

# 视觉的历史\*

[比利时]本斯·纳内 著 史雄波 译

## 导 言

在艺术史学科内部,一种颇有影响的观点认为,古希腊人观看世界的方式与我们今日观看世界的方式迥然不同,而艺术史的部分任务正是要探讨人类的视觉在历史进程中是如何变化的。如果古人观看世界的方式确实与我们不同,那么,如若我们想理解和评价他们的艺术,则需要厘清他们如何认识自己的艺术(以及此种认识如何与他们感知世界的方式相联系)。也正因此,有人提出视觉的历史乃是艺术史必不可少的一个先导。这种论调至少可以追溯到古罗马史学家塔西佗(Tacitus),不过直至20世纪初,它才成为艺术史与美学的一个重要前提。<sup>①</sup>

然而,这种视觉历史论最近却遭到了严厉地批评,既有来自实证层面的(empirical),也有来自观念上(conceptual)的原因。本文旨在提出一种新的视觉史观,以响应这些近期的批评。简而言之,我的论点是:如果视觉注意(visual attention)拥有历史,那么视觉亦有历史,而且我们有强有力(但并非确凿无疑)的理由来解释视觉注意的确存在历史。

## 一、视觉历史论

支撑视觉历史论的大致观点是:视觉体验会在历史进程中以各种方式变化。

---

\* 原文刊于2015年美国《美学与艺术批评杂志》(*Journal of Aesthetics and Art Criticism*)第三期,后收录于本斯·纳内新著《作为知觉哲学的美学》(*Aesthetics as Philosophy of Perception*)。本斯·纳内(Bence Nanay),比利时安特卫普大学哲学教授,剑桥大学彼得学院研究员,著有《作为知觉哲学的美学》《在感知与行动之间》等。本译文经本斯·纳内教授同意,并获版权所有约翰·威利出版公司授权。

① 参见塔西佗《演说家对话录》,第一篇。

所以,我们不应该假定古代与中世纪时期的人类以与我们相同的方式感知事物。进一步讲,理解早期艺术的一个重要层面即是理解当时的人如何感知艺术作品。

在艺术史学史的一个著名段落中,海因里希·沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)对视觉历史论有最为明确的表述:“视觉本身有其历史,而揭示这些视觉层次应该被视为艺术史的首要任务。”<sup>①</sup>沃尔夫林富于争议的说法为几代艺术史家所信奉,但不得不说,在19世纪末20世纪初的德国—奥地利艺术史传统语境中,视觉拥有历史这种观点另有一个更为重要、在某些方面甚至更具影响力的倡导者——李格尔(Alois Riegl)。在其代表作《罗马晚期的工艺美术》中,李格尔确立了一个主导原则:古人感知世界的方式与今人截然不同。更确切地讲,他认为古人仅能看到那些“独立的自我封闭的形状”,这也解释了他们所创造的再现性视觉艺术的一些重要特征。<sup>②</sup>但是即使是在远古时代,李格尔猜测,古埃及人与古希腊人以不同的方式感知世界,而古希腊人与古罗马人(尤其是晚期罗马人)也大不相同。

这种抽象的视觉历史论也被应用于讨论现代性;或许在现代性的语境中,这一观点才拥有实质性的影响力。视觉的历史解读可见于如下这组背景各异的思想家的著作中:波德莱尔,齐美尔,尼采,拉兹洛·莫霍利·纳吉,齐格弗里德·克拉考尔,马列维奇,等等。<sup>③</sup>但在所有现代性思想家中,瓦尔特·本雅明对视觉历史的讨论最为清晰,也最具影响。受李格尔关于视觉历史的观点所启发,<sup>④</sup>本雅明写道:“在漫长的历史长河中,人类的感性认识方式是随着人类整体的整个生活方式的改变而改变的。人类感性认识的组织方式——这一认识赖以完成的手段——不仅受制于自然条件,而且也受制于历史条件。”<sup>⑤</sup>这

① 海因里希·沃尔夫林:《美术史的基本概念:后期艺术中的风格发展问题》,纽约多佛出版社1950年版,第11页。

② 李格尔:《罗马晚期的工艺美术》,罗尔夫·温克斯英译,乔尔乔·布雷特施奈德出版社1985年版,第232页。

③ 对这些思想家观点的总结,参见戴维·弗里斯比《现代性的碎片:齐美尔、克拉考尔和本雅明作品中的现代性理论》,麻省理工学院出版社1986年版。

④ 李格尔在多个隐秘复杂的层面影响了本雅明,参见托马斯·莱文《瓦尔特·本雅明与艺术史理论》,《十月》1988年第47期,第77—83页;凯伦·朗:《混沌与宇宙》,康奈尔大学出版社2006年版,第136—178页。

⑤ 瓦尔特·本雅明:《启迪:本雅明文选》,汉娜·阿伦特编,萧开出版社1969年版,第217—251页。此处译文参考了瓦尔特·本雅明《机械复制时代的艺术作品》,王才勇译,中国城市出版社2001年版,第12页。——译注。

种表述带有很明显的李格尔印记,而当本雅明开始讨论艺术史的某些特定时期时,李格尔的影响尤为明显:“在民族大迁徙时代,晚期罗马的工艺美术和维也纳风格也就随之出现了,该时代不仅拥有一种不同于古典时期的新艺术,而且也拥有一种不同的感知方式。”<sup>①</sup>本雅明的主要兴趣点当然不是罗马晚期的工艺美术,他所着迷的乃是19世纪末、20世纪初人类艺术与感知的改变。本雅明断言,现代性是感觉中枢(sensorium)之变,这也成为了现代性理论的一个重要信念。在本雅明看来,感觉中枢的变化是科技变革带来的。科技不仅改变了我们所身处的街景,比如马列维奇和波德莱尔笔下的那些飞驰的汽车与摩天大楼,它也改变了艺术本身。正如雷吉斯·德布雷(Régis Debray)所总结的那样:“摄影改变了我们对空间的感知,而电影(通过蒙太奇)改变了我们对时间的感知。”<sup>②</sup>

然而,对视觉历史观的应用并不止于也不始于现代性。乔纳森·克拉里(Jonathan Crary)曾深入地论证人类感觉的大体模式可能在19世纪上半叶就发生了一些重大改变。<sup>③</sup>此外,与现代性研究者一样,研究后现代主义的理论家也遵循视觉历史论的原则。比如,弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson)就认为后现代主义提供了“一个全新的乌托邦感官世界”<sup>④</sup>。以上这些观点都基于一个共有的前提,即历史与艺术史至少能被部分地理解成知觉(perception)的历史。这个假定深深扎根于许多19、20世纪的艺术文化话语之中,扎根于这一时期的艺术史与美学(至少在一些分支领域),以至于人们视之为理所当然的,而无须进一步讨论。<sup>⑤</sup>惠特尼·戴维斯(Whitney Davis)最近总结道:“从视觉文化研究的角度讲,视觉拥有文化史是明摆着的事实。”<sup>⑥</sup>然而,这一共识最近大有分裂之势。

① 本雅明:《启迪:本雅明文选》,第89页。

② 雷吉斯·德布雷:《图像的生与死》,伽利玛出版社1992年版,第178页。

③ 乔纳森·克拉里:《观察者的技术:论19世纪的视觉与现代性》,麻省理工学院出版社1992年版。

④ 弗雷德里克·詹姆逊:《后现代主义或晚期资本主义的文化逻辑》,杜克大学出版社1991年版,第7页。

⑤ M.W.瓦托夫斯基是个例外,他在其学术生涯中提出过多种与视觉历史有关的论点。参见瓦托夫斯基《绘画的悖论:图像再现与视觉空间的维度》,《社会研究》1984年第51期,第863—884页。

⑥ 惠特尼·戴维斯:《视觉文化的基本理论》,普林斯顿大学出版社2011年版,第7页。

## 二、反对视觉历史论的观点

两种最近也最具影响力的反对视觉历史论的观点都基于心理学研究。第一种观点强调视觉的模块性(modular),认为它并不响应我们脑部的任何活动。更重要的是,视觉对我们所持有的信念也不敏感<sup>①</sup>,它具有一种“信息封装性”(informationally encapsulated)。缪勒—莱尔错觉实验(Müller-Lyer illusion)对此有经典的演示:我们明知道两条线长度相同,但就是不由自主地认为看到的是两条长度不同的线。阿瑟·丹托(Arthur Danto)主张,如果视觉确实是模块化的,那么它就不会被那些随着历史而改变的更高阶的精神活动所影响。我们的观念与知识无疑会随着历史而改变,但是鉴于视觉对这些观念与知识并不敏感,所以它并没有历史可言。<sup>②</sup>丹托补充道,变化的实际上是对视觉的解读(interpretation);对视觉的解读很可能是有历史的,但视觉本身并不会随历史而变。

丹托也考察了另外一种反对视觉历史论的观点,这一观点最初由戴维·波德维尔(David Bordwell)提出。<sup>③</sup>波德维尔的出发点是视觉具有生来固定的模式(hardwired)。我们的知觉系统运作的方式取决于进化,不会受文化所影响。波德维尔的论点直接指向了视觉历史论在进化学层面的短板。他的思路是,如果视觉这种固定模式之物拥有历史,这只能用拉马克进化(Lamarckian evolution)加以解释:视觉在文化上的习得性变化会传给下一代。但在达尔文主义对进化论的解释体系中,习得的性格特征是不会遗传下去的。<sup>④</sup>

以上两个观点并非是彼此孤立的。认为视觉具有固定模式的观点常常与下面这种看法互补,即我们的感知过程不会受到自上而下的影响。<sup>⑤</sup>反过来讲,这一观点与上面提到的视觉的模块性紧密相连。

同样,我们可以从两个角度来驳斥对视觉历史论的质疑。第一,丹托与波

① 参见杰瑞·福多《心灵模块性》,麻省理工学院出版社1983年版;大卫·马尔:《视觉:从计算的视角研究人的视觉信息表达与处理》,W. H. 弗里曼出版社1982年版。

② 阿瑟·丹托:《看见与展示》,《美学与艺术批评杂志》2001年第59期,第1—9页。

③ 戴维·波德维尔:《电影风格史》,哈佛大学出版社1997年版,第141—149页。

④ 同上书,第142页。

⑤ 同上书,第301页。

德维尔所指的视觉并不是本雅明、詹姆逊、马列维奇、李格尔意义上的视觉。丹托与波德维尔所指的是一种生理学器官 (physiological apparatus), 它由进化所决定, 对那些高阶的精神活动毫不敏感。而本雅明、詹姆逊、马列维奇, 或是李格尔所讨论的乃是一种更为宽泛、更少限制的事物。所以, 这场争论或许真的是术语之争。我在下文会理清术语, 考察这场关于视觉史的论争。

第二个思路是, 我们可以借用丹托与波德维尔所使用的术语来分析他们的论点。丹托与波德维尔都假定视觉是模块化的(modular), 但是这种假定在研究视觉的科学家看来极具争议。事实上, 这一观点在丹托的论文发表时就颇有争议。<sup>①</sup> 在 20 世纪 80 年代, 心理学家、研究视觉的科学家、心灵哲学家(philosopher of mind)好像达成过某种(脆弱的)共识, 认为知觉确实是模块性的, 但自此之后, 这种看法变得更富争议。我们现在有明确的证据表明, 自上而下的过程(top-down processes)从初级视皮层(primary visual cortex)就开始影响知觉处理。<sup>②</sup> 我们也知道, 视觉与听觉常常会进入交叉知觉模式(cross-modal), 互相影响。<sup>③</sup> 这些发现削减了丹托的前提的可信度: 如果我们没有理由相信视觉的模块性, 丹托的论点根本站不住脚。

除此之外, 我们也有强有力的证据来质疑视觉生来即是固定的这种看法。最近有关脑神经的可塑性以及知觉过程的研究表明: 尽管进化确实在很大程度上决定了感知过程的运转, 但是感知过程尚有很大的调整与改变的空间, 这种调整和改变是我们发育过程(developmental processes)的一部分。<sup>④</sup> 另外, 生物哲学的近期研究也反对将先天的与后天习得的个性特质完全区分开。<sup>⑤</sup> 只有当我们能证明知觉绝对是天生的, 并且我们能够严格区分先天的与后天习得的感知过程, 波德维尔的论点才有说服力。

我们现在可以完全无视对视觉历史论的这两种质疑吗? 或许可以这么说: 这两个反击都意欲彻底击垮视觉历史论, 但是都失败了。不过, 我们还是应该

① 参见帕特丽夏·丘奇兰德、V. S. 拉马钱德兰、特伦斯·谢诺沃斯基《纯粹视觉批判》, 载克里斯托弗·科赫主编《大脑大规模神经元理论》, 麻省理工学院出版社 1994 年版, 第 23—60 页。

② 参见苏尼尔·甘地《空间注意影响初级视皮层中的大脑活动》, 载《美国国家科学院院刊》1999 年第 96 期, 第 3314—3319 页。

③ 参见查尔斯·斯宾塞、乔恩·德赖弗主编《交叉模式空间与交叉注意模式》, 牛津大学出版社 2004 年版。

④ 彼得·胡滕洛赫尔:《神经可塑性: 环境对大脑皮层发展的影响》, 哈佛大学出版社 2002 年版。

⑤ 参见 P. 格里菲斯、R. 格雷《发展系统与进化解释》, 《哲学杂志》1994 年第 91 期, 第 277—304 页。

认真地对待这两种观点,它们至少表明了我们必须明确回答下面这个问题:从一个历史时期到另一个时期,到底是何物发生了变化?丹托和波德维尔都强调视网膜对视觉刺激的处理不太可能在历史进程中发生变化,这种说法很合理。不过,视网膜对视觉刺激的处理仅仅是知觉过程的一部分。现在的问题是:如果视网膜成像并没有发生变化的话,那是什么变了呢?到底何为视觉的历史?

### 三、折衷的尝试

在上面的讨论中,我主要聚焦于支持与反对视觉史论的两派观点。根据这两派所提供的主要论点,我们似乎只有两种选择:相信视觉拥有历史,或者视觉没有历史。然而实际上,这场争论还可以在更多层面展开。

我们可以尝试着去调解这两派极端的观点,认为视觉的某些方面是有历史的,而另一些方面则没有。在这一点上,贡布里希的《艺术与错觉》可以看作是一个具有里程碑意义的尝试。这本书的核心主题是:我们不应该从某一时期图画再现的方式以及那一时期人们感知的方式中做出推论。这种看法似乎与视觉历史论相左,但是贡布里希同样也不会为丹托或波德维尔的观点所动。他在《艺术与错觉》一书中明确地指出,我们所谓的“观看”(seeing)受制于习惯与预期,可以理解为自上而下的效应(top-down effects)。<sup>①</sup>由于我们的习惯与预期会随着历史而改变,贡布里希大概会同意的说我们的视觉同样也会改变。不过,问题可能远比这要复杂。贡布里希认为视觉(vision)与图式(schemata)是有区别的,他主张图式会在历史长河中变化,而视觉则不会。

在视觉历史论及其断然否定之间,我们可以看到另外一些结构上很相似的折衷尝试。戴维·波德维尔本人就曾做出过和解的努力,他将视觉与视觉技能(visual skills)区别开来。在他看来,视觉是不变的(constant)、非历史的(ahistorical),但视觉技能会变化;视觉技能确实拥有历史。波德维尔还提出,视觉技能甚至会在同一个个体身上发生变化。他举了电影中跳跃剪辑(jump cuts)的例子:人们在1895年观影时很明显不能感知到电影中的跳跃,但是

<sup>①</sup> 恩斯特·贡布里希:《艺术与错觉:图画再现的心理学研究》,普林斯顿大学出版社1969年版,第89页。

一百年后我们拥有了这种能力。汤姆·甘宁(Tom Gunning)也表达过类似的想法。他认为,我们观影的视觉技能在1908年前后发生了变化。<sup>①</sup>

乍看起来,迈克尔·巴克森德尔(Michael Baxandall)的大作《十五世纪意大利的绘画与经验》是视觉历史论最确凿的例证之一,但一经细读我们就会发现它也只是表述了一个折衷的立场。<sup>②</sup>与李格尔或本雅明不同,巴克森德尔并没有说15世纪意大利人的总体“视觉模式”(mode of vision)与我们今日的视觉模式大相径庭。当他们看到一棵树时,他们很可能与我们一样,接收到了相同的视网膜刺激。不过在观看图像时,15世纪的意大利人有一些非常具体的视觉技能,一些我们今天不具备的技能。同样的道理,总体的“视觉模式”并没有历史可言,但是观看图像时所用到的具体的视觉技能确实有一部历史。

巴克森德尔的“时代之眼”(period eye)恰如其分地总结了他的折衷观点。对于人类视觉的哪些方面或是哪些阶段(stages)是普世的(universal)、非历史的,哪些不是普世性的,从而会因历史而变,他毫不含糊地予以了讨论。在他看来,视网膜的影像形成是普世的,而成像之后有关视觉的一切在原则上都可能会随着历史而改变。<sup>③</sup>巴克森德尔依据原始数据以及对它们的解读来阐述了这组对比(这与丹托的思路非常相似)。他的一些说法可能会有争议,比如利用初级视皮层来解释视网膜成像就值得怀疑。但更重要的是,我们可以将巴克森德尔的“时代之眼”理解成对下面两种对立观点的妥协:视觉具有历史,或是,视觉的某些方面乃是普世的、非历史的。

我最后要提一提诺埃尔·卡罗尔(Noël Carroll),他是视觉历史论的另一位批评者。与波德维尔的思路很相似,卡罗尔对观看(seeing)与注意(noticing)做了区分。他承认,我们注意到的事物在历史进程中变化了<sup>④</sup>,但是我们看到的事物没有变化。我在第六小节还会讨论卡罗尔的区分。

① 汤姆·甘宁:《吸引力电影:早期电影、观众和先锋派》,《广角》1986年第8期,第63—70页。

② 迈克尔·巴克森德尔:《15世纪意大利的绘画与经验:图画风格的社会史入门》,牛津大学出版社1972年版。在另一本书中,巴克森德尔也提出了类似的观点,参见巴克森德尔《乔托与修辞学家》,克拉伦登出版社1971年版。

③ 巴克森德尔:《乔托与修辞学家》,第29页。

④ 诺埃尔·卡罗尔:《现代性与感知的可塑性》,《美学与艺术批评杂志》2001年第59期,第11—17页。

## 四、澄清视觉历史论

至此,我将视觉历史论归结为如下这个简明的表述:视觉有一部历史。但是,这个看似简明的表述至少在两个方面显得模棱两可。如果想尝试去调解历史论与非历史论,我们需要理一理思路。

我们需要追问的第一点是:在这场论争中,视觉到底指什么,或者更宽泛地讲,知觉指代什么?何者应该有一部历史?是感官刺激(sensory stimulation)吗?还是知觉机制(perceptual mechanism)?如果是后者,是前期视觉(early vision)机制还是后期视觉(late vision)机制?是知觉内容(perceptual content)存在历史吗?还是知觉现象学?

如上文所述,视网膜对刺激的处理不太可能在历史进程中变化。而如果我们认为李格尔、沃尔夫林,或者本雅明在讨论视觉历史时深谙此理,就未免显得有些牵强。如果说丹托、波德维尔与卡罗尔的驳论都在探讨视网膜对刺激的处理,那很明显这两个阵营在自说自话。将视觉解释成知觉机制也情同此理。

这场论争是关乎知觉内容吗,关乎我们所看见的事物吗?或许是的。然而知觉内容这个概念本身就非常模糊。如果它指代我们所看见的物体,那么视觉历史论就很难自圆其说:当我和古埃及人抬头仰望月亮时,在某种意义上我们看见的确实是同一事、同一物。我们的知觉内容又是相同的吗?答案取决于我们从哪个角度来理解知觉内容;这个术语最早出现在当代分析心灵哲学领域并且很少为其他领域提及。<sup>①</sup>如果我们认为知觉内容包含感知物体的方式,我们会得出一个更有趣的论点:我和古埃及人可能以不同的方式感知月亮。不过,这种差异很可能是由视觉历史论的最后一种解读视角——知觉现象学(perceptual phenomenology)——带来的。

最终,我认为视觉历史论与知觉现象学相关:它关乎看见某物的感觉,关乎我们的经验(experiences)。李格尔、沃尔夫林以及本雅明所感兴趣的正是这种解释,也只有这种解释不会被视作陈词滥调或是含糊不清。但是这一解释也同样难以解决视觉历史论带来的争端。就其定义而言,只有拥有某种

<sup>①</sup> 参见蒂姆·克瑞恩《经验内容:有关知觉的论文》,剑桥大学出版社1992年版;亦见本斯·纳内《知觉内容或知觉再现》,载莫汉·马修主编:《牛津知觉哲学指南》,牛津大学出版社2015年版。



经验的人才能谈知觉现象学。我们不可能直接获取他人的知觉体验,也不可能洞悉几个世纪之前的人的知觉体验。鉴于此,我在下一节会提出一种破解之法。

视觉历史论的第二个歧义与上面的讨论不无联系:当我们在谈论视觉的历史时,具体指的是视觉的哪一个层面?知觉拥有历史的限度在哪里?是所有还是部分知觉?抑或是某一特定情境中(specific context)的知觉?

知觉的哪些部分拥有历史?视觉历史论的阵营内部对这个问题意见不一。我们可以鉴别出两种观点:

(a) 随着历史演进,知觉在总体上(in general)发生了改变。

(b) 随着历史演进,某一具体情境中的知觉发生了改变。

毋庸置疑,李格尔最初提出的视觉历史论当归于(a):在李格尔看来,古人的眼中万物都具有“独立的自我封闭的形状”(individual self-contained shapes)。本雅明继承了李格尔的激进观点。当他将现代性理解成感觉中枢(sensorium)之变时,他所指的“感觉中枢”乃是感知世界的普遍模式——感知街道、汽车、建筑乃至一切事物。在最近有关视觉历史的讨论中——比如克拉里和詹姆逊的相关文章——本雅明的观点成为了主流。

与李格尔和本雅明不同,海因里希·沃尔夫林非常明确地将视觉历史论限定于对艺术作品的感知,且主要是对图画的感知。情同此理的还有巴克森德尔对15世纪意大利人的视知觉的讨论,以及甘宁提出的观点:1908年前后“吸引力电影”(cinema of attraction)的出现改变了我们的知觉。这几个人的看法都可以归于观点(b)。<sup>①</sup>

我认为,对视觉历史论的倡导者而言,观点(b)提供了最优的论证思路。但如若要循着这一思路深入探讨,我需要借助一个重要的概念——视觉注意(visual attention)。奇怪的是,这个概念在美学领域,尤其是在这场论争中全然

<sup>①</sup> 尽管惠特尼·戴维斯的观点与上述几种不同,他在《视觉文化的基本理论》中对视觉历史的阐述也应当视为观点(b),参见该书第8—10页。亦见惠特尼·戴维斯:《海因里希·沃尔夫林美术史原理中的连续与循环》,《美学与艺术批评杂志》2015年第73期,第157—164页。

被忽略了。<sup>①</sup>

## 五、视觉注意的历史

于是,最合乎情理的视觉历史论阐释指向了视觉现象学:随着历史而改变的乃是人们感知事物的体验。我下文对视觉历史的论证从两方面入手:

- (a) 视觉现象学系统性地(systematically)依赖于视觉注意。
- (b) 视觉注意存在历史。

在这场视觉历史的论辩中,“视觉注意”这个概念并没有扮演举足轻重的角色。安德烈·马尔罗(André Malraux)是个例外。他曾提出过一个著名的论断:“每一件伟大艺术的创作都与观看方式的变化不可分开,这种变化通常并不发生在视觉领域,而与注意(attention)相关。”<sup>②</sup>这个论断大概是马尔罗不假思索而提出的,而我的讨论在某种程度上可以视作这一粗略观点的延伸。正是因为人们视觉注意的分配在历史进程中变化了,我们的知觉也相应地改变了。如果要找到支持视觉历史论的论点,我们则需要寻找视觉注意拥有历史的根据。

我的第一个假定是,视觉现象学有赖于视觉注意的分配。著名的“非注意盲视”(inattention blindness)现象表明,视觉注意能极大地改变我们的体验。<sup>③</sup>

验证非注意盲视现象的实验很多,下面这个或许最为著名。<sup>④</sup>实验参与者被要求观看一个视频片段,视频中,身穿黑白服装的两个队不停传球。在观看

---

① 巴克森德尔较晚期的著作重新审视了“注意”这个概念。参见迈克尔·巴克森德尔:《图像语词:文艺复兴艺术与批评七论》,耶鲁大学出版社2003年版,第117—164页;亦见马克·罗林斯《马奈在说什么:艺术理解中的意图与注意》,《美学与艺术批评杂志》2004年第62期,第175—188页。本斯·纳内在其新著《作为知觉哲学的美学》中论证了“注意”这一概念在美学领域的重要性,参见本斯·纳内《作为知觉哲学的美学》,牛津大学出版社2016年版。

② 安德烈·马尔罗:《无墙的博物馆》,双日出版集团1967年版,第206页。

③ 丹尼尔·西蒙斯、克里斯多夫·查布里斯:《我们中间的猩猩:动态事件的持续非注意盲视》,《知觉》1999年第28期,第1059—1074页;雅瑞恩·麦克,欧文·罗克:《非注意盲视》,麻省理工学院出版社1998年版。

④ 丹尼尔·西蒙斯、克里斯多夫·查布里斯:《我们中间的猩猩》。

之前,参与者接到的任务是数清白队传球的次数。大部分人在第一次观看后都能回答这个略显乏味的问题。第二次观看时,参与者没有接到计数的任务,这次他们发现一个打扮成大猩猩的人走入传球游戏中,做了一些滑稽的动作后离开。“大猩猩”在视频中逗留了九秒,但当受试者的注意力放在球的传递时,大部分人根本没有注意到这只“大猩猩”。<sup>①</sup>

再回想一下卡罗尔对观看(seeing)与注意(noticing)所作的区分。<sup>②</sup>他承认我们注意到的事物在历史进程中变化了,但是我们观看到的事物没有变化。根据非注意盲视实验结果,这种区分显得很奇怪,因为“观看”这个词,不管在何种意义上,都预设了“注意”:我们注意到的事物,也就是我们所留心之处,系统性地影响着我们的知觉体验。

总之,这些实证的、日常的现象表明,注意力能极大地影响我们的视觉体验。<sup>③</sup>简单地讲,如果我们能证明视觉注意拥有历史,我们就可以得出视觉拥有历史的结论。

我们也确实有强有力的——可能并非简单明了的——理由相信视觉注意存在历史。我在本文想探讨下述论点的可能性:视觉注意的一个重要方面在16世纪发生了改变。

不过,我们首先需要承认一些方法论上的困扰。我们如何可以自信满满地论证某一特定历史时期的人以某种特定的方式投放着注意力?我们当然可以用他们所绘的图画作为证据。但是贡布里希曾多次提醒,此种证据往往是不全面的。不过,我们还可以使用当时的文献作为证据。我的论证会结合这两种方法。

区分“视觉注意”的方法很多:外显的(overt)与内隐的(covert),内源性的(endogenous)与外源性的(exogenous),集中的(focused)与分布式的(distributed)等等。<sup>④</sup>本文所聚焦的是理查德·沃尔海姆意义上的“双重注意”

① “非注意盲视”的哲学蕴含还很不清楚,参见杰里米·乌尔夫《非注意遗忘》,载维罗妮卡·科尔塔哈特主编《飞逝的记忆:短暂视觉刺激认知》,麻省理工学院出版社1999年版,第71—94页。

② 卡罗尔:《现代性与感知的可塑性》,第15页。

③ 参见克里斯多夫·希尔《感觉:类型唯物论辩护》,剑桥大学出版社1991年版,第123—126页;内德·布洛克:《意识功能中的一个不确定状态》,《行为与大脑科学》1995年第18期,第227—247页。

④ 参见M. I. 波斯纳、J. A. 沃克、F. J. 弗里德里希、R. D. 拉法尔《顶叶损伤对内隐视觉注意的影响》,《神经科学杂志》1984年第4期,第1863—1874页;M. I. 波斯纳:《注意定向》,《实验心理学季刊》1980年第32期,第3—25页;詹姆斯·霍夫曼、巴斯卡拉·苏布拉马尼亚姆:《视觉注意在跳视眼球运动中作用》,《感知与精神物理学》1995年第57期,第787—795页。

(two-fold attention)。沃尔海姆的这个概念所暗含的一个基本观点是：我们有时候能同时意识到二维的图像表面以及三维的再现对象。<sup>①</sup>在这个意义上，我们观看图像时拥有一种双重体验。<sup>②</sup>正如沃尔海姆在《艺术及其物件》中写道：“观看者的视觉不仅仅能注意到再现之物，还能把握到再现所呈现的表面特质(surface qualities)。”<sup>③</sup>

我们需要对沃尔海姆的这个概念有所警惕。一方面，他提出双重性是理解图画的必要条件；这里的图画指代任一件绘画作品，不论其审美价值。另一方面，他也将双重性视为对一些绘画杰作进行审美鉴赏的重要环节（甚至可能是必不可少的环节）。很明显，“双重性”的这两种用法并不等同。但遗憾的是，沃尔海姆不加区分地、互换地使用了二者。为消解歧义，我对这两种用法作了区分，前者我称之为“图画双重性”(pictorial twofoldness)，而后者是“鉴赏双重性”(appreciative twofoldness)。对沃尔海姆而言，理解图画——任一图画——的必要条件乃是图画双重性，而鉴赏双重性则关涉对一些绘画名作的审美品鉴。

“双重性”的两种用法带来的混乱部分源于沃尔海姆所使用的“意识”(awareness)这个词模棱两可。他认为双重性是观看者同时意识到图画表面以及图画所再现的景象。<sup>④</sup>如果此处的“意识”指代一种自觉的注意(conscious attention)(沃尔海姆有时明确暗示这一点)，那么“双重性”是理解绘画的必要条件这种说法就未免悖于情理。当人们在飞机上浏览杂志或点播情景喜剧时，大家通常不会特意留心图画的表面特质。<sup>⑤</sup>但是，当我们为绘画名作所折服时，

① 理查德·沃尔海姆：《“看作”“看进”与图像再现》，载于《艺术及其对象》，剑桥大学出版社1980年版，第205—226页；理查德·沃尔海姆：《绘画作为一种艺术》，普林斯顿大学出版社1987年版；理查德·沃尔海姆：《论图像再现》，《美学与艺术批评杂志》1998年第56期，第217—226页；本斯·纳内：《感知图像》，《现象学与认知科学》2011年第10期，第461—480页；多米尼克·洛佩斯：《视觉与情感：评估图像》，牛津大学出版社2005年版。

② 学界最近的一种颇为流行的说法是：我们对图像的体验是屈折变化的(inflected)。参见迈克尔·波的洛《描述》，耶鲁大学出版社1998年版；洛佩斯：《视觉与情感》；本斯·纳内：《图像的屈折与非屈折体验》，载凯瑟琳·艾贝尔主编《对描述的哲学透视》，牛津大学出版社2010年版，第181—207页。

③ 沃尔海姆：《“看作”“看进”与图像再现》，第214—215页。

④ 沃尔海姆：《“看作”“看进”与图像再现》，第214—215页；沃尔海姆：《论图像再现》，第221页；沃尔海姆：《绘画作为一种艺术》，第46页。

⑤ 沃尔海姆：《“看作”“看进”与图像再现》，第213页。

我们的确使用了双重注意(此种双重注意当然与“鉴赏双重性”相关):我们会注意画作中的某些笔法促成了对外部图景的再现。此种双重性——“鉴赏双重性”——暗含在沃尔海姆的某些论断中。比如,他写道:“提香、维米尔和马奈的画作带给我们无尽的惊叹,我们惊叹于那些线条笔触、那些色彩的弥散带给我们的印象;它们毋宁说构成了某种模拟。此种印象,此种模拟,只能在图画再现的意义上识别出来。”<sup>①</sup>

就本文的主旨而言,更为重要的即是这种“鉴赏双重性”,它凸显了视觉的双重注意。虽然并非所有人都赞同双重注意是鉴赏绘画的必要特征,但想必我们会同意如下这种说法:双重注意——马尔科姆·巴德(Malcolm Budd)将之理解成“留心于图画表面的印迹与图画再现对象之间的相互联系”——正是“绘画艺术的关键特征”。<sup>②</sup>我这里所关切的既非这个概念在解释力上的相关性(explanatory relevance),亦非其重要性,而是这个概念的历史。

如果我观察同一个苹果,第一次留意到它的颜色,第二次则注意到它的形状,我的视觉体验的现象特征是不相同的。换句话说,如果我们所注意的特性发生改变,我们的知觉现象学也会随之而变。现在的问题是,我们很难找到确切的证据表明视觉注意在历史进程中发生了变化。我们首先需要撇开一些很明显的、错误的推理思路。中世纪没有交通信号灯,所以生活在那时的人不会注意到红绿灯;现代社会确有交通信号灯,而且我们有时会留意它们。这种差别丝毫无助于我们思考视觉注意的历史;很明显,如果我们所置身于其中的景象不同,那么我们的视觉注意将以不同的方式运作。对视觉历史论而言,这种思路不会带来任何有意义的理据:如果视觉历史论指的是当代人看见了交通信号灯,而中世纪的人则没有看到,那么视觉历史论就乏善可陈了。

如若我们想从视觉注意的改变推导出知觉现象学的变化,我们需要提供两个历史情境。在这两种情境中,人们面前的视觉景象相同但视觉注意却不同。前面简述的非注意盲视实验正是运用了这种对照:两次观看的视觉景象是相同的,不管人们有没有看到大猩猩。但因为注意点不同,我们的视觉现象学也就不同。

<sup>①</sup> 沃尔海姆:《“看作”“看进”与图像再现》,第218页。

<sup>②</sup> 马尔科姆·巴德:《艺术的价值:图像、诗歌和音乐》,艾伦·莱恩出版社1995年版,第58页。

所以,想要论证视觉注意在历史进程中变化了,我们就需要证明不同历史时期的人对绝对相同的视觉景象有不同的注意点。

这一大体架构似乎更容易应用于解释个人的生命历程。假设我一年前对树木一无所知,后来我修读了关于植物学的强化课程。现在,比较一年前我观看一棵松树的视觉体验与当下观看同一棵松树的体验(这里假定两次观看的视角、照明条件都是相同的)。鉴于我当下对松树的各特征已相当熟悉,当我再次观察这棵松树时,我很可能看到的是与一年前截然不同的特征。这一次我所留意的特征可能是多样化的,比如松果的形状、枝叶的颜色、松针簇拥成束的多种方式等等。一年前,我对这些特征知之甚少,我的注意力并没有聚焦于上述任一特征:我当时只是看着这棵树,并不了解松树的特性。所以,我现在注意到了不同的事物,结果是,我的知觉现象学也与一年前不同了。至少在我个人的生命历程中,我的注意(就这棵松树而言)确实存在历史。如此一来,我的视觉也就有历史了。

问题是,我们可否将这个例子所体现的论证思路推广到历史本身。这个问题的答案并不那么明确。尽管有强有力的论据表明,一年前我无法留意到那些我今日所留意到的这棵松树的诸多特征,但是根据这一点,我们却无法推论出如下假定:就同一物体而言,某些历史时期的人没有能力注意到我们今日所观察到的这一物体的特征。比如,我们确实很难弄清哪些证据能呈现中世纪的人观看某种物体的方式。

在这一语境中,下面这个例子大概更具潜在的说服力。人们曾经并不知道月球是球状物,也不知道月相的变化起因于太阳照射月球的方向发生了持续的改变。抬头仰望,那时的人们所看见的月亮与我们今天所看见的月亮是同一物体,但是他们却无法看见月球的暗面。可以顺理成章地说,我们与远古时期的人在观月时所留意的特征不尽相同,比如月球自身的阴影区与太阳照射部分之间的分割线。因此,我们可以说人类观月的知觉现象学发生了变化。我对这个论据持怀疑态度。不同的视觉注意真的足以带来不同的知觉现象学吗?我们还可以说,远古时期的人与今日的人类注意到了相同的月球视觉特征,比如,他们也注意到了月球的可视面与不可视面之间的曲线,只是他们以不同的方式来表述,或是用不同的概念来描述这一视觉特征。这样一来,真正的区别并非视觉注意,而是我们将所见之物(或所注意之物)概念化(conceptualize)的方式。

简而言之，我质疑下面这种笼统的说法：我们所注意的物体的特征在历史进程中改变了（尽管我不想完全排除这种可能性）。即便如此，我还是主张：更多的证据表明，在观看绘画时，我们所注意的特征随着历史发生了变化。

更准确地讲，我们有充分的理由表明视觉注意——至少是我们观看绘画时的视觉注意——存在历史。由于注意会系统性地影响知觉现象学，视觉也会影响知觉现象学。进一步而言，我下文所要探讨的是双重注意存在历史。现在可以转向欣赏图画时的视觉双重性了，也就是视觉注意到了图画表面与图画所再现的景象之间的关系。如果想对一幅画作审美鉴赏，我们就必须以此种方式投放我们的注意。但在某些历史时期，人们的视觉注意并不以这种方式运作。

有明确的证据显示，人类具备双重注意能力的时间不晚于16世纪中叶，至少在当时的西欧确凿无疑；西欧也是我下文聚焦的区域。一个著名的例子来自提香，他晚期作品中的那些精妙的笔法就广为他的同辈人所赞赏。而鉴赏提香大胆的笔法既要求观者留意被再现的对象，又要求观者留意画作表面那些自由的笔触以何种特殊的方式实现了再现。

16世纪中叶尚有另外一些实例。这个世纪盛行一种绘画亚类型，要充分地品鉴这类绘画，我们需要留意图画的面以及图画所描绘的对象。这一亚类型最为知名的代表画家是朱塞佩·阿尔钦博托（Giuseppe Arcimboldo），他的肖像画只有借助双重注意才能看懂。如果想体会到阿尔钦博托的娴熟技法与创作，我们要将他的画作中的那些笔触理解成对水果的再现，同时又是一种有特色的布局。当然，即使没有双重注意，我们也能识别出阿尔钦博托的画作所描绘的人物（以及水果），但恐怕我们不能欣赏到他那精巧的技法对两种事物的同时再现（或者说，通过描绘一物而同时描绘了另一物）。如不能识别画作的表面特征所构成的双重指代，我们很难鉴赏此种绘画类型。阿尔钦博托自然是这种构图手法最负盛名的代表，但自16世纪下半叶起，这种所谓的“拟人风景画”（anthropomorphic landscapes）变得很普遍，尤其是在“低地国家”（Low Countries）。<sup>①</sup>在这类作品中，我们从两个角度观看画作表面的笔触：它们既描绘了各种各样的风景要素，比如牛、墙壁、灌木，又勾勒出了人物脸部特征，比

---

<sup>①</sup> 对“拟人风景画”的历史发展的总结，参见蓬蒂斯·赫尔腾主编《阿尔钦博托效应：16至20世纪的人物脸部变化》，邦皮亚尼出版社1987年版。

如眼睛、鼻子和胡须。理解这类绘画就要求我们同时注意到画作的物理表面特征以及被再现对象(被再现对象这里可以指牛和人物的眼睛)。很重要的一点是,这里讨论的同时性并非在画作表面同时看见了人物脸孔和风景;事实上,通过转换观看方式,我们常常能看到所描绘的两种事物(正如我们观看鸭兔图的体验)。关键在于,如果我们不能察觉绘画的二维表面与绘画所再现的两种事物之间的联系,我们就不能欣赏这类绘画的创作之纯熟(比如,为何远景中的小母牛会安排在某一特定位置)。绘画鉴赏这里以双重注意为前提。

但“拟人风景画”并不是16世纪时人们施展双重注意的唯一迹象。沃尔夫林就用了不少笔墨阐明:在观看与鉴赏16世纪的某些画作时,理解图画的表面特征与图画所描绘的景象这二者之间的联系至关重要。他提到了列奥纳多·达·芬奇的《最后的晚餐》。在这幅名作中,两侧黑白相交渐退的墙壁将画面前景中的人物聚拢在一起。<sup>①</sup>在这里,画作表面的一个形式要素——即达·芬奇描绘的侧壁——至关重要,它将前景中的诸位使徒组织在一起。欣赏这些特征必须使用双重注意,这样我们才可能理解两边呈渐退式的黑白交替的侧壁如何与所描绘的三维图景相互配合。

最后一个例子是拉斐尔的《将赫利奥多罗驱赶出神殿》。(再次遵循沃尔夫林的思路),沃尔海姆指出,画作左侧沿立柱往上攀爬的男孩正好平衡了右侧坠落的赫利奥多罗。更为复杂的是,画面左侧的上升趋势与右侧的下降趋势相互作用,进而将我们的注意力转移到画作中央正在祈祷的大祭司。<sup>②</sup>想要理解这幅壁画左右两侧的互动如何将我们的注意力导向画作的后景中部,我们就必须拥有双重注意,同时留意到壁画的二维表面以及它所再现的图景。

简而言之,生活在16世纪中期的人已经掌握了双重注意。但是,在更早的时期,尤其是16世纪之前的几个世纪,人们就不具备这种能力吗?<sup>③</sup>很

① 海因里希·沃尔夫林:《古典艺术:意大利文艺复兴艺术导论》,菲登出版社1952年版,第23—29页。

② 理查德·沃尔海姆:《论图像系统》,堪萨斯大学出版社2002年版,第10页。亦见沃尔夫林《古典艺术》,第101—103页。

③ 下文所出现的“前16世纪”(pre-sixteenth century)主要指代16世纪之前的那几个世纪。由于学界对早期人类观看绘画的方式存在争论,我作此界定主要是为了避开这一议题。参见雅希·埃尔斯纳《古罗马之眼:艺术与文本中的视觉性与主体性》,普林斯顿大学出版社2007年版。有大量的文献讨论图画以及图画感知的出现所带来的观看之变,参见默林·唐纳德《现代感知的起源:文化与认知进化的三个阶段》,哈佛大学出版社1991年版;戴维斯:《视觉文化的基本理论》。



难回答这个问题。而且很重要的一点是，将论证方向全部放在某一时期的绘画如何再现物体可能在方法论上有误。尽管鉴赏 14 世纪的图画可能并不要求双重注意，甚至要求观看者完全忽略绘画表面的组织方式，但是我们不能依从图像再现的方式推导出与视觉相关的一些事实——这也是贡布里希常常强调的一点。<sup>①</sup>

我们可以从一个事实开始考察，即 16 世纪中叶突然涌现出一批依赖双重注意的作品。1560 年前后出现了许多不同类型的绘画，而且很明显它们只有借助双重注意才能得以审美理解。但在此之前的几十年，没有一幅图画要求双重注意。以双重注意为前提的绘画在 16 世纪中叶出现，而且几乎在同一时期，依赖双重注意的各类画作不断涌现，这一事实表明人们投射视觉注意的方式突然改变了。不过，正如我前面反复指出的，这一点最多也就是这场讨论的背景提示，并非实在的论据。

阿尔贝蒂的《论绘画》算是一个真正的论据。《论绘画》这本书对“构图”（*compositio*）作了冗长的分析；这里的“构图”我们今天称之为“图画组织”（*pictorial organization*）。<sup>②</sup> 在阿尔贝蒂看来，构图包含三个层次的组织：从平面（*planes*）到模块（*members*），从模块到体（*bodies*），从体到画作，或者说到叙述（*historia*）。绘画元素组织成更高一级单位时要遵循一定的原则。比如，阿尔贝蒂认为某个构图层次最多由九个下一层次的元素构成，构成的诸元素应该体现一定的多样化等等。迈克尔·巴克森德尔曾将阿尔贝蒂的“构图”（*compositio*）比为修辞学中的“结构”（*compositio*）这个人文概念（想必阿尔贝蒂以及 15 世纪意大利的有识之士对这个修辞学概念都不陌生）。修辞学的“结构”指代：由词到短语，由短语到分句，由分句到整句。<sup>③</sup>

就本文主旨而言，阿尔贝蒂的“构图”这个概念很有趣，因为它关切的全然是图画描绘的对象。视觉构图的基本单位是“平面”（*plane*），即所再现的物体的表面（*surface*）；这个“平面”不是画作表面的笔触或颜料，而是被再现之物。因此，修辞学“结构”的基本单位，即“词”，在绘画构图中的对应单位乃

① 贡布里希：《艺术与错觉》。

② 杰克·格林斯坦：《论阿尔贝蒂的“符号”：15 世纪绘画中的视觉与构图》，《艺术通报》1997 年第 79 期，第 669—698 页。

③ 巴克森德尔：《乔托与修辞学家》。

是所描绘情景的一部分。换言之,阿尔贝蒂意义上的“构图”全然关涉绘画所描绘之物,绘画表面在构图中并没有充当重要的角色。也就是说,阿尔贝蒂所谈的图画组织并不要求任何与双重注意类同的前提;他所讨论的“构图”仅仅与绘画描绘的景象相连。对画作表面的“注意”则无迹可寻。

同样,没有证据表明16世纪之前欧洲的鉴赏者在观赏绘画时运用了双重注意。迈克尔·巴克森德尔曾详细讨论15世纪时意大利(受过教育的)观画者所使用的各种视觉技巧,<sup>①</sup>这之中,没有一种技巧与绘画的二维表面相关。简而言之,我们没有理由假定15世纪意大利的那些(受过教育的)观画者留意到了图画表面的特性。因此,他们也就没有运用双重注意,因为双重注意要求观者同时注意画作的二维表面以及画作描绘的图景。

可能有人不赞同巴克森德尔的说法,认为15世纪意大利的(受过教育的)观赏者至少留意到了画作表面的某些特征,或者说画作的物质构成:他们的确注意到了当时的绘画所使用的群青蓝颜料以及黄金的数量与质量,这些并不是画作所描绘的景物的特征,而是画作的二维表面之特征。这种观点无可争辩,但请注意,留意到画作表面的物质构成并不符合我上文对双重注意的定义。双重注意指代的是观者留意到画作表面与所再现的景象之间的关系;留意到画作中的群青或黄金的质量、数量与留意到画作表面的布局特征大相径庭,而只有后者才能解释图画如何再现了外在景物。<sup>②</sup>就这一点而言,画作使用的群青的质量与数量好比画作中的裂纹。注意到群青的特性好比注意到了画作表面的裂纹,而这种视觉注意不会对我们观察画作所描绘之景产生任何影响。于是,这个驳论或可以佐证那时的人们对绘画表面的注意(surface attention),但却不能证明双重注意的存在;它并不算是反例。

不过,这些考虑也可能表明:我们没有任何证据来证实15世纪的意大利人没有运用双重注意。我们当然缺乏证据,而且我在上文也没有通过直接的证据显示15世纪的意大利人没有采取双重注意。下面这个例证应该可以使我们更为接近一种肯定的论断。

16世纪之前的画作有一个显著的特征,那就是画家们都竭力避免画作中的

① 巴克森德尔:《15世纪意大利的绘画与经验》。

② 对画作设计(design)与其二维表面(surface)之间差异的分析,参见洛佩斯:《视觉与情感》。

遮蔽(occlusion)。<sup>①</sup>如果他们要在一幅画中描绘十二个人物,他们极少会使任何两个人物呈现局部之遮挡(一个例外是,他们在描绘无明显特征的人群时会使用视觉遮蔽)。如果是描绘一张置放着食物、器皿与用具的桌子,他们会使每一件器皿或用具完全可见,没有一个物体在其他物体之前或之后。这种现象在16世纪骤然改变(尤其明显地体现于描绘食物的静物画中)。在这个世纪,画家们毫不避讳画作中的遮蔽。避免遮挡构成了16世纪之前绘画的一个显著的系统性特征(奇妙的是,五岁以下的儿童也会避免在绘画中表现遮蔽)。

我们还可以使用归谬法加以论证。假设15世纪时人们确实采用了双重注意:人们同时留意到了画作表面的特征以及画作再现的景象,或者说人们留意到了二者之间的关系。如果事情真的是这样,他们会觉得那时的画作描绘了一些不太可能发生的景象:那些景物经过特殊的画面布置,绝无重合之处。这种毫无遮蔽的图景在现实生活中极少发生,而且要做到避免遮蔽,人们就必须调整绘画技能。果真如此,对15世纪的观赏者而言,这些不太可能的绘画再现图景也就构成了他们观画体验的主要特征。但是,我们没有任何证据表明15世纪的观画者体验到了这类不太真实的再现图景,更没有证据表明这类不太真实的图景是他们观画体验的重要组成部分。所以使用归谬法,我们可以否定下述假定:生活在15世纪的人运用了双重注意。

我们现在能试探性地得出以下结论:尽管生活在16世纪下半叶的西欧人在观画时使用了双重注意,但是没有证据表明他们在15世纪或更早之前就这么做了。视觉注意——至少就观看绘画时的注意而言——似乎在16世纪的某一节点发生了重大改变。视觉注意确实存在历史。

厘清上述论断的范围至关重要。这里的“注意”到底是谁的注意?我上文的讨论专门针对的是意大利的那些(受过教育的)观画者。应该将整个讨论限制于这一群体吗?我的论断的适用性是否非常有限,也即是说,只是意大利的人文主义观画者的视觉注意才有历史吗?我认为并非如此。表明人们在16世纪使用双重注意的证据可能只限于世界很小的一部分,即西欧。但是需要注意的是,上文的讨论不过是一个例证罢了。相对而言,由于我们拥有更丰富的数

<sup>①</sup> 参见海因里希·沃尔夫林《文艺复兴与巴洛克》,柯林斯出版社1964年版,第33页。亦见本斯·纳内《二维与三维图像组织》,《美学与艺术批评杂志》2015年第73期,第149—157页。

据涉及 15、16 世纪的西欧人思考绘画的方式,我们才得以较为精确地定位出双重注意在这一地区的出现。就世界的其他区域而言,我们没有充足的数据以讨论这一议题。但是,当我们在非西方的视觉注意中找到类似的转折点时,这可能是一个很有趣并且很重要的研究课题。

更进一步讲,我们需要注意上述论断与 M. W. 瓦托夫斯基的提议之间的区别。瓦托夫斯基认为,由于透视法的发明,空间知觉的维度在 15 世纪的某一时期变化了。<sup>①</sup>我在本文的第五部分区分了两种范围不同的视觉历史论:视觉历史论(a)与视觉历史论(b)。瓦托夫斯基的提议当属于(a)的例证,这种观点认为人们的感覺中枢在总体上变化了,这种变化在瓦托夫斯基看来是由描绘手法的革新带来的。而我上述的提议是(b)的例证,我认为,只有观看图画时的视觉注意(以及由此产生的知觉现象学)发生了变化。此外,瓦托夫斯基所讨论的变化早于我本文讨论的变化将近一百年。

关于上文所作的论断,我还想做最后一点澄清。我在上文指出,我们没有证据表明 15 世纪受过教育的意大利人在观画时使用了双重注意。我想强调的是,这个论断无意暗示他们不具备双重注意的能力。他们很可能可以做到。他们中的一些人,比如艺术家自身,在画布上涂抹时,必须注意到画作二维表面的特征,因为正是这些画作表面的笔触最终带给我们对于画作所描绘之景的视觉体验。甚至可以说,为了使画作表面的印记能够呈现三维景物,所有不同时代的艺术家都必须运用双重注意。不过,我的论断并不包括所有艺术家。我认为,我们没有证据表明(15 世纪的)那些观画人被鼓励或要求使用双重注意。

读者可能会觉得奇怪,我在上文根本没有提及何物可能引发了我们观画方式的改变。对于这个问题,我想保持中立。惠特尼·戴维斯曾详细考察过一种可能性。他认为,接触不同种类的图像改变了我们观看图像的方式(依据我本文的提议,它也改变了我们注意图像的方式);这种改变开启了一种周期性的、动态的(cyclical/dynamic)进程。<sup>②</sup>尽管这种观点与我本文的论点是一致的,但我的论点并不以戴维斯的这种视觉历史论为先决条件。

我需要强调的是,视觉注意的这种历史变化局限于极其有限的范围内:它

① 瓦托夫斯基:《绘画的悖论》。

② 戴维斯:《视觉文化的基本理论》;亦见戴维斯《海因里希·沃尔夫林美术史原理中的连续与循环》。

仅仅适用于观看图画时的视觉注意。其结果是，我们在总结这场事关视觉历史的争论时也要加上类似的范围限定。李格尔或本雅明意义上的总体“视觉模式”可能存在，也可能不存在历史，但我们对图画的感知确实存在历史。16世纪时，人们观看图画时分配视觉注意的方式改变了，而视觉现象学又系统性地依赖于视觉注意，所以我们可以得出以下结论：我们观看绘画的视觉体验在16世纪改变了。这是一个很保守的观点，但愿这个观点能打破两派视觉历史论之间的隔阂，拉近二者的距离。