



大山·硕果 水墨 樊洲

艺术史学观与视觉文化研究

Art history view and cultural studies

段炼 Duan Lian

最近选编西方当代艺术理论译文集，涉及历史观和历史方法问题，并有一些思考，以下略述之。

一、艺术史研究中的视觉问题

美国艺术史学家惠特尼·戴维斯最近出版新著《视觉文化的基本理论》(2011)，书名像是关于视觉文化研究的导论性教科书，但实际上是一部阐述该学科之独家新理论的学术专著。其中第一章《视觉也有艺术史》起着理论前提的作用，阐明了该书主旨。戴维斯的理论出发点是艺术史，他从视觉艺术的角度去研究视觉文化现象，提出了一个基本的问题：视觉文化研究究竟是关于视觉的文化研究，还是关于文化的视觉研究？这

个问题貌似同义反复，实则以其出发点的不同而区分了两大研究方向：在文化研究的领域里探讨视觉问题、在视觉研究的领域里探讨文化问题，二者的研究对象并不完全相同，研究方法也不尽一致。

既然戴维斯的理论出发点是艺术史，他关注的便是观照视觉文化产品的史学方法问题，以及从哪一个侧面看艺术的问题。在20世纪，形式主义者认为艺术史是关于风格发展的历史，因而从形式的侧面看艺术；图像学派认为艺术史是

关于图像发展的历史，故侧重于艺术史的图像发展；后现代主义者认为艺术史是关于观念发展的历史，便执意探讨艺术中的观念发展。到了21世纪，视觉文化研究者在言及艺术时说艺术史是关于视觉性的历史，当然也就研究视觉的发展。戴维斯主张后者，他关注视觉性，但其观点采用了逆向表述方式：视觉性的发展与艺术史相关（他应该说：艺术史的发展与视觉性相关）。这是他的基本观点，也是其专著的主题。

戴维斯的理论来源和研究方法是多方面的，涉及艺术史、美学、心理学、哲学、视觉研究、视觉文化研究、历史、社会学、人类学等学科。在这些领域里，他研究了形式、风格、图像，并从史前艺术论述到当代艺术，提出了一些比较惊人的观点，例如视觉性不一定全是有关视觉的，而视觉文化的问题，也并不一定全是可视的。

在此，戴维斯相当狡猾。他既要视觉性来独出一格、标新立异，又说视觉性是文化问题，超越了形式，这使自己进入观念领域，从而两头讨好。但是，他的更狡猾之处在于，他为自己的狡猾建立了逻辑和理论的基础，获得了相对坚实的立论。

如果说当代视觉文化研究中有大倾向是离开纯粹的美术领域而在更广泛的视觉领域里从事研究，那么戴维斯便因关注心理学和生物学上的视觉感知而貌似远离纯粹的美术研究，因而近似美国当代视觉文化研究的另一位重量级学者米歇尔。可是，在《视觉文化的基本理论》这部近四百页的大部头理论著述中，戴维斯对米歇尔几乎未予讨论，仅仅是一笔带过，而对形式主义的沃尔夫林和后现代的阿瑟·丹托却几乎从头讨论至尾，二者的理论无处不在，成为戴维斯的参照。这一点正好展示了戴维斯的学术独特性：他的视觉文化研究以美术史为出发点，专注于视觉性，却又最后落脚到艺术的文化特征。正因此，他不仅贯通了形式主义和后现代文化研究，而且独出一格，既不同于视觉的文化研究，也不同于文化的视觉研究。

上述这一切，都在本书第一章《视觉也有艺术史》中由章名定下了基调。本章分两节，前一节讨论视觉性的作用，指出其形式功能。戴维斯一开篇就涉及了艺术的非功利性，并借鲍姆嘉通关于美学无用的观点来说明视觉性之于视觉艺术也是无功利的、无用的。美学在本质上是关于感知的科学，具有心理和生物的形式特征。与此相仿，视觉性一旦成为形式，便具有视觉感知的心理和生物特征，而专注于视觉性的形式特征，将有助于视觉研究和视觉文化研究。既然确认了视觉性之于视觉文化研究的重要价值，那么再进一步，对视觉性的探讨，便与艺术史的探讨挂上了

钩。换言之，如果说艺术史是关于风格发展的历史，或是关于图像发展的历史，或是关于观念发展的历史，那么，也就可以说艺术史还是关于视觉发展的历史。反过来说，在视觉文化研究的语境中，视觉的发展是与艺术的发展相关的，所以才会说“视觉也有艺术史”。

在《视觉也有艺术史》的第二节，戴维斯先讨论了艺术的风格史问题，由此提出他自己关于视觉的文化性问题，涉及生物、心理、社会和历史的内涵，并以此解释何为视觉性。照戴维斯的说法，视觉性是整整一个系列的接续过程，从形式接续到风格，再接续到图像，最后接续到文化意义。这个过程说明视觉性是动态的、发展的，与艺术史的诸多方面相关，不局限于某一方面。在这动态的发展过程中，关键词“接续”(succession)，既指承续和序列，也指推进和发展，既是行为，也是行为的过程。惟其如此，视觉研究才得以从形式进入文化，发展为视觉文化研究。只有看到这一点，才会明白为什么戴维斯对米歇尔的形式主义视觉文化研究不感兴趣，也才会明白他为什么对形式主义艺术理论家沃尔夫林、图像学研究者潘诺夫斯基、后现代艺术理论家丹托兴趣盎然，在自己的书中从头论述到尾。

这样，再回到“视觉也有艺术史”的话题，我们就可以看到戴维斯有着极强极敏锐的历史意识和发展意识。他采用这一章节题目想要说的是，视觉性不仅仅是关于视觉或形式的，而且也是关于文化内涵的，就像艺术史一样，是形式史、风格史、图像史、观念史等等方面的接续。更重要的是，这个接续不是线性的，不是从形式发展到文化就结束了，而是循环的，构成一个反馈圈，从形式到风格到图像再到观念和文化，然后又回到形式，不仅开始另一次循环，而且各环节有互动关系，每一环节都被其它环节所决定，每一环节都是其它环节之语境的一部分。这样的关系才是视觉性之动态发展的要义。因此，“接续”是视觉性的要义，正如是艺术史的要义一样，可以使形式的概念超越于形式主义，并获得文化和观念意义。戴维斯强调“接续”概念的重要性，是他在形式和文化间两头讨好的窍门，这一概念的提出和探讨，是本书的独到之处，是戴维斯对当代视觉文化研究的独到贡献。

二、图像学研究中的意识形态

《意识形态与图像学》一文选自《图像的语言》(1980)，文章作者阿尔甘为意大利学者，长于古典艺术研究，对潘诺夫斯基的图像学方法和理念有深刻理解。但是，阿尔甘没有将自己的研究局限于古典艺术，而是主张将图像学应用于古典艺术之外的实用艺术和现当代艺术研究。为了达到这个目的，阿尔甘强调意识形态的重要性，他的具体切入点，是艺术史研究中的历史意识。阿尔甘在文章里首先说明，艺术史是有秩序的，这不仅仅是图像的视觉秩序，而主要是图像研究中的意识形态问题。他指出，艺术史上某一图像的出现和发展，例如圣母怀抱遇难的基督，将艺术家的个人创造纳入了图像创造的集体历史中。艺术家及其创造的某一图像，是该图像之历史发展过程中的一个环节。这种认识，就是艺术史研究中有关图像发展的历史意识问题。

阿尔甘的文章，是对潘氏图像学之意义和价值的阐释与发挥。他认为，在潘氏图像学之解读图像的三个步骤中，意识形态属于最后步骤，是艺术史研究的最重要步骤。在第一步骤之“前图像志”阶段，研究者对图像的分类、综合、描述等等，其最终目的不仅仅是要在第二步中解读这一图像，而是要在第三步中从这一图像里找到或总结出某种历史特征。

正因为预设了这一前提，潘诺夫斯基才说图像学不是形式主义的，而是意识形态的。但事实上，图像学的确研究形式，如构图、用色等视觉形式。只不过，图像学的形式研究，最终目的是为了企及意识形态层次的理论总结，例如对艺术史之秩序的总结。

这一总结是简化和抽象的过程，虽然艺术家在生产图像时使用了各种



#1

各样的具体材料，但研究者在进行最后一步的理论总结时，要从具体的个别现象中，发现一般的共性。这个发现和总结的过程，是简化和抽象的归纳过程。这就是说，那些貌似毫无关联的艺术，实际上可能存在着某种历史联系，尤其是意识形态上的联系。如果看不到这一联系，便会制约潘氏图像学的应用空间和实践价值，而正是这一联系，才使潘氏图像学获得了未来的发展可能性。

就今日的视觉文化研究而言，图像学的意识形态意义使其得以超越视觉形式的分析。在后现代主义之后，这使现代心理学和精神分析得以同马克思主义的社会政治批评相贯通，从而使图像学不局限于对古典艺术之图像的研究，而可以对其他视觉现象进行研究，例如实用艺术、当代视觉文化等。阿尔甘这篇文章的现实意义，就是扩展潘诺夫斯基图像学在当代学术语境里的应用价值。

三、艺术史研究中的时空哲学

美国学者麦柯·荷莉的专著《回视：历史想象与图像修辞》（1996）是对史学方法所进行的理论研究，关注治史者的“此时此在”与被研究者之“彼时彼在”的时间关系，认为时间之两极的往返互动，是艺术史研究的重心。学者们通常认为，就“此时此在”的研究者而言，对往日艺术和历史的阐释，往往具有主观性，否则，若强调客观性就会抹除研究者自身的作用和价值。但是，荷莉并不赞同这一观点，她写作这部书的目的就是要挑战学术界的这一主导思想。荷莉认为，历史上的艺术现象和艺术作品，在往昔产生之时，就有为后人而存在的意向，尤其是再现式的艺术，仿佛是为后人的研

究而开放自身的。在这个意义上，后人对往日艺术的研究，不是“此时此在”的主观阐释，而是对“彼时彼在”的探讨，是主观和客观的互动。

为了说明这一问题，荷莉在本书中对一系列艺术史研究个案进行了研究，例如伯克哈特对意大利文艺复兴艺术的共时研究、沃尔夫林对巴洛克艺术的个案研究、夏皮罗就达·芬奇绘画而对弗洛伊德的批驳、潘诺夫斯基对北方文艺复兴艺术之象征性的研究，等等。这些研究的要义，都在于研究者与被研究对象的关系，即时间上此时此在与彼时彼在的互动关系。当然，尽管是对往日艺术进行研究，但荷莉从事研究的理论视角和方法却是当代的，她称之为“动力阐释法”（dynamic interpretation），既强调研究者对被研究者所施与的作用，也强调被研究者对研究者所具有的启示，而研究的过程和结果，则是二者互动的结果。

在本书的上述理论语境中，我们阅读第三章《回望历史》便知道了作者的着眼点，即以研究者此时此在的主观眼光去回望历史上客观存在的艺术，去与彼时彼在的艺术互动，去进行动力阐释的实践。

在此，时间上主观与客观两极的关系，是一种相互的看与被看的关系，也就是历史的凝视，或历史学家与史实的相互凝视。凝视原本是一个视觉概念，拉康赋予它心理学意义，福科赋予它政治和哲学意义，荷莉则赋予它史学意义。这三种意义都是凝视概念的升华，虽然都建立在视觉的基础上，但都超越了视觉的局限，而进入意识形态的方法论领域。正因此，作为对历史研究方法的理论探讨，本章既有形而上的玄谈，又有形而下的具体探讨。

实际上，荷莉在这里所讨论的问题，属于新历史主义的话语系统，只不过荷莉没有将新历史主义的称谓明确地提出来。这可能是因为她不认同新历史主义对历史采取横向切片的研究理念，而她主张的是此时此地与彼时彼地的互动。无论究竟是何原因，荷莉的历史观所涉甚多，但她都没有从理论渊源处进行考察。就现代史学观而言，荷莉关于此时此在与彼时彼在之历史凝视的概念，至少涉及了20世纪前期的科林伍德和20世纪中期的伽达默尔的历史哲学。

虽然荷莉未在自己的书中提到科林伍德，但她的历史观和历史方法却与之大有瓜葛。科林伍德（1889-1943）是英国著名历史学家和美学家，其形式主义艺术理论名著《艺术原理》在上世纪80年代的中国影响很大。科林伍德提出过著名史学观“重演”，即“情景再现”。他认为历史学家所重构的历史，面临着可靠性的质疑，为了解决这个问题，历史学家应该在自己的大脑中借助想象来重演历史事件，这样才能用语言文字来再现过去的历史情景。这样的“重演”方法，听起来像是玄谈，但今日的历史文献电影和纪录片却是对这一方法的有效实践，也印证了这一方法的可行性和有效性。在科林伍德去世后半个世纪，荷莉关于在此时此在与彼时彼在之间进行历史凝视的观点，可以说是“重演”论的发挥。一方面，这是因为“重演”既须彼时彼在的历史走向此时此在的研究者，也须此时此在的研究者走向彼时彼在的历史。另一方面，彼时彼在的历史在此时此在的研究者眼前重演，这是研究者导演的结果，与荷莉之“历史为研究者展开”的说法不谋而合。

何莉的第三章并未提及伽达默尔，但她在《回视：历史想象与图像修辞》的其它章节里却对之有所讨论。在第二章《讲述图像》中，荷莉言及伽达默尔关于艺术研究者与艺术作品之间的凝视问题，虽然未提“历史凝视”，但重点却是研究者的主观阐释和被研究者的客观存在之关系。在第五章《倒写达芬奇》中，荷莉再次论及伽达默尔关于看画者和被看者的互动关系，而这一关系并不一定是线性的。尽管荷莉对伽达默尔



的讨论仅此而已，但她的“历史凝视”之说却与伽达默尔关于“视界的融合”之说大有干系。伽氏所说的是观察者的视角问题，也就是说，如果观察点不变的话，视域也是固定不变的，而改变视点，视域也相应变化，视界也就扩大了。所谓“视界的融合”即是不同视点的连接、不同视界的相加，这使观察面得以增加，使理解得以更为全面。在这当中，便暗含着看与被看之两个视界的融合。

当然，若说科林伍德的历史“重演”是纵向的，那么相对而言伽达默尔的“视界融合”应该是横向的，而两者之和，则构成了一个历史的纵横坐标系，这为我们在历史研究的语境中理解荷莉的“历史凝视”提供了帮助。

#1 圆明园劫难 布面油画 孙轶
#2 憧憬 布面油画 叶南