

照相式地觀看

• 宋曉霞

每個時代都有自己看世界的方式。從看的方式的變化，可以探究藝術變遷的一些內在原因及其依據的外在現實。這一篇短文，不可能透視百年來中國美術的整體運動與攝影視覺的關係，不過是姑試初步，提供一點線索。

攝影視覺潛入了我們的觀看方式

與古人相比，我們今天的觀看方式已經發生了很大的變化。傳統中國畫的空間表現是「用心靈的眼，籠罩全景……『以大觀小』。把全部景界組織成一幅氣韻生動、有節奏有和諧的藝術畫面，不是機械的照相」^①。如今，我們中國人最常用來記錄自己所見的工具已不再是毛筆了，而堪與之比擬的可能就是照相機。普通人如此，恐怕連畫家也概莫能外^②。1839年達蓋爾 (Louis J. M. Daguerre) 發明的攝影法，載着人類的眼睛馳過百餘年的歷

史，潛入了我們的觀看方式。與此同時，在我們生活的各個角落、在眼睛的所到之處，都泛濫着由攝影機複製的形象。我們現在用眼睛去看，就有可能有「照相式地觀看」。攝影的文法，在一定意義上支配着人類的觀察，難怪莫赫里—納吉 (Laszlo Moholy-Nagy) 說：「在二十世紀，一個人不懂攝影機就等於不識字，也是文盲。」

現代攝影將攝影機的記錄與揭示功能發揮到極致，它借助技術的高速進步，使我們似乎可以自如地觀察自己生活的這個世界，就像科學帶引我們深入到事物的那些未知的神奇和隱秘的領域一樣。現代攝影讓我們看見前所未見的速度，看見紅外線、X光的影像，看見從異常角度拍下的物象，看見顯微、宏觀、天文以及衛星照片。現代攝影打破了傳統的感知世界，大大地擴展了我們的視界，它似乎不可避免地把人引向視象的「現代化」。事實上，現代藝術的確曾經從攝影獲取過靈感。杜象 (Marcel Duchamp) 承

認^③，是法國攝影家馬銳伊 (Etienne-Jules Marey) 在同一張底片上多次曝光的攝影，促成他完成《下樓的裸女》(1912)。馬銳伊用一系列的點來表示不同的運動，這對杜象畫出固定在運動中的形象大有啟發。杜象將攝影的觀看方式引入繪畫，藉此擺脫傳統繪畫的感性美，繼而轉向以幾何與數學為基礎的「機器化」的抽象美感。眾所周知，抽象繪畫同樣也曾把攝影當作靈感的源泉。

從觀看方式來說，攝影與繪畫既相互聯繫又彼此不同。我們生活所在的空間，不僅僅是此時此刻的當下空間，它實質上是由過去、現在、將來三相時間構成的。然而，相機用取景框擷取的影像，只能是事物在某個瞬間的凝固，這不過是在川流不息的時空中不斷流變、不斷生成的事物的殘象。照相式地觀看，並非原樣復原我們眼前的物質現實。照片把立體的現象變成平面，並且割斷了這些現象與周圍環境的聯繫，用黑色、灰色和白色來代替自然的色彩結構，不可避免地改變了物質現實的形態。畫幅的四邊看上去雖然與相機的取景框很相似，可是畫家作畫的時候，他的目光很自然會在畫面內外不斷地移動，不論他的目光移到哪裏，都能清晰地聚焦，也能變得模糊、離散、消失在虛空中，同樣也能對由時間凝結的空間中的「空」進行意象性的投視。他的眼睛既可以割斷時間和空間之流，再現事物當下呈現的形象，尋求實體的真實性；也可以在繪畫的過程中，追蹤物象在時空裏的流變，真實地呈現千變萬化的視覺經驗，直覺地佔有這個事物，讓它是其所是地顯現自身的意

義，再現它在由過去、現在、將來構成的空間中的本真形象，尋求存在之真實性。

中國人對攝影視覺的認識與接受，幾乎是與油畫在中國產生影響同時發生。油畫最早傳入中國的年代可上溯到十六世紀中葉，但直到郎世寧 (Giuseppe Castiglione) 在如意館訓徒作油畫，也不過是按聖意貢獻一點西法的「寫真」技能，活動的範圍僅限於紫禁城內。油畫真正在中國社會產生影響，還是在鴉片戰爭以後，那時銀板攝影法也已傳入中國。在當時中國人的眼裏，照相術與西洋畫同是從各通商口岸隨洋貨舶來的洋玩意兒。照相術給人的最深印象是它複製物象的精確性^④。照相術的引進，不可避免地把人們的視覺興趣導向了物象的逼真性。

傳統中國畫的空間隨着心中的意境可斂可放，是流動變化的；而照相術帶來的，則是由一個視點出發的凝固的空間。顯然，攝影視覺與講究意境的中國藝術理想屬於截然不同的語境。不過，這種不同並非像人們所想像的是中西古今文化的衝突。照相式地觀看屬於機械化的空間表現，中國畫用心靈的眼「以大觀小」，是音樂化的空間表現。此外還有其他的空間表現方式，例如：知性的透視法是科學的、建築化的空間表現；賈克梅第 (Alberto Giacometti) 嚴格遵守視覺直觀到的空間真實形象，是純粹視覺的空間表現……對這些不同的空間表現方式，與其以中西古今論之，不若拿它們與人的自然視覺空間感的多樣性、複雜性和意向性分別作比較。通過比較我們知道，照相式地觀看與透

視畫法倒是建立在共同的視覺模式上的。這樣我們便不難理解，為甚麼素描與照片在中國的結合會演變出擦筆炭描這麼一個品種來^⑤。所謂擦筆炭描肖像畫法，就是借用素描的方法模擬照相的效果，取其模寫對象影像的逼真酷肖。這裏的素描方法，同郎世寧用西洋畫法來模仿中國畫的形式一樣，自然不是西方繪畫的主體精神，而是「借來」的一種技能和工具，其主旨是要達到建立在照相式地觀看基礎上的「真實」。



第一任台灣巡撫劉銘傳像（攝於十九世紀末）。

擦炭畫法的個案之一

在擦炭畫法最初流行的時候，出身匠人的中國畫大師齊白石（1864-1957）正以畫像謀生。他不僅用擦炭畫法為人畫過像，而且還有幾幅保留了下來，使我們得以一窺世紀初擦筆炭描畫像在民間流行的情形。

先看畫於1910年的《文勤公像》（參見彩頁二），款題「庚戌秋日，湘潭齊璜敬摹」。可以肯定，齊白石所摹的並不是像主本人^⑥，很有可能是像主生前的照片。我們可以將《文勤公像》與此前的人像攝影（右圖）作個比較。從觀看方式來講，兩者完全相同，都是以「照相式地觀看」為模式進行的觀察，再根據攝影的文法組織和建構的視覺形象。儘管齊白石以手繪的方式不僅可以模仿照片的效果，而且能夠在此基礎上對人物的性格、神情作進一步索隱探微的處理，但是畫像和照片一樣，都是一種程式化的視覺影像。作為民間肖像畫師，齊白石的擦筆炭描畫像，體現了鄉村、城鎮的

觀眾與僱主以肖似、精緻為上的欣賞習慣，以及彼時社會接受攝影視覺的情形。齊白石早年的這些畫像，實質上是合乎當時文化消費的流通性繪畫。

在今存的齊白石早期畫像中，有一幅《黎夫人像》（約1895）（參見彩頁一）特別有趣。畫像中的誥命夫人朝服及地板上的紋飾，都以中國傳統的勾勒填色法來畫。無論是朝服綢緞衣料的質地、光澤，抑或是衣帽服飾的各種花紋繡樣，還是地板的圖案紋飾，齊白石都以傳統工筆畫法精細地描畫和鋪陳。這一部分敷色濃艷、對比鮮明，富有民間美術的裝飾趣味，幾近中國古建築的彩繪效果。整幅畫像，唯獨黎夫人的臉部運用了擦筆炭描畫法，在臉的邊緣及下部、唇、下頰和頸部等處畫出明暗，覆蓋以淡肉色。為突出受光後的明暗光影，像主的頭部還有意微側。用擦筆炭描畫出的這一局部，以淡素的炭色襯托烘染體積，與畫幅中其他濃重鮮艷的裝飾性部分形成了戲劇化效果。這是攝影的

紀實功能與傳統工筆畫的「寫真」能力同台競技的結果。這種照相與工筆相結合的方式，今天在故宮等旅遊點的攝影服務中還可以見到。在這些到此一遊的留影中，旅遊者的身體躲在由平面繪出的朝服後面，頭探到朝服上的洞裏，結果就像這幅《黎夫人像》一樣，身穿手繪的朝服，唯有臉部呈現照相效果。

在經歷一個世紀之後，上個世紀的畫像樣式仍然出現在今天的攝影經營活動中。這不禁讓人追問，在一個有着「因心造境，以手運心」^⑦的藝術傳統的國度裏，在一個懂得曲盡蹈虛揖之妙的民族中，「照相式地觀看」究竟對人們的觀看方式和空間意識產生了甚麼樣的影響？又給我們的真實觀帶來了怎樣的變化？

至於齊白石本人，他在1910年秋遠遊歸居後，經「十載關門」讀書、吟詩、作畫、刻印的生活，從身份、志趣、素養和作品風格等各個方面完成了由民間藝術家向文人藝術家的轉變，又經在北京的「衰年變法」，幾次脫胎換骨，方成就了彪炳畫史、為人熟知的齊白石藝術^⑧。白石晚年的繪畫，超越一切現成的、視覺的、理性的或社會的預設和規範，復歸於樸，重新回到人與物的最本源的關係中，棄滓存精，力圖表現事物的本真存在，構成氣韻生動的意境。自然，「照相式地觀看」早已被齊白石捐棄在求藝問道的途中了，但是齊白石找到了一種新的觀看方式麼？所謂新的觀看方式，不僅要表現出與透視的照相機觀看方式的不同，更重要的是它必須是一種真實存在的觀看方式。或者說，畫家必須畫出那主觀的視覺真實。

從這個意義上講，齊白石的藝術與其說是用眼睛來看空間萬象，還不如說是一種非視覺的心靈表現。在表現藝術上，齊白石的晚年無疑有了極大的進步，但作為觀看方式，齊白石無法逾越中國近現代在藝術創造上的空虛。這一點在文化大革命時期達到極致^⑨。

擦炭畫法的個案之二

世紀初流行於民間的擦炭畫像法，90年代又出現在張曉剛「大家庭」系列裏，這一次它可不是掙錢吃飯的「手藝」，而是作為中國藝術界的某種新探索。這其間的變化，或許可以從兩個方面談起。

首先，西方現代藝術對人類的觀看方式作出了革命性的貢獻，它反叛了自文藝復興以來支配人類觀察的透視法，消解了建立在透視基礎上的一整套認識現實的意識形態。人類眼中的現實，不一定再是那個有着統一性和整體性的盒子，一方面透視法已不是我們認識現實的唯一方法了；另一方面，繪畫必須表現真實這一古老的信條被摧毀，畫家更注重內心感情的主觀表現。80年代發生在中國的現代藝術運動，實際上是西方十九世紀以來現代藝術和後現代藝術在中國的迴響。張曉剛在那個時期的作品，追求內在心理現實的呈現，他把自己的真實觀建立在從個體生命到「那個存在」^⑩之間的主體體驗上。這種主體體驗，顯然不是一種公共主體性^⑪，不是可以為觀眾普遍享有的主觀建構。這注定他無論怎樣超越世俗情感、超越知性

理念、超越建立在肉身上的「自我意識」，觀眾也不能在生命本體的「那個存在」上與他溝通。這也是現代藝術最終喪失公共性的宿命。

其次，在我們的時代，形象、照片、媒體被大規模的生產和複製，「複製」正是後現代主義的基本主題。這不僅使我們在文化上喪失了現實感，也喪失了歷史感。在我們的世界裏，現實本身並非現實，歷史本身也並非歷史，而是經媒體（社會媒體與自然媒體）傳播的現實與歷史。近年照片出版物在大陸非常暢銷，從「老房子」系列（江蘇美術出版社）到「老照片」叢書（山東畫報出版社），從各色「×鏡頭」到輯錄了舊影遺韻的「老字號」續編，成千上萬地出現在街頭巷尾的書攤上，或是藝術書店的專櫃上。從這些複製的歷史當中，人們真的可以找回自己的歷史意識嗎？張曉剛在創作上的轉型，正是在這個階段的文化界域中發生的。他也承認，他在1993年開始畫「大家庭」系列，正是由於老照片的觸動^⑫。

「大家庭」系列源自中國人60-70年代的家庭合影，這種合影我們幾乎家家都有。「大家庭」系列試圖借助大家以往共有的攝影視覺，從而恢復某種公共性，這在本質上不同於他80年代的作品。波普藝術也是利用某些公共的觀看方式與形象資源，將業已喪失的公共性重新注入作品。張曉剛最初還較多地保留了照片中人像和服飾的具體性，後來他逐漸明確地以「一個人」的面孔為模式，專事類型化的複製。就像現代影樓拍攝的無數新娘美得就像一個新娘一樣。不過，他沒有採用機械複製手段，而是重拾世紀初

模擬照相效果的擦筆炭描肖像畫法。在今天的文化邏輯下，他選擇擦炭畫法的目的不再是追求攝影視覺的逼真，而是對照片負載的程式化語言與規則的複製和模仿。昔日的照相館與現代的影樓一樣，按照流行的行業之規「美化」他們的顧客，為求程式化的畫面效果而犧牲形象的真實。那些二三十年前的合影，不過是被修飾過了的歷史罷了。張曉剛感興趣的，與其說是歷史，不如說是歷史影像的修飾語言，他帶給觀眾的，是毫無真實感的歷史影像，是對歷史的轉換性表述。他的作品與其說是傳統意義上的繪畫，不如說是「對修飾的再修飾」^⑬，是用一種語言轉述的另一種語言。

這種新的擦炭畫法可以恢復繪畫藝術的公共性嗎？顯而易見，它已不再反映視覺真實，因而無法在視覺藝

張曉剛與其作品《血緣：兩個同志》。



術上達到原有擦炭畫法的公共性，最終只能成為一種風格畫，甚至是畫家私人偏好的表達而已。現代藝術對「照相式觀看」的拋棄，對於人的心靈表現來說，無疑是一種進步。但是公共的視覺方式和主觀視覺真實在藝術現代化運動中的喪失，這不正是當代藝術，特別是中國當代繪畫空虛的原因嗎？

註釋

① 宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《美學散步》（上海：上海人民出版社，1981）。

② 攝影便捷的記錄功能與揭示功能，使許多畫家選擇用照相機記錄自己的所見，或者借助照片進行繪畫創作。李可染的研究者孫美蘭女士告訴我，山水畫大師李可染曾根據照片研究水墨逆光的畫法。更有意思的是，在李可染留下的印語中，有一方為「不與照相機爭功」。

③ 卡巴內(Pierre Cabanne)著，王瑞芸譯：《杜尚訪談錄》（北京：文化藝術出版社，1997）。

④ 1846年，湖南進士周壽昌遊歷廣東時寫道：「奇器多而最奇者有二。一為畫小照，法：坐人平台上，面東置一鏡，術人從日光中取影，和藥少許，塗四圍，用鏡嵌之，不令洩氣。有頃，鬚眉衣服畢現，神情酷肖，善畫者不如。鏡不破，影可長留也。」參見周壽昌：《思益堂集·廣東雜述》（長沙王先謙序刊本，1888）。

⑤ 1852年，一些傳教士在上海成立了土山灣兒童圖畫院，傳授素描、水彩、油畫及透視學等基礎課程。從這裏出身的周湘繼而創辦了上海油畫院，這是中國人自己進行油畫教學的第一頁。其中的一個結果是，在上海有不少學了水粉、油畫的生徒照着照片畫肖像，逐漸形

成在社會上影響廣泛的擦筆炭描肖像畫法。

⑥ 像主譚鍾麟，諡號「文勤」，逝於1905年。齊白石1910年作此畫像，不可能是寫生之作。

⑦ 方士庶：《天慵庵筆記》（上海：上海書畫出版社，1994）。

⑧ 參閱郎紹君：〈齊白石傳略〉，載郎紹君、郭天民主編：《齊白石全集》，第一卷（長沙：湖南美術出版社，1996）。

⑨ 關於這個問題，恕作者暫不展開。請參閱巫鴻：〈繪畫再度來自照片〉（“Once More, Painting From Photos”），載《陳丹青畫集·序》（香港：香港大學比較文學系，1995）；吾遠：〈「六億神州盡舜堯」——文革後期繪畫的主題〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），1996年8月號；王明賢：〈紅衛兵美術運動〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），1995年8月號；高名潞：〈論毛澤東的大眾藝術模式〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），1993年12月號。

⑩ 請參閱張曉剛：〈尋找那個存在〉，《雲南美術通訊》，1986年第3期，轉引自高明潞等著：《中國當代美術史（1985-1986）》（上海：上海人民出版社，1991）。

⑪ 請參閱司徒立、金觀濤：〈當代藝術的危機——公共性之喪失（藝術與哲學的對話 I）〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），1994年4月號。

⑫ 參閱黃專、張曉剛：〈經驗、身份與文化判斷〉，《畫廊》（廣州），1996年第5、6期。

⑬ 引自1998年8月筆者與張曉剛在他成都沙子堰畫室的談話。

宋曉霞 1988年獲北京大學文學碩士學位，現為中央美術學院《美術研究》副編審。