原则上,不管哪个单一社区或世界的某个部分,不管它经济力量或政治权力如何,都没有认知上的特权。在某种程度上,视觉图像成为进入互文性对话的多元世界的入口,以及在这个历史关键时刻一个正当其时的策略。^③ 夏普林指出,在艺术史领域首先系统性地探究视觉文化观念的是英国艺术史家巴克迪莱(Michael Baxandall),他在被广泛阅读的《15世纪意大利绘画与经验》一书中,虽然仍在运用传统的艺术史方法来阐释艺术作品之间的关联,以及画家或雕刻家之间的相互影响,但已明确提出,为了理解15世纪的意大利绘画,我们必须超越于文艺复兴艺术和高雅文化的范围,不能囿限于传统学院式分析。例如,他认为布鲁内莱斯基在15世纪早期发明的沉迷于数学比例的透视法,必须要与那个时代商业交易中实用数学占主导联系起来加以考虑,因为在那个时期商人从事复杂的计算是他们从事日常事务的必要基础。在发明二进制登录账簿的社会中,一种对数学式数量和比例的偏好倾向自然也影响到视觉经验,包括图像表征。巴克迪莱还将绘画中的人物表征与同时期的舞蹈指南加以参照对比。很显然,巴克迪莱试图改变艺术品呈现的语境。他不再只聚焦于“高雅”艺术和书本

① Nicholas Mirzoeff(ed), *The Visual Culture Reader*(New York:Routledge,2005),p.37.

② Mathew Rampley(ed), *Exploring Visual Culture*(Edinburgh University Press,2005),p.11.

③ Nicholas Mirzoeff(ed), *The Visual Culture Reader*(New York:Routledge,2005),p.55.

文化,取而代之的是介绍文化生活中同样影响艺术图像制作的其他方面。他试图表明当我们尝试去理解那个时代的艺术时,其他一些明显细小和边缘的文化活动是如何地重要。^①事实上,潘诺夫斯基几乎同时也在从事着与巴克迪莱相近的研究工作,他在出版于1955年的《视觉艺术的含义》一书提出了“图像学”(Iconology)研究方法。这是一种从分析中发展起来的解释性方法,它力图弄清楚艺术作品的内在含义或内容,而这种被凝缩在作品中的含义或内容能够反映一个民族、一个时期、一个阶级、一种宗教或哲学信仰之基本态度或根本原则。例如,我们不能局限于认为达·芬奇那幅描绘了13位围着餐桌的人的著名壁画再现的是“最后的晚餐”,而应该超越作品本身,试图把它当做关于达·芬奇个性的记录、关于意大利文艺复兴鼎盛时期的文明或某种宗教态度的文献来理解。这样一来,艺术品的构图和图像志(Iconography)特色就成为了更为广大的文化内容的征兆了。图像学就是试图去发现并解释这些“征兆性”的价值,艺术家往往并不知道这些价值,而且它们甚至与他打算表达的东西大相径庭。^②

巴克迪莱、潘诺夫斯基等人虽然已在某些方面突破了传统艺术史研究方法,但对他们而言,艺术品仍然是关注的中心,对视觉文化广泛语境的探究只是为了更好地阐明对个人绘画或艺术家的理解,像巴克迪莱逾越艺术的范围,去关注文艺复兴时期意大利那些绘画领域富有的生产商与消费者的信仰、观念和价值等文化层面的内容,也是为了达成对绘画作品更好的欣赏与理解。在这些视觉文化研究先驱者这里,艺术品仍然享有特权,在他们眼里,这些艺术品是一种文化中比其他的图像类型更为重要的表达。但随着大众传播媒介生产出来的影像之流遍布日常生活各个领域,也就是在所谓“图像革命”的年代里,大多数形象散布于杂志的摄影、广告栏、电影、电视,以及其他大众生产和复制的技术之中,包括个人假日照片和更为常见的数码摄像,更为重要的是传统艺术品亦被新兴的图像技术大量复制、改编,甚至戏仿篡改,成为了大众媒介的“殖民”产品。在某种意义上,当下我们

① Matthew Rampley(ed), *Exploring Visual Culture* (Edinburgh University Press, 2005), pp. 11-12.

② 潘诺夫斯基:《视觉艺术的含义》,傅志强译,沈阳:辽宁人民出版社1987年版,第37页。

业已“生活在由图像、视觉类像、脸谱、幻觉、拷贝、复制、模仿和幻想所宰控的文化中”^①。如此一来,传统的艺术已不再是文化身份最重要的视觉表达形式,而艺术史关注的绘画、素描和雕刻等传统艺术品也就被视为文化上的高雅之物。在此情势下,追随巴克迪莱、潘诺夫斯基等艺术史研究方法的视觉文化倡导者认为有必要打破艺术史只限于研究那些“高雅”或“精英化”传统艺术的做法,而转向于认可遍布日常生活领域大量的几乎无所不在的形象,把这些当前文化身份最重要的视觉表达形式作为研究的主要对象。由于形象“构成了一种迥异于印刷的一种媒体,一种以不同方式传播、以不同方式达到完美效果的媒体”^②。如此这般,传统的艺术史学科就转变为一门新兴的跨学科的视觉文化研究。

对于视觉文化与艺术史之间的关系,学术界大体上存在着三种不同的观点:“第一种认为视觉文化研究是艺术史的一种合理延伸;第二种则认为,作为与艺术史相独立的一个新的聚焦点,它更适合于采用与数字化、虚拟化时代相关的视觉技术来进行研究;最后一种观点认为,视觉文化研究是对传统艺术史学科的威胁和自觉的挑战。”^③这些观点可以说集中表达了在视觉文化研究发展方向上存在着的各种不同倾向和激烈争辩。不过,对于上述观点不管我们是赞成还是反对,都无法否认这样一个事实:视觉文化研究的兴起或多或少与艺术史学科的发展相关联。如果我们赞成第一种观点,即视觉文化研究是艺术史的一种合理延伸,那么它们之间的差异是否只是在研究对象上发生了变化,也就是把传统的艺术史学科研究范围拓展到了日常生活领域,不再局限于研究那些高雅的或精英的艺术?但事实上,随着研究对象的拓展,尤其是通过现代视觉技术制作出来的大量图像或影像已与传统的图像艺术大不相同,因此在方法上显然不能局限于传统的艺术史研究方法,而必须要采用除了传统艺术史方法之外的媒介学、传播学、符号学、哲学和文化研究等跨学科的多种方法,只有这样才能超越传统艺术史

① W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994), p. 2.

② Ibid., p. 1.

③ Margaret Dikovitskaya, *The Study of the Visual after the Cultural Turn* (New York: The MIT Press, 2005), p. 3.

从而真正寻求到视觉文化研究的新对象和新方法,进而为创建一门新兴的学科打下坚实的基础。如果从视觉文化学科建制的自觉意识上来看,后两种观点显然存在一定道理。既然研究对象已与传统艺术史大为不同,那么聚焦于遍布日常生活各个领域影像之流的视觉文化,不管从研究题材还是方法上肯定会构成对传统艺术史学科的威胁和挑战。事实上,视觉文化就“产生于一系列相关的跨学科活动,涉及文学批评和理论,对表征的哲学批判,以及视觉艺术、电影和大众媒体研究的新趋向”^①。夏普林指出,许多学者之所以转向于视觉文化的分析,就是不满与艺术研究相连的精英文化价值观。^②因此,作为视觉文化研究者,只有形成与艺术史相区别的自觉意识,才能找到与现代视觉技术制作出来的图像相契合的研究方法,进而把视觉文化研究从艺术史中独立出来。如果我们扫视一下视觉研究最先兴盛的欧洲大陆和拉美地区就会发现,视觉文化课程更多地被设置在新媒介、符号学、哲学、视觉传播以及人类学等系科中。艾利克斯(James Elkins)经过考察后指出,北美和英国学者倾向于认为视觉文化是沿着他们熟悉的线路扩展,也就是说,从艺术史、文学和电影研究中衍生出来;而对于欧洲大陆和拉美地区的学者来说,视觉文化的主导性模型更多地衍生于符号学、视觉传播和哲学等。他进一步指出,视觉文化研究大抵存在着“三种谱系:在美国,视觉研究系从艺术史系中生长独立出来;在英国和东南亚,视觉研究更多地与文化研究相近;而在欧洲大陆,视觉研究与符号学和传播理论联结在一起”^③。由此可见,视觉文化研究大抵存在着艺术史、文化研究与传播学三种研究路径,这些研究路径分别关注视觉图像不同的属性与功能,在某种程度上,艺术史取向的视觉研究关注的是图像的文化属性与功能,而文化研究方法力图揭示的是图像的政治属性及其意识形态功效,至于图像的消费问题也就是其经济属性则是传播学研究思路的聚焦点。可以说,这几种研究路径分别从政治、经济、文化以及社会等各个方面达成了对图像全方位的扫

① W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994), p. 3.

② Matthew Rampley (ed), *Exploring Visual Culture* (Edinburgh University Press, 2005), p. 13.

③ James Elkins, *Visual studies: a skeptical introduction* (London & New York: Routledge, 2003), p. 10.

视和洞察,反过来,图像的本质特征和内涵也由此得以彰显和呈现出来,并去除了围绕在图像经验之上习焉而不察的帷幔,把观看图像变成一个要分析的问题,一个需要弄清楚的神秘之物,也就是去“展示看本身”(米歇尔语)。^①

三

从艺术史传统衍生出来的视觉研究,也被称为“新艺术史”(New Art History),这种发端于上个世纪七八十年代的新的艺术史研究方法对传统艺术史的理论范式和方法论进行了自觉的反省和重估。以英国艺术史家布列逊为代表,新艺术史批评瓦萨里以来的历史主义、进步论艺术史观,认为那种将艺术视为一个趋近完美的历程的“瓦萨里艺术模式”是机械论史观。同时,这种被布列逊称为“普林尼—瓦萨里—贡布里希结构体系”的艺术模式,将艺术史研究的范围主要限定在公元前 600 年到罗马帝国征服欧洲大陆之间的希腊艺术,以及公元 1000 年到 1900 年的西欧艺术这两个狭窄的历史时期,而且往往聚焦点是前一时期的雕塑和后一时期的绘画,并将古典主义理想美的规范作为艺术史评判的唯一标准。贡布里希著名的“图式—矫正”理论是这种旧艺术史模式的主导性原则,在这种原则指导下所展现的艺术史就是“在新要求的压力之下,制像的传统的图式化程式逐渐得到矫正”的过程。^② 在这些艺术史家看来,艺术家尝试某种样式或图式,他的目的是制造一种令人满意的传达视觉事实的表现方式;对照那些事实来检验图式,并对与事实不尽相符的图式作出某些调整,于是一种容量更大的图式、比以往更富表现力的视觉场被开拓了。如此这般,“相互联系的图式(问题及其解决方式)的整个系列就形成了一个历史链……但是,似乎没有任何外在于这个历史链的事物能够影响链索的内部发展和演变。而历史的更大领域——隐藏在链索本身后面的历史进程——只能通过外在性对后者

^① Nicholas Mirzoeff(ed), *The Visual Culture Reader*(New York: Routledge, 2005), p. 86.

^② 贡布里希:《艺术与错觉》,林夕等译,长沙:湖南科技出版社 2000 年版,第二版序言,第 9 页。

产生影响”^①。

很显然,这种旧艺术史模式是非历史、非社会的。布列逊指出,在这种艺术规范中,图式基本上被看做是一种视觉形体、一种格式塔、一种模板或模具,基本被假设作为一种独有的光学上的结构,或者说,视觉再现的产物被认为仅仅是光学的或仅仅是作用于视网膜的。这种将“视觉”排除在其他一切文化现象之外的做法,存在着某些根本性的错误。布列逊所倡导的新艺术史认为,视觉再现不是孤立的艺术玩家在与世隔绝的美学空间中熟练处理规范化形式的产物,而是作为社会和话语施动者(*discursive agents*)的产物。因此,当主体观看时,他不仅见到了形式、光、色彩和光学结构,还有社会在大量的复调结构层面上组构的意义。主体感觉到的不仅仅是一个“视觉场”,还是一个存在高度微妙差别和被编码的环境。因此,新艺术史主张要用意指(*signification*)来取代图式,要从光学转移到社会背景上来。这样一来,在视觉的基点上,应该确立的不是视网膜,而是社会的、历史的世界;不是“视觉的金字塔”,而是社会权力的结构;不是一个永恒的认知心理学的孤立主体,而是其构成成分不断地为社会势力所影响的主体。这样的视觉主体是一个由一大群视觉代码混合着、碰撞着共同组成的空间。^②实际上,新艺术史是想建立一门真正具有历史性的艺术史学科,它试图将绘画作为符号的艺术而非知觉的艺术来看待,由此揭示图像的社会性及其作为符号的现实。因此,这是一个政治、经济和意指活动(*signifying practices*)之间相当复杂的互动模式。在布列逊看来,“一旦视觉是与诠释而非知觉相关联,一旦艺术史又承认自身领域研究中的暂时性或不完备性,那么一门新的学科的基础就有可能,或许说,就被奠定下来了”^③。

从某种意义上说,富有创造性、持怀疑论和批判性立场的新艺术史不仅自身构成了视觉研究的家族谱系,而且凭借其自身理论资源和方法论上的多元和开放性,其中主要以新马克思主义、女性主义和符号学为代表,一方面奠定了一门新的学科,艺术史由此焕发了崭新的面貌,同时对其他两个维

① 布列逊:《视觉与绘画》,郭杨等译,杭州:浙江摄影出版社2004年版,中文版序,第14页。

② 同上书,第15页。

③ 同上书,第26页。