

商务新知译丛



视觉 艺术 鉴赏



英
约翰·伯杰著
戴行钺译

视觉艺术鉴赏

致读者

本书由我们五人合力编写。引发我们写作本书的，是电视系列片集 *Ways of Seeing* 中的一些观念。我们力图扩充这些观念。这不仅影响到本书的内容，也影响到叙述的方式。本书的形式，兼顾我们的意图与书中包含的议题。

全书包括七篇编上序号的文章，以任何顺序阅读均可。其中四篇图文并用，其余三篇纯用影象。这些全图式的篇章（论述观赏女子的各种方法及油画传统中互相矛盾的各个方面）意在引起与言语篇章同样多的议题。有时，在图像篇中未加任何说明，因为我们恐怕这类说明会分散对正在提出的论点之注意力。但是，所有图片说明还是可以在书末的《插图说明》中找到的。

各篇内容仅涉及论题的某些方面，尤其是被现代的历史意识推向突出地位的各方面。我们主要的目标在于引发怀疑与讨论的过程。

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

1

观看先于语言。儿童学说话，先观看，后辨认，再说话。

但是观看先于语言，还有另一层意思。正是观看才确立了我们在周围世界的地位；我们用语言解释那个世界，可是语言并不能抹煞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，从未出现一致。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。超现实主义画家玛格里特(Magritte)在她那幅“梦境之钥”(The Key of Dreams)的画中，对那长存于语言与观看之间的鸿沟，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的确存在，火的影象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影象，紧密结合起来。

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；总是在审度物我之间的关系。我们的视线在不停搜寻、不停移动、不停地将事物围绕

在自己的范围内，直至构成事物的景观，呈现眼前。

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互接触，于是我们确信自己置身于这可观看的世界之中。

假如我们确认自己能看到远处那座小山，无异在说，山那头的人也能看见我们。视觉的这种交互关系比对话的更为根本。对话往往试图用词语描述或解释“你是怎样看事物的”——不论用隐喻或直白的方法——也试图揭示“他是怎么看事物的”。

书所用词汇的含义而言，所有影象 (Image) 都是人为的创作。

影象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，其保存时间从瞬息间至数百年不等。每一影象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居快照中，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，由他绘画在画布或画纸上的痕迹，而得以重新构成。然而，尽管每一个影象都体现了一种观看方法，但我们对影象的理解和欣赏，还取决于各人独具的观看方法（比如说，希拉是二十个人中的一位；而我们出于本身的缘故，偏把目光投向她）。

最初，创作影象是为了用幻想勾勒那不在眼前的事物的形貌。逐渐地：影象比原来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，人们又承认影象还记录了制作者的具体观点。影象成为某甲如何看待某乙的实录。这是因为伴随不断增强的历史意识与个体意识。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，这种意识自欧洲文艺复兴初期，即已存在。

除了影象，还没有任何一种遗物或古文献可直接确证各朝代人民生活在其中的世界。在这方面，影象比文学精确、丰富。上述说法也并不否定艺术的表现力或想像力；作品越见想像力，就更能让我们与艺术家深入地分享对眼前影象的感

受。

然而，影象作为艺术品展出时，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：

美态
真理
天才
文明
形式
地位
品味，等等。

其中许多看法已不再适用于当今世界（当今世界并非仅为客观现实，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；既不能起澄清作用，却反而造成神秘感。往昔，不会静候让人发现，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。艺术品不必要地被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。谁可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。故此，过去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。

* Seymour Slive, Frans Hals (Phaidon, London)

弗兰斯·哈尔斯最后两幅巨作是描绘 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，哈尔斯已是年逾八十的穷老头了，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，对那些坐着的人有所批评，那是理解错误的。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，但作者却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分，向我们讲述人类的处境。她们衬上铺天盖地的黑暗背景，同样清晰地突现在画面上，然而她们又被有力与节奏感的排列，以及由头和手组成的柔和的斜线格局，连成一体。对深浓而色彩鲜明的黑色进行微妙的调节，使整幅画面浑然一体，进而，这一调节又运用跃然画上的白色和生动的肤色，构成了令人难忘的对比，在此，超然的笔

触之浑厚与力度，达到了登峰造极的境界。（重点是本书作者所加的）

影象的力量，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，把影象激发起的感情，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，是由于在我们的社会中，社会关系、道德价值仍可互相比较。正是这种原因，使肖像画呈现了一种心理和社会方面的逼人气势。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，双眼呆滞古怪，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，画中理事一定不会接受的。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。哈尔斯开创肖象画的先河，描绘资本主义所创造的新派人物及其各种表情。他所绘画的，就是两个世纪后巴尔扎克（Balzac）用文学所写成的。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：

哈尔斯坚持恪守他个人的观点，此举丰富了我们

对同时代人的认识，也提高了我们对那不断增强的推动力之敬畏。这种推动力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象，来审视今与昔现存的特殊关系。若能看清现今，我们才可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，就象灯塔中射出的光——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，正象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象，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，这个矛盾逐渐显露。

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，我永远的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。我钻在他们底下爬行。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，这部机器，我的行动不成规矩，我用最复杂的排列组合来记录一个

又一个的动作。

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，解释你所不知的世界。

照相机分离出瞬间的表象，这样也就勾销了影象是永恒的观念。换言之：时间消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，似乎它才是真正的本来面目。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——表明了中心是不存在的。

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。

这段文字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。

照相机的发明，也使人运用不同的方法，来观赏那些远在照相机发明之前就创作的绘画作品。绘画本是装饰建筑物的，是建筑物整体的一部分。有时，置身文艺复兴早期的大小教堂中，你会有这样的感觉：墙上的各种影象，是建筑物内在生活的实录，共同构建了建筑物的记忆——是体现该建筑物特征的一部分。

每幅画的独特性一度是那幅画所属之地独特的组成部分。图画有时可以流通，但却不可能在两个地方同时看到一幅画。照相机复制图画时，即破坏了该画的独特性。结果，图画的意义也起了变化。或更确切地说，图画的意义增加并裂变成多重含义。