



本已经独立了，具有非实用的纯粹审美价值，但那深藏在摹本背后的终极理式，却是绘画的灵魂（当代图像学所说的“元图像”也有相仿之意）。两千多年之后，瑞士心理学家荣格（Carl Gustav Jung, 1875—1961），创立分析心理学，提出了类似的“原型”（archetype）理论，认为无论艺术创造怎样变幻无穷，都是原型的显现。我对荣格的阐释是：就绘画而言，一幅具有审美独立性的作品，在深层心理上是集体无意识（collective unconsciousness）的产物，而作为原型的集体无意识，其最初的原始本意，则有明确的目的性，即工具主义，绘画是表达、传播或交流的一种工具。

于是，这就涉及到美术史研究的一个根本问题：我们的研究究竟是局限于绘画本身，还是超越艺术的界线，去发掘绘画的更深、更远的意义？例如，美术史研究要不要探讨一件绘画作品的心理学意义或社会文化价值？在今天，理论界的回答是肯定的。实际上，其他学科已经为美术史研究提供了先例。二十世纪的西方哲学家们，如海德格尔、福柯、德里达、丹托等等，他们通过对梵高绘画《农鞋》、委拉斯贵支绘画《宫娥》、玛格丽特绘画《这不是一只烟斗》的研究，而推进了对再现理论的探索，将柏拉图留下的古老命题，引入了现代和当代人文科学。同样，其他人文科学家们也研究艺术，例如文化人类学家列维·斯特劳斯，而弗洛伊德对达·芬奇绘画的研究，也是出于其精神分析学的目的。

这是不是说，由于其它学科的代劳，美术史学家们就无事可做了，只能去研究艺术的形式？我认为，美术史学家的长处，是对艺术本身有更精深的洞悉，他们对绘画的研究，不仅长于形式分析，而且能以长补短，从艺术本身的视角，来深化其他人文科学对绘画的阐释。换言之，美术史学家们在绘画研究中的长项，是拥有两个不同的视角，即艺术本身的视角和艺术之外的视角，既从艺术研究文化，也从文化研究艺术。当代视觉文化研究中的绘画研究，便得益于这双重视角，并以此探讨绘画所可能具有的更深更远的意义，及其超越于艺术的价值。

二 绘画研究的着眼点

当然，从视觉文化的角度研究绘画，也有自限于绘画之内者，例如英国学者豪厄尔斯在《视觉文化》一书中对绘画的研究。但是，他的研究课题和研究方法，同样能给我们有益的启示。

豪厄尔斯在这部专著《美术》一章里，研究绘画的风格问题，着眼于画家的观察方法，以及绘画的再现问题。他借用了贡布里希关于“天真之眼”的理论，又试图超越贡布里希的理论，但他没有超越绘画，因为他既用绘画理论来研究绘画，也将绘画风格这个课题的意义，限定在绘画之内。

豪厄尔斯的切入点是达芬奇、维米尔和莫奈的写实绘画，他从中提出问题：为什么会有多种不同的现实主义风格？为了深化和丰富这个问题，他借贡布里希的观点而用古埃及艺术来做比较：古埃及人以知识来描绘世界，



后来的画家以双眼所见来描绘世界。前者描绘的是古人认为理应如此的世界，而后者描绘的则是画家亲眼所见的世界。在此，豪厄尔斯想要解决的问题，是认识论问题。虽然他的课题和方法均在绘画之内，但认识论本身却是一个哲学问题。豪厄尔斯没有使用认识论这个术语，甚至没有涉及哲学话题，但他对贡布里希的“现实的幻觉”之说提出了质疑，从而有可能将绘画研究，引向关于认知方法的文化研究，可惜他没有往前迈出这一步。

在西方学术界的美术史研究领域，风格问题和贡布里希的理论，是形式主义的话题，而转向文化研究的方向，则是对形式主义的超越。形式主义关注的是文本之内，但后现代时期的文化学者们倾向于关注文本之外。新历史主义批评家们借福科理论和解构主义理论而对“语境”（context，上下文）和“互文性”（intertextuality，文本间性）概念的阐发便是一例。

借由语境和互文性的话题，我们也同样可以探讨绘画风格，并超出绘画的界限。例如探讨英国19世纪后半期之拉斐尔前派画家米莱斯的绘画，我们可以涉及横向语境和纵向语境，也涉及跨文化语境。所谓横向语境，是指绘画和文化的横断面，即与米莱斯同时代之拉斐尔前派其他画家以及当时学院派画家的古典主义绘画，还有维多利亚时代的文学作品。所谓纵向语境，是指拉斐尔前派的题材来源，包括莎士比亚戏剧，当然也指这派画家所推崇的文艺复兴早期绘画，以及更早一点的意大利文学。所谓跨文化语境，则是指超越英国文化同意大利文化之间的边界，

视觉文化与绘画研究 Visual Culture & Painting

□专栏/段炼 Duan Lian

一 绘画研究的双重视角

视觉文化的要义，是以视觉方式进行表达、传播和交流，而绘画的本意也莫不如此。文化人类学家们认为，史前绘画具有原始宗教的功能，是巫术和仪式的产物。但是，最迟在文艺复兴以后，西方绘画便摆脱了这种工具主义的束缚，而逐渐发展为一种独立的审美文化现象。所以，到了现代主义时期，形式主义便得以成为西方艺术的主流。

然而，自后现代主义出现，工具主义理论再度得势，理论家们认为，绘画的意义和价值，不再是绘画本身，而在于绘画所负载的信息，这与当代艺术中的观念绘画相呼应。在后现代主义之后，视觉文化为美术史研究提供了新的视角，我们对绘画本质的认识，也有了进一步拓展。

我个人认为，绘画在形式上早就成为一种独立的审美样式了，但万变不离其宗，绘画的本意仍是工具主义的。这有点像柏拉图的重现之说，绘画是理式之摹本的摹本，尽管这个摹

The mission of visual culture is to express, spread and communicate in some visual manner, which is also the task of painting. Anthropologists think that pre-historical paintings, which are the products of witchcraft and ritual, have religious functions. After the Renaissance, however, western painting broke the bounds of instrumentalism and developed gradually toward an independent aesthetic form. That's probably why formalism became dominant in western art in modern times.

#1 语录 书写 徐冰
#2 空·无·尽·贰 综合材料 刘也



元速系列6 (局部) 丙烯 孟禄丁

后者为前者的语境，二者也互为语境。由于各文本之间可以互为语境，于是，我们不仅拥有了多个视角，而且引入了互文性的话题。

毋庸置疑，从视觉文化的角度进行绘画研究，着眼点是超越绘画的边界。尽管同为风格研究，这个着眼点使我与豪厄尔斯的研究没有相似之处。

三 两种语境

2008年2月15日，在阿姆斯特丹的梵高美术馆，《米莱斯绘画作品》展开幕。我于次日前往参观，看到此画展的两个语境。第一是着意而为的语境，这就是，策展人给大约一百五十年前的米莱斯绘画，安排了一个当代摄影艺术展《我，奥菲丽娅》作为参照（reference），展名来自米莱斯的同名绘画，展品也包括视像作品。第二个也许该算是无意而为的语境，这就是梵高美术馆的展品布局。

我先描述第二个无意的语境，以便为我探讨米莱斯的绘画作一铺垫。梵高美术馆的展示空间有四层，除了地面之下的底层正展出米莱斯作品外，上面三层是梵高作品。但是，并非全是梵高作品，而是置梵高于他人作品的特定语境中。我在看过这三层的作品后，大致看出了美术馆布局的用意，便又回头再看了一次，专看语境与作品的关系。

一楼展出的作品，给梵高的绘画安排了前置语境（pre-text），例如巴比松风格的作品，再如荷兰旅英画家阿尔玛-塔德玛（Lawrence Alma-Tadema, 1836-1912）的绘画。塔德玛是维多利亚后期画家，以高超的写实技巧著称，他借助古典题材，将大理石和兽皮的质感，描绘得无与伦比。在我看来，这个语境是要说明，欧洲绘画中的写实主义在梵高之前就已登峰造极，梵高要想有所成就，只好另辟蹊径。在这样的前置语境中，我们看到了梵高早期的写实绘画，例如他那些色调阴暗的风景画，以及那幅著名的《吃土豆的人》。在这些作品中，尽管梵高是写实的，但是他那压抑不住的表现激情，已在黑色中蠢蠢欲动了。

二楼展出的作品，构成了梵高绘画的共时语境（con-text），例如高更的作品、纳比画派的作品，以及劳特雷克的作品。这些画家是梵高的同代人，并与梵高为友，他们一起探讨绘画的出路，相互影响，终于成就了各自的艺术。梵高的主要绘画，也多在此层展出，这让我有机会在当时的艺术语境和相互参照中，来认识和理解梵高。也正是在这里，梵高摆脱了现实主义的束缚，而以狂热的激情，将世纪末的欧洲绘画，推向了表现的高潮。

三楼展出的作品，是梵高绘画的后置语境（sur-text），展示梵高与后人的关系，尤其是他的艺术影响。在此处，我们可以看到法国和德国的象征派绘画，例如夏凡纳、雷东、勃克林等画家的作品。梵高美术馆在布局上更绝妙的是，竟然设计了一个语境的循环，让前

置、共时、后置三者，合而为一，形成一个完整的历史语境（historical context）。这就是在三楼展出的巴比松、库尔贝、印象派作品，它们与一楼的前置语境上下呼应，将美术馆的三层展厅合为一体。

上述三层展厅的布局，通过语境而展示了梵高艺术的要义：背离现实主义、反叛写实绘画。虽然这样的布局是为了梵高，而非米莱斯，但是在我看来，这也为米莱斯的绘画，提供了一个无意的语境，从而有助于我们在更广的语境中，去认识米莱斯。米莱斯与阿尔玛-塔德玛同是英国维多利亚时代的著名画家，而且米莱斯也影响了塔德玛。所以，米莱斯可以算作梵高之前置语境的一部分。更重要的是，我们可以利用这个机会，尝试从梵高的视角去反观米莱斯，尤其是考虑梵高与象征艺术的关联。这样，我们便看到梵高与米莱斯的共同之处，在于二人都反叛艺术的成规。

四 集体无意识与原型

关于拉斐尔前派的来龙去脉，不用我在这里叙述，读者应该熟悉这些画家的故事。但是，我关注拉斐尔前派故事中潜藏的东西。如果用荣格原型理论的话来讲，在这个故事的深处，我们可以探究那隐藏不露的艺术家集体无意识，这就是叛逆意识，是对主流艺术或占统治地位之艺术风格的反叛。拉斐尔前派是维多利亚时代的艺术前卫，而世界各国各时代之前卫艺术的共同特征，就是反叛并挑战主流。问题是，在拉斐尔前派画家中，米莱斯的个案意义，超越了艺术家叛逆的集体无意识原型，而揭示了另一个隐藏得更深的原型，这就是叛逆的前卫艺术家渴望被招安。艺术前卫的叛逆与渴望招安，古今中外，概莫能外，是为前卫艺术家的集体无意识。

拉斐尔前派的画家们，痛恨英国皇家美术学院的陈腐，但他们却各有自己的叛逆之道。十九世纪前半期以来的英国绘画主流，是学院派的古典主义风格，雷诺兹、雷登等大师一脉相承，其中不乏矫情和伪饰。拉斐尔前派的绘画，追求拉斐尔之前的自然、纯朴与率真，与维多利亚时代矫揉造作的所谓绅士风尚格格不入。当时的大作家狄更斯，以小说写作来批判了维多利亚社会的此种陈腐和虚伪，可是他竟然接受不了米莱斯的叛逆之作，称其基督题材的绘画不仅亵渎神明，而且丑陋不堪。由此可见，米莱斯的反叛走得何其远。

然而，米莱斯的叛逆并不彻底。大约在

1850年代前期，拉斐尔前派画家们各自东西，米莱斯转而给上流社会画肖像，一改过去的叛逆，去寻求主流的认可，绘画风格也变得甜腻精巧。终于，他被英国皇室授以贵族爵位，并在1896年成为皇家美术学院的院长，我们很难想象这是当年该校一名叛逆学生的最后结局。如果使用结构主义的术语，我们可以这样说，米莱斯故事中叛逆与渴望招安的集体无意识，以原型的形态潜伏在他的绘画作品中，成为其绘画的深层结构。

这深层结构可见于米莱斯绘画《奥菲丽娅》。西方美术史学家们说起这幅画，通常涉及两种解读，一是写实性，即细节逼真的自然主义倾向，例如画家对人物衣饰、身旁水草、岸边草木的精确描绘；二是象征性，即画中意象的含义，例如花卉代表女主人公的纯洁。前一种解读是视觉文本之内的形式主义解读，后一种解读似乎因象征性而超出了文本，但象征的含义却仍然受意象的限制，因为画中具体的某一花卉，均有约定俗成的固定象征含义，这含义不能任意改动，如玫瑰象征爱，百合花象征纯洁。因此，第二种阅读并未真正超越文本的边界，并未超越绘画。

我对米莱斯这幅画的解读，是将现实性和象征性二者，同画家的个人经历相联系。画中细节的逼真，呼应了后来米莱斯肖像画的自然主义媚俗倾向，这与叛逆相背离。画中的象征含义，以奥菲丽娅的清白无辜，而呼应了画家对招安的渴望。同时，现实性和象征性二者，也相互呼应。用结构主义和原型理论的话说，《奥菲丽娅》是原型的一个变相（variation），这件作品与米莱斯的其它类似作品一道，从不同的方面，指向并揭示了那个隐藏的深层原型，即叛逆与渴望招安的集体无意识。《奥菲丽娅》的题材来自莎士比亚著名悲剧《哈姆莱特》，而选用古典文学名著为题材，则是拉斐尔前派的特点，这派画家还喜用意大利诗人但丁、圣经、古代历史和神话题材。《奥菲丽娅》题材所携带的信息，是莎士比亚笔下那个王子复仇的故事，隐藏着叛逆的暗示。不过，从米莱斯的笔力所在来看，他真正感兴趣的，是那个纯洁女子的隐喻：她既暗涉了画家后来的甜腻画风，更暗涉了叛逆者的妥协。

五 互文性与解构阅读

从社会历史学的角度说，拉斐尔前派画家们对当时官方艺术的反叛，体现了当时人们对工业化社会转型的怀疑和拒绝。拉斐尔前派的另一位画家威廉·莫里斯（William Morris, 1834-1896）的反叛方式，是进行乌托邦式的社会主义试验。莫里斯创办了一个印刷和纺织企业，进行手工生产，以此对抗大机器生产。手工产品因产量低成本高而售价昂贵，这个定价原则，一直延续至今。莫里斯的试验，将中世纪以来手工生产的精神发扬和传播开去，这就是艺术作品的原创性和唯一性。原创艺术是不能复制的，不能大批量生产的。正是由于莫里斯的努力，手工制作至今仍是体现艺术价值的一个重要方面。

自摄影术诞生，图像的大批量机器复制，便威胁了艺术的原创价值。20世纪前期的德国犹太思想家本雅明曾用“光晕”一语来阐述这个问题，认为机器复制丧失了原

作的本真。如前所述，在梵高美术馆的米莱斯作品展上，有一个相伴的当代摄影作品展《我，奥菲丽娅》，这些摄影和视像作品都是当代摄影艺术家们以莎士比亚故事和米莱斯绘画为依据而创作的。这些摄影作品既是米莱斯的后置语境，显示了米莱斯的影响，同时也与米莱斯互为语境，通过米莱斯而昭示了自身的深层含义。在此，我们看到了米莱斯画展的互文性。

按照展览的解说词，米莱斯对这些当代摄影作品的影响，见于摄影中人物的面无表情和异化环境。所谓异化，不是一个新话题，此处指的是人物与其所处环境的陌生感与敌对意识。但是，策展人显然不满足于这个老话题的肤浅，于是引入了当代文化研究中的女性主义概念，提出了由谁操控女性命运的问题。这一系列问题，不仅是对莎士比亚笔下之女性形象的质疑和挑战，也是对米莱斯笔下之女性形象的质疑和挑战，例如，维多利亚时代的女性一定是甜腻而温顺的吗？她们为何不可以自己掌握自己的命运？今天的女性应该怎样掌握自己的命运？

这些看似玄学的问题，超越了米莱斯的绘画，超越了形式主义所关注的视觉文本，而成为具有普遍意义的文化研究问题。这就是说，在这些摄影作品中，由于互文性的功能转换，米莱斯已变为当代摄影的参照和语境，而不再是话题的中心。这样，米莱斯被解构了，他的绘画被排挤到了边缘，成为这些摄影作品的上下文。在我看来，这一解构的妙处是，米莱斯从展览的中心和主流让位，使后来新起的当代摄影艺术家得以进入主流和中心，由此揭示了前卫艺术之叛逆和渴望招安这一深藏不露的集体无意识原型。与此相应，这一解构也暗示了架上绘画传统在今日的衰落和视觉艺术中新兴媒介的崛起。

要而言之，绘画作为视觉文化的一个种类或样式，其信息传播有两个层次。第一是表层结构，在这个层次上，我们关注绘画想要传播什么，例如，米莱斯和拉斐尔前派在主观上究竟想通过绘画来表达什么？美术史学家们的回答，通常是说他们想要表达对文艺复兴早期那种自然和纯真画风的向往，以及对维多利亚社会风尚的厌恶。第二是深层结构，在这个层次上，我们关注的是绘画实际上传播了什么，例如米莱斯和拉斐尔前派的作品在客观上让我们看到了什么？就《奥菲丽娅》而言，也许服装设计师看到了维多利亚时代甚至伊丽莎白时代的英国服饰，而美术史学家和文化化学研究者们则看到了英国工业社会初期人们对往日宗法制社会的留恋，以及对当时变动着的社会现实的逃避。然而，在米莱斯的绘画中，我还看到了前卫艺术家的一个集体无意识，这就是叛逆以及叛逆者对官方招安的渴望，这是前卫艺术家的一个恒久原型。