



1. 约翰内斯·维米尔，《代尔夫特的风景》，布面油画，96.5×115.7 cm，1660-1661，图片由海牙莫瑞泰斯皇家美术馆提供

不可思议的祖先：形式主义作为视觉文化研究的源头

The Unimaginable Ancestry: Formalism as Origin of Visual Culture Study

刘晋晋 Liu Jinjin

摘要：本文提出视觉文化研究起源于形式主义艺术理论和艺术史。形式主义理论注重探究视觉感官，各种形式是创作者和观者的身体的显现。这预示了当下对身体问题的重视。视觉文化研究中的核心概念视觉性以及观看方式都源于形式主义艺术史。形式主义艺术理论中也涉及了视觉素养、形象的力量、形象的生命等问题。总之形式主义艺术史才是视觉文化研究的祖先。污名化的形式主义艺术理论应该被重新认识。

关键词：身体，视觉性，观看方式，形象的力量，形象的生命，视觉素养

Abstract: This article puts forward that visual culture study originated from Formalism in art theory and art history. Formalist theory lays emphasis on researching visual perception. Various Forms of art are the manifestation of bodies of creators and viewers. Therefore, Formalism had forecasted the interest on body today. Visuality and way of seeing which are the keywords of visual culture study originated from Formalism in art history. Formalist theory is also engaged in power of image, lives of images, visual literacy and so on. In short, Formalism in art history is the ancestry of visual culture study. The Formalist art theory that was stigmatized in past should be rediscovered.

Keywords: body, visibility, way of seeing, power of image, lives of images, visual literacy

几乎每本视觉文化的导论或文集前言都会提及文化研究对视觉文化的理论影响。尼古拉斯·米尔佐夫（Nicholas Mirzoeff）甚至称视觉文化寻求把艺术史的历史视角与文化研究的方法融合在一起。^[1]这种论调导致把视觉文化研究看作是文化研究的视觉面向，视觉文化似乎只是文化研究在视觉或图像领域中的应用。对文化研究的认祖归宗只能导致视觉文化研究理论的贫乏和亦步亦趋。然而与臆想相反，伯明翰文化研究学派的主将之一斯图亚特·霍尔（Stuart Hall）在1999年出版的《视觉文化：读本》中却承认：“过去十五年中‘视觉文化’在文化和媒介研究的快速扩展中已有点被忽视了。”^[2]亦即反而是文化研究在20世纪90年代受到了视觉文化研究的影响。如果说文化研究的方法和理论在视觉文化初期有助于其获得合法性并凸显自身区别于传统艺术史的特殊性，那么今日视觉文化研究已经走过了三十余年的道路，现在是时候以一个新的客观角度重新审视和发掘视觉文化研究的历史，对这一交叉学科进行一场理论源头的考古。

真正自觉的视觉文化研究兴起于20世纪80年代末90年代初。视觉文化研究当然会吸收文化研究的方法和理论。但是当讨论视觉文化研究的前史之时，文化研究也只是理论上的后来者。近年来笔者在对各种视觉文化关键词的溯源研究中不断遭遇到形式主义理论。在最初的诧异之后，笔者观察到形式主义与视觉文化之间的关系渐渐无可辩驳地浮现在历史脉络中。本文将论证视觉文化研究的理论源头是形式主义艺术理论，尤其是形式主义艺术史。这初听可能难以置信。在一般观念中形式主义是最保守的理论，而视觉文化研究则代表了最前沿的研究方向。詹姆斯·埃尔金斯（James Elkins）甚至在说在一些视觉文化的文集和专著中“视觉研究是作为对几种主题——传统文化、形式主义与经典艺术作品——兴趣的缺失而联合起来的一系列关注面的交叠而在这些书中凸显出来的。”^[3]但是断然否定之前，需要先反思一般观念中面具化的形式主义与形式主义艺术史文本中的理论到底有多大差异。真实的历史总是与可简单叙述的一般观念相差甚远。例如著名的视觉文化研究者W.J.T米切尔（W. J. T. Mitchell）从不否定形式问

题，他说：“一个对形式的忠诚最终也是一个对解放的、进步的政治实践的忠诚，这种实践与对伦理手段的细心关注相统一。”甚至乐于自称为“最后的形式主义者”。^[4]就如同若没有化石证据很难有人相信今日轻盈的鸟雀是昔日巨大的恐龙进化而来。下面本文将考察视觉文化理论中的一些特殊观念的来源以揭示其与形式主义的理论渊源。

一、视觉与身体

视觉文化研究区别于文化研究或其他社会学研究的一点就是前者对视觉或感官的强调。视觉文化中的视觉绝不只是把感官当做分类标签，而是真正把视觉作为自身的研究对象。文化研究关注产生文化产物的阶级、性别、种族等意识形态背景及其相关社会效果，但是对视觉本身不置一词。相反，19世纪末的形式分析艺术史真正把视觉感官本身纳入了学术讨论的范围。文化研究也会讨论大众文化中的形象，但是这些形象作为分析对象与音乐、文学产品无任何特殊之处。形象的确是视觉文化的主要研究对象，但视觉文化研究不限于对形象这一视觉客体的研究，而是使研究范围包括了主体的感性认知活动。米切尔就曾经观察到20世纪80年代和90年代出版的视觉文化著作的主题有一种从视觉客体转移到视觉主体的倾向。^[5]

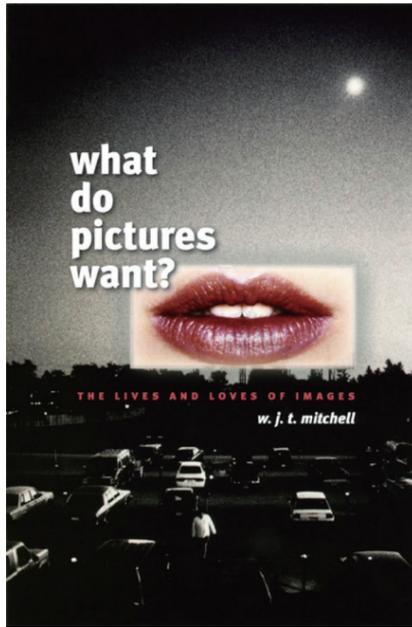
对人的视觉能力和行为的考察在生理学、心理学以及哲学著作中都有悠久历史。但是只有形式主义艺术史中视觉才是在紧密联系于文化（或更具体地说是艺术形象）的条件下被考察的。形象或者说形象的形式确实是其首要探讨的对象和目标。但同时形式主义艺术史家和理论家倾向于以视觉角度描述和分析对象的形式。百年前苏联著名文艺理论家巴赫金（Бахтин, Михаил Михайлович）就已指出：“视觉问题在欧洲形式主义中占有重要的地位。作品并不是为了思想、感觉或激情，而是为了眼睛而存在。”^[6]例如阿道夫·冯·希尔德布兰德（Adolf Von Hildebrand）对形式的讨论开始于区别事物本身与人感知到的事物的某个方面。他把视觉区分为眼睛静止与运动的不同方式，并以此描述不同形式。希氏把运动觉等同于触觉，受其影响的李格尔抛弃了运动觉，把触觉当作主要术语并列于视觉，同时把视觉方式分为近距离、适当距离和远距



2. 拉斐尔·桑西，《圣母的婚礼》，油画，170×117cm，1504，布雷拉美术馆，©米兰

离观看。阿洛伊斯·李格尔（Alois Riegl）进而认为不同的视觉对应于形式发展的不同阶段。在视觉与形象的关系方面，海因里希·沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）虽受到希尔德布兰德的影响，却与希尔德布兰德以及李格尔非常不同。无论是他早期提出的涂绘、厚重、运动、庄严，还是后期提出的5对范畴都未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）。沃尔夫林只在涂绘、线描等概念的具体说明中提及了视觉与触觉，眼睛沿着轮廓运动或专注于团块等视觉行为。沃尔夫林提出“视觉本身有自己的历史”，认为视觉史是艺术史的首要任务。他所谓的视觉史主要通过描述形式本身来建立。相反，希尔德布兰德用视觉与运动感这些感官术语来描述不同形式。沃尔夫林早期用运动的概念指作品给人运动的感觉。而希尔德布兰德的运动感则是观者对对象观看的方式。那么上述形式主义者有两种相反的倾向：1. 用视觉术语描述形式发展过程；2. 以形式术语描述视觉史。

形式主义在以视觉描述形式变化或用形式描述视觉变化之时已把视觉本身与视觉对



3. W. J. T. 米切尔,《图像何求——形象的生命与爱》著作封面

象紧密联系在一起。对艺术的讨论不限于对物质对象的研究,而是把认知过程纳入讨论中。对认知的关注进而把认知的主体——人本身变成了研究的对象。沃尔夫林在《美术史的基本概念》的导论开篇引用了里希特所述与三个画家画同一风景却因个性不同使得作品截然不同的例子。这意味着形式主义艺术史并非仅关注对象的形式,形式背后的成因、形式背后的人并未被忽视。对创作和接受的主体的关注预示了后来视觉文化研究的发展。其在接受美学之前就开始了和艺术品的接受研究。形式主义的接受研究确实有一定局限性,只是讨论视觉形象的形式给观者的心理感受,比如沃尔夫林的绝对清晰与相对清晰。但是形式给人的感受像观者对作品意义的判断一样都是视觉形象接受的一部分。

更重要的是对人及其感官的关注自然导致了身体在研究中的在场。传统谈论绘画视觉的议题主要是焦点透视,而焦点透视是以一个虚构抽象静止的视点为起点。如果说笛卡尔式的透视法是无主体的理性视象的机械接收,那么形式主义艺术史探讨的观看则出自历史和文化中现实的身体感官。视觉不

再是一个定点,而是变成了具体的、变动着的现象。变动的视觉源于真实存在的肉体。换言之,19世纪的形式主义艺术史理论都是乔纳森·克拉里(Jonathan Crary)所说的以立体视镜为代表的主观视觉认知型的产物,在这种认知型中身体是在场的。^[7]换言之讨论视觉问题的形式主义文本始终把身体放在重要地位。各种艺术形式不过是身体状态(近观远视)和身体动态(运动中 and 静止观看)在作品中的显现而已。过去学界之所以未能意识到形式主义艺术史对身体的重视,是由于这里的身体并非终极原因,只是艺术意志或世界观这些精神实体与造型形式的外显之间的中介层面。但是即便如此,身体也是形式的直接原因。形式主义理论使艺术作品依附于观看的肉身。这在传统灵肉二分的思想体制下是非常独特的。与瓦萨里以来坚持艺术源于理念的传统艺术理论相比,形式主义理论中身体虽然还不是最终因,却得以摆脱过去虚无的地位,走到前台成为了研究的中心。相比之下,图像学和艺术社会学等各种所谓先进的研究方式反而彻底忽视了作品中身体的在场。人文学科要到近几十年才开始把身体提到理论议题的地位。在新艺术史中诺曼·布列逊(Norman Bryson)把绘画看做对身体的指示性符号或身体的痕迹,并将其作为创新性的研究提出,^[8]然而李格尔早在19世纪末就已将艺术品看作身体的显现了,并且是从创作和接受两方面探讨。可见抛弃了形式主义理论的艺术史学科要到20世纪80年代后借助大量哲学和外来理论才再一次达到形式主义艺术史的高度。或者说形式主义艺术史对身体的讨论过于前卫和超前,所以无法被传统艺术史家理解。形式主义艺术史把制作和观看形象的身体看作达到对象世界的媒介,并且关注这种媒介。麦克卢汉对沃尔夫林和李格尔的引用也间接说明了形式主义艺术史重视作为媒介的感知。这与德国图像科学的研究者相似,都重视人作为媒介。进而言之这与具身认知理论也有着相通之处。形式主义艺术史自然也是后来的艺术史和视觉文化研究中心理学、神经学或认知科学研究的鼻祖,只是由于当时的心理学还不够发达,所以导致形式主义艺术史没有可用的科学工具和理论基础。

不过重视视觉本身还不能说明形式主

义是视觉文化研究的源头。形式主义对视觉的专注早已被许多学者注意,但是在他们看来,形式主义的视觉只是用于观察形式。巴纳德称:“它(形式主义)无视或忽视阶级、性别、种族、历史和其他形式的文化多样性在理解视觉文化过程中的作用。”^[9]“知觉不能从意义的理解中被抽离出来。”^[10]总之形式主义的观看被许多视觉文化的研究者看作是忽视了形象背后的意义和社会建构。果真如此吗?

二、视觉性与视觉素养

当今视觉文化研究的核心观念是视觉性(visuality)。米切尔把视觉性定义为:“……视觉性——不仅是‘视觉的社会建构’而且是社会的视觉建构……”^[11]该定义是对布列逊1988年提出的定义的补充:“视觉性即文化的建构”。^[12]笔者在2011年发表的《何谓视觉性:视觉文化核心术语的前世今生》一文中追溯了视觉性这一核心术语的起源。简言之,布列逊的术语源于迈克尔·弗里德(Michael Fried)的《专注性和剧场性》。弗里德把克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)批评极少主义时使用的“在场”的话语发展成“剧场性”,指作品主动向观众展示自身。这里视觉性指观者对自身观看具有自觉意识。弗里德的术语又源于格林伯格的可见性(visibility)或纯视觉(pure optical)。该词最终源于德国形式主义艺术理论家康拉德·费德勒(Konrad Fiedler)的“Sichtbarkeit”一词(visibility/可见性)。费德勒的理论经由希尔德布兰德的《造型艺术中的形式问题》一书影响了沃尔夫林和李格尔等形式主义艺术史家。该术语可说是康德的纯粹美在视知觉领域的应用。正因为形式主义者强调视觉的纯粹性,反而自觉意识到视觉是不纯粹的,意识到视觉具有文化和社会属性。布列逊颠倒了形式主义理论中视觉性与视觉的关系,以视觉表示纯生理感知,以视觉性表示社会化视觉。^[13]那么当下视觉文化研究中的核心概念来自形式主义理论的转化。现在对视觉和形象的意识形态或社会文化的外因式研究吊诡地源自形式主义理论对视觉的纯化。不仅视觉性这个名称,其内涵的建构性同样来自形式主义理论。

一般观念中,形式主义理论把艺术隔离于社会文化背景和内容意义,使艺术史成为与外界绝缘的为艺术而艺术的自律历史:

“形式主义认为,为了有利于纯粹而直接地与艺术作品打交道,应该将所有关于语境或意义的问题抛在一旁”。^[14]由于这种通俗观点的普遍性,形式主义艺术史成了极端保守和政治不正确的代名词。这并非凭空而来,其基于一些极端的形式主义理论。因为极端说法才易形成口号,口号才易被人记住。

但形式主义本身并非铁板一块。巴赫金把形式主义分为西欧形式主义(包括沃尔夫林和李格尔)以及俄国形式主义,只有后者才牺牲思想内涵。巴赫金未提及克莱夫·贝尔和格林伯格,但是他们无疑与俄国形式主义同类。相反“欧洲形式主义从不认为作品的某一成分只有失去和削弱其思想意义才能成为作品的结构成分。按照他们的观点,结构意义本身就带有纯粹的意义特性。艺术结构是一种意义的系统,当然,是一种视觉意义的系统。”^[15]亦即形式主义者探究的是形式本身的意义。“欧洲形式方法不仅没有否定作为假定被分离出来的作品结构成分的内容,相反,却努力赋予形式本身深刻的世界观意义。欧洲形式主义把对形式的这种理解用来反对庸俗现实主义那种认为形式只是内容的装饰附属品、自身缺乏思想意义的观点。”^[16]那么形式主义者所探求的意义不是图像学揭示的浅显的内容层面的意义,而是内在意义或世界观。当然这里所谓的意义并非符号学讨论的意义,其是艺术品的精神本质。^[17]转化为当下术语就是形式体现意识形态。

李格尔探究形式的演变过程最终是为了理解世界观。众所周知李格尔认为艺术意志决定艺术的发展,而“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。”^[18]李格尔所谓的“最宽泛意义而言的”世界观当然包含了各种观念甚至意识形态。潘诺夫斯基就是受李格尔的影响才发展出探究内在意义的图像学。沃尔夫林同样认为艺术作品背后的原因才是研究目标:“但重要的不是时代的个别产物,而是创作它们的基本情绪。”^[19]他把最终原因归结为时代精神:

“解释一种风格,就是将风格纳入它所属的那个时代的总体历史语境之中,然后证明它与那个时代的其他组成部分协调一致。”^[20]黑格尔式的时代精神与当今学界讨论的意识形态不同,但双方无疑都是对人的行为有强制性约束力的原因。虽然形式主义者探究的对象出自形式,且与今天学界对意识形态的理解不同,但无可否认形式主义把形式背后的精神来源作为最终的研究目标。

探求“思想意义”的形式主义艺术史并不认为形式完全自律,其像图像学、文化研究以及视觉文化研究一样认为艺术受文化、社会等因素影响。沃尔夫林在《文艺复兴与巴洛克》中称:“我们无法想象不受生活、人性和所有存在物影响的行为或经验。”^[21]《美术史的基本概念》进一步说:“没有人打算坚持视觉不受影响地经过各个发展阶段的说法。它受到制约同时也制约其他,它总是密切影响其他精神领域。”^[22]风格同样不是自律的:“个人气质、时代精神或种族性格,这些条件决定了个人、时代和民族的风格。”^[23]李格尔也指出:“每个时期都有它自己独立的、根植于同时代文化其他所有方面的艺术意志。这种信念是整个研究工作的基础。”^[24]而且艺术并非由唯一的精神本质所决定:“文化生活越是紧张而多样,个人之间的艺术意志的差别就越大。”^[25]即同一时代中并存着不同的艺术意志或世界观。这与今天不同意识形态间冲突并存的思考模型相似。

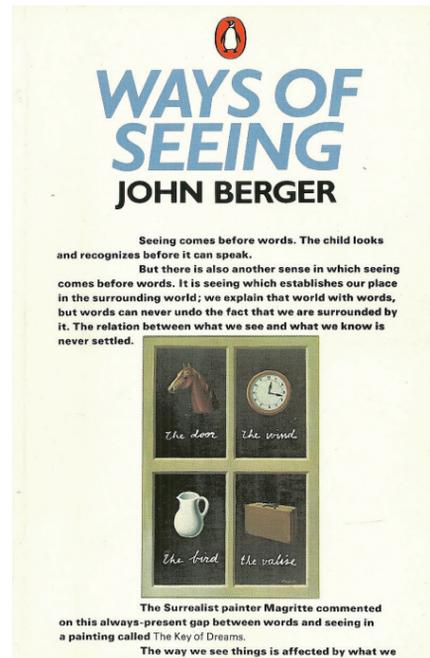
形式和感知的他律性意味着形式主义者同样承认视觉的社会建构。李格尔认为人不是被动感知,而是怀有渴望之情的主动的生物。渴望建构了人的视觉。《罗马晚期的工艺美术》中提出眼睛只感知面(长宽等),对深度的了解只在客体为我们所知的情况下才能通过透视缩短、阴影、遮挡等实现。所以视觉不同于纯触觉的直接性,需要“若干知觉的综合”,并“以主观思维过程的介入为先决条件”。^[26]主观思维即储存于记忆中的对物体空间形态、深度等的知识或经验。李格尔认为古埃及艺术是触觉的,近距离观看的,因而是直观的和客观的;希腊艺术是触觉—视觉混合的,正常距离观看的,因而是主观上更正确,客观上不清晰的。失去的直观性须“用知识经验来替代”。那么在他看来知识、经验等社会建构的因素作



4. 李格尔肖像

用于识别、感知物体的层面,而非作品内容。这说明视觉的社会建构贯穿艺术的全部过程,在识别阶段就已发挥作用。这是当下视觉文化研究很少关注的。李格尔式视觉的社会建构的研究比今天对视觉方式的讨论更宽。其把社会建构的触角深入到人感知、理解、创造世界的每个层面,远超过对内容的意识形态分析。此后沃尔夫林在《艺术风格学》第六版序言中把视觉方式改称为想象方式。这几乎是对视觉的社会建构的直接承认。形式主义者的视觉建构与视觉文化的不同在于前者的建构机制是通过心理或李格尔所谓的内驱力来达到的。内驱力作为世界观(或艺术意志)与作者的作品/观者的解释间的中介而存在。这比视觉文化的意识形态分析要模糊。

形式主义对视觉的社会建构的体认引申出另一视觉文化的概念:视觉素养(visual literacy,或译为视觉读写能力)。米切尔认为视觉素养“暗示了,观看是像阅读一样的一些事。”还有人把视觉读写能力定义为“理解人们如何感知对象,阐释他们所见,以及他们从所见中所学习的”。^[27]形式主义者未使用该词,但其理论中涉及了相关内容。对于视觉素养的重要性作为艺术家的希尔德布兰德体会更直接。他提到艺术家需要



5. 约翰·伯格，《观看之道》1972年版本



6. 《观看之道》BBC纪录片截图

掌握什么能在观众中唤起确定的形式观念，而不能完全信赖观众的知识。这实际上是在告诫艺术家创作时要考虑观众的视觉素养或接受能力，并依此进行创造。“对一个物体的观念的意识能把视觉投影中的一部分统一起来并使之与其余部分分离。”^[28]亦即区分不同物象或图底关系等基本识别能力都是以观念知识为前提的，这与识别文字类似。上文提到李格尔认为艺术的视觉感知需要知识经验的辅助，拥有和利用这些知识经验的能力就是一种视觉素养。那么李格尔对不同时代艺术意志的讨论就是对不同时代艺术家和观者的视觉素养的考察。只不过这些知识经验是世界观或时代精神赋予一个时代的人的弥漫性的内在知识，而非自外在习得。但是对于后世的艺术家而言，通过考察过去的艺术形式，得到的对艺术意志的知识又会反过来成为理解艺术形式的视觉素养。这也预示了视觉文化研究者对时代之眼的研究。

三、观看方式

在形式主义艺术史讨论视觉的社会建构时，常会提及不同感官方式或视觉方式。视

觉方式或观看方式也是视觉文化研究中经常讨论的问题。该词的使用很普遍，没有明确的起源。但视觉文化研究中对视觉方式一词的使用和理解却有着明确的起源，这个源头仍是形式主义艺术史。^[29]

文化研究、社会学方法、马克思主义等都关注社会建构。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，源于约翰·伯格（John Berger）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》纪念《观看之道》发表40周年的专刊就可见一斑。在《观看之道》发表之前“观看方式”只是一个不被学术界关注的普通短语；之后借助约翰·伯格的“金手指”，该术语真正成了一种研究方向。《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。”回答则是“我们观看事物的方式，受知识与信仰的影响。”^[30]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”。书中涉及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，这些都是现今耳熟能详的议题。可以说伯格的《观看之道》直到当下仍是大多数观看方式研究的理论模板。

然而细读该书就会发现约翰·伯格对观看方式的兴趣并非独创，源自另一位著名理论家。《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40多年前写的一篇文章”^[31]，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。虽未直接使用观看方式这个表述方式，但是本雅明的术语是“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虚信气氛中”^[32]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。”^[33]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”。^[34]自然复制是本雅明文章的主要论题。马克思主义者之间相互影响是很正常的。但是本雅明并非这个概念的源头。

《机械复制时代的艺术作品》第三节提出人类的感知方式随着生活方式也在改变，例子是《罗马晚期的工艺美术》和《维也纳创世纪》。接着他直接开始讨论这两本著作的作者：维也纳学派的李格尔和维克霍夫（Franz Wickhoff），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非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作艺术史的核心。当然李格尔对感官与形式关系的关注来自希尔德布兰德的《造型艺术中的形式问题》。亦即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》一文理论支点完全是受李格尔等人的影响。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“观看”本身的多义性又加强了感官与感知之间的联系。这意味着我们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。

其实沃尔夫林直接提出过视觉方式的概念。视觉方式的历史对于沃尔夫林而言是艺术史的首要任务，还原视觉方式就是理解艺术品：“每一个时代都以自己的眼睛来理解，没有人会对它这么做的权力表示异议，但是史学家在每一个实例中都应当问一问，一件作品本身是要求如何被观看的。……美术史驾驭的大量复制品充满着人们各种不正确的观察，其效果也受到各种曲解。”^[35]沃尔夫林甚至认为圆雕也都有唯一正确的观看方式（或者说是唯一视点）。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。^[36]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。”^[37]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、权力等方面的研究。然而与本雅明的苛责相反，上文已证明李格尔的形式主义理论本身就蕴含了后来视觉的社会建构的方面。只是李格尔没有将其单独提出或总结为口号。

更重要的是形式主义者不仅认识到视觉的社会建构。李格尔和希尔德布兰德真正提出的视觉方式其实是非常有限的几对：视觉和触觉；近距离观看、正常距离观看、远距离观看；静止的视觉和运动视觉。视觉方式的有限意味着无论世界观如何变化其表现形式的都必须被固定在有限的视觉方式之内。那么李格尔的形式主义实际上实现了米切尔对视觉性概念的补充命题：社会的视觉建构。视觉在此建构了艺术品的形式，这些形式只有符合特定视觉方式才可能成为现实。

在李格尔一本雅明—约翰伯格的主线之外，一些观看方式的具体概念也具有形式主义的源头。新艺术史的主将布列逊在《视觉与绘画》中提出西方透视绘画的凝视与注重笔触痕迹的中国画的扫视的区别。布列逊所说的凝视与扫视就是瞬间的固定观看位置的观看方式与身体在时间中运动的观看方式之间的对立。这种对立正好平行于希尔德布兰德所说的视觉观看与运动觉观看方式。布列逊虽未直接引用希尔德布兰德，但他熟悉的贡布里希在《艺术与错觉》中提到过《造型艺术中的形式问题》的相关概念。另外本雅明也在《机械复制时代的艺术作品》中提到了全神贯注的观看方式与随意观察的观看方式。布列逊也熟悉本雅明的著作。另外，布列逊又把透视分成两期，第一种是阿尔贝蒂式透视，第二种是鼎盛期透视。第一种以拉斐尔的《圣母的婚礼》为代表，“人物是有意识的，完全察觉到一个看不见的目击者的在场”，空间舞台化，人物在做戏；第二种以维米尔的《代尔夫特的风景》为代表，“观者不再像剧院中的观众那样是一个预期的存

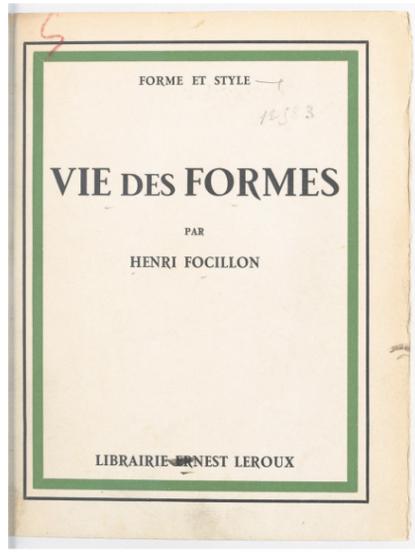
在”，其空间不以观众为中心，不是舞台化的，视觉是漫不经心的。^[38]显然这里是在不具名引用弗里德的剧场性与专注性的对立。可见形式主义理论是研究观看方式的起点和标杆。

四、形象的力量与生命

视觉文化研究一方面从主体的角度出发研究视觉及其社会文化属性，另一方面也从客体角度研究形象或视觉对象本身的特质。上文的历史溯源都是针对主体角度的研究，而客体角度的形象研究同样与形式主义颇有渊源。形式主义的形式分析当然是一种形象研究，许多视觉文化导论著作中也会把形式分析纳入视觉文化研究方法之中。本文所要追溯的历史自然不止于此。下面将要提出视觉文化中对形象力量和生命的研究同样源于形式主义。

形象力量的讨论可以说是在视觉文化研究中已经是最重要的研究领域之一了。无论是鲍德里亚的拟像社会还是德波景观社会，形象都对人类具有巨大的支配力量。大卫·弗里德伯格（David Freedberg）和汉斯·贝尔廷（Hans Belting）对形象唤起的欲望、恐惧、膜拜等的研究成为了艺术史对形象力量的经典研究。^[39]贝尔廷区分了形象的时代和艺术的时代，前者是形象作为圣像具有神奇力量的时代。但是在形象与人类之间形成社会权力关系之前，在形象具有欺骗人、控制人、威胁人的力量之前，它们首先作为点线面和色彩的形式时就已经具有了自身的力量，已经对人的情感和精神起作用。形式主义所研究的可以说是形象对人的感官和情绪的影响和控制。沃尔夫林往往用知觉效果来描述形式，或者说形式本身的区别就是以形象作用于人的感官和心理的力量来划分的。例如线描风格的固体物体的清晰边界“给观者以一种安全感”；塑形对象带来“运动效果”。甚至可以说作为视觉方式的触觉就是一种视觉效果。

形式主义者往往会认为形象可以规定人的观看方式。这种规定性就是形象的力量。《美术史的基本概念》中提出：“一种风格的线描特征并不是由线条存在这个事实决定的，而是由这些线条用以迫使眼睛去注视它们的力量决定的。”^[40]相反，涂绘风格可以“克服线条的统治地位”，“让眼睛



7. 亨利·福西雍，《形式的生命》著作封面

无法跟踪它们”。^[41]这种力量是“一种绝对的力量”。在沃尔夫林看来，史学家应该询问“一件作品本身是要求如何被观看的。”^[42]他甚至提出古典圆雕都有着唯一正确的观看角度。^[43]这种绝对的力量是形象控制或要求观者的观看方式的力量。这种力量作用于人，但是并不对观者外在的社会生活产生影响，而是反过来控制观者与视觉对象的关系。那么形式主义艺术史家眼中的形象的力量主要是一种封闭在观看中的力量。而且这种绝对的力量并非完全强制性的。“美术史驾驭的大量复制品充满着人们各种不正确的观察，其效果也受到各种曲解。”^[44]但是只有艺术品发挥出这种力量才能充分实现其审美价值。那么识别并帮助这种形象的力量发挥其作用就成了形式主义艺术史家的首要工作。

当作品本身可以提出“如何被观看”的“要求”之时，视觉作品就已经被拟人化了。或者说这种拟人的生命正是形象的力量必然结果。于是沃尔夫林贯穿整本书都在不厌其烦地使用着“生命”“生命力”“生命呼吸”等词。例如光在素描中获得了生命，洛可可建筑在变化的节奏和无休止的运动景象中表现出真实的生命。^[45]而眼睛是被这些不同的生命吸引才导致了线描和涂绘

的区分。亨利·福西雍（Henri Focillon）甚至专门写了《形式的生命》来论述形象生命的问题。说艺术品有生命或是栩栩如生确实是老生常谈，不是形式主义的专利。但是沃尔夫林和福西雍不是在说作品中再现对象的生命，而是说形式的生命、作品本身的生命。福西雍认为生命是形式，形式是变化中的生命。^[46]这生命不是艺术家的生命，相反形式的生命力支配着艺术家的创作。在形式主义艺术史之后，形象的生命被当作艺术史中的神话而惨遭抛弃。但是另一方面李格尔、沃尔夫林等人正是作为艺术科学的倡导者开始自己的学术生涯的。形象的生命就像形象的力量一样，不存在于自然科学的现实中，却是人文学科必须面对的文化现实。这种对生命问题的抛弃直到20世纪90年代中期米切尔提出“形象想要什么？”之后才发生反转。对于米切尔而言“比起形象的生命和爱，视觉文化不那么关心形象的意义。”^[47]在论述形象生命问题之时，米切尔一直把福西雍援引为理论来源。福西雍说：“一个符号表示某个物体，而形式则仅仅表示它自身。”^[48]正是这种对形象自身问题的关注启发米切尔提出了形象的本体论。那么可以说借助于米切尔的智慧，形式主义艺术史从传统艺术史的垃圾堆中复活，在20世纪90年代中期开始从根本上改变了视觉文化研究的取向，突破了意义问题而把生命问题纳入了自身的研究。这一研究路径是文化研究从未设想过的。

结论

除了上述术语和研究方法之外，形式主义理论还会直接影响一些视觉文化作者的具体论述。例如把形式主义当贬义词用的布列逊在《语词与图像》的导论中提出了图形性和话语性。这对概念源于利奥塔，却有着更深的来源。布列逊把艺术史的发展重释为话语性逐渐消退，图形性不断增强的历史。这一艺术史叙事与格林伯格等形式主义理论家的历史叙事并无不同：绘画逐渐摆脱了描画外在事物尤其是文学故事的任务。绘画本身和它的媒介成为绘画自身的目的。布列逊的图形性/能指其实就是一般理论中的形式；话语/所指就是内容。当布列逊透露出话语性等于所指、图形性等于能指之时，读者就会满足于这个符号学的答案而不去进一步深

究。形式与内容这对“平凡的”概念先是被包装成符号学的能指和所指，接着又包装成解构主义者口中的图形和话语。通过双重包装，形式主义的艺术史叙事重新焕发出符号学的光彩。^[49]

那么本文揭示出的确实是一个与一般观点相异的谱系。在关于艺术史学史或视觉文化研究谱系的流行套话中，注重作品形式的形式主义对立于注重作品内容的图像学或文化史。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。但是本文充分证明了形式主义艺术史是今日视觉文化理论的源头。不仅视觉性、观看方式这些术语源于形式主义，而且视觉问题、身体问题、视觉素养、形象的力量、形象的生命等研究方向在形式主义艺术史中都已出现。形式主义艺术史不仅预示了视觉的社会建构，更体现了社会的视觉建构；并且其对形象生命的关注更是打开了视觉文化的新方向。这些都是文化研究根本没有涉及的。所以结论是明显的：形式主义艺术史才是视觉文化研究的真正祖先，无论这听起来多么不可思议。

本文的调查可以促使我们重新思考形式主义艺术史及其相关理论。形式主义这个概念只是宗教唯灵论贬低物质现实的污名化词汇，把这个概念用于艺术史和理论这本身就是对形式研究的歪曲。^[50]形式主义艺术史本身只是一种分类标签，是深入理解的紧箍咒。在这种标签之下每个艺术史家和理论家的差异和独特性被抹杀，屈从于污名化标签的共性。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。早已有德国艺术史家讨论了沃尔夫林研究中的政治问题。^[51]本文力求抛开对形式主义理论的成见和套话，挖掘其未被注意到的方面。同时本文的历史追溯也使得视觉文化研究的特殊性得到凸显。对视觉、身体、生命以及社会的视觉建构等方面的关注使得视觉文化研究不同于文化研究，也使其拓宽了自身视野。只有看清这些研究方向，视觉文化研究才能不断发展。只要把形式主义理论和视觉文化理论都当作需要深入探究的对象而非简单的理论模版，那么一百多年前形式主义艺术史的光辉就可以穿越历史和误解的迷雾指引今天视觉文化研究的前进方向。

最后，还需要提出一个问题：为何一百多年前形式主义艺术史没有成为视觉文化研究？当然这个问题也适用于质问把视觉文化研究追溯到文化研究或图像学的观点。术语的历史踪迹被忘记，关注的问题被抛弃，形式主义艺术史最终被当作保守的理论，而今天的视觉文化研究却代表着开拓性的学术方向。相似理论的命运如此不同，这是令人惊异的。如果说有什么二者完全不同之处，那就是一百多年来学术的范式或者认知型发生了微妙的变化。就此而言后人的忽视或忘记反而揭示了艺术史学科自身话语的发展过程。这些改变使得形式主义艺术史只能成为视觉文化研究的祖先，而不是它本身。

作者简介：刘晋晋，中央美术学院人文学院副教授，研究方向：视觉文化理论和西方艺术史。

注释：

- [1] [美]尼古拉斯·米尔佐夫：《视觉文化导论》，译者：倪伟，江苏人民出版社，2006年11月第1版，第15页。
- [2] Edited by Jessica Evans and Stuart Hall, *Visual Culture: The Reader*. London: SAGE Publications, 1999, p.1.
- [3] [美]詹姆斯·埃尔金斯：《视觉研究：怀疑式异读》，译者：雷鑫，江苏美术出版社，2010年1月第1版，第15页。
- [4] W. J. T. Mitchell, “The Commitment to Form; Or, Still Crazy after All These Years”, *PMLA*, Vol. 118, No. 2 (Mar., 2003), p.324; Edited by Orrin N. C. Wang, *The Last Formalist*, or W. J. T. Mitchell as Romantic Dinosaur An Interview with Orrin N. C. Wang.
- [5] W. J. T. Mitchell, “Review”, *Artforum*, 1994, January.
- [6] [苏]巴赫金：《文艺学中的形式方法》，译者：邓勇、陈松岩，中国文联出版公司，1992年7月第1版，第69页。
- [7] [美]乔纳森·克拉里：《观察者的技术》，译者：蔡佩君，华东师范大学出版社，2017年5月第1版。
- [8] [英]诺曼·布列逊：《视觉与绘画：注重视觉的逻辑》，译者：郭杨，浙江摄影出版社，2004年8月第1版，第五章和尾声。
- [9] [英]马尔科姆·巴纳德：《理解视觉文化的方法》，译者：常宁生，商务印书馆，2013年2月第1版，第253页。
- [10] 同[9]，第255页。
- [11] W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 2005, p.356.
- [12] Norman Bryson, “The gaze in the expanded field”, in Hal Foster, ed.

Vision and Visuality, Seattle, Wash.: Bay Pr., 1988, pp.91-92.

- [13] 相关内容详见刘晋晋：《何谓视觉性：视觉文化核心术语的前世今生》，《美术观察》，2011年第11期。
- [14] [美]安·达勒瓦：《艺术史方法与理论》，译者：李震，校对：王春辰，凤凰出版社传媒集团，江苏美术出版社，2009年2月第1版，第18页。
- [15] 同[6]。
- [16] 同上。
- [17] 相关讨论详见刘晋晋：《潘诺夫斯基的差异：图像学与符号学、形象研究之辨析》，《美术大观》，2022年第4期，第137-139页。
- [18] [奥地利]A·李格尔：《罗马晚期的工艺美术》，译者：陈平，湖南科学技术出版社，2001年11月第1版，第213页。
- [19] [瑞士]海因里希·沃尔夫林，《文艺复兴与巴洛克》，译者：沈莹，世纪出版集团上海人民出版社，2007年4月第1版，第72页。
- [20] 同上，第74页。
- [21] 同上，第70页。
- [22] [瑞士]海因里希·沃尔夫林：《艺术风格学：美术史的基本概念》，译者：潘耀昌，中国人民大学出版社，2004年1月第1版，第24页。
- [23] 同上，第13页。
- [24] 同[18]，第117页。
- [25] 同上，第200页。
- [26] 同上，第59-60页。
- [27] Edited by Jim Elkins, *Visual Literacy*, New York: Routledge, 2008, p.11, p.2.
- [28] [德]阿道夫·希尔德布兰德：《造型艺术中的形式问题》，译者：潘耀昌，商务印书馆，2019年1月第1版，第31页。
- [29] 本节内容详见刘晋晋：《交错的观看之道》，载于尹吉男主编：《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》，上海书画出版社，2018年1月第1版。
- [30] [英]约翰·伯格，《观看之道》，戴行钺译，广西师范大学出版社，2007年9月第2版，第1-2页。
- [31] 同上，第33页。
- [32] 同上，第17页。
- [33] [德]瓦尔特·本雅明：《技术复制时代的艺术作品》，胡不译译，浙江文艺出版社，2005年1月第1版，第103页。
- [34] 同[30]，第31页。
- [35] 同[22]，第85页。
- [36] 本雅明，《严谨的艺术科学：《关于艺术科学研究》第一卷》，载于[奥]施洛塞尔等著：《维也纳艺术史学派》，编选：陈平，译者：张平等，北京大学出版社，2013年4月第1版，第268页。
- [37] 同[33]，第95页。
- [38] [英]诺曼·布列逊，《视觉与绘画：注重视觉的逻辑》，郭杨译，浙江摄影出版社，2004年8月第1版，第121页。
- [39] David Freedberg, *The Power Of Images: Studies in the History and Theory of*

Response, Chicago: University of Chicago Press, 1989; Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, translated by Edmund Jephcott, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

- [40] 同[22]，第44页。
- [41] 同上，第46页。
- [42] 同上，第85页。
- [43] Heinrich Wöflin, “How One Should Photograph Sculpture”, Translated by Geraldine A. Johnson, *Art History* V.36, no.1(February, 2013).
- [44] 同[42]。
- [45] 同上，第80页。
- [46] [法]福西雍：《形式的生命》，译者：陈平，北京大学出版社2011年1月第1版，第38、47页。
- [47] W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, p.343.
- [48] 同[46]，第39页。
- [49] 详见刘晋晋：《图像与符号：艺术史和视觉文化中的符号学与反符号学》，湖南美术出版社，2021年10月第1版，第四章第一节一小节。
- [50] 详见刘晋晋：《写给色盲的艺术史：论艺术史写作中色彩的缺失》，《艺术学研究》，2022年第5期，第70-71页。
- [51] Martin Warnke, “On Heinrich Wöflin”, *Representations*, No. 27 (Summer, 1989).