

【媒介文化研究】

# 论元观看

## ——新的观看原则在崛起

孙恒存

(内蒙古大学 文学与新闻传播学院, 内蒙古 呼和浩特 010021)

**摘要:**观看是视觉实践的重要内容。元观看是新的观看原则中的基本单位,元观看组成框定观看。元观看虽然诞生在后现代艺术氛围中,但却广泛应用于视觉文化领域。元观看在视觉实践中锻炼视觉思维、提高视觉素养、批判视觉权力,并借此阐释新型视觉经验。

**关键词:**观看原则;元观看;框定观看;线性观看

**中图分类号:**G206      **文章编号:**1673-5420(2018)01-0077-07

### 一、新的观看原则

观看是人类在日常生活中接受和发出信息的重要行为,它不仅是对语言文字的阅读更是对一切视觉对象的感知,是视觉实践的重要内容。米歇尔·德·塞托把后面这种范围更广泛的观看行为称为“沉默的实践”<sup>[1]102</sup>。诺曼·布列逊认为这种日常生活中的无声实践长期遭到人们的忽视。“在一家美术馆里,观赏者在一幅画作前凝视良久,什么也没有说。然后,这位观赏者便离开了。那么,刚才发生了什么?一次观赏的行动:那是毫无疑问的。但这次行动本身并未留下任何痕迹,也并未在这个世界上有存在过的记录。……而档案‘反应’出来的东西甚至代表不了实际观赏者活动百分之一的片段。然而这些文件的微小集合却是历史学家赖以研究的全部所有。”<sup>[2]18-19</sup>日常生活中,我们经常会在张望周围的人在做什么,同时也成为他人视线中的景观。此时,社会身份在“观众”与“演员”的相互博弈间被塑形和标示。但是,我们确实没有对这种日常生活中的观看行为进行记录和研究,如同诺曼·布列逊所言这类观看行为并未给我们留下任何痕迹。泰戈尔曾说:天空中并没有翅膀的痕迹,但我已经飞过。或许我们可以套用诗人的这句诗来说:空气中并没有视线的痕迹,但我已经看过。毋庸置疑,这些没有视线的痕迹是视觉实践的重要

收稿日期:2018-01-02      本刊网址:<http://nysk.njupt.edu.cn>

作者简介:孙恒存,讲师,博士,研究方向:文艺与传媒。

基金项目:内蒙古社科规划青年项目“内蒙古网络文艺审美实践研究”(2016NDC113);内蒙古大学高层次人才引进科研启动项目“视觉文化理论研究”(20400-5440609)

内容。在这些无痕视线中,有一种观看行为是指向观看本身即观看的自反性思考。W. J. T. 米歇尔以“观看动物观看”(looking at animals looking)为例阐述了这种自反性观看的视觉研究方法<sup>[3]306</sup>,我们将这种观看的观看称为“元观看”(metaseeing)。元观看与元理论、元语言、元历史等一道成为自反性思维的重要形态。但是,元观看不仅是一种新的视觉研究方法,更是一种新的观看原则。

这种新的观看原则首先来自后现代艺术的一个危机:观看已经无法划定艺术的边界。何为艺术?即使人们不能头头是道地进行理论阐述,也可以罗列出一大批艺术作品:达·芬奇的《最后的晚餐》、埃及的狮身人面像、贝多芬的《命运交响曲》、唐三彩、北京故宫、梅兰芳的《贵妃醉酒》、王羲之的《兰亭序》等等。何为艺术是为何为文学、美是什么等古老问题的变种,当千年的传统积淀锁定了艺术边界后,这个问题对于人们来说已然明晰。但是,谁能想到现代人正在为这个问题苦恼不堪。当街头广告、八卦新闻、诊断书与莎士比亚的《哈姆雷特》、鲁迅的《狂人日记》、艾略特的《荒原》一起被搬进高校中文系的教学课堂和研究课题时,传统意义上的文学与非文学的界限模糊了,以往谈起文学就口若悬河的人现在则被闯入文学领地的陌生者“围追堵截”以致语塞。艺术正沿着文学的车辙前进。传统的观看原则已经无法划定艺术与非艺术的边界,它在艺术鉴赏中的意义被消解。元观看作为一种新的观看原则化解了后现代艺术的这个危机,这是视觉文化研究的重要内容。

## 二、框定观看:从观看到元观看

阿瑟·C. 丹托在后现代艺术氛围中为了重构艺术而忽略了艺术鉴赏中的观看行为,这使其落入了诺曼·布列逊所说的窠臼中,同时也成为我们批判的对象。他认为,某物成为艺术需要两个条件:其一,对象是关于某物的;其二,对象是有意义的<sup>[4]3</sup>。在他看来,一件艺术品就是一个物体加上一个X,我们需要以哲学的方式求解这个X。只有批评替换审美才能求解艺术的意义。而当批评替换审美时,阿瑟·C. 丹托又将观看与审美等同,把观看当做美学逻辑的“余孽”一并赶出了艺术世界。但是,我们认为在批评替换审美的过程中隐藏着新的观看原则:观看转换为元观看;线性观看(linear-seeing)转向框定观看(archiseeing)。我们模仿热拉尔·热奈特的 architext(框架文本)而新造了 archiseeing(框定观看)这个英语单词。元观看是新的观看原则中的基本单位,元观看组成框定观看。

因此,我们需要批判阿瑟·C. 丹托取消观看的行为并在这种批判中致敬他的艺术理论。这必然促使我们回到其对艺术界定的第二个条件:“从这个时候开始似乎一切都可以成为艺术品,只要能够援引某个理论对它作为艺术的地位予以解释即可,这样人们并不能通过观看某物来区分它是否是艺术品。毕竟意义是看不到的,人们无法通过观看来分辨某物是否具有意义或它具有的意义是什么。……这就意味着艺术批评家的任务已经在批评家只靠眼睛来决定某物是否好的那个时候就发生了改变。批评家过于自豪于他们的好眼力,凭借这个基础,他们可以判断某物是否伟大或是否好。今天,批评家的任务是阐释、解释作品,帮助观众理解作品所试图表达的东西。”<sup>[4]4-8</sup>阿瑟·C. 丹托的上述阐释有两点值得商榷。

其一,阿瑟·C.丹托将观看拘囿于肉体感官和生理知觉中,因而它与意义、理解、阐释等精神性和抽象性的认知没有关系。观看总被认为是轻而易举的行为,此时这个空洞的概念只剩下视觉感知而丧失了它理性沉思的一面。换言之,观看被完全感官化,失去了它的理性意义。马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中揭示了人类的抽象概念与感官知觉是相伴而生的,因此概念分析花开两朵:其一是感官知觉转化为抽象概念;其二是抽象概念还原为感官知觉。当概念被视为感官知觉的生理行为时,抽象转化就势在必行。因此,我们需要将感官的观看抽象化、理性化,以追溯其固有的内涵和文化职责。W. J. T. 米歇尔认为,观看从词源学上来说很早就充当为理解和认知的同义语<sup>[5]</sup>。故而,观看就是认知、理解和思考。它既是理论、批评、阐释的感官基础,又是它们的孪生姐妹或同义反复。阿瑟·C.丹托的疏忽在于,他忘了审美需要观看而批评和意义更需要观看,只是二者处于不同的观看范式而已。观看在审美和批评中都是意义生产的引擎。观看在美学领域可以判定线条的柔顺、比例的恰当和色彩的饱满,同样在批评理论中可以框定习俗、展地等社会域和文化域中的艺术意义。观看安格尔的《泉》与杜尚的《泉》都需要借助视觉,但是前者的视觉可以依靠绘画规则来鉴定其审美性,后者的视觉因为对象转变为普通物体而需要新的观看原则或模式去打开意义的“魔盒”。总之,观看在批评替换审美的过程中不是功能的丧失而是功能的转换。新的观看原则在这种转换中萌发乃至崛起。

其二,他将观看锁在了语言的“牢笼”中,因此在抛弃笼子时自然一并丢掉了笼中物。语言中的观看是基于艺术史的、线性叙事的、经典作品的、审美原则的,我们将此种观看范式称为线性观看。线性观看是眼睛在艺术作品本身上的视觉旅行或历险,观看如同一个深处迷宫的人被阿里阿德涅线团不断地引诱前行。线性观看需要两个基本条件:一是聚焦在文本或作品本身;二是按照序列或结构展开。线性观看将观看奠基在阅读系统、语言系统上,观看视觉艺术作品总是会聚焦在该作品的视觉文本中并按照一定的序列展开。处于线性观看范式的观看者很像数星星的孩子,依照数字的自然或文化顺序在整个天幕中看星星和数星星。因此,线性观看也可称为星座观看,它需要在苍穹的某个位置探寻一颗颗的亮星从而组成七星北斗或猎户星座。于是,视觉如同语言的思维方式和实践模式成为人们的观看范式。乔治·伯克莱的视觉语言(visual language),W. J. T. 米歇尔的图像文本(pictorial texts),皮尔斯的像似符号(icon)、视觉读写(visual literacy)等都是此种观看范式下的理论。阿瑟·C.丹托的忧虑在于批评家无法依靠眼睛区分安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》与超市中同样盒子之间的差异。此时,阿瑟·C.丹托给批评家“安装”的一定是线性观看范式的眼睛。线性观看必须聚焦于作品本身的基本条件遮蔽了两个盒子所处的社会语境和文化氛围而使批评家无法做出有效判断。总之,阿瑟·C.丹托在视觉系统替换语言系统中启用了批评和意义,但遗憾的是他把观看进行感官知觉化和语言文本化并将其抛弃。其实,观看与批评一样具有认知理解能力,但是观看在艺术世界的变动中如果想再次发挥其认知能力必定需要范式转换或模式升级,新的观看原则势在必行。

赵毅衡的伴随文本通过扩大“牢笼”的尺寸重新捕获了观看,让观看继续效力于语言学 and 符号学,缓解了阿瑟·C.丹托意义上观看的乏力。赵毅衡将线性观看所遮蔽的社会语境和文化氛围统称为伴随文本<sup>[6]141-158</sup>。其实,伴随文本是文本泛化的结果,此时的文本是没有边际的文化文本和社会文本。当视觉系统替换语言系统时,赵毅衡没有将研究焦点落到新的观看模式中,而

是通过扩大语言文本的范围,让原本已经“溜走”的观看视点再次回到了语言系统或符号系统的阐释模型中。如此,如果我们将约翰·凯奇的《4分33秒》与忘记词谱等同视之,那我们无疑很轻松地扔掉了《4分33秒》的伴随文本,如表演者当时坐在那里的心态、结束后的鞠躬谢幕等。换言之,当喊叫着杜尚的小便池与家中的没有差异时,我们也肯定忘了杜尚的伴随文本——他的在艺术馆而我们的在洗手间。因而,伴随文本也是从语言学和符号学出发对线性观看的修补。

但问题是,我们不一定非得把观看强制关押在语言或符号的“牢笼”中来解决这个问题。释放观看并还其自由是一个更让人着迷的解决办法。观看就是视觉意义上的观看和本真面目的观看——“观看直观”,观看在这个意义上仍然是一块等待耕种的沃土肥地。

回到本真观看,如何在观看领域内消除阿瑟·C·丹托的那个忧虑呢?其实,如果我们不那么大惊小怪,两个盒子的区分是显而易见的。任何人都能区分出“伦敦碗”里和美术馆里发生的事件是截然不同的,一个是体育而另一个则是艺术。当语言系统转向视觉系统,观看也就从线性观看转换到框定观看。框定观看是视觉聚焦的伸缩问题,它不是定点依序扫描对象而是不断地从对象中跳出,框定与对象有关的一切东西。框定观看是总体呈现和整体观看而非线性叙事,它如同我们用两只手不断地摆出不同的框架来界定自己的观看对象。线性观看是“封闭式观看”(close seeing),而框定观看则是“远距离观看”(distant seeing)。线性观看与框定观看的关系类似于英美新批评的“细读”(close reading)与弗兰克·莫莱蒂的“远距离阅读”(distant reading)的关系<sup>[7]21-58</sup>。如果说线性观看是一种星座观看,那么框定观看是一种“黑洞观看”。框定观看很容易产生深渊效应,如同让人进入深邃无底的黑洞中。此时,我愿意引入一位诗人的洞察力:

你站在桥上看风景,  
看风景的人在楼上看你。  
明月装饰了你的窗子,  
你装饰了别人的梦。

卞之琳在《断章》中以极其智慧和诗意的方式阐述了这种框定观看。以《断章》为例,自我看风景是观看,而他者看着你在看风景是元观看。元观看是中国谚语所言的螳螂捕蝉黄雀在后的效果。克里斯托弗·诺兰导演的电影《记忆碎片》玩的就是元观看的游戏。

总之,元观看是视觉艺术中的辩证批评和自我批判。元观看内含着批评和阐释,是引导大众理解先锋艺术的视觉能力或视觉素养。元观看虽然诞生在后现代艺术氛围中,但是却广泛应用于视觉文化领域,这种前后差异正是狭义元观看与广义元观看的区别。无论是狭义元观看还是广义元观看,元观看及由其组成的框定观看形成了一种新的观看原则。这种新的观看原则对于人类的视觉实践意义非凡。

### 三、元观看的意义

元观看作为新的观看原则对人类的视觉经验、视觉思维、视觉素养和视觉权力等视觉实践都

具有重要意义。20世纪80年代,朦胧诗因无法被人理解而普遍地遭人诟病,这是理论或批评缺席导致的结果。当时看来“令人气愤”的朦胧诗,现在大家都已经能接受,并且可以自行解读,新的美学原则在其中功劳甚大。视觉文化领域也需要新的观看原则在视觉实践中锻炼视觉思维、提高视觉素养,批判视觉权力,并借此阐释和理解新型视觉经验。

第一,元观看在后现代艺术中给予观看以新的意义和作用。

哲学曾经是阐释艺术的不二法门,丹纳的《艺术哲学》在很长一段时期内都是艺术研究的典范。从艺术哲学到艺术美学,这是艺术不断发展的结果。从此,美学成为艺术天经地义和先验存在的代言人。众所周知,艺术审美涉及欣赏、鉴赏、品评、美育、快感、愉悦。它借助个人的审美感性或理性的标准确定哪些更具美感。美感成为衡量艺术水准的一个标杆,故而凡是好的艺术都是美的,同时没有美感的都是非艺术的。但在波德莱尔的《恶之花》和南帆的《辛亥年的枪声》等文艺作品之后,审美难以标刻艺术作品的优劣高低。因此,从审美到审丑(亚审丑)再到审智的美学逻辑被推演出来<sup>[8]</sup>,这自然是对艺术与美学间裂痕的修补。但是,当艺术家把无所谓美丑更无所谓愚智的东西搬到美术馆而成为艺术时,一切的美学逻辑和审美原则在艺术界定中全然失效并烟消云散了。例如,杜尚的《泉》是被安置在艺术馆中的小便器,安迪·沃霍尔的《布里洛盒子》是从超市运到美术馆的肥皂盒子,约翰·凯奇的《4分33秒》是钢琴上连续4分33秒的休止符,凡此都是20世纪60年代以来艺术世界发生的革命性变化。后现代人类可以满怀自信地说,肥肉、毛毡、电池、线路板、散乱的报纸、街角的消防栓、柏油路上的一个洞等都是艺术。艺术不再需要勤学苦练笔法、刀法、身段、嗓音,甚至不再需要艺术家。任何东西都可以成为艺术品,任何人都可以做艺术品,艺术此时只需要创意。传统意义上的艺术与非艺术的界限模糊了。自此,美的观念在艺术意识中消失,不再是视觉艺术的核心。

阿瑟·C.丹托在欣赏这些后现代视觉艺术时取消了审美与观看,我们在前文批判了该观点。我们认为元观看可以解决阿瑟·C.丹托的困扰,它能揭示被观看(线性观看)所遮蔽的意义。混淆作为艺术品与作为商品的盒子的人犯了过于聚焦的毛病,物体本身正好填满了心灵的“镜头”。照此推测,如果我们拿高倍显微镜对准米开朗基罗的《大卫》雕像,然后再转向家中的马桶,二者都是以原子形式呈现出来,因而我们依然无法区分雕像和马桶,这显然荒谬至极。此时,我们应该退后几步,把观看转换为元观看,将线性观看转向框定观看。当观看到有人站在美术馆里观看杜尚的《泉》时,你应该就会意识到这与超市中的不一样。可以说,元观看让我们看到了视觉艺术的社会文化因素,从而让我们再次区分艺术与非艺术的界限。因此,如果说元观看也是一种观看,那么元观看“复活”了观看在后现代视觉艺术欣赏中的作用和意义。

第二,元观看可以提高人类的视觉思维和视觉素养。

我们在这里借用了阿恩海姆的视觉思维。某种意义上,萨特和梅洛·庞蒂基于存在主义和现象学的视觉研究是一种视觉本体论;潘诺夫斯基基于语言学和符号学的视觉研究是一种视觉语言论和符号论;W. J. T. 米歇尔基于视觉本身的视觉研究是一种视觉文化理论;阿恩海姆基于心理学的视觉研究是一种视觉认识论。当然,阿恩海姆将这种视觉认识论称为视觉思维。他发现视网膜上同样的视觉形象却产生了不同的知觉对象和视觉意义。这是因为不同的人会对视网膜上同样的视觉形象进行不同的组织和结构。阿恩海姆说:“很多视像都是模棱两可的,由于它

们如此模糊,所以可以按照各种不同的结构式样对其加以组织,或者说,可以把它们组织成不止一个清晰明确的结构式样。”<sup>[9]405</sup>如果说观看是通过组织视网膜上的视觉形象来获得不同的意义,那么元观看则是通过扩展视网膜上的视觉形象来获得被观看所遮蔽的意义。在阿恩海姆那里,视觉形象更有助于人类开展思维活动。他说:“思维是借助于一种更加合适的媒介——视觉意象——进行的,而语言之所以对创造性思维有所帮助,就在于它能在思维展开时把这种意象提供出来。”<sup>[9]308-309</sup>因此,人类的视觉思维依靠视觉形象。元观看则扩大、延展了人类视网膜中的视觉形象,因而更有助于人类的视觉思维。

其实,阿恩海姆的视觉思维与 W. J. T. 米歇尔的视觉素养具有相似的作用和功能。元观看是视觉实践中的元评论,它提高了人类的视觉素养。元观看是对观看的批评和阐释,是视觉领域中的自我批判。如果说元评论是语言再现中的辩证批评,那么元观看则是视觉实践中的辩证批评。或许,如何观看即使对普罗大众而言都是一个极其幼稚荒唐的问题。这个态度所内含的观点是,观看是一件很容易的事情,它不需要学习并自然生成。这也是许多学者不愿意将精力聚集观看领域的原因。事实上,当视觉文化研究如火如荼地在各地开展时,人们对这个问题有了崭新的认识。W. J. T. 米歇尔指出:“它(图像转向——笔者注)认识到观看(看、凝视、扫描、观察实践、监督以及视觉快感)可能是与各种阅读形式(破译、解码、阐释等)同样深刻的一个问题,视觉经验或视觉读写可能不能完全用文本的模式来解释。”<sup>[3]7</sup>视觉读写虽然以视觉为中心重新提出了观看问题,但是它仍然不可避免地带有阅读模式的痕迹,毕竟“读写”(literacy)是一个阅读系统的词汇。W. J. T. 米歇尔对此较为不满,他提出将视觉读写这个词的本体和喻体反转过来,即将观看如同阅读逆转为阅读如同观看。因而,W. J. T. 米歇尔创造了新词“读写视觉”(literary visualcy)来表达观看对阅读的影响。此时,人们为了阅读文本不得不先掌握一种“视觉能力”(visual competence)<sup>[10]</sup>。总之,我们不再以语言学的、文字学的、符号学的、文本学的等其他语言论维度或模式来理解观看。W. J. T. 米歇尔的视觉素养要求我们以观看的方式理解观看即元观看。毋庸置疑,元观看是视觉素养的重要源泉。

第三,元观看揭示出视觉实践中隐藏的视觉权力,批判了阿尔伯蒂的透视学。

W. J. T. 米歇尔在观看动物观看中揭示出了视觉实践中的视觉权力。达·芬奇的猴被画家所欺骗和愚弄意味着视觉权力在人类与动物、人类与人类之间的视觉实践中呈现为金字塔式分布。W. J. T. 米歇尔将动物在错觉观看中被戏弄与人类在现实主义的再现中被征服等同视之。在现实主义的视觉锥体中隐藏着某种政治学。W. J. T. 米歇尔说:“现实主义的目的不只是对自然的权力;真实主义是公民和政治生活的工具,是通过维护高贵个体的相似性并使之传诸后代来确保公民贵族统治的连续性的途径。阿尔伯蒂通过光学把现实主义和透视法联系起来,不过(像普林尼一样),他认为视觉再现的真实性不过是一种工具,服务于一个社会目的——表现生动的历史事件、人类行为的戏剧性场面。……阿尔伯蒂的新再现科学也是一种政治学。构成视觉和透视领域的著名的光线‘视觉金字塔’就是理想的政治秩序的化身,是被‘大臣们’从各个面包围着的一条最高统治者的‘中心线’。”<sup>[3]335-336</sup>可见,我们可以在元观看中获知人类通过“玩弄”真实与错觉的视觉权力来掌控社会权力。总之,W. J. T. 米歇尔观看动物观看,通过元观看的方法阐述了错觉主义和现实主义的意识形态性,并且指出在这种意识形态背后隐藏着图像权力或视

觉权力。而阿尔伯蒂的透视学无疑是这种意识形态的理论表述。如此,元观看作为新的观看原则通过揭示视觉实践中隐藏的视觉权力批判了阿尔伯蒂的透视学理论。

### 参考文献:

- [1] 迈克尔·德·塞托. 日常生活实践:1. 实践的艺术[M]. 方琳琳,黄春留,译. 南京:南京大学出版社,2009.
- [2] 诺曼·布列逊. 视觉与绘画:注视的逻辑[M]. 郭杨,胡文征,译. 杭州:浙江摄影出版社,2004.
- [3] W. J. T. 迈克尔. 图像理论[M]. 陈永国,译. 北京:北京大学出版社,2006.
- [4] 阿瑟·C. 丹托. 美的滥用[M]. 王春辰,译. 南京:江苏人民出版社,2007.
- [5] MITCHELL W J T. Seeing through race[M]. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2012.
- [6] 赵毅衡. 符号学原理与推演[M]. 南京:南京大学出版社,2011.
- [7] 高树博. 远距离阅读视野下的文类、空间和文学史[M]. 北京:中国社会科学出版社,2016.
- [8] 孙绍振. 散文:从审美、审丑(亚审丑)到审智[J]. 当代作家评论,2008(1):81-96.
- [9] 鲁道夫·阿恩海姆. 视觉思维[M]. 滕守尧,译. 成都:四川人民出版社,2010.
- [10] ELKINS J. Visual literacy[M]. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2008.

(责任编辑:范艳芹)

## On meta-seeing: rise of a new principle of seeing

SUN Hengcun

(College of Literature and Journalism, Inner Mongolia University, Hohhot 010021, China)

**Abstract:** Seeing is an important part of visual practice. Meta-seeing is the basic unit of the new principle of seeing, and it constitutes archiseeing. Although meta-seeing is born in the post-modern art atmosphere, it is widely used in the field of visual culture. Meta-seeing can exercise visual thinking, improve visual literacy and criticize visual power in visual practice, by which it explains and understands new visual experiences.

**Key words:** principle of seeing; meta-seeing; archiseeing; linear-seeing