



凤凰文库·艺术理论研究系列

范景中 主编

沈语冰 执行主编

江苏凤凰美术出版社

〔美〕乔纳森·克拉里 著  
沈语冰 贺玉高 译

# 知觉的悬置

注意力、景观与现代文化



**Jonathan Crary**

Suspensions of Perception:  
Attention, Spectacle, and Modern Culture

《知觉的悬置》荣获莱昂内尔·特里林图书奖 (Lionel Trilling Book Award)。

克拉里是我们这个景观—生活时代的史学家—哲人。

《艺术论坛》

在《知觉的悬置》这部皇皇巨著里，克拉里的论题重构了现代社会主体性生产中的注意力及分心问题。他趋近知觉与视觉主题的论述方法（曾在大量刊物论文及其广受欢迎的《观察者的技术》中发展了这些论述），在这部新书里获得了最了不起的清晰度。

——布赖恩·海恩德《CIRCA艺术杂志》（爱尔兰）

乔纳森·克拉里的最新著作拥有持久的魔力……属于那种扰人心绪的著作之一，令人瞠目结舌的博学，加上对特殊事物（这里是注意力问题）的聚焦，促成了它在哲学、艺术、批评理论、媒体研究以及科学领域里一种不同寻常的探索。其意旨如此深远，阅读的乐趣又是如此迷人，所以我们所能做的就是忠告大家：每个人都读它——以最强的注意力读它。

——伊瓜多·普拉多·科尔霍《大众报》（葡萄牙）

上架建议：人文社科/艺术理论

ISBN 978-7-5580-2517-4



9 787558 025174 >

定价：98.00元



凤凰文库·艺术理论研究系列

范景中 主编

沈语冰 执行主编

江苏凤凰美术出版社

「美」乔纳森·克拉里 著 沈语冰 贺玉高 译

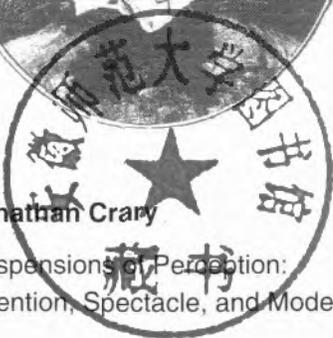
# 知觉的悬置

注意力、景观与现代文化



Jonathan Crary

Suspensions of Perception:  
Attention, Spectacle, and Modern Culture



此书获国家社科基金重大招标项目“西方当代艺术理论文献翻译与研究”（项目编号：13ZD124）的资助

## 图书在版编目(CIP)数据

知觉的悬置：注意力、景观与现代文化 / (美) 乔纳森·克拉里著；沈语冰，贺玉高译. — 南京：江苏凤凰美术出版社，2017.9

(凤凰文库·艺术理论研究系列)

书名原文：Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture

ISBN 978-7-5580-2517-4

I. ①知… II. ①乔… ②沈… ③贺… III. ①艺术理论—理论研究 IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 124774 号

Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture / Jonathan Crary  
copyright © 1999 Massachusetts Institute of Technology

Simplified Chinese edition copyright:

2017 Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing House

All rights reserved.

版权所有 侵权必究

著作权合同登记号：图字 10-2011-213

责任编辑 郑 晓  
封面设计 周伟伟  
特约校对 曹永琴 洪 波  
责任监印 朱晓燕

书 名 知觉的悬置：注意力、景观与现代文化  
著 者 [美]乔纳森·克拉里  
译 者 沈语冰 贺玉高  
出版发行 江苏凤凰美术出版社(南京市中央路 165 号 邮编:210009)  
出版社网址 <http://www.jsmscbs.com.cn>  
制 版 江苏凤凰制版有限公司  
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司  
开 本 652 毫米×960 毫米 1/16  
印 张 31.25 插页 4  
字 数 421 千字 插图 106 幅  
版 次 2017 年 9 月第 1 版 2017 年 9 月第 1 次印刷  
标准书号 ISBN 978-7-5580-2517-4  
定 价 98.00 元

营销部电话 025-68155790 营销部地址 南京市中央路 165 号

江苏凤凰美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

## 出版说明

要支撑起一个强大的现代化国家,除了经济、政治、社会、制度等力量之外,还需要先进的、强有力的文化力量。凤凰文库的出版宗旨是:忠实记载当代国内外尤其是中国改革开放以来的学术、思想和理论成果,促进中外文化的交流,为推动我国先进文化建设和中国特色社会主义建设,提供丰富的实践总结、珍贵的价值理念、有益的学术参考和创新的思想理论资源。

凤凰文库将致力于人类文化的高端和前沿,放眼世界,具有全球胸怀和国际视野。经济全球化的背后是不同文化的冲撞与交融,是不同思想的激荡与扬弃,是不同文明的竞争和共存。从历史进化的角度来看,交融、扬弃、共存是大趋势,一个民族、一个国家总是在坚持自我特质的同时,向其他民族、其他国家吸取异质文化的养分,从而与时俱进,发展壮大。文库将积极采撷当今世界优秀文化成果,成为中外文化交流的桥梁。

凤凰文库将致力于中国特色社会主义和现代化的建设,面向全国,具有时代精神和中国气派。中国工业化、城市化、市场化、国际化的背后是国民素质的现代化,是现代文明的培育,是先进文化的发

展。在建设中国特色社会主义的伟大进程中,中华民族必将展示新的实践,产生新的经验,形成新的学术、思想和理论成果。文库将展现中国现代化的新实践和新总结,成为中国学术界、思想界和理论界的创新平台。

凤凰文库的基本特征是:围绕建设中国特色社会主义,实现社会主义现代化这个中心,立足传播新知识,介绍新思潮,树立新观念,建设新学科,着力出版当代国内外社会科学、人文学科的最新成果,同时也注重推出以新的形式、新的观念呈现我国传统思想文化和历史的优秀作品,从而把引进吸收和自主创新结合起来,并促进优秀传统文化的现代转型。

凤凰文库努力实现知识学术传播和思想理论创新的融合,以若干主题系列的形式呈现,并且是一个开放式的结构。它将围绕马克思主义研究及其中国化、政治学、哲学、宗教、人文与社会、海外中国研究、当代思想前沿、教育理论、艺术理论等领域设计规划主题系列,并不断在内容上加以充实;同时,文库还将围绕社会科学、人文学科、科学文化领域的新问题、新动向,分批设计规划出新的主题系列,增强文库思想的活力和学术的丰富性。

从中国由农业文明向工业文明转型、由传统社会走向现代社会这样一个大视角出发,从中国现代化在世界现代化浪潮中的独特性出发,中国已经并将更加鲜明地表现自己特有的实践、经验和路径,形成独特的学术和创新的思想、理论,这是我们出版凤凰文库的信心之所在。因此,我们相信,在全国学术界、思想界、理论界的支持和参与下,在广大读者的帮助和关心下,凤凰文库一定会成为深为社会各界欢迎的大型丛书,在中国经济建设、政治建设、文化建设、社会建设中,实现凤凰出版人的历史责任和使命。

谨以此书，纪念伊布拉海姆·鲍阿拉姆（Ibrahim Bouarram）。1995年5月1日中午，他不幸被巴黎国民阵线的支持者谋杀，年仅28岁；事件发生在卢浮宫对面的卡鲁索桥附近。

在此书的写作过程中,那些在讲座和论文中考验我的观念的机会之价值是无法估量的,因此我要特别感谢邀请和欢迎我做讲座的个人,以及为我的作品得以付梓而提供论坛的人,包括彼特·加里森(Peter Galison)、卡罗琳·琼斯(Caroline Jones)、艾伦·特拉登堡(Alan Trachtenberg)、查尔斯·马塞(Charles Musser)、安娜贝尔·沃顿(Annabel Wharton)、凯罗·欧文(Carol Irving)、罗纳德·琼斯(Ronald Jones)、布赖恩·卢卡奇尔(Brian Lukacher)、莫里·奈斯比特(Molly Nesbit)、凡妮莎·施瓦兹(Vanessa Schwartz)、列奥·查尼(Leo Charney)、伊娃·拉杰-贝里斯(Ewa Lajer-Bayliss)、诺曼·布赖森(Norman Bryson)、朱丽亚娜·布鲁诺(Giuliana Bruno)、维克多·布龙伯特(Victor Brombert)、亚当斯·西特尼(Adams Sitney)、莎拉·贝丽斯(Sarah Bayliss)、哈娜·费尔德曼(Hannah Feldman)、罗素·弗格森(Russell Ferguson)、杰克·巴思(Jack Barth)、罗恩·克拉克(Ron Clark)、爱伦·瓦德尔·李(Ellen Wardell Lee)、阿奇拉·阿莎达(Akira Asada)、马克·贾佐姆贝克(Mark Jarzombek)、莎拉·贝里弗(Sara Beliveau)、林恩·库克(Lynne Cooke)、奥里弗·阿塞林(Olivier Asselin)、理查·罗斯(Richard Roth)、马克·戈特里布(Marc Gotlieb)、

辛西亚·哈蒙德(Cynthia Hammond)、米冯·克温(Miwon Kwon)、丹尼尔·苏蒂夫(Daniel Soutif)、安德烈·罗伊(Andre Rouille)、安德烈·根塞特(Andre Gunthert)、夏维尔·科斯塔(Xavier Costa)、罗斯·迈耶尔(Ruth Meyer)、汉斯·贝尔廷(Hans Belting)、弗里德里希·基特尔(Friedrich Kittler)、霍斯特·布雷德坎普(Horst Bredekamp)、加里·史密斯(Gary Smith),以及《十月》(October)的编辑们。我尤其感激来自杜克大学艺术史系的邀请,1995年11月我在他们的贝奈森讲座(Benenson Lectures)上所做的五个讲座,成了现在这本书的基础。

许多友人和同事贡献了他们的真知灼见,分享了他们的专业特长,或以多种方式提供了帮助,在此无法缕述。这其中包括苏姗·杰克逊(Suzanne Jackson)、米切尔·费舍(Michel Feher)、哈尔·福斯特(Hal Foster)、列奥·施坦伯格(Leo Steinberg)、安德烈斯·胡伊森(Andreas Huyssen)、大卫·列文(David Levin)、妮娜·罗森布拉特(Nina Rosenblatt)、马丁·迈泽尔(Martin Mcisel)、亨利·泽尼尔(Henri Zerner)、格雷格·林恩(Greg Lynn)、约翰·赖赫曼(John Rajchman)、莎拉·劳伦斯(Sarah Lawrence)、约翰·埃尔德费尔德(John Elderfield)、欧文·拉文(Irving Lavin)、安妮·博伊曼(Anne Boyman)、彼得·埃森曼(Peter Eisenman)、劳拉·福斯特(Laura Foster)、马丁·杰伊(Martin Jay)、凯瑟琳·德·齐格(Catherine de Zegher)、曼尼·法伯(Manny Farber)、梅根·盖尔(Meaghan Gale)、克利夫·希姆斯(Cliff Simms)、理查·马丁(Richard Martin)、迪尔德丽·多诺霍(Deirdre Donnohue)、布里奇·伊文斯(Bridget Evans)、蒂娜·乔斯帕(Deena Jospe)、多米尼克·奥泽尔(Mominique Auzel)、汤姆·莱文(Tom Levin)、史蒂芬妮·施瓦兹(Stephanie Schwartz)、罗曼娜·纳达夫(Romona Naddaff)、理查·贝尔曼(Richard Berman)、史蒂芬妮·戈尔登(Stephany Gordon)、卡尔曼·布兰德(Kalman Bland)、奇文·帕克(Kevin Parker)、凯特·鲁迪(Kate Rudy),以及保罗·温格(Paul Wing)。特别要感谢史蒂芬·里希特(Stefen Richter)和贝贝卡·布卢

姆(Bebeccah Blum)在柏林期间给予我的关爱和友善。

在科学材料方面给予的建议和指点,我受惠于朱利安·霍赫伯格<sup>x</sup>(Julian Hochberg)、保罗·麦克里恩(Paul Maclean)、乔纳森·米勒(Jonathan Miller),以及詹姆斯·施瓦兹(James Schwartz)。

与我在哥伦比亚艺术史系的同事交换意见,对我来说非常重要。除了其他同事外,这里要感谢罗莎琳·克劳斯(Rosalind Krauss)、大卫·罗桑德(David Rosand)、理查·布里连特(Richard Brilliant)、鲁宾·米德尔顿(Robin Middleton)、本雅明·布赫洛(Benjamin Buchloh)、大卫·弗里德伯格(David Freedberg)、巴里·贝格多尔(Barry Bergdoll)、西奥多·里夫(Theodore Reff)、芭芭拉·诺瓦克(Barbara Novak)和史蒂芬·默里(Stephen Murray)。此书的大部分书稿成稿于爱伦·史特利(Allen Staley)做系主任的时候,我得大大感谢他慷慨大度的领导所营造的创造性氛围。

我很幸运有拉里·科恩(Larry Cohen)作为我的书在MIT出版社出版的编辑,既有幸得到了他对拙作的长期支持,也有幸目睹了他在解决任何问题时所表现出来的镇定自若的气度。

回头再感谢约翰·西蒙·古根海姆基金会、盖蒂中心和高等研究院对我完成此项目所做的帮助。

此书献给我儿子克里斯(Chris)和欧文(Owen)。

世上鲜有人知的十二星座斑斓璀璨，点亮了苍冥的世界  
众星的排列次序井然，当那降生尘世的人类五官  
淹没在滔天洪水之中，那明亮流丽的双眸  
沦为两颗固定呆滞的天体，凝望着大千世界的万物：  
而精神恒久嬗变，盘旋升华，飞升天堂的圣殿  
便垂头向下，鼻孔的神殿金门紧闭，  
旋即石化，被拒斥于那无垠穹苍之外。

——威廉·布莱克：《欧罗巴预言》

(*Europe: A Prophecy*)

# 目 录

致谢	1
导论	1
第一章 现代性与注意力问题	11
第二章 1879:视觉的解体	62
第三章 1888:祛魅的阐明	120
第四章 1900:重新发明综合	222
尾声 1907:情迷罗马	285
注释	294
参考文献	437
索引	447
译后记	476

此书建立在这样一个假设之上：我们有意识地聆听、观看，或是将注意力集中到某一事物的方式，具有深刻的历史性。无论我们在闪烁的电脑屏幕前工作，还是在一家歌剧院观看演出，也不管我们如何完成某个产品，完成某种创造性的或是教导性的任务，还是更加被动地从事日常活动（例如驾车或看电视），我们都处于当代经验的维度，要求有效地从我们的意识中取消或排除大量来自当下环境的东西。我感兴趣的是，19世纪以来的西方现代性是如何要求每个个体，按照“注意”能力来界定并塑造他们自己的；亦即要求脱离大量有吸引力的领域，不管是视觉领域还是听觉领域，从而将注意力孤立在外、或集中于刺激物的减化数量之上。我们的生命是如此不连贯状态的一种彻底的混合物，这一事实并非“自然”条件所致，而是西方过去150年里一种强有力的重塑人类主体性过程的产物。如今，在20世纪末，主体分崩离析的巨大社会危机得以隐喻性地加以诊断的方法之一，乃是“注意力”下降，因此也就并非无关紧要了。

20世纪对现代主体性的大量批评和历史分析，一直有赖于“精神纷乱状态里的接受”这样一个观念，正如沃尔特·本雅明（Walter Benjamin）及其他人所说的那样。在这些著作之后，有一个假设长期以

来非常流行,那就是,自 19 世纪中叶以来,知觉从根本上说以碎片化、震惊、离散的经验为典型。我认为,现代的精神纷乱只有通过它与注意力的规范与实践的兴起之间的互惠关系,才能加以理解。我将探索这一悖论性的交集,自从 19 世纪下半叶以来,它已经以许多方式存在于劳动、教育及大众消费等规训化组织中集中注意力的律令,与作为一个创造性、自由主体性的构成要素的持续关注的理想之间。有些人无疑会反驳说,我比较的是两类不同质的注意力:例如,一个受过教育的个体盯着一件伟大的艺术品,与一个工人将注意力集中在执行某些重复的工作之上,这两者之间没有,或几乎没有什么共同点。但是,正如我将要论辩的那样,19 世纪下半叶有可能出现纯粹审美知觉的概念,与现代化的过程是分不开的:因为正是这一过程,使得注意力问题成为一种有生产力、可管控主体性的新制度建构的核心课题。我想论证的是,社会分工与主体自律的现代经验,与一个注意力集中的个体辉煌的可能性、含混的局限性及其失败,全部交织在一起。

此书试图勾勒 19 世纪以来注意力问题的系谱学,并确定它在主体性的现代化过程中所扮演的角色。具体地说,我想检验有关知觉与注意力的观念,是如何在 19 世纪下半叶,伴随着演出、展览、投影等种种吸引人注意的新发明,以及记录设备等技术形式的出现而逐渐转化的。我试图描述有关人类主体的行为及其伪装的新知识,与社会及经济转型、新的再现实践、视觉/听觉文化的大规模重新组织相适应的方式。在这本书里,我建构出一个相对来说比较陌生的有利视角,从这种视角出发,研究 19 世纪八九十年代普遍的知觉危机,并以此来表明注意力这一有争议的概念,在那些年代的(以及间接地,在 20 世纪的相应发展中)社会、哲学与美学课题中占据着怎样一个核心地位。

有几个重要的理由可以解释我何以要选择注意力问题这一框架,来研究这一历史时期的一系列对象。或许最重要的是,注意力,作为一个文本与实践的星系,远不止是一个凝视问题、观看问题,或是只作为观者的主体问题,它使得知觉问题不再混淆于与视觉机制问题的简单等同。

我将论证,现代人的注意力问题包括一系列术语与立场,是无法简单地将之解释为视觉问题的。在最近几年,随着对视觉机制研究的扩展,视觉经常被认为是一个自主的、自我证明的问题。抬高视觉机制的范畴,意味着要冒无视分化与分工力量的风险;正是这种分化与分工,使得视觉机制这样一个概念成为今天的思想史概念。大量似乎构成了视觉领域的东西,其实是其他种类的力量与权力关系的效果(*effect*)。与此同时,“视觉机制”很容易转向与更丰富、更为历史地决定的“具身”(embodiment)概念无关的知觉与主体性模式;正是在这种状态中,一个具身的主体才既是权力运作的场所,也是抵抗权力的潜在可能。在眼下的20世纪末,想要再断言视觉的核心地位或“霸权”,毕竟已不再有太大的价值或意义了。因此,正如我将要论证的,景观文化并不是建立在使一个主体成为观看者的必然性之上,而是建立在个体被孤立、分化出来,以及作为被剥夺公民权利的移民期间(*inhabit time*)的策略之上。同样,注意力的对立形式,既不是排他性的,也不是本质上的视觉形式,而是由其他一些精神与认知状态构成,例如恍惚与出神。

拙著《观察者的技术》(*Techniques of the Observer*)的目的之一,是要表明有关视觉观念的历史变化,是如何与一种更大范围的主体性的重新塑造不可分离的;因为这种主体性的变化不仅涉及视觉经验,也涉及现代化与理性化的过程。而在眼下这本研究与视觉完全不同领域的书里,我的目标之一则是展示,在现代性内部,视觉何以仅仅构成可以为一定范围的外在技术捕捉、塑造或控制的身体一个层次;与此同时,视觉又是如何成为能够回避体制性围剿,能够发明新的形式、影响及紧张关系的身体的一部分的。我相信,诸如“凝视”或“注视”之类排他性的视觉概念,本身并非历史解释的有价值对象。<sup>1</sup>我对问题性的术语“知觉”的运用,基本上是一种用来指示主体的方式,这种主体可以从超越视觉的单义模态的角度,还可以从听觉与触觉的角度加以定义,更主要的是从不可还原的混合(*mixed*)模态的角度加以定义;这种混合模态不可避免地“视觉研究”很少或完全没有联系。同时,我想提出,19世纪下半叶的知觉探索

是如何投入大量精力,试图恢复它的某些原始的拉丁语含义——作为“捕捉”或“抓住”的知觉意义——甚至是在以这种方式来固定或拥有对象的不可能性已变得十分清楚的时候。事实上,到19世纪80年代,“知觉”一词在许多人看来都等同于“人们投入其注意力的那些感觉”。<sup>2</sup>

注意力的历史问题,其部分意义在于,它是如何成为两类著作所提出的课题之间的关纽的:一类是对视觉与知觉最有影响的现代哲学反思(例如雅克·德里达[Jacques Derrida]、莫里斯·布朗肖[Maurice Blanchot]、乔治·巴塔耶[Georges Bataille]以及雅克·拉康[Jacques Lacan]),另一类是现代论权力效应、论经验与主体性的社会与体制建构的著作(例如米歇尔·福柯[Michel Foucault]或沃尔特·本雅明)。在十分宽泛的意义上,第一类著作都同样超历史地坚持观看中心的根本性的缺席,都同样坚持在场的知觉的不可能性,或通向存在的充盈的无中介视觉的不可能性。然而,我认为,注意力成为一个特别的现代问题,只是因为,在知觉中思考在场概念的可能性已经历史性地彻底消失了;因而注意力既成了在场的模拟,也成了以其不可能性的面目出现的临时或实用的替身。在《观察者的技术》一书里,我表明了生理光学(physiological optics)在19世纪初的兴起,是如何替代了旧有的视觉模式的;这种视觉模式一直以来将世界的自在建立在一个观者,以及知觉的当下与无时间性的基础之上。在本书里,我考察了这种转移的某些后果:特别是这样一种关注模式的出现,即作为一个主体如何维系世界的融贯而又实践的意义,这种关注模式主要不是视觉的,或者甚至不是现实的。<sup>3</sup>有关注意力的规范解释,直接来自这样一种理解:对自我同一性现实的完全把握是不可能的,而以生理及心理上的临时性与过程为条件的人类知觉,至多只能提供其对象一种暂时的、变化中的近似物而已。

因此,强调以下这一点很重要:19世纪对观者的大规模的社会重建,是按照这样的假设进行的,即知觉不能从当下、在场或精确的角度来加以思考。许多近来的批判理论,都来自对在场的如今已属无的放矢的批判。它们一直以来都未能弄清楚,人们想要直接通过知觉通往自我的在

场,在现代经过规训的、景观的文化中是否内在地不相关。19世纪下半叶以来,对体制化了的权力来说重要的是,知觉以这样一种方式发挥作用,即它能确保一个主体富有生产力、可操纵、可预测,而且可以被社会整合,被社会吸收。对注意力具有边界的认识(超越这种边界,生产力与社会团结就要受到威胁),在关于注意力的、新近被诊断出来的“症候”,与专注性及白日梦的创造性的紧张状态之间,确立了一种转瞬即逝的不确定性。正如我将要详尽分析的那样,注意力乃是视觉的主观观念不可分割的组成部分:注意力乃是一种手段,一个个体的观察者可以借助于它超越那些主观局限,并使知觉成为它自己的东西。也因此,注意力同时成为一个观察者借以向外部中介的控制与吞并开放的手段。

这大约就是本写作计划的思想范围的一部分。但是,它的具体参数却更为有限。尽管我标出了从1879年至20世纪初大约25年的时间范围,我却绝没有想要在任何意义上写一部有关该阶段的知觉观念与实践的历史或概观。从第一章开始,我就试图表明注意力何以成为19世纪一种全然新颖的问题(与先前的历史理解完全不同),又要表明它何以与知觉的哲学、心理学及美学研究无法分离开来。我还勾勒出了许多经常是相互冲突的、从经验上来解释并理解知觉的努力,是如何彻底失败的。通过接下来的章节,我绘制了19世纪最后几十年的一些临时图表,这些图表来自对相对较小数量的对象的局部分析,并通过这种分析,来考虑知觉与现代化过程的交互关系问题。尽管我的各个章节次序是按照年代先后排列的(始于1879年前后的各种对象),我的实际描述却并不连续,因为我建构了三个横切那种历史连续性的相对自主的分析。

我的每一章都呈现了一系列对象的星系,提示了在19世纪末与20世纪初西方文化实践更大范围内的转型中,一种偶然现代化了的知觉问题的形成过程的某些方式。特别是,这些星系中的每一个都包括某些机械景观的重要形式与连续运动的仿真模拟技术。它们显然是知觉的不少重新概念化过程的组成部分,也是大众文化的最初重塑的核心要素。有个持续不断的关键问题一直是,如何理解电影与现代艺术占据共同的



插图 0-1 爱德华·马奈:《在花园温室里》,1879 年。

历史基础的方式。我试图在任何一般性的思辨与高度特殊化的具体实践、对象之间保持平衡。不过,与此同时,我已经设法避免了在“图解”式的工作中来塑造这些东西,也设法避免提供有关我正在研究的这一历史进程的任何特殊论点。然而,我已经做出的最重要的解释性选择,或许是将一件单个的艺术品置于枢纽地位;书中的每一章都是围绕着这一枢纽展开的。这些处于首要地位的作品是马奈(Manet)作于 1879 年的《在花园温室里》(*In the Conservatory*) (插图 0-1)、修拉(Seurat)作于 1887—1888 年的《马戏团的巡演》(*Parade de cirque*) (插图 0-2),以及塞尚(Cézanne)作于 1900 年前后的《松石图》(*Pines and Rocks*) (插图 0-3)。因此,每一章都是对各个对象的总的共时性描述,并为此书历时轴上 10 年左右的间隔期所横切。

在《观察者的技术》一书里,我挑战了一个常见论点;这种论点将 19

世纪七八十年代的现代主义绘画,视为构成了观者的历史形成及视觉实践中的划时代转折点。我当然会在这本书里再次确认这一立场。也就是说,视觉现代主义是在有关视觉与观看主体的技术及话语的、早已经过重新配置的领域中(*an already reconfigured field*)形成的。不过,这并不意味着,这些艺术品就不需要再进行研究。它们都是我的对象,通过这些对象,我得以研究早在19世纪就已经出现了的、视觉的主观与心理学模式的兴起所带来的后果及其回响。它们对于新的创造性地平线,以及这种历史转型所产生的限制的任何考量来说,都是极其重要的。然而,我将这些艺术作品置于本研究计划如此显要的地位,这一点并不是想要确认它们任何本体论上的优点。我的书缘于一个相反的假设:我正

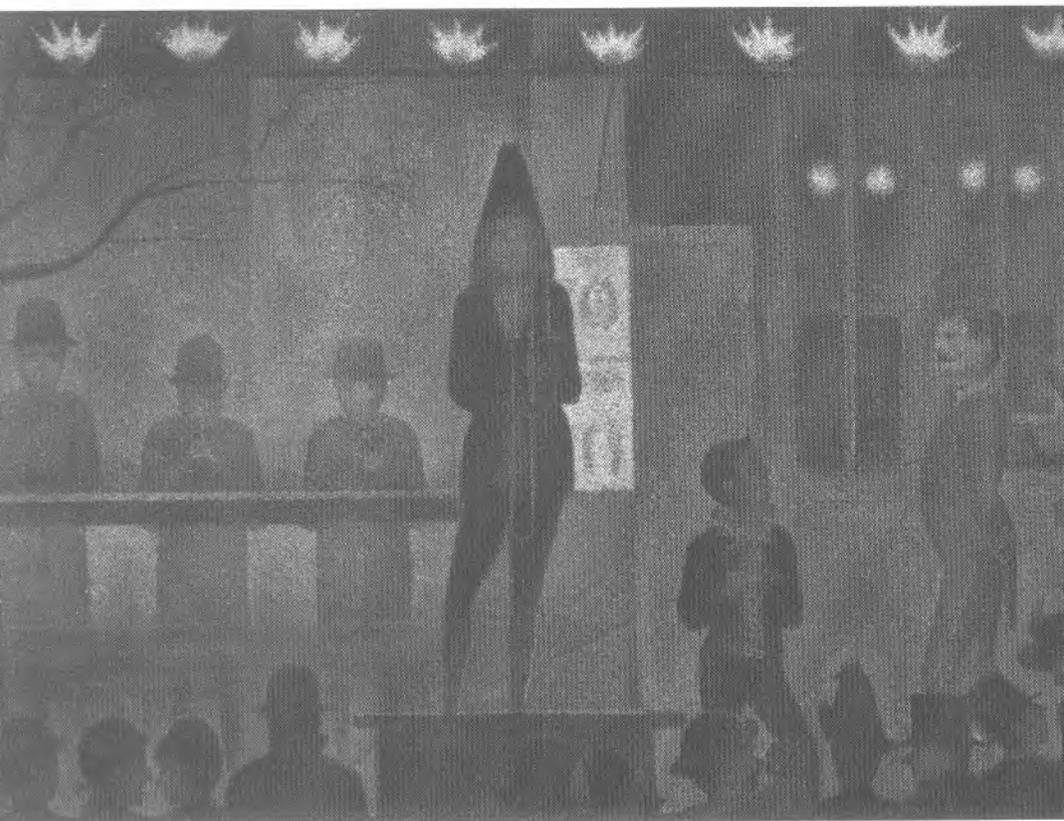


插图 0-2 乔治·修拉:《马戏团的巡演》,1887—1888年。



插图 0-3 保罗·塞尚:《松石图》,约 1900 年。

在深化有关注意力的课题,以便质疑孤立出一种审美规定的静观或专注性做法的恰当性。注意力实践的领域提供了一种独特的异质表面,在这个表面上,话语对象、物质实践及再现的艺术品并不占据不同质的层次,而是共同涉及权力效应与新型主体性的生产。因此,我对恢复内在于这些作品的首要的或“本真的”意义并无兴趣;毋宁说,通过研究它们,我希望建构它们的某些外在领域,增加与这些外在因素的链接,保持对这些绘画的“多样性的兴趣”,在这种多样性中,“一切都有无穷的指涉”。<sup>4</sup>

然而,我的意图并不是要将一件,比如修拉的作品,当作是我所指的任何话语对象与制度空间的症候或被决定者。我想坚持的是,某些作品,以及这些作品赖以成立的特殊审美实践,乃是那同一个事件领域的构成性要素,它们乃是相关问题的原型(*original fashionings*)。因此,我援用马奈、修拉与塞尚,是为了通过他们重新思考这一阶段的发展;这丝毫也不是任意所为。他们当中的每一个都深深地介入了知觉领域中的分解、空缺与断裂的独特遭遇;每一个都前所未有地发现了有关集中注意力的知觉的不确定性,而且,每一个都发现了这种不稳定性如何成为知觉经验及再现实践的重新创造的基础。莫奈(Monet)(在较小的范围内德加 [Degas]亦然)原先大可以包括进来,但出于控制这一研究计划规模的考虑被省略了。选择这些特殊绘画作品的理由,将在我的讨论中逐渐阐明,不过简要地说,他们之间的共同点就是介入了知觉综合的一般问题,介入了注意力问题交互勾联与分裂的可能性。与此同时,我感兴趣的是,这些空间逐渐枯竭(但很少是扁平)的图像,与正在冒出来的“写实主义”和视觉仿真的机械形式,是如何难于分割的。

我无需强调此书与其说关乎艺术,还不如说关乎对知觉的再思与重建;在其中,艺术实践扮演了一个重要的,但决非最重要的或排他性的角色。因此我倾向于将这些绘画作品从某些人们熟悉的艺术史的框架里连根拔出,并对这些艺术品任何有意义的“垂直”解释予以加括号(这种“垂直”解释通常从它们与艺术运动及风格的线性历史轨道之间断裂或延续关系的角度出发)。相反,我以德勒兹(Deleuze)及其他人为榜样,强

调了不同类型、不同位置对象之间的横向联系。德勒兹关于“哲学、艺术与科学总是进入一种彼此呼应与交换的关系，但总是出于内在的理由”的命题，在“影响”这一机械的或生物学的概念以及“高级”与“低级”文化的过时区分之外，提供了一种思考不同文化产品的共时却自主的共存现象的方法。<sup>5</sup>

10 本书书名的优点在于，它既是一种暗示，也是一种描述：对我来说重要的是，悬置(*Suspension*)这个词有几重含义。第一，我想暗示悬疑的状态，一种观看或聆听的状态是如此全神贯注，以至于成为日常状态的一种豁免，成了一种被悬置的时间，一种出离时间的状态。注意力(*attention*)一词的词根，事实上回荡着一种“紧张”(“*tension*”)状态、一种“绷紧”(“*stretched*”)状态以及“等待”(“*waiting*”)状态的余音。它暗示了一种在惊奇或静观中固定、抓住某物的可能，在这种状态中，专注的主体既无法动弹，也没有着落。不过，与此同时，悬置还是一种取消或一种打断的状态。在这里，我还想用它来意指对知觉本身的一种打扰，甚至是一种否定。因为，我在全书中关注的是这样一个知觉观，它既是一种全神贯注，又是一种缺席或延搁。正是知觉的这种矛盾构成，是我想在这里研究的，不是通过自命不凡地将它等同于视觉的永恒诡计的一部分，而是通过探究其历史性地出现的可能性条件。我也许就没有必要在此声称，关于这些条件的考古学，其实就是我们的当下及其技术—制度世界的前史(*prehistory*)的代名词。

生产过程的永恒连续性,价值从一种形式向另一种形式畅通无阻的过渡,或者从一个阶段向下一个阶段的过渡,乃是建立在资本之上的生产的根本条件。

——卡尔·马克思:《政治经济学批判大纲》

(Karl Marx, *Grundrisse*)

几乎所有的哲学都像两千年之前一样还在提出同样形式的问题:某物如何从其对立面中产生,例如理性如何产生于非理性,生命如何产生于无生命,逻辑如何产生于非逻辑,无利害的静观如何产生于贪婪的欲望,利他如何产生于利己,真理如何产生于谬误?

——尼采:《人性的,太人性的》

(Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human*)

在知觉的历史上,19世纪最重要的发展之一是1810至1840年间范围广泛的各个学科中相对突然地出现了主观的视觉模式。在数十年的间隔里,视觉的主导话语和实践有效地打破了视觉机制的古典王国的束缚,并在身体的密度与物质性中奠定了视觉真实的基础。<sup>1</sup>这一转向的后果之一是,视觉的功能变得依赖于观者复杂而偶然的生理构造,使视觉官能变得不可靠,甚至,正如有时候人们所争辩的那样,变得任意了。甚

至在 19 世纪中叶之前,就已经有大量科学、哲学、心理学和艺术的著作,以各种方式向这样的理解让步:视觉,或者说任何感觉,已经无法再断言一种必然的客观性或确定性了。到 19 世纪 60 年代,赫尔曼·冯·亥姆霍茨(Hermann von Helmholtz)、古斯塔夫·费希纳(Gustav Fechner)以及其他许多人的科学著作,已经界定了一种普遍的认识论不确定的轮廓,在其中,知觉经验已经丧失了最重要的保证,而这种保证一度维系着与知识基础的首要关系。本书旨在检验这一文化环境的某些构成成分;在这样的环境中,这些关于知觉的新的真理和新的不确定性,从始于 19 世纪 70 年代后期的视觉现代主义和日益现代化的大众视觉文化中,不断地得到测试和重构。

我们的知觉和感觉经验不是取决于外部刺激的性质,而是取决于我们感官的构成与功能这样的观念,是主观视觉的观念;这种观念是自主的视觉观念(亦即知觉经验可以从外部世界的必然联系中切断[或解放]的观念)历史性地出现的条件之一。同样重要的是,有关完全具身的(embodied)观者功能的知识急剧增加,开辟了视觉向规范化、定量和学科经验方法开放的可能道路。一旦视觉的经验真实被规定为位于身体内部,视觉(以及其他感觉)就可以为操纵与刺激的外在技术所吞并、控制。这是 19 世纪中叶心理物理科学的决定性成就,从而通过似是而非地使感觉成为可测量的东西,将人类知觉置于可量化和抽象的领域。以这种方式被知觉到的视觉,变得与许多其他现代化过程相适应,即便这同样也开启了那种内在的无法理性化的视觉经验,以及那些超越了任何规范化方法的视觉经验的可能性。这些发展是 19 世纪下半叶的关键性历史转折的一部分,在这样的转折点上,生活与技术之间任何有意义的定性差异,都开始消失了。内外之间无可争议的区别的解体,成了辉煌的现代化文化兴起的条件,也成为审美经验可能性的戏剧性扩展的条件。知觉(以及原先认为属于“心智”的过程和功能)在身体的重浊(thickness)中重新定位,这一点成了将人类视觉当作机器操控的工具的一部分的前提条件;不过,这同样成为 19 世纪下半叶欧洲艺术的视觉创

新与视觉实验令人震惊的大爆发的后盾。

更为重要的是,自从19世纪后期以来,特别是19世纪最后20年以来,资本主义现代性已经产生了感觉经验条件的不断创新,在一种可以称之为知觉手段的革命化的过程中不断地重新创新。在过去的100年里,知觉模式已经,而且还将继续,成为一种永恒变迁的状态,或者,正如有些人断言的那样,成为一种危机状态。如果说视觉在20世纪可以说成拥有什么持久特征的话,那么,它其实就是没有任何持久特征可言。毋宁说,它植根于一种适应新的技术关系、社会结构以及经济律令的变化模式之中。譬如,我们非常熟悉地称为电影、摄影和电视的东西,乃是不断加速的置换和退化过程的临时因素,而这一过程则是现代化的狂乱运作的一部分。

当资本的动态逻辑开始戏剧性地瓦解任何稳定或持久的知觉结构的时候,这一逻辑同时也试图给人们强加一个注意力的规训王国。因为正是在19世纪下半叶的人文学科,特别是在早期的科学心理学领域,注意力(*attention*)的问题才成为一个根本课题。<sup>2</sup>这个问题的确定性,与不断渗透着感官投入的社会、城市、心理与工业领域的出现直接相关。注意力不良,特别是在大规模工业化生产的新形式环境里的注意力不良,开始被认为是一种危险,一个严重的问题,尽管,经常出现的情况是,正是现代化的劳动安排,导致了这种注意力不良。<sup>3</sup>将现代性的一个关键侧面视为一种持久的注意力危机,是有可能的;在这种危机中,资本主义不<sup>14</sup>断变化中的结构持续地推动着注意力的集中与分散,达到新的边界和极限,带来了持续不断的新产品、刺激源和信息流的次序,从而导致处理与规范知觉的新方法。吉亚尼·瓦蒂莫(Gianni Vattimo)已经注意到,“交往现象的强化和不断加剧的信息流通……不是现代化过程中的某些侧面,某种程度上乃是这一过程的中心和感觉中枢”。<sup>4</sup>但是,与此同时,作为一个历史问题,注意力又不能被还原为社会纪律的策略。正如我即将论证的那样,从注意力这种能力的角度来清晰阐明主体,同时还揭示了主体无法屈从于这种规训的律令。

自从康德(Kant)以来,现代性的认识论困境的一部分,就一直是要在一个认知领域的碎片化和原子化的过程中,来界定人类综合能力的问题。19世纪下半叶,随着各种强加在人们头上的知觉综合技术的不断发展(从19世纪50年代的立体照相镜,到19世纪90年代电影的早期形式的广泛传播),这一困境变得尤其尖锐。19世纪见证了康德在其第一批批判中详尽予以论说的先验立场及其先天综合范畴的不断毁坏。康德论证道,一切可能的知觉只有从一个原始的综合统一原理,从一个自因,亦即超越任何视觉之类的感觉经验的角度来看,才有可能出现。“依据经验概念的综合统一,可能是完全偶然的,要是那些经验概念不是建立在统一的先验基础之上的话。不然,现象将会大量涌入心灵……由于缺少与普遍必然律一致的联系,知识与其对象之间的一切关系都将会崩溃。”<sup>5</sup>一旦任何先天认识统一的哲学保障崩溃(或者说,一旦将其统一性  
15 强加于世界的自我的可能性站不住脚),那么,“现实的维系”问题也就逐渐演变为了一种综合或联想的偶然、纯粹心理能力的功能问题了。<sup>6</sup>叔本华(Schopenhauer)用意志来代替康德统觉的先验统一,产生了许多后果,因为它暗示了,对世界整体性的感知,已经不再是普遍必然律的无可置疑的产物,而是取决于潜在的可变化的力量关系(*relation of forces*),包括不受主体控制的外部力量。<sup>7</sup>对各种类型的思想者来说,发现是什么官能、何种运作,或什么器官,产生或允许产生思想意识的复杂的融贯性,就成了一种律令。<sup>8</sup>综合能力的失败或发生故障,经常被描述为分解,在19世纪下半叶与精神病及其他心理病理学联系在一起。不过,经常被说成是知觉的退化或病理性解体的东西,事实上却是在主体与视觉领域的关系中发生了一种根本性转移的证据。例如,在柏格森(Bergson)的著作里,综合的新模式涉及到将即时的感官知觉与记忆的创造力结合起来。威廉·狄尔泰(Wilhelm Dilthey)连篇累牍地讨论过对人类想象力活动来说极其独特的综合与融合的创造性形式。对尼采来说,综合已经不再是真理的构成,而是不断创造和变形的力量的重新定位。

美国心理学家史坦利·霍尔(Stanley Hall)在一篇写于1883年的文

章里,悲观地反思了将这种偶然性当作知识条件来接受的种种反应:“生活只能在种种节点上(dots or nodes)培育心智吗?这些由联想和统觉过程如此糟糕地联系在一起的东西,导致它孤立自己,直到其自我调节的力量丧失,而转移和分崩离析渐渐取而代之吗?”<sup>9</sup>对19世纪八九十年代体制化了的心理学来说,心理正常的部分表现就是拥有将知觉综合为一个功能性整体,并因此避免分裂危险的能力,或避免被康德视为“一下子涌入心灵”的知觉危险的能力。德国心理学家奥斯瓦尔德·库尔佩(Oswald Kulpe)认为,没有注意力,“意识就将受到外部印象的支配……思想将会因为周遭的纷杂而变得不再可能”。<sup>10</sup>视觉的运作本身,尽管带有其生理特质和种种矛盾,要是没有注意力将感觉材料整合在一起的“司法”介入,就无法充分发挥可靠的法律般的功能。<sup>11</sup>

反现代主义者马克斯·诺道(Max Nordou)是将注意力的失败与反社会行为联系起来的、拥有广泛读者群的作者之一,不过,他的咒骂与支撑里博(Ribot)之类更为清醒、科学的权威们的著作的社会决定论,相去并不遥远:

要是没有得到注意力的照着和限制,退化和歇斯底里的大脑活动就会变得任性,缺乏任何目的或目标。通过不加克制的联想,表象被召唤到意识中来,可以在那里胡作非为。它们被自动地唤起,自动地消灭;意志并不会干涉其间,强化或压制它们……注意力的缺陷或亏欠,首先就会产生有关客观宇宙,有关事物性质及其相互关系的虚假判断。意识获得了关于外部世界的歪曲和模糊认识……位于大自然力量之上的文化和命令,完全是注意力的结果;一切错误、一切迷信,则都是有缺陷的注意力的后果。<sup>12</sup>

对诺道来讲,在一个不太严格的意义上,对许多其他作者来讲也一样,注意力乃是一种抑制而又规训式的防卫措施,能够抵御自由联想的所有潜在破坏形式。19世纪80年代英国心理学家詹姆斯·卡皮(James Cappie)的话,也许更具典型意义:“对于这一功能的心理学意义,没有必

要夸大其辞。人们或许可以说,它也位于任何其他心智官能背后。它只是将意识带至某个特殊方向的聚焦点……没有它,毫无意义的空想就会取代连贯的思想。”<sup>13</sup>因此,注意力成了一种不太精确的方式,来指派主体的相关能力有选择地孤立出感觉领域的某些内容;在维系一个有序而多产的世界的兴趣中,这种孤立总是以其他感觉领域为代价。



显然,注意力与关注的概念,远在19世纪之前就存在于许多不同的场合,可以追溯到圣奥古斯丁(St. Augustine),甚至更早。(插图1-1)即使仅仅勾勒一下这一历史的轮廓,也将规模浩大。<sup>14</sup>我这里的目的只想指出,在19世纪下半叶,注意力如何成为主体性的现代化过程中一个全新的对象。在19世纪之前的大多数情况下,注意力在诸如教育、修养、礼仪、教化以及记忆实践,或科学研究之类的事务中,拥有一种地方性的意义。<sup>15</sup>即使当注意力只是哲学反思的对象时,它也只是心灵与意识研究中一个边缘的,至多属于二等的问题,因为这种研究要么从结构上说并不依赖于它,要么它只是同样重要、彼此决定的官能星系中的其中一个要素。<sup>16</sup>例如,注意力在孔狄亚克(Condillac)的认识论中非常重要,但是他把它当作精神生活必定统一运作的诸多要素中的一个因素而加以安置。而在我正在考察的这一时期,注意力是将连贯性和清晰性强加于意识的弥散内容的重要而又脆弱的因素。<sup>17</sup>与此同时,对孔狄亚克来说,注意力的问题是感觉力(*force*)的问题,是外在于主体的事件的效果问题。在这个意义上,他并不完全不同于18世纪英国哲学家的看法,这些英国哲学家认为心智是对感觉的被动接收。持有这种看法的人当然不需要注意力的概念(这个词纵然出现在洛克[Locke]、休谟[Hume]和贝克莱[Berkley]的著作里,也只有十分边缘的地位)。19世纪晚期人们所认为的注意力,当然完全不同于18世纪的精神活动的观念,因为在那里,精神活动被当作一个印章或模子,能以某种方式固定或保存对象的恒定性。<sup>18</sup>在对注意力问题的历史讨论中,人们经常遇到这样的断言:注意力的现代心理学范畴是伴随着统觉概念的,这一概念以不同的方式

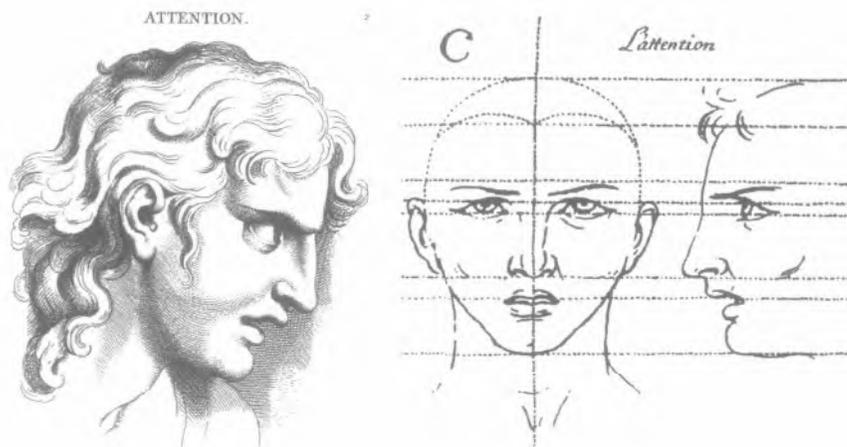


插图 1-1 “注意力”的插图，摘自夏尔·勒布朗《论激情表现》18 世纪后期的版本。

在莱布尼茨(Leibniz)和康德的哲学中占据重要位置。<sup>19</sup> 不过,事实上,重要的是 19 世纪下半叶的注意力问题,与它在以往各个世纪里的欧洲思想中的地位之间有着明显的历史断裂。

正如我先前说过的那样,在解释主体性的过程中,作为一个主要问题的注意力的出现,必须具备两个重要条件。第一个是古典视觉模式,<sup>20</sup> 及其所预设的稳定、精确主体的崩溃。第二个是认识论问题的先天解决方案的失败。这必然导致精神统一和综合的任何永恒或无条件保障的丧失。19 世纪最初几十年,有许多场合出现了想要解决这些问题的尝试。哲学家德·比朗(Pierre Maine de Biran)的著作,在 19 世纪早期展示主体性问题如何与生理现实的不稳定和不确定问题不可分割地联系在一起方面,具有十分重要的意义。他想要从相对于身体的,积极而又充满意志的努力的持久经验中推导出自我、个体自由,最后是心灵的可能性的某些原始契据(*fait primitif*),为后来的认识论,甚至伦理学论

战,奠定了基本术语。<sup>20</sup>简·戈尔德斯坦(Jan Goldstein)已经详尽地讨论过自我的统一问题,对于维克多·克辛(Victor Cousin)及其他 19 世纪 20 年代的人们的重要性;因为他们坚持“人格即统一”的普遍原理。克辛的折衷主义“将对于感觉主义的有限依赖,与对于自我,或我(*moi*),亦即一个通过自省而为人所知的自动的精神活动和自由意志的储库的先天信念,结合起来”。<sup>21</sup>特别是从 1840 年到 19 世纪 60 年代中期,出现了大量想要提出新原理的系统而又往往费解的尝试,正是从这些原理里,可以推导出心智或思想的有效统一。密尔(J. S. Mill)、斯宾塞(Herbert Spencer)、洛采(Hermann Lotze)以及早期的亚历山大·拜恩(Alexander Bain)——这些人通常被归入“联想主义”范畴之下——他们的作品并没有给予注意力以重要的角色。<sup>22</sup>根据赫伯特·米德(George Herbert Mead)的看法,“联想主义心理学从来没有解释过为什么一种联想,而不是另一种,占据主导地位”。<sup>23</sup>直到 19 世纪 70 年代,人们才能发现,在解释一个实际的或可知的对象世界是如何存在于观者面前的问题中,注意力才被不断地赋予一个核心与关键的角色。在 1850 年之前,人们很难发现像 19 世纪 80 年代早期的亨利·莫德斯莱(Henry Maudsley)那样一种无条件的陈述:“不管其性质为何,[注意力]都显然是心智形成和发展的本质条件。”<sup>24</sup>我不想过分冗长地分析这一要点,也不想坚持作出某个精确的历史划界。不过,一个富有启发性的证据,可见于极其重要的心理学家威廉·卡本特(William B. Carpenter)的著作中。从 19 世纪 40 年代直到 80 年代,他不仅在英国,而且在欧洲和北美,都享有权威地位。在他标准教科书的 1853 年的版本里,注意力只占据了一个段落,而且仅仅是观察、反思和内省等许多精神官能中的一种;但到了 1874 年的版本,他贡献了超过 50 个页码的篇幅来讨论注意力问题,而提到注意力问题的地方则散见于该书的许多其他章节中。在 1853 年的版本里,注意力作为“那样一种状态,意识在其中被积极地导向感觉的变化”,几乎是一笔带过;而在 1874 年的版本里,注意力“在每一种精神活动的主要形式中都起作用”,而且“对于知识的系统获得,对于激情

与情绪的控制,以及对于行为的规范”都不可或缺。<sup>25</sup>而且,只有到了19世纪70年代的欧洲和北美,注意力才成为一个横跨广泛的社会和文化领域的问题,成为一个相互关联的社会、经济、心理和哲学的问题,而且在对人类主体性本质最强有力的解释中扮演关键角色。爱德华·铁钦纳(Edward Bradford Titchener),这位出生于英国的冯特(Wundt)的学生,向美国输入德国实验心理学的最重要的人物之一,在19世纪90年代断言“注意力的问题从本质上说是一个现代问题”,尽管他并没有领会,他试图加以描绘的独特的知觉主体,是如何成为体制化的现代性的一个核心组成部分的。<sup>26</sup>

到19世纪的最后25年,注意力这个特殊的现代问题,已在许多场合清晰可辨了。<sup>27</sup>在艺术与人文学科的体制性话语和实践的广泛范围内,注意力已经成为知觉真实得以被组织和建构出来的文本与技术的稠密网络的一部分。<sup>28</sup>正是通过注意力的新律令,感知中的身体才得以展开,变得富有成效,充满了秩序感,不管他是作为一个学生、工人,还是作为一个消费者。19世纪70年代开始,对这一话题的研究与论战呈爆炸趋势。它是古斯塔夫·费希纳、威廉·冯特、铁钦纳、李普斯(Lipps)、卡尔·斯通普夫(Carl Stumpf)、奥斯瓦尔德·库尔佩、恩斯特·马赫(Ernst Mach)、威廉·詹姆斯等许多探索注意力的经验和认识论地位的人影响深远的著作的一个主要课题。同时,一种被假定为具有规范性的注意力的病理学,则构成沙尔科(J. M. Charcot)、比奈(Alfred Binet)和里博等法国研究者的先驱性著作的重要组成部分。在19世纪90年代,注意力成为弗洛伊德的一个主要话题,而且成为他放弃《科学心理学方案》(“Project for a Scientific Psychology”),转向新的心理学研究模式的问题中心之一。本书并不关心注意力是否存在着某种经验上可界定的心灵上或神经学上的能力问题。对我来说,只有在这样的意义上,它才能成为一个对象:即在一个特定的历史时期内,存在着大量不断累积的陈述(*statements*)和具体社会实践(*practices*),假定了这样一种能力的存在及其意义。我运用术语注意力(*attention*),并不是想要使它实

体化作为一种具体的对象,而是指那样一些陈述与实践的领域,以及这些陈述与实践所产生的效果网络。<sup>29</sup>因此,一方面,我是在断言注意力作为一个科学研究对象和社会问题的中心地位;另一方面,我也在强调,19世纪八九十年代也导致了试图解释这一问题的经常是矛盾的多样性的不断蔓延。<sup>30</sup>在本章接下来的篇幅里,我将指出这一最终失败的尝试的某些重要的因素和结果。但是,我并不想暗示存在着一个注意力集中的观者的某种单一或占主导地位的模式。注意力并不是一个特殊的权力王国的一部分,而是主体性的新条件在其中得以阐明,权力的效果在其中得以运作和周转的空间的一部分。也就是说,注意力的新建构出现在19世纪更大范围的主体性的重构过程中。而且,正如我们从同一时期的疯癫和性爱的研究中已经认识到的那样,它总是这样一种关系的问题:这种关系一方面在话语的/体制的权力之间,另一方面在内在的抵制体制化和控制的相反力量之间,不断地来回移动。

正如我将要表明的那样,由于这一阶段对注意力的研究试图理性化最终却被证明无法理性化的东西,它所提出的问题就比得到的最终经验结论更为重要。某些最为普遍的问题是:注意力是如何筛选出某些感觉而不是别的感觉的?作为一种使意识集中和聚焦的活动,是什么决定了注意力的运作机制?是什么力量或条件,促使一个个体去关注外部世界的某些有限的侧面,而不是别的侧面?一个人能同时关注多少事件或对象?能关注多长时间?(也就是说,它的量化和生理局限是什么?)注意力在何种范围内是一种自动的或随意的行为?在何种范围内它又涉及肌动努力(motor effort)或心理能量(psychic energy)?对大多数作者来说,注意力意味着某个知觉或心理组织的过程,只有有限的对象或刺激在这个过程中从更大的、有吸引力的背景中被孤立出来。约翰·杜威(John Dewey)在其1886年的教科书里,运用光学形象,提供了一个典型的解释:“在注意力中,我们使心灵聚焦,正如透镜接收所有投过来的光线,但不是允许它平均地分布光线,而是集中在最亮的光和热的焦点上。

因此,心灵也不是在所有呈现在它面前的要素上扩散意识,而是只瞄准人们经过选择的、以非同寻常的鲜明和清晰突出来的焦点。”<sup>31</sup>然而,不管人们如何描述它——组织、选择、孤立——注意力都意味着一个视域不可避免的片断化,其中,统一而同质连贯的古典视觉模式是不可能的。18世纪的暗箱成像视觉模式(the camera obscura model of vision)描绘了观者与世界之间的一种自行呈现的理想关系。而作为一个选择过程的注意力,必然意味着知觉是一种排斥(*exclusion*)活动,一种使得知觉域的某个部分不再被感知到的活动。<sup>32</sup>对这一活动的重新概念化的文化和哲学隐含,倒过来也提出了更多问题,产生了许多不同的立场,我将它们宽泛地划分为三个范畴。有些人将注意力理解为一个自主主体的有意识意志的表达,对他们来说,注意力的活动本身,正如选择活动本身,乃是主体的自我构成自由的一部分。有些人相信注意力主要是由人的生理决定的本能、无意识驱动或剩余的功能,正如弗洛伊德及其他人所认为的那样,是我们古老的进化过程的遗产的一项功能,无情地塑造了我们与环境之间的活生生的关系。<sup>33</sup>还有一些人相信,一个集中注意力的主体可以通过知识,通过对刺激的外部程序的控制,以及大量“吸引力”技术,而被生产出来并得到管理。<sup>34</sup>

注意力不是由19世纪晚期的心理学实验性地加以考察的许多话题之一,而是心理学知识的根本条件。<sup>35</sup>许多研究领域——反应时间、感觉与知觉敏感性、心理时间的测量、反射行为、条件反射——都预设了一个主体,他的注意力成为观察、分类和测量的场所,因而也成为许多类型的知识围绕着它递增的中轴。<sup>26</sup>费希纳在19世纪50年代想要通过测量外部刺激来量化主体经验的做法,就是这类正在兴起的注意力模式的一个早期例子。费希纳著名的测量单元“最小可辨差”(“a just noticeable difference”,或JND),只有通过一种实验的实践才是可能的,在这种实验中,一个受试者被要求注意各种数量的感觉刺激,并判断在何种水平上不同刺激的差异可以被觉察到。<sup>36</sup>但是,正如威廉·詹姆斯及他人已经认识到的那样,费希纳的著作在他的刺激“阈”的观念中,还暗示着知

觉的反复无常和异质的现象。就像他的工作开启了量化心理学的巨大的理性化可能性,与此同时,它也开启了心理之质的不连续性,从而不可避免地切碎了表面上统一的知觉经验的织体(例如从一种感觉的意识,向无意识或无感觉的阈限的转移,或是通过愉快刺激的增量,从愉悦的感觉向痛苦的感觉的转移)。<sup>37</sup>对费希纳来说,即使注意力是定量的场所,它同时也暗示着压抑和麻痹的主观运作,这些症状对弗洛伊德及其他人而言,是极其重要的。<sup>38</sup>

主宰着 19 世纪 80 年代以降经验科学的集中注意力的人类观者模式,也与什么才是构成人类主体感觉的激烈转变中的观念分不开。<sup>39</sup>随着实验室环境的不断成熟,感觉成了一种效应或一套效应,是靠技术产生的,并被用来描述一个与那些技术条件相匹配的主体。也就是说,感觉作为一种“内心”官能的意义消失了,它成了一种数量或是一套效应,可以从外部加以测量或观察。特别是,注意力被人们从对于机械产生的刺激作出反应的角度来加以研究(这种刺激在性质上经常是带电的,而在内容上则是抽象的),允许对一个感知主体的感觉能力作出定量化规定。<sup>40</sup>在这样一种浩大的工程中,将感觉当作某种隶属于(*belonging*)主体的东西的旧有模式,就变得不相干了。如今,感觉一方面只有从适应特别数量的能量(例如光)的大小的角度来说,另一方面也只有从适应可测量的反应时间及其他施行行为(*performative behavior*)形式的角度来讲,才有经验上的意义。(插图 1-2、1-3)到 19 世纪 80 年代,感觉的古典观念已经不再成为对大自然的认识中一个有意义的组成部分,这一点怎么强调都不会过分。<sup>41</sup>

不过,正如人文科学中计量心理学(也就是说对心理过程的任何量化或测量)的兴起,要么消灭了,要么改变了主观感觉的意义,对感觉的古典概念的另一个挑战也可见于范围广泛的思想家的著作中,不仅可见于詹姆斯、尼采、柏格森和查尔斯·皮尔斯(Charles S. Peirce)的作品中,而且,我将论证,也可见于修拉和塞尚的作品中。特别是詹姆斯和柏格森公开挑战了一个纯粹或单纯感觉的概念,联想主义正是建立在这样

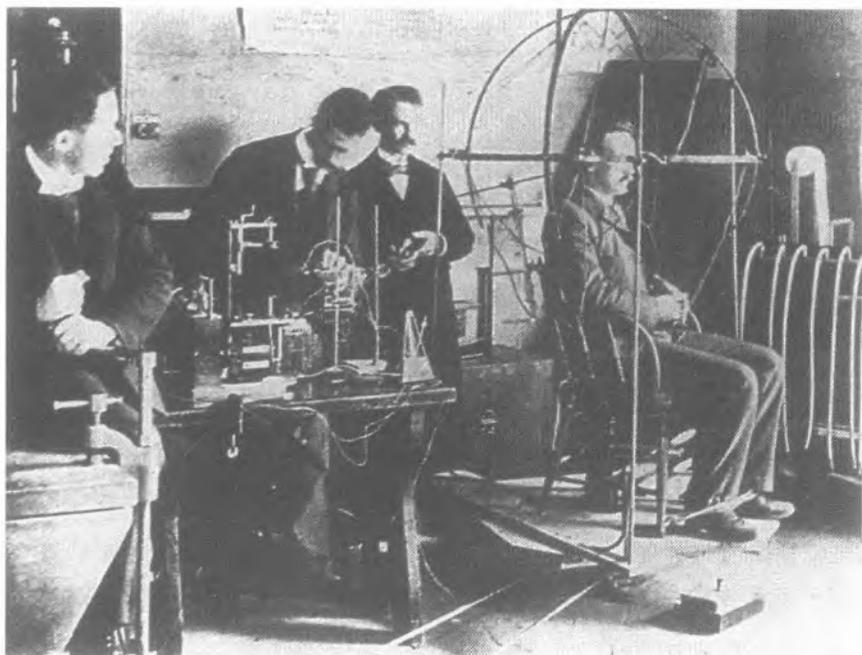


插图 1-2 测试声音方位的注意力实验,1893 年。

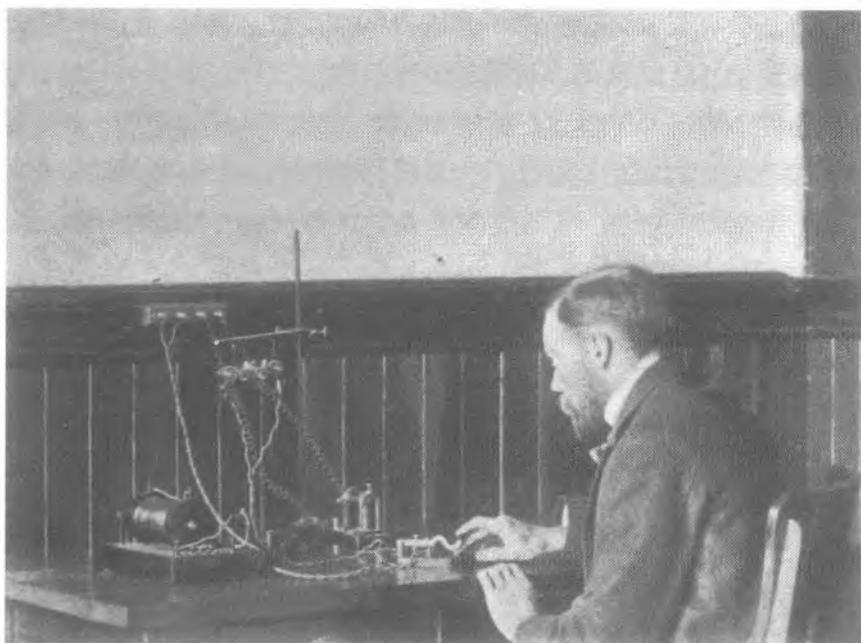


插图 1-3 对电火花的注意力测试,19 世纪 90 年代。照片显示了在黑暗中进行的实验条件。

一个概念之上的。他俩都认为任何感觉,不管看上去有多么重要,总是记忆、欲望、意志、期待及当下经验的一种混合。<sup>42</sup>不过,与此同时,他们的著作也不支持“纯粹”或自主的审美知觉的观念。皮尔斯也反对“直接”<sup>29</sup>感觉的观念,断定它们是联想和解释的不可还原的复合体。<sup>43</sup>恩斯特·马赫继续使用“感觉”一词,但却重新塑造了它,用它来指称无法提供“真实的”外部世界知识的心理“要素”。<sup>44</sup>在对于知觉经验的这一重新组织中——我只是暗示了一下其轮廓——重要的是感觉和刺激是如何被解释、被关注、被运用的问题上的斗争。

因此,注意力的问题不是一个中立的、无时间性的活动问题(就像呼吸或睡眠一样),而是一个带有历史结构的特殊行为模式的兴起问题——一个依照社会规定的规范来加以明确表达,并成为现代技术环境组成部分的行为模式问题。任何一个熟悉现代心理学历史的人,都知道1879年这个年份的象征意义,这一年威廉·冯特在莱比锡大学创立了世界上第一个心理学实验室。<sup>45</sup>不管冯特思想工程的特殊性质为何,这一实验室空间,连同其新编制的研究方法,最终校正了设备,成为了整个现代社会组织的基本模式;这一模式围绕着一个关注大量人工产生刺激的观者的心理学实验建立起来。<sup>46</sup>用福柯的话来说,这已经成为现代性中的实践和话语空间之一,人类正是在这些空间中“将他们的本质问题化”。<sup>47</sup>

<sup>30</sup>这一问题在新兴的经济制度中得到了详尽的阐述,这种新的经济制度要求一个主体在大规模的新的生产和特殊任务中保持注意力集中,但是他们内在的冲动却总是在腐蚀任何规训式专注的基础。资本主义的部分文化逻辑,要求将我们的注意力从一事物迅速转向他事物,当作一种自然的(*natural*)转换来加以接受。<sup>48</sup>资本,在不断加速的交换和流通中,必然会产生这种类型的人类知觉的适应性,并成为—个专注与分心的交互王国。亥姆霍茨在其《论生理光学》(*Physiological Optics*)中对主观视觉的解释,依照与这种经验组织的内在一致性,来确立观者的真实性:“注意力被从一事物吸引到他事物,是非常自然的。一旦对某个对

象感到兴味索然,其中已经没有什么新东西可以让他感知到,他就会转向别的事物,甚至有违于我们的初衷。当我们想要在一个对象上集中注意力时,我们就得不断地试图发现其中有什么新颖的东西;而当别的感觉更加强有力的印象试图来牵引他,试图来转移人们的注意力之时,事情尤其如此。”<sup>49</sup>与视觉机制的任何先前的秩序都不同,移动性、新颖性和分心(或注意力分散),如今被确认为知觉经验的构成性要素。<sup>50</sup>即使是某些技术进步论的最热心的捍卫者,也认识到,主体对新的知觉速度和感觉超载的适应,已十分困难。诺道预测道:“因此,20世纪末也许会见证这样一代人:对他们来说,每天阅读一打报纸、不停地接听电话、同时思考五大洲的事情、花去一生中半数时间坐火车或飞行器……明白该如何在一个拥有百万人之众的城市里找乐子,已不再是什么伤害。”<sup>51</sup>那时他和其他人没有预见到的是,现代化并非一套一次性的变化,而是持续的和永恒的调整过程,对每一个个体来讲,它永远不会停止,永远不会让他来适应,来“赶上”。

显然,正如我已经指出的那样,在19世纪晚期,伴随着工业资本主义劳动和生产的独特系统组织的出现,注意力成了一个问题。但是,即使当资本主义的全球化功能在20世纪已经转变为后工业和以信息/交通为基础的阶段,注意力作为一个主体和社会问题,仍然保持着某些持31久的特征。为了说得更清楚些,请考虑一下一个专注的主体有影响的模式在其中被建构出来,以及知觉转型与适应性的现代体系的某些要素被塑造出来的场所之一:托马斯·爱迪生(Tomas Edison)的工作。爱迪生是19世纪晚期过渡到集权的公司资本主义的一个杰出符号(尽管其经营的某些方面保持着前工业实践的特征,其他方面则指向了一种以信息/交通为基础的经济特征)。正是在这一转向中,我们可以定位他从19世纪早期的陈列、展览和消费技术,向在20世纪占主导地位的新范式的转移。爱迪生的意义不在于任何独特的发明或创造,而在于他在始于19世纪70年代的量化和分配的新体系出现过程中所扮演的角色。<sup>52</sup>雷蒙德·威廉姆斯(Raymond Williams)后来将这一体系的起源定位于广播

和电视中,不过他的研究可以适用于爱迪生的大多数产品:即一个“主要为作为抽象过程的传播与接收而设计的体系,与先前的内容很少或没有什么关系”。<sup>53</sup>在爱迪生看来,电影之类的东西,本身没有任何意义——它只不过是消费与流通空间得以被动态化、被激活的潜力无穷的方法之一而已。<sup>54</sup>爱迪生从图像、声音、能量或信息如何可以被重新塑形为可测量、可传播的商品的角度,从个体的社会领域如何可能被安排进不断独立、不断分化的消费单元的角度,来看待市场。<sup>55</sup>支持活动电影放映机(Kinetoscope)和留声机(phonograph)的逻辑——也就是说,依照孤立而不是集体的主体来构建知觉经验的种种发明的逻辑——在今天日益中心化的电脑屏幕(作为电子娱乐商品的传播与消费的主要载体)面前被重新提出。(插图 1-4、1-5)

与此同时,爱迪生对硬件与软件(制作电影的机器、观看电影的机器与电影本身)之间的经济关联的早期理解,正好吻合正在出现(且生命力持久)的、在一家公司里将这些生产领域作垂直整合的模式。<sup>56</sup>爱迪生的第一个技术产品,19世纪70年代的一种电报与股票行情自动收录机的混合技术,对它预言随后的技术措施,包括那些20世纪晚期的技术措施来说,具有典范意义:信息与图像的同化,可量化和抽象的东西转化为专注的消费对象的出现。<sup>57</sup>爱迪生对19世纪八九十年代资本主义某些系统特征的把握,强调了他所“发明”的东西的抽象性质;他的工作与人们对于新需求的持续操纵,及其随后对产品在其中得以消费的关系网络的重构不可分离。<sup>58</sup>最近的公司创新者史蒂芬·乔布斯(Stephen Jobs)、比尔·盖茨(Bill Gates)和安德鲁·格鲁夫(Andrew Grove)乃是永恒的理性化与现代化过程的同一个历史工程的后来参与者。与19世纪晚期一样,20世纪晚期对注意力的管理仍然依赖于一个观者适应感性世界的消费方法的不断重构的能力。在生产方式的不断变化中,注意力继续成为一种固定不变的要求——同时也是主体不断适应变化与新颖性的能力——只要对新颖性的消费被归入重复的形式。

19世纪晚期以来,注意力问题或多或少一直处于体制化的经验研究



插图 1-4 爱迪生的股票收报装置,1869 年。

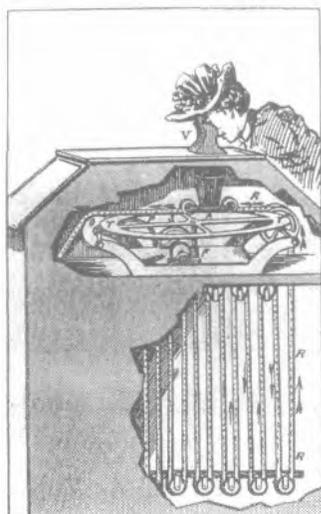


插图 1-5 爱迪生的活动电影放映机,1893 年。

中心,以及资本主义消费经济功能的核心位置。<sup>59</sup>人们或许会相当严厉地争论,在始于 20 世纪初,特别是 20 世纪二三十年代的行爲主义的统制下,注意力与“心灵过程”一道,作为一个公开的研究对象,被禁止了或者说被边缘化了。但是,事实上,不管发生了什么样的术语争辩,刺激—反应研究的整个王国都是建立在一个人类主体(甚至动物)的关注能力之上的。人们一直认为,与二战期间人类对新技术的充分利用相关的问题,部分地促成了注意力研究的新浪潮;例如,有些课题就是关于人类操作者对雷达屏幕上的不间断扫描过程保持“警觉”的。<sup>60</sup>在过去的几十年中,在知识与神经学研究的戏剧性变化的语境里,经常听到这样的断言,比如波普尔(Popper)和艾克斯(Eccles)的断言:有自我意识的心灵的统一特征与注意力不可分离。<sup>61</sup>最近,神经学家安东尼奥·达玛西奥(Antonio Damasio)坚持认为“没有起码的注意力和起作用的记忆力,就不会有连贯的精神活动的希望”。<sup>62</sup>许多当代的研究都建立在这样一个假设之上:注意力不仅仅是一个心理学课题,它的运作可以在神经元的

层面上得到呈现,而另一些人则相信,它仍然还是一个难于捉摸的现象。<sup>63</sup>不管各种各样的理论有着什么样的相对价值,注意力都已被证明一直是社会和行为科学的一般性学科语境中一个持久难缠的问题。<sup>64</sup>

在刚刚过去的数年里,我们一直会意识到注意力问题作为一个体制权力的规范性范畴的持久性,它以“注意力缺失紊乱”(“attention deficit disorder”,简称 ADD)这种令人怀疑的分类形式体现出来,成了不服管教的学童及其他人的一个标签。人们无需进入疾病的社会建构这一更大的话题便能发现,现在引人注目的是,注意力仍然被当作一种规范的、本质上自然的功能,它的损伤会带来各种各样打破社会和谐的症状和行为。<sup>65</sup>对注意力缺失紊乱的一项最近的研究宣布,“所缺的是用规则强加于行为的能力”,从而明确地说明了其中的真正关切是与服从规则相关的。<sup>66</sup>当你阅读有关注意力缺失紊乱的文献时,你总能反复遇见与19世纪90年代里博和诺道一样的语言和评价,特别是在列举各种症状方面。<sup>67</sup>因此,患有注意力缺失紊乱的儿童,“无法集中注意力,无法听讲,拒绝留心,也不愿遵守规则……他们不会静静地坐着,话语过多,而且语无伦次,坐立不安,经常得出莫名其妙的结论”。<sup>68</sup>当然,将当代的讨论与一个世纪以前的讨论区别开来的一个特征,是这样一种观点:注意力缺失紊乱与任何意志缺陷无关,也就是说个人对此无法负责。即使在承认了绝对没有一种注意力缺失紊乱症的实验或经验确认方式之后,这一主题的畅销作家们仍然会坚持认为:“请记住,呈现在你面前的只是一种神经方面的状态。它可以遗传。由你的生理条件,由你奇怪的大脑所导致。它不是一种意志的疾病,不是道德退化,也不是某种神经病。它并非由性格上的弱点导致,也不是因为成熟障碍造成。治愈它不靠意志的力量,也不能通过惩戒或牺牲,或施加痛苦。请永远记住这一点。不管他们如何努力,许多患有注意力缺失紊乱的人,总是无法接受这种综合征源于生理,而不是源于其性格缺陷的事实。”<sup>69</sup>其他更为谨慎的研究者则承认要为这一状态确立任何持久的判别标准方面的困难,称它是“极其难于捉摸的儿童症”<sup>70</sup>。

我们从自己时代的“专家们”那儿了解到,这一状态的特征是“冲动、注意力集中的时间很短、挫折耐力很低、注意力分散、带有攻击性,以及不同程度的多动症”<sup>71</sup>。对成年人注意力缺失紊乱的诊断,越来越多地以这样一种方式与不成功的感觉联系在一起,以至于任何类型的经济拮据或社会动荡,如今从自己无法有效地致力于适应由意识形态决定的行为或“成就”标准来看,都变得可以理解了。<sup>72</sup>在一个如此无情地建立在短暂的专注时间,建立在不合逻辑的推理,建立在知觉超负,建立在“向前走”的普遍伦理,以及建立在赞美攻击性的文化中,将这些行为方式诊断为病症,或是在神经化学、大脑解剖和遗传素质中寻找这种想象出来的紊乱症,其实是荒谬的。当然,有些注意力缺失紊乱的研究人员,能理解个体是如何被夹在现代化的主体错位,与体制化的纪律及生产率的律令之间的。也就是说,被称为患有注意力缺失紊乱的行为,只是诸多表现形式之一而已,它来自这种文化上的双重捆绑,来自一直被要求或激励的行为与认识的矛盾模式。有位作者挖苦地提到了这一悖论:“如果说不是全部多动症儿童,至少也是多数多动症儿童,在兴致勃勃的情境里,例如在观看电视节目表演或是玩视频游戏的时候,显然都能够集中足够长时间的注意力。”<sup>73</sup>

显然,在如今已能对注意力实行充分调控的地方,许多曾经的系统化观察方式,在最好的情况下也是不完美的。隐藏在个人电脑的弥漫之中那些固定、强化注意力的大量模式,在福柯称之为驯化身体的生产中,也许已经实现了某些规训的目标。电子与通讯产品的激增确保了温驯总是与被强化的消费模式联系在一起,但是,伴随着这一新王国的产生的社会分崩离析的形式,已经产生了全然无法接受的行为者(例如不愿意学习的儿童)。而且,正如有关注意力的体制化话语所表明的那样,我们如今正在见证规训技术的另一个层面的急剧扩张——将强有力的神经化学的大规模运用,当作行为控制的一种策略。与此同时,正如其外部局限一样,注意力的现代文化问题产生了精神分裂症的反复无常而又不稳定的现象。<sup>74</sup>多数 20 世纪的精神分裂经验的一个主导模式,乃是这

样一种模式:知觉主体带有一种被还原了的或被损坏了的“选择性注意力”的能力。也就是说,患有精神分裂症的人,对于一个压倒性的知觉材料领域是敏感的,从而在某种意义上以极端的形式成为了感觉超负的现代范式的化身。瑞士心理学家尤金·布洛伊勒(Eugen Bleuler)——术语“精神分裂症”被认为是他的发明——观察到注意力的抑制特征的一种深刻紊乱:“正常的注意力通常施加于感官印象的那种选择性,被简化为零,以至于来自感觉的一切东西几乎都被记录下来。”<sup>75</sup>

抑制的主题一直是许多有影响的注意力理论的一个组成部分,例如在冯特的著作里。他的著作例证了用综合与整合的心理过程,来替代康德的统觉的先验统一的做法。在冯特看来,选择性的注意力是最重要的心理范畴,因为它在产生意识和知觉的有效统一方面扮演根本性的(但不是先天性的)角色。他将注意力中心定位于大脑额叶部位的假定,特别有影响。<sup>76</sup>他的解释充斥着 19 世纪七八十年代的进化论思想的大量社会假设,将注意力界定为有机体内最高级的整合能力之一(不同于较低部分的大脑以及脊椎的自动功能);而有机体的功能绝对拥有不同的等级。<sup>77</sup>更有意思的是,冯特的注意力模型(他实际上将它等同于意志力),建立在这样一个观念之上:为了实现有限范围的清晰性与聚焦(这正是注意力的特征),不同的感觉、运动和心理过程必然会受到抑制。<sup>78</sup>(插图 1-6)在 19 世纪八九十年代大量各不相同的文献中,这是一个非常有力的陈述。

抑制和感觉缺失作为知觉的一个构成部分的观念,乃是视觉机制的戏剧性重新定位的一种表现,暗示了建立在各种力量的经济学而不是再现的光学基础之上的模型,拥有了新的重要性。弗洛伊德关于知觉与压抑之间的关系的论述(从 1895 年的《科学心理学方案》到 1910 年论精神性的视觉紊乱的论文),只是来自 19 世纪七八十年代其他人的思考与研究的东西中,更加广为人知的产物而已。<sup>79</sup>夏尔·费雷(Charles Fere)和阿尔弗雷德·比奈(Alfred Binet)把“注意力的简单事实”描述为“将全部心智集中于单个要点,促使对这一要点的知觉更为集中,并使其周围成

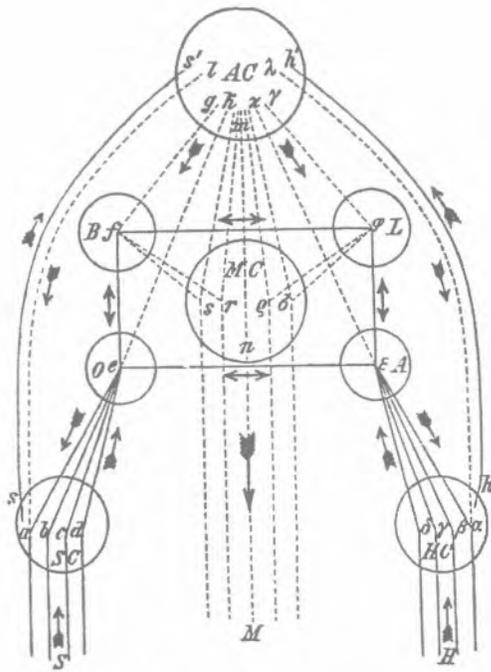


插图 1-6 冯特的大脑结构示意图,注意力中心位于上端,1880年。

为感觉缺失区域(*a zone of anesthesia*);注意力增强了某些感觉的力量,但同时也弱化了其他一些感觉的力量”。<sup>80</sup>他们还界定了“注意力的负面效应”。热奈(Janet)描绘了,注意力是如何“压抑了”意识的内容,并产生视域的收缩的。<sup>81</sup>这些都说明了暗箱成像视觉模式的不相关性;在这种模式中,一个理想的观者拥有立刻领会某一视域未经加工的内容的能力。因此,19世纪晚期一个正常的观者,开始从被注意力孤立出来的对象的角度,同样也从未被感知到或只是模糊地感知到的令人分心的东西,以及被排斥在知觉域边缘,或被关在知觉域门外的东西的角度,来加以概念化。正如我将在第四章中详尽加以讨论的那样,这种视觉的新的间隔模式的一部分,与眼睛本身的非均质性质的生理学发现联系在一起:中央凹的一小部分视物清晰,而外围大得多的部分视物不甚清晰。然而,是这一模式的比喻(*metaphorical*)效应,而非经验的冲击,对于观

者的现代重构来说意义重大。

需要强调的是,抑制、排斥以及外围的主题,并不必然支持一种弗洛伊德式的意识模式,即为了做到集中注意力观察,能主动地拒斥某些内容。乔纳森·米勒(Jonathan Miller)最近论证道:19世纪的另一欧洲传统,提出了无意识乃是系统的一部分;无意识的(*automatic*)行为与有意识的活动(包括注意力)不断变化着的需求,在这个系统里是相互地交织在一起的。与“监管人式的”弗洛伊德的解释相反,许多19世纪心理学家将无意识视为“积极的生产过程,是记忆、知觉和行为的不可分割的一部分。其内容是无法获知的,但不是因为,如同在精神分析学说里那样,它们被制约在竭力预防的延滞中,而是有趣得多,是因为认知和行为的有效实施并不真的要求(*require*)完全清醒的意识。相反,如果意识的作用是要实施它恰到好处的心理任务,那么将心理活动的很大一部分分配给自动控制就已经足够了;如果情境要求一种更高水平的掌控决定,那么无意识就能自由地将必要的信息传达给意识。”<sup>82</sup>例如,亥姆霍茨就提出了心智的准功用主义能力说,其中不可能有用或没有必要的感觉信息,会在不知不觉中溜掉。要注意到这样的信息(例如我们视域中的盲点),需要特别的努力,来重新定位我们的注意力。

关于注意力在人类进化中的意义,达尔文(Darwin)确立了一个广泛的信念;他将注意力等同于一种求生机制:“几乎没有一种官能像注意力的能力那样,在人类的理智进步中是如此重要。动物明显地体现出这一能力,例如当一只猫盯着一个洞穴,准备一跃而起扑向老鼠的时候。野生动物有时候会如此聚精会神,以至于很容易被人类逮个正着。”<sup>83</sup>某种类型的反应式注意力,被认为构成了人类生理的一个本质部分。它就是触动整个系统,使其对新的刺激作出反应的机制,不管这种刺激来自视觉、嗅觉,还是来自听觉;有机体都能立刻关闭(或抑制)肌动活动,将心力完全集中在相关的刺激上,特别是与潜在的掠食者或被掠食者相关的刺激。与19世纪70年代冯特的著作相平行的,是苏格兰医生大卫·费里尔爵士(Sir David Ferrier)的神经学研究,他支持大脑功能的分区学

说。费里尔发展了抑制功能位于大脑特殊部位的假设,这些部位事实上是意志与注意力的生理基础。他展示了注意力和意志力是如何依赖运动的生理压抑(*suppression*)的,亦即,吊诡的是,某些感觉运动的形式是如何抑制别的肌动活动的。<sup>84</sup>因此,一个专注的观者或许看上去一动不动,在某种意义上,处于一种静止不动的状态,但事实上却是生理(和肌动)现象的酵素,相应的“静止”正有赖于此。<sup>85</sup>这种高度警觉的状态,这种聚焦于一个有限的感觉区域的状态,可从许多方式加以理解。例如,它可以动物的单纯求生本能,转化为有机体对社会领域内有纪律的和富有生产力的劳工的生物适应能力。但是,注意力,作为一种“关闭”,一种强大的过滤器,也可以被视为是一种尼采式的遗忘模式,不仅是生存的必要前提条件,也是通过行动(*action*)来自我确认的必要前提条件。<sup>86</sup> <sup>42</sup>在这里,注意力与意识的模式没有什么关系,与意念—肌动活动(*ideo-motor*)的力量(*forces*)网络却有关系。从生物遗传的一部分来看,吊诡的是,静止与活动密不可分。

作为19世纪重新出现的主体性的生理学重构的更大范围的一部分,注意力(几乎在有关它的理论的一切方法中),都无法与身体劳作、运动或行动分开。在我正在研究的这个阶段,注意力总的来说等同于一个完全投入的观者,对他来说,知觉是与生理的和/或肌动活动相一致的。具体地讲,有三种特别重要的理解作为运动的注意力的模型。这些模型的某些要素可能重叠,但总的来说它们代表了无法调和的立场。(1)注意力乃是一个反射(*reflex*)过程,是一个有机体机械地适应环境中的刺激的一部分。这里,重要的是注意力的进化遗产,及其在无意识(*involuntary*)和直觉性知觉反应中的源起。(2)注意力由各种自动的(*automatic*)或无意识的过程或力量的运作决定。这一立场始于叔本华、热奈、弗洛伊德及大量别的作家,以许多方式得到阐述。(3)最后,注意力乃是主体一种决定性的、有意识的(*voluntary*)活动,是其自动的力量将它自己积极组织,并施加于被感知到的世界的表现。不过,即便是那些为最后一个立场辩护的人,例如詹姆斯和柏格森,也爽快地承认有意

识的注意力与自动的或无意识的状态之间的界限是近似的、模糊的。

在 19 世纪 80 年代,意志与注意力之间的相似性,成了许多类型的著作的一个中心话题,反映了当时的心理学思想已经距离密尔的联想主义及其有关感觉规则的“心理化学”定律有多远,也反映了当时的心理学思想,已经远离了将经验界定为对外部秩序的被动(*passive*)反应的 19 世纪 50 年代的斯宾塞的著作。威廉·詹姆斯通过攻击斯宾塞和密尔对注意力问题的压抑或逃避,开启了对注意力的关键讨论:“他们忽略了注意力现象的动机,显而易见。这些作家下决心要表明心智的更高官能是如何来自‘经验’的纯粹结果,而经验则被假定为某种被给定的东西。注意力暗示着一定程度的反应的自发性,似乎会打破纯粹接受能力的怪圈……造物成为绝对被动的泥塑木雕,经验像雨水那样降落到他们头顶。”<sup>87</sup>总的来说,19 世纪 70 年代的转向,发生在从联想主义的结构(*structural*)心理学,向各种类型的功能(*functional*)心理学解释的转向。<sup>88</sup>这种变化,部分地是对人类主体的生理学理解不断增长的重要性和丰富性的产物。联想主义知识论,在面临与作为一个自强不息的行为者的积极中心,一个在时间中不断展开过程的构成部分的主体,进行大规模的协调时,其贫乏与不充分性,就变得一目了然了。

因此,注意力一直作为一个问题持续着,即使当该问题在其中得以提出来的各种思想体系早已过时的时候。例如,在 19 世纪七八十年代,许多社会思想家和心理学家,不是将注意力与意志力紧密地联系起来,就是将它们等同起来。但是,正如史学家罗琳·达斯頓(Lorraine Daston)已经令人信服地表明的那样,走向更为严格的“科学心理学”的运动在 19 世纪 90 年代获得了动能和体制方面的意义;这一运动乃是“反对意识、意志、内省及其他不同的心智方面的运动”的诸种力量的交汇。到世纪转折点上,“意志的理论成了美国和英国心理学的几个不同学派所攻击的共同目标”。<sup>89</sup>不过,如果说意志、心智和内省成了无关紧要的因素,那么注意力仍然是主体性的体制化建构中一个必不可少的组成部分。雨果·明斯特伯格(Hugo Munsterberg)与詹姆斯·麦凯恩·

凯特尔(James McKeen Cattel,我将在第四章中讨论他的书),就是这方面的例子:他们抛弃了积极意志的概念,却仍然把注意力视为将心理学与社会控制策略联合起来的各种尝试中的重要问题。在今天,注意力以一种相关的方式,仍然还是体制化话语及主体技术的一个不可或缺的范畴,不仅在其显而易见的、围绕着注意力缺失紊乱展开的论战之类的社会表现中,而且也在认知科学不断蔓延的范围内,即便当“心智”和“意识”的相关性或其存在,在同样的领域受到了质疑。“注意力”与“意识”<sup>44</sup>都是历史地建构起来的概念,在过去的一个世纪里,它们一直保持着多样且彼此独立的关系:作为对主体性的部分解释的注意力,并不总是意识的同义词。<sup>90</sup>

注意力与意识之间这种并非偶然的关联,在这里很重要。从某种角度看,将注意力的问题当作对19世纪晚期的现代性探索的基础来加以运用,似乎与最近的批评实践的全部遗产相脱节。也就是说,注意力从表面上看好好像重新回到了认识论性质的传统问题,而这个问题早已因为转向语义学和符号学的分析框架,得到了急剧转型,或者已经变得不相干了。理查德·罗蒂(Richard Rorty)将这一转型称为“从认识论到解释学的转向”。<sup>91</sup>这一转向,最集中地体现在马拉美(Mallarmé)、尼采和皮尔斯之类的人(以及后来的维特根斯坦[Wittgenstein]、海德格尔[Heidegger])的著作中:这些思想家们在这样的环境中思考,现在,重要的已经不再是一个早已被建构起来的主体是如何知晓或感知一个外部世界的客观性的问题,而是,一个主体是如何通过语言及其他社会意义和价值的系统而被临时建构出来的问题。在认识论的这种句法学—语义学的重构中,对各种心理官能(*faculties*)的功能的研究,变得越来越不相干了。然而,我认为,注意力作为描述或解释知觉主体的方法的出现,事实上是同一个普遍的认识论危机的表现,是对意识的各种分析的终结的表现,也是古典认识论在其中得以运作的二元论模式越来越没有意义的表现。一旦观者从视觉本质上主观性的角度来加以理解,注意力就成了知觉的一个构成性的(和不稳定的)组成部分。注意力的不稳定

性和模糊性,成了有关知觉的陈旧理论的过时性的体现。注意力意味着,认识已经不再是围绕着感觉材料的无需中介的给定性而被感知到的东西。用皮尔斯的话来说,它使得先前的主—客体之间的二重体系,转化为一个三重体系,第三个要素则由“解释的共同体”构成:一个与主体的  
45 的知觉经验相关联的,由社会来加以阐述的生理学功能、体制律令,以及大规模的技术、实践和话语的不断转移和介入的空间。在这里,注意力不可以被还原为“注意到某事”。因此,现代社会里的注意力是由这些外部事物(*exteriority*)的形式,而不是由一个自律主体的意图构成。注意力不是某个早已成形的主体的一项官能,而是一个符号,与其说是主体的消失的符号,还不如说是主体的不稳定性、偶然性和非实体性的符号。

出于对人类主体的管理和控制的目的,将对注意力的大量研究置于更大范围的学科和行政手段的要求之中,是容易的,也是恰当的;不过,强调在 19 世纪刚刚形成的人文科学中累积起来的知识的另一些相关方面,同样重要。福柯已使我们了解了 19 世纪伟大的末世论梦想的东西,即“使这种有关人的知识存在,因而他得以从异化中解放出来,从他并非主人的一切事务的规定中解放出来,由此(鉴于这种自我知识)再度或首次成为他自己的主人,成为自我拥有的人。换言之,人们使得人成为知识的对象,因此成为他自己的自由和自身实存的主体”。<sup>92</sup>因此,想要从经验上规定特殊的生理和实践条件(正是在这些条件下,一个感知中的主体能够最敏锐地关注世界,或者通过至高无上和专注的意志的运作,来使世界的诸多内容与关系变得稳定而对象化),同样也可以成为这样一种断言:即将主体的自我拥有断定为那个可理解的世界的潜在  
46 掌控者和有意识的组织者。<sup>93</sup>但是,科学心理学从来不打算积聚可以强迫一个专注主体的有效功能的知识,或者说从来不打算积聚可以确保世界与专注的观者实现充分共存的知识。<sup>94</sup>相反,人们研究得越深入,注意力就越显得包含着自我解体的条件——注意力事实上与分心、冥想、游离、恍惚等状态联系在一起。说到底,注意力与自律的现代之梦并不吻合。



19世纪晚期和20世纪早期的大量美学理论,想要通过提出与身体功能和身体活动急剧分离的静观与视觉的不同模态,试图加以回避的,正是注意力的这些生理学观念。<sup>95</sup>有关无利害的审美知觉的整个新康德主义遗产,从康拉德·费德勒(Konrad Fiedler)、霍尔姆(T. E. Hulme)到罗杰·弗莱(Roger Fry),直到晚近的“形式主义”,一直建立在想要避开身体时间及其异常行为的欲望之上。例如,霍尔姆相信艺术家是这样一些人,“在他们身上,大自然忘记了将其知觉官能附于行动能力之上”,并将审美注意力描述为从生理学中“解放”出来。<sup>96</sup>许多现代主义艺术和音乐理论,则建立在知觉的二元论之上,在其中,知觉全神贯注的、无时间的存在,与观看或聆听的低级、庸俗或平凡的形式,形成了对比。<sup>97</sup>在视觉艺术领域,罗莎琳·克劳斯(Rosalind Krauss)认为,现代主义想象了两种秩序,一种是“经验的视觉,对象就是它‘被看到的’样子,由轮廓线包围,为现代主义者所摒弃。第二种则是视觉本身的可能性的形式条件,是‘纯粹’形式在其中作为协同、统一性、结构的原理而运作的层次:它们可见却经常为人们视而不见”。克劳斯描述了时间是如何在第二种秩序中被排斥在外的。<sup>98</sup>她认为,现代主义的视觉,带有“一劳永逸”的性质,是建立在取消知觉的经验条件,包括连续性的经验之上的。

在大量论述注意力的不同类型的著作中,已经显而易见却经常被回避掉的,是注意力这一概念有多么反复无常,又是多么难以与持续的审美注视的模式相协调。注意力总是包含着自我解体的条件,为其自身的过度的可能性所困扰——当我们试着对某事物观看或聆听太久之时,总能体会到这一点。<sup>99</sup>在任何方式中,注意力都不可避免地会达到一个使其崩溃的极限。通常,它是一个转折点,人们对一个对象的知觉同一性,在这个点上开始恶化,在某些情况下(例如在伴随着某种声音的时候)则彻底消失。要不,它可以是一个阈限,注意力在达到这一阈限后会不知不觉地发生变异,进入一种恍惚,甚至自我催眠的状态。在某种意义上,注意力是一个富有成效的、良好地适应社会的主体的关键特征,但是区

分对社会有利的注意力,与危险的沉迷或变异的注意力之间的界限却极其模糊,只能以施行规范(performative norms)的术语加以描述。注意与分心并非两种截然不同的状态,而是存在于同一个连续状态中。因此,正如越来越多的人都会同意的那样,注意力是一个动态过程,随着多种不确定的情形,或强化或减弱,或兴起或跌落,或流动或衰退。<sup>100</sup> 哲学家阿尔弗雷德·傅叶(Alfred Fouillée)认真地指出了这个问题:“将意志力和注意力集中到任何事物上,都会导致注意力的耗尽和意志力的瘫痪。”<sup>101</sup> 在这个意义上,注意力拥有某种热力学的特点,由于这个特点,一个既定的力可以呈现不止一种形式。<sup>102</sup> 爱弥尔·涂尔干(Emile Durkheim)在其19世纪90年代的认识论著作中,在一个讨论内在于知

48 觉中的盲点的更大语境里,清晰地论证了专注与分心是不可分割的:“在某种程度上我们总是处于一种分心状态,因为注意力在将心智集中于少量对象时,对其他大量对象会视而不见;所有的分心都拥有将某些心理状态从意识中撤离的效果。这不会使这些状态不再真实,因为它们仍然在起作用。”<sup>103</sup>

在这个意义上,我的书确证了某些假设;这些假设构成了从分心体验的角度来批判性地刻画现代性特征的悠久传统的一部分。特别是,乔治·西美尔(George Simmel)、沃尔特·本雅明、齐格弗里德·克拉考尔(Siegfried Kracauer)、泰奥多·阿多诺(Theodor Adorno)及其他人的著作,提出了一种分心的知觉对现代性范围内的主体性的任何解释来说,都极其重要。<sup>104</sup> 德语单词 *Zerstreuung* (分心) 散见于大量得益于康德知识论的批判性分析之中。在这里, *Zerstreuung* 是指知觉散布于或分散于任何必要的综合之外,指作为“仅仅是一种盲目的表象游戏,与梦幻差不多”的知觉。<sup>105</sup> 这些作品的持久遗产之一,就是将现代性解释为一个碎片化的和破坏的过程,在这个过程中,整一性和完整性的前现代形式,由于技术、城市和经济重组,而无可挽回地破碎了或退化了。费德勒《论视觉艺术作品的判断》(*On Judging Visual Works of Art*, 1876)的一个假设,就是对知觉能力的“堕落”的诊断,而这一文本则是以下这个普遍



插图 1-7 费尔南德·克诺夫(Fernand Khnopff):《听舒曼音乐》(*Listening to Schumann*),1883年。

的历史假设的重要的早期例证:观看和聆听的前现代模态,或明或暗地被断定为更丰富、更深刻,也更有价值。<sup>106</sup>(插图 1-7)这一评价的基础,当然是费德勒想要确立一门“客观”美学的尝试;在这门美学中,纯粹视觉形式的“在场”,只有在撇开视觉的任何主观心理条件、在一种专注的“观看”中才有可能实现。<sup>107</sup>到了世纪转折点上,西美尔已经提供了一种堪称典范的解释,即作为“外部和内部刺激的流动与不断转移”的现代城市生活,是如何与前现代社会生活的“感觉—精神阶段的那种更缓慢、更稳定、更顺畅的流动节奏”形成鲜明对比的。另一个相关的立场将内在于现代性之中的碎片化,视为对传统艺术和文化价值的整个系统的毁灭。但是,在这种观点中,分心(或消遣、娱乐)则成为克服资产阶级美学

的破产过程中一个必要的组成部分。然而,分心有一个最重要的意义,即将它视为在经验的更大退化的范围内知觉的“腐化”或“萎缩”。<sup>108</sup>例如,阿多诺就认为分心乃是“退化”,是知觉“被固定在婴儿期”的表现,在这种情形中,深度的“注意力集中”便不再可能。<sup>109</sup>20世纪早期写作的诗人里尔克(Rilke)认为,本真的注意力是专心致志于工作的手艺人那种业已消失了的理想的难能可贵的复活,如今这些都被驱逐到了一个机械化和庸俗化了的世界的边缘。在里尔克看来,雕塑家罗丹(Rodin)是这样一个人物的化身:“什么也逃不过其眼睛的专心致志的人,总是在接受的情人,从不计算时间,也不考虑需要下一个事物的充满耐心的人。对他来说,他注视着的东西,以及带着注视的目光围绕着它们走的事物,总是同一类东西,即一切在其中发生着的世界……这种观看和生活的方式在他那里是如此专一,因为他就如同一个手艺人那样得到它的。”<sup>110</sup>

相反,我的观点是,现代的分心并不是一个已经存在了数个世纪的、一直维持着的、富有价值的知觉的稳定或“自然”类型的断裂,而是在人类主体中生产注意力的大量尝试的效果(*effect*),在许多情况下,甚至是这些尝试的构成要素。<sup>111</sup>如果说分心是作为19世纪晚期的一个问题出现的,那么它也无法与在各种领域内建构相应的专注的观者分开。尽管  
50 本雅明在某些作品里肯定了分心(这暗示了内在于震惊与分心中的断裂,拥有知觉的新模式的潜力),从根本上说他却是从二元论的角度来加以论证的;一种聚精会神的静观,纯化了现代性过度的刺激,则构成了这个二元论的另一方面。<sup>112</sup>“分心与集中形成了两极”,本雅明在其著名的论建筑和电影的书籍里这样宣布;他将建筑与电影视为“在一种分心(或娱乐)  
51 状态里”的现代“接受力”的两个范例。<sup>113</sup>相反,我认为,注意力和分心不能被视为外在于一个连续状态的两极,正是在这个连续状态中,它们彼此不断地流向对方;作为一个社会领域的一部分,同一些律令和力量既引发前者,也引发后者。

在塑造本雅明对知觉问题的历史化的许多因素中,有一个因素便是维也纳艺术史家阿洛伊斯·李格尔(Alois Riegl)。在其1902年的著作

《荷兰群像画》(*The Dutch Group Portrait*)里,李格尔描述了一个注意力的反面模型(countermodel),他这种注意力概念的反面,不是分心的大量当代形式,而是主体性的现代化形式,其特点是全身心地投入以生理学为基础的知觉。如果说李格尔的著作因为熟悉冯特及其他人的研究而博学多闻,那么他对注意力的独特解释却诉诸重新凝固统一的自我,而当时的科学心理学却正在拆解这种自我观念。冯特及其他人详尽地加以论述的精神状态和知觉经验的过渡与临时性质,与李格尔对主体的描绘很不相称;李格尔笔下的主体,其整体性取决于一个坚定不移的主体的注意力,与一个连贯的客观世界之间的相互关系。对李格尔来说,个体是通过一种超越了单纯心理生理学领域的有定向的注意力集中,来界定自我的。在《荷兰群像画》里,他清楚地指出,他偏爱的那种个体观者的模型,预设了一个专注的主体间性(intersubjectivity)的理想,是作为内在性、全神贯注和心理孤立等等现代形式的对立面,或者作为公共世界的解体的对立面(他发现这一解体是在“印象派”的一般文化现象中表现出来的)。因此,在20世纪初,17世纪荷兰的群像画提供了一个相互交流的世界(宗教经验的世俗对等物),以及一个艺术在其中与个体和共同体的想象的民主和谐不可分离的世界的乌托邦形象。对李格尔而言,这些画作的目标是“无私的心理要素(注意力)的表征,正是通过这一点,个体的心理才能在观看主体的意识中,被整合为一个整体”。<sup>114</sup>现代的分心只会腐蚀这样一种可能性。不过,对李格尔来说,共同体的梦想,心理交流的寂静瞬间的梦想,例如表现在伦勃朗的《市政官》(*Rembrandt's Syndics*)里的形象,是作为一种审美建构而存在的;只有作为一个孤独观者的个体才能领会。电影之类的集体接受的形式在1900年前后的专注的大众观众中形成,这无疑会令李格尔感到沮丧,因为他的理想只能是一曲前现代的、被赋予了道德要求的注意力的那种精英的和退化了的幻想曲。<sup>115</sup>

对现代主体性的各种不同解释,已经将注意力定位为一般意义上的西方现代性的一个根本产物,远远超出了我在本书中处理的19世纪晚期的范围。费迪南德·滕尼斯(Ferdinand Tönnies)在共同体(*Gemeinschaft*)与

社会(*Gesellschaft*)之间作出的著名区分,将注意力描述为后者中的一个构成性特征,描述为替代了前现代共同关系的孤立和碎片化的现代形式的某种典型。在社会里,建立在刻意经营之上的商业与贸易行为,依赖于对专注习惯的社会培养:“将心智施加于欲望对象的想象力之上,或是有意识的或理性的注意力,亦即与思想联系在一起的注意力之上。这是一种潜在于任何理性活动背后的形式。当然,正如通常发生的那样,人们的视野关注那样的对象……他会‘睁大眼睛’,‘将注意力投向它’。”<sup>116</sup>贯穿于尼采全部著作中的,人们也能发现对现代文化的一个相关解释,在这个文化里,一种狭窄的注意力成了中心。正如我在前面已经提出的,对尼采来说,注意力还拥有一种全神贯注,一种遗忘的可能性(这种遗忘能成为生命的肯定行动的前提条件),甚至是一种可以获得人类时间的流动中某个永恒瞬间的遗忘的可能性。<sup>117</sup>然而,在一个更普遍,也更微不足道的形式中,他将它视为对当下一刻的聚焦罢了,与滕尼斯如出一辙:“如今,只有一种严肃性保留在现代人的心灵里,那就是由报纸或电报带来的新闻。为了利用瞬间,也为了从中牟利,更为了最迅速地积累财富!——人们可能相信现代人已经获得了唯一的美德,那就是心灵的在场(*presence of mind*)。”<sup>118</sup>因此,尼采在这里暗示了一个困境:聚精会神的注意力对创造性地超越个体性的局限来说具有根本的重要性,与此同时,也是个体在一个经济事实和数据的现代世界里发挥力量的必要组成部分。

在20世纪,对现代主体性的这种一般解释,在许多场合得到了发展。例如,马克斯·霍克海默(Max Horkheimer)在1941年的著作中,将现代文化中的主体描述为需要机器人那种正确地作出反应的能力:“个体不再有任何未来需要关心,他只需要对调整自己、跟随别人、拉动杠杆、对同样的事务作出不同的表演,做好准备就是了。社会单元也不再是家庭,而是原子式的个人……然而,当代的个体心灵在场的匮乏,甚至超过了肌肉;随时准备好作出反应,熟悉任何类型的机器、技术、运动和政治,才是最重要的。”<sup>119</sup>二战以后,大卫·里斯曼(David Riesman)部分地从一个社会领域的感觉超负和知觉加速的角度,发展了这一“受人

支配的”(other-directed)个人的性格学模式;在这个社会领域里,“工作与闲暇已经交织在一起”。这种新的都市个体是现代化了的“社会环境”的产物,“他从小就关注这样的环境……受人支配的个人必须能够接收或远或近的信号;资源丰富,变化迅速。因此,可以被内化的不再是一套行为的规则,而是照料(*attend*)这些资讯并参与其周转的老到的技术。与羞耻与罪感的控制相比(尽管这些情感保留了下来),受人支配的人的一个主要心理杠杆是弥散的焦虑感。这一控制装置像一个雷达,而不是一个陀螺仪”。<sup>120</sup>

我想通过回忆汉娜·阿伦特(Hannah Arendt)在《人类的状况》(*The Human Condition*)一书所作的某些反思,来结束本小节。她认为,<sup>54</sup>现代性不仅仅涉及沉思生活(*vita contemplativa*)与行动生活(*vita activa*)的倒转,涉及思考(理论[*theoria*])与行动的相对价值的倒转,而且还涉及对沉思的原始意义的全盘摧毁。现代人看重制作与制造,使得作为注视(静观)真理的沉思观念变得毫无意义。“在存在与现象分离,而真理也不再被认为能够显现,能够在观者的心灵之眼面前揭示并敞开后”,注视以及注意力的现代形式的出现,就与任何固定、持久或永恒的事物的消解,须臾不能分离了。<sup>121</sup>注意力可以通过阿伦特对与“一切价值的互变性,然后是相对化,最后是丧失的原理”相匹配的观看形式的解释来加以理解。<sup>122</sup>



在阿伦特对现代性的解释中,作为对传统信念的替代品而出现的一种价值是“生命原则本身”。她勾勒出了马克思、尼采和柏格森是将生命等同于存在的思想家。对他们来说,生命比意识问题更重要,因为意识问题过于局限于沉思与真理的古老的静态模式了。但是,正如阿伦特所论证的那样,人“严格地说,并不是获得生命;他被扔进生命之中,被扔进内省的封闭的内在于性之中,他在其中能够体验到的最高的东西,就是心灵筹划,它的自我嬉戏的空洞过程。唯一留下的内容就是胃口和欲望,是他误为激情,他注定要变得‘非理性’的身体的麻木的丑陋(因为他发

55

现他无法‘理性’，也就是说他无法对付它们)。如今唯一尚有可能不朽的……便是生命本身，也就是说人类可能永远持续下去的生命过程”。<sup>123</sup>我们首先可以辨识意识(与形式)哲学向生命哲学吵吵嚷嚷地转换的一个地方(在这种生命哲学中，主体性的非理性与动态特征成为真理的构成性因素)，是在叔本华的著作中。他是19世纪最早详尽地论述知觉的不稳定性，特别是暂时性(*temporal*)的主要思想家之一。<sup>124</sup>在写于1844年的书中，他意识到主体经验的不可还原的碎片性和分散性：

知性只能一个接一个地领会(事物)，而为了抓住一事物，它就非得放弃另一物，结果什么也不能保留，只剩下越来越微弱的踪迹。此刻生动地吸引我注意力的观念，一会儿之后注定(*bound*)要从我的记忆中彻底消失……

有时，感官的外在印象大量拥入心灵，干扰它，打断它，迫使其在任何一刻都维系于最奇特的事物之上；有时，一个(*one*)观念由于联想的纽带而带来另一个(*another*)观念，它本身会被另一个取代；最后，甚至是知性本身也无法维持很久，无法持续地抓住一个(*one*)观念。相反，正如眼睛在长久地注视一个(*one*)对象时，很快就会无法清晰地看到它，因为事物的轮廓很快就会彼此交错，变得混沌起来，最终变成模糊一片，同样地，通过对一个(*one*)事物持久的沉思，我们的思想也会变得混沌和沉闷，并在彻底恍惚中结束。<sup>125</sup>

56

叔本华是最早抓住注意力与知觉分解现象之间关系的人之一。他还将主体注意力“有缺陷的”和“碎片化的”性质，比作“一盏魔灯，在这盏魔灯的聚焦区，每次都只能出现一幅图画；每一幅图画，即使描绘了最高贵的事物，也必须迅速消失，以便为最新奇、最粗俗的事物让路”。<sup>126</sup>叔本华的文化现代性的部分内容，是他将时间本身等同于主体苦闷的一个来源。他认为，人类，“在更高级别的存在(其智慧还来不及形成一定的形式)”看来，会显得“奇怪而又可怜”。<sup>127</sup>时间在这里全然没有康德式的特

征：不再是意识内容的有序性的保证，也不再有一扇开向现代性的认知混乱的窗户（正是在它的映衬下，注意力才能被召唤来作战）。叔本华描绘了“各种表象和观念的碎片极其异质的混杂；这些表象和观念总是不断地掠过我们的大脑”。<sup>128</sup>显然，时间的问题从一开始就是西方认识论思想的一部分，但是，到了19世纪30年代，具有重大意义的新事物，是对知识的生理学条件的普遍承认；这对应于对人类身体的经验研究的迅速发展。意识问题与生理时间和过程的问题越来越不可分割地联系在一起。<sup>129</sup>始于叔本华，到20世纪初期的柏格森和怀特海（Whitehead），一直存在着大量各不相同的阐述认识论立场的尝试；这些立场能充分考虑到有效地吻合身体的无休止脉动和活动的生理主体那正在转换中的过程性质。<sup>①</sup>因为，正是身体特殊的时间性，消除了笛卡尔意义上的主观反思（*reflection*）的可能性，也不断加剧瓦解了对建立在不相关的诸要素的联想原理基础上的知觉的解释。生理光学的支持者们提出了怀疑论的问题：一个观者何时能明确地经验一个稳定的或不连贯的“知觉”？在这一问题意识之下，恩斯特·卡西尔（Ernst Cassirer）轻蔑地将叔本华的著作，等同于第一个建立在“当下本能的直观（*intuition*）”模式，而不是概念反思模式之上的现代哲学的方案。<sup>130</sup>

叔本华全部作品的最有意义的进展之一，是他对康德统觉的先验综合统一性概念的拒斥；在康德那里，这一概念是作为世界如何被表象在我们面前，连续的知觉在理智上是如何连贯的问题的一种解释。叔本华认为将一切表象聚拢在一起的东西仅仅是意志，而不是统一性的先天原理。当然，在某种意义上，意志成了叔本华的统一性原理；但是，他将我们置于这样一个世界中，这个世界与康德的世界不再拥有任何有意义的共同基础。如果说，对康德而言，统觉的综合统一赋予知觉经验一个无可置疑和绝对的品格，那么，叔本华所说的意志则与现象背后的理性、逻辑或意志的绝对缺席相一致。用特里·伊格尔顿（Terry Eagleton）的话

57

<sup>①</sup>指身体在这些认识论当中已是一个过程，而不是一个实体。——译者注

来说，“叔本华所说的意志，即作为无目的的合目的性的形式，在这个意义上成了康德美学的一个粗鲁的滑稽模仿”。<sup>131</sup> 知觉的无序只由意志那没有动机和盲目的运动所决定。对大多数个体而言，意志直接被体验为自己身体的意志；也就是说，意志最直接的对象化形式是其身体实存的本能的欲望经济学。<sup>132</sup> 因此，我们与世界的感官面向的关系，不是由结构性地强加在人们身上的先天形式决定的，而是由无目的的无意识那深不可测的奇特性决定的；它经常表现为性、内驱力和外力。然而，正是这样一种理解，促使叔本华提出了一种观看方式，一种纯化的知觉可能性；这种知觉可以成为对时间和身体经济学的悬置，到 19 世纪末，它已经成为现代主义的海市蜃楼。

从这一角度看，我们不仅有可能将叔本华视为康德综合模式的一个重大转折，而且有可能将他看作 19 世纪对意识哲学可能性的最早和决定性的攻击之一。分心与遗忘（暗示着升华和压抑）在叔本华那里成了心理体验的流动经济学的强有力的组成部分。被古典思想边缘化或排斥在知识理论之外的所有精神状态（睡眠、恍惚、眩晕、白日梦、游离），现在作为规范的主体性心理解释的一部分而走向中心舞台。在一个更为广泛的历史框架内，我们可以看到从笛卡尔到康德的认识论传统的解体，在这个传统里，意识或我思构成了一切知识和确定性的基础。因为，只有当意识不再拥有一个无可置疑的基础性的首要地位时，注意力才作为一个问题产生——亦即当主体不再被等同于从根本上说是自我呈现的意识时，当主体性与“我思”之间的关系不再是不可避免的一致关系时。例如，弗洛伊德及时发现了亨利·莫德斯莱发表于 1868 年的宣言的巨大意义；这个宣言说“这是一个无法被清晰地意识到的真理，即意识与心灵并不等值”。<sup>133</sup> 显然，意识在许多场合仍然是一个中心课题，但对作为其构成特征之一的注意力的强调，成了它越来越具有临时性和问题性特征的一个象征。

到 19 世纪末，对叔本华来说一直是问题的时间性，开始成为广泛的心理学和认识论立场的组成部分。<sup>134</sup> 威廉·狄尔泰将他的主体经验的

观念表述为“一种持续之流”，即使他承认了意识的统一性。狄尔泰以一种尚未完全脱离赫巴特的心理力学、同时又令人欣喜地想起电影的叠化画面的语言写道：“作为在时间之流中被给予的心理生活的过程，只能显现一个相对的表象（因为它随即消失），以及另一个相对的表象（因为它随时呈现）。”狄尔泰的两难（许多其他人也同样面临的两难）是，如何解释生命主体经验的不可捉摸性，以及作为一个主动而又富有创造性的主体的个体在客观历史过程中的位置。狄尔泰的赌注是，存在着时间性的两大范畴相交的关系网络：“让我们设想，在每一个瞬间，都会在意识里出现一个综合，其要素指向一个包围着我们所知所为的客体的关系网络的前前后后。”<sup>135</sup>

狄尔泰还思考了注意力的选择和限定性质是如何与意识的相对狭隘性相联系的。他强烈反对无意识的概念，并设法绕开这一二元论为他的生活知识和经验的自由主体所提出的问题。相反，他将意识想象为一个巨大的平台，只能由注意力光束所及的非常狭隘的区域来照亮。许多表象、心理活动和过程，“是有意识的，但并非在反思意识中特地加以关注，加以留意或占有”。<sup>59</sup>他从“能量的配额”角度来描述注意力，人们越是有力度地调动注意力，专注的注意力范围就变得越小。“假如我望着窗外，看到一片风景，意识之光也许能平均地分布于整片风景。但是，一旦我试图把握一棵树，甚至是一根树枝，那么，我转向风景的其余部位的意识就会消失。”<sup>136</sup>在19世纪80年代，狄尔泰跟许多别的人一样，反对对心智和感知过程的联想主义解释，这种解释将意识或知觉对象设定为固定的量或是表象。<sup>137</sup>注意力成了他从新的“生活范畴”角度来对心理经验重新概念化的一部分；在他的“生活范畴”中，个体经验的时间连续体与人类文化的历史性，乃是交织在一起的过程。“心理生活的整个习得的网络……会改变和塑造那些知觉、表象和状态，注意力就直接聚焦于这个过程，并因此使我们的意识变得更为强烈……因此，在自我与自我所处的外部现实的环境之间，存在着不断的互动，而我们的生活就是由互动构成的。”<sup>138</sup>

在查尔斯·皮尔斯的书里，注意力占据了一个关键的位置。1868年，他大胆地宣布：“感觉与抽象或注意的能力，在某种意义上也许可以被视为一切思想的唯一组成部分。”不过，他将注意力与任何暗示着一种世界的充分在场或直接感知的概念相分离。对皮尔斯来说，注意力是一种选择行为，但却不是在挑选出沉思或研究对象的注视的意义上。“通过注意力，一种强调被施加于意识的客观因素之上。”<sup>139</sup>但是，它却与皮尔斯关于第一性(Firstness)的调节性概念无关，这一概念是指绝对在场和直接的无中介(self-immediacy)，先于一切综合和分化。在皮尔斯看来，人类知觉从其本质而言是不可能处于这样的全新状态，或非指涉性的状态的。一种真正没有中介的知觉，在皮尔斯那里，会成为某种没有时间、永恒不变的状况。相反，注意力无可挽回地处于时间之中，由他称之为第二性(Secondness)的东西构成。“注意力是一桩持续增量的事；因为持续的增量，就我们所知，在其最后的分析中被还原为时间……注意力是一种使思想在某一时刻与另一刻联系起来的能力。”他认为，注意力乃是一种归纳活动。在我的论证语境中，皮尔斯立场的重要性在于它的反光学性，在于它对传统认识论思想核心的视觉模式的拒斥。<sup>140</sup>

另一位持不同意见的哲学家威廉·詹姆斯，应用“思维之流”的概念，提出了心智活动最有影响的动态模式。詹姆斯用“思维”这一更富行动特征的术语取代了“意识”，并利用“流”的意象来描绘主体经验本质上的过渡性质——一种不断在变化着，但又是持续流动着的意象、感觉、思想片断、身体意识、记忆、欲望——以此来反对意识拥有独立内容和要素的种种古老甚至当代的解释。詹姆斯将波德莱尔的意象修正为“一个以统一速率旋转的万花筒”，并以此为喻，将大脑描绘为“一个其内部平衡总是处于变化状态，其变化总能影响每个部分的器官”。<sup>141</sup>与此同时，重要的还有，理解“流”如何成为詹姆斯对一种不可能的和谐的构想：也就是说，在这种和谐中，现代主体生活不稳定、动态和碎片化的特征立刻被承认为，同时又被重新构想为本质上持续的，赋予主体性以不可还原的统一性的东西，即使是在面对詹姆斯彻底加以研究的离散、麻木、幻觉以

及各种各样的自我形象的时候。在詹姆斯拒斥心智的空间或古典景观模式,而钟情于时间的模式这一点上,思维之流的理念处于关键地位。<sup>61</sup>“无疑,”他在一个著名的段落中写道,“以一种原子式的观点来描绘心智事实,将意识的更高状态视作建立在一种永恒的简单观念之上,总是方便的……但是……大自然中没有什么东西能吻合这类言辞。一种永恒存在的‘观念’或‘想象’会出现在断断续续的间隔的意识的聚光灯下,这只是一神神话,就像想象黑桃J是真实的存在一样。”<sup>142</sup>尽管詹姆斯的大多数著作都有其独特性,尽管想将他的“思维之流”的概念跟一度被认为是乔伊斯—柏格森的现代主义的东西联系在一起的做法非常普遍,重要的却是看到,他的著作接近于一个更大范围的体制化的领域,科学心理学在其中普遍地抛弃了意识的要素论(*elemental*)模式,而钟情于意识的运作论或功能论模式。<sup>143</sup>与此同时,现代广告的早期形式中的暗示技术,与心理行为和审美创造的这一模式有效地吻合,正如弗兰科·莫雷蒂(Franco Moretti)表明的那样:“在这里,我们正好发现了意识流的随机性、不连续性、不可控性及其深度……意识流的联想决不是‘自由的’。它们有原因,有驱动力,位于个体的意识之外……内在秩序及其等级的缺乏,表明了屈从于商品的等价原理的意识形式的重新生产。”<sup>144</sup>

詹姆斯在强调“思维之流”首要性的同时,还将注意力(可以比喻为对思维之流的凝固)视为一种不可或缺的活动,“没有这种活动,经验就将处于彻底的混乱之中”,这是颇为有趣的。<sup>145</sup>注意力在詹姆斯那里与认知和知觉直接性的可能性分不开;而在这种直接性中,自我不再与对象的世界相分离,即使这些对象的稳定化从来也不可能出现。<sup>146</sup>它成了<sup>62</sup>处理不可还原的经验多样性的必不可少的手段,正因为这样,同时从流动性和凝固性的角度来考虑问题,成了一种值得调和的尝试。也就是说,詹姆斯接受了认识论的确定性是不可能的,但迅速阻止了更广泛、也更令人不安的暗示(这是那种接受必然包含着的蕴涵)。<sup>147</sup>注意力拥有某种特殊的伦理学意义:“整个人类及其个体的实践和理论生活,都来自其注意力的习惯性方向所包含的选择性……我们当中的每一个人其实

都根据他关注万事万物的方式来选择他栖息于其中的那类宇宙。”<sup>148</sup>在任何既定的瞬间，心灵潜在地都是“各种同时存在的可能性”的瘫痪的网络。“通过强化或抑制注意力的官能，意识存在于……对其中某些可能性的选择，以及对其他可能性的压抑中。”<sup>149</sup>他将观者比作一个艺术家：在面对“感觉的原始混乱”时，我们从我们的主观世界中解脱出来，选择或拒斥，就像一个雕刻家在大块石料上工作一样。不过，注意力本身的这一美学维度的意义，可以因为伦理责任而不予考虑。对詹姆斯来说，我们似乎都栖息于一个共同的知觉世界这一事实，不是缘于我们心灵的先天结构，而是缘于自由个体在人类共同体的历史演化过程中作出的重叠的共同选择。<sup>150</sup>我们每个人在世界中所关注的东西，虽然不是相同的，却非常相似，带有类似的目的性，足以产生一个交往、互动和价值的共同领域。<sup>151</sup>

不过，詹姆斯对任何既定自律主体注意力的创造性和实用性维度的强调，正好与越来越强有力的技术和体制的历史性出现相吻合；这些技术和体制将从外部决定并强化大众的注意对象。<sup>152</sup>很有影响的威廉·卡本特（詹姆斯熟谙他的书）在 19 世纪 70 年代勾勒出了这一学科框架的轮廓；注意力在这一框架内被理解为受外部塑造和控制的主体性的一个要素：“将学生的注意力固定在本身很少或没有吸引力的事物上，是老师的目的……注意力的习惯，起初是纯粹自发的，经过审慎的训练，渐渐变成了在很大程度上服从老师的意志；因为老师总是通过恰当动机的暗示，同时也留意不让学生在同一个对象上停留过久，来激励学生。”<sup>153</sup>这类习得行为的可能性，正好与 19 世纪自我约束和自我控制的大量其他新的社会形式相平行。

詹姆斯是有关注意力的大量话语的代表人物，因为他试图挽救某种相对稳定的意识概念，以及某种形式的清晰的主客体关系，但是，他也倾向于只描绘一种“主体效应”转瞬即逝的稳定性，以及一种变化中的感觉多样性短暂地凝固为一个连贯的真实世界。里博敏锐地观察到，注意力“是一种例外的、不正常的状态，无法维持较长时间，因为它与心理生活

的基本条件,亦即变化,相矛盾”。<sup>154</sup>亥姆霍茨早就注意到了类似的特点:“能持续较长时间的注意力平衡,在任何情况下都是不可能的。注意力的自然倾向(要是任由它自行其是的话)是对新事物感到惊奇。”<sup>155</sup>到19世纪80年代,这样一种理解已经非常普遍,心理学家和美学家泰奥多·李普斯的评论相当典型:“这总是一桩经验之事:我们想要紧紧抓住的部分,我们以为已经抓住的注意力,会从我们的掌握中溜走,别的东西则取而代之。因此我们很难,甚至根本不可能领会知觉内容,并将它孤立出来。”<sup>156</sup>因此,注意力成了保护我们的知觉,使其不至于成为感觉的不连贯洪流的东西,然而,研究表明它又是一种不可靠地抵御这种无序状态的东西。它是19世纪晚期工业化社会的“正常”和“理性”主体不可或缺的组成部分,同时又带有一种令人不安的“病理学”和“非理性”效果。尽管注意力在生产与消费的组织 and 现代化过程中具有重要意义,大量研究却暗示,注意力使得知觉经验成为某种易逝、不断变化,最后是弥散的东西。<sup>157</sup>从知觉的心智稳定性的古典模式(model)到固定的模型(mold),注意力在19世纪有效地成为一个变化的连续体,一种时间性的调节过程,而且被反复描述为带有一种节奏性或波浪式的特征。<sup>158</sup>尽管建构稳定而有序(但不一定真实)的认知似乎是有可能的,但这个过程也包含着不可控的力量,使那个被建构起来的世界处于危险境地。在19世纪晚期普遍的认识论危机中,注意力成了一个临时替代品,成了对稳定性的阿基米德点的一种不充分模仿;正是从这样一个阿基米德点出发,意识才能认识世界。它不是知觉的固定性和在场的确定性,而是面向流动和缺席的;在这种流动和缺席中,主体与客体只拥有一种分散的、临时的存在。<sup>159</sup>

65



在19世纪晚期,注意力的模棱两可地位已经十分清晰,但没有任何地方像催眠这一社会现象那样能说明这一点。在数十年内,催眠术令人不安地作为吸引人们注意力的技术的极端模式的代表。即便它似乎提供了临床治疗能力和医学福祉的新的可能,它也敞开了一个主体令人心

神不安的轮廓,该主体不确定的构造能躲避思想和体制的掌控。<sup>160</sup>催眠如此戏剧性地展示了一度被认为是稳定意识的不确定性和易变性,因此对心理、生理及社会因素的可分性提出了前所未有的挑战。<sup>161</sup>19世纪晚期许多类型的实验似乎表明,一种聚焦的、规范的注意力,与一种催眠的恍惚状态之间的界限是不清晰的。催眠(一个既指一种心理状态,也指引发这一心理状态的特殊实践的术语),经常被描述为注意力强烈的重新聚焦和狭隘化,伴随着肌动反应的抑制。始于19世纪40年代的詹姆斯·布莱德(James Braid),一直到19世纪60年代的奥古斯特·利埃博(Auguste Liébeault)的研究,探索了催眠与关注睡眠这两个似是而非的、悖论性的相邻现象。<sup>162</sup>令人不安的问题隐含在以下的观察中:注意力被认为是防止弥散的防波堤、是意识连贯性及其与世界的联系的保障,以及生产率的工具,但它是如何如此直接地屈从于一种意味着丧失自制、意识功能和能动性的状态的呢?

到19世纪晚期,催眠通常被认为位于注意力连续体的一个极端,涉及聚焦的强化,并伴以短暂意识的相对悬置。史坦利·霍尔写于1883年的论文,非常具有典型意义地断言:“我们称之为催眠术现象的大多数情况”不是由于催眠的力量,“而是由于不同寻常的‘注意力集中’,通常由许多类型的暗示来达到”。<sup>163</sup>一般认为,人们在催眠状态下所知觉到的东西,是清晰而又详细的,但其意识的范围却极端狭隘。事实上,引发一种催眠式恍惚状态的最常见的技术是聚焦的形式,亦即将某人的注意力集中到某个特殊的对象上来,通常是一个明亮的、发光的点,不过有时候只需要聚集于某个观念,或者仅仅是某人自己的呼吸或心跳的节奏就可以了。因此,注意力被认为是通向某种被笼统地加以理解、性质上不同于一直以来被称为意识状态的通道。<sup>164</sup>19世纪80年代有关这一神秘状态究竟表示什么的著名论战包括:像沙尔科(J.-M. Charcot)及其在萨尔佩特里埃(Salpêtrière)的追随者所信的那样,是某种潜在的躯体紊乱,还是,像希波利特·伯恩海姆(Hippolyte Bernheim)及其他所认为的那样,是一种完全正常的易受暗示状态的夸张表现呢?(插图1-8)

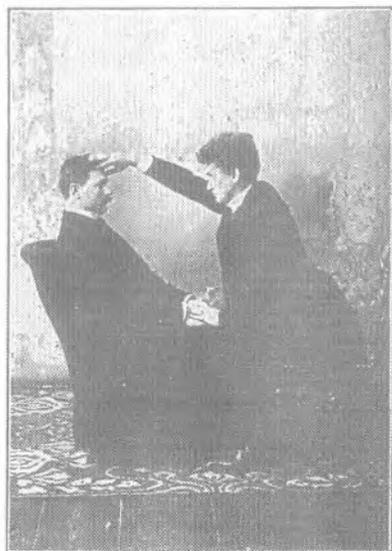


插图 1-8  
伯恩海姆催眠感应方法的展示,19 世纪 90 年代。

利埃博的著作,通常被认为是 19 世纪 80 年代南希学派(school of Nancy)的奠基性作品。这些作品认为注意力是心理生活中最重要、最富有创造力的因素;正是这一活跃、动态的力量,提供了一切知觉和肌动活动的保障。利埃博相信,催眠暗示术产生了一种类似睡眠的状态,注意力在其中处于静止或孤立状态。他称之为被诱发的梦游(somnambulisme provoqué)状态,在他看来,乃是注意力激烈的重新定位,可由一套相对简单的技术来实现。伯恩海姆将利埃博的著作重新纳入一种更为系统的临床实践运用,包括一种被视为“固定注意力”的感应技术,其中长时间地盯着一个简单的点或对象,可以产生一种意识的戏剧性重组。南希学派持续的重要性,在于将催眠现象置于正常知觉的领域,而不是将其当作疾病或虚弱的症状。伯恩海姆会反反复复地作出如下断言:“我已经努力证明,催眠并没有真的确立了一种新的状况:被诱发的睡眠中没有任何在清醒状态中不可能出现的东西,在许多情形下基本如此,在某些情形下同样如此。”<sup>165</sup>

催眠术也清楚地说明了专注状态可以从全神贯注、游离、容易受暗示的角度来加以描述。注意力与游离之间的关联特别有意义,因为它提

68 供了一种理解方法：用一位晚近研究者的话来说，注意力何以成为“经验成分的心智分离状态（否则的话就会被当作一个整体来加以处理）”。<sup>166</sup>这或许涉及肌动、感觉和生理经验之间不同类型的不连续性。威廉·詹姆斯是19世纪80年代研究过游离现象的众多心理学家之一；这种现象可以在全神贯注或催眠状态中出现，在其中，两个不同的心理过程会同时出现。<sup>167</sup>也许，最富有意义的是，始于梅斯米尔（Mesmer），贯穿于整个19世纪，对这一领域的研究，揭示了即使当催眠这样的状态涉及注意力的狭隘化时，它也悖论性地使得主体能够扩展（*expand*）他们的意识，事实上是看到和记住更多（正如今天的警察及其他人已经学会的那样）。<sup>168</sup>在许多例子中，它都将自己揭示为一种如此有效的恢复记忆的手段，难怪它也使精神分析学蒙羞，因为精神分析学还背负老掉牙的治疗学的时间框架。

作为一种历史现象，催眠也必须在理性化过程的更大领域内来加以观照。正如19世纪80年代和90年代的摄影和电影的发明，界定了知觉的自动化术语一样，催眠（尽管带有它所揭示的悖论）也是一种至少提供了使行为变得自动而可预测的幻想技术。<sup>169</sup>尽管催眠的恍惚是一种极其含混的状态，它却成为一种可依据特殊心理和医疗程序来达到温顺状态的强有力的形象。（插图1-9）不过，到了20世纪早期，催眠突然从体制化实践与研究的主流中消失了。弗洛伊德、伯恩海姆及其他人急于放弃催眠，只不过是这一转变过程广为人知的标志的一部分。<sup>170</sup>从19世纪80年代催眠术的黄金时代（在那时的整个欧洲和北美，它似乎都是一种意味着无限福祉的治疗技术），到20世纪初它成为对其先前的宣扬者来说令人尴尬的东西，其间发生了令人惊叹的文化转向。<sup>171</sup>《实验催眠术杂志》（*Revue de l'Hypnotisme experimental*），一份创刊于1886年的杂志，到了20世纪初，将刊名改为《心理治疗与实用心理学杂志》（*Revue de Psychotherapie et Psychologie appliquee*）。

催眠是如此强有力地暗示了知觉和认知控制的巨大可能性，而不管所有这一切是否符合经验所证明的东西，以至于它变得与人文主义者关



插图 1-9 斯万·理查德·贝尔格(Sven Richard Bergh):《催眠通灵术》(Hypnotic Seance),1887年。

于人类主体自律和意志自由品格的假设根本不相符(尽管精神分析也将发生与这些假设不相符的情况)。<sup>172</sup>催眠与暗示,不久就遭到了嘲笑,被当作通往自动过程的实践(那些较低级、更为本能,而且总是与动物性联系在一起的过程),而不是一种引发病人有意识参与和意志力量的理性过程。伯恩海姆将催眠生动地比喻为“精神的斩首”,就是富有典型意义的形象;围绕着这一形象,这种焦虑感后来变得越来越强烈。<sup>173</sup>其时还存在着大量广为宣传的司法案例(其中大多数显然是失实的),涉及到声明自己在被催眠后,在违背意愿的情况下实施强奸或犯罪的人。<sup>174</sup>并不是说,对人类主体的可控性探索与研究突然中断了,事实上远不是如此;而是从意识形态上说,这些领域无法被认为是人文科学的构成部分。<sup>71</sup>尽管存在着大量临床证据,表明被催眠的主体以一种根本性的方式保存了其自由,但是对催眠的否定还是出现了。自从弗洛伊德转向后,催眠

继续成为一种在文化上令人不安的现象,恰恰是因为它抗拒科学的掌控或理性化,而不是如人们通常所认为的那样,是因为它“对病人尊严的贬损”。<sup>175</sup>作为一种权力关系的模式,催眠术无可挽回地是幼稚的,当它与卡里加利(Caligari)和马布士(Mabuse)的早期电影影像,以及所谓的真实生活中的暴君的可能性重叠在一起时,就变得越来越无用和滑稽。事实上,大多数恍惚状态与生产性和规范性体制的功能,根本无法调和。但是,催眠状态的荒谬性本身,在其夸张的形式中,导致抑制了,或至少是阻碍了对其他较少走极端的权力关系和权力效应类型(包括对注意力问题)的分析,也使得批判性立场蒙羞,因为那意味着有意志力的人类行动,在某种意义上,可以由外来力量加以限制。<sup>176</sup>

特别是各种形式的电视,是作为控制注意力问题的最普遍、最有效的系统出现的。它已经如此充分地整合进社会和主体生活,以至于有关电视的某些说法(例如有关上瘾、习惯、游说和控制的说法),在某种意义上成了无法形容、有效地被排斥在公共话语之外的东西。从被动性和影响效应的角度,来谈论当代的集体主体,仍然还是普遍遭到诅咒的事情。<sup>177</sup>正如保罗·维利里奥(Paul Virilio)已经注意到的,即便是提出“大众操控”的可能性,也不仅仅是不得体的和不谨慎的,而且还是“泄露了军事机密一般的国家秘密”。<sup>178</sup>通常存在着一个先天的心照不宣的信念,即电视观众构成一个假设的有理性和有意志的人类主体的共同体。相反的立场,即人类主体拥有易受技术控制影响的确定心理生理能力和功能,一百多年来,一直是体制化的策略和实践的基础(不管这种策略的相对效果怎样),即使是在它被那些体制的所谓批评者否定的时候。<sup>179</sup>



如果说注意力一直是上个世纪的问题,那么我的意图并不是想要暗示,对权力的配置或控制(注意力与这类控制含混地交织在一起)在任何意义上都没有发生变化或一直延续着。相反,注意力仍然值得关注的一个理由,正好是转变中的权力配置方式以及主体化的变化模式,在整个20世纪都要求专注行为在其中得到重构的方式。试图详细地描绘出注

意力与各种不同的系统、体制与机制之间的变化中的关系，并特别有效地界定 19 世纪晚期与我们自己的时代之间富有意义的连续性，将超出本书的范围。这么做还将涉及检验注意力既成为控制策略的场合，又成为抵抗和漂流所在的各不相同的方法（更多的情况是这两者的混合）。而此书只想思考构成这部巨型历史的早期部分的某些要素；我们每个人都与对它的理解利害攸关。<sup>73</sup>

我早就提出了注意力作为一个与教育、劳动的具体组织和管理形式相关的对象在其中定型的方式。在这个意义上，它与福柯所说的“规训”体制的运作不可分离，不过，是作为对他的全景模式的颠倒；在福柯的全景模式里，主体成了被注意和监督的对象。因此，注意力的现代观念乃是重构那些规训机制的标志。如果说规训社会最初是围绕着身体在其中被限定、从生理上被孤立出来并受到管制，或被安置于工作场所的程序建构起来的话，那么，福柯清楚地说明了，这类程序只不过是不断完善和精细化这些机制的过程中最初相对残酷的经验罢了。到了 20 世纪初，专注的主体成了规训律令的内化过程 (*internalization*) 的一部分，在其中，个体越来越直接地成为他们自己在各种社会体制中有效的或有利可图的用处的原因。19 世纪晚期试图决定一种“规范的”注意力边界的种种尝试，当然成了这一转化过程的一部分。

但是，如果说注意力可以被置于福柯对西方现代化过程的独特解释之中，那么，我还想将它与居伊·德波 (Guy Debord) 关于“景观社会”的理论联系起来。<sup>180</sup> 德波的书与福柯的著作看上去似乎距离遥远，两者当然还代表了两种十分不同的思考或批判方式，也是十分不同的政治介入方式。<sup>181</sup> 尽管福柯对景观的概念可以用来思考现代社会这一点并不首肯，规训社会的模式与景观社会的模式却存在着某些重叠的要点。德波的著作经常与其标题更为表面上的意义相联系，尽管他对景观社会有更为根本的刻画；德波并不强调大众媒体及其视觉形象的效应，而是认为景观乃是（在对滕尼斯的社会概念的宽泛解释的意义上）分化技术的发展。<sup>74</sup> 它是资本主义对“没有共同体的社会的重构”的必然结果。<sup>182</sup> 德波

将景观解释为孤立的多样化策略，与福柯在《规训与惩罚》(*Discipline and Punish*)中所勾勒出来的东西相平行：驯化主体的生产，或者，更为独特地，是作为政治力量的身体的还原。马克斯·韦伯(Max Weber)将“个体的内在孤独”界定为资本主义现代性的基础，则是这两位思想家共同的背景。<sup>183</sup>还有，德波和福柯都勾勒出了权力的弥散机制，规范化或遵奉的律令正是在这种机制中渗透于社会活动的大部分层次，并成为被主体所内化的东西。正是在这个意义上，注意力的配置，无论通过19世纪晚期的大众文化形式，还是后来通过电视机或电脑显示器(至少是以其压倒性的普遍形式)，与这些屏幕的视觉内容无关，而与个体更大范围的策略有关。<sup>184</sup>景观主要并不关乎对图像的观看，而是关乎将主体个体化、静止化和分裂化的条件建构，即使是在一个运动和流转已经无处不在的世界里。<sup>185</sup>(插图1-10)注意力正是以这种方式成为权力非强迫形式运作的关键。这就是为什么将表面上不同的光学或技术对象合并起来是恰当的原因：它们都涉及在空间中，在孤立、分裂，以及最重要的是在间离的技术中，  
75 对身体的配置。景观并非权力的光学，而是一种建筑术。电视与个人电脑，尽管正在汇成一个单一的机械功能，却是固定和加条纹(*striate*)的反游牧程序。它们是运用分区和定居，使身体同时成为可控和有用对象的配置注意力的方法，尽管它们假装拥有选择和“互动”的幻觉。

这当然并不是想要削弱对人机界面的特殊性和地方性的历史分析的需求。对各种人机复合物的最令人震撼的评估，可见于吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze)和费利克斯·瓜塔里(Félix Guattari)的书。他们区分了人类如何接合或“屈从于机器或机械系统”的几种主导历史模式。始于19世纪的工业资本主义，是人类操纵者与作为外部对象的机器联系  
76 起来的一个阶段。然而，最近以来，随着控制论和信息处理机器的到来，“人与机器之间的关系则建立在内在的、相互的交流之上，而不再是建立在惯例或行动之上了”。<sup>186</sup>德勒兹本人已经指出，在过去的两个世纪里，福柯的规训社会已经发生了修正，进入了一个“控制社会”，在其中，全球市场、信息技术以及无法抗拒的“传播”律令的结合，已经产生了持续而

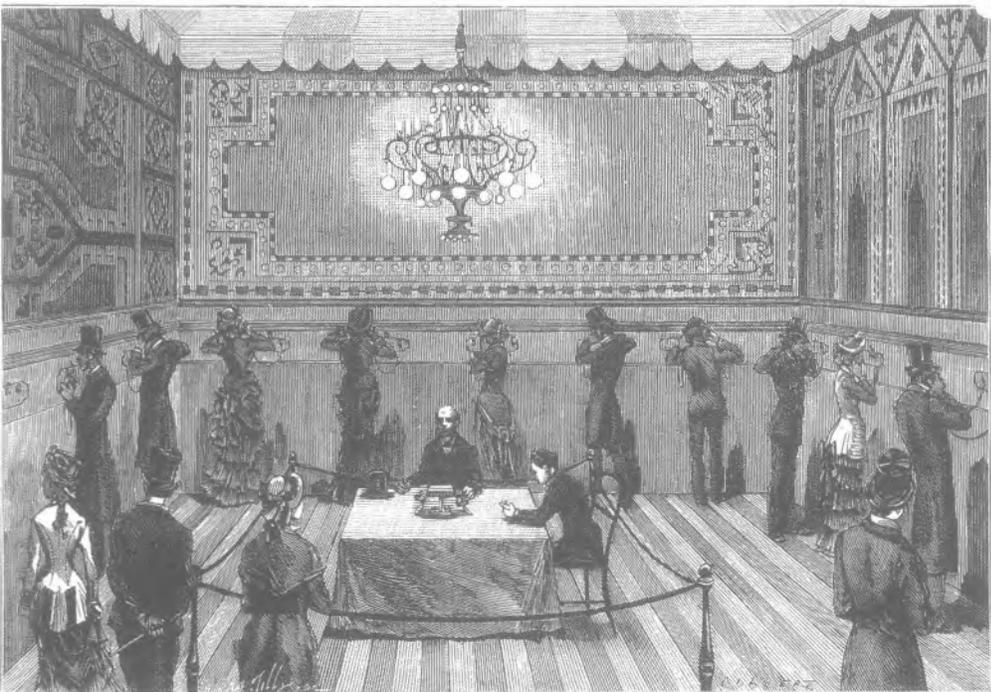


插图 1-10 分隔技术。巴黎电气博览会上的电话听音室,1881 年。

无边界的控制效应。<sup>187</sup>我愿强调,不管我们如何给上个世纪的历史转向或社会转型贴标签,也不管我们如何对此加以刻画,注意力仍然构成大规模的社会—技术机器加以生产的主体的组成部分,即使,从这些机器的有效运作的角度来看,它同时还是崩溃或危机的潜在场所。越来越清楚的是,全景技术与集中注意力的律令同时出现,如今已在许多社会场合相互运作。<sup>188</sup>尤其是视频显示终端可以代表监视与景观的有效融合,因为屏幕既是注意力的对象,也能够监视、记录并交叉指涉专注行为;这可以出于提高产出率的目的,甚至是通过眼部运动的追踪,在不同的路径、持续时间以及关于图像和信息流动的视觉兴趣的固定上,来采集数据。在各种类型的屏幕前,专注行为越来越成为福柯称之为“永恒的观察网络”中反馈和调整的持续过程的一部分。<sup>189</sup>

与此同时,注意力建构中的每一种变化,都对应于注意力不良、分心<sup>77</sup>以及各种“心不在焉”状态的相应转型。新的开端不断涌现,一种体制化的有效的注意力在其中转化为某种不固定、不聚焦,某种折叠起来而自我反对的东西。<sup>190</sup>特别自 20 世纪初以来,由于有如此众多的规训注意

力的形式,使得认知“方式”成为一种不同质的刺激之流(不管是电影、广播、电视还是赛博空间),转向注意力不良的类型就不断地产生游离和暂存性的交替形式,不仅彼此不同,而且从根本上说也与流动、退化的资本主义模式不相容。作为注意力连续体的一个组成部分的白日梦,总是日常生活的政治中一个关键但非决定性的部分。然而,正如克里斯蒂安·麦茨(Christian Metz)和其他人所论证的那样,在20世纪,电影和电视都已经进入了与白日梦的“功能竞争”行列。<sup>191</sup>尽管白日梦的历史永远不可能被正儿八经地写出,它却是一个内在于任何惯例化过程或强制系统的抵抗领域。同样地,建立在认知、身份和稳定的律令之上的注意力的体制化模式,也从来不可能与产生新颖、差异和不稳定的注意力的游牧模式彻底分离。

然而,许多当代技术配置的一个特征,是迫使人们接受一种永远低端的注意力,使其维系在清醒生活的巨大范围的不同程度上。19世纪晚期见证了“自由”或闲暇时间的无情殖民化的肇始。最初其效果是相对分散和局部的,还允许在对奇观的注意力与主体投入的自我嬉戏之间来回震荡。但是,到了20世纪末,与电子产品、传播和消费的机器网络的松散联系,不仅已经摧毁了休闲与劳作之间尚存的一点差异,而且,在西方社会生活更广阔的领地中,已经开始决定时间该如何利用。信息与远程技术处理系统不仅模仿了漫步和漂流的可能性形式,而且,事实上还构成了定居和间离的模式,在这种模式里,刺激的接收和反应的标准化,形成了弥散的注意力与半自动化的一种前未所有的混合状态,可以维持令人惊叹的长时间。<sup>192</sup>在这些技术环境里,想要在某人行为有意识的注意力,与自动调节的机械模式之间作出区分,还有什么意义的问题,确实令人怀疑。阿瑟·科斯特勒(Arthur Koestler)写于20世纪60年代的书,对同质化的感觉环境里重复的经验所导致的“注意力衰退”,作了这样的描述:“自动化了的日常生活是自我调节的,因为其策略由来自环境的反馈自动指引,没有必要参照较高水平的决定。它们在封闭的反馈环线中运作。”<sup>193</sup>但是,一度被称为冥想沉思的东西,如今经常伴随着预先

调整的节奏、图表、速度和线路而发生,从而强化了任何与其格式不兼容的东西的不相关性和遗弃感。恍惚、注意力不良、白日梦和固着的创造性模式,如何以及能否在这些循环的裂缝里繁荣的问题,超出了本书的范围。确定何种创造可能性可以在令人厌烦的事物的新技术形式中诞生,现在已变得格外重要了。<sup>194</sup>

在简要地回顾了专注知觉的当代建构的某些问题之后,我想再回到 79  
19世纪晚期,开始对内在于新的现代化了的注意力悖论进行更为具体的考量。通过对完全不同于本章的对象的考察,我将追溯注意力的规范观念是如何与认知和知觉综合的问题交织在一起的。与此同时,我也将检验主观的注意力概念首先如何与自动行为和功能的观念相重叠(从正好与持久或固定的专注体验相吻合的知觉崩溃或分解的角度)。自动性的课题在注意力的现代问题中是一个关键:它提出投入状态的概念,从而不再与主体的内化过程,与自我意识的强化相关。黑格尔称之为浪漫主义的内向性,在这里不是被超越了,因为它悖论性地颠倒了,转化为一种外化的条件:作为无深度界面的注意力,模仿并取代了曾经是自我反思或自主状态(*sens intime*)的东西。景观的逻辑预设了间离、孤立但却不是内省的个体的生产。

只用一瞥，我就收集起那无瑕的空白并把它偷走，它通过这种孤单向四处扩散；正如在记忆中的某个特殊地点，我们将那些神奇仍未开放的一朵睡莲捡起，它突然在那里跳起，在它们的深白中包含着一种由不可打碎的幻象、从未体验的快乐构成的无名的空虚——这空虚永远不会由我的呼吸构成，因为现在我的呼吸因她将出现而停了下来。

——马拉美《白色睡莲》

(Stéphane Mallarmé, "The White Water-Lily")

已经有那么两三次，当别人都正准备离去之前，我们会看到一个身材高大、非常健壮的男子，长相普通，留着灰白的小胡子，进来坐在一张桌子旁，在那里他带着沉思的凝视专注地盯着虚空看。一天傍晚，当我向我们的房东问起这个不起眼、孤独和迟到的用餐者是谁时，“什么！”他嚷道，“难道你是说你还不认识著名画家爱尔斯特(Elstir)？”

——普鲁斯特《在萌芽的森林里》

(Marcel Proust, *Within a Budding Grove*)

将人的知觉从内在性的模式中解放出来是马奈(Edouard Manet)作品的核心部分,这在他 1868 年的作品《阳台》中表现得很明显。(插图 2-1) 83  
尽管这张画稍早于本书所关注的时期,它还是揭示了发生于 19 世纪中期对观者地位的一些重要的重新安排。但是,它的意义还不止这些,如果这种谜一样的画能被看成是深刻地“现代的”,那么它是因它的表面性(superficiality)而成为现代的,在这里,“表面性”这个词与表面或浅薄无关,而与外在性(*externality*)有关。<sup>1</sup>这个阳台在古典主义的视觉体系之外,形象地重新安置了观察的主体,使相互依存的主观内在性和客观外在性同时崩溃。它的视觉体系已经不再是世界在反映、和谐或再现关系中为主体而存在的视觉体系。眼睛不再是一个带着透明和及物特征的窗户。相反,在这幅让人顿悟的画中,静静散发的接受预期是与一种新的、现代的直接可能性及梦想不可分割地联系在一起。百叶窗的敞开、从内室的阴影中向阳台的移动,揭示出一种能够直接理解世界的景象的清晰新鲜感。它宣称了一个地点的存在,从这里,一个正在变得现代的世界,由于其直接的、不受阻挠的自我呈现,可以为这三个观者重新创造出来。这三个人物身上带着一点点尴尬不安、一点点礼节性的试探,犹如一个人第一次接待一群被热情推荐但却不认识的客人。

当马拉美说“马奈刚刚觉醒的眼睛”时,他不是宣称视觉(及它所暗示的自我)的某种自然原初状态的纯洁,而是在吁请一只对历史的过往和它所有密码的重量已经失去记忆(虽然不一定是完全摆脱)的眼睛。<sup>2</sup>马奈打开的阳台揭开了一个世界,在其中人工的机巧已经压倒了对“自然”的记忆,而视觉与这个永久地现代化了的当下存在的微妙性与肌理完美地相适应。<sup>3</sup>但是这样一种直接性在马奈的作品中将只保持一种臆想性,如同对马拉美一样。当然,在一种地方的历史感上,阳台处于豪斯曼刚刚重建的巴黎的两张面孔——新公寓建筑的内室和建筑面向林荫大道世界的外脸——之间。(插图 2-2) 84  
当然,豪斯曼化(Haussmannization),作为一个将成为对城区空间破坏与现代化的持续

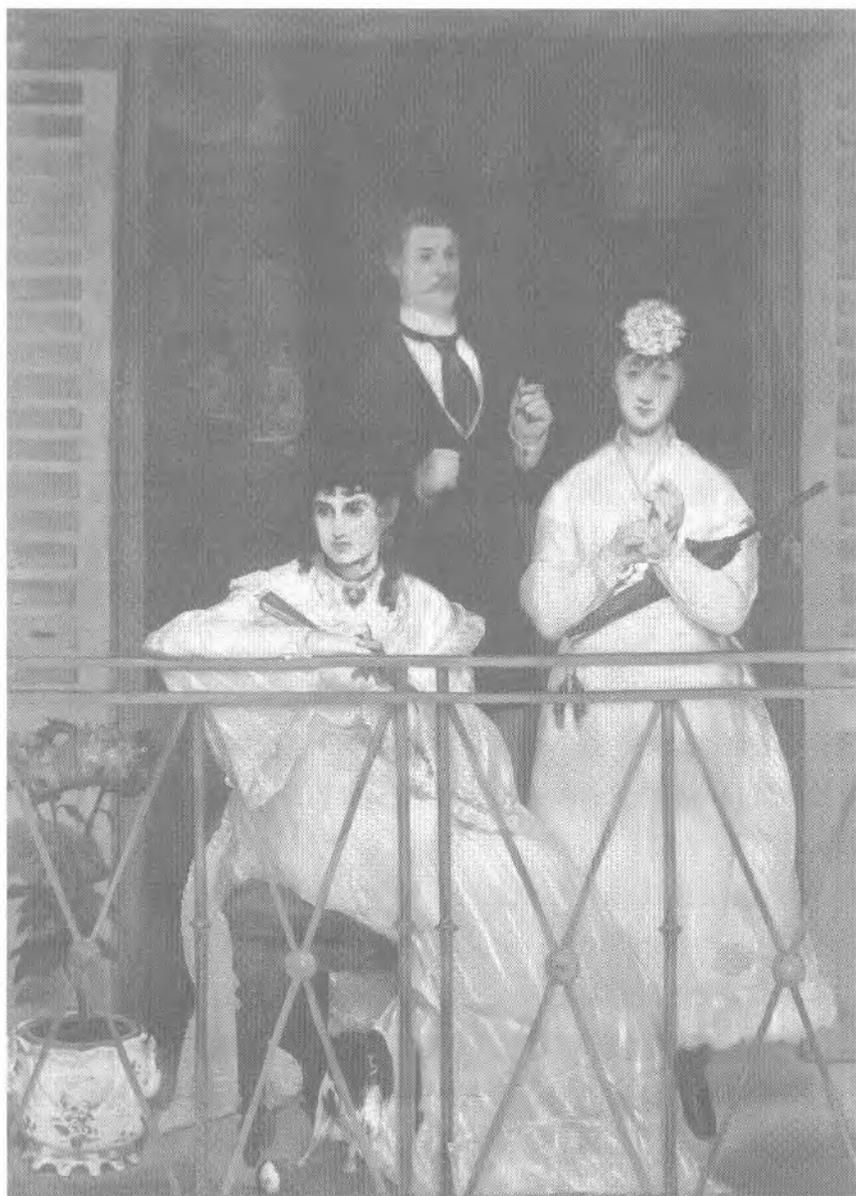


插图 2-1 爱德华·马奈：《阳台》，1868 年。

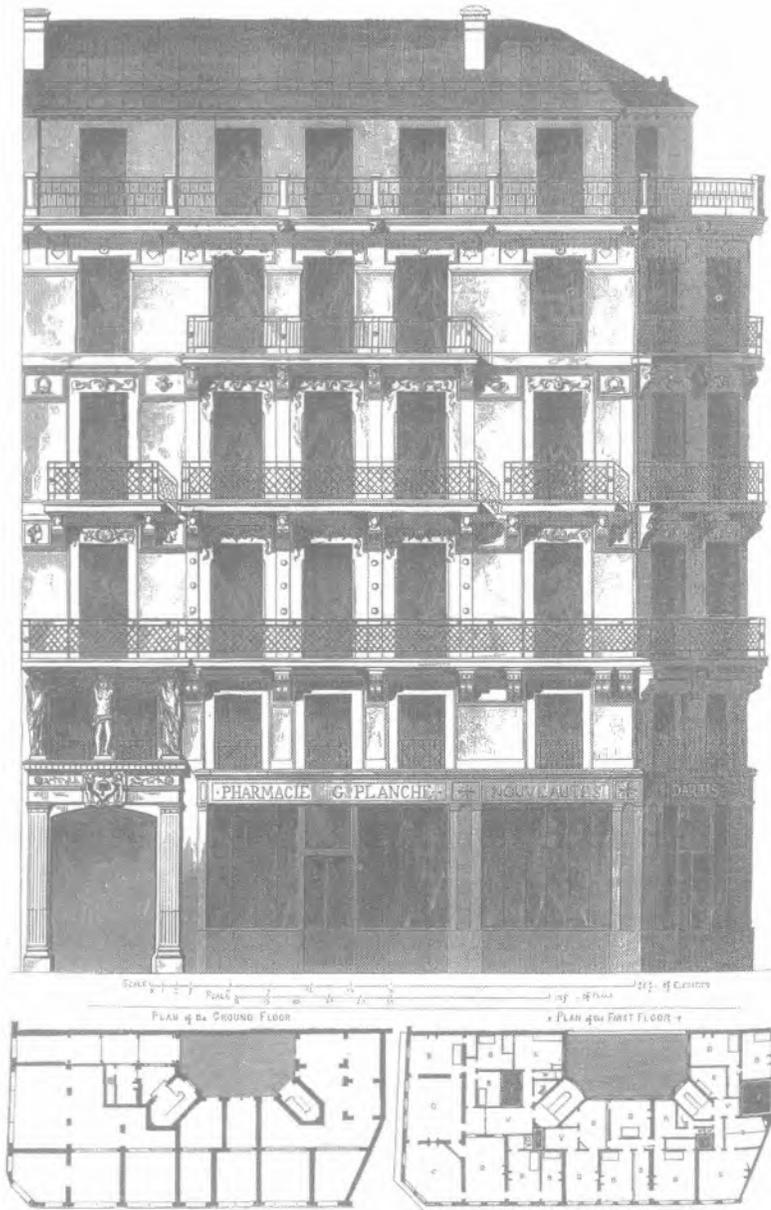


插图 2-2 第二帝国时期的公寓楼立面图和平面图,19 世纪 50 年代后期。

后果的早期例子,是我早先提到知觉适应性机制的一种关键构成部分。1860年左右,夏尔·波德莱尔(Charles Baudelaire)在作品中敏锐地理解到加速的时间性:“一座城市的模式改变了,啊,比人心的改变快得多。”<sup>4</sup>因此,这幅画具体体现在这些新的方面被创造出来的注意力:这种注意力在寻找直接性的存在时被缺失和取消所打断,这种缺失和取消是内在于资本主义理性化的过程中的,豪斯曼的城区更新将是这种合理化的一个不可避免的例子。

世界现在成为某种更加缥缈的东西,它的实在性不可挽回地受到质疑。与此同时,这张画夸张地显示了一个被集体性地感知的内在连贯一致的世界的消失。但对于马奈来说,这些损失根本不值得悲叹:如同在他的任何一幅多重人物画中一样,三个没有交流的凝视决定了一个尼采意义上的“透视的”(perspectival)世界。在这个精心安排的凝聚与分离的结构中,是三个新出现的安详脆弱的现代个体自治空间,而不是什么我们可以轻易贴上混乱或疏离标签的东西。一个人直觉到他在世界中的特性与其他任何人都不一样;而这与对自我的个人独特性和创造性的易变的纯粹意识不可分割。<sup>5</sup>这曾经是马奈不能坚持很久的肯定性描绘,是他某个时期的理解。15年后,《女神娱乐场的酒吧间》(*Bar at the Folies-Bergère*)中的扭曲与分裂,将构成一个感知主体社会和认知孤立状态的非常不同的模式。

86 《阳台》的一个显著特征是掩蔽画面下半部分,并在作品整体中具有结构重要性的金属栏杆的形状。但是栏杆的装饰性线性图样在这里具有特别的意味:在一个平行于画面的平面上,它们不仅表征了一个简洁的工业设计,而且模拟了经典的视觉体系的基本图式,可以在任何一本百科全书上,或者标准版本的笛卡尔(《方法导论》)中看到的普遍常见的图式。(插图2-3)在这种意义上,栏杆图案中间的圆圈将与笛卡尔的图解的单眼光学原理相对应,在这个图解中,三角形或圆锥形的光束从一只眼向外发射。但是它当然不是那样简单:如果你延伸这种解读,那个中心的圆会呈现出一个双面神一样的可逆性,一条光束相反的两侧向外

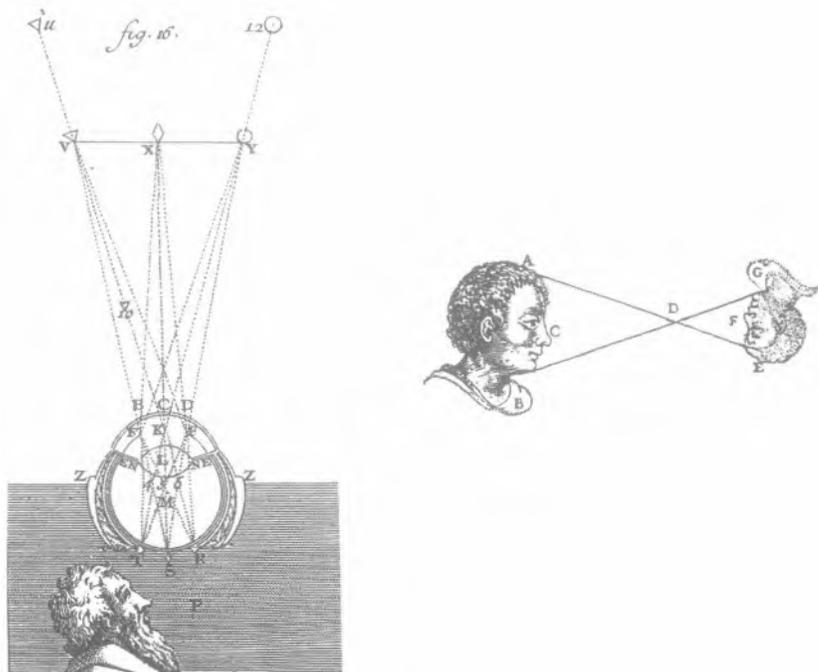


插图 2-3 笛卡尔《屈光学》(*La dioptrique*)18 世纪早期版本中的示意图。

延长,就像那些形象的心理上的矛盾情感,不确定地位于内在性与外在性之间。这种图案还暗示了两个双眼的(*binocular*)凝视在一个中心汇聚点相遇,在这个汇聚点,长方形的上部和下部的角显示出眼睛位置的轮廓。从眼睛的位置,一个倒立的圆锥形的视野在中心圆圈被溶解。这种解读将精确描绘出(可能还带着反讽的智慧),作为反射的(*reflexive*)视觉的理念,作为被描画为一个几何点的主体的属性的视觉理念的轮廓。这种视觉理念被画中主体间关系的模糊与解体所打断。<sup>6</sup>但同时,栏杆可以被解读为一个对三个人物所暗示的三个视觉领域的隔绝状态和非一致性的确认:比如,抽象地看,坐着的女人(艺术家贝尔特·莫里索[Berthe Morisot])的凝视目光,被栏杆的两根朝向左下角的平行对角线引申,隐约暗示了她凝视的方向。或者,如画中朝向右下方的平等对角线大致与中间的男性形象的视觉方向相对应。这样就可能把每个以圆为中心的栏杆的各单元看成是一个自我封闭的视觉性模块单位,同时把

平行的对角线看成是一个与其他自我反射的自主性模式相穿越、交叉的体系。然而,在提出了这些可能性之后,我将要说,这个线性体系的重要性最终在于它的不可理解性,它对视觉理性化的空间描述的徒劳、甚至荒谬性的暗示。因为,如果栏杆的几何体系作为一张视觉地图而存在,那它就只是其纠结的悖论、其逆反性、可交换性、从几何光学的连贯秩序中的可抽离性等等的一个证明罢了。用拉康的话说,“视觉的功能所呈现的分裂和双重性,没有一个不是作为迷宫向我们显现的”。<sup>7</sup>

88 马奈的画将我们从一个稳定的视觉循环带出,进入一种安排,在其中眼睛和世界中的对象都不能从固定的位置和身份方面被理解。这里的边界不只是在阳台和世界之间,而且是在一个寻求抓住并占据现代化了的存在的明显的直接性,与注意力分解成一个漫无边际的自我出神之间。<sup>8</sup>在这种意义上,人物后面空间的星云般的模糊状态就是他们心理上的难以捉摸的一部分,正如同它是他们面前外在性的不确定内容的一部分一样。这是对几十年以后西美尔(Simmel)称之为客观和主观文化的不可通约性的早期描绘,但在这里,那种分裂不是在震惊、过度刺激和冷漠的矜持这些方面呈现。不如说,《阳台》描绘了一个新的精神上的渗透性和机动灵活性,在这里注意力变成一张起伏不定的膜,一个被微妙地改变的向世界开合的图案。这幅画的内容放大了那种重复的、非线性的时间感:头顶的遮光物如同相机的真正快门或人的眼睛,扇子和伞,甚至盆栽的花朵,都暗示了一种开与合的生命节律。马奈在此重新想象现代性的社会弥散,把它想象成对这种冷漠的个体观者的自足性的暗中默许。或许,正是这种非决定性,这种漂浮在一个功能性的视觉操作与反时间的白日梦波动之间的不可测性,但又是可感的悬置时刻的脉动,导致乔治·巴塔耶对这幅画作出了过高评价:“那么,当我们开始理解它,我们就能嗅到在这幅画之后的深层秘密——生命本身的美丽和强度。”<sup>9</sup>

在19世纪70年代,马奈将《阳台》中所隐含的认识论和再现问题继续深化。在这十年中,他最重要的关切之一,是探索从视觉分裂极限的更深理解中发展出来的创造的可能性。按照一些批评家的说法,马奈在

19世纪70年代的作品中具有决定意义的形式上的成绩,是他试验性地把表形的、具象的东西与自主的形式的东西分开,而在他的高级画布上,这种分裂接近了一个“无形式”的崩溃点。<sup>10</sup>在1876年到1879年间,例如在《镜前》(*Before the Mirror*) (插图2-10)、《持调色板的自画像》(*Self-Portrait with Palette*) (插图2-4)、《乔治·摩尔的画像》(*Portrait of George Moore*),或者《阅读者》(*The Reader*) (插图2-5)中,他在可能的断裂点的边缘跳舞。他用一种逍遥与松散,一种大师的满不在乎,而且是一种高度自信的对于对象及其一致性的不在意(*inattention*)作画,我们在这样的形象里看到了巴塔耶所说的马奈的“超级冷漠”<sup>11</sup>。

然而,我已选择来看一张与马奈19世纪70年代晚期的作品非常不同的画作,1879年的《在花园温室里》。(插图2-6)这幅作品在当时被看作,后来也继续被看作是从他在1879年的沙龙更具“雄心的”风格的后退,它引发了主流批评家一些明显的反应。于勒-安托万·卡斯塔尼亚里(Jules-Antoine Castagnary)在报纸《世纪》(*Siècle*)上用一种嘲讽的



插图2-4 爱德华·马奈:《持调色板的自画像》,1877年。



插图2-5 爱德华·马奈:《阅读者》,1877年。



插图 2-6 爱德华·马奈：《在花园温室里》，1879 年。

惊讶语气写道：“但是，这是什么呢？比通常更精心地对脸和手加以描画：马奈正在向公众妥协吗？”<sup>12</sup>其他的评论提到马奈在完成此幅作品时所运用的相关的“细心”和“能力”。而最近关于马奈的大量学术研究对此画的注意则相对较少，因此，固定了那种把它看作是保守后退的看法。<sup>13</sup>它通常被归入马奈对时尚的当代生活的再现之一，是对现代生活（La vie moderne）的再现。从这幅画，很难预见 1881 年形式大胆创新的《女神娱乐场的酒吧间》；一些评论家已经指出，相比马奈同时期的其他作品，这幅画“有着更为保守的技巧”，以及“更有节制的轮廓线”。<sup>14</sup>但是，说此作品只是向更传统的自然主义风格的后退，或者，在 19 世纪 70 年代被沙龙数次拒绝后深受刺激，因此他修改了他的风格，以期得到批评界更多的接受等等，我认为并不能说明什么问题，因为它不能解释这幅画的奇特之处。迈克尔·弗雷德（Michael Fried）敏锐地把《在花园温室里》概括为“一幅几乎过分‘完整’的绘画”<sup>15</sup>。正是在这种过剩

91

(*excessive*)的意义上,在过度补偿的完美意义上,我把这幅画看作是一种充满焦虑的努力,想要重新巩固一个内在一致的视觉领域,在对这一视觉的拆解中马奈曾经是参与其中的主将。这是一项不可能完成的事业,它要整合诸多叙事,并为它们打下基础。而它们从本质上是反对统一和固定不动的,并且画中的元素在一个光学的层面上模仿,与它对一个假装和解的“人间天堂”(通过一个花房)的象征召唤正相匹配。

我将要在社会和制度空间方面检查这幅画,在这些空间里,注意力将越来越被宣称为一种保证;保证特定的知觉标准被宣称为一种可以把“现实世界”捏在一起,以对抗各种各样感觉和认知崩溃的综合的身心力量。除了马奈,本章考察 1880 年左右更大的现实主义问题(在克林格 [Klinger]、迈布里奇 [Muybridge] 和其他人的作品中),在这里现实主义<sup>92</sup>不再是一个模仿的问题,而是一个在知觉综合与知觉分裂之间的微弱关系的问题。如果马奈在这幅画中获得一种“真实效果”,那它是努力把某些东西撮合到一起,“包容”事物,或抵挡瓦解的经验的结果。这幅画是一种与马奈深刻地、本能地懂得的视觉注意力的含混性的复杂斗争的结果。同样重要的是,《在花园温室里》是一个根本性冲突的表达,这个冲突发生在现代性的知觉逻辑之中,在其中,两种强大的倾向同时在起作用。一个是要把视觉捏到一起,一种强迫性的对知觉的捏合,以保持一个功能性的真实世界的存在。另一种倾向,仅仅是隐含的或秘不示人,是一种心理和经济交换、等价和取代、变化和弥散的动力机制,它威胁着要离开马奈曾毫不费力地加以安排的表面上稳定的位置和界标。

这幅画中存在着许多这种撮合能量的标志,但最突出的是那个妇人被精心描绘的面孔。正如当代批评家所指出的,这张面孔在马奈的职业生涯中是一个明显的转变迹象,而且实际上是围绕着德勒兹和瓜塔里称之为“肖像”(“faciality”)问题的马奈的现代性具体特征的一部分。<sup>16</sup>在很大部分的马奈作品中,面孔,在它的不经意的无组织下,变成了一个外表,它不再揭示内在性或者自我反省,变成了一个图示效果的令人不安的地点,这可以在后来的 20 年中,在塞尚的晚期作品中(包括主题相近

的《温室花园里的塞尚太太》[*Madame Cézanne in the Conservatory*]找到踪迹。<sup>17</sup>在 19 和 20 世纪的现代性之中,“脸是能指表现的最卓越的实体……资本主义社会的肖像画总是作为服务于一个指意的公式而存在的;它是一条能指借以操控的途径,是组织一个特定的个体化了的主体化模式,以及没有任何内容机制的集体疯狂的模式”。<sup>18</sup>马奈当然很早就感觉到了这个领域的挥发性,并且理解到,要打扰它的一致性,也就是同时打断并重新定向一种规范性的注意力。但是在《在花园温室里》中,某种非常不同的东西在起作用,而且明显不只是对保守的批评家所说的“其混乱破碎的笔触”、“其模糊、不洁的平面”的一种加强。不如说,它是对于更加牢固的正常的“肖像”秩序的一种回归(*return*),这是一种看起来保持一个社会化了的身体的清晰等级的秩序。<sup>19</sup>对马奈来说,好像正是那张脸的相对的完整性,界定了(或者接近了)一个更大的服从于支配性现实的模式,一种他的很多作品所回避或拆解的服从。

支持这种相对内聚的“肖像”,且对于整幅画都非常核心的是女人穿胸衣、束带,戴手镯、手套、戒指的形象。马奈的画,像这个身体(以及那个男人的卷曲的、内向的形象),带着一系列的压缩和克制的强烈色彩。这些被束缚的身体的迹象与其他种类的征服和抑制相一致,<sup>20</sup>这些征服和抑制,对于建构一个被组织和占有的肉体性是必要的。花盆起了封闭和遏制的作用:它们是驯化的工具,至少部分地限制了包围人物的植物的生长。甚至长椅那被车床车出来的竖直的支柱,也是被紧紧抓住的妇女形象的微小回响,如同那木头,像某种可延展的物质,在中间被用一个夹子挤压。(这种特征也暗示,坐着的人物的机械的重复性。)因此,这个形象是一个内收的动作,把一个扩张的或漂浮的零件推回到一个固定图示的和社会的组织的伪装。然而,结果是一个断裂的、压缩的和空间耗散的领域,在此领域里,两个人物和长椅都被推向一起,占据着一个不可思议地拥挤的温室地面的区域。这条长椅自身看起来好像是一个几乎完全两维的形状,仅仅能够容下妇女的臀部。整个空间看起来在某些点上起皱和起波纹,特别是在那个画面左下角的两个花盆的不对称的推拉

中,带着它们的混乱的图形/图底关系。压迫、挤压的主题被马奈为这幅作品所起的名字所暗示,*Dans la serre*，“*serre*”这个词当然是“温室”，尽管它最初的意思只是“一个封闭的地方”，而且是动词 *server* 的一种形式<sup>94</sup>，这个词的意思是抓住、抓紧、紧握、拉紧。但是如于斯曼(J.-K. Huysmans)在他的1879年沙龙评论中所提示的，此画中有两个不可分的过程在起作用。为了描绘那个坐着的女人，于斯曼使用了那个不常用的短语“有点猥琐，有点梦呓”（“un peu engoncée et rêvante”）。<sup>21</sup>因此，他创造出这样一个观点，一个受到束缚、限制的状况（在她的穿着的限制中被表现出来），自由梦想的过程，而这正是这幅画作自身所揭示的东西：在一种固定的注意力综合的要求，与心理流动、知觉扩散的解体之间的互补关系。



大约就在这个时候——19世纪70年代晚期及80年代早期——诸多问题的一个不同寻常的重叠在视觉现代主义与知觉和认知的经验研究之间变得明显起来，特别是在法国和德国兴起的知觉和语言的病理学研究中。如果说特定领域的现代主义和经验科学在19世纪80年代左右都在探索刚刚被分解成各种抽象的知觉单元及相关的综合的可能性，那么，当代对于刚刚发明的神经紊乱的研究，无论是歇斯底里、丧志症、精神衰弱，还是神经衰弱，则全都描述了各种知识的整体性减弱和失败，及其崩溃成不相关的碎片。<sup>22</sup>语言混乱的发现聚积在失语症(*aphasia*)这一范畴之下，与此相伴，一套相关的视觉分裂被相似的术语失认症(*agnosia*)<sup>23</sup>所描述。失认症是最主要的一种符号障碍(*asymbolias*)或者所谓的符号功能的丧失。根本上，它描述了对客体的纯粹视觉意识，亦即对客体作出任何概念的或符号的辨认能力的丧失，一种认识失败，<sup>95</sup>一种视觉信息在其中以原始的陌生性被体验的状况。在库特·戈尔斯坦(Kurt Goldstein)20世纪20年代的相关临床医学著作中，失认症是一种状态，在其中，客体在一个知觉领域内不再被整合成实际的或有用的有立体感的对象，不再成为有目的的或有生气的对应物。<sup>24</sup>戈尔斯坦

的表兄,哲学家恩斯特·卡西尔(Ernst Cassirer),想要把失认症概括为“知觉表征功能”的一种紊乱。“知觉保持平面状态,至少表面上看似乎如此;它不再被决定或指向一个纵深的维度,一个客体。”<sup>25</sup>但这样被标签为病理的行为,也可以被看成是对以一种生产性的社会意义上有用的方式来关注世界的模式的抵制,以及对习惯的或传统的组织知觉信息的模式的拒绝。任何涉及对知觉进行阻碍或非符号化的经验或审美实践,现在都与标准的规范模式存在着成问题的关系。

如果对失语症的研究纠缠于对语言的现代重构,那么对于失认症及其他视觉障碍的研究则产生了一系列解释人类知觉的新模式。<sup>26</sup>在19世纪之前,感知者一般被认为是一个被动的、外物刺激的接受者,正是这些外在于客体的形成了反映这个外在于世界的知觉。在19世纪最后20年成形的却是这样一些知觉的观念,其中主体作为一个动态的心理有机体,通过一个分层的具有或高或低的理智中心的感觉和认识过程的复杂体系,积极地建构它周围的世界。自19世纪80年代起,并一直延续到整个90年代,各种整体的和整合性的神经运行模式被提出,特别是在约翰·休林斯·杰克逊(John Hughlings Jackson)和查尔斯·谢灵顿(Charles Sherrington)的著作中,它们挑战局部化的和联想心理学的模式。

96 法国心理学家皮埃尔·热奈(Pierre Janet)在19世纪80年代晚期提出他称之为“现实功能”的假说。他相信,这样一种功能在所有“正常的”理智活动中都是存在的,作为一个功能,综合几种观念或知觉,合成一个更大的复合体。他不断地查看那些看起来综合能力有损害的病人:破碎的感觉反应系统,这些他描述为一种适应现实能力的丧失。这种现实功能的丧失的一个重要症状是正常注意行为的崩溃或弱化,而且对于热奈而言,注意力意味着“心智综合的力量,主体形成一个新知觉、判断、拥有记忆和习惯的能力”。<sup>27</sup>他不断地从一些更大的系统缺陷方面来描绘这些障碍,以至于使弗洛伊德和约瑟夫·布罗伊尔(Josef Breuer)在19世纪90年代挑战他。综合能力的瓦解与失效,他们断言,不是由于缺

陷,而是由于在划分理智和知觉内容时“有效性的过剩”。<sup>28</sup>对弗洛伊德来说,这个问题不是注意力的故障,而是其功能的重新部署:注意力,他坚持认为,与压抑的动态活动是不可分割的。他和布罗伊尔还抱怨,由于热奈的资料来源于公共机构和医院的病人,这使他的研究受到影响,不像他们的研究资料是来源于在社会上更受尊重(而且在肉体上大概也更健康)的患者。

但是热奈的著作,不管由于在歇斯底里方面的“不正确”而受到了多大的责难,由于它对不同种类的知觉分裂的正式描述而特别有价值——不是他对各种神经症经常的过度划分,而是他对跨越如此多不同种类患者的普通症状的描述:认识和知觉的各种形式的分裂和瓦解,他称之为“解体”(désagrégation)的东西,获得知觉综合能力的各种异常,各种形式的感知反应的断裂或孤立。<sup>29</sup>一次又一次地,他记录了一系列的症状,这些症状涉及知觉和感觉的狂乱,在其中,自主的感觉和知觉由于它们的分裂和破碎的特征,获得了一种更高水平的强度。但是,尽管我特别提到热奈,他却只是许多研究者(明显包括弗洛伊德)中的一个,他们都发现知觉领域是个极其不稳定的领域,而且,最重要的是,证明了知觉意识的动态振荡和分裂的温和形式,乃是通常被认为是正常行为的一部分。<sup>30</sup>因此,我在任何意义上都不是在提倡对现代主义持一种“病理化”<sup>97</sup>的观念。不如说,我是在提示,从对知觉和认识(包括所谓的病理的表现)的经验研究中,出现了强有力的主体性的规范性(*normative*)模式。一个社会通过它所确认和发明的病态和病理的形式认识自身和自身的正常性。<sup>31</sup>

隐含在这样的认识和知觉的动力理论中的是这样一个观念,主体性是临时的一套动态的和易变的零件。更加明确的可能是这样一种意见:对于“真实世界”的有效综合在很大范围内等同于对社会环境的适应。因此,在对注意力进行的各种研究中,存在着一种一致的,但却从来没有完全成功的努力:想要区分两种形式的注意力。第一种是有意识的和主动的注意力,它通常以任务为导向,并且经常与更高、更进化的行为相关。



插图 2-7 爱德华·马奈:《在花园温室里》(局部)。

第二种是自动的和被动的注意力,对科学心理学来说它包括的领域有:习惯性活动、白日梦、幻想及其他的出神或轻度的梦游状态。到底在哪个点上这些状态会转变成社会的病理性状态,从来没有人清晰地作出过界定。只是在某些明显的社会行为障碍那里,这个点才变得显明。希波利特·伯恩海姆,在19世纪80年代早期直接谈到了这些问题:“如果他们的注意力是向自我集中的,而他们的思想专注于一个念头或形象,就足以产生一种被动的梦游病。说被动,只是在不能让它去改变那种状况的意义来说是被动的。而且这是如此真实,以至于很多梦游症患者在清醒的情况下也易受暗示的影响。”<sup>32</sup>

与这些问题相关,一个关键的问题是,人们如何来描述《在花园温室里》这个坐着的女人的状态的特征。(插图2-7)显然,我们会把她归入到马奈作品中许多其他的形象和面孔中。她只是经常被提起的马奈的“面无表情”,心理上空虚,或者疏离的另一个例子吗? T. J. 克拉克(T. J. Clark)运用西美尔的非人格化和厌世(*blasé*)的概念,提供了一个关于社会阶级与他称之为“时尚的脸”的关系的充分讨论。<sup>33</sup>而且,在考虑这个形象的时候,也很难不提到本雅明对现代性的论断:个人第一次全面地习惯于不回视别人的凝视。但是我相信这样的解读可以被具体化并推向深入。让-雅克·库尔第纳(Jean-Jacques Courtine)和克劳丁·阿罗什(Claudine Haroche)坚持认为,在19世纪,一种新的肖像画成形了。<sup>34</sup>在将近三个世纪里,人类的脸都是从修辞和语言(比如在夏尔·勒·布朗[Charles Le Brun] 1698年关于表情的论文里)的角度加以解释的,现在,脸在19世纪开始占据一个重要的位置,属于一个既是生理学意义上的有机体,又是一个私人化的、社会化的个人主体的人类。库尔第纳和阿罗什把查尔斯·达尔文(Charles Darwin)出版于1872年的《人和动物的情绪表达》(*The Expression of Emotions in Man and Animals*)看作是与勒·布朗的世界不再有交流的世界的产物。达尔文的著作是面孔所获得的分裂地位的一个标识物,同时也是一个有机体的解剖学和生理学的功能性的症状,而且在它的相关的高深莫测里,是在社会对标准个

体的建构中所暗示的自制或自控过程成功或失败的标志。<sup>35</sup>特别是,在这种新的精神病理学的领域,带着它对歇斯底里、压迫症、躁狂症,及焦虑症的分析,面部带着它所有内在的运动性,成为在肉体与社会之间令人不安的连续体的一个标志。

说到连续体,我想可能把这个女人,把她的脸和眼睛当作一个特殊的答案,看成是一个公开表征,当作一种冷漠的自制(可能是一种自制,或是对某种口头语言的回应,可能是对那个男人的回应,从而对自我作出重新调整),这种自制与某种完全日常的无意的和自动化的行为共存。用异常的轮廓清晰度画这张脸的马奈,允许我们问这些具体的问题。她是不是进入了沉思,或者茫然出神,或者某种临界于恍惚的被吸引(或被分心)的注意力状态?<sup>36</sup>就像弗洛伊德的安娜·O.(她1880年生病),她同时也符合一套学术上的社会预期,并且沉溺于她自己的白日梦的“私人剧场”中吗?<sup>37</sup>在梦游和催眠的状态中,感觉、知觉和无意识元素可能从一个固定的综合中放松自己,并变成漂浮的游离分子,自由地建立新的联系。这幅画中两个人物的特别的空关系与某些治疗的早期实践出奇地相像,这些治疗实践来自19世纪80年代早期的沙尔科、热奈及其他人在沙尔佩特里埃医院的工作。这种方法是站在一个所谓的歇斯底里的患者后面,在他们看起来全神贯注并忘记周围环境的时候对他们低声耳语,这样就可能真的与一个破碎的主体性的某个游离的元素交流。<sup>38</sup>这些病例中的分裂,与某种极端片面狭窄的注意力有关。

马奈的作品中很难再找到另外一个如此了无生气、像蜡像一样的人物。在某种意义上他给我们展示的是一个睁着眼睛却不在看的身体——也就是,这双眼睛没有捕捉、没有固定,或者没有以一种实用的方式利用它们周围的世界。它们是这样一双眼睛,指示一个瞬间的状态,在其中,一种规范的知觉被悬置了。<sup>39</sup>再一次,这与其说是一个视觉、凝视的问题,不如说是一个带着感觉多样性的更宽范围的知觉和肉体的契合问题(或者说,正如在这个例子里所表明的疏离问题)。如果可能在这里提出恍惚的问题,那它只是作为一种醒着的遗忘状态,对于短暂白日

梦的不懈追寻。研究者报告,到19世纪70年代晚期,表面上的不合理和日常的幻想状态可能变成一种自我催眠。比利时心理学家德尔波夫(Delboeuf)把幻想确认为一种这样的状态,在其中,一个潜在的知觉标准的危险的弱化可能发生,这样,幻觉的内容可能与“确定的知觉”变得不可区分。<sup>40</sup>威廉·詹姆斯,他自己也当过一段时间的画家,在他从1878年开始写作的《心理学原理》(*Principles of Psychology*)一书里,他描述了这样的状态如何与注意行为密不可分:

这种奇怪的抑制状态可以通过把目光固定于虚空中而在短时间内随意产生出来……可能自动完成的单调机械活动也易于产生它……双眼固定于虚空,世界的声音溶成一片混沌的整体,注意力变得分散,这样整个身体都被感觉到,仿佛是在一瞬间,而意识的前景中,如果有东西,充满了一种庄严的对于时间空虚流逝的敬畏感。……在我们思想的暗淡背景中,我们知道我们现在应该做什么:站起来,穿好衣服,应答跟我们说话的人……但我们不能进行。每时每刻我们都想打破这个魔咒,因为我们不知道它为什么继续。但是它确实还在继续,一阵接一阵,而我们随着它浮沉。<sup>41</sup>

詹姆斯在这里给我们所描述的,神经学家约翰·休林斯·杰克逊曾描述为“暂时的客体意识的放松,或者说得更简单一些,我们暗昧于我们的环境”,一种“暂时的正常的分裂”状态,与克杰逊所说的“幻想”<sup>42</sup>意思差不多。对他来说,分裂意味着最高级的和最复杂的神经系统的运行与启动102  
较低的功能之间不能成为一体。尽管杰克逊式的分裂是退回到一种简单的更基本的行为模式,然而它却是一种安排的失败,这种安排把主观世界弄到一起镶嵌到一个统一的环境中,它作为一个防波堤,抵抗分裂。在这种意义上,《在花园温室里》是一个片面的和最终无效的捆绑系统。如果在这个形象里,马奈犹豫地在“现实原则”这个意义上运作,那么它是这样一种“现实”,它的可辨性只有通过它与解体的创造性过程的互补关系才有可能。加斯頓·巴什拉(Gaston Bachelard)提

供了一种理解马奈在这里的情感矛盾的方法。“我们的现实功能要求我们适应现实,我们把自身作为现实,我们制造作品,它是现实。但幻想难道不是在把我们从现实功能中解放出来吗?……幻想见证了正常、有用的现实功能,现实功能使人类心理保持在所有敌对的和外在的非我的兽性的边缘。”<sup>43</sup>

马奈的画揭示了一种更普遍的分裂经验,即使当他保持表面上的统一的外表。想想他是如何画那个男人的眼的(或者更准确地说,只是暗示了它们)。这个男子形象与他作品中其他的男子形象非常不同,比如他同一年创作的(虽然1880年沙龙中才展出)《在拉图依老爹家》(*Chez le Père Lathuille*) (插图2-8)中那个睁大热情的眼睛、露出探求一切的目光的男子形象。人们经常把这幅画与《在花园温室里》联系在一起。在前者中,这对夫妻是由男人的几乎过分关注的目光和左手环抱着妇人的补充姿势构成的。女人并未以任何方式回敬或发出一种回应的目光。《在花园温室里》提供了一个非常不同的关系。那个男人在倚住长椅的同时又保持自己的矜持,他的双眼在似乎投向女人的同时又是游移的,这里面有一种根本矛盾的情感。就绘画的叙事内容方面,马奈提供了一个西美尔后来所说的现代调情的公式般的例子,在这种公式里,“在一个不可分的动作里,拒绝和自我的撤退与把注意力转向自我的现象融合在了一起”。<sup>44</sup>

103 但更为重要的是,马奈暗示了一种深刻含混的专注与分心状态:因为很明显,那个男人的视觉形象的准确性要比在那个女人的形象身上破碎得更为彻底。(考虑到这个形象与许多保存下来的马奈的画像的相似性,在这里自画像的某些效果的可能性不应被忽视。)<sup>45</sup> 这幅画完全颠覆了《在拉图依老爹家》的例子,这里不存在对于视觉把握的首肯,目光无力。在一个带有暗示“畸形”的步骤中,马奈用一种不对称、游离的关系来表现那双眼睛。一只眼,他的右眼,看起来是睁开的,目光越过或者可能稍稍俯视着位置低于他的那个女人。另外一只眼我们只能看到下眼睑和睫毛。这种故意的紊乱和含混——不仅是瞥视方向,而且甚至是其



插图 2-8 爱德华·马奈:《在拉图依老爹家》,1879 年。

效验——是这幅画的显著特征之一。<sup>46</sup>他也许在看女人的伞、她戴手套<sup>104</sup>的手以及这只手中拿着的脱下的手套、她裙子上的衣褶,甚至可能是在看她手指上戴的戒指。但不管这个实际上长着两只斗鸡眼的人在看什么(如果他真的看到了任何东西的话),它作为一个分裂的领域,有两条相互分离的光学轴。<sup>47</sup>也许那双眼睛指示了当注意力进入热奈所描述的“理智的蒙蔽状态”的时刻,或者如布罗伊尔所坚持认为的,空虚时刻。在这种空虚中,人们对当下环境的意识变得暗淡。同样可能的是,这是一个被多种力比多或拜物教固着(fixation),被它们不稳定而又漂移的效价(valences)深刻搅乱甚至瘫痪的凝视。这里的这个专注的主体是保罗·利科(Paul Ricoeur)称之为“对符号世界的开放状态”的一部分。在这种状态中,“我们不停处于色情与符号的连接点上。符号的力量来自这样一个事实,双重意义正是欲望的诡计得以表达的模式”。<sup>48</sup>在此意义

上,诸多“符号”,像那手套、伞、长而尖的植物,在所有它们的超负荷的符号学上的陈词滥调中,代表无可挽回的弥散的注意力,它被花房里压缩的、可逆的世界的凝视不断扭曲、偏移。<sup>49</sup>

如果说,《阳台》中的栏杆,为那幅画中某些视觉上的含混和不稳定性提供了轮廓,那么《在花园温室里》的长椅后背的那些平行的垂直短柱,可能为这幅画提供了一个相关的图表。平等的、不汇聚到一点或一面,象征了两只眼的分离,它们是对在整个画中所暗示的非汇聚和分裂知觉的本质表达:作为平行线,它们界定了一个非汇聚(*nonconvergence*)原则,其中,视觉的双眼性未在一个具体的平面或点上被整合或综合起来。<sup>50</sup>它将是一个视觉景象的图表,这一视觉景象已经丧失或放弃了自动有效地形成视觉汇聚的能力,如果没有这种汇聚,正常的注意力将是不可能的。相反,平行的光学轴的观念,尽管它呈现明显的刚性状态,则暗示了一种分裂,一种双目的漂移,超越了任何让它们去生产一个连贯一致的聚焦清晰的世界的命令。那种未和解的双目游离的观念不可避免地吧差异、非同一性置于知觉之中。

但这不只是那个男人的眼睛实际上如何被再现的问题。天衣无缝的双目视力综合的瓦解是非常明显的,即使从作为观赏者的角度来看也是如此。比如,长椅座位的右边看起来好像是从一个站立的位置自上而下被观察。然而,座位的左边,就在那个女人的臀部右侧下面,我们看见的那个小平面,却好像是从一个更正面的位置,好像是从一个坐在她对面的人的位置所看到的。沿着画布下沿的椅子座位顶部的垂直立面的水平线与左边相关的线令人不安地不连贯,就好像这一个东西是在两只互相冲突的眼里所看到的一样。男人大腿的圆柱体和右下方相似颜色的两个花盆的类似圆柱体的靠近,还导致了一种古怪的移置感。这就好像一个折射的把戏,光学分解的失败已经把那个男人的小腿安然无恙地切割下来了。同时,那两个在左下方的花盆的不确定的相互位置,标志着双眼建构的一致的纵深关系的失败。

因此,在一件描绘两个明显处于专注状态的人物的作品中,我们却

遇见了两种不同的分心状态,围绕着这两种分心状态,这幅画的稳定性和统一性开始变得破损。那种对规范的注意状态的超越或其自身的崩溃,无论是作为自我催眠,还是作为其他温和的类似于恍惚的状态,为新的易变和暂时的综合提供了条件,而我们在这幅画中看到一整套联想的链条,这种联想链条是力比多体系的一部分,超越了作品具有约束力的逻辑。<sup>51</sup>人们在这里可以注意到比喻性的移置与滑动,在雪茄、手指、手指上的戒指、合着的伞、托着的手腕和图形猜谜一样的由粉红色的花朵组成的链条,变成耳朵、眼睛、嘴唇,然后又变成花朵。而且那个男人的手指尖奇怪地收缩成一个点,就像他身后的巨大的长而尖的绿叶,而在男人右侧的压倒性的植物叶子与女人裙子的衣褶之间还存在着一个相似性的把戏。衣褶的层叠及没有打开的伞界定了区隔和不可接近性的东西,而那些植物却几乎以其过分压倒性的色情倾向呈现了开放、可接近性,但是外在于这两人的视力范围。我们可以重新援引朱莉亚·克里斯蒂娃(Julia Kristeva)的话:“在这里我们发现转喻和隐喻的原则与隐藏在它们之下的内驱力体系不可侵害……我们必然也要给这些过程加上那些关系(最终可被描绘为拓扑空间的),这些关系把破碎的身体区域互相连接到一起,并且还连到‘外部的’‘客体’和‘主体’。”<sup>52</sup>这些就是注意力作为一种选择性的,或者有些人可能会说是压抑性的功能,从它自身漂移出去的某些方式,它压碎并分散作品的内聚力。同时,意识到更大的道路的存在是重要的,在这条道路中,天衣无缝地将规范的注意力调整成一种被驱散的分心状态,实际上正是那个将注意力重新聚集、捆成无意识的重复法则的条件。

作品另外一个粘合性能量的明显标志是两枚(结婚的?)戒指,在画面的正中心互相紧挨着。(插图2-9)马奈对于画面的这个重要区域的暧昧态度部分地被妇女左手的解剖学上的反常形式暴露了出来。它看起来只有一个大拇指和另外三个指头,这样就把她的双手的真正位置(及意义)变成了一个问题。马奈是在试图展示一对已婚的夫妇(而实际上,他的这幅作品的模特儿吉耶梅先生和太太,都是已婚的),还是已经



插图 2-9 马奈:《在花园温室里》局部。

与他人结婚的男女之间的一次非法约会?自从画作首次被展示以来,就一直存在着这两种互相冲突的观点。我坚持认为,这种不确定性是这幅作品的关键部分。它揭示了马奈与他的主题之间分裂的关系:这同时既是一个夫妇生活的意象,又是一个通奸行为的意象。<sup>53</sup>那两个婚戒及其所暗示的婚姻,组成那个女人的一个领域,它是这种强迫性的约束的一部分。<sup>54</sup>德语词 *Bindung* 原本的意思就是给一桶液体加箍,也就是说,限制流动,就像作为这种强制性的约束的一部分,被加箍并紧紧罩在胸衣中的女人的躯体一样。<sup>55</sup>但是很奇怪,而且可能只有边缘的意义,对弗洛伊德的《约束》(*Bindung*)的法文译本却是《联系》(*liaison*)<sup>①</sup>。<sup>56</sup>如果“*liaison*”是从精神上把事物汇聚到一起,那么通奸的联系在这幅画里也暗中损害了这种联系。<sup>57</sup>在现代化的语境中,通奸不再是一种犯罪,而只是托尼·坦纳(Tony Tanner)所说的“行为上的玩世不恭”,只是一种交

①含有私通的意思。——译者注

换、流通和均等的支配性体系的另一种效果。对这一效果，马奈只能间接地控制。<sup>58</sup>这个男人的知觉特征，与一个更大的主体的混乱和区别相对应，西美尔不但把它描述为“男性的”客观文化元素，而且把它描述为不贞的先决条件：“那种能力，把自己分解成几个截然不同的本质倾向的能力，将边缘从中心分离的能力，以及使兴趣和活动独立于它们整体的相互联系的能力。”<sup>59</sup>但马奈对这些特征的感受，超越了规范的社会功能的界限，也超越了一个老套的不贞行为。

在这里，正如在他的许多画作中一样，马奈正在试图处理女性气质的暧昧地位。对夫妇生活的文化侵蚀只是更大的前现代男女地位的瓦解的一部分。克里斯廷·比西-格鲁克斯曼(Christine Buciu-Glucksmann)曾描述：“把妇女狂暴地嵌入商品生产的过程摧毁了传统的差异，不管是物质的(差异的位置)还是符号的。由于劳动和社会假定了一种群体的性格，女性自身变成了‘大众商品’，而且丧失她们‘自然的’品质(女性本质，由生命的再生产所界定的)和她们的诗性光环……这种社会的动力因此使得对女性气质区别于男性气质的符号特征的重新界定，变得具有本质的重要性。”<sup>60</sup>一方面，可以把这幅作品看作是马奈的一个努力，想要把男人和女人固定到稳定和清晰的位置当中去，并且隐喻性地通过时尚、身体和植物的生活把现代的女性气质“自然化”。但是，在另一方面，马奈是在将这幅作品放在一个世界里，在其中，那些差异和位置被可交换性的逻辑瓦解了。温室自身的不确定的形式，在它的文化和自然的解体中，在它的内与外、公与私的崩溃中，与画中其他的疯狂与搅动相互对应。<sup>61</sup>

就在几年前，人们可以看到马奈在一套不同的，与界定《在花园温室里》<sup>109</sup>的约束体系背道而驰的视觉可能性中工作。他的《镜前》(*Before the Mirror*) (插图 2-10) 揭示了一个高度“解体的”视觉领域，在其中，注意力已从任何想要把它的客体聚在一起的要求中转移。那个人物，无论是在做穿衣服或脱衣服的动作，都是在一个无所限制的状况下进行的，与此对应的是，胸衣解开状态与相应的视觉注意力从任何约束性的强迫



插图 2-10 爱德华·马奈:《镜前》,1876年。

性注意点中解脱出来密切相关。<sup>62</sup>无论是那个女人对镜中的自己的凝视,还是观赏者对于这一场景的有名无实的窥阴癖式的窥视,都被分散和驱逐至任何准确的坐标体系之外。与这种对镜子的所有经典处理(一种同一性、反射和模仿性相似的光学)的解体相伴随,甚至被认为是社会效应的规范的注意力的可能性在此也被废弃了,正如在《在花园温室里》<sup>110</sup>的二元、夫妇结构里所清楚表现的那样。<sup>63</sup>用克里斯蒂娃分析 19 世纪晚期法国诗歌的话来说,我们可以用一种普遍的方式,把《镜前》定位为一个从逼真性、空间性、时间性和形象表达的符号秩序中挣脱的指意系统。这是一个转而指向本能的、易变的、不定型的事件的体系,是折断指意,且通向“一个脱离客体并转回来朝向自我淫荡的身体的享乐”的体系。<sup>64</sup>在《镜前》中,一种多重的感官注意力参与活动,解开了主体对一个客体

世界的掌握,它还溢出了所有种类的界线、边界和固定位置之外。节奏的强度和无所指的颜色被激活,可能比在马奈的任何其他画作中都更加生气勃勃。

回到《在花园温室里》就像是在见证存在于《镜前》之核心中的流变与振动突然变得僵化了。<sup>65</sup>这幅作品的死气沉沉的压抑性有一部分来自画面中心的两只手,两只几乎要碰着却没有碰着的手:这是一个被期望但却未实现的关键性事件。压低了那个形象的惯性是对手势的可能性的根本性撤回的一个后果,按乔治·阿甘本(Giorgio Agamben)的说法,这是个性与性格的一种具有现代特色的失败的一部分。<sup>66</sup>这些手描绘了一种状态,不仅是拘束的状态,而且是一个更大的无能为力状态,一种麻木的悬置状态。它们是这样的手,在其茫然的放松状态中,描绘了对能力(斯宾诺莎勾勒为一种能被感动的能力)的放弃,对实际存在的扩展的放弃。它们表明一种已经变得麻木,甚至已经瘫痪了的触觉。带着不经意的施虐的暗示,那个男人的雪茄与那个女人的手的接近则传达了产生触觉反应所必需的知觉的可能强度。这两只手是不同知觉系统之间更大的漂移和断裂的一部分,是不同感官——比如说,在视觉和嗅觉之间的——相互意识的一种弱化。<sup>67</sup>即使这个男子的眼睛几乎不可辨识,而他的嘴在胡子的奇怪的凹度中几乎看不见,但他突出的鼻子表明嗅觉在此可能是意义重大的。排除对嗅觉注意力的视觉暗示,那种弗洛伊德在他给弗利斯(Fliess)的信中强调的嗅觉(花香是花朵的性的新陈代谢的分解的产物),将是困难的。<sup>68</sup>

感官反应各层次之间的不连续和受损的迹象在画面中心最集中地体现出来:在女子的那只戴手套的、或者说被麻痹的手与另一只赤裸的、易受攻击的、准备接受或者发起爱抚的手之间,我们有一种断裂感。应该说,这里的两只手,既是非肉体性的同时又是过分肉欲的。它们从袖子和袖口伸出来,就像是想要避免接触、令人难为情、尴尬的身体器官和附属物,但却又强势地断言自己作为肉体的地位。没有哪一幅复制品能够传达马奈把这两只手色彩斑驳的表面(它们与那个女子光滑、无瑕的

脸形成鲜明的对比)补缀到一起时所使用的原始、颜色融合在一起、蓄意令人不快的方式。这两只手变成了对马奈曾努力压抑并封闭在这些表面上自我克制的人物之中的所有精神涣散和不安的一个迂回揭露。由于那女子有一种布龙吉诺(Bronzino)肖像画的明亮的泰然自若的神情,把她的手令人吃惊的弯曲,无精打采的粘连,解读为对身体的矫饰风格的一种重塑,似乎是很合理的。但这里任何想要把身体限制在装饰性

112 层面的努力总是与另外一层符号重叠:那女子手腕的扭曲,与她的前臂成直角,在解剖学上非常极端,如同许多歇斯底里的挛缩一样。<sup>69</sup>她的手指以一种既紧张又放松的状态不真实地弯曲着。这里作为一种互换和自我表达的姿态的无效性,发生在这样一个历史时刻:病理的损伤和缺陷的标记,与身体凝结成一个披盔带甲的唯美外表相互匹配。为了对马奈的绘画进行更加具体的定位,可以把它与一个相关的形象进行对比,这个形象对于马奈应该是熟悉的,那就是卢浮宫的那幅卡拉瓦乔

(Caravaggio)的绘画《算命者》(*The Fortune Teller*)(插图 2-11)。我说“相关的”是为了说明,《在花园温室里》绝大多数重要的关系(眼睛、手、身体、手套、戒指的动态),在这幅画中都存在,但是却被反转了:在卡拉瓦乔那里,有强烈的目光接触、触觉接触,这是一个相互的情感投入系统,在相遇的交流本质中被注入社会的、性欲的和经济差异的互相作用。

113 或许最触目的相似点是,那个一手赤裸,一手戴手套并拿着另外一只手套的,充满期待的年轻骑士。然而,在《算命者》中,那个热情洋溢的年轻人把他光着的那只手伸给他的女性对话者,对她而言,这只手变成了一个欲望和缺失的命运已被决定性地镌刻其上的领域。<sup>70</sup>马奈作品的反转效果存在于它对两个其命运的可能性不再具有历史性意义的主体的形象的表现上。

如果可能在《在花园温室里》中看到手势的活动性,或者甚至是手势的模仿的话,我们可以从那个男子的左手开始。它看起来被塑造成为(虽然有些迟疑)一个指示性的手指,好像这样一个指示性的动作的可能性已经从它曾经在几个世纪的西方绘画的千万次构图中萎缩了。但是,



插图 2-11 卡拉瓦乔:《算命者》,约 1594 年。

如果那只手能够从这个历史的重负中分离出来,我们就能够把它理解为这幅画作在更大范围中知觉弥散的一个构成性元素。那个表明注意力焦点的指示性手指,从他已然矛盾的瞥视中脱离(而且与那把伞引导我们目光的方向相反)是另一个确证:对直接的知觉的不可能性的确证,对曾经是对对象的直接占有的注意力的确证,是对一个消逝的神学计划的确证,在这个计划中,指示性的手指曾经一度作为一个表示超越的层面而起作用。那个男子的手(在较小程度上还有那个女子的伞)是一个偏转体系的关键部分,视觉在其中被捆绑于一个相关域,而在这个相关域中,每个固定的点都是对另一个固定点的延缓和接替。<sup>71</sup>(插图 2-12)

十年前,查尔斯·S·皮尔斯(Charles S. Peirce)已经开始系统地阐述直接的直觉是不可能的,而且仅仅凭借自身就可以使现实得到理解的解释性过程也是不可能的。皮尔斯反笛卡尔主义中的关键要素之一是,<sup>114</sup>他坚持认为认识和知觉只能够通过思想间接地发生,而思想都是符号。



插图 2 12 尼古拉·普桑:《阿卡迪亚的牧羊人》(*The Arcadian Shepherds*), 1636 年。

在马奈绘画的中心,那个男子的左手让人想起皮尔斯不断用来描述一个标记性符号的例子。“我们现在发现,除了通常的情况,两种其他种类的符号在所有的推理中也都是完全不可或缺的。其中一种是标记(*index*),它就像一个正在指点着的手指,能够在注意力之上施加一种实实在在的生理力量,就如同催眠者的力量,能够把它指向一个特别的感官对象。”<sup>72</sup>在马奈《在花园温室里》的语境中,由于它对专注或恍惚状态的暗示,皮尔斯将标记与催眠联系在一起的说法就显得别有意味。皮尔斯坚持认为,标记性的符号对于神经系统起作用,“通过盲目的冲动,它们把注意力指向它们的对象,门上的轻敲就是一个标记。任何使注意力集中的东西都是一个标记。任何把我们吓一跳的东西,就其标志出两部分经验的汇合来说都是一个标记”。<sup>73</sup>皮尔斯在这里所用的“盲目的冲动”一词,是对专注意识的非目光运作的一个生动暗示;也就是说,它能使某种在知觉上缺席的东西在概念上存在。那个男子形象可能正在指向那个女子的奇怪的失真的左手吗?或者是他在说“脱掉那手套”(阿尔

弗雷德·比奈、理查德·冯·克拉夫特-埃宾以及其他人在19世纪80年代都提到过,特别是在男性主体中,恋手拜物教和手套拜物教的流行)?<sup>74</sup>在任何情况下,情景中凝固的人物,或者我们可能称之为其强有力的固着(或强迫性注意)和压抑的系统,与另外一种出轨(*errance*)的逻辑共存,与感性身体的漫游共存,这个身体总想寻求从所有种类的约束性安排中找到出路。



画中的层叠之一在那个女子的裙子的褶边上呈现出具体的形式,这个层叠通往一种全新的分心/娱乐的经济组织。马奈晚期的很多作品都与此相关。他在这里给我们显示了1878年下半年的时尚。(插图2-13)人们能够注意到它的双层裙子、紧身的盖住臀部的上衣或者像胸甲一样的紧身胸衣、衣服前面中间的扣子和黑色织物束带。这衣服不是特别时尚,但确实就是一件时髦的、有教养的中产阶级的日装,可能因为相对朴素而有点不太正常。有意思的是作为这种整体之一部分而被纳入其中的腰带;马奈表现了这样一个形象,她受到的束缚比当时传统所要求的对人们的束缚更厉害。特别是在刚开始出现时尚的商品世界里,注意力的短暂性开始作为现代化的一个生产性部件而起作用,而这里展示的作为商品支架的身体,是在一个永久被安置的吸引与分心体系里对于视觉形象的一种瞬时固定。时尚起到一种作用,把注意力绑到时尚自身的准统一体中,但同时时尚这种内在的暂时性或过渡的形式,又解构了这种努力。 117

马奈这幅1879年的画,处在时尚商品的视觉地位转折点的前两年。两年以后,即1881年,弗里德里克·艾夫斯(Frederic Ives)为他半色网目印刷工艺申请了专利,这种工艺使照片可以按照同一底版大规模复制。这将大规模建立作为形象的商品的一个新领域,与此相伴随的是注意力的新节奏,它将越来越成为一种新的处理方式,视觉消费的处理方式。在这幅画里,马奈优雅地揭示了沃尔特·本雅明在他的“拱廊街计划”中如此坦率地加以阐明的东西:它不仅是本雅明所称的“对商品的加



ROBE EN CACHEMIRE (DEVANT).

ROBE EN MOUSSELINE DE LAINE.

Modèles de chez M<sup>me</sup> Fladry, rue Richer, 43.

插图 2-13 《时尚杂志》插图,1878 年 11 月。



插图 2-14 爱德华·马奈:《春》(Spring),1881年。

冕膜拜”的形象,此画还展示了本雅明的评论,时尚的本质“在于它与有机物的冲突。它把活生生的身体与无机世界联系在一起。作为对生命的反对,时尚断言了尸体的权利和无机物的性吸引力”。<sup>75</sup>这样,尽管马奈在这里也有作为花中之花的打扮过的女子的形象,也有作为新事物闪亮登场的时尚,但商品仍是此画更大的令人窒息的组织的一部分。<sup>76</sup>(插图 2-14)在这里展示的了无生气的女子,带着一个不再反映世界或投射内心的凝视,正好成为新的消费者/观赏者发呆的目光的适当客体。<sup>77</sup>但是,正如乔治·西美尔所评论的,在 19 世纪晚期的现代性中,时尚也是人们“更加彻底地通过使外观完全受一般大众的奴役这一代价来寻求拯救他们的内心自由”的形式之一。<sup>78</sup>在这种意义上,时尚将是一个 118

保护性的能指之盾,一个反射性的盔甲,被仔细地安排来掩盖社会的和

心灵的柔软之处。时尚的这种双面性，在画中对应于一个分裂：在对于公共的外在性的社会规范性的注意力，与主体性的退缩之间的一个分裂。<sup>119</sup>它还对应于漫不经心和幻想如何成为自由与反抗的权宜之计。<sup>79</sup>

1874年，诗人马拉美自己撰写并出版了几期时尚杂志《最新时尚》（*La Dernière Mode*）。<sup>80</sup>（插图2-15）这个项目与消费文化世界的出现完全合拍，因为它与十几种其他的时尚期刊不能区分，仅仅在法国发行的期刊就有这么多。与此同时，《最新时尚》也许是最早自发地对消费品这种新的对象世界所进行的探索，它揭示了时尚物品既令人可笑又具有解放性的效果，而这两种效果是不能分开的。<sup>81</sup>尽管诗人最突出的话题是讨论女性的衣服和珠宝，但每期出版物还描绘出了很多其他的物品，包括戏院、歌剧、舞蹈、音乐、展览会和各种景观、食物、礼节、内部装修，及度假旅行。杂志里的各页，把社会经验和对象变成了万花筒般的碎片，对于所有这些吸引人之处，马拉美的世界与新事物的不断闪现互相一致，这些新事物的一种不断被另一种代替，在这样的一种不断变换的世界里，如果你对任何一个对象停留的时间太长的话，它将是一种毁灭性的固定；在它们那里，注意力总是从一个对象走向另一个对象，这使得任何一个被充分认识的存在的可能性都受到了破坏。<sup>82</sup>《最新时尚》的文本是一个流动的系统，在其中，任何一个单一物品的亮度在邻近物品众多、破碎的表面的无穷反射下都消失了。在这样一个正在出现的时尚物品的世界里，一个围绕它们的消费而被建构起来的生活世界里，马拉美展现了一个不可能抓住的存在，一个与他自己对自明性的庄严否认相一致的无实体的世界。与此同时，《最新时尚》，无论是在它有名无实概念里，还是在它文本的内在运动中，也充当了一个同谋。它把时尚当作一种季节性的、周期性的组织经验的手段而予以自然化，在其中，早和晚获得了新的意义。<sup>83</sup>在《最新时尚》第一期的时尚单元里，马拉美写道：“现在谈夏天的风格太晚而谈冬天的风格（或者甚至是秋天的风格）又太早。”<sup>84</sup>被列举的物质对象和经验的丰裕最后却无法扣除其中所包含的空虚和焦虑。在这样一个世界里，没有办法避免太早或太晚，而落伍简



PARIS  
 Un an ..... 342  
 Six mois ..... 18

DIRECTEUR  
**MARASQUIN**  
 3, Rue de Valenciennes, 3

FRANCE  
 Un an ..... 90 c.  
 Six mois ..... 48

PARAIT

LE 1<sup>er</sup> ET LE 5<sup>e</sup> DIMANCHE DU MOIS

PRECIU AN UNANIMUS

DES GRANDES FAVEURES, DE TYPIERS-ÉDITEURS, DE MAITRES GENS  
 DE JARDIERS, D'ARTISTES DE BIENLÔTS ET DU SPORT

NOUVELLES & VERS

DE THÉODORE DE BANVILLE, LÉON CLADEL, FRANÇOIS COPPÉE, ALPHONSE DAUDET,  
 LÉON DIENY, ÉMILE D'HERVILLE, ALBERT MÉNAT, STÉPHANE MALLARMÉ,  
 CASTILLE MENDÈS, ROLY PRODHOMME, TÉLÉMAQUE, MARIETTE WILLIERS DE L'ISLE ADAM,  
 ÉMILE ZOLA, ETC.

MUSIQUE

PAR LES PRINCIPAUX COMPOSITEURS



TOILETTES DE PROMENADE

插图 2-15 《最新时尚》杂志封面, 1874 年。

直就等于死亡。

122 马拉美到消费文化世界的旅行，大大领先于《最新时尚》，从某种程度上来说也将《最新时尚》抛到了身后。1871到1872年夏天，当他在英国的时候，他写了一系列短小、匿名的文章来报道在英国举办的四届世界博览会(1871—1874)当中的前两届。<sup>85</sup>世界性集市那种直接、令人目眩的经验，特别是皇家阿尔伯特馆内的展览，给他展示了一个统一的空间，艺术领域与工业领域之间的界限已经在其中崩溃了。(插图2-16)马拉美确实将那些展出的大量产品，在历史性的“颓废”问题中加以概括，但他并没有像拉斯金(Ruskin)那样指责那些工业品的粗劣，或者表现出对过去手工制品的缅怀。相反，他宣称他要对现代器物新的两面性进行探索：机器大规模生产的物品也可以拥有原来前现代的稀缺物品的光晕。他并不悲悼物品旧的本真性的瓦解，相反，却将诸如钟表、扶手椅、挂毯、灯具、机械玩具、枝形烛台、瓷器、熏香器、钢琴，甚至外国的动物之类令人眼花缭乱的东西，看成是使人惊羡的经验的面貌。<sup>86</sup>“我预测：本真的世界，多年以来它是圣典意义上的古物，将不再有任何意义。”多么令人高兴的事情啊，他继续写道：“伟大艺术”已经在我们的生活空间中被“装饰本身不可抵抗的优点”所替代。<sup>87</sup>他在伦敦看到，并在《最新时尚》中详细列举的东西，是当代日常生活核心中绝对空虚的补偿性外表的一部分。这么多连绵不断的物的海洋是对于直觉到的空虚的一种缓解。在宗教的超越性能指和艺术作品的经典模式的内爆过程中，对任何稳定和独一无二的东西进行定位的徒劳努力，已经让位于在现代时尚和装饰的表面性中的沉浸。马拉美甚至将阿尔伯特馆的彩饰外部看成是不需要地基的非物质化建筑的标志，而这正好与它里面过分昂贵展品的非实体性相一致。(值得注意的是，他把此建筑结构的光学效果与新的彩色印刷术的工业技巧进行了比较。)(插图2-17、2-18)

马拉美沉浸在博览会的兴奋中，这种沉浸带着对注意力的永久偏转和驱散，最终变成了对那种空虚的肯定。在报道博览会的时候，他敏锐地注意到贩卖名为“如何一次看完博览会”的小册子的报童，他承认他自



PERFORMING TOYS.



THE AUTOMATOR ZOUAVE.



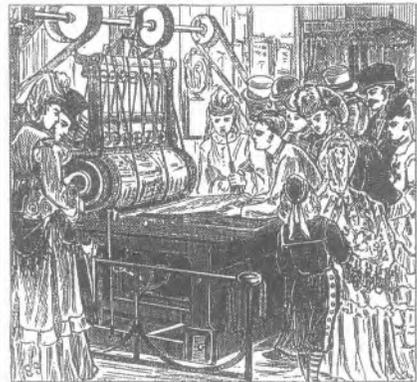
THE WURTEMBERG REFRESHMENT STALL.



THE LLAHA.



A HUNDRED CARDS IN ONE MINUTE.



PRINTING THE "KEY."

SKETCHES IN THE INTERNATIONAL EXHIBITION.

插图 2-16 1871 年伦敦博览会场景,选自《伦敦图片新闻报》。

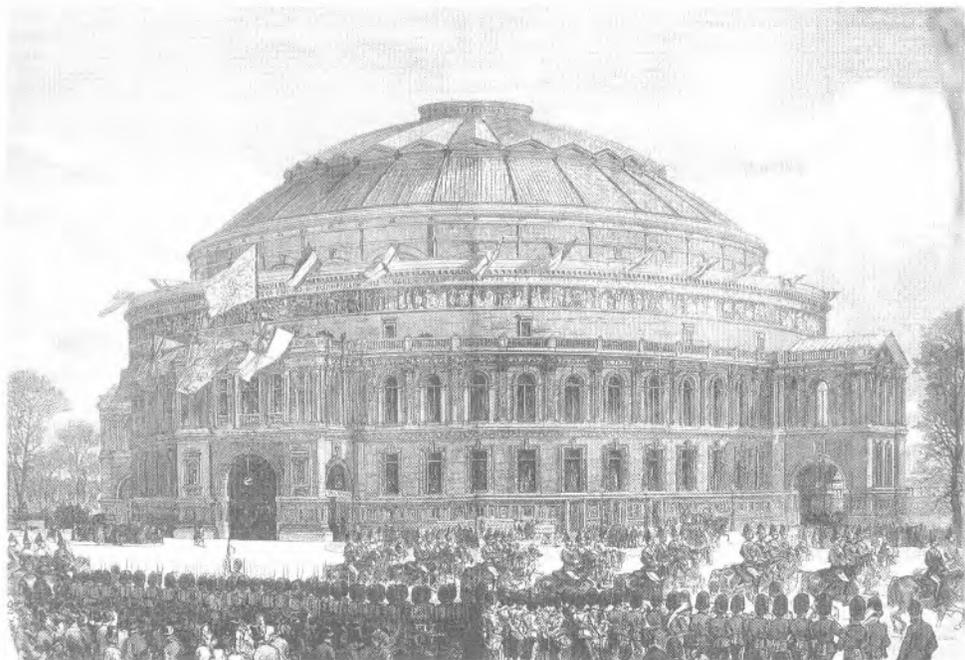


插图 2-17 1871 年伦敦博览会开幕式上的阿尔伯特馆。

己在这方面的无能,最多只能给出关于事件及其美学上的不连贯性的一些破碎叙述。在《最新时尚》中,他描绘出与可能的娱乐、消遣和奇观相关的超负荷。对尼采来说,颓废与奇观性的文化所要求的知觉适应性是同义的:“一个人将失去他对外界刺激物的抵抗的力量——并且变成任  
124 凭偶然事件摆布的对象;人们将其经验极大地粗鄙化和扩大化了。”<sup>88</sup> 无论马拉美还是尼采,颓废都可能杀死现存的行动、生活能力,但与此同时,它却是使新式生活和发明出现的一个根本前提。用尼采的话来说:“颓废自身并不存在我们要反对的东西:它是绝对的必需物,并且属于所有的时代和人民。”<sup>89</sup> 在马拉美眼中,欧洲博览会的准节日气氛和《最新时尚》的世界主义氛围就是“空白期”的一部分,它们是一块贫瘠的荒地,从中可能产生他自己所希望的未来的仪式性的公民剧场,作为这样一种文化改革的潜在后果,还可能产生一个不可能集中注意力的观察者/参与者。<sup>90</sup> 但与此同时,马拉美为他自己所在的令人沮丧的空间撰写编年史,他劝诗人“避开”这个空间,可能偶尔送上一张“名片”。《最新时尚》第一期上有一个时间性的描述,它能够从整体上代表这个项目:“在这休

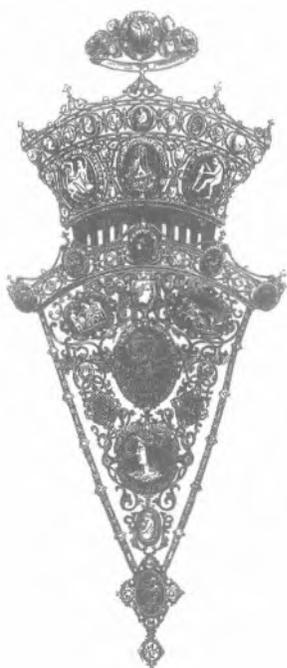


插图 2-18  
1872 年伦敦博览会上展出的英国制造的珠宝，选自《美术杂志》插图，1872 年 9 月。

假的季节里”(dans cette saison de vacance)。<sup>91</sup>对马拉美来说，1874 年晚夏的资产阶级假期是一个窗口，它揭示了关于空虚及其相伴随的历史惯性的一个形而上学的条件。

《在花园温室里》的主体间性的空间是对知觉过程中的空虚的一个相似揭示。马奈在他对时尚器物的直接再现中，使那种在马拉美那里还显得飘忽不定的东西能被我们看见，但是即使在这里，居伊·德波所描述的那种不可避免地欢呼中心转移及其根本性贫乏的暴露，还是萦绕在这幅作品之中。<sup>92</sup>在这种建立在新事物不断生产基础上的新物质体系中，注意力，如研究者所发现的那样，因对新奇事物有规律的引入而得到支撑和促进。<sup>93</sup>这种注意的体制与尼采描述为现代虚无主义内涵的东西相同：一种意义的耗尽，符号的堕落。注意力变成对主体性进行叙述的一个必不可少的部分，因为它似乎是在可交换化和等值化过程的面前，拯救或模拟独特性和同一性的一种手段。

在一个更广泛的意义上，对认知的稳定性、固定和选择的需要暗示了连贯的主体位置的不稳定性，而马奈的作品证明了那种不可能性，比

如说,热奈的标准的综合观念的不可能性,在这种综合里,视觉的操作有效地支撑了自我的整体化活动。<sup>94</sup>《在花园温室里》在一个边界上保持平衡,如果越出了这道边界,在可理解性和组织的松懈中,一个能正常发挥功能的视觉将会崩溃。马奈本能地知道,眼睛不是一个固定的器官,它被多重效价、多变的强度和不确定性的运作打上了标记,他知道对于任何一个事物的持续注视都会将视觉从其固定的特征中解放出来——眼睛永远不会以一个“固定锚”的方式运作。相反,他的作品顽强地揭露那种从此将与现代化的知觉变成同义词的分裂,不管那种知觉被看作正常还是病态。马奈是第一个能够理解后来在塞尚晚期的作品中成为关键性东西的现代艺术家:视觉注意的方式能够瓦解和扰乱世界,因此需要艺术家对世界进行根本性的重建。德勒兹在写到关于他称之为“绘画与歇斯底里间的特殊关系”时认为,对于歇斯底里症患者,对象太真实了,而存在的剩余使表征变得不可能,而画家,如果不被压抑,就会有能力从表征中释放出存在。<sup>95</sup>对德勒兹而言,经典的绘画模式是对离其核心如此之近的歇斯底里的一种抵挡。

127 这样,《在花园温室里》揭示了马奈的一个企图,他想要重新利用经典的压抑与限制的要求,一种过时的综合模式的要求。<sup>96</sup>考虑到他自己已经直觉到了在知觉的内部固有的扰动,这是一个深刻的矛盾与断裂的企图。画中可能最值得注意的逃避封闭,“在掌握中”或“在温室中”(dans la serre)的状态的一个特征是两个人物身后斑驳的绿色。<sup>97</sup>是否这些绿色也充满了屋子的另一边,它是否是那个女子注意或分心的对象?在两个人物的周围,马奈已经把对植物的描绘运用得密不透风,在他们周围竖起了一个蚕食其空间的屏障,这样,那些绿色对于我们的视线来说就比那些人物本身实际上离我们更近。这片颜色与枝叶繁茂的喧嚣区域超越它的象征性的驯化培植意味,不再作为人物/背景关系的一部分而起作用。它暗示了一种与马奈曾寻求围绕着两个人物冻结或稳定下来的关系背道而驰的知觉秩序。这是一个地点,在这里,注意力被涵括在它自己的解体之中,在其中,它可以从一个固定的状态进入到



插图 2-19  
 马克斯·克林格:《地点:手套组画》(局部),1879年。

一个动态的状态。正是在这些状态之间的连续性中,视觉能从它的社会决定物的坐标中游离出来。而这正是马奈的理解力只能不完美地保持控制的东西——一种在那些区分之外将要失去自身的注意状态。



马奈在1879年的作品发生在一个更大的领域内,其中注意力的不确定性和柔顺性正在被测试,而且知觉绑定和综合的其他组织正在形成。考虑一下马克斯·克林格(Max Klinger)的《手套》(*Glove*)组画,这组作品是在与马奈的绘画有很大相似性的叙述环境中发展出来的:在新的休闲环境中穿着时尚的男女们那种不确定的公开交流及自我呈现。<sup>98</sup> 然而,这组作品被一种非常不同的力比多结构所决定,而且,作为一系列形象,明显构成另外类型的知觉的涣散。克林格第一幅绘画的一个细节描绘了一种相似的构图,被一个男性人物关注的坐着的女子。(插图2-19)就是那女子,她那被扔掉的一只手套,使组图中叙述的精神冒险突然发生。马奈坐在长椅上的女子的手套(及《在花园温室里》其他潜在的强迫性注意点)一点也没有克林格画中的那种过度的情感投入。在后者那里,注意力溢出任何被单一内容单独决定的标准综合。如果用正统的精

128

神分析学术语来说,《在花园温室里》可能会被称作“神经官能症的”形象,而这将成为《手套》组画中“性变态”的一个侧面。如米歇尔·福柯已经向我们展示的,到19世纪70年代晚期,恋物癖已经变成所有性变态的一个最明显的例子。<sup>99</sup>与马奈那里缺乏任何明显欲望的强迫性注意点相反,克林格的组画公开表达了在神经官能中会被压抑的东西。<sup>100</sup>在克林格的组画中,视觉,尽管强迫性地确定而且集中在手套这一被分离的元素上,但它同时瓦解成连续的和变形的运动。它追踪从一个形象到另一个形象不断变动的路径,这种变化的方式与正在出现的社会景观相伴随:欲望的流动和商品的循环永不停息地交叉重叠。这是这样一条路径,在这上面,梦、幻觉和“正常的”知觉之间的界限被悬置了。注意力,集中在那只手套所指明的缺失之上,也就是说,固定在“容器之上而不是容器所盛的东西之上”,它神志不清地作为一个动力的和生产性的过程而展开。<sup>101</sup>克林格预示了《梦的解析》中的某些假设,在其中,弗洛伊德还正在实验他的心理能量与“流动的注意力”之间的等式,这一等式曾经对《科学心理学方案》有着根本重要性。<sup>102</sup>克林格的作品和弗洛伊德的著作,都肯定了注意力与梦的过程和审美生产之间具有不可分割的联系。

在德勒兹关于电影的书中,有一些简短的关于历史的离题话,他指出,19世纪晚期的知觉危机与一个不再可能持有确定立场的时刻是巧合的,他还指出了越来越多地引入到精神生活中的广大范围内的各种因素。<sup>103</sup>在《手套》组画中的头两幅画中,有一些轮滑者:作为一个在运动中观看的身体,观察者是在运动中的,沿着不确定的社会和延绵的轨道滑行。(插图2-20)在这组画中,最著名的图案的持续吸引力部分是它非常具有运动感的特征,它诱人地赋予轮滑者游离的精神运动以一种不自觉的、流动的、梦游特征——它变成了一个光滑的、梦的空间,被滑行者后面不可思议的茂盛的植被所组成的墙封闭起来,而不会受到当代城市经验的任何实际的冲击、破坏和打断。<sup>104</sup>在1877年,马奈曾在他的画作《溜冰》(Skating)中表现过一个相似的娱乐地点,在布兰奇路的真冰溜冰

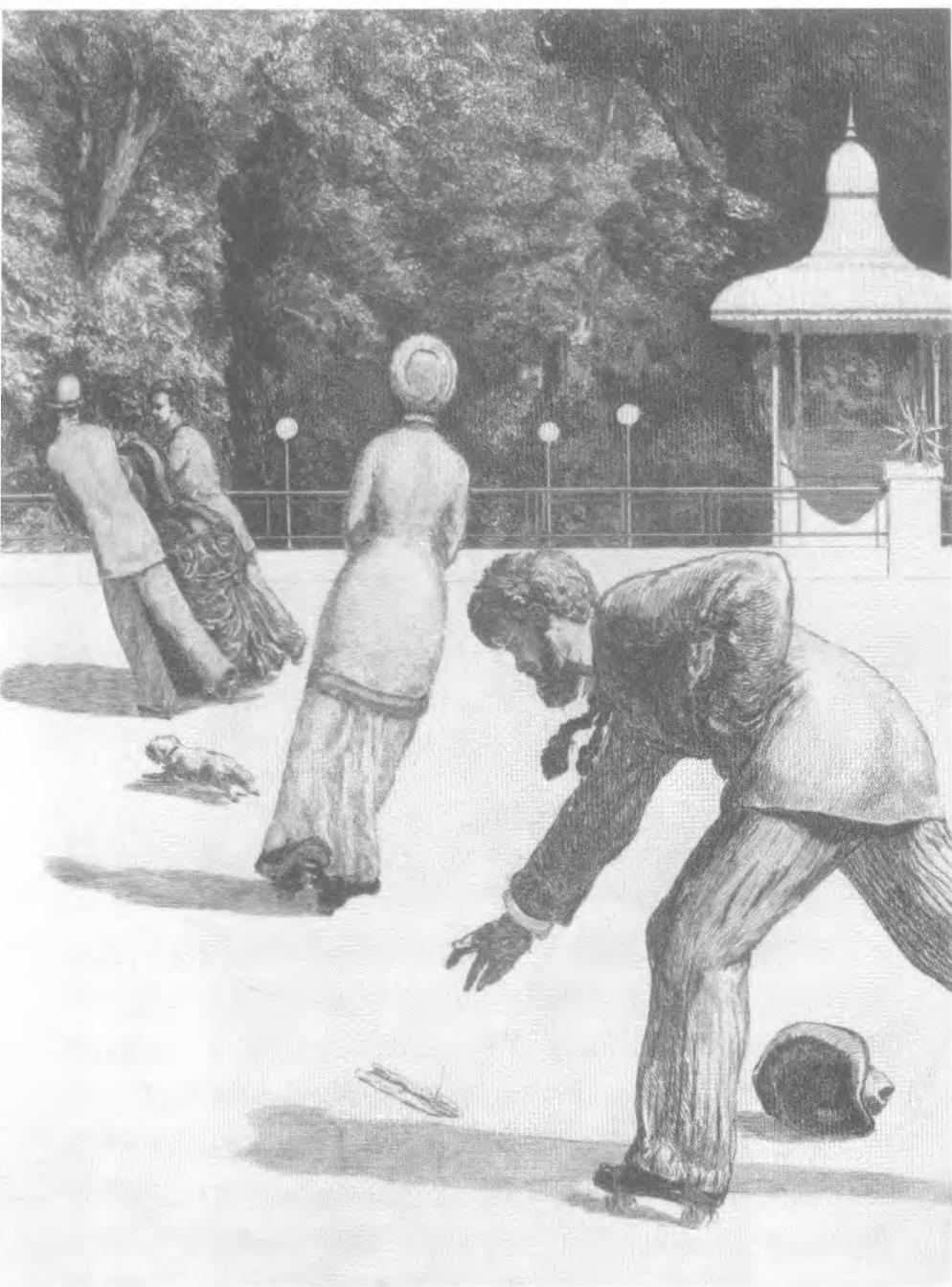


插图 2-20 马克斯·克林格:《行动:手套组画》(Action: Glove Cycle)。



插图 2-21 马克斯·克林格:《地点:手套组画》(Place: Glove Cycle)。

场。公共的温室和溜冰场是两个本雅明称为“梦想空间”的地方,这是需要流动性的视觉消费的新的社会舞台,它还为先人不知的力比多遭遇和旅行提供了可能性。

第一幅的《地点》(插图 2-21)可能是克林格组画中涵义最丰富的单幅作品。这个时期的其他形象很少有能如此富有意义地表达出正在现代化的城市世界中的日常的焦虑、期待和升华了的不稳定性。在这样的城市世界中,个体漂浮在一个平滑的面上,缺乏任何持久的标记。静态的外观彻头彻尾地遭到破坏,不仅被轮滑鞋和那个摔倒的年轻女孩这些明显的符号所破坏,而且被瞥视和姿态的网络所破坏,这个网络预感,并且已经适应了性和社会的确定性的放逐和漂泊。这里面混入了同性恋的欲望,因为异性恋夫妇的固定模式被新的暂时构成(这在第二幅画《行动》中轮滑者的暧昧的三重唱中明显地体现出来)的景象所替代。克林

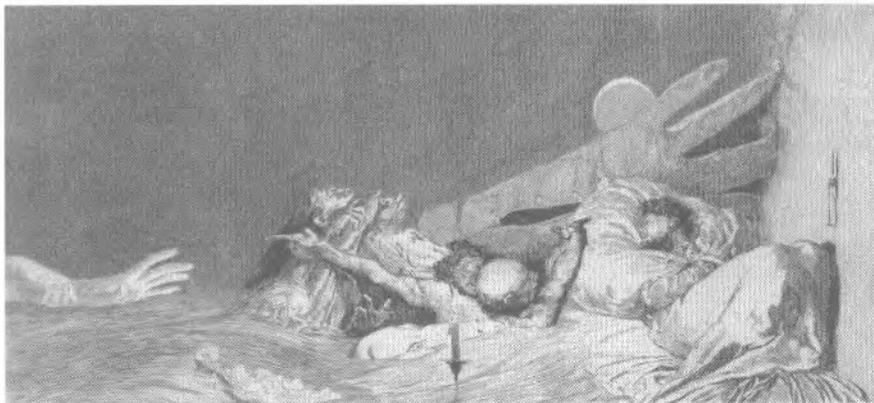


插图 2-22 马克斯·克林格:《焦虑:手套组画》(*Anxieties: Glove Cycle*)。

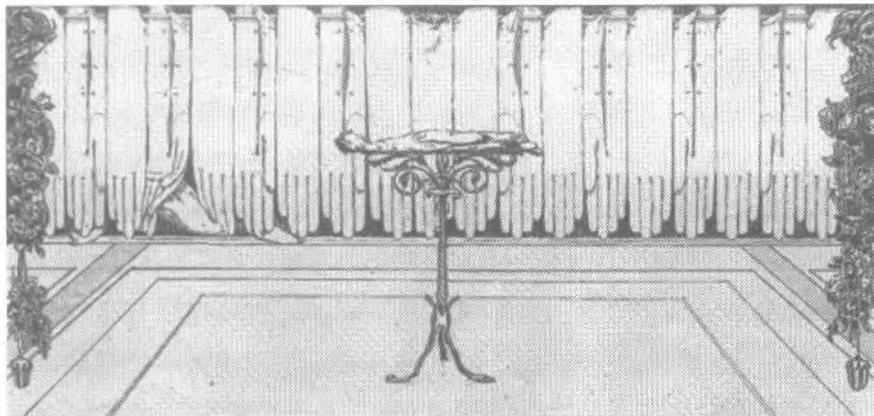


插图 2-23 马克斯·克林格:《沉默:手套组画》(*Silence: Glove Cycle*)。

格在这里的成就之一,是找到了一个办法,能够在保持画面的自然主义外表的同时,把社会解体和精神分裂的效果用特定的形式表现出来。<sup>105</sup>在窗户玻璃组成的墙上,各块玻璃没有组成一个平面,这防止了玻璃表面把它前面的景象清晰地映照出来。相反,在窗玻璃的网格上映出的不可辨认的影像,变成了一个令人不安的孤立和断裂的,被活动人物形象所填满的环境的影像的集合。以一种相似的方式,人物单纯数量的增加所造成的积聚,通过暂时交叉和断裂的运动和互动被陌生化了。在行动和反应之间,<sup>132</sup>在瞥视和吸引之间,存在一个微妙的裂痕,这增加了画面的非统一性。<sup>106</sup>

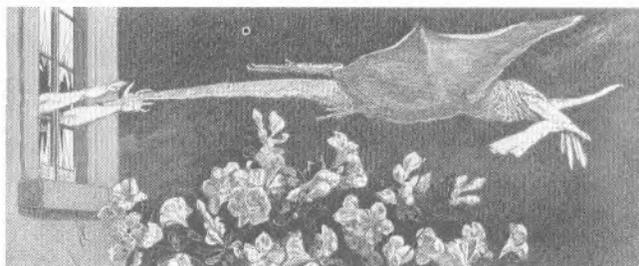


插图 2-24 马克斯·克林格:《拯救:手套组画》(Rescue: Glove Cycle)。

插图 2-25 马克斯·克林格:《引诱:手套组画》(Abduction: Glove Cycle)。

134

克林格第二幅画的另一个题目是“Sachverhalten”，粗略地可译为“案件的实情”。(插图 2-20)这个被普遍化的制度性反响(暗示的更多是 19 世纪 70 年代德国的官僚体系和司法的理性化,而非后来的医学—精神分析学的“病例”概念),用以将此形象作为一个部分,安排进某个侦探故事,某种侦探影片,人们正是在这样的故事和影片中寻找蛛丝马迹。第一幅画(这画有一个法文名字叫“Préambule”),建立了这种寻找在其中得以发生的环境:一个表面上偶然的多人聚会,其中各种纷繁复杂的关系需要解码,有意义的物品,无论是实际存在的位置,还是在知觉中的存在,都是孤立的。随着第一幅画向第二幅画的转移,内容的领域突然被选择性的注意力活动狭窄化。那个在掉落的手套前弯腰的溜冰者(克林格描绘的是他自己)代表了侦探、收藏者、消费者和恋物癖患者这些人物形象的重叠交叉。这些角色的相似性,以及他们特定的现代形式的强迫行为,突显了那条暧昧的边界,就是把一个高度集中的注意力行为与偏执狂、意念固定、恋物癖或者任何其他注意力的“病态”紊乱区分开的边界。<sup>107</sup>同时,在寻求事实、真相的行为核心中变态被突显了。在这个组画的后来一幅叫作《沉默》的画中,这只手套被放在一个装饰得很豪华的桌子上,作为一种炫耀性展示的一部分,在其中,手套表面上看起来可

能是一个可以收藏的、被崇拜的对象或者是奢侈的商品。但《手套》组画是建立在孤独忌想的基础上的,这种孤独忌想超越了支撑消费文化所需要的正常注意力的适应性。相对于那种持续时间有限,并且能够按照新产品和引人入胜的消费对象的无穷尽登场而不断重新选择、定位自身的注意力的做法,在克林格的作品中,强迫性的注意点已经被不确定地扩展了,并因此变成了“反社会”的东西。克林格也显示了如弗洛伊德在《梦的解析》中所描述的,当注意力把一个特定的内容从一个更大范围的认知中隔离出来时,这种分离的活动能够成为一种生产性活动的开端。但最终克林格这些画的连续性,与正在出现的大众视觉文化,及其大量被制造出来的“现实主义”形式,在结构上是相一致的。

在《手套》组画初次发表后两年,柏林市在“温特登林登”大道见证了一个新的视觉吸引物的登场亮相,这是幻象生产的普遍弥散经验的另一种模型。原科学家,后来的光学仪器生产商,奥古斯特·富尔曼(August Fuhrmann)设计了一种被称作“恺撒全景画”(Kaiserpanorama)的机械观察仪器,为公益(和商业)展出了他数量很大的玻璃立体照片收藏。<sup>108</sup> (插图 2-26)富尔曼把他的作品称为“全景画”(panorama),这一称谓误导了很多历史学家和批评家,他们以为这种东西是 19 世纪全景绘画和展览发展的一部分,除了它在形式上是环形的这一点之外,它实际上与真正的全景画没有技术上或经验上的联系。<sup>136</sup>

无疑,富尔曼用这个词是为了让人们能够联想到非常受人喜爱的、长久以来已经建立的那种吸引物,而且在另一个层面上,也是为了利用这个词在 19 世纪才获得的另外一层意思:一个全面的、广泛的观察(即使是通过一系列图片的前后连接获得的)。斯蒂芬·奥特曼(Stephan Oettermann)曾指出,恺撒全景画(或者,一战以后被更名为世界全景画[Weltpanorama])是一种混合的仪器,本质上是一种立体窥视镜。它实际上是封闭式的布鲁斯特立体画(Brewester-model stereoscopes)的一种大型的、多人观看的版本,这种东西曾在 19 世纪 50 年代广泛流行。但通过采用透明和带颜色的玻璃幻灯片,他也提供了(在一个较小的规模上)

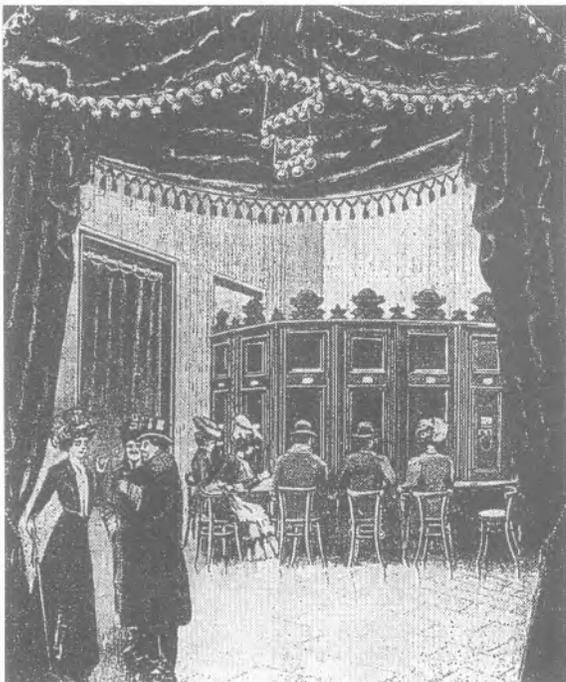
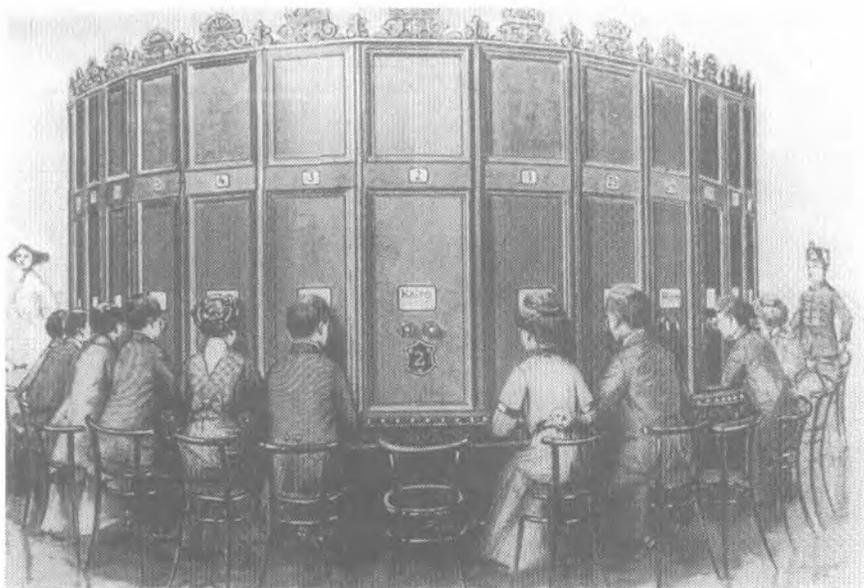


插图 2-26  
柏林恺撒全景画原始场  
景的两个场面。

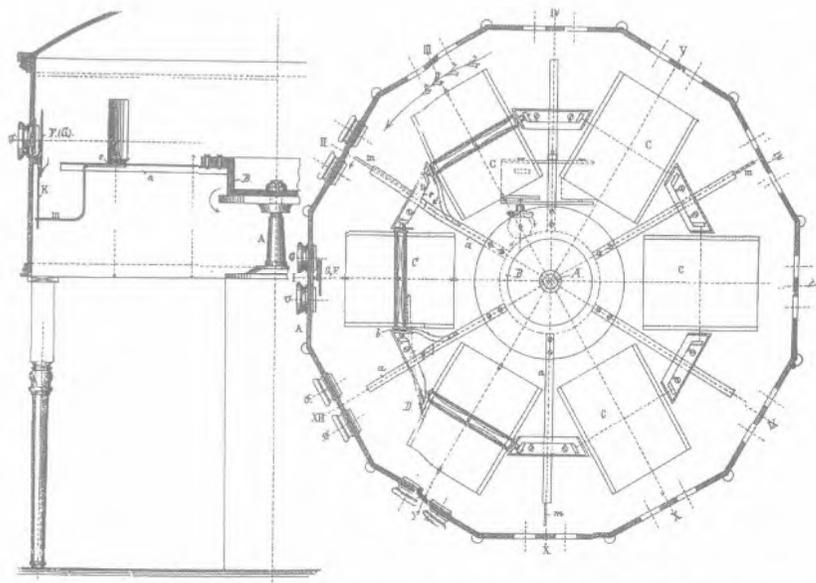


插图 2-27 恺撒全景画的平面图和剖面图,选自富尔曼向伦敦专利局提交的申请书,1890年。

与达盖尔(Daguerre)最初的透视画(diorama)相似的某些特征。这种透视画是一种其现实效果被隐藏的照明设备和半透明的画所增强的幻觉的三维景象。富尔曼很快就能大规模生产恺撒全景画。在德国、奥地利和其他地方的城市中运行有多达 250 个这样的机器。其中一个是在比柏林的较小的规模上建造的,有些只能容纳 6 个观众。(插图 2-27)

在某种意义上,恺撒全景画的历史是属于立体镜(stereoscope)和窥视镜(peep show)历史的一部分。但它的特殊结构也预示了爱迪生在 19 世纪 90 年代早期用他的活动电影放映机(Kinetoscope)所提供的效果,即坐落在一个公共的地方的单个观看站,在此一个消费者必须付费才能观看一种机械化的连续照相图片。显然,活动电影放映机由于其对于活动影像的展示在历史上是重要的,但这两种设备的共通之处是一个特定的观念:那就是如何在与各种人机结合和经济消费方面(无论硬件还是软件,都被一个操作者—企业家所拥有)把观众组织起来。第一个恺撒全景画大概 15 英尺的直径,能够容纳 25 个观众,这些人可以同时观看

不同的画片,这些画片被 25 只小灯照亮,在其内部装有可以旋转幻灯片的马达,大概每 2 分钟把一张图片从一个观众转到另一个观众那里去。当这个幻灯片将要变的时候,一个铃铛会响起来,这样,如果一个消费者愿意,他可以让幻灯片持续到 50 分钟——长时间地沉浸于这个似乎三维的,既是本地的又是遥远的立体世界里,并且上面还有描述性的字幕。<sup>109</sup>然而,到了 19 世纪 90 年代,富尔曼又改装了这个设备,他配备了一些可以往里面塞硬币的投币口,这可以让各个消费者自己来决定要为这种视觉享受花多长时间、多少钱。

137 相对于克林格的作品及其释放出来的、被性欲决定的、混合着强迫性注意的东西及其变形,恺撒全景画属于为了获得由机械所支持的注意力而设计的众多视觉装置中的一种,只是从外部引入了一些变化。恺撒全景画是我们在此可以非常可靠地定位一种视觉消费的“工业化”的许多点中的一个:它是这样一种空间,在其中,身体与机械有形的、短暂的调整与工业生产的节奏相一致,也与为了防止注意的状态变成恍惚与白日梦的状态而引入到生产线中的新奇事物和注意力中断机制相一致。但它也是一种经验建构,与 19 世纪 80 年代电影机产生之前的经验相同,也与 19 世纪 90 年代电影机发明之后的经验相同。在这种经验的建构中,内在于这些机器的知觉分裂,同时也按照一种机械生产的,将这种断裂“自然化”的连续体得到展示。(在 120 秒的时间里,一个人是通过什么样的时间顺序和空间连续性的逻辑,从罗马教皇的住宅内部到达中国的长城,再到达意大利的阿尔卑斯山的?)(插图 2-28)无论是怎样的主体心理的情感投入在这里起作用(作为欲望、梦想、幻想和迷恋),它都与机器的节奏不可分割;在这种节奏里,转换注意力看起来必须是必要的和不可避免的。不可能把像恺撒全景画这样的装置与一种易于消费的“现实主义”毫无问题地就联系起来。不如说,它是发生了知觉的自动化的许多地方中的一个,在此综合是强制性的,它是通过其他途径一直毫无衰退地延续到今天的一种自动化。<sup>110</sup>



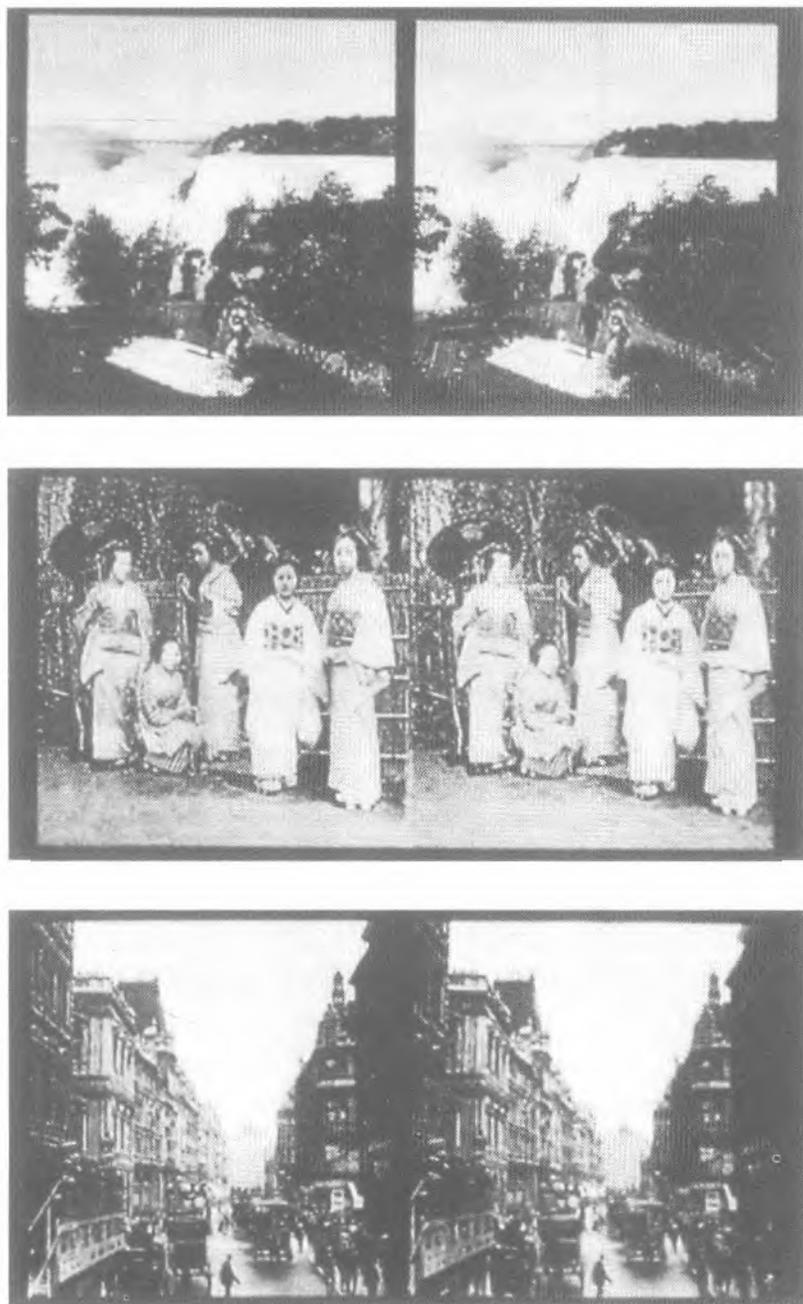


插图 2-28 在恺撒全景画中展示的彩色玻璃立体镜照片：尼亚加拉大瀑布、日本女人和伦敦街景。

对知觉的一个相关的,也是更重要的重塑评论发生在1878—1879年埃德沃德·迈布里奇(Eadward Muybridge)的系列试验中,他在这些试验中首次制作成功了运动中的马的连续照片。(插图2-29)迈布里奇在1879年左右所取得的成就,是对知觉的重新组织与拆散,这揭示的不是视觉的自然性,而是(如诺埃尔·伯奇[Noël Burch]坚持认为的)视觉的综合和被建构的特征。<sup>111</sup>1878年从帕罗·阿尔托(Palo Alto)那里所获得的图片保留了它们最初的某种断裂性,而且可能最终要比艾蒂安·于勒·马莱(Etienne-Jules Marey)所做的任何事情都更加令人不安。不像迈布里奇,马莱的作品建立在拆解与重组交互运作的基础之上:他对运动的分析,在一个单一领域范围的框架内,保留空间和时间方向上的连贯。这种连贯性赋予运动一种合法性和合理性的新形式,即使这是通过史无前例的表征实践做到的。迈布里奇对于运动和时间的连续性进行了一种不妥协的、生硬的拆解,并且他的作品是在更大范围内把经验上的真实性与“真实的效果”进行解耦的一个例子。他的影像不像马莱的作品那样可以轻易地进行美学化的挪用。按序呈现的各个位置和部分之间并没有因果上的必然关系来连接。因此,那些由于迈布里奇没有把变形的时间引入到他的作品中去而批评他不如马莱“先进”的人,是在用一种贫乏的时间模式来思考问题。迈布里奇1878年作品的突破性在于,它们对机器以超越人类视觉能力的高速度进行部署,来创造知觉单元,以及相应的对这些知觉单元在任何主体经验层面之外所做的抽象安排。<sup>112</sup>迈布里奇,以他的图像的标准组件,毁灭了“真实”语法的可能性,而他聚集的表征,建立了一个观察者无法完美重组的原子化的领域。但他的作品表面上的不均匀性和分裂,实际上却为连续性和不中断的循环的抽象顺序打开了通道。

迈布里奇早期运动研究的环境与利兰·斯坦福(Leland Stanford)这一人物密不可分。他是一个勇于创新又冷酷无情的加利福尼亚金融家。<sup>113</sup>正是斯坦福,这个当时的前州长和富裕的赛马场老板,最初提议要进行这些迈布里奇几乎纯属巧合参与其中的试验。斯坦福,作为中央

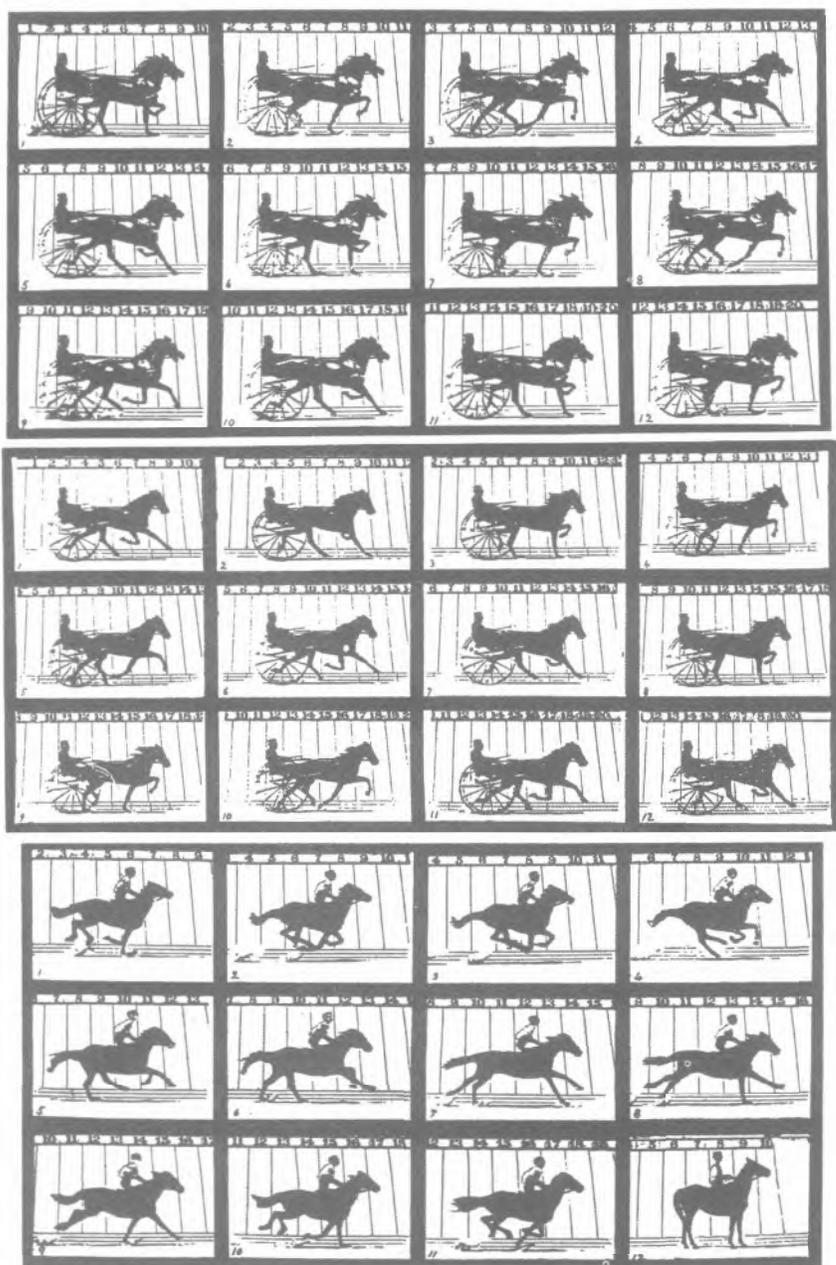


Fig. 3. Trot. 715 mètres à la minute. — Fig. 4. Trot. 727 mètres à la minute. — Fig. 5. Galop. 1142 mètres à la minute.

插图 2-29 埃德沃德·迈布里奇:《运动中的马》(The Horse in Motion),选自《自然》杂志,1878年。

太平洋铁路的奠基人和指导者，与 19 世纪中期的资本主义现代化的一个重要过程相关：作为缩减运动的时间和成本的特定的历史过程的一部分，作为循环资本流动的加速，以及作为“把一地到另一地的运动时间花费降至最低”<sup>114</sup>需要的一种表达的铁路运输和蒸汽轮船路线的开辟。

142 马克思坚定地认为，“资本由于其本性将超越一切空间上的障碍。这样，交换的物质条件——通讯和交通手段的条件——通过时间对空间的湮灭——变成了它的一个不同寻常的必要条件”。<sup>115</sup>显然，马克思是在指长距离通讯的早期形式，如邮政系统和电报，这些东西将会导致 20 世纪随处可见的即时通讯形式。<sup>116</sup>但是，这些形式的现代化所隐含的是相伴相随的知觉和信息的革新，比如斯坦福和迈布里奇的照相试验。它们是在对知觉时间的缩减中，使视觉与流通和长途通讯的速度和时间相一致的许多相关节点中的一个。就在几年之后，在 19 世纪 80 年代初期，恩斯特·马赫(Ernst Mach)开始他拍摄超音速飞行的子弹的试验。马赫不仅能够从子弹的弹道中分离出一张子弹的图片，而且能同时记录在子弹前面移动的冲击波，这样就暗示了，由于机器速度而变为可能的对于知觉“事实”的某些根本重组。这样的照片颠覆了传统上对因果的认知，并使物质“事件”的外部本质陌生化了。(插图 2-30)

迈布里奇作品的分割，不能仅仅被理解为一种知觉领域的崩溃，而应被理解为对空间从其中被消除的视觉即时性的一种宣告。它宣告了

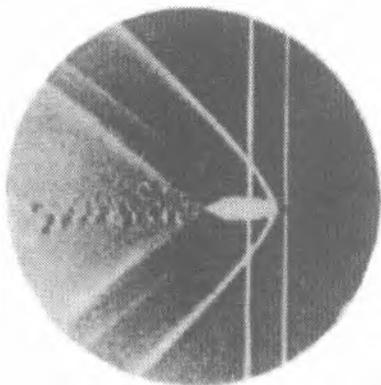


插图 2-30  
恩斯特·马赫：以每秒 520 米速度射出的子弹的照片，19 世纪 80 年代中期。

一种与全球市场及其新的交换路径的光滑表面相一致的视觉。迈布里奇看起来似乎提供了一个经典的表格结构的伪装,但在他的横排竖柱中所排列的东西,没有任何表格的可理解性建基其上的固定的同一性。<sup>117</sup> (插图 2-31)《运动中的马》必须被理解成,将知觉从任何稳定的时空坐标中连根拔起。迈布里奇的作品是被德勒兹和瓜塔里所描述的资本主义解疆域化和解码过程的一个重要例子——这些术语可能不十分恰当,但是它们暗示了,任何在空间中带有恒定位置的东西都不能被嵌入到交换和流通的体系中,而且任何作为一个密码(一个传统的或者久已建立的行为或表征模式)之一部分的东西,都会抵抗被部署到抽象关系的网络中去。<sup>144</sup> 资本主义的历史是一个克服这些障碍,去获得它的有效运作的历史。即时和自动机器知觉这一观念(迈布里奇的快门至少暗示了这一点),是一套全面超越人类视觉和注意力的有限范围的能力。按照弗朗索瓦·达高涅(Francois Dagognet)的说法,在 19 世纪 80 年代变得重要的是,“消除人类这一中介,这一中介是把现实变得复杂、扭曲现实,或者阻碍理解现实的障碍物”。<sup>118</sup> 但是,尽管知觉有其“不完美”之处,人类主体却将不断以这样的模式被定义,比如在把反应时间作为行为标准的决定因素的研究中所表现的那样。而那匹马,曾经千万年来在人类社会中作为高速运动的最重要模型,被象征性地拆解成时间和运动的数量化和无生命的单元部件。

当人们从迈布里奇此前稍早几年更鲜为人知的照片来看时,于 1878 年被打开的知觉的时间性,就能得到更加充分的理解。1875 年,他被太平洋邮轮公司(金融家杰伊·古尔德 [Jay Gould] 刚刚得到这个公司)委派,去做一次长期的中美洲拍摄旅行。<sup>119</sup> 这个公司想要通过公开的影像,来帮助刺激中南美洲的商业,并且引起资本家和旅游者的兴趣,让他们游览这些地区的国家,而且还命令迈布里奇拍摄危地马拉的咖啡种植园,以此吸引新的投资到咖啡业中来。<sup>120</sup> 这样,在最后的影集中,关于生产劳动的画面,混合着将中美洲当作安静的“人间天堂”的表征。迈布里奇在危地马拉拍摄了许多著名的照片,我将仅讨论其中的一张。工人们

插图 2-31 埃德沃德·迈布里奇：《运动中的马》，选自《自然》杂志，1878年。

Fig. 2. — Petit galop. — 300 mètres à la minute. (Reproduction par l'héliographe de photographies instantanées.)

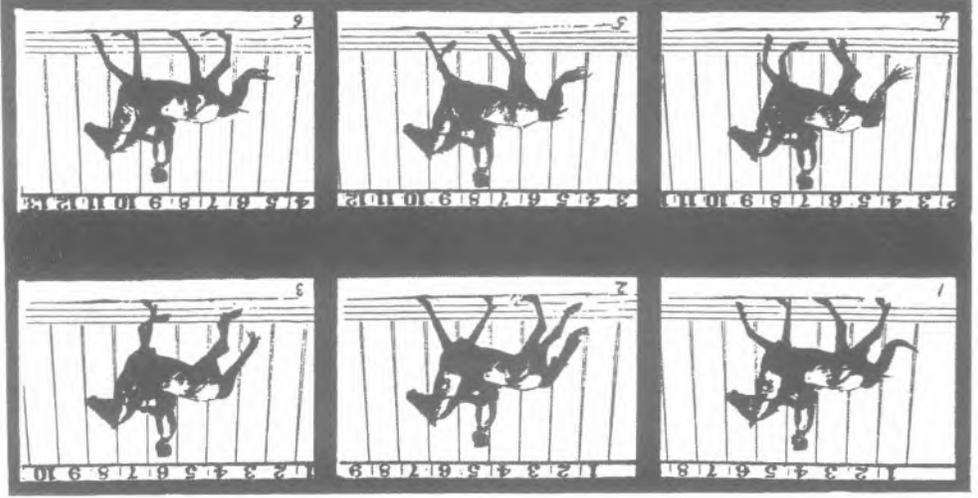


Fig. 1. — Cheval au pas. — 105 mètres à la minute.

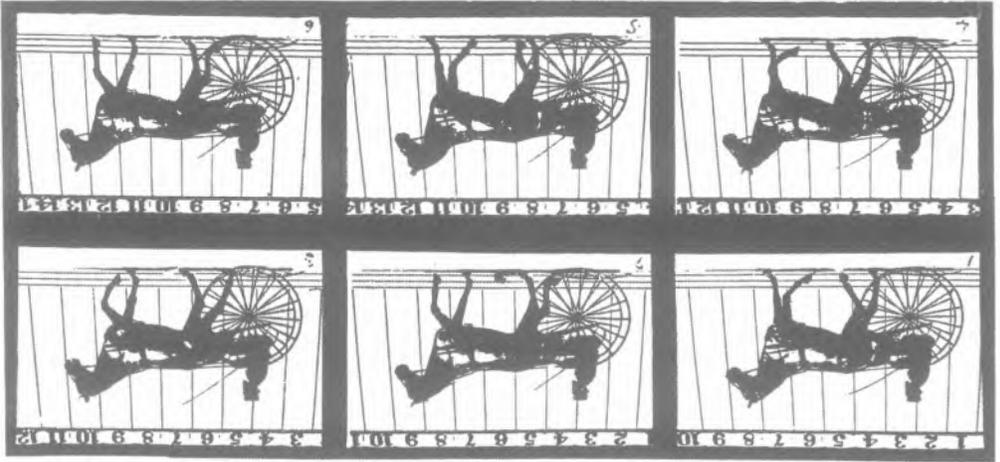




插图 2-32 埃德沃德·迈布里奇:《在危地马拉纽贝斯咖啡种植园中摘咖啡豆》, 1875年。

在正午的云层下,在纽贝斯种植园平缓的山坡上收获打包大豆的照片。<sup>121</sup>(插图 2-32)这张照片呈现了一种欺骗性的同质和静态诸元素的影像,这些元素包括身体和土地,它们已经变得数量化并且可交换,成为一个不能固定下来的不稳定体系的一部分。它揭示了有生命的劳动力(带着它的不可还原的存在的时问性)与资本想要“无循环时间的循环”<sup>122</sup>的倾向之间自相矛盾的共存。在将人类分布于这个看似前现代地貌的茂盛的植被之下的暴力,与社会破坏是同样的现代化要求,它驱使迈布里奇的帕罗·阿尔托实验(Palo Alto experiments),而这将开启对于身体及其运动如何变得具有生产力的方式的无休止分析。就像斯坦福运动中的马一样,这个中美洲也是其抽象和速度超越人类知觉能力的运动和轨道的一个静态的部分。这些工人的命运完全是这些相同过程的一部分。

齐格弗里德·克拉考尔(Siegfried Kracauer)坚持认为,现代历史摄影,当(由于)它形成于19世纪,因而与摄影的发明与推广是密不可分的。<sup>146</sup>相机的真实,他写道:“具有生活世界(*Lebenswelt*)的所有特征。它包含了无生命的物品、面孔、人群,那些混杂、受难和希望的人民;它的宏

大主题是全部的生活，如同我们平常经验它的那种生活。”<sup>123</sup>罗兰·巴特，以一种相关的方式，详述了摄影如何能够作为“现实效果”的一部分来运作，正是在这种“现实效果”的基础上，历史话语的真实性被建立起来。<sup>124</sup>然而，通过迈布里奇，摄影的这些功能则被打破了。<sup>125</sup>《运动中的马》当然是过去事件的有证据的残留，但它是外在于支持历史叙述的句法和语义组织的。在这里起作用的机器的客观性，并没有把主体的位置清楚地标示出来；从这个主体位置，一种“这发生了”或者一种“曾经在那儿存在过”的感觉可以得到验证。这是一种混合逻辑的早期例子，在这种逻辑中单个的图像，尽管表面上看是一个线性顺序和语法的一部分，有一种新的自治的、漂移的同一性。它们的固定化和缺乏基础，也是它们在对知觉经验的“解码”过程中，从任何约束性的连续体或轨道中分离出来的条件。迈布里奇的作品明显是为运动和时间的合理化与量化服务的，也为身体的机械化打开了可能性。但是，同样重要的是，它也造成了注意力的多元分散，以及不可预见的外在于任何规训命令的知觉综合的可能性。一方面，这些图像缺乏基础和易变的暂时性，对无处不在的历史健忘症的现代生产将是完整的。另一方面，迈布里奇的碎片至少暗示了新的社会/历史直觉的可能性，在它们被假定为连续体的断裂或者它们自治形象的自足性的粉碎中“闪闪发光”。

贯穿这些来自 1879 年前后的完全不同器物的更大问题是，对两种不可调和的个人行为模式的激活。无论是恺撒全景画，还是迈布里奇的作品，都属于那样一些方式；通过这些方式，注意力反应的选择性和节奏，可以通过外部的变量控制而被决定。这里的关键是，这种知觉经验的自动化是如何生产新的分裂经验的，比如在恺撒全景画中不相连图像的工业化顺序，或者是在迈布里奇早期作品那种断裂的组照中。但正是在这样一个历史时刻，当科技文化内的专注的知觉获得不断增长的自动化形式时，“自动”的人类行为的模式却被认为是病理的和具有社会危险性的：与重复行为和分裂知觉相关的许多症状，被认为是从统一的人格综合性操作中割裂出来的。<sup>126</sup>比如，1878 年，阿尔弗雷德·莫莱(Alfred

Maury)描绘了一系列状况,包括睡眠、做梦、梦游、恍惚及催眠状态,他发现“自动化活动”和“机械性重复”是这些状况的共同因素。<sup>127</sup>他坚持认为,在这些机能的模式中,有意识的自愿选择是不可能的。稍晚几年,在约翰·休林斯·杰克逊的严谨的著作中,自动行为揭示了一个反进化的过程,“一个停滞的过程……一个沉溺于碎片的过程”,在其中“思维器官”的最高活动是缺失的,这些最高活动对于杰克逊来说包括“记忆、情感、推理和意志”。<sup>128</sup>

抛开它们表面的显著差异,迈布里奇和克林格的组画与照片,就他们对于注意力时间上的阐明来说,是反向相关的:前者作为一个位置的不屈服、有节奏的冗余性,而后者作为一个精神上去稳定化的自我转变过程。但是在20世纪,这两极(科技的和梦幻的)将变成有重叠的因素,在一个景观普遍化的组织里,其中一个系统对知觉综合的理解,是对可操纵的和可消费的分裂形式进行技术生产的先决条件。一个人可以把瓦格纳晚期作品于19世纪70年代末期在拜罗伊特(Bayreuth)的上演中挑出来,作为在观众中理性化地生产梦幻状态的开始,这种生产将在50年后达到另一个高峰。

即使在19世纪90年代电影实际发明之前,人类知觉状况已被重新组装成新的成分,这一点是很清楚的。视觉,在一个广泛的定位中,被重新描绘成动态的、暂时的和合成的——开始于19世纪早期的准确和固定的古典观者的消亡——日益被不稳定的注意主体所替代,这个主体的变化轮廓,我已经在此作了尽力勾勒。这是这样一个主体,它既是消费者又是行动者,在对“现实效果”的不断增加的多样性的综合中;这也是这样一个主体,它将变成20世纪科技文化不断增生的要求和引诱的对象。但是,如果对注意力的标准化和调节构成了一条通向我们今天这个时代的数码和控制要求的路径,那么内在于注意力的动态的紊乱(这一点马奈的作品已经开始揭示),则体现了另外一条发明、分解和超越合理化与控制的可能性的创造性综合的道路。

从此以后，没有人仅仅是一个画家；他们也都是考古学家、心理学家、这种记忆或那种理论的戏剧制作人。

——尼采：《权力意志》  
(*The Will to Power*)

一个“神秘之物”不能被安置在灵魂的空旷之所，那里只有远离生命的词语存在。它不可能来自对晦暗与抽象的虚空的混淆。“神秘之物”的晦暗来自某些意象，它们可能是一种明晰的梦从群众的王国里借来的东西，有时揭示负罪感曾推到阴影里的东西，有时突出通常被忽略的东西。

——乔治·巴塔耶：《方尖碑》  
(Georges Bataille, “The Obelisk”)

当马奈 19 世纪 70 年代的作品不可预测地在对视觉的惊人解构，与对整合的恢复或模仿的尝试之间移动，这种游移的态度促进了人们对他囿于较旧的知觉体制内的绘画实践的怀疑。在将近十年后乔治·修拉 (George Seurat) 的一幅作品中，与其说是一个损害传统再现密码的问题，<sup>150</sup>还不如说是一个新的语义和认识模式的有计划的建构问题。在《马戏团的巡演》(完成并首次展出于 1888 年)(插图 3-1)中，这些新模式与 19

世纪知觉经验的加速重组纠缠在一起,也与围绕着个人和集体主体的注意能力被建构的社会环境互相缠绕。<sup>1</sup>他达到了对在注意力之内综合与分裂诸过程的决定性的新理解,而他的艺术与想要控制并使知觉的这些潜在扰乱性特征理性化的尝试密不可分。但是这个控制工程步履蹒跚,半途而废,而在这种失败中间,《马戏团的巡演》既揭露同时也压抑了作为现代化的观者的个体主体的历史困境。

在这幅画中,修拉思想最矛盾的特征被推到了最具创造力的极限,在此他表面上的二元概念图解的僵硬性(和陈腐性)生产了一个外在于它们的逻辑控制的对象。带着敌对的力量,《马戏团的巡演》坚决否定了对注意力进行封闭的美学幻想的可能性,即使它热心地试图为一个不可模仿的知觉存在和统一体生产它自己的内在模式。不管一个人在大都会博物馆见过多少次,他都会有这样一种断裂的经验:从对面远看,这件作品似乎是一片无声的、几乎无色彩的朦胧,在充满活力的凡·高和塞尚之间就像是一块暗淡的长方形石板,而当进行近距离观察时,它的表面变成一片闪光的柔和的粉红、绿色和蓝色的区域。这幅作品以一种无休止的揭露和隐藏的游戏,运作在以原来速度对注意力进行固结,与无法挽回的知觉弥散之间。对一种无时间性的静止的模仿仅仅掩饰了流动和交换的历史力量,这些历史力量既外在于那幅作品,但又全然内在于它。<sup>2</sup>或许在这个时期的任何其他画作中,都没有这幅画如此萦绕不散地释放出现代的祛魅经验。这种对于鬼影重重的城市黑夜世界的表现与弗里德里克·杰姆逊(Fredric Jameson)所说的19世纪文学中的“魔幻叙事”相对应。<sup>3</sup>也就是说,修拉的作品既是审美领域被合理化的生产者无情突破的标记,也是想要通过一种魔幻的或者使人醒悟的揭露效果,逃避那些命令的努力。《马戏团的巡演》是杰姆逊以下观念的一个有力例证:一个“初生的现代主义”,“在世俗世界的核心地带把幻想之地作为确定的、显著的不在场画出边界……这是一个物的世界,永远在意义的边缘被悬置,永远被安排去接受对永远不会到来的罪恶与优雅的揭露”。<sup>4</sup>

正如我将要提出的那样,《马戏团的巡演》高深莫测地悬浮在对色彩

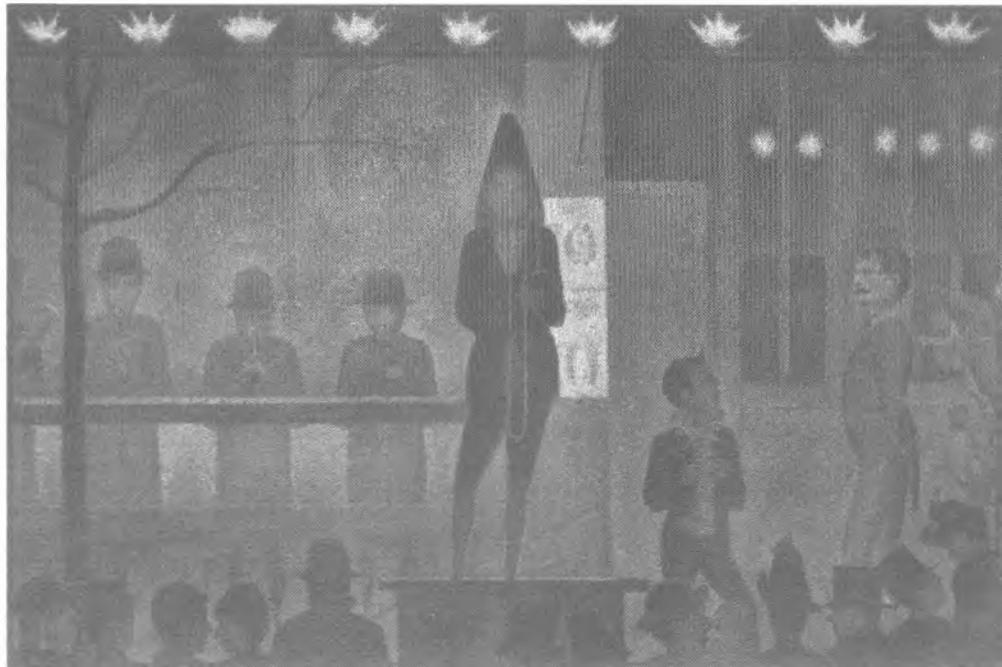


插图 3-1 乔治·修拉:《马戏团的巡演》,1887—1888 年。

152 的直接性召唤和承诺,与对表面上具体和量化的世界中不在场和空虚的无穷揭露之间。然而,这幅作品的这两种可能性只有通过修拉对人类视觉的不稳定的生理状况的理解才能奏效。在修拉的作品中(以及在景观新出现的形式中),在那种沉浸于作品的明亮存在的观者的观念,与那种情感反应能被一个计算好的外部刺激装置所决定的个体主体模式之间,并不存在矛盾。因为,除了对于新的色彩效果有条不紊的生产,修拉晚期画作被提及最多的特点是对情感反应理性化的一种持久专注,这是从他对 19 世纪一系列特定形式因素和关系的主体效果的研究中(既有科学的也有美学的)发展出来的。《马戏团的巡演》,在其与技术把握模式的结盟中,宣告了对本能的整体之梦的集体疏远,正如修拉对其“方法”强迫症似的执着,是对一个和谐的感官乌托邦的一种夸张寻求;这种乌托邦不仅存在于一个被管制和不调和的世界之外,而且存在于历史之身的暂时性和崩溃之外。那么,这幅画与我正在考察的历史领域相关的重要性在于:一方面,它安置了对色彩的注意,它如此自足并被主体决定,以至于建构了一个个体的观者暂时的自由王国;另一方面,这幅画对于

反应的管控的热情与一个不断增生的话语同步发生。这种话语把专注主体当作一种心灵的自动化,其行动只是在一种受限的意识状态中对外在暗示的反应。但《马戏团的巡演》最后占据一个心理的、社会的和想象的位置,这个位置与主体的自由之梦或权力的效果都不对应。它既是审美自主性的幻想,又是支配的幻想被揭示的诸多时刻、中心和观点的一种变动的复合状态。



也许就如任何 19 世纪艺术家的作品一样,修拉的作品与主体视觉新出现模式的某些后果密不可分。为突显这一点,让我先不转向某幅画而是先转向修拉曾写过的东西——对他写的有关自己的艺术实践的少数文件之一的摘录。在 1890 年一封广为人知的写给朋友的信中,他寻求用一种神谕一样的简洁方式表达,他称之为他的“审美观”和“技巧”背后的原则。在题目为“技巧”一段的开头他写道:“考虑到在视网膜上的光印象滞留的现象,综合是不可避免的结果。”<sup>5</sup>浓缩于这个简洁句子中的是一套术语,它们不但为观看这幅画提供了向导,而且为理解生产这幅画的一些条件也提供了向导。首先,这里有一种看法,视觉是持续性的。对修拉来说,对一个形象的理解发生在一段时间里,而不是作为瞬时的或固定的一套关系的一部分。他断言,知觉是一个包含着诸多明确的物理事件的过程,他对这种持续过程的承认在暗中既否定了图像的稳定身份,也否定了观者的稳定身份。修拉用复数的“现象”一词暗示一种不确定数量的视觉暂时性。其次,这里有一种对视网膜的优先化。它是对带着它所有生理密度的观看身体的换喻,也是在一种新的视觉性观念中对此身体的暧昧位置的一种暗示。它援引身体的时候,不是把它当作一个有序再现的接收者,而是把它看成是一个复合的装置,外界的刺激可以在这上面产生效果。亥姆霍茨对视网膜的不同层次的横剖面的图示是一个新的视觉机制的典型档案。(插图 3-2)不像是 18 世纪的眼睛模式,在其中,光线好像通过一个透明的棱镜进入眼睛;(插图 3-3)亥姆霍茨的画明确了光进入眼睛的过程决非无中介的。当光进入这个不透

153

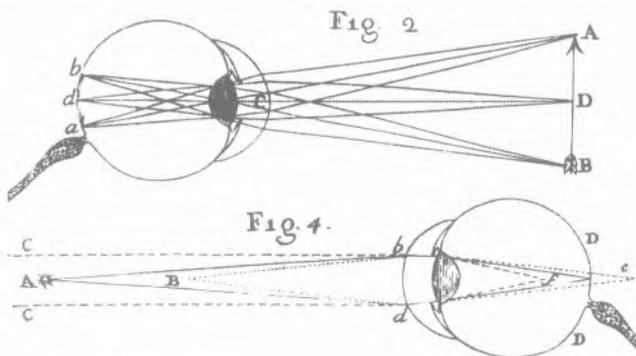
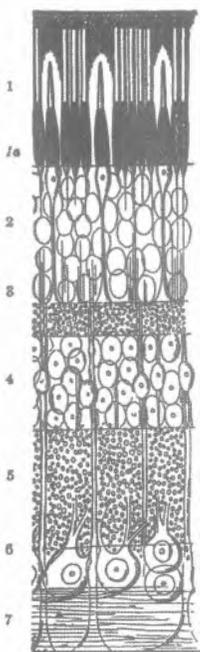


插图 3-3(右) 视觉透明性。18 世纪的光线与人眼示意图。

插图 3-2(左) 视觉不透明性。人眼视网膜的横剖面。

明的“装置”的时候，它不再如同从一点运动到另一点的笔直光线一样是几何光学的一部分，而是一种发光的能量，冲击一个密集的马赛克式的感受器，从而在这个复合器官中启动了一系列程序，并在图像知觉中达到顶点。<sup>6</sup>修拉对“光在视网膜上的印象的持续性”的叙述，与这种视觉的生理机制相一致，尽管《马戏团的巡演》，正如我马上要说明的，显示了对文艺复兴基础上的绘画秩序的一种整体理解和蓄意颠覆。

到目前为止，也许可以说，修拉只是在制作一个简明的视觉状况的总结，它曾经在 19 世纪早期被设置到位，先是开始于托马斯·杨(Thomans Young)和歌德(Geothé)的生理光学，然后被约翰内斯·穆勒(Johannes Muller)、亥姆霍茨和其他人发展。但修拉的叙述，很大程度上超越了那些早期的假设，特别是在它对“综合”概念的引入中。当然，某个层面上，综合指修拉对“光学混合”的详尽的运用，但这个问题无法与对于认知和知觉统一体本质的更大的知识不确定性分开。在修拉的作品中，一个核心的两难是，他在综合的观念和综合者之间摇摆。综合

的观念是指视觉被外在地控制,并被强加给一个主体(即对美学反应的一种理性化),而综合者是对一个积极的自治主体的自由、主观发明。一大群长久以来被含混地贴上“象征主义”标签的当代艺术家和作家提出了“综合”的概念,为的是指称各种美学统一体,它们站在破碎的或者只是堆积的各种日常经验之上俯视。<sup>7</sup> 如果想把修拉与这样的位置扯上哪怕一点点联系,那它也将是在一个沉浸于原因、机械、限制和心理及知觉综合的弱点(在优先解决办法阙如)的文化环境这样的层面上联系在一起。在任何一种情况下,如他的简明陈述所表明的,他的作品无可逃避地与可能性的条件相关。为了把注意力作为 19 世纪晚期的一个问题突显出来,我已经将这些条件勾勒出来:(1)一个具体化的观者,(2)一个将知觉当作从根本上说是持续性的东西的理解,(3)一种信息集合的积极过程。而且如我们将会看到的,在修拉的作品中,综合很少是一种“不可避免的”结果。 155

在这种意义上,修拉的新印象主义的许多重要性开始显露出知觉结构的问题。随着视觉的暗箱成像模式的崩溃及生理光学的出现,越来越清晰的是,知觉不是一个相对被动的对外部世界形象的“接收”问题,而是一个投身于知觉制造的观者的虚构和能力问题。但这种方法留下了重要的问题没有解决。知觉结构是某种能在刺激—反应循环的意义上被机械地加以解释,且能被量化和预测的东西吗? 或者它是一个更加动态,在一个积极的、不断作出选择的个人的注意状态和一个不断变化的现场环境之间的相互作用吗? 在这些层面上,修拉在 19 世纪 80 年代晚期的实践与有关感官知觉的本质到底是相对整体论的,还是原子论的争论密不可分。在更宽泛的意义上,它是认识论危机的重要文化产品之一。到 19 世纪 80 年代早期,当越来越不能自圆其说的实证主义、心理物理学和联想论的认识和知觉模式被一个宽泛的新模式所代替的时候,这个危机的效果开始清晰可见。这样,我对修拉的艺术和注意力问题的思考不可避免地开始于 19 世纪 80 年代晚期、90 年代早期的更大的历史问题重叠在一起,这个历史问题就是各种非指称性知觉模式的建构,

以及新观察主体的解释性和实际功能的设计问题。<sup>8</sup>

156 1890年,奥地利心理学家克里斯蒂安·冯·埃伦费尔斯(Christian von Ehrenfels)出版了他有影响力的论文《论格式塔属性》(“On Gestalt Qualities”),引发了对于形式的性质的争论,这种形式与一个现代的知觉危机纠缠在一起。<sup>9</sup>埃伦费尔斯,众多20世纪格式塔理论的重要先驱,断言某种形式拥有某种与它们单独的感官要素无关的性质。这里,形式的问题呈现某种特别现代的特征,而他试图,如同如此多的追随者将要做的,去制定“法则”,这些法则将给知觉一种外表,好像它也获得了类似于视觉在经典的视觉体制中曾经拥有的那种无条件保证。埃伦费尔斯的论文是对当时各种观点的一种明确化,这些观点认为,一种形式独立于它的部分而存在,而且知觉有一种内在的统一倾向去抵抗原子化和碎片化。带着音乐家的背景(他曾经是作曲家安东·布鲁克纳[Anton Bruckner]的学生,而且受到卡尔·斯通普夫[Carl Stumpf]关于调性心理学著作的影响),他用的主要例子都来自音乐。<sup>10</sup>他指出当一个旋律被调换到一个不同调子时如何保持它的同一性,也就是说,一定的形式同一性如何持续,即使单个的音符不再跟原来的一样。用他自己的话来说,“格式塔性质的特征是,它们建构起一个既依赖于它们的基础又可以从它们的基础中区分出来的再现内容”。<sup>11</sup>这是一个强调在感官中间相互关系的重要性,而不是在各个元素的层面进行分析的问题。埃伦费尔斯既对时间的属性感兴趣,也对空间的形式属性感兴趣。他评估了形状和其他造型的属性以怎样的方式不依靠组成它们自身的诸元素,比如,不管轮廓的大小、色彩或是否以线描、油画、浮雕或照片的形式出现,同样的轮廓都可以被立即认出。

埃伦费尔斯的文本在这里很重要,不是因为它证明了修拉实践的一些方面,而是它们两者如何突出了对于在19世纪晚期的西方视觉文化,包括电影中的许多发展都是根本性的知觉和认知综合问题的新的重要性。因为《马戏团的巡演》提出这样一个问题:即使从一个近距离来看,这幅画的再现性特征(人物形象、建筑背景)也拥有一个与它们赖以被建

构的个别色彩笔触不相关的知觉统一性。它是如何做到的呢?<sup>12</sup> 比如, 157  
构成了画面左侧的三个音乐演奏人的橙色、蓝色和黄橙色的点, 与我们  
对那几个人被施以朦胧微弱的紫罗兰色的人物形象的经验没有任何共同  
之处。那紫色将是埃伦费尔斯称作“格式塔属性”的东西, 而且他实际  
上提出了“无论在哪儿, 只要有同时(尽管不是空间上的一致)给出的几  
种不同色彩和光线密度, 一个充分的格式塔属性的基础将跃然眼前……  
当然, 我们从同时的不同色彩的邻近中接收了一种印象, 这种印象与和  
谐的密切关系在我们说‘色彩的和谐’的时候, 事实上已经在语言中被表  
达出来了。……我们相信, 我们可以把色彩和谐和不和谐看成是格式塔  
属性, 即使它们可能随着基础的变换而完全改变”。<sup>13</sup>

不像 20 世纪柯勒(Köhler)、韦特海默(Wertheimer)及其他人的格  
式塔理论, 埃伦费尔斯明确指出, 格式塔诸种属性不必是对感官数据的  
优先化排序, 它们对更基本感官的知觉暂时地依次交替出现。后来的格  
式塔理论将坚持整体的根本首要性, 甚至伦理价值, 并断言个别单元或  
感官会被完全的形态所包容。在某种意义上, 埃伦费尔斯(及恩斯特·  
马赫的相关著作)仍然与高度资本主义的知觉逻辑中根本性的某些东西  
靠得很近。他们认为, 原子主义的联想和格式塔整体主义并非不可妥协  
地相互对立的, 而是两种不同但共存的知觉经验可以借以被描画、编码  
或者理解的注意力模式, 在特定的情况下, 每种模式都有它的有用性或  
价值。<sup>14</sup> 修拉的作品也在这两极之间不确定的摇摆中运作。

关于 19 世纪晚期和 20 世纪初的知觉问题, 现在有大量著述, 这些  
著述以各种不同的方式反对内在于行为主义、生物主义、反射论及其他  
所谓的“还原论”方法中对知觉的原子化论述, 它们还试图为观察者建立  
一个自治的、有意图的主体的形象, 对这个主体来说, 知觉结构是活生  
生的、情境化和动态的活动。当时正在形成的的是一个宽泛的可确认的观者 158  
类型, 比如在移情理论中, 在德国形式心理学中, 以及在著名的柏格森  
1889 年的《时间与自由意志》和詹姆斯 1890 年的《心理学原理》中。这  
样一个观者在许多地方被建构的目的, 是要反对一个反人类的刺激—反应

的心理学或行为主义的主张——这样一个观者知觉到被组织的结构,而不是破碎的感觉的积累,这样一个观者具有天生的形式赋予和形式理解能力。这种方法要到 20 世纪 20 年代的格式塔理论和现象学中才会得到更全面的阐述,目的是为了在 20 世纪的景观文化中,在人类知觉的变化、工具化和解体过程中,赋予人类知觉一种固有的意义、一致性,甚至秩序。这些后来的著作一般认为,确认形式并把形式从一个更大的背景中区分出来的不是一个专注的主体,相反,是“好的”形式具有一种在主体内生产注意力的能力。<sup>15</sup>

修拉与这种类型的观者的距离被他在传统艺术史书写范围内的矛盾位置反映出来。他作为一个现代大师的地位部分是建立在这样一个信念之上的:他的作品,即使是某些现代主义断裂的一个核心部分,也是与过去时代的大师们(菲迪亚斯[Phidias]、皮埃罗[Piero]、莱奥纳多[Leonardo]、霍尔拜因[Holbein])中的,并因此是对于“永恒的”形式价值,以及某种有效地驯化了他作品中的反美学特征的美学连续体的肯定。但是对修拉创新了的“古典主义风格”的尊重,经常与对他被认为对“系统”的过分依赖的不安相伴随。<sup>16</sup>在其粗俗形式中,这一点被表达为对将科学理论应用于艺术创作的一种不信任,并被视为对美学把握的一种可叹的去技巧化的技术的不信任。<sup>17</sup>但更加普遍深入地,这里有一种隐含的意义,即修拉的新印象主义,作为技术和观念,就其自身来说在某种意义上最终是不成功的,而且它的艺术史意义部分地仅仅在于它在一个更大的现代主义繁荣中的过渡性和预备性的角色,修拉本人则被排除在这个现代主义之外。如果我们仔细读出许多标准论述背后隐含的意义,我们就能发现,新印象派之所以重要,是因为它对 20 世纪早期的一些重要的现代主义者(最重要的包括马蒂斯[Matisse],康定斯基[Kandinsky]和蒙德里安[Mondrian])的视觉教化引导的意义,为他们揭示了纯粹自律的色彩的巨大而又尚未被发现的潜能。这意味着,点彩派的具体实践的艺术成就并不如那些艺术家们的成熟洞察力那么大;对于这些艺术家来说,点彩派只是一个过渡的和相对早期的阶段,而修拉那

种按部就班的、系统化的肌理效果并没有揭示,比方说,1905年之后的马蒂斯作品的那种充分的光学潜能及其存在。但是,这样一种对待早期20世纪艺术的方式,喜欢压抑马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp)和其他人所认识到的修拉作品的意义:它是对现代主义纯粹色彩的“解放”神话的一种否认。<sup>18</sup>对修拉来说,无论什么都可能是他的最终美学灵感,色彩的经验永远不是现成的或者未被中介过的。相反,如同对于亥姆霍茨及后来对于查尔斯·桑德斯·皮尔斯,色彩总是一种建构,一种复杂的推论。皮尔斯对直接知觉和当下(直接)意识的批评,实际上为修拉通过实践提出的思考,提供了某些至关重要的认识论概念:“没有人能知道一个印象自身会是什么样……色彩有时被作为一个印象的例子被给予。这是一个糟糕的例子;因为最简单的色彩也如同一首音乐那样是复杂的。色彩依赖于印象不同部分之间的关系;而且因此,存在于色彩之间的差异就是存在于各种色彩和谐体之间的差异;而且要看到这种差异我们就必须有一些基本的印象,正是这些基本印象之间的关系造成了和谐体。因此色彩不是一个印象,而是一种推论。”<sup>19</sup>同时,修拉在他对局部色彩的分解中,暗中损害了一个视觉艺术家所能使用的,甚至是最后一种“自然”<sup>160</sup>符号的同源性;如果它“非自然的”或被建构的性质不被暴露,这种符号可能看起来仍然在相似性的逻辑中运行。<sup>20</sup>

在很多年中,现代主义批评强调修拉“古典风格”结构的均衡,然而,更重要的是他对作品的稳定的视觉注意力的打扰。人们对修拉点彩技巧的经验中固有的振动,阻止了对他的画作的单一知觉的组织,相反它不确定地存在于其基本成分与一种永远也不能彻底完成的融合之间。在这些两极之间前后移动的节奏,与对于注意力的一种新理解相一致:这种理解认为注意力既是凝聚的又是分裂的,不可能固定。问题不仅仅是这样一种明显的事实:这幅画(像其他画一样)往往既是一个再现性的形象,又是一堆彩色点组成的马赛克。更重要的是修拉的马赛克表面的分布,将知觉当作能够优先于或完全外在于对形象和背景的视觉组织来安排。格式塔理论,尽管有诸多伪装,其实是一个注意力的戒律,其中有

一条将注意力安顿或吸引在对感觉领域的规范化结构的组织之上的命令。<sup>21</sup>这是对个体主体的统一性和知觉的统一化对象之间相互确认的梦想。修拉的实践对两个都不肯定，而且在《马戏团的巡演》中，结构清晰性的外表被更加强有力的断裂过程所破坏。

161 修拉的新印象派对于最后融合的拒绝，或者坚持认为融合是一个临时事件，依赖于观察者生理结构和身体的灵活性，将注意力与知觉结构两者都作为流动的和可逆的东西来加以处理。<sup>22</sup>我们体验这幅作品的最明显的方式之一，是通过我们自己的身体运动——前前后后，从一个近得可以辨析各个色彩的笔触，而且表面被建构的特征清晰可见的地方，到一个更远的地方来观赏，将此画的表面接合成一个闪着微光的可辨世界的形象。人们也许可以理解地宣称，这也是我们体验更古老的艺术——比如晚年伦勃朗（Rembrandt）或委拉斯贵支（Velázquez）的艺术——的方式，但是，修拉显示了一种富有自我意识的，对于观者在创造这幅作品中所扮演的角色的系统意识。他非常可能仔细思考了从特定的不同距离所造成的表面的不同效果，并因此把自己的艺术制作成为适合一个占据多重视点的动态观众的作品。<sup>23</sup>修拉，跟这一时期前后的其他人一样，正在试验一个对感官材料的异质性和同时性充满关注的观者的极限与可能性。特别是，他调查了，光的信息的不可还原的多样性，如何能被连贯地组织和知觉的方式，而且它如何能够被重新安排并被变成可以相互交换的东西。正是在这种意义上，修拉对新的知觉模式的探索，可以与以生理学为基础的艾蒂安-于勒·马莱的著作相对比。马莱的影像，特别是在19世纪80年代晚期，带着它们的重叠的透明性，也是对于知觉融合的一种批判。（插图3-4）这表现在它们建构了一个视觉

162 领域，观者在不同的组织之间——在对一个单一时间矢量的整体知觉，以及对孤立的综合理解之间——前后移动。

恩斯特·马赫高度临时性的感觉观念可能也为理解它在修拉作品中的暧昧立场提供了一个框架。马赫用“感觉”（sensation）这个词，而没有赋予它任何最终的真实价值，正如他拒绝原子真正存在的观念一样。

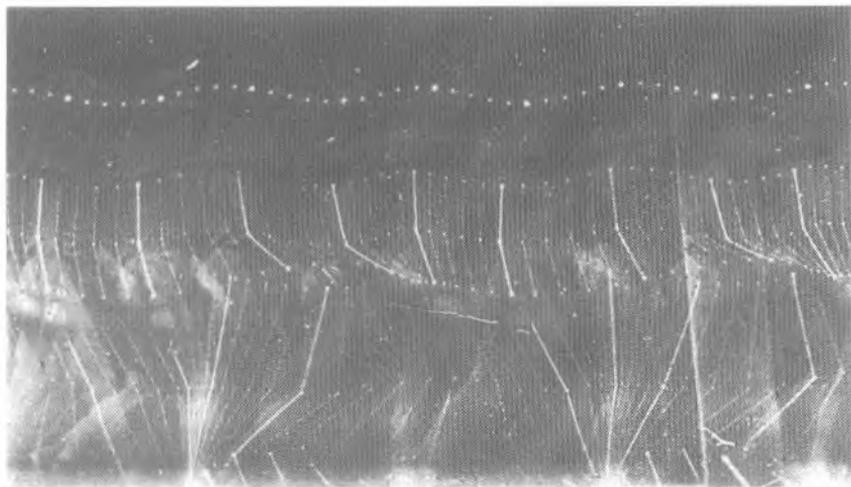


插图 3-4 艾蒂安-于勒·马莱:走路人的连续照片,19 世纪 80 年代后期。

对马赫来说,断言世界是由他乐于称之为“元素”的诸多“色彩、声音、温度、压力、空间、时间”构成的是最有用的。这些元素“是以一种多样的方式互相联系在一起:而且与此伴随的是相关的精神、情感和意志的情绪。从这个结构中,那些相对更加固定、持久的东西和显得非常突出的东西,把自身刻进记忆中,并在语言中表达自己。相对更大的持久性首先被特定的色彩、声音、压力等等的复合体展示出来,这些元素在时间和空间里被联系在一起,它们因此接受特定的名字并被指派为物体。此类复合体并不是绝对永恒的”。<sup>24</sup>马赫和修拉二人都拒绝的是任何一种想要给世界一个客观图景的企图。相反,他们各自在寻找暂时的和实际的,用来表征或再现各种没有本质实在性和永恒性的元素复合体的方式。那些看起来似乎是一种独特的物体或对象的东西,实际上是“一种精神表征/再现系统”。对他们二人都至关重要的是多重视点和表征/再现系统的有用性:对修拉来说,知觉经验同时在示意性的现实主义、光学现象属性的分解以及人类视网膜对色彩的感受性这些层面上呈现。马赫也明确表示,他既不拒绝也不肯定朴素的现实主义;不如说这种现实主义是一种在许多情境下都有用的世界观,尽管他感到它很少促进科学的理解。伊恩·海金(Ian Hacking)提出,19 世纪 90 年代早期正是西方

科学接受“可能存在几种方式来表征同样事实”的观念的时候。他引用物理学家海因里希·赫兹(Heinrich Hertz)1894年的书《力学原理》(*Principles of Mechanics*)作为这个转折点的标志:在这本书中,赫兹勾勒出“力学的三种形象,三种不同的方式来表征那时有关物体运动的已有知识”<sup>25</sup>。对马赫和赫兹两人来说,物理学主要是一个知觉的问题。但是不像赫兹,马赫最终相信(像尼采、柏格森、理查德·阿芬那留斯[Richard Avenarius]、汉斯·费英格[Hans Vaihinger]和其他人一样)科学理性必须为生活服务。任何科学解释的价值是它满足人类的生物性需求的程度,是它提高生命质量的程度。

对世界的表征/再现是否在某种意义上能提高生命质量,这个问题在那时是一个贯穿美学和哲学思想的问题。以下方面是与修拉特别相关的:他考察视觉刺激如何能够生产各种各样的生理和心理状态,包括快乐和平静。他清楚地探索了许多理论解释,有些是历史悠久的对情感反应如何能够被控制的解释,但最重要的是他对相对当代的观念(涉及“激活”和“抑制”的概念)方面的兴趣。<sup>26</sup>我们将永远不会以任何确定性和具体性知道修拉是怎样运用这些概念的;如果我们在研究修拉的绘画时,将它们当作艺术实践中对某个理论的刻意“运用”,那么我们将什么也学不到,尽管我们很清楚他是在计划《马戏团的巡演》时开始对这些想法表现出浓厚兴趣的。<sup>27</sup>如果这些知识真的有效地接近于修拉的实践(而能够怀疑不是如此的理由非常之少),理解它们在其中被形塑并被运行的强有力的体制话语的本质是重要的,理解它们如何与《马戏团的巡演》矛盾的雄心相联系也是重要的。

修拉的实践与一种人类主体模式相交叉,这种主体模式在这一时期的许多领域越来越居于主导地位,并且也越来越具有更宽泛的文化效果。“激活”的观念来自一些19世纪最重要的实验生理学著作,特别是来自19世纪五六十年代的著作,这些著作建构起人类神经系统的反射功能的诸模式,并且考察了人类对于外界刺激的反应的性质。许久以来,许多艺术史家错误地认为,这些概念是修拉的朋友、图书管理员和准

科学家夏尔·亨利(Charles Henry)的发明,但实际上,它们是一个巨大的集体的神经学概念整体的一部分,这些概念在19世纪80年代末已经变得广为人知,并具有广泛的影响力。<sup>28</sup>这样的研究那时正在汇集成对人类主体的一种详尽的重新安排,而这一人类主体对于西方一直延续到20世纪的一个更大范围的现代化工程来说将是根本性的。更具体地说,它们是一张处于专注状态的观者能力与功能的新清单。

“激活”这个术语在早期传播(很可能是早期创造)方面的最主要人物是法裔美国生理学家夏尔-爱德华·布朗-塞夸儿(Charles-Edouard Brown-Séguard, 1817—1894)。<sup>29</sup>他的研究中有很多都关注于感觉与反射行为之间的联系,他在这种关系中还划分了神经系统的许多常规的和病理的功能。像在他之前的其他人一样,他注意到“抑制”效果:一个神经中心的特定种类的疼痛和刺激(无论是来自声、光、电或触摸)能够消除或减弱在另一个远距离的神经中枢的活动,产生一种麻醉。他的著作将要成为泰奥迪勒·里博的主张的一个重要部分,这种主张认为注意力依赖于身体对特定运动神经中枢的抵制能力。<sup>30</sup>在19世纪70年代晚期,布朗-塞夸儿专注于相反的特性,通过这些特性,刺激在神经系统的另外某些部分,产生一个升高的或增加的功能,通常伴随着血管阻塞,他把这称为“激活”。<sup>31</sup>到1885年,他的关于人类机体的模式具有某种热力学<sup>165</sup>的特征:“我几乎不用说,在两种情况中(激活和抑制),它是一个力的转化或置换问题,因为这些力不能被破坏或创造。”<sup>32</sup>因此它是一个更大的、弥散的机体器官功能经济学概念的一部分。尽管激活(*dynamogeny*)这个词只有大概25年的相对短暂的流通时间,但它在19世纪80年代和90年代早期却被有效地展开,用来表达与“刺激”这一术语同样的意思。这样一个术语(或者它的起源,特别是布朗-塞夸儿对于神经系统的理解)最终的没落,不应该掩盖它笨重的,然而却是具有启发性的指定那些概念的文化意义。然而,抑制(*Inhibition*)作为一个能指,却明显地有一个不同的,并且持久得多的命运。在休林斯·杰克逊和其他人的著作里,抑制作为一种综合性力量高居任何二元性之上,

它能够阻止更高的，被“抑制”组织过的精神功能分解为低级的、本能的过程。

166 从19世纪80年代一直到19世纪90年代，其他的研究者们继续使用这些术语来描述相关的现象。我并不想讨论夏尔·亨利对这些观点的盗用或运用，我想简要地提一提一个被更广泛的读者阅读过的人物，修拉同样是容易受其著作影响的。<sup>33</sup>夏尔·费雷(Charles Féré)，曾经是沙尔科的助手，后来又成为沙尔科的同事，他操作人类主体的实验，在这些实验里他测量了对各种形式刺激的生理反应，并且试图量化激活或抑制效果的相对强弱度。他和其他在萨尔佩特里埃妇女救济院和比塞特(Bicêtre)的诊所中的人使用一种叫作测力计的仪器，这种仪器可以测量当受试人被置于(并且特别被要求注意)各种刺激之下的时候他对把手产生的压力。它产生一个与外部变量对应的肌肉压力的图表式的计数(叫作动力描记器)。<sup>34</sup>在许多被费雷引用的例证中，与我们这里的主题最相关的是他的视觉实验，特别是那些涉及颜色的实验。(插图3-5)在描述对光的印象的生理反应时，费雷显示橙色和红色在“正常人”和“歇斯底里的人”主体中都产生增强的生理反应。<sup>35</sup>蓝色和紫色产生了在可测量的生理反应上的一种减少，也就是说，一种抑制反应。也许费雷的研究中最具重要意义的部分是这样一种结论：注意力自身也能够具有激活特征。<sup>167</sup>也就是说，在神经内被造成的增强的警觉、努力或紧张状态，目的是要得到对声音、特别是颜色增强的反应。

有几点应该得到强调。一个是这里注意力的主体模式特别强调不是一种视觉模式。也就是说，这里的主体不是一个主要在看主体，而是一个易受费雷称之为“精神运动感应”影响的主体。<sup>36</sup>用他的老师沙尔科的话来说，它是一个“视觉激活对于运动中枢影响”的问题。<sup>37</sup>颜色，作为特定波长的光能，不是对一个观众的自主的视觉感应性起作用，而是对作为一个神经和肌肉构造的综合体的主体起作用。费雷走得如此之远，以至于得出这样非同寻常的公式：“当红色光线冲击我们的双眼，我们的整个身体都看见了红色，正如测力计的读数所证明的那样。”<sup>38</sup>这个

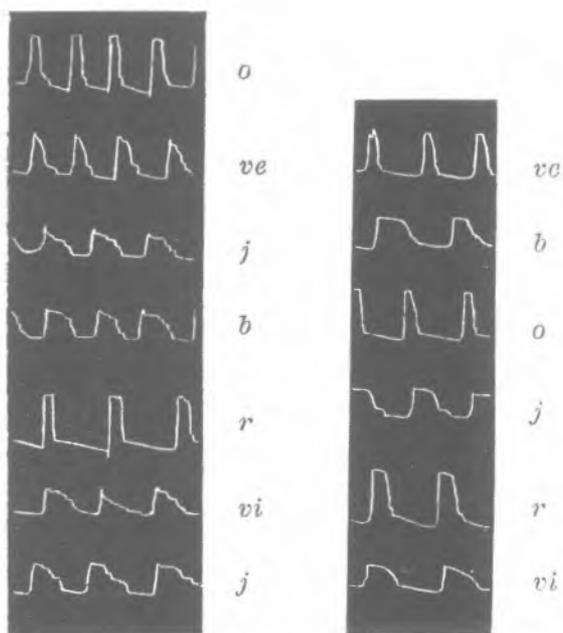


FIG. 19 et 20. — Contractions sous l'influence du rouge *r*, de l'orange *o*, du jaune *j*, du vert *ve*, du bleu *b*, du violet *vi*. (Les tracés se lisent de droite à gauche)

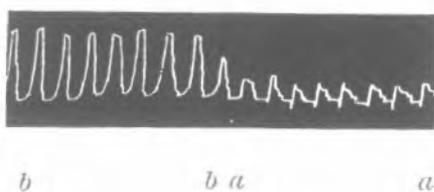


FIG. 18. — *aa*, contractions normales; *bb*, contractions sous l'influence des rayons rouges. (Le tracé se lit de droite à gauche.)

插图 3-5 对色彩的动力发生的图形再现,选自夏尔·费雷的《感觉与运动》,1887年。

非凡的句子对经典视觉模式的批判,是对视觉在 19 世纪的改革方式中的一个最有力的简明总结。追随 E. J. 马莱的生理学研究的绘图方法,费雷的动力图表成为了这样的证据:那些曾经被描绘为视觉再现的东西,其实是作为一个复合体的生理系统的身体的抽象和量化反应。<sup>39</sup>远不是发现了任何“自然的”功能,费雷的工作是用仪器重新定位视觉的更大工程的一部分。视觉从原来被定位为一个无身体的和精确的图像系统,到现在被定位为多种力量和肌肉反应的相互影响,反映在其中扮演一个不相关的角色。看的真理被转向一个彻底的非视觉的领域。视网膜现在与从外部触发的神经运动系统相混合。感觉和运动变成同一个事件。它不再是一个单独分享的感觉的问题,而是一个不同感官刺激被“翻译”成相同的运动和紧张的问题。

激活来自这样的知识,在其中,“感觉”的意义已经几乎不可察觉地  
169 从 19 世纪甚至更早时间发生了转变。感觉已经不再指一种精神过程的元素,通过这种元素,人们能够组织起对世界的精神的或视觉的表征。<sup>40</sup>不如说,它是一系列事件的一部分,在这些事件的终点不是一种内部状态,比如知识或认识或知觉;相反,感觉是在运动中达到顶点的东西,不管那个运动是自愿的还是自动的,是内在的还是外在的。从 19 世纪 50 年代起,有一个广为流传的对感觉和肌动行为之间的一种根本关系的看法(被科学家和哲学家共同塑造的)。<sup>41</sup>修拉作品的一些理性化的雄心,被这些新的功能模式直接或间接地灌注;这些功能模式假设感官刺激会在一个感知者身上产生一种肌动的表达。最重要的是,它是一个人类反应的问题,建基于忽视所有意识的迂回思想。这破坏了长期以来建立起来的修拉艺术的形象,在这种形象中,他的艺术被当成指向一个观者的  
170 理性思想的理智建构。不管修拉方法的其他野心还有什么,它(如它所欲的,无论成功与否,是想要导致不同的情感的和生理的反应)涉及将个体人类主体的专门的视觉意识之外多得多的东西纳入进来的目标,还涉及生产不自觉的,甚至是自动的效果的目标。不管这个主体最终是“积极的”,还是“被动反应的”,修拉的方案都挑战了有意识的观者的优先

地位。

到19世纪70年代中期亨利的公式出现之前,这样的观念已经成为主流美学思想的核心元素。比如,被广泛阅读的尤金·维庸(Eugène Véron)的《美学》(*Esthétique*)用反射行为、刺激和肌肉收缩,以及特别的线条和色彩产生可预测的生理反应这样的方式来描述审美反应。作为保守期刊《艺术》(*l'Art*)的一个编辑,维庸描述了“刺激如何从神经网络的一个部分传向另一个部分”,还说这样的效果是“完全不依赖我们的意志”而发生的。<sup>42</sup>这里重要的是它对于知觉地位的推论:它是这样一个模式,在其中,原先曾经只存在于视觉领域的东西(无论是光线、光波还是发光的能量),现在成为另外一个不同体系的效果和关系的一部分。<sup>43</sup>在某种意义上它是一种新的隐喻性理解,“完全越过一个领域,进入到一种新的和全然不同的领域中间”。<sup>44</sup>光不再主要导向形象的塑造,而是导致身体的变化,引起一个积极的、运动的主体身上能量的重新分配。

威廉·詹姆斯在他的《心理学原理》中讨论了激活,这个文本促进了这一术语在欧洲和北美的专家和普通读者当中的传播。詹姆斯同样肯定171了神经系统的整体性理论,这种理论曾经是布朗-塞夸儿的著作的重要部分,而詹姆斯在19世纪60年代晚期听过他在哈佛的演讲。<sup>45</sup>这两个人都是同一个阵营的参与者,这个阵营强调神经系统不只是局部反射与循环的积累,相反,由于巨大数量的互相联系,神经系统的一部分对另一部分的相互影响或相互回应将永远是一个要素。这样,对詹姆斯来说,激活就成为肌肉运动感觉影响个人全部创造行为和情感状态的一个例子,而不仅仅是一个局部化的生理事件。从纯粹读者数量上来说,美国人詹姆斯·马克·鲍德温(James Mark Baldwin)两卷本的《心理学手册》(*Handbook of Psychology*)是很有影响的。这本被广泛使用的教科书勾勒出一个“精神激活的定律”,它提出“每种意识状态都倾向于在一个适当的肌肉运动中实现自身”。<sup>46</sup>而且,被广泛阅读的赫伯特·斯宾塞的假冒的心理学包含一种普遍的“感觉生理学”,它用“神经驱力的模拟与释放在整个神经系统中来回反弹”来解释情感和意识状态,这种观点

与激活完全相容。<sup>47</sup>到 19 世纪 80 年代晚期,它已经获得了一套更宽泛的文化意义将其与任何能产生一个一般化的生命提升感的高潮的刺激或事件联系在一起。马克斯·诺道在写到现代战争时,这样描述(比马里内蒂[Marinetti]和恩斯特·容格尔[Ernst Jünger]早得多)战斗胜利的结果:“胜利的感觉是人类大脑能够经验的最令人愉快的东西之一,而这种愉快的感觉所产生力量的‘激活’效果,足以抵消战争产生的印象的破坏性影响。”<sup>48</sup>它提出了控制行为的可能性,即通过生产“提升”效果来抵消特定刺激的相反效果,以确保得到特定的行为要素。同时,某些关于激活的论述的细节指出,一个适用于整个机体的性反应模式正在被用于描述许多种神经的活跃性:伴随着身体局部区域的血管充血,感觉或紧张度突然提升。<sup>49</sup>但它也是以一种工具性和简化的方式来概念化并控制身体的潜在紊乱,这个身体的不同区域为不同强度的能量所穿越。正如我将在本章后面探讨的那样,修拉的作品是这样一个反应模式,它至少还怀有希望和梦想,在追求一个完全没有异化的、本能的审美满足。然而,这一反应模式却只能通过以下方式来加以想象:即将驱力和效果贫乏地系统化为一个“被组织的”和可控的身体内可以计量、可以控制的刺激体系。

修拉作品的这个维度长久以来被联想为 19 世纪晚期“生物学意义上的浪漫主义”和生机论(包括新艺术运动和移情理论)的表现。<sup>50</sup>但是除了修拉,对这同一套理论最值得注意的(也是矛盾的)反应出现在尼采晚期的著作里。尽管他对实验论、进化论及其他“还原主义”形式的知识持怀疑态度,尼采还是相当宽泛地阅读了当时的科学著作。<sup>51</sup>大概在 1887 年下半年,夏尔·费雷的《感觉与运动》(*Sensation et mouvement*)刚出版之后不久,尼采就读过这本书。他无疑是在对欧洲文化命运的思考  
 173 这个框架内来阅读这本书的。他的阅读角度是他的一种不确定感:他自己并不确定 19 世纪的“多样性和不安定”究竟是文化的一种新的上升状况,还是更多地与病态的疲惫相关。同时,他的阅读角度也与他自己对“过度刺激”的焦虑及其对他的虚弱身体的影响相关。吊诡的是,甚至正

当尼采确认最初的“我们内驱力的现实”，且珍视那些逃避理性自我，并具有强烈的自动化特征的行动或状态的时候，他仍在探讨当代生存状态的机器人一样的或机械反射的特征（生命成为顺应，颓废成为一种生理状态）。<sup>52</sup>尼采可以毫不迟疑地在能动与被动反应的思想形式之间作出区分；但是对他来说更困难的是，在物质生活的具体形式与对欧洲面貌的文化重塑之间作出决定性的论断（比如，他不确定哪种当代幻觉形式是肯定生命的，哪些又是低级的和不重要的）。那么，他对费雷的“精神运动感应”有什么样的反应呢？当然，对尼采而言，这是一个简陋的理论，但也许足以使人想起他自己的推测：即有一种艺术不只局限于再现，相反它会“在肌肉和感觉上施加暗示的力量”，这将传达运动而不仅仅是思想。<sup>53</sup>

在这些晚期的笔记中，尼采提供了一篇永远也没完成的美学论文的具有穿透力的一瞥，尽管他毫无疑问地坚持强调美学经验是一种增强的能量和完满感。<sup>54</sup>他建立了一个早几年已经清楚阐明过的概念：“一个生命体首先试图释放自己的力量。”<sup>55</sup>在《权力意志》中他列出了一张艺术家固有的生理状态的清单：“你首先必须把这样一种状态设想为通过各种肌肉劳作和活动而从极度的内在紧张中摆脱出来的驱迫和冲动，然后把它设想为在这种运动和内部过程（想象、思想、欲望）之间的自发协调——设想为整个肌肉组织在从内部而来的强烈刺激推动下的一种自动作用；没有能力去阻止反应；抑制系统好像悬置起来了。每一种内部运动（感觉、思想、情绪）都伴随着血管的变化，随之而来的是肤色、体温和体液分泌的变化。”<sup>56</sup>当他说“内部运动”和“内部过程”时，他想表达一种不能机械地理解的力的观念，一种通过自身的内在动力发动和强迫实现自身的力的观念。尼采这里的“生理学”与费雷的著作乏味的生物测量规律之间，很少有共同之处；但是激活与抑制的二元体系，明显是对尼采直觉到的，在主体内部起作用的更丰富（不可测量）能量的描绘。<sup>57</sup>它只是两种力的类型的另外一个形象，尼采无休止地把这两种力重塑成能动的与被动反应的、强的与弱的、提升生命的与堕落的、健忘与记忆。但

是,他晚期思想的核心,是在当代机械论的力的概念与他自己的“权力意志”的动力模式之间的区别。在权力意志中,多种力的嬉戏构成一个能够创造、推动某种新东西的内部动力。当费雷宣称激活的快感与一种权力感密不可分时,对尼采来说它只是从另一个(较低的)水平点确认“那种人们称之为醉的快乐状态,不折不扣是一种高度的强力感……一种‘智力的’敏感;是一种力量,犹如肌肉中的一种支配感,犹如运动中的敏捷和快乐”。<sup>58</sup>同时,尼采不屑地拒绝了达尔文的本能行为必须从纯粹的生物体自我保存和延续的角度来理解的假定。

175 如果我们能够画一幅从修拉(通过费雷)到尼采的斜线,那最终是因为对两人而言,艺术的意义问题不是关于再现的问题,而是各种力量的关系问题;艺术不是一个符号学的问题,而是物理学的问题。对修拉来说,色彩不是至高无上的凝视可以接近的一个符号,而是一种由身体作出的解释,一个被尼采描述为用我们的驱力去解释世界的例子。<sup>59</sup>对修拉和尼采二人而言,经验永远不是统一的,而总是一个冲突的冲动的混合,而这种经验的性质只是两种力在量上的微小差异。修拉在19世纪80年代晚期难以捉摸的和谐目标,是一个各种力的相对平衡的问题,而决不是像人们经常宣称的那样,是一套固定的形式的或二元的关系问题。当然,刺激、动力说、亨利和费雷的强力和力量感,所有这些理论的整个修辞领域,似乎与我们所讨论的许多画作表面上的平静和“古典主义”显得疏离和遥远,不管是《马戏团的巡演》,还是晚期的格拉弗林海景画。<sup>60</sup>但是修拉可能也感到,如尼采曾经感受到的那样,存在一种“极端的平静,在特定的醉感(更严格地说是对时间和空间感的极端延迟)中……古典风格本质上是这种平静、简约、缩略、集中的再现——强力的最高感觉集中于这种古典类型中。为了更慢地作出反应;一种伟大的意识,没有斗争的感觉……逻辑上和几何上的简化是力量提升的一个结果”。<sup>61</sup>

被修拉的实践预先假定的人类主体的性质问题,仍然无法以任何确定形式予以回答。在何种程度上我们可以把这个主体说成,用尼采的话,仅仅是被动反应的?一方面,修拉明显舒适地在从经验研究而来的

话语内工作,这种经验研究的主要对象是刺激—反应的机械论的东西,一套为了对美学反应进行外部操控的相关技术,它们最终成为一种可量化的情感操纵术。修拉的观众是一个作用于,在某种意义上“服从于”,一个预先决定好的效果设计的存在吗?或者,这种生理学的主体是一个能够创造、发明和肯定的身体吗?但是,这些问题都预设了一个主体,一个统一的、带着需要加以克服的有意识意志的主体。像《马戏团的巡演》这样一幅作品,只是对各种力(其效果依赖于每个个体观众特定的和变化的生理反应的平衡)的激活吗?自由嬉戏的部分功能,则是对“强化生命,生命感提升”的生产吗?<sup>62</sup>



除了作为修拉技法之目标的假定的个体观者之外,《马戏团的巡演》还包含着对集体主体性的示意性描绘,这种集体主体性看起来似乎是自动的行为,并且其注意状态与景观的虚无性密不可分。在这种意义上,画下面的那些观众就不只是外部观众的图示的替代物,他们作为技巧的潜在对象在这里起到控制、管理注意力和知觉的作用。修拉的大部分画作都清楚表明:一个感官世界如何被拆解、重组、再现与一个对象、个人和社会关系的世界如何组织其自身这一问题密不可分。他的诸多画作都是一套关于元素或事物怎么被组合,各种集合体如何被不同的形式实践所生产(或解体)的假设。与修拉相关的,无论是点彩还是人物形象,都是聚合和分解之间的张力关系问题。无论它是一个多样的刺激被尝试性地“绑成”一个连贯的格局的问题,还是关于社会世界的内容被融合或整合成一个关系网络的问题,这都是明显的。《马戏团的巡演》的效果与这两个总体层面之间的运动密不可分。

修拉是当时许多考察主观经验的相关统一体与社会制度和过程之间的联系的人之一。对夏尔·亨利和夏尔·费雷这样的人物而言,反射反应现象及神经系统的运作绝不只是一个生物学知识的问题。他们最关切的是如何保证社会秩序和平衡,而过量的感官刺激有可能引起混乱或造成病态。这样,对亨利和其他人而言,科学的审美观暗示了生产与

社会秩序、经济发展相适应的适宜的神经和心理状态的可能性。费雷是关心当代社会对“团结”幻想的许多人当中的一个，他警告大家要警惕集体的过度刺激、反社会的放纵和最终退化的危险，这些东西威胁集体的健康和团结集体的功能性统一。<sup>63</sup>在这些问题上另一个有影响力的人物是让·玛丽·居约(Jean-Marie Guyau)，他在19世纪80年代晚期研究了个体感知的生理性质如何影响社会集体性的功能。费雷实际上引用居约的著作，作为对激活的社会后果的确证：个人快乐不应超过必要的限度，否则从长远来看，集体的进步利益会受到威胁。<sup>64</sup>近来的学术研究已经表明从19世纪80年代开始，包括整个19世纪90年代，法国的美学理论越来越多地关注于群众主体性的本质以及美学知觉与社会整合之间的关系。<sup>65</sup>

修拉作画时，其观念框架既是“生理学的”和美学的，也带着社会方面的回响。但如果以为他的作品是为了社会凝聚的缘故，为了在他的观众中形成“共识的”心理状态而精心制作的一项工程，那将是一个天大的误解。像下面这样考虑可能会更实用：修拉在《马戏团的巡演》中通过平衡激活与抑制的效果生产了（至少在理论上）一种心理—肌肉反应的和谐平衡状态，这种状态在某种意义上是一个关于感官整体性与完满性的乌托邦工程梦想，它在分崩离析的当代欧洲文化中是不可能的。当然他关于贝森港和格拉沃利讷的很多作品（插图3-6）似乎都与这样一种可能性相联系：井然有序的港口景色，伴随着对前现代的自然与文化之间的关系的召唤，可能具有某种理想主义的社会力量。<sup>66</sup>即使这种解释有价值，它也与以下问题相矛盾：修拉依赖的这个研究，也完全是试图对主体的行为和反应进行外部控制的体制内知识的一部分。它也不能说明，为何这样一种对和谐（“对立面的类似”）的描画会与《马戏团的巡演》（在《马戏》中也是如此）中明显暧昧的，甚至令人不安的社会含义有雷同之处。

这种在感觉的东西与社会的东西之间的运动，与修拉几乎完全同时代的爱弥尔·涂尔干的著作具有相似之处。不管他们的领域看起来有

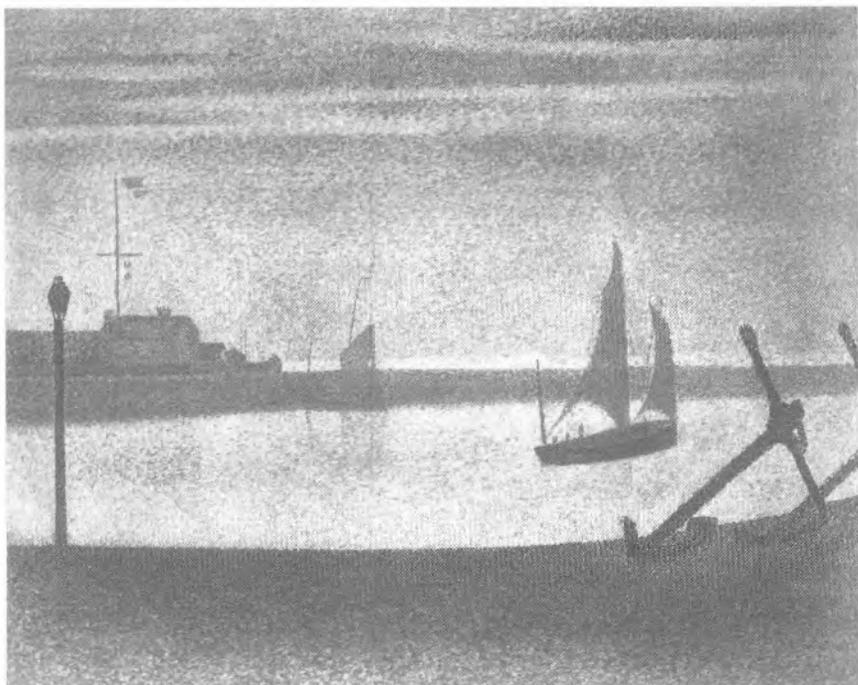


插图 3-6 乔治·修拉:《格拉沃利讷运河的夜晚》(*The Channel at Gravelines, Evening*), 1890 年。

多么不同,修拉和涂尔干都是强大的虚构社会形象的建构者。两人都相信,不仅科学是一种感知,而且科学程序能提供创造新概念、新形式的新方法,他们代表了思想上的一种转变,即从研究单个事物转向事物的组合规律。<sup>67</sup>两人都研究(调查)社会的、感知的元素如何组合或相互作用,进而形成不同的集合体,而且两人都关切不同元素集合起来如何使这些元素发生质变,不管这些元素是社会表征方面的,还是感观印象方面的。对二人而言,问题也都是同样的,即从哪个视点入手,可以使团体的有意义的表现得到理解。

这些问题对修拉而言,都不是什么新问题,批评家们从迈耶·夏皮罗(Meyer Schapiro)和恩斯特·布洛赫(Ernst Bloch)开始就已经从这些角度来看待他的画作,并评估其处理方式的集合体性质。<sup>68</sup>他的几幅主要作品包括《大碗岛的星期天下午》(插图 3-7)和《马戏》,是几种不同种



插图 3-7 乔治·修拉:《大碗岛的星期天下午》(*Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*),1884—1886 年。

类的社会凝聚与解体的图解,至于到底是凝聚还是解体,就看你站在什么政治立场上了。《大碗岛》特别能被看成,用涂尔干的话来说,社会联系那成问题的性质的一个暧昧之谜。这里所描述的人群代表了和谐的景象,用一个涂尔干和修拉都喜欢用的词,团结的接近平衡的状态,个体被转变成“社会存在”的接近平衡状态?还是说它代表了统计学对孤立的、被分类的个体的配置,仅仅是形式要求的附加原则的结果,在这种形式上的邻接中,社会失序正在伪装的社会和谐表象之下起主导作用?

180 涂尔干,在 19 世纪 90 年代关心新的整体论的联系理论模式,这种模式将取代那些僵化的、越来越过时的联想主义理论模式。他的著作拒绝纯粹并置,并将综合当作一个动态的和自我组织的过程。把涂尔干思想的某些方面,与早期格式塔理论相联系并非毫无根据:“整体不是部分的相加。整体是某种不同的东西,它的性质已与构成它的零件不同……相反,[联系]是所有创新的源泉,而创新是在事物普遍进化过程中被成功生产出来的。”<sup>69</sup>他在生理学的知觉和对社会对象的知觉之间建立起

类比关系,认为每个层面都被导向聚合和整体而非原子化的元素。<sup>70</sup>涂尔干的方法重新定位注意力,从原来的个体单位转到更大的聚集的群体,而他对个体心理学的拒绝,以及对“社会的科学”的偏好就隐藏在这种转变中。181

在涂尔干看来,现代性在人类存在的历史上是一个本质上全新的阶段,但它最突出的特征在于新出现的各种人类集合,某种复杂性的新的显现。<sup>71</sup>涂尔干跟修拉在自己的工作中所做的一样,都是想要辨别社会同一性的现代形式——他提出这样一个问题,在相对固定的传统,如宗教、神话和血缘这些东西,都是缺席的情况下,到底是什么东西把多样的社会元素凝聚到一起的。对这些问题的回答与修拉的《马戏团的巡演》和《马戏》两幅画产生历史意义的方式密不可分。有机的整体拥有一个生物系统的灵活性,在这种活的系统里,大量不同的个体组成很多子系统,它们之间又连贯统一成一个有复杂功能的有机体。对于那些理解应把他们自己凝聚成一个自我约束的、能够互相交叉反馈的群体之必要性的个体,疏离和孤立就被克服了。但涂尔干的著作在这里提供了19世纪晚期高度资本主义正在成形时的工业化社会的一个虚假和谐景象,它还试图确认一个相对较稳定的、被缓和的关于资本的动力系统和破坏性的图景。尽管坚持社会有机体的最根本的特征是成长和发展,涂尔干关于现代性的理论仍是关于“平衡”状态的理论。他关于现代性的“有机整体”的假定,就是这样一种和谐稳定的状态,在其中,通过法律条规、社会传统、专业组织,最后是国家,人类能够在同意和牺牲关系中互相作用,最终大家都能获得一个稳定的暂时的秩序。对此,奥古斯特·孔德(August Comte)较早就已经开始描绘了。像弗朗索瓦·埃瓦尔德(Françoise Ewald)曾经表明的那样,<sup>182</sup>这个“团结性”概念暗示了一套新的道德准则,要变成一种社会存在的责任,在一种更宽泛的体制关系中变成“社会化的”。<sup>72</sup>

19世纪90年代,涂尔干试图解释劳动分工(他相信劳动分工对于社会的效率和道德秩序都是非常本质的)如何又能够导致消耗的和病态的后果。劳动分工是这样一个过程,如果它“被推进得太远,就肯定会成为

引起社会分裂解体的源泉”。<sup>73</sup>涂尔干转向孔德去寻找一个详述社会失序效果的词汇——解体、消散、分解——所有这些词汇都描绘了社会组织的特定模式和网络是如何陷入混乱的。<sup>74</sup>也就是说,社会失序指的是一套组织好的联系、邻接崩溃了,打乱了正常规范的交流和反馈。“如果一个地方的机构互相之间非常紧密地联结在一起,它们之间的联系又非常充分,在这种地方这种失序就是不可能的。”涂尔干坚持认为,“如果劳动分工没有产生团结的整体,那是因为各机构之间的关系没有被规范好。”<sup>75</sup>失序,在一段著名的文字中,就是当单个劳动者“不再是一个活的机体中的一个活的细胞,不再被与邻近的细胞的接触所推动,他不再作用于他们,不再对他们的行为作出反应,不再根据环境的需要来做调整,或扩展自身,或收缩,或屈服,或转变。他只是一个没有生命的零件,一个外在的力量总是推动和迫使它朝着同样的方向,以同样的模式运动”。<sup>76</sup>(插图 3-8)当然,涂尔干极力想把这样一种社会分裂描绘成过渡阶段的一部分,而不是一个按其本性永远都在转型的系统的永恒特征。因为现代化的转型到那时已经发生得如此迅疾,“冲突的利益已经没有时间达到一种平衡”。<sup>77</sup>他的现代有机统一体模式,既与更高的有机体健康结构相联,也与热动力系统的一种准平衡相联。在热动力系统框架里,失序和统一可以被当作一个大规模的元素集合体的两种不同数据统计信息。正如詹姆斯·克拉克·麦克斯韦(James Clerk Maxwell)拒绝对个体分子的活跃性所做的动力的或“历史的”解释,涂尔干也拒绝把个体当作研究的单位,偏好集体的规律性。<sup>78</sup>这样,失序就描绘了一种数据统计学的各色元素的配置,在这些元素中间,不充分的接触阻止信息在作为一个整体的系统中流动。<sup>79</sup>不用将这种比较往前推得太远,我们就可以说,涂尔干把这种信息的传播看成是一个尺度,可以用来衡量社会相对的组织和解体的程度。<sup>80</sup>如果失序,作为系统范围内局部区域不断增长的分裂与瓦解,与反馈过程的失败相关,那么,上面所描述的失序的个体,在其运行上就与自动机器非常相似,在这种状态里,一个活的机体原有的那种适应性被机械行为的重复模式所替代。<sup>81</sup>正是在这里,现代形

183

184



插图 3-8  
乔治·修拉:《孤独的人物》(Solitary Figure),  
1883年。

式的注意力,那种孤立的、准自动化的注意力,与涂尔干试图解释为“社会失序状态”的东西就紧密地缠绕在一起了。

涂尔干对现代社会“解体”危机的诊断,强化了他对社会如何联结起来这一问题的关注,一如皮埃尔·热奈等人这时正在研究精神解体、认知机制和知觉综合。但涂尔干对社会平稳运作的美满幻想——个体在一个国家主导的共同体内互相协作劳动——与那些年实际形成的准社会团结没什么关联。在涂尔干著作的这种表象之后,是一种需要,需要掩盖或压抑现代性所产生的无所不在的分裂、碎片化。<sup>82</sup>在特定意义上,涂尔干宣称他是在写一本转型时期产生的社会解体危机的书是恰当的,但是对这个危机的系统反应之一,是在他的有生之年正在形成的(我们在修拉的几幅主要画作中可以看到对这个反应的预示)——那就是制造一个社会,通过大众媒体和幻觉的技术,把社会的有效统一性建立在无所不在的景观消费之上。如果宗教是涂尔干的前现代社会机械集体性

185 中主要的“集体表征”，那么景观作为“一种牺牲的似是而非的形式”，将要变成 20 世纪的现代性中对社会统一和团结的主要模仿。<sup>83</sup> 德波的《景观社会》可以代表从涂尔干开始的社会学传统在 20 世纪 60 年代的最后崩溃和瓦解，这体现在德波的以下观点中：资本主义所产生的唯一的团结，是主体在它们的孤立问题上达成的统一。

如果你要看看修拉的全部视觉艺术作品，油画和数量大得多的素描（特别是那些并非明显地是为更大作品所做的研究的素描），你就不能不被他在对社会集体（或群众）的宏大策划的再现，以及在更多的孤单和疏离状态中的人物形象之间无休止的，甚至是系统的运动所震惊。他的这种视觉集体的统一，总是一种短暂的主观建构，这种建构从来没有在客观上修改它的那些彩点的抽象性和碎片化地位。以同样的方式，他对暂时的社会集体的安排，也从来没有改变它的各个人物顽固的孤立特征。但即使修拉的“社会学”包含在某种技术的，受规则支配的程序中，相对于涂尔干，他对“社会现实”的积极知识的可能性仍然突显出一种更加暗淡和怀疑的立场。这样，他的作品就不只是对社会失序和阶级冲突的表征，它们本身也取决于对社会自身的不可感知和消散的感觉。

186 就像许多人提出的，在 19 世纪 90 年代，一种关于社会的“科学”的出现，特别是在法国，其实是对 19 世纪的巨大社会灾难的一种否定，也可以说是资产阶级对大革命、1848 年事件、1871 年巴黎公社，还有其他剧变所积累的忧虑的过度补偿的产物。修拉对混乱遗迹的反应，在他 1883 年左右的画《协和广场，冬天》（*Place de la Concorde, Winter*）（插图 3-9）中，被非常不安地揭示出来。在这幅画中，这种暗淡的无人之夜的世界，变成了对革命的非常有穿透力的负面形象，这种形象与巴黎街景的联系如此紧密。在这种冬天的雾里，看不见任何人造物，实际存在于这个城市空间中心的方尖碑，带着它所有记忆的回声，完全被排除在视野之外。相反，路灯杆的单调性牢牢地耸立在景物中间，只有在画的左边一两个喷泉的部分轮廓，暗示了纪念碑所处的中轴线。右边的马车，一种随处可见的小型出租马车，上面的司机和乘客在物理上的区分，



插图 3-9 乔治·修拉:《协和广场,冬天》,1882—1883 年。

标志了阶级的分化。正是在这种分化之上,这个场景的无法忍受的空虚被建立,揭示了一个真实的噩梦,对自由和幸福的集体之梦,甚至无法重忆的当前时刻的迷失。在巴黎公社十年或更长时间之后,它不仅是一个对梦想和希望的压抑问题,还是一个他们原来还能够象征性地加以控制的领域的消失问题。<sup>84</sup>《协和广场,冬天》指向了早先的政治剧场模式,这剧场后来被出现在修拉短暂一生最后几年里的景观现代化模式所替代。<sup>85</sup>



修拉后期作品在概念、技术和表现上的策略,是对将在 20 世纪早期成为新的社会力量运转的关键成分的物体与力量的预言。<sup>86</sup>修拉揭示了<sup>187</sup>在位置与能力上作为观者的个人能被集合起来,进入新的准团结状态的途径,在这种无论是群众还是观众的集合中,个人甚至仍保持着他们实际的孤独状态。这幅画作重申了经由技术系统产生的内容层次:此作品是对于注意力的吁请。拥有音乐家和演奏者的杂耍就是一架吸引力装

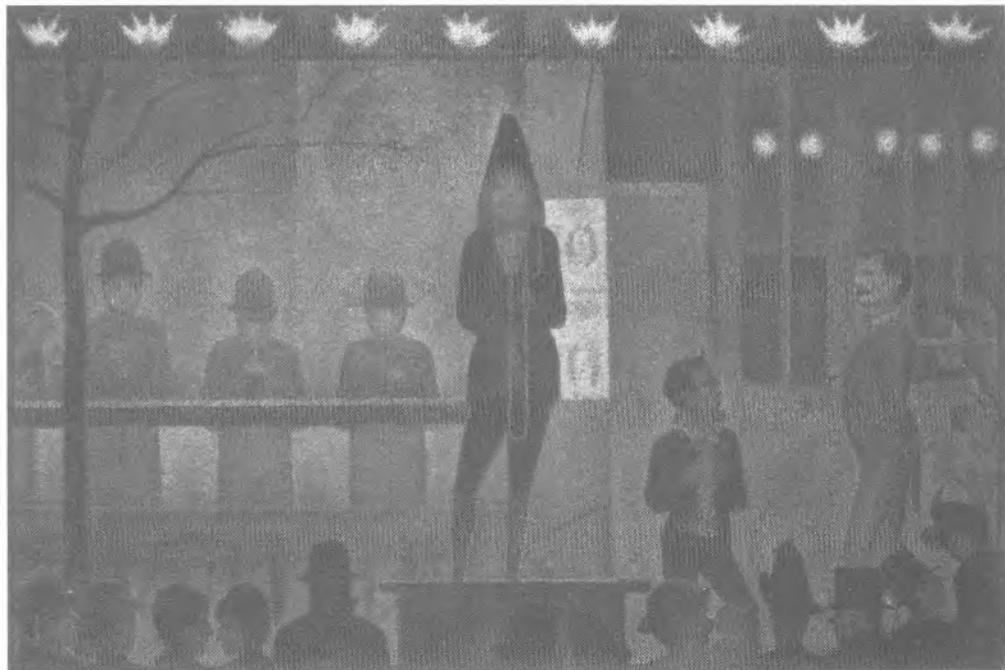


插图 3-10 乔治·修拉:《马戏团的巡演》,1887—1888 年。

置,它被用来集中市镇闲逛者的注意力,并说服他们买一张允许进入前面帐篷中欣赏“主要”精彩节目的入场券。但它是那种将永远拒绝给予他们和我们的吸引力,因为它是一幅从根本上围绕着对其允诺要揭开的东西的取消和悬置来设计的画作。这幅画的观众,无论作为个人,还是  
188 作为集体主体的一部分,都不可避免地被卷进它的吸引力与缺席的嬉戏之中。

《马戏团的巡演》最重要的特征之一,就是它形式上的构造如何动摇了它假定的观众的位置与身份。居于这种构造核心的是,修拉删去了作品透视画法的(*scenographic*)条件,即使当他模仿了这些条件存留的时候。这幅作品表面上的主题,内在地有不止一个方面是关于舞台的(*scenic*):不仅是因为它显示了一个准戏剧化的演出,而且还在于它把自己的观众安置为俨然舞台般的场地之前的观众的一部分。<sup>87</sup>(插图 3-11)它模仿了一个被经典地再现的剧场空间,但事实上却拒绝了那个表意模式的本质要素:那个模式在原则上建立了一个从处于前舞台的分界点的观众那里延伸出去的错觉世界,这也是一个跟观众自己的观察点互



插图 3-11 马戏团帐篷的照片,旁边有演出舞台,巴黎,19世纪80年代后期。

相联系的世界。《马戏团的巡演》其中一个结构上最明显的特征是对“透  
视平行线”的彻底取消,并由此导致了由分离的平面因素所建组合的破裂。<sup>189</sup>  
修拉拒斥了所有平行线的引导,拒斥了帮助我们理解画中空间关系的  
任何显示透视关系的缩短或后退的指示,而这种拒斥有效地使凌驾  
于观众之上的“舞台”区域倒塌,使其成为一个仅仅是拼凑起来的屏幕,并  
且戏剧性地封锁了我们的目光进入作品的那些可能性通道。在《马戏团的  
巡演》中,他好像模仿了大卫·苏特(David Sutter)1859年用于说明观众与  
矩形画面之间透视关系的那幅图示(插图3-12),但是却消除了透视关系  
赖以获得理解的透视平行线系统。<sup>190</sup>同时,这种形式上的决定阻止了与画  
平面相垂直的平面的出现。这样我们就失去了决定古典透视图法的连贯  
统一的一个关键因素:我们看不到舞台表面或透视画中“棋盘”似的地面上  
人物的实际位置。在《马戏团的巡演》中,没有人物是以任何视觉上能清  
晰辨认的方式被“放置”在那里的。这一点尤其真实地表现在中央的长  
号演奏者身上,他的双脚令人不安地被隐藏在人们的视野之外。

在画中,为数极少的能让人回想起古典再现的一个因素,就是隐藏  
在长号演奏者后面、处于作品下半部中间的对角线。它代表了起自街道  
水平高度通向马戏团内部的那段楼梯栏杆。从我们的视点来看,这条通  
向看不见的内部的通道位于两个平面之间,这两个平面看起来似乎相互

F. 12.

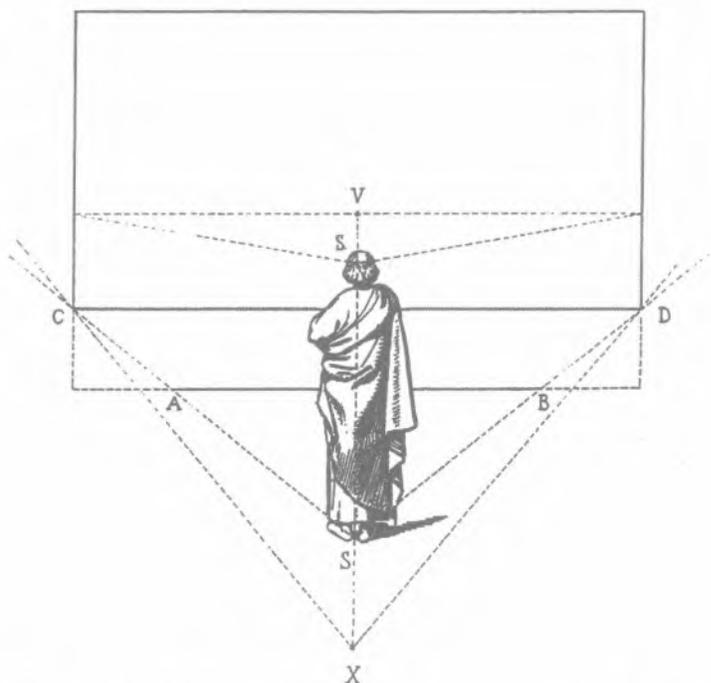


插图 3-12 选自大卫·苏特《关于透视的新简化理论》的插图,1859年。

毗邻,并且与中间那个人物右边的平面处于同一平面,这样就有效地否定了从我们的视点看到“入口”的可能性。作为已逝的横线图式残留片段的这条斜线,作为一个平面的一部分被加以重新配置,其特征与其说是缺乏纵深的,不如说是费解与暧昧的。这个平面变成了由行和栏组成的表格式的区域,使得观众与画面之间精准的、点到点的联系不可能建立。<sup>90</sup>这里争论的焦点在于,对一个古典剧场图式的基本期望的颠覆:深度被削平,同时杂耍召唤我们前去的那个场所被封锁。《马戏团的巡演》于是就含混地在两种视野体系之间(用马丁·杰伊的话说即是:在大体与古典空间接近的通用同质空间,与有着流动、具体化的观者的去中心化的、不稳定的知觉系统之间)徘徊。<sup>91</sup>对透视图式的召唤是一个罩在作品分离、不均匀和附加的建构之上的面纱。<sup>92</sup>但是,这并不是说《马戏团的巡演》是对20世纪绘画中各种缺乏纵深感之扁平表现手法的预言。相反,它的这种策略能使人联想起早期电影的特征。汤姆·冈宁(Tom

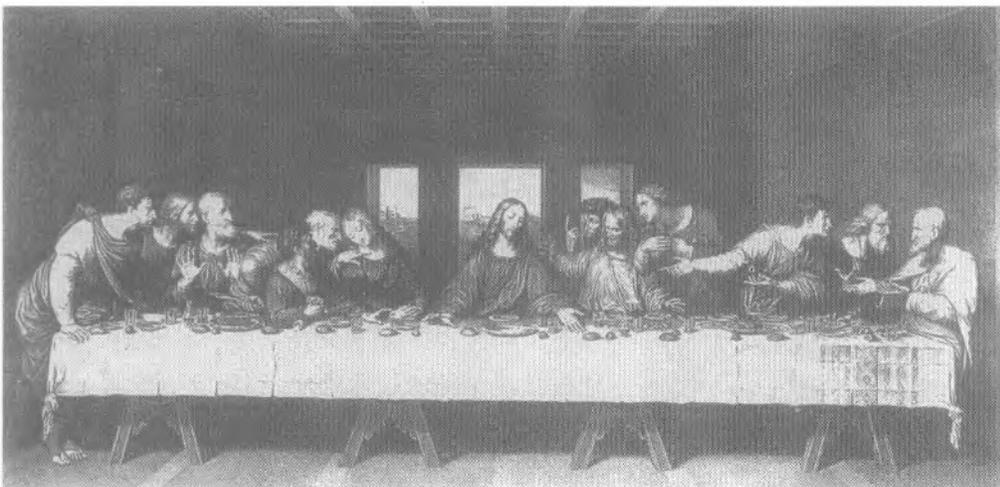


插图 3-13 拉斐尔·摩根：莱奥纳多《最后的晚餐》的版画，1800 年。

Gunning), 这位电影史家令人信服地证明了, 尽管有着所谓“原始”影片中的正面描绘和结构整体, 这幅画作更少与戏剧传统或舞台拱门设计的永恒性相关, 更多与一个关于视觉表象的魔幻呈现和幕后操纵的反传统相关。<sup>93</sup> 这片被封闭起来的反舞台的空间也与流行的演出形式如影像、木偶剧团以及其他仅仅模仿或唤起戏剧舞台的“立体感”的形式相关。在这个意义上, 横贯这一扁平空间的人物的安排设置是一种有意的仿古主义, 令人更多地想起中世纪宗教剧和神秘剧中的游行结构, 而非古代遗物中的带状花饰般的模型。<sup>94</sup>

考虑到我所讨论的《马戏团的巡演》的反透视特征, 我想要简短地拿它与另一幅在 19 世纪堪称具有透视学价值的画中楷模, 且也与修拉有些重要联系的画作相比: 莱奥纳多的《最后的晚餐》(Leonardo's *Last Supper*) (插图 3-13)。<sup>95</sup> 我把这两幅画并置在一起, 并不仅仅是因为《最后的晚餐》长期以来被看作是单点透视法的一个完美示范, 还因为修拉的作品(也是一个技艺上堪称精品的作品), 是以某种方式对支撑莱奥纳多作品的那些设想的残酷、甚至是有挖苦意味的否定。<sup>96</sup> 还有, 如果我们不注意到人们在那个十年开始重新燃起对莱奥纳多再次定位的兴趣的话, 那么更全面地对 19 世纪 80 年代中艺术与科学之间的关系进行考察将是困难的。<sup>97</sup> 问题不在于修拉是否将自己的职业等同于莱奥纳多一样的艺术—科学家, 而在于他的智力发展, 与 modern 人对达·芬奇的全部

193 兴趣范围(特别是 19 世纪 80 年代其笔记被翻译成法语,以及更大范围的新分析与新评论)的新发现相平行。<sup>98</sup> 这些年间,莱奥纳多在文化中的显赫地位,呈现出了很多相互矛盾的形式,而从这些矛盾形式中,能看到修拉自己职业生涯中的一些矛盾。可以肯定的是,修拉不会不同意加布里埃尔·塞亚耶(Gabriel Séailles)1888 年对莱奥纳多的解释:“艺术,并不像有人想象的那样,是一种机械或单纯的技术程序;它其实更像是一种精神事物,精神的东西。”<sup>99</sup>

可以说,这两幅画都涉及到对一个谜的揭示:其一是耶稣牺牲之谜,因为它与对无限延伸的明晰理解相一致;而另一幅则是致力于让资本主义交换中祛魅的和数量化的秩序之谜变得可见,同时也揭露了资本主义交换对空间同质性和可理解性的颠覆。就像在《最后的晚餐》中,《马戏团的巡演》里有横跨水平面的一排 13 个人,但这组人里没有救赎性的人物。相反,他们大多数的注意力看起来被随意地分散于他们之间,以及朝向杂耍表演者。这个混杂的群体是现代性固有仪式的见证,而非神圣团契的见证。《马戏团的巡演》中一个关键因素在于画面右边边缘处的小插图:我们看见两个人,也许是妈妈和女儿,她们为了参加由乐手们造势宣传正在举行的,或即将进行的,藏于画面背景之外的景观而正在买票。(插图 3-14)在消费者与专心的观众两种角色之间,买票有一种完全的对应。这种交换关系,这种抽象数量的运动,揭示了这幅作品交易的维度,并使价值问题对其效果极为重要。这扇浅浅的、小小的收银员的窗口,作为穿过表演者身后平面帷幕的唯一通道,是对逝去的透明性的暗示,也是把画面当作窗口的古典模式之崩溃的充满讽刺的暗示。乔治·西美尔早期的一个洞见是,在现代性内部,货币的使用是如何改变交换的社会特征的,从人际间的交易变为匿名的交易,及远距离的交换。<sup>100</sup> 修拉对卖票窗口的描述,成为正在积累的关于分离状态、去人格化的交换社会经验的集中意象。最后,交换行为是莱奥纳多作品中代替圣餐变形奇迹的东西;而在这里,交换行为是任何对象、经验或知觉所具有的,可变为一种普遍等价形式的可兑换性。<sup>101</sup>



插图 3-14 修拉:《马戏团的巡演》(局部)。

在此五年或更早以前,修拉画过一幅与此相似的画,在其中我们也可以看到暗示的明显吸引物(一个窗户)的透明性被关上,成为一道不透明的发光的屏幕。这幅不寻常的水彩画《一家店铺和两个人》(*A Shop and Two Figures*) (插图 3-15) 大约画于 1882 年,它与《马戏团的巡演》有一种总体结构上的相似性。它也是“关于舞台的”,这一点取决于一个观察者的位置,一个男人的头,它占据了画面底部,好像是后一幅画中众多观众的一个代表。他也面对一个由诸多矩形元素构成的平面,在此是一家店铺的门脸和玻璃窗。但是修拉拒绝给出关于所售商品的任何明确信息,相反却图解了展览与注意力的形式条件,在其中商品形式的具体身份则是无关紧要的。不再有透视平行线,对称的安排却因为包含了左边的垂直线而被打破,这很像《马戏团的巡演》中那棵树的效果。我提到这幅画是为了证明一个想法,即《马戏团的巡演》是另一幅(虽然已有 195

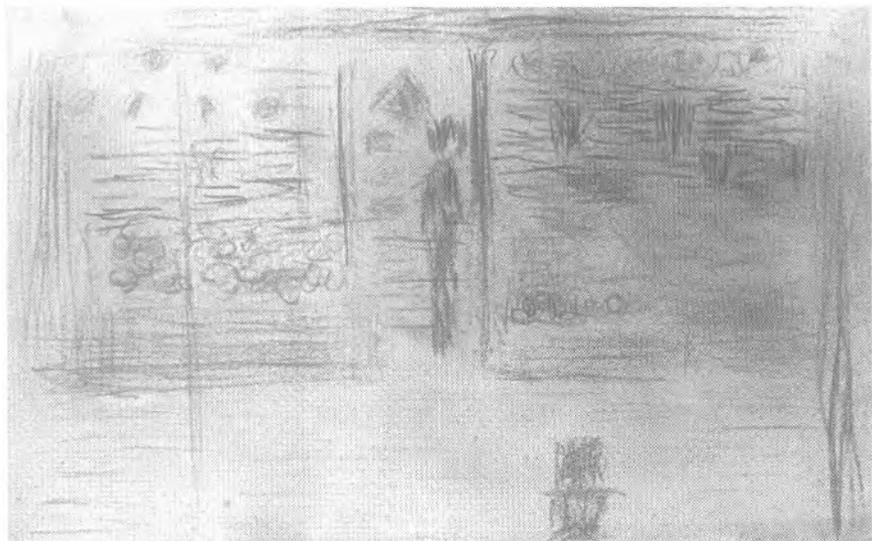


插图 3-15 乔治·修拉:《一家店铺和两个人》,约 1882 年。

196

了明显全面的发展)对陈列与消费之间的现代关系的空虚性进行思考的作品。《马戏团的巡演》也再现了《一家店铺和两个人》当中的明显的经济背景,即无处不在的“购物”主体经验,以及将其作为景观的建构。<sup>102</sup> 这幅画里的色彩布局也很有趣:那两个人物、窗户的框架以及街道和周围区域的粗略描绘,都一律运用了深紫色。然而,店铺窗户内却是强烈色彩对比的区域——蓝—黄对比,橙—蓝对比,以及一些纯粹蓝色的笔触。于是在街道和观众的单色世界与作为吸引注意的明亮区域的窗口的闪烁多彩屏幕之间,就建立起一个强烈的对比。

如果在《最后的晚餐》的中央,耶稣的头与消失点和朝向无穷的天国空间上的窗户排列在了一起,那么占据《马戏团的巡演》相应位置的事物也许就同样有意义了。(插图 3-16)这是一处标明门票价格的一大块标牌,以生丁计有两种不同的价格,但是它被中间的人物遮住了一部分,以至于我们能看到的全部只是两个零(还有与上面那个零相邻的一部分,也许是个“3”,表明 30 生丁)。由于它取消了任何超验的回声,它也许可以被称为现代性的一个消失点——以抽象形式展示出来的价格标签,作

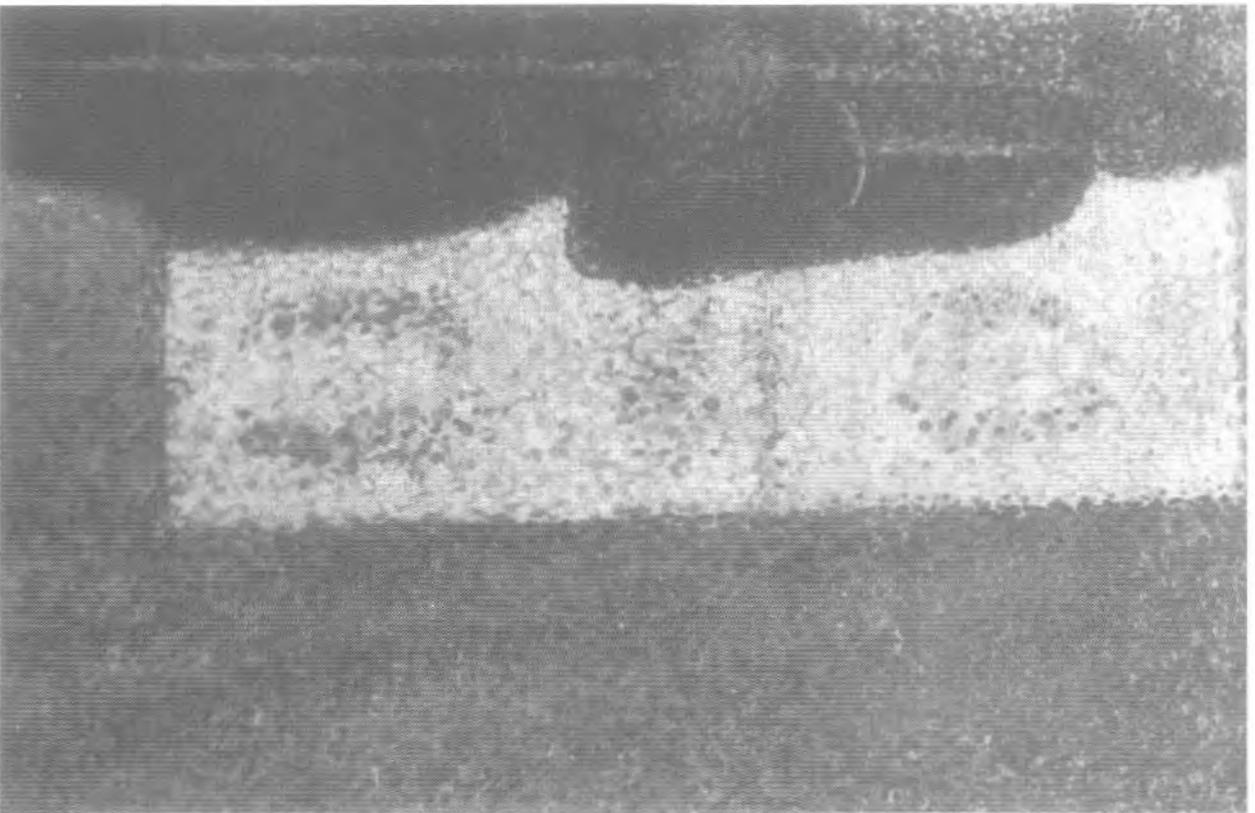


插图 3-16 修拉:《马戏团的巡演》(局部)。

为指示性或稳定性的幻象正在耗尽的价格标签。<sup>103</sup>它表明了艺术实践中理性化和祛魅的新界限。这个形象静止的外观就是用来抵抗它所代表的流通和可兑换的过程。同时,平常景观中所固有的仿真与“伪装”<sup>198</sup>(也就是价格标签)密不可分。对马克思来说,价格即“它本身的象征”,它是“注定要消失,要被悬置起来的转瞬即逝的现实,并不被看作最后的实现,而只被当作是一个中介物,影响实现……因此,只要处于不停的运动中它就存在……它的现实不是因为它是价格,而是因为它代表价格,是它的代表——价格的实际存在的代表,这样也是它自己的代表,同样,还是商品的交换价值的代表”。<sup>104</sup>《马戏团的巡演》里价格牌所引起的实际的矛盾情感,成为理解作为一个整体的画作的符号实践的普遍问题化的一把钥匙。<sup>105</sup>无论是色彩还是金钱,修拉把他自己的实践置于记号的体制内,这些记号是价值的符号,而非自身拥有任何内在的价值。正是在这个问题中,他的作品对任何思考 19 世纪晚期文化中“象征主义”问题的人来说,都至关重要。

除了作为一个价格标签(在其中两个数字作为消费分层的阶级特征的提醒物高悬在那里),它还是,或许更重要的,对居于作品核心的零这一数学符号的精心安排。这张标明入场(如同我已经显示的,这是一个看不见的入场)价格的海报成为了一个关于记号的记号,一个为画作设定了关键意义的记号。布莱恩·罗特曼(Brian Rotman)已经表明这是如何进行的:“零的两方面,作为计数系统中的一个记号和作为一个元记号,即一个关于在它之外的记号的记号,使零可以处在一个模棱两可的位置,既可以作为一个空洞的符号(它背后的神秘性在零号[ciphers]与密码[secret codes]之间的联系中幸存下来),又可以作为一个表示空无的符号,一个表示无物的符号。”<sup>106</sup>在我对作品进行解读的上下文中,很难避免它本质上的虚无主义的力量,它那充满整幅画作的空虚与缺席的宣告。罗特曼令人信服地论证了,视觉再现中的消失点,计算中使用的零,<sup>199</sup>与文艺复兴时期出现的经济交换中的抽象货币之间,具有相同的结构。但是他的解释没有解决欧文·潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)坚持的主

张,即消失点是对超验之物与经验之物之间一致性的描绘。潘诺夫斯基描述说“真正的中心透视以其无限延伸的空间集中于一个任意假定的消失点”,导致了“一种无限的概念,这种无限不仅预示了上帝,而且实实在在体现于经验现实中”。<sup>107</sup>《最后的晚餐》是潘诺夫斯基那些断言中最为清楚的例子之一,这些断言认为虽然“透视法把宗教艺术从魔幻王国隔离出来……它却对一些全新的事物敞开了自己:那幻想的国度,在那里奇迹变成了观者的直接经验,因为超自然的事件在某种意义上突然闯入到表面上自然的视觉空间”。<sup>108</sup>

包括消失点、透视平行线和假定的无限,这些因素所造成的全部效果在《马戏团的巡演》中是缺席和无效的(虽然在《大碗岛》大致梯形的结构中,或是《阿尼埃尔的浴场》[*Une baignade, Asnières*]对文艺复兴的暗示中它们仍隐约可见)。<sup>109</sup>如果,根据许多说法,古典再现是一个固定关系组成的体系,在其中主体性可以被想象为与一定可量化的观察点符合一致,这里我们就可以从那个体制的固定秩序中得到一点解放。但对于修拉,它总是一种暧昧的解放,而且两个零揭示了记号与价值的组织形式,其中同一性和外部指向性被边缘化,以利于可交换性与流通,一个依然统治着构成画作分子层的组织形式。<sup>110</sup>正如列维-施特劳斯(Lévi-Strauss)和其他人已经指明的,零实际上作为一种“漂浮的能指”而发挥作用,即使是在它肯定了一个“无意义”的记号在其中能有效循环的结构的存在之时。在《马戏团的巡演》中,这个结构自身依然带有一个超验符号的位置,但是这个位置现在可能被虚空符号的替代性链条所占据。根据柄谷行人(Kojin Karatani)的说法,“无论这场颠覆多么激进,我们必须明白,漂流的能指或者零号,担保了结构的结构性,并且仅仅作为上帝或超验的自我意识的代理而存在”。<sup>111</sup>修拉的“彩点”或那些自身纯然只携带在场意味的原子化的记号,与这些通过把空间分成内部与外部来描述缺席的绘画的记号——圈、环、环状——之间有一种交互关系。<sup>112</sup>修拉引人注目地避免展示一个单个的零,这种单个的零也许会表示关于窥视的更原初的意象,就像卡巴拉(Kabbalah)的神秘字母、鸡蛋、其他传统中

200

的衔尾蛇(Uroboros)一样。相反,零的加倍或重复在机械重复的逻辑中把这种原初性去神秘化和分散化了,就像两帧连续的电影画面,或者就像左边的乐师,不起眼地排在那里,如同工业生产线上无法区分的工人。在一个连虚空都可以复制的系统里,这些记号不可能是关于起源点的描绘。我们也可以把这两个零当作表示两个相邻的圈的无限性(夏尔·亨利已经论述过)的数学符号的潜在组成部分,这是一个被解构和拆散成其否定和缺失遗迹的符号,抛弃了德里达称为“经典无限性的绝对完满”的东西。<sup>113</sup>

201 由零来标志的缺失与交换的主题,与画面的整体内容是不可分的:正是景观的召唤竭力不让我们进入,同时又在吸引诱惑我们。甚至消失点的假定与抽象也被否定了。<sup>114</sup>这幅画是对马拉美在伦敦博览会上指出那种无可挽回的空虚的另一种揭露,而这种空虚最终是景观注意力的主要对象。如果《最后的晚餐》象征性地打开了一个本体的世界,《马戏团的巡演》则去除了这种开放,并用表象和伪装的面具来代替它。《马戏团的巡演》,最初展出时正值尼采写作他的《偶像的黄昏》,就其自身来说,也是对真实世界的蒸发,对其不可知性、不可到达性、不可论证性的沉思。也许最重要的是,《马戏团的巡演》认为,对真实世界的排斥,与表象世界的脆弱性和非实体性密不可分。<sup>115</sup>同时,它一语道破了古典再现中所隐含的不透明性和欺骗性,道破了那个系统大致分派给观者的可辨识的位置已经过时了。<sup>116</sup>

当然,并不止是这两个零对作品的运作来说是至关重要的。在这方面,藏于画面中心的那个人物的谜也很重要。(插图3-17)一百多年以来,这个含有预言意味的长号手的原型或起源不断被艺术家、评论家和其他人认定为是前现代的人物——无论是埃及牧师、中世纪魔术师、巴比伦耍蛇人、刽子手或死刑执行人,还是其他类型的深奥祭仪的传授人或术士。<sup>117</sup>那么,无论以何种不精确的方式,这个标记式的、暧昧的人物形象代表了较早社会世界中的一些残余;在这个早期社会世界中,那些神圣的、超自然的事物与艺术创造更加紧密地联系在一起。但那个世界

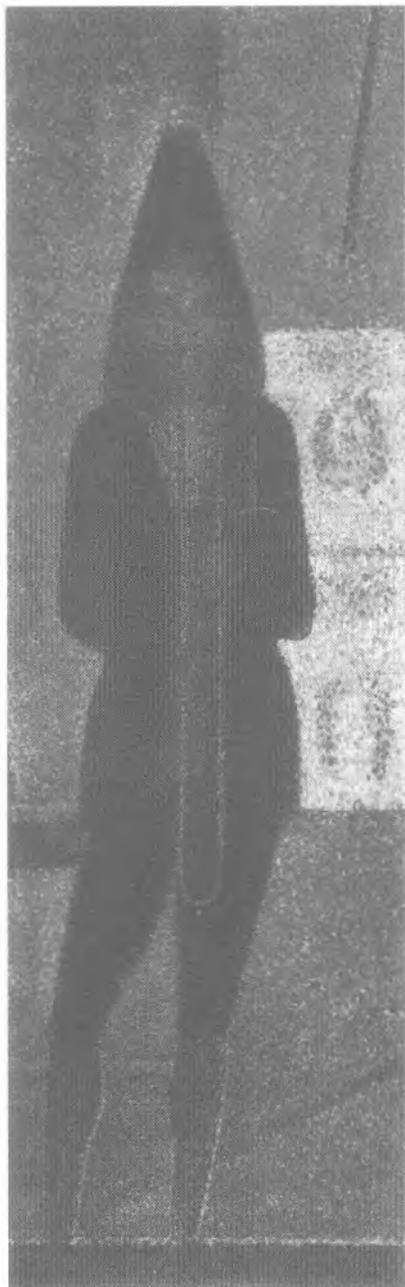


插图 3-17 修拉:《马戏团的巡演》(局部)。

只能以退化或拙劣模仿的形式才能幸存下来,那个人物形象现在变成了一个丑角。可是,那个魔术师的出现也变成了现代化的景观秩序的标记。正是吸引人注意这一技术的理性化的魔力掩盖了它自身的综合建构和它的变动不居的非实体性。在这种意义上,画中央的这个人物形象是韦伯说的卡里斯玛和官僚科层统治的矛盾混合。它说明了,这个预言式的和神谕式的人,及其暗示的“不稳定的”统治,如何被同化到行政化和理性化的货币经济之中。韦伯实际上用的是“卡里斯玛的去势”这一短语,来描述在永久的体制结构中无可避免的衰落和“常规化”的。<sup>118</sup>此画以一种更为普遍的方式,去除了宗教和景观的效果:二者都通过孤立和象征化的灭种来运作。在画作等级的和准舞台的作品结构中,那长号手像“教士一样的”位置暗示了淡漠的悲悯和形而上学,而同时,僧侣秩序赖以建立的现实与表象之间的根本分离被绘画本身所拆解。然而,将这个侧面的令人不安的效果,从它一方面是激活破碎的集体记忆,另一方面是对现代遗忘的强加之间的阈限位置中分离出来是不可能的。

“常规化”这个词对这个关于音乐的集体经验的暗淡形象特别合适,这使人很难相信,和谐的概念在此对修拉来说决不是嘲讽。<sup>119</sup>他现在正在这样展示音乐,把它当作一个社会化的活动,意指集体接受的表面现象现在丧失了任何社会性的救赎或乌托邦可能性,也丧失了作为私人化的、孤立化的消费者的听众的直接性。左边的四个乐手就像曾经可能是合唱队的生气勃勃的狄俄尼索斯的现实的退化与滑稽的残余。他单调的重复离19世纪早期作为准性别化的演奏能手的音乐表演者的观念同样遥远。他们现在破碎成个体生产者,带着一种三流军乐团的无聊在一个更大的整体中奏出单调的嗡嗡声。<sup>120</sup>根据雅克·阿塔利(Jacques Attali)的说法,欧洲音乐组织在1850年以后有了显著变化,因为它变得更加符合工业生产的理性化规则。“音乐家们——他们是匿名的并分成许多等级,一般而言,是拿工资的勤劳工人——执行一种外部算法,一个‘乐谱’[分割法],像这个词所暗示的那样:它分配他们的声部。他们中的一些人拥有一定程度的自由,一些从匿名状态中逃离出来的渠道。他

们是我们的社会中被规划好的劳工的形象。他们中的每一个人生产出的只是整体中的某一部分,而这一部分单就其自身而言是毫无价值的。”<sup>121</sup>当然,这种关于孤立部分没有价值或意义的想法,与被展示的零的空虚组合逻辑相吻合,而且也与修拉在色彩上的操作相吻合,在此操作中单个的笔触或色彩单元没有任何内在意义。

但是,显然画的效果与其历史性的沉淀作用密不可分,即使在消除舞台空间的时候它还保留了其回响,即使在揭露仪式和集体参与的空虚的时候它还保留了其暗示,它唤起了隐含于音乐和几何形式中的和谐关系与前现代的神秘性,即使这些东西崩溃成现代的抽象和被全面管理的世界的意象。<sup>122</sup>在一个更大的层面上,此画提出了工业社会中神圣之物的充满矛盾的命运:按照乔治·巴塔耶的说法,“正是在这样的一个社会中(或是在任何具有把其自身简化为同质体倾向的社会中),那些神圣的元素一般获得一种颠覆性的价值……在一个不再建基于社会团结而是建基于个人利益之上的集体里,它反倒倾向于自身的破坏”。<sup>123</sup>在19世纪70年代,古斯塔夫·费希纳已经尝试对黄金分割的美学吸引力进行合理化解释,他证明这种比例关系只是统计学意义上对多数观察者有吸引力的东西。<sup>124</sup>对修拉更直接相关的是夏尔·亨利的观点,他宣称黄金分割比例具有特殊的激活效果。<sup>125</sup>然而如果我们可以谈论修拉的“毕达哥拉斯主义”(关于这个艺术家的历史悠久的艺术史上的老生常谈),那么这是一个具有深刻矛盾的概括。《马戏团的巡演》中对量度、数量和比例的特别描绘,显示了一个价值的危机,一个与尼采对生命和世界的贬值的当代诊断相对应的危机。如果修拉在1888年真的对古斯塔夫·卡恩(Gustave Kahn)说过,他要搞一个与菲底亚斯的泛雅典娜游行相似的当代对应物,那么,这个对应物更多是在否定与颠倒的意义上才有意义,是对皮维·德·夏凡纳(Puvis de Chavannes)和其他人一直在做的新仿古主义作品的尖刻反驳。但是,毕达哥拉斯主义的问题对于一幅主要与音乐和数学都相关联的绘画来说,也是一种有潜在价值的解读方法。<sup>126</sup>夏尔·亨利是修拉的圈子里很多专注于毕达哥拉斯思想的当代意义和

价值的人之一。<sup>127</sup>当然,修拉有关自己作品的最有挑衅性的说法(出自1890年写给莫里斯·波布[Maurice Baubourg]的信)之一,无可置疑地带有毕达哥拉斯的味道:“艺术就是和谐,和谐就是对立面的相似。”<sup>128</sup>

206

也许能够把此画对祛魅的召唤、对超验能指的丧失,作为故意否定或贬低毕达哥拉斯的价值,全都详细地指出来。和谐与数字,这是亚里士多德认定的毕达哥拉斯的宇宙之组成要素,它们都对修拉的思想具有核心意义。二者被安置在一个纯粹经验关系的世界,与无限斩断了关系(消失点不见了),也与日月之光斩断了联系(煤气灯却照亮了舞台)。<sup>129</sup>如果在毕达哥拉斯主义的传统中,音乐有治愈的力量,并且是加强社会凝聚力的一种工具,那么在《马戏团的巡演》中,音乐则似乎既是审美的,也是现代社会失序的一个元素。<sup>130</sup>同时,任何关于修拉政治倾向的推测,关于他的“无政府主义”,都只能因为当代人对毕达哥拉斯社团教条的一种基本概括所丰富,那就是柏拉图主义传统称之为毕达哥拉斯信徒的“特殊生活方式”。非常简单,在1871年之后的法国语境中,这只是对原始共产主义,对他的追随者都“共享财物”的各种说法的充满焦虑的委婉表达。<sup>131</sup>

207

但是在这种可能的解读中,最重要的是画面中央的长号演奏者,以及乐器的确切位置。左侧的那根长号管子是这幅画作的中轴线,也就是说,它在数学上把这个矩形的画面一分为二,于是发出了积累下来的有关绘画分区的历史意义的回响。<sup>132</sup>那么,在这幅作品的关键轴心位置是一条连接了人物的嘴和胯部的线,它指向一个从根本上依赖呼吸的乐器。在毕达哥拉斯的思想中,呼吸是一条最重要的宇宙原则:有着一进一出的二元对立节奏的呼吸,是最初的生产力量,就像是实际的性行为、对立面的相互作用,以及有限与无限的结合。于是这个令人不安的人物,可能具有一个巨大但又不是无根据的解释的任务。它的位置具有一种数学意义上的身份,这使它成为一个代表了音乐、数字与和谐三者的重叠的人物。在其真正的运作中,长号代表了数字(作为音乐关系的)、呼吸和性交的宇宙生产力量的交叉重叠。<sup>133</sup>然而,问题依旧是:这些元

素是戏仿性地、讽刺性地还是绝望性地予以展开的?

注意,长号演奏者模棱两可的性别也很重要:传统男性与女性特征的奇怪混杂与交叉,大腿、腿及臀部的暧昧接合,以及令人难以忘怀的脸部和没有眼球的眼窝的幽灵般模糊的特征。<sup>134</sup>它傲慢专横的中心性与其消瘦的、甚至是纺锤形的剪影看起来奇怪地不协调。对这种双重但却统一的人类存在本性(毕达哥拉斯主义将之转化成阴性与阳性的数字)的原始的神秘直觉,在这儿被表达为一个性别模糊的人物形象。<sup>135</sup>与画中其他个体几乎都具有的高度明晰、并被予以社会编码的性别身份相比,这个人物身上明显的雌雄同体的形象就更加令人震惊。在画面中央消失点缺失的地方矗立的这个令人不安的幻想之对象,是作品的矛盾情感的证据:既有打破秩序的性别混淆,又有一种想把分裂的东西重新统一起来的愿望。这些分裂的东西包括:颜色分裂成互补色,性分裂成性别,<sup>208</sup>视觉分裂成图形/图底。<sup>136</sup>但是就像很多作者曾经表明的,雌雄同体不是一种客观状况;它是作为对于被社会性地建构的知觉内容的一种主观心理投射而存在的。<sup>137</sup>修拉让价值和表征的历史性危机“登上舞台”,正好与另外一种主观的性的冲突“登上舞台”同时发生。以历史仿古主义(通过其多重前现代的暗示)方式呈现的长号手与一种平行的精神退化相联系:一个早于分裂与分化的自足形象,也是一个与非分化的童年早期的自慰行为(长号本身是一个性器官和口唇冲动的具体化)密不可分的历史沉淀形象。在此详述特定的心灵材料(无论它是俄狄浦斯的还是别的什么)也许还不如仅仅承认这幅画作是幻觉的产物,并为无穷无尽的关于《马戏团的巡演》的梦幻特征的描述提供出更有力的论述。拉普朗什和彭塔利斯(Laplanche and Pontalis)坚持在幻想与梦之间作出严格的区分:幻想部分地总是对无意识内容的一种次生的、清醒的精心加工。对他们来说,幻想存在于以下活动中:“赋予由替换、凝缩和象征的无意识机制转交过来的原始材料以最起码的秩序和连贯性,给这些异质的混合物加上一个能形成某种相关的连贯性和连续性的形式或情节。”<sup>138</sup>这里与《马戏团的巡演》的解读相关的是关于外表的观念:无论

它是作为格子般的排序原则，还是作为遮蔽另外一个不可言传、难以感  
209 知景象的屏幕。同时还可把这个屏幕本身作为幻想的一部分来考虑。隐含于长号演奏者中的心理凝缩机制，以其诱惑、权威或裸露癖的多重回声建立了另外一个重要层面，而正是在这一层面之上，画作描绘了关于征服、吸引和权力的一种社会与个人焦虑的不确定性。<sup>139</sup>

在此处，注意力的组织方式与马奈《在花园温室里》有很大的不同，在后者中，同时存在的注意力的聚与散被这对夫妇之间暧昧的位置与关系所决定。那种注意力的弥散与漂移，跟《马戏团的巡演》的知觉逻辑不相协调。它的幻想性质很大程度上来源于对一个未分化的存在的描绘，这种存在反过来等级化和固定化了整个作品的布局。它是想要恢复到“点彩主义”之前的知觉的努力的一部分。这种想象中的对男性女性特征的重新绑定，全都关涉到对不可还原的整体发光体的寻求，对修拉所谓的“光谱纯度”的寻求，这些将会超越这幅作品建基其上的色彩的分割与分解。<sup>140</sup>如维克多·伯金(Victor Burgin)和其他人所说，幻想通过一个稳定化，或者一个“逮捕”来运作，这种稳定化能驯化欲望不受控制的运动。因此幻想呈现神圣风格和戏剧性的形式，比如我们在《马戏团的巡演》中所看到的，此画把“本来将是无形式的个人主体欲望的不确定、扩散和置换”组织了起来。<sup>141</sup>

这里涉及的不止是作为一个“分条的”心理约束而存在的几何结构的严格性。更重要的是，我们必须通过这种幽灵般的描绘，与修拉对二元对立的激活/抑制框架的强烈兴趣之间的相互依赖关系开始  
210 思考问题；看看固定与控制的一个更大策略的运作。这意味着思考为何这个体系对于《马戏团的巡演》如此根本，甚至比《夏育舞》(Chahut)和《马戏》(Cirque)所证明的明显“激活”效果还要更为根本。这意味着理解一系列的对立面和二元性对修拉的重要性，这种对立面与二元性通过他的完美调整，将至少指向和谐的乌托邦可能性。(而在19世纪80年代，毕达哥拉斯主义只是这种想法的一个历史性的衰竭了的名字)。修拉的艺术必须更少地从他用来工作的特

定的“对立”或“相反”元素(颜色、线条、力量、性、数字)来评价,更多地应从这样一个二元对立逻辑的抽象功能及其与关于和解的形式思想的关系来评价,即使《马戏团的巡演》同时拆解了它自身的和解愿望。修拉的毕达哥拉斯主义不可避免地和一个机器世界所安装和重建的可量化的和谐技术统治梦想串通一气。

在修拉对欲望的否定这个更大的问题内,需要讨论的是生理学基础上的刺激理论的吸引力,这个理论至少提出了对他自己的主体性的不成熟冲动的概念性掌握的可能性。通过把情感(或者欲望)理智地放在神经系统的机械体系中,在一个能量的地形分布中,它提供了一个本来将是不可承受的欲望的理性化解释,这种不可承受的欲望实际上在其他地方被建构,而且完全不能缩减成这样一个欺骗性的二元模式。<sup>142</sup>在《马戏团的巡演》中非常关键的是,中心的那个人物形象身上的对立面,在表面上的重新统一与激活/抑制系统的具体形式分布之间,存在一致性。顽固的水平线、几乎完全缺失的斜线,以及“中性的”颜色组织,说明这部作品,寻求的既不是激活的(快乐的),也不是抑制的(悲伤的)效果,而是这些极端的中和。这就是那两个零为何一定要这样解读——即它应被解读为对这个系统的情感运作的一个定量表达:零之上的零,  $\frac{0}{0}$ : 这个令人震惊、麻木的成分最终是对于修拉寻找的惰性“和谐”的最有力召唤。对被建构的男性和女性分类的取消,以及神经能量的两种对立模式的取消,都是相似的表示“平静”的暗示,“平静”是修拉为了表明对立面的解决所用的词。平静(或者来自希腊语的 *ataraxie*)在经验上是一种紧张的减弱,甚至减弱到一个零点线,减弱到弗洛伊德称之为“涅槃起源”<sup>211</sup>的地方,或者减弱到所有冲动的停止。这些密码在语义上和经济上的虚无主义,与另外一个可能更有力的拆解的运作相接近,弗洛伊德必然要如此描述这种拆解:心智生命,可能还有神经生命的支配性倾向,就是努力缩减,努力保持常量,或者去除由于刺激而产生的内在紧张……而我们认识到这一事实是我们相信死亡本能存在的最重要的原因之一。<sup>143</sup>在《马戏团的巡演》中找到这一层不幸,当然不是为了把作品的意义固定在

弗洛伊德成问题的概念的遥远回响之上，而是要指明修拉建立的“动态平衡”令人烦扰的多重关系。<sup>144</sup>降低紧张的理想及感情“常量”的理想，在这里既作为向前个人化的单位退化，也作为对于未来的一种乌托邦投射（在此，分化和孤立被克服，即便是那种墓园中的死寂的和谐）。这种平静“战场”的隐含效果，就是个人和历史的暂时性被双双去除。这是一个开始于叔本华的梦（至少就其 19 世纪的伪装来看）——一个注意力免于被差异与流动所玩弄的梦——免于知觉变成意志之悬置，免于屈服于有关统一性的冻结的幻影般的逻辑的梦。如让-雅克·纳蒂埃（Jean-Jacques Nattiez）曾总结的，这是一个幻觉的问题，此幻觉认为“人性可以到达一个稳定点，在此矛盾不再存在，而时间可以被停止……正是因此缘故，雌雄同体和死亡才如此经常地同时出现，而社会乌托邦才会以大屠杀结局，一个无所不包的，可以缩减为一连串二元对立的，对人类的解释的结构主义乌托邦，才导致了‘一无所有的空虚’”。<sup>145</sup>

但是《马戏团的巡演》中各种冲动中性化的投射很难按照一个无缝的内在逻辑运作，并不比对《马戏》和《夏育舞》中模仿的兴奋反应更容易。那个中心人物，零与零的平衡，那几何结构——所有这些在《马戏团的巡演》中最终既不是静止的，也不是被稳定化的。<sup>146</sup>正如在分子层面上的情况，这里没有能够赋予作品秩序的格式塔。中央人物的雌雄同体的意义指向画作的一个真正“决定性”的特征：修拉曾认真地计算过他/她的位置，使之与水平的和垂直对分的画框所产生的假想的十字形重叠。如果长号管与垂直中点重合，那么相关的水平线在人物躯干下部的中心与之相交。画作这个形式上的中心，与阳具般的长号和解剖学意义上的子宫所在的位置相重叠的地方恰好一致。在一种更抽象的意义上，这种高度情感性的位置，在这幅作品里，是对子宫的一个象征性表征。<sup>147</sup>

子宫的观念在这里可能看起来与前苏格拉底的想象的生产性宇宙观念相距甚远。紧挨中心人物的两个零看起来不像是一个神话中的世界之蛋，而更像是在荒凉、仿古的城市风景的核心地带的不育和阳痿的

象征(正如画面左边那棵光秃秃的树),这在某种意义上预见了20世纪<sup>213</sup>早期现代主义的某些主题。<sup>148</sup>尽管那支滑动长号充满了性的意味,但只是作为一个不能生育的和机械化了的自慰而存在。然而,更重要的是,这两个零只是入场票价牌可见的那部分;如果考虑到票价牌没有被看见的整数部分,它们就成了一个由单个数字组成的正方形结构,两个零形成右边的一栏,而没被看见的数字形成左边的一栏。这是一个基本的数学“矩阵”<sup>①</sup>(它在19世纪50年代首次名义上进入现代计算实践),并同样地代表了整个画面结构的一个量化概念。也就是说,矩阵是“一个由数学元素组成的矩形阵列,它能够联起来形成与相似的具有适当数字行列的阵列进行加和乘的运算”——也可以是“某种像是数学矩阵的东西,特别是以矩形方式排列的东西”。<sup>149</sup>即使它的所有构成元素都是零,它仍然作为一个函数矩阵而存在。<sup>150</sup>那么《马戏团的巡演》这个矩阵一样的结构就可能不仅仅被看作一个方格子(现代主义批评家反复这样暗示),而且还会被看作一个与其带有明确生产可能性的计数成分密不可分的表格区域。这变成了丢勒(Dürer)的一个现代化版本的纵横图<sup>②</sup>。但是这个方框的创造能力已经被重新塑造成一种纯粹的功能意义,其中,现代化了的资本积累逻辑中的单纯数量领域永远不能被超越。那么,矩阵也是促使修拉的内驱力系统从构图与透视转向无形式的、抽象的资本主义交换之流的东西。如罗莎琳·克劳斯和让-弗朗索瓦·利奥<sup>214</sup>塔曾表明的,矩阵概念,被心理分析话语所扭曲,不是指稳定的位置和价值的一个可理解的组织结构,而是指可见性极限之外(其中身份和意义被转变成它们的对立面)的过程。<sup>151</sup>为何消除直角在此如此具有决定性,也许现在更清楚了;它建立了一个有关欲望和交换的强有力的现代秩序,其中稳定性的任何几何外表都是罩在一个更加有力的情感的弥散和流通之上的面具。在这个矩阵的行列中对差异的“取消”,而不是把我

①matrix,在英语里同时具有“矩阵”和“子宫”的含义。——译者注

②数学用语,指一个有数字的方框,其纵列横列的数量相等,并且纵列横列中的数字无论是从水平方向、垂直方向,还是对角方向,相加之和都相等。——译者注

们的注意力置于一个无时间的、悬置的存在之中,通向了令人目眩的无休止分化。能指和货币形式的一致揭示了欲望、直接性和存在的永久延迟。如马克思所知,这是一个系统,其中外表(appearance)只能被看作是消失(disappearance)。<sup>152</sup>

我一直在试图指出《马戏团的巡演》中舞台空间的崩溃,如何与经济交换的组织,以及对原始直接性的回归性幻想都密不可分。为了达到其目标,每一种都需要对古典的主客划分的克服,在古典的划分中二者在稳定和可空间化的位置方面被界定。从这方面看,这幅画的一个特征特别重要,那就是左边的那棵树。我想指出,除了它明显的能指身份,它还可以表明另外的东西:一个符号,眼与世界的充分混合,主客之间的想象性融合。然而,要探索这种可能性,需要对19世纪中期有关眼睛的科学话语做一个简单的回顾。如我曾其他地方详述过的,一个决定性转变发生在1810到1830年之间,从17和18世纪建立在光及其折射和反射属性之上的几何光学,转变到歌德、普尔基涅(Purkinje)、约翰内斯·穆勒及其他人著作中最先勾勒出的生理光学。<sup>153</sup>

215 这种转变的顶点是在1856到1866年之间出版的,赫尔曼·亥姆霍茨三卷本的《论生理光学》,此书不仅提供了亥姆霍茨自己对人类视力的广泛研究,而且还总结了到那时为止其他研究者的集体成就。<sup>154</sup>亥姆霍茨这本被广泛阅读的书籍的影响之一是,最终破坏了在任何意义上把眼睛看成是一个透明器官的看法,他还提出了有关人类视觉在所有解剖学和功能上的复杂性的广泛论述。眼睛在这个文本中不只是作为一个不可思议的仪器而出现,而是一个有着内在的失常,在形成视觉的过程中易于出现错误和矛盾的东西。亥姆霍茨在眼睛中用力地插入了身体的密度和不透明性。(插图3-18)

亥姆霍茨用来推翻眼睛的透明性概念的方式之一是,他讨论了在特定条件下眼睛内的东西如何也成为可见的。这些知觉,就是他和其他研究者命名为“内视”现象的东西,他把它们分成好几种。最明显的类型,是几个世纪以来被关注视觉的作家们顺便提及的,悬浮在眼球玻璃体的

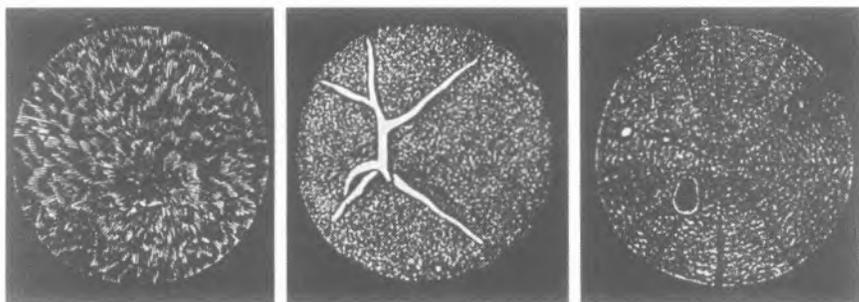


插图 3-18 内视现象,选自亥姆霍茨《论生理光学》。

液体媒介中的微粒、斑点和其他微波的聚积物,它们经常被叫作飞蝇幻视(*mouches volantes*)。<sup>155</sup>对威廉·詹姆斯来说,内视现象是一个关键性的例子,显示了选择性的注意力如何把没有指示作用的,与世界的知识不相关的意识感觉排除出去。“对主观的视力感觉(严格讲必须这么说),或者是那些根本不是外部对象的记号是最缺乏注意的。”<sup>156</sup>亥姆霍茨曾阐明几乎同样的实用主义的立场:“我们只注意(带着轻松和精确的)那些能够被用到关于外部事物的知识上的感觉。”<sup>157</sup>要想知道知觉的主观成分,除了特定的技巧,还涉及对注意力的有意识再训练。

但是,最富戏剧性的内视现象的例子是亥姆霍茨的论述,一个观察者如何能够看见他(她)自己的视网膜的血管。19世纪中期的研究者发现,如果创造出特定的光线条件,视网膜血管在一个位置上会在视网膜后表面形成投影。亥姆霍茨描述了三种控制光线进入眼睛的方法,可使人们看见自己的视网膜血管。在详细论述了这些说明之后,亥姆霍茨写道:“现在,当眼睛看着一个黑暗的背景,后者看起来会被发红的黄色亮光照射,对着这个背景,我们还能看见暗色的视网膜血管,像一棵树的枝干一样向各个方面分叉……如果晶状体在虹膜上前后移动,这个分叉的形象将伴随着总是‘与’光亮源同时进行的运动。通过这种运动,血管‘树’就比把光线静止固定于一点更清晰可见了。”(插图 3-19)树木状的词汇是 19 世纪 80 年代并一直保留到今天的关于眼睛的科学和医学文献的一种普遍特征。<sup>158</sup>



插图 3-19  
视网膜血管,或血管“树”,选自亥姆霍茨《论生理光学》1867 年法文版。

217 这样,就有可能对《马戏团的巡演》一画左边的树读出另一重意义:它既可以是一棵树,也可以是作为身体把自己镌刻到知觉领域标志的视网膜树,对生理眼睛与可见世界结构的一个结合。亥姆霍茨的书很可能给修拉提供了一个永远不能与其自身的身体状况分开的视觉地图(也很难拒绝修拉创造性地回应 1887 年能够看到的最著名和最有影响力的书的可能性)<sup>159</sup>这使我们能够对画作所“表现”的内容提出另一个问题:是眼睛对自身运作的自我知觉,是一个客观世界的示意性内容,还是二者兼而有之?对生理光学的研究清楚表明,人类眼睛内的光感细胞位于视网膜的后部,在血管的后面;也就是说,血管实际上介入了看的器官与我们所看到的东 西 之 间。这是对眼睛的这种新解释和它所替代的模式——那种理想的、没有障碍的照相机幕帘机能——之间的区分的另一种夸张表现。《马戏团的巡演》被分割的色彩粒状显微结构,与视网膜内杆状细胞和圆锥细胞的创造性活动相互对应,对此亥姆霍茨指出,是一种高度密集的感光接收器组成的“马赛克”,而血管树形象的唤起可能是对眼睛的生理密度的一种描绘:要想达到视觉神经,光需要先通过血管网络和神经纤维层。我相信,《马戏团的巡演》必须被理解为一个抽象数学建构空间,和一个比李格尔(Riegl)能够想象得到的更加被主观决定的生理知觉的混合。《马戏团的巡演》的这种多层面是对立面的融合,一个

218

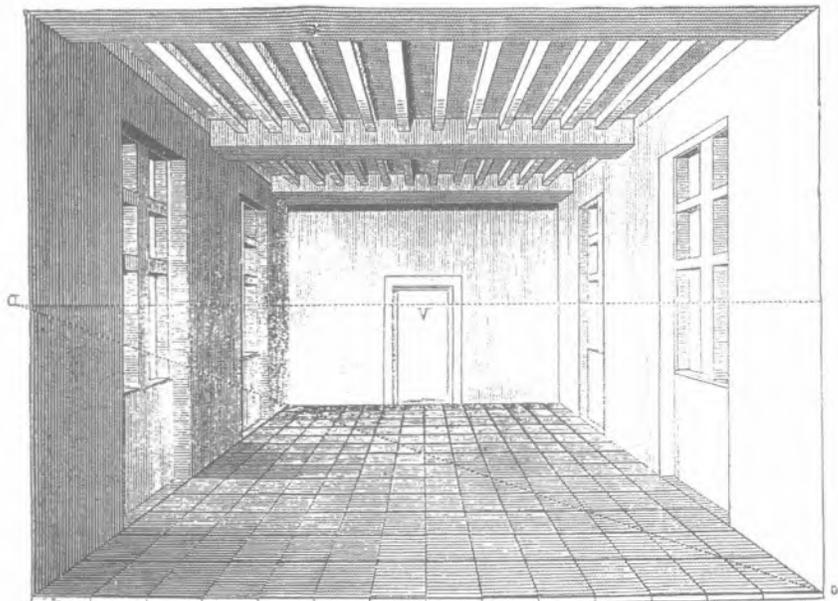


插图 3-20 透视立方,选自夏尔·布朗《造型艺术的语法》1880 年版。

克服主客体区分,走向统一的原始(或儿童)之梦,走向无可争辩的直接性之梦的大胆尝试。<sup>160</sup>这样,我们可以把树枝解读为“视觉的领域借以被整合进欲望领域的血管”<sup>161</sup>。这是《马戏团的巡演》借以放弃舞台表征,而肯定发生在身体表面的幻影般的事件的另外一种方法。<sup>162</sup>

按照让-弗朗索瓦·利奥塔的说法,赋予再现的透视模式一种鲜明的,在某种程度上已经被超越的历史身份,将是一个错误。他坚持认为,立方体的形象、剧场、再现的体积上的封闭,在本能生命的体系中有一种长久的功能。这种立方体或盒子可以在任何地方、任何时间作为对力比多能量的特定(反应性)安排的结果而出现,或者作为对身体的特定固定化和客体化的结果而出现。对利奥塔来说身体的有效真理是,它是一个表面,他称之为“带子”的表面,带着可变的表面形状,一个没有内也没有外的莫比安表层(Mobian skin),在这上面不可以确定一个位置。<sup>163</sup>(插图 3-20)然而,正是这个带子或表皮却容易被不断重塑成一个存在与虚无、内在性与外在性的再现图式。<sup>164</sup>在利奥塔对弗洛伊德解释的特定修

改中,内部剧场作为刺激停止并变得“被绑定”的结果而成形,因此获得了固定的位置与身份。在《马戏团的巡演》中,立方体的梯形外表的破坏与以下对身体的假设密不可分:身体是一个表面,是作为一个感觉的异质区域的视网膜,是一个流通力量与动力、通过各种不同的器官而反射的神经系统,是具有相对平衡状态的可能性的系统,但更重要的是一个在转变和振荡中的系统。而对于修拉来说,正是通过这个身体的各种暗流和表面,才有了把能量暂时接合成形象与幻觉,接合成一个再现的剧场的欺骗性外表,就如同在《马戏团的巡演》中一样。<sup>165</sup>

如果通过亥姆霍茨的著作来解读《马戏团的巡演》是可能的,那么这就不只是这幅画勾勒了一种主观视觉,一种被身体的生理限制所决定的视觉的效果或运作了。它更多的是,全部范围的主观状况和限制的知识变成了对于认识论的“客观性”的重新组织的一部分。在1885年出版的马赫的《感觉的分析》(*Analysis of the Sensation*)一书中,一幅插图描绘了当作者通过一只眼睛来看的时候所看到的范围,一个包括他的鼻子、胡子、睫毛和下半身的区域。(插图3-21)正如一个人很少意识到内视现象(如视网膜血管)一样,在正常的视觉经验中一个人也很少意识到身体一直存在,却被有效地剔除出他的视知觉这一现象。古典的再现,从阿尔贝蒂(Alberti)以来,通过从一个视觉领域的建构中根本性地减少身体,并通过在观者与对象之间建立相关的理智区分来界定自身。<sup>166</sup>马赫则试图强调,特定的视觉习惯如何与特定的哲学前提相对应,而在他对哲学二元论的长期不懈的攻击中,他试图克服“内部”与“外部”现象之间、生理与心理之间的古典区分。在证明这些领域的相互渗透时,生理经验的材料对他具有极端的重要性。尽管他避开一个一元论的立场,对马赫来说,任何给定现象都是一个不可还原的,属于一个观察者和被观察客体特征的诸种属性的合成物,修拉在19世纪80年代中期之后的作品肯定在很大程度上同样可以这样说。<sup>167</sup>



222 那么,在上述思考之后,我们该如何定位修拉呢?这意味着重新思



插图 3-21 恩斯特·马赫:《感觉的分析》插图,1885年。

考我早先对其项目中与“占物”研究成分有关的方法的评论。很清楚,修拉必须被当作一位深深地沉浸于知觉反应和美学反应的现代化与理性化之中的艺术家来思考,这也同样可以用来评论像谢尔盖·爱森斯坦(Sergei Eisenstein)、拉斯洛·莫霍伊-纳吉(László Moholy-Nagy)和阿诺德·勋伯格(Arnold Schoenberg)这样的人物。艺术史家对修拉的重要性的最有启发性的总结之一,来自不太靠得住的安德烈·沙斯泰尔(André Chastel),他把修拉与托马斯·曼(Thomas Mann)的小说《浮士德博士》(*Doctor Faustus*)中虚构的作曲家阿德里安·莱韦尔金联系起来,这部小说写的是国家社会主义得以从中出现的文化危机。修拉的方法,他写道,是“对原型形式(线条、色彩、方向)的探索,它们是对双重的和有意复合的雄心的适应:既是对古代的回归,又是科学的简化。画家

的操作在一个古代的神圣艺术,与未来的理性化规训之间建立了一个交汇点”。<sup>168</sup>这种关联是重要的,因为它把修拉的问题重新放在最令人不安的现代性与理性化问题之中。在暗示修拉方案中的文化上的反动成分时,它挑战了那些解释,忠实地、简单地把他对科学的兴趣指认为不可避免地、与进步的政治和社会立场相联,就如迈耶·夏皮罗在20世纪30年代所做的一样。当曼笔下的莱韦尔金为自己想实现“把音乐的魔幻本质融入人类的理智中”这一古老愿望而辩护时,他说“大多数有趣的现象,可能总是有过去与未来这种双重的面孔,也许总是集进步与退化于一身,它们展示生命自身的模棱两可性”。<sup>169</sup>当他说这话时,他更接近修拉的情况。按照沙斯泰尔的说法,在形式和色彩的领域,莱韦尔金的雄心“带着修拉的名字”。<sup>170</sup>因此,修拉不只是将自己与同时代的科学研究联系在一起,而且他还在任何一个可能的地方(无论是在亨利的理论,还是在亨伯特·德·苏佩维尔[Humbert de Superville]的理论中,无论是在埃及、希腊还是德拉克洛瓦的艺术中)寻求对一个统一公式的确证,这个统一公式将能够使色彩和形式的效果变得理性、可控。在这种意义上,恩斯特·布洛赫有理由认定毕达哥拉斯主义“讨厌的”矛盾:他理解它一部分是万物有灵的、前现代的魔幻世界观,同时又深深扎根于现代性的核心假定:所有的自然都可以从数的方面得到理解:“这种神话遗产和现代思想的新的数学量化计算之间,甚至都没有明确的区分。”<sup>171</sup>与此相似,修拉的所有晚期画作,特别是《马戏》和《夏育舞》,必须从他未解决的问题出发来看:思考普遍性这一观念时,同时从美学的独立性和现代交换与流通的无可避免的普遍性两方面来看。这意味着走出符号实践的社会遗产与高度资本主义的经济规则之间的对立,而走向诺曼·O. 布朗(Norman O. Brown)及其他一些历史学家的建议。对布朗来说,“货币情结,古代的或现代的,都与象征主义密不可分;象征主义不是,如西美尔所认为的那样是理性的标记,而是宗教崇拜的标记……无论如何,历史学家都会得出这样的结论:现代经济体系的理想类型,在其最核心处保留了古代宗教崇拜的结构。再次,神圣与世俗之间的非辩证的区分看

来是不适当的”。<sup>172</sup> 太长时间以来,关于修拉的艺术史著作包含这样一种经验分析,其中修拉的方法被客观地调查和评价为成功或失败。许多近来的文字进行无意义的和难以理解的证明:修拉“误解”了这种或那种科学理论。很少被阐明的是,他作品深刻的非理性:弥漫于整个事业中的剩余、强迫、性征混淆及类似妄想狂的秘密,为此控制、分离和逻辑严密只是一个必要的面具。<sup>173</sup> (修拉是一个严厉的、不太可爱的人,他让德加想到“公证人”,而埃米尔·费尔哈伦[Emile Verhaeren]则把他比作一个“沉思默想的修道士”。)使观者延迟了一个多世纪的东西,在他的作品中被视为不优雅的、机械的、从未整合为一体的元素的聚集物——不是过分讲求逻辑的结果,或仅仅是对理论的错误运用的结果。这幅画作令人不安的(即使表面上非常温和)结构首先来自于一个东西——一种对艺术的直接性的缺失的直觉;而修拉无休止地努力去建构失去的存在的替代品,来自一个对曾经的静观变成了专注的相似直觉。我们当然可以确认修拉艺术的手段性特征,但同时,不能从19世纪正在上升的技术统治论的要求这个方面来简单理解他的艺术。修拉代表了其理性化扩张变成永远地自授合法性的技术体系要求中的各种残余的悲剧性类型。这样,在修拉的作品中,注意力被刻意调整为,专门去适应在体系的操作或强加中它自身的无所不在,即使当它把自己掩盖于闪亮的或景观的表面之后,即使当他可能与身体的张弛起伏不可区分的时候。

换一种说法,修拉的画比其他任何艺术实践更能体现光晕消失的现代困境。可以很合理地说,他的画作是理性地生产光晕的首次尝试,而他的“理论”则是设计其工艺的尝试。<sup>174</sup> 他专心沉浸于视觉技艺,目的是为了创造一个没有直接物质基层的发光体,创造一个彩色的变化呈现方式,这种呈现区别于作品纯粹的客观性,只有在与画主观的,甚至是在“人与人之间的”关系中才“出现”。但即使这种创造发光效果的努力也意味着要给画作带来理性化的形式,这形式首先就要去掉光晕。<sup>175</sup> 因此,我们一点都不意外,他最后的主要画作都是模仿不同的人造光源,并且他把艺术家和观众都放在一个被剥夺了“自然的”白光的世界,在此白

昼与黑夜的对立消失了。横穿《马戏团的巡演》顶部的汽灯(画作的整个色彩组织在原则上都指向它)自身是一个把所有光效联结到一个更大的量化和流通之网的象征性行为,正如它从古代建筑模仿叶状主题一样。<sup>176</sup>连接那些灯的水平管道是对一条线的如实描绘,这条线是从画中夜的区域连到城市空间的经济之流的线,它最终通到那些蹲坐在巴黎郊外的巨大煤气罐,修拉对这些罐子知道得很清楚,而保罗·西涅克(Paul Signac)在几年前也曾画过它们。

《马戏团的巡演》自身是一个各种不同人工光线的区域:煤气灯,环绕各个人物的光晕或晕轮,以及修拉的面料的光化学交互作用。有人无数226 次提出,修拉的点彩画法模仿了这种或那种科技发明,从19世纪80年代的三色印刷技术工艺到马赛克状的彩色电视光电元件。<sup>177</sup>尽管这些单个的比较各有其价值,但重要的是他所寻求的色彩方面充满情感的屏幕的试验,是一个更大的发展的一部分,这种发展被保罗·维利里奥(Paul Virilio)描述为直接视觉的丧失,“对知觉之信念的解体”,把视觉经验重新安排进发生于观察主体之外的综合和机械操作之中。<sup>178</sup>他对颜色拆分的一个矛盾之处是,它保留了炼丹过程的某种吸引力。我们必须将修拉置于广泛流传、且具有误导性的两极观点之外来理解,一极是表现主义色彩理论的罗曼蒂克的哥特传统(北欧和东欧),另一极是来源于据说在法国占统治地位的谢菲勒尔(Chevreul)的现代化的量化色彩理论。把修拉概括为后者的代表,就不能知道他的技巧方法模式如何掩盖其炼金术般变形的类似雄心(即使是无望的),掩盖其克服颜料的不透明性和物质性,以达到(用图尔明和古德菲尔德[Toulmin and Goodfield]的话说)“对物质的救赎”的古老目标的雄心。<sup>179</sup>修拉画作的一个核心问题是综合的形式(光学混合)产生质变的程度。工业化程序的纯粹加色和积累功能被布洛赫称之为“与自然的前布尔乔亚的、非量化的联系”的残留所萦绕,对于这种残留,颜色不能作为一种自动经验或作为一个孤立的、专门化的科学而存在。<sup>180</sup>必须认识到,修拉对光晕的自明性的寻找,227 他对于幻想的发光表面的欲望,实际上都是巨大的失望的结果,这是

对于直接性的不可能性,对仪式的/魔幻的艺术实践之梦历史上不可达到的失望。这幅画竭力否认存在,引起对另外一种直接性的追求:眼睛与形象融合,以努力克服画中描绘的虚无。当然,我们可以仍然把修拉定位在一些画家及其相似目标和问题的领域,把他当作“拜光教”的一员,但更重要的是,他的画作走出某些人们长期认为的关于艺术的设想,倾向于抛弃那种认为艺术是揭示本质真实的媒介的看法。在《马戏团的巡演》中,尽管我是有条件地这么说,还有一种对艺术的救赎的乐观主义的抛弃:它是这样一幅画,其中阿波罗的面罩被无情地扯到一边,以揭示其后空无、发光但又具有威胁性的东西。



我现在想把我关于《马戏团的巡演》这幅画的论述与注意力和知觉反应在体制的和社会的空间中被重塑的方式紧密联系起来。为此,我转到总是复数的长号手及其矛盾的建构上去。我已经暗示过它在一个依赖于实施重新约束和固定的欲望体系中的位置,现在我想通过修拉未解决的对立面的论述,更具体地通过他对构图的均衡与对应(*contrapposto*)长久的关注,来考察这个形象的不和谐问题。他再现身体的概念性方法(它的发展与此种形式原则相关),形成于19世纪70年代晚期,既通过他对古代作品、画室模特,及来自安格尔(Ingres)的复制品的研究,也通过他对各种美学和科学论文的阅读。(插图3-22)正如戴维·萨默斯(David Summers)已经表明的那样,文艺复兴时期的构图的均衡与对应理念引发了一个形而上的二元论,这种二元论发现了用对比和对立手法进行表达的修辞方法。无论是较为熟悉的雕塑中的构图的均衡与对应观念,还是明暗法(色彩对比),都包含在一个更大的对立概念当中。根据萨默斯的看法,“构图的均衡与对应可以是装饰性的或结构性的……它最终的辩护依赖于它的生动性,那是一种明晰性,艺术品由此通过直接对比可以使对立双方更加显明,或使他们达成和谐。在这个层面上,对立面接触到了基本的原则,并且在自然,或我们所知道的自然与艺术之间,存在着一个连续的关系”。<sup>181</sup>但是正如修拉在摧毁经

228

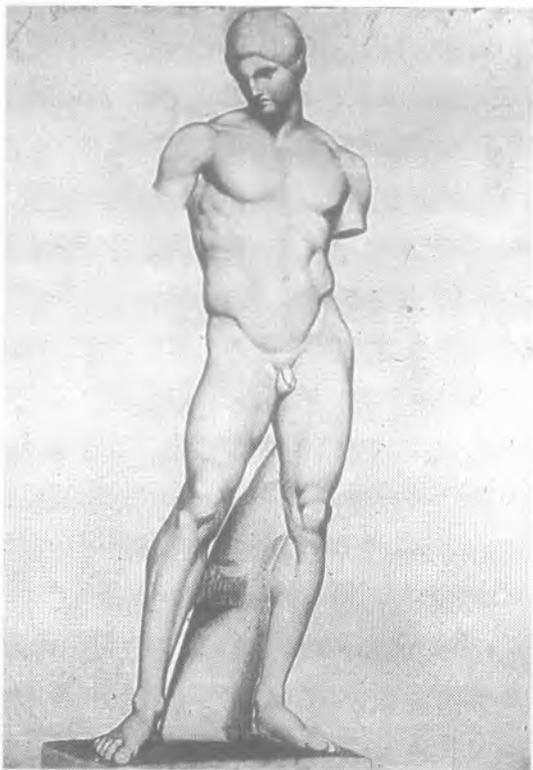


插图 3-22 乔治·修拉:《普拉克西特利斯的人像》, 19世纪80年代早期。

典构图法的结构性条件的同时,又保留了对其效果的暗示一样,即使当他使用“对照”原则来呈现中心人物形象时,他仍然在有意识地否定经典构图法的可能性:因为它的不和谐的构型与任何一个认为在自然与艺术之间存在和谐的连续性的观念都是相隔万里的。

在长号手这个形象所设置的对立中,引出了两个看似不兼容的知觉反应模式。这一形象的上半部分(显然这部分要主导一个人对这幅作品的理解)是被古老艺术的正面描绘和神圣的永恒性所界定的。<sup>182</sup> 同样,它预设了一个高度集中、凝固的注意力状态,这种注意力在这个客体神奇的吸引力当中被捕捉到。<sup>183</sup> 然而,这个身体的下半部分,从它对与中心轴的对称关系故意却又几乎是无意的疏离中,从它不经意地摇动臀部

并把重心放在左腿上来看,好像是从“古老符咒”中的一个“唤醒”。这给这个形象注入了自主运动的动态的暂时性。这至少曾是构图的均衡与对应古典艺术中通常被理解的方式,被认为是暗示了“一个活的有机体被一个内在的意念所控制,一个人能够本能地行动”。<sup>184</sup>但修拉坚决地批判那种被当作对内在各种力量的自我平衡的一种表达的经典身体形象。相反,下半部身体似乎从一种统一的自主意志感觉当中分离出来,并且那些腿看起来好像被某种外界力量一下子推到了那个形象的左侧竖轴上,以至于静止的上半身失去了有效的支撑。更靠下的是腿,像木桩一样搁着,使这个人活像一个被巧妙控制的牵线木偶,脚勉强地点着地。<sup>185</sup>在一种更一般的意义上,这些肢体似乎是机械装置的零件,而不像是人类动作整体的一部分。当迈耶·夏皮罗指向修拉对一系列现代技术实践的接近,特别是指向他所说的“一种对越来越图解性的活动的鉴赏力”的接近时,夏皮罗直觉到某种对于我们理解修拉具有重要意义的东西。<sup>186</sup>我想说,这可以被进一步具体化为既机械又自动的动作,这种动作最终把我带回到这一形象的不和谐的问题上。不像古代艺术正面描绘中的不和谐的综合,也不像古典艺术中对立面的统一,这一形象暗示性地取消了恍惚状态的退化的停滞性,这种状态带着自动行为的机械的怪异特征。<sup>187</sup>

修拉晚期的作品是对主观视角及其认识论后果的一个探讨,而且与一种认为知觉和注意力是集体反应的社会领域中的复杂部分的理解相一致。他对群众(或作为社会的一个形象体现的群众)的再现,发生在一个短暂的历史时刻,当时,对催眠、暗示和自动行为(从个人主体和集体主体两方面)的假想和论述不仅仅是被允许的,而且是被广泛传播的。<sup>188</sup>就如我之前指出的,催眠作为文化的和科学的对象如此富有争议性,是由于它既作为一个潜在的控制技术,又是一系列抵抗理智掌控的神秘现象的双重地位和二元解释。要把这种矛盾的双重地位更深入地历史化,必须要注意,催眠作为一个体制性关注的对象,其高潮点是在1889年,象征性的事件是这一年8月8日到12日在巴黎召开的“第一届



插图 3-23 巴黎世界博览会上的殖民地村庄展,1889年。

国际催眠大会”<sup>189</sup>。这一年同时也召开了世界博览会,而这个巧合之所以重要,是因为以下几个原因。第一,它将催眠研究者(来自全欧洲和北美)的公开聚会,与年轻的第三共和国的理性化意识形态诫令联系在一起,这个诫令在展览会的实际组织和展出中得到了具体化,诫令的“根源来自于启蒙的信心:人类具有掌控自己周围环境的无穷潜力”。<sup>190</sup>这次催眠大会明显地将这些相同的目标并列在一起:催眠,对大多数与会者来说,都被乐观地看成是进入从前未知领域和人类内心生活过程的最有效通道;也是一个探索、研究和有望控制这一领域的手段,其最终目标是使它成为治疗和解决人类精神和肉体疾病的新方法。第二,1889年的博览会之所以是史无前例的,是因为它将殖民地人民及其生活方式作为景观的对象进行了密集呈现。住有刚果人、爪哇人、新苏格兰人、塞内加尔人和其他人的模拟“村庄”,成为想象的帝国空间的内容,这种内容有意

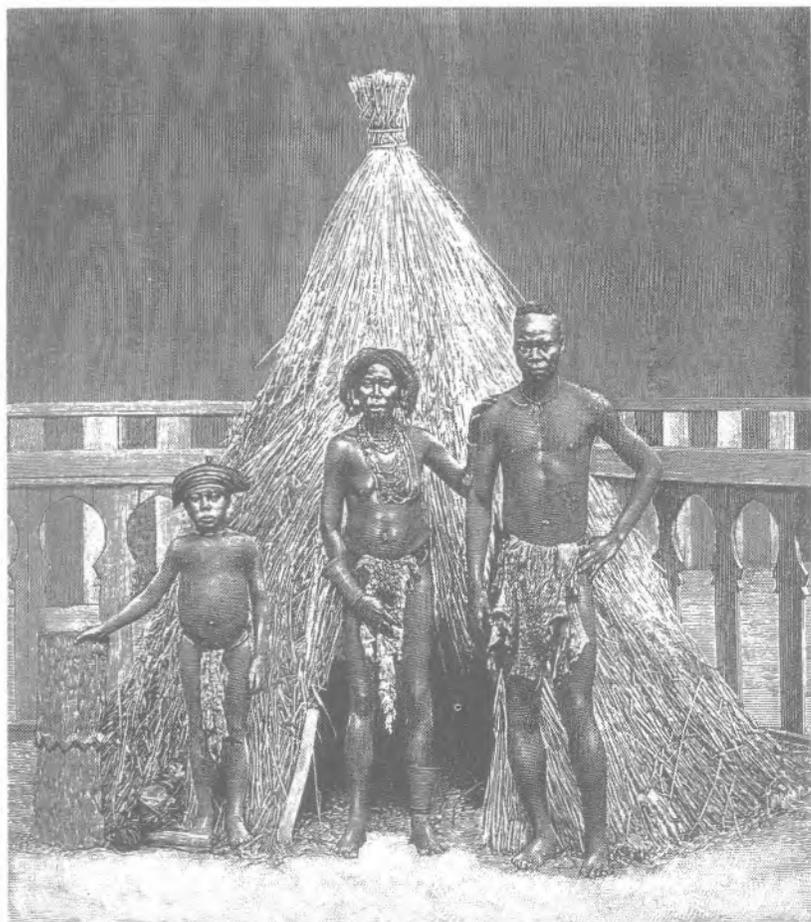


插图 3-24 《自然》杂志(1889 年)插图。原标题是:《来自巴黎世界博览会安哥拉展区的男人、女人和儿童》。

与展览会组织方式理性化的“分类法”同化。<sup>191</sup>(插图 3-23、3-24)

正当催眠和殖民地的物质生活开始被边缘化、同化和消失的时候,它们被公开呈现,更具体地说,是被当作展览物而呈现,这些事件发生在 1889 年夏天这样一个历史时刻具有标志性意义。显然这是两个很不一样的历史客体,但无论是催眠(带着它那极度难以理解的恍惚状态),还是原始文化(带着它那交换、价值和权力关系的独特模式),都与西方理性主义的主导形式完全不相容。两者中不能同化的部分,至少暂时被

重绘为发展的早期阶段的残留(或模拟),作为一种思想和文化的低级、衰退、幼稚状态。正如学者在整个 19 世纪 90 年代不安地意识到的那样,催眠使类似于个人身份(同一性)的诸多观念处于危机当中。“暗示和催眠总被选定为西方理性化的特有对立面:没有任何逻辑基础的影响,与现实世界产生一种虚幻关系……在其他文化中并不是这样,恍惚状态,无论是个人的还是集体的,都被当成开放的和共享的。”<sup>192</sup>

<sup>232</sup> 简而言之,催眠,就像 1889 年展览会中的殖民地村庄一样,拥有了它自己的景观身份。在沙尔科 19 世纪 80 年代于萨尔佩特里埃/妇女救济院“表演”之前很久,催眠在 19 世纪的大部分时间都被当作一种广受欢迎的娱乐形式而存在。<sup>193</sup>它经常是准科学演讲或示范的中心,特别是 19 世纪说教性娱乐组织的中心。然而,同样经常的是,“实施魔法”的表演自身,由于穿插在魔术、音乐、杂耍表演中间,也变成了一种景观。<sup>194</sup>

<sup>235</sup> (插图 3-25、3-26)事实上,许多 19 世纪与催眠相关的重要研究者,包括布莱德、沙尔科、弗洛伊德和美国心理学家 G. 史坦利·霍尔(G. Stanley Hall),都是通过这种“剧场的”表演方式首次接触到催眠实践的,显然,他们都坚信这里有一些东西是很重要的、可信的,值得深入地研究。<sup>195</sup>其中最著名的催眠表演者是戴恩·卡尔·汉森(Dane Carl Hansen),1879 到 1884 年间,他的表演遍布欧洲各地,他的观众在不同时期包括伯恩海姆、弗洛伊德、冯特、克拉夫特-埃宾等。<sup>196</sup>汉森的表演,包括让他的对象不由自主地呈现出各种僵硬的姿态,还包括“做出反常的动作,站起来并唱歌,吃着生土豆,却相信他吃的是梨,在空瓶子里喝着想象的香槟,但之后的举动就像真的醉了一样”。<sup>197</sup>这里的核心问题是催眠反应两个方面的不可通约性:一方面它从外部被视为景观,对被动状态的支配暗含在这一反应中;另一方面它被视作事实上可能包含对外部权威的抵抗和逃避的心理状态的内在的或主观的现实。<sup>198</sup>

<sup>236</sup> 从历史上看,“实施魔法”的公开展示的重要性,不在于它被搬上舞台或被模拟,就像沙尔科的一些展示或者其他的表演(证据显示了大多数表演并非是骗人的),重要的是,他们提供了一系列催眠经验的有力形象,他们把催



Le gladiateur



Le mal de dents

插图 3 - 25

被催眠的主体：一个相信他是角斗士；另一个相信他牙疼。  
19 世纪 80 年代后期。



插图 3-26 催眠作为剧院表演节目,19 世纪 80 年代后期。

眠界定为一个可以从外界提取客观事实的事件或对象。同样地,对“原始人”的各种展示和表征,将非西方的主体当作幻想的和易受控制和分类的对象。19世纪的各种展览会是这样一个世界的一部分:在其中人们“开始作为旅游者或人类学家而存在,人们把对象世界当作某种更深的意义或现实的无穷无尽的表征来处理……但现实,后来证明,意味着可以被表征的东西,也意味着把自己作为展品呈现在观众之前的东西。这个所谓的外在现实世界,只是作为一系列更深远的表征,以及一个更大范围的展览而被经验和掌握的东西”。<sup>199</sup>

《马戏团的巡演》给我们呈现出同时代的另一种展示和娱乐的现象。近来,艺术史学家们强调,这幅画极有可能是对1887年在民族广场(Place de la Nation)的露天游乐场表演了几个月的乌鸦座马戏团(Cirque Corvi)的再现。<sup>200</sup> 嘲弄这种具体的特性,将忽略一些明显的东西:19世纪下半叶,带着一种彻底性,修拉将所有指向特殊地点的东西详尽地提取出来,并把它们归结为一个在这个世纪的晚期城市游乐场和广场的类型化形象,一种在长期被驯化和修正过程的末期存在的娱乐形式。但是,这里的问题不仅仅是大众文化的具体化。正如某些批评家所坚持的那样,狂欢节和大众流行节日在19世纪没有简单地消失,而是被分散为“碎片化、边缘化、升华、压抑的各种形式”。<sup>201</sup> 在此意义上,《马戏团的巡演》意义是高度“含混”的:一方面它代表以前游牧的和大众的娱乐形式的商业化,另一方面,它是“为释放受控情绪而围起来的环境,在这里成年人可以重新像孩子一样行事”,这是一种“人为的混乱”(ordered disorder)的地方。<sup>202</sup> 同样,《马戏团的巡演》是对这样一个社会领域的描绘,在这个社会领域里,幻想和吸引的技术、外表和伪装的技术,可以征服一个观众或听众,甚至使他出现一种心理退化(返祖)的状态。从19世纪80年代后期开始,游乐场和相关地方也包容进了新的运动经验,例如摩天轮、过山车、轮滑和环路火车。在这些“受控”的环境里激活身体感官(如旋转木马),正是对狂欢节能量碎片化和机械化地恢复。<sup>203</sup> 不用说,在接下来的15年中,正是在游乐场这个同样的社会领地,另外一种

238

视幻觉的运动形式,将会在人们的头脑中巩固地将自身建立起来。电影院会彻底取代现代化之前遗留的娱乐形式,比如马戏团,而且将把自身作为对不同退化和幻想模式的相似“领地”而有力地建构。<sup>204</sup>

239 我们现在可以更具体地问,这幅画如何成了某些运作在表征层面上的一种描绘:这些运作,通过特定色彩和方向的刺激产生的精神运动效果,却是在分子运动的层面上展开的(至少在原则上)。<sup>205</sup>我曾提到过与催眠相关的激活和抑制的准体系的一个方面。布朗-塞夸尔明确认为,有关詹姆斯·布莱德(近代催眠研究的创始人)的著作对这些观念所作的表述具有决定性的意义。布莱德曾描述到,被催眠个体的神经系统中有一种神秘的力量,它会明显让这个人的局部身体出现运动能力的突然提高。<sup>206</sup>对布朗-塞夸尔而言,催眠就是激活效果在抑制个体功能的大片区域的同时,又使局部范围受到刺激的一个主要例证。<sup>207</sup>希波利特·伯恩海姆引用布朗-塞夸尔的结论,作为自己著作中重要的一部分:“催眠从根本上说是抑制和激活活动的集体效果”;对夏尔·亨利来说,催眠主要有力地证明了知觉从根本上说是无意识的,包括对刺激不自觉的反应。<sup>208</sup>这里重要的是(尤其是修拉与这些概念的关系方面),在一个被催眠者的自动行为,与一个所谓“正常人”的知觉经验之间不存在一种根本性的区别。

问题仍然是:如何通过当时暗示和催眠的社会现象,来理解这个观众和景观的形象?显然,《马戏团的巡演》通过“对理智过程(比如一个注意力集中的观众的理性和判断)的回避”,在几个层面上进行运作。<sup>209</sup>在对一个形象理性化的建构及其观众潜在的理性反应之间,修拉(的画)作出了一个根本的和深思熟虑的区分。大概在同一时间,柏格森这样描述了艺术与催眠的相似性:“用来引发催眠状态的那些操作程序在艺术的过程中,通常会以一种被弱化了了的、精致化的和某种程度上精神化了的形式出现……雕塑艺术通过它们突然强加于生命的固定性获得了同样的效果,身体的感染力把这种固定性又继续传递给观众的注意力。”<sup>210</sup> 240 在19世纪80年代晚期和90年代,许多不同的话语都在思考,外部某些

力量和程序是怎样能够影响或控制个人主体和集体主体的。就像之前经常提到的,法国不同学派的社会学思想家们(如涂尔干、加布里埃尔·塔尔德[Gabriel Tarde]和古斯塔夫·勒庞[Gustave Le Bon])都有这样一个共同观念,社会生活的主要事实就是个体被强加的一系列控制或强迫。如前所述,修拉实践的一些方面,是受到关于特定情感反应生成的生理学知识启发的。但是在他晚期的画作里,有关观众群体形象的描绘当中,对刺激与抑制的视觉及色彩机制的关注,与他对社会空间动力学的兴趣是相关的;在这个社会空间里,其他的控制手段可以被实施。早在西美尔发表他有关都市和精神生活的著名论文十年前,塔尔德就描述了注意力的现代形式,这种注意力形式与《马戏团的巡演》和《马戏》两幅画有着直接的关系:

在这个注意力高度集中的状态中和消极、生动的想象的单一环境里,这些麻木和狂热的人们不可避免地使他们自己屈服于新环境的魔咒当中。他们相信他们所看到的一切,并且长时间地继续这种状态。通过别人的思想来思考总是比自己思考要容易得多。另外,无论何时,生活在一个充满活力的环境中,生活在一个极其紧张和多样化的社会里,这个社会不断给他提供新思想、新作品、新音乐,不断更新交流内容,他会逐渐压抑所有智力的努力;他的思想,变得越来越迟钝,同时,也会越来越兴奋,正像我说的,像在梦游一样。很多城市居民都有类似的精神状态。街头的噪音和运动、商店的橱窗展示以及无序而又繁忙的生存状况影响着他们,就像给他们施了魔咒一样。现在的城市生活难道不正是整个社会的缩影和夸张表现吗?<sup>211</sup>

有人说,《马戏团的巡演》中的人群具有一个心烦意乱的人群的特征。<sup>241</sup> 这些人群,就像一个缥缈的城市现象,短暂地,几乎是偶然地,在杂耍表演面前发现了自己。当然,修拉给我们展示的不是一个有统一的注意中心的人群,但至少,他们中的六个人(轮廓可以归为正面形象),脸部

是向前面对着舞台的。在这六个可能处于注意力集中状态的人物中,左起第五个男人最为重要。通过高低错位,他同其他人有些分隔,而这又反过来强调了他严肃的正面性。同时,无论是服饰还是姿势,这个人与舞台左边的乐手们有着一般的共同性(这些人物形象或许可以说是极其无个性和类型化的形象)。可以把这个形象理解为静止的和注意力高度集中的,如同被静默的私人交流所控制,又如同与台上的人是某种很私密的伙伴关系一样。<sup>212</sup> 这个人物形象让人有一种他是从都市无名的人群当中被挑选出来的感觉,甚至是米克尔·博尔奇-雅各布森(Mikkell Borch-Jacobsen)无情描述的一个形象:“‘抽象的人’,或‘没有特征的人’,没有自己身份的人,并被伟大的超越性政治和宗教体系的衰微而无情暴露的人,他不再是一个主体……是孤独的人群中惊慌失措、没有个性、易受暗示、可被催眠的存在。”<sup>213</sup> 如果这个形象可以如此解读,那么人群中邻近的人们也没有理由不可以这样解读,比如右数第四个戴着高帽的女士,甚至画面底部左下角的那个男人的侧影。

但同时,完全有可能把这个人 and 那些音乐家之间的关系理解为“模仿”,正如塔尔德在 19 世纪 80 年代的著作中所发展出来的这一概念一样。塔尔德,像我们所知道的,对社会凝聚力的理解提出了一个与涂尔干完全不同的解释方案。他论文的核心是这样一个观点:“社会除非拥有数不清的,被一代又一代人不停添加的,盲目的规则和盲从的模仿,否则它就无法存在或改变或向前发展哪怕一步。”<sup>214</sup> 根据塔尔德的表述,“社会的自我组织”不是通过文明的制度,而是通过模仿性重复而得到传播扩展:“社会也许可以被定义为擅于互相模仿的一个人群。”<sup>215</sup> 模仿这种“社会奥秘”的动力在于(在分子的层面上),一个人对另一个人的影响,也就是暗示的现象。塔尔德毫不怀疑地将社会存在等同于催眠状态下的梦游,也就是一个对暗示具有高度接受性为特征的状态。勒庞和其他人发现了群众生活中的催眠特征,但是塔尔德走得更远:“我将社会人等同于梦游症患者这个观点并非是天方夜谭……社会性,就如同催眠的状态,只是梦的一种形式。”<sup>216</sup> 他详细列举了不同形式的模仿和暗示在

历史上的发展变化,从通过声望的影响来运作(他称之为“声望的暗示”)的专制权威,发展到现代社会里对服从和暗示的运作远远超出了魅力超凡的统治者和易驯服的臣民这种单一循环模式,而变得更加复杂和多样化。<sup>217</sup>大众传播的新媒介和各种方法对他的观察研究来说是根本性的。<sup>218</sup>

塔尔德不断提及个人的主体行为和更大的社会集体行为两者之间功能的相似性,但是他最具启发性的相似点之一是视觉方面的。他援引亥姆霍茨有关内视现象的论述,指出了一个个体如何从根本上无法注意到大量的感官经验:“在每一刻,我们都会被诸如飞蝇幻视这样的视觉感觉所纠缠、攻击。如果我们总是注意到它们,如果我们自我总是接受它们进入到我们的意识当中,它们就会阻止对位置的所有判断,或者对视觉印象的系统组织。”<sup>219</sup>我们从来听不见耳中不断的低沉的嗡嗡声,通常也意识不到我们被各种各样的感知不断冲击。社会知觉,他坚信,几乎也是这样:它依据受限的注意力和排除的相关原则而运行,借此大量社会的发明、记忆、发现都被遗忘了,它们好像从“社会视网膜”前消失了一样。<sup>220</sup>

塔尔德的术语很适用于《马戏团的巡演》,因为这里有一个个体生理的视网膜与社会视网膜的重叠。比如,前面提到的注意力集中的人和左边的四个乐手之间,并不仅仅是后者被前者观看的观众与演员关系。在这里可以看到一种模仿的关系:一个社会服从的简单机制的轮廓。对塔尔德来说,各种模仿的关系处于社会凝聚力的中心位置,这种关系建立在神经系统中一种天生的模仿倾向上。他有时用“大脑共享使用”来描述两个大脑间“其中一个使另一个着迷”的关系,“这种关系由一个储存在后者大脑诸元素当中的信念和欲望的特殊极化组成”。<sup>221</sup>一个人可以通过分析《马戏团的巡演》的其他特点来寻找相关的“社会视网膜”的运作,如下面的那排观众:那一排头部标示了社会模仿机制的扩散本性,塔尔德将之称为“时尚的暗示性”。通过这些,他试图描述,半清醒的观察和纯粹的身体接近(即便这群人有着明显的差异)如何产生了一种有效

的社会同质性,这种同质性是通过人群中人们相互交换的眼神以及他们的帽子、发型的相似性而显示出来的,更无需说他们对景观大致相同的人迷。<sup>222</sup>问题是,现代社会凝聚力如何从本质上是一种由无数“传染病一样”的传播过程而产生的精神的凝聚力,因为塔尔德提出了这样的观点:“文明化的过程使人们在曾经是更加个人化和更加理性化的地方也屈从于模仿。”<sup>223</sup>这也可能为几年后的画作《马戏》里如何处理观众的方式提供了一种解读的途径:对观众简化的或者几乎是漫画式的描绘,也许是一种讽刺性地揭露模仿过程的方式,这种模仿既存在于两个社会阶级之间,也发生于某一个社会阶级的内部。<sup>244</sup>很早之前就有人注意到这些形象是从激活的因素中建立起来的(呈对角线和V字形的头发、服装、眼睛和胡子)。也就是说,修拉为了制造“传染性的”情感效果,他在对人群的再现当中已经注入了他自己的机制。同时,在《马戏》中就坐的观众,依据阶级而被垂直分层,与塔尔德所谓的“分层下降模仿的层级”有些相似。“如果每一个社会都突出表现为一种等级,”他写道,“那是因为所有社会都暴露了我所说的分层,为了稳定,这种分层的等级就必须相互协调。”<sup>225</sup>然而,如果在《马戏》和《马戏团的巡演》两幅画中,都表现了人群中人们之间弥漫性的和互相的暗示性,那么两幅画也都需依赖一个核心的,或许是控制性的,或许是具有“巨大的魅力”的人物象征性地存在;根据塔尔德的说法,这种人物在现代社会当中也会偶尔出现。塔尔德明显相信这样的“返祖现象”,即社会行为的古代模式集体性地遗存着,他认为现代人们都被欺骗了,相信他们对通过入魔而制造的服从和模仿效果具有免疫力。他问道:“难道入魔不是一种真正的神经质,不是爱与信念的一种无意识的两极分化吗?”<sup>226</sup>塔尔德写道,注意力,从根本上说与视觉的经验行为无关,相反他把它界定为由努力和欲望所造成的感官的转化:注意力“是那种增强当前信念的欲望”。<sup>227</sup>

<sup>245</sup> 勒庞的《大众心理学》(*La psychologie des foules*, 1895)是19世纪80年代晚期到19世纪90年代期间大量有关群体心理学的著作中最出名的一部,很多评论家都详细地讨论过它。<sup>228</sup>但不常提到的是,勒庞将

群体描绘为一种感知的特殊形式、一种特定的社会安排,以此来限定知觉经验的边界。这种对人类知觉边界的兴趣也是他晚期对 X 射线及其他形式的、处于可视光谱波长之外的射线所作的非专业研究的一部分。<sup>229</sup> 19 世纪 90 年代初期的著作中,勒庞将现代群众视为一个观察的机器,它能够通过自己的内在行动,或者在外界操纵者的推动下,生产“集体幻想”。勒庞认为群体就是一个抽象的场所,在这里与 19 世纪社会暴动相联系的恐惧和希望崩溃为没有内容的抽象的群体,任何种类的梦幻形象都能投射到这个群体之上。

勒庞指出,群体的一个特征是,一个人一旦淹没其中,他或她就“不能再能观察……他观看的能力被破坏了”。<sup>230</sup>但他同时坚信,群体“用形象来思考……在它头脑当中唤起的形象被认为是真实的,虽然它们通常与被观察到的现实只有一种很遥远的关系”。<sup>231</sup>勒庞这个政治学思想家直觉到现代景观文化的实质,居伊·德波在 70 年以后将它清楚地表述为:“表征在哪个地方呈现出一种独立的存在,景观就在那里重建了它的统治。”<sup>232</sup>对于勒庞来说,“观察”指的是一种以客观现实这一有用的观念为基础的认知模式,它实质上是一个古典的认识论模式,但是它的内部却开始被浸透着错觉、幻想和整个模仿体系的领域所侵蚀。勒庞还提出了一个灵活的、远非字面意义上的、关于什么构成了一个人群的观念。<sup>246</sup>他关注的不是在一个单独地点里很多人在物理层面上的积聚,而是实质上可能在空间里相距得很远,但即便这样也组成了一个有效的心理联合的集合体。他的“群体精神联合的定律”,的确预见到 20 世纪通过远程通信和电视装置而创造出来的人群集体。勒庞写道:“成千上万个被孤立的个体在某个时刻、在某些激烈情绪的影响下(比如一个大的全国性事件),就会获得一个心理群体的某些特征。”<sup>233</sup>但是勒庞继续写道:“某些时候五六个人就可能组成一个心理群体。”这一观察明显地对修拉《马戏团的巡演》的分析是有帮助的。勒庞重新发明了人群的意义,将它当作确定和解释新型社会构成的方式,而且与涂尔干明显不同,勒庞指出了为了控制社会群体,而把人们聚合在一起,有多么的不稳定和具有潜在

的危险。<sup>234</sup>

最重要的是，勒庞强调，一种群体，按照界定，它“处于一种期待注意的状态，这种状态使它很容易受到暗示”。<sup>235</sup>就像 19 世纪晚期的许多研究者一样，勒庞也承认，在催眠和注意力之间有种不确定的和流动的关系。重要的和前所未有的，假定注意力与对世界客观的视觉观察之间没有必然的联系，假定注意力可以在勒庞所谓的观看能力之外存在。勒庞的学说是群体心理学的传统中很有影响力的一种，这种传统建构了一个有关“退化”的解释体系，它发现群体中有一种倾向于更原始的意识秩序、转向更“低级”的大脑功能（类似于幼稚症和野蛮状态）的趋向。这个过程的一部分是一个人收回对外界环境的注意力，并使它重新聚焦到一些真实的或具有象征性的人物上（勒庞和稍后的弗洛伊德所谓的领导或领袖这些极具魅力的人物形象），依据这些人物，个人建立起了一种基本的和谐（或自我放弃）。<sup>236</sup>但是在 19 世纪 90 年代景观具有多样化形式的情况下（包括电影的早期经验），考察勒庞将剧场结构当成控制群体最有效的手段的判定是很有趣的。“对于各种人群的想象力，没有什么比剧场的表征能产生更大的影响了。所有的观众在同一时刻经验着同样的情绪。”<sup>237</sup>尼采对现代观众的本性已经作出了相关的观察：“没有人会把代表他最高品位的艺术品带到剧院，为剧院工作的艺术家也是这样……在这里最个人的是非判断，被巨量的人数的抹平的魔术所征服，在这里愚笨具有挑逗情欲和传染的作用：邻居统治一切，每个人都仅仅变成了一个邻居。”<sup>238</sup>那么，勒庞的文本只是表明了，它其实只是这样一种提示：剧院形象如何超越了其模仿关系模式中的更古老位置，而被当作一种新的主观化效果的空间形象来使用。修拉的画作，把剧场作为这样一个形象来使用，这个形象既能描绘出集体的公共经验（例如在他的画作中被真正描绘的那些经验），也可以描绘出一个独立的主体通过管理他的知觉而产生的个体化经验。



在 19 世纪下半期，剧场、景观以及心理控制技术的问题都交汇在一

起的最重要的文化现象存在于瓦格纳的歌剧作品里。<sup>239</sup>即使在 1883 年去世之后,瓦格纳的美学遗产也都与知觉注意力和社会凝聚问题不可分割。<sup>240</sup>对那个时代的任何一个艺术家而言,无论是视觉艺术家还是文学家,<sup>248</sup>瓦格纳的作品本身以及为其作品所作的夸张的宣言,都提出了一个马拉美称之为“独一无二的挑战”。瓦格纳的例子不只是质疑了个体诗艺和视觉再现的优先性,它还提出集体文化经验的轮廓,瓦格纳把它与希腊遗产中的节日剧场相比较。从 19 世纪 40 年代开始,并且奇怪地在他的全部余生里得到发展,瓦格纳的社会批评在控诉现代化的文化、社会、经济后果方面并没有什么原创性。他的独特性在于他为社会重新整合所制定的文化设计的相对具体性,以及对通过像公共庆典事件一样来表演和生产的音乐剧的集体经验所能产生的变革效果的信念。<sup>241</sup>在与涂尔干和修拉相关的社会集群与团结问题上,重要的是要理解瓦格纳的作品,在多大程度上与通过强加一个知觉与反应的统一模式(即使是在民族同质性[*volkish homogeneity*])的意义上),构成共同体的问题相关,与将个体融合进社会统一体的问题相关。<sup>242</sup>如马克·维纳(Marc Weiner)所说,视觉对瓦格纳来说具有非同寻常的优先性。歌剧,模仿希腊悲剧,对他来说就像一面镜子,一个共同体可以在其中看见自身的影像。“这样,剧场经验的视觉比喻就建基于视觉应服务于加强一个人在社会整体中的位置这样一个观念之上。”<sup>243</sup>

在那个世纪中期,瓦格纳已经完成了对注意力与分心(如娱乐)问题的文化批评的部分框架。作为 20 世纪那种认为大众文化使人们注意力不集中,不能沉浸于自我意识的沉思性知觉的争论之先声,瓦格纳对于无处不在的不能集中注意力的文化消费表示悲痛。<sup>244</sup>就音乐而言,他区分了“较高的”(注意力高度集中的)和“较低的”(娱乐的)听的形式,并明显认为前者是更纯粹的、在伦理上更高级的知觉行为方式。他对法国歌剧,尤其是意大利歌剧的批评,注意到它们是如何围绕一些闪亮的咏叹调来编写,这些东西虽然会暂时吸引观众的注意力,但为了表演的平衡,这种注意力又在其他地方被打断或被利用。瓦格纳的德国歌剧概念,要

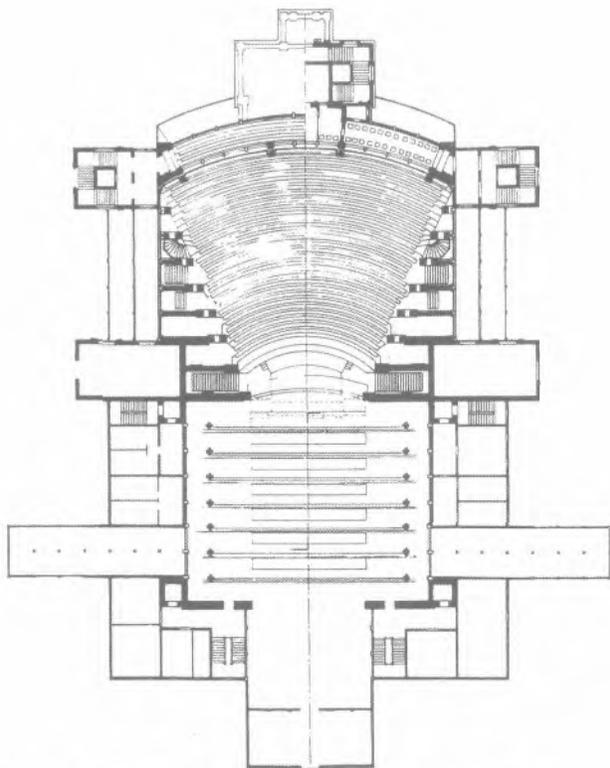


插图 3-27 拜罗伊特节日剧院的平面图,1876 年。

求观众在演出中从头到尾都能持续集中注意力。<sup>245</sup>更具体地说,瓦格纳对 19 世纪的大型歌剧和剧场经验的一个不满,在于观众同时被给予了多个注意点的问题。<sup>246</sup>他对传统剧场的设计不满,这种设计长期允许(并鼓励)观众看别的观众,看乐队,以及剧场的多样的社交结构(早期电影的杂耍样式也同样如此)。<sup>247</sup>他在拜罗伊特所建的剧院的空间设计,部分地是想完美地控制观众的注意力,使之完全服从于艺术家的意志,  
250 并产生一个面对带有如此社会热情的艺术所应当具有的集体接受状态。<sup>248</sup>

瓦格纳的“改革”之一体现在他对拜罗伊特剧院的设计中,涉及把 19 世纪的剧场变成一个能严格地塑造观众知觉经验的视觉性建筑。(插图 3-27)他的目标是建立一个“theatron”,一个“看的地方”,正是通过集体的看的行  
251 为,共同体的外表就产生了。<sup>249</sup>瓦格纳首先彻底取消了旧式剧

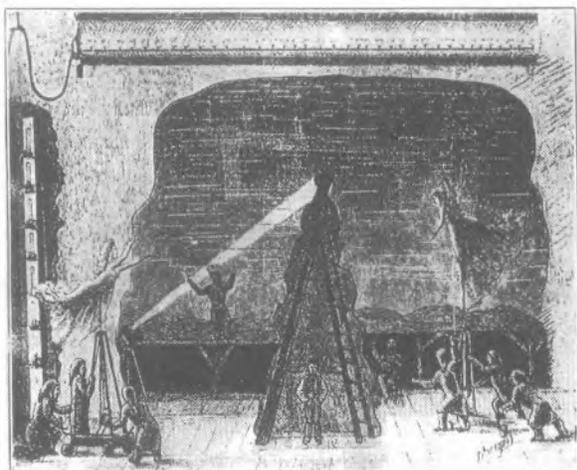


插图 3-28 瓦格纳《莱茵的黄金》中莱茵的少女，分别从拜罗伊特的观众席和后台看到的樣子，19 世纪 70 年代后期。

场设计中两个侧面的看台，目的是要让所有观众都从正面来看舞台。他发明了这样一个办法，让观众席几乎彻底暗下来，以突出舞台照明效果，并减少外围对注意力的干扰。增加舞台前面的拱形结构，以及使剧场内极端黑暗，目的便是要切断被照亮的舞台与剧场其他部分的可辨认的联系。瓦格纳坚持降低乐队的座位使之看不见，是其作品幻影般特征的另一部分，泰奥多·阿多诺讨论过，在此“幻影般的品质”是指对生产过程的系统掩盖和神秘化。通过使乐队看不见，瓦格纳使音乐的来源位置不可确定，并因此被神秘化了。<sup>250</sup>

不能将瓦格纳的致幻术与更大范围的 19 世纪的视觉展示史完全分割开来，这一点很重要。比如《莱茵的黄金》(Das Rheingold)的灯笼形幻灯投影在 1876 年的第一次演出，就来自一个已经广为流传了几十年的魔术和大众娱乐的悠久传统。(插图 3-28)他对立体布景很轻视，认为是一种追求逼真的大众文化形式，并在他的作品中加以避免，但这些东西当时是流行的吸引大众注意力的东西，他或许感到他正在与这些东西竞争。至于立体布景，19 世纪三四十年代正是其最流行的时候，其操作原理与后来瓦格纳在拜罗伊特制造的效果并非无关。特别是，立体布景的经验(来自达盖尔作为一个剧场设计者的成功作品)，也是建立在对观者与幻觉场景之间可理解距离关系的打破这一基础之上的。无数的 <sup>252</sup>

第一手解释,都强调了视觉困惑,它搞混了传统绘画中的远近关系的线索。立体布景还要求一种通过斩断其明亮的图像与观者很暗的空间的联系而产生的视觉注意力。尽管他表面上是在仿古,瓦格纳却代表了一种想要掌控景观的所有方面,想要生产一种被精心控制的返祖、幻想、做梦状态的意愿。这种注意力状态将属于一个世纪后引入的合成声响的电影。然而,瓦格纳对情绪反应的控制如此成功,以至引起尼采批评说,瓦格纳提供了“第一个太阴险、也太成功的用音乐来催眠的例子……通过神经来达到说服目的的例子”<sup>251</sup>。按照尼采的说法,这是一个“对超越性的现代伪造”<sup>252</sup>。

在拜罗伊特的第一次演出后不久,就有法国批评家提到瓦格纳对观众经验的重塑。<sup>253</sup> 尤金·维庸在1878年写道,瓦格纳“把一切都布置得使观众只能专注于景观,而不会被别的东西打扰……没有什么东西能够把他们的注意力从他们应该注意的地方转移开来”。他主张,这像是梦幻状态的生产,而不像一种清醒状态的生产。<sup>254</sup> 十年以后,对瓦格纳的吸引注意力策略的这种评价到处都是。在1887年3月夏尔与皮埃尔·博尼耶(Pierre Bonnier)发表了《瓦格纳评论》(*Revue wagnérienne*)的赞美文章伶俐地描绘了瓦格纳在拜罗伊特为控制注意力及刺激“最完全的知觉”而采取的措施。值得注意的是,他们坚持认为视觉效果比听觉效果更重要。<sup>255</sup> 按照这些作家的说法,瓦格纳的“光学”基础首先是通过“引诱和统治”“去掉观众的自制力”。他们细述他的方法,与尼采赠予瓦格纳的所谓“催眠术大师”称号相吻合:“孤立注意力,固定目光”以促进更充分的剧场幻觉并强化音乐效果。瓦格纳的效果部分是通过打破传统剧场空间视觉方面的方向感而得到的。<sup>254</sup> 详述产生瓦格纳“神秘深渊”的著名特征——增加舞台前方拱形结构,用球面弯曲的“顶棚隐藏乐队,剧场的黑暗”——博尼耶描绘了标准的透视期望的崩溃,因此在观众和舞台事件之间的理性化的、距离的关系不存在了。这是一种设计好的对分离观众与景观之间距离的混淆,结果是让人物看起来比现实生活中更大,并产生其他大小方面的扭曲。<sup>256</sup> 观众与舞台之间的分离被明亮的舞

台和黑暗的剧场其他空间之间光线的极端对比所加强,使舞台看起来像是一个“发光的孤立的矩形”。这个明亮的孤立区域,他们坚持认为,使目光始终固定在同样一些点上,观众的目光可以被“轻易支配”。他们总结说,所有这种“剧场装置”的组织“操纵注意力,控制感官知觉”。

几年以后,艺术理论家保罗·苏里奥(Paul Souriau)提到在拜罗伊特把乐队隐藏起来所产生了“绝对幻觉”,并提到音乐声位置无法确定,提高了它们的魔幻和催眠效果。<sup>257</sup>苏里奥是最早把瓦格纳的作品具体概括为“幻影般的”人之一,他不仅是在歌剧和音乐实践的传统内定位它,而且还在发源于18世纪晚期的魔幻展示、景观幻觉和暗示的传统中定位它。同时,在电影快要出现的年代,他就预见到瓦格纳的作品将把技术表达的可能性变成幻想:

魔术幻灯作为最具暗示性的艺术之一,应该在艺术的序列中得到其位置。在听音乐时经常在我们的眼前出现一个意象作为静观的对象,但是它们是轻灵的、动态的几乎是非实质化的意象,只有现实的影子,好像它们是我们由音乐所催生的幻觉的投射。可能一个新的瓦格纳不久就会为魔幻投影写一部歌剧——一个梦幻般的音乐和幻想的、实际上是想象的戏剧性场面的歌剧。<sup>258</sup>

最后,这使我们再次回到修拉,他肯定很清楚瓦格纳实践的这一维度<sup>255</sup>,无论是通过看文章(比如上面提到的文章),还是通过去拜罗伊特看过演出的朋友。<sup>259</sup>最不同寻常的是,修拉知道这些明显的剧场效果,却试图用一个完全不同的媒介来模仿它,通过在他的大画布上加一个绘出的框架以产生一个相似的印象。他的朋友埃米尔·费尔哈伦写道:“修拉注意到拜罗伊特的剧场在使舞台沐浴在明亮的灯光下并成为注意力的唯一焦点之前,先使剧场完全暗了下来。这种强烈的明暗对比效果,启发他采用了更暗的画框,甚至主张事后添加的做法。”<sup>260</sup>这不仅证实了修拉在控制注意力方面的想法,而且证实了他能在视觉艺术,特别是瓦格纳歌剧中的视觉和剧场维度之外的文化领域找到他自己的实践模

式。这也表明了瓦格纳在那些年的声望之大,仅仅是对拜罗伊特经验间接的文字或口头描述就会产生这样的效果。<sup>261</sup>

修拉与瓦格纳的关系就像是瓦格纳与马拉美的关系一样,盘根错节。(马拉美也有一些欣赏瓦格纳作品的第一手经验,却也形成了对其最重要的批评性反应。)修拉尽管对控制和操纵主体反应的诸多技术有明显的兴趣,但他最后的主要画作,仍是对任何形式的逼真性再现主张(无论是沙龙画、照相、全景画或任何幻影般的产品)的决定性颠覆。修拉的画表明了幻觉的人工建构性质,这使画本身在某种意义上成为一幅反幻影的画。如果在《马戏团的巡演》中有对瓦格纳主义的潜在批评,那它也不是在说这幅画蕴含了与他那些崇拜瓦格纳的朋友们那种可敬的自负相反的大众的、下层城市街区的意象。即使是最有阶级头脑的评论家,也没有在这幅画里发现它对街头文化有多少赞扬。不如将《马戏团的巡演》解读为对瓦格纳景观模式的拆解,对其企图的尖刻嘲讽和揭露,这体现在画的中心人物身上,企图把神话和音乐作为社会仪式结合起来,企图把作品稳定为对于正在形成的统一共同体的描绘。那把长号,在流行出版物中,已经被专门用作代表瓦格纳表演的一个视觉要素,对幽默漫画很有用。<sup>262</sup>(插图 3-29)当然修拉在视觉方面的敏锐智慧,也许已经镌刻在零的形象和指环的形式之间。如果瓦格纳四部曲中的指环是颓废和横扫一切的金钱关系的载体,那么整部《尼伯龙根的指环》系列剧,就是 19 世纪想要恢复悲剧与神话,梦想文化可以将资本主义打碎的东西再重新恢复完整的最后表达。如菲利普·拉孔-拉巴特(Philippe Lacoue-Labarthe)所说,这一幻想包含下面这个令人不安的信念,“在一个神性(超越性)已经失败、瓦解的时代,对艺术的召唤仍能恢复古老的目标并建立典范;或者如果一个人喜欢,也可说这个典范就是神话人物,在此人性(一个民族,比如说)能够实现自身”。<sup>263</sup>修拉尽管对瓦格纳现象及重估剧场价值很入迷,但他暴露了这一梦想的干瘪与欺骗性,正如他在《大碗岛的星期天下午》中所表现的“泛雅典娜游行”的单调乏味,已清楚地表明了这一点。但他对瓦格纳诸意象的抵制,不能被认为是相反



插图 3-29

题为《现代圣杯骑士》的漫画,画的是李斯特、瓦格纳和冯·比洛,1882年。

地要提倡对具体社会和历史真实的再现。如米歇尔·福柯在其关于 20 世纪 70 年代后期布莱兹/夏胡(Boulez/Chareau)出品的《尼伯龙根的指环》所写的文章中所认为的那样,“19 世纪充满了可作为瓦格纳伟大神话重构之真正动机的意象,这些重构改变并掩盖了那个 19 世纪的意象世界。这可能是一个巴枯宁与马克思、狄更斯、于勒·凡尔纳、布克林、资产阶级工厂和别墅的建筑师、儿童书籍的插画师及反犹主义分子共同拥有的意象世界”。<sup>264</sup> 修拉的画也必须被看作是这个 19 世纪的折衷主义复合的意象世界的一部分。



我想沿着一个平行的历史轨迹来探究群众、剧场和魔灯这些问题。《马戏团的巡演》经常被联系到另外一幅作品——修拉最后的主要画作(这幅画到他离世也没有完成),创作于 1890 至 1891 年的《马戏》来讨论。在某些方面,《马戏》可以被解读为其较早画作的一个姊妹篇——在一个层面,它向我们揭示了在《马戏团的巡演》中被完全排除的东西。那就是,它展现了内部的景观。对此景观,人们(比如那些在早期作品中的观看者)已经交了入场费,现在坐到那儿当观众了。正如我已经力图表

明的,如果《马戏团的巡演》曾是对现代景观和知觉核心处的缺失的揭露,那么《马戏》可能像是对早期作品中的空虚的一种补充,对充满灯光与行动的竞技场的一个生机勃勃的开放。丧失空间感的《马戏团的巡演》静止的、夜的世界,明显让位于一个曾经被唤起、但又被保留的吸引人的事物的具体影像。两幅画之间的关系也可以从两个根本不同的剧场空间的组织来加以阐明:一个是在《马戏团的巡演》中暗示的古典的或意大利风格的“透视图法”(甚至当修拉解构它的时候),对此我在前面已经说过;另一个是圆形剧场或竞技场这种古老得多的历史形式。但尽管有这些区分和明显的对立,两幅作品都是对这些用更古老的表现方法所绘的场景的拆解。《马戏》的重要性更少地与1890年同期的任何真实的马戏团表演和观众相关,更多地与主体可以被激活成一个注意力集中的感知者的那些条件的考察相关。

如果费尔哈伦对修拉有关拜罗伊特的二手知识的评论是准确的,那么,我们可能在这里看到修拉对这些知识的最明显的(也是真实的)运用:用更暗、更宽的框来强调其人物的明亮。<sup>265</sup>古斯塔夫·卡恩说,根据他与修拉的对话,修拉从瓦格纳那里拿来一个把框架当作“绝缘媒介”的观念。<sup>266</sup>这种对框架的看法是另外一种对古典的,甚至是早期现代主义影像地位的抛弃与否定:它不是作为横截一个视觉圆锥体的,像窗户一样的平面,也不是被不同的色彩碎片覆盖的平面。修拉想要,如同他相信瓦格纳已经做过的那样,制作一个具有故意模糊的空间身份的自治的、明亮的吸引人的区域。修拉对色彩的关注中有许多部分,既是对光的痴迷,也是对把握光的技术的痴迷。我们清楚地知道,他自信对光学混合的安排(即独立的纯色在视网膜上合成)能够比用任何传统的颜料混合方法产生强烈得多的光学效果。<sup>267</sup>因此,在一种非常一般的意义上,我们可以把修拉作品的这种特征与19世纪的其他视觉经验联系起来。这些视觉经验把影像从与观看主体位置相关的任何连续的或可辨认的关系中割裂开来,比如立体布景和立体镜。在19世纪有很多这样的地方,一个影像的显现价值就是它从一个更宽的视觉领域脱离或删除

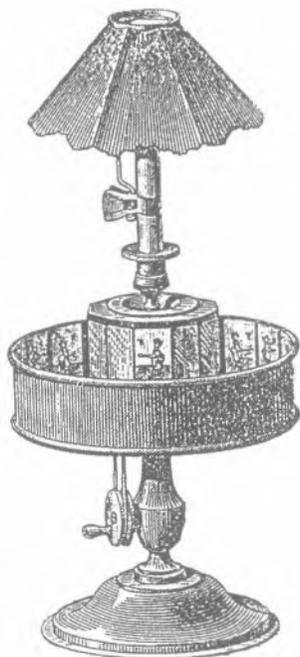


插图 3-30 埃米尔·雷诺,活动视镜,1876年。

的效果。但是显然,像《马戏团的巡演》一样,这幅画的内容看起来也是故意与瓦格纳美学相关的雄心相疏远。我想说修拉对“拜罗伊特效果”的兴趣,在他对另外一种集体视觉经验——活动影像、投影和动画这些前电影的形式——的接近这方面,可以更有用地被理解。<sup>259</sup>

在电影史前史上,一个著名的又被边缘化的人物是埃米尔·雷诺(Emile Reynoud),他从19世纪70年代中叶到90年代中叶之间,致力于制造各种模仿运动的装置。<sup>268</sup>(插图3-30)在许多电影技术的简史中,他被当作一个有技术贡献的人:人们确信他发展了对连续的、弹性的半透明带或条的使用,在这些条带上面,各个图片可以按顺序排列,后来,他又在这些带子上面规则地穿孔,以便控制其通过投影装置的运动。在传统的历史中,他对赛璐珞的使用只是到19世纪90年代中期时促成一个更加完整地被铰链连接的电影装置的众多因素之一。或许更重要的是,雷诺的商业“放映”,如果我们可以使用这种历史错位的术语的话,从1892年开始在巴黎的格雷万博物馆(Musée Grévin),通常被视为是人们

从胶片而来的投射移动图像(被有效地变成栩栩如生地运动起来的東西)的第一次公开经验。到那时为止,雷诺还没有做的是,寻求任何策略使用相机拍摄的影像,因为他的几乎所有制作都牵涉到他自己手绘的画。因此,当他抓住了让静止的影像运动起来是必要的机械安排中的某种核心要素时,他依然被看作是一个老派人物:仍陷在老式的手工作坊模式生产中,致力于以实际上低效率的制作方法来制作自己的短片带子——花几个月在带子上制作几百张画,给它们手工上色,而这带子只能放映几分钟。在他职业生涯最多产的几年里,对使用照相机机械拍摄的影像他从来没有显示任何兴趣。<sup>269</sup>

260 但这并不是对雷诺公正和有用的叙述,而思考他为何看起来故意使自己远离即将到来的电影摄影机的关键性模仿部件将会是更有意思的。首先,雷诺的职业生涯跟爱迪生有某些大致的相似之处。两人都是不断地评估他们自己的科技产品与他们的观众的需求,以及与市场的经济现实之间关系的亲自动手的发明者。雷诺的作品预言了一个一直到今天还在持续的努力:既从机器性能方面,也从观众不断变化的需要和可能性方面不断改进他的机器。即便仅以一种温和的方式来使其具体化,雷诺还是如爱迪生一样抓住了硬件与软件的关系,并且只生产他将提供视觉“软件”的观看与投射装置。在这方面,即使他的电影带制作带有手工艺的性质,他也是一个远远领先于许多沉浸于现代化逻辑的同代人的媒体企业家(尽管最终在19世纪90年代晚期,当他发展可销售的立体电影的努力被证明不成功时,他处境狼狈)。从他早期的活动视镜(Praxinoscope)到19世纪90年代的光学影戏机(Theatre-Optique),雷诺生产的东西很难说是边缘的。他在1876—1877年间一共卖了十万多台活动视镜,而光学影戏机在它公开展示的八年中曾经吸引超过50万观众前来观看。

261 活动视镜是在西洋镜理念基础上的一种变种。西洋镜最早制造于19世纪30年代,是一种模仿运动的视觉装置。雷诺的根本性修改包括建造一个开放的可旋转的鼓,鼓的中心是一个圆筒,圆筒的外围包着许

多反光镜片。沿鼓的内侧,长长的有弹性的按序排列的图片带子可以很轻松地装入或取下,这样,一个静止的观众看到的東西就是被反射的可插入的带子上的图片。雷诺还在每个活动视镜中建造了一个光源,它可以直接照亮鼓的内部。(我虽说是“他建造”,但应该强调的是,雷诺的装置是非工业条件下的手工制作,是建立在他的设计原型基础之上的,并且是在百货商店出售的)。我想要强调的是,在用灯和反射镜面时,雷诺的目标之一是要获得比用简单的西洋镜或其他相关机械具有更大亮度的图像。

但是通过他最初的活动视镜模型,他的活动图片的效果、亮度和色彩被以下事实抵消了:一个观众可能同时看见不止一张被反射的图片以及在鼓的内壁上的实际图片,因为这一机械在设计时允许几个观众同时观看。在暴露它的内部工作方式同时,此装置分散了观者的注意力,因此一个人可能变得如同被整个机器的闪烁和运动施了魔一样,正如同他被单一的再现性图像的闪现施了魔一样。这样,到1879年,雷诺做出一个上部结构的改变,它没有改动活动视镜的机械在幻觉运动实际生产方面的运作,却根本改变了观众的经验。他设计了一个东西,在申请专利和出售时被称为活动视镜—剧场。(插图3-31、3-32)

这个1879年的装置没有暴露它的技术操作:新设计允许观众看不见它的视觉被建构性质。也就是说,雷诺发展出一种装置,它在根本上是阿多诺所说的“虚幻的”:“对通过产品外表的生产的隐藏。”<sup>270</sup> 雷诺的活动视镜—剧场提供了一个旋转反射鼓的建造框架,它为一个孤立和不动的观众创造出一种经验。现在,观看那些动画形象时,它们不仅像是通过一个舞台前部的拱形结构,而且像是在各种布景“之前”。(插图3-<sup>263</sup>33)如同动画形象的带子一样,随机器赠送的六个布景能够任意变换。借着这几个软件,消费者可以产生种种“舞台表演的”情景效果。最重要的是,那些图片的质量异常精美,如果没看过实物,这一点极难说清。而且,现在以转盘活动影像镜(phenakistoscope)和西洋镜相似的基本节奏运动的各种形象具有一种令人不安的准确性。由于事先就是疏离的和

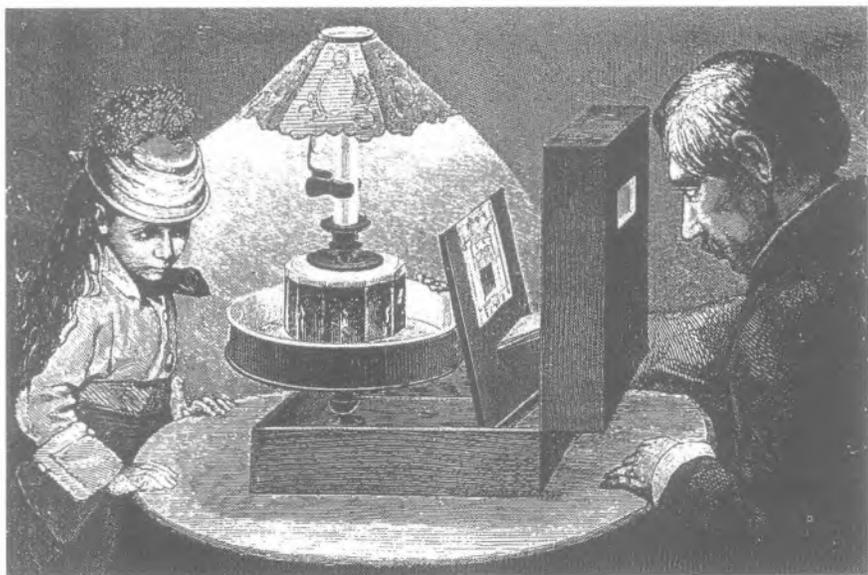


插图 3-31 埃米尔·雷诺的活动视镜—剧场,1879年。

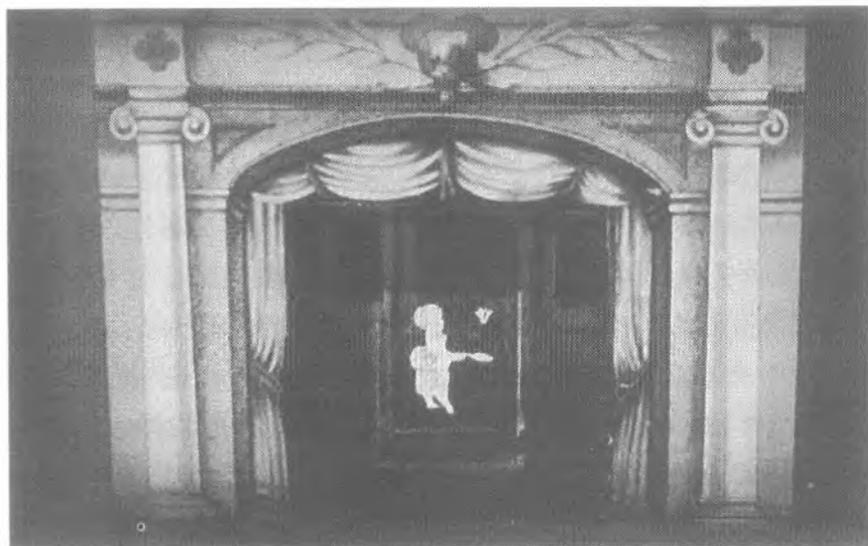


插图 3-32 放映中的活动视镜—剧场的景象。



插图 3-33  
活动视镜—剧场的广告,约  
1880 年。

无根基的形象,它们开始成为幻觉空间安排的一个积极的部分。运动形象与舞台一样的背景的综合,产生了一种类似三维的效果,但不如说这是一种由于多个分离的二维系统的重叠而产生的空间的错位感。在舞台装饰中的动画形象的图片(不管是吹泡泡、给小鸡撒食儿、跳绳、杂耍、锯木头)实际上是一个光感图片(它事实上并不在那儿),只有通过光学反射才看起来在那儿,如同魔灯和帕泊尔鬼影幻象<sup>①</sup>这些 19 世纪早期的 264  
魔术表演。剧场两组件之间的不连续性被反射图片更大的亮度进一步强调突显出来,使它从背景中脱颖而出。大约在 1882 年,雷诺开始推销

① Pepper's ghost,是一种在舞台和某些魔术表演中制造幻觉的技巧。用一块厚玻璃板和特殊的照明技巧,可以使物体出现或消失,或者使一个物体看起来变成另外一种物体。约翰·亨利·帕泊尔在 19 世纪 60 年代第一个展示这种技巧,因此叫作帕泊尔鬼影。——译者注

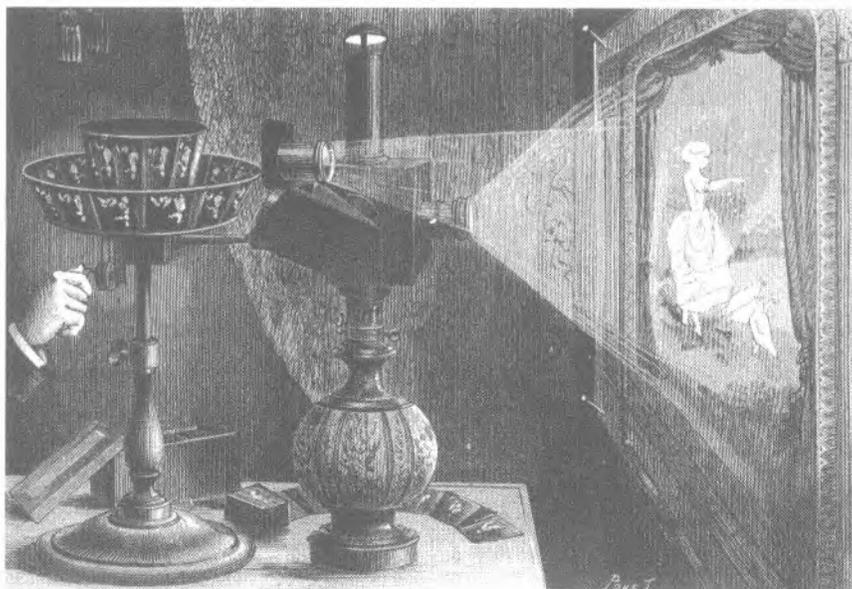


插图 3-34 埃米尔·雷诺的活动视镜投影,1882年。

一个称为“活动视镜投影”的相关设备,它能够让一群观众看见相同的(现在是投射在墙上或银幕上的)两个图片的综合,一个投射静态的背景,另一个投射活动的人物形象。(插图 3-34、3-35)雷诺的知觉技术系统的现代化继续不衰。到了第二年,他为一个投影装置申请专利,这个东西尽管替代了他的微型剧场,但仍保留了我们刚介绍过的那个装置的一些核心特征。

因此,雷诺从 1879 年忙活到 19 世纪 90 年代晚期的基本光学系统,就是建立于幻觉镜像的复合的、断裂特征之上的。他最成功的投射装置——光学影戏机,同样依赖于两个同时的投影。一个是相对传统的灯罩投影机,它把戏剧场景背景的静止图片投射到银幕上。同时,雷诺设计的精细复杂得多的反射装置(还有它的活动胶片带)把活动形象投射到第一个投影的合适区域。光学影戏机的视觉经验在许多重要方面变成了 265 一个完全版本的小活动视镜—剧场。从 1892 年开始,活动影戏机的观众就坐在格雷万博物馆黑暗的观众席上观看动画人物以同样的方式运动,如同早先的“剧院”里的动画人物一样,两者都内在于舞台背景,



插图 3-35  
活动视镜投影的广告,约  
1882年。

并且奇怪地与舞台背景相游离。<sup>271</sup>压倒性的印象是正在运动,但却是缥缈无根的人物形象。

很容易理解,传统的电影史由于长期以来一直执着于一个被摄影所决定的真实效果的概念,会把雷诺的作品置于边缘的和“原始的”、注定要变得落伍和灭绝的实验的边界上,即便是它的某些辩护者也拥有同样的评价。<sup>272</sup>但是在 19 世纪 90 年代,至少在卢米埃尔的电影摄像机和其他的相关娱乐出现五年后,雷诺的发光默剧每周还至少吸引超过 1000 名以上的消费者。显然可以得出一个结论:当时的观众大多数应该也熟悉卢米埃尔的电影,他们并不把雷诺手工制作的卡通似的短片看作是一个不充分或者不完整的电影形式,而是把它看作是有其价值和能带来特殊快乐的吸引物,它一定不是按照后来被证明是更加普遍深入的、具有历史持久性的表征模式来加以判断的。

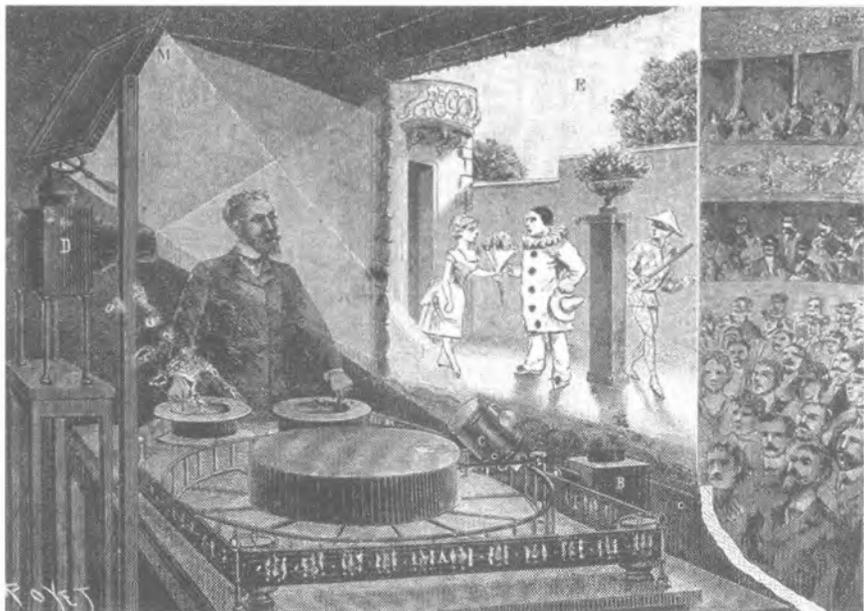


插图 3-36 埃米尔·雷诺的光学影戏机,1892年。

1892年10月,雷诺与格雷万博物馆签了一个合同,放映他的影戏。(插图3-36)签这个合同的时候,他已经从1888年下半年就开始制作了长得多的电影带子,并最终在这里公开放映。他用三年时间手工绘制了三个从7分钟到14分钟不等的短片。他用在视镜里的带子曾只有12张左右的图片,而这些新作品有多达700张不同的手绘和手工着色的图片。(插图3-37)因此,雷诺作品的这种持续人物塑造(特征)就是一种异常的手工制作的杂交变种,外在于机械复制时代的状况之外。但很重要的一点是你应记住,雷诺的作品,特别是这些更长的作品,是对运动的进一步分析和分解。早在1877年,他已经把迈布里奇的一些研究运用到自己的活动视镜的带子里面,并且很明显,他在19世纪80年代早期就知道马莱的作品。从19世纪80年代晚期到90年代早期,在以同样位置的绘画来模拟前进或后退的动作时,他对运动的分析达到了史无前例的抽象水平。实际上,他直觉到如何把这些运动从时间里分离开,为此他通过把前进与后退的运动留有余地地结合成我们现在称之为环套

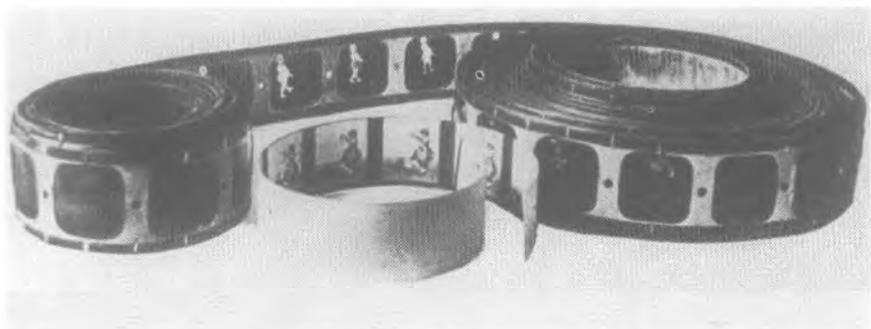


插图 3-37 埃米尔·雷诺在光学影戏机中使用的片带；前景中是为活动视镜准备的较小的片带。

(loops)的东西，而且还利用变速，甚至在放映时偶尔暂停，让其定格在一个图像上。在最早公映他的投影运动图像时，观众们遇见的是弹性的可逆的时间性，这种时间性与真实时间的概念关系很少，而这种真实时间却被认为对于卢米埃尔最早的电影放映至关重要。

现在我们可以回头看修拉的《马戏》(插图 3-38)，它从 1890 年末开始制作，一直到 1891 年 1 月。几十年以来，这幅画一直被讨论，从修拉与大众文化的关系方面来讨论，把它看成是真实马戏的表演，有时也把它看成是修拉对招贴画家于勒·谢雷(Jules Chéret)的绘画概念的重新加工。<sup>273</sup>也许存在一种更有效的方法来解读这幅画，这种方法能够放大<sup>269</sup>它与《马戏团的巡演》的关系。我相信，修拉以某种方式熟悉(认识)雷诺，或者他原来曾看过至少是雷诺的某些装置。就像他可能曾熟悉马菜的工作一样，包括他著名的“照相枪”。<sup>274</sup>我这些推测并非不合理，我特别怀疑他看过雷诺一部关于马戏小丑的电影胶带，这些小丑一般会用在影戏机里，他可能在 19 世纪 80 年代晚期或 90 年代早期见过它，但无论如何，都应早于他画这幅画的时间。<sup>275</sup>很明显，马戏场的布置、分散的观众，及杂技小丑令人惊讶的相似性，打开了一个可能性：修拉可能见过这<sup>270</sup>幅图片，不但作为一张孤立的(静态的)草图，而且作为对投影中的短片(brief loop)的观看。我在做此假设时有些犹豫。因为如果没有在他的作品和雷诺的作品之间找到“可证明的”联系，那么我关于修拉的更大的

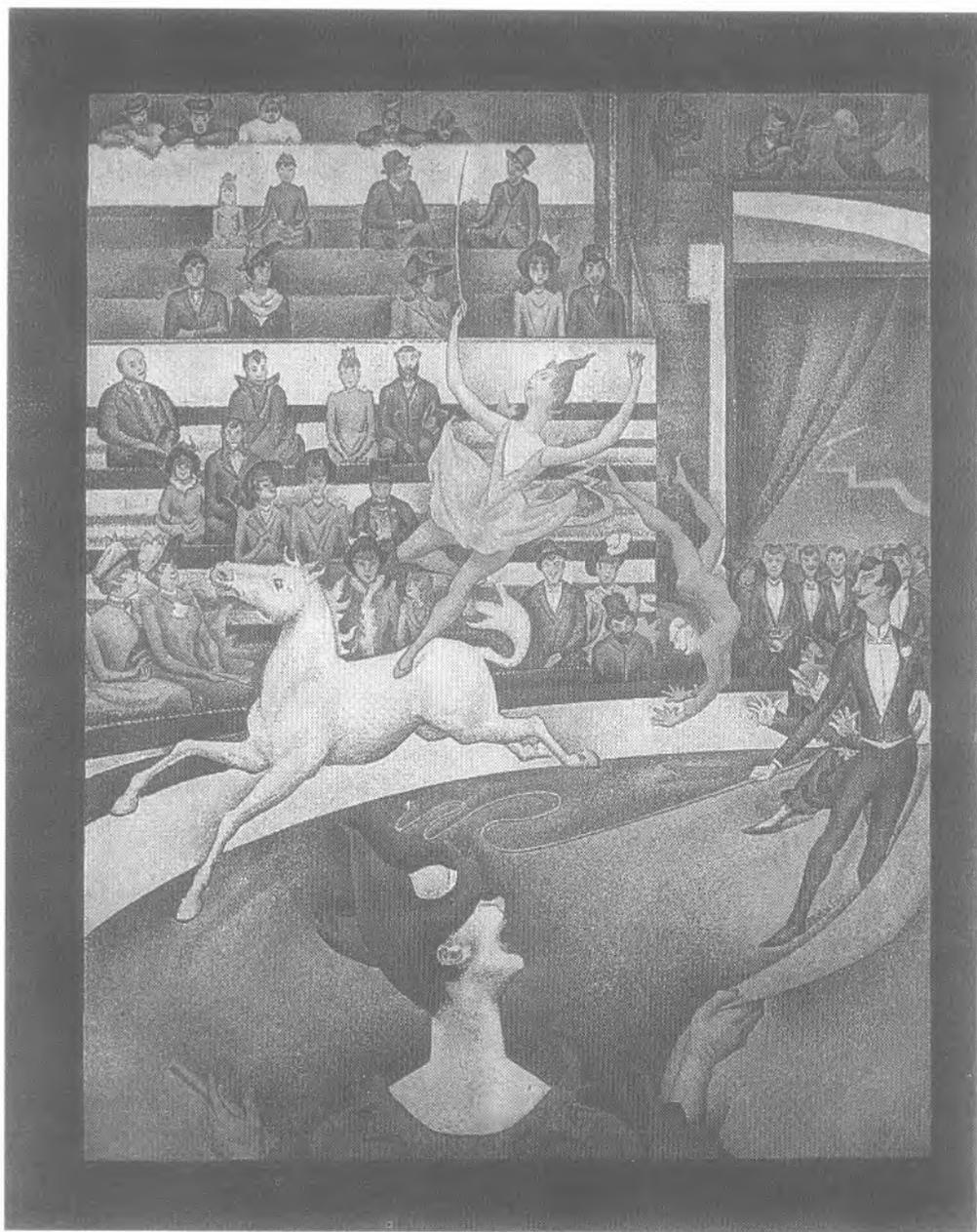


插图 3-38 乔治·修拉:《马戏》,1891年。

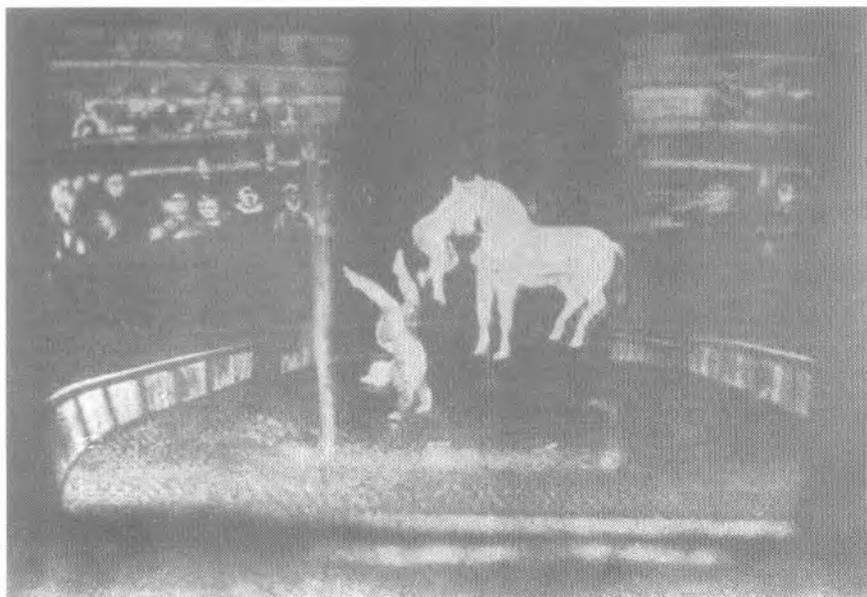


插图 3-39 雷诺活动视镜投影的画面。

主张就将毫无影响。<sup>276</sup>也就是说,我感兴趣的是修拉思想上的关注,与更大范围的知觉现代化是相关的,甚至是紧密联系在一起,这一点超出了大多数研究他的人的想象。<sup>277</sup>

如我已经说过的,想把修拉对马戏表演这一主题的兴趣,主要在“现实—生活”的社会现象基础上进行解释,这样的努力总是不太令人满意的。<sup>278</sup>城市中的这种循环马戏表演曾经在半个多世纪的时间里到处都是,它很难提供一幅当时的“现代性”图像,而现代性却是修拉这幅画的解释中经常暗示的。<sup>279</sup>我更愿意相信,这幅画的内容(特别是马、骑手以及小丑)的部分重要性,与它们作为一个已经被确立起来的再现空间的组成部分有关。我们说这个空间是那个 19 世纪复合的领域:既是实际的运动画面的领域,也是更晚近的,像在马莱和迈布里奇作品中的那种对运动的系统再现的领域。它不是要去追寻小丑和杂技演员作为插图的意义,而是更重要的去考虑这些主题,与变戏法的人、舞女一起,与一种新的形式的经验具有相同内涵。这种新的形式经验恰好就被安置在

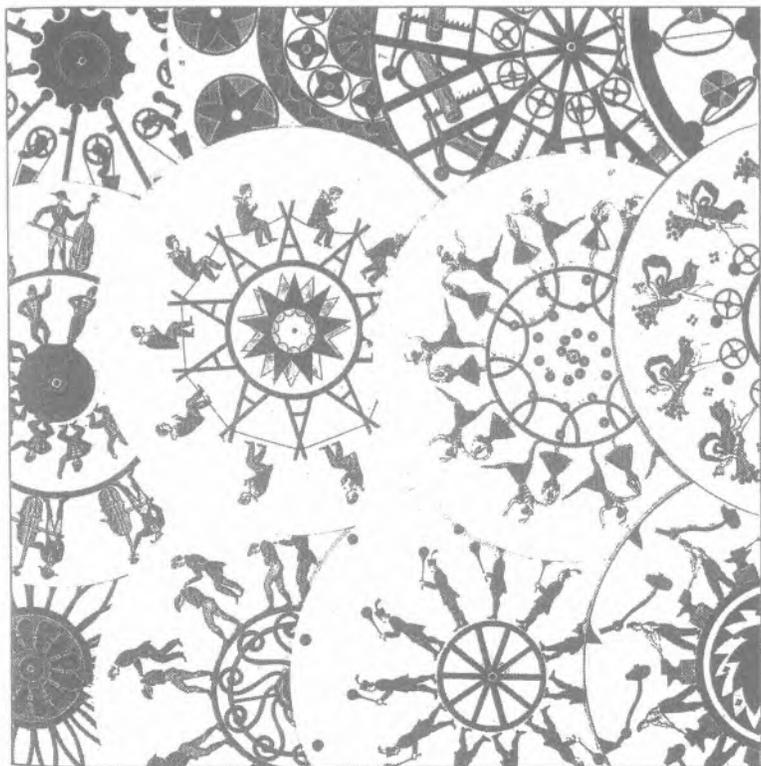


插图 3-40 各种各样的转盘活动影视镜图像,19 世纪中叶。

从 19 世纪 30 年代的转盘活动影视镜和西洋镜开始,经过无数的光学设备,一直发展到 19 世纪 90 年代这段时间之内。(插图 3-40)这些令人眼花缭乱,并且层出不穷的新设备,是注意力,或者如汤姆·冈宁所说是“吸引力”的场所。这种痴迷与形象和主题自身少有关系,而更多地与运动的幻象有关,与这种幻象伴随的是在无穷无尽、或慢或快不断变化的运动循环中的高涨、扩张、收缩。这些展示的效果,无论观众是谁,主要是运动学上的,只在次要意义上才是语义学上的。尽管铁路有较大的进步,马在 19 世纪仍然保持着最主要的运输动力形象和积极运动的形象。画中的马是早期众多运动形象和视觉玩具的相同词汇的一部分,而且到那时,在迈布里奇和其他人的影响下,成为更加持续不变的运动分析的对象,如果不是静态分析的话。

与此同时,运动的图像也许已经暗示了对视觉反应的激活或动力特征<sup>272</sup>的很多可能的观察。我们可以再次回忆迈耶·夏皮罗关于修拉对于“图解式运动”偏好的评述;但夏皮罗没有考虑的是修拉与普遍流行的机械视觉形式的密切关系,这种机械视觉形式也许为这种图解式运动提供了鲜活的经验。<sup>280</sup>将修拉与雷诺、爱迪生和许多其他人在整个19世纪80年代及90年代早期一直在发展的视觉效果割裂开来是没有多少价值的:我们是否应该把这些实验称为是“前电影的”,这个问题可以争论,但是我们可以确定地把它们看作是一个正在兴起的“工业艺术”的例子。<sup>273</sup>与雷诺、迈布里奇或富尔曼(Fuhrmann)一样,修拉也是一个生产者,生产让-卢易·科莫利(Jean-Louis Comolli)称为“可视机械”的东西;他的工作也同样处于从手工业实践到重复的标准化工业图像生产模式的转变过程中。<sup>281</sup>

因此,我们可以认为《马戏》不是一幅关于马戏表演的图画,而是一个正好有马戏表演者的运动画面的凝固瞬间。那图画变成像是从一个图画的连续体中分离出来的单元或碎片,宣告了它与“自然的”知觉状况的巨大差异。那个杂技演员,那匹马,还有它的骑手,都被固定住了,好像是通过一个非人类的知觉练习,在模仿雷诺实际上开启的实践,凝固的动作套住或阻止了运动。如果修拉被技术(如雷诺的技术)所吸引,那部分是因为它们允许机械视觉的人工建构和综合性质,与他自己对知觉过程的理性化相耦合。我刚才说到的那三个形象,也与内部背景有一种无根的、分离的关系。由于雷诺把两个断裂的投射体系融合在一起,这种与背景的关系也正是雷诺画中的形象所具有的。在这个意义上,修拉画中的观众,像一个用在雷诺的机器中的静态背景,但是在《马戏》中,它传达出现代观众那种一成不变的、不假思索的、甚至是视而不见的本质。这是一群永远都在那儿的观众,他们作为这个社会世界的根本部件被安置,在这个社会世界里,被展示给他们的具体内容反倒成为一个完全无关紧要的问题。

早先我曾指出,《马戏》看起来如何像是对《马戏团的巡演》与优美舞



插图 3-41 魔灯包装标签,19 世纪 90 年代。

台背景相对立的严厉与朴素的一种倒置(也是从中的一种解脱),如同我们已经被允许进入那个较早的画面,召唤我们进入但又隐藏和关闭了进入途径的那个巨大内部空间。然而,沿着我们刚追踪过的路径,有可能说,我们在这里也正在看一张同样被耗尽了空间,中心带着与此相关的虚无的图画。在画的最下部的小丑的形象,在这样的解读中变得具有关键意义。这不是一幅全部完成的画,但是仍然有足够多的信息说明,我们正在看一个形象,他正站在一束光和一个平面之间,这个人把自己的阴影投到了可能是一个画片在二维平面或屏幕上投影的地方。对于小丑的肩、颈和帽子周围的奇特的半阴影区,很少有其他合理的解释。那个小丑是魔术师—工程师的化身,他在这里,用他的右手,打开了罩在被照亮的和抽象地安排的视觉模仿的平面上的幕布。<sup>282</sup>这个中心形象也让人想起许多在 19 世纪 80 年代晚期和 90 年代早期为幻灯机所作的广告,在那些广告中经常描绘一些类型化的人物形象,如侏儒或小丑拉开一张幕布,显示使用中的幻灯投影的景观。(插图 3-41)我的要点不是

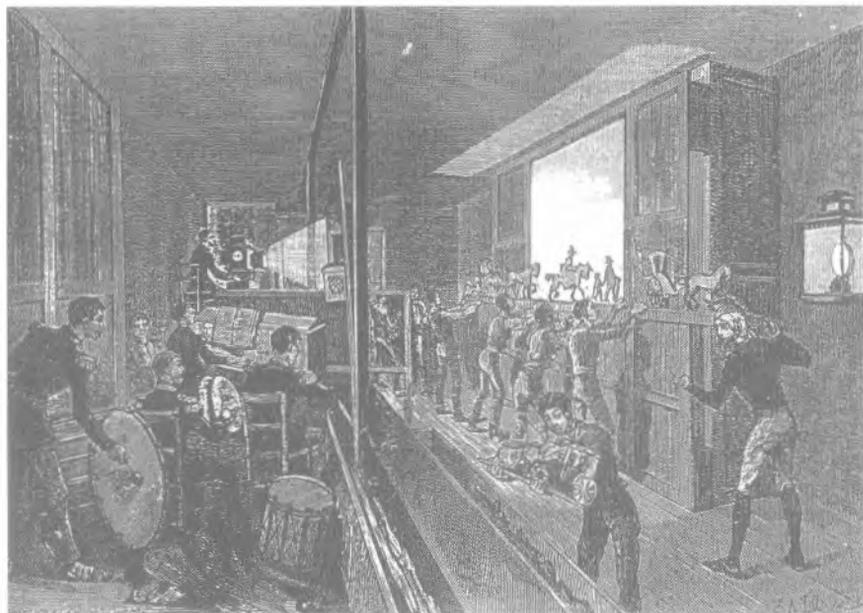


插图 3-42 从后台看到的法国影子餐厅里表演的影戏场面, 19 世纪 80 年代后期。

要给这幅画贴上电影之先兆的标签, 而是要把它作为一个历史时刻的产物来考虑, 在这一时刻, 许多形式的投射影像广泛存在, 无论是传统的幻灯片、影戏, 还是各种其他投影设备, 包括雷诺的。(插图 3-42、3-43) 令画家修拉全神贯注的是, 这些东西揭示了一个缥缈、过敏和易逝的形象与强烈的真实效果、吸引人注意的科技之间的一致性。

如果修拉对活动图像的现象感兴趣(我相信这是一个有用的假设), 那不是因为它们具有经验上的真理价值。雷诺的作品, 像活动视镜投影, 也许已经向他显示了一种动画模式, 这种模式在原则上与他自己的复合与综合的建构相一致。没有必要把它联系到外观, 或者更具体地说, 联系到照相的领域。在画面左边的白马是对经验事实的局限性的一种有意抛弃(还是被一个通常将他的实践与科学客观性相联系的画家)。在对于马腿在运动中的实际位置长达十年的国际关注之后, 而且随着迈布里奇在 19 世纪 70 年代晚期的研究, 机械影像提供了动物运动的新的“真相”, 修拉挑衅性地将他的马“不正确地”表现为具有时代错误的肚皮 276

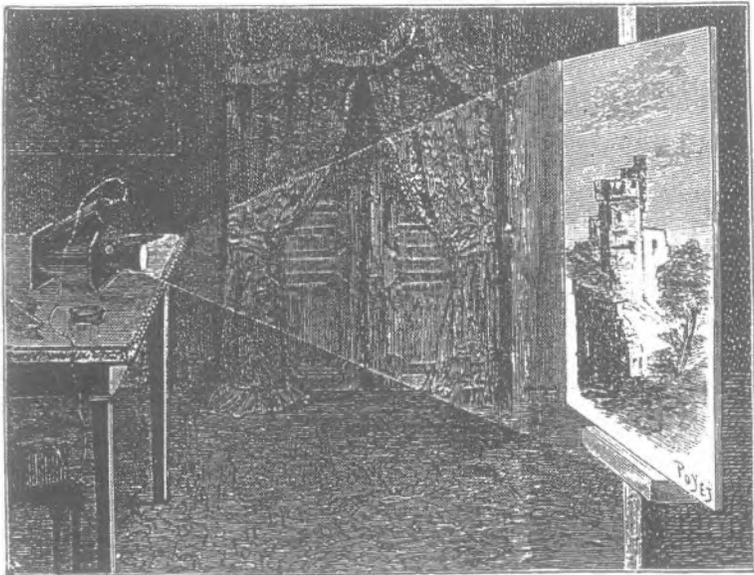
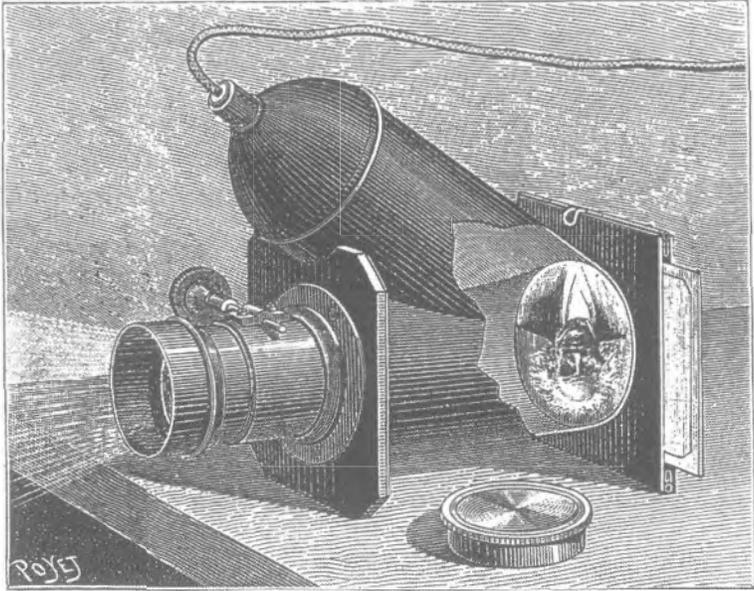


插图 3-43 不透明照片投影仪,1888 年。



插图 3-44 热里科:《埃普生赛马会》,1821年。

贴地(*ventre a terre*)位置,这几乎就是一种对如此经常地(也是误导性地)与迈布里奇相联系的科学逼真性的驳斥。<sup>283</sup>(插图 3-44)与对杂技演员的身体的令人吃惊的变形相一致,那匹马是一个宣言:这幅画不是 <sup>277</sup>对任何真实事件的再现。相反,修拉证明了艺术(比如雷诺的画)与知觉现代化技术的联盟,怎样构成了一个自治的发明空间,并且把它自己建构的视觉和真理强加到观看者身上。视觉的机械化,与客观性或精确性 <sup>278</sup>并没有内在的联系,而是与新的模仿、幻觉和魔法的能力有关。

显然,这是一张修拉正在其中尝试注意力控制和吸引人的技巧的图画。他正在尝试他自己对于“拜罗伊特效果”的彻底改造,这种效果类似于雷诺的投射彩色图像的自治区域。同时,他正在公开操纵内在于那些科技之中的技巧和抽象。那个小丑投到画面上的阴影解开了这个框架中包含的空间的表面的协调。画中那个形象不可能的、被凝固的特征,使它成为一个更大的用众多图像模仿运动的机械综合或连结的疏离或游离的一部分。尽管《马戏》长久以来似乎都是对激活效果的鲜明的、甚



插图 3-45 电影院外的穿插表演,19 世纪 90 年代后期(标牌上标有票价)。

至是紊乱的证明,它还是产生了一种并不比《马戏团的巡演》更弱的阻塞感。使“活动的”人物形象和动物被捕捉住的那种不雅致的严厉,宣告了这里“在场”的不是直接允许人类视觉进入的东西,而只能是模仿的科技程序的产物。在《马戏团的巡演》中的透视空间的崩溃,正是在《马戏》中作为景观的那个不可能的、看不见的幻影的先存条件。在修拉这里,尽管暗示了某种生理的刺激,但反应和情感的整体科层官僚化与《马戏团的巡演》幽灵般的动态平衡完全相协调,与对个人的和集体经验的去时间化也完全相协调。

如果《马戏》能够被解读成《马戏团的巡演》的另外一面,或另一内部空间,它不啻于对知觉经验的抽象的概念化。如果《马戏团的巡演》中的景观的可能性被延迟、替代和否定,那么《马戏》中表面上被展示的景观的形象同样被去真实化,并且被抽空了存在。但修拉在这两幅画中为我们绘制的社会世界是这样一个世界:一个观察主体的注意力在这儿成了权力不断增强的专业化运作的场所。涂尔干所希望的团结,在这里被重

绘为集体状态,在这种状态中,一个被划定界限并被操控的刺激区域保持了一种受约束的意识的模糊状态,个人的独立性减少了。在修拉短暂一生的最后这些年的作品的重要性,在于它们已经直觉到舞台空间的崩溃,如何使对直接性的新的想象性描绘,对建基于观众身体参与之上的退化的统一的新的想象性描绘成为可能。他是最早感到某种与凝视的工业化相关的根本性东西的人之一,而且像瓦格纳一样,他在实际的电影开始之前预言,一个幻影般的发光图像的效果,在这个图像上,本质已经  
279 已被外表所代替。<sup>284</sup>(插图 3-45)他追求在其作品塑造中加入的形式和谐,无疑假定一种向心理时间的逃避,但是他从来没有完全消除对冷酷的历史条件的感觉,正是从这种条件中,这个平衡的梦出现了。不像瓦格纳和其他人,修拉既通过暴露其作品的技术前提,也通过对任何“完型”或格式塔(神话的魅力正是建立在此之上的)的类似颠覆,抵制了幻影与神话的诱惑。<sup>285</sup>他的作品明显与正在进行的人类知觉的现代化的  
280 更大过程关系密切,但是它又很难说与它们相同一。作为一件艺术品,《马戏团的巡演》仍然是,用阿多诺的话来说,一个“与各种想要降低和吞噬它的力量不相兼容”的客体。<sup>286</sup>它可能诞生于主观反应的生产机制(它们是否有效则并不重要),却从来不可能被还原为这些机制。同时,在它的不透明性中,在它对精湛技艺和印象主义的敌意中,它防止这幅作品中有任何令人安慰的自我的遮蔽。它让它的观众在对其经验操控的屈服,以及对画中不可和解的东西的闪亮融合的预期之间悬浮徘徊。

然而自由总是维系着那种视觉，那种寂静，所有的声音都会在这种寂静中回响。它总是注意力，能创建时间、赢得时间，因而一切声音都得以有序地、清晰地发出。

——保罗·利科：《自由与自然》

(Paul Ricoeur, *Freedom and Nature*)

艺术史家迈耶·夏皮罗将塞尚的作品刻画为“一种严肃关注的艺术”。夏皮罗如此措词是经过仔细权衡的，这可见于他本人对塞尚作品所涉悖论的洞察：“这是这样一个人的艺术：他与知觉共处，沉浸在眼睛的世界里，尽管他也经常受到打扰。由于这种艺术需要我们长时间集中注意力观看，它就像作为一种经验模式的音乐——不是作为一种时间艺术，而是作为一种严肃关注的艺术，只有某些伟大作曲家的作品才能唤起这种关注。”<sup>1</sup>夏皮罗通过指向一种非视觉的经验来阐明“长时间地集中注意力观看”，而且他将塞尚持续的注意力，当作一种知觉的悬置，当作一种在持续很久的运动中悬浮的东西加以提出；在这种悬浮中，各种关系的动态嬉戏导致了“对象的重置”。塞尚的后期作品里是否存在任何“重置”，一直是有关这位艺术家的最重要的论战的核心问题。在本章中，我将检验他1900年前后的作品中那种综合的独特再造，是如何

提出不同于马奈和修拉作品的另一套问题的。马奈和修拉那种部分地重新诉诸捆绑 (binding)、自动动态平衡 (homeostasis) 以及固定 (fixation) 等等的做法,对塞尚来说已经不是选项。通过塞尚的后期作品,我会在该时期的大量东西中,在哲学、科学心理学、早期电影、艺术理论以及神经学中,来探索一位专注的观者的不确定地位。我的目的不是要界定一套同质的对象,而是要说明上世纪末注意力问题与知觉问题的高度争议的 (contested) 性质。这些问题围绕着许多常常极其不同的立场和实践而形成,牵涉到“纯粹知觉”的可能性问题,以及知觉中“在场”的可能性问题。我将在本章中探讨专注的在场观念是如何在有关运动、记忆与时间的重新概念化和配置,包括当时正在冒出来的技术配置的冲击下,得到重新确立的。到 19 世纪 90 年代后期,持续观看、“固定”视觉的可能性与价值本身,已经与经验和形式的动力学、运动、有节奏形态的种种效果分不开来了。



夏皮罗的评论可以作为进入另一种当代的“专注”实践,或者至少是这种实践的话语建设的一个入口:那就是埃德蒙德·胡塞尔 (Edmund Husserl) 的著作。不少对塞尚作品有影响的解释,总的来说与 20 世纪早期现象学的各个方面有关。简单地说,被认为是两者共同的东西,乃是悬搁关于显现在意识中的世界的种种累积起来的文化和常识性假设的努力,用塞尚本人的话来说,这种努力便是:“画出吾人所见的事物,忘掉之前出现过的任何东西。”<sup>2</sup> 在这里,可疑的假设是,塞尚式的“遗忘”冒险,对应于胡塞尔剔除一切习惯和社会化的附添,从意识中孤立出“纯”形式的目标。根据梅洛-庞蒂 (Merleau-Ponty) 著名的解释,塞尚寻求“一种穿透强加在人们身上的人性秩序、直接抵达事物之根的视觉”,想要确立一种直面世界的立场,这个世界先于心灵与肉体、思想与视觉的区分。<sup>3</sup> 他写道:“塞尚恰好回到了那种原初的经验,这些观念正是来自这种经验,并与这种经验不可分离。”<sup>4</sup> 在这种观点看来,塞尚的作品提供了进入事物本身的纯化之路,与胡塞尔本人在其对“观看本质”的探索中援用视觉的模式相平行。<sup>5</sup>

首先,让我们进一步思考胡塞尔在这些问题中的支撑,或者,在何种程度上,将它们视为共同的问题是可取的。19世纪90年代末,在前现象学著作《逻辑研究》(*Logical Investigations*)(这部书包含了一种完备的知觉理论)中,胡塞尔宣布他反对有关注意力的流行观点。<sup>6</sup>他想要界定一种根本不同于注意力的直觉,它只是狭隘的或聚焦的知觉范围的一种强化的意识。根据雅克·德里达的解释,胡塞尔《逻辑研究》的目的,是要在“某种无时间的固定性”中来描述客观性,这必然导致“将注意力固定在形式上”。<sup>7</sup>在这一文本中,胡塞尔写道:“人们谈到注意力,就好像它是一个特殊的浮雕(*relief*)模式的名称,可以传达经验到的内容。”<sup>8</sup>这里胡塞尔是在反对有关注意力的主导的心理学模式,例如冯特的模式,而雕塑的隐喻则相关于将注意力视为选择运作的固有观念;在这种选择中,一定量的刺激在人们对周围领域更为扁平化的把握中,像三维形象那样被感知。不过,胡塞尔是在呼吁对这样一个观念的戏剧性再定位,认为注意力与经验的观察和传统的内省都无关;它不是某种内容单纯存在于意识之中的问题。<sup>9</sup>“在这个领域里,没有什么像悬搁以下事实那样更能阻碍正确观点的东西了:注意力是一种强调功能,在各种行为中应归入上面界定的意向经验的意义……必定存在着一种基本行为,在其中,我们所关注的东西成了客观的,能够在最大意义上被‘呈现’出来。”<sup>10</sup>胡塞尔相信,尽管存在着19世纪晚期的众多注意力研究,他却是第一个抓住了注意力与意向性之间的关联之意义的人。

与塞尚的作品一样,胡塞尔的这部著作是19世纪晚期知觉危机得以被诊断出来的许多场所之一,不过,它还是对这一危机最独特、最不可替代的回应之一。他在19世纪90年代所攻击的“心理主义”的部分内容,是某些认识论的立场,这些立场同样也是其他人的靶子:那就是对知觉和认知的各种各样心理学的、联想主义的、感觉论的和原子论的解释。<sup>11</sup>亥姆霍茨的《光学》(*Optics*),尽管与其无意识推理的理论联系在一起,却是其后的19世纪始于生理学前提的认识论立场的基础之一;这些前提是为了展示关于世界的“可靠”而又“连贯”的知识是如何可能的。

胡塞尔清楚地发现,将意识视为感觉的捆绑的观念,视为心理内容的重复联想或融合的观念,是可悲的混乱的。他的回应不是使知觉主体恢复到一个可以把握世界客观性的有利视点(正如在视觉的古典模式里那样)。他也没有反驳有关知觉的任何经验的或生理学的断言。毋宁说,他提出了一个平行的、替代的直观模式的可能性问题,这一模式提供了对经验本质一种更为纯粹、更为根本的理解,而且能够揭示主客体之间不可避免的交织。认知与知觉综合的问题,主要并不是由于他的立场(对格式塔心理学派非常重要)才提出:知觉材料被直接赋予其秩序和组织。

不管人们如何刻画他想要拯救逻辑与科学的无条件基础的种种努力<sup>285</sup>的哲学意义,胡塞尔著作那种不那么崇高的文化意义,则必须被视为众多(包括塞尚)想要逃避已经物化的、习惯性的知觉模式的尝试的一部分;这种模式已经内在于19世纪90年代和20世纪初的经验理性化与商品化的各个不同的侧面中。他的核心问题之一(而且这个问题与塞尚的问题有关),是要解释心理领域(从本质上讲是一个心理内容的不断调节、融合、分神与出路的领域)如何可能产生稳定的、客观有效的认知。作为一个易受疲劳、分心和外部掌控影响的可变的和熵性力(entropic force)的注意力这一观念本身,在胡塞尔看来是不可接受的。现代感性生活那种动力的、动态的和娱乐化的本质,只有在拥有以下保证的情况下才可以忍受:即在这种本质背后、之上,或具体体现中,有一条通向意识的原初统一性的道路。日常知觉经验的碎片化、游离与波动掩盖了这些知觉中实际上不变的和构成性的东西。19世纪心理学对视错觉研究的广泛兴趣,例如可逆的纳克方块(Necker cube)或能引起错觉的或长或短的穆勒-里尔线(Muller-Lyer lines),无论是在先天论者还是在经验论者那里,都不断地提出个体知觉的相对性问题。对胡塞尔来说,这种相对性不可能成为意义的逻辑探究的一部分。

胡塞尔的著作提出了一种非个人的、前个体的先验领域的可能性问题,这个领域不受任何经验、任何时空的东西的干扰;而注意力恰恰隶属于这种东西。他对注意力的重建,是从经验性向普遍性转移的重要一

步；在这种普遍性中，注意力不再是“自然的”，而是一种带有绝对结构的意向行为。以下是《逻辑研究》第1卷中的一段引语：“有意义地谈论注意力将包含思想的整个领域，而不独直观领域……假如我们的判断针对‘所有A都是B’这样的形式，那么我们的注意力就是面对这一事件的普遍状态，我们关注的是‘所有’，而不是这一或那个事物。”<sup>12</sup>从这样的角度看，注意力就与一种抽象的过程联系在一起，在这种抽象的过程中，普遍性本身是“被给定”的。正是注意力，悬搁了任何非形式的东西，世界的纯粹形式侧面才得以发现。

286 在接下来的十年里，胡塞尔还将这一注意力的概念发展为一束发射光、一道探照光、“专注之光”的意象，但不是用来照亮对象和经验关系，而是照亮本质和意向对象（noema）。<sup>13</sup>注意力，作为一道探照光，成了看待观看行为的坚定模式的一个准机械的比喻，因此也成为对“自然态度”的悬置的比喻。<sup>14</sup>按照福柯及其他批评家的看法，胡塞尔是在寻求保留观者的根基和稳定性，以及所谓的“自然知觉”的同等物，包括一种原初的视界；正是在这一视界的背景中，所谓无条件的知觉意义才能产生。德勒兹认为，胡塞尔及一般意义上的现象学思想，无法超越从根本上说属于“前电影摄影术的条件”，在这种条件下，运动只能从一个静止“姿势”的锚定中才可以想象。<sup>15</sup>在一个先前稳定的意义、符号、社会关系都已经连根拔起、互换和周转的世界里，胡塞尔却想要发现围绕着每一个对象或一套关系的绝对本真性的光环。在现代化的动态分解过程中，他却提出了一种整体性的注意力技术，可以将统一性、清晰性和连贯性施加在最分散、含混和运动的心理内容之上。为了拯救主体的生活世界的本真性，胡塞尔发动了想要确定其普遍结构的无望的探索。<sup>16</sup>

287 尽管塞尚的方案与胡塞尔的方案之间存在着显而易见的不可通约性，它们却都得在理性化过程和现代化过程的关系中来加以理解，也都得被置于这样的关系中。正如我早已强调的，作为一种话语和实践的对象，注意力是在这样一个历史时刻出现的：那就是当视觉与听觉越来越脱离了各种被赋予了一定水平的确定性、可靠性和自然性的历史代码和

实践的时候。意义越是被揭示为不连贯,越是受到身体的限制,越是屈从于分心和生产率低下的威胁,一个规范的个体就越是要从客观的和统计的注意能力的角度来加以定义;这种能力被认为能够促进主体与体制及技术环境的功能协调。尽管塞尚和胡塞尔对生产和消费的这些领域都保持一定的距离,他们的作品却挑战并寻求超越这些能力所规范和标准化的知觉的同一些特征。

然而,我们如何来理解塞尚的遗忘意志(will to forget)之类的主题?他寻求“悬置”的东西究竟是什么?长期以来,人们一直在谈论塞尚从未获得过绘画的技巧或骗人的技艺,一直在谈论他想要摆脱图画构造的既定图式或传统的解决办法(例如与线性透视联系在一起的、历史地积累起来的种种实践)。但是,如果说将塞尚解释为一个原始画家,解释为想要避开任何预定的诠释世界的方式有什么用的话,那一定是因为这些解释如何暗示了他对于知觉经验那种独特的敏感性,及其对知觉经验的观察;这种知觉经验一直以来都被忽视了、边缘化了,或者说与视觉知识古老的(古典的)构造方式不相容(因此也从未得到过清晰的阐明)。我们不应该将塞尚安顿在19世纪“纯真之眼”或婴孩之眼的神话中,而是必须把他理解为一个对知觉经验中的一切反常都极端敏感的观者。在他的后期作品里,他不是在与知觉的白板打交道;仿佛在这块白板上可以重建世界的本质结构似的。毋宁说,他已经向作用于他、不断地刺激他想要把握的、可记录的不和谐的外部世界开放。

始于19世纪90年代初,在放弃了所谓的第三阶段(1878—1887)统一的、满幅都是建构性笔触的画法后,塞尚进入了一个前所未有的实验计划。<sup>17</sup>在接下来的那个十年里他所发现的东西之一是:知觉的形式只能是它的形成过程。知觉不再是一个记录世界易逝的现象的问题,而是一个直面和安顿它自身的不稳定性的问题。也许比任何其他人都敏锐的是,塞尚通过对知觉从本质上说不同于它自身的理解,揭示了注意力的悖论。<sup>18</sup>马奈局部地直觉到的东西,成了塞尚实践的富有成效的部分——亦即这样一个创造性的发现:专心地观看一事物,并不能导向对

288



插图 4-1 保罗·塞尚:《圣维克多山》,约 1902—1904 年。

289 其在场、其丰富的直接性的更充分、更完全的把握。毋宁说,它导向其知觉的分解和丧失,其可见形式的崩溃,而这种崩溃却是各种先前未知的力量关系与构造的发明与发现的条件之一。也就是说,注意力是动态连续体的一部分,在这个连续体中,注意力总是只有有限的持久性,总是不可避免地分解成一种分心状态,或是一种无法维持的状态(而表面看来,人们似乎总能抓住一个对象或一组对象)。同样,与强有力地视觉固定于一个视点联系在一起的那种清晰性,总是伴随着任何固定都会产生的清晰性的分解。对塞尚来说,内在于注意力中的分解不仅支持了他对世界的激进的去象征化(desymbolization),而且也产生了在通常被认为是“外部”事件的东西与人们的感受之间的永恒的调节关系的互动界面。因此,他尚维系着的注意力当中的第一个牺牲品,便是关于知觉恒久性的假设。

对于塞尚去世前数天所提到的、难于捉摸的“目标”，我们永远也不会明白了。它是“与自然平行的和谐”么？是“人的感觉的实现”么？他本来很可以相信，他的目标是某种“空间统一性”的观念，正如一些批评家所声称的那样。然而，他的最终目标却在别处，必然超越于对他来说语言所能表达的东西；这种语言对于诠释他全新的实验来说，是不充分的。通过注意力问题来研究塞尚，可以揭示他的作品不仅与光学领域的问题相一致，也可以揭示它们已成为一个更为广阔的身体研究的产物。如果说塞尚的注意力不是完全地投向眼睛的活动，投向视觉，投向光线的波长，那么，它又投向何处？也许，不由自主地，他将注意力投向了身体，投向于它的脉冲、它的暂时性，投向了身体与一个不断转化中的世界、一个充满了各种事件和正在生成中的世界的交集。显然，他直觉地意识到主观视觉的无限复杂性，意识到生理局限制约着所有感觉经验的各种方式。有关他的晚期作品的一个很有价值的假设是，他对视觉领域的不连续构成，特别是其“同心圆”格式，变得越来越敏锐。<sup>19</sup> 在进一步研究塞尚之前，我想简要地说明一下 19 世纪晚期有关视觉的强有力的体制化革新，是如何面对这些问题的。

19 世纪晚期的科学研究确认了一直以来活跃在朴素的观察者眼里的想法，如今它第一次被系统化为对人类知觉的完备的解释：视觉领域的分离性质，既是在生理学的意义上，也是在主观的意义上。经验研究显示，视网膜的中心区域——中央凹——紧紧地挤满了感光细胞，而它们在视网膜的周边区域的分布却要稀少得多。小小的中央凹区域能提供最详细、最敏锐的有色视觉，而大得多的周边区域或边缘，却只能提供模糊、不清晰，甚至是扭曲了的印象，清晰度低、色彩效果也差。但是，周边区域却对运动有着高度的敏感性。到 19 世纪 50 年代，科学家们已在尝试着采用不同的敏感区域的术语来确定视网膜的能力。<sup>20</sup> 数个世纪以来，人们一直以为视域就像一个同样清晰和同样幅度的圆截面，而如今，这一观念已经发展为：我们在既定一刻所看到大部分东西，都以一种无法还原的模糊性悬浮在我们眼前，想要清晰地读解空间或距离是不可能

的。在导向对一个主体的视域是如何生成问题的重新表述方面,这是一个巨大的转折:不是通过对一个形象的瞬间摄入,而是通过眼部运动的一个复杂的聚合过程,暂时形成一个稳定图像的表象。<sup>21</sup>直到 1878 年,法国科学家爱弥尔·雅法尔(Emile Javal)(是他将亥姆霍茨的书译成法文)才系统表达了这样一种理解:视觉是以短暂而快速的跳跃形式出现的,他称之为“眼跳动”。这样一个不连续领域的新的生理学图式的最大意义在于,它成了人类主体的新心理学模型的一部分。它在经验层面上已经不再有什么意义,却当仁不让地代表了整个 20 世纪模型的一个早期例子;在其中,视觉经验成了高度分离的活动的复合产物,不管是在视网膜中,还是在视觉皮层(visual cortex)中。

这类研究中最有影响的例子之一,是冯特的著作。他在 19 世纪 80 年代宣布:“意识被认为是一个视觉领域:对象进入其中,起初只是模糊地、不精确地被感知,就像那些其形象在视网膜的周围进入眼睛之中的视觉对象。对象到达清楚视觉的现场,还需要时间……当有辨别力的注意力降临其上后,它们才得以被领会。”<sup>22</sup>冯特的图式建立在他称之为视域(Blickfeld)的东西与视点(Blickpunkt)的东西之间的区分之上,也建立在总体的视域与局部的焦点或清晰性之间的区分之上。<sup>23</sup>(插图 4-2)这一模式在接下来的 20 年里,对认识论的、知觉的和心理学的主体性的各种解释,产生了巨大的影响。<sup>24</sup>在冯特那里,视域是意识的所在,是有意识的关注所在,而视点则是意识的聚焦部分,统觉正是在这儿产生,几乎等同于注意力。意识在这里建立在一个光学模式之上,不过根本不同于,比方说,洛克(Locke)、笛卡尔(Descartes)、莱布尼茨(Leibniz)及其他人所运用的暗箱模型。冯特采用了一个“地志学的”或空间上经过拓展的意识和注意力模型,其中存在着一个连续体:从视域模糊领会的最初印象,到专注的视点清晰而活跃的知觉。冯特实验室里的学生们花费了数十年时间,试图量化一个主体知觉到一个刺激进入到意识的总的模糊领域所需要的时间,与同一个刺激成为活跃的注意力对象所需要的时间差。在所谓正常主体中的这一时间差,是由大约十分之一秒时间决定的。

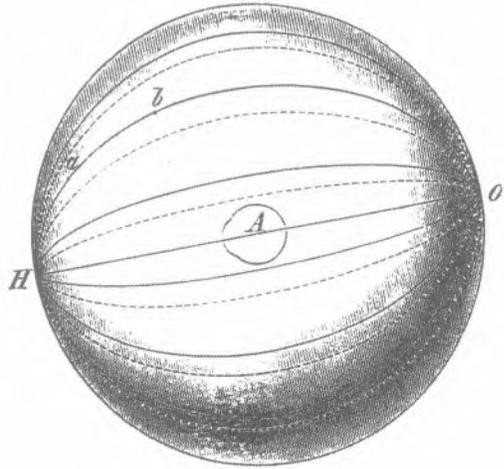


插图 4-2

冯特对视域的球状表征,选自《生理心理学基础》,1880年。  
H点代表视点,而那些经线则代表视域的可变范围。

术语“统觉”远不是构成一个先验主体的基础,在这儿,它与康德或莱布尼茨所用的同一个术语之间,只有一种空洞而多余的关联。

尽管在关于何以某些内容而不是别的内容成为了注意力对象(不管是由于抑制、意志、兴趣,还是习惯等等)的问题上,存在着巨大的争议,人们却仍然广泛地运用这一普遍的地志学模型。例如,19世纪90年代一个普遍运用的变体模型,将注意力置于有意识关注及知觉焦点的递减的同心圆的中心。(插图4-3)其他一些人发展出了一个相关的图式,作为对视域结构的真实描绘。<sup>294</sup>皮埃尔·热奈追随沙尔科的先例,试着图解和测量视域的有效范围,在他独特的工作里,这是他想要测定心理疾患或神经衰弱的工作的一部分。<sup>25</sup>(插图4-4)某些研究瞄准了色彩敏感度的变化范围,展示了周边视域无法感知红色和绿色,这就跟蓝色和黄色不同。(插图4-5)这一新知识,这一新图式,在从外部操纵知觉经验的技术中得到了显而易见的发展;与此同时,它们也表明了一个统一的、同质的知觉模型的崩溃。这里重要的是一个主体经验的模型,在19世纪八九十年代,被置于许多不同的场合,意识在其中不是一个天衣无缝的领域(世界可以充分地自行呈现在人们的眼前),而是一个断裂的空间(内容在清晰性与意识、模糊与反应性的不同层次的区域之间来回移动)。<sup>26</sup>

这个模型的关键特征在于视点不断变化的内容,亦即这一内容从意

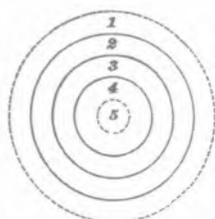


FIG. 33. Graphic representation of the field of consciousness. 1, the unconscious (physiological); 2, the subconscious; 3, diffused, vague consciousness; 4, active consciousness; 5, the focal point of attention.

图 4-3 意识及其外围的图示,选自鲍德温《心理学手册》,1891年。

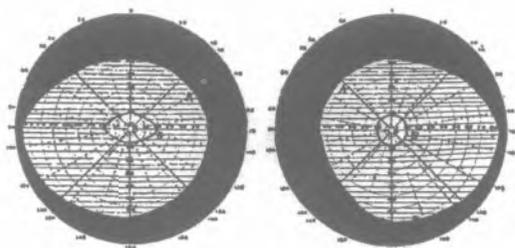


FIG. 1. — Champ visuel de Vel. A limite du champ visuel sans effort d'attention. B limite du champ visuel au moment d'un effort d'attention pour additionner des chiffres placés au point central du périmètre. L'expérience faite successivement sur les deux yeux donne des résultats analogues.

图 4-4 根据注意力的衰退所描绘的简明视域的图表,选自皮埃尔·热奈《神经官能症与固定思维》,1898年。

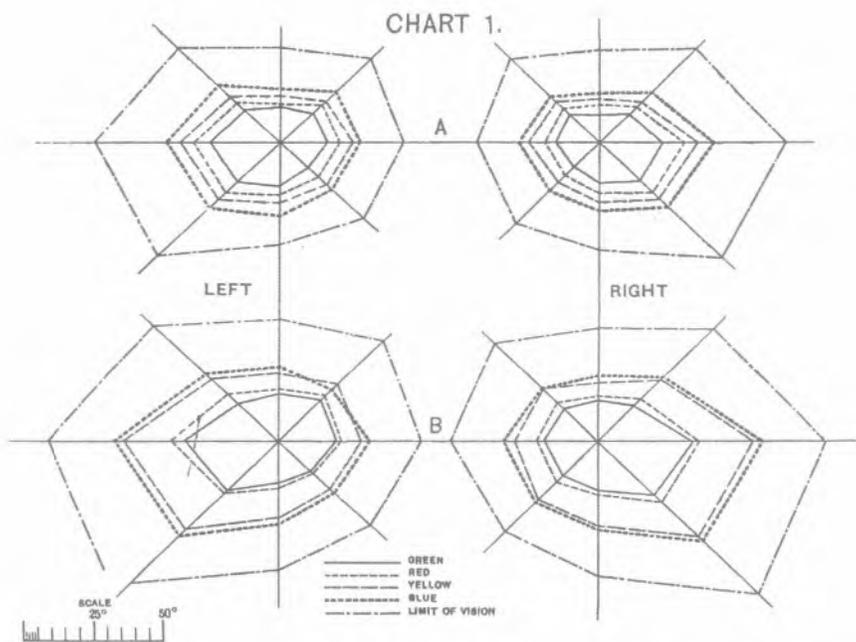


插图 4-5 与视觉中心和外围相关的色彩感知的范围,19世纪90年代后期,选自《美国心理学杂志》,1895年1月。

视焦点转移到意识边缘,或者倒过来。这个被称作眼睛的“拓朴学”模型,似乎以图形与图底的术语来组织视域,在聚焦的中心与周围的背景之间是有间隔的,但是那些区别不存在恒久性或稳定性。知觉是一个过程,其中那些术语总是不断地彼此转换,不停地逆转和转移。尽管中央凹的视点正好与解剖上的中心相吻合,这里关键的认知模态却成为更大范围的现代的去中心化(*decentering*)过程的一部分。到19世纪90年代,在查尔斯·谢灵顿(Charles Sherrington)的著作里,以及其他人对神经系统的研究中,眼睛的周围及其探测运动的强化能力,已被理解为我们生理学上遥远过去的一种强有力的遗留,正是靠了它我们才获得了迅速作出行动的能力,用来抵御潜在的捕食者或捕掠行为;这意味着注意力能够混合地、同时地越过分裂的视域,从而进一步使得图形/图底的区别变得无关紧要。正如威廉·詹姆斯及其他人都同意的那样,这不再是一个带有中心与边缘间的固定关系的静止状态或视觉的问题,而是一个过渡状态的首要性的问题,正是在这种过渡状态中,不断转移的知觉边缘成了心理“现实”的构成性特征。<sup>27</sup>

视觉中心与边缘的问题,感觉反应的分散的功能问题,一直是19世纪以来知觉的不断现代化过程的一部分。19世纪关于视觉经验的两个最普遍的建构,界定了这些新条件的某些术语。第一个是全景画的建筑模型,其中360度全景式图像代表了视觉边缘的永恒活动,从而以聚焦注意力的稳定中心为代价。接着,请考虑一下立体镜,它提出了视觉消费的一个竞争的(或互补的)模型。它对边缘的决定性的排斥(尤其是在霍尔姆斯观察器中),呈现了一个错觉性的三维形象,几乎不会延伸到中央凹的清晰范围之外,因此,在我正在加以勾勒的视觉模型中,它产生了一种没有图底,没有边缘,仅仅是图形的超清晰的形象。(插图4-6)在全景式的和立体镜的模型中失去的,不仅是古典的图形/图底关系的可能性,而且还是形象与观者之间的一致和连贯关系的可能性。<sup>28</sup>德国批评家和雕塑家阿道夫·希尔德布兰德(Adolf Hildebrand)注意到了这些特征,在他对理性化的空间价值的捍卫,以及对建立在心理学之上的视

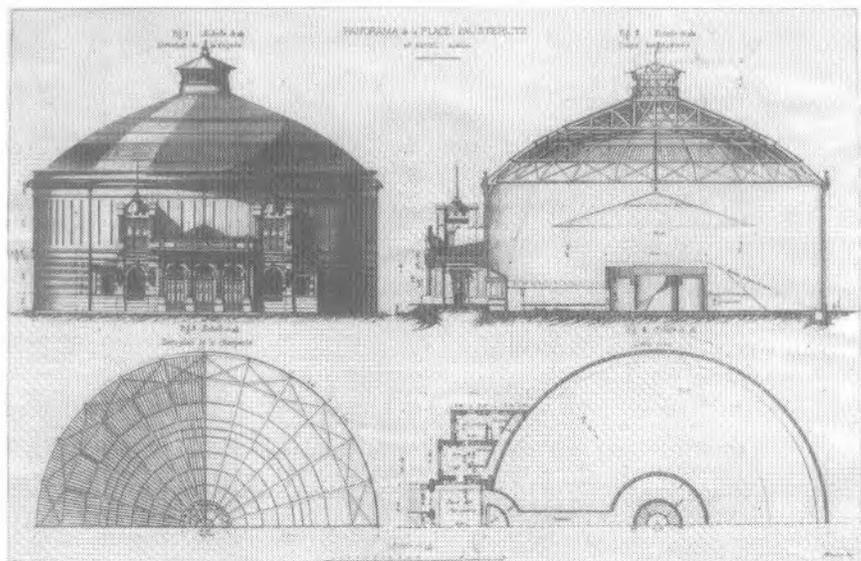


插图 4-6 全景画与立体镜,19 世纪中叶。

觉的拒斥中,对这两个模型(及其流行)都提出了批评。<sup>29</sup>

297 正如某些批评家已经指出的那样,塞尚晚期作品奇特性的部分原因,在于想要以像眼睛的中心或中央凹区域一样的直接性和强度,同时抓住视网膜周边的感觉。<sup>30</sup>这也许不是一个想要获得一种统一的、同质的视域的问题,而是想要使固定的眼睛一下子就把握许多不连贯的视域,而不像我们当中的大多数人总是在做的那样压抑周边的视像。在某

某种意义上,这种尝试是想要获得被认为在经验上和主观上都不可能的东西;例如,在迈克尔·波兰尼(Michael Polanyi)对“次要的意识与聚焦的意识是相互排斥的”断言中。<sup>31</sup>吊诡的是,一个建立在中心与周边的区分之上的系统,有效地消解了一种稳定的中心点的可能,这一领域的不同内容正是围绕着这个中心才得以融贯地组织起来。里尔克(Rilke)在将塞尚的实践描述为“在一个中心连续地重新开始”时,他的意思或许正是这个。<sup>32</sup>塞尚抛弃了数百年来视域不断被疆界化的各种代码,不是为了揭示一种自然的“野蛮人的”视觉,而是为了在知觉空间内新建构起来的离心力得以自由嬉戏。因此,他19世纪90年代中期以来的许多作品,乃是对综合本质的一——在完全异质、时间上弥散的要素有韵律共存的意义上一——一种激进的再思考。塞尚的作品提出了一种专注的固定,一种主观的静止的观念,它不再是被感知的世界内容的聚拢,而是想要进入不稳定性(destabilization)的不断运动中。马奈和修拉那种强加一种捆绑式静止的三心二意、模棱两可的尝试,在塞尚后期作品的系统里是不可能的。因为我们在这里遇到了一种注意力,当其能够超越可能性的边界而维持下来时,不是进入恍惚或游离状态,而是进入与世界的主观交接的更加强有力的再创造状态。因为对塞尚来说,注意力并不试图把持一个同一的、可认识的世界的在场,其边界及其剩余的揭示不会带来丧失和缺席,而是这样一种理解:“每一个对象、每一个事物都必须看到它自身的同一性为周围的一切差异所包围”,而视觉本身乃是“一座变形与置换的真正剧场”。<sup>33</sup>

298

19世纪80年代后期也许有这样一个时候(要不,我们至少要暂时设想这样一个时候),塞尚或许真的相信,对感觉材料的冷静关注,能够确保一个视域的内容进入一种“空间统一性”之中,或是各种关系的客观的支架之中。不过,他所发现的东西,也许是缓慢地、犹豫不决地发现的东西,却是这种狂热的注意力既不能揭示世界或本质之域的基本结构,也不会带他走向一种鲁本斯(Rubens)或普桑(Poussin)式的坚实性。<sup>34</sup>毋宁说,它揭示了统一性的消失和对象的失稳。它向流动、弥散开放,即使

当注意力似乎将眼睛与身体,跟世界联系起来的时候,它也仍然瓦解了世界的直接性,并将身体置换为变化之流、时间之流。

假如塞尚想要重新检验视觉世界的构成,他不会从投向视域的一瞥或眼睛的前后扫描开始。这样做不会带来任何新东西;只会产生一个通过习惯和熟悉早已为人所知的世界。我们活跃的眼睛运动的扫描,不管有意无意,都是由对既定环境中的已知线索的习惯性处理方式所确定的期待引起的。只有以一种固定的方式,耐心地观看一个视域的局部区域,人们才能看到其不为人所知的质地、它的奇异性,它与另一部分之间的深不可测的关系,以及这些局部因素作为一个动态的区域是如何相互作用的不确定性。<sup>35</sup>当人们故意将眼睛从一个固定的位置稍稍转移到另一个位置,一个对象或区域就会越出视觉中心,甚至转移到眼睛周边的内角,这种转移就会改变这个对象:它的色彩会转向某种不那么鲜明的东西,看不清细节,更为重要的是,它会成为某种与先前不同的东西,与占据视点的东西处于一种新的关系之中。知觉恒常性是一种幻想,因此人们所看到的世界已不再同一于它自身。正如卢克莱修(Lucretius)很久以前就已经理解的那样,它成了自我分化的无限的瀑布。

保罗·瓦莱里(Paul Valéry)写于19世纪90年代初的文章,已经敏感地意识到固定静观的相关效果,他的问题跟塞尚类似,那就是如何将对于“世界易碎性”的直观与审美建构的任务中和起来。这是他论莱奥纳多方法的精彩论文的主题之一。对瓦莱里来说,专注的知觉两难在于:“当我们固定地注视[对象]时,我们一思考,它们就会改变,而要是我们不思考,我们就会陷于一种持续的麻木之中,就像某种宁静的梦幻状态。”这里,我们不仅意识到注意状态与出神状态之间的连续性,而且意识到它们的互逆性,意识到一切可能的前后运动。然而,当我们牢牢地聚精会神时,他继续分析道:“我周围的对象就像灯火那样活跃起来。椅子会在它的位置上衰退,桌子会坚决断言它是静止的,而窗帘则会不断地流走。其结果是无限的复杂性。要想在运动中的身体,在它们的轮廓、关节、筋脉、血液循环、漩涡的混乱中,以及周转率的混淆中重新控制

我们自己,我们就得重新诉诸我们伟大的遗忘能力。”<sup>36</sup>对瓦莱里和塞尚来说,只有在意识到这种不稳定的复杂性之后,心智才有可能建构概念并加以创造。<sup>37</sup>与此同时,对他们两人而言,建构的任务都要求对实体问题予以激进的再思考。

在大量晚近的理论写作中,固定的(通常是单只的)眼睛的观念,被认为是古典再现系统的生成性要素,旨在捕捉绵延和变化,以便获得对现象的概念性把握。然而,我想要提出一个问题性的和相反的观念,即固定不动的眼睛(至少在生理条件允许的静止中),正是消灭世界表面上的“自然性”,并揭示视觉经验的暂时和流动性质的东西,相反,在运动中投以一瞥的眼睛,却是保存世界的前建构(preconstructed)性质的东西。后面的那种眼睛能够习惯性地、熟悉地抚摸对象,只从这些对象中提取先前已经确立的关系。一旦眼睛停止运动,一种潜在的、反复无常的情境便产生了:在一个相对短暂的片刻之后,静止的眼睛触发了激烈的活动——它成了通向恍惚与知觉分解的门户。<sup>38</sup>路易·萨斯(Louis Sass)探索过20世纪早期现代主义中固定的“写真式凝视”及其相伴随的“知觉神秘性”的大量例子:这种凝视是“僵硬且固定的——在这个意义上,也是被动的;但却能钻透、打碎对象,或者使对象凋谢,从而融化日常世界的外貌”。<sup>39</sup>

对长时间固定的讨论,通常是在与一种规范性视觉观念的关系中产生的。例如,尼尔森·古德曼(Nelson Goodman)将固定的眼睛描写为“盲目”。<sup>40</sup>其他人则从“扭曲”的角度来对它作出分析,而一种未经扭曲的原初知觉的观念究竟意味着什么,似乎是显而易见的。与此同时,当人们讨论固定视觉的特殊效果(或扭曲)时,它们通常被理解为仿佛是稳定的对象,存在于向客观比较和评估开放的某种状态中。沃尔夫冈·科勒及其他人的讨论中忽略掉的东西,是长时间的固定将世界设置在运动中的方式,以及部分视域开始震颤和振荡的方式。<sup>41</sup>固定的视觉可以产生这样一种色彩的不稳定性,将远景中的平面向前推到动态微扰或摄动(perturbation)的整个网络之中,以至于关于一个矩形好像扭曲了的讨论

都变得不相干了。在稳定世界以便分析性地加以观看的目的,与无法实现这种稳定的生理器官的经验之间,存在着不可调和的矛盾。

301 然而,固定视觉的效果却不应该被用作解释塞尚作品的现象的方法,正如某些论者所做的那样。这种做法暗示了塞尚所谓的变形是艺术家试图忠实地描绘其主观的视觉印象的结果(或者,如某些更为粗俗的观点所认为的,他的后期作品乃是随着他年事渐长而来的视觉退化或白内障的产物,他忠实地再现了这类缺陷的效果)。这些方法将塞尚置于一个大家都熟悉的“知觉主义”的问题性之中——他的绘画不同程度地涉及了对“如其所见”的世界的转录。塞尚也不是通过固定的眼睛拼凑出一个个人视觉的马赛克,将它们缝制成一个单一的、整合的表面。毋宁说,各种视觉固定与静止的经验,向他揭示了再现世界的那种常规的绘画实践的不充分性;这类再现实践,在其最深刻的意义上,并不能拥有一种预定的完整性。这使他意识到,世界只能被理解为一个正在生成中的过程。在塞尚对视觉的生理条件的敏感性中,有争议的不是他在这些条件中发现了知觉的“自然”模态,而是他寻求超越这些边界,并使其眼睛成为一种新器官的方法。这根本不是想要否定身体,想要创建一种纯粹的空洞的视觉,而是想要发现与感觉世界的新的认知和物理关系。

塞尚关于自然中不存在直线的宣言,乃是对尼采界定为现象世界的东西的放弃:“我们感到真实的那个习惯世界。‘现实’存在于同一、熟悉、相关的万事万物以其逻辑化了的属性的不断重现中,存在于我们可以思考和计算它们的信念中。”塞尚与尼采都拒斥这一过程,正是这一过程,使得“感觉印象的模糊与混乱仿佛被逻辑化”成为可能。<sup>42</sup>在尼采那里,我们认识到了这一现象世界的反题是“感觉混乱的无形式、非公式化的世界”;在塞尚那里,我们将一种肌动的和感觉的注意力,投入到各种关系所构成的星系的持续出现与解体之中(而自我在这一关系中乃是一个构成性的要素)。



在有关人类主体的知识的体制性积累中,注意力越是呈现出含混性

和问题性,就越有必要创立感知者的专注行为得以实现最小程度的含混性的实验条件。某些这样的实验条件涉及在对知觉的“过渡”性质和不稳定性质的越来越清晰的意识中,“固定”视觉的其他类型的产物。现代心理学在19世纪后期诞生时,“提出了一个处理不存在绝对确定性问题的方法;因为它暗示了如何将‘主体性’的模糊性和捉摸不定与一套常量结合起来”。<sup>43</sup>费希纳论“最小可辨差”的著作,或者冯特的早期著作,很大程度上依赖于主观证据,甚至依赖于完全通过反省方法而获得的“数据”。那么,要怎样控制条件,才能使主体的知觉经验令人信服地量化呢?如果研究者想要考虑规定主体对特殊和无限的刺激数量作出反应的范围,这些刺激要怎样才能被永恒地孤立出来,更重要的是,这些作用于主体的刺激该如何从时间上得到控制呢?

19世纪80年代中期发展出来的视速仪(tachistoscope,或视觉记忆测试仪)(插图4-7),是探索专注行为的基本单元的产物,人们相信这种探索是必要的,假如各种形式的知识和认识活动要从经验上得到观察和评估的话。<sup>44</sup>视速仪是“一种呈现一张画、一个词、一组符号之类的视觉刺激的仪器,这种刺激的持续时间极其短暂。整个区域的出现与消失事实上是转瞬即逝的”。<sup>45</sup>当然,这种即时性的理想是一种妄想,正如许多研究者后来所展示的那样。<sup>46</sup>然而,一般认为,视速仪使得时间作为一个变量被有效地加以排除的特殊生理能力的实验成为可能。它建立在,至少是含蓄地建立在这样一种理解上:对一个人类知觉者来说,唯一可能的“在场”,必然是机械地产生的。它提供了从身体有生命的动力学中脱离出来的不连续、可量化的知觉这样一个假象或幻想。正如赫尔曼·艾宾豪斯(Hermann Ebbinghaus)同期正试图在没有意义的音节或抽象词组的基础上确认记忆的运作机制一样。<sup>47</sup>弗里德里希·基特勒(Friedrich Kittler)坚持认为,艾宾豪斯方案的一个关键因素是这样一个假设:“纯粹无意义的东西揭示了解释学甚至无法想象的注意力的特殊方面。”<sup>48</sup>

视速仪的数据来自固定身体和眼睛的一种技术安排;也就是说,其机械快门的速度远远快于眼睛的肌肉活动速度。这一装置的根本要求是:

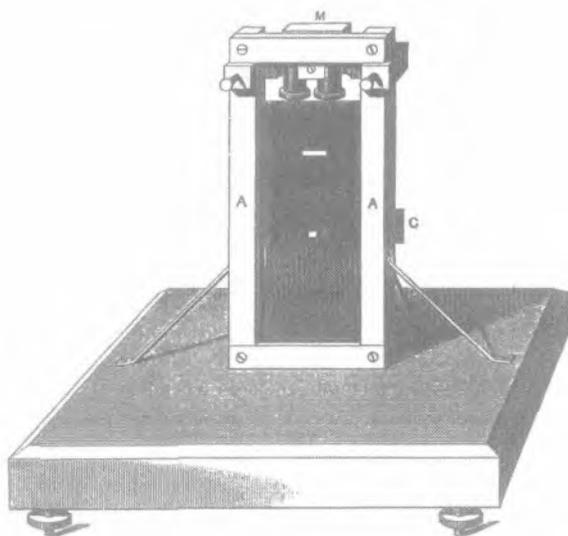


插图 4-7  
视速仪,19 世纪 80 年代  
后期。

304 它只允许单纯的一瞥(尽管这显然是一个很成问题的概念),而且眼睛在曝光瞬间没有时间转移其焦点,也就是说,没有时间移动或是对同一视域投以不同的两瞥。早在 1906 年,人们就拍摄了眼睛在观察比百分之一秒还短的视速仪的曝光瞬间的照片,事实上,没有任何有意义的定位移动可以被探测到。这是在技术现代化的语境里,越来越快的机械速度是如何与静止的新身体形式相互联系在一起在众多情形中的一个例子。<sup>49</sup>当注意力在 19 世纪晚期成为一个关键问题的时候,它在极大多数情形中也被概念化为,在一个越来越被速度和运动所塑造的生活世界里,一种(相对)静止的生理模态。

带有高速快门的视速仪,实际上达到了它的目标:它能够机械地提供眼睛在其中保持不动,并在“一瞬间”感知到刺激的条件。它预设了“没有广延的感觉”(inextensive sensations)的概念。在这个意义上,它还产生了它自身的“固定视觉”的高度控制的形式。例如,研究者们想要确定,一个专注的主体能够领会多少个个别要素,而无需眼睛点对点地移动,或无需实施简单的心智运作(例如加法或其他计算类型)。这通常被称为“注意力的范围”。拥有第一代实验设备的实验,包括冯特所做的实验在内,表明了人们可以同时注意几个事物,从而与联想主义者的假设

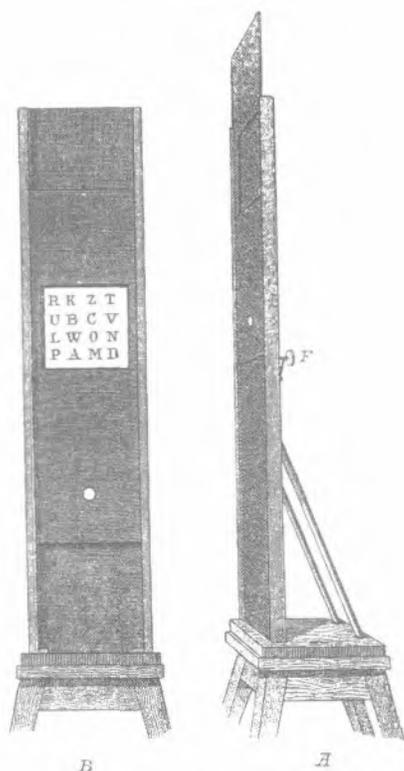


插图 4-8  
为即时视觉展示而设计的实验设备,19  
世纪 80 年代。

正好相反。<sup>50</sup>(插图 4-8)然而,这却不是一个感知来自一定量的独立要素的格式塔构成的问题。吊诡的是,在一个时间被排除出去的实验中,意识却仍然拥有对复数的基本直观能力。

视速仪成了实验控制理想的范式。到 20 世纪初,大量其他实验设备提供了类似的数据,使得主体的心理生理学能力的量化形象成为可能。与此同时,视速仪成为外在刺激(或体验)可以为该主体产生出来的种种方法的典范。视速仪实验中的主体被定位为一个位于覆盖着机械“之幕”的屏幕前的预期观者。该主体专注地参与在这一屏幕的迅速开启中,这一点非常重要;因为这一开启将使屏幕上的任何东西都暴露无遗。他或她的眼睛将被调整到一个固定点(其空间位置事实上等同于前一刻尚未暴露的屏幕的平面),因此主体的眼睛是事先聚焦的,且再次消除了视觉运动和调整的临时性。这一“前曝光”(pre-exposure)区域还被

小心地安排成跟曝光区域一样的光线亮度，使眼睛没有必要适应光线条件的任何变化。其他的要求还有，快门的动作无法感知，因此眼睛不需要无意识地去跟踪它。再一点，就是整个设置的操作是完全无声的。吊诡的是，这些条件都意在保留观者的主体经验的连续性和同一性，即使当屏幕上的瞬间曝光有效地干扰了这一连续的同—性之时。视速仪构成了想要获得对感知者进行理性化，对注意力进行安排的那类知识更为广泛的研究计划的一部分，不过，它是通过一种比电影的早期形式和快速摄影中的任何东西都更为彻底的视觉碎片化来做到的。这一设备成为将“休克”当作规范的人类行为及其反应的体制化规定的组成部分来加以生产的一个例子。<sup>51</sup> 视觉的断裂或中断成了知觉经验中的主要因素，而不是维系着世界的融贯性的视觉连续体。因为，只有在瞬间断裂的“纯粹性”中，“正常”视觉的反复无常和不确定性才能被消除。<sup>52</sup> 跟其他在这一实验氛围中成形的新技术一样，它至少提出了没有知觉的纯粹感觉的可能性问题。

值得注意的是，视速仪是在与迈布里奇的机械操作快门十分近似的情况下发展起来的；迈氏曾将后者用于 19 世纪 70 年代的快速摄影中。迈布里奇装置上的双动快门，与 19 世纪 80 年代后期标准重量的视速仪有着种种操作和结构上的类似之处。而对这类技术发明的一项纯粹工具史研究，便能展示这些技术发明与其他相关装置之间的关键联系。不过，更为重要的是，这两种仪器都在人类知觉领域中引入了新的机械速度。迈布里奇的机器主要服务于通过连续图像的产生来重建现象。相反，视速仪则被用于呈现无法通过时间来加以处理的不连续的视觉刺激。到了 20 世纪初，与某种电影技术的发展相平行，投影的视速仪在 307 一些心理实验室里开始被采用。在其对超速“剪切”的运用中，这类实验当然预示了电影中的高速蒙太奇效果，其中人们开始接近知觉的极限，而阈下形象的问题也才变得重要起来。

对视速仪的一项早期运用，出现在詹姆斯·凯特尔 (James Mckeen Cattell) 的著作中；凯特尔是 19 世纪末、20 世纪初美国心理学的一位重

要人物。<sup>53</sup>凯特尔论注意广度与反应时间的影响极大的著作,其起源可以追溯到19世纪80年代中叶,他在莱比锡的冯特门下做学生的时代。回到北美哥伦比亚大学后,凯特尔像他那个时代的许多心理学家一样,从冯特对普遍“意识”特征和功能的规定性的关注,转向对个体表现与行为详尽心理测试的关切。整个20世纪都在使用的大量“心理测试”的来源,都可以追溯到凯特尔及其他人写作于19世纪90年代的著作。与此同时,他也支持了对大量心理物理学假设的拒斥,这种心理物理学一直以来都想要将内在的心理状态与外在的生理刺激联系起来。在抛弃对任何内在或反省经验的兴趣,以及转向来自客观和外在可控的观察方面,他预示了20世纪初的行为主义心理学的某些方面。与他先前的那些心理学家根本不同的是,凯特尔简洁地将其工作的目的刻画为“将系统化的知识运用到人类本性的控制中”。<sup>54</sup>

凯特尔是有关知觉的知识的大规模获取过程的参与者,这些知识能允许主体生活适应机械操作、速度和时间性,甚至当它本身的研究条件正在对主体强加相当的机械速度和运动的时候。它寻求的是与塞尚及其他人正在探索的同一个知觉不稳定性中的常项和确定性。作为“人类能力心理学”的一部分,凯特尔想要确定并量化那些可以修正一个个别主体的表现(*performance*)的特定因素。<sup>55</sup>视速仪及其他用精密计时器测定时间的装置,对他量化各种表现性行为类型来说非常重要。<sup>56</sup>反应时间<sup>308</sup>也许是运用他的这些装置作出拓荒性工作的最重要的领域,不久就成为标准的实验室工具。(插图4-9)一个典型的问题是,提高一个观者识别视域里的某个对象的速度,是如何可能的。但是,到了19世纪80年代,凯特尔的目标大大超越了“单个”反应时间的测量,或辨别与联想的测量;他还想要测量人类主体性更有意义的组成部分,例如“形成一个判断或观点需要多长时间”。<sup>57</sup>实验发现了大量信息:例如,反应时间是如何随着刺激强度的增加(比如通过更高的亮度或更响的声音)而缩短的。<sup>58</sup>因此,在反应时间构成一个生产要素的情境中,有关如何从人类主体<sup>309</sup>身上获得更高生产力和生产效率的知识,不断地积累起来。与此同

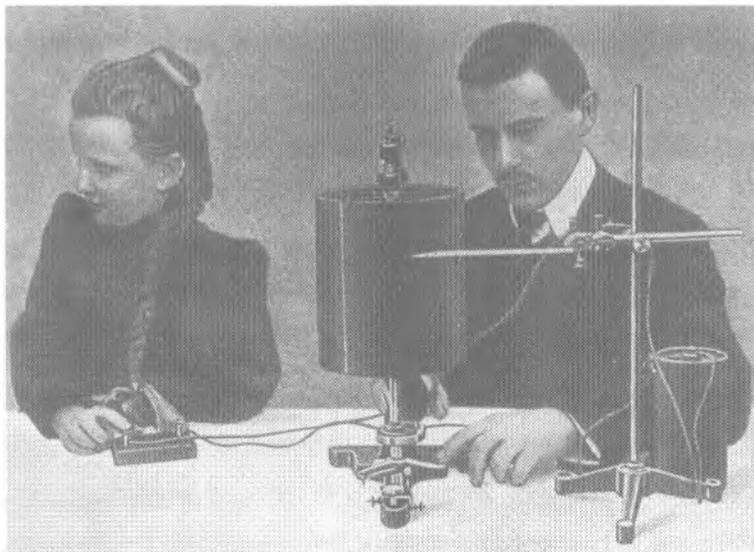


插图 4-9 与声音刺激相关的反应时间实验, 19 世纪 90 年代后期。

时,反应时间的规范模式,也得以在与注意力和反应的特殊病理损伤的关系中确立起来。<sup>59</sup>

不过,反应时间的重要性显然超越了它在劳动的理性化过程中的位置。更为重要的是,它成了对一个屈服于客观世界的感知者重新进行根本性定位的象征;而这个客观世界刚刚被分解为自动而抽象的刺激。<sup>60</sup>它描绘了一种普遍化了的关注预期,以及对截然不同于身体速度与节奏的机械速度与节奏的动态适应。这种从社会中诞生的机警的注意力与肌动能力,不仅仅与那时新颖的生产与景观消费模式相匹配。这些模式还特别地通过汽车(及其必然带来的补偿关系)的兴起而发展出来,而且原封不动地(尽管更加强化了)延伸到当代的数字文化中;在这种文化中,身体的机械界面功能以及电脑键盘,体现了对日常生活的相关的时间塑形。在大多数情况下,使用电脑会产生一个预期注意力的心理领域,在这一领域中,人们不可避免地会训练自己将适应特殊要求和功能的速度最大化,事实上,至少会从这些机械设备的习惯性操作中得到某些满足感。因此,对反应时间的兴趣乃是在特殊的体制性知识及规训实

践的范围内,19世纪那个主观视觉理论及相关生理学范式的认识论转向的后果之一。

有一个生理学发现,对随后的主体经验的经验主义研究,产生了特别巨大的影响:那就是亥姆霍茨 1850 年对神经传输速度的测量。<sup>61</sup>在 19<sup>310</sup>世纪中叶之前,人们普遍认为,一个刺激传输到大脑的时间是如此之短,以致根本不可能测量。更为重要的是,人们还相信,刺激以及主体对该刺激的体验,事实上是同时的。亥姆霍茨对电流流向人类神经系统需要多长时间的测算,显示了它是何等之慢,令公众大吃一惊:大约每秒 90 英尺。正是这种统计数据,提升了知觉与其对象之间的分离的感觉,同时暗示了在刺激与反应之间的间隙中进行干预,以及从“反应时间”这一新的实验领域角度,重新界定主体的令人吃惊的可能性。它清楚地表明了,以即时性或非问题性的视觉在场的术语,来思考问题已经不可能了。

起初,反应时间被认为是对一个刺激的起始(不管是视觉的、听觉的还是触觉的)与一个有机体的肌动反应之间的间隔的测量。也就是说,研究者相信,他们是在量化辨别一个外部信号所需要的时间,以及有机体作出反应所需要的时间。来自亥姆霍茨的发现的认识论后果,包括这样一个认识:我们所体验着的眼前世界,事实上只是一秒钟之前那个世界的一个小碎片而已——也即表面上的在场(或当下)事实上已是过去了的东西。<sup>62</sup>即使是视速仪,当它想要稳定冯特称之为知觉的“当下状态”时,事实上也被使用于一套有时间广延的生理事件的语境。

我对 19 世纪知觉研究中的这些问题的讨论,与某些特别的科学,无论是生物学、生理学还是心理学的更大范围的认识论地位有关。福柯关于生物学以及 19 世纪反复无常的“生命”问题的论述,在这里特别重要:人类生命的本质不再是某种可以在古典再现的板状空间(tabular space)中加以再现的东西,而是从它在时间中存在的角度加以理解,从它在古典视觉的直接性之外展开,并从发展的功能和能量的角度加以理解。“生命成了一种根本性的力量,一种跟运动之于静止、时间之于空间相对立的方式存在的力量……生活经验因此被设定为最普遍的存在法则,是<sup>311</sup>

存在筑基于其上的那种原始力量的揭示：它作为一种未经驯服的本体论发挥作用。”<sup>63</sup>然而，从福柯论述中的知识型(epistemic)的角度看，如果说存在(being)在19世纪已被生成(becoming)所替代，那么，量化科学的新问题就成了如何使研究对象形式化的问题；这种研究对象是以发展、变化、生长或衰落的术语来呈现自己的。显然，这不是否定其对象的时间性的科学问题，而是将时间转化为适应各种控制和理性化形式(尽管不一定以数学的方式出现)的要素问题。<sup>64</sup>注意力作为一个知识对象，涉及以下认知：知觉从本质上说是时间性的、不稳定的，但同时，要是人类足够坚决地加以研究，它也是可控的和相对稳定的(正如视速仪的例子所展示的那样)。

当反射弧的概念在19世纪后期得到阐述时，它是科学试图将人类生活形式化的许多方式之一。(插图4-10)吊诡的是，反射的假设同时得到了神经传输的慢速度和实验室设备的高速度的发现的额外确认。反射成了一个不连续的单元，通过这个单元，如今已从行为、功能或适应环境的角度来加以理解的生命才可以得到分析。它也将成为从柏格森直到梅洛-庞蒂的著作中的活力论、生命哲学(*Lebensphilosophie*)、现象学、格式塔心理学的整个系列的目标之一，或试图超越的目标之一。反射说被反复地批评为将生命和行为还原为物、将复杂还原为简单的种种努力的一部分。作为一个富有想象力的地形学模型，反射说描绘了神经因果关系的一种虚拟的循环或通道，在经验的层面上，它最终仍然是一个不可捉摸的概念。根据让·拉普朗什(Jean Laplanche)的说法：“它是一个来自虚假的、甚至天真的生理学图式。”<sup>65</sup>然而，它仍然在规模更大的体制性研究方案中发挥作用；在这些研究方案中，人类主体被设想为外部配置和控制技术的对象，并将酿成20世纪西方人想象中最强有力的概念之一(如果说还不是最荒唐的概念之一的話)：条件反射。

我在这里提出反射的问题，是因为历史地看，它是注意力被定位于人类行为的知识框架内的诸多方式之一。在某些研究学派中，注意力占据了反射弧的一个中间位置，是中心大脑过程的一个组成部分；这一过

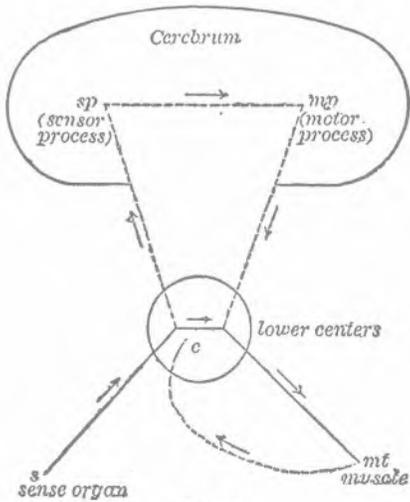


FIG. 10.

*s, c, mt* = reflex circuit (1. and 2. of text).  
*s, c, sp, mp, c, mt* = voluntary circuit (3. of text).

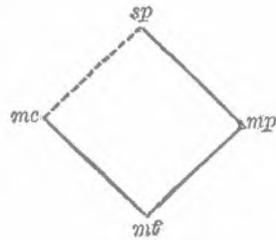


FIG. 11.

插图 4-10 教科书关于反射弧的示意图,19 世纪 90 年代中期。

程由一个刺激开始,接着允许肌肉对这一刺激作出反应。反射的概念受到攻击,是因为它似乎忽略了,或者说事实上消解了不可侵犯的人类本质,却以具体的方式,在关于主体的有机统一或“自然感觉”与“人工感觉”之间的区分之一类的神话之外,产生了感觉经验的新形式。反射学说的反对者们不断地误解其宣扬者的意思,将他们描绘为这样一些人:他们似乎相信,反射拥有一种统一的生理特点(显而易见它并非如此),或者相信人类生命事实上只是各个独立的刺激—反应循环的累积罢了;这些反对者们还无视以下事实,即尽管反射存在着不同的组成部分,它事实上却是对行为的一种实践上的重构,是从促进外在介入和控制的角度对这类行为进行描述,或者至少提出了外在介入和控制的可能性问题。 313

约翰·杜威(John Dewey)在其 1896 年的论文《论反射弧的概念》(“The Reflex Arc Concept”)中提出了最著名的批评之一。杜威的论点发展了后来在许多场合反复提到的某些一般论题,直到发展为 20 世纪 20 年代的格式塔心理学著作。从根本上说,他断定人类行为不可能有意

义地被分析为某些构成要素。“在人们的一般运用中,反射弧的概念是有缺陷的,因为它将感觉刺激与肌肉反应假定为不同的生理存在,而在现实中,它们总是内在于一种协调之中,而且只有在其协调中才有意义。”<sup>66</sup>杜威提出一个处于与世界的永恒感觉交接(或互动)中的主体的形象,作为对反射弧概念的反对;这个世界“是运动中的质量不间断的、持续的重新分布……没有可以被设置为刺激的东西,也没有可以被设置为反应的东西。只有张力系统的变化”。<sup>67</sup>他的要点是,“刺激”永远不可能从作为一个整体的有机体的整全状态中区分出来,而个体的反应也不是对某些精确感觉作出的回应,而是对他自己的全部条件,对大量过程与运动的统一体作出的回应。与此同时,他坚持认为,人类行动总是涉及目的论的解释,“因为有机体赋予世界以意义”。<sup>68</sup>因此,对杜威来说,注意力就不是刺激与反应的线性次序中的中间过程的不同或不连续的间隔,而是一种连续的、不断变化着的活动,总在不停地重新组织其焦点和强度。他还拒斥了这样一个观念,即有可能将一个单纯的感觉(不管是眼睛的还是耳朵的)功能孤立出来,从而坚持认为多样的感觉活动总是在起作用。<sup>69</sup>

杜威的批评中最令人难忘的部分,或许是他将反射刻画为这样一个观念,这种观念“看不到活动的统一性”,消除了整体性和连续性,“只为我们留下了一系列悸动,而每一个悸动的起源都得从经验过程本身之外去寻找”。<sup>70</sup>令人想起各种不同类型的19世纪实验的这一触电般悸动的形象(在这些实验中,对动物的电刺激会产生自动运动),代表了休克和知觉断裂的经验,与杜威关于创造性的人类活动的看法不相容。<sup>71</sup>“悸动”事实上成了北美和欧洲的都市资本主义生活世界的大量经验领域的一个生动的比喻,不管是从工业生产、景观消费的角度,还是从技术现代化的角度来看,这个经验领域都深深地卷入了主体对刺激自动的或被动的反应,而不是有鉴别意识的个体创造性地对他们自身的社会环境作出回应。杜威本人从“悸动”的撤退,乃是人们衡量他的一把尺子,表明了他不愿意承认他的理性社会和管理控制的理想,与他对某种自然的、自

我适应的“协调”的个体表达的希望之间的不可避免的限制和冲突的程度。<sup>72</sup>在其生涯的很早阶段,杜威就呈现过一幅人类主体的形象,被孤立在一个黑暗和完全陌生的房间里,其中每隔一个不规则的间隙,就有一道电光闪亮。<sup>73</sup>在提出极端感觉贫乏(在与视速仪效果相关的语境里)的条件时,杜威认为个体在预期、记忆以及为未来行动所作的准备等等统觉经验的帮助下,能够超越这一被还原的知觉域的原子化特征。人类的生命不是一系列冷漠的闪光,而是存在的适应与调节的持续过程。与意识流的理念在詹姆斯那里一样,连续性的理念在杜威那里,被用来维系一个统一性和整体性的理想,没有这个理想,个体经验令人无法接受的分崩离析就会出现。<sup>74</sup>杜威和詹姆斯都没有考虑过知觉的突然断裂或粗暴分离,也会有激活或拓展思想或认知意识的边界的可能性。事实上,知觉的休克、悸动或断裂,特别是在主体肌肉运动中的休克、悸动或断裂,乃是现代知识的形式之一;通过这种知识形式,现实的不连续特征才得以被直接把握。<sup>315</sup>

19世纪90年代关于知觉经验性质的论战,转向了有关知觉本身的本质构成问题。即使在哲学和科学对人类感觉的不稳定性、不可靠性及其普遍局限性的强有力的接受中,也还存在着多种形式的努力(包括那些视觉艺术中的努力),即试图界定或确定一种“纯粹”知觉的核心功能或表现。当然,像视速仪之类的实验仪器,成为想要孤立出感觉能力的基本和纯粹功能,以及想要尽可能从错误、分心,特别是从任何反省之外来观察这一功能的追求的一部分。更为重要的是,对纯粹知觉的首要关切(无论是在科学、哲学还是在艺术理论中),仍然是对知觉经验的兴趣;这种经验先于(或者不同于)对再现一个外部世界的图像的把握。<sup>75</sup>假如视觉的古典暗箱模型及其相关的经验主义形式仍然成为文化上的主流,那么注意力就永远不可能成为一个核心问题。

但是,当“纯粹知觉”不再是一个直接(以及当作一个统一体)观看世界的问题之时,它又是什么呢?当知觉不再必然地等同于在场的时候,发生了什么呢?与塞尚一道,19世纪90年代对这些问题的最强有力的

316 沉思之一,可见于柏格森的著作。《物质与记忆》(*Matter and Memory*, 1896)是一个交织着对知觉与注意力的性质问题的大规模论战和研究的文本。与塞尚的晚年作品一样,在提出“纯粹知觉”可能是什么的问题时,它进入了对图像地位的戏剧性再思考。在这一再思考中,塞尚与柏格森共享的东西是这样一种理解:持续的知觉经验永远不可能产生传统意义上的“纯粹的”东西,知觉最深刻的形式不可还原地是“混合的”和复合的。<sup>76</sup>然而,正如我将要表明的那样,塞尚的方案与柏格森的方案,从他们最根本的抱负来说,最终并不相似,如果还不能说完全不相容的话。

《物质与记忆》给读者造成了诸多困难。它不是对若干概念的系统化的呈现,而是一种“生成模式”——对许多不同假设的流动探索(和拒斥),以及他自己关于知觉与记忆本质的命题的渐次生成,直到通过一系列推进和退却,得出其影响深远的结论性论点。柏格森方案的核心是要确立一种知觉模型,不同于19世纪晚期西方城市文化和科学文化中的知觉经验的各种例行化和物化的形式。在这本书里,他思考了,拒斥了“纯粹”知觉的可能性,与此同时,也确保了某些特殊类型的注意力的价值(这些类型的注意力拥有最高的伦理和审美可能性)。

对柏格森来说,纯粹知觉是一个“存在于理论中,而不是事实中的理想,可以为一个被置于我之所在,生活于我之所活,且沉浸在当下的存在所拥有,并通过放弃任何形式的记忆,来获得一种直接而又即时的物质视觉”。这是一种非人性的直接性和外在性的梦想——一个原初的和根本的知觉行为的理念,“正是在那儿我们将自己置于万物的核心”,这种知觉“局限于当下,而且沉浸在将自我形塑于外物之上的任务中,不及其余”。<sup>77</sup>在柏格森看来,这一梦想只能当作一个假说才有用。他论证说,每一个知觉,不管表面上如何即时,都是由将过去延长至当下的绵延所构成,通过赋予其复合性地位,而不可避免地会污染其“纯粹性”。由视

317 速仪促成的感觉,乃是试图获得那种不可能的纯粹性努力的贫乏例子。(在写于19世纪90年代末的著作里,他引用可得的研究数据指出“我们所能探测的空洞时间的最小间隔……等于千分之二秒”<sup>78</sup>)。同样,柏格

森取消了纯粹记忆或纯粹回忆的概念,并且界定了他试图解决的主要问题:记忆与知觉彼此交互渗透的各种方式。他开始这一探索的场合之一,是潜在于刺激—反应循环的普遍概念背后的那些假设。柏格森集中论述了这一模型中被忽略的东西:在刺激的意识与其反应之间所发生的事情的复杂性。对他来说,这一“之间”等同于生活经验,也是注意力扮演着一个关键角色的地方。专注的身体和心智是如何处理感觉的过程,不仅决定了一个人知觉的性质,而且决定了他自身存在的自由程度。当柏格森写下这些话时,他的思想与杜威关于协调的理想有着大体上的相似性:“身体的作用因此是在行动中再生心灵的生命,激活它的运动关节,就像一个乐队的指挥激活一份乐谱一样;大脑并不是将思考当作它的功能,而是阻止让思想失落于梦幻之中;这是关注生命的器官。”<sup>79</sup>

简单地讲,《物质与记忆》展示了注意力总是围绕着两个中轴运作。一个是对外部感觉和事件之流的注意,另一个则是对记忆吻合于或不同于“当下”知觉的方式的注意。一个个体所拥有的充满活力的自主程度,与记忆和知觉相交叉的不确定性、不精确性成正比。越是“确定的”,也就是说,一个个体对其环境的知觉回应越是习惯性的、重复的,该个体存在的自主和自由就越小。当一个行动紧跟着一个刺激作出,“而无需自我介入其中”时,他就成为一种“意识的自动机”。柏格森认为,我们日常行动的大部分“与反射行为十分相似”。<sup>80</sup>而最丰富、也是最具有创造性的生命形式,则出现在他极其生动地称之为“不确定性的区域”。

在修辞学的层面上,《物质与记忆》表面上看是一个温和的文本,似乎与任何社会或文化争论相去甚远,但是,事实上,它的目标却是清清楚楚的。正如沃尔特·本雅明及其他少数人能够理解的那样,柏格森的著作是对世纪转折点上经验的普遍标准化,以及知觉反应的自动化的一个重要回应。<sup>81</sup>在一个大众社会里,种种新的对大规模消费(特别是当它们被当作新颖性提出来时)的安排方式,似乎特别有利于冗余和习惯的生产,这一点显然令柏格森感到不安。<sup>82</sup>他发现人类行为变得越受限制、越可预测,记忆在其中扮演创造性角色的机会就越小。本雅明称柏格森的

318

学说为生命哲学最杰出的代表,因此,接下来这样说并不算过分简单:《物质与记忆》乃是在“机械”入侵的背景中,对人类生命的丰富性和复杂性最伟大的确认之一,在这里,“机械”一词并不是指任何常规的技术(正如,比方说,史宾格勒[Spengler]所说的那样),而是指复杂性的缺席(正如,柏格森的同学涂尔干所说的那样)。<sup>83</sup>本雅明(尽管对柏格森的方案持很深的保留态度)看到了柏格森对记忆在个人层面上所发挥的作用越来越渺小的失望,与他本人对集体记忆的传统形式的衰落之间存在着的联系。

柏格森将人类主体刻画为一种潜在的“不确定的中心”,假定了一个主体拥有重新创造当下的能力,也就是说,主体可以避免与其生活环境的限定和必然关系。该书充满了某些基本的进化论假设:最高级、最完善的有机体(人类),潜在地拥有最强的独立能力,无需对环境刺激作出强迫性的反应。“简言之,反应的强迫性越直接,知觉就越像单纯的接触……一个有生命的存在所掌握的独立程度,或者不妨这么说,包围着这种存在活动的不确定性区域,能够对该存在关系中的事物数量与距离作出先天的测量……众所周知,从这种不确定性出发,我们就能推导出知觉的必要性,也就是说,推导出该存在感兴趣的或远或近对象之间的可变关系。”<sup>84</sup>在某种意义上,柏格森是在赋予他自己对世界“无利害”、审美关系的模型,以一种进化论和生物学的基础。我们的神经系统不仅可以推迟对一个刺激的反应,而且还拥有“改变”各种反应的可能性这一事实,乃是一个自由和自律的主体的前提条件。但是,使得这一改变富有意义的东西,是知觉在其中为“我们以往的经验中数以千计的细节”所渗透的方式。关于是什么决定了记忆与知觉的这种“混合”的独特品质的问题,柏格森还提供了一种扩展了的解释。他指出,这种互动要么以创造性的方式发生,要么以反应与习惯的方式出现,不过他还清楚地指出,后者更常见。

《物质与记忆》一个未被意识到的靶子是亥姆霍茨的认识论著作,在数十年里,这些著作都包含了对记忆在知觉中的作用的最有影响力的解

释之一,那就是他充满争议的“无意识推理”(unbewusster Schluss)理论。亥姆霍茨对知觉的解释(不仅包括了他自己的发现,而且还包括了对关于光学、生理学和感觉经验的最重要的当代著作的综合),是19世纪关于视觉和知觉的不诚实(nonveridical)地位的一个咄咄逼人的宣言。亥姆霍茨获得了无与伦比的权威,认为在感觉经验与世界中的对象之间没有必然的,或直接的对应联系。他关于视觉和听力的生理学的详尽无遗的目录,不仅揭示了感觉的不可靠性,而且还通过将感觉的功能转化为各种机械的和技术的替换方式,为感觉的逐渐理性化和工具化奠定了基础。但是,正如我已经在别处讨论过的那样,如果亥姆霍茨代表了视觉从几何光学的古典模式的静止关系中连根拔起或错位脱节,那么,他的著作还实现了对知觉的“再疆域化”(reterritorializing)和规训化。“连根拔起”和去稳定化(destabilization),在他如下的断言中显而易见:

在我看来,除了作为一种实践的真实性外,要谈论我们自己的观念的其他真实性,是不可能有什么意义的。我们的观念只不过是象征,亦即我们为了调节自己的运动和行为,学会如何加以运用的自然符号罢了。学会了如何正确地读解这些符号,我们就能在它们的帮助下调整自己的行动,以便实现自己想要的结果;也就是说,产生期望中的新感觉。<sup>85</sup>

显然,他著作的这一部分拥有潜在的虚无主义涵义。他的断言,即感觉并不必然地与指涉物相联系,显然危及了任何融贯的意义系统。为了平衡这些暗示,亥姆霍茨打上了一套认识论立场的补丁,至少具备缓和其经验工作的破坏性可能的效果。<sup>86</sup>

与柏格森、尼采或塞尚不同,亥姆霍茨致力于拓展和完善一个社会经济世界(特别是德意志帝国)的生产功能。正如安森·拉宾巴赫(Anson Rabinbach)及其他人已经表明的那样,亥姆霍茨论热力学原理的拓荒性著作,与资本主义工业化的前景是分不开的;在这种前景中,人类从本质上说已经成为能量转换的机器。<sup>87</sup>他关于能量守恒的表述,不

321 仅提供了能量与劳动之间关系的新模型,而且也代表了对内在于资本主义现代化过程的可交换性和可转变性的运作的科学确信。亥姆霍茨,以及朱利叶斯·迈尔(Julius Mayer)和尤斯蒂斯·冯·李比希(Justus von Liebig)的研究,得出了这样的结论:“整个大自然都由某种根本的‘等值’原理所统御。”<sup>88</sup>但是,与此同时,个体与这个动力世界之间,以及与物质的可转换性的认知关系,又必须足够可预测,以便确保一个有序的和有效的社会环境。因此,亥姆霍茨的认识论不是来自热力学的不稳定事件,而是来自符号再现和准逻辑的秩序。在这里,我们发现了他的著作的一种刺耳的分裂:他的本体论是物理学的,而认识论却是符号学的。他的无意识推理理论,最终成了一种想要提供一种有规则的、有差异的意义系统的尝试,尽管我们有别于对世界的直接经验,尽管符号已因为普遍的等值性而变得完全任意了。面对这一点,亥姆霍茨坚持认为,我们却拥有稳定的、可靠的知识,这种知识至少模仿了丢失的指称秩序;在实践的意义上,我们也能相信对象的永恒性,而这一点恰好是他的视觉物理学和生理学所质疑的。与柏格森及其他人一样,亥姆霍茨相信,知觉永远要由回忆来加以补充,不过,他对记忆的潜力有着十分不同的解释。对亥姆霍茨来说,在每一个知觉中,肌动和感觉记忆都会被用来比较并确认主体与外部事件、对象之间的一致性。记忆只是帮助大脑在作出认识判断时加以运用的习惯的储库或累积:决定与以往经验的不同或相同程度。习惯性重复的判断,则是维系一个有序社会并确认既定关系的有效性和可持续性的东西的一部分。<sup>89</sup>

322 对柏格森而言,亥姆霍茨的“无意识推理”使得知觉成为某种机械、自动的东西,而且使它与功能性地专注于当下相匹配。柏格森感兴趣的不是记忆与知觉之间的确认或调节关系,而是出现在这两者之间的缝隙,当记忆以抛弃适应当下的方式而改变当下知觉的时候。他认为,“对当下的实用的和有用的意识”,是记忆的更丰富功能的障碍。<sup>90</sup>但是这一障碍能够克服,而对实现这一点来说必要的是注意力的能力。但不是由里博、冯特或许多其他人所发表的那种注意力的贫乏的模型:也就是说,

作为一种肌动的抑制状态的注意力,其中被选中的心理内容获得了清晰性和中心性。在柏格森看来,注意力的这些方面不需要被忽略,但对注意力的真正功能而言,它们只是开始状态和“准备”状态。

注意力或许始于里博或其他人所描写的相对肌动抑制的状态,但是紧接着是一个决定性的转移:注意力“放弃了当下知觉的有用效果”,并开始了一种“退回的”心理运动。显然,柏格森对“退回”的使用是临时的,因为他拒斥对时间的任何空间化,而且相信过去与其自身的当下共存。柏格森详尽地描述了一种能够抓住这一共存性或多重性的注意力。因此,注意力会允许记忆“重新创设”一个当下的知觉,强化并丰富它。注意力的这种运作还会“无限制地持续……而这倒过来使它自己变得更宽广,在它自身之中带回更多的补充性回忆”。<sup>91</sup>“通过允许我们在一个单纯直观中把握绵延的多重时刻,[记忆]将我们从事物流的运动中,也就是说,从必然性的节奏中,摆脱出来。”<sup>92</sup>柏格森想要描绘某个时刻的创造性活力,甚至是震惊效果,当记忆不再仅仅是对一个知觉的确认或调整,而是向“浸透”的反馈过程,向知觉对象的重建过程,向创造某种新事物的过程开放的时候。对《物质与记忆》里的柏格森来说,“关注生命”<sup>323</sup>是人类最主要的能力:它许可一种独特性的直观,而不是阴郁地再现冗余。根据德勒兹的说法,“注意力回馈绵延以其真正的品质……它不只是连续,而是一个十分特殊的共存,一种流动的共时性”,而在这种共存与共时中总是暗示着身体的存在。<sup>93</sup>对这种共存性的意识,就是使一个个体置于“不确定性的区域”的东西,这是一个完全不同于亥姆霍茨的无意识推理的准逻辑秩序的自由区域。<sup>94</sup>

然而,注意力在柏格森那里还与有关心智和知觉活动的某种规范性假设联系在一起,这来自他对皮埃尔·热奈的相关著作的认识。<sup>95</sup>“我们对生活的关注程度”成了这两位思想家共同的心理健康的波动指示器。对柏格森来说,“那些通常被人们认为是打搅了心理生活本身的东西,一种内在的失序,一种人格的疾病,从我们的观点看,乃是将这种心理生活与其肌动的伴随物捆绑起来的纽带的松弛或断裂,是对我们外在生活的

注意力的削弱或损伤”。<sup>96</sup>跟热奈一样,柏格森将注意力视为使现实凝聚在一起的东西,以避免知觉与心理的分崩离析。他从热奈那里借用了“心理张力”的概念,这种张力的缺乏乃是意志衰弱的症候。“松弛这一张力或毁掉这一平衡:任何事情都有可能发生,就好像注意力从生活中撤离。梦想和疯狂便是如此。”<sup>97</sup>柏格森对热奈的“现实功能”概念的运用,清楚地表明,他对过去与当下的不断扩展的相互渗透的直觉,也许只能来自植根于某人自己当下现实的稳定的心理和感觉运动。“因此,疯狂中的心理平衡的丧失,难道不正是在有机体中确立的感觉—肌动关系出现了障碍的结果么?这种障碍也许足以产生某种心理眩晕,并因此导致记忆和注意力失去与现实的联系。”<sup>98</sup>到了20世纪初,到处都存在着对被称为“缺乏现实感的情感”状态的普遍却又模糊的诊断,与对统觉性注意力的失败联系在一起;在当下印象无法与记忆联想联系起来时,一种缺乏现实感的情感便产生了,从而导致了当下对象的陌生感。<sup>99</sup>

因此,我们发现了柏格森的一个悖论:他描绘了能够领会并创造性地将过去的无处不在与当下联姻的多重知觉的神奇性,与此同时,又捍卫了截然不同于梦幻和疯狂的准规范性的知觉。在柏格森那里,注意力还成为反对活力的弱化和压抑的保障,成为反对这些状态所暗示的意志分裂的保障。人们并不总能意识到,柏格森急于处理疯狂与梦幻问题,与其著作的普遍观念之间是多么不一致。他不断地反对有关心智、事件、经验,甚至对象的不连续或分裂状态的命题。但是,他对融合、交互渗透与连续性的偏爱,并不能适用于疯狂、梦想或是其他边缘状态:他毫不犹豫地切断了它们与规范性的意识模型的联系。<sup>100</sup>因此,他的注意力模型是一个不会波动、震荡或漂流于焦点内外的模型。当注意力松弛或弱化时,它就成了意志欠缺的标记,而知觉本身就转化为某种不同质的,因此也是较少价值的东西。他相信,在这种时候,它就不再能够把握过去与当下的交互渗透,而是降为一种低级的、散漫的运作,其中事件、印象与回忆都只是空间化的和并置在一起的;亦即成为这样一种状态:注意力在其中仅仅“从一事物转向他事物”,却不再拥有纯粹绵延中的更高

统一性的直觉。

柏格森想要一种不可能的注意力集中,一种永远也不会失去与身体充满意志力的活动有意识联系的专注性。他将主体设定为一个“不确定的中心”,但却不能接受这一“不确定”也许会包含波动于类似恍惚状态内外的东西;游离现象正是在这种状态中出现的。他的著作不断地反对心理生活中的固定通道或刚性记忆循环的观念(例如亥姆霍茨的习惯性无意识推理或反射循环),因为它们会使记忆“空间化”和具体化。但是,他认为体现在诸如做梦、恍惚之类的非空间化经验,或是催眠中的视觉形式等等最敏锐形式中的主观经验与过程,又是无关紧要的。<sup>101</sup>特别是,柏格森忽略了像半醒半睡的独特状态之类的经验,在这种状态中,感觉输入与肌动活动都大大地降低了,从而导向了生动的感觉记忆和形象的突然释放。一个最有说服力的例子就是,催眠状态中的知觉是最为普遍的主观条件,在此条件下,大多数个体都知晓自己当下在被记忆强有力地加以渗透。这类事件在催眠的出神状态和催眠的暗示状态中都有可能出现。<sup>102</sup>不过,这一阶段的柏格森著作的一个巨大恐惧,是关于或被动或自动的知觉行为的,而且,显而易见的是,《物质与记忆》在历史上正好与电影、录音及其他技术安排中的自动知觉的各种形式的建构相吻合;在这些建构中,预制的形象为人们被动地加以消费。<sup>103</sup>摄影(尽管柏格森并没有在《物质与记忆》中明确地提到它)似乎成了他关于经验贬值的一个隐含的模型,当个别的记忆形象“被固定在现成的事物当中”的时候。

326

对柏格森、热奈及其他人来说,自动行为被视为对自我边界形成了一种危险的分解,个体的意志在其中不再起作用。柏格森的“关注生命”乃是人格向越来越广阔的表面的一种扩展或扩张。而自动行为则意味着一种相反的人格狭隘化过程或压缩过程,意味着自我的分散。<sup>104</sup>(在其后来的学术生涯里,柏格森会宣布他对注意力以及心理学张力的关注,与精神分裂症问题不可分割地联系在一起。<sup>105</sup>)这一“人格”的概念也与19世纪90年代热奈对“精神衰弱”的刻画相呼应;在后者那里,

精神衰弱被理解为个体完全投入现实能力的损伤。一种正常投入的标记就是注意力,以及对当下的意识;而相反的标记则是注意力失败,一种脱离现实的幻觉,一种“非人格化”的情感,以及空虚的感觉。<sup>106</sup>不过,柏格森并不承认注意力本质上的矛盾性质,也不承认不易察觉地融化为空虚的单纯直觉那种出神的集中状态经验,不承认热奈着手加以病理学化的“空虚”的存在。

327 离开了一种规范性的意识,特别是在诸如恍惚、做梦及其他状态中的游离经验之后,柏格森把它们视为没有启示意义、没有正面或创造性的价值。《物质与记忆》是他想要以能够保存统一自我以及植根于行动世界的意识的形式,来重构游离状态的尝试。柏格森认识到注意力与在场、直接性之间的问题重重的关系,但他不能允许任何承认与随波逐流、出神、恍惚或做梦之类经验的连续性的东西进入他的理论。他复合但却完全不能分解的注意力模型(过去与当下在其中共存),将一种想象的统一性强加在不可还原的游离的内容之上。在某种意义上,这是游离的一个不可能的对立模型:将所有生活时间的碎片综合进一种整体性的经验之中,它是如此丰富,如此强有力,以至于可以成为对当代社会世界里的种种异化或物化形式的解毒剂。因此,柏格森的书,乃是对真实及(内在)本真的主观经验卢梭式(Rousseauian)信念的令人惊讶的重构,却没有抓住这种经验是如何为外在于主体的力量所决定的事实。<sup>107</sup>正是在这里,我们可以最好地理解本雅明对柏格森的矛盾情感:本雅明将柏格森视为这样一个人:他试图在筑基于健忘与退化之上的现代文化中,克服堕落与贬值的经验。但是,本雅明也责备柏格森的信念:已被毁坏了的记忆和知觉的品格,可以在一种完全主观的水平上,通过个人的意志行动来加以愈合。“相反”,本雅明写道,“他[柏格森]拒斥任何记忆的历史决定论。因此,他设法避开那样一种经验,他自己的哲学正是从这种经验中演化而来,或者毋宁说,是对它所缘起的那种经验作出的反应。那就是冷漠、刺眼的大规模工业化时代。”<sup>108</sup>在面對建立在新颖性的不断生产以及持续的知觉变化基础之上的经济系统时,柏格森跟拉斯金、

佩特(Pater)及其他人一样,试图拯救一种在现代化律令之外把握新颖性的主观模式;这种模式还将成为“有灵韵的”(auratic)知觉崩溃后来之不易的补偿。<sup>109</sup>佩特的唯美主义甚至还可以被视为享受一种不可得的永恒的关注,对某人生活经验的每个侧面都投入的关注。还有一些学者,对他们来说,新奇和陌生化的知觉经验更是问题重重。例如,在雨果·冯·霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal)的著作中,将视觉注意力从“眼睛的简化习惯”中疏离出来的观念,提出了知觉分解的令人不安的“眩晕”。<sup>110</sup>不过,所有这些人人都不能孤立地加以看待,而柏格森将人类主体视为在自我转化和自我更新的永恒状态中的生活系统的做法,事实上与资本主义现代化过程中更大范围的持久转型的动力学相平行。柏格森无法发现资本主义本身在其中成为一种无法固定的绵延,一种无法再现的变异的方式;正是这种变异生产出分离和动荡的无限链条,并因此也生产出它自己的新型性的虚拟领域。



回到塞尚 19 世纪 90 年代后期的作品,我们可以确定一套和《物质与记忆》中的知觉动力学十分不同的发现。从现在一个已经陈腐了的现代主义的观点来看,塞尚似乎接近柏格森的纯粹感知模式——亦即那种绝对沉浸于在场,使自己适应于外部对象的模式。但是,塞尚追求在场的那种力量与强度,使他发现这种在场的不可能性,同时也为他自己开启了一条通往完全投入的知觉那种混合与“破碎”性质的视觉之路。重要的是他所发现的不连续性与分裂,如何能成为综合与知觉组织的新模式的基础。他所采纳的是何种综合性运作,它们又是为着什么样的目的? 他的后期作品在何种程度上提出了它们自身的“关注生命”的可能性? 这些问题只能得到临时的答案,而且只有在沉浸于他的作品中时才有可能。

19 世纪 90 年代后期的《松石图》(*Pines and Rocks*)(插图 4-11)就是一个特别有价值的例子。<sup>111</sup>对于它表面上的结构清晰度,对于它所强调的垂直松树那种在其中似乎强加了建筑般的稳固性,好像使作品成为



插图 4-11 保罗·塞尚:《松石图》,约 1900 年。

一件拉紧了了的屏风的方式,已经引出了许多人们颇感熟悉的反应。也就是说,它一直被认为是一件“后期”塞尚作品,但仍然早于1902—1906年间作品中对象的彻底解体,以及色彩实践的戏剧性转变。这个区分不是可有可无的;因为《松石图》给人这样一种感觉:塞尚仍然残留着对综合与结构的旧有模式的忠诚,在随后的数年里这一模式将被更加彻底地抛弃;即使这幅画的某些部分(特别是树叶与天空)显然与1901年前后的画作表现一致。不过,与将它贴上过渡作品的标签相比,更重要的是要将它的内在分裂,理解为塞尚的一种独特尝试,即面对犹豫不定及其感知经验的异质特征。

理查德·席夫(Richard Shiff)正确地指出,《松石图》是如何“在画面的几乎每一个地方都保存着冷暖色的那种均匀分布或张力的感觉”,以至于瓦解了空间等级与常见的图画方向感。<sup>112</sup>我相信,将画面中只是松散地结合在一起的几个不同的视觉系统抽离出来,是值得做的。此画的一个重要特征是我将要称之为“带状结构”的东西,从作品的左侧中间的地方一直延伸到右下角,再现了一堆混乱的岩石与砾石,饱含紫色与肉色。(插图4-12)在上下光线与树叶的嬉戏中,它像一块“空地”一样突出出来,构成了一条富有立体感与坚实感的纽带,其中的岩石似乎富有重量感的三维特性。这是一个狭窄的区域,其中某些相对常见的立体塑造与透视短缩手法似乎雕刻出错觉般的浮雕效果,与画面底部色块有震颤效果的肌理,以及松叶之幕及其上方或“背后”的天空所构成的更加二维的系统形成对比。在较为宽泛的意义上,我会把这一带状结构称为“场景式”空间,至少还带有透视平行线的那种可以分离出来的暗示或碎片(例如在左侧那块“立方体般的”岩石中),但却与画面的其余部分没有任何契合之处。在与立体成像(stereoscopic imagery)联系在一起的各个平面要素中,它拥有某种浮雕般的突然与疏离的外表。<sup>113</sup>人们或许还能进一步将它刻画为一个相对聚焦与清晰的局部区域(从前面讨论过的视觉领域的“地志学的”模式来看),从而与外围的不确定性形成了对比。不过,对象在此成像的聚焦区域,并不是同心的,而是贯穿于这一视



插图 4-12 塞尚:《松石图》,本书作者的图解。

觉领域的一个横断的带状结构,其内容与画面其余部位更加朦胧的地方相比,具有截然不同的质感的清晰性。似乎有一种集中注意力,与一种更为扩散的注意力,一起发挥作用,两者拥有同样的强度。

这组岩石被划分成三个主要的部分:左侧是一块立方体式的岩石,有一棵松树穿石而生,在右侧是一块立锥体的、也许是乳房形状的岩石,中间则是一个负空间,仿佛一块石头被从两头的岩石上切割出来,在两头中间留下了一些小石块。在塞尚的后期作品中,人们很难指出还有比它(除了圣维克多山)更坚实、固定及耐久的母题了。然而,该时期的塞尚被岩石的母题所吸引,吸引他的几乎总是各种各样的碎石与散落的岩石,经常与人造石块的残剩物,以及周边的树木与树叶交织在一起。<sup>114</sup>这里的对角线带状结构,从左侧向右侧急骤下降;强化了重力的感觉、地

理侵蚀的感觉,以及不可改变的实体解体的感觉,尽管这些岩石同时也体现了对漂移与热寂的抵抗。正是在这一带状结构中,我们可以看到塞尚与综合问题的搏斗,最终获得重构的情形。

画面上最有意思的局部是左侧的树——特别是,这棵树从立方体式的岩石的裂缝里长出来的方式。(插图4-13)这一意象成为塞尚本人有关知觉凝聚与分解的动态交互关系的理解的强有力表现。首先,将塞尚与我对马奈《在花园温室里》的讨论联系起来,来看一看这一母题(作为将作品的内容与抵御其自身的离心力的结构捆绑在一起的相关努力),也许是有用的。不过,假如塞尚在这儿采用的方法可以被理解为“捆绑”,那是从一种经过改造的再现逻辑的角度来说的。被拥抱在岩石裂缝中的松树,也许出于一种想要停泊的尝试,但是这却是一种想要在一个世界里固定和紧紧维系在一起的尝试,在这个世界里,位置(*position*)已不再有其先前的意义。也就是说,塞尚阐明了岩石带状结构的临时“场景”空间,与天空及树木的闪烁之屏的交互渗透关系,从而将两种不可调和的处理空间方法中的一种植入另一种。更重要的是,这一带有色情意味的包围的意象,成了塞尚本人对知觉的直观的一种图解;这种知觉同时寻求抓住与被抓住,寻求包围世界与被世界包围,这种知觉已经放弃为了在视觉领域里完成一种生理上的拥抱而拉开观察的距离。我们还可以在中间的浅层次岩块中看到相关的包围母题,在那里,一块石头平整地躺在另一块之上,或者说嵌入另一块的拥抱中,仿佛两条交叉着的腿。 333

不过,在塞尚生命的这一阶段,即19世纪90年代后期,他发现任何试图抓住或持守在场,试图稳定知觉的无数方法,都将导向解体与变形。他与最麻木和最根深蒂固的材料形式的遭遇,转化为对变形、变调及世界的激烈流动性的一种直觉。例如,人们越是长时间地研究左侧的岩石,其表面上的重量感和立体的坚实感,就越是破裂为三个与树干紧挨着的独立而分离的形状。似乎覆盖着部分树干的那部分岩石,带有一种高度含混的空间特性,只有部分拥有三维性的暗示。作为一个对象,右 334



插图 4-13 塞尚:《松石图》(局部),画面左侧的岩石与树。

下方那块显眼的岩石显得尤其古怪。其他岩块至少还带有可以被称为透视平行线的东西的暗示;在这儿体量不是通过立体造型的任何融贯的系统,而是通过轮廓线的性感来加以暗示的。不过这里的轮廓线显然是不连续的:令人惊讶的是,左侧的轮廓线非常抽象,是一种自动的 S 形曲线,是连续变化的数学性线条,悬浮在画面的中心。右侧的轮廓线十分不同,是一种羽毛状的、不精确的曲线,由试探性的反复勾勒构成,一直通向右下角;在那里它重新折回,暗示着对岩石本身的粗略划分。与此同时,这块岩石的底部没有任何坚实感,当它消融于色彩震颤的笔触之中的时候;这种震颤的笔触在画面底部十分丰富。<sup>115</sup>

我在这里指出《松石图》的这种不连贯构图,部分是由于两种不同的关注模式在同时起作用的缘故。让-弗朗索瓦·利奥塔认为,塞尚的作品与弗洛伊德的作品,同时宣布了对心理统一性原理的放弃,他们都发现了分散的(*dispersed*)知觉与心理过程的生产性和创造性。<sup>116</sup>到19世纪90年代中叶,弗洛伊德的成就之一是提出了一个心理生活的体系,在这个体系中,知觉与注意力是两种根本不同的力量。在他狂想式的《科学心理学方案》里,弗洛伊德勾勒出知觉作为一种与世界接触的神经系统界面,是如何更强有力地为一个界面所决定的:那就是介于意识与欲望、记忆、预期的“存储起来的”刺激之间的东西。<sup>117</sup>弗洛伊德在《方案》中竭力想要解决的是如何解释这些系统之间的交流(*communication*)问题。<sup>118</sup>对外部世界的生理感知(作为一种刺激的类别)仅仅构成能量在其中连续地被周转、变形并被释放的系统的一个无关紧要的部分。对这一文本中的弗洛伊德而言,知觉从根本上说是由“注意力的全神贯注状态(*cathexes*)”重新予以创造的东西,而且他还描绘了一个过程,在这个过程中,注意力根据欲望和希望重新塑造了知觉对象。也就是说,知觉在成为有意识的感觉之前,经历了一个“修正”过程。<sup>119</sup>《方案》详细地说明了个体对世界的整个主观定向,不管是认知方面的还是知觉方面的,是如何成为注意力的敏锐性及其特异功能的产物的,亦即对不愉快记忆痕迹的紧迫性提出“警告”,即使注意力扮演着一个根本性的防卫角色。<sup>120</sup> 335

我在这里引入弗洛伊德的著作,不是作为对塞尚另一种令人怀疑的弗洛伊德式读解的一部分,而是作为19世纪下半叶一种有影响的对知觉的重新概念化,即使它还处于前精神分析阶段。在不贬低弗洛伊德独创性的情况下,将他的著作置于19世纪下半叶的知觉模式中,是有益的;正是这些知觉模式将主观视觉的假设,发展为对知觉中的记忆、兴趣与欲望意义的更为丰富、也更为精致的解释。在这里,亥姆霍茨通过展示记忆在几乎一切知觉中所扮演的构成性角色(以对他的能量交换的“经济”模型来说完全不同的方式,这一点非常重要),来阐述一个知觉系

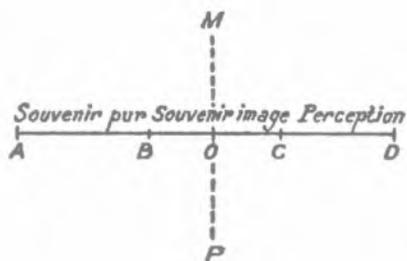
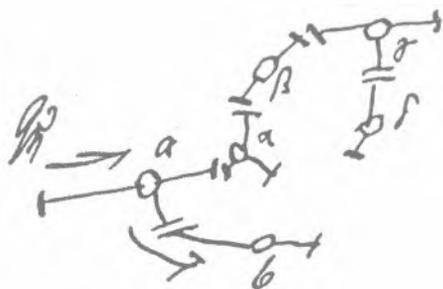


插图 4-14

反视觉的知觉模型:选自柏格森《物质与记忆》和弗洛伊德《科学心理学方案》的示意图,19世纪90年代。



336

统时就非常典型,这个系统已不再完全是视觉的。不过,在19世纪90年代中期的柏格森和弗洛伊德那里,主观知觉经验的反视觉功能,作为一个非指向性、无中心和多重时间事件,获得了持续和原创的思考。(插图4-14)知觉不再意味着一种主—客观关系,由精确定位的主体与外部对象的照亮(*illumination*)构成。它成了一个内在于主体的各种力量的波动关系问题。而柏格森和弗洛伊德都试图勾勒出当下知觉、身体与记忆之间的互动的复杂网络,尽管所采用的方式不同。他俩都抛弃了将专注的知觉理解为主体越来越精确地调整自己,以便抓住外在世界的内容,从而把握在场的观念。当然,柏格森也许会为弗洛伊德《方案》中的注意力模式感到沮丧,因为弗洛伊德提出了一个主体概念,而这个概念迥异于他关于作为一个自律的、“非决定性中心”的理想个体。《方案》的核心概念“催化作用”,描绘了路径的起槽作用(*grooving*),这非常类似习惯性记忆、作为单纯重复的回忆,而这些恰好是柏格森想要抛弃的。这

不是说弗洛伊德勾勒出了一个决定论的模型(事实证明,《方案》描绘了一种非决定论的近乎无政府主义的机制),毋宁说,他的系统是自动的、自我调节的,与柏格森关于自由与决定的观念不相吻合。

那个时候的弗洛伊德和柏格森都揭示了知觉如何由来自多种来源与位置的材料构成。弗洛伊德《方案》中关于路径的心理地形学,勾勒出了与刺激材料流向意识的不同方向,以及视知觉在此心灵系统中所经历的极其不同的过程和“旅程”。柏格森则以一种排除了定点观念的方式(在这种定点中,一个形象的在场得以被孤立出来),描绘出了知觉过程。他提出了一种假定不同,但却不可分割的过程相交织的观念;在这个过程中,记忆与知觉的融合成了事实从虚拟中不断涌现的前提。这里,重要的是对观者的非中心地位的强调,从而打断了仅仅对一个外在物作出接受性的视觉定位的观念。不过,认识到视觉与注意力在弗洛伊德和柏格森之类的思想家那里得以重构,与始于19世纪80年代主流的、体制性的心理学和生理学的普遍假设之间并非没有关联,这一点也非常重要。一位英国神经学家写于1886年的论文,典型地说明了对视觉的普遍流行的反视觉理解:“在你的视觉反射中,存在着视觉、触觉、听觉、肌肉运动感觉,事实上是一切感觉,与少量食欲、一些不同的本能,以及理智、记忆、判断、注意力等等构成的全部高级官能之间的混杂——如此混杂,以至于事实上,已经根本不可能说视觉始于何处,又终于何处,或者,在某些视觉反射中,已根本不可能说什么样的视觉与所有这一切都有关。”<sup>121</sup>在对作为主体的观者这一实践和话语的重构中,视觉不再是一个独特的、可以孤立出来的现象。

《松石图》的多元构成模式,其特殊的“混杂”效果,与弗洛伊德《方案》的一个关键假设有关。雅克·德里达强调,在1895年,弗洛伊德曾经将心理的悖论性运作界定为“一种不确定的保存潜力,以及接受的无限能力”。<sup>122</sup>也就是说,弗洛伊德试图将我们是如何同时拥有储存记忆的机能,与在不受较早意象的残留及已被储存为“痕迹”的东西的干扰下接受新意象的能力进行概念化。这里十分有趣的是弗洛伊德设想中的

解决方案；德里达将这一方案描述为“包含在单个可分化装置中的双重体系：一种持续可行的天真（innocence）状态，以及对痕迹的无限保存”。在《松石图》里，岩石“有立体感的”带状结构是一个与常规迥异的系统，是再现诸对象及其关系的图画法则的残留，但是，它也是画面中一个习惯手法、重复出现的技巧，甚至是画家的痴迷进入自由嬉戏状态的地方。在这里，借用弗洛伊德的话来说，“知觉由于与希望对象可能联系的缘故而激发起兴趣”，也就是说，知觉是一个内在兴奋的过程。<sup>123</sup>对于左侧岩石包围中的松树那伟岸挺拔的身姿，以及中间两块岩石那种整齐、亲密的接触，或是右侧乳房状的岩石的曲线，人们如果超越色情意识的笼统印象而对这些意象作拘泥的读解，那将是无的放矢的。同样，对塞尚心理发展沉淀中欲望对象的特征进行一番思辨，也大而无当。<sup>124</sup>但是，与此同时，正如我在前面早已说过的那样，这种横趟的东西（尽管有其场景化的、力比多的负载），只是临时性地聚合在一起的，而且处于向作品的其他区域蔓延的地带。

塞尚在这件作品里图解了一种注意力的连续或共存，这种注意力注定将是（或全神贯注于）一种既定的或有利的模式，一种反常与新奇的知觉。在《松石图》里，习惯性的手法与重复性的技巧紧紧合抱，作者自身的历史及其固执的负担，同时也是在通往松开那种合抱之路。这是从德勒兹与瓜塔里所说的记忆的“疆界化”功能，向成为“一种反记忆”的转移。<sup>125</sup>这与在一种内含于“纯粹知觉”中的无时间性的遗忘不同，相反，正如迈耶·夏皮罗曾经显示的那样，它从本质上说属于音乐的时间性。这是塞尚以他自己的方式所发现或探索的注意力的逻辑：他那种每一次都得重新学习如何无休止地抓住可见世界的事业，命中注定将要解体。而且，正是这种不断经历的失败，导向了另一种节奏的空间/时间，导向了那样一种事件的无限飘浮时间；这一事件“只知道速度，不断地划分那种早已存在的东西，亦即某种与此同时尚未存在的东西，同时太早与太晚的东西，某种即将要发生又刚刚发生了的东西”。<sup>126</sup>

这幅画的上半部分尤其重要。由于松树那种过分肯定的格子状结

构,《松石图》产生了这样一种形式上的清晰效果,以至于人们对这幅画的记忆可以轻易地包括四棵松树,而不是画面实际上的三棵。即使在其缺席的情况下,也还有一种潜在的感觉,即作品的上半部分被划分成五个“面板”,或是树叶与天空的五个相等的间隔。但是这一“从逻辑上”推导出来的松树的蒸发,构成了塞尚的注意力的肯定分解的另一个方面。在左侧的第一棵树与第二棵树之间的大片空旷地带,有一条垂直的白线,暗示了一棵小树正好位于第四棵松树“失落的”树干本来应该呆的地方。这一犹豫不定的直立着的标记,没有将空间划分成另一个清晰的间隔,在这片区域内部开始了感觉内容的一种新的分化、个别化和变形过程。在没有垂直树干的情况下,这片带有线条、色彩与阴影,没有什么动机可言的混合空间,这片充满了蓝色与绿色,并且与母题相分离的空间,却继续拥有那样一些效果,这些效果对塞尚其后数年的风景画来说极其重要。<sup>127</sup> 不过,在这里,在这一图像不连贯的混合物中,我们可以看到知

觉掌控方面的松弛,这种松弛指向一种更为紧张的定向障碍,以及画面上一种有节奏的紧缩与扩张。<sup>128</sup> 这一可以从结构上推导出来的隐含着

的松树的分解状态,出现在画面中部,此乃塞尚向中央凹的清晰性及外围的模糊性的常规视觉模式倒转的一部分。他在这个区域营造出来的世界的分崩离析,取决于构成这个世界的笔触不同寻常的“逻辑”——这些笔触自行变化,使它们自身游离于任何主观统一性或空间融贯性之外。

340

20世纪初期以来塞尚风景画的一个关键特征,在《松石图》的中心部位已显而易见:远近景之间、有时候被称为触觉感知与视觉感知之间的任何一致(*consistent*)区分的根除(在此我追随德勒兹对李格尔术语的挪用,在李格尔那里,触觉指的是目光满溢于“非视觉的功能”,包括触摸及其他感官,而视觉是指远距离的观看,通过静态的参照点而带有相对不变的方向感以及距离的恒常性)。<sup>129</sup> 塞尚的作品里已没有任何空间图式,可以允许那些区分获得其融贯性;相反,他的画面是出人意料地聚集起来的,来自远处的形式谜一般的可触性,以及似乎近在咫尺的对象的

幻灭。场景空间的各种关系,在近景与远景之间,或是焦点内外的事物之间的新的变幻莫测中被抛弃。哲学家亨利·马尔代尼(Henri Maldiney)在讨论塞尚时,将这种效果刻画为最原始的眩晕经验:“远与近彼此倒置,混合在一起……天空在崩塌,大地在旋转。人不再是中心,空间也不再是某种所在。不再有那边(*there*)。眩晕是混乱的自行运动。”<sup>130</sup> 尽管存在着区别,塞尚的画与电影却都拥有这样一种可能性,德勒兹将它称为各种彼此作用与反作用的不同要素的无中心的合奏效果。这是一种将电影视为“开放现实的影像,即时运动而且无法定向”的观念,<sup>341</sup>“正是在这样的现实中,包围着我们的时间为它自己提供双重矛盾的维度——不停流动与瞬间分裂”。<sup>131</sup>



塞尚的作品构成了一种非人性的知觉模式,这一观点似乎回荡在对这位艺术家近一个世纪的分析的主题之中。我们可以无数次地听到以下说法:弗里茨·诺沃特尼(Fritz Novotny)对塞尚“远离人性”的断言,库特·巴特(Kurt Badt)认为塞尚描绘了“一个无限远离所有人类的世界,一个人类无法到达的世界,也是一个人类的干预无法加以伤害的世界”,或是汉斯·席德迈尔(Hans Sedmayr)以斯宾格勒式的语调所说的“在其非自然的静止中,它正在为超人的凸现作准备”。<sup>132</sup> 当然,还有梅洛-庞蒂将塞尚与那种艺术家等同起来,这种艺术家能揭示“非人性天性的基础”。<sup>133</sup> 通常,这类陈述是用来为以下这种读解服务的:这种读解将塞尚的作品理解为一个形式精密的严肃方案,在审美产品的某个遥远的层面上发挥作用,或者理解为一桩悲剧性地疏离于其时代的社会矛盾的事业。

然而,假如塞尚的晚期作品在某种意义上确实是“非人性”的,那么,这不是因为它表面上远离于自然主义的再现法则及其意识形态基础,而是由于他的实验正好历史地与新的感知技术相吻合,因而,同样重要的,是与一系列新的比喻意义上的(*metaphoric*)可能性相吻合。我们被告知,在塞尚生命的最后岁月,他经常将自己称为一个“敏感的调色板”,他渴望成为一架“记录的机器”,一架“精密的机器”。<sup>134</sup> 尽管这一调色板的

意象带有明显的摄影特征,这一说明似乎并不是意在将眼睛比作照相机。事实上,这些说法中数次提到的器官是大脑,而非眼睛。在某一点上,他特别谈到艺术家“存在”的敏感调色板。从这里可以推导出来的,是运作的自动(*automatic*)模式的可能性,它将超越人与机器的二元对立。有必要将塞尚设想为这样一个人,他能够将自己想象为一个“双重系统”的人,一个历史与个人痕迹的储库,一架带有执拗功能的纯粹机器装置;也有必要将塞尚设想为这样一个人,他同时能坚持认为“持久的工作、静观、研究、忍受与欢欣……对老大师们用过的方法不断地沉思”已经为他成为“一架记录的机器”做好了准备。在他生命的这一时刻,所有那些积累起来的经验都成了激烈的非个人化的基础,正是在这种非个人化的过程中,他能够直观到混乱的创造性力量,也能够直观到铭刻在其材料中,铭刻在他家乡普鲁旺斯的天空与岩石中的永恒回归的大变局的创造性力量。塞尚将他自己充满想象力地重新构想为一架能“自动绎解的机器”,这是对他想要从人类知觉的基本条件中解放出来的确认;这也是一种想要成为(机器)装置的要求,这种装置能执拗地抓住那个超越了图形/图底、中心/外围或近景/远景的二元对立的世界。<sup>135</sup>如果说,为了暗示这样一种机械感知的新颖性,塞尚动用了世界炽热诞生的原始意象,那么,他这样做仅仅是因为,他将它当作了一种不可还原的无形式(*formlessness*),一个没有地平线、没有方位的世界过程的最可行的表达形式(这个世界唯有烟雾状的、缓慢震颤的色彩)。<sup>136</sup>塞尚被地理意义上的黎明的光辉所吸引,似乎是被逆向地拉向了那个古风的、麻木的世界,不过这无法解释他的热望“不合时宜”。在他60岁以后,他与年轻的修拉对原始动态平衡的那种迷恋,已毫无共同之处。要成为一架“记录器”,就要克服人们自身疆域的重心,克服人们自身的意向性,于是塞尚与柏格森之间的差距也就显而易见了。<sup>137</sup>正是从这些年来塞尚那种被夸大的“孤立”(从他的阶级、地理位置、社区、老年中孤立出来)的角度看,人们才可以发现,他那种明亮的无形式的前寒武纪式的(*Precambrian*)意象,事实上才吻合资本主义的“去疆域化”过程及其永恒

342

343

创新的律令,吻合无根的、“无法定向的”、只能与其流动性相匹配的主体。

吊诡的是,可能正是塞尚的“保守主义”,他对“研究大自然”的公开信奉,揭示了世界向他敞开的并不是对象及其关系,而是一个从来未能区别于他自身的感觉与内驱力的大自然,一个被经验为震颤的、有活力的和色彩斑斓的回音的世界(即使当他在探索一种能澄清它们各个层面的“逻辑”之时)。<sup>138</sup>与此同时,人们很容易认为,没有什么比塞尚的作品更加远离与早期电影相关的那种混杂效果了,他很有可能根本没看过或想到过早期电影(或许只会严厉地批评它是“进步”的“享乐主义”标志,就像人们在埃斯塔克海滨区架设电灯曾在1902年让他感到惊恐一样)。不过要点不在这里。在这个问题上,阿多诺倒非常接近这个要点:“艺术现代主义的独立要素从以下事实中获取力量:物质生产与组织的大部分先进方法,并不限于它们得以产生的领域。它们以一种很少被社会学分析过的方式,投进远离它们的生活领域,远远深入主观经验的地带;这种主观经验的地带并没有意识到这一点,而且还在捍卫其储量不可侵犯。”<sup>139</sup>当然,在塞尚与电影之间不存在显而易见的关联,但是它们的历史邻近关系与比方说,他和立体主义的关系比较起来,是一个重要得多的问题。<sup>140</sup>塞尚的晚年作品尽管非常独特,或似乎与其所诞生的社会相隔绝,却构成了19世纪后期的关节点之一;在这个关节点上,观者的现代化过程出现了。塞尚不仅揭示了内在于极大多数注意力的迷狂形式的解体,而且还预告了1900年前后许多不同领域里出现的感知的同一个动态化过程,包括视觉新技术的引入。他强有力地加以描绘的东西,不是静观距离,或知觉自动性的逻辑,而是对直面一个持续变迁中的外部环境的神经系统的解释。塞尚19世纪90年代的作品,与早期电影处于同一个年代,它们涉及先前曾构成过“图像”的东西的大规模动摇过程。他的作品乃是当时将现实认知为一种感觉的动态集合的大量活动的一部分。对塞尚及正在出现的景观工业来说,知觉的稳定精确模式已不再有效或管用了。

到 19 世纪 90 年代下半叶,由于电影之类的机械视觉技术已广为流传,它们总的来说已不再被刻画为与人类视觉不相容的东西。相反,电影被颂扬为逼真性的各种既定模式的拓展,带有它自身独特的移情结构。德勒兹的著作在解释电影是如何从功能上区别于先前那些仿真的历史形式方面,十分重要。电影并不像许多人认为的那样,是西方始于文艺复兴的再现模式的继续。电影,德勒兹写道,并不再现一个世界,而是构成一个自主的世界,“由种种断裂与不平衡构成,被剥夺了所有中心,诉诸自己也不再是其感知中心的观众。感知与被感知皆失去了重心”。<sup>141</sup>正是电影眼的非选择性,使它与人类注意力的质感区别开来。当电影在塞尚生命的最后岁月里成形时,它已经成为综合统一的矛盾形式,在其中断裂也成为时间的连续流动的一部分,分离与连续则必须被放在一起加以考虑。<sup>142</sup>电影是融合之梦,是世界的功能一体化之梦,在这个世界里,时空被分解为不断增殖的旅程、绵延与速率的各个方面。正如无数批评家已经提出的那样,电影成了对不断构成社会与主体经验的感知混乱的本真性的确认。<sup>143</sup>

345

但是,这样的讨论还缺少某种历史具体性。在 20 世纪最初岁月的电影里,什么样的“再定位”是显而易见的? 让我们举一个有名的例子,1903 年爱迪森公司出品的艾德温·波特(Edwin Porter)的《火车大劫案》(*The Great Train Robbery*)(插图 4-15),尽管其中令我感兴趣的特征,也许可以使它置身于许多当代影片中,甚至是两三年前的影片中。<sup>144</sup>对这部影片的大量晚近的批评性分析,一直是关于其叙事策略及其交叉剪辑的时间的。<sup>145</sup>我只想指出这部影片中的一个短暂的片断(第 2、第 3 以及第 4 个场景)所隐含的东西(爱迪森公司以海报宣传该片“用 14 个场景讲述令人战栗的故事”)。在第 2 个场景里,强盗们第一次登上火车,我们的视角似乎表明我们站在与站台旁的铁轨很近的地方,当时正好有一辆列车从画面右侧进站、停下,接着又以大约 45 度角继续(像两条透视平行线)驶向银幕。在接下来的一个场景,我们的位置突然走入并与正在开动中的列车等同起来;这是一节邮政车厢,抢劫正是在

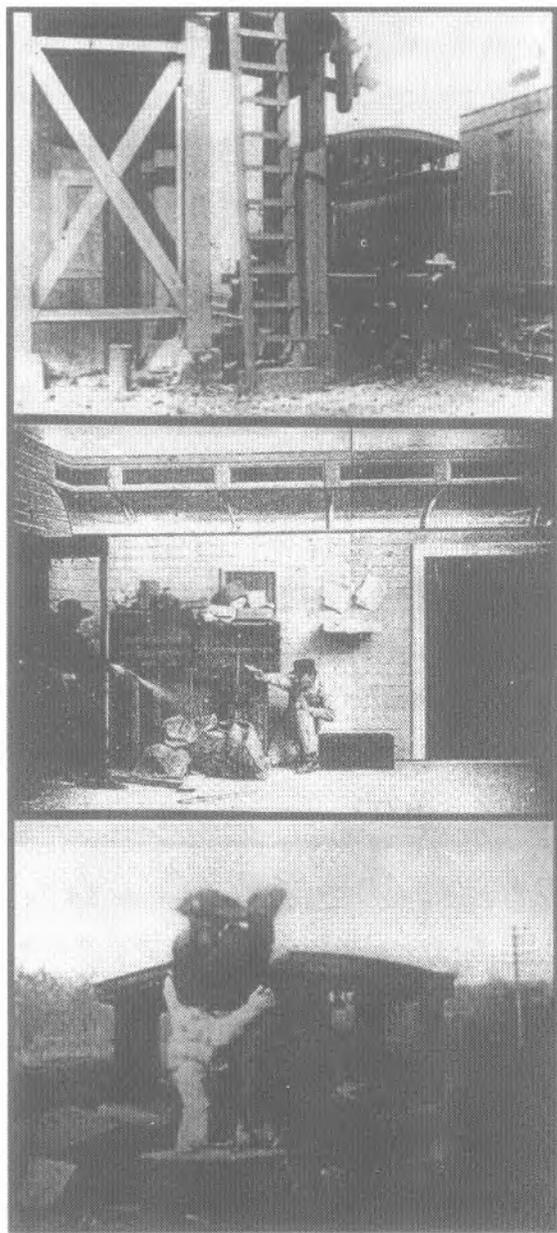


插图 4-15 艾德温·波特《火车大劫案》剧照,1903年。

这儿发生的。不过,现在列车开始采取与银幕平行的角度移动,从左向右行驶。透过邮政车厢开着的侧门,我们可以看到以模糊的影像驶过的列车外面“静态的”风景。因此,从第2个场景到第3个场景,存在着位置与矢量的彻底互换,从占据一个静止不动的地面(在它的衬托下,列车与货物在移动),到另一个场景,在这个场景里,这列真正在运动的货车<sup>347</sup>(我们自己的位置与其等同)成了“背景”,在这个背景的衬托下,大地在飞驰,由于其呼啸而过而不可辨识。在再接着的下一个场面,我们却突然站在了仍然在运行中的列车车顶上,不过这一次列车以与银幕相垂直的路线,直接冲向画面。这里,列车与列车在其中飞驰的风景都成了交织在一起的、可逆的、互为条件的飞驰线,一方的后退与另一方的前行不可分开。方向——不管是呈对角线的、水平的还是垂直的——在这一空间系统的无等级的展开中,已不再有什么优先意义可言。我们距离梅洛-庞蒂象征性行为的解释十分遥远,因为在他的解释中,水平线在人类感知的图形—背景结构中拥有最根本的优先性。

在影片的这样一个短暂部分(2分20秒),我们可以确定的,当然是一个位置与关系的永恒置换与重建的更大的过程。这不是一个运动视点的问题,而是对动力的动觉星系的系列重构,在这样的重构中,融贯的主体位置的观念,就像笛卡尔式的协调观念在万花筒里一样不相干了。而我刚刚以最简单的手法勾勒出来的,是身体、子弹还有爆炸(电影的某些画面被染成了红色与橙色)的一个复杂的动力—运动的框架结构,在这个框架结构里,运动与力的附加系统才得以运作。正是在知觉经验的这些新的条件下,德勒兹才强调了塞尚与俄罗斯电影制作者维尔托夫(Dziga Vertov)在观念上的接近之处。他指出,塞尚是第一个想要构造一只“能深入事物之中”的眼睛的人,是第一个想要构造一只只能记录“普遍的变化,普遍的互动”的眼睛的人。<sup>146</sup>同样,莉莉安·布里昂-奎里(Liliane Brion-Guerry)也已经指出塞尚晚期作品与勋伯格(Schoenberg)音色实验的“永恒变化”之间观念上的一致性。<sup>147</sup>

显然,19世纪90年代与20世纪最初几年中存在着大量地方,主体<sup>348</sup>

得以根据他与一个连续调节(modulating)中的生活环境动态感觉运动的互动,来重新加以构造。在1895年至1900年间,英国神经学家查尔斯·谢灵顿提出了对人类神经系统的最有影响的现代解释,这个解释与西方技术型城市文化日益活跃和动态环境的蔓延相一致,与从19世纪90年代直至20世纪中叶的现代性的“空间征服阶段”(用西美尔的话来说)相一致。<sup>148</sup>谢灵顿的部分任务,是要解释人类机体以一种有效且实用的方式整合既定环境中的大量复杂感觉信息的能力。在面对感觉的持续变迁领域时,是什么确保了一个人能有序、融贯地行动?谢灵顿的人类主体模式,已成为20世纪上半叶有关人类行为公认知识的强有力的一部分。它富有成效地宣布,感知与生理活动是分不开的,两者并不是独立自主地存在的。

谢灵顿的文化意义(他经常被等同于所有时代最伟大的神经学家之一),在于在行为科学的范围内,提供了巴甫洛夫(Pavlov)反射功能的原子化观念的一种替代模式,尽管他本人的著作某种意义上也是对19世纪抑制机制研究的最终完成(我们在与修拉相关的章节中讨论过这一点)。<sup>149</sup>乔治·康吉扬(Georges Canguilhem)相信,谢灵顿的著作代表了对将反射视为精确刺激与孤立的肌肉反应——对应关系观念的全盘放弃。<sup>150</sup>简而言之,谢灵顿想要解释,由无数反射行动构成的神经系统,是如何在动物或人类身上产生统一、协调的肌动行为的。<sup>151</sup>不过,他将行为看作是身体对环境的一种适应性能,涉及关联(connectedness)与决定,而不是简单的反应。<sup>152</sup>他的研究中一个具有持久影响的观点是,外部世界的刺激并不仅仅是有机体遭遇到,并对之作出回应的陌生刺激,而是经过有机体选择的,甚至经过有机体改造过的刺激。<sup>153</sup>这种对行为的更为普遍的理解,由于詹姆斯在面对机械解释时对自由意志的持久捍卫而得到预告。1890年,詹姆斯宣布:“随意生活的整个内容,都取决于相竞争的运动观念可以接收到的注意的量(稍多一点或者稍少一点)。但是,关于实在的全部感受,我们随意生活的全部刺激和兴奋,都依赖于我们这样的感觉,即在它这里,事情确实是每时每刻都在被决定着,它并

不是在无限久远的时间以前就已经被塑造好了的呆滞的一连串事件的表演。这种现象——它使生活和历史为这种悲剧式的热情而激动——也许并不是幻觉。”<sup>154</sup>

谢灵顿详细地论证了一个有机体机能如何涉及不断地将知觉信息转化为世界范围内的有目的行动。他对知觉经验的运动—时间性质的强调,有效地废除了看到世界“图像”的观念,并运用(与詹姆斯一样)<sup>350</sup>“(意识)流”这个词来形容神经系统里能量的流动及其调整,是如何时时刻刻得到改变的。与此同时,他还运用(波德莱尔式的)万花筒意象及其他19世纪的技术形象来暗示,知觉领域内容方面的变化,不仅仅是增量的变化,而是涉及对反应的全盘重新调整:

与敲一敲万花筒一样,击中接收表面的新的刺激也会导致中心器官的各种神经突触的功能调整……脑灰质或许可以比作一次电话交流,在电话交流里,尽管系统的终点是固定的,起点与终点之间的联系,却时时要改变,以适应正在通过的要求,就像功能点在一个巨大的铁路枢纽站得以转换一样。为了意识到交换在进行,人们就得在它纯空间的计划中再加上时间上的数据,因而在某些范围内,各条线路的联系得以时时发生转换。<sup>155</sup>

这一试图设想一种合适的四维图像的令人惊叹的混合尝试,意在说明不间断的调节过程,在这个过程中,神经系统的某些区域被“关闭”,而“大量其他区域”则被要求运作起来,所有这一切都是为了维持个体一贯的统一性,并且支持谢灵顿称之为“注意力的伟大心理过程”的东西。<sup>156</sup>

作为对行为结构的一种研究,他的著作展示了知觉与生理运动之间不可分割的、动态的关系。他将高等动物神经系统解释为对环境的一种丰富的接触,强调了特别复杂的方式,在其中,许多不同的感觉信息,是以对这种信息有组织的肌动反应形式而即刻得到处理的。众所周知,谢灵顿19世纪80年代末从艾蒂安-于勒·马莱那儿借用了一些图形记录技术,但是,如果说谢灵顿的著作能与马莱的著作在历史上联系起来的

351 话,那么这应该是从一种更大的社会关注的角度来说的,那就是对生命有机体的复杂协调肌动行为的理性化。<sup>157</sup> 谢灵顿在他称为“有距离的接受体”(包括视觉、听觉与嗅觉),与他称为“直接的接受体”(包括味觉与触觉)之间,作出了根本的区分。作为生命求生机制进化的一部分,视觉是最主要的“有距离的接受体”,它允许一个有机体将其主体经验的边界拓展到其生理范围之外。<sup>158</sup> 谢灵顿的著作,跟柏格森的一样,揭示了一种人类感知者,对他来说,从来不存在纯粹或自动视觉这回事——离开了有意志的或本能的运动,视觉是不可能存在的,而且,即使是一种似乎以凝滞为特征的抑制状态(就像一个类似塞尚的艺术家那种全神贯注的关注),似乎也是通过肌动活动的复杂模式来维持的。谢灵顿的学生之一反思道,谢灵顿最伟大的独特成就之一,就是对抑制状态的重新认识:“如今已经很难想象,在确立以下观念之初,这一点有多难;这个观念就是:抑制也是一个活跃的过程,而不仅仅是活动的缺失。”<sup>159</sup> 对谢灵顿来说,人类的视觉不可以从肌动行为与“在视网膜上散开的 1.37 亿个独立的‘视觉’细胞”的复杂关系中孤立出来加以考虑。他表明,穿越一个视域的眼睛与“作为一个整体的肌肉组织的大量神经束”,是动态地交织在一起的。<sup>160</sup>

352 尽管高等动物的视觉正是使预期行为,以及对刺激的延长了的反应时间成为可能的东西,它却终归无法从探测性的移动行为中区分出来,也无法从世上有机体的机动性中区分出来。激起谢灵顿兴趣的,是某种直到 20 世纪下半叶仍然构成神经科学“深刻问题”的东西,即“捆绑”问题:也就是说,融贯的知觉是如何产生的,神经系统又如何有能力将来自根本不同空间位置的截然不同的感觉模态刺激,综合成肌肉活动的严密无缝的展开。<sup>161</sup> 这就是谢灵顿彻底研究过的神经系统的“综合功能”。知觉总是一个来自“直接的”触觉接受体、“遥远的”视觉与听觉接受体的信息的混合物,而视觉与触觉之间的区分不再那么重要了(或者说只对一个与环境没有活生生联系的无法想象的静止主体,才有那么一丝意义)。视觉,作为一种“自动的”过程,或排他性的光学经验,成了一种似

乎不可信的虚构了。

在谢灵顿的模式里,笛卡尔的广延(*res extensa*)与思维实体(*res cogitans*)观念的所有残余都崩溃了——远距离的接受体通过与外部世界的完全合作,从而有效地消除了物理距离。谢灵顿所描绘的界面,使得有机体生理范围通常所说的意义变得毫无价值。对我更广泛的讨论来说,更重要的东西或许在于对一种人类主体模式的阐述,在这种主体中,知觉不再根据获得知识的古典模式来加以认知,而是相反,与肌动活动的可能性变成同义词了。不过,正是肌动活动,向前推进了,某种意义上也建构了不断增加的可能性与选择的永恒开放的未来。<sup>162</sup>与此同时,它也成了这样一种主体模式:即一个能与不断现代化的生活世界那充满变数的、运动的复杂性进行创造性的,同时也是有效的和生产性接触的

主体。

作为一种发展这些问题的方法,我想从塞尚的全部通信中引用最有说服力的部分片断,因为它暗示了生理运动对他的作品是何等重要。在一封1906年9月(距离他去世只有六个星期)给他儿子保罗的著名书信里,他写道:

最后,我必须告诉你,作为一个画家,我在大自然面前正变得越来越富有洞察力,但是,对我来说,要实现我的感觉总是异常困难。<sup>353</sup>我无法获得在我的感官面前展开的东西的那种强度。我无法拥有使大自然生动有力的那种色彩的华丽的丰富性。在这里的河边,母题十分丰富,同一个主题从不同的角度看就能唤起人们最高的研究兴趣,它是如此多样,我想我可以在同一个地方呆上几个月,只需要向右侧或左侧稍微转转脑袋。<sup>163</sup>

这里的时间基本上是身体的时间,一种不确定的变量时间——当下不是从时间之流中抽离的一刻,而是向时间开放的一刻——一种无限的非时间性在场,其中在他面前绚丽多彩地展开的“强度”,被经验为不能挽回的外部再现,一种无法回收的“活力”。他称之为“洞察力”的东西,正是<sup>354</sup>



插图 4-16 保罗·塞尚：《河岸》，约 1904 年。

对这种难于企及性(unattainability)的直观。刚才提到的母题是河流这一点,不仅与他热衷于更为原始的流动性正好巧合,而且也成了他晚年作品特点的代表。(插图 4-16)这是一种生理在场的模式,其中人们所熟悉的静止与运动概念彼此调了头。他设置了一个不变的生理场所,却覆盖以轻微变化与位置不定的观念;这种变化与不定足以产生一种持续震颤的不稳定状态,D. H. 劳伦斯(D. H. Lawrence)称之为塞尚晚期风景画的“神秘位移”。<sup>164</sup>在塞尚眼里,世界只有被当作不断去中心(decentering)的不确定序列,才是可以认知的。反复地说这样一个显而易见的事实,也许没有必要——他并不是在累积同一个统一区域的不同或多样角度下所看到的東西。毋宁说,正是对多样性的把握(在这种多样性中,视点及各种关系,随着他脑袋的每一次转动而发生质的变化),就像万花筒的转动一般消失,并重新组织整个世界(谢灵顿与柏格森都

使用过万花筒这一意象)。<sup>165</sup>“在一个固定系统中同时存在的东西，”德勒兹写道，“在一个活动的系统里就不再同时存在。”<sup>166</sup>塞尚在河边的直观，可以跟尼采联系起来看，尼采也认识到“世界……从本质上说是一个相互关系的世界；在某些条件下，在不同的视角下，世界就会有不同的侧面；它的存在从不同的角度看是根本不同的”。<sup>167</sup>对塞尚而言，这也不是一个单纯从理智上把握视角的多样性的问题，而是一个去体验每一种视角如何可能成为力量与强度的独特生命关系的问题。

无论塞尚是否真的说过他想要成为一架“记录器”之类的话，事实都是：他正在犹豫地、固执地试图使自己成为一种敏感、多产的新器官。在世纪转折点上，塞尚体现了自我转型、自我更新的矛盾业绩。通过他，我们遭遇到“严肃的关注”的分裂现象：既是一种尖锐的社会异化，也是一种前所未有的创新模式，正是这种模式意识到了单子式的自我边界正在激烈地消失。<sup>168</sup>当然，从传统的回顾性实现的角度看（塞尚本人是无法充分认可自己与这一传统的决定性背离的），他意识到了他的实验的历史赌注。但是，与此同时，来自他晚期书信有关目的、目标、港湾等等的用词，暗示了他终生的作品都趋向一个目的地（或是叶落归根），而除了这个目的也许还没有达到，作品本身也还没有尽善尽美的朦胧认识外，这个目的地的现实却并没有得到具体的认识。因此，人们至少得考虑一下将这些晚期风景画预定为一个可能的未来世界的“预期启示”，一种总是在世界的再造中出现的启示价值。<sup>169</sup>塞尚自嘲地说过的“应许之地”，是他本人私人的渴望成为不可思议和不断延宕的集体之梦的真正颠倒的罕见例子。他表面上的与世隔绝和不可亲近，掩盖了他本人对“自然”世界的想象性改造，与他对于共同体、亲密及卢梭式诚实的破碎希望之间不可调和的鸿沟。与《幻想》(Reveries)中那位灰心丧气的卢梭一样，塞尚热忱的静观模式乃是从痛苦的记忆，从“人类欢乐的补偿”状态中的释放。<sup>170</sup>

正是在制作这些最“现代”作品的过程中，塞尚热情洋溢地确认了它们与老大师们的连续性，确认了它们与卢浮宫里的那个想象世界的联

系。在这些晚期不打底色、欢快无比的作品里,在这些有韵律感的色彩领域里,人们可以看到的是一种力比多能量释放的暗示,是自我在陶醉中消失的暗示,对塞尚来说,这些只有通过阿卡狄亚(Arcadia)、塞西拉岛(Cythera),或是鲁本斯爱的乐园(Rubens's Gardens of Love)梦幻般的意象中介才有可能实现。<sup>171</sup>这是一种试图逃离 19 世纪大量“人间天堂”的图像(包括马奈《在花园温室里》之类的狭隘场所)的贫瘠与陈腐的梦想。不过,要确定塞尚作品里乌托邦内容的碎片,并不是要在他身上强加一种“乌托邦实践”的负担。他的计划总是更为含混:与其他事务一样,他的成就乃是创新的产物,既是那种能唤起一种感觉整体的文化遗产剧烈重新部署的产物,也是一种平顺、未经组织的知觉空间创新的产物;这一产物跟人们与周转及交换领域的主观关系,并非全然不同。塞尚的作品仍然是现代主义非同步性质的最显著典范,也是“现实与历史截然不同的时刻共存”的典范。<sup>172</sup>

因此,塞尚多样的历史地位的部分地位在于,他是可以追溯到 18 世纪末的那个浪漫幻想传统的顶峰,甚至是其终结。<sup>173</sup>威廉·布莱克(William Blake)与塞尚分享着对宇宙的一种相关理解,即将它理解为各个能量中心之间的摄动与差异。布莱克想要通过造型语言去实现的东西——一部克服了重力、克服了知觉限制和色彩斑斓的不透明性的史诗——塞尚则是在其晚年水彩与风景画透明、不打底色的领域里实现的。(插图 4-17)一种全方位、永恒调节中的空间观(布莱克某些在空中翱翔的人物所表现的正是这种空间观),还开辟了 20 世纪现代化进程的一个早期舞台:这是这样一个历史时刻,一种自动的自我运动的图像,一种去中心的、连续的图像,开始在西方的许多不同场合成形。<sup>174</sup>当然,塞尚的图像是静止的,但是堪与马莱的图像相比的是,它们同样测绘到了知觉经验在不断的转化中;两人的作品都与时间过程与运动反应交叉,这种过程与反应不仅包围,而且也超越了排它性的视觉化进程。塞尚的晚期画作当然完成了,或许大大地超越了柏格森要“关注生命”的假设,这些作品敞开了一个世界,将自己分解为“无数震颤,全都在从不间断的

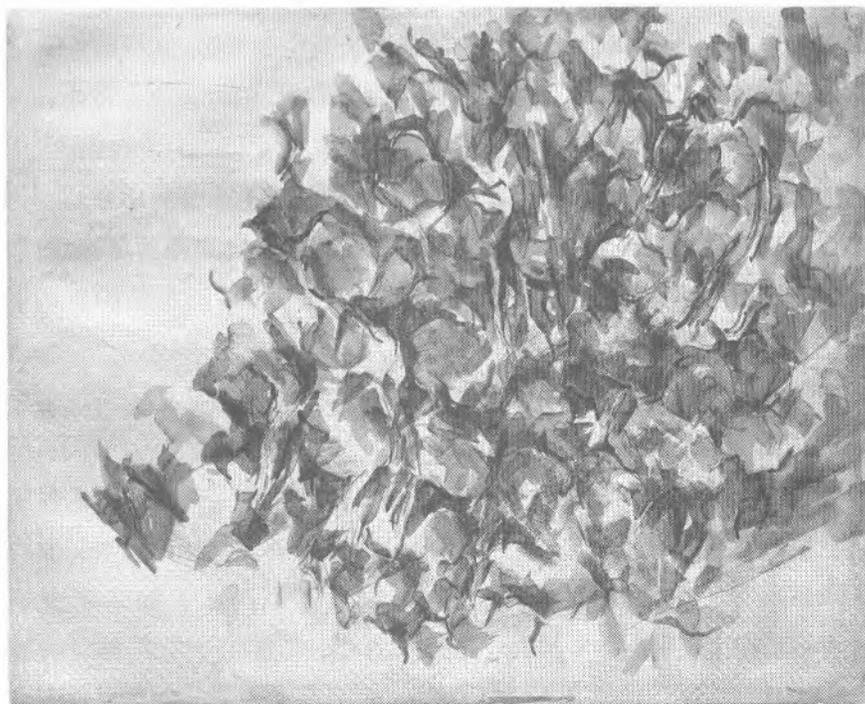


插图 4-17 保罗·塞尚:《树叶习作》,水彩,1903年。

连续性中相互关联着,全都彼此密切地联系在一起,在各个方向上移动,就像布遍一个巨大肌体的战栗一样”。<sup>175</sup>

德勒兹在电影与绘画之间作出了一个很有价值的区分:因为绘画图像本身是不动的,因此是(面对绘画的)“心灵不得不动起来”。<sup>176</sup>他坚持认为,作为一种身体—机器的集合体,电影的兴起提出了“心理—力学”的一种全新范式。在德勒兹看来,这种工业艺术正好与一种新的“主体与集体自动”相吻合,正因为这样,电影就能够“对思想产生一种震撼,将震颤传达到大脑皮层,直接接触神经与大脑系统”。由此带来了两种极大的可能性空间:一方面,是开启了生活、自由与创造的新的实验形式,塞尚的作品也参与其中;另一方面,也开启了操纵注意力的无数方法的日益精致化,修拉作品的各个面向早已暗示了这一点。<sup>177</sup>前者指向自动行为(automatic behavior)的肯定模式(就像塞尚的“记录器”),其中,思

想在一种前所未有的句法、感知与概念工具的武器库的帮助下，在一个更高的层面上发挥作用。后者（从一开始就内在于电影之中）则是一种被动的自动主义（passive automatism）模式，其中，主体“被剥夺了他自己的思想，服从一种完全在视觉中或基本行为中发展起来的内在印象（从做梦者到梦游者，相反都通过假设、暗示、幻觉、痴迷等等的中介）”。<sup>178</sup>正如德勒兹、本雅明、维利里奥以及许多其他作者早已表明的那样，正是在这个层面上，一种自动的艺术，正好与法西斯主义，与机械的福利规划，以及各种形式的国家宣传不谋而合。

然而，塞尚的作品超前于第二种模式的完全成形，且是一个过渡性间隔，一个充满了各种可能性的摄政期的产物，它晚于来自 17 与 18 世纪知识的古典秩序的视觉的连根拔起，又早于发端于 20 世纪的机器视觉王朝的彻底重置。因此，塞尚的作品并不局限于“摧毁”造型空间的弗兰卡斯特尔（Francastel）模式，也没有局限于别的相关的艺术史模式——毋宁说，它是在一个早已开启了的领域里有关创造与创新的模式。这是一种将会克服人类视觉的单子式局限性的眼睛，能以一种不可思议的注意力从事观看的眼睛，以及没有限制、脱离了特殊停泊地的眼睛狂乱活动的产物。能把握世界的定点或中轴已无可挽回地消失了，而在寻找它们临时的替代品方面，他没有任何赌注。塞尚的晚期作品不断地试图把握和实现一种充满力量和强度，而不是对象物的流动、无根基空间，即便当一种相关的容易塑造、也容易管制的视觉空间将屈从于整个 20 世纪的外部重构、操纵与量化标准的无数形式的时候。他对注意力本身的无情关注，他之悬浮于入口处——在这样一个入口处启示与解密不可分——既确立了景观文化被管控的知觉基础，也确立了克服这种知觉的手段；为了这种知觉，注意力将被责成去关注任何事务，除了它自己。

常常把世界的全部时间和全部实体放入心中，并使自己面对它们……然后把自己的思想固定在世界的每一个具体物体之上，并想象它，如事实上那样，好像确实已处在解体和变化的状态中；注意某种腐坏或消散；或者无论它现在是什么别的东西，它都是在死亡，如过去的每样东西都曾经经历的那样。

—— 马可·奥勒留《沉思录》

(Marcus Aurelius, *Meditations*)

威廉·詹姆斯在 1880 年某个时候如此书写他的简明主张，“我的经验就是我所同意留意的东西”，他这么说时，明显把这当作一种对自治的自我选择、创造世界的主体的肯定。这种主体从原有的主体接受状况中被解放出来了，在原有状况中，经验“是外部秩序感的纯粹呈现”。<sup>1</sup>他当然不怀疑这种等同可能是在暗示经验自身性质的一种历史危机。也就是说，注意力，作为现代景观的扩张领域不可侵害的一部分，成为对空想的“真实”经验的模仿和补偿。当注意力被当作主体性的深刻本质性东西的时候，“经验”日益被重新置于集体的活生生的历史时间之外。<sup>2</sup>对詹姆斯来说，个体对自我的特定“纯粹经验”的边缘部分、变迁和情感的注意永远不能有效地与作为沉浸于人们共同生活的世界的复杂密度相一

致。<sup>3</sup>在其无处不在的形式中,现代注意力将会与一种个体对历史和记忆的消除同时发生。渐渐地、习惯性地,它变成对所有集体或个人经验中不可忍受或不可容忍的东西的想象性删除。但是注意力对于巴塔耶称之为同质社会的正常运转是不可或缺的。在这种同质社会中,知觉的选择性仍然有用和有效。对于其社会功能来说,注意力,如我力图表明,也是一扇通向非生产性的、分裂的异质世界的窗户;而其自身,则导致确定性与稳定性的毁灭。在我所考察过的马奈、修拉和塞尚的作品中,持续的注意状态从来都是与升华的复杂社会、心理体系不可分割的;对于他们中的任何一个人来说,专注的知觉是对一种视觉的否定与消除,这种视觉揭露了无法实现的愿望的残损地平线。然而,在它的悬置中,它也产生了在其中存在的外在必要性和自我圆满性能被拆解的条件,这允许对无法说出的未来预言,以及对记忆中发着微光的、被遗弃的物品的救赎。



363

作为定位这些艺术家作品中描绘的困境的一个办法,我想利用与到目前为止分析的东西有些不同的一种人工物品来总结一下:一个简短的文本,但却丰富地说明了我在这本书中已经展现的某些社会和主体领域,同时还暗示了这个领域发生在20世纪的变形。1907年9月22日,弗洛伊德从罗马给他家人写了一封信,我把全信抄录如下:

亲爱的孩子们:

在我住的石柱广场(Piazza Colonna)(插图5-1)前边,你们知道,每天晚上有几千人聚集。晚风非常宜人。罗马的风几乎让人感觉不到。在柱子的后边,是一个军乐队演出的台子,他们每天晚上都在那里演出。在广场另一端的房顶上有一块屏幕,“意大利协会”在上边播放魔幻灯,它们实际上是广告。但为了取悦公众,他们在中间插播一些画片,包括风景、刚果的黑人、上升的冰川。但因为这些还不够,里面还放一些电影短片来打破人们的厌倦。为了看这些短片,那些老小孩们(包括你们的父亲)宁愿安静地忍受那些广告



插图 5-1 罗马石柱广场,约 1900 年。

和单调的画片。但是他们放这些好东西的时候非常吝啬,所以我们不得不一遍又一遍地重复看那些相同的东西。当我想要转身离去的时候,我发现在全神贯注的人群中出现某种紧张,这引得我回头再看。果然,一个新片子开始了。因此我就继续待在那里。一直到晚上 9 点,我都像被符咒镇住了一样。然后我开始感到在人群中非常地孤单。因此在要了一瓶新鲜的水之后,我就回到房间里给你们所有人写信。其他成双成对或十一二点(*undici, dodici*)出来散步的人就待在那儿,一直等到音乐和幻灯片放完。

在广场的另外一个角落,另一个可怕的广告不断地亮了又灭。我想它叫“发酵”(Fermentine)吧。两年前我和你们的阿姨在热那亚的时候这种东西叫托特(Tot)。这是一种胃药,非常难喝。但“发酵”并没有打消人们的兴致。只要他们的同伴不反对,他们就站着,一边听后面人的话,一边看前面的幻灯,好不自在。当然,还有许多

364

小孩也在里面。对于这些孩子们,许多女人可能会说他们早就该上床睡觉了。外国人和当地人以最自然的方式混杂在一起。石柱后面饭店的顾客和广场另一侧糖果店的顾客们也都很享受这一切。在乐队旁边有柳条藤椅可坐,而本镇的人却都喜欢坐在纪念碑周围的石头栏杆上。那一刻我不确定我是否已经忘了广场上的喷泉,因为广场太大了。乌贝托大道(Corso Umberto)通过广场中心(广场似乎是街的放大),街上还有马车和有轨电车(*electric tranvia*)。但是这些车看来并不会造成什么伤害,因为罗马人从来都不会避开车道走,而司机们似乎也不知道他们有权利从这些人身上轧过去。音乐一停,人们都大声地鼓掌,即使是那些没有听的人也鼓掌。时不时地,本来平静和高贵的人群中会传出可怕的叫喊声。这些噪音是一群报童发出的,他们气喘吁吁的,好像是马拉松战役中的那个送信人。他们拿着晚报冲进广场,以为带着这些新闻,他们就能够结束人群中那令人难以忍受的紧张。当他们有什么死伤事故要报道的时候,他们感到他们俨然就是这方面的专家。我知道这些报纸,并且每天还以每份5分钱的价格买两份。它们倒是很便宜,但我必须说,这里面没有任何东西可以吸引一个有教养的外国人。偶尔,人群中会有一阵骚乱,所有的报童四处乱跑。但你不必担心真的发生了什么事情,过一会他们就又回来了。人群中的女人们非常漂亮(这也是外国人希望看到的)。罗马的女人,非常奇怪,即使她们很丑的时候也漂亮,当然她们很多并不丑。

365

我可以从我的房间清楚地听到音乐声;当然我看不到那些画面。刚才人群又在鼓掌了。

甜蜜的祝福!

你们的爸爸<sup>4</sup>

这封信的一个重要特征是它揭示了一个观察者的变化了的地位,正如它传达了一种在知觉上的不完整感和经验的局部性的现代化意味。

弗洛伊德给我们提供了一个城市空间,在其中,一个个体和一个集体的主体性正在多种多样的形象、声音、群体、向量、路径和信息中形成,并且他的信记录了一个特定的企图,即想要在认识上控制并组织这个负担过重的领域。这封信在波德莱尔/西美尔带着“快速和不断变化的刺激”的充满震惊的内在生活的传统之外,提供了一个从容不迫的形象。弗洛伊德亲切地再现了在夏夜的微风中,成双成对在散步的人们,以及一群群坐在柳条藤椅上的人们,这看起来离西美尔在1903年写的关于都市生活论文的神经衰弱般的尖锐性相去甚远。这个罗马看起来也不像是一个后豪斯曼改造计划的巴黎浪荡子——那些在新的城市道路上行走、屈服于不断变化的兴奋之流中孤独的、心不在焉的观察者——的主要活动舞台。

这个文本把它的作者放在一个城市空间之中,至少在它表面的巴洛克的形式中,这个空间保留了某种重要的前现代特征。<sup>5</sup>不像修拉荒凉、空旷的协和广场,这里的石柱广场与城市设计者卡米洛·希泰(Camillo Sitte)所赞扬的一个“露天集会大厅”相符合:一个充满世界主义活力的地方,充满对城市节日般的、集体占领的地方,正如一种新的“观众”在周围的门廊和宫殿中间被揭示出来。<sup>6</sup>然而在这些充满历史性沉淀的地方,<sup>366</sup>城市被改变了,不但是被物理性的破坏所改变,而且也被内在的转变,及相互的知觉瓦解所改变。<sup>7</sup>不是把自己的居住者放在一个流动的运动之中,这个现代化了的城市舞台生产并吸引相对固定的观众。在弗洛伊德的石柱广场中,也许有一种无家可归的感觉,但没有广场恐惧症或“Platztangst”。<sup>8</sup>

在围绕着一个连续的,甚至是动态的、主观的定位,来组织其视野的轴心城市所面临的长期的皮拉内西式的(Piranesian)解体中,这个屏幕,还有那些闪烁的标牌(“为了取悦公众”)所组成的拼贴物,是一个转折点。<sup>9</sup>魔幻幻灯、电影投影还有电子广告牌,只是吸引人注意力的无形领域中的明显元素而已。修拉的《马戏团的巡演》已经预告了这个领域。这领域损害了广场的纪念碑组织,它对这个建筑物的正面界定,对它中

心帝国的石柱的界定,让位于短暂易逝的现代殖民地以及外国风景的幻灯。弗洛伊德甚至没有指明播出影片的内容,仅仅科技本身的展示,就已经足够吸引人们的注意力了。那些闪烁的形象排除深度,并且从任何坐标中飞速脱离出来。将建筑表面虚化为那种投影屏幕,这标明了原来曾经被建立起来的图/底关系的可逆性。这种关系在城市的建筑中,在罗马房顶上的屏幕上,有效地将被建成的城市挤到了认知消失的边缘。对于连贯的纪念碑路标的模糊认识,在弗洛伊德关于他自己对广场上的表现的怀疑中,已经很明白了。因为他不确定是否已经忘记了喷泉。第二天,他又写了四句很短的话来作更正,给他的家人,让他们知道那里实际上有一个喷泉。<sup>10</sup>那个屏幕不仅拆解了关于正面的经典观念,而且也是一个刺激的多向度领域的一部分,在此,一个人可以在后面听到军乐队,可以看前面的幻灯,并且还能随处瞟一瞟周围的人群,这是一个城市空间,用科林·罗韦(Colin Rowe)的话来说,它同时“既是一个记忆的剧场,也是一个预言的剧场”。<sup>11</sup>

对这个刚刚产生的景观环境所作的粗略描绘中所暗示的专注状态层面,必须联系到20世纪出现的一种最强大的注意力技术来看。这是一个由弗洛伊德构想出来的方法,并处于他的治疗事业的核心处。在1912年首次发表的论文中,弗洛伊德提出了一些精神分析师应该遵守的根本的“技术法则”。这些技术的第一条就是弗洛伊德称之为“均匀悬置的注意力”,这是一种有意识的策略,“不把自己的注意力指向任何特定事物,并对他所听到的所有东西保持相同的‘均匀悬置的注意力’(gleichschwebende Aufmerksamkeit)(就像我所说的那样)。用这种方法,我们可以免除我们注意力的压力,这种压力我们不可能每天保持几个小时,我们还避免了一种与刻意实施注意力紧密相关的危险”。<sup>12</sup>当然,弗洛伊德在这里关心的是持续专注状态的生理和心理极限,他还详述了一个分析师必须应付的、特定的、在听取症状描述时的超负荷:每个工作日可能要八个病人,倾听“所有数不清的名字、日期、详细的记忆和病态的产物”。但他的话的根本意义在于一种努力,想要界定与病人

的口述自由联想相匹配的分析师的接受状态。“人们将会看到，给所有事物同样的关注这一规则，是他（病人）应该没有批评或选择地传达他所想到的一切这一要求的一个必需的对应物。”<sup>13</sup> 在这种意义上，弗洛伊德的部分现代性在于，他提出了一个处理没有明显结构和连贯性的信息之流的技巧。拉普朗什和彭塔利斯这样描述弗洛伊德的公式：“这在于尽可能悬置任何可能会吸引我们集中注意力的东西：个人偏好、成见以及理论假设，即使这种假设可能很有道理。”<sup>14</sup> 弗洛伊德，就像塞尚一样，设计了一个注意状态的独一无二的相反模式，这个模式抵制选择的观念，并反对对外围事物的压抑。它提出一种理想状态，在其中一个人能够重新配置自己的注意力，使任何事物都不会被排除出去，任何东西都能在一个低水平的专注状态中，而没有精神分裂性的超负荷的危险。<sup>15</sup> 这是对注意力的“探照灯”模式的全面颠覆，因为那种照亮“选择物”的模式，有可能使一个人只能发现“他已经知道的东西”。弗洛伊德试图把自己（分析师）塑造成一个能够使用表面上任意排列的符号（无论是语言、姿态、语调还是沉默），并且能够从不连续的结构中抽取出具有解释作用的清晰性的机器。<sup>16</sup> 在此，我感兴趣的不是任何精神分析的内涵，而是一个设计用来对信息的不可吸收的剩余，以及梦的看似混乱的语法施加认识控制措施的更大的文化意义。在此，利益攸关的是精心设计的去除注意力的动机，注意力的自动化，作为一种解码人类主体方面不可理解的现在的历史起源的方法。

但是，在关于石柱广场（及平等出现的群体心理学）的更大的社会舞台上，对相似的分散注意力的操作，甚至还未开始弄清集体主体和集体事件变动的、分裂的城市领域。石头纪念柱自身的不相关性，及其纪念意义的丧失，是标志着一个新的暂时性的建成，这种暂时性作为一个去历史化的永恒当下，在厌倦和专注之间，在自我湮灭于群众和不可忍受的社会团结之间晃动。那些叫喊的报童一再重复出现，每一次都带着新版的报纸，从而否认了前一版报纸声称的重要性。这就是被居伊·德波看作是景观社会中历史意识之消除的一部分，“信息的无休止流通总是

回到同样的关于无聊事情的少数花样上,它们热情地自我宣称是重大发现”。<sup>17</sup>弗洛伊德对电影短片的体验在这里特别重要:那种认为同样一卷影片可以无限重复,并每一次都会有观众“像被符咒镇住了一样入迷”的观点。<sup>18</sup>重复在这里与对历史遗忘症的现代生产密不可分,而我们则可以在其中确定将信息的强制消费等同于经验、我们自己的世纪之交的世界诞生的某些根源。

但是,如弗洛伊德信中所写的:“一直到晚上9点,我都像被符咒镇住了一样。然后我开始感到在人群中非常地孤单。”这种入迷专注的状态,如果不联系紧随其后的孤独感,就不能够被理解。这封信的特定情境(一个在外国城市的丈夫/父亲)就把这封信放在一个现代的漂泊无依的主题之中,但弗洛伊德温和谦逊的语调也指向了其他方向。彼得·斯塔利布拉斯和艾伦·怀特(Peter Stallybrass and Allon White)用下面的观察来总结他们对19世纪拒绝狂欢的论述:没有什么关于布尔乔亚的忧伤情景,比孤独的人群更容易辨认了,在此个体身份通过全面反对所有其他人,通过对无归属感的悲哀认识得到确立。在那一刻,个体主体成为群体的外在者、旁观者,为了补偿被孤立的感觉,就开始用挑剔辨别370的目光来看待人群中的每个人。这一时刻存在于布尔乔亚情绪的根源处。<sup>19</sup>弗洛伊德看来在此夸口自己所拥有的自治和私人性,是一种对去个人化的掩饰,他在广场上经验到的,正是这种去个人化;迫使他退回到更加可控的孤单形式中去的,也是这种去个人化。

轴心的、纪念性的城市的解体与吉亚尼·瓦蒂莫详细叙述的一个多重合理性的世界,一个初露端倪的图像与交流不断增殖的世界,一个现实原则受到侵蚀的世界正好同时发生。要压抑这个多重的世界,他说,意味着要忍受在归属与迷茫之间的连续振荡,而在马奈的《阳台》中,我们已看到这种律动的早期例子。但是矛盾的是,在电影短片前面“被施以魔咒”的,同时是这两种东西:沉浸在一个集体性中,但同时又在专注的孤独中保持疏离。现代的注意力不可避免地要在这些极点之间振荡漂浮不定:这是一种自我的丧失,在解放性地去除内在性和距离,与麻木

地被整合进由无数工作、交流和消费所组成的集合体之间，不确定地变动。因此，1907年晚夏这个多重、混杂的罗马广场空间，预言了景观社会并非不可避免地注定要变成一个铁板一块的相互疏离的，或不祥的集体性动员的王国。相反，它将会是一个由许多上下起伏的效果组成的拼贴物，个人与群体在里面不断“重建”自身——无论这种重建是创造性的，还是被动反应性的。即使后面这个副词可用于描述20世纪最具灾难性的社会重构，在1907年9月22日那天的几千人，即使是当他们像被施了符咒一样的时候，一点儿也不像勒庞和其他人所说的，是退化和驯服的乌合之众。在“宜人的”晚风中，将就拼凑起来的屏幕上微弱闪烁的影像那令人神魂颠倒的重复，不会阻止快乐与生命的永久舞台上社会聚合的运作。

## 注 释

### 导 论

1. 参见让·史塔罗宾斯基对凝视的杰出的反视觉解释之作《活眼》(Jean Starobinski, *The Living Eye*, trans. Arthur Goldhammer, Cambridge: Harvard University Press, 1989),第2—7页。
2. 泰奥多·芝恩:《生理心理学导论》(Theodor Ziehen, *Introduction to Physiological Psychology* [1871], trans. C. C. Van Liew, London: Sonnenschein, 1895),第241页。
3. “一种好的关注心理学并不必然要包括作为一个理论术语的‘观看’。”Harold Pashler, *The Psychology of Attention* (Cambridge: MIT Press, 1998),第9页。
4. 罗兰·巴特:《S/Z》(Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974),第11—12页。
5. 德勒兹:《协商》(Gilles Deleuze, *Negotiations*. New York: Columbia University Press, 1995),第125页。

### 第一章 现代性与注意力问题

1. 参见拙著《观察者的技术:论19世纪的视觉与现代性》(*Techniques of the Observer; On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, 1990)。在福柯著作的基础上,我运用“古典”一词来描述1600至1800年间的视觉理论与实践,这些理论和实践的部分形式延伸到19世纪。
2. 正如我的朋友和同事都知道的那样,自从20世纪80年代后期以来,我一直致力

- 于注意力的历史与文化问题的研究。我最初在《注意力、景观与反记忆》一文,载《十月》第 50 期(“Attention, Spectacle, Counter-Memory”, *October* 50, Fall, 1989),第 97—107 页,提出了我的兴趣点的某些术语。眼下这个章节的起初几个片断,以及第二章的一部分,以《松散的视觉》(“Unbinding Vision”)为题,发表于《十月》第 68 期(*October* 68, Spring, 1994 年春季号),第 21—44 页;而拙作《19 世纪的注意力与现代性》(“Attention and Modernity in the Nineteenth Century”),则收入卡罗琳·琼斯与彼特·加里森主编的《描绘科学,生产艺术》(Caroline Jones & Peter Galison, *Picturing Science, Producing Art*, New York: Routledge, 1998),第 475—499 页。
3. 马克思讨论过,甚至在 19 世纪 40 年代,工厂的经理们已经明白“工人的警觉和注意力的程度很难被提高”,明白工作日的缩短以及由此而来的工人注意力负担的减轻,带来了生产率的提高。参见卡尔·马克思:《资本论》第 1 卷(Karl Marx, *Capital*, vol 1, trans. Samuel Moore and Edward Aveling, New York: International, 1967),第 410—412 页。关于从 19 世纪上半叶更加强劳动纪律和爱国主义的组织生产的方式,向生产与时间的更加合理的方式的转移,参见米切尔·佩罗:《法国 19 世纪工业纪律的三个阶段》(Michelle Perrot, “The Three Ages of Industrial Discipline in Nineteenth-Century France”),载约翰·梅里梅编:《法国 19 世纪的意识与阶级经验》(John M. Merriman, ed., *Consciousness and Class Experience in Nineteenth-Century France*, New York: Holmes and Meier, 1979),第 149—168 页。
  4. 吉亚尼·瓦蒂莫:《透明的社会》(Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, trans. David Webb, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992),第 14—15 页。
  5. 康德:《纯粹理性批判》(Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, trans. Norman Kemp Smith, New York: St. Martin's, 1965),第 138 页。
  6. 维克多·克辛举例说明了人们对在认识论中所出现的“心理”解释的普遍的失望之情:“如今,一旦理性法则退化为与人类条件相关的法则,那么,它们的全部指针就受到了我们个人的天性领域及其最狂野的后果的限制,总是带有无法消除的主观性的标记,只会产生不可抵抗的说服力(要是你喜欢这样说的话),但却不是独立的真理。”见克辛:《心理学原理》(Cousin, *Elements of Psychology*, trans. Caleb Henry, New York: Ivison & Phinney, 1856),第 419—420 页。
  7. 叔本华:《作为意志和表象的世界》(Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trans. E. F. J. Payne, New York: Dover, 1966),第 2 卷,第 137 页。
  8. 到 19 世纪 50 年代,一定数量的对康德的诠释“已经将先天形式转化为‘心智的内在法则’”,经常带有一种神经学的基础,参见克劳斯·科恩克:《新康德主义的

- 兴起:唯心主义与实证主义之间的德国学院派哲学》(Klaus Köhnke: *The Rise of Neo-Kantianism: German Academic Philosophy Between Idealism and Positivism*, trans. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, 1991),第98页。科恩克对“先天性”这一被反复提出的问题提供了一个很有价值的讨论,特别是在19世纪70年代的新康德主义者阿洛伊斯·李尔(Alois Riehl)和赫尔曼·科恩(Hermann Cohen)的著作里提出的那些问题。
9. 史坦利·霍尔:《催眠状态中的人的反应时间和注意力》(Stanley Hall, “Reaction Time and Attention in the Hypnotic State”),载《心智》(*Mind*),第8期(1983年),第171—182页。
  10. 奥斯瓦尔德·库尔佩:《心理学概论》(Oswald Kulpe, *Outlines of Psychology*, trans. Edward Bradford Titchener, London: Sonnenschein, 1895),第215页。
  11. 19世纪80年代,耶鲁大学心理学教授乔治·特鲁姆伯尔·拉德(George Trumbull Ladd)指出了“视网膜”的认知能力是不完全的:“许多视网膜的视像允许两种或更多的解释——选择哪一种解释取决于或许无法精确界定的环境的多样性……任何习惯于研究色点和轮廓线效果的人(这种色点与轮廓线出现在视像中,通过视网膜本身的光线,即使在眼睛闭上的时候也能看得到),都明白赋予这种视像的解释是毫无规律的。当注意力松懈的时候——例如,当人们在陷入空想或即将入睡的时候,这一点尤其如此。构成做梦现象的许多‘材料’,也许受到‘视网膜领域’的状况的暗示或控制。在所有这些情形中,只有一种更为敏锐的注意力和更加客观的物象,需要驱除错觉,使我们意识到图式是何等稀少;不妨这么说,正是从这种图式中,通过联想和再生,我们才能构造我们的感觉呈现。”拉德:《生理心理学原理》(Ladd, *Elements of Physiological Psychology*, New York: Scribner's, 1887),第446—447页。着重字体为本书作者所加。
  12. 马克斯·诺道:《退化》(Max Nordou, *Degeneration*, New York: Appleton, 1895),第56页。在诺道的书出版之前,已有许多对该主题更加“科学的”研究。精神退化,包括有缺陷的注意力问题,在亨利·莫德斯莱的《身体与意志》(Henry Maudsley, *Body and Will*, New York: Appleton, 1884)中,是在退化的更广泛的范围和下降过程的语境里得到讨论的。这些文本在丹尼尔·皮克的《退化面面观:1848至1918年前后欧洲的紊乱》(Daniel Pick, *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848—1918*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989)中得到了进一步考察。
  13. 詹姆斯·卡皮:《注意力、信念与意志生理学中的某些问题》(James Cappie, “Some Points in the Physiology of Attention, Belief and Will”),载《大脑》杂志(*Brain*),第9期(1886年7月),第201页。
  14. 奥古斯丁以本质上属于时间(与神圣的知识不同)的术语,来刻画人类的特征:“上帝的注意力不是从一个想法转移至另一个的;他所知晓的一切都处于当下,

对他非肉身的视觉来说是同时存在的。他及时知晓各种事件,无需任何知识在时间中的运用。”《上帝之城》(*City of God*, trans. Henry Bettenson, London: Penguin, 1972),第452页。在马勒布朗士(Malebranche)后来对注意力的讨论中,某些奥古斯丁的因素再度出现,不然的话,这一讨论会充斥着法国17世纪后期的笛卡尔式的思想氛围。在建构一种知觉本体论的伟大的欧洲人的尝试中,马勒布朗士勾勒出了一种本质上属于模棱两可的关于注意力的见解,因为它过于沉迷于激情和感觉,可以使心智从“对于纯理智的真理的沉思中”转移。“然而,正如灵魂不可能不伴着激情、感觉,或是某些别的特殊的改变,我们得将就不如意的情况,甚至从这些改变中寻求支持,从而使我们自己变得更加聚精会神。”尼古拉斯·马勒布朗士:《追求真理》(Nicolas Malebranche, *The Search after Truth*, trans. Thomas M. Lennon and Paul J. Olscamp, Cambridge: Cambridge University Press, 1997),第413—418页。在其论文《时间与创造》(“Time and Creation”)里,柯耐利乌斯·卡斯托里亚迪斯(Cornelius Castoriadis)讨论了注意力对于奥古斯丁和胡塞尔(Husserl)的主观的时间观念的重要意义。参见卡斯托里亚迪斯:《碎片中的世界》(*World in Fragments*, trans. David Ames Curtis, Stanford: Stanford University Press, 1997),第374—401页。

15. 笛卡尔在《心灵的激情》(*The Passions of the Soul*)里对艳羨或惊叹的讨论,界定注意力从根本上说完全不同的历史王国的某些术语。见《笛卡尔哲学著作选》第1卷(*The Philosophical Writings of Descartes*, vol. 1, trans. John Cottingham et al. Cambridge: Cambridge University Press, 1985),第354—356页:“尤其是惊奇,我们可以说,是有用的,因为它使我们有学问,并记住在我们记忆中的事物,对于这些事物,我们先前可能完全加以忽略。因为我们只有在觉得非同寻常、叹为观止的时候才会感到惊奇。当某种我们以前不知道的事物第一次出现在我们的理智或感官面前时,它通常不会使我们记住它,除非我们对于它的观念由于某种激情而在我们的大脑里得到强化,或是由于我们的理智的运用,就像在一种特殊的关注与反省状态,因为我们的意志而予以固定的时候。”对艳羨/惊叹的这一传统的一个杰出的解释,参见达斯顿(Lorraine Daston):《早期现代科学中的好奇》(“Curiosity in Early Modern Science”),载《词语与图像》(*Word and Image*),第11卷,第4期(1995年10—12月号),第391—404页:“17世纪的自然哲学家们习惯于将‘好学’与‘勤勉’、‘关注’与‘勤奋’联系在一起。到了18世纪中叶,它已经成为道德准则,以此来区分严肃的学者与肤浅的业余爱好者,因为只有前者才有能力通过‘运用注意力’将‘高贵的好奇心’转化成‘作品及其持久的运用’。科学研究所需要的持久不断的、穿透性的注意力,在没有好奇心的情况下就会衰退,而好奇心则由惊叹触发。上升到这种行家里手的高度的注意力,相当于思想上的拥有。”还可参见普米安(Krzysztof Pomian)在其《收藏家与好奇心:1500至1800年间的巴黎与威尼斯》(*Collectors and Curiosities: Paris*

- and Venice 1500—1800*, trans. Elizabeth Wiles-Portier, Cambridge: Polity, 1990)一书中对好奇心和注意力的历史研究,特别是第57—64页;以及达斯顿与帕克(Lorraine Daston and Katherine Park)《1150至1750年间的自然奇观与秩序》(*Wonders and Order of Nature 1150—1750*, New York: Zone Books, 1998),第311—328页。
16. 在参照冯·哈勒(Albrecht von Haller)、托马斯·哈特莱(Thomas Hartley),以及其他人的著作时,卡尔·费格里奥(Karl M. Figlio)总结了18世纪认识论思想的一个关键模式:“理解力建立在感觉与联想之上。感觉由注意力来聚焦,而这就允许对来自这些感觉的观念进行比较。理性与判断的本质,就存在于对两个或更多的观念进行比较与评估之中。想象与记忆意味着在外部印象缺席的情况下,早已保存在日常感觉中的观念的呈现。在所有这些运作中,心智都会在其行动中为投向其中的印象所决定。”卡尔·费格里奥:《18世纪晚期的知觉理论与心智生理学》(Karl M. Figlio, “Theories of Perception and the Physiology of Mind”),载《科学史》(*History of Science*),第7卷(1975年),第197页。着重字体为本书作者所加。
  17. 孔狄亚克:《论人类知识的起源》(“Essay on the Origin of Human Knowledge”),载《孔狄亚克哲学文集》(*Philosophical Writings of Etienne Bonnot, Abbe de Condillac*, vol. 2, trans. Franklin Philip, Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum, 1987),第441—455页。关于理性的基本作用的统一功能,参见恩斯特·卡西尔(Ernst Cassirer):《启蒙哲学》(*The Philosophy of Enlightenment*, Princeton: Princeton University Press, 1951),第21—27页。还可参见苏姗·吉哈特(Suzanne Gearhat)对孔狄亚克关于注意力及其他精神功能的“戏剧性”模式的讨论:《历史与虚构的开放边界》(*The Open Boundary of History and Fiction*, Princeton: Princeton University Press, 1984),第161—199页。
  18. 在洛克长达千页的《论人类理解力》里,他只是简单地提到了注意力,将它当作记忆官能的一个亚成分。“注意力与重复对于在记忆中固定任何观念来说,帮助甚大”(第194页)。“当自行出现的观念……被留意到,或者,不妨这么说,被记录在记忆里的时候,它就是注意力”(第299页),均见《论人类理解力》(*An Essay Concerning Human Understanding*, 1st ed. 1690, vol. 1, New York: Dover, 1959)。巴克桑德尔(Michael Baxandall)在有关夏尔丹的绘画及洛克作品里的清晰性概念的场合,对注意力的讨论,参见《意图的模式:对图画的历史解释》(*Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New York: Yale University Press, 1985),第74—104页。
  19. 参见墨菲与科瓦奇(Gardner Murphy and Joseph Kovach):《现代心理学历史导引》(*Historical Introduction to Modern Psychology*, 3rd ed. San Diego: Harcourt, Brance, Jovanovich, 1972),第23—24页。也可参见哈特费尔德的历

- 史概览《早期科学心理学中的注意力》(“Attention in Early Scientific Psychology”),收入赖特(Richard D. Wright)主编的《视觉注意力》(*Visual Attention*, Oxford: Oxford University Press, 1998),此书发现“过去 250 年间有关注意力问题的研究的连续性与发散性”(第 24 页)。
20. 在领先于某些后来的 19 世纪的注意力观念的方式方面,德·比朗的著作在这里也是重要的。在某种意义上,他的注意力观念显然是早期知识的一部分,在这些知识里,注意力仅仅是与诸如判断力、记忆力、知觉、沉思等同样重要,且相互关联的官能的一部分。但是,德·比朗对统觉范畴的再思考,开启了对直觉性质的一种新理解,促使他产生了一个有关意志的流动的、动态的观念,特别是它在肌动活动中的嵌入性的观念,与某些人在 19 世纪下半叶将注意力与意志等同起来,十分相似。参见德·比朗:《即时统觉》(*De l'apperception immediate*, 1807; Paris: J. Vrin, 1963)。亦可参见我在《观察者的技术》第 72—73 页,对德·比朗及 19 世纪早期对心灵的问题性的讨论。
  21. 简·戈尔德斯坦:《福柯与后革命的自我》(“Foucault and the Post-Revolutionary Self”),见戈尔德斯坦编:《福柯与历史的书写》(*Foucault and the Writing of History*, Oxford: Blackwell, 1994),第 102 页。还可参见戈尔德斯坦在她的《法国心理学现代主义的产生:一种另类叙述》(“The Advent of Psychological Modernism in France: An Alternative Narrative”)中对相关论题的重要讨论,见罗斯(Dorothy Ross)编:《人文科学中的现代主义冲动》(*Modernist Impulses in the Human Science*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994),第 190—209 页。
  22. 拜恩·密尔与 19 世纪 80 年代一般意义上的联想主义之间的不相关性,在詹姆斯·瓦德(James Ward)收入《大英百科全书》(*Encyclopedia Britannica*)第 9 版中的文章《心理学》(“Psychology”)中得到了最终的概括。在此文里,注意力和意志力(决断力)是两个关键范畴。注意力在托马斯·雷德(Thomas Reid)、道格拉德·斯图亚特(Dugald Stewart)以及詹姆斯·密尔(James Mill)思想中的地位,不同于现代的思考与研究,参见查尔顿·巴斯蒂安的《注意力与意志力中的神经活动》(Charlton Bastian, “Les processus nerveus dans l'attention et la volition”),载《哲学杂志》(*Revue philosophique*),第 32 卷(1892 年 4 月),第 353—384 页。
  23. 米德在《心灵、自我与社会》(*Mind, Self and Society*, Chicago: University of Chicago Press, 1934)第 95—96 页上,描述了“有关注意力的心理学是如何驱逐了联想心理学的”。
  24. 亨利·莫德斯莱:《心智生理学》(*The Physiology of Mind*, New York: D. Appleton, 1883),第 310 页。
  25. 威廉·卡本特:《人体生理学原理》(*Principles of Human Physiology*,

- Philadelphia; Blanchard and Lea, 1853),第780页;卡本特:《精神生理学原理》第4版(*Principles of Mental Physiology*, 1874; London: Kegan Paul, 1896),第130—131页。后者是前者的重新命名和扩展。关于卡本特的历史意义,参见里德(Edward Reed):《从灵魂到心智:伊拉斯莫·达尔文至威廉·詹姆斯的心理学的出现》(*From Soul to Mind: The Emergence of Psychology from Erasmus Darwin to William James*, New Haven: Yale University Press, 1997),第76—80页。艾力森·温特(Allison Winter)对卡本特的讨论也很有价值,见他的《催眠:心智在英国维多利亚时代的力量》(*Mesmerized: Powers of Mind in Victorian England*, Chicago: University of Chicago Press, 1998),第287—305页。
26. 爱德华·铁钦纳:《实验心理学:实验室工作指南》(*Experimental Psychology: A Manual of Laboratory Practice*, vol. 1. New York: Macmillan, 1901),第186页。在别处,铁钦纳认为19世纪晚期的“实验心理学发现了注意力问题”,并认识到了“它的独立地位和根本意义;认识到了注意力原理乃是整个心理学系统的神经中枢”,见铁钦纳:《情感与注意力的心理学基础演讲录》(*Lectures on the Elementary Psychology of Feeling and Attention*, New York: Macmillan, 1908),第171页。
27. 在这一阶段处理该主题的大量书籍中,计有:威廉·詹姆斯:《心理学原理》(*The Principles of Psychology*, vol. 1. 1890; New York: Dover, 1950),第402—458页;泰奥迪勒·里博的《关注的心理学》(*La Psychologie de l'attention*, Paris: F. Alcan, 1889);威廉·冯特:《生理心理学基础》(*Grundzuge der Physiologischen Psychologie*, vol. 2. 1874; Leipzig: Englemann, 1880),第205—213页;库尔佩:《心理学概要》(*Outlines of Psychology*),第423—454页;卡尔·斯通普夫(Carl Stumpf):《声音心理学》(*Tonpsychologie*, vol. 2. Leipzig: S. Hirzel, 1890),第276—317页;布拉德莱(F. H. Bradley):《有没有注意力的任何独特的活动?》(“Is there Any Special Activity of Attention?”),载《心智》(*Mind*),第11卷(1886年),第305—323页;莫索(Angelo Mosso):《疲劳》(*Fatigue*, 1891, trans. Margaret Drummond, New York: G. P. Putnam),第177—208页;雷蒙·乌尔(Lemon Uhl):《注意力》(*Attention*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1890);拉德(Ladd):《生理心理学基础》,第480—497、537—547页;爱德华·冯·哈特曼(Eduard von Hartmann):《无意识的哲学》(*Philosophy of the Unconscious*, 1868, trans. William C. Coupland, New York: Harcourt Brace, 1931),第105—108页;霍尔(Hall):《催眠状态中的人的反应时间与注意力》;乔治·埃利亚斯·穆勒(George Elias Muller):《感性注意力理论》(*Zur Theorie der sinnlichen Aufmerksamkeit*, Leipzig: A. Edelmann, 1873);詹姆斯·萨利(James Sully):《注意力中的心理—生理过程》(“The

Psycho-Physical Processes in Attention”)载《大脑》(*Brain*),第13卷(1890年),第145—164页;约翰·杜威:《心理学》(*Psychology*, New York: Harper, 1886),第132—155页;赫尔曼·艾宾豪斯(Hermann Ebbinghaus):《心理学基础》(*Grundzüge der Psychologie*, vol. 1. Leipzig: Veit, 1905),第601—633页;亨利·柏格森:《物质与记忆》(*Matter and Memory*, 1896, trans. W. S. Palmer and N. M. Paul, New York: Zone Books, 1988),第98—107页;泰奥多·李普斯(Theodor Lipps):《心灵生活的基本事实》(*Grundtatsachen des Seelenlebens*, Bonn: M. Cohen, 1883),第128—139页;利昂·莫利尔(Léon Marillier):《对于注意力机制的意见》(“Remarques sur le mecanisme de l’attention”),载《哲学评论》(*Revue Philosophique*),第27卷(1889年),第566—587页;巴斯蒂安:《注意力与意志力中的神经活动》(“Les Processus nerveus dans l’attention et la volition”);詹姆斯·麦基恩·卡特尔(James McKeen Cattell):《心智测试及其处理方式》(“Mental Tests and Their Measurement”),载《心智》(*Mind*),第15卷(1890年),第373—380页;约瑟夫·克莱比格(Josef Clemens Kreibitz):《作为意志表现的注意力》(*Die Aufmerksamkeit als Willenserscheinung*, Vienna: Alfred Holder, 1897);沃尔特·皮尔斯伯里(Walter B. Pillsbury):《注意力》(*Attention*, 1906; London: Sonnenschein, 1908);史劳特(J. W. Slaughter):《论注意力在某些心理关系中的波动现象》(“The Fluctuations of Attention in Some of Their Psychological Relations”),载《美国心理学杂志》(*American Journal of Psychology*),第12卷(1901年第3期),第314—334页;德·桑克蒂斯(Sante De Sanctis):《注意力及其干扰因素》(*l’attenzione e i suoi disturbi*, Rome: Tip. Dell’Unione Coop. Edit., 1896);海因里希·奥伯斯泰纳(Heinrich Obersteiner):《注意力的实验研究》(“Expermental Researches on Attention”),载《大脑》(*Brain*),第1卷(1879年),第258—287页;皮埃尔·热奈(Pierre Janet):《关于意志缺失症和意志固化的研究》(“Etude sur un cas d’aboulie et d’idees fixes”),载《哲学杂志》(*Revue Philosophique*),第31卷(1891年),第258—287、382—407页;泰奥多·海斯洛普(Theodor B. Hyslop):《精神心理学,特别是其与精神病的关系》(*Mental Psychology Especially in Its Relations to Mental Disorders*, London: Churchill, 1895),第291—304页;威廉·卡本特:《心理生理学原理》(*Principles of Mental Pyhsiology*, 1874; New York: D. Appleton, 1888),第130—147页;朱赛佩·塞尔吉(Giuseppe Sergi):《心理生理学》(*La psychologie physiology*, 1885, Italian; Paris: F. Alcan, 1888),第237—248页;泰奥多·芝恩(Theodor Ziehen):《生理心理学导论》(*Introduction to Physiological Psychology*, trans. C. C. van Liew, London: Scennenschein, 1892),第206—214页;卡皮:《注意力、信念与意志生理学中的某些问题》(“Some Points in the Physiology of Attention, Belief and Will”);詹姆斯·安吉

尔与爱迪逊·莫尔(James R. Angell and Addison W. Moore):《反应时间:注意力与习惯研究》(“Action Time: A Study of Attention and Habit”),载《心理学评论》(*Psychological Review*),第3卷(1896年),第245—258页;阿尔方斯·皮尔采克(Alfons Pilzecker):《感性注意力教学》(*Die Lehre von sinnliche Aufmerksamkeit*, Munich: Akademische Buchdruckerei von F. Straub, 1889);安德烈·拉朗德(Andre Lalande):《关于图像注意力的独特效果》(“Sur un effet particulier de l’attention appliqué aux images”),载《哲学杂志》(*Revue philosophique*),第35卷(1893年3月),第284—287页;约翰·希本(John Grier Hibben):《注意力激发的感觉刺激》(“Sensory Stimulation by Attention”),载《心理学评论》(*Psychological Review*),第2卷,第4期(1895年7月),第369—375页;让-保罗·内亚克(Jean-Paul Nayrac):《注意力的生理学与心理学》(*Physiologie et Psychologie de l’attention*, Paris: F. Alcon, 1906);查尔斯·皮尔斯(Charles Sanders Peirce):《四种无能的某些后果》(“Some Consequences of Four Incapacities”, 1868),载《查尔斯·皮尔斯文选》(*Charles S. Peirce: Selected Writings*, ed. Philip P. Wiener, New York: Dover, 1958),第39—72页;西格蒙德·弗洛伊德:《科学心理学方案》(“Project for a Scientific Psychology”),载《心理分析的起源》(*The Origins of Psycho-analysis*, trans. Eric Mosbacher and James Strachey, New York: Basic Books, 1954),第415—445页;爱德蒙·胡塞尔:《逻辑研究》(*Logical Investigations*, vol. 1, 1899—1900, trans. J. N. Findlay, New York: Humanities Press, 1970),第374—386页。

28. 正如我早已说过的,我正在使用“知觉”一词来指称视觉、听觉、触觉或是这些感觉的混合。在现代性的问题化语境里,对听觉的重要性的某些晚近的研究,包括:道格拉斯·卡恩:《导论:隔代的声音的历史》(Douglas Kahn, “Introduction: Histories of Sound Once Removed”),载道格拉斯·卡恩与格雷格里·怀特海编《无线的想象:声音、收音机与前卫艺术》(Douglas Kahn and Gregory Whitehead, *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*, Cambridge: MIT Press, 1992),第1—29页;史蒂芬·康纳:《现代的听力》(Steven Connor, “The Modern Auditory”),载罗伊·波特编《重写自我:文艺复兴至今的历史》(Roy Poter, *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, London: Routledge, 1997),第203—223页;米切尔·希翁:《声画:屏幕上的声音》(Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, trans. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1994)。瓦尔特·恩格的《词语的在场》(Walter J. Ong, *The Presence of the Word*, New Haven: Yale University Press, 1967),第111—191页,对声音的历史梳理也很有价值。还可参见让·拉普朗什与彭塔利斯《性幻想与性起源》(Jean Laplanche and J. B. Pontalis,

- “Fantasy and the Origins of Sexuality”),载《国际心理分析杂志》(*International Journal of Psychoanalysis*)第49卷(1968年)对听觉注意力的意义的评论,第10页:“听觉,当它出现时,就打断了一个无差别的知觉领域的连续性,与此同时它还是一个符号(例如一个在黑夜里等待并被听到的声音),使主体处于必须作出回应的状态。在这个意义上,能指的原型位于听力领域,即使它在别的知觉储存器中还有对应之物。”
29. 19世纪有关注意力的话语档案,也可以被定位为试图解释一定范围的经验现象的隐喻性的(*metaphorical*)尝试。参见杰罗姆·布鲁纳与卡洛·费尔德曼:《心理学史中的意识与认知的种种隐喻》(Jerome Bruner and Carol Feldman, “Metaphors of Consciousness and Cognition in the History of Psychology”),载大卫·里亚里编《心理学史中的隐喻》(David Leary ed., *Metaphors in the History of Psychology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990),第230—238页。
30. 显然,许多思想家都研究过注意力问题,但他们代表了不同,甚至完全无法调和的思想和哲学立场,例如在冯特与马赫之间、狄尔泰与艾宾豪斯之间、弗洛伊德与热奈(Janet)之间、德尔波夫(Delboeuf)与比奈之间、亥姆霍茨与赫林(Hering)之间,如此等等。即使进入20世纪数十年之后,人们也普遍留意到,对这一问题的令人信服的经验解释是不存在的。最典型的或许是乔治·赫伯特·米德的结论:“有关注意力的心理学仍然是一片黑暗的大陆”,见他的《心灵、自我与社会》,第25页。
31. 杜威:《心理学》,第134页。
32. 黑格尔将注意力理解为“蒙学之始”,理解为我们获得“主题知识”的手段之一,显然是这种古老模式的一部分。但是,他对注意力中的主体性的分裂与丧失的直觉,却确立了一个完全现代的观念的基本术语,从而转向了选择性和排斥性的问题:“然而,这并不是说,注意力是一个容易处理的问题。相反,它取决于一种努力,因为一个人,假如他想要理解一个特殊的对象,就必须从任何别的东西中抽取出来,从进入他大脑的成千上万的事物中,从他别的兴趣中,甚至是从他自己身上抽取出来;他必须超越自大,这种自大通常会在一个主题自我陈述之前,就急于判断该主题;必须顽固地投入主题之中,必须将他的注意力固定在它上面,让它自己说话,而不是将自己的反思强加于它。因此,注意力包含对人们的自我肯定的否定,包含将自己屈从于眼前的材料。”见《黑格尔的精神哲学》(*Hegel's Philosophy of Mind*, trans. William Wallace and A. V. Miller, Oxford: Oxford University Press, 1971),第195—196页。
33. 弗洛伊德:《心理分析的起源》,第417页。
34. 汤姆·冈宁(Tom Gunning)的著作在展示以下这个方面非常重要:19世纪80年代末和90年代形成的、西方现代化了的大众视觉文化的一个构成性组成部分,

- 乃是“吸引力”的技术。在讨论早期电影时,格宁展示了,关键不是再现、模仿、叙事或戏剧形式的更新,而是一种吸引有注意力的观众的策略:“从喜剧演员对着照相机傻笑,到魔术电影中变戏法的人不断地鞠躬和摆姿势,这就是展现其可视性的电影,情愿打断一个自我封闭的虚构世界,为的是一展诱惑其观众注意力的机会。”格宁:《有吸引力的电影:早期电影、观众及前卫艺术》(“The Cinema of Attention: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde”),见托马斯·艾尔赛塞尔编《早期电影:空间、画面、叙事》(Thomas Elsaesser ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI, 1990),第57页。
35. 关于心理学在19世纪的独特地位及其与哲学的特殊关系,参见凯瑟琳·阿伦斯:《认知的结构:19世纪的心理》(Katherine Arens, *Structures of Knowing: Psychology of the Nineteenth Century*, Dordrecht: Kluwer, 1989);艾尔玛·霍伦斯坦:《心理学,哲学与生理学之女》(Elmar Hostenstein, “Die Psychologie als eine Tochter von Philosophie und Physiologie”),载恩斯特·弗洛里与奥拉夫·布莱巴赫编《大脑,器官或灵魂? 新生物学观念史》(Ernst Florey and Olaf Breibach ed., *Das Gehirn, Organ der Seele? Zur Ideengeschichte der Neuro-biologie*, Berlin: Akademie Verlag, 1993),第289—308页;大卫·里亚里:《德国心理学概念在哲学中的发展》(David E. Leary, “The Philosophical Development of the Conception of Psychology in German”),载《行为科学史杂志》(*Journal of the History of the Behavioral Sciences*),第14卷(1978年),第113—121页。
36. 费希纳公开承认主观测试的内在的不可靠性,以及注意力本身的可变性,但是,通过他称之为“平均误差法”(“the method of average error”)的方法,他使得人类主体的不可靠性,与建立在大量数据之上的统计学计算完全相匹配。
37. “假如最细微的刺激也有效,那么我们每时每刻都会感受到各种微妙感觉的无限混合和不断变化,因为各种类型的最小刺激总是不断地围绕着我们。但实情并非如此。每一种刺激都必须首先达到一定阈限而后才能激起一种感觉,这一事实使人类确保这样一种状态,可以不受某种程度的外部刺激的干扰……除了我们不受某些讨厌而奇异的知觉的干扰这一事实外(因为当它还没有达到某个点的时候,任何刺激都不会引起人们的注意),还有一个事实,即知觉的统一状态是肯定的,因为刺激的差异在阈限以下,是不可能被注意到的。”古斯塔夫·费希纳:《心理物理学原理》(*Elements of Psychophysics*, trans. Helmut Adler, New York: Holt, Rinehart, 1966),第208页。并参见斯特恩伯格对费希纳的文化意义的评论,见《19世纪概论》(Dolf Sternberger, *Panorama of the Nineteenth Century*, trans. Joachim Neugroschel, New York: Urizen, 1977),第211—212页。
38. 参见,比方说,弗洛伊德的《超越快乐原则》(*Beyond the Pleasure Principle*, trans. James Strachey, New York: Norton, 1961),第2—4页。

39. 参见爱弥尔·梅耶逊在《身份与现实》(Emile Meyerson, *Identity and Reality*, 1908, trans. Kate Loewenberg. New York: Dover, 1962)第 291—307 页上,对 19 世纪后期的感觉模式所提出的科学和哲学问题的详尽讨论。
40. 关于 19 世纪生理学和心理学的技术转型,参见蒂莫西·雷纳尔:《1845 至 1912 年间电生理学发展中的模型与工具》(Timothy Lenoir, “Models and Instruments in the Development of Electrophysiology, 1845—1912”),载《物理和生物科学历史研究》(*Historical Studies in the Physical and Biological Sciences*),第 17 卷(第一部分,1986 年),第 1—54 页。参见对一种“将论及它在其中塑造了主体性的特殊方式”的电的文化史的可能性的有趣评论,见麦凯伦:《1900 年前后的“症候行为”:歇斯底里、催眠、强烈紧张、手舞足蹈》(Felicia McCarren, “The ‘symptomatic Act’ circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance”),载《批评探索》(*Critical Inquiry*),第 21 卷(1995 年夏),第 763 页。
41. 对 19 世纪“机械的客观性”及其“超越人类感觉局限”的观者的相关定向的重要的历史质疑,参见达斯顿与加里森:《客观性的图像》(Lorraine Daston and Peter Galison, “The Image of Objectivity”),载《表象》(*Representations*),第 40 卷(1992 年秋),第 81—128 页。
42. 然而,詹姆斯曾经相信“纯粹感觉”可以在婴儿生活的最初日子里获得。见他的《心理学原理》第 2 卷(*Principles of Psychology*, vol. 2),第 7 页。他拈出了令人难忘的词汇之一,当他描述“一团巨大的混沌”的新生儿是如何迅速地“被定型为”一种统一的和同质的空间直觉的时候。见他的《心理学原理》第 1 卷,第 488 页。
43. 皮尔斯:《四种无能的某些后果》,第 56—62 页。
44. 参见对马赫的科学客观性及其平行的主体分解的重新概念化的讨论,泰奥多·波特:《对象之死:世纪末的物理哲学》(Theodor Porter, “The Death of the Object: Fin-de-Siècle Philosophy of Physics”),载罗斯编:《人文科学的现代主义冲动》,第 128—151 页。
45. 关于冯特与心理学实验室的兴起,参见库特·丹齐格的《构造主体:心理学研究的历史起源》(Kurt Danziger, *Constructing the Subject: Historical Origins of Psychological Research*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990),第 17—33 页。还可参见迪迪埃·德乐:《活的机器:作为器官学的心理学》(Didier Deleule, “The Living Machine: Psychology as Organology”),见乔纳森·克拉里与赛福德·克温特编《混合》(Jonathan Crary & Sanford Kwinter ed., *Incorporations*, New York: Zone Books, 1991),第 203—233 页。偶尔,冯特实验室的首要性遇到挑战,从而倾心于由威廉·詹姆斯 1875 年在哈佛大学的劳伦斯厅所开设的“实验室”。在那里,他为学生们表演各种展示,但并不指导或发起任何持久的经验研究项目。

46. 对注意力的研究，跟几乎 19 世纪晚期的其他所有实验心理学的重要工作一样，显然涉及人工测试的主体，带有人口统计学的和社会学的特征，诸如年龄、性别、社会阶层等等。例如，众所周知的是，在冯特的莱比希实验室运作的头十年，他的主体几乎一律是他自己的男性学生。詹姆斯·麦凯恩·凯特尔 (James McKeen Cattell) 19 世纪 90 年代在哥伦比亚大学的工作，情况也一样。参见库特·丹齐格很有价值的讨论，见他的《身份问题：谁参与了心理学实验》(“A Question of Identity: Who Participated in Psychological Experiment”)，载吉尔·莫拉夫斯基编《美国实验心理学的兴起》(Jill G. Morawski, *The Rise of Experimentation in American Psychology*, New Haven: Yale University Press, 1988), 第 35—52 页。
47. 米歇尔·福柯 (Michel Foucault): 《快感的运用》(*The Use of Pleasure*, trans. Robert Hurley, New York: Random House, 1985), 第 10 页。
48. 参见詹明信与史蒂芬森在《关于后现代主义：詹明信访谈录》(Fredric Jameson and Anders Stephanson, “Regarding Postmodernism: A Conversation with Fredric Jameson”) 中的相关讨论，见道格拉斯·凯尔纳编：《后现代主义、詹明信与批判》(Douglas Kellner ed., *Postmodernism, Jameson, Critique*, Washington D. C.: Mouton Press, 1989), 第 43—74 页，特别是第 46 页。
49. 赫尔曼·冯·亥姆霍茨：《论生理光学》(Herman von Helmholtz, *Treatise on Physiological Optics*, vol. 3, ed. James P. C. Southall, New York: Dover, 1962), 第 498 页。
50. 摄影的发展正好与 19 世纪资本主义加速的历史巧遇，它与专注的接受能力的新节奏的出现交织在一起。例如，坚持摄影与绘画的观看方式之间的根本差异的维克多·伯金，就讨论过“伴随着对一张照片的长时间静观而来的尴尬”，见他的《看照片》(“Looking at Photographs”)，载伯金：《思考摄影》(Victor Burgin, *Thinking Photography*, London: Macmillan, 1982), 第 142—153 页。
51. 诺道：《退化》，第 541 页。
52. 参见托马斯·休斯：《电力网：1880 至 1930 年间西方社会的电气化》(Thomas P. Hughes, *Networks of Power: Electrification in Western Society 1880—1930*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983), 第 18—78 页，对爱迪生的重要讨论：“爱迪生是伴随着系统化产生的问题的全盘的掌控者和意志坚定的解决者。”(托马斯·休斯著作的大标题亦可译为《权力网》，显然它在英语里有双重含义；但在中文里难于表达。译者按)
53. 雷蒙德·威廉姆斯：《电视与文化形式》(Raymond Williams, *Television and Cultural Form*, New York: Schocken, 1975), 第 25 页。
54. 对始于 19 世纪 50 年代的电影的前史与电视的重叠的一个很有价值的系谱学的解释，参见齐格弗里德·泽林斯基《音频视觉：作为历史间奏曲的电影与电视》

- (Siegfried Zielinski, *Audiovisionen: Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989), 第 19—93 页。
55. 其他 19 世纪的重要人物必须在这里提一下。魏尔纳·冯·西门子(Werner von Siemens)在对一个建立在能源的量化与分配基础上的新的经济和社会空间的概念化方面,当然走在爱迪生前列。另外还有开尔文爵士(Lord Kelvin),电讯全球化过程,以及随后英国电力商品化和市场化过程中的主要参与人。参见史密斯与怀斯:《能源与帝国:开尔文爵士的传记研究》(Crosbie Smith and M. Norton Wise, *Energy and Empire: A Biographical Study of Lord Kelvin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 第 649—722 页。然而,爱迪生事业的独特之处在于这样一种方法,在这种方法中,刚刚冒出来的大众文化(电影、摄影、留声机)的组成部分,被理解为同样抽象的领域的一部分,能量单位可以在这一领域内冷漠地周转。
56. 在安德烈·米拉德的《爱迪生与发明的生意》(Andre Millard, *Edison and the Business of Invention*, Baltimore: Jones Hopkins University Press, 1990)一书里,爱迪生的工作既是从它发源于前工业化的器械商店的手艺实践的角度,也是从它在 19 世纪 70 年代持续到第一次世界大战的“第二工业革命时期”的核心地位的角度,来加以讨论。关于 19 世纪 80 年代垂直整合模式的历史性出现,参见乔瓦尼·阿里吉:《漫长的 20 世纪:金钱、权力与我们这个时代的起源》(Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century: Money, Power and the Origins of Our Times*, New York: Verso, 1990), 第 285—289 页。
57. 尼尔·波斯曼(Neil Postman)将 19 世纪 40 年代电报的早期发明描述为后来那些发展的先驱,这些发展创建了“一个匿名的、无语境的信息世界。电报还将历史转入背景,并放大了即时和同时的当下”。这种永恒“当下”的出现导致了知觉主体沿着我的论点的路线重新组织起来,这一情况从以下事实得到了象征性的信号:即许多权威人士都认为萨缪尔·摩尔斯(Samuel F. B. Morse)所发的第一封电报的内容是:“注意宇宙”(原文“Attention Universe”可以有多种理解,既可以理解为“注意力的宇宙”,也可以理解为“请注意,宇宙!”——译者按)。参见尼尔·波兹曼:《童年的消逝》(Neil Postman: *The Disappearance of Childhood*, New York: Delacorte Press), 第 68—72 页。
58. 爱迪生的工作在 20 世纪的遗产的一个更为详尽的讨论,见拙作《马布斯博士和爱迪生先生》(“Dr. Mabuse and Mr. Edison”),载凯利·布罗格编《1945 年以来的艺术与电影:镜厅》(Kerry Brouger ed., *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*, New York: Monacelli Press, 1996), 第 262—279 页。对由于技术创新的加速而导致的实践主体的适应能力问题的一个更新的详尽讨论,参见爱德华·泰纳:《为何事物会反咬一口:技术与意外后果的报复》(Edward Tenner, *Why Things Bite Back: Technology and the Revenge of Unintended*

- Consequences, New York: Knopf, 1996), 第 161—209 页; 吉恩·罗希林:《困在网心: 电脑化的意外后果》(Gene I. Rochlin, *Trapped in the Net: The Unanticipated Consequences*, Princeton: Princeton University Press, 1997), 第 29—32 页; 以及大卫·辛克:《数据之雾: 信息过剩年代的求生术》(David Shenk, *Data Smog: Surviving the Information Glut*, New York: Harper Collins, 1997), 第 35—50 页。
59. 在整个 20 世纪, 哲学与心理学中的各种不同的立场, 都拒绝认为它是一个相关的或有意义的问题。比如说, 梅洛-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)在其《知觉现象学》(*The Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, New York: Routledge, 1962)第 26—31 页上, 就不认为注意力是一个有意义的问题。20 世纪中叶以来的许多研究一直在借自信息科学的认知加工(cognitive processing)和通道容量(channel capacity)的概念下工作。20 世纪中叶对注意力的一个有影响的解释是唐纳德·布罗德本特(Donald Broadbent)在其《知觉与交往》(*Perception and Communication*, New York: Pergamon, 1958)一书中提出的“过滤理论”。对近期著作的一个综述, 参见哈罗德·帕希勒的《关注的心理学》(Harold E. Pashler, *The Psychology of Attention*, Cambridge: MIT Press, 1998); 晚近的立场则可见于拉贾·帕拉苏拉曼与戴维斯主编的《注意力的多样性》(Raja Parasuraman & D. R. Davies, *Varieties of Attention*, Orlando: Academic Press, 1984)。还可参看朱莉亚·霍克贝格的《注意力、组织与意识》(Julia Hochberg, “Attention, Organization and Consciousness”), 收入莫斯托夫斯基编的《注意力: 当代的理论与分析》(D. I. Mostofsky ed, *Attention: Contemporary Theory and Analysis*, New York: Appleton Century Crofts, 1970); 艾伦·阿尔波特的《视觉注意力》(Allen Allport, “Visual Attention”), 收入迈克尔·波斯纳编《认知科学的基础》(Michael Posner ed., *Foundations of Cognitive Science*, Cambridge: MIT Press, 1989), 第 631—682 页; 凡·德·海登(A. H. C. Van der Heijden)的《视觉中的选择性关注》(*Selective Attention in Vision*, London: Routledge, 1992); 吉拉德·艾德尔曼的《明亮的气, 耀眼的火: 论心灵的质料》(Gerald Edelman, *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of Mind*, New York: Basic Books, 1992), 第 137—144 页; 史蒂芬·科斯特林《图像与大脑: 形象问题论战的解决》(Stephen M. Kosslyn, *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*, Cambridge: MIT Press, 1994), 第 87—104 页; 以及帕特丽夏·丘奇兰德《神经元哲学: 走向心灵与大脑统一的科学》(Patricia Smith Churchland, *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind-Brain*, Cambridge: MIT Press, 1986), 第 474—478 页。大量社会学和人类学的方法论的论文收集在迈克尔·强斯和罗伊·拉尔森主编的《注意力的社会结构》(Michael A. Chance & Roy R. Larson ed., *The Social Structure*

- of *Attention*, London: John Wiley and Sons, 1976)一书中。
60. 参见海恩肖:《现代心理学的形成》(L. S. Hearnshaw, *The Shaping of Modern Psychology*, London: Routledge, 1987),第206—209页:“术语‘警觉’被神经学家亨利·海德(Henry Head)首次用来描述有助于作出快速和充分反应的神经系统的状态。这一术语被剑桥心理学家麦克沃斯(Mackworth)用于监视和监听的战时研究,并被界定为‘发现环境的随机时间间隔中出现的某些特殊的细微变化并作出反应的敏感状态’。”
61. 卡尔·波普尔与约翰·艾克尔斯:《自我及其大脑》(Karl Popper & Johns Eccles, *The Self and Its Brain*, New York: Springer, 1977),第361—362页。这两位作者讨论了注意力的选择性活动是如何赋予“稍纵即逝的经验以统一性”的。他们指出,经验的连贯性以及意识的“完形特征”不是来自神经生理学上的综合,而是来自有自我意识的心灵的整合特点。
62. 安东尼奥·达玛西奥:《笛卡尔的错误:情感、理性与人类大脑》(Antonio R. Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, New York: Putnam, 1994),第197页。
63. 参见,比方说,迈克尔·波斯纳和斯坦尼斯拉斯·戴海尼的《专心的网络》(Michael Posner & Stanislas Dehaene, “Attentional Networks”),载《神经科学的趋势》(*Trends in Neuroscience*),第17卷(1994年第2期),第75页:“自从19世纪晚期的心理学中采用这一概念以来,注意力就一直是一个重要的研究领域。然而,是否存在着一个能够促进注意力的独立的大脑机制,这仍然是一个有争议的问题。注意力并不产生像视觉或触觉那样独特的定性的经验,也不会自动地产生肌动反应。当我们显得能够选择感性刺激、记忆里的信息,或者作出肌动反应之时,它并不指向一种独立的注意力系统,因为所有的大脑系统都在选择中扮演一定的角色。”
64. 与本书的历史关切相去甚远的、研究注意力问题的一个不同方法,可见于20世纪分析哲学的某些领域,在这些领域,人们会在诸如“注意”“兴趣”“留心”和“有意识”等等不同的概念之间,作出区分,参见,比方说,吉尔伯特·赖尔(Gilbert Ryle)对“留意概念”(heed concepts)的讨论,见他的《心的概念》(*The Concept of Mind*, London: Hutchinson, 1949),第135—144页。对赖尔来讲,“留意”指的是“注意、留心、关注、当心、集中注意力、认真对待某事、思考要做什么、警觉、来了兴致、意兴盎然、研究和尝试”。亦可参见怀特:《注意力》(A. R. White, *Attention*, Oxford: Blackwell, 1964)。
65. 到19世纪70年代后期,注意力缺乏被广泛地与一系列行为的不规形式联系起来,参见,比方说,塞瑟尔·龙勃罗梭:《犯罪的人:人类学与法医研究》(Cesare Lombroso, *L'homme criminel: Etude anthropologique et médico-légale*, [1876, Italian], trans. G. Regnier and A. Bournet, Paris: F. Alcan, 1887),第424—

- 426 页。对注意力最早作出完备的社会解释的,参见里博的《注意力的心理学》(Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention*, 1889),在其中,种族、性别、国别和阶级对他的评价来说是核心要素。对里博来说,注意力缺乏的典型人群,包括“儿童、妓女、野蛮人、流浪汉和南美女人”。此书是马克斯·诺道在其《退化》(1892年)一书中对注意力进行反思的思想来源之一。然而,那时还存在着很有影响的断言,即注意能力与性别无关,例如维也纳医师海因里希·奥贝斯坦纳在那篇被广为引用的论文《注意力的实验研究》(Heinrich Obersteiner, “Experimental Research on Attention”, *Brain*, 1, January 1879)的第 439—453 页上说:“至于性别,人们也许可以说,在它与注意力的能力之间,似乎不存在直接的关系。”
66. 巴克利:《照我们所说的去做,不要按我们所做的去做:注意力缺失紊乱和多动症中的刺激控制与受规则限制的行为问题》(R. Barkley, “Do as We Say, Not as We Do: The Problem of Stimulus Control and Rule-Governed Behavior in Attention Deficit Disorder with Hyperactivity”),载刘易斯·布鲁明达尔与斯万森编《注意力缺失紊乱:注意力和行为失常的新方向》(Lewis M. Bloomingdale and J. M. Swanson eds., *Attention Deficit Disorder: New Directions in Attentional and Conduct Disorders*, New York: Elsevier, 1990),第 24 页。
67. 参见,比方说,卡本特对柯勒律治(Coleridge)“自发注意力的先天缺陷”的个案研究,见其《精神生理学原理》,第 266—269 页。
68. 克劳迪亚·威利斯:《过度工作中的生活》(Claudia Wallis, “Life in Overdrive”),载《时代》(*Time*),1994 年 7 月 18 日,第 49 页。
69. 爱德华·哈洛威尔与约翰·雷蒂:《濒于癫狂》(Edward M. Hallowell and John J. Ratey, *Driven to Distraction*, New York: Pantheon, 1994),第 247 页。
70. 爱德华·克尔比与里亚姆·格里姆莱:《诊断和治疗注意力缺失紊乱》(Edward A. Kirby and Liam K. Grimley, *Understanding and Treating Attention Deficit Disorder*, New York: Elsevier, 1986),第 5 页。
71. 梅伦达·布劳:《A. D. D(注意力缺失紊乱):字母表中最令人惊慌的三个字母》(“A. D. D: The Scariest Letters in the Alphabet”),载《纽约杂志》(*New York Magazine*),1993 年 12 月 13 日,第 45—51 页。
72. 参见,比方说,凯文·墨菲与苏姗娜·莱维特:《走出迷雾:成年注意力缺失紊乱的治疗和应对方法》(Kevin R. Murphy and Suzanne Levert, *Out of the Fog: Treatment Options and Coping for Adult Attention Deficit Disorder*, New York: Hyperion, 1995),其中,注意力缺失紊乱的症状包括在工作场所管理、交流和组织技术的下降。并参见劳伦斯·迪勒对注意力缺失紊乱的精彩的文化综述:《持续服用利他林》(Lawrence H. Diller, “Running on Ritalin”),载《恍然大悟》(*Double Take*),第 14 卷(1998 年秋季号),第 46—55 页。
73. 佩尔汉姆:《多动症和学习障碍儿童的注意力缺失》(W. E. Pelham, “Attention

- Deficit in Hyperactive and Learning Disabled Children”),载《超常教育季刊》(*Exceptional Education Quarterly*),第2卷(1981年第3号),第20页。
74. 内在于精神分裂症的文化与社会断裂,已被描述如下:“通过注意力的作用,我们既能对来自环境的信息,也能对以过往经验的形式储存起来的信息,进行分解并有效地加以分类。通过这样的过程,我们才能将各种抵达我们意识的信息,还原、组织、诠释为现实得以建构起来的少数清晰、稳定而有意义的认知对象。否则它们就只能是混乱的信息之流,而意识也将会充斥着通过感官而至的来自环境的大量不清晰的感觉数据。对于这些不知不觉中到来的印象之流,人们会增添不同的内在形象及其联想,从而与外来的信息不相调和。知觉将会回到幼年那种被动而无意识的内化过程,而且,如果汹涌而至的信息得不到制约的话,它就会渐渐地先将前现实的稳定建构席卷而走。”安德鲁·迈克吉与詹姆斯·查普曼:《早期精神分裂症的注意力与知觉紊乱》(“Disorders of Attention and Perception in Early Schizophrenia”),载《英国医学心理学杂志》(*British Journal of Medical Psychology*),第34卷(1961年),第110—111页。尽管,晚近的研究开始质疑精神分裂症中整一性的注意力损伤概念的有效性,而且断言注意力的统一模式限制了其解释效力。参见,比方说,肯尼与梅尔茨:《精神分裂症中的注意力与高级皮层功能》(J. T. Kenny and H. Meltzer, “Attention and Higher Cortical Function in Schizophrenia”),载《神经生理学和临床神经科学杂志》(*Journal of Neurophysiological and Clinical Neuroscience*),第3卷(1991年),第269—275页。
75. 尤金·布洛伊勒:《早发性痴呆,或精神分裂人群》(Eugen Bleuler, *Dementia Praecox, or the Group of Schizophrenias*, 1911, trans. Joseph Zinkin, New York: International Universities Press, 1950),第68页。简·戈尔德斯坦已经表明,疯狂与注意力障碍之间的关系,至少可以追溯到1916年前后的埃斯基罗尔(J. E. D. Esquirol)的著作,见她的《控制与分类:19世纪法国的精神病治疗业》(Jan Goldstein, *Control and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987),第246—247页。
76. 冯特:《生理心理学原理》(Wundt, *Grundzuge der physiologischen Psychologie*, vol. 3, 1874; 6<sup>th</sup> ed. Leipzig: Engelmann, 1908),第306—364页。
77. 约翰·休林斯·杰克逊(John Hughlings Jackson)拓荒性的神经学著作在对这一等级制的阐述方面,与冯特的著作相平行;在杰克逊的著作里,不同的功能与神经系统的独特区域相联系;他在有意识的注意力之类“高级的”功能,与肌动行为之类更为自动的、“低级的”功能之间,作出了区分。
78. 对19世纪这一问题的一个详尽综述,参见罗杰·史密斯的《抑制:心智和大脑科学的历史与意义》(Roger Smith, *Inhibition: History and Meaning in the*

- Sciences of Mind and Brain*, Berkeley: University of California Press, 1992)。
- 不过,注意力与抑制之间的关系,亦可见于大量与神经学或生理学观念毫不相关的领域。参见,比方说,布拉德莱:《论积极的注意力》(F. H. Bradley, "On Active Attention"),载《心智》(*Mind*),第11卷(1902年),第5页:“因此,注意力存在于对任何会妨碍对象的心理事实的抑制,也因此其本质根本不是积极的,而是消极的。”
79. 参见安妮·哈灵顿的《医学、心智与双脑:19世纪思想研究》(Anne Harrington, *Medicine, Mind and the Double Brain: A Study in Nineteenth Century Thought*, Princeton: Princeton University Press, 1987),第235—247页。
  80. 阿尔弗雷德·比奈、夏尔·费雷:《动物的吸引力》(Alfred Binet and Charles Fere, *Le magnetisme animal*, Paris: Felex Alcan, 1888),第239页。
  81. 皮埃尔·热奈:《注意力》(Pierre Janet, "L'attention"),载查尔斯·里希特编《生理学词典》(Charles Richet ed., *Dictionnaire de physiologie*, vol. 1, Paris: F. Alcan, 1895),第836页。
  82. 乔纳森·米勒:《进行中的无意识》(Jonathan Miller, "Going Unconscious"),载《纽约书评》(*New York Review of Books*),1995年4月20日,第64页。米勒在这里讨论的是威廉·汉密尔顿爵士(Sir William Hamilton)、本杰明·卡本特(W. Benjamin Carpenter)和托马斯·莱考克(Thomas Laycock)(J. H. Jackson之师)的书。
  83. 查尔斯·达尔文:《人类的起源与性选择》(Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 1871; Princeton: Princeton University Press, 1981),第44页。关于达尔文著作的认识论意义,参见罗伯特·理恰兹:《达尔文与心智和行为进化理论的兴起》(Robert J. Richards, *Darwin and the Emergence of Evolutionary Theories of Mind and Behavior*, Chicago: University of Chicago Press, 1987),第275—294页。
  84. 参见大卫·费里尔:《大脑的功能》(David Ferrier, *The Functions of the Brain*, 1876; New York: G. P. Putnam, 1886),第463—468页。还可参见费里尔收入史密斯《抑制》(*Inhibition*)第116—121页的论文,对该问题很有价值的讨论。
  85. 参见,比方说,莫德斯莱:《心智生理学》(Maudsley, *The Physiology of Mind*),第313—315页:“但是,人们或许会问,在似乎不涉及肌肉活动的时候,肌动的神经分配是如何成为心理活动中的意志运行的一个因素的? 一个似乎有正当理由的答案是,肌动的神经分配必然伴随着似乎是纯意志的东西的最微不足道的努力。”
  86. 这种意义上的注意力,即作为有机体自我确认和自我实现的条件之遗忘,一直延续到20世纪,特别是在柏格森(我会在第四章里讨论他)及其他人的著作里。参见,比方说,这样的断言“它是创造性的领会,比任何其他东西都更能使个体感到

- 生活是值得的”，见唐纳德·温尼科特：《文集》(Donald Winnicott, *Collected Papers*, New York: Basic Books, 1951),第 65 页。或者，更有意思的是亚伯拉罕·马斯洛(Abraham H. Maslow)的“巅峰体验”的概念，这个概念在 20 世纪 60 年代广为流行。马斯洛描述过一种“全神贯注”的状态，在这种状态里，“世界好像被遗忘了，仿佛认知对象暂时已经成为存在的全部”，见他的《走向存在的心理学》(*Toward a Psychology of Being*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1968),第 74 页。这种表述方式的持续性(或可循环性)，在 20 世纪 90 年代显而易见，例如在米哈伊·契克森米哈伊之类的励志类畅销书《流动：最理想经验的心理学》(Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper, 1990)第 33 页：“注意力是提升我们的经验品质的最重要的工具。”
87. 詹姆斯：《心理学原理》，第 1 卷，第 402—403 页。参见论詹姆斯对注意力问题的贡献的杰出章节，吉拉德·迈耶斯的《威廉·詹姆斯：生平与思想》(Gerald E. Meyers, *William James: His Life and Thought*, New Haven: Yale University Press, 1986),第 181—214 页。
88. 见乔治·赫伯特·米德：《19 世纪的思想运动》第 2 卷(George Herbert Mead, *Movements of Thought in the Nineteenth Century*, vol. 2, Chicago: University of Chicago Press, 1936),第 386—387 页。米德写道：“行动的结构是行为的重要特征所在。这种心理学被称为肌动心理学，是陈旧的感觉心理学的对立面；被称为能动的心理学，是观念之间彼此联想的心理学的对立面。”
89. 罗琳·达斯顿：《意志理论对抗心智科学》(Lorraine J. Daston, “The Theory of Will versus the Science of Mind”),载威廉·伍德沃德与蒂莫西·阿什编《问题重重的科学：19 世纪思想中的心理学》(William R. Woodward and Timothy G. Ash, eds., *The Problematic Science: Psychology in Nineteenth Century Thought*, New York: Praeger, 1982),第 88—115 页。
90. 作为一个反笛卡尔主义者，路德维希·维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein)敏锐地注意到知觉、意识与注意力之间的并非偶然关联：“不过，难道‘我感知到’这个说法，在这儿不正好显示了我意识到了我的意识吗？——通常情况下并不如此——如果是这样，那么，‘我感知到我有意识’这个句子，并不是说我有意识，而是我的注意力以这样那样的方式得到展开。”《哲学研究》(*Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe, New York: Macmillan, 1953),第 125 页。
91. 理查德·罗蒂：《哲学与自然之镜》(Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton: Princeton University Press, 1979),第 315 页。
92. 米歇尔·福柯：《福柯回复萨特》(“Foucault Responds to Sattre”),载《福柯实况》(*Foucault Live*, trans. John Johnson, New York: Semioteste, 1989),第 36 页。

- 采访原先发表在《十五位文人》(*La Quinzaine litteraire*), 1968年3月1—15日。
93. 尼采说明了注意力与掌控意志之间的关系:“被冠以‘自由意志’的东西,从根本上说是对那个必须服从的人的优越性的后果:‘我是自由的,他必须服从’——这种意识内在于每一种意志之中;注意力的紧张状态,将自己固定在一个目标上的直率的看,作出‘除了这个,没有别的有必要’的无条件评判,人们一定会服从——一切都在掌控者的掌控中的内心确信,亦复如是。”《超越善恶》(*Beyond Good and Evil*, trans. Walter Kaufmann, New York: Random House, 1966), 第25—26页(第19节)。
  94. 这一失败的意思,隐含在赫尔曼·艾宾豪斯(Hermann Ebbinghaus)1905年直率的结论中:“注意力对心理学来说实在是个令人尴尬的问题。”《心理学基础》(*Grundzuge der Psychologie*), 第1卷,第611页。
  95. 在1909年的《一篇美学论文》(“An Essay in Aesthetics”)里,罗杰·弗莱(Roger Fry)将审美官能描述为一种知觉形式,它与身体、本能的“复杂的神经机制”没有关系。“动物的全部生活,人类的大部分生活,是由对感觉对象作出的本能回应,及其相伴随的情感构成的。”然而,对弗莱来说,“想象生活”则关乎静观,与行动的可能性无关。见弗莱:《视觉与设计》(*Vision and Design*, Cleveland: Meridian, 1956), 第17—18页。弗莱在别处还论证了“在所有审美经验里,都存在着一一种对意识的特殊定位,特别是对注意力的特殊聚焦的先天情形;因为审美领悟的行为意味着对感觉效果的一种有意的迟钝(an attentive passivity),当人们从这些感觉的关系中去理解它们的时候”。罗杰·弗莱:《变形:关于艺术的批判与深思集》(*Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, London: Chatto and Windus, 1927), 第5页。
  96. 霍尔姆:《沉思录》(T. E. Hulme, *Speculations*, New York: Harcourt, Brace and Co., 1924), 第154—157页。
  97. 参见,比方说,在“自由的”艺术知觉与“不自由的”非艺术知觉之间的对立,见康拉德·费德勒的《论视觉艺术的判断》(Konrad Fiedler, *On Judging Works of Visual Art*, 1876, trans., Henry Shaefer-Simmern, Berkeley: University of California Press, 1949)。
  98. 罗莎琳·克劳斯:《视觉无意识》(Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge: MIT Press, 1993), 第217页。
  99. 参见里博:《注意力心理学》,第3页:“注意力是一种固定的状态。假如它被延长到一个不合理的时间……人人都能从自己的经验中得知,这必定会带来心智的不断增长的朦胧感,最终导致一种理智上的空白,经常伴随着眩晕。”还可参见里博在其《意志的疾病》(*The Diseases of the Will*, trans. Merwin-Marie Snell, Chicago: Open Court, 1894), 第72—76页上对注意力的诊断失败的解释。
  100. 古斯塔夫·费希纳是最早清晰地阐述这一连续状态的人之一。他在其《心理物

- 理学纲要》(*Elemente der Psychophysik*, vol. 2, Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1860)第452—457页上,描绘了注意力与“半睡状态”之间的相互关系。库特·戈尔德斯坦(Kurt Goldstein)写道,除非注意力得到“特别的强调”,否则它就会转化为“对刺激的一种病态的界限”。他坚持认为“分心与不正常的固执,乃是不同条件下同一个功能变化的表现”。见戈尔德斯坦:《精神分裂症中的心理学研究的意义》(“The Significance of Psychological Research in Schizophrenia”),载《神经与精神疾病杂志》(*Journal of Nervous and Mental Disease*),第97卷第3期(1943年3月号),第272页。
101. 阿尔弗雷德·傅叶:《肉体与精神:关于催眠术》(Alfred Fouillee, “Le Physique et le mental: A propos de l'hypnotism”),载《两世界杂志》(*Revue des Deux Mondes*),第105卷(1891年5月1日),第438页。
102. 恩斯特·马赫是最早在19世纪80年代就抓住了这一显然属于悖论式特点的人之一:“当智慧的发展达到了一个高位,例如达到了呈现在人类的复杂条件之中的高位,各种表象就会吸引整个注意力,因此人们对于周围的事件却不去注意,向他提出的问题他也听不到——人们还不适应这种状态,这就不能被称为心不在焉,尽管叫它‘心在焉’更恰当些。”马赫:《感觉的分析》(Mach, *Contributions to the Analysis of the Sensations*, 1885, trans. C. M. Williams, La Salle, Ill.: Open Court, 1890),第85页。
103. 爱弥尔·涂尔干:《个体与集体的表象》(Emile Durkheim, “Individual and Collective Representations”),载其《社会学与哲学》(*Sociology and Philosophy*, trans. D. F. Pocock, Glencoe, Ill.: Free Press, 1953),第21页。
104. 参见,比方说,西美尔的《大都市与精神生活》(“The Metropolis and Mental Life”),载其《论个体性与社会形式》(*On Individuality and Social Forms*, Chicago: University of Chicago Press, 1971),第324—339页;沃尔特·本雅明:《论波德莱尔的几个主题》(“On Some Motifs in Baudelaire”),载其《启明集》(*Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken, 1968),第155—200页;克拉考尔:《分心的迷狂》(“Cult of Distraction”),载《大众的装饰》(*The Mass Ornament*, trans. Thomas Y. Levin, Cambridge: Harvard University Press, 1995),第323—330;以及阿多诺:《论音乐的拜物教性质与听力的退化》(“On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening”),载安德鲁·阿雷托与艾克·吉伯哈特编《法兰克福学派精萃读本》(Andrew Arato and Eike Gebhardt, eds., *The Essential Frankfurt School Reader*, New York: Urizen, 1978),第270—299页。
105. 康德:《纯粹理性批判》,第139页。
106. 费德勒:《论视觉艺术作品的判断》,第40页。
107. 恩斯特·卡西尔对费德勒透彻的讨论,参见《符号形式哲学》(第4卷):符号形式

- 的形而上学》(*The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 4: *The Metaphysics of Symbolic Forms*, trans. Michael Krois, New York: Yale University Press, 1996),第 81—85 页:“心理学的语境似乎不应该与构成性的语境相混淆:在接受一件艺术品时,被作品唤起的情感,不应该被认为属于其本质的部分……费德勒最终将一切隶属于‘主观’一侧,隶属于‘情感’世界而不是可见世界的东西,都看作仅仅是在模糊(*obscuring*)纯粹的视觉。”
108. 参见米里亚姆·汉森(Miriam Hanson)对本雅明知觉的矛盾的历史化的分析,见其《本雅明、电影与经验》(“Benjamin, Cinema and Experience”),载《新德意志评论》(*New German Critique*),第 40 卷(1987 年冬),第 179—224 页。
109. 阿多诺:《论音乐的拜物教性质与听力的退化》,第 288 页。
110. 里尔克:《雷内·马丽亚·里尔克书信集,1892—1910》(*Letters of Rainer Maria Rilke 1892—1910*, trans. Jane B. Green and M. D. Norton, New York: Norton, 1945),《致露·安德里亚斯-莎乐梅(Lou Andreas-Salome), 1903 年 8 月 8 日》。
111. 约翰·杜威是直到 19 世纪 80 年代许多已经确立起注意力的规范模式,与震惊、分离和新奇的体验不可分割性的论者之一:“震惊是引起注意力的最有效方式之一。日常生活中出人意料的东,成了得到强调的东西。两者之间的对比本身将注意力集中起来,也使得彼此之间的分离变得更有效。心理生活的多样性与流动性因此得到了保障。”杜威:《心理学》,第 127 页。
112. 当然,在德语里不存在着 *contemplation*(静观、沉思或冥想)的同源词。不过,有必要提醒一下这一拉丁词语的神学涵义。它不仅意味着“带着持久的注意力观看或思考”,而且,正如阿多诺在法兰克福研究所的早年同事保罗·蒂利希(Paul Tillich)后来所写的那样:“沉思(或冥想)意味着走进神庙,走进圣灵之所,走进事物的深处,走进它们的创造性根基。”蒂利希:《新的存在》(*The New Being*, New York: Scribner's, 1955),第 130 页。在本雅明看来,甚至他视为典型的现代主义者弗朗茨·卡夫卡(Franz Kafka),也以与世俗化的知觉模式存在着问题重重的瓜葛为特征:“即使卡夫卡不祷告——我们不知道这一点——他也在最高级别上拥有马勒伯朗士(Malebranche)所说的‘心灵的自然祷告者’:注意力。在这种注意力中,他聚集起一切生灵,正如圣者在其祷告中将它们聚集起来一样。”本雅明:《启明》,第 134 页。
113. 本雅明:《启明》,第 239—240 页。
114. 阿洛伊斯·李格尔:《荷兰群像画(节选)》(“The Dutch Group Portrait [excerpts]”, trans. Benjamin Binstock),载《十月》(*October*),第 74 卷(1995 年秋),第 11 页。参英纳西·德·卢拉-莫雷尔(Ignasi de Sola-Morales)对李格尔和费德勒的主体性的很有价值的讨论,见《走向现代博物馆:从李格尔到吉迪翁》(“Toward a Modern Museum: From Riegl to Giedion”),载《异议》

- (*Oppositions*), 第 25 卷(1982 年秋), 第 68—77 页。
115. 参见玛格丽特·奥林(Margaret Olin)在《阿洛伊斯·李格尔艺术理论中的再现形式》(*Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1992), 第 155—169 页对李格尔及注意力的讨论。奥林强调指出, 对李格尔来说, *Aufmerksamkeit*(注意力)“意味着一种针对别人的礼貌而有分寸的行为”。
116. 费迪南德·滕尼斯:《共同体与社会》(*Community and Society*, 1887, trans. Charles P. Loomis, East Lansing: Michigan State University Press, 1957), 第 145 页。哈里·利伯逊(Harry Liebersohn)对滕尼斯的评价, 参见《1870 至 1923 年间德国社会学的命运和乌托邦》(*Fate and Utopia in German Sociology 1870—1927*, Cambridge: MIT Press, 1988), 第 11—39 页。
117. 显然, 这触及到了注意力问题与宏观历史和“精神训练”的社会学的相邻之处。不过, 在寻求对一种纯粹浑然一体本质的领会的实践中, 注意力的悖论性质一直是一个根本性的问题: 它允许心智有某种最原初的集中, 但是, 其不可避免的内在时间的局限性, 依然维系于一个流变中的、过渡性的世界中的主体。一个早期佛教的文本坚持认为: “一切念头应该像产生一样被迅速地抛弃; 即使是控制与抛弃的念头也得被抛弃。人的心灵应该像一面镜子, 反映着事物, 却并不判断它们, 也不延揽它们。来自感官和低级心灵的观念, 自身不会拥有形式, 除非它们被注意力抓住; 假如它们被忽略, 它们就不会有出现, 也不会有消失。心灵之外的状况亦复如是; 它们不应该占据人们的注意力, 并因此阻碍他的实践……不应有持久的自我概念。”转引自奥尔德斯·赫胥黎:《常青的哲学》(Aldous Huxley, *The Perennial Philosophy*, New York: Harper, 1944), 第 290 页。有一个典型的晚近的例子, 参见克里希那穆提:《注意力之火》(J. Krishnamurti, *The Flame of Attention*, New York: Harper, 1984)。西方对这一问题的研究, 参见, 比方说, 马乔里·舒曼(Marjorie Schuman)对注意力和冥想的研究的讨论, 见《冥想的心理生理学模式与意识的变异状态: 一个批判性的评论》(“The Psychophysiological Model of Meditation and Altered State of Consciousness: A Critical Review”), 载朱丽安·戴维森、理查·戴维森编《意识的心理生物学》(Julian Davidson and Richard Davidson, eds., *The Psychobiology of Consciousness*, New York: Plenum Press, 1980), 第 333—378 页。还可参见乔治·巴塔耶(Georges Bataille)有关注意力和冥想实践的评论, 见其《内心的经验》(*Inner Experience*, trans. Leslie Anne Boldt, Albany: SUNY Press, 1988), 第 15—18 页。
118. 弗雷德里希·尼采:《不合时宜的沉思》(*Untimely Meditations*, trans. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 第 219 页。着重字体为本书所加。

119. 马克斯·霍克海默:《理性的终结》(“The End of Reason”),载阿雷托和吉伯哈特编《法兰克福学派精萃读本》,第38页。
120. 大卫·里斯曼:《孤独的群体:变化中的美国人性研究》(*The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, rev. ed., New York: Doubleday, 1953),第41—42页。着重字体为本书所加。
121. 汉娜·阿伦特:《人类的状况》(Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1958),第290页。阿伦特的历史图式与马丁·海德格尔(Martin Heidegger)对古希腊人原始的“自我敞开的观看”的刻画,是可能联系起来的;在古希腊人那里,“自我敞开的观看”“使得存在成为可能”,而现代主体那种“瞪视的、掠夺性的观看,则使得存在物,不妨这么说,被钉住了,成了征服的第一个对象”。见海德格尔《巴门尼德》(*Parmenides*, trans. Andre Schuwer and Richard Rojcewicz, Bloomington: Indiana University Press, 1992),第108页。
122. 阿伦特:《人类的状况》,第307页。在评论20世纪中叶西方社会典型的“迷茫的、‘平静的’、功能性的行为方式”时,阿伦特有先见之明地得出结论说(第322页):“现代社会——伴随着人类活动前所未有的和充满希望的爆发而出现——也许会在有史以来最为死寂、最为贫瘠的被动状态中终结,这是完全可以想象得到的。”相关的讨论,将现代性视为一个“私人意识与公共意识之间的区别的消灭过程”,参见汉斯·玛格纳斯·恩岑斯贝格尔的《心智的工业化》(Hans Magnus Enzensberger, “The Industrialization of the Mind”),载《批评文集》(*Critical Essays*, ed. Reinhold Grimm and Bruce Armstrong, New York: Continuum, 1982),第3—14页。同样重要的是对静观与闲暇之间的关系转换的历史解释,见萨巴斯蒂安·德·格拉齐亚《论时间、工作与闲暇》(Sebastian de Grazia, *Of Time, Work and Leisure*, New York: Twentieth Century Fund, 1962),第19—28页。
123. 阿伦特:《人类的状况》,第320—321页。
124. 差不多同时,约翰·弗里德里希·赫尔巴特(Johann Friedrich Herbart)直觉到了内在于连续性的主体经验的无序现象(知觉有效地成为一系列融化、退化、混合和替代的方式);不过,他的著作是19世纪上半叶试图规定联想法则(知觉正是通过这些法则而拥有一种内在的逻辑与连贯性的)许多思想成果之一。参见本人在《观察者的技术》第100—102页上,对赫尔巴特的讨论。
125. 叔本华:《作为意志和表象的世界》,第2卷,第137—138页。
126. 叔本华:《作为意志和表象的世界》,第2卷,第138页。
127. 叔本华:《作为意志和表象的世界》,第2卷,第139页。
128. 叔本华:《作为意志和表象的世界》,第2卷,第139页。
129. 参见我在《观察者的技术》第67—96页上,在与19世纪三四十年代的生理光学

的兴起相关的语境中,对这一课题的讨论。

130. 恩斯特·卡西尔:《新时代哲学与科学中的认识问题》(Ernst Cassirer, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und der Wissenschaft der neueren Zeit*), 第413—414页。
131. 伊格尔顿:《审美意识形态》(Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell, 1990), 第159页。他继续说:“在叔本华那里,欲望成了人类戏剧中的主角,人类主体本身则仅仅是它卑微的下属和臣僚。这不仅是因为欲望以通常的占有性的个体主义形式,正在成为生活的命令,成为占统治地位的意识形态和占主导地位的社会实践的那种社会秩序的出现;而且还因为在一种积累的唯一结局就是重新开始积累的社会秩序中,欲望被感知到的那种无限性(*infinity*)。在目的论遭到重伤的崩溃后,欲望似乎成了独立于任何特殊目的的东西,或者至少是与这些目的格格不入的东西。”相关的解释,参见萨弗兰斯基:《叔本华与哲学的疯狂岁月》(Rudiger Safranski, *Schopenhauer and the Wild Years of Philosophy*, trans. Ewald Osers, Cambridge: Harvard University Press, 1990), 第191—222页。米切尔·亨利论叔本华的那一章也很有价值,参见其《心理分析的系谱学》(*Genealogy of Psychoanalysis*, trans. Douglas Brick, Stanford: Stanford University Press, 1993), 第164—203页。
132. “我的教训认为,整个身体都只是意志本身,在大脑的知觉中展示它自身……整个身体是,并且一直是知觉中的意志的呈现。”叔本华:《作为意志和表象的世界》,第2卷,第250页。
133. 弗洛伊德:《梦的解析》(Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachey, New York: Avon, 1965), 第650页,注1。引语来自亨利·莫德斯莱《心灵生理学和病理学》(Henry Maudsley, *The Physiology and Pathology of the Mind*, 2nd ed., London: Macmillan, 1868)。
134. 例如,即使像史坦利·霍尔(G. Stanley Hall)这样科学心理学的体制化过程的核心人物,也在晚至1902年的时候,表达了他对叔本华的钦慕和感激之情。参见多萝西·罗斯《史坦利·霍尔:作为先知的心理学家》(Dorothy Ross, *G. Stanley Hall: The Psychologist as Prophet*, Chicago: University of Chicago Press, 1972), 第264页。
135. 威廉·狄尔泰:《人文科学导论》(Wilhelm Dilthey, *Introduction to the Human Sciences* [1883], ed., Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi, Princeton: Princeton University Press, 1989), 第317—318页。
136. 威廉·狄尔泰:《人文科学导论》,第313—314页。
137. 关于19世纪80年代对联想主义的大规模拒斥,参见莫里斯·曼德尔鲍姆《历史、人类与理性:19世纪思想研究》(Maurice Mandelbaum, *History, Man, and Reason: A Study in Nineteenth Century Thought*, Baltimore: Johns Hopkins

University Press, 1971), 第 218—222 页。

138. 威廉·狄尔泰:《诗人的想象力》(“The Imagination of the Poet”, 1887), 载狄尔泰:《诗与经验》(*Poetry and Experience*, vol. 5 of his *Selected Works*, ed. Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi, Princeton: Princeton University Press, 1985), 第 72 页。“但是,由于知觉或表象显现在心理生活的真实网络中,它们就受到情感的渗透、染色和活跃。情感、兴趣的分布以及它们影响我们注意力的方式,在与其他原因的合力中,导致表象的出现、渐次展开和消失。注意力的调动——来自情感,但却呈现为有意志的活动的形式——将冲动能量赋予个体的意象,或允许它们再次消失。在真实的心理活动中,每一个表象都是一个过程。”(第 68 页)
139. 皮尔斯:《四种无能的某些后果》,第 61—62 页。
140. 理查德·罗蒂在其《实用主义的后果》(*Consequences of Pragmatism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 第 160—166 页上讨论了实用主义对知识的视觉隐喻、符合论、图画论和观看理论的批判。
141. “我们相信大脑是这样一个器官,它的内部平衡总处于一个变化的状态——而变化总能影响各个部分。变化的脉动在某个地方无疑比另一个地方更加激烈,它们的节奏在某一时刻比另一刻更加迅速。正如在以统一的速率旋转的万花筒里,尽管形象总在不停地调整,却存在着这样的瞬间,形象的变化似乎很小,处于某种间隙,几乎看不到。紧接着是其他一些瞬间,当它旋转得很快时,相对稳定的形象因此转变为我们再看时根本无法辨认的形象;在大脑里,永恒的调整必定带来某种形式的紧张,能持续相当长的时间,而其他一些则转瞬即逝。”詹姆斯:《心理学原理》,第 1 卷,第 246 页。
142. 詹姆斯:《心理学原理》,第 1 卷,第 236 页。
143. 例如,即使像泰奥迪勒·里博那样深深地植根于古老的联想主义心理学的学者,在描绘心智生活的常见的机制时,也会运用与詹姆斯宽泛的重叠的语言,从而将这一机制描述为“内部事件的一种持久的来回,是感觉、情感、观念与意象的一种行进……更确切地说,它不是像人们通常所说的那样,是一根链条、一个序列,而是在不断地形成、分化和重组的过程”。里博:《注意力的心理学》,第 3 页。关于里博与法国科学心理学的学术基础的论述,参见约翰·布鲁克斯《索邦大学 1885 至 1913 年间的哲学和心理学研究》(John L. Brooks, “Philosophy and Psychology at the Sorbonne 1885—1913”), 载《观念史杂志》(*Journal of the History of Ideas*), 第 29 卷(1993 年 4 月), 第 123—145 页。
144. 弗兰科·莫雷蒂:《作为奇观的符号:论文学形式的社会学》(*Signs Takes for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, rev. ed., Trans. Susan Fischer et al. London: Verso, 1988), 第 197 页。
145. 詹姆斯:《心理学原理》,第 1 卷,第 402 页。

146. 作为认知直接性的担保,注意力是詹姆斯·列文斯顿(James Livingston)视为19世纪晚期占主导地位的实用主义关切的东西的一部分:“它的思想家们并不相信,思想与万物处于不同的本体论秩序中:他们并不认可一个外在的或自然的对象领域,一个物自体的领域,一个绝对不为思想、心灵或意识所动,或从根本上说不同于思想、心灵或意识的东西。相应地,他们回避了围绕着现代主体性周围建构起来的意义结构,因为这预设了自我与物化的对象领域的分离,或认知距离。”列文斯顿:《1850至1940年间的实用主义与文化革命的政治经济学》(Livingston, *Pragmatism and the Political Economy of Cultural Revolution, 1850—1940*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994),第214页。
147. 科奈尔·韦斯特勾勒出了詹姆斯思想中的调停维度,特别是他的著作如何寻求削弱最近的科学和心理学著作对一个美国中产阶级读者可能造成的震惊。参见韦斯特《美国对哲学的回避:实用主义的系谱学》(Cornel West, *The American Evasion of Philosophy: A Genealogy of Pragmatism*, Madison: University of Wisconsin Press, 1989),第55页。
148. 詹姆斯:《心理学原理》,第1卷,第424页。人们至少应该留意的是,詹姆斯最著名的学生之一,在詹姆斯的指导下,完成并发表了一项有关注意力的异乎寻常的研究,见盖特露德·斯坦因《有教养的肌肉自动症:一项从注意力关系着眼的性格研究》(Gertrude Stein, “Cultivated Motor Automatism: A Study of Character in Its Relation to Attention”),载《心理学评论》(*Psychological Review*),第5卷第3期(1898年5月),第295—306页。
149. 詹姆斯:《心理学原理》,第1卷,第288页。关于这一点的思想系谱学,参看亨利·伊在其《意识:有意识和产生意识的现象学研究》(Henry Ey, *Consciousness: A Phenomenological Study of Being Conscious and Becoming Conscious*, trans. John Flodstrom, Bloomington: Indiana University Press, 1978),第19页:“注意力是那样一种力,通过它,曼恩·德·比朗(Maine de Biran)、威廉·詹姆斯、柏格森、热奈等人得以界定心理能量及其动力机制。关注生活、兴趣、集中注意力、有意识地定向和动机,都表达了针对一个欲望目标,不管是被提议的还是被规定的目标的紧张状态,正是它构成了‘有意图的核心’或是一个‘意识状态’的位置。”
150. “但是,我们感受和生活在其中的世界,一直是我们祖先和我们自己通过逐渐的选择所感受和生活的世界,我们像一个雕塑家一样,从中简单地剔除既定材料中的某些部分……在我的心灵和你的心灵里,被剔除的部分和选择的部分总的来说是一样的。作为一个整体的人类大体上同意什么是他们应该关注和命名的,什么又是他们不必关注和命名的。”詹姆斯:《心理学原理》,第1卷,第289页。审美与伦理之间的交互关系,作为“自我选择的无限自我”的组成部分,在

- 查尔斯·泰勒那里以19世纪后浪漫主义的术语得到讨论。参见《自我的起源:现代身份的形成》(Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge: Harvard University Press, 1989), 第449—455页。
151. 詹姆斯这里的立场,被下一代“功能主义”者重新捡起并加以发展。詹姆斯·安吉尔(James R. Angell),詹姆斯和杜威的学生,就坚持认为:“在一切形式的注意力中,我们都能发现选择性活动在进行。选择总是意味着一种有目的的、面向未来的行动,而这正好就是各种形式的注意力所表现的东西。它说明了这样的事实:有机体在其构成方面就是目的论的,也就是说,有机体在发展过程中,自我包含着通过适应活动而想要达到的目的……在我们试图达到的目的的驱使下,注意力总是一种克服我们自身的冲动或思想的能力。”安吉尔:《心理学:人类意识的结构与功能的入门研究》(Angell, *Psychology: An Introductory Study of the Structure and Function of Human Consciousness*, New York: Henry Holt, 1904), 第75—76页。
152. 罗斯·波斯诺克(Ross Posnock)讨论了詹姆斯对实证主义社会学、科学管理学,以及一般意义上的社会控制方法的兴起的担忧。詹姆斯“是在回应另一个未经明言,但更为不详的资源:由专业人士加以管理的社会秩序的增长。现代性的强制性反映在作为社会科学主导关切的社会控制的支配地位上……詹姆斯式返回流动性的多元论,似乎与泰勒化(Taylorized)的效率,完全背道而驰”。波斯诺克:《好奇心的考验:亨利·詹姆斯、威廉·詹姆斯与现代性的挑战》(Posnock, *The Trial of Curiosity: Henry James, William James and the Challenge of Modernity*, Oxford: Oxford University Press, 1991), 第110—116页。
153. 卡本特:《心理生理学原理》(1886年),第134—135页。卡本特著作中的大量教学和学科规则,在长达四十多年时间里一直有效,这一点可见于,比方说,詹姆斯在哈佛的同事和竞争对手雨果·明斯特伯格的著作《心理学与教师》(Hugo Munsterberg, *Psychology and the Teacher*, New York: D. Appleton, 1909),特别是第157—171页。
154. 里博:《注意力的心理学》,第2页。
155. 赫尔曼·亥姆霍茨语,转引自詹姆斯《心理学原理》,第1卷,第422页。还可参见莫利尔《关于注意力机制的意见》(Marillier, “Remarques sur le mecanisme de l’attention”),第569—570页。
156. 李普斯:《心理学研究》(Hermann Lipps, *Psychological Studies* [1885], trans. Herbert C. Sanborn, Baltimore: Williams and Wilkins, 1926),第89页。
157. “注意力针对许多对象的持续运动,似乎是一个周期性的过程,由大量独立的、一个接一个的统觉构成。注意力的这种周期性的兴衰在有利的条件下,能够直

接加以展示……因此,如果我们允许一个较弱的持续印象作用于同一个感官上,并尽可能消除别的刺激,我们就会发现,当注意力集中于这个以某种不规则的间隔出现的印象时,这个印象在短时间内就会变得不清晰,甚至会全盘消失,只能在下一刻重新出现。”威廉·冯特:《心理学原理》(Wilhelm Wundt, *Outlines of Psychology* [1893], 4<sup>th</sup> rev. ed., trans. Charles H. Judd, Leipzig: Englemann, 1902),第233页。着重字体为原文所有。安杰洛·莫索(Angelo Mosso)注意到,“注意力涉及一个复杂特征的修正”,涉及周期性的摆动。“实验已经显示,注意力不是一个持续的,而是一个间断的过程,几乎是由弹跳来进行的。”莫索:《疲劳》,第183—184页。在博尔顿那里,注意力被描述为一种周期性的、波浪形的形式,参见博尔顿《节奏》(Thaddeus Bolton, “Rhythm”),载《美国心理学杂志》(*American Journal of Psychology*),第6卷第2期(1894年1月),第145—238页。对注意力的解释,也有可能和黑格尔有某种相似性。黑格尔将“感官的确定性”描述为统觉的一种自我消除的形式,描述为一种“显现”与“消失”的节奏。参见黑格尔《精神现象学》(G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, trans. J. B. Baillie, New York: Harper and Row, 1967),第149—161页。

158. 对模型(mold)与调节过程(modulation)的区别的讨论,参见吉尔伯特·西摩顿《个体及其心理—生物学开端》(Gilbert Simondon, *l'individu et sa genese Psycho-biologique*, Paris: Presses universitaires de France, 1964),第39—44页。并参见德勒兹相关的讨论,《折痕:莱布尼兹与巴洛克》(Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. Tom Conley, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993),第19—21页。
159. 对19世纪90年代的亨利·亚当斯(Henry Adams)来说,现代的主体是这样一个人,对他来说“正常的思想乃是弥散、睡眠、梦境和矛盾;是没有中心控制的、不同思想中心的共时行动”。人类心灵,他写道,“在睡眠的心智混乱中”度过“有意识生活的一半;即使醒着时也是错误的适应、疾病、年老、外部暗示、自然冲动的牺牲品;不停地怀疑他的感觉,最后只相信工具和平庸的意见”。亨利·亚当斯:《亨利·亚当斯的教育》(*The Education of Henry Adams*, Boston: Houghton Mifflin, 1973),第434、460页。
160. 有关作为万灵药的催眠的普遍流行的乐观主义,在论述该主题的一部典型的医疗手册中显而易见:“我很高兴活到了见证化学、外科医学、生理学和病理学研究完全胜利的年龄;不过,对催眠的研究预示了比这一切大得多的发现;亦即那些能够揭示统治和控制着人们的行动、情感和思想的法则的大发现。”詹姆斯·科克:《催眠术手册,它的用途和危险》(James Cocke, *Hypnotism: How It Is Done, Its Uses and Dangers*, Boston: Arena, 1894),第93页。
161. 对于催眠究竟是什么的问题,依萨贝拉·史坦杰斯(Isabelle Stengers)回答道:

- “从根本上说,我们对它一无所知……我们还在谈论催眠,却无法区分‘音乐厅’的如痴如醉、有组织的仪式上恍惚出神的各种不同形式、与希特勒或霍梅尼联系在一起的那种残忍的催眠、显然由电视引起的茫然状态,以及在实验协议下所做的催眠实验。”史坦杰斯:《权力的欺骗性:心理分析与催眠》(“The Deception of Power: Psychoanalysis and Hypnosis”),载《亚立场》(*Sub-Stance*),第62—63卷(1990年),第81—91页。
162. 詹姆斯·布莱德:《神经催眠学或神经睡眠的原理》(James Braid, *Neurhypnology or the Rationale of Nervous Sleep*, London: J. Churchill, 1843);奥古斯特·利埃博:《被诱发的睡眠及其类似状态》(*Le sommeil provoqué et les états analogues*, Paris: Doin, 1889);以及查尔斯·里希特:《催眠》(Charles Richet, “Du somnambulisme provoqué”),载《正常及病理心理学与生理学杂志》(*Journal de l'anatomie et de la physiologie normales et pathologiques*),第11卷(1875年),第348—378页。
163. 霍尔:《催眠状态中的反应时间与注意力》(“Reaction-Time and Attention in the Hypnotic State”),第170页。霍尔强调了一种专注状态的不确定的连续体的概念:“在所谓的专注—催眠状态中,大量神经紊乱被认为只是与每一种正常心智类似状态的夸张罢了。”
164. 参见,例如,艾伯特·莫尔的《催眠》(Albert Moll, *Hypnotism* [1889], new trans. New York: Scribner's, 1899),第31—64页上对催眠式诱导技术的总结。
165. 伯恩海姆:《心理治疗中的催眠与暗示》(Hippolyte Bernheim, *Hypnosis and Suggestion in Psychotherapy* [1884], trans. Christian Herter, New York: Aronson, 1973),第179页。并比较该书第149—150页:“催眠状态并不是一种不正常状态,它并没有确立新的功能,也没有确立不同寻常的现象;它发展了那些在清醒状态就可能产生的东西……也许,在现实里,并不存在着一个或两个意识状态,而是不断变化中的状态。所有程度的衍变都存在于完美的清醒状态,以及构成梦游症的那种完美的注意力集中状态之间。”
166. 大卫·斯皮格尔:《催眠与游离在神经生理学中的关联》(David Spiegel, “Neurophysiological Correlates of Hypnosis and Dissociation”),载《神经精神病学与临床神经科学杂志》(*Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neuroscience*),第3卷(1991年),第440页:“催眠位于注意力连续体的一端,随着短暂注意状态的相对悬置而增加集中的强度。催眠的集中就像在一架摄影机中通过一个长焦镜头观看事物。看到的東西巨细无遗,但是视野的范围却相当有限……催眠状态的一个主要组成部分是容易受暗示的特性,是对社会暗示的强化了反应,会导致一种服从催眠诱导的强化倾向。它所表征的不是意志的丧失,而是催眠状态的强烈投入而导致的批判性判断的悬置。催眠诱导则自

- 动地起作用,但经常被误解为是从内部产生的。”
167. 参见尤金·泰勒《威廉·詹姆斯论异乎寻常的心智状态:1896年罗威尔讲座》(Eugene Taylor, *William James on Exceptional Mental States: The 1896 Lowell Lectures*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1983),第15—34页;以及约翰·奇尔斯托姆与卡文·迈克孔奇:《威廉·詹姆斯与催眠:百年回眸》(John F. Kihlstrom and Kevin M. McConkey, “William James and Hypnosis: A Centennial Reflection”),载《心理科学》(*Psychological Science*),第1卷第3期(1990年5月),第174—178页。
168. 例如,谢林在1812年前后写道,“梅斯米尔睡眠”是如何摧毁了清醒状态的统一性,并释放了“普遍的印象才能发展”的可能性的。他思考了表面上不同状态之间的连续性和“渐变”：“从许多方面看,我认为,所谓的梅斯米尔睡眠与普通的睡眠截然不同。”谢林:《世界的年代》(*The Ages of the World*, trans. Frederick deWolfe Bolman, New York: Columbia University Press, 1942),第181页。
169. 参见,比方说,将催眠解释为注意力的一种实用的社会技术,见威尔斯《当睡者醒着的时候》(H. G. Wells, *When the Sleeper Wakes* [1899])。在这部发生在22世纪的科幻小说里,来自“费希纳、利埃博、威廉·詹姆斯及其他人的”“心理学的实际运用已变得十分普遍”。“工人阶级的小孩子们,一旦长到可以被催眠的年龄,就被转化为美丽而可依赖的机械人……某种精神的外科手术,事实上非常流行。”《三部预言体小说》(*Three Prophetic Novel*, ed. E. F. Bleiler, New York: Dover, 1960),第124页。
170. 关于弗洛伊德放弃催眠技术,参见利昂·切托克与依萨贝拉·史坦杰斯《精神分析理性批判:从拉瓦锡到拉康作为科学问题的催眠》(Léon Chertok and Isabelle Stengers, *A Critique of Psychoanalytic Reason: Hypnosis as a Scientific Problem from Lavoisier to Lacan*, trans. Martha Noel Evans, Stanford: Stanford University Press, 1992),第36—45页。
171. 皮埃尔·热奈(Pierre Janet, 1859—1947)是少数不愿悔改的法国心理学家之一;他们继续将催眠术当作其治疗方案的核心,一直延续到20世纪。今天,人们经常会遇到一种拒绝(这种拒绝达到了歪曲历史的程度),即拒绝承认催眠术在19世纪80年代晚期和90年代早期,乃是一种规范性的体制化科学。因此,举例来说,史学家马克·米卡尔(Mark S. Micale)会有如下不精确的陈述:“高度科学主义的年代已经非常典型地孵化出了反文化:启蒙运动后期的催眠术、上世纪转折点上的信念治疗和催眠术,我们自己这个新时代的心理学以及另类医学。”见他的《时代的奇异标志》(“Strange Signs of the Times”),载《泰晤士报文学附刊》(*Times Literary Supplement*),1997年5月16日,第6—7页。高级科学与短命的准科学之间这一目前十分时髦的对立,将一种令人怀疑的模式强加于一个并不存在如此清晰的区分的历史时期。例如,物理学中存在着发光的

以太的命题,就与有关“通灵术”与“心灵作用”的更大范围观念,存在着复杂而不断转移中的互换关系。

172. 对催眠的现代怀疑始于黑格尔对梅斯米尔及“催眠状态”的反思;黑格尔视其作为一种疾病:“但是,假如我的心理生活与我的思想意识相分离,并取代了它的功能,我便丧失了植根于我的意识的自由,我便失去了保护自己,不受外在力量支配的能力,事实上是屈服于这种外在力量了……在这种可悲的关系中,要点成了一个个体在别的个体的意志的基础上行动;这个别的个体的意志更虚弱,也更少独立性。所以,个体身上的强有力的天性便会将最大的力量施加于较弱的天性,这种力量经常是如此不可抗拒,以至于后者可以被置于一种催眠的状态,不管是否愿意。”《黑格尔的精神哲学》(*Hegel's Philosophy of Mind*),第116—117页。催眠术,在黑格尔看来,是对意识的发展过程的更大范围的解释中自我分化(*self-differentiation*)的特殊时刻的一个象征。
173. 催眠在大众想象中的位置,在斯特林堡(Strindberg)1887年的戏剧《父亲》(*Father*)中得到了暗示;此剧说的是一段行将破裂的婚姻中强有力的关系,在其中,先生责骂妻子说:“如果我醒着,你就会将我催眠,这样我就既不能看,也不能听,只有服从;你可以给我一个土豆,却让我相信它是一只桃子;你还能迫使我赞美你最最幼稚的话,就好像它是天才的灵光一闪一样;你甚至可以引导我去犯罪,或是干下卑鄙无耻的勾当。”斯特林堡:《三个剧本》(*Three Plays*, trans. Peter Watts, Harmondsworth: Penguin, 1958),第58—59页。有大量大众文学表现了令人不安的催眠形象,包括英国作家和插图家乔治·杜穆里埃(George Du Maurier)的反犹作品《软毡帽》(*Tribly*, New York: Harper and Brothers, 1894)。在法国,这类作品包括威廉·敏托恩的《梦游者》(William Mintorn, *La somnambule*, Paris: Ghio, 1880);由心理学家查尔斯·里希特(Charles Richet),以查尔斯·伊芙丽(Charles Epheyre)为笔名出版的中篇小说,载《两世界杂志》(*Revue des Deux Mondes*),第93卷(1889年5月15日),第384—431页;以及居伊·德·莫泊桑(Guy de Maupassant)著名的短篇小说《奥尔拉(隐形人)》(“La Horal” [1886])。而在布拉姆·斯托克的《吸血鬼》(Bram Stoker, *Dracula* [1897])中,催眠既是邪恶的力量,也是科学理性的工具。
174. 参见,比方说,在莱吉瓦的《关于催眠及梦游症与法学及法医学的关系》(J. Liégeois, *De la suggestion et du somnambulism dans leurs rapports avec la jurisprudence et la médecine légale*, Paris: Doin, 1889)中的有关描述;以及都莱的乔治·吉尔的《从法医学角度看催眠术及其类似状态》(George Gilles de la Tourette, *l'hypnotisme et les états analogues au point de vue medico-legal*, Paris: E. Plon, 1887)。
175. 史坦杰斯:《权力的欺骗》,第81—91页:“暗示吓坏了判断者,当他们不想成为

公开的权力的工具的时候。催眠不仅令弗洛伊德失望,而且令所有将注意力转向它,想要评判它,探测其效果,确定其变体的人们的不安。我们对催眠或暗示所知不多,因为它们指向了某种东西;正是在这种东西的衬托下,判断能力才得以界定自身。”对催眠的讨论,还可以参见朱利安·杰恩斯(Julian Jaynes)被不公正地禁售的著作《意识诞生于二元论心智的崩溃中》(*The Origins of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston: Houghton Mifflin, 1976),第 379 页:“因为催眠是构成心理学的问题家族中的害群之马。它像一个不受欢迎的异类那样游荡在各类狂欢节、诊所和村公所内外。它似乎从未直接面对和解决问题,从未把自己纳入科学理论的更为坚定的得体性之中。事实上,它的可能性本身,一方面似乎成了对我们有关意识的自我控制的自明观念的否定,另一方面又成了对我们有关人格的科学观念的否定。然而,显而易见的是,任何意识及其起源的理论,如果想要有点合理性的话,都必须面对行为控制中的这一异常类型的困难。”

176. 尽管从今天来看显然过时,但仍然可以参看对 20 世纪发展行为控制技术的种种尝试的很有价值的综述,见佩里·伦敦《行为控制》(Perry London: *Behavior Control*, New York: Harper and Row, 1969)。
177. 关于当代全球文化中的暗示和影响的低水平效应的意义,参见丹尼尔·布诺《交流之不可思议》(Daniel Bougnoux, “L’impensé de la communication”),载丹尼尔·布诺编《催眠、感应、恍惚》(Daniel Bougnoux ed., *La Suggestion: hypnose, influence, transe*, Paris: Colloque de Cerisy/Les Empecherus de Penser en Rond, 1991),第 297—314 页。
178. 保罗·维利里奥:《视觉机器》(Paul Virilio, *The Vision Machine* [1988], trans. Julie Rose, Bloomington: Indiana University Press, 1994),第 23 页。
179. 不管注意力是否真的可以被控制,或被处置,重要的是要认识到,大量材料和思想资源被用来培育这样一个假设,即注意力是可以被控为着特殊的目的服务的。早在 19 世纪 80 年代,对注意力的经验研究就被用来调节工厂工人的安排,作为提高生产率的方法;这一方法一直被延用到今天的电子工厂环境。到 20 世纪初,对消费的调控变得同等重要,心理学测试的整个领域被开辟出来,以便确定在广告中有效地控制注意力的方法。到了 20 世纪最初十年,巨大规模的研究在欧洲和北美进行。参见,例如,沃尔特·司各特:《广告心理学》(Walter D. Scott, *The Psychology of Advertising*, Boston: Small, Maynard & Co., 1908);爱德华·史特朗:《广告的相对价值:一项心理学和统计学研究》(Edward K. Strong, “The Relative Merit of Advertisement: A Psychological and Statistical Study”),载《心理学档案》(*Archives of Psychology*),第 17 卷(1911 年 7 月);亚当斯:《论广告实验试验的恰当性》(H. F. Adams, “Adequacy of the Laboratory Test in Advertising”),载《心理学评论》

(*Psychological Review*),第22卷第5期(1915年9月),第403—422页;《与广告为材料的心理学班级实验》(“The Class Experiment in Psychology with Advertisements as Materials”),载《教育心理学杂志》(*Journal of Educational Psychology*),第3卷(1912年),第1—17页;霍华德·尼克松:《广告中的注意力和兴趣》(Howard K. Nixon, *Attention and Interest in Advertising*, New York: Archives of Psychology, 1924)。关于20世纪中期的典型著述,参见《吸引注意力》(“Capturing Attention”)一章,见达莱尔·卢卡斯和斯图尔特·布里特《广告心理学与研究》(Darrel Lucas and Stuart H. Britt, *Advertising Psychology and Research*, New York: McGraw-Hill, 1950)。如今,这类研究仍然有增无减,比方说,与注意力有关的大脑的电波活动的详尽的监视工作,参见罗斯切尔德及其他人《脑电波活动与电视商务的数据处理》(M. Rothschild et al., “EEG-Activity and the Processing of Television Commercials”),载《传媒研究》(*Communication Research*),第13卷(1986年),第182—219页。与此同时,使用精神药物来提高注意力的研究,以各种方式展开。参见,比方说,奥肯及众人的《药物引发的意识变化:清醒与注意力的行为和电生理学的测试效果》(B. S. Oken et al., “Pharmacologically Induced Changes in Arousal: Effects on Behavioral and Electrophysiologic Measures of Alertness and Attention”),载《脑电图学与临床神经生理学》(*Electroencephalography and Clinical Neurophysiology*),第95卷第5期(1995年11月),第359—371页。相关著作的范围,还可参看帕特丽夏·卡法拉塔和爱丽丝·泰博编《对广告的认识和情感反应》(Patricia Cafferata and Alice Tybout, eds., *Cognitive and Affective Response to Advertising*, Lexington, Mass.: Lexington Books, 1989)。这些其实只是每年出版的数以千计的相关研究的极小一部分。

180. 有必要提醒读者的是,居伊·德波在其《景观社会》的开篇,以术语 *comprotement hypnotique* (类似恍惚出神的行为)来描述景观[对观者的影响]。参见《景观社会》(*The Society of the Spectacle* [1967], trans. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994),第17页。
181. 尽管德波的《景观社会》是20世纪60年代在确立马克思主义立场方面最有影响的挑战之一,它却在黑格尔主义的思想领域里起作用(至少是隐晦地),而福柯对黑格尔主义则抱有坚定的敌意。
182. 德波:《景观社会》,第121、137页。毁灭共同体的可能性的必然性,已经构成20世纪初的注意力技术的一部分:“不过,根据科学管理的原理来重新安排他们的工作设施的各种不同的因素,已经改变了工人的位置,使得他们彼此之间的谈话变得十分困难,或者根本不可能。据报道,其结果似乎是每个单位的生产率都得到了大大提高。个体能带着似乎超出其能力范围的强度,将注意力集中于工作任务,只要他的内心态度适应了社会契约。”雨果·明斯特伯格:《心理学与

- 工业效率》(Hugo Munsterberg, *Psychological and Industrial Efficiency*, Boston: Houghton Mifflin, 1913), 第 209 页。
183. 马克斯·韦伯:《新教伦理与资本主义精神》(Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* [1904], trans. Talcott Parsons, New York: Scribner's, 1958), 第 108 页。亨利·勒斐伏尔(Henri Lefebvre)的书,对德波有着直接的意义:“在这里,我们见证了生活的某种‘原子化’(被单方面抨击了上百次)与将生活限定在内并要求它成为原子化作为必要的前提条件的过度组织之间的冲突。社会的社会化过程(*the socialization of society*)继续不衰。当各种关系和交往的网络变得越来越稠密、越来越有效时,个体的意识也因此变得越来越孤立,越来越无视‘他者’。冲突就是在这个水平上运作的。”勒斐伏尔:《现代性导论》(*Introduction to Modernity* [1962], trans. John Moore, London: Verso, 1995), 第 190 页。
184. 雷蒙德·威廉姆斯将电视置于一个“可移动的私人化”的技术和经济逻辑中,见他的《电视:技术与文化形式》,第 26 页。
185. 对德波以及分心(娱乐)、距离和间离的讨论,参见哈尔·福斯特《实在的回归》(Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge: MIT Press, 1996, 江苏凤凰美术出版社 2015 年版), 第 218—220 页。
186. 吉尔·德勒兹、费利克斯·瓜塔里:《千高原:资本主义与精神分裂症》(Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 第 456—459 页:“现代权力根本无法被还原为‘压抑或意识形态’的古典替代品,而是暗示了规范化、调整化、塑造化以及信息处理技术;而这种信息负载着语言、知觉、欲望、运动等等,而且由微观集合的方式加以处理。”对当代资本主义中的主体化问题的相关讨论,还可参见米切尔·费尔、艾里克·阿里兹《资本的光环》(Michel Feher and Eric Alliez, “The Luster of Capital”), 载《区域》(*Zone*), 第 1—2 卷(1985 年), 第 314—359 页。
187. 参见德勒兹的论文《控制与生成》(“Control and Becoming”)以及《关于控制研究的附论》(“Postscript on Control Society”), 载他的《磋商 1972—1990》(*Negotiations, 1972—1990*, trans. Martin Johghin, New York: Columbia University Press, 1995), 第 169—182 页。他的“控制社会”模型,与居伊·德波修正后的模型有亲和性;后者是德波对其 1967 年的原用术语“集中的”极权社会和景观的资本主义—消费者的“扩散”社会的修正,即一个单一景观的全球“整合”社会。他是在《对景观社会的评论》(*Comments on the Society of the Spectacle*, trans. Malcolm Imrie, London: Verso, 1990)中勾勒出来的。
188. 参见玛丽·温《沉溺于毒品:电视、儿童和家庭》(Marie Winn, *The Plug-In Drug: Television, Children and the Family*, rev. ed., New York: Penguin,

1985),第64页上对注意力的讨论:“当然,电视景象吸引并维持注意力的能力有所变化,其中多数依赖于像在任何一个既定的瞬间呈现在屏幕上的运动的数量,以及从景象到景象的变化速率之类的因素。为学龄前儿童提供最影响的节目的供应商‘芝麻街’,以‘娱乐’机器的形式运用现代技术,来测试其节目的每一个片断,以确保它能最大程度地抓住儿童的注意力;想到这一点,不免令人不寒而栗。”

189. 米歇尔·福柯:《规训与惩罚》(Michel Foucault, *Discipline and Punish* [1975], trans. Alan Sheridan, New York: Pantheon, 1977),第295页。并参见罗德威克《阅读形象》(D. N. Rodowick, “Reading the Figural”),载《暗箱》(*Camera Obscura*),第24卷(1990年9月),第35页:“尚处于新的电子媒体研究中的前沿的互动计算机技术的目标,本质上说属于乌托邦的同时,是必须受到质疑的。因为个体对信息的绝对控制的梦想,同时也是对私人经验的绝对监视和物化的潜在根源。”
190. 以电视为例,费利克斯·瓜塔里指出了专注的主体中某些异质性的存在:“当我看电视时,我存在于以下交叉点上:1)一种由屏幕上闪光的活动画面所产生的类似催眠状态的永恒的痴迷;2)与节目中的叙事内容形成一种迷恋关系,并伴随着对周围事件的关注——水在炉子上沸腾、一个孩子在哭、电话铃响了……3)一个占据了我白日梦的幻想世界。我的个人身份的感觉因此被拖向不同的方向。我如何维持一个相对统一的感觉,而不管在我身上穿越的主体化过程的不同组成部分?这是一个让我固定在屏幕面前的抑制的问题。”瓜塔里:《错乱的宇宙:一个伦理学和美学范式》(Guattari, *Chaosmos: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, trans. Paul Bains and Julian Pefains, Bloomington: Indiana University Press, 1995),第16—17页。
191. 克里斯蒂安·麦茨:《想象的能指》(Christian Metz, *The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton et al., Bloomington: Indiana University Press, 1982),第135—137页。
192. 关于注意力与自动行为的晚近研究的讨论,参见拉里·雅可比及众人的《为外行所作的讲座:揭示无意识过程的方法》(Larry L. Jacoby et al., “Lectures for a Layperson: Methods for Revealing Unconscious Process”),载罗伯特·伯恩斯坦、赛恩·皮特曼编《无意识的知觉:认知、批评和社会透视》(Robert F. Bornstein and Thane S. Pittman eds., *Perception without Awareness: Cognitive, Critical and Social Perspectives*, New York: Guilford, 1992),第81—122页。该文的作者们将自动性视为“分裂的注意力条件下的行为”,其中,自动行为“不是由刺激所驱动的过程的典型特征,而是特殊技巧的运作在一个环境中自然浮现的特征。”还可参见凯思琳·摩尔、霍华德·艾格斯《无意识的知觉:不注意条件下的分类证据》(Cathleen M. Moore and Howard Egeth,

- “Perception without Awareness: Evidence of Grouping under Conditions of Inattention”),载《实验心理学杂志：人类知觉与行为》(*Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*),第23卷第2期(1997年4月),第339—352页。
193. 阿瑟·科斯特勒:《机器中的幽灵》(Arthur Koestler, *The Ghost in the Machine*, New York: Macmillan, 1967),第207页。例如,有些学者试图对伴随着二战以后州际高速公路的建设而来的自动行为进行评估,这种单调而不间断的驾车条件在司机身上产生了类似恍惚的状态,但却并不干扰其执行各种机械任务的能力。参见格里菲斯·威廉斯《高速公路催眠症:一个假说》(Griffith W. Williams, “Highway Hypnosis: An Hypothesis”),载罗纳尔德·肖尔、马丁·奥尼《催眠的性质:基本文献选读》(Ronald E. Shor and Martin T. Orne, eds., *The Nature of Hypnosis: Selected Basic Readings*, New York: Holt, Rhinehart, 1965),第482—490页。
194. 对现代令人厌烦的事物的历史性建构的讨论,参见帕特里斯·佩特罗《震惊之后/在厌烦与历史之间》(Patrice Petro, “After Shock/Between Boredom and History”),见帕特里斯·佩特罗编《易变的影像:从摄影到录像》(*Fugitive Images: From Photography to Video*, Bloomington: Indiana University Press, 1995),第265—284页。亦可参见约瑟夫·布洛德斯基《赞美厌烦》(Joseph Brodsky, “In Praise of Boredom”),见他的《论悲伤与理性》(*On Grief and Reason*, New York: Farrar Straus, 1995),第104—113页。

## 第二章 1879:视觉的解体

1. 这也就是马奈的《阳台》为何能与它经常相提并论的戈雅(Goya)的《阳台上的玛哈》(*Majas on a Balcony*)区分开来的原因,后者尽管表面上与建筑背景相关,但仍保持一种内在性和蕴藉的空间。它对外在性的抗拒正是构成它的浪漫主义的东西。
2. 斯特凡·马拉美:《作品全集》(Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945),第532页。
3. 这幅画对绿色的出色运用勾勒出对感观区分的新的训练;但它并不是一种单一的绿色,像许多人漫不经心地设想的那样,而是一系列不同的色调和表面:金属栏杆的氧化铜的绿色,涂在百叶窗上的工业房屋用的坚硬的泛绿的蓝色(带着很多白色的颜料),坐着的女人脖子上的带子的半黄绿色,伞上的丝质的防水面料的翡翠绿。这一调色板的炫技效果,及其对新科技的生活世界的闪亮波长的色彩敏感性,是一个标志,标志着画作的人工性和表面性,还标志着画作与所有前现代的(植物的或其他的)绿色遗迹之间的遥远距离。左下方盆栽的植物只是一个被错置的“自然”对象和知觉领域的边缘的和被驯化的剩余物。这里对绿色的

调制,完全来自科技的大生产和材料:一个由纺织品、染料、化学品、金属建造的视觉环境。

4. 夏尔·波德莱尔《天鹅》(Charles Baudelaire, "Le cygne", in *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1945),第 81 页。对这幅画的讨论,见克里斯朵夫·埃森多夫《生命的电池:论现代性中的事物及对它们的感知的历史》(Christoph Asendorf, *Batteries of life: On the History of Things and Their Perception in Modernity*, tran. Don Renau, Berkeley: University of California Press, 1993),第 78—79 页。
5. 在 19 世纪美学生产和后康德认识论的语境中对自主与内在主体性的讨论见罗斯·舒勃尼克《发展的变异:西方音乐中的风格与意识形态》(Rose Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991),第 57—83 页。
6. 见雅克·拉康在《精神分析的四个基本概念》(Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, trans. Alan Sheridan, New York: Norton, 1978),第 67—122 页中对视觉、作为点对点的光学系统、与欲望的主体密不可分的凝视(它永远不会与构成视觉的正式模式的几何关系相一致)之间所作的重要区分。
7. 雅克·拉康:《精神分析的四个基本概念》,第 93 页。
8. 见劳伦斯·克雷默在《作为文化实践的音乐,1800—1900》(Lawrenc Krame, *Music as Cultural Practice, 1800—1900*, Berkeley: University of California Press, 1990)第 87—101 页中对 19 世纪艺术和文学中的注意力的“不可能对象”的讨论:“在最广泛的意义上,不可能的对象是一个认识论的/地形学话语的产物,在这种话语中人类主体性不再是一个平常的领域,而是变成一个秘密的与世隔绝的地方。不再是一个共享的同一性,自我是一种本质上的差异……自我不断受到要与外部世界相分离的威胁。”
9. 乔治·巴塔耶:《马奈》(Georges Bataille, *Manet*, trans. Austryn Wainhouse and James Emmons, New York: Skira, n. d.),第 85 页。
10. 比如,让·克莱:《药膏、化妆品和花粉》,载《十月》总 27 期(Jean Clay, "Ointments, Makeup, Pollen", *October* 27, [Winter, 1983]),第 3—44 页。
11. 巴塔耶:《马奈》,第 82 页。
12. 于勒-安托万·卡斯塔尼亚里发表于《世纪》的文章(Jules-Antoine Castagnary, in *Siècle*, June 28, 1879),转引自乔治·赫尔德·汉弥尔顿《马奈和他的批评者》(George Heard Hamilton, *Manet and His Critics*, New York: Norton, 1969),第 215 页。
13. 甚至到 20 世纪 80 年代,一个著名的新保守主义期刊的反动感性,还被这幅画与有关马奈“自发性”及“令人目眩的表面性”的一套索然乏味而又标准化的陈词滥

调之间的不协调所冒犯,甚至感到困惑:“面对 1879 年的《在花园温室里》,很难知道马奈脑子里曾经想过什么。这是马奈作品中令我对几乎全部艺术家丧失信心的作品之一。重要的不是说这画不好——哪个伟大的画家没有画过可怕的画呢?——主要是在那种完全不冒险的、不出常规的和陈腐的方式上它不好……画面中有一双琐碎的、学究气的手,把画中的任何东西都变成稀泥和石膏了。公园椅子后面的那排梯状靠背看起来简直叫人难受,它们被如此费力而呆板地表现出来。画中的人物形象——丈夫倚靠在长椅上,妻子望向远方——也同样毫无生气,如同为时装模特儿绘制的一张既不带感情,也毫无反讽的彩色插图。”杰德·佩尔:《艺术与文雅:马奈作品回顾》,载于《新标准》,1983 年 11 月(Jed Perl, “Art and Urbanity: The Manet Retrospective”, *New Criterion*, November 1983),第 43—54 页。

14. 汉弥尔顿:《马奈及其批评者》,第 212 页。对这幅作品的传统艺术史态度中的一个例子,见布拉德利·柯林斯《马奈的〈在花园温室里〉与〈在拉图依老爹家〉》,载于《艺术杂志》,第 45 期(1985 年),第 59—66 页(Bradley Collins, “Manet’s ‘In the Conservatory’ and ‘Chez le Père Lathuille’”, *Art Journal*, 45[1985])。参见杰里米·吉尔伯特-拉尔夫对这幅作品的形式结构的挑衅性讨论:《布赖斯·马登的油画》(Jeremy Gilbert-Rolfe, “Brice Marden’s Painting”),载于《艺术论坛》(*Artforum*),1974 年第 10 期,第 30—38 页。
15. 迈克尔·弗雷德:《马奈的现代主义,或 19 世纪 60 年代油画的面孔》(Michael Fried, *Manet’s Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s*, Chicago: University of Chicago Press, 1996),第 314 页。弗雷德限定了他的评论,指出那个男人指尖醒目的未完成性。我也想指出伞和女子右臀表面的粗糙勾勒和显著的色彩混合。
16. 吉尔·德勒兹和费利克斯·瓜塔里:《千高原》,第 167—191 页。
17. 迈克尔·弗雷德讨论了马奈作品中一种持久的、稳固的“执拗或不透明”,它“拒绝或者至少强烈抵制所有的解释学渗透的企图”,见其《马奈的现代主义》,第 401 页。着重字体为原著所加。
18. 费利克斯·瓜塔里:《实在的机器》,出自《分子革命》(Felix Guattari, “Les machines concrètes”, in *La révolution moléculaire*. Paris: Encres, 1977),第 376 页。
19. “只有当头不再是身体的一个仪表盘,当它不再被身体编码,当它不再有一个多维度的、混合发音的肉体编码时——当身体,包括头,被解码并不得不被我们称之为面孔的某种东西所过分编码的时候,面孔才被生产出来……对于这一点,人类有一个宿命,它宁愿避开脸并解散面孔和面孔化,变得不能被感知,变成隐藏状态。”德勒兹和瓜塔里:《千高原》,第 170—171 页。
20. 与 19 世纪 60 年代的时尚相关,19 世纪 70 年代中的紧身胸衣更轻,也少了一些

束缚性。然而它们继续完成其塑形与拘束的首要功能。见大卫·康泽尔《时尚与拜物教》(David Kunzle, *Fashion and Fetishism*. Totowa, N. J.: Rowman and Link-field. 1982),第31页:“束上或解开胸衣是保留了古代水准的对于‘绑’‘松’概念的象征的和魔幻联想的仪式。在民间语言中,生过孩子或失去贞洁就是‘松开’;而松开就是释放特殊形式的能量……被胸衣紧紧绑住是一种欲望紧张的状态,并且构成一个直接的要求释放欲望的需要,这种释放可能会被有意控制、拖延和推迟。”

21. 于斯曼:《1879年的沙龙》,见《现代先锋派》(J.-K. Huysmans, “Le Salon de 1879”, in *L'art moderne*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975),第52页。
22. 相关讨论见约翰·H. 史密斯《意志力丧失症:19世纪晚期意志的性欲与疾病》(John H. Smith, “Abulia: Sexuality and Diseases of the Will in the Late Nineteenth Century”),载于《性别》(*Genders*),第6期(1989年秋),第102—124页。
23. 对失语症的划时代的开山之作是卡尔·韦尼克的《失语综合征》(Carl Wernicke, *Der Aphasische Symptomencomplex*, Breslau: Cohn und weigert, 1874);译作《失语症症候群》(“The Symptom Complex of Aphasia”),载于《波士顿科学哲学研究》(*Boston Studies in the Philosophy of Science*, vol. 4, New York: Humanities Press, 1969),第4卷,第34—97页。对失认症的最早的全面临床报告之一赫尔曼·利绍尔的《一个心理性视觉失认案例及其理论》,载《精神病学与神经疾病治疗档案》(Hermann Lissauer, “Ein Fall von Seelenblindheit nebst einem Beiträge zur Theorie derselben”, *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 21, 1890),第21卷,第222—270页。(利绍尔的文本恰好包含有对一个患者的记录,这个患者不能分清伞和一棵阔叶植物,而这正是《在花园温室里》最突出的内容。)对此问题的晚近的临床和历史回顾,见玛撒·J. 法拉:《视觉失认》(Martha J. Farah, *Visual Agnosia*, Cambridge: MIT Press, 1990);詹森·W. 布朗:《失语症、失用症和失认症:临床和理论诸方面》(Jason W Brown, *Aphasia, Apraxia and Agnosia: Clinical and Theoretical Aspects*, Springfield, Ill.: Chas. Thomas, 1972),第201—232页;以及朱尔斯·戴维多夫:《视知觉紊乱》,收于安德鲁·伯顿编《认识的病理与心理学》(Jules Davidoff, “Disorders of Visual Perception”, in Andrew Burton, ed., *The Pathology and Psychology of Cognition*, London: Methuen, 1982),第78—97页。关于失认症的“临床故事”,参见奥利弗·塞克斯《一个把自己妻子误认为一顶帽子的男人》(Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, New York: Simon and Schuster, 1987),第8—22页。
24. 库特·戈尔斯坦:《有机体》(Kurt Goldstein, *The Organism*, 1934; New York: Zone Books, 1995),第196—198页。

25. 恩斯特·卡西尔:《符号形式哲学(第3卷):知觉的现象学》(Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 3: *The Phenomenology of Knowledge*, trans. Ralph Mannheim, New Haven: Yale University Press, 1957),第239页。
26. 对19世纪失语症的文化和意义精彩讨论,见马特·K. 马尔苏达《现代的记忆》(Matt K. Malsuda, *The Memory of the Modern*, Oxford: Oxford University Press, 1996),第79—99页。
27. 皮埃尔·热奈:《神经症和意念固结》(Pierre Janet, *Névroses et idées fixes*, Paris: Felix Alcan, 1898),第72页。
28. 约瑟夫·布罗伊尔和西格蒙德·弗洛伊德:《癔病研究》(Josef Breuer and Sigmund Freud, *Studies on Hysteria*, trans. James Strachey, New York: Basic Books, 1957),第233页。热奈对弗洛伊德的相关评价,见伊恩·海金《重写心灵:多重人格和记忆的科学》(Ian Hacking, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton: Princeton University Press, 1995),第191—197页。
29. 热奈关于知觉紊乱的早期著作以及关于“心理解体”的论述,见他的《心理学自动性》(*L'automatisme psychologique*, Paris: Félix Alcan, 1889)。
30. 有关这种研究的一些背景材料,见汉纳·S. 戴克《唯物主义欧洲的非物质诱惑:对1880至1915年间游离现象的研究》(Hannah S. Decker, “The Lure of Nonmaterialism in Materialist Europe: Investigations of Dissociative Phenomena 1880—1915”),收于雅克·M. 奎恩编:《分裂的精神/分裂的大脑:历史和当代的视角》(Jacques M. Quen, ed., *Split Minds/Split Brains: Historical and Current Perspectives*, New York: New York University Press, 1986),第31—62页;以及恩斯特·R. 希尔卡德:《重访分裂》(Ernest R. Hilgard, “Dissociation Revisited”),收于玛丽·海勒等编《历史上的心理学概念》(Mary Henle et al., ed., *Historical Conceptions of Psychology*, New York: Springer, 1973),第205—219页。
31. 米歇尔·福柯:《疯狂与精神病》(Michel Foucault, *Madness and Mental Illness*, 1954, trans. Alan Sheridan, Berkeley: University of California Press, 1987),第73—75页。
32. 希波利特·伯恩海姆:《心理学中的催眠和暗示》(Hippolyte Bernheim, *Hypnosis and Suggestion in Psychotherapy*, 1884, trans. Christian Herter, New York: Aronson, 1973),第155页。十几年前,泰纳已经作出了一个相似的论断:“无疑,尽管在梦游症患者中,那些被催眠的人或者在恍惚状态的人,相似的差异区别了正常生活与反常生活,这两种生活既不能清晰地,也不能完全地区分开,其中的一种意象总是或几乎总是把它们自身引入另一种状态。”泰纳:《心智论》(Taine, *On Intelligence*, vol. 1, 1869, trans. T. D. Haye, New York:

Henry Holt, 1875),第98页。

33. 见 T. J. 克拉克在其《现代生活的画像》中关于马奈《女神娱乐场的酒吧间》(1882年)的章节,第253—254页:“时尚和矜持可以使一个人的脸远离身份,远离普通的身份。这样的结果是,那位女侍的表情成了一种特殊的表情:公开、直率、西美尔意义上的‘无动于衷’、无感情、既不厌倦也不疲倦、既不做慢也不关心任何事。”(中译文参见 T. J. 克拉克《现代生活的画像:马奈及其追随者艺术中的巴黎》,沈语冰、诸葛沂译,徐建校,江苏凤凰美术出版社,2013年版,第325页。——译者按)
34. 让-雅克·库尔第纳与克劳汀·阿罗什:《面容的历史:情感的表达与压抑,从16世纪到19世纪》(Jean-Jacques Courtine and Claudine Haroche, *Histoire du visage: Exprimer et taire ses émotions, XVIIe-début XIXe siècle*, Paris: Rivages, 1988),第269—285页。
35. 高深莫测的理念是波德莱尔关于时髦模式的一个关键部分。花花公子的特定的美具体地包含细节:来自保持无动于衷的不可动摇决心的冷淡外表。波德莱尔:《现代生活的画家》,收于《论艺术和艺术家文选》(Baudelaire, “The Painter of Modern Life”, in *Selected Writings on Art and Artists*, trans. P. E. Charvet, Harmondsworth: Penguin, 1972),第422页。
36. 见迈克尔·弗雷德对詹姆斯·惠斯勒19世纪60年代《穿白衣的女人》中不确定性的批评性反应的讨论,在此被描画的人物是一个“心烦意乱、恍惚、梦游、疯狂状态”。对弗雷德来说,“这些特征的共同之处是这个女人一直处在没有意识到她正在被人凝视的精神状态”。弗雷德:《马奈的现代主义》(Fried, *Manet's Modernism*),第222页。
37. 布洛伊尔和弗洛伊德:《瘧病研究》,第233页:“无疑有多少行动,从机械行动(比如说纺织、演奏音阶)到某些至少需要较低程度的智力功能的活动,许多人在做这些活动时都不必全神贯注。这特别符合那些活跃、外向的人的情况,对他们来说单调无趣的工作是一种折磨,而他们就故意地用另外一些不同的事情来自我娱乐。”
38. 皮埃尔·热奈:《歇斯底里的精神状态》(Pierre Janet, *The Mental State of Hystericals*, 1893, trans. Caroline Corson, New York: Putnam, 1902),第252—253页(这个译本在使用时需要小心)。这个文本是热奈的医学论文,写于被沙尔科任命位于萨尔佩特里埃(Salpetriere)的心理实验室主任三年之后。威廉·詹姆斯在他的《心理学原理》中讨论了这些临床实践。见威廉·詹姆斯《心理学原理》(William James, *Principles of Psychology*, 1890; New York: Dover, 1950),第1卷,第203—204页。
39. 按照巴斯可·波尼茨的说法,在马奈画中对“固结和分心”的这种混合,及模棱两可的悬置感与摄影形态的弥漫性相关。他确认了马奈画中的一种沉思,与摄影

- 术连续的、机械的祛魅效果密不可分。见波尼茨《图像破坏：绘画与电影》(Bonitzer, *Décadrages: Peinture et cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma, 1987), 第 73—77 页。
40. 约瑟夫·德尔伯夫:《睡眠与梦境》(Joseph Delboeuf, *Le sommeil et les rêves*, Paris: Felix Alcan, 1885), 第 87—90 页。这部著作的某些重要章节在 1879 年的《哲学杂志》(*Revue philosophique*)中已经出版。还可参见彼得·布朗《对日常生活中的恍惚状态研究》,收入《易被催眠的头脑:催眠疗法和社会交流》(“the common everyday trance” in Peter Brown, *The Hypnotic Brain: Hypnotherapy and Social Communication*, New Haven: Yale University Press, 1991), 第 87 页。布朗描述了一个“一天发生不止一次的镇静状态”的有规律节奏,亦即一个日常每 70—120 分钟便发生一次的白日梦模式,或幻想模式,在这种状态中,一个人丧失了他熟悉的时空感,而白日梦变成了“未完成的社会和情感关切的加工厂”。日常的恍惚状态“产生了一个遥远的意象。此时面部的活动要比平常少,面部两侧可能会更加不对称。被测试主体还报道说,随着听觉、视觉、触觉这些主体经验的变化,知觉也被改造了。他们倾向于沉浸在幻想和个人想法中。尽管外部的印象相对缺乏,但情绪的强度却增强了”。
41. 詹姆斯:《心理学原理》,第 1 卷,第 444 页。
42. 约翰·休林斯·杰克逊:《约翰·休林斯·杰克逊选集》(John Hughlings Jackson, *Selected Writings of John Hughlings Jackson*, vol. 2, ed. James Taylor, London: Hodder and Stoughton, 1932), 第 24—25 页。被引用的这篇论文是《对一些癫痫症之后的状况所例证的神经系统解体的评论》(“Remarks on Dissolution of the Nervous System Exemplified by Certain Post-epileptic Conditions”),于 1881 年首次发表。
43. 加斯顿·巴什拉:《梦想的诗学:童年、语言和宇宙》(Gaston Bachelard, *The Poetics of Reverie: Childhood, Language, and the Cosmos*, trans. Daniel Russell, Boston: Beacon, 1971), 第 13 页。还可以参见马赛尔·雷蒙德对幻想、注意和固结之间关系的讨论,马赛尔·雷蒙德《浪漫主义与梦想》(Marcel Raymond, *Romantisme et rêverie*, Paris: Jose Corti, 1978), 第 13—15 页。
44. 乔治·西美尔:《论女人、性与爱》(Georg Simmel, *On Women, Sexuality and Love*, trans. Guy Oakes, New Haven: Yale University Press, 1984), 第 137 页。
45. 马奈与这个模特于勒·吉耶梅(Jules Guillemet)之间的相似性已经无数次被马奈同时代的人所注意。参见,比如《马奈 1832—1883》中关于这幅画的词条(*Manet 1832—1883*, New York: Metropolitan Museum of Art/Harry N. Abrams, 1983), 第 434—437 页。
46. 作为“标准”视觉一部分的效验(efficacy)概念当然是很有问题的。有关讨论“一个长着最差眼睛的人”如何可以证明“拥有最强的视觉”,如果那个注意状态的视

- 觉拥有适当策略的话,见大卫·J. 列文:《理查·瓦格纳、弗里茨·朗和尼伯龙根:不承认的戏剧艺术》(David J. Levin, *Richard Wagner, Fritz Lang and the Nibelungen: The Dramaturgy of Disavowal*, Princeton: Princeton University Press, 1998),第101—109页。
47. 在19世纪60年代晚期的时候,恩斯特·马赫做过一个关于双眼的不协调性的悖论的演讲,他认为“每个观察者实际上包含有两个观察者”,他还把双眼视觉的领域描述为是由一个视觉位移的基本经验构成的。见他的《人为何有两只眼》,收于《大众科学演讲》(Ernst Mach, “Why Has Man Two Eyes” [1867], in *Popular Scientific Lectures*, trans. Thomas J. McCormack [La Salle, Ill.: Open Court, 1893]),第66—88页。
48. 保罗·利科:《阐释的冲突》(Paul Ricoeur, *The Conflict of Interpretations*, ed. Don Ihde, Evanston: Northwestern University Press, 1974),第66页。
49. 关于马奈的多人物画中对凝视的组织,见弗雷德《马奈的现代主义》第288—291页。还可参见皮埃尔·布尔迪厄《艺术的法则:文艺场的起源和结构》(Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, trans. Susan Emanuel, Stanford: Stanford University Press, 1996),第131—137页,对马奈的讨论:“马奈破坏了艺术专制主义的固定和绝对视点的社会基础(正如他破坏了光的某个优先地点,从此以后光开始在事物的任何地方出现):他建立了视点的多重性,从而给每个领域的特别存在打上了烙印。”
50. 到19世纪中期,斜视的病理状况已经得到了很好的研究,而且它混合了各种关于双目视觉的解释。亥姆霍兹描述了两只眼的光轴不能平行这个问题的一个通常形式,即两只眼的光轴要么汇合要么分开,不管眼睛往哪个方面看,它们的角度几乎是恒定不变的。亥姆霍兹:《论生理光学》,第405页。斜视也(不正确地)变成了与一系列神经系统和歇斯底里的紊乱以及催眠梦游状态相关,在这种状态中,双目造成的视觉的失败是与分解和分裂的心理过程相联系的。比如亨利·帕里奥:《集中双眼动作的瘫痪》,载《大脑》第25期(Henri Parinaud, “Paralysis of the Movement of Convergence of the Eyes”, *Brain* 25, October 1886),第330—341页;沙尔科:《神经系统疾病的临床医学讲稿》(J.-M. Charcot, “Clinical Lectures on Diseases of the Nervous System”, ed. Ruth Harris, London: Tavistock, 1991),第280—281页。对问题的后一种看法,见热奈《神经症与意念固结》(Janet, *Névroses et idées fixes*),第73—74、186—189页。
51. 西格蒙德·弗洛伊德:《梦的解析》(Rigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachey, New York: Avon, 1965),第134页。
52. 朱莉亚·克里斯蒂娃:《诗性语言的革命》(Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller, New York: Columbia University Press,

- 1984),第28页。
53. 1879年沙龙最受欢迎的画之一是亨利·热尔韦的《巴尔归来》(Henri Gervex, *Retour de Bal*),此画非常清晰明确地表现了一种破碎的夫妻关系。在这幅画中,一对富裕夫妇之间痛苦的疏远得到了暗示,从而与公开表演出来的幸福和睦形成了含蓄的对照,这种幸福和睦可能是他们刚刚去过的场合所必须的。
  54. 扩展一下我早先所说的话,关于动词 *serrer*,还有绑住和包围的那些话,马奈模特儿的名字暗示了另外一种包围。在法语中,Guillemets 是“引号”或“单引号”的意思,因此吉耶梅夫妇自身在字面上就变成了对他们在此画中存在的一种加括号和质疑,对画面中央的手和戒指的含混不清的意思的讽刺性和图解性暗示。
  55. 用杜尚式(Duchampian)的术语来说,人们可以将这个被长椅和他们不交流的视野的网格所分开的男人和女人理解成,陷入到没有经验的、滑稽可笑的、永远不会完成的机械动作之中的“娇艳”新娘和单身男子。
  56. 让·拉普朗什与普努列夫:《精神分析的语言》(Jean Laplanche and J. -B. Pontuliv, *The Language of Psychoanalysis*, trans Donald Nicholson-Smith, New York: Norton, 1973),第50—52页。
  57. 以同样的方式,从画的技术实践方面来说,这两只象征性地将画面固定下来的手,也有能力固定或拆解被描绘的表面的再现内容。如许多关于这件作品的评论家已经用这种或那种方式总结的那样,手的问题对马奈来说是关键性的。比如说在《在拉图依老爹家》(*Chez le Père Lathuille*)中,左边那个男性左手的惊人变形,暗示了那只手的能力与那条潜在控制性的、环抱的胳膊之间的分离。
  58. 托尼·坦纳:《小说中的通奸:婚约及越轨》(Tony Tanner, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979),第18页。
  59. 西美尔:《论女人、性和爱情》(Simmel, *On Women, Sexuality and Love*),第71页。
  60. 克里斯廷·比西-格鲁克斯曼:《巴洛克式的理性:现代性的美学》(Christine Buci-Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, 1984, trans Patrick Camiller, London: Sage, 1994),第97页。
  61. “19世纪温室花房的流行需要引起私人生活历史学家的注意。那时存在有多种形式的变体:冬天的花园,能全年保护有异国情调的植物的暖房,气候温和的温室,栽培柑、橘或橙的温室的后继者,植物在这里被保护过冬以免于严寒。被贵族和非常有钱的人长期保留的这些花房不断扩展,特别是在中欧和英国,后来到了法国……它拓展了住处,并且能够见证私人领域的扩张,温室提供了一个地方,可以在这儿漫步,所有天气都可以。这导致像花一样华丽的藤架被编织,长期放在里面,温室变成了一个地方,一个约会地点,一个冒险的地方。他们避开家庭空间内无所不在的监视。”参见阿兰·科尔班《肮脏与花香以及法国的社会

- 想象》(Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant Odor and the French Social Imagination*”, trans. Roy Porter et al, Cambridge: Harvard University Press, 1986), 第 189 页。
62. 有关这幅作品的最近的艺术史讨论,可参见卡罗尔·阿姆斯特朗《制造女性特质:马奈的〈镜前〉》,载《十月》第 74 期(Carol Armstrong, “Facturing Femininity: Manet’s ‘Before the Mirror’”, *October* 74, Fall 1995), 第 75—104 页。
63. 如果《镜前》是外在于那个疆域化的二元结构的,那么它部分是因为,用德勒兹和瓜塔里的术语来说,那些在马奈的很多作品中都存在的人是一个“正在生成中的女人”,而且很明显,这个问题与马奈的“女性气质”的更大问题相重叠。“不存在正在生成中的男人,因为男人是那种克分子实体(molar entity)本身,而生成则是分子的。男人构成了大多数,或者毋宁说构成了大多数建立其上的标准:白种的、男性的、成年的、‘理性的’等等,简而言之,普通的欧洲人,发声的主体。按照树状的规律,正是这种中心点穿越了所有的空间或者全部的幕障,并且在每个转折点上都滋养了一个特定的与众不同的对立面。”德勒兹和瓜塔里:《千高原》,第 292 页。对于德勒兹和瓜塔里来说,“正在生成中的女人”是从约束性的组织和碎片化的表征、解释和生产结构中走出来的路径之一。参见伊丽莎白·格罗斯《不稳定的身体:走向一种肉体性的女权主义》(Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indianapolis: Indiana University Press, 1994), 第 173—183 页中对这个概念的重要批评。
64. 克里斯蒂娃:《诗性语言的革命》,第 49 页。
65. 尤金·霍兰德在《波德莱尔与精神分析:现代主义的社会诗学》(Eugene W. Holland, *Baudelaire and Schizoanalysis: The Sociopoetics of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993)中,用与我这里正在马奈的作品中勾勒的东西相似的不稳定性和摇摆讨论波德莱尔的作品:“‘自由主体性’界定的现代性的不间断的自我发明以一种循环往复的方式被展开:解码后重新编码、大胆创新紧接着过度焦虑的自我巩固,之后是重新创新,如此等等。”(第 274 页)
66. “这是一个丧失自己姿势的时代,正由于此,这也是沉迷于自己姿势的时代:对于已经被剥夺了所有自然属性的人们来说,每个姿势都变成了一种命运。这些姿势的轻松越是受到无形权力的影响,生活就越是变得不可理解。正是在这同一时期,资产阶级沦为内在性的牺牲品,并把自己委托于心理学——而仅仅在几十年前,他们还紧紧掌握着自身的象征符号。”乔治·阿甘本:《幼儿期与历史:论经验的毁灭》(Giorgio Agamben, *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*, trans. Liz Heron, London: Verso, 1993), 第 137 页。
67. 在对注意力的讨论中,关于一个人是否可以同时留意一个以上的感觉,有相当多的争论。比如,恩斯特·马赫对此的否定论证,《感觉的分析》(Ernst Mach, *Contributions to the Analysis of Sensations* [1885], trans. C. M. Williams,

- Chicago: Open Court, 1897),第 112 页。
68. 西格蒙德·弗洛伊德:《精神分析的起源:1887 至 1902 年间给威廉·弗里斯的信、草稿和笔记》(Sigmund Freud, *Vie Origins of Psycho-analysis: Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes 1887—1902*, trans. Eric Mosbacher and James Strachey, New York: Basic Books, 1954),第 144—145 页。
69. 比如,见 J.-M. 沙尔科与保尔·里歇尔《艺术中的魔鬼附身者》(J.-M. Charcot and Paul Richer, *Les démoniaques dans l'art*, Paris: Delhaye et Lecrosnier, 1887),第 103—105 页中所图示的在萨尔佩特里埃医院的病人的手和手腕。
70. 卡拉瓦乔绘画的特定历史世界与马奈绘画的历史世界之间的巨大差异,被沃特·弗里德伦德提出:“在他早期的《算命者》这幅风俗画中,卡拉瓦乔重复了洛托的‘手的游戏’,以此来表达男孩子气的武士和精明的年轻占卜女子之间被抑制的关系。作为个人意识表达的手,而非活动姿势工具的手的重要性,在那个时代被完全忽视了,那时,沉浸于有节奏运动、象征主义或者空洞装饰不可能获得这种心理学的解释。”弗里德伦德:《卡拉瓦乔研究》(Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton: Princeton University Press, 1955),第 147 页。
71. 在卢浮宫,另一幅值得考虑的与《在花园温室里》挨着的画是普桑的《阿卡迪亚的牧羊人》。在这幅画中,那些指示方向的手(指)对于这幅作品的运作极其重要。路易·马丁对这幅作品的分析,阐明了它对于乌托邦的描绘是如何与同时画出的死亡、缺失和历史主体性的限制分不开的。见路易·马丁《毁灭绘画》(Louis Marin, *To Destroy Painting*, trans. Mette Hjort, Chicago: University of Chicago Press, 1995),第 65—94 页。但马奈《在花园温室里》这幅准阿卡迪亚式的作品,指向的手指与普桑的话语世界没有有效关联,而温室自身,带着它凝固的暂时性,变成一种坟墓,记忆和历史被埋葬于此,由此产生的去历史化的主体性与被冻结的、只能被描绘为像死亡一样的当下相一致。
72. 查尔斯·S. 皮尔斯:《查尔斯·桑德斯·皮尔斯文选》(Charles S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 8, ed. Arthur W. Burks, Cambridge: Harvard University Press, 1958),第 42 页。此处的引用来自 1885 年对于约西亚·罗伊斯的著作《哲学的宗教层面》(Josiah Royce, *The Religious Aspect of Philosophy*)的评论。
73. 查尔斯·S. 皮尔斯:《皮尔斯哲学著作》(Charles S. Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*, ed. Justus Buchler, New York: Dover, 1955),第 108—109 页。
74. 理查德·冯·克拉夫特-埃宾:《性精神病态》(Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* [1886], trans. Harry E. Wedeck, New York: Putnam, 1965),第 38—39 页;阿尔弗雷德·比奈:《恋爱中的拜物教》,载《哲学杂志》(Alfred Binet, “Le fétichisme dans l’amour”, *Revue philosophique* 25 [1888]),

- 第 142—167、252—275 页。对这两位作者的重要评价，请看艾米丽·阿普特《使偶像女性化：世纪之交法国的精神分析和叙述痴迷》(Emily Apter, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Ithaca: Cornell University Press, 1991), 第 15—38 页。
75. 沃尔特·本雅明：《反思》(Walter Benjamin, *Reflections*, trans. Edmund Jephcott, New York: Harcourt Brace, 1978), 第 152—153 页。特里·伊格尔顿从本雅明的话中推断：“在时尚那种最高的器物崇拜的在场中，我们也处在死亡之中——我们处在一种狂热的重复中，这种重复实际上什么地方也去不了；我们处在一种镜子之上的镜子的闪烁中，这镜子相信通过抓住历史，它就可以避免死亡，但是在这种物质的狂欢里，成功的只是被更无情地拖入它的掌握中。”伊格尔顿：《沃尔特·本雅明：或通向一种革命性的批评》(Eagleton, *Walter Benjamin; or Towards a Revolutionary Criticism*, London: Verso, 1981), 第 35 页。
76. 马奈于 1882 年成功进入沙龙，《春》表现了一个身着他所挑选的衣服的女演员。在这幅后来成为“季节”组画之一的作品里，我们看到从自然季节循环到对“新的”风格和产品的反复引进之间的交替变化。关于正在形成的时尚工业的经济和宣传节奏，见吉尔·利波韦茨基《时尚帝国：打扮现代民主》(Gilles Lipovetsky, *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, trans. Catherine Porter, Princeton: Princeton University Press, 1994), 第 56—59 页。
77. 见西奥多·W. 阿多诺《美学理论》(Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 第 316 页：“通过悬置诸如内在性、永恒性、深刻性这些审美价值，时尚使艺术辨认艺术与这些品质之间联系的程度成为可能，而这些品质决非是无可质疑的，而是已经成为一个借口。时尚是艺术的一种永久的招供：承认它并非是自己所声称的那种东西。”
78. 乔治·西美尔：《个体性和社会形式》(Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*, ed. Donald N. Levine, Chicago: University of Chicago Press, 1971), 第 313 页。这幅画中男子形象的穿着也很重要，马克·威格利指出了男子的时尚问题中所暗示的某些东西：“因为男人的衣服是标准化的、定型的，它能够作为一个面具来起作用，在这面具之后，个人得以避开日益威胁的和无法控制的现代生活的各种力量。（这些力量自身被理解为是女性气质的）……面具是保存精神性的一种手段。一个男人不能像一个时尚的女性那样把他的感性或其他私人生活的部分都呈现在表面。男性气质只不过是能够保持秘密的能力；而所有的秘密最后都是与性相关的。标准化的规训逻辑当然是心理上的。”威格利：《修正：塑造现代》，收于黛博拉·弗施等编《建筑学：在时尚中》(Wigley, “White Out: Fashioning the Modern”, in Deborah Fausch et al., eds.,

- Architecture: In Fashion*, Princeton: Princeton Architectural Press, 1994), 第 210 页。
79. “在主体精神与社会客观性对决中显得越来越没有力量的时代,时尚记录了主体精神中客观性的外部剩余。这些尽管令人非常痛苦,但同时却是对于主体精神只存在于自身这种幻象的纠正物。对于它的恶意批评者,时尚的最有力的回应是,它进入了个体的冲动,而这种冲动是渗透着历史的。”阿多诺:《美学理论》,第 316 页。
80. 要想见到一个更加完整的复本,参见斯特凡·马拉美《最新时尚:世界与家庭的故事》(Stéphane Mallarmé, *La Dernière Mode: Gazette du Monde et de la Famille*, Paris: Ramsay, 1978)。
81. 要想看对马拉美的期刊计划及当代法国时尚出版物的更大语境的全面研究,参见让-皮埃尔·勒塞尔克莱《马拉美与时尚》(Jean-Pierre Lecercle, *Mallarmé et la mode*, Paris: Librairie Segquier, 1989)。另外一部有价值的著作(特别是由于它对马拉美的三个主要社论编辑的笔名作出的研究),是德拉戈内蒂的《亭中鬼魂:马拉美与日常生活美学》(Roger Dragonetti, *Un fantôme dans le kiosque: Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris: Seuil, 1992),特别是第 87—150 页。参见西马·戈弗雷《高级服装设计与高级文化》,收入丹尼斯·奥利耶编《法国文学史新编》(Sima Godfrey, “1874: Haute Couture and Haute Culture”, in Denis Hollier, ed., *A New History of French Literature*, Berkeley: University of California Press, 1989),第 761—768 页;米歇尔·勒迈尔编《从波德莱尔到马拉美的时髦范儿》(Michel Lemaire, *Le dandyisme de Baudelaire à Mallarmé*, Paris: Klincksieck, 1978),第 261—269 页;以及朗达·加勒利克:《新星:19 世纪末的时髦、性别和表演》(Rhonda Garelick, *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*, Princeton: Princeton University Press, 1998),第 47—77 页。让-皮埃尔·理查德关于时尚的那些论述拥有持久的价值,参见他的《马拉美的想象世界》(Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris: Seuil, 1961),第 297—304 页。
82. 利奥·贝尔萨尼:《斯特凡·马拉美之死》(Leo Bersani, *The Death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982),第 74—75 页。在另外一处,贝尔萨尼看到马拉美给他同时代的人们提供了“关于人类的注意力和表情所构成的不存在的教训”,贝尔萨尼:《弗洛伊德式的身体:精神分析和艺术》(Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, New York: Columbia University Press, 1986),第 26 页。芭芭拉·约翰逊关于马拉美“对纯粹差异的节奏的动态夸张”如何拆解了一种在场的经济学的讨论,见她的《批判性差异:论阅读的当代修辞》(Barbara Johnson, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore: Johns Hopkins University

- Press, 1980),第13—20页。
83. “好的品位需要一个人与暴发户的太过新潮的时尚、太过风流的女人时尚和中产阶级太过时的时尚保持距离。因为,只有当一个人熟练地操纵时尚,通过在怪异时尚的过分迅速的新奇与成衣模仿的过分慢的节奏之间把握到适当的分寸,时尚才能变成令人可以接受的社会地位的一个标志。”菲利普·佩罗:《打扮布尔乔亚:19世纪服装史》(Philippe Perrot, *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*, trans. Richard Bienvenu, Princeton: Princeton University Press, 1994),第183页。
84. 马拉美:《作品全集》,第711页。
85. 想看对这一事件的另一法语论述,见尤金·蒙兹《伦敦博览会》,载《美术杂志》1872年9月号(Eugène Müntz, “Les expositions de Londres”, *Gazette des Beaux-Arts*, September 1872),第236—249页;1872年10月号(October 1872),第312—325页。并参见约翰·范德林编《1851—1988年世界展销会和博览会历史辞典》(John Findling, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions 1851—1988*, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1990),第44—47页。
86. 但是,马拉美为这个写作任务选的笔名至少回响着对文化的普遍商品化之绝望的模糊暗示。这个名字“L. S. Price”,从发音上听起来就像是把法语的感叹词“Hélas”,或英语里的“alas”(相当于汉语的“唉”或“啊”译者注)放在表示价签的词旁边。
87. 斯特凡·马拉美:《伦敦博览会》,《作品全集》,第684页。
88. 弗雷德里希·尼采:《权力意志》(Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann, New York: Random House, 1967),第27页。
89. 弗雷德里希·尼采:《权力意志》,第25—26页。
90. “回想一下他关于《最新时尚》的著作,马拉美写道:“基本上,我认为当前的时期对诗人来说是一种权力交替的真空期,在这一时期诗人无事可做;对诗人来说,除了神秘地不停工作、只思考未来或者根本没有时间思考,时而给活着的人们寄一张名片,做其他任何事情都太无用,太过于沉浸于准备的欢庆中。”《斯特凡·马拉美书信选》(*Selected Letter of Stéphane Mallarmé*, trans. Rosemary Lloyd, Chicago: University of Chicago Press, 1988),第144页;原文见《通信集》,第2卷,亨利·蒙多和劳埃德·詹姆斯·奥斯汀编(ed. Henri Mondor and Lloyd James Austin, Paris: Gallimard, 1965),第303页;1885年11月16日给保尔·魏尔伦(Paul Verlaine)的信。
91. 马拉美:《作品全集》,第719页。
92. 居伊·德波:《景观社会》(Guy Debord, *The Society of the Spectacle* [1967], trans. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994),第45页

(第 69 节)。

93. 关于注意力和新奇事物之间的关系,可参看约翰·杜威:《心理学》(John Dewey, *Psychology*[1886]; New York: Harper and Brothers, 1889),第 126—127 页;及利昂·莫利尔:《对于注意力机制的意见》,出自《哲学杂志》第 27 期(Léon Marillier, “Remarques sur le mécanisme de l’attention”, *Revue philosophique* 27,[1889]),第 369—571 页。
94. 热奈的标准自我模型“在‘我看见’这一形式下,执行一项综合意识和无意识这两方面的知觉功能。”那西奥:《歇斯底里症或精神分析的神奇后裔》(J.-D. Nasio, *L’hystérie ou l’enfant magnifique de la psychanalyse*, Paris: lavages, 1990),第 183 页。
95. 吉尔·德勒兹:《弗朗索瓦·培根:感觉的逻辑》(Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Paris: Editions de la différence, 1981),第 36—38 页。绘画中的再现与在场之间的悖论关系是马拉美关于马奈文章的一个重要主题。马拉美指出,如果再现要被超越,那就需要有一种特别种类的注意力:“眼睛应该忘记它已经看到的其他所有东西,并重新从眼前的东西中学习教训。眼睛应该把自身从记忆中抽出来,只看那些它在看的的东西,就好像第一次看到一样;而手应该变成一种被意志所引导的非人格化的抽象,忘记所有先前的诡诈。”斯特凡·马拉美:《印象派画家和爱德华·马奈》(Stéphane Mallarmé, “The Impressionists and Edouard Manet”, 1876),收入彭尼·佛罗伦斯:《马拉美、马奈和雷东》(Penny Florence, *Mallarmé, Manet, and Redon*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986),第 11—18 页。马拉美的这篇文章最初是用英语发表的。
96. 如果一个人想要尝试对这幅画进行一种传记式的解读,那么这种捆绑的问题、完成的问题、把事物结合到一起的问题,都呈现出一种特别的悲伤色彩。1878 年下半年,马奈一两年前遭受的健康恶化的模糊症状开始急性发作,这被诊断为梅毒以及与运动失调症相似的症状。我们永远也不可能最终弄清楚这种医学诊断是否准确,但马奈主观上遭受的痛苦,明显而且非常确定地与威廉·詹姆斯在讨论意志抑制时所描述的症状相符:“在运动失调这种状态中,对一个动作的表现,以及对动作的同意都正常发生,次级中枢却受到了扰乱,并且尽管意念释放了它们,但是这种释放并不能产生预期的准确感觉。”詹姆斯:《心理学原理》,第 2 卷,第 560 页。一个像马奈这样具有超凡艺术创作能力的人,对思想与运动控制之间联系的解体那种最初的、可怕的感觉,一定伴随着对更加牢固地结合在一起的那个早先的世界模式的焦虑的回归,以此作为对可怕的控制衰退的象征性防护。
97. 关于马奈作品中绿色在结构上的重要性,见吉塞拉·霍普:《爱德华·马奈:色彩与图画格式塔》(Gisela Hopp, *Edouard Manet: Farbe und Bildgestalt*, Berlin: Walter de Gruyter, 1968),第 54—58、116—113 页[原文如此,译者注]。

98. 这组画的第一个蚀刻版本出现在 1881 年,尽管这组钢笔画是在 1878 年展出的。见克里斯蒂安·赫特尔:《反讽、梦和工艺品:马克斯·克林格的〈对于一只手套的发现的阐释〉及德国现代主义》,载《艺术公报》第 74 卷(Christiane Hertel, "Irony, Dream and Kitsch: Max Klinger's *Paraphrase of the Finding of a Glove* and German Modernism", *Art Bulletin* 74 [March 1992]),第 91—114 页。
99. 米歇尔·福柯:《性史第 1 卷:导论》(Michel Foucault, *History of Sexuality*, vol. 1: *An Introduction*, trans. Robert Hurley, New York: Random House, 1978),第 154 页。
100. 见西格蒙德·弗洛伊德:《性学三论》(Sigmund Freud, "Three Essays on the Theory of Sexuality", trans. James Strachey, New York: Basic Books, 1975),第 26—33 页。
101. 这段引用来自于约翰·阿什贝里对克林格的讨论《奇异一小时的欢乐和谜语》(John Ashberry, "The Joys and Enigmas of a Strange Hour"),收于托马斯·B. 赫斯与约翰·阿什贝里编《那些了不起的怪癖者》(Thomas B. Hess and John Ashberry, *The Grand Eccentrics*, New York: Collier, 1966),第 25—31 页。
102. 弗洛伊德:《梦的解析》,第 134—135 页。
103. 吉尔·德勒兹:《电影:运动的影像》(Gilles Deleuze, *Cinema: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986),第 56 页。
104. 作为一项城市休闲活动,溜冰到 19 世纪 70 年代日益受到欢迎,这一点被赫伯特·斯宾塞 1872 年版的《心理学原理》(1855 年初版)中新增的部分所证明。在讨论审美感伤的起源时,他写道:“令自我感到愉快并与优雅意识相关的身体运动,比如溜冰,是那种让许多肌肉进行适度的和谐运动而不压抑任何东西的运动。”斯宾塞:《心理学原理》,第 3 版,第 2 卷(Spencer, *Principles of Psychology*, 3rd ed., vol. 2, New York: D. Appleton, 1872),第 639 页。还可参见威廉·狄尔泰:《人类科学导论》(Wilhelm Dilthey, "Introduction to the Human Sciences", ed. Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi, Princeton: Princeton University Press, 1989),第 308—309 页中讨论边缘的、无意识的注意时所引用的溜冰场上的运动的例子。
105. 柯克·瓦恩多(Kirk Varnedoe)把克林格的作品放到 19 世纪 70 年代晚期和 80 年代“后期现实主义的不稳定反应”中,这还包括詹姆斯·蒂索(James Tissot)和古斯塔夫·卡耶波特(Gustave Caillebotte)的艺术:“这是没有放弃那种明显的,以德加(Degas)的方式对结构进行的抽象的视觉。相反,这是一种以一种特殊的方式意识到摄影术的风格变形,用相对正常的视角,但是常常体现一种看似平凡的客观性和有表现结构的精心设计的装置之间的张力。”他还确定了“由

于有闲阶级的迟钝……而产生的对幻想和厌倦的敏感性,由此僵硬性变成了对以某种方式预示了修拉(Seurat)之生活状态的表达。”柯克·瓦恩多:《卡耶波特:进化的观点》,收于《古斯塔夫·卡耶波特:回顾展》(J. Kirk T. Vamedoe, “Caillebotte: An Evolving Perspective”, in *Gustave Caillebotte: A Retrospective Exhibition*, Houston: Museum of Fine Arts, 1976),第 47—59 页。我只想补充一点,马奈的《在花园温室里》,特别是坐在长椅上的女人,可以与这些特征很有效地联系起来。

106. 见柯克·瓦恩多:《马克斯·克林格的绘画作品》(J. Kirk T. Varnedoe, *Graphic Works of Max Klinger*, New York: Dover, 1977),第 xiv—xxii 页中对《手套》头两幅画的有价值的分析。
107. “首先,应该注意到,从正常状态到最夸张的被固定的意念的形式之间,存在一个几乎不能察觉的转换。每个人必定都已经经验到了那种被一个悦耳的曲调或无关紧要的话缠住不放的东西,这种东西顽固地萦绕不散,去了又来,没有任何可见的原因。”泰奥迪勒·里博:《注意力心理学》(Théodule Ribot, *La Psychologie de l'attention*, Paris: F. Mean, 1889),第 76 页。
108. 见斯蒂芬·奥特曼:《全景画:大众媒介史》(Stephan Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium*, trans. Deborah Schneider, New York: Zone Books, 1977),第 229—232 页。同前作者,《恺撒全景画:来自世纪之交的柏林的图像》(*Das Kaiserpanorama: Bilder aus dem Berlin der Jahrhundertwende*, Berlin: Berliner Festspiele, 1984);还有恩斯特·肯宁格和多里斯·姚斯加特:《目光的动态化》(Ernst Kieninger and Doris Rauschgatt, *Die Mobilisierung des Blicks*, Vienna: PVS Verlager, 1995),第 51—58 页。想知道恺撒全景画的一些技术细节,见保罗·威廉:《立体镜:第一个百年》(Paul Wing, *Stereoscopes: The First One Hundred Years*, Nashua, N. H.: Transition, 1996),第 232—233 页。
109. 当恺撒全景画越来越受欢迎,对新图像(或者说软件)的需求增长。富尔曼派出摄影团队到欧洲和世界各地带回有异国情调的地方的照片,这些地方用奥特曼的话来说就是“那个时代政治帝国主义的视觉等价物”。报纸广告用这样的口号来吁请观众“穿越全世界的旅行”(Reisen durch die ganze Welt)。应该记住在 1883 到 1886 年这段时间,德国得到了它在西南非、东非和太平洋地区的所有殖民地。1882 年正是德国殖民协会建立的那一年。见汉斯-乌尔里希·韦勒:《德意志帝国 1871—1918》(Hans-Ulrich Wehler, *The German Empire 1871—1918*, trans. Kim Traynor, Hamburg: Berg, 1985),第 170—176 页。多尔夫·施特恩贝格尔评论说,对德国殖民化景象的狂热在 19 世纪 80 年代发生部分是由于“从欧洲窗口看到的景象已经丧失了其深度,这些景象变成了全景化世界的一部分,这个世界围绕着他们,并构成一个在所有地方被描绘的外

- 表”。他讨论了在相似的恺撒全景画中出现的,作为 1886 年柏林艺术协会狂欢节展的一部分被展览的非洲影像。参见他的《19 世纪的全景画》(Dolf Sternberger, *Nineteenth Century*, trans. Joachim Neugroschel, New York: Urizen, 1977),第 46—47 页。对旅游和 19 世纪晚期的视觉消费之间关系的讨论,参见安妮·弗里德伯格:《逛商场:电影和后现代状况》(Anne Friedberg, *Window Shopping: Film and the Postmodern Condition*, Berkeley: University of California Press, 1994),第 15—29 页。
110. 赫伯特·斯宾塞之前曾提供过一个有影响的主张,指出知觉综合对于正常心理生活的根本重要性:“一般被称为精神活动的东西,几乎全都是依照触觉的、听觉的、视觉的方面来进行的;这些感觉显示了凝聚力和由此而来以如此显著方式而存在的整合能力……感知敏锐思想的最发达部分是由视感觉形成的,这种视感觉如此严密紧凑,它整合成如此大和多的聚合体,在它们的构成上大大超过了所有由其他感觉所组成的聚合体。”斯宾塞:《心理学原理》,第 3 版,第 1 卷 (Spencer, *Principles of Psychology*, 3rd ed., vol. 1, New York: D. Appleton, 1871),第 187 页。这段文字在约翰·休灵斯·杰克逊的《大脑二元性的本质》(John Hughlings Jackson, “On the Nature of the Duality of the Brain” [1874]) 第一段和第二段,亨利·海德编《大脑》第 38 期 (ed., Henry Head, *Brain* 38 [1915]),第 87—95 页有引用。
  111. 诺埃尔·伯奇:《朝向那些影子的生命》(Noël Burch, *Life to Those Shadows*, trans. Ben Brewster Berkeley: University of California Press, 1990),第 11 页。
  112. 为避免有任何误解,我对迈布里奇的讨论,关注的是他 1878—1879 年的作品,而不是他后来在 19 世纪 80 年代中期在宾夕法尼亚大学制作的《动物的运动》(*Animal locomotion*)时的那些作品。
  113. 关于斯坦福,见马修·约瑟夫:《强盗大亨:美国大资本家 1861—1901》(Matthew Josephson, *The Robber Barons: The Great American Capitalists 1861—1901*, New York: Harcourt, Brace, 1934),第 81—89、217—230 页。
  114. 卡尔·马克思:《政治经济学批判大纲》(Karl Marx, *Grundrisse*, trans. Martin Nicolaus, New York: Random House, 1973),第 539 页。斯坦福的行动以及中央太平洋集团的行动与马克思在此所描述的逻辑相一致。
  115. 卡尔·马克思:《政治经济学批判大纲》,第 524 页。见大卫·哈维:《资本的限度》(David Harvey, *The Limits to Capital*, Chicago: University of Chicago Press, 1982),第 376—386 页对马克思的这部分文本的讨论。
  116. 要想看对资本主义及 19 世纪现代通讯网络起源的讨论,可见阿曼德·马特拉特:《交流—世界:意念与策略的历史》(Armand Mattelart, *La communication-monde: Histoire des idées et des stratégies*, Paris: Editions la découverte, 1992),第 1—56 页。

117. 关于经典的表格秩序,见迈克尔·福柯:《词与物》(Michel Foucault, *The Order of Things*, New York: Pantheon, 1971),第50—76页。
118. 弗朗索瓦·达高涅:《艾蒂安·于勒·马莱:对踪迹的热情》(Francois Dagognet, *Etienne-Jules Marey: A Passion for the Trace*, New York: Zone Books, 1992),第43页。
119. 古尔德此时已经与斯坦福和柯利斯·亨廷顿合谋买下了太平洋邮轮公司,目的是确保海运的价格永远不会削弱铁路的价格。见罗伯特·埃德加·里格尔:《西部铁路的故事:1852年以来巨头的统治》(Robert Edgar Riegel, *The Story of the Western Railroads: From 1852 through the Reign of the Giants*, 1926, Lincoln: University of Nebraska Press, 1964),第160—178页中对“古尔德体系”(The Gould System)进行揭露的章节。
120. 我依靠的是E. 布拉德福德·布恩斯的《1875年埃德沃德·迈布里奇在危地马拉》(E. Bradford Burns, *Eadward Muybridge in Guatemala, 1875*, Berkeley: University of California Press, 1986)中对这次旅行的描述,以及罗伯特·巴特莱特·哈斯:《迈布里奇:运动中的人》(Robert Bartlett Haas, *Muybridge: Man in Motion*, Berkeley: University of California Press, 1976)中的相关章节,第79—81页;还有戈登·亨德里克的《埃德沃德·迈布里奇:运动影像之父》(Gordon Hendricks, *Eadward Muybridge: The Father of the Motion Picture*, New York: Grossman Publishers, 1975),第81—95页。“而现在这次旅行的目的地就在眼前:马特奥斯、纽贝斯和圣费利佩(Mateos, Las Nubes and San Felipe)的巨大的咖啡种植园,咖啡业原来一直是在赤道地带……但贝利奥斯总统(President Berrios)决定恢复咖啡种植,政府给予新企业主及原来的种植园主广泛的优惠措施,而这一行业现在正蒸蒸日上。也许是吸引投资的希望说服了太平洋邮轮公司(它在这个行业具有实际的垄断地位)派迈布里奇去拍摄中美洲那些令人感兴趣的地点。”亨德里克:《埃德沃德·迈布里奇》,第84页。着重字体为引者所加。
121. 迈布里奇在完成了7个月的工作后,通过一则报纸广告宣称,人们可以购买他在危地马拉的照片的版权:“非常荣幸地告诉大家,我已经加工了一批作品,它们包括最著名的公共建筑物、最独特的地点,以及最自然的耕作和农产品的风景。所有这些都受惠于太平洋邮轮公司,它承担了这次冒险的费用,目的是要把这片有趣土地的富饶与美丽展示给异国的人们。”引自亨德里克:《埃德沃德·迈布里奇》,第85页。这是对19世纪殖民主义光学的一个非常典型的陈述。在此,迈布里奇所看到的要么是行政管理机构,要么是为了异国的人们的利益而将要被开发的独特的风景和自然资源。尽管在咖啡种植园中当地工人的存在是不言自明的,但他们仍然是隐形的,除非是作为资金流的一个抽象组成部分或假想的风景中的“自然化的”元素。

122. 马克思:《政治经济学批判大纲》,第 671 页。
123. 齐格弗里德·克拉考尔:《历史:终结前的最后事物》(Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, New York: Oxford University Press, 1969),第 49,57 页:“这些东西对我来说饶有兴味,从表现性艺术的维度来看,达盖尔的发明提出了与当代历史编撰学中发挥如此重要作用的问题和要求相似的问题和要求……因此,在历史编撰学和摄影媒介之间存在一个基本的相似性。”
124. 罗兰·巴特:《历史的话语》,收于《语言的飒飒声》(Roland Barthes, “The Discourse of History”, in *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1986),第 139 页:“我们的全部文明都有对于真实效果的兴趣,它被具体的艺术种类——如现代主义小说、私人日记、纪实文学、新闻、历史博物馆、古代器物的展览,而首先是摄影术——的大规模发展所证明。摄影术的独特的关联特征(与绘画相关)就是准确地标明被再现的事件曾真正地发生过。”
125. 巴特把迈布里奇归入到他所说的那种只是以其超凡技术能力“使人惊奇”一类的摄影师之中,一个最晚近的例子是哈罗德·埃格顿(Harold Edgerton),他以接近百万分之一秒的速度拍摄了一滴牛奶的爆裂。“几乎不必言明,”他写道,“这类摄影既没有打动我,甚至也没有引起我的兴趣。”《明室:对摄影的思考》(*Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981),第 33,99 页。
126. 要想知道,比如说,19 世纪 80 年代,不被社会同化的各种形式的行为(比如流浪、卖淫、乞讨)是如何被归入到流动的自动型(“l'automatisme ambulatoire”)这些矛盾的诊断之下的,见让-克劳德·博纳:《流浪汉与机器:关于 1889 至 1910 年间流动的自动性、医学、技术与社会的论文》(Jean-Claude Beaune, *Le vagabonde et la machine: Essai sur l'automatisme ambulatoire, médecine, technique et société 1889-1910*, Seyssel: Champ Vollon, 1983)。
127. 见 L-F. 阿尔弗雷德·莫莱:《睡眠与梦境》(L-F. Alfred Maury, *Le sommeil et les rêves*, Paris: Didier, 1878)。
128. 杰克逊:《约翰·休灵斯·杰克逊作品选》(Jackson, *Selected Writing of John Hughlings Jackson*),第 2 卷,第 117 页。

### 第三章 1888:祛魅的阐明

1. 我是采取了让-克劳德·勒本斯泰因的主张:已知的所有修拉就这幅作品(以及其他几幅作品)为特定的展览和编目的命名所作的决定和行动表明,他从未用过那个确定的题目;这样修拉的标题是《马戏团的巡演》《夏育舞》和《马戏》,对于勒本斯泰因来说,这些选择是带着非特定的暂时性和一个“既非普遍的,亦非特定

- 的”无差别的时间的修拉晚期作品中,一种更广泛专注的一部分。见勒本斯泰因:《夏育舞》(Jean-Claude Lebensztejn, *Chahut*, Paris: Hazan, 1989),第25—31页。
2. 关于修拉绘画相关的主题,见贝恩德·格罗的《无名的痛苦:修拉和绘画艺术》,载埃里克·弗朗茨和贝恩德·格罗《修拉的绘画》(Erich Franz and Bernd Growe, *Seurat Drawings*, trans. John Gabriel, Boston: Little, Brown, 1984),第13—50页。
  3. 弗里德里克·杰姆逊:《政治无意识:作为社会象征行为的叙事》(Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981),第103—150页。
  4. 杰姆逊:《政治无意识》,第131—135页。
  5. 法语原文是:“Etant admis les phénomènes de la durée de l'impression lumineuse sur la rétine, la synthèse s'impose comme résultante.”乔治·修拉:《1890年8月28日给波布尔·莫里斯的信》,收于诺玛·布劳德编《透视修拉》(Norma Broude, ed., *Seurat in Perspective*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1978),第17—19页。参见罗伯特·L.赫伯特:《乔治·修拉,1859—1891》(Robert L. Herbert, *Georges Seurat, 1859—1891*, New York: Abrams, 1994),第381—382页的翻译和讨论。
  6. 亥姆霍茨还强调视网膜(最初的含义是蛛网或网状物,或者在德语里是 *die Netzhaut*),完全是神经系统的一部分,暗示了被后来的研究者们普遍接受的观点:视网膜实际上是大脑的一部分。
  7. 有关这个主题的文献数量巨大。关于这个术语在19世纪80年代晚期的一些使用的简要总结,参看H. R. 罗克马尔:《高更和19世纪艺术理论》(H. R. Rookmaaker, *Gauguin and 19th Century Art Theory*, Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1972),第175—187页。关于这个术语的一些社会和政治反响,参见约翰·G.赫顿:《新印象主义与坚固基础的探寻:世纪末法国的艺术、科学和无政府主义》(John G. Hutton, *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994),第17—45页。
  8. 为了更好地在历史上定位修拉,下面这个事实值得考虑:在他出生的1859年前后两三年出生的还有亨利·柏格森、埃德蒙德·胡塞尔、西格蒙德·弗洛伊德、皮埃尔·热奈、埃米尔·涂尔干、阿尔弗雷德·诺斯·怀特海、费尔迪南·德·索绪尔、阿尔弗雷德·比奈、约翰·杜威、阿洛伊斯·李格尔、乔治·梅利耶、埃米尔·迈耶尔松、克劳德·德彪西、乔治·西美尔、古斯塔夫·马勒、马克斯·普朗克、神经学家查尔斯·S.谢林顿,还有格式塔心理学的先声克里斯蒂安·冯·埃伦费尔斯。这一群光彩熠熠的名字并非有什么内在的重要意义,也当然

不会为某些“世代”模式的编年史提供佐证,但它说明修拉在众多事件表面的位置远远大于作为一个学科的艺术史所能包含的范围。这些人和其他人的著作(他们都在19世纪80年代晚期和19世纪90年代早期成年,而且他们中的大多数活得比修拉久),是一个知觉、认识、语言和艺术的不不断现代化的一部分。以这种方式思考,修拉的画作是对关于知觉的新思想的形象表现,这种新思想在这些年中的许多不同地点都是可以确认的。《马戏团的巡演》除了其他可能,还是一个关于视觉和思想的地位、感官的本质和价值及社会事实的表征的命题的聚合。

9. 克里斯蒂安·冯·埃伦费尔斯:《格式塔属性》,载《科学哲学季刊》第14期(Christian von Ehrenfels, “Über Gestaltqualitäten”, *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14, 1890),第249—292页。这本期刊后被奥地利实证主义者理查德·阿芬那留斯编辑。英译见《论格式塔属性》,载于《格式塔理论基础》(Barry Smith ed., *Foundations of Gestalt Theory*, Munich: Philosophia Verlag, 1982)。对埃伦费尔斯的原创性的评价见沃尔夫冈·克勒的《格式塔心理学的任务》(Wolfgang Köhler, *The Task of Gestalt Psychology*, Princeton: Princeton University Press, 1969),第45—48页。
10. 安妮·哈灵顿在她的著作《被重新赋魅的科学:从威廉二世到希特勒的德国文化中的整体论》(Anne Harrington, *Reenchanted Science: Holism in German Culture from Wilhelm II to Hitler*, Princeton: Princeton University Press, 1996),第108—111页中讨论了埃伦费尔斯对瓦格纳的热爱,他与休斯顿·斯图尔特·张伯伦(此人塑造了一个激进的格式塔理论)的友谊,还有他在优生学方面的兴趣。参见埃伦费尔斯有关米切尔·G. 阿什的影响的论述:《德国文化中的格式塔心理学,1890—1967:整体论和对客观性的追寻》(Ehrenfels, *Gestalt Psychology in German Culture, 1890—1967: Holism and the Quest for Objectivity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995),第88—90页。
11. 埃伦费尔斯:《论格式塔属性》,第96页。
12. 这些问题中的一些从一个形式主义的立场被处理,见尼尔斯·卢宁·普拉克:《修拉的画面模式与主题》,载《艺术公报》第53期(Niels Luning Prak, “Seurat’s Surface Pattern and Subject Matter”, *Art Bulletin* 53, 1971),第367—378页。
13. 埃伦费尔斯:《论格式塔属性》,第95—96页。
14. 20年后,当粒子物理学明确了“原子论”既不能被驳倒,也不能被赋予专有的特权的时候,这种对“互补性观念”的价值的接受被夸张了。那么物理学的例子将无疑为一种论证提供支持,这种论证在我们对心理的原子论的判断受到修正的时候将具有相当的分量。罗伯特·布兰奇:《持续时间的心理学和场的物理学》,收入《柏格森和物理学的演变》(Robert Blanche, “The Psychology of Duration and the Physics of Fields”, in P. A. Y. Gunter, ed., *Bergson and the Evolution of Physics*, Knoxville: University of Tennessee Press, 1969),第

113 页。

15. 与埃伦费尔斯对感觉的重叠交叉和互渗的强调相反,后期格式塔理论把认知的和认识论的问题转换成首先是视觉的问题。朱迪丝·施兰格在《智力的发明》(Judith Schlange, *L'invention intellectuelle*, Paris: Fayard, 1983),第 69—80 页中争辩说,格式塔理论在以下方面从根本上说是不得要领:它在看和理解之间建立某种等同关系,并把语言性的东西边缘化。
16. 典型的是以下的评价:“对他来说,在感受性和教条之间的平衡是一种微妙的平衡。如果这种教条不再接受感受性的不断修正,它将变成主导者;展示将要代替灵感和理论热情。直到修拉短暂一生的尽头,肯定都存在着使这种情况发生的倾向。”罗杰·弗莱:《变形》(Roger Fry, *Transformations*, London: Chatto and Windus, 1927),第 191 页。但是这种批判性的回应修拉在世的时候就已经开始出现,甚至在那些最初已经坦率地表示支持的作家中间也有。与他曾视为是修拉的过分示意性技巧最终相疏远的叙述,见琼·U. 霍尔珀林:《费利克斯·费内翁:巴黎的唯美主义和无政府主义》(Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon: Aesthete and Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, New Haven: Yale University Press, 1988),第 128—131 页。
17. 比如说,最近有关对修拉的美学雄心经常“被物理学家们的教科书窒息”的主张,见阿兰·玛德琳-柏德里莱特《修拉》(Alain Madeleine-Pedrillat, *Seurat*, trans. Jean-Marie Clarke, Geneva: Skira, 1990),第 177 页。在克莱夫·贝尔的书《法国油画简述》(Clive Bell, *An Account of French Painting*, New York: Harcourt Brace, 1931),第 205 页中,修拉的方法被联系于审美价值的腐蚀与夷平,以及日益增强的民主化与技术的现代化:“修拉希望设计一种适合于一个平等的时代(他对这个时代是诚心、慷慨向往的)的完全非个人的表达方法,人们可以如同学会使用打字机一样学会这种方法。”他着力为一个日益民主平等的社会中的市民们提供一系列科学地着色的、分级的圆盘,以及一组几何形式。在此那些后来愚钝却受到启发的艺术家将会发现自然的形式与色彩的混合的对等物(着重字体是本书作者引用时所加)。
18. 在蒂埃利·德·迪弗的《绘画唯名论:论马塞尔·杜尚从油画到现成品的过渡》(Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, trans. Dana Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991),第 170—173 页中有对于杜尚与修拉的技术实践的关系的极好的讨论。
19. 查尔斯·桑德斯·皮尔斯:《查尔斯·皮尔斯文集》,第 1 卷,马克斯·H. 费斯克编(Charles Sanders Peirce, *Writings of Charles S. Peirce*, vol. 1, ed. Max H. Fisch, Bloomington: Indiana University Press, 1982),第 515—516 页。
20. 如几项研究已经证明的,《马戏团的巡演》是 1886 年之后标志修拉实践中抽象的

新水平的作品之一,特别在一个更加彻底的对局部色彩的放弃方面而言。他已经几乎完全不再用明显的色彩来描绘对象或形式(我们在白光条件下看事物将会看到的颜色)。实际存在于画布上的各种色彩与它们作为抽象色彩的自治的单元在画面上建构和存在的形式没有任何指示关系,无论是橙色、蓝色、绿色还是紫色的单元。

21. 关于强制性知觉能力观念的一个挑战性争论,见阿方索·林吉斯:《诫命》(Alphonso Lingis, "Imperatives", in M. C. Dillon, ed., *Merleau-Ponty Virant*, Albany: State University of New York Press, 1990),第91—116页。
22. 一个知觉的重要反类型,见安东·艾仁茨威格:《艺术的隐秘秩序:一个艺术想象的心理学研究》(Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Berkeley: University of California Press, 1967),《两种注意力》的相关章节,第21—31页。作者识别出一种“反分化的”视觉运作,它超出“有意识的格式塔强制”运作,以“把视觉领域区分为重要的‘形象’和不重要的‘背景’”。
23. 大卫·苏特,瑞士美学家,其作品曾被修拉研究过,他写道:“观众到画的距离是一个任意的距离,因为它根据一个人对待一个主题的本质的方式不同而变化。”苏特:《关于透视的新简化理论》(Sutter, *Nouvelle théorie simplifiée de la perspective*, Paris: Jules Tardieu, 1859),第24页。着重字体为原文所加。
24. 恩斯特·马赫:《感觉的分析》(Ernst Mach, *Contributions to the Analysis of the Sensations* [1885], trans. C. M. Williams, La Salle, Ill.: Open Court, 1890),第2页。译文经过修正。
25. 伊恩·海金:《表征与干预:自然科学的若干导论性主题》(Ian Hacking, *Representing and Intervening: Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983),第143页。海金把这种在科学实践中的转变与后印象派联系起来,后印象派也在19世纪80年代提出“再现的新体系”。亨利·鲍恩凯尔讨论了科学理论的短暂本质,并引用赫兹的话说:“也许可以证明,我们能够以无限的方式解释任何事物。”庞加莱:《科学与假设》(Poincaré, *Science and Hypothesis*, 1902, trans. J. Larmor, New York: Dover, 1952),第168页。
26. 长期以来众所周知,修拉对D. P. G. 亨伯特·德·苏佩维尔的著作是熟悉的,这个人曾经在他的《论艺术中的绝对符号》(*Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, 1827)中尝试用一个理论来解释色彩和线条在表现上的价值。亨伯特的著作在查理·布朗《造型艺术的语法:建筑、雕塑、绘画》(Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture*, 1867; Paris: H. Laurens, 1880)中有概述。当然,把这些早期关于这些效果的论述与激活/抑制的解释区分开的是,它们与一个广泛的关于身体、大脑和神经系统的知识积

累没有关系。

27. 罗伯特·赫伯特已经表明,到1887年,修拉对夏尔·亨利揭示的三个观点很熟悉,见他的《修拉〈马戏团的巡演〉与夏尔·亨利的美学科学》,载《艺术杂志》第50期(Robert Herbert, “‘Parade de cirque’ de Seurat et l'esthétique scientifique de Charles Henry”, *Revue de l'art* 50, 1980),第9—22页。赫伯特后来对他文章中的一些结论有补充,但却重申了:“在开始《马戏团的巡演》之前,修拉已经从当时的生理学中吸收了这样一种观念:‘所有的情感反应,包括无意识的情感反应,都能够找到相应的神经和肌肉活动,这些活动反映了由刺激引发的相应的放松或不适。’”见他的《夏尔·亨利附录》,收于赫伯特的《乔治·修拉,1859—1891》(Seurat, Appendix I; Charles Henry, trans. Herbert, *Gorges Seurat, 1859—1891*),第391—393页。在这里赫伯特还警告不要试图在修拉的作品与亨利的运动和方向体系之间寻找具体的形式上的相关性。
28. 建立亨利公式的某些资源的最早文本之一是何塞·阿奎勒斯的书《夏尔·亨利和心理—生理美学的形成》(José Argüelles, *Charles Henry and the Formation of a Psycho-physical Aesthetic*, Chicago: University of Chicago Press, 1972)。最近,迈克尔·齐默尔曼完成了对修拉作品的知识和文化语境的一个扩展的调查,包括布朗-塞夸儿、弗雷·亨利及其他许多人的相关理论,见他厚重的《修拉和他的时代的艺术理论》(Michael Zimmermann, *Seurat and the Art Theory of His Time*, Antwerp: Fonds Mercator, 1991)。参见玛萨·沃德所著的《毕沙罗、新印象派和前卫空间》(Martha Ward, *Pissarro, Neo Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*, Chicago: University of Chicago Press, 1994),第124—146页,关于“生理美学”的有价值的章节。
29. 他的观点在夏尔-爱德华·布朗-塞夸儿:《中枢神经系统的生理学和病理学》(Charles-Edouard Brown-Séquard, *Physiology and Pathology of the Central Nervous System*, Philadelphia: Lippincott, 1858)中得到最初的清晰表达。如果想要寻找他的成熟形态的神经学模式论述,参见夏尔-爱德华·布朗-塞夸儿:《对于抑制和兴奋的实验与临床研究》(*Recherches expérimentales et cliniques sur l'inhibition et la dynamogénie*, Paris: Masson, 1882)。参见对布朗-塞夸儿的纪念性文章,载于他与沙尔科在1867年共同创立并且从1889年直到他去世都担当唯一编辑的那本杂志, E. 格雷:《C.-E. 布朗-塞夸儿》,载于《正常与病理心理学档案》(E. Gley, C.-E. Brown-Séquard, *Archives de physiologie normale et pathologique*, 5th ser., 6, 1894),第759—770页。另参见 J. M. D. 奥姆斯特德:《夏尔-爱德华·布朗-塞夸儿》(J. M. D. Olmsted, *Charles-Edouard Brown-Séquard*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1945),第159—167页。布朗-塞夸儿在19世纪精神生理学上的历史意义在罗杰·史密斯《抑制:心智与大脑科学中的历史与意义》(Roger Smith, *Inhibition;*

*History and Meaning in the Sciences of Mind and Brain*, Berkeley: University of California Press, 1992), 第 130—133 页中得到讨论。

30. 泰奥迪勒·里博:《注意力心理学》(Théodule Ribot, *The Psychology of Attention*, 1889; Chicago: Open Court, 1896), 第 40—41 页。
31. 曾有人提到,激活,作为一种机能的刺激,与“助长”概念相关,这个概念当时在 1895 年弗洛伊德的《投射》及他的前老师西格蒙德·埃克斯纳的著作中发展起来。让·拉普朗什和 J. B. 彭塔利斯如此界定这个概念:“刺激,在从一个神经元通向另一个神经元的时候,遇到一种抵抗;如果它的通过导致一种对这种抵抗的永久性减弱,那么这里就存在助长;相对于一个没有发生过助长的通道,刺激将会选择一个被助长的通道通过。”拉普朗什和彭塔利斯:《心理分析的语言》(Laplanche and Pontalis, *The language of Psychoanalysis*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York: Norton, 1973), 第 157 页。
32. 夏尔·爱德华·布朗-塞夸儿:《激活》,载《医学科学大百科全书》第 30 卷(Charles-Edouard Brown-Séquard, “Dynamogénie”, in *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, 1st ser., vol. 30, Paris: Asselin, 1885), 第 756—760 页。如果想在—个大众的科学杂志上寻找对这些观点的说明,见《抑制》,载于《宇宙:科学杂志》第 70 期(L. Menard, “L’inhibition,” *le Cosmos: Revue des Sciences* 71, June 4, 1887), 第 255—256 页。布朗-塞夸儿在 19 世纪动力心理学发展中的地位在亨利·F. 埃伦伯格的《无意识的发现:动力精神病学的历史和演化》(Henri F. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York: Harper, 1970), 第 289—290 页中被勾勒出来。
33. 夏尔·亨利在与费雷同时的岁月里,吸收了这些观点,而且他的著作曾在许多有关修拉的艺术史研究里得到了详尽的讨论。吸收了 19 世纪早期的艺术研究,亨利试图解释颜色、运动、节奏和方向的心理效果。他坚持认为,或多或少,“每个刺激都是激活的或抑制性的”。比如,他的《反差、节律、限度》,载于《哲学杂志》第 28 期(“*Le contraste, le rythme, la mesure*”, *Revue philosophique* 28, 1889), 第 364 页。用他的专用术语“审美量角器”,他明确地解释了一个复杂的,经常是不连贯的系统。在这个系统里,运动是激活的或者是抑制性的,根据它们是否是连续的或者是不连续的,或者它们是否是从左到右或从右到左,向上或向下运动。参见阿奎勒斯有偏见的,但有时却有用的《夏尔·亨利和心理—生理美学的形成》。我极不同意阿奎勒斯把亨利描绘成未来的“科学—神秘主义美学”的先知。像许多评论家—样,他忽视了亨利把心理学和生理学知识运用于社会控制的形式及劳动的理性化方面那些不那么高尚的兴趣,他几乎没有提到他在 20 世纪 20 年代发明德意志第一帝国“生物共振系统”来修补理论时的可悲结局。想要全面理解亨利浅薄的职业生—涯,你也许应该少看与毕达哥拉斯和莱奥

- 纳多相类似的东西,而应该多看那些与福楼拜的布瓦尔和佩居谢相关的东西,也就是说,多关注他资产阶级图书馆管理员和巴黎大学自学者的社会身份,以及相关的 19 世纪以具体化的可消费的形式出现的全面知识的幻想,对此,福楼拜已有定论。你也可以把亨利置于与菲利普·诺尔相关的观察中:第三共和国出版文化“滋养了培育科学的、百科全书式人物的教育雄心”,建基于一个乌托邦的“对一种人类可以在其中与自然和他们自身和谐相处的普遍秩序的印象”。诺尔:《共和时刻:19 世纪法国为民主而进行的斗争》(Nord, *The Republican Moment: Struggles for Democracy in Nineteenth-Century France*, Cambridge: Harvard University press, 1995),第 191 页。
34. 按照安森·拉宾巴赫的说法,测力计的起源可以向前追溯到 18 世纪。他详述了用于测量人类力量的各种设备的历史,见他的《人类发动机:能量、疲劳及现代性的起源》(*The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, New York: Basic Books, 1990),第 30 页。费雷的设备和图示方法可能起源于艾蒂安·于勒·马莱的著作。在玛塔·布朗的《描绘时间:艾蒂安·于勒·马莱的著作》(Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey*, Chicago: University of Chicago Press, 1992),第 321—323 页中可以见到相关的讨论。有关费雷在 19 世纪 80 年代在萨尔佩特里埃的实验操作的情况,见黛安·F. 萨多夫:《肉体的科学:心理分析中对身体和主体的表征》(Dianne F. Sadoff, *Sciences of the Flesh: Representing Body and Subject in Psychoanalysis*, Stanford: Stanford University Press, 1998),第 91—100 页。
35. 亨利·柏格森不确定地承认费雷工作的重要性,暗示这必定与贫乏的感觉概念相关:“无疑,当我们听见某个音符、感知到某种色彩的时候,对发生在有机体整体中的东西进行更详尽的考察对我们来说决不只是一个准备好的惊讶。夏尔·费雷不是已说明了每种感觉都与可由测力计测量的肌肉力量的增加相伴随吗?”对于柏格森来说,这样的证明最终是无关的,因为它们不能理解与这样的感觉相联的心理状态的本质的不可分割性和互相渗透。柏格森:《时间与自由意志》(Bergson, *Time and Free Will*, 1888, trans. F. L. Pogson, New York: Harper, 1960),第 41 页。
36. 夏尔·费雷:《感觉与运动》(Charles Féré, *Sensation et mouvement*, 1887, Paris: F. Alcan, 1900),第 87 页。费雷的工作与一个更大的社会预防工程密不可分,与伴随集体情绪卫生学的科学进步而来的斯宾塞式的国家繁荣密不可分。特别要参见他的《情感病理学》(Charles Féré, *La pathologie des émotions*, Paris: Félix Alcan, 1892),第 553—572 页。
37. J.-M. 沙尔科:《关于神经系统疾病的临床医学演讲》,见鲁斯·哈里斯编(J.-M. Charcot, *Clinical Lectures on Diseases of the Nervous System*, ed., Ruth Harris, London: Tavistock, 1991),第 310 页。

38. 费雷:《感觉与运动》,第152页。着重字体是本书所加。
39. 关于马莱对感觉以及把直接观察作为科学调查的工具的拒绝,见弗朗索瓦·达高涅:《艾蒂安-于勒·马莱:对踪迹的热情》(Francois Dagognet, *Etienne-jules Marey. A Passion for the Trace*, trans. Robert Galeta, New York: Zone Books, 1992),第15—63页。如想寻找对于从19世纪80年代到20世纪20年代试图“转录”身体运动的各种努力的历史回顾,请看帕斯卡尔·卢梭:《移动的形象:运动中的身体书写》(Pascal Rousseau, “Figures de déplacement: L’écriture du corps en mouvement”, *Exposé 2*, 1995),第86—97页。
40. 马丁·肯普在为他的《艺术的科学:从布鲁内莱斯基到修拉的西方艺术中的视觉主题》(Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven: Yale University Press, 1990)第319页所作的总结中进行了一个相似的区别。他把夏尔·亨利和修拉的共同关切看作是从对视觉的分析和对自然的再创造转向全神贯注于“对包含有新的心理现实的各种感觉和思想的反应”的标志。这种新观点把我们从视觉观察的传统中引导出来。
41. 人们可以回顾一下威廉·卡本特的工作,他在19世纪50年代早期已经在他的《精神生理学原理》(William B. Carpenter, *Principles of Mental Physiology*, 1874, 7th ed., London: Kegan Paul, 1896),第279页中创造了“观念运动作用”这一术语来描绘被特定不受意识控制的意念所自动诱发的肌肉运动。观念运动作用是激发到一定的强度的观念状态(或者用生理学的语言,大脑的反射作用)的明证。见托马斯·莱科克在《反射的、自动的和无意识的大脑思考:历史与批评》一文,载《精神科学杂志》第21期(Thomas Laycock, “Reflex, Automatic and Unconscious Cerebration: A History and a Criticism”, *Journal of Mental Science* 21, no. 96, January 1876),第477—498页对卡彭特著作的总结和重要修正。古斯塔夫·费希纳的著作对后来的神经系统动力和能量模式方面也有巨大影响:“没有哪种刺激发挥作用的方式是被动的。某种刺激,比如光线和声音,可以被直接理解为运动,而且即使这一点不适用于其他的刺激(如重量、气味和味道的刺激),我们也可以说唯有通过造成或改变我们体内的某种运动,这些刺激才能引起或改变感觉。”费希纳:《精神物理学基础》, (Fechner, *Elements of Psychophysics*, 1860, trans. Helmut Adler, New York: Holt, Rinehart, 1966),第19页。伊凡·谢切诺夫(他在1858年曾短期在亥姆霍茨手下工作)的著作由于其对反射的论述而变得非常关键。他认为有些“反射开始于感官刺激,在具体的精神活动的形塑中继续,最终在肌肉运动中结束”;对谢切诺夫来说,一个无意识的视觉注意是这些行为当中最基本的。见他的《大脑反射》(Ivan Sechenov, *Reflexes of the Brain* (1863), trans. S. Belsky, Cambridge: MIT Press, 1965),第43页。谢切诺夫坚持认为视觉注意力不依赖于意志:“因此,一

- 个视觉的最基本运行即使是在成年人中也是不自觉的。眼膜的结构,某些部分对光的感知优于其他部分,导致另外一种不自觉的行为,这个行为的精神层面,在最高的程度上,被描述为‘视觉感官区域的注意力’。它被对注意力所集中的形象(那人正在看或他的视觉光学轴所指向的形象)的感知的清晰度表达出来,也被周围物体的敏感性的下降(有时甚至是从视觉中完全消失)表达出来”(同上,第48页)。关于谢切诺夫的著作的历史背景,见 M. 彼得·阿马彻:《托马斯·莱科克、I. M. 谢切诺夫和反射弧概念》,收于《药学史报告》第38卷(M. Peter Amacher, “Thomas Laycock, I. M. Sechenov and the Reflex Arc Concept”, *Bulletin of the History of Medicine* 38, 1964),第168—183页。
42. 尤金·维庸:《美学》(Eugène Véron, *L'esthétique*, Paris: C. Reinwald, 1878),第371—372页。把审美愉悦与神经系统和自动化功能联系在一起的一组相关观念在艾伦·格兰特的《生理学美学》(Grant Allen, *Physiological Aesthetics*, London: H. S. King, 1877)出版之前已经发展出来。
43. 约翰·杜威将要在他的《艺术即经验》(John Dewey, *Art as Experience*, 1932; New York: Perigee, 1980),第122页中勾勒最有影响力的反视觉美学立场之一,而修拉的新印象主义给他提供了一个关键模型:“当一些画家引入‘点彩派的’技巧时,依靠视觉器官的能力把画布上实际分离的色彩的点融合,他们为这种把物理存在转化为一个被知觉到的对象的肌体活动提供了例证,但并不是他们发明了这种肌体活动。但对这种模式的修改是基本的。不只是视觉器官,而且整个有机体都在与环境以几乎惯熟的方式互相影响。眼睛、耳朵或者不管什么器官,只是整个反应发生所要借以通过的通道。一个被看见的颜色总是被许多器官(交感神经系统的器官和触觉器官)的潜在反应所限定。颜色是鲜艳的和丰富的,只是因为一种整体的肌体的共鸣被深刻地卷入其中。”
44. 见尼采:《论非道德意义上的真理与谎言》,载《哲学与真理》(Nietzsche, “On Truth and Lies in a Nonmoral Sense”, in *Philosophy and Truth*, trans. Daniel Breazeale, Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1979),第79—100页中对比喻结构和知觉的极其精彩的讨论。威廉·詹姆斯在他的《心理学原理》中讨论了激活,这本书推动了这一术语在欧洲和北美读者中的传播。
45. 威廉·詹姆斯:《心理学原理》(William James, *The Principles of Psychology*, 1890; New York: Dover, 1950, vol. 2),第379—381页。詹姆斯指出在一个系统范围内的肌肉收缩怎样以不同方式被各种感觉、注意减弱或增强了,比如当一些音符“被加入悲伤的语调,肌肉的力量就减弱了。如果语调是快乐的,肌肉的力量则被增强了,他还论及了红色强大的“激活价值”。
46. 詹姆斯·马克·鲍德温:《心理学手册:感觉和意志》(James Mark Baldwin, *Handbook of Psychology: Feeling and Will*, New York: Henry Holt, 1891),第280—282页。英国心理学家和《心智》(*Mind*)的编辑,乔治·弗里德里克·

- 斯托特，在他有影响力的《分析心理学》(George Frederick Stout, *Analytic Psychology*, vol. 2, London: Sonnenschein, 1896),第302页中讨论了“激活”效应如何增强神经系统的活力。一直到1911年,一本标准美国教材才在讨论反射理论时提到了激活和费雷的著作,见乔治·T. 拉德和罗伯特·S. 伍德沃斯:《生理心理学要素》(George T. Ladd and Robert S. Woodworth, *Elements of Physiological Psychology*, new ed., New York: Scribner's, 1911),第532—535页。
47. 赫伯特·斯宾塞:《心理学原理》(Herbert Spencer, *The Principles of Psychology*, 3rd ed., vol. 1, New York: D. Appleton, 1871),第97—128页。
48. 马克斯·诺道:《退化》(Max Nordau, *Degeneration*, 1892; New York: Appleton, 1895),第207—208页。具有讽刺意味的,正是通过诺道的书,电影摄制者谢尔盖·爱森斯坦后来利用费雷的观点,肯定了各种感官印象的“激活”效应,见《电影感觉》(*The Film Sense*, trans. Jay Leyda, New York: Harcourt, Brace and World, 1947),第145—146页。爱森斯坦和修拉可以作为那种奋力调和理性的形式清晰性与模仿情绪反应的技术的艺术家而被联系在一起。见彼得·沃伦:《电影中的符号和意义》(Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1969),第19—73页中对爱森斯坦著作的概括。
49. 以性活动方式来描述激活的这种模式的具体运用在布朗-塞夸儿的不同寻常的尝试中非常明显,他想通过在皮肤下注射“睾丸液”来引起人体的激活反应。这个实验在夏尔·费雷的《随意运动的能量与速度》中被报告,载《哲学杂志》第28期(Charles Féré, *L'énergie et la Vitesse des mouvements volontaires*, *Revue philosophique* 28, July-December 1889),第68页。参见布朗-塞夸儿的《无意识的发现》(Brown-Séquard, *The Discovery of the Unconscious*),第295页中对于这类实验的记述,包括布朗-塞夸儿自己的自我注射。
50. 在李普斯和其他人的著作中“移情作用”的概念形成了一个相似的(尽管肯定更少唯物主义)注意力模式。在移情理论中,*Einfühlung* 描述一个强烈的知觉注意模式,在其中线条与形式被主体经验为特殊的肌肉运动的感觉,它们还是赋予想象以生命的催化剂。
51. 要想得到尼采藏书中有科学与哲学的详细目录见《弗雷德里希·尼采书志目录》,载《书志目录》(“Friedrich Nietzsche's Bibliothek”, in *Bücher und Wege zu Büchern*, Berlin: W. Spemann, 1900),第437—438页。
52. 弗雷德里希·尼采:《超越善恶》(Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, 1886, trans. Walter Kaufmann, New York: Random House, 1966),第47页。
53. 弗雷德里希·尼采:《权力意志》,第427页(第809节)。
54. 在《权力意志》标题为《走向生理学的艺术》的断章残篇中,尼采尝试性地勾勒出

- 一部分。他在《瓦格纳事件》(Friedrich Nietzsche, *The Case of Wagner*, 1888, trans. Walter Kaufmann, New York: Random House, 1967), 第 169 页中简要描述了这篇论文的一些目标。见相关的讨论, 在马丁·海德格尔的《尼采》第 1 卷《作为艺术的强力意志》(Martin Heidegger, *Nietzsche*, vol. 1: *The Will to Power as Art*, trans. David Farrell Krell, New York: Harper and Row, 1979), 第 92—106 页。
55. 弗雷德里希·尼采:《超越善恶》, 第 21 页。着重字体为原著所加。
56. 尼采:《权力意志》, 第 428—429 页(第 811 节)。
57. 注意力, 当然, 与尼采称之为“我们内驱力的现实”密不可分, 与弗洛伊德著作中所说的性欲的身体密不可分。约翰·赖赫曼曾中肯地提醒我们:“性欲的身体和解剖学的或生理学的身体不是一回事, 它与我们的生存有另一种关系。性欲的身体也不是本能的身体。因为‘内驱力’, 不像是本能, 不是与特定的满足状态相联系的, 而是服从于一种可修整的‘可塑性’, 总是易受它们的对象与目标的‘替代品’的影响。我们的内驱力不断迷失其目标并从其对象偏离, 而这就是为什么我们的‘欲望’不是一种可以通过满足它的东西来确认的‘需要’。”赖赫曼:《真理与爱欲》(Rajchman, *Truth and Eros*, New York: Routledge, 1991), 第 33 页。
58. 费雷:《感觉与运动》, 第 66—68 页; 尼采:《权力意志》, 第 420—421 页(第 800 节)。按照更新的翻译者, 我修改了考夫曼对尼采的“Rausch”的用法, 把它译为“狂喜”(“rapture”)而不是“陶醉”(“intoxication”)。
59. 尼采:《权力意志》, 第 481 节。
60. 同时, 它很难说是从外面就能明显看出对身体的运动。修拉的观众的“运动性”与克里斯蒂安·麦茨关于电影观众的叙述密切相关, 对这些观众而言, “景观的制度性状况内在地阻碍运动行为沿着它正常的进程走得太远”。对麦茨来说, 专心的电影观众的状态既与梦相关, 也与睡相关, 因为运动活跃性并不被向外导向世界, 它有“一个回流进知觉渠道的更大倾向……它会转向知觉的能动性, 取道回归的路径, 使自身忙于从内在集中知觉”。麦茨:《想象的能指》(Metz, *The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton et al., Bloomington: Indiana University Press, 1982), 第 116—118 页。
61. 尼采:《权力意志》, 第 420 页。着重字体为原著所加。
62. 尼采:《权力意志》, 第 422 页(第 802 节)。
63. 在 1894 年亨利宣称:“科学能够而且必须要做的事情是在我们内部和外部扩展共识, 而且从这一点来看, 在这个充满压迫和无意义冲突的时代它的社会功能是巨大的”。转引自阿奎勒斯:《夏尔·亨利和心理—生理美学的形成》, 第 84 页。见夏尔·费雷:《退化与犯罪》, 载于《哲学杂志》第 24 期(Charles Féré, “Dégénérescence et criminalité”, *Revue philosophique* 24, October 1887), 第 357 页:“对刺激的追求反倒增加个人或种族的衰弱。每一种新的刺激都伴随着相应

程度的消耗,这种消耗最后会导致衰退。”

64. 见让-玛丽·居约《社会学视角中的艺术》(Jean-Marie Guyau, *L'art 'au point de vue sociologique*, Paris: Félix Alcan, 1889)。费雷在他的《感觉与运动》第69页中引用了居约。尼采从19世纪80年代早期就熟悉居约的著作,而且明显对他的以下断言感兴趣:最高的生命是与充沛、力量和“扩张”的感觉相关的。尼采也对他的“本能比意识更有力量”这一断言感兴趣。关于尼采对居约的阅读,见后者的继父阿尔弗雷德·傅叶:《尼采与非道德主义》(Alfred Fouillée, *Nietzsche et l'immoralisme*, Paris: F. Alcan, 1902)。
65. 见尼娜·劳拉·罗森布拉特:《光原性神经衰弱症》,载《十月》第86期(Nina Lara Rosenblatt, “Photogenic Neurasthenia”, *October* 86, Fall 1998),第47—62页。
66. 如果从这个角度来理解,修拉的这些关于海港的画作让人想起克劳德·列维-施特劳斯对于18世纪约瑟夫·韦尔内的海港绘画的评论:“对我来说,它们的价值在于它们实际上让我能重新体验在那时仍然存在的大海与陆地之间的关系;一个海港是一个人类定居点,这个定居点没有完全破坏地理、地质和植被之间的关系,而是为这种关系树立了一种范式,因此它提供了一种异常种类的现实,一个我们可以在其中发现避难所的梦幻世界。”《克劳德·列维-施特劳斯特话录》(*Conversations with Claude Lévi-Strauss*, ed., G. Charbonnier, trans. John and Doreen Weightman, London: Grossman, 1969),第97页。但是,修拉绘画中人迹罕见的气氛反对这种解读。他的一幅包含有人物形象的画《贝辛港:桥与岸》(*Port-en-Bessin: Le pont et les quais*, 1888),其反映社会孤立与疏离的荒凉氛围令人印象深刻。见本人关于这些晚期海洋主题绘画的评论:《修拉的现代性》,载于艾伦·W.李编《修拉在格拉沃利讷:最后的风景画》(“Seurat's Modernity”, in Ellen W. Lee, ed., *The Last Landscapes*, Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1990),第61—65页。
67. 19世纪90年代早期涂尔干自己对知觉的说明与修拉的二元动力模式有某些重要的共同之处。涂尔干写道:“每种强烈的意识状态都是生命的来源;它是我们普遍生命力中的一个核心要素。因此所有那些倾向于减弱它的东西都会损害和压抑我们……实际上,一种表现方法不是一个简单的关于现实的形象,而是一个事物投射到我们的静止的影子。它实际是一种力,能在我们周围激起我们肌体和心理的整体旋风。不仅伴随着观念形成的神经流在围绕着它发起点的皮层中枢之中流动,从一束神经丛流向另一束,而且它在决定我们运动的运动中枢和知觉中枢内振动。”见涂尔干:《社会中的劳动分工》(*Durkheim, The Division of Labor in Society*, 1893, trans. W. D. Halls, New York: Free Press, 1894),第53页。有关把科学看成是一种知觉的形式,见保罗·赫斯特:《涂尔干、伯纳德和认识论》(Paul Q. Hirst, *Durkheim, Bernard, and Epistemology*, London: Routledge and Kegan Paul, 1975),第104页。一个最近的对涂尔干和知觉的讨

- 论,见克里斯·詹克斯:《涂尔干的双重视野》(Chris Jencks, “*Durkheim’s Double Vision*”),载于《解读视觉文化:视觉解释学的探索》(Ian Hey-wood and Barry Sandywell, eds., *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, New York: Routledge, 1998),第57—73页。
68. 见迈耶·夏皮罗《修拉和大碗岛》,载《哥伦比亚评论》第17期,1935年11月号(Meyer Schapiro, “*Seurat and ‘La Grande Jatte’*”, *Columbia Review* 17, November 1935),第9—16页;恩斯特·布洛赫:《希望原则》(Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, vol. 2, trans. Neville Plaice et al, Cambridge: MIT Press, 1986),第2卷,第813—817页。参见琳达·诺克林:《修拉的大碗岛:一个反乌托邦寓言》(Linda Nochlin, “*Seurat’s Grande Jatte: An Anti-Utopian Allegory*”)及斯蒂芬·埃森曼:《从政治上看修拉》,载于《芝加哥艺术学院博物馆研究》第14期,1989年第2期(Stephen F. Eisenman, “*Seeing Seurat Politically*”, both in *Art Institute of Chicago Museum Studies* 14, no. 2, 1989),第133—154,211—222页;还有T. J. 克拉克:《现代生活的画像》(T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Princeton: Princeton University Press, 1984),第263—267页。
69. 爱弥尔·涂尔干:《社会学方法规则》(Emile Durkheim, *The Rules of Sociological Method*, 1895, trans. Sarah Solovay and John Mueller, New York: Free Press, 1964),第102—103页。
70. 这是他的论文《个体和集体表征》的中心主题,在这篇文章中涂尔干使用了热奈·冯特,特别是威廉·詹姆斯的著作;在涂尔干的《社会学和哲学》中(Durkheim, *Sociology and Philosophy*, trans. D. F. Pocock, Glencoe, Ill.: Free Press, 1953),第30页有这样一段话:“整体只能被组合在一起的部分构成,这种组合并不是像一个奇迹一样突然发生的。在纯粹孤立状态和完全的联系状态之间有无限多的中间状态。但是当联系被形塑的时候,它也产生一种不是直接源于被联系起来的要素的性质的现象,而且参与的元素越多,它们的综合就越有力,这种局部的独立性就越明显。”近来有人提出:“这一整篇论文突显了涂尔干对19世纪90年代心理学中的争论和发展的巨大兴趣;确实他在波尔多教授心理学的这一事实经常被人遗忘和忽视。涂尔干远不是采用有关个体性质的‘粗糙的’或‘天真的’观点,他的立场赶得上现代心理学形成的决定性时刻那些主要进步。”迈克·加内:《关于涂尔干社会学方法规则》(Mike Gane, *On Durkheim’s Rules of Sociological Method*, New York: Routledge, 1988),第31页。
71. 涂尔干的“有机论”模式(即在生物存在与社会存在之间建立一种连续性)看起来不像几十年前那样倒退。他所描绘的人类社会更多地是一个自我组织的过程,被一些起始时刻所界定,在这些时刻一组组原来相互没有联系的元素以出乎意料的方式开始相互作用,并形成更高水平的存在或有机整体。在他对向以“机械团结”为特征的碎片社会的转型的论述中,这一点特别明显。

72. 见弗朗索瓦·埃瓦尔德:《福利国家》(Francois Ewald, *L'État providenc*, Paris: Grasset, 1986),第364—367页,比如,夏尔·费雷在1887年曾这样写道:“一个社会不可能有比团结性更坚固的基础。”费雷:《退化与犯罪》(Féré, *Dégénérescence et criminalité*),第337页。
73. 涂尔干:《社会中的劳动分工》,第294页。
74. 涂尔干:《社会中的劳动分工》,第295页。让·迪维尼奥强调失序状态打开的创造性的可能性:“失序的事实建立了一个过渡,从一个阶段到另一个阶段,从语言的系统结构到非结构的状况,这种过渡即刻废除所有已建立的一致性,并在已建立的话语的核心处打开一个裂缝、一道光亮。而这是与不可避免地在不同的语言和系列之间激起冲突、混乱和短路的紊乱没有关系的。”迪维尼奥:《混乱:异端与颠覆》(Duvignaud, *L'anomie: Hérésie et subversion*, Paris: Editions Anthropos, 1973),第86页。
75. 涂尔干:《社会中的劳动分工》,第304页。
76. 涂尔干:《社会中的劳动分工》,第306—307页。
77. 涂尔干:《社会中的劳动分工》,第306页。
78. 见P. M. 哈曼:《能量、力量和物质:19世纪物理学的概念发展》(P. M. Harman, *Energy, Force and Matter: The Conceptual Development of Nineteenth Century Physics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982),第131—134页。
79. 这种一般化的公式在整个20世纪不断重现;比如,亚历山大·克里斯托夫的城市思想中:“在任何一个组织好的对象中,内部元素的极端划分与分裂是即将到来的毁灭的首要信号。在一个社会中,分裂是无政府状态。对一个人,分裂是精神分裂症和即将到来的自杀的标志。”亚历山大:《一座城市不是一棵树》(第2部分),载于《建筑论坛》,第122期,1965年5月第2号(Alexander, “A City Is Not a Tree, Part 2,” *Architectural Forum* 122, no. 2, May 1965),第61页。
80. 对涂尔干的传统解释经常合并“信息传播”的伦理效果与经济效果,这样就把资本主义下的循环的加剧自然化了。见,比如雷蒙德·阿隆:《社会学思想主流》(Raymond Aron, *Main Currents in Sociological Thought*, vol. 2, trans. Richard Howard and Helen Weaver, New York: Basic Books, 1967),第23页:“道德的质量,对我来说,大致就是个人之间交流的程度,交往的程度。个人之间的交流越多,他们在一起合作得越多,他们与别人的交易与竞争越多,道德的质量就越高。”
81. 有机体与自动机器之间的关系,见诺伯特·维纳:《人类的人性用途,控制论与社会》(Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*, 2nd ed., Garden City, N. Y.: Doubleday, 1954),第25—36页。
82. 根据米歇尔·福柯的说法,涂尔干的思想不承认社会排斥机制的存在。涂尔干

- 的社会学只能问：“社会怎么把个体聚在一起？在个体中建立的关系、符号和情感交流的形式是什么？让社会建立总体性的组织系统是什么？”《在阿提卡的米歇尔·福柯：一次访谈》，载《目的》第 19 期（“Michel Foucault on Attica: An Interview”，*Telos* 19, 1974），第 156 页。
83. 德波：《景观社会》(Debord, *The Society of the Spectacle*)，第 20 页。见丹尼尔·达杨和埃里胡·卡茨：《阐明共识：媒体事件的仪式与修辞》(Daniel Dayan and Elihu Katz, “Articulating Consensus: The Ritual and Rhetoric of Media Events”)，载于杰弗瑞·C. 亚历山大编《涂尔干的社会学：文化研究》(Jeffrey C. Alexander, ed., *Durkheimian Sociology: Cultural Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988)，第 161—186 页。
84. 见丹尼·奥利耶：《反对建筑》(Denis Hollier, *Against Architecture*, trans. Betsy Wing, Cambridge: MIT Press, 1989)，第 xxii 页：“19 世纪前半期，这种平坦的空地对于开发者和城市设计者来说是不安的一个来源。应该把它建成一个记忆和赎罪的地方，还是把它建成一个欢笑和遗忘的地方？一个人应该以怎样的步伐走过这片流过血(包括国王的血)的地方，受益于这种犹疑不决，市场和会演暂时安身于这片准荒地之上。”参见马修·特鲁斯德尔：《景观政治学：1849—1970 年路易·拿破仑·波拿巴与帝国的节日》(Matthew Truesdell, *Spectacular Politics: Louis Napoléon Bonaparte and the Fête Impériale, 1849—1870*, Oxford: Oxford University Press, 1997)，有关第二帝国时期对于《协和广场，冬天》的象征意义的混乱使用，第 17—26 页。
85. 对“剧场的非政治化”的讨论，见安德鲁·休伊特：《法西斯现代主义：美学、政治和先锋派》(Andrew Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-garde*, Stanford: Stanford University Press, 1993)，第 164—172 页。
86. 关于德波和景观社会的“起源”，参看我的《景观、注意力和反记忆》，载《十月》第 50 期(“Spectacle, Attention and Counter-memory”，*October* 50, Fall 1989)，第 97—107 页。
87. 一个堪称对文艺复兴时期绘画“古典透视图法的立体、单一结构”的示范说明，存在于皮埃尔·弗兰卡斯特尔的著作中。例如，可参考他的《艺术社会学研究：绘画创作与社会》(Pierre Francastel, *Etudes de sociologie de l'art: Création picturale et société*, Paris: Denoël, 1970)，第 191—197 页。
88. 我曾把某些形式的 19 世纪肖像画作为相互分离的平面元素的聚合来讨论，特别是作为立体境来讨论。见拙著《观察者的技术：19 世纪的视觉与现代性》(*Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, 1990)一书中，第 124—126 页。
89. 苏特：《关于透视的新简化理论》(Sutter, *Nouvelle théorie simplifiée de la perspective*)。

90. 想要找到一个对于古典认识论中点和准确性的重要性的简明描述,参看迈克尔·塞雷:《分布》(Michel Serres, *La distribution*, Paris: Minuit, 1977),第17—28页。也可参看吉尔·德勒兹和费利克斯·瓜塔里对艺术中点的系统的讨论。《千高原:资本主义与精神分裂症》(Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987),第294—298、294—298页。雅克·德里达从视觉的精确性和对纯粹暂时在场体验的不可分割性来讨论胡塞尔的现象学,见《言语与现象,及其他关于胡塞尔符号理论的论文》(Jacques Derrida, *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison, Evanston: Northwestern University Press, 1974),第60—69页。由于《马戏团的巡演》中被作为对20世纪扁平绘画的预言来安排的规则性,我不愿意把它结构性地概括为一个“格子”,除非以罗莎琳·E.克劳斯在《前卫的原创性及其他现代主义神话》(Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press, 1985),第13—17页中谈论这人问题的方式为出发点:“通过其抽象,那格子传达知识的一个基本法则——把知觉屏幕从‘真实’世界中分离出来。考虑到所有这些,一点都不奇怪那格子——作为一个视觉的基础结构的标记——成为新印象派绘画的一个日益强调和显著的特征,如修拉、西涅克、克罗斯和卢斯致力于生理光学课程的学习。”(第15页)
91. 见关于“古老视觉体制的危机”一章,马丁·杰伊:《悲哀的眼睛:20世纪法国思想中对视觉的贬低》(Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1993)及杰伊:《现代性的视觉体制》,载哈尔·弗斯特编《视觉与视觉机制》(Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, Hal Foster, ed., *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988),第3—28页。
92. 《马戏团的巡演》中这种分离的结构在罗伯特·J.戈德华特《修拉风格发展的一些方面》,载《艺术公报》第23期(Robert J. Goldwater, “Some Aspects of the Developemengt of Seurat's Style”, *Art Bulletin* 23, 限 June 1941),第117—130页中被敏感地注意到了。
93. 例如,可参看汤姆·冈宁:《“原始电影”:对我们的阴谋或戏弄》(Tom Gunning, “‘Primitive Cinema’: A Frame Up or the Trick's on Us”),见托马斯·埃尔泽塞尔主编的《早期电影:空间、结构、叙述》(Thomas Elsaesser, ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI, 1990),第95—103页。
94. 参看乔治·克诺德尔:《从艺术到剧场:文艺复兴时期的形式与常规》(George R. Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1944),第13—15页。于贝尔·达米施:

- 《透视法的起源》(Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, trans. John Goodman, Cambridge: MIT Press, 1994), 第 394—401 页, 讨论并描述了克诺德尔的论题。达米施记录了一个剧场的相对简短的历史存在, 这是“一座拥有能增强舞台布景的变化和景观效果装置的剧场, 它还以一种幻术家的模式能够始终满足舞台空间的单一组织原则”, 罗伯特·赫伯特在他的《新印象派》(Robert Herbert, *Neo-Impressionism*, New York: Guggenheim Museum, 1968), 第 119 页中把《马戏团的巡演》和埃及艺术人物的“行列的隔绝”联系起来。
95. 应该注意到的是 19 世纪人们关于《最后的晚餐》的认识与米兰那幅实际上破碎的画作几乎没什么联系; 相反, 大多数对于这幅作品的评论反应建立在这幅作品广为人知的几个摹本上, 比如拉斐尔·莫尔根的版画或者是朱塞佩·博西(Giuseppe Bossi)1807 年“重建”的印刷品。
96. 玛丽·马修·热多认为修拉对过去艺术的兴趣主要集中在伟大的宗教作品上, 她举了一个例子说“他把大碗岛看作是一个现代的偶像, 一个伟大的宗教饰品的世俗等价物……作品的宗教方面随着画面的发展显得越来越重要, 而且到修拉登峰造极地运用点彩画点的时候, 每一笔都呈现出一种充满神圣性的仪式性的姿态。”见热多:《作为新宗教的偶像的大碗岛: 一种心理—图像志的解读》, 载《芝加哥艺术学院博物馆研究》总 14 期(Gedo, “The Grande Jatte as the Icon of a New Religion: A Psycho-Iconographic Interpretation”, *Art Institute of Chicago Museum Studies 14*), 1989 年第 2 期, 第 223—237 页。
97. 《最后的晚餐》(*The Last Supper*)是大卫·苏特在他的《视觉现象》(David Sutter, “Les phénomènes de la vision”), 载于《艺术》(*L'Art*) (1880 年)里讨论的第一幅艺术作品。这篇文章是修拉在 1890 年给费内翁焦虑不安的信中所揭示的其艺术理论为数不多的“来源”之一, 在信中他为公开记录中的他的智力与美学形式大为担心。苏特对《最后的晚餐》的解释围绕着“视点”与“线(透视平行线)的消失”的关系展开, 这种解释方式正好证明了在《马戏团的巡演》中修拉解除的东西。苏特重申了一个在 19 世纪中期已变得俗套的比照, 他把莱奥纳多的画作与维罗纳那幅更明显地带有戏剧性的《加拿的婚礼》(1562 年)进行对比; 而后者至少在其核心片段中与《马戏团的巡演》是有关联的, 它也由被压缩的扁平平面组成, 比如栏杆和不同的建筑物水平面, 而其空间位置没有被任何透视平行线标明。《最后的晚餐》也是夏尔·布朗在《造型艺术的语法》(Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*), 第 510—513 页中讨论“视点”时所谈论的主要作品。布朗也用《加拿的婚礼》来示例一种替代的图案结构, 在其中视点中单个观察点与单个水平线的统一性被毁掉了。
98. 修拉的朋友夏尔·亨利在 19 世纪 80 年代中期曾经直接参与到一些莱奥纳多著作的翻译和出版项目中。一些研究莱奥纳多的有影响的著作包括查理·哈维松—莫里昂《莱奥纳多·达芬奇文集》, 《美术报》第 23 期(Charles Ravaisson-

- Mollien, "les écrits de Léonard de Vinci," *Gazette des Beaux-Arts* 23, 1881), 第 225, 331, 514 页; H. 德·格姆勒:《关于莱奥纳多·达芬奇的最新研究》,《美术报》第 34 期(H. De Geymuller, "Derniers travaux sur Léonard de Vinci," *Gazette des Beaux-Arts* 34, 1886), 第 143—164 页; 加布里埃尔·塞亚耶:《莱奥纳多·达芬奇:艺术家与学者。心理学传记论文》(Gabriel Séailles, *Léonard de Vinci: L'artiste et savant. Essai de biographie psychologique*, Paris: Perrin, 1892)。哈维松-莫里昂的结论之一是关于莱奥纳多思想中的几何比例的向心性问题的:“实际上,他说比例关系不仅能在数字和尺寸上发现,而且还能在声音、重量、时间、位置以及各种各样的力量中发现。”(第 237 页)在此之前希波吕忒·泰纳,修拉老师亨利·莱曼的亲密朋友,在他的《莱奥纳多·达芬奇》(1865 年)中对莱奥纳多艺术作品中雌雄同体的要素给予了特别的论述,见泰纳:《批评与历史新论》(Taine, *Derniers essais de critique et d'histoire*, Paris: Hachette, 1894), 第 340—374 页。关于莱奥纳多在 19 世纪法国总的文化影响参看 A. 理查德·特纳:《发明莱奥纳多》(A. Richard Turner, *Inventing Leonardo*, New York: Knopf, 1992), 第 132—149 页。
99. 加布里埃尔·塞亚耶:《当代绘画:皮维·德·夏凡纳》,载《政治与文学杂志》第 6 期(Gabriel Séailles, "Peintres contemporains: Puvis de Chavannes," *Revue bleue: revue politique et littéraire* 6, February 11, 1888), 第 183 页。
100. 乔治·西美尔:《货币哲学》(Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, 1900, trans. Tom Bottomore and David Frisby, London: Routledge, 1978), 第 297—303, 460—461 页。“出于便利,推演出的价格等价物将会消除购买者大量的犹豫和考察,以及卖主大量的努力和解释,因此经济交换将会迅捷和冷漠地通过它人格的渠道。”(第 461 页)应当记住,西美尔是在 19 世纪晚期开始研究这一项目的,在 1889 年第一次出版了他的论文《货币心理学研究》。
101. 就像让-约瑟夫·古克斯已经表明的那样,资本主义是这样一种系统,在其中“力比多的、主体间的和语义的东西与经济关系完全分离,经济关系从此以后就成为赤裸裸的了”。他描述对价值的普遍去情感化,人格的及交换的表意维度的枯竭,以及一种完全自治的、抵制语义或情感投资的经济部门的出现。古克斯:《马克思和弗洛伊德之后的符号经济学》(Goux, *Symbolic Economies after Marx and Freud*, trans. Jennifer Gage, Ithaca: Cornell university Press, 1980), 第 125—129 页。
102. 但是,考虑到这两个人之间的关系应该是有价值的:左下方的那个人,显然是男性,观察着站在店铺大门门槛外的另一个无法确定性别的人。这种安排具有早期侦探故事的某些结构:一个人对另一个人的隐秘的监视。我谈到这个特征是为了把它和这样一位叙述者联系起来:埃德加·艾伦·坡的《人群中的人》,在这部作品中叙述者跟踪着某个陌生人,“为了不引起他的注意”而跟随到“任何

他会去的地方”。虽然这个故事大约写于 1840 年,但商店是这个陌生人旅程的一个重要部分:“任何时刻只要看见我在观察他,他就会进入一家又一家商店,不问价钱,一言不发,并且用一种空洞的眼神凝视所有的物品。”很明显,这正是那种成为修拉对商店橱窗的想象中的一部分的空洞凝视,随后它又出现在《马戏团的巡演》中。除了这些具体的内容,坡的简短文本以他对现代孤独的典范描述,与启发了修拉在孤立个体与社会集合之间的摇摆不定的原型社会学也有对应之处。坡的故事讲述者详述了他的“充了电的”智力如何“首先来了个抽象和普遍化的转向。我看着人群中的乘客,并且思考着他们在集体中的关系。但是很快,我沉降到了细节当中,并且以精细的兴趣看着那些不可计数的体型、衣着、神态、步态、面貌和面部表情的类别”。埃德加·艾伦·坡:《诗与故事》Edgar Allan Poe, *Poetry and Tales*, New York: Library of America, 1984),第 388—396 页。夏尔·亨利指出了坡作为一个欢呼科学的重要性的诗人引起修拉兴趣的方式,见夏尔·亨利:《一种科学美学的介绍》,载于《当代杂志》(Charles Henry, “Introduction à une esthétique scientifique”, *Revue contemporaine*, 1885),第 444 页。

103. 透视结构中消失点和画作的数学中心并没有必然的联系。
104. 卡尔·马克思:《政治经济学批判大纲》(Karl Marx, *Grundrisse*, trans. Martin Nicolaus, New York: Random House, 1973),第 211—212 页。
105. 修拉对价格概念的关注明显地表现在他对自己艺术作品价值的合理化上。参看夏皮罗:《修拉和〈大碗岛〉》(Schapiro, “Seurat and ‘La Grande Jatte’”),第 16 页。
106. 布莱恩·罗特曼:《表示无:零的符号学》(Brian Rotman, *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero*, New York: St. Martin’s Press, 1987)。参看谢尔盖·爱森斯坦关于另一幅出自 19 世纪 80 年代后期的绘画的著名分析,“零点”的出现是这幅以黄金分割比例来构图的作品中的决定性因素。爱森斯坦坚持认为在瓦西里·苏里柯夫的《女贵族波洛佐娃》(1887 年)中,观察者的注意力被有意引向一个“最重要的”点,但此点在“可塑性方面是不可描绘的”。谢尔盖·爱森斯坦:《并非冷漠的大自然》(Sergei Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, trans. Herbert Marshall, Cambridge: Cambridge University Press, 1987),第 23—26 页。苏里柯夫(1818—1916)就像修拉一样是一位在 19 世纪晚期坚定地探索“绘画中的数学”的画家。
107. 欧文·潘诺夫斯基:《作为一种象征形式的透视》(Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, 1924, trans. Christopher S. Wood, New York: Zone Books, 1990),第 65 页。这本书还包含对透视图法的维特鲁威式说明的详细讨论。
108. 潘诺夫斯基:《作为一种象征形式的透视》(Panofsky, *Perspective as Symbolic*

- Form),第72页。“透视法在把 *ousia* (现实) 转化为 *phainomenon*(表象)的过程中,似乎把神圣之物降低为纯粹为人类意识而存在原主题;但也正是出于这个原因,相反地,它把人类意识拓展到专为放置神圣之物的容器之中。”
109. 在列奥·施坦伯格关于《最后的晚餐》的精彩分析中,“梯形——透视平行线遇上截线时生成的形式——是15世纪绘画中唯一最具特色的图形。对于以直线要素来建立单点透视的15世纪画家来说,它是不可避免的视觉形式。在《最后的晚餐》中它是赋形的原因,是使现象世界与上帝的显现协调一致的可见原则”。施坦伯格:《莱奥纳多的最后的晚餐》(Steinberg, “Leonardo’s Last Supper”),载于《艺术季刊》第36卷(*Art Quarterly* 36)第4期(1973年),第297—410页。
110. 弗雷德里希·恩格斯,在19世纪晚期的著作中详细说明了在科学发展前进中零的用处:“零因为是对任何具体数量的否定,因此不是内容的空洞全无。相反,零有一种特殊的内容。作为所有肯定和否定的维度之间的界限,作为完全、真实的中性数字,它既不能否定也不能肯定,它不但是一个非常明确的数字,而且它本身还要比那些从它那里划分出去的数字更加重要。事实上,零在内容上比其他数字更丰富。”恩格斯:《自然辩证法》(Engels, *Dialectics of Nature*, trans. Clemens Dutt, New York: International Publishers, 1940),第251页。
111. 柄谷行人:《作为隐喻的建筑学:语言、数字、货币》(Kojin Kalatani, *Architecture as Metaphor: Language, Number, Money*, trans. Sabu Kohso, Cambridge: MIT Press, 1995),第43页。也可参看克劳德·列维-施特劳斯《马塞尔·莫斯作品集导论》(Claude Lévi-Strauss, “L’introduction à l’oeuvre de Marcel Mauss”),载于马塞尔·莫斯:《社会学与人类学》(Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris: Presses universitaires de France, 1950),第ix—lii页;以及雅克·德里达:《人文科学话语中的结构、符号与游戏》(Jacques Derrida, “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”),见《书写和差异》(*Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978),第278—294页。
112. 夏尔·亨利写了一篇分成两部分的文章,在其中他探讨了各种数学符号的历史起源,包括零和无穷大的符号,见《一些数学符号的起源》(Charles Henry, “Sur l’origine de quelques notations mathématiques”),载于《考古学杂志》第37期(*Revue archéologique* 37, 1878),第324—333页;《考古学杂志》第38期(*Revue archeologique* 38, 1879),第1—10、112页。
113. 参看雅克·德里达:《暴力与形而上学》(Derrida, “Violence and Metaphysics”),收入《书写和差异》(*Writing and Difference*),第112—113页。
114. 应该记得马歇尔·麦克卢汉把修拉的作品概括为一个关键的历史性起点,因它“将观察者变为消失点而颠覆了传统透视法”,见《透过消失点:诗与画中的空

- 间》(Marshall McLuhan, *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting*, New York: Harper and Row, 1968),第 24—25 页。
115. 见尼采:《偶像的黄昏》(*The Twilight of the Idols*),见尼采《偶像的黄昏及反基督》(*The Twilight of the Idoles; and, The Anti-Christ*, trans. R. J. Hollingdale, Harmondsworth: Penguin, 1968),第 40—41 页。
116. 参看安德烈·格林:《悲剧的精神分析解读》(André Green, “The Psychoanalytic Reading of Tragedy”),见蒂莫西·莫莱编《模仿、受虐狂和笑剧:当代法国思想中戏剧风格的政治学》(Timothy Murray, ed., *Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997),第 138 页:“在舞台的每侧,在观众和景观之间展开的交换创造了双重反转,而双重反转产生了一个被包裹的空间,剧场空间就被固定在这个空间之内。我们可能会试图消除这道边界,但它会在别的地方被重建。这正是那条看不见的边界,在此观众的目光遇到一道障碍,这道障碍阻止目光并把目光反弹到观众那里——这就是第一次反转——也就是反弹回作为目光来源的他自己那里。”
117. 例如,在约翰·罗素的《修拉》(John Russell, *Seurat*, New York: Praeger, 1965),第 218 页中,这个人被联想为刽子手;理查德·汤普森(Richard Thompson)在他的《修拉》(*Seurat*, Oxford: Phaidon, 1985),第 155 页中暗示它与伦勃朗《彼拉多之前的基督》之间的相似,以及它与即将发生的处决与牺牲的联系;弗朗索瓦丝·加香 Françoiseca chin 在《修拉:艺术—科学的梦想》(*Seurat: Le rêve de l'art-science*, Gallimard, 1991),第 96 页中把这幕场景描述为“一场严肃的、准祭祀仪式计划……一场神秘的创始庆典”;罗伯特·赫伯特指出它既与“魔术师”相关,也与一位暗示地狱和牺牲的来自埃及的阴司之神相关。见他的《修拉〈马戏团的巡演〉与夏尔·亨利的科学美学》(Robert Herbert, “‘Parade de cirque’ de Seurat et l’esthétique scientifique de Charles Henry”),第 18 页。要得到这些肖像之可能性的文学背景,可参看 E. M. 巴特勒:《魔术家的秘密》(E. M. Butler, *The Myth of the Magus*, Cambridge: Cambridge University Press, 1948)。“魔术师”形象,作为在“真正的科学”中创造出“和谐”的真正艺术家,在泰奥多·德·维泽瓦:《理查德瓦格纳的悲观主义》,载《瓦格纳评论》第 6 期(Téodor de Wyzewa, “Le pessimisme de Richard Wagner”, *Revue wagnérienne* 6, July 8, 1885),第 167—170 页中,与莱奥纳多、贝多芬、瓦格纳相提并论。
118. 马克斯·韦伯:《马克斯·韦伯译文选》, (Max Weber, *Selections in Translation*, ed. W. G. Runciman, trans. E. Matthews, Cambridge: Cambridge University Press, 1978),第 247—248 页。韦伯对卡里斯玛统治有过说明,他还在魔幻的、宗教的和理性的卡里斯玛之间作了区分,这方面的讨

- 论,见沃尔夫岗·舒维尔布施《西方理性主义的兴起:马克斯·韦伯的发展史》(Wolfgang Schluchter, *The Rise of Western Rationalism: Max Weber's Developmental History*, Berkeley: University of California Press, 1981),第118—128页。
119. 在理查德·莱珀特的《声音的视像:音乐、表征和身体的历史》(Richard Leppert, *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley: University of California Press, 1993)中可以看到19世纪音乐表演的绘画再现的讨论。莱珀特追问的一个问题是:“视觉如何集中于制造了音乐本身的身体特征(身体演奏或产生声音的视象)……音乐尽管它具有现象学意义上的音之轻妙,仍是一个被赋予具体形象的实践,就像舞蹈与戏剧一样。”(第xx—xxi页)
120. 长号的现代纪元开始于约1800年,那时它之所以被重新发明出来,不仅是为了在乐队里使用,而且更具体地说是由于与公众庆典,及特别是作为快速增长的军乐团的一部分相关。据安东尼·巴恩斯编《牛津乐器指南》(Anthony Baines, ed., *The Oxford Companion to Musical Instruments*, Oxford: Oxford University Press, 1992),第342—345页。
121. 雅克·阿塔利:《噪音:音乐的政治经济学》(Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985),第66页。
122. 一些艺术史家和评论家曾经试图表明黄金分割的比例遍布于《马戏团的巡演》。比如说参看亨利·多拉《修拉风格的演变》(*The Evolution of Seurat's Style*)中著名的、现在饱受质疑的图解,收于亨利·多拉和约翰·热瓦尔德《修拉》(Henri Dorra and John Rewald, *Seurat*, Paris: Les Beaux-Arts, 1959),第Ixxxix—cvii页。
123. 乔治·巴塔耶:《社会学的道德意义》,收于《神话的缺失》(Georges Bataille, “The Moral Meaning of Sociology”, in *The Absence of Myth*, trans. Michael Richardson, London: Verso, 1994),第108页。
124. 古斯塔夫·费希纳:《美学早期教育》(Gustav Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, vol. 1, Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1876),第184—202页。想要看对费希纳文本的一个毁灭性评价和对“生理学”美学的一个一般性攻击,见贝内代托·克罗齐:《美学》(Benedetto Croce, *Aesthetic* [1901], trans. Douglas Ainslie, London: Peter Owen, 1953),第390—398页。
125. 夏尔·亨利:《色相环:对色彩的一切互补与和谐的介绍》(Charles Henry, *Cercle chromatique, présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs*, . . . Paris: C. Verdin, 1888),第52页。
126. 在修拉的时代,这些想法的一个巨大来源是沙涅:《安瑟尔姆·爱德华·沙涅,

- 毕达哥拉斯与毕达哥拉斯派哲学》(Anthelme Edouard Chaignet, *Pythagore et la philosophie pythagoricienne*, 2 vols., Paris: Didier, 1873), 修拉的朋友夏尔·亨利经常引用毕达哥拉斯以支持自己的著作。见, 比如, 《对比、韵律与节拍》(“Le contraste, le rythme, la mesure”), 亨利把自己毕生的事业看作是“利用科学的巨大进步, 为不远的将来的本体论复兴”所做的基础工作和准备, 也是为“把毕达哥拉斯主义和卡巴拉(Kabbala, 犹太神秘哲学——译者注)建立于科学基础之上”所做的准备, 出自弗朗西斯·瓦罕:《夏尔·亨利心理生物学作品集》(Francis Warrain, *L'oeuvre psychobiologique de Charles Henry*, Paris: Hermann, 1938), 第 491 页。
127. 修拉和亨利可能已经意识到激活理论与毕达哥拉斯传统中的要素之间至少在表面上的相似之处:“甚至更加清晰明确的是数字经由音乐媒介对我们心灵状态产生的不可否认的影响, 这种影响依靠数的比例。某种音乐比例表达了一种兴奋的感觉; 其他的比如说第三小调, 则拥有一种令我们感到悲伤的苦乐参半的品质。数字可以影响一个人的心理状态的事实的确是神秘的而且指向了数的定性维度, 而这种定性维度上的数超越了纯粹数量。”K. S. 加斯里:《毕达哥拉斯的原始材料》(K. S. Guthrie, *The Pythagorean Sourcebook*, ed. David Fideler, Grand Rapids, Mich.: Phanes Press, 1987), 第 34 页。
128. 修拉:《给波布的信》(Seurat, *Letter to Baubourg*), 载于布劳德编《透视修拉》(Broude, ed., *Seurat in Perspective*), 第 18 页。关于对立面的毕达哥拉斯派教条的关键来源是亚里士多德的《形而上学》。见《亚里士多德全集》(*The Complete Works of Aristotle*, vol. 2, ed. Jonathan Barnes, Princeton: Princeton University Press, 1984), 第 12 卷, 第 1559—1562 页。另外一个文本, 在 19 世纪 80 年代被广泛引用, 是公元 4 世纪新柏拉图主义的神秘的杨布利柯的叙述。这部著作当然含蓄地把毕达哥拉斯主义说成是一个通过审美形式的运用而达到和解的社会工程。“他认为对人们的训练开始于感觉, 当我们看见漂亮的形状和形式时, 当我们听到美丽的节奏和旋律时。因此他的教育体系的第一阶段是音乐: 歌曲和节奏, 它们可以对人们的性情和热情起到康复作用。”杨布利柯:《论毕达哥拉斯式的生活》(Iamblichus, *On the Pythagorean Life*, trans. Gillian Clark, Liverpool: Liverpool University Press, 1989), 第 26 页。
129. 哲学家夏尔·勒努维耶曾经坚持认为毕达哥拉斯主义对于现代思想最相关的因素是“数”与“无限”的对立, 他断言, “对于毕达哥拉斯来说, 无限是知识的空白(le néant)”, 相对于无限和不确定, 数字是理性的极限和确定物。勒努维耶:《一般性批评论文: 最初的尝试》(Renouvier, *Essais de critique generale: Premier essai*, Paris: Ladrangé, 1854), 第 381 页。但通过合并零(这个数字没有限定或确定功能)与消失点的位置, 修拉在位于这个系统的根基处的道德二

元论之外运作。

130. 事实上在现代西方科学起源处的一些伟大“祛魅者”的观点都深深地具有毕达哥拉斯的味道，因此简单地把毕达哥拉斯主义与前现代的、神秘的价值相等同将是误导性的。“然而，毕达哥拉斯派的主要论点（即自然应该以数和数量关系来解释，数字是现实的本质）支配了现代科学。毕达哥拉斯派的论点在哥白尼、开普勒、伽利略、牛顿及他们的后继者那里重新复活并被提炼，这一观点在今天以下面的方式得到表现：自然必须被量化地研究。”莫里斯·克兰：《西方文化中的数学》（Morris Kline, *Mathematics in Western Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1953），第 78 页。迈克尔·波兰尼（Michael Polanyi）坚持认为，笛卡尔的普遍数学是毕达哥拉斯主义的体现：“他希望通过掌握清晰、判然的观念（这些观念必然是真实的）建立科学理论。”《个人知识》（*Personal Knowledge*, Chicago: University of Chicago Press, 1958），第 8 页。
131. 查尔斯·S. 皮尔斯在 1892 年强调原初的毕达哥拉斯社团的“不可否认的政治特征”，并说毕达哥拉斯是“科学史上最伟大的名字之一”，见其在洛威尔的关于科学史的演讲，收于《查尔斯·桑德斯·皮尔斯：著作选》（Charles Sanders Peirce: *Selected Writings*, ed. Philip P. Wiener, New York: Dover, 1958），第 239—246 页。
132. 要看对于垂直中轴线的神学布置的一个典型讨论，见大卫·罗桑德：《拉斐尔和图画意义的产生》（David Rosand, “Raphael and the Pictorial Generation of Meaning”），载《资料集：艺术史笔记》第 5 卷（*Source: Notes in the History of Art* 5, no. 1, Fall 1985），第 38—43 页。
133. 关于毕达哥拉斯思想中生产和生殖的问题，见乔纳森·巴恩斯：《前苏格拉底哲学家》第 2 卷（Jonathan Barnes, *The Presocratic Philosophers*, vol. 2, London: Routledge, 1979），第 76—81 页。
134. 杂要，如在《马戏团的巡演》中所描绘的这个，有时会有雌雄同体的双性表演者。见保罗·史密斯：《修拉与先锋派》（Paul Smith, *Seurat and the Avant-Garde*, New Haven: Yale University Press, 1997），第 191 页注 2，可以看到有关修拉经常出入的集市（*foires*）的当代叙述，它描绘了对“既是男人又是女人的畸形人”展示。
135. 关于西方哲学中对毕达哥拉斯的双重性的主张，见米歇尔·勒杜埃：《女人与哲学》，载于托瑞尔·摩伊编《法国女性主义思想》（Michele LeDoueff, “Women and Philosophy,” in Toril Moi, ed., *French Feminist Thought*, Oxford: Blackwell, 1987），第 196 页。关于“原本的”雌雄同体特征论述，见朱迪丝·巴特勒：《性别麻烦：女性主义与身份倒置》（Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990），第 54 页：“但从最早开始，对性特征的二元的约束就清楚地显示，文化的产生决不迟

- 于它声称要压抑的雌雄同体特征之后：它建立可理解之物的矩阵，借此主要的雌雄同体特征成为可以思考的东西。作为一个精神基础被安置，并被说成是在较晚时期才被压抑的“雌雄同体特征”是一个话语的产物，它宣称早于所有话语，并通过标准化异性恋的强制性和生成性的排除性实践发生影响。”有关毕达哥拉斯的诸多对立面的最初原型是性差异的明晰论述，见 F. M. 康福德：《从宗教到哲学：西方思辨起源研究》(F. M. Cornford, *From Religion to Philosophy: A Study in the Origins of Western Speculation*, 1912; New York: Harper, 1957), 第 65—72 页。
136. 杰奎琳·罗斯关于弗洛伊德和莱奥纳多的那些颇具影响的探讨很显然与此相关：“这种不明确的性别身份扰乱了画的平面以至于观察者不知道他或她在与画的关系中置身何处。随之而来的是，在性特征这一水平上的困惑导致了视觉领域中的混乱。”罗斯：《视觉领域中的性特征》(Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, London: Verso, 1986), 第 226 页。理查德·瓦格纳，在讨论他的《帕西瓦尔》(*Parsifal*) 中剧名角色的雌雄同体特征时，提到莱奥纳多《最后的晚餐》中基督的形象，他坚持认为基督“必须完全无性。莱奥纳多在《最后的晚餐》中也尝试描画了一张几乎具有女性气质的长有胡须的脸”。引自科西玛·瓦格纳的《日记》。科西玛·瓦格纳：(*Cosima Wagner's Diaries*, trans. Geoffrey Skelton, New York: Harcourt, Brace, 1977), 第 2 卷, 第 498—499 页。
137. 例如，可参看弗朗切特·帕克托：《不可能的指示对象：雌雄同体的表征》(Francette Pacteau, “The Impossible Referent: Representations of the Androgyne”), 载维克多·伯金和克拉·卡普兰主编《幻想的形成》(Victor Burgin and Cora Kaplan, eds., *Formations of Fantasy*, London: Methuen, 1986), 第 62—84 页。也可参看在 A. J. L. 巴斯特的政治与文化的延伸调查《19 世纪雌雄同体者的形象》，载伊安·弗莱切编《浪漫神话》(A. J. L. Busst, “The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century”, Ian Fletcher, ed., *Romantic Mythologies*, London: Routledge, 1967), 第 1—96 页。
138. 让·拉普朗什和让-贝特朗·彭塔利斯：《幻想与性的起源》(Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis, “Fantasy and the Origins of Sexuality”), 载于《国际心理分析杂志》(*International Journal of Psychoanalysis*) 第 49 期, 第 1 部分 (1968 年), 第 1—18 页。近年来对法国人幻想性建构的各种分析的评价，见赫尔曼·拉帕波特：《符号与关切之间》(Herman Rapaport, *Between the Sign and the Care*, Ithaca: Cornell University Press, 1994), 第 17—90 页。
139. 我相信修拉的长号演奏者的心理效果(尽管不是图像志背景)与托马斯·埃尔泽塞尔在默片中所认定的“像怪物一样的、诡异的拯救者、暴君、替罪羊、女巫的学徒——卡里加利博士、马布士、吸血怪、石头巨魔”的人物形象之间有重要关联。埃尔泽塞尔把他们与一种源远流长的两面的浪漫主义人物形象联系在一

- 起,这种两面形象的出现“映入人的眼帘时总是伴随着震惊,紧随其后是一个对这种危险的自知之明的激烈否认。在自我形象和对象选择之间的关系到底是什么这一问题总是悬着……一旦这变成一个政治的自我实现和确定的命运问题,他们就使爱与恨、主体与其第二自我的绑定这些矛盾情感被强烈压抑、替换和‘改进’成对卡里斯玛领袖的崇拜达到清晰可见的程度”。埃尔泽塞尔:《作为历史之魔灯的神话:西贝尔贝格、电影和表征》,载《新德国评论》总第24—25卷(Elsaesser, “Myth as the Phantasmagoria of History: Syberberg, Cinema, and Representation,” *New German Critique* 24—25, Fall-Winter 1981—1982),第108—154页。
140. 在1890年6月写给费利克斯·费内翁的信中,修拉宣称:“光谱元素的纯度是我技巧的基石。”布劳德编《透视修拉》(Broude, *Seurat in Perspective*)中再版,第16页。
141. 维克多·伯金:《狄德罗、巴特、眩晕》(Victor Burgin, “Diderot, Barthes, Vertigo”),载于伯金和卡普兰编《幻想的形成》(Burgin and Kaplan, eds., *Formations of Fantasy*),第98页。伯金的部分讨论产生了罗兰·巴特的说法:一个戏剧性场面的内容“以卓越的名义,以人物形象的名义来发挥作用,这个人物形象接受全部的拜物教的重负,并且变成意义的崇高替代物”。巴特:《意象、音乐、文本》(Barthes, *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977),第72页。
142. 见巴特勒:《性别麻烦》(Butler, *Gender Trouble*),第71页:“欲望的幻想本质揭示了身体不是欲望的基础或原因,而是它的场合和它的目标。欲望的策略部分是对欲望身体自身的变形。实际上,为了能够欲望,它可能必须相信一种改变的身体性自我,这个自我在对想象域的性别化的统治下,可能适合一个能够欲望的身体的要求。这种欲望的想象条件总是超越它借以运行或运行其上的生理身体。”
143. 西格蒙德·弗洛伊德:《超越快乐原则》(Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, trans. James Strachey, New York: Norton, 1961),第49—50页。对弗洛伊德文本的著名批评,可看让·拉普朗什:《精神分析中的生与死》(Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976),第103—124页。拉普朗什讨论了“零原则”与“恒定原则”之间有问题非同一般性。对于弗洛伊德,他写道:“这是整个的生物学领域,它的历史和它的当代表现,这些都被趋向零的内在倾向滋生出来,在内部悄无声息地但却不可避免地运行。”(第117页)让·波德里亚从20世纪70年代中期以来的一些反思,与此画的高度敏感的区域的一种分析相关:“在资本主义模式中,每个人单独面对普遍的等价物。并非巧合,以同样的方式,每个人发现自己单独面对死亡,因为死亡是普遍等价物。从这一点出发,对于死的偏执

- 以及消除死的意志通过积累成为政治经济学的合理性的基本动力。价值,在特定的时间作为价值,在延期的死亡之幻觉中被积累,使价值的线性无穷延伸悬而未决。”波德里亚:《象征交换与死亡》(Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, 1976, trans. Iain Hamilton Grant, London: Sage, 1993),第146页。着重字体来自原文。
144. 在她对弗洛伊德《超越快乐原则》的重新评价中,卡娅·西尔弗曼提供了一个理解修拉为何痴迷于保持对其作品的知性控制的框架:“男子气质由于其与支配权的意识形态性结盟确实特别易于受到死亡冲动的解体效果的攻击。标准的男性自我必然被加强以反对任何它位于其上的空虚的认识,而且——作为对未受损害的身体性‘皮囊’的坚持将会暗示——强烈保护其连贯性……瓦解不断阻止主体达到一种心理综合的企图。”西尔弗曼:《处于边缘的男性主体性》(Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York: Routledge, 1992),第61页。
145. 让-雅克·纳蒂埃:《瓦格纳双性人》(Jean-Jacques Nattiez, *Wagner Androgyne*, trans. Stewart Spencer, Princeton: Princeton University Press, 1993),第300页。
146. 雅克·拉康从零的功能方面或除此之外的其他方面坚持“欲望的有限性”:“每个人都知如果零在分母位置出现,分数的值不再有意义,而按照常规假定它拥有数学家们所谓的一个无穷大的值。在某种意义上,这是主体建构的一个阶段。就原初能指无意义而言,它就变成了主体价值的无穷化的一个载体,不是向所有的意义开放,而是彻底消除所有那些差异的东西为主体的意义和彻底无意义、自由的功能打下基础的就是这种严格说来杀死所有意义的能指。”拉康:《精神分析的四个基本概念》,第252页。卡娅·西尔弗曼解释说,对拉康而言,零是超验能指的对立面。零的无意义“开启了包含指意活动的无休止的置换和替代过程。同时,它剥夺了主体的任何自治。作为在主体的组织中被一元的能指所操纵的核心部分的一个后果,后者‘自身’没有意义,而且完全屈从于社会意义和欲望的领域”。西尔弗曼:《符号学的主体》(Silverman, *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford University Press, 1983),第172—173页。
147. “宇宙的生长以前苏格拉底的方式被描绘成一个生命体的成长,而胚胎学的概念成为了其背景的一部分。这个太初之物开始呼吸,而且当呼吸流入,它呈现出一种更复杂的结构。”沃尔特·伯克特:《古代毕达哥拉斯学派中的知识与科学》(Walter Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, trans. Edwin L. Minar, Cambridge: Harvard University Press, 1972),第37页。对法兰西第三共和国的政治语境中生产及母性和父性的象征问题的讨论,见朱莉娅·克里斯蒂娃:《诗性语言的革命》(Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1974),第441—508页。

148. 为了支持瓦格纳,年轻的尼采明确表达了关于丧失的发源地的标准后期浪漫主义概念,这对于评价修拉自己的历史折衷主义是相关的:“而现在没有神话的人永远饥饿地站着,被所有过去的时代包围着,他搜集、挖掘寻找根源,即使他不得不在最远的古代来挖掘他们。我们未得到满足的现代文化的巨大历史需求,围绕着无数其他文化之一的聚集,对求知的欲望的消耗——所有这些都指向了什么,如果不是指向神话的缺失、神话家园的缺失、神话母体子宫的话?”尼采:《悲剧的诞生》(Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, 1872, trans. Walter Kaufmann, New York: Vintage, 1967),第136页。
149. 《韦氏学院词典》第10版(*Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, 10th ed., Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1993),第717页。“matrix”一词在1850年最初被詹姆斯·约瑟夫·席尔韦斯特用来指数字的矩形排列。但却是亚瑟·凯雷——在他的论文《矩阵理论论文集》(1958年)中——第一次把“ $m \times n$ ”矩阵作为服从特定排列规律的单一实体来考虑。霍华德·伊夫斯:《初级矩阵理论》(Howard Eves, *Elementary Matrix Theory*, New York: Dover, 1966),第10页。参见迪克·J.斯特鲁伊克《数学简明史》第四修订版(Dirk J. Struik, *A Concise History of Mathematics*, 4th rev. ed., New York: Dover, 1987),第32—33页。一个矩阵被描述为“基本上是一个组织用于描绘各种每天引起我们注意的信息的非常简单的方法”,保罗·赫斯特:《为社会科学家准备的矩阵代数》(Paul Horst, *Matrix Algebra for Social Scientists*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962),第5页。
150. “一个矩阵,在其中所有的输入都是零,是一个无效矩阵,一般而言用0或希腊字母 $\theta$ (theta)表示。”见简·格尔伯格:《数学:从数字的诞生》(Jan Gullberg, *Mathematics: From the Birth of Numbers*, New York: Norton, 1997),第637—670页。
151. 见罗莎琳·E.克劳斯:《视觉无意识》(Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge: MIT Press, 1993),第220—222页;让-弗朗索瓦·利奥塔:《话语,形象》(Jean-Francois Lyotard, *Discours, figure*, Paris: Klincksieck, 1971),第333—339页。
152. 马克思:《政治经济学批判导言》(Marx, *Grundrisse*),第209页。关于资本主义是怎样“通过甚至是表征出现之前的差异”来运作以产生“同样的差异的死亡时间”的讨论,见佳亚特里·查克拉沃尔蒂·斯皮瓦克:《对解读马克思的思考:解读德里达之后》(Gayatri Chakravorty Spivak, “Speculations on Reading Marx: After Reading Derrida”),收入德里克·爱德里奇编《后结构主义和历史问题》(Derek Attridge, Geoff Bennington, and Robert Young, eds., *post-Structuralism and the Question of History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987),第41页。

153. 见拙著《观察者的技术》，第 67—96 页。
154. 亥姆霍茨的著作在 1867 年的法译本以《论生理光学》(Helmholtz, *Optique physiologique*, trans. Emile Javal and N. Th. Klein, Paris: Victor Masson)为题出现。
155. 亚瑟·兰波(Arthur Rimbaud)在他的《七载之诗》(“Les poètes de sept ans”(1871)中描述了这样的现象：“而他将会在他闭着的眼脸上看到眼镜。”兰波：《作品全集》(Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1972),第 43—45 页。对眼内现象的另一个描述是在英国科学家弗朗西斯·加尔顿爵士的著作里：“在完全的黑暗中时，如果仔细观看视野，许多人会发现一种不断的系列变化在其中自动地、尽情地发生。我有很多这方面的证据。……在我想到认真尝试之前，我应该已经着重宣布我的视野在黑暗中本质上是一片漆黑，时而会有淡紫色的阴翳及其他小的变体。然而现在，当我使自己习惯于此并去检查它时，就如同一个人努力去辨别黑暗中的路标，我发现，这决非事实，图案与形式万花筒般的变化继续发生，但它们太易变，太精妙了，我不能确切地描述它们；我震惊于它们的变化多端，也不能以最粗略的程度猜出它们的原因是什么；它们在我开始思考任何一点东西的时候就从视野和记忆中消失了，我非常好奇，它们如此确定地存在然而却又如此习惯性地被忽略。”加尔顿：《人类能力及其发展调查》(Galton, *Inquiries into Human Faculty and Its Development*, London: Macmillan, 1883),第 158—159 页。
156. 詹姆斯：《心理学原理》，第 2 卷(James, *Principles of Psychology*, vol. 2),第 241 页。
157. 赫尔曼·冯·亥姆霍茨：《论生理光学》，第 431—432 页。
158. 比如有一个标准文本，R. L. 格雷戈里：《眼睛和大脑：看的心理学》(R. L. Gregory, *The Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, 4th ed., Princeton: Princeton University Press, 1990),第 64 页。在此书中，血管被描述成一棵有很多枝条的树。血管“树”的图例在 1867 年对亥姆霍茨著作的法译本中出现了三次(《论生理光学》，第 31、215、254 页)。恩斯特·马赫用“视幻觉”这一术语(借用自约翰内斯·马勒)来描述眼内现象，包括视网膜血管，并叙述道：“一连数天，一个鲜艳的红色毛细状网(与所谓的带魔法的网相似)，在我读的书或我写的纸上闪现……当我们把我们的视网膜从外部刺激中撤回，并把注意力只转向视觉领域，幻觉的踪迹几乎总是在那儿。”马赫：《感觉的分析》(Mach, *Contributions to the Analysis of the Sensations*),第 87—88 页。
159. 到 1887 年，当修拉计划并开始创作《马戏团的巡演》时，亥姆霍茨著作的这一面已经渗透到法国的主流文化圈内。有关讨论可以看，比如说，阿尔弗雷德·傅叶：《感觉与思想》，载《两世界杂志》总 82 期(Alfred Fouillée, “La sensation et la pensée selon le sensualisme et le platonisme contemporains”, *Revue des Deux*

*Mondes* 82, July 15, 1887), 第 398—425 页中写道:“亥姆霍茨已经证明了,在他的《论生理光学》中,那些我们知觉不到的感觉是如何存在的——如盲点、飞蝇幻象、余像、辐射、彩边、色彩的边缘变化、重影、像散、调节与集中运动、视网膜性散光等等。”另外,希波吕忒·泰纳的被广泛立说的著作吸收了亥姆霍茨的大量观察。泰纳声称表面的外部世界实际上是“内在视觉幻影”,这一说法直接引证了《论生理光学》。见泰纳:《智力论》(Taine, *On Intelligence*, 1869, trans. T. D. Haye, New York: Holt and Williams, 1872), 第 285—337 页。

160. 在修拉的作品里,直接性的梦想就是没有表征的剧场的幻想。在这种意义上,拒绝透视法,《马戏团的巡演》的非暴露性也构成了节日的原始事件的想象条件。德里达在论述卢梭对政治自我主权的肯定时说,节日是“一个不提供任何可看之物的舞台。这是一个观众把自己作为景观来展现的地方,这是观众不再是幻想家或窥淫狂的地方,这是一个观众将自身中的演员与观众、展现者和被展现者、客体和观看主体之间的差异全部消除的地方。如果存在那些差异,整个的对立面将一个接一个地把它们自身解构掉……存在将如自我呈现的直接性一样完满,像对自我实现、自我同一的意识或感情一样完满。”德里达:《论文字学》(Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Spivak, Chicago: University of Chicago Press, 1976), 第 306 页。着重字体为本文所加。
161. 拉康:《精神分析的四个基本概念》,第 85 页。
162. 对德勒兹来说,幻觉是一个效果,它“超越了内与外,因为它的拓朴属性将要把它 的内面与外面引向接触,以使它们在一个面上呈现”。德勒兹:《感觉的逻辑》(Deleuze, *The Logic of Sense*, trans. Constantin V. Boundas, New York: Columbia University Press, 1990), 第 211 页。
163. 利奥塔把这个带子或条子描绘为:“各种力量在这里或那里运转、建立、逃跑,没有一刻是被舞台/观众席的空间位置所固定的。戏剧风格和表现方法远非必须被看作力比多的现实,而是一种理由更充分的(*a fortiori*)形而上学,来自某种在迷宫似的、莫比安的带子上的劳动,一种把那些特定的折痕和扭曲印下来的劳动,其效果是一个盒子关闭自己,过滤冲动,只允许那些来自外部的能安慰内部的状况在舞台上显现。表现性的封闭单元是一个能量充沛的结构装置。”让-弗朗索瓦·利奥塔:《力比多经济学》(Jean-Francois Lyotard, *Libidinal Economy*, trans. Iain Hamilton Grant, Bloomington: Indiana University Press, 1993), 第 3 页。参见利奥塔在《对“剧场”空间的讨论》(Lyotard, “Discussion of ‘theatrical’ space”), 载于《冲动装置》(*Des dispositifs pulsionnels*, Paris: Christian Bourgeois, 1973), 第 95—102 页。
164. 莫比安带子,一个 19 世纪的发明,对于伊丽莎白·格罗斯《不稳定的身体:走向身体的主体性》(Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Subjectivity*, Bloomington: Indiana University Press, 1994), 第 xii 页,对具身

的主体性的建构的分析,是一个重要的理论模型。“莫比安带子有利于表明从思想到身体,以及从身体到思想所引起的变形,通过一种扭曲或倒置,一面变成另一面。这种模型通过显示一面到另一面的扭转、转变、方向,或者不可控制的从内到外或从外到内的漂移,而非显示它们的根本的同一性或不可还原性,因而也提供了一种对主体内在与外在,其心理的内在与其肉体的外在之间的关系进行问题化和重新思想的方法。”

165. 对利奥塔来说,表征的剧场总是被一个可交换的代表外在于内部空间之物的形象所占据;他称其为零。这是一个标记,占据了“空虚的中心,一个每件事物假设可以被看见和被理解的地点,知识的地点”。零变成了上帝的形象,被组织的身体、社会、资本、自我、柏拉图意义上形式等等。见利奥塔:《力比多经济学》(Lyotard, *Libidinal Economy*),第1—16页。
166. 欧文·潘诺夫斯基从其抹杀身体方面讨论了文艺复兴透视法。“对于一个无限的、不变的和同质的空间的结构——一句话,一个纯粹数学空间的结构——一点也不像生理心理空间的结构……在某种意义上,透视法把生理心理空间转变成数学的空间。它否定前与后、左与右、身体和介入的空间之间的差异,这样所有部分和空间的总和以及所有其内容都被吸收进一个单一的‘量子连续体’之中。它忘记了我们不是用一只固定的眼睛来看,而是用两只不停移动的眼睛在看,这导致了一个球状体的视野。”潘诺夫斯基:《作为象征形式的透视法》(Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*),第30—31页。
167. 马赫:《感觉的分析》(Mach, *Contributions to the Analysis of the Sensations*),第23页。“马赫的著作包括一个努力拯救作为普遍建构的科学的有效性,通过撤退,姑且如此说,到知觉行为的特有的合法性。他发明了一种合理的、有用的科学印象主义。”莱昂·巴蒂斯塔:《时间与记忆:勃拉姆斯时代的维也纳的音乐会生活、科学和音乐》,载费希编《勃拉姆斯和他的世界》(Leon Botstein, “Time and Memory: Concert Life, Science and Music in Brahms’s Vienna”, in Walter Frisch, ed., *Brahms and His World*, Princeton: Princeton University Press, 1990),第17页。
168. 安德烈·沙斯泰尔:《修拉的“系统”》(André Chastel, “Le ‘système’ de Seurat”),载于《修拉》(Seurat, Paris: Flammarion, 1973),第5—8页。见其论点:没有哪个现代的概念“可以在实际上不需要重新发明它与古代的关系的基础上建立起来。事实上现代整体上包含这样的一种发明”。菲利浦·拉孔-拉巴特:《海德格尔:艺术与政治》(Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics*, trans. Chris Turner, Oxford: Blackwell, 1990),第58页。
169. 托马斯·曼:《浮士德医生》(Thomas Mann, *Doctor Faustus*, trans. H. T. Lowe-Porter, New York: Knopf, 1948),第193页。
170. 当然沙斯泰尔不是阿多诺,但我在这里引用的他的简单思索,与某些迈耶·夏

皮罗有影响的结论(对此我已经间接提到过)相比,包含着在评价修拉时显得更有用的观念。事实上夏皮罗的修拉是谁?一个受过启蒙的、政治上进步的工匠—艺术家,因对塑造一个不分等级的社会世界的形象而拥抱科学和科技思想。夏皮罗对“科学”和“科技”的非批判性立场明显地是特定政治和思想运动的产物,但遗憾的是他把修拉“方法的合理性”当作一个具有最后意义的场所,而非作为有力的、未解决的矛盾的场所来处理。

171. 引自恩斯特·布洛赫:《艺术与文学的乌托邦功能》(Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, trans. Jack Zipes and Frank Mecklenburg, Cambridge: MIT Press, 1988),第60—61页中对开普勒的讨论,在另外一个地方,布洛赫的评论有点不同:“只有在现代裂缝或分裂开始,最晚从开普勒开始,已经打开了毕达哥拉斯的二面之间的空间。在数量的一面,在此之上形而上学(曾经是严格科学的)适当地发展了,在形象一定性的、符号的一面,在此之上所谓的‘神圣数学’应耸立其上。后者不如说是已经在一个不同的社会基础上成长起来了,而不是说它最终只对对应于它的计算方法和缺少实质的世界感兴趣。”布洛赫:《希望原则》(Bloch, *The Principle of Hope*, vol. 3),第1350页。
172. 诺曼·O. 布朗:《生命反对死亡:历史的精神分析意义》(Norman O. Brown, *Life against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1959),第247—248页。想看对此问题的不同阐述,见约翰·布伦克曼:《关于文化马克思主义问题》,载《社会文本》总第7期(John Brenkman, “Theses on Cultural Marxism”, *Social Text* 7, Spring-Summer 1983),第19—33页。“审美经验发生在符号域与经济的对立,自我行动和物化之间活生生的冲突之内,而非其上。”
173. 修拉的狂乱的心理传记还有待书写;但他与他非凡父亲的关系的文献踪迹的阙如,也许使他永远难以成为一个可与卡夫卡或其他人匹敌的现代主义“范例”。安托万-克里索斯托姆·修拉(Antoine-Chrysostome Seurat)是一个接近19世纪中产阶级男性社会身份的精神病边界的人物,如果不是已经跨越了这个边界的话。把他父亲的状况仅仅说成是一种“极端强迫性紊乱”不足以说明他生活行为中法律的、家庭的和宗教的混乱。他是一个法庭官员(是巴黎勒维莱特区的执行官和公证人),一个在外居住、极其规律性地只在星期二回家履行夫妻义务的丈夫和父亲,一个把家里从地板到房顶用流行的耶稣、圣母和各种圣徒印刷物装饰起来的宗教狂热者,让教区权威头疼的是,他自称“牧师”,在园丁的协助下在自己的酒窖里给农民做弥撒。在这个令人生畏的父性“欲望机器”面前,各种报告重申了可以猜到的单调重复:修拉被他的母亲溺爱,他对母亲纽带的情感投入是相当多的。为增加解释的充分性,修拉的父亲年轻时曾失去部分手臂并安装了一个机械辅助装置,这个装置如玛丽·热多所说,像一个预言,“他能够如此巧妙地使用”以至于他能够整齐地切、分烤肉,一片接一片地,穿到他

的钩子上。这个人造手的幽灵般的影响可成为对修拉经过自己发展的“机械化的”、重复笔触(更不用说《马戏团的巡演》中金属长号的“辅助”性质)的延伸解读的一部分。对于少数试图用修拉生活的这些元素来做解释性研究的人,见热多:《作为新宗教偶像的大碗岛》(Gedo, “The Grande Jatte as the Icon of New Religion”);以及克莱森·S. 霍利斯:《家庭与父亲:大碗岛及其缺席》,载《芝加哥艺术学院博物馆研究》(S. Hollis Clayson, “The Family and the Father: The Grande Jatte and Its Absences”, *Art Institute of Chicago Museum Studies* 14, no. 2, 1989),第 133—154 页。想要传记信息,请看亨利·佩罗肖《修拉传》(Henri Perruchot, *La vie de Seurat*, Paris; Hachette, 1966)中的相关章节。

174. 我用光晕(aura)这个词混合了其字面意义“光的发散”与沃尔特·本雅明著作所赋予它的联想。在《马戏团的巡演》中,aura的原始意义“神头像上的光轮”与修拉创造的其人物形象周围的光的闪亮区域直接相关。
175. 外表被置于比本质优先的地位,合理性被置于服务于外表的地位,这种颠倒,如我们将看到的,是联系修拉与理查德·瓦格纳的可能方式之一。见对沃特·本雅明的“辩证形象”(“dialectical image”)概念的相关讨论,乔治·迪迪-于伯曼:《光晕的假定:现在,过去及现代性》,收入理查·弗朗西斯编《协商狂喜》(Georges Didi-Huberman, “The Supposition of the Aura: The Now, the Then, and Modernity”, Richard Francis, ed., *Negotiating Rapture*, Chicago: Museum of Contemporary Art, 1996),第 48—63 页。要生产一个辩证形象“就是要通过记忆的方式批评现代性(对光晕的忘记),同时通过本质上是现代的发明、替换和去除含义(designification)批判仿古主义(对光晕的怀念)。本雅明用同样的姿势废除神话与技术、梦与醒、卡尔·荣格与卡尔·马克思”。(第 53 页)
176. 如许多人已经指出的,在 1888 年,煤气照明与新形式的电子照明相比已经有点过时了,后者到 19 世纪 80 年代早期已经开始点亮城市空间了。但沃尔夫岗·舒维尔布施已经证明,甚至在 1890 年,城市夜空的经验仍是一种混搭的照明模式,城市主要区域用白炽灯,更远的区域用煤气灯。舒维尔布施展示了一个步行者由于两块相邻区域差别很大的照明状况而经验到的断裂和迷茫的视觉变化:“弧光灯实际上是一个小太阳,其发出的光具有与日光相似的光谱。在弧光灯下,眼睛看东西就像在白天看东西一样,也就是说用视网膜圆锥细胞来看;而在煤气灯下,眼睛看东西就像在夜里看东西,用的是杆状细胞。从一个弧光灯照明的街道走到一个煤气灯照明的街道将会充分激活眼睛的机制以适应黑暗。”舒维尔布施:《被祛魅的光:19 世纪光的工业化》(Schivelbusch, *Disenchanted Light: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, trans. Angela Davies, Berkeley: University of California Press, 1988),第 118 页。

177. 比如,诺玛·布劳德:《修拉的点新解:它与19世纪80年代法国照相彩色印刷的关系》,载《艺术公报》第56期(Norma Broude, “New Light on Seurat’s Dot: Its Relation to Photomechanical Color Printing in France in the 1880s”, *Art Bulletin* 56, December 1974),第581—589页;或马歇尔·麦克卢汉:《理解媒体:人的延伸》(Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1965),第190页。
178. 保罗·维利里奥:《视觉机器》(Paul Virilio, *The Vision Machine*, trans. Julie Rose, Bloomington: Indiana University Press, 1994),第16页。
179. 史蒂芬·图尔明、琼·古德菲尔德:《物质的建筑》(Stephen Toulmin and June Goodfield, *The Architecture of Matter*, Chicago: University of Chicago Press, 1962),第109—136页。物质变形的前现代概念如何在19世纪仍保持影响力,并且与哲学和科学的唯物主义以及热动力学重叠,见米歇尔·塞雷:《火炬与雾中信号:左拉》(Michel Serres, *Feux et signaux de brume: Zola*, Paris: Grasset, 1975),第237—244页。
180. 布洛赫:《艺术和文学的托邦功能》(Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*),第63页。阿多诺提出了修拉加色的(additive)和“重复的”技巧(及其潜在的对现代性的抵抗)的复杂问题:“不可能脱离日益支配社会物质生产的工业程序来思考新事物的引人注目的美学方面的观念……然而,工业技术以同样节奏的重复,在一种模式上重复制造同样物品,同时包含了一种与新事物相对立的原则。这种原则把自身作为一种与美学上的新生事物的自我矛盾力量来生产。”西奥多·W. 阿多诺:《美学理论》(Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997),第272页。
181. 大卫·萨默斯:《构图的均衡与对应法:文艺复兴时期艺术的风格和意义》(David Summers, “Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art”),载于《艺术公报》总第59期(*Art Bulletin* 59),1977年9月,第357页。
182. 如想看对于早期或“原始的”希腊艺术的更全面的思考,见伊曼纽尔·洛伊:《早期希腊艺术中对自然的表现》(Emanuel Loewy, *The Rendering of Nature in Early Greek Art*, trans. John Fothergill, London: Duckworth, 1907),第5—75页。对亨伯特·德·苏佩维尔来说,人体的垂直轴有一种原初的和超越性的意义,因为一个正直的人被“转向天国”。但他还在古代艺术的正面的垂直状态发现了“一种对死亡天生的和原始的表达。”见亨伯特·德·苏佩维尔:《论艺术中的绝对标记》,收入他编的《雅各布·博尔顿》(Humbert de Superville, “Essay on the Unconditional Signs in Art”, 1827, in *Miscellanea Humbert de Superville*, ed. Jacob Boltzen, Leiden, 1997),第68页中开始几段。
183. 显然,由正面的、僧侣般的肖像所引发的静止的联想就是一个很好的例子。比

- 如,在讨论 20 世纪的偶像的时候,汉斯·贝尔廷坚持认为“真正的偶像似乎有行动能力,似乎拥有活力(*dynamis*),或者有超自然的能力。神和圣徒也在这些偶像中占有一席之地,他们通过这些偶像被想象,通过这些偶像向人们说话。”贝尔廷:《相象与存在:艺术时代之前的图像的历史》(*Belting, likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, trans. Edmund Jephcott, Chicago: University of Chicago Press, 1994),第 6 页。
184. 丹尼斯·海耶斯:《希腊艺术和自由观念》(Denys Hayes, *Greek Art and the Idea of Freedom*, London: Thames and Hudson, 1981),第 33 页。
185. 在 19 世纪 80 年代晚期这段时间,巴黎有几个流行的集会点,提供“戏剧性的”牵线木偶表演,比如在冬日城堡(Alcazar d'Hiver)的“活动玩偶”(“Maquettes animées”)剧场,在那里由橡皮制作的三英尺高的木偶们以小丑、马戏表演者和乐手的形象出现。于勒·谢雷为这个表演设计过一个海报。
186. 迈耶·夏皮罗:《现代艺术:19 与 20 世纪》(Meyer Schapiro, *Modern Art, 19th and 20th Centuries: Selected Papers*, New York: Braziller, 1978, 江苏凤凰美术出版社,2015 年版),第 101—110 页。
187. 在 19 世纪 80 年代晚期,更完整的达芬奇笔记的出现带来的部分困难,是如何把他对生命体的“自然的”动作和节奏的洞见与他发明的各种各样的重复机械运动调和起来。有关达芬奇的机械研究在 19 世纪晚期所造成的影响的讨论,见乔治·康吉扬:《机械和有有机体》(Georges Canguilhem, “Machine and Organism”),收入乔纳森·克拉里、桑福德·克温特编《混合》(Jonathan Crary and Sanford Kwinter, eds., *Incorporations*, New York: Zone Books, 1992),第 44—69 页。有关讨论达芬奇与模糊的自动机器历史的关系——一方面是他制造的自动机器,宫廷节庆和剧场的自动机器,以及他的解释;另一方面,是常规化了的早期工业形式的机械过程——见让-克劳德·博纳《自动化及其动力》(Jean-Claude Beaune, *L'automate et ses mobiles*, Paris: Flammarion, 1980),第 76—88 页。
188. 到 19 世纪 80 年代晚期,对于自动行为的大量研究和反思已经出现。在心理学领域一个关键的文本,如我们已经看到的,是热奈的《心理自动化》(Janet, *L'automatisme psychologique*, 1889),在这本书中他演示了知觉的自动成分。各种哲学论争仍提到托马斯·赫胥黎的“自动假设”,按照这种假设,意识是一种纯粹附带偶然现象,是生理过程运作的过剩增加物。见托马斯·H. 赫胥黎:《文选》第 1 卷(Thomas H. Huxley, *Collected Essays*, vol. 1, New York: D. Appleton, 1917),第 199—250 页。要看,比如说,对赫胥黎的假设与自动化研究相关的用法,见阿尔弗雷德·比奈的《论双重意识》(Alfred Binet, *On Double Consciousness*, Chicago: Open Court, 1890),第 20 页。有关这个问题的更大的历史回响隐含在沙尔科的如下主张中:“那些从外部来看代表了无意识地用脑

- 思考的动作,因为它们的自动化和纯粹的机械特征而非常与众不同。因此,我们在面前看到了拉美特利(De La Mettrie)的人类机器。”沙尔科:《关于神经系统疾病的临床医学演讲》(Charcot, *Clinical Lectures on Diseases of the Nervous System*),第290页。
189. 关于这次大会的情况,南茜学派和萨尔佩特里埃学派之间的公开论战,见弗朗索瓦·迪克茨:《1889:关于催眠术的混乱会议》,载于《心理学档案》第57期(Françoise Duyckaerts, “1889: Un congrès houleux sur l’hypnotisme”, *Archives de Psychologie* 57, 1989),第53—68页。会议上的意见交流在利昂·切托克:《导泻方法的发明》(Léon Chertok, “On the Discovery of the Cathartic Method”),见《精神分析国际杂志》第42卷(*International Journal of Psychoanalysis* 42, no. 3, 1961),第284—287页。谢尔托克强调几乎同时在巴黎召开的第一届国际心理学大会(1889年8月6—10日),这次会议中的一个重要部分给了催眠这个主题,许多参会者在两个会议之间来回穿梭。
190. 黛博拉·西尔弗曼:《1889博览会:布尔乔亚个人主义的危机》(Deborah Silverman, “The 1889 Exhibition: The Crisis of Bourgeois Individualism”),载于《反对》第8期(*Oppositions* 8),1977年春季号,第71—91页。
191. 关于人类学作为一个学科兴起与1889年博览会之间的关系,见保罗·格林哈尔希:《短命的街景:万国博览会、大博览会和世界博览会,1851—1939》(Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Expositions and World’s Fairs, 1851—1939*, Manchester: Manchester University Press, 1988),第84—90页。关于博览会的“分类方面的”组织,见西尔弗曼:《1889年博览会》(Silverman, “The 1889 Exhibition”),第78—80页。
192. 莱昂·谢尔托克和依萨贝拉·史坦杰斯:《催眠:自恋的创伤》(Léon Chertok and Isabelle Stengers, *L’hypnose: blessure narcissique*, Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 1990),第55页。有关各种非西方和前现代社会中的出神(这里“出神构成一个整合成某种对世界的普遍表征的文化模式”而非仅仅是个人经验的形态)的著名讨论,见吉尔贝·鲁热:《音乐与出神:音乐与迷醉之间关系的一种理论》(Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relation between Music and Possession*, trans. Brunhilde Biebuyck, Chicago: University of Chicago Press, 1985)。参见保罗·斯托勒:《尼日尔桑海人的声音与鬼魂附体》,见丹尼尔·布钮:《暗示:催眠、感应、附体》(Paul Stoller, “Son et transe chez les Songhay du Niger”, in Daniel Bounoux, ed., *La suggestion: Hypnose, influence, transe*, Cerisy: Les Empêcheurs de penser en rond, 1991),第145—161页。
193. 最有名的“施魔者”是夏尔·拉芳丹,他的旅行演出在1840和1852年横穿整个欧洲。在音乐伴奏下,许多被施魔的人即使被用帽针刺也毫无感觉,而一个年

- 经的劳动阶级妇女被“入魔般地美化”成圣·里尔萨。见他的《一位动物磁气疗法施行者的回忆》(Charles Lafontaine, *Mémoires d'un magnétiseur*, Paris: Ballière, 1866), 参见杰奎琳·卡罗伊:《催眠、暗示与心理学:主题的发明》(Jacqueline Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie: L'invention de sujets*, Paris: Presses universitaires de France, 1991), 第89—96页中的有关讨论。
194. 到19世纪80年代中期,出现越来越多的关于催眠作为公共娱乐活动的适当性的争论。比如,注意以下这段1889年的论述中所存在的矛盾情感:“公开展览使科学注意到这些状态,尽管另一方面在这种事情上的庸医行为令人讨厌。因此,这些公开展览在普鲁士被禁止是一件好事。现在没有任何东西阻止我们以一种科学的方式来研究这些受试者。我不希望抨击那些通过公开展览吸引人们注意催眠的人们的工作。正如我拒绝加入到对梅斯米尔的普遍谴责中去,我努力公正地判断像汉森、伯勒特及其他人。尽管他们的动机可能不是纯粹无私的,但他们已经对科学有了很大贡献……然而,必须要指出,从道德的角度看,只是为了娱乐而没有文化的观众把人们置于一个剥夺他们自由意志的状况是没有正当理由的。”艾伯特·莫尔:《催眠术》(Albert Moll, *Hypnotism*, 1889; New York: Scribner's, 1899), 第391—392页。对四处巡演的催眠师和催眠表演者的更具敌意的态度,包括要求立法禁止的态度,见乔治·吉尔·德拉·图雷特:《从法医学的角度看催眠及其类似状态》(Georges Gilles de la Tourette, *L'hypnotisme et les états analogues au point de vue medico-légal*, Paris: E. Plon, 1887)。
195. 关于布雷德、沙尔科和弗洛伊德,见利昂·切托克和雷蒙德·索绪尔:《治疗学的革命,从梅斯梅尔到弗洛伊德》(Léon Chertok and Raymond de Saussure, *The Therapeutic Revolution, from Mesmer to Freud*, trans. R. H. Ahrenfeldt, New York: Brunner/Mazel, 1979), 第38页。霍尔“此前曾被一个号称具有心灵力量的表演者带去见一个(催眠的)受试者”:《多萝西·罗斯、G. 斯坦利·霍尔:作为预言者的心理学家》(Dorothy Ross, *G. Stanley Hall: The Psychologist as Prophet*, Chicago: University of Chicago Press, 1972), 第149页。布雷德早期受到拉芳丹的降神会的影响在卡罗伊的《催眠、暗示与心理学》(Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie*), 第91—92页中有讨论。
196. 见伯恩海姆在《心理疗法中的催眠与暗示》(Bernheim, *Hypnosis and Suggestion in Psychotherapy*, 1884, New York: Aronson, 1973), 第120—121页中对汉森真实性(即使他把他描绘成“一个不熟悉医学的人”)的主张。
197. 艾伦·高尔德:《催眠史》(Alan Gauld, *A History of Hypnotism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 第303页。参见J.-S. 莫兰德:《动物的吸引力:历史与批判的研究》(J.-S. Morand, *Le magnétisme animal: Etude*

- historique et critique*, Paris: Gamier, 1889), 第 425—428 页的论述。
198. 对弗朗索瓦·鲁斯唐来说,催眠从根本上是失眠症的另一种形式,其与西方的有意识状态观念是不相容的。它是一种失眠症,在这种状态中自我把握的丧失、做决定和思考的能力的丧失,是自由的一种新形态。催眠经验的成千上万的特征中,他说,有些是这样的:“对立性质的共存或融合,比如说热与冷、柔软与僵硬、光明与黑暗、闭合的空间与开放性、过度敏感与麻木、交流与封闭、集中与放松、专注与分心。初步的结论似乎是明显的:催眠状态对空间和时间的范畴是没有用的。”鲁斯唐:《影响》(*Roustang, Influence*, Paris: Editions de Minuit, 1990),第 84 页。参见那种认为“催眠状态的存在是无形式的”观点,让-吕克·南茜:《存在的诞生》(*Jean-Luc Nancy, The Birth to Presence*, trans. Brian Holmes, Stanford: Stanford University Press, 1993),第 19—23 页。
  199. 蒂莫西·米切尔:《作为展览的世界》(Timothy Mitchell, “The World as Exhibition”),见《社会和历史比较研究》第 31 期(*Comparative Studies in Society and History* 31, 1989),第 232—233 页。
  200. 乌鸦座马戏团的确认更多来自古斯塔夫·卡恩对《马戏团的巡演》的评论《绘画:独立者们的展览》,载《独立评论》1888 年 4 月号(*Gustave Kahn, “Peinture: Exposition des Indépendantes”, Revue indépendante*, n. s. 7, no. 18, April 1888),第 161 页中的话,而较少来自于《马戏团的巡演》中可辨认的特征,让-克劳德·勒本斯泰因坚持认为这样的具体细节是不相关的,主张修拉作品中的匿名的去语境化操作,见《喧哗》(*Chahut*),第 31 页。
  201. 这是彼得·斯塔利布拉斯和怀特在《僭越的政治与诗学》(*Peter Stallybrass and Allon White, The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca: Cornell University Press, 1986),第 178 页中的重要观点的一部分。
  202. 迈克·费瑟斯通:《后现代主义与审美化》,收入拉什与弗里德曼编《现代性与身份》(*Mike Featherstone, “Postmodernism and Aestheticization”, Scott Lash and Jonathan Friedman, eds., Modernity and Identity*, Oxford: Blackwell, 1992),第 284 页。费瑟斯通把 19 世纪的展览会、音乐厅、景观和 20 世纪晚期的旅游观光业、主题公园、大型商业街视为“被建造的他性”的相关形式。
  203. 有关 19 世纪晚期从“观看机器”到“眩晕机器”的转变(shift from “viewing machines” to “vertigo machines”)的有价值的讨论,见利芬·德·考特:《全景入迷:世界博览会与经验的解体》(*Lieven de Caeter, “The Panoramic Ecstasy: On World Exhibitions and the Disintegration of Experience”*),载于《理论、文化和社会》第 10 卷(*Theory, Culture, and Society* 10, November 1993),第 1—23 页。参见在世纪转折期广泛兴起的肌肉运动知觉的肉体文化的论述,希勒尔·施瓦茨:《扭矩:20 世纪的新动觉》,收入克拉里与克温特编《混合》(*Hillel Schwartz, “Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century”*, Crary

- and Kwinter, eds., *Incorporations*), 第 71—126 页。
204. 雷蒙德·贝卢尔的批评性著作对我一直很重要,特别是他对 19 世纪摄影、催眠、电影和精神分析的相互关系的勾勒:“这些是一个强有力的认识论结构的标志,这个结构为主体在西方文化中指定了一个新的位置——一个日益与特定时间、过去和记忆的意象的构成相联系的位置。整个 19 世纪我们实际上能够看见一个非常重要、非常有力的意象的形成,这个意象制造了在世纪之末被两个发明激进化的倾向,这两个发明看起来各自在自己的层面上继承了那些年围绕着无论是医学的还是神话意义上的催眠而沉积下来的所有要素。一个是使运动和生命的形象再生产第一次成为可能的机械发明;另一个是心理学理论,它在一系列表征、幻想的形成方面,在主体对特定意象的联结方面解释了人类主体的命运。”引自珍妮特·伯格斯特龙:《交替、破碎、催眠:雷蒙德·贝卢尔访谈录》,载《暗箱》第 3—4 期(Janet Bergstrom, “Alternation, Segmentation, Hypnosis: An Interview with Raymond Bellour”, *Camera Obscura* 3—4, Summer 1979), 第 102 页。还有贝卢尔关于雅克·图纳尔(Jacques Tourneur)的杰作《魔鬼的诅咒》(*Curse of the Demon*, 1957)的论文是一个关于电影、催眠和幻想的最高思考,见贝卢尔:《相信电影》(Bellour, “Believing in the Cinema”), 收入《精神分析和电影》(E. Ann Kaplan, *Psychoanalysis and Cinema*, New York: Routledge, 1990), 第 98—109 页。
205. 《马戏团的巡演》被描绘为修拉的“通过其艺术中的被训练出的手段从潜意识方面控制观众情绪的最彻底的努力”。汤普森:《修拉》(Tompson, *Seurat*), 第 152 页。
206. 詹姆斯·布雷德:《神经学,或与动物磁化作用相关的神经睡眠原理》(James Braid, *Neurypnology, or the Rationale of Nervous Sleep Considered in Relation with Animal Magnetism*, London: J. Churchill, 1843), 布朗-塞夸尔为这部著作 1883 年的法文版撰写了前言。
207. 布朗-塞夸尔:《激活》(Brown-Séquard, “*Dynamogénie*”, 1885), 第 757 页。激活与暗示之间的关系在莫尔的《催眠术》(Moll, *Hypnotism*), 第 292—293 页中也有讨论。
208. 伯恩海姆:《心理疗法中的催眠与暗示》(Bernheim, *Hypnosis and Suggestion in Psychotherapy*), 第 138 页;及亨利:《反差、节律、限度》(Henry, “*Le contraste, le rythme, la mesure*”), 第 358—362 页。
209. 伯恩海姆:《心理疗法中的催眠与暗示》, 第 137 页。
210. 柏格森:《时间与自由意志》, 第 14—15 页。
211. 加布里埃尔·塔尔德:《模仿律》(Gabriel Tarde, *The Laws of Imitation*, 1890, trans. E. C. Parsons, New York: Henry Holt, 1903), 第 84 页。
212. 在这种意义上,一种新的正在现代化的工具在这里履行(至少在表面上如此),

- 被迈克尔·弗雷德确认为反洛可可的法国绘画的一部分的同样的功能:“据称,一幅画不得不首先吸引(*altirer*, *appeller*)并抓住(*arreler*)并最终迷住(*attacher*)观看者,也就是说,一张画不得不召唤某人、让人在它面前停下来,并且像被念咒了一样停在那儿不能动。”弗雷德:《专注性与剧场性:狄德罗时代的绘画与观众》(*Fried, Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley: University of California Press, 1980),第92页。
213. 米克尔·博尔奇-雅各布森:《情绪联结:精神分析、模仿和情感》(*Mikkel Borch-Jacobsen, The Emotional Tie: Psychoanalysis, Mimesis, and Affect*, Stanford: Stanford University Press, 1992),第26页。罗伯特·赫伯特(Robert Herbert)把这个形象与后来让马格利特的画大受欢迎的视觉类型联系起来,见他的《修拉〈马戏团的巡演〉与夏尔·亨利的科学美学》,第18页。相关的讨论见保罗·史密斯:《修拉与先锋派》(*Paul Smith, Seurat and the Avant-Garde*),第124—125页。
214. 塔尔德:《模仿律》,第75页。我曾从这本书中引用的章节在1884年以期刊的形式发表过。
215. 塔尔德:《模仿律》,第68页。
216. 同上,第76—77页。
217. 加布里埃尔·塔尔德:《逻辑范畴与社会体制》,载《哲学杂志》第28期(*Gabriel Tarde, “Catégories logiques et institutions sociales”, Revue philosophique* 28, August 1889),第123页。
218. 见谢尔盖·莫斯科维奇:《群氓的时代:关于群体心理学的历史性论著》(*Serge Moscovici, The Age of the Crowd: A Historical Treatise on Mass Psychology*, trans. J. C. Whitehouse, Cambridge: Cambridge University Press, 1985),第158页。塔尔德的基本论点之一是,交流的手段“在社会生活的所有工具中具有首要地位”。
219. 塔尔德:《逻辑范畴与社会体制》(Tarde, “Catégories logiques et institutions sociales”),第302页。
220. 同上,第303页。
221. 塔尔德:《模仿律》,第88页。
222. 对塔尔德与消费主义兴起的延伸讨论,见罗莎琳·威廉斯:《梦幻世界:19世纪晚期法国的大众消费》(*Rosalind Williams, Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth Century France*, Berkeley: University of California Press, 1982),第342—384页。
223. 塔尔德:《模仿律》,第83页。
224. “所谓大众喜爱的、渴望得到的东西,比如说,一个小镇或者某个阶级的热望在一个特定的时刻恰恰是由模仿某个更富裕的镇或某个更高等级的阶级的倾向

- 组成的。这些猿类的倾向构成了潜在的社会能量。”同上，第106—107页。
225. 塔尔德：《模仿律》，第84—85页。社会的和地质学的隐喻是德勒兹和瓜塔里在其《千高原》(第218—219页)中支持塔尔德的诸多理由之一。对这些作者而言，塔尔德是微观社会学的发明者。与涂尔干不同，他“对于细节的、微不足道的世界——一个由小的模仿、反对和发明构成的完整的不那么具有代表性的事物的王国——感兴趣”。“分子的”(molecular)是塔尔德的一个关键技术术语，他认为“信念和欲望是每一个社会的基础，因为它们不仅是流体，并且同样也是‘可以计量的’：它们是真正的社会的可计算的数量，相反感觉是定性的，而表征只是简单的结果”。奇怪的是，尽管他们属于支持塔尔德的阵营，但德勒兹和瓜塔里，据我所知，看起来并没有把塔尔德确认为他们的“高原”概念的来源之一(他们说这个概念与贝特森[Bateson]的著作有亲缘关系)。塔尔德用“高原”作为一个灵活的形象来代表自然的、社会的和统计学的过程和事件，包括“社会欲望”的运作，见《模仿律》，第116—127页。
226. 塔尔德：《模仿律》，第80页。
227. 加布里埃尔·塔尔德：《信念与欲望》(Gabriel Tarde, “Belief and Desire”)，载于《交流与社会影响：加布里埃尔·塔尔德论文选》(*Communication and Social Influence: Selected Papers of Gabriel Tarde*, ed. Terry N. Clark, Chicago: University of Chicago Press, 1969)，第197—198页。这篇论文最初发表在《哲学杂志》(*Revue philosophique*)上。在这篇论文中塔尔德指出了后来在修拉的作品中变得十分关键的认识论问题：“除了为这种类型作出界定之外，更重要的是指出信念与欲望一样，从逻辑上和心理上讲都不是感觉的继发物；信念绝非产生于感觉的积聚，相反信念对于它们的形成和安排都是不可或缺的；没有人知道如果去掉了判断之后感觉还会剩下什么；在最基本声音、最不可分割的色点，那里都已存在一个时长、一种过程、点的多重性和紧接的时刻，它们如何整合的是一个谜。”(同上，着重字体是引者所加)
228. 关于更早的不那么出名的对群众心理学的研究，见亚普·范欣内肯：《1895年关于群众心理学的争论》(Jaap van Ginneken, “The 1895 Debate on the Origins of Crowd Psychology”)，见《行为科学史杂志》第21期(*Journal of the History of the Behavioral Sciences* 21, October 1985)，第375—382页。
229. 见玛丽·约·奈：《古斯塔夫·勒庞的黑光：对法国世纪转折期的物理学与哲学的研究》(Mary Jo Nye, “Gustave Le Bon’s Black Light: A Study in Physics and Philosophy in France at the Turn of the Century”)。拉塞尔·麦科马克编《对物理科学的历史研究》第4卷(*Historical Studies in the Physical Sciences*, ed. Russell McCopnmach, vol. 4, Princeton: Princeton University Press, 1974)，第163—196页。除了其他东西，这篇文章讨论了勒庞的早期医学训练、他与卢米埃尔兄弟争论不休的交流，以及他与阿尔伯特·爱因斯坦的通信。

230. 古斯塔夫·勒庞:《乌合之众》(Gustave Le Bon, *The Crowd*, 1895; New York: Viking, 1960),第 42—43 页。
231. 同上,第 41 页。
232. “对真实世界变成真实图像的人来说,纯粹的图像被转变成真实的存在——实在的虚拟之物,它是出神一样的行为的有效动力。”居伊·德波:《景观社会》(Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994),第 17 页。
233. 勒庞:《乌合之众》,第 24 页。
234. 应该注意到,勒庞的群众(crowd)概念与涂尔干的社会集群(social aggregate)观念非常不同。勒庞把群众看作是一个群体如何能够变得完全与社会基础层面的道德和文化实践相脱离的例子,而涂尔干觉得这些东西在群体中仍然是存在的。关于涂尔干、塔尔德和勒庞对群众的论述,见查尔斯·林霍尔姆:《克里斯玛》(Charles Lindholm, *Charisma*, Oxford: Blackwell, 1990),第 27—39 页。参见凯瑟琳·鲁维耶:《古斯塔夫·勒庞的政治思想》(Catherine Rouvier, *Les idées politiques de Gustave Le Bon*, Paris: Presses universitaires de France, 1986),第 100—102 页;苏珊娜·巴罗斯:《哈哈镜:19 世纪晚期法国的群众幻象》(Susanna Barrows, *Distorting Mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth Century France*, New Haven: Yale University Press, 1981),第 162—188 页;以及帕特里克·布兰特林格:《面包与马戏团:把大众文化当作社会堕落的诸理论》(Patrick Brantlinger, *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay*, Ithaca: Cornell University Press, 1983),第 154—183 页。
235. 勒庞:《乌合之众》,第 39 页。
236. 弗洛伊德对勒庞的“精彩的”和“名不虚传的”著作的扩展讨论出现在他的《群体心理学和自我的分析》(Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, 1921, trans. James Strachey, New York: Norton, 1959),第 12 页:“最后,群体从来没有渴望真理。他们要的是幻象,而且没有幻象就活不下去。他们不断将不真实的东西置于比真实的东西更优先的位置;不真实的东西可以对他们产生与真实的东西几乎一样强烈的影响。”
237. 勒庞:《乌合之众》,第 68 页。
238. 弗雷德里希·尼采:《快乐的科学》,第 326 页(第 368 节)。尼采在另外一处评论道:“我们整个的社会学什么也不知道,除了牧群的本能之外。这种牧群也就是由很多零构成的集合——那里每个零都有‘平等的权利’,那时当个零是一种美德。”《权力意志》,第 33 页(第 53 节)。着重字体为原著所有。
239. 修拉对瓦格纳作品的明显兴趣的确切本质一直是一个有很多猜想的事情。他与巴黎的几个最突出的瓦格纳信徒交往,包括《瓦格纳评论》的主办者们,这个

- 期刊在 1885—1888 年期间发行。关于修拉与当时的瓦格纳主义的关系的叙述,请看齐默尔曼:《修拉和他那个时代的艺术理论》(Zimmermann, *Seurat and the Art Theory of His Time*),第 307—311 页;史密斯:《修拉和先锋派》(Smith, *Seurat and the Avant-Garde*),第 123—140 页。
240. 关于瓦格纳和大众文化的不可或缺的著作是西奥多·W. 阿多诺的《寻找瓦格纳》(Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, trans. Rodney Livingstone, London: Verso, 1981)。参见安德雷斯·胡伊森:《逆行的阿多诺:从好莱坞到理查德·瓦格纳》,收于《大分裂之后:现代主义、大众文化、后现代主义》(Andreas Huyssen, “Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner”, in *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1986),第 16—43 页;以及弗雷德里希·基特勒:《世界呼吸:瓦格纳的媒体技术》,载大卫·列文编《另类眼中的歌剧》(Friedrich Kittler, “World Breath: On Wagner’s Media Technology”, in David J. Levin, ed., *Opera through Other Eyes*, Stanford: Stanford University Press, 1994),第 215—235 页。
241. 瓦格纳对当代剧场和歌剧的堕落(就其与共同体生活脱节而言)的典型解释包含在《一个苏黎世剧场》(“A Theater at Zurich”, 1851),载于《在音乐和其他散文中的犹太教》(*Judaism in Music and Other Essays*),第 25—57 页。这些瓦格纳崇拜者的社会理想在 19 世纪 90 年代古斯塔夫·马勒的维也纳小圈子的语境中被描绘,见威廉·J. 麦格拉斯:《奥地利的狄俄尼索斯艺术和民粹主义政治》(William J. McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven: Yale University Press, 1974),第 120—164 页。
242. 想要知道关于瓦格纳的共同体构成问题的重要讨论,见大卫·J. 列文:《对贝克梅瑟解读的解读:〈纽伦堡名歌手〉中的反犹太主义与美学实践》,载于《新德国评论》,第 69 期(David J. Levin, “Reading Beckmesser Reading: Antisemitism and Aesthetic Practice in *The Mastersingers of Nuremberg*”, *New German Critique* 69, Fall 1996),第 127—146 页。
243. 马克·韦纳:《理查德·瓦格纳和反犹想象》(Marc Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1995),第 36 页。
244. 比如,瓦格纳关于“公众和大众”中的接受与分心的评论,见《宗教与艺术》(Wagner, *Religion and Art*, trans. W. Ashton Ellis, Lincoln: University of Nebraska Press, 1994),第 62—64 页。
245. 理查德·瓦格纳:《“未来音乐”》(Richard Wagner, “‘Zukunftsmusik’”, 1861),载于《音乐和其他散文中的犹太教》(*Judaism in Music and Other Essays*),第 332 页:“在意大利的剧场中,聚集了一群在娱乐中消磨一个晚上的观众;取乐

- 的一部分是人们时而听听舞台上的歌曲,时而说说话,在说话及包厢之间互访的时候,音乐仍在继续进行,就如同一个人被派往一个豪华晚餐上演奏音乐一样……一出歌剧必须包含至少一个人们喜欢听的咏叹调;如果这个咏叹调获得了成功,人们肯定就不讲话了,人们会以很大的兴趣至少听六遍;如果一个作曲家聪明得足以吸引人们的注意力十二次,那么他就会被称为一个具有无穷无尽美妙旋律的天才。”参见瓦格纳:《歌剧与戏剧》(Wagner, *Opera and Drama*, trans. W. Ashton Ellis, Lincoln: University of Nebraska Press, 1995),第128—129页。在此瓦格纳主张愿意“对一个迷人主题投入连续且专一的注意力”的观众的必要性。
246. 对作为一种与分心同义的艺术形式的19世纪歌剧,叔本华的批评比瓦格纳的批评甚至更彻底地不屑:“实际上,为了适当地理解和享受,音乐的最高作品要求头脑不受打扰与分心的注意力,这样人才能全身心投入并沉浸其中,以完全理解其不可思议的深刻与隐秘的语言。与此相反,在高度复杂的歌剧中,头脑同时通过眼睛被最多样的展示和景观、最稀奇古怪的图画和意象,以及最生动的光色印象所影响;甚至,它被片断化的情节所占据。在所有这些东西中,思想被转移、打扰、阻隔,因此使它变得最不易受曲调的神圣、神秘和深刻的语言的影响。”叔本华:《附录与补遗》(Schopenhauer, *Parerga and Paralipomena*, 1851; trans E. F. J. Payne, Oxford: Clarendon Press, 1974),第2卷,第432页。
247. 关于19世纪法国歌剧观众行为的历史叙述,见詹姆斯·H. 约翰逊:《巴黎听戏:一种文化史》(James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley: University of California Press, 1995),详述了诸多因素导致剧院观众形成相对安静的礼节,导致“前所未有的更加自制和外似更加专注的观众”,导致“专心的、全神贯注的公众”的概念,所有这些在18世纪都是不可想象的。参见对19世纪观众行为的更广泛讨论,理查德·森尼特:《公众人的衰落:资本主义的社会心理学》(Richard Sennett, *The Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*, New York: Random House, 1978),第205—218页。
248. 马克斯·诺道,对他来说瓦格纳是堕落的主要化身,公开指责作曲家对传统注意力概念的颠覆。他抱怨瓦格纳“无休止的旋律”是“堕落思想的产物;它是音乐神秘主义。它是无力在音乐中展现自身的形式。在绘画中,注意力通向构图法;注意力的缺乏导向对整个视觉领域的统一照相式处理,就像拉斐尔前派所做的那样……在音乐中,注意力以一种完整的形式,即以明确的旋律表达自身;相反,其缺失以形式的瓦解显示出自身边界线的湮灭,因此像瓦格纳一样凭借无休止的旋律”。诺道:《堕落》(Nordau, *Degeneration*),第199页。参见尼采把堕落和“旋律的退化”联系在一起的《弗雷德里希·尼采书信选》(*Selected*

- Letters of Friedrich Nietzsche*, ed. Christopher Middleton, Chicago: University of Chicago Press, 1969), 第 233 页。
249. 用瓦格纳自己的话来说,拜罗伊特的首要幻觉“是被这样的事实所创造的,即观众们认为在舞台上发生的事情离自己很远,但他们实际上却是在以很近的距离清晰地观看;这产生了进一步的幻觉,即舞台上的人们展现出超过常人的身高。单单这一安排的成功就足以让人知道在观众与舞台之间关系上所创造的不可比拟的效果。观众们刚坐到他座位上,他们就会发现自己实际上是在一个‘theatron’里,即,一个专门设计用来观看那些从座位能够被看到的东西的空间里。在观众与被观看的戏剧场景之间没有任何可以清晰看到的东西;只有一个‘空间’,它保持着建筑方面介入的非决定性,在两个舞台前部拱形之间提供显得遥远的形象,带着梦幻的全部的不可进入性”。瓦格纳:《通信集》,转引自舒维尔布施《去魅之夜》(Wagner, *Gesammelte Schriften und Briefe*, ed. Julius Kapp, vol. 12, Leipzig: Hesse und Becker, 1914, cited in Schivelbusch, *Disenchanted Night*)。在这个文本中舒维尔布施讨论了拜罗伊特制造的效果与 19 世纪 20 年代以来达盖尔的立体布景之间的相似性。
250. 瓦格纳对剧场经验的实际重塑的详情在许多地方都能看到。一个有价值(由于其聚集于瓦格纳作品与电影之间的连续性)的叙述是莱斯利·科利尔:《从瓦格纳到茂瑙:从舞台到银幕的嬗变》(Jo Leslie Collier, *From Wagner to Mumau: The Transposition from Stage to Screen*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1988), 第 9—34 页。参见下面的注 270。
251. 尼采:《瓦格纳事件》(Nietzsche, *The Case of Wagner*), 第 171 页。
252. 同上,第 183 页。
253. 关于法国的瓦格纳主义,见极其有价值的《瓦格纳在法兰西》:(Wagner et la France, ed. Martine Kahane and Nicole Wild, Paris: Editions Herscher, 1983)。也可参见尹丽莎白·瓦泽夫斯卡:《瓦格纳评论:关于法语中的瓦格纳美学 翻译》(Isabelle Wyzewska, *La Revue wagnérienne: Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France*, Paris: Librairie Academique Perrin, 1934);杰拉德·D. 特堡:《艺术与政治:瓦格纳主义在法兰西》(Gerald D. Turbow, “Art and Politics: Wagnerism in France”),载于《欧洲文化和政治中的瓦格纳主义》(David C. Large and William Weber, eds., *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca: Cornell University Press, 1984), 第 134—166 页;克里斯蒂安·顾博:《现代主义与颓废:世纪末法国音乐中的瓦格纳与反瓦格纳》,载《法国音乐国际杂志》第 18 期 (Christian Goubault, “Modernisme et decadence: Wagner et anti-Wagner a la musique française de fin de siècle”, *Revue internationale de musique française* 18, November 1985), 第 29—46 页;理查德·辛伯斯:《1885 年 2 月:未来的音乐》(Richard Sieburth,

- “1885, February; The Music of the Future”),载于《新编法国文学史》(Denis Hollier, ed., *A New History of French Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 1989),第789—797页;欧文·克彭:《作为概念和现象的瓦格纳主义》,收入穆勒与瓦普涅夫斯基编《瓦格纳手册》(Erwin Koppen, “Wagnerism as Concept and Phenomenon”, in Ulrich Müller and Peter Wapnewski, eds., *Wagner Handbook*, Cambridge: Harvard University Press, 1992),第343—353页;L. J. 哈特:《解读瓦格纳:观念史研究》(L. J. Rather, *Reading Wagner: A Study in the History of Ideas*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1990),第59—77页;伊莲娜·布罗迪:《巴黎:音乐万花筒,1870—1925》(Elaine Brody, *Paris: The Musical Kaleidoscope, 1870—1925*, New York: Braziller, 1987),第21—59页。对《瓦格纳评论》的一个有趣叙述出现在雅克·巴赞的《达尔文、马克思和瓦格纳:对一个遗产的批评》(Jacques Barzun, *Darwin, Marx and Wagner: Critique of a Heritage*, 2nd ed., New York: Doubleday, 1958),第288—293页中。另外一个对瓦格纳的重要讨论是简·富尔彻的《民族形象:作为政治和政治化艺术的法国大歌剧》(Jane Fulcher, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988),包括他对马奈1862年的画《杜伊勒里宫的音乐》中瓦格纳风格的内涵的解读。
254. 维庸:《美学》(Véron, *L'esthétique*),第395页。
255. 夏尔和皮埃尔·博尼耶:《实验档案与批评:帕西费尔》,收于《瓦格纳评论》第2期(Charles and Pierre Bonnier, “Documents et critique expérimentale: Parsifal”, *Revue wagnérienne* 2, March 1887),第42—55页。一年以前,有一个相似的从法国观众的具体期望方面作出的评价:“在拜罗伊特,因为观众沉没于黑暗中,所有效果都有一种加倍强烈的效果,白天效果更加明亮,夜晚效果更加黑暗,电灯更加神奇。如果对我们法国人来说,剧场是一个找乐子的地方,这里任何事物都是一种娱乐,这里看歌剧的满足并不比自己被人看的乐趣更大,这种德国体系一开始会让我们大为震惊。”艾伯特·苏比和夏尔·马勒坡:《理查德·瓦格纳的戏剧性作品》(Albert Soubies and Charles Malherbes, *L'oeuvre dramatique de Richard Wagner*, Paris: Fischbacher, 1886),第290页。
256. 尼采似乎已经理解影响日盛的瓦格纳式幻想:“啊,这个老魔术师。他给我们增加了多少东西。他的艺术给我们的第一样东西是放大镜:人通过它看,不相信自己的眼睛,所有东西都看起来很大。”《瓦格纳事件》,第160页。
257. 保罗·苏里奥:《艺术中的暗示》(Paul Souriau, *La suggestion dans l'art*, Paris: Félix Alcan, 1893),第176—177页。
258. 同上,第59页。
259. 有关拜罗伊特的描写、插图、照片,在整个19世纪80年代的法国随处可见。比

- 如阿道夫·朱利安的《理查德·瓦格纳的〈纽伦堡的名歌手〉》，载《艺术》第45期（Adolphe Jullien, “Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Richard Wagner”, *L'Art* 45, 1888），第153—160页中附的节日歌剧院内部的图片。
260. 埃米尔·费尔哈伦：《乔治·修拉》，载《新社会》1891年4月30日（Emile Verhaeren, “Georges Seurat,” *La société nouvelle*, April 30, 1891），第429—438页；重印于《修拉：通信、见证、未出版的笔记、评论》（*Seurat: Correspondances, témoignages, notes inédites, critiques*, ed. Helene Seyrès, Paris: Editions Acro-pole, 1991），第272—282页。修拉与音乐之间关系的一个简单而有挑衅性的讨论见勒本斯泰因：《夏育舞》（*Lebensztein, Cbahul*），第67—76页。
261. 这里这个问题明显碰到了被改宗的狂热者建构的拜罗伊特神话。修拉和其他人可能也对看到的实际编剧才能极其失望。《指环》的早期演出中“有如此多的关于科技奇迹的事先谈话以至于失望是不可避免的。因为新舞台效果是经常失败的，所以失望就更甚了。那魔幻之火——实际上是喷出的煤气——似乎既非魔幻也非火。彩虹桥使汉斯里克想起了‘七彩香肠’。《指环》里的动物，特别是龙，让人感到困窘。魔灯片画的女武神的骑行只能让那些靠近舞台的人看明白。”弗雷德里克·斯伯兹：《拜罗伊特：瓦格纳音乐节的历史》（*Frederic Spotts, Bayreuth: A History of the Wagner Festival*, New Haven: Yale University Press, 1994），第74页。
262. 比如，一个卡通，在阿道夫·朱利安（Adolphe Jullien）流行的关于瓦格纳的专著《理查德·瓦格纳：生平与作品》（*Richard Wagner: Sa vie et ses oeuvres*, Paris: J. Rouam, 1886）中一张复制的画，显示两个顶级瓦格纳门徒，弗朗茨·李斯特（Franz Liszt）和汉斯·冯·比洛（Hans von Billow），手持长号，在一个啤酒“圣杯”之下，两侧拱卫他们的大师。在近来的音乐史书写中，有人指出瓦格纳作品中长号的声音使人想起《洛恩格林》（*Lohengrin*）第三幕序曲或《女武神的骑行》中英雄主义的调子。乔纳森·伯顿：《管弦乐作曲法》，收于巴里·米灵顿编《瓦格纳作品目录》（Jonathan Burton, “Orchestration”, in Barry Millington, ed., *The Wagner Compendium*, New York: Schirmer, 1992），第344页。
263. 菲利普·拉孔-拉巴特：《伪音：瓦格纳的诸形象》（Philippe Lacoue-Ubarthe, *Musica Ficta: Figures of Wagner*, trans. Felicia McCarren, Stanford: Stanford University Press, 1994），第59页。
264. 米歇尔·福柯：《19世纪的想象力》，载《符号文本》第4卷（Michel Foucault, “Nineteenth Century Imaginations”, *Semiotexte* 4, no. 2, 1982），第182—190页。
265. 费尔哈伦也表达过他自己对修拉使用画框以衬托其作品的怀疑。他写道，修拉

- 的错误在于没有认识到“在剧场中,对比被继续,并且扩展自身以满足观众的眼睛,而在房间或画廊的墙上,它(姑且如此说)没有空间,画框很窄,因此用滚边儿的方式给画镶边儿或者用一块织物包裹边框”。费尔哈伦:《乔治·修拉》,重印于布劳德编《透视修拉》(Verhaeren, “Georges Seurat”, reprinted in Broude, ed., *Seurat in Perspective*),第28页。
266. 古斯塔夫·卡恩:《修拉》,载《现代艺术》第11期(Gustave Kahn, “Seurat,” *L’Art moderne* 11, April 5, 1891),第107—110页;再版于《透视修拉》(Broude, ed., *Seurat in Perspective*),第22页。见沃德、毕萨罗:《新印象派和前卫的空间》(Ward, Pissarro, *Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*),第118—122页中对(19世纪80年代晚期和90年代早期新印象派实践中绘制的画框)这一更大问题的有价值讨论。沃德是很少几位认识到注意力对修拉及随后他圈子内的其他人具有核心性地位的艺术史学家之一。
267. 修拉的追随者保罗·西涅克宣称,“诸元素的分离和光学混合产生纯净,也就是说,色调的亮度和强度”,见他的《尤金·德拉克洛瓦的新印象派》(*D’Eugène Delacroix au neo-impersonisme*, 1899, Paris: Hermann, 1978),第119页。亦参见费利克斯·费内翁:《新印象派》(Félix Fénéon, “Neo-Impressionism”, 1887),载于《印象派和后印象派》(Linda Nochlin, ed., *Impressionism and Post-Impressionism*, c. 1874—1904, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1966),第110—112页。
268. 关于雷诺,见多米尼克·奥泽尔(Dominique Auzel)所写的极有价值的专著《埃米尔·雷诺与活动影像》(*Emile Reynaud et l’image s’anima*, Paris: Du May, 1992)。也可参见埃米尔·雷诺:《电影的绘画》,(*Emile Reynaud, peintre de films*, Paris: Cinématèque française, 1945; rpt. Paris: Editions Maeght, 1992);劳伦·曼诺尼:《光与影的伟大艺术》(Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l’ombre*, Paris: Nathan, 1995),第339—358页;乔治·萨杜尔:《电影通史》(Georges Sadoul, *L’histoire générale du cinéma*, vol. 1, Paris: Editions Denoël, 1948),第111—128、237—250页;莱昂·索瓦日:《光的问题:电影起源探索》(Léo Sauvage, *L’affaire Lumière: Enquête sur les origines du cinéma*, Paris: Lherminier, 1985),第49—72页;吉尔·赛门:《冰冷的绘画,您有灵魂吗?》(Gilles Ciment, “Dessins inanimés, avez-vous donc une âme?,” *Positif* 388, June 1993),第48—49页;以及瓦内萨·施瓦茨和让-雅克·缪希:《格雷万博物馆和电影放映机》(Vanessa Schwartz and Jean-Jacques Meusy, “Le Musée Grévin et la cinématographe: l’histoire d’une rencontre,” 1895, no. 11, December 1991),第19—48页。雷诺的特殊重要性在弗朗索瓦·达高涅:《影像哲学》(François Dagognet, *Philosophie de l’image*, Paris: J. Vrin, 1986),第56—57页中得到讨论。

269. 见,比如,艾伦·威廉的论述:《影像共和国:法国电影制作的历史》(Alan Williams, *Republic of Images: A History of French Filmmaking*, Cambridge: Harvard University Press, 1992),第15—16页,它把雷诺作为一个外省的零敲碎打的工匠:“但与真正的照相机相比,在格雷万博物馆的公开展示不是完全机械化的。雷诺是在表演而不仅仅是在放映。”(着重字体为原书所有)
270. 阿多诺:《寻找瓦格纳》(Adorno, *In Search of Wagner*),第90页。魔灯(Phantasmagoria)“是这样一点,在此美学的外观成为商品特性的一个功能。作为一个商品它提供幻象。虚幻之物的绝对真实性只是一个现象的真实性,这个现象不仅不停努力偷走其自身中人类劳动的来源,而且,与此过程不可分割地并在对交换价值的奴役之下,它不停地强调它的使用价值,强调这是一个真正的现实,它‘不是模仿’”。
271. 关于格雷万博物馆的翔实历史,见瓦内萨·施瓦茨:《景观的实物:19世纪末的巴黎早期大众文化》(Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley: University of California Press, 1998),第89—148页。在这项有价值的研究中,施瓦茨把雷诺的作品定位在“包括了诸如大众出版、停尸房、全景画、西洋景及蜡像馆这些现象范围之内”,她还主张电影必须放在作为这种综合的社会背景的产物中来理解。
272. 雷诺经常被当作20世纪先锋电影制作者的先驱。这些后来者如……也是直接在电影胶带上工作,在上面画油画、素描或胡乱的肖像画草图。
273. 修拉对谢雷的兴趣不应只被限定在绘画观念的问题或者是这样一个观念:谢雷对他来说只是“流行文化”的某种模糊的换喻词。我发现罗伯特·赫伯特所建立的关于谢雷的广泛流传的形象不是很有用。他把谢雷当作“一个想入非非的诗人。他在指尖拥有对明亮色彩和运动的天赋。一个令人兴奋的魔法师?是现代生活中所有优雅的和令人高兴的东西的典型”。赫伯特:《修拉和于勒·谢雷》,载《艺术公报》第40期(Herbert, “Seurat and Jules chéret”, *Art Bulletin* 40, 1958),第156—158页。实际上,修拉的作品,从19世纪70年代到20世纪早期,与这些年中出现并实际发挥作用的消费文化的大量显现相一致。他的招贴画和图解式的设计不仅包括经常被复制的女神游乐厅(Folies-Bergère)和马戏团,而且包括为下列事物所做的广告:药物制品、化妆品、煤油、照明和加热设备、铁路、机器设备、饮料、百货商店、书籍、戏剧、西洋景、全景绘画、溜冰场、芭蕾舞、度假胜地、节日汇演。也就是说,谢雷的招贴画,及相关的广告,是关于注意力的技术,同时还是一种商品文化的具体的“装饰性”表征。谢雷的“个人”风格实际是一种抽象的发光体,一种可以混杂地运用到任何可能的消费对象之上的装饰性的设计,是修拉自己的普遍“风格”之梦想的一种降格的对应物。更丰富的目录,见露西·布赫瓦度:《于勒·谢雷的招贴画》(Lucy Broido, *The*

- Posters of Jules Chéret*, New York; Dover, 1980)。参见马库斯·瓦尔哈根:《世纪末的巴黎招贴画》,收入查尼与施瓦茨编《电影与现代生活的发明》(Marcus Verhagen, "The Poster in Fin-de-Siècle Paris", in Leo Charney and Vanessa Schwartz, eds., *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley: University of California Press, 1995),第103—129页。
274. 有关修拉可能对马莱和迈布里奇感兴趣的证据,见亚伦·沙夫《艺术与摄影》(Aaron Scharf, *Art and Photography*, Harmondsworth: Penguin, 1968),第230—231,362—363页。我们有一些修拉感兴趣于在巴黎的露天市场或集市上能够看到的丰富多彩的娱乐表演和视觉景观的间接线索。除了杂耍表演和与马戏相关的引人注意的事物如穿着衣服的猴子、举重、巨人以及口技表演者之外,我们还被告知,修拉还喜欢全景画、蜡像馆、梦游者及著名罪案的视觉展览。在古斯塔夫·考居伊的《修拉》(Gustave Coquirot, *Seurat*, Paris: Albin Michel, 1924),第75—89页中我们能看到他对于巴黎的集市午夜世界“波德莱尔式的”沉浸的经典描述。想要一个关于巴黎市场和马戏团的有丰富图例的当代编年史,见于果·勒胡:《马戏团游戏与饥荒生活》(Hugues Le Roux, *Les jeux du cirque et la vie famine*, Paris: Plon, 1889)。当然,这是一个环境,在其中,全部的视觉仪器都是对公众付费开放的,包括各种各样的通过小孔看的画片和幻灯,还有投影戏、大型的立体视镜、西洋镜,以及其他各种形式的展示。关于19世纪90年代这种露天市场环境里的电影的起源,见《街头电影的史前史》(“Préhistoire du cinéma forain”),载于德朗德与理查《比较电影史》第2卷(Jacques Deslandes and Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, vol. 2, Paris: Casterman, 1968),第85—97页。
275. 我非常感激多米尼克·奥泽尔帮我确认了这幅画。在几部出版物中,此画都被说成是来自为雷诺的光学影戏机制作的一部幻灯默剧《小丑和他的狗》(“Clown et ses chiens”)中的一幅画。
276. 考虑到修拉对如此宽广范围的当代流行视觉文化都感兴趣,思考他和雷诺的联系很难说是不合理的。到1889年,修拉已经把他的画室从克里奇广场移至丽舍街39号(今天叫作安德烈-安托万路),离皮加勒广场不远。雷诺在罗迪尔路上的设施离这儿只有几分钟的路程。该地区的画室文化,见约翰·弥尔纳:《巴黎的画室:19世纪晚期的艺术之都》(John Milner, *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, New Haven: Yale University Press, 1988),第132—137页。关于这种1890年左右巴黎周边的政治文化,见理查德·松:《世纪末法国的无政府主义和文化政治》(Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1989),第49—94页。也大概在这个时间,修拉变成了于勒·谢雷(他可能曾是修拉和雷诺之间循环的一个环节)版画艺术的一个崇拜

者,谢雷很快就要设计雷诺在格雷万博物馆的幻灯默剧的招贴画,而且他从1882年以来就一直在为这个博物馆搞宣传,包括为1883年的录音展示所做的招贴,还有为1887年卡莫利(Carmelli)教授的“黑魔法瞬间显灵”做的招贴。谢雷在1891年开始参与格雷万博物馆的管理。见施瓦茨和谬希:《格雷万博物馆与电影放映机》(Schwartz and Meusy, “Le Musée Grévin et la cinématographe”)。

277. 甚至在思考马戏与雷诺作品之间的具体联系的可能性之间,我就已经在拙著《修拉的现代性》第64页讨论过修拉与雷诺之间历史的和美学的接近性。
278. 如亨利·多拉所提到的:“这样看起来艺术家已不是从他对待现实马戏的直接观察来开始自己的工作,而更多的是从某种概念化的马戏出发。”见多拉和雷华德:《修拉》(Dorra and Rewald, *Seurat*),第xxx页。
279. 修拉对单圈表演的马戏的再现与这样一个时刻相符合,大约在1890年,当三圈同时表演的马戏正在(特别是在北美)被推广的时候。经济上的考虑导致了这种模式,它能容纳多得多的观众,并且三层重叠的演出戏剧化地把马戏的性质转变成为景观。在三个位置的动作的同时性伴随一种对注意力的不断分散并减少了一直起核心统一作用的音乐的地位,音乐不再能够与多重表演和事件保持同步。见保罗·布伊塞克:《马戏和文化:一种符号学研究法》(Paul Bouissac, *Circus and Culture: A Semiotic Approach*, Bloomington: Indiana University Press, 1976),第11—12页。
280. 有关19世纪80年代晚期模仿连续运动的极其众多的仪器的详细情况,请看劳伦·曼诺尼:《连续运动》(Laurent Mannoni, *Le mouvement continué*, Paris: Cinémathèque française, 1996)。
281. 让-路易·科莫利:《视觉机器》(Jean-Louis Comolli, “Machines of the Visible”),载于德·劳累蒂斯编《电影装置》(Teresa de Lauretis, ed., *The Cinematic Apparatus*, London: Macmillan, 1980)。
282. 在1891年的《马戏》中,正是景观和它的伴随物的现象是悬而未决的。这幅滑稽模仿艺术的生产,通过翻筋斗以满足稳坐不动的观众的公开表演,艺术生产寓言式地被解释为一种令人眼花缭乱的炫耀技巧。诺克林:《修拉的大碗岛》(Nochlin, “Seurat’s Grand Jane”),第152页。
283. 修拉“不正确的”马可能与70年前热里科的《埃普生赛马会》(*Epsom Derby*)中的动物有关联。关键不是热里科错误地再现了他的马,而是他的作品是希望得到一个不可能的和非人类的视觉的最早梦想之一,一个想要超越人类能力的时空限制的知觉普遍性的欲望之一。修拉与此有关的雄心不是要模仿马莱和迈布里奇的高速摄录机器,而是要在一个将创造并强制实行自己的真理的独立自主的眼睛中重新塑造自我。热里科和修拉的马,代表了一个身体的更深层次的真理。它们变成对知觉到的运动的生理和运动的反应的相关方;它们断言了观

- 念运动经验,而不是机械空间运动的真理的首要地位。这样修拉就挑选了一个与恩斯特·梅索尼耶非常不同的路径,恩斯特·梅索尼耶在19世纪80年代急切地想要使他独特的画与迈布里奇的作品相一致。见马克·C.戈特利布:《模仿的困境:恩斯特·梅索尼耶和法国沙龙油画》(Marc C. Gotlieb, *The Plight of Emulation: Ernst Meissonier and French Salon Painting*, Princeton: University Press, 1996),第171—184页对迈布里奇和梅索尼耶的重要叙述。
284. 见卡尔·达尔豪斯:《19世纪音乐》(Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson, Berkeley: University of California Press, 1989),第195—196页。
285. 如果我们选择把修拉的作品贴上“前卫”的标签,那么它将是在本雅明·布赫洛对这一术语所作的有价值的描绘的范围之内:“看起来更可行的是把前卫界定为对文化意义的界定的不断更新的争夺,对新观众的不断发现和表征,以及为抵消和反抗文化工业的意识形态机器占领和控制表征的所有实践和空间的趋势而不断发展出来的新策略。”布赫洛:《从理论上阐明前卫》,载《美国艺术》1984年11月(Buchloh, “Theorizing the Avant-Garde,” *Art in America*, November 1984),第21页。参见沃德:《毕沙罗、新印象派和前卫的空间》(Ward, *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*),第263—265页的相关讨论。
286. 阿多诺:《美学理论》,第264页。

#### 第四章 1900:重新发明综合

1. 迈耶·夏皮罗:《塞尚》(Meyer Schapiro, *Cézanne*, New York: Abrams, 1963),第9页。
2. 保罗·塞尚:《致爱弥尔·贝尔纳,1905年10月23日》(“Letter to Emile Bernard of October 23, 1905”),重印于《塞尚访谈录》(*Conversations avec Cézanne*),第46页。与此同时,19世纪关于“纯真视觉”的长期痴迷,在这里也很重要,包括拉斯金,甚至叔本华在内的作者都宣称:“要想拥有原创的、高明的思想,也许甚至是不朽的思想,就有必要彻底从世界与万物中暂时摆脱出来,只有这样,众多的日常对象和事件才会显出完全新颖和不熟悉的样子,而它们的真正本质则尚未敞开。”叔本华:《附录与补遗》(Arthur Schopenhauer, *Parerga and Paralipomena*, vol. 2 [1851], trans. E. F. J. Paynr, Oxford: Oxford University Press, 1974),第77页。
3. 莫里斯·梅洛-庞蒂:《意义与无意义》(Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, trans. Hubert L. Dreyfus and Patrica A. Dreyfus, Evanston: Northwestern University Press, 1964),第16页。
4. 同上。

5. 胡塞尔:《现象学与哲学的危机》(Edmund Husserl, *Phenomenology and the Crisis of Philosophy*, trans. Quentin Lauer, New York: Harper & Row, 1965),第111页。
6. 许多评论者认为两卷本的《逻辑研究》属于胡塞尔思想的清晰阶段——第一卷与他在哈雷(Halle)的“前现象学”岁月联系在一起,而第二卷则与他作为一种有限认识论的现象学的首次阐明有关。
7. 雅克·德里达:《〈起源与结构〉和现象学》(Jacques Derrida, “‘Genesis and Structure’ and Phenomenology”),载《书写与差异》(*Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978),第155页。
8. 胡塞尔:《逻辑研究》第2卷(Edmund Husserl, “Logical Investigations” [1899—1901], vol. 2, trans. J. N. Findlay, New York: Humanities Press, 1970),第585页;着重字体为本书所加。胡塞尔发展了对注意力的这种看法,把它视为那种“分化”和“扔进浮雕之中”的东西,见其《内在时间意识的现象学》(*The Phenomenology of Internal Time Consciousness* [1905—1910], trans. James S. Churchill, Bloomington: Indiana University Press, 1964),第175—181页。在这里,他详尽地阐述了“注意力的直接一瞥”的原始运作。
9. 参见哈里森·霍尔:《胡塞尔是实在论者还是唯心论者?》(Harrison Hall, “Was Husserl a Realist of an Idealist?”),载赫伯特·德雷弗斯编:《胡塞尔、意向性和认识科学》(Hubert, L. Dreyfus, ed., *Husserl, Intentionality, and Cognitive Science*, Cambridge: MIT Press, 1982),第174页:“现象学的反思是这样一种反思,它将注意力的焦点从日常经验的对象转移到中介这类经验的意向对象上……因此,将客观指涉从知觉行为的意义中分离出来,不仅仅是在经验的自然语境中转移注意力的问题,而且还是转化或抛弃那个语境的问题。”
10. 胡塞尔:《逻辑研究》第2卷,第586—587页。值得注意的是,胡塞尔富有创造性地回应了威廉·詹姆斯论注意力的著作。尽管胡塞尔毁掉了他1900年之前的大部分手稿和研究材料,“他在其收藏的《心理学原理》上……留下了大量标记,主要是在第1卷中,特别是在第9章(思维之流)中及第11章(注意力)中。”见赫伯特·施皮尔伯格:《现象学运动:历史导论》(Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction*, 2nd ed., vol. 1, The Hague: Martinus Nijhoff, 1965),第114页。
11. 关于胡塞尔拒斥心理主义的更大背景(他认为可见于密尔、拜恩[Bain]、冯特、西格瓦特[Sigwart]、狄尔泰、李普斯及其他人的著作),参见马丁·科施(Martin Kusch)很有价值的历史回顾,见他的《心理主义:哲学知识社会学的个案研究》(*Psychologism: A Case Study in the Sociology of Philosophical Knowledge*, London: Routledge, 1995)。亦可参见托马斯·西伯姆:《更危险的疾病:先验心理学、人类学主义和历史主义》(Thomas M. Seebom, “The More Dangerous

- Disease: Transcendental Psychologism, Anthropologism, and Historism”),载马克·诺特诺编《心理主义》(Mark A. Notturto, ed., *Psychologism*, Leiden: E. J. Brill, 1989),第11—31页。对心理主义与美学现代主义之间的联系的思想,参见马丁·杰伊:《文化的语义学:我们时代的关键词》(Martin Jay, *Cultural Semantics: Keywords of Our Time*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1998),第165—180页。
12. 胡塞尔:《逻辑研究》,第1卷,第383页。
  13. 胡塞尔:《理念:纯粹现象学引论》(Edmund Husserl, *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology* [1913], trans. W. R. Boyce Gibson, New York: Collier, 1962),第248—249页。将注意力视为一种射线的想法,出现在极其不同的思想中。对“聚光灯”理论在晚近的注意力研究中的运用,参见,比方说,特雷斯曼:《特征与对象》(A. M. Treisman, “Features and Objects”),载《实验心理学季刊》(*Quarterly Journal of Experimental Psychology*),第40卷(1988年),第201—237页;以及波斯纳和佩特森:《人脑的注意力系统》(M. I. Posner and S. E. Peterson, “The Attention System of the Human Brain”),载《神经科学年度综述》(*Annual Review of Neuroscience*),第13卷(1990年),第25—42页。
  14. 阿尔伯特·加缪(Albert Camus)生动地讨论了胡塞尔的注意力模型,自由地将其解释如下:“从晚风直至我肩上的双臂,万物均有其真理。通过将注意力投向它,意识便将它照亮。意识并不形成其理解的对象,它只是聚焦,这是注意力的行为,借用一个柏格森的意象,它就像突然聚焦于一个影像的投影仪。所不同者只是它没有剧本,只有一种连续的和连贯的演示。在那样一盏魔灯中,所有的画面都拥有特权。意识在经验中悬置了其注意的对象。通过这一神奇的行为,它将它们孤立出来。因此它们超越了一切判断。”加缪:《西绪福斯的神话及其他论文》(Camus, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, trans. Justin O’ Brien, New York: Knopf, 1955),第43页;着重字体为本书所加。
  15. 参见米歇尔·福柯:《语言、反记忆和实践》(Michel Foucault, *Language, Counter-memory and Practice*, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Ithaca: Cornell University Press, 1977),第175—176页;吉尔·德勒兹:《电影1:运动—影像》(Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986),第58—61页。
  16. 根据弗朗西斯科·瓦雷拉(Francisco Varela)的意见:“胡塞尔方法的讽刺性在于,尽管他声称要实现从哲学向直面经验的转向,他事实上却既忽略了经验的共通感方面,也忽略了经验的直接具身(embodied)的方面……胡塞尔之转向经验和‘事物本身’,是完全纯理论的,或者,倒过来说也一样,完全缺乏任何实用的维度。”瓦雷拉认为这一批评对梅洛-庞蒂来说也适用,因为梅洛-庞蒂也强调“人类

- 经验的具身语境,但同样以纯理论的方式进行”。瓦雷拉:《体验的心性》(Varela, *The Embodied Mind*, Cambridge: MIT Press, 1993),第17—19页。
17. 劳伦斯·高文(Lawrence Gowing)讨论过后期作品中的对象的分解之“谜”。“塞尚1900年之后的作品,完全不同于早期那种建立在对象基础上的结构……1900年以后,塞尚作品中的独立的对象越来越浸入色彩的流动中。”高文:《有序感觉的逻辑》(“The Logic of Organized Sensations”),载威廉·鲁宾编《塞尚后期作品》(William Rubin, ed., *Cézanne: The Late Work*, New York: Museum of Modern Art, 1977),第55页。
18. 雅克·德里达对胡塞尔的批判包含了对自我同一的知觉的不可能性的最有影响力的解释,这一解释也与对塞尚作品中的时间性的分析有关:“人们很快就明白,被知觉到的当下的在场,只有在这样的条件下才有可能出现,即它不断地混合着不在场和无知觉,混合着原初的记忆和期待(滞留和预期)。这些无知觉既不是被附加于眼下被确实知觉到的东西之中,也不是偶尔伴随着这些东西;它们从根本上说必不可少地涉及知觉的可能性。”德里达:《言语与现象》(Derrida, *Speech and Phenomena*, trans. David B. Allison, Evanston: Northwestern University Press, 1973),第64页。
19. 参见高文对塞尚“抛弃平面透视的主要假设”的异乎寻常的洞察。高文将塞尚对不断转换中的“极点”(culminating point)的视觉关注,与以下事实联系起来:“随机的色彩变化以相反的方向在一组一组的笔触中突现出来,开始形成不连续的小方块,不再指涉独立的对象,有时竟成了色彩变化的狂风暴雨,留下了一个显然无序的色彩分化的平面堆积物。”高文:《有序感觉的逻辑》,第57—58页。
20. 关于视网膜的中央凹与周围区域的视觉的经验信息,被总结在赫尔曼·冯·亥姆霍茨的《论生理光学》,第2卷,第331—338页。还可参见埃德温·波林(Edwin G. Boring)的解释,见他的《实验心理学史中的感觉与知觉》(*Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*, New York: D. Appleton-Century, 1944),第172—173页。对这些问题的更为晚近的解释,参见朱利安·霍赫伯格:《人与物的再现》(Julian Hochberg, “The Representation of Things and People”),载莫里斯·曼德尔鲍姆编《艺术、知觉与现实》(Maurice Mandelbaum ed., *Art, Perception and Reality*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973),第65—70页;以及罗伯特·索尔索:《认知与视觉艺术》(Robert L. Solso, *Cognition and the Visual Arts*, Cambridge: MIT Press, 1994),第20—26页。19世纪末和20世纪初,出现了大量质疑亥姆霍茨关于视觉敏锐性仅仅建立在视网膜上感光区的分布之上的立场。艾华德·赫林(Ewald Hering)就是(在其出版于1905—1909年的书里)反对亥姆霍茨的最有名的人之一。他认为,视觉敏感性并不严格地吻合局部的解剖学划分,而是中央凹与周围区域的动态关系,以及外部照明因素的产物。见他的《光感觉理论概

说》(*Outlines of a Theory of the Light Sense*, trans. Leo M. Hurvich and Dorathea Jameson, Cambridge: Harvard University Press, 1964), 第 153—171 页。在他 20 世纪 20 年代初的研究的基础上,库特·戈尔德斯坦(Kurt Goldstein)断言:“在视网膜的一个特殊部位与一种特殊功能之间,不存在任何一致的关系,视网膜的任何部分对眼睛的全部功效的贡献,随着有机体所面对的任务的不同而作出变化……视觉敏锐性取决于整个视网膜所受的刺激的模式,取决于有机体面对对象的总的态度。”戈尔德斯坦:《有机体:生物学的整体研究法》(*The Organism: A Holistic Approach to Biology*, [1934], New York: Zone Books, 1994), 第 61—62 页。

21. “耳朵没有与中央凹相应的部位;因此注意力在听力领域的必不可少的转移,并不会涉及身体器官的任何相应转移。听力感官的那种界分和选择能力,可由心智单独作出,并不需要耳朵的相应运动。”阿尔多斯·赫胥利:《观看的艺术》(Aldous Huxley, *The Art of Seeing*, New York: Harper and Row, 1942), 第 44 页。与此同时,有必要指出,听力也是一个不断累积的知觉过程。米切尔·希翁(Michel Chion)指出:“我们要纠正这样的想法:听力是持续地出现的。事实上,耳朵是以一小部分一小部分的方式听到的,它所知觉和记住的东西,早已存在于两秒或三秒钟声音的短暂的综合之中……我们并不是在识别它们的意义上听到声音,而是在已经知觉到它们之后。”希翁:《声画:屏幕上的声音》(Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, trans. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1994), 第 12—13 页。还可参看视觉与听力之间关系的拓展分析,见汉斯·乔纳斯:《生活现象学:走向哲学生物学》(Hans Jonas, *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, New York: Harper and Row, 1966), 第 135—156 页。
22. 威廉·冯特:《生理心理学基础》(Wilhelm Wundt, *Grundzuge der physiologischen Psychologie* [1874], Leipzig: Engelmann, 1880), 第 2 卷, 第 85—92 页。相关的解释,还可参见乔治·拉德和罗伯特·伍德沃斯:《生理心理学原理》(George T. Ladd and Robert Sessions Woodworth, *Elements of Physiological Psychology*, new ed. New York: Scribner's, 1911), 第 483 页。对冯特的相关讨论,参见托马斯·里海:《旧事物与新事物:冯特与现代认知心理学中的注意力》(Thomas H. Leahey, “Something Old, Something New: Attention in Wundt and Modern Cognitive Psychology”), 载《行为科学史杂志》(*Journal of the History of the Behavioral Sciences*), 第 15 卷(1979 年), 第 242—252 页;以及乔治·汉弗莱:《威廉·冯特:伟大的大师》(George Humphrey, “Wilhelm Wundt: The Great Master”), 载本杰明·沃尔曼编《当代心理学的历史根源》(Benjamin B. Wolman, ed., *Historical Roots of Contemporary Psychology*, New York: Harper and Row, 1968), 第 275—

297 页。

23. 冯特:《生理心理学基础》,第 85—87 页;里博提出了一个相关的周围与中心的图形,不管是否属于衍生物,但很有影响,见他的《注意力的心理学》(*The Psychology of Attention* [1889], Chicago: Open Court, 1896),第 21—22 页。参见库特·丹齐格:《冯特的行为和意志理论》(Kurt Danziger, “Wundt’s Theory of Behavior and Volition”),载里伯编《威廉·冯特与科学心理学的诞生》(R. W. Rieber, ed., *Wilhelm Wundt and the Making of a Scientific Psychology*, New York: Plenum, 1980),第 89—115 页:“因此,他以统觉的术语来描述人类行为中的动态原理的功能,从本质上说是意识中的某些内容的聚焦。冯特的心智功能的模型是这样一个领域的模型,其中总是存在着中心部位(或视点)与周边部位(或视域)之间,亦即聚焦部分与其他部分之间的对立。这一对立是统觉过程的产物,从根本上说这是一个主动原理,解释了所有经验都是有结构的这一事实。然而,统觉对冯特来说乃是意志力的典型表现。正是这一动态原理,赋予了经验和运动以方向、结构。”(第 104 页)
24. 参看,比方说,近与远的视觉范畴,跟眼睛的中央凹区域与周围区域的特殊运用不可分割的断言,见奥伊特加·加塞特:《艺术的非人化及其他关于艺术、文化和文学的论文》(Jose Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture and Literature* [1925], trans. Helene Weyl, Princeton: Princeton University Press, 1968),第 109—113 页。这样一个视域模型对于加塞特解释西方绘画不可避免地走向主观的、而非具象的艺术,极其重要;因为它们只从“观看经验”的角度被加以看待。
25. 皮埃尔·热奈:《神经官能症与固定思维》(*Névroses et idées fixes*, Paris: Felix Alcan, 1898),第 70—79 页。
26. 冯特《生理心理学基础》的法文版出版于 1886 年(*Eléments de psychologie physiologique*, trans. Elie Rouvier, Paris: Alcan, 1886)。其中 *Blickfeld*(视域)与 *Blickpunkt*(视点)被翻译成 *champ de regard* 与 *point de regard principal*。到 19 世纪 80 年代后期,冯特的特殊模式的细节已在一般文学和文化出版物中得到讨论。参见,比方说,阿尔弗雷德·傅叶:《感觉与思想》(Alfred Fouillee, “La sensation et la pensée”),载《两世界杂志》(*Revue des Deux Mondes*),第 82 卷(1887 年 7 月 15 日),第 418 页:“在将意识领域与视觉领域进行比较时,冯特先生将知觉称为任何表象,不管是声音的还是气味的,进入‘意识的视觉领域’的通道。当这同一个表象进入意识的‘视觉焦点’时,也就是说,当注意力抓住一个对象时,他使用了统觉这一术语。在他看来,我们思想的最为根本的活动,存在于我们拥有将一个表象导向这一焦点并使它持守在那里的能力之中。”不过,早在 19 世纪 70 年代一部为人们广泛阅读的著作里,希波利特·丹纳(Hippolyte Taine)就提出了主观经验的这些普遍特征的许多方面:“这是我们心智的一种恒

- 常状态,一种主要形象处于明亮的光线中,并且延伸到其四周,形成一个渐次消失的形象的星系,变得越来越不可辨识;在这些周围,是一个完全不可见的形象的银河,对于它,除了其巨大规模的效果外,也就是说,除了我们或愉快或悲哀的一般情感外,我们一无所知。每一个形象都可能穿越光与暗的所有不同状态。”丹纳:《论智慧》(*On Intelligence* [1870], trans. T. D. Haye, New York: Holt and Williams, 1872),第169页。
27. 对詹姆斯的“过渡部位”理论的讨论,参见阿伦·古尔维奇:《现象学与心理学研究》(Aron Gurwitsch, *Studies in Phenomenology and Psychology*, Evanston: Northwestern University Press, 1966),第301—331页。
  28. 受到西班牙神经学家拉蒙·卡哈尔(Ramon y Cajal)的评论的吸引,冯特提出了人眼的“全景式”能力与“立体镜式”能力的对立。见其《生理心理学原理》(*Principles of Physiological Psychology* [1874], trans. Edward Bradford Titchener, New York: Macmillan, 1904),第301—331页。
  29. 参见希尔德布兰德:《美术中的形式问题》(“The Problem of Form in the Fine Arts” [1893]),载希拉里·玛尔格兰夫、伊科诺摩编:《移情、形式与空间:1873—1893年间德国美学中的问题》(Harry Mallgrave and Eleftherios Ikonomou, eds., *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873—1893*, Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994),第242页:“全景式图像试图唤起的现实感,假定了观察的不敏感性和粗糙度,假定了观众缺乏任何精微的情感……然而,今天精致的全景式图像,却通过跟蜡像一模一样的方式,以反常的感觉和虚假的现实情感,支持了粗糙的感觉。”
  30. 在与皮埃尔·博纳尔(Pierre Bonnard)绘画的关系中对这些话题的丰富讨论,参见约翰·埃德费尔德:《观看博纳尔》(John Elderfield, “Seeing Bonnard”),载莎拉·怀特费尔德编《博纳尔》(Sarah Whitefield, ed., *Bonnard*, New York: Museum of Modern Art, 1998),第33—52页。
  31. 迈克尔·波拉尼:《个人知识:走向后批判哲学》(Michael Polanyi, *Personal Knowledge: Toward a Post-critical Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press, 1958),第56页。波拉尼强调了“个人信念”的主观重要性,“这种个人信念涉及一切理智行为,正是靠了这样的行为,我们才能将次要的事物整合进我们的注意力中心”(第61页)。
  32. 勒内·玛丽亚·里尔克:《关于塞尚的通信》(Reiner Maria Rilke, *Letters on Cézanne*, trans. Joel Agee, New York: Fromm, 1985),第36页。
  33. 吉尔·德勒兹:《差异与重复》(Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, New York: Columbia University Press, 1994),第56页。
  34. 对“塞尚时刻”的解释,参见蒂埃利·德·迪弗:《图画的唯名论:论马塞尔·杜桑

- 从绘画向现成品的发展》(Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, trans. Dana Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 第76—78页:“正因为塞尚的欲望从根本上讲是保守的,因此他的种种疑虑才拥有了众所周知的创新结果……在绘画的每一个瞬间,塞尚都不得不紧紧地抓住两个对他来说不可分割的问题:世界是什么?要是我的视觉,我那受到艺术前辈塑造的视觉,对其自身的现实性已经不再确信无疑;以及,我是谁?要是我的镜中映像,对其自身的客观性犹豫不定的话。”
35. “眼睛的无意识运动不仅有助于(*aids*)清晰的视觉,而且还是这种视觉的必要条件(*sine qua non*)。当主体的注视真的固定在一个静止的对象上(借助于机械装置),他的视觉是乱七八糟的,对象的形象会分崩离析,直至消失——但是过一阵之后又会重现,但却以扭曲的形状或碎片的形式出现。静止的视觉并不存在;不存在不搜索的观看。”阿瑟·科斯特勒:《创造的行为》(Arthur Kosetler, *The Act of Creation*, rev. ed. New York: Macmillan, 1969), 第158页。
36. 保罗·瓦莱里:《保罗·瓦莱里文集》(Paul Valery, *The Collected Works of Paul Valery*, vol. 8, trans. Malcolm Cowley, Princeton: Princeton University Press, 1972), 第25—26页。
37. 对瓦莱里与知觉的讨论,参见乔弗里·哈特曼:《直观的视觉》(Geoffrey Hartman, *The Unmediated Vision*, New York: Harcourt, Brace and World, 1966), 第97—124页。在这部重要的著作里,哈特曼认为,“眼睛的迷乱”是“更为深层的和形而上学的迷乱”的一部分,而瓦莱里是他勾勒出来的那种拥有“无形视觉”的人物之一:“瓦莱里分享了审美意识的普遍危机,这种危机悬搁了一切事物的关系性的知识,以便获知可能性与行动之间的无限时机,但所能获知的只是心智的被剥夺罢了;对这种心智来说,没有一种视觉形式是足够清晰的。”(第112页)
38. 从“真实性”的客观标准这一可疑的概念角度,对运动中的眼睛的能力作出评估的尝试,参见贡布里希:《真实的标准:捕获的形象与运动之眼》(E. H. Gombrich, “Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye”),载《批评研究》(*Critical Inquiry*),第7卷第2期(1980年冬),第237—273页。
39. 路易·萨斯:《疯狂与现代主义:从现代艺术、文学和思想看精神错乱》(Louis A. Sass, *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, New York: Basic Books, 1992), 第66页。
40. 相信存在着“正常的”视觉的古德曼写道:“实验已经表明,眼睛不向它所要看的对象作相对运动,就不可能正常地观看;表面上的扫描对正常视觉来说是必要的。”尼尔森·古德曼:《艺术的语言》(Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968), 第12—13页。

41. 对塞尚及长时间固定的重要讨论,参见安东·艾仁茨威格:《对艺术视觉与听力的精神分析》(Anton Ehrenzweig, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, New York: Braziller, 1965),第193—215页;“长时间的固定被证明是摧毁表面的格式塔,并带来潜藏在背后的遭压抑知觉的最佳方法。”艾伦茨威格还同意,塞尚对周边视觉的激活,使得“知觉的弥散性非格式塔模式”的出现成为可能。
42. 尼采在这儿攻击的目标之一,可能是亥姆霍茨将现实描述为同一性的持续而习惯性地重现的著名观点。他早期对亥姆霍茨的“无意识推理”学说的批判,参见《哲学与真理》(*Philosophy an Truth*, ed. Daniel Breazeale, Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1979),第48—49页。
43. 狄迪·德勒尔:《活的机器:作为有机学的心理学》(Didier Deleule, “The Living Machine: Psychology as Organology”),载乔纳森·克拉里、桑福德·克温特编《混合》(Jonathan Crary and Sanford Kwinter, eds., *Incorporations*, New York: Zone Books, 1992),第210页。
44. 在19世纪晚期对阅读行为的技术重构的语境里,视速仪得到了讨论,参见弗里德里希·基特勒的《1800—1900年间的话语网络》(Friedrich Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, trans. Michael Metteer, Stanford: Stanford University Press, 1990),第222—223页;“在视速仪面前感到无所适从的受试主体,确保了‘与众不同的复杂方案’得以被阅读的一切‘过程’……只会产生可测量的结果。”
45. 霍华德·沃伦:《心理学词典》(Howard C. Warren, ed., *Dictionary of Psychology*, Boston: Houghton Mifflin, 1934),第271页。关于视速仪对注意力的“经验主义”解释的重要性的讨论,参见亚历山大·巴尔:《注意力及其疾病》(Alexandre Bal, *Attention et ses maladies*, Paris: Presses universitaires de France, 1966),第14—18页。
46. 参见,比方说,乌力克·奈瑟对视速仪及其他手控时间快门实验的很有价值的讨论,见他的《认知心理学》(Ulric Neisser, *Cognitive Psychology*, New York: Appleton-Century-Crofts, 1967),第15—28页。奈瑟表明,对视速仪的最初使用,建立在一种朴素的现实主义之上,它预设了:“(1)主体的视觉经验直接映射了刺激图案;(2)他的视觉经验始于刺激图案首次暴露,终于这一图案的消失。”这些假设从许多理由看都是错的,他写道,特别是因为它们忽略了“短暂的图像记忆”的存在,这种记忆能允许一个主体继续“阅读”视觉信息,即使当刺激已经不再的时候。即时知觉的观念在20世纪60年代遭到乔治·史波林的决定性的挑战,他表明,一个知觉要想具有任何心理学的意义,它就必须是在刺激消失之后还能拥有。这就意味着,知觉并不是被给予的,而是被建构出来的。见史波林:《短暂视觉呈现中的信息》(George Sperling, “The Information Available in Brief Visual Presentation”),载《心理学专题》(*Psychological Monographs*),第74卷第

- 498 期(1960 年),第 1—29 页。
47. 参见赫尔曼·艾宾豪斯:《记忆:实验心理学研究》(Hermann Ebbinghaus, *Memory: A Contribution to Experimental Psychology* [1885], trans. Henry Ruger and Clara Bussenius, New York: Dover, 1964)。他强调记忆研究中所运用的材料的“意义缺失”和“同质性”(第 22—23 页)的重要性,公开承认他恰恰在从事后来为批评家们所质难的实验:将记忆从日常生活的运作条件中分离出来。对其作品的评估,参见列奥·波斯曼:《赫尔曼·艾宾豪斯》(Leo Posman, “Hermann Ebbinghaus”),载《美国心理学家》(*American Psychologist*),第 23 卷(1968 年),第 149—157 页。
48. 基特勒:《话语网络》,第 209 页。
49. 在现代性语境中,这种速度与静止的相互关系的主题,贯穿于保罗·维利里奥(Paul Virilio)的著作中。参见,比方说,他的《速度与政治》(*Speed and Politics*, trans. Mark Polizzotti, New York: Semiotexte, 1986)。
50. 冯特及其他许多追随者想要确定人们同时能够关注的东西的限量;也就是说,有多少事物或过程能够同时占据那个关注的清晰中心。视速仪迅速成为研究大量个别要素是如何同时被领会的问题的实验过程的主要组成部分。这通常是一个数字辨别力的问题,会产生某些相对不精确的、并不令人感到意外的答案:大多数人有能力立刻直观到(也就是说,无需通过计数)5 个单位或对象的一组,较少的人能够有规律地直观到 6 个单位的一组,几乎没有一个人能够在单个关注行为中直观到 7 个单位的一组。参见,比方说,史坦利·杰文斯:《数字辨别力》(W. Stanley Jevons, “The Power of Numerical Discrimination”),载《自然》(*Nature*),1871 年 2 月 9 日,第 291—282 页。威廉·詹姆斯关注一个感知者能够同时注意到多少个过程或活动的问题:他的答案是“超过一个就不易,除非该过程早已成习惯”。詹姆斯:《心理学原理》第 1 卷,第 409 页。对该问题的更为晚近的评估,参见米勒:《神奇的数学 7,加减 2:信息处理能力的某些局限》(G. M. Miller, “The Magic Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Information Processing”),载《心理学评论》(*Psychological Review*),第 63 卷(1956 年),第 81—97 页。
51. 对阿尔伯特·隆德(Albert Londs)19 世纪 80 年代为沙尔科所拍的照片的讨论,其中,瞬间摄影的闪光所带来的休克和震惊效果,被用在对“歇斯底里”病人的掌控中,参见乌尔里希·贝尔:《摄影与歇斯底里:走向一种闪光的诗学》(Ulrich Baer, “Photography and Hysteria: Toward a Poetics of the Flash”),载《耶鲁批评杂志》(*Yale Journal of Criticism*),第 7 卷第 1 期(1994 年),第 41—77 页。
52. 詹姆斯·吉布森在与视速仪有关的语境中,捍卫了“正常”视觉的成问题的概念:“视速仪是一种成就吗?在我看来,是一个灾难。远远不止是将视觉经验还原为其最简单的形式,它还阻止了视觉系统正常运作。”吉布森:《感知研究一个世纪

- 的结论》(James J. Gibson, “Conclusions from a Century of Research on Sense Perception”),载西格蒙德·科赫与大卫·李尔利编《作为一门科学的心理学一百年》(Sigmund Koch and David E. Leary, eds., *A Century of Psychology as a Science*, New York: McGraw-Hill, 1985),第224—230页。
53. 凯特尔描述过他的装置,见他的《论眼与脑的迟钝现象》(“The Inertia of the Eye and Brain”),载《大脑》(*Brain*),第8卷(1885年10月),第295—312页。“视速仪”这一名称最早是生理学家沃克曼(A. W. Volkmann)1859年建议采用的,他一直是费希纳的一位合作者。
54. 詹姆斯·凯特尔:《心理学的观念与方法》(James McKeen Cattell, “The Conceptions and Methods of Psychology”),载《大众科学月刊》(*Popular Science Monthly*),第66卷(1904年),第176—186页;重印于普芬贝格编:《詹姆斯·麦凯恩·凯特尔的科学生涯》(Poffenberger, ed., *James McKeen Cattell: A Man of Science*, 2 vols. Lancaster, Pa.: Science Press, 1947),第2卷,第197—207页。
55. 这一描述来自波林的《实验心理学史》(E. G. Boring, *A History of Experimental Psychology*, 2nd ed., New York: Appleton-Century-Crofts, 1950),第539页。
56. 凯特尔的实验“并没有集中在一定范围的个体不同心智功能的普遍特征上,也没有想要确立某些普遍规律,而是集中在独特个体身上的这些不同功能的特殊混合上……测试允许两个互补的联盟得以形成:第一个是与技术操作的联盟(这种技术操作与为了归序人口而对个体实施的辨别、分类和分布联系在一起);第二个是与统计技术的联盟(在其中,个体测试之间的差异构成了对他们进行数学处理的基础)”。尼古拉斯·罗斯:《心理学的情结:心理测量与社会管理》(Nicolas Rose, “The Psychological Complex: Mental Measurement and Social Administration”),载《意识形态与意识》(*Ideology and Consciousness*),第5卷(1979年春),第49—50页。
57. 詹姆斯·凯特尔:《观念联想的实验》(“Experiments on the Association of Ideas”),载《心智》(*Mind*),第12卷(1887年),第74页。
58. 参见,比方说,希拉姆·斯坦利:《作为增强感觉的注意力》(Hiram M. Stanley, “Attention as Intensifying Sensation”),载《心理学评论》(*Psychological Review*),第2卷第1期(1895年),第53—57页。
59. 参见,比方说,夏尔·费雷:《随意运动的能量与速度》(Charles Féré, “L'énergie et la vitesse des mouvements volontaires”),载《哲学杂志》(*Revue philosophique*),第26卷(1889年7—12月),第37—68页。在那里,反应时间是在歇斯底里、癫痫症和梦游症的病例中得到研究的。
60. 建立在斯宾塞的种族类型学之上的科学研究“从经验上”决定了,非白种人,特别

是“非洲人和印度人”的反应时间最快：“是较低的人类而不是高级的人类，对于次级反应行动相关的刺激作出更快的反应，而人类，与其理智的程度相应，在自动领域作出反应的时间会递增。反思的人是反应较慢的人……理智是以自动能力为代价而获得的。”米德·贝茨：《不同种族人类的反应时间》(P. Meade Bache, “Reaction Time with Reference to Race”), 载《心理学评论》(*Psychological Review*), 第2卷, 第5期(1895年9月), 第475—486页。

61. 关于这一发现, 参见凯瑟琳·奥莱斯科与弗里德里克·霍尔姆斯:《实验、量化与发现:亥姆霍茨 1843—1850 年的生理学研究》(Kathryn M. Olesko and Frederic L. Holmes, “Experiment, Quantification and Discovery: Helmholtz’s Early Physiological Researches 1843—1850”), 载大卫·卡汉编《赫尔曼·冯·亥姆霍茨与 19 世纪科学的基础》(David Cahan, ed., *Hermann von Helmholtz and the Foundations of Nineteenth Century Science*, Berkeley: University of California Press, 1993), 第 50—108 页。
62. 参见史蒂芬·科恩的讨论, 见他的《1880—1918 年的时空文化》(Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880—1918*, Cambridge: Harvard University Press, 1983), 第 82—84 页。
63. 米歇尔·福柯:《事物的秩序》(Michel Foucault, *The Order of Things*, New York: Pantheon, 1971), 第 278 页。
64. 在回应那些断言心理事件不适合科学方法和科学分析的批评家们的批评时, 詹姆斯·凯特尔反复坚持(逻辑似乎可疑), 由于心理事件与过程是在时间中出现的, 而时间是可测量的, 因此心理事件也是可量化的。参见, 比方说, 他的《在美国心理学协会的会长演讲》(“Address of the President before the American Psychological Association”), 载《心理学评论》(*Psychological Review*), 第 3 卷(1896 年), 第 134—148 页。对凯特尔来说, “量化观点”在克服“万物有灵论和目的论观念的混乱”方面是有必要的。
65. 让·拉普朗什:《心理分析的新基础》(Jean Laplanche, *New Foundations for Psychoanalysis*, trans. David Macey, Oxford: Blackwell, 1989), 第 6 页:“一个施于有生命肌肉组织的外来刺激, 当它从那个肌肉组织反射出来时仍然保持不变, 这一观念来自一种初级的和不可靠的机械主义。我们知道最后的肌肉释放, 与刺激的能量或者通过‘反射弧’传达的神经能量, 没有任何关系。”
66. 约翰·杜威:《反射弧的概念》(John Dewey, “The Reflex Arc Concept”), 载《心理学评论》(*Psychological Review*), 第 3 卷第 4 期(1896 年 7 月), 第 360 页。对该文的讨论, 参见弗洛埃德·马特森:《破碎的形象: 人类、科学和社会》(Floyd W. Matson, *The Broken Image: Man, Science and Society*, New York: Braziller, 1964), 第 166—172 页; 以及乔治·赫伯特·米德:《19 世纪的思想运动》(George Herbert Mead, *Movements of Thought in the Nineteenth Century*,

- vol. 2, Chicago: University of Chicago Press, 1936), 第 389—393 页。
67. 杜威:《反射弧的概念》,第 364 页。
  68. 参见艾伦·赖安:《约翰·杜威与美国自由主义的高潮》(Alan Ryan, *John Dewey and the High Tide of American Liberalism*, New York: Norton, 1995), 第 125—126 页。
  69. “绝对没有可能将眼睛中心化为垄断意识的东西,而耳朵则是彻底静止的。事实上发生的是维系着有机体平衡的各种不同的器官之间某种相对突现与后退的关系。”杜威:《反射弧的概念》,第 362 页。
  70. 同上,第 360 页。
  71. 杜威所批评的那类研究的典型例子,参见查尔斯·多莱、詹姆斯·凯特尔的《论反应时间与神经脉冲的速率》(Charles S. Doolley and James McKeen Cattell, “On Reaction Times and the Velocity of the Nervous Impulse”), 载《心理学评论》(*Psychological Review*), 第 1 卷第 2 期(1894 年), 第 159—168 页:“电击可以被方便地运用于人体的不同部位。电击还可以强到人们所愿的程度,它出现的时间也可以被记录下来。我们使用各种不同的电极。我们发现的最好的办法,是将一个电极施加到我们想要刺激的皮肤上的某一点上,而另一极则被通向一桶饱和的盐水中,[受试者的]左脚就被置于该水桶里。刺激在同一个点上连续地施行十次,接着立刻转向另一点,却不切换电极。电击通常打在身体的左侧,而反应则表现在右手或右脚上……所用的电极越小,电击就越尖锐,而所用的电极越大,电击也就越大。”
  72. “不过杜威应当被视为一个走向现代主义中途的杰出的哲学家,他看到了现代主义的隐晦,但尽可能地避免其结论。”约翰·狄金斯:《实用主义的诺言:现代主义与知识和权威的危机》(John Patrick Diggins, *The Promise of Pragmatism: Modernism and the Crisis of Knowledge and Authority*, Chicago: University of Chicago Press, 1994), 第 5 页。
  73. 约翰·杜威:《心理学》(John Dewey, *Psychology*, New York: Harper and Brothers, 1889), 第 139—140 页。在该文本里,杜威却承认了电击在产生注意力方面的作用(第 126—127 页)。
  74. 杜威对强化身心统一性的实践方法深感兴趣,包括得体行为和亚历山大疗法(Alexander technique)。这些进展在希勒尔·施瓦茨的论文里得到讨论,见他的《转矩:20 世纪的新的运动感觉》(Hillel Schwartz, “Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century”), 载克拉里与克温特主编《混合》(Crary and Kwinter, eds., *Incorporations*), 第 71—126 页。杜威对韵律的社会和审美意义的最详尽的思考,见他的《作为经验的艺术》(*Art as Experience*, 1932)。
  75. 叔本华的著作对 19 世纪许多后来的、关于自主的审美能力的命题来说,是一个重要的来源;这种审美能力不同于身体的过程和时间的经济学。与一个“寻常

的”人类主体中所可能拥有的注意力形成对立的是,他勾勒出了一个绝对的和永不衰退的纯粹静观的模型。“相应地,天才是保留在一个纯粹知觉状态,在知觉中使自我消失,使知识脱离为意志服务(而它通常只为这种服务而存在)的能力。换言之,天才是彻底摆脱我们的利害、我们的意志、我们的目的,并因此暂时抛弃我们自己的人格,以便保持为一个纯粹知性的主体,亦即保持为一双纯真之眼的才能;而这一切都不是临时的,而是带有必然的连续性和有意识的思想,使我们能够通过有意识的技艺而重复我们曾经领会的东西,‘在晃荡着的幽灵处,闪烁着永恒思想的光’。”叔本华:《作为意志和表象的世界》,第1卷,第185—186页。(文中的引文来自歌德的《浮士德》)

76. 对柏格森著作中的“混合”与“交互渗透”主题的讨论,参见吉尔·德勒兹:《柏格森主义》(Gilles Deleuze, *Bergsonism*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, New York: Zone Books, 1988),第22—27页。
77. 亨利·柏格森:《物质与记忆》(Henri Bergson, *Matter and Memory*, [1896], trans. W. S. Palmer and N. M. Paul, New York: Zone Books, 1988),第34页。
78. 同上书,第205页。
79. 亨利·柏格森:《创造性的心灵》(Henri Bergson, *The Creative Mind*, trans. Mabelle Andison, New York: Philosophical Library, 1946),第87页。
80. 亨利·柏格森:《时间与自由意志》(Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* [1888], trans. F. L. Pogson, New York: Harper and Row, 1960),第168页。关于自动行为的晚近的讨论,参见艾伦·朗格尔:《专注力》(Ellen J. Langer, *Mindfulness*, Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1989)。
81. 对柏格森著作及其当代欧洲思想环境的历史评估,参见桑福德·施瓦茨:《柏格森与活力论的政治》(Sanford Schwartz, “Bergson and the Politics of Vitalism”),载弗里德里克·伯威克、保罗·道格拉斯编《现代主义危机:柏格森与活力论论战》(Frederic Burwick and Paul Douglass, eds., *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992),第277—307页。
82. 阿诺德·格伦(Arnold Gehlen)在20世纪50年代发展了对现代性中的冗余和习惯主题的研究:“例行化的现象随处可见,因为它与劳动分工的进展联系在一起;然而它所带来的更为广泛的人类行为的机械性质的问题,只有柏格森看到了。甚至弗洛伊德,在对体现在大都市的神经过敏的居民的需求和梦想的心理—逻辑过程的思考和精湛研究中,也没有注意到这一主题。在我们的社会能力中,我们经常‘程式化地’行动,也就是说,我们只会作出习惯性、老套套的动作。不仅一个实践的、外在性质的行为如此,而且——也是最主要的——我们行为的内在

组成部分也是如此。思想与判断的形成,评价性情感和决定的出现——所有这些东西基本上都已经自动化了。”格伦:《技术时代的人类》(Gehlen, *Man in the Age of Technology* [1957], trans. Patricia Lipscomb, New York: Columbia University Press, 1980),第143页。“习惯化过程”与社会体制的功能化之间的必然联系,对彼得·比格尔(Peter Berger)和托马斯·卢克曼(Thomas Luckmann)来说都极其重要。见他们的《现实的社会建构:论知识社会学》(*The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, New York: Anchor, 1967)。两位作者指出,一种稳定的社会日常生活的运作,取决于“低水平的注意力”(第57页)。

83. 柏格森反复地在《物质与记忆》里提到“机器的反应”。乔治·康吉扬(George Canguilhem)断言:“柏格森是将机械发明思考为一种生物功能,思考为由生活来加以组织的物质的一个侧面的极少数法国哲学家之一,即使还不能说是唯一的法国哲学家的话。”见他的《机器与有机体》(“Machine and Organism”, 1952),载克拉里·克温特编《混合》,第69页。柏格森与涂尔干1878—1879年就读于巴黎高等师范学校。关于他俩共有的成长环境,参见史蒂芬·卢克的《爱弥尔·涂尔干:生平与作品》(Steven Luke, *Emile Durkheim: His Life and Work*, Stanford: Stanford University Press, 1973),第44—50页。
84. 柏格森:《物质与记忆》,第32—33页;着重字体为原文所有。关于这一概念的意义,参见布鲁诺·帕拉迪斯的分析:《柏格森的岔口的不确定性和运动》(Bruno Paradis, “Indétermination et mouvements de bifurcation chez Bergson”),载《哲学》(*Philosophie*),第32卷(1991年),第11—40页。
85. 亥姆霍茨:《论生理光学》,第26章,第19页。对亥姆霍茨的符号理论的一个简明的解释,参见恩斯特·卡西尔:《实体与功能》(Ernst Cassirer, *Substance and Function*, trans. William C. Swabey, New York: Dover, 1953),第304—306页。
86. 关于亥姆霍茨思想中的某些哲学冲突,参见史蒂芬·特纳:《亥姆霍茨,感觉生理学与德国心理学的学科发展》(R. Steven Turner, “Helmholtz, Sensory Physiology and the Disciplinary Development of German Psychology”),载威廉·伍德沃德、蒂莫西·阿什编《问题重重的科学:19世纪思想中的心理学》(William R. Woodward and Timothy G. Ash, eds., *The Problematic Science: Psychology in Nineteenth Century Thought*, New York: Praeger, 1982),第147—166页。
87. 参见安森·拉宾巴赫:《人类发动机:能量、疲劳与现代性的起源》(Anson Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, New York: Basic Books, 1990),第52—83页,特别是他对“马克思与亥姆霍茨联姻”的讨论。

88. 伊利亚·普里高津、依萨贝拉·史坦杰斯：《混乱中的秩序：人类与自然新对话》（Ilya Prigogine and Isabelle Stengers, *Order out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*, New York: Bantam, 1984），第 109 页。
89. 发表于 1878 年的《知觉的事实》（“The Facts of Perception”），是亥姆霍茨最为完整地总结其知觉和知识理论的演讲之一。在这个演讲里，亥姆霍茨对那个历史时刻的社会分裂的焦虑，以及他对追求思想规律的呈现之间的重叠，是不可避免的。他宣布，他的听众正处于这样一个时期，“人们对任何想要拥有人性的理想都持有一种犬儒主义的轻蔑态度，而且这种态度堂而皇之地出现在大街上和报刊上，并且在两桩令人发指的犯罪中达到顶峰”。这是指当时针对威廉一世的两次刺杀行动。而威廉一世，在他看来，“将迄今为止值得尊重和感激的人性集于一身”。政治自由，他说，已经导致了“这样一种令人怀疑的过程”。在这番阿谀奉承的开场白之后，他进入了对人类需要对如何认识世界有一种有序解释的重要性的论述。亥姆霍茨：《科学与文化：普及与哲学论文》（Helmholtz, *Science and Culture: Popular and Philosophical Essays*, trans. David Cahan, Chicago: University of Chicago Press, 1995），第 343 页。后来，亥姆霍茨对他的“无意识推理”理论被哲学“非理性主义”的代表们，特别是在爱德华·冯·哈特曼（Eduard von Hartmann）的著作中被广泛地加以挪用，深感不安。随后一代的心理学家们也拒绝认为无意识是一个对科学研究有用的概念，并试图重新将亥姆霍茨的理论解读为一种“联想主义”，且批评了他的术语学上的选择。参见，比方说，卡尔·斯通普夫的评价，见他的《赫尔曼·冯·亥姆霍茨与新心理学》（Carl Stumpf, “Hermann von Helmholtz and the New Psychology”），载《心理学评论》第 2 卷第 1 期（1895 年 1 月），第 1—12 页。关于亥姆霍茨著作的文化和政治语境，见蒂莫西·雷纳尔：《科学的创立：科学学科的文化产物》（Timothy Lenoir, *Instituting Science: The Cultural Production of Scientific Discipline*, Stanford: Stanford University Press, 1997），第 131—178 页。
90. 柏格森：《物质与记忆》，第 95 页。
91. 同上书，第 101 页。拉斯金（Ruskin）的书是 19 世纪初和 19 世纪中叶的众多著作之一，在其中，某些相关的表述被直觉到或暗示到了。参见，比方说，拉斯金宣布一种“直观”下课，这种直觉为了知觉“致命的真实”而将形式与关系视作固定的；而通过这种“致命的真实”，“以往的历史，当下的行动”以及“万物运动的方式”，都得以在一个既定的形式中同时可见。见他的《素描基础》（*The Elements of Drawing* [1857], New York: Dover, 1971），第 91 页。
92. 柏格森：《物质与记忆》，第 228 页。
93. 德勒兹：《柏格森主义》，第 81 页。
94. “在柏格森看来，在我们的心理历史的每一刻，都存在着一个不可还原的偶然性或不确定性的因素。我们的心理绵延的每一刻都构成一个真正的——不只是伪

造的——新颖性,它不可见,因此也不可能被分析为各个组成部分,因为不存在‘组成部分’的在场……这就意味着,即使在他的第一本书里[即《时间与自由意志》(1888年)],柏格森的靶子就远远不止是联想主义和心理决定论;它是一般意义上的决定论,不管是物理学的决定论还是唯心论的决定论。他的原创性目的是要守住人类的相对自由,或者更具体地说,是心理绵延每一刻不可还原的新颖性要素。”米里茨·查佩克:《柏格森与现代物理学:一个再解释和再评价》(Milic Capek, *Bergson and Modern Physics: A Reinterpretation and Reevaluation*, Boston Studies in the Philosophy of Science, 7, Dordrecht: Reidel, 1971),第100页。柏格森在《时间与自由意志》中对韦伯(Weber)、费希纳和德尔波夫(Delboeuf)的心理物理学的早期攻击,参见麦斯纳尔的讨论,见他的《心理物理学问题:柏格森的批判》(W. W. Meissner, “The Problem of Psychophysics: Bergson’s Critique”),载《普通心理学杂志》(*Journal of General Psychology*),第66卷(1962年),第301—309页。

95. 《物质与记忆》于1896年出版后的十年间,柏格森数度修订了该书,及时更新了引文。热奈的《强迫与精神衰弱》(*Obsessions et psychasthénie* [1903])是其“心理张力”理论的最初形式,在与柏格森自己的注意力概念相关的方面,这一理论给柏格森留下了深刻的印象。
96. 柏格森:《物质与记忆》,第14—15页。
97. 同上书,第174页。
98. 同上。保罗·瓦莱里也十分警惕他集中的或固定的注意力的模型的外在限制:“但是,在想象生活中,没有别的东西更有力。被选中的对象成了不断增长的联想中心,就好像它是那种生活的中心似的,完全依赖于该对象或多或少的复杂性。从根本上说,这一官能必定是激活想象活力的手段,是设定激发潜在能量发挥作用的手段。如果被驱使得太过分,它就会成为一种病理学的症状,从而确立它对于一颗越来越虚弱的颓废心灵的令人可怕的优势地位。”瓦莱里:《瓦莱里文集》,第8卷,第27页。
99. 参见,比方说,奥古斯特·霍赫:《对晚近若干论现实感的丧失及相似症状的论文的评论》(August Hoch, “A Review of Some Recent Papers upon the Loss of the Feeling of Reality and Kindred Symptoms”),载《心理学公报》(*Psychological Bulletin*),第2卷,第7期(1905年7月15日),第233—241页;以及弗里德里克·帕克亚德:《论缺乏现实感的情感》(Frederic H. Pachard, “The Feeling of Unreality”),载《变态心理学杂志》(*Journal of Abnormal Psychology*),第1卷(1906年),第69—82页。在后文里,这一[缺乏现实感的情感]状态,与一种存在着统觉能力的损伤的注意力联系在一起。“假如当下印象无法从记忆里唤起必要的联想,那就不可能产生统觉。”(第77页)这种病症的一个有意义的视觉后果是,“坚实的对象看上去是扁平的”。(第80页)

100. 对柏格森与梦的讨论,参见马德琳·巴塞爾梅-马道尔:《柏格森》(Madeleine Barthelemy-Madaule, *Bergson*, Paris: Seuil, 1967),第 86—90 页;以及吉尔·德勒兹:《电影 2: 时间—影像》(Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989),第 56 页。
101. 让-保罗·萨特注意到了催眠中的知觉异位的、非空间化的特征,参见他的《想象的心理学》(Jean-Paul Sartre, *The Psychology of the Imagination* [1940], trans. Bernard Frechtman, New York: Philosophical Library, 1948),第 49—50 页。
102. 20 世纪的研究表明,在催眠状态中,“来自过去的情感的和感觉的形象,由于与实际同时发生的感觉进行比较的机会减少,得以同样的强度恢复。而且……在催眠的恍惚中,嗅觉的、味觉的、触觉的和肌肉运动感觉的记忆同样可以避开一切习惯性的压抑的影响,因此得以体验到罕见的生动性。这一点似乎开启了通往许多记忆的道路;而这些记忆靠别的方法是无法达到的。”劳伦斯·科比、悉尼·玛戈琳:《催眠的过程以及催眠状态的性质》(Lawrence S. Kubie and Sydney Margolin, “The Process of Hypnotism and the Nature of the Hypnotic State”),载《美国精神病学杂志》(*American Journal of Psychiatry*),第 100 卷(1944 年 3 月),第 613 页。还可参见安德雷斯·马弗洛麦蒂斯:《催眠:清醒与睡眠之间的独特意识状态》(Andreas Mavromatis, *Hypnagogia: The Unique State of Consciousness between Wakefulness and Sleep*, London: Routledge, 1987),特别是第 67—71 页,有关催眠状态中的弥散的、投入的注意力的讨论。
103. 对柏格森在视觉机制的现代再思考方面的重要性的解释,参见马丁·杰伊:《沮丧的眼睛:20 世纪法国思想对视觉的诋毁》(Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1993),第 186—209 页。
104. “不过,假设我们任由自己做梦,而不是行动。一旦自我分散;我们的过去,直到那时仍然聚合在一起的,并作为不可见的原动力传达给我们的过去,就会被分解成数以千计的、彼此外在的回忆。它们就不再交互渗透,而是固定了。我们的人格则沿着空间的方向下降。”亨利·柏格森:《创造性进化》(Henri Bergson, *Creative Evolution* [1907], trans. Arthur Mitchell, New York: Random House, 1944),第 220—221 页。
105. 柏格森:《创造的心灵》,第 88 页。精神病学家尤金·闵科夫斯基(Eugene Minkowski)后来运用柏格森的著作,作为对精神分裂症的系统解释。他将精神分裂症解释为作为纯粹迟钝的空间在场的存在直觉,与作为生活时间的连续体的存在直觉之间的“不和谐”及整合失败。参见闵科夫斯基:《被运用于心理学中的柏格森的观念》(“Bergson’s Conceptions as Applied to Psychology”),载

- 《神经病与精神病杂志》(*Journal of Nervous and Mental Disease*),第63卷,第4期(1926年6月),第553—568页。
106. 参见皮埃尔·热奈:《强迫与精神衰弱》(*Pirre Janet, Les obsessions et la psychasthénie*, Paris: Alcon, 1903),第475—501页。
107. 乔治·卢卡契从柏格森之类的现代主义思想家中发现了对资本主义之“歪曲”时间经验的拒绝和回避:“时间仿佛不再是人类在其中运动和发展的自然的、客观的和历史的媒介。它已被歪曲成一种死亡的、减弱的向外的力量。时间的消逝成了人们在其中感到堕落的框架。它已经转化为一种独立和冷酷无情的机器,削平并摧毁一切个人计划、希望,一切独特性,甚至人格本身。”卢卡契:《论托马斯·曼》(*Lukács, Essays on Thomas Mann*, trans. Stanley Mitchell, New York: Groseet and Dunlap, 1965),第79页。
108. 沃尔特·本雅明:《启明集》(*Walter Benjamin, Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn, New York: Schocken, 1969),第157页。弗里德里克·詹姆逊对柏格森非历史地理解时间问题,作了类似的评论:“然而,仅仅为时间留出一个位置并不够;即使是柏格森(他是现代第一个揭示了逻辑概念的本质上的空间特征,并且坚持认为生活时间与绵延作为对付逻辑概念的东西的独特性和特殊性的人),也没有演化出对时间现实的充分表述。因为,只要他将后者界定为过程或流变,那么,在另外一个意义上,在任何一个既定时刻,它都是同样的;柏格森从来没有想清楚,从来没有得出一个根本性的概念范畴,来为未来的经验负责,而这恰恰就是新(*novum*),彻底的和出人意料的,以其绝对的和内在的不可预知性而令人震惊的新。”詹姆逊:《马克思主义与形式:20世纪文学的辩证理论》(*Jameson, Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1971),第126页。
109. 拉斯金和佩特都将知觉置于持续地把握新颖性与独特性的伦理律令之中,置于创造性力量与过程在物质中时间性地展开的直觉之中。这是在面对易受习惯和日常生活的影响之时,视觉的无限再生和不可穷尽的问题。佩特著名的警告在这里是中肯的:“只有在粗俗的眼里,两个人、两件事、两个情境看起来才会相似。”见佩特:《文艺复兴:艺术与诗歌研究》(*Pater, Renaissance: Studies in Art and Poetry* [1873], Berkeley: University of California Press, 1980),第189页。例如,拉斯金赞美中世纪艺术是一个“能提供永恒新颖性”的审美的宇宙,采用了“允许有难于计数的变化”的形式。见他的《威尼斯的石头》(*Ruskin, The Stones of Venice* [1851], New York: Hill and Wang, 1964),第167—168页。在别处,拉斯金写道:“正是在这种习惯和偶然的生活里,我们当中的许多人才度过我们的大部分时光;正是在这种生活里,我们做了大量毫无目的的事情,说了大量没有意思的话,同意了我们根本不明白的东西;这种生活,满载了

- 外在于它的事物的重量,由它们塑造着,而不吸收它们;这种生活,不是在任何健全的朝露的沐浴下茁壮成长,而是如同在风霜的袭击下结晶,它们之于真实的生活,就像一幅树状图之于真正的树,是异于它自己的思想与习惯的甜蜜的结块,易碎、顽固、冰冷,既不能曲也不能伸。”拉斯金:《建筑的七盏明灯》(Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* [1848], New York: Noonday, 1977),第 143 页。
110. 雨果·冯·霍夫曼斯塔尔:《钱多斯爵士的书信》(Hugo von Hofmansthal, “The Letter of Lord Chandos”),载《散文选》(*Selected Prose*, trans. Mary Hottinger et al. New York: Pantheon, 1952),第 134—135 页。现代主义对一个知觉领域的分解(例如他在论凡·高的论文《色彩》,见同上书,第 142—154 页)对霍夫曼斯塔尔来说是有价值的,唯当它保存了和更新了与客观世界,与“他脚下安全的大地”联系的时候。对霍夫曼斯塔尔及其他世纪末作家的讨论,参见安德雷斯·胡伊森:《维也纳现代主义中的视觉忧虑》(Andreas Huyssen, “The Disturbance of Vision in Vienna Modernism”),载《现代主义/现代性》(*Modernism/Modernity*),第 5 卷,第 3 期(1998 年 9 月),第 33—47 页。
111. 这幅画通常被确定为 1900 年的作品。约翰·雷华德(John Rewald)对它的系年,略早于鲁宾(Rubin)编的《塞尚晚年作品》(Rubin, ed., *Cézanne: The Late Work*),第 392 页。
112. 理查德·席夫:《塞尚与印象派的终结》(Richard Schiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago: University of Chicago Press, 1984),第 122—123 页。
113. 关于立体成像将平面与浮雕效果不连贯地混合在一起的讨论,见拙著《观察者的技术》,第 124—126 页;以及罗莎琳·克劳斯:《摄影的话语空间》(Rosalind Krauss, “Photography’s Discursive Spaces”),载《前卫的原创性及其他现代主义神话》(*The Originality of the Avant-Garde and Other modernist Mythos*, Cambridge: MIT Press, 1985, 江苏凤凰美术出版社 2015 年版),第 137—138 页。
114. 塞尚同一时期的其他一些画作,与《松石图》非常接近,例如《在黑城堡的院子里》(*Dans le parc du Château Noir*, c. 1898);《黑城堡院子里的蓄水池》(*La citerne dans le parc du Château Noir*, c. 1900),以及《黑城堡洞穴前的林下灌木丛》(*Sous-bois devant les grottes audessus du Château Noir*)。
115. 在写到《松石图》时,理查德·席夫观察到:“在这幅风景画的前景中的‘树叶’部位,黄绿色、红橙色与蓝紫色的笔触块面创造了一个辉煌、纯粹而又单纯的色彩斑斓的区域。”席夫:《塞尚与印象派的终结》,第 121 页。
116. 让-弗朗索瓦·利奥塔:《冲动的机制》(Jean-Francois Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris: Christian Bourgeois, 1973),第 79—80 页。
117. 对《科学心理学方案》的扩展解释,参见雷蒙德·范切尔:《精神分析心理学:弗

- 洛伊德思想的发展》(Raymond E. Fancher, *Psychoanalytic Psychology: The Development of Freud's Thought*, New York: Norton, 1973),第 63—96 页。
118. 参见保罗·利科:《弗洛伊德与哲学:论阐释》(Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, trans., Denis Savage, New Haven: Yale University Press, 1970),第 130—131 页。在利科对《方案》及弗洛伊德随后的精神分析思想的丰富解释中,他追溯了从“单纯力量的经济学”的图解,向“追问意义的力量”的揭秘之间的转向。亦可参见塞克斯对《方案》令人信服的评价,见他的《天才的起源:弗洛伊德的早年岁月》(Oliver Sacks, “Origins of Genius: Freud's Early Years”),载《恍然大悟》(*Double Take*),第 14 卷(1998 年),第 119—126 页。
119. “注意力的结果将是这样的:在知觉的位置上,一个或更多的记忆的全神贯注状态将会出现,它们与最初的神经元联系在一起。”西格蒙特·弗洛伊德:《科学心理学方案》(Sigmund Freud, “Project for a Scientific Psychology”),载《精神分析的起源》(*The Origins of Psycho-analysis*, trans. Eric Mosbacher and James Strachey, New York: Basic Books, 1954),第 420 页。
120. 凯瑟琳·阿伦斯坚持弗洛伊德下列表述的划时代意义:“当他将注意力与生理感知(就其本质而言经常是无意识的),以及症候学思想(既带有有意识的压抑,也带有无意识的压抑)联系在一起时,弗洛伊德就能够将语言的功能、象征系统、观念联想的路径,以及有机体在以一种典型的完整生物学与理论面对世界时所发生的正确认知或认知错误,宽泛地结合起来。通过习惯化行为,日常生活中的信息在无需有意识的关注的情况下得到处理。这些联想习惯不仅确立了日常生活的行为举止,而且还确立了‘世界观’。这种世界观被当作数据库为大众所分享、指称;注意力习惯性地加以留意或不留意的正是这个数据库;也正是这个数据库将命名当作一个经验共同体的语言来加以接收。就这样,弗洛伊德这个扩展了的模式也就将个体的习惯与知识型,或一个时代的世界观联系起来,从而超越了福柯(Foucault),也超越了托马斯·库恩(Thomas Kuhn)。”凯瑟琳·阿伦斯:《知识的结构:19 世纪的心理》(Katherine Arens, *Structure of Knowing: Psychologies of the Nineteenth Century*, Boston Studies in the Philosophy of Science, 113, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1989),第 307—308 页。亦可参看将《方案》解释成“弗洛伊德想要设计一个防卫与压抑的纯粹机械理论……却无需假设一个‘监督’自我的存在的尝试。”见弗兰克·索洛威:《弗洛伊德:心灵的生物学家》(Frank J. Sulloway, *Freud: Biologist of the Mind*, New York: Basic Books, 1983),第 113—131 页。
121. 多兹:《论视觉的某些主要影响》(W. J. Dodds, “On Some Central Affections of Vision”),载《大脑》(*Brain*),第 8 卷(1886 年),第 25 页;重着字体为本书所加。视觉的集成性质在晚近的科学研究中一直非常重要,例如,在塞米尔·泽齐

- (Semir Zeki)的著作中。他已经表明,视觉经验如何成为不同的大脑皮质中心的一种复杂的建构,在其中,色彩、运动与形式可以独立地加以分析。参见泽齐:《心灵和大脑中的视觉形象》(Zeki, “The Visual Image in Mind and Brain”),载《科学美国》(*Scientific American*),第 267 卷,第 3 期(1992 年 9 月),第 69—76 页。还可参见玛格丽特·列文斯通、大卫·休伯尔:《形式、色彩、运动与深度的分离:解剖、心理学和知觉》(Margaret Livingstone and David Hubel, “Segregation of Form, Color, Movement and Depth: Anatomy, Physiology and Perception”),载《科学》(*Science*),第 240 卷(1988 年 5 月 6 日),第 740—749 页。哈佛大学的神经学家马塞尔·梅瑟莱姆(Marsel Mesulam)从 20 世纪 60 年代初开始,就展示了许多不同的大脑区域都牵扯在注意力之中,它是一个涉及感觉、运动和情感的“分布的过程”。梅瑟莱姆指出,情感兴趣、许多种类的内在状态,都决定了环境中什么样的刺激可以为我们的注意力所选中。参见他的《大脑皮层网络在有控制的注意力与单侧感觉丧失中的作用》(“A Cortical Network for Directed Attention and Unilateral Neglect”),载《神经学年鉴》(*Annals of Neurology*),第 10 卷(1981 年),第 309—325 页。
122. 德里达:《写作与差异》(Derrida, *Writing and Difference*),第 22 页。
123. 弗洛伊德:《精神分析的起源》(Freud, *The Origins of Psycho-analysis*),第 423 页。弗洛伊德在一个令人惊讶的段落中写道:“这种关注状态在满足经验……以及对这种满足经验的重复中有其原型,也就是说,这是一种渴望状态,并可以发展为希望的状态和期待的状态。我已经表明这些状态包含着一切思想的生物学上的合法性证明。”(第 418 页;着重字体为本书所加)
124. 巧合的是,弗洛伊德在《方案》中,在讨论一种运动形象与一种“充满希望的全神贯注”之间的关系时,运用了妇女乳房的一个侧面像的例子:“比方说,让我们假设被希望的记忆形象——以一个婴儿为例——是带有正面乳头的母亲乳房的形象,而这个婴儿却从拥有同一个对象却没有乳头的侧面像的知觉开始。现在,他在自己的记忆里有一种他吸吮时偶然留下的头部的特殊运动的经验,使得正面形象被转变为侧面形象。相应地,他现在看到的侧面形象也会导致了他的头部运动,而一个实验便能向他表明,他现在得做相反的运动,从而获得一个正面形象的知觉。”弗洛伊德:《精神分析的起源》,第 391 页。
125. 吉尔·德勒兹、费里克斯·瓜塔里:《千高原:资本主义与精神分裂症》(Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987),第 294 页;还可参看德勒兹、瓜塔里:《哲学是什么?》(Deleuze and Guattari, *What Is Philosophy?*, trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press, 1994),第 166—168 页:“记忆,只能召唤起旧有知觉的记忆,显然不足以从生活知觉中摆脱出来;一种无意识的记忆

- 也不能作为当下的保存因素而增添相似性。记忆在艺术中扮演的角色不大(特别是在普鲁斯特那里)。确实,每一件艺术品都是一座纪念碑,不过纪念碑在这里不是某种庆祝过去的事情,而是一种当下感觉的复合体,只是缘于它们自身的原因而被保留下来,而且还赋予了事件以赞美它的混合物。”对19世纪晚期法国风景画中的记忆、意向性和知觉的拓展性思考,参见乔尔·伊萨克森:《康斯特布尔、杜兰蒂、马拉美、印象派、外光派与遗忘》(Joel Issacson, “Constable, Duranty, Mallarmé, Impressionism, Plein Air, and Forgetting”),载《艺术公报》(*Art Bulletin*),第76卷,第3期(1994年9月),第427—450页。
126. 吉尔·德勒兹、费里克斯·瓜塔里:《千高原》,第262页。
127. 《松石图》(以及塞尚后期的一般作品)里的蓝色的作用,通过朱丽亚·克里斯蒂娃对相似性的思考而获得了额外的意义;在她看来,蓝色是由视网膜的周边接收的,与捕捉稳定形式的中央凹正好相对。一个可能的假设,她写道:“是对蓝色的知觉并不必然地界定对象;蓝色只是,精确地说,处于对象固定形式的这一边或另一边;它是现象的同一性开始消失的区域……所有色彩,特别是蓝色,都拥有一种非中心的或去中心的效果,都会减弱对象的同一性及现象的固持。因此,它们使主体转化为其辩证法的古老时刻,也就是说,位于固定的、镜子般的‘我’之前,同时又通过打破本能的、生物学的(同时也是母性的)依赖,成为这个‘我’的过程。”克里斯蒂娃:《语言中的欲望:文学艺术的符号学研究》(*Kristeva, Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudize, trans. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1980),第225页。
128. 伊夫-阿兰·博瓦(Yve-Alain Bois)认为塞尚的后期作品里有一种“充满气息的呼吸”在起作用。“我甚至想说,他的作品本身就是肺部,它们在呼吸。”见他的《塞尚:语言与行为》(“Cézanne: Words and Deeds”),载《十月》(*October*),第84卷(1998年春),第31—44页。
129. 德勒兹与瓜塔里:《千高原》,第492—496页。还可以参看席夫对触觉的讨论,见理查德·席夫:《塞尚的肉体性:触觉的政治》(Richard Shiff, “Cézanne’s Physicality: The Politics of Tough”),载柯玛尔、加斯克尔编《艺术史的语言》(Salim Kemal and Ivan Gaskell, eds., *The Language of Art History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991),第129—180页。
130. 亨利·马尔德里尼:《注视、话语、空间》(Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne: L’Age d’homme, 1973),第150页。
131. 德勒兹:《电影1:运动—影像》(Deleuze, *Cinema 1: The Movement-image*),第61页。
132. 弗里茨·诺沃特尼:《塞尚与科学透视的终结》(Fritz Novotny, “Cézanne and the End of Scientific Perspective”),载朱迪丝·惠斯勒编《塞尚透视》(Judith

- Wechsler, ed., *Cézanne in Perspective*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1975), 第 107 页; 库特·巴特:《塞尚的艺术》(Kurt Badt, *The Art of Cézanne*, trans., Sheila Ann Ogilvie, London: Faber and Faber, 1965), 第 192 页; 汉斯·席德迈尔:《危机中的艺术:中心的丧失》(Hans Sedmayr, *Art in Crisis: The Lost Center*, trans. Brian Batteshaw, London: Hollis and Carter, 1957), 第 134 页。
133. 梅洛-庞蒂:《意义与无意义》, 第 16 页。
134. 引自《约阿希姆·加斯凯的塞尚》(*Joachim Gasquet's Cézanne*, trans. Christopher Pemberton, London: Thames and Hudson, 1991), 第 148—154 页。在某些“经验主义”艺术史家的研究中, 加斯凯对他与塞尚之间的谈话的重构仍然是充满争议的。我对这些文本的某些要点的运用, 表明我认可它们的总体来说的真实性, 以及它们作为一种历史来源的价值。对这一材料的合理的评价, 参见克里斯托夫·潘伯顿的《译者导论》(Christopher Pemberton's “Translator's Introduction”), 见《约阿希姆·加斯凯的塞尚》。
135. 对胡塞尔与尼采的很有价值的比较, 参见约翰·赖赫曼:《大地被称为光》(John Rajchman, “The Earth Is Called Light”), 载《建筑纽约》(*Architecture New York*), 第 5 卷(1994 年 3—4 月号), 第 12—13 页。胡塞尔将身体置于“单一、统一的肌肉运动领域, 并带有不断后退的地平线, 这就允许我们将万物放置在一个协调的空间里, 重新界定对象, 并且说什么东西向上, 什么东西向下”; 而对尼采来说, “大地恰恰是无法被限定的东西”。它是“无限的、无中心的、无形式的”。
136. 加斯凯对塞尚独白的解释, 包括: “看看那圣维克多山。它高耸入云, 义无反顾地渴求太阳。而当夜幕降临, 当它的一切重量都颓然下沉, 它又是多么忧郁……这些山棱都是由岩浆构成的, 至今仍饱含着烈火……这就是我们需要加以描绘的, 也是人们需要明白的。正是在经验的浸淫中, 不妨这么说, 敏感的画板才得以浸透。为了画好一幅风景画, 我首先需要明白它的地理结构。想想地球的历史吧, 可以追溯到两个原子相遇, 两场风暴、两种化学舞蹈交汇到一起的时候。当我阅读卢克莱修时, 我就沐浴在首轮气势恢宏的彩虹, 那宇宙的棱镜, 那人类从虚空中诞生的第一道黎明之光中。在它们华美的氤氲里, 我于新生的世界中吐纳呼吸。我变得敏锐, 强有力地意识到色彩的渐变。我感到好像被那无限的层次所浸透。在那样的时刻, 我与我的画合二为一。我们在一起合成了一道彩虹色的蓝光。我直接面对母题; 我融化于其中……我喜欢抓住这种想法, 这种情感的爆发, 这种跳荡在宇宙之火之上的生命的氤氲。我的画布开始感到了重量; 这份重量感流过我的画笔。一切都在降临。一切又都在地平线之下降临。从我的大脑到画布; 从我的画布到地面。非常重。空气在哪里? 那浓重的轻盈又在哪里? 天才可以唤起所有这些要素的汇聚, 在半空中, 在同样的

- 上升中,在同样的欲望中。”《约阿希姆·加斯凯的塞尚》,第153—154页。
137. 20世纪20年代后期,D. H. 劳伦斯是最早试图解决内含于塞尚晚期作品中的消极的主体性问题的人:“塞尚想要某种既非视觉也非机械,或理智的东西……也就是说,他想要替换我们心理—视觉意识的、心理概念意识的现有模型,并代之以一种主要属于直觉的和触觉意识的意识模型。”劳伦斯:《对若干画作的介绍》(Lawrence, “Introduction to These Paintings”),载《浴火重生: D. H. 劳伦斯的遗作》(*Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, New York: Viking, 1972),第580页。对劳伦斯的塞尚评论的讨论,参见史蒂芬·巴恩:《真实的葡萄:论视觉再现与西方传统》(Stephen Bann, *The True Vine: On Visual Representation and Western Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989),第73—77页。
138. 我们从塞尚的通信中得知,他非常敬慕瓦格纳(Wagner)的音乐,得知他出席过瓦格纳歌剧选曲的管弦乐音乐会。然而他是否听过《特里斯坦与伊索尔德》(*Tristan and Isolde*)的选曲,不得而知。不过,尼采对《特里斯坦》第三幕序曲的语言提炼,令人想到了同样在塞尚晚期作品中运作的一种有节律的心脏收缩的感觉:“假设一个人将他的耳朵,不妨这么说,贴近世界意志的心脏,并且感受到了从那里直达世界的一切静脉的存在的冲天欲望,就像一记惊雷,又如最和悦的潺潺小溪,然后消失在一片氤氲中——他如何可能不怦然心动?”尼采:《悲剧的诞生》(Nietzsche, *The Birth of Tragedy* [1872], trans. Walter Kaufmann, New York: Vintage, 1967),第127页。
139. 泰奥多·阿多诺:《美学理论》(Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997),第34页。
140. 对早期电影与绘画之间的关系的思考,参见史蒂芬·莱文:《莫奈、卢米埃尔与电影时代》(Steven Z. Levine, “Monet, Lumiere, and Cinematic Time”),载《美学与艺术批评杂志》(*Journal of Aesthetics and Art Criticism*),第36卷,第4期(1978年夏),第441页:“然而,如果我在对1895年前后的电影艺术与绘画艺术的讨论中,从一开始就承认这两者之间的根本差异并维持这种差异,承认这两种艺术都分享了对图像的依赖,但并不必然地依赖其时间上的拓展,那么,我同样必须承认被这两种艺术的那些侧面所吸引:它们都分享了一种共同的形式意志,在一个历史的连接点上,当每一种艺术的能量似乎都高度地投入想要类似另一方的欲望的时候。”
141. 德勒兹:《电影2:时间—影像》,第37页。对电影影像的独特性的令人信服的刻画,参见史蒂芬·夏维罗:《电影身体》(Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993),第24—32页。
142. 对电影的这一方面的讨论,参见玛丽-克莱尔·罗帕斯-魏莱奥米尔:《电影,吉

- 尔·德勒兹的读者》(Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, “The Cinema, Reader of Gilles Deleuze”),载康斯坦丁·邦达斯、桃乐赛·奥斯基编《吉尔·德勒兹与哲学剧场》(Constantin V. Boundas and Dorothea Olkowski, eds., *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, New York: Routledge, 1994),第255—260页。
143. 参见,比方说,齐格弗里德·克拉考尔:《消遣的仪式》(Siegfried Kracauer, “The Cult of Distraction”),载《华丽的装饰:魏玛论文集》(*The Mass Ornament: Weimar Essays*, trans. Thomas Y. Levin, Cambridge: Harvard University Press, 1995),第326页:“这里,在纯粹的外在性中,观众与自己相遇了;它本身的现实在辉煌的感觉印象的碎片序列中得到了揭示。”
144. 关于这部影片及波特作品的更大范围的体制、美学与社会背景,参见查尔斯·马瑟的重要著作《五分钟娱乐场之前:艾德温·波特与爱迪生制造公司》(Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley: University of California Press, 1991):“《火车大劫案》是一部精彩的电影,不仅仅是因为它在商业上获得成功,或者,将美国神话具体化为银幕上的娱乐库,而是因为它提出了对那时的电影实践来说极其重要的众多趋势、类型和策略。”(第254页)对电影所制造的景观与铁路旅行之间的相互关系的坚持,参见琳妮·柯比:《平行的轨道:铁路与默片》(Lynne Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Durham: Duke University Press, 1997)。
145. 参见,比方说,安德烈·高德奥特:《电影叙事中的曲折:交叉剪辑的发展》(André Gaudreault, “Detours in Films Narrative: The Development of Cross Cutting”),载托马斯·伊莱瑟尔《早期电影:空间、画面、叙事》(Thomas Elsaesser, ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI, 1990),第133—152页;以及诺埃尔·伯奇:《波特,或含混》(Noël Burch, “Porter, or Ambivalence”),载《银幕》(*Screen*),第19卷,第4期(1978/1979冬),第91—105页。
146. 德勒兹:《电影1:运动—影像》,第81页。维尔托夫对他自己的计划的解释,从他与塞尚早期实验的某些方面的观念上的亲和性角度说,在这里是相关的:“我是一只机器眼。我,作为一台机器,只能向你呈现我所看到的世界。现在以至永远,我都从人类的静止中摆脱出来,处于永恒的运动中,靠近对象,然后又远离对象,匍匐在下,登临其上……我以俯冲和高举的身体,或俯冲,或高举。现在的我,一台摄影机,在运动的混乱中……,记录运动,发动最复杂的组合所构成的运动。”维尔托夫:《电影眼》(Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, London: Pluto Press, 1984),第17页。
147. 莉莉安·布里昂-奎里:《难于捉摸的目标》(Liliane Brion-Guerry, “The Elusive

- Goal”)，载鲁宾编《塞尚：晚年作品》(Rubin, ed., *Cézanne: The Late Work*), 第 81 页：“正好在这样一个时刻，当绘画正走向某种超越形象的东西的表达之时（因为艺术家关心的正是现实的这种无限拓展的可能性），音乐也向拒绝一个既定音调的特殊功能的方向演化……这种对统一空间的追求（在这种空间中，万物都彼此畅开，既无边界也无限制），这种走向没有任何限定的超验的方法……与作为立体主义美学最大特征的为了形式而形式的对形式的赞美根本不同。”
148. 谢灵顿的研究成果主要集中在他的巨作《神经系统的综合行动》(*The Integrative Action of the Nervous System*, New York: Scribner's, 1906)里，但是他的“根本发现”却是在 1895—1900 年作出的，参见马克·詹纳罗德：《大脑机器：神经生理学思想的发展》(Marc Jeannerod, *The Brain Machine: The Development of Neurophysiological Thought*, trans. David Urien, Cambridge: Harvard University Press, 1985), 第 44 页。对谢灵顿的总结，亦可参见罗杰·史密斯：《抑制：心智与大脑科学的历史与意义》(Roger Smith, *Inhibition: History and Meaning in the Science of Mind and Brain*, Berkeley: University of California Press, 1992), 第 179—190 页。
149. 与坚持作为研究的本质统一性的“简单反射”的巴甫洛夫及其追随者不同，谢灵顿断言，简单反射行动的观念乃是“一个虚构”。在《神经系统的综合行动》的导论一段经常被引用的段落中，他写道，简单反射“也许是一个纯粹抽象的观念，因为神经系统的所有部分都是相互关联的，在没有受到别的各个部分的影响并影响别的部分的情况下，任何一个部分都不可能作出反应”。
150. 乔治·康吉扬：《19 世纪反光照相机的观念》(Georges Canguilhem, “Le concept de réflexe au XIXe siècle”), 载《科学的历史与哲学研究》(*Etudes d'histoire et de philosophie des science*, Paris: J. Vrin, 1983), 第 302 页。
151. 在谢灵顿的整体理论中，“现实是各种反射的总和，因为每一个反射都是由其他反射来共同决定的。这一总和再现了统御有机体活动的归序工具。有机体的活动则通过各种反射的协同作用来得到保障；这些反射似乎呈现为大量部分的总和，而后者（如果被孤立地加以看待）根本不存在，因为它们只是[观念上的]抽象。秩序是由以下事实确定的：这一复杂的反射装置在环境的总的刺激中，变得活跃起来，而且一直保持着活跃状态”。戈尔德斯坦：《有机体》，第 89 页。
152. 对谢灵顿来说，“肌肉运动并非反射的总和，而是某种环境或情境中的生命有机体的有意义的行为”。见卡尔·雅斯贝尔斯：《普通精神病理学》(Karl Jaspers, *General Psychopathology*, trans. J. Hoening and Marian Hamilton, Chicago: University of Chicago Press, 1963), 第 157 页。
153. 莫里斯·梅洛-庞蒂对谢灵顿“古典的反射说乃是一种抽象”的说法不太信任，认为他的“巨大优点”是在神经系统的普遍情境中概括了抑制的概念。不过，梅洛-庞蒂坚持认为，谢灵顿的计划最终是为了“拯救古典心理学的原理”，而且，

- 在他的范畴及其发现的现象之间存在着一个根本的脱节。梅洛-庞蒂：《行为的结构》(Merleau-Ponty, *The Structure of Behavior* [1942], trans. Alden L. Fisher, Boston: Beacon Press, 1963), 第 24—32 页。对谢灵顿十分不同的、更为正面的评价, 参见乔治·锡恩斯：《现象学与行为科学：历史与认识论方法》(George Thines, *Phenomenology and the Science of Behavior: An Historical and Epistemological Approach*, London: Allen & Unwin, 1977), 第 82—95 页。锡恩斯为谢灵顿接近于科学分析的方法辩护, 认为这种方法来自格式塔理论和现象学。他还评估了中央神经系统的巴甫洛夫模型, 而不是谢灵顿的模型, 在 20 世纪早期占统治地位的历史后果。锡恩斯断言, 谢灵顿的实验“界定了一种心理学的框架; 在这种心理学中, 理论的推论依赖于对行为模式及其相应的神经机制的观察。而这种神经机制不单单像是古典反射理论所说的总和, 因为它们与行为有机体的身体结构相关。而这又倒过来导致了与有机体的构造活动相应的主体世界的研究。这种主体性的活动在胡塞尔的术语中被称为‘构成’”(第 95 页)。
154. 詹姆斯：《心理学原理》，第 1 卷，第 453 页（中译文参照威廉·詹姆斯：《心理学原理》，田平译，中国城市出版社，2010 年 3 月版，第 289 页——译者注）。詹姆斯被置于 19 世纪晚期“神秘实证主义”的普遍框架内，参见特里·伊格尔顿：《飞向现实》(Terry Eagleton, “The Flight to the Real”), 载萨丽·莱杰、司各特·麦克库莱肯编《世纪末的文化政治》(Sally Ledger and Scott McCracken, eds., *Cultural Politics at the Fin de Siecle*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 第 14 页：“一种威廉·詹姆斯式的实用主义想要废黜理性概念的暴政, 将它剥离为仅仅是功能或策略; 正是通过这些功能或策略, 我们才得以尽可能有效地从我们的这点经验向那点经验转移。”
155. 谢灵顿：《神经系统的综合行为》，第 232—233 页。
156. 同上书，第 234 页。对 19 世纪 90 年代的弗洛伊德与谢灵顿之间的相似性的讨论, 参见卡尔·普里布拉姆：《西格蒙德·弗洛伊德的神经生理学》(Karl H. Pribram, “The Neurophysiology of Sigmund Freud”), 载阿瑟·巴克拉克编《临床心理学的实验基础》(Arthur J. Bachrach, ed., *Experimental Foundations of Clinical Psychology*, New York: Basic Books, 1962), 第 442—468 页。谢灵顿的神经元假设, 跟弗洛伊德的早期著作一样, 涉及神经行为的机制, 带有积累、传播和释放的功能。
157. 参见朱迪丝·施瓦齐：《反射与肌动综合：谢灵顿的综合行动概念》(Judith P. Swazey, *Reflexes and Motor Integration: Sherrington's Concept of Integrative Action*, Cambridge: Harvard University Press, 1967), 第 57 页。对谢灵顿的生平与事业的一个概述, 参见他的学生之一的研究, 拉格纳·格拉尼特：《查尔斯·司各特·谢灵顿评传》(Ragnar Granit, *Charles Scott*

*Sherrington: An Appraisal*, London: Thomas Nelson and Sons, 1966)。

158. 参见谢灵顿：《神经系统的综合行动》，第 324—329 页。远距离感知的能力一直以来都是对动物和人类行为的进化论解释的一个组成部分，特别是在赫伯特·斯宾塞(Herbert Spencer)的著作里。
159. 丹尼·布朗：《生理学的谢灵顿学派》(D. Denny-Brown, "The Sherrington School of Physiology")，载《神经生理学杂志》(*Journal of Neurophysiology*)，第 20 卷(1957 年)，第 546 页。
160. 谢灵顿：《神经系统的综合行动》，第 234 页。在其晚年生涯中，谢灵顿已经能够对视觉作出如下令人震惊的描述：“它是奇观中的奇观，尽管我们熟视无睹，以至感到厌倦。它是如此平凡地与我们呆在一起，以至我们总是将它遗忘。正如我们所见，在整个醒着的白天，眼睛都会向大脑的细胞纤维的森林输送细微的、转瞬即逝的电势(electrical potentials)那持续不断、有节奏的溪流。这一在大脑的海绵网络结构中挤满了带电切换点(shifting point)的激越溪流，在空间—图案中并没有明显的类似物，甚至在时间关系中，也只是稍微接近于外部世界二维图案的小小颠倒画面……但是那幅小小的图画确立了一种带电的风暴。而这样确立起来的带电的风暴正是影响到整个大脑细胞的东西。电能本身并不带有最微弱的视觉要素——例如不带有‘距离’‘上下’，也不带有‘垂直的’或‘水平的’，更不带有‘色彩’或‘亮度’——但是却像变魔法似的变出所有这一切。”谢灵顿：《人类天性》(*Sherrington, Man on His Nature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1940)，第 113 页；着重字体为本书所加。
161. 参见欧文·弗拉纳根：《意识新论》(Owen Flanagan, *Consciousness Reconsidered*, Cambridge: MIT Press, 1992)，第 171—172 页。
162. 谢灵顿的某些概念在哲学上的一项重要发展，参见约翰·杜威：《经验与自然》(John Dewey, *Experience and Nature*, Chicago: Open Court, 1925)，第 209—214 页。杜威利用“距离—接受体”的长期后果，来攻击“物质、生命与心灵代表了不同的存在”的观念。
163. 保罗·塞尚：《书信集》(Paul Cézanne, *Letters*, ed. John Rewald, London: Cassirer, 1941)，第 262 页(第 193 封信，1906 年 9 月 6 日)。
164. 劳伦斯：《对若干画作的介绍》，第 92 页：塞尚拥有一种“直观的感觉，即没有东西是静止的……他可以看到逐步的变化之流……我们意识到这些风景是多么真实。它不是静止的。它拥有自身的怪异的灵魂。在我们大开眼界的知觉中，它就像一头我们凝视下的活的动物一样在变化”。
165. 柏格森早已明白塞尚书信中所暗示的那种生机盎然的类型，而且他也像谢灵顿那样诉诸同一个万花筒的隐喻：“这是一个我称之为对宇宙的知觉的形象系统，也是一个可以为某个优先的形象——我的身体——的些微变化而彻底改变的形象。这一形象占据了中心；由于它的存在，所有的其他形象都受到了限制；在

- 它的每一个运动中,一切都发生了变化,就像一个万花筒的旋转。”柏格森:《物质与记忆》,第25页。
166. 德勒兹:《柏格森主义》,第79页。当代认知科学的晚近著作提供了一条回到塞尚书信中的视觉与运动的不可分割性的道路:“比方说,身体的倾斜或听力的刺激,会产生截然不同的效果。而且,神经反应的特征直接有赖于远离其接受体领域的集中的神经元。即使是姿势上的一个改变,尽管保留了同一种感官刺激,也会改变基本的视觉皮质的神经元的反应,从而显示即使是表面上遥远的运动中枢,也会与感觉中枢产生共鸣。”弗朗西斯科·瓦雷拉:《具身的心智:认知科学与人类经验》(Francisco Varela, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge: MIT Press, 1991),第93页;着重字体为本书所加。
167. 尼采:《权力意志》(Nietzsche, *The Will to Power* [1888], trans. Walter Kaufmann, New York: Random House, 1967),第568节。
168. 在克莉丝汀·罗斯(Kristin Ross)对兰波(Rimbaud)的重要研究中,她表明了资本主义制度下遭到损害的“畸零”之一,乃是“从社会上得到的知觉领域的封闭,不仅仅是对自由环境的还原,更是对那种环境的记忆的欲望本身的还原。对资本主义文化的熟悉使我们相信,我们这种局限性——人类及其身体、欲望以及生理觉得以在资本主义制度下组织起来的特殊方式——并不是历史地形成的,而是自然的和物理学的。然而,心灵的注意力的范围与方法,或者身体的感觉的范围与方法,乃是社会的事实——而且,正是市场社会中的社会关系所特有的那种盲目和迟钝,使得我们否定它们是社会的事实,并将它们归入生理学之下”。罗斯随后提出,兰波是如何以“超越人性”的形象以及以“无限感觉与力比多可能性的被改造了的乌托邦的身体”,来对资本主义的物化作出回应的。参见罗斯:《社会空间的出现:兰波与巴黎公社》(Ross, *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988),第120-121页。塞尚与兰波在菲力普·索莱尔斯的著作里被当作两个相关的“预言家”加以评估,见他的《塞尚的乐园》(Philippe Sollers, *Le paradis de Cézanne*, Paris: Gallimard, 1995)。
169. 恩斯特·布洛赫:《艺术与文学的乌托邦功能》(Ernst Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature*, trans. Jack Zipes and Frank Mecklenburg, Cambridge: MIT Press, 1988),第71-77页。
170. 让-雅克·卢梭:《一个孤独散步者的幻想》(Jean-Jacques Rousseau, *Reveries of a Solitary Walker* [1776], trans. Peter France, London: Penguin, 1979)。在这一文本中,卢梭所追求的非历史、非社会的自律,取决于幻想与思想之间的对立。“人们甚至害怕,我的想象,由于我之不幸的不断提醒,可能因为这些不幸的充斥而终结,而对于我的痛苦的持续不断的意识,也许将渐渐在其重力下将

我压迫甚至粉碎。在这种情况下,对我来说十分自然的直觉,会将我的眼睛从令人压抑的思想中转移,缄默我的想象;而将我的注意力固定在周遭的事物上,使我生平第一次仔细观看大自然的巨大盛宴……观察者的的心灵越是敏锐,和谐在他内心所带来的狂喜也就越是强烈。在这种时候,他的感官就会沉溺于深沉而欣悦的幻想之中,在一种神佑的自我陶醉中,他在大自然如此美丽的秩序面前陶然忘我;也正是在同一种秩序中,他曾经感受到过完整的自我。”(第 107—108 页)

171. 这些效果在风景画和水彩画中,而不是在更为明显的带有历史性的自我意识的《浴者》(*Bathers*)中,得到了充分的实现。
172. 弗里德里克·杰姆逊:《后现代主义,或晚期资本主义的文化逻辑》(*Fredric Jameson, Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991),第 307 页。在詹姆逊论点所用的术语范围内(这些术语是与恩斯特·布洛赫的“非共时性的共时性”的观念一起使用的),塞尚的艺术可以被视为一种描绘“其力量与可能性的艺术,使其不至于成为一种现代化了的经济中的死水或古旧的残余:它美化、赞美和戏剧化个人生产的古老形式,当新的生产模式正要置换和清除这种形式的时候”。
173. 迈耶·夏皮罗特别指出《松石图》是实现了“一种幻想的心境,一种在大自然深处的神秘浸淫”。见夏皮罗:《塞尚》,第 29 页。
174. 对图像制作的新的技术条件(包括 X 光、电影与连续摄影)的评价,以及随后人们在科学与生理学中对“看”的重新概念化,参莫尼卡·希卡德:《1895 年:在所见与所知之间进退维谷的图像》(*Monique Sicard, L'année 1895: L'image écartelée entre voir et savoir*, Paris: Empêcheurs de penser en rond, 1994)。
175. 柏格森:《物质与记忆》,第 208 页。
176. 德勒兹:《电影 2:时间—影像》,第 156 页;着重字体是本书所加。
177. 史蒂芬·夏维罗详尽地描绘了注意力的这种新的物质与心理条件:“电影院的黑暗将我其他观众中孤立出来,从而切断了任何可能的‘正常视觉’。我无法有意识地把我的注意力集中在这个或那个上面。相反,我的视线完全被有亮光的地方,被活动影像之流抓住。只有当我被银幕上的形象持续地分心、被动地吸引的时候,我才能注意到银幕上正在发生的事情。我不再能够自由地追随自己的思路……不稳定的银幕形象抓住了我这个心烦意乱的着迷者;我没有能力把视线移向别处。看一部电影而不发生这一切,是根本不可能的;只有闭上我的双眼或是走出影院,当我彻底放弃这部电影的时候,我才有可能拒斥它。但是,只要我在看它时,我的心灵就不在场;视觉和听觉、预期和记忆,都不再是我自己的东西。我的反应并不一定是有内在动机的,也不是自发的;它们是从别处强加于我的。窥阴癖于是成了自制的对立面;毋宁说它是影像面前一种被强加的、迷狂的堕落。”夏维罗:《电影身体》,第 47—48 页。

178. 德勒兹:《电影 2:时间—影像》,第 263 页。

## 尾声 1907: 情迷罗马

1. 威廉·詹姆斯:《心理学原理》,第 1 卷,第 402 页。在此詹姆斯与康德哲学所考虑经验的方式有着惊人的差别。对康德来说,经验只有在它是“理解的纯粹且先天统一的”前提下才是可能的。“一个对知觉的纯粹经验综合”不可能产生经验。伊曼努尔·康德:《未来形而上学导论》(Immanuel Kant, *Prolegomena to Any Future Metaphysics*, ed. Lewis White Beck, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1950),第 57 页。
2. 近来关于经验的大量批评性著作中,特别应该关注的是伊丽莎白·J. 贝拉米和阿泰米斯·利昂提斯的《经验的谱系:从认识论到政治学》,载《耶鲁批评杂志》总第 6 期(Elizabeth J. Bellamy and Artemis Leontis, “A Genealogy of Experience: From Epistemology to Politics”, *Yale Journal of Criticism* 6, no. 1, Spring 1993),第 163—184 页;马丁·杰伊:《没有主体的经验》,收入米歇尔·罗思编《重新发现历史:文化、政治和心理》(Martin Jay, “Experience without a Subject,” in Michael Roth, ed., *Rediscovering History: Culture, Politics and the Psyche*, Stanford: Stanford University Press, 1994),第 121—136 页;以及爱德华·S. 里德:《经验的必要性》(Edward S. Reed, *The Necessity of Experience*, New Haven: Yale University Press, 1996)。
3. 见威廉·詹姆斯:《激进经验主义和多元宇宙》(William James, *Radical Empiricism and a Pluralistic Universe*. New York: Longmans, 1912),第 39—91, 277—300 页。“我们的思想通过其边缘向前冲,这是其生命的永恒特性。我们认识到,这种生命作为某种总是不平衡的东西,某种在变化的东西,某种从黑暗中冲出,经过晨曦进入到我们感觉是晨曦之实现的光明之中的东西……感觉每增强一步,每次回忆的努力,每个向欲望的满足的进展中,这种互相指涉、浑然一体的空虚和丰富的演替总是现象的本质。”(第 283 页)这里的关键是,詹姆斯坚持认为经验具有自我消除的本质,即使最具创伤性的事件也会化为流动性和非实体性的现实之中。对詹姆斯作为私有财产的自我概念,作为“所有可能的异化和疏离中最极端的”自我概念的讨论,见弗兰克·伦特里基亚:《阿里尔和警察》(Frank Lentricchia, *Ariel and the Police*, Madison: University of Wisconsin Press, 1988),第 118 页。(阿里尔是莎士比亚剧本《暴风雨》中一个淘气的、空气一样的精灵的名字——译者按。)但这种非常主观的孤立和隔离,伦特里基亚坚持认为,被用来“在市场的震荡与强制中保存自由的人类空间(尽管是内在的)”。
4. 《西格蒙德·弗洛伊德书信集》,恩斯特·L. 弗洛伊德编(*The Letters of Sigmund Freud*, ed. Ernst L. Freud, trans. Tania and James Stern, New York: Basic Books, 1975),第 261—263 页。这封信也收入另一个恩斯特·琼斯

- 的英译本《西格蒙德·弗洛伊德的生活和著作》(Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, New York: Basic Books, 1953—1957), 第2卷, 第36—37页。琼斯无意中称这封信是弗洛伊德在旅行中所写的“典型的”信。
5. 石柱广场在1889年曾经被相当程度地扩大,但在扩大时“保存了”原有的许多建筑特征和城市结构。它是见证城市形式与消费主义和19世纪晚期博物馆的仿古雄心交叉重叠的若干地方之一。
  6. 引用自R.柯林斯和克里斯蒂·C.柯林斯《卡米洛·希泰和现代城市设计的起源》(George R. Collins and Christianne C. Collins, *Camilla Sitte and the Origins of Modern City Planning*, New York: Random House, 1965), 第104页。
  7. 我用沉淀这个概念来指现代化的破坏性的转型,总是保留并传递非同步的过去时刻的成分。亨利·勒菲伏尔用现代城市化勾勒出这个过程:“空间作为一个整体,地理的或历史的空间这样就被修改了,但是没有对其基础——那些最初的‘点’,那些最初的焦距与联系,那些处于社会空间的不同层面的‘地方’(地点、地区、国家)——的任何伴随的废除。”勒菲伏尔:《空间的生产》(Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991), 第90页。
  8. 对于19世纪“空间性病理学”(包括对西美尔的)的重要分析,见安东尼·维德勒:《现代空间的病理学:都市恐惧从广场恐惧症到异化》,收于罗斯编《重新发现历史》(Anthony Vidler, “Psychopathologies of Modern Space: Metropolitan Fear from Agoraphobia to Estrangement”, in Roth, ed., *Rediscovering History*), 第11—29页。
  9. 曼弗雷多·塔富里把皮拉内西的作品当作一个现代城市样式的逻辑的先兆:“非常简单明了,这种结构包含一堆相互碰撞的无形式的碎片……一点都不意外,它呈现出挤满各种相互间没有关系的物体的、匀质的吸引注意力的领域的样子。”塔富里:《球体与迷宫:从皮拉内西到20世纪70年代的先锋派和建筑》(Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, trans. Pellegrino d’Acierno and Robert Connolly, Cambridge: MIT Press, 1987), 第34—35页。
  10. 关于罗马在弗洛伊德的生活和思想中的复杂含义,见大卫·达莫罗什:《道德政治学:弗洛伊德和罗马》,收于约瑟夫·史密斯和威廉·克里干编《实用主义的弗洛伊德:精神分析的道德倾向》(David Damrosch, “The Politics of Ethics: Freud and Rome”, in Joseph Smith and William Kerrigan, eds., *Pragmatism’s Freud: The Moral Disposition of Psychoanalysis*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986), 第102—125页。
  11. 科林·罗韦和弗雷特·考特:《拼贴的城市》(Colin Rowe and Fred Koetter,

- Collage City*, Cambridge: MIT Press, 1978), 第 49 页。
12. 西格蒙德·弗洛伊德:《给从事精神分析的医师的建议》,收于《标准版西格蒙德·弗洛伊德心理学著作全集》(Sigmund Freud, "Recommendations to Physicians Practising Psycho-analysis", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey, London: Hogarth Press, 1953—1974, vol. 12), 第 111—112 页。
  13. 同上,第 112 页。十年前,维尔茨堡的心理学家奥斯瓦德·库尔佩已经将陌生化的和中性的注意状态,与艺术天才联系在一起:“当一个人在某个地方发现新的面貌或新的特征,在这里其余世界已经在不注意状态中溜走了,这时我们说这个人显示出了天才。但是这样的发现需要《一种绝对不偏不倚的集中观察》,以及从当前视野和习惯成见中摆脱出来的自由。”库尔佩:《注意力问题》,载《一元论者》,第 13 期(Kulpe, "The Problem of Attention," *Monist* 13, no 1, October 1902), 第 59 页;着重字体为引者所加。
  14. 让·拉普朗什和让-贝特朗·彭塔利斯:《精神分析的语言》(J. Laplanche and J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-analysis*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York: Norton, 1973), 第 43 页。
  15. 早在 1900 年,弗洛伊德已经在批判性的注意力与弥漫型的注意力之间作出了区分。前者是这样一种能力,一个观察者会被它引导“拒绝某些知觉到的想法,削减另外一些想法使本来自然伴随其后的想法不会出现,而对另外一些想法则是在知觉到它们之前就把它压抑制掉了,因而永远不可能出现于意识领域”。后一种注意力模式对于患者和分析师都很关键,它依赖于“对批判性活动的缩减”,它还是这样“一种精神状态,就它对于心理能量(即动态的注意力)的分配布置而言,它与人临睡前的状态很相似——无疑也与催眠状态相似”。弗洛伊德在此引用了席勒称之为“对理性大门的看守的放松”,见弗洛伊德:《梦的解析》(Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachey, New York: Avon, 1965), 第 134—136 页。
  16. 总结分析师的技巧时,弗洛伊德提供了他的机器或设备的许多形象中的一个,以说明一个给定精神过程或主体间的关系:“他必须调整自身以适应患者,如调整一个电话听筒以适应传输信号的扩音器。正如听筒把由声波所造成的电话线中的电子振荡再重新变回成声波,医生的无意识也能够从传递到他那里的无意识的派生物中重建那种无意识,这种无意识决定了患者的自由联想。”弗洛伊德:《给从事精神分析的医师的建议》,第 116 页。
  17. “当社会意义只是被赋予直接的东西,赋予紧随其后将是直接的东西,总是代替另一个、同样的直接性,那么它可以被理解为,媒介的使用保证了一种嘈杂的意义的永恒性。”居伊·德波:《景观社会评论》(Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, trans. Malcolm Imrie, New York: Verso, 1990), 第

13—15 页。

18. 这种重复性对弗洛伊德仍能具有施咒的效果。这就证实了汤姆·冈宁的论点,到大约 1907 年,电影从本质上来说还是“裸露癖患者”,也就是说,它的吸引力就是它自身可见性的展览。它“直接恳求吁请观众的注意力,激起视觉的好奇,并通过一个刺激的景观——一个独一无二的事件,无论是虚构事件还是真实事实,总之其自身具有某种趣味——提供快感。”冈宁:《吸引人注意力的电影:早期电影、其观众和先锋派》,收于托马斯·埃尔泽塞尔编《早期电影:空间、画面和叙事》(Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde”, in Thomas Elsaesser, ed., *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI, 1990),第 57—58;着重字体为引者所加。
19. 皮特·斯塔利布拉斯和艾伦·怀特:《僭越的政治学与诗学》(Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca: Cornell University Press, 1986),第 187 页。

## 参考文献

1910年前出版的征引文献目录。

- Allen, Grant. *Physiological Aesthetics*. London: H. S. King, 1877.
- Angell, James R. *Psychology: An Introductory Study of the Structure and Function of Human Consciousness*. New York: Henry Holt, 1904.
- Angell, James R., and Addison W. Moore. "Reaction Time: A Study in Attention and Habit." *Psychological Review* 3(1896), pp. 245—258.
- Aristotle. *The Complete Works of Aristotle*. Ed. Jonathan Barnes. 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Augustine. *City of God*. Trans. Henry Bettenson. London: Penguin, 1972.
- Bache, P. Meade. "Reaction Time with Reference to Race." *Psychological Review* 2, no. 5 (September 1895), pp. 475—486.
- Baldwin, James Mark. *Handbook of Psychology: Feeling and Will*. New York: Henry Holt, 1891.
- Bastian, Charlton. "Les processus nerveux dans l'attention et la volition." *Revue philosophique* 32(April 1892), pp. 353—384.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961.
- Baudelaire, Charles. *Selected Writings on Art and Artists*. Trans. P. E. Charvet. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Bergson, Henri. *Creative Evolution* (1907). Trans. Arthur Mitchell. New York: Random House, 1944.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory* (1896). Trans. W. S. Palmer and N. M. Paul. New York: Zone Books, 1988.
- Bergson, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (1888). Trans. F. L. Pogson. New York: Harper and Row, 1960.
- Bernard, Emile. "Paul Cézanne." *L'Occident*, July 1904, p. 20.
- Bernheim, Hippolyte. *Hypnosis and Suggestion in Psychotherapy* (1884). Trans. Christian Herter. New York: Aronson, 1973.
- Binet, Alfred. "Le fétichisme dans l'amour." *Revue philosophique* 25(1888), pp. 142—167.

252—275.

- Binet, Alfred. *On Double Consciousness*. Chicago: Open Court, 1890.
- Binet, Alfred, and Charles Féré. *Le magnétisme animal*. Paris: Félix Alcan, 1888.
- Blanc, Charles. *Grammaire des arts du dessin*(1867). Paris: H. Laurens, 1880.
- Bolton, Thaddeus. "Rhythm." *American Journal of Psychology* 6, no. 2(January 1894), pp. 145—238.
- Bonnier, Charles, and Pierre. "Documents et critique expérimentale: Parsifal." *Revue wagnérienne* 2(March 1887), pp. 42—55.
- Bradley, F. H. "Is There Any Special Activity of Attention?" *Mind* 11(1886), pp. 305—323.
- Bradley, F. H. "On Active Attention." *Mind*, n. s., 11(1902), pp. 1—30.
- Braid, James. *Neurypnology or the Rationale of Nervous Sleep*. London: J. Churchill, 1843.
- Breuer, Josef, and Sigmund Freud. *Studies in Hysteria*. Trans. James Strachey. New York: Basic Books, 1957.
- Brown-Séquard, Charles Edouard. "Dynamogénie." In *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, 1st series, vol. 30, pp. 756—760. Paris: Asselin, 1885.
- Brown-Séquard, Charles-Edouard. *Physiology and Pathology of the Central Nervous System*. Philadelphia: Lippincott, 1858.
- Brown-Séquard, Charles-Edouard. *Recherches expérimentales et cliniques sur l'inhibition et la dynamogénie*. Paris: Masson, 1882.
- Cappie, James. "Some Points in the Physiology of Attention, Belief and Will." *Brain* 9(July 1886), pp. 196—206.
- Carpenter, William B. *Principles of Human Physiology*. Philadelphia: Blanchard and Lea, 1853.
- Carpenter, William B. *Principles of Mental physiology*(1874). 4th ed. London: Kegan Paul, 1896.
- Cassirer, Ernst. *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und der Wissenschaft der neueren Zeit*. Vol. 3(1907). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
- Cattell, James McKeen. "Address of the President before the American Psychological Association." *Psychological Review* 3 (1896), pp. 134—148.
- Cattell, James McKeen. "The Conceptions and Methods of Psychology." *Popular Science Monthly* 66 (1904), pp. 176—186.
- Cattell, James McKeen. "Experiments on the Association of Ideas." *Mind* 12(1887), pp. 68—74.
- Cattell, James McKeen. "The Inertia of Eye and Brain." *Brain* 8 (October 1885), pp. 295—312.
- Cattell, James McKeen. "Mental Tests and Their Measurement." *Mind* 15 (1890), pp. 373—380.
- Cézanne, Paul. *Letters*. Ed. John Rewald. Trans. Marguerite Kay. Oxford: Cassirer, 1946.
- Cézanne, Paul, et al. *Conversations avec Cézanne*. Ed. P. M. Doran. Paris: Macula, 1978.
- Chaignet, Anthelme Edouard. *Pythagore et la philosophie pythagoricienne*. 2 vols. Paris: Didier, 1873.
- Charcot, J.-M. *Clinical Lectures on Diseases of the Nervous System*. Ed. Ruth Harris. London: Tavis-tock, 1991.
- Charcot, J.-M., and Paul Richer. *Les démoniaques dans l'art*. Paris: Delhaye et Lecrosnier, 1887.
- Cocke, James R. *Hypnotism; How It Is Done, Its Uses and Dangers*. Boston: Arena, 1894.
- Condillac, Etienne Bonnot de. "Essay on the Origin of Human Knowledge." In *Philosophical Writings of Etienne Bonnot, Abbé de Condillac*, vol. 2, trans. Franklin Philip.

- Hillsdale, N. J. ; Lawrence Erlbaum, 1987.
- Cousin, Victor. *Elements of Psychology*. Trans. Caleb Henry. New York; Ivison & Phinney, 1856.
- Croce, Benedetto. *Aesthetic*(1901). Trans. Douglas Ainslie. London; Peter Owen, 1953.
- Darwin, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*(1871). Princeton; Princeton University Press, 1981.
- Delboeuf, Joseph. *Le sommeil et les rêves*. Paris; Félix Alcan, 1885.
- Dewey, John. *Psychology*. New York; Harper, 1886.
- Dewey, John. "The Reflex Arc Concept." *Psychological Review* 3, no. 4 (July 1896), pp. 357—370.
- Dilthey, Wilhelm. *Introduction to the Human Sciences*(1883). Ed. Rudolf A Makkreel and Frithjof Rodi. Princeton; Princeton University Press, 1989.
- Dilthey, Wilhelm. *Selected Works*. Vol. 5; *Poetry and Experience*. Ed. Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi. Princeton; Princeton University Press, 1985.
- Dodds, W. J. "On Some Central Affections of Vision." *Brain* 8 (1886), pp. 21—39.
- Dolley, Charles S., and James McKeen Cattell. "On Reaction Times and the Velocity of the Nervous Impulse." *Psychological Review* 1, no. 2 (1894), pp. 159—168.
- Du Maurier, Georges. *Tribly*. New York; Harper and Brothers, 1894.
- Durkheim, Emile. *The Division of Labor in Society*(1893). Trans. W. D. Halls. New York; Free Press, 1984.
- Durkheim, Emile. *The Rules of Sociological Method*(1895). Trans. Sarah Solovay and John Mueller. New York; Free Press, 1964.
- Durkheim, Emile. *Sociology and Philosophy*. Trans. D. F. Pocock. Glencoe, III.; Free Press, 1953.
- Ebbinghaus, Hermann. *Grundzüge der Psychologie*. 2 vols. Leipzig; Veit, 1905.
- Ebbinghaus, Hermann. *Memory; A Contribution to Experimental Psychology*(1885). Trans. Henry Ruger and Clara Bussenius. New York; Dover, 1964.
- Ehrenfels, Christian von. "Über Gestaltqualitäten." *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14 (1890), pp. 249—292. English trans. as "On Gestalt Qualities", in Barry Smith, ed., *Foundations of Gestalt Theory*. Munich; Philosophia Verlag, 1982.
- Engels, Friedrich. *Dialectics of Nature*. Trans. Clemens Dutt. New York; International Publishers, 1940.
- Fechner, Gustav. *Elemente der Psychophysik*. 2 vols. Leipzig; Breitkopf und Härtel, 1860. English trans. as *Elements of Psychophysics*, trans. Helmut Adler. New York; Holt, Rinehart, 1966.
- Fechner, Gustav. *Vorschule der Aesthetik*. 2 vols. Leipzig; Breitkopf und Härtel, 1876.
- Féré, Charles. "Dégénérescence et criminalité." *Revue philosophique* 24 (October 1887), pp. 337—377.
- Féré, Charles. "L'énergie et la vitesse des mouvements volontaires." *Revue philosophique* 28 (July-December 1889), pp. 37—68.
- Féré, Charles. *La pathologie des émotions*. Paris; Félix Alcan, 1892.
- Féré, Charles. *Sensation et mouvement*(1887). Paris; F. Alcan, 1900.
- Ferrier, David. *The Functions of the Brain*. London; Smith Elder, 1876.
- Fiedler, Konrad. *On Judging Visual Works of Art*(1876). Trans. Henry Shaefer-Simmern. Berkeley; University of California Press, 1949.
- Fouillée, Alfred. *Nietzsche et l'immoralisme*. Paris; F. Alcan, 1902.
- Fouillée, Alfred. "Le physique et le mental; A propos de l'hypnotisme." *Revue des Deux Mondes* 105(May 1, 1891), pp. 429—461.

- Fouillée, Alfred. "La sensation et la pensée selon le sensualisme et le platonisme contemporains." *Revue des Deux Mondes* 82 (July 15, 1887), pp. 398—425.
- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Trans. James Strachey. New York: Avon, 1965.
- Freud, Sigmund. *The Letters of Sigmund Freud*. Trans. Tania and James Stern. New York: Basic Books, 1975.
- Freud, Sigmund. "Project for a Scientific Psychology." In *The Origins of Psycho-analysis*, trans. Eric Mosbacher and James Strachey, pp. 415—445. New York: Basic Books, 1954.
- Galton, Francis. *Inquiries into Human Faculty and Its Development*. London: Macmillan, 1883.
- Gasquet, Joachim. *Joachim Gasquet's Cézanne: A Memoir with Conversations*. Trans. Christopher Pemberton. London: Thames and Hudson, 1991.
- Geymuller, H. de. "Derniers travaux sur Léonard de Vinci." *Gazette des Beaux-Arts* 34 (1886), pp. 143—164.
- Gilles de la Tourette, Georges. *L'hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal*. Paris: E. Plon, 1887.
- Gley, E. "C.-E. Brown-Séquard." *Archives de physiologie normale et pathologique*, 5th ser., 6(1894), pp. 759—770.
- Guyau, Jean-Marie. *L'art au point de vue sociologique*. Paris: F. Alcan, 1889.
- Hall, G. Stanley. "Reaction-Time and Attention in the Hypnotic State." *Mind* 8 (1883), pp. 171—182.
- Hartmann, Eduard von. *Philosophy of the Unconscious* (1868). Trans. William C. Coupland. London: Routledge, 1931.
- Hegel, G. W. F. *Hegel's Philosophy of Mind*. Trans. William Wallace and A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- Hegel, G. W. F. *The Phenomenology of Mind*. Trans. J. B. Baillie. New York: Harper and Row, 1967.
- Helmholtz, Hermann von. *Treatise on Physiological Optics*. 2 vols. Ed. James P. C. Southall. New York: Dover, 1962. French trans. as *Optique physiologique*, trans. Emile Javal and N. Th. Klein. Paris: Victor Masson, 1867.
- Helmholtz, Hermann von. *Science and Culture: Popular and Philosophical Essays*. Trans. David Cahan. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Henry, Charles. *Cercle chromatique, présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs...* Paris: C. Verdin, 1888.
- Henry, Charles. "Le contraste, le rythme, la mesure." *Revue philosophique* 28 (July-December 1889), pp. 356—381.
- Henry, Charles. "Introduction à une esthétique scientifique." *Revue contemporaine* (1885).
- Henry, Charles. "Sur l'origine de quelques notations mathématiques." *Revue archéologique* 37 (1878), pp. 324—333; 38 (1879), pp. 1—10.
- Hering, Ewald. *Outlines of a Theory of the Light Sense*. Trans. Leo M. Hurvich and Dorothea Jameson. Cambridge: Harvard University Press, 1964.
- Hibben, John Grier. "Sensory Stimulation by Attention." *Psychological Review* 2, no. 4 (July 1895), pp. 369—375.
- Hildebrand, Adolf. "The Problem of Form in the Fine Arts" (1893). In Harry Mallgrave and Eleftherios Ikononou, eds., *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics 1873—1893*, pp. 227—280. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.

- Hoch, August. "A Review of Some Recent Papers upon the Loss of the Feeling of Reality and Kindred Symptoms." *Psychological Bulletin* 2, no. 7 (July 15, 1905), pp. 233—241.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Selected Prose*. Trans. Mary Hottinger et al. New York: Pantheon, 1952.
- Humbert de Superville, D. P. G. "Essay on the Unconditional Signs in Art" (1827). In *Miscellanea Humbert de Superville*, ed. Jacob Bolten. Leiden, 1997.
- Husserl, Edmund. *Logical Investigations* (1899—1901). Trans. J. N. Findlay, 2 vols. New York: Humanities Press, 1970.
- Husserl, Edmund. *The Phenomenology of Internal Time Consciousness* (1905—1910). Trans. James S. Churchill. Bloomington: Indiana University Press, 1964.
- Huxley, Thomas H. *Collected Essays*. Vol. 1. New York: D. Appleton, 1917.
- Huysmans, Joris-Karl. *L'art moderne/Certains*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- Hyslop, Theodor B. *Mental Psychology Especially in Its Relations to Mental Disorders*. London: Churchill, 1895.
- Iamblichus. *On the Pythagorean Life*. Trans. Gillian Clark. Liverpool: Liverpool University Press, 1989.
- Jackson, John Hughlings. *Selected Writings of John Hughlings Jackson*. 2 vols. Ed. James Taylor. London: Hodder and Stoughton, 1932.
- James, William. *The Principles of Psychology* (1890). 2 vols. New York: Dover, 1950.
- Janet, Pierre. "Attention." In Charles Richet, ed., *Dictionnaire de physiologie*, vol. 1, pp. 831—839. Paris: Félix Alcan, 1895.
- Janet, Pierre. *L'automatisme psychologique*. Paris: Félix Alcan, 1889.
- Janet, Pierre. "Étude sur un cas d'aboulie et d'idées fixes." *Revue philosophique* 31 (1891), pp. 258—287, 382—407.
- Janet, Pierre. *The Mental State of Hystericals* (1893). Trans. Caroline Corson. New York: Putnam, 1902.
- Janet, Pierre. *Névroses et idées fixes*. Paris: Félix Alcan, 1898.
- Jevons, W. Stanley. "The Power of Numerical Discrimination." *Nature*, February 9, 1871, pp. 281—282.
- Jullien, Adolphe. "'Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg' de Richard Wagner." *L'Art* 45 (1888), pp. 153—160.
- Jullien, Adolphe. *Richard Wagner: Sa vie et ses oeuvres*. Paris: J Rouam, 1886.
- Kahn, Gustave. "Peinture: Exposition des Indépendantes." *Revue indépendante* 6 (April 1888), pp. 160—164.
- Kahn, Gustave. "Seurat." *L'art moderne* 11 (April 5, 1891), pp. 107—110.
- Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Trans. Norman Kemp Smith. New York: St Martin's, 1965.
- Kant, Immanuel. *Prolegomena to Any Future Metaphysics*. Ed. Lewis White Beck. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1950.
- Krafft-Ebing, Richard von. *Psychopathia Sexualis* (1886). Trans. Harry E. Wedeck. New York: Putnam, 1965.
- Kreibitz, Josef Clemens. *Die Aufmerksamkeit als Willenserscheinung*. Vienna: Alfred Hölder, 1897.
- Külpe, Oswald. *Outlines of Psychology* (1893). Trans. E. B. Titchener. London: Sonnenschein, 1895.
- Külpe, Oswald. "The Problem of Attention." *Monist* 13, no. 1 (October 1902), pp. 38—68.
- Ladd, George Trumbull. *Elements of Physiological Psychology*. New York: Scribner, 1887.
- Lafontaine, Charles. *Mémoires d'un magnétiseur*. Paris: Ballière, 1866.

- Lalande, André. "Sur un effet particulier de l'attention appliquée aux images." *Revue philosophique* 35 (March 1893), pp. 284—287.
- Laycock, Thomas. "Reflex, Automatic and Unconscious Cerebration: A History and a Criticism." *Journal of Mental Science* 21, no. 96 (January 1876), pp. 477—498.
- Le Bon, Gustave. *The Crowd* (1895). New York: Viking, 1960.
- Le Roux, Hugues. *Les jeux du cirque et la vie foraine*. Paris: Plon, 1889.
- Liébeault, Auguste. *Du sommeil et des états analogues considérés au point de vue de l'action du moral sur le physique*. Paris: V. Masson, 1866.
- Liébeault, Auguste. *Le sommeil provoqué et les états analogues*. Paris: Doin, 1889.
- Liégeois, Jules. *De la suggestion et du somnambulisme dans leurs rapports avec la jurisprudence et la médecine légale*. Paris: Doin, 1889.
- Lipps, Theodor. *Grundtatsachen des Seelenlebens*. Bonn: M. Cohen, 1883.
- Lipps, Theodor. *Psychological Studies* (1885). Trans. Herbert C. Sanborn. Baltimore: Williams and Wilkins, 1926.
- Lissauer, Hermann. "Ein Fall von Seelenblindheit nebst einem Beitrage zur Theorie derselben." *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 21(1890), pp. 222—270.
- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding* (1690). 2 vols. New York: Dover, 1959.
- Loewy, Emanuel. *The Rendering of Nature in Early Greek Art*. Trans. John Fothergill. London: Duckworth, 1907.
- Lombroso, Cesare. *L'homme criminel; Etude anthropologique et médico-tégale* (1876). Trans. G. Regnier and A. Bournet. Paris: F. Alcan, 1887.
- Luckey, George W. "Comparative Observations on the Indirect Color Range of Children, Adults, and Adults Trained in Color." *American Journal of Psychology* 6, no. 4 (January 1895), pp. 489—504.
- Mach, Ernst. *Contributions to the Analysis of the Sensations* (1885). Trans. C. M. Williams. La Salle, Ill.: Open Court, 1890.
- Mach, Ernst. *Popular Scientific Lectures*. Trans. Thomas J. McCormack. La Salle, Ill.: Open Court, 1893.
- Maine de Biran, Pierre. *De l'apperception immédiate* (1807). Paris: J. Vrin, 1963.
- Malebranche, Nicolas. *The Search after Truth* (1675). Trans. Thomas M. Lennon and Paul J. Olscamp. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance*. Vol. 2. Ed. Henri Mondor and Lloyd James Austin. Paris: Gallimard, 1965.
- Mallarmé, Stéphane. *La Dernière Mode: Gazette du monde et de la famille*. Paris: Ramsay, 1978.
- Mallarmé, Stéphane. "The Impressionists and Edouard Manet" (1876). In Penny Florence, *Mallarmé, Manet, and Redon*, pp. 11—18. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945.
- Mallarmé, Stéphane. *Selected Letters of Stéphane Mallarmé*. Trans. Rosemary Lloyd. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Marillier, Léon. "Remarques sur le mécanisme de l'attention." *Revue philosophique* 27 (1889), pp. 566—587.
- Marx, Karl. *Capital*. 3 vols. Trans. Samuel Moore and Edward Aveling. New York: International Publishers, 1967.
- Marx, Karl. *Grundrisse*. Trans. Martin Nicolaus. New York: Random House, 1973.
- Maudsley, Henry. *Body and Will*. New York: D. Appleton, 1884.

- Maudsley, Henry. *The Physiology and Pathology of Mind*. 2d ed. London: Macmillan, 1868.
- Maudsley, Henry. *The Physiology of Mind*. New York: D. Appleton, 1883.
- Maupassant, Guy de. *The Horla and Other Stories*. Trans. S. Jameson. New York: Knopf, 1925.
- Maur, L. F. Alfred. *Le sommeil et les rêves*. Paris: Didier, 1878.
- Menard, L. "L'inhibition." *Cosmos; Revue des sciences* 71 (June 4, 1887), pp. 255—256.
- Meyerson, Emile. *Identity and Reality* (1908). Trans. Kate Loewenberg. New York: Dover, 1962.
- Mintorn, William. *La somnambule*. Paris: Ghio, 1880.
- Moll, Albert. *Hypnotism*(1889). New York: Scribner, 1899.
- Morand, J.-S. *Le magnétisme animal; Etude historique et critique*. Paris: Garnier, 1889.
- Mosso, Angelo. *Fatigue* (1891). Trans. Margaret Drummond. New York: G. P. Putnam, 1904.
- Müller, Georg Elias. *Zur Theorie der sinnlichen Aufmerksamkeit*. Leipzig: A. Edelmann, 1873.
- Munsterberg, Hugo. *Psychology and the Teacher*. New York: D. Appleton, 1909.
- Müntz, Eugène. "Les expositions de Londres." *Gazette des Beaux-Arts* 6 (September 1872), pp. 236—249; (October 1872), pp. 312—325.
- Nayrac, Jean-Paul. *Physiologie et psychologie de l'attention*. Paris: F. Alcan, 1906.
- Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil* (1886). Trans. Walter Kaufmann. New York: Random House, 1966.
- Nietzsche, Friedrich. *The Case of Wagner* (1888). Trans. Walter Kaufmann. New York: Random House, 1967.
- Nietzsche, Friedrich. *Philosophy and Truth*. Trans. Daniel Breazeale. Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1979.
- Nietzsche, Friedrich. *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. Ed. Christopher Middleton. Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- Nietzsche, Friedrich. *Untimely Meditations*. Trans. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power* (1888). Trans. Walter Kaufmann. New York: Random House, 1967.
- Nordau, Max. *Degeneration*(1892). New York: Appleton, 1895.
- Obersteiner, Heinrich. "Experimental Researches on Attention." *Brain* 1 (1879), pp. 439—453.
- Packard, Frederic H. "The Feeling of Unreality." *Journal of Abnormal Psychology* 1 (1906), pp. 69—82.
- Parinaud, Henri. "Paralysis of the Movement of Convergence of the Eyes." *Brain* 25 (October 1886), pp. 330—341.
- Pater, Walter. *The Renaissance; Studies in Art and Poetry*(1873). Berkeley: University of California Press, 1980.
- Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 8. Ed. Arthur W. Burks. Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- Peirce, Charles Sanders. *Charles S. Peirce; Selected Writings*. Ed. Philip P. Wiener. New York: Dover, 1958.
- Peirce, Charles Sanders. *Writings of Charles S. Peirce*. Ed. Max H. Fisch. Vol. 2. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Pillsbury, Walter B. *Attention*(1906). London: Sonnenschein, 1908.

- Pilzecker, Alfons. *Die Lehre von sinnliche Aufmerksamkeit*. Munich: Akademische Buchdruckerei von F. Straub, 1889.
- Poe, Edgar Allan. *Poetry and Tales*. New York: Library of America, 1984.
- Poincaré, Henri. *Science and Hypothesis* (1902). Trans. J. Larmor. New York: Dover, 1952.
- Ravaisson-Mollien, Charles. "Les écrits de Léonard de Vinci." *Gazette des Beaux-Arts* 23 (1881), pp. 225ff, 331ff, 514ff.
- Renouvier, Charles. *Essais de critique générale; Premier essai*. Paris: Ladrangé, 1854.
- Ribot, Théodule. *The Diseases of the Will*. Trans. Merwin-Marie Snell. Chicago: Open Court, 1894.
- Ribot, Théodule. *La psychologie de l'attention*. Paris: F. Alcan, 1889. English trans. as *The Psychology of Attention*. Chicago: Open Court, 1896.
- Richet, Charles. "Du somnambulisme provoqué." *Journal de l'anatomie et de la physiologie normales et pathologiques* 11(1875), pp. 348—378.
- Richet, Charles(pseud. Charles Epheyre). "Soeur Marthe." *Revue des Deux Mondes* 93(May 15, 1889), pp. 384—431.
- Riegl, Alois. "The Dutch Group Portrait" (excerpts). *October* 74 (Fall 1995), pp. 3—35.
- Rilke, Rainer Maria. *Letters of Rainer Maria Rilke 1892—1910*. Trans. Jane B. Green and M. D. Norton. New York: Norton, 1945.
- Rilke, Rainer Maria. *Letters on Cézanne*. Trans. Joel Agee. New York: Fromm, 1985.
- Rimbaud, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Reveries of a Solitary Walker*(1776). Trans. Peter France. London: Penguin, 1979.
- Ruskin, John. *The Elements of Drawing* (1857). New York: Dover, 1971.
- Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture* (1848). New York: Noonday, 1977.
- Ruskin, John. *The Stones of Venice*. Ed. J. G. Links. New York: Hill and Wang, 1964.
- Sanctis, Sante de. *L'attenzione e i suoi disturbi*. Rome. Tip. dell'Unione Coop. Edit., 1896.
- Schelling, F. W. J. *The Ages of the World*. Trans. Frederick de Wolfe Bolman. New York: Columbia University Press, 1942.
- Schopenhauer, Arthur. *Parerga and Paralipomena; Sborn Philosophical Essays* (1851). Vol. 2. Trans. E. F. J. Payne. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation*. 2 vols. Trans. E. F. J. Payne. New York: Dover, 1966.
- Scott, Walter D. *The Psychology of Advertising*. Boston: Small, Maynard & Co., 1908.
- Séailles, Gabriel. *Léonard de Vinci; L'artiste et savant. Essai de biographie psychologique*. Paris: Perrin, 1892.
- Séailles, Gabriel. "Peintres contemporains: Puvis de Chavannes." *Revue bleue: Revue politique et littéraire* 6 (February 11, 1888), pp. 179—185.
- Sechenov, Ivan. *Reflexes of the Brain* (1863). Trans. S. Belsky. Cambridge: MIT Press, 1965.
- Sergi, Giuseppe. *La psychologie physiologique* (1885). Paris: F. Alcan, 1888.
- Seurat, Georges, et al. *Seurat; Correspondances, témoignages, notes inédites, critiques*. Ed. Hélène Seyrès. Paris: Acropole, 1991.
- Sherrington, Charles S. *The Integrative Action of the Nervous System*. New York: Scribner, 1906.
- Signac, Paul. *D'Eugène Delacroix au néo-impresionisme* (1899). Paris: Hermann, 1978.
- Simmel, Georg. *On Individuality and Social Forms*. Ed. Donald N. Levine. Chicago: University of Chicago Press, 1971.
- Simmel, Georg. *On Women, Sexuality and Love*. Trans. Guy Oakes. New Haven: Yale

- University Press, 1984.
- Simmel, Georg. *The Philosophy of Money*(1900). Trans. Tom Bottomore and David Frisby. London: Routledge, 1978.
- Slaughter, J. W. "The Fluctuations of Attention in Some of Their Psychological Relations." *American Journal of Psychology* 12, no. 3(1901), pp. 314—334.
- Soubies, Albert, and Charles Malherbes. *L'oeuvre dramatique de Richard Wagner*. Paris: Fischbacher, 1886.
- Souriau, Paul. *La suggestion dans l'art*. Paris: Félix Alcan, 1893.
- Spencer, Herbert. *The Principles of Psychology*. 3rd ed. 2 vols. New York: D Appleton, 1871—1872.
- Stanley, Hiram M. "Attention as Intensifying Sensation." *Psychological Review* 2, no. 1 (1895), pp. 53—57.
- Stein, Gertrude. "Cultivated Motor Automatism; A Study of Character in Its Relation to Attention." *Psychological Review* 5, no. 3(May 1898), pp. 295—306.
- Stoker, Bram. *Dracula*(1897). Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Stout, George Frederick. *Analytic Psychology*. 2 vols. London: Sonnenschein, 1896.
- Strindberg, August. *Three Plays*. Trans. Peter Watts. Harmondsworth: Penguin, 1958.
- Stumpf, Carl. "Hermann von Helmholtz and the New Psychology." *Psychological Review* 2, no. 1(January 1895),pp. 1—12.
- Stumpf, Carl. *Topspsychologie*. 2 vols. Leipzig: S. Hirzel, 1890.
- Sully, James. "The Psycho-Physical Processes in Attention." *Brain* 13(1890), pp. 145—164.
- Sutter, David. *Nouvelle théorie simplifiée de la perspective*. Paris: Jules Tardieu, 1859.
- Sutter, David. "Les phénomènes de la vision." *L'Art* 20(1880), pp. 74ff.
- Taine, Hippolyte. *Derniers essais de critique et d'histoire*. Paris: Hachette, 1894.
- Taine, Hippolyte. *On Intelligence*(1869). Trans. T. D. Haye. New York: Henry Holt, 1875.
- Tarde, Gabriel. "Catégories logiques et institutions sociales." *Revue philosophique* 28(August 1889), pp. 113—136.
- Tarde, Gabriel. *The Laws of Imitation* (1890). Trans. E. C. Parsons. New York: Henry Holt, 1903.
- Tarde, Gabriel. *On Communication and Social Influence; Selected Papers of Gabriel Tarde*. Ed. Terry N. Clark. Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- Titchener, Edward B. *Experimental Psychology; A Manual of Laboratory Practice*. Vol. 1. New York: Macmillan, 1901.
- Titchener, Edward B. *Lectures on the Elementary Psychology of Feeling and Attention*. New York: Macmillan, 1908.
- Tönnies, Ferdinand. *Community and Society* (1887). Trans. Charles P. Loomis. East Lansing: Michigan State University Press, 1957.
- Uhl, Lemon. *Attention*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1890.
- Valéry, Paul. *The Collected Works of Paul Valéry*. Vol. 8: *Leonardo, Poe, Mallarmé*. Trans. Malcolm Cowley and James R. Lawler. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Valéry, Paul. *The Collected Works of Paul Valéry*. Vol. 12: *Degas, Manet, Morisot*. Trans. David Paul. Princeton: Princeton University Press, 1960.
- Verhaeren, Emile. "Georges Seurat." *La Société nouvelle*, April 1891, pp. 420—438.
- Véron, Eugène. *L'esthétique*. Paris: C. Reinwald, 1878.
- Wagner, Cosima. *Cosima Wagner's Diaries*. 2 vols. Trans. Geoffrey Skelton. New York: Harcourt Brace, 1977.
- Wagner, Richard. *Judaism in Music and Other Essays*. Trans. W. Ashton Ellis. Lincoln:

- University of Nebraska Press, 1995.
- Wagner, Richard. *Opera and Drama*. Trans. W. Ashton Ellis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- Wagner, Richard. *Religion and Art*. Trans. W. Ashton Ellis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.
- Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (1904). Trans. Talcott Parsons. New York: Scribner, 1958.
- Wells, H. G. *Three Prophetic Novels*. Ed. E. F. Bleiler. New York: Dover, 1960.
- Wernicke, Carl. *Der aphasische Symptomencomplex*. Breslau: Cohn and Weigert, 1874. English trans. as "The Symptom Complex of Aphasia." In R. Cohen, ed., *Boston Studies in the Philosophy of Science*, vol. 4, pp. 34—97. New York: Humanities Press, 1969.
- Wundt, Wilhelm. *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (1874). 2 vols. Leipzig: Engelmann, 1880. English trans. as *Principles of Physiological Psychology*, trans. Edward Bradford Titchener. New York: Macmillan, 1904.
- Wundt, Wilhelm. *Outlines of Psychology* (1893). 4th rev. ed. Trans. Charles H. Judd. Leipzig: Engelmann, 1902.
- Wyzewa, Théodor de. "Le pessimisme de Richard Wagner." *Revue Wagnérienne* 6 (July 8, 1885), pp. 167—170.
- Ziehen, Theodor. *Introduction to Physiological Psychology*. Trans. C. C. van Liew. London: Sonnenschein, 1892.

# 索引

本索引中的页码是指原版页码,即本书边码。

- 亚当斯,亨利 Adams, Henry, 65n159  
阿多诺,泰奥多 Adorno, Theodor, 48—49, 117n77, 119n79, 226n180, 247n240, 251, 261, 280, 343  
通奸 Adultery, 106—108  
广告 Advertising, 72n179  
美学 Aesthetics, 46, 48—49, 51, 95, 151—152, 154, 158, 163, 170, 173, 223, 316  
阿甘本,乔治 Agamben, Giorgio, 110  
失认症 Agnosia, 94—95  
广场恐惧症 Agoraphobia, 366  
阿尔伯特馆(伦敦) Albert Hall (London), 121—122  
阿尔贝蒂,莱昂·巴蒂斯塔 Alberti, Leon Battista, 220  
亚里山大,克里斯托夫 Alexander, Christopher, 183n79  
艾伦,格兰特 Allen, Grant, 170n42  
阿尔波特,艾伦 Allport, Alan, 33n59  
健忘症,见忘记 Amnesia, See Forget-ting  
无政府主义 Anarchism, 206  
雌雄同体 Androgyny, 207—209, 212  
感觉缺失 Anesthesia, 38—39, 111, 164, 206  
安吉尔,詹姆斯 R. Angell, James R., 63n151  
社会失序 Anomie, 84, 179, 182—185, 206  
反笛卡尔主义 Anti-Cartesianism, 44n90, 114  
失语症 Aphasia, 94—95  
统觉 Apperception, 15, 19, 38, 56, 291—292, 314, 324  
阿普特尔,艾米丽 Apter, Emily, 115n74  
建筑(学) Architecture, 50, 122, 225, 365—366  
阿伦特,汉娜 Arendt, Hannah, 53—54  
阿伦斯,凯瑟琳 Arens, Katherine,

- 25n35, 335n120
- 阿奎勒斯,何塞 Argüelles, José, 164n28, 165n33, 177n63
- 亚里士多德 Aristotle, 205n128
- 阿姆斯特朗,卡罗尔 Armstrong, Carol, 109n62
- 阿隆,雷蒙德 Aron, Raymond, 184n80
- 阿里吉,乔瓦尼 Arrighi, Giovanni, 32n56
- 艺术,古代的 Art, archaic, 228—229
- 艺术,现代主义的 Art, modernist, 5—6, 12, 45, 94, 97, 159, 213, 357
- 新艺术 Art nouveau, 172
- 埃森多夫,克里斯朵夫 Asendorf, Christoph, 84n4
- 阿什,米切尔·G. Ash, Mitchell G., 156n10
- 阿什贝里,约翰 Ashberry, John, 129n101
- 联想主义(心理学) Associationism, 20, 27, 42—43, 56, 59, 61n143, 155, 180, 284, 304
- 联想心理学的不适当之处 inadequacy of, 20—21
- 原子论 Atomism, 157, 180
- 阿塔利,雅克 Attali, Jacques, 204
- 注意力 Attention, 1—5, 9—10, 13—14, 127, 137, 150, 239—241
- 注意力的反视觉模型 anti-optical models of, 4, 113, 244—245, 289
- 柏格森论注意力 Bergson on, 317, 322—327
- 注意力和商品文化 and commodity culture, 115, 117, 119, 309
- 规训的注意力 disciplinary, 37, 63, 77, 137, 278
- 作为经验的注意力 as experience, 281, 305, 361—362
- 作为固结的注意力 as fixation, 19, 37, 45, 61, 63—65, 67, 126, 133, 150, 160, 283, 297, 299
- 弗洛伊德论注意力 Freud on, 96, 105, 129, 335, 367—368
- 胡塞尔论注意力 Husserl on, 283—286
- 注意力与催眠 and hypnosis, 65—71, 239—240
- 注意力与索引标记 and indexical signs, 114—115
- 注意力与抑制 and inhibition, 38—41, 62
- 詹姆斯论注意力 James on, 61—63
- 注意力的极限 limits of, 24, 29, 47—48, 65, 73—75, 77, 97, 289, 297
- 注意力的管理 management of, 4, 13—14, 25, 33, 37, 43, 49, 72—73, 137, 176,
- 注意力和现代虚无主义 and modern nihilism, 126
- 注意力的规范模型 normative models of, 4, 23, 29, 47, 64, 92, 96—97, 105—106, 110, 118
- 病态的注意力 pathological, 47, 64, 96—97, 133, 325—326
- 皮尔斯论注意力 Peirce on, 59—60, 114—115
- 前现代的注意力理论 premodern theories of, 17—21, 52
- 注意力和反射弧 and reflex arc, 312
- 注意力和精神分裂症 and schizophrenia, 37—38, 326

- 作为选择的注意力 as selection, 1, 17, 24, 37—38, 62, 106, 133—134, 147, 362
- 谢灵顿论注意力 Sherrington on, 350
- 注意力和主体性 and subjectivity, 44—45, 63—65, 126
- 瓦格纳和注意力 Wagner and, 248—252
- 注意力和意志 and will, 25, 42n13, 47, 325
- 注意缺失紊乱 Attention deficit disorder, 35—37, 43
- 奥古斯丁, 圣 Augustine, Saint, 17
- 光晕 Aura, 122, 224—227, 328
- 自动行为 Automatic behavior, 40—41, 53, 68, 70, 78, 99, 102, 138, 229—230, 239, 314, 326, 318n82, 336
- 自动行为与人格解体 and depersonalization, 340—341
- 自动行为与知觉 and perception, 79, 97, 147—148, 318
- 自动行为与心理退化 and regression, 147—148
- 自动的 Automobile, 78n193, 309
- 自主(自治) Autonomy, 25, 46, 84, 152, 154, 157, 229, 317, 344
- 奥泽尔, 多米尼克 Auzel, Dominique, 259n268
- 阿芬那留斯, 理查德 Avenarius, Richard, 155n9, 163
- 巴什拉, 加斯东 Bachelard, Gaston, 102
- 巴特, 库特 Badt, Kurt, 341
- 贝尔, 乌尔里希 Baer, Ulrich, 306n51
- 拜恩, 亚历山大 Bain, Alexander, 20, 284n11
- 鲍德温, 詹姆斯·马克 Baldwin, James Mark, 171
- 巴恩, 史蒂芬 Bann, Stephen, 343n137
- 巴罗斯, 苏珊娜 Barrows, Susanna, 246n234
- 巴塞尔梅-马道尔, 马德琳 Barthélemy-Madaule, Madeleine, 324n100
- 巴特, 罗兰 Barthes, Roland, 9n4, 446, 209n141
- 巴赞, 雅克 Barzun, Jacques, 252n253
- 巴斯蒂安, 查尔顿 Bastian, Charlton, 20n22, 22n27
- 巴塔耶, 乔治 Bataille, Georges, 4, 52n117, 88, 204
- 波德莱尔, 夏尔 Baudelaire, Charles, 84, 99n35
- 波德里亚, 让 Baudrillard, Jean, 211n143
- 巴克桑德尔, 迈克尔 Baxandall, Michael, 19n18
- 拜罗伊特 Bayreuth, 148, 249—255, 258, 278
- 波布, 莫里斯 Beaubourg, Maurice, 205
- 博纳, 让-克劳德 Beaune, Jean-Claude, 147n126, 230n187
- 行为主义 Behaviorism, 33, 157—158, 307
- 贝尔, 克莱夫 Bell, Clive, 159n17
- 贝拉米, 伊丽莎白·J., Bellamy, Elizabeth J., 362n2
- 贝卢尔, 雷蒙德 Bellour, Raymond, 238n204
- 贝尔廷, 汉斯 Belting, Hans, 229n183
- 本雅明, 沃尔特 Benjamin, Walter, 1, 4, 48—51, 99, 225n174, 318,

- 327, 358
- 比格尔,彼得·L. Berger, Peter L., 318n82
- 柏格森,亨利 Bergson, Henri, 15, 27, 41n86, 42, 54, 56, 155n8, 158, 166n35, 239—240, 311, 316—328, 335—337, 351, 354, 357
- 《物质与记忆》*Matter and Memory*, 316—326
- 《时间与自由意志》*Time and Free Will*, 158, 166n35, 239
- 贝克莱,乔治 Berkley, George, 18
- 伯恩海姆,希波利特 Bernheim, Hippolyte, 66—67, 69—70, 235, 239
- 贝尔萨尼,莱奥 Bersani, Leo, 119
- 二元体系 Binary systems, 110, 150, 174—175, 207, 209—212, 227
- 捆绑 Binding, 9, 15—16, 92, 105—109, 115, 126, 128, 332, 352
- 弗洛伊德与 Freud and, 107
- 比奈,阿尔弗雷德 Binet, Alfred, 23, 39, 115, 155n9, 230n188
- 生物学 Biology, 36, 41, 310, 319, 335n120
- 布莱克,威廉 Blake, William, 357
- 布朗,夏尔 Blanc, Charles, 219n163, 192n97
- 布朗肖,莫里斯 Blanchot, Maurice, 4
- 布洛伊勒,尤金 Bleuler, Eugen, 38
- 盲点 Blind spot, 40
- 布洛赫,恩斯特 Bloch, Ernst, 179, 223, 226, 355n169, 357n172
- 身体 Body, 12—13, 20, 54, 93, 108, 111—112, 224
- 对身体的管理 management of, 23, 93, 172, 287
- 身体的机械化 mechanization of, 147, 307
- 观者的身体 of observer, 3, 153—154, 215
- 作为表面的身体 as surface, 218—220
- 身体的时间性 temporality of, 56, 353
- 伊夫-阿兰,博瓦 Bois, Yve-Alain, 340n128
- 博尔顿,撒迪厄斯 Bolton, Thaddeus, 64n157
- 波尼茨,帕斯卡尔 Bonitzer, Pascal, 100n39
- 博纳尔,皮埃尔 Bonnard, Pierre, 297n30
- 博尼耶,皮埃尔与夏尔 Bonnier, Pierre and Charles, 253—254
- 博尔奇-雅各布森,米克尔 Borch-Jacobsen, Mikkel, 241
- 无聊 Boredom, 78
- 波林,埃德温 Boring, Edwin G., 290n20, 307n55
- 博西,朱塞佩 Bossi, Giuseppe, 191n95
- 巴蒂斯塔,莱昂 Botstein, Leon, 221n167
- 布尔迪厄,皮埃尔 Bourdieu, Pierre, 104n48
- 布拉德莱 F. H., Bradley, F. H., 22n27, 38n78
- 布莱德,詹姆斯, Braid, James, 66, 235, 239
- 大脑 Brain, 36, 38, 41, 60, 243, 341, 358
- 布兰特林格,帕特里克 Brantlinger, Patrick, 246n234
- 布朗,玛塔 Braun, Marta, 166n34
- 布伦克曼,约翰 Brenkman, John,

- 223n172
- 布罗伊尔,约瑟夫 Breuer, Josef, 96, 104
- 布里昂-奎里,莉莉安 Brion-Guerry, Liliane, 347
- 布洛德本特,唐纳德 Broadbent, Daniel, 33n59
- 布洛德斯基,约瑟夫 Brodsky, Joseph, 78n194
- 布龙吉诺,阿尼奥洛 Bronzino, Agnolo, 111
- 布鲁克斯,约翰·L. Brooks, John L., 61n143
- 布劳德,诺玛 Broude, Norma, 226n177
- 布朗,诺曼 Brown, Norman O., 223
- 布朗,彼得 Brown, Peter, 101n40
- 布朗-塞夸儿,夏尔-爱德华 Brown-Séquard, Charles Edouard, 164—165, 171, 172n49, 239
- 布鲁克纳,安东 Bruckner, Anton, 156
- 布鲁纳,杰罗姆 Bruner, Jerome, 23n29
- 布赫洛,本雅明 Buchloh, Benjamin, 279n285
- 比西-格鲁克斯曼,克里斯廷 Buciu-Glucksmann, Christine, 108
- 伯奇,诺埃尔 Burch, Noël, 138, 345n145
- 伯金,维克多 Burgin, Victor, 30n50, 209
- 布恩斯,布拉德福德 Burns, E. Bradford, 145n120
- 巴特勒,朱迪丝 Butler, Judith, 207n135, 210n142
- 加香,弗朗索瓦丝 Cachin, Françoise, 201n117
- 卡耶波特,古斯塔夫 Caillebotte, Gustave, 131n105
- 视觉的暗箱模式 Camera obscura model of vision, 24, 39, 292, 315
- 加缪,阿尔伯特 Camus, Albert, 286n14
- 康吉扬,乔治 Canguilhem, Georges, 230n187, 318n83, 348
- 查佩克,米里茨, Capek, Milic, 323n94
- 资本主义 Capitalism, 33, 75, 84, 92, 140, 144—145, 157, 181, 213—214, 223, 256, 314, 320, 328
- 资本主义与注意力 and attention, 29—31
- 资本主义与知觉 and perception, 13—14
- 卡皮,詹姆斯 Cappie, James, 17
- 卡拉瓦乔,米开朗基罗 Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 112—113
- 狂欢节 Carnival, 237—238, 369
- 卡本特,威廉·B. Carpenter, William B., 21, 22n27, 63, 169n41
- 卡罗伊,杰奎琳 Carroy, Jacqueline, 232n193, 235n195
- 卡西尔,恩斯特 Cassirer, Ernst, 18n17, 48n107, 56, 95, 320n85
- 卡斯托里亚迪斯,柯耐利乌斯 Castoriadis, Cornelius, 17n14
- 凯特尔,詹姆斯·麦凯恩 Cattell, James McKeen, 29n46, 43, 307—308, 311n64, 314n71
- 塞尚,保罗 Cézanne, Paul, 9, 27, 92, 126, 150, 281—289, 297—301, 307, 315—316, 320, 328—335, 337—344, 347, 351—359, 368
- 《河岸》 *Banks of a River*, 353

- 《暖房里的塞尚夫人》 *Madame Cézanne in the Conservatory*, 92
- 《圣维克多山》 *Mont Sainte-Victoire*, 288
- 《松石图》 *Rocks and Pines*, 6, 329—334, 337—340
- 《树叶习作》 *Study of Foliage*, 356
- 沙涅 Chaignet, Anthelme Edouard, 205n126
- 查普曼,詹姆斯 Chapman, James, 37n74
- 沙尔科,让-马丁 Charcot, Jean-Martin, 23, 66, 100, 105n50, 166—167, 230n188, 232, 235—236, 294
- 卡里斯马 Charisma, 203, 246
- 沙斯泰尔,安德烈 Chastel, André, 222
- 谢雷,于勒 Chéret, Jules, 229n185, 269, 270n276
- 切托克,利昂 Chertok, Léon, 69n170, 230n189, 235n195
- 谢菲勒尔,尤金 Chevreul, Eugène, 226
- 希翁,米切尔 Chion, Michel, 23n28, 290n21
- 丘奇兰德,帕特丽夏·史密斯 Churchill, Patricia Smith, 34n59
- 电影 Cinema, 5, 13—14, 31—32, 50, 52, 68, 71, 77, 129, 138, 148, 156, 191, 238, 249, 254, 259—260, 278, 282, 306—307, 325, 340, 343—347, 366, 369—370
- 《火车大劫案》 *The Great Train Robbery*, 345—347
- 作为工业艺术的电影 as industrial art, 273, 358
- 活动电影放映机 Kinetoscope, 31, 136
- 卢米埃尔兄弟与电影 L. and A. Lumière and, 266—267
- 雷诺与电影 Reynaud and, 259—270, 272—278
- 马戏团 Circus, 257, 267, 271
- 城市 City, 49, 84, 225, 240—241, 363—367, 370
- 克拉克, T. J. Clark, T. J., 97, 179n68
- 阶级,社会的 Class, social, 97, 185—186, 198, 243
- 克莱,让 Clay, Jean, 88n10
- 克莱森, S. 霍利斯 Clayson, S. Hollis, 224n173
- 科恩,赫尔曼 Cohen, Hermann, 15n8
- 柯勒律治,塞缪尔·T. Coleridge, Samuel T., 35n67
- 科利尔,莱斯利 Collier, Leslie Jo, 251n250
- 色彩(颜色) Color, 83n3, 110, 127, 156—157, 159—160, 170n43, 171n45, 174, 198, 204, 223, 226, 258, 298, 339
- 作为差异的色彩 as inference, 159
- 色彩的非光学模式 nonoptical models of, 166—167
- 修拉的色彩 in Seurat, 156—157, 159, 161, 258
- 灵敏度的变化的范围 varying range of sensitivity, 294
- 哥伦比亚大学 Columbia University, 307
- 商品(器物) Commodity, 115, 117, 119, 121—122, 125, 129, 133—

- 134, 257
- 交往(交流) Communication, 14, 31, 37, 76, 78, 141—142, 182, 242, 246, 370
- 社区(共同体) Community, 44, 51, 62, 248, 251, 355
- 科莫利, 让-路易, Comolli, Jean-Louis, 273
- 复杂性 Complexity, 181, 299, 318
- 电脑 Computer, 37, 74—75, 309
- 孔德, 奥古斯特 Comte, August, 181—182
- 孔狄亚克 Condillac, Etienne de, 18
- 夫妇 Conjuality, 106—108, 110
- 康纳, 史蒂芬 Connor, Steven, 23n28
- 意识 Consciousness, 16, 18, 24, 26, 34n61, 38, 43—44, 48, 55—63, 66, 101, 278, 283—285, 307, 326
- 意识的迂回 bypassing of, 40, 58, 169—170
- 注意力和意识的非同一性 nonidentity of attention and, 43 45, 294
- 意识的拓扑模式 topological models of, 291—293
- 消费 Consumption, 31, 37, 64, 78, 119—126, 131, 134, 136, 184, 193, 195—196, 198, 203, 245, 287, 369
- 注意力和消费 attention and, 2, 33, 117—118
- 消遣和消费 distraction and, 122, 248
- 知觉的消费 perceptual, 131, 138, 148, 309, 318, 326
- 静观 Contemplation, 7, 46, 50, 54, 224, 248, 278
- 静观与美学建构 and aesthetic construction, 299
- 构图的均衡与对应 Contrapposto, 227—229
- 控制, 社会的 Control, social, 43, 45, 53, 63, 70, 73—76, 244, 246—247
- 科尔班, 阿兰 Corbin, Alain, 109n61
- 康福德 Cornford, F. M., 207n135
- 库尔第纳, 让-雅克 Courtine, Jean-Jacques, 99
- 克辛, 维克多 Cousin, Victor, 15n6, 20
- 克罗齐, 贝内代托 Croce, Benedetto, 204n124
- 群众 Crowd, 241—247, 257, 365, 367, 369
- 立体主义 Cubism, 344
- 达高涅, 佛朗索瓦 Dagognet, François, 144, 167n39, 259n268
- 达盖尔, 路易·J. M. Daguerre, Louis J. M., 136, 251
- 达尔豪斯, 卡尔 Dahlhaus, Carl, 279n284
- 达玛西奥, 安东尼奥 Damasio, Antonio, 31
- 达米施, 于贝尔 Damisch, Hubert, 191n94
- 达莫罗什, 大卫 Damrosch, David, 367n10
- 丹齐格, 库特 Danziger, Kurt, 29n46, 292n23
- 达尔文, 查尔斯 Darwin, Charles, 40, 99, 174
- 达斯顿, 罗琳 Daston, Lorraine, 18n15, 27n41, 43
- 达杨, 丹尼尔 Dayan, Daniel, 184n83
- 白日梦 Daydream, 5, 57, 77—78, 97, 100—101, 138, 327

- 死本能 Death instinct, 211
- 德波,居伊 Debord, Guy, 73—74, 76n187, 126, 184n83, 187n86, 245, 369
- 德彪西,克劳德 Debussy, Claude, 155n9
- 颓废 Decadence, 122, 124, 173—174
- 德·考特,利芬 de Cauter, Lieven, 238n203
- 去中心 Decentering, 294, 335, 337, 354, 357
- 戴克,汉纳 Decker, Hannah S., 96n30
- 德加,埃德加 Degas, Edgar, 9, 131n105, 224
- 堕落(退化) Degeneration, 17n12, 176
- 德·格拉齐亚,萨巴斯蒂安 De Grazia, Sebastian, 54n122
- 去历史化 Dehistoricization, 113n71, 146—147, 152, 211, 362, 369
- 德拉克洛瓦,尤金 Delacroix, Eugène, 223
- 德尔波夫,约瑟夫 Delboeuf, Joseph, 23n30, 101, 323n94
- 德勒尔,狄迪 Deleule, Didier, 302n43
- 德勒兹,于吉尔 Deleuze, Gilles, 9, 75—76, 92, 93n19, 110n63, 126, 129, 142, 218n162, 244n225, 286, 298n33, 323, 324n100, 338, 340, 347, 354, 358
- 德里达,雅克 Derrida, Jacques, 4, 190n90, 200, 218n160, 283, 288n18, 337—338
- 笛卡尔,勒内 Descartes, René, 17n15, 56, 57, 86, 292, 352
- 德朗德,雅克 Deslandes, Jacques, 269n274
- 杜威,约翰 Dewey, John, 22n27, 24, 49n111, 126n93, 155n9, 170n43, 317, 352n162  
《反射弧概念》“The Reflex Arc Concept”, 313—315
- 迪迪-于伯曼,乔治 Didi-Huberman, Georges, 225n175
- 狄金斯,约翰·帕特里克 Diggins, John Patrick, 314n72
- 迪勒,劳伦斯 Diller, Lawrence H., 36n72
- 狄尔泰,威廉 Dilthey, Wilhelm, 15, 23n30, 58—59, 131n105, 284n11
- 透视画(西洋景) Diorama, 136, 251—252, 258
- 祛魅 Disenchantment, 150, 196, 206
- 分解(分崩离析/解体/游离) Dissociation, 15, 46, 57, 66—67, 77, 96, 102, 126, 131, 134, 183n79, 285
- 柏格森论游离 Bergson on, 326—327
- 热奈论解体 Janet on, 95—96
- 游离与收缩的注意力 and narrowed attention, 100
- 作为知觉弥散的分解 as perceptual dispersal, 94
- 分解与综合的关系 relation to synthesis, 92
- 景观与分解 spectacle and, 148
- 分心(消遣) Distraction, 1, 14, 30, 40, 57, 94, 103, 105—106, 117, 122, 248—252, 315
- 与注意相关的分心 relation to attention, 46—51
- 点彩派 Divisionism, 159—160, 208—209, 226
- 多兹, W. J. Dodds, W. J., 337n121
- 多拉,亨利 Dorra, Henri, 204n122,

- 271n278
- 德拉戈内蒂, 罗杰 Dragonetti, Roger, 119n81
- 梦 Dream, 94, 129, 147—148, 208, 242, 252, 299, 323—326, 368
- 杜尚, 马塞尔 Duchamp, Marcel, 107n55, 159
- 杜穆里埃, 乔治 Du Maurier, George, 70n173
- 丢勒, 阿尔布莱希特 Dürer, Albrecht, 213
- 涂尔干, 爱弥尔 Durkheim, Emile, 47, 155n9, 178—185, 240—241, 244n225, 246, 248, 278
- 迪弗, 蒂埃利·德 Duve, Thierry de, 159n18, 298n34
- 迪维尼奥, 让 Duvignaud, Jean, 182n74
- 迪克茨, 弗朗索瓦 Duyckaerts, Françoise, 230n189
- 激活 Dynamogeny, 163—168, 170—172, 174, 177, 205, 209—210, 239, 244, 272
- 伊格尔顿, 特里 Eagleton, Terry, 57, 117n75, 349n154
- 人间天堂 Earthly paradise, 91, 145, 356
- 艾宾豪斯, 赫尔曼 Ebbinghaus, Hermann, 23n30, 45n94, 303
- 埃克尔斯, 约翰·C. Eccles, John C., 34
- 艾德尔曼, 吉拉德 Edelman, Gerald, 34n59
- 爱迪生, 托马斯 Edison, Thomas, 31—33, 260, 272
- 爱迪生公司 Edison Company, 345
- 埃伦费尔斯, 克里斯蒂安·冯 Ehrenfels, Christian von, 155—157, 158n15
- 艾仁茨威格, 安东 Ehrenzweig, Anton, 160n22, 300n41
- 《移情作用》 *Einführung*, 172n50
- 埃森曼, 斯蒂芬·F. Eisenman, Stephen F., 179n68
- 爱森斯坦, 谢尔盖 Eisenstein, Sergei, 172n48, 198n106, 222
- 埃德费尔德, 约翰 Elderfield, John, 297n30
- 电气 Electricity, 27, 164, 310, 314
- 埃伦伯格, 亨利 Ellenberger, Henri, 165n32, 172n49
- 埃尔泽塞尔, 托马斯 Elsaesser, Thomas, 209n139
- 移情理论 Empathy theory, 158, 172n50
- 经验主义 Empiricism, 315
- 恩格斯, 弗雷德里希 Engels, Friedrich, 199n110
- 内视现象 Entoptical phenomena, 215—218, 220
- 熵 Entropy, 184, 332
- 恩岑斯贝格尔, 汉斯·玛格纳斯 Enzensberger, Hans Magnus, 54n122
- 认识论危机 Epistemological crisis, 14, 62, 65, 155, 320
- 认识论 Epistemology, 18, 44, 56—57, 60, 245, 310, 321
- 埃瓦尔德, 弗朗索瓦 Ewald, Françoise, 181
- 埃克斯纳, 西格蒙德 Exner, Sigmund, 165n31
- 伊, 亨利 Ey. Henri, 62n149
- 肖像 Faciality, 92—93, 99
- 助长 Facilitation, 165n31, 336

- 露天杂耍场 Fairgrounds, 236, 238
- 范切尔, 雷蒙德·E. Fancher, Raymond E., 334n117
- 幻想 Fantasy, 208—209, 214, 238, 256
- 法拉, 玛撒·J. Farah, Martha J., 94n23
- 法西斯主义 Fascism, 358
- 时尚 Fashion, 108, 115—122, 125, 243
- 费瑟石通, 迈克 Featherstone, Mike, 238n202
- 费希纳, 古斯塔夫 Fechner, Gustav, 12, 23, 26, 47n100, 68n169, 169n41, 204, 302
- 费尔, 米切尔 Feher, Michel, 76n186
- 费内翁, 费利克斯 Fénéon, Félix, 158n16, 192n97, 258n267
- 费雷, 夏尔 Féré, Charles, 39, 165—168, 172—174, 176—177, 182n72, 309n59
- 费里尔, 大卫 Ferrier, David, 41
- 拜物教 Fetishism, 104, 115, 129, 134
- 费德勒, 康拉德 Fiedler, Konrad, 46, 48, 51n114
- 费格里奥, 卡尔·M. Figlio, Karl M., 18n16
- 图形/背景(图/底) Figure/ground, 93, 160, 294—295, 342, 347
- 电影, 见电影 Film. See Cinema
- 弗拉纳根, 欧文 Flanagan, Owen, 352n161
- 福楼拜, 古斯塔夫 Flaubert, Gustave, 166n33
- 弗利斯, 威廉 Fliess, Wilhelm, 111
- 遗忘 Forgetting, 41, 52, 57, 100, 203, 299, 327, 362
- 福斯特, 哈尔 Foster, Hal, 74n185
- 福柯, 米歇尔 Foucault, Michel, 4, 12n1, 29, 45, 73—76, 97n31, 128, 142n117, 184n82, 257, 286, 310—311
- 傅叶, 阿尔弗雷德 Fouillée, Alfred, 47, 177n64, 294n26
- 视网膜中央凹 Fovea, 290, 295, 340
- 弗兰卡斯特尔, 皮埃尔 Francastel, Pierre, 188n87, 359
- 自由 Freedom, 25, 45, 71, 117, 118—119, 152, 317, 319, 323, 336, 358
- 弗洛伊德, 西格蒙德 Freud, Sigmund, 23, 25—26, 39, 42, 58, 68, 69, 71, 96, 100, 105, 111, 129, 155n9, 211, 235, 246, 334—338, 350n156, 363—370
- 《梦的解析》*The Interpretation of Dreams*, 129, 134
- 《科学心理学方案》“Project for a Scientific Psychology”, 23, 129, 165n31, 334—338
- 弗雷德, 迈克尔 Fried, Michael, 90, 92n17, 100n36, 104n49, 241n212
- 弗里德伯格, 安妮 Friedberg, Anne, 137n109
- 弗莱, 罗杰 Fry, Roger, 158n16
- 富尔曼, 奥古斯特 Fuhrmann, August, 134, 136, 273
- 富尔彻, 简 Fulcher, Jane, 252n253
- 加里森, 彼得 Galison, Peter, 27n41
- 加尔顿, 弗朗西斯 Galton, Francis, 215n155
- 加内, 迈克 Gane, Mike, 181n70
- 加勒利克, 朗达 Garelick, Rhonda, 119n81

- 加斯凯,约阿希姆 Gasquet, Joachim,  
341n134, 342n136
- 盖茨,比尔 Gates, Bill, 33
- 高德奥,安德烈 Gaudreault,  
André, 345n145
- 高尔德,艾伦 Gauld, Alan, 235n197
- 吉哈特,苏珊 Gearhat, Suzanne,  
18n17
- 热多,玛丽·马修斯 Gedo, Mary  
Mathews, 191n96, 224n173
- 格伦,阿诺德 Gehlen, Arnold, 318n82
- 热里科,西奥多 Géricault, Théodore,  
276n283, 277
- 热尔韦,亨利 Gervex, Henri, 106n53
- 格式塔(完形)心理学 Gestalt psychol-  
ogy, 155—158, 160, 180, 311,  
313
- 吉布森,詹姆斯·J. Gibson, James  
J., 306n52
- 吉尔伯特-拉尔夫,杰里米 Gilbert-  
Rolfe, Jeremy, 90n14
- 吉尔·德拉·图雷特,乔治 Gilles de  
la Tourette, Georges, 70n174,  
235n194
- 戈弗雷,西马 Godfrey, Sima, 119n81
- 歌德,约翰·沃尔夫冈·冯 Goethe,  
Johann Wolfgang von, 153, 226
- 戈尔德斯坦,简 Goldstein, Jan, 20,  
38n75
- 戈尔德斯坦,库特 Goldstein, Kurt,  
47n100, 95, 290n20, 349n151
- 戈德华特,罗伯特J. Goldwater, Rob-  
ert J., 191n92
- 贡布里希, E. H. Gombrich, E. H.,  
300n38
- 古德曼,尼尔森 Goodman, Nelson,  
300
- 戈特利布,马克·C. Gotlieb, Marc  
C., 277n283
- 古尔德,杰伊 Gould, Jay, 144
- 古克斯,让-约瑟夫 Goux, Jean-Jo-  
seph, 194n101
- 高文,劳伦斯 Gowing, Lawrence,  
287n17, 289n19
- 格拉沃利讷(法国), Gravelines  
(France), 175, 177
- 格林,安德烈 Green, André, 201n116
- 格林哈尔希,保罗 Greenhalgh, Paul,  
231n191
- 格雷戈里, R. L. Gregory, R. L.,  
216n158
- 格罗斯,伊丽莎白 Grosz, Elizabeth,  
110n63, 219n164
- 瓜塔里,费利克斯 Guattari, Félix,  
75—76, 77n190, 92, 110n63,  
190n90, 244n225, 338
- 冈宁,汤姆 Gunning, Tom, 25n34,  
191, 271, 369n18
- 古尔维奇,阿隆 Gurwitsch, Aron,  
295n27
- 居约,让-玛丽 Guyau, Jean-Marie,  
177
- 哈斯,罗伯特·B. Haas, Robert B.,  
145n120
- 习惯 Habit, 292, 318 319
- 海金,伊恩 Hacking, Ian, 96n28, 162
- 霍尔, G. 史坦利 Hall, G. Stanley,  
15, 22n27, 58n134, 66, 235
- 霍尔,哈里森 Hall, Harrison, 283n9
- 霍尔珀林,琼·U. Halperin, Joan  
U., 158n16
- 汉森,卡尔 Hansen, Carl, 235
- 汉森,米里亚姆 Hanson, Miriam,  
49n108
- 哈曼, P. M. Harman, P. M., 183n78

- 和谐 Harmony, 175, 178—179, 203, 205—206, 210—211, 227, 279
- 阿罗什,克劳丁 Haroche, Claudine, 99
- 哈灵顿,安妮 Harrington, Anne, 39n79, 156n10
- 哈特曼,乔弗里 Hartman, Geoffrey, 299n37
- 哈特曼,爱德华·冯 Hartmann, Eduard von, 22n27, 321n89
- 哈佛大学 Harvard University, 29n45, 171
- 哈维,大卫 Harvey, David, 142
- 哈特费尔德,加里 Hatfield, Gary, 19n19
- 豪斯曼,乔治 Haussmann, Georges, 84, 365
- 海耶斯,丹尼斯 Hayes, Denys, 229n184
- 海德,亨利 Head, Henry, 34n60
- 听力 Hearing, 1, 3, 23n28, 46, 48, 249, 290n21, 310, 313, 351
- 海恩肖, L. S. Hearnshaw, L. S., 34n60
- 黑格尔,乔治·威廉·弗里德里希 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 25n32, 64n157, 70n172, 79
- 海德格尔,马丁 Heidegger, Martin, 44, 54n121, 173n54
- 亥姆霍茨,赫尔曼·冯 Helmholtz, Hermann von, 12, 23n30, 64, 104n50, 153, 159, 215—218, 220, 242, 290n20, 301n42, 309—310, 319—323, 325, 335  
《论生理光学》 *Treatise on Physiological Optics*, 30, 215—217, 284, 291
- 亨德里克,戈登 Hendricks, Gordon, 145n120
- 亨利,夏尔 Henry, Charles, 163n27, 164—165, 170, 175—176, 177n63, 196n102, 200, 205, 239
- 亨利,米切耳 Henry, Michel, 57n131
- 赫尔巴特,约翰·弗里德里希 Herbart, Johann Friedrich, 55n124, 58
- 赫伯特,罗伯特·L. Herbert, Robert L., 153n7, 163n27, 191n94, 201n117, 241n213, 269n273
- 赫林,伊沃德 Hering, Ewald, 23n30, 290n20
- 赫特尔,克里斯蒂安 Hertel, Christians 128n98
- 赫兹,海因里希 Hertz, Heinrich, 162—163
- 休伊特,安德鲁 Hewitt, Andrew, 186n85
- 希尔德布兰德,阿道夫 Hildebrand, Adolf, 295
- 霍赫,奥古斯特 Hoch, August, 324n99
- 霍克贝格,朱莉亚 Hochberg, Julia, 33n59, 290n20
- 霍夫曼斯塔尔,雨果·冯 Hofmannsthal, Hugo von, 328
- 霍尔拜因,汉斯 Holbein, Hans, 158
- 霍伦斯坦,艾尔玛 Hohenstein, Elmar, 25n35
- 霍兰德,尤金·W. Holland, Eugene W., 110n65
- 奥利耶,丹尼 Hollier, Denis, 186n84
- 霍尔姆斯,弗雷德里克 Holmes, Frederic L., 310n61
- 体内平衡 Homeostasis, 211, 278, 281, 342
- 霍普,吉塞拉 Hopp, Gisela, 127n97

- 霍克海默, 马克斯 Horkheimer, Max,  
53
- 休伯尔, 大卫 Hubel, David, 337n121
- 霍尔姆, T. E. Hulme, T. E., 46
- 人文科学 Human sciences, 9, 45, 70
- 亨伯特·德·苏佩维尔 Humbert de  
Superville, D. P. G., 163n26,  
223, 228n182
- 休谟, 大卫 Hume, David, 18
- 胡塞尔, 埃德蒙德 Husserl, Edmund,  
155n9, 190n90, 282—287, 288n18  
《逻辑研究》 *Logical Investigations*,  
22n27, 283, 285
- 赫顿, 约翰 G. Hutton, John G.,  
154n7
- 赫胥黎, 奥尔德斯 Huxley, Aldous,  
52n117, 290n21
- 赫胥黎, 托马斯·H. Huxley, Thom-  
as H., 230n188
- 于斯曼, 乔里-卡尔 Huysmans, Joris-  
Karl, 94
- 胡伊森, 安德雷斯 Huysen, Andreas,  
247n240, 328n110
- 催眠(状态的)视觉 Hypnagogic vision,  
325
- 催眠 Hypnosis, 65—71, 100—101,  
105, 114, 230—239, 241—242,  
246, 252  
催眠的模棱两可性 ambiguity of,  
69, 230—231  
艺术与催眠 art and, 239—240  
催眠与分裂 and dissociation,  
67—68  
催眠的公开展览状态 exhibitionary  
status of, 231—236
- 歇斯底里 Hysteria, 94, 96, 99, 112,  
126, 166
- 杨布利柯 Iamblichus, 205n128
- 印象派 Impressionism, 51
- 指示性符号 Indexical signs, 114—115
- 抑制 Inhibition, 38—41, 115, 163—  
166, 209, 239, 292, 322, 351
- 意向性 Intentionality, 284
- 主体间性 Intersubjectivity, 51, 87,  
125
- 内省 Introspection, 20—21, 43, 54,  
79, 283, 307
- 伊萨克森, 乔尔 Isaacson, Joel,  
339n125
- 艾夫斯, 弗里德里克·尤金 Ives,  
Frederic Eugene, 117
- 杰克逊, 约翰·休林斯 Jackson, John  
Hughlings, 38n77, 95, 101—102,  
138n110, 148, 165
- 詹姆斯, 威廉 James, William, 23,  
26, 27, 29n40, 42—43, 60—64,  
68, 100n38, 127n96, 170—171,  
180n70, 216, 284n10, 295,  
304n50, 314—315, 349, 361—362  
《心理学原理》 *Principles of  
Psychology*, 60n141, 101, 158,  
361
- 杰姆逊, 弗里德里克 Jameson, Fre-  
dric, 30n48, 150—151, 327n108,  
357n172
- 热奈, 皮埃尔 Janet, Pierre, 23n30,  
39, 42, 69n171, 95—96, 100,  
104, 105n50, 126, 155n9,  
180n70, 184, 230n188, 294, 323—  
324, 326
- 雅斯贝尔斯, 卡尔 Jaspers, Karl,  
349n152
- 雅法尔, 爱弥尔 Javal, Emile, 291
- 杰伊, 马丁 Jay, Martin, 190,

- 284n11, 326n103, 362n2
- 杰恩斯, 朱利安 Jaynes, Julian, 71n175
- 詹纳罗德, 马克 Jeannerod, Marc, 348n148
- 詹克斯, 克里斯 Jencks, Chris, 179n67
- 杰文斯, W. 史坦利 Jevons, W. Stanley, 304n50
- 约翰逊, 芭芭拉 Johnson, Barbara, 119n82
- 约翰逊, 詹姆斯·H. Johnson, James H., 249n247
- 乔纳斯, 汉斯 Jonas, Hans, 291n21
- 朱利安, 阿道夫 Jullien, Adolphe, 255n259, 256n262
- 容格尔, 恩斯特 Jünger, Ernst, 171
- 卡夫卡, 弗朗茨 Kafka, Franz, 50n112, 224n173
- 卡亨, 马丁 Kahane, Martine, 252n253
- 卡恩, 道格拉斯 Kahn, Douglas, 22n28
- 卡恩, 古斯塔夫 Kahn, Gustave, 205, 236n200, 258
- 卡恩曼, 丹尼尔 Kahneman, Daniel, 78n192
- 恺撒全景画 Kaiserpanorama, 134—138, 147
- 万花筒 Kaleidoscope, 60, 347, 350, 354
- 康定斯基, 瓦西里 Kandinsky, Wasstly, 159
- 康德, 伊曼努尔 Kant, Immanuel, 14—16, 19, 38, 48, 56, 57, 292, 361n1
- 柄谷行人 Karatani, Kojin, 200
- 卡茨, 埃里胡 Katz, Elihu, 184n83
- 肯普, 马丁 Kemp, Martin, 169n40
- 开普勒, 约翰内斯 Kepler, Johannes, 223n171
- 科恩, 史蒂芬 Kern, Stephen, 310n62
- 克诺德尔, 乔治·R. Kernodle, George R., 191n94
- 活动电影放映机 Kinetoscope, 31, 136
- 柯比, 琳妮 Kirby, Lynne, 345n144
- 基特列, 弗雷德里希 Kittler, Friedrich, 248n240, 302n44, 303
- 克兰, 莫里斯 Kline, Morris, 206n130
- 克林格, 马克斯 Klinger, Max, 91, 128—134, 137, 148
- 科斯特勒, 阿瑟 Koestler, Arthur, 78, 298n35
- 克勒, 沃尔夫冈 Köhler, Wolfgang, 156n9, 157, 300
- 科恩克, 克劳斯 Köhnke, Klaus, 15n8
- 克彭, 欧文 Koppen, Erwin, 252n253
- 科斯林, 史蒂芬·M. Kosslyn, Stephen M., 34n59
- 克拉考尔, 齐格弗里德 Kracauer, Siegfried, 48, 146, 345n143
- 克拉夫特-埃宾, 理查德·冯 Krafft-Ebing, Richard von, 115, 235
- 克雷默, 劳伦斯 Krame, Lawrenc, 87n8
- 克劳斯, 罗莎琳 Krauss, Rosalind, 46, 190n90, 214, 331n113
- 克里斯蒂娃, 朱莉亚 Kristeva, Julia, 106, 110, 212n147, 339n127
- 科比, 劳伦斯 Kubie, Lawrence S., 325n102
- 库恩, 托马斯 Kuhn, Thomas S., 335n120
- 库尔佩, 奥斯瓦尔德 Kulpe, Oswald, 16, 23, 367n13

- 康泽尔, 大卫 Kunzle, David, 93n20  
 科施, 马丁 Kusch, Martin, 284n11
- 劳动 Labor, 13, 14n3, 30, 41,  
 72n179, 78, 108, 138, 145, 204,  
 309, 320 division of, 182
- 拉康, 雅克 Lacan, Jacques, 4, 87,  
 212n146, 218n161
- 拉孔-拉巴特, 菲利浦 Lacoue-Labar-  
 the, Philippe, 222n168, 256
- 拉德, 乔治, 特鲁姆伯尔 Ladd, George  
 Trumbull, 16n11, 22n27, 171n46,  
 291n22
- 拉方丹, 夏尔 Lafontaine, Charles,  
 232n193
- 朗格尔, 艾伦 Langer, Ellen J.,  
 317n80
- 拉普朗什, 让 Laplanche, Jean,  
 23n28, 107n56, 165n31, 208,  
 211n143, 311, 368
- 劳伦斯, D. H. Lawrence, D. H.,  
 343n137, 354
- 莱科克, 托马斯 Laycock, Thomas,  
 169n41
- 里亚里, 大卫 Leary, David E., 25n35  
 《生命哲学》 *Lebensphilosophie*,  
 55, 311, 318
- 勒本斯泰因, 让-克劳德 Lebensztein,  
 Jean-Claude, 150n1, 236n200,  
 255n260
- 勒庞, 古斯塔夫 Le Bon, Gustave,  
 240, 242, 245—247, 370
- 勒·布朗, 夏尔 Le Brun, Charles, 99
- 勒塞尔克莱, 让-皮埃尔 Lecercle,  
 Jean-Pierre, 119n81
- 勒杜埃, 米歇尔 LeDoueff, Michèle,  
 207n135
- 勒菲伏尔, 亨利 Lefebvre, Henri,  
 74n183, 366n7
- 莱曼, 亨利 Lehmann, Henri, 193n98
- 莱布尼茨, 格特弗里德, 威廉 Leibniz,  
 Gottfried Wilhelm, 19, 292
- 闲暇 Leisure, 77—78, 128
- 勒迈尔, 米歇尔 Lemaire, Michel,  
 119n81
- 雷纳尔, 蒂莫西 Lenoir, Timothy,  
 27n40, 321n89
- 伦特里基亚, 弗兰克 Lentricchia,  
 Frank, 362n3
- 莱奥纳多, 达芬奇 Leonardo da Vinci,  
 158, 166n33, 191—194, 199, 201,  
 208n136, 229n187, 299
- 利昂提斯, 阿泰米斯 Leontis, Arte-  
 mis, 362n2
- 莱珀特, 理查德 Leppert, Richard,  
 203n119
- 列文, 大卫 Levin, David J., 104n46,  
 248n242
- 莱文, 史蒂芬 Levine, Steven Z.,  
 344n140
- 列维-施特劳斯, 克劳德 Lévi-Strauss,  
 Claude, 177n66, 199
- 利埃博, 奥古斯特 Liébeault, Au-  
 guste, 66—67, 68n169
- 李比希, 尤斯蒂斯·冯 Liebig, Justus  
 von, 320
- 莱吉瓦, 朱尔斯 Liégeois, Jules,  
 70n174
- 光 Light, 16n11, 27, 161—162,  
 166—167, 209, 225, 227, 254,  
 258
- 现代对光的重新概念化 modern  
 reconceptualization of, 170
- 修拉与光 Seurat and, 152—153
- 林霍尔姆, 查尔斯 Lindholm, Charles,  
 246n234

- 林吉斯,阿方索 Lingis, Alphonso, 160n21
- 利波韦茨基,吉尔 Lipovetsky, Gilles, 117n76
- 李普斯,泰奥多 Lipps, Theodor, 23, 64, 172n50, 284n11
- 利绍尔,赫尔曼 Lissauer, Hermann, 94n23
- 李斯特,弗朗茨 Liszt, Franz, 256n262
- 列文斯顿,詹姆斯 Livingston, James, 61n146
- 列文斯通,玛格丽特 Livingstone, Margaret, 337n121
- 洛克,约翰 Locke, John, 18, 19n18
- 洛伊,伊曼纽尔 Loewy, Emanuel, 228n182
- 龙勃罗梭,塞瑟尔 Lombroso, Cesare, 35n65
- 隆德,阿尔伯特 Londe, Albert, 306n51
- 伦敦,佩里 London, Perry, 71n176
- 伦敦世界博览会 London International Exhibitions (1871—1872), 121—124, 200
- 洛采,赫尔曼 Lotze, Hermann, 20
- 卢浮宫 Louvre (Paris), 112, 113n71, 356
- 卢克曼,托马斯 Luckmann, Thomas, 318n82
- 卢克莱修 Lucretius (Titus Lucretius Carus), 299
- 卢卡契,乔治 Lukács, Georg, 327n107
- 卢克,史蒂芬 Luke, Steven, 318n83
- 卢米埃尔,路易和奥古斯特 Lumière, Louis and Auguste, 245n229, 266—267
- 利奥塔,让-弗朗索瓦 Lyotard, Jean-François, 214, 218—220, 334
- 马赫,恩斯特 Mach, Ernst, 23, 28, 29n44, 47n102, 104n47, 111n67, 142, 157, 162—163, 216n158, 220—221
- 疯狂 Madness, 24, 324
- 魔灯 Magic lantern, 55, 251, 274, 366
- 魔幻(催眠)表演 Magic shows, 232, 251, 254, 264
- 马勒,古斯塔夫 Mahler, Gustav, 155n9, 248n241
- 迈内·德·比朗,弗朗索瓦-皮埃尔 Maine de Biran, François-Pierre, 20
- 马尔德尼,亨利 Maldiney, Henri, 340
- 马勒布朗士,尼古拉斯 Malebranche, Nicolas, 17n14, 50n112
- 马拉美,斯特凡 Mallarmé, Stéphane, 44, 83 84, 119—125, 127n95, 200, 248, 255
- 《最新时尚》 *La Dernière Mode*, 119—125
- 马奈,爱德华 Manet, Edouard, 9, 82—94, 97—118, 125—131, 148, 149, 281, 288, 297, 332, 359, 362, 370
- 《阳台》 *The Balcony*, 82—88, 104, 370
- 《吧台》 *Bar at the Folies-Bergère*, 86
- 《镜前》 *Before the Mirror*, 88, 109—110
- 《在拉图依老爹家》 *Chez le Père Lathuille* 102—103, 107n57
- 《在花园温室里》 *In the Conserva-*

- tory, 5—6, 90—94, 97—117, 125—129, 131n105, 209, 332, 356  
《阅读者》 *The Rader*, 88  
《持调色板的自画像》 *Self-Portrait with Palette*, 88  
《溜冰》 *Skating*, 131  
《春》 *Spring*, 117n76
- 曼, 托马斯 Mann, Thomas, 222
- 曼诺尼, 劳伦 Mannoni, Laurent, 259n268
- 马莱, 艾蒂安-于勒 Marey, Etienne-Jules, 138, 140, 161—162, 166n34, 167, 267, 269, 271, 277, 350, 357
- 莫利尔, 利昂 Marillier, Léon, 22n27, 64n155, 126n93
- 马丁, 路易 Marin, Louis, 113n71
- 马里内蒂, 菲利波·托马索 Marinetti, Filippo Tommaso, 171
- 马克思, 卡尔 Marx, Karl, 13n3, 54, 140, 142, 145n122, 196—198, 214
- 马斯洛, 亚伯拉罕 Maslow, Abraham, 41n86
- 数学 Mathematics, 205, 207, 213, 218, 223, 311
- 马蒂斯, 亨利 Matisse, Henri, 159
- 矩阵 Matrix, 212—214
- 马特森, 佛罗埃德 Matson, Floyd W., 313n66
- 马尔苏达, 马特·K. Matsuda, Matt K., 95n26
- 马特拉特, 阿曼德 Mattelart, Armand, 142n116
- 莫德斯莱, 亨利 Maudsley, Henry, 17n12, 21, 22n27, 41n85, 58
- 莫伯桑, 居伊·德 Maupassant, Guy de, 70n173
- 莫莱, 阿尔弗雷德 Maury, L.-F. Alfred, 147
- 马弗洛麦蒂斯, 安德雷斯 Mavromatis, Andreas, 325n102
- 麦克斯韦, 詹姆斯·克拉克 Maxwell, James Clerk, 183
- 迈尔, 朱利叶斯 Mayer, Julius, 320
- 麦凯伦, 费里西亚 McCarren, Felicia, 27n40
- 迈克吉, 安德鲁 McGhie, Andrew, 37n74
- 麦格拉斯, 威廉 McGrath, William J., 248n241
- 麦克卢汉, 马歇尔 McLuhan, Marshall, 200n114, 226n177
- 米德, 乔治·赫伯特 Mead, George Herbert, 20, 23n30, 43n83, 313n66
- 梅索尼耶, 恩斯特 Meissonier, Ernst, 277n283
- 梅利耶, 乔治 Méliès, Georges, 155n9
- 记忆 Memory, 15, 27, 203, 314, 318—319, 321—322, 324—325, 327, 334—339, 362
- 梅洛-庞蒂, 莫里斯 Merleau-Ponty, Maurice, 33n59, 282, 311, 341, 349n153
- 梅斯米尔, 弗朗茨·安东 Mesmer, Franz Anton, 68, 70n172, 235n194
- 梅瑟莱姆, M. 马塞尔 Mesulam, M. Marsel, 337n121
- 麦茨, 克里斯蒂安 Metz, Christian, 77, 175n60
- 谬希, 让-雅克 Meusy, Jean-Jacques, 259n268
- 梅耶逊, 爱弥尔 Meyerson, Emile,

- 26n39, 155n9
- 米开尔, 马克 Micale, Mark S., 69n171
- 密尔, 詹姆斯 Mill, James, 20n22
- 密尔, 约翰·斯图亚特 Mill, John Stuart, 20, 284n11
- 米勒, 乔纳森 Miller, Jonathan, 40
- 弥尔纳, 约翰 Milner, John, 270n276
- 闵科夫斯基, 尤金 Minkowski, Eugene, 326n105
- 敏托恩, 威廉 Mintorn, William, 70n173
- 米切尔, 蒂莫西 Mitchell, Timothy, 236n199
- 现代主义 见艺术, 现代主义的 Modernism. See Art, modernist
- 现代性 Modernity, 19, 48—49, 53—54, 181—182, 193, 196, 203, 223, 369
- 涂尔干和现代性 Durkheim and, 184—185
- 康德和现代性 Kant and, 14
- 现代化 Modernization, 12—14, 17, 30, 33, 36, 107, 115, 140—144, 164, 201, 314, 327—328, 357, 365—366
- 马克思论现代化 Marx on, 140—142
- 莫霍伊-纳吉, 拉斯洛 Moholy-Nagy, László, 222
- 莫尔, 艾伯特 Moll, Albert, 66n164, 235n194, 239
- 蒙德里安, 皮耶 Mondrian, Piet, 159
- 莫奈, 克劳德 Monet, Claude, 9
- 偏执狂 Monomania, 134
- 莫雷蒂, 弗兰科 Moretti, Franco, 61
- 莫尔根, 拉斐尔 Morghen, Raphael, 191n95
- 莫里索, 贝尔特 Morisot, Berthe, 87
- 摩尔斯, 萨缪尔 Morse, Samuel F. B., 33n57
- 莫斯科维奇, 谢尔盖 Moscovici, Serge, 242n218
- 莫索, 安杰洛 Mosso, Angelo, 22n27, 41, 64n157
- 肌动活动 Motor activity, 20n20, 41—42, 67, 164, 167, 277n283, 309, 313—315, 317, 323—324
- 知觉和肌动活动 perception and, 41—42, 169, 301, 315, 348—354, 357
- 谢灵顿论肌动活动 Sherrington on, 348, 350—352
- 穆勒, 约翰内斯 Müller, Johannes, 153, 214, 216n158
- 穆勒-里尔线 Müller-Lyer lines, 285
- 明斯特伯格, 雨果 Munsterberg, Hugo, 43, 63n153, 74n182
- 格雷万博物馆(巴黎) Musée Grévin (Paris), 259, 265—266, 270n276
- 音乐 Music, 156, 203—207, 249, 251, 253—254, 281, 339
- 马瑟, 查尔斯 Musser, Charles, 345n144
- 迈布里奇, 埃德沃德 Muybridge, Eadweard, 92, 138—148, 267, 269n274, 271, 273, 276, 277n283, 306
- 迈耶斯, 吉拉德 Myers, Gerald E., 43n87
- 神话 Myth, 181, 256—257, 279
- 南茜, 让-吕克 Nancy, Jean-Luc, 236n198
- 纳蒂埃, 让-雅克 Nattiez, Jean-Jacques, 211
- 纳克方块 Necker cube, 285

- 奈瑟,乌力克 Neisser, Ulric, 302n46
- 新印象主义 Neoimpressionism, 155,  
159—160
- 杜威论新印象主义 Dewey on,  
170n43
- 神经系统 Nervous system, 102, 114,  
164—165, 167, 170—171, 210,  
239, 243, 295, 319, 344, 348,  
349n153, 350, 352
- 神经学 Neurology, 23, 34, 36, 165,  
282
- 尼采,弗雷德里希 Nietzsche, Friedrich,  
15, 27, 44, 45n93, 52, 54, 84,  
122, 124, 126, 163, 170n44, 201,  
213n148, 247, 250n248, 252—  
253, 301, 320, 343, 354
- 尼采与修拉 and Seurat, 172—  
176, 177n64, 201, 205
- 虚无主义 Nihilism, 126, 198, 320
- 诺克林,琳达 Nochlin, Linda,  
179n68, 274n282
- 诺尔,菲利普 Nord, Philip, 166n33
- 诺道,马克斯 Nordau, Max, 16, 30,  
35, 171, 250n248
- 新奇事物 Novelty, 30, 33, 49n111,  
77, 138, 327—328, 338
- 靠新奇事物来维持的注意力 at-  
tention sustained by, 126
- 诺沃特尼,弗里茨 Novotny, Fritz, 341
- 奈,玛丽·约 Nye, Mary Jo, 245n229
- 奥贝斯泰纳,海因里希 Obersteiner,  
Heinrich, 22n27, 35n65
- 奥特曼,斯蒂芬 Oettermann, Ste-  
phan, 134n108, 136
- 奥林,玛格丽特 Olin, Margaret,  
52n115
- 恩格,瓦尔特 Ong, Walter J., 23n28
- 歌剧 Opera, 248—249, 254
- 光学,生理的 Optics, physiological,  
4, 56, 153—155, 214—218,  
290—292, 295
- 奥伊特加·加塞特,加塞 Ortega y  
Gasset, José, 292n24
- 帕克托,弗朗切特, Pacteau, Francette,  
208n137
- 潘诺夫斯基,欧文 Panofsky, Erwin,  
199, 220n166
- 全景画 Panorama, 134—136, 251,  
255, 295
- 帕拉迪斯,布鲁诺 Paradis, Bruno,  
319n84
- 帕里奥,亨利 Parinaud, Henri,  
105n50
- 帕克,卡塔琳娜 Park, Katharine,  
18n15
- 帕希勒,哈洛德 Pashler, Harold E.,  
4n3, 33n59
- 佩特,沃尔特 Pater, Walter, 327—  
328
- 巴甫洛夫,伊万 Pavlov, Ivan, 348,  
349n153
- 窥视镜 Peep show, 136
- 皮尔斯,查尔斯·桑德斯 Peirce,  
Charles Sanders, 27, 44, 59—60,  
113—115, 159, 206n131
- 潘伯顿,克里斯托夫 Pemberton,  
Christopher, 341n134
- 知觉 Perception, 3—5, 9—10, 12,  
22, 29—30, 32, 39, 44, 92, 94—  
97, 100—101, 104—105, 108,  
128, 153, 282, 290, 315, 329
- 审美知觉 aesthetic, 2, 7, 27,  
45, 177
- 柏格森论知觉 Bergson on, 322—

- 327, 334—338
- 知觉危机 crisis in, 2, 129, 155
- 知觉的去符号化 desymbolization of, 94—95, 289
- 知觉的弥散 dispersal of, 92, 94, 104—105, 108, 138, 150, 288, 324
- 弗洛伊德论知觉 Freud on, 334—338
- 知觉的格式塔理论 Gestalt theories of, 155—158, 160
- 知觉的现代化 modernization of, 5, 13—15, 29, 126, 138, 140, 144, 147—148, 222, 227, 271, 277—278, 343—348, 357—359
- 非指称性知觉模式 nonreferential models of, 155, 355
- 规范的知觉 normative, 100, 311, 324
- 前现代的知觉 premodern, 48—49, 51, 273
- 纯粹知觉 pure, 27, 46, 57, 282, 301, 306, 315, 316, 328
- 视觉边缘 Periphery, visual, 40, 108, 290, 293—298, 366
- 佩罗, 米切尔 Perrot, Michelle, 14n3
- 佩罗, 菲利普 Perrot, Philippe, 121n83
- 透视 Perspective, 189, 190—191, 199
- 佩特罗, 帕特里斯 Petro, Patrice, 78n194
- 魔术幻灯 Phantasmagoria, 251, 254—255, 257, 261, 264, 279
- 转盘活动影像镜 Phenakistoscope, 263, 271, 272
- 现象学 Phenomenology, 158, 282, 286, 349n153
- 菲迪亚斯 Phidias, 158, 205
- 留声机 Phonograph, 32
- 摄影术 Photography, 13, 68, 117, 131n105, 136, 138—147, 156, 255, 259, 276, 304, 306
- 物理学 Physics, 162, 174, 321
- 生理学 Physiology, 153, 176—177, 210, 240, 284, 310, 319, 337
- 皮克, 丹尼尔 Pick, Daniel, 17n12
- 皮埃罗·黛拉·弗朗西斯卡 Piero della Francesca, 158
- 皮拉内西, 乔瓦尼·巴蒂斯塔 Piranesi, Giovanni Battista, 366
- 普朗克, 马克斯 Planck, Max, 155n9
- 坡, 埃德加·艾伦 Poe, Edgar Allan, 196n102
- 波兰尼, 迈克尔 Polanyi, Michael, 206n130, 297
- 普米安, 克日什托夫 Pomian, Krzysztof, 18n15
- 彭塔利斯 Pontalis, J. B., 23n28, 107n56, 165n31, 208, 368
- 波普尔, 卡尔 Popper, Karl, 34
- 波特, 艾德温 Porter, Edwin S., 345—347
- 波特, 泰奥多 Porter, Theodore, 29n44
- 实证主义 Positivism, 155
- 波斯纳, 迈克尔 Posner, Michael I., 34n63, 286n13
- 波斯诺克, 罗斯 Posnock, Ross, 63n152
- 波斯曼, 列奥 Postman, Leo, 303n47
- 波斯曼, 尼尔 Postman, Neil, 33n57
- 普桑, 尼古拉 Poussin, Nicolas, 113n71, 298
- 活动视镜 Praxinoscope, 260—264, 267, 269

- 存在(在场) Presence, 4, 45, 46, 48, 59, 65, 119, 126, 224, 227, 278, 303, 315, 328, 336
- 普里布拉姆, 卡尔 Pribram, Karl H., 350n156
- 普里高津, 伊利亚 Prigogine, Ilya, 321n88
- 精神分析 Psychoanalysis, 68, 367
- 心理主义 Psychologism, 284
- 心理学, 科学的 Psychology, scientific, 13, 15, 21, 23—29, 42—43, 45, 97, 171—172, 290—295, 302—315, 337
- 心理测定学 Psychometry, 26—27, 307
- 心理(精神)物理学 Psychophysics, 12, 155, 284, 307
- 普尔基涅, 扬 Purkinje, Jan, 214
- 皮维, 德, 夏凡纳, 皮埃尔 Puvis de Chavannes, Pierre, 205
- 毕达哥拉斯主义 Pythagoreanism, 205—207, 210, 223
- 拉宾巴赫, 安森 Rabinbach, Anson, 166n34, 320
- 铁路 Railroad, 140, 271
- 赖赫曼, 约翰 Rajchman, John, 174n57, 342n135
- 拉蒙·卡哈尔, 圣地亚哥 Ramon y Cajal, Santiago, 295n28
- 拉帕波尔, 赫尔曼 Rapaport, Herman, 208n138
- 合理化 Rationalization, 147—148, 150—152, 201, 204, 210, 222—225, 311, 350
- 艺术实践的合理化 of art practices, 196, 226
- 情感反应的合理化 of emotional response, 152, 154, 163, 175—176, 240, 255, 278
- 劳动的合理化 of labor, 204, 309
- 雷蒙德, 马赛尔 Raymond, Marcel, 102n43
- 反应时间 Reaction time, 25, 27, 307—310
- 现实主义 Realism, 91—92, 134, 138, 162
- 真实效果 Reality effects, 140, 146, 148, 265, 274
- 真实功能 Reality function, 95—96, 102
- 里德, 爱德华 Reed, Edward S., 21n25, 362n2
- 反射 Reflex, 25, 42, 164, 170—171, 311—313, 317, 348
- 条件反射 conditioned, 312
- 退化(返祖) Regression, 15, 208, 229, 231, 246, 252, 278
- 杰克逊与退化 Jackson and, 101—102
- 退化与景观 and spectacle, 238
- 雷德, 托马斯 Reid, Thomas, 20n22
- 具体化 Reification, 327(通常译为物化)
- 伦勃朗 Rembrandt van Rijn, 51, 161, 201n17
- 勒努维耶, 夏尔 Renouvier, Charles, 206n129
- 再现(表征/表象), 古典的 Representation, classical, 201, 218—220, 287, 299, 310
- 压抑 Repression, 26, 39, 57, 96
- 视网膜 Retina, 16n11, 152—154, 162, 167, 216—218, 220, 242—243, 290—291, 297
- 幻想 Reverie, 3, 46, 78, 97, 101—

- 102, 119, 138, 299, 327  
 《瓦格纳评论》 *Revue wagnérienne*, 253  
 雷华德, 约翰 Rewald, John, 329n111  
 雷诺, 埃米尔 Reynaud, Emile, 259—270, 272—278  
 节奏 Rhythm, 88, 110, 134, 138, 147, 309, 315n74, 339—340, 343n138, 345  
 里博, 泰奥迪勒 Ribot, Théodule, 16, 23, 35, 47n99, 61n143, 64, 134n107, 164, 292n23, 322  
 理查德, 让-皮埃尔 Richard, Jean-Pierre, 119n81  
 里希特, 查尔斯 Richet, Charles, 66n162, 70n173  
 利科, 保罗 Ricoeur, Paul, 104, 334n118  
 李格尔, 阿洛伊斯 Riegl, Alois, 51—52, 155n9, 218, 340  
 里斯曼, 大卫 Riesman, David, 53  
 里尔克, 雷纳·玛利亚 Rilke, Rainer Maria, 49, 297  
 兰波, 亚瑟 Rimbaud, Arthur, 215n155, 355n168  
 罗希林, 吉恩 Rochlin, Gene I., 33n58  
 罗丹, 奥古斯特 Rodin, Auguste, 49  
 罗德威克 Rodowick, D. N., 76—77n189  
 罗克马可尔 Rookmaaker, H. R., 154n7  
 罗帕斯-魏莱奥米尔, 玛丽-克莱尔 Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, 345n142  
 罗蒂, 理查德 Rorty, Richard, 44, 60  
 罗桑德, 大卫 Rosand, David, 206n132  
 罗斯, 杰奎琳 Rose, Jacqueline, 208n136  
 罗斯, 尼古拉斯 Rose, Nicolas, 308n56  
 罗森布拉特, 尼娜·劳拉 Rosenblatt, Nina Lara, 177n65  
 罗斯, 多萝西 Ross, Dorothy, 58n134, 235n195  
 罗斯, 克莉丝汀 Ross, Kristin, 355n168  
 罗特曼, 布莱恩 Rotman, Brian, 198  
 鲁热, 吉尔贝 Rouget, Gilbert, 231n192  
 卢梭, 让-雅克 Rousseau, Jean-Jacques, 218n160, 327, 355  
 卢梭, 帕斯卡尔 Rousseau, Pascal, 167n39  
 鲁斯唐, 弗朗索瓦 Roustang, François, 235n198  
 常规化 Routinization, 77, 203, 316  
 鲁维耶, 凯瑟琳 Rouvier, Catherine, 246n234  
 罗韦, 科林 Rowe, Colin, 367  
 鲁本斯, 彼得·保罗 Rubens, Peter Paul, 298, 356  
 拉斯金, 约翰 Ruskin, John, 282n2, 322n91, 327, 328n109  
 罗素, 约翰 Russell, John, 201n117  
 赖尔, 吉尔伯特 Ryle, Gilbert, 35n64  
 塞克斯, 奥利弗 Sacks, Oliver, 94n23, 334n118  
 萨多夫, 黛安 Sadoff, Dianne F., 166n34  
 萨杜尔, 乔治 Sadoul, Georges, 259n268  
 萨弗兰斯基 Safranski, Rüdiger, 57  
 沙龙绘画 Salon painting, 255

- 萨勒贝特里埃/妇女救济院(巴黎)  
Salpêtrière (Paris), 66, 100, 166,  
232
- 萨特, 让-保罗 Sartre, Jean-Paul,  
325n101
- 萨斯, 路易 Sass, Louis A., 300
- 索绪尔, 费尔迪南·德 Saussure,  
Ferdinand de, 155n8
- 透视图法 Scenography, 188, 190—  
191, 204, 214, 218, 228, 257, 278
- 夏皮罗, 迈耶 Schapiro, Meyer,  
198n105, 222, 229, 272, 281,  
339, 357n173
- 沙夫, 亚伦 Scharf, Aaron, 269n274
- 谢林 Schelling, F. W. J., 68n168
- 席勒, 弗里德里希 Schiller, J. C.  
Friedrich, 368n15
- 舒维尔布施, 沃尔夫冈 Schivelbusch,  
Wolfgang, 225n176, 251n249
- 精神分裂症 Schizophrenia, 37—38,  
183n79, 326
- 施兰格, 朱迪丝 Schlanger, Judith,  
158n15
- 勋伯格, 阿诺德 Schoenberg, Arnold,  
222, 347
- 叔本华, 亚瑟 Schopenhauer, Arthur,  
15, 42, 55—58, 211, 249n246,  
282n2, 315n75
- 施瓦茨, 希勒尔 Schwartz, Hillel,  
238n203, 315n74
- 施瓦茨, 桑福德 Schwartz, Sanford,  
318n81
- 施瓦茨, 瓦内萨 Schwartz, Vanessa,  
259n268, 265n271, 270n276
- 谢切诺夫, 伊凡 Sechenov, Ivan,  
169n41
- 席德迈尔, 汉斯 Sedmayr, Hans, 341
- 西伯姆, M. 托马斯 Seebohm, Thomas  
M., 284n11
- 森尼特, 理查德 Sennett, Richard,  
249n247
- 感觉 Sensation, 26—29, 111, 167—  
169, 344  
感觉的古典理论 classical theo-  
ries of, 18  
没有知觉的感觉 without percep-  
tion, 306
- 分工 Separation, 2—3, 74, 79, 84,  
86, 185—186, 194, 203, 211  
(社会)分工与社会失序 and ano-  
mie, 182—183
- 塞雷, 米歇尔 Serres, Michel,  
190n90, 226n179
- 修拉, 安托万-克里索斯托姆 Seurat,  
Antoine-Chrysostome, 224n173
- 修拉, 乔治 Seurat, Georges, 9, 27,  
149—156, 158—165, 169—170,  
172, 174—179, 181, 184—214,  
217—230, 236—241, 243—244,  
246, 248, 255—259, 267—280,  
281, 297, 342, 348, 358—359,  
362  
《夏育舞》 *Chahut*, 150n1, 210,  
212  
《格拉沃利讷运河的夜晚》 *The  
Chanel at Gravelines, Evening*,  
177, 178  
《马戏》 *Cirque*, 150n1, 179,  
181, 210, 212, 240, 243—244,  
267—271, 273—278  
《马戏团的巡演》 *Parade de  
cirque*, 5, 150—154, 156, 163,  
175—178, 181, 187—214, 217—  
220, 223, 225, 227—229, 236—  
241, 243—244, 246, 366  
《协和广场, 冬天》 *Place de la*

- Concorde, Winter*, 185—186, 365  
 《一家店铺和两个人》 *A Shop and Two Figures*, 195—196  
 《孤独的人物》 *Solitary Figure*, 183  
 《大碗岛的星期天下午》 *Sunday Afternoon on the Island of la Grande Jatte*, 179—180, 199, 257  
 《阿尼埃尔的浴场》 *Une baignade, Asnières*, 199
- 夏维罗, 史蒂芬 Shaviro, Steven, 344n141, 358n177
- 辛克, 大卫 Shenk, David, 33n58
- 谢灵顿, 查尔斯 Sherrington, Charles S., 95, 155n9, 294, 348—352, 354
- 席夫, 理查德 Shiff, Richard, 330, 334n115, 340n129
- 震惊 Shock, 49n111, 50, 88, 129, 306, 314—315, 322, 349, 365
- 希卡德, 莫尼卡 Sicard, Monique, 357n174
- 辛伯斯, 理查德 Sicburth, Richard, 252n253
- 西门子, 魏尔纳·范 Siemens, Werner von, 31n55
- 西涅克, 保罗 Signac, Paul, 190n90, 225, 258n267
- 西尔弗曼, 黛博拉 Silverman, Deborah, 231n190
- 西尔弗曼, 卡娅 Silverman, Kaja, 211n144, 212n146
- 西美尔, 乔治 Simmel, Georg, 48, 97, 102, 108, 117, 155n9, 223, 240, 348, 365
- 希泰, 卡米洛 Sitte, Camillo, 365
- 睡眠 Sleep, 57, 65n159, 66, 105, 147, 325
- 史密斯, 约翰 Smith, John H., 94n22
- 史密斯, 保罗 Smith, Paul, 207n134, 241n213, 247n239
- 史密斯, 罗杰 Smith, Roger, 38n78, 41n84, 164n29, 348n148
- 社会凝聚 Social cohesion, 14, 35, 177, 181—182, 184, 241
- 社会学 Sociology, 185—186, 240
- 卢拉-莫雷尔 Solá-Morales, Ignasi de, 51n114
- 团结 Solidarity, 176, 179, 181—185, 187, 278
- 索莱尔斯, 菲利普 Sollers, Philippe, 355n168
- 索尔索, 罗伯特·L. Solso, Robert L., 290n20
- 梦游症 Somnambulism, 97, 100, 129, 147, 239, 242, 358
- 松, 理查德 Sonn, Richard D., 270n276
- 苏比, 艾伯特 Soubies, Albert, 253n255
- 苏里奥, 保罗 Souriau, Paul, 254
- 景观(奇观) Spectacle, 2, 13, 73—76, 79, 122, 124, 148, 152, 158, 184, 196, 201, 245, 247, 252, 278, 369—370
- 景观(奇观)与缺失 and absence, 125—126, 176, 188, 200, 256—257
- 景观(奇观)与分化 and separation, 74—75
- 斯宾塞, 赫伯特 Spencer, Herbert, 20, 42, 131n104, 138n110, 167n36, 171, 309n60, 351n158
- 史宾格勒, 奥斯瓦德 Spengler, Oswald, 318
- 史波林, 乔治 Sperling, George,

- 303n46
- 斯皮格尔, 大卫 Spiegel, David, 68n166
- 斯宾诺莎 Spinoza, Benedict de, 111
- 斯皮瓦克, 佳亚特里 Spivak, Gayatri, 214n152
- 斯塔利布拉斯, 彼得 Stallybrass, Peter, 236n201, 369
- 斯坦福, 利兰 Stanford, Leland, 140—142, 145
- 斯坦利, 希拉姆 Stanley, Hiram M., 309n58
- 史塔罗宾斯基, 让 Starobinski, Jean, 3n1
- 斯坦因, 盖特露德 Stein, Gertrude, 62n148
- 施坦伯格, 列奥 Steinberg, Leo, 199n109
- 史坦杰斯, 依萨贝拉 Stengers, Isabelle, 65n161, 69n170, 71n175, 231n192, 321n88
- 立体镜 Stereoscope, 14, 133, 134, 136, 258, 295, 331. See also Vision, binocular
- 施特恩贝格尔, 多尔夫 Sternberger, Dolf, 26n37, 137n109
- 斯图尔特, 杜格尔 Stewart, Dugald, 20n22
- 刺激 Stimuli, 26—27, 29, 78, 152, 163—164, 166—167, 171—173, 175, 292, 302, 304—310, 312—313, 317, 319, 349—352, 365
- 作为 inextensive 感觉的刺激 as inextensive sensation, 304
- 作为病态过度的刺激 pathological excess, 173, 176
- 斯托克, 布拉姆 Stoker, Bram, 70n173
- 斯托特, 乔治 Stout, George F., 171n46
- 斯特林堡, 奥古斯特 Strindberg, August, 70n173
- 斯通普夫, 卡尔 Stumpf, Carl, 23, 156, 321n89
- 主体性 Subjectivity, 2—4, 14, 17, 19—21, 30—31, 42, 48, 53, 58, 100, 199, 210, 292
- 集体主体性 collective, 150, 177, 188, 230, 240—247, 369
- 主体性的建构 construction of, 24, 43—45, 72, 99
- 主体性的规范模式 normative models of, 57, 97
- 主体性的量化 quantification of, 302—303
- 舒勃尼克, 罗斯 Subotnik, Rose, 84n5
- 索洛韦, 弗兰克 Sulloway, Frank J., 335n120
- 萨默斯, 大卫 Summers, David, 227
- 苏里柯夫, 瓦西里 Surikov, Vassily, 198n106
- 监视 Surveillance, 73, 76
- 苏特, 大卫 Sutter, David, 161n23, 189, 192n97
- 施瓦齐, 朱迪丝 Swazey, Judith P., 351n157
- 西贝尔贝格, 汉斯-于尔根 Syberberg, Hans-Jürgen, 209n139
- 象征主义 Symbolism, 154, 198, 203, 208, 223
- 综合 Synthesis, 9, 15, 20, 38, 48, 57, 79, 100, 104—105, 126, 128, 180, 226, 278, 297, 329, 332
- 电影与综合 cinema and, 344—345
- 被破坏的综合能力 damaged ca-

- pacity for, 95—97  
 恺撒全景画与综合 Kaiserpanorama and, 138  
 康德与综合 Kant and, 14, 56—57, 362n1  
 知觉综合 perceptual, 9, 16, 79, 92, 154, 156, 184, 284  
 综合的技术 technologies of, 14  
  
 视速仪 Tachistoscope, 302—307, 310—311, 314, 316  
 塔富里,曼弗雷多 Tafuri, Manfredo, 366n9  
 泰纳,希波吕忒 Taine, Hippolyte, 97n32, 217n159, 294n26  
 坦纳,托尼 Tanner, Tony, 108  
 塔尔德,加布里埃尔 Tarde, Gabriel, 240—244  
 泰勒,查尔斯 Taylor, Charles, 63n150  
 泰勒,尤金 Taylor, Eugene, 171n45  
 技术 Technology, 12, 27, 31—32, 34, 48, 63, 68, 77, 152, 226, 282, 287, 306, 314, 318, 325  
 吸引的技术 of attraction, 25, 201, 238, 278  
 规训技术 disciplinary, 37, 240  
 电报 Telegraph, 33n57, 53, 142  
 电视 Television, 13, 31, 37, 71—72, 74—77, 226, 246  
 时间性 Temporality, 4, 17n14, 43, 45, 46, 52, 58, 110, 140—142, 147—148, 150, 305, 307—311, 322, 353. 参见反应时间 See also Reaction time  
 塞尚与时间性 Cézanne and, 298, 353—354  
 狄尔泰与时间性 Dilthey and, 58—59  
 迈布里奇与时间性 Muybridge and, 140—145  
 叔本华与时间性 Schopenhauer and, 55—56  
 修拉与时间性 Seurat and, 153—154  
 泰纳,爱德华 Tenner, Edward, 33n58  
 剧场 Theater, 124, 188, 191, 218—220, 247—250, 253—255, 257  
 光学影戏机 Théâtre-Optique, 260, 264—266  
 热力学 Thermodynamics, 165, 183, 226n179, 320  
 锡恩斯,乔治 Thines, George, 349n153  
 第三共和国 Third Republic, 166n33, 212n147, 230  
 汤普森,理查德 Thompson, Richard, 201n117, 239n205  
 蒂利希,保罗 Tillich, Paul, 50n112  
 蒂索,詹姆斯 Tissot, James, 131n105  
 铁钦纳,爱德华. B. Titchener, Edward B., 21, 22n27, 23  
 滕尼斯,费迪南德 Tönnies, Ferdinand, 52, 74  
 图尔明,史蒂芬 Toulmin, Stephen, 226  
 图纳尔,雅克 Tournour, Jacques, 238n204  
 恍惚 Trance, 3, 46—47, 57, 65—66, 69, 71, 78, 100, 105, 138, 147, 229, 326—327  
 恍惚的非西方模式 non-Western models of, 231  
 过渡状态 Transitive states, 60, 295, 362  
 特雷斯曼,安妮 Treisrnan, Anne,

- 78n192, 286n13
- 特隆博内 Trombone, 203n120, 256
- 特鲁斯德尔, 马修 Truesdell, Matthew, 186n84
- 特纳, 史蒂芬 Turner, R. Steven, 320n86
- 无意识 Unconscious, 40, 41, 106, 208, 239
- 无意识推论 Unconscious inference, 319, 321—323
- 1889年万国博览会(巴黎) Universal Exposition of 1889 (Paris), 230—232
- 城市空间, 见城市乌托邦 Urban space. See City Utopia, 113n71, 152, 177, 203, 210—212, 356—357
- 费英格, 汉斯 Vaihinger, Hans, 163
- 瓦莱里, 保罗 Valéry, Paul, 227, 299, 324n98
- 范·德·海·登 Van der Heijden, A. H. C., 34n59
- 范欣内肯, 亚普 Van Ginneken, Jaap, 245n228
- 凡·高, 文森特 Van Gogh, Vincent, 150, 328n110
- 消失点 Vanishing point, 198—200, 206—207
- 瓦雷拉, 弗朗西斯科 Varela, Francisco, 286n16, 354n166
- 瓦恩多, 柯克 Varnedoe J. KirkT, 131n105, 132n106
- 瓦蒂莫, 吉亚尼 Vattimo, Gianni, 14, 370
- 委拉斯贵支, 迪亚哥 Velázquez, Diego, 161
- 费尔哈伦, 埃米尔 Verhaeren, Emile, 224, 255, 258
- 瓦尔哈根, 马库斯 Verhagen, Marcus, 269n273
- 韦尔内, 约瑟夫 Vernet, Joseph, 177n66
- 维庸, 尤金 Véron, Eugène, 170, 252
- 维尔托夫 Vertov, Dziga, 347
- 维德勒, 安东尼 Vidler, Anthony, 366n8
- 维利里奥, 保罗 Virilio, Paul, 71, 226, 304n49, 358
- 视觉 Vision, 3—14, 40, 46, 48, 87, 92, 103, 105—106, 113, 126—127, 138, 140, 142, 148
- 作为总生产的视觉 as aggregate production, 290—291, 337
- 自主的视觉 autonomous, 12
- 双目并用的视觉(参见立体镜)binocular, 87, 104—105 (see also Stereoscope)
- 视觉与身体 and the body, 12—13
- 塞尚与视觉 Cézanne and, 289, 298—299, 301
- 视觉的经典模式(参见视觉的暗箱模式) classical models of, 20, 24, 40, 83, 86—87, 153, 167, 214, 284, 287 (see also Camera obscura model of vision)
- 视域 field of, 24, 39—41, 104, 258, 290—297
- 固定视觉 fixed, 297—302, 304
- 视觉机械 machine, 13, 138, 142—144, 272—274, 278, 303, 341—342, 344—347
- 马奈与视觉 Manet and, 126
- 视觉的非光学模式 nonoptical

- models of, 337, 340, 349
- 视觉的非真实地位 nonveridical status of, 319
- 修拉与视觉 Seurat and, 153—155, 217—220, 225
- 视觉与性 and sexuality, 207—208
- 主体的/主观的 subjective, 7, 11—12, 44, 48, 152, 215—218, 220, 230, 289, 301, 309, 335
- 视觉机制 Visuality, 2—3, 30, 38—39, 87
- 视觉性的体制 regimes of, 11, 153, 190
- 活力论 Vitalism, 311
- 意志, 见意志 Volition. See Will
- 瓦格纳, 理查德 Wagner, Richard, 148, 201n117, 208n136, 247—258, 278—279, 343n138
- 瓦德, 詹姆斯 Ward, James, 20n22
- 沃德, 玛萨 Ward, Martha, 164n28, 258n266, 280n285
- 韦伯, 恩斯特 Weber, Ernst, 323n94
- 韦伯, 马克斯 Weber, Max, 74, 203
- 韦勒, 汉斯-乌尔里希 Wehler, Hans-Ulrich, 137n109
- 维纳, 马克 Weiner, Marc, 248
- 韦尔斯, H. G. Wells, H. G., 68n169
- 韦尼克, 卡尔 Wernicke, Carl, 94n23
- 韦尔泰梅, 麦克斯 Wertheimer, Max, 157, 158n15
- 韦斯特, 科奈尔 West, Cornel, 62n147
- 惠斯勒, 詹姆斯 Whistler, James, 100n36
- 怀特, 艾伦 White, Allon, 236n201, 369
- 怀特海, 阿尔弗雷德·诺斯 White-head, Alfred North, 56, 155n9
- 维纳, 诺伯特 Wiener, Norbert, 184n81
- 威格利, 马克 Wigley, Mark, 118n78
- 意志 Will, 20, 25, 27, 45, 47, 57, 70, 229, 292, 323, 325, 327
- 意志与注意力问题 and problem of attention, 38, 41—43
- 威廉, 艾伦 Williams, Alan, 259n269
- 威廉姆斯, 雷蒙德 Williams, Raymond, 31, 74n184
- 威廉斯, 罗莎琳 Williams, Rosalind, 243n222
- 威廉, 保罗 Wing, Paul, 133n108
- 温, 玛丽 Winn, Marie, 76n188
- 温尼科特, 唐纳德 Winnicott, Donald, 41n86
- 温特, 艾力森 Winter, Allison, 21n25
- 维特根斯坦, 路德维希 Wittgenstein, Ludwig, 44
- 沃伦, 彼得 Wollen, Peter, 172n48
- 伍德沃斯, 罗伯特 Woodworth, Robert S., 291n22
- 冯特, 威廉 Wundt, Wilhelm, 21, 22n27, 23, 29, 38, 41, 51, 64n157, 235, 283, 284n11, 291—292, 294n26, 295n28, 302, 304, 307, 310, 322
- 维泽瓦, 泰奥多·德 Wyzewa, Teodor de, 201n117
- 杨, 托马斯 Young, Thomas, 153
- 泽齐, 塞米尔 Zeki, Semir, 337n121
- 泽罗 Zero, 196—201, 204, 210, 212—213, 247n238, 256
- 芝恩, 泰奥多 Ziehen, Theodor, 3n2, 22n27

- 泽林斯基, 齐格弗里德 Zielinski,  
Siegfried, 31n54
- 齐默尔曼, 迈克尔 Zimmermann, Mi-  
chael, 164n28, 247n239
- 西洋镜 Zoetrope, 261, 263, 271
- 不确定区域 Zone of indetermination,  
317—319, 336

## 译后记

乔纳森·克拉里(Jonathan Crary)是美国著名艺术史家,视觉艺术、电影、摄影研究专家。现为哥伦比亚大学现代艺术与理论夏皮罗讲席教授(Meyer Schapiro Professor of Modern Art and Theory at Columbia University)。“区域出版公司”(Zone Books)的创始人之一。著有《观察者的技术:论19世纪的视觉与现代性》(*Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1990;以下简称《观察者的技术》)、《知觉的悬置:注意力、景观与现代文化》(*Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, 2000;以下简称《知觉的悬置》)等。

克拉里1987年从哥伦比亚大学获得博士学位。他的老师包括迈耶·夏皮罗(Meyer Schapiro)、爱德华·萨义德(Edward Said)、F. W. 杜皮(F. W. Dupee)及卢西安·古德曼(Lucien Goldmann)。在此之前,他曾获哥伦比亚大学艺术史专业学士学位,同时获旧金山艺术学院美术学士学位。他在旧金山学习电影与摄影,师从詹姆斯·伯鲁顿(James Broughton)、拉里·乔丹(Larry Jordan)、冈沃尔·尼尔森(Gunvor Nelson)等。克拉里曾任职于加州大学(圣地亚哥)视觉艺术系。1989年起任职于哥伦比亚大学。

克拉里兴趣广泛,视野开阔,是国际公认的当代最杰出的艺术史和视觉文化的研究者之一,曾为包括《美国艺术》(*Art in America*)、《艺术论坛》(*Artforum*)、《十月》(*October*)、《装配艺术》(*Assemblage*)、《电影手册》(*Cahiers du cinéma*)、《电影评论》(*Film Comment*)、《乡村之声》(*Village Voice*)在内的杂志撰稿。他还为大量画展目录撰写过艺术评论。1986年,他成为区域出版公司的创始人之一(至今仍是主编之一)。该公司以出版米歇尔·福柯(Michele Foucault)、吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze)、乔治·巴塔耶(Georges Bataille)、列奥·施坦伯格(Leo Steinberg)、欧文·潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)等人的思想史、艺术史、政治学、人类学及哲学著作闻名于世。

在美国这样一个学院派学者极其多产的国度,克拉里的著述并不算丰富,但质量极高。他平均每10年形成一部专著,每一部都迅速成为学界的重点追踪对象。1990年出版的《观察者的技术》,已被译成十多种语言。从此书开始,他致力于现代视觉文化起源的研究。《知觉的悬置》出版于2000年,获2001年特里林图书奖(the 2001 Lionel Trilling Book Award),成为当下被讨论得最多的同类著作之一。他的近作《24/7:晚期资本主义与睡眠的终结》(*24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso Books, 2013)检视全球信息和传播状态下人类知觉的最终命运,几乎同时以16种语言出版。

《观察者的技术》提供了对19世纪视觉文化的极其新颖的透视,重估了视觉现代主义与社会现代性的问题。它的基本论点是,观者不是天生的,或自然的,而是历史地形成的。对观者的这种历史形成的分析,是对当今景观社会的前史的一种引人注目的解释。美国著名学者马丁·杰伊(Martin Jay)评论该书说:“乔纳森·克拉里机智地将科学史、技术史、哲学史、流行文化及视觉艺术混合在一起,巧妙地挑战了视觉文化在19世纪的划时代转型的通常说法。对任何一个关注技术现代化与审美现代主义之间的复杂交互关系的人来说,《观察者的技术》都将是一个至

关重要的资源。”<sup>①</sup>

克拉里指出，在 19 世纪上半叶的欧洲，建立在暗箱这种光学机械装置之上的——这是一种封闭、幽暗的盒子，配备有透镜，以便将外部世界的遥远景象聚焦到一块内部的屏幕上——有关人类视知觉的主导哲学模式，开始被一种新的生理模式所代替，这是一种身体化了的、对光线特别敏感的眼睛的模式，它已经适应了外部世界瞬息万变的脉冲及内部（或视网膜）的网膜刺激。从约翰·洛克(John Locke)的《论人类理解力》(*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690)，到赫尔曼·冯·亥姆霍茨(Hermann von Helmholtz)的《论生理光学》(*Treatise on Physiological Optics*, 1856—1866)，再到弗洛伊德(Sigmund Freud)写于 1895 年的未发表论文《科学心理学方案》(“Project for a Scientific Psychology”)，读者被引导到穿越整个充满剧变的认识论领域，在其中，主客体之间一种稳定的、空间的二元论经验主义再现模式，转化为主客体之间一种不稳定的、时间的分镜头剧本模式；在这种模式中，主客体之间进行着不间断的生理与心理互动。正是对 19 世纪下半叶这个互惠的分镜头剧本的展示，使得克拉里发表了引人注意的续集，即《知觉的悬置》。

《知觉的悬置》这个标题部分来自弗洛伊德 1912 年论精神分析技术的论文，在那篇论文里，弗洛伊德告诫精神分析师们要以 *gleichschwebende Aufmerksamkeit*，即“均匀悬置的注意力”，来对待接受心理分析的病人。这样一种关注模式试图克服全知全能的医生与无知无能的病人之间的僵化二分法，以便通过在二者之间实施一种不用剧本的、不可预料的互动，来产生新的知识。弗洛伊德并不想迫使人类注意力的脆弱官能成为一种不可思议的、坚定不移的固定焦点，而是认可分析师们处于开放心境，不带偏见地对待世间万物的多知多觉之流。与这种时间流程

<sup>①</sup> [https://www.amazon.com/Techniques-Observer-Modernity-Century-October/dp/0262531070/ref=sr\\_1\\_3? s=books&ie=UTF8&qid=1486189842&sr=1-3&keywords=jonathan+crary](https://www.amazon.com/Techniques-Observer-Modernity-Century-October/dp/0262531070/ref=sr_1_3? s=books&ie=UTF8&qid=1486189842&sr=1-3&keywords=jonathan+crary)

中的分析师的悬置相反，弗洛伊德的哲学前辈叔本华(Arthur Schopenhauer)曾宣扬过“一种纯粹化了的知觉，它能成为对时间及身体系统的悬置”。正是这种想要从时间的不可避免的流逝中解放出来的冲动，克拉里将其命名为“现代主义的幻想”；而他的书就是对这种幻想的解神秘化。

因此，《知觉的悬置》是一项有关人类注意力及其在现代西方文化中的重要角色的重大历史研究。它认为我们有意识地观看或聆听事物的方式，源自知觉性质的一个关键性转变；这一转变可以追溯到19世纪下半叶。克拉里将重点放在1880至1905年间，他考察了主体性的现代化与视听文化的戏剧性扩张及工业化之间的关系。其写作计划的核心乃是现代注意力的悖论性质，它既是个体自由、创造性及经验的根本条件，又是经济、学科体制及刚刚冒出来的大众消费与景观空间的有效机能的核心因素。

正如克拉里所写，注意力的问题“与不断渗透着感官投入的社会、城市、心理与工业领域的出现直接相关”。(Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, 2000, p. 14)克拉里认为，作为科学心理学、哲学、美学论战及实验的一个关键对象，注意力问题与人们对于知觉理解的变迁以及知觉主体的变化，都是不可分割的核心问题。在其《观察者的技术》基础上，克拉里认为，这一时期注意力的中心，与人们将观者理解为身体化的东西，将知觉理解为“根本上说是持续性的东西”，将注意力理解为“信息集合的积极过程”分不开。(Ibid., pp. 154—155)克拉里将他的研究计划置于有关视觉与知觉的哲学论战，以及有关主体性的社会及历史构成的理论之中。他的核心论断是，注意力“成为一个特别的现代问题，只是因为历史性地消除了知觉中思考在场概念的可能性之故；因而注意力既成了在场的模拟，也成了以其不可能性的面目出现的临时或实用的替身。”(Ibid., p. 4)

这本书的主体分为四章。第一章《现代性与注意力问题》原版长达

70页,它追溯了19世纪下半叶人们理解注意力的各种模式。余下的三章,分别围绕着涉及知觉分解和知觉综合问题的某些特别画作的解读进行。这些画作包括马奈的《在花园温室里》(*In the Conservatory*, 1879)、修拉的《马戏团的巡演》(*Parade de cirque*, 1887—1888)以及塞尚的《松石图》(*Pines and Rocks*, c. 1900)。

选择三位画家的这些作品,并非任意之举。克拉里认为:

他们当中的每一个都深深地介入了知觉领域中的分解、空缺与断裂的独特遭遇;每一个都前所未有地发现了有关集中注意力的知觉的不确定性,而且,每一个都发现了这种不稳定性如何可以成为知觉经验及再现实践的重新创造的基础。(Ibid., p. 9)

用克拉里更加专业性的术语来说,他们代表了一种强有力的规范和聚焦的注意力状态,与不可抗拒的对抗性和散焦的注意力分散状态之间的辩证法。克拉里使用大量的修辞性词汇来形容这一辩证法,其要点是想说明“主客体之间不可避免的交织状态”(Ibid., p. 284)。他形容马奈的《阳台》(*The Balcony*, 1868)“在一个功能性的视觉操作与反时间的白日梦波动之间”(Ibid., p. 88);形容修拉的《马戏团的巡演》(*Parade de cirque*, 1887—1888)“悬浮在对色彩的直接性召唤和承诺,与对表面上具体和量化的世界中不在场和空虚的无穷揭露之间”(Ibid., p. 151);形容塞尚的《松石图》“悬浮于入口处——在这样一个入口处启示与分解密不可分”(Ibid., p. 359)。塞尚的这件及其他作品仿佛“含混地在两种视野体系之间徘徊”:“在大体与古典空间接近的通用同质空间,与有着流动、具体化的观者的去中心化、不稳定的知觉系统之间”来回(Ibid., p. 190)。

有评论家认为,人们可以从这些准宗教的语言中辨别出,克拉里对资本主义的批判及其社会改革的希望,得到了弥赛亚式的马克思主义现代主义者沃尔特·本雅明(Walter Benjamin)、泰奥多·阿多诺(Theodor Adorno),及其在美国的主要解释者詹明信(Fredric Jameson)的支持。

根据詹明信的法兰克福学派的否定辩证法,克拉里所关心的现代主义艺术,恰好被界定为标志着一种“世俗世界中心的缺失……一个对象的世界,永远悬浮在意义的边缘,永远想要接受那始终不会到来的邪恶或恩典的启示”(Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981, p. 151)正如克拉里以也许有些过于乐观的信念所总结的那样:

在我所考察过的马奈、修拉和塞尚的作品中,持续的注意状态从来都是与升华的复杂社会、心理体系不可分割的;对于他们中的任何一个人来说,专注的知觉是对一种视觉的否定与消除,这种视觉揭露了无法实现的愿望的残损地平线。然而,在它的悬置中,它也产生了在其中存在的外在必要性和自我圆满性能够被拆解的条件,这允许对无法说出的未来预言,以及对记忆中发着微光的、被遗弃的物品的救赎。(Ibid., p. 362)

值得注意的是克拉里与美国另一位研究19世纪法国绘画的著名艺术史家迈克尔·弗雷德(Michael Fried)之间的互文关系。克拉里在许多方面得益于迈克尔·弗雷德的著述。“在场性是一种恩典。”正是这句引自迈克尔·弗雷德的著名论文《艺术与物性》(“Art and Objecthood”, 1967)的结束语,为克拉里的现代主义批判提供了含蓄的互文性。即使没有这句明显的引语,弗雷德在克拉里的文本里也远不是缺席的。谈到马奈《在花园温室里》时,克拉里想要展示的主要是画家再现法中缺席与在场的辩证的悬置,他注意到弗雷德在《马奈的现代主义》中既承认了画家在许多细节处几乎过度的修饰,即使他同时还承认了画作的其余部位那种令人惊讶的不加修饰。(Fried, *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860s*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 90)还有一点也来自弗雷德,那就是集中注意力与注意力分散的辩证法的核心观念。不过,弗雷德在其《专注性与剧场性:狄德罗时代的绘画与观众》(*Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the*

*Age of Diderot*. Berkeley: University of California, 1980)中倾向于将不同画家的画作视为观者注意力的产物,或仅仅是偶然的产物。克拉里却倾向于将这一对立当作他所考察的马奈、修拉与塞尚画作中的一种内在波动。(参见 Bryn Mawr, *Review of Comparative Literature*, Vol. 3, Number 1, Fall 2001)

因此,《知觉的悬置》从根本上将审美静观问题重新置于不稳定的知觉问题的一个更为广阔的语境中——置于心理学、哲学、神经学、早期电影与摄影的广泛语境中,从而为理解当今社会注意力的危机问题,提供了一个历史框架。这也就决定了《知觉的悬置》绝不是一本单纯的艺术理论书,它关心的也不是理论问题。毋宁说,它以这些画作为例证,来研究更为普遍意义上的知觉现代性问题。而这些画作只是克拉里探索 19 世纪晚期“注意力的规范观念是如何与认知和知觉综合的问题交织在一起的”(Ibid., p. 79)特许场所。

但总的来说,他关心的是注意力成为视觉现代主义中的知觉美学的关键因素的各种方式,关心它在视觉景观的新技术形式中所扮演的角色的各种方式。克拉里探索了这些不同领域的交叉与互换,解读了感觉及其化身(观者)的理解方面的变化,也提供了对某些绘画作品令人叹为观止的诠释。

我曾经在另一个语境里,试着对克拉里的研究方法予以定位。我把他的方法称为“视觉考古学”。至少在《知觉的悬置》里,克拉里的基本意图是选取 19 世纪末 20 世纪初的三位画家的三件作品,来探讨各件作品出场前后的“知识型”(这个术语来自福柯,在福柯那里,“知识型”基本上是指一定历史阶段的各种话语实践所遵循的一般惯例与边际条件)。例如,在有关塞尚的那一章中,卷入了包括胡塞尔(Husserl)的现象学、冯特(Wilhelm Wundt)的生理学、弗洛伊德(Freud)的心理学、谢灵顿(Charles Sherrington)的神经生理学、詹姆斯(William James)的心理学、柏格森(Bergson)的哲学等在内的知识体系。这些知识体系都是 1900 年前后诞生的,换言之,与塞尚创作于 1900 年前后的《松石图》属于同一

个知识的考古层。

受到福柯“知觉考古学”启发的“视觉考古学”如要成立，必须满足几个必要条件。其中之一看来必须拥有一个超越单纯的“观看方式”(way of seeing)的视觉机制的概念。视觉机制(visuality)这个概念是较为宽泛的，但不会宽泛到跟“观看方式”一样。“观看方式”的预设是：在某个历史时期或某种特定文化中，人们拥有某种特定的观看事物的方式，涉及到他们对世界的根本看法或世界观。同时，视觉机制这个概念又是较为确定的，但不会确定到跟“视觉机器”(visual machine)一样。视觉机器的预设是，人类的视觉受到人们所发明的各类视觉机器的限定，从原则上讲，视觉受制于机械发明，例如人类对宇宙的认识(从古代希腊以来主要与“视觉”相关)，从根本上取决于天文望远镜的进步。在这种意义上，视觉机制是一个中介概念，它一方面连着观看方式，另一方面连着视觉机器。

如果说，始于罗杰·弗莱(Roger Fry)的高度敏锐的鉴定家的目光及其严谨的形式分析，开始了现代艺术史上对后印象画派所作的最严格的风格分析，始于列奥·施坦伯格将大量图像与众多文献并置阅读的方法，开展了古老的图像学被运用于现代艺术(特别是毕加索)的研究，始于迈耶·夏皮罗(Meyer Schapiro)，直到T. J. 克拉克的艺术社会史方法，开拓了对马奈及印象派作品的社会史研究，那么，始于乔纳森·克拉里的“视觉考古学”方法，则开创了对马奈及其他现代画家全面而深刻的视觉机制研究，最终将欧美现代艺术史学的研究推进到最前沿。

《知觉的悬置》出版后，得到了学界的高度评价，我们从大卫·萨默斯(David Summers)热情洋溢的评论中略窥一斑：

根据任何定义，景观必定暗含着有注意力的观者，而且，据克拉里的论述，普遍的景观则暗含着注意力相应的大规模生成，随着19世纪科学所产生的大量生理学和心理学成果的出现，注意力正好作

为视觉学科的核心而得以成形。自然科学的进展中所发现的方法和机制从来都不会远离规范,也不会远离治疗(除了其他一些晚近的例子外,克拉里引用了注意力缺失综合征),同样也不会远离技术装置——不断扩张的、越来越尖锐的和相互纠缠的信息媒体、娱乐业和商业。因此,在19世纪,生理光学的诞生是与流行光学西洋镜的爆发相平行的。这些西洋镜和新玩意,既得到了自然科学和现代性的孪生权威的双重投资,也得到了诸如通过大规模生产和流通而达到的文化统一性之类的东西的支持。因此,科学的预测和研究远不仅仅限于实验室里,而是被运用到新的社会实践中。而这一点,在以种种方式将对于现代科学的理解整合进无数人的生活之中的同时,也创造了新的空间(并被观者体制化),聚焦了新的观看模式。

这本书采用了三篇论文的形式,或许可以被看作迈克尔·巴克桑德尔(Michael Baxandall)所说的“推论性批评”的一个版本。所谓“推论性批评”是指将艺术品的显著特征与可能解释这些特征的同时代的文本和图像关联起来。当然,这一解释性的开局或多或少得到了严格的执行。克拉里也坦率地认为他所讨论的艺术品所提出来的课题,只能作为对更为广泛的历史和文化研究的一些导论。这样的幅度与悬置的态度颇相吻合,而克拉里在其论辩中保持着历史性的同时,避免了诺曼·布赖森(Norman Bryson)和米克·巴尔(Mieke Bal)所说的“人文主义”学术研究的局限性。根据这种研究,艺术家及其“来源”之间的真实接触,至少必须是可能的(例如,某一手稿在某一修道院里,而艺术家也许待在离这家修道院不远的朋友的朋友的家里,在一个大家都知道的时刻到访过这座城市)。通过紧紧地围绕着注意力问题,这些局限得以避免;在其智识的和社会历史的环境得到如此清晰而又富有意义的揭示之后,无论修拉或塞尚是否读过书中所讨论的那些文献,我们都能用新的眼光来看待他们的绘画了。( *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* by Jonathan Crary, Reviewed by David Sum-

mers, *The Art Bulletin*, Vol. 83, No. 1 [Mar., 2001], pp. 157—161)

本书由贺玉高教授与我共同翻译。我翻译了全书导论、第一章、第四章；贺玉高教授翻译了第二章、第三章、尾声。最后由我通读了全文。本书扉页所引威廉·布莱克的诗句，采用了香港德雍先生的译文，特此致谢。

沈语冰

2016-12-31 于杭州

## 凤凰文库 | 本社已出版书目

### 一、凤凰文库·艺术理论研究系列

1. 《弗莱艺术批评文选》 [英]罗杰·弗莱著 沈语冰译
2. 《另类准则:直面20世纪艺术》 [美]列奥·施坦伯格著 沈语冰 刘凡 谷光曙译
3. 《当代艺术的主题:1980年以后的视觉艺术》 [美]简·罗伯森 克雷格·迈克丹尼尔著 匡骁译
4. 《艺术与物性:论文与评论集》 [美]迈克尔·弗雷德著 张晓剑 沈语冰译
5. 《现代生活的画像:马奈及其追随者艺术中的巴黎》 [英]T. J. 克拉克著 沈语冰 诸葛沂译
6. 《自我与图像》 [英]艾美利亚·琼斯著 刘凡 谷光曙译
7. 《博物馆怀疑论:公共美术馆中的艺术展览史》 [美]大卫·卡里尔著 丁宁译
8. 《艺术社会学》 [英]维多利亚·D. 亚历山大著 章浩 沈语冰译
9. 《云的理论:为了建立一种新的绘画史》 [法]于贝尔·达米施著 董强译
10. 《杜尚之后的康德》 [比]蒂埃利·德·迪弗著 沈语冰 张晓剑 陶铮译
11. 《蒂耶波洛的图画智力》 [美]斯维特拉娜·阿尔珀斯 [英]迈克尔·巴克森德尔著 王玉冬译
12. 《伦勃朗的企业:工作室与艺术市场》 [美]斯维特拉娜·阿尔珀斯著 冯白帆译
13. 《新前卫与文化工业》 [美]本雅明·布赫洛著 何卫华 史岩林 桂宏军 钱纪芳译
14. 《现代艺术:19与20世纪》 [美]迈耶·夏皮罗著 沈语冰 何海译
15. 《前卫的原创性及其他现代主义神话》 [美]罗莎琳·克劳斯著 周文姬 路琚译
16. 《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》 [英]迈克尔·巴克桑德尔著 殷树喜译
17. 《神经元艺术史》 [英]约翰·奥尼恩斯著 梅娜芳译
18. 《实在的回归:世纪末的前卫艺术》 [美]哈尔·福斯特著 杨娟娟译
19. 《大众文化中的现代艺术》 [美]托马斯·克洛著 吴毅强 陶铮译
20. 《重构抽象表现主义:20世纪40年代的主体性与绘画》 [美]迈克尔·莱杰著 毛秋月译
21. 《艺术的理论与哲学:风格、艺术家和社会》 [美]迈耶·夏皮罗著 沈语冰 王玉冬译
22. 《殊殊正典:女性主义欲望与艺术史写作》 [英]格丽塞尔达·波洛克著 胡桥 金影村译
23. 《女性制作艺术:历史、主体、审美》 [英]玛莎·麦斯基蒙著 李苏杭译
24. 《知觉的悬置:注意力、景观与现代文化》 [美]乔纳森·克拉里著 沈语冰 贺玉高译

### 二、凤凰文库·设计理论研究系列

1. 《设计教育·教育设计》 [德]克劳斯·雷曼著 赵璐 杜海滨译 柳冠中 审校
2. 《对抗性设计》 [美]卡尔·迪赛欧著 张黎译
3. 《设计史:理解理论与方法》 [挪威]谢尔提·法兰著 张黎译
4. 《设计史与设计的历史》 [英]约翰·A. 沃克 朱迪·阿特菲尔德著 周丹丹 易菲译