



拜德雅
Paideta
视觉文化丛书

Vision

And

Painting

视阈与绘画

凝视的逻辑

[英] 诺曼·布列逊

(Norman Bryson)

谷李

著

译



重庆大学出版社

视阈与绘画

凝视的逻辑

[英] 诺曼·布列逊 (Norman Bryson) 著

谷 李 译

重庆大学出版社



拜德雅
Paideia

视觉文化丛书

拜德雅·视觉文化丛书

编委会

(按姓氏首字母顺序)

• • •

- | | |
|-------------------------------|---------------|
| 陈毅平 | 暨南大学翻译学院 |
| 董冰峰 | 中国美术学院跨媒体艺术学院 |
| 李 春 | 暨南大学翻译学院 |
| 李三达 | 湖南大学文学院 |
| 李应志 | 西南大学文学院 |
| Ren Hai
(任海) | 美国亚利桑那大学 |
| Reynolds, Bryan
(雷诺兹, 布莱恩) | 美国加州大学尔湾分校 |
| Winter, Rainer
(温特, 赖纳) | 奥地利克拉根福大学 |
| 肖伟胜 | 西南大学文学院 |

总 序

毋庸置疑，当今时代是一个图像资源丰裕乃至迅猛膨胀的时代，从随处可见的广告影像到各种创意的形象设计，从商店橱窗、城市景观到时装表演，从体育运动的视觉狂欢到影视、游戏或网络的虚拟影像，一个又一个转瞬即逝的图像不断吸引、刺激乃至惊爆人们的眼球。现代都市的居民完全被幽灵般的图像和信息所簇拥缠绕，用英国社会学家费瑟斯通的话来说，被“源源不断的、渗透当今日常生活结构的符号和图像”所包围。难怪艺术批评家约翰·伯格不禁感慨：历史上没有任何一种形态的社会，曾经出现过这么集中的影像、这么密集的视觉信息。在现今通行全球的将眼目作为最重要的感觉器官的文明中，当各类社会集体尝试用文化感知和回忆进行自我认同的时刻，图像已经掌握了其间的决定性“钥匙”。它不仅深入人们的日常生活，成为人们无法逃避的符号追踪，而且成为亿万人形成道德和伦理观念的主要资源。这种以图像为主因（dominant）的文化通过各种奇观影像和宏大场面，主宰人们的休闲时间，塑造其政治观念和社会行为。这不仅为创造认同

性提供了种种材料，促进一种新的日常生活结构的形成，而且也通过提供象征、神话和资源等，参与形成某种今天世界各地的多数人所共享的全球性文化。这就是人们所称的“视觉文化”。

如果我们赞成巴拉兹首次对“视觉文化”的界定，即通过可见的形象（image）来表达、理解和解释事物的文化形态。那么，主要以身体姿态语言（非言语符号）进行交往的“原始视觉文化”（身体装饰、舞蹈以及图腾崇拜等），以图像为主要表征方式的视觉艺术（绘画、雕塑等造型艺术），和以影像作为主要传递信息方式的摄影、电影、电视以及网络等无疑是其最重要的文化样态。换言之，广义上的视觉文化就是一种以形象或图像作为主导方式来传递信息的文化，它包括以巫术实用模式为取向的原始视觉文化、以主体审美意识为表征的视觉艺术，以及以身心浸濡为旨归的现代影像文化等三种主要形态；而狭义上的视觉文化，就是指现代社会通过各种视觉技术制作的图像文化。它作为现代都市人的一种主要生存方式（即“视觉化生存”），是以可见图像为基本表意符号，以报纸、杂志、广告、摄影、电影、电视以及网络等大众媒介为主要传播方式，以视觉性（visuality）为精神内核，与通过理性运思的语言文化相对，是一种通过直观感知、旨在生产快感和意义、以消费为导向的视觉文化形态。

在视觉文化成为当下千千万万普通男女最主要的生活方式之际，本译丛的出版可谓恰逢其时！我国学界如何直面当前这一重大社会转型期的文化问题，怎样深入推进视觉文化这一跨学科的研究？古人云：他山之石，可以攻玉！大量引介国外相

关的优秀成果，重新踏寻这些先行者涉险探幽的果敢足迹，无疑是窥其堂奥的不二法门。

在全球化浪潮甚嚣尘上的现时代，我们到底以何种姿态来积极应对异域文化？长期以来我们固守的思维惯习就是所谓的“求同存异”。事实上，这种素朴的日常思维方式，其源头是随语言一逻各斯而来的形而上的残毒，积弊日久，往往造成了我们生命经验总是囿于自我同一性的褊狭视域。在玄想的“求同”的云端，自然谈不上对异域文化切要的理解，而一旦我们无法寻取到迥异于自身文化的异质性质素，哪里还谈得上与之进行富有创见性的对话？！事实上，对话本身就意味着双方有距离和差异，完全同一的双方不可能发生对话，只能是以“对话”为假面的独白。在这个意义上，不是同一性，而恰好是差异性构成了对话与理解的基础。因理解的目标不再是追求同一性，故对话中的任何一方都没有权力要求对方的认同。理解者与理解对象之间的差异越大，就越需要对话，也越能够在对话中产生新的意义，提供更多进一步对话的可能性。在此对谈中，诠释的开放性必先于意义的精确性，精确常是后来人努力的结果，而歧义、混淆反而是常见的。因此，我们不能仅将歧义与混淆视为理解的障碍，反之，正是歧义与混淆使理解对话成为可能。事实上，歧义与混淆驱使着人们去理解、理清，甚至调和、融合。由此可见，我们应该珍视歧义与混淆所开显的多元性与开放性，而多元性与开放性正是对比视域的来源与展开，也是新的文化创造的活水源泉。

正是明了此番道理，早在20世纪初期，在瞻望民族文化的未来时，鲁迅就提出：外之既不后于世界之思潮，内之仍弗失

固有之血脉，取今复古，别立新宗！我们要想实现鲁迅先生“取今复古，别立新宗”的夙愿，就亟须改变“求同存异”的思维旧习，以“面向实事本身”（胡塞尔语）的现象学精神与工作态度，对所研究的对象进行切要的同情理解。在对外来文化异质性质素的寻求对谈过程中，促使东西方异质价值在交汇、冲突、碰撞中磨砺出思想火花，真正实现我们传统的创造性转换。德国诗哲海德格尔曾指出，唯当亲密的东西，完全分离并且保持分离之际，才有亲密性起作用。也正如法国哲学家朱利安所言，以西方文化作为参照对比实际上是一种距离化，但这种距离化并不代表我们安于道术将为天下裂，反之，距离化可说是曲成万物的迂回。我们进行最远离本土民族文化的航行，直驱差异可能达到的地方深入探险，事实上，我们越是深入，就越会促成回溯到我们自己的思想！

狭义上的视觉文化篇什是本译丛选取的重点，并以此为基础拓展到广义的视觉文化范围。因此，其中不仅包括当前声名显赫的欧美视觉研究领域的“学术大腕”，如米歇尔（W. J. T. Mitchell）、米尔佐夫（Nicholas Mirzoeff）、马丁·杰伊（Martin Jay）等人的代表性论著，也有来自艺术史领域的理论批评家，如布列逊（Norman Bryson）、格林伯格（Clement Greenberg）、埃尔金斯（James Elkins）等人的相关力作，当然还包括那些奠定视觉文化这一跨学科的开创之作，此外，那些聚焦于视觉性探究方面的实验精品也被一并纳入。如此一来，本丛书所选四十余种文献就涉及英、法、德等诸语种，在

重庆大学出版社的大力支持和协助下，本译丛编委会力邀各语种经验丰富的译者，务求恪从原著，达雅兼备，冀望译文质量上乘！

是为序！

肖伟胜

2016年11月26日于重庆

译者序

《视阈与绘画》是我迄今为止翻译过的最具挑战性的学术专著了。作为艺术史领域内的绘画思想史批评，本书从文学、人类学、社会学、哲学、符号学、马克思主义政治经济学等学科领域广泛采撷思想资源，深刻剖析自古希腊至当代的西方写实主义绘画背后的观念。作者的论述依据不仅有西方绘画传统中的代表性作品，也包括中国和日本的水墨山水画，以及源自法文、德文、希腊文、拉丁文、俄文的概念工具。作者时常运用的复杂句型和借喻、双关等修辞手法与精妙的洞见一道构成犹如峰回路转、柳暗花明的风景，令人叹为观止。

绘画通常被归入视觉艺术的范畴，而本书的贡献之一在于，它为我们揭示了被这一范畴通常所隐含的自然态度和某些理论（如普林尼、贡布里希）所遮蔽的绘画的（或者说“观看”的）社会维度。在书中，“vision”这一名词多次出现，在不同的语境中常常具有细微而重要的不同。为了便于读者进行辨析，本版翻译采用了差异化的翻译方法，以体现它复杂而多变的面相：它时而是感知光学的生理机制（视觉），具身

的生理活动（视线、目光），时而是居于景观和绘画之间的主体的形象化的结果（视像），时而是视像的生成场域或机制（视野、视域）；其中尤为重要是作者在对通常“视觉观”的反思和批判中所强调的社会观念、身体等结构组成的认知框架，即视野的生成和建构的可能性边界——本版翻译将后者翻译为“视阈”并以此为标题。（与此类似，作者对code一词的富有张力的多重语义〔如规范、符码〕的开发和运用也具有重要意义。）

本书的翻译工作的开展和顺利完成得益于很多单位和个人：感谢拜德雅书系邹荣编辑给予我信任和专业的支持；感谢西南政法大学新闻与传播学院、西南政法大学高等研究院允许我减少教学工作量，从而有更多的时间用于此项工作；感谢我的学生郭春霞、谭舒月和李清婷给予的得力协助；感谢何啸锋编辑提出宝贵问题和建议；感谢Briankle Chang和Jon Solomon的友情；感谢家人们给予我亲切的关注和最适宜的环境。

2019年4月
于北京

序 言

xi

这是一个令人伤感的事实：艺术史落后于其他艺术门类的研究——无论这个不幸的事实状态应该归诸艺术看护人的慵懒（他们太专注于管理和准备展览、画册，无暇将剩余的能量用于分析式的写作，他们太倾心于档案而无法长时间、艰难地思考绘画究竟是什么），还是应该归诸在这个世纪中艺术研究机构的特殊历史（从其开端，这一历史就倾向于将这一领域同其他人文学科孤立开来），抑或是归诸不那么显而易见的原因（例如，艺术史这一门职业的社会状况所滋生的静止、保守和惰性）。我无法确定。同样，我也无法确定，从外部批评这一普遍静止状态的一本书的出现能否以及在多大程度上可以改变这一惰性状态，并使之朝着成长和变化的方向迁移。很有可能，唯一有效的变化只能来自艺术史机构本身内部，而且必须直接地改变这些机构运行的方式。可以肯定的是，尽管在过去的大约30年中，文学、历史、人类学的研究都发生了令人瞩目以及成果丰硕的变化，艺术史学科却被一种停滞的平静所笼罩。当然，在这一平静中，艺术史这门专业继续存在，而专著

继续被发表，同时越来越多的画册被生产出来。但与这一生产同步的，却是这一职业在人文学科中的逐渐边缘化，乃至几乎要堕落为智识生活的休闲领域。

同样确定的是，如果我们不从根本上审视艺术史方法，即那些引导艺术史家们常规活动的默认假定，那么大概不会发生任何变化。也许在这里我们仍有可为——行动既是迟到的却也是迫切地需要的。如今，越来越少有艺术史家会走出他们的专门领域，并提出基本的问题：什么是绘画？它与感知的关系是什么？它与权力的关系、与传统的关系呢？在提出这些问题的著作缺席的情况下，艺术史的学生以及大众都只能要么依赖于从前辈那里继承的答案，要么将这些问题移交给职业的哲学家。在哲学与艺术史之间的鸿沟如今是如此宽广，以至于可以说只有一本著作居于其中，那就是贡布里希（Gombrich）的《艺术与幻觉》。毫无疑问，《艺术与幻觉》是艺术史发展历程中的一座里程碑，而它对以上问题的回答至今仍影响巨大。但这本身也是一个困境，《艺术与幻觉》提出的论点已经如此深入人心，而且，在每一代新人都提出这些问题的传统缺席的情况下，已经变得如此熟悉，被如此广泛地接受，以至于贡布里希试图解决的问题可以被当作已经一劳永逸地解决了。

然而，这些问题并没有被解决。什么是绘画？针对这一问题，贡布里希回答说，它就是感知的记录。我可以肯定地说，这个回答是根本错误的，并且，在本书的前三章，我试图阐明为什么。由于这个错误是根本性的，我尝试着回到源头，从贡布里希的理念在古典美学中的源头开始，从宙克西斯

的葡萄的故事开始——它大概是绘画理论的一种最简洁的表达了。将绘画理解为世界的摹本是一个相当自然的态度，而鉴于写实主义在西方绘画中的重要性，这一态度最终被提升为一种律令。或许这是不可避免的，就像在贡布里希那里，它成为一种感知主义的律令。按其观点，艺术的问题最终被化约为感知主体的心理学。但这一律令无法自圆其说。在前三章，读者将会看到，被贡布里希的“绘画是感知的记录”这一论述所压抑的是影像的社会特征，以及它作为符号而存在的实际状况。

一旦我们将绘画作为一门符号的艺术而不是感知，我们就进入了当前的艺术史学科尚未探索的领域。这一领域和感知主义理论一样充满着风险、陷阱和圈套。如果我们应将绘画作为认知模式的理论归功于贡布里希，那么，我们关于符号是什么以及它们如何运作的理念则继承自“符号学科”的奠基人索绪尔。这也是一个不无问题的遗产。尽管索绪尔的符号概念正是我们需要用于切断感知主义束缚的工具，但如果不加批判地接受索绪尔的观念，我们将被困于一个与前一视角一样僵硬和毫无助益的视角。从这一视角看去，符号的意义完全是被形式因素限定的，完全是位于一个封闭系统中的符号间的对立的产

xiii

品。第4章接受这一结论（绘画是一门符号的艺术）的同时，试图找到方法，避免符号学或符号研究的形式主义陷阱。我认为，在索绪尔的符号系统属性中缺失的元素，是关于符号与其内在系统以外的世界间的互动的描述。绘画是符号的艺术，但它运用的特殊符号，尤其是它对身体的再现，意味着它是一门始终与绘画外的意指力量保持联系的艺术，而这一力量不能被“结构主义”解释涵盖。

在对结构主义的或索绪尔的符号概念的批判论述中出现的新的认识，就是西方绘画对符号的操作方式掩盖了其作为符号的身份。第5章对这一自我消解进行了探讨。探讨通过欧洲绘画技巧展开，包括笔法、颜色、构图的传统，以及——尤其是——西方绘画提出和假定特定类型观者的机制的传统。我们不能像贡布里希那样理所当然地认为观者是一个给定的常量；相反，他的角色以及他被召唤而进行的劳作都是被影像自身建构的，而中世纪的教堂艺术所暗示的观者与拉斐尔（Raphael）所暗示的观者已经相当不同，也与维米尔（Vermeer）所暗示的观者不同。在感知的艺术论看来，观者就像视觉解剖学一样，是亘古不变的，而我此处的论点是，无论是贡布里希还是其他人对于感知心理学的强调，在效果上都导致了观者与绘画关系的去历史化：历史是持续地被排斥的维度（也导致了在目前条件下一个真正历史的艺术史学科的不可能性）。

然而，在对观看主体的描述中引入历史会带来提出决定论的艺术史的风险。按照这一观念，社会基础产生了艺术的上层建筑，后者作为前者的印刻或意识形态镜像。的确，社会学式的艺术史通常是以这样的因果论进行表述的。这里的问题核心在于：符号应该属于哪一个区域？绘画属于哪一边？是属于基础，还是属于上层建筑？我不相信关于艺术与权力关系的问题可以用这样非此即彼的方式回答。在第6章，我勾勒了一个更为复杂的政治、经济和意指实践之间的互动模型。我们需要理解的是，绘画所激活的识认行为是一种意义生产而不是意义的感知。观看是一个将绘画的材料转化为意义的行为，而这一转

化是感知层面的，没有什么可以阻止它。识认的符码时刻不停地在绘画中穿梭流动，而艺术史必须面对这一现实。观者是阐释者，而重要的是，由于阐释随着世界的变化而变化，艺术史不能宣称拥有关于其对象的最终或绝对的知识。尽管从某个视点看，这或许是一个局限性，但这也是一个为成长赋能的条件：一旦视觉与阐释——而不是感知——相连，一旦艺术史承认其活动的暂时性或必然不完整性，那么，一个新的学科的基础或许可以就此奠定。

致 谢

我要感谢斯蒂芬·希思 (Stephen Heath)、戈林·麦凯波 (Colin MacCabe)、安妮-露西·诺顿 (Anne-Lucie Norton)、托尼·坦纳 (Tony Tanner) 和约翰·巴雷尔 (John Barrell)，他们在本书的不同阶段通读了手稿，我亦试图将他们的宝贵建议包含在目前的版本中。我希望在此记下我在加州大学洛杉矶分校的学生给予我的帮助——尤其是梅拉妮·埃克福德-普罗瑟 (Melanie Eckford-Prossor)、劳拉·弗格森 (Laura Ferguson) 和霍华德·戴维斯 (Howard Davies)；本书中的观点有幸在可遇而不可求的论坛式教学氛围中呈现。本书的成型要感谢两个机构的实际支持：剑桥大学国王学院提供的资助让我可以开展本书所从属的研究项目；不列颠学院的资助则使得本书可以配图。

xv

作者和出版社感谢以下机构和个人允许复制其照片：大英博物馆董事会 (图4)；(伦敦)国家美术馆董事会 (图16、26、30、34、35、36、37)；剑桥大学图书馆 (图5)；都柏林三一学院 (图6)；约瑟芬·鲍威尔 (Josephine Powell)