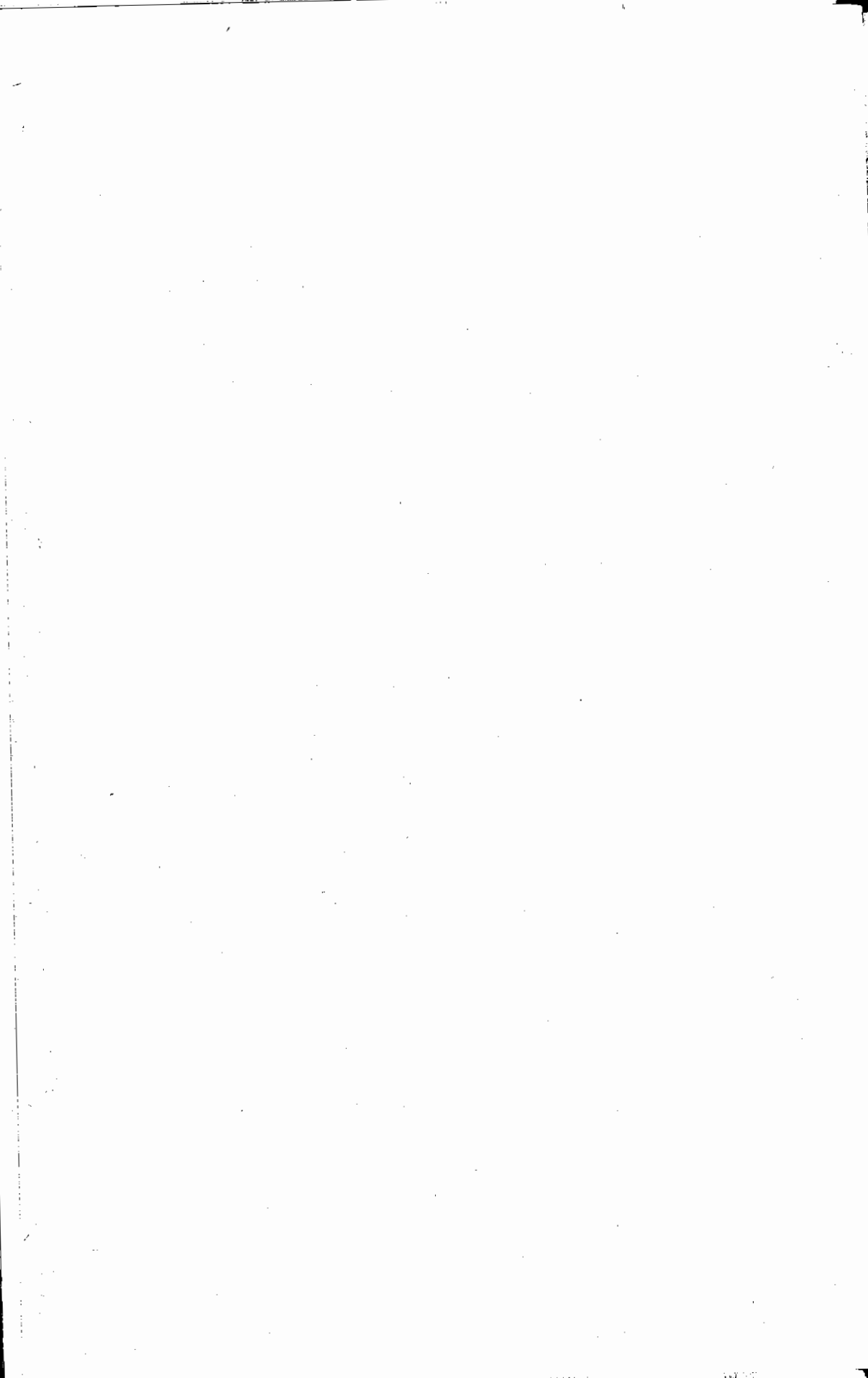


# 视觉批判导论 (上)

吴琼 著

 西南大学出版社  
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位



# 目 录

## 导 论 视觉文化研究的谱系、对象与论题

- 一 研究谱系 ..... 003
- 二 法国理论 ..... 013
- 三 研究对象 ..... 025
- 四 基本架构 ..... 035
- 五 主要论题 ..... 043

## 第一章 观看的故事

- 一 视觉恐惧 ..... 053
- 二 视觉中心主义 ..... 079
- 三 图像的力量 ..... 105
- 四 透视之眼 ..... 133
- 五 巴洛克的褶子 ..... 163
- 六 暗室里的哲学 ..... 189

## 第二章 视觉机器

- 一 视觉转向 ..... 219
- 二 机器理论 ..... 245
- 三 “摄影术发明之初……” ..... 275
- 四 电影院的隐喻 ..... 309
- 五 电视的症候 ..... 343

### 第三章 建制的目光

- 一 视觉场域的关系配置 ..... 373
- 二 敞视主义与生命政治 ..... 395
- 三 达·芬奇密码 ..... 421
- 四 婚纱照的表演美学 ..... 457
- 五 博物馆中的词与物 ..... 479

### 第四章 观看与主体性

- 一 镜前魅影 ..... 509
- 二 他者的目光 ..... 537
- 三 黑天鹅的欲望图 ..... 561
- 四 死亡的斜视 ..... 577
- 五 从“ $\$ \diamond a$ ”到“S/Z” ..... 607

### 第五章 拜物教 / 恋物癖的秘密

- 一 拜物教的秘密 ..... 641
- 二 奇观化与奇观社会 ..... 667
- 三 闲逛者的凝视 ..... 689
- 四 恋物癖的秘密 ..... 711
- 五 女性身体恋物志 ..... 737

### 第六章 表征的重负

- 一 表征作为社会实践 ..... 755
- 二 维纳斯的睡姿 ..... 781
- 三 “发明”他者 ..... 813
- 四 视觉东方主义 ..... 829

参考文献 .....859

后 记 .....877

## 导 论

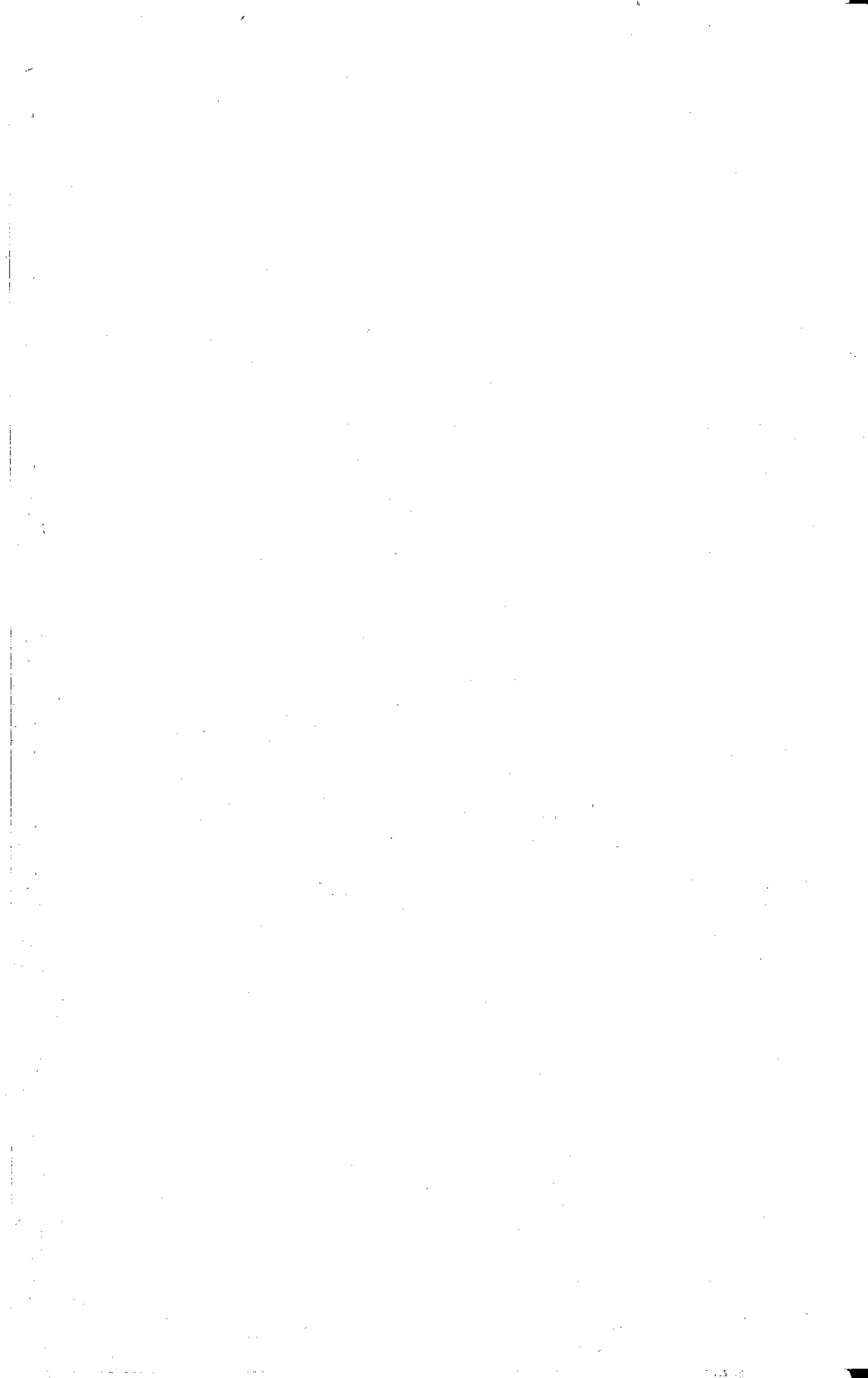
# 视觉文化研究的谱系、对象与论题

---

“视觉文化研究”（Visual Culture Studies）作为专指的一种学术思潮，兴起于1970年代至1980年代的西方，1990年代至21世纪初达至兴盛。如今，其势头已经渐弱，人们对它的新鲜感似乎已不如当初那么强烈，但由它构架的问题意识并未因此失效，而是以更为多样的方式在人文社科领域继续渗透和扩散。

20世纪末至21世纪初，该思潮开始受到中国学界的关注，十余年间，除翻译出版了多种专著和“读本”以外，本土研究也有诸多进展。但直至目前，对于视觉文化研究基本的理论问题和方法论，我们的认识尚有诸多暧昧不明之处。在这篇略显冗长的导论中，我将结合西方（主要是英语世界）的情形对视觉文化研究的谱系、对象、基本架构和主要论题进行一番勾勒，也权且算是一份文献综述。\*

\* 在这份综述中，我暂时没有涉猎中国本土的研究状况。这倒不是因为它乏善可陈，而是因为至少到目前为止，我们的研究还太过零散，并且在许多人那里，它与“文化研究”的界限还太过模糊，需要辨析的东西太多。



## 一 研究谱系

视觉文化研究的历史虽然不长，却在短短的时间里爆发出惊人的学术生产力和理论扩散力，它的存在已然构成了 20 世纪末一道炫目的学术景观，尤其那异质的话语喧哗，更在炫目之外为它平添了些许后现代气质。

视觉文化研究的兴起有着复杂的社会文化原因，且随地缘因素和学科背景的变化而动，以至于我们很难笼统地去对它作出说明。但不管多么复杂，就其在西方的情形而言，它的出现和发展还是有着较为清晰的谱系学背景的。在此我想立足于西方，对视觉文化研究的谱系学源头作一梳理，以期为理解它的问题意识与理论构成提供一个基本的知识语境。

虽然所谓的“谱系学源头”指的是思潮源发与衍生之地，但对源头作谱系学梳理却是一种阐释性的运作，它是对对象的某种回溯性建构。就是说，这里的源头梳理是沿源流向上的回溯，是用“结果”来解释“原因”，是依照“结果”来建构所谓的“起始”。这样做至少有一个好处：可以暂时不用考虑影响缘起的各具体因素的作用，通过聚焦于某些带有共通性的知识学层面，让思潮衍生的轮廓得到显现。

回溯性地检视一下视觉文化研究看似杂驳的知识地图，便会发现它的论述其实受到三种学术话语的影响：批判的现代性/后现代性话语、图像学与艺术史研究，以及“文化研究”。这一区分当然是针对视觉文化研究不同的话语构成来说的，所论的三种话语是作为其知识的谱系学源头发挥作用的，实际上，它们各自的出现也有着自身不同的背景和原因，但在演进过程中，它们相互影响、相互渗透，最终在视觉文化研究这里形成交叉与汇流。

毫无疑问，视觉文化研究的兴起乃是对“二战”后西方社会在政治、经济、科技和文化等领域发生的诸多变化的一种回应。关于这一变化，从人们对 1960 年代以来西方社会及其文化构成的各种断代描述或命名便可见一斑。例如，在这些描述中，有几个概念经常出现：“晚期资本主义”、“后现代

主义”、“消费社会”、“全球化”、“媒体时代”、“图像时代”，等等。这些描述虽因角度不同而各有侧重点，但相互之间亦有诸多交叉与重叠，视觉文化恰好就处在这样一个交叉地带，这是所有这些描述都要作为断代标识加以讨论的。

视觉文化何以成为交叉地带呢？或者说，我们是在何种意义上称它是这些断代描述的一个交叉地带呢？这涉及这些断代描述的一个话语策略，那就是在视觉性与现代性/后现代性之间进行的批判性链接。

至少就西方社会的情形而言，不论使用什么样的断代描述，上面那些称谓都与人们对现代性/后现代性进程的认知有关，或者说与人们的现代性/后现代性反思有关。依照这一反思，工业革命之后西方的现代化进程不只意味着科学或技术的长足进步、物质财富的空前累积和社会文明的多样化呈现，同时也意味着社会治理技术的全面展开——实际上，按照马克思和恩格斯批判资本主义的总体性逻辑，前者本就是后者的一部分，或者说它们时常会被收编到后者当中。现代性/后现代性的批判话语，不论是技术批判、日常生活批判，还是更进一步的启蒙理性批判，最终都会落实到坍塌现代主体的制度实践层面。

进一步说，虽然 20 世纪以降现代性/后现代性批判话语形形色色，其对制度实践的反思所持的立场和所用的范式也各有差异，但围绕社会治理技术的全面展开，其话语构成总不外乎三个方面：空间的部署、时间的管理和生命的治理。就是说，现代性/后现代性情境下社会治理技术的全面展开基本是在这三个维度共时态地进行的。

所谓空间的部署，指的是现代性/后现代性通过功能切割和区域划分而对包括生产空间、消费空间、政治空间、日常生活空间等在内的社会空间的组织化；所谓时间的管理，指的是现代社会依照效率或功能原则而对“生活世界”的时间进行的切分、计算和支配，其结果导致了时间与生命的脱节，时间变成了压榨生命的幽灵机器；而所谓生命的治理，其实就是现代社会通过各种建制、机器、意识形态系统，通过空间的部署和时间的管理而对赤裸裸的生命实施的支配与控制。总之，依照现代性/后现代性批判话语的逻辑，如果说现代社会进程的一面是对进步的渴望，那它的另一面就是生命治理变



得越来越全面、彻底和精密，这是相对于知识与技术进步、物质丰裕与生活改善、消费主义与快感享用来说的另一面，也是这些东西自身的另一面。

进而，沿着上面三个维度对现代西方社会治理技术的展开进行一番历史性的考察，就会发现，现代视觉建制的形成、各种技术化视觉机器的出现和观看技术的发明恰是其中至关重要的环节，甚至在某种意义上，现代性/后现代性的进程恰与视觉性的演进是同步的。例如公共博物馆的出现、都市的重建、摄影术的发明、广告的繁兴、电视的普及，及至今天互联网世界的形成和数字技术的视觉化应用，等等，它们都对应着西方现代性/后现代性进程的重要阶段。尤其是，它们既是现代性/后现代性谋划的后果，也是参与现代性/后现代性谋划的重要组成部分：现代性/后现代性不仅发明了它们，还利用它们，将它们作为治理技术或模型引入社会治理和生命治理当中。而随着它们在社会生活中的全面渗透，现代社会很大程度上已经变成了一个视觉化的社会。

称现代社会是视觉化的社会，这当然是一个隐喻性的说法，它不单指视觉图像或视觉消费的无所不在，更指现代社会利用视觉模型或通过视觉控制实施的人口和生命治理。当然，不论古代社会还是现代社会，视觉建制，以及由它所规定的视觉形态（包括观看主体的位置、主体与对象的关系、观看的技术和方式、观看的效果生成等）和视觉控制，原本就无所不在，但只有到了现代，随着照相机、摄影机、电视机等视觉机器的发明，及至今天互联网的形成，随着这些技术向日常生活的肆意侵入，以及与之相适应的视觉建制的确立和蔓延，一种看似独立于肉眼的技术化的“视觉”在向人类提供快感享用的同时，也完成了对生命的全面控制。今天，视觉机器就像幽灵机器，它无所不在，它侵入人类生活的每个角落，捕捉着生命的点点滴滴，让人或生命变成了幽灵般的存在。就是说，所谓“消费社会”、“媒体帝国”、“图像时代”、“后现代主义”等描述在与视觉性相关联的时候，所指涉的绝不只是图像的空前繁殖，还包括现代社会以视觉作为建制模型实施的社会控制。因此，把视觉批判纳入现代性/后现代性批判，在两者之间建立话语链接已是势所必然。

瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）和马丁·海德格尔（Martin Heidegger）

是较早开始这一批判性链接的思想家。早在 1930 年代，这两位就分别以“机械复制时代”和“世界图像的时代”为题讨论现代性的时代特征与危机，本雅明还在著名的“拱廊街计划”中沿着马克思拜物教批判的路线对巴黎拱廊街的奇观化表象进行“生理研究”，以揭示现代性的空间生产所隐含的视觉政治。“二战”后，随着消费主义和图像繁殖时代的到来，有更多的思想家和理论家加入了现代性/后现代性批判的阵营，其中法国人尤为热衷于在现代性/后现代性、视觉性和社会治理之间建立批判性的链接，罗兰·巴特（Roland Barthes，又译“罗兰·巴特”）对埃菲尔铁塔的“神话学”阅读、亨利·列斐伏尔（Henri Lefebvre）的“空间生产”、居伊·德波（Guy Debord）的“奇观社会”、米歇尔·福柯（Michel Foucault）的“敞视主义”建制、让·鲍德里亚（Jean Baudrillard，又译“让·波德里亚”、“尚·布希亚”）的“拟像社会”、皮埃尔·布迪厄（Pierre Bourdieu，又译“皮埃尔·布尔迪厄”）的“趣味区隔”和“艺术场域”、保罗·维利里奥（Paul Virilio）的“速度政体”，等等，都或隐或显地将视觉批判嵌入现代性/后现代性的框架加以思考，他们的论述为视觉文化研究贡献了最为重要的理论资源和方法论指导，成为后者最为重要的知识谱系。

视觉文化研究的另一个知识谱系来自图像学和艺术史研究，确切地说，在以复数形式存在的“视觉文化研究”中，至少有一支的出现与图像学和艺术史研究的方法论危机及认识论转向直接相关。

西方现代图像学源起于 19 世纪艺术史研究中的图像志传统，20 世纪初德国瓦尔堡学派将其发展、完善为一种跨学科的研究领域，并取得丰硕成果，涌现了以欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）、弗里兹·扎克斯尔（Fritz Saxl）、鲁道夫·维特科夫尔（Rudolf Wittkower）等为代表的一批图像学家，史谓现代图像学的“英雄时代”。<sup>1</sup>

现代图像学研究虽然也强调要将图像史同社会史、文化史、政治与经济生活、哲学和宗教等结合在一起进行互证互释，以揭示图像母题的演变、风格的形成及其文化意义，但总体来说，它在方法论上仍存在诸多缺陷。例如，它仍视图像为自足的符号体系，认为图像的能指层和意指层的关系结构是相

1 有关图像学的发展，参见陈怀恩，《图像学：视觉艺术的意义与解释》，石家庄：河北美术出版社，2011。

对稳定的，这使得它对图像意义的讨论有忽视多样性的危险；其次，它的历史分析与形式分析相结合的方法还更多是史证图像和图像证史的实证方法，并未摆脱传统图像志描述的技术局限，比如这一描述基本只以图像本身可见的形式结构为探讨对象，而甚少从视觉或观看的维度考虑图像在生产 and 接受过程中的意义繁衍问题；再有，作为图像阐释之基础的图像志描述实际有赖于母题的意指惯例和表征惯例的历史积累，有赖于图像文本与经文或神话的叙事文本、历史事件的事实指涉之间的参照关系，可到现代主义绘画中，由于惯例的失范，由于指涉链条的断裂，其阐释力度也就大打折扣。“二战”后，随着“英雄时代”的陨落，在抽象艺术和形式主义批评的双重挤压下，技术手段僵硬且烦琐的图像学研究已日见颓败之势。<sup>1</sup>

图像学研究举步维艰，艺术史写作和研究的局面也好不了多少。在西方，至少自18世纪启蒙时代开始，艺术史的写作和研究就已经进入其建制化和学科化的进程，并开始形成了以形式分析（又称“内部批评”）和社会学—文化学研究（又称“外部批评”）为主导的两大学术传统，至20世纪初，两大传统都有其杰出的代表作问世。<sup>2</sup>“二战”后，两大传统虽然通过借用其他人文社科领域的理论资源而在体系上有所完善，且尚可借由介入抽象主义艺术来装点一下自己的门面，但其在艺术史写作、艺术史理论和艺术批评中的陈规旧套，以及对理论的极度漠视都已让人深感不满，走向式微也是情理之中的事。<sup>3</sup>

图像学与艺术史研究的困境和危机积聚已久，一时之间凭自身之力难以找到解决的良策。1960年代中后期，新左派运动的蔓延激发了年轻一代对“新”的渴望，“激进”成为包括学术领域在内的求新者的旗帜。但仅凭求新的激情并不能完成激进的变革，对图像学和艺术史传统的批判与倾覆还有赖于观念、理论和方法的彻底革新。再一次，法国理论贡献了自己的力量。1970年代初，随着来自巴黎的符号学、结构/后结构主义、精神分析学、马

1 有关传统图像学研究的局限，参见W.J.T.米歇尔，《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京：北京大学出版社，2006。

2 有关艺术史或艺术史学的历史，参见温尼·海德·米奈，《艺术史的历史》，李建群等译，上海：上海人民出版社，2007。

3 有关艺术史写作的危机，参见汉斯·贝尔廷等，《艺术史的终结？——当代西方艺术史哲学文选》，常宁生编译，北京：中国人民大学出版社，2004；亦可参见Georges DiDi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, trans. John Goodman, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005。

克思主义等在英语世界的传播，新一代图像学家和艺术史家开始了对图像学和艺术史学的方法论改造，并以其新意迭出的图像阐释和历史重写迅速在学科领域掀起了认识论转向，“新艺术史家”诺曼·布列逊（Norman Bryson）曾这样描述这一转变：

毋庸置疑，艺术史学科经历了如此长久的滞后，也许是诸人文学科中发展最为缓慢且最后听到变化的——那种变化甚至在与其最邻近的学科都已经发生了——现在它确凿无疑地开始发生改变了。改变的信号之一，就是在过去的十多年尤其过去的五年里，大西洋两岸出现了大量新刊物，这些刊物明显地超越了该学科的现状，比如，美国有《十月》和《表征》，英国有《艺术史》、《世界与图像》和一直很兴旺的《布洛克》。另一个信号就是新一代研究艺术的作者的涌现，更为关键的是，被建制接纳，他们的著作有意识地挑战或修正流行的专业模式：在此我们只需要提及T.J. 克拉克、约翰·巴雷尔、托马斯·科罗、斯维特拉娜·阿尔珀斯、罗纳德·鲍尔森、米歇尔·弗里德。<sup>1</sup>

关于这一认识论转向，西方学者采用的术语并不完全一致，较为流行的说法有“图像转向”、“新艺术史”和“视觉研究”。<sup>2</sup> 出现这种表述歧义，一部分是出于学科意志的因素，还有一部分是出于对图像和艺术史的认知差异。但不论采用什么样的说法，它们都显示了新一代研究者与传统研究在理论和方法上的认识论断裂，并暗示出想把图像学和艺术史研究纳入更为宽泛的“视觉研究”的倾向。

抵制理论，这恰是传统图像学和艺术史研究的一大顽疾。美国批评家罗莎琳·克劳斯（Rosalind Krauss）1986年在一篇论文中说：“艺术史家总是羞于谈理论，他们很少阐述为从事研究而无疑应当具备的理论：历史变迁的

1 Norman Bryson(ed.), *Calligram: Essays in New Art History from France*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, "Introduction", p.xiii.

2 参见 W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1987; W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1995; Gillian Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London: SAGE, 2001; Jonathan Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 2001; Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: the Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge: The MIT Press, 2005.

理论、连续性的理论、表征的理论、形式的作用的理论、指涉性的理论、功能的理论，还有最重要的，验证的理论。这是因为艺术史为自身植根于德国的‘科学’土壤，甚至之前的‘历史’土壤而沾沾自喜。”<sup>1</sup>而新一代研究者的突破口恰恰就是理论的引入，并且是从艺术及艺术史学科以外的领域引入，而备受他们青睐的就是来自战后法国的“新理论”。通过把理论阐发、文本分析和主题阐释结合在一起，新一代研究者开启了批评的理论化，拓展了学科的问题视域，推动了艺术史写作的跨学科旅行。乔纳森·哈里斯（Jonathan Harris）在《新艺术史：批评导论》（2001）一书中说：

过去三十年来与艺术史的进展发生关联的学者们所使用的某些最重要的理论洞见和分析方法，来自艺术史学科以外的诸多领域。例如，它们来自社会学、社会理论和人类学、精神分析学、符号学和结构主义、批判理论、后结构主义哲学，以及现在被称作文化研究的跨学科论题。<sup>2</sup>

新理论的引入从根本上改变了人们对于图像及图像阐释的认知。例如，人们不再把图像只当作艺术的审美对象，还首要地将其视为社会和文化的表征实践，尤其将其视为一种意识形态化的实践。对图像及其功能的这一认识论转变，导致图像阐释的方向也发生了根本变化，现如今人们关注的是图像的实践价值，比如社会与国家意识形态在图像中的嵌入，以及图像对各种意识形态主体的询唤和建构功能。再有，现在更强调图像阐释和艺术史研究要向理论开放，强调在一定理论框架内来定义图像的主题构成，尤其强调运用不同理论的组合进行批评和阐释，比如把马克思主义的意识形态理论和精神分析的欲望阐释学在符号学的层面上结合在一起去对图像进行政治性的阅读。在方法论上，现在人们强调对图像和艺术史要进行跨学科的研究，强调对图像的意义生成要从生产到传播和接受诸环节进行综合考察，要在艺术场

1 Rosalind Krauss, "The Future of an Illusion", in *AA Files*, no. 13 (Autumn 1986), p.3, London: Architectural Association School of Architecture.

2 Jonathan Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 2001, p.46. 中译本见乔纳森·哈里斯，《新艺术史：批评导论》，徐建译，南京：江苏美术出版社，2010，第14页。引文参照中译本有所改动。有关法国理论与图像和艺术史研究的关系，可参见 Keith Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, New York: Cornell University Press, 1994.

域、社会场域和文化场域的互动中，在场域内部各要素的互动中完成对图像的阐释，并要在多元决定、互文性等原则下打开图像的意义结构。

仅以互文性为例，新图像学研究认为，图像的构成是一个互文的过程，即在主文本的内部总是隐含有一系列的亚文本或潜文本。比如一幅宗教题材或神话题材的古典绘画作品，它往往有一个参照性的“源头”文本，《圣经》或奥维德的《变形记》；它总是要“引述”某些图像惯例，如意指结构相对确定的符号惯例或已然成为经典的形式惯例，它也许还要“参照”、“挪用”、“修正”、“对抗”前代或同代艺术家的经典图式——所有这些都构成了相对于图像文本即主文本而言的亚文本，并会影响主文本的意义构成，因而，图像阅读必须考虑互文的作用，必须在互文的引述与修正、重复与差异中来打开主文本的复杂层次，让主文本的意义构成和意义流动得以呈现。

论及视觉文化研究的兴起，还一定会涉及比它稍早出现的英国伯明翰学派的“文化研究”（Culture Studies），有人甚至觉得，视觉文化研究只是“文化研究”在视觉文化领域的延伸，或者说前者不过是后者必定包含的一部分。

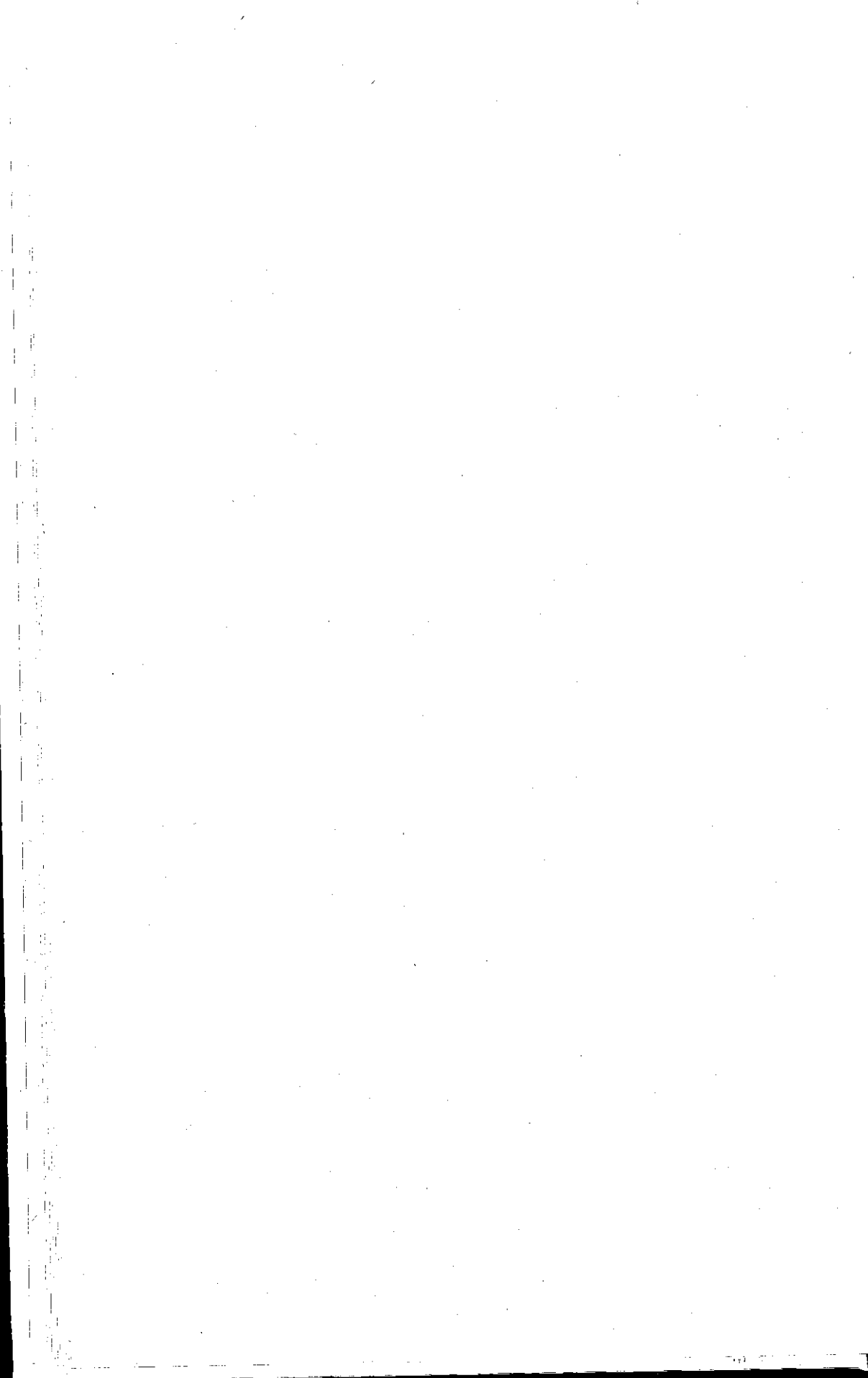
我们知道，“文化研究”缘起于1950年代英国左翼知识分子对工人阶级文化的研究，1964年英国伯明翰大学“当代文化研究中心”的成立是它走向兴盛的标志，也是它在学院内走向建制化的开始。“文化研究”一方面承传英国具有人文主义倾向的文化批评传统，另一方面也吸收了马克思主义批评的资源。它从一开始就把社会批判和政治介入当作核心任务，致力于揭示文化和社会之间的互动，寄希望于通过发掘社会边缘群体的文化能动性来松动既定的权力结构，甚至改变既有的权力关系。政治意识形态上强烈的新左派色彩，理论范式上坚定的马克思主义基调，研究方法上明显的经验主义倾向，文化理想上具有鲜明“阶级意识”的人道主义情怀，这些是伯明翰学派的标志性特征。

“文化研究”强调用文化批评来介入社会的脉动，其自身的发展过程也反映出了它的这一现实关切。无论是1960年代对工人阶级文化的研究，还是1970年代的媒体研究和青少年亚文化研究，抑或1980年代的种族与性别研究，议题的不断变换正是基于它对不同时期的现实问题的回应，并因此奠定了以

阶级、性别和种族作为基本问题域的批评形态。<sup>1</sup>

视觉文化一直是“文化研究”关注的对象，例如，雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）、斯图亚特·霍尔（Stuart Hall）和戴维·莫利（David Morley）对电视、广告等大众传媒的研究，都一度产生了深远影响。那么，伯明翰学派对视觉文化的研究与我们现在讲的“视觉文化研究”是一回事吗？关于这个问题，我在下面还会讨论。眼下我想要强调的是，“视觉文化研究”不只有一种，也不是一个统一的学术运动，把“视觉文化研究”完全纳入“文化研究”，或把两者完全分离开来，或把“文化研究”中的视觉研究完全排除在“视觉文化研究”之外，都是不妥当的。我们应当看到，伯明翰学派的“文化研究”（包括对视觉文化的研究）带有学派自身的浓重特色，无论在理论气质上、批评方法上，还是在文化理念上，都与稍晚出现的视觉文化研究有很大不同。然而，随着1970年代末、1980年代初“文化研究”传到北美及澳大利亚等地区，早期的学派胎记渐渐失去了意义，而学派自身也在这一国际化过程中不断调整自身的方法和理论重点，比如对视觉文化的兴趣不再像以前那样只局限于以电视为代表的大众传媒，且方法论也已打破早期的学派禁锢，而正在兴起的视觉文化研究也从它那里汲取资源，例如阶级、性别和种族一类的议题。就这样，在“文化研究”国际化的过程中，其对视觉领域的介入与视觉文化研究之间的界限变得越来越模糊，在有些人那里，它们实际上已经融为一体。在这个意义上，我们可以把伯明翰时期的“文化研究”视为视觉文化研究的一个谱系学源头，但后者并不是前者的延伸，而是对前者的批判性收编。

1 参见约翰·哈特利，《文化研究简史》，季广茂译，北京：金城出版社，2008；罗钢、刘象愚主编，《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版社，2000；陶东风主编，《文化研究精粹读本》，北京：中国人民大学出版社，2006；阿雷恩·鲍尔德温等著，《文化研究导论》，陶东风等译，北京：高等教育出版社，2004；于文秀，《“文化研究”思潮导论》，北京：人民出版社，2002；陆扬、王毅，《文化研究导论》，上海：复旦大学出版社，2006；约翰·斯道雷，《文化理论与大众文化导论》，常江译，北京：北京大学出版社，2010。这些著作有的偏重于英国的“文化研究”，有的则侧重于国际化的文化研究思潮。





## 二 法国理论

上面的谱系学追溯涉及一个共同的理论资源，那就是“二战”后的法国理论。实际上，如果我们用知识范式的转变或“认识论断裂”来定位视觉文化研究的特征和理论气质，那法国理论无疑就是激活这一转变或断裂的主要力量。

今天，每当谈到1960、1970年代大放异彩的法国哲学，都会提及来自德语世界的“三位H大师”——黑格尔、胡塞尔、海德格尔——和“三位怀疑论大师”——马克思、尼采、弗洛伊德——的影响。<sup>1</sup>其影响所及，无论速度、深度还是广度，皆让人始料未及。并且这一影响不是各自独立地展开的，而是形成了各种组合，尤其随着索绪尔（以及雅各布森）语言学在战后的引入，更加催生了这些理论的交叉繁殖、跨界运作和学科渗透，最终形成了前所未有的“新理论”浪潮，比如罗兰·巴尔特的符号学、雅克·拉康（Jacques Lacan）的精神分析学、路易·阿尔都塞（Louis Althusser）的马克思主义、亨利·列斐伏尔的空间生产理论、米歇尔·福柯的知识考古学和权力谱系学、雅克·德里达（Jacques Derrida）的解构哲学、吉尔·德勒兹（Gilles Louis René Deleuze）的精神分裂分析，还有让·鲍德里亚的拟像理论和符号政治经济学、埃马纽埃尔·列维纳斯（Emmanuel Levinas）和让-吕克·马里翁（Jean-Luc Marion）的现象学和神学，等等。<sup>2</sup>

“新理论”究竟“新”在哪里？或者说，它给视觉文化研究的启示究竟是什么？这里只能讨论几个原则性的方面。

1 有关这六位德语思想家对“二战”后法国理论的影响，研究成果非常多，在此就不一一列举了。参见 Luc Ferry and Alain Renaut, *French Philosophy of the Sixties: An Essay on Antihumanism*, trans. Mary H. S. Cattani, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1990; 文森特·德贡布, 《当代法国哲学》, 王寅丽译, 北京: 新星出版社, 2007。

2 有关“二战”后法国“新理论”的历史, 参见弗朗索瓦·多斯, 《从结构到解构: 法国20世纪思想主潮》(上、下卷), 季广茂译, 北京: 中央编译出版社, 2004。有人把“新理论”仅限于结构/后结构主义运动, 这显然不太妥当: 一方面, 法国人自己对“结构/后结构主义”标签的认领并不一致; 另一方面, 有一些“新理论”, 比如列斐伏尔的空间理论、列维纳斯和马里翁的现象学, 根本不在结构/后结构主义的阵营。

首先是它激进的批判性。“结构不上街”，这个流传甚广的标语式说辞最初出现于1968年巴黎“五月风暴”期间，其意思无非是说“结构”不革命甚至反对革命，有些街头革命家还借此声称革命宣告了结构主义的死亡。可是，街头革命就一定激进的么？或者说，革命与上街有必然的关联吗？理论的革命性就不是革命吗？

暂且把个人在一个具体事件中的政治立场和政治行为撇开，单就理论的立场而言，如果说“五月风暴”对资本主义制度的攻击是一次“结构战”，那结构/后结构主义一代无疑是最为激进的革命者，因为正是他们揭示了隐藏在消费时代美好生活背后的建制“暴力”的无所不在，正是他们率先向资产阶级的主体性挥起了“阉割之刀”，以幽隐的目光实施着对传统主体的驱逐，是他们清空了主体赖以存在的一切形而上基础。

“新理论”的批判性可谓彻底，从形而上学、启蒙理性、现代性、主体、宏大叙事到技术文明、社会建制、意识形态，等等，无所不及。其中，视觉批判也是“新理论”的核心议题，拉康、巴尔特、福柯、德里达、鲍德里亚、布迪厄等都各有自己的批判框架，并且这一批判在深度和广度上都可谓空前，不仅涉及西方形而上学的视觉中心主义传统，还涉及视觉建制和视觉机器，以及从绘画、摄影、电影、电视到其他大众媒体的表征实践。<sup>1</sup>正是“新理论”的这些探究为视觉文化研究在观念、方法论、议题和阐释技术上提供了与传统研究全然不同的方向。

其次是现代性的问题意识。“新理论”虽各有自身的研究领域，但现代性却是每个人都关注的焦点，只是各自的论述方式不同而已。例如，在拉康那里，现代性隐含着“我思”和“我在”的分裂；在巴尔特那里，现代性是意识形态的新神话学；在福柯那里，现代性意味着知识型的转变和生命政治的全新部署；在德勒兹那里，现代性是欲望的解殖和再殖民化；在鲍德里亚那里，现代性是拟像对仿像的取代，是符号的嬉戏和意义的内爆；在维利里奥那里，现代性是速度政体的确立，是消除了时间和空间间隙的“远程拓扑”。

就“新理论”的视觉论述而言，不论是对现代性视觉建制的出现所进行

1 有关法国“新理论”自身对视觉文化的探讨，参见 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Demigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994; Patrick Fuery and Kelli Fuery, *Visual Cultures and Critical Theory*, London: Arnold, 2003.

的考古式探询（例如福柯、布迪厄、维利里奥等），还是对视觉表征和视觉话语的结构/解构分析（例如福柯和德里达），也不论是对视觉机器的语言学配置所表征的主体症状和社会症状的阐释（例如鲍德里亚、德波、维利里奥等），还是对视觉行为的无意识机制的考察（例如拉康），都隐含了一个现代性的叙事框架，都有一道现代性目光的游弋。一定程度上说，视觉研究与现代性反思的批判性链接正是“新理论”的一个标识。

再者就是理论的跨界旅行。“新理论”的另一个重要标识就是它的跨界性，不仅跨学科，而且跨理论。比如福柯的知识考古学和权力谱系学、德里达的解构运作、德勒兹的游牧战术，不仅不断地突破学科边界，让不同学科之间相互引述、穿插、叠置，还时常让不同的理论相互交织，以松动传统研究在学科、理论和方法等方面确立的稳定结构，让理论在跨界旅行中产生新的意义生产效果。

理论的跨界旅行不单是用不同学科、理论或方法自有的方式去处理同一个论题，还要在跨界中实现对研究对象的重构。例如福柯对医学史的结构主义分析，他不是将历史学和结构主义进行简单的组合，不是用结构主义去讲述已有的医学史，而是在结构主义的文本阅读中重构出一个历史对象，通过考察从古典医学到临床医学的知识型转变，通过对临床医学的语言学即“词与物”的关系配置的分析，通过把临床医学的建制改革（现代医院的诞生）和大革命时期的身体实践加以历史的并置，重构出一个全新的研究对象——现代性的赤裸生命。这种跨界需要理论的想象力和思维的野性，需要深刻的历史洞察力，当然还需要激进的阅读和阐释技术。符号学、结构/后结构主义、马克思主义、精神分析学等，这些绝不只是所谓的“宏大理论”<sup>1</sup>，而且是各具效力的阐释框架，通过对它们进行组合性的运用，可帮助我们不同角度和层次打开对象的结构。

最后是多元决定的方法论原则。“多元决定”（overdetermination）是阿尔都塞从弗洛伊德那里借来的一个概念，意思是所有文本，不论是理论文本、叙事性文本，还是图像文本，不论是它的生产，还是它的意义生成，归根结底都是在一个由众多功能要素构成的互动场域中多元地决定的，是各个要素

1 参见大卫·鲍德韦尔、诺埃尔·卡罗尔主编，《后理论：重建电影研究》，麦永雄、柏敬泽等译，北京：中国社会科学出版社，2000。

相互作用、各种力量相互博弈的结果，因而对文本及其意义生产的考察必须在这一多元互动的框架里进行。可以说，多元决定是“新理论”的一个共同主张，只是各人采用的说辞不太一样，例如拉康的“拓扑学”、福柯的“配置”、德里达的“异延”、德勒兹的“游牧”、布迪厄的“场域”，等等，都隐含了多元决定的思想。

多元决定作为一种方法论原则意味着对象及其意义不是单一原因决定的，因而我们对对象及其意义生产的考察再也不能停留于简单的因果决定论，而是应当将对象回置到一个多元互动的场域中进行动态分析。比如文艺复兴绘画中透视法的形成、17世纪欧洲风景画的独立、18世纪末公共博物馆的出现、19世纪视觉机器的发明等，都是一定社会场域中各种力量协同作用的结果。

并且如同在法国理论家那里看到的，多元决定绝不只是一个认识论原则，它也是一种激进的微观政治策略，是打开结构（社会结构和文本结构）的封闭性的手段。对于视觉文化研究而言，多元决定已不只是一个阐释学原则，它也是一种视觉政治策略。例如电视受众的研究，传播学当然也关注受众，关注受众与电视节目之间或消极或积极的关系，但它总是把这一关系本质化和静态化，忽视了受众作为异质性存在的可能维度。实际上，不论是作为单一主体还是作为接受群体的受众，必定都是阶级、性别、种族等不同身份的叠加，其在观看节目的过程中，究竟会以哪一种身份、哪一种姿态参与解码环节，这取决于观看场域多方权力的博弈，就是说，他/她的观看是顺从性的还是对抗性的，不是任何一方可以单独决定的。也正是因此，如何建立或激发一种反制性的观看便成为电视受众在观看场域中与霸权话语进行商谈和博弈的政治策略。

实际上，“新理论”的所有这些方面都隐含了一种激进的立场，然而，它在向前述的各知识谱系渗透的时候，并不是以单一的方式发挥其影响力的。就是说，视觉文化研究的那些谱系学源头与它的关系比我们想象的要复杂得多，其中又以伯明翰学派最为纠结。在对待法国理论的态度上，伯明翰学派经历了一个曲折的过程，对此进行一番检视也许可以帮助我们更好地理解视觉文化研究的特殊气质。

伯明翰学派在其短命的历史（1964—2002）中有过多次转型，其中最重要的一次发生于1970年代初。1960年代，伯明翰学派的“三剑客”——理查·霍加特（Richard Hoggart）、雷蒙·威廉斯和爱德华·帕尔默·汤普森（Edward Palmer Thompson）——主要以文化主义的立场、人文主义的价值观和经验主义的方法研究工人阶级的文化经验与阶级意识，对借用外来理论并无特别的意识，甚至连“意识形态”这样的核心概念都极少使用。1968年，斯图亚特·霍尔接替霍加特，成为学派第二任掌门，学派的理论转型也从这个时候露出端倪。

1968年巴黎“五月风暴”后，法国理论借势强袭英伦，首先进入英国新左派视野的是与马克思主义有着亲缘关系的阿尔都塞和巴尔特，接着是当时在巴黎正风生水起的拉康。

1969年，阿尔都塞的论文《弗洛伊德与拉康》（1964）被译成英文刊发在《新左派评论》上。在这篇文章中，阿尔都塞假借讨论拉康的“回到弗洛伊德”的重大意义而将矛头直指马克思主义阵营内形形色色的修正主义，暗示要以拉康返回弗洛伊德的方式“回到马克思”，以作为所有修正主义的解毒剂。1971年，阿尔都塞的论文集《列宁与哲学》亦被译成英文出版，他的著名论文《意识形态和意识形态的国家机器》（1969）就收录其中。在这篇文章中，阿尔都塞讨论了以大众传播为主导的意识形态国家机器是如何通过其询唤机制来召唤和建构意识形态主体的，这一讨论意味着近代西方自启蒙运动以来推崇的所谓自主主体实际都是被建构的，都是归附于某一意识形态的“屈从的主体”（subjected subject），这与伯明翰学派的文化主义和人道主义主体观强调主体的文化能动性恰恰是对立的。

1971年，伦敦还有两份同仁刊物创刊发行：一份就是伯明翰中心的集刊《文化研究文集》，巴尔特的论文《形象的修辞》（1964）就刊载在这一期；另一份是同样具有左翼倾向的电影理论杂志《银幕》。《银幕》原本属于英国电影学院教育系，因其追求电影研究理论化和学术化的办刊方向与校方要求刊物面对大众进行电影知识普及的“务实”方针无法达成一致，致使它最终独立，成为一份致力于电影理论和批评的专业学术杂志。两份刊物都在寻求学术革新，且都在引入法国“新理论”作为理论资源，然而，两者对待“新

理论”的态度各有不同。

改组后的《银幕》立即把目光投向了法国的电影“新理论”。而同时期法国的电影“新理论”也正以杂志《电影手册》为阵地进行集结，该杂志1950年由著名电影批评家安德烈·巴赞（André Bazin）创办，1970年代初，在让-路易·科莫利（Jean-Louis Comolli）、克里斯蒂安·麦茨（Christian Metz）和让-路易·鲍德利（Jean-Louis Baudry）等人的领导下，杂志转向电影“新理论”的建构，为此，阿尔都塞的意识形态国家机器理论、巴尔特的符号学和拉康的精神分析学成为这一理论化潮流的新宠。所以，当《银幕》借“《手册》派”来实施电影理论的转向时，不可避免要介入“新理论”。正是在后者的影响下，英国本土电影批评家进入了理论化的时代，人称“《银幕》理论”。

1973年，《银幕》合刊刊发了电影符号学宗师麦茨、文艺理论家茨维坦·托多罗夫（Tzvetan Todorov）和文学评论家于丽娅·克里斯特娃（Julia Kristeva）等人的文章。随后的一期又刊发了本土批评家史蒂芬·希斯（Stephen Heath）写作的一篇讨论麦茨的文章，以及“《手册》派”集体署名的讨论美国导演约翰·福特（John Ford）的影片《少年林肯》的文章。总体上，1970年代初《银幕》对法国理论的吸收主要是符号学和叙事学。

1975年，《银幕》先是刊发了麦茨从符号学转向精神分析学的文章《想象的能指》，接着又刊发了本土批评家劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）的论文《视觉快感与叙事电影》，在该文中，穆尔维运用精神分析理论探讨了电影机器、电影叙事与性别建构之间的权力关系，堪称女性主义电影研究的筚路蓝缕之作，亦是电影新理论的早期经典。

对“《银幕》派”来说，引入法国理论，目的是填补文化研究者的马克思主义范式的缺失，即对语言结构中主体生产问题的忽视。但伯明翰学派对于用结构主义和精神分析话语来调和马克思主义持有一种怀疑的、不明朗的态度，他们一方面承认阿尔都塞的意识形态概念和主体建构理论对于文化主义是一种纠正，另一方面又不满意阿尔都塞的结构主义对个体的文化能动性的否定，指责结构主义是抽象的形式主义与简约主义。例如，学派第三任掌门理查德·约翰逊（Richard Johnson）1985年在一篇文章中公开批评说：

……从索绪尔的语言学和列维-斯特劳斯的“人类学”，到早期的巴尔特和人们有时所称的“符号学1号”，到截至1968年5月在电影批评、符号学和叙事理论方面的众多发展，包括阿尔都塞式的马克思主义、后期符号学和精神分析学。尽管其众多变体，这些“指意实践”的方法都共有一些范式局限性，我称此为“结构主义的简缩”。<sup>1</sup>

在约翰逊看来，从索绪尔、列维-斯特劳斯拉到巴尔特和拉康的结构主义与后结构主义是一种对文本加以简约化的“形式主义”，它们过分囿于文本分析而忽视了文化形式的生产问题，它们过分关注“形式语言或符码”的生产而忽视了读者的问题，它们有一种严重的理论缺乏，那就是“主体性理论的缺乏”。约翰逊还特别地比较了伯明翰学派的文化研究和《银幕》杂志的电影研究，他说：“伯明翰的文化研究倾向于历史，更加关注特殊联合和制度定位，而英国的电影批评则采取另一种方式……《银幕》在1970年代所愈加关注的不是作为社会和历史过程的生产，而是指意系统本身的‘生产’，尤其是电影媒体的再现手段。”<sup>2</sup>在他看来，对再现手段的这种研究既忽视了人的实际生产活动和在生产活动中形成的人的社会关系，也鲜少对再现手段背后的东西作历史的解释；另外，这种形式主义批评对精神分析的运用尽管是想把文本与读者联结起来，可其代价往往是要对社会主体进行极端的简化，“把他或她归结为原始的、赤裸的、婴儿的需要”<sup>3</sup>。约翰逊的这些带有意识形态色彩的批评很多是基于对法国理论的误解，但他的观点在伯明翰学派中是比较有代表性的，显示出“文化研究”对法国理论的拒斥与其说是源自理论趣味的不同，还不如说是因为法国理论的政治性对“文化研究”的基本立场的挑战。<sup>4</sup>与“《银幕》派”对法国理论保持的更为开放的姿态相比，伯明翰学派为了其所坚持的主体的文化能动性而不惜牺牲法国理论，就显得有点固步自封了。

1 理查德·约翰逊，《究竟什么是文化研究》，见罗钢、刘象愚主编，《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版社，2003，第35页，译文有所改动。

2 同上，第36页。

3 同上，第41页。

4 实际上，1960年代至1970年代，“文化研究”、《银幕》和《新左派评论》三家的关系比较微妙，各自对结构主义的态度也比较复杂。有关这方面的情况，参见 Antony Easthope, *British Post-structuralism since 1968*, London and New York: Routledge, 1988.

对于结构主义在主体的文化能动性问题上的挑战，伯明翰学派没有置之不理。为了应对阿尔都塞的意识形态冲击波，克服文化研究中“文化主义”和“结构主义”的对立，伯明翰学派在1970年代引入了意大利马克思主义思想家安东尼奥·葛兰西（Antonio Gramsci）的“文化霸权”（cultural hegemony）理论，人称伯明翰学派的“葛兰西转向”。例如，学派第二任掌门霍尔1980年在一篇文章中指出，文化研究中“文化主义”的线索因为“结构主义”知识景观的出现而被打断了，文化研究从此有了“文化主义”和“结构主义”两种范式，这两者虽然在某些方面有明显的重叠，但在另一些方面又是完全对立的。<sup>1</sup>但葛兰西的“文化霸权”理论可以在这个对立的基础上提供第三条道路，霍尔说：“我的论述足以表明，文化研究通过运用葛兰西著作中探讨过的一些概念，试图从结构主义与文化主义著作的最好要素中推进其思路，使其非常接近于对这一研究领域的需要。”<sup>2</sup>

葛兰西所谓的“文化霸权”，其实就是一种意识形态领导权。他认为，在西方资本主义社会，资产阶级统治的维持不单是依赖政治社会及其代理机构如（军队、暴力等），而主要是依靠他们牢牢占有的意识形态领导权，依靠他们广为宣传并为大众普遍接受的世界观。但另一方面，文化霸权并不是一种简单的、赤裸裸的压迫和支配关系，并不像人们过去理解的那样，只是由统治阶级把自己的意识形态强制性地灌输给从属阶级。相反，霸权的确立有赖于被统治者某种自愿的赞同，有赖于某种一致的舆论和意见的形成，而这总是一个过程，是文化场域内各方进行斗争和博弈的结果。<sup>3</sup>可见，葛兰西的“文化霸权”概念被伯明翰学派选作调和“文化主义”和“结构主义”的第三条道路，主要因为它为从属阶级争夺意识形态领导权预留了一定的空间。

强调主体的文化能动性当然没有错。可问题的关键在于，法国理论真的如伯明翰学派所言是用结构的封闭性取代了主体的能动性吗？根本不是这样。就像上面已经说到的，法国理论的核心是要用多元决定原则来驱除单一决定原则，取消主体的自足性不等于否定主体的文化能动性，相反，多元决

1 斯图亚特·霍尔，《文化研究：两种范式》，见罗钢、刘象愚主编，《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版社，2003，第57、60页。

2 同上，第65页。

3 此处的论述参照了罗钢、刘象愚为他们主编的《文化研究读本》所写的《前言：文化研究的历史、理论与方法》。



定正是要为主体在结构场域内部的策反提供可能的政治愿景。伯明翰学派的能动性主体还是传统的自足主体，可在法国理论看来，这种自足性根本就是主体自身指认出来的一个幻象。所有主体都是结构运作的效果，主体的能动性也必须在结构内部依照多元决定的原则来考察。实际上，在伯明翰学派和结构/后结构主义之间，真正的对立并不是主体和结构的对立，甚至也不是决定论原则的对立，而是主体的乌托邦想象和反乌托邦的对立。正是基于这一不同的主体价值观，我才说，更为偏向法国理论的视觉文化研究乃是对“文化研究”的一种批判性收编，这尤其体现在如下方面：

第一，自一开始，“文化研究”的一个主导叙事就是文化与社会的关系，它在人类学和社会学的意义上把文化理解为某一民族、社区、国家或社会集团与众不同的“生活方式”或“共享价值”，把文化理解为一种“实践”，强调在文化的能动性中来展开权力的运作。一定意义上说，视觉文化研究承袭了这样一种“实践”的文化观，强调首先要将视觉实践视作社会文化实践。但它放弃了“文化与社会”的叙事框架中的人道主义关怀，拒绝以此去建构主体的文化能动性，而是要求在看与被看的辩证法中来把握视觉实践中各方权力运作的复杂性和不确定性，在它那里，人道主义、主体性、历史、理性等，全都作为本质主义的总体性话语的建构物被交付于解构之刀，为一种后现代的差异性逻辑所取代。

第二，从研究方法上说，伯明翰学派主要是运用民族志、社会学的方法去考察文化与社会的互动，所以基本还是经验主义传统，对理论——尤其对追求理论炫技的法国“新理论”有很强的抵触情绪，指责它过度理论化，认为它们是抽象的、去语境化的文本主义。视觉文化研究并不排斥经验的研究方法，也不排斥民族志的描述和对文献档案的引用，但它更重视在一定理论框架下进行文献档案的阅读，更强调发掘经验背后的深层结构及其逻辑断裂，就是说，不论经验材料还是文献档案，它们都应被当作“文本”看待。其所谓的“文本主义”，并不像文化研究者所理解的那样是对意义的封闭，相反，它恪守的是一种比文化研究更为激进的文本观，它强调文本的开放性、流动性，强调意义的不确定性，强调文本间的互动和文本的多元决定。

第三，“文化研究”反对传统文化批评对“高雅文化”与“大众文化”

的价值二分，为此它对下层社会或边缘群体的文化或大众文化给予了充分的关注，大众文化研究可以说是“文化研究”最具特色也最富成效的一个领域。可是，为了反对高雅与大众之间的等级分划，刻意去强化大众文化的意义，这不仅不能从根本上摆脱那一二分的强制性，反而对它是一种强化，并有滑向将大众文化本质化的危险。在这一点上，视觉文化研究较为明智地摆脱了高雅与大众的纷争，因为其所面对的不是文化的本质性价值，而是所有文化的社会实践功能。

最后再顺便说一下，法国“《手册》派”和英国“《银幕》派”（当然还有其他专业杂志）的电影理论可以说是法国“新理论”在视觉文化研究中收获的第一批果实。<sup>1</sup>科莫利对电影的意识形态表述的讨论，让-皮埃尔·乌达尔（Jean-Pierre Oudart）的缝合理论，鲍德利的机器理论，麦茨对观众认同的思考，彼得·沃伦（Peter Wollen）的电影符号学，穆尔维的女性主义电影研究，柯林·麦凯布（Colin MacCabe）的文本分析，希斯的叙事空间分析，等等，所有这些都是建立在“新理论”基础上的，借英国电影批评家 D. N. 罗德维克（D. N. Rodowick）的话说，它们是符号学、叙事学、精神分析学和马克思主义在一定问题框架的组织下综合运用于电影研究的“话语实践”<sup>2</sup>。

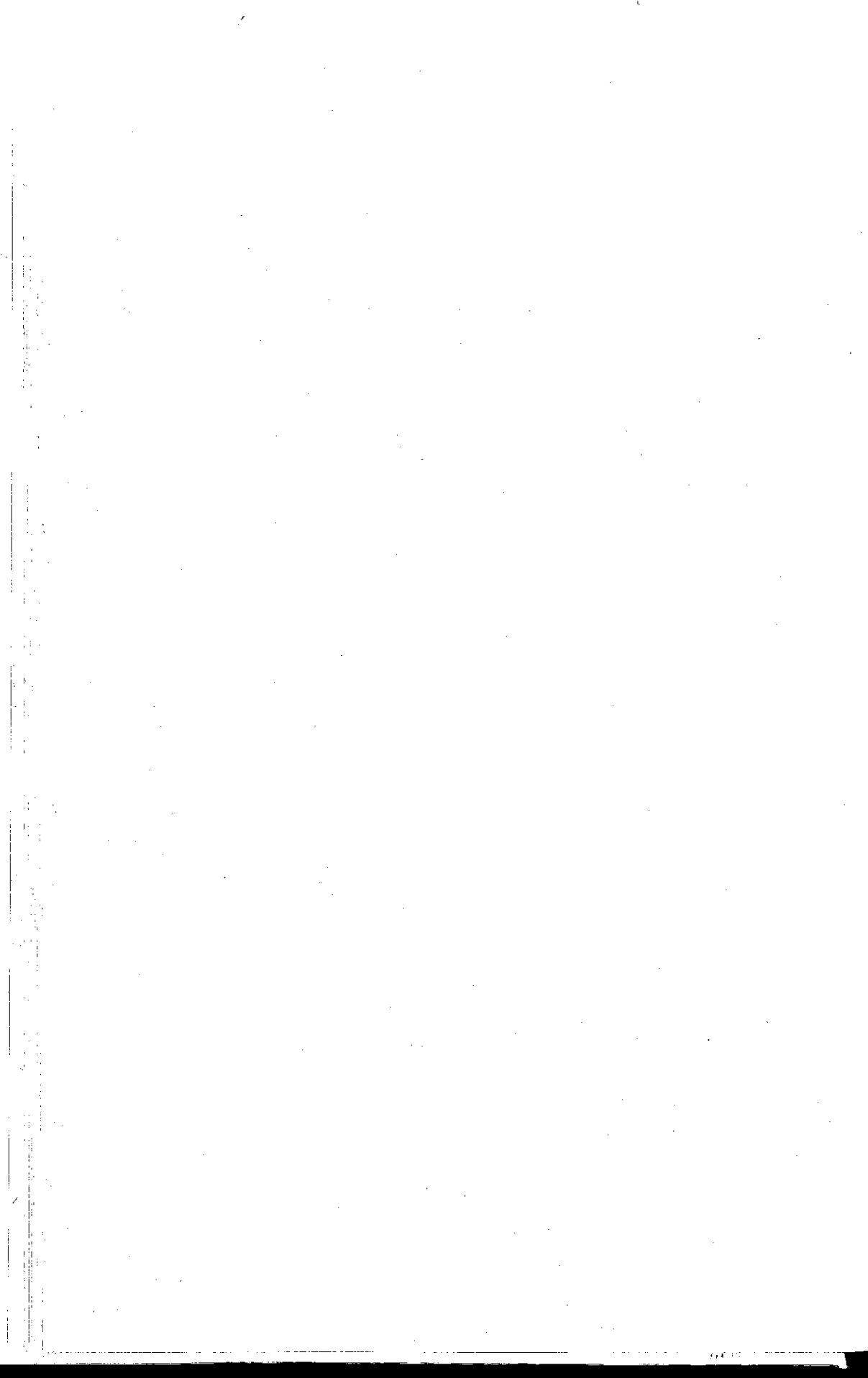
“新理论”带来了人们全新的问题意识。现在，电影机器作为意识形态机器、电影文本作为意指系统、电影观众作为被询唤的主体成为思考电影的基本出发点；机器的意识形态效果、再现的真实与机器的无意识、文本编码的身份政治、叙事的缝合功能、观众的凝视和认同、视觉快感的力比多经济学，等等，成为打开对象系统的结构封闭性的入口。正是在“新理论”的影响下，电影研究进入了全新的阶段。西方电影理论史家通常把电影理论及电影研究的发展分为两大阶段：“经典电影理论”和“当代电影理论”。法国理论的介入正是区分这两个阶段的重要标志。

其实，不只是在电影研究中，单就与视觉文化有关的研究领域而言，从

1 有关“《银幕》派”和“《手册》派”的电影理论，参见 David Norman Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, the Second Edition, 1994。这两种刊物在 1970 年代初的文献，参见 Nick Browne(ed.), *Cahiers du Cinéma: 1969-1972 The Politics of Representation*, London: Routledge, 1990。Annette Kuhn and Jackie Stacey(eds.), *Screen Histories: A Screen Reader*, Oxford: Clarendon Press, 1998。

2 David Norman Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1994, p.8。

1980年代开始，“新艺术史”、“新博物馆学”、“摄影研究”、“空间研究”等代表着学科转向的新研究都是在“新理论”的影响下出现的，它们指示着与传统研究的“认识论断裂”，指示着全新的问题意识和阐释框架，它们的出现给各自的学科带来了生机和活力。



### 三 研究对象

何谓视觉文化研究？视觉文化研究的对象是什么？按常规的理解，这似乎是不言而喻的问题：视觉文化研究就是对视觉和视觉文化的研究。可在现今的语境中，这个回答恰恰是首先需要质疑的，或者说现今的视觉文化研究恰是从质疑常规意义上的“视觉”和“视觉文化”开始的。例如，对于起始的问题，W. J. T. 米歇尔（W. J. T. Mitchell）曾在一篇文章中说：

何谓视觉文化或视觉研究？它是一门新兴学科、一股昙花一现的跨学科潮流、一个研究课题，抑或文化研究、媒体研究、修辞学和传播学、艺术史和美学的的一个领域甚或亚领域？它有特定的研究对象吗，或者它只是某些受人尊敬的成熟学科遗留下来的难题的集合？如果它是一个领域，那它的边界和确切定义是什么？它应该作为一种学术结构被建制化，让课程设计、教科书、选修课、必修课和学位等一应俱全，最终形成一个科系或给予课程式的地位吗？它该如何去教？以一种并非兴之所至的方式承认视觉文化的地位究竟意味着什么？<sup>1</sup>

米歇尔是一位批判的图像学家，图像学研究的方法论转向就有他的一份功劳。他上面的这段话最为典型地表达了视觉文化研究在对象定位和身份归属上的尴尬处境。出现这样的困境，首先当然是因为视觉文化研究的跨学科性和理论混杂性；其次，它在理论气质上具有的激进的后现代底色也让它的身份变得含混而难以辨识；还有更为关键的一点，就是它在对象界定上的游移不定。

关于对象的问题，英语世界的学者虽然有许多探讨，但并未取得一致意

<sup>1</sup> W. J. T. Mitchell, "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", in *Journal of Visual Culture*, Vol.1 (2), London: SAGE, 2002, p.166.

见。别的暂且不说，单是有关视觉文化研究的称谓，人们就提出了多种不同的说法：“视觉研究”、“视觉文化”、“视觉文化研究”。这一命名的多样性恰好与人们在对象问题上的分歧有关，而围绕这些说法展开的激辩又总是或隐或显地受到论辩者学科意志和学术立场的支配。例如，一些人试图将该研究纳入激进的去经典化、去学科化和去边界化的学术运动，另一些人则只是希望用这一研究来“替代”或完善传统研究的方法论局限。于是在前者眼里，对于“视觉研究”、“视觉文化”和“视觉文化研究”这些说法，若是不加反思地加以运用，就很容易落入传统研究在视觉“纯粹性”的假设中隐藏的“视觉本质主义”（visual essentialism），就像荷兰著名叙事学家和新艺术史家米克·巴尔（Mieke Bal）说的：

……我倾向于认为，“视觉文化”这个术语或者这个未来的概念是有极大的问题的。如果就其表面价值看，它描述了当前文化首要地作为视觉文化的本质。另一方面，它也描述了那一文化的一个片断，即视觉文化，仿佛可以把这一文化从其他文化中分离出来（至少是对于研究而言）。两种方式必居其一。这一术语所依据的东西，我在此称之为一种视觉本质主义。这种视觉本质主义或者是宣称形象的视觉“差异性”——可理解为“纯粹性”，或者是表达了一种欲望，即想标出视觉性的地界，以区别于其他媒介或符号系统。这一地界治安是视觉文化的一个遗产，其源头就在艺术史的一种妄想狂式的关注中。这就是，它总是以各种各样的伪装声称要提供一部（有争议的）替代的艺术史。<sup>1</sup>

巴尔在此所言的“视觉本质主义”指的是那种把“视觉”或“视觉文化”视作一个纯粹的、自足的存在倾向。例如，面对对象的问题，我们可能会脱口而出：视觉文化研究当然就是对视觉文化的研究。可视觉文化又是什么？它是一个既定的存在领域吗？传统的图像学和艺术史就是对作为一种既定存在的视觉文化或视觉文化产品的研究，如果视觉文化研究也是这样理解“文

1 米克·巴尔，《视觉本质主义与视觉文化的对象》，载于吴琼编，《视觉文化的奇观：视觉文化总论》，北京：中国人民大学出版社，2005，第126-127页。

化”或“视觉文化”的，那它与传统研究的区别在哪里？或者，如果像巴尔所说，视觉文化研究的出现首先就是因为传统学科“已基本无法处理其对象的视觉性”<sup>1</sup>，那它与传统研究的区别究竟是在对象上，还是在研究方法上？或者，这个无法处理的“视觉性”到底是在对象的意义上说的，还是在方法论的意义上说的？再比如，源发于现代性批判的视觉研究也许更喜欢把视觉文化界定为一种诉诸可见性的社会实践，于是，不仅电影、电视、广告、漫画、图文杂志、互联网——更别说传统的图像实践了——等都要纳入研究范围，而且视觉机器、视觉建制、视觉话语，甚至包含了视觉性的叙事文本也应纳入考察的范围，可这样也就意味着视觉文化研究是无边界的，或者说，其边界始终处在外扩的状态。站在传统学科的角度，对于一个研究领域来说，对象如此之不确定实在是一件很冒险的事情，那会直接威胁到它作为一个学科的可能性，进而威胁到它在学术建制中的地位和合法性。

对于视觉文化研究在对象和身份归属问题上的这种种纠结，米歇尔恰当地称之为“学科焦虑”（disciplinary anxiety）<sup>2</sup>。在上面引述过的那篇文章中，米歇尔指出，如果我们把“视觉研究”和“视觉文化”区分开来，用前者指研究领域，后者指研究对象，即视觉研究就是对视觉文化的研究，那么，与传统的艺术史学科把领域和对象视作同一的东西不同，在现如今的视觉研究中，视觉被看作是文化构成物，它的历史总是与艺术史、技术史、媒介史、展览和观看的社会实践等联系在一起，因而总是要与人类社会，与伦理和政治、美学和看与被看的认识论纠缠在一起，就是说，这里的研究领域和研究对象并不完全重合。正是这种不重合，使得人们对于视觉（文化）研究究竟能不能成为一门学科总抱有怀疑的态度。可越是怀疑，越是难以厘定，我们就越想让它成为学科一样的东西，最后，“学科焦虑”就成了激发无休止的谈论的动力学机制。

引发这个焦虑的症结到底在哪里？米歇尔从探讨视觉研究与艺术史和美学这样的现存学科之间的关系出发，对这个问题给出了一个回答。

1 米克·巴尔，《视觉本质主义与视觉文化的对象》，载于吴琼编，《视觉文化的奇观：视觉文化总论》，北京：中国人民大学出版社，2005，第125页。

2 W. J. T. Mitchell, "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", in *Journal of Visual Culture*, Vol.1 (2), London: SAGE, 2002, p.167.

米歇尔说，传统的美学和艺术史是互补的同盟关系，美学作为艺术研究的分支主要处理艺术的本质、艺术的价值和艺术感知这样的问题，艺术史则是对艺术家、艺术实践、风格、运动、制度等的历史研究，两者结合在一起构成了一种完满性，几乎涵盖了视觉艺术的所有问题：美学处理视觉经验，艺术史处理图像和视觉形式的历史。因而，从学科的角度说，视觉研究是多余的，它所能提出的问题已经被美学和艺术史完全覆盖了。可现在，确实有那么多专家、论文集、会议、争论投身于此，视觉研究都已经成了一场学术运动。因此，这个多余之物为何会出现？它与美学和艺术史的关系究竟是什么？米歇尔给出了一个德里达式的回答：“危险的增补”（dangerous supplement）。视觉研究的学科焦虑就是因这个关系而引发的：

这表明，视觉研究所引发的学科焦虑是雅克·德里达称作“危险的增补”的一个经典例证。视觉研究与艺术史和美学处在一种含混的关系中。一方面，它作为这些领域的内部增补、作为填补裂隙的方法发挥作用。如果艺术史是关于视觉形象的，美学是关于感觉的，那用一个专注于视觉性本身的亚学科，围绕光、光学、视觉机器和经验、眼睛作为知觉器官、视觉驱力等的问题来把美学和艺术史联系在一起，有什么能比这更顺理成章的呢？但视觉研究的这个完善功能又有成为增补的危险：首先因为它暗示了美学和艺术史的内在联系是不完美的，仿佛这些学科总是会疏漏自身领域内最核心的东西；其次因为它让两个学科去面对会威胁其边界的外部问题。视觉研究很有可能使艺术史和美学成为某个扩展的、边界尚不甚明晰的探究领域的亚学科。视觉研究的领域内部究竟适合什么东西？恰恰不是艺术史和美学，而是科学的和技术性的成像、电影、电视、数字媒体，以及对视觉认识论的哲学探讨、对图像和视觉符号的符号学研究、对视觉驱力的精神分析探究、对视觉过程的现象学与生理学研究、对观众和展览的社会学研究、视觉人类学、物理光学、动物视觉，如此等等。<sup>1</sup>

1 W. J. T. Mitchell, "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", in *Journal of Visual Culture*, Vol. 1 (2), London: SAGE, 2002, p.167.



其实，学科焦虑并无太大意义，想要获得学科的地位，这不过是社会和建制他者的要求对主体之欲望的一种捕获。对于激进的视觉文化研究而言，该研究作为一种学术运动的社会价值，恰恰就在于它对传统的学科边界意识的摧毁。因此，与其为对象领域的开放性纠结，还不如干脆让开放性作为开始研究的条件，让对象问题保持在开放的状态，就像巴尔说的：

尽管视觉文化研究是以其对象领域的特殊性为基础，但这一对象领域缺乏明晰的界限一直是它最为苦恼的。正是这种缺乏，根本地决定了其努力的范围。因此，与其声称视觉文化研究是一门学科或非学科，不如让这个问题保持在开放状态，暂时地将这一研究视作一种运动。<sup>1</sup>

“让这个问题保持在开放状态”，这意味着我们必须对“视觉文化”这个概念进行一种去本质主义的理解，意味着我们对对象问题的思考需要从新的地方开始。巴尔解释说：

为了考察作为新对象的“视觉文化”是什么东西，就必须在相互的关系中重新考察“视觉”和“文化”这两个东西。我们必须使这两个概念摆脱传统的使用中根深蒂固的本质主义。只有这样，这一对象才能说是“新的”。这种重新思考不是缘木求鱼，它最好是从对定义的重新思考开始。因此，我要悬置对视觉本质主义的反感，去看一看这种构建是如何在作为研究对象的视觉性基础上，而不是在一组对象的集合或对象范畴的基础上开始的。<sup>2</sup>

在此，重要的在于视觉的被建构性和视觉文化的建构性：一方面，我们的视觉、视觉行为都是在一定的社会、历史和文化语境中被建构的；另一方面，视觉文化本身也要参与到建构过程中，不仅建构对象的意义，还要建构主体的位置，建构主体与对象的关系。这两点正是现今视觉文化研究的“先

1 米克·巴尔，《视觉本质主义与视觉文化的对象》，载于吴琼编，《视觉文化的奇观：视觉文化总论》，北京：中国人民大学出版社，2005，第126页。

2 同上，第130页。

验假设”，这意味着：第一，不能把“视觉文化”理解成既定对象的集合，比如我们日常讲的具有视觉特征或专供视觉享用的文化产品，而是首先要理解作为一种社会实践，或者必须——比如对于既成的文化产品——从社会实践的角度去加以理解；第二，不能把视觉实践单纯理解成“视觉的”，而是应当理解成“以视觉为中介的”，是以视觉为中介展开的社会文化实践，并且这一作为中介的视觉不是中立的和自足的，而是社会、历史和文化的建构物；因而，第三，不能把视觉实践理解成线性的因果展开，而是应当理解成多元互动的，视觉实践的场域是一个多元决定的、开放的结构性的场域，场域内部各要素的相互作用决定了视觉实践的效果。正是因此，对于起始提出的对象问题，我们也许应当转换一下提问方式：与其去问视觉文化研究的对象是什么，还不如去问视觉文化研究究竟想要对它的对象做什么。

如果说视觉文化首要地是一种社会实践或是社会实践的结果，那就意味着视觉文化研究必须从社会实践的角度来考察视觉及视觉文化的一切问题。这里的所谓“社会实践”，不是常规理解的主体对世界的改造，而是指一定社会场域内各功能要素的互动运作及其对运作对象和主体的生产功能。就视觉活动而言，其实践性首先指视觉场域内部包括主体、对象、建制、装置等在内的要素的相互作用，亦即阿尔都塞所讲的“多元决定”，视觉文化研究就是要在多元决定的框架里来对视觉实践——从生产到展示到观看，从制度到机器到空间构成——进行动态的考察；其次还指视觉场域在这一多元互动的框架里对对象的意义、主体的位置、主体与对象的关系及主体的自我认知的建构，尤其是意识形态实践在这一过程中的作用。

对于视觉和视觉文化的这一社会学构成，对于视觉场域里各功能要素的这一多元互动，西方学者称之为“视觉性”（visuality）。视觉文化研究就是在视觉性的框架里对视觉场域的运作进行批判性的考察。

什么是“视觉性”？不妨看一下西方学者对这个概念的使用。哈尔·福斯特（Hal Foster）较早用这个术语来界定视觉实践，1988年，在为论文集《视觉与视觉性》所写的编者前言中，他解释说：

为什么是视觉和视觉性，为什么使用这两个术语？虽然视觉暗示看是一种物理运作，而视觉性表示看是一种社会事实，但这两者并非自然

与文化那样的对立：视觉也是社会的和历史的，而视觉性也涉及身体和心灵。不过，两者并非同一的：在此，两个术语间的差异标记了视觉活动内部的差异——看的机制和它的历史技术之间，视觉素材和它的话语要素之间——这就是我们如何看、如何能看、被允许看或得以看与我们如何认识这里的看或未看之间的差异。<sup>1</sup>

米克·巴尔也给出过类似的解释：

视觉性不是对传统对象的性质的定义，而是看的实践在构成对象领域的任何对象中的投入：对象的历史性，对象的社会基础，对象对于其联觉分析的开放性。视觉性是展示看的行为的可能性，而不是被看的对象的物质性。正是这一可能性决定了一件人工产品能否从视觉文化研究的角度来考察。甚至“纯粹的”语言对象，如文学文本，都可以用这种方式作为视觉性加以有意义和有建设性的分析。<sup>2</sup>

还有英国新博物馆学家艾琳·霍普-格林希尔(Eileen Hooper-Greenhill)，她用福柯式的语言界定说：

视觉文化研究指向的是一种视觉性社会理论。它所关注的是这样一些问题，例如，是什么东西形成了可见的方面；是谁在看；如何看；知识与权力是如何相互关联的；等等。它所要考察的是作为外部形象或对象与内部思想过程之间张力的产物的看的行为。<sup>3</sup>

约翰·A·瓦尔克(John A. Walker)和萨拉·查普林(Sarah Chaplin)在《视觉文化导论》(1997)中也说：

观看者不仅仅是有一双眼睛，他们还有心灵、身体、性别、人格和

1 Hal Foster (ed.), *Visual and Visuality*, New York: The New Press, 1988, p.ix.

2 米克·巴尔，《视觉本质主义与视觉文化的对象》，载于吴琼编，《视觉文化的奇观：视觉文化总论》，北京：中国人民大学出版社，2005，第136-137页。

3 Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London and New York: Routledge, 2000, p.14.

历史。儿童之眼也许是“纯真的”，但这个阶段不会持续太久。婴儿很快就能学会观看，成为社会性的存在：他们学会说一种语言（“母语”，以特殊的方式来对现实进行命名和分类），他们获得世界和以前的形象的知识。这一知识会告诉和规定他们的观看，使确认和意义得以可能。

“视觉”和“视觉性”之间的差异可以以此得到解释。理论家们指出，前者指的是光作用于眼睛的物理—生理过程，后者指的是一个社会过程：视觉性是视觉的社会化。<sup>1</sup>

这些解释虽然不尽相同，但都强调了一点：视觉的社会学构成，即我们的视觉、视觉行为和视觉文化是社会地、文化地和历史地构成的，视觉性就是使对象得以可见和使观看得以可能的社会机制。视觉文化研究实际就是在此前提下对视觉的文化研究，更确切地说，对视觉及视觉文化的研究必须以视觉性作为方法论原则，在这时，视觉性其实也是对研究对象的一种运作方式、一种阐释角度。这一运作与视觉性自身的运作是相重叠的，它主要涉及两个方面。

首先，视觉性是使对象得以可见的制度和机制。所谓“使对象可见”，是指视觉场域里对象的呈现和展示，例如画家图绘一处风景就是一种“呈现”，而美术馆展出画家的画作就是一种“展示”，它们都属于对对象的视觉化运作——当然，运作的对象完全不同，展开运作的视觉建制及建制内部的结构要素的互动机制也完全不同。一般来说，对象的视觉化就是让对象以可见性的形态在场，但这一可见性的运作往往是和不可见性联系在一起的，例如通过突出诸多对象中的某一对象或强化对象的某一局部而使其呈现为可见的同时，也就是使其他对象或对象的其他部分置于边缘的位置从而变得“不可见”；赋予对象某一指定的意义也就是让其他可能的意义处于“不可见”的状态；抑或直接以可见的形式来表达不可见，将可见性作为不可见性的符号学表征；等等。总之，视觉场域里针对对象的可见性的任何运作同时也是针对不可见性的运作。

其次，视觉性也是使观看得以实现的制度和机制，比如，激起主体观看

1 John A. Walker and Sarah Chaplin, *Visual Culture: An Introduction*, Oxford: Manchester University Press, 1997, p.22.

的欲望，建构主体对对象及其所表征的意义的认同，使主体的快感追求得到满足，等等。如果说视觉实践针对对象的运作最终是要在可见与不可见之间建构一个表征秩序，那当这个表征秩序被诉诸观看场域的时候，其所建构的就是一个视觉秩序，对象的被看和主体的看构成了这个秩序的基本结构。然而，在主体的看中，又总是隐含着主体自看的维度，即建制不仅会把主体建构在看的位置，让主体去认同这个看的位置，还会让主体从看的位置移置到被看/想象自己被看的位置，并从这个被看的位置看自己。只有这样，对象的意义结构才能被缝合到主体身上，表征秩序的建构功能才能得到实现。

视觉性是在对象的层面和主体的层面的共时性运作，它是可见性与不可见性的辩证法，是看、被看与自看的拓扑式翻转。但是，“视觉性”这个概念所表达的不只有可见与不可见、看与被看这样的视觉关系，它还包括在这些关系中必定存在的权力运作。就是说，视觉性还意指一种权力生产机制，视觉场域和视觉实践对对象、主体及其关系的建构其实就是对权力的分配或配置，视觉性必定隐含着一种视觉政治。正是因此，视觉文化研究所关心的主要不是对象的可见性是什么和主体看到了什么，而是对象何以以这样的形式可见和主体何以看到的只是这个，或者说，在可见性的背后、在看的另一面究竟是什么东西在发挥作用。

需要特别强调的是，视觉性是指“具有视觉特性”的社会实践和文化实践，它当然主要存在于视觉实践或我们传统说的视觉文化当中，但它也可以存在于非视觉的表述或叙事中，比如哲学、科学或文学文本中经常会出现的视觉场景、视觉隐喻甚至它们的话语构成等。也就是说，文本本身可能是非视觉的，但它的再现、它的修辞、它的话语形态却有可能隐含有通过视觉或视觉无意识所表达出来的权力运作，这就是它的视觉性方面。

例如，柏拉图的哲学话语。柏拉图是西方形而上学传统的奠基者，我们知道，他的思想体系包含着一系列的价值等级二分：先是现象世界与本体世界的二分，接着是现象世界中人与生物世界的二分，再接着是人的存在中肉体 and 心灵的二分，然后在讲到人的身体构成的时候，又建立了视觉相对于其他感官的等级二分，以此确立了视觉在接近真理（理念世界）的

程度上相对于其他感官的优越性。再下来他又进一步对视觉进行二分，确立了欲望化的肉眼和内在的心灵之眼的价值等级，并用光的形而上学作为趋近于真理王国的心灵之眼纯洁性和纯粹性的保证与支撑。就这样，通过一系列的价值二分，柏拉图不仅确立了视觉相对于其他感官的优先地位，还奠定了视觉在通向理念王国道路上的中介作用，纯净的视觉作为心灵的“危险的增补”成为使真理的言述得以可能的条件。一种追求心灵的纯理智直观的哲学最终却有赖于内在视觉的纯粹性的假定，这就是这个形而上学话语背后隐藏的视觉中心主义逻辑，是柏拉图哲学言述中的视觉无意识。因此从柏拉图的视觉隐喻着手，我们可以找到一条通达其哲学内核的幽隐之路，或者说，当我们用视觉性对其文本进行阅读的时候，那个看似宏伟整饬的形而上学大厦便会变得危机重重。

总之，不论我们的研究对象是什么，比如，不论是一幅画、一处风景，还是一个视觉行为、一种视觉实践，抑或是一个视觉隐喻或视觉话语，作为视觉文化研究，关键在于它是从视觉性的角度对对象的考察，是对对象的视觉性的考察。

## 四 基本架构

尽管人们对视觉文化研究的对象、身份归属和学科地位尚存有争议，但这并不影响它作为一个新兴学术运动的旺盛生产力。并且，它的发展也没有因此而变得章法全无。虽然对象领域漫无边际，但整个研究还是围绕着一些基本论题来展开，并因此形成了特定的理论架构。为理解这一点，不妨看一下英语世界的两大著述类型：“读本”和“导论”。

首先是“读本”。说视觉文化研究是一种“读本学术”，想必不会太过突兀。1990年代以来，英语世界出版了许多视觉文化研究的读本或选本，有总论性的，也有专题性的。透过这些读本的体例编排，我们不仅可以看到前面说过的三种话语形态或知识谱系的基本轮廓，而且可以对其基本的理论架构获得一个初步印象。

总论性读本主要有：克里斯·詹克斯（Chris Jenks）主编的《视觉文化》（1995）<sup>1</sup>，尼古拉斯·米尔佐夫（Nicholas Mirzoeff）主编的《视觉文化读本》（1998）<sup>2</sup>，杰西卡·埃文思（Jessica Evans）和斯图亚特·霍尔主编的《视觉文化读本》（1999）<sup>3</sup>，以及乔安妮·摩拉（Joanne Morra）和马奎德·史密斯（Marquard Smith）主编的《视觉文化》（2006）<sup>4</sup>。它们各成格局，各有自己的学理架构。

詹克斯是英国的社会学家，他主编的《视觉文化》虽然不太像严格意义上的读本，却具有总论的框架。其“总论性”主要体现在选篇所涵盖的范围：从广告、新闻报道、摄影、电影、电视到流行文化、都市空间、纳粹的宣传，以及现代性理论、图像理论和视觉理论，涵盖面不可谓不广。但由于选篇太过分散，各篇又皆以确定的案例为研究对象，且多是社会学的研究路向，所

1 Chris Jenks(ed.), *Visual Culture*, London and New York: Routledge, 1995.

2 Nicholas Mirzoeff(ed.), *The Visual Culture Reader*, London and New York: Routledge, 1998.

3 Jessica Evans and Stuart Hall(eds.), *Visual Culture: The Reader*, London: SAGE, 1999.

4 Joanne Morra and Marquard Smith(eds.), *Visual Culture (I-IV)*, London and New York: Routledge, 2006.

以这个读本更像是视觉（文化）的社会学研究，与文化研究的套路比较接近。

米尔佐夫是视觉文化研究的重要人物，他的专著《视觉文化导论》（1999）<sup>1</sup>已被公认为该研究领域的经典，实际上，该书的框架在前一年出版的“读本”的体例编排中就有所体现。该“读本”共有七个部分：第一部分“视觉文化的谱系：从艺术到文化”；第二部分“视觉文化与日常生活”；第三部分“虚拟性：虚拟的身体、虚拟的空间”；第四部分“殖民与后殖民文化中的种族和身份”；第五部分“性别与性”；第六部分“情色图片”；另有“导论”部分收了三篇文章讨论“什么是视觉文化”。总体来说，这个读本的体例结构和篇目选择乃是基于米尔佐夫的一个理论认知，他把“视觉文化”视作后现代思潮。他认为，视觉化是现代性的根本倾向，这一倾向发展到后现代就造成了视觉文化的泛滥，造成了视觉文化向日常生活的全面侵入，所以他主要是围绕后现代语境中视觉文化与日常生活的关联来结构选篇的框架，属于现代性/后现代性批判话语的研究谱系。

埃文思和霍尔的“读本”共有四个部分：编者撰写的“导论”讨论“什么是视觉文化”；第一部分“视觉的文化”讨论图像的修辞和视觉机器；第二部分“校准照片的意义”讨论摄影的理论、建制和实践；第三部分“观看与主体性”讨论视觉的主体建构，尤其是关于性别和种族的主体建构。霍尔曾是伯明翰学派的领军人物，但后来因为与学派内部的成员发生了意见分歧，于是离开伯明翰到了伦敦的开放大学，埃文思是他到开放大学后的同事，两位合编的“读本”带有浓重的“文化研究”色彩也就在情理之中。实际上，这个“读本”的主题词就是三个：符号学、意识形态主体建构和差异的政治，而它们恰好也是霍尔的文化研究的核心架构。在这个意义上说，两位编者的“视觉文化研究”在理论框架上颇像是“文化研究”的延伸。

摩拉和史密斯的“读本”是劳特里奇出版社组织的“媒体与文化研究”书系中的一种。该读本共有四册：第一分册“什么是视觉文化研究？”属于概念和对象的界定；第二分册“视觉文化的历史、考古学和谱系学”涉及从古代到现代的视觉理论文献、视觉文化研究的方法论资源以及一组圣母像的案例研究；第三分册“视觉文化的空间”分别在现代性和全球化的语境下讨

1 尼古拉斯·米尔佐夫，《视觉文化导论》，倪伟译，南京：江苏人民出版社，2006。



论各种社会空间的视觉构成；第四分册“视觉文化的经验”主要涉及现代性和后现代性背景下视觉经验的问题。这个“读本”最大的特色就是选篇的覆盖面和跨度，从古代到当代，从视觉理论、图像理论到视觉艺术再到当代视觉文化，然后在这些主题下嵌入阶级、性别、种族、大众传播、空间构成、视觉经验等论题。选编者的意图就是为视觉文化研究提供一个相对完整的概貌，所以，现代性批判、文化研究，以及图像学与艺术史，几种研究谱系在此都有所反映，虽然图像学和艺术史所占比例较小。

总体上，总论性读本的侧重点有三个：视觉文化研究的界定；视觉文化（视觉建制、视觉机器和视觉表征）作为意识形态实践；现代性/后现代性与视觉经验。

其次是专题性的读本。这类读本品种繁多，但大体可分为两大类：一类可按学科分划，如图像学和艺术史、摄影研究、电影研究、电视研究、博物馆学等；另一类属于主题性的，主要聚焦于某一主题，对其进行交叉研究和跨学科研究。

图像学和艺术史领域的选本比较多，但很少有严格意义上的“读本”，这主要是因为它们大都产生于视觉文化或艺术史课程的研讨班和论坛，有些则是杂志或会议论文的汇编。它们所涉及的论题十分广泛，但论文来源杂芜随意，使它们缺乏清晰的编选框架。这个领域的选本主要有：诺曼·布列逊（Norman Bryson）主编的《图画：源自法国的新艺术史文选》（1988）<sup>1</sup>，诺曼·布列逊、米歇尔·安·霍莉（Michael Ann Holly）和凯斯·莫克西（Keith Moxey）主编的《视觉理论：绘画与阐释》（1991）和《视觉文化：图像与阐释》（1994）<sup>2</sup>，史蒂芬·梅尔维尔（Stephen Melville）和比尔·里汀斯（Bill Readings）主编的《视觉与文本》（1995）<sup>3</sup>，《布洛克》杂志社主编的《布洛克视觉文化读本》（1996）<sup>4</sup>，米歇尔·安·霍莉和凯斯·莫克西主编的《艺术史、美学、视觉研究》（2002）<sup>5</sup>，德波拉·切利（Deborah Cherry）

1 Norman Bryson(ed.), *Calligram: Essays in New Art History from France*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

2 Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey(eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, New York: Harper Collins, 1991; *Visual Culture: Images and Interpretations*, Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

3 Stephen Melville and Bill Readings(eds.), *Vision and Textuality*, Durham: Duke University Press, 1995. 该文集已出版中文译本：史蒂芬·梅尔维尔、比尔·里汀斯主编，《视觉与文本》，郁火星译，南京：江苏美术出版社，2009。

4 Block Editorial Board and Stafford(eds.), *The Block Reader in Visual Culture*, London and New York: Routledge, 1996.

5 Michael Ann Holly and Keith Moxey(eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Massachus: Clark Art Institute, 2002.

主编的《艺术、历史、视觉、文化》(2005)<sup>1</sup>，以及最新出版的安杰利基·里姆贝洛鲍罗(Angeliki Lymberopolou)、帕梅拉·布雷斯维尔-荷马(Pamela Bracewell-Homer)和吉奥尔·罗宾森(Joel Robinson)主编的《艺术与视觉文化读本》(2012)<sup>2</sup>。

摄影方面比较有影响力的选本有：维克多·伯金(Victor Burgin)主编的《思考摄影》(1982)<sup>3</sup>，理查·伯顿(Richard Bolton)主编的《意义的争夺：批判的摄影史》(1989)<sup>4</sup>，埃拉诺·M.海特(Eleanor M. Hight)和格里·D.桑普逊(Gary D. Sampson)主编的《殖民主义摄影：想象(中的)种族与场所》(2002)<sup>5</sup>，利兹·威尔斯(Liz Wells)主编的《摄影读本》(2003)<sup>6</sup>等。其中以威尔斯的读本最具系统性。

电影方面的选本主要有：苏·瑟汉(Sue Thornham)的《女性主义电影理论读本》(1999)<sup>7</sup>，安·卡普兰(Ann Kaplan)主编的《女性主义与电影》(2000)<sup>8</sup>，格雷米·透纳(Graeme Turner)主编的《电影文化读本》(2002)<sup>9</sup>，列奥·布劳迪(Leo Braudy)和马歇尔·科恩(Marshall Cohen)主编的《电影理论与批评选读》(第六版，2004)<sup>10</sup>等。

博物馆学/新博物馆学方面主要有：彼得·维戈(Peter Vergo)主编的《新博物馆学》(1989)<sup>11</sup>，莎伦·麦克唐纳(Sharon Macdonald)主编的

1 Deborah Cherry(ed.), *Art: History, Visual, Culture*, Oxford: Blackwell, 2005. 该文集已出版中译本：德波拉·切利主编，《艺术、历史、视觉、文化》，杨冰莹、梁舒涵等译，南京：江苏美术出版社，2010。

2 Angeliki Lymberopolou, Pamela Bracewell-Homer and Joel Robinson(eds.), *Art & Visual Culture: A Reader*, London: Tate Publishing, 2012. 本书的编者皆来自开放大学，在众多的选本中，只有他们的这一本是真正意义上的“读本”，有一个明确的艺术史框架。其选篇按艺术史的顺序分成三个部分：第一部分“从中世纪到文艺复兴”涉及公元1000—1600年的艺术；第二部分“从赞助人制度到公共领域”涉及1600—1850年的艺术；第三部分“从现代性到全球化”涉及1850—2010年的艺术。各部分都有一些“新艺术史”的论文入选，就是说，该选本的目标并非“新艺术史”，后者只是作为艺术史研究的最新阶段而已。

3 Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, London: MacMillan, 1982.

4 Richard Bolton(ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge and London: The MIT Press, 1989.

5 Eleanor M. Hight and Gary D. Sampson(eds.), *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, London: Routledge, 2002.

6 Liz Wells(ed.), *The Photography Reader*, London and New York: Routledge, 2003.

7 Sue Thornham(ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh University Press, 1999.

8 Ann Kaplan(ed.), *Feminism and Film*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

9 Graeme Turner (ed.), *The Film Cultures Reader*, London and New York: Routledge, 2002.

10 Leo Braudy and Marshall Cohen(eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, sixth edition, New York and Oxford: Oxford University Press, 2004. 严格来说，这个读本是通论性的，所以它也收录了经典电影理论的文献，但电影新理论无疑是它的重点。

11 Peter Vergo(ed.), *The New Museology*, London: Reaktion Books, 1989.

《展览的政治：博物馆、科学、文化》（1998）<sup>1</sup>，丹尼尔·J.舍曼（Daniel J. Sherman）和伊里特·罗戈夫（Irit Rogoff）主编的《博物馆文化：历史、话语、奇观》（2003）<sup>2</sup>，莎伦·麦克唐纳主编的《博物馆研究指南》（2006）<sup>3</sup>等。

以上这类读本的出现有一个相同的理论背景，那就是法国“新理论”和“文化研究”带来的各学科研究的认识论转向。也是因此，这些选本在主题的选择上有诸多相似之处，例如它们的焦点几乎都集中在建制、技术、表征和观众这几个方面，它们都有着对经典理论的批判性评价以及在此基础上对学科对象的历史的重述，而现代性/后现代性往往是它们进行反思的前提性语境。

依照某一主题选编的专题性读本也有不少，例如：诺玛·布罗德（Norma Broude）和玛丽·D.贾拉得（Mary D. Garrard）主编的《扩展的话语：女性主义与艺术史》（1992）<sup>4</sup>，斯图亚特·霍尔主编的《表征：文化表征与意指实践》（1997）<sup>5</sup>，巴比耶·泽里泽尔（Barbie Zelizer）主编的《视觉文化与大屠杀》（2001）<sup>6</sup>，阿米莉亚·琼斯（Amelia Jones）主编的《女性主义与视觉文化读本》（2003）<sup>7</sup>，彼得·M.伯恩斯（Peter M. Burns）、卡斯·帕尔梅（Cathy Palmer）和乔-安妮·利斯特（Jo-Anne Leste）等主编的《旅游与视觉文化》（2010）<sup>8</sup>，等等。同样，这些选本虽然主题各有不同，但其问题架构大致不离表征的政治、跨媒介和跨文本实践一类。

与形形色色的“读本”相比，第二种著述类型即“导论”的数量要少一些，它们的体例框架也各不相同。下面按出版时间的顺序列举其中的几种及其基本章节。

约翰·瓦尔克和萨拉·查普林，《视觉文化导论》（1997）。本书共十三章：

- 1 Sharon Macdonald(ed.), *The Politics of Display: Museum, Science, Culture*, London and New York: Routledge, 1998.
- 2 Daniel J. Sherman and Irit Rogoff(eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, London: Routledge, 2003.
- 3 Sharon Macdonald(ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell, 2006.
- 4 Norma Broude and Mary D. Garrard, *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, Oxford: Westview Press, 1992.
- 5 Stuart Hall(ed.), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, London: SAGE, 1997. 该本集已出版中译本：斯图尔特·霍尔编，《表征：文化表象与意指实践》，徐亮、陆兴华译，北京：商务印书馆，2003。
- 6 Barbie Zelizer(ed.), *Visual Culture and the Holocaust*, London: The Athlone Press, 2001.
- 7 Amelia Jones(ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, London and New York: Routledge, 2003.
- 8 Peter M. Burns, Cathy Palmer and Jo-Anne Leste(eds.), *Tourism and Visual Culture: Vol. I Theories and Concept*, Cambridge: CABI, 2010; Peter M. Burns, Jo-Anne Leste and Lyn Bibbings(eds.), *Tourism and Visual Culture: Vol. II Methods and Cases*, Cambridge: CABI, 2010.

文化的概念；视觉的概念；视觉文化作为研究领域和视觉文化研究的起源；处理理论；生产、传播和消费模式；建制；观看、凝视和监视；视觉素养与视觉诗学；分析模式；视觉文化的快感；正典与价值的概念；视觉文化与商业；新技术。

米尔佐夫，《视觉文化导论》（1999）。除“绪论”外，本书分三部分，共七章：第一部分“视觉”包括“绘画的界定”、“摄影时代”和“虚拟”三章；第二部分“文化”包括“跨文化”、“‘看’性”和“第一次接触”三章；第三部分“全球性的/地方性的”只有一章“戴安娜之死”。

玛莉塔·史特肯（Marita Sturken）和莉莎·卡莱特（Lisa Cartwright），《观看的实践——给所有影像世代的视觉文化导论》（2001）<sup>1</sup>。本书共九章：观看的实践；观看者制造意义；观赏、权力和知识；复制和视觉科技；大众媒体和公共领域；消费文化和制造欲望；后现代主义和流行文化；科学观看和观看科学；视觉文化的全球流动。

吉莉恩·罗斯（Gillian Rose），《观看的方法：如何解读视觉材料》（2001）<sup>2</sup>。本书共有八章：研究视觉材料；好眼力；内容分析；符号学；精神分析；话语分析 I；话语分析 II；其他方法。

理查德·豪厄尔斯（Richard Howells）和乔奎姆·尼格雷洛斯（Joaquim Nigreiros），《视觉文化》（2012）<sup>3</sup>。本书分两部分，共十一章：第一部分“理论”包括“图像学”、“形式”、“艺术史”、“意识形态”、“符号学”、“解释学”六章；第二部分“媒介”包括“美术”、“摄影”、“电影”、“电视”、“新媒体”五章。

这些著作中，瓦尔克和查普林重在视觉文化研究的一般架构，米尔佐夫、史特肯和卡莱特重在现代性/后现代性语境中的视觉文化实践，罗斯、豪厄尔斯和尼格雷洛斯则重在图像或影像阅读的技术。很显然，这些导论性著作在侧重点上的差异与作者借用的不同知识谱系有关。

1 玛莉塔·史特肯、莉莎·卡莱特，《观看的实践——给所有影像世代的视觉文化导论》，陈品秀译，台北：城邦文化出版，2009。本书英文名为“*Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*”。

2 吉莉恩·罗斯，《观看的方法：如何解读视觉材料》，肖伟胜译，重庆：重庆大学出版社，2017。本书英文名为“*Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*”。

3 Richard Howells and Joaquim Nigreiros, *Visual Culture*, Cambridge: Polity Press, 2012. 本书第一版出版于2003年，作者仅为理查德·豪厄尔斯，第二版主要增加了“新媒体”一章。第一版已有中译本：理查德·豪厄尔斯，《视觉文化》，葛红兵等译，桂林：广西师范大学出版社，2007。

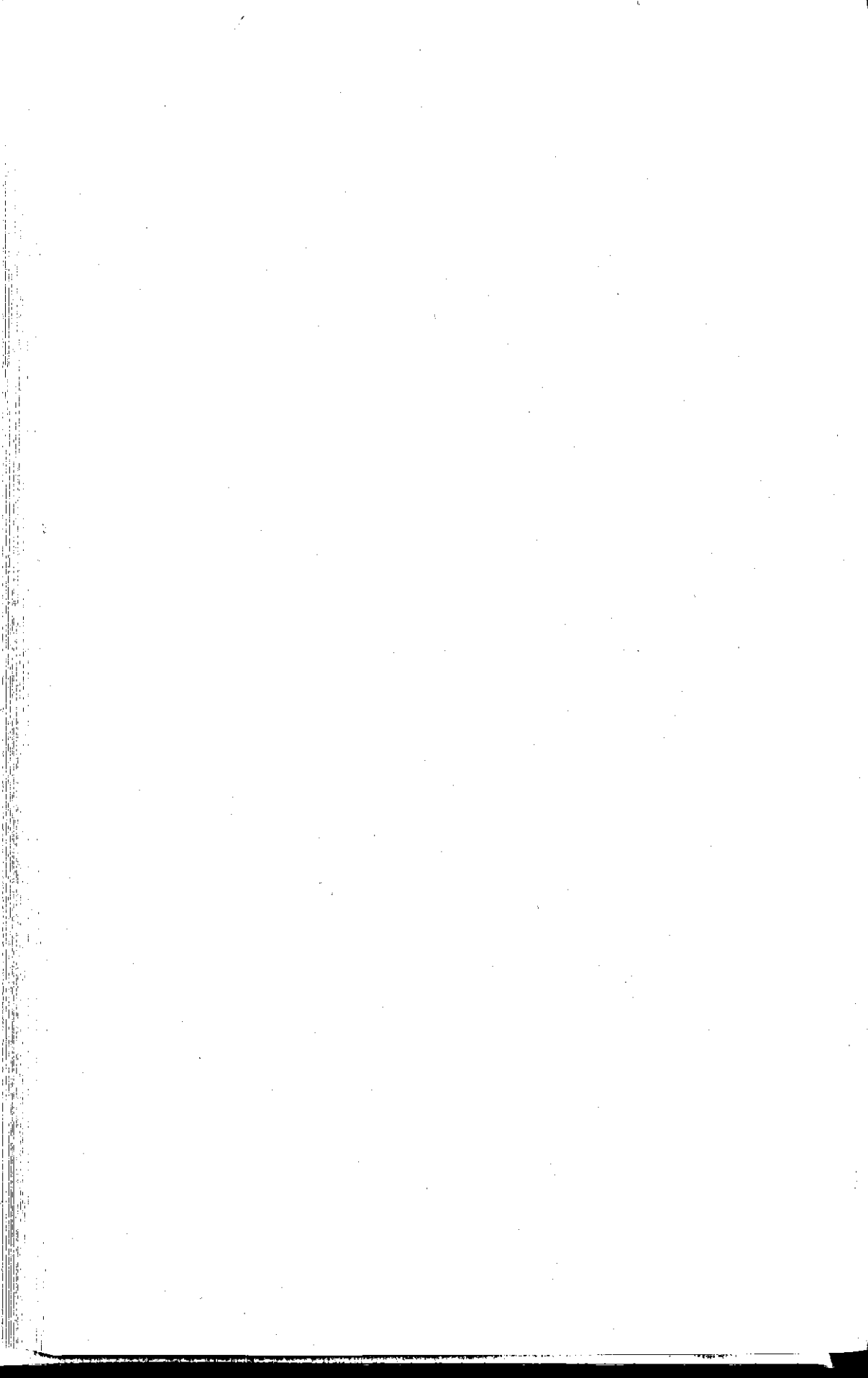
重要的是，这些著作在基本论题上也有着相对的一致性。比如它们关注的问题主要有：视觉文化和视觉文化研究的界定；视觉建制和视觉机器的历史与社会性；图像阅读和图像阐释的理论与技术；包括大众媒体在内的视觉文化作为有关阶级、性别和种族的意识形态实践的功能；现代性及后现代性的视觉经验与文化症候；等等。

另外，和读本的情形有点类似，导论性的著作也有“总论”和“专论”之分，其中总论性的导论同样是把文化研究的论题和现代性/后现代性的论题糅合在一起的，就像在上面几种著作中所看到的。至于专论性的导论，则同样是依照学科划分的，例如，乔纳森·哈里斯的《新艺术史：批评导论》、利兹·威尔斯的《摄影批判导论》<sup>1</sup>、罗伯特·拉普斯利（Robert Lapslet）和迈克尔·威斯特拉克（Michael Westlake）的《电影与当代批评理论》<sup>2</sup>、大卫·卡里尔的《博物馆怀疑论——公共美术馆中的艺术展览史》<sup>3</sup>，等等。但它们的理论架构与总论性著作之间并无根本差异，重点仍在建制、机器、表征、跨文化等方面。

1 利兹·威尔斯，《摄影批判导论》，傅琨、左洁译，北京：人民邮电出版社，2012。

2 Robert Lapslet and Michael Westlake，《电影与当代批评理论》，李天铎、谢慰雯译，台北：远流出版公司，1997。

3 大卫·卡里尔，《博物馆怀疑论——公共美术馆中的艺术展览史》，丁宁译，南京：江苏美术出版社，2009。



## 五 主要论题

视觉文化研究所涉及的领域众多，但既然以“视觉文化研究”名之，并以此与传统研究相区分，就表明它们有属于自身的问题意识。当然，相同的问题意识不等于有相同的探讨方式，同一个问题，不同的人有不同的切入角度和论述框架，这使得视觉文化研究的话语带有很强的异质性。下面我想对这些论题本身进行一番说明，具体的探讨则不加涉猎。

### 第一，视觉中心主义批判。

所谓视觉中心主义，字面上理解，就是指将纯净的视觉作为人类感官中最具认识价值的高贵感官而确立的一种感官等级制。可在社会文化实践中，除视觉的认识价值外，人们还赋予它一种权力运作的含义，比如在主体间的关系结构中，居于观看位置的主体被认为是主导的、主动性的、控制性的，所谓“观看即权力”说的就是这个意思。进而，人们把视觉的这一权力运作嵌入社会建制系统中，以视觉为主导并以视觉秩序为模型来确立空间及空间中人与物的关系配置，从而更为有效地实施社会控制和生命治理。而现代性/后现代性的空间谋划、现代视觉机器的发明和运用、大众媒体向日常生活的全面渗透，这些都已经让控制的精确程度、区域和范围超过了此前的任何一个时代。也就是说，现代社会的视觉化进程与视觉中心主义的逻辑是叠合在一起的，因此对视觉中心主义的批判就成为现代性/后现代性批判的必然构成，也成为视觉文化研究的题中之义。

视觉中心主义既是一种话语建构，也是一种视觉技术。前者所关心的问题主要是视觉的优先地位是如何确立的，后者则更多关心视觉中心化的技术是如何完成其权力运作的。因此视觉中心主义批判也主要沿两个方向进行：一个是对西方形而上学传统中视觉中心和反视觉中心的话语的探讨，其中，

大卫·迈克尔·列文 (David Michael Levin)<sup>1</sup>、马丁·杰伊 (Martin Jay)<sup>2</sup> 和格雷·夏皮罗 (Gary Shapiro)<sup>3</sup> 的研究最值得关注, 这一研究的核心不在于梳理形而上学传统中视觉话语的具体“内容”, 而在于挖掘这一话语背后的“视觉无意识”, 揭示纯净的视觉作为形而上学体系的“危险的增补”的认识论价值; 另一个则是对现代社会依照视觉中心主义逻辑确立的视觉体制的分析, 尤其是对它的历史和运作机制的批判性分析, 这一分析明显受到本雅明、福柯、列斐伏尔等人的影响, 并且与下面要说的建制研究是交叉重叠的, 例如安妮·弗雷德伯格 (Anne Friedberg)<sup>4</sup> 和苏珊·巴克·莫斯 (Susan Buck-Morss)<sup>5</sup> 的研究就属于这一类。

## 第二, 机器研究。

每每论及视觉文化研究的兴起, 我们会听到这样一种说法: 当代社会正在经历它的“视觉转向”。这里所谓的“视觉转向”, 基本上是指现代视觉技术的出现及其所带来的后果。从摄影术、电影、电视到现今的互联网, 这些视听机器不只是延伸肉眼功能的中介机器, 也是建构观看活动的动力学装置。它们不仅改变了我们的观看方式, 也彻底改变了我们与他人和世界的沟通方式。一句话, 它们是视觉实践的重要构成力量, 也是视觉文化研究的重点。

本雅明和海德格尔是最早对视觉机器进行本体论反思的两位思想家, 他们的思考给后来的研究以很大启示, 例如, 维利里奥的研究就深受本雅明的影响, 虽然他从本雅明那里继承的主要是机器与身体感知的关系问题。<sup>6</sup>

不过机器研究真正的谱系学源头还是法国理论, 其中以福柯和拉康的影

1 David Michael Levin, *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, New York and London: Routledge, 1988; *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999; David Michael Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993; David Michael Levin (ed.), *Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, Massachusetts: The MIT Press, 1999.

2 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

3 Gary Shapiro, *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

4 Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, California: University of California Press, 1993; *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge and London: The MIT Press, 2006.

5 Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: The MIT Press, 1991.

6 Paul Virilio, *The Lost Dimension*, trans. Daniel Moshenberg, New York: Semiotext(e), 1991; *The Vision Machine*, trans. Julie Rose, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994; *Speed and Politics*, trans. Marc Polizzotti, New York: Semiotext(e), 2006.



响最为突出。福柯本人并没有直接讨论视觉机器，但他的权力谱系学、生命政治以及关于现代性空间配置的论述为视觉机器研究提供了极为有效的分析模型。例如，乔纳森·柯拉瑞（Jonathan Crary，又译“强纳森·柯拉瑞”）的《观察者的技术：论19世纪的视觉与现代性》（1992）<sup>1</sup>就是一个经典范本。拉康的精神分析学不只是影响而是一定程度地改变了电影研究的格局，其中最大的一个改变就是对电影机器作为意识形态机器的重新认识，并引发了经典电影理论的“银幕”观的认知转向，即从传统的“画框说”和“窗户说”转向“镜子说”。例如鲍德利的电影（机器）作为“意识形态基本机器”和麦茨的“想象的能指”都属于针对电影机器的“语言学分析”和“症状分析”；接着英国的“《银幕》理论”又在其中加入了主体的差异性问题的，例如穆尔维就通过把性别差异嵌入电影机器的位置建构中来探讨电影机器的意识形态效果。

机器和装置研究主要在三个层面展开：历史—文化的层面，如现代视觉装置和视觉机器的发明及其文化后果、机器的“知识”考古学；语言学—人类学的层面，如机器“躯体”的语言学分析、机器与身体感知的关系、机器对观看主体的位置及主体与对象的关系的建构；意识形态的层面，如视觉机器与殖民者的凝视、机器与现代性/后现代性生存。

### 第三，建制研究。

在今天，视觉文化研究已经成为一个充满杂音的、众声喧哗的话语场，各种见解、各种立场借不同的武器装备在多学科和跨学科的穿梭旅行中为不同的权力表述进行申诉和论辩，但它们之间也不是毫无共通的前提，其中有一点至少是它们共同承认的：我们的视觉从来不是自然的、中立的和客观的，视觉是建构性的，而它自身又是被建构的，视觉是在先行的被建构中开始其对对象和意义的建构的。换言之，我们所有的观看行为都是在一个复杂的视觉场域中进行的，我们的“所见”不过是这一场域内的各个要素相互作用的效果，是各力量进行权力博弈的结果，这意味着我们对视觉行为和视觉实践的思考必须充分考虑到视觉场域的结构功能和互动作用，建制研究就是以此为对象的。

<sup>1</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: The MIT Press, 1992.

建制的存在形形色色：空间是一种建制，图像表征技术和观看技术的惯例也是一种建制，总之，相对于主体而言，建制是一种对其发挥作用的他在性的指令和要求。但建制的根本在于功能运作，并且是多元互动的运作。也就是说，建制研究有其基本的方法论要求，它必须将视觉场域视作一个互动的结构，必须考虑到场域内部各要素之间的位置关系和作用机制。

现代视觉建制的确立是建制研究的热点话题，其中新博物馆学——又称“批判的博物馆研究”——的兴起就与针对建制的这一考古学热情有着直接的关联。受法国新理论的启示，新博物馆学将博物馆的出现视作现代性社会空间谋划的一部分，博物馆作为意识形态国家机器，其对物的收藏和展示总隐含着特定的政治维度，那就是通过物的意义编码、通过空间组织和展览叙事实施对意识形态主体的询唤。比如托尼·本尼特（Tony Bennett）和艾琳·霍普-格林希尔对公共博物馆早期历史的考察就遵循了这一考古学的路线。<sup>1</sup>他们运用福柯的知识/权力理论和现代性话语对公共博物馆的诞生进行了谱系学的梳理，其中特别关注了博物馆作为现代视觉建制是如何建构对象的知识以及这一建构与社会治理之间的关系。

建制研究的另一个任务就是对视觉场域内各功能要素的运作的考察。英语世界较早开始这一考察的是来自艺术史领域的学者，比如米歇尔·巴克森德尔（Michael Baxandall）对文艺复兴绘画风格与时代环境的关系的研究<sup>2</sup>、斯维特兰娜·阿尔珀斯（Svetlana Alpers）对17世纪荷兰绘画与市场的关系的研究<sup>3</sup>、弗兰西斯·哈斯科尔（Francis Haskell）对艺术赞助人制度的研究<sup>4</sup>，等等。由于对艺术生产与社会环境的互动关系的关注，这些研究常被视为后来的“新艺术史”的先驱，但实际上，他们采取的仍是传统的社会学研究方法，与“新艺术史”之间还是有很大距离。后者虽然在研究对象和所关注的问题上与传统的艺术社会学有诸多的交叉重叠，但它带有很强的场域意

1 Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, theory, politics*, London and New York: Routledge, 1995; *Pasts Beyond Memory: Evolution, Museum, Colonialism*, London and New York: Routledge, 2004. Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London and New York: Routledge, 1992.

2 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1972.

3 Svetlana Alpers, *The Arts of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1983; *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

4 Francis Haskell, *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, New Haven & London: Yale University Press, 1980.

识，更强调对场域内各要素间的互动机制的考察。

其实，多元决定和多元互动是略有不同的两种分析模式：前者是把研究对象视作已然在此的结果去考察影响它的各功能要素的作用，而后者是在过程中来呈现建制要素的运作机制。布迪厄的场域概念就为说明这种互动机制提出了一个阐释模型，他强调任一时代的艺术场域总是与包括文学场域、经济场域、政治场域等在内的各社会场域处在一种互动的过程中，而艺术场域自身内部也有不同要素的作用；每一场域的参与者会因身份的不同而拥有不同的文化惯习和象征资本，比如艺术场域里就有艺术家、委托人或收藏家、评论家、新闻记者等，他们各有不同的象征资本，艺术的生产和消费其实就是这些象征资本之间以及象征资本与权力资本之间的博弈和交换，建制研究就是对这一交换过程的考察，布迪厄把这称作“社会拓扑学”<sup>1</sup>。

#### 第四，表征的政治。

在视觉文化研究中，表征问题大概是最受关注的。毫无疑问，视觉表征成为关注的焦点，不只是与现代性情境中“世界的图像化”和现代视觉技术向日常生活的全面渗透紧密相关，更主要还在于它也是最为直接、最为常见的意识形态实践。

表征的过程是一个符号化的过程，但也是意识形态通过符号完成偷渡的过程。因此，视觉文化研究中的表征研究首先是对图像的意识形态研究。而图像的意识形态不只呈现在图像的主题或内容中，也潜藏在图像的形式结构甚或再现惯例中。再有，许多时候，图像的意识形态维度不是直接地宣讲出来的，相反，它在图像中是被压抑的，是经过变形处理的，因为意识形态实践的一个重要策略就是去意识形态化，以使自己显得是自然的、中立的、永恒的、普遍有效的，马克思主义者称此为意识形态的“遏制策略”。

实际上，正是由于遏制策略，使得图像表征成了意识形态最理想的隐身之所。图像——尤其是大众传播的图像提供的视觉幻象及其快感满足很容易给观看主体造成意识瘫痪，使观者不自觉地沉陷于意识形态认同中。遏制策略其实就是一种遗忘机制，它使意识形态的潜入变成了主体自身的一种

1 皮埃尔·布迪厄、华康德，《实践与反思：反思社会学导引》，李猛、李康译，北京：中央编译出版社，2004；皮埃尔·布迪厄，《艺术的法则：文学场的生成和结构》，刘晖译，北京：中央编译出版社，2001。

无意识行为，用美国马克思主义者弗雷德里克·詹姆逊（Fredric Jameson）的话说，遏制策略使得文本的意识形态成了一种“政治无意识”（political unconscious）。而这也意味着表征研究基本上就是对图像意识形态的除幻，是对意识形态遏制策略的揭露，并且是在再度的意识形态化中实施对意识形态的除幻。

在表征的政治中，通常涉及三个主题：阶级、性别和种族。它们其实可归结为一个问题：身份表征的政治学。具体到图像阅读中，这一政治学的探讨又有两个基本层次：其一，图像或视像是如何通过挪用个体的社会身份的编码系统而将意识形态的权力运作嵌入其中的；其二，社会个体又是如何通过对图像或视像表征的认同而被询唤到各种类型的意识形态主体的位置的。一般地，前一个层次涉及图像的意识形态，其阐释框架主要是符号学和马克思主义的结合，例如罗兰·巴爾特的“神话学”分析就采用了这一模式；后一个层次涉及意识形态主体的欲望辩证法，其阐释框架主要是马克思主义与精神分析学或符号学与福柯式的权力理论的结合，例如女性主义艺术史研究、电影研究和后殖民批评就喜欢采用这一模式。

这里需要特别提一下跨文化的视觉表征研究。在西方帝国主义和殖民主义的话语论述中，针对种族他者的视觉表征作为意识形态实践的一部分往往占有极为重要的位置，它不仅存在于宗主国的各种视觉表述中，也在殖民地的文化构想和现代性谋划中发挥作用。跨文化的视觉表征研究当然受到了后殖民批评的影响，或者说它其实也是后者的一部分。其所关注的主题主要在两个方面：首先是殖民地和被殖民者的形象建构以及殖民主体在这一建构中的欲望投注和他者想象，爱德华·W. 萨义德（Edward W. Said）的“东方主义”讨论的就是这个方面，在其影响下的视觉研究的重点主要在绘画、摄影、电影、大众媒体等领域的东方形象表征；再就是被殖民者的自我形象认同以及支撑这一认同的他者欲望，还有被殖民主体在自我认同中对殖民者的模仿、修正、反讽和逆写策略，弗朗兹·法依（Franz Fanon）和霍米·K. 巴巴（Homi K. Bhabha）的殖民论述就属于这个方面，在其影响下的视觉研究的重点主要在于“第三世界”或“属下”的形象书写和民族论述。

第五，观看与认同。

对于观看行为及其机制，视觉文化研究的探讨总要基于一个方法论前设，即根本不存在纯粹的、中立的视觉。而这个前设又包含三层意思：其一，视觉是被建构的，或者说是社会的、历史的和文化的；其二，观看行为不是自足的和独立的，而是视觉场域内部各功能要素间的互动，是不同社会资本之间的交换，亦是不同权力资本之间的博弈；其三，观看行为中图像或视觉对象的意义生产不单是视觉的运作，而是视觉与其他知觉或感知活动的一种联动。

总体上，视觉文化研究对观看行为的探讨有两条路径：社会学的和精神分析学的。

社会学路径又称视觉社会学，主要探讨视觉行为的社会构成或者说视觉场域的各功能要素对视觉的作用。例如，意大利文艺复兴绘画中的透视法虽然是一种再现技术，但正如约翰·伯格（John Berger）<sup>1</sup>、诺曼·布列逊<sup>2</sup>、尼古拉斯·米尔佐夫<sup>3</sup>等人所说，它的形式结构所确立的不只是画面内部的空间秩序，还有画外观看主体的位置，尤其是透视灭点的视觉体制就是为此服务的，一个理想的观画者就是驯服于该体制的观看主体，可以借着对灭点的“辨认”与“认同”去完成图像意义的缝合。在这里，观画的过程其实是观画主体的视觉习惯、图像知识与时代趣味、图像再现系统、图绘技术之间进行“资本”交换的过程。再如新博物馆学的受众研究也强调了博物馆的空间、展览的语法与参观者的身份确认之间的拓扑学交换，在那里，观看不再是自足的个体行为，而是一个社会化的事件，是主体在“词”与“物”的关系配置中瞭望自我与世界的“行动”。

精神分析路径所关注的主要是视觉和观看的无意识机制，例如视觉认同中主体的欲望辩证法，凝视、幻象和快感的驱力置换，他者的凝视之于主体的构成作用，恋物式的观看中视觉对象对于原初对象的替代功能，等等。精神分析学之所以对视觉和观看的问题如此感兴趣，一方面因为观看的主体总是欲望化的主体，观看或视觉是主体进行力比多投注的重要方式，对它的考察将可以帮助我们揭示欲望的运动；另一方面则因为观看也是人通向世界和

1 约翰·伯格，《观看之道》，戴行钺译，桂林：广西师范大学出版社，2005。

2 诺曼·布列逊，《视觉与绘画：注视的逻辑》，郭扬等译，杭州：浙江摄影出版社，2004。

3 尼古拉斯·米尔佐夫，《视觉文化导论》，倪伟译，南京：江苏人民出版社，2006。

自我的中介，是人实现自我认同和完成主体性建构的主要通道，对精神分析学而言，这使得它成了把握认同机制的最佳选择。

但观看更是一种意向性的活动，也就是说，它必定要涉及观看主体与视觉对象的相互作用。在这里，视觉对象并不完全以其自身而存在，它是欲望投注的对象，是自我认同的中介，它的视觉性或视觉功能只有与主体的欲望相缝合之后才能得到实现，也就是说，视觉场域里的对象其实是欲望的符号化，它是符号性的对象，它成为视觉对象依靠的不是其作为物自身的存在，而是它的符号学特质。这意味着，精神分析学对观看机制、对视觉主体的欲望辩证法的思考必须有符号学的帮助，就像拉康在对观看和凝视进行理论化的时候所做的。也正是因为精神分析学和符号学的这一嫁接，为视觉文化研究从观看或凝视的角度展开视觉无意识的辩证运动提供了强有力的工具。

以上所述当然不是视觉文化研究的全部，但它们肯定是视觉文化研究最具特色的部分。并且，如同前面强调的，视觉文化研究既是对对象的视觉性的研究，亦是从视觉性的角度对对象的研究，至于那对象，它可能是图像，但也可能是叙事，甚或是哲学论述，但重要的是有没有视觉性的切入，在这个时候，上述的诸多论题其实也可以作为进入对象的问题意识或论述角度，以此开始对对象的视觉探讨。

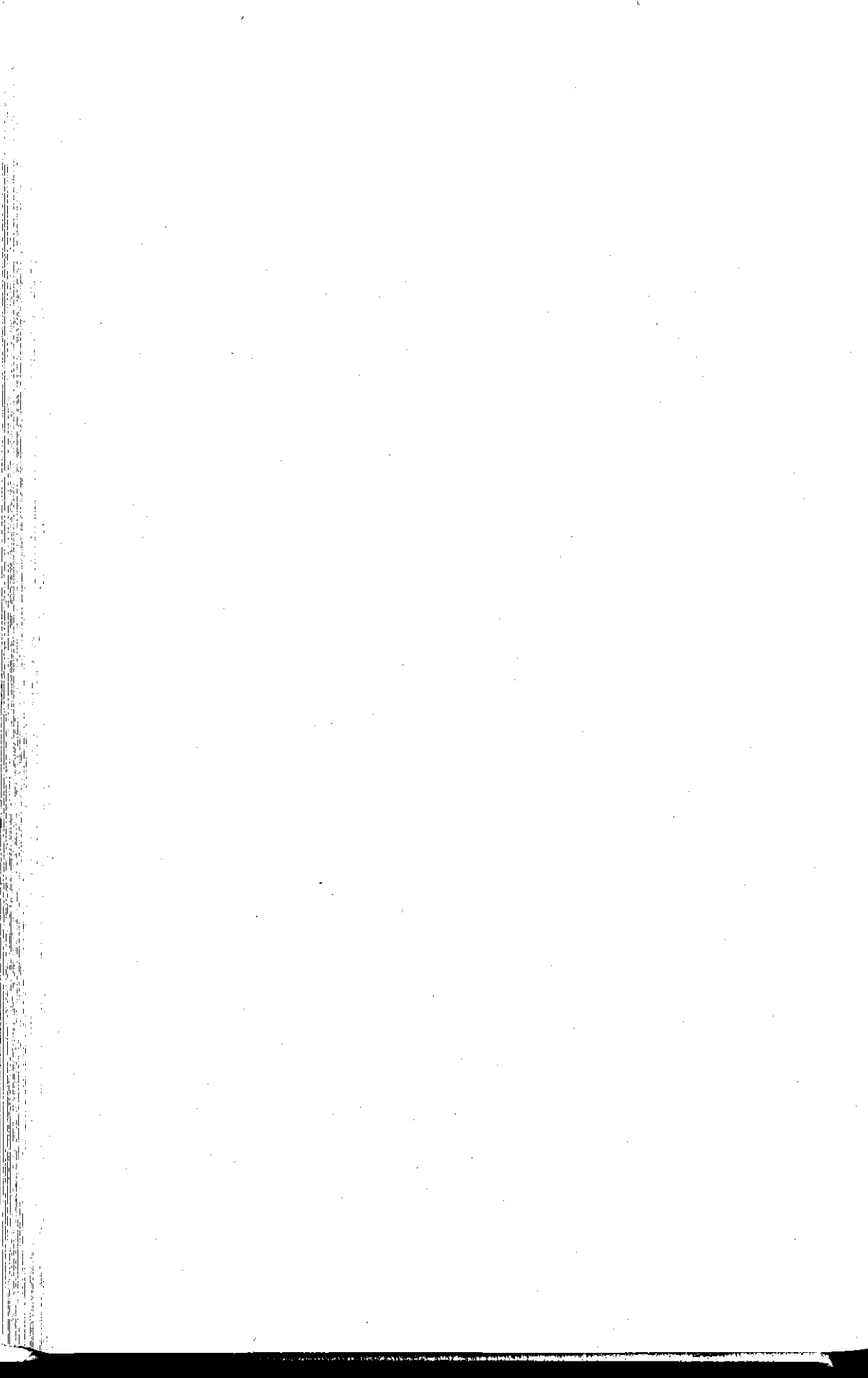
视觉文化研究发展至今，形态已经极为多样，其对待视觉文化尤其是大众文化或媒介文化的立场也形形色色，但我更倾向于强调它批判性的一面。根本的一点就在于：如果我们承认今天的时代是一个视觉时代，那么，对视觉中心主义的批判将直接指证当代社会的“全景敞视主义”，指证包裹在我们的观看中的自恋和恋物癖好，亦指证当代主体已被幻化的异形。我同时也要强调一点：视觉文化研究不是疗伤的机器，它固然想要为我们提供一个走出镜城的策略，但对镜城幻影的痴迷已然成为存在或生活世界的一部分，我们充其量只能在“已然”的宿命中寻找一次次的逃逸，因为我们只要活着，就离不开视觉文化提供给我们的镜像。

## 第一章 观看的故事

---

对于观看，有许许多多的故事可以讲，也可以从许许多多的角度去讲。这里所谓的“观看的故事”，不是观看的“传奇”，也不是艺术史家常说的视觉或图像表征的“范式演进”。我所关注的是“视觉性”的构成，是结构我们的视觉或观看行为的各层次或要素的功能性运作。在开篇的第一章，我将在具体的历史语境中来考察这一运作，这样做只是为了引出所要谈论的问题，而不是要用它们来建构观看的历史叙事。所以，在这个“观看的故事”中，并不存在一种连贯的艺术史或视觉史，也不存在一种连贯的艺术理论史或视觉理论史，我只是挪用了一些历史片断来展开视觉性在历史当中的运作，更确切地说，也只有在历史当中，视觉性的运作才能得到具体的说明。

但有两点需要交代一下：第一，这里选用的历史片断均取自西方，这可能会招致一些人的不满，觉得我太过轻忽中国本土的经验和实践，但对我而言，这么做仅仅因为我对本土传统所知有限，绝非出自文化的自贱；第二，对于所挪用的历史片断，我也没有做全面的历史化处理，而只是通过聚焦于某一点来对材料进行扩展性的阐释，基本上，我关注的是问题，而非历史本身，尽管这可能会有过度阐释的嫌疑。





## 一 视觉恐惧

虽然我无意全面地勾勒观看或视觉的历史，但此处的叙述却要从历史的某个“源头性位置”开始。这个加引号的“源头性位置”只是一个假定的方法论位置，而非“历史”真正的和唯一的缘起处，尽管时常有人偏执地将其视为“前文明”意义上的某个历史源头。我在这个位置看到/读到的东西或许只是偶然地出现于此，但在此却要把这个偶然视作必然性的巢穴，因为所选择的这个“开始”恰好是一个神话学的开端，而在神话的世界里，没有什么东西是完全偶然的。

在作为西方文化源头之一的古希腊神话中，有许许多多关于视觉或观看的故事，它们散落在神话叙事的各个角落：有些仅仅是作为主导叙事看似可有可无的要素，比如忒拜城国王彭透斯对酒神女信徒的秘仪场景的偷看；有些则明显属于叙事结构的功能性单元，比如美少年那喀索斯面向平静如镜的水面对自身倒影的凝视；还有一些甚至就是建构叙事意义的动因，比如蛇发女妖墨杜萨之头那可怕的回视。但不论何种情形下，我们发现，在所有这些故事中，视觉要素似乎都与一个东西相关联，那就是惩罚：故事的主人公往往因为不合法的看而招致变形直至死亡的惩罚，观看成为把生命引渡到他在性领域乃至死亡的终极一跳。

在一个神话系统中，如果说观看与变形和死亡的关联只是偶然地出现一两次，那我们还勉强可以认为那至多具有片断的个案意义。可现在，在古希腊神话中，它却是作为一个主题性的“动机”反复出现，它的重复已经构成了整个神话体系的一个“功能单位”，成为神话思维的一种“症状式”显现。或者说，它以精神分析学所讲的“重复强迫”的方式散落在故事的诸多角落，在故事的“边缘处”游荡和出没，这本身就意味着：它绝非故事中可有可无的细枝末节；相反，它的强迫性重复已然显示了整个神话话语的某种无意识症结，它在叙事中的边缘性在场有可能正是从神话文本的块茎中旁逸斜出的

意义繁殖之所在，其结构在文本中的功能性反复正好向我们揭示了一种需要通过阅读且是逆向阅读来获取的意义剩余。

法国结构主义人类学家克劳德·列维·斯特劳斯(Claude Lévi-Strauss)说，神话乃是人类“野性思维”或集体无意识的一种叙事性表征，是人类为应对不可解决的现实矛盾而采取的一种象征行为，或者说是以象征的方式对不可解决的现实矛盾的一种想象性解决——如果此言不差，那视觉性的主题动机或观看与惩罚的叙事链接在古希腊神话中的强迫性重复必定有其特别的神话学功能。换句话说，如果我们可以把神话看作对现实的一种叙说或有关于现实的一个编码系统，那观看叙事作为功能性单位在神话系统中的反复嵌入必定隐含了人类文化实践的某种无意识运作。因此，对我们而言，阅读此类神话的关键在于：视觉性的嵌入究竟意味着什么？或者说，我们在观看与惩罚的动机的这一强迫性重复中究竟可以看到什么样的无意识机制？在解答此类问题之前，不妨看一下观看叙事的强迫性重复在古希腊神话中的体现。

令我们不胜惊讶的是，罗马帝国初期著名的哀歌体诗人奥维德似乎已经在古希腊神话中看到了视觉性的功能运作。在著名长诗《变形记》<sup>1</sup>的第三卷，奥维德把与忒拜城有关的几个故事辑录到一起，以作为对“变形”的某种叙写。在这些看似独立的故事中，我们看到，“观看”正是它们共有的“行动”元素，观看和惩罚成为串联这些故事的阿里阿德涅之线。

故事一：天神朱庇特——在希腊神话中名叫宙斯——是一个出了名的好色之徒，他最大的乐趣就是在人间四处寻找猎物。有一天，巡游于天际的他看上了在海边嬉戏的腓尼基国王的女儿欧罗巴，于是化作一头金色的公牛劫持了这位美少女。腓尼基国王命儿子卡德摩斯去寻找妹妹，并警告儿子说，若是找不回妹妹，就不要回家。卡德摩斯知道这是一个无法完成的任务，因为他根本不知道妹妹被劫持到了何处。卡德摩斯遵照神谕，跟着一头母牛一直往前走，最后在母牛停下来休息的地方筑城定居——这就是后来的忒拜城。为了寻找献祭用的清水，卡德摩斯派出一个又一个武士，但都是有去无回，于是他亲自出马。他来到一个山洞，看到一条巨蛇——那是战神的神兽——

1 奥维德，《变形记》，杨周翰译，北京：人民文学出版社，2008。

守卫在流出泉水的洞口，形象十分可怕。卡德摩斯奋勇杀掉了巨蛇。巨蛇在临终前讲了一段话，算是预言，但也算是诅咒：“卡德摩斯，你看什么？你现在看一头蛇被杀死，有一天，你也会变成一头蛇被人家看。”<sup>1</sup>后来，卡德摩斯和他的妻子真的变成了蛇。

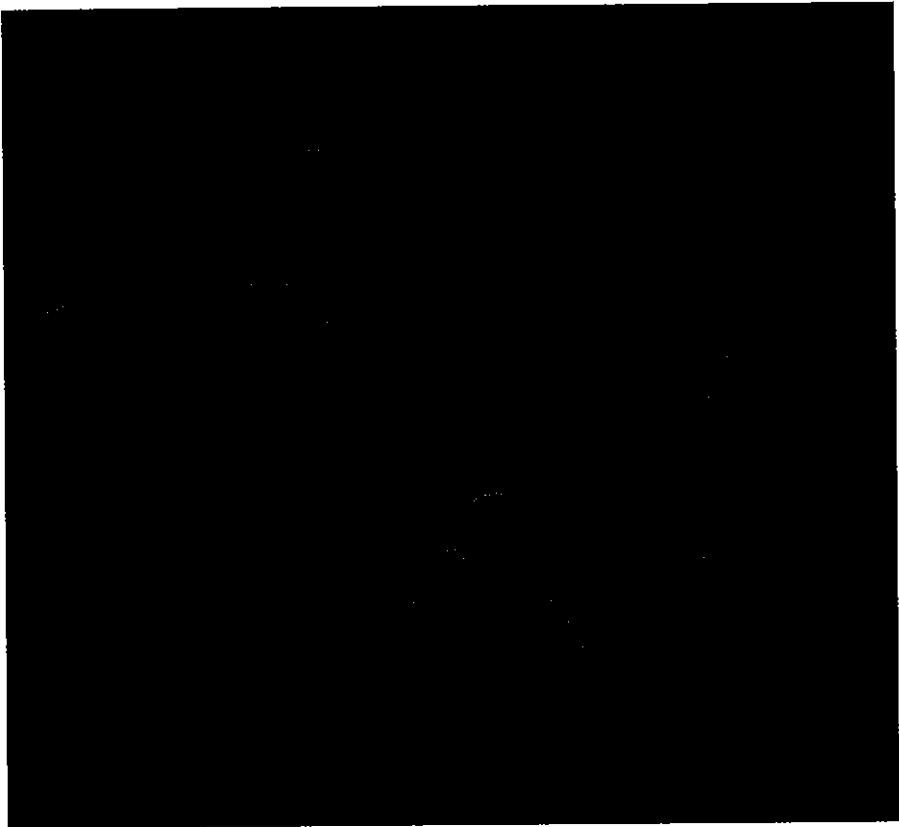
故事二：阿克泰翁是卡德摩斯的外孙。有一天，年轻的阿克泰翁带着猎犬和同伴一起在长满针松与翠柏的山谷里打猎。在山谷的幽深处，有一个隐蔽的天然山洞，里面有清泉和池塘，那是狩猎女神狄安娜——在希腊神话中名叫阿耳忒弥斯——沐浴憩息的地方，“在林中游猎的女神狄安娜游倦的时候，常在澄澈的池水里沐浴她那不嫁之身”<sup>2</sup>。狩猎途中，阿克泰翁无意间走进了这个山洞，看见裸体的狄安娜和她的仙女们在池塘里沐浴嬉戏。受到惊吓的狄安娜恼羞成怒，发出咒语，把阿克泰翁变成了一只麋鹿，并且不能开口说话。最终，阿克泰翁因为不能开口申辩而被自己的猎犬当成猎物围攻致死。据说，他招致这样的不幸主要还不是因为他无意的过失，而是因为他对猎物过于血腥和无度的猎杀引起了狩猎女神的不满。

故事三：酒神巴库斯——在希腊神话中名叫狄奥尼索斯——乃是天神朱庇特和塞墨勒（卡德摩斯之女）的儿子。朱庇特和塞墨勒发生关系的时候，被喜欢吃醋的天后朱诺——在希腊神话中名叫赫拉——发现。为惩罚塞墨勒，朱诺化身塞墨勒的老乳母给塞墨勒出主意，要求朱庇特现出神的原形，以证明他的爱是真诚的。而朱庇特也曾向塞墨勒发誓，对后者一定有求必应。所以当塞墨勒提出那个观看的要求时，朱庇特只好现出真形，变成雷鸣闪电，电火把凡人塞墨勒烧成了灰烬。朱庇特于危急之中救出塞墨勒腹中的胎儿，把他缝进自己的脚踝，足月后分娩，这就是酒神巴库斯。

故事四：有一天，年轻的忒瑞西阿斯看见两条蛇在交配，一时兴起将它们强行拉开，从此他就变性，从男人变成了女人，并因此懂得了女人的身体感受。七年之后的又一天，他再次看到两条蛇在交配，并又去惊动它们，于是再一次变性，变回到了男性。就这样，忒瑞西阿斯拥有了男性和女性的双性经验。另有一天，天神朱庇特跟天后朱诺闲着无事，辩论性爱

1 奥维德，《变形记》，杨周翰译，北京：人民文学出版社，2008，第48页。引文略有改动。

2 同上，第49页。



提香，《狄安娜和阿克泰翁》（1556—1559），布上油画，185cm×202cm，爱丁堡苏格兰国家美术馆藏

1550年代末至1560年代初，威尼斯画家提香（Titian）以奥维德《变形记》中的故事为素材，为西班牙国王腓力二世绘制了一组作品（共有六件），《狄安娜和阿克泰翁》就是其中的一件。

在《变形记》中，奥维德如此描述狄安娜的憩息之地：“在山谷幽深之处，有一个隐蔽的山洞，这不是人工开凿的，而是大自然巧妙做成的，足可以和人工媲美。大自然在轻沙石上凿了一座拱门，门的一边有一道清泉，细流潺潺，流进一片池塘，池塘四围都是青草岸。”<sup>1</sup> 提香在画作中用背景的哥特式拱门、从仙女们面前流过的溪流和背后掩映成荫的树林对这个诗意的描述作了忠实而巧妙的阐释，同时用粗砺的石柱上的鹿头暗示出狩猎女神的禁忌和阿克泰翁的悲剧命运。不妨说，鹿头正是禁忌和死亡的符号学扭结，是符号经济的运作点。

在构图上，仙女们被安排在通向透视灭点的一条透视线上，阿克泰翁则处在对角线的位置，鹿头正好构成对角线的另一端。阿克泰翁左手正掀开红色的帘幕，这使他成了一个闯入者，成了原本和谐的“自然秩序”的破坏者。

考虑到腓力二世的目欲爱好，画家以鲜亮丰富的色调展示了受到惊吓的仙女们不同侧面的胴体，加上阿克泰翁略带惊恐的窥看，使得画面成了一个制造或满足男性窥视欲望的“视觉装置”。要知道，再现女神（女性）沐浴乃是这个时期的西方绘画极为常见的题材，而画里画外的男性窥视则是此类题材的一个结构性要素。就像提香的这件作品，真正的视觉诱惑恰恰在于“猎手”阿克泰翁和惊慌失措的“猎物”即仙女们之间形成的窥看与被看的关系，用列维-斯特劳斯的结构等式来表示这里的符号逻辑或视觉逻辑就是：男人/女人=猎手/猎物=看/被看。观画者的快感就来自对画中观看者阿克泰翁的视点的认同。对于提香时代的人而言，居于这一理想观者即“猎手”位置的当然是资助艺术家的恩主，尤其是，如果把这件作品和同组的其他作品放在一起作为一个完整的系列来看，其语法关系和主题搭配更能显出画家为迎合腓力的目欲爱好的良苦用心。

1 奥维德，《变形记》，杨周翰译，北京：人民文学出版社，2008，第49页。

可给哪一种性别带来更多的快感。忒瑞西阿斯因为拥有双性经验，就被请来做裁判。忒瑞西阿斯同意朱庇特的看法，认为女性得到的快感比男性多，因而无意间得罪了朱诺。朱诺就处罚忒瑞西阿斯，让他变成了盲人；不过朱庇特给了他一个奖赏，让他拥有了预言的能力。就这样，忒瑞西阿斯成了忒拜城最著名的盲人预言家，我们在俄狄浦斯王的故事中可以看到他出色的才能。

故事五：河神和水泽神女的儿子那喀索斯容貌俊朗，但孤芳自赏的他似乎很难爱上别人。喜欢传话且只会传话而不会自己说话的神女厄科爱上了那喀索斯，却遭到美少年的拒绝。神女朝思暮想，渐渐地形容消瘦，最后变得只剩下了声音。那喀索斯的绝情令命运女神涅墨西斯很是不满，为了惩戒这个孤傲的少年，让他明白相思之苦，女神让他爱上了一个永远也得不到的形象，那就是他自己的“镜像”。每次当他俯身在静静的水池旁饮水时，就会对水里美男子的形象顿生爱慕，“他爱上了这个无体的空形，把一个影子当作了实体”<sup>1</sup>。他把自己在水中的倒影当成了水里的精灵，并对它燃起了爱的火焰。奥维德假借那喀索斯之口说：“只要我一向你伸手，你也向我伸手，我笑，你也向我笑，我哭的时候，我也看见你眼中流泪。……啊，原来他就是我呀！我明白了，原来他就是我的影子。我爱的是我自己，我自己引起爱情，自己折磨自己。”<sup>2</sup>可即便如此，美少年还是无法离开自己在水中的倒映，他整日里趴在水边凝神自观，最后憔悴而死，变成了一朵水仙花，那下弯的花身就犹如他在水池边的颌首凝视。

故事六：忒拜城新任国王彭透斯因不能忍受他的臣民膜拜酒神巴库斯——说起来他们还是表兄弟——而对酒神信徒采取暴力镇压。他听说参加酒神秘仪的人当中有许多是女性，且行为放荡疯狂，所以决定亲自去一看究竟。他未经允许，就偷偷去参加女酒神信徒的聚会，却惊讶地发现自己的母亲和姐妹们都在里面。母亲发现了偷看的彭透斯，就召来女信徒把他当作野猪杀死，并加以分尸。奥维德描述说：“一双双褻渎的手立刻把彭透斯的肢体扯得稀烂，就像树叶受到秋天寒气的袭击，本来就摇摇欲坠，一阵风就会

1 奥维德，《变形记》，杨周翰译，北京：人民文学出版社，2008，第58页。

2 同上，第59页。



卡拉瓦乔，《那喀索斯》（1598—1599），布上油画，110cm×92cm，罗马国立古代艺术画廊藏

卡拉瓦乔（Caravaggio）是16世纪末、17世纪初意大利著名画家，擅长以高反差的明暗对比法来达到画面的戏剧化效果，其画风对17世纪的巴洛克绘画和北欧绘画都有深远影响。在晚期的这件作品中，画家把视平线大幅上移，几乎位于画面中央，以留出大片水面来表现倒影。在简单的构图中，那喀索斯弯身凝望着自己在水中的倒影，打在人物面部及肢体上的亮光与深沉的背景、幽暗难测的水面形成强烈对比，而低垂的头、支撑的双手呈拱形与水中倒影上下对称，围合成一个完整而封闭的空间，一个因沉溺于自我的幻影而无暇他顾的精神世界。据传，卡拉瓦乔就是一位那喀索斯式的人物，他的这幅画也许就是其自恋的精神结构的一个“自白”。

在西方，很早就有人把那喀索斯的观看视作绘画的隐喻，文艺复兴时期，这一观念尤为流行。所以我们可以把这件作品看作对绘画与观看的关系的一个“表述”：画布就像那平静如镜的水面，面对着画面的观者就犹如面对着水面的那喀索斯，总是努力地倾身向前，想要看清楚画的“里面”，想要在那里捕捉到某个可投注我们的欲望或凝定我们的目光的东西，而拒不承认我们看到的其实是自己的“影子”，是镜中的倒影。

把它们从树梢头吹落一样。”<sup>1</sup>

虽然上面的故事几乎都与卡德摩斯家族或忒拜城有关，但它们并不是忒拜城完整的“历史传奇”，比如我们十分熟悉的俄狄浦斯王及其子女们的故事在这里就没有被提及。不妨说，忒拜城在此只是这些故事于其中得以展开的一个特定空间，其本身并非叙事的指向。

实际上，所有这些故事能被组合在一起，是因为它们有一个共同的叙事结构：观看与惩罚的关系。故事中的每一个主人公都因为看了不该看的东西或因为不恰当的看而受到惩罚，最终发生“变形”。换句话说，所有这些故事都涉及观看的禁忌，故事中的主人公都因为僭越性的或不合法的看而获致变形乃至死亡的惩罚，并且其惩罚都具有一个不可逆的倒置结构：目睹巨蛇临死挣扎的卡德摩斯最后变成了一条蛇，观看的主体变成了被看的对象；狩猎者阿克泰翁因偷看狩猎女神沐浴而使自己变成了一头猎物，对女神沐浴的“窥看”——那其实只是不经意间的一瞥——让他自己成了窥伺者（他的猎犬和同伴）围猎的牺牲品；塞墨勒本是被看的，却想要成为观看者，她被这一欲望之火驱使，最后被所看到的東西（闪电）烧成了灰烬；忒瑞西阿斯两次窥看并因此两次变性，这让他获得了对两性性经验的某种“洞识”，他因这个洞识而成为裁决者，可最后，他的裁决又让他自己成了被裁决者，热衷于窥看的主体变得什么也看不见，幸运的是，对他的惩罚通过预言能力的获得而有所补偿，失去了肉眼观看的快感，却得到了洞察秘密的大能；那喀索斯因为无视他人的爱而被罚永远享受不到自己所爱的东西，他沉迷于对自身形象的看，他的自看因为过度而成为不合法的看，最终他把自己变成了纯粹被看的对象；彭透斯把酒神信徒视作野兽一般穷追猛打，最后他自己因为窥看酒神秘仪而被当作野猪杀害分食。<sup>2</sup>

其实，在古希腊神话中，与变形或惩罚有关的观看故事远不止这些，除奥维德在此讲述的故事以外，还有比如蛇发女妖戈耳工（墨杜萨即是其中之一）的故事、歌手俄耳甫斯的故事等，它们都涉及观看禁忌，涉及观看与变形的主题。在同一神话体系中，同一主题如此频繁地出现绝非偶然，它一定

1 奥维德，《变形记》，杨周翰译，北京：人民文学出版社，2008，第65页。

2 有关《变形记》第三卷故事的主题分析，参见 Micaela Janan, *Reflections in a Serpent's Eye: Thebes in Ovid's Metamorphoses*, Oxford: Oxford University Press, 2009.

具有特别的功能，且隐含有特别的含义。

我们首先要明确一点：如同希腊神话是远古希腊民族用来处理和应对其“现实矛盾”的一个象征行为一样，《变形记》作为希腊神话的一个重写文本对罗马人亦具有这样的功能。奥维德是要借这样的重写来铺陈罗马文明起源的谱系，以满足或投射尚处新生阶段的罗马帝国的政治想象和文化想象。<sup>1</sup>在他看来，这一起源的过程本质上就是“变形”，是古典思想所理解的那种生成变化，就像他在全诗的开篇所说的：“我心里想要说的是形相如何变成新物体的事。”<sup>2</sup>

所谓“变形”（metamorphoses），从字面上理解，就是事物从一种形态转变为另一种形态。在古希腊神话中，它往往是人向异类的动植物的转变，如人变成鸟兽花草。伴随这一形态转变的当然还有功能的变化，比如失去或获得某一功能属性，或在失去某一功能属性的同时又获得另一功能属性作为补偿。德国哲学家恩斯特·卡西尔（Ernst Cassirer）说，神话思维并不是没有道理或原因的，它们的条理性更多依赖的是人与世界相互作用的情感统一性，而非科学思维的分类和系统化，变形法则作为神话思维的基本法则，就与原始初民把世界和生命看作统一的整体有关：

他们的生命观是综合的，不是分析的。生命没有被划分为类和亚类；它被看作一个不中断的连续整体，容不得任何泾渭分明的区别。各不同领域间的界限并不是不可逾越的栅栏，而是流动不定的。在不同的生命领域之间绝没有特别的差异。没有什么东西具有一种限定不变的静止形态：由于一种突如其来的变形，一切事物都可以转化为一切事物。如果神话世界有什么典型特点和突出特性的话，如果它有什么支配它的法则的话，那就是这种变形的法则。<sup>3</sup>

按卡西尔的观点，变形法则不只是人们用来把握和描述世界生成变化的

1 有关奥维德的变形叙事与时代之间的政治关联，西方学者已有十分丰富的分析研究，参见 Barbara Weiden Boyd(ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden: Brill, 2002; Peter Knox(ed.), *A Companion to Ovid*, West Sussex: Blackwell publishing Ltd., 2009.

2 奥维德，《变形记》，杨周翰译，北京：人民文学出版社，2008，第1页。

3 恩斯特·卡西尔，《人论》，甘阳译，上海：上海译文出版社，1985，第104页，译文有所改动。



一种认知方式，它也是一种符号化的过程。以今天的话说，变形叙事是一种表征实践，一种以符号为中介对现实进行阐释和意义建构的活动，也许我们更应当说，但凡表征，都是以此物喻彼物的一种“变形”。

进而，从文学创作或文本生产本然地就是一种表征实践的角度说，奥维德采用诗体形式且以变形为根本法则对古希腊神话的系统化和重写，这本身就是一个“变形”行为、一种符号实践。在这里，对读者而言，形态变换或功能转移的叙事充当的是故事的能指层，而就文本本身而言，它们作为某一主题的叙事化又构成了故事的所指层，是深层意义的凝缩和置换。以修辞学的术语言之，“变形”叙事本身就是一种转喻或隐喻的运作，是以事物形态或性质的变化来言喻故事表层以外的东西。也就是说，在奥维德那里，“变形”既是故事所要叙述的“内容”层面，是神话文本的所指系统，也是该文本借此类叙述来传达某种“隐义”的方式，是实施文本实践的能指系统。总之，《变形记》作为罗马帝国初期用来结构社会与文化意识形态实践的文本，其表征功能是双重的，或者说它是双重的表征运作：一方面是文明的发生与发展的“表征”，是对文明之起源的神话学“记述”；另一方面其自身就是一个意指系统和生产“机器”，是文化表征实践的一部分。作为一个象征性的“文学行动”，奥维德的整部长诗真正关切的东西实际上就是欲望或“激情”，并且是作为罗马贵族生活方式的那种“激情”：那是一种过度的或者说以追求过度满足作为目标的心理倾向和欲望驱力，“变形”不过是对这种情感放纵所可能产生的后果的一种编码，是以转喻或隐喻的方式对欲望运作的辩证法的表述，它是一种语码置换，是要在语码的置换中来完成对个体的社会化的召唤和对理想的社会秩序的建构。

如果说《变形记》的叙事是双重意义上的表征实践，那这个表征活动究竟遵循着什么样的“野性思维”？如果我们可以把神话视作人类的集体梦幻、人类集体无意识运作的表象，那么，在奥维德的变形叙事中——它们构成了这个梦幻的显性“内容”——我们究竟能看到什么样的无意识机制或“梦”的“隐意”？

在《变形记》第三章的那一系列“变形”故事中，我们看到，串联变形

叙事的一个结构性要素就是观看，而观看禁忌则是这个要素所要呈现的内容，因为在所有这些变形故事中，实际都存在一个诱因，那就是不合法的或过度的看，在此不妨把它称为“僭越性的看”，即超出正常允许范围的看。奥维德的神话叙事作为一种表征实践正是想要通过展现此种观看的后果来确立或重申观看的禁令，即对于那些不可观看或不允许观看的东西，我们应当与之保持适当的距离，否则就会招致惩罚。换言之，奥维德在此是要重申法的力量，他想要重新确立禁令的权威，以抵消过度的激情或激情的滥用所带来的不幸，观看与变形的故事不过是法或禁令的故事的一个变体、一种隐喻，是对文明之起源的一种考古式描写。

弗洛伊德和列维-斯特劳斯在思考人类文明起源的秘密时，不约而同地把禁忌尤其乱伦禁忌的确立看作人类社会迈进文明阶段的标志。文化和历史的实证主义者对这样的结论总是习惯性地持有怀疑，因为他们习惯于把弗洛伊德和列维-斯特劳斯描述的乱伦及乱伦禁忌理解为历史的或经验的事实，总想到某个文化源头或部落生活中去，为它们的存在与运作找到足够充分的经验证据，只要这一努力还没有取得成功，那就表明乱伦及乱伦禁忌的假设充其量还只是一个“假设”，是有关人类文明起源的一个现代神话或梦呓。但我想要指出的是，对于弗洛伊德和列维-斯特劳斯设立在文明起源处的乱伦及乱伦禁忌，恰恰不可将其经验地理解为具体的行为或规则，它们不是在源头上历史地存在的“事实”或“事件”。相反，它们只是一个关于文明“起源”的谱系性话语，是关于文明社会的发生逻辑的一个阐释模型，这个模型真正要讲的东西并不是乱伦及乱伦禁忌本身作为一种事实性的存在的历史意义，而是人类文明作为法的体系在其确立之“初”所源出的某种无意识机制，那就是对欲望的调节以及对追求过度满足的欲望的限制。如果说这个模型有什么不足，那主要也不在于其历史或经验证据的匮乏，而在于其对前文明社会的本质化设定，即它过分依赖于自然/文化的二分，进而依照文化的物化现实回溯性地建构出一个自然状态，这才是它作为现代神话的真正含义，是现代主体的“文明怨恨”的症状体现。

从一定角度说，人类社会所有律法、律令的制定或确立，不过是为了把

个体追求过度满足的欲望驱力限制在社会或共同体认为安全的范围以内。所以，就普遍的法与个体的欲望的关系言之，法总是对欲望的限制和调节，是追求过度满足的欲望的“快感经济学”：法是一种禁令，不仅禁止欲望过度地表现自身，而且禁止欲望的过度要求；但法也是一种调节，是欲望的转移或“变形”，它通过主体的牺牲与惩罚，通过为欲望提供各种替代性补偿，把欲望引向一种有限享用的能量经济学。禁忌——尤其是性禁忌就是法的这种原初功能——压抑和转移、禁止和调节——的体现，弗洛伊德和列维-斯特劳斯的乱伦神话不过是这种转换经济的象征性表述。

但是，法的禁令或宣讲法的禁令的文化文本的作用不止如此，它有着更为诡异的一面。在文化实践的场域中，禁令的功能常常是悖论性的，它的禁止不仅是限制和否定，也是对所限制的东西的一种生产和激发，它的排斥也是一种召唤，是被排斥的东西在排斥中的别样返回。对于这一点，法国哲学家雅克·拉康和米歇尔·福柯从不同的角度进行过十分精彩的论述。

在第七期研讨班《精神分析的伦理学》（1959—1960）中，拉康从“物”的角度系统阐述了他的实在界理论。当论及弗洛伊德和列维-斯特劳斯的有关乱伦禁忌的主题时，拉康指出，人类社会“原初大法”（Law）的确立都是针对人的原始欲望即“母亲的欲望”（the desire of the mother）的运作。在拉康那里，所谓“母亲的欲望”，既指主体（儿童）“对”母亲的欲望，也指母亲自己的欲望，反正都是指父法所不允许的乱伦欲望，所以“母亲的欲望”也是受到禁止的欲望。这一“母亲的欲望”并非心理经验意义上的，而是语言学意义上的，它实质上是对人的欲望中那不可满足的部分的命名，故而代表着不可能（满足）的欲望和欲望（满足）的不可能，拉康又把它称为欲望的“原质之物”（the Thing）。受到排斥的原质之物属于实在界，是实在界中不可象征化的内核，但它又只能通过象征化来表征。拉康说，正是这种原质之物结构了弗洛伊德与列维-斯特劳斯的乱伦禁忌和《圣经》中“摩西十诫”的功能：这些原初象征秩序的出现就是为了压抑和禁止某个东西，而它们也是通过压抑和禁止才得以确立。如同“母亲的欲望”，这是一种乱伦的欲望，这一欲望在社会秩序中是被禁止的，是得不到满足的，故而只能

通过象征化（如法的禁止和表象的升华）被表征出来，“物处在中心位置只因为它被排除的”<sup>1</sup>，而人正是因为这个象征性的禁止而与动物相区分且成其为社会化的主体的。

但另一方面，这个象征化不可能完整而彻底，它总是会留下一些剩余。象征化之为象征化，就在于它只是一种替代，是原初欲望的象征性满足，或者说是欲望满足的延宕。象征化（法和表象就是实施象征化的能指）对实在界的侵入总是会在实在界留下一些洞孔，这些剩余和洞孔就是那不可象征化的原质之物，而主体也因为这个不可象征化的剩余而继续欲望着。还有，虽然主体是因为象征化或者说因为能指对实在界的侵入而成其为主体的，可这个象征化也是对“物”的谋杀，是对前历史之“我”即原欲之“我”的谋杀，它把死亡作为“我”之界限带到我的面前。所以，“物”的象征化根本上也是死亡的象征化，“物”的原初功能是悖论性的，它在结构原初大法的同时，又通过原初大法对欲望的禁止和排除而把死亡作为存在的界限带到我们的面前。拉康说：

法是物吗？当然不是。不过，我只能借助法来了解物。实际上，如果法没有说“你不应对它有贪念”，我是不会对它心生贪念的。但是，物通过在我身上生产出各种贪欲而找到了一条路，这要感谢诫令，因为没有法，物就是死的。但即便没有法，我还是会活着。但是，当诫令出现时，物也闪现，物再次返回，而我便遭遇了死亡。对于我，自以为导向生的诫令最终却导向了死亡，因为物找到了一条路，借助诫令来引诱我；通过它，我欲望着死亡。<sup>2</sup>

这里说的就是属于实在界的“物”与属于象征界的法的关系以及“物”、法与欲望的关系。这些关系都是悖论性的：法并不是“物”，因为法属于象

1 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII, The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Dennis Porter, New York and London: W.W. Norton & Company, 1992, p.71.

2 同上, p.83. 拉康这段话实际是对《新约·罗马书》第7章一段话的改写：“律法是罪吗？断乎不是。只是非因律法，我就不知何为罪。非律法说‘不可起贪心’，我就不知何为贪心。然而罪趁着机会，就借着诫命叫诸般的贪心在我里头发动。因为没有律法，罪是死的。我以前没有律法，是活着的，但是诫命来到，罪又活了，我就死了。那本来叫人活的诫命，反倒叫我死。因为罪趁着机会，就借着诫命引诱我，并且杀了我。”

征界，而“物”属于无法抵达的实在界，可另一方面，我们又只能借助于法来了解“物”，或者说，法是“物”的象征化；但这一象征化不可能彻底，“物”只是利用法在我们身上生产出各种贪欲来给自己开出一条返回的道路。返回到何处？返回到死亡。这里所谓的“死亡”是指象征秩序对神话性的主体的谋杀，指父法对主体在前俄狄浦斯阶段怀有的“对母亲的欲望”的禁止。“物”通过法而再次返回，可它并没有返回到主体之内，并没有被主体所获得，而是返回到主体的跟前，把主体又一次引向欲望及欲望的匮乏，引向死亡这个绝对的他者、绝对的彼处。因为法，对“物”的欲望成为不可能的欲望，可还是因为法，欲望获得了其僭越的方向，那个被禁止的“物”也在这个僭越中得以返回，僭越也因此而成为朝向死亡的一跃。

欲望与法之间的辩证关系使得我们的欲望只在与法的关联中闪现，通过法，欲望成为对死亡的欲望。仅仅因为法的缘故，罪……具有了过度、夸张的特征。<sup>1</sup>

“物”、法和欲望之间的这一原初的拓扑论关系正好可以揭示法或禁忌的原初功能：原初大法或父法总是意味着“不”，是“不”的语言学表达，父法的功能即是“不”的禁令功能，中国人所谓的“非礼勿视，非礼勿听”就属于这种禁令的直接表达。为了让这个表达更具效力，在许多时候，法和禁忌的运作必定要纠集其他的许多功能，比如僭越、牺牲、死亡、惩罚、救赎、补偿等，它们与法的功能运作结合在一起，构成表征实践的基本结构要素。就像在上面读到的观看故事中，禁忌和僭越、过度和惩罚、快感和死亡，等等，构成了所论神话文本的系列功能单元，它们在文本中的重复运作都只是为了呈现或强化观看的禁忌，即对于不可窥看的神秘或秘密，任何不合法的观看或者说任何僭越性的看——它们都始于主体的某种激情或过度的欲望——必将给主体带来灾难性的后果。可诡异的是，为了宣讲这一禁忌，为了禁止欲望满足的过度追求，文本恰恰采用了过度暴露的叙述，使得那被禁止的东西

1 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII, The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, trans. Dennis Porter, New York and London: W. W. Norton & Company, 1992, pp.83-84.

总是以另样的方式不断地返回，使得过度满足的追求及其对禁忌的冲决成为推动神话叙事的原动力，也成为快感生产的一个环节。

一定程度上说，人类文明的产生和发展就是禁忌的不断确立和强化，并时常是在对禁忌的僭越中或通过僭越来完成这一过程的。神话叙事或书写作为表征实践的一部分就是为此服务的：在那里，有的时候，僭越看似是对禁忌的反抗，实际却是对禁忌的力量的证明；而另一些时候，禁忌看似是对僭越的否定，实际却是对僭越的方向的明确。换句话说，在文化表征实践中，禁忌和僭越之间并非简单的因果关系，而是一对共生的结构：有禁忌的地方，必定就有对禁忌的僭越；法在限制或禁止过度欲望的同时，也在激发或激活欲望对满足的过度追求。还有更关键的，我们总是因为法才知道什么是违法，因为法对罪的界定，我们才知道什么是界限和越界，也因为法作为界限的存在，我们的快感与不快感才得以被规定，我们的越界或违法才为更大的快感所充盈，对致死之快感的追求才成为欲望的绝对律令。就此言之，奥维德对观看禁忌的描述实际是把被禁止的对象及不合法的或过度的观看提升到了崇高的位置，那一位置乃是观看的灭点，是引诱观看的场所，是把观看驱力和死亡联系起来的地带。

对于禁忌与引诱或僭越之间的这一悖论关系，也可以借用米歇尔·福柯的方式加以说明。在《性经验史》第一卷（1976）中，当论及“性话语”的压抑假设时，福柯指出，18世纪以来，西方社会普遍出现了谈论性或性欲的话语热情，这些话语打着实施压抑的旗号来生产有关性的“知识”，让性在权力的范围内并作为权力运作的手段四处繁殖。于是，社会以各种权力形式对性及谈论性实施禁制的时刻，恰恰也是权力在急剧地生产“性话语”的时刻。性从隐秘处被赶了出来，被纳入一种对它施以压抑的话语。福柯说：

它难道不是大家用来激发话语的那种禁令的一部分吗？这难道不是为了激发人们不断地重新开始谈论性，人们才在每一个具体话语的边缘反映这种必须被揭示的性隐秘吗？这种秘密遭到虐待，被贬入沉寂，说出它既困难，又很必要，既危险，又珍贵。……这是一个作为这些煽动



圭尔奇诺，《而我也在阿卡迪亚》（1618—1622），布上油画，82cm×91cm，罗马国立古代艺术画廊藏

圭尔奇诺（Guercino），意大利巴洛克艺术家，其作品深受博洛尼亚画派的影响，擅长以大胆的造型和浓郁的色彩在天顶上制造幻觉效果。阿卡迪亚是古希腊传说中的世外桃源，在圭尔奇诺的这幅画中，两个牧羊人在森林中看到了一个石头墓穴，墓穴上刻有“Et in Arcadia ego”字样，意思是“而我也在阿卡迪亚”。在墓穴的上方放置着一个硕大的骷髅头。墓穴上的铭文究竟缘起何时，人们说法不一，但一般认为是中世纪秘密团体共济会的标记或口令，其含义晦涩难解。按照著名图像学家潘诺夫斯基的考证，这个铭文的意思是：“我也一样，我就在这里，甚至就在阿卡迪亚。”因此，在这里说话的是骷髅头，它提示了死亡之于生命的绝对在场性。就像在圭尔奇诺的这幅画中，令人震撼的不是牧羊人凝视骷髅头时的好奇或沉思，而是骷髅头（死亡）对人的凝视，背景中的森林、天空、狂风不仅强化了整个画面的不安气氛，而且突显了自然或田园的“和谐”所本有的裂隙，突显了晦暗的实在界（死亡）对想象界（田园牧歌）的符号性穿刺。后来法国画家尼古拉斯·普桑在《阿卡迪亚的牧羊人》——不是我们熟悉的那一幅，而是更早的一幅，大约作于1630—1635年——中就直接袭用了圭尔奇诺的元素，但又用某种古典式的柔和稀释了后者过度的巴洛克激情。

机制的组成部分的话题：它是一个使得谈论性成为必要的方式，一个对于性话语的无限增殖的结构必不可少的寓言。实际上，对现代社会来说，最特殊的倒不是性被限定在阴暗之中，而是人们在把它作为隐秘的同时，没完没了地去谈论它。<sup>1</sup>

禁制的机器本身也是生产的机器，因为社会空间中的任何权力运作都是播撒性的，当一种话语在不断地谈论或压抑着被禁止的对象时，它其实是把那个对象提升到了一个崇高的位置，使其变成了一种魅惑，遍身散发着奇异的光辉，令人欲罢不能。就像奥维德描述的那些窥看，因为惩罚的运作，使得那种观看、那种想要窥视不可看的秘密的欲望变成了生命朝向变形和死亡的最后一跃，就在窥看的那一刻，禁忌的罗网被撕破，生命被那个不可见物的凝视所吸引，肉身的变形甚至毁灭在瞬间被升至一种神圣的受难和牺牲。

总之，视觉禁忌和视觉僭越就这样在表征的运作中、在语码的转换中共同地发挥其效能。比如在奥维德的故事中，其所表征的视觉禁忌都与那种过度的或不被允许的看有关，那些主人公受到变形或死亡的惩罚，都是因为他们看了不该看的东西，是因为他们陷入了不恰当的视觉痴迷。但这些神话故事或《变形记》本身作为一种表征实践，其对观看禁忌的强化往往会造成相反的情形，使得被禁止的东西（观看的对象和主体的过度观看的行为）具有了特别的力量，成为一种诱惑，成为生产视觉快感的机器。

然而，这样还没能解释故事中的视觉性元素。在以象征的方式表达禁忌的功能要求时，古希腊人和奥维德为什么偏偏选择观看作为叙事的行动单元？如果说古希腊人和奥维德的神话文本本身就是一种表征实践，如果说那一表征实践对观看故事的重复“选择”是一种无意识的选择，那这个选择的意味就更值得我们注意了。我的意思是，当古希腊人和奥维德以观看禁忌来讨论人类文明的发生时，其对“观看”的这一无意识“选择”恰好显示了神话思维的“野性”维度，即那一支配其选择的隐秘机制。换句话说，在变形叙事的背后，在有关“观看”的禁忌中，实际上有一个更深层的东西、一种

1 米歇尔·福柯，《性经验史》，余碧平译，上海：上海人民出版社，2000，第26-27页。



无意识倾向在发挥作用，不妨称它为“视觉恐惧”。

视觉恐惧不是对观看对象的恐惧，而是对观看本身的恐惧，它通常表现为一种观看焦虑。在我们的日常经验中，观看带来的似乎更多是快感，只有在被社会指认为不合法的观看行为中，比如在窥视癖中，观看才与焦虑、罪疚感关联在一起。但是，当我称视觉恐惧是人的一种无意识倾向时，无疑是在存在论的意义上把它泛化了。在此，根本的一点在于，观看作为主体的欲望行为带有不可消除的过度品质，即它总是寻求最大限度的快感满足，而社会作为法和禁令的场所又常常要限制甚或否定这种过度的快感追求，由此形成了上面所讲的法与欲望的悖论性关系，主体就处在这一悖论的煎逼之中。我所谓的观看恐惧其实就是社会及社会化的个体对欲望的过度追求，以及对这一追求可能导致的惩罚后果的恐惧。实际上，由于个体总是社会化的个体，个体的观看总是个体在社会中的视觉实践，任何个体的观看总有着社会性的维度，所以，我们日常经验中所谓的观看“快感”和观看“焦虑”实际都是社会及文化建构的结果。比如我们所谓的“焦虑”实际是因为社会对“过度”的看及其“死亡”效果的界定，而我们所谓的“快感”并非源自过度的欲望的完全满足，而是源自焦虑的释放，源自不快感的递减。并且，在许多时候，这种焦虑或恐惧总是龟缩在无意识的深处，或者不被我们所意识，或者是存在于我们的想象中。

对于社会化或主体化的个体而言，视觉恐惧是社会及文化已经以某种方式——比如神话叙事或其他文化实践——铭写到个体的心理结构之中的，它已经成为主体的一个存在论维度。如何证明这个维度已然在此呢？就像拉康所言，受到压抑的“母亲的欲望”作为不可象征化的“物”的在场并不是在历史经验中来证实的，而是在法对欲望的象征化运作中回溯性地建构出来的，在那一运作中，在有关禁忌和禁令的各种文化表征实践中，通过把“死亡”或惩罚引渡到主体的面前，被压抑者得以返回。比如在希腊神话和奥维德的观看叙事中，过度的看与变形和死亡的结构性关联既是对观看禁忌的一种“宣告”，但同时也在这个“宣告”中宣示了僭越的朝向，宣示了过度的看得以可能的返回之路，以及生命与处于彼岸的死亡之间那神秘的存在论关联。

法国著名神话学家让·皮埃尔·韦尔南（Jean-Pierre Vernant）在考察古希腊面具、盾牌以及神庙立面雕刻中普遍存在的戈耳工形象时，对其功能给予了特别的关注，他称戈耳工的凝视是“杀人的眼睛”：

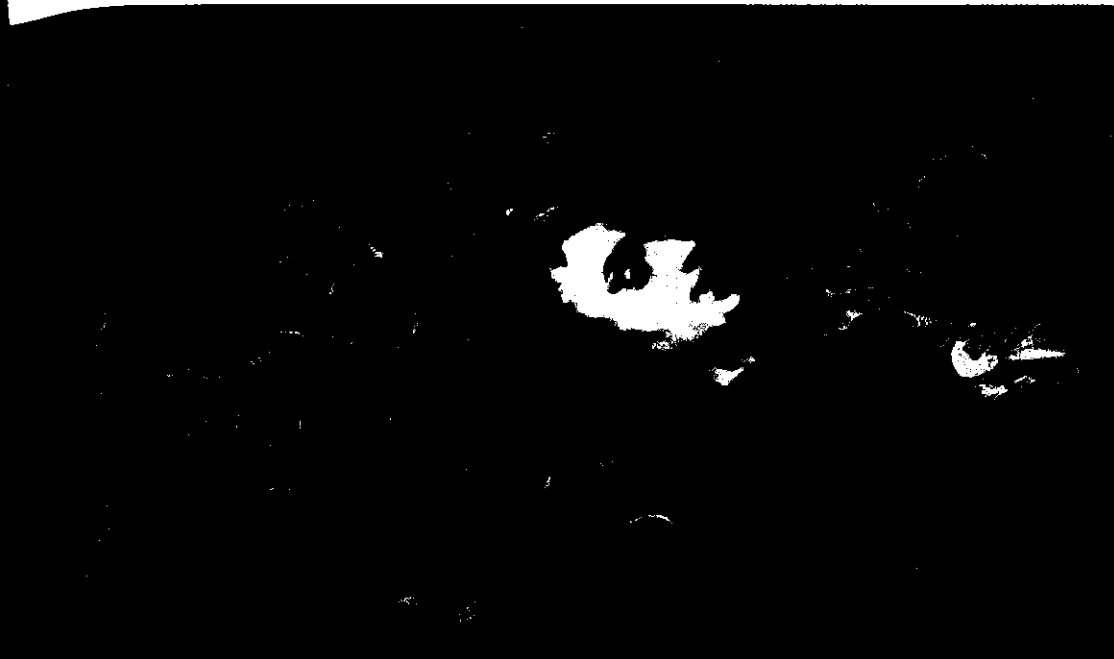
在我对戈耳工的研究中，我是从这些魔怪的脑袋出发的，在瓦罐的图案中，它们总是表现为正面，而其他的人物则表现为侧面。在希腊，面具与脑袋是彼此吻合的，戈耳工只是一张直瞪瞪盯着你看的脸。是眼睛在杀人：这就是我的出发点。我证实了，在早期和古典时期的希腊，人们到处展示面具，在神庙中，在盾牌上，在艺人的工场中，在私人的住所中。于是我试图弄明白这个眼睛意味着什么，但是，一种纯粹圣像学上的研究是远远不够的。要想抓住这些形象的基础，我必须把它们置于它们的背景中：叙事、神话，兴许还有崇拜的残迹断片中。<sup>1</sup>

在古希腊神话中，蛇发女妖戈耳工尤其是墨杜萨乃是死亡魔法的工具，任何人只要看到她的头部就会变成石头。韦尔南把这个变形解释为“异在性”的功能，有生命的存在对异在的世界——那实际就是死亡的境域——的观看其实是生命对自身之他在性的看，是生命用他在性的目光来看自己，韦尔南援引柏拉图的爱情理论来解释这一观看的逻辑：

爱情，是从施爱者眼中流出的，并在被爱者的眼中反映出来的这一道波，以至于人们在另一个的眼中所看到的，正是他自己；但是，对柏拉图而言，爱着我的那另一个，在我身上看到的是美神，大写的美神，远远在我之外。对戈耳工也是一回事。当我瞧着她时，我看到的是我，或者不如说，是在我心中已经成了另一个的那东西。在我心中的，已经远在我之外，但不是之上，而是在之下。我所看到的是，作为完全的人类，已经有了一种不可修复的混沌的承诺。在戈耳工的眼睛里，实在不容易注视的正是这一点，正是面前的死亡！<sup>2</sup>

1 让·皮埃尔·韦尔南，《神话与政治之间》，余中先译，北京：生活·读书·新知三联书店，2001，第44页。

2 同上，第45页，译文有所改动。



鲁本斯，《墨杜萨之头》（1618），布上油画，69cm×118cm，维也纳美术史博物馆藏

戈耳工实际是三姐妹的合称，因其头部为蛇所缠绕，所以又称“蛇发女妖”，其中以墨杜萨最为有名。古希腊神话说，戈耳工三妖居于瀛水岸边之西隅，容貌极美。墨杜萨贸然与雅典娜比美，雅典娜大怒，于是把她的一头秀发变成了蛇发，任何人见到她的头部都要化成石头。后来，雅典娜还帮助阿耳戈斯的英雄柏修斯割下了墨杜萨的头颅，她的血液淌在利比亚的荒原，变为无数毒蛇。佛兰德斯的巴洛克艺术家彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens）的油画《墨杜萨之头》描画的就是这个可怖的场景：岩石板上，一个死去的女人头被各种各样的蛇缠绕，石板背后是阴森的风景，前景的亮光照在惨白的、毫无生气的死人脸上，从那暴突的眼睛中尚可见到凝固的目光。在这里，画面作为神话想象的直观再现，其刻意的逼真性和可怖使得墨杜萨之头变成了一个崇高的对象，一个令观者既害怕又痴迷的对象，一个把观者的眼睛直接引渡到死亡界域的对象。这件作品真正令我们震撼的不是画面的可怖，而是画面与观者的悖论关系：画面能指尤其是墨杜萨的眼睛构成了对观看的否定，而观者恰恰是通过它对它的看来完成对这一否定的认同的。

韦尔南的这个逻辑与拉康的凝视逻辑十分相似。在著名的第十一期研讨班《精神分析学的四个基本概念》(1964)中,拉康讨论了“眼睛与凝视的分裂”<sup>1</sup>。按照拉康的观点,眼睛的功能即是观看,是主体对对象的看,并通过这种看来建构主体性的认同;但另一方面,这个观看并不像主体想象的那样是主体自身的,因为主体总是且只能是以他者的目光来看自己,在主体的观看中,总隐含有一个被省略的他者的凝视,尤其是死亡作为绝对之他者的凝视,而正是这一凝视最终导致了主体的分裂,导致了主体在观看中确立起来的自身同一性的崩溃。在这个意义上说,主体的观看行为总隐含有某种戈耳工维度,即从主体对对象的观看向他者之凝视的驱力翻转,并且这个他者之凝视不是现实中的另一个主体的观看,而是观看的主体以他者之目光看自己。希腊神话中的戈耳工就是相对于主体而言的他在性,并且还是一个绝对的他在性,那是死亡的场域。也就是说,戈耳工的凝视就是死亡的凝视,是他在性的凝视的外化,戈耳工神话乃是有关生的世界与死的世界的关系的神话。韦尔南解释说:

依我看,这里头有一种努力,想表达某种“相异性”、某种恰恰在标准之外的东西的经验,因为戈耳工转达了由超现实维度所代表的对人的这种萦绕,这种威慑:它是纯粹状态的恐惧。这是死亡,就是说,它是活动的、柔软的、热的、亮的,将突然变成一个披戴着夜色的、凝固的、冰冷的存在,一尊石头的雕像。<sup>2</sup>

韦尔南在此讨论的是戈耳工神话的“历史心理”。很显然,这也是一个变形的神话,和上面讲到的那些变形神话一样,它也涉及观看禁忌,涉及观看与变形或死亡的关系,更确切地说,涉及早期希腊世界对待视觉的某种态度,那就是对过度的或不合法的看的恐惧和禁止,死亡作为不可能性的领域的表征就是标记这一视觉限度或禁忌边界的东西。

在此需要顺便提及的是,如同阿克泰翁的窥视和戈耳工的凝视所显示的,

1 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan, London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1977, p.73.

2 让·皮埃尔·韦尔南,《神话与政治之间》,余中先译,北京:生活·读书·新知三联书店,2001,第44页。

在古希腊神话的视觉性叙事中，女性或女性的身体常常作为被看对象而被编码为一个危险的能指，成为视觉诱惑和视觉禁忌的扭结点。在这里，女性的身体既是欲望的朝向，是引发欲望的动因，又是表征他在性领域的场所，是代表死亡和黑暗的洞穴。此种以性别化的编码来叙说（男性化的）视觉恐惧的故事，不仅体现了人类野性思维借阉割恐惧对欲望过度的调节，或者说体现了原始大法（禁令）的隐喻性运作，而且暴露了这一运作背后的另一种无意识政治，那就是对性别（女性）身体的策略性调用。

不妨再看一个因为对女性身体的过度观看而招致惩罚的神话故事，这个故事同样收录在奥维德的《变形记》中。

俄耳甫斯是色雷斯的一名祭司，也是著名的歌手和诗人，他的音乐可令百物动容。相传俄耳甫斯的妻子欧律狄刻在新婚之夜被毒蛇咬伤致死，悲伤不已的俄耳甫斯来到阴间，用歌声请求冥王和王后放还欧律狄刻。冥间众神被他的艺术所感动，同意让欧律狄刻还阳，唯一的条件就是俄耳甫斯在走出地府之前不得回头看他的妻子。没想到，这个禁令本身构成了一种诱惑，俄耳甫斯经受不住诱惑，就在快要走出地府的那一刻，忍不住回头看了一眼。欧律狄刻重又滑下黑暗的深渊，俄耳甫斯想要拉住她的手，但扑了一个空，他再次且永远地失去了她。<sup>1</sup>

这是一个爱的故事吗？虽然西方有许许多多的艺术家尤其是音乐家和诗人喜欢在艺术、爱和死亡的主题下来铺陈这个神话素材，可它的“野性思维”却无关于爱的结构。爱充其量只是这个故事的一个单位语码，一个显性叙事，在这个叙事的背后，则是一个关于诱惑和牺牲的幽隐主题，是一个由诱惑所铺陈的主体位置的结构翻转：俄耳甫斯是诱惑的高手，他凭借艺术（巫术）的感人至深的力量来捕获他人的欲望，但最终他自己却成为不可摧毁的欲望的牺牲品，他被自己的欲望所捕获，被禁令话语所发送的他者欲望——并且是一个绝对他者的欲望和绝对的他者欲望——所捕获。

那么俄耳甫斯究竟欲求什么？是欲求欧律狄刻吗？是的，欧律狄刻看似是他的欲望对象，可这个对象本身只是一个替代，是欲望的一个命名，是欲望在此得以被标记的一个记号，并且是一个极限记号，它标记了黑夜与白昼、

1 奥维德，《变形记》，杨周翰译，北京：人民文学出版社，2008，第128-130页。

地府与人间、死亡与生命、不可见与可见等之间的不可通约性。俄耳甫斯的观看是僭越的和过度的，这不只是因为他违背了“不准回头”的禁令，而且因为他的回视乃是受到一种死亡驱力的引诱，他想要窥看不可能性的界域，即夜和死亡的领域，而欧律狄刻的身体就是这个不可窥看的领域的代表，所以当俄耳甫斯转身想要让它接受可见的目光的控制时，欧律狄刻又返回到了黑暗之中。夜的本质是不可趋近的，是被永久地封存的他在性领域，是在黑暗中秉持其对于生命而言的异己性力量，但同时又是生命之内在性的外化形态。实际上，它就是拉康的实在界的“物”，欧律狄刻即是实在界的“鬼脸”。可也正是因此，它成了真正的欲望对象，成了消解艺术的日光法则的力量，它的永久消失宣告了已然失落的实在之物在象征界和想象界的不可能的返回。

法国文学批评家莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot）曾这样描述俄耳甫斯的注视：

这是一种极其成问题的运动，白天把它谴责为无理由的疯狂或是对过度的补偿。对于白天来说，下到地狱，走向虚幻的深处的运动，这已是过度。俄耳甫斯不顾不准他“回转身来”的戒律，这是不可避免的，因为他朝黑暗迈出第一步起，他就触犯了戒律。这看法使我们预感到，实际上，俄耳甫斯从没停止朝欧律狄刻转过身去：他看到了看不见的她，他触摸到了未受损的她，在她阴影的不在场之中，在这种并不掩盖她不在场的遮掩的在场——它正是她的无限的不在场的在场——之中。假定他不曾看她，他就不会吸引她，当然，她并不在那里，但他本人，在这目光中是不在场的，他同她一样已死亡，并非死于尘世间这种安详的死，即安息、宁静和终了，而是死于另一种死亡，即无终止的死，那种对终了不在场的考验之死。<sup>1</sup>

因此，在俄耳甫斯不可遏制的观看欲望中，欧律狄刻因其存在的晦暗性和不确定性而成为捕获或围剿这一欲望的凶器，在这一点上，欧律狄刻的身

1 莫里斯·布朗肖，《文学空间》，顾嘉琛译，北京：商务印书馆，2003，第173-174页。

体的神话功能与蛇发女妖墨杜萨的头颅的功能是一样的，女性的身体被视为不可窥看的禁地。反过来，性别身体的这一编码又成为神话话语的禁忌策略，性别政治就这样被悄悄地嵌入观看的叙事中。

当然，以这种方式来引用和释义布朗肖的文字会有断章取义的嫌疑，因为布朗肖在俄耳甫斯的注视中想要说明的并非单纯的性别政治的问题，而是文学写作本身的隐喻，即文学现代主义的写作在性别化的处理中隐秘地运用的视觉暴力最终如何瓦解了写作的透明性和主体位置的确定性。就如同俄耳甫斯，当他想用艺术（歌声）的力量、用他的代表着象征界的白天的注视——其所欲望的其实是纯洁的、未受玷污的处女之身——来凝定或形塑女性身体所代表的黑夜、死亡、不可见性、不可抵达的处所的时候，也是艺术走向失败的时刻，是他永久地失去那个对象的时刻。实际上，他从来就没有拥有过那个对象。

饶有趣味的是，法国另一位著名的思想家和理论家让·弗朗索瓦·利奥塔（Jean-François Lyotard）也在差不多同等的意义上讲过俄耳甫斯的注视——他实际上是接着布朗肖的话往下讲，只不过在阐释中嫁接了精神分析学的理论。利奥塔认为，俄耳甫斯在最后时刻的回身注视表明，艺术的日光法则与其说是对对象的赋形和升华，不如说是朝向不可见性或死亡的一种运动，是向他者领域或他在性的空间的一种敞开。俄耳甫斯想用日光法则来打开黑夜，可条件是不能回头看，就是说他必须紧守日光法则所要求的秩序和限度，必须牺牲无意识的原动力，抑制想与黑夜合为一体的欲望；然而，对急于赋形的欲望主体而言，那代表着他的愿望和死亡的黑夜恰恰是一种难以抵制的诱惑，他必定要转过身来。利奥塔说：

他的想要看那个形象的欲望战胜了想把它带到日光下的欲望。俄耳甫斯想在黑暗中看到，想要看到黑暗。由于想要看到欧律狄刻，他失去了所有让她现身的机会：那个形象没有面孔；它杀死了看它的人，因为它用自己的黑暗覆盖了他。……正是为了这回身的一看，俄耳甫斯才前去带回欧律狄刻，但不是为了创造艺术品；艺术家投身于黑夜不是为了在一定条件下创作和谐的颂歌，调和昼与夜，更新他的艺术，

他是要寻找形象的代理，寻找他的作品他者，即不可见之物，即死亡本身。在艺术家那里，以死亡做代价想要看到死亡的欲望甚至胜过想要创造的欲望。<sup>1</sup>

不管怎样，在布朗肖和利奥塔的阐释中，俄耳甫斯的注视代表了一种视界政体，一种视觉控制，并且这是一种男性化的视觉，女性身体作为被看的对象则被编码为诱惑和死亡的场域。此一性别化的叙事策略使得视界场域成为多重力量的扭结，关于观看的这一性别化的原型场景将在此后表征实践的历史中不断重复。

回到视觉恐惧这里。正如我在上面已经提示的，视觉恐惧不只是针对过度的或不合法的看而言的，它其实也存在于我们日常的、“正常的”观看行为当中，只是我们的意识形态和观看机器以“合法”的名义缝合了恐惧的裂隙，隐匿了观看的恐怖一面，使日常的看变成了“正常的”看。也就是说，视觉恐惧在日常的观看行为中并不是不存在，而只是被遮蔽了、被修正了、被驯服了、被拒认了，视觉恐惧是日常观看行为的不可见性的维度，或者说，日常的观看不过是视觉恐惧的一种防御手段，它使那一恐惧成为不可见的。

可为什么我们人类会对观看有一种恐惧呢？这同样需要从社会律令的层面来解释。在一般的理解中，我们更多地把观看只视作一种认知和交流行为，而忽视了它还是一种欲望活动。所有的观看行为都包含着欲望的维度，并且这不是一般意义上的对某个具体对象的欲望，而是与存在之匮乏紧密关联的欲望，是不断地寻求满足而又无法获得最终的满足的欲望，所以这个欲望总带有过度的特质；而社会律令就是要调节和限制这种过度，其最基本的一个策略就是利用各种表征实践或编码“机器”将欲望引至道德的维度，用道德的律令来监视欲望的过度表现，或是以替代的欲望对象来调节欲望的视线，使主体只能以幻想或想象的形式在替代对象上来寻求能量的投注，由此而形成欲望的转喻性链条。可是，欲望在替代对象那里是无法获得最终的满足的，欲望的过度特质就在于它是不可满足的，视觉恐惧就源于主体在观看中与这一不可满足的欲望的相遇，源于社会规制机器在道德维度嵌入的罪感意识与

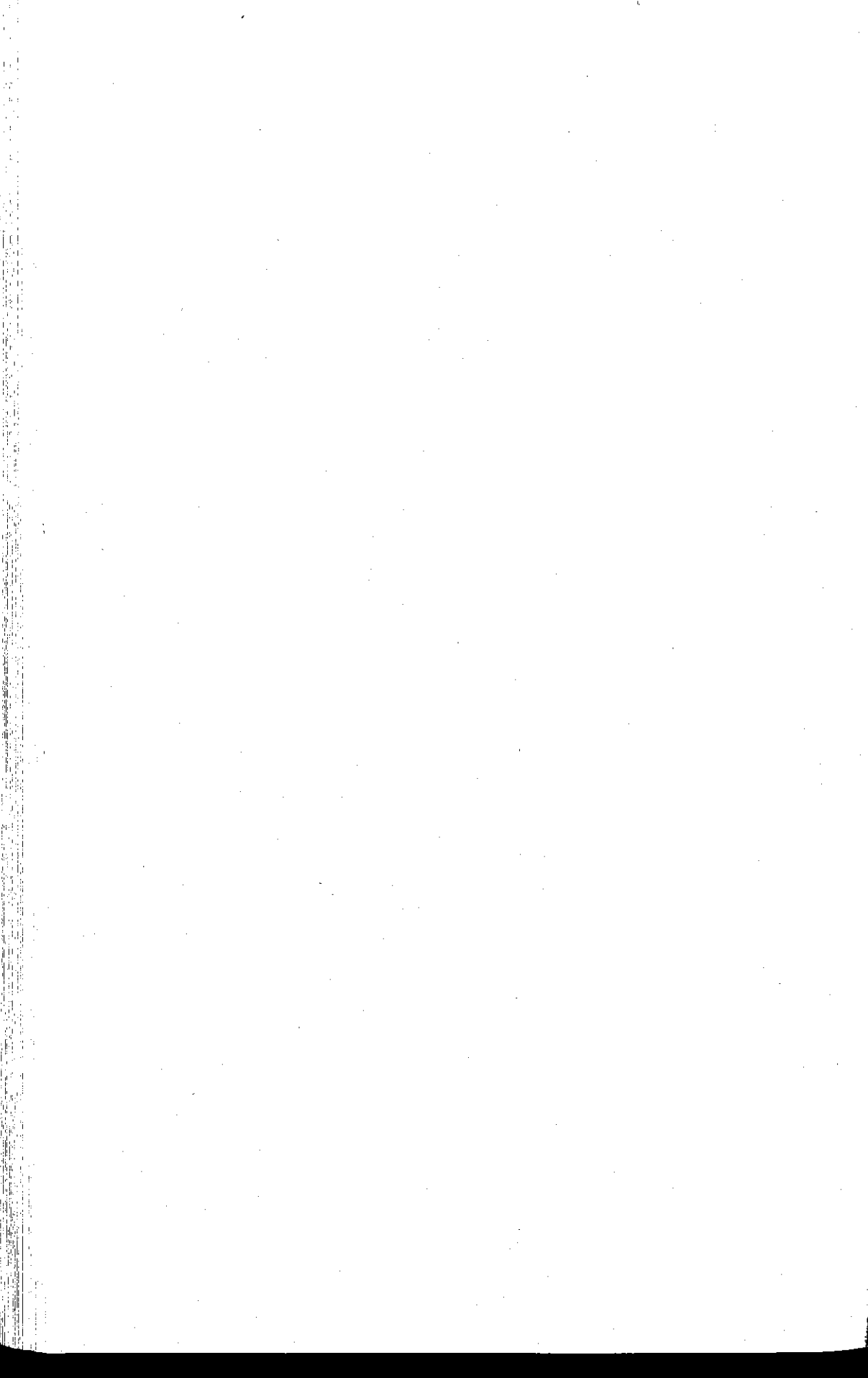
1 Jean-François Lyotard, *Toward the Postmodern*, Robert Harvey and Mark S. Roberts(eds.), New Jersey and London: Humanities Press, 1993, p.6.



欲望之僭越的交会。其实，社会规制机器并非任何时候都是完整的和一致的，它总是留有缝隙，总会让那被禁止的东西在不经意间隐秘地返回，让不可满足的欲望以死亡的幻影或超现实的神秘性出现在视觉的彼岸，使其成为观看的界限，同时也成为激发视觉恐惧的令人惊骇之物。

所以，在视觉禁忌和观看惩罚中，我们实际看到的是人类对视觉或观看的一种矛盾态度，即：一方面，我们似乎有一种视觉痴迷，一种坚执的看的欲望，尤其对那些不可窥看、不允许看的对象，人总是难以抑制地想要“看个究竟”，充当禁忌的“不”在此恰恰成了激发僭越性的观看欲望的力量；而另一方面，我们似乎又有一种恐惧，尤其是对过度的越界之看的恐惧，有的时候，这种恐惧与其说是针对着不可看的对象的神秘，不如说是针对着视觉痴迷或看的欲望本身，是主体对自身无以自持的观看驱力的恐惧。

就像列维-斯特劳斯所言，神话的思维并不单单是史前原始人的思维，而是人类的一种“野性思维”，一种不为意识所觉察但却暗中支配着我们的意识活动的原始程序或结构，它是一种“压抑时间”的机器，即它是超历史、超个体的。所以，希腊神话或奥维德的故事对视觉禁忌和视觉恐惧的表述并非荒诞无稽的想象。相反，非时间性的神话叙事恰恰显示了人类对待观看的两种极端的结构性态度。不妨说，如果把视觉痴迷和视觉恐惧置于色谱的两端，那么，我们日常的观看行为其实都可以在谱系中间的某个地方得到定位，并且如同根本不存在纯粹的单色或无色一样，在我们日常的观看行为中，纯粹的、不带欲望色彩的看也是不存在的，痴迷和恐惧、罪疚感和欣快感——不管你有没有意识到——总是同时并存于观看的行为中，它们往往构成一种共生性的效果，在并置性的运作中扭结着矛盾的双方，并以此来建构观看——尤其是不合法的或僭越性的看——之于我们的致命诱惑，而观看的故事时常就是在这里展开的。



## 二 视觉中心主义

如同我们在希腊罗马神话的视觉性叙事中已经看到的，对僭越性观看的痴迷和恐惧乃是人类视觉无意识的悖论性两面，一定程度上说，它们不仅构成了观看主体的一种存在困境，而且也是人类社会必须面对的一种文化困境。

对主体而言，一方面，个体总是需要借助于观看、借助对对象和自身形象的注视来实现欲望的投注，完成对自我的确认或辨认，并最终通过形象认同来凝定自身的主体性。可另一方面，个体在某些返身回视的时刻也会突然意识到，对对象或他在性形象的过分注视是很危险的，许多时候，这不仅不为社会及文化规制所不容，而且有可能把个体的自我确认引向异化和分裂，把欲望的投注引向一条不归之路，使得主体在观看中实现的认同成为生命朝向死亡的一跃。

对社会而言，一方面，任一共同体基于其自身安全利益和权力生产的需要，总要为个人提供一些理想形象作为认同对象，通过把个体的欲望追求凝定在某个本质形象上来缝合个体欲望与社会愿望之间的裂隙，就是说，社会共同体总会提供一套社会观看机器来质疑和召唤、引导和规制个体的观看，使个体的欲望之看成为驯服的看。可另一方面，个体的欲望常常是流动的、不确定的、能量化的和批判性的，或者说，个体的欲望有着过度的特质，它总要在不可满足的社会阈限中寻求极度的满足，总想在秩序的掣制和欲望的解放之间进行能量交换和能量生产，以最大限度地实现快感的满足，个体的未被驯服的观看欲望及不可驯服的欲望性观看有时甚至可以造成社会机器的瘫痪。

毫无疑问，观看的困境作为一种存在困境和文化困境并没有随着人类历史或文明的进步而得到解决。相反，奥维德的视觉“变形记”在各个时代的文化实践中不断重复，它甚至构成了关乎视觉性的文化表征的一种重复强迫，不同的时代只能以不同的方式去“处理”观看或视觉的悖论，但永远也无法

真正地“解决”那个悖论。并且，在“处理”视觉悖论的过程中，除了运用叙事和形象的表征实践以外，人类还发明了各式各样的视觉话语。

所谓视觉话语，简单地讲，就是人们对视觉的“谈论”。但既然称之为“话语”，就表明我在此要关注的不是谈论的“内容”，而是谈论的“方式”，是支配那一谈论的“语言规则”。视觉话语并非单纯探讨视觉认知机制的理论。单就知识论的层面而言，视觉理论所涉及的主要是视觉器官（眼睛）的构成、视觉媒介（光）的性质、视觉机器的发明及其原理、视觉形象的产生机制等方面的问题，如同科学史家所言，它实际上是有关视觉的“科学”理论。但如果考虑到知识生产的社会及文化维度，那每一“科学”知识也都是一种话语，是一定时代的人们依照一定的“知识型”对认知对象、认知主体及其关系配置的某种“知识”表述，在这个层面上说，视觉理论也是一种视觉话语，是人们对于视觉和观看的一种“言谈”。当然，对视觉话语的界定所依照的并不是言谈对象，而是言谈的场域、修辞及视觉要素在场域中的结构关系，视觉话语是在视觉性场域中的一种“言谈”，所以它是视觉的文化学、政治学和伦理学，它体现了各个时代人们对于视觉及视觉性的谈论方式。

视觉话语存在于人们对视觉及视觉以外的东西的“谈论”中。这一谈论也许是有意识的和认知性的，比如古代和现代的视觉“理论”与视觉“科学”，它们就是一种显见的视觉话语，它们对于视觉本身有着一种知识论上的“求真意志”，且在一定的时期有着相对稳定的认知框架和知识范式。但作为视觉话语，知识论上的显见结构并不是本质性的，关键在于这个结构背后的无意识构成，即我们何以如此来谈论视觉，我们是基于何种动因把这种谈论称作“知识”。再者，在更多的时候，我们对视觉的“谈论”是无意识地发生的，比如在日常的言谈和文学性的叙事中、在哲学和政治学的理论表述中，我们经常会使用到视觉性的隐喻，虽然这些隐喻对于所谈论的东西而言可能只是边缘性的和修辞性的，可正是在这些旁敲侧击的隐喻中，人类的视觉无意识溢于言表，且彰显出种种文化的、政治的和伦理的维度。以此言之，视觉话语实际上是且首要地是文化实践的一部分，即一方面它的存在是社会和文化规制运作的结果，而另一方面它本身又是规制机器的一部分，是社会和

文化惯例的运作策略。这一策略的根本就是要告诉人们什么是可以看的和什么是不可以看的，但这种观看律令许多时候并不是直接地宣讲出来的，而是会借各种修辞性的话语形态或表征实践渗透到人的日常意识中，它不仅存在于我们的观看惯例和主导的视觉表征实践中，而且也体现在我们的视觉理论或视觉观念中，有时甚至是以视觉隐喻的形式潜伏在其他各种非视觉的话语体系中，例如宗教、哲学、政治学、科学、叙事以及日常的言说行为，等等。但不论采取何种形式，视觉话语作为有关人类观看行为的言语实践，都可视为人类社会对观看的悖论的一种象征性“解决”或“处理”。

与神话叙事呈现的对僭越的或过度的看的痴迷和恐惧相对应，希腊世界在城邦时代还提供了不同于神话时代的另一套视觉话语，这套话语假借着“逻各斯”的外壳为视觉和观看的悖论给出了另样的言说，神话时代对不合法的观看的“本能性”恐惧因为逻各斯之光的净化而得以平复。现在，不可见的神秘被诉诸某种可见，或因为可见而被转化、被驯服、被控制。并且，城邦时代形成的这一视觉话语模式被扩展运用到视觉以外的广泛领域，成为此后西方思想的一个主导传统，一种思维样式。后来的人们把这个话语及其模式称作“视觉中心主义”（Ocularcentrism）。

所谓“视觉中心主义”，简单地说，就是指在人类的感覺系统中确立的视觉相对于其他感官（如听觉、味觉、触觉和嗅觉）的优先性，视觉被视为最高贵的感官。但在更为根本的层面上说，视觉中心主义并不单单是在感官的等级区分中确立的视觉优先性，而首要地是围绕或依照这一视觉优先性来建立的一套运作模式，是社会以视觉性为标准所确立的从主体认知到价值秩序和社会控制的一整套制度与规则。我们可以把这里的意思分解为三个层面来理解。

首先，视觉中心主义作为话语。

作为话语，视觉中心主义是有关人类感官的认知价值的编码系统，其最直接的体现就是对视觉优先性的强调。所谓视觉“优先性”，指的是在认识真理——不论是有关外部世界的真理还是有关生命存在的真理——的过程中视觉感官相对于其他感官的优先地位，视觉被视作是所有感官中最高贵、最敏锐和最具认识价值的。

视觉中心主义作为一种话语就是视觉优先性的话语，可需要特别强调的是，视觉相对于其他感官的优先性不是自然的或先验的，而是被建构的，是话语依照自身规则确立出来的。这个话语在策略上的一个悖谬逻辑恰恰就在于：视觉的优先性本来是话语建构的结果，可它在话语中却被建构为一个自然的或必然的事实，成为话语在知识、道德和政治等领域进一步运作的条件。

其次，视觉中心主义作为隐喻。

作为隐喻，视觉中心主义是指人类社会以视觉性为标准 and 参照而确立的一整套从真理认知到价值评判、从欲望投注到形象再现的表达模式。例如在认知活动中，视觉性不仅代表着对象的可见性和在场性，而且代表着隐秘的本质与真理的显现或涌现，代表着不可见性在视觉的框定下向可见性的转化，视觉性是看不见、不可知的隐秘本质在心灵之光的照耀下向视界领域的敞开。所以，在视觉中心主义的认知逻辑中，视觉性是与在场的形而上学紧密地联系在一起，也是基于这一联系，在西方知识论的话语构成中，不仅存在着对象的视觉化、认识过程和认识模式的视觉化，连作为认识结果的知识表述都是视觉化的，比如在古希腊哲学中，“形式”、“理念”、“理论”、“真理”等概念都与“看”密切相关，它们都是视觉隐喻在知识论中的运用。

实际上，在西方的知识论传统中，从柏拉图、亚里士多德到近代的笛卡尔、黑格尔乃至到现代的胡塞尔，人们一直保持着—个朴素的、甚少加以怀疑的信念：“看”即是“知”，或“知”即是“看”，知的过程即是用一种被称作“洞察力”的特别视力——美国现象学哲学家大卫·迈克尔·列文称之为“哲学家的目光”（the philosopher's gaze）<sup>1</sup>——去探察、反映、反思、呈现事物本质的过程。视觉优先性的设定作为视觉中心主义的一个话语策略，其目的看似仅是强化观看的认知优势，但真正的意图却是用视觉性的隐喻来捍卫知识和真理的纯净性与持久性品质，为在场形而上学在话语中的展开提供必要的论说模式，以至于最后，视觉中心主义本身也成了—种形而上学——视觉形而上学——成了主导知识与真理之叙说的一种霸权话语。列文解释说：

1 David Michael Levin, *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment*, Berkeley and Los Angeles University of California Press, 1999.

正如我们所知，在一系列精巧的感官中，视觉是最高统治者，而全景视觉的极权主义帝国，即我们感官力量的最大程度的物化与总体化，不断地扩展着其形而上学的霸权，即其本体论的，其知识与真理范式的全体能见度的，纯粹理智的同一领域的霸权。这种统治特权几乎完全掩盖了看与听之间历史斗争的所有迹象，并且产生了一系列屈从于视觉范式的哲学著作。但是，即便在形而上学出现之初，它便已完全否定了暂时性与非永久性，有限性与必然性。然而，看的胜利保证了人们对于视觉中心主义的统治的容忍。这里所说的视觉中心主义指的是一种基于注视的两重性的范式，一方面是实践的和积极进取的行动，另一方面是理论化的和沉思默想的，全景式的、固定的、不变动的、冷静的、脱离现实的外界时空。<sup>1</sup>

最后，视觉中心主义还是一种建制化的社会实践。

视觉中心主义还隐含有一个基本逻辑：观看即权力。正是基于这一逻辑，作为一种社会实践，视觉中心主义意味着一整套的权力运作机制，意味着社会及文化的权力配置和权力生产，用美国理论家马丁·杰伊的话说，视觉中心主义总是包含着一个或多个与权力运作有关的“视界政体”（scopic regime）<sup>2</sup>。

视觉中心主义是一套组织视觉性的制度，它依照视觉中心的秩序来安排观看主体的位置，配置视界场域的权力，调节视觉驱力的能量，以确保观看行为在一定的安全尺度内有效地进行。视界“政体”（regime），这个称谓所内有的“控制”、“操控”、“统治”、“治理”的含义明确地指示了视觉或观看的政治学维度，它表明：纯粹、客观、中立的视觉是不存在的，所有的观看都是欲望性的和权力性的，所有的视觉体系都隐含了权力的运作，

1 大卫·M·列文，《倾听着的自我：个人成长、社会变迁与形而上学的终结》，程志民等译，西安：陕西人民教育出版社，1997，第26页。有关视觉形而上学或者说视觉与形而上学的关系，海德格尔在许多地方都有精彩的论述，可参见海德格尔，《存在与时间》，陈嘉映、王庆节译，北京：生活·读书·新知三联书店，1987；亦可参见David Michael Levin, *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, New York and London: Routledge, 1988.

2 Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, New York: The New Press, 1988, pp.3-23; See also Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

是权力的生产和再生产，我们在知识论或美学话语中指认的那种中立、客观或纯粹的视觉根本只是一个幻象，是视觉中心主义的一种话语策略。

视觉中心主义是有关视觉优先性的话语，是视觉隐喻在知识论和文化实践中的调用，同时还是依照视觉中心的逻辑所确立的视界政体的运作。明确这一点对于理解视觉中心主义的本质至为重要，同时也可以为视觉文化研究拓清方向，即我们除了要关注视觉文本和视觉文化现象以外，还应当深入视觉机器和视觉建制中，深入非视觉的文本和文化实践中，因为在那些地方我们可以更清楚地看到视觉无意识的运作，看到观看和知识、观看和权力、视觉快感和视觉机器、视觉生产和建制之间复杂的纠缠。更重要的是，正是视觉及视界政体的政治学维度，赋予了今天的视觉文化研究一种批判的品质，它使得我们对图像和文本的阅读再也不能停留在传统的意义还原和意图阐释之上，而应当是意义的打开、激活和分延，是面对视觉霸权的一种文化抵抗，是对驯服的眼睛——那实际就是驯服的心灵：要知道，在视界政体中，视觉的驯服即是心灵的驯服——的解放。

视觉中心主义本身就是一个话语，是建立和维护视觉优先性的话语。并且这个话语乃是对前面讲到的视觉恐惧的一种语言学“解决”。有人也许会问：为什么视觉恐惧没有导向对视觉的诋毁反而导向了视觉的优先化呢？或者说视觉的优先化是如何“解决”视界驱力的悖论的呢？要回答这个问题，就必须回到视觉中心主义话语赖以确立的内部逻辑，在那里去寻找这一话语将视觉中心化的运思模式。

在西方，视觉中心主义话语确立于希腊古典时代，柏拉图和亚里士多德是这一话语的系统阐述者。在他们尤其是柏拉图那里，该话语的构成有三个基本的方面：感官等级制、肉眼/心眼的视觉二分制以及光的形而上学。不妨说，在视觉中心主义话语中，这三者构成了一个“圣三位一体”。

所谓感官等级制，一般地说，就是指以存在之本质或真理为最高价值，依照身体感官对此本质或真理的揭示程度而对各感官的价值的一种等级排序和评价。这个等级分划的结果，就是把视觉置于其他所有感官之上，视眼睛或视觉是所有感官中最贵重的感官。在希腊的“逻各斯”话语传统中，最早的赫拉克利特和德谟克利特都有这方面的言论，而第一个对其作出系统阐述



的当是柏拉图，亚里士多德也为这个制度的确立贡献了自己的力量。

柏拉图理念论哲学的核心就是生命或存在朝向理念的形式王国即真理王国的辩证法，而这个辩证法整个是建立在一系列价值二分基础上的。例如他把世界分为流变不居的现象世界和永恒自如的理念世界，并以此为原型来衡量和评判世间万物包括人的存在的价值。理念世界是真理的王国、形式的王国，也是一个放射出纯净光辉的王国，世间万物依照其与这个王国的距离或接近程度而构成一个价值等级系列：只有神秉承着这神圣的光辉，它就寄居在理念世界的中心，是世间万物追求的最高目标；植物和动物则处在价值链条的底层，它们拥有的只是维系生存所需的低级的感觉和粗鄙的欲望；人则是属于理念世界和现象世界之间的一种存在，这同样是基于一种二分，即人一方面分享有神的光辉，有着属灵的神性本质，那就是他的灵魂的理性部分，而另一方面他也有着晦暗的物质性的方面，那就是他的可朽的肉体性存在。人的灵魂就寄居在肉体之中，所以人是灵魂和肉体的混杂体，就与形式或理念的关系而言，灵魂显然高于肉体，灵魂的理性的认识和德行的生活乃是人的理想追求，肉体作为物质性的存在则是灵魂的拖累和坟墓。

但是，柏拉图又指出，肉体也不是全然无用的累赘，如同人的灵魂有着欲望、意志和理性的区分一样，人的肉体也可依照与真理的接近程度区分出一个价值等级，比如人的感官，居于身体最上方的视觉因其与光的亲缘关系而可视为最高贵的感官，以柏拉图的话说，在所有的感官中，视觉乃是造物主赐予人类的一种高贵的礼物。他用一个创世神话说明了这一点。

在《蒂迈欧篇》这一充满诗意想象的作品中，柏拉图给我们描画了一个类似于神学的宇宙创生体系。根据他的说法，造物主在造人的时候先创造了灵魂，并为灵魂指定了一个星体作为它的原初之家；接着造物主又把灵魂置于终有一死的肉体之中。这样，一种新的生命存在即人就诞生了。肉体本身是灵魂的累赘，在那里，灵魂忘记了其在降生到肉体之前就已获得的神圣知识，所以，作为灵魂与肉体的混杂体，人只有通过灵魂的回忆方可回到它的原初之家，获得对永恒形式的“洞见”。柏拉图说，只有极少数的人能够达到这种理想境界，大多数人的灵魂都是杂而不纯的，都会受到肉体的拖累和激情的驱使。但造物主已经意识到了灵魂和肉体之间的这一冲突，所以它在

设计我们的时候，让我们最神圣的部分与最容易败坏的部分保持了一个相对安全的距离。作为理性之家的头部居于最上方，并与身体的躯干分开，后者是一架具有欲望和激情的笨拙机器。然而，在身体的众多感官中，居于最上方的视觉被看作理智活动的可见的同伴。柏拉图借蒂迈欧之口评论说：

在我看来，视觉乃是我们最大利益的源泉，因为我们若是从来不曾见过星辰、太阳、月亮，那么我们有关宇宙的谈论一句也说不出。……从这一源泉中，我们又获得了哲学，诸神已赐予或将赐予凡人的恩惠中没有比这更大的了。我认为这就是视觉给我们带来的最大好处……神发明了视觉并且将它赐予我们，其目的在于让我们能够看到天上的理智运动，并把它应用到我们自身的理智运动上来……<sup>1</sup>

视觉作为神赐予人类的最珍贵礼物成了帮助人通向真理王国的工具，虽然使人能够抵达真理的真正保证是灵魂中的理性对美和善的永恒渴念，可理性对真理的回忆仍需要假借眼睛这个精巧的器官，或者说，灵魂的回忆过程实际也是视觉的去肉身化和去欲望化过程，最终，在收获真理的时刻，肉眼已经伴随心灵而得到彻底的净化，成为与神圣最为亲近的内在之眼、心灵之眼。在《会饮篇》中，柏拉图把这个从肉眼对具体的美的对象的“看”到心灵之眼对美的理念的“直观”的过程描述为灵魂借“美的阶梯”逐级上升的辩证法，在那里，他借助丰富的视觉意象和视觉隐喻把追求智慧的哲学之路展现得如同一幕戏剧，随着帷幕一层接着一层渐渐拉开，真理以其自如的在场而成为可见（可知）的形式。就这样，以感官等级制为起始点，柏拉图用一整套的视觉隐喻完成了对存在和真理的辩证法的建构，并在这一视觉中心主义的基础上把整个理想国置于神圣之光的可见性的控制之下。

亚里士多德对感官等级制的阐述虽然不如柏拉图的创世神话那么充满神学色彩，但在强调不同感官的价值区分这一点上，他与柏拉图完全一致。例如在《论灵魂》和《论感觉及其对象》等著作中，亚里士多德对各种感官与认识和快感的关系进行了论述。他依照感官与感觉对象发生关系的方式而把

1 柏拉图，《蒂迈欧篇》，载于《柏拉图全集》（第三卷），王晓朝译，北京：人民出版社，2003，第298-299页。

人的五种感官区分为距离性的感官和非距离性的感官：前者包括视觉和听觉，它们发挥作用需要借助空气这样的传导媒介，后者则包括触觉、嗅觉和味觉，它们往往是直接作用于感觉对象（嗅觉虽然也需要借助传导媒介，但它的功能运作也必须与对象即气味直接作用），所以相较而言，前者更适合作为认知性的高级感官，后者则较为容易成为欲望性的低级感官，他甚至因为后者在快感追求上容易陷入不加节制的放纵而称它们具有更强的动物性和兽性。

实际上，亚里士多德并没有完全排除所有感官的认识功能，他甚至强调我们对事物性质的认识有时要取决于不同感官间的相互作用，但从认识效能上说，距离性的感官显然要优越于非距离性的感官。并且，当进入感官快感这一伦理学问题的时候，它们之间的价值区分就体现得更为明显。

我们知道，亚里士多德并不像柏拉图那样排除感官合理的欲望追求和快感满足，他的伦理学是一种幸福的伦理学、快乐的伦理学，而他所谓的幸福和快乐指的是合乎德性的理智的生活，也就是说，他的伦理学同样是建立在理性对过度欲望的有效控制基础上的。不过，他又强调，对于优秀的视觉和听觉，哪怕是过度的快感追求也无伤大雅，算不上是放纵，因为它们作为距离性的感官不会像其他感官那样激起人对对象的直接欲望，它们的放纵恰恰证明了心灵对美好事物的向往，也证明了心灵良好的鉴赏能力。

从认识价值和伦理价值上说，距离性的感官（视觉和听觉）要优越于非距离性的感官（触觉、嗅觉和味觉），而在距离性的感官中，至少就认识价值而言，视觉又要优越于听觉。例如，在《形而上学》的一开篇，亚里士多德就说：

求知是人类的本性。我们乐于使用我们的感觉就是一个说明。即使并无实用，人们总爱好感觉，而在诸感觉中，尤重视觉。……理由是：能使我们认知事物，并显明事物之间的许多差别，此于五官之中，以得益于视觉者为多。<sup>1</sup>

顺便解释一下，亚里士多德的视觉中心主义不只体现为对视觉之于其他

1 亚里士多德，《形而上学》，吴寿彭译，北京：商务印书馆，1959，第1页。

感官的优先性的明确宣示，也不只体现为他在形而上学和认识论中对视觉隐喻和视觉意象的反复运用——只是他在这两个方面的言论远不及柏拉图那么激进。和柏拉图一样，他的视觉中心主义也存在于美学和政治学的表述中，在那里，视觉化的模型隐在地支撑着整个话语。这一模型的根本就是对象的可见性原则。对他而言，可见性即是一种可认知性、可把握性，因而也是一种可控制性，他的美学和政治学都贯彻着这一原则，用杰伊的术语说，都隐藏着—一个“视界政体”的模型。

比如在《诗学》中，亚里士多德就说，摹仿是激发人进行艺术创造的根本冲动，人之所以喜欢摹仿，就因为在那里可以得到一种来自摹仿的快感，而这个快感本质上就是认知的快感。他甚至举例说，尽管现实中有些东西本身对于视觉来说是痛苦的、令人望而生畏的，但我们却喜欢摹仿这些东西的图画，因为通过观看，我们可以获得对事物的认识；再如他对美所下的定义：“对称”、“明确”、“匀称”、“整一”、“有机性”等，这一切都是视觉性的，它们说到底就是要求对象的可见性和可把握性，要求对象符合视觉经验的尺度，他把这视作是美的事物成其为美的条件；还有他对悲剧的情节安排和性格刻画的规定：完整、明晰、合理、合乎事件本身的必然性等，这些其实都是美的有机整一性原则的运用，在这里，视觉上的可见性与认知上的可理解性和意义上的可把握性是同一的，或者说，前者乃是后者的条件。

至于他的政治学，视觉性或可见性亦构成了用来描述政治实体的重要隐喻和基本论述模型。<sup>1</sup> 比如在《政治学》的一开篇，亚里士多德就明确其政治学的研究对象即城邦是一个“共同体”，而在接下来对政治共同体的性质及构成的讨论中，他不断采用有机体的隐喻，以强调共同体中“整体”与“部分”或“个别”之间特殊的结构关系；然后他又以分类学的方式讨论了政治共同体或政体的基本类型，比较分析了各政体之间的差别，以及它们对政治正义——此乃政治共同体所追求的最高的善——的相应要求。很显然，在对共同体的讨论中，有机体的比喻是视觉化的，这样做无非是为了论证政治实践的秩序化目标；而在对各政体的比较分析中，无论是对各政体的构成要素

1 有关亚里士多德政治学中隐含的视觉隐喻和视觉模型，可参见 James Porter, "Aristotle and Specular Regimes: The Theater of Philosophical Discourse", in *Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, chap. 2, David Michael Levin (ed.), Cambridge: The MIT Press, 1999.

的比较，还是对各政体的功能与正义目标的比较，都隐含着—个可视性的原则与要求，共同体就像是一个可分解的实体，—个可付诸可见性来加以管理和控制的实体，—切都被暴露在可视的目光的测算和监视之下，并通过比较最终完成对共同体的整体功能的利弊计算。也正是因为有这种可计算性的保证，亚里士多德在最后系统地讨论了致力于追求美德的最好的政体的政治安排，以及达成这一政体的途径，那就是通过教育把共同体的个体引向最好的生活方式，—种诉诸哲学和理智的沉思的生活方式。在这里，对象的可见性成为通达政治的可控制性或共同体的理想秩序的—必要手段。

感官等级制只是视觉中心主义话语的初步策略，许多时候，它看起来更—像是一个话语设定，因为在日常的视觉经验中，我们明明可以感觉到视觉的欲望化方面，其所引发的非理性的痴迷丝毫不亚于其他感官。柏拉图对此并非毫无意识，相反，他知道经验中的视觉并不完全是去欲望化的，所以，为了保证视觉的优先性，就必须对视觉本身进行净化处理，由此就出现了肉眼和心眼的视觉二分制。

视觉二分并非对视觉感官本身进行二分，而是指人的视觉能力的二分，即把它分为肉眼的视力和心灵的视力。很显然，这个区分是与肉体 and 心灵的二分相对应的，并且所谓“心灵的视力”这一类比性的说法本身就是一个视觉隐喻，它指的就是理智的认知能力，是理性洞识纯形式的—能力。

在柏拉图的对话中，我们既可以看到对视觉的推崇，也可以看到对视觉的攻击，这其实就是基于他的视觉二分。他把视觉区分为两种：—种是灵魂的理智的视觉，—种是身体的受到欲望驱使的—肉眼的视觉。前者是内在的—心灵之眼，是爱与美的同伴，是—以其纯净的光辉观照上界景象的—内心视觉，所以它是通向真理和美善的—生活的保证；后者是受到肉体拖累的—欲望之眼，它容易沉迷于事物的色彩和外观，容易受到仿影的—欺骗，它所获得的只是不确定的意见，它既不能保证人们走上真理的道路，也不能保证人们过上美善的生活。正是在—这一（认识和伦理）价值二分的—基础上，柏拉图对肉眼的—经验视觉有过许多批判。

比如《国家篇》中那个著名的镜子比喻。为了攻击摹仿的诗人，柏拉图提出了—一个有关世界的—三级图式：理念的世界（比如床的理念）、作为理念



雅典卫城帕台农神庙

可见性或可理解性既是古希腊艺术的原则，也是古希腊城邦的原则，不论是艺术中的和谐理论，还是城邦政治和城邦伦理中的正义和节制理念，甚或神话中的惩罚观念，其实都隐含了一个可见的边界思想，一种秩序诉求。帕台农神庙是雅典卫城的主体建筑。与世界上其他类型的宗教建筑不同，希腊的神庙很少追求超出视觉范围的大尺度，也少有形式和含义繁复的装饰，即便是献给城邦守护神的帕台农神庙也完全按照人的尺度——视觉的尺度——来建造。简洁的几何造型，严格的数学比例，柱身和柱廊间距的视觉修正，主神庙与周边其他神庙之间的视觉呼应，这一切都体现了可见性原则对整个视觉场域的主导。帕台农神庙不只是一座建筑，还是城邦的一个模型，城邦的艺术、城邦的政治、城邦的伦理、城邦的宗教，乃至城邦的哲学和教育，全在这个模型中有所体现。

进而，如同建筑史家告诉我们的，古希腊神庙建筑的柱式体系遵循的是人体比例的原则，其三种基本类型——多立克式、爱奥尼亚式和科林斯式——分别“模仿”或代表了男性、成熟女性和少女的标准人体比例。对人体形象的这种修辞性调用，恰恰显示了神庙在宗教功能以外的政治—道德功能，它看似是对理想人体的审美，实际却隐含着城邦对公民身体的某种伦理要求和社会控制。

之摹本的现象的世界（比如工匠制作的床）以及作为摹本之摹本的幻影的世界（比如画家描画的床的影像）。接着他就说，摹仿的诗人就像那些画家，以为自己拿上一面镜子四面一照，就可造出太阳和天空中的一切，殊不知他们造的只是事物的幻影，是摹本的摹本、影子的影子，和真理隔了两层。在《斐得若篇》中，柏拉图也说，视觉不过是一个昏暗的工具，只有极少数的人可以借助它通过摹本看出真相，而对于大多数人而言，他们总是受到视觉的欺骗，沉迷于世俗的美色而不自知。还有在早期对话《斐多篇》中，他指出，我们的肉眼属于可见的世界，心灵的理智则属于不可见的世界，肉眼所感觉到的只是一些不确定的意见，它容易受到可见世界的诱惑，用爱、欲望、恐惧以及各种想象或假象来蒙骗我们的心灵，妨碍心灵对真理的思考。总之，在柏拉图看来，我们的观看虽然离不开肉眼，但从认识论和伦理学的方面说，肉眼都是有害无益的。

与对肉眼的认识价值和伦理价值的批判相对应，柏拉图认为，对美和善的看只能运用心眼或者说我们的内心视觉。这一点在著名的洞穴比喻中体现得最为清楚：在洞穴中，火光代替太阳作为视觉之光源，被囚禁在洞穴中的人——这代表着心灵的被囚禁状态——所看到的只是火光映射到墙上的幻影；当走出洞穴的人经过一番启蒙以后，就会适应太阳的光芒，认识到自己以前过的是囚徒般的生活，这时他就会从以前的可变的“可见世界”上升到永恒的“可知世界”：

我们现在的论证表明，灵魂的这种内在力量是我们每个人用来理解事物的器官，确实可以比作灵魂的眼睛，但若整个身子不转过来，眼睛是无法离开黑暗转向光明的。同理，这个思想的器官必须和整个灵魂一道转离这个变化的世界，就好像舞台上会旋转的布景，直到灵魂能够忍受直视最根本、最明亮的存在。而这就是我们说的善。<sup>1</sup>

杰伊指出，柏拉图在两种视觉之间的区分反映了希腊思想对于视觉的态

1 柏拉图，《国家篇》，载于《柏拉图全集》（第二卷），王晓朝译，北京：人民出版社，2003，第515页，译文有所改动。

度的含混性，但从视觉话语的策略上说，希腊思想对视觉的二分既是为了抵御欲望之眼的纯粹性，也是为了用内在之眼来保证视觉的优先性：

虽然说希腊人对视觉的赞美比我们通常认为的要更加含混，但仍必须承认，希腊思想传统总体上是将视觉置于其他感官之上。即便有着否定的伪装，视觉的权力仍是显而易见的。实际上，可以说，恰恰是我们在柏拉图的思想中看到的那种含混性，对于我们评价视觉在西方文化中的地位提供了便利。因为如果视觉可同时被建构为据称完美不变的形式纯粹视力即“心灵之眼”，以及实际的肉眼不纯粹但却可直接体验的视力，那么当其中之一受到攻击时，另一个就可以取而代之。不论是肉眼还是心灵之眼，只要是视觉，都依然称得上是最高贵的感官。<sup>1</sup>

其实，柏拉图对待视觉的态度的含混性与用来调节视觉恐惧的视觉话语的功能有关。前面已经说到，视觉恐惧是人的一种无意识倾向，其所恐惧的与其说是观看行为本身，不如说是隐藏在这一行为背后的视觉驱力，这个驱力有着不可满足的品质，从而使得观看的行为总有一种朝向晦暗和死亡的欲望或倾向。视觉话语就是针对视觉恐惧的一种运作，其目的在于调节或转移——而不是消除——视觉驱力与欲望的坚执。但悖论的是，它的这一运作许多时候也恰恰是对视觉驱力与欲望的生产，它总是以宣示视觉恐惧的方式来实施对视觉恐惧的封锁，视觉中心主义其实就是这样一种视觉话语。话语的运作总是策略性的，就像在柏拉图的视觉区分中，至为关键的是可见世界之于观看的诱惑，这个诱惑是视觉行为所本有的，是人性凭其自身之力所无法抵御的，所以视觉话语策略性地把一个价值维度嵌入其中，一方面把肉眼的看视为被动的、非价值的甚至女人气的，另一方面又在它的上面叠加一个主动的、朝向纯粹美和善的看，这是一种全视的、神性的看，是内心的纯净的光辉与美善的光芒的交汇。以此言之，柏拉图的心灵朝向真理之光源的辩证法实际就是看的辩证法，是肉眼上升到心灵之眼的辩证法，《国家篇》中

<sup>1</sup> Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994, pp.28-29.



的洞穴比喻、《斐得若篇》中的回忆说、《蒂迈欧篇》中身体构造的神数学，乃至《会饮篇》中的美的阶梯，无一不是以视觉性的隐喻在揭示这一辩证法的道路。于此我们也就明白了，在柏拉图的视觉中心主义话语中，之所以一方面把视觉提升为最高贵的感官，另一方面又不辞辛苦地诋毁视觉，其基本的逻辑在于前一种视觉属于真理性的洞见，而后一种视觉总是与欺骗和欲望联系在一起。可换一个角度看，这个逻辑只是一个策略，是对视觉恐惧的一种语言运作，也就是说，视觉之被置于中心的位置，与其说是源自对视觉本身的真理性洞识能力的认知，不如说是因为对欲望之看的恐惧以及对观看的悖论性功能的体察，是希腊精神对观看所可能引发的危险的又一种象征性“解决”。

于此，我们不妨说，视觉中心主义中的视觉二分制遵循着和感官等级制相同的逻辑，那就是依照在场形而上学的认知要求而对感官和视觉进行价值二分，进而把这一二分模式隐喻性地运用到认知及认知以外的领域，形成心灵与肉体、本质与外观（现象）、真理与意见、节制与放纵、神圣与世俗等的一系列二元对立，并以此为基础建立起视界政体的广泛统治。由感官等级制和视觉二分所确立的纯粹视觉的中心地位不仅对于保证哲学思考和人的精神活动的纯洁性至关重要，而且对于社会的伦理秩序、政治秩序甚至性别秩序的建立也至为关键。

最后是光的形而上学。视觉因其与对象的距离性关系而被设定为最高贵的感官，但其经验的和欲望的维度总在威胁着它的高贵性，所以人们设计了视觉二分的制度来隔离感性的威胁，用心灵之眼的纯粹性来保证知识和真理的可靠性。那么，心灵之眼的观看靠什么来进行？或者说心灵之眼如何与对象发生作用？光的形而上学就是要解决这个问题。

诚如柏拉图所言，我们能够看见是因为：一方面，与其他感官不同，眼睛的视觉能力需要借助一个媒介，那就是“光”，正是光“使我们的视力能够很好地看，使可见的事物很好地被看见”<sup>1</sup>，光是太阳发出的射线，它是神圣的、可敬的和珍贵的，它与作为视力对象的善之间有着同构的关系；另一方面，我们的眼睛就像是太阳，它能发出视觉的光线，“眼睛里的火

1 柏拉图，《国家篇》，载于《柏拉图全集》（第二卷），王晓朝译，北京：人民出版社，2003，第505页。

不会引起燃烧，但会发出温柔的光芒”<sup>1</sup>。这些光线与阳光结合在一起即可产生视力，最后这种视力又奇异地流回到灵魂中，使我们可以看见事物：“人体内的火与外界的火交会，二者的结合每次都会在光滑的平面上留下无数的影像。”<sup>2</sup>眼睛就像太阳，能放射出可与阳光相媲美的光芒，使眼睛具有看的能力，而事物也能散发出可使自己被看见的光线，这两种光线具有相同的性质，而正是两者间的这种亲缘性，使得观看与事物的本真显现之间可以彻底地同时、同质和如一，“就好像善作为理智的原因在理智领域内与理智具有某种关系，同样，善作为视力的对象在可见世界里与视力具有某种关系”<sup>3</sup>。

亚里士多德对视觉机制的理解不如柏拉图这么玄妙，而是带有些许经验论的色彩，比如他认为我们的视觉不是柏拉图所说的眼睛发射光线的结果，而是由物体的光运行到眼睛里产生的。但对于光的性质，他的解释同样是形而上的。他说，光本身并不是物质，而是一种运动或活动，这个活动是在空气中、水中以及天体中所发现的一种神秘、透明的媒介里产生的，光透过这个媒介的相互作用进入眼睛里，再从眼睛进入大脑和心脏，就产生了视觉形象。

在前科学时代，人们对视觉机制的解释往往都隐含了一个光的形而上学，不论在视像的形成上是持有“入射”的观点（认为视觉是发光体的光作用于眼睛的结果）还是持有“出射”的观点（认为视觉是眼睛发射光线的结果），人们都把光理解为一种神圣的、非物质性的、透明的媒介，光的这种神圣性不仅可使事物成为可见的，而且可为视觉的高贵性、为纯理智的直观提供可靠的保障。因此，正如德国著名哲学家和神话学家汉斯·布鲁姆伯格（Hans Blumenberg）描述的，在早期西方思想有关存在的形而上学中，光的隐喻是一个无所不在的基本隐喻，光的形而上学与存在的问题是紧密地关联在一起的：

在表现力和精微的变化能力方面，光的隐喻是无与伦比的。自一开始，形而上学的历史就在利用这些特征，以便为无法用物质方式加以把

1 柏拉图，《蒂迈欧篇》，载于《柏拉图全集》（第三卷），王晓朝译，北京：人民出版社，2003，第296页。

2 同上，第297页。

3 柏拉图，《国家篇》，载于《柏拉图全集》（第二卷），王晓朝译，北京：人民出版社，2003，第505页。

握的终极主题提供恰当的参照。一次又一次，人们都在运用这个密码，为的是显示它作为最普遍的真实前提并非从万物中抽取的空洞的抽象，而是存在的概念。统一与多样、绝对与相对、源头与派生之间的关系在这里都可以找到各种各样的“模型”。<sup>1</sup>

感官等级制、视觉二分制以及光的形而上学，这就是视觉中心主义赖以构成的话语支撑，其一系列二分的根本逻辑说到底就是理性对欲望或秩序对混乱的优先性。这其实是一个形而上的社会逻辑，视觉中心主义与这个逻辑的合谋就体现在通过对那一逻辑的引入来强化它的力量，进而完成对它的再生产。所以，当视觉中心主义把这一逻辑类推到社会控制、价值认知、性别政治等当中的时候，就形成了一种以视觉秩序为模型的总体性，这已经成为人类思想的一种“野性思维”，成为人们利用视觉霸权来建立对自然、社会、身体、种族、性别等的统治权的一种运作策略，它不仅广泛存在于形而上学和知识论话语中，而且以各种形式出现在视觉表征实践中。

例如在社会有关性别的话语编码中，男性代表着主动、理性、秩序化，女性代表着受动、欲望、流动性，这一编码体系在视觉体制中就体现为对看与被看的主体位置的配置，即看的位置被设定为是主动的支配者的位置，而被看的位置是受动的被支配者的位置。视觉图像就是通过这样一种视觉分配，而将社会的性别秩序引入视觉秩序中，视觉中心主义与男性中心主义被叠置在一起，由此形成了以男性目光为主导的视觉表征模型，视觉图像就在对表征惯例的无意识挪用中实现着社会性别秩序的再生产。

正如前面已经强调的，在视觉中心主义的话语中，视觉的优先性和高贵性并非一个经验的必然事实，而是一个话语设定，是一种话语策略。比如，就辨别能力和灵敏度而言，我们的视觉一定高过味觉或嗅觉吗？就感官与对象的关系而言，视觉真的能够逃脱欲望的捕获吗？许多时候，视觉的距离性不正是造

<sup>1</sup> Hans Blumenberg, "Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation", in *Modernity and the Hegemony of Vision*, David Michael Levin (ed.), Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993, p.31.



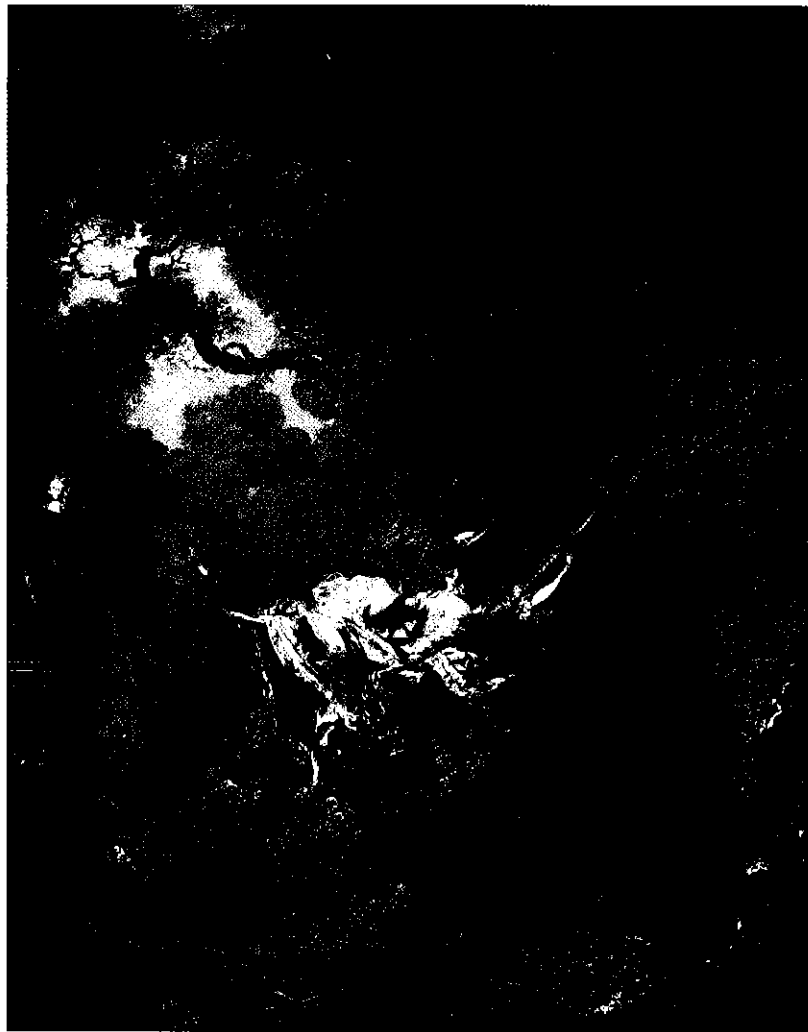
丢勒，《书斋里的圣哲罗姆》（1514），铜版画，259cm×201cm，卡尔斯鲁厄国家美术馆藏

阿尔布莱希特·丢勒（Albrecht Dürer），德国人文主义者，以图像进行思考的思想家和哲学家，当然他真正的名气来自他在绘画领域的巨大成就。圣哲罗姆是早期西方教会中学识最渊博的教父，罗马帝国著名的古典学者，曾将希伯来文《旧约》和希腊文《新约》译成拉丁文，文艺复兴时期，以他在书斋里沉思和阅读为主题的绘画曾吸引许多艺术家。1492—1521年，丢勒创作了一系列关于圣哲罗姆的画作，其中以1514年的这件版画作品最为有名。

有关这件作品中各种图像的象征含义，图像志学者作了烦琐的考据性研究，在此就不一一列举。在这件作品中，真正值得关注的其实是它的“光学体制”，即正是从左侧圆顶直棂的窗户射进来的光线，组织了整个画面的可见性，让存在之真理自行开显、自行到场。这已不是自然之光，而是心灵之光，是圣徒般的学者那凝神贯注的“视觉”的比喻。在此，光的形而上学就体现在：它是本质的还原，是存在的给予，它以其慷慨的馈赠赋予万物森然之序，同时让宁静去欲的内心和自然万物一起和谐地共鸣。

若从观者的角度说，这一光的形而上学是通过画面严谨的透视结构的视觉调节而被传达给观者的。正如潘诺夫斯基在有关丢勒的杰出研究中所指出的，整个画面的空间结构，从数学的角度看简直无可挑剔：首先是透视距离的极度缩短，其次是地平线的降低，再次是灭点的离心化位置（靠近右边缘）。<sup>1</sup>这些都加强了观者的在场感，即他好像就站在十分靠近书斋门口的地方，他就在那里分享着这位隐修士宁静高远的内心生活。

1 Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton: Princeton University Press, 1955, pp. 154-155.



弗拉戈纳尔，《荡秋千》（1767），布上油画，81cm×64cm，伦敦华莱士收藏馆藏

法国宫廷的洛可可艺术以其毫不掩饰的脂粉气而备受诟病，但许多时候，此类批评与其说是艺术的和道德的，不如说是批评者的一种心理防御，其所体现的恰是批评者对自身原初欲望的过度外显的一种焦虑和恐惧，因为洛可可艺术的修辞技巧的成功靠的就是原初欲望的能指对视觉禁忌及道德禁忌的挑逗。弗拉戈纳尔（Fragonard）的《荡秋千》就是那一“危险的游戏”的场景再现：在带有浓密树荫的花园里，一个粉红女郎正体验着秋千的上下摆动带来的快感；女子身后较暗的树丛里，一个年老的男人正卖力地牵着秋千的绳子，他正是这个女子的丈夫；在画面左下角的明亮处，一个青年男子正半躺在花丛里窥看高高荡起的女子的裙底风光；女子高高抬起一条腿，脚上的高跟鞋也踢飞了，她和青年男子的危险的游戏令她兴奋不已，她的丈夫对此却浑然不觉，他还美滋滋地以为娇妻的快感是自己制造的呢。

是的，在《荡秋千》中，画面的场景是一种典型的色欲式观看（这个场景是画家的委托人主动要求的），画家也极尽修辞之能事，以轻佻的快乐——尤其是小爱神把食指放在嘴唇上的动作——缓释了情欲在危险的游戏中的紧张。更显巧智的是，观者从观画的角度是看不到女子裙底的，但他可以通过认同青年男子的视线来想象或享用一种剩余快感，并且观者在享用这种快感的同时根本不必承受情欲的道德僭越所可能引发的紧张，因为他并没有偷窥，他只是个偷窥场景的旁观者，他在旁观当中享受着某种喜剧性的快感，原初欲望的驱力被视觉性的能指稀释了，这就是欲望的能量经济学，其所完成的就是对视觉快感的合理分配。

就欺骗和幻象的重要条件吗？所以，单单从经验的角度来谈论视觉的高贵性是不恰当甚至不着边际的。毋宁说，视觉的高贵性恰恰是话语建构的结果，比如从知识论的角度说，我们正是因为把知识的普遍有效性建立在客观性、中立性、超脱性等标准之上，才选择了距离性的视觉为最优先的认知器官，同时为了隔离视觉感官中现实地存在的危险或威胁，我们又求助于内心视觉的理智的直观和光的形而上学来剔除视觉本有的欲望性方面，以保证视觉认知的纯粹性。也就是说，视觉的距离性和客观性并非视觉在感官等级中占据优先位置的条件或前提，恰恰相反，它作为条件和前提乃是视觉话语的先行设定，是话语策略运作的结果。视觉的高贵性不是由于它的距离性，相反，是高贵性产生了作为条件的距离性。这看似显见的真理却未必能得到理解。

例如在柏拉图和亚里士多德的视觉话语中，我们会看到这样一个观点：视觉孕育哲学。为什么视觉可以孕育哲学？海德格尔的学生、著名的现象学家与宗教哲学家汉斯·约纳斯（Hans Jonas）在1950年代的一篇题为《视觉的高贵性》的论文中曾详细地讨论过这一问题。约纳斯指出，在希腊思想及其后的西方传统中，视觉之被视为高贵的器官，主要因为它在三个方面优越于其他感官。

首先，视觉经验的内容的发生具有同时性（simultaneity），我们看到的眼前的一切都是同时展现于此的。视觉不同于听觉和触觉，它的活动无须依赖于时间的连续过程，它是在一瞬间完成的：在眼睛张开或瞥视的一瞬间，也就展现了在空间中共同存在、在深度上排列有序、在不确定的距离中连续存在的物质世界。其他的感官则要求一个伴随时间的、连续的经验事件的过程，这一过程会妨碍主体对对象保持超然的态度。约纳斯说：

实际上，只有视觉的同时性以及它的持存对象具有广延的“在场”，才导致了变与不变以及由此而来的生成与存在之间的区别……只有视觉能够为心灵产生恒久的观念或者说永恒不变和永远在场的观念提供感觉基础。<sup>1</sup>

1 Hans Jonas, *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, New York: Harper & Row, 1966, p.144.

其次,与其他感官相比,视觉对对象可以保持一种“动态的中立”(dynamic neutralization),即人们在观看某个对象的时候无须进入与它的某种接触关系,被看的对象不必通过直接作用于认识者来让自己被看到。这一特征既确立了主体与对象之间的区分,也使得主体对对象的客观认识得以可能,或者说保证了认识的客观性。约纳斯说:

其结果就是客观性的概念,即如其本然的物不同于作用于我们的物的概念,并且从这一区分中,产生出了整个的理论(theoria)或理论性真理的观念。<sup>1</sup>

最后,约纳斯还指出了空间距离对于视觉活动的意义,即距离能使视觉的前两个特征得以实现。视觉是“理想的距离性感官”,甚至被认为是唯一的距离性感官。距离使得视觉活动的发生无需认知者与对象的直接接触,这一优势保证了观看者可以在事物之外的某个制高点来观看。

在论文的结尾,约纳斯归纳说:

我们甚至发现,在我们所描述的视觉的这三个特征中,每一个都可以作为哲学的某些基本概念的基础。呈现的同时性赋予了我们持续的存在观念,变与不变之间、时间与永恒之间的对比观念。动态的中立赋予了我们形式不同于质料、本质不同于存在以及理论不同于实践的观念。另外,距离还赋予了我们无限的观念。

因而视觉所及之处,心灵必能到达。<sup>2</sup>

约纳斯的归纳在视觉中心主义有关视觉优先性的话语中随处可见。作为一位现象学家,约纳斯此处的目的是强调视觉中心主义的话语与形而上学的关联,但他忘了告诉我们一点,用来论证视觉高贵性的所有这些方面其实都是经验的前定之见,是传统形而上学对于视觉的“自然态度”。而

1 Hans Jonas, *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, New York: Harper & Row, 1966, p.147.

2 同上, p.152.

实际上，视觉中心主义话语对视觉的同时性、中立性和距离性的强调不过是为了在视觉或视觉性与真理、本质、本源等之间建立起隐喻性的联系，就是说，其真正的目的并不是为了视觉本身的高贵性，而是为了给有关存在或形而上学问题的反思打开可能的境域，用德里达的术语说，在视觉中心主义话语及其逻辑的背后，其实有着“在场形而上学”（metaphysics of presence）的图谋和支撑。

所谓“在场形而上学”，乃是指人们在认识和理论沉思的过程中对存在者的存在、意义和真理的一种先行设定，它确信所有存在者的背后有一个终极所指，可作为一切思想、语言及认识的基础。视觉中心主义看似只是围绕视觉的优先性来确立视觉在认知活动中的霸权地位，而实际上，正如约纳斯的说明已经暗示的，在这一运作的背后，恰恰隐藏着对存在、意义和真理的在场的先行设定。

当然，在德里达那里，对在场形而上学的讨论是从另一个角度进入的，那就是他所谓的“语音中心主义”（Phonocentrism），并且他把这一扬言语而抑文字、视言语为存在及存在之意义的绝对表征的在场形而上学传统也追溯到了柏拉图和亚里士多德那里。我们也许会问，语音（听觉）中心主义和此处所讲的视觉中心主义之间究竟有何关系？对于这个问题，在此无法系统地展开讨论，但有一点是我们要分清的：这两个中心主义是在不同的关系系统中提出的。语音中心主义涉及的是言语和文字的关系，视觉中心主义则是针对视觉和其他感官的关系，这两者并不完全矛盾。那么，在视觉和听觉之间，哪一个更为优先呢？至少在希腊传统中，视觉要优先于听觉，这一点柏拉图和亚里士多德都已经说得很清楚了。<sup>1</sup>德里达所讲的语音中心主义传统的真正源头其实不是希腊人，而是希伯来人，是重视圣言的《圣经》传统，德里达对柏拉图的“文字与药”和亚里士多德的修辞学的阅读是片断性的，虽然充满创意，但更像一个创伤性的阅读。不过，就在场形而上学的问题而言，德里达的讨论对于视觉中心主义也完全适合。

在视觉中心主义话语中，通过一系列的策略性调度，观看的欲望维度被

1 但这个问题比我们想象的要复杂得多。仅就古代希腊而言，荷马时代也许属于听觉中心的传统，而随着爱智的哲学家的出现，这个传统受到了质疑，智者派曾经想要恢复它，但遭到“知即是看”的哲学家的抵抗，苏格拉底和柏拉图对诗人的攻击很大程度上就是对听觉中心的攻击。



剥离、被区隔、被净化，观看的活动成为单纯的认知性活动，而认知性的观看又被等同于抽象的、距离性的观看，视觉性被等同于对象及其意义的敞视性、可见性和在场性。虽然视觉中心主义的在场形而上学在不同的时代可能有不同的模式，但所有这些模式都认同于一点，那就是“看”和“知”之间的同一性，就像韦尔南所分析的：

从某种方式上说，人在其本质中就是一道目光。这有两个理由，两者都具有决定意义。首先，看到（voir）和知道（savoir），是一个整体：如果说，idein，即“看见”，和 eidenai，即“知道”，是同一种术语的两种字面形式，假如 eidos，“可见的外表与面貌”，同样也意味着“特有的性质，还算清楚的形式”，那是因为，认识要根据看的模式来解释和表达。认识是一种视觉的形式。其次，看见（voir）和经历（vivre），同样也是一个整体。要想活着，就得同时既看到太阳的光芒，又能被所有人的眼睛看到。离开生命，意味着同时丢失视野和可视性。抛弃白日的光明，深入另一世界中，黑夜的世界，迷失在黑暗中，在那里，人被整个地剥夺了他的形象和他的目光。<sup>1</sup>

如果说韦尔南的分析还主要是词源学意义上的，那么，看一下海德格尔的思考，我们也许可以更清楚地看到问题的症结，尽管他的思考同样有着词源学的参照。例如在《存在与时间》（1927）中，海德格尔说：

“看”不仅不意味着用肉眼来感知，而且也不意味着在一个现成东西的现成状态中纯粹非感性地知觉这个现成的东西。“看”只是这个特质可以用于“视”的存在论含义，那就是：“看”让那个它可以通达的存在者于其本身无所掩蔽地来照面。当然，每一种“感觉（官能）”在它天生的揭示辖区内都能做到这一点。然而，哲学的传统一开始就首先把“看”定为通达存在者和通达存在的方式。<sup>2</sup>

1 让-皮埃尔·韦尔南，《神话与政治之间》，余中先译，北京：生活·读书·新知三联书店，2001，第199-200页，译文有所改动。

2 海德格尔，《存在与时间》，陈嘉映、王庆节译，北京：生活·读书·新知三联书店，1987，第179-180页。

海德格尔认为，传统形而上学的历史就是存在被遗忘的历史，这一遗忘的缘起就在于存在者对存在的替代，而观看或视觉的本体论就是此种形而上学话语的基本策略，所以，在他那里，“质疑视觉及其本体论就成为目前瓦解形而上学所必需的一个任务”<sup>1</sup>。

接着在写于1931—1932年的论文《柏拉图的真理学说》<sup>2</sup>中，海德格尔对柏拉图的洞穴比喻作了详尽的分析，这一分析旨在阐明视觉本体论的性质。他认为，柏拉图的比喻整个地是“报告”了人“从洞穴向日光，又从日光到洞穴的过渡”以及与此过渡相对应的人的视觉的改变，<sup>3</sup>但更重要的是，这个“报告”真正涉及的问题乃是真理之本质的一个转变，是这个转变与人的视觉改变之间的本质性关联，即存在的无蔽状态与正确的看之间的形而上联系。海德格尔说：

一切都取决于 $\sigma\rho\theta\omicron\tau\eta\zeta$ ，即观看的正确性。由于这种正确性，看和认识变成了一种真正的看和认识，以至于这种看和认识终于直接针对最高理念，并且固定在这种“对准”（*Ausrichtung*）上了。在这种定向中，觉知活动适应于被看见的东西。后者就是存在者的“外观”。按照这种适应，即作为 $\iota\delta\epsilon\iota\nu$ 〔看〕的觉知对于 $\iota\delta\epsilon\alpha$ 〔相〕的适应，就有了一种 $\sigma\mu\omega\iota\omega\sigma\iota\zeta$ ，即认识与事情本身的一种符合一致。因此，从 $\iota\delta\epsilon\alpha$ 〔相〕和 $\iota\delta\epsilon\iota\nu$ 〔看〕对于 $\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$ 〔无蔽〕的优先地位中，就产生出真理之本质的变化。真理变成了 $\sigma\rho\theta\omicron\tau\eta\zeta$ 〔正确性〕，变成了觉知和陈述的正确性。<sup>4</sup>

海德格尔的意思是说，通过视觉的改变，通过把一般的看改变为正确的看，通过让看的觉知与“相”或理念的“外观”相适应，真理之本质发生了转变，变成了“看”和“知”的同一性，变成了“知”和“知”的陈述的正确性及

1 David Michael Levin, *The Opening of vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, New York and London: Routledge, 1988, p.7.

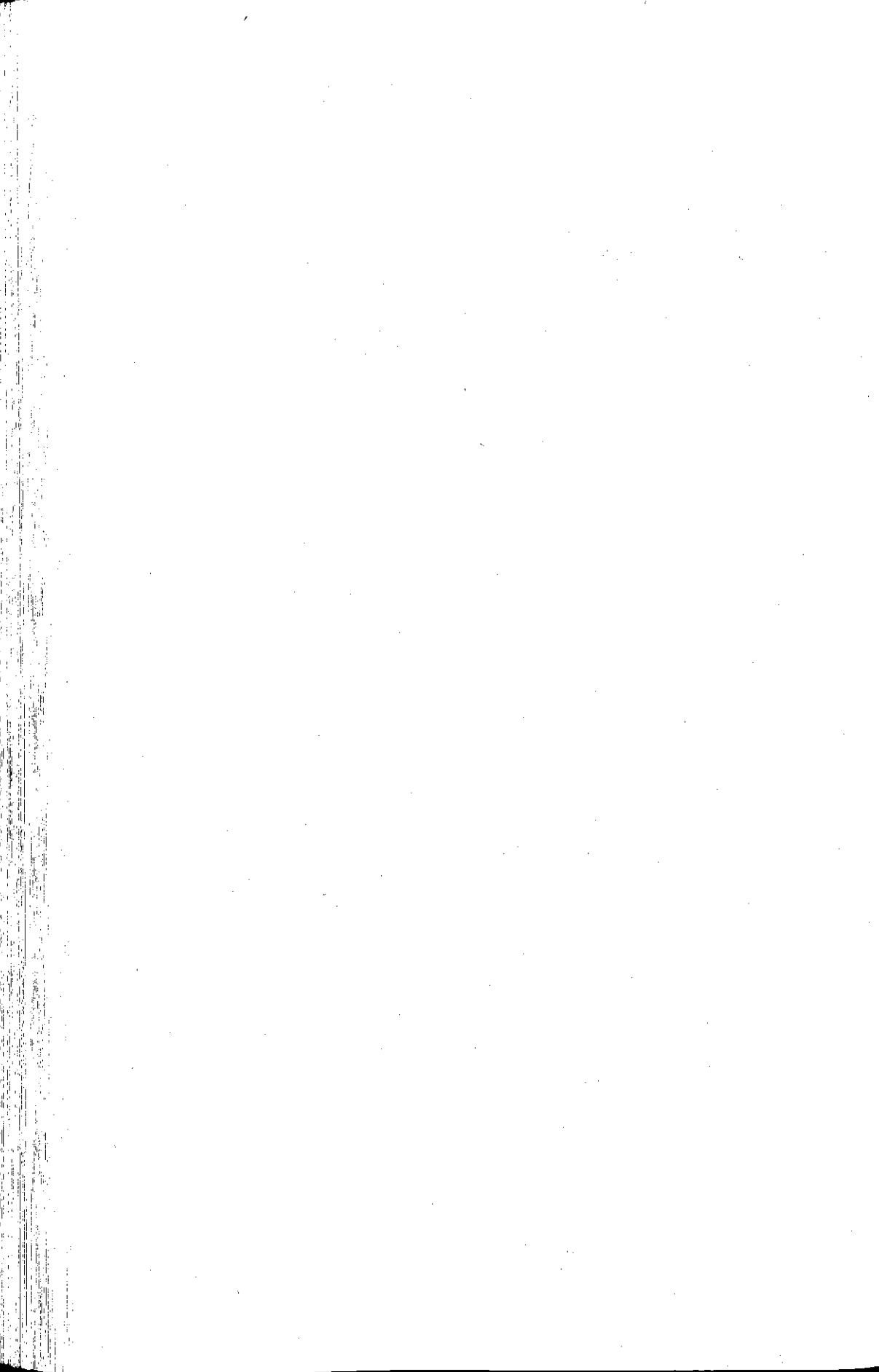
2 该论文实际是海德格尔1931—1932年冬季学期在弗赖堡大学的讲座“真理的本质”的缩写本，更完整的讲座版本，参见海德格尔，《论真理的本质——柏拉图的洞喻和〈泰阿泰德〉讲疏》，赵卫国译，北京：华夏出版社，2008。

3 海德格尔，《路标》，孙周兴译，北京：商务印书馆，2000，第248页。

4 同上，第266页。

两者间的一致性。存在的问题变成了存在者的问题，变成了主体和客体如何同一的问题，真理之本质本身在这一转变中反而被遗忘了，因为按照海德格尔的真理观，真理之本质在于存在的去蔽和无蔽，在于存在本身的涌现。柏拉图不仅对视觉中心主义话语作了最为完整的阐述，而且还为这一阐述提供了最为系统的模型，尤其他的洞穴比喻，整个地构成了西方形而上学传统的话语原型，在那里，感官的等级区分、视觉的二分以及光的形而上学是结构话语的三合支架，在海德格尔看来，这一模型最终确立了主体与作为认知对象的客体之间的二分，确立了主体与客体相符合的真理观，这种把存在的问题转换为存在者的问题、把存在的涌现转换为认识的符合的真理观最终导致了对存在本身的遗忘。我们也许会说海德格尔的这个阅读太过“现代”，因为他把近代西方哲学主客二分的认知模型和真理观套用在柏拉图的身上，实在有失偏颇。这里不是究问这个问题的是非的时候，因为海德格尔在此的目的是批判充斥着视觉隐喻的镜像式真理概念，让真理的问题以及因此存在的问题重返“本源”。

总而言之，视觉中心主义与在场形而上学之间的关联是全面的和根本性的，比如其对理性的、自主的视觉的设定既是为了保证自足主体的确立，也是为了保证终极意义的到场；其对感官和视觉本身的等级二分既是为了确保可见领域的秩序，也是为了完成对过度的欲望或僭越性的观看的调节；至于其以视觉中心为模型的视觉隐喻在非视觉领域的广泛运用，不过是视觉霸权的形而上学的延伸和侵入。所以，在视觉文化研究的语境中，对中心化视觉的“诋毁”或“解构”就成为整个战略部署的第一步，而其最后的一步也许就是对所有在场形而上学的冲决和瓦解。



### 三 图像的力量

在西方的视觉实践中，漫长的中世纪无疑是继古典时代之后的又一个重要阶段，但也是很难厘清的一个混乱场域，因为这里面有太多的历史纠结：地缘政治的纠缠，文化混杂的变形，形形色色的神学争论，对异端和异教的排除以及被排除者以别样方式的隐秘返回，还有东西教会的分裂，教廷和宫廷的利益对峙，世俗文化和信仰文化的冲突，还有来自不同语境的权力资本在不同场域的流通和交换，既相互叠置又相互冲突的意识形态话语在不同社会空间中的生产和配置，神秘主义和理性主义有关身体及感官的不同表征技术，等等。这一切使得中世纪的视觉和观看问题已不仅仅是教义学和信仰的问题，而且和其他所有时代一样也是文化实践的问题，是表征政治的问题，只是这些问题因为中世纪宗教文化的特质而具有了特殊的表现形式。

美国社会学家大卫·摩根（David Morgan）在其研究宗教视觉文化的著作中称宗教语境中的观看是一种“神圣的实践”：“在众多不同的宗教中，观看是一种神圣的实践。”<sup>1</sup>这一实践的核心要素包括形象或图像、观看者及观看行为，它们与各种习惯和倾向、制度和规则结合在一起构成一个“观看机器”，个体或集体的观看活动实际就是这个机器在一定文化场景中的运作，摩根从社会学的角度把宗教观看中的这个运作称为“神圣的凝视”（the sacred gaze）：

……观看是在由各种假设和倾向、习惯和仪式、历史联系和文化实践构成的机器的基础上的一种运作。“神圣的凝视”这个术语则标记了观念、态度和习俗的特殊构型，当这一构型发生于某一给定的文化和历

1 David Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005, p.48.

史情境中的时候，便告示了一种宗教性的观看行为。神圣的凝视是一种观看方式在形象、观看者或具有精神意义的观看行为上的投注模式。<sup>1</sup>

虽然摩根并没有直接提及拉康和福柯的凝视理论，但他从视觉文化研究中袭用来的“凝视”概念显然带有拉康和福柯的痕迹，例如他称凝视是“构成社会性观看行为的视觉网络”，“观看者、观看者群体、观看者观看的主题、主题的语境或情境以及主导观看者与主题之间的特殊关系的规则”则是这个网络的组成部分。<sup>2</sup>不过摩根对凝视概念的运用也一定程度上背离了拉康和福柯的意思，因为后两位的所谓“凝视”主要是在一个去主体化的他者性框架中强调他者或建制的凝视之于观看主体和主体之观看的互动作用，而摩根对“神圣的凝视”的思考遵从的依然是主体性的角度，他仅仅单向地把凝视看作观看主体在视觉场域中的一种运作。当然，摩根的这个误用并非我在此要批判的重点，我所关注的是他描述的那种宗教性观看。

摩根称宗教性观看是一种“神圣的观看”，即此种观看是一种特殊的文化实践和社会实践，其特殊之处就在于它的神圣性。并且该神圣性当从多个方面来理解：信众作为观看者；神圣的图像或圣像作为观看对象；神或上帝的神圣性与神秘性作为图像的再现主题；教堂、寺院及仪式场合作为观看发生的场所；观看者在神圣的观看空间中的互动；图像或图像所描述的故事、场景与经文和教义的关系；圣像对观看者的凝视；等等。这一切都显示了宗教性的观看与日常的观看和艺术性的观看的不同。西方中世纪视觉话语和视觉实践的诸多问题都应在这个不同中来理解。

我们需要先看一下中世纪视觉话语的总体特征。

其实，任何一个时代对待视觉的态度都既有推崇视觉的方面，也有反对视觉的方面，只是在某些时代有可能是某一种话语占据主导，而在另一些时代有可能是两种态度处在胶着甚或对峙的状态。比如与古典希腊世界主导的“知识型”较为一致地推崇纯粹视觉的力量不同，中世纪看待视觉的态度就比较混杂，推崇视觉和诋毁视觉的话语不仅在神学内部、在神圣与世俗之间

1 David Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005, p.3.

2 同上。

引发了广泛争论，有时甚至会导向暴力冲突。造成这一局面的原因有很多，许多时候需要结合历史语境做具体分析，但下面四点也许是原则性的。

第一，多种文化的并存。我们知道，欧洲中世纪文化并不是一个统一的、有着单一源头的整体，而是多种文化的混杂。希腊罗马的古典文化、希伯来的犹太教和基督教文化、来自东方的阿拉伯文化、基督教异端的神秘主义文化，还有出自日耳曼诸王国的世俗文化，等等，它们在不同时期和不同地区以不同的方式相遇和碰撞，并汇聚为不同的文化冲动。就视觉话语的方面而言，中世纪一方面继承了古希腊尤其柏拉图确立的视觉中心主义传统，但另一方面又发现这一传统与犹太教和基督教教义中存在的语音中心和反视觉倾向有所抵牾，于是，围绕着视觉的功能以及视觉和听觉哪一个更为优先的问题，在神学家当中引起了广泛的争论，有人强调视觉的优先性，有人强调听觉的优先性，有人视对圣像的观看和凝思是通往神圣的必要途径，有人则认为这种观看会导向偏离神圣的偶像崇拜。

马丁·杰伊在描述欧洲中世纪对待视觉的含混态度时就把源头追溯到了文化混杂性的现实，在他看来，中世纪视觉话语的多样性和含混性首先与“希腊冲动”和“希伯来冲动”时常难以达成平衡有关。<sup>1</sup>简单地讲，希腊冲动更热衷于可感可知的实体和永久在场的本质，它更喜欢比例和尺度，喜欢富于雕塑感的对象和静穆的存在，所以它往往诉诸视觉性和可见性，推崇视觉中心；而希伯来冲动——尤其在犹太教传统中——所诉诸的对象是神秘的、崇高的、无形的，犹太教是一种“圣言”的宗教，它更信服声音的力量，更重视心证的作用，它的传统无疑是言语或语音中心的。基督教源出于犹太教，同时又受到希腊文化的影响，两种冲动在它那里虽然是混溶在一起的，但又无法平衡地发展，所以，出现视觉主导和听觉主导两种话语形态以及这两种话语之间的争夺当属情理之中。

第二，犹太教和基督教的话语分歧。我们知道，犹太教是希伯来人的传统宗教，基督教虽然是从犹太教中发展出来的，但在非犹太背景的人群中广为传播。而且，在基督教圣典和教义的形成过程中，杂糅了大量其他传统

<sup>1</sup> Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005, p.36.

尤其希腊传统的东西，所以在犹太教和基督教之间存在着许多根本性的差异，尤其在基督教那里，这些差异还是被内在化的，这就为基督教视觉话语的内部分歧提供了可能。马丁·杰伊说：

犹太教和基督教之间的一个重要差异，说到底就是后者确信神化身为为人形，而这意味着反对墓穴形象的马赛克禁忌很容易受到质疑。取而代之的是对可见的圣物和可见的教堂的一种完全非犹太教的信仰。这一倾向在晚期中世纪把圣餐展示给所有崇拜者观看的实践中达到高潮。虽然最早的教父如奥利金、德尔图良、亚历山大里亚的克莱门特对圣像中的异教残余缺乏信任，害怕过分拟人的神圣观念，但他们的后继者不久就认识到，视觉在创造基督故事让来自非犹太教背景的大量新信徒可以理解方面有着非凡的力量。早在公元1世纪亚历山大里亚的犹太皈依者斐洛开始把基督教教义希腊化的时候，就把圣经中涉及听觉的文字统一地转变为对视觉的指涉。圣约翰的福音书也说“上帝即光”，至于中世纪的思想家如伪狄奥尼修斯则说得更为直白。<sup>1</sup>

在此至为关键的一点就是上帝的可表征性问题。犹太教或“摩西五经”的律法书传统反复强调上帝形象的不可见性，即它不可诉诸人的视觉或为人的肉眼所见；可是，基督教教义的一个核心就是上帝形象的肉身化，即所谓的“道成肉身”：上帝让童贞女马利亚由圣灵感孕，取得肉身下世为人，并得耶稣之名。耶稣是上帝之子，自然秉承有上帝一样的神秘，可另一方面耶稣也是不可见的上帝的肉身化体现，他有着可见的人的形象。所以，耶稣是不可见性和可见性的结合体，他以其种种的可见性——他的诞生、他的布道、他所行的神迹、他的上十字架、他的牺牲和复活等等——见证着不可见性的神秘，并要利用这些可见性来成就不可见性在人世间的荣耀，就像《新约·约翰福音》所言：“道成了肉身，住在我们中间，充充满满地有恩典，有真理。我们也见过他的荣光，正是父独生子的荣光。……律法本是藉着摩西传的，

<sup>1</sup> Martin Jay, *Downcast Eyes: The Derivation of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005, p.36.



恩典和真理都是由耶稣基督来的。从来没有人看见神，只有在父怀里的独生子将他表明出来。”<sup>1</sup>

那么，圣子的这一属灵与属人的本质到底是什么关系，这两者到底是统一的还是分离的；还有，既然基督有着可见的人的形象，那是否意味着我们就可以用可见的形式来表征他的形象，并进而通过这一表征来表征上帝的形象。对于这些问题，中世纪神学家有着种种不同的说法，上帝的可表征性问题则是这些说法都要触及的，而围绕这个问题，视觉和图像的功能与作用常常是争论的焦点。

第三，视觉的二重性。前面讲到，柏拉图为建立视觉的中心地位和保证“看”与“知”之间的同一性，曾采用了一个十分重要的策略：视觉的二分，即把视觉分为外在的肉眼和内在的心灵之眼，通过诋毁前者和推崇后者来确保视觉或观看的纯粹性与纯洁性。柏拉图以视觉或观看的二重性在灵魂和肉体、理智和欲望、真理和现象、外在和内在、公共和私人、男人和女人等之间确立的视觉政治和视觉伦理成为西方视觉中心主义的基本模型，中世纪的视觉理论和视觉话语也都与这个二分模式有关，且不论是推崇视觉的话语还是诋毁视觉的话语，都可在这一模式中找到自己的理论依据。

早在教父哲学时代，由于受到新柏拉图主义的影响，以视觉为优先感官的感官等级制虽然未被特别地强调，但视觉本身的区分制度却被继承下来，并在宗教的语境中进一步得到发展。不妨看一下圣奥古斯丁的文字，在《忏悔录》第十卷中，他说：

肉体之欲在于一切官感的享受，谁服从肉欲，便远离你而自趋灭亡，但我们的的心灵中尚有另一种挂着知识学问的美名而实为玄虚的好奇欲，这种欲望虽则通过肉体的感觉，但以肉体为工具，目的不在肉体的快感。这种欲望本质上是追求知识，而求知的工具在器官中主要是眼睛，因此《圣经》上称之为“目欲”。

“看”，本是眼睛的专职，但对于其他感官，如我们要认识什么，也同样用“看”字。我们不说“听听这东西怎样发光”，“嗅嗅这东西

1 和合本《新约·约翰福音》第1章第14-18节。

多么光亮”，“尝尝这东西多么漂亮”，“摸摸这东西多么耀眼”。但对这一切都能通用“看”字。我们不仅能说“看看什么在发光”，这仅有眼睛能看到；但也能说“去看看什么在响”，“看看什么在发出香味”，“看看这有什么滋味”，“看看这东西硬不硬”。

因此，从器官得来的一般感觉都名为“目欲”，看的职务主要属于眼睛，其他器官要探索或需认识一样东西时，因性质类似，所以也袭用“看”的一字。<sup>1</sup>

在这里，奥古斯丁对柏拉图主义和亚里士多德主义在“看”和“知”之间建立同一性的方式表示了不满，但他还是袭用了柏拉图的区别模式，在二分制的基础上把视觉性的观看分为三类：单纯欲望享受的观看、出于对事物的好奇的经验性（或知识性）观看以及心灵之眼对于光明或“真光”的神圣性观看。前两种看都是肉眼的行为，故而无法摆脱欲望或幻觉的诱惑，其所见都只是事物的表象，且只限于事物的表象；最后一种是脱除了形体或欲望束缚的内心之眼的看，它其实就是心灵对神圣的一种直观，更确切地说，是真光对自觉卑微的心灵的自动开启，是神圣者这个绝对的他者对渴望神圣的心灵的凝视，所以由这种观看所获得的必将是神启的智慧。奥古斯丁描述说：

我的眼睛喜欢看美丽的形象、鲜艳的色彩。希望我的灵魂不要为这种种所俘虏，而完全为天主所占有；这一切美好是天主所创造的，我的至宝是天主，不是它们。……

光明啊！双目失明的多比雅看见了你，他以生活之道教诲儿子，以仁爱的实践自为先导，从未走入歧途；龙钟而蒙眬的以撒也看见了你，他能用祝福来辨识儿子，而不是先认清儿子后给予祝福；年迈而失明的雅各也看见了你，他以内心的光芒照亮了代表民族前途的诸子，对自己的孙子、约瑟的儿子，不照约瑟根据长幼而排列的次序，却凭了心灵的辨别，交叉了双手祝福他们。这才是真光的照耀，是唯一的光明，使见

1 奥古斯丁，《忏悔录》，周士良译，北京：商务印书馆，1963，第219-220页，译文有所改动。

到此光而油然而生爱的人与此光融而为一。<sup>1</sup>

很显然，肉眼和心眼的对立所涉及的已不只是认识论和道德修为的问题，而且还关联着信仰和灵魂的救赎，关联着神性的眷顾。不过这一对立可借光的形而上学获得根本的解决：只要有了内心之光，只要我们的内心为真光的荣耀所充盈，那所谓的对立便不再是对立，因为绝对的独一他者的凝视将可以为神圣的观看提供保证。

虽然奥古斯丁极力贬抑和诋毁肉眼功能，视肉眼的看是危险的和堕落的，我们甚至可以说他的理论中有一种温和的反视觉倾向，但这并不意味着他完全脱除了视觉中心的思维模式。相反，他的诋毁视觉的倾向恰恰是基于一种视觉中心主义的逻辑，他以及其他许多神学家恰恰是把这种诋毁当作确立神圣的观看的一个策略，通过肉眼和心眼的分离，通过来自天界的绝对他者的凝视，柏拉图式的视觉隐喻才得以在神学话语中获得其合法性。实际上，在中世纪的神学言说中，光的形而上学导致了视觉性隐喻的弥漫，这只要看一下奥古斯丁的作品——例如他的《忏悔录》——和中世纪晚期诗人但丁的《神曲·天国篇》就知道了。总之，对肉眼的观看和经验性视觉的贬抑乃是尊崇视觉和反对视觉这两种相互对立的立场共有的策略。

第四，宗教实践与感官的复杂联系。中世纪是一个信仰的时代，也是书本文化相对匮乏的时代，对于那时的一般信众——他们大都目不识丁——而言，信仰所要求的灵魂对超验之神秘的冥思首要的不是通过阅读，而是通过现实的宗教实践，比如祷告、忏悔、朝圣、宗教节日等。在这些仪式化的宗教行为中，感官的作用至为关键。仪式作为通向神圣的中介，若是没有感官的感应，就很难想象它将如何唤起人的神秘体验。

并且在这一过程中，发挥作用的不仅限于某一种感官，而是涉及几乎所有感官，那是人的身体作为感官总体在与神圣的世界发生交流，就像一位研究拜占庭艺术史的英国学者描述的，在信仰活动中，身体的每一个感官都在发挥作用。

例如嗅觉。在教堂里，香炉或油灯里燃烧的熏香或香料所散发的特有的

1 奥古斯丁，《忏悔录》，周士良译，北京：商务印书馆，1963，第217-218页。

气味不仅引起人们的感受，还寓意着耶稣神性中所带有的芬芳，“许多作者都把那些可亲的圣人描写成散发出甜美、浓郁的天堂之香的形象，而人们通过嗅觉就可以感知到上帝的降临”<sup>1</sup>。

再如触觉。触觉在信徒的宗教体验中也发挥着神奇的作用，因为“触摸是一种使人们相信确实有神与上帝存在等一系列事实的重要手段”<sup>2</sup>。“今天，从迎着扑面而来的凉爽空气，踏入拜占庭教堂的那一刻起，触觉的体验就开始了。当礼拜者与教堂内的物品发生身体层面的互动时，触觉是很常用的一种感官。礼拜者亲吻门、柱子、圣人遗物，最重要的是亲吻圣像。他们全身各部位都会做出动作：鞠躬、跪拜、五体投地。触碰给会以向神灵表达热爱和尊敬的机会。圣像是‘膜拜的对象’，人们触摸圣像并向其表达敬意。”<sup>3</sup>

还有听觉。其在崇拜活动中的重要作用就更不用说了，管风琴的音乐声，唱诗班的歌声，信徒吟唱圣歌和诵读经文的声音，再加上教堂特有的空间结构及其圆顶、半圆顶和拱顶产生的回音，这些都给人以甜美、温暖、圣洁的感受。

最后还有视觉。它对于信仰的引发也是无所不在：“在教堂中欣赏画像似乎给人一种强烈的愉快感受，这时，除了眼前景象的绘制手法以外，色彩和光线的效果常常也十分重要。……教堂建筑往往利用一天中或一年中不断变化的外部光线，使得每一次宗教活动的光线可能各不相同。……教堂用反光材料装饰，包括镶嵌画、壁画、光洁的大理石、金属制品、纺织品、肖像等，闪烁的蜡烛和油灯照亮了整个教堂。最重要的是拼贴镶嵌画的成千上万的玻璃片是一面面小小的镜子，形成了一个巨大的反光的表面，当有光线照射上来时即会闪闪发光，明亮耀眼。”<sup>4</sup>

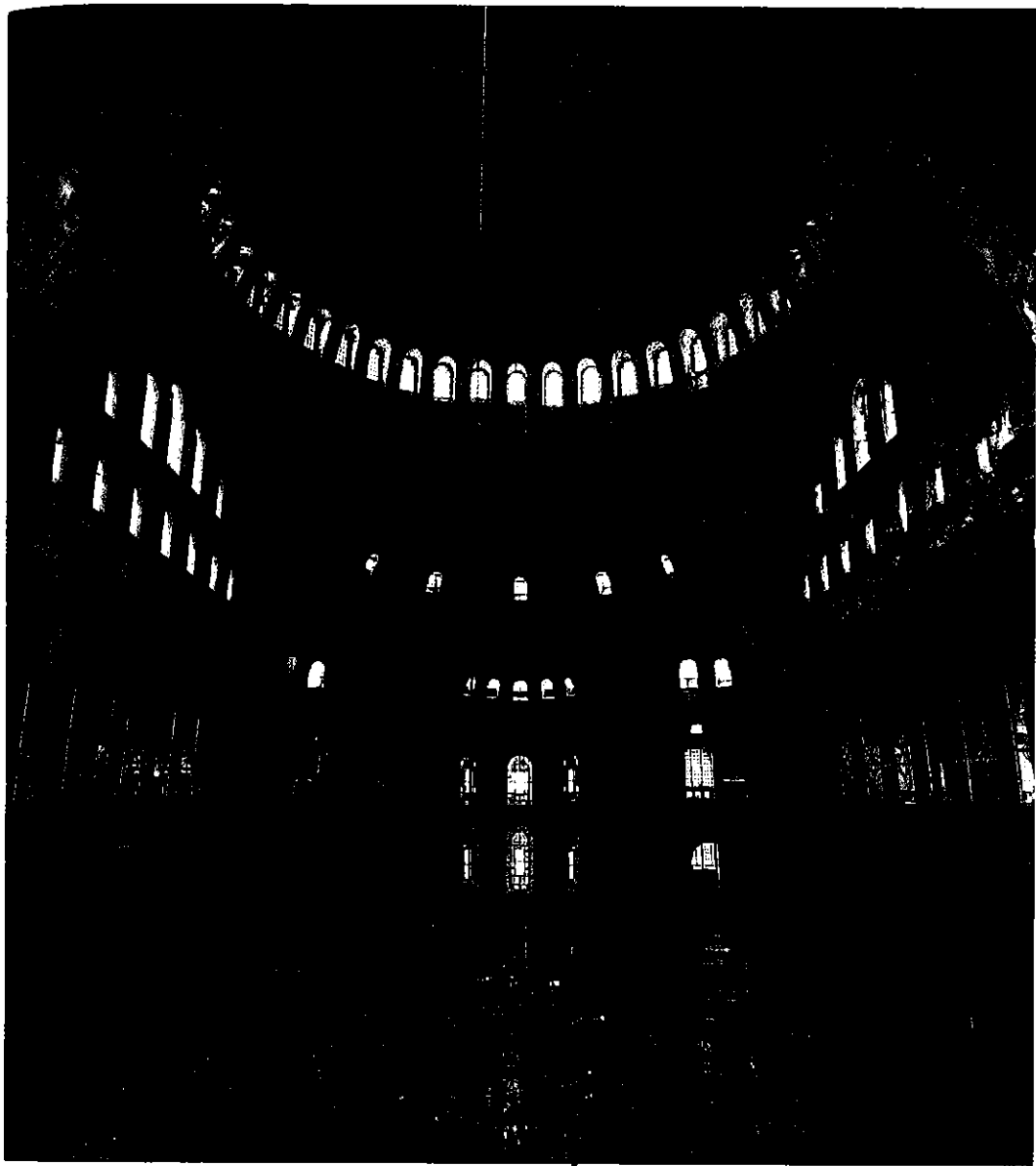
宗教实践中各种感官的相互作用、共同影响固然可以创造上面说的种种感官上、心理上的整体效果，但这不等于说神学话语一定会赋予这些感官同等的宗教价值。相反，按照神学话语的逻辑，宗教实践对身体感官的调用，

1 莉斯·詹姆斯，《拜占庭艺术中的感觉与感受》，杨水莹等译，载于德波拉·切利主编，《艺术、历史、视觉、文化》，南京：江苏美术出版社，2010，译文有所改动。

2 同上，第64页。

3 同上。

4 同上，第65页，译文有所改动。



圣索菲亚教堂

修建于查士丁尼时代的圣索菲亚教堂是中世纪拜占庭风格的代表。教堂采用希腊集中式的形制，用四个大券的顶点支撑起巨大的穹顶，这样在穹顶的笼盖下就形成了一个围合式的开阔空间。在穹顶的底部，开有四十个围成一圈的窗户，使穹顶仿佛是飘浮在空中，尤其当光线从窗户漫射进入，站在地面的观者就恍若置身于圣境，圣洁的虔诚感油然而生。当然，这一迷醉的时刻离不开视觉与其他感官的交互作用，离不开信众对仪式的认同以及信众之间充满温惠感的相互移情。不过，虽说神圣空间的圣洁氛围会启动身体感育的自发加入，可这种感觉主义是去肉身化的，是脱除了欲望的黏滞的，所以它引发的是一种可感的超感觉，它以诉诸感觉的方式唤起的是超验的灵性，是微妙、轻灵的感受的四溢。

目的不在于感官本身的快感，而在于通向神圣，在于通过感官来达到超感官的世界，这就是说，感官的价值只有在与神圣者的关联中、在感官的去肉身化中来衡量。于此，我们看到，在中世纪，宗教仪式实践中视觉的实际作用与神学话语中对待视觉的态度并不完全对等。在仪式实践中，视觉或观看有着不可替代的作用，就像马丁·杰伊说的：“在一个阅读能力全面缺乏的社会里，敬拜图像当是教育信仰者的有益工具……彩色玻璃画、浅浮雕、湿壁画、祭坛画、木刻等被广泛运用于讲述圣经故事，图示时常以文字记述的圣徒与殉教者的生平，这足以说明图像有多么流行。”<sup>1</sup>而在神学的视觉话语中，推崇视觉和诋毁视觉两种倾向是并存的，而它们之间的斗争反过来又会影响到仪式实践中的视觉运用。

多样文化的并存、神学话语的内部分歧、光的形而上学和视觉二分制、宗教实践中感官的协同作用，以及视觉感官在实践中的实际作用与神学话语对其功能的意识形态要求之间的切分，这些因素相互缠绕在一起，造成了中世纪在视觉性问题上的复杂局面。许多时候，面对一个关乎视觉的言述及其对待视觉的态度，我们首先就要分清楚它指涉的究竟是哪一个层面：是基于神圣和世俗的意识形态需要还是基于教义学的要求？是针对实际的宗教性观看还是针对视觉二分的形而上学话语抑或是二者兼具？

比如，一般认为，在中世纪的感官话语中，听觉和视觉常被视作最重要的两种感官，唯有听觉感官可与视觉感官相抗衡去争夺主导权。可实际上，当把仪式实践中各感官的通感作用考虑进来的时候，触觉也常被列入主导感官的行列。这个观点在中世纪虽然不是那么普及，但似乎流布甚远。罗兰·巴尔特在《萨德、傅里叶、罗耀拉》（1971）一书中讨论16世纪反宗教改革的神学家、耶稣会创始人伊纳爵·罗耀拉时就说过这样一段话：

现代肇始，即在伊纳爵的世纪，一个事实似乎在开始修正想象力的修炼：五官等级制的重新排序。在中世纪，历史学家告诉我们，最精细的感官，或者说与世界有着最丰富联系的最佳感受器官是听觉：

<sup>1</sup> Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005, p.41.

视觉仅仅居于第三位，在它之前还有触觉。接着，我们看到了一个颠倒：眼睛成为首要的感觉器官（巴洛克这一与观看有关艺术即是明证）。<sup>1</sup>

巴尔特的意思是，在中世纪，视觉是一个次要的感官，被排在听觉和触觉之后，只是到了16、17世纪反宗教改革时代，视觉才成为首要的感觉器官，而这恰恰是现代性的肇始。巴尔特此处讲的感官排序的变化显然是指宗教实践层面而非视觉话语层面，确切地说，正是在巴洛克时代的宗教实践中，视觉或观看的主导地位才真正得以确立。

巴尔特引述历史学家的研究，称视觉在中世纪一度被视为次要的器官。其实，不只是如此，在中世纪的视觉实践和视觉话语中，我们还看到了一种强烈的反视觉倾向，在这里，视觉感官不只是一种次要的器官，更是一种危险的器官。源始于拜占庭帝国的捣毁圣像运动就是这一倾向的极端化。

“Iconoclasm”一词源于希腊语，意思是“破坏偶像”，在公元8、9世纪拜占庭的神学辩论中，人们用它来特指对宗教图像尤其教堂里的基督图像和造像的破坏。

拜占庭的捣毁圣像运动是由皇室发起的。公元726年，皇帝利奥三世下令拆毁皇宫大殿青铜大门上的基督像，代之以一枚十字架，由此引发民众暴乱，并激起了僧侣阶层的文字抵抗和罗马教廷的指责。此后反圣像派和亲圣像派之间、拜占庭宫廷和教会之间斗争不断，直到787年，在尼西亚宗教会议上，又恢复了圣像崇拜，捣毁圣像运动就此告一段落。但813年利奥五世即位后再次掀起圣像破坏运动，只是这时，帝国的修道院势力发展迅猛，第二次捣毁圣像运动未成气候，到843年就偃旗息鼓了，崇拜圣像者再次取得胜利。

圣像破坏以及由此引发的论战和争执并不限于拜占庭帝国。但凡有圣像膜拜的地方，但凡圣像崇拜与世俗的王权崇拜发生激烈冲突的时候，反圣像崇拜就像是一枚硬币的另一面，总会在特定的时机和在特定的语境中爆发。<sup>2</sup>

1 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, trans. Richard Miller, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.

2 有关不同时期和不同文明围绕圣像崇拜和圣像捣毁的斗争，参见 David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989; 亦可参见 David Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

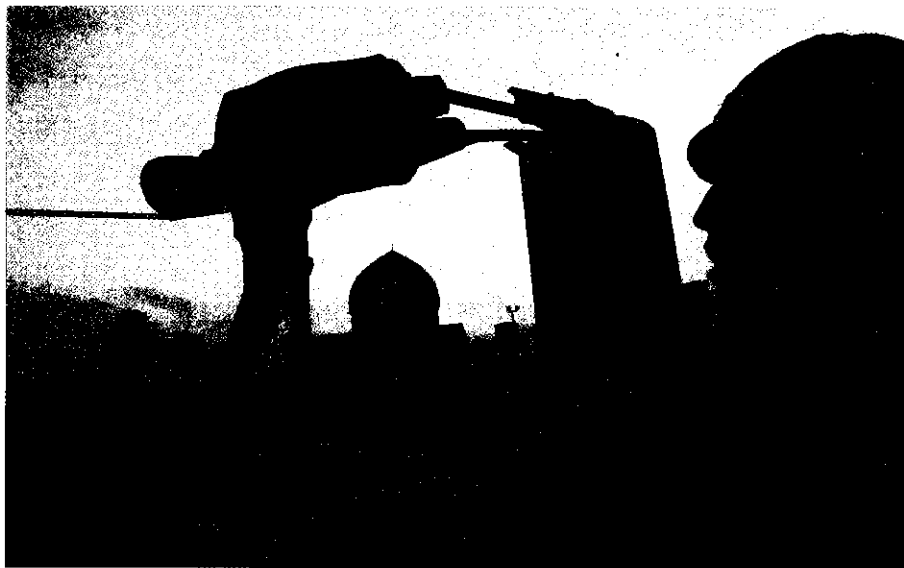
例如，在基督教世界，拜占庭帝国第一次捣毁圣像运动刚结束不久，西邻的加洛林王朝的皇帝查理大帝也组织学者讨论圣像利用的问题，并提出了较为温和的反圣像崇拜的主张；还有在16世纪宗教改革时期，尼德兰也曾掀起大规模的捣毁圣像运动。到资本主义时期，捣毁圣像的行为还被“转义地”用于革命行动，成为摧毁旧制度的政治象征行为，例如法国大革命时期的偶像破坏。甚至到19、20世纪，圣像或偶像破坏在许多国家或地区仍时有发生，并且其形态不只限于宗教领域和政治领域，还扩展到文化领域，例如在先锋艺术中，对圣像、偶像或经典的修正时常被当作一种革命姿态。

如同拜占庭帝国捣毁圣像运动的起因和性质无法从单一的角度来解释一样，不同时期和不同地区发生的这一破坏行为总是掺杂有诸多复杂的因素：宗教的、政治的、文化的、经济的，等等。但正如美国学者大卫·弗雷德伯格（David Freedberg）在《图像的力量》（1989）一书中反复强调的，在所有这些行为中，都存在一个基本的心理作用，那就是人们对图像的效能既爱又恨、既痴迷又害怕的矛盾情感，即人们正是因为感受到了图像的巨大力量和致命诱惑，所以才以压抑、否认、误认、贬损、涂抹、毁坏等的退行行为来平衡或抵消内心的恐惧与焦虑。<sup>1</sup>

当然，在图像的观看中，激起人们愤怒或不满的原因有很多：或是因为冒犯了日常世界的所谓道德感（例如裸体画），或是因为太过挑衅了所谓的艺术惯例或传统（例如先锋艺术），有时甚至只是因为某一微妙的政治或文化情绪。至于中世纪的捣毁圣像运动，捣毁圣像者总是声称，圣像的罪恶在于亵渎神圣，因为所谓的“圣像”不过是人用可见的物质材料制作出来的物品，它根本不是也不可能成为神圣的真正表征；再者，对圣像的观看不仅不会把人引向神圣，反而因为它容易让人陷入图像痴迷或物神崇拜而使人远离神圣。至于那些为圣像崇拜进行辩护的人，其理论上的依据通常是神秘主义的象征论，即世间万物——包括人造神像——作为上帝的受造物，其存在是真光的流溢物，是上帝之大能的象征，通过其可见的形式，我们可以获得上帝之神秘的明证，尤其是，通过这些可见形式，将可以让我们的内心转离肉眼或目

1 参见 David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989, chap.1.





巴格达的萨达姆铜像被捣毁

2003年，时任美国总统的小布什发动了对伊拉克的战争。装备精良的美军很快就攻入了伊拉克首都巴格达。4月9日，在美军的保护和帮助下，伊拉克市民拆除了位于市中心广场的萨达姆铜像。这是一个典型的象征性行为，是人类学家描述的原始巫术的接触律在民主政治福音中的重演，其对于伊拉克人的意义真正是“象征性的”，它甚至仅仅意味着搬除了街上的一块石头，而非美国人所讲的标志着伊拉克人自此从暴政中获得解放。并且，如果说伊拉克人自己捣毁铜像是出于对暴政的愤怒和对暴君实施象征性报复，那么美国人参与甚至策划捣毁就完全是一个仪式行为，是一种符号的政治经济学，是这个民主的国家主体所内有的恶的欲望（福柯称之为“我们心中的法西斯主义”）在敌对的他者身上的一次转移支付，他们的捣毁与其说是出于对偶像的仇恨，不如说是基于对偶像的力量膜拜和恐惧。

欲的诱惑，以我们的内在之眼来开启朝向神圣的道路。反正不论是亲圣像派还是反圣像派，在他们的辩解中，都隐含了一系列的神学问题，比如上帝的形象、道成肉身、圣三位一体、圣言与圣像的关系等，其中上帝形象的可表征性问题或者说围绕上帝形象的表征而产生的可见性与不可见性的关系问题可谓是最起始性的。

上帝是最高的神圣者和神秘者。他有没有形象呢？《创世记》暗示说，上帝有形象，且是人的形象，因为上帝就是照着自己的形象造人的。《哥林多前书》甚至暗示说，上帝的形象还是男性化的：“男人本不该蒙着头，因为他是上帝的形象和荣耀，但女人是男人的荣耀。”（第11章第7节）但《旧约》还明确地说，上帝的形象是不可诉诸视觉的，或者说是人的肉眼所不能看见的。在《出埃及记》中，摩西曾请求上帝显示其光辉形象，上帝的回答是他只显恩惠，而不显形象：“你不能看见我的面，因为人见我的面不能存活。”

(第33章第20节)所以,在《出埃及记》中,上帝明令禁止制作他的神像:“你们不可作什么神像与我相配。”(第20章第23节)不仅如此,上帝还三令五申,明确禁止制作任何形式的神像:“你们不可作什么虚无的神像,不可立雕刻的偶像,或是柱像,也不可在你们的地上安什么凿成的石像,向它跪拜,因为我是耶和華,你们的上帝。”(《利未记》第26章第1节)这一禁令甚至发展到禁止造天上地下一切万物的像,在《出埃及记》第20章第3-6节中,上帝在给摩西的“十诫”里训示说:

除了我以外,你不可有别的神。不可为自己雕刻偶像,也不可作什么形像仿佛上天、下地和地底下、水中的百物。不可跪拜那些像,也不可侍奉它。因为我耶和華你的上帝是忌邪的上帝,恨我的,我必追讨他的罪,自父及子,直到三四代;爱我、守我诫命的,我必向他们发慈爱,直到千代。

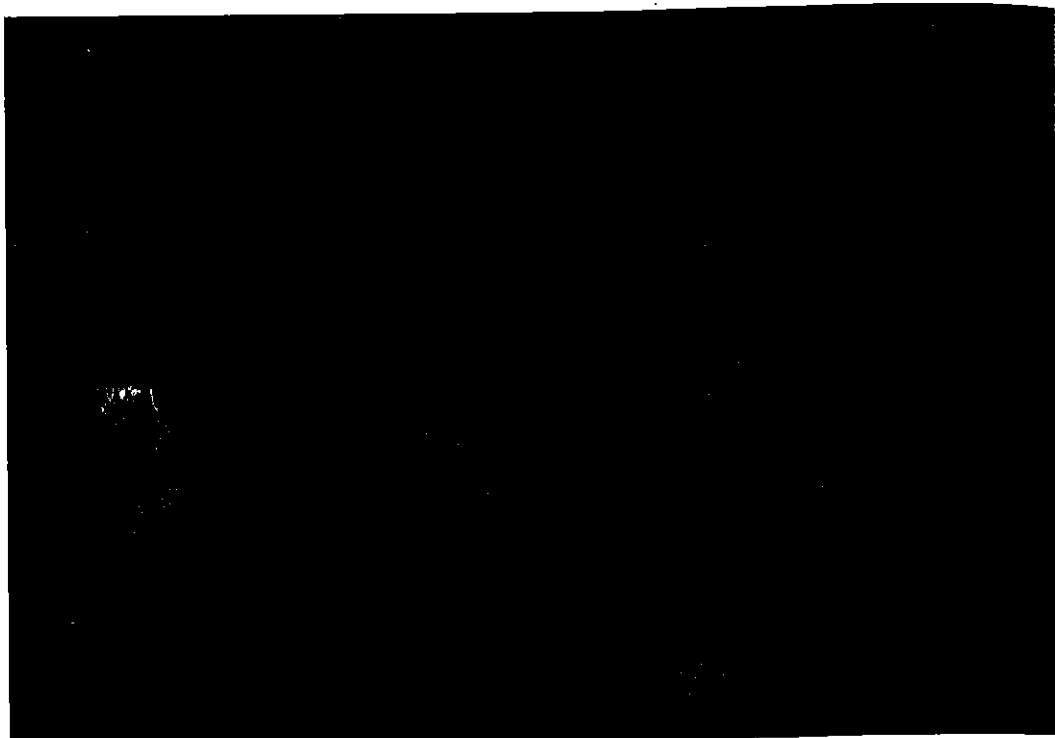
《出埃及记》第32章还记述说,在摩西上西奈山领受十诫的时候,他的兄长亚伦在山下应百姓之请铸就了一尊金牛犊像以供敬拜,百姓的这一行为令耶和華十分震怒,放言要将他们灭绝,最后由于摩西说情,百姓才幸免于难。摩西下山来到百姓住地,远远就听见人群呼喊的声音,挨近营前一看,看到人们在围着金牛犊跳舞。摩西十分愤怒,把刚从耶和華那里领受的铭写有十诫的两块法版——不妨说,它们也是偶像,是圣言的文字化或视觉化偶像——扔到地上摔成了碎片,又将百姓所铸牛犊付之一炬。

总而言之,按照《旧约》的说法,上帝的形象不可诉诸肉眼的视觉,这不仅是因为上帝的形象根本不具有可见的肉身化维度,而且也因为人的肉眼根本无力承受上帝显形的光辉。但是,《旧约》的创世叙事也给另一种阅读留下了空间:世间万物是上帝的造物,是上帝的大能的显现,或者说万物的存在乃是上帝不可见的神秘的可见性表征,所以上帝的不可见性和上帝的不可表征性并非同一的东西,如果说不可见性属于上帝存在的本体维度,那么可表征性就属于上帝存在的属性维度。进而,如果说世间万物是不可见的上帝的可见性表征,那么神像作为虔信的心灵的造物是不是也可以秉承或分有

这一表征的功能呢，这恰恰就是圣像崇拜者所依据的逻辑。当然，我在此省略了一个“中介”：正如前面已经说到的，拜占庭的圣像之争中所讲的圣像主要是耶稣基督和圣家族的圣像。虽然说耶稣的圣体的可见性维度可以表征上帝的神秘，但这并不意味着人造的耶稣圣像亦可充当此种表征功能，因为圣体的可见性维度不在于其形象的视觉化，而在于它的受难、牺牲和复活所显的难以言喻的神秘，其表征功能并非诉诸视觉，而是诉诸灵性。因而从逻辑上说，捣毁圣像和崇拜圣像的双方所争论的焦点依然是上帝形象的可表征性问题，即上帝的道成肉身能不能用可见的图像化方式来表现？或者说上帝的不可见的神秘能否借着传达耶稣肉身化形象的可见图像得到完整而充分的体现？

捣毁圣像者的立场甚为明确：上帝的形象是不可表征的，因为上帝的本质是一种属灵的神秘性，根本无法诉诸形象，也无法为眼睛所看见，即便道成肉身的耶稣的画像，所再现的也只是其可见的、属人的肉身化形象，至于那属灵的本质，则是可感的形象无法传达的。基于这样一个立场，捣毁圣像者认为，拜服神像是一种亵渎上帝的行为。因为，第一，神像是人利用可感的物质材料制作的，其物质性的存在不仅不能再现神的本质，反而会干扰神的真光的显现；第二，神像崇拜容易把人引向对制作者的技艺以及神像本身的关注，神像崇拜者所敬拜的并非神，而是造像者的艺术或人造的幻觉性外观，以奥古斯丁的概念说，这些东西只会激起人的“目欲”，根本无法唤起心灵对神的本质的沉思；第三，更严重的一点在于，神像崇拜者总相信神像具有超自然的魔力，这不仅容易把信众引向多神教和异教的信仰，有时还会假借受到魔力的感召而走向一种非理性的肉欲放纵。

相较而言，圣像崇拜者的立场和观点要复杂一些，且时常与新柏拉图主义的神秘主义神学有着密切的联系。神秘主义神学的话语模式是象征论的：上帝是至善至美，他是充盈的、无形的、超宇宙的，但他的本质可以在多样的可感形象中得到体现，因为后者是神圣的流溢物，是上帝之大能大美的象征，通过这些象征，通过对可感形象的观照，我们可以上升到对神圣奥秘的沉思。正是基于这一象征论的观念，圣像崇拜者常常把圣像称作“无字之书”，



普桑，《金牛犊崇拜》（约 1634），布上油画，154cm×214cm，伦敦国家美术馆藏

尼古拉斯·普桑（Nicolas Poussin）是一位古典主义画家，擅长以古典的形式处理庄严、高贵的主题和宗教题材。在这件作品中，画面沿一条对角线分割为两个部分：对角线右边的部分为陷入迷醉和狂喜的人群，他们沿对角线排列，形成一种不断攀升的动感，传达了偶像崇拜者的失控状态；对角线左边的处理则以金牛犊为视觉中心，背景处是摩西正从西奈山上往下走。在对角线中心处，身穿白色祭司袍的亚伦一只手指着金牛犊，另一只手指着自己的眼睛，这既暗示着眼见为实，也暗示着诉诸视觉或可见的偶像可同时激发其他身体感官的解放。

在普桑的作品中，《金牛犊崇拜》并不十分有名，但近些年的一个事件使它成了关注的焦点。2011年7月17日，一名法国男子在英国国家美术馆用红色喷漆喷射了画中男女身体的裸露部分，使得画作彻底受损。这个事件的反讽性在于，一件带有反偶像崇拜寓意的画作最终自己成了反偶像崇拜行为的攻击对象。



诺尔德，《围着金牛犊舞蹈》（1910），布上油画，88cm×105cm，慕尼黑新艺术陈列馆藏

埃米尔·诺尔德（Emil Nolde），20世纪初德国表现主义画家，以画狂热的宗教画和预示不祥的风景画知名。在这件作品中，画家以浓烈的色彩和粗放的线条勾勒出前景中或着衣或裸体的舞者们狂野的舞姿，背景中的牛犊与其说是被膜拜的偶像，还不如说是沉醉于身体快感的人们的内心幻象。当然，我们也可以把这个图像读作现代主义唱给古典主义的偶像崇拜的挽歌：毫无生气的牛犊和沉溺于感官解放的人群在一个伪透视的构图中的符号学并置，无非是要意指上帝死后的信仰危机。

可以起到像经文一样的作用。大马士革的约翰（Johannes Damascenus）还依照这一象征论观念建立了一个系统的圣像哲学，在《圣像三论》中，他说，我们通过被造物的存在可以推知造物主上帝的存在，上帝的存在是明显的，但我们无法通过语言或概念来把握和知道他是什么，而只能通过感觉尤其是视觉的直观来体察他的存在，因为我们的视觉对象即作为“无字之书”的圣像具有一种难以言说的神秘作用：

我们到处建立上帝的可感形象，把第一感觉——视觉神圣化，……通过它我们在精神上与上帝融合。<sup>1</sup>

但我们知道，神秘主义神学的象征论中还包含一个从天国到教会和俗世的等级秩序：如果说上帝代表着真光，那这真光从天国到世间万物的放射或流溢过程就是一条下降之路，反之，我们从观照象征物到沉思神圣的奥秘的过程就是心灵脱离肉体羁绊的上升之路。按照这样一个逻辑，画像或神像都属于可感世界的象征物，在对它们的膜拜中该如何解决它们与神圣之间的距离呢？大马士革的约翰解释说：

画像是原型的一个外观上的复制品，但又与原型不尽相同，因为它与原型并非一模一样。基督是不可见的上帝的活的、真实可信的形象。在上帝心中，也存在着他的未来创造物的形象和模型。

除此以外，画像是象征不可见也无法显现的事物的可见事物：画像对那些事物加以描绘以加强我们的不充分的推想。通过它们，我们认识了无法想象的事物，并使无形物在我们面前有了形式。

其次，画像这个名称也用来称呼那种以神秘的形式给出未来事物之轮廓的事物。

画像的概念还与过去有关，无论是回忆非凡事物，回忆荣耀还是羞辱、美德还是邪恶。它可为那些以后将观照画像的人提供帮助。画像具

1 大马士革的约翰，《圣像三论》，第1章第17节，转引自赵敦华，《基督教哲学1500年》，北京：人民出版社，1994，第202页。

有双重性，它既可通过写在书里的词语来认识，也可通过感官观照来认识，因为画像是回忆的工具。<sup>1</sup>

约翰承认画像和原型之间存在距离，但他更强调画像的神性维度和超自然的象征作用：画像是不可见物的可见象征，它赋予无形物以可感的形式；画像是回忆的工具，可以帮助我们去认识或“回忆”无法想象的事物。

于此，我们看到了捣毁圣像者和圣像崇拜者的一个汇合点：摹本和原型的差异。只是各自走向了不同的方向：捣毁圣像者强调上帝形象的不可表征性就是基于这一差异，即摹本之为摹本，就在于它永远无法完整地摹写原型；圣像崇拜者坚持敬拜圣像的必要性却也是基于这一差异，即正是由于上帝形象不可被直接看见，可感的圣像的象征作用才尤为重要。换一种说法，捣毁圣像者对差异的强调遵循的是奥古斯丁式的灵魂与肉体的二元对立思维，并想通过贬抑、压制、否定和拒认其中的一方来消除差异；圣像崇拜者并不是不强调神圣与世俗的差异和二元对立，但他们想通过一种象征论的逻辑来沟通差异的双方，以弥合和超越差异与对立，并最终达到绝对的统一。由此我们看到，围绕着上帝形象的可表征性问题，捣毁圣像者和圣像崇拜者都表现出了一种差异焦虑，各自对待圣像的态度都不过是这个焦虑的一种心理投射，也是对这个焦虑的一种想象性解决，换言之，他们是以各自的方式在寻求一个共同的东西：与神圣的绝对统一。

对于摹本，在此需要作进一步的说明。在圣像争论中，人们时常把“圣像”（icon）和“偶像”（idol）区分开来。韦尔南说，早在古希腊时代，就已经出现了“eidōlon”（偶像）和“eikōn”（圣像或神像）的区分：

作为偶像，eidōlon 针对的只是目光；它截获目光，刺激目光，使目光忘却它以一种重影的方式所代替、所冒充的摹本。作为象征，eikōn 建立在一种对不同词语的比较的基础上；它调动了它所需的智力到它形象的功能本身中，因为它所建立的关系并不是一种外在的相似性，而是

1 大马士革的约翰，《圣像三论》，第1章第9节，转引自沃拉德斯·塔塔科维兹，《中世纪美学》，褚朔维等译，北京：中国社会科学出版社，1991，第56页。

一种共同性，或者一种亲缘性——本质上的、品质上的、价值上的——它并不体现于明显的显然性上，而是通过在异质的种种因素之间建立一种暗在的相同性，让精神得到理解。<sup>1</sup>

简单地说，偶像是“模仿”，且模仿的只是外表，所以它与原型之间是外在的相似性关系，圣像是“显现”，且显现的是本质，所以它与原型之间是内在的同一性关系；偶像是为捕获目光而存在的，所以它会让目光远离原型，圣像是为理解本质而存在的，所以它建立的是精神与本质之间的亲缘性。更进一步，若是将偶像和圣像皆视作可见性，那它们之间的区别就在于：偶像仅仅诉诸可见性，是原型的外表化，圣像却是利用可见性，是原型的象征。

法国现象学家让·吕克·马里翁也从视觉性方面对偶像和圣像作过明确的区分。在《存在之外的上帝》（1982）中，他说，偶像是可见的，是诉诸视觉的，它是被看的，它的一切只为被看而存在，“偶像能够迷惑和捕获人的目光恰恰就因为它里面的一切都必须展示在目光的面前，去吸引、填充和抓住目光。”<sup>2</sup>所以，偶像的价值完全仰赖于目光，如果目光根本不想用它来满足自己，它就全无意义；目光创造了偶像，偶像也以其全部的可见性去满足目光的意图。相应地，圣像不是被看的，它是“显现”，是不可见性的象征或类似物；圣像不是视觉的结果，而是对视觉的挑衅，它的可见性是作为不可见性的象征或类似物而获得价值的。马里翁说：

对偶像而言，不可见性永远都是不可见的，或它应当成为可见的，这其实是一回事。偶像的真正功能就在于把不可见性切分为可还原为可见性的部分和作为不可见物模糊不清的部分。相反，圣像总试图把可见交付给不可见性本身，由此使那可见的不停地去指涉自身以外的某个他物，然而又不是在可见中来复制那个他物。……圣像教导目光，故而会不停地纠正目光，使后者能从可见性的循环往复中达至无限性的终点，在无限中发现新的东西。<sup>3</sup>

1 让·皮埃尔·韦尔南，《神话与政治之间》，余中先译，北京：生活·读书·新知三联书店，2001，第369页，译文有所改动。

2 Jean-Luc Marion, *God Without Being*, trans. Thomas A. Carlson, Chicago: The University of Chicago Press, 1991, p.10.

3 同上，pp.17-18.



在《视线的交错》(1996)中,马里翁还说,可见性在偶像那里表现为景观,是让人去看,所以它是目光的败坏和封闭,相反,可见性在圣像那里,并不是让人去看,而是让人去识别,是识别的标记,并且这个标记不是标示其自身,而是指向原型。“圣像值得崇敬,仅仅由于它可显示一个自身以外的他者(other-than-itself),并因此而成为原型的纯粹象征,它不停地朝向这个原型彻底返回。”<sup>1</sup>这一不停的彻底回涉本质上就是从可见到不可见的运作,是凝视的倒转,即在圣像中,不是观者在凝视,而是不可见的他者在凝视,观者将这一凝视反转到自身,就可在视线的交错中完成对可见性的穿越。至于偶像,它基本上是用可见性替代了不可见性,用自我封闭的可见性封锁了朝向不可见性的道路,用人为的、外在的图像遮蔽了意义的缺席。

对西方思想而言,圣像和偶像的这一区分至关重要,其所涉及的远不只是神学的问题,而且还有存在本体论的问题。就图像表征实践的领域而言,就像马里翁的分析所表明的,它根本关系到可见性和不可见性的境域差异,关系到观看或凝视的辩证法。在圣像破坏的争论中,圣像和偶像的区分一定程度上乃是对摹本和原型的差异性问题的一个置换。

可是,不管我们怎么区分,偶像和圣像终究都是可见性,在意指功能上终究都存在摹本和原型的间隙。也就是说,圣像与原型间的差异并不会因为象征的同一性关系而彻底消弭,因为图像与原型间的差异的本质就在于:上帝是不可描绘的,圣像不能描绘“他的”神性,却又不能只限于描绘“他的”人性;圣像是神秘的可见表征,但神秘在此又无法被完全表征,表征之为表征,就因为它只是“代表”,只是“再现”,只是“表象”或外观,相对于所表征的东西而言,表征之物总有某个剩余是无法表征的,那就是我们需要在信仰中来见证的上帝的神秘。但是,在神学话语中,这个差异的存在是极端危险的,必须以某种方式解决它。捣毁圣像者企图以一种激进的反图像话语来消除差异,为此他们还时常虚构一些“无神像崇拜的神话”(the myth of aniconism)<sup>2</sup>,声称在某些原始文化和一神教的传统中,人们根本就不需要借助神的图像来表达神性,也根本就不存在神的图像。而圣像崇拜者则寻求

1 Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible*, trans. James K. A. Smith, Stanford: Stanford University Press, 2004, pp.86-87.

2 David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989, chap.4.

以圣像与原型之间的象征性同一起来超越差异，为此他们就必须存在论或本体论的层面确立图像的地位，比如声称耶稣的圣像和耶稣的神性是同一的，图像与所描绘的东西之间有着一种象征的意指关系，神在图像中的显现即是神的在场。图像——尤其是圣像与所描绘对象之间的这种象征关系，被汉斯·格奥尔格·伽达默尔（Hans-Georg Gadamer）称为“图像本体论”（the ontology of the picture）。在《真理与方法》（1960）中，他说：

正如我们所知道的，只有宗教图像才展示了图像的真正本体论力量。因为确切说来，神性只有通过语词和图像才是可描绘的。故而宗教图像具有一种示范性的意义，在那里我们可以毫无疑问地看到，图像并非所摹绘的事物的摹本，而是与所摹绘事物有着本体论的联系。从这一示范中可以清楚地看到，艺术一般来说且在某种普遍的意义上说可增加存在的图像性。语词和图像并非单纯的模仿性说明，而是可让它们所表现的东西首先作为其所是完全地存在。<sup>1</sup>

不过，伽达默尔对“图像本体论”的理解是阐释学的，他视图像是一个“存在事件”（Picture is an event of being），图像的本体论地位不在于其与所描画对象之间的相似性，而在于它可使“存在”富有意义地显现出来。就此而言，他对图像的解释与传统的圣像象征论是相通的。这种解释的一个根本误区在于它忽视了图像或圣像的制作与消费是一定文化场域中的一种社会实践，就是说，图像或圣像本身不可能作为独立自主的东西存在于权力真空中，它的意义生产是在更大的社会网络中完成的。

就摹本与原型的差异性关系而言，图像本体论即是图像与原型的差异的本体论，其最根本的问题就是图像如何在差异中确立自身的本体论地位。进而，从观看的角度说，对图像和原型间的差异的焦虑实际就是对可见的表征因差异而来的某些可能的结果的焦虑，也是对图像的力量焦虑，是对神圣的凝视中隐伏的非神圣性的焦虑，就像大卫·摩根说的：“在古代和现代世

1 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, London and New York: Continuum, 2004, p.137. 中译参见伽达默尔，《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》（上卷），洪汉鼎译，上海：上海译文出版社，1999，第185-186页。

界的人们看来，偶像的危险并不在于它们是由人类的空虚所支撑的空洞能指，而在于它们拥有一种自足性，拥有自己的生命，以及操控人类想象的力量。”<sup>1</sup>

在此我们再次看到了圣像捣毁者和圣像崇拜者之间的又一个交汇点，那就是图像的魔力，即图像尤其圣像具有一种超自然的激发功能。重要的是，这个魔力的效用是双重的和悖论性的：图像或圣像是以可感的形式来表达超感官的神秘，所以它在以可见的形式把不可见性召唤到场的时候，它在把观者引向对神圣的沉思的同时，也有可能使不可见性在可见性中永久地陷落，把观者引向物神崇拜的幻觉。圣像捣毁者和圣像崇拜者都相信图像的魔力，只是各自因为对魔力的效能的不同强调而走向了对图像的不同态度。

虽然人类历史上每一次围绕圣像或偶像的争论都有其复杂的社会政治原因和多重意识形态动机，但图像的本体层面，即对摹本与作为神圣性的原型之间的差异的恐惧和对图像的力量的人类学信念，乃是潜藏在历次争论所调用的话语背后的心理逻辑。实际上，在漫长的圣像争论历史中，即便是最为激烈的捣毁圣像时期，也并没有走向对图像的彻底消除，而是总在寻求用一种图像来取代另一种图像，这一点也足以证明人们对图像魔力的“迷信”。

历史女神时常就像一个爱捉弄人的狡黠之神，当初，东方拜占庭帝国的皇帝想用捣毁圣像来消除图像可能激发的恶的魔力，结果却激发了人们对图像的更大热情，也激起了人们对图像功能的重新思考。就在拜占庭的第一次捣毁圣像运动刚结束不久，作为对第二次尼西亚会议的回音，同时也基于自身的社会政治需要和文化需要，西方教会的控制区，尤其是正在进行“文艺复兴”的加洛林王朝，开始重新审视自己及异教的图像文化，并重新界定圣像在宗教仪式中的适用性，其中奥尔良的狄奥多夫（Theodulf of Orleans）在查理大帝的支持下于公元790年左右写的《加洛林书》就是这个时期的一份重要文献。针对拜占庭的捣毁圣像运动和尼西亚会议对圣像崇拜的正名，狄奥多夫虚构了一则故事：

某人把两幅被他漫不经心地丢在一边的、无任何标题的美貌妇人的

1 David Morgan, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp.141-142.

画像出示给一个膜拜画像者，对他说：这里面有幅圣母玛丽亚的画像，不应被丢弃，而另一幅是维纳斯的，不值一留。那人找到画家，问他哪幅是圣母的，哪幅是维纳斯的，因为她们完全一样。画家给其中一幅题上：圣母马利亚，又给另一幅题上：维纳斯。具有“圣母”标题的画像被挂了起来，被膜拜和亲吻；而另一幅，由于有“维纳斯”的标题，则受到中伤、轻蔑和诅咒，尽管两者的形态、色彩都相同，并以同一材料制成，不同之处仅在于标题。<sup>1</sup>

这显然是一个反讽的故事，作者意在讽刺圣像捣毁者和圣像崇拜者各自对待圣像的态度的偏执和片面。圣像捣毁者是不论好坏，一概加以清除，而圣像崇拜者是不辨好坏，凡题为圣像的，就加以膜拜。两种态度都不可取，因为它们混淆了艺术的原则和宗教的原则：艺术关心的是美与丑，而宗教关心的是善与恶；艺术的功能在于向观者传达历史事件的真实记忆，同时还可以顺带美化环境，而宗教的功能在于激起人的崇高情感，把心灵引入向善的路。圣像捣毁者和圣像崇拜者不分美丑对图像采取或一概加以清除、或一律加以膜拜的极端态度，实际是忽视了图像本身的艺术价值，以今天的话说，就是忽视了图像的艺术自足性。

如果说圣像崇拜和圣像捣毁都属于宗教意识形态的逻辑，那么，《加洛林书》对图像的艺术维度的关注则一定程度上是对两种极端态度的意识形态基础的一种超越，图像的功能将在这个超越中得到新的界定。上帝形象的不可表征性问题被暂时搁置起来，图像的功能转向了更为世俗的方面。那么，在宗教中该如何运用图像的作用呢？狄奥多夫说：

由于绘画的制作通常受制于艺术家的才能，因而它们某些匀称得当，另一些比例失当；某些美丽，另一些丑陋；某些与原型相似，另一些并不相似；某些闪耀着鲜丽的光彩，另一些因年代久远黯然失色，这提出一个问题，其中哪些更应当受到膜拜——是被认为价值昂贵的，还是价

<sup>1</sup> 奥尔良的狄奥多夫，《加洛林书》，转引自沃拉德斯拉维·塔塔科维兹，《中世纪美学》，褚朔维等译，北京：中国社会科学出版社，1991，第123-124页，译文有所改动。

值低廉的？因为如果给予价值更高者的崇拜，就意味着我们是崇拜技艺与材料的质地，而非信仰的热情；而如果崇拜未能按其初衷做到与原型相似的价值偏低者，那么，因为它们既无精美的技艺与材料，又被认为与摹写的人物并不相似，给予它们更高、更热烈的崇拜将有欠公允，因而我们不拒绝绘画的任何方面，除去对它们的膜拜，因为我们允许教堂中存有圣徒的画像，不是为了膜拜，而是为了纪念有关的事件，美化教堂的墙壁。<sup>1</sup>

这个态度看似是折中的，其实隐含有一种温和的反对圣像崇拜的倾向。但更关键的是，从历史的角度看，这里出现了一个重要的转向，那就是从一种象征主义的图像论转向了一种经验主义甚至自然主义的图像论。图像不再被视作神圣的象征，而被看作历史记忆的工具，是装饰教堂的手段，图像的价值以其中立的特点而得以保留。温和的反圣像崇拜反而给图像的复兴留出了空间，对图像的“崇拜”让位于对图像的“敬重”或“尊敬”，通过话语修辞的这一策略性置换，西方为图像和圣像复兴铺就了道路。不妨再看一下12世纪英国宗教家古尔勃·克雷斯宾的一段言论：

确实，立法者说，“不可为自己雕刻偶像”等等，他还说：“不可跪拜那些像，也不可侍奉它。”显然这是指骗人的偶像崇拜，这类犹太人做的偶像，我们也有可能做。但是，为着上帝的荣光，我们绘出形象，为着上帝的荣光，我们还刻雕像，然而我们并不把这些物件本身当成有神性的来礼拜和尊崇。甚至对于我们称为“神圣”的十字架本身，我们也仅将其看成是木头而不是上帝。我们怀有这样的观念：无论十字架自身或拥有十字架的人，都不具有神的德性。当祭司在主的受难仪式上用十字架来祝福，把它奉若神明之后，我们仍然是以应有的尊敬，而不是用敬神的崇拜来承认、对待和尊崇十字架，就像《诗篇》所说的：“崇拜它的脚凳，因为它是神圣的。”……因此，一个基督徒崇拜十字架，

1 奥尔良的狄奥多夫，《加洛林书》，转引自沃拉德斯拉维·塔塔科维兹，《中世纪美学》，褚朔维等译，北京：中国社会科学出版社，1991，第128页。

就是带着神圣的崇拜基督受难的感情来崇拜十字架，在这里体现了各人的激情与上帝的沟通与融合，同时又以适当的方式来崇拜十字架的形象和雕刻出来的主的受难形象。<sup>1</sup>

图像之所以受到尊敬，不是因为它的神性，而仅仅是因为它以适当的方式再现了神的形象，它的这种适当性也要求我们以适当的方式来敬重它，而不是崇拜它。这一观念有助于从根本上完成图像的“艺术”功能与超自然的宗教功能的分离，接下来所要做做的就是确立那一“艺术”功能的范围，曾经的亲圣像派如大马士革的约翰的观点为此提供了基本的样板：把不在场的东西显现为在场，以唤起人们真实的历史记忆；让不识字的文盲在图像中来“阅读”经文，以获得必需的宗教知识；装饰教堂的墙壁以美化环境。一句话，脱除了超自然的魔力之后，图像虽然仍以表现宗教主题为主，但人们对于图像功能的评价不再是神秘主义的，而是经验主义的。现在，图像的认知功能或者说图像对于观者即信众的教育学作用被置于首要位置，就像英国著名艺术史家和批评家诺曼·布列逊所说：“在‘圣像破坏’时期结束之后，图像在欧洲被委以一种明确的而且限定的使命：图像是作为对不识字人的教育手段。”<sup>2</sup>在这种情况下，图像被视作可观看的文字，成为图解圣经文本和呈示圣徒事迹的重要工具，有的时候，为了便于理解，也为了防止观众对图像作过度阐释，还会在图像之上添补相应的文字作为背景说明，图像文本和文字文本形成一个互文性的结构，共同框定图像的意义。<sup>3</sup>现在，在神圣的凝视中，图像作为上帝形象的复制不再有“取代”不可表征的本体之虞，而只是信众已然烂熟于心的经文内容的增补，并且是没有危险的增补。换用语言学的术语说，现在，图像已成为神圣的礼拜场所与礼拜仪式的展示建制的一个部分，成为作为“言语总体”的教堂的一个“音素”或“句段”，而这些展示建制或“言语总体”的“语言结构”也是观者所熟悉的，后者只要跟随空间的引导像阅读经文一样去“阅读”所观看的图像的“内容”，视觉经济学就这样

1 迟轲主编，《西方美术理论文选》（上册），南京：江苏教育出版社，2005，第46页。

2 诺曼·布列逊，《视觉与绘画：注视的逻辑》，郭扬等译，杭州：浙江摄影出版社，2004，第104页。

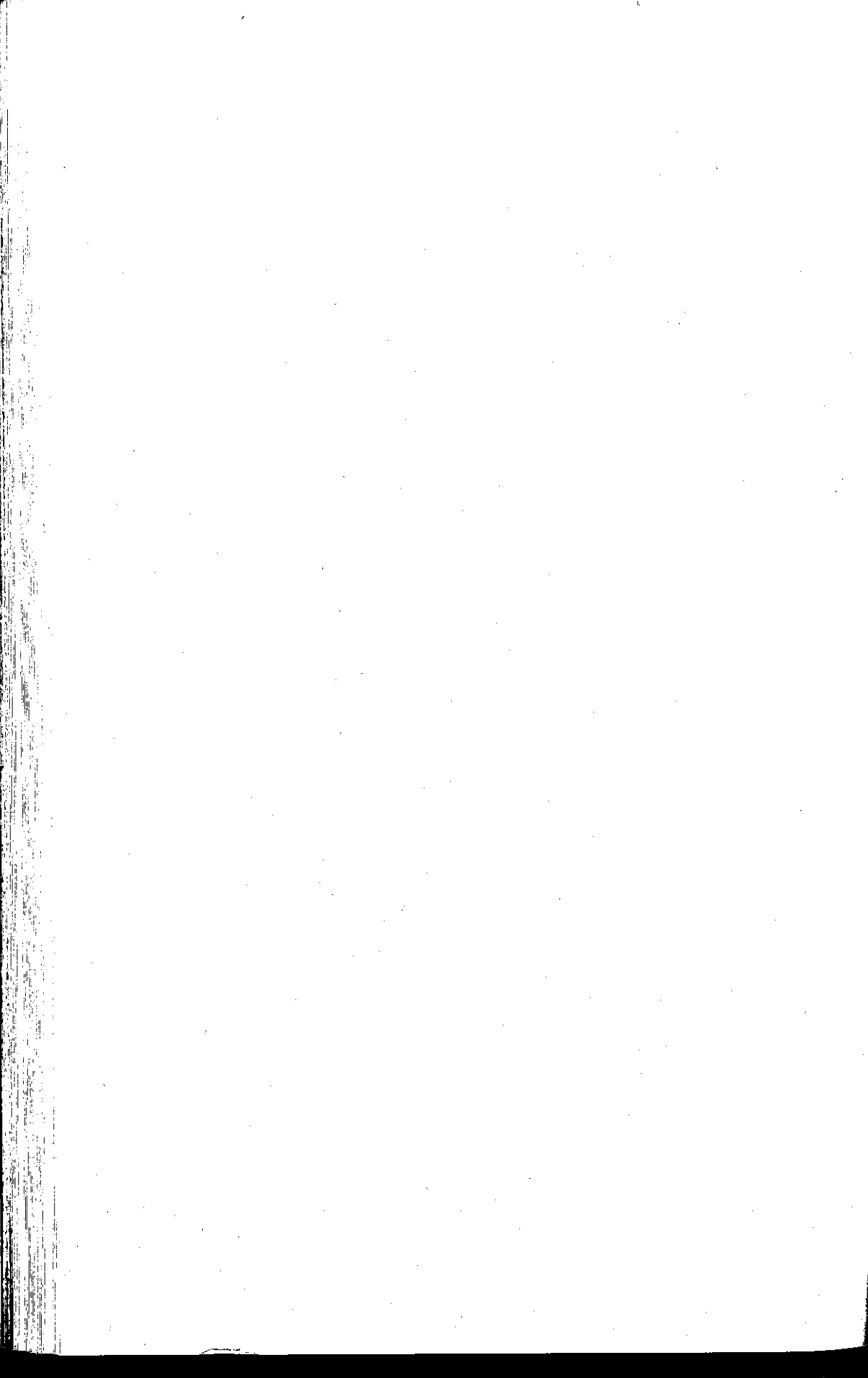
3 有关圣像画与圣经文本之间的互文性关系，参见诺曼·布列逊在《语词与图像：旧王朝时期的法国绘画》（王之光译，杭州：浙江摄影出版社，2001）一书“第一章”的讨论。

被空间所调节，被经文所调节，被图像、空间和仪式的惯例所调节，并最终被不可见的神圣者的凝视所调节。布列逊说：“因此，宗教图像的观者，绝不只是空间或时间意义上的一点，他们是一种通过在回旋往复的文本世俗性与变化的（完整意义上的）视觉空间的运动中具体体现的存在；物质的与其身体的运动也完全卷入于对图像接受的活动，如同他接受圣餐、赞美诗和福音书条文那样。身体无法看到它自己；在它一举一动下的注视，并非融合于他者的注视，而是上帝的注视。”<sup>1</sup>

而更为重要的是，由于图像的“艺术”教育学功能与超自然的宗教启示功能的分离，图像的“艺术”自足性——尽管还是相对的自足——得到强调，从而为一种自然主义的图绘倾向埋下了种子。现在，改进或完善图绘的技术成为首要的任务。进而，这一自然主义的图绘方式又必定会带来对图像所在的环境及空间位置的新要求，也带来观者位置的变化和观看方式的改变，它们之间相互促进，共同调整。随着图像作为“艺术”进一步获得独立，随着图绘技术的日渐“艺术化”，同时也随着社会尤其城市新兴阶级对图像的“艺术”需要的日渐增强，最终导致了西方视觉实践的一次大革命，那就是我们熟知的“文艺复兴”。

---

1 诺曼·布列逊，《视觉与绘画：注视的逻辑》，郭扬等译，杭州：浙江摄影出版社，2004，第106页。





## 四 透视之眼

在今天，只要说到意大利文艺复兴时期的绘画，人们就会不由自主地想到透视法。透视法已然成为文艺复兴绘画的一个标签，以至于许多人都忘记了它作为一种表征技术并非这个时期唯一的视觉样式，即便是作为一个主导的样式，其存在形态也是多种多样的，而其主导地位在当时实际也受到了其他样式的挑战。

再者，正如艺术史家早就告诉我们的，透视法（这里主要指线性透视）的发现和运用乃是意大利文艺复兴时期艺术实践的一个划时代成就。只是我们应当在更加广泛、更为深远的意义上来理解这一成就的价值，那就是：它的出现绝不仅仅是一个艺术事件，更是一个文化事件；它不仅是晚期中世纪一系列文化实践——比如神学和哲学、宗教和科学、艺术和学术——相互作用的结果或效果，而且其自身作为现代早期西方视觉文化实践的主导范式，这个主导性的获得是与时代之眼的“求真意志”和整个社会的意识形态诉求紧密关联的。透视法的出现不仅标志着现代早期西方视觉实践和观看方式的根本变化，而且标志着西方世界看待自然、空间和人自身的方式的变化，就是说，它所带来的变革不只在图绘技法方面，还有社会文化方面。

有关透视法起源的故事，可谓疑窦重重，各个史家的说法很不一致，这一定程度上是因为人们总想把发明权归属到某一个或几个天才人物的身上，以突显这个时代作为极少数天才人物的专利的神性特质。而实际上，意大利文艺复兴的绘画或视觉表征体系并不只有透视法一种，它的“透视主义”运动也不只有一个体系和一个源头，<sup>1</sup>同时，这一运动在绘画、建筑和雕刻中的表现形式并不完全一样，其在透视实践中和在透视理论中的形态也不尽统一。这种种的不一致告诉我们，透视法的发现和运用是一个过程，而非在某个时

---

<sup>1</sup> 例如，达·芬奇至少就使用了几何透视法、空气透视法、阴影透视法等多种透视技巧，它们其实是不同的透视体系，体现了对于世界的不同表现方法。

刻由某一个或几个天才独立地完成。正如法国艺术史家和批评家达尼埃尔·阿拉斯 (Daniel Arasse) 所说, 透视法的“发明”——他特别强调透视法是被“发明”的, 而不是被“发现”的<sup>1</sup>——持续了一百年左右, 且是由“整个社会”而非某个人发明出来的:

透视法是一个发明, 是一个十分任意的再现事物的体系, 它用了将近一个世纪的时间才被发明出来, 发明者是整个社会, 而不是某个人。<sup>2</sup>

更确切地说, 后来被史家载入史册的那些天才的个人实际只是整个社会和时代的“代理”罢了, 他们只是更好地因应了时代的需要, 把时代的文化意志和视觉意志更完美地付诸实践而已。所以, 对于他们在透视法的发明中所起的作用, 单用天才论是缺乏说服力的, 并有可能妨碍我们对透视法的表征功能和文化意义的完整理解。

在此我不可能去对透视法的发明过程及与之相关的所有问题作详细论述, 那会把我拖入辨析历史材料和历史传奇的泥淖。好在我所关注的焦点并非历史本身, 而是透视法作为一个视觉表征体系的文化逻辑及历史意义, 尽管要讲清楚这个逻辑和意义也需要材料及事实作为支撑, 但我对后者还是要不恰当地采取一种简化处理。再者, 我自知, 在许多人眼里, 我对历史及历史中的图像有“过度阐释”的嫌疑, 但我想要申明的一点是, 任何一种历史阐释都是过度的, 这是历史研究的宿命, 可也是历史研究的意义和魅力所在。

现在公认佛罗伦萨的莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂 (Leon Battista Alberti) 是对 (线性) 透视法作出系统阐述的第一人 (但绝不是唯一的人<sup>3</sup>), 1435 年, 他写作了一本题为《论绘画》的小册子, 以三章的篇幅分别讨论了透视法的

1 美国艺术史家萨缪尔·Y 埃德加顿 (Samuel Y. Edgerton) 曾就“发现” (discover) 和“发明” (invent) 的区别解释说: “‘发现’意味着线性透视法是一个绝对的科学真理, 对所有人都普遍适用, 与文化背景或历史时期无关。相反, ‘发明’则暗示着线性透视法只是一个惯例, 对它的理解或运用关系到某一给定文化特定的人类学和心理学需求。” (Samuel Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York: Basic Books, 1975, p.6)

2 达尼埃尔·阿拉斯, 《绘画史事》, 孙凯译, 北京: 北京大学出版社, 2007, 第 24 页。

3 在他之后, 对透视法作过科学探讨的艺术家至少还有达·芬奇、弗兰切斯卡和丢勒等。到 17 世纪, 在科学家德扎尔格、帕斯卡尔等的努力下, 透视法进一步被数学化, 成为射影几何的研究对象。

基本原理、绘画门类的训练及画家的道德修养。而在阿尔伯蒂之前，佛罗伦萨伟大的建筑师布鲁内莱斯基（Filippo Brunelleschi）就已经用一个十分有名的实验对透视法的程序作过说明，<sup>1</sup>包括画家乔托（Giotto）、马萨乔（Masaccio）和雕刻家多纳泰罗（Donatello）等在内的众多艺术家也在他们的艺术实践中大胆运用了透视技法。阿尔伯蒂的一个重大贡献就是把透视法构建成了一门“科学”，他运用从古希腊到中世纪晚期的数学、光学、生理学等知识对透视法的原理和法则加以“科学”的阐述，从而为透视法在绘画中的运用奠定了稳固的基础。

德国著名艺术史家和图像学家欧文·潘诺夫斯基是一个新康德主义者，他的名著《透视作为象征形式》（1927）可谓20世纪透视法研究的滥觞之作——相比之下，在艺术史和艺术理论领域名头更大的英国人E. H. 贡布里希（E. H. Gombrich）对透视法的论述实在不算什么。在这本书中，潘诺夫斯基对阿尔伯蒂线性透视法的基本原理、法则和假设有一个经典的总结：

可以把它〔透视法〕最为简单地说明如下：我把一个画面——与“窗户”的定义相一致——想象为穿过所谓的视觉金字塔的一个横截面；这个金字塔的顶点是一只眼睛，因此与所要再现的空间内部的各个点相连。因为这些“视觉射线”的相对位置决定着视觉图像中的对应点的可见位置，所以我只需用平面图和正视图画出整个体系，就可以决定显示在截面上的图形。平面图产生宽度，正视图产生高度；如果我把这两个图结合在一起描绘在一张图上，就可以得到想要的透视投影。

在以此种方式——亦即借助丢勒称作“从眼睛落到其所见物体上的所有射线在一个平面上透明地相交”——构成的图画中，下列法则是有效的。首先，所有的垂线或“垂直线”都交会于所谓的中心灭点，这是由在眼睛和画面之间画的一条垂线决定的。其次，所有的平行线，不论位于哪个方向，都有一个共同的灭点。如果它们位于一个水平面上，那

1 在史学家的笔下，布鲁内莱斯基被称为“发明”透视装置的第一人，大约1415—1417年（也有说是1420—1425年），他设计了一个观看装置进行透视实验，以证明建筑也是一种“再现”的活动。有关这一实验的简单程序，可参见约翰·T. 帕雷提、加里·M. 拉德克，《意大利文艺复兴时期的艺术》，朱蕊译，桂林：广西师范大学出版社，2005，第231-232页；亦可参见达尼埃尔·阿拉斯，《绘画史事》，孙凯译，北京：北京大学出版社，2007，第26-27页。

它们的灭点通常就在所谓的地平线上，亦即在通过中心灭点的水平线上。然而，如果它们与画面恰好成 $45^\circ$ 角，那它们的灭点与中心灭点间的距离就等于眼睛和画面之间的距离。最后，相等的尺度随着向空间深处退缩而渐渐缩小，故而任何图像的比例——假定眼睛的位置是已知的——都可从前一个或后一个的比例来进行计算。

为了保证一个完全理性的——亦即无限的、不变的和同质的——空间，这一“中心透视法”设定了两个心照不宣但却本质的假设：第一，我们是用单一且不动的眼睛在看；第二，视觉金字塔的横截面可以看作是我们的光学图像的充分复制。事实上，这两个前提乃是对现实的极其大胆的抽象，因为一个无限、不变和同质的空间结构——简单地说，一个纯粹数学的空间——显然不同于心理—生理的空间结构。<sup>1</sup>

以今天的眼光看，潘诺夫斯基的总结太过科学化，完全剔除了社会因素和文化因素的作用，但这个总结确实道出了透视法的部分真理，那就是它的科学方面或者说它对数学和几何光学的运用。正是这一运用，使得文艺复兴时期的艺术家不仅称透视绘画是一门“科学”，进而还把这一“科学”的精神发展成为一种追求逼真再现的“求真意志”，透视法作为时代之眼根本就是透视和复现所见现实之本质的求真之眼，布列逊称此为“本质的复制”，并视其为传统关于绘画的一种“自然的态度”：在这里，图像的目标就在于“对已发现存在的一种‘外界’真实的完美复现，其所有精力都耗费在消除那些妨碍对既存现实进行复制的障碍上”，而图像史或绘画发展史也据此以否定的方式写成了“对在绘画与本质的复制之间另有障碍的去除。”<sup>2</sup>

可另一方面，因为受到中世纪以来强调图像的教育功能的观念的影响，再加上古典修辞学在15世纪意大利的复兴，对逼真再现的要求又被附着在一种说服术的说辞中。就这样，追求本质复制的“科学”与追求感染效果的“修

1 Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York: Zone Books, 1991, pp.28-30. 有关文艺复兴时期透视法的原理、法则及在绘画中的运用，亦可参见 Samuel Y. Edgerton, *The Mirror, the Window and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*, Ithaca & London: Cornell University Press, 2009; 关于透视法与几何学的关系，可参见莫里斯·克莱因，《西方文化中的数学》，张祖贵译，上海：复旦大学出版社，2004，第十章。

2 诺曼·布列逊，《视觉与绘画：注视的逻辑》，郭扬等译，杭州：浙江摄影出版社，2004，第7页。

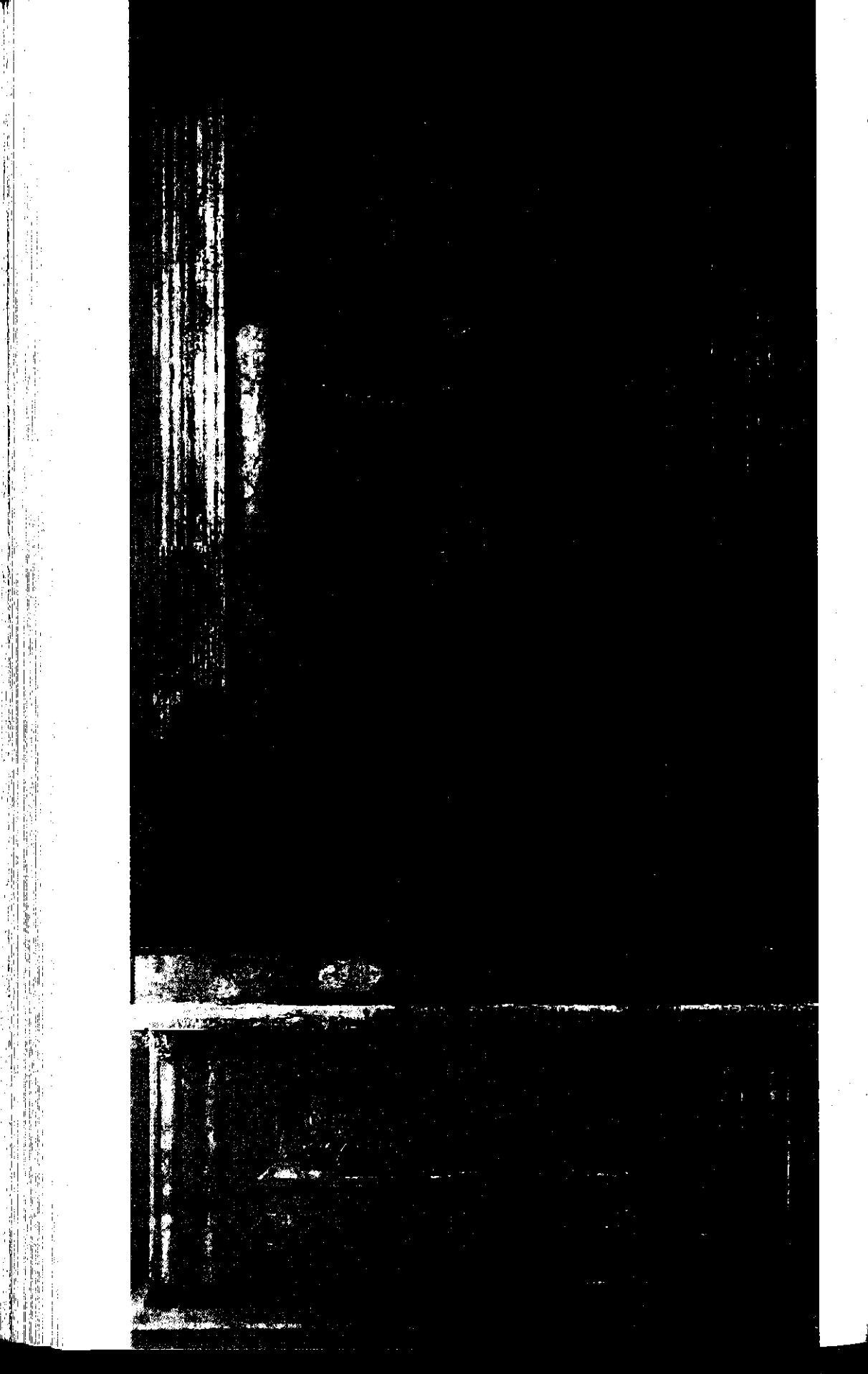
辞学”的联姻便成为透视绘画的目标。例如，阿尔伯特在《论绘画》中就把古罗马文体学家及修辞学家西塞罗、昆体良等人的古典修辞术引入绘画的创作和品鉴中，强调画家只须表现时间和传统已经认可的主题或题材，但应当在表现形式上追求打动人心的，甚至纪念碑式的效果，让主题获得合理的构图和严谨的秩序，而透视法就是生产这种合理的结构的技术。

科学的本质再现和修辞学的说服效果，这一双重追求对意大利文艺复兴绘画的图像体制产生了极其重要的影响，我们甚至可以说，科学和诗学的统一作为总体的艺术追求最为集中地体现了文艺复兴绘画的文化意志。

例如，至少在文艺复兴时期的透视绘画中，我们常常可以看到几何学或数学的方面和修辞学或诗学的方面在画面中的并置，并且前者一般是作为背景在支撑着、展示着、结构着前景的叙事，让前景的修辞学或诗学场景如舞台表演一般呈现在观者面前。这就是说，面对科学的再现和修辞学的说服的双重要求，艺术家常常是让科学的方面服务于修辞学的方面，于是，透视法的“科学”实际成了修辞的科学，成了谋篇布局的科学，其所诉诸的数学或几何光学与其说是对现实事物的结构的抽象，不如说是对观者——画家和观画者——心理结构的抽象，画家与其说是按照眼睛所见的去再现，不如说是遵循修辞学所要求的合理结构去构图。

再比如，为了获得修辞学的效果，艺术家不惜牺牲主题上的创新追求，一味采用众所熟知的题材和人物形象，让人不假思索就可以辨认出他所要讲述的内容。这样做当然也是为了达到宗教教育的目的，面对不识字的公众，过分的创新无疑会妨碍观者的接受，损害作品的感染力。但从绘画技艺的方面说，这样做的结果并不完全是否定性的。由于对合理结构的过度热情，再加上教堂作为图绘的主要场所，艺术家便在同一题材上展开了技术竞技和智力竞赛，“受胎告知”、“哀悼基督”、“最后的晚餐”、“圣母子”、“东方三博士来拜”等，频繁地出现于艺术家的笔下，成为艺术家竞技的热门项目，从而大大地推进了绘画技术的“进步”。

还有至关重要的一点：科学和诗学相统一的追求可以说是时代的两种世俗意志博弈的结果。一方面，这个统一显然是为了迎合恩主或委托人的视觉



马萨乔，《圣三位一体》（约1426—1427），湿壁画，640cm×317cm，佛罗伦萨新圣马利亚教堂

在意大利文艺复兴透视绘画的历史中，有两个时代因素对透视法的整个视觉体制有至关重要的影响：第一，透视绘画多以湿壁画为主，即它们是画在教堂内部墙壁上的，这一物质性的支撑至少会产生两个后果，一是要求艺术家以恰当的方式处理画面空间的构成，以满足画幅尺度和观者位置的需要，再就是要求艺术家妥当地处理图像与环境的“语法”关系；第二，这些湿壁画多是应委托人的委托创作的，其场所除教廷、地方教会或城市行会组织出资修建的大教堂之外，还有大家族和城市显贵的私人礼拜堂，所以，如何满足或迎合委托人的需要——其中艺术需要未必是第一位的——就成为画家首先要考虑的事情。

在透视法的历史中，马萨乔（Masaccio）的《圣三位一体》居有教科书一般的地位。这件作品就是受佛罗伦萨一个家族的委托为新圣马利亚教堂绘制的，前景左边跪着的供奉者就是这幅画的捐赠人，右边是他的妻子。

三位一体的主题以及它在造像传统中的表征惯例（例如鸽子代表圣灵）当然是所有信众都很熟悉的，马萨乔把这个主题置放在一个彩绘的“礼拜堂”里，这样就为捐助人提供了一个真实礼拜堂的替代品。在这幅画的正对面就是教堂的主入口，请不要忽视这个建筑学的细节，透视法所制造的真实感就是这样完成对眼睛的欺骗的，它让你一进门就可以看到——“真实的”礼拜堂，看到捐赠人的“虔诚”以及他对“礼拜堂”的所有权。

再看“礼拜堂”的内部。站在十字架脚下的是圣母马利亚和使徒约翰。马利亚右手指着受难的耶稣，头却朝外看着观画者，这既是一种视觉召唤，也是一种视觉引导：把观者的视线引向里面的“三位一体”。十字架上的耶稣、耶稣上方的圣父以及代表圣灵的鸽子被置放在中线上，这个中线并非一条实在的线（虽然由十字架标记着它的存在），而是一条几何学的线，是表现和配置阿尔伯特式的“合理结构”的主轴线。轴线的中心指示了透视灭点的所在。连接“礼拜堂”内两根圆柱对角的顶点，所得交叉点即与透视灭点处在同一水平位置，拱顶的透视线最终都汇聚在灭点处，线性透视的空间效果即三维空间的深度感就是从这里开始的。

但马萨乔的“合理结构”不只是存在于“礼拜堂”的内部。在“礼拜堂”的下面则是虚构的由四根柱子支撑的祭坛，祭坛下方是一个敞开的石棺，棺内放着一具骷髅，上面的题字告诫说：“你现在就是以前的样子，我现在即是你将来的样子。”这里代表的是世俗空间，所以，这个带道德规训意味的告诫是针对观画者的，但也可能是同样处在世俗空间里的捐赠人的自我规训，更重要的是，它赋予了画面一种修辞效果，一种道德的寓意。与世俗空间相对的则是“礼拜堂”的神圣空间，所有的神圣人物都处在里面，这个空间由古典风格的拱顶建筑所框定。捐赠人和他的妻子则跪在框架前面（当然也是外面）的壁架上，给人的感觉他们也是站在观看者的位置上。另外，虽然三位一体、圣母和使徒、捐赠者夫妇各自处在自己的位置上形成了一种层次感，但圣父、捐赠人和他的妻子三者之间又构成一个三角形，加强了画面的秩序感。

最后要说一下观者的位置。在现实的或经验性的观看中，观者当然是站在石棺外的空间的某个位置，其视平线大致与“礼拜堂”门外的台阶处在同一水平面上，这样，观者似乎是从很低的位置来看圣父和圣子。虽然圣父、圣子的形象的大小是按照现实人体尺寸的大小画的，但较低的视平线使得那两者的形象比实际大了许多，且显得向后倾，纪念碑式的效果就与这个视角有关。但正如布列逊指出的，在这件作品中，画面还指定了一个观者位置，或者说画家还给观者设定了一个理想的观看位置，这个位置就处在画中圣母凝视的中心线向外的某个地方，高度大约与圣母伸出的右手处在同一水平线上。这是一个想象的或假定的透视位置，是观者的身体无法企及的一个理想位置。布列逊说，经验化的透视位置和理论化的透视位置的这一并置在马萨乔那里并未获得理想的解决，所以它给定义观看主体带来了难题。<sup>1</sup>其实，问题的关键不在这里，而在于圣母的凝视。当观者在想象中把自己置于圣母的右手所指定的观看位置时，其所看到的将是圣母想要他看的，是他者召唤给他应当看的；进而，当观者认同了这一位置时，他还会看到圣母正在看着他，他是圣母凝视的客体，他的使命就是去接受这个客体位置，喜悦地迎接神圣者的召唤，去看他应当看的东西，那就是上帝为他所修的正道。

1 参见诺曼·布列逊，《视觉与绘画：注视的逻辑》，郭扬等译，杭州：浙江摄影出版社，2004，第118-120页。

需要，其所建立的不只是整饬的画面秩序，而是还有恩主或委托人作为假定的观看主体的理想位置；另一方面，就画家和艺术家而言，诉诸一种想象的数学秩序来把绘画提升到科学乃至神学的地位也是为了自抬身价，为了让自己占据一个绝对主体的象征位置。

总之，科学和诗学在画面中的统一并非自然的，而是人为地设定的。而在现实中，或者说在艺术家那里，正如刚刚说到的，追求秩序化的科学冲动和追求修辞效果的诗学冲动时常是基于不同的动机，前者是为了绘画的科学地位，后者主要是为了满足恩主或委托人的要求，两者之间并非完全一致，但艺术家又必须让它们统一在一起，由此就在透视法的理论话语和表征实践中、在透视绘画的画面结构中造成了诸多需要用想象来加以填充的“空白”。

在《论绘画》中，阿尔伯特采用了许多比喻性的概念来说明透视绘画的原理和原则，其中最为核心的概念有三个：“视觉金字塔”、“窗户”和“镜子”。它们与其说是对透视绘画的科学说明，不如说是想象透视之眼的基本修辞。所以，通过对此一话语修辞的分析，我们将可以看到透视法的“视觉思维”，更确切地说，是隐藏在那一视觉表征技术背后的“野性思维”。

首先是视觉金字塔（visual pyramid）。最早提出这个概念的其实是古希腊几何学家欧几里得。我们都知道欧几里得写的《几何原本》，那是在一个纯抽象或想象的空间中对图形（点、线、面）的几何关系的分析，是有关纯先验的形式领域的可见性表征。其实欧几里得还写过一本《光学》，运用几何学原理去探讨人的经验世界，是尝试用抽象的可见形式去界定或说明经验的空间秩序，就如同柏拉图用理念论的形式原理去勾画“理想国”的蓝图一样。<sup>1</sup>

在讨论人的视觉行为时，欧几里得说，人眼能够看见物体是因为它可以发出许多射线。<sup>2</sup> 这些射线成锥形，眼睛位于锥顶，可视物体位于锥的底边，

1 如果说《几何原本》是欧几里得的“理念论”，那《光学》就是他的“国家篇”，向经验世界的这一返回决然不只是一种科学行为，更是一种哲学活动，虽然迄今仍没有一本哲学史为他留出任何位置。

2 正如科学史家戴维·林德伯格（David Lindberg）指出的，古希腊视觉理论在讨论视觉的形成时有两种正好相反的观点：具有数学倾向和数学目的的视觉理论家（比如柏拉图和欧几里得）都倾向于一种“出射”论，即视觉的产生是因为眼睛能向外发出射线；而把关注点放在光的物理性质和视觉的生理机制方面的理论家（比如原子论者和亚里士多德）则倾向于假设光入射到眼睛的“入射”论（戴维·林德伯格，《西方科学的起源》，王珺等译，北京：中国对外翻译出版公司，2001，第318页）。欧几里得的《光学》关心的是视锥在抽象空间中的几何构成，他的理论是出射论的。



光线落在物体上，就形成所谓的“视锥”（visual cone），使处在视野范围内的物体可被看见。欧几里得的视觉理论在后来被许多人所修正，但视锥原理本身并没有根本的改变。<sup>1</sup>

阿尔伯特将“视锥”更名为“视觉金字塔”，并将其引入对透视绘画的原理的说明：从一只假定固定不动的眼睛出发，设想从景物中的每一个点射出的光线可以穿过玻璃板会聚到眼睛，形成一个视觉金字塔，再在玻璃板上标出相应的点，其对应的连线就构成一个截面，该截面给眼睛的印象与景物自身产生的视觉效果是一样的，这个截面实际上就是我们在画布上看到的画面，所以，借助视觉金字塔，我们就可以得到想要的构图。达·芬奇在其有关绘画理论的笔记中也表达了同样的看法，他称眼睛的功能就是“在一个锥体中摄进一切摆在眼前物体的形状和颜色”；而透视法作为一种“合理的构图”，正好证实了一切物体都“循着锥形的线（a pyramid of lines）将它们的形象传入眼睛”<sup>2</sup>。他还说，“眼内形象的不可见的力量可以射到物体，恰如物体的形象也投射在眼睛上一样”<sup>3</sup>。

由此可见，绘画的透视原理其实是利用几何学对视觉机制的抽象和简化。对视觉机制做这种数学化或几何化的描述，不论是出自科学的理性化冲动，还是出自艺术的造型冲动，都首先是基于这个时代的一种视觉意志，就是说，

1 在中世纪早期，西方人并不了解欧几里得的观点，直到11世纪，阿拉伯人伊本·海塞姆（Ibn al-Haytham，西方人叫他海桑 [Alhazen]）对视觉的物理学、几何学及生理学和心理学的方面进行综合，同时也对入射理论和出射理论进行综合，一方面否定出射理论而维护入射理论，另一方面又借用出射理论的视锥概念和数学方面，提出了更完整的视锥理论。按照古代入射理论的假设，可见物体是作为一个连续的整体发光的，而海塞姆强调，可见物体的发光是一个不连续的过程，是发光体上独立的单个的点或极小部分在发光，且可以射向任何方向。可这样会带来一个问题，“如果可视物体的每一个点都向各个方向发光，则眼睛上的每一个点都将接收到视域内每一个点发出的光，这将在视觉上引起混乱而不会产生清晰的视图”（戴维·林德伯格，《西方科学的起源》，王珺等译，北京：中国对外翻译出版公司，第319页）。海桑的解释是，“尽管视域内的每一个点都确实向眼睛上的每一个点发出光线，但并不是所有的这些光线都能够被眼睛感觉到。他指出，视域内的一个点向眼睛发出多条光线，只有垂直射入眼睛的那一条光线才能被感觉到，其他所有斜射入眼睛的光线都被折射掉了。折射的结果使垂直入射外的其他光线减弱了，它们在视觉过程中只起到偶然介入的作用。眼睛的主要感觉器官是玻璃体和晶状体，它们只感受垂直入射的光线，这样就正好形成一个视锥，该视锥的底是视域，顶点是眼睛的中心。于是，海桑就达到了他的目标：成功地把‘出射’理论中的视锥引入‘入射’理论，把出射理论和入射理论的优点结合起来，在一个单一理论中对对视觉的数学分析与产生视觉的物理过程结合在一起”（戴维·林德伯格，《西方科学的起源》，王珺等译，北京：中国对外翻译出版公司，第320页）。海塞姆的光学著作在12世纪末至13世纪初被译成拉丁文传入西方（希腊人的作品包括欧几里得的著作也是这个时候被大量译介到西方的），成为文艺复兴时期视觉理论和光学理论的权威参考书，阿尔伯特对视觉金字塔的阐述就利用了他的成果。有关阿尔伯特的光学与古代光学的关系，可参见 Samuel Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York: Basic Books, 1975, chap. V-VI.

2 达·芬奇，《芬奇论绘画》，戴勉编译，北京：人民美术出版社，1979，第57-58页。

3 同上，第61页。

视觉金字塔的隐喻既是对眼睛的功能的“描述”，也是对这个功能的一种“表述”，这个隐喻的提出和使用本身就是一种文化行为，是这个时代的知识型在视觉领域的一种表现。

其次是“窗户”（window）。阿尔伯蒂把画布或画框比作一个“敞开的窗户”（an open window）：不妨把画布想象为一块透明的玻璃板，透过它，艺术家/观者可以看到所要画的景物，就如同我们透过“敞开的窗户”可以看见户外的景物一样。“让我告诉你我是怎样作画的。首先，我在画板上画一个大小由我任选的长方形，我把这个长方形当作一扇敞开的窗户，透过这个窗户，就可以看见所要画的景物。”<sup>1</sup>如果你想知道在画作中这个“窗户”是如何表现出来的，那只要看一下文艺复兴透视绘画位于前景的画面边缘比比皆是的壁柱、拱廊、门框或者其他可见的景框，反正它就在你的眼前，它就在那里框定着你的视景范围，同时它也在那里招呼你走进去，看一看里面或“窗户”之外究竟有些什么。

阿尔伯蒂还用窗户模型延伸了一个“窗纱”（veil）比喻，以说明如何达成画面的精确结构：将一块有着透明方格的窗纱用框条固定，然后把它直立放置在所要再现的物体与眼睛之间，这样，视觉金字塔就能透过窗纱，画家就可以在窗纱上方格的帮助下按照合理的结构正确地画下可见物体的图像。<sup>2</sup>不妨说，在阿尔伯蒂那里，窗户是画框或景框的隐喻，窗纱是画面结构的隐喻，正是基于这些隐喻，他给绘画下了这样一个定义：

一幅画就是在某一给定的距离以一个固定的中心和位置确定的光线所构成的视觉金字塔的一个截面，这个截面被艺术家用线条和颜色再现于某个给定的表面上。<sup>3</sup>

萨缪尔·埃德加顿说，阿尔伯蒂的窗户隐喻是为了强调画家只能再现其所眼见的对象，画家必须忠实地复制现实的视觉世界，依照科学的方法在画

1 Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of De picture and De statua*, trans. Cecil Grayson, London: Phaidon, 1972, p.55.

2 同上, p.69.

3 同上, p.48. 在《虚拟的视窗：从阿尔伯蒂到微软》（2006）中，安妮·弗里德伯格（Anne Friedberg）把阿尔伯蒂的绘画定义分解为几个方面，并对其有精彩的分析，参见 Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge and London: The MIT Press, 2006, pp.28-38.

面上创造出所谓的“第二自然”，而窗纱的设计就是为这一目的服务的：“窗纱的几何坐标体系使艺术家可以表现构图，而不必从中心点或地平线来度量每一个细节。”<sup>1</sup>埃德加顿还指出，窗纱的方格实际框定了其自身独立的画面细节，所有的方格都可以借助其在坐标体系内的相对位置来精确地测定它与其他方格及整体之间的关系：“一旦艺术家将窗纱固定在所画物体的前面，他或她就能集中注意力以任何次序逐一地描画被框定的细节，且坚信方格的虚拟空间中每一物体的透视变形皆可自动与其他物体整合为一。”<sup>2</sup>

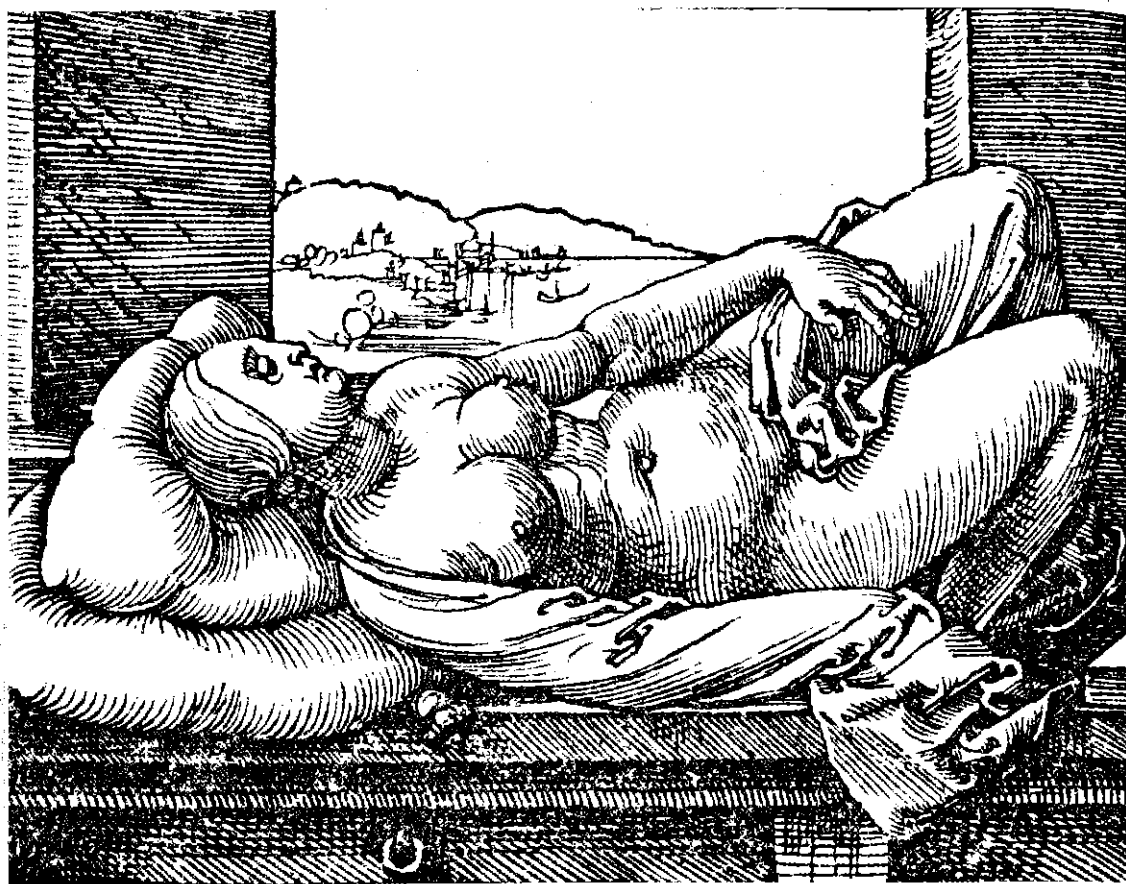
埃德加顿的解释固然合理，但仍限于再现的经验层面和技术层面，而忽视了窗户隐喻更深层次的“野性思维”，这就是：文艺复兴时期艺术家的这一“求真意志”很大程度上恰恰是通过封锁、封闭或否认视觉的野性力量来实现的，其对投射到物体边缘或表面的透视光线的模糊和变形所做的刻意“省略”与其说是出于对合理结构的美学效果的追求，不如说是源自一种秩序化的视觉驯服，其目的不过是确立观看主体——通常为男性主体——的中心位置以及处在这一位置的视觉对可见空间的控制。

再有，在窗户隐喻中，一个不可忽视的修辞学方面在于，它实际是按照剧场的观看模式来构想的。观众坐在剧院的某一固定位置，舞台前面的边框就像是窗口，透过这个窗口，观众即可看到人生戏剧的起落。在绘画中，被图绘的平面（墙壁或画板）的边框或者我们所谓的画框就是窗户的框架，画面就是我们所看到的框架里的视景。这一剧场化的视觉模式造成了透视绘画的“景观”特征，每一幅作品就像是透过窗户看到的窗外景色的再现，而透视灭点的设定会让你进一步觉得画面的呈现就是在你现在所站的位置进行的，这就是你在这个位置所看到的。由此不难理解，透视绘画何以总喜欢用建筑立面、拱廊、窗户、门帘等来框定你的视野，引导你的视线运行，帮助你在可视范围内建立视觉秩序。

然而，窗户只能充当凝固视觉范围的机器吗？窗户对于视觉的规制一定就是静态的、封闭的和死寂的吗？窗户不是也可以造成我们晕眩感吗？我们不是也可以站在窗口放眼四望或漫无目的地巡视吗？是的，窗户的功能

1 Samuel Y. Edgerton, *The Mirror, the Window and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*, Ithaca & London: Cornell University Press, 2009, pp.127-128.

2 同上, p.128.





丢勒，《画斜倚女子的男子》（1525），木刻，8cm×22cm，维也纳阿尔贝蒂博物馆藏

丢勒的这件木刻作品，直到1538年才首次印在一本题为“测量指南”的书中，此时他已经去世十年了。在这里，丢勒表现了艺术家在阿尔伯蒂的窗户和窗纱隐喻的基础上用透视装置作画的场景：艺术家对着眼前的标尺透过窗格——一个透明的方形屏幕——准确地描画对面斜倚的裸体女子。正如法国批评家于贝尔·达弥施（Hubert Damisch）所说，丢勒在这里并不是要说明透视的运作，而是要描述画家为了理性的结构、“为了按照阿尔伯蒂提出的窗纱原则以纯粹机械的手段获得一个透视正确的记录”而必须运用的装置，所以其所关心的与其说是“视觉的理性化”，不如说是“表征的理性化”。<sup>1</sup>不过，我们在这件作品中还可以看到另一种典型的权力运作：画家的眼睛一动不动地处于标尺的顶端，其静态的和支配性的视觉或男性注视与作为被描画或被注视对象的裸体女子那慵懒、迷离、被动的神态恰好形成对比。在这个意义上说，透视法作为一种视界政体是男性化的，透视的目光对对象的支配性和占有欲充分地显示了男性化的力比多经济学的运作，至于女性的身体，只有在画面构图中作为力比多的投注对象时才具有能量交换的价值。

1 Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, trans. John Goodman, Cambridge and London: The MIT Press, 1994, p.36.

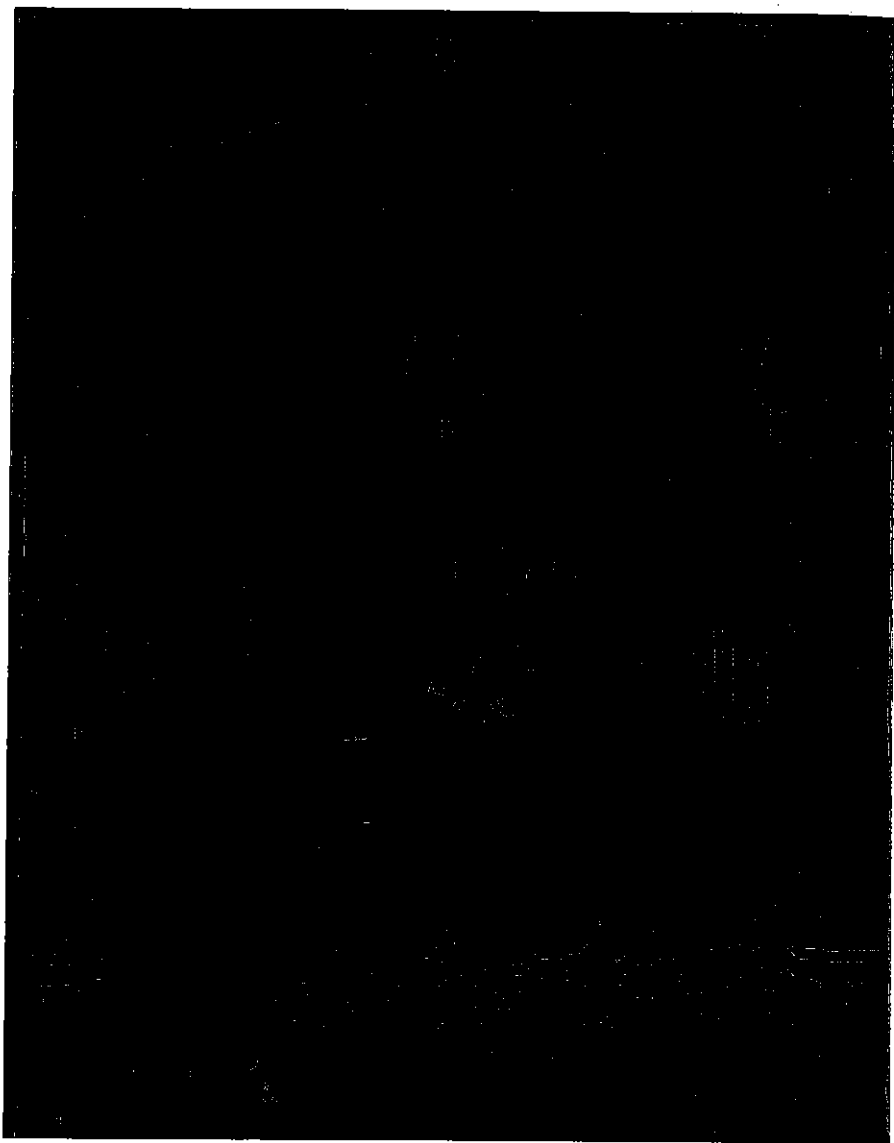
是复数的，你想用它做什么就可以做什么，但透视法的求真意志只选取了其中的一种，这才是问题的关键。美国女批评家安妮·弗里德伯格（Anne Friedberg）对包括透视法在内的各种视觉话语中的窗户隐喻做的拓扑式解读也许可以给我们理解窗户“语法”的精微之处带来一点点启示。在《虚拟视窗：从阿尔伯蒂到微软》（2006）一书的“导论”中，弗里德伯格写下了这样一段题词：

窗户对光线和流动的空气而言是一个开口、一个洞孔。它敞开，它关闭；它分离此与彼、内与外、前与后的空间。窗户向彼处的某个三维世界敞开：它是一层膜，在那里，平面与深度相遇，透明与其障碍物相遇。窗户还是一个视框、一个前台：它的边沿将一处景色凝定于此。窗户把外部世界还原为一个二维的平面；窗户成为一个屏幕。<sup>1</sup>

最后是“镜子”（mirror）。这个隐喻使用得比较混乱，阿尔伯蒂把画面比作镜子，并称那喀索斯俯身凝视的水面就是对画面的镜子功能的最早说明；达·芬奇则把画家的心灵比作镜子，称画家是以心灵之镜来观照万物的。今天一般认为达·芬奇的镜子隐喻最具代表性和影响力，以至于美学史上有所谓达·芬奇的“镜子说”。

达·芬奇称镜子是“画家之师”，这当然不单是指镜子原样复制现实的能力，更是指它对于现实的建构力量。虽然达·芬奇对于镜子隐喻的运用有许多含混的地方，比如他有时称自然就是镜子——因为万物为大气所包围，其形象充盈于大气之中，形成一个相互映射的镜子——但总体上说，他所谓的镜子主要是眼睛或观看的隐喻，这个隐喻是双重意义上的，也就是说，它既指人的肉眼对于可见的物理世界的知觉功能，也指人的心灵对于物体的形象的统摄和建构功能。前者是经验之眼，后者是心灵之眼。前者可以忠实地反映或再现物体的形象，帮助艺术家创造出和现实世界一样的“第二自然”，

1 Anne Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge and London: The MIT Press, 2006, p.1. 与埃德加顿不同，弗里德伯格强调，阿尔伯蒂的窗户并非单纯的朝向外部世界的透明的开口，因为他的窗户主要是“视框”（the frame）的隐喻，这一隐喻所强调的乃是观者与被框定的景色之间的固定关系，也就是我在此说的剧场观看主体的位置（同上，p.20）。



墨西拿的安东奈罗，《圣哲罗姆在书斋》（约1460），板上油画，46cm×36cm，伦敦国家美术馆藏

墨西拿的安东奈罗（Antonello da Messina）曾师从佛兰德斯艺术家，所以他的画风与同时代意大利画家善用线条和透视进行构图有很大不同，但在这件描绘圣哲罗姆书斋生活的作品中，画家对窗户的运用还是体现了时代有关于绘画的“知识意志”，即一幅画就是透过窗户看到的景物的再现：画面的前景由一个建筑模样的视框所框定，就仿佛我们是站在视框——它实际就是阿尔伯特意义上的窗户——外面的某个地方看到了里面的一切。当你的目光随着中心线向里探寻，将会发现背景中也有一系列“视窗”，它们或敞开，可把我们的视线引向室外的远处；或封闭，通过光线体制建构着室内的幽静与神秘。在这里，“窗户”，就像弗里德伯格描述的，既为我们凝定视景，又分离着此与彼、内与外、前与后的空间，它既充当着视框的功能，又充当着屏幕的功能。

后者可以把握物体形象的本质，进而达到对可见世界的结构的科学认识。

达·芬奇说：

画家的心应当像一面镜子，将自己转化为对象的颜色，并如实摄进摆在面前所有物体的形象……画家应当独身静处，思索所见的一切，亲自斟酌，从中提取精华。他的作为应当像镜子那样，如实反映安放在镜前的各物体的许多色彩。做到这一点，他仿佛就是第二自然。<sup>1</sup>

达·芬奇和阿尔伯蒂对镜子隐喻的不同用法其实是有相通之处的，因为心灵的镜子或心灵作为镜子是一个自反性的装置，它在“映现”外部事物的同时还能把心灵自身也作为“映现”对象，让心灵可以在那里看到另一个自己，而这正好就是画面作为镜子的功能。这一功能同样是双重的：就画面是自然的复现而言，它是映现外物的镜子；就画面是观看的对象而言，它又是观者在那里观看自我的镜子。

更重要的是，对镜子隐喻的这一双重运用恰好与文艺复兴时期人们对绘画功能的认识相关联，即绘画一方面是对自然的本质的复制，另一方面也是对心灵的教化，前者是就绘画本身的画面结构而言的，后者是就画面与观看的关系而言的。前者可借几何学的构图得以实现，体现了绘画的“科学”方面，后者则是借画面的“叙事”来完成，体现了绘画的“诗学”方面或“修辞学”方面，两者的结合成就了绘画的“寓意”特征。如果允许在广义上使用这个词的话，不妨说，意大利文艺复兴的透视绘画就是“寓意画”。

视觉金字塔是视觉成像过程的隐喻，窗户是画框的隐喻，窗纱是画面结构的隐喻，镜子是画面和观看的隐喻。文艺复兴时期的艺术家就是靠着这一系列的隐喻来构架其透视话语的，透视绘画则以具体的视觉修辞映现着这一话语的逻辑，两者相互印证，相互支撑。而这些隐喻和修辞的运用既是出于时代的视觉意志，同时也是对后者的一种建构，就是说，透视法的话语和实践与时代的视觉意志是相互作用的，而非单一的一方决定另一方。

那么，这到底是一种什么样的视觉意志呢？透视法成为文艺复兴时期主

1 达·芬奇，《芬奇论绘画》，戴勉编译，北京：人民美术出版社，1979，第41页，译文有所改动。



导的视觉制度和视觉范式究竟体现了什么样的视觉无意识？此类问题乃是今天的透视法研究需要特别加以厘定的，并且正是在这个方面，传统艺术史和艺术理论的阐释力暴露出了它们的不足。

在传统的透视法研究中，两种知识倾向比较有代表性：知觉主义（或形式主义）和文化主义（或历史主义）。前者受生理学家和心理学家的影响，认为人的视知觉过程是一个生理—心理过程，其对视觉对象的加工、处理乃至抽象和变形都是视觉的一种能动性“思维”，透视法在艺术中的运用正是视觉的这种能动性的体现。格式塔心理学家和美学家鲁道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）的视知觉理论就是知觉主义倾向的典型，英国艺术史家和艺术理论家贡布里希的艺术幻觉或“图式—修正”理论也未能脱除这一知觉论模式的影响，虽然他在其中加入了历史的维度。<sup>1</sup>

知觉主义的根本误区在于先行假定了人类视知觉的独立自主性和普遍同一性。例如，基于透视法话语与实践对真实再现的诉求，知觉主义把表征技术的这一相似性原则视为视觉的自然倾向的体现，认为眼睛之所见、透视绘画的形象再现与现实或想象中的物象是相似的、结构上一致的。这其实是一种自然主义的视觉观念和图像态度：眼睛之所见是现实地存在于此的，如证据一般确凿，即便感性的或经验的眼睛有可能受到欺骗，可我们还有心灵之眼，它可以帮助矫正前者的偏差，并引导前者正确地观看；至于画面的表征性形象，它的“现实性”或“逼真性”恰恰来自形象所再现的外部现实的参照，我们在表征空间中所见的人与人、物与物、人与景物等的关系与我们在外部现实中所见的空间关系是恰当地对应的，所以前者是后者的正确转译。

与知觉主义排除或轻忽视觉的历史性、地方性和文化性并拒绝承认视觉的社会构成不同，文化主义或历史主义对视觉及图像表征的构成语境、对图像与社会的互动关系给予了更多的关注，它强调人的视觉过程绝不仅仅是生理的和心理的，而且还是——甚至于首要的是——社会的、历史的和文化的，

1 参见鲁道夫·阿恩海姆，《视觉思维：审美直觉心理学》，滕守尧译，北京：光明日报出版社，1986；贡布里希，《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》，林夕等译，长沙：湖南科学技术出版社，2002。对知觉主义的批判性反思，可参见诺曼·布列逊，《视觉与绘画：注视的逻辑》，郭扬等译，杭州：浙江摄影出版社，2004，第1-3章。

更确切地说，视觉的这些构成性方面通常就寄存或积淀在我们的生理—心理结构中，且以知觉的形式表现出来。我们的视觉经验，不论是观看方式、表达知觉经验的方式还是视觉传播的方式，都不是自然的、纯粹的和纯洁无瑕的，而是在一定的社会历史情境中文化地建构的。

文化主义倾向有多种表现形式，其中以语境论和表现论最为常见。语境论重在以社会文化环境说明视觉现象，比如英国的米歇尔·巴克森德尔就是这方面的代表，在其研究意大利文艺复兴艺术史的名著《15世纪意大利的绘画与经验——图像风格的社会史初步》（1972）中，他强调，文艺复兴的视觉经验其实是时代的绘画知识、认知风格、图像功能、再现模式、叙述方式、科学研究、道德要求等共同地建构出来的，是资助人、艺术家、社会的观看惯例及艺术需求之间互动和“协商”的结果，他把这统称为“时代之眼”（the period eye）。<sup>1</sup> 透视法在15世纪的出现和使用显然就是这个“时代之眼”作用的结果，也是它的表现形式。

与语境论重在社会环境的作用不同，表现论重在时代精神的描述，认为一种视觉形式的出现是与同时代其他文化实践的精神取向相一致的，它们都是同一精神的表现，比如文艺复兴的几何透视与同时期科学的空间抽象化倾向之间、巴洛克的透视变形与同时期的宗教迷狂之间就有着同一的关系。潘诺夫斯基的“透视作为象征形式”就属于这一类，通过比较近代线性透视与古代曲线透视之间的不同，他指出，近代透视法的出现乃是基于时代的数学理性的一种几何化倾向，虽然透视绘画反复强调其对现实的复制能力，可线性透视的现实和真实世界的现实根本就是两回事，前者乃是对后者的一种抽象，是用理性的观看来纠正感性的观看并使其系统化和同质化的结果，它实际上是用数学的几何空间取代或转换了心理—生理的知觉空间：

精确的透视构造是对这种心理—生理空间的结构的一种系统化抽象。因为在空间再现中实现与直接的空间经验恰好相异的那种同质性和无限性，这不仅是透视构造的效果，而且确实就是它的意图。一定意义

1 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1972, chapt. 2.

上，透视法是把心理—生理空间转换成了数学空间。它否定了前与后、左与右、形体与空间间隙（“空的”空间）之间的差异，因而空间的总和及其内容全被纳入一个单一的“数量连续统一体”中。它忘记了我们的观看不是用固定的单眼而是用两只不断运动的眼睛，结果是形成了一个球状的视域。它没有考虑到有着心理条件的“视觉形象”——通过它，可见的世界被带到我们的意识面前——与有着机械作用的“视网膜形象”——它将自身绘制在我们的生理之睛上——之间的巨大差异。因为我们的意识因受到视觉和触觉的联合作用而具有一种特殊的固定倾向，这个倾向将赋予被感知对象确定的、恰当的大小与形式，并由此使我们难以觉察到——至少是不能充分地觉察到——这些大小和形式在视网膜上的变形。最后，透视构造忽略了一个决定性的情形，即这个视网膜形象——它与随之而来的心理“阐释”整个地是分离的，甚至与眼睛移动的事实也是分离的——不是投射到一个平面上而是投射到一个凹曲面上。因而，就连在这一最低的、仍属于前心理的事实层面上，“现实”与现实构造之间已经有了根本的差异。<sup>1</sup>

如果说知觉主义对历史和文化之于视觉的建构功能的忽视是一种简约论，那么传统的历史主义和文化主义单向地从视觉或图像的“外部”来重构观看的意义则有可能导向别样的简约论，如路易·阿尔都塞所讲的“机械因果论”和“表现因果论”：前者是一种简单的环境决定论，后者则有可能导向抽象的时代精神的总体性霸权。阿尔都塞还说，要想避免这类简约论倾向，我们就必须走向构成主义的多元决定论，在结构性的因果联系中通过各构成要素之间的共时态互动来建立文本阅读的差异逻辑。比如在透视法的研究方面，法国著名艺术史家和批评家于贝尔·达弥施的《透视法的起源》（1987）一书就是一个典范，作者把语言学、符号学、精神分析学自如地运用于历史和文本的解读，以一种野性的批评让透视法既作为聚焦点又作为发散点去探照西方透视主义文化与艺术的各个方面，充分地揭示了透视主义视觉制度的文化逻辑的复杂性。该书无论在深度上还是在

1 Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York: Zone Books, 1991, pp.30-31.

广度上都把透视法研究推到了一个全新的高度，堪称西方世界继潘诺夫斯基的研究之后的又一部里程碑之作。

现代知觉主义强调视觉对被看对象——不论是现实中的景物还是画面上的图像——的完形或建构作用，认为眼睛的观看并不是如镜子那样对现实的被动反映，而是对现实景物会有所选择、遗漏、修正、完善和歪曲，是对现实的积极建构。这正是它受到欢迎的一个重要原因。难道不是这样吗？眼睛的视知觉过程难道不是一种积极能动的活动吗？实际上，问题的根本不在这里，而在于知觉主义出于某种朴素的概念——即人眼的构造和功能就像一个凸透镜——设定的视觉关系式，即把作为表征技术的透视法的视觉图式与作为生理—心理过程的视知觉的力学图式视作是同构的，故而两者之间存在着至少是相对同一的关系，或者按照贡布里希的说法，一件透视法的作品之所以能给我们带来“真实”的幻觉，不是因为它真的逼真地再现了现实，而是因为它的再现图式满足了我们的视觉预期或期待，有时即便是一件有透视错误的作品，我们还是可以运用已有的知觉图式对其进行修正，以让再现图式和知觉图式在相互矫正中达成同一。

说实在的，这是一种十分天真的知觉观，它以知觉的能动性和可塑性作为前提，让观看变成了图式的奴隶。它忽视了透视法的经验其实是一种视觉中心主义的文化经验，透视法的技术是一种建构视觉传达和视觉表征的技术，透视法的“逼真”效果是有关视觉和空间再现的话语的修辞学效果。换个角度说，完形的过程不只是一个知觉过程，更是文化语码的写入和输出；是一种权力运作，也是一种欲望转喻，因为我们的眼睛总是权力和欲望的眼睛，我们的观看总是权力和欲望的观看，我们的表征也总是权力和欲望的表征。总之，对于透视法与视觉或观看的关系，单靠知觉图式或视界融合是说不清楚的，因为那里还隐含有权力运作的问题，隐含有图像、视觉和再现体制的相互作用，图像的再现图式与视觉的期待图式的同一不过是多种力量在视界场域中协同作用的后果或效果，是被驯服的眼睛在给定的再现模式中获得的—种幻觉。于贝尔·达弥施说：

如果说透视法与视觉有所关联，这不是因为它具有告知视觉或为视

觉设立一个模型的能力：那些功能所关涉的是一种几何性的观看，它当然是隐舍在这种观看中，但又不能还原为这种观看。而且，与米歇尔·福柯所说的相反，透视技法并不是对视觉的摹仿，如同绘画也不是对空间的摹仿一样。它是作为视觉表征的手段被发明的，它有意义仅仅是因为它享有可见物的秩序，因而能吸引眼睛。<sup>1</sup>

由此言之，透视绘画的所谓写实主义风格或者说它带给眼睛的写实主义效果，不是因为它果真逼真地再现了外部现实，而是因为它假借固定不动的单眼观看弥合了双眼观看的视差，它用光的直线传播掩盖了光在可见物体的表面的颤动和弥散，用经过修正的合理结构取代了现实结构的流动和开放。透视法不是现实的视觉经验的再现，而是视觉的经济学和伦理学，是调教理想视觉的教学法，用达弥施的话说，透视法是一个受语言一样的规则限制的结构“机器”，是一种生产性而非再现性的“范式”。<sup>2</sup>

正如上面的分析所显示的，透视话语中一系列隐喻的运用绝非简单的修辞学描述，其运思的潜在逻辑恰好为我们理解透视法的本质提供了一个入口，通过它们对视觉、空间、可见性的结构和观者的位置的界定，透视法不再只是单纯的视觉表征技术，而且还成为一个时代乃至一个时期西方世界结构可视空间及空间中主体的位置的一种社会体制。在这里，至为关键的不是透视法作为表征技术是不是具有逼真再现的功能，而是它何以被指认为具有这样的功能，透视话语的隐喻架构正好向我们暴露了此中的玄机，即透视技术与其说是对现实的一种逼真再现，不如说是对观看的一种规制和编码，是社会总体性对视觉权力的一种生产和再生产，就像尼古拉斯·米尔佐夫所评论的：

透视之所以重要，并不是因为它展现了我们“实际上”是如何来观看的（这是生理学家们始终纠缠不清的问题），而是因为它允许我们去

1 Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, trans. John Goodman, Cambridge and London: The MIT Press, 1994, p.45.

2 同上, pp.xxi-xxii.

整理和控制我们所看到的東西。……透視創造了一種從現有的材料中再現視覺權力的新方式。表徵系統本身並不是先天就有高下之分，它們只是服務於不同的目的而已。……西方透視法的不同之處並非在於其表現空間的能力，而在於這樣一種事實，即它一直是被拿來從一個特殊的視點來表現空間的。<sup>1</sup>

生產什麼呢？首先是生產我們的空間概念和空間經驗。潘諾夫斯基說，透視法作為一種表徵形式，象徵著上帝隱退之後的世界是一個純粹數學的、物理的世界，無限不再屬於上帝，而是屬於大地，屬於站在大地上用肉眼觀看的人類，透視法就是以平行線會聚於滅點的方法來生產一個無限的、同質的幾何空間和理性空間。潘諾夫斯基承襲德國哲學家卡西爾的觀點，視空間經驗是心靈結構的抽象，是心靈的表徵性表現形式，這一本质論的文化主義傾向使得他在解釋透視法的空間構成時忽視了社會場域的多元決定性，忽視了空間生產其實是各社會要素在某一場域里相互作用的結果。

潘諾夫斯基強調透視的空間是一個以人為中心的幾何化的理性空間，這一點是正確的。但需要進一步說明的是，文藝復興的空間概念和空間理論視空間是在三維平面上無限地延展的，而透視法對空間的抽象和理性化並不是為了表示空間的無限，而是為了組織、安排和控制這個無限，是為了讓無限這一不可見性在可見的結構中獲得複製性的表象，讓無限成為視覺或觀看者的想象的所有一物。這是一種典型的針對空間的文化實踐，是對空間的地理學圖繪。通過透視滅點的設定，空間的三維性被矢量化，就是說，無限變得有了一個起始點，有了一個中心，讓人覺得無限就是從這裡開始的，而位於這個中心點的正是觀看者，就這樣，無限的空間變成了可由視覺來度量的透視空間。毫無疑問，這個空間幻象只是人類中心主義的幻覺，透視法就是建立這一幻覺的一個視覺體制。

除生產以人為中心的空間幻象以外，透視法還生產圖像與所表徵對象酷似的同一性幻覺：通過景框的設定，它讓你感覺圖像的世界與你所在的現實的世界是毗鄰的，圖像的世界就是現實世界的“轉喻”；通過滅點的置入，它讓你覺得所再現的畫面就是你的視知覺的投射，滅點對圖像世界的組織就

1 尼古拉斯·米爾佐夫，《視覺文化導論》，倪偉譯，南京：江蘇人民出版社，2006，第49頁。

是你在现实中对外部世界施以视觉控制的“隐喻”；通过深度感的营造，它让你感觉外部世界就在你的眼前延伸，图像世界的秩序就是为你的目光而建构的，就是你的世界的“象征”。透视法这个表征机器不仅表征了一个抽象的、科学的理论化空间，而且表征了一个想象的、心理的知觉空间。

但是，正如前面已经言及的，透视法对世界和知觉的组织化不只是科学的，也是修辞学的，再现性图像的逼真感和或真实性与其是来自图像与所再现世界的一一对应，不如说是来自修辞术的放大和遏制策略。例如，它用线性透视的秩序化来消弭视觉经验的“变形”，用窗纱的网格来凝定视觉的游移，用沉思的阿波罗式的视觉来对抗图像幻觉可能的反向激发。可透视绘画难道不是再现性的吗？是的，对于已经习惯了透视性观看的视觉经验而言，真实的再现似乎就是透视绘画追求的目标，但如果我们回头重新看一下透视法的“起源”，就会发现，再现或观看中的逼真性效果其实是历史地建构起来的，它是时代之眼的结果，进而又转义地成为或是被解释成透视法的原因，并作为原因对绘画的发展以及有关于透视绘画的历史阐释发挥着作用。若是从视觉话语的逻辑看，透视绘画的同一性幻觉不过是在场形而上学的幽灵出没，是视觉表征机器对不确定性、不可见性的捕获，也是人们对空间恐惧的想象性征服，用马里翁的话说，透视法设定了一道能穿越可见性的“目光”（gaze）：

事实上，在透视法中，目光穿过人们因缺乏更恰当的词汇而称作中景或环境的地方，那环境是如此之透明，以至它既不会阻止也不会减弱目光，而是允许它穿过去，毫无阻挡，就仿佛那里是一片真空。在透视法的情形中，目光穿过虚空，没有任何遮拦或限制，除非它自己消耗殆尽；它不仅穿过这虚空——因为它的目标并非地平线所界定的任何对象——而且透视的目光还可以永无终止地穿过虚空，因为它穿过虚空一无所求；在透视中，目光迷失于虚空之中——说得更具体一些，它的目标就是虚空，它一下子就穿过每个对象，为的是瞄准这虚空本身。而且它在此处的自身迷失正是为了在彼处不断地找到自身。<sup>1</sup>

1 Jean-Luc Marion, *The Crossing of the Visible*, trans. James K.A. Smith, Stanford: Stanford University Press, 2004, p.2.

换一种说法，透视法对物理的几何空间和心理的知觉空间的组织化、秩序化、理性化和透明化本质上是可见性对不可见性的捕获和呈现，是可见性和不可见性的关系的悖论性运作，透视法即是可见性和不可见性的悖论，它表征这一悖论，也激发这一悖论，并以自己的方式解决这一悖论。

还有最重要所以也常被人提及的一点，即透视法尤其生产了观看主体的位置以及主体对对象或整个可见世界的视觉主导。在透视几何中，观看者/眼睛处在视觉中心的位置，在目光与可视物的交会中，在光线与物体的合谋中，观看者作为主体出现了，并且这还是一个中心化的主体，一个在空间和社会秩序中居于主导位置的主体。

也正是在这里，我们看到了透视法所内有的一个文化悖谬。在传统的理解中，由于对中心化的主体位置的设定，透视法被视为近代人文主义话语实践的一个构成部分，那些在画面中追求现实感的透视艺术家则被视为召唤主体性的人文主义者。可正如许多艺术史家新近的研究所显示的，至少在文艺复兴时期，透视法为观看主体所确立的中心化位置根本上是一个“政治性”的位置，居于这个位置的通常是作为艺术资助者的恩主，如教皇、金融家、王公贵族等，并且他们无一例外地是男性观者，也就是说，艺术家作为被雇佣者在作品中往往是把男性恩主设定为理想观者的位置，其对画面空间的结构安排也是按照恩主可能的欲望或观看预期来设计的，因而其空间秩序实质上是为满足视觉权力的运作而存在的。于此言之，透视之眼就是权力之眼，透视法的观看就是欲望性的看，艺术家以及观者对这个位置的认同其实是对某个他者位置的认同，他是所表征的现实的观察者，但同时他也把自己设定为图画的观看者，或者他是以图画观者的位置来定义其作为现实的观察者以及再现者的位置。

那么，居于这个位置的主体的自我同一性和对空间的视觉主导性又是如何获得的呢？人们常说，透视法是在二维平面中制造三维幻觉的魔术，其实这一视觉效果的产生有赖于将观看者从所表征的空间中分离出来，使其成为一个站在场景“外面”观看的主体，透视法正是通过中心视点和视线在画面上消失或“隐匿”的方式来完成这一主体建构的。通过观看主体与观看对象的这种分离，通过把主体预留在一个以前由上帝占据的全视之眼的位置，观



看行为就成了处在某一优越位置的主体把对象组织到统一的空间秩序中的行为，正如约翰·伯格在《观看之道》（1972）中说的，透视法是以观看者的目光为中心来统摄万物，它使单眼成为可见世界的中心，一切都向眼睛聚拢，直至视点在远处消失，如同宇宙一度被认为是为上帝安排的，在透视法中，可见世界是为观看者安排的。<sup>1</sup> 在透视绘画中，整个画面是靠观看者的中心视点来组织的，但我们在画面中是看不见视点和视线的，在此，可见性和不可见性之间形成了一个拓扑学式的变换，由此及彼、由外及里的视觉运动是一个连续的不间断过程，不需要跳跃，不需要停顿，主体作为一个存在者在画幅面前悄然绽出。

但真的是这样吗？身为观者的我们在透视结构中所占据的中心位置真的意味着主体中心化的实现吗？或者说透视结构与作为观者的主体之间的关系究竟是怎样的？在第十一期研讨班《精神分析学的四个基本概念》（1964）中，拉康从精神分析学的角度探讨了这样的问题。

拉康的讨论复杂而且缠绕，但我们可以把主体性的构成视作理解这一讨论的切入点。拉康认为，主体性的构成是在想象界和象征界的相互运作中完成的，而观看在其中起着至关重要的作用。在想象界，主体的看根本上是对自身镜像或与自己相似的他人形象的看，是纯粹的自己看自己，其所形成的是理想自我；在象征界，主体的看其实是以他人或作为社会建制的他者的目光看自己，其所形成的是自我理想。并且这两种看并不是独立地进行，而是相互纠缠在一起，想象的看总是一开始就要受到发生在他者场域的符号的看的染指，或者说主体的所谓“看”其实是在想象界和象征界的交互空间中的看、被看和自看。拉康把这一看、被看和自看的机制称作“想象的凝视”，即“我”想象有一个他人或他者在象征地注视着“我”，进而“我”认同这个外在的目光，并用这个目光回视自身，以便在那里凝结出自我的理想形象。

拉康还指出，通过以他者的目光看自己，个体把自身建构为自足完满的主体，只是在这个过程中，他者的凝视是被省略、被删除的，它隐退到一个消失点上，一个类似于透视法的灭点上，主体把自己置于那个点，视自己在那个点的看是出自自足而完满的自我的看，主体的同一性就是在这一抹除他

1 约翰·伯格，《观看之道》，戴行铨译，桂林：广西师范大学出版社，2005，第11页。

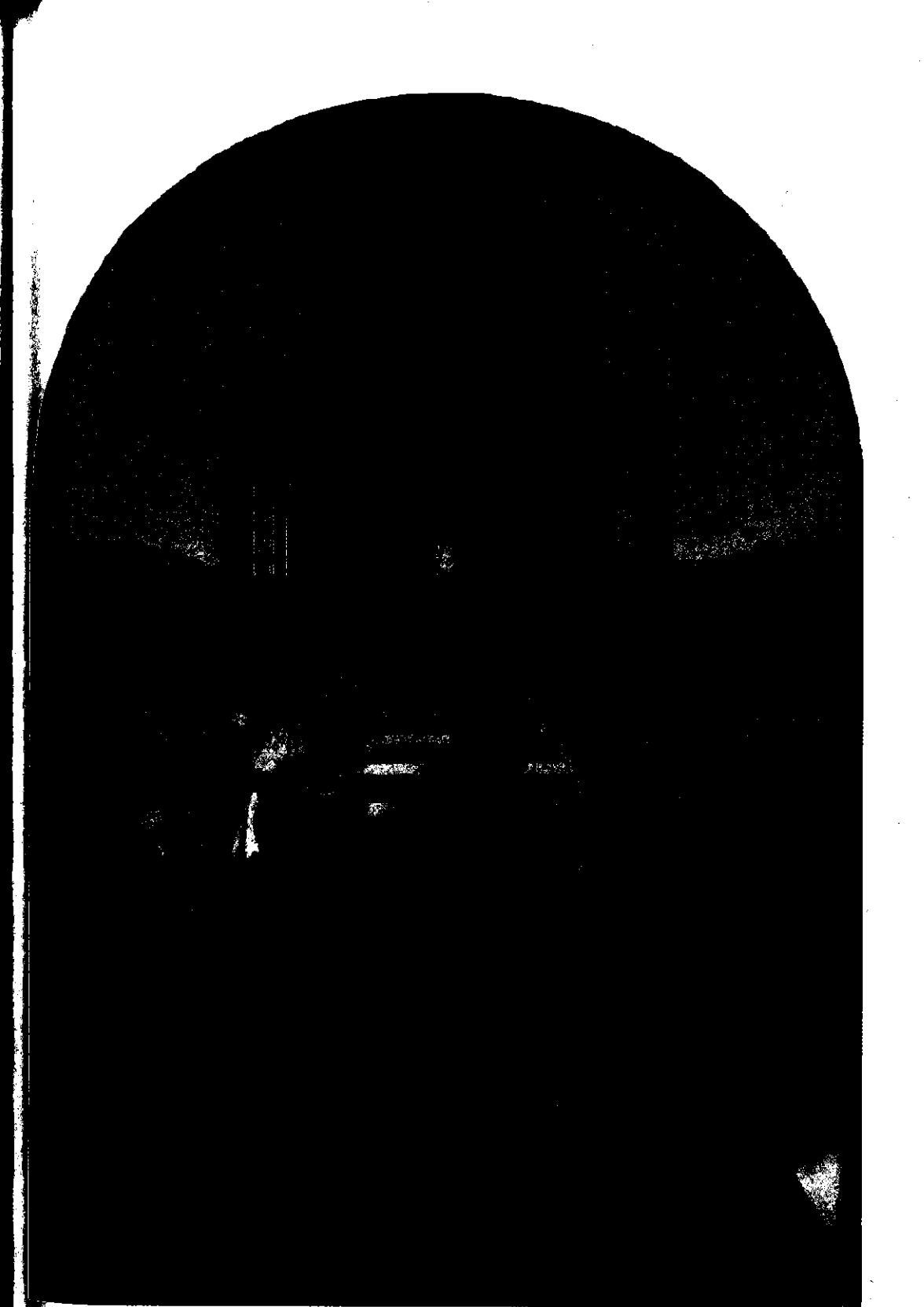
者之凝视的想象的凝视中确立的，而透视的主体就是这样的主体。因为在透视法中，看似是主体站在自己的位置把眼睛所及的事物按照距离的远近、比例的大小及次序的安排“正确地”配置在画面中，让人觉得他所看到的就是现实的再现，甚至消失在远处的景物也都存在于画框之中，可事实上，真正主导这一系列安排的恰恰是消失在无限远景中的那个几何学的灭点，是它保证了再现的一致性。在主体的构成中，主体本来是在想象的被看中、在他者的凝视中建构了自己的理想形象，而通过想象的反转，这个不可见的凝视被删除了，结果就成了我看到自己在某处看自己，殊不知主体的这种看是一种几何学的看，一种幻觉的看，一种自欺的看。拉康说：“几何学的维度可以让我们瞥视到我们所关切的主体在视觉领域是如何被捕捉、被操控、被俘获的。”<sup>1</sup>也正是在这个意义上，拉康称在凝视机制中眼睛的功能是一种“屏幕”（screen）功能，它屏蔽了视像背后的凝视，它让使观看得以可能的“光源”——那个在远处闪动的光点——消失在可见性之外。拉康说：

这就是凝视的功能。它就存在于处于可见世界中的主体建制的中心。那在可见世界最为深刻地决定我的东西，就是处于外部的凝视。通过凝视，我进入了光，我接受的正是来自凝视的效果。因此可以说，凝视是这样一种工具：通过它，光线被形体化；通过它——如果允许我像往常

拉斐尔，《圣母的婚礼》（1504），板上油画，170cm×117cm，米兰布雷拉美术馆藏

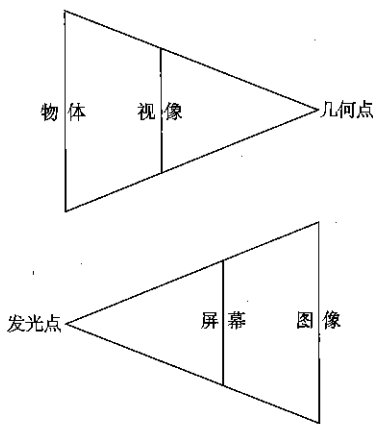
拉斐尔（Raffaello），意大利文艺复兴画坛三杰之一，曾师从翁布里亚画派的佩鲁吉诺（Perugino），《圣母的婚礼》是他的处女作，其构图显然脱胎于佩鲁吉诺的《授予圣彼得天国的钥匙》（1482）。在这里，我们同样看到了诗学和科学的悖论式统一，前景是一个“历史”场景的舞台性展示，而这个场景背后的几何学空间与其说是表演的舞台，不如说是一个神话式的布景，因为其整个空间与前景的图像是脱离的。从观看的方面说，画面的空间暴露无遗地展现在处于某一主导位置（中轴线）的观者的面前，可是，在这一可见秩序的背后，似乎还隐藏着一个不可见的他者之凝视的作用，这个凝视就处在透视灭点的位置。广场上的平行线最后都穿过门、柱廊汇聚到灭点那里，而这个几何学的灭点在画面上并不可见，它只在理论上存在，它只存在于观者的想象当中，它位于地平线的另一边，它是内部的外部，是位于无限深处的他者，但它在“凝视”，它也有“目光”，建筑物中间的那道门就是它的窗口，是将作为观者的我“摄入像中”的光点。另一方面，我永远无法占据的这个他者位置（灭点）恰恰又是我的观看的起始位置，我在当下时刻的有效观看就取决于我把自己定位在那个位置来看，我想象自己就是在那里观看，我想象我在此所看到的即是另一个幽灵般的我站在那个位置看到的，这就是说，视点和灭点是不可分离的，没有灭点，就无所谓视点，反之亦然。

1 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan, London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1977, p.92.



一样以拆解的方式使用一个词——我“被摄入像中”(photo-graphed)。<sup>1</sup>

为了说明他者之凝视的这一机制，拉康绘制了两幅图：



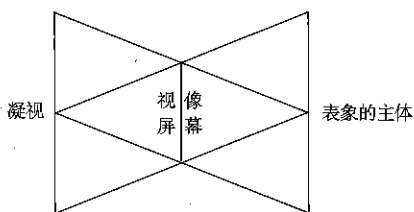
上图描述的是主体的观看结构，它实际就是阿尔伯蒂的视觉金字塔。几何点是眼睛/观看者的位置。在阿尔伯蒂那里，视像的位置是一块透明的玻璃板，艺术家透过它可以看到对象并在上面图绘对象。在这个图中，眼睛的位置和凝视的位置是重合的：眼睛和凝视同步运作，就如同文艺复兴艺术家通过透视装置图绘所扫视的世界一样，图像之所现即是我的肉眼之所见。拉康说，在线性透视中，当观者沉浸于在灭点会聚的视线所构建出来的视像时，他或她实际上面临着渐渐消隐的危险，唯一的退路就是对三角形进行倒置，这样，观者——他或她发现自己现在处在对象的位置——就必须重新循着开始的轨迹让自己占据主导的位置。

下图描述的是在观看中被删除或省略的凝视的结构，它其实就是构成透视的心理结构：现在屏幕相当于眼睛或图像的功能，即有意识的主体所处的位置，他只看到眼前的图像——并且这就是他自己的像，他看到自己在把自己观看——而看不到背后处在发光点位置（灭点）的他者的凝视。主体不再是作为视觉领域的主导而是作为想象的他者凝视的对象、作为图像而存在。

<sup>1</sup> Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan, London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1977, p.106.

三角已经被倒置，主体现在被对象化为被看的，他进入视觉领域的手段就是刻意脱离光点，想象自己是被看的——被自己所想象的某个他者看。这样，他者的凝视被呈现为主体的不可掩盖的外在。在这个意义上，第二幅图也可说明主体是如何成为一幅图像的，他/她如何透过他者之凝视来观看一个想象的自己的，就像拉康所说，“我必须一开始就强调：在视觉领域，凝视是外部的，我被观看，就是说，我是一幅图画”<sup>1</sup>。

进而，拉康把这两幅图合并在一起，构成对视界秩序中观看与凝视的关系的一种总体描述：



这幅合并图其实就是对透视法的视觉体制的说明，它不过是为了强调一点：只有通过所谓的视像或屏幕，主体性才能被构成。现在，凝视被明确置于被看对象的位置，这样，观看行为的定位始终在作为对象的东西与使其成为对象的东西之间徘徊，所以，主体不可能稳定地占据这些位置，那在可见世界最为深刻地决定“我”的东西，就是处于外部的凝视，“我”正是通过这一凝视、通过接受来自这一凝视的效果而成其为“我”的，透视法为理想观者所设定的位置本质上是一个虚拟的位置，处于那个位置的主体是一个表象的主体，一个被表征的主体，一个由他者的凝视所结构出来的主体。

沿着拉康的逻辑，透视法与主体的关系可表述如下：透视法不是主体之视觉的再现，恰恰相反，它是对视觉之主体的建构，就是说，透视（观看）的主体实际是作为效果而存在的，它是在透视建制的引导和操控下、在他者之凝视的构型作用下通过对他者凝视的省略而获得的。

于此，我们可以看到，透视法不只是对空间的几何学建构，也不只是对对象的可见性的呈现，还是对中心化的主体的生产，是视觉中心主义对空间、

1 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan, London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1977, p.106.

对象和主体的关系的配置。进而，如果说文艺复兴就是人的发现和自然的发现，那这个发现本质上只是符号化的能指结构在主体那里的想象性缝合的效果，所谓人用自己的眼睛发现了自然和人自身，不过是因为有各种各样的屏幕将背后的“原因”过滤掉了，就如同透视法对空间秩序和中心化主体的建构与生产不过是因为背后的他者之凝视被省略了一样。

## 五 巴洛克的褶子

毫无疑问，文艺复兴是一个英雄主义的时代，是正在觉醒的世俗意志在“神圣的凝视”中寻求自我升华的时代，可是到16世纪中后期，随着各路英杰的纷纷陨落，随着宗教改革的蔓延和罗马城的失陷，至少在意大利，文艺复兴盛期那充满自信的创造冲动开始为一种怀疑精神所弥漫，曾经的理性化和理想化的几何空间虽然并未因此退出历史的视野，但其主导的视觉秩序已经受到其他因素的污染。新的艺术精神和视觉意志开始滋长，并于17世纪达到顶峰，凝结出新的视觉范型。

从历史的角度说，16世纪中期到18世纪末的两百余年属于西方向近代资本主义过渡的时期，不论在政治、经济方面，还是在文化方面，这个时期都有着处于初级阶段的社会形态的典型特征，那就是多种社会结构形态以及与之相关的多种文化形态的共时性和异质性并存。社会总体的这一结构图景对于以它为对象的历史和文化研究有着重要的意义。例如，对于教会、宫廷和市民社会这三种社会形态的基本文化构成，我们不能简单地以巴洛克、古典主义和写实主义来与之一一对应，同样地，对于那三种文化风格或表征形态中的任何一种，我们也不能在单一文化冲动的语境中来凝定其意义，因为它们的共时态异质性并存造就的是一个力的场域，是多种力量的角逐和相互渗透，任一文化资本要想在这个异质的空间中实现价值流通和价值交换，都离不开力的相互作用。虽然在文化方面，我们在这个时期至少可以看到教会意识形态、宫廷意识形态和市民意识形态的三足鼎立，但这不是说它们之间一定就是相互冲突的关系，相反，在许多时候，它们就像一个协同运作的机器，一方面在社会的各个层面相对自律地发挥着各自的效用，另一方面又相互重叠扭结，在文化场域中进行着文化资本的交换，并最终转换为不同的文化冲动在同一类艺术风格中的穿插、叠置。所以，对于这一时期的文化构成或美学风格，当我们习惯性地冠以“巴洛克”或“古典主义”这样的标签时，

若过分拘泥于此类描述的同—性，以一个本质化的概念去统摄一切，就有可能导致某种历史遮蔽的效果。

实际上，“巴洛克”、“古典主义”或“洛可可”这类标签作为某一特定风格的命名只具有临时的描述意义，相对于由共时态并存的各异质成分构成的社会及文化整体而言，它们的阐释效力显然是有限的。这就是说，我们不能将其视作为有着共同的、明确的和固定不变的本质的概念，而是要考虑各种差异的作用。例如地缘政治的差异，仅就地域性而言，这个时期欧洲的文化构成并不是一个统一的整体，意大利是以教会或罗马教廷的宗教文化为主导，法国是以宫廷文化为主导，在荷兰则发展了一种相对成熟的市民文化，于是，同一种艺术风格在不同地区会有迥然不同的体现，虽然这些地区也在相互影响和相互模仿。若是就巴洛克风格而言，意大利的巴洛克是矫饰的和迷狂的，法国的巴洛克是富丽堂皇的和秩序化的，荷兰的巴洛克则是寓言化的和世俗化的。再具体到某一地区本身，其风格的构成也不可能是单一的：在意大利，单就巴洛克风格而言，就既有卡拉瓦乔的黑暗主义，又有贝尔尼尼的狂喜艺术；而在法国，既有宏大的、古典格调的巴洛克，也有精巧的、脂粉气十足的巴洛克（其中一部分就是我们通常所说的洛可可风格），还有完全秩序化的、讲究严谨法度的古典主义。这些风格构成相互之间并不是截然分开的，相反，在许多时候它们是交融在一起的。再有艺术门类的差异也会对风格的构成产生影响，比如在建筑、绘画、雕塑和音乐中都有所谓的巴洛克风格，不同的物质材料和不同的接受环境所带来的差异都将在风格中体现出来。因此，面对“巴洛克风格”或“巴洛克时代”这样的描述，我们一定不能陷入本质主义的迷幻，以同一的视觉构成或视觉样式来统摄其背后文化逻辑的差异性。

在今天，当人们谈及16、17世纪西方的社会进程时，总是会想到一系列的事件，它们既构成了这个时期社会及文化发展的一部分，同时其自身之间又有一种相互语境化的关系，换句话说，它们之间不是一方决定另一方的简单的线性因果系列，而是相互作用、互为因果的结构性并置。

我们首先想到的是德国人马丁·路德1517年以批评经院哲学和罗马教会的《九十五条论纲》所掀起的宗教改革。借着刚刚发明不久的古登堡印刷术



的传播力量，路德的思想在欧洲迅速扩散，改革的浪潮席卷开来，甚至在一些地方酝酿成了革命。受到打击的罗马天主教会则以反宗教改革作为回应，一方面对改革派施以打击和迫害，另一方面也发起了教会内部的自我改革。一时间，硝烟弥漫，整个西方世界被抛入了改革与反改革的迷狂。而出乎人们意料的是，在此斗争中，一方面，激进世俗化浪潮在北方如野火般燎原；另一方面，南方的罗马教廷并未因此被击垮，反而从中渔利，到17世纪，其权力和声望在天主教地区达至新的顶峰，巴洛克风格就是在它的庇护下发展起来的。

也正是在这个战乱频发的时期，近代西方的民族-国家开始形成，绝对主义君主制得以确立，王朝政治和社会治理成为每个宫廷的首要事务。除了采用政治和军事干预，除了加强对经济和司法的控制，文化实践也被视作最为重要的治理手段。艺术成为国家意识形态机器的重要组成部分——当然这并不排除它同时也是宫廷贵族的享乐机器，许多时候，这两者是结合在一起的。为教会服务的巴洛克艺术家在宫廷里同样受到青睐，在教堂里制造狂喜体验的艺术到宫廷的世俗空间中则成为生产视觉幻境的手段，其反宗教改革的情感力量现在被挪用到新的政治秩序和政治空间中发挥作用。

当然，17世纪也是早期资本主义迅猛发展的时期，是西方开始大举殖民和贸易扩张的时期。王朝的帝国想象，贵族和资本家对财富的贪欲，市民阶级对自由的世界市场的渴望，还有工商业城市的迅速崛起，以及伴随着地理大发现和海外拓殖的进程而形成的以欧洲为中心的世界主义观念，这一切都助长了在十字军时代（1096—1291）就已经形成的扩张主义价值观向实际的领土征服和资源掠夺的转变。巴洛克艺术所呈现的那种扩张的心灵在动态的空间中的激情与这一时代精神无疑是吻合的。

还有至关重要的一点，这也是近代西方第一次科学革命的时期。16、17世纪的科学革命不仅是基于经验观察和数学分析的知识革命，也不仅是获取知识和证明知识之有效性的方法论革命，而且还是传播和评价知识的一整套学术机制的革命，是知识的生产方式的革命。有关这场革命对近代西方的深刻影响，科学史家们已经谈得很多了，可这种谈论常常因为过度的知识纯化倾向而产生了一些遮蔽效果，例如，它让人们以为那时的科学家是在实验室

里从事单纯的知识生产的专业共同体，而实际上，所谓的科学家共同体并非一开始就存在于此的，在那个时候，科学家可能同时也是星相学家、哲学家和神学家，在那个时候，科学、魔法和神秘主义并不是截然分开的。具体到时代的文化语境中，16、17 世纪的科学革命，尤其是由哥白尼、开普勒和伽利略所开创的天文学革命，在当时带来的一个根本变化就是空间经验的改变，即它以一个不确定的、开放的无限空间取代了曾经居于主导的和谐的、遵从美善秩序的有限空间。<sup>1</sup> 这一近代的空间观念迅速地波及其他文化实践领域，在包括巴洛克艺术在内的表征实践中也激起了非凡的反响。

总之，16、17 世纪的欧洲是动荡不宁的、喜欢冒险的、热衷于探索和创新的。这个时代的文化气质是多样性的并存，在这里，忧郁和突进、迷狂和理性、讲究奢华和吟唱废墟可以并行不悖，有时甚至相互渗透。

具体到视觉性的方面，与此前的各个时代相比，在这个时期，视觉中心主义的“视界政体”获得了最为完备的发展。“视界政体”这个概念最早出自法国电影理论家克里斯蒂安·麦茨关于电影体制的分析，后来马丁·杰伊借用它来描述视觉场域的构成，指涉社会基于生产及再生产的目的而形成的一整套用于规制、驯化和利用人的观看行为与视觉经验的建制或机器，说得简单一点，视界政体就是构成视觉性的视觉建制和视觉机器的总称，它是社会借以结构人们的观看的模型，是主导视觉生产和视觉消费的符号战略，所以它最为集中地扭结了视觉与观看的社会学、政治学和伦理学维度。在人类社会的文化实践中，任何时代都包含有与之相对应的视界政体，并且其政体形态还不是唯一的。

相较于此前的各个时代而言，16、17 世纪欧洲视界政体不仅形成了最为完备的体系，而且显示出了极为明确的文化意志。这个时期不只是有发挥到极致的视觉痴迷和视觉享用，也不只是在科学话语和理论话语中有俯拾即是视觉隐喻，而且还在可见性和不可见性的处理上出现了前所未有的视觉装置，这些装置既被用于科学探索，也被用于制造视觉幻象，它们既是科学认知的技术装备，也是生产幻象的表征机器，还是生产快感的娱乐机器。而另

<sup>1</sup> 有关 16、17 世纪科学革命带来的空间观念的变革，可参见亚历山大·柯瓦雷，《从封闭世界到无限宇宙》，郭波涛、张华译，北京：北京大学出版社，2003。

一方面，社会建制也开始有意识地把个体的欲望性观看置于视界政体的结构中加以调节，对欲望之眼的驯服或规训成为整个社会治理术的重要方面。

例如，在16、17世纪，伴随着科学革命，人们发明了许多用来观察和观看的“视觉装置”：1558年，意大利自然哲学家乔瓦尼·巴蒂斯塔·德拉·波尔塔（Giovanni Battista della Porta）在《自然魔法》一书中利用透镜原理解释了暗箱和望远镜的工作原理与制作方法，到17世纪，暗箱和其他光学装置不仅被广泛用于大众娱乐，而且也成为画家用来“瞄准”所绘对象的重要工具；1609年，英国数学家和天文学家托马斯·哈利奥特（Thomas Harriot）和意大利著名科学家伽利略·伽利雷（Galileo Galilei）分别独立地制作了用于天文观测的望远镜，后者甚至用它来观测月球和银河系，并因此获得了重大发现，此后的两百多年里，对望远镜的改进成为许多科学家最为热衷的一项事业；也许是受到望远镜在太空中带来的一个接一个重大发现的激励，人们把目光又转向了微观世界，1665年，英国皇家学会会员、著名物理学家罗伯特·胡克（Robert Hooke）在《微观画集》里揭示了显微镜观察下的软木切片中微小蜂房状的空腔，并名之为“细胞”。在民间，甚至在宫廷，还有暗箱、透镜、多棱镜、燃烧镜等与巫术、魔法结合在一起，成为制造娱乐的“魔镜”，它们不只是生产幻术的装置，更是结构主体与可视世界的关系的“机器”，是制造视觉癫狂、视觉迷乱的物质力量。

进而，在这个时期，还有一个重要的意识觉醒，那就是在社会治理和个体的自我认知中对视觉的自觉运用。历经16世纪的动荡之后，到17世纪，一方面是罗马教皇和世俗君主的财富积累和权力集中，另一方面则是城市金融资本家和市民阶级的崛起，当然还有文艺复兴所带来的人的意识觉醒，这些都导致社会的情感需求越来越向多样化发展：自我形象的确认、个人情感的释放、对共同体的归属感的寻求、权力结构的秩序化，类此的文化欲求不论是对于统治者而言还是对于一般个体或社会共同体而言都变得至为急迫。虽然印刷术在15世纪中叶就已经出现，并立即风行欧洲，但阅读的普及尚待时日，视觉实践依然是满足那种情感需求和进行文化传播的最重要手段，即便对书籍的阅读也都要借助插图来完成。于是，在视觉癫狂的表象之下，在人们以观看来建构主体性认同的过程中，视觉控制和视觉规训变得无所不

在，这一点在建筑中有最为典型的表现。不论是罗马的巴洛克教堂还是法国宫廷的宫殿，也不论是商业城市的中心广场还是乡下的贵族别墅，视觉引导和视觉控制皆是设计者要首先考虑的重点，其目的与其说是美学的，不如说是政治学的，那就是：通过视觉空间的切割和配置，观看的权力关系被嵌入其中；通过主体在理想的空间位置的视觉享用，观看的欲望经济学得以完成。绘画中的情形虽然要复杂很多，但享乐之眼和道德之眼、自我确认和他者的凝视、视觉的迷狂和心灵的净化，这一切皆并行不悖地嵌合在观看的行为中，成为个体的主体化过程中决定性的构成力量。

还有作为社会文化实践之组成部分的艺术史写作。1550年，佛罗伦萨美术学院的创办人乔尔乔·瓦萨里（Giorgio Vasari）出版了他的巨著《意大利杰出建筑师、画家和雕刻家传》（1568年，作者对第一版加以修订补充，出版了第二版），叙述从乔万尼·契马布埃（Giovanni Cimabue）到米开朗基罗·博纳罗蒂（Michelangelo Buonarroti）的两百余年间意大利著名艺术家的生平、创作经历及艺术风格。这不是一本简单的艺术家传记，它实际是为意大利尤其是佛罗伦萨的文艺复兴及其赞助者美第奇家族树碑立传的，是对城市共和国的“国家形象”的一次重塑，所以作者对同时期欧洲其他地区的艺术成就多有贬抑。也正是因此，在瓦萨里之后，地区性的艺术史著述层出不穷，例如，仅在意大利就有威尼斯人洛多维科·多尔斯（Lodovico Dolce）的《阿里提诺论绘画》（1557）和弗朗西斯科·圣索维诺（Francesco Sansovino）的《高尚的城市威尼斯》（1581）、米兰人包罗·莫立加（Paolo Morigia）的《高贵的米兰》（1595），在北欧则有尼德兰人卡雷尔·范·曼德（Carel van Mander）的《画家之书》（1604）和德国人约阿希姆·冯·桑德拉特（Joachim von Sandrart）的《德意志学院》（1675）。<sup>1</sup> 这些作品一方面是对瓦萨里的盲视的纠偏，另一方面更是为了提升本地区的文化形象，那时的人们已然意识到，艺术史的写作不只是纯粹的为艺术服务的知识行为，而且也是一种社会政治行为和文化行为。

再有就是规制表征实践的视觉建制的确立。在地区艺术史的写作热潮中，

1 有关16、17世纪欧洲的艺术史写作，可参见玛丽娜·贝罗泽斯卡亚在《反思文艺复兴——遍布欧洲的勃艮第艺术品》（刘新义译，济南：山东画报出版社，2006）一书“第一章”中的相关论述。

瓦萨里所确立的写作范式不仅没有被动摇，反而得到了强化，而与这种历史写作相并行的就是古典规范的学院化和正典化。16、17世纪，欧洲各地纷纷成立专业的艺术教育机构，如1562年的佛罗伦萨美术学院、1582年的博洛尼亚艺术学院、1593年的罗马圣卢卡艺术学院和1648年的法兰西学院，等等。学院的成立不仅意味着艺术与艺术培训的规范化和建制化，而且意味着艺术品鉴与艺术趣味的标准化和正典化，最终还意味着视觉表征体系的制度化。1672年，圣卢卡学院的首席理论家乔万尼·皮耶特罗·贝洛里（Giovanni Pietro Bellori）出版了《当代画家、雕刻家和建筑师列传》一书。该书乃是对瓦萨里的传记的续写，作者在瓦萨里的基础上补写了晚期文艺复兴十二位艺术家的生平和创作。通过对瓦萨里的品鉴标准加以修正和完善，贝洛里为学院的古典式艺术理想及艺术实践奠定了基本的规范，就像艺术史家玛丽娜·贝罗泽斯卡亚（Marina Belozerskaya）所说，贝洛里的《列传》“后来成为学院古典主义最有影响力的著述之一，构成了学院艺术史的核心，并为数代学生确立了拉斐尔这位无与伦比的天才”<sup>1</sup>。

最后还需要提及的是艺术的市场化。在文艺复兴时期，艺术家主要受雇于教廷、王公贵族及新兴的金融资本家，不仅社会地位低下，而且创作也受到许多限制，比如必须考虑到恩主的喜爱，并将其置于理想观者的位置，必须处理湿壁画这一特定绘画形态的空间限制和材料限制。到16、17世纪，教廷和宫廷对艺术的社会功能的重新认识，市民阶级的成长壮大，布上油画的流行，艺术学院的建制化，青年艺术家遴选制度的确立，画廊的出现，以及艺术家社会地位的提升，等等，这一切因素的相互运作不仅使得传统的赞助人—艺术家的关系发生了根本变化，为艺术生产和艺术消费确立了更具效率的市场制度，而且在根本上改变了视觉表征的驱力机制，改变了观者与作品的关系，例如现在视觉建制对观看行为的调节将更具效力但也更加隐晦，曾经的仪式化观看越来越被一种消费性和规训性的观看取代。

以上所论只是16、17世纪视界政体的基本构成，它们本身就是一个又一个可以不断打开的褶子，而它们叠加在一起又构成另一个褶子，它们是一些

1 玛丽娜·贝罗泽斯卡亚，《反思文艺复兴——遍布欧洲的勃艮第艺术品》，刘新义译，济南：山东画报出版社，2006，第19页。

流动的结构要素，在文化场域里相互作用，聚集又散开，分化又重叠，造就了巴洛克的流动的视觉性。因而，对视觉文化研究而言，重要的不是去对这些构成要素做静态的本质描述，而是需要在其所构成的视界政体的功能性运作中来思考视觉意义的生成，如主体性的认同、视觉空间中权力的配置与生产、欲望和视觉驱力的经济学、视觉快感的伦理学，以及视界政体对可见性和不可见性的关系的辩证调节，等等。

总体上说，兴起于北方的宗教改革运动更为重视圣言本身的见证力量，故而对诉诸视觉和图像的宗教仪轨抱有怀疑态度，这种怀疑在北欧的一些地方甚至激起了新一轮捣毁圣像的浪潮。与之相对，天主教会的反宗教改革则自觉诉诸视觉的力量来赢回公众，就像罗兰·巴尔特所说，针对宗教改革者对图像的种种不信任，反宗教改革的伊纳爵·罗耀拉则以一种“激进的图像帝国主义”作为回应：

由生产图像的感官不断地创造的视觉、表征、比喻、神迹（或福音书的传说）成为沉思的构成部分，并且……这一形象材料在伊纳爵死后十分自然地催生了插图或图版文学的出现，这些作品时常作为传道手段被传到极为遥远的国度，例如它们就曾被呈献给明朝的末代皇帝。<sup>1</sup>

为了应对宗教改革的冲击，1545年，天主教会在奥地利的特兰托召开第十九次公会议，因受西班牙与法国战争的影响，此次会议时断时续，前后进行了十八年，直至1563年始告结束。在会议的最后议程中，与会者讨论了宗教艺术的问题。针对改革者对圣像崇拜的指责，天主教会重申了圣像及宗教艺术作为“无字之书”对不识字的重要公众的作用，但同时也要各地主教应对宗教艺术品的生产与制作进行审查和监督，以确保它们不仅能为公众所理解，而且能激发公众的信仰热情。就这样，在教会的庇护和资助下，巴洛克艺术迅速地取代了16世纪上半叶流行于意大利的样式主义，后者在色彩、比例和构图上对文艺复兴的“标准”样式刻意的过分偏离导致了一种病态、乖戾和晦涩的情感表现，无法满足教会宣传和教育的需要。

1 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, trons. Richard Miller, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976, pp. 66-67.

虽说教会的巴洛克艺术是以传播教义、教育信众为目的，但教会也把它看作是炫示或展现自身权能的手段。这一宗教和政治目的的合流最终导致了巴洛克风格的奇观效果，其直接诉诸感官的崇高表象、让人美不胜收的装饰细节、充满力和运动的动态的空间诗学、感人至深的宗教主题，这一切不仅是为了让那神圣的不可见性在可见性的表征中获得最为充分的显现，更是为了彰显上帝在地上的国的至上荣耀和至高权能，同时也是为了重申教廷和教会的绝对权威。

有关巴洛克风格的特征，艺术史家们已经说得很多了，并且人们特别喜欢选择某一历史关联域——比如文艺复兴与巴洛克、古典主义与巴洛克、洛可可与巴洛克——来凸显巴洛克风格的特质。<sup>1</sup>其中，瑞士著名艺术理论家海因里希·沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）的研究就颇负盛名。在1915年出版的《美术史的基本概念》（中译本书名为“艺术风格学”）中，沃尔夫林用五组对比性的概念——“线描和图绘”、“平面和纵深”、“封闭的形式和开放的形式”、“多样性和整一性”、“清晰性和模糊性”——来描述16世纪文艺复兴的古典风格和17世纪的巴洛克风格之间的差异。这一描述整个地是美学的和艺术的，是形式主义的，其两两对比的论述模式既具有艺术般的简约性，又具有互证互释的强大阐释力，所以深受人们喜爱，以至于直到今天，每当论及巴洛克风格时，人们依然会想到沃尔夫林的描述：那种诉诸单纯视觉且以追求视觉的浑然一体为目标的再现模式使得此一艺术在视觉效果上呈现出一系列不同于文艺复兴古典风格的特征，如突显张力和动感，强调空间形式的不确定性和开放性，强调部分和全体之间的互动感及动态的整一性，喜欢以团块的造型和曲线的运动来造成事物再现的模糊性，等等。

虽然为满足五组概念的阐释功效，沃尔夫林有时不免会牵强附会，但他的描述总体上是准确的。在此我不想继续去重复他的观点——它们被重复得太多了，以致有时都成了一种陈词滥调——我只是想在他的基础上进一步提

1 例如，海因里希·沃尔夫林，《艺术风格学》，潘耀昌译，沈阳：辽宁人民出版社，1987；海因里希·沃尔夫林，《文艺复兴与巴洛克》，沈莹译，上海：上海人民出版社，2007；彼埃尔·卡巴纳，《古典主义与巴洛克》，董强译，长春：吉林美术出版社，2002；温尼·海德·米奈，《巴洛克与洛可可：艺术与文化》，孙小金译，桂林：广西师范大学出版社，2004。

出一个问题，那就是巴洛克风格的空间诗学和视觉修辞学。

沃尔夫林所言及的种种视觉效果其实属于巴洛克风格的美学和艺术效果，是这一风格的可见性方面。就作品本身而言，这些可见性的方面、这些美学和艺术效果充其量只是作品在“可读”层面的能指效果，而在它们的背后，还隐藏着更为复杂的“可写”层面，那是需要在阐释中才可成为可见的，并且这一阐释需要指向的是视觉修辞的方面。换言之，那所谓的美学和艺术效果不过是视觉修辞策略性调用的结果，是以语言学的方式发送给眼睛的“可读”的信息。巴洛克风格作为一种视觉奇观，其所造成的幻觉效果绝不只是美学的和艺术的，更是政治的和意识形态的。

再有，在沃尔夫林的描述中，巴洛克风格是作为一个总体性的术语使用的，他基本上没有考虑地区的差异，这一总体性的暴力造成了历史遮蔽的效果，使我们难以见到视觉修辞在不同文化场域中的功能差异。例如，教堂、宫廷和市民居室，这是三个完全不同的观看场所，它们将建构出不同的主体性类型、不同的观看模式和观看效果，即便是相同的视觉要素或表征形式，因视觉空间的语法修辞的差异，其功能性的意义也将判然有别。就像巴洛克风格，它在教堂、宫廷和市民居室这三个场所都存在，虽然在美学或艺术效果上有某些可通约的形式特征，可它们是服务于不同的社会需要，属于不同的表征实践，甚至有着不同的视觉修辞，因而其在主体那里产生的观看效果是完全不同的。

教堂建筑无疑是表现巴洛克视觉奇观的最理想场所，不论是立面的设计，还是内部的装饰，也不论是组织内部及外部空间的语法，还是光与影、声音与图像的折叠，巴洛克风格的教堂都把视界政体的控制性运作展现得酣畅淋漓，把巴尔特所言的图像或视觉帝国主义发挥到了极致。其中最典型的例子莫过于坐落在梵蒂冈的圣彼得大教堂。

然而，教堂主体落成后，由马代尔诺主持设计的巴西利卡主堂及立面受到许多人的非议，因为它的纵深太长，使得米开朗基罗的大穹顶受到了“遮挡”：站在教堂立面以外的一定距离，根本无法完整地看到穹顶。再有，巴

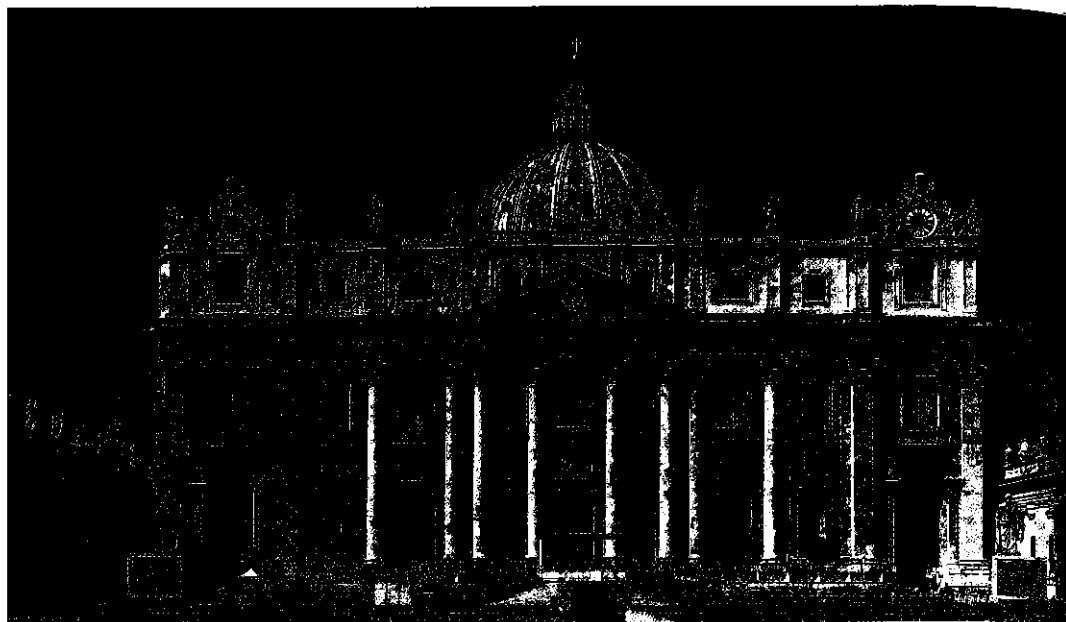




### 圣彼得大教堂

使徒彼得是耶稣基督的大弟子，相传他殉教之后，被安葬在罗马城北的梵蒂冈小山上。公元326年，君士坦丁大帝在他的墓地上修建了一座巴西利卡式的教堂。由于圣彼得在天主教会中独一无二的地位，他的教堂成了天主教世界的圣地，在中世纪的时候，有许多教皇和国王的加冕礼就是在这里举行的。1505年，教皇尤里乌斯二世决定拆毁旧教堂，重建一座全新的、与教廷和教皇的权威相称的新教堂。新教堂于1506年动工兴建，历经百余年，到1614年才全部竣工，于1626年正式启用。由于工程耗资过大，教会便以出售“赎罪券”的形式向社会聚敛钱财，而正是这一行为成了引发宗教改革的导火索。

百余年的重建过程是一个漫长而复杂的故事，它跨越了很多艺术家和教皇的一生，参与设计和施工的人涵盖了各个时期意大利最杰出的建筑师，其中包括多纳托·布拉曼特（Donato Bramante）、拉斐尔、米开朗基罗、卡罗·马代尔诺（Carlo Maderno）等。虽然文艺复兴的艺术家们想在设计中体现自己的人文理想，但教会的政治需要总是干扰艺术家意图的实现，教堂的形制也多次被改变，到教堂主体落成时，它已经是希腊集中式和拉丁巴西利卡式的一个结合体。



#### 圣彼得大教堂的穹顶内部

米开朗基罗设计的大穹顶被视为罗马最壮丽的景观之一，但这并不是因为它的外部体量，而是因为教堂和穹顶内部的空间修饰。长长的拱顶、交叉行进的凯旋门、内部巨大的开口、华丽的华盖，这些共同创造了一个连续、开放且语义繁复的巴洛克空间。在穹顶底部与拉丁十字式主堂顶部的衔接处是一个2.5米宽的环廊，专供游人仰望穹顶内景和俯瞰教堂内部全景。在穹顶下面主堂的中心是圣彼得的墓穴，墓穴的正上方为教皇大祭台。祭台高29米，其四周的墙上各有一个10米高的供龛，每个龛内各有一尊5米高的石像。祭台上方是贝尔尼尼在1624—1633年设计建造的华美无比的铜铸华盖。华盖由四根20米高的螺旋铰链型铜柱支撑着，华盖四角各雕刻有一个站立的守护天使，在守护天使之间又分别雕刻有一对神态各异的小天使。在四铜柱的顶上，又有四根凤尾状的铜柱，其柱头合拢共同支撑着一个铜球，球上竖立着一个十字架。

## 圣彼得大教堂的正立面

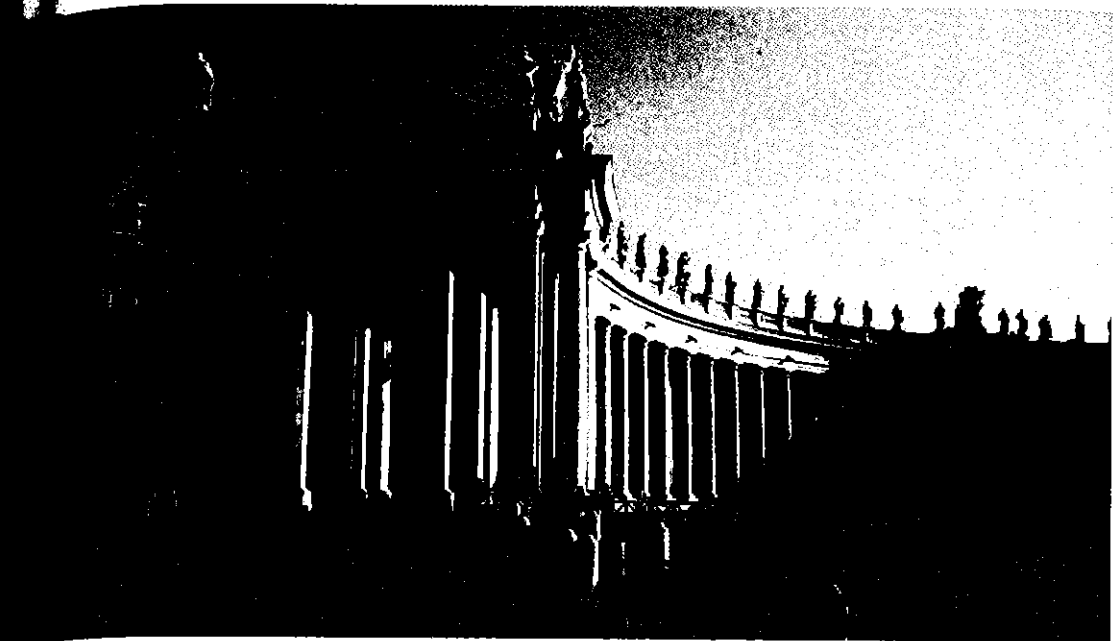
1603年，卡罗·马代尔诺被任命为圣彼得大教堂的建筑师，任务是改造和延伸米开朗基罗的集中式形制。1626年，教堂正立面竣工完成，集中式教堂变成了一个长方形教堂。正立面宽137米，高51米；壁前有28米高的8根圆石柱和4根方石柱；廊檐上立有13座雕像，像高5.5米，廊檐两端各有一座大铜壁钟；立面上开有五个大门，从右到左分别叫“圣门”、“圣事门”、“中门”、“善恶之门”和“死门”，每个门上都刻有雕像（有一些是20世纪才完成的）。立面后面是宏大的、可容纳25000人的巴西利卡主堂，主堂长187米，宽58米，里面有11个小堂，50个祭台，约450尊雕像，500根石柱，堂顶为拱顶，由金碧辉煌的马赛克镶嵌而成。堂顶尽头为一半圆形大穹窿，它直接通向米开朗基罗沿用布拉曼特的制式设计的集中式大穹顶（见下图），大穹顶直径41.9米，周长71米，内部顶点高123.4米，顶外的十字架高9.1米。单单这一系列的数字就足以见出教堂的恢宏壮观，它的炫示功能、归化心灵的功能和激发信仰的功能在这个巨大的、令人惶恐的空间里得以尽情体现。



西利卡立面的主题不够突出，在纵向轴线上与穹顶之间没有形成有效的呼应，而横向过宽的宽度又大大削弱了穹顶的垂直感，使教堂整体显得松散而分离。1656—1667年，受教皇委托，洛伦佐·贝尔尼尼（Gian Lorenzo Bernini）在教堂正面设计建造了一个广场，从此大教堂的观感被彻底改变，可以说，正是贝尔尼尼的设计——包括他参与设计的教堂内部的改建和装饰——重新创造了一个圣彼得大教堂。

广场主体分为两个部分：教堂正立面前面的梯形广场和与之相连的椭圆形广场。较小的梯形广场的开口比立面要窄得多，这就使得立面看上去比实际要短一些，且更紧凑一些。更重要的是巨大的椭圆形广场。早在1586年，人们就在距离大教堂约180米的地方竖起了一个从埃及亚历山大港搬来的巨大方尖碑（实际上，这个方尖碑在公元前37年就运到罗马了），后来又在方尖碑两侧各造了一个喷泉，但这些东西与教堂之间并未形成有机联系。现在，贝尔尼尼以喷泉和方尖碑的连线为长轴来设计椭圆形广场。广场面积3.5公顷，长轴长198米。广场平面由深灰色石块铺成，其中镶嵌的白色大理石线条把广场分成外面8个大的、中心4个小的扇形，各个扇形同大小依次递减的几个同心圆相接，方尖碑就立在同心圆的中心（1740年，教皇在方尖碑已有的十字架上又安装了一块据称耶稣被钉的十字架真木，这更加强了方尖碑的朝圣价值和中心统摄力）。广场的南北两侧是巨大的弧形柱廊，284根18米高的多立克式圆柱排成四行，形成三条走廊，走廊之间还有88根粗大的方石柱，柱廊檐头朝向广场一面的女儿墙上立有96尊高3.2米的圣徒和殉道者雕像。

如果说马代尔诺的正堂和立面设计对米开朗基罗的穹顶的整一性效果是一种削弱，那么，贝尔尼尼的广场设计则是对大教堂的整体效果的一种重塑。进而，如果说梯形广场对透视法的运用还只是增强了立面的紧凑感，那么，椭圆形广场中心的方尖碑与穹顶的呼应则使得大教堂的中轴线成为一个可见的存在，坚定有力地主导着轴线两侧的空间配置，并最终使穹顶的中心化和巴西利卡的纵向展开合成一体。至于椭圆形广场两侧森严排列的柱廊，简直就像一个视觉的驱动力机器。一方面，正如贝尔尼尼自己所说，“由于圣彼得



贝尔尼尼：圣彼得广场的柱廊

教堂几乎是所有其他教堂之母，所以它必须有柱廊，表现它仿佛像母亲一样伸出双臂，接受天主教徒，并坚定他们的信仰，对于异教徒，把他们重新聚合到教堂来，对于无信仰的人，用真实的信仰去启迪他们”<sup>1</sup>。另一方面，椭圆形在横轴方向产生的视觉扩张感因柱廊的“透明”而创造出一种空间块体的互动效果，这时，中心的方尖碑则像是一个焦点，它通过地平面同心圆的空间切割和向圆心的聚拢而把所有的方向都统一起来，并让它们整体地指向作为教堂之主体的穹顶，那里不仅是视线的汇聚点，更是心灵的归向，是信仰的停泊地。就这样，通过贝尔尼尼的再创造，圣彼得大教堂不仅成为天主教会展示其至大权能的场所，而且为观者的朝圣之旅提供了最强烈的视觉动力。

在今天，当我们说到巴洛克空间的特征时，都知道它是庞大的、连续的、富丽堂皇的，可这些特征并不一定要以体量上的巨大和装饰的繁复来体现，它们实际上是一些修辞效果，是空间的语法对视觉产生的效应。比如“庞大”，圣彼得广场的体量是庞大的，但也有小体量的“庞大”空间，例如

1 转引自克里斯蒂安·诺伯格-舒尔茨，《巴洛克建筑》，刘念雄译，北京：中国建筑工业出版社，2000，第25页。

贝尔尼尼的另一个设计：罗马的圣安德烈·阿尔·奎里纳尔教堂。

这个教堂位于空间相对有限的罗马奎里纳尔山，是为耶稣会修道士修建的。因为教堂内部空间较小，为了达到放大的效果，贝尔尼尼再次运用了他擅长的椭圆形空间结构。美国艺术史家温尼·海德·米奈（Vernon Hyde Minor）在描述奎里纳尔教堂的内部空间时说：

一旦进入内部，就会遇见一个不平常而且具有吸引力的椭圆形空间和一首在不同层次的（非）现实中展开的叙事诗。因为贝尔尼尼没有故弄玄虚，他压缩内部的空间，使观察者和高高的圣坛之间的轴线最短。空间向左右伸开，使你从前门走了几步之后几乎想张开双臂。贝尔尼尼把教堂中心的较低层安排成一系列连接较小、相对较暗一点的小教堂的圆拱。在长轴线的终端，礼拜者的眼睛不是看到小教堂门的门口，而是半露柱。终端用那些半露柱收拢的作用是使眼睛在整个的华丽教堂内部运动。<sup>1</sup>

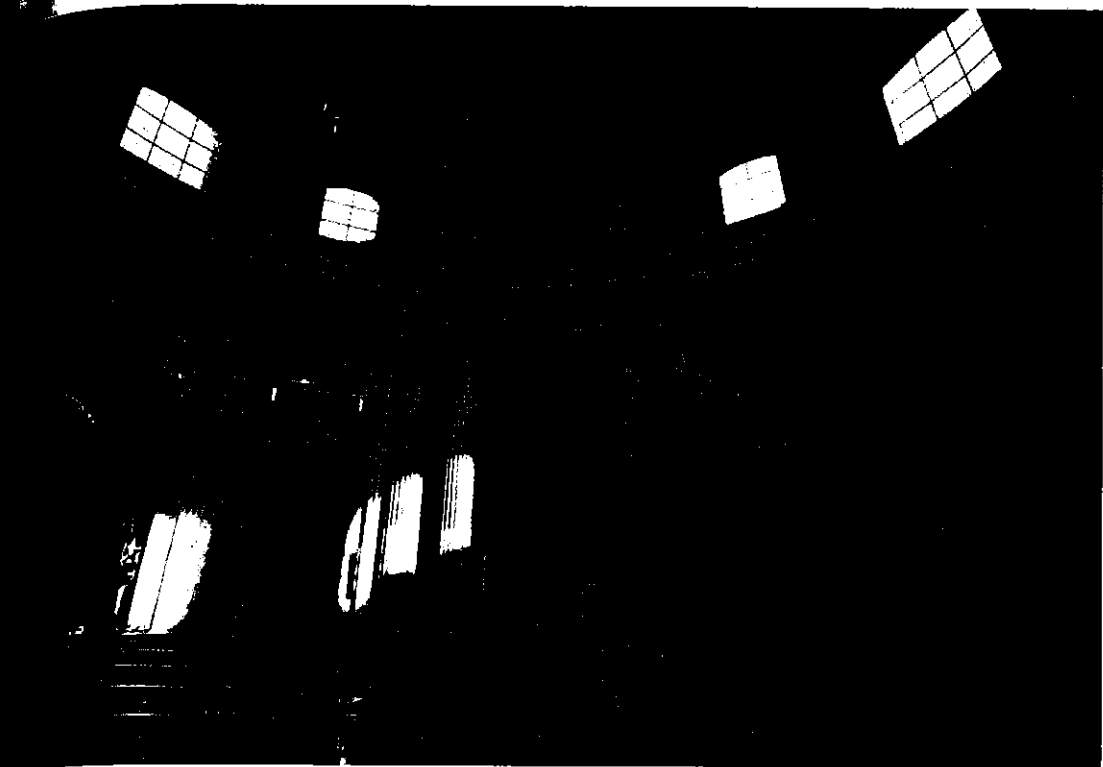
法国哲学家吉尔·德勒兹认为巴洛克的空间本质上是一个“褶子”（fold），它意味着可能性的无限展开，意味着对浅表与深度、外部与内部、主体与对象之间的边界的跨越，它的构成、它的衍生和合成、它的运动和发展其实是褶子的叠加和打开，是褶子自身朝向无限的不断生成和转化：

巴洛克指的不是一个本质，而是一种运作功能、一种特质。它无穷尽地生产着褶子。它不发明任何事物：那里已经有各式各样来自东方、希腊、罗马、罗曼式、哥特式、古典式的褶子……但巴洛克特质使这些褶子弯来曲去，它把它们推至无限，让褶子叠褶子，一个折在另一个的上面。巴洛克褶子想尽办法向无限展开。<sup>2</sup>

就像在贝尔尼尼这里，重要的还是椭圆形空间的运用，因为它所产生的正是视觉扩张或空间放大的效果，它造成了视觉运动和空间运动的连续褶皱，造成了视觉在有限空间内部的无限运动，用德勒兹的话说，它是一个连续包

1 温尼·海德·米奈，《巴洛克与洛可可：艺术与文化》，孙小金译，桂林：广西师范大学出版社，2004，第57页。

2 Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. Tom Conley, London: The Athlone Press, 1993, p.3.



贝尔尼尼，圣安德烈·阿尔·奎里纳尔教堂内部

米奈如此描述正面的圣坛：“为了创造富有和彼世的感觉，贝尔尼尼在教堂内部使用了最好的大理石之后，他求助于画家和雕塑家来把建筑空间变成圣安德烈升天整个神秘事件的环境。高圣坛的门廊似的框架，也就是神龛，显得已经被一些奇迹影响……圣坛的神龛显得是弯曲的，柱子分立两旁，显出十字架上圣安德烈殉难的画像。”<sup>1</sup>在画像的上方是帆肋式的穹顶，穹顶底座为一圈天窗，每个天窗顶部都有一些小雕像，它们在帆肋骨架的视觉引导下似乎要飘向屋顶中心，米奈说，就这样，“贝尔尼尼综合了建筑、绘画和雕塑创造敬畏、快乐和看见超凡场景降临的惊喜的统一效果。”<sup>2</sup>

1 温尼·海德·米奈，《巴洛克与洛可可：艺术与文化》，孙小金译，桂林：广西师范大学出版社，2004，第57-58页。

2 同上，第58页。

裹再连续打开的褶子，是连续创造无穷的过程，“无穷的褶子将物质和灵魂、立面和封闭的房间、外部和内部分离开，或在它们之间运动。因为它是一种不断分化的实在性，弯曲线在灵魂中被现实化，但又在物质中被实现，每一个都处在自身的一边。这就是巴洛克的特质：外部永远在外边，内部永远在里边。这是一个无穷的‘感受性’，一个无穷的‘自生性’：感受的外部立面和行动的內部房间”<sup>1</sup>。

因此，巴洛克空间的所谓“庞大”，其实就是眼睛或心灵在物质和精神、外部和内部、有限和无限、连接和断裂、封闭和开放连续的褶皱运动中所生发出来的一种放大效果，贝尔尼尼的椭圆形空间就是这样的一个“褶子”，即便是体量相对庞大的圣彼得广场，若是没有了两侧丛林般展开的柱廊，若是没有了柱廊檐顶的立像和建筑立面顶部的立像的连续和呼应，若是没有了广场地面空间的几何学分割以及中心方尖碑与建筑穹顶的对话，其无限庞大而又向中心收缩的视觉效果也是无法想象的。

贝尔尼尼不愧是巴洛克时代最伟大的艺术家，他不仅有着这个时代所需要的那种巴洛克心灵，而且有着别人所难以企及的巴洛克“巧智”，他与其说是这个时代最杰出的巴洛克雕塑家和建筑师，不如说是上帝赐予人类的一位巴洛克诗人。因为他的存在，因为他的设计匠心，意大利民族久负盛名的修辞学和说服天赋在巴洛克艺术中获得了最为完美的体现。他不仅为教堂的空间组织和视觉引导提供了最佳典范，还为视觉快感的激发创造了最具巴洛克气质的幻象场景，例如，他在1644—1647年为胜利圣母马利亚教堂的科尔纳罗小礼拜堂创作的著名雕塑《圣特雷莎的狂喜》。

圣特雷莎是一位虔诚的天主教徒，西班牙加尔默罗会的修女，修会及隐修制度改革的倡导者，她的修会改革和宗教奉献使她在1621年被封为圣徒。特雷莎在日记中记述自己曾体验到一种神秘超升的经历，那就像是一支神秘的箭插入她的内心，她写道：“疼痛是那么巨大，我喊出了声，但是同时我感到无限的甜蜜，以至于我希望这个疼痛永久持续。那不是肉体的疼痛，虽然它也影响肉体，但是来自心灵，那是上帝对灵魂最甜蜜的关照。”<sup>2</sup>这当然

1 温尼·海德·米奈，《巴洛克与洛可可：艺术与文化》，孙小金译，桂林：广西师范大学出版社，2004第35页。

2 转引自温尼·海德·米奈，《巴洛克与洛可可：艺术与文化》，孙小金译，桂林：广西师范大学出版社，2004，第134页。





贝尔尼尼，《圣特雷莎的狂喜》（1644—1647）

是一种神秘的体验，是典型的宗教迷狂，或者如贝尔尼尼所描述的，是一种“狂喜”。

为了准确地表达出女圣徒这种强烈的内心体验，贝尔尼尼把圣女置于飘浮的云彩上，她的躯体就像失去了重力一般，被包裹在同样失重的裙袍中。她的双眼微闭，迷离而又甜蜜。旁边的天使手握令圣女感到刺痛的爱之箭，包裹着天使的衣裙以贝尔尼尼所擅长的造型螺旋地上升，以此把观者的视线引向透过顶窗射入的金色光线。这光线既是柏拉图主义的形而上之光，也是天主教的来自天上的神圣之光，当然还是圣女内心的信仰之光，它是构成狂喜的神秘源头，也是深陷狂喜的圣徒的内心幻象，就像德勒兹所说，“贝尔尼尼的圣特雷莎在只能使火蔓延的天使的箭里找不到她的精神统一性，但在上面，在处于上方的金色光源里可以找到”<sup>1</sup>。

让建筑和雕刻在相互作用中造成德勒兹意义上的褶子效果乃是贝尔尼尼的又一出拿手好戏。在有关圣特雷莎的这件作品中，至为关键的依然是对视觉的控制。一方面，修女甜美、迷醉的眼神和脸庞，如褶子般折叠、展开的衣裙，被衣裙所包裹的失去了重量的身体，还有手拿爱之箭的天使和透过雕像后上方隐藏的窗户射入的金色光线，这些既向我们揭示了一个陷入狂喜的心灵，也对我们暗示了一个不无色欲意味的极乐场景，一个令人有点无以自持的性与爱的幻象。可另一方面，微微外凸的精致的神龛、布满花纹且略显凝重的大理石柱，把这个难以控制的巴洛克场景包裹在一个洞穴密室里，似乎是要让我们的观看变成一次私密的灵修，是鼓励我们以灵与肉的折叠来完成朝向神秘和无限的超升。类似的视觉手段在贝尔尼尼为罗马河岸圣方济各教堂的一个私人小礼拜堂做的装饰雕塑《受祝福的圣劳德维克·阿尔伯特尼》（1674）中也有完美的运用。

在这些作品中，我们看到了巴洛克风格在探讨信仰中灵与肉的关系时的一种特殊修辞。女圣徒脸上的表情呈现出享受高峰时刻的陶醉，眼睛微闭，嘴唇微张，手捂着胸口，头无可奈何地偏向一边，全身酥软无力，如飘浮在梦境一般。这是一种因为对绝对他者的欲望而陷入的完全自失自弃的状态，它表征了主体对绝对他者的绝对屈从，但同时这也是一种致死之快感的享受，是主体在

1 Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. Tom Conley, London: The Athlone Press, 1993, p.124.



贝尔尼尼，《受祝福的圣劳德维克·阿尔伯特尼》（1674）

幻象的脚本里必须借由彻底的奉献甚或牺牲方可获取的至乐和狂喜体验。

进而，如果我们把圣坛视作一个生产凝视的装置，就可以在这里建立起看与被看的关系，以及艺术家通过这一关系所引入的视觉政治。圣坛是一个视觉装置，其功能无非体现在两个方面：展示和引导。所谓展示，是指装置对所呈现的场景的结构功能。例如在贝尔尼尼的这两件雕塑中，动感强烈的衣褶和包裹在裙装下的失重的躯体、女圣徒迷醉而又甜蜜的享受着天福至乐的表情、临照着圣徒躯体的来自天上的神圣之光，这一切都不过是为了营造一个奇观化的场景，一个既可感又超感觉的视觉幻境。所谓引导，是指装置的空间结构对观者的视线的控制，通过这一控制，观者的凝视将被转换为场景的凝视或“监视”。还是在贝尔尼尼的两件作品中，一方面，那个超现实的奇幻空间构成了对观众的一种视觉吸引或诱惑，它把人引向对场景的屏息凝视；另一方面，在超现实的空间旁边，还并置着一个世俗的空间，在这个空间里，以图绘的形式描画了俗世信众的形象。在圣特雷莎的祭坛下方类似

于剧院包厢的空间里，描绘着科尔纳罗家族成员的形象，他们或是交谈，或是读书，或是祈祷；在圣劳德维克·阿尔伯特尼的祭坛两侧的空间里，则描绘着阿尔伯特尼家族成员的形象。雕塑的超现实空间和绘画的世俗空间在祭坛中的这一并置既是褶子的包裹、收拢，也是它的打开、分离，它不仅造成了建筑、雕塑和绘画的辩证运动，而且结构了一个特殊的凝视场域，在那里，女圣徒、委托人的家族成员、现实的礼拜者或观者之间形成了一种奇异的看与被看的关系，即祭坛空间既相对封闭又在内部流动的语法构成使得看和被看的位置不再是确定不变的，而是可转换的，观者通过对幻象式场景的内在化而把自己想象地置于了某个被（他者）看的位置，并让自己站在这一位置或者说通过他者的目光进行自看，由此而完成自我的规训。海德·米奈描述说：“特别在这样的侧面小教堂，礼拜者是单独的，当他跪在像前面时，就已经在神圣的空间里了。这样虔诚的影响更内在了，礼拜者在神圣前面敬畏和惊异的经历内向而且个人化，但同时有些戏剧性，通过把信徒放在一个完全模拟其他王国的地方，贝尔尼尼使用了人类的想象力。”<sup>1</sup>

1680年，贝尔尼尼去世，一定程度上说，他的死宣告了一个时代的结束。自那以后，曾经的以无限的运动、夸张和激情来制造宗教幻境的巴洛克奇观便开始走向衰落，一种新的、柔和的、更讲究细节的修辞风格越来越受到人们的喜爱，这就是18世纪所谓的“小巴洛克”。尤其在法国，长期以来，教权和皇权的斗争在这里就没有停止过，到17世纪末，随着专制君主制的兴起，教皇在高卢地区的世俗事务甚至宗教事务中的权力大大削弱。高卢皇帝虽然并没有拒绝罗马的巴洛克风格，但已经把它变成了为世俗权力服务的工具。于是，在宫廷或学院式的绘画和建筑中，我们看到了高卢式的古典主义修辞和巴洛克修辞的结合，前者主要根据水平和垂直安排来结构画面或空间，以造成一种庄严、冷静、凝滞和永恒的风格，这一风格现在被用来充当中和、抑制巴洛克式的运动和激情的手段，或者说后者在前者的修正下被巧妙地挪移到另一个政治空间中，成为可见可感的世俗权能的编码机器。另一方面，巴洛克的直接诉诸视觉的修辞和充满巧智的想象力现在亦为宫廷贵族所利用，成为制造感官享乐的机器，洛可可风格即是此种巴洛克变体，曾经的指

1 温尼·海德·米奈，《巴洛克与洛可可：艺术与文化》，孙小金译，桂林：广西师范大学出版社，2004，第98页，译文有所改动。

向不可见性的超验幻象和极乐体验现在被充满脂粉气的爱和梦幻所笼罩，曾经的凝视场域是礼拜者 - 观者 - 信众主体转喻性地以女性彻底的自我丧失作为朝向绝对他者的运动的赎价，现在则变成了纨绔子弟 - 欲望主体对女性他者的身体的想象的凝视，说得更明确一点，现在，那被凝视的对象的位置不再是有待主体前去替换的位置——其所要求的是主体的牺牲和奉献——而是引诱主体去占有、消耗、消灭那对象的场所。

总体上，脱离了神圣的凝视的语境之后，巴洛克作为一种讲究视觉修辞的表征体系便成为结构世俗的权力想象和色欲式观看的有效机器。巴洛克式的宫殿，巴洛克式的广场，巴洛克式的肖像画，巴洛克式的风景画，甚至巴洛克式的静物画，这些 17、18 世纪在欧洲颇为盛行的艺术形式都迎合了这一视界驱力的需要，但如果非要为结构这一驱力的视觉装置寻找一个隐喻性的模型，那巴洛克式的镜子装置毫无疑问可以作为我们的首选。

说到巴洛克式的镜子装置，人们立即会想到 17、18 世纪在欧洲宫廷极为盛行的镜厅。是的，镜厅的确是建立巴洛克式的观看和凝视的典型装置，其中以凡尔赛宫的镜厅最为有名，它实际上也是那个时代其他宫廷竞相效仿的典范。<sup>1</sup>

“太阳王”路易十四是一位热衷于身体 - 生命治理术且擅长此道的君主，在他统治的时期，法国的专制君主制发展到了巅峰。1678 年，他委托建筑师朱尔斯·哈顿·芒萨尔（Jules Hardouin Mansart）和画家查尔斯·勒布朗（Charles Le Brun）为连接凡尔赛宫南北宫殿设计修建一个镜廊，此工程的建筑部分第二年就完成了，但内部装修花了七年的时间，直到 1686 年才最终完成。

镜廊长 72 米，宽 10 米，高 13 米。太阳王希望把这个建筑造成一个多功能扭结的装置，既能显示帝国的荣耀和他个人的至上权能，也能供朝臣们在这里聚会休闲，还可作为按宫廷礼节举行重要社交和外交活动的场所。因此，芒萨尔在朝向外部带有喷泉的花园的一侧设计了高大的、顶部呈圆拱形的落地窗，与之对应的另一侧是装有昂贵的威尼斯镜子的镜壁，镜子顶部同样呈

<sup>1</sup> 有关欧洲王室或贵族的镜厅或镜廊，可参见由水常雄，《镜子的魔术》，孙东旭译，上海：上海书店出版社，2004，第六章。



凡尔赛宫的镜厅

圆拱形，窗门和镜壁之间的长廊顶部则由巨大的拱形天花板相连，天花板上是勒布朗的壁画，它们或是赞美路易十四的丰功伟绩，或是暗示国王的美满婚姻与神一般的荣耀。总之，国王的身体在这个视觉修辞中被神化为神圣的身体，它不仅是不朽的，而且是充满禁忌的，是不可直视的。

凡尔赛宫的镜厅所生产的远不只是一个视觉奇观，而且还是一种视觉政治，因为在这里，捕获眼睛的不只是炫目的装饰景观，更有开放的空间在镜子的映照和反射之下形成的目光流转。在这里，不再有区隔内部和外部的明确界限，不再有看与被看的确定位置，也不再有自足、整一的主体性的立足之地，整个镜厅就像一个悄然运作的巴洛克的褶子，折合和打开同时并行。除路易十四这个唯一的绝对主体之外，每个观看主体在此都被置于敞视主义的监视之下，在纷乱的镜影前，他只能透过看不见的他者的凝视来完成规训性的自看，他的目光是驯服的、屈从的、自反性的，他自觉地践行着外部凝视的内在化，他主动地用视觉的权力来规制自己，因为他在意识中已经知道

镜厅作为视觉装置本质上就是一个规制机器，即便在它作为一个消遣机器的时候，他者凝视的力量也不是完全被撤除的。

在《眼与心》（1960）中，法国哲学家莫里斯·梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）对处于看与被看的情境中的身体有一段现象学的描述，这个描述的参照性装置就是镜子，并且是像镜厅这样的巴洛克镜子：

神秘之处就在于：我的身体同时是能看的和可见的。身体注视一切事物，它也能够注视它自己，并因此在它所看到的東西当中认出它的能看能力的“另一面”。它能够看到自己在看，能够摸到自己在摸，它是对于它自身而言的可见者和可感者。这是一种自我，但不是像思维那样的透明般的自我……而是从看者到它之所看，从触者到它之触，从感觉者到被感觉者的相混、自恋、内在意义上的自我——因此是一个被容纳到万物之中的，有一个正面和一个背面、一个过去和一个将来的自我……。<sup>1</sup>

所谓巴洛克镜子，不是说真的有这样一种镜子形式，而是说巴洛克时代有关于镜子的“知识型”发生了根本的变化。在文艺复兴时期，镜子话语的知识意志以再现模式为主导，即人们主要从镜像与所映现的外部对象之间的对应关系来思考镜子的功能。比如，阿尔伯蒂和达·芬奇的镜子作为画面的隐喻就遵循着这一逻辑，他们因此称镜子是画家的良师，意思是说，画家可以视镜子或镜像为一认同对象，在自我之躯和镜子装置之间建立起同一的关系。到16、17世纪，镜子制造幻象的功能成为镜子话语的主导修辞，镜像现在代表着一种虚空或虚妄，也代表着他者之凝视，镜子是用来鉴定自我的道德之镜，是主体借以发现自我异在性的差异化装置。比如凡尔赛宫的镜厅，作为一个巴洛克的褶子，其根本的功能就在于帮助观者完成对自身身体及心灵的规训，就是说，它虽然是要建构一个主体性，但那是一个屈从于他者之目光的驯服的道德主体，因为在观者眼里，镜厅的空间已是一个流动的虚拟空间，他者或者说他者的凝视即是那个虚拟的在场性，主体在空间中对自身

1 莫里斯·梅洛-庞蒂，《眼与心》，杨大春译，北京：商务印书馆，2007，第36-37页。

镜像的凝视必将受到这一他者之凝视的调节。

在此需要特别地强调一点，在人们对结构/后结构主义不加深思的理解中，总是想当然地把主体的被建构等同于主体的消极被动性，以为结构/后结构主义对主体的去中心化必定意味着主体的能动性的取消。不论是对法国结构/后结构主义的理论而言，还是对主体性的存在而言，这都是一种全然不负责任的理解。实际上，结构对主体的建构和主体在结构中的存在是属于不同层次的问题，根本不能混为一谈。就比如在视觉场域中，观看主体的被建构性是相对于视界政体对某一隐含主体的设定而言的，要知道，视界政体的一个重要功能就是对主体性的凝定，它总是想象性地把一个理想的观看主体设置在某个理想的观看位置，并在否认机制的遮蔽下通过让主体去认同置于这个位置的意义编码来把主体的欲望结构化。而在具体的观看行为中，现实的主体是不是一定会进入视觉系统设定的理想位置，这并非系统自身单方面说了算，并且恰恰是主体的视觉驱力本然具有的能动性，使得观看过程变成了视觉场域内各股力量之间的博弈。也正是因此，面对某一视觉文本或视界政体，视觉文化研究所要做的一件重要工作就是从力的关系的分析中将既定的视觉秩序重新打开，通过把受欲望驱力驱使的能动主体嵌入秩序内部，通过对隐藏在视觉文本或视界政体的视觉逻辑内部的遮蔽或否认机制的分析，来揭示文本或建制的视觉无意识，揭示观看主体在所指定的理想位置的视觉政治。

就像在巴洛克的视界政体中，一方面，正是其视觉场域的力的结构建构了主体对某一位置的认同；可另一方面，该政体结构在主体身上所召唤的恰是一种视觉能动性，是主体的欲望在幻象场景中的积极投入。而把这两方面扭结在一起的就是视觉体系的否认机制，是该体系对自身的结构化运作的某种遮蔽，以使主体觉得其所看到的恰是自己所欲望的，其在他者律令面前的自我丧失感恰是一种快感享用。而一旦我们在对力的结构的分析中或者说在视觉阐释中抓住了否认机制的功能，也就可以指示出整个视觉体系的逻辑崩溃点，让主体在位置的辩证运转中完成对视觉幻象的穿越。

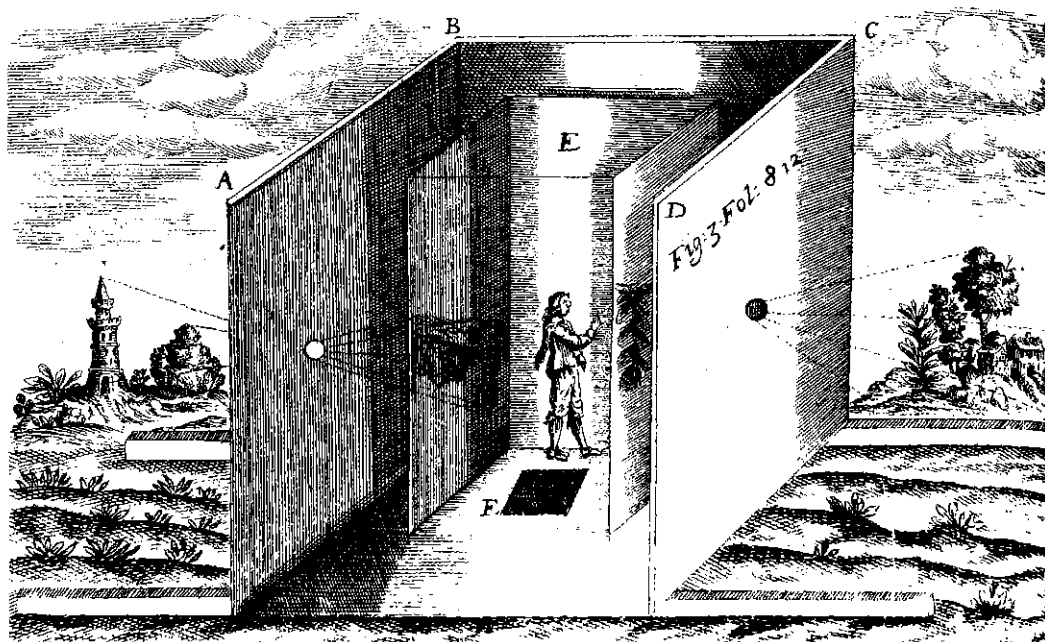


## 六 暗室里的哲学

从主导的社会结构形态来说，16、17世纪的欧洲尚处在“旧制度”的时期，宫廷文化和教会文化（教会不过是宫廷的一个镜像式对体）就最为典型地体现了此一制度的精神。然而，从未来历史进程的回溯来看，16、17世纪又是新时代的滥觞期，是现代西方的早期。宗教改革、科学革命、城市的勃兴、商业和殖民扩张、新兴学术共同体的形成、市民阶级的兴起、哲学的认识论转向，等等，这些在“旧制度”中滋长起来的现代因子都预示和孕育了新的精神时代：尽管它们与“旧制度”之间还存在着千丝万缕的联系，但主导其发展的生命意志正洋溢着青春的热情，激情四射而又不失优雅地在“旧制度”的旁侧挥洒着自己的想象力和创造力，其结果就是笛卡尔式的现代主体及其自我镜像的“发明”。如果想要在视觉文化领域来验证这里所说的，则主导着北方绘画的那种表征技术和图像风格应当可以算作此种新精神的一个代表；进而，如果非要在这个时期寻找一个未来时代的视觉性喻象，则暗箱（camera obscura）或许可以担当此任。

暗箱又称暗室，它是一个光学装置：当光线透过一个封闭黑暗的内室中的小孔射入，就会在小孔对面的内壁上形成左右颠倒且上下倒置的物象（实像），光学中称这个原理为小孔成像；若是在小孔上安置一个透镜（凹镜），所成物象（虚像）也将随透镜角度的变化而变化。实际上，人眼就是一个暗箱，眼球就像是一个凸透镜，光线从外面射入，经过晶状体的折射和会聚投影到视网膜的锥底（视网膜），形成视像，这个视像就是发光体在眼睛中生成的图像。<sup>1</sup>

1 现今我们经常用到一个比喻，称我们的眼睛为一个生理器官，其构造就像一架精巧的视觉机器——照相机：物体本有的或通过表面反射出来的光经透明的角膜折射进入瞳孔，瞳孔就像一个光圈，随光线强弱的变化而变大或缩小；穿过瞳孔的光线由眼球的晶状体——它就像一个全自动调焦的凸透镜，可随被看对象的远近调节自身的折光力——汇聚，投射到眼底类似于胶卷或屏幕的视网膜上；视网膜是一个结构复杂的感光装置，上面布满神经网络，该网络通过感光细胞系统把光传输给受体即锥面，视觉锥面对光和色彩都很敏感，它可以把光和色彩的信息传输给大脑。大脑就像一个处理器，它可以运用自己的“完形”能力——简化、抽象和变形的能力——译解从两只眼睛的锥面接收到的光和色彩的射线材料，对它们进行合成，形成单一且正立的图像，并赋予它们一定的形状甚或意义。这就是我们常说的视知觉过程。



### 17 世纪的暗箱

这幅版画是德国人阿萨纳斯·基歇尔（Achanasius Kircher）的著作《伟大的光与影的艺术》（1646）中的插图。基歇尔是一位博学多才的耶稣会教士，也是一位兴趣极广的学者，虽然他在思想上和科学上没有什么建树，但留存下来的大量著作手稿却成为后来的人们了解 17 世纪西方自然史研究的重要文献。在这个装置中，观察者置身于暗箱之中，面前是一个透明玻璃板。光线透过小孔射入，就会在玻璃板上形成一个倒置的物象。如果你把小孔比作人的眼睛，这个物象也就是眼睛如物理装置般形成的视像，这不再是几何光学意义上以数学方式建构的图像，而是物理光学意义上由光自动生成的影像。

小孔成像的原理很早就为人所知并被用于暗箱技术，在古代，西方人就已经知道运用针孔暗箱的装置进行天文观察，尤其是观察日食和月食。但直到 16、17 世纪，由于装有透镜或平面镜的光学暗箱的出现，这个装置才被广泛运用到科学观察、大众娱乐和图像生产中。<sup>1</sup>也就是说，虽然对于暗箱的原理人们早就有所认识，但对于其制造幻象或生产图像的功能的运用却是早期现代的一项“发明”。

为什么 16、17 世纪会发生对暗箱功能的全新理解呢？或者说这一理解究竟反映了什么样的视觉意志呢？对于这个问题，单从技术史的角度是难以回答的，因为对暗箱功能的“发明”并非单纯基于观察之需要的有意识行为，

1 一般认为，意大利自然哲学家乔瓦尼·巴蒂斯塔·德拉·波尔塔是近代最早阐述暗箱结构的人，在《自然魔法》第二版（1589）中，他详细描述了如何在暗箱的孔洞中放入一面凹透镜，以制造出解析度更高的视像。

暗箱的功能早已在此，人们在利用其功能的时候甚至都没有想到这究竟意味着什么，也就是说，暗箱功能的“发明”实际是其功能本身与时代的文化意志和视觉无意识的契合。同时，暗箱或是作为视觉装置或是作为视觉隐喻在包括科学探究、大众娱乐、艺术再现、哲学思考等在内的文化实践诸领域的广泛应用表明：暗箱功能的“发明”实际上是一个多元决定的过程，而在这个多元决定的背后，隐藏着一个福柯式的认知结构或知识意志，那就是现代主体的“发明”。是的，虽然不同的领域的人们对暗箱有不同的理解和运用，但通过这一技术性的装置，人们为现代主体的建构找到了一个“喻象”。

按照美国学者乔纳森·柯拉瑞在《观察者的技术：论19世纪的视觉与现代性》一书中的著名研究，暗箱的观看模式之于现代主体的构成有着非凡的意义，他描述说：

自一五〇〇年代后期开始，在划分和定义观察者与世界的关系时，暗箱的形体开始取得绝对重要性。在几十年的时间内，暗箱就不再是众多工具或视觉选项当中的一种，而是一个强制的场域，视觉由此而可以被认知或再现。特别是它提示了新的主体性模型的出现，一种新的主体效果的霸权。最主要的是，暗箱执行了一种个别化的操作：它必然将观察者界定为孤立、封闭以及自主地处于暗箱漆黑的范围内。它强迫采取一种“退避”的位置，从世界退出，以便调节并纯化个人和现在这个“外面”世界多样内容的关系。因此暗箱和一种内部性的形上学不可分割；它代表了名义上是自由、主控之个体的观察者，也是被圈限在一种拟私人化空间中的私密化主体，与外面的公众世界的分隔。……同时，暗箱另有一个作用与此相关，而且重要性与前述者不相上下，那就是将观看的行为从观察者的身体切割开来，将视觉去身体化。单子的个体观因暗箱而具有了本真性而合法化，但是观察者的物理和感官经验，却被机械装置与客观真实所构成之先存世界的关系所取代。<sup>1</sup>

也就是说，暗箱的结构预示了双重的分离：作为观察者的个体与外部世

1 强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第67-69页。

界的分离，以及观看行为与观察者的身体的分离。前一个分离保证了观察者主体相对于外部世界的自足性，后一个分离保证了观看行为相对于观察者的身体的纯粹性。借由这一双重分离，不仅确立了观察者在世界之中的主体性位置，而且确保了观看活动的中立性、自主性和纯粹性，接下来我们就可以看到，笛卡尔的我思主体也是通过这一双重分离确立起来的。

结构上的双重分离是为了确保观看的客观中立性，但悖谬的是，这个中介化的装置造成的视觉效果恰恰是逼真与幻象的双重扭结。通过改变洞口镜片的光学性质和角度，暗箱既可以造成逼真的现实形象，也可以造成奇幻的非现实效果，也就是说，逼真性和奇幻性、再现的魔力和视觉的欺骗性在暗箱的结构中是并存的，它们同属于暗箱的奇观化效能。这一点在16世纪末意大利自然哲学家波尔塔的论述中就已经明确地指示了，他所谓的“自然魔法”既包括暗箱装置所产生的变形的视像，也包括其所造成的逼真的视像：如果说前一种视像的欺骗性是可见的、外显的，那后一种视像的欺骗性就是内在的，是在可见性的意识阈限以外的；如果说前一种奇观那过度的外显性只是增加了其奇幻的魔力，那后一种奇观在结构上的隐蔽性所造成的效果就是使得逼真性本身成为奇观化的一部分，因为这个逼真性的获得似乎脱除了人为的干预，是装置的自动效能，或者说是它对光影的自动调节。不管怎样，暗箱的魔法效果隐藏着一个危险：视觉欺骗。所以，当暗箱模型从大众娱乐和艺术制作的工具延伸到其他领域，成为认识论话语的一个“知识喻象”时，对暗箱的视觉意义进行清洗就变得至为关键了，在这中间，对暗箱的“形体”做双重分离——就像柯拉瑞所描述的——的论述就是必然的话语策略，由此不仅可以保证一个自足的主体性的出现，而且可以让主体的内心之眼在工具化中获得充分认知的合法性，例如，笛卡尔认识论的暗箱模型就是通过这样一个话语策略引入的。实际上，不只是在笛卡尔那里，在17、18世纪许多其他哲学家和思想家那里，暗箱都在作为话语秩序中知识论的一个“喻象”、作为文化实践场域中一个不可分割的“机械聚合体”发挥其效能，它的视觉模型是这个时期唯理论和经验论哲学在确立其知识论体系时经常引用的参照，如同它也是包括大众娱乐和艺术创作在内的文化实践经常借用的工具一样。柯拉瑞说：

这个具有高度问题性的物件远非只是一项光学发明。在两百多年的时间里，暗箱一直作为哲学的隐喻，是物理光学科学中的一个模型，也是运用于多种文化活动中的一项机具。两百年里，在理性主义或经验主义的思想中，要说明观察活动如何导向对于外在世界的真实推论，都是以暗箱作为解释的模型；同时，以该模型为本而制作的其他具体物件，也广泛应用于观察可见的世界，是大众娱乐、科学研究以及艺术实践的工具。<sup>1</sup>

暗箱作为一个文化喻象是一个意义聚合体，在福柯的知识型的意义上说，它是一定历史时期各种话语实践和文化实践用来部署异质的文化意志的特选“物”，是一个视觉性的叙事单元，其作为喻象的功能是结构化的，而非决定论的。下面就以暗箱技术甚为流行的16、17世纪为考察范围，从三个方面——科学、艺术和认识论——来看一下暗箱及其隐喻的功能性运用，看一下“物”的意义在不同话语结构中的播撒和流动，以及此种意义流动对话语本身的组织和构建。

今天，每每谈及16、17世纪西方人对暗箱喻象的运用，人们总会提到德国科学家约翰尼斯·开普勒（Johannes Kepler），因为正是他基于暗箱模型对视网膜成像机制的研究为“时代之眼”的确立奠定了科学的基础。

开普勒本是一位占星学家，早年痴迷于用柏拉图主义的神数学去解释哥白尼的天体体系。1600年，丹麦天文学家第谷·布拉赫邀请他到布拉格附近的天文台工作。翌年，第谷去世，开普勒成为天文台的新主持人，继承了第谷留下来的极为丰富的天文观测资料。

第谷在资料中记录了一个令其困惑不已的现象：他在利用传统的针孔暗箱观测日食的时候发现，从发生日食时投射到暗箱屏幕上的投影来计算，月球不可能完全遮盖太阳，即日全食是不可能的，这与历史上留下的大量日全食的记录相矛盾。开普勒在阅读大量观测资料和天文学文献的基础上，于1604年出版《对维泰洛的补充，天文光学阐释》一书，从光学的角度对那一现象进行解释。

1 强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第51页。

基于月球在日食期间既不会改变大小也不会改变其到地球的距离的正确假设，开普勒认为，第谷从针孔暗箱的观测计算得到的那一结论是错误的，它的出现乃是观察手段和视觉本身的构成的必然结果：一方面，被折射的光束的大小和形状与针孔暗箱的洞孔的大小有关，就是说，光学装置会影响视像的形成；另一方面，人眼这个特殊的、如同暗箱一样的光学装置也会造成视像的改变。<sup>1</sup>

需要提及的是，开普勒对于暗箱技术并不陌生。按照他自己的记述，早在来到布拉格之前，他就在神圣罗马帝国皇帝鲁道夫二世的德累斯顿宫目睹过暗箱实验，并一直和那里的知识圈子保持着密切联系。德累斯顿当时是中欧的学术中心，这里的宫廷收集有各种机械、装置和物品，既是为了科学研究，更是为了游戏，其中光学仪器是最受王公贵族及大众欢迎的游戏工具，尤其暗箱，其制造视觉幻象的光学效果——波尔塔称之为“自然的魔术”——把这个时期的科学、艺术和娱乐共同地扭结到了一个视界场域中。

开普勒的光学和视觉研究直接受到了德累斯顿宫的暗箱实验的启发，他所关注的不是暗箱技术本身，而是视像的构成，暗箱是作为一个隐喻被用于说明视像的构成。具体地说，开普勒的视觉理论集中在两个方面。

第一，他把眼睛比作一个装有透镜的光学暗箱：瞳孔就像暗箱的小孔，晶状体就像一个透镜，视网膜就像一个屏幕，接受倒置的实像。这一比喻使得他在解释视觉机制时可以把一直以来并行发展的两种光学传统——物理光学和几何光学——杂糅在一起，即一方面依照入射论的传统强调视像的形成是外部世界作用于眼睛的结果，眼睛是一个接收器，可另一方面，眼睛的机械性构造又意味着光在眼睛里的运动是独立于肉眼本身的，是可以按几何方式加以建构的。

第二，如同暗箱的成像随光孔的大小和物体与透镜（凸镜）的距离变化而有虚像和实像之分一样，眼睛的成像也有“感知的形象”和“投射的形象”之分，他称前者为“*imago*”（心像），后者为“*pictura*”（图像）。心像是眼睛的晶状体感知到的物体形象，这个形象是心智想象的结果，是“虚”像；

1 有关开普勒的这一研究，可参见 James R. Voelkel, *Johannes Kepler and the New Astronomy*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp.60-61.

图像是物体投射到屏幕（视网膜）上的形象，它有着独立于眼睛的真实存在，是“实”像。

对于这两个方面，开普勒光学的研究者们有着不同的认识和理解，但都承认它们在西方光学传统和视觉理论中的革命性地位。例如，对于眼睛的暗箱比喻，德国科学史家沃尔夫冈·列斐伏尔（Wolfgang Lefèvre）评价说，暗箱技术以及把眼睛比作暗箱的观念至少给几何光学和物理光学这两种光学传统的融合提供了可能：

光学暗箱的影响不限于生理学。它也给几何光学和物理光学带来了根本的变革。古代和中世纪的光学理论是这两个分支的并置，而非结合。几何光学处理光的运动；物理光学关注光本身的性质以及光与物质的相互作用。由于暗箱作为眼睛的模型的作用，这两个分支被强扭到了一起。直到此时，只研究几何光学而不考虑物理光学论说的问题——如光是从眼睛中射出的还是被眼睛所接受的——是可能的。但暗箱改变了所有的一切，人们观看投射到类似视网膜的东西上的影像，这表明，光线是被眼睛接受的。一下子，光学获得了全新的方向。

光学暗箱还使人们去关注“虚”像（如镜子产生的像）和“实”像（如投射到屏幕上的像）之间的区别。的确，几个世纪以来，针孔暗箱一直在生产被投射的“实”像。但光学暗箱对奇观和幻觉效果的制造第一次把人们有关于虚像和实像的思考凝结到了一起。通过这一运用，光学暗箱出乎意料地变成了一个科学仪器。被投射的影像可以很容易地通过移动透镜、镜子或它们各自的组合体来控制。这一下子就使得以实验的方式来研究折射有了可能，并使人们可以借助于光学暗箱和眼睛之间的类比，来对光学和视像本身给出全新的研究。实际上，开普勒发表于1604年的作品就包含了一个新的光学理论和视像理论的框架；而且他在1611年的《屈光学》中还把这一理论付诸检验，对望远镜的工作原理提出了突破性的解释。<sup>1</sup>

不仅如此，眼睛的暗箱比喻还为视像构成的去肉身化提供了阐释方向，

1 Wolfgang Lefèvre(ed.), *Inside the Camera Obscura—Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2007, p.9.

这一点在心像和图像的区分中体现得最为明显。对于这一区分的革命性，阿兰·E·夏皮罗（Alan E. Shapiro）评论说：

如同开普勒的视觉理论是真正革命性的一样，他的图像概念在几何光学和光学形象理论中也需要一场革命——尽管要小得多——因为投影形象在中世纪的光学传统中毫无地位。《补充》的一个甚少为人所知的方面就是开普勒为光学形象理论提供了全新的基础。<sup>1</sup>

区分心像与图像的重要意义在于为定位视像的本质提供了一个新的角度。正是在这一区分的基础上，开普勒对视像的形成给出了一个定义：“视像的产生是由于所见物在视网膜凹面形成的图像。”<sup>2</sup>这个定义的核心在于它强调了视像的形成相对于视觉（肉眼）而言的独立性，就像著名的艺术史家斯维特兰娜·阿尔珀斯说的，开普勒的视觉研究的一个关键策略就在于通过把眼睛看作一个光学的视觉装置而把视觉机制和观看者或世界的观察者分离开来，“把视网膜形象（所见世界）的形成的物理问题同知觉和感觉的心理问题分离开来。”<sup>3</sup>通过对视觉的这一去人类化和去肉身化，眼睛的观看功能现在被视作是将光线转换为图像的表象生产，视知觉过程不过就是一种表象活动，“视像即是图像”。阿尔珀斯总结说：

在众多因素中，主要是两个东西的协同作用使得这一创新得以可能。一是开普勒对眼睛的机制、对折射性晶状体与视网膜屏的作用的物理重构，另一个是他第一个在外在于眼睛的世界形象（以前称作 *idola* 或可视物）与世界投影到视网膜屏上的形象之间做出了明确的区分，他称前者是“*imago rerum*”，称后者是“*pictura*”。由于对光穿过晶状体的折射过程认识不足，以前所有对眼睛里的图像的描述都必须设想是可视物

1 Alan E. Shapiro, "Images: Real and Virtual, Projected and Perceived, from Kepler to DeChales", in Wolfgang Lefèvre(ed.), *Inside the Camera Obscura—Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2007, p.75.

2 转引自 Svetlana Alpers, *The Arts of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p.34.

3 Svetlana Alpers, *The Arts of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1983, pp.35-36.



本身进入眼睛以及大脑。是开普勒第一次把焦点从外界转向了外界表象，转向了外界在视网膜上的图像。<sup>1</sup>

“视像即图像”。阿尔珀斯认为，开普勒的这一视像理论指示了一种与阿尔伯蒂的透视主义全然不同的图像模式或再现模式。

我们已经知道，阿尔伯蒂是依照几何学的投影方法来定义绘画的图像的，他一方面用视觉金字塔来解释视像或图像的形成，并把图画看作一扇敞开的窗户，透过它，我们可以看到与外部世界毫无二致的景象；另一方面他又强调在图像再现中最为重要的就是“构图”或图画的“叙述”，即一幅图画应当像诗歌或文学那样来阐释和结构所描述的事件。这意味着，阿尔伯蒂式的图画一方面作为视觉金字塔的投影乃是对观看者站在一定距离看到的世界的复制，更确切地说，是视觉对世界的几何抽象；另一方面，作为朝向世界的窗户、作为艺术与几何的完美结合，其所再现的其实是一个虚拟的、修辞学的世界，一个依照艺术家的观念模拟出来的理想化的想象空间。

开普勒的图画模式则截然不同，他对视觉机制的解释不是几何学的，而是物理学的，他把眼睛看作一个光学装置，这个装置以自身的内在化方式来结构图像。所以，图画不再是我们通过它来观看世界的一扇窗户，相反，它本身就是世界的表象。如果继续用视觉金字塔的概念来说明的话，开普勒式的图画乃处于金字塔的顶点而非其底部，它其实就是位于顶点的眼睛所经验到的世界图像，若是把这个图像搬到一个平面上，理论上说，所形成的画面就不再是我们通过它来观看一个拟像的世界的窗户，而是眼睛所观察到的世界的表象。因而，就图画与所描述的世界的关系而言，阿尔伯蒂式的图画是世界的隐喻，开普勒式的图画是世界的转喻，前者是依照预设观者的位置和观看角度来确定图像的结构或比例关系，其所展现的是一个“有框架的世界图像”，后者是依照眼睛所见的样子来描绘世界，其所展现的是一个“无框架的世界图像”。

进而，阿尔珀斯把这些不同引入绘画的再现模式中，将阿尔伯蒂式的图像模式和开普勒式的图像模式分别对应于南方绘画（以意大利文艺复兴的透

1 Svetlana Alpers, *The Arts of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p.36.

视绘画为代表)和北方绘画(以17世纪的荷兰绘画为代表),并比较了它们的不同:

我们可以从以下几个方面来勾勒北方和南方之间的明显不同:关注众多小的细节与着眼于少数几处大的块面;从物体本身所反射出来的光线与通过明暗对比来形塑物体;注重对物体的表面、颜色及质感的刻画与在一个合理的空间内对物体进行安排;不受框架束缚的图像与明显受框架框定的图像;无明确站位的观者与有明显站位的观者。<sup>1</sup>

需要顺便提及的是,在南方,自瓦萨里开始,北方艺术一直受到崇尚古典美学的艺术家和批评家的贬抑。例如,米开朗基罗就曾批评荷兰艺术说:“法兰德斯人特别喜欢画所谓风景,还东零西碎放上许多人物……既没有理由,也没有技术,没有对称,全不讲究选择,谈不上气魄……我把法兰德斯绘画说得这么不好,并非因为它完全要不得,而是因为它要把那么多的东西表现完美,其实只要一样重要的东西就够了,贪多务得的结果是一样东西都没有画得令人满意。”<sup>2</sup>就连伊波利特·阿道尔夫·丹纳(Hippolyte Adolphe Taine)这样的艺术史家和品鉴家也对荷兰艺术家的作品颇有微词:“他们不懂得简化现实世界,认为非全部复制不可。他们的目光不集中于人体,而是对世界上所有的东西同样重视,不论风景、屋子、动物、衣着、零星的附属品,都一视同仁。他们不能领会和爱好理想的人体,却天生地长于描写和强调真实的人体。”<sup>3</sup>这些批评在今天看起来已显过时,北方绘画对静物、风景、市井风俗这类小题材的痴迷恰是它的长处,是它最能显示绘画作为一种技艺的地方。而这还不是最重要的,从视觉文化的角度说,单从题材、技法或风格本身并不足以完成对艺术活动的阐释,因为艺术活动同时也是一种文化实践,是在一定文化场域中进行的一种现实建构,这一建构所关涉的不只有艺术的方面,而是涵盖了社会作为一个总体性存在的诸多层次,艺术的艺术性方面也必须纳入这诸多层次的相互作

1 Svetlana Alpers, *The Arts of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p.44.

2 转引自丹纳,《艺术哲学》,傅雷译,北京:人民文学出版社,1963,第174页脚注。

3 丹纳,《艺术哲学》,傅雷译,北京:人民文学出版社,1963,第174页,译文有所改动。



维米尔，《德尔福特即景》（1659），布上油画，98.5cm×117.5cm，海牙莫里斯皇家美术馆藏

文艺复兴的绘画很少单纯以风景作为主题，风景在构图中常常只具有舞台背景或场景装饰的意义，如果说它还有所谓的功能，也大多是一些宗教或道德寓意的功能。在17世纪，风景画（以及静物画和风俗画）却是北方画家描绘自然和人文世界的主要手段，风景具有了独立的意义。自然和世俗生活再也不是在与神圣的比较中被归于从属的地位，而是以其自身存在着，对它们的再现再也不受讲究人为的秩序感的艺术原则的约束，相反，它们自身就是艺术，它们自身就是图画，对市民——它们是风景画的主力买主——而言，风景画成为故土的地形图，成为生活的记忆术，亦是凝定瞬间视觉经验的“摄影术”。德尔福特是荷兰一座有着丰富历史的城市，也是扬·维米尔（Jan Vermeer）的家乡。在这件作品中，我们看不到可见的画框，画面就像是城市风光的一个截景，其与画外的世界是连续的。同样，我们在这里也找不到所谓的灭点和规整空间的透视线，我们看到的只是如其本然地呈现在我们眼前的世界本身，只有不同质量的光线照在建筑物上形成不同的光影，光就在那里形塑着一切。还有天上的云团、静静流淌的河流和在水中微漾的建筑物倒影，它们就在那里让观者感受到一种绵绵的悸动。画面整体看是清晰的，细辨却又是含混的，语义能指的意义漂浮不定，所以这是一种典型的感受性——而非认知性——的美学。

用中来加以理解。就像17世纪的荷兰绘画，它的与南方绘画完全不同的再现模式并非艺术本身自足地发展的结果，而是北方资本主义、手工艺生产、科学革命、宗教改革、市民文化等协同作用的产物，它是北方风景和北方心灵的一部分，虽则它的许多画家都受到南方的影响。

按照阿尔珀斯的研究，北方绘画的再现模式属于一种不同于阿尔伯蒂研究“叙述”的透视法的“描绘”体系<sup>1</sup>，其所对应的恰是开普勒的视觉模式和图像模式：

在开普勒的帮助下，我认为我们可以有更充分的理由说，问题的根本不在于“事实的记录”与事物的“外观”之间的差异，也不在于感知世界的方式的不同，而在于描绘世界的两种不同模式：一方面，把图像看作世界的一分子，一扇带有框架的窗户，我们透过这扇窗户浏览景象；另一方面，则是让图像占据有框架的眼睛的位置，因而我们的方位是不确定的。<sup>2</sup>

这里就引出了一个问题：北方绘画果真受到了开普勒的影响吗？或者说17世纪北方画家在作画时普遍使用了暗箱作为记录图像的工具吗？对于这个问题，虽然确凿的证据已无从寻觅，但从北方艺术已有的图像形态可以认定这个事件是存在的<sup>3</sup>，例如，著名画家扬·维米尔的作品就被认为留有使用暗箱来记录投射影像的光影效果的踪迹。

其实，有无确凿的证据并不那么重要，重要的是北方绘画的图像风格所呈现的视觉意志与暗箱技术的部分视觉意志本质上是同构的。文艺复兴时期的透视法重的是构图，并靠分析精神和几何精神对现实空间的抽象化和理想

1 阿尔珀斯的“描绘”（description）概念借自马克思主义文学批评家卢卡奇，后者用“叙述”和“描绘”来区分现实主义小说和自然主义小说。阿尔珀斯论证说，意大利文艺复兴艺术家对透视法的痴迷在于他们将绘画视作讲故事的手段，因为就像阿尔伯蒂的窗户隐喻所表明的，站在一定距离的观者透过窗户看到的另一边的世界“是一个舞台，各样人等就在那里上演以诗人的文本作为蓝本的重大行动，所以它是一种叙事艺术。”（Svetlana Alpers, *The Arts of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p.xix）而荷兰艺术更钟情于描绘和视觉表现，它压制了叙事和文本指涉，抛弃了单眼主体的构成角色，强调图绘在画布上的对象世界的先行存在，强调观者对对象世界的漠然态度。

2 Svetlana Alpers, *The Arts of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p.45.

3 有关于暗箱在17世纪北方绘画中的运用，可参见 Wolfgang Iffler(ed.), *Inside the Camera Obscura—Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2007, “Part IV”。

化来完成这一任务，17世纪的荷兰艺术家更重画面的光影效果，他们喜欢对光和色彩做结构分析，喜欢用光来完成对所绘物体的构型，让那些静态的、平凡的日常物件在柔和的光的爱抚下散发出温暖人心的力量。这不是说他们不讲究构图，他们的作品不仅有构图，有时甚至还有透视的灭点，但其显示构图的画面结构与其说是源自透视法的几何学以及与之相关的主体 / 画家 / 观者与所表征对象的距离，不如说是源自透过洞孔的光线对物的投射效果，或者说是源自对暗箱自然地产生的投射形象的某种“复制”，在这里，艺术家的意志是隐匿的，它羞涩地躲藏在图像的内部，其所建立的不是主体对自我之外的世界的观看，而是身处暗室的主体对投射影像的模拟，是物或图像对主体的凝视。暗箱装置所建立的观看模式是内在化的、内省的、去知觉化的，其所界定的是观察者与外界图像之间相互涵摄的关系，观察者是作为图像的一部分而立于图像之中的，17世纪北方绘画的表征模式最为充分地指涉了观者的这一位置。

诺曼·布列逊在其有关静物画的研究中曾提出“再现”和“展示”的区分，前者属于阿尔伯蒂式的再现模式，后者属于对17世纪北方绘画产生了深远影响的卡拉瓦乔式的再现模式，这一区分同样可以用来说明这里所讲的，至少对17世纪荷兰的静物画和风景画是适用的。布列逊在分析卡拉瓦乔的静物画《水果篮》（1596）时说：

当绘画被看作是一个把人们的目光引向其后面更远处的窗口时，画面在再现或重建眼前事物的过程中就自我消解了：在远处所展示的现实面前，绘画本身仿佛隐而不见或者是转向了镜子；绘画仅仅只是通向现实或者是引人转向一种观看的空间时的中继物而已。卡拉瓦乔与这种把画面看作窗口的观念一刀两断：他不是让所画的物品退远而是趋前，仿佛画面的“背后”并没有什么没影点；所画的物品不是展示在某种内在的视野中，而是处在它的前面，即观众站立的地方。《水果篮》就不是向后趋远而是趋前的画面。而当画面趋前时，它就表明：物品所在的唯一空间就是这种从画面向观众伸展的凸出处。画作所呈现的对象存在于那儿，而且仅仅在那儿——而不是在某种不偏不倚地复制出来或重现于眼前的、向后深入的空间中。水果



卡拉瓦乔，《水果篮》（1596），布上油画，31cm×47cm，米兰安布罗西亚纳绘画馆藏

与表现宗教题材、历史题材或宫廷生活场景的绘画传统总是让视觉控制的动机赫然在场不同，西方的静物画更像是“物”本身的纯粹自我展示，那些在日常注视中不受重视的对象因为孤立的视觉呈现而散发出独特的光辉。在卡拉瓦乔的这件作品中，一方面是背景的空白对纵深空间的彻底取消，另一方面则是前景的描绘所达到的自然主义的忠实。“物”的展示不再是基于深度感的安排或者说空间秩序的构造，而是基于其本然的视觉感的呈现，例如柠檬、苹果、葡萄、梨及其他瓜果各以自身的在场品质相互区分，但同时又又在藤叶和枝条的掩映下自然地融为一体。由于深度感的取消，由于与欲望世界的分离，画面或者说画中的“物”不再像文艺复兴透视法的表征模式所要求的那样是映现世界的镜子，也不再是通向世界的窗口。它只是自身，是一个与外部世界全然无涉的自足存在，一个纯粹的视觉性，并且也只有剔除了日常欲望的纯粹视觉才可以保证“物”本身以这样的形式纯粹地在场，视觉表征在此呈现为纯粹的能指，它指向“空”的所指，这不是说它没有所指，而是说它的所指即是能指性本身，是光、色、暗影、体积等在画面中一无依傍的在场，视觉表征就这样和在场形而上学勾连在一起。

篮和水果是处在那儿，而不是被再现在那儿；它们是第一次在画布上获得了生命，不是作为复现，而是作为一种首而为之的描绘。<sup>1</sup>

科学家把暗箱看作光学实验的仪器，画家把暗箱视作记录光影效果的工具，魔法师则把暗箱当作制造幻影或奇观的娱乐机器，那么哲学家呢？在17世纪的认识论中，暗箱充当了什么？笛卡尔的哲学运思告诉我们，这个装置是一个“我思”的机器。

关于笛卡尔的哲学，近代以来的哲学家和哲学史家已经从各式各样的角度对其作了无数的批判性讨论，但有一个角度只是到20世纪中后期才开始为人们所论及，那就是视觉与笛卡尔认识论的关系。例如美国哲学家理查·罗蒂（Richard Rorty）在《哲学和自然之镜》（1979）中称笛卡尔给近代认识论哲学确立的知识模型实际是一个视觉模型，其哲学实际是一种以心灵的“镜式本质”作为前提，以柏拉图式的“视觉隐喻”作为蓝本，但又不同于后者的镜像哲学。<sup>2</sup>而在罗蒂之前，法国哲学家梅洛-庞蒂在《眼与心》（1960）和遗著《可见的与不可见的》（1964）中也不断涉及这一论题，他不仅批判性地考察了笛卡尔“我思”主体的确立与一个被赋予全视特权的内在视觉即心灵的视觉的关系，而且以绘画的知觉形态作为现代科学的另一面讨论了看与被看、可见性与不可见性在图像世界中的运作。马丁·杰伊则袭用梅洛-庞蒂的概念，径直用“笛卡尔透视主义”（Cartesian perspectivalism）来指称笛卡尔的认识论模型，并将这一基于视觉或观看的认识论模型视作西方现代认识论模型的肇始：

笛卡尔不仅为现代认识论“观看”心灵观念的习惯提供了哲学的论证，而且是同一性内省的沉思传统的奠基者……另外他常常也被认为对通过视觉的证据观察进行的科学探究模式提供了合法化说明。<sup>3</sup>

以上这些讨论虽说是出自不同的视角，且结论也不完全一致，但有一点

1 诺曼·布列逊，《注视被忽视的事物：静物画四论》，丁宁译，杭州：浙江摄影出版社，2000，第83-84页，译文有所改动。

2 理查·罗蒂，《哲学和自然之镜》，李幼蒸译，北京：生活·读书·新知三联书店，1987，第34-35页。

3 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994, p.70.

却是大家一致认同的：视觉与笛卡尔认识论及其主体哲学的关系绝不只是修辞学意义上视觉隐喻的简单运用，而是涉及更为广泛且更为关键的现代性问题，涉及现代主体和该主体言述世界的“知识型”的确立。

是的，西方哲学有着一个与其历史相并行的漫长的视觉话语传统，<sup>1</sup>柏拉图和笛卡尔则是这个传统中无可回避的两个源头性人物：如果说前者是以视觉中心主义的话语为西方哲学的“在场形而上学”的传统奠定了基石，那后者则是通过一种抽象的、与肉体乃至世界相分离的纯粹视觉的“观看”来为现代时期科学主体的确立和科学知识的获得提供了一个知识论模型。笛卡尔哲学中的视觉话语和视觉隐喻受到重视，恰恰是因为他用以确立其知识论体系的视觉模型预示了西方现代哲学的一种转向，即人作为一般主体、作为一个去肉身化的纯理智的存在的出现。<sup>2</sup>而充当这个模型的东西就是暗箱。

1637年，笛卡尔发表了他的第一部著作《谈谈方法》。在这部带有自传性质的伟大作品中，笛卡尔首先对学校里所传授的各类知识来了一个大扫除，然后开始讲述自己对真正知识的“沉思”。他写道：

我那时在日耳曼，是那场尚未结束的战争把我招引到了那里……冬天已经到了，只好留在驻地。那里既找不到人聊天解闷，幸好也没有什么牵挂，没有什么情绪使我分心，我成天独自关在一间暖房里，有充分的闲暇跟自己的思想打交道。<sup>3</sup>

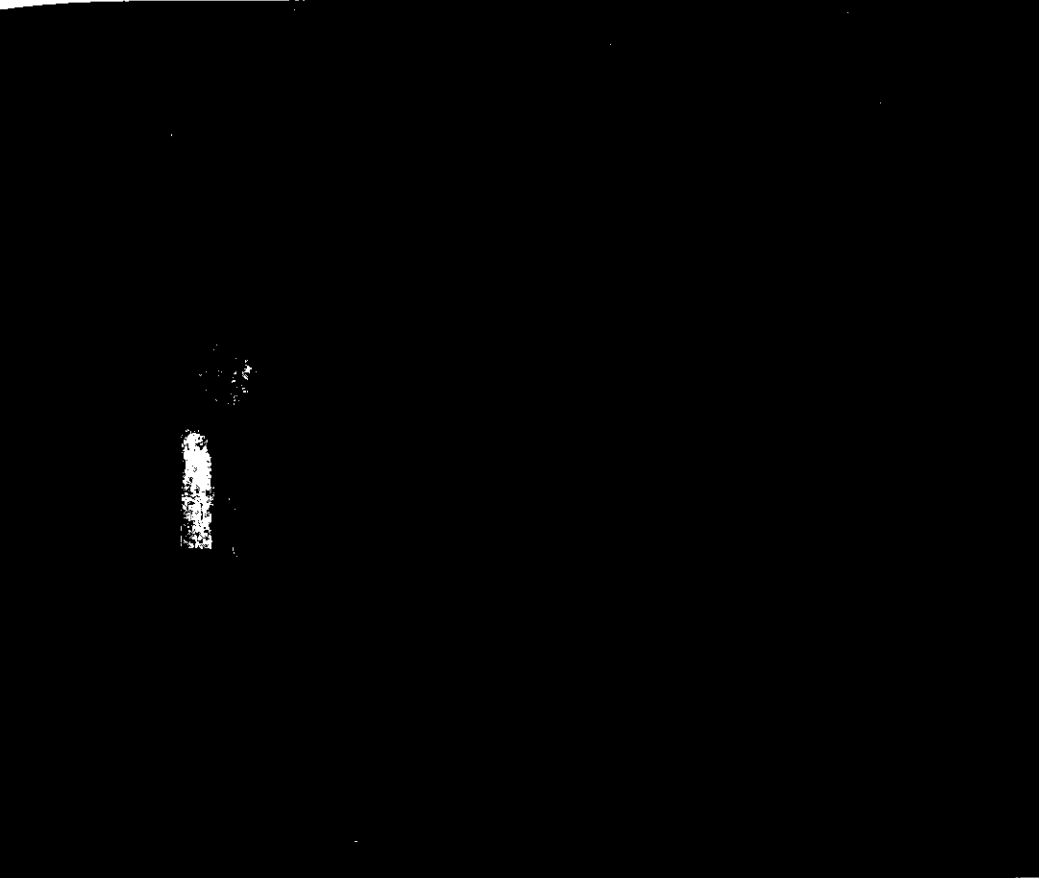
在此，“尚未结束的战争”指的是1618—1648年欧洲的三十年战争，笛卡尔于1619年作为志愿兵加入了天主教的部队。在那个暂时休战的冬天，笛卡尔把自己关在中间起着火炉的暖房里，心无挂碍地只和自己的思想打交道，这样就可以对需要怀疑的东西做出正确、公正的判断，就可以找到纯粹能思的存在，并为那种“思”确立正确的原则。在这个对哲学家而言仅具有史

1 对这个传统的历史思考，可参见 David Michael Levin, *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of Enlightenment*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999; David Michael Levin (ed.), *Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, Cambridge: The MIT Press, 1999; David Michael Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*; Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

2 有关这一哲学转向的出现，海德格尔在《世界图像的时代》（1938）一文中有精彩的论述。

3 笛卡尔，《谈谈方法》，王太庆译，北京：商务印书馆，2000，第11页。

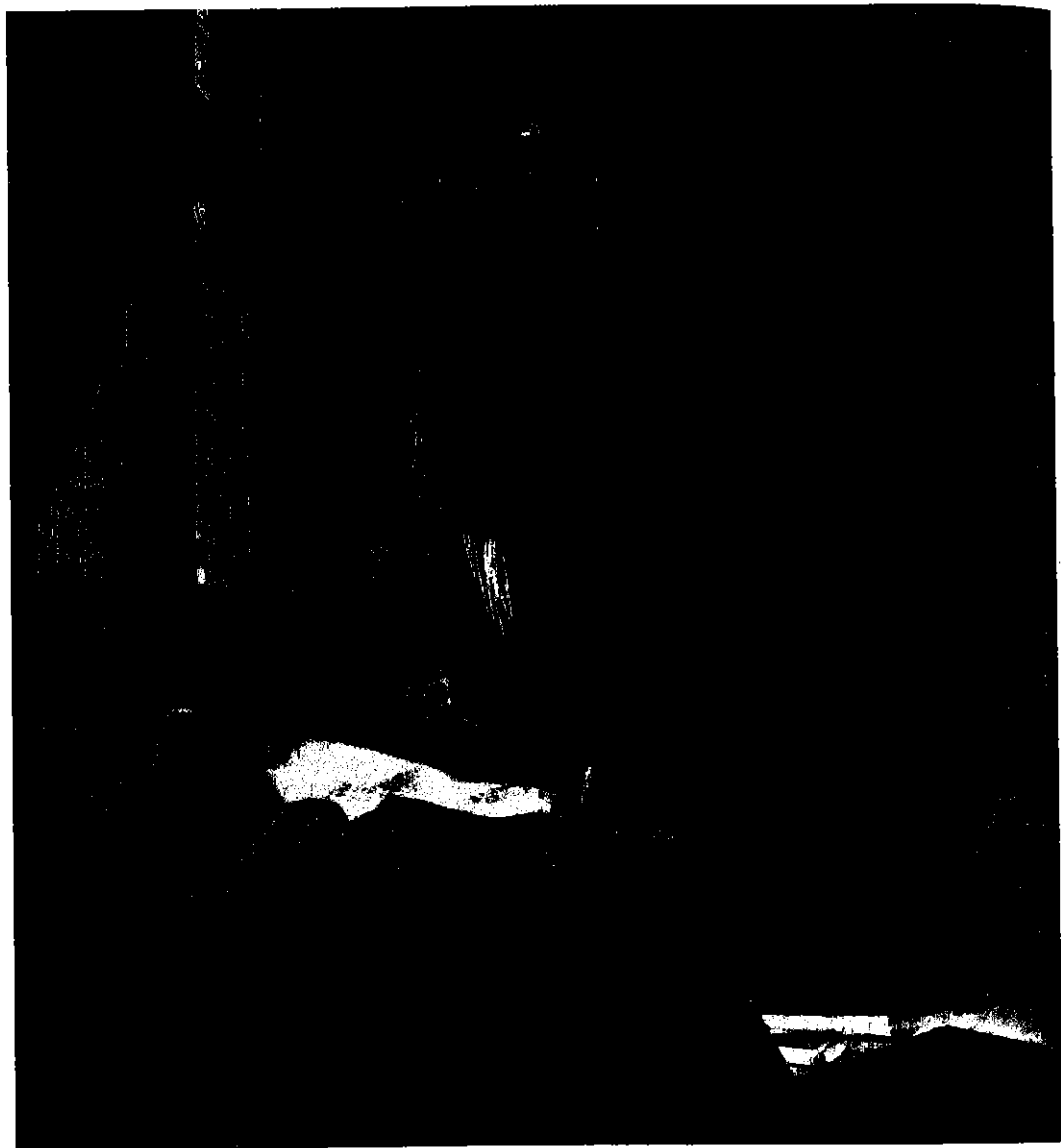




伦勃朗，《沉思的哲学家》（1632），板上油画，29cm×33cm，巴黎卢浮宫藏

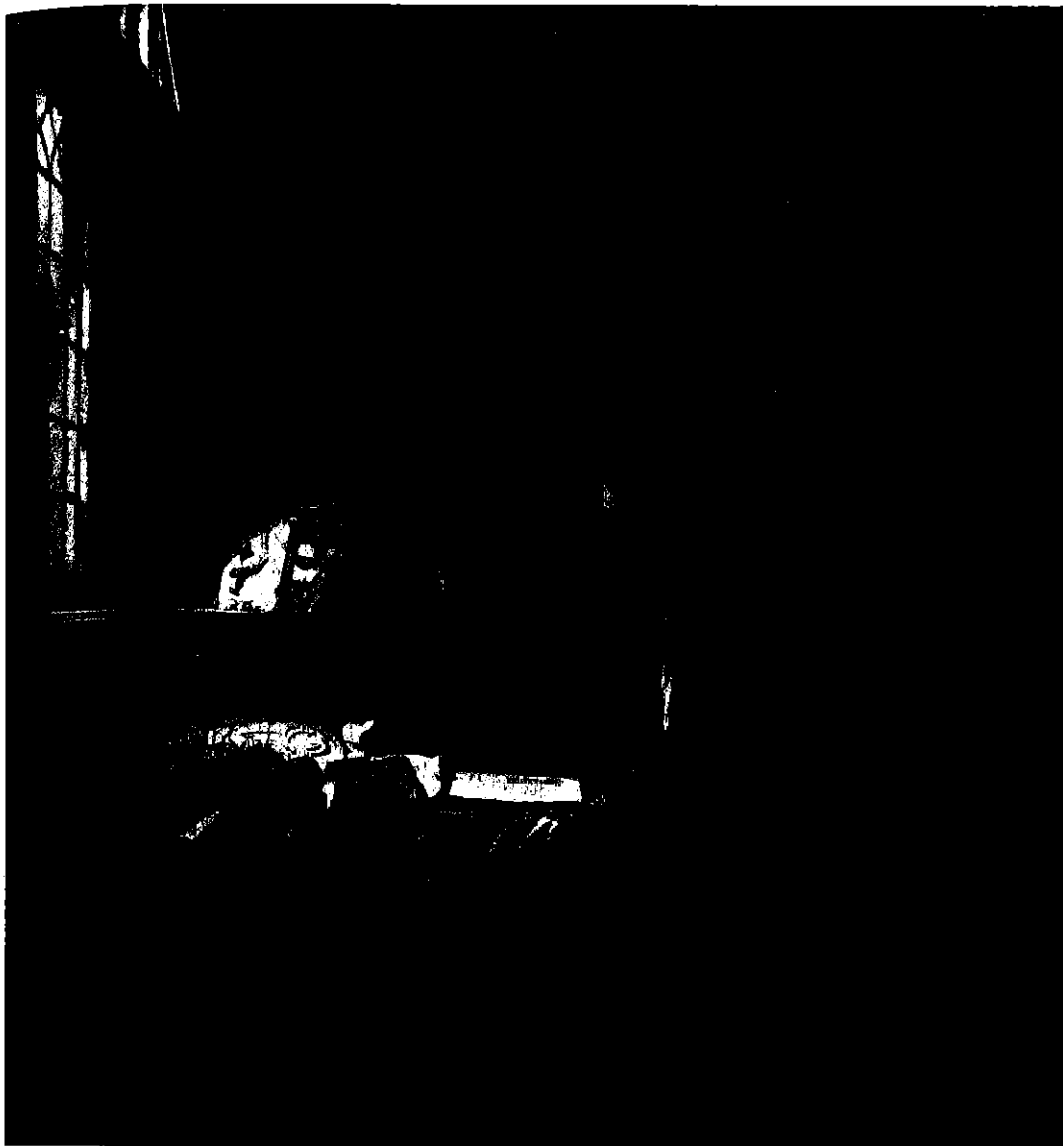
1632年，笛卡尔正好就在荷兰，并开始写作《屈光学》，该文后来作为“附录”收在《谈谈方法》中。不过，伦勃朗（Rembrandt）这幅画的原型肯定不是笛卡尔，那么笛卡尔在1635年写作暖房沉思的那段文字时是否看到了这幅画并因此而受到启示？似乎也没有。伦勃朗和笛卡尔的重叠纯粹是一个巧合，可恰恰是在这个巧合中，暴露了某种历史的必然：暗室作为一个喻象和主体的内在之思的关联。

在伦勃朗的画作中，哲学家很安详地坐在椅子上，整个身体就像是睡着了一样，但精神或心智却处在沉思的专注中；温暖而强烈的阳光从窗户照射进来，如同思想透过内在之眼临照于外物，让外物以一种可见性的结构明晰地呈现在场，而周边那深邃的黑暗以及通向黑暗的螺旋形楼梯既是未被认知或不可认知的无限性的象征，也是使个体性的存在显现为沉思的存在者的神秘场域；在楼梯脚的另一边，一位佣人正在给取暖的壁炉添加柴火，以让温暖的火光照亮阳光照不到的地方，只是这火光略显黯淡，身体的劳作除了可给世界带来一丝温暖，似乎并不能照亮世界。就此言之，《沉思的哲学家》不只是一幅画，而且还是笛卡尔的暗室里的沉思的隐喻。



维米尔，《地理学家》（1668），布上油画，53cm×46.6cm，法兰克福国立美术馆藏

维米尔一生默默无闻，穷困潦倒，留下的作品并不算多，但今天人们已经把他看作和伦勃朗一样伟大的17世纪画家。他的部分画作都有一个特别的标记：画面左侧是窗户，人物在窗户前，人物的前面有一些障碍物一样的东西遮挡着观者的视线。虽然维米尔画作的主题可归在风俗画一类，但他对光线的探究总是弥漫着某种神秘、象征的特质。在创作于1668年的这两件作品中，学者同样是远离尘嚣，独处密室，借着透过窗户射进来的光线凝视着眼前的研究工具天球仪和航海图，并陷入沉思。要知道，天球仪和航海图正是这个时期科学革命和殖民扩张的重要工具，所以，作为符号能指，它们不仅指涉着研究对象，更指涉着所要探究（征服）的外部世界，指涉着朝向世界的探究（征服）的目光。只是这目光都偏离了朝向外部的窗口，所以其所代表的不是感官的探视，而是内在之眼的探视，就像柯拉瑞所分析的，“沉思的学者独处于四壁围起的幽暗内室，一点也不会妨碍他们掌握外面的世界，因为只有先将内化的主体和



维米尔，《天文学家》（1668），布上油画，50cm×45cm，巴黎卢浮宫藏

外部世界加以区隔，才有能力认识那外部世界”<sup>1</sup>。所以，维米尔的这两件作品同样可视作笛卡尔的暗室沉思的隐喻性再现，这又是一次巧合，但同样是必然的巧合。

不过，若是从图像志的角度看，这两件作品中还“描述”了许多物件，例如挂在墙上的古地图或绘画，它们作为历史符号——海外殖民或海外贸易——无疑体现了时代的某种视觉意志。

<sup>1</sup> 强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第76页。

料价值的叙述中，我们看到了一个躲在温暖的暗室里做纯粹的哲学沉思的哲人形象，他的那份安详、那份沉着无异于“纯粹我思”的化身。

这个暗室不再是柏拉图的幽暗洞穴，待在暗室里的人不再是被绑缚的囚徒，不再要借助背后的火光来观看实物投射到墙上的影子。相反，他是一个拥有内心之光并能用这光烛照一切的纯理智主体，是一个纯我思的存在。不无巧合的是，与笛卡尔同时代的荷兰画家伦勃朗在画作中向我们呈现了这种沉思者的形象，而且巧合不止一个，维米尔也有类似的图像。在一间暗室或私人密室里，与世隔绝的哲学家或科学家陷入沉思，幽暗封闭的空间分隔了他和外部世界的关联，也切割了身体感官的干扰，唯有透过窗户射入的光线可把心智引向无限、引向个体自我全然自足的内在性。笛卡尔的哲学就是在这样一个暗箱式的密室里凭借纯净的“良知”或内在理性构想出来的。

《谈谈方法》中哲学家让自己独处暗室的场景固然是不经意的一笔，却是笛卡尔哲学的一个原型场景，这个场景的隐喻性意义就在于：把自我置于一个封闭、黑暗、与外界隔绝的暗箱式空间中，意味着我们的心智或精神必须摆脱外界和感官的干扰，才能在理性的引导下获得明确的真理。之所以说这是一个原型场景，就因为它在笛卡尔后来的哲学沉思中反复出现。例如，在《第一哲学沉思集》（1641）的“第一个沉思”中，笛卡尔就说：

现在，由于我的精神已经从一切干扰中解放了出来，我又在一种恬静的隐居生活中得到一个稳定的休息，那么我要认真地、自由地来对我的全部旧见解进行一次总的清算。<sup>1</sup>

接着，在“第三个沉思”的开篇，他又说：

现在我要闭上眼睛，堵上耳朵，脱离开我的一切感官，我甚至要把一切物体性的东西的影像都从我的思维力排除出去，或者至少（因为那是不大可能的）我要把它们看作是假的；这样一来，由于我仅仅和我自己打交道，仅仅考虑我的内部，我要试着一点点地进一步认识我自己，

<sup>1</sup> 笛卡尔，《第一哲学沉思集》，庞景仁译，北京：商务印书馆，1986，第15页。

对我自己进一步亲热起来。<sup>1</sup>

已经说得再清楚不过了：要想获得纯理知的自我，首先就需要让自我和世界、心灵和肉体相分离，对心灵的密室去肉身化、去感官化，使理性之光可以透过密室的小开口照射进来，使被照亮的一切驯服于可见性的结构，显出清晰明确的秩序。去肉身化、去感官化是心灵获取真知的必要前提，笛卡尔把这个去肉身化、去感官化的过程称为“怀疑”。

在笛卡尔那里，“怀疑”整个地就是一个清洁运动。在被清除的对象中，除心灵的未被证实的习惯、学校里传授的抽象的教条、混杂到各门科学中的妄念等之外，还有最重要的一个方面，那就是感官的欺骗，而其中以视觉的欺骗尤甚，因为视觉一直以来被认为是最敏锐、最具认知性的感官，但现在也是受到最多幻觉支配的感官，形形色色借由透镜造成的视觉幻术已经直接威胁到了心灵对真理的探求，就像他在“第一个沉思”中所说的，那些沉迷于感官欺骗的人，“就像一个奴隶在睡梦中享受一种虚构的自由，当他开始怀疑他的自由不过是一场黄粱美梦而害怕醒来时，他就和这些愉快的幻象串通起来，以便得以长时间地受骗”<sup>2</sup>。这样的自我最终只能是在迷迷糊糊的状态中度日，而根本不会在认识真理上给我们带来什么光明。

福柯在讨论古典时代疯癫与理性的关系的时候说，如果古典主义理性的本质在于“真理和光明的基本关系”，那疯癫的本质就在于“谵妄和眩惑的关系”，因为疯人在有理性的人看到的同样的日光中只看到“黑夜和黑夜的虚无”。故而，笛卡尔的怀疑原则不只是为了剔除感觉的欺骗，更是为了“祛除疯癫的伟大符咒”。福柯说：

笛卡尔闭上眼睛、堵住耳朵，是为了更好地看到本质性日光的真正光亮。这样他就避免了疯人的眩惑。而疯人睁大着眼睛，看到的只是黑夜，虽然什么也没看见，却自以为看到了想象的东西。由于笛卡尔的闭合的感觉具有不变的洞察力，他就打破了一切可能的迷惑。如果他在看

1 笛卡尔，《第一哲学沉思集》，庞景仁译，北京：商务印书馆，1986，第34页，译文有所改动。

2 同上，第21页。

什么，他就能确信他所看到的東西。而在被某種其實是黑暗的光亮所陶醉的瘋人眼前，浮現和繁衍的是各種心象，這些心象沒有自我批判能力（因為瘋人看見它們），卻又無可補救地脫離現實存在（因為瘋人什麼也沒看見）。<sup>1</sup>

表面看起來，笛卡爾對感覺的懷疑和拒斥不過是在重複柏拉圖以來的舊見，因為後者早就指出了感官或視覺的欺騙會妨礙我們對真理的探求。笛卡爾所說的感官或視覺欺騙固然包括這個層面，但他更為關注的是技術化的或人工的視覺欺騙，是16世紀末以來在歐洲盛行的各種光學幻術，其中也包括望遠鏡的發明。這種幻術不同於一般視覺欺騙的地方就在於它造成的是一種“無對象”或者說對象不在場的視覺感受，它的力量無所不在，以至於我們最終都無法區分醒著和睡夢、清醒和瘋狂。所以，祛除這種幻覺的幽靈，讓可見性按照能思的明晰性模式重新得以界定，就成為笛卡爾認識論得以可能的先行條件。以此我們就可以理解幾何學和光學何以在笛卡爾的哲學中居有如此重要的地位：前者可為他的能思的明晰性模式提供可靠的理性保障，後者則可為明晰性的模式本身提供一個科學模型。正是在這個意義上，我們不妨說，1637年作為《談談方法》的“附錄”之一的《屈光學》——它其實才是“正文”的組成部分——乃是笛卡爾的“第一哲學”的一個“導言”。<sup>2</sup>對於這一點，梅洛-龐蒂在《眼與心》中是這樣說的：

如果我們可以把這些幽靈驅逐出去，可以把它們當作處於一個毫無疑義的世界之邊緣的幻覺或無對象知覺，一切在我們的哲學中該是多麼透明啊！笛卡爾的《屈光學》就是這樣的嘗試。對於一種不再打算與可見者打交道，並決定按照它自己提供的模式來重構可見者的思想而言，

1 米歇爾·福柯，《瘋癲與文明》，劉北成、楊遠嬰譯，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1999，第99頁，譯文有所改動。

2 一個常常被哲學家忽視的事實是，1637年出版的《談談方法》——這是笛卡爾生前出版的第一部著作——由四篇論文組成，即一篇題為“談談正確運用自己的理性在各門學問里尋求真理的方法”（簡稱“談談方法”）的“序言”和三篇“附錄”：《屈光學》、《天象學》和《幾何學》。這就是說，我們現今所熟悉的《談談方法》當初其實是三篇科學論文的“序言”，並且是以“自述”的方式寫就的。值得注意的是，商務印書館版《談談方法》恰恰只翻譯了原書的“序言”部分，而原書作為正文的“附錄”部分則被其他論文替代，對文本的這種切割和重組當然是為了迎合“哲學史”的學科意志。

它乃是身边必备书。<sup>1</sup>

《屈光学》到底是一部什么样的著作？它为笛卡尔的形而上学和认识论到底提供了什么样的“导言”？在今天，当我们浏览这本书的内容，所看到的与当时的光学科学没有什么不同，无非是光的性质、光的折射、眼睛的构造和视觉原理，如果我们把它单单看作一本科学著作，其科学性甚至不及当时的其他同类著作。可是，这并不只是一本科学著作，而是一种“科学哲学”，是一个形而上学的“导言”，作者对光的折射及视觉机制的探讨是要为他的知识论、为所有学问的方法论做铺垫的。梅洛-庞蒂说，虽然笛卡尔在《屈光学》中并没有太多论及绘画，但他对光和视觉的分析已然隐含了一种绘画的“形而上学”<sup>2</sup>，不止如此，我们甚至可以说，这里面还隐含了一种表征的形而上学和空间的形而上学，当然，我们也可以把这一切都归于一种视觉的形而上学，《屈光学》也是此类形而上学的一个“导言”。

这个形而上学与此前的视觉理论的一个主要差别就是对光的性质的认识。与柏拉图主义把光看作纯精神性的介质甚或神性的显示不同，笛卡尔提出光是一种运动或活动，是传导媒介或发光体的一种物理性质。光就像盲人的手杖，盲人用手杖来替代他们丧失的视力，光也是通过对对象的触碰来让人感知对象的。正是因为光的这种物质性，我们才可以用数学的方法来对光在眼睛内部的折射进行分析，来解释视像的形成以及眼睛对对象的感知。

虽然笛卡尔竭力祛除各类光学装置引发的无对象的视觉幻觉，但他并未因此走向技术批判主义，相反，他认为望远镜这样的发明有助于增强视觉的功能，使我们得以看见肉眼所不可及的遥远物体，获得比前人更多的自然知识。问题的关键在于，这一无对象的知识究竟是如何获得的？它到底是视知觉活动的结果还是心灵的直观能力所为？为解答这样的问题，笛卡尔对视觉原理进行了说明，其中就把眼睛比作一个暗室：

假定一个密闭的小室，只留一个小孔，将一块玻璃透镜置于洞孔之

1 梅洛-庞蒂，《眼与心》，杨大春译，北京：商务印书馆，2007，第50页。

2 同上，第54页。

前，一定距离之后放一张展开的白纸，让来自外界物体的光可以在纸上成像。有人会说，这个暗室代表眼睛；洞孔代表瞳孔；透镜代表晶状体，是眼睛中发生折射的部分；白纸则代表眼内薄膜，这一内膜是由视觉神经末梢构成。<sup>1</sup>

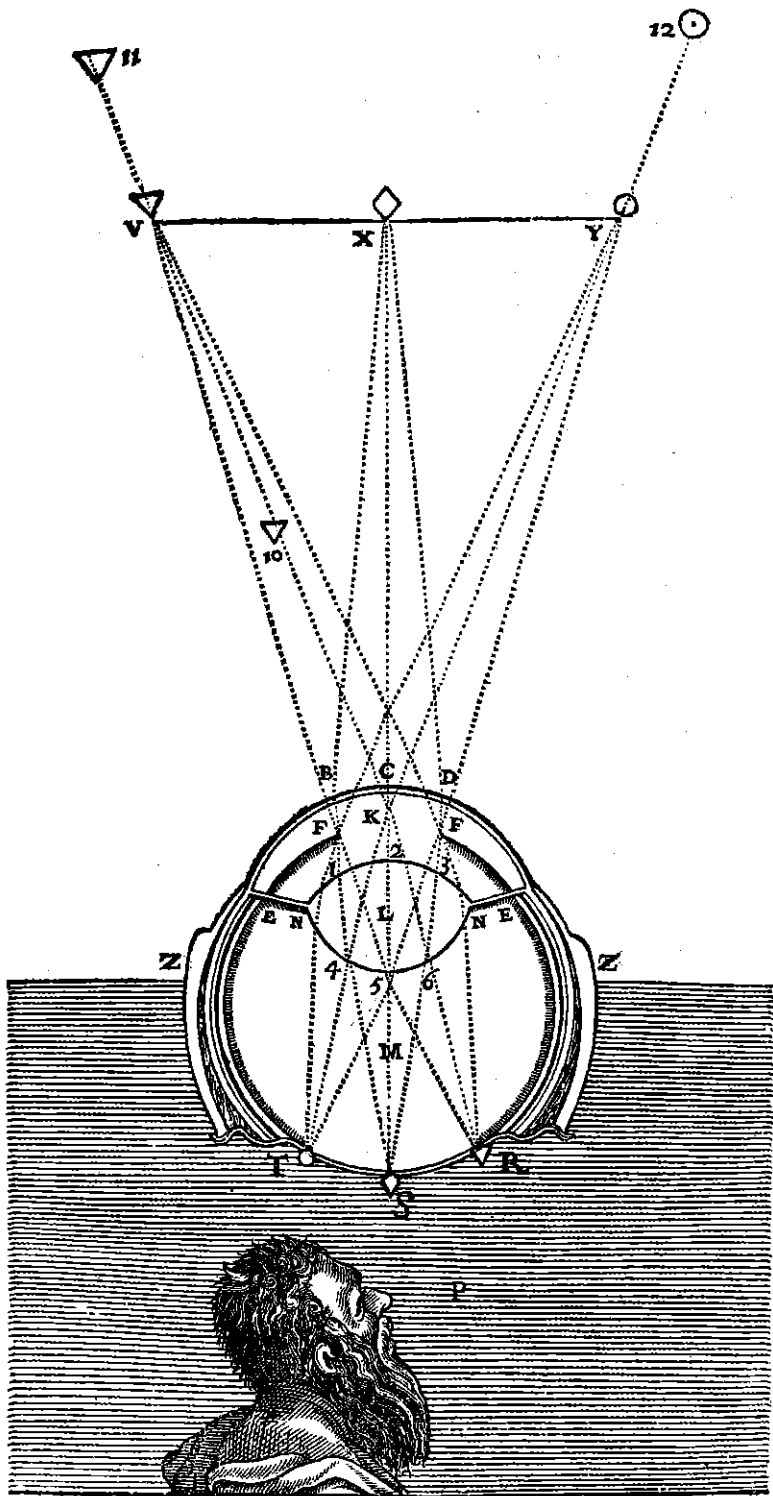
这个密室就是一个暗箱装置，在开普勒之后，把眼睛比作暗箱已成为十分流行的视觉话语。不过，笛卡尔接下来设计的一个“实验”令人惊悚。他建议把刚刚死去的人的眼睛（如果做不到，可以取比较大的动物的眼睛，比如牛眼）取出，切掉内膜，然后当作透镜放在暗室的小孔内，眼睛的前面是各种各样被太阳照亮的物体，后面是暗室，这样，你在暗室的白纸上看到的物像就是透过与身体分离的透明的单眼而形成的：“安排好，如果凝视白纸，你会惊奇地看到一幅经过自然透视形成的所有外界物体的画面。”<sup>2</sup>

这个牛眼实验并非笛卡尔的发明，它的设计以及它的图解实际是从开普勒的书中所借用的。开普勒用这个实验来说明人眼是一个光学装置，说明视像的形成是一个独立于生理—心理的知觉与想象的物理—光学过程。笛卡尔借用这个实验也是为了说明视像形成的独立性和中立性，但其结论却与开普勒有所不同，他把产生这一独立性和中立性的特权授予了心灵，认为是光的自然运动作用于心灵，使心灵产生了光的感觉。笛卡尔作这样的解释实际也是为了回应开普勒感到疑惑的一个问题，后者已经提出眼睛的晶状体送到视网膜上的是颠倒的形象，可他不知道为什么我们最后看到的却是正立的形象，笛卡尔说，这是因为心智的作用，我们看似是用眼睛在观看，实际上，视像的形成却是心智作用的结果，就是说，真正造成对象的形状、距离、大小、色彩等感觉的是心灵而不是眼睛。与身体相分离的死人或动物的眼睛被安装在一个再现装置中，实施着和镜片一样的单纯物理的功能，这样就可以保证心灵所获知识的纯粹性和客观性。通过在作为生理构造的眼睛与作为视像处理系统的心灵之间的这种分离，笛卡尔完成了视觉的去肉身化、去感官化，

1 René Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes vol.1*, trans. John Cottingham, Robert Stoothoff, and Dugald Murdoch, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p.166.

2 同上。





笛卡尔在《屈光学》中对牛眼实验的图解

柯拉瑞分析说：

眼与观察者彻底分离，并安装在这个客观再现的形式设备之中，这个做法使得这只死人之眼——甚至可能是牛眼——经历一种神圣化，而升高到无身体性的地位。如果笛卡尔方法论的核心是要避开人类视觉的不确定性及感官的混淆，暗箱就正符合他的追求，将人类知识的基础奠定在纯粹客观的世界观。……暗箱设计体现了人类在上帝和世界之间的位置。暗箱根据自然法则（光学）而建构，但外推到自然之外的平面上，于是提供了观看世界的制高点，类似上帝之眼。与其说它是“机械”之眼，不如说它是永不会出错的形而上学之眼。……笛卡尔指示要将眼膜移离眼睛本身，这个步骤是在确保暗箱最重要的透明性，确保不受人类眼睛可能的不透明性的影响。<sup>1</sup>

在此，有人也许会说，这不就是柏拉图的视觉中心主义的再版吗？不就是后者的肉眼与心眼的二分制吗？不错，笛卡尔用暗箱的视觉模型来说明知识生产是一种视觉中心主义，但这不等于说他就是一个柏拉图式的视觉中心主义者。例如，他在《屈光学》中虽然说过视觉是最敏锐、最高贵的感官，但那是在眼睛作为一个光学装置的意义说的，而不是在视觉相对于其他感官的认知功能上说的。相反，在感官的认知性上，他认为视觉并不比——比如——触觉优越多少，在没有视觉的盲人那里，触觉就可以替代视觉；再有，在肉眼和心眼的二分问题上，他的确是采用了视觉隐喻来描述心灵或理智的认知能力，且视肉眼的感知是不可靠的、有可能欺骗人的，但与柏拉图是在一个由理念主导的形而上学的框架内进行身体和心灵的二分并最终让前者在净化中返归于后者不同，笛卡尔根本上是一个二元论者，是身体和心灵的分离论者，他的身体观和主体观是现代的而非古典的；至于柏拉图的光的形而上学，笛卡尔更是很少染指，他更多地是在物理的意义上理解光。这一切都表明，笛卡尔的视觉中心主义是现代知识型的聚合体，是与现代主体的生产相适配的另一种视觉形而上学。

1 强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第81-84页，译文有所改动。

那么，笛卡尔的视觉模型——梅洛-庞蒂和马丁·杰伊称之为“笛卡尔透视主义”——与阿尔伯蒂的透视主义是一回事吗？也不是。前面我们已经讨论了阿尔伯蒂的视觉模型与开普勒的视觉模型的区别，笛卡尔的模型就属于后一种。在这个问题上，杰伊的观点是值得商榷的。在《现代性的视界政体》（1988）这篇影响甚广的论文中，杰伊说：

……通常被称作现代时期主导的，甚至总体上霸权性的视觉模式，可等同于文艺复兴时期视觉艺术中的透视观念和哲学上笛卡尔式的主体理性的观念，方便起见，不妨称之为笛卡尔透视主义。<sup>1</sup>

在后面进一步解释这种透视主义的时候，杰伊还说：

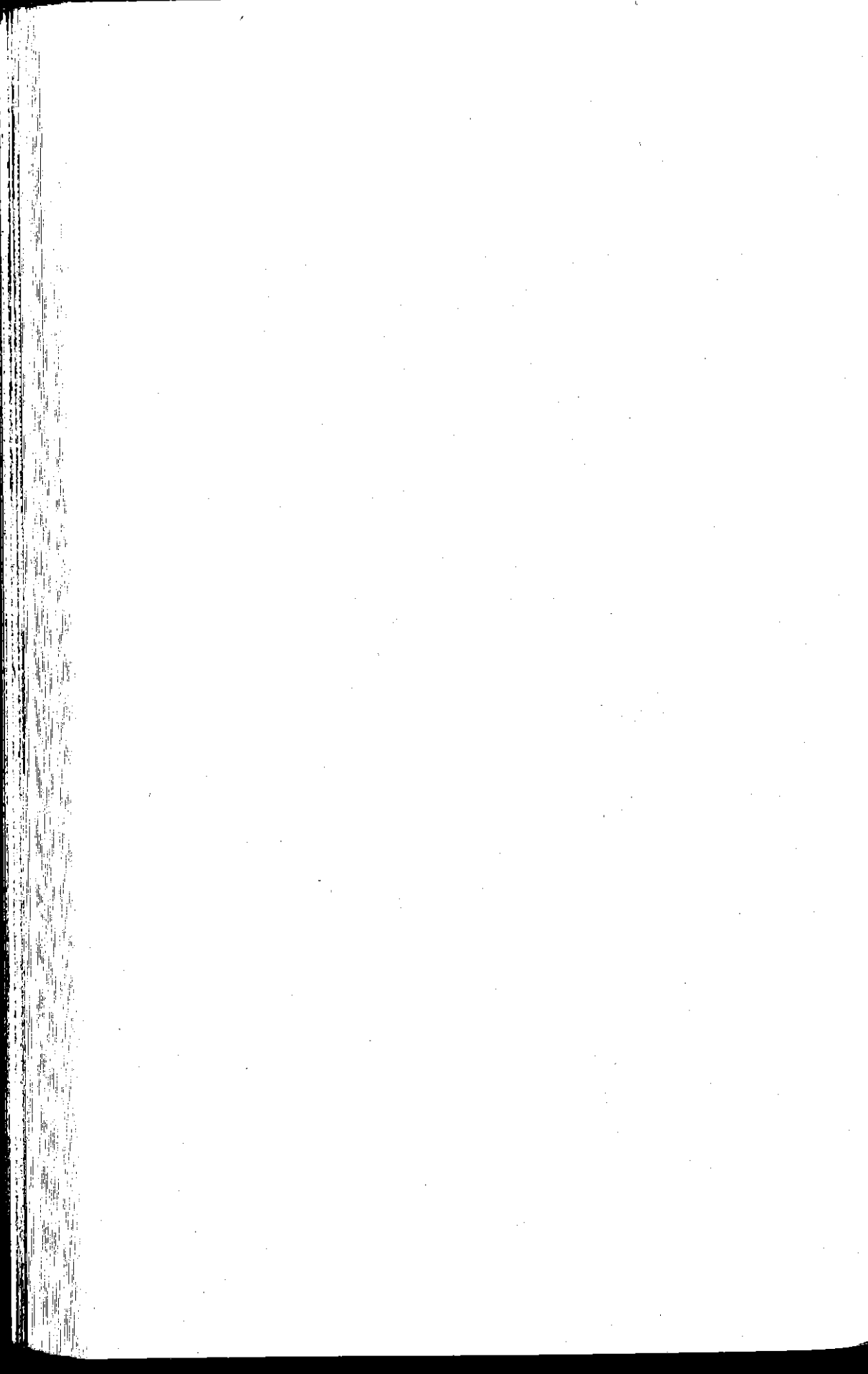
在笛卡尔透视主义的认识论中，主体的位置同样是一个重要的问题域。因为位于观者金字塔顶点的单眼可被建构为超验的和普遍的——亦即，对占据相同时空点的所有观看者都是一样的——或偶然地只依赖于不同观者特殊的、个体性的视觉，这主要是基于他们各自与眼前场景的具体关系。<sup>2</sup>

其实，借助阿尔珀斯的研究，杰伊也意识到了阿尔伯蒂视觉模型与北方绘画的视觉模型之间的不同，但他依然用透视主义来描述笛卡尔的模型，不免有点失察。

回到笛卡尔这里。普遍怀疑的过程与其说是为了剔除谬误和幻象，还不如说是利用暗箱结构的先行在场来实施的一次视觉隔离，对经验的、混杂的日常视觉的清除与对理智的、纯净的高贵视觉的确立是同步并举的，暗箱模型正是这一思维运作的前提。正是在这个意义上，我称笛卡尔的哲学是暗室里的哲学，也正是在这个意义上，拉康称笛卡尔的我思主体不过是观看者对其所看到的自我镜像进行想象性认同的产物，“我思故我在”其实是“我看故我在”，是我看到自己在把自己观看，因为作为象征装置的那个暗箱、那个他者之凝视在这个观看中是被省略的。

1 Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity", in *Vision and Visuality*, Hal Foster (ed.), New York: The New Press, 1988, p.4.

2 同上, p.11.



## 第二章 视觉机器

---

前现代时期，镜子、暗箱之类的物件充其量还只是器具意义上的视觉装置，虽然它们对观看行为的介入也具有调节主体与对象的关系的功能，但基本上，它们还是外在于身体、从属于身体感官并为之服务的。而 19 世纪中期以来，随着照相机、摄影机、电视机等现代视觉机器的发明及其在日常生活领域的广泛运用，不仅人与对象的关系，就连人与世界的关系都被重新部署，它们已不再是一般意义上的装置和感官技术，而是一种可与身体进行能量交换的“热力学机器”，是已然被植入身体内部且通过控制视觉来进行身体规训的“拓殖机器”。

虽然现代视觉机器在 19 世纪中期甚至更早就已经出现，但真正以它为对象的理论化研究却是晚近的事情。今天，这一研究已成为视觉文化研究的重要组成部分，围绕视觉机器，已经形成了一个颇为热闹的知识场，各种研究范式、理论形态、批评实践及文化论题交汇在这里，为思考视觉性的问题开辟了全新的境域，为反思视觉文化实践提供了与传统视觉研究全然不同的角度。

在这一章，我将以摄影、电影和电视为对象来探讨视觉机器的功能，这个探讨是初步的和抽象的。真正来说，把这些机器从整体的视觉场域中抽离

出来加以思考是不妥当的，我这样做纯粹是出于理论上的权宜之计，是为了让机器本身的语言学特性有更集中的呈示。另外，对数字化时代的视觉机器和视觉机器的数字化的忽视也许是一大缺陷，但我对“数字化”这个怪物实在所知有限，对我而言，这种虚拟机器根本就像是异形机器，在它的绑架中，理论总是灰色的。

## 一 视觉转向

法国“境遇主义国际”的创建人居伊·德波在《奇观社会》(1967)一书的开篇说道:

在现代生产条件蔓延的社会中,其整个的生活都表现为一种庞大的奇观堆积。曾经直接地存在着的所有一切,现在都变成了纯粹的象征。<sup>1</sup>

法国电影理论家兼批评家、《电影手册》的编辑让·路易·柯莫里(Jean-Louis Comolli)1971年也在《可视性的机器》一文中说:

19世纪下半叶盛行一种视觉狂热。当然,这是社会的图像增殖的结果:大量带有插图的报纸的广泛传播,印刷品和漫画等掀起的狂潮。不过,这也是可视性和可表征性的领域地理延伸的结果:借助于旅游、探险、殖民活动,整个世界变成了可见的,同时也变成了可挪用的。<sup>2</sup>

还有美国的安妮·弗里德伯格,在1993年出版的《橱窗:电影与后现代》一书中,她综合上面两位的观点说:

19世纪,各种各样的机器拓展了“可视性的领域”,并将视觉经验变成了商品形式。由于印刷品的广泛传播,新的报刊形式出现了;由于平版印刷术的引进,道密尔(Daumier)和格兰德维尔(Grandville)等人的漫画开始萌发;由于摄影术的推广,公共和家庭记录的见证方式都

1 Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994, p.12.

2 Jean-Louis Comolli, "Machines of the Visible", in *The Cinematic Apparatus*, Teresa de Lauretis and Stephen Heath(eds.), New York: St. Martin's Press, 1980, pp.122-123.

被改变。电报、电话和电力提高了沟通的速度，铁路和蒸汽机车改变了距离的概念，而新的视觉文化——摄影、广告和商店橱窗——重塑着记忆和经验的本质。不管是“视觉狂热”还是“庞大的奇观堆积”，日常生活已被“社会的图像增殖”改变了。<sup>1</sup>

此种症状式的描述充斥于现今视觉文化研究的各类著述中，它们无非在强调一个事实：自19世纪开始，先是在西方，继而扩散到全球，人类一直经历着由技术发明与创新带来的“视觉转向”的侵袭，到20乃至21世纪，这一侵袭仍以不可逆转之势加速蔓延，其结果不仅导致了视觉的狂热、图像的增殖和整个社会生活的奇观化，而且导致了人类的时间和空间体验的彻底改变，导致了文化地理的“认知图绘”的全面重组。

这当然不是西方视觉文化发生的第一次转向。在文艺复兴的透视法中，在巴洛克式的教堂和宫廷的空间部署中，在17世纪各种光学仪器的发明和荷兰画家对暗箱技术的运用中，我们已经多次看到视觉的转向——不仅在表征实践的层面，甚至在观看的技术中，都有所体现——只是在那些地方，所谓的转向主要还是观看技术的改变以及随之而来的表征模式和观看方式的局部调整。总体上，这是随视觉技术而来的局部的文化转向，而那时的人们仍然确信，主体可以凭借其自主的视觉即内在的心灵之眼或理性之眼朝向真理之光源飞升，主体是处在可见秩序中的观察者，可以靠着自治的视力对对象的不可见性或晦暗性进行区隔、过滤和遮蔽。

然而，开始于19世纪的视觉转向有着迥然不同的特征。一定意义上说，它固然是前现代时期视觉中心主义所追求的视觉表征或视觉再现的客观化的进一步延伸，可另一方面，这一追求现在已被现代性的对象化冲动引向了视觉的技术化和中介化，就是说，这次转向是技术之眼取代肉眼的过程，是内在之眼进一步客观化的过程，也是视觉在一系列装置或机器系统的调节下获得更为广泛多样的可见性的过程，用法国机器理论家保罗·维利里奥的术语说，它是源自一系列“技术性假肢”（technical prosthesis）向视觉的“植入”，是视觉的技术化，也是世界的视觉化或图像化，是视觉机器对视觉的重构和

1 Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley: University of California Press, 1993, pp.15-16.



殖民，也是世界以及“在世”主体在这一技术化过程中的被殖民，其结果已不只是视觉的转向，而且是转向视觉。

当然，这不是说前现代的视觉经验和视觉实践就是非中介化的。实际上，人的观看行为自始就没有离开过“象征机器”的规制：那喀索斯俯身做自恋性观看的湖面、柏拉图洞穴里的空间结构和光源配置、中世纪宗教性观看的神圣场所、文艺复兴湿壁画的教堂空间、巴洛克宫廷的表征惯例和视觉设置、17世纪北欧画家使用的暗箱和镜子装置，这一切本身就是规制人的观看行为的象征机器，它们有自己的“词汇”和“语法”，有自己的“装置”和“能量”，也有自己的“欲望经济”和“边际效益”，它们要实现自己的“交换价值”，并要生产自己的“剩余价值”，尤其是，它们构成了使观看活动得以可能的中介。

但是，在19世纪开始的视觉转向中，充当象征机器的东西是具有自身“躯体”的真正的机器，是光学化和电子化的器具或装置，并且是半自动或自动的机器。这一全新因素的置入让此前的观看建制变得更加精密和复杂，它带来的不只是自足的视觉范式的转向，更是物质性的装置对视界场域的全新建构，是处在视界场域中的观看主体、观看对象与视觉机器以及由机器所确立的观看建制围绕着力比多经济和力比多政治而进行的复杂的拓扑式交换。换句话说，视觉机器引入的不只是全新的观看技术和观察手段，还有新的观看情境、新的力量争执、新的关系纠缠，以及由此而来的观看效果的意义增殖和意义剩余。

虽然现今的大部分人倾向于把1840年代摄影术的发明视作视觉机器时代到来的标志，并把17、18世纪暗箱技术的流行看作这个时代的前史，可正如乔纳森·柯拉瑞的研究所表明的，现代意义上的视觉转向早在1820—1830年代就已经发生了。就是说，在现代视觉机器产生之前，现代视觉政体或体制就已经成形，现代性的视觉模式和场域配置就已经确立，并开始进入对主体的建构过程，而接下来摄影术和电影的发明只是那个时候的视觉意志和技术意志向前发展的必然结果。

柯拉瑞指出，相较于文艺复兴时期的透视法与中世纪的图像表征技术之间的断裂而言，发生于19世纪初的视觉转向所带来的后果要更为深刻，因为

它不仅彻底改写了传统的视觉表征模式，而且从根本上动摇甚或瘫痪了古典主体在视觉场域中的位置，它立足于现代性的语境，依照机器逻辑确立了“观察者”主体的地位，即在由形形色色的视觉装置、视觉技术或视觉机器所规定的观看场域中，主体不再是传统所理解的以其自主的目光“去观看”的“观者”（spectator），而是一个技术性的“观察者”（observer），一个需要把自己嵌合在技术的成规或限制当中，需要在整套预先设定的可能性当中进行观看的主体。<sup>1</sup>

柯拉瑞的这个解释容易引起人们的误会，以为“观察者”或现代观看主体只是屈服于机器及其规制的消极被动的存在，而实际的情形似乎并不是这样。机器的主体恰恰是十分冒进的，是颇具攻击性的，他/她总是奋不顾身地投向机器制造的幻象的怀抱，他/她甚至竭尽所能地利用机器来激发他人的目欲和捕获他人的目光，以弗洛伊德的驱力理论来说，视界驱力的主体总是主动的、侵入性的。实际上，对于柯拉瑞所言的“观察者”，我们不应在单纯的主体性层面来理解，而应在关系结构中将其视作一个运作点，就是说，我们不能只是按照所谓的主动性或被动性来界定视觉主体的功能，而应在一个不可化约的异质系统中将这个主体一方面视作系统运作的效果，另一方面又视作参与系统运作的构成单位，在此，主体作为效果的存在并不排除主体的能动性运作。

那么，19世纪初的视觉转向到底是如何开始的？那个时期到底发生了什么，以至于人们总是把它和现代性视界政体的出现联系在一起？在《观察者的技术：论19世纪的视觉与现代性》一书中，柯拉瑞运用福柯的考古学方法对19世纪初各种光学设计或视觉装置的发明与现代性视界政体的复杂关联做了精彩的分析，这一分析的基本任务是：

通过勾勒一个异质的现代视觉体制的几个“滥觞点”，我同时提出了相关的问题，亦即文艺复兴或“古典”的视觉与观察者模式是从什么时候，以及因为什么事件，而开始出现断裂。吾人如何以及从何处确定：这样的断裂于十九世纪与二十世纪的现代性，产生了巨大影响。针对此

1 强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第11页。

一问题，多数已知的答案全都先入为主地陷于视觉再现的问题上：古典模式的视觉在十九世纪初期生成断裂，其规模并不单单是影像与艺术作品的外观，或是再现成规之系统的改变，相反地，此一断裂与整个知识的重组不可分割，也不可忽略那些以各种方式改变人类主体的创造、认知与欲望能力的社会实践。<sup>1</sup>

柯拉瑞强调，对于19世纪初发生的视觉转向，我们不能像艺术史家那样单纯从追求“真实”再现的内在形式冲动来解读它，也不能像技术史家那样单纯从技术决定论的立场来加以理解，用这两种常规的方式来解释现代视觉转向的发生，实际上是把视觉的转向简化成了单纯的图像转向或再现系统的某种改变。可问题的根本在于，与现代性密切相关的视觉转向不只是再现或表征技术的转变，也不只是世界的泛图像化，而是社会总体性以视觉为中介对主体及其感知方式的彻底重塑，同时也是从哲学、艺术、科学、技术到社会生产的整个知识系统对视觉场域的重组，是社会文化实践对视觉关系及与之相伴随的权力结构的重新部署。因此，若要思考19世纪初视觉转向的发生，就应当在社会总体性的运作中来考察观看主体的重新构成，柯拉瑞说，在此应当提出的最根本问题是：“身体如何与各种体制与论述的权力之间，形成一套新的关系，进而重新定义了观察主体的位置。”<sup>2</sup>

前已指出，在近代西方视觉表征技术的演进中，暗箱可以说是17、18世纪视界政体和表征体系的代表。虽然在这两百年间，暗箱的构造和操作方式不断调整 and 变化，且与之相关的各种社会实践和表征实践也因时而动，但暗箱本身的基本特征和功能却一再重复，由它所形成的再现关系在完全异质的或看似互不相关的话语陈述和文化实践中一直都呈现出某种规律性和一致性。比如，在笛卡尔、洛克和贝克莱的哲学中，在开普勒和牛顿的光学中，在这个时期的荷兰绘画中，暗箱作为眼睛或理性的、自主的视觉的隐喻成为主导的认知模型与再现模型。换句话说，暗箱作为话语秩序中的一个知识论

1 强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第3-4页，译文有所改动。

2 同上，第3页。

喻象和作为文化实践安排中的一个机械装置就形同一个场域，话语论述的构成和物质性的实践在此交汇，使得它成为柯拉瑞所讲的社会聚合体的一个片断，一个象征，一个混搭性的存在。<sup>1</sup>

暗箱作为一个视觉装置为主体建构了全然不同于以往的观看情境和观看效果，尤其是，它确立了观察者作为孤立、封闭和自主的存在的个体化特征，确立了一种“内在性的形而上学”，确立了处在一个私人空间里的私密主体与外面的公共世界的分离。然而，到19世纪初，暗箱作为一个象征体的地位受到动摇，通过它而扭结在一起的社会聚合体瓦解了，以它为喻象的话语陈述以及由它所代表的再现模式虽然没有完全消失，但已退出主导位置。柯拉瑞引用歌德《色彩学》（1810）开始部分的两段文字来提示此一转变的发生。在第一段文字中，歌德说：

令一房间尽可能地黑暗；窗遮板上开一圆形小口，直径约三英寸，使其可任意开合。阳光必须透过小口射入而投于白色表面，令观者从稍远处定看以此方式投射入内的亮圈。<sup>2</sup>

显而易见，歌德在此描述的是一个暗箱装置，但紧接着他笔锋一转，抛开暗箱的原有秩序，再现了另一种视觉经验：

接着关闭小洞口，令观者朝室内最暗的地方看去：他面前会好像有一个圆圈在浮动。圆圈的中间显得明亮、无色，或者微黄，但边上则呈红色。不久这红色逐渐往中间移动，覆盖了整个圆圈，最后取代明亮的中间点。不过当整个圆圈一变成红色，它的周围就马上开始变蓝，蓝色逐渐侵犯红色部分。当整圈都呈蓝色时，边缘开始变得暗而无色。较暗的边缘再度慢慢侵入蓝色部分，直到整个圆圈呈现无色……<sup>3</sup>

1 有关暗箱作为一个知识论喻象在现代哲学话语中的运用，参见 Sarah Kofman, *Camera Obscura of Ideology*, trans. Will Straw, Ithaca: Cornell University Press, 1998.

2 歌德，《色彩学》，转引自强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第109页。

3 同上，第110页。

柯拉瑞认为，歌德关闭小洞口的指示宣布了“暗箱作为光学系统和知识论喻象之秩序的破坏和否定”<sup>1</sup>。关闭洞口，意味着对暗箱所赖以发挥功能的内外空间之区隔的取消，现在歌德所说的不再是观察者主体的位置的问题，而是视觉经验的问题，是观察者的身体或生理机能对于色彩的主观反应的问题，亦即视觉的内容不再是基于古典光学中主体与对象的同时在场、视觉图像与对象的对应关系以及视觉反应的即时性，而是基于视觉感官的某种机能，其视觉效果是主观的，脱离客观世界的，同时还是晦暗的、混浊的、不透明的。柯拉瑞评论说：

如果十七、十八世纪关于视觉特性的论述抑制并掩盖了威胁到光学系统透明性的任何东西，那么歌德则标示着逆转，他指出观察者的不透明性才是现象表露的必要条件。<sup>2</sup>

歌德所描述的视觉现象现今被称为“视网膜后像”（retinal afterimage）。这一现象很早就引起了人们的注意，但传统一直将其归到“幻影”的范畴，而到19世纪初，例如在歌德、叔本华及众多生理学家的论述中，这一经验取得了视觉“真相”的地位，就是说，它不再是遮蔽真正的知觉的假象，而被认为是人类视觉中一个无法化约的部分。后像的存在表明人的感官知觉与外在感知物或指涉物之间并非传统所认为的全然一一对应的关系，也不仅仅是单纯的刺激与反应的关系，刺激物消失之后，残留的视像以及随之而来的变化说明我们的视觉有某种独立的自主机能，视觉经验是在主体内部且由主体产生的。

那么，视网膜后像的原理到底是什么？19世纪初的生理学家、光学家和哲学家对此有充分的探讨。通过实验，人们发现，后像的出现与“视觉暂留”（persistence of vision）的机制有关，即在视觉刺激物撤除后，视像会在视网膜上停留一段时间，后像的运动和变化就与这段时间里视觉神经能量的作用有关。就对后世的影响而言，比利时科学家尤瑟夫·普拉托（Joseph

1 强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第111页。

2 同上，第115页。

Plateau) 的后像研究最具代表性。这位科学家用一系列的实验去探究后像的持续时间和性质, 他本人还因为直视太阳太久而使视力受损。普拉托曾对后像和视觉暂留给出了一个经典的说明:

如果外形和位置依序渐次变化的若干物件, 在非常短的时间间隔内一一呈现眼前, 在视网膜所造成的印象就会无所混淆地交融, 人们会为看到的是单一物体在逐渐改变外形和位置。<sup>1</sup>

普拉托的这个说明特别地呈现了暂时性或时间在后像构成中的作用, 如同歌德在实验中所描述的, 后像是在时间中展开的: 先是边线呈红色, 并逐渐向中间移动; 接着是边线开始变蓝, 并向内部逐渐侵入; 再接着是边线开始变暗, 且同样向已经变蓝的内部侵入, 直至最后整个圆圈呈现无色。时间性与观察过程中视觉变易的这种同步同样不是 19 世纪的新发现, 但在透视法和暗箱的观察者类型中, 在笛卡尔式的观察主体那里, 它是被忽视的, 更确切地说是被人为的视觉秩序所压抑的。以此言之, 19 世纪初人们发现的不是时间性与经验变易同步的现象, 而是这一现象的意义。柯拉瑞明确地指出, 在 19 世纪初, 后像以及主观视觉的暂时性的问题, 不单单是视觉经验的问题, 而是更广的知识论的问题: “一方面, 歌德等人对后像的关注, 和当时的哲学论述平行发展, 认为知觉与认知根本上是时间性的过程, 有赖于过往与现在的动态融合”<sup>2</sup>; 另一方面, 当时的科学家也将知觉理解为一连续的、随时间变化的过程, 强调“过去”和“现在”在知觉经验中的融合, 例如德国心理学家和教育家约翰·弗里德里希·赫尔巴特 (Johann Friedrich Herbart) 就以动力学和数学的方式研究心理力量的相互作用, 认为人们有关世界的意象和观念并非对世界的复写, 而是主体内部各机能力量在时间性中相互作用的结果。在《心理学手册: 根据经验、形而上学和数学建立心理科学的尝试》(2 卷, 1824—1825) 一书中, 赫尔巴特描述说:

1 转引自强纳森·柯拉瑞, 《观察者的技术: 论十九世纪的视觉与现代性》, 蔡佩君译, 台北: 行人出版社, 2007, 第 174 页。

2 同上, 第 159 页。

令 a、b、c、d 之系列由知觉所给出，接着，从知觉的运动开始并在其连续中，a 展露出来，而为其他已存在意识中的概念所攫取。同时，当 b 来会的时候，已然半陷于意识中的 a 变得愈来愈模糊。起先毫不模糊的这个 b，与沉陷中的 a 交融；c 接着来到，它本来清楚无晦，接着与逐渐模糊的 b 混合了。类似的情形下 d 来到，和 a、b、c 作不同程度的融合。由此，这些概念每一个都产生其法则。……很重要的一点是，通过计算去决定，一个概念必须取得多大的力，才能在意识阈中同两个或多个更强的力量并立。<sup>1</sup>

很显然，赫尔巴特的这一描述虽然采取了定量科学的形式，但其理念与歌德的后像观念并无二致。

需要特别提及的是，19 世纪初期，尚未完全体系化和建制化的生理科学对身体及感官机能的量化研究和分离性思考实际是与资本主义的社会生产联系在一起的。就是说，从社会总体性的场域看，这一研究有着某种不为人知的政治学维度，它重在对流动的身体及其不透明的经验进行彻查和记录，由此形成关于身体的种种知识，进而这些知识又成为新的控制和规训技术得以建立的基础。就像福柯在其“生命政治”（biopolitic）的研究中所显示的，18 世纪末和 19 世纪初，随着生理学、生物学、经济学这类科学“知识”着手实施对生命和身体的重新编码，随着社会空间中的权力运作放弃曾经的“治权”模型而采取“规训”模型，随着知识和权力联手把社会治理变成了人口的“生命权力”或“生命政治”，控制并管理生命，生命或身体就变成了新的权力运作对象。毫无疑问，生理学对视觉生理机制的研究也是这一新的知识部署的一部分，其在实验、量化和动态分析基础上对视觉机能的分析彻底改变了古典视觉理论的知识基础，也彻底动摇了以透视法和暗箱技术为代表的表征模型的主导地位。柯拉瑞分析说：

暗箱的模型再度变得不重要了。光的经验脱离了任何稳定的参照点，

1 转引自强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第 163-164 页，译文有所改动。

脱离任何来源或起因，让世界可以环绕这个起源而建构和掌握。视觉在此已确定被特殊化而区隔出来了，但它却再也不同于任何古典模型。特殊神经能量理论为视觉的现代性描绘出一个轮廓，其中毫不留情暴露了“指涉的幻象”。当新工具技术为观察者建构出一个新的“真实”世界，它的基础正在于这个指涉性的阙如。<sup>1</sup>

其实，像赫尔巴特这样以数学或量化的方式来定位知觉运动是19世纪初生理学研究的基本论述范式，这一研究的重要意义就在于：一旦知觉的运动或运作可以从时间性的角度以量化的方式来测量，那就有办法对它进行预测、调节和控制，赫尔巴特的教育学实际就是这种研究结果的一种运用。所以，柯拉瑞说，赫尔巴特对知觉予以数学化的尝试及其在教育学中的运用，使他成为最早为主体性的“规制化”（regimentation）提出架构的一个人。<sup>2</sup>

赫尔巴特之后，对视觉的科学研究被裹挟在生理学、心理学、物理光学的领域，借着控制性的实验和量化的描述，朝向越来越精细的方向发展，诸如眼睛要多久才会疲劳、瞳孔的放大和收缩需要多少时间、眼球运动的强度、颜色对眼睛不同部位的刺激所产生的深浅变化、视网膜扫视可见性区域的大小等，都被纳入研究和控制的范围。

与此相对应，相关的光学设计和观察技术也被纷纷发明出来，在科学研究和大众娱乐的领域大行其道。这些发明是不是全都受到了科学研究的影响，或者它们的出现是不是出自为科学服务的目的，这并不重要，重要的是不同文化领域以一种共时态并置的方式对如何研究和控制视觉运动的问题产生兴趣，这本身就预示了一种新的视觉意志的出现。同时，一个饶有趣味的地方在于：一方面，哲学和科学话语对后像和视觉暂留的研究发现的是视觉的主观性，是视像运动之于刺激物的相对独立性；可另一方面，这一研究却在技术中成为进行视觉控制的理论支撑，现代视觉机器恰恰是在充分利用视觉的主观性、能动性和相对独立性的基础上实现视觉操控和视觉调节的功能的。

实际上，在19世纪初期，引起人们关注的视觉现象除视网膜后像以外，

1 强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第146页。

2 同上，第164页。



还有所谓的“双眼视差”（binocular parallax）。在正常情况下，我们每个人都是用双眼来观看，由于两个瞳孔之间有一定的距离，使得注视角度会有细微的差值，因而在左右眼视网膜上的物象会存在一定程度的水平差异，这就是双眼视差。视差的存在表明，某一物体在左右眼视网膜上的成像是不同的，两个不同的视像必须经过主体的知觉合成之后，才能得出单一物象的观念。

双眼视差的现象同样早就为人所知，它的视觉意义在古代也曾被人们利用，但总体上说，西方前现代的认识论模型和视觉表征模型都是基于单眼观看的模式，尤其文艺复兴以后，单眼观看一直是主导的视觉模型。单眼模式实际是对双眼视差的抽象化和简约化，它对视差视而不见，而采用一个理想化的单眼视点来组织外部世界的视觉秩序，文艺复兴的线性透视法和17、18世纪的暗箱技术都是这种视觉模型的典范。但到19世纪初期，单眼模式受到严重挑战，这体现在绘画中就是透视法和暗箱技术的衰落，在哲学中，笛卡尔主义的知识论也曾受到那一抽象化的视觉模式的主导，现在则在英国机能论哲学和德国唯心论哲学的双重夹击下阵地失守，而在科学领域，视觉科学和生理科学以实验和量化为基础对视觉机制的全新研究使得双眼视差的意义被重新认识，并在技术中得到广泛应用。

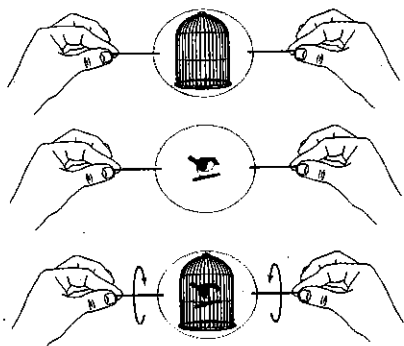
刚刚已经说了，与传统的视觉研究主要思考光与视觉传导的机械作用不同，19世纪初的视觉科学是建立在生理科学的实验和定量研究基础上的，并是在感官分离的前提下来探讨视觉器官的生理构成、机能和机制，对双眼视差的关注也是在这一知识构型中进行的。视差研究的核心议题是：既然观察者的两眼所视不同，何以看到的似乎还是单个的统一视像？通过对两眼视轴的角差值的精确测量和计算，科学家们在“视束交叉”（optic chiasma）的结构中找到了解剖学的证据，即双眼的视束会在视网膜上聚焦于一点，然后再通过视神经纤维传至大脑，由大脑对像差进行处理，把相异的两个视像综合为单个的统一影像。如同视网膜后像被视为视觉的一种内在机能一样，双眼视差也被看作主观视觉对空间的一种知觉功能，它们在身体感官系统中都有其生理学基础。

总之，就像柯拉瑞的研究所显示的，19世纪初期，不论是在哲学论述和文学想象中，还是在艺术实践和科学分析中，人们对视觉的动态过程的考察

使得视觉的抽象化得到空前强调，而现代性的视觉文化和观察者的技术就在这个社会聚合体的共同运作中应运而生，其中一个重要的结果就是各种光学设计和视觉装置的纷纷涌现，它们起先也许是为了科学观察的目的，但很快就转换成了大众娱乐的形式，成为 19 世纪初视觉文化中与视觉研究、光学研究和哲学论述携手并进的异质部署。换句话说，当知识和技术的结合向着视觉消费领域昂首挺进的时候，当观察者在各种视觉机器所制造的幻象前陷入视觉狂热的时候，或者说当观察主体将新的观察技术或视觉装置所涉及的社会部署内化为主体自身的一种状态的时候，社会总体性就同时在技术性的视觉观察、视觉消费和视觉规训这三个向度完成了现代性的视觉转向，对视觉主体的权力部署也由此展开。

最早出现的一件装置就是 1825 年左右流行的“幻盘”（thaumatrope，

又译“魔术画片”），发明人是英国的约翰·帕里斯（John Paris）博士。



幻盘

幻盘是一个小圆盘，圆盘两面绘有图画，例如，在一面画一只鸟，另一面画一个鸟笼。在圆盘两端绑上线，靠手动操作使之转动，当圆盘旋转到一定速度时，就会产生鸟在笼子中的视觉印象。按照帕里斯自己的解释，他设计幻盘是为了说明视觉暂留的原理：

画片其中的一面在视网膜上造成印象，这个印象在另一面的图案呈现到眼底之前还不会消失，结果就同时看到画片两面的图案。

同时期认识到视觉暂留原理的还有另一位英国人彼得·马克·罗杰（Peter Mark Roget）。罗杰是一位数学家，他在观察火车车轮的转动时发现，车轮的轮辐仿佛不动，或是看似向后转动。这一因视网膜后像的延续性而产生的幻觉使他意识到可以利用这一现象来设计实验装置。1831 年，英国著名化学家和物理学家迈克尔·法拉第（Michael Faraday）按照罗杰的思路设计了一个装置，后人称之为“法拉第轮”（Faraday wheel）：将两个有辐条或有狭缝的转轮安装在同一轴上，在轮子转动时，相对于观察者的眼睛，改变两轮

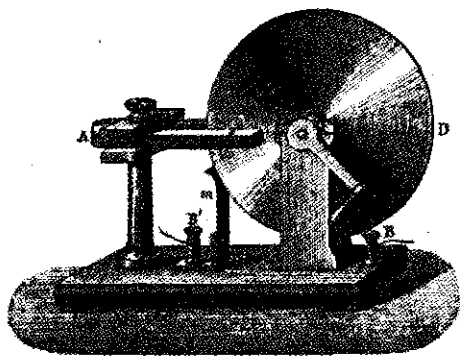
的辐条间的关系，从这一点看到的轮子运转样貌就会发生变化。

接着在 1832 年，普拉托在幻盘和法拉第轮的基础上又发明了一个新装置：

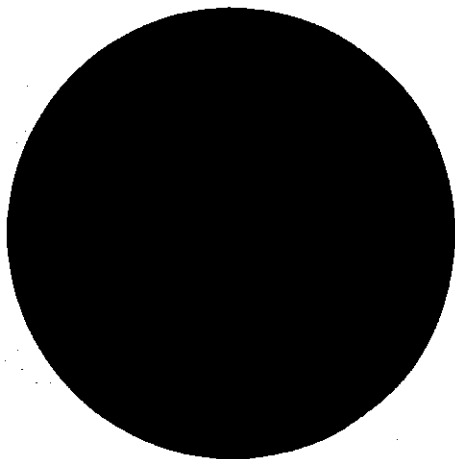
“诡盘”（phenakistiscope）。最简单的诡盘包含一个均分为八等份或十六等份的圆盘，每一等份都包含一个狭长小缝和一个图像，分别表现一连续运动的分解动作。圆盘上绘有图案的那一面对镜子，当圆镜转动的时候，观者保持不动。当缝隙经过眼前时，观者可以在相当短暂的时间内看到圆盘上的影像，由于视像在视网膜上的暂留作用，当缝隙依次在眼前转动时，便会出现一系列影像，看起来就好像是连续动作。1833 年，伦敦人开始把这个设计转化成商品加以販售，一时间十分流行。

同时流行的还有“旋转画筒”（zootrope）。旋转画筒又称“走马盘”，是英国数学家威廉·乔治·霍尔纳（William George Horner）于 1833 年发明的。它是一个可旋转的圆筒，圆筒上有缝隙，内侧画有一连串图画，内容多为跳舞、杂耍、拳击等，当圆筒旋转时，站在周围的观者透过缝隙就可以看到一个连续的模拟动作。和诡盘一样，旋转画筒利用的也是视觉暂留的原理。

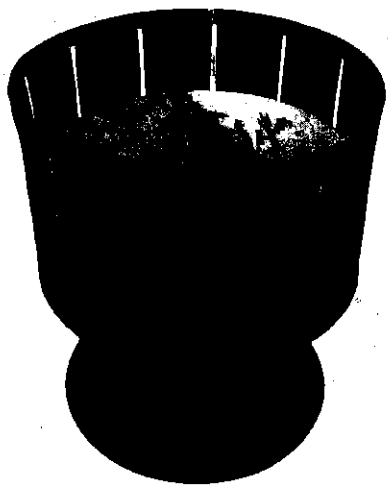
19 世纪初期的这些发明基本是实验装置和娱乐机器的混搭，是知识 - 技术



法拉第轮



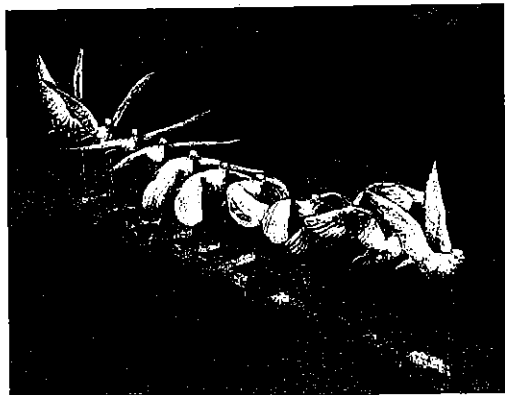
诡盘



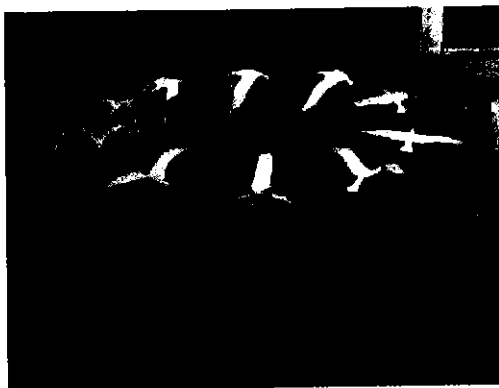
走马盘



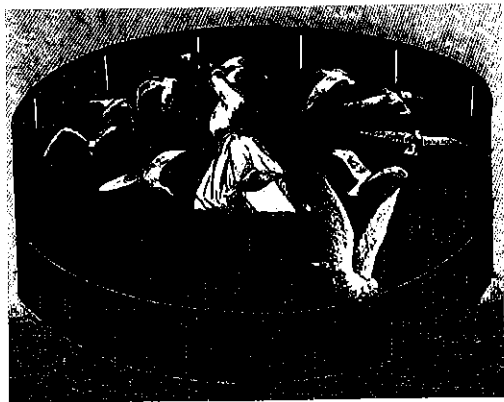
马雷, 《飞翔的鸟》(摄影, 1886)



马雷, 《飞翔的鸟》(雕塑, 1887)



马雷, 《飞翔的鸟》(走马盘, 1887)



马克斯·恩斯特, 《梦见戴面纱的小女孩》(1930)

马克斯·恩斯特(Max Ernst), 德国画家、雕塑家, 超现实主义。《梦见戴面纱的小女孩》是他创作的一部超现实主义的拼贴小说, 描写一个女孩梦见地狱和天堂的场景, 里头穿插有图像——但不是插图, 而是文本的一部分。这个图像显然取材于马雷的走马盘, 但有所改动: 一只海鸥飞到了走马盘外, 模拟装置制造的连续运动的幻觉发生了偏离, 就如同梦是日常生活的偏离一样, 或者说日常生活本来就是一个幻觉, 随时都有可能发生偏离, 再或者偏离本身就是诗, 偏离制造了生活中的神秘。

向大众消费的一种延伸。熟悉电影技术史的人都知道，这些装置就是后来的电影机器的前身。不过，从它们发展到真正的电影机器尚需众多环节，例如摄影术就是必不可少的。出于科学精神和“游戏冲动”<sup>1</sup>的双重驱动力，新发明的装置被迅速“组合”到已有的装置中，使装置的欲望捕获和快感生产能力呈加速度上升，并最终创造出新的娱乐机器。

例如，在1880年代，以研究运动生理学著名的法国生理学家艾蒂安·朱尔·马雷（Étienne-Jules Marey）为研究鸟的飞翔，就发明了一种照相机，能拍下一系列记录鸟飞翔时翅膀连续运动的图像，他进而将所得图像按顺序排列置于走马盘内，做成娱乐工具提供给公众。



埃米尔·雷诺的回转动画镜（1882）

1 参见李洋，《迷影文化史》，上海：复旦大学出版社，2010，第18页。李洋说，电影术的发明固然是一段科学史，其内在驱动力是科学精神，但与之同等重要的则是“游戏冲动”：“可能恰恰是这种内在精神动力，才不断改变科学发明的方向，最终把科学发明的进程导向了电影术的诞生。当一项科学发明打开了诸多可能性时，艺术的加速度就超过了科学而最先抵达了终点。在这个电影的发明史中，‘迷影情结’的‘精神雏形’体现为一种强烈的游戏冲动，游戏冲动受到娱乐的引导，最终让科学发明催生了独立的艺术。”

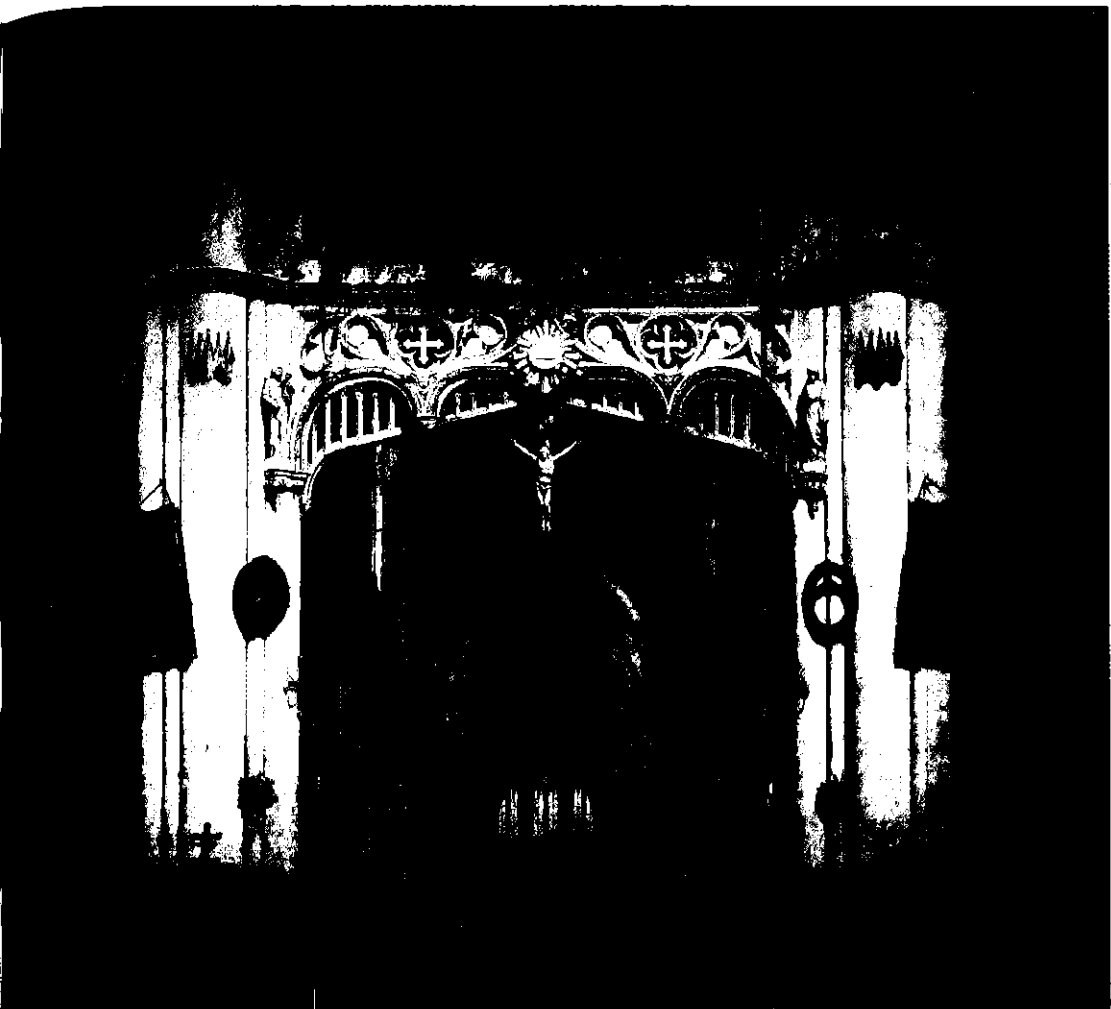
再比如法国人埃米尔·雷诺 (Émile Reynaud) 在 1880 年代发明的“回转动画镜” (praxinoscope), 它其实是将走马盘和投影术组合在一起以制造动态的幻觉效果。电影机器系统中放映装置的基本配备在此已具雏形。

幻盘、诡盘、走马盘、回转动画镜等, 都是模拟运动影像的装置, 从一定意义上说, 它们是动态视觉的外在化, 是呈现视觉内部运动的外显装置。它们虽然是电影机器的前身, 但毕竟还不是真正意义上的电影机器。这不是因为装置本身的技术问题, 也不只是因为它们的图像生产缺乏电影机器所能产生的那种现场感, 而主要是因为它们生产视觉经验的方式与后来的电影机器有一个本质的不同: 电影机器投射影像的装置 (放映机, 尤其在电影院里) 是隐藏的, 它要求观众忘记装置本身的存在, 以保证影像的幻觉效果, 而作为其前身的那些模拟装置在制造幻觉的同时, 也把幻觉生产的手段暴露在外, 这样观众就被置于一种能知主体的位置, 在观看幻象的同时, 也不断被提醒光学装置的在场, 不断被告知其所看到的只是一个幻觉, 一个视觉性的效果, 在此, 观看的震惊或游戏效果恰恰来自主体对装置的有意识的“知”。

与模拟视觉内部运动的装置相对应, 在 19 世纪初, 还出现了另一类装置, 其功能在于借助视觉的内摹仿来建构外部运动, 它通过把运动时间的绵延性转换为观察主体的全视性来确立观察者的地位。其典型代表就是动态全景画。

动态全景画 (diorama) 俗称“西洋景”或“洋片”, 是法国人路易·雅克·芒代·达盖尔 (Louis-Jacques-Mandé Daguerre) 在 1820 年代初设计的。达盖尔也是摄影术的发明人, 这后一个发明的影响实在太大了, 以至于人们都忘记了他早年对全景画的贡献。

柯拉瑞解释说, 与 18 世纪末一度盛行的“静态全景画” (panorama) 不同, 动态全景画的基础是将静止不动的观察者整合到一组机械装置中来接受一个预先设计好的、在时间中展开的视觉经验, 而圆形或半圆形的静态全景画尽管突破了透视法或暗箱技术那局部化的视点的局限, 让观者获得了一种移动的全知性, 但观者毕竟需要转动头部或眼睛来观看整个作品。动态全景画将静态全景画所假定的视觉自主性从观察者身上移除, 通过把观者放置在一个缓慢移



唯一存世的由达盖尔亲自绘制的动态全景画（1842年，513cm×597cm），2013年修复完成后

动的圆形平台上，使其可以看到不同的场景和变化的灯光效果。<sup>1</sup>在这一点上，全景画与诡盘和走马盘其实有所不同，后者是对视觉内部运动的一种模拟，而前者是通过把观察者设计为运动的机器的一个组成部分来完成视觉对运动的内摹仿，所以，一个是从装置的内部看，一个是从装置的外部看，观察者与装置的关系是不一样的，即整个视觉建制的语法和权力配置是不一样的。

根本上说，动态全景画并不是真正意义上的绘画，而是一个展示景观和结构主体之观看的剧场装置。所以，本雅明说，全景画的出现标志着艺术与

<sup>1</sup> 强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第180页。

技术关系中的一次革命，它不仅确立了观察者的全新位置，同时也表达了一种全新的生活态度，即透过远距离描绘的城市和乡村的风景、经典的事件、决定性的战争场面等，“城市居民相对于外省的政治优势在这个世纪中多次得到显示。他们力图把乡村引入城市。在全景画中，城市面对着一片风景——

正如稍后城市以更精妙的形式成为闲逛者观赏的风景。”<sup>1</sup>



立体视镜

19世纪初欧洲最为流行的另一个视觉消费装置就是立体视镜（stereoscope）。柯拉瑞说，在长达几十年的时间里，立体视镜“界定了体验摄影生产之影像的主要模式”。<sup>2</sup>柯拉瑞还指出，虽然立体视镜在设计上有别于上面所讲的那些再现运动幻觉的光学装置，但它同样属于对观察者进行重组的过程，

它的设计暗含了同样的知识与权力的关系。<sup>3</sup>

立体视镜的出现与19世纪初人们对双眼视差的研究有关，其中以英国物理学家查尔斯·惠斯通爵士（Sir Charles Wheatstone）的研究最具影响力。在1830年代，惠斯通以一系列的实验研究视差的角度变化与物体距离的远近的关系，他发现，当物体距离较远时，两眼朝向该物体的视轴几近平行，此时双眼观看所获得的透视投射与单眼观看时的情形几乎一样，但如果做近距离的观看，两眼视轴的角度就会影响到视像的形成：如果物体离眼睛很近，观看时视轴将趋于会合，此时两眼会看到物体不同的透视投射，随着视轴重合变得愈大，这些透视结果就愈不相同。<sup>4</sup>这就是说，物理上的接近和双眼的观察彼此作用，调和两眼的像差，让两个独立的观看结果看起来就像是一个。在此重要的是，观察者和观看物的关系不是同一的关系，

1 瓦尔特·本雅明，《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，上海，上海人民出版社，2006，第9页。

2 强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第187页。

3 同上，第187页。

4 同上，第190页。



而是一种趋异的影像经验，立体视镜的结构设计就是基于这样一个视觉经验而对视差的调节。

从结构上说，立体视镜其实是把两个单眼同时观看物体时获得的有细微差别的二维图像并置在一个目镜前，经过大脑综合后，观者将会获得一个有深度感的三维视像。达弥施对这一综合机制解释说：

透视构成法在最初的时候，为了产生出它的效果，就只用一只眼睛，而立体镜有两个观看孔，它调动了两只眼睛，只是为了更好地打破双眼球视觉的骗局，并扰乱它们的综合——不管运用的机制是什么，而且他迫使每只眼睛看到不同的图像，视觉只是在经过一种强迫的综合之后才达到统一，或者这一综合直接在机器中就完成，以潜在的方式完成，透过棱镜，两个图像在上面折射出来，双球的视觉被从它们的日常运作中转向，也就是说被客体化了，与它本身的操作相撞击。如果说有操纵，那也不是来自那个将立体镜拿在手中或者倾下身去、将眼睛贴在上面的人，而是来自机器本身，这一机器的机制是如此高明，让看的主体那样进入陷阱，以至于人们都会忘记了，在立体镜中（正如达·芬奇在提到镜子中的图像时），只有对那个看的人来说，才有图像。<sup>1</sup>

1830年代初惠斯通设计立体视镜主要是为了探究视差现象，1830年代末他将这一设计公诸于世，那时摄影术也刚刚被公开，惠斯通立即意识到，可以用照相机摄下一对对的图像用于装置上。但直到1840年代末，才有人意识到这个装置可做商业用途。1851年，有人把它拿到伦敦国际博览会上展示，维多利亚女王看到后甚为喜爱，于是公众也开始痴迷起来，对立体视像的狂热顿时席卷英国，据说那时几乎每个维多利亚家庭——不论阶级——都有一个这样的视镜。

德国著名生理学家和物理学家赫尔姆霍兹（Hermann von Helmholtz）在其生理学巨著《生理光学手册》（1856年出版第一卷，1867年出版第二卷）中描述立体视镜的逼真效果时说：

1 于贝尔·达弥施，《落差：经受摄影的考验》，董强译，桂林：广西师范大学出版社，2007，第38页。



一位维多利亚妇女在看立体视镜

立体视镜的影像是如此忠于自然，它对有形事物的描绘是如此栩栩如生，以至于看到这图像，比方说，在其中看到一间房子之后，当我们再看见实物时，就会感觉以前好像看过，也多多少少有熟悉感。在这种情况下，亲眼看见实物时，并不会对先前从图中得到的统觉，添加任何新的或更确切的东西，至少目前就形式关系而言是如此。<sup>1</sup>

可是，线性透视法和暗箱技术也是为了营造影像的逼真效果，在这个方面，立体视镜有什么不同吗？柯拉瑞指出，惠斯通设计立体视镜的目的在于

1 转引自强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第195页。

模拟实物或景象的现实存在，以弥补绘画的再现模式的缺陷。一直以来，绘画作为一种再现形式所再现的只是远处物体的影像，迄今为止，艺术家要想忠实再现近在眼前的任何事物，都是不可能的任务，因为双眼视差的作用将使得投射到视网膜上的物的图像不可能完全重合，而立体视镜就可以帮助解决这一难题。“立体视镜的发明不但会克服绘画的缺陷，也会克服透景画的缺陷。……当客体和观者的距离愈明显接近，它所呈现之影像的‘生动’效果就愈提升，而当两眼的视轴趋异，三度空间实体感觉的印象也愈强。因此立体视镜所欲求的效果不单是相似，更是直接、明显的可触知性。”<sup>1</sup>

很显然，立体视镜的发明仍是源自视觉的一种“求真意志”，但其构成引发的视觉效果和文化效果远远超出了这一要求，柯拉瑞对立体视镜生产的幻象的效果和性质做了十分充分的论述，他说，在立体视镜中，视像的传统运作方式被打散了。有些平面或表面，即使是由通常用以表示体积的明暗及光影暗示所组成，感觉起来还是平板；其他一般会被看成是二度空间的平面，就像是位于前景的栅栏，很积极地将空间占据了，就是说，立体视镜所组织的是一些碎片化的经验。立体视像是多重视觉轴线相互重合而产生的一种分裂性知觉效果，这种内在无序的散乱的集合空间就像德勒兹和瓜塔里在《千高原》里所说的“黎曼空间”：每个相邻的区域都像是欧几里得空间的一个残片，但一个区域和另一个区域的衔接并不确定，因而从其视界政体的方面说，呈现为断片的散乱集合，这些断片是并置共陈的，但彼此不相依附。

立体视镜作为再现的方式，动摇了传统的观者和观看对象之间的关系。按照柯拉瑞的解释，立体视镜的观者看到的既不是复本的原型，也不是窗户框架所保证的统一性，他看到的是一个已经被复制过的、拆解为两个非同—模型之世界的技术性重建，而这两个模型比随后获得的任何统一而可触知的知觉经验还要早出现。这等于是彻底重新摆放观察者和视觉再现的关系位置，这个去中心的观察者以及脱离外在参照点的分散而增生的立体视图符号渐渐体制化，暗示着与传统观察者的决裂，而且比19世纪后期绘画领域和传统的决裂要来得大。立体视镜标示着“视点”的彻底根除，几个世纪以来，意义

1 强纳森·柯拉瑞，《观察者的技术：论十九世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，台北：行人出版社，2007，第194页。

一直是环绕着这个视点交互分派给观察者及其观察对象，而在这个新的观看技术下，不再有透视点的可能性。观察者和影像的关系当中，影像不再是在空间位置中被量化的客体，而是两个不相似的影像，其位置模拟着观察者身体的解剖结构，或者说，它以这种模拟实施着对观察者的身体的控制和调节。

前已论及，19世纪上半叶的这些光学设计构成了机器大生产时期生命政治的一部分，或者说它们与资本主义生产方式的资本意志所渴望的把身体纳入机器程序属于相同的生命部署和身体规训，在这里，通过不同的话语表述，机器成为多重异质功能的一个扭结点，它们的观察功能、表征功能和娱乐功能以相互增补的逻辑调节着身体和机器的关系以及身体感官的能量分配。而它们最后被淘汰，不是因为它们制造幻觉的欺骗效果本身，而恰是由于此种效果的不足，到19世纪中期，这些装置的幻觉效果或再现效果已无法满足人们的要求，走马盘一类的装置越来越朝向电影机器的道路前进，立体视镜则让位于一个更充分地保留了指涉性幻觉的形式，那就是摄影术。

在此需要就这些视觉装置和视觉机器的影像性质做进一步探讨，因为今天讲到视觉转向的时候，通常就是指这种影像文化。

这些装置产生的影像都带有技术虚拟的特质，即它是技术通过利用或模拟人眼的某些生理现象而制造出来的，严格来说，它不再是古典意义上的图像或表象，而是技术和人眼以合谋或联动的方式产生出来的幻影，就像那些装置的名称已经明确地显示的。对于这种技术化的表象，当代理论家喜欢称之为“拟像”（*simulacrum*）。

拟像与古典图像的一个根本差别就在于图像或形象与指涉物或再现物之间直接的和反映式的对应关系的撤除，现在，在图像与观者之间插入了一个中介化的装置，这个装置被视为视觉的客观化，它对于指涉物的再现价值也许依然存在，但更多的时候，其影像被赋予了某种自治的功能。就是说，其图像或形象的价值不只来自对某个先行在场的东西的再现或复制，更是取决于装置的程序，取决于装置对视觉场域中包括人在内的各个要素间的关系的配置。现在，重要的不是图像与图像表征物之间的对应关系，而是观看场域的参数及其关系模式，是观看主体与装置之间的能量交换。拟像不完全是表征，但也不完全是幻象或幻觉，它是一种效果，是主体的视觉和装置的协同作用。

在一些理论家看来，拟像的“问题结构”似乎在柏拉图那里就已经埋下了种子，虽然他的思考与现今的拟像机器没有关系。在《感官的逻辑》（1969）的“附录”中，德勒兹收录了写于两年前的一篇论文《拟像与古代哲学》。在文中，德勒兹指出，柏拉图的整个哲学取决于其在“本质与现象、可知与可感、理念与形象、原型与摹本、模型与拟像”等之间所做的一系列区分，但这些区分不是等值的，其中最典型的体现就是柏拉图在两种形象之间的摇摆不定：摹仿理念的“摹本”（copy）和摹仿摹本的“拟像”（simulacrum）。它们一个是好的摹本，另一个是坏的摹本，一个的特征是相似性，另一个的特征是非相似性：“一方面是摹本-图像（copies-icons），另一方面是拟像-幻影（simulacra-phantasms）。”<sup>1</sup> 德勒兹的这个描述也许会引起我们的混乱，因为他使用的“拟像”概念显然是对应柏拉图说的画家的图像。实际上，柏拉图对画家的图像的思考已然隐含了拟像的“问题结构”，德勒兹的讨论就是在这个意义上进行的。例如，他说，柏拉图对两类形象的区分为后来的西方哲学思考表象问题给定了一个模型，一直到尼采时代，“颠倒柏拉图主义”成为重启表象思考的一个口号：

因此，“颠倒柏拉图主义”意味着让拟像复活，去重申其在图像和摹本当中的权利。问题不再是本质与现象或模型与摹本之间的区分，这一区分的运作整个地还属于表象的世界。毋宁说，现在所要做的就是去颠覆这个世界——“偶像的黄昏”。拟像不是低级的摹本，它具有一种肯定性的力量，可以否定原型与摹本、模型与复制[之间的区分]。至少这两个系列在拟像中被内在化了，既无所谓的原型，亦无所谓摹本。诉诸一个他者模型是远远不够的，因为再也没有一个模型能够抵御拟像的眩晕。除所有视点所共有的对象视点外，再也没有优先的视点。再也没有可能的等级制，没有次级、再次级。<sup>2</sup>

德勒兹的意思是说，表象问题的根本在于摹本与原型或形象与理念的关系

1 Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester & Charles Stivale, London: The Athlone Press, 1990, p.256. 注意，这本书与国内翻译出版的德勒兹的《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》（董强译，桂林：广西师范大学出版社，2007）并非同一本书。

2 同上，p.262。

系，所以同一和相似是判断表象的基本法则，而在拟像的运作中，同一性和相似性虽然依旧存在，但它们都是作为拟像运作的外在效果而存在，拟像向它们的永恒返回是一种离心化的返回。拟像不再以同一和相似作为前提，相反，是它在构建同一和相似，且构建的是差异者的同一（而不是差异者与原型的同一），是不相配者的相似（而不是与理念的相似）。

很显然，德勒兹对柏拉图的阅读是回溯性的，即他是依照现代性的经验、依照“颠倒柏拉图主义”的语境来重新打开柏拉图的形象系列。正是因此，他说：“现代性是由拟像的力量界定的。”<sup>1</sup>这个拟像当然是以技术图像为主导，尽管在现代性的视觉建制中，从暗箱到摄影和电影，仍时常出现想要延续传统的再现式写实主义的图像冲动，但拟像的结构却是深嵌其中的，创造拟像或幻象才是真正的推动技术前行的视觉驱动力，及至电视和数字技术的出现，拟像的力量已经覆盖了表象世界的一切。

随着图像的指涉物及其指涉价值的撤除，拟像的生产已然成为纯粹能指的生产，非再现的拟像的流动已经让一切曾经坚固的东西变得烟消云散。相对于图像的价值和意义而言，拟像乃是它们的去地域化，可同时，相对于主体的观看而言，主体在与纯粹能指系统的符号交换中完成的恰恰是自身的再度地域化，是主体的欲望和视觉在技术中的殖民化。

回到视觉转向这里。从以上的讨论可以看出，视觉转向的本质首要地不在于各种视觉装置或视觉机器的发明以及随这些发明而来的技术化图像或奇观的繁殖与蔓延，甚至也不在于支撑这些发明且在背后隐秘地发挥作用的“知识”意志，如求“真”的意志和求“快感”的意志——因为古典的视觉话语、视觉表征和视觉“装置”也受着相同意志的驱使，而在于这些装置和机器本身所内有的“语言学”程序，在于它们生产的影像的性质，以及由此而引发的更深层的主体性效果和文化效果。视觉转向不是单纯的图像转向，而是视觉与机器、主体与对象的关系配置的转向，是视觉经验或主体的知觉方式的转向，就像柯拉瑞在另一本研究19世纪视觉技术的著作《知觉的悬置：注意力、奇观与现代文化》（1999）中说的，随着19世纪初视觉转向的发生，到19世纪末和20世纪初，视觉装置和视觉机器的进一步发展使得依靠它们来建构

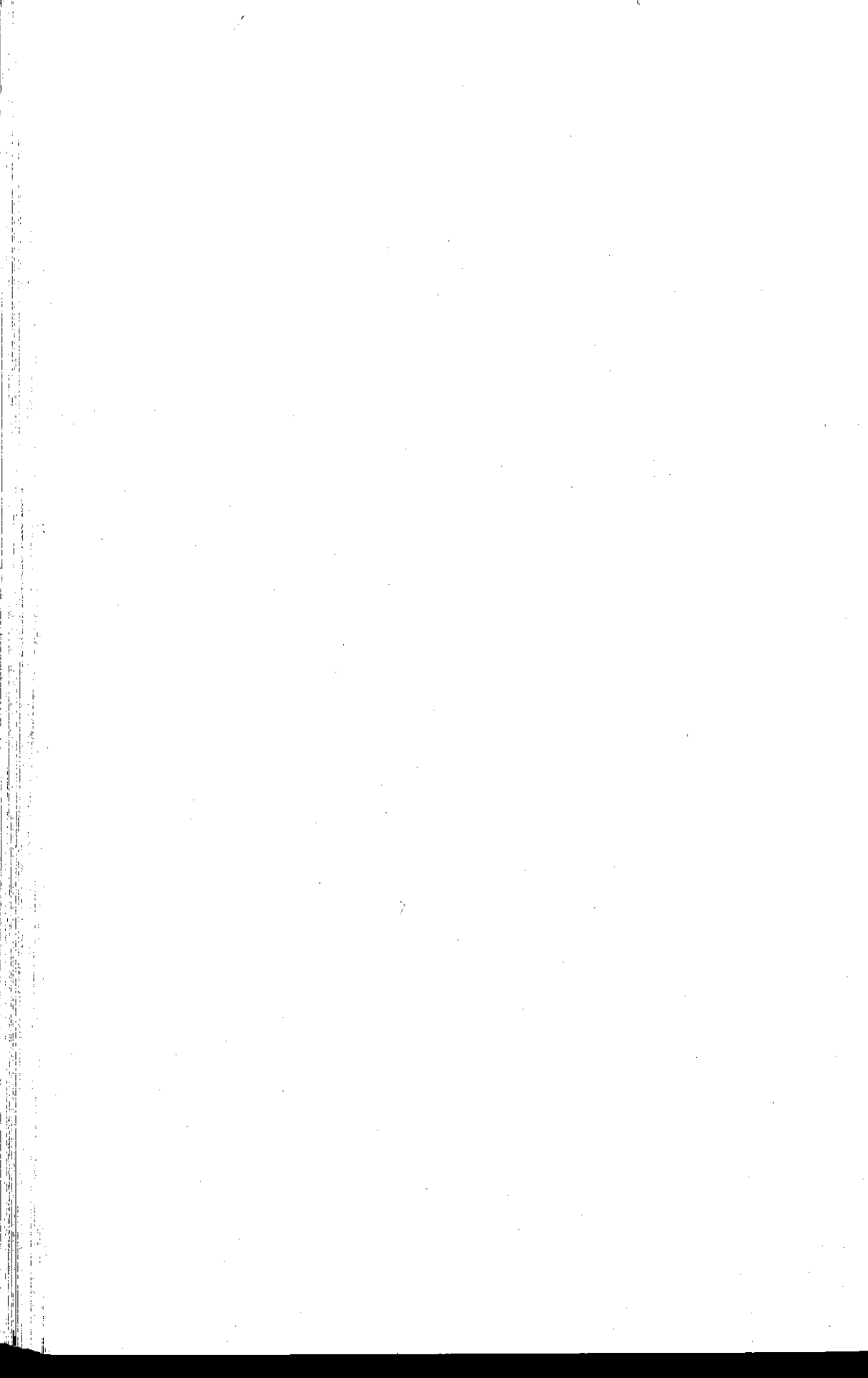
1 Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester & Charles Stivale, London: The Athlone Press, 1990, p.265.

主体的“注意力”成为现代性的一项重要谋划，即通过让知觉的注意力集中于或孤立在一个被简化的刺激物上来完成对主体及其视觉的殖民和调控。柯拉瑞说：

尤为特殊的是，自 19 世纪末开始，且在最后 20 年日见加剧，资本主义的现代性一直在为感觉经验的条件的持续再创造作出努力，我们不妨称之为知觉手段的革命。在最近的一百年间，知觉模型一直处在且仍处在持续变革的状态，或者说处在危机状态。如果说视觉在 20 世纪有什么持久的特征，那就是它没有任何持久特征。毋宁说，它就体现为对新技术关系、社会构型和经济要求的不断适应。……就在动态的资本逻辑开始戏剧性地动摇一切稳固的或持久的知觉结构的时候，这一逻辑同时也在试图强加给注意力一种规训的体制。<sup>1</sup>

---

1 Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge: The MIT Press, 1999, p.13.





## 二 机器理论

在英文中，有两个词都表示“机器”的意思：“machine”和“apparatus”。一般而言，这两个词在语意上并无太大差别，都指一种生产性的器械或器件，是各个部件按一定规则装配在一起而形成的可进行“能量”生产、消耗和交换的装置。但机器从来就不是一个中性的存在，如同历史上的“捣毁机器运动”是一种政治一样，机器本身就隐含着政治的维度。马克思和恩格斯在《共产党宣言》（1848）中就曾以一个宏大的历史叙事阐述了现代工业机器的这一政治维度。在他们看来，现代工业机器本质上就是资本主义的机器，所谓的机器大生产其实就是资本主义生产方式的生产和再生产，因为现代机器凭借其技术配置所完成的恰恰是对生产关系（比如人与机器、人与人以及人与产品的关系）的再配置，是资本家和无产者在机器系统中的不同权力分配和权力享用。在《资本论》第一卷（1867）中，马克思对机器及机器生产的这一政治维度有更为系统的分析。

“机器”是一个复杂的装置系统，它不只包括作为生产器具的机器“躯体”，即英文的“machine”所指涉的部分，还包括机器本身对生产场域中主体的位置、主体间的关系、主体与机器的关系、主体与产品的关系等形成的一系列配置原则，即英文的“apparatus”一词更能够指涉的意义。在此处所讲的视觉机器研究中，“机器”一词通常是在这一双重意义上使用的，即它既指构成机器“躯体”的装置系统，也指机器运作所必需的配置系统。

在今天，对视觉机器的研究已成为视觉文化研究的重要组成部分，这一研究不只是为了弄清楚观看的机制或者说机器对观看的建构功能，更是为了厘清机器对于观看主体及观看行为的意识形态效果，是为了建立对机器的一种意识形态分析，通过这一分析，我们将看到现代视觉技术与现代性乃至后现代性之间复杂的关联，看到现代主体的自足幻象的物质或技术成因。实际上，在这个图像及图像意义无限增殖的时代，视觉机器本身就是主体的症状，

主体的欲望不仅要通过机器来表达，而且就是由机器生产出来的，甚至于欲望只有在机器中、只有被装配成机器的时候才能够存在。

进而，在视觉文化研究的语境中，视觉机器的研究自一开始就注定是隐喻性的、阐释性的和批判性的。虽然机器就其本身而言只是单纯的物质性存在，可其本质却不是存在于它的物质构成和物理性能当中。机器的本质不在于部件的集成，而在于机器作为总体的运用和调度，在于它对产品的生产和传播以及由此而呈现的意义效果，机器研究就是要对机器的物质性做中介化的运作，以寻求在它的物质性和它的意义效果之间建立起阐释学的联系。为此，我们就需要把机器的物质性视作一个“文本”或“能指系统”，一个按一定规则装配起来的欲望陈述装置，通过对这个“文本”的细节及其构成做隐喻性的阅读，或者说通过为这一能指系统建立一套语码转换机制，来探究该系统的意义指向，探究机器的象征域，以及机器与机器效果之间、机器与主体之间、机器与观看之间复杂的意义关联。从这个角度说，机器研究其实是一种机器诗学，是机器的修辞学。并且若是把现代性或后现代性这样的文化维度也考虑在内，那它还是关于机器的文化政治诗学，还是关于机器的权力修辞学，因为视觉机器的出现不只是现代性或后现代性进程的后果，其本身就是现代性或后现代性的隐喻，它以隐喻的方式呈现、组织、结构了现代性或后现代性的逻辑，并以此呈现、组织、结构了现代或后现代主体的观看欲望及权力在机器系统中的重新配置。

进而，如果把观看机器也视作一种欲望机器，一种生产、阐述和表达欲望的机器，那机器研究就还是机器的精神分析学和欲望阐释学，它要分析和阐释机器的欲望，分析和阐释主体的欲望、文化的欲望在机器中的象征化。实际上，视觉机器作为欲望机器乃是多重欲望、多重力量的交织和并置，在现代社会，视觉机器不仅是投射个体的想象和欲望的装置，也是投射社会的文化想象或社会的集体无意识的场所，这一投射是如此之强烈和固执，以至于机器本身都成了个体和社会的欲望的症状式显现，而个体和社会现实反倒成了在机器中且只能通过机器来显形的幽灵。机器的精神分析学和欲望阐释学就是要求我们透过机器的结构去分析和揭示机器的无意识，进而达到对视觉无意识的理解。

如果说视觉机器乃是视觉的中介化，那么，对机器的无意识的研究恰好就是通向视觉无意识而必须经历的一个中介化运作，并且这一运作必定是反思性的和批判性的。是的，机器理论总是一定程度地秉承反机器、反技术的气质，但这不是说我们只能像曾经的法兰克福学派那样对机器或“文化工业”做抽象的价值批判，当代以法国“新理论”作为支撑的机器研究对机器的反思和批判主要是在语言学层面上进行的——当然也要结合其他学科领域——它是要借语言分析的手段来揭示机器的意义生产机制，确切地说，机器理论对机器的反思和批判是德里达意义上的解构式批判。

在《哲学的边缘》（1972）一书中，德里达谈到他的解构策略时曾经说：

这时可以提出一个要求，那就是：在研究哲学文本的时候，必须考虑它的形式结构、修辞肌理、它的文本类型的特殊性和多样性、它的阐述和生产的模式——不只是以前称作文类的东西。不仅如此，还要考虑它的场景的空间、它的句法，这不光是阐发它的所指、它对存在或真理的指涉，还包括处理它的程序以及投注于程序中的一切。简言之，必须把哲学视作“一种特殊的文学类型”，利用它的语言储存，挖掘、强化或推进那些背离常规的、比哲学本身还要古老的转义资源。<sup>1</sup>

德里达在此谈的是对哲学文本的解构式阅读，实际上，视觉机器也是一个文本，一个需要我们谨慎地、逐步地和分层地进行阅读的文本，这个文本同样有“它的形式结构、修辞肌理、它的文本类型的特殊性和多样性、它的阐述和生产的模式”，机器研究就是要从这些方面入手去对机器的文本肌理做解构性的阅读，通过“阐发它的所指、它对存在或真理的指涉，还包括处理它的程序以及投注于程序中的一切”，来完成对机器结构的解构。所以，机器理论对机器的解构式批判不是为了“捣毁”机器，而是要从机器的内部来炸裂其意义的封闭链环，实施意义的内爆，完成意义的解殖民化。

当然，这不是说视觉机器是决定视觉活动的唯一因素，也不是说机器研究可以解决视觉文化研究的所有问题。实际上，视觉文化研究并非单纯的图

1 Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, Sussex: The Harvester Press, 1982, p.293.

像或影像研究，而是对视觉表征实践和观看实践的研究，这些实践涉及多重场域的相互作用，其中最主要的是四个场域：视觉表征（图像场域）、视觉话语（知识场域）、视觉建制（关系场域）和视觉机器（装置场域）。它们相互交织在一起，构成了一个拓扑式的结构场景，不仅对视觉性和主体性的建构发挥着极为重要的作用，而且对观看情境和观看效果的呈现具有不可忽视的功能。它们共同运作，以各种可见的或不可见的形式影响着视觉表征的过程，建构着主体的观看欲望和观看行为，并使得视觉性的场域成为某种政治学和伦理学的场域。因此，对视觉机器的思考需要充分考虑其他场域的作用，就像柯拉瑞对“观察者的技术”的著名研究所显示的，19世纪上半叶那些光学设计和视觉机器的发明，正好位于哲学、科学、美学等各种论述与机械技术、体制需求、公众娱乐以及社会生产彼此重叠的交叉点上，所以对于每一种仪器或装置，都不应只将其理解为一个物件或某种技术史的片断，而是应当将其嵌入那些更加巨大的事件与权力的汇聚中，在一个多元决定的文化场域里来进行理解。

在西方的视觉文化研究中，讨论过视觉机器的人不在少数，但并没有形成一个统一的理论，实际上也不可能存在一个能统摄一切的有关于机器的元理论。不同的人因为切入点、角度、方法、学科、理论储备等的不同，而对视觉机器有不同的思考。

当代视觉文化研究中的机器研究兴起1970年代，且主要是受到法国新理论的影响，比如，阿尔都塞的意识形态国家机器理论、拉康的精神分析学、福柯的权力谱系学、德里达的解构哲学、德勒兹和加塔利的精神分裂分析和欲望机器理论，等等。这当然是一种特定意义上的机器研究，因为在法国新理论的研究模式兴起之前，就已经有人对视觉机器的图像生产方式的社会意义和文化意义做过充分的思考，比如德国思想家瓦尔特·本雅明和加拿大传播学家马歇尔·麦克卢汉（Marshall McLuhan），这一思考在今天仍在进行，且形成了各种各样的阐释模式，但与对机器做总体的社会学和文化学分析相比，从法国新理论引出的机器研究有着完全不同的思维特质，它虽然也关注机器的社会学和文化学意义，可更侧重于机器的“词汇”、“语法”和“修辞”，侧重于机器的“修辞肌理”和“文本类型”。如果说机器的社会学和文化学

分析是对机器的一种宏观研究，那法国新理论启示下的机器理论就更像是对机器的一种微观和中观研究。这当然只是一个权宜的区分，实际上，这三种研究之间并无泾渭分明的界线，各自也不构成一个统一的研究领域，在今天，我更愿意称它们是机器研究的三个层次。

所谓微观研究，主要是机器的“词素”和“句法”分析。确切地说，这是对机器的一种微观的语言学—政治学分析，它把机器当作一个生产系统，一套由各个组件组合起来的装置，去分析具有功能意义的组件及其组合的视觉内涵。

比如照相机和摄像机的镜头，它们作为摄入或“复写”外部物象的机械其实是一个“单眼”装置。在西方的视觉再现技术中，单眼观看正是文艺复兴以来透视法传统的核心，这一传统旨在强化主体对对象的视觉控制，强化观看者的视点的全知性和视觉空间的秩序化，而到视觉机器的再现中，由于镜头的介入，由于机械之眼对肉眼的取代，或者说由于视觉的中介化，透视法传统在得到延伸的同时，又进一步加深了视觉行为与肉眼的分离，机器的“观看”确保了再现的中立性、客观性和逼真性。但这并不是镜头的视觉意义的全部。镜头虽然是人眼的替代和延伸，镜头的后面虽然还有一只人眼在“瞄准”，可它毕竟是一个光学机械，它对物象的摄入毕竟是一个光学过程，与人眼的运作同时还是一个生理—心理过程是不一样的。实际上，镜头替代和延伸的并非真正的人眼，而是一个物理的或光学的人眼，我们也许可以把人眼视作一个抽象的“机器”，镜头的光学系统以及它的控制曝光时间的快门系统恰恰就是对这样一个去肉身化的抽象视觉的模拟，正是因此，机器时代的理论家常常用暗箱来类比肉眼。英国著名摄影理论家约翰·塔格（John Tagg）说，照相机是一个暗室，而且是一个有着特定程序和特定目的的暗室，“是对光的调教和描画——从字面上说，‘photo-graphing’，就是让光臣服于暗室已然就绪的几何法则的严格规则。因此，照相机是一个孤立和规训光的场所，就像杰米里·边沁的敞视监狱的房间。”<sup>1</sup>

进而，说到照相机和摄像机的镜头，同为机器的一个“词素”，其视觉

1 John Tagg, *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2009, p.1.

内涵并不完全相同。作为单一“词素”，它们属于不同的机器系统，遵循着不同的组合规则即“句法”，故而其视觉内涵需要在各系统内部依循其与其他组件或“词素”的共时性关系来做进一步考察。比如摄像机的镜头，它只是电影机器的一个组件，虽然在拍摄的时候它承担着照相机镜头一样的再现功能，可在整个电影机器系统中，尤其在电影院的观影系统中，摄像机的镜头还充当着一个窥视机器的功能，这不是说它在拍摄现场是窥视的，而是说影院的建制系统（黑暗的大厅、明亮的光束、银幕上被拍摄对象的不在场）赋予了它这样一种视觉内涵，影院的观影惯例要求观众先行地把这个机器认同为一个窥视的机器，他/她必须让自己认同于这一观看预设，必须把自己摆在窥视者的位置，才能够进入观影的情境，所谓的观影效果才能够出现。

所谓中观研究，主要指机器的“制度”分析。视觉机器不仅是生产、传播图像的装置，也是观看和展示的装置，但它不是存在于孤立的环境中，而是处在更大的社会系统中，它的“工作”或运作、它的功能发挥都离不开社会系统的支持，而它自身的物质性存在也结构了一套制度和惯例系统，视觉机器的运作实际就是这些不同系统的相互作用，在许多时候，观看主体倒成了这个复杂的系统运转的一个筹码。

例如电影建制，它不仅包括影片的生产系统，还包括电影院里的放映系统、影片制作之前就已经在发挥作用的营销系统、影片放映后出现的影评系统以及电影节这样的评价系统，也许还应包括随着新科技的发展而带来的新的传播系统，如电视、录像带、VCD、DVD、网络等，这些系统对于影片的生产 and 消费、观众的观影效果以及影像文本的意义增殖都会产生至关重要的影响，中观研究就是要分析将这些系统的各个要素组织起来的“制度”以及机器系统与其他系统间相互作用的“机制”，进而揭示机器系统与主体的构成和位置的关系，揭示观影效果的生产过程。比如电影院就属于电影机器的观影系统，而它自身又是由一系列具有结构功能的要素构成，如封闭的空间、黑暗的放映厅、被置于观众身后远处的放映机及从那里投射出来的光柱、具有镜子功能的银幕等，甚至放映前的铃声乃至电影院里的爆米花都可算作观影机器的一部分，这些要素各有其特定的语言学内涵，它们组合在一起不仅结构了特定的观影情境，而且建构了观影主体的认同模式，而组织这些功能

并使其发挥效能的视觉无意识就是窥视癖：影院系统建构窥视情境，摄影机和放映机提供窥视对象，观众充当窥视主体。

在对视觉机器的微观和中观研究中，有三个问题受到特别多的关注：主体的位置、主体对机器的认同，以及机器系统的权力配置。

主体的位置问题涉及：机器化和技术化的视觉再现模式建构了什么样的主体？该主体在机器系统中出现在什么位置？或者说机器系统在其可见性的表征实践中是以何种方式把待建构的主体召唤到所期待的位置的？

例如在摄影中，摄影话语总是依照镜头的光学成像的自动性、形象捕捉的现场性和视觉再现的逼真性而把摄影机器设定为一个中立、客观的表征机器，机械之眼被视为肉眼的理想替代，它以其去肉身化的中立视觉来确保图像认知的惯例系统的运行，确保观看的主体——摄影师和受众——最终作为一个抽象的中心化主体而被召唤到场。摄影话语和摄影机器对主体的位置的这一建构说到底就是对视觉权力的一种建构，并且所建构的还是一个隐匿不现的权力，比如纪实摄影的所谓“纪实性”的种种效力就是依附或寄生在这个权力之上的，就是从这个看不见的权力中衍生出来的。

视觉机器对主体的位置的建构是一个十分复杂的过程，实际上，当我们称视觉机器是一个表征机器的时候，不单是指它对可见性的运作，也指它对不可见性的运作，它在使我们看到某些东西的同时，也在向我们遮蔽另一些东西，它在使不可见性呈现为可见性的时候，也在使某些可见性隐入不可见的状态，用一个隐喻性的说法，它本身就具有一种无意识机制，即它所呈现的可见性乃是对不可见性的编码，是对不可见性的“凝缩”和“移置”。同时，在这个编码过程中，在对不可见性的意义替换中，它也会把许许多多的社会意识形态惯例顺带地建构到可见的表征系统中，以让主体把它们当作表征的意义不知不觉地加以同化、吸收或强化。例如，最为常见的性别、种族和国家的意识形态系统，在这些系统中，社会总是依照一套惯例性的编码来界定男人/女人、白种人/有色人种、精英/贱民等，视觉机器则在表征实践中常常不加质疑地挪用这些确定的编码形式，来传播和强化相关的意识形态系统的既定内涵，使受众或主体按照意识形态意图来确认或认同自己的位置。

例如，女性主义电影批评家劳拉·穆尔维在《视觉快感和叙事电影》（1975）

一文中就探讨了电影机器如何利用社会惯例中既定的欲望、幻想和对对象恐惧来配置女性主体的位置的问题。在她看来，电影提供快感的途径可能有多种，但以好莱坞模式为代表的主流电影机器的快感运作主要是利用人的观看癖，即看和被看都是快感的源泉。

在看的方面，电影机器制造了一个窥视的情境，电影院里封闭而黑暗的世界所创造的隔绝感既激发了人们的窥淫幻想，又一定程度地把观众安置到了裸露癖受抑制的地位，“虽然影片确实是放映出来给人看的，但是放映的条件和叙事的成规给观众一种幻觉，仿佛是在看一个隐秘的世界。此外，观众在电影院中的位置公然地就是要压抑他们的裸露癖，并且把这被压抑的欲望投射到银幕上的表演者。”<sup>1</sup>

而在被看的方面，电影机器进一步滋养了观看癖的自恋的一面，即通过让观众去认同在银幕上以裸露癖的形式展现出来的各种形象成规来结构观众的理想自我，而这些形象成规往往体现的是父权制社会以男性为中心的性别编码，尤其是在好莱坞的主流电影中。

就这样，电影机器把观看的快感结构中相互矛盾的两个方面结合到了一起：通过激发窥淫癖，主体被建构在男性化的主动观看的位置；而为了迎合观看者的自恋幻想，女性往往作为被看对象被建构在一个被动的位置。穆尔维说：

在一个由性别的不平衡所安排的世界中，看的快感分裂为主动的 / 男性和被动的 / 女性。起决定性作用的男人的眼光把他的幻想投射到照此风格化的女人形体上。女人在她们那传统的裸露癖角色中同时被看和被展示，她们的外貌因编码而具有强烈的视觉和色情感染力，从而能够把她们说成是具有被看性的内涵。<sup>2</sup>

穆尔维的分析当然是结合了电影影像文本的叙事成规，但她的论述的一个潜在逻辑在于：正是电影机器所建立的观看机制和观影模式，才使得表象

1 劳拉·穆尔维，《视觉快感与叙事电影》，载于吴琼编，《凝视的快感：电影文本的精神分析》，北京：中国人民大学出版社，2005，第6页。

2 同上，第8页。



文本中的这一性别意识形态惯例在观影过程中可以畅通无阻，是电影机器按照性别化逻辑界定的主体位置确保了视觉快感的生产以及这一快感在不同性别的观影主体那里的分配。

机器所界定的主体位置是一个假想的位置，是机器为主体所准备的一个预期位置，而这个位置的填充有赖于主体对机器的认同，这就引出了机器理论中的认同问题。

按照一般的理解，在观看行为中，所谓认同主要是指观看者对图像或影像文本中的形象或角色的认同。可是，在机器理论那里，认同是在多个层面发生的，比如它首先是对机器和建制的认同，然后才是主体对文本形象的认同，如果用拉康的术语来描述，前者是象征性的认同，后者是想象性的认同。通过象征性的认同，主体把自己置于象征秩序即机器和建制预先设定的某个位置；通过想象性的认同，主体获得理想的自我同一性。进而，在这两个认同中，前一个认同是原发性的，后一个认同是次生性的，前一个认同关乎着主体的原始欲望，后一个认同则关系着自我的力比多经济，所以在观看过程中，前一个认同的启动至为关键，它直接关系到后一个认同能否发生或者能否成功地完成。当然，这不是说有了前一个认同，后一个认同就必定会接着出现，而是说没有了前一个认同，后一个认同也就难以进行。并且，在视觉实践中，我们时常看到，一些先锋艺术家恰恰就是利用了两个认同的这一可能的断路，以反惯例、反建制甚至反机器的方式来激发人们的观看欲望，这并不是要去摧毁机器认同本身，它实际上是通过颠覆原有的认同模式来重新建立机器认同，就是说，它是一种重建认同的策略。

最后是权力配置的问题。视觉的技术化就是技术对视觉的规训，视觉机器是一个规训机器，它通过对视觉场域的秩序的重新建构、通过对主体与对象的关系的重新配置，实施着权力的生产和再生产。换句话说，视觉机器不只是生产、传播图像或影像的机器，也是凝视的机器，是在凝视中撒播权力的机器，或者说它在图像或影像的生产与传播中也把权力的运作嵌入了其中。

例如，在肖像摄影或纪实摄影中，摄影机器常常被视作一个中立的客观记录的工具，其图像的力量常常就来自人们对这一非主观的凝视的认同。可是，正如约翰·塔格所指出的，“和国家一样，照相机从来不是中立的。它

所生产的表征是被高度编码的，它所调用的权力从来不是它自己的。作为一种记录手段，它在现场被授予了一种特殊的权能去捕获、描绘和传达日常生活。它有看和记录的权力，有监视的权力，可以对表征的政治轴心发挥完全相反的影响，许多劳工主义的历史学家就被这种影响弄糊涂了。这不是照相机的权力，而是地方当局的机器的权力，是这个权力在调度照相机，在保证它所形成的影像作为证据或真相的记录的权威性。”<sup>1</sup>也就是说，摄影图像作为现场证据的客观性和权威性其实是被建构的，是摄影话语、摄影机器和社会的意识形态机器合谋的结果，是各种权力在视觉场域中协商、对质、相互妥协、相互调用的结果。因此，塔格又说：“摄影并无所谓的同一性。它作为一种技术的地位是随投注于其中的权力关系而变化的。它作为一种实践的本质乃取决于界定它和使它开始运转的建制和代理。它作为一种文化生产方式的功能是与确定的存在状态关联在一起的，而它的产品只有在它们所处身的特殊潮流中才是有意义的和可以理解的。”<sup>2</sup>

但是，正如尼采主义者福柯、德勒兹等人指出的，权力不是一些人拥有而另一些人不拥有的私人财产，也不是单向的仅从一方指向另一方的支配性压抑，而是一种流动的、具有生产性的、撒播的力量；权力是力对力的游戏，是欲望的生产机器，它既是对欲望的控制、封锁和引导，也是对欲望的生产、分配和消费，是对流动的能量配置。所以，在视觉机器的权力配置中，关键的不在于图像或影像本身所呈现或所代表的权力倾向，而在于权力关系在其中的结构机制，在于权力对欲望的编码及流动的欲望对权力的解码。这意味着，在对视觉机器的权力配置进行分析时，我们需要在一个动力学乃至热力学的模型中来考察权力的地域化和去地域化，考察欲望的编码与解码。正是在这个意义上，对机器的权力配置的研究将可以为我们建立一种新的观众学：如同机器的“语法”分析是为了对机器的编码系统进行解码一样，对机器的权力配置的分析就是要拆解机器的权力支配，通过激发欲望的野性力量让观众学会“反观”图像或影像，让观众摆脱机器的支配提供“可能的”逃逸路线。

1 John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, pp.63-64.

2 同上, p.63.

是的，只是“可能的”逃逸路线，一定意义上说，绝对的逃逸是不可能的。绝对的逃逸即是绝对的去地域化，是绝对的离开界域的运动，其所逃向的只能是虚空和死亡，是黑洞般的存在。在一个为机器所主导的世界里，只有绝对的不可逃逸，而绝对的逃逸是不可能的。至于“可能的”逃逸路线，不是对绝对的不可逃逸的否定，而是在绝对的不可逃逸中以欲望的异质化流动、欲望的再地域化、欲望的多元化来抗拒、消解、偏离已有秩序的死寂。德勒兹和加塔利在《千高原》（1980年）中说：“解域的功能：解域就是‘某人（物）’离开界域的运动。它是逃逸线的运作。不过，存在着极为不同的情形。解域可能为一种补充性的再结域所遮蔽，而逃逸线则由此就被阻断：在这个意义上，我们说解域是否定性的。任何事物都可以起到再结域的作用，换言之，‘充当’丧失了界域；实际上，人们可以在一个存在物，一个客体，一本书，一套装置或一个系统（等等）之上进行再结域。”<sup>1</sup>所以，可能的逃逸是一种欲望诗学，一种欲望拓扑学，是在敌占区的一种游击战，是在千层高原的一种游牧。

最后，再看一下对机器的宏观研究，这一研究的角度有很多：人类学的、文化学的、哲学或形而上学的、传播学的，等等，它们之间可以交叉或组合进行。

尼古拉斯·米尔佐夫在一篇谈论视觉文化的文章的开头以德里达式的口吻说：

这是一个幽灵的时代，一个亡灵的时代，一个鬼魂的时代。幽灵总处在可见与不可见之间，总是向某些人显形，而对另一些人隐身。那光谱之中就存在着幽灵。在这个数字化的时代，空间武士甚至想武装那超级幽灵。有人听见了幽灵的说话声，而有的人什么也听不见。当视觉文化在讲述传奇时，讲的都是些幽灵而非精神的传奇，是幽灵的幽灵学而

1 德勒兹、加塔利，《资本主义与精神分裂（卷2）：千高原》，姜宇辉译，上海：上海书店出版社，2010，第731页。对于“绝对”，两位作者界定说，其所表达的“绝非某种超越的或未分化之物”，它所表现的仅仅是一种运动类型：“此种运动在性质上有别于相对的运动。一种运动是绝对的，当且仅当，无论它的量与速度为何，它将一个被视为‘多’的物体关联于一个（它以涡旋的方式占据的）平滑空间。而一种运动是相对的，当且仅当，无论它的量与速度为何，它将一个被视为‘一’的物体关联于一个纹理化的空间——此物体在这个空间中运动，并根据（哪怕仅仅是潜在的）直线对其进行度量。”（第733页）

非幽灵的本体论。……亡灵回来不是要宣告过去，而是要大声宣讲它不属于未来。<sup>1</sup>

米尔佐夫在此说的是作为视觉机器的互联网络与视觉主体的关系：网络机器的根本就在于为主体的出没提供一个虚拟的空间，主体在这个空间中如幽灵一般显形，可主体并不属于这个空间，而是“处在可见与不可见、物质与非物质、可感与不可感、声音与现象之间”，更确切地说，虚拟的网络空间是主体间相遇/错失的一个界面，是幽灵化主体的麋集之地。这些幽灵般的主体有着许许多多的名字，操着各种各样的方言，其存在总是被机器所捕获，但也经常在其所处的暧昧位置质疑机器的可见性。这不再是现实的主体，而是幽灵性的主体，是主体的幽灵；而这机器也不再是物质性的躯体，它根本就没有躯体，它不存在于任何确定的地方，而是和幽灵一样无所不在，它根本就是机器的幽灵，是幽灵机器。

视觉机器就是一种幽灵机器：它遍布于我们周围，但又总是隐身在某处；它时刻都在吸引我们的目光，而它自身并不被目光所捕获。视觉机器也是一种生产幽灵的机器：它凝定主体的欲望，可又让主体在满足后陷入更大的虚空；它为主体提供一个又一个的幻形，并最终也把主体自身彻底变成幻影；它就像传说中的吸血蝙蝠，让主体在一次次被掏空后成为一具僵尸。这就是视觉机器的症候，也是视觉机器时代的主体的症候。所以，谈论视觉机器的症候，也就是对视觉机器时代的主体症候的诊断。宏观研究一定程度上说就是这种症候研究，是机器时代的症候阅读。

宏观研究关注的同样是人与机器的关系，但人们时常把它和现代性或后现代性关联在一起。基于对资本主义文化逻辑的某种叙事性认知，在视觉文化研究中，一般地把摄影和电影视作现代性的文化表征，而把电视和互联网络的出现视作后现代性的文化表征，由此延伸出有关于视觉机器的总体反思中不同的话语类型。不过，需要说明的是，所谓摄影和电影是现代性的，电视和互联网络是后现代性的，这并非编年学的界定，也不是对机器的属性或

1 尼古拉斯·米尔佐夫，《幽灵写作：视觉文化构想》，载于吴琼编，《视觉文化的奇观：视觉文化总论》，北京：中国人民大学出版社，2005，第226页。

性能的类型学区分，更不是对机器所生产的产品的本质论描述，它只是一种考古学的说法，是一种知识部署，意在指认各种视觉机器的力比多经济学原初的能量配置基型。

那么，视觉的技术化究竟意味着什么？或者说它与现代性和现代经验的关联是什么？

不妨从马克思主义的经典论述开始。马克思和恩格斯虽然没有直接谈到视觉机器，但他们有丰富的机器论述，这些论述无疑可为视觉机器研究提供重要的启示，这当然有赖于一个前提，那就是：必须对马克思和恩格斯的经典文本做转义性的阅读，将他们的历史视野转换为总体性的批判视域，在一种强力的理论重构中把他们的幽灵学逻辑重新嵌入资本主义的创伤之躯，把资本主义的机器政治引向一种欲望政治，把机器对主体的殖民引向欲望对机器的解殖民。

马克思和恩格斯的《共产党宣言》可以说是西方世界对现代机器最早进行文化思考的一部伟大文献。在那里，两位经典作家不仅在资本主义的机器大生产、资本主义的扩张与殖民以及资本主义生产方式的变革之间建立了一个辩证的拓扑学关系，而且对机器生产的社会效果和文化效果进行了政治学的分析。

马克思和恩格斯认为，以现代机器发明作为标志的工业革命带来的不只是生产技术和生产力的革新，更是生产方式的变革，通过生产方式的变革，旧制度下的生产关系被重新配置，一些人因为拥有机器和资本而成为资本家，另一些人则因为丧失了土地和生产资料而成为工人阶级。更重要的是，生产力、生产方式的变革不仅带来了社会关系的重新配置，而且带来了全新的社会治理和社会控制，机器大生产所主导的现代工业不仅是产品的生产机器，而且是社会的监视机器，是一个自动的治理机器，它就像一个“无头的主体”，以自身的速度逻辑和效率逻辑监视、控制着生产线上的每一个人，它把制度的奴役和剥削外化为资本家个人合理合法的利益计算，从而掩盖了机器背后的政治：

现代工业已经把家长式的师傅的小作坊变成了工业资本家的大工厂。挤在工厂里的工人群众就像士兵一样被组织起来。他们是产业军的

普通士兵，受着各级军士和军官的层层监视。他们不仅仅是资产阶级的、资产阶级国家的奴隶，他们每日每时都受机器、受监工、首先是受各个经营工厂的资本者本人的奴役。这种专制制度越是公开地把营利宣布为自己的最终目的，它就越是可鄙、可恨和可恶。<sup>1</sup>

马克思和恩格斯的这一分析虽然有很强的“阶级论”色彩，但它最为鲜明地揭示了机器的意识形态维度。机器不是中立的，而是建构性的和政治性的，它有自身的“知识意志”，它所建构的不只是阶级意识形态，还包括诸如性别、种族在内的社会及文化意识形态，以阿尔都塞的概念说，机器只要进入意义的建构之中，就必定是“意识形态机器”。

不过，马克思和恩格斯的机器批判并没有止步于单一的政治维度，而是还延伸到了更广泛的文化思考：

资产阶级，由于开拓了世界市场，使一切国家的生产和消费都成为世界性的了。……旧的、靠本国产品来满足的需要，被新的、要靠极其遥远的国家和地带的产品来满足的需要所代替了。过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。<sup>2</sup>

这里虽然没有出现“机器”这样的字眼，但很显然，现代机器（例如生产机器和运输机器）是所描述的过程得以出现的物质前提。就像我们在今天所熟知的，现代机器是一个速度学的机器，它以消除时间和空间的“间隔”或“距离”作为自己的目的，它不仅改变了人类的时空体验，而且把世界变成了全球一体化的世界，现代机器的进程就是全球化的进程，并且这不只是经济或市场的全球化，还是文化的全球化。我们在今天把这类见解视作陈词

1 马克思、恩格斯，《共产党宣言》，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译，北京：人民出版社，1997年8月第三版，第34-35页。

2 同上，第31页。

滥调看待，乃是因为它们已经变成了事实，而马克思和恩格斯在一百六十多年前就能提出这样的想法不能不说是天才般的预见。

还有更令我们震惊的，马克思和恩格斯在现代机器生产的变革中还看到了一幅现代世界的图像：

资产阶级除非对生产工具，从而对生产关系，从而对全部社会关系不断地进行革命，否则就不能生存下去。反之，原封不动地保持旧的生产方式，却是过去的一切工业阶级生存的首要条件。生产的不断变革，一切社会状况不停的动荡，永远的不安定和变动，这就是资产阶级时代不同于过去一切时代的地方。一切固定的僵化的关系以及与之相适应的素被尊崇的观念和见解都被消除了，一切新形成的关系等不到固定下来就陈旧了。一切等级的和固定的东西都烟消云散了，一切神圣的东西都被亵渎了。人们终于不得不用冷静的眼光来看他们的生活地位、他们的相互关系。<sup>1</sup>

速度不只是现代机器的生产逻辑，更是现代社会的文化逻辑，两者相辅相成，为现代性构建了一幅消融的图景。“一切等级的和固定的东西都烟消云散了，一切神圣的东西都被亵渎了。”马克思和恩格斯把这看作是资本主义社会生产的基本逻辑的必然结果，那一生产逻辑曾经帮助资产阶级埋葬了封建主义，而今后它也将为资产阶级自身的掘墓人开出可能的革命性空间，一个反现代性的文化空间。就像马歇尔·伯曼（Marshall Berman）所指出的，马克思和恩格斯描述的这幅“融化”图景不仅贯穿于《共产党宣言》，而且贯穿于他们的其他著作，它使我们以一种全新的眼光去重新看待作为政治文献的《共产党宣言》，即“把《共产党宣言》看作未来一个世纪的现代主义运动和宣言的原型。《共产党宣言》表达了现代主义文化中某些最深刻的洞见，同时也将现代主义文化中某些最深刻的内在矛盾戏剧化了”<sup>2</sup>。

1 马克思、恩格斯，《共产党宣言》，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译，北京：人民出版社，1997年8月第三版，第30-31页。

2 马歇尔·伯曼，《一切坚固的东西都烟消云散了——现代性体验》，徐大建、张辑译，北京：商务印书馆，2003，第115页。

马克思和恩格斯的机器批判不只有政治学维度和文化学维度，还有人类学维度，这一点在马克思那里体现得最为明显。在《资本论》第一卷（1867）中，马克思对工场手工业的工具和现代工厂的机器与工人的关系做过一个比较：

在工场手工业和手工业中，是工人利用工具，在工厂中，是工人服侍机器。在前一种场合，劳动资料的运动从工人出发，在后一种场合，则是工人跟随劳动资料的运动。在工场手工业中，工人是一个活机构的肢体。在工厂中，死机构独立于工人而存在，工人被当作活的附属物并入死机构。<sup>1</sup>

这个比较的天才之处在于：工具和机器作为装置，其价值或意义无法孤立地只从所谓的生产功能来获得，而必须在生产过程的总体性中依照其与使用者或操作者的关系来确定。工具是肢体的延伸和打开，机器是身体的反褶和置入；工具是静力学的，机器是热力学的；在工场手工业中，工具的使用是劳动力的智力和体能的外显，而在机器大生产中，工人只是作为机器的附属品而存在。在工场手工业中，工具和人处在分离的空间中，工具只有处在海德格尔所讲的“上手状态”才成其为工具，才成为人的肢体的组合物；而在机器大生产的现代工厂，机器和人处在一个拓扑式的空间中，人对于机器是内部的外部，机器对于人则是外部的内部。在手工业中，是人持有工具，是人在利用工具，而在现代工厂，是机器持有工具，人被嵌入机器中，机器是生产的主体，人或者是为机器服务，比如为其准备生产原料，或者与机器处于一种毗邻性的关系，成为机器的一部分（比如流水线上的工人）。<sup>2</sup>所以，马克思还说：

一旦人不再用工具作用于劳动对象，而只是作为动力作用于工具机，

1 马克思，《资本论》，第一卷，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译，北京：人民出版社，1975，第463页。

2 海德格尔在对技术之本质的追问中也表达了同样的观点，他称现代技术的本质不应到技术作为工具中去寻找，而应到技术所开启的境域中寻找。他说，技术是一种强迫的、暴力的、促逼性的“解蔽方式”，它不仅使世界作为持存物“摆置”在那里，也使人作为持存物被摆置、被促逼，最终，不是人在运用技术，而是技术在占用人，并使人只有被占用的时候才是人，他把技术的这一促逼着的解蔽称为“集置”（Ge-stell，又译“座架”）：“座架意味着对那种摆置的聚集，这种摆置摆置着人，也即促逼着人，使人以订造方式把现实当作持存物来解蔽。”（海德格尔，《技术的追问》，载于孙周兴选编，《海德格尔选集》（下），上海：上海三联书店，1996，第938页。）孙周兴把“Ge-stell”译作“座架”显然无意间抹除了海德格尔赋予这个词的运作意味，在此，“集置”这个译法可能更恰当一些。



人的肌肉充当动力的现象就成为偶然的了，人就可以被风、水、蒸汽等等代替了。<sup>1</sup>

马克思对于工具和机器与人的关系的这个比较也适用于拿来说明视觉装置的发展。在17、18世纪，眼睛/观看者和光学装置的关系是隐喻性的：眼睛与暗箱，眼睛与望远镜或显微镜，都因为功能的相似而结盟。可从19世纪开始，眼睛和光学装置的关系就变成了转喻性的：两者现在同是一个操作平面上相邻的“机器”，有会变化的性能和特征，一个的限制和不足，可由另一个的功能来补足。在17、18世纪，透镜、暗箱这类仪器或装置还只是帮助观察者进行观看的“工具”，而19世纪初的光学设计是把观察者组织到视觉活动中的“机器”。在17、18世纪，是人利用“工具”来观看，而到19世纪初，是人配合“机器”去观看，或者说是“机器”在校准人的观看，人成为“机器”的规训对象。

政治学维度、文化学维度和人类学维度，这就是马克思和恩格斯的机器思考留给我们的最重要的财富，其价值不在于所提供的具体的观点和结论，而在于所运用的批判性框架，在于他们在生产方式的总体结构下对社会各层次的褶皱关系以及三个维度相互之间的折合和打开的出色运作。

马克思和恩格斯对机器大生产时代的文化“融化”图景和现代性体验的描述为马克思主义者理解视觉机器的文化意义提供了最基本的参照。这一点我们在本雅明有关机械复制时代的思考中可以最清楚地看到。在《机械复制时代的艺术作品》（1936）一文的开篇，本雅明写有这样一段话：

当马克思对资本主义生产方式展开批判的时候，这种生产方式还处在它的婴儿期。马克思运用自己的努力，使之具有了预言的价值。他回到为资本主义生产方式提供基础的基本条件中去，通过他的描绘向人们展示出资本主义未来的可以预料的东西。结果是，人们不仅可以预期它对无产阶级的日益强化的剥削，而且可以预期它最终创造出使废除资本

<sup>1</sup> 马克思，《资本论》，第一卷，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译，北京：人民出版社，1975，第412页。

主义制度成为可能的条件。<sup>1</sup>

在有关本雅明的“机械复制时代”的研究中，这个开篇的文字常常被人们忽视，这与它居有的开首位置是不相称的。在我看来，这个起首语不仅暗示了本雅明思考机械复制时代的知识谱系和认知框架，而且为他的整篇论文奠定了一个基调，它实际上是对《共产党宣言》所论及的文化图景的一个重述，即马克思和恩格斯有关资本主义生产方式的历史表述隐含了一个朝向未来的辩证意象，一个有关人类解放的历史话语，一个弥赛亚式的历史愿景。马克思和恩格斯对资本主义生产方式的历史预期很大程度上为本雅明设计机械复制时代的政治可能性提供了方向。这一设计在许多方面恰好暗合于《共产党宣言》的历史框架，不妨说，它实际上就是对后者的进一步发挥。

例如，像马克思和恩格斯依照生产方式的变革来建立现代性的宏大叙事一样，本雅明套用这一叙事结构，依照“文化生产方式”的变革描述了社会文化形态的转变，即从前现代的口传文化到现代早期的印刷文化再到现代主义的视觉文化。所谓的“机械复制时代”就是这一发展的最后一个阶段，其中摄影术和电影的发明是这个时代到来的标志。并且如同马克思和恩格斯强调生产方式的变革必定会带来社会和历史的总体转变一样，本雅明也强调“文化生产方式”的变革将引发人类的感知方式、情感结构和文化经验的彻底改变。在《波德莱尔的几个主题》（1939）中，本雅明对19世纪的一系列技术发明有一段描述，它简直就像是对马克思的工具分析的一个仿写：

19世纪中期火柴的发明引发了一系列发明。它们的共同之处在于，手的一个突然动作就能够启动由许多步骤组成的进程。这种进步发生在许多领域。一个典型的例子是电话。拿起听筒的动作取代了以前需要摇动旧式电话摇柄的持续动作。在拨、插、按等无数动作中，摄影师“按快门”的动作具有最重大的后果。手指一触就足以使一个事件永久流传。

1 瓦尔特·本雅明，《启迪：本雅明文选》，汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译，北京：生活·读书·新知三联书店，2008，第232页。

照相机使一个瞬间具有事后的震惊效果。除了这种触觉经验，人们还有报纸的广告版或大城市的交通状况所提供的视觉经验。在这种车流人流中穿行，人会遭遇一系列震惊和冲撞。在危险的交叉路口，神经冲动会像电池的能量一样快速而连续地传遍他的身体。……因此，技术已经迫使人的感觉器官接受复杂的训练。终于有一天，电影满足了人们对刺激的新的急切需求。在电影里，震惊（震撼）作为感受方式被确立为一个正式的原则。那种决定传送带生产节奏的东西也是人们感受电影节奏的基础。<sup>1</sup>

还有，如同马克思和恩格斯强调现代性的经验是一种让一切都融入流动性的经验一样，本雅明也强调了机械复制技术引发的现代性经验的流动特质。在他看来，如果说前现代时期人的经验是植根于传统并因此与历史记忆息息相关，个体经验的特定内容只有与集体经验的历史积累相结合才构成具体的活的经验，那么，随着机械复制时代的到来，随着靠技术传播的信息对曾经靠口传或阅读来获取的叙述的取代，人们越来越从连续的具体经验转向抽象的信息片断，灵晕体验被复制品的踪迹的震惊效果所取代，现代性的经验是一种碎片化的震惊体验，是（传统）经验的贫乏。

最后，当然也是最重要的一点，本雅明不仅从效果的层面详细描述了机械复制技术带来的文化经验的转变，而且通过这一描述为机械复制技术的运用图绘了一个辩证的历史意象，描画了其引发的视觉无意识的政治可能性。在这一点上，他的机器思考似乎偏离了马克思和恩格斯的方向，后者强调通过变革生产资料所有制的形式来实现工人阶级的解放，而本雅明强调机器所生产的文化本身就是推动社会革命的生产力，通过文化图像的“启迪”，通过对图像力量的运用，视觉的无意识就会转变为政治的无意识。之所以出现这一“偏离”，是与本雅明对视觉机器在社会总体性中的定位分不开的：马克思和恩格斯考察的是生产社会关系的机器，而本雅明考察的是生产意识形态的机器。

本雅明认为，以摄影和电影作为技术标志的机械复制时代的到来不仅意味着手工制作时代笼罩在艺术品上的那种神圣的灵晕的消失，意味着曾经用

1 瓦尔特·本雅明，《巴黎，19世纪的首都》，刘北成译，上海：上海人民出版社，2006，第209页，译文有所改动。

来维系作品灵晕的系列功能因素的取消，如作品的独一无二性为可复制性所取代，作品的膜拜价值为展示价值所取代，作品与观者之间的距离的消弭，等等；同时也意味着一种震惊体验的出现，并且这是一种因为距离的消失、因为视觉或光学无意识的作用而产生的现代性经验，这一经验将给机械复制时代机器的政治化提供各种可能的空间，就如同法西斯主义可以利用视觉机器来宣传其种族灭绝和军事化的意识形态一样，共产主义也可以利用复制技术的巨大潜力来实现美学的政治化。

本雅明是一个忧郁的思想家和优雅的精神贵族，他的身上浸淫着高级现代主义的高贵品质，他的马克思主义的历史救赎模式不免为一种末世学的情怀所感染，他对视觉机器的光学无意识的探寻时常因为弥漫着一种个体性的自我回视而显出某种暧昧和目光的游离。在现今的视觉文化研究中，本雅明是一个处在中心的边缘人物。说他“处在中心”，是因为他的身影在视觉文化研究中似乎无所不在：机器研究、空间研究、现代性及其视觉经验的研究、都市景观研究、视觉消费研究等，他都是难以绕开的人物；说他“处在边缘”，则是因为他的话语构型有太浓重的高级现代主义口音，与视觉研究那源发于1968年法国“五月风暴”之后的“巴黎腔”难以达成所谓的“接合”。但从另一个方面说，这一中心的边缘地位恰恰突显了本雅明的不可替代，尤其其他对于现代性的暧昧的凝视和目光的游离，为我们在机械复制时代重启“捣毁机器运动”带来了另一种可能。

实际上，本雅明从现代主义或现代性的经验来谈论机械复制技术的视觉意义与1930年代初高级现代主义的兴盛有关，而到1970年代以后，随着西方工业文明向后现代时期的转变，随着电视的普及，尤其随着以信息科学为基础的现代科技的迅猛发展，视觉文化的整个格局也发生了翻天覆地的变化，各种后现代话语以繁复、混杂的方式嵌入对视觉文化的思考中，形成了“视觉文化研究”的奇异景观和繁荣势态，而视觉机器研究也以各种形态与此种话语实现着理论和批评上的“接合”，例如法国思想家让·鲍德里亚和保罗·维利里奥的思考就带有极为典型的后现代气质。

提到鲍德里亚，我们立即会想到安在他身上的那个甚为流行的标签：“后现代主义大祭司”。尽管这个标签带有后现代命名术所常有的末世学欣快症

的习气，可它确实喻指了鲍德里亚思想的某些后现代症状，例如鲍德里亚曾经称自己是“知识的恐怖主义者”，这个自我供述指示了一种决裂的态度，一种与正统、与他人决绝的口吻，为了呈现自己的这一姿态，他抛出一个又一个的“终结论”和“死亡论”，这个时候的他就像一个精神分裂症患者，以对症状的坚执和痴迷宣示着自己的存在和在场。

其实，鲍德里亚的“恐怖主义”不只是指向他人，也时常指向自身。正如许多人已经指出的，鲍德里亚的思想发展经历了一些关键的认识论断裂，其中发生于1970年代的转变就带有那种与自身决绝的性质，即从1960年代马克思主义、符号学和消费社会的知识组合框架转向了1970年代麦克卢汉主义、拟像的表征技术和拟真社会的知识组合框架，如果说前一阶段的核心主题是“物体系”和符号的人类学分析，那后一阶段就是机器和拟像的人类学分析。

在传统的词源学意义上，拟像指的是对原型的一种临摹、仿制或伪造，其作为一种符号系统总是意味着对在场的某种表征功能，可是在索绪尔之后的结构主义时代，这种在场的形而上学已经受到强有力的批判，符号背后的指涉物被抽空，剩下的只是符号本身的表征运作，是代码本身的结构游戏，鲍德里亚所讲的拟像就是这样的表征过程，其物质性的支撑就是现代视觉机器。并且，如同福柯在词与物的关系中阐述现代知识结构的进程一样，鲍德里亚则在拟像与现实的关系中阐述了自己的文化史叙事。

在1976年出版的《象征交换与死亡》中，鲍德里亚区分了人类历史上依次出现的三种拟像模式——仿造、生产和拟真——它们分别对应于三种价值形态：仿造是从文艺复兴到工业革命的“古典”时期的模式，它对应着自然价值；生产是工业时代的模式，它对应着商品价值；拟真是目前这个受代码支配的阶段的模式，它对应于结构价值。<sup>1</sup>

对于拟真阶段的本质，本雅明和麦克卢汉都已经做过分析，他们明确地指出，这一以媒介技术为基础的社会阶段的根本特征就是复制。不过，鲍德里亚进而指出，这不是一般意义上的复制，而是在现代高科技基础上的“拟真”。与古典阶段的实在与表象的形而上学和工业生产阶段的能量与确定性的形而上学相比，信息阶段的拟真模式出现了一种“代码的形而上学”：

1 让·鲍德里亚，《象征交换与死亡》，车槿山译，南京：译林出版社，2006，第67页。

我们以前已经看到，第一级符号，即那些复杂的、充满幻觉的符号，随着机器而变成粗野的、昏暗的、工业的、重复的、无回声的、运作的、有效的符号。那么现在这些代码信号会带来什么更为彻底的突变呢？这些信号不可解读，没有可能的阐释……这是再现性戏剧的终结，这是符号空间的终结，这是符号冲突和符号沉默的空间的终结：只剩下代码的黑匣子，只剩下发送信号的分子……这甚至是更线性的或一维的空间：相同信号无限生成的监禁空间，这些信号就好像是一个因孤独和重复而发疯的囚犯所表现出的怪癖。这就是遗传密码：一张带有划痕的、不变的唱片，从此我们只是它的阅读元件。符号的全部光环，甚至意指本身，都由于确定性而消解了：一切都消解在记录和解码中。<sup>1</sup>

如果说拟真是鲍德里亚对后现代社会的历史形态的描述，那么，超真实则是他对这一社会形态的本质的描述。这一描述同样是围绕着“拟像”与实在或真实的关系展开的，而正是后现代机器的介入，使得这一关系显出了前所未有的方面。鲍德里亚指出，拟真与再现相对立，后者是基于符号与真实的对等原则，而拟真却是基于这一对等原则的乌托邦，基于对作为价值的符号的否定。也就是说，再现和拟真，一个暗示着某种在场的形而上学，而另一个则暗示着在场的根本缺席，一个意味着表象与实在之间的差异是存在的，它只是被掩饰了，而另一个则意味着这种差异的根本不在，意味着表象与现实或者说想象与真实之间的界限的破除。

那么，拟真是如何产生出来的呢？在此，鲍德里亚提出了模型先在的思想。他说，在真实被消解之后，拟真不再是对某个指涉物或实体的再现，它是通过一种没有本源或真实性的现实模型来产生的。“我们身处其中的拟真的逻辑与事实的逻辑或理性的秩序没有任何关系。拟真的特点就是模型先在，模型几乎不依据事实——模型最先出现，它们的循环就像炮弹的轨道，构形成事实的真正磁场。”<sup>2</sup> 这所谓的模型其实就是后现代机器的编码程序，是机器的虚拟运作，它是欲望与符号、欲望与价值、欲望与资本的连接方式，是

1 让·鲍德里亚，《象征交换与死亡》，车槿山译，南京：译林出版社，2006，第81页。

2 Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, trans. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994, p.16.

拟真得以产生、得以循环的意象链条，它与现实或指涉物本身无涉，但它具有一种强制的力量，任何事件或事实只要进入这个模型的再生产链条，就受其法律的主宰，以不断逆转的方式延宕着意义产生的过程。

正是由于模型的这种先在性，使鲍德里亚对拟真的运作作出了这样的描述：它不再是镜像式的，也不是推论的，在其中不再有存在和表象的镜像，不再有现实和现实的概念的镜像，也不再有想象性的共存。那作为拟真向度的是基因的微型化，真实从微型化的细胞、母体和记忆库，以及控制模型那里被制造出来，并且能从这些东西中被无数次地复制出来。它不再是模仿的问题，也不是复制的问题，甚至不是滑稽模仿的问题。它是以现实的指谓取代现实的问题，也就是说，是通过其运作的双重体来延宕每一现实过程的运作的问题，它是一个程式化的、超稳定的、完美地描画出来的机器，能提供所有的现实的指谓，并能造成其所有变迁的短路。

尤其是，鲍德里亚指出，由于先在的模型中不再有现实作为指涉，所以拟真的运作构造出来的将是一种比现实还要真实的“超真实”。鲍德里亚提到博尔赫斯讲过的一个故事：帝国的绘图员绘制了一幅详尽的覆盖全部国土的地图，帝国衰落后，这张地图被废弃，最后毁坏了，只是在沙漠上还能辨别出一些残片。这个被毁坏的抽象之物具有一种形而上之美，它目睹了一个帝国的荣耀，如今像一具死尸一样腐烂了，回归到土壤物质之中，很像一种最后与真实本身混合的逐步老化的副本。这是一则有关拟真的寓言，它表明：“在今天，抽象之物不再是地图、副本、镜子或概念；拟真的对象也不再是国土、指涉物或某种物质。现在是用模型生成一种没有本源或现实的真实：超真实。国土不再先于地图，不再比地图维持得更久。因此，地图先于国土——类象先在——地图产生国土，如果我们今天复活这一故事，国土的碎片将在它的地图中逐渐地腐烂掉。”<sup>1</sup>

拟真的社会是一个超真实的社会，而最能代表这个社会的谋杀力量的东西就是媒介。媒介本身就是一种拟真的机器，是一种生产超真实的强力系统，尤其在后现代时期，媒介依托现代高科技的发展，不仅给人们生产了各种各样的图像和符号，而且为人们制造了一个自主操控的超真实王国。在今天，

1 Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, trans. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994, p.1.

媒介已不仅仅是传达信息和再现真实的工具，而是自身就在制造真实，它就像一个自动运转的转盘，通过技术的编码，通过拟真的模型，把人抛入无穷无尽的欲望消费和欲望追逐的循环中。媒介在制造着“完美的罪行”，它本身就是一种罪行。正是因此，鲍德里亚对拟真社会的批判常常是与对媒介尤其是大众传媒的批判联系在一起的。

在对现代大众传媒进行反思时，鲍德里亚从麦克卢汉那里挪了一个概念——内爆，并提出了“意义在媒介中的内爆”、“社会在媒介中的内爆”等命题。鲍德里亚说，我们生活在一个信息越来越多而意义越来越少的世界中，在这里，信息不仅吞食了自己的内容，而且吞食了交流和社会，与其说是它创造了交流和意义，不如说它使交流和意义耗尽了自身，当代社会虽然充满了资讯，但信息和意义却“内爆”为毫无意义的“噪音”，不再有任何内容可言。在交流和大众传媒的这种恶化的周围环境背后，信息的压力加速了社会不可抵抗的瓦解，信息拆散了意义，也拆散了社会，在一种混乱的状态中，信息不是致力于创新的过剩，而是致力于总体的熵；最后，“媒介即信息”不仅意味着讯息的终结，而且意味着媒介的终结，意味着后现代的消融景观对一切形而上学的终结。

简单地说，所谓“内爆”就是指拟像与现实或者说虚构与真实之间的界限的消解。传统观念认为，媒介是真实的再现，而媒介也把自己当作是真实的呈现者，可是在当今的媒介中，所谓的“真实”其实是通过技术的编码刻意制造出来的。例如电视录像，与其说它是对“真实”的镜像式反映，不如说是它提供或创造了真实，虽然这只是一虚拟的真实，可在媒介技术和媒介政治的操控之下，它似乎比我们所处身的真实还要真实，以至于我们对于真实与虚拟、事实的世界与媒介的世界之间的区分越来越难以厘定。当然，鲍德里亚这么说并不是要去重建真实与拟像或虚拟的传统区分，而是为了强调这种界限的内爆所带来的社会和文化后果，那就是意义的丧失、真实感的丧失，正如有学者评论的：“这一内爆所带给人们的只能是意义的荒谬。在真实事件与媒介事件之间，在经验内容与媒介内容之间，我们会在一种环境中体验到感觉迷失，体验到一种神话般的媒介魔力。”<sup>1</sup>

在一个意义内爆的世界，拟像与大众之间的距离也被销蚀了，拟像已内

1 戴阿宝，《终结的力量——鲍德里亚前期思想研究》，北京：中国社会科学出版社，2006，第222页。



化为观众自我经验的一部分。在拟真的世界里，自我再也无法对现实与幻觉进行认知性的图绘，媒介作为拟真的机器除了一味迎合大众、批量生产出他们的口味、提供给他们奇观的享乐之外，不再有意识形态的功能和意义。媒介消除了意义，并使观众处于一种单调的、一维的媒介经验中。媒介虽然也会抓住现实中“热”的事件，可它根本上只是为了将其变成“冷”的媒介事件。例如海湾战争，当观众每天从电视屏幕上看到战争“实况”的时候，他们以为自己看到的是“真实的”战争场面，而实际上那不过是模拟机器的杰作，并且通过对画面的处理和“清洗”，观众看到的只是现代高科技的演练，战争的残酷为一种技术欣快症所掩盖，电视屏幕上的“真实”内化为观众的经验。

与此相联系，鲍德里亚提到了大众媒介的一个重要特征：透明性。他说，在后现代媒介景观中，原本属于私人空间的场景现在都被外表化了，变得透明了。例如，家庭内部过于亲密的海淫场景以前通过公共空间与私人空间的严格区分而被限制在一定范围，可现在它们都通过电视屏幕毫无顾忌被展示给公众，以媒介事件的形式成为当下可见的东西，在这里，再也没有秘密和隐私，没有禁忌和压抑，也没有由此而来的隐匿的深度或隐藏的意义，一切都在媒介的散布和传播中成为可供享用的奇观。

鲍德里亚的拟像理论不是一般意义上的图像理论，他的拟真社会是一个机器编码的社会，是机器以其模型化的程序制造的超越于真实同时又覆盖着真实的虚拟社会，所以，鲍德里亚的机器思考属于机器时代的一种症状分析：主体的症状、社会的症状和文化的症状。

相比之下，维利里奥可谓名副其实的机器理论家，虽然他的思考同样属于症状分析，且同样秉承了后现代气质。

维利里奥被人称为“速度思想家”，他曾自创一个术语：“速度学”（dromology），研究人们对速度的追求与现代社会发展及人的感知之间的关系。他认为，现代工业化进程整个地就是围绕着“速度”展开的，现代化整个地就是速度化，所谓的工业革命不过就是速度制度的革命，现代的民主政治就是速度政治，速度是现代性的动力，速度是现代性的命运。为了缩短时间和空间的距离或“间隔”，人们发明了一系列技术性的“假肢”，以作为身体功能的延伸，比如，汽车、火车和飞机对下肢的延伸，电话、无线电广播和手机对听觉的延伸，摄影术、电影和电视对视觉的延伸，等等。这些

“假肢”说到底都是速度机器，当然，问题的根本并不在于速度的改变本身，而在于这一改变所带来的人的感知方式和认知方式的变化，在于其所造成的瞬间与永恒、在场与不在场的辩证法，也在于速度机器对整个社会——政治、战争、生产、生活、文化，等等——的全面渗透。<sup>1</sup>

不过，维利里奥的速度学不只是关心加速度，也关心减速度。他认为现代世界的速度革命有一种辩证逻辑，一种悖论逻辑：速度机器在提高速度的同时，也在削减速度；它们在延伸我们身体的功能的同时，也让我们的身体越来越处于静止不动、近似瘫痪的状态，例如远程运输机器瘫痪了我们的四肢，视听机器瘫痪了我们的感官和知觉。尤其电视和电子媒体的出现，使得人们对绝对速度的追求变成了现实，实时速度的媒体传播——即我们通常所讲的“实况直播”——不仅彻底取消或消除了现实的时间和空间的距离或间隔，也因而改变了我们的存在和感知系统，改变了社会和文化，我们的信息传播不再有真正意义上的“出发”和“到达”、“发送”和“接收”，而只有即时地同步实现的“沟通”和“互动”，媒介不再是身体感官的延伸，而是我们的身体已经变成了媒介的终端机器，而“身体终端机”（body terminal）的形成也就意味着“身体的终结”（termination）：

这个实时互动性的超负荷的科技现在正将我们驱离自身，并使我们丧失了最终的生理参照——亦即我们笨重的移动中的身体——这个轴心，或是更精确地说，这个行为上的能动性以及认同感的基础。<sup>2</sup>

看到维利里奥的速度学，我们也许会想起意大利作家菲利波·托马索·马里内蒂（Filippo Tommaso Marinetti）于1909年发表的《未来主义宣言》：“我们穿过无数世纪走到了尽头！……倘若我们一心要攻破一座‘不可能性’的神秘莫测的大门，那为什么还要回过头来向后看呢？时间和空间已于昨天死亡。我们已经生活在绝对之中，因为我们已经创造了无处不

1 参见 Paul Virilio, *Speed and Politics*, trans. Marc Polizzotti, New York: Semiotext(e), 2006; *The Vision Machine*, trans. Julie Rose, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

2 Paul Virilio, *Polar Inertia*, trans. P. Camiller, London: SAGE, 2000, p.84.

在的、永不停息的速度。”<sup>1</sup>按照马里内蒂的说法，现代性的时代即是速度的时代，这个时代最伟大的美即是速度之美。维利里奥的速度学也是对此种速度时代的一种回应，但与马里内蒂以一种极权主义的狂热为速度政治摇旗呐喊不同，维利里奥强调的是速度的否定性方面，是速度机器对人的感知构成及社会政治空间的消极影响。在他看来，今天这个追求传输的加速度和远程传播的即时性的时代即是取消空间、消弭距离和间隔的时代，是“世界终结”或者说“世界荒漠化”的时代，其所带来的将是生命的萎缩，是维度的消失和表征的危机。维利里奥对视觉机器的后现代思考也是在这样的速度逻辑中进行的。

伊安·詹姆斯（Ian James）对维利里奥的视觉机器研究评论说：

维利里奥力图描述的不过是集体的观看方式和表征方式的总体变革，或者用他的话说：“转换”。这一变革可直接归因于电影、电视和其他数字媒体的发明，是它们使得远距离的感知成为可能。如果我们把电影、电视及其他媒体单纯视作直接给予的、前存在的现实的表征形式，那维利里奥会说，我们错过了或忽视了它们以全然不同的方式揭示或建构世界表象的决定性方面。我们集体的社会经验和文化经验越是为这些速度机器或感知工具所主导，其对我们理解和认知现实的一般习惯的影响可能就越大。<sup>2</sup>

知觉经验的“虚拟化”（virtualization）是维利里奥的视觉机器研究的主题词之一，其论述主要集中在《消失的美学》（1980）、《失落的维度》（1984）、《视觉机器》（1988）等著作中。维利里奥认为，生命经验对“在场”的体认往往离不开空间和时间的维度，视觉场域里可感知对象的“实际在场”必须以能感知的身体的位置定位作为基础才是可理解的，而速度机器依照其所谓的“远程拓扑”（teletopology）原则根本上改变了我们的知觉方式，改变了构成实际在场的时间和空间要素，并以此重构了我们与知觉世界的关系。在《视觉机器》中，他采用梅洛-庞蒂的话语描述了远程拓扑对建构“实际在场”的方式的改变：

1 柳鸣九主编，《未来主义 超现实主义 魔幻现实主义》，北京：中国社会科学出版社，1987，第47页。

2 Ian James, *Paul Virilio*, London and New York: Routledge, 2007, p.53.

“我所看到的一切，原则上是在我能企及的范围内，至少是在我的视野范围内，且会在‘我能’的地图上标记出来。”在这个重要的表述中，梅洛-庞蒂确切地指出了最终将被远程拓扑的平庸化所毁掉的东西。我之所见——实际上和原则上——不再在我所及的范围内，甚至即便在我的目光所及的范围内，它也不再必定铭写在“我能”的地图上。<sup>1</sup>

远程拓扑导致了在视觉场域里被感知的东西与我们的身体触知、使用或操控被感知物的能力之间的分离。例如，卫星转播的远程视像或显示器上的视频图像是可以观看但不可以触知或接近的。可以看到但无法实际地感知，这就是一种虚拟的在场，远程拓扑造成的这一分离最终将导致知觉经验的丰富性和密度的减弱。

为讨论速度机器或现代视觉机器带来的感知方式的改变，维利里奥提出了“表象美学”（*aesthetic of appearance*）和“消失美学”（*aesthetic of disappearance*）的区别：前者指的是传统艺术如绘画或雕塑的存在方式和视觉再现方式，它们以其物质性的支撑（画布或石头）而具有跨越时间的稳定形式；后者指的是电影影像的存在方式和表征方式，电影影像的物质支撑不是可直接图绘的画布或可直接雕刻的石头，而是迅速运动的胶片，其影像给予我们的运动幻觉不过是基于所谓的视觉暂留理论，那根本是一个光的幻影，是所表征对象的缺席，电影影像的快速运动或者说眼睛与放映机马达的叠合使视觉摆脱了距离、时间和空间的束缚，而黑暗的放映厅里明灭不定的光线让观看的共同体变成了一种幽灵性的存在。在《失落的维度》中，维利里奥描述说：“从呈现为静态形式的固定影像的表象美学转向在摄影机或放映机中飞速逃逸的不固定影像的消失美学，我们目睹了表征的巨大变革。具有体积的形式呈现——只要它们的物质支撑允许，它们就会一直存在——已经让位于其绵延纯粹是视觉暂留的影像。”<sup>2</sup>

实际上，电影影像与其所描绘的形式还有某种关系，因为反射这些形象

1 Paul Virilio, *The Vision Machine*, trans. Julie Rose, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994, p.7.

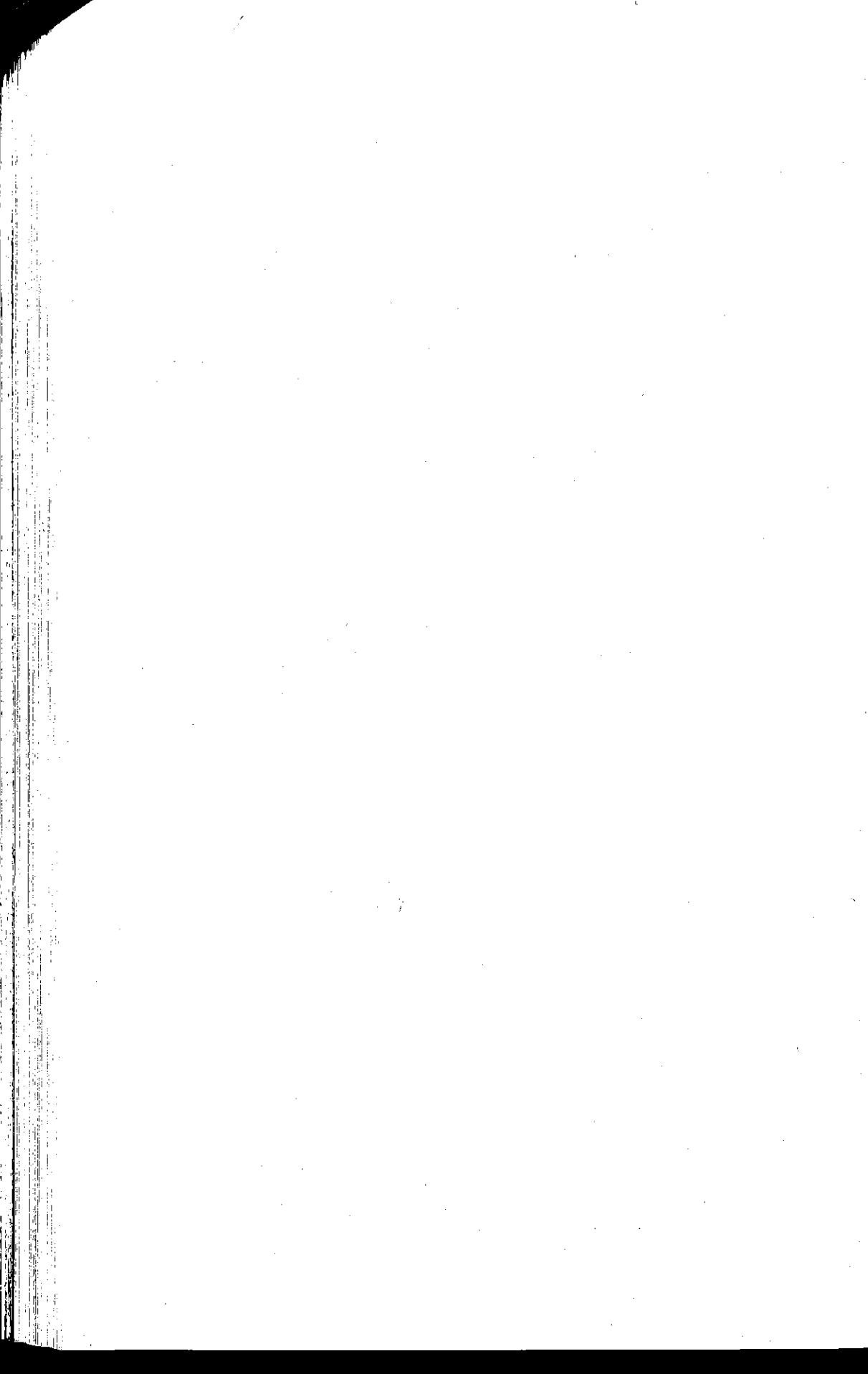
2 Paul Virilio, *The Lost Dimension*, trans. Daniel Moshenberg, New York: Semiotext(e), 1991, pp.25-26.

或形式的光还需要直接经过赛璐璐的感光表面。就是说，尽管电影影像是虚拟的，但至少还是存留有被表征对象的物质性在场的踪迹。可对于电视及其他形式的电子或数字传输而言，就连这一点也已经销声匿迹了。光转换成电子脉冲，然后再转换成可见的形象呈现在显示屏上，虚拟化、实时化、同步化彻底地置换或消解了生命对距离的知觉经验，生命时间已成为光速时间，那实际就是一种零度时间。当代视觉机器变成了真正的速度机器，并把速度变成了一种暴力，让所有的人都承受着它的凌虐。

我们也许会觉得维利里奥在此滑向了思考技术的思想家们惯常的技术悲观主义论调，实际上，维利里奥很少用海德格尔式的那种怀乡冲动来回望技术的本质，他承袭的是本雅明和麦克卢汉的技术改变人的感知方式的传统，他企望在速度的悖论中开出一条逃逸速度政体的道路。<sup>1</sup>

---

1 实在地说，我不怎么喜欢维利里奥。他的写作还真的颇具速度学的神韵，如放映机一般不断地进行着画面和场景的切换，那种思接千载的剪辑手法完全脱离了时间和空间的限制。他的文体和思考固然都很野性，但缺乏思想的深度。他虽然承传了本雅明的路线，但全无本雅明的“灵韵”；相较而言，他更接近传播学家麦克卢汉。实际上，维利里奥对视觉机器的思考就是奠基在传播学的话语模型上的，他是传播学领域的激进派，但在这个领域，“肤浅”是整个学科的代名词，就连激进如维利里奥这样的人也难以改变这一现状。



### 三 “摄影术发明之初……”

在《摄影小史》（1931）的开篇，本雅明写道：

摄影术发明之初，迷雾重重，但并不比印刷术起源时代笼罩的迷雾更浓。也许这是因为摄影发明的时间比印刷术更为明确，当时有许多人已经意识到这个时刻的来临，他们不约而同为一个目标而奋斗——将照相机暗箱中的影像固定下来，而如何形成这种影像至少在达·芬奇时代就为人所知了。在尼埃普瑟和达盖尔经过五年左右时间的努力之后，他们同时获得了成功。由于发明者面临着申请专利的麻烦，法国政府乘势攫取了他们的发明，在给予一定补偿之后，将摄影发明公之于世。<sup>1</sup>

一般来说，依照对象侧重点的不同，摄影史的写作至少包括三个基本的对象类型或模式：技术与工艺史、艺术与风格史以及社会文化史。本雅明的《摄影小史》已被公认是文化史模式的滥觞之作，其开篇的这段描述向我们暗示了追踪摄影术源头的两条“考古学”路径：印刷术和暗箱。而这两个路径又是基于对摄影术的不同界定，就像美国摄影史家玛丽·沃纳·玛利亚（Mary Warner Marian）所说，如果把摄影定义为制造多个副本的手段，那印刷术就可视作它的先驱；但如果把摄影界定为能精确复制可观察到的现实的手段，那17世纪甚至更早的暗箱就可视作它的技术先锋。<sup>2</sup>

要知道，本雅明的这个暗示并非全然的无心而为。

首先，他提到印刷术，一方面是因为它在他的“传播考古学”——如果可以这么说——框架中的位置，即它是继“可听”的口传文化之后出现的“可

1 瓦尔特·本雅明，《摄影小史》，倪洋译，载于罗岗、顾铮主编，《视觉文化读本》，桂林：广西师范大学出版社，2003，第21-22页。

2 玛丽·沃纳·玛利亚，《摄影与摄影批评家——1839年至1900年间的文化史》，郝红尉、倪洋译，济南：山东画报出版社，2005，第3页。

读”的印刷文化的技术表征，而在它之后便是作为“可视”的视觉文化之技术表征的摄影术；另一方面，在机械复制的层面上说，印刷术又可视作摄影术的前身，从印刷术发展到摄影术，从手工的刻版印刷、平版印刷发展到机械的自动复制，复写技术的这一革命性变化带来的不只是复制速度和手段的改变，更是人类的感知方式及情感体验方式的深刻改变。

至于暗箱技术，本雅明提到它显然是因为它在帮助画家再现可视的现实方面所能达到的逼真性效果，而在接下来对摄影的逼真性的讨论中，摄影影像因其生产过程的机械性、自动性和可复制性导致的艺术“本真性”的消失正是本雅明挖掘照片的视觉或“光学的无意识”的关键入口。并且在本雅明的“图像学”论述中，绘画的图像和摄影的图像是被置于全然不同的两个文化时代当中来考察的，前者的“灵韵”氛围和后者的“震惊”效果恰是区分前现代和现代文化体验的根本所在。

其实，本雅明的这个开篇文字还向我们暗示了摄影史写作面对摄影术的发明的一个编年学困境。这个困境直至今天仍在困扰着摄影史家，因为它的背后涉及的不只是发明权归属的问题，还有由此而引发的地缘文化政治的问题。

一方面，作为机械复制时代到来的重要标志，摄影术的发明有一个明确的时间：1839年8月19日。这一天，在法国科学家、政治家弗朗索瓦·阿拉哥（François Arago）和约瑟夫·路易·盖-吕萨克（Joseph-Louis Gay-Lussac）的鼎力推荐下，法兰西学院和科学院正式认定路易-雅克-芒代·达盖尔为摄影术的发明人，因为他发明了把暗箱上的影像固定下来的银版摄影法，而法国政府也在两位科学家的游说下决定收购这一发明的专利权，把它奉献给全世界。就这样，在有关摄影术发明的所有编年史中，达盖尔被称为“摄影之父”，1839年则成为摄影术的诞辰元年。

可另一方面，就像本雅明所说，“摄影术发明之初，迷雾重重”，发明权的归属就是这重重迷雾中的一个，虽然本雅明的意思更多地指摄影术的发明在技术源头上的混杂性。要知道，法国政府所认定的那个时间实际是一个政治学的“时间”，其目的不过是攫取摄影术的发明权和专利权，以阻断当时同样在申请专利的英国人威廉·亨利·福克斯·塔尔博特（William Henry



Fox Talbot)对专利权的觊觎。<sup>1</sup>所以,阿拉哥和盖-吕萨克在当初提供给法国科学界和政府的报告中,特别地强调了一点:授予达盖尔在摄影术上的“发明权”不仅关系到法国的科学利益和商业利益,更关系到法国的国家荣誉和民族情感。<sup>2</sup>对此,玛丽·沃纳·玛利亚评论说,两位科学家和政治家力挺达盖尔的行为“远远超出了替达盖尔争取养老金所做的简单的科学方面的辩争,他们致力于将摄影术的发明权作为一项成果归属于法国,是一种受到伤害的民族自豪感和国际政治的需求促使他们这样做的”<sup>3</sup>。



让·巴蒂斯特·萨巴蒂尔·布洛,《达盖尔的肖像》(1844)

“摄影术发明之初,迷雾重重”,本雅明的这句话在今天已经成为摄影史写作的一个谶语,因为造成那重重迷雾的不只是发明权之争,不只是摄影术源头的混杂性,还有更为复杂的地缘政治或文化地理学的问题。不过我在此关心的不是这些问题,我关心的是机器的问题。我想在历史的语境中来思考人们关于摄影机器的“知识”构型,例如,在摄影术发明之初,人们是如何构建这个机器的“知识”的?是如何把这个机器纳入自身的知识意志加以理解的?以及这一理解与现代性经验有何关联?换句话说,我关心的是早期

1 现今的摄影史家一般认为,在摄影术的诞生中,至少有两个人物至为关键:法国人约瑟夫·尼塞福·尼埃普瑟(Joseph Nicéphore Niépce)运用“日光刻蚀法”在1826年拍摄了世界上第一张永久性的照片;鉴于“日光刻蚀法”曝光时间过长和影像过于模糊的缺点,法国人达盖尔继续探索,在1837年创立了从“曝光”、“显影”到“定影”的一套完整工艺,这就是所谓的“银版摄影法”;就在达盖尔摄影法即将公布的时候,英国人威廉·亨利·福克斯·塔尔博特也在准备为自己的“负正系统摄影”——后来被正式命名为“卡罗摄影术”——申报专利,并于1841年在英国获得专利权。达盖尔的银版摄影以影像品质取胜,其影像有着明亮闪烁的光泽和丰富充实的层次感,但银版摄影成本高,且是直接成像,无法复制;塔尔博特的卡罗摄影术成本低廉,且可以用一次曝光取得的负片来反复印制正片,但其影像的品质远远不及达盖尔的银版摄影,所以到1850年代以后,塔尔博特的卡罗摄影术就不再有人使用,唯独他所开创的负正系统成为摄影发展的主流。其实除这三个人以外,还有一位法国人也值得一提,他就是伊波利特·贝亚尔(Hippolyte Bayard),此人在1839年6月达盖尔摄影术公布之前公开举办了世界上第一个摄影展,但他的发明没有获得科学界的支持。

实际上,1839年前后申请摄影术发明专利权的人为数甚多,至少有二十四人:七个法国人,六个英国人,六个德国人,一个美国人,一个西班牙人,一个挪威人,一个瑞士人,甚至还有一个巴西人。参见 Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge: The MIT Press, 1997, p.35.

2 参见玛丽·沃纳·玛利亚,《摄影与摄影批评家——1839年至1900年间的文化史》,郝红尉、倪洋洋译,济南:山东画报出版社,2005,第34-40页。

3 同上,第39页。

的摄影话语以及从这些话语中所反映出来的文化、历史和哲学的问题，就像本雅明接下来说到的，虽然发明的公开为摄影术的迅速发展创造了条件，但这种迅速发展也使得摄影术起源的文化意义被忽视，利益的追逐导致人们没有闲暇回到“源头”本身去回顾这段发展历程，以至于“伴随摄影兴衰的历史性或哲学性问题都被人忽略了”。<sup>1</sup>

如果说发明权之争所关系的主要是地缘政治和民族情感的问题，故而笼罩在上面的历史迷雾还勉强可以借助实证的史料加以厘清，那么摄影术发明之初围绕着摄影或摄影机器的种种“谈论”就要复杂得多，因为隐藏在这些“谈论”背后的话语形态往往是与时代的文化意志、与人们有关摄影的“知识”或对摄影的知识建构纠缠在一起的。摄影作为一种固定影像的工艺技术，自身却有着最不确定的形象，这一点也不具有反讽意味，它恰恰表明：摄影自诞生之始就在解放视觉无意识的方面显示了无限的潜能。

究竟是什么样的“历史性或哲学性问题”令摄影术发明之初的人们如此之纠结呢？这些问题与19世纪西方的视觉实践和视觉文化究竟有何关联呢？下面我就尝试对这些问题做一番清理。刚刚已经说了，我所关心的不是摄影术的发明史，也不是早期的摄影史或摄影理论史，而是摄影术发明之初人们“谈论”摄影机器的历史，是早期人们的摄影“知识”，或者说人们对摄影机器及摄影的“知识”建构，我把它们统称为“摄影话语”。在这些话语中，我们将可以看到结构人们言谈的种种“知识型”，也就是现代性的情感结构中各式各样的“词”与“物”的关系配置。摄影的发明引发了现代性话语的热情，围绕着对摄影的种种谈论，由机械复制技术引发的现代视觉转向变成了一个文化事件。

玛丽·沃纳·玛利亚在《摄影与摄影批评家——1839年至1900年间的文化史》（1997）一书的开篇就摄影术发明之初及此后的百年间人们对这个新生事物的反应或认识做过这样一番描述：

1939年，也就是摄影术面世整整一百年之际，关于摄影术的发明，大家公认的观点十分集中，甚至像保尔·瓦雷利这样敏锐的观察家也摆

<sup>1</sup> 瓦尔特·本雅明，《摄影小史》，倪洋译，载于罗岗、顾铮主编，《视觉文化读本》，桂林：广西师范大学出版社，2003，第22页。

脱不了那些典型的看法。……几十年来人们一直坚持这样的说法：摄影的出现是前所未有的事情，威力无比，神秘，不可预测。

在瓦雷利和许多人看来，摄影的出现并没有像19世纪的其他发明那样缓慢。相反，这种媒介在社会现实中出现十分突然，就像雅典娜从宙斯的头颅里一出现，便体貌完整，发育成熟一样。在公众眼中摄影没有明显的儿童期，没有青春实验期，也没有渐进过程的间隙期。甚至在理论和实践经过百年的发展之后，人们发现1839年仍是令人惊异之年。摄影的出现容不得人们用常规的语言去描述。摄影神秘的起源使人因喜悦或恐惧而战栗，但是没有人愿意用简单的事实去消除这种心理状态。

那些在1839年目睹摄影问世的人都用异常的话语谈论着摄影的出现。在摄影还远远没有引起重大的社会变革之前，人们便信心十足地将它描述为具有革命功能的技术。1839年和随后的十年，人们预感到摄影会产生社会影响，并不是因为摄影在最初的岁月里所带来的变化，而是因为摄影出现时那样迅雷不及掩耳。在人们还不十分了解的时候，摄影就被视为一个奇迹、一个自然界产生的怪物、一项新艺术、一门新兴的学科，是民主化的强有力的工具。<sup>1</sup>

玛丽·沃纳·玛利亚的这段描述依然回荡着本雅明所言述的“迷雾重重”的重音，只是角度已转向对早期摄影话语的勾勒，在那些话语中，在那些谈论摄影的“方言”中，我们看到的整个就是一种震惊体验。摄影因其图像生产的神秘性和图像消费过程中主体与图像的凝视关系的不可思议性而把人们抛进了一个全新的、令人惶恐的文化经验，尤其在摄影术发明之初，这种经验大大地激发了人们对于摄影的神话式想象，加之经验角度的不同，形成了这个时期关于摄影的种种神话性话语。这些话语不只是散布在有关于摄影的直接谈论中，也大量地存在于当时的文学虚构、艺术批评乃至大众的科学传闻及私人信件中，就像玛丽·沃纳·玛利亚所描述的，早期有关摄影发明的种种故事并不是一次简单的历史事件，“以照片为象征的技术变革被颠倒

1 玛丽·沃纳·玛利亚，《摄影与摄影批评家——1839年至1900年间的文化史》，郝红尉、倪洋译，济南：山东画报出版社，2005，第1-2页，译文有所改动。

和吸收进另一个世界，在那个世界里所发生的变革是被一种神秘的、非科学的东西所激发起来的”<sup>1</sup>。

这一“神秘的、非科学的东西”所激发的其实就是现代性的经验，这一经验伴随着 19 世纪初的各种技术发明和科技创新而被激活，而这些发明和创新又转而成为构建现代性经验的新资源。比如早期的那些摄影话语，它们表面上只是反映了当时人们对于摄影的本质的局部认识，或者说是关于摄影的局部性“知识”，而在深层上它们也是当时人们的现代性经验的一种表达。更确切地说，摄影不仅是现代资本主义文化逻辑发展的产物，其本身也是现代性的想象和欲望投射的场所，它的出现为现代性话语的表述提供了各种可能的空间。就此言之，摄影与现代性之间是一种结构的、共生性的合谋关系，而非单一的一方对另一方的决定或反映关系。并且，敷设在早期的摄影话语之上的那些神话学品质并没有随着摄影技术的发展、工艺的成熟以及摄影“知识”的科学化而消失，相反，它们就如同是结构话语的意义内核，坚决地附着在摄影话语的边缘处和缝隙处，构成了话语的修辞和隐喻，并在后代的摄影表述中不断被重复，成为话语的基本“知识型”，成为指示摄影的现代性身份的标志。

摄影话语是对摄影的局部谈论，是关于摄影的局部性知识，但它们所指涉的现代性经验却具有总体性的特征，就像本雅明的文化图绘所显示的，现代性的经验贫乏在碎片式的技术体验中总能得到总体性的呈现，散落于天际的单个星座在星际群的坐标系中总能找到自身的定位，技术时代的机械复制虽然只是一个局部性的存在，但却是与之相伴随的文化时代的一个总体表征。就摄影话语而言，它们的“局部性”知识固然与言谈者界定或描述摄影的“局部”角度有关，但真正的问题并不是知识的这个“局部性”本身，而是人们在这个“局部性”上所投射出的总体文化意象和情感结构。

不妨从摄影成像的自动性开始。摄影成像是一个自动的光学和化学过程，这在今天已是尽人皆知的常识。并且摄影成像的这一自动性也被视为摄影图像与绘画图像的差别所在，英国摄影理论家乔纳森·弗里德（Jonathan Friday）描述说：

1 玛丽·沃纳·玛利亚，《摄影与摄影批评家——1839 年至 1900 年间的文化史》，郝红尉、倪洋译，济南：山东画报出版社，2005，第 61 页。

摄影与手工画法之间的差异的其中一种表现形式是每种图画的制作方法。手工图像是通过把材料涂抹于一个表面（如果是雕塑的话，则把材料从一个表面上除去）、把线条和形式构建在一起的结果。比较而言，至少照片部分是随意控制的光化过程的结果。从物体反射过来的光通过镜头聚焦并曝光于化学涂层的纤维素，再经过复杂的化学处理之后就变成了照片——及时静态地记录了瞬间所反射的光。<sup>1</sup>

作为一种固定影像的工艺，摄影成像的自动性一般指镜头对光的摄入过程及负片或胶卷的化学涂层的感光过程具有一种假定的非人工操控性。可在摄影术发明之初及此后的很长一段时间里，这个自发的过程却带给人无限的惊奇和想象。比如，正是基于对成像过程的自动性的认识和理解，摄影术的发明人尼埃普瑟、达盖尔和塔尔博特都一致地把摄影解释为“自然”的笔迹，以此强调摄影不是用来描绘大自然的工具体，而是大自然在光的作用下的自动显现，是大自然在复制自身时留下的痕迹。

例如，尼埃普瑟将他取得的成果定义为“光作用下的自然的再现”。达盖尔在1838年为他的工艺做的宣传册中称：“我说的这项发明，使我们可以暗室里不依赖人工手段复制从大自然获得的影像”；“达盖尔法不是描绘自然的工具，而是让自然得以自我表现的化学物理工艺”。而最为人们熟知的是塔尔博特的说法，他径直称摄影术是“自然的画笔”（the pencil of Nature），意即摄影的成像不像绘画那样需要假借人的画笔，而是自然自己的画笔自发运动的结果。在1844年出版的图册《自然的画笔》的介绍性文字中，塔尔博特说：“我们可以很简单地说，这种程序可以使我们仅仅利用光的作用在感光纸上获得图像，仅仅通过光学和化学的手段，图像就组成了，而不需画师发挥他们的特长。……它们产生于大自然的画笔，如果说这种创作不够细腻和完美，那主要是因为我们对大自然的规律还认识不足。”<sup>2</sup>

摄影成像的自动性特征被描述为“自然的表现”，摄影术被称为“自然的画笔”。在此，“自然”或“自然性”作为一种话语修辞被反复运用，成

1 乔纳森·弗里德，《美学与摄影》，王升才、冯文极、庠宗波译，南京：江苏美术出版社，2008，第50-51页。

2 转引自中国首都博物馆和法国尼埃普瑟博物馆为2007年联合举办的“摄影术的发明”展览会编印的宣传册《摄影的诞生：一项法国的发明》。



塔尔博特，《打开的门》（1844）

这是塔尔博特发表在《自然的画笔》中的照片，英国摄影理论家伊安·杰夫里（Ian Jeffrey）评论说：“《打开的门》是一个等待着人出现的场所。提灯等待着黑暗，扫帚等待着使用者。而门口则等待着进入者。福克斯·塔尔博特受制于他的方式，没有自由地把他的故事展示到最后，他转而去表现空缺，并且指出了这种空缺是如何通过想象而补足的。”<sup>1</sup>这个评论虽然掺杂有较多想象的成分，但塔尔博特的图像的写实风格的确因自然之光特殊的造型功能而显出某种朴素的灵晕效果。

1 伊安·杰夫里，《摄影简史》，晓征、筱果译，北京：生活·读书·新知三联书店，2002，第21页，译文有所改动。

为摄影话语中最早且长期以来都居于主导的范畴。玛丽·沃纳·玛利亚分析说，这种强调摄影的自然性的观念是为了把摄影置身于一个比较古老的文化格局中，即对一种“无删节、无扭曲、无时尚、无阴暗的主观性或外界的干扰”的表现手段或“通用语言”的渴求，“这种语言是由大自然孕育而成，既适于真正的人类进步又适于科学事业的追求”<sup>1</sup>。就是说，早期摄影话语的“自然”或“自然性”修辞是为了强调一种自然的、纯洁的视觉，强调图像或影像毫无瑕疵而且直接的真实性的；而这一点正是文艺复兴以来西方视觉意志的基本渴求。

不过，在19世纪初的西方，“自然性”的含义极为含混，需要在具体的语境中来考量。比如在超验论、泛神论这类新柏拉图主义的话语中，在浪漫主义的艺术理论中，“自然性”是与纯真的视力或洞察力、自然的天然混成的创造力联系在一起的；而在自然主义和写实主义的艺术话语中，在笛卡尔主义的视觉传统中，“自然性”则指涉着一种中立、客观、去肉身化的观察能力或视力。达盖尔们的“自然性”其实包含了这个双重的含义，即它既指摄影成像的“自然”或自动过程，也指这一获得图像的方式的中立性和客观性。更重要的是，这两个方面都是现代性对纯粹、透明、不受污染的理想视觉的谋划，区别仅在于一个是依靠自然之力，另一个则是依靠自足主体的阿波罗式的视觉。

摄影术早期有关成像过程的“自然性”话语已然显示了其强烈的文化想象的痕迹，但这个话语并没有随着摄影术的发展以及人们对成像的光化过程更科学的认识而消失，它在20世纪继续作为一种修辞策略发挥作用，并成为人们构建所谓的“摄影美学”或有关摄影的艺术话语系统的重要工具。“自然性”、“现实性”、“真实性”作为可相互调用的术语在这类著作中被置于某种本体论的位置，而它们的技术基础之一就是成像过程的自动性。其中法国电影理论家安德烈·巴赞的观点最具典型性。

在《摄影影像的本体论》（1945）一文中，巴赞依据一个略显粗糙的历史叙事，认为西方近代以来的绘画一直在寻求精神表达的象征主义和想

1 玛丽·沃纳·玛利亚，《摄影与摄影批评家——1839年至1900年间的文化史》，郝红尉、倪洋译，济南：山东画报出版社，2005，第5页。

要再现外部现实的写实主义之间徘徊，巴洛克风格就最为集中地体现了这两种心理需求的冲突和矛盾，而替它赎罪的就是尼埃普瑟和卢米埃尔，后者为电影技术的发明人。随着摄影术和电影的出现，巴洛克艺术的夙愿得以完成，造型艺术终于可以摆脱追求形似的困扰：“从巴洛克风格的绘画过渡到照相术，这里最本质的现象并不是单纯器材的完善（摄影在模仿色彩方面还远不及绘画），而是心理因素：它完全满足了我们把人排除在外、单靠机械的复制来制造幻象的欲望。”<sup>1</sup>进而，巴赞指出，在这一解决当中，至为关键的不是摄影影像所达成的“结果”，而是它的“生成方式”或者说生产方式：

摄影与绘画不同，它的独特性在于其本质上的客观性。况且，作为摄影机的眼睛的一组透镜代替了人的眼睛，而它们的名称就叫“objectif”。在原物体与它的再现物之间只有另一个实物发生作用，这真是破天荒第一次。外部世界的影像第一次按照严格的决定论自动生成，不用人加以干预，参与创造。……一切艺术都是以人的参与为基础的；唯独在摄影中，我们有了不让人介入的特权。照片作为“自然”现象作用于我们的感官，它犹如兰卉，宛若雪花，而鲜花与冰雪的美离不开植物与大地的本源。

这种自动生成的方式彻底改变了影像的心理学。摄影的客观性赋予影像以令人信服的、任何绘画作品都无法具有的力量。不管我们用批判精神提出多少异议，我们不得不相信被摹写的原物是确实存在的。它是确确实实被重现出来，即被再现于时空之中的。<sup>2</sup>

在这里，摄影影像的自动生成被等同于人为干预的取消，进而被等同于影像对于被摹写的现实的客观再现。巴赞并非不知道摄影师的个性会“在选择拍摄对象、确定拍摄角度和对现象的解释中表现出来”<sup>3</sup>，就是说，所谓非人为干预的“自动生成”其实是一个假定的理想状态，可他依然要从“自动性”、“自然性”到“客观性”的一系列语码转换中来建立其摄影影像的本体论，

1 安德烈·巴赞，《电影是什么？》，崔君衍译，北京：中国电影出版社，1987，第10页，译文有所改动。

2 同上，第11-12页。

3 同上，第11页。



这恰好显示了现代性的视觉中心主义在有关社会现实的话语建构方面强大的逻辑力量。

与成像过程的自动性相并立，摄影成像的即时性是激发神话式想象的又一个重要元素，它和图像再现的逼真性和图像的可复制性一起构成了早期摄影话语的核心，其中“自然的魔法”或“技术奇迹”是使用得最为频繁的修辞，它们所表达的不只是对摄影术的工艺的惊奇，还有对这个奇迹般的魔术过程的文学化想象。不只是一般民众，许多文人也因此把摄影同魔术甚或巫术联系在一起。例如，英国著名女诗人伊丽莎白·巴雷特·勃朗宁（Elizabeth Barrett Browning）就在给友人的一封信中说：

你对当今世界惊人的发明——达盖尔银版术有了解吗？就是说，你有没有见过用这种方法制作的照片？你想象一下，一位男士坐在阳光下，只用一分半钟，就将他的完整的轮廓复制并补丁在感光板上。鬼怪奇妙的分身术与此相比也稍逊一筹……珍贵的东西，不仅仅是它的逼真性……而是一种联想，是那里面的亲切感……是这样的事实：那人的身影，躺在那里，就被永久地固定了！我想这是照片中非常神圣化的东西——我宁愿有这样一张我心爱的人的照片做纪念，也不愿意任何高贵的艺术家制作的作品，这绝不是一派胡言乱语。<sup>1</sup>

勃朗宁对摄影的魔幻性和神奇性的惊叹绝非个别现象，它实际上是摄影术发明之初十分流行的一种观念。摄影工艺和照片的奇迹般的效果甚至激活了西方人对波尔塔时代盛行的光学幻术的回想，他们把这个技术发明回置到一个魔术般的王国中，并辅之以哥特式的激情，在那里完成心灵对冰冷的现实的逃离和对技术进步的神话式想象。

对于摄影术在当时引发的惊奇感，我们不可简单地归之于人们在摄影“知识”上的无知，它实际上是源自摄影图像记录的即时性和直接性，源自机械之眼对转瞬即逝的当下时刻及事件的准确捕捉。虽然在技术上将曝光时间从

1 转引自玛丽·沃纳·玛利亚，《摄影与摄影批评家——1839年至1900年间的文化史》，郝红尉，倪洋译，济南：山东画报出版社，2005，第14-15页，译文有所改动。



西奥多·莫里塞，《达盖尔摄影术的狂热》（1839），石版画，26cm×35.7cm，美国加利福尼亚保罗·盖蒂博物馆藏

西奥多·莫里塞（Theodore Maurisset），法国版画家。他的这幅版画创作于1839年12月，达盖尔摄影术在不到半年前才刚刚被官方认定。在画中，人们从四面八方涌向摄影点，排起长队等待拍照，背景是各种作为“现代性能指”的风景和装置：热气球、蒸汽火车、轮船、街灯……“它们是新时代的预兆，而摄影则决定性地预示了这一时代的来临。”<sup>1</sup>

1 尼古拉斯·米尔佐夫，《视觉文化导论》，倪伟译，南京：江苏人民出版社，2006，第85页。

最初的几十分钟缩短到瞬间花了好多年，但照相机记录现实的即时性和直接性功能却是自一开始就被人意识到了，就像1850年代发明“名片摄影”的法国摄影师安德烈·阿多尔菲·迪斯德里（Andre Adolphe Disderi）说的：“接下来要做的事，我认为……就是让过程进一步缩短；理想的解决就是获得即时性。”<sup>1</sup>迪斯德里的说法固然是基于商业上的考虑，但这个商业逻辑与现代性追求速度的文化逻辑本质上是一致的。而随着快门这一控时装置的运用，即时性影像的获得在技术上成为现实，并和其他技术革新一起推动着摄影的工业化进程，机械复制时代真正地到来。

按照许多文化研究者描述的现代性历史叙事的逻辑，对即时性记录的追求乃是一种现代性追求，是与工业化时代的生产逻辑和消费逻辑相一致的，是与这个时代人们的生活节奏、人们感知世界的手段和方式相关联的。维利里奥把现代性的逻辑归于一种速度逻辑，摄影术就是一种速度技术：“由于摄影，对世界的观看已经成了缩小空间距离和时间距离的事：速度的事，加速或减速的事。”<sup>2</sup>本雅明在许多地方也说到，现代时期的人们总受到一种欲望的驱使，就是极力想要贴近对象、消除与对象之间的距离。机械复制技术的出现不仅使这一欲望得到了最大的满足，而且改变了人们对于世界或对象的感知方式，改变了人的情感结构。摄影的即时性功能不只使记录可见的现实成为可能，更在于它能够捕捉到肉眼所看不到却又真实地存在或发生过的瞬间和细节，它让过去以一种令人震惊的方式固定地在场，让瞬间和永恒并置在一个辩证的时空结构中。

摄影机器即时性的记录功能还引发了另一个震惊：类比意义上的死亡的凝视。摄影机器的即时性复制实际上是一个悖论，就像本雅明和维利里奥所言，它是在场与不在场、瞬间与永恒的辩证法，是曾经的此刻此地的凝固化。不只是这些当代批评家，当初的塔尔博特其实也意识到了这一点，1939年他在解释他的发明——他称之为“光描绘的艺术”（the art of photogenic drawing）——时说：

最流变不居的事物，影子，格言所言的稍纵即逝的一切，皆可被我们的“自然魔法”的咒语所擒获，皆可永久地固定在看似专为某一独特

1 转引自 Paul Virilio, *The Vision Machine*, trans. Julie Rose, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994, p.21.

2 同上。

时刻所准备的位置……这就是事实，即我们可在纸上获得稍纵即逝的影子，在那里捕获它，并在某个独特的瞬间将它固定在那里，如此之牢靠，以至于再也不会改变。<sup>1</sup>

正如美国著名摄影理论家杰弗里·巴特钦（Geoffrey Batchen）所评论的，塔尔博特在此采用了诗意的比喻来描述摄影的过程，并用一系列的二元对立来说明摄影的同一性：“艺术与影子、自然与魔法、瞬间与永久、稍纵即逝与擒获、固定与可变。在塔尔博特看来，摄影就是对流逝和固定那不可能的结合的欲望。不止如此，它还是一个象征性的某物/某时，是某个‘独特的瞬间’，在那里，空间变成了时间，时间变成了空间。”<sup>2</sup>

时间的辩证法的一个重要方面就在于它的当下时刻即是它的流逝，是它向不可能性的运动，每一个当下即是它已成为的过去，每一个当下即是它的不在场。可是，在摄影中，这个正在成为过去的当下被固定在此，成为一种永恒，成为未来的一个参照。美国著名的左翼批评家苏珊·桑塔格（Susan Sontag）在《论摄影》（1973）中说：

凡照片都是消亡的象征。拍照片便是参与进另一个人（或事物）的死亡，易逝，以及无常当中去。通过精确地分割并凝固这一刻，照片见证了时间的无情流逝。<sup>3</sup>

巴赞则用木乃伊的比喻表达过同样的观点：

相册里一张张照片的魅力就在于此。这是些灰色的或墨色的、幽灵般的、几乎分辨不清的影子，这不再是传统的家庭画像，而是能够撩拨情思的人生的各个瞬间，它们摆脱了原来的命运，展现在我们面前，把它们记录下来不是靠艺术魔力，而是靠无动于衷的机械设备的效力。因为摄影不是像艺术那样去创造永恒，它只是给时间涂上香料，使时间免

1 转引自 Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge: The MIT Press, 1997, p.91.

2 Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge: The MIT Press, 1997, p. 91.

3 苏珊·桑塔格，《论摄影》，艾红华、毛建雄译，长沙：湖南美术出版社，1999，第26页。

于自身的腐朽。<sup>1</sup>

理论家们在此讲的是摄影与死亡的隐喻性关系,而不是摄影对死亡的表现,虽然早期画意摄影的确痴迷过这一主题。这一关系的本质就在于摄影对曾经的“此刻此地”的凝固化,在于其对某一逝去的时刻的“留影”。这涉及照片的本体论问题。照片是什么?照片向作为观者的我们提示了什么?在语用学的意义上说,照片提示了某个指涉物的“曾经在此”;可在现象学的意义上说,照片本质上是开启神秘的凝视的一个境域,是过去和现在、拍摄者和观看者在此交会、照面的界面。一个对象一旦被拍摄下来,那个永远消逝的特殊瞬间便被木乃伊化,并会在我们的凝视中无休止地返回,过去以重复延宕的方式不断进入我们的生活,它是延宕着的到来者,是在延宕中不断实现自身、不断让自己复活的迟来者,它就在那里等待着我,迎接着我的目光。曝光其实是过去时刻的一种“悬置”,它把过去定影在那里,等待着未来来将它实现。

所以,照片的震惊效果不只是来自作为观者的我们对已然成为过去的存在即“死亡”的凝视,更是来自死亡对我们的凝视,来自我们和死亡之间的相互凝望。罗兰·巴尔特就是因为这种凝望、就是在这种相互凝望中写作了他的《明室》(1980),并是以这种凝望开始他的《明室》:

有一天,那是很久以前的事,我偶然看到拿破仑最小的弟弟热罗姆的一张照片(摄于1852年)。我当时十分震惊,想道:“我看到了一双曾经看到过拿破仑皇帝的眼睛!”<sup>2</sup>

他不仅让这种凝望弥漫于他的《明室》,还用这种凝望来建构他对摄影的非符号学阐释:

一种非象征性的、宗教和礼仪之外的死亡,某种突然下潜到字面上的“死亡”里的东西,侵入了我们这个现代社会,作为礼仪消退时代的产物,摄影可能和这种侵入对应起来了。“生”/“死”:这个聚合体

1 安德烈·巴赞,《电影是什么?》,崔君衍译,北京:中国电影出版社,1987,第13页,译文有所改动。

2 罗兰·巴特,《明室:摄影纵横谈》,赵克非译,北京:文化艺术出版社,2003,第3页。



卡尔·费尔南德·史特尔茨纳，《亚伯斯妈妈》  
(1840年代)，汉堡艺术与工艺美术博物馆藏

卡尔·费尔南德·史特尔茨纳(Carl Ferdinand Stelzner)，德国摄影家。他本来是一位小有名气的袖珍肖像画家，1839年到巴黎旅行时从达盖尔那里学会了摄影，后回到汉堡从事肖像摄影。在这件用达盖尔式摄影法拍摄的作品中，一位年老的妈妈坐在布景前，时间的流逝在她身上留下的不是伤感，而是一份从容，倒是照相机的在场让这位老妈妈有一种被摆置的促逼，其朝向观者的凝视就像背景幕布上的纵深空间，迷离而幽深，恍如我们那逝去的生命。

被简化为一个简单的金属声，即把最初的曝光从最终的相纸上分开来的那个声音。

通过摄影，我们进入了“平淡的死亡”。……对于我最爱的人的死，没什么可说的了，关于她的照片，没什么可说的了，我凝视着照片，却永远也不能把它深化，把它改变。我能够有的唯一的“想法”是，在这第一个死亡之后，我自己的死也登记在案了；在这两个死亡之间，除了等待，一无所有；我没有别的对策，只能“调侃”，说些“没什么可说的事”。<sup>1</sup>

“通过摄影，我们进入了‘平淡的死亡’。”在巴尔特的眼中，这也许就是摄影的本体论价值，是摄影之于存在的本真性维度。摄影把死亡当作膜拜对象，摄影使死亡具有了膜拜价值，但摄影也使死亡变成了“平淡的死亡”，这不是说摄影会导致对死亡的淡漠或遗忘，而是说通过把时间、某个特别的瞬间涂上香料与膏油，摄影把死亡带进了存在。并且，摄影的即时性功能的死亡维度不是存在于照片之中，而是存在于照片与观者的相互凝视中，存在于观者的目光和照片中的目光的相互交织中。在这个意义上说，巴尔特的摄

1 罗兰·巴特，《明室：摄影纵横谈》，赵克非译，北京：文化艺术出版社，2003，第146页，译文有所改动。

影“理论”本质上是死亡诗学的一个别样表述，他所谓的照片中的“刺点”实际就是死亡对观者的凝视，是观者对死亡之凝视的凝视，是观者以死亡之凝视来回视自身，以及此一回视在观者那里产生的震惊体验和穿刺效果。

摄影机器的再一个特征就是复制性。如果说即时性的功能是体现在照相机的快门上，那么可复制性的功能就是由底片和照片来承载的，是它们使这一功能变成了可见的。

从技术史的角度说，摄影的复制技术的完善尤其有赖于感光材料的技术成熟。

英国的塔尔博特无疑是摄影复制技术的奠基者。1835年，他成功地将版上的形象固定到相纸上；1841年，他研制成功一套显影程序，即所谓的“卡罗摄影术”（Calotype），用一张底片可以复制出几十张乃至上百张照片。接着，在1851年，英国人弗雷德里克·斯科特·阿切尔（Frederick Scott Archer）发明了火棉胶湿版法，用这种方法可以拍摄出影纹清晰的玻璃底片，然后用来印制正像照片。湿版法的底版必须在取景前现配，且曝光后须立即冲印，所以在户外摄影时，摄影师不得不先搭建一间暗房作为洗印室。虽然有这种操作上的不便，但由于湿版法曝光时间短，影像清晰细腻，兼有达盖尔银版法的清晰度和塔尔博特卡罗法的复制量，所以一经发明就迅速在摄影界流行，成为此后三十年间肖像摄影和商业摄影的宠儿。

再接着是1880年代，这是摄影的工业化时期，是摄影作为一种机械复制技术真正成熟的时期。1880年左右，明胶溴化银干版被广泛采用，湿版法从此退出舞台。与以前的底版工艺不同，溴化银干版在配制完后很长时间内都可使用，十分适合于即时摄影：“明胶干版使摄影摆脱了笨重设备，并可以先期制成随时使用，使摄影可以迅速应对各种变化，从而使即时摄影成为可能。”<sup>1</sup>

所谓湿版、干版，指的是感光物质（感光乳剂）本身的存在形态，它们需要涂抹在片基之上。早期达盖尔法的片基是金属板，笨重且昂贵；塔尔博特卡罗法的片基是蜡纸，影像效果比较差；后来又有玻璃片基，笨重易碎；

1 李文方，《世界摄影史：1825—2002》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2004，第76页。

再接着是赛璐珞（Celluloid，一种硝化纤维素）片基，柔韧性好且价格低廉。1888年，美国费城的约翰·卡尔布特（John Carbutt）开始生产赛璐珞负片；同年，另一位美国人乔治·伊斯曼（George Eastman）采用卡罗式摄影法的纸基生产可卷负片，即今天俗称的“胶卷”；次年，美国胶卷也改用赛璐珞片基。从此软片胶卷风行世界。

总之，19世纪摄影技术的全面成熟是朝着速度、清晰度、自动性和便携性这几个方向进行的。随着感光技术和照相机结构的定型化，摄影紧跟工业化进程的生产逻辑，迅速地渗透到日常生活和社会生活的各个角落，成为机械复制时代最为基本的视觉机器之一，而复制性正是本雅明对这个时代的文化特征的一个核心描述。

在《论波德莱尔的几个母题》（1939）中，本雅明说，19世纪的诸多发明带来的许多革新有一个共同点：“手突然一动就能引起一系列运动。”<sup>1</sup>而在不计其数的拨、插、按以及诸如此类的动作中，按快门的的结果最为了得：“如今，用手指触一下快门就使人能够不受时间限制地把一个事件固定下来。照相机赋予瞬间一种追忆的震惊。”<sup>2</sup>而在《机械复制时代的艺术作品》（1936）中，本雅明已经把“震惊”确立为机械复制时代与人的生活节奏相对应的基本感知原则，在那里，他说，传统艺术作品的一个关键因素，就是它在一定的时间和空间中的在场以及它的独一无二的存在，这种独一无二的在场性乃是本真性的先决条件，是艺术作品产生“灵晕”效果的前提。但机械复制的出现动摇了这种本真性，把本真性逼入了绝境，艺术作品的灵晕效果由此而被消解。

在机械复制时代凋谢的东西正是艺术作品的灵晕。这是一个具有征候意义的进程，它的深远影响超出了艺术的范围。我们可以总结道：复制技术使复制品脱离了传统的领域。通过制造出许许多多的复制品，它以一种摹本的众多性取代了一个独一无二的存在。复制品能在持有者或听众的特殊环境中供人欣赏，在此，它复活了被复制出来的对象。<sup>3</sup>

1 瓦尔特·本雅明，《启迪：本雅明文选》，汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译，北京：生活·读书·新知三联书店，2008，第190页。

2 同上。

3 同上，第236页。



那么，机械复制中到底是什么东西导致了灵晕的消解呢？在本雅明看来，灵晕的产生有赖于距离，不管这距离有多么近。距离保证了艺术作品独一无二的在场性。比如一件古代雕塑，其在古希腊和中世纪遭遇到不同的命运，这都是因为它的独一无二的在场性以及这一在场性所赋予它的膜拜价值。可在当代社会，“当代大众有一种欲望，想使事物在空间上和人情味儿上同自己更‘近’”<sup>1</sup>。这一欲望是如此之强烈，以至于人们想通过占有或拥有每个东西的复制品而得以在最为贴近的范围里使自己的欲望得到满足，而机械复制的出现使这种贴近性的占有或拥有成为现实。机械复制不仅可以比手工复制更精确地再现现实——比如在摄影术里：“用照相版影印的复制能够展现出那些肉眼无法捕获，却能由镜头一览无遗的方面。”<sup>2</sup>——而且可以把艺术作品“从对仪式的寄生性依赖中解放出来”<sup>3</sup>，可以把原作的摹本置于原作本身根本无法到达的地方，使人们坐在家就可以贴近原作，看到或听到原作的摹本。距离是贴近的反面，一个对象只要还处在一定距离以外，就意味着它的不可接近性，意味着它在时空上的距离，并从这距离中产生了它的崇拜价值。可现在，随着复制技术的出现，不再有所谓的原本和摹本，对象曾经的独一无二性消失了，对象曾经靠时空上的距离造成的灵晕效果被悬置了，而建立在距离基础上的崇拜价值也被展览价值所取代：“在照相术里，展览价值开始全面取代崇拜价值。”<sup>4</sup>

对于现今的文化研究者而言，本雅明的这些论述已不再陌生，甚至已经变成了人们论及机械复制时的陈词滥调。可是，本雅明关于现代性的这种辩证想象的逻辑到底是什么，这一点对于理解本雅明的文本意图是至关重要的，虽然人们常常忘记了去深究它。

简单地说，本雅明在众多文本中对机械复制时代的思考是基于他对现代性的一种历史建构，他对摄影及电影的文化经验的思考、对灵晕和震惊的解释以及对膜拜价值和展示价值的阅读都与这个建构有关。这个建构的维度是

1 瓦尔特·本雅明，《启迪：本雅明文选》，汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译，北京：生活·读书·新知三联书店，2008，第237页。

2 同上，第235页，译文有所改动。

3 同上，第240页。

4 同上，第243页。

多方面的：神学的、文化的和政治的，但唯独没有传统意义上的艺术学维度。比如他的灵晕概念，既指前现代时期宗教或巫术意义上的神圣的氛围，也指现代早期或前工业化时代假定的主体与对象自足自律的存在论幻象，还指传统艺术作品借独一无二的在场建构起来的文化和政治秩序，而不论是哪一种意义，灵晕都与艺术作品本身的美学特质没有直接关联，因为它的产生是取决于主体与对象之间的距离，取决于对象独一无二的、神圣不可侵犯的在场，换句话说，是取决于艺术作品赖以存在的环境，“一件艺术作品的独一无二性与它置身于传统的织体之中是分不开的”<sup>1</sup>。同样地，艺术作品的膜拜价值也是从这一秩序化、制度化的距离中产生的；而对应地，正是机械复制时代带来的距离的消失，使得灵晕变成了震惊，使得在一定环境或氛围中对作品的凝神观照或膜拜变成了在任何时候任何场景中都可能发生的作品对公众的随意展示，因为在机械复制中，那真正消失的、真正遭到破坏的不是距离，而是距离背后的社会和文化秩序。

回到摄影这里。本雅明的《摄影小史》并不是摄影作为艺术的历史，而是摄影作为复制技术的历史，是摄影作为现代性征候的文化政治诗学，所以他的历史建构遵循的是现代性的文化逻辑。按照本雅明的历史叙事，摄影作为机械复制时代的技术表征，其生产方式的变化以及因这一变化导致的摄影的兴衰恰好印证了现代性的进程。而正是为了迎合这一现代性叙事，本雅明有时甚至不惜牺牲编年史的事实，所以在学院派摄影史家的眼里，他的摄影史可能有太多瑕疵。

本雅明说，摄影的兴盛期出现在摄影发明十年之后，这时摄影尚未步入工业化生产，其作品类型主要是肖像摄影，代表人物有英国的大卫·奥克塔维斯·希尔（David Octavius Hill）和朱莉娅·玛格丽特·卡梅伦（Julia Margaret Cameron）、法国的纳达尔（Nadar）等。本雅明强调，在摄影的繁荣期，报纸业还不够发达，时事和照片之间尚未发生关联，摄影和大众的联系也因此受到限制，肖像摄影则成为主要的类型；加之那时的感光技术还不够成熟，曝光时间比较长，所以模特的表情仿佛不是“出于”瞬间，

1 瓦尔特·本雅明，《启迪：本雅明文选》，汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译，北京：生活·读书·新知三联书店，2008，第238页。



卡梅伦，《圣母马利亚》（1867），蛋白印相工艺，耶鲁大学艺术博物馆藏

卡梅伦的家族是生活在印度的英国望族，她本人也是著名的社会活动家和翻译家。1863年，她的女儿送给她一部相机，她从此走上摄影的道路，且成为著名的肖像摄影师。因受到前拉斐尔派审美趣味的影响，卡梅伦的作品追求人物的理想化，强调表现人物内在气质的美。卡梅伦拍过一些表现宗教题材的作品，这件《圣母马利亚》就是其中之一，模特的名字恰好也叫“马利亚”。独特的光影运用，使得这件作品有着油画般的效果，微妙的情绪处理，让人物散发出一种“忧郁的、无可比拟的美”。

而是要“进入”其中，“模特在经受了长时间的曝光后，好像进入了影像”。<sup>1</sup>尤其是，由于长时间的曝光和采用金属版冲印法，赋予了早期作品伟大的、类似于灵晕的效果，作品中的光线仿佛要从黑暗中摆脱出来，光与黑暗的斗争使得模特的形象得到了升华。在《机械复制时代的艺术作品》中，本雅明说：

肖像是整个照相术的焦点，这并非偶然。对活着或死去的心爱的人的回忆，对这种回忆的崇拜为照片的崇拜价值提供了最后一个庇护所。从一张瞬间表现了人的面容的旧时照片里，灵晕最后一次散发出它的芬芳。这便是构成它忧郁的、无可比拟的美的东西。<sup>2</sup>

可是，随着感光技术的成熟和照相机结构的改进，摄影迎来了它的工业化时代，早期摄影的伟大品质衰落了：

1880年以后的摄影师致力于通过各式各样的修描、润饰艺术来模仿灵氛，特别是通过所谓的胶印法。他们依靠提高照明度来征服黑暗，却消失了图片中的灵氛，同样日益明显的帝国主义资产阶级的异化也从现实中驱逐了灵氛。因而一种灰暗的调子在艺术的名义下开始成为时尚，就像青春样式表现的那样。虽然采用昏暗的光线，但姿势却越来越刻意地摆布，这种僵硬的表现形式充分暴露了这一代摄影家面对机械技术发展时的软弱无能。<sup>3</sup>

一定要注意，本雅明说的是伟大品质的衰落，而不是艺术技巧的衰落。摄影工艺的发展自然会带来艺术技巧的完善，使人可以生产出比以前更精美的图像，但这并不是本雅明思考摄影的切入点。他所讲的伟大品质指的是早

1 瓦尔特·本雅明，《摄影小史》，倪洋译，载于罗岗、顾铮主编，《视觉文化读本》，桂林：广西师范大学出版社，2003，第29页。

2 瓦尔特·本雅明，《启迪：本雅明文选》，汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译，北京：生活·读书·新知三联书店，2008，第243页。

3 瓦尔特·本雅明，《摄影小史》，倪洋译，载于罗岗、顾铮主编，《视觉文化读本》，桂林：广西师范大学出版社，2003，第34页。

期摄影中因为长时间的曝光而导致的对象和技术之间的默契配合，是金属制版的影像在光与暗影之间生成的特殊质感，是照片中人物和现实相摩擦而燃烧出的细微火花，是观者在现在和过去事故的图像之间形成的一种特殊的观看关系，而这一切都与时间和空间的距离有关，与曾经的肖像艺术所呈现的那种灵晕有关。而现在，随着把事物拉近的欲望的满足，随着复制的泛滥，“对象从它的外壳中现形，灵氛也就支离破碎，这是知觉的征兆——这种知觉对于类似性的敏感已经发展得如此成熟，以至于通过复制的方式击败了本来独一无二的原物”<sup>1</sup>。这就是说，影像的伟大品质与它的艺术精美程度并无必然关联，那一品质的消失乃是由于复制技术带来的人的知觉方式的根本性变化。

如果《摄影小史》或者本雅明对机械复制技术的思考只是到此为止，那他的论述可能早就被人遗忘了。可本雅明是一个辩证的思想家，他的文本的魅力与其说来自他对所论问题的具体洞识，不如说来自他的辩证意象的张力，来自他的弥赛亚化的马克思主义历史观，就像他的诸多批评文字所显示的，在他看来，任何历史的时刻总有着朝向过去和未来的双重面孔，它总是包孕着一种生成的力量，一种指向革命的末世学救赎模式。从朝向过去的维度说，机械复制带来的是灵晕的消失，是由独一无二性所保证的对象之自足的解体；可从朝向未来的维度说，机械复制也为通向弥赛亚式的末世救赎提供了可能。这个可能与伴随机械复制而来的一个社会文化后果有关，那就是图像消费的大众化和民主化。

虽然摄影术的发明者极力想要论证摄影的高贵品质，可还是有许多人一开始就意识到了这个媒介的大众性和平民性，而摄影实践迅速的职业化和商业化使得这一性质变成了无可争辩的事实，并在人们的日常生活中掀起了一场无声的革命，就像玛丽·沃纳·玛利亚所说的：“普通摄影的普通功能和实践，与艺术摄影以及相关理论一样，都毫无疑问地成了摄影话语谈论的主题。”<sup>2</sup> 尼古拉斯·米尔佐夫也说：“……摄影一开始就是平民性的。平民百姓有机会用某种手段为子孙后代记录下自己的形貌，这在历

1 瓦尔特·本雅明，《摄影小史》，倪洋译，载于罗岗、顾铮主编，《视觉文化读本》，桂林：广西师范大学出版社，2003，第36-37页。

2 玛丽·沃纳·玛利亚，《摄影与摄影批评家——1839年至1900年间的文化史》，郝红尉、倪洋译，济南：山东画报出版社，2005，第86页。

史上还是第一次。在某种非常真实的意义上说，消逝的时光成了随手可得的大众商品。1852年火棉胶底片被发明出来以后，谁都能付得起冲印照片的费用了。”<sup>1</sup>

摄影作为一种机械复制技术在生产方式和传播方式上的平民性与大众性是一个不争的事实，这一点本雅明在解释机械复制技术时说得十分明确，对他而言，和所有涉及这一主题的理论家一样，问题的关键在于这个事实可能引发的政治后果。在《机械复制时代的艺术作品》中，本雅明说：

比方说，我们可以用一张底片印出任意数量相片，而问哪张是“真品”则是毫无意义的事情。然而一旦本真性标准不再适用于艺术生产，艺术的整个功能就被翻转过来。它不再建立在仪式的基础上，而是建立在另一种实践的基础上，这种实践便是政治。<sup>2</sup>

本雅明承认，摄影的大众性和平民性使得它很容易为统治阶级所利用，成为粉饰现实的政治工具，比如法西斯主义就是通过把美学引入政治来确立起偶像崇拜的暴政，并把人民推向战争的深渊。但是，历史的辩证法也赋予了大众化的图像另一种政治力量，当法西斯求助于美学的政治的时候，“共产主义会用政治化的艺术来作出回答”<sup>3</sup>。这个政治的核心就是通过把大众变成批评家而激活的对传统以及传统所确立的膜拜价值的荡涤。本雅明从两个方面证明了机械复制技术的这一政治激活作用。首先是接受或消费的方面：

艺术的机械复制改变了大众对艺术的反应。对一幅毕加索绘画的消极态度变成了对一部卓别林电影的积极态度。这种积极反应通过视觉情绪上的享乐与内行倾向的直接而亲密的混合最为典型地表现出来。这种混合具有极大的社会重要性。一种艺术形式的社会意义跌落得越厉害，

1 尼古拉斯·米尔佐夫，《视觉文化导论》，倪伟译，南京：江苏人民出版社，2006，第89页。

2 瓦尔特·本雅明，《启迪：本雅明文选》，汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译，北京：生活·读书·新知三联书店，2008，第240页。

3 同上，第264页。

批评与公众享乐之间的分歧也就越是尖锐。<sup>1</sup>

其次是复制技术借再现的逼真性而实现的对现实的积极建构。要说明本雅明的这一点，我们需要进入在所有摄影话语中出现频率最高的一个术语，它实际上也是有关摄影的本体论话语的一个核心修辞：逼真性或真实性。

摄影影像的“自动成像”使人们很容易把机械之眼视作与肉身相脱离，故而不会受欲望玷污的中性视觉。不仅如此，这个机械之眼面对事物或可见现实的细节而具有的超出人的肉眼的捕捉能力和超出手工图绘的逼真再现能力甚至会让人联想到上帝之眼。在早期的摄影话语中，人们特别喜欢用魔幻价值来解读摄影术捕捉和再现现实的能力，这足以证明摄影的逼真性或真实性在那时所引起的视觉震惊甚至视觉癫狂。笛卡尔描述的用动物的眼睛取代透镜的暗室结构现在成为真实性话语的参照模型，机械之眼被理解为一个个人造视网膜，可以独立于人的情感和欲望来客观地实现人的视觉的外在化。玛丽·沃纳·玛利亚记述说：

甚至在照相机的影像被成功地定格之前，照片的概念就被解释成为完美的人造视网膜。1816年尼埃普瑟无意中把他正在制造中的照相机说成是人造视网膜。引领这种新媒介的法国政治家弗朗索瓦·阿拉哥曾谈到，摄影可能成为一种客观的视网膜（生理上的视网膜），由于它“独立于我们的感觉”，使研究光的属性变得可能。他预言了人工眼（一种虚构的眼）对科学的用途。朱尔斯·佩利坦在1839年1月发表的关于摄影新媒介的早期报告中，将达盖尔的发明描述为人造的视网膜。此后不久，在政治和科学研究上都支持达盖尔的杰出的科学家J. B. 毕奥耶用了同样的话语。<sup>2</sup>

但正如玛丽·沃纳·玛利亚指出的，将照相机比为人造视网膜的理论

1 瓦尔特·本雅明，《启迪：本雅明文选》，汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译，北京：生活·读书·新知三联书店，2008，第254页。

2 玛丽·沃纳·玛利亚，《摄影与摄影批评家——1839年至1900年间的文化史》，郝红尉、倪洋译，济南：山东画报出版社，2005，第7页。

忽略了照相机的视觉和人的视觉之间的显著不同，即“人造视网膜被理解为单眼的、静止的，而不是像人的视觉一样双眼并用，而且是动态的”<sup>1</sup>。而实际上，这个类比真正的技术源头是17、18世纪艺术家经常使用的暗箱。在前面已经说了，暗箱作为人眼的类比其实是以假定静止不动的单眼为基础的，其对光的影像的凝定效果催动了人们对影像复制技术的渴望。摄影术对光学和光化学工艺的结合固然是暗箱所无法比拟的，但其视觉模式在某些方面却是暗箱技术的延续，即它同样是建立在假定为静止不动的单眼视觉的基础上的，而正是这个假定为确立中性视觉的客观观察和真实再现提供了话语前提。

照相机的出现似乎是向暗箱传统的回归，因为它从立体视镜那种公开实施的视觉控制中重新召回了一个“自主”的观看主体，其暗箱式的构成最容易让人将它看作眼睛结构的模拟，而作为其产品的照片所具有的“自然主义”或逼真再现的图像效果又让人恍若回到了旧有的视觉秩序。许许多多的摄影史家把暗箱技术视作摄影的前史，大约就是基于这样的类比。这个类比并非全然没有道理，摄影和暗箱之间的确有许多结构上的相似，例如单眼观看的模式、逼真再现的“求真意志”就是两者的历史连续性所在，但如果从视觉部署的角度看，摄影与暗箱之间的“认识论断裂”可能远大于它们之间的种种相似。

本雅明也承认再现的逼真性是摄影图像的基本功能，他强调，“摄影这种极其精确的技术展现了手绘图像无法拥有的魔幻价值”<sup>2</sup>。但他对这个魔幻价值的认识有自己的角度，他的重点不在于逼真性本身，而在于逼真性在观者那里所引起的心理效果，那就是与所摹写对象的距离的拉近将使观者“进入”对象的环境中，“进入”肉眼在正常状态根本无法接近的“无意识空间”：“面对照相机说话的大自然不同于面对眼睛说话的大自然：这种差异是由于无意识的空间代替了有意识的空间而造成的。”<sup>3</sup>也就是说，摄影影像的真实性不只在它于它对现实细节的逼真“摹写”，更在于它对那些细节的放大，它

1 玛丽·沃纳·玛利亚：《摄影与摄影批评家——1839年至1900年间的文化史》，郝红尉、倪洋译，济南：山东画报出版社，2005，第7-8页。

2 瓦尔特·本雅明，《摄影小史》，倪洋译，载于罗岗、顾铮主编，《视觉文化读本》，桂林：广西师范大学出版社，2003，第26页。

3 同上，第27页。



可以使那些已然在此但却不为肉眼所“见”的东西以一种触目的形式呈现为在场，所以他说，如同人们通过精神分析可以认识到无意识的冲动一样，通过摄影的种种“放大”技术，我们可以认识到“光学的无意识”（the optical unconscious）<sup>1</sup>。将这个说法作一拉康式的引申：如同我们在梦中与无意识冲动的相遇即是与我们的心理真实的相遇，且会因这一相遇而产生震惊一样，我们在照相机这个视觉机器的表象中与光学或视觉无意识的相遇也就是与我们的视觉的内心欲望的相遇，且会因这一相遇而产生震惊。其实本雅明自己已经暗示了这种理解，他称摄影的影像世界就像“白日梦”：“摄影以物质形式揭示了所有影像的面貌，包括最微妙的细节，躲在白日梦避身处的清晰细节。然而，当这些细节成长到巨大而容易表述的地步时，它们就能够在技术和魔术之间建立一种完全是历史变化的差异。”<sup>2</sup>

摄影影像逼真的再现功能实际上是一种“放大”功能，使事物的微妙细节以令人震惊的方式呈现，这样，曾经靠距离造成的灵晕效果来维系其膜拜价值和视觉权力的艺术作品走到了其政治生命的终点——虽然其艺术生命仍将延续。在《机械复制时代的艺术作品》中，本雅明进一步称摄影影像精确地复制现实的能力是对现实的一种穿刺。他以外科医生和巫师的不同功能作为类比，称画家就像巫师，摄影师就像外科医生：巫师总是借与病人刻意保持一段距离来树立自己的权威性，而外科医生不仅竭力消除与患者的距离，还要穿入患者体内，以达到治愈的效果；相应地，“画家在他的作品中同现实保持了一段距离，而摄影师则深深地刺入现实的织体”<sup>3</sup>。这个刺入的过程其实就是摄影家对现实的一种“建构”，所以，从影像的角度说，摄影的政治维度就体现为摄影家如何利用影像的穿刺力来完成对现实的建构或阐释，摄影可以通过其对已然异化的日常现实细节的强调而带给人视觉的震惊，并政治性地打开人的视界。

本雅明说，虽然摄影的工业化导致了摄影的衰落，摄影的工艺技术的发展使得人们更容易批量生产出无数画面精美的图片来遮蔽异化的现实，但是，

1 瓦尔特·本雅明，《摄影小史》，倪洋译，载于罗岗、顾铮主编，《视觉文化读本》，桂林：广西师范大学出版社，2003，第27页。

2 同上。

3 瓦尔特·本雅明，《启迪：本雅明文选》，汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译，北京：生活·读书·新知三联书店，2008，第253页。

也有极少数技艺高超的摄影师把图像的穿刺力引向了异化的现实本身，法国的奥古斯特·阿杰（Auguste Atget）就是这为数不多的典范之一。作为超现实主义摄影的先驱，他一改肖像摄影已日益衰败的艺术灵晕追求，把镜头对准城市的边缘景象：破旧的栏杆、光秃秃的树梢、遗迹般的石墙、空空如也的广场等，他把这些物体从灵晕的氛围中解放出来，以废墟般的城市意象来表达人和环境之间的异化。在《摄影小史》的结尾，本雅明说：

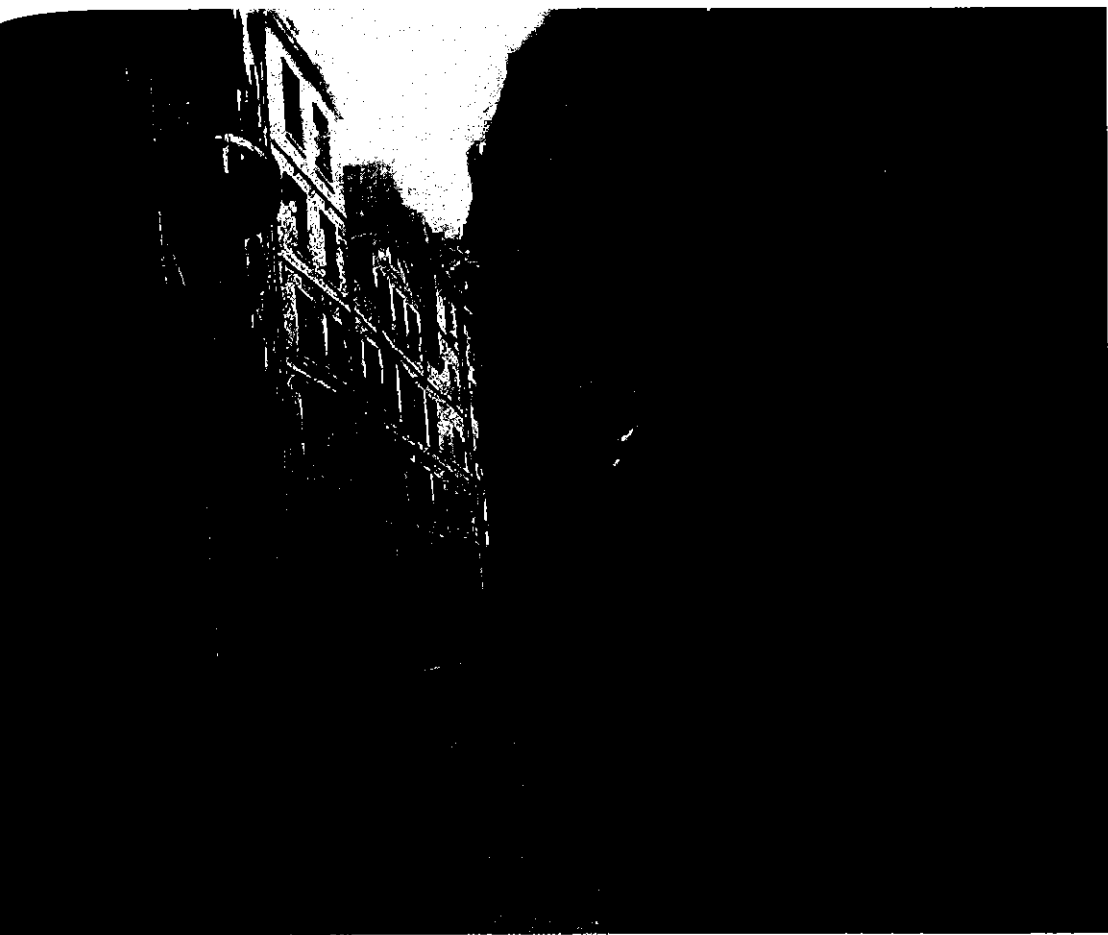
把阿杰的照片和那些犯罪场景相提并论，并非无中生有。我们城市中的每一个角落不都可能是犯罪场所吗？每一个过路客不都可能是作恶者吗？摄影家——占卜者或肠卜僧的后代——难道不可以在照片中揭露罪恶？<sup>1</sup>

有人会说，本雅明对摄影的政治维度的强调有把摄影变成政治工具的嫌疑。是的，本雅明的用词——尤其是在1936年的《机械复制时代的艺术作品》中——充满了阶级政治的意味，但我们需要明白一点，在本雅明那里，马克思主义和弥赛亚主义之间存在一种暧昧的关联，在他的写作中，对于马克思主义的术语更多只是修辞性的借用，其真正的理论底色却是弥赛亚主义。换句话说，他对马克思主义的“革命”和“解放”的热情其实是源于对弥赛亚主义的“救赎”的渴望，他对共产主义和苏联的政治化的艺术的认同之所以可以与他对阿杰的纪实摄影和超现实主义者的先锋影像的认同并行不悖，原因就在于此。

再有，本雅明对摄影做政治化的阅读还是基于他对所谓“摄影作为艺术”这个问题的理解。“摄影作为艺术”这个问题涉及摄影和艺术（尤其绘画）的关系，而这也是摄影术发明之初就引起诸多争议的一个问题，不仅如此，它也是贯穿于摄影史的一个问题，是诸多摄影话语中最为纠缠的一个问题，是关系到摄影及摄影家的合法身份的一个问题。

摄影是艺术吗？对于这个问题，今天可以给出一个明确的回答：存在作为艺术的摄影，存在把摄影当作艺术来经营的摄影师。但对于那些只是追求所谓的艺术性，且艺术得令人窒息的摄影美图，对于那些用笨重的器材、昂

1 瓦尔特·本雅明，《摄影小史》，倪洋译，载于罗岗、顾铮主编，《视觉文化读本》，桂林：广西师范大学出版社，2003，第45页。



奥古斯特·阿杰，《桑斯府邸》（1900年代初），蛋白印相工艺，纽约大都会艺术博物馆藏

阿杰年幼时就父母双亡，由叔父养大成人。阿杰早年曾从事演艺和绘画行业，但都没有取得成功，直到四十岁左右开始进入摄影行业，为艺术家、建筑家、市政部门提供素材以维持生活所需。在那个画意摄影大行其道的年代，阿杰却用镜头去记录巴黎的街景，尤其那些老建筑，他用光阐释着那些石头的生命，镌刻着时光在上面留下的痕迹。桑斯府邸是巴黎第四区的一座私人府邸，为中世纪晚期哥特式风格的建筑，最初为桑斯总主教所拥有。阿杰在这件作品中用纯净、饱满、细致的视觉语言讲述着这座城市在喧嚣背后的另一种生命，空无一人的街道和沉默斑驳的石墙营造了梦一般的视景。

贵的镜头以及全身上下缝满口袋的摄影装来标榜自己艺术家身份的摄影师，我们更要说的是：摄影不只是艺术，甚至于首先不是艺术。把摄影当作艺术来思考的人常常只看到照片，他们把摄影等同于照片，进而把照片等同于艺术，以为用照片里的主题、构图、用光、明锐度、色彩等就可以言尽摄影的一切。可是，不知道是出于无知还是刻意装聋作哑，他们忘记了一张照片的好与坏与其艺术性之间并不是必然地联系着的，因为摄影首先是一个社会化的实践，“摄影”（photography）作为“光描绘的艺术”实际是一个包括器材、冲印工艺、拍摄、印行、批评、建制等在内的总体性存在，照片不过是这一切东西相互作用后的一个效果，是我们切入摄影总体的“语言结构”的一个证据，把摄影只是还原为照片进而到照片中去寻找艺术的元素，这不过是有着艺术膜拜倾向的人的一种自恋式想象——且不说这背后是不是有商业投机的成分。

以这样的口吻谈论作为艺术家的摄影师可能太过不恭敬和不公正，但如果我们回到摄影史中去看一下摄影作为艺术引发的持久争论，如果我们再去看一下摄影实践和摄影批评或摄影话语之间长期以来争执不休的困窘状态，就会发现，以艺术家自居的摄影师共同体所遭遇的种种尴尬固然令人同情，但许多时候却也是咎由自取。其中最令他们尴尬的一个问题就是：如果摄影就是照片，那这个靠物理化学工艺印制在纸上的图像与出自手工的艺术图像相比，谁更胜一筹呢？摄影家会说，照片真实地捕捉现实的能力是绘画根本无法比拟的。可这个说法一遭遇到摄影成像的自动性特征就变得全无防御能力了。一句话，单单从艺术性来谈论照片或摄影，其解释的效力远不能抵消它所引发的问题。

不妨先看一下在摄影作为艺术的话语中曾经出现的两种相互对立的意见——本雅明的讨论也是由此而来。

摄影术发明之初，有关摄影和绘画的关系就开始引起人们的关注。一种观点认为，摄影不仅可以成为画家的帮手，而且可以实现绘画的功能乃至取代绘画。擅长历史题材的法国画家保罗·德拉罗奇（Paul Delaroche）惊呼的“从今天起，绘画死亡了！”因为太过惊悚而被人视为笑谈，可这并非个别人的夸张之词，那时的确有许多人都表达了此种震惊体验，本雅明就引

述了比利时画家安迪翁·维雷特兹（Antione Wiertz）在1855年摄影时代到来之际所写的一段评论：

几年前，诞生了一部机器，它成为我们这个时代的荣耀，每天都为所思和眼睛所见的恐怖所惊讶。不到一个世纪，机器也许就会变为画笔、调色板、颜料、雅致、习惯、耐心、机敏、安全、色调、光泽、骨骼、完成度、逼真感。如果你不相信达盖尔照相毁掉了艺术，那么，当达盖尔摄影法，这个巨人般的孩子长大，当他所有的艺术和力量都施展出来时，这个天才会突然伸出手来抓住艺术的颈背，大声叫唤：“现在，你属于我了！我们要一块工作了。”<sup>1</sup>

就像维雷特兹的评论所显示的，摄影取代艺术的力量就来自其逼真的再现能力。但是，在人们对摄影影像的逼真感惊叹不已时，另有一些艺术家却从摄影的自动性和复制性的功能中得出了完全相反的意见。法国象征主义诗人夏尔·波德莱尔（Charles Baudelaire）的看法——本雅明同样做了引述——就是这后一类的极端代表。在《1859年的沙龙：现代公众和摄影术》（1859）中，针对艺术界和公众一味以“真”为艺术的最高标准、以对自然的逼真复制来取代对“美”的表现的审美趣味，波德莱尔指出，这一反常、堕落的时代风气不仅导致了艺术的衰落，而且把人们引向了对各种再现自然之真的淫技的追求，摄影术就是这一追求的产物：

在这些可悲的日子里，产生了一种新的行业，这种行业在使愚蠢坚定信念方面，在摧毁法兰西精神中还能剩下的神圣的东西方面贡献不小。……法国的上流社会人士……的信条是：“我相信自然，我只相信自然……我认为艺术是也只能是自然的准确的复制……因此，给予我们一种与自然一致的结果的那种行业就是绝对的艺术。”一个复仇的上帝满足了群众的愿望。达盖尔成了他们的救世主。<sup>2</sup>

1 转引自瓦尔特·本雅明，《摄影小史》，倪洋译，载于罗岗、顾铮主编，《视觉文化读本》，桂林：广西师范大学出版社，2003，第44页。

2 夏尔·波德莱尔，《波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，北京：人民文学出版社，1987，第400-401页。

接着，波德莱尔以一种愤激的腔调向摄影喷射出复仇般的怒火：摄影引得整个卑劣的社会像那喀索斯一样扑向金属板去欣赏自己那粗俗的形象；摄影借所谓的图像的民主性在人民中传播对历史和绘画的兴趣的廉价方法；摄影已成为平庸的画家的庇护所，成为他们散布盲目和愚昧、对艺术进行复仇的武器；摄影工业向艺术领域的进军使本已贫困化的艺术变得更加贫困了，摄影成了艺术的死敌。最后，波德莱尔给摄影安置了这样一个位置：

如果允许摄影在艺术的某些功能中代替艺术，那么，它将凭借着它在群众的愚蠢中找到的天然的盟友而立刻彻底地排挤或腐蚀艺术。所以，它应该回到它的真正的责任中去，即成为科学和艺术的婢女，而且是很谦卑的婢女，正像印刷和速记一样，它们既没有创造文学，也没有代替文学。让它迅速地丰富旅行者的手册并且保存旅行者可能忘记的准确性吧，让它装饰博物学家的书橱，放大微小的动物，甚至用某些材料来加强天文学家的假说吧，仅此而已。让它从遗忘中拯救那些受到时间的吞噬的尚存的废墟、书籍、图画和手稿吧，让它从遗忘中拯救其形式将要消失、需要在我们的记忆的材料中占有一席地位的珍贵的东西吧，它将因此受到感谢和欢迎。<sup>1</sup>

上面的两种态度看似水火不容，实际上却有着相同的认知前提：那就是用当时已经十分成熟的绘画语言来评判摄影的艺术价值。只是各自对艺术性和艺术价值的理解可能有所不同。反对摄影的一方用摄影的自动性和机械性来否认摄影的艺术性，而为摄影辩护的一方则用摄影逼真再现现实的能力来强调摄影的艺术价值，前者把诸如创造性这样的品质归于艺术的本质方面，后者则把真实地摹写现实视为艺术的目标，而这两种理解都属于传统的艺术观念。实际上，为摄影辩护的一方并不是全都认为摄影会取代绘画，因为他们要通过维护绘画语言的权威性来给自己在艺术中争得一席之地，并且早期的摄影实践也是把影像的图绘效果当作自己追求的目标，那时的肖像摄影、风光摄影、情景摄影、人体摄影、静物摄影等都有意识或无意识地借用古典

1 夏尔·波德莱尔，《波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，北京：人民文学出版社，1987，第402-403页，译文有所改动。

油画的场景布置、构图原则、光影运用、人体姿态等表现手法，以求达到画意的效果。以古典绘画为美学标准进行的这种“艺术性”追求虽然也产生了一些经典之作，但最终却把摄影引向了死胡同，摄影丧失了摄影性，真正成为绘画的末流。

在摄影作为艺术的争论中，为摄影辩护的一方因为屈从于传统艺术观念而将自己引向了歧途，摄影为确立自身的艺术地位而做的一切努力最终不过是证明了拒绝接纳它的艺术建制本身的强大，这一点我们只要看一看那些摄影美学家们——例如美国的约翰·萨考夫斯基（John Szarkowski）和英国的乔纳森·弗里德——对摄影图像的形式风格、摄影媒介的视觉感知、摄影表现的美学意义这类问题所作的一本正经的探讨，就知道他们有多么可怜和可笑。其实，对于他们必定要陷入这种困境的原因，本雅明早就说得很清楚了：“尽管摄影理论家奋斗了近百年，来与这种拜物的、完全反技术的艺术概念抗争，却丝毫没有结果，原因是他们只是在守旧艺术的法庭前为摄影家们辩护。”<sup>1</sup>

面对这个困境，本雅明指明了一条出路：

但是，如果我们把看待摄影的方式从“摄影作为艺术”转换为“艺术作为摄影”，那么强调的重点将完全改变。<sup>2</sup>

从“摄影作为艺术”转换为“艺术作为摄影”，这绝不是一个简单的语词置换游戏，而是有关摄影的认知范式的变革，是谈论摄影的方式的转换，那就是从艺术史的角度转向文化史的角度。

对本雅明而言，所谓“艺术作为摄影”，首先指的是问题域的改变，即从“摄影是不是艺术”转向这项发明是否“改变了整个艺术的本质”<sup>3</sup>。如果说摄影术的发明意味着机械复制时代的到来，那这个时代之于艺术又意味着什么？本雅明的回答是：“机械化的复制技术成为使对象小型化的方式，它帮

1 瓦尔特·本雅明，《摄影小史》，倪洋译，载于罗岗、顾铮主编，《视觉文化读本》，桂林：广西师范大学出版社，2003，第24页。

2 同上，第40页。

3 瓦尔特·本雅明，《启迪：本雅明文选》，汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译，北京：生活·读书·新知三联书店，2008，第244页。

助人们在一定程度上掌握艺术作品，如果没有这些复制品，艺术品本身也就失去了存在的意义。”<sup>1</sup> 这个解释可能会让我们产生误解，以为摄影或机械复制技术的作用就在于使艺术变得更容易理解，且能为更多的人所理解。如果只是这样，岂不是把摄影和艺术都引向了一条死路？的确，本雅明对于摄影、电影及其所代表的机械复制时代的文化生产怀有一种平民化和民主化的政治梦想，但这个梦想与其说是针对某一现实的国家政治，不如说是针对流淌在他血液中的那种带有末世救赎意味的神学政治。再有，本雅明在此真正强调的实际是机械复制带来的艺术本质的改变，即当机械复制以其展示或展览功能把艺术与崇拜价值的根基分离开来的时候，艺术的自律性外貌也就永远消失了：

艺术作品的五花八门的艺术复制手段使它越来越适于展览，直到它的两极之间的量的转移成为它本性的质的变化。这正可以与史前时期艺术作品的处境相比；那时，由于绝对强调它的崇拜价值，它首先是一个巫术的用具。只是到后来它才被人作为一件艺术作品来认识。同样，在今天，由于绝对强调艺术作品的展览价值，它变成一种功能全新的创造，在这些全新的功能里，我们知道的那种功能，即艺术的功能，不久也许就会表明不过是一个捎带的细枝末节。有一点是确切无疑的。今天，照相术和电影是这种新功能的最能说明问题的例证。<sup>2</sup>

如果说膜拜是对象的一种距离化、神圣化和神秘化，那展示就是对象的一种趋近，是对象的祛魅化，是对象对经验的可见性和不可见性的一种穿刺。机械复制技术当然不是末世的弥赛亚，但它将生产末世的“末人”、“最后之人”，这种人将被复制的图像所淹没，在对图像的凝视中攫取死神的最后眷顾，在这个意义上，我更愿意把本雅明的技术乐观主义视作末世救赎的最后狂欢。

1 瓦尔特·本雅明，《摄影小史》，倪洋译，载于罗岗、顾铮主编，《视觉文化读本》，桂林：广西师范大学出版社，2003，第40页。

2 瓦尔特·本雅明，《启迪：本雅明文选》，汉娜·阿伦特编，张旭东、王斑译，北京：生活·读书·新知三联书店，2008，第242页。



## 四 电影院的隐喻

谈论电影的角度和方法可谓不计其数，但只要你不想让谈论陷入平庸的影评家和偏执的影迷们的印象式点评或细节纠缠，“角度和方法”就必定是隐含在谈论之中的。如果说电影在发明之后的头一二十年主要还停留在技术杂耍或光影魔术的水平，因而人们的谈论基本限于文化上的某种震惊体验，而少有真正理论性的反思，那么，到1920年代，随着电影工业化生产体系的完善和电影表现手段的丰富，电影理论和电影批评亦成为电影工业的一个组成部分，人们对电影的谈论从此再也无法离开“角度和方法”，虽然并不是每一个人都对自己的角度和方法有明确的意识。

比如，1920—1960年代，“电影作为艺术”就是人们谈论电影的一个主导议题，基于角度和方法的不同，围绕这个议题，形成了两种不同的话语模式和理论形态，即以鲁道夫·阿恩海姆、谢尔盖·爱森斯坦（Sergey Eisenstein）、伊拉里奥诺维奇·普多夫金（Illarionovich Pudovkin）等为代表的“形式主义”话语，和以西格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）、安德烈·巴赞为代表的“写实主义”话语。<sup>1</sup>前者视电影为真正的艺术，因为电影的剪辑技术使得它超越了摄影对现实的机械复制，镜头或段落的蒙太奇组合不仅是对现实的重构，而且是对现实的阐释，是意义的创造。而后者对电影作为艺术持一种谨慎的态度，因为电影的本性在于镜头运动，而镜头的本质就是对物质现实的复原，电影要想作为艺术而存在，就必须达到揭示真实的目的。这两种观点的差异就是源自各自看待电影的角度和方法的不同：一个视镜头或银幕为画框，所以重画面的造型效果，另一个视镜头或银幕为通往现实的窗口，所以重影像与现实的关系；一个是以电影史中的形式主义

1 有时又被称为“造型派”和“写实派”，这当然只是一个惯例性的划分，并不等于说两种形态内部的观点完全一致，也不等于说两种形态之间在所有问题上都完全对立，它们的差异根本上源自对电影的本性的不同认识，并由此而导致了各自对电影的艺术性的不同评价。有关这两派代表人物的具体观点，参见尼克·布朗，《电影理论史评》，徐建生译，北京：中国电影出版社，1994；有关两派之间的差异和经典电影理论的局限，参见布里安·汉德逊的《电影理论的两种类型》和V.F.帕金斯的《早期电影理论的批判史》，这两篇论文皆收录于《电影与新方法》（张红军编，北京：中国广播电视出版社，1992）的“第一部分：审视与思考”。

探索为美学参照，另一个是以电影史中的写实主义风格为政治诉求；一个讲究专业的技术语汇和传统美学原则的结合，另一个则讲究以镜头的场面调度来对场景做哲学式的发现和诗意化的捕捉。但不论是哪一种角度和立场，1960年代之前的经典电影理论对电影艺术性的思考基本上还没有脱离传统美学和艺术框架的束缚，就像美国批评家布里安·汉德逊（Brian Henderson）在评论爱森斯坦和巴赞的理论时说的：“两位理论家用纯粹的电影术语对镜头和段落作了极其专业化的详尽讨论之后，都转向文学原型去谋求解答电影理论的最终问题（也可能是最重要的问题），即整部影片本身（作为电影的影片）的形式组织问题了。实际上，爱森斯坦和巴赞的答案与其说是回答了问题，不如说是回避了这个问题。”<sup>1</sup>

角度和方法的多样化当然不是什么坏事，它至少意味着每一个理论家和批评家在谈论电影的时候首先需要明确自己的角度是什么、要使用什么样的工具，以及想要利用这个工具达到什么样的目的，有时他们在进入具体运作之前甚至还需要对自己所用角度和方法的合法性及其有效性进行某种“前反思”，以让自己的运思更具说服力。如果说1960年代之前的经典电影理论在这一点上不是那么自觉还算情有可原，那么1970年代以后，随着电影“新”理论的涌现，面对角度和方法日趋多样化的局面，这一方法论的“前反思”可能就变得尤为重要了。

在此，理论之“新”之所以是加引号的，是因为这些理论和方法并不是从电影自身当中生发出来的，而是从别处借来的。这个“别处”主要指1950—1970年代在法国思想界和理论界涌现的种种真正意义上的新“理论”：列维·斯特劳斯的结构主义、巴爾特的符号学、格雷马斯的叙事学、拉康的精神分析学、阿尔都塞的马克思主义、福柯的权力谱系学、德里达的解构哲学等。由于这些理论话语的全面介入，电影研究变得越来越理论化，但其面貌也为之焕然一新。新的理论范式的引入不仅改变了人们思考电影的角度与方法，而且从根本上改变了电影研究的问题域和话语场景。<sup>2</sup>

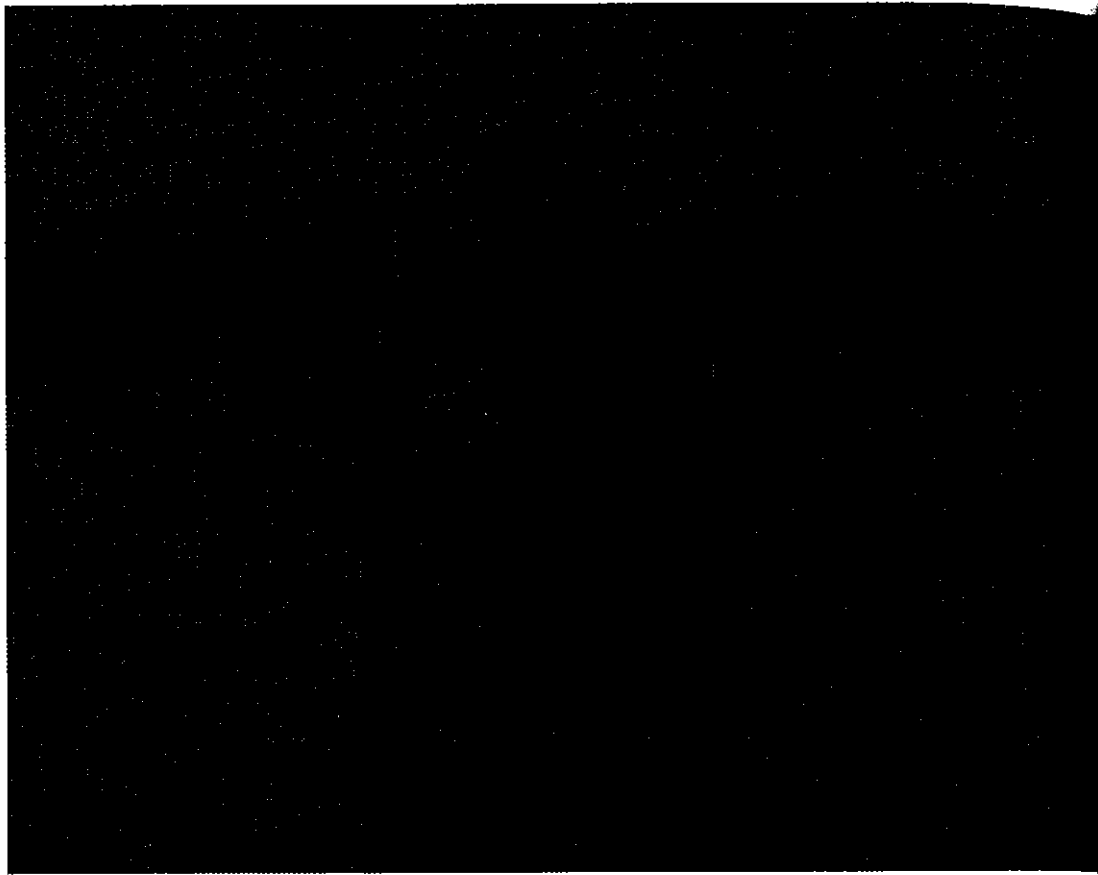
1 布里安·汉德逊，《电影理论的两种类型》，载于《电影与新方法》，张红军编，北京：中国广播电视出版社，第13页。

2 有关法国新理论对电影研究的影响，可参见大卫·鲍德韦尔的《当代电影研究与宏大理论的嬗变》和诺埃尔·卡罗尔的《电影理论的前景：个人的臆测》，这两篇论文皆收录于《后理论：重建电影研究》（大卫·鲍德韦尔、诺埃尔·卡罗尔主编，麦永雄、柏敬泽等译，北京：中国社会科学出版社，2000）的“第一编：电影艺术的状况”。两位作者对电影新理论——他们不友好地称之为“宏大理论”——持怀疑和批判的态度。

实际上，它还改变了电影研究本身的地位，即赋予了电影研究某种独立的价值，使这一研究一定程度地摆脱了传统研究对影像文本或导演风格的单纯依附，而成为电影实践当中的一种全新“书写”。在今天，电影研究的格局已经很难摆脱法国新理论对它的界定，即便是大卫·鲍德韦尔（David Bordwell）的所谓“新形式主义”也不得不考虑“新”理论的存在来定位自己的研究区域，就是说，对角度和方法的“前反思”已成为研究者们捍卫自身主权的前哨战。

与经典理论局限于从艺术性来界定电影的本性不同，“新”理论语境下的电影研究在更广阔的视野里对电影进行了重新定位。现在，对电影的思考不再是基于所谓的“影像本体论”，不再只是依照所谓的造型原则或写实原则来探讨电影的艺术形式和艺术表现；现在，电影被看作社会文化实践领域的一套表征机器，是一个包括制作者群体、受众群体、电影机器、社会及文化建制、艺术惯例等在内的社会总体性，它的影像运作不再是一个自足的过程，而是要受制于电影系统内部和外部的各种因素的相互作用，受制于社会意识形态所追求的“剩余价值”（即意识形态主体）的生产与再生产。如果说经典电影理论是为导演和影片生产服务的，那么，“新”理论就是要在观众和产品消费的层面去质疑曾经的理论幻象，确切地说，它要破解传统理论确立的电影的自足性幻象，它要把电影置于社会的结构化整体中，通过揭示电影的意识形态功能来完成对电影的功能的“解构”。“解构”电影，我确信，这也是电影研究的功能之一，是对电影的功能的另一种完成。

当然，这不是说经典理论已经完全失效，也不是说“新”理论可以解决电影理论的一切问题。实际上，任何一种理论话语都只有局部的有效性，“新”理论概莫能外。而承认这一局部的有效性，承认阐释及阐释视域的有限性，承认文本意义的无限开放性，恰恰是“新”理论的一个理论品质。也许我们更应当意识到，“新”理论的真正意义与其说在于“解决”问题，不如说是要从新的角度“提出”问题：由于“新”理论的介入，在今天的电影研究中，主体位置的问题，欲望生产的问题，电影生产及电影消费中权力配置的问题，认同和缝合的问题，性别、种族和阶级的政治学与伦理学问题，本土性和混杂性的问题，电影史写作的问题，等等，都是人们关注的焦点，而这些问题



维尔托夫，《持摄影机的人》（1929），剧照

迭加·维尔托夫（Dziga Vertov），苏联电影导演和电影理论家，纪录电影和实验电影的代表人物。1923年，维尔托夫发表著名的理论宣言——《电影眼睛人：一场革命》，在那里，他以富于激情的腔调宣告：“我是电影眼睛，我是机械眼睛。我是一部机器，向你显示只有我才能看见的世界。”1929年拍摄的纪录片《持摄影机的人》就是这个宣言的一次实践。有人说这是一部城市交响曲，讲述了苏维埃政权下沸腾的城市生活；也有人说这是电影形式主义的实验，它抛开戏剧架构的支撑，以纯粹的电影手法处理原始素材；还有人说这是一部“元电影”，以自我暴露的策略向人们讲述什么是电影。也许我们还可以说，这是一部有关人和机器的戏剧：摄影机和摄影师、摄影机和拍摄对象、观众和银幕、观众和摄影机，甚至还有一部摄影机和另一部摄影机，它们之间以一种自反的方式、一种未来主义诗歌的句式构成了不断折合又不断打开的拓扑学机制，于是，拍电影、制作电影、放电影、看电影全部被叠加到既现实又非现实的电影空间里，而在它们的背后，就是那个主导着一切的全视机器。就像我们在这个片头剧照中看到的：摄影师扛着一架摄影机攀上一个巨大的摄影机，准备就绪后，镜头从天空闪向地面上的一座电影院；电影院中是静静等待着观众的一排排座椅，伴随着放映员紧张的准备工作，竖立的座椅自动落下，观众从影院门口鱼贯而入，他们来观看的正是片中在拍摄的那部影片，可他们在银幕上看到的并不只有那个摄影师拍下的东西，而是还有一个隐蔽的全视机器对摄影师的拍摄记录。

在传统研究的话语框架中是提不出来的，即便提出来了，也是传统理论模型所无法回答的。

人们在描述电影研究中的“新”理论时，总喜欢使用“符号学”、“精神分析学”、“马克思主义”这样的标签，这样做虽然有方便之处，但容易导致简约化的理解，以为这些理论相互之间是各自为政、互不相涉。实际上，在这些理论的法国源头那里，我们很少能看到一种纯粹的“符号学”、“精神分析学”或“马克思主义”，比如巴尔特的“神话学”或“图像修辞学”其实是符号学的分析技术和马克思主义的意识形态批判策略的混合，拉康的“精神分析学”则至少在弗洛伊德的语境中还混合了黑格尔的主奴辩证法、索绪尔的语言学和列维-斯特劳斯的结构人类学的思维架构，至于阿尔都塞的“马克思主义”，实际是拉康精神分析学、结构主义和马克思主义的混合体。1970年代的电影理论家在挪用这些新“理论”的时候固然采用了某些标签，但电影“新”理论的发展和活力却是来自各个理论之间乃至不同学科之间的跨界旅行，很难想象，若是没有组合拳的出击，现今在电影研究领域仍旧活跃的女性主义研究、身体研究、后殖民研究、民族电影研究等还能否吸引人们的注意力。其实，不同学科、不同理论的组合或跨界旅行也就是它们之间的相互修正和相互补充，这本身就体现了“新”理论所要求的开放性，也符合电影的野性思维那不羁的本性。

因篇幅和关注点所限，我在此不可能去对电影“新”理论做系统梳理。<sup>1</sup>为切合本章的论题——视觉机器——我打算从“电影院”这个特殊的电影装置进入，通过对它的构成要素做隐喻性的阅读来透视电影机器的无意识机制。

所谓“电影院的隐喻”，既可以指电影院的“躯体”或物质性存在的隐喻层，也可以指电影院本身作为喻体，比如作为都市文化或都市空间的隐喻以及在电影文本当中充当的隐喻。这是两种不同的隐喻，用符号学的术语来说，在前一种隐喻中，电影院是所指，处在意义锚定的位置，在后一种隐喻中，电影院是能指，处在生产意义的能指链条上。我这里主要是在前一种隐喻的意义上谈论电影院。

1 有兴趣的读者，可参见 Robert Lapsley & Michael Westlake, 《电影与当代批评理论》，李天铎、谢慰雯译，台北：远流出版公司，1997年；Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1984; Thomas Elsaesser and Maite Hagener, *Film Theory: An Introduction through the Senses*, New York and London: Routledge, 2010。

先简单说明一下“电影机器”（cinematic apparatus）的概念。所谓“电影机器”，本义是指电影产品在制作和消费过程中涉及的物质与技术手段，如摄影机、胶片、放映机、灯光、银幕、影院等，可在广义的理解中，这个概念被转义地用来指制造观影情境和观影效果的综合体，这时，电影机器指的是一个庞大的建制系统，它不仅涉及那些物质技术层面，还涉及从制作前期到放映前后为影片做包装宣传的营销机器，以及存在于从生产到消费和评价的各个环节的种种建制与惯例，如艺术的、社会的、政治的、法律的、道德的、宗教的、心理的等，有时这个概念甚至扩展到包括观影主体的心理构成和观影惯例。总之，但凡对观影情境的形成和观影效果的产生具有结构功能的元素，都可归入电影机器的范畴，在这个意义上，演员绯闻、电影海报、首映式、放映厅里开映前的铃声乃至电影院门口的爆米花都可能成为机器的一部分，但放映员和引座员与机器的关联不大。

实际上，传统电影理论并没有完全忘记机器的存在，相反，它时常就是从某个特别的机器即摄影机开始来谈论电影，并形成了关于机器的一系列隐喻，比如称摄影机是“机械眼”、镜头和银幕是“画框”或“窗户”等，但接下来它就从这些隐喻转向了美学和艺术的方面，视机器仅仅是达成艺术效果的技术手段。只是到“新”理论时期，由于拉康、阿尔都塞和福柯等人的话语形态的引入，电影机器才真正地被理论化，机器与主体的建构或主体的位置的关系、机器在表征场域和观影场域的权力配置等才成为核心的议题。相较而言，“新”理论不是把机器单纯看作处于观影主体和影像之间的技术中介，而是把它看作决定效果的整套装置。

电影院只是整个电影机器的一部分，选择它作为切入点并不完全是出于对理论化的热情——这种热情乃是电影“新”理论的一个重要标志——也不完全是基于机器理论的假设的需要，而是还有着某种经验的“理应如此”，这就是：我们讲到一部影片的时候，通常都是指影像文本，可在电影的存在中，影像文本不过是经转换得来的“二级”文本，在它之前还有“一级”文本，即以物质形态存在的胶片，从“一级”文本转换为“二级”文本，有赖于一定场景中一定技术手段的运作，那就是电影院；而电影院作为电影的文本性得以实现的场所，其装置的运作并非中立的、纯洁的，而是具有生产性的，

是要给电影文本生产剩余价值的。

画家创作一幅画或摄影师拍摄一幅照片，其作品一旦完成，理论上说，观者的进入就可以直接开始了。电影则不一样。如果我们说导演就是电影的“作者”，那他提供给我们的“作品”其实只是以物理形态存在的几卷装在铁盒里的胶片，<sup>1</sup>那上面叠印着一连串静态的影像，需要在一个特定的建制化场所、借助特定的光学机器才能展现给观众，就是说，那些胶片需要借助特定的程序才能转换为动态的可视形象。在这个意义上，我们说，以拷贝形态存在的电影还不是作为活动影戏的“电影”，电影必须通过观看，且只有在观看中才真正地完成。这虽然是一个常识，但我们对这个常识的意义未必有真正的认识。

选择电影院来谈论电影机器并非我的别出心裁——要知道，在一个任谁都可以对电影评头品足的时代，想要做到别出心裁几乎是不可能的。作为机器理论的一个常规议题，人们对影院装置及其与主体的关系实际已经谈得很多了，其中以法国电影理论家与批评家让·路易·鲍德利和克里斯蒂安·麦茨的谈论最为有名，我也是在他们的基础上围绕电影院的隐喻来展开电影机器的相关议题。

以研究美国早期电影史著称的刘易斯·雅各布斯（Lewis Jacobs）在其大作《美国电影的兴起：一个批判史》（1939）的开篇引述了1896年4月24日《纽约时报》的一则报道，报道记述的是前一天在美国纽约柯斯特-巴艾尔音乐厅首次映出电影时的情形：

昨天晚上，音乐厅的灯光全部熄灭后，从角楼里传出了一阵阵嘈杂的机器声音，一道异常耀眼的光柱射到了幕布上。于是，大家看到两个金发妙龄演员，穿着花花绿绿的衣服，飞快地跳着雨伞舞。她们的动作是那样地清晰鲜明。当她们消失之后，出现了一片惊涛骇浪，向靠近石堤的沙滩冲击，使观众大吃一惊……这些镜头都异常逼真，因而特别使人兴高采烈。<sup>2</sup>

1 当然，数字时代电影的物质形态已经有了根本的变化，数字技术对于电影从生产到消费的影响是一个值得探讨的话题，但在此要暂时搁置这个话题。

2 刘易斯·雅各布斯，《美国电影的兴起》，刘宗银、王华、邢祖文、李雯译，北京：中国电影出版社，1991，第3-4页。

这则报道对当晚映出的影戏内容作了详细说明，但它真正令我感兴趣的是起始及结尾的描述：灯光全部熄灭；嘈杂的机器声音；异常耀眼的光柱；幕布；异常逼真的镜头；兴高采烈的观众。这些已差不多穷尽了电影院作为观影建制的所有构成元素，它们也许与电影文本本身没有直接联系，但却是电影的文本性得以实现的必备要件。

电影院是什么？在导演眼里，在演员眼里，在制片人、电影投资商、发行商及院线经理眼里，还有在观众眼里，它的意义或功能是不一样的，可只有在观众那里，电影院作为电影机器的一个组成部分，其实现文本效果的功能才可以获得完整的体现，因为电影不论是作为艺术产品还是作为赚钱的工具，其目标的实现都离不开走进影院的观众的参与（我们暂且不考虑影院之外的其他观影方式）。换句话说，电影院的艺术完成功能和市场经济功能皆需要借助观众的力比多经济的运作；一部影片卖不卖座，其市场价值和艺术价值能不能得到承认，取决于它多大程度上可以满足观众的力比多投注，电影院是市场经济和力比多经济实现其交换价值的场所，通过电影院，影片和观众的合谋关系才得以构成。克里斯蒂安·麦茨在堪称经典的《精神分析与电影：想象的能指》（1977）一书中说：

我坐在电影院里，电影放映时我在场。“我在场”，就像一个期待出生的助产士，只是通过她的在场来帮助产妇那样，我以证人和助手的双重资格（尽管他们实际上是同一个人）为电影而在场：我观看，我助产。我通过观着电影来帮助它出生，帮助它存活，因为只有在我这里它才能存活，因为它被制作就是为了那一目的，就是为了被观看，换言之，只有通过看，它才存在。<sup>1</sup>

电影院不是一个静态的空间，它有自己的“躯体”，有自身的物质性存在，它的物质构成不是僵死的，而是运作性的，因为在其物质构成背后

1 Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, London: Macmillan Press, 1982, p.93. 这本书更流行的书名为“想象的能指：精神分析与电影”（这主要是版本的原因），以此为名的中译本系王志敏先生所译（北京：中国广播电视出版社，2006），我在这里和下面用到的所有引文都是自译，但参照了该译本。



隐藏着—套视觉逻辑，—套由物质结构所投射出来的视觉建制或视界政体。如果说电影院的物质性构成了一个可见的结构，那么，在这个结构的内部，则是一个不可见的权力结构在运作，这一不可见的权力结构具有各种隐喻形式，它们以—套严密的语法共同关联，从而赋予了电影院—种特别的生产性。

在有关电影院的物质空间及其装置系统的隐喻性话语中，柏拉图的洞穴场景常常被置于原型的位置。

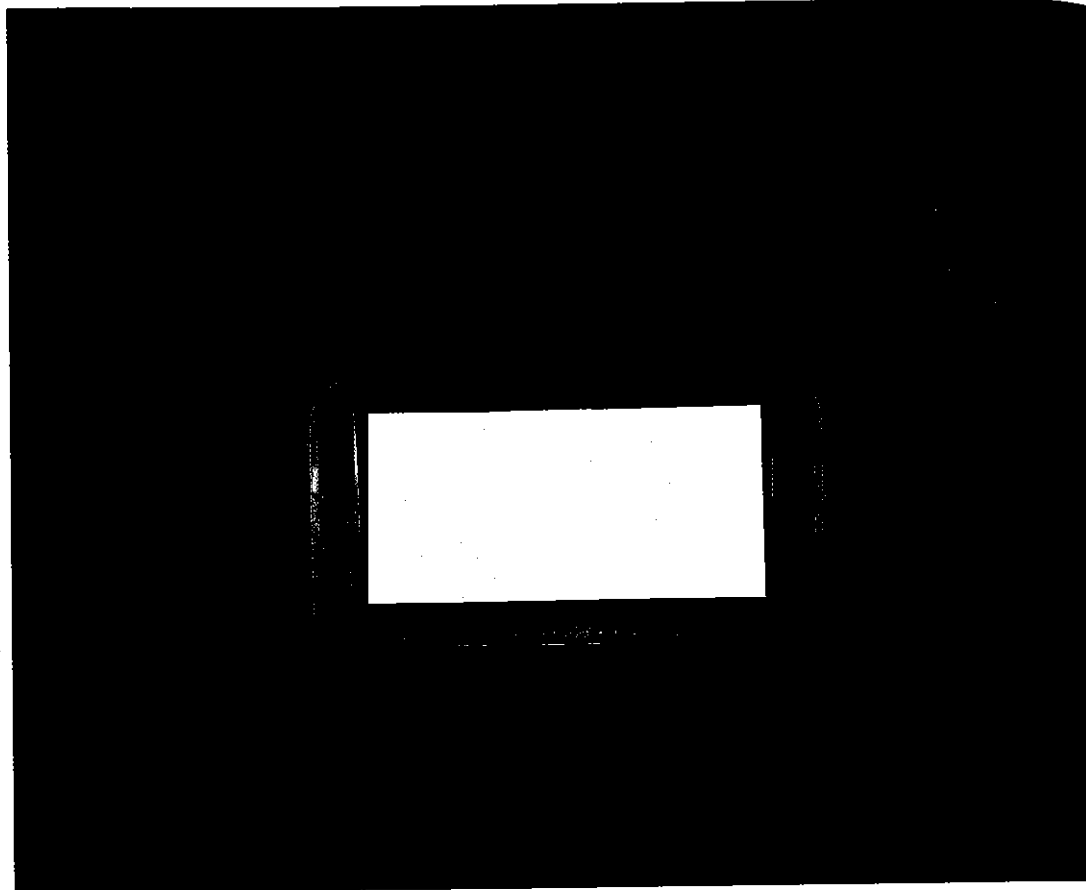
柏拉图想象的洞穴场景是这样的：在一个洞穴里，有一条长长的通道通向地面；许多人被囚禁在洞穴中，不能走动，也不能扭头，只能向前看着洞穴的后壁；人群背后远处较高的地方有一些东西在燃烧，并发出火光；在火光和被囚禁的人之间有一些演员在表演木偶戏，火光把木偶戏的影子投射到囚徒对面的洞壁上；天长日久，习惯了黑暗的囚徒就把这些人造的影子视作真实。<sup>1</sup>

不用多说，现代影院的内部结构整个地就是柏拉图洞穴空间的翻版：黑暗的大厅里，沿着狭长的通道，观众依次坐在座位上；观众前方的远处是一块白色幕布，背后远处较高的地方，一束异常耀眼的光柱投射到幕布上；观众的眼睛如洞穴囚徒般一动不动地凝视着前方，透过幕布，可以看到极其逼真的活动影像。

让·路易·鲍德利在其讨论电影机器的著名论文《基本电影机器的意识形态效果》（1970）中描述说：

毫无疑问，黑暗的房间和镶着黑框、像—封吊唁信似的银幕已经体现出了唯独电影才有且能产生效应的条件——与外界没有任何交流、通话或通信联系。放映和映射发生在一个封闭的空间，而待在里面的人，无论他是否意识到（或者根本不会去意识），就像是被拴住、俘获或征服了—样……无论如何，那所谓的“现实”乃是来自观者的背后，如果他回过头看一下的话，除了—个来自隐匿光源的闪动的光束之外，他什么也看不见。

1 柏拉图，《国家篇》，见《柏拉图全集》（第二卷），王晓朝译，北京：人民出版社，2003，第510-512页。



杉本博司，《纽约影剧院》（1978），明胶银版法印相，私人收藏

杉本博司（Hiroshi Sugimoto），日本著名摄影家。时间、记忆、历史和生命是其作品的基本主题。自1970年代中期开始，他在纽约拍摄了一系列废弃影剧院的照片。就像我们在这幅作品中看到的，借用软片长时间的累积曝光，观众席的座椅背面、正面的舞台及墙面与全白色的电影银幕相互呼应，形成强烈的对比效果，电影院作为观影机器的隐喻功能也借此得到体现。

放映机、黑暗的放映厅、银幕等元素以一种惊人的方式再生产着柏拉图式的洞穴——唯心主义的所有先验性和地形学模型的典型场所——的场面调度。<sup>1</sup>

但与柏拉图的洞穴囚徒代表着心灵的昏昧无知不同，电影院里的现代观众是心智已被启蒙的文明人，他们知道幕布上的影像只是影像而已，虽然这影像与所再现的现实之间存在一定的亲缘性或相似性，可它与幕布周围和影院外的现实毕竟是分离的。正是心智的这一被启蒙状态，使得电影院的结构运转与柏拉图的洞穴比喻有了根本的不同：在柏拉图的洞穴里，囚徒对影像的误认是因为心智的昏昧无知，而在电影院或放映厅里，观众对银幕影像的误认是自觉自愿的，且是清醒地意识到的；在柏拉图的洞穴里，率先逃出洞穴的人因见识了真理的真正光源而成为先知和启蒙者，可在电影的运作模式中，认识到光源的导演恰恰是幻影的生产者，他不是引领人们逃离洞穴，而是把他们带回到洞穴，他把自己透过洞孔（镜头）看到的一切提供他人，让他人涌向洞穴像他一样去窥看，他所提供的不是真理的形式，而是一个激发欲望、引导视觉认同的光柱；在柏拉图的洞穴里，囚徒状态是有待解放的，囚徒需要走出洞穴去获得心智的澄明，而在电影院这里，观众恰恰需要进入囚徒状态，需要在囚禁中来完成对更大囚牢（外部现实是每一个都市人的囚牢）的逃离，观众走进影院不是为了接受启蒙或道德教海，也不单单是为了娱乐，而是为了“走进”影像的世界，为了“融入”某个角色或影像基调，在认同中达成欲望的力比多投注，如果他在观看中的确获得了某种人生教益或视觉快感，那也是作为认同的附带效果显示的。

因此，柏拉图的洞穴和电影院的空间看似结构相同，实际却属于不同文化阶段有关于主体及其心灵状态的不同神话学类型：一个是古代的，一个是现代的；一个是光的形而上学，一个是黑暗的诗学；一个是内心视觉的开启，

1 让-路易·鲍德利，《基本电影机器的意识形态效果》，载于吴琼编，《凝视的快感：电影文本的精神分析》，北京：中国人民大学出版社，2005，第29页，译文有所改动。

关于柏拉图的洞穴与电影院洞穴之间的不同，鲍德利在《机器：电影的现实印象的元心理学探究》（1975）一文中有更详尽的分析。参见 Jean-Louis Baudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema", in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings (sixth edition)*, Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.), New York and Oxford: Oxford University Press, 2004, pp.206-223.

一个是与欲望的实在界的相遇；一个是要借纯净之光的引导飞升到理念的王国，一个是要在光影的迷醉中退回到无意识的梦思。在这个比较中，我们发现，电影院的原型隐喻与其说是柏拉图的洞穴，还不如说是弗洛伊德的梦境。在几年后的另一篇论文《机器：电影院中的现实感的元心理学探究》（1975）中，鲍德利对柏拉图的洞穴场景和弗洛伊德的相当于电影院的无意识场景进行了比较：

从柏拉图到弗洛伊德，角度被颠倒，程序看似也被倒置。前者走出洞穴，探查何谓真知，沉思真知之源头，并在返回的时候指斥囚徒困于压迫他们的机器，劝说他们离开、走出那个幽暗的空间。（相反——不，这不是单纯反对或简单对称的问题）后者更热衷于让他们回到那里，回到原先的所在：在那里，他们不知道如何发现自己，因为他们是在外面思考自己，并且他们长久以来所沉思的只是善、真和美。<sup>1</sup>

电影院的洞穴构造或洞穴结构赋予了这个幽暗、封闭的空间另一种特质：造梦的特质。电影院的幽闭空间与喧嚣的外部世界的隔离，放映厅里来自背后远处的光束在黑暗中的穿行，银幕上迷离的光影世界的轮番上演，这一切使得观影过程如同体验梦境一般。所以，电影院作为电影机器的一个组成部分亦可称为“梦机器”。电影的梦幻特质早就为人所知，好莱坞模式的众多叙事电影干脆就是以梦的语法来制造的。实际上，电影的叙事本身并不是梦，它只是梦的脚本。只有当影片在电影院中从静态画格变为活动影像的时候，电影文本才能产生梦的效果，故而，当我们把电影比作梦、把电影工业比作梦工厂的时候，不能在文本学的意义上理解，而必须在观众学的意义上、在电影院的语境中、在影片的实现层面来考察。进而，当我们说电影院是梦机器的时候，不仅指电影院的洞穴构成有着梦境一样的空间表象，而且指电影文本在电影院中从物质性形态向运动的影像形态的实现有着梦一般的生成机制，同时还指观众的观影经验及观影效果整个地就是一个梦过程。<sup>2</sup>换言之，

1 Jean-Louis Baudry, "The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema", in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (sixth edition), Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.), New York and Oxford: Oxford University of Press, 2004, p.206.

2 关于电影或电影机器与梦的关系，鲍德利在《机器：电影院中的现实感的元心理学探究》中有很深入的分析。

电影院作为梦机器不仅关涉着文本的转换，还关涉着观众在洞穴结构中的位置以及该结构对观众与影像文本的关系的组织过程。因而，要想思考电影院作为梦机器的功能，就需要对其最基本的构成元素——黑暗、放映机、银幕和观众——以及它们之间的关系（黑暗与观众之间、放映机与观众之间、银幕与观众之间）作进一步的分析。<sup>1</sup>

首先是放映厅的黑暗。也许还有少量观众在寻找座号，这时，一阵铃声响起，放映厅的灯光熄灭，嘈杂的人声也顿时安静下来，黑暗淹没了一切，所有的人都在等待（期待）着那神奇的光柱从头顶划过。我相信，电影院的黑暗体验是每一个观影者对于初次观影经验的最鲜活记忆，以至于这黑暗都成了结构其观影过程的一个元素，以至于在临近开映时，观影者就像巴甫洛夫的狗一样静静地等着铃声的到来。

是的，灯光熄灭是一个信号，代表放映即将开始，代表你和身边人的闲聊应当停下来，代表你将从现实的世界进入梦幻的世界，代表日常世界将暂时被撇到一边。但灯光熄灭更是一个符号式的运作，它意指着影院空间的“淡出”和银幕空间的“淡入”，意指着观影机制的全面启动，意指着梦境的开始。黑暗启动了欲望，黑暗驱使我们到迷离的光影当中去寻找出口。

罗兰·巴尔特甚至说，电影院的黑暗本身就是一种诱惑，它是催眠的机器，是银幕梦幻开始之前就显示出来的另一种梦幻。他说，他之所以走进电影院，就是因为这提前显示的梦幻的诱惑：

有一种“电影场景”先于催眠过程。随着一种真实的换喻，放映厅中的黑暗因“昏冥之梦”（……这种梦先于催眠）而提前显示，这种梦先于黑暗，而且引导着主体过街穿巷，走过一处招贴，最后陷入一种漆黑一团的、无特色和不引人注意的昏暗立体之中，人们称之为影片的那种情感联欢便应该在此出现。<sup>2</sup>

巴尔特虽然没有对电影机器作出系统的理论化阐述，虽然他的这篇随笔

1 在此，我没有把乡村的露天电影“院”考虑在内，那是一个与都市电影院迥然有别的观影“建制”，其语法构成的功能及意义与我下面的分析有很大的不同，需要另行讨论。

2 罗兰·巴特，《走出电影院》，载于《罗兰·巴特随笔选》，怀宇译，天津：百花文艺出版社，1995，第366页。

对电影机器理论没有产生直接影响，甚至都没有引起机器理论家的注意，但它的基调与麦茨们的论说是一致的，堪称机器理论的典范。巴尔特甚至还说，电影院的黑暗可以把他带入一种“色情”状态，让他可以最为充分地享用自己的欲望，用精神分析的方式说，他在作为影院建制因素的“黑暗”和观影者的“色情”式窥看之间建立了一种意指关系，其意义关联域就是欲望的过度享用。他说：

电影院中的黑暗（在谈到电影时，我从来都是想到“放映大厅”，很少去想“影片”）意味着什么呢？黑暗并不仅仅是梦想的实体本身（依据该词先于催眠的意义）；它还是弥漫着一种色情的颜色：（通常的）放映厅以其人的汇聚和交往的缺乏（与任何剧院中的文化“显示”相反），加之观者的下卧姿态（在电影院里，许多观者都卧在软椅里，就像躺在床上那样；外衣或脚就搭在前面的软椅上），它就是一种无拘无束的场所，而且，正是这种无拘无束即躯体的无所事事最好地确定了现代色情——不是广告或脱衣舞的色情，而是大都市的色情。躯体的自由就形成于这种都市才有的黑暗之中；这种看不见的可能的情感形成过程发端于一种真正的电影茧室；电影观众可以在中重温有关桑蚕的那句格言：作茧自缚，勤奋劳作，誉昭天下；正是由于我被封闭了起来，我才工作并点燃全部欲望。

在电影院的黑暗中（这种黑暗是一体性的黑暗、众人汇聚的黑暗、色调浓重的黑暗：哦，充满寂寞，不存在所谓个人选择的放映活动！），存在着影片的诱惑力（不论什么影片）。<sup>1</sup>

不过，黑暗作为影院建制的—一个组成元素，其真正的功能还在于对观影者—主体的认同和窥视情境的建立，即—方面它让观众可以借影像认同去建构—一个自恋的躯体和自我，另—方面——如同下面要说到的——它也为观众的窥视提供了授权，为窥视者提供了一个集体移情的语境。

1 罗兰·巴特，《走出电影院》，载于《罗兰·巴特随笔选》，怀宇译，天津：百花文艺出版社，1995，第366-367页。

接下来是放映机。从导演的角度说，放映机也许只是一个还原机器，即把拍摄时“书写”在感光胶片上的图像和声音按剪辑的顺序还原出来。可问题在于，摄像机这个“机械眼”记录下来的毕竟只是静态的画面，画格上的图像和与银幕上的影像并不是一回事，存在于胶片上的一个个画格只有在放映中才是“影片”，影片的影像不是乳剂的显影，而是光学和机械的成像。所以，放映机与其说是还原机器，不如说是转换机器，是信息的转码机器，它把一连串独立的静态图像转换为可视的连续影像，把胶片上的磁性声带转换为逼真的声音，总之就是把图像和声音的“踪迹”转换为连续的运动。鲍德利把这视为电影特性或电影机器的一种运作：“电影特性涉及一种运作，也就是说，涉及一种转换过程。”<sup>1</sup>并且他认为，这一转换运作的机械本质就是“抹去差异”，即抹去胶片上独立的静态图像之间的差异，借助机器的运动和视觉的暂留作用来复原摄影机从“客观现实”中捕捉到的运动的同一性。鲍德利说：

放映操作（放映机和银幕）将静态影像的序列重建为运动的连续性和时间的维度。各个单幅画面与放映之间的关系极其类似于几何学中若干个点与一条曲线之间的关系。正是这种关系以及将非连续之物复原为连续元素的操作提出了一个问题。影片所产生的意义效果不仅依赖于影像的内容，而且依赖于一些物质手段，有了这些物质手段，同时仰仗视觉的短暂停留，才得以从非连续的元素中重构出连续的幻象。这些彼此分开的画面相互之间是有差异的，这些差异对于连续幻象的创造，对于连续发展（运动、时间）的创造来说，都是不可或缺的。然而，只有在一定条件下，这些差异才可以创造出幻象，那就是，这些差异必须被抹去。<sup>2</sup>

从技术和知觉的角度说，放映机的连续性运作不过是在利用机器的快速运动和视觉的暂留作用来造成活动影像的运动的同一性效果，可这一运作不

1 让-路易·鲍德利，《基本电影机器的意识形态效果》，载于吴琼编，《凝视的快感：电影文本的精神分析》，北京：中国人民大学出版社，2005，第20页。

2 同上，第23-24页。

仅是电影实现其作为商品的交换价值所必需，而且会对电影产品发挥其意识形态效果产生重要影响，因为胶片上孤立的图像本身并无意义，只有随着彼此分离的图像转换为一个叙事连续体，随着连续体对摄像机所记录的场景的重现，画幅的含义才能被组织起来，图像的意义才得以被重构，在前期通过有选择的记录和镜头剪辑被写入图像序列的意识形态效果才能被实现。所以，放映的过程不单单是被记录的运动的复原，更是影像意义的重构，并且在这一重构中，观影者和放映机器之间必须存在一种合谋关系，按照鲍德利的观点，观众就像是一个先验的主体，他/她必须先行地认同——这当然是一种误认——机器的连续性运作，有意识或无意识地忘记画格差异的存在，影像的意识形态效果方能实现。在这个意义上，我们说，放映机的连续运动不只是一种机械运动，更是一种缝合，是图像之间的关联性的缝合，是观众施于连续运动的知觉和想象的缝合，也是机器和主体之间的分离的缝合。

再有，在影院结构中，放映机是被隐藏在观众背后远处较高的一个阁楼里，观众是无法直接看到放映机的，他/她所看到的只是从阁楼的洞眼里射出的光柱。放映机的这一位置安排固然是基于投影技术上的要求，在电影发展的早期甚至还是出于安全的考虑，但更重要的是这个空间配置的某种灵异效果。放映机的隐身可以让观众“忘记”活动影像的机械成因，“忘记”影像出自人工操控的事实：光柱就像是来自一个神秘的世界，它自动生成成为丰富多彩的影像，观众被这一自动影像所吸引，根本无暇顾及它的所谓来源；同时，光柱也像是观众自己的视线，像是从观众眼里发出的一样，它投射到银幕上，再从银幕回投到观众的无意识里，光束与观众的视线合二为一，形成一个循环往复的认同环路。就是说，放映机的位置与观众所在的空间的分离使得放映厅里的光影魔术具有了某种自足性，使得观众更容易“入戏”，确切地说，是更容易“入梦”。

麦茨认为，放映机的这个位置恰好是拍摄时摆在演员面前的摄像机的位置的倒置，如果说拍摄现场的摄像机是一个窥视的机器，那么在电影院里，观众就正好被置于窥视的位置，其对摄像机的认同就是由放映机的位置所代表的：

的确，观影者一旦把自己认同为观看，他就不得不也认同摄影机。



托纳多雷,《天堂电影院》(1988),剧照

说到与电影院有关的电影,许多人一定会想到意大利导演朱塞佩·托纳托雷(Giuseppe Tornatore)于1988年完成的影片《天堂电影院》。某种意义上说,这部影片讲的就是电影院的“生命史”,它借一位曾是乡村影院放映员后来到大城市功成名就的导演的回忆和还乡,讲述了意大利南部某小镇一家借用教堂作为场地的电影院半个世纪里的兴衰,以此折射出一种特定的电影文化的兴衰。那个后来名为“天堂电影院”的乡村影院是一个与都市电影院迥然不同的社会空间和文化空间,它的空间类型不是柏拉图式的“洞穴”,而是影院外的广场,在那里,人们打鼾、调情、叫卖、背诵台词、吵闹,但也有最为酣快、真正痴迷的影像投入。影片中,导演借影院银幕点映了1930—1950年代十多部经典电影的片断,以缅怀电影文化的黄金时代,一次又一次,每当放映阁楼里的光柱从人们的头顶射过,那光影的奇幻就像是来自天堂的奇迹,那个痴迷于吻戏的少年最后成了都市里的名导演,但成功似乎并未带给他快乐,倒是那个错过的初恋给他的生命留下了无限的感念,它就像那些被剪辑掉的吻戏镜头,对生命和记忆而言,也许失落的才是弥足珍贵的和永恒的,这大约也是影片中那个老放映员讲述的士兵等公主的故事的寓意所在吧。

摄影机在他之前看到他现在正在看的東西，摄影机的机位（=景框）决定了灭点。在放映时，摄影机是不在场的，但它有一个由另外的机器构成的代表，这台机器被准确地称为“放映机”。在观影者的身后，有一台机器，“在他的头的后部”，这恰好是幻想对一切视像进行调“焦”的所在。<sup>1</sup>

再看一下影院建制的另一个基本构成元素：银幕。如果说放映机抹去画格差异的功能的实现需要借助它的隐身，需要观众忘记它的在场，那么，银幕所承载的影像复现功能的实现恰恰就在于它醒目的在场，在于它对观众的视觉吸引。而在西方的电影理论史中，也恰恰是对银幕功能的不同认识标志着理论的某种转向，即从经典理论转向“新”理论。

美国电影理论家查尔斯·F·阿尔特曼（Charles F. Altman）曾不无夸张地说：“电影批评与理论的全部历史，一般被认为是形式主义立场与写实主义立场之间的辩证法的历史，刚好也可以将其视为两种银幕隐喻之间的辩证法的历史。”<sup>2</sup>其实，在爱森斯坦和巴赞的经典理论中，银幕并不占据十分显眼的位置——这是可以理解的，因为他们关注的是电影影像的本体论特性——但他们偶尔也会谈到它的存在。并且他们常常借用文艺复兴以来画家谈论透视法时采用的隐喻，称银幕是“画框”和“窗户”。比如爱森斯坦和阿恩海姆设想观众是置身于画框所框定的影像之前，所以他们更多关注画框以内的造型；巴赞则称观众是坐在窗户前看世界，所以他喜欢强调影像与现实的关系。阿尔特曼说，画框和窗户的隐喻看似截然对立，实际却有一个共同的假定，即“银幕对于生产和消费过程的根本独立性”<sup>3</sup>。换句话说，由于对影像的生产机制（放映机、黑暗的房间、明亮的光源、平面反射面）和消费机制（观影者的眼睛、心灵和躯体）的悬置，导致影像被看成是由文本生产者已将意义“写入”的纯粹所指，而能指和实际的表意过程却被忽略，并导致对观影者的能力的先验假定，“观影者识别客体与人物的能力，被认为是理所当然的而不予分析”<sup>4</sup>。只是到“新”理论出现之后，

1 Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, London: Macmillan Press, 1982, p.49.

2 查尔斯·F·阿尔特曼，《精神分析与电影：想象的表述》，载于张红军编，《电影与新方法》，北京：中国广播电视出版社，1992，第331页。

3 同上，第332页。

4 同上。

尤其通过引入拉康的镜像理论，银幕成为考察电影机器运作的核心装置，并获得了一个拉康式的新隐喻：“镜子”。于是，以银幕的镜子隐喻为扭结点，“新”理论把电影研究引到了一个全新的方向。另一位美国电影理论家达德利·安德鲁（Dudley Andrew）在《电影理论中的概念》（1984）一书中描述了这一转向：

在经典电影理论中，关于银幕的两种隐喻曾经一决雌雄。安德烈·巴赞和写实主义者赞同这样一种观点：银幕是通向世界的“窗户”，影射着超出其边界的丰富空间和无数对象。但对爱森斯坦、阿恩海姆及形式主义者而言，银幕是一个画框，由其边界所构型的图像出现在银幕的上面。画框建构意义和效果；窗户则展现意义和效果。如我在前面已经提到的，让·米特里则认为电影的特殊优势和魅力就在于它兼具着这两种隐喻的含义。电影既是窗户又是画框。

经典电影理论就到此为止。只是随着把话语转移到另一层面，通过求助于另一个体系，现代理论才得以发展。一个新的隐喻被提出来：银幕被称为一面镜子。<sup>1</sup>

需要顺便提及的是，早在20世纪上半叶，就已经有人把精神分析学引入电影理论和电影批评，但那时的关注点主要在于“作者”和角色：或是把影片作为症状的表象或象征去分析导演的传记特质，麦茨称之为“病症学”研究；或是通过影片的剧情去分析剧中人物的心理特征，麦茨称之为“性格学”研究。<sup>2</sup>此种“作者”批评和角色批评在1970年代仍有继续，而与此同时，一方面由于叙事学的引入，还出现了一种“文本学”的研究，麦茨称之为“剧本”和“文本系统”的精神分析，即把影片视作一种话语、一个文本系统，通过研究语码的转换和组合来揭示文本像梦一般的表意过程；<sup>3</sup>另一方面则是随着拉康的精神分析学和阿尔都塞的意识形态理论的引入，出现了以观影机制为对象的“观众学”研究，麦茨称之为“电影-能指”的精神分析；<sup>4</sup>即

1 Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1984, p.134.

2 参见 Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, London: Macmillan Press, 1982, pp.25-27.

3 同上, pp.27-33.

4 同上, pp.33-37.

把电影本身当作一个能指系统，通过揭示该系统与观众之间的复杂关联和互动过程来呈现影像的生产与消费机制。正是在这最后一种研究中，电影机器与观影者 - 主体的关系成为关注的重心。银幕隐喻的转向就与理论和批评的这一转向直接相关。现在，银幕不再是构成造型的“景框”和展现现实的“窗户”，而是帮助观众建立认同的“镜子”，是电影院的“第四面墙”；银幕上的影像不再是已然在此的所指，而是呈现表意过程的能指，是观影者需要去认同的对象。

镜子隐喻的提出与拉康的镜像阶段理论直接相关。在改变电影研究格局的著名论文《镜像阶段作为精神分析经验中揭示的“我”的功能构型》（1949）中，拉康依据比较心理学的研究成果对婴儿在镜子前的行为反应有这样一番描述：

还不会自如地行走甚至还无法站立的婴儿被某些支撑物——人或人造物（在法国，我们称之为“宝宝学步车”）——紧紧地支撑着，但他却能在一阵欢快的挣扎中克服支撑物的羁绊，把自己固定在一种微微前倾的姿态中，以便在凝视中捕捉到那瞬间的镜像并将其保持下来。<sup>1</sup>

这就像是一个神话学的“叙事”：不会行走的婴儿、既是支撑又是羁绊的“支撑物”、婴儿的欢快的挣扎和前倾的姿态、婴儿的镜像及其对镜像的凝视，这一切经由一种非经验的重述而变成了一个神话叙事的种种“单元”，变成了有关存在的某个“典型情境”——观影的情境——并使得“镜像阶段”脱除了作为婴儿心理发展之一个“阶段”的时间语境，而变成了一个空间迷思的场景，一出镜前魅影的戏剧。

镜子是一个装置，一台结构认同的机器，这正是拉康关于认同的镜子隐喻与电影理论关于银幕的镜子隐喻的嫁接点，就像麦茨指出的，从知觉过程说，银幕不是镜子，因为观众不会像镜子前的个体那样出现在银幕上，“我”在银幕上看到的不是自己的镜像，而是独立于“我”的他者—对象，但从观

<sup>1</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 2006, p.76.

影者的认同机制上说，银幕就是一面镜子，且是一面奇特的镜子：

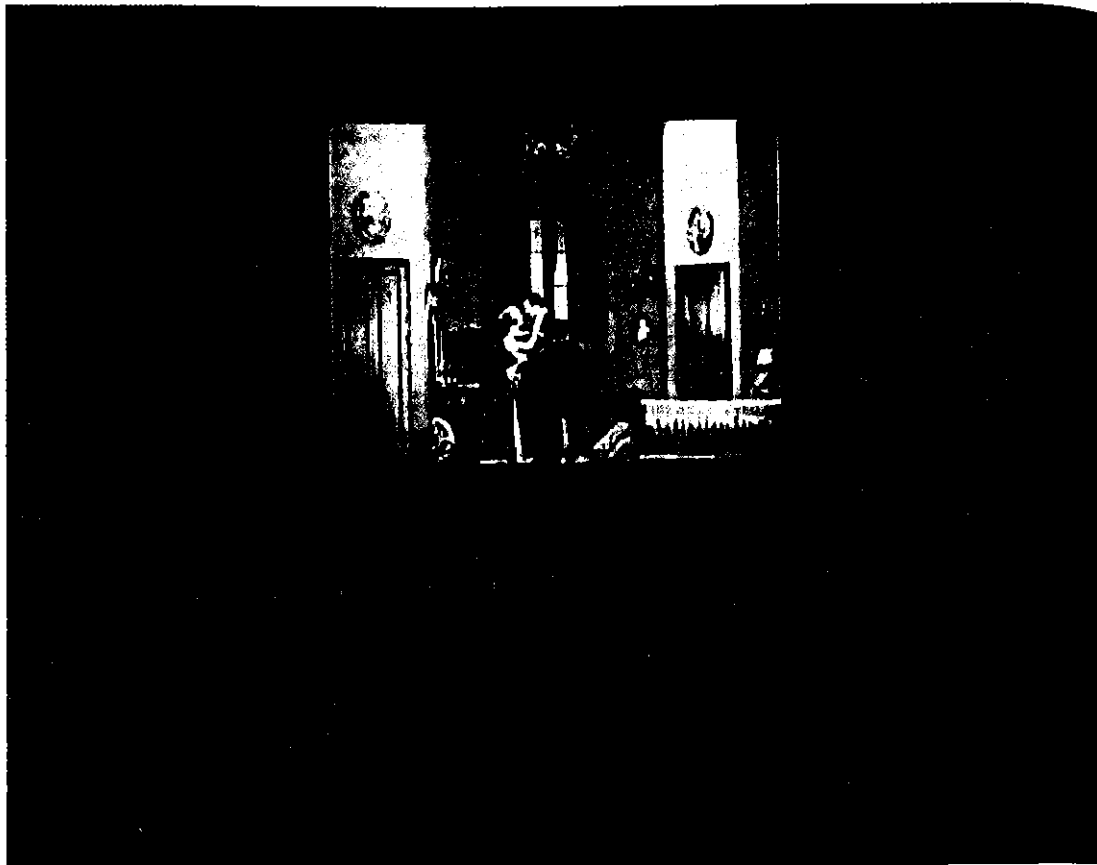
因而这是一面奇特的镜子，它酷似孩童的镜子，但又迥然不同。之所以酷似，就像让-路易·鲍德利所强调的，是因为在影片放映时，我们像孩童一样处在低运动和强感知的状态；因为——还是像孩童一样——我们被想象界即对体所捕获，而且是逆乎常理地通过一种真实的知觉。之所以迥然不同，是因为这面镜子为我们映现除我们自身以外的一切，因为我们完全置身其外，而孩童既在它里面，又在它前面。作为一种“设置”（而且是在这个词真正地形学的意义上），电影比孩童的镜子更偏向于象征界，因而是继发性的。<sup>1</sup>

所以，银幕的镜子隐喻不是指观众在银幕或银幕的影像前对自我及对象的纯粹知觉，而是指观众对作为“想象的能指”的影像的认同，银幕空间是一个如同镜子一样的想象的空间，观众的认同就在这里发生。在拉康那里，镜子首先具有一种映现功能，但不是物理或光学意义上的形象复现，而是心理意义上的镜式映射，是“我”以自身或他人形象为镜而看到的理想自我的形象，所以这个映现功能根本上是自我构型的功能。银幕的镜子隐喻就是在这个意义上说的：我虽然并没有出现在银幕上，但银幕上的影像就是我的镜子，我透过影像看到的就是我自己，我在影像中仿佛看到了自己，我仿佛看到自己就在银幕上。这就是银幕的镜子功能。

其实，银幕的镜子功能不只是帮助观众去完成对自我形象的辨认和认同，它还是对观影者-主体的位置的一种配置。银幕空间作为一种镜式空间具有某种拓扑学功能，就是让观看主体在想象的空间和真实的空间之间往返地位移，通过此处和彼处的循环变换而达至此与彼的界限的消融，达至想象和现实的相互替代，以至于最后银幕的空间和放映厅的空间混溶在一起，成为一个多重空间交叉叠置的异托邦式的乌托邦空间。

银幕的镜子功能当然离不开在它上面所呈现的影像，银幕和影像是重叠

1 Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, London: Macmillan Press, 1982, p.49.



基顿，《福尔摩斯二世》（1924），剧照

巴斯特·基顿（Buster Keaton），美国默片时代的著名演员、导演。相比于同时代的查尔斯·卓别林（Charles Chaplin）充满哲理性和现实介入的喜剧而言，基顿的作品蕴含更多早期电影的杂耍趣味。《福尔摩斯二世》就是他的名作之一。影片讲了一个“俗套”的故事：一位痴迷于侦探小说的电影放映员——名字就叫基顿——因遭情敌陷害而被女友抛弃，然后想要运用从书本上学来的半吊子侦破知识挖出嫌犯，却又屡屡碰壁，但最终女友自己弄清楚了真相，放映员如愿抱得美人归。但在这个失去尔后又寻回的故事中，还套入了一个在梦中愿望满足的故事：影片的中段，失恋的基顿在放映室昏昏入睡，银幕上也在演绎一对男女的故事，基顿如梦游般走出放映室，从观众席直接进入银幕，于是银幕故事被“篡改”为现实故事的翻版和继续，基顿作为名侦探福尔摩斯二世前来破案，一番斗智斗勇之后，罪犯——也就是那个情敌——被打败，侦探还上演了一出英雄救美。这其实是放映员基顿的梦。银幕的世界是一个如梦一般的镜像世界，在那里，在银幕形象或故事的激发下，我可以通过对一个理想之我的认同去满足自己的愿望。基顿以银幕为中介，从现实穿越到梦境，这与观影的过程是一样的。剧照所示就是基顿从观众席走进银幕的那一刻。

的，没有影像的银幕不过是一块毫无生气的幕布，可没有幕布——也许那只是一段白色的墙壁甚或一块水幕——影像也无所依托。这意味着，银幕的镜子功能其实是幕布和影像的综合体，用一个不太恰当的比喻说，幕布就好像是镜子的作为物质支撑的形式，影像就好像是映现在镜子里的内容，两者协同运作才能够完成镜子对躯体及自我的构型功能，也就是帮助观影者 - 主体实现其想象的认同。

最后还需要说一下观众。不论是放映厅的黑暗对观影情境的建构功能，还是放映机的缝合功能或银幕的映现和异位功能，都离不开观众。观众既是观影的主体，也是电影机器的建构对象一目标，是影院建制的一个构成因素，也许还是最为重要的一个因素，因为离开了观众，电影院不过就是都市里一个毫无生气的、破败的物料堆积场，比如看一看散场后的电影院，那平庸的外观、空寂的内部、整齐排列的空荡荡的座位、布满斑渍的幕布，还有那洗尽喧闹的落寞，这一切与放映时那梦幻般的天堂景象相比，简直令人黯然神伤。

观众是什么？这个问题可能是所有导演、制片人、发行人和影院经营者最需要也最想要弄清楚的一——只要他们想用电影来赚钱；但可能也是他们最弄不清楚的，因为他们总是只看到观众口袋里的钱，却又不知道观众用一叠钞票换取一张影票的交换价值是什么；他们只是一味地追逐观众的口味，并把这口味归纳为一系列的惯例，如视觉惯例、艺术惯例、社会惯例、建制惯例等，然后像餐厅里的厨子烹制菜品一样依照工艺学的程序制造出一个又一个重复的“类型”，就这样，在“类型”的喂养下，观众也变成了无头的自动机器，最后的结果就是，电影工业发达了，电影却死亡了。但观众不会死，就与电影本身的关系而言，观众是不死的精灵。

与其他艺术形态包括戏剧的观众不同，电影观众是一个“特别”的社会学集合体，也是一个“特别”的人类学标本，还是一个“特别”的心理学族群，有时他们甚至是一个“特别”的政治学与文化地理学共同体。所以，相对于电影生产或电影制作而言，电影观众学对包括导演在内的电影从业者来说肯定是最为烦难的一门学问。

我刚刚使用了一系列的“特别”，那么，电影观众——我这里暂时只考

虑走进都市影院的观众，要知道，乡村的露天电影场、军营和大学的影院、影迷们的专场映影厅及至都市郊区的所谓汽车影院，都是另一些特别的社会空间和文化场域，其中的观众集体以及观众与空间结构的互动需要另行研究——的“特别”之处究竟在哪里？

至少就西方文化实践的历史来看，如同戏剧人类学的研究所阐明的，传统社会的观众走进剧院去观看戏剧是一个文化的仪式行为，是社会凝聚其共同体的一种方式。所以，在那里，个体的社会身份是已然在此且会以某种秩序化的标记标明的，个体到这里来不过是为了完成身份的相互辨认和再确认，而传统剧院的建制化结构——比如对座位的空间分划和区隔——也在明确地提示着差异的在场。

但在现代都市的电影院里，观众是脱除了在外部的社会空间中不得不披挂的各种身份的匿名者，是无身份的都市精灵，但却如幽灵一般麇集在一个密闭的空间里。他们到这里来不是为了进行身份的相互辨认，也不是为了放松身心，而是为了在黑暗中、在与世隔绝的空间中、在躯体静止不动的相对消极状态、在光影闪动的催眠作用下、在对观影情境及影像的认同中、在认同的快感中来尽情地享用自己的欲望，享用由观影情境和影像氛围所激发的无意识症状。

在西方，剧院自古代开始就是一个神圣的空间，到近代虽然一次又一次的去神圣化运动导致了此种空间的不断贬值，但其神圣性依然以“踪迹”的形式即审美距离的方式保存着。可是到现代影院的时代，剧院空间的神圣性被彻底拆除，所剩下的只是其娱乐化和欲望化的赤裸的机器躯体。如果说传统社会的观众走进剧院的神圣空间是为了进行身份确认和寻找共同体的归属感，那么现代观众走进影院恰恰是要解除身份的盔甲和逃离共同体的规制。现代观众在外部现实中是身心疲惫的无头的主体，是自我的现实原则的牺牲品，是处在他者和建制无所不在的监视之下的傀儡，是自己监视自己的“道德”英雄，现在，电影院以类似于囚禁的方式提供给了他们一个走出现实的囚禁状态的出口，电影院以不成文法的形式允诺他们可以在这里做一次集体的窥视，让他们可以暂时地摆脱自我的现实原则的煎逼，摆脱超我对本我冲动的监视和控制，使现实中受到压抑的反社会、反道德的冲动获得一次集体性的



宣泄。总之，匿名状态和集体性是他们完成心理退行的保证。换一个角度说，匿名性和集体性恰好是电影观众开始其观影认同的“原始场景”，正是影院空间的密闭性和幽暗成就了匿名状态下的个体的僭越性观看，而匿名的麇集所形成的集体性又保证了此种窥看的合法性，所以麦茨指出：“电影的窥视癖，‘未被授权的’窥淫癖，自一开始就比戏剧的窥视癖更有力地直接按源自原始场景的路线确立起来。”<sup>1</sup>

把电影观众说成有“窥视癖”或“窥淫癖”——等同地，电影机器，尤其摄像机，则被看作“窥视的机器”——似乎会触怒影迷，他们最好的复仇方式莫过于把这个下流的命名归还给命名者。其实，按照拉康的理论，对于精神分析学的窥淫癖概念，首先不能从病理学和道德学的角度去理解，而是应当看到其中隐含的元心理学层面，那就是视界驱力的过度特质，即欲望性的观看总是寻求最大限度的快感满足，可这是不可能的，由此造成了视界驱力不可满足的特征，它总是在不可满足中寻求满足，总是在不可能性中要求可能性。因此，所谓的“窥视癖”或“窥淫癖”，首先指的是一种过度的看，一种超出限度的僭越性的看，与道德、法律或病理学的界定并不是一回事。电影观众对银幕影像的过度专注或凝视就属于这种窥看，并且如果说是匿名性和集体性为这种窥看提供了合法化的支撑，那么反过来，这种窥看又为窥视者挣脱无身份的匿名性和集体性的空洞提供了通道，因为正是在匿名性和幽暗的掩护下，集体性的窥看被个人化了，更确切地说，是被隐私化了，被色情化了。幽暗的洞穴中，观影的个体完全被影像、被光影的变幻所捕获，他沉迷于欲望的泛滥，同时又在那想象的能指中拼命地为欲望的投注寻找锚定之地，为自我寻找注册的机会。

另外，虽然说匿名性和集体性是影院的空间建制所结构出来的观影者主体的先验存在，但一旦这个存在进入窥视状态，其与银幕或银幕影像的结构关系就开始启动了，其对镜式的二维空间的凝视就要对他发挥作用了，就像拉康描述的婴儿在镜前观看的情境——这也是观影的典型情境：虽然躯体不能动弹，但却以挣扎着前倾的姿态欣快地投向镜中影像的世界，

1 Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, London: Macmillan Press, 1982, p.63.

以便在那里完成对破碎的躯体和不完全的自我的整形。正是在这个意义上，我们说，电影观众的窥看行为其实是向婴儿状态的一种心理退行，就像几位法国电影理论家在合作的一本书中所描述的：“电影，特别是电影机制形成的唤起认同的那种虚构性叙事电影，在文化或意识形态的各种否定之前，始终隐含着—个处于自恋型退化状态的观众，即作为观者而遁世的电影观众。”<sup>1</sup>

这当然仍是一种隐喻性的说法，因为电影观众的心理退行毕竟不是对实际发生的挫败的应对，而是对观影情境的一种心理调适。就像麦茨所分析的，如果说把观影过程比作入梦或梦游状态是指观众的躯体在活动性上的减弱，那么，把这个过程比作“醒着的白日梦”则是指观众在电影状态中的某种知觉亢奋，就是说，电影观众的“入戏”状态其实是双重的：就观众面对的银幕影像总是且只是“想象的能指”而言，就观影过程的梦游特质而言，电影状态意味着更少的知觉投入；而就电影是一种视听综合艺术而言，就观影过程及观影的效果需要观众的积极参与而言，电影状态又意味着更多的知觉投入。

人们走进电影院各有不同的目的，对于一部影片，各人的观影经验也会大不相同，但就观影行为的发生而言，电影观众的认同可能是最为重要的，电影院的各个建制要素实际也都是为建构观众的认同服务的。所以，从机器和建制角度看待电影观众的问题，很大程度就是认同机制的问题。

前面说到，观影主体在走进电影院之前已然是一个社会化的存在，—个为象征机器所结构的东西，哪怕就其与电影的关系而言，他/她已经是被电影的象征机器所染指的，也就是说，在他/她开始以观影的方式想象性地认同影片文本之前，就已经通过社会的各种电影建制涉足了一系列的象征性认同，比如对观影机器、观影惯例的认同，理论家们称此为电影的初级认同。通过初级认同，观众在观影之前就已经具备了一定的电影“知识”。其中有三种“知识”对于观影效果的产生最为关键。

首先是对自身观点的认同，即认同自己就处在观看者的位置，是观影的

1 雅克·奥蒙、米歇尔·玛利、马克·维尔内、阿兰·贝尔卡拉，《现代电影美学》，崔君衍译，北京：中国电影出版社，2010，第218页。

主体，或者说是视觉场域中占据着主体位置的观看者。这一认同当然是被建构的，并且首先是通过摄影机的认同来完成的，因为观影者觉得他/她现在所看到的影像正是摄影机在此之前已经看到的，并且他/她现在的位置正是摄影机当时所处的位置。是的，观影的时候摄影机并不在场，但它有一个代理机器：放映机。处在观众背后远处的放映机可以帮助结构观众对自身视点的认同。奥蒙等人在他们的书中对此解释说：

电影中的初级认同，是观众与自己的目光的认同，是观众俨然以再现形式的策源地自居的感觉，是成为有特权的、居中的和超验的视觉主体的感觉。观众从这独一无二的视点放眼望去，观赏这片风光，我们还可以说，这片风光的再现形式是完全为了一个精确的和独一无二的位置而安排布局的，这个位置正是观众眼睛的位置。用移动镜头时，观众甚至无须转头即可目送这位骑手在草原上纵马飞驰；用摇拍镜头时，观众的目光正是环视这个场景的中心。这是无需任何运动机能之劳的、事先就已获得的、永远独一无二的和永远居中的特殊定位，这是上帝的位置，这是无处不在的全知的主体的位置，这个位置按照理想主义的中心主体的意识形态和哲学模式构成观众-主体。

观众深知——因为在另一层面他也始终知道这一点——自己并未亲临现场，而是摄影机事先为他记录下这个场景，似乎迫使他处在这个位置上；观众深知，这个扁平的影像，这些颜色都并非真实，而是用化学方法记录在胶片上然后又投射在银幕上的二维幻象，但是，初级认同可以让观众认同视觉主体，认同摄影机的独一无二的眼睛，摄影机在观众之前看到这个场景，并且以如此方式和如此享有特权的视点为关注安排好这个场景的再现形式。尽管这种影像与初始的镜像相反，从不映照观众自身躯体的影像，因而观众是缺席的，但是观众可以作为一切视觉活动的中心以另一种方式超然在场（从一定意义上说，没有观众的目光就不再是影片），借助经典分镜头的作用，观众可以作为无所不知和无所不见的主体在场，作为视觉的超验主体在场。<sup>1</sup>

1 雅克·奥蒙、米歇尔·玛利、马克·维尔内、阿兰·贝尔卡拉，《现代电影美学》，崔君衍译，北京：中国电影出版社，2010，第223-224页，译文有所改动。

对摄影机（以及放映机）的认同使观众获得了最原初的电影“知识”：他/她深知自己并未亲临现场，而是摄影机为他/她记录下了这个场景，可他/她现在就处在摄影机的位置在观看；他/她深知自己所看到的只是二维的影像，它们是由放映机投射到银幕上而产生的幻象，但这并不妨碍他/她作为一切视觉活动的中心而处在观看主体的位置，或者说作为视觉的超验主体在场。麦茨说，正是这一初级认同使得观众可以安然面对银幕上的各种“反常”影像：

没有对摄影机的这种认同，就不可能理解某些看似恒定不变的事实：譬如，当影像“旋转”（=摇镜头）时，观众为什么并不感到惊奇，并且他分明知道自己并没有转动头部？可以给出的解释是：他无须真正转动头部，在他的全视能力中，在他对作为超验而非经验主体的摄影机运动的认同中，他已经转动过了。<sup>1</sup>

其次是对于观影制度的认同，通过这一认同形成了有关电影或观影活动的某种信念结构。就像麦茨所分析的，银幕影像作为“想象的能指”不同于同为视听觉艺术的戏剧的地方在于：在戏剧的观看中，演员和场景都是真实地在场的，且是与观众在同一场所同时在场的，而社会对于观剧的信念结构和剧场的“距离化”建制——如舞台和观众席之间的距离设置、演员动作的舞台化和念白的陌生化等——又有助于演员和观众之间就展示和窥看形成合谋关系，使得观看是被授权的合法的看；但是在电影中，演员在场时观众不在场，观众在场时演员又不在场，演员和观众之间就在场和不在场而形成的这一非对称关系使得观影活动更像是视界驱力中的窥视癖的一种替代，就是说，由于观看对象的不在场，使得观众的看一定程度上就像是未被授权的看，是一种窥视，只是观影建制尤其放映厅的黑暗和观看的集体性才使这个窥视取得了某种合法性。更重要的是，在观影过程中，展示的主体虽然不在场，但却以影像的形式在场，观看的主体虽然在场，但却是以隐匿和匿名的形式

<sup>1</sup> Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, Annwy Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, London: Macmillan Press, 1982, p.50.



希区柯克，《西北偏北》（1959），剧照

阿尔弗雷德·希区柯克（Alfred Hitchcock），电影王国里至为重要的人物。《西北偏北》这部电影的追逐大戏就是从这里开始的，但它没有后来追逐戏的豪华阵容，一望无际的空旷地、一架农用滑翔机、一个逃亡者，长长的7分钟完全靠镜头的切换和剪辑，营造出令人窒息的紧张感。这种观影效果的获得靠的就是观众对镜头运动的认同，当然还有对这个运动的“不知”。

在场，这一观看建制在建构一个特定的观影情境的同时，也建构了观影主体一种特定的观影“知识”，形成了观众的“知”和“不知”、“相信”和“不相信”的信念结构：

任何观众都会告诉你，他“不相信它”，但所发生的一切又仿佛是有谁受到了蒙骗，有人真的“相信它”……这个轻信的人当然是我们自身的另一部分，他被安放在不轻信的部分的“下面”，或者在他心中，是他在继续相信，是他拒绝承认他所知道的。<sup>1</sup>

并且正是这一“知”和“不知”、“相信”和“不相信”的信念结构，为观众完成对银幕影像——麦茨称之为“想象的能指”——的认同提供了前提：

在电影中，“主体的知识”采取了一种非常明确的形式，没有这种形式，影片就不可能存在。这个知识是二元的（但却是一体的）。我知道我正在感知的东西是想象性的（因此，即使它荒诞不经，也不会真正地干扰到我），而且我知道是我在感知它。进而这第二个知识又可以再一分为二：我知道我确实在感知，我的感官确实被调动起来，我不是在空想，大厅的第四面墙（银幕）确实不同于其他三面墙，有一架放映机正对着它（因此不是我在投影，或至少不是只有我在投影），而且我还知道是我在感知这一切，这个被感知的想象性的素材在我这里被重组，就像是在第二个银幕上一样，正是在我这里，它形成一个有组织的系列，因此我自己是在这样一个位置，在那里，这个确实被感知的想象性素材作为某种建制化的社会活动即所谓的“电影”的能指自一开始就并入了象征界。<sup>2</sup>

1 Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, Annywl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, London: Macmillan Press, 1982, p.72.

2 同上, pp.48-49.

再者就是关于影片的“知识”。观众在观影之前不仅已经获得了一定的电影和观影“知识”，而且对所观看的影片也会事先获得一定的“知识”，例如影片的类型、故事和基调，导演和演员的“背景”和“故事”，影片摄制的幕后“花絮”等。就像前面已经说到的，电影机器不只包括生产机器和消费机器，还包括在开机之前就已经启动的为电影做宣传和包装的各种营销机器，这最后一种机器的根本任务就在于建立观众的观看愿望和作为“知识”的影片期待，让观众在观看之前就完成观看欲望的内化，让“去电影院”成为其欲望满足的必需环节。这一点我们只要看一下现今的商业电影在映影之前所做的大肆宣传炒作就可以明白了，在那里，所有一切或真或假、或（与影片）有关或无关的所谓“爆料”都不过是投向欲望的“鱼儿”的诱饵，都只是为了在观众那里建立对于影片的原初“知识”。

不论是电影“知识”、观影“知识”或者影片“知识”，它们全都是由社会和电影建制机器提供的，都是观众事先就已从“他处”获得的，就是说，它们都是象征界的“知识”，观众的观看欲望的激发和对影像世界的投入都是因为对它们已然有了一种先期的认同，若非如此，观众在新片上映时那么疯狂地涌向电影院就是不可思议的。

但另一方面，这些“知识”本身并不能取代观影过程，它们只是为了建构观众“知”和“不知”的信念结构，就是说，观影快感的获得既有赖于观众对它们的“知”，即拉康所说的象征性认同，也有赖于观众对它们的“不知”，即拉康所说的对他者的“省略”和“删除”。

对于观影活动而言，仅有初级认同是不够的，对象界界的“知识”的认同需要化入想象性的认同，需要在观影过程中与对影像的认同结合在一起，其效能才能得到实现。电影理论家们把这后一种认同视为次级认同。

暂且把涉及象征界的初级认同撇开，单就观影主体与影片的象征性关系而言，次级认同至少涉及对叙述或故事的认同、对人物或角色的认同、对情境或场景的认同，等等，它们所对应的认同结构虽然都是想象性的，但认同的中介、对象及其功能并不完全一样。例如，在对经典叙述的认同中，叙事作为认同中介主要在于调节欲望主体（观影者）和欲望对象（叙事所编码的“内容”）之间的关系，叙事的展开既是欲望对对象的一次次追逐，

又是欲望满足的一次次延宕，影片正是通过跌宕起伏的故事，维系着欲望主体与欲望对象之间的张力；再如在角色认同中，常常是人物的“单一特质”（例如希特勒的小胡子）或社会“类型”（好人或坏人）充当着认同中介，引起观众爱或恨的情感；至于对情境的认同，主要取决于观众在情境中对自身位置的辨认和定位，以让自己能顺利地进入对情境的“模拟”，当然这不是说观众只会把自己定位在一个位置；实际上，随着叙事的推进和分镜层次（如视点、焦距和取景）或场景的转换，观众的位置认同也会不断变换，奥蒙等人描述说：

在位置的这种变化中，在由每个新情境确立的关系网络中，借用雅克·拉康的说法，可以说观众将随处就位。譬如，在一个攻击场景中，观众既与攻击者认同（出于施虐快感）又与受攻击者认同（出于焦虑）；在一段求爱场景中，观众既与欲望受挫的求爱者认同（缺失感和焦虑感），又与接到求爱者认同（自恋的乐趣）：甚至在最俗套的情境中，我们也几乎每次都可以看出认同的这种基本可变性，看出这种感情的可转换性，看出使电影的乐趣变成一种混杂的乐趣的这种处境的矛盾性，这种乐趣往往更暧昧和更含混（而这也许是所有想象关系的特性），经过合理化与简单化的再次提炼后，观众会甘愿承认和记住这种乐趣。<sup>1</sup>

其实，次级认同并不是单纯的想象性认同，而同样是象征性认同和想象性认同的协同作用，例如刚刚说到的影片“类型”作为某种“知识”惯例在次级认同中就起着十分重要的作用。不过，作为次级认同，其触发机制是想象性的，是以观众对影片人物、叙事情节或影像基调等的想象性认同作为认同效果。麦茨把这两种认同的协同作用描述为主体在想象和现实、现实和象征之间的往返运动：

要理解虚构影片，我必须以人物“自居”（=想象的过程），以便

1 雅克·奥蒙、米歇尔·玛利、马克·维尔内、阿兰·贝尔卡拉，《现代电影美学》，崔衍衍译，北京：中国电影出版社，2010，第233页，译文有所改动。



靠着类比性的投射人物能从我所掌握的全部理解程式中获益；同时我又不以人物自居(=返归现实)，以便虚构能以此方式被理解(=作为象征)：这是“看似真实”。同样地，要理解影片(彻底地理解)，我就必须把被摄对象视为“不在场的”，把它的照片视为“在场的”，并把这一“不在场的在场”视为表意性的。<sup>1</sup>

麦茨在此说得甚为明确，对想象的能指即影像文本的想象性认同是以主体象征性知识的原初认同作为前提的，但同时也是以对那一知识的省略作为先决条件的。

放映厅的黑暗、放映机、银幕和观众，这些虽然不是电影机器的全部构成元素，但已足够显示观影建制对于观影效果的复杂运作。

最后再引述一段罗兰·巴尔特的文字作为本小节的结语。与麦茨、鲍德利这类追求“宏大叙事”的理论家太过学术气的讨论相比，巴尔特对电影院的描述更像一个私人化的倾诉，他把电影当作色情式的享用的艺术，以一种自恋的文人语言铺陈其欲望和快感的极乐享受，并把拉康的想象界、象征界和实在界糅进电影的躯体，使电影成为德勒兹式的褶子，迂回婉转，回环往复，在想象和现实的折叠、打开、切分、汇合中勾勒了一个自恋的主体对电影影像的那份柔情蜜意，那种跃然纸上的纵情和嬉戏令人回味无穷。还是在《走出电影院》中，巴尔特说：

影片画面(包括声音)是什么呢？是一种诱惑物。对该词，应在分析意义上加以理解。我与画面封闭在一起，就像我被建立想象物的那种少有的关系所困住一样。画面为我而出现在我面前；它是聚结的(其能指与所指融合在一起)、类比的、整体的、含蓄的；它是完美的诱惑物：我立即向画面奔去，就像狗扑向人们伸给它的一个“酷似原物的”布团一样；当然，它此时使我这位主体仍然不了解“自我”与“想象物”。在电影厅内，尽管我的位置很远，但我还是使鼻子——哪怕碰破鼻头

1 Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, London: Macmillan Press, 1982, p.57.

儿——贴近银幕的镜面，即从自恋情结上讲贴近我视同为我自己的这“另一个”想象物（人们都说，选择最靠近银幕就座的观众，是儿童和电影迷）；画面在征服我、俘获我；我在贴近表演，而且正是这种贴近在建立电影场面（采用各种“技巧”摄制而成的东西）的自然性（即假的本性）；“真实”只认距离，“象征”只认伪装；唯独画面（“想象物”）是近似的，唯独画面是“真实的”（唯独画面能产生真理之回响）。<sup>1</sup>

---

1 罗兰·巴特，《走出电影院》，载于《罗兰·巴特随笔选》，怀宇译，天津：百花文艺出版社，1995，第368-369页，译文有所改动。

## 五 电视的症候

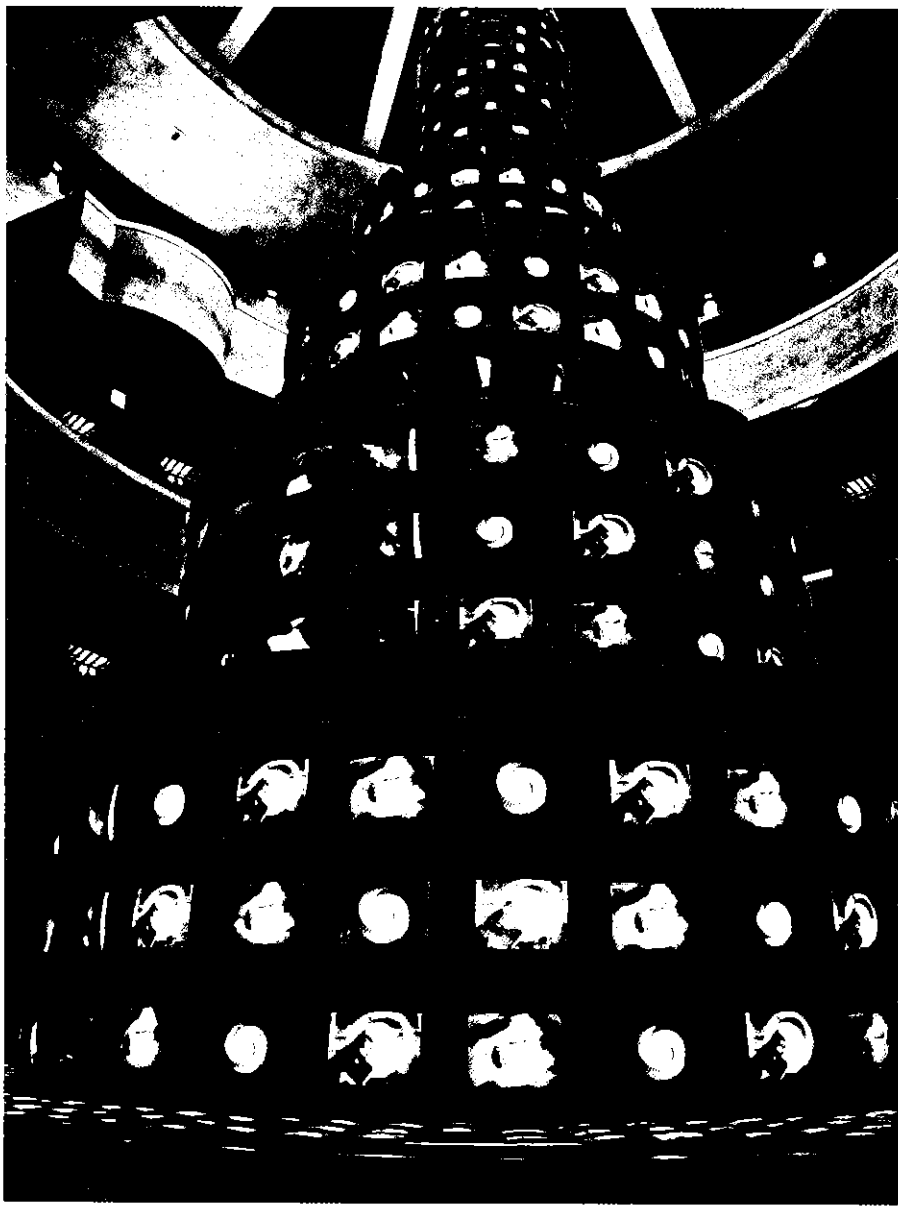
写下这个题目的时候，我已决计站在电视的对立面来谈论电视，我要以一种反电视的立场来理解电视，如果这也可以算作一种电视理论，我更愿意称它是“反电视”的电视理论，是对于电视的某种“元表述”。

“反电视”不等于要消灭电视。电视是一个不死之物。它是不可消灭的，它已经深深地嵌入了我们的生活，已经被安装在我们身体的某个部位，某个从内部延展出来的外部，并成为我们身体活动的一个联动部分，成为真正意义上的技术性假肢：你只要动一动手指，按下遥控器的按钮，你的视觉就可以延伸到无限的远处，你还可以轻而易举就从一个远处挪移到另一个远处，并把无数的远处移入你的房间，变成在家里便可随意浏览的风景。电视就像是一个安装在我们体内的晶片，一个操控性的程序。现如今，不再是电视在我们当中，而是我们在电视当中，不再是电视在复制我们的生活，而是我们在复制电视里的生活，是我们在执行电视里的指令，搬演电视里的人生。在一个电视已经普及每家每户的世界里，我们的日常性其实就是一种“电视性”，我们的生活或我们的日常实践不是被分成“看”电视的部分和“不看”电视的部分，而是被分成“看”电视的部分和“搬演”电视的部分。但也正是因此，反电视才成为我们的必需，成为我们走出电视性或者说电视所造就的日常性的一种运动。

反电视该从哪里开始？当然不能指望电视制作和电视运营机构，也不能指望商品生产厂家和广告代理商，而只能从观众开始，也只需要从观众开始。我这样说不是要求或呼吁观众拒绝看电视，那是毫无意义且十分可笑的。其实，电视的真正原罪并不在于它的“向钱看”，而在于它的搭载销售，它在向人们推销自己的产品或别人的商品的时候，它在承诺给人提供娱乐消遣、购物资讯乃至看似合理的观念认同的时候，也无声无息地——有的时候是明目张胆地——以瘫痪观众意识的方式把许许多多附加的、本来需要接受质疑

的社会价值或意识形态信息捆绑到了里面。于是，在对观众的消费欲望及至生活方式进行引导的同时，电视也把一种自我控制的技术引入了观众的意识，甚至通过不断的强迫性重复把这种自我控制的技术内化为观众的某种无意识的本能习惯，使其成为欲望的一种症候。电视已经成为一种症候，电视就是一种症候，电视每时每刻都在生产我们的症候，我把电视的这一功能运作称为电视的政治学策略，而我所谓的“反电视”就是针对这一策略的。反电视不是拒绝电视，不是反对观众“看”电视，而是要求观众学会“反观”电视，通过对电视策略的认知获得某种“反策略”。也正是在这个意义上，我甚至鼓励观众多看电视，因为通过从观众自身内部延展出来的这个无意识机器，通过无意识的这个外置装置，观众恰恰可以看到那看似出自本我之需要的欲望生长点，看到穿越欲望幻象的路径，这当然需要你是一个学会了自我反思且有勇气进行自我反思的观众。

实际上，我所谓的“反电视”不单是针对电视本身的，也不单是针对电视观众的，同时还是特别针对电视研究尤其是本土的电视研究的。在我们那些名为“电视文化”、“电视艺术”、“电视媒介文化”的研究中——我有时候真的怀疑我们是否有“电视研究”，我并不否认我们的电视制作者和研究者是很懂电视的，但他们懂得如何思考电视吗？——别的暂且不说，单就其对待电视的立场和倾向而言，我们几乎看不到任何自反性和理论性的东西，我们的研究者一味地服膺于电视的魅力或肯定性价值，一味地沉溺于传播学的理想传播的幻象，他们做研究似乎就是为了排除干扰传播的“噪音”，让电视做得更具吸引力，确切地说，是使电视的传播对观众更具操控性。他们完全认同于电视机器的传播价值，并把自己变成电视机器的一部分，与电视机器合谋来加强传播的效力。基于电视作为大众传媒所固有的意识操控特性，这种非反思性的研究立场和话语倾向是十分有害的，其动机也是大可怀疑的。正是出于对这种立场和倾向的考虑，我所谓的“反电视”强调的恰恰是电视研究的对象化、距离化、离间性和陌生化：将电视对象化；与电视保持距离；离间受众与电视的关系；使看似理所当然的一切变得陌生化。这也许是一种过激反应，这种过激反应也许会带来理论上的偏颇和倾向上的不合时宜，但在中国当下的电视环境或电视生态中，这种偏执是值得的。



白南准，《越多越好》（1988），装置

白南准（Nam June Paik），享有国际声誉的美籍韩裔实验艺术家。1988年汉城奥运会的时候，受组委会委托，白南准创作了这个巨大的电视装置，由1000多台电视机组成20米高的电视塔。这件作品当时十分轰动，大多数人不过是因为它的庞大而震撼。在我看来，这个装置如果说有什么意指含义的话，那就是它只是在意指一种症候：后现代的症候、电视的症候。这种症候的含义就是电视即症候。电视的症候就是强迫性重复，就像这个装置一样，它就是强迫性重复这个症候本身。

对于大部分电视观众而言，看电视有时就像是坐在家看免费电影或电影系列片，两者差不多是一回事，<sup>1</sup>所以，许许多多的人把坐在家通过电视或录像带看电影视作走进电影院的一种替代，电影业界也把电视和录像带——现如今还有VCD、DVD和网络等——视作影响电影票房的重要因素。这的确是一个事实，的确有许许多多的人出于经济和便利的考虑，以牺牲影像品质或观影效果为代价，选择在电视上或用电视来看电影。可这个事实的意义究竟是什么？这个问题当然不会像我们主观认为的那么简单。电视并不是观看电影的机器，而更像是传播电影的机器，虽然今天已经有各种各样的“电影频道”专门播放电影，甚至由此还衍生出来了专为这类频道或节目而生产的所谓“电视电影”，但不论是在播映方式还是在观看方式及观影效果上，它们与院线电影或在电影院里看电影根本不是一回事。

撇开在电视上看电影——这毕竟不是电视的主要功能——这一层不说，谁都知道，看电视和观看电影是两种完全不同的观看，所以仅仅指出这种不同并没有什么意义，重要的是弄清楚其差异的关键。那就是：这种不同不只涉及观看方式和观影情境，还涉及市场经济和欲望经济在不同观看场域中的不同权力配置，涉及意识形态编码系统和欲望投注的不同运作机制，从根本上说，涉及两种视觉机器在建构主体的位置及快感满足方式方面的差异。

如果说电影院里的观看和电视机前的观看有什么共同之处，那大约就是：它们都是对一种连续运动的影像的观看。但除此而外，我们似乎再也找不到可相互重叠的方面了。这意味着，单从影像的运动或者单用分析电影的方法去分析电视是行不通的，是对电视的本性的忽视。电视并非电影的简单延伸，电视的产生有自己的技术谱系，电视的运作实践有自己的意图，更重要的是，电视的观看情境和观看方式完全不同于电影，不妨说，电视是电影的“他者”，有时还是令电影备受伤害的“他者”。下面就具体地分析一下同为视觉机器的电视和电影的不同。

不妨从传播方式开始。虽然电影和电视提供给观众的都是连续的活动影像或视听文本，但其图像传播机制或方式却有着根本的不同。电影是摄影

1 电视诞生之初，对于电视的用途人们的确有一种想法，就是将它视作电影的一个分支，但很快就发现这会影  
响电视的普及，影响电视融入家庭。

机依照光学和化学原理把视像凝定在赛璐珞胶片上，再通过投影装置的机械运动回放给观众，所以观众在银幕上看到的是摄影机先前看到的场景的某种“复原”，是图像本身从静态向动态的一种“转换”。电视则不同，电视图像或者说观众在电视机上看到的图像是经由复杂的机器系统进行光电转换的结果：摄像机的光学镜头所捕捉到的景物不是直接凝定为图像形态，而是在摄像管的光电靶上经由光电转换把光粒子的最小单位即像素由光像转换为电像，再借助传输系统传送到终端设备即电视接收机或我们常说的电视机那里；传统电视机的核心器件是显像管，它同样要经由光电转换来把接收到的电像转换为光像，并在荧光屏上重现；并且在电视系统中，为了正确地重现图像，要求接收端和发送端的电子枪的像素扫描在几何位置上要一一对应，即收、发两端对应的像素扫描在频率上和起始相位上要达到同步，这样重现出来的图像才不会失真。

表面上，电影和电视在图像传播方式上的差异只具有纯技术的意义，即一个是通过机械的运动和光的投射来完成图像的物理形态的转换，另一个则是通过光电转换来完成图像的存在形态的转换。但从传播本身的角度看，图像传播方式的这一差异显示了电影和电视不同的谱系来历：如果说电影是摄影的延伸，那电视就是广播的延伸。当然，就电视传播的不只是声音而是运动的视听形象而言，电视也可以算是电影的延伸。因此，如果说电视与广播之间构成了一个继嗣般的纵向关系，那电视与电影之间就是堂表般的横向关系，前者是基因遗传，比如都是远距离的“同步”传播，后者只是血缘相似，比如仅是活动影像的连续呈现。进而，如果说经过剪辑的活动影像的连续传播乃是空间的时间化，是将在不同空间发生的事情以时间流的方式呈现出来，那么，远距离的“同步”传播就是时间的空间化，是将在某一时间发生的事情同步地传送到不同的空间场域中，电视作为广播和电影的组合恰好兼具了这两种传播形态，这使得它在改变人们的时空感知上具有广播和电影所难以企及的优势。

如果说传播方式上的差异对一般观众而言还不是那么清晰可见，故而只具有纯技术的含义，那电影和电视在接收情境上的差异就是根本性的和赫然在目的。

电影院是一个与世隔绝的、封闭的黑暗空间，这个空间容易带给观众超出日常的体验；电影院里的观众面对的只有一个巨大的银幕，这个唯一的存在有着镜子般的功能，它在黑暗空间中的影像呈现容易造成奇观化的效果；在电影院里，观众是作为孤立的个体而存在，观影的活动就像是经历梦境一般的私密性活动，在这里，观影体验是欣快症式的，观众是通过对影像——角色、情节、场景、镜头运动等——的认同来完成其欲望投注的。

电视的收视情境则完全不同。

首先，电视机是一个日常之物，它和电冰箱、沙发、电话等一起被摆放在在我们的起居室里，它本身就是日常生活环境的一部分。<sup>1</sup>在有些人家里，它被摆放在某个角落，在另一些人家里，它被摆放在墙体居中的位置，但不管把它摆放在哪里，它都居有像神龛或图腾一样的某种优势地位，那就是在它的前面或者在它和沙发之间不能有视线阻挡，它必须居于生活空间的一个可见性位置，居于可见性和不可见性的交互空间中——因为那是幽灵出没的地方。<sup>2</sup>它主导着我们的生活空间的设计，影响着我们的生活习惯和情趣，它已经成为我们的客厅的绝对主角，因为它，我们的客厅越来越大，就为了给它提供更为敞视的空间。

其次，虽然有不少人在家里仍保留了电影院的观影习惯，喜欢在黑暗中看电视，但与电影院的观影建制不同，黑暗并不是电视的观看建制中必不可少的结构性因素。大部分时候人们在晚上也都是开着灯看电视，因为在看电视时往往还伴随有其他活动，如聊天、打电话、做家务、吃零食等，就是说，看电视与日常性是融为一体的。罗兰·巴尔特说，电影院里的黑暗本身就具有“色情”的意味，是挑起色情的因素，而电视观看就缺乏这种诱惑力，因

1 当然，电视机进入家庭，成为家庭内部的一个日常物件，是经历了一个过程的。这一点我们只要想一想电视机在中国的普及史，它一度作为一个炫示性消费对象令国人魂牵梦绕，它如同一个绝对的能指，被视为现代化的一个象征之物，并成为男人拿来交换女人的重要“物品”。从英国人所讲的“文化研究”的角度说，电视机在中国的普及史当是最佳的民族志描述对象；从福柯的知识考古学角度说，电视机这个崇高客体与当代中国的现代性想象之间的“知识”勾连一定别有趣味，因为在这里，不只是“词”在建构“物”，“物”本身也在建构“知识”，在生产“知识”：不只是现代性和现代生活的“知识”，还有现代主体的“知识”、现代国家的“知识”。

2 有关电视机在家庭空间中的位置，汪民安在论文《电视的观看之道》中有一段精彩的描述：“由于电视机是服务于家庭所有成员的，是家庭成员共同的娱乐机器，因此，它应该在室内占据一个特定的空间位置。如果说，其他的家用机器都是在主动地否认自身的存在，它们尽可能占据一个角落并且被掩盖起来的话，而电视机的室内定位恰恰相反，它要醒目，它要便于被看到——是被所有家庭成员所方便地看到。这是家庭中唯一可以被反复地看的物件对象。”（见《文艺研究》，2011年第12期，第15页）



为黑暗或者说黑暗的作用在那里完全被取消了：

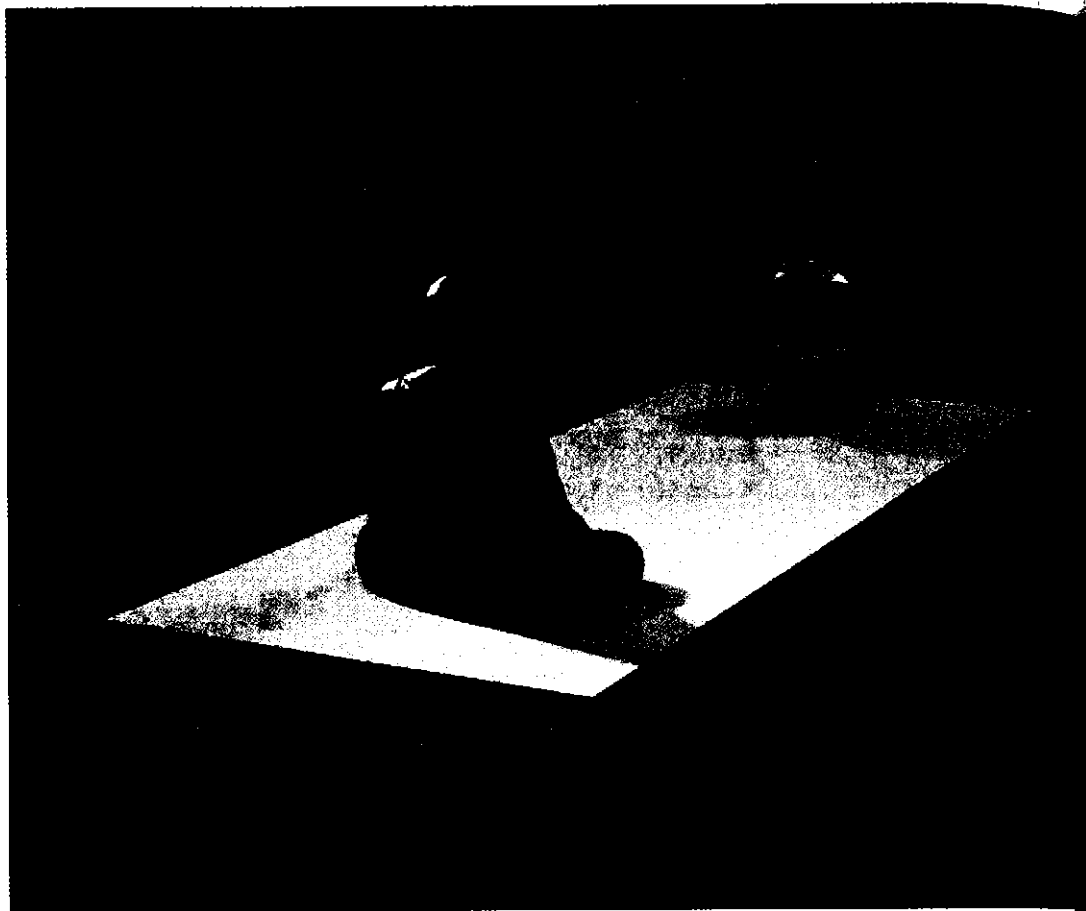
在电影院的黑暗中（这种黑暗是一体性的黑暗、众人汇聚的黑暗、色调浓重的黑暗：哦，充满寂寞，不存在所谓个人选择的放映活动！），存在着影片的诱惑力（不论什么影片）。请您想一想另一种截然相反的体验：在电视上也放映影片，但却无任何诱惑力：黑暗消除了，一体性也不存在了；空间是熟悉的、确定的（以其家具和已知的物件）和人为安排的：这种场所的色情——为了理解其轻淡和未完成状态，最好说色情过程——是无权利存在的：看电视时，我们注定要合家围坐，于是电视变成了家庭的用具，就像以前总是伴有共用饭锅的壁炉一样。<sup>1</sup>

还有至关重要的一点：家庭。电影观众的构成是暂时逃离了公共性的匿名个体，电视观众的构成是把公共性挪移到私人化的家庭的日常庸众，这是完全不同的两种社会学单位。你可能会说，夫妻、情人、朋友甚至家庭集体看电影的也不在少数，他们难道也是匿名的个体？而在家庭里，一个人看电视也是最频繁不过的事，这难道也是日常性的享用？我这里说的是观看情境的结构意向，而不是具体的观看事实。即便是举家坐在电影院，影院的空间结构和社会建制还是会把你建构为一个孤立的、匿名状态的观看者；即便是一个人坐在电视机前，你的私人空间也仍是外部公共空间的一种延伸，电视总是用外部的公共性来帮助你打发私人时间，它是私人空间的侵入者和私人时间的盗用者。

看电视固然是发生在家庭私人空间里的一种行为，<sup>2</sup>但它不像在电影院里那样完全是处在一个孤立的个人化环境中，相反，围坐在电视机前的家庭成员给电视的观看营造了一种互动的氛围。如果说人们走进影院是为了暂时地逃离日常世界的沉冗和喧嚣，那他们回到家里打开电视机又恰恰是为了与外面的日常世界建立联系，是为了和他人一起共享某种常人状态的日常性。这

1 罗兰·巴特，《走出电影院》，载于《罗兰·巴特随笔选》，怀宇译，天津：百花文艺出版社，1995，第367页。

2 这不是说人们只能在家里看电视，现如今，在咖啡馆、酒吧、候机厅、商场、广场甚至公交车和长途大巴车上，我们也可以看到电视，空间地理的这种不同，将会使“物”的意义也发生改变，但无论如何，家庭仍是电视最适得其所的地方。



白南准，《TV 佛陀》，装置

白南准年轻时学的是音乐，1950年代因受偶然音乐的影响开始做所谓的“行为音乐”，不过就是行为艺术的音乐版，但加了一些禅学的包装，因为那是西方先锋艺术家所追捧的。1960年代他转向多媒体和装置，其中电视是他利用得最多的材料。《TV 佛陀》的创意最初产生于1974年，此后这个主题被他自己重复过无数次。在一个房间里，一尊佛像、一组闭路电视、一台摄像机，电视里面播放着佛陀像的画面。有的批评家在这里面能看出东方的禅意来，但我是什么禅意也没看到。佛陀当然不会看电视，但电视会看着佛陀，本应摆放佛陀像的位置现在被电视取代了。

样，以电视为中介，家庭成为私人性和公共性、日常性和去日常性、个体性和社会性等相互连通的一个通道。

当然，把家庭当作电视社会的基本单位不等于说电视一定可以帮助融洽家庭关系，家庭成员聚集在一起营造的互动氛围不等于一定会有实质性的互动发生，恰恰相反，因为电视，家庭成员之间的实质性互动可能更少了。

并且，电视机器不只是建构了一种新型的家庭关系和家庭氛围，还对家庭内部的性别政治发挥着重要作用，帮助建构了一种新型的“家庭安琪儿”，更准确地说，是新型的“家庭白痴”：因为有电视陪伴，家务劳动变得不再那么枯燥；因为有电视陪伴，男人的缺席变得不再那么令人焦灼。家庭主妇成为电视的重要诉求对象，针对她们的广告、肥皂剧、言情剧、娱乐节目、购物频道等，已经占据了现今电视节目的半壁江山。其实，西方电视产业早期生产模式的转型就与打家庭主妇牌有着莫大的关联。英国电视文化研究的代表人物戴维·莫利（David Morley）说：“需要指明的是，电视产业在美国长足发展的驱动力是广告商的利益，他们希望利用这个新媒体促进消费，尤其是吸引家庭主妇的注意，因为家庭主妇掌握着家庭消费的控制权。尽管有些人担心家庭主妇能否操作这项新技术，家庭主妇要承担很多家庭琐事，几乎没有时间坐在电视机前观看广告。为解决这一矛盾，电视节目被重新设计，放弃了最初的‘迷你影院’的模式（因为需要太多的视觉专注），而采纳广播模式，也就是‘有图像的收音机’，即声音为主，画面为辅。这一模式对电视的影响延续至今。这种模式使得家庭主妇可以边做家务边听电视，不需要关注画面，因此成为广告商的服务对象。更为有趣的是，为了避免主妇们连听都不够认真，美国电视竟然首创了一种做法：在电视广告进入时，音量自然增大。”<sup>1</sup>

最后，电影院里的观看活动是强制性的，观众对于影像的流程既无法控制，也没有选择权，电视的观看情境则完全不同，观众在看电视时不仅可以同时进行其他活动，比如聊天、打电话、做家务等，还可以通过操控手上的遥控器调整 and 选择收视对象，从一个频道随意地转向另一个频道。就是说，

1 戴维·莫利，《传媒、现代性和科技——“新”的地理学》，郭大为等译，北京：中国传媒大学出版社，2010，第279页。

与看电影相比，在电视的观看中，观众有着更大的自主权和选择权。

加拿大传播学家马歇尔·麦克卢汉素以语出惊人著称，在阐述“热媒介”和“冷媒介”的一个著名段落中，他就曾依照受众参与程度的不同把电影和电视置于轴线的两端：

有一条基本的原则可以把收音机之类的热媒介和电话之类的冷媒介区别开来，把电影之类的热媒介和电视之类的冷媒介区别开来。<sup>1</sup>

按照麦克卢汉的理解，热媒介只延伸一种感觉，并使之具有“高清晰度”，所以受众的参与程度比较低，而冷媒介是一种低清晰度的媒介，所提供的信息少得可怜，需要受众去填补。“热媒介并不留下那么多空白让接受者去填补或完成。因此，热媒介要求的参与程度低；冷媒介要求的参与程度高，要求接受者完成的信息多。”<sup>2</sup>比如看电影，坐在电影院里的观众实际是孤立于其他成员的，观众之间不允许互动，观众对电影的接受也是被动的、不能选择的，所以电影是热媒介；与之相比，电视是冷媒介，因为受众在观看电视时不仅可以互动和自由选择频道，还可以深度参与到图像的意义生产过程中。

麦克卢汉对“热媒介”和“冷媒介”的区分虽然颇具创意，但存在一些模糊不清的地方，需要稍作一点解释。简单地说，麦克卢汉主要是依据受众的参与程度来划定媒介的“热”与“冷”，而受众的参与程度又与媒介提供的信息的清晰度以及受众在接收环境中的自由度相关，即受众参与程度与信息的清晰度之间成反比例关系，而与接收环境的自由度之间成正比例关系。如同我刚刚在前面提到的，电视和广播都是远距离的传播媒介，属于纵向轴上的同一传播谱系，所以它们之间可以同时用那两种函数关系加以比较，即：从信息清晰度的角度说，把单一感觉扩展为高清晰度状态的广播属于热媒介，听众接受信息的自由度比较小，而要求复合感觉的电视就属于冷媒介，观众参与的程度明显高于广播；而从接收环境的角度说，虽然属于同一传播谱系的电视和广播的信息传达都具有即时性或实时性的特征，故而在受众群体中

1 马歇尔·麦克卢汉，《理解媒介：论人的延伸》，何道宽译，北京：商务印书馆，2000，第51页。

2 同上，第51-52页。

较为容易形成共同体验，可相对而言，广播的信息接收环境更具强制性，受众获得共同体验的程度更大，属于热媒介，而在电视图像相对宽松的接收环境中，受众接受和阐释信息的自由度比较高，属于冷媒介。但电影和电视之间的情形稍有不同。前面同样提到，电影和电视提供的都是连续活动的声音—影像，都需要调动观众的复合感觉，虽然从观众的接收环境来看，正如麦克卢汉所说，电影属于热媒介，而电视属于冷媒介；但若是就信息的清晰度或者影像内容的可理解程度而言，电影显然比电视要更为复杂，它要求观众有更大的主动性和更深的参与，就是说，“热”和“冷”的标准在这里就不太适用。之所以会有这种偏差，一个重要的原因在于，电影首要不是一般意义上的信息传播工具，它的图像不是简单的“指示性”图像，即它的图像功能不在于指示性图像和图像指涉物之间的关系，而是要在图像本身的运动当中来完成对意义的“象征性”生产，所以它需要观众的深度参与。相对而言，作为传播工具的电视首先就要求图像内容明确具体，容易理解，即便电视剧，其图像内容的复杂程度也无法与电影相比。

其实，图像内容的复杂程度并不是同为视听影像机器的电影和电视的根本差异，电视也完全可以做出十分复杂的影像，它一味追求影像内容的可理解性并不是因为在技术上有什么局限，而是因为它的大众传播的本性，因为它对收视率的追求以及频道之间的相互竞争。电影固然也追求票房，但它的消费机制（院线的观影机制）一定程度上遏制了其影像过分庸常化。如果我们把电影的影像呈现也视作一种传播的话，那这种传播和电视传播之间的本质差异实际是在影像流的结构方式上，即电影的影像流是整体性的，要遵从—一个总体的逻辑和节奏，而电视的影像流是片断性的，观众随时都可以进入；电影的影像是奇观化的，是多重意义元素的凝缩，而电视的影像是日常性的，是排斥意义的过度含混的；电影的影像是为结构观影者的凝视甚或窥视而存在的，它要求观影者尽可能地“进入”影像的世界，而电视的影像只是为了满足观众对外部世界或日常性的某种瞥视，它不—定要求观众完全“进入”影像本身，而只是为他/她提供一个“旁观”外部世界的窗口。

所以，在电视体系中，节目编制变得尤为重要。所谓节目编制，就是依照现代生活节奏对一天的时间段做功能性的划分，并把每个时间段切分为

十五分钟、半小时或一小时这样的片断，然后决定“在什么时间”、“以何种方式”、“对什么样的受众群体”播放“什么样的节目”。节目编制看似是依照人的生活节奏满足人在不同时间的节目需求，而实际上，它恰恰是对人的生活节奏的一种“设计”和“控制”，它使人的生活时间变成了电视时间，使人的生活节奏变成了电视节奏，比如那些过电视生活的人最喜欢说“现在是看整点新闻的时间”、“现在是看天气预报的时间”，我自己在无聊的时候就喜欢说“现在是看韩剧的时间”。许多时候，我们看电视并不是为了看什么，而只是为了看而看，只是因为“现在是看电视的时间”，就像我们经常说的，我们看电视就是为了“消磨时间”。所谓“消磨时间”，就是让时间的流逝在我们的意识中变得隐而不现，就是让时间变成一个“零度价值”的东西，用电视的时间来覆盖存在的时间。

电视的节目编制所带来的主体效果绝不是让时间的消磨变得更有趣味，而是变得更为隐蔽且更富有生产效应。节目编制是对存在的时间的一种摆布，它把生活的时间分为不同的时间节段，比如先是按照新闻分为几个大的节段：早新闻的时间、午间新闻的时间、晚间新闻的时间以及午夜新闻的时间，然后再在每个节段中间填充以其他的内容，广告则作为连接词和小品词一样的东西不时地穿插在里面。在这里，节目编制看似是让我们的生活变得有节奏，而实质上它是让生活的节奏变成了电视的节奏，生活彻底受到电视的操控乃至监控。说得更明确一点，主导节目编制的隐秘逻辑是一种主体生产的逻辑，它是把观看者或者说主体当作产品来生产的，它按照一套严密的语法把各种各样的指令输送到作为受众的主体之内，要求或迫使甚至监视主体在电视的时间之外去执行这些指令，不知不觉间过着一种电视的生活。

对于电影和电视的不同，还可以从银幕和显示屏的功能差异来比较。

在前面讨论电影院的装置的时候，已经说明了银幕作为镜子的功能。电视显示屏就不一样。首先，在我们的起居室里，电视显示屏并非唯一的可见性，它是日常环境的一部分，是众多器具中的一件，但也是器具中的器具，是结构其他器具的空间秩序的东西。其次，电视显示屏的可见性更像一个“窗口”，它是“指示”外部现实的东西，透过它，我们可以“看到”外部世界的种种情态，同时又不一定要与之发生认同。再次，电视显示屏

的日常在场及其在日常环境中的切近性或“上手状态”为削平它或它里面的影像与受众之间的距离提供了可能，电视显示屏成为我们从家里向外部世界或日常性延伸的透明的中介。最后，电视显示屏并不排斥认同，但更多的时候，它只是在建构一个全视的观者位置，它不是用影院里放映机的投影来引导目光的投注，使观众觉得自己是在画框的外面“目击”所发生的一切，相反，它是通过隐藏在机壳里的电子枪的“扫描”而把观者置于移动性的全视旁观者的位置，处在这个位置的观者与显示屏的关系不是凝神投注的，而是自由的、散漫的。



客厅电视墙设计效果图

类似的图片在网上数不胜数，但它们都讲着同一种语言，只是发音方式会有所不同：电视机是这个空间中绝对的主体/主语，或者说整个空间是为它而存在的，它是汇聚目光的焦点所在，它是家居生活的主导。你只要进到这个空间，就可以把自己完全交付给电视。

传播学家时常说，电视是人的视觉以及听觉的延伸，由于电视，不仅全世界变成了一个“地球村”，而且还把整个世界置于可见性之下，尤其是通信卫星的运用，使得这个世界的每个角落在电视之眼的搜索下已变得无处遁形。但电影在一定程度上不也是视觉和听觉的延伸吗？其与电视之眼之间的差别在哪里呢？这恰恰需要考虑技术的因素。如果说电影的银幕是一面映射和投射的镜子，其模型是基于透视之眼的焦点凝视，那么，电视的屏幕就是一个消除了边界或景框的移动的窗口，观众不是在窗户之外，而是在窗户之内，他先在地就是电视之眼的凝视对象，他是作为这一被看对象来观看眼前的一切的，在这里，在中介化机器的作用下，看与被看不再是处在对立的空间的视觉运作，而是在一个流动的拓扑空间中的相互渗透。在电视屏幕所建构的视觉场域里，不是我们的视觉得到了延伸，而是机器的视觉延伸到了我们这里。鲍德里亚说，“电视之眼”的出现意味着文艺复兴以来的“绝对凝视”

或基于某一焦点的“全视体系”的终结：

电视之眼不再是绝对凝视的源泉，而且控制的理想也不再是透明性的理想。后者仍然假定了一个客观的空间（文艺复兴的空间），以及一个掌控性的凝视的无所不在。后者即使不是一个囚禁性的系统，也至少是一个计划性的系统。可能更加微妙，但总还是外在的，把玩着看与被看的对立，尽管全视的焦点有可能是个盲点。

……“再也不是你在看电视，而是电视在看着你（现场直播）。”换句话说，“再也不是你听见‘不必惊慌’，而是‘不必惊慌’在听你”——从全视的监视机器（《规训与惩罚》）转变到了一个威慑系统，在那里，被动与主动之间的区分被取消了。……这个社会不再是说服的社会（那是宣传、意识形态、公共性等的古典时期），而是一个威慑的社会：“你就是信息，你就是社会本身，你就是事件，你已经卷入其中，你有发言权，等等。”通过这个模糊的面容，要去定位模型、权力、凝视、媒体自身的情形变得不可能了，因为你总是已然处在另一方。不再有主体，不再有焦点，不再有中心或者边缘，只有纯粹的流动或者循环的不动。不再有暴力或者监视，只有“信息”、神秘的病毒、连锁反应、缓慢的内爆和不断上演实在界的效果的空间拟像。<sup>1</sup>

图像传输方式、观者的接收情境、影像流的结构方式以及影像显示装置，这种种方面的差异足以显示出电影和电视之间的不同。也正是基于这种种差异，西方有许多学者称电视是后现代主义文化的机器载体，并因此从后现代主义的角度来讨论电视文化。

例如吉姆·柯林斯说：“在批评领域中，对电视与后现代主义之间的某种活动关系的拓展性研究是不可避免的，却又几乎是不可能的。不可避免，是因为电视常常被人们认为是后现代主义的典范，而后现代主义又常常作为单纯的‘电视文化’被加以封杀。几乎不可能，是由于电视与后现代主义两

1 Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, trans. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994, pp.29-30.



者作为批评对象都具有丰富的多样性；两者在当下都经历着范围广袤的理论化，而这种理论化很少有——如果有的话——公认的首要原则。”<sup>1</sup>

约翰·斯道雷更明确地指出，柯林斯把电视视作后现代主义文化的“典范”，“这个结论是以电视作品文本和语境的一些特点为基础的。如果我们以消极的观点来看待后现代主义，把它作为模仿的领域，那么电视似乎是这个过程的一个明显的例子，据说是电视把错综复杂的世界简化为不断变化的肤浅平庸的视觉形象。另一方面，如果我们以积极的态度来看待后现代主义，那么电视的视觉和言语实践可以被看作故意玩弄互文性和‘激进的折衷主义’、鼓励和帮助后现代文化的‘世故的半瓶子醋’。”<sup>2</sup>

尼古拉斯·阿伯克龙比也说：“因此，我的观点是电视是典型的后现代主义形式。这一方面体现在电视图像和零散式播放这一方法时所产生的全面影响上；另一方面，个别的节目也是后现代主义的，因为它们冲破了界限，突出外表，自我指认，既非写实，又非叙事。”<sup>3</sup>

连詹姆斯这样的批判性的后现代理论家也持有同样的观点，在他看来，机械复制技术带来的距离的消失和类像的无所不在是后现代文化最典型的表现，而电视的形象复制可谓集中了后现代主义的全部精粹。

以上这种观点不过是把后现代主义文化的标签——比如浅表化、距离感的消失、符号的轰炸、能指的嬉戏、互文性、形象拼贴、折衷主义等——贴在电视的形象文本上，进而把电视的形象文本视作电视的本质。但问题的关键恰恰在于，电视的后现代本性并不是源自其形象表征，而是源自它作为一种传播机器的运作，前者只是后者的结果而已。也就是说，当我们称电视是后现代视觉机器的时候，指的是这个机器所造成的新的人-机关系和新的感知模式，就像鲍德里亚在许多地方说到的，电视及当代大众传媒被接受、吸收和“消费”的，与其说是每个场景，不如说是所有场景的“潜在性”。下面我想选取三个方面即实况性、真实性和娱乐性来对这个“潜在性”做进一步的分析。

1 吉姆·柯林斯，《电视与后现代主义》，麦永雄、柏敬译，载于罗伯特·艾伦主编，《重组话语频道》，北京：中国社会科学出版社，2000，第332页。

2 约翰·斯道雷，《文化理论与通俗文化导论（第二版）》，杨竹山、郭发勇、周辉译，南京：南京大学出版社，2001，第276页，译文有所改动。

3 尼古拉斯·阿伯克龙比，《电视与社会》，张永喜等译，南京：南京大学出版社，2001，第46页。

前面已经说了，我持有一种反电视的电视观，这一观念针对的正是电视作为一个传播机器的本质，是电视人对这个本质的过度运用，例如以收视率为最高目标的电视生产模式，再如电视建制及其话语对电视传播可能具有的肯定性价值（如增加我们的信息量，提高社会的透明度，娱乐我们的身心，用舆论来实现对公共性的监督，等等）的盲目崇拜。我所主张的是另一种看电视的方式，一种对电视的“反观”，其矛头恰恰就是电视作为一种传播手段的种种肯定性价值，因为这些价值并不是自足的、自然的、透明的，相反，它们是依附在一套社会建制和技术建制之上的，是靠社会的权力结构和机器的物质性来保证其权威性和合法性的。

在推崇肯定性价值的电视话语中，人们时常把实况性或同步性作为一个理所当然的事实来为电视的存在进行辩护，电视的远程传播所带来的时空距离的“消失”被视为这个传播机器的最大优势。

首先是空间距离的“消失”：随着通信卫星在电视网络中的运用，电视不仅代表着对空间距离的克服，而且代表着对空间距离的消除。这一消弭距离的意志在电视发明之初就已经存在，正如英文中“television”一词的合成形式所显示的，“电视”即是把远方发生的事件显现于眼前，是通过技术的集置把发生于不同空间中的事件摆置到眼前。英国“文化研究”的代表人雷蒙德·威廉斯说：

电视的主要优势在于，它能够使我们看到远方发生的事件。合成词选中了这种性质，如望远镜、电报、电话、通灵术，这些都以tele为合成形式，tele取自拉丁文“afar”，与telos（“目的”）有关。然而，在每天播放的大多数节目中，距离在任何实际意义上都不是首要因素。我们在一个地方，通常是在家里观看另一个地方发生的事情，虽说距离变化不等，可是通常这并不重要，因为科技已经弥合了差距，建立了亲近的关系。<sup>1</sup>

电视真正地实现了人类长期以来想要占据上帝那样的全视位置的梦想。自文艺复兴确立以人为中心的观念开始，人就一直想成为上帝一样的全视者，

1 雷蒙·威廉斯，《电视：文化形式与政治》，载于王逢振等编译，《电视与权力》，天津：天津社会科学院出版社，2000，第25页。

为此有了各种各样的全视机器如望远镜、透视法、摄影术等，它们都不仅是“观察者的技术”，还是确立主体位置的象征机器。而只有到电视时代，这一全视观察者的理想才真正得以实现。尼古拉斯·米尔佐夫称电视是一种“幽灵写作”，因为它赋予了人类通灵术一般的“超视力”，一种“天眼”：

我一直称全景敞视主义是一种超视力。超视力在降神会上指的是“用天眼观看”（seeing with the eyes closed）——这当然是通神的巫婆的技能——尤其是看遥远的东西，我们现在把这称作电视的能力。因此，超视力表现了人们对不受限制的视力的渴望。<sup>1</sup>

其次还有时间距离的“消失”：借着卫星转播技术的成熟，电视也完成了对事件的实时播报，电视的欲望根本上就是一种时间欲望，这一欲望不再是为了缩短时间差，而是要从根本上取消时间差，让传播的时间变成没有任何间隙的实况时间，并由此消除异地空间的距离，使空间“实时化”。保罗·维利里奥说，实时化的出现使得实际的空间变成了“实况时间”的影子，空间上的“此地”变成了时间上的“此时”。

实际上，实况时间不只是消除了现实的空间和时间的间隔或“距离”，它还使电视获得了实况性或现场性的优势，让电视的传播本性得到了最彻底的彰显。技术赫然可见的优势让电视传播的权威性有了物质性的支撑。可我要问的是：只是如此吗？技术真的有那么清白吗？

维利里奥说，电视传播对时空距离的消除最为典型地体现了这个加速度时代的速度逻辑，以至于出现了一种速度的政治经济学。在今天，不仅知识是一种权力，速度本身也是一种权力，如同拥有知识就是拥有了权力，掌握了速度也就等于掌握了权力，也就等于获得了由速度的暴力所产生的权力支配形式，维利里奥称之为“速度政权”（dromocratie）。速度政权的本质在于以速度学的逻辑来构建社会总体性的图景，让无间隙的零度时间或实时成为主宰一切的因素。维利里奥说，这一在大地上生发的科技景

1 尼古拉斯·米尔佐夫，《幽灵写作：视觉文化构想》，载于吴琼编，《视觉文化的奇观》，北京：中国人民大学出版社，2005，第232页。

观已经“把我们带入一个人造的拓扑学的时空中，地球上的所有表面都变得彼此面面相觑”<sup>1</sup>。

实况性、同步性或实时性的追求是现代性之速度逻辑的必然，其结果不只是让世界变成了所谓的“地球村”，更是让这个世界彻底地新闻化和媒体化了。实时性是对时间和空间“间隙”的消灭，它让事件实时地发生在我们眼前，让异在的、陌生的，甚至与我们全然无关的东西变成我们日常生活的一部分，这样，我们即便身处偏隅的一室，即便关上门窗远离尘世的喧嚣，也能和这个世界融为一体，在实时的共享中把自己置于那光影的跳跃和闪烁前。在这个时候，不是事件进入了“我”的生活，而是“我”进入事件之中，是“我”成了光电靶的瞄准对象。

实况性和现场性即是客观性和真实性，电视机器是一个生产透明性的机器，它至少是把这一点作为最高的理想来追求，电视的传播学话语也正是在这个前提下把自己变成了一个教人如何消除“噪音”的教程。

上面已经强调了，电视和电影的一个本质区别就在于电视是严格的传播学意义上的传播机器<sup>2</sup>，而“客观性”和“真实性”正是传播学的本体论诉求，是传播学求得自身合法性的话语内核，也是现今的电视研究——许多时候，它径直被归入媒体研究——的话语内核。那么，客观性和真实性作为传播学的本体论诉求究竟是源自一种理想还是源自对客观性和真实性话语本有的裂隙的一种缝合策略？这一传播学的“知识”究竟是怎么产生的？传播学的浅薄之一就在于它根本回避此类问题，它认为这种元理论的纠缠是形而上的、无意义的，进而认为那些纠缠者是愚蠢的、偏执的、精神不正常的，于实践全无益处。实际上，我们根本不需要花费脑力去回应传播学教材的条分缕析，我们只需直接面对传播学家口口声声的传播实践。

传播是什么？传播是交流的艺术，也是说服的艺术，亦即它是一种言语实践活动，是依照一定的语言学规则来进行有效的表达和信息传输，其

1 保罗·维利里奥，《战争与电影》，孟晖译，南京：南京大学出版社，2011，第132-133页。

2 所以，电视和广告的联姻被视作理所当然的事，电视供应商提供的几乎所有节目都必然以广告作为支撑，在这个意义上，电视节目与广告的关系应当反过来看，即广告才是电视的主体，广告时间才是真正的电视时间，节目不过是广告时间当中的插播品，是随广告捆绑销售的诱饵，或者说是为了吸引你去看广告的馈赠物。与之相反，在电影中植入广告则被视为不道德的行为，是不法商贩才会做的事。有人会说电影也是传播工具，这其实是在广义上说的，虽然我们并不否认有传播学意义上的电影，例如纳粹德国时期拍的许多政治宣传片。

前身就是古希腊罗马的修辞术。但是，由于技术维度的介入，使得现代意义上的传播与古代的传播有了根本的不同。现代媒介指的是技术化的媒介。古代的传播是口传的、面对面的，所以其人为的操控性是可见的，即便在书本文化的时代，字迹的明显在场、语言的线性律动、论证的层层推进等也都暗示着人为的浸透，暗示着作者的在场形而上学。而在技术化的媒介中，信息的编制和传输被中介化了，技术的在场对人的在场的取代导致了一个传播幻觉，即信息是中立的、透明的、客观的，因为现在是机器而不是人在看和说，机器是不会撒谎的，机器的记录是最可靠的，是可作法律证据的。现在是机器代表着权力，机器成了能指和所指的聚结地，成了符号本身，而不只是生产符号的东西，人按照与机器的关系而分为拥有机器的和不拥有机器的：谁拥有了机器，谁就拥有了权力，就可以享用权力运用所带来的快感；而那不拥有机器的就只能任由机器宰制，他充其量只能享用机器生产给予他的剩余快感。

传播追求客观性和中立性，然而，一个赫然在目的事实是，人为性并不会因为机器的介入而消失，它只是被机器的躯壳隐匿起来了。传播学和新闻学有许多交叉的地方，但在有一点上它们之间有所不同：新闻学视报道的客观公正性为基本的话语要求，因而人为性被作为传播过程中的“噪音”需要尽力消除；传播学虽然也主张避免人为性的干扰，但许多时候它恰恰是通过制造“噪音”以达到传播的效果，因为传播的本义不是客观性，而是扩散性，传播就是要让更多的人去知晓，而包括人为性在内的“噪音”的制造恰恰就是让人去知晓的重要手段。在这一点上，传播机器总是面对着一个悖论性的要求：一面是客观性，另一面是收视率，前者要求消除任何会干扰信息的客观传播的“噪音”，后者要求尽可能扩大收视范围，为此甚至需要利用“噪音”的能量。我们不妨把这称为“噪音的经济学”，就此言之，传播学根本上就是对“噪音”的边际效益的一种核算。

因此，传播是什么？我的回答甚为简洁：传播就是“放大”，不只是信息所要求的效果的放大，也是信息的内容的放大。但不要误解，说传播的本质是放大不等于说传播者在夸大或说谎。传播者可能说的是真话，但问题的关键不在于传播者说了什么，而在于他是利用传播机器在说，在于他的话语

是通过传播机器发送和播撒出去的。传播是一个过程，是信息或内容从一个场域传递到另一个场域，传播的效果是在过程中产生的，在这个过程中，传播的内容将经受双重的放大。换句话说，我所谓的“放大”，首先是指人们利用机器对所再现事件的“选择”和“讲述”，在这一过程中被隐性植入的传播者的意图将因为机器的介入而变成一种客观的讲述；其次传播还是信息体的送出和扩散，同样因为机器的介入，那些异时异地或同时异地甚或同时同地发生的事件以“特写”的形式摆放在受众的面前，成为注视的对象。一个本来与你无关的事件，一旦诉诸传播机器而被送达你的眼前，就会成为你的事件，这就是放大。例如一只松鼠在树林间跳跃，那不过是在应和自然的节奏，可当它被呈现在电视画面上或进入“动物世界”的时候，它便脱离了自然的熟识性的背景，获得了陌生化的特质，成为一个自然奇观。

传播的放大意味着客观性、真实性的形而上基础的消解，客观性和真实性现在是作为一种话语诉求被纳入放大的范畴，成为放大的策略和手段。这不是说客观真实的事件根本不存在，在世界上，在我们的周围，每时每刻都有无数的事件在客观真实地发生，但这些自在的事件一旦脱离语境进入传播程序，或者说一旦传播机器使事件与所发生的语境相剥离，其客观性和真实性也就失去了支撑其存在的价值，因为我们现在看到的是发生在机器中的事件，是被机器阐释过的事件。例如“新闻”，在我们通常的理解中，只有重



某复合机产品的电视广告画面

这是日本某品牌的复合机产品针对中国受众的电视广告。广告的形象代理是国内某著名女影星，在片中她的身份是办公室白领，其实就是一位秘书。当她按动复合机的开始键后，复合机面板的扫光一闪，她的目光追逐着那道光，内心充满欣喜和渴望，窗外的天色也立即变得明亮起来，一幅现代都市景观呈现在眼前，伴随“成就你梦想”的台词和画面，女白领从窗口转过身来，俨然世界尽在掌握中的神态。在这里，在产品信息被送出的过程中，一系列的价值信息也被“放大”。

大的或新奇的事件才可构成新闻事件，亦即是事件本身的性质决定了其在媒介中的传播价值。可实际上，在传播的时代，事件的新闻性根本不是事件本身决定的，而是机器决定的，是机器和人的欲望合谋的结果。任何事件，只要进入传播的程序，只要通过机器从远方传送到电视家庭的内部，便会具有

新闻价值，麦克卢汉的“媒介即信息”说的就是这个意思，尼尔·波兹曼（Neil Postman）对此解释说：“火灾、战争、谋杀和恋情……如果没有用来宣传它们的技术，人们就无法了解，无法把这一切纳入自己的日常生活。简而言之，这些信息就不能作为文化的内容而存在。‘今日新闻’的产生全然起源于电报的发明（后来又被其他更新的大众传播工具发扬光大），电报使无背景的信息能够以难以置信的速度跨越广阔的空间。‘今日新闻’这种东西纯属技术性的想象之物，准确地说，是一种媒体行为。”<sup>1</sup>

所以，当传播在追求“真相”的时候，当它让一个处在情境关联中的细节孤立出来成为一切的成因的时候，它往往就是在让“放大”成为真相。所谓新闻事件，不是指已发生的事，而是指被报道的事，“事件”是被制造的，而非本然就是的。以从事机器研究著称的法国理论家贝尔纳·斯蒂格勒（Bernard Stiegler）说：“只有被‘报道’了，事情才会‘发生’或‘来临’。至少有成千上万的事来临了但没发生，或发生了但没来临，因而对于不知姓名且不确实的接收者来说，这些事既没发生也没来临。”<sup>2</sup>

那么，被传播所放大的到底是什么东西？不是作为“物自体”的事件本身，而是事件的“意义”，是事件在传播过程中衍生出来的意义，是作为意识形态机器的电视及电视制度对于事件的“阐释”。要知道，电视传播的载体只能是表征化的形象，是经过编码的“原始”事件，而这个编码的过程就是生产意义的过程，是各种意义被隐性植入的过程。对于电视而言——也许所有的表征实践都是这样，但电视传播尤其如此——所谓“真实性”或事件的“真相”其实是一个已然永久失落的理想，传播学的“真实性”话语或者说其对“真实性”的诉求只是为支撑这个理想而设计的一个幻象脚本，说得更明确一点，电视机器及传播学话语对“真实性”或“真相”的诉求不是为了抵达那里，而是为了压抑它、否定它，是为了将它涂上膏油永久地封存。

最后是电视机器的娱乐功能。在现今的电视话语中，娱乐性常常被视作电视的肯定性价值的重要体现，这不仅因为电视是一个生产娱乐的机器，还因为它是一个大众娱乐的机器，其为大众提供的快感享受最能体现民主化时

1 尼尔·波兹曼，《娱乐至死·童年的消逝》，章艳、吴燕廷译，桂林：广西师范大学出版社，2009，第9页，译文有所改动。

2 贝尔纳·斯蒂格勒，《技术与时间：2. 迷失方向》，赵和平、印璆译，南京：译林出版社，2010，第131-132页。

代的政治理念，其对精英与大众、高雅与通俗等传统二分的消解乃是对民主价值的一种实践。

当然也有许多人对电视的娱乐价值持反面看法，认为电视的娱乐至上会导致节目的庸俗化和媚俗化，进而会导致教育学的灾难，甚至会破坏社会的道德秩序。有人还意识到电视的娱乐追求与商业利益的驱动是一致的，所以阻击娱乐化和庸俗化的手段之一就是限制电视的过度商业化，甚至让电视与商业化彻底切割，让它作为单纯的传播工具发挥作用。

以上两种观念看似对立，实则是一回事，都是基于对电视的娱乐性的孤立认知。一个不容否认的事实是：电视作为大众传播工具，娱乐性是它赖以生存的基本要素，这个要素的功能就是为观看提供一个诱惑结构，以帮助达成电视的商业目的。所以，因为庸俗化而否认电视的娱乐性，或者基于娱乐的大众化、民主化来为电视的价值进行辩护，这都是极其天真的想法，都是对电视价值的误认。

其实，电视的原罪不在于它给人提供娱乐，而在于某些本应受到质疑的观念结构或社会意识形态在娱乐节目中的内置，或通过娱乐节目完成其向日常世界的渗透和“偷渡”。这就是说，在电视的快感生产背后，另有一套快感政治。如果说电视的新闻节目和教育节目常常伴随有某一种主导意识形态的明确在场，或者它干脆就是以传播那种意识形态为己任，因而为这一意识形态的正当性和合法性提供辩护也就成了传播的一部分，那么在娱乐节目中，某一意识形态的明确在场对娱乐效应就会是一种伤害。所以娱乐节目往往是远离“政治”的，它不会愚蠢地主动挑起种族、性别、阶级的议题。远离“政治”是娱乐节目最大的政治，可这也是快感“政治”的最大化，因为正是在这种远离中，正是在快感对意识形态的覆盖中，各种各样的“政治”才得以合法地进入，它们被编码为一些中性的、非意识形态化的、普遍同意的“自然”形式，随快感的注入而输送到受众那里。正是在这个意义上，不妨说，娱乐节目是意识形态最保守的大本营，电视机器的娱乐功能本身就是一种元意识形态，它最没有意识形态色彩，但却能把意识形态的效益最大化。

那么，受众在快感政治中只能是被动的接收者吗？伯明翰学派的斯图亚



特·霍尔的“编码—解码”理论为回答这个问题给出了一个模式。

在《电视话语中的编码与解码》(1973)<sup>1</sup>一文中,针对传统的大众传播研究将传播过程描述为从信息发送者到接收者的线性模式,霍尔强调,电视传播作为一种社会表征实践是由包含生产、流通、消费和再生产在内的诸多环节构成的一个复杂结构,其每一个环节各有自己的特性和特殊形态,且保持着自身的种种形式和存在条件。所以,对电视传播的研究不能仅限于所谓的“内容分析”,而是必须就构成信息的话语形式在不同实践环节的结构形态来思考其意义的生产和流通。

霍尔指出,电视传播中的意义流通要经过三个不同阶段:首先是信息编码的环节,在这个阶段,编码者(电视工作者)对“原始”事件进行加工处理,以形成电视话语,但如何加工,取决于编码者的世界观和意识形态,就是说,在此占据主导地位的是编码者;接着是编码者生产的“成品”进入流通的阶段,这时占主导地位的是电视传播机器的话语规则,如节目编制和播出方式等,其功能主要帮助“作品”实现其意识形态效果;最后是“解码”阶段,即电视受众对所接收的信息进行解读的阶段,在这个阶段,居于主导地位的是充当解码者的受众,他们的世界观和意识形态将决定其对信息的意识形态内涵的适应程度。

相较于法国理论对话语、意识形态及主体之建构的论述而言,霍尔的“三阶段说”本身并无太多新奇之处,但其中还是提示了十分重要的几点:第一,电视传播中的意义生产是一个多元决定的过程;第二,意识形态符号化的编码过程及编码的传播实际是一个去意识形态化的运作,是让意识形态效果以一种隐性的在场发挥作用;第三,编码者和解码者对信息的内涵的理解不可能完全一致,这与他们各自所处位置之间的对称程度有关,“符码之间缺乏相宜性在很大程度上取决于广播者和听众之间关系与地位的结构差异,但也取决于‘信息来源’与‘接收者’的符码之间的不对称性”<sup>2</sup>。

正是基于对解码环节的强调,霍尔指出,在电视话语的流通过程中,意

1 中译标题为“编码,解码”,载于罗钢、刘象愚主编,《文化研究读本》,北京:中国社会科学出版社,2000,第345-358页。

2 斯图亚特·霍尔,《编码,解码》,载于罗钢、刘象愚主编,《文化研究读本》,北京:中国社会科学出版社,2000,第348-349页。

义和信息不是被简单地传递，而是由解码者再生产出来的。进而，他依照受众相对于编码的不同位置或立场描述了三种解码模式：假想的“主导-霸权”的立场，即受众的解码立场与电视制作者的编码立场完全一致，他完全在主导符码的范围内进行操作，这是一种非常理想化的传播状况；“协调的符码”的立场，即受众在主动理解的基础上解读并加工意识形态的内涵，并在以协商或商谈形式进行的译码过程中，混合着适应性和对抗性的因素；“对抗的符码”的立场，即受众以一种与编码者全然相反的方式去解码信息，并在另一个参照框架中将信息再次总体化，赋予信息全新的意义，以此种“意义的政治策略”来完成话语斗争。<sup>1</sup>

美国人约翰·菲斯克（John Fiske）在霍尔的基础上对电视的快感政治有进一步的讨论，其中特别发挥了电视受众对电视节目的主导意识形态做对抗性阅读的方面，他称此为“符号式”反抗，即大众通过利用边缘意识形态的编码来对霸权力量进行的符号学意义上的抵抗。

菲斯克的讨论是基于对大众的一种积极理解，即大众并非乌合之众，而是一种能动的、具有创造力的力量。就与权力的关系而言，虽然大众并不握有建构社会体系的社会权力，但作为意义和快感的生产者与消费者，他手中握有取之不尽的符号权力，大众文化就是对符号权力进行重新分配和再生产的场所。菲斯克说：“但我们需要的快乐理论应当超越意义和意识形态，要以创造意义为中心，而不是以已创造的意义为中心。这就是我所说的电视的‘符号民主’带来的推动力，也就是电视向观众开放它的话语实践。”<sup>2</sup>

在对电视的快感政治的讨论中，菲斯克引入罗兰·巴尔特文本理论，强调我们应当把“电视节目”和“电视文本”区分开来，前者是节目制作者和电视机构通过电视机器传送出来的节目实体，后者则主要是观众对节目进行解读的产物。节目总是以自己的方式来试图控制其潜在意义，但观众会抵制这种控制，会对节目进行生产性的阅读，把节目变成巴尔特意义上的“可

1 斯图亚特·霍尔，《编码，解码》，载于罗钢、刘象愚主编，《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版社，2000，第356-358页。

2 约翰·菲斯克，《电视文化》，祁阿红、张鲲译，北京：商务印书馆，2005，第345页。

写性”文本。菲斯克多次以美国流行乐坛天后级巨星麦当娜的形象传播和受众阅读为例分析电视文本的意义生产。

麦当娜，以成功的媒体形象营销而在市场大获全胜的神话英雄，其一个典型的营销策略就是以反讽、戏仿、暴露的手法来动摇、颠覆主流社会对于女性的角色与形象认知。她的走红有着电视的一份功劳：1984年，在首届MTV年度音乐电视大奖颁奖典礼上，她穿着紧身胸衣和婚纱的混搭服装，胸口佩戴着十字架，腰上系着“BOY TOY”的带扣，站在一个做成结婚蛋糕形状的高台上演唱她的成名曲《宛如处女》，她一会儿在舞台上打滚，一会儿露出自己的花边长袜和吊袜带，时而又做出带有性暗示的动作。这一装扮和台风让她一夜之间成了世上被最多人爱也被最多人恨的明星。

在《解读大众文化》（1989）中，菲斯克用了整整一章的篇幅对麦当娜的形象进行分析。他说，麦当娜有意夸张性地利用男权社会有关女性不是“圣女-天使”就是“荡妇-魔鬼”的二元对立形象，不仅是为了引起人们对女性在男性霸权中的角色的注意，还在于想要质疑以这种二元对立来将女人概念化的合理性。“她对宗教偶像的使用既不是宗教的，也不是读圣的。她试图将其从这种意识形态的对立中解放出来，享受它，利用它，取它对她的意义和快乐，而不是对支配性意识形态及其简单化的二元思维的意义和快乐。”<sup>1</sup>当然，这不是说麦当娜是一个女性主义者或反传统的文化英雄，她这样做不过是一种形象营销，是一种商业策略。重要的是这个策略的成功就在于它充分利用了电视传播过程中文本的开放性，利用了受众在文本接受过程中的生产功能。在《理解大众文化》（1989）中，菲斯克解释说：

当麦当娜在一些女性主义者中间流通时，她被视为对父权制价值观的重新铭写；当她在一些男性中间流通时，她是获得窥视快感的对象；而对为数众多的少女歌迷来说，她又成为赋予权力与获得解放的行为人。麦当娜作为一个文本，甚至作为一系列文本，是不完整的，除非她被放进社会流通之中。她的性别政治不在于她的文本性，而在于她的功能性。她是一个典型的大众文本，因为她充满了矛盾——她包

1 约翰·菲斯克，《解读大众文化》，杨全强译，南京：南京大学出版社，2001，第111页。



麦当娜 1984 年在音乐电视大奖颁奖典礼上演唱《宛如处女》

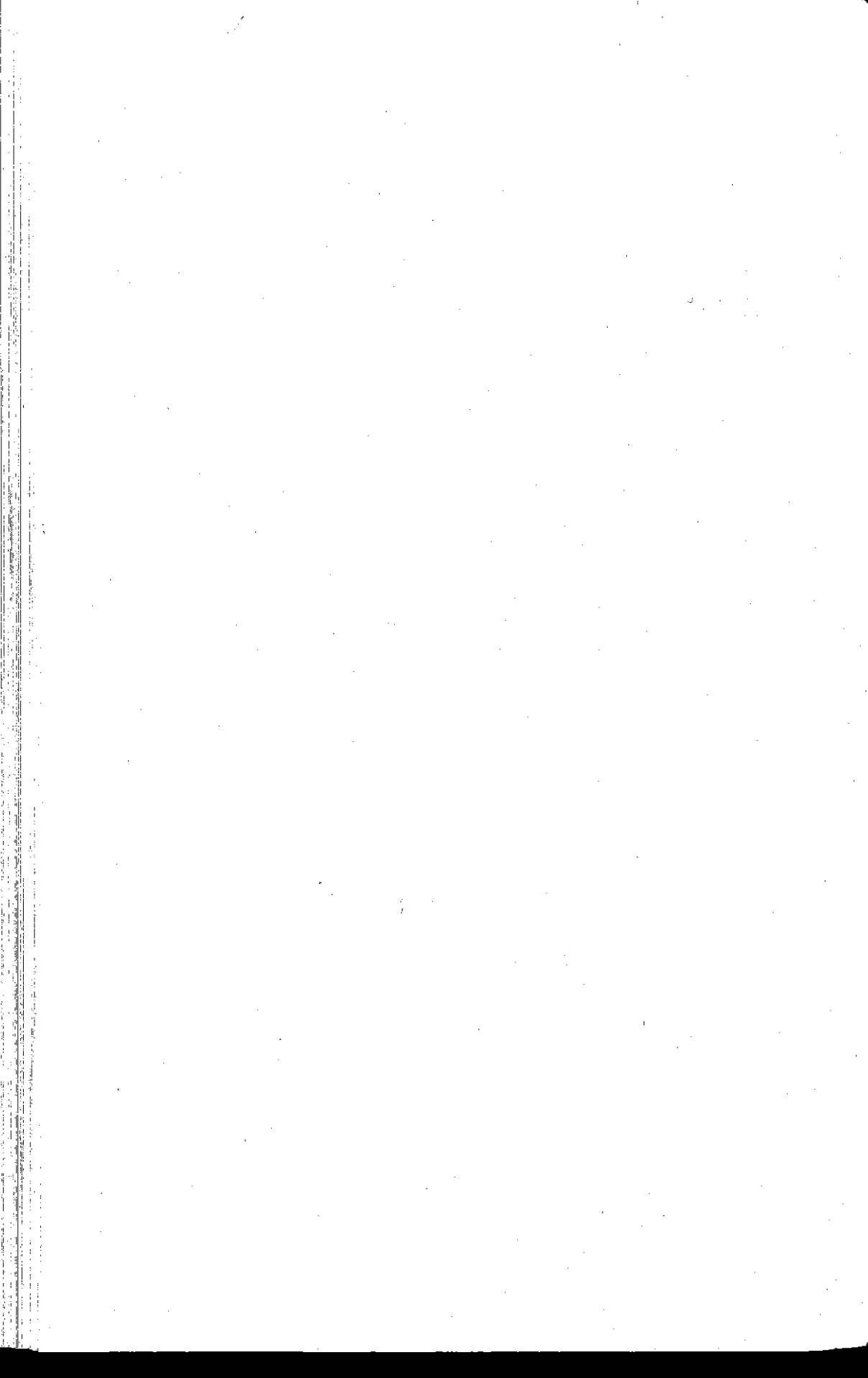
含了父权制式的女性性征的意义，同时也包含与前者相对抗的意义，因为她的性征是她自己的，她可以用她所希望的方式来使用，而不需要男性的同意。<sup>1</sup>

霍尔和菲斯克的符号对抗虽然是对西方民主制电视体系和电视观念的一种呼应，但他们对受众的介入性的召唤至少为反观电视提供了一条可行的通道。实际上，受众的对抗性观看之所以可能，一个重要的方面就在于：电视文本和受众的邂逅并不是一个独立地发生的事件，相反，它是发生在多重力量交织而成的场域中的事件，在那里，受众的符号资本是多种多样的，它们有可能受制于不同的“利益”要求。例如一个人可以同时是一个女人、一个有色人种、一个印度教徒、一个社会主义者、一个同性恋者、一个环保人士等，

1 约翰·费斯克，《理解大众文化》，王晓珏、宋伟杰译，北京：中央编译出版社，2001，第150页。

每一种社会身份都有其主导的符号资本，有特定的“利益”诉求，这样的一个受众在对电视节目进行解码式“阅读”的时候，极有可能生发出与节目编码相冲突的符号力量。所以，反观电视并不是一个遥不可及的梦想，每个人，不论其社会地位、受教育程度、族群归属等情况如何，只要积极启用自己的符号资本，只要对电视节目采取距离化的态度，就能够一定程度地摆脱电视的意识操控，就可以在观看中完成对电视权力的象征性倾覆，并可以在这一倾覆中让自己的符号资本得到滋养。

电视是一种权力，反观电视也是一种权力，在这两者的角力中，我深信，沉默的大多数才是真正的主宰。



### 第三章

## 建制的目光

---

为抵御外部的、非艺术的因素对艺术的侵袭，现代主义艺术家、批评家和理论家特别喜欢用艺术的自足来维护艺术活动的纯粹性和至上性。可是，存在完全自足的艺术活动吗？马克思主义对此早就给出了有力的回答：人类艺术活动，从艺术品的生产、流通和收藏到艺术品的展示、接受和评价，首要地是一种社会性的活动、一种社会文化实践，即便那些标举艺术自足性的创作和阐释行为，也离不开社会和历史总体性对它们的规定，就连“自足性”这种主张本身也是一种文化象征行为，是身处异化现实中、已然与社会疏离的现代主体借艺术乌托邦之名实施的一种自我救赎，所以同样需要在马克思主义所主张的“不断的历史化”中来加以理解和阐释。总之，那种以艺术的自足来标举艺术纯洁性的主张，不过是现代主体的审美主义幻念，是深陷自足幻象的现代主体的艺术洁癖，是艺术自恋和艺术拜物教。

艺术的社会学方面是艺术实践的构成部分，也是视觉“文化研究”的题中之义，“建制的目光”就是对这个主题的一个明示。但我们不能在线性决定论的意义上理解这个主题。建制并不是静态的原因，它是一种运作，是一个结构化的在场，就像一个多元函数式一样，其内部的各个要素是以互动

的方式来多元地决定最终效果的，包括作品的意义效果和主体的观看效果。在更深刻的意义上说，审美场域的建制绝不只是一套美学或艺术体制，它还是社会建制的一部分，是社会用来建构主体及对象的意义和价值的装置系统。尤其在今天这个视觉化的时代，在这个因为过度的视觉化而滋生出种种暴露癖和窥视癖的社会中，建制的目光就是一道监视的目光，一道调节的目光，它调节力比多的流动，调节视觉驱力的走向，调节权力的分配和再生产。因而，视觉文化领域的建制研究不仅要涉及视觉场域的关系配置对于观看对象和观看主体的审美建构，还要涉及此种关系配置在社会场域和生命场域的种种再生产，如果我们称前者是一种“审美政治”，那后者就关联到福柯所说的“生命政治”。



## 一 视觉场域的关系配置

视觉建制及其作用无所不在。在影院看电影，在家中看电视，在剧院看演出，在教堂看壁画，在美术馆看画展，这些空间和场所作为观看的环境本就是建制的一部分。不只是这样，在街头打量过往的行人，在报刊亭前驻足于封面女郎的图片，在地铁车厢里注视通道墙壁上闪过的广告，在购物中心痴迷于商品的幻境：这样的时刻，这种移动的凝视，你可能每天都有邂逅，它们以各自特定的建制因素在不知不觉地规定着你的观看，建构着你的观看方式和观看效果。

视觉建制自古就有，且一直作为社会运作机器的一部分在发挥作用。但只有在今天，在这个视觉主导的时代，在幽灵化的视觉机器已渗透到生活的每个角落的时代，视觉建制的力量才对我们显出如此的切身性和逼迫性，我们每个人都感受到了它的挤压和掏空，却又要无奈地接受它的存在，在它的凌虐中感知生命崩解的声响。在今天，比任何时代都要严峻的是，视觉建制不再是外在于视觉或观看的东西，它是观看的“外部”，但也是观看的“内部”，是已然被内化的视觉性，它是观看的一部分，同时观看也是它的一部分，它与观看同生共死。所谓“建制的目光”，指的就是视觉建制之于观看及观看主体的这一外在的内在性或内在的外在性功能。这是一种弥散的力量，是无所不在的规制的力量，这种无所不在不是源于它作为外在之物的普遍性和强制性，而是源于它作为内在目光的弥漫性和自动性。

建制的目光是一道严厉的目光，它不仅在外部监视着身体的一举一动，更在内部实施着生命的自我监视。就像现今的社会公共空间里无所不在的监控探头，它的力量并非来自其在现实空间中的实际部署，而是来自主体对自身的被监视状态的想象，我们想象自身是被监视的，我们想象监视是自动的、连续的、全方位的。或者说，正是由于对想象中无所不在的隐秘视点的认同，我们觉得自己总处在立体的、全方位的、不断被扫视的范围内，在这个想象中，

根本不存在所谓的盲点或死角，不存在所谓的黑暗区域，我们因为这个想象而觉得自己是被监视的，我们用这个想象的存在或在场来监视自己，用这道想象的目光规制自己的一言一行。

可建制的目光又不仅是一道监视的规训性目光，它还是一道能动的生产性目光。就视觉建制而言，其生产性就体现为：它不仅从外部建构着观看对象或视觉图像从生产、传播到流通、消费和评价的整个场域，同时还从内部建构着主体与对象的关系，建构着场域内部主体的存在类型、观看方式和观看效果。甚至于反建制的目光也是由先在的或既定的建制建构出来的。实际上，建制对主体与对象、主体与场域的关系的建构即是对权力关系或权力本身的配置和再生产，其中也包括对反建制的权力或力量的生产与再生产。

建制的目光无所不在，这意味着：我们在考察视觉行为的时候，在讨论视觉文本的生产与消费的时候，不能单单把建制的在场作为一种结果或效能加以确认，而是应当把它设定为前提，设定为思考的角度或入口，即我们恰恰需要以建制本身作为切入点来讨论视觉场域的运作。正是在这个意义上，必须说，视觉建制的研究不只是对建制本身的研究，还是以建制的角度进行的视觉研究，是在建制的视角下对图像生产与图像消费、意识形态在图像中的嵌入与输出、主体的观看与观看的主体等进行的拓扑式考察。

建制俗称制度，但如果我们把“制度”单纯理解为一套以文字或训令形式规定出来的规章、原则和程序，那制度显然不是建制的全部，它只是建制的可见方面，是建制的外化形态，或者说它触目的在场乃是建制的“暴露癖”倾向——所有的建制都有这种极力想要“表现”自身、使自己运转起来的倾向——所引发的一个后果。

实际上，建制是各种异质要素的功能性部署，可见、可知或可言说的制度和规章只是建制的构成要素之一，除此而外，还有其他许多可见或不可见的要素。建制的核心在于运作，它总是通过一整套可见或不可见的程序来对系统及场域中的人和物进行次序编排、空间配置、意义编码以及从生产到消费的流程设计等。而作为建制运作对象的东西，既包括物或图像一类的产品，也包括身处建制中的人或观看主体，更多的时候，是这两者的结合。

视觉建制是建构对象的可见性、对象的意义结构及主体的观看活动的一

整套体制或机制，而在这个建构过程中，可见性总要与不可见性、看总要与被看乃至自看纠缠在一起，换句话说，视觉建制的运作是围绕着可见与不可见、看与被看的辩证结构确立起来的。

再者，作为一个运作系统，视觉建制并不是一套恒定不变的制度和规范，而是一个由各种要素构成的关系场。观看主体、被看对象，充当中介的视觉装置和视觉机器，潜在地支配着对象的生产与消费的视觉惯例和市场趣味，影响观看活动和观看效果的环境或场所，还有诸如艺术史的传统、社会的观念惯例、社会的评价体系、主体自身交叉重叠的社会身份及身份意识等，所有这些都可能是关系场中的构成要素。重要的是，这些要素自身并无确定的本质，也不可能单独地或独立地发挥作用，它们之间的关系也不是恒定不变的，或者说，它们以何种方式结成何种关系，有赖于各方在场域中如何进行关系配置以及主体如何调节自身与既定配置之间的关系。

总而言之，建制是一个运作系统，是唯有在运转中才得以显形的效能机器。建制不是诸要素及要素间的关系已然确定的在场之物，而是一个场域，一个结构化的机制。作为建制的要素，它必须跟其他要素一起参与到运作中，才能显出其作为要素的功能，才称得上是真正的功能要素。具体到给定的建制系统中，究竟哪些要素可纳入建制运作的范围来考量，这不是取决于要素本身，而是取决于各要素间的关系配置和互动机制，取决于我们做建制研究时的目标设定以及据此对系统要素的取舍，并且这些要素就像参数一样，会随所设定目标的改变而改变。

例如，一幅17世纪的荷兰静物画。如果你的着眼点是图像志及作品生产，则那时的市民生活、阶级趣味、手工艺技术、日常物品消费、物品的收藏与展示、画室制度和艺术市场运作、油画技术乃至殖民贸易等可能就是你需要考虑的建制要素，因为正是它们以种种联动的方式构成了一个又一个影响艺术生产的场域，为艺术家的图像实践框定了基本的视觉范式和表征范式。但如果你的着眼点是现代人对荷兰静物画的接受或消费，则至少还需要考虑一个建制因素，那就是作品的展示或展览场所。因为那些画作原先可能只是作为室内装饰品、作为日常物件中的一件被挂在市民家中壁炉的上方，现如今则被美术馆收藏，并被当作艺术品和其他作品一起展出。于是，原先场景中

此物与彼物的关系配置现在变成了这幅画与另一幅画的语言学关联或历史关联，原先在图像消费环节可能与商品拜物教、阶级趣味建构一起发挥作用的社会学功能现在被美术馆建制下艺术拜物教的纯审美功能所取代，原先直接影响画作生产与消费的殖民贸易的作用现在有可能在人们对图绘物表面的光影变化的视觉痴迷中变得荡然无存。总之，展示场所或画作的展示环境的变化无形当中为观看场域引入了诸多异质的功能要素——如美术馆的空间语法、策展人的学术意图、展览用来组织作品的叙事等——并会因此影响到观者对作品意义的释读，这就是建制参数的变化与互动。

建制的运作体现在诸多方面，对视觉建制的思考或从建制角度进行的视觉思考也可以有诸多切入点，但不管怎样做，建制场域的关系配置都是我们首先需要考虑的。

所谓建制场域的关系配置，简单地说，就是建制系统按一定规则对系统内各要素的位置、功能及其相互作用的方式进行的分配和编排，通过这一分配和编排，主体的位置、感官功能的分配、对象的知识 and 意义建构、对象的可见性或对象的展示方式、主体与对象的关系等，可形成一个相对稳定的结构与秩序。

但是，强调建制的关系配置，不等于把关系结构凝固化。实际上，关系配置是建制运作的结果，而建制的运作是一个权力交换过程，建制内各要素的位置及其相互关系在这个交换中会不断被重新配置。换句话说，我们所谓的建制运作，既是建制对一系列关系的运作，也是场域内部的关系结构本身的运作。例如在视觉场域中，观看主体、观看对象、观看环境和视觉机器等是最基本的建制要素，这些要素按一定规则被配置在一起，形成一个关系场，而在这些要素的背后，还隐藏有一系列的制度、惯例或文化资本，它们构成了更深层的建制力量，一旦被启动，就会对已然配置好的关系结构发生作用，甚至会造成已有建制秩序的松动和断裂。单就主体的方面而言，一个视觉建制系统固然会按照自己的主导语码来配置对象的意义、主体的位置以及主体与对象的关系，但在具体的观看行为中，在建制的实际运作中，主体及其位置常常是一个变量，比如单就社会身份而言，他/她可以以政治主体的形式出现，也可以以性别主体、种族主体或别的主体形式出现，这每一种主体类

型皆拥有各自的符号资本或权力资本，一旦主体摆脱了建制假定的存在形态和关系模式，以另一种姿态入场域的运作，主体与建制和建制中的对象的关系就会发生变化，有时候这一变化可能是倾覆性的，会导致对象既定的意义结构的崩解。

再有，视觉建制是建构对象的可见性和主体的能见性的机制，可在既定的社会事实中，建制及其运作常常是隐而不见的，或者说，建制运作的目标中就包括对运作的掩盖或隐藏。用拉康的话说，建制的目光其实就是他者的目光，是象征界的他者对“我”的凝视，主体在视觉场域的观看总逃脱不了其关于他者的这一想象性的凝视。可另一方面，这个他者之凝视在主体那里又总是以拒认的方式被省略、被删除，因为主体只有这样才能形成其想象的自我统一性。以不可见的方式来使可见性和能见性成为“自然发生”的事件，这正是建制功能的悖论性方面。这意味着，对于建制运作的幽隐维度，是需要通过对“事实”做祛魅化的阅读和阐释方可显明的，就像马克思为揭示资本主义生产方式的秘密而在拜物教批判中所做的那样。也正是这一点，赋予了建制研究一种反思性和批判性的特质，多元决定则是体现这一特质的一个基本原则。

“多元决定”是阿尔都塞从弗洛伊德那里借来的一个概念。弗洛伊德在对梦的分析中发现，梦的显意是由多种原因决定的，分析的过程就是要通过显意的种种踪迹来重建多元决定的场景，以揭示梦的发生机制。阿尔都塞将这个概念挪用到社会总体性的场域，指出社会存在作为一个结构化的整体，其内部各要素之间并非线性的决定关系，而是相互依赖、相互决定的动态过程，因而任一意义或效能的生产都是多方互动的结果。建制也是一个结构化的整体，其内部各要素之间也是多元互动的，这就意味着我们对建制及其运作的考察需要以此作为前提，在一个相互作用的动力学模型中、在各要素间的拓扑学转换中来探询建制的运作及其效果。有关建制运作和建制研究的这一特点，法国后结构主义理论家们——从阿尔都塞、福柯到德勒兹、布迪厄和德里达等——都有十分明确的论述。

例如，德里达在一篇讨论“大学的责任”的论文中谈到，今天，对于身处大学建制中的研究者来说，最具责任感的阐释行为“只有在同时提出了一

种制度模式时才能产生”，因为无论是文本的生产还是文本的阅读与阐释，都离不开制度性实践和语境的制约，而制度本身也不是自由的、独立的，它们也是与其他各种因素复杂地交织、纠结、联系在一起，制度、语境、文本、文本生产、文本阅读，正是这些东西的相互作用在影响着文本性的政治内涵，故而需要“尽可能清晰地、主题鲜明地”表达出来。德里达说：

我所说的尽可能清晰的、主题鲜明的表达指的是，我们认为或者说我们承认，我们和学生以及研究团体所从事的每一种行为中（阅读、阐释、构建一种理论模型、推理论证、处理历史材料，甚至包括推导数学公式）……都有一种制度性的概念在起作用，都暗含了某种约定，都构建了一种理想的讨论模式，都暗含、重复或替换了某一场域，创造、转化了某一场域，也危及或破坏了某一场域。制度并不仅是几堵墙，几座外在的建筑，为我们的研究自由提供保护和保障，或者对这种自由作出限定，它同时也一直是我们的阐释结构。<sup>1</sup>

“制度……同时也一直是我们的阐释结构”，德里达的这句话对于我们理解和探讨视觉建制的问题同样具有方法论的指导意义。它意味着：我们对于视觉实践的思考需要在建制的场域中进行，需要考虑到场域内各要素之间的互动作用，甚至于我们的思考本身也需要纳入场域的运作中加以再思考，需要在多元决定的场景中再度语境化。因为在具体的批评实践中，一旦我们把建制设定为研究的焦点，我们自身也会卷入建制本身的运作，这时，如何与建制的规制性目光保持恰当的距离便成为关键，它甚至在很大程度上决定着批评实践本身的效果乃至成败。换句话说，我们作为阅读者和阐释者对于建制应学会采取双重姿态、双重立场，建制的规制性目光只有通过在建制内部启动反制的目光才能被差异化，被创造性地重复和替换。

一定程度上说，对建制的研究只能在具体的批评运作中进行，因为建制的本质就在于运作。视觉建制的功能是在视觉实践中实现的，建制研究的任

1 Jacques Derrida, "Mochlos; or, the Conflict of the Faculties", in *Logomachia: The Conflict of the Faculties*, Richard Rand(ed.), Lincoln, NE and London: University of Nebraska Press, 1992, pp.22-23. 译文转引自保罗·鲍曼,《后马克思主义与文化研究——理论、政治与介入》,黄晓武译,南京:江苏人民出版社,2011,第1-2页。

务就是要揭示这个运作的内部机制，揭示其功能实现背后的“边际效益”，而这本身也是一种实践，是一种反制性的批评实践，并且我们需要在最为激进的意义上来理解这一实践的“反制性”特质，就像德里达的话语所明示的，它的批判性视角不仅是针对作为研究对象的建制，还是针对同样身处建制之中的研究行为。

有人也许会觉得，视觉建制的研究不过是传统的艺术社会学研究换了一个说法而已，本质上仍属于所谓的“外部研究”。进而，在对外部研究的各种批评中，最通行且被认为最具杀伤力的一个指责，就是反复强调外部研究关注的只是艺术的非艺术方面，其对艺术价值的忽视注定了这一研究的非美学价值。然而，如果我们回到历史化的情境中来看待这一争论，就会发现，所谓的“外部研究”和“内部研究”，本身就是现代性的一种话语建构，是现代主体的纯美学冲动的产物。例如，面对现代性进程带来的主体与社会及主体自身的一系列分裂和分离，主体只好诉诸形式主义的艺术自主性幻象，以作为对分裂和分离的一种想象性解决。然而，这个解决本身又是建立在对社会生活中艺术的方面与非艺术的方面以及艺术中艺术的因素与非艺术的因素强行分离的基础上的。就是说，这个建立在排异逻辑上的纯美学话语本身并不纯粹，它其实是一种“审美意识形态”，并且是一个扭结了双重功能的悖论性话语。一方面，它提出艺术自主性的主张乃是为了解决已然存在的主体与社会的分离和主体自身的分裂的问题；可另一方面，这一主张在艺术和非艺术之间的强行划界又是对分裂和分离的再一次确认与重申。一方面，它强调过度关注艺术的社会性或非艺术性方面会导致一个后果，就是要求艺术去承担自身以外的使命，如认识论的、道德的、政治的等；可另一方面，它又想借艺术自主性的主张去完成在艺术和社会之间的形而上飞跃，而对已经切除了社会性的纯粹艺术而言，这本身就是一个不可能的使命。所以，现今我们所面对的问题，根本不是艺术的外部 and 内部以及外部研究和内部研究的优劣等次，而是这一分划本身的历史性，是这一分划的文化诉求和意识形态诉求在历史上得以可能的话语预设及其视野局限。

实际上，艺术的所谓外部和内部是相对于艺术的自主性而言的，其本身就是美学话语建构的结果。要破除内外二分的思维，一个简捷的办法就是——

借用现象学家的说法——回到“事实”本身，即不论在古代还是在今天，艺术或审美行为从来都不是一个独立的现象，在许多时候，审美甚至都不是艺术的首要功能，而只是达成其他功能——比如宗教、道德和政治的教育功能——的一个手段。这意味着我们首先应当把艺术纳入社会文化实践的领域来考量，把艺术实践视为社会实践的一部分，其与其他实践的关系不是内和外的关系，而是部分和部分、部分和总体的关系。在这个意义上，建制研究即便作为一种社会学研究也不再是单纯的外部研究，而是在部分和部分、部分和总体的结构性互动中对部分的总体化、历史化和情境化。

从建制的角度进行视觉研究并不是“视觉文化研究”才有的创新，至少马克思主义艺术批评就已经包含这一主张，但它真正成为一种方法论的自觉却要归功于“视觉文化研究”的努力，其中尤以1980、1990年代发展起来的“新艺术史”的贡献最大。英美学者在追溯“新艺术史”的早期成果的时候，尤其喜欢提到三个人的研究，即巴克森德尔对意大利文艺复兴时期的绘画制度和社会环境的研究，弗兰西斯·哈斯克爾对巴洛克时代艺术赞助制度的研究，以及斯维特拉娜·阿尔珀斯对17世纪荷兰的手工艺生产、艺术市场、知识传播、殖民贸易等之间的关系的的研究。巧合的是，这三个人的研究都属于建制研究，且正是他们的研究开启了“新艺术史”写作的先河。当然，关于“新艺术史”，不同的人可能会有不同的理解，<sup>1</sup>其对艺术建制的研究与传统的艺术社会学之间也确有诸多重叠之处，例如它们都强调制度和环境的功能，强调艺术与社会的关联，故而也强调情境研究的重要性。但如果我们把建制研究严格界定为对视觉场域的一种拓扑式考察，那它在一些关键的方面与传统的社会学研究还是有根本的差异，例如，它不是单向地考察建制或制度对图像实践的作用，而是强调场域的多元互动；它不是以图像证史的方式去还原图像生产和图像消费的社会史和文化史，而是要在力量的争执中来揭示意义的生产机制和流通机制；它不把建制或制度视作自足的存在，而是把建制的运作理解为一个过程，一个开放的系统。在这个意义上说，巴克森德尔等人的制度研究或社会史研

1 有关“新艺术史”的界定，可参见乔纳森·哈里斯，《新艺术史：批评导论》，徐建译，南京：江苏美术出版社，2010。



究还很大程度地存留有传统的艺术社会学研究的思维惯性。不妨看两个著名的研究例证，它们都涉及艺术生产制度的方面：一个是哈斯克对17世纪意大利艺术赞助制度的研究，另一个是阿尔珀斯对同时期荷兰的画室制度和艺术市场的研究。

哈斯克与其说是一位艺术史家，还不如说是一位通过历史上的图像去还原历史风貌的社会史家和实证主义者，是为“图像证史”树碑立传的人物，其看待图像的社会史观在《历史及其图像：艺术与对过去的阐释》（1993）一书的“导言”中有明确的说明：

历史学家常常因为对仰赖图像志过于粗暴愚钝而备受指责（这的确情有可原），他们对微妙的色调、精细的素描、和谐或不和谐的色彩、充满想象的现实变形以及会在根本上影响其所阐释的图像性质的诸多品质置若罔闻，充其量只是有条件地关注那些古旧的、碎片的、久远的、批量生产的和二流的东西。确实……这一态度本身就足以说明他们的研究。但是，艺术爱好者甚至艺术史家讨厌人们把伟大的雕刻或绘画作品用作“历史文献”，虽然我们有充分的理由对这种不满深表同情，可我们总是忘记了一点，这些图像的生产时常就是为了那一目的，而它们能够留存下来（甚或被毁灭）也时常是出于这样的目的。<sup>1</sup>

哈斯克的意思是，历史学家在把图像作为历史文献加以运用的时候往往忽视了其艺术性的方面，而艺术史家在反对将图像作为历史文献加以运用的时候又往往忽视了图像原本就具有历史文献价值。所以他指出，要克服这两种倾向的局限，就应当对图像作为社会或历史的索引做认真的辨析，把艺术回置到生产它的社会语境中重新检视它的历史意义。这是一种典型的实证主义态度，其看待图像与社会的历史关联的方式是靠着一个朴素的同一性信念支撑的，即图像是历史事实的反映，图像和事实之间有着——对应的关系。在此，哈斯克的问题不在于承认图像与社会之间的关联，而在于把这个关

1 Francis Haskell, *History and its Images: Arts and the Interpretation of the Past*, New Haven & London: Yale University Press, 1993, p.2.

联看得过于简单化，以致忽视了从社会事实到图像生产是一个中介化的过程，故而在阐释中也需要以中介化的方法来实现从图像向社会或历史深度的返回。例如，即便如哈斯克爾所言，图像可以作为“历史文献”来看待，我们并不能因此可以像他那样把图像直接当作历史证据来阅读，理由很简单：图像也好，历史文献也罢，说到底都只是文本，是对已然存在或发生的事实编码和重构，这个过程就是中介化，它必定涉及对主导语码的选择和运用，涉及对传统语码惯例的引用和修正，以及环境或情境对文本生产的作用，图像阅读若是忽视了这些中介环节，就很难保证阐释的有效性和效力。

撇开哈斯克爾的图像证史在方法论上的困境不谈，他的图像证史实际是更早的“史证图像”观念——通过社会史的事实来推论图像风格的生产——的一种反运用，他走向图像证史的道路其实是从这里开始的。这就是他的处女作《赞助人与画家：巴洛克时代意大利的艺术与社会》（1963年第一版，1980年第二版）。<sup>1</sup>

哈斯克爾的基本观点是：17世纪意大利巴洛克艺术的兴衰及其宏大风格的形成与赞助人制度密切相关。他说，正是16世纪中后期在宗教、政治、经济、知识等领域出现的一系列迅速的变革，为17世纪意大利艺术的繁荣奠定了社会基础，尤其教皇及其家族权力的崛起，最终铸就了艺术赞助制度的范型，即一方面，统治阶级需要利用艺术来炫耀财富和巩固自己的权力，而另一方面，画家也需要宗教统治者和王公贵族的资助，双方相互利用，使得艺术赞助制度成为维系和推动艺术发展的重要机制。

但是，对艺术家而言，艺术赞助制度就像一把双刃剑，它在为艺术家的创作提供物质保障和政治庇护的同时，也限制了艺术创造力的发挥，比如：为迎合赞助人的口味，艺术家就不得不牺牲个人风格，一味重复所谓的“公众风格”。更重要的是，赞助制度本身的结构性和赞助人之间的恶性竞争时常会给制度的撕裂埋下隐患：

每当继任的教皇即位，就会有一大群亲戚、朋友、委托人从意大利

<sup>1</sup> Francis Haskell, *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, New Haven & London: Yale University Press, 1980.

各个地方涌入罗马，聚集在教皇周围，以攫取有利可图的职位。一旦政权发生更迭，这些职位也随之换人。这些人一上台便着手建造宫殿、礼拜堂和画馆。作为资助人，他们相互之间竞争激烈，急于以最快的速度炫示财富和权力，以让对手感到不安。一旦教皇去世，他们就会失宠，他们的巨额收入也就走到了尽头，因为裙带关系再也无法以私人特权的形式走出教会区域以外。<sup>1</sup>

哈斯克爾特別強調了教會與貴族贊助人之間的衝突。例如，針對傳統藝術史家認為耶穌會堂的建筑和裝飾風格體現了耶穌會精神這一觀點，哈斯克爾指出，大量的史料記載表明，由於缺乏金錢，耶穌會教堂的修建大部分要依賴於統治羅馬教廷的權貴家族的贊助，而後者在修建和裝飾過程中大包大攬，不僅不尊重耶穌會的意見，還會強加上自己的趣味和願望，結果就造成了一種名義上為耶穌會修建而實際上體現的是貴族贊助人意志的奇異風格。

雖然哈斯克爾運用大量的實證史料描述了17世紀意大利及歐洲藝術贊助制度的構成及其內部衝突，但——如同在後來的圖像證史中——由於在圖像與社會事實之間缺乏中介化的運作，他的努力無法取得預期的效果。

哈斯克爾的本意是要用藝術贊助制度來說明巴洛克時代藝術風格的形成，這本身並沒有錯，贊助制度在其中的確發揮了重要作用。可僅僅局限於贊助制度是沒有辦法完成對風格史的闡釋任務的。比如：同樣是藝術贊助制度，為什麼在文藝復興時期產生的是一種圖像風格，而在巴洛克時期產生的是另一種圖像風格？或者同樣是宏大風格，文藝復興時期和巴洛克時期卻有著不同的圖繪技術和構圖原則，且在風格上一個是莊嚴的，一個是誇張的，此種差異單憑贊助制度的框架能否得到完滿闡釋？面對這類問題，哈斯克爾的模式立即就會顯出不足，因為一種風格的形成是藝術生產場域諸多因素共同作用的結果，絕非單個制度的設立所能解釋。

實際上，就巴洛克誇張風格的形成而言，介入這一過程的不只是贊助人的財富野心和權力欲，也不只是天主教會的反宗教改革引發的宗教激情以及

1 Francis Haskell, *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, New Haven & London: Yale University Press, 1980, p.4.

教会在图像运用上的说服动机，而是至少还有同时代的“知识型”转变所引发的人们对宇宙图像的“重绘”。我在此指的是天文学革命所带来的“无限宇宙”的观念，<sup>1</sup>正是这一观念赋予了同时代存在于建筑、雕刻和绘画当中的宏大风格一种特定的形式。如果说是教皇、教会和贵族的扩张欲望给夸张风格提供了某种驱力上的需求，那么，沿椭圆形轨道运行的宇宙图像就是让这一精神需求获得形式上的凝定的东西，就像贝尔尼尼的广场和教堂内部，它们的椭圆形设计既可以满足赞助人所要求的想象的视觉扩张，同时也是对无限的宇宙图像的复制。

再比如，哈斯克爾看到了巴洛克时代意大利艺术赞助制度的内部冲突，并认为是这一冲突导致了赞助制度在意大利的最终衰落。可是这两个社会事实（制度冲突与制度衰落）之间的联系究竟该如何认定，单靠制度的局部意识是解释不了的，因为意大利艺术赞助制度的衰落是与那个时代社会总体性的结构变化相关联的，亦即，随着欧洲绝对主义君主制的确立和兴盛，随着北方资本主义艺术市场制度的形成和成熟，罗马教廷与教会作为艺术赞助人和艺术趣味引领者的主导地位受到空前挑战，艺术生产进入了新的场域，受到新的市场逻辑和趣味追求的引导。就是说，并非制度的冲突直接导致了制度的衰落，而是总体的社会结构的变化导致了赞助制度的转型和转场，导致了图像生产场域的力量重组，并最终导致了巴洛克风格的功能移位。

如果说在意大利，巴洛克风格的产生和发展确乎与教会的赞助制度及图像生产制度有着紧密的关联，那么，在几乎同时期的荷兰，图像生产却更多受到市民社会的市场精神的主导，即便是那些具有巴洛克风格的艺术及其作品的生产，也首先需要考虑市民社会的图像需求。这一需求导致了图像生产的另一种建制化模式，一种与资本主义的商业精神更为切合的企业模式，那就是画室制度。阿尔珀斯的《伦勃朗的生意：画室与市场》（1988）就以一位巴洛克艺术家的艺术生产为案例对该制度做了出色的研究。<sup>2</sup>

1 有关这一点，可参见亚历山大·柯瓦雷，《从封闭世界到无限宇宙》，郭波涛、张华译，北京：北京大学出版社，2003。

2 阿尔珀斯的成名作是1983年出版的《描绘的艺术——17世纪的荷兰艺术》，在这本书里，她已经对艺术生产与社会环境的关系作了精彩的分析。

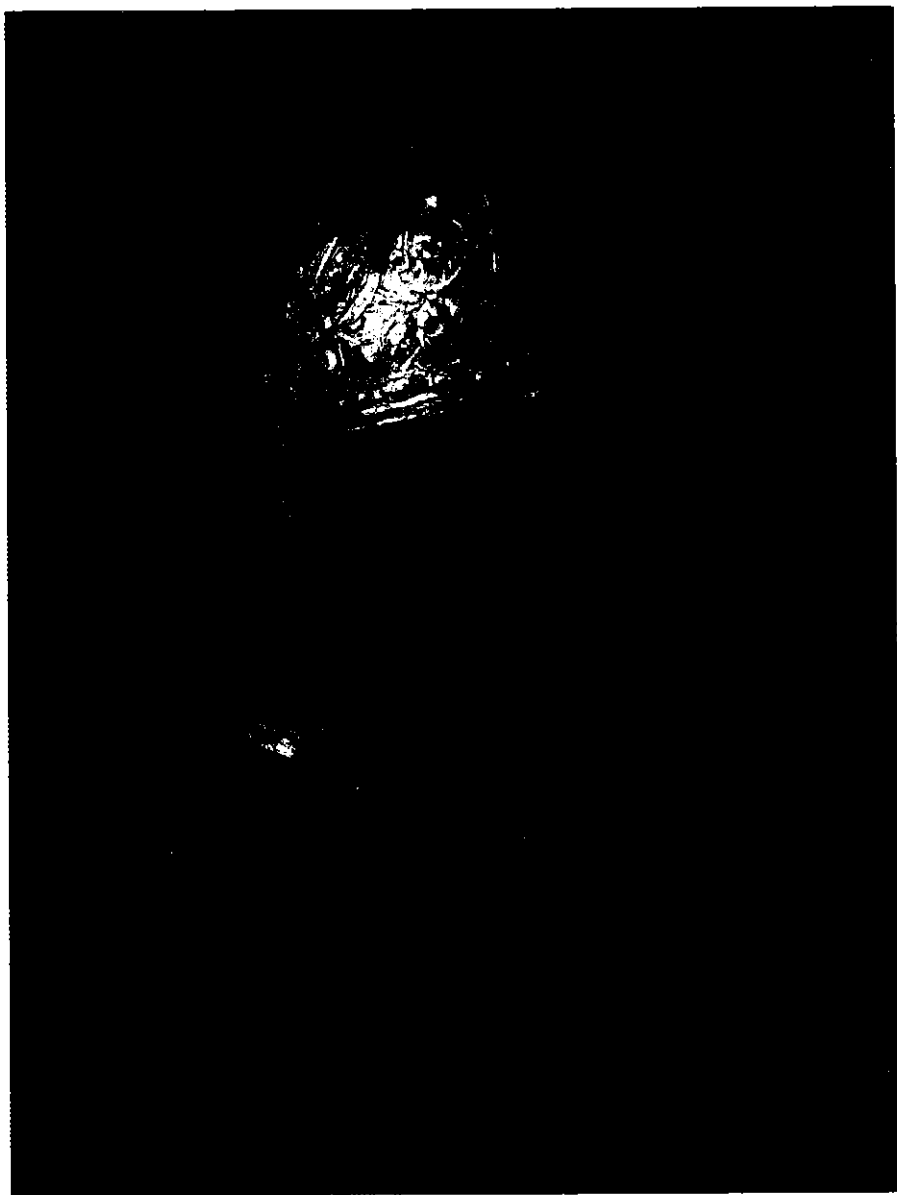
一直以来，艺术史家和批评家们对加诸伦勃朗溢美之词可谓毫不吝啬，可另一方面，自20世纪初开始，新的科学考证手段不断证明，一些曾经被视为伦勃朗的名作原来是出自他的学徒或学生的手笔，归属到伦勃朗名下的作品的数量不断减少：“20世纪初，霍夫特德·德·格罗特估计其作品产量有1000幅左右；接着有学者将其减至700幅，再后来又减至630幅，直至420幅；而阿姆斯特丹‘伦勃朗研究项目’最新的研究打算进一步降低这个数目。”<sup>1</sup>针对这一令艺术史家和批评家不断蒙羞的窘境，阿尔珀斯指出，在17世纪的荷兰，艺术家创办画室作为生产图画的作坊是十分平常的事，伦勃朗也不例外，“他也把图画绘制视作全然个人的一桩生意”<sup>2</sup>。这暗示了阿尔珀斯的一个阐释方向，即她所关心的不再是作品真伪的问题，而是作品生产的问题，是艺术产品作为一种商品、艺术生产作为一种经济活动的问题。伦勃朗绘画的独特风格固然与其艺术技法有关，但这些技法的构成与其说是出自天才的灵思，还不如说是因为伦勃朗作为一个精明的企业家对自己的技艺的出色经营，是那个时期的画室实践和艺术市场共同作用的结果。

阿尔珀斯首先从画家的“笔触”揭示了伦勃朗绘画的独特风格。所谓画家的“笔触”，简单地说，就是绘画的物质性，是画家的图绘方式在画布上留下的踪迹。阿尔珀斯说，伦勃朗的典型笔法就是厚涂法，例如《戴金盔的人》（1650）就是这种画法的经典之作，其粗犷的手法给观者以更多想象的余地——但恰恰这件作品被证明根本不是伦勃朗自己画的，而是出自其学徒之手。

伦勃朗的厚涂手法承袭的不是意大利文艺复兴的绘画传统，而是多那太罗的雕刻传统，其在粗放和细谨之间维持的那种视觉张力，与其说是为了再现和叙述的目的，不如说是为了作为一种技艺的图绘本身，是为了让绘画作为一种技艺有更本然的呈现。这样，伦勃朗的厚涂法无形当中确立了一种新的表征方式和观看方式，即绘画不再是对外部对象的表征，而是对作为技艺的绘画本身的表征，观者在这里看到的不再是故事的主题或叙述的方法，而

1 Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago: The University of Chicago Press, 1988, pp.4-5.

2 同上, p.5.



伦勃朗的作坊，《戴金盔的人》（1650），布上油画，67.5cm×50.7cm，柏林国立美术馆藏

一直以来，《戴金盔的人》作为伦勃朗的代表作而备受尊重，并认为画中的模特是他的哥哥。但后来的考证研究证明这幅画并非出自伦勃朗的手笔，其价值从此也一落千丈。这幅肖像画真正的重点是金盔，画家以近乎雕塑般的厚涂技法把金盔描绘得极具质感，处在暗影中的人物面部也极为真实有力地传达出了人物的内心世界和人生阅历。不管怎样，单从技法上说，它算得上是一幅杰作。

是绘画的物质性，是画家用笔的踪迹。作画就是手的表演，厚涂法的粗糙表面就是画家的手在画布上运作的踪迹的表现，其目的不过就是唤起观者对技艺或制作本身的关注。

如果说粗放的笔触是伦勃朗绘画的独特性在技艺中的体现，那表演性和戏剧性就是其独特性在形象设计上的体现。伦勃朗画有许多肖像画，它们大都来自自由市场的定制。与传统肖像画在人物姿势上过于端庄、拘谨的风格不同，伦勃朗的肖像画不论在姿态表情上还是在光线运用上都显出强烈的舞台表演性和戏剧性，《杜普教授的解剖课》（1632）和《夜巡》（1642）就是其中的典型。阿尔珀斯指出，这种表演性和戏剧性在当时的市民社会被视为一种“理想的”或“真实的”生活表现。为了达到戏剧性的效果，伦勃朗把画室变成了表演的舞台，让模特在里面扮演各种角色和展示各种姿态，他自己则像是一个导演，指导着人们的表演，并在画布上以适当的角度表现出来。

就这样，阿尔珀斯进入了对伦勃朗画室组织的分析。她用大量的文献证明，伦勃朗并不是一个超越于时代的孤独的艺术天才，而是一个出色的画室组织者和操控者，是市场的弄潮儿。他先是通过独特的图绘手法确立自己的艺术声誉和地位，然后指导学生或学徒按照自己的方式和要求作画，以此把在社会中获得的文化资本转换为经济利润的增长点。阿尔珀斯说，伦勃朗就像是斡旋于画室和艺术市场间的经纪人，他把画室办成一个专事生产的作坊，学生或学徒被分配在不同的作业线上，有的画肖像，有的画风景，而他自己则在最后交货前来几下点睛之笔，并签上自己的名字。

阿尔珀斯的研究虽然新意迭出，却招致了一些固守传统艺术史研究方法的学者的强烈批评，认为她把伦勃朗这样的大师的创作同金钱联系在一起是对艺术本身的一种玷污。这种自恋式的本能反应与其说是出自对艺术的尊重，还不如说是由于艺术拜物教造就的主体的屈从性。实际上，和哈斯克爾一样，阿尔珀斯的真正问题也在于对制度的功能做了过于机械化的理解，即对画室制度与图像生产的关系的解释过于遵从因果决定论的模式，这使得她在图像风格的形成和艺术市场之间无法建立起更加有效的链接。

如同前面一再强调的，单个制度只是建制体系的一部分，建制作为结构

性的整体是由相互作用的各要素构成的一个场域，它是一个多元决定的关系配置系统，其各个要素之间是一个联动机制，其运作是拓扑性的，亦即不论是对对象的意义实现，还是观看的效果达成，都是在各要素的相互作用中建构出来的，没有任何一方可以永久地处在绝对决定的地位。这同时也意味着，对于各要素的功能或作用效果，需要在场域的整体性运作中来理解。法国社会学家皮埃尔·布迪厄的“场域”理论就是对此的说明。

布迪厄的理论虽然不及福柯那么富有现实的穿透力，但他针对艺术建制的思考可充分显示出法国理论在建制研究方面的全新姿态。例如同样是社会学的角度，布迪厄对建制运作的动态结构化思考就比哈斯克爾和阿尔珀斯单向的图像证史和史证图像更具阐释活力。

“场域”是布迪厄的一个社会学概念。他把社会结构或社会空间描述为一个拓扑式的社会场域，其中的各要素按照一定的规则形成特定的位置关系，因而场域分析一定程度上就是位置分析，是关系结构的分析。布迪厄说：

一个场域可以被定义为在各种位置之间存在的客观关系的一个网络，或一个构型。正是在这些位置的存在和它们强加于占据特定位置的行动者或机构之上的决定性因素之中，这些位置得到了客观的界定，其根据是这些位置在不同类型的权力（或资本）——占有这些权力就意味着把持了在这一场域中利害攸关的专门利润的得益权——的分配结构中实际的和潜在的处境，以及它们与其他位置之间的客观关系（支配关系、屈从关系、结构上的对应关系，等等）。<sup>1</sup>

布迪厄提出场域概念主要是为了克服人文社会科学研究中主观论模式（如现象学）和客观论模式（如结构主义）基于主体与对象、外部与内部、结构与经验等二分制的思维惯性，为动态地考察包括艺术实践在内的社会实践和文化实践提供一个结构化的模型。在他看来，社会总体不是由单纯的个体，而是由无数的场域所构成，场域才是社会结构的核心，是社会科

1 皮埃尔·布迪厄、华康德，《实践与反思：反思社会学导引》，李猛、李康译，北京：中央编译出版社，2004，第133-134页。



学研究的对象。场域是一个动态的结构系统，在这里，不仅有行动者、占有者、占有物、制度、装置等的互动，而且有一个场域和另一个场域的相互交叠和相互作用，有多重话语、多重权力的交织和商谈，场域的世界是一个杂语的、众声喧哗的世界，是不同话语空间的相互切割和重新划分。因而，以场域作为研究对象和以场域作为研究角度是同一的过程，是场域的情境逻辑所要求的。

场域是一个关系结构，且具有相对的自主性，尤其在今天这个高度分化的社会里，社会世界就是由一个又一个相对自主的社会小世界所构成，这些小世界就是具有自身逻辑和客观关系的社会空间，它们是一些独特的构成，有着自身的支配逻辑和关系逻辑，也有着自身的游戏规则和游戏方式。例如艺术场域、宗教场域或经济场域都遵循着各自特有的逻辑：“艺术场域正是通过拒绝或否定物质利益的法则而构成自身场域的；而在历史上，经济场域的形成，则是通过创造一个我们平常所说的‘生意就是生意’的世界才得以实现的，在这一场域中，友谊与爱情这种令人心醉神迷的关系在原则上是被摒弃在外的。”<sup>1</sup>

布迪厄时常把场域比作一个游戏场，这显示了场域运作的诸多特征。比如：如同游戏的正常进行有赖于参与者对游戏规则的先行认定或承认一样，场域也有自己通行的规则，只是这些规则不是固定不变的，而是社会游戏者之间围绕利益和利润不断计算和竞争的产物；如同游戏参加者在进入游戏之前都具有一种“幻象”，即视所有参加者为彼此敌对的竞争对手一样，场域里的行为者也是各自怀有不同利益计算的社会主体，他们同意进入游戏是因为这里面有利可图，是因为利益或利润必须通过资本投入和相互竞争才能获得，“游戏者之间的这种‘勾结关系’正是他们竞争的基础”<sup>2</sup>；还有，游戏是一种竞争的艺术，是战术的设计，是资本或资源的征调和策略的调用，同样地，社会主体在场域中的运作也是策略性的、情境化的，其“资本”在场域中的价值或作用随关系结构的变化而变化，且是在力量的消长中完成效益

1 皮埃尔·布迪厄、华康德，《实践与反思：反思社会学导引》，李猛、李康译，北京：中央编译出版社，2004，第134页。

2 同上，第135页。

生产的。布迪厄说：

在社会游戏中，我们也有将牌，即根据游戏的变化，其效力也随之有所变化的“主牌”：正像不同牌的大小是随着游戏的变化而变化的，不同种类资本（经济的、社会的、文化的、符号的资本）之间的等级次序也随着场域的变化而有所不同。换句话说，有些牌在所有的场域中都是有效的，都能发挥作用——这些就是各种基本类型的资本——但它们作为将牌的相对价值是由每个具体的场域，甚至是由同一场域前后不同的阶段所决定的。<sup>1</sup>

布迪厄强调，场域结构实质上也是一个权力结构。一方面，在某一既定场域内，行动者总是依据各自手中握有的资本、通过利益或效益计算而形成一种控制与被控制、制约与反抗的关系。另一方面，相对自主的各场域之间又是交叠的和并置的，社会主体不可能囿于单一的场域，他/她是一种跨场域的存在，这一跨界性使得场域和场域之间会形成一个更为复杂的关系结构和权力场。例如一个艺术家不可能只生活在艺术场域，而是还要和经济场域、政治场域等打交道，甚至于他必须和这些场域打交道，才能让他的艺术资本变成有收益的投资。在这时，艺术场域和其他场域之间的结构性矛盾就是每个艺术家个体必要面对且必须以一定方式加以解决的，而艺术作品最终也必将作为一种症状性的文本或隐或显地显示出社会总体场域的这一矛盾构成。

例如在资本主义社会，一方面，随着商品化和市场化逻辑的蔓延，艺术生产成为经济场域的一部分，艺术的价值越来越受到经济场域的规则的主导；而另一方面，随着社会结构的分化，某些社会生活场域自主化的程度日渐加强，社会生活的分离和异化越来越成为社会主体的创伤经验。于是，在资本主义的社会结构中，艺术作为宗教的增补成为弥合分离和修复创伤的一个涉渡之舟，由此形成了现代艺术场域的悖论性结构：一方面，艺术以其自主化

1 皮埃尔·布迪厄、华康德，《实践与反思：反思社会学导引》，李猛、李康译，北京：中央编译出版社，2004，第135页。

的幻象成为社会主体的一种生存方式，一种为艺术的生存；另一方面，艺术作为经济场域的存在又无法摆脱商品逻辑的支配，艺术家以及艺术批评家、经纪人、收藏家等成为靠艺术为生的人，其赖以存活下去的文化资本恰恰就是艺术的自主性幻象，是通过这一幻象所折射出来的为艺术的生存。为艺术的生存和靠艺术为生就这样矛盾地扭结在一起，艺术场域和经济场域的叠置最终成为现代艺术生产的基本场域结构。布迪厄评论说：

随着场如是形成，艺术品及其价值还有意义的生产，越来越不局限于一个艺术家的单独劳动，而自相矛盾的是，这个艺术家却越来越引人注目。艺术品的生产调动了被归入艺术品的所有生产者，生产者无论大小，无论有名或被人吹捧还是无名；还调动了组成场的批评者；最后还包括收藏家、中间人、博物馆馆长，总之所有与艺术相关的人和所有为艺术生存和靠艺术为生的人。为艺术生存和靠艺术为生的人在竞争中互相对抗，竞争的目的在于确定艺术品的意义和价值，界定艺术世界和（真正）艺术家，但他们又通过为艺术和艺术家的价值生产斗争而携起手来。<sup>1</sup>

布迪厄称他的反思社会学是一种社会拓扑学，意即他的任务就是要揭示社会场域的运作机制，为此他提出了另外两个概念：“惯习”和“资本”。他说，场域的动力学原则就源自它的结构形式，源自场域中相互面对的各种力量之间的鸿沟和不对称关系，惯习和资本就是这些差异的标记。

所谓“惯习”（*habitus*），乃是人后天习得的一种习性，是人在社会实践中、在与环境的互动中逐渐累积形成且不断完善和发展起来的行为结构。惯习不是习惯，后者是主体对社会或环境的一种适应性，而惯习除具有适应性的能力外，更指主体的一种能动性，是主体面对社会场域进行自我形塑或自我建构的能力。布迪厄强调，惯习是社会结构和场域结构的外在规则内化的结果，是“结构化的结构”（*structured structure*），但惯习一旦形成，就具有自身

1 皮埃尔·布迪厄，《艺术的法则：文学场的生成和结构》，刘晖译，北京：中央编译出版社，2001，第353页。

的能动性和生产性，就成了一种“结构性的结构”（structuring structure），一种建构性的力量：“惯习有助于把场域建构成一个充满意义的世界，一个被赋予了感觉和价值，值得你去投入、去尽力的世界”<sup>1</sup>。基本上，布迪厄将惯习理解为场域结构中内在地主导社会主体的行动和认知的图式系统，例如在《区隔：趣味判断的社会批判》（1979）中，<sup>2</sup>他强调说，人类所有的日常生活言行，不论是艺术鉴赏还是消费行为，都预设了行动者依据自身图式系统对事物进行认知和判断的活动，人类社会的分层或阶级分类就是通过其在各种社会实践中所体现出来的这种趣味区隔而获得界定的，例如通过人们对艺术品的鉴赏、对居住方式和服装样式的选择、对食物的要求、对大众文化的态度，等等，我们可以看出贵族的禁欲主义道德观、小资产阶级的自命不凡、文人的自视清高、工人阶级的快感享用都不过是惯习这一深层的生成原则决定的。

惯习是一种潜在的原则，但它在日常生活实践中有着可见的象征形式，布迪厄将其称为“资本”，例如社会地位、经济地位、生活品位等。资本是行动主体在社会场域中进行利益分配和利润生产的筹码，不同的行动者总想利用其拥有的资本（社会资本、经济资本或文化资本）来改变他人的信仰和价值观，来确立自身对场域结构的主导，由此就形成了场域内部的各种力量利用资本、为了资本而进行的资本斗争和权力再分配：

只有在一个场域的关系中，一种资本才得以存在并且发挥作用。这种资本赋予了某种支配场域的权力，赋予了某种支配那些体现在物质或身体上的生产或再生产工具（这些工具的分配就构成了场域结构本身）的权力，并赋予了某种支配那些确定场域日常运作的常规和规则，以及从中产生的利润的权力。<sup>3</sup>

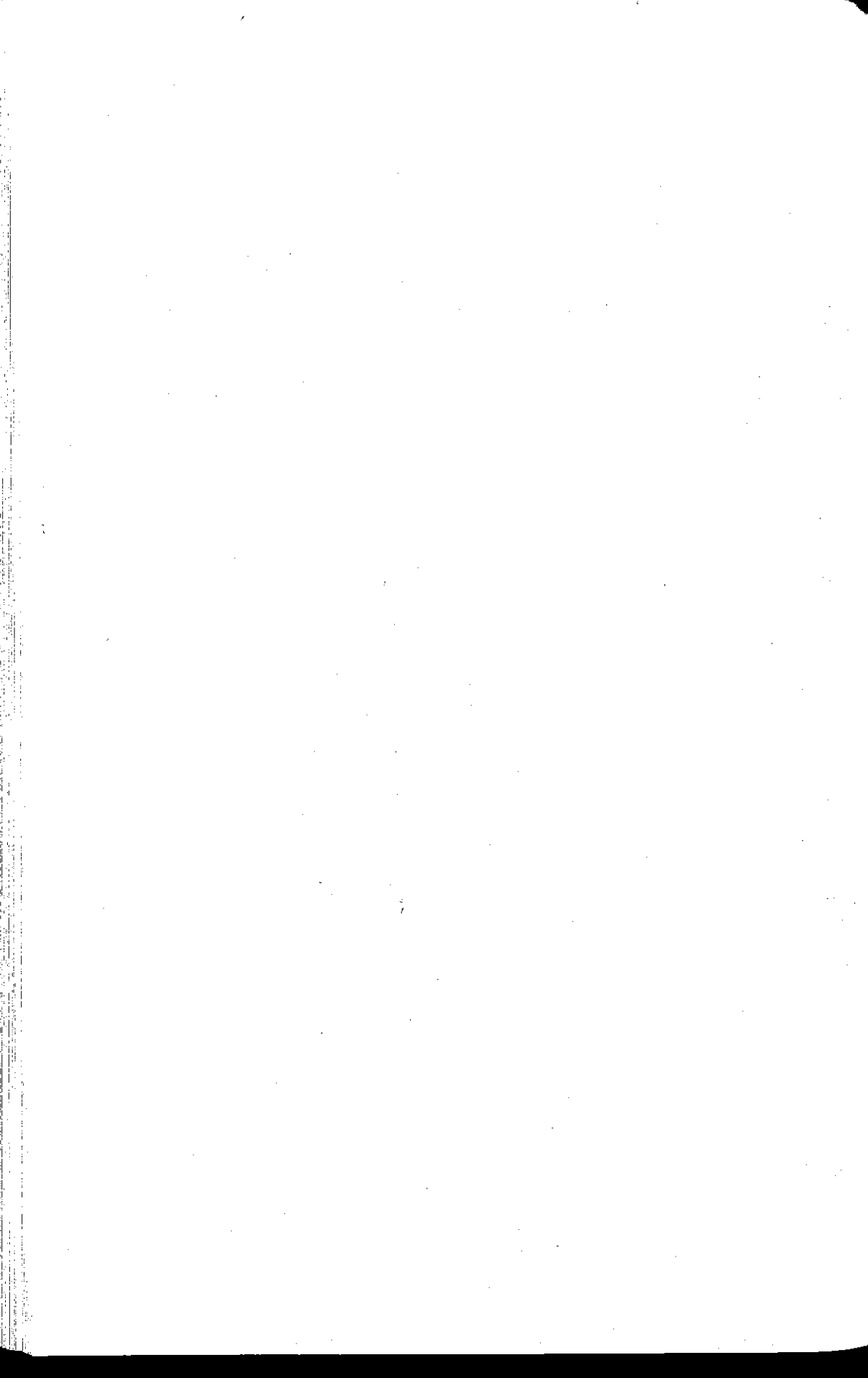
1 皮埃尔·布迪厄、华康德，《实践与反思：反思社会学导引》，李猛、李康译，北京：中央编译出版社，2004，第172页。

2 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice, Cambridge: Harvard University Press, 1984.

3 皮埃尔·布迪厄、华康德，《实践与反思：反思社会学导引》，李猛、李康译，北京：中央编译出版社，2004，第139页。

例如在文化场域中，文化创作者所竞争的主要是名气或声望，这是一种符号资本，艺术家必须通过拥有这种符号资本来获得其在文化场域的支配性权力，为此他/她就需要调用自身的或社会的文化资本或惯习来向社会和他人提供竞争的筹码。然而，就文化产品的接受者、欣赏者或批评者而言，其对产品的接纳取决于自身所拥有的文化资本或惯习，取决于他/她的文化知识、价值取向和审美趣味与创作者的文化资本之间的适配程度，以及他/她在鉴赏、收藏或批评行为中所欲求的象征性权力可满足的程度。因而，在这个场域中，文化资本与符号资本之间、来自不同场域的文化资本之间乃至文化资本与经济资本之间的交换，最终都将体现为某种权力交换，体现为主体在场域中的位置交换。

其实，我们更应当把布迪厄的场域概念视作一个以动态的结构化作为出发点的分析模型。例如对于文化场域中的艺术生产，我们不仅要考察生产者及其作品与所处社会空间（艺术传统、社会惯例、艺术教育与评价体系等）的关系，考察生产者和作品的场域与接受者（欣赏者和批评家）的场域之间的关系，还要考察文化场域内部各亚场域之间（如艺术场域与文学场域之间）以及文化场域与其他权力场域（经济场域、政治场域等）之间的互动。在《艺术的法则：文学场的生成和结构》（1992）中，布迪厄将文本阅读和资料引证相互参照，考察了法国现代文学场域在19世纪下半叶逐步自主化的过程及其后果，其中特别描述了第二帝国时代经济场域、政治场域和文化场域之间、文化场域内部文学场域与艺术场域之间的结构性互动。实际上，如果将这一描述运用于同时期发生在绘画领域的技法变革，我们可以看到一个相同的美学自主化过程，并可以看到这一过程对现代绘画的深远影响，如风格的形成、艺术法则的确立、艺术场域的规则重建以及艺术与市场的关系构成等。今天，新艺术史研究在这个方向上的开掘和深入已经成就斐然。



## 二 敞视主义与生命政治

福柯是一个建制理论家，不论是前期围绕话语构成展开的“知识考古学”，还是后期围绕权力配置展示的“权力谱系学”，其实都与建制批判有关。在今天的建制研究中，福柯拥有毋庸置疑的重要性，若就视觉建制的研究而言，则更是如此。这当然不是因为他对视觉建制的具体论述——这种论述在他那里其实很少是直接地和独立地进行的——而是因为他的建制思考中无所不在的视觉性框架，或者说是因为他对建制的结构及其运作的视觉化表述。很大程度上，我们可以说，视觉性乃是福柯的整个建制论述的基本维度，是他进入建制批判的基本切入点，它甚至为他的建制批判提供了最基本的阐释模型。“建制的目光”，将这个说辞套用到福柯的身上是最合适不过的。

所谓“视觉性”，字面上说，就是建立观看行为、使观看及观看的意义效果得以可能的一整套制度系统。可现如今，在视觉文化研究中，人们还喜欢在引申的意义上使用这个术语，用它指涉采用视觉模型建立的各种社会运作机制，以及包含有视觉隐喻或视觉化陈述的各种表征实践，在这个意义上，除图像表征外，空间结构、文学叙事乃至科学陈述和社会政治话语都可能是视觉性的，都可以从视觉性的方面加以分析。荷兰著名女学者米克·巴尔在一篇论文中界定说：

视觉性不是对传统对象的性质的定义，而是看的实践在构成对象领域的任何对象中的投入：对象的历史性，对象的社会基础，对象对于其联想分析的开放性。视觉性是展示看的行为的可能性，而不是被看的对象的物质性。正是这一可能性决定了一件人工产品能否从视觉文化研究的角度来考察。甚至“纯粹的”语言对象，如文学文本，都可以用这种

方式作为视觉性加以有意义和有建设性的分析。<sup>1</sup>

视觉性虽然是以显见或不显见的方式存在于各种表征实践中的视觉可能性，但它并非神秘的和不可见的，相反，它有自身的结构形态。简单地说，在所有的视觉性构成中，总包含两个基本的层次：可见与不可见；看与被看。

可见与不可见主要是针对所运作的物或对象而言的。物或对象如何被呈现和被展示，如何被诉诸视觉或使其得以被看见，这都属于可见性的运作；可同时，使对象被看见亦是使其另一些方面不可见。再者，对象的可见与不可见不只是关涉视觉的方面，更多时候，它指的是意义呈现或意义遮蔽的方面，在视觉性的运作中，展示和遮蔽总是相伴而行，一方面使不可见得以可见，另一方面又在可见中隐藏着不可见，对象就这样成为视觉建制和视觉机器运作的锚定之地，成为意义争执的场所。

至于看与被看，主要是就观者以及观者与对象的关系而言的，且这里面同样包含一个拓扑式的翻转。如同对象的可见与不可见是被建构的一样，主体的看与对象的被看也是被建构的，换句话说，视觉性场域不仅建构着对象的意义，而且要通过建构观看主体的位置及其观看方式来部署主体与对象的关系。进一步地，在观看的场域，不仅涉及主体的看和对象的被看，还涉及主体自身的被看和自看，用拉康的话说，涉及他者之凝视，即主体在看的同时，也在建制和对象的“目光”下被看，并且他还在用建制和对象的“目光”看自己。所以，在主体朝向外部的看中，他的被看和自看就像褶皱一样被反折于内，甚至于他的看总是要受到这种想象的象征性被看和想象的自看的主导，他总是因为这种被看和自看而深陷看的镜城。

福柯在不同时期的写作中，例如从“癫狂史”到“医学史”再到“监狱史”，从词与物的“知识考古学”到敞视主义的“权力谱系学”再到社会治理的“生命政治”，尽管主题不断变换，理论运作的走向也在不断调整，但有一个层面总是顽强地附着在论述当中，成为他对研究对象进行语言学剥离的主要手段，这就是他的视觉化表述。尤其在对各种建制的“无惧的言说”

1 米克·巴尔，《视觉本质主义与视觉文化的对象》，载于吴琼编，《视觉文化的奇观——视觉文化总论》，北京：中国人民大学出版社，2005，第136-137页。



中，他总是要嵌入视觉性的论述结构，或是把建制的运作视觉化，对他而言，建制的目光首要地就是视觉的权力运作，或者建制的权力运作首要地是通过引申或隐喻意义上的视觉性来实现的。

但另一方面，福柯的视觉化表述属于一种反视觉话语，他运用视觉模型去揭示建制的运作机制不是为了强化视觉的中心化，而是为了在视觉中心化的固有情境中来揭示视觉性对维系建制运作的重要性，是为了利用建制中的视觉体制来松动、颠覆和瓦解既定的视觉秩序和视觉中心，就像马丁·杰伊所说，那其实是一种“沮丧的眼神”（downcast eyes），是在视觉性中实施的对视觉的“诋毁”。<sup>1</sup>

再有，在福柯对于建制的视觉化论述中，我们还可以看到另一道目光：现代性的目光。现代性的主题几乎贯穿福柯的所有著作，其对现代性的反思可从他选取研究对象时的历史断点中看到：“癫狂史”、“医学史”、“监狱史”、“刑罚史”、“人文科学史”、“社会治理史”、“性史”，这一切“历史”叙述的背后都隐含一个现代性的断代，每一个都因为现代性的到来而进入各自的“历史”转型。如果说建制是福柯的论述对象，视觉性是他的论述模型，那现代性就是他的论述目标，现代性的目光是他用来透视历史性的总体目光。

但一提到“现代性”，笼罩在它上面的话语丛林又会把我们带进概念的泥淖。在此要暂时撇开那些混杂的论述，集中到福柯的建制思考这个点上。简单地说，福柯的建制论述总是包含一个现代性的叙事框架，他总是在建制的历史场景转换中嵌入一个现代性的“知识型”，以揭示这一转换的历史性，或则用建制的隐喻性构成来叙写现代性的话语实践和社会实践。所以，在他那里，建制思考和现代性批判是叠加在一起的。禁闭所、医院、监狱、博物馆、学校、工厂、兵营，等等，这些现代建制都不是一般意义上的社会场所，而是与现代性相关的一种机制、一种配置系统，它们有自己的结构和语法，它们都服务于一定的社会目标，且都指向一定的“生产效益”，它们是现代性的组成部分，也是为现代性服务的社会机器。

1 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.

也正是在这里，在建制运作和现代社会实践的叠加中，在现代建制与视觉性的关联中，我们可以看到福柯在现代性和视觉性之间建立的历史链接。在他看来，现代性的历史展开是与社会部署即建制的视觉化关联在一起的，现代性的构成离不开视觉性的模型，离不开视觉化的建制对空间、对象、生命乃至死亡的重新配置。实际上，在福柯的视觉批判中，在他探讨建制运作的视觉模型中，现代性及与之伴随的“生命政治”才是真正的思考对象。在这个方面，不妨说，建制、视觉性和现代性三者构成了福柯的政治学或权力谱系学的“圣三位一体”，它们指向一个共同的东西：生命治理。

那么在福柯的理解中，何为建制？

在福柯晚期的思想中，有一个概念居有核心位置：“dispositif”。对于这个词，汉语有多种译法：部署、建制、装置、配置、机制、机器。在1977年的一次访谈中，当被问及他使用的“dispositif”概念的含义和方法论功能时，福柯解释说：

我使用这个术语是力图表明，首先，一种彻底异质的集合，它存在于话语、制度、建筑形式、管理决策、法律、行政措施、科学陈述、哲学、道德和慈善命题中——简言之，所说的和未曾说的。这些都是装置的要素。装置自身就是在这些要素之间建立起来的关系系统。其次，我在这种装置中试图辨明的恰恰就是存在于这些异质要素之间的联系的本质。这样，一种特定的话语在某一时期是一种制度的程序，在另一时期则是试图证明或掩盖一种其本身保持沉默的实践的手段，或者作为对这种实践的第二手的再阐释，为其打开一个全新的合理性的场域。简言之，在这些要素之间，无论是话语性的，还是非话语性的，都存在一种位置迁移或功能改变的交互作用，而这种交互作用也是千变万化。最后，我所理解的“装置”是一种——我们可以说——构型，它在特定的历史时刻有其主要功能，即针对“紧急需求”而有所回应。因而，装置具有一种主导性的策略功能。<sup>1</sup>

1 Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Cohn Gordon(ed.), New York: Pantheon Books, 1980, pp.194-195.

归纳一下福柯的观点：装置是各异质要素的集合，这些要素不仅相互联系，而且相互作用，故而装置是一个多元决定的关系体系；装置具有一种策略性的功能，它一方面要维系内部各异质要素的相互作用，另一方面又要对它们之间的关系不断进行调整和重新配置；装置总是嵌在权力关系中，既要组织权力游戏，又要防止参与游戏各方的同质化；最后，知识生产、权力生产以及主体的生产毫无疑问乃是装置运作的基本目标，它们交织、叠印在装置的策略性功能中，并总是作为功能的效果而呈现。

在此尤其要注意福柯讲到的装置功能的策略性，这一引自军事学的术语旨在强调装置运作的拓扑性，强调权力分配与权力运用在装置当中的游戏性和游击性，以及装置对主体、知识和意义的生产的不确定性。福柯说：

我说过装置本质上是策略性的，这意味着它涉及各种力量关系的操作，或是让它们朝某个特定方向发展，或是对它们进行阻挠，稳固它们，利用它们，等等。因此装置向来是嵌在权力游戏中的，但是它也总是和从它那里产生出来的、可又在同等程度上限制它的知识的定位联系在一起。所谓装置，就是支持各种知识且被各种知识所支持的力量关系的策略。<sup>1</sup>

效果生产的这种策略性和商谈性表明，在建制研究中，虽然我们总是强调建制的结构化功能，但切不可对此做单向度的理解，以为建制可以在外部单向地决定着主体的一切。实际上，主体总是建制中的主体，是建制运作的基本要素之一，没有主体的进入，没有主体对建制的迎合或反抗，建制就什么也不是。而建制中的主体并非恒定不变的存在，他/她是一个扭结了多重身份、多种欲望、多样可能性的存在，其在建制系统中的确切位置取决于他/她的欲望调度，取决于他/她与建制之间的力量角逐以及在此实现的力比多投注。

在福柯的理解中，建制运作的根本在于生产，它总是以一定的方式来配

1 Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Colin Gordon(ed.), New York: Pantheon Books, 1980, p.196.

置对象的意义以及主体与对象的关系，并通过这一配置最终实现对主体的生产。具体地说，建制生产的是对象和主体的“知识”。例如在西方古典裸体画的传统中，一方面利用神话学的主题动机、学院绘画的技法和美学话语等来把女性人体编码为美的对象，另一方面则通过男性化的凝视、通过运用满足男性化目欲需要的视觉惯例来把男性观者和女性观者建构为不同类型的观看主体，让观者从中获得有关于自身的“知识”。再如在学校、工厂、购物中心这样的社会空间中，一方面通过空间的切割、通过空间中对象的命名来实施空间和对象的疆域化，另一方面又通过主体对空间和对象的“挪用”来完成空间对主体的召唤。

通常情况下，我们总是把社会生产理解为对某一“产品”的制造，但在现下的语境中，需要特别提请注意的是，这里的“生产”是一个过程，而不是一个结果，故而其“产品”不是现成品，而是一种效果，比如对象的意义、主体性的构成，以及主体、建制与对象的关系配置，它们都是作为生产过程的效果在某一时刻呈现出来的。所以，福柯强调，对于建制的生产功能，我们应当作为一种策略性的理解，即它所生产的对象及主体的“知识”并非对象和主体本身之所是，而是各方力量在场域中进行博弈和“商谈”的效果体现，就像福柯在他的研讨班上说的：“对权力机制的分析的作用就是揭示知识的效果，它们通过在我们的社会中的斗争、对抗和战斗，以及作用斗争要素的权力策略生产出来。”<sup>1</sup>

实际上，在福柯那里，装置或建制的运作总是与权力的生产和散播联系在一起。装置不是惰性的、无生命的机械集合，而是一种积极的、既寻求编码和殖民又寻求解放和突破的能量配置机制，德勒兹正是在这个意义上将福柯的权力装置理解为欲望配置：

在我看来，欲望装配表明欲望从来不是“自然的”规定性，也不是“自发的”规定性。例如封建制度是一种装配，它与动物（马）、土地、解疆域（骑士竞赛、十字军东征）、女人（骑士爱恋）等建立了新型关系。一些装配完全疯狂，却往往在历史上是可确定的。至于我，我认为

1 米歇尔·福柯，《安全、领土与人口》，钱翰、陈晓径译，上海：上海人民出版社，2010，第2-3页。

欲望在这种异质装配里和在这种“共生”中循环往复：欲望总是一个装配和另一个装配相结合，一种共同作用。当然，欲望装配将包含一些权力装置（例如封建权力），但应该把它们置于装配的各个不同的组成部分之中。<sup>1</sup>

装置是权力的生产、分配和享用机制，而权力的运作总是和欲望的运作联系在一起，装置、权力和欲望就这样构成了一个联动系统，它们基本上是一体的。所以，在福柯以及德勒兹的理解中，所谓装置就是权力装置和欲望装置，装置就是对权力的配置和对欲望的调节，而权力和欲望又是支撑装置的东西，三者之间并非固定的决定与被决定的关系，而是相互计算的博弈关系。

不妨通过三部作品——《疯癫与文明》（1964）<sup>2</sup>、《临床医学的诞生》（1963）和《规训与惩罚：监狱的诞生》（1975）——来具体看一下福柯在建制、视觉性和现代性之间进行的批判性链接。

如福柯自己所言，《疯癫与文明》要讨论的是古典时代以来疯癫的历史，但这不是病理学或医学意义上的疯癫史，而是至上的理性以其支配性的形式隔离、禁闭、定位、命名或“发明”疯癫的历史，是理性对疯癫进行消声、使其归于虚无和沉默的历史，所以福柯把对疯癫史的这一考察称为“沉默的考古学”。但这绝不意味着疯癫是有着确定本质的、居于理性之外部的对立面，相反，疯癫是理性的另一面，是理性内部的他者，或者说是理性依照排他逻辑从内部建立起来的一个异质性他者。疯癫的历史其实就是理性为确立自身而对疯癫进行排斥和消声的历史，所以疯癫陷于“沉默”的考古学就是理性走向“独白”的考古学，是自诩透明的理性对非理性的疯癫进行“理性把握”的考古学。

对疯癫的排斥和驱逐古已有之，福柯列举了中世纪末至文艺复兴时期的“愚人船”意象，同时也历数了那时的哲学和文学艺术作品中四处出没的疯

1 吉尔·德勒兹，《欲望与快感》，于奇智译，载于《世界哲学》，2005年第1期，第24页。

2 该书原是福柯的博士论文，1961年首版时的题目为“疯癫与非理性：古典时代的癫狂史”，1964年出节缩本时更名为“疯癫史”，1965年节缩本出英译本，题目为“疯癫与文明：理性时代的疯癫史”。该书的中译版本众多，除较晚出版的完整本译本外，节缩本的两个译本皆自英译本转译而来。我下面依据的主要是这个节缩本译本：米歇尔·福柯，《疯癫与文明》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999。

癡意象，以强调疯癡在前古典时期的文化表征中被突显的诗性特质，因为在那时西方文化对疯癡的排斥尚未结构化，疯癡和理性还是平起平坐，它或是作为神圣的启示，或是作为嘲笑的对象，甚或是充当理性的对手，揭示着生命的奥秘和死亡的真理。<sup>1</sup>

可是到古典时期即 17 世纪，随着巴黎总医院这样的收容院、慈善堂和禁闭所的大量出现，疯癡者和游民、浪子、无家可归者一起被囚禁在高墙之内，理性开始在征服疯癡的道路上高歌猛进，它再也不愿倾听疯癡的声音，也不允许疯癡发出声音，过不了多久，它根本就听不懂疯癡的声音了。

理性对癡狂的排斥和隔离是在两个方向进行结构化的：一方面在各种话语或陈述中通过命名、分类和区隔来完成对癡狂的“发明”和本质化；另一方面则在社会空间中通过放逐、禁闭和展示来消解癡狂的力量。如果说前者主要是立足于话语或陈述的编码功能，那后者就是在此之外还添加了建制的惩戒和规训功能，在那里，社会一方面通过收容机构的“大禁闭”来实现对癡狂的隔离和封锁，使其在社会空间中处于不可见的状态；另一方面又通过对癡狂的奇观式展示或展览来实现对它的彻底消声，让癡狂者的谵妄和歇斯底里天然的颠覆性落入无意义的空洞中。

福柯特别分析了收容院和禁闭所一类的机构对疯癡的处理的特殊意义。他指出，虽然收容机构将疯癡和其他游手好闲者等而视之地禁闭起来也是基于经济的、道德的、社会安全的和宗教的需要，如应对经济危机、培植工作伦理、掩盖社会丑闻、减少政治冲突、实施灵魂拯救等，但对疯癡的历史而言，却意味着一个特别的社会位置的划定和一个决定性的时刻的到来。现在，人们从贫困、没有工作能力、没有与群体融合的能力的社会角度来认识疯癡，从与劳动相关的伦理价值的角度来认识疯癡。现在，疯癡不再和无拘无束的想象和神秘的启示相关，也不再是人们善意的捉弄对象，而是被隔离，被禁闭，被逐出现实空间以外，“在这里，理性通过一次预先为它安排好的对狂暴的疯癡的胜利，实行着绝对的统治。这样，疯癡就被从想象的自由王国

1 林志明在为完整本《疯癡史》中译本所写的长篇导言中指出，福柯的疯癡理论在此隐含了一个不假思索的盲点：“福柯在描述近代之前的欧洲中古末期和文艺复兴时，总会一方面过度凸显其差异性，另一方面带有某种美好的乡愁意味，仿佛那是一个不需再以历史问题意识处理的、接近堕落前夕的原初点。”所以福柯的考古学“虽然最后会在理论上放弃对起源的追求，但某种起源的化身仍会在描述过程中召唤起源幽灵式的回返”。参见米歇尔·福柯，《古典时代疯癡史》，林志明译，北京：生活·读书·新知三联书店，2005，第 20 页。

中强行拖出。它曾凭借想象的自由在文艺复兴的地平线上显赫一时……但是，还不到半个世纪，它就被关押起来，在禁闭城堡中听命于理性、受制于道德戒律，在漫漫黑夜中度日”<sup>1</sup>。

但另一方面，与其他被禁闭者受到的只是单纯的禁闭不同，古典时期对疯癫还有展示的习俗，那些受到禁闭的疯癫者常常被关在笼子里，向公众开放，成为参观和观看的对象。如果说对疯癫的禁闭是为了遗忘罪恶和掩盖丑闻，是为了让黑夜的永远留在黑夜，让不可见性永远归于不可见，那么，让疯癫隔着栅栏被展示和被参观就是为了让这个不可见性的威胁在可见中得到过滤。福柯说，在古典的疯癫话语中，疯癫者不是被视作病人，而是被视作动物，他们落入疯癫是人性堕落所致，是本当由理性来控制的兽性的爆发，现在，通过展示；通过疯癫者的表演，那兽性成为娱乐公众的公开丑闻，疯癫变成了理性世界的一个纯粹景观。福柯分析说：

禁闭将非理性隐匿起来，从而泄露了非理性的耻辱。但是它公开地把人们的注意力引向疯癫，集中于疯癫。如果说，在对待非理性时，其主旨是避免丑闻，那么在对待疯癫时，其目的则是将其组织起来。这里有一个奇怪的矛盾：古典时期用一种全面的非理性经验把疯癫包围起来，重新接纳了它的各种特殊形态。……与此同时，古典时期给疯癫打上了一个特殊的记号：这个记号不是疾病的记号而是受到赞美的丑闻的记号。然而，在18世纪有组织地展览疯癫与文艺复兴时期自由地显示疯癫之间毫无共同之处。在文艺复兴时期，疯癫无所不在，通过它的形象或它的威胁与各种经验混合在一起。在古典时期，疯癫被隔着栅栏展示。凡是在它出现的地方，它都被隔开一段距离，受到某种理性的监督。这种理性不再认为自己与之有任何联系，不允许自己与之有过于相似之处。疯癫变成某种供观看的东西，不再是人自身包含的怪物，而是具有奇特生理机制的动物，是人类长期受其压制的兽性。<sup>2</sup>

1 米歇尔·福柯，《疯癫与文明》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第57-58页，译文有所改动。

2 同上，第63-64页，译文有所改动。

在此，至为重要的一点在于，展示疯癫属于对付疯癫发作的安全制度的一部分。疯癫发作被视为对社会的一种威胁，但现在，随着曾经笼罩在非理性和疯癫身上的那种神圣启示的光环的消失，疯癫被抛入了一个庸常的世界，它的发作被人们从单纯兽性的角度来考虑，且这个兽性的价值与文艺复兴时期也大有不同，它不再是地狱权力的标志，不再具有标示另一个世界的价值，它成了一个纯粹否定性的事实，一个只与疯癫者自己相关的自然状态。在这一认识中，兽性即是疯癫的真相，所以“这种以疯癫形式发泄出来的兽性使人失去其特有的人性”<sup>1</sup>。正是古典时期的疯癫话语，正是这一话语与展示机制的结合，理性才得以在可见性中抵消不可见性的侵袭，才得以建立起自己在可见的王国的绝对治权。进而福柯还指出，也正是将疯癫和自然状态的兽性关联在一起，到现代时期，人们自然而然地将疯癫引入医学领域来对兽性进行治愈，在那里，在精神病院和精神病学的话语中，疯癫除了其可见的非人部分，已再也无法发出自己的声音了。

因此，理性社会对疯癫的展示和观看绝不单是为了娱乐，而是对会扰乱理性秩序的疯癫的彻底消声。在这个展示和观看的建制结构中，一方面有理性话语对疯癫的兽性化或非人化，另一方面则是囚禁机器对疯癫的奇观化和距离化。前者把疯癫的非理性冲动及其有可能激发的神圣启示和罪感意识净化或转换为一种绝对的外在性，一种毫无价值的庸常性，那是一种不可能产生凝视效果的空无，是与秩序世界彻底脱钩的剩余之物。至于后者，它对疯癫的隔离不只是为了观看提供安全保证，更在疯癫的可见性中、在兽性的狂暴表演中完成了对疯癫的全面封锁，疯癫的野兽般的面孔和对兽性的安全防护使得观看被固定在一个自动闭合的完整结构中，观看不再受到来自疯癫的凝视（例如道德凝视和宗教凝视）的干扰，它自我循环，自我确证，并最终自我完成。在这个意义上，不妨说，在理性排斥、隔离、遗忘疯癫的历史中，正是视觉性的嵌入，正是对疯癫的视觉封锁，才让那个遗忘变得如此之彻底，以至于当尼采站在 20 世纪的入口再次用疯癫的声音来撞击理性的冰冷的墙的时候，人们居然感到如此之陌生和惊恐。

如同《疯癫史》乃是疯癫走向沉默和理性对疯癫保持沉默的知识考古学

1 米歇尔·福柯，《疯癫与文明》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第 67 页。



一样，《临床医学的诞生》也是一种知识考古学；并且如同《疯癫史》中的考古学是与古典时期有关于疯癫的视觉考古学关联在一起一样，《临床医学的诞生》中也有一个视觉考古学的框架，且是更具主导力的框架，就像福柯在“前言”的开篇说到的：“这是一部关于空间、语言和死亡的著作。它论述的是目视。”<sup>1</sup>

一部探讨医学史——姑且这么说——的著作为什么会以“凝视”或视觉作为论述对象呢？至为关键的一点在于，福柯所关注的不是医学本身的技术进步，而是西方医学话语的转型，是医学话语作为有关于身体、生命和死亡的陈述形式在18世纪末发生的结构变化。虽然说医学处理的主要是疾病，但医学话语在对疾病进行分类、描述和诊治的时候，必定涉及对身体、生命和死亡的认知与表述，就是说，在有关于疾病的那些表层知识的下面，必定有更为基础的支配结构在发挥作用，它们通过对身体做空间切分、对生命做深度检视和对死亡做深度体验来确立词与物的关系配置，而在这一话语运作中，视觉为所有的描述提供了最为基本的证据。如果说古典医学还主要是靠隐喻性的语言运作来进行对象建构，因而其话语还经常在可说与不可说之间徘徊，那现代医学就完全是建立在观察和实证基础上的视觉运作，可见性和不可见性就是结构其话语的最基本秩序。不妨说，古典医学向现代医学的话语转向根本上就是视觉转向，是视觉化的光学体制对身体的黑暗区域的照亮和散播，是这一体制对“空间、语言和死亡”的捕捉。

福柯一上来就引述了两段病理学描述，分别作为古典医学和现代医学的话语典型。古典医学使用一种幻想的语言，其描述“缺乏任何感官知觉的基础”，而现代医学的“每一个词句都具有质的精确性，把我们的目光引向一个具有稳定可见性的世界”<sup>2</sup>。后者看似更为客观、准确、精细和审慎，但这并不意味着“知识与病痛之间的那种想象联系”已不复存在，相反，它不仅存在，还被一种比纯粹想象力的渗透更复杂的手段所强化，那就是实证的目光对病痛的客体化，是病痛的形象在身体与目光交汇的空间里的重新分布，或者说是视觉性对身体里那无法窥视的、梦魇般的黑暗区域的建构。所以福柯说，现代医学的所谓经验主义与其说是基于对可见物的绝对价值的发现和

1 米歇尔·福柯，《临床医学的诞生》，刘北成译，南京：译林出版社，2001，第1页。

2 同上，第2页。

对幻想的祛除，还不如说是基于视觉对病痛的身体的空间打开，是基于身体的可见性和不可见性的关系在视觉性的认识形式下的重组：

十九世纪初，医生们描述了千百年来一直不可见的和无法表述的东西。但是，这并不意味着他们摆脱了冥思，重新恢复了感知，也不是说他们开始倾听理性的声音而抛弃了想象。这只是意味着可见物与不可见物之间的关系——一切具体知识必不可少的关系——改变了结构，通过目光和语言揭示了以前处于它们的领域之内或之外的东西。<sup>1</sup>

福柯明确指出，在这里，在目光对病痛的逼近和发现中，在医学的凝视对身体真相的揭示中，或者说在视觉性对空间、语言和死亡的重新组织化中，眼睛已成为“澄明的保障和来源；它有力量揭示真实……眼睛一旦睁开，首先就揭示真实：这就是标志着从古典澄明的世界——从‘启蒙运动时代’——到十九世纪的转折”<sup>2</sup>。在此，视觉性或可见性俨然成了现代性的一个隐喻，它不仅是对黑暗的驱逐，也是对死亡的征服，福柯正是以此通过一种形而上的跳跃把临床医学和死亡的凝视联系到了一起。他指出，临床医学是建立在尸体解剖学基础上的，通过对尸体的彻查，身体的黑暗被诉诸白昼的目光，生命之真实在表面的可见性下——得到描述、区隔和铭写，进而在这一系列的操控下用死亡的价值取代了生命的价值，因为在临床医学对死亡的凝视中，尸体不再是生命终结的场所，而是捕获生命之秘密的场所，是发现生命之脆弱破碎的场所。另一方面，在我们用临床医学的可见性来界定和驱逐身体之黑暗的时候，或者说在临床医学对死亡的凝视中，死亡也在凝视着我们，因为正是它开启了我们对于生命的知识，正是它昭示了生命自我的价值，“在对死亡的感知中，个人逃脱了单调而平均化的生命，实现了自我发现；在死亡缓慢和半隐半现的逼近过程中，沉闷的共性生命变成了某种个体性生命”<sup>3</sup>。

总之，现代医学话语对疾病的组织化，其实就是身体的视觉化，是视觉对疾病身体的黑暗区域的照亮，是目光对死亡的逼近和发现，或者说是可见

1 米歇尔·福柯，《临床医学的诞生》，刘北成译，南京：译林出版社，2001，第4页，译文有所改动。

2 同上，第5页。

3 同上，第193页。

性对不可见性的捕获。也正是在这一逼近和捕获中，死亡把生命的晦暗和人体的黑箱暴露给了白昼的光芒，死亡揭开了身体的真相和生命的秘密，它以其触目的可见性、以其彻底的缄默和孤独湮灭了一切，它成了生命最后的抒情诗。

但我们也许会提出一个问题：如果说眼睛可以为所有的描述提供证据，那为什么它只有到现代医学这里才成为“澄明的保障和来源”呢？福柯在现代性的框架下对此进行了讨论，并采取的是建制化的视角。他把这个“视觉转向”视为现代性的标志性事件，是现代性的话语在配置词与物的关系时必然要出现的结果。在他看来，医学话语基本上就是对身体空间的一种语言学配置，是依照一定结构模式对身体区域的命名和组织化，所以这一话语的转型实质上是认识论形式的转变。如果说古典分类医学的话语是建立在一个具有极权品质的深度模式基础上的，例如“把一种症状安置在一种疾病中，把一种疾病安置在一种类型的集合体中，把这种集合体安置在疾病世界的总体图案中”<sup>1</sup>，然后在这样的分类学基础上把个体病人纳入一个抽象的疾病范畴中加以理解，那么，现代临床医学的话语就是建立在视觉分配上的，它是视觉对个别的疾病身体的探寻，身体的“纹理、色彩、斑点、硬度和黏着度都作为真相的第一副形象展现出来”<sup>2</sup>，在专注的目光的探寻下，身体和身体疾病获得了自身的物质性、自足性和确切性，它们“特有的性质、难以捉摸的色彩、独特而转瞬即逝的形式都具有了质量和坚实性”<sup>3</sup>。

进而，临床医学的视觉运作说到底即是现代性的社会运作。福柯指出，医学不只是一种处理疾病的身体的技术，也是一种关于健康人和病人的话语，它不仅建构了我们对于健康人/病人、正常人/反常人的知识，而且建构了我们的生活方式，建构了我们对自身生存的一种管理：

为了对人类的生存进行管理，医学采取了一种规范姿态，这使它不仅有权对如何健康地生活给出各种忠告，而且还有权发布个人以及社会在身体和道德关系方面的标准。医学立足于那个边缘的、但对于现代人

1 米歇尔·福柯，《临床医学的诞生》，刘北成译，南京：译林出版社，2001，第32页。

2 同上，第5页，译文有所改动。

3 同上，第6页。

是至高无上的领域。在那个领域里，某种平静的感官幸福名正言顺地与整个国家的秩序、军队的活力、人民的繁殖力以及坚韧的劳动大军联系在一起。<sup>1</sup>

也正是在这个意义上，福柯把临床医学的诞生同法国革命联系在一起做了一种政治学的考察。在他看来，医学空间和社会空间之间有着结构性的重叠，临床医学对身体及疾病的凝视、对健康和不健康的身体的空间界定以及用可见性对身体之黑暗的驱逐，同社会空间中的权力运作之间有着惊人的一致性和相似性，就好比法国大革命期间，各种社会结构的改革所贯穿的一个意识形态基调就是真理的无上自由，即“智慧之光本身是支配一切的，它威严的暴力能够结束特权知识的黑暗王国，建立起一览无余的目视帝国”<sup>2</sup>。福柯说：

这种医学场域回归其原始的真实，而且毫无障碍地、原原本本地置于目视之下，结果，它所隐含的几何学结构不可思议地与大革命所梦想的社会空间十分相似，至少是与后者的基本公式十分相似：各个地区都有一种同质的构型，由此构成一组能够维持与整体的持久关系的相同元件；一个自由流通的空间，其中部分与整体的关系总是可以转换的和可以颠倒过来的。<sup>3</sup>

其实，正如福柯所说，医学经验很长一段时间里都在维持着“看”和“知”之间的平衡，以使自己免于知识和技术的错误，但18世纪末医学话语和医学实践的转型最终确立了“看”的优先地位，在这一历史进程中，始终潜藏着各种“思辨理论”的支撑，以维持医学实践与知觉世界的联系，维持医学实践对真理的现实画面的开放。所以福柯强调，要理解18世纪末对视觉性或可见性与真理的关系的理想化描述，就必须参照后来的“临床医学制度和办法”，必须考察那个时候的医学教育改革和医院改组，总之就是要关注医学建制的运作，关注医学建制与其他社会建制之间的联系、相似性和相互作用，因为

1 米歇尔·福柯，《临床医学的诞生》，刘北成译，南京：译林出版社，2001，第39页。

2 同上，第42页。

3 同上，第41页。

临床医学也好，社会治理也罢，它们的共同点就在于都是用可见性的技术实施对个体生命的捕获，例如医学用可视的目光对身体的黑暗空间的锁定和驱逐，社会治理机器用透明性对社会机体的黑暗空间的区隔和放逐。在这个意义上说，现代性的社会就是一个视觉化的、透明的社会，现代医学就是建立这种透明性的工具之一，不论是医学对身体空间及疾病的分类和界定，还是诊断技术和医疗技术的目视化，以及医院作为医学建制的建立、医生资格的认定和社会医疗保障体系的确立，都是通过可见性结构的运用而与社会空间的净化联系在一起。福柯重申说：

人们认为，应该使一个透明的、毫无障碍的领域彻头彻尾展示给一种拥有特权和资格的目视。这种理念借助自由所具有的力量足以消除自身的困难：在自由状态中，疾病将能自动地表达出一种不变的真实，毫无干扰地呈现给医生的目视；而接受医学介入、教导和监督的社会将因此而彻底摆脱疾病。这是关于自由目视的伟大神话，而自由目视在忠实于发现的同时也获得了摧毁的效能；这种目视本身是被净化了的，但它又有净化功能；它是从黑暗中解放出来的，却又能驱散黑暗。这些隐含在“启蒙”中的宇宙学价值依然在这里起作用。<sup>1</sup>

在《临床医学的诞生》中，福柯对医学建制的思考还黏滞于知识考古学的框架，还主要是在讨论各种建制对医学知识和身体知识的建构，而未太多涉及建制本身的权力运作。而到《规训与惩罚》中，建制的权力运作成为关注的重点，福柯对历史和档案的批判性研究已经从知识考古学转向了权力谱系学。但建制、视觉性和现代性的结构化关联一如从前，只是问题的探讨更为深入，其所涉及的不再只是有关某一特定对象的知识构成，而是要通过建制的视觉化运作来铺陈现代性的生命政治，通过在权力流动的场景中置入生命的管治和规训来揭示支撑现代社会运行的视觉性的内部机制，在此敞视主义监狱作为一个视觉化的建制已然成为现代社会结构的喻象，成为现代性的表征。

1 米歇尔·福柯，《临床医学的诞生》，刘北成译，南京：译林出版社，2001，第57页。

上面已经说到，视觉性的批判框架总要涉及可见与不可见和看与被看两个层次的运作，这一点在福柯那里尤其明显。不论是《癫狂与文明》中描述的大禁闭时代对疯癫的幽禁和展示，还是《临床医学的诞生》中讨论的可见性对身体空间的区隔和死亡对生命的凝视，以及《词与物——人文科学考古学》（1966）开篇对西班牙画家委拉斯开兹的《宫娥》的表征结构和视觉结构的展开，都包含那两个层次的运作。然而，真正让我们印象深刻的还是《规训与惩罚》，在那里，福柯用敞视主义监狱的视觉性铺陈了现代社会的总体场景，即现代社会建制（监狱、学校、兵营、工厂）对身体的惩罚和规训，是以无所不在的监视完成的，现代社会与其说是一个奇观社会，不如说是一个监视的社会、一个全景敞视的机器，监狱不过是这种全景监视社会的一个微缩景观。而且监视的无所不在与其说来自实施监视的外部，还不如说来自被监视者的内部，来自后者对建制的目光的内在化。

如同《癫狂史》的开篇一样，在《规训与惩罚》中，福柯仍旧采用迂回的笔法开场，通过档案引述引出了一个结构化的场景。他首先引述的是一个撼人心魄的犯人处决场面：1757年3月2日，弑君者达米安被送到巴黎的格列夫广场，“那里将搭起行刑台，用烧红的铁钳撕开他的胸膛和四肢上的肉，用硫磺烧焦他持着弑君凶器的右手，再将熔化的铅汁、沸滚的松香、蜡和硫磺浇入撕裂的伤口，然后四马分肢，最后焚尸扬灰”<sup>1</sup>。接着他又引述了八十年后“巴黎少年犯监管所”规章中的作息时间表：从早上起床到晚上就寝，对犯人的惩罚被配置到每一个时间段。

接下来，福柯单刀直入，把18世纪末到19世纪初出现于欧洲的惩罚方式的这一变化称为“刑事司法的一个新时代”的到来：作为一种公共景观的酷刑消失了，将肉体作为刑罚对象的现象消失了；惩罚愈益成为刑事程序中最隐蔽的部分，它开始脱离人们日常感受的领域，进入抽象意识的领域；惩罚变得越来越有节制，人们不再直接接触身体，而是以身体为工具，通过监禁它、剥夺它的自由和迫使它劳动来把它控制在一个强制的体系中。“肉体痛苦不再是刑罚的一个构成因素。惩罚从一种制造无法忍受的感应的技术转

1 转引自米歇尔·福柯，《规训与惩罚：监狱的诞生》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第3页。

变为一种暂时剥夺权利的经济机制。”<sup>1</sup>

但这是否意味着惩罚或刑罚程度的减轻呢？以传统的人道主义观点看，似乎是这样，惩罚变得更少残忍、更少痛苦，而有了更多的尊重和仁爱，可福柯一针见血地指出，与这些变化相伴随的其实是惩罚运作对象的置换，最严厉的刑罚不再是直接施加于肉体，而是施加于生命，并且不再是限于可见的惩罚本身，而是不断地指涉惩罚以外的、非司法体系的东西，通过一整套的知识、技术和科学话语将惩罚的权力实践转换为有关于身体和生命的权力技术学。“惩罚景观的旧伙伴——肉体 and 鲜血——隐退了，一个新角色戴着面具登上舞台。一种悲剧结束了，一种喜剧开演了。”<sup>2</sup>

正是在对刑罚制度的这个转换的讨论中，福柯用视觉性的框架分析了代表两个时代、两种制度的惩罚结构：示众和监禁。毫无疑问，按照福柯的历史叙事，如同其在癫狂史和医学史中的论述一样，刑罚制度的这一转变恰好也处在现代性的转折点上，从一种惩罚方式到另一种惩罚方式，从示众的酷刑与处决到身体的监禁与规训，“监狱的诞生”本质上就是现代性的“生命政治的诞生”。

在法国，大革命之前的旧制度时期，肉体惩罚十分盛行，达米安的酷刑场景只是其中一例。与一般惩罚不同，达米安式的酷刑已经不只是针对犯人的一种惩罚，还是一种制造痛苦、展示痛苦的技术，是一种社会仪式，更确切地说，是社会记忆的仪式。这个仪式有两点至为重要：第一，它是对痛苦或刑罚的肉体效果的精确计算，从绞刑、火刑、轮刑到肉体的肢解、斩首乃至死后的焚尸扬灰、暴尸等，这些刑罚所制造痛苦被严格地度量、比较和区分，酷刑不仅成为制造痛苦的艺术，还成为延续生命痛苦的艺术；第二，它也是对惩罚以及伴随而来的痛苦的展示，酷刑对痛苦的计算和延续与其说是针对犯人，不如说是为了把它展示给他人，是为了示众，为了在痛苦的展示中清除罪恶，并且在这个意义上说，对痛苦的计算和延续其实是痛苦展示服务的。

示众是一个社会仪式，既是彰显所谓的正义和法律的仪式，也是彰显刑

1 米歇尔·福柯，《规训与惩罚：监狱的诞生》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第11页。

2 同上，第17页。

罚和暴力的仪式，它是权力的过度彰显，也是痛苦的过度彰显。那施加于犯人身体的过度暴力通过展示而被升华到奇观的位置，在痛苦中呻吟哀号的罪人也因此被升华到崇高对象的位置，而作为看客的公众则在观看中如同领受圣餐一般领受着受难的激情，因恐惧而激发的痛感和快感甚至可让其心灵得到某种净化，权力在过度的彰显中、在痛苦的过度彰显中实现着自身的生产和再生产。福柯把这称为“权力经济学”，他说：

“司法酷刑”这个词并不涵盖一切肉体惩罚。它是一种有差别的痛苦制造方式，一种标明受刑者和体现惩罚权力的有组织的仪式，它并不表明法律体系怒不可遏、忘乎所以、失去控制。在“过分的”酷刑中，包含着整套的权力经济学。<sup>1</sup>

但福柯同时又指出，统治者的权力和犯人的痛苦的过度展示固然可以重申法的权威或权力的威严，使罪行和犯人同归于尽，但它也有可能带来另一种骇人的效果，发生在公众面前的一切，尤其是犯人的痛苦的延续有可能导致公众对痛苦的反向认同，从而将其升华为“永恒的受难”，也就是说，受难场景的过度展示有可能彰显的是权力的淫威，犯人在极度痛苦中的哀嚎、忏悔和辱骂有可能使权力的实施成为最大的恶，或使权力成为笑柄，因为它们宣告了永恒受难的提前开始和彼岸惩罚的提早到来。福柯说：

犯人的哀嚎、挣扎和污言秽语已经表明了其不可挽回的命运。但是，此刻的痛苦也可以被视为悔罪，从而减轻彼岸的惩罚：上帝对于这种无奈的受难不会不加考虑的。尘世惩罚的残酷性也将在彼岸的惩罚中予以折算，因此其中包含着一线得到宽恕的希望。……因此，这种受难便具有模棱两可的含义，它既表示犯罪的真相又意味着法官的错误，既显示罪犯的善又揭示罪犯的恶，既表示人的审判与上帝的审判的一致，又表示这二者的背离。正因为如此，围观者才怀着永不满足的好奇心到刑场，

<sup>1</sup> 米歇尔·福柯，《规训与惩罚：监狱的诞生》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第38页。



观看真实的受难场面。在那里他们能够发现有罪和无罪，过去和未来，人间和永恒的秘密。<sup>1</sup>

之所以犯人的受难会有这种模棱两可的含义，福柯特别强调，就是在公开处决的仪式中，民众或酷刑的观看者是必要的结构性要素，即一方面，必须有民众的参与，处决仪式才能达到警诫和威慑的目的，才能让统治者受到伤害的权力得到重申；但另一方面，民众的角色又是多义的，其作为观众对行刑场面的参与亦会导致整个惩罚体系的结构松动。民众被召集来观看处决，是要让他们成为惩罚的见证人，让他们一定程度地参与到惩罚的过程中，尤其当他们对犯人施以侮辱、攻击和报复的时候，他们便成为君主报复的组成部分。但是，就在民众为刽子手的血腥热血沸腾的时候，他们也会听到一无所有的罪犯无所顾忌地对法律和君主、宗教和上帝加以咒骂，因为有“即将处死”做保护伞，罪犯可以任意说话，而围观的人群则给以喝彩。因此，本来是被召集来接受恫吓的民众，却可能在观看中表现出对惩罚的权力的拒斥和回击：“这些处决仪式本来只应显示君主的威慑力量，但却有一个狂欢节的侧面：法律被颠覆，权威受嘲弄，罪犯变成英雄，荣辱颠倒，与犯人的眼泪和呼喊一样，鼓励也会引起对法律的冒犯。”<sup>2</sup>

公开处决本来是为了达到维护法律权威的政治目的，可民众在暴力场面前的政治逆转有可能导致对法律的再次践踏，就是在这样的背景下，18世纪末，刑罚制度改革的呼声开始出现，改革家们要求将“人”和“人性”作为刑罚干预的目标和对象，惩罚应当人道化，但同时又必须使惩罚更稳定、更精巧、更有效，让经济代价和政治代价更小。由此一种新的惩罚权力结构和惩罚技术应运而生，其目的——如国内学者汪民安归纳的——“不是消灭罪犯的肉体，而是改造罪犯的肉体；不是惩罚得更严厉些，而是惩罚得更有效一些；不是一种镇压，而是一种调教和干预；不是猛烈而致命的一击，而是有规则的控制功能；不是事后的残酷报复，而是有目的、有计划的测定和矫正。”<sup>3</sup> 总之，针对身体和生命的治理技术已从古典时期的肉体惩罚发展成为

1 米歇尔·福柯，《规训与惩罚：监狱的诞生》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第50页。

2 同上，第66页。

3 汪民安，《福柯的界线》，北京：中国社会科学出版社，2002，第191-192页。

内心规训，即社会已经学会通过对自我的监视来生产驯服的身体。规训技术所依靠的不再是直接针对肉体的惩罚、驱逐、囚禁、示众这样的手段，而是—定场域中空间关系的配置和权力部署。

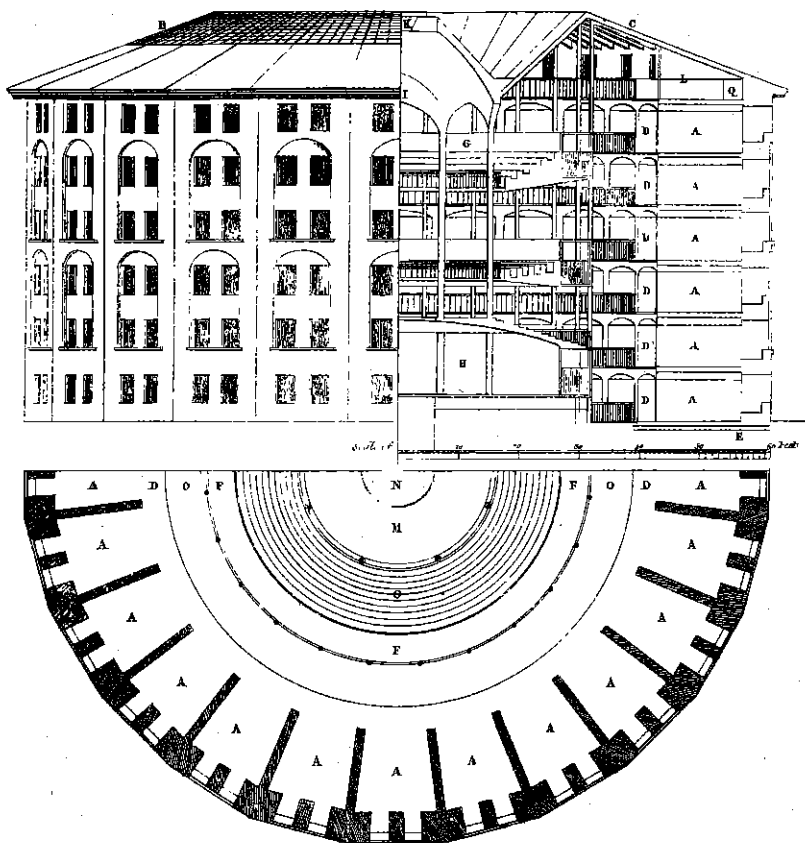
当然，这不是说在规训的社会就没有针对身体的隔离、驱逐和监视，相反，这些权力运作不仅仍然存在，而且比以前更精细、更彻底、更具效能，因为与古典的权力运作模式相比较，同样是驱逐和隔离，在今天却是运用精密的权力技术通过对空间功能、身体机能和建制效能的精确计算来实现权力的经济学和权力的微观物理学。就像现今的传染病隔离制度，先是严格的空间区分，然后是对身体的医学分类和隔离，再是对被隔离的身体的连续监视和监督，等等。“这种封闭的、被割裂的空间，处处受到监视。在这一空间中，每个人都被镶嵌在一个固定的位置，任何微小的活动都受到监视，任何情况都被记录下来，权力根据一种连续的等级体制统一地运作着，每个人都被不断地探找、检查和分类，划入活人、病人或死人的范畴。所有这一切构成了规训机制的一种微缩模式。”<sup>1</sup>

因此，规训的社会不是不再有暴力和惩罚，而是暴力和惩罚变得更加合法、更加隐蔽、更加有效、更具普遍性。为了说明现代性的规训机制，福柯引入了19世纪英国功利主义哲学家杰里米·边沁（Jeremy Bentham）所构想的全景敞视监狱（panopticon）的建筑形象：四周是一个环形建筑，中心是一座瞭望塔，瞭望塔有一圈大窗户对着环形建筑；环形建筑被分成许多小囚室，每个囚室都有两扇窗户，一扇对着里面，与塔的窗户相对，另一扇对着外面，能使光亮从囚室一端照到另一端。依照这一空间设计，监狱管理者所需要做的就是—在瞭望塔里安排—名监督者，通过逆光效果，监督者可以从瞭望塔里观察到每个被囚禁者的一举—动，通过诉诸可见性，被囚禁者变得无处遁形：“充分的光线和监督者的注视比黑暗更能有效地捕捉囚禁者，因为黑暗说到底—是保证被囚禁者的。可见性就是—个捕捉器。”<sup>2</sup>

福柯分析说，全景敞视监狱的空间分割所建立的就是可见与不可见、看

1 米歇尔·福柯，《规训与惩罚：监狱的诞生》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第221页。

2 同上，第225页。



敞视主义监狱

与被看的权力秩序。对被囚禁者而言，他是可见的、被看的，但他不能观看，他是被探查、被监视的对象，而非交流的主体；他的房间被安排正对着中心的瞭望塔，这就使他有一种“向心的可见性”，但环形建筑被分割的囚室又意味着一种“横向的不可见性”，而正是这种不可见性保证了秩序的运作。至于监督者，他是隐匿的、不可见的，他能观看，但不会被看到，他的这一特定位置不仅为其建立了权力的特权，而且为权力的隐蔽运作提供了保障。就是说，在这里，可见与不可见之间、看与被看之间是一种不对称的关系，也正是这种不对称保证了规训的有效运作，例如瞭望塔里是否真的有监督者在场，这根本不重要，被囚禁者虽无法确知自己是不是真的被监视，但在他的心目中，监视的目光是时刻在场的：

全景敞视建筑是一种分解观看/被观看二元统一体的机制，在环形边缘，人彻底被观看，但不能观看；在中心瞭望塔，人能观看一切，但不会被观看到。<sup>1</sup>

敞视建筑就是一个对身体和心灵进行规训的视觉建制：在那里，“囚犯”处处可见，而监视者却是隐匿的；在那里，可见性的想象被一种统治性的、无所不在的凝视所覆盖；在那里，光线、目光和身体的关系配置与安排被一种全景敞视的权力所规制。还有，在那里，注视是监督式的，也是生产性的；在那里，权力结构是隐匿的，也是无所不在的；在那里，“囚犯”的被监视不是作为当下的事态而存在，而是作为内心的真实发挥效能，所以在那里，建制的目光是否实际在场并不重要，重要的是被监视者会把外在的凝视内化为自我探查式的自看，以此完成自己对自己的监视……总之，在那里，可见性与不可见性、看与被看、外在性与内在性、隐匿与敞视等都被编织在“绝对的看”当中，对被看的主体而言，建制的目光的权力效能或规训机制不在于其外显的观看结构，而在于主体对这一结构的内化，在于主体通过它学会了自己监视自己。

福柯进而还指出，敞视建筑不仅体现了无所不在的注视/监视的建制力量，而且是现代社会建制——从家庭到学校、从工厂到军营、从医院到国家机构——的隐喻，是现代性的主体生产的隐喻。在1977年的一次访谈中，福柯明确地把边沁的全景敞视主义与启蒙理想的现代性谋划联系在一起。他说，18世纪下半叶的欧洲有一种普遍的恐惧，那就是对黑暗空间的恐惧，那时的哥特式小说、政治想象、革命行为都显示出对社会的暗黑区域的恐惧和仇恨，并想通过建立透明性和可见性来实施对抗，由此就出现了一种新的权力形式，一种以匿名的凝视来完成的权力操控：

18世纪下半叶为一种恐惧所萦绕：对幽暗的空间、阴暗的帷幕的恐惧，因为它们阻挡了物、人和真理的彻底可见性。人们力图打破遮蔽光明的黑暗，消除社会的阴暗区域，摧毁那些见不得光的场所，因为它们滋生独断的政治

1 米歇尔·福柯，《规训与惩罚：监狱的诞生》，刘北成、杨远婴译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第226页。

行为、君主的恣意妄为、宗教迷信、暴虐的教会密谋、流行病和无知的幻影。甚至在大革命之前，城堡、传染病院、监狱和修道院就激起了人们的怀疑和仇恨，尔后各种多元决定的政治因素又加剧了这种怀疑和仇恨。除非这些场所被消灭，新的政治和道德秩序就难以确立。大革命时期，哥特小说发展出全套有关石墙、黑暗、隐蔽所、地牢的幻想世界，那是匪徒、贵族、修士和叛徒的荟萃之地。安·拉德克利夫的小说背景就是由高山、森林、洞穴、废墟和死寂黑暗的修道院构成的。当时，这些想象的空间构成了大革命想要建立的透明性和可视性的反面。那时如火如荼的此类“舆论”代表了一种操作模式，通过这种模式，权力的实施只需借助一个简单的事实，那就是在一种直接的、集体的和匿名的凝视中，事物得到了解，人们被看见。其基本形态已由舆论所表达的这一权力形式是不能容忍黑暗区域的存在。<sup>1</sup>

福柯所言的对黑暗空间的驱除指的是现代性的空间谋划，这一谋划乃是基于现代社会对透明的空间秩序的追求。传统的社会空间是等级化的，尤其在绝对主义的王朝时代，其空间表征遵循的是权力、地位、身份或阶级的区隔逻辑，其空间结构是以某个中心化的主导视点为“光源”来确立的，在那里，神圣的空间和非神圣的空间之间界限分明，前者作为主导性他者的主宰位置总是被假定为绝对的在场，在被付诸一种绝对可见性的同时又被隐匿于某个不可见的神秘中，那是一个君临一切的位置，是为他者之在场而设的一个象征性位置。可是随着旧制度的倾覆和民主制的确立，绝对的他者被移除，但移除的只是它的肉身性，曾经为它所占据的那个主导之位现在被转让给一个抽象的、无形体或无特定主体的国家“躯体”，曾经通过晦暗的象征获得表达的空间秩序现在被一种透明化的空间渴望所取代，曾经的空间支配和控制技术则作为“遗产”被继承下来，现在，社会空间成为经济和政治的生产空间。福柯指出，边沁的敞视主义与这一现代性谋划正好呼应，它实际上就是后者的建制模型：

我要说边沁是卢梭的补充。激励了众多革命者的卢梭式的梦想究竟

1 Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Colin Gordon (ed.), New York: Pantheon Books, 1980, pp.153-154.

是什么呢？那就是对一个透明社会的梦想，在那里，每一个部分都可见且容易理解。他梦想那里不再有任何黑暗的区域……

边沁既是这一观念的体现，又是其对立面。他提出了可见性的问题，但他认为可见性整个地是围绕一种主导的、全视的凝视组织起来的。他影响了普遍可见性的计划，该计划为严密而细致的权力服务。因而，边沁的沉迷，即他的实施“全视”权力的技术观念，是嫁接在伟大的卢梭主题之上的，后者从某种意义上构成了大革命的诗意音调。两者结合为一个运作的整体：卢梭的抒情主义和边沁的沉迷。<sup>1</sup>

当然，对福柯而言，把敞视主义视作现代性的隐喻乃是为了对现代社会的生命政治提供一个有效的分析模型。在他看来，18世纪规训技术的发展预示着西方社会的权力操控方式的根本转型：现在，赤裸裸的个体生命成为政治和权力的对象，权力捕获生命，利用生命，同时也激活生命，它渗透于生命之中，谋划着生命的一切。并且这个权力已不再是传统社会的生杀予夺的统治权，而是针对赤裸裸的生命的程序运作，是对生命的治理和调控，其运作借用的不再是司法意义上的合法性，而是一整套缜密的技术和策略模式，也就是说，在这里，重要的不再是传统社会中一部分拥有而另一部分人不拥有的那种权力所产生的宰制关系，而是权力场域中人与人之间为了控制和反控制而形成的权力关系，是人们为响应、反应或作用他者权力而展开的策略游戏——简而言之，传统的宰制关系是稳定的和制度化的，现代的权力关系是灵活的、流动的，甚至可逆的。

在此我们需要在现代性的语境中对福柯的权力概念做一说明。福柯严格地区分了传统的统治权力和现代的治理权力：在旧制度的政治框架里，权力是一种私有性的力量，是一部分人拥有而另一部分人不拥有的东西，是一部分人拿来恫吓、威慑或镇压另一部分人的手段和工具；但在现代民主制的政治框架里，权力是非主体的，权力没有主体，它不归属于任何人或任何组织，包括国家在内的一切组织机构，都只是行使权力的代理，但不拥有权力，至

1 Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Colin Gordon(ed.), New York: Pantheon Books, 1980, p.152.

少在理念上，现代政治的制度设计——例如三权分立——是力图避免让权力主体化。因此，如果说君主制时代的酷刑制度主要是为了彰显权力主体的神圣不可侵犯，彰显权力的私有化特质，那边沁的敞视主义监狱的设计就体现了现代权力的无所不在性和非主体性。且正是因为这个非主体性或匿名性，现代权力才得以成功实施对所有人口的操控和管治。在论及边沁设计的监狱瞭望塔上行使监视权力的位置主体时，福柯说：

他无法把它托付给任何人，因为没有人能够或可能占据国王在旧制度中的地位，即作为法律和正义的源泉。君主制度的理论要求对国王的信任是理所当然的事。他自身的存在是出自上帝的意愿，他是正义、法律和权力的源泉。在他本人而言，权力只能是好的。一个坏的国王只是历史的偶然事故，或者说是上帝的至善治权的惩罚。另一方面，如果权力是在精密复杂的机器一样的系统中实施的话，起决定作用的是人在系统中的位置，不是他的本质，也无法依赖单独的个人。如果有人能站在这台机器之外单独对它进行操纵，权力就会与这个人同一，那么我们又回到了君主形式的权力。在敞视监狱中，每一个人根据他的位置被所有的人或某些人所监视。这里存在一个总体的和流通性的不信任装置，因为没有绝对的一个点。<sup>1</sup>

至为关键的地方在于：现代社会的权力已不再只通过那种颐指气使的法律、指令或惩罚来体现，而主要是通过一系列的权力技术或规训技术渗透到人们的日常生活；并且它的实施对象也不再只是那些僭越者和违法者，而是所有赤裸裸的生命、所有的社会生物；至于它的效能发挥，也不仅仅限于监狱、精神病医院、学校、工厂、司法机构等这些传统的权力外显装置，而是更加隐蔽地潜存于展览、传媒、移动电话、互联网、服装、购物中心、步行街等的运作中，它们是敞视主义的装置，它们属于全新的规训技术，它们通过可见与不可见、看与被看的视觉性逻辑实施着对生命的捕获、命名、阐释和管

1 Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Colin Gordon(ed.), New York: Pantheon Books, 1980, p.158.

治。在今天，生命政治的核心不再是对肉体的惩罚，而是更为人性化和人道化的生命规训，是主体的自我规训和自我监视，现代性就是以这种方式生产了“人”，但也是以这种方式剿灭了“人”。

福柯的声音令人战栗。身处现代世界的个体生命是赤裸的生命，这种赤裸不只是源自他的“被欺凌与被侮辱”，而且源自他无所逃遁的受制，源自他自欺式的自由和自主，源自他在各种合法、自觉的契约关系中对自我的让渡。面对无所不在的他者之“监视”，这个赤裸的个体生命没有未来；面对建制的目光的捕捉，面对可见性对不可见性的肆意侵入和操控，这个赤裸的生命变得像挪威画家蒙克图绘的那个幽灵化的存在：他因无法承受之痛而发出的“呐喊”已不再是生命激情的爆发，而是没有回声的尖叫，干瘪、空洞、无助。建制抽空了生命的一切，它把生命变成了幻影，并且让生命无处寻回自己，除非在死亡驱力的坚执中、在原始欲望对建制的一次次僭越中去为生命寻找最后的抒情诗般的内核，就像福柯自己所做的那样，他用一种致死之激情完成了对意志的深渊的最后一跃。



### 三 达·芬奇密码

“达·芬奇密码”，看到这个题目，许多人立即会想到美国畅销书作家丹·布朗（Dan Brown）2003年出版的同名小说，但此处并不想讨论这部用秘史、野史、性、谋杀和悬疑堆砌起来的末世学作品。我要讨论的是达·芬奇的《最后的晚餐》（1495—1498），我尝试在复杂的建制语境中来重构图像阅读的场景，让那众多的建制因素在场景中复活，以显示建制在视觉场域里的运作。

对许多人而言，这件作品的权威性和它的家喻户晓都是毋庸置疑的，或者这两者根本就是一回事，以至于我们都搞不清楚它到底是因为毋庸置疑的权威性而变得家喻户晓的，还是因为家喻户晓而具有了毋庸置疑的权威性，反正对于呈现在我们面前的东西，我们似乎已经无所不知，又似乎对什么都不甚了了，就连沃尔夫林和贡布里希这样杰出的品鉴家与批评家在说到这件作品的构图和主题的时候，也免不了那些家喻户晓的连篇套话。在日常观看活动中，对于清楚明白地呈现于眼前的东西，我们常常会什么也看不见，有时候，真相或秘密明明就摆在眼前，我们却对它视而不见，就像埃德加·爱伦·坡（Edgar Allan Poe）的小说《被窃的信》（1844）里那个愚蠢的警局局长：王后的密信明明就放在大臣的桌子上，他居然看不见，因为在他的意识里，被窃的密信当然是要放在隐秘处。达·芬奇的《最后的晚餐》中也有此类因太过熟悉而让我们视而不见的东西。

对于这件作品，我们所有的人都知道它画的是福音书里面的故事，都知道那上面有几何透视法，有古典艺术或古典美学的对称法则、有机统一原则和金字塔构图，也知道正是它们造就了画面的秩序感、稳定感和庄严风格。求知欲更强一点的人，还知道那幅画是画在一个修道院饭厅的墙上的，并能知道画中十二门徒的名字和位置，甚至还能如观相学家一般历数出每个门徒的动作所表现出来的性格。进而，读过丹·布朗的小说的人，还知道这位小

说家依据捕风捉影的传闻和野史所作的离奇的推定，即画面中坐在耶稣右手边且显出女性般忧伤的人物并不是传统所说的使徒约翰，而是和耶稣有着暧昧关系的抹大拉的马利亚——其依据之一是画面中的“她”和耶稣穿着情侣衫。然而，即便你对所有这一切都了然于胸甚至知道得更多，可仅凭它们就能完成对作品的理解和阐释吗？仅凭它们就能凝定作品的意义吗？

还有，我们在各种画册和美术史书籍中都可以看到《最后的晚餐》的复制图片，可我们是否知道，这个为所有人所熟悉的图像其实是一个脱离了原作语境的“纯绘画”。就是说，我们看到的并非画作的“全貌”，我们对它的谈论从来都不是基于“设身处地”的全景式观看。我们看到的和谈论的都只是作为“艺术品”的《最后的晚餐》，即便那些曾经直接面对原作的人，比如沃尔夫林和贡布里希，也都是只看到了一件与环境或语境完全脱离的艺术品，画作周围的物质性在场在观看中完全被省略。我们的这一视而不见还不够令人诧异吗？——要知道，对于文艺复兴时期的意大利绘画尤其是教堂壁画而言，环境即是文本的一部分，画作的存在语境对作品的意义生产有着至为关键的作用。因而，针对那种追求纯审美功能的艺术拜物教倾向，需要强调的一点是：对画面的审美式孤立或者说对作品环境的净化处理不过是现代美学话语为建构对象的“知识”而采取的一种策略。

如果说《最后的晚餐》真的隐含有达·芬奇的密码，那破译这个密码的编码程序就变得尤为重要了，而这个程序不在别的地方，就在画面可见的结构中，在画作的总体性存在中，关键就在于如何让这个存在从被遗忘的晦暗性中解放出来，让被省略的结构要素重新回到文本的构成中。在下面，我想从另外的角度来重新打开“藏匿”在作品的可见性结构中的那些褶皱，我要对文本做一些回置性的处理，以此来重建它的建制性环境，为图像阅读打开新的维度。

《最后的晚餐》是一幅教堂壁画，这是尽人皆知的一个事实。可我们对这个事实的意义又知道多少呢？极少有人想过这是一个值得思考且必须思考的问题。我的阅读就从这个建制性的语境开始：教堂壁画作为空间环境的图像要求。

文艺复兴时期虽然不乏可移动的板上画，例如《蒙娜丽莎》（1503），

但画在教堂墙面上的湿壁画也是这个时期意大利绘画的重要类型。图像的这一物质性支撑绝非毫无意义，它给图绘提出了一系列不同于可移动的板上或布上画的技术要求，其中有三点值得特别关注。

第一，大尺度。再大尺寸的布上油画与巨幅壁画比起来也都是小巫见大巫。壁画的巨大尺寸给画家提出了一个技术难题：画面的安排，尤其是画面空间的配置，如人物在空间中的排列、人物与环境或前景与背景的关系、背景空间的处理等。总之，面对大而空的墙壁，空间的秩序化是每个画家首先要去处理的。同时，大尺度也给画家提出了观画者位置的问题：哪个位置是理想的观看位置——在那个位置既可以对画面一览无余，又不会产生视觉的压迫感；既要让观画者产生身临其境之感，又要让他的视觉对画面空间有一种主导感？毫无疑问，如何处理好看画者的位置对于观看效果的获得至关重要。如果说透视法是一种处理空间的技术，那它的“发明”很大程度上就是为了解决大尺度涉及的这些问题。

第二，不可移动性。壁画的另一特征就是它的不可移动性，一旦被绘制到墙上，它就会永久地存在于所处的空间和环境之中，并会对空间和环境产生永久性的影响。这意味着艺术家在进行构思和设计的时候必须充分考虑环境的因素，比如图画所处建筑空间的功能、图画与建筑内景的匹配、这幅画与其他墙上的画的关系，还有画面与天顶、墙面、地面、柱、门窗的关系，画面尺度与建筑空间比例的关系，等等。总之，作为建筑内部空间的有机构成部分，壁画的不可移动性要求画家充分考虑并利用绘画与环境的相互影响和相互作用，例如拉斐尔为梵蒂冈教皇宫“签字厅”绘制的一组作品就是处理这种关系的一个典范。

第三，宗教题材。既然是教堂壁画，自然以宗教题材为主。按照中世纪以来的传统，此类宗教绘画的目的不只是装饰或美化教堂的环境，更是对信众进行宗教教育，这意味着艺术家应尽可能选用信众比较熟悉且具有宗教感染力的题材。而这类题材的数量是有限的，加上教会及社会在题材和宗教崇拜上的风气，导致了同一题材的大量重复，如“受胎告知”、“基督诞生”、“三博士来拜”、“圣母子”、“最后的晚餐”、“哀悼基督”等题材就是文艺复兴时期重复得最多的。这种重复给了艺术家同台竞技的机会，对图绘

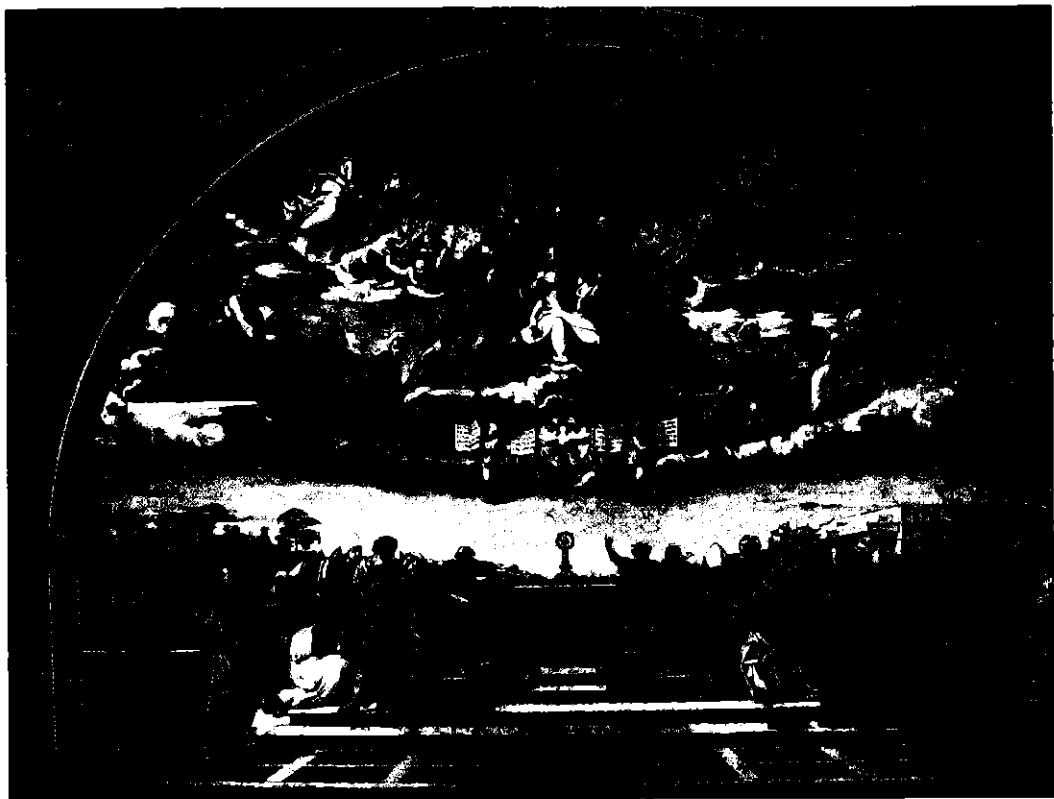


拉斐尔，《雅典学院》(1509)，湿壁画，底边长770cm，现存梵蒂冈教皇“签字厅”。

1508年，经建筑师布拉曼特推荐，年轻的拉斐尔离开佛罗伦萨来到罗马，为梵蒂冈教皇宫的四个办公大厅绘制了四组壁画，其中以第一大厅即教皇“签字厅”的一组四幅最为有名，四幅画的主题分别为“神学”（《圣礼之争》）、“诗学”（《帕那苏斯山》）、“哲学”（《雅典学院》）和“法学”（《三德像》）。

签字厅面积不算很大，纵向长9米，横向约6米，上面是布拉曼特式的天顶。为了与建筑的内部空间相呼应，为了让观者在建筑内部的视觉运动具有连续感，四幅画都采用了半椭圆形构图，巧妙利用建筑物拱形作外框，每幅画的顶部还绘有寓意四个主题的圆形女神像，而在四幅女神像两两之间，又绘有取自圣经和希腊神话故事的四幅长方形画作。

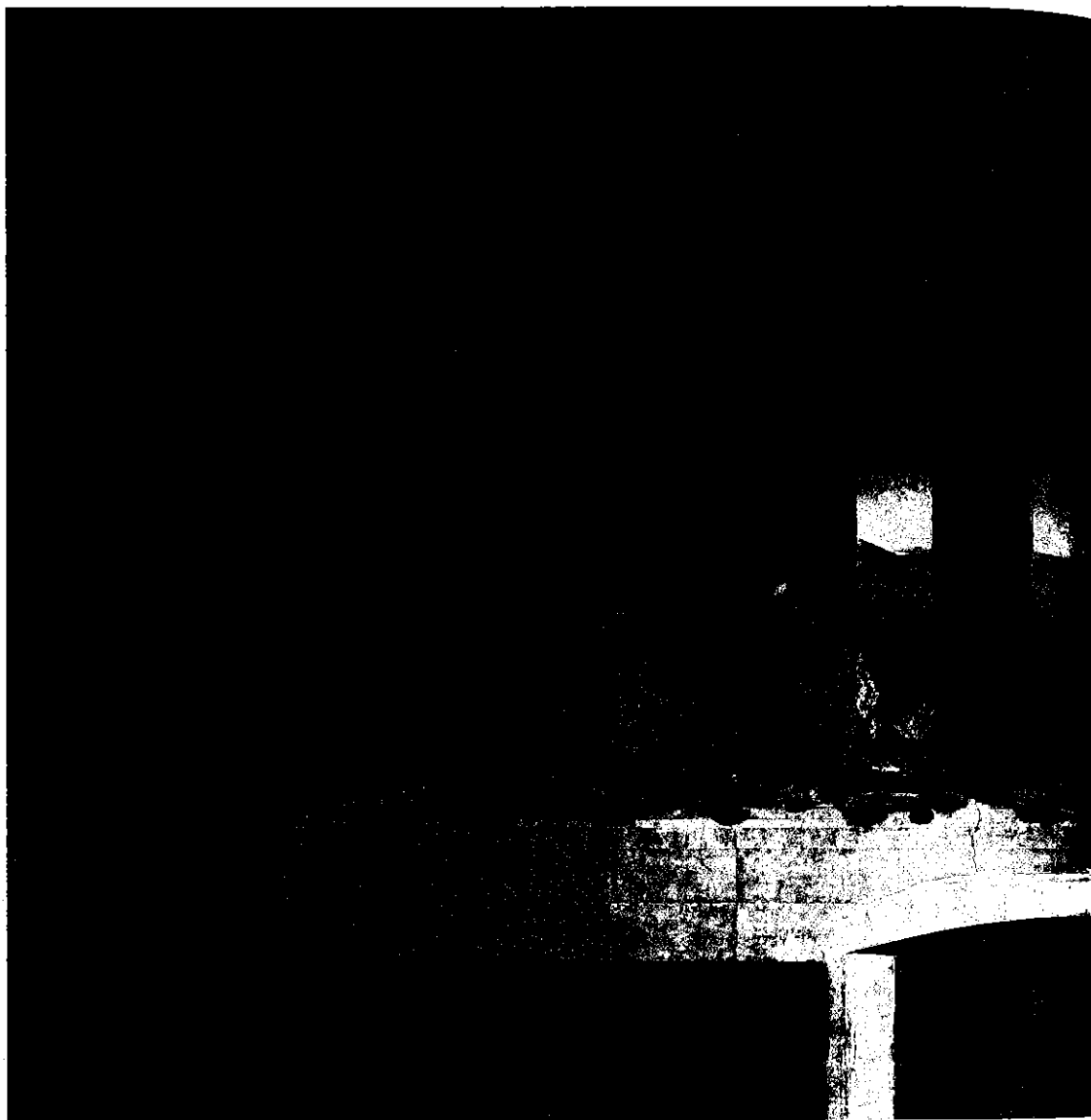
四幅主题作品中，又以《雅典学院》和《圣礼之争》最为经典。在《雅典学院》中，拉斐尔采用焦点透视法，前景、中景和背景，

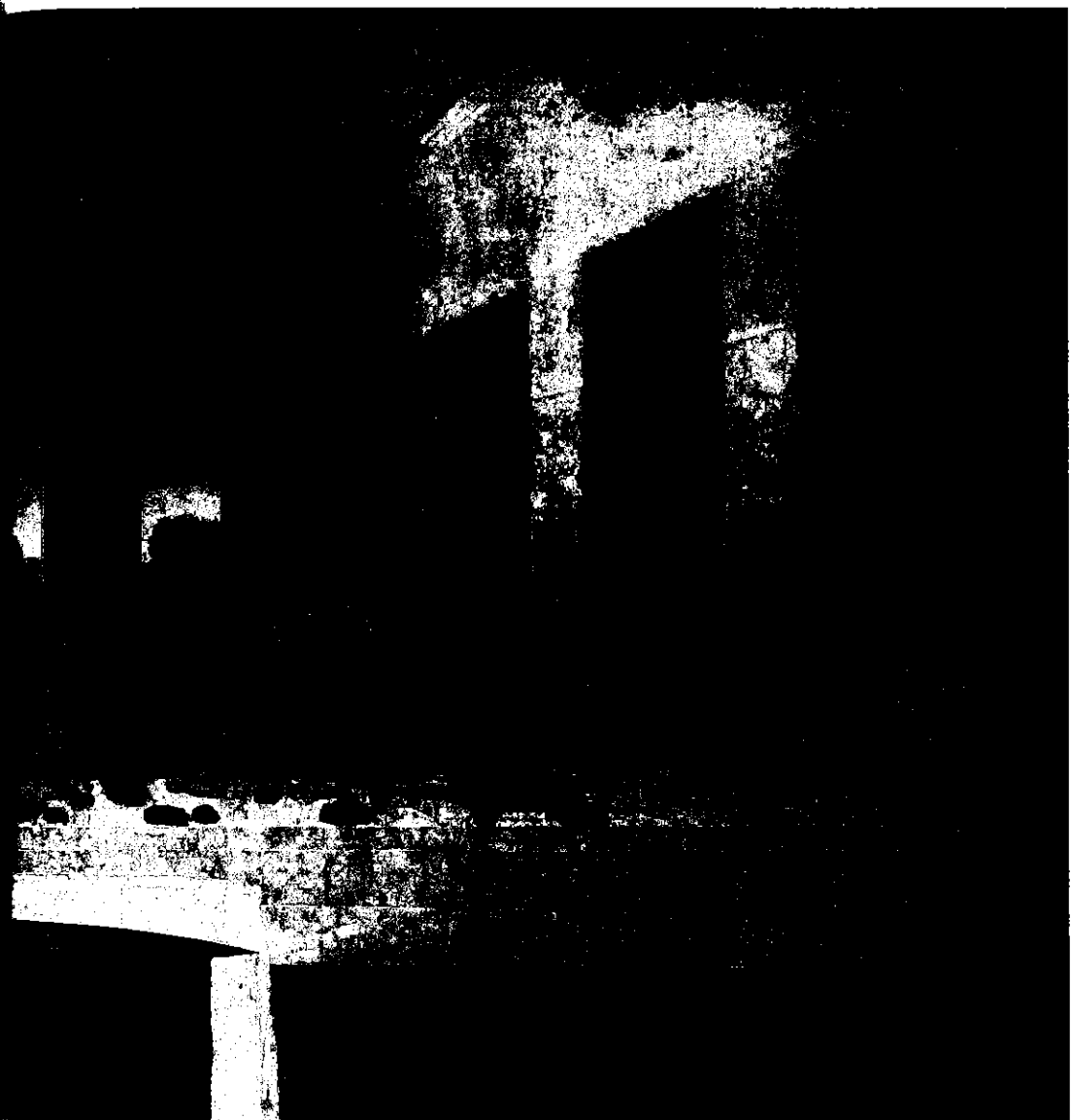


拉斐尔，《圣礼之争》(1510)，湿壁画，底边长 770cm，现存梵蒂冈教皇“签字厅”

按照透视线的延伸而逐渐缩短，众多人物以拱廊为中线分组配置在两侧，而帕拉图和亚里士多德被置于中线末端的位置起着视觉引导的作用。

与《雅典学院》正对着的是《圣礼之争》，同样是半椭圆形外框，但人物配置不再是沿纵深中线从前景向背景延伸，而是以水平云层作横带，将画面分成上下两部分，上方表达的是神界秩序，下方表达的是人间的真理追求。天界和人间均以弧形排列，但弧形运动方向相反，下方的弧形形成了远近法的透视结构，使画面空间效果得到加强。同样是透视法，但两者在布局上迥然不同。《雅典学院》采用的是建筑学的配置，高挑的拱门形成了开阔的空间，人物的活动便在这个空间中进行；而在《圣礼之争》中，画面结构是由井然有序的人物排列来表示的，神启的真理通过一系列同心圆的结构而获得象征性的表达。





达·芬奇，《最后的晚餐》（1498），壁画，460cm×880cm，米兰慈悲圣母马利亚修道院

技术的不断完善无疑是一种推动和促进。并且为了最大限度地发挥图像的宗教教育作用，为了让图像的能指系统和诱惑点能够与观者的视点达成一致，艺术家们发展了各种“现实主义”的幻觉技术，如自然的现实主义、心理的现实主义和象征的现实主义，以制造身临其境般的观看效果。

大尺度、不可移动性和宗教题材，教堂壁画的这三个特征为艺术家的图像制作提出了一系列的技术要求，它们就像是来自图像社会的一系列他者指令，以各种可见或可知的图绘惯例规制着艺术家的选择，而艺术家为确立自己身为艺术家的主体位置，就必须通过参加到同惯例的符号游戏中来树立属于自己的风格。达·芬奇在《最后的晚餐》中就最大限度地利用了惯例的要求，确切地说，是把惯例的要求利用到了极致。在那里，不论是图像空间的安排还是图像的表征空间与观者所处的现实空间之间的关系配置，也不论是画面诱惑点的置入还是对观看主体的召唤与引导，无一不是对信仰者共同体的视觉无意识的逐步引导。

下面进入图像阅读。这一阅读将从三个方面进行：首先是图像文本和经文文本的互文关系；接着是图像的细节；最后是图像的政治。

先看一下那个省略了图像语境的“纯绘画”文本：

《最后的晚餐》是达·芬奇受米兰公爵的委托画在一个修道院餐厅的泥灰墙上的。整个画幅长880厘米、宽460厘米。达·芬奇摒弃当时传统的湿壁画画法——颜料必须在石灰墙面“未干”时就被涂上，以便它慢慢变干、变硬——首次大胆尝试把自己调制的蛋彩颜料直接画在干燥的墙面上。但由于米兰空气潮湿，且达·芬奇的颜料涂得很薄，致使画面在半个多世纪之后就出现霉斑和剥落。一次又一次的修复已经让原作的面貌变得模糊，在今天，我们面对的只能是一个衍生的文本，一个不断被叠加、不断被修正或被重新“阐释”的文本，原始文本已经被“擦除”，只留下不断被涂写的“踪迹”。我们看到的只是涂写的踪迹，并且是多个异质的踪迹的叠置，是踪迹本身。

依照面对画幅的观者位置来看，画面上十三个人物的排列从左到右依次是：巴多罗买、小雅各、安德烈、老彼得、犹太、约翰、耶稣、多马、老雅各、腓力、马太、达太、西门。对于这十三个人物各自的表情、姿势及对应的内



心活动和性格表现，我们在相关的美术史著作中都可以找到类似于观相学的描述。例如贡布里希，他的描述生动而具体：

耶稣两旁的人物三个一组，其中每个人都在其小组内并与邻组构成一个统一体。紧挨耶稣右边的是约翰、犹大和彼得。

彼得坐得最远，听到耶稣的话后，他从犹大身后迅速站了起来，动作与他那暴烈的性格相吻合。而此时，犹大内心恐惧，双眼向上看，他斜靠在桌子上，右手紧握钱袋，同时左手却做了一个不自觉的痉挛动作，仿佛在问：“这话是什么意思？会发生什么事呢？”彼得一面用左手抓住向自己斜靠过的右肩，一面指向耶稣，向那位受主宠爱的门徒表示，要他询问谁是叛徒。彼得右手握着一把小刀，他偶然地、无意识地用小刀捅犹大的肋部，犹大惊恐地向前猛扑，打翻盐瓶——这是一个极具独创性的效果，这组人物可以被看作是第一组，也是最完美的一组。

在耶稣的右边，温和的动作预示着即临的复仇，其左边的人物则流露出对背叛的恐惧和憎恶。老雅各向后退缩，双臂以恐惧的动作展开，目光凝视，俯首向下，仿佛双眼目睹着他用耳所听到的令人震惊的事件。老雅各的肩后是多马，他向耶稣探着身子，在额前竖起右手食指。这组中的第三个人物是腓力。他极为可爱地转过身子倾向耶稣，他双手放在胸前，仿佛在表白：“主啊，不是我——你知道——你看得见我纯洁的心——绝不是我！”

这边最后三个人物给我们的沉思提供了新的素材。他们正在谈论刚刚听到的可怕消息。马太带着一副急切的表情转过脸去看他左边的两位同伴。同时，他朝耶稣急速地伸出手。“……圣达太表现出极度的震惊、怀疑和猜测。他的左手平放在桌上，举起右手仿佛正要用手背打击左边的人……西门带着极度的尊严坐在桌子的尽头，因此他的整个身子都能看到。他是众使徒中年纪最大的，身披长袍。他的面部表情和动作表明他的困惑，正在沉思但并不震惊，几乎不为所动。

如果我们将视线立刻转向桌子的另一端，我们会见到巴多罗买。他右脚单立，左脚交叉于右脚上，身体前倾；双手扶桌，稳稳地支撑着身

躯，他仿佛在听约翰从主那儿得到的回答，因为向耶稣宠爱的使徒发出的请求似乎都来自这边。靠近巴多罗买身后的是小雅各，他的左手放在彼得的肩上，动作与彼得的手放在约翰肩上相似。不同的是小雅各显得温和些，因为他只是在听消息；而彼得似乎想要复仇。而且，正如彼得位于犹大身后，小雅各也从安德烈身后伸出手。安德烈也是画中最重要的人物之一。他那半举的手臂，向上的手心，最明白不过地表示了他的恐惧。<sup>1</sup>

贡布里希在讨论这件作品的时候说，关于它的来源和演化，几乎没有文献存世，除了它的创作年代可以推断出来以外，其他许多信息都只能依靠猜测；不过有一件事是较为确定的：同处于相同处境的其他艺术家一样，达·芬奇在创作的时候有两个可以依赖的资源，一个是他所面对的“艺术传统”，另一个便是“福音书的内容”，而后者本身也是艺术传统的组成部分。<sup>2</sup>但这两个资源对《最后的晚餐》的创作究竟起到了什么样的作用，或者说它们在作品中究竟有何体现？对此贡布里希并没有给以正面回答。也许在他看来，这两点对西方人而言已经人所共知，无须再费口舌，或者他是认为这两个资源在图像阐释中充其量只具有佐证的价值，不值得在上面花太多精力。可实际上，如果从图像生产的角度把这两个方面视作惯例意义上的建制传统，那它们有可能恰恰是引领我们进入图像阅读的关键，若是能够在建制的框架里对它们做语境化和历史化的运作，也许可以为破译达·芬奇的密码提供些许帮助，尤其对于在这两个方面都不甚了解的我们而言，这一运作尤为必要。

就从第二个资源即“福音书的内容”开始。

“最后的晚餐”的故事在四部福音书中都有记载，但细节上互有出入。于是，我们首先就要面对一个问题：达·芬奇依据的究竟是福音书的哪一个文本？贡布里希说：主要是《约翰福音》，但也参照了《马太福音》。理由是：在四

1 E. H. 贡布里希，《文艺复兴：西方艺术的伟大时代》，李本正、范景中编选，杭州：中国美术学院出版社，2000，第304-305页，译文有所改动。

2 同上，第298页。

部福音书中，人们（更确切地说是画圣餐礼的画家）历来偏爱《约翰福音》。<sup>1</sup>可《约翰福音》对使徒约翰的姿势的描述——先是“侧身挨近耶稣的怀里”，后又“就势靠着耶稣的胸膛”——与画面明显不符，对此贡布里希解释说，福音书的那个记载是因为古人习惯斜倚在卧榻上就餐，而这个古老习惯早已被忘记了，人们现在习惯描绘使徒是坐在桌旁。沃尔夫林似乎也持同样的观点，且理由也大致一样，他说，达·芬奇放弃圣约翰卧倒在基督胸前的“传统母题”，是因为这个姿势与坐在桌边的“新式的”就座位置结合在一起时会变得很别扭。<sup>2</sup>贡布里希和沃尔夫林如此重视达·芬奇的这个细节处理，是为了强调艺术家对传统母题的创造性修正，因为传统在处理这个题材的时候正是依照《约翰福音》的记述而常常让约翰斜靠着基督。可我们为什么不可以换一个角度来理解这个修正呢？即达·芬奇对传统母题的创造性修正恰恰是来自他对福音书的综合参照和利用。

实际上，在基督教的释经学传统中，恰恰是把四福音书的前三部即《马太福音》、《马可福音》和《路加福音》视作一个整体（又称“同观福音”），《约翰福音》因为成书较晚且与前三部差异较大而被另列。达·芬奇的创造性修正在于他是以前三部福音书的叙述作为主要参照，同时以“同观福音”的方法来处理包括《约翰福音》在内的各福音书在细节上的差异，于是在画面上我们看到的“最后的晚餐”是一个“拼接”版本，即不论你偏爱哪一部福音书，都能够在画面上找到相关的细节作为印证。

四福音书中，《马太福音》成书最早，对“最后的晚餐”的叙述也最为完整。这一叙述记录在第26章第20-28节：

到了晚上，耶稣和十二个门徒坐席。正吃的时候，耶稣说：“我实在告诉你们：你们中间有一个人要卖我了。”他们就甚忧愁，一个一个地问他：“主，是我吗？”耶稣回答说：“同我蘸手在盘子里的，就是他卖我。人子必要去世，正如经上指着他所写的，但卖人子的人有

1 E. H. 贡布里希，《文艺复兴：西方艺术的伟大时代》，李本正、范景中编选，杭州：中国美术学院出版社，2000，第298页。

2 海因里希·沃尔夫林，《古典艺术：意大利文艺复兴艺术导论》，潘耀昌、陈平译，北京：中国人民大学出版社，2010，第20页。

祸了！那人不生在世上倒好。”卖耶稣的犹大问他说：“拉比，是我吗？”耶稣说：“你说的是。”他们吃的时候，耶稣拿起饼来，祝福，就擘开，递给门徒，说：“你们拿着吃，这是我的身体。”又拿起杯来，祝谢了，递给他们，说：“你们都喝这个，因为这是我立约的血，为多人流出来，使罪得赦。……”

《马太福音》的这个记述包括这么几个情节：耶稣告知将要被卖的消息；众门徒的反应；耶稣暗示卖人子者的特征并对他发出诅咒；犹大的发问；耶稣制作和分发圣餐。《马可福音》（第14章第17-25节）、《路加福音》（第22章第14-23节）和《约翰福音》（第13章第21-30节）的记述在情节顺序上不完全一致，个别细节也有出入，但都包含上面的基本情节。若采用叙事学的术语，不妨称那几个情节构成了“最后的晚餐”的叙事的基本行动素，整个叙事因为它们而变得完整，细节上的差异则属于叙事的修辞学处理。

为什么要特别提到福音书的叙述呢？理由很简单，福音书是《最后的晚餐》的潜文本。所谓“潜文本”，在此指的是主文本（图像文本）的指涉文本或参照文本，它作为主文本的建制化背景而存在，但却有效地参与到了主文本的意义建构中。单就此处的主文本和潜文本的关系而言，如果我们把主文本视作一个凝定意义的意指系统，则作为被指涉对象的潜文本就是它的表征参照，这时候，两者间的关系是隐喻性的，一个是另一个的视觉化表征，或者说是以视觉为中介的文本替代；但如果把观画者也加入这个关系中，这时，图像化的主文本是一个能指系统，即相对于观者而言，《最后的晚餐》是一个能指系统；而作为指涉文本的福音书相对于观者而言是另一个能指系统，且两者之间是一种邻近的转喻性关系，一个是另一个的镜像，文字系统和图像系统在相互的对照中进行着意义的增补和完形。但这一关系的实现有赖于观者的经文知识或经文记忆，就是说，若是没有基督教信仰或信徒对福音书的经文记忆，《最后的晚餐》的意义是无法如其所愿地实现的。例如，在一个毫无宗教背景且对福音书一无所知的观者那里，或者如果这幅画不是出现在宗教场所而是出现在某个贵族的客厅，它就有可能沦落为一件风俗画或寓意画，欧文·潘诺夫斯基就曾经说过，澳大利亚丛林中的居民识别不出《最

后的晚餐》的主题，对他们而言，这幅画所传达的思想只不过是一次令人兴奋的聚餐而已。<sup>1</sup>

我们知道，用图画来描述圣经故事是中世纪以来的一个传统。图画是无字之书，它不仅美化教堂的环境，还可以向不识字的信众传播宗教知识，更形象、更生动地传达经文的圣意，启发和强固信众的信仰。这些都是《最后的晚餐》的功能。为了最大限度地发挥图画的这一教育学功能，图画的表征性或艺术性被提到重要位置，《最后的晚餐》能够拥有毋庸置疑的权威性，不仅是因为它那无与伦比的艺术技巧，也是因为它借此对文字文本的完美重现。

作为福音书的视觉化表征，达·芬奇在此必须要处理的一件事情就是图像文本和文字文本的关系。

简单地说，文字的叙述是历时性的，对它的阅读也是历时地展开的，而图像的再现和观看是共时态的，传统美学理论把这称作“诗与画的界限”，并常常强调“诗”（叙事）可以表达作为过程的行为，而“画”（图像）只能再现作为瞬间的动作。可至少在宗教绘画中，诗与画的这一“美学”界限是可以被突破的，因为宗教画的叙事题材对身为信众的观者而言是十分熟悉的，他们完全可以运用已有的经文记忆来对图像的暗示性动作做叙事化的完形。文艺复兴时期的画家较为常见的一种处理方法就是用三联画这样的形式来完成叙事再现，比如对于“三博士来拜”和“基督降生”这样的题材。但时常也有人在同一幅画中表现连续的叙事，比如在“受胎告知”的题材中，就让圣灵感孕和天使来报两个情节并置出现，圣灵感孕通常是由透过窗户射向马利亚的光柱中的一只白鸽来表示。

达·芬奇在处理图像和叙事的关系时采取了一个非常的策略，他将历时的叙事共时化，把福音书描述的多个事态同时性地并置在画面空间中：主告知将要被卖的消息，众门徒的反应，犹大的反应，祝谢圣餐，等等，这些不再是存在于一个个分离的画面片断中，而是存在于一个个分解的动作暗示中。例如耶稣向前摊开双手的动作，既暗示他在告知被卖的消息，也暗示他对众门徒的追问的回应，还暗示他赐福圣餐的场景；众门徒形态各异的动作显示

<sup>1</sup> 参见彼得·伯克，《图像证史》，杨豫译，北京：北京大学出版社，2008，第31页。

了他们听到主被卖的消息后的反应；犹太的动作则暗示了他听到耶稣的诅咒和跟耶稣对质后的惊恐。所有这一切被统一在一个整一的画面中，构成了“最后的晚餐”的叙事的“完整”版本。

将一个历时地发生的故事共时态地并置在同一个画面中，但观者并不会因此产生混乱和错位的感觉，为什么？理由很简单，因为观画者或者说画家假定观画者已经熟知经文的叙述，他们可以依照经文记忆把图像的片断完形为或组织为一个连续的整体，或者说他们可以依据这些分解的动作来还原经文的叙述。不在场的文字文本和在场的图像文本在此共同运作，建构了一个视觉情境，一个意义生产场，而信仰共同体的经文记忆就是使这一运作得以可能的前提。

那么，经文记忆在信众的观看中到底如何发挥作用？信众在这个叙事性的图像面前到底可以看到什么？他的观看只是为了回忆经文的故事吗？或者图像的动作分解和统一只是为了完整地讲述那个故事吗？要弄清楚这些问题，需要再回到经文本身，特别是回到经文中众门徒发问的段落。

在逾越节夜晚的筵席上，耶稣说：“我实在告诉你们，你们中间有一个人要卖我了。”但他没有说这个人是谁。常规来说，门徒们的反应除了愤怒、不安、悲伤等之外，应当是立马追问：“这个人是谁？”可经上不是这样说的——只有《约翰福音》中的约翰有此一问，他问：“主啊，是谁呢？”——而是说他们听到这个消息后甚为忧愁，就一个一个地问耶稣：“主，是我吗？”

这个修辞大有深意：“是谁？”的提问是本能性的和推拒性的，意即出卖者肯定不是我，而是别人；“是我吗？”的提问则是自反性的，是自疚的、自责的。“是谁？”之所问是别人，“是我吗？”之所问是自己，意即：主是不是在怀疑我，觉得我还不够忠诚；或者在主的眼里，我终究还是罪人；再或者我的内心里有没有过怀疑主的时刻和背叛主的意念，哪怕是一闪念；等等。并且这也是众人忧愁的原因之一，他们既为主的赴死而忧愁，也为自己在主面前的欠缺和亏欠而忧愁。所以，“最后的晚餐”这个主题的宗教力量不在于找出罪人和对罪人做最后的审判，而在于警醒每个人：面对自己的罪和不义，我们当时刻自问“是我吗？”、“我有过这样的想法吗？”、“我有过对不义的屈从吗？”。达·芬奇的画作虽然没有直接表现这个自问的场景，但熟悉经文的观者站在画的面前一定会感受到这个自问的巨大力量，因为被启动的经文记忆一定会把这个自问带到他们的面前。

所以，记忆在这里是一个触发机制，它把观者从图像文本引到经文文本，它让观者用经文文本来增补、充实图像文本。而正是经文记忆的这个机制，使得图像本身具有了一种询唤功能，它召唤观者进入经文叙事，在记忆的想象性触发中直接面对那个自问的时刻：“主，是我吗？”宗教的本质不就是要要求个体在神圣的存在面前不断地自问自省吗？我们不是只有在这种严峻的自我拷问面前才能领会到主的恩典吗？宗教画的宗教力量不就是来自它的这一询唤功能吗？就像《最后的晚餐》，当你站在画幅面前，看着耶稣向前伸展的双手，你看到的不就是一种邀请吗？邀请你做什么？当然首先是去做自我拷问，然后才是去分享圣餐。

“主，是我吗？”在信仰的世界里，每一个站在画幅面前的人，一定会听到这个声音，一定会领受这个指令；每一个能听到且听从这个声音的人，一定能得享圣主的祝福。也正是在这个意义上，相对于观者而言，达·芬奇的图像文本和圣经的福音书文本通过记忆的连接共同形成了一个召唤机制。这个机制就代表了建制的目光，它行使着他者凝视的功能，在画面中，耶稣的低垂的目光和手心朝上的手势就标记了这个他者凝视之所在，我们想象那个神圣的他者在看着我们，在向我们发出邀请，“主，是我吗？”就是他发送给我们的指令。

经文文本和图像文本的互文作用还只是启动观看效果的机制之一，《最后的晚餐》终究是以图像的可见性而为人所知，因此我们必须转向图像本身，看一下画面的修辞和结构。在此，除经文叙述的内容以外，贡布里希所言的“艺术传统”将发挥更为重要的作用。下面着重谈四个细节。

首先是上帝的忧愁。

在《马太福音》和《马可福音》的叙述中，都是众门徒听到耶稣被卖的消息后，就忧愁起来，但在画面中，我们看到，只有主耶稣是忧愁的，众门徒中约翰的神情是忧伤的。达·芬奇的这个处理依据的是《约翰福音》的说法，在那里，耶稣心有忧愁地告诉众人他被卖的消息：“耶稣说了这话，心里忧愁，就明说：‘我实实在在地告诉你们，你们中间有一个人要卖我了。’”但达·芬奇有所演绎，他把耶稣的忧愁一直延长到赐予圣餐的时刻。这种语义延伸是否有违释经学的传统，还是留给神学家去解决，对于作为观者的我们而言，重要的是这个描画的修辞学效果。

在达·芬奇那里，强化耶稣的忧愁显然是一个修辞手法，旨在增添场景的悲剧效果和感染力。耶稣所忧愁的当然不是自己被出卖，更不是自己要上十字架，因为他知道那就是他身为人的命运，是他道成肉身来到人世间的使命，他必须以自己的死来代偿人的罪。犹大的出卖是一种必然性，是人的罪的一次彰显，耶稣是因这罪而死，也是为这罪而死。所以他不是为自己忧愁，而是在为人类忧愁，为人的罪忧愁。再者，从构图形态来说，耶稣的忧愁是动作的静态，却是精神的动态；而门徒们的反应是行为的动态，但在精神上显然要逊色许多：身为圣徒，他们的表现太不淡定了，他们对耶稣的命运太缺乏深刻的理解了。这一动与静的相互对比把耶稣的未来性（以自己的死来代偿人的罪）一下子就提升到了崇高的位置，耶稣面对死亡的从容淡定不是因为他不怕死，而是因为他为了使使命敢于去死、甘愿赴死。

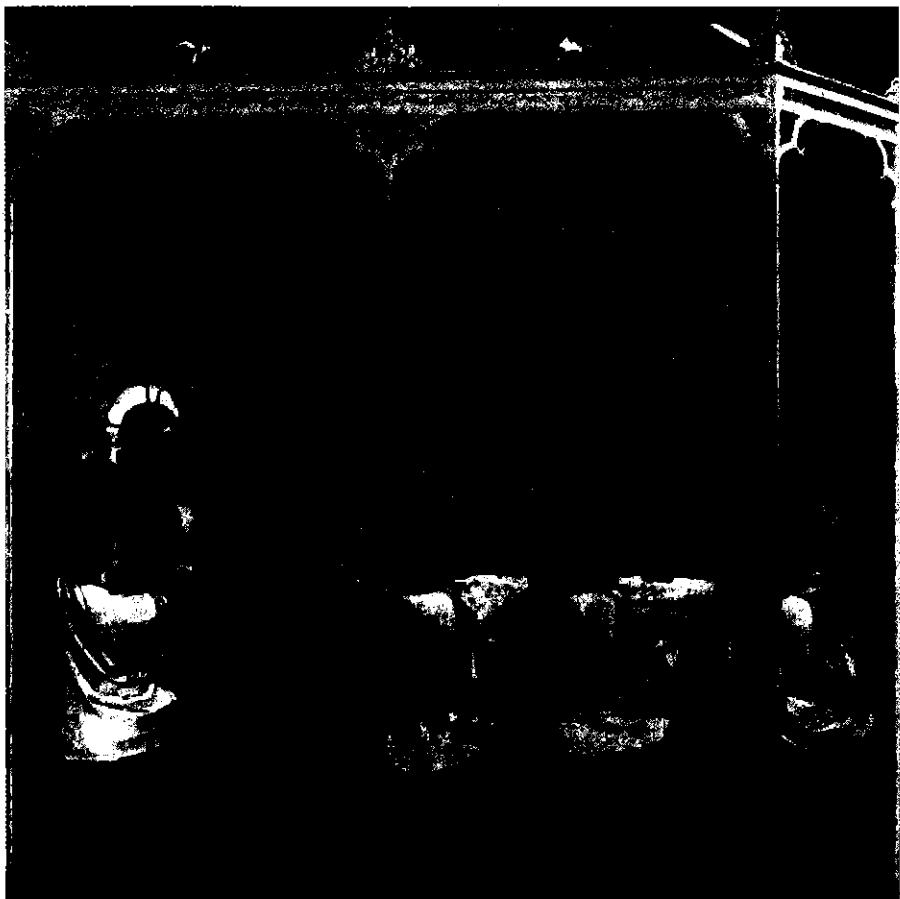
但这样一种修辞学效果究竟从何而来？或者说观者对这一修辞学效果的阅读靠的是什么？是靠图像本身吗？当然不是，图像之所见只是忧愁、沉着的圣容，可它并没有告诉我们耶稣因何而忧愁和凭什么而沉着。我们所“见”的那些效果实际是我们想象出来的，我们之“所见”乃是我们凭着圣容的召唤想象出的一个理想镜像，而这个想象是与圣经传统的期待结构和召唤结构密不可分的，更确切地说，达·芬奇的图像修辞就是那一传统的召唤结构的能指化或视觉化，观画者对修辞意义的阅读、确认和认同乃是想象的自我与象征的世界的交互作用。

其次是对犹太形象的处理。

在达·芬奇之前和他的同时代，画“最后的晚餐”这个题材的人有很多，比如之前有乔托、杜乔（Duccio）、卡斯塔尼奥（Castagno）等，同时代有基朗达约（Ghirlandaio）、佩鲁吉诺等。但有三个技术因素使得这个题材对每位画家都是巨大的挑战：故事主题的处理；人物的安排以及犹太位置的安置。

如同福音书的记述显示的，“最后的晚餐”的故事并置了两个主题：耶稣告知被卖的消息和耶稣创设圣餐礼。这一并置不过是福音书惯常的宗教主题——背叛和救赎——的结构性重复。但在图像中如何处理或调和这两个主题的关系却一直是个难题，因为在背叛的主题下是群情激奋的动态，是对出卖者的审判，而在救赎的主题下是恩宠的降临和至福的分享，是与耶稣的肉身的神秘契合。以往的常见做法是以创设圣餐礼的主题为主导，由此形成了





乔托，《最后的晚餐》（约 1305），湿壁画，200cm×185cm，现存帕多亚圆形广场礼拜堂

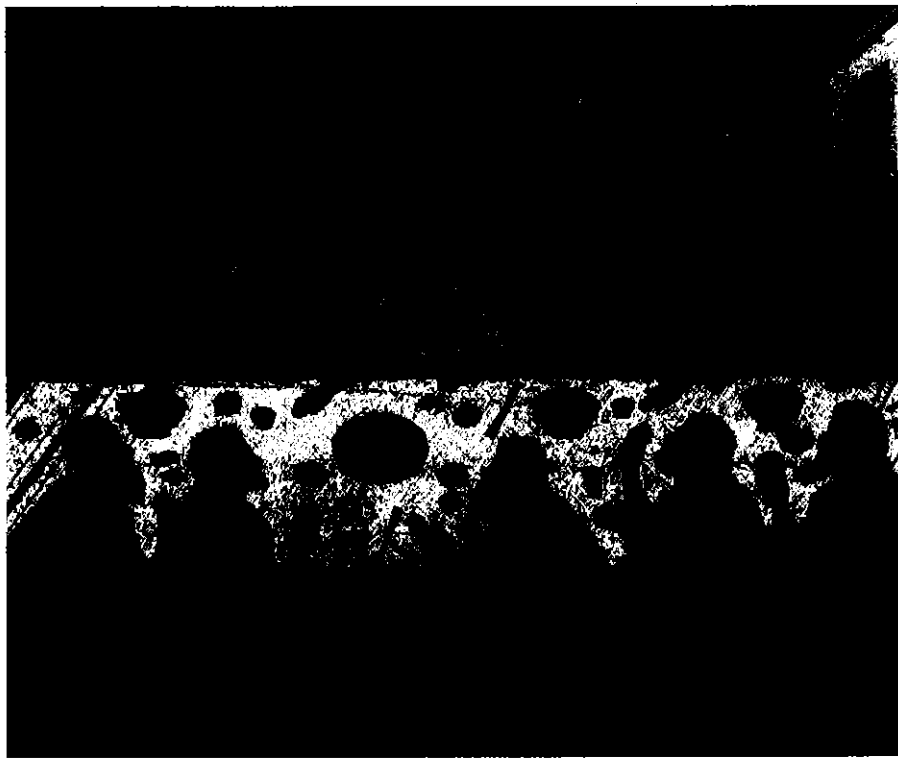
以庄严肃穆作为画面主调的艺术惯例或“艺术传统”。通过表现那一神秘而庄严的时刻，圣福的降临、神圣的开显和此在 / 存在的涌现成了一个共时态的事件，而观者对此一场景的观看既是对神圣的见证，也是对至福的分享。例如乔托 1305 年为帕多亚的斯克罗维尼（圆形广场）礼拜堂画的《最后的晚餐》中，耶稣端坐在桌子的一端，约翰倒在他的怀里啜泣，其他人物神情严肃，整个画面的气氛静谧而充满神圣感。

但这样也就意味着背叛的主题必须淡化处理，比如必须让人物的表情和动作尽量克制，尤其必须消弭犹大在视觉上过度的可见性，但又必须有视觉暗示，既便于观者的识别，又不会因此而破坏画面的整体气氛。为此艺术家们采取了多种做法，比如对犹大头上的光环做模糊处理，在犹大身上画一个钱袋，或是让犹大的手和耶稣的手伸进同一个盘子。乔托就是通过取消光环

和手的动作来暗示这个主题的。

第二个困难是人物安排。按福音书的记述，参加最后晚餐的人数包括耶稣在内共有十三个人——有些画家还把恩主或赞助人也纳入这个场景中，那人数就更多了——如何在画面中安排这众多的人物，就成了每个艺术家都要面对的一个难题。由此形成了两种构图模式：或是让人物以围合式或半围合式方式就坐；或是让他们沿长形餐桌一字排开。

所谓围坐模式，指的是以餐桌为据点，基督和十二门徒以全围式或半围式围坐在一起。相较而言，文艺复兴早期的艺术家喜欢使用这一模式，例如乔托和杜乔。围坐模式的人物排列比较紧凑，较为适用于表现圣餐礼的神秘意义。但它有无法避免的缺陷：人物安排比较拥挤，靠近观者方向的前排人



杜乔，《最后的晚餐》（约1309），板上蛋彩，50cm×53cm，锡耶纳大教堂博物馆藏

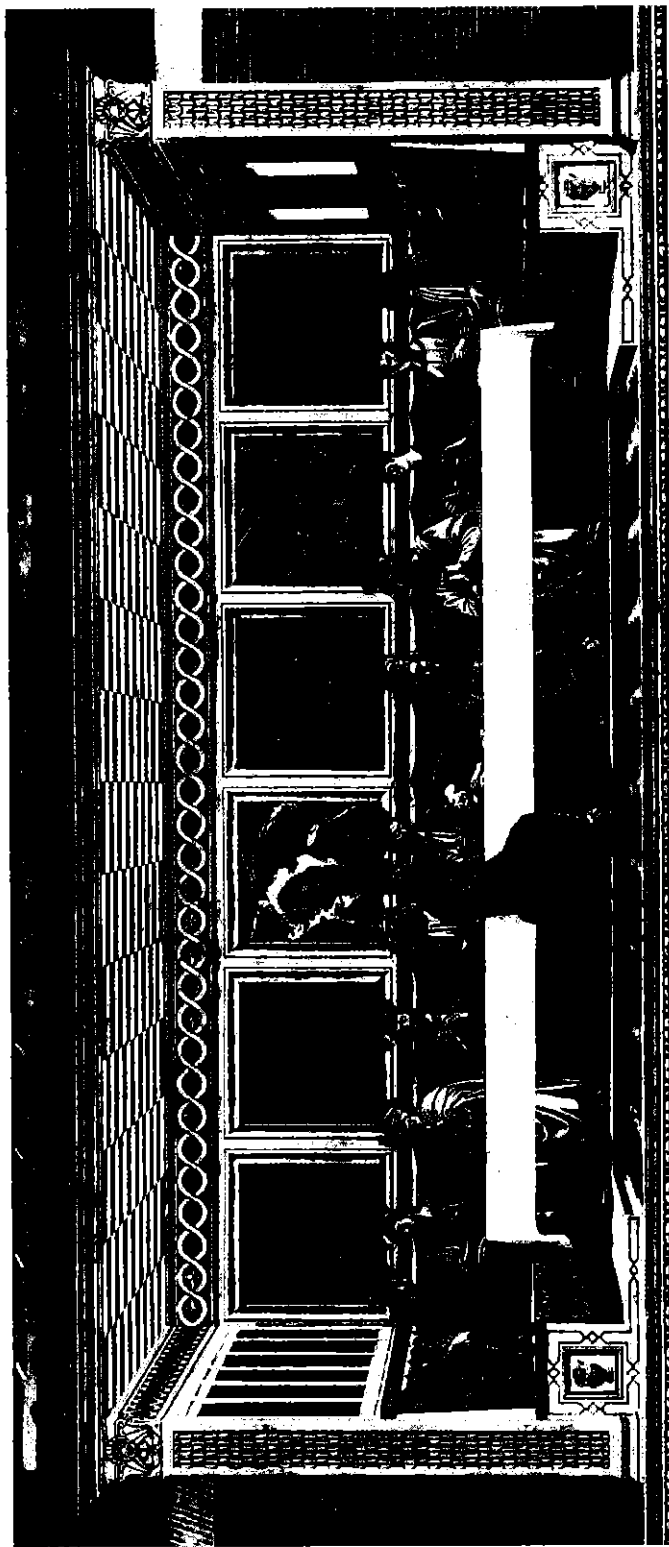
杜乔是文艺复兴早期锡耶纳画派的画家，他的作品有着拜占庭美术的那种淡泊和装饰性，富有韵律的线条、绚丽的色彩以及抽象的金色背景赋予了他的画作一种特殊的抒情意味。在这件作品中，画家采用全围式构图，坐在耶稣左侧的圣约翰好像趴在餐桌上睡着了，坐在前排的五个门徒都没有画圣光环，且采用的是侧面形象。整个画面着力于表现圣餐礼的庄严肃穆，对犹大的形象标识也采取了弱化处理。

物只能表现出背部或侧面形象，例如乔托就是让他们背对观者，而杜乔就采用的是侧面形象。

在第二种模式中，所有人物面朝观者方向呈一字形排开，主要人物置于中间，画面结构对称且富有秩序感，比如，卡斯塔尼奥、基朗达约、佩鲁吉诺和达·芬奇等都选择了这一模式。这种构图方式使画家有更多画面空间来表现人物的细节，但它也有自己的缺陷，就是人物排列比较拘谨，虽然有很强的仪式感，但整体气氛不足。

但不论采用哪一种构图模式，都要涉及第三个技术问题，那就是犹大形象的处理，尤其是犹大位置的安置。一般地，人们把钱袋、伸向盘子的手和头上的光环视作犹大的身份标识，就是说，它们已经成为表现犹大形象的图像惯例或艺术传统。例如在围坐式中，犹大的形象虽然被刻意淡化，但还是会通过这些标记暗示出来。而在15世纪更为流行的一字形模式中，我们看到了另一个表现方法，那就是把犹大从众门徒中分离出来，单独置于一字形长桌的另一边，且侧身或背对着观者。就这样，通过对犹大位置的特殊设定，通过犹大的异位，或者说通过在十二门徒中将犹大他者化，一字形模式把“最后的晚餐”的叙事重点或者说主题做了一个挪移，即从侧重表现圣餐礼的神秘性和神圣性转向侧重表现犹大的背叛。

是的，十三个人当中，犹大和耶稣两位属于“例外状态”，他们是故事的真正主角，故而需要另行处理。正如我已经强调的，在福音书传统中，“最后的晚餐”的故事是一个整体，罪和救赎或者说背叛和牺牲并非分离的两个事件，而是存在于同一事件内且相互之间具有特定的神学功能的两个主题，将它们分开来处理无疑会造成效果上的损失。文艺复兴时期的艺术家并不是没有意识到这一危险，他们也很想同时性地将两个主题表现出来，于是他们采取了一个策略：一方面把犹大从众门徒中分离出来，以加强画面的冲突氛围；另一方面又让众门徒表现出庄严肃穆的神情，以传达圣餐礼的神圣意味。一字形的构图模式显然就是为此而发明的。可这一模式要求艺术家妥善地处理好各人物之间的关系、人物和背景空间的关系，以及耶稣和众门徒的关系，否则就会造成严重的后果，比如画面结构呆板、人物动作僵硬、缺乏明确的主题、缺乏统率一切的中心等，就像沃尔夫林评论的：“在早期大师们的作品中，场景缺乏统一性：当基督说话的时候，使徒们却在相互交谈，而且所



卡斯塔尼奥，《最后的晚餐》（1447），湿壁画，453cm×975cm，现存佛罗伦萨圣阿波罗尼亚修道院

卡斯塔尼奥是佛罗伦萨的画家，他的这件作品也是绘制在一个教堂的餐厅。画家把十三个人物置于一个透视空间中，犹太被单独安排在另一边，侧身对着观众，耶稣和其他门徒接个坐在长条形餐桌的另一边，圣约翰则在耶稣身旁好像睡着了。这一安排显示了当时人们有关于这个主题构图惯例。

描绘的场景是宣告有人背叛还是创设圣餐礼，并不总是很明确的。”<sup>1</sup>

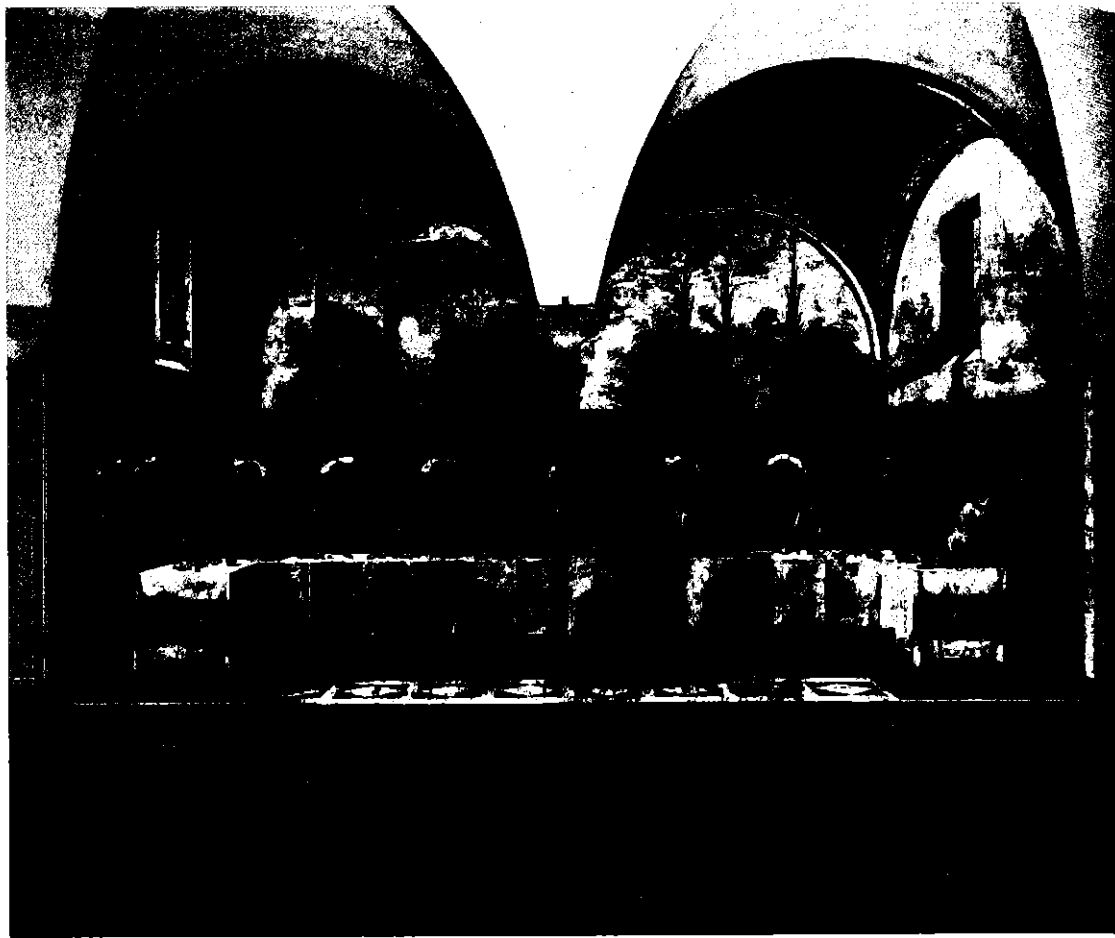
在此尤其要注意的是对犹大位置的处理：将犹大从众门徒中孤立出来，并安置在靠近观画者的一边，让他背对或侧对观者，以造成排斥和审判的效果。这样做实际上把深沉的信仰问题世俗化和道德化了，因为你一眼就能看到那个叛徒，知道罪人就在那里，通过认同面对着你的众门徒的“目光”，你可以不假思索地把自己归于审判者或声讨者的一方。可是，在基督教的语境中，罪是相对于人与上帝的关系来说的，恶才是相对于人与人的关系来说的。犹大出卖的是“人子”，是他的主人，且是对他颇为信任的主人，他所犯下的是罪，他是因为罪而成为恶的。

进而，犹大的背叛不只是他个人的背叛，而是人类的背叛，他是人之罪的代理，如同耶稣是代人之罪而死一样。就是说，犹大的罪即是我们的罪。如果说耶稣是人的代罪羔羊，那犹大就是作为耶稣之对体的另一个代罪者。正是在这个意义上，卡斯塔尼奥、基朗达约等人将犹大从众门徒中分离出去的做法对“最后的晚餐”的神学力量是一种损害，因为他们在这里建立的是一个指认他人之罪的场景，一个审判的场景。可在上帝的面前，我们不都是罪人吗？除主耶稣之外，我们当中谁有资格去论断和审判他人的罪？

达·芬奇的处理就与众不同，就像我们看到的，虽然他袭用了一字形排开的构图传统和以钱袋作为辨识标记的图像惯例，但他放弃了让圣约翰卧倒在基督胸前的传统母题，并取消了让犹大独处的特殊位置，而是让犹大和包括耶稣在内的其他人并排坐在一起。沃尔夫林说，相比起基朗达约让人物全无支配次序的并排安置，达·芬奇这样做可以使场景获得更强的统一性，众门徒可分为对称的两组列于耶稣基督的两侧，耶稣的中心地位亦可由此而确立。沃尔夫林的这个观点想必是所有人都会认同的，这一构图上的效果是显而易见的。可我们的观看或图像“阅读”不能仅仅止步于此，形式结构上的对称并非造成这幅画恒久的感染力的唯一原因，甚至不是最根本的原因。

对达·芬奇而言，把犹大置于众人之间，甚至还很靠近耶稣，但似乎又想要从那里逃离，这个微妙的处理无疑更具修辞学效果，也更符合经文的叙述。

<sup>1</sup> 海因里希·沃尔夫林，《古典艺术：意大利文艺复兴艺术导论》，潘耀昌、陈平译，北京：中国人民大学出版社，2010，第23页。



基朗达约，《最后的晚餐》（约 1486），湿壁画，400cm×800cm，现存佛罗伦萨圣马可教堂

基朗达约的这件作品采用的是当时流行的构图惯例：餐桌两端伸出，犹太独自坐在靠近观众的这一边，其他十二个人坐在桌子的另一边，圣约翰趴在基督身边睡着了，坐在基督另一边的彼得似乎在质问犹太。沃尔夫林在分析它的构图时说，基朗达约的图画“没有中心的聚合，差不多是独立的半身人像一个挨着一个坐着，被框在桌子和墙壁两条明显的水平线之间，他们的脑袋顶着上楣”<sup>1</sup>。

<sup>1</sup> 海因里希·沃尔夫林，《古典艺术：意大利文艺复兴艺术导论》，潘耀昌、陈平译，北京：中国人民大学出版社，2010，第 21 页。

按《马太福音》的记述，在众人一一问过“主，是我吗？”之后，耶稣回答说：“同我蘸手在盘子里的，就是他卖我。”在《马可福音》中，我们读到：“是十二个门徒中同我蘸手在盘子里的那个人。”《路加福音》则是说：“看哪，那卖我之人的手，与我一同在桌子上。”所以你看，在达·芬奇的处理中，谁的手在桌子上并要和耶稣同蘸一个盘子？

再往后，《马太福音》记述说，犹大最后一个问耶稣：“拉比，是我吗？”耶稣的回答是：“这是你说的。”真不愧是福音书的作者，居然有如此的辞章！和其他门徒的提问——“主，是我吗？”——相比，犹大的提问有一个根本的差异，他把“主”换成了“拉比”，把独一的、不可替代的神圣呼名换成了可替换的俗世称谓。再有，我们一定要知道，犹大的“是我吗？”提问不是如别人那样的自问，而是推诿，是心虚——因为除主之外，只有他是知道真相的。耶稣的回答更巧妙，“这是你说的”，意思是到底是谁你自己心里最清楚。听到这句话，犹大会作何反应？当然是惊恐不已，因为在之前耶稣已经说了：“卖人子的人有祸了，那人不生在世上倒好。”

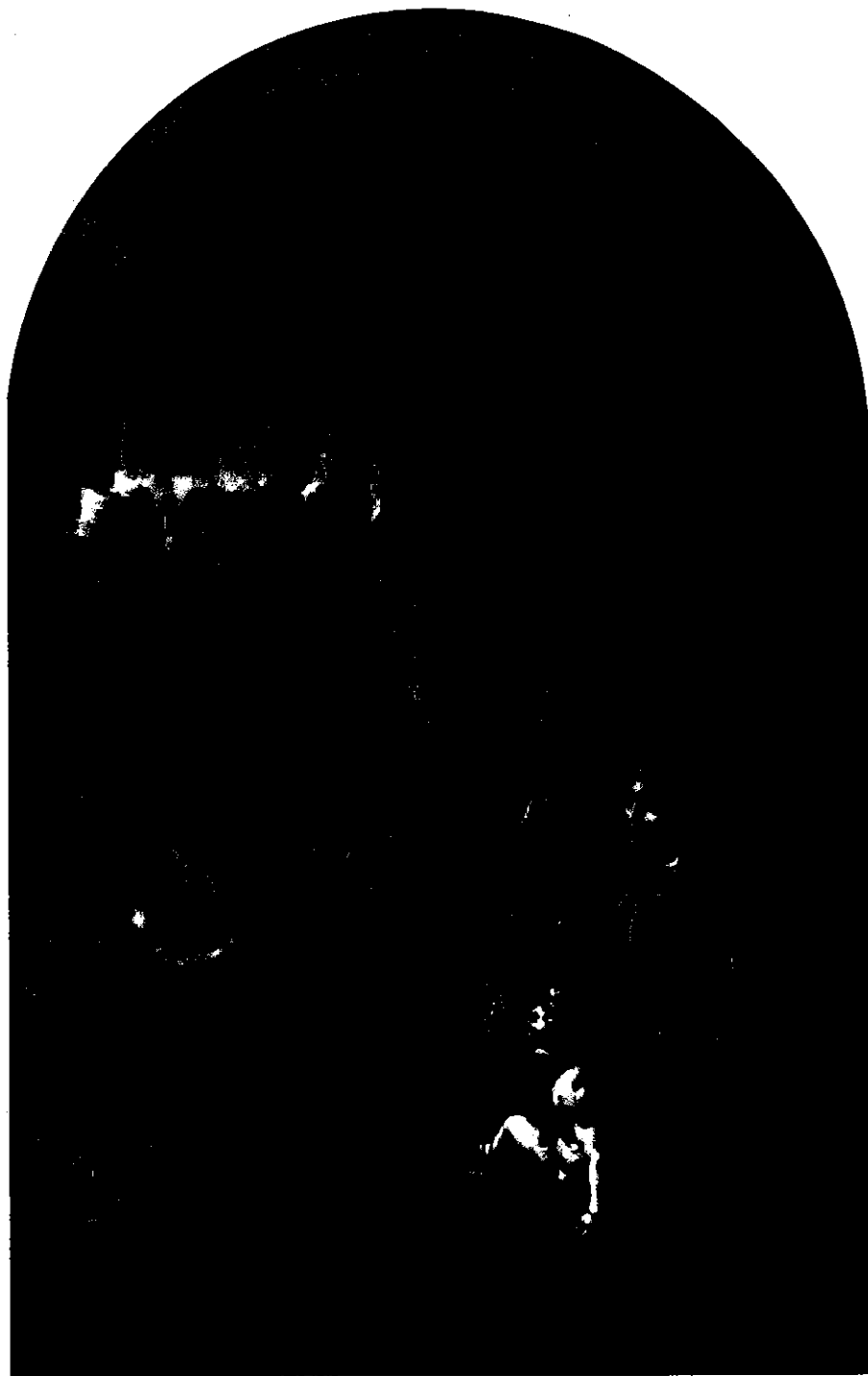
在传统的人物处理中，犹大以及耶稣形象的辨认是至关重要的，这是一个建制化的要求，是“最后的晚餐”的题材对观众发挥其宗教效能——罪的指认和救恩的分享——所必需的。达·芬奇也不能无视这个建制要求的存在，他必须让犹大带上罪的标记，紧握在右手中的钱袋，因恐慌而后退的身体，处在暗影之中的脸，这些都充当了标识功能，也是达·芬奇对建制性的图像惯例的引用。

而另一方面，达·芬奇又通过让犹大“回归”门徒的行列避免了传统因为将犹大从众人中分离出来而造成的不恰当的审判效果。实际上，在达·芬奇的处理中，犹大形象的辨认不再是最重要的，他已经把背叛的主题转向了自省式的自问，每个观者在这里不再是充当罪的审判者，而是作为带罪的卑微者去领受圣恩的荡涤。

再次是手的功能。

有关十二门徒的排列、动作、表情及构图方式，随便一本艺术史的书上都可以看到，在此就不再重复。我想说一说画面上十三个人的手。

正如在有关这幅画的所有构图分析中都会讲到的，十二门徒每三人一组



达·芬奇，《岩间圣母》（1483—1486），板上油画，199cm×122cm，巴黎卢浮宫藏



被分为四组，并以耶稣为中心呈水平对称地排列两旁。可这并不是让这部作品成为杰作的理由，因为文艺复兴时期的许多画家都可以做到这一点。达·芬奇的伟大不在于他对对称法则或金字塔构图的运用，而在于他对这个法则的精神化和象征化，他让这个法则成为对神圣秩序的言说。

我们都知道，这件作品的秩序感和庄严感来自其画面结构的有机统一性。古典美学和古典艺术的这个根本原则并非基于对称这样的纯形式排列，而是基于中心化。所谓中心化，简单地说，就是以某个对象、某个想象的轴线甚或某个点为中心，其他的各个部分都朝向这个中心，向这个中心汇聚，由此而建立起来的部分与部分、部分与整体间的相互联系才是真正的有机统一。在达·芬奇这里，位于中轴线上的耶稣当然是整个画面的中心所在，那么，画面构图的有机联系靠什么来建立呢？——手。

是的，达·芬奇是一个画手的高手。达·芬奇在他的笔记中对人体动作与情感表现的关系曾有专门的论述，其中也涉及手的表现性，比如他说，手和手臂的动作应当尽可能表现出促使它们活动的思想意图，让人们一眼就能领会这些动作的意义。如《蒙娜丽莎》中那只无与伦比的手，与嘴角和眼睛过于外显的视觉捕获相比，那双略显紧张地交叠在一起的手无疑更具观相学的特征；还有《岩间圣母》（1483—1486），在那里，手成为建立画面结构的关键，原本散漫的四个人物因为手的“对话”而被组织进了一个整体，尤其画面右边的三只手，各以不同的姿势凝定在半空，散发出摄人心魄的力量。

在《最后的晚餐》中，同样是手在引导我们的视线，在帮助完成从一个分组到另一个分组的过渡，并在左右两个方向汇聚到耶稣这里。在耶稣的左边，



达·芬奇，《岩间圣母》（局部）

同属一组的西门和马太的手在同一水平线上，并朝向相邻的另一组和耶稣的方向；在耶稣的右边，分属不同小组的小雅各和老彼得的手也在同一水平线上，并同样朝向耶稣的方向。同时，这两条水平线一高一低：左边的水平线较低，与之相邻的另一组的三个人的手则向上举起；右边的水平线较高，而巴多罗买和犹太的手是向下放在桌子上，这种高低错落有致给画面造成了像乐谱线一样的节奏感，人物动作的动态则因为这些水平线而受到某种抑制，这使得激愤的瞬间反应并没有影响到画面的秩序感。

与众门徒的手旋律线般的布置相对照，耶稣的手则显得沉着有力，最具表现性和观相学意义。画面中，耶稣双手向前摊开，双肘、双臂、双肩和头呈一等边三角形。他低头看着自己的左手，那是分发圣餐的手势，亦即是一个牺牲的手势，以一片面包作为象征，他把自己的身体奉献出去；同时，他伸出右手同犹太分享一份食物，这与其说是在暗示谁是叛徒，不如说是表示耶稣对命运的接受和担当。

因此，如果说门徒们的手在水平线上的组合是对激愤的情绪和显出上升态势的身体运动的一种视觉抑制，那耶稣的向前伸展和打开的手就是对救赎之至福的一种承诺，是对信仰和未来发出的一个邀请，亦是对犹太的背叛的扬弃和否决。那是一双跨越罪的窄门的手，是见证神圣之在场的手。

最后要说一下众人面前的餐桌。

实际上，造成画面秩序感的不只是手，横亘在众人面前的餐桌也发挥了同样的功能，但它的运作比我们想象的要复杂得多，因为这涉及达·芬奇对透视法的表征惯例的修正性引用。

按照阿尔伯蒂的透视定义，画框或景框是我们朝向外部世界的窗口，画面就是我们站在一定距离从窗口所看到的景象的复制或摹写。因此在意大利文艺复兴的透视绘画中，景框、灭点（或没影点）和视距是建构观看效果的三个基本要素，其中景框就是那个敞开的窗户的标记，并且在画面中总是用门、柱、拱廊等来表示它的存在。景框不仅可以为观者框定视景范围，还可以为构图建立布局的层次。如同灭点的想象性在场是一幅透视绘画的标记性惯例一样，画框或景框的设定也是意大利透视绘画的视觉惯例，是透视法建制的组成部分。

可是，在这件作品的前景中，并没有制造围合空间的可见形式，虽然天顶的边沿暗示了一个景框的存在，可景框的其他部分处在一种开放状态，景框似乎在向画面以外运动，就像法国艺术史家阿拉斯论述的：

从达·芬奇设计的透视法来看，上帝门徒的长桌横亘在整个前景中，显得太大了。透视有三个要素：景框、没影点和距点——达·芬奇正是在景框上做文章。在景框设计上，画中的人物形象都靠得很紧，而同时，画中的天花板还没伸到人物的头顶就终止了——也就是说，上方的天花板在纵深方向上被从中截住：它取景紧凑，悬于画面之上。这样一来，上帝门徒和长桌完全来到了透视的‘前方’——他们并不在透视之中，而是处于两者之间，即作为观众的我们（或者是慈悲圣母马利亚修道院的修女们）实际所处的空间和画中用透视法表现的后景空间之间。上帝的门徒仿佛在两个空间当中出现——这样一来，就制造出一种充满修辞感染力和临场感的美丽效果。<sup>1</sup>

在此重要的不是达·芬奇取消了可见的边框，而在于他用从左到右横贯画面的桌子替代了被取消的边框的视觉框定功能和构型功能。餐桌的边与画面边界平行，十三个人沿桌子水平排列，并以分组和动作造成有节奏的动感，以对称造成秩序感，以藻井天顶上一系列水平平行线的缩短法处理造成画面的纵深感和统一感。

尤其是，达·芬奇对前景空间的处理也没有完全遵循透视绘画的建制惯例。前面已经说到，画在教堂内部墙壁上的壁画有巨大的空间尺度，就像《最后的晚餐》，长8米多，宽4米多，比人体的尺度要大很多。壁画的这一物理存在直接影响到了画面构图，比如，艺术家需要借一定的方法来对视觉重点——即他想要观者看到的東西——进行框定，需要以背景透视来“推出”前景，还需要在前景到后景的纵深方向上以画面结构的不同层次来进行空间配置，以造成纵深的秩序感和节奏感。除此而外，壁画的大尺度也对观者的位置提出了要求，即他不能距离画面太近，他必须站在一个

1 达尼埃尔·阿拉斯，《绘画史事》，孙凯译，北京：北京大学出版社，2007，第88页，译文有所改动。

恰当的位置，必须与画面保持一个恰当的距离。为了缓解巨幅画面可能带给观者的视觉压力，透视惯例还时常把前景的叙事画在靠后一点的位置，以便在它和观者之间留出一个视觉上的缓冲空间，其视觉标记通常就是前景的广场或空地。

可在达·芬奇的《最后的晚餐》中，这个缓冲空间被取消了，矗立在眼前的餐桌没有给我们留下视觉缓冲的距离。由于桌子和桌布明显靠前，与观者之间的视距很小，加上背景的透视纵深给前景带来的前置效果，造成十三个人连同桌布一起如一堵墙一般朝向观者。于是，在这里，不再是我们面对一扇窗户远距离地观看另一个世界的景象，而是那个景象在向观者这边“运动”，桌布与观者之间的“零”距离造成了创设圣餐的神圣空间向观者所在的世俗空间的视觉延伸，仿佛我们看到的这个景象就发生在我们的旁侧，仿佛我们的餐桌与画中的餐桌是在一起的。我们直接面对着耶稣向门徒（也是向我们）摊开的双手以及摆置在两手间的圣餐，我们成了主耶稣的景观，成了圣餐的获赠者，人子既在向门徒也在向作为观者的我们发出召唤：“你们拿着吃，这是我的身体……你们都喝这个，因为这是我立约的血，为多人流出来，使罪得赦。”

因此，我们在这里再次看到了达·芬奇与已有的视觉建制之间的某种“商谈”。一般地说，所谓建制，总意味着规制和设定，意味着社会的他者指令对主体的驯服，在视觉建制中同时还意味着对空间的配置和对主体感官的分配。但是，具体到建制运作的时候，主体与建制之间的关系不可能固定不变，建制的功能不是“决定”主体只能怎么做，而是为主体“规定”可能的言说路径，就像语法与言说者的关系，语法提供的只是语言生成的语境，而不可能决定个体的言说行为。透视法作为“时代之眼”，其建制功能单靠自身是无法实现的，它必须有主体的参与，这个参与可以是主体的完全顺从，但也可以是主体以局部修正的方式与建制的“商谈”，甚至还可以是主体对建制的“对抗”和“遗弃”。达·芬奇对透视建制的调用就是商谈性的，他正是通过对景框功能的修正达成了建制效能的最大发挥，因为透视建制的目的就在于让画面作为召唤机制去实现（宗教的）意识形态主体的生产，达·芬奇通过餐桌前置造成的画面空间延伸就大大地增强了圣餐场景的感染力和召唤力量，让这

个空间在世俗空间里的“剩余价值生产”达到了最大化。

以上对图像细节的阅读看似散漫无序，实际都围绕着一个焦点，那就是图像生产与文本惯例、图像惯例等建制因素的商谈关系。可是，在意大利文艺复兴时期的绘画中，参与商谈的还有一个十分重要的建制因素，那就是赞助人或委托人制度。至少就壁画创作而言，没有赞助人或委托人的资金支持，一切都是不可想象的。图像的政治就与这个制度有关。

文艺复兴时期艺术家的社会地位远不像我们今天想象的那么尊贵，他们是工匠，需要受雇于教会、王公贵族、银行家、行会组织等，或是接受工程委托，或是直接接受资助。而赞助人或委托人的动机也各不相同，或是出于宗教虔诚，或是为了社会声望，有的带有炫富的性质，有的是为了城市形象，还有的可能是基于政治或宗教论辩的目的。反正不管怎么说，赞助制度终归是一种交换和酬报制度，赞助人或委托人出资，艺术家用图像作为回报。

但另一方面，古典学问的复兴和人文主义的兴起也大大激发了艺术家的世俗意志，他们渴望名誉、地位和金钱，他们希望借艺术来提升自己的身价和社会身份。就这样，绘画无形当中要承载双重任务：一方面艺术家必须满足委托人或恩主的要求，让图像发挥后者想要的功能，让他们看到想要的东西，或者让他们在理想的观看位置获得对自身的主体性确证以及对画面意涵的想象性占有；另一方面艺术家又要通过绘画来彰显自己的权力意志，借把绘画提升到科学的地位来为自己赢得和恩主或委托人进行“商谈”的资本。

“绘画是一门科学”，文艺复兴时代艺术家们的这个说辞与其说是对绘画性质的界定和说明，还不如说是为绘画和艺术家注册的一个象征资本，是艺术家借复兴古典科学的旗帜向赞助人及社会提出利益诉求的手段。

正是艺术家与赞助人制度的这一互动关系，正是绘画的这一双重任务，最终在图像表征中出现了一个象征性的解决，形成了透视绘画中“诗学”方面和“科学”方面的并存，前者是为了满足恩主或委托人的视觉需要和社会需要，后者是为了满足艺术家图绘技术的需要和提升自身地位的需要。并且这两个方面必须是统一的，为此所付出的代价通常就是让后者服务于前者，让科学的秩序化服务于诗学的修辞，让艺术家的科学冲动服务于恩主或委托

人的视觉要求和社会要求。诗学和科学的统一，是文艺复兴的艺术追求，是透视绘画的历史胎记，它是“时代之眼”的表征惯例和视觉惯例，也是时代的文化意志和政治意志的视觉化呈现。我们现在需要弄清楚的是：这个统一的视觉谋划在《最后的晚餐》中是如何实现的？

绘画是一门“科学”，这个科学指的就是几何学，是绘画中的透视法。在图像中，汇聚于背景位置的透视结构不只是为了建构空间秩序和制造深度幻觉，还是为了支撑中景和前景的叙事或“表演”，是为了实现画面主题的“诗学”展示。就像在达·芬奇的《最后的晚餐》中，整个故事的“讲述”被置于前景当中，通过各种修辞手段的巧妙运用，为观者形象地复现了四福音书的场景。可另一方面，我们又在前景的背后看到了一个严谨的、如同教科书般的透视景观。这个景观恰恰是有边框的：餐桌靠里的边沿、顶部藻井边沿、左右两边靠外的挂毯。也有视距和灭点；还有景深深处的两扇窗户和一个门，在视线尽头则是透过窗户和门所看到的景色。这是秩序井然的围合空间，相对于前景的戏剧性表现而言，它要安静、肃穆得多。如果说前景是一种诗学，那这个后景就是一个数学；前景是说服术，后景是科学。两者的统一就像是舞台背景和前景展示的结合，为台下的观者建立了一个完美的视觉秩序。

其实，但凡一个优秀的艺术家都可以很好地完成这个任务，让诗学和科学的统一臻至完美之境，就像达芬奇所做的那样，他用精湛的技艺让“科学”一心一意为“诗学”搭建舞台，即使艺术家个人的意志藏而不露，又把委托人的世俗欲望掩饰得天衣无缝。但对视觉图像的思考不能止步于此。诗学与科学的统一不过是艺术家的个人意志、恩主或资助人的社会需求以及绘画的表征建制之间相互商谈的一个结果，不论艺术家的掩饰技巧多么高超，恩主或资助人的社会需求终归要在作品中有所表现。所谓“掩饰”，其实是世俗欲望的转义性实现，尤其当世俗欲望带有某种不足为外人道的成分时，艺术家就必须以一种幽隐的方式来使其得到满足。就是说，在诗学和科学的统一中，一定会留有一个缝隙，使世俗的欲望至少能得到象征性的满足。

那么，在一幅教堂壁画中，面对诗学与科学完美统一的画面，我们从哪里可以找到“插入”世俗欲望的那个缝隙呢？艺术家的处理方法有很多，最

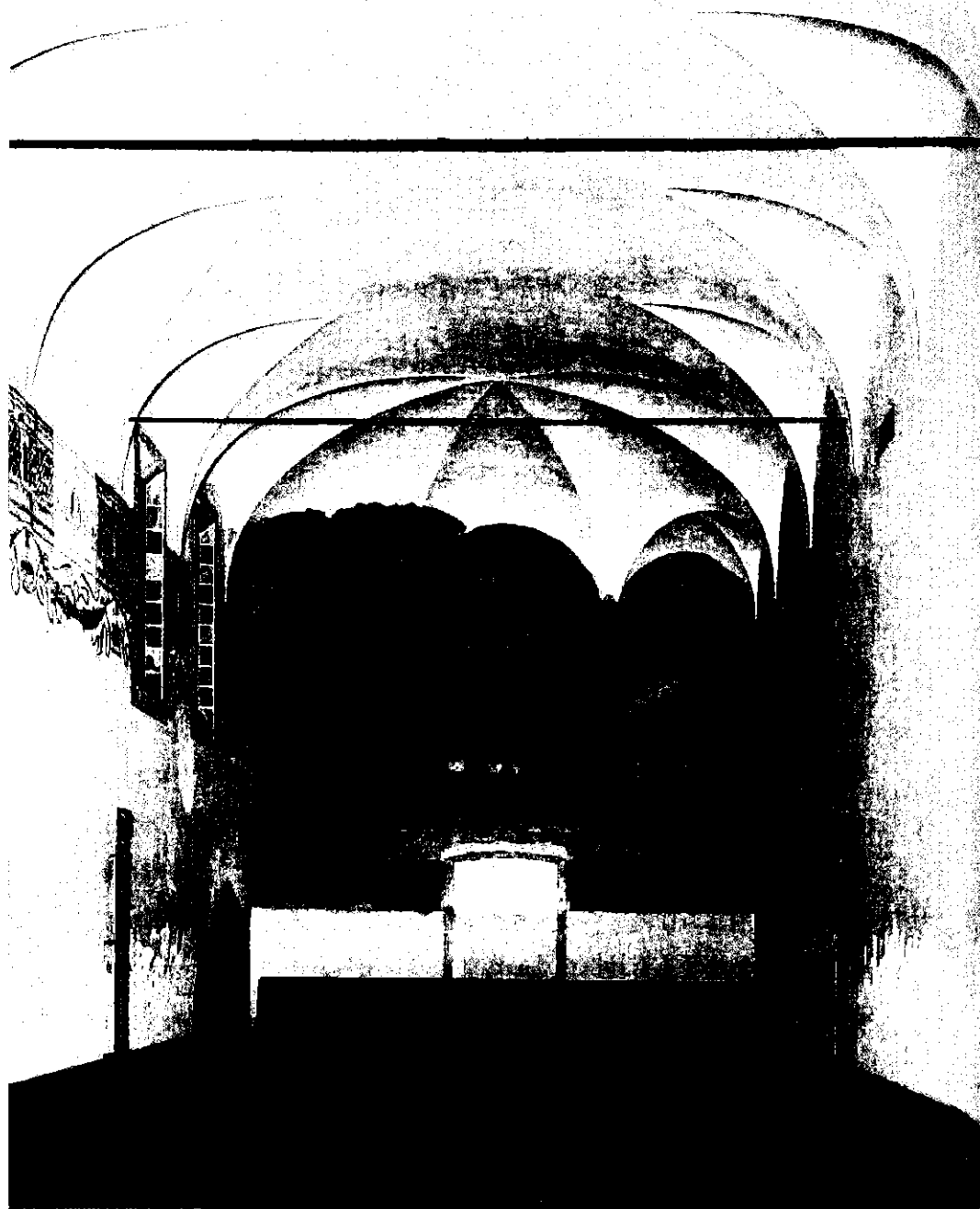
常见的有两种：比如马萨乔在《圣三位一体》中就是把捐助人直接画到画面中，一些画“最后的晚餐”的画家也采用过这种做法；还有一种就是利用画作的环境，靠空间和语境的延伸来实现现实和想象、虚构和真实的折叠，这时你只在画面中是找不到“世俗欲望”的信息的。就像我们在各类艺术史著作中看到的达·芬奇的《最后的晚餐》，那是一幅被纯化的、与环境完全脱离的图像，你在那里根本看不到赞助人及其世俗要求的踪影。但这并不是一幅纯粹的宗教绘画，它存在于一个现实的空间——尽管会被想象为一个神圣的空间——它和空间中的其他要素之间有一种语法上的关联，你只要进入现实的观看场景，它的意义生产就会受到这个关联的影响。

实际上，文艺复兴时期的教堂壁画很少是作为独立的艺术品而存在，许多时候，它们只是众多画幅或物品中的一件，与周边其他绘画和物品之间总会形成这样或那样的互涉联系；即便是单一的一件，它也与周围环境存在某种关联。在这个意义上，不妨说，文艺复兴的壁画就是一种环境绘画或语境绘画，画作与环境的互动对观看和画面意义的效果生成会发挥关键作用。达·芬奇的《最后的晚餐》同样是如此，但你需要把它回置到画作的环境来重建观看的语境。

这幅画是画在修道院狭长餐厅的北墙上的。贡布里希对它的空间环境有这样一段描述：

正对着入口，厅堂的狭窄的一边摆着院长的桌子。如同院长的桌子，两侧沿墙的僧侣们的桌子比地面高出一个台阶。当陌生人走进房间，转身就可以看见在第四面墙上、略高于门处画着第四张桌子，基督和使徒们坐在那里，仿佛他们也是修道士中的成员。在进餐时，看到院长的桌子和基督的桌子面对面相对，修道士们夹于其间，这种场景一定会给人留下深刻的印象！因此，把僧侣用的桌子作为画中桌子的原型也与绘画智慧相和谐。毫无疑问，画面上那餐布，餐布上的褶皱、条纹和图案，甚至其角落的结团都是修道院实景的写照。而那些碟盘餐杯和其他器皿也都很可能是模仿修道士所用的物品。<sup>1</sup>

1 E. H. 贡布里希，《文艺复兴：西方艺术的伟大时代》，李本正、范景中编选，杭州：中国美术学院出版社，2000，第303页。



《最后的晚餐》的空间环境



沃尔夫林也有一段描述，他是围绕画面光源和实际光源的关系来还原空间环境的作用的：

众所周知，该画装饰了一间窄长餐厅的顶端墙壁，只有一边射入光线将餐厅照亮。莱奥纳多把实际的光源作为画的光源，这不是什么独特的想法。光线从左侧高处照射下来，所以画中对面的墙壁只有部分被照亮，而且明暗色调变化如此显著，以致相形之下，基朗达约的画似乎总是单调而平板的。桌布被光照亮，十分显眼，人物头部的闪光使头部在暗墙的衬托下具有强烈的立体感。通过使用这种实际光源还获得了另外一种效果：虽然犹大不像以往那样处于独处状态，而是安排在其他使徒中间，但他依然是一个孤立的人物，因为他是唯一完全逆光而坐的人，所以他的脸部完全处于阴影之中。<sup>1</sup>

但实际的情形比上面两位描述的还要复杂。达·芬奇不只是借用了空间环境，还以自己的方式改造了环境，他通过画作和环境的视觉关联来实现作品的“剩余价值”，他让画作变成了对环境进行运作的机器，他利用观者的视觉运动来完成委托人的意愿的符号化。要理解这一点，就需要看一下这幅画的创作背景。

这幅壁画是受米兰公爵卢多维科·斯福尔扎的委托为慈悲圣母马利亚修道院的餐厅绘制的。卢多维科·斯福尔扎是雇佣兵队长弗朗切斯卡·斯福尔扎的次子。弗朗切斯卡曾受雇于佛罗伦萨的美第奇家族，但这个军人是一个野心家，一心想要建立一个属于自己的邦国。1441年，弗朗切斯卡迎娶了米兰维斯孔蒂王朝的公主。1447年，维斯孔蒂王朝面临灭亡的政治危机，弗朗切斯卡受雇统率一支军队占领米兰城，建立了自己的政府，并受封成为米兰公爵。1466年，弗朗切斯卡去世，他的长子继任公爵，次子卢多维科在宫廷中服务。1476年，卢多维科在兄长死后用尽各种阴谋手段成为米兰的摄政王，1494年，在神圣罗马帝国皇帝马克西米连一世的帮助下，他成功地宣布自己为米兰公爵。和他的父亲一样，卢多维科的执政缺乏合法性，为了巩固和美

1 海因里希·沃尔夫林，《古典艺术：意大利文艺复兴艺术导论》，潘耀昌、陈平译，北京：中国人民大学出版社，2010，第24页。



《最后的晚餐》的视觉语境

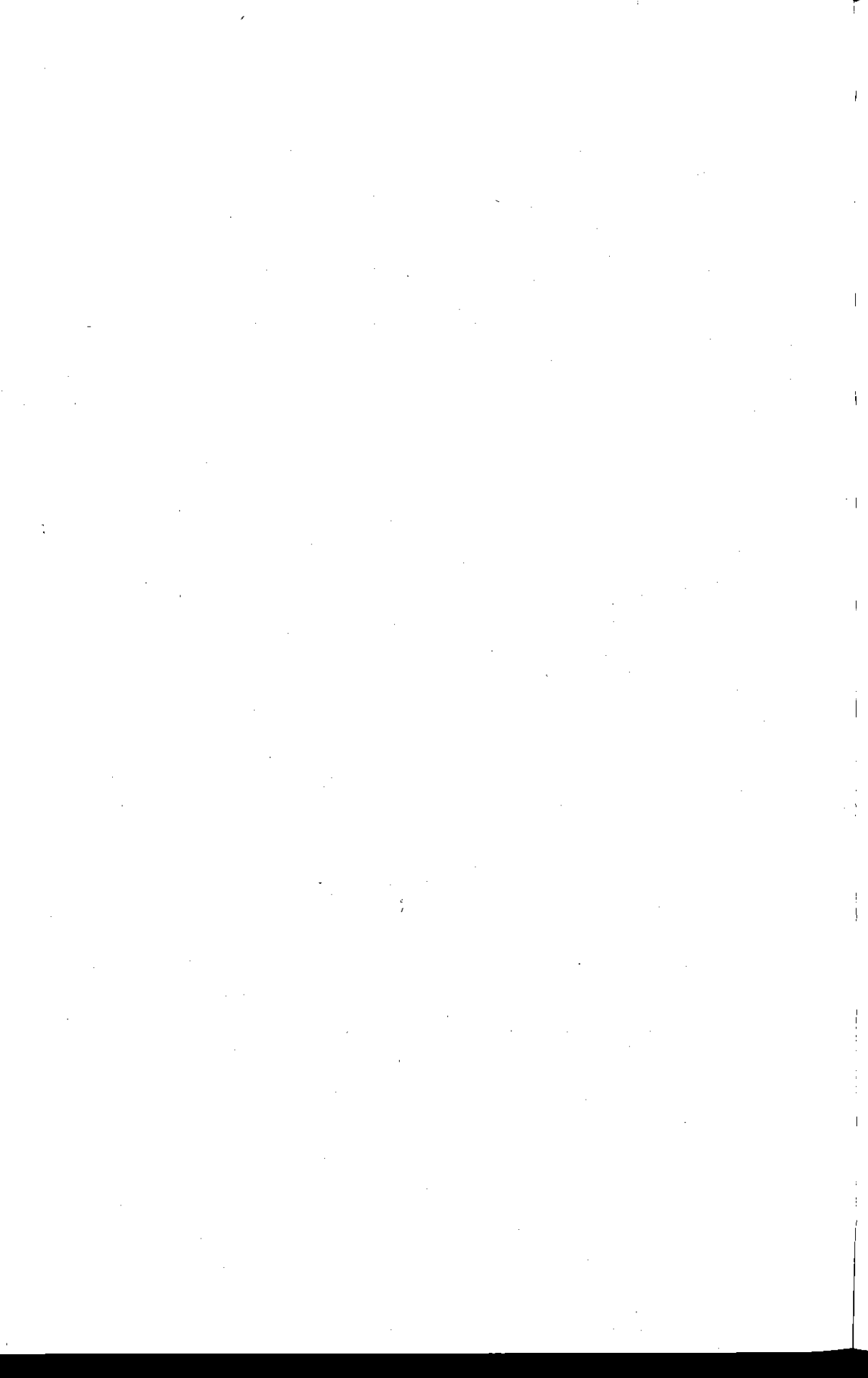
化自己的统治，他可谓费尽心机，其中就包括延揽各地著名的文学家和艺术家到宫中为他服务。

达·芬奇是1482年自荐来到米兰的。那时他才三十岁，还没有名扬天下，在写给时任摄政王的卢多维科的自荐信中，他谋求的职位并非宫廷画师，而是军事工程师，并许诺会尽自己之力为大公效劳。他的才干得到了卢多维科的赏识。1496年左右，他受卢多维科的委托为慈悲圣母马利亚修道院的餐厅绘制“最后的晚餐”这一传统题材。

卢多维科靠着强盗般的行径取得了米兰的统治权，他急切地想要为家族的权力与荣耀进行符号包装，修建修道院以及延请达·芬奇做内墙“装饰”都与这个“卑贱”的政治图谋有关。达·芬奇当然清楚公爵的意图，并以自己非凡的技巧把这个意图转义性地嵌入了画作的语境中。

我们在壁画上方的半圆壁上看到的正是斯福尔扎家族的盾徽和徽章，中间的盾徽上刻有卢多维科和他的妻子的名字，两边则是他们的两个儿子即继承人的徽章。一个王朝的谱系赫然在此。这组盾徽和徽章并非画作的一部分，它们作为一个整体被囊括在壁画上方的半圆壁内，构成了壁画的空间环境。达·芬奇巧妙地把壁画的透视线沿着天顶边缘延伸到了半圆壁的两侧，这样，画面原本的平展空间在视觉中变成了一个隧道式的幻觉空间，或者说，家族标记从现实的世俗空间被纳入了宗教的神圣空间，现实得到幻化，并在幻化中得到升华，卑贱的“物”变成了“物神”，变成了对委托人而言可做拜物式观看的神圣对象。一个看似纯粹的宗教图像就这样不知不觉地成了满足政治图谋的手段。

画幅内部是诗学与科学的完美统一，画幅外部则是艺术和政治的巧妙合谋。通过前者，或者说借助于记忆中的经文文本对图像文本的完形和补足，借助于整饬的图像秩序对画面空间的严格配置，艺术家为包括我们在内的所有观者建构了一个视觉上的超然之物，一个崇高的审美客体，一个可以让宗教的和政治的意图在观看的认同中自动重复的询唤机器；通过后者，或者说借助于象征的神圣空间向现实的视觉空间的延伸，借助于外部的物质性向画面的视觉性的引入，艺术家在图像和观看之间建立了一个缝合机制，让图像表征的神圣性和作为表征之表征的政治性完美地合体。这就是达·芬奇的密码，是《最后的晚餐》的视觉政治。



## 四 婚纱照的表演美学

在《明室：摄影纵横谈》（1980）中，罗兰·巴尔特通过将拍摄者置换到自看的观者位置，讨论了摄影（特别是肖像摄影）中镜像式观看的陌生化效果：

可能有这种情况，人家看我而我不知道……不过，我经常（依我看，这种情形太多了）是在知道的情况下被拍照。于是，从我觉得正在被人家通过镜头看的那一刻起，就什么都变了：我“摆起姿势”来，我在瞬间把自己弄成了另一个人，我提前使自己变成了影像。<sup>1</sup>

巴尔特这里说的正是拉康意义上想象的他者凝视：我想象我正处在被看的位置，为了让自己显出好看或值得看的一面，我摆出各种可爱的表情和姿势，我提前“使自己变成了影像”。换成拉康的说法，通过认同处于外部的这个凝视，我“进入了光”，我接收到“来自凝视的效果”；提前让自己“摄入像中”（photo-graphed）<sup>2</sup>。

在对自我形象的这一摆置中，我从被看（被他者看）的位置转到了观看的位置，我把自己变成了观看者；但我看的其实是自己，我以他人看我的目光看自己，我把自己变成了自己看的对象，我是观看自己的自看者。在摄影中，镜头的瞄准已然就是那个在场的他者凝视，这个凝视就像校准器，时刻校准我在镜头前的表现。为了向可见及不可见的他者显出自己可爱或值得爱的一面，我刻意摆出各种各样的姿势，就像巴尔特接下来说的：“我决定，让微微的笑意在我唇间和眼里‘浮动’，我有意地使那浅笑变得‘难以捉摸’，

1 罗兰·巴特，《明室：摄影纵横谈》，赵克非译，北京：文化艺术出版社，2003，第15页，译文有所改动。

2 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan, London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1977, p.106.

我要让人从我的笑容里既看出我的气质，同时也看到我对摄影这套东西感到高兴。”<sup>1</sup>换句话说，正是因为想象中他者凝视的在场，镜头前的理想之“我”或想象之“我”才得以获得明晰的构型，“我的笑容”与“我的气质”之间才得以建立起同一性的关联，但这一对自身形象（镜像）的想象性认同根本上是象征界的看被缝合到想象的看和自看当中的结果，是“我”通过对他者场域的异在目光的象征性认同和想象性投射来完成的，“我”或者说那个看起来可爱的“我”不过是象征界和想象界交互运作的一个效果。

巴尔特说：“摄影把主体变成了客体，甚至可以说，把主体变成了有收藏价值的珍品。”<sup>2</sup>进而他笔锋一转，以拉康式的套话指出，被拍照者对姿势的自我摆置，实际是“自己看自己”，是把自我变成另一个人来看。可正是从被看到自看的这个位置转换，主体的身份发生了扭曲，主体陷入了分裂。因此，在摄影这一社会化的行为中，面对镜头，被拍摄者实际被抛到了多个想象的位置的拓扑式置换：

人像摄影是个比武场。四种想象出来的事物在那里交汇，在那里冲突，在那里变形。面对镜头，我同时是：我自以为我是的那个人，我希望人家以为我是的那个人，摄影师以为我是的那个人，摄影师要用以展示其艺术才能的那个人。换言之，那动作是奇怪的：我在不停地模仿自己，因此，我每次让人（任人）给我照相时，总有一种不真实的感觉，有时觉得自己是在冒名顶替。<sup>3</sup>

在镜头面前，我好像在模仿自己，但又仿佛是冒名顶替；我看似是主体或客体，而实际既非真正的主体亦非真正的客体；我是正在变成客体的主体和正在变成主体的客体，我是在多重想象的空间出没的幽灵或幻影，是多重位置的叠加。巴尔特甚至由此构想，若能以此种观看的拓扑学来写一部摄影的“视觉史”，那一定别有一番趣味。

巴尔特对摄影一照相过程的这一思考是为了启示人们从被拍摄者的角度

1 罗兰·巴特，《明室：摄影纵横谈》，赵克非译，北京：文化艺术出版社，2003，第16-17页，译文有所改动。

2 同上，第19页。

3 同上，第19-20页。

去对摄影行为和照片做另样的阅读，让存在的日常性、照片的可复制性、影像再现的真实性全都进到陌生化的场域和疏离的情境中来重新加以理解。而引出这一思考的东西，居然是被拍摄者在镜头前的表演或自我扮演，即我们俗称的“摆 pose”。这实在是一个既出人意料却又在情理之中的切入点，其所引发的理论效果简直让人击案。通过把镜头前的表演拖入摄影的研究中，摄影的“视觉史”或“观看史”因此而获得了一个全新的构架或阐释角度，那就是：借着把被拍摄者面对镜头时的自我表演纳入考察的范围，身体的展示或所谓的“摆 pose”便成为讨论意义争执的理想场所，因为这个展示不是纯粹个体的自身呈现，而是一个社会学和人类学的行为，也是一个无意识的行为，这时，社会的、历史的、文化的等建制因素必定要参与到被拍摄者姿势的建构过程。同时，在主体对自我形象的这个摆置中，不论是“想象自己被看”，还是“使自己被看”和随之而来的“自看”，总之，被拍摄者身体在镜头前的任何微调都会因为想象的或实际在场的他者凝视而被“摄入像中”，建制的目光及其效果都将自动嵌入影像的修辞，在影像中留下印痕或踪迹，而作为结果 / 效果的照片则成为把这一切互动的要素扭结在一起的场所，成为踪迹中的踪迹。

进而，从图像阅读的角度说，作为结果 / 效果的照片即便不是我们进入巴尔特意义上的视觉史和观看史的唯一通道，至少也是最关键的通道。在此，照片不再只是生命过往的某个瞬间的记录，也不只是可在当下唤醒记忆的一面镜子，它是一个虚拟的拓扑式空间，是一个把社会的、历史的及文化的建制因素扭结在一起的聚拢装置，通过对它的阅读，通过对图像摆姿的彻查，我们将可以看到特定时代身体、观看与建制的复杂关系，例如建制或惯例对身体的监视和规训、身体的展示或表演对自我形象的重建、主体的欲望与他者的欲望之间的商谈和对峙，等等。

被拍摄者在镜头前的这一角色扮演，不妨将其命名为镜头前的“表演美学”。“表演美学”的概念虽是借自剧场或影视艺术中的表演实践和表演理论，但此处的含义要宽泛得多。确切地说，我是在人类学的意义上使用它，用它来指称个体在日常生活中的自我演示。这种演示行为可谓无所不在，不妨说，只要存在个体与他人或环境互动的地方，就一定会有表演发生。例如在课堂

上、在日常交谈中、在接受媒体采访的时候，甚至在与迎面走来的陌生女郎的照面中，我们都会有意识或无意识地进入角色扮演，根据具体情境来设计自己的姿势、语调、表情乃至眼神。

在西方，早就有人从社会学、人类学、心理学等方面来研究日常的自我表演，并称此为“人类表演学”或“文化表演研究”。

例如美国社会学家和人类学家欧文·戈夫曼（Erving Goffman）就把戏剧表演中的角色扮演挪用来讨论人际行为，认为每一个人在社会中扮演的角色实际是由他人或社会的期待来限定的，就像他在《日常生活中的自我表演》（1959）<sup>1</sup>中说的，个人在日常工作环境中将怎样表现自我，他对他人会采取什么样的行动，他怎样引导和控制他人对他的印象，以及他在别人面前进行自我表演时将会做些什么，又会避免做些什么，等等，这些都取决于个体对社会互动情境及他在此情境中扮演的角色的认知。人际交往或形象传播的过程实际就是个体在他人或社会面前进行“印象管理”的过程，是表演“自我”的过程，但这个“自我”并非真实的自我，而是经符号乔装打扮了的“自我”，人际传播者实际上是带着符号制作的“假面具”的表演者，就像莎士比亚说过的，整个世界不过是一个舞台，所有的人都是演员，他们各有自己的活动场所，一生中不断扮演着各种角色。

再如美国人类学家和戏剧表演理论家理查·谢克纳（Richard Schechner），他特别关注民俗学和跨文化的表演实践，力图以表演为中介在人类学和戏剧学之间搭建桥梁。谢克纳的一个核心观点就是把表演视为一种“重建行为”，即表演者是通过角色、事件、环境等的理解和阐释来实现行为和意义的重建。他说：“从萨满教、驱魔到迷幻，从仪式到美学意义上的舞蹈和戏剧，从成人仪式到社会戏剧，从心理分析到心理剧、交往分析，表演重建行为出现在各种表演形式中。实际上，重建行为是表演的主要特征。”<sup>2</sup>谢克纳的研究被他的追随者视为表演研究中的“范式革命”，在中国的上海和台湾也都有相关的研究中心或机构在实践他的理论。<sup>3</sup>

1 欧文·戈夫曼，《日常生活中的自我表演》，徐江敏译，昆明：云南人民出版社，1988。

2 孙惠柱主编，《人类表演学系列：谢克纳专辑》，北京：文化艺术出版社，2010，第74页。

3 有关谢克纳的“表演研究”，参见 James M. Harding and Cindy Rosenthal(eds.), *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, New York: Palgrave Macmillan, 2011。谢克纳的研究是否够得上“范式革命”，还有待进一步思考。



戈夫曼和谢克纳的研究对于这里将要讨论的“表演美学”提示了极为重要的几点：表演是一种日常行为；表演行为是一种针对情境和自我的重建行为；表演者和角色的关系不是单向的模仿，而是表演情境中多方要素的互动。用人类学或社会学的术语来说，我们所谓的“人格”或“自我”本来就是一种角色扮演，我们在现实中原本就是以各种各样的角色出场，所谓的角色或角色扮演不过就是自我依照特定情境而在他人面前的一种形象展示，这是一个社会化的过程，也是情境人类学所说的行为仪式的演示，因而必定要涉及建制因素的作用。

不过，与戈夫曼和谢克纳更多地把表演视为个体有意识的自我设计不同，我更强调表演的无意识方面。这个无意识方面在日常生活的自我行为中体现得最为明显，例如我们可以把日常交际、讲课、谈情说爱等都看作一种“表演”，因为在这些场景中，我们总是尽可能把自己好的一面呈现或“表演”给他人，只是我们自己并没有意识到这种行为的表演性。我们觉得自己的一言一行是那样的“自然而然”，可这个自以为的、如本能一般的“自然而然”实际是内化的结果，是自我的无意识扮演，并且在那里，建制的作用并不是更少或更加简化，而是更加隐蔽，更加不为意识所知。

拉康有一个概念也许更适合表达这里说的意思：“装扮”（masquerade）。拉康是在讨论性别关系的时候提出这个概念的，但他并没有给出明确的界定，我们可以结合他的其他论述加以说明。简单地说，装扮总是出现在主体间的关系中，对于这一关系，拉康有一句名言：“人的欲望即是他者的欲望”——意思是：人总是欲望他者所欲望的；人总是欲望成为他者的欲望（对象）；人总是在他者的欲望中欲望。一句话，人的欲望是在他者场域——实际就是我们这里说的建制——中由他者所结构的。为了成为他者所欲望的，我们总是按照他者的欲望来欲望，我们总是装扮成他者所欲望的样子，仿佛我们就是他者欲望的能指。我们的日常表演说到底就是这个意义上的装扮，它是对欲望与他者之间的裂隙的一种调停，是欲望的假面。

但这不等于说主体只能毫无抵抗地屈从于他者的欲望，主体的欲望有一种坚不可摧的意志力，它总是寻求最大限度的满足，总是质询他者或建制的要求，就其与他者或建制的关系而言，主体的欲望其实总在僭越和归顺之间

往返移动。正是在这个意义上，表演作为付诸实施的自我展示实际是一个动态的建构过程，是主体的自我和建制之间的博弈。所谓主体的“表演”，其核心问题与其说是与角色的完全契合，不如说是与建制及他者要求的商谈和对接，这是欲望和力比多的经济学，是快感生产的“资本论”和“剩余价值论”。

回到摄影这里。摄影机器本然地就是一种建制机器，镜头和摄影师的在场即是他者在场的见证，对被拍摄者而言，这个在场亦是对欲望的无意识机制的启动，其无与伦比的形象复制功能使得它与被拍摄者的自我表演之间有着天然的联系。因而从建制的角度对摆姿做符号学和政治学的分析，将可以揭示出镜头前的表演美学的深层机制。

若是依照巴尔特的构想就被拍摄者的自我表演写一部摄影的视觉史，那这个历史的缘起至少可追溯到形象复制的先驱即肖像画那里。

法国著名摄影师和摄影理论家吉泽尔·弗伦德（Gisèle Freund）在《摄影与社会》（1974）一书中给我们勾勒了前摄影时期肖像摹写技术的发展，并称这个发展构成了摄影在观念形态上的“先导”。<sup>1</sup>而摄影术发明后迎来的第一个黄金时期恰恰就是肖像摄影，那时加入这个新兴行业的大都是没有成名的艺术家，他们的艺术训练和艺术经验一定程度上保证了早期摄影影像的高品质。<sup>2</sup>镜头前的表演美学由此拉开了它的序幕。

由于想要向艺术看齐，早期的肖像摄影师都喜欢从古典主义绘画那里学习构图和采光；至于被拍摄者，不管是社会名流还是普通百姓，也都乐于摆出那些优雅的、带有舞台气的姿势，古典雕像、古典油画或戏剧表演中的经典摆姿成为他们最佳的参照，他们甚至会在摆姿中模仿那些受到尊敬的职业，就像弗伦德描述的：

如果有那么一个胖子，身穿戏装，绞着双手，脚边放着一把短剑，姿态哀婉动人，那么我们一看就会明白他是一个“歌剧男高音”。……如果要塑造一个“画家”的话，所需的仅是一支画笔和一个书架；当然，沉重的幕布还能权当风景如画的背景。“政治家”则握着一卷羊皮纸，右手放

1 吉泽尔·弗伦德，《摄影与社会》，盛继润、黄少华译，台北：摄影家出版社，1990。

2 同上，第57页。所以波德莱尔说19世纪中期的肖像摄影最后成了那些末流艺术家的避难所和救命稻草。



卡米拉·西尔维摄，《装扮成真理女神的莱斯利夫人》（1861），伦敦国家肖像画廊藏

卡米拉·西尔维（Camille Silvy），法国摄影师，1858—1868年在伦敦开设自己的摄影工作室，主要为英国皇室成员和上流社会人士拍照，是19世纪中期名片照和肖像照的代表人物。在上面这张照片中，一位上流社会的夫人身穿“真理女神的斗篷”，手拿一朵寓意纯洁的百合花，做出若有所思的样子。这种神态和摆姿是19世纪中期维多利亚文化的一种时尚，照片中的场景其实是对前拉斐尔画派的绘画场景的一种摹写。

在沉重的栏杆上，栏杆的大卷花暗示出他的思想充满着责任感。因而摄影师的工作室成了剧院的道具室，随时可以装扮出社会上的任何一种人物。<sup>1</sup>

弗伦德还描述说，在19世纪中叶的肖像摄影中，手在被拍摄者的自我表演中的作用十分大，以至于手的摆姿成为极其重要的环节：

有些人将右手斜放在胸前；还有些人则若无其事地将手放在皮带上，或放在大腿上。有的人玩弄着表链，有的人则把右手插到背心里，就像伟大的议会演说家一样。但即使姿势再自然一点，这些人也总显得非常得意，他们妄自尊大而反显得滑稽可笑。资产阶级甚至还把傲慢的自尊心反映在他们眼镜的戴法上。<sup>2</sup>

不仅如此，对理想的自我形象的这一追求反过来又会刺激摄影工艺进一步向前发展，由此在欲望、建制和技术之间形成了一个联动机制。例如，早先的扮相中还只是使用服装、背景和道具来暗示被拍摄者固有的或所欲望的社会身份，接着出现了照片修描技术，以使自我形象变得更加完美：

资产阶级执意要获得一个“举止文雅”的美化了的自我形象，这就使得摄影师不得不采用修描技术。照相机无法掩盖种种不雅观的细处：雀斑、难看的鼻子或皱纹都可以在拍完后改变或去掉。1850年代出现了最早的消息散镜头，可达到前所未有的清晰度。但这种新的清晰度反而加深了修描的趋势。画家能使自然界所有杂乱无章的东西消失，而照相机却将种种细节精确无误地重现。所以摄影师必须用修描来去掉顾客觉得不舒服的任何部分。<sup>3</sup>

再下来又出现了专门的着色师，负责将色彩加到照片上。上了彩的照片了无生气，它其实已属肖像摄影的末流，但在1870年代风行一时。它看起来就像是一个物神，需要与之相匹配的装裱，于是人们又将照片装上相框，拿

1 吉泽尔·弗伦德，《摄影与社会》，盛继润、黄少华译，台北：摄影家出版社，1990，第80页。

2 同上。

3 同上，第81-82页，译文有所改动。

回家挂在卧室或客厅的墙上，供自己和来访的客人“瞻仰”。

就在肖像摄影逐渐普及中产阶级家庭的时候，摄影的工业化和商业化也在同步进行。这既是一个在技术上追求即时速度的过程，也是影像复制技术日渐脱离早期摄影“艺术”的灵晕的过程。随着公众摄影的流行，剧场化的摆姿渐渐遭到冷落，人们更喜欢那种自然的、真实的、捕捉瞬间表情且能反映被拍摄者个性的照片，“好看”、“美”、“自然”、“清晰”，成为照片美学的标准，也成为建构摆姿的建制化规则，被拍摄者用它们进行自我的形象管理，摄影师则用它们进行“剩余价值”的生产。1850年代名片摄影的创始人迪斯德里就曾为一张好照片列举了若干标准：“面孔可爱”；“整体清晰”；“背光部分和中间色部分恰到好处、高光区域明亮”；“比例自然”；“背光部分细部层次明显”；“美”；等等，并强调摄影师首要的任务就是找到被拍摄对象所能反映出来的最美之处，“身体姿势要与年龄、身材、习惯和个人的仪态相符合”<sup>1</sup>。直至今日，这些仍是人像摄影的基本美学追求，而它们能够成为“美学”标准，靠的并不是其自身的审美品质，而是摄影师的利益追求、被拍摄者的欲望满足和社会的审美惯例在摄影的视觉场域中的商谈，是各方力量在视觉建制中的相互妥协和相互利用。

弗伦德的讨论还主要偏重于肖像摄影的美学或艺术方面。但肖像摄影也是一种社会文化实践。别的暂且不说，单就被拍摄者的摆姿而言：一方面，他/她的面部表情、身体姿势、手的摆放以及它们所意指的社会文化含义都不是“自然的”或本然地如此的，而是社会及文化在多元决定的作用中建构出来的，是他/她与有关那一切的惯例或时尚进行博弈的结果；但同时，在具体的社会历史情境中，摆姿也可能参与到帮助主体建构自我想象和社会认同的意识形态实践中，成为社会文化实践的一部分。

例如，大约是1920年，铜版印刷和照相凹版印刷被引进中国。这两种印刷技术都是采用摄影底片制版印刷，从而使得书报刊物等大众传媒可以直接采用摄影的图像讯息，再也不须依赖手工绘图。也正是这个时候，在仍以农业文明为主导形态的中国，上海的都市文化作为中国文化地图上的一道奇异景观开始步入全盛时期，图文出版成为最具影响力的传播媒体，图像的力量

1 吉泽尔·弗伦德，《摄影与社会》，盛继润、黄少华译，台北：摄影家出版社，1990，第82-83页。

通过照片的散播而得到空前的激发。一方面，再现娱乐场景和都市景观的摄影图像所呈现的“都市新刺激”不断在唤起或建构人们全新的现代性经验；另一方面，这些图像本身或者说对它们的观看又构成了现代性经验的一部分，它们在开发、哺育都市新刺激的同时，又把自己变成了寻获刺激的手段，两者如一枚硬币的两面一般相辅相成，在图文的互说互证中源源不断抛向公众。

在众多的图文报刊中，以《良友》画报<sup>1</sup>的影响力最受瞩目。时尚又贴近都市生活的话题，文化名流的加盟，图文并茂的排版，精美的印刷质量，使它赢得了读者的交口称赞。作为良友公司同时出版发行的多种图文报刊之一，新闻时事、娱乐资讯、新女性形象和都市生活是《良友》画报主打的板块，而真正让这些板块熠熠生辉的是为文字内容配的照片或插图，那些都市生活照和图片专题，无疑是每期画报的诱惑点。这个诱惑不是来自照片本身的挑逗，而是来自它们所激发的现代生活想象，来自它们所唤起的现代性经验：新鲜、刺激、享乐、时尚。

《良友》在每期封面上都有一幅温雅的女性肖像照，或者是当红的女星，或者是现代新女性，甚或是魅力四射的时髦女郎，她们和以艺术字体书写的中英文刊名“良友”（The Young Companion）搭配在一起，构成了某种语文学的关联，通过图像文本和文字文本的相互指涉，激发人们阅读欲望的幻想链条被建构起来，就像李欧梵说的：“这整个封面，包括文字和人物形象，其‘副标题’或说其‘副文本’都清楚地暗示了：年轻、富有、魅人的女性（被塑造成）是读者的‘良友’；因此这些设计、这些梦幻女性是要让读者进入杂志的文字，文字内容才向你提供真正的‘知识伴侣’。”<sup>2</sup>

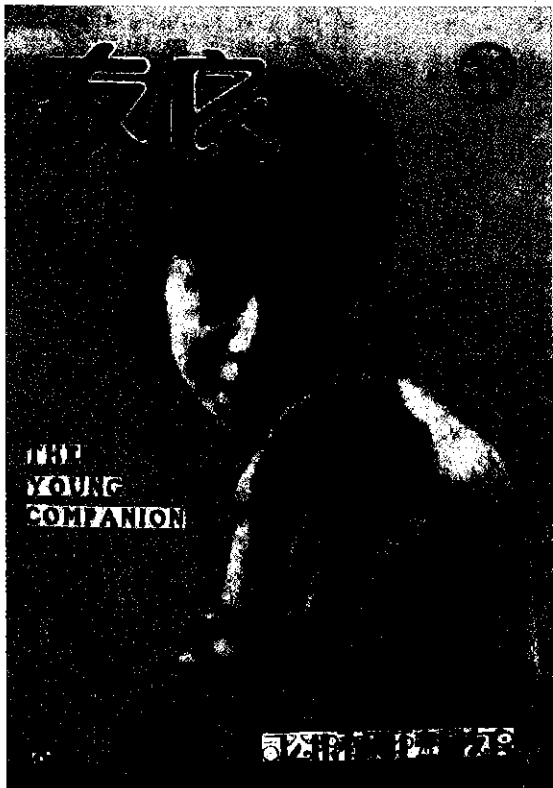
然而，如果说那些封面人物光鲜亮丽的外表、名流的社会身份、或时尚或古典的独特气质等构成了照片的诱惑点，那在这些“现代性”的符号标记背后却总是隐藏着对女性身体的规训机制。在此，真正值得我们注意的是这些照片中的摆姿。摆姿的设计总要结合被拍对象的职业、社会身份等，后者其实就体现在社会身体的一些符号化惯例上，比如知识女性、文化名流、

1 由伍联德创办的良友图书印刷公司印制，1926年创刊，1945年停刊，共出版发行172期。最近十余年间，海内外学界对《良友》画报的兴趣有增无减，研究者甚众，角度、方法和论题甚多，《良友》俨然成为表述旧上海现代性想象的一个独特文本，亦成为各色文化研究者同台竞技的理论操演场，可与之比肩的大约只有那时候的电影了。

2 李欧梵，《上海摩登——一种新都市文化在中国1930—1945》，毛尖译，北京：北京大学出版社，2001，第75页。

《良友》1928年第30期封面人物阮玲玉

阮玲玉(1910—1935)，1930年代上海滩当红影星，以其悲剧性的一生阐释了现代性生活的另一面：生活在他者之目光下的她最终因他者之目光而死，银幕形象、媒体、社会公众、婚姻，它们就像一个又一个他者指令，以自身的过度要求把那个屈从于他者之欲望的主体推向了绝境。阮玲玉曾两度成为《良友》的封面人物，在1928年的这一期上，她身穿嫩黄色真丝短袖旗袍，袖口搭配着粉色荷叶边，修剪整齐的短发，发卡、耳坠、腕表，这些时尚精致的装扮和那轻轻低首的回眸活生生地衬托出了一个娇羞的主体，一个物神化的存在。



电影明星和时髦女郎，社会对这些角色从穿着、姿势到表情有着不同的“阅读期待”，已然社会化的个体在镜头面前就是通过模拟、仿效或复制这些惯例而完成其摆姿的，而社会就是通过读者对摆姿背后的信息或含义的无意识认同来实施其意识形态的主体建构的。因而，那些传达现代性经验的图像符码实际上还充当着更为重要的社会规训功能，现代性的看与自看最终都将被这一建制化的规训机器所捕获，这就是现代性视觉的另一面。

杂志封面照毕竟是在公共领域流通，因而它与社会或国家意识形态的表征及其主体性建构发生关联是理所应当的。但我们日常的拍照行为——例如拍婚纱照——更多是私人性的，社会意识形态的建构又是如何发生的呢？换从被拍摄者的角度说，作为机器和建制共同作用的效果，摆姿和社会意识形态内容的缝合是如何发生的呢？摆姿的政治经济学是如何实现的？

拍结婚照主要发生于私人领域，但这绝不意味着建制对它的影响有所削弱，也不意味着它作为一种社会实践的意识形态功能有丝毫的逊色。若是从

建制的角度说，结婚照或婚纱照的意识形态运作体现在诸多方面，在此暂且从三个方面加以考察：建制的询唤功能，图像的修辞或语法，以及接受询唤的主体的“表演”。

首先是建制的询唤功能。婚纱照作为一种社会实践的建制因素当然有很多，但有三个因素在发挥建制的询唤功能方面最为重要：婚纱照作为仪式；照相馆或影楼作为建制机器之代理；社会的询唤话语。

### 第一，婚纱照作为仪式。

对每一个社会个体而言，结婚意味着另一段生活历程的开始，婚礼就是我们成为“新人”的一个注册仪式。因而相对于日常的人像摄影而言，结婚照或婚纱照有着更为特定的仪式意义。以人类学的角度说，但凡仪式，都是一种社会化的象征行为。仪式是模拟性的表演。结婚仪式也是一种表演，或者说新人们在这个场合的表演都是仪式化的。为了让表演发挥永久化的效力，为了给神圣的盟约出示见证，我们不仅在仪式上留下各种纪念，例如交换信物，而且还要为仪式本身留下纪念。渐渐地，记录仪式也成为仪式本身的一个必不可少的环节。

摄影术产生之前，对于婚礼这样的场合或场景，人类最可行的记录手段大约就是绘画了。例如15世纪尼德兰著名画家扬·凡·艾克的《阿尔诺芬尼夫妇像》(1434)就是这样的一个见证物。

相对于绘画而言，摄影的现场记录功能所具有的优势是显而易见的，可用它来记录婚礼场景却是摄影术被发明多年以后的事情。早期摄影过长的曝光时间显然不太适合记录这样的场合。结婚照或婚纱照究竟是何时进入结婚仪式并成为其中必不可少的环节，尚有待写摄影史的人去加以考证，虽然这个题材很少进入摄影史写作的视野。<sup>1</sup>

1: 但在中国，有一本摄影史著作列有专章论述结婚纪念照，参见宿志刚、林黎、刘宁、周静，《中国摄影史略》，北京：中国文联出版社，2009，“第九章”。书中对结婚纪念摄影的风格变化分阶段从1920年代到1990年代进行了描述。这一描述的重点主要在构图、服饰和照片格式，但对被拍摄者的表情和姿势只是略有涉及。如果说摄影史家对婚纱照的漠视更多是由于他们的艺术洁癖，认为婚纱照这样的大众摄影根本不能进入摄影艺术的大雅之堂，那社会史家和文化史家对婚纱照偶尔投以关注的目光可能又只是因为它的史料价值，就像英国历史学家彼得·伯克（Peter Burke）在《图像证史》（2001）中论述的，图像可以为一个时代的“心态史、日常生活史、物质文化史、身体史等”提供证词（彼得·伯克，《图像证史》，杨豫译，北京：北京大学出版社，2008，第3页）。后一种态度固然有其历史学上的道理，可它看重的时常只是图像在历史研究中的“使用价值”，而忽视了图像的“交换价值”和在使用中有可能产生的“剩余价值”。正如我一再强调的，图像生产作为一种社会实践从制作到使用都离不开社会场域内各要素的相互作用，不论制作者或使用者自身的原初意图是怎样，都不可能摆脱多元决定的影响。因此，即便单从图像证史的角度说，婚纱照的功能也绝非“立此存照”这么简单。



不过，有一点是需要明确的：当婚纱照被纳入结婚仪式的环节时，人们一般更多看重的是它的纪念意义，而实际上，这并非它的全部。从一开始，人们就在婚纱照中叠加了除纪念以外的诸多功能，比如对审美趣味的区隔；对未来生活的先期投注；爱的见证；向他人展示某个法律关系的“特权”；等等。在婚纱照被时尚化的今天，它还是婚前之爱的最后盛宴，是爱的一次奢侈消费：既是为了炫示爱，更是为了消费爱。拍婚纱照已不仅是兑现爱的承诺和爱的见证，而且就是一个爱的行为。我们不见得全是因为爱而拍婚纱照，但如果不拍婚纱照，如果在社会他者的凝视中无法出示这个爱的证物，就会被解读为没有爱。婚纱照已成为爱的能指，甚至是一个超级能指。因而，在许多时候，拍不拍婚纱照对于新婚佳偶来说就像是一个他者律令，一个来自他者且是为了他者的律令，你的爱必须在这里获得见证，必须在这里尽情展示。爱本是一件珍贵的礼物，现如今却成了一桩债务。正是因此，在今天，婚纱照已脱除了传统结婚照单一的仪式记录功能和纪念功能，而越来越成为对社会他者之要求的一个回应；拍婚纱照已不再只是为两个社会人的组合出示视觉证据，而越来越成为“新人”的表演秀，也成为被拍摄者对想象的或理想的自我形象的一次视觉消费和扮演狂欢。

## 第二，照相馆或影楼作为建制机器之代理<sup>1</sup>。

照相馆是摄影建制的一部分，这一点毋庸置疑。但这个建制在功能上有它特殊的一面，即除了形象再现的功能外，照相馆还具有形象管理的功能，至少在社会或公众对它的认知及它自身的自我认知中，总是假定肖像照所再现的是被拍摄者最美好的、值得留住或值得纪念的一面，更确切地说，是最值得看的一面。以再现的真实性作为依托，每一个走进照相馆的人，不论是去拍一张证件照还是一个具有纪念意义的结婚照，一般情况下都是希望照相馆能给出最接近其“真实”——实际是想象的或所欲望的“真实”——的正面形象。所以，在被拍摄者的心目中，照相馆是一个可提供理想的自我形象的场所，即使本来的形象不是那么完美，照相馆也可以运用它的技术对形象进行完善，采光、角度、摆姿、修片、冲印、润色等这些传统技术——更别再说现在的各种后期制作技术了——说到底就是形象管理的工艺学，其目的不

1 当然，现在的新人们更喜欢选择婚纱摄影工作室作为他们的代理，但这只是影楼的一个功能变体。



扬·凡·艾克，《阿尔诺芬尼夫妇像》（1434），板上油画，82cm×60cm，伦敦国家美术馆藏

扬·凡·艾克（Jan Van Eyck）的这件作品以前一直被看作一幅风俗肖像画，但经过潘诺夫斯基的阐释之后，它就变成了一幅具有象征意味的寓意画。画面记录了意大利富商阿尔诺芬尼夫妇的婚礼，画家似乎是婚礼的见证人。作为婚礼的一个视觉记录，画家以写实的手法精细地刻画了婚礼场景，潘诺夫斯基则以其图像学的阅读方法赋予了画中物件和动作丰富的象征内涵：男人一面竖起右手，以示宣誓，一面用左手牵着妻子的右手，以示婚约；女子右手手心向着观众，以示纯洁，左手轻抚自己鼓起的肚子，以示生育或对怀孕的期待；地面上有一只小狗，表示忠诚，散置的木屐表示婚约的神圣，因为《出埃及记》里说，“脱下你的鞋子，因为你所站立的是神圣之地”；左边窗台上的苹果象征着人类最初的堕落和对罪恶的训诫；右边红色的床单、幔帐暗示这是一间新房，床头的木雕装饰是分娩中的女人的守护神的形象；房屋中央悬挂着精致的树形烛台，烛台上只有一只枝托插有蜡烛，且在明亮的日光中闪烁着光焰，这个火焰代表上帝的眼睛，表示婚约有一个永恒的见证人在场；背后的墙上是一面凸镜，镜框四周镶嵌着十幅耶稣受难图，镜面则映现着室内的全景，有新婚夫妇，在夫妇的前方有两个人正从门里走进来，其中一位就是画家本人，因为在镜子上方的墙上签有一行拉丁文字，翻译出来即“扬·凡·艾克在场，1434”，画家就像摄影师一样，为夫妻二人“拍”下了一张极具仪式意味和纪念意义的结婚照。

过就是让照片或照片上的形象看起来更加完美动人。

如果说照相馆是经营形象管理的场所，那专事婚纱摄影的影楼就更是如此，虽然并非所有的婚纱照都必定在这里面完成。这还不是它的全部，在今天，影楼更是一个召唤机器，它具有典型的询唤机制。“你要结婚吗？你想要记录下这个神圣的时刻吗？——那就到影楼来吧！”这并不只是影楼的广告词，对新婚佳偶来说，它更是一个社会化的指令，因为社会已经在结婚和婚纱照之间建立起一个符号性的联系，一个类似于能指和所指一样的关联。你当然可以拒绝这个询唤，你可以说你们只是因为爱才进的影楼，或者你们的爱根本不需要走进影楼，但这不等于说它的效能没有发挥作用，因为不管你接受或不接受它的召唤，你都在利用这个召唤机器的指令来为自己的爱的行为提供更充沛的意义，你的“爱”都是因为这个召唤指令的参照、因为它的在场而获得“意义”，比如当你用拒绝走进影楼来表达自己的爱的纯粹性的时候，影楼就是作为一个被否定物在那个定义着你的爱，你对召唤的拒绝恰恰印证了那个召唤的力量。

但更多的时候，我们是会接受召唤的。召唤是对欲望的启动和捕获，而欲望的启动和捕获是需要能指链条为其提供脚本的，因此，要想让召唤发挥作用，就需要提供诱饵，需要在召唤的话语系统中嵌入一个诱惑结构。对婚纱摄影楼而言，爱的神话无疑是整个诱惑机制的核心。为此婚纱摄影楼总是把自己打扮得像神圣的殿堂：气宇轩昂的立面造型，象征着纯洁的爱情的雪白雪石膏柱，门口摆着两排花篮，或者是用纸花编制的拱门，整洁敞亮的正厅里摆着身穿婚纱的石膏模特，墙上也许还挂着新人婚纱照或与爱的主题有关的西方古典油画，整个装饰都不过是为了营造出一派温馨祥和的氛围，让新人们觉得像是走进了爱的乐园，最终那爱的诺言必须在这里以“立此存照”的形式得到见证。

第三，“独一无二”作为社会化的询唤话语。

在所有婚纱照或影楼的广告词中，无一例外地都会重复宣讲“拍出此生唯一的美丽”这样的套话。这与其说是一个服务承诺，不如说是社会和建制抛给个体的一个询唤话语，是建制指认给个体的一个幻象：爱与美的幻象，独一性的幻象，所以也是建制抛出的一个诱惑物，一个引诱主体誓要将其付

诸行动的欲望之虫。

“此生唯一的美丽”，这个神召般的话语说到底是一种独一性拜物教，是对独一性的膜拜。它从生命整体中切分出一个片段，然后将其升华到不可替代的独一性的位置，使其作为独一无二的时刻来凝定生命的价值和意义。结婚对于每个个体当然都是一个独特的时刻，但此种独一性话语的逻辑症结在于：它先是在历时的层面将这个时刻独一化，进而在共时的层面用它的独一性来覆盖生命的全部。于是，独一性在此既构成生命的转喻（作为生命的一个片段），又构成生命的隐喻（作为生命整体的指涉）。

留住“此生唯一的美丽”作为一个询唤的话语看似是在迎合被拍摄者想要凝固美丽的瞬间的欲望，但其询唤机制却有着不为人知的一面。一方面是短暂与独一，另一方面是青春和美丽，两者的并置恰好切中了青春易逝和韶华不再的时间焦虑，只不过话语的修辞将这个焦虑暂时地遮蔽掉了。它指给你一个美的幻象，它用幻象来屏蔽其背后的空无，可是话语本身的促逼性、其不容置疑的修辞学口吻又在无意间把被遮蔽的时间之矢绽露出来了，时间性被嵌入了话语的缝隙。如果说摄影的本性就是把瞬间永恒化和独一化，那最终留住的恰恰是时间性对永恒的侵蚀。所以，在那个询唤的话语中，当此时此刻的美丽被升华到独一性的位置时，当这个独一性的瞬间被凝定于永恒时，实际也就是把一个行将甚至已然的失落之物先期送到了主体的面前，而新人们成群结队走向影楼与其说是为了展示、留住美貌与青春，还不如说是为了对它做最后的告别，是对它的一次隆重祭奠。

婚纱照作为仪式、婚纱影楼作为建制代理、独一性作为动员令一般的话语，它们的询唤功能都是为了启动主体的欲望，为了引诱和捕获主体的投注——欲望投注和资金投注。一旦引诱成功，影像“语言”就开始进入角色去满足主体的欲望。这时，通常体现为视觉惯例和表征惯例的图像建制系统将发挥更重要的作用，捕获欲望的诱惑机制将变得更加绵密和更具效力。

一般地，从图像的角度说，构成一幅结婚照或婚纱照的功能性符号要素主要有三个：背景、服饰和新人的摆姿。婚纱照的主题可按这三个方面分别加以分类和定义，确切地说，这些分类和定义正是影楼在进行图像生产时所要遵循的惯例，是影楼对既定的、文化地和历史地决定的符号编码系统的“引

用”或“引述”——或者是不加改动的“直接援引”，或者是加以修正甚至刻意颠倒的“间接援引”。并且这三者总是以一定的“语法关系”组合在一起，形成一定的“风格”，传达出某种确定的“意义”，但不管怎样，这些都属于罗兰·巴尔特所说的图像修辞学的方面。

例如背景的选择。其在主题上大体可分为外景和室内景两大类（但现在还有运用电脑合成技术制作的虚拟背景）。在户外或外景的主题中，多以公园、花海、丛林、海景、沙漠、城堡、草原、都市景观、街景、历史古镇等作为背景，它们有些是实景拍摄，但在条件不允许的时候只好以布景作为替代。在室内景的主题中，多用布置的书房、家具、壁纸或纱窗等作为背景。反正不管用外景还是室内景，背景的选择都要受到历史地和文化地决定的各种认知惯例的主导与调节，而其目的都不过是让新人们在这些惯例的引导下唤起浪漫和温馨的情调。

再如服饰。有休闲装和正装两大类（现在还有所谓的卡通装）。休闲装的搭配以青春、清新、时尚等格调为主，在动作设计上则讲究自然、随意、活泼等。正装的搭配又有三种基本范式：中式、西式和中西混搭式。服装服饰的搭配当然有自己的“语法”，不同的“语法”会产生不同的风格，但风格的意义并不全是由搭配的“语法”来决定，因为背景的选择和表演动作的设计也会加入这个意义生产的过程，它们和服装服饰一起构成了一个能指链条，许多时候，随便一个要素的变化就会使能指链条的连接发生变异，产生令人意想不到的效果。例如，穿戴唐装及凤冠霞帔的新人出现在欧式庭园造景的公园里，或是身着欧式晚礼服的新娘和穿中山装的新郎坐在中式摆设的客厅里，这种交叉搭配也许只是出于一种游戏的心态，但即便如此，被游戏的对象恰恰就是已有的惯例，游戏所想要的效果也是由此而出。

从影像修辞的角度看，不论是背景的选择还是服装服饰的搭配，都是为了营造一个神话学的氛围。台湾学者李玉瑛是华语世界对婚纱照做文化研究的第一人，她说：

婚纱照跨越时间/空间/地域的限制，创造出无限的影像空间。翻开台湾当代的佳偶们为婚礼而拍制的“典藏本”婚纱照，映入眼帘的是

一对对新人穿梭于古今中外不同的时间和空间。他们时而穿白纱和西式礼服徜徉于林间、海边、草原或是山坡，时而穿日本和服流露出东洋风情，然后时空又转到英国维多利亚式的古典书房或是法国巴洛可式豪华宫廷，当然不可或缺的是要回到中国古式的凤冠霞帔和长袍马褂，近来流行的则有民国初年的军装和旗袍以及时装便服，等等。然而在商业化、大量生产的机制之下，婚纱照很容易就可以归纳出几种类型，那不外就是西式有钱有闲阶级的生活品位：露肩晚礼服、燕尾服、香槟、古董车、度假别墅等。<sup>1</sup>

不过真正具有游戏意义的还是新人们在镜头前的摆姿。

摆姿不等于摆拍。在摄影学中，摆拍主要指摄影师对拍摄对象的有意识操弄，是摄影师的审美惯性和美学标识在拍摄对象上面的符号学注册。摆拍是摄影师对对象的调度和导演；而摆姿是被拍摄者在镜头前对自身动作、姿态或表情的无意识“校准”，是被拍摄者的一种自我装扮和表演。前者就像是象征界对身体的切割、区隔和命名，后者则是象征界和想象界的互动，是想象界对象征界的校准和修正，确切地说，那是一种自我“瞄准”和“对焦”。

摆姿是主体对身体的一种无意识摆置。不论摄影师和被拍摄者如何追求表情与动作的“自然”效果，那都是被摆置出来的“自然”。在这里，“自然”永远是一种效果，一种让人看起来“如其本然”的效果。摆置是一种设计，是参照关于身体的“惯例文本”对表情、姿势、动作的设计，因此在所有摆姿的背后，必定有一个参照性的文本，一个关于身体的“语言”惯例，摆姿就是对惯例的模仿和重复。正是在这个意义上，不妨说，摆姿是一个衍生品，是社会化的身体“语言”在特定的生产性空间中的“繁殖”。

但摆姿更是语言游戏，是与语言的游戏。摆姿是一种模拟性的表演，是主体对欲望的角色的效颦；可主体所欲望的角色及其行为表现皆是社会他者通过一系列的符号化建构出来的。所以，镜头前的模拟其实是一个能指游

1 李玉瑛，《女性凝视：婚纱照与自我影像之戏》，载于《台湾社会学刊》，2004年12月第33期，第5页，译文有所改动。在此要特别感谢作者为我提供原作复印件。

戏，主体的快感满足就来自主体与定义角色本身的符号能指的相遇，来自对所扮演角色的符号意义的认同。也正是因此，因为是与能指的游戏，主体在游戏中获得的快感实际是一种符号性的快感，并且是以想象界遮蔽象征界来获得。

进一步说，主体对角色及其摆姿的选择固然有自我认同的一面，但之所以称之为游戏，还在于许多时候他们清醒地知道这只是扮演，只是角色模仿。他们知道自己并非西方爱情神话中的王子和公主，亦非中国爱情传奇中的才子和佳人，他们只是在依循某种习得的观念、模式和惯例进行表演，他们甚至会因为这一自我认知而对所扮演角色的行为惯习做创造性的重建。所以，当我们强调建制和惯例对摆姿的建构功能的时候，并不意味着主体在此只能是受动的，恰恰相反，模仿的行为本就是主体的一种象征性的重建行为，既是对自我的重建，也是对自我与环境的关系的重建。也正是在这里，他者的凝视和自我的观看的拓扑学翻转为摆姿的艳舞式演出搭建了最炫目的舞台。

就摆姿本身而言，我们可以将它简单地理解为镜头前的男女双方各种肢体表现的组合，包括姿势（站姿、坐姿和躺姿）、动作（接吻、拥抱、牵手等）、表情（含情脉脉、热情奔放、自然大方等）等。进而这各种表现还可以做进一步分解，例如站姿中头部、手、脚等的姿势配合，动作中双方的肢体交流。它们再和背景、服装等组合在一起，形成各种各样的主题或风格类型，如清新自然、唯美浪漫、现代简约、个性另类、怀旧复古、异国风情等。

但在这些神话学的风格“叙事”中，我们更应当关注摆姿的另一面——它的身体规训。是的，婚纱照的摆姿不只是针对能指的游戏，更是对身体的规训，是婚纱照作为 / 参与意识形态实践的功能体现，我们也可以把这称为婚纱照中的“身体政治”。因此在对摆姿的分析中，至关重要的是这个身体政治的运作，即接受了建制询唤的主体是如何通过“表演”、“扮演”或“装扮”来完成从身体到欲望的幻象剧的。

婚纱照中的身体是被装扮的身体。虽然在婚纱摄影实践的语言惯例系统中，在社会的意识形态话语询唤中，总是调用美学的修辞和爱的罗曼司神话来把被装扮的身体升华为崇高的爱与美的身体，把身体的“装扮”转



喻地呈现为未加雕琢的自然性，但身体的“装扮”并不是单纯的个人行为，而首要地是一种社会文化实践，我们在镜头前的所有身体展示都是社会、历史和文化共同参与建构的，在这个过程中，国族的、阶级的和性别的意识形态将作为潜在的主导语码被铭写于身体之上，爱与美的身体就这样成了各种身份政治的媒介物，身体的可见性维度就这样成了不可见的意识形态动机隐身之所。

例如，一般来说，摆姿的基本规则就是表情到姿势都要求“自然”。可如何才算是“自然”呢？不过就是放松、随意、不刻意、不做作等，总之就是要显出一种非人为性、非表演性，或者说就是要求表演得不像是表演，就是要用一种被社会认定为“自然”、“本色”的表演来进行表演，用不露痕迹的表演来掩饰表演的痕迹。而实际上，我们知道，所谓的“自然”，不过就是最高境界的表演。

为了显出自然的效果，摄影实践总结了一整套的摆姿规则，其中最重要的一条就是取不对称的变化，例如身体最好不要正面面对镜头，即便取正面，也要利用头部和肩部的变化。然而这一变化对性别有着不同的要求：对于男性，头部最好是向肩膀低的一侧倾斜，头部和身体转向同一方向——光源的方向，在坐姿中，则要求身体朝相机前倾，这被认为是一种积极的摆姿；而对于女性，头部常常向肩膀高的一边倾斜，身体从腰以上向前倾，而面部又稍稍朝相反的方向倾斜，例如当她向左肩的方向看时，整个身体就朝右倾斜，在女性的摆姿中，身体往往背朝来光的方向，面部则转向光源。可这样的摆姿规则依从的恰恰是社会对于性别的身體编码及其意识形态界定：“尽管这些摆姿规则有点老套，但跟其他老套的东西一样，它自有其存在的道理。男人头部的倾斜给人以力量感——这是一种传统的男性特征；女人的摆姿中，头部向近处的肩膀倾斜，会制造一种神秘与柔弱的感觉——这是女人的鲜明特色。”<sup>1</sup> 换句话说，它实际是对已有惯例的引述、模仿和强化，是性别意识形态的进一步内化。对表演者而言，他或她在这里看到的不过是一个被期许的自我，一个通过自恋式的想象、通过与象征界的能指系统的游戏所缝合出

1 比尔·赫特尔，《人像摄影摆姿指南——数码和胶片摄影师通用》，郝一匡译，长沙：湖南美术出版社，2006，第20页。

来的自我。

许多时候，婚纱照就像是男人送给女人的一件爱情信物，而这个信物的独特性及其对女人而言的不可替代性就在于，女人必须亲自参与制作，以致最终它成了女人自己送给自己的一件信物。不难理解，在拍婚纱照的事情上，女人的热情远比男人高涨，因为对她而言，这绝不只是一次爱的行动，也是对爱的纪念，是对已然逝去的或未及经历的重演或扮演，是记忆和哀悼的影像重叠。而男人多数时候只要扮演好配角就可以了。因此，在拍摄过程中，建制对男人的要求永远都是千篇一律：尽量做到放松、自然，也就是不要让人看到“表演”的痕迹。对女人的要求就不一样：她应当充分展示出自己的表演才华，她应当具有可随时针对取景地的背景、动作设计、机位和拍摄角度的变化来调整摆姿的能力。在此，女人总是在表演和扮演之间寻求最佳的结合点或最大的收益点：因为表演是给他人看的，而扮演是为自己演的，如何做到既在他人那里呈现出值得爱或可爱的一面，又在自我这里满足自恋式的形象投注，这是无意识时刻都要进行计算的一道难题。

因此，摆姿的政治经济学总能在性别的“不平衡”中收获它的“红利”。女人尽力扮演着自己所欲望的角色：热情浪漫的、聪慧贤德的、典雅端庄的、小资情调的……可它们无一不是对他者之欲望的迎合，女人在自我扮演中、在扮演的自看中所满足的不过就是他者的欲望。她唯一能够收获的，就是等到某一天灯火阑珊时，她独坐窗前，打开发黄的相册，对着曾经的、想象的自己哀叹韶华落尽。

## 五 博物馆中的词与物

人多多少少都有收藏的癖好——不妨称之为“收藏情结”——被收藏的物件也是千奇百怪，它们中有些也许价值连城，有些则可能平淡无奇。但不论是稀有贵重的古物奇珍，还是日用的寻常物件，甚或全然无用的旧物和废弃物，只要成了收藏品，在收藏者那里就多少会显出某种神秘的、微妙莫测的形而上特质。

一件物品成为收藏品，可谓物的“生命传记”中的重大事件。如果说物的“生命史”就是它在生产、交换和使用过程中“流通”的历史、“耗费”的历史，那物成为收藏品就是其生命史的一次“出轨”，是物的“变形记”，因为现在不是物本身在被使用和被消费，而是曾经关联着物的“生命价值”的时间性和空间性被调度到“耗费”的场域，并在那里建构着人们的“过度”消费和“剩余”享用。

收藏意味着将物从原初语境中剥离，意味着物原有的使用价值的悬置，甚至是物本有的交换价值的清空。但收藏亦为语境的“重建”提供了可能，是对物在新语境中有可能产生的“使用价值”和“交换价值”的“囤积”。尤其对收藏者而言，收藏品就像拉康和齐泽克说的那种“崇高客体”，是被剔除了物性“意义”的剩余，是被抽空了已有的符号“内容”的原质之物，而收藏者 - 主体的被压抑的实在界内核恰恰就是在这个空无之物中、在对这个空无之物的价值升华和幻象式凝视中实施着它的返回。换句话说，脱离了原初语境的收藏品又像是意义的麋集之地，尽管其作为物品的原初使用价值和符号价值在收藏中已被彻底悬置，但它并不是赤裸裸的物本身，而是一个具有他种指涉功能的超级能指，其作为主体的凝视对象是用来缝合主体之欲望或凝定主体之生命记忆的另一符号化存在。

由此亦可见出，一件物品成为收藏品与其自身的物性价值和交换价值并无必然关联。在现实中，许多人把收藏作为一种投资手段，这个时候的收藏

行为的确是取决于物品本身潜在的交换价值，但当收藏者把收藏本身当作目的的时候，当物纯粹是因其自身的符号学维度而成为收藏品的时候，藏品的意义和价值就不再取决于物品的物性价值和交换价值，而是与主体在物上面的力比多投注有关，与主体在物的时间性和空间性中实施的价值凝定有关。只有在这个意义上，我们才能够理解，为什么一张老照片、一页发黄的信笺或夹在书页里的一缕发丝会在有些人那里产生欲罢不能的奇异效果，因为对收藏者-主体而言，收藏品是实现欲望投注的恋物对象，是物曾经或已然的时间性和空间性与主体的欲望满足在某个时刻的错置和叠加，是追求“剩余快感”的主体对符号之物的“剩余价值”的过度享用。

当然，主体在物上面实施的欲望投注有各种各样的内容和形式，收藏也因此而发挥着不同的功能。例如，对旧物收藏者而言，收藏乃是对已然失落的过去的挽留、追悼和寻回，是对过去的时间的神话性回唤，或者说是已然逝去的历史性和时间性在某个对象物上的异样返回与差异性重复。鲍德里亚就曾在符号学和精神分析学的双重意义上称古玩收藏品是“神话学的物品”：一方面，它脱离了原有的功能性，成为一个意义充盈且独一无二的象征之物；另一方面，这个“既是孤岛又是传奇”的神话学物品就像一面魔镜，可将人带回到他的童年，甚或更先前的某个时间，比如出生前的某个时刻，“在那里，纯粹的主体性可在其气氛中自由地变形”<sup>1</sup>。再比如观光客对地域、文化或种族他者的物品的收藏，在他者那里，这些物品可能只是满足日常之需的寻常物，可对观光客这样的收藏者而言，它们却是异域风情或异国情调的表征物，是用来投射他者想象的替代对象，通过对它们的占有，主体的他者欲望至少可以获得想象性的满足。

再有，对有些收藏行为而言，藏品还是用来显示收藏者财富、趣味、品位、社会地位等的社会学甚至政治学对象，是可以对自我进行身份指认的东西。许多时候，收藏者-主体并不是单纯的生命个体，而是社会机构或作为社会与族群之代理的国家主体，这时，收藏品往往发挥着特别的意识形态功能，收藏及藏品展示成为建构公众的文化身份认同和国族身份认同的手段。换一种说法，在这时，收藏行为及收藏品的展示就像一个差异化的装置，是用来

1 尚·布希亚，《物体系》，林志明译，上海：上海人民出版社，2001，第91页。

对阶级地位、种族身份等进行“区隔”的手段。

但不管人们从事收藏是出于什么样的动机和目的，也不管藏品功能发挥采取何样的方式，收藏的行为皆可视为一种社会文化实践。在此十分重要的一点就在于收藏者与藏品之间的关系。那是一种拥有和被拥有的关系。即便一件艺术藏品，收藏者与它的关系首要地不是看与被看的关系，而是拥有与被拥有的关系。正是这一关系结构使得收藏品具有了特别的效能：在收藏者的眼里，收藏品之所以为收藏品，是因为其具有独特性，收藏者正是通过“占有”那剥离了功能的纯粹的物质性来象征性地“拥有”这种独特性和。或者说，正是通过物的绝对独特性，通过“我”对这个独特性的“占有”，“我”认识到：“我”是一个绝对独特的存在，“我”也象征性地拥有了绝对的独特性，并因为这个“拥有”而与他人区分开来，成为一个独特的差异性。<sup>1</sup>

收藏品的物质性不是拿来使用的，而是拿来保存的，是要存放于某处以备展示和研究之用的。并且，除某些特殊的情形，一般地，收藏品总是系列的组合，是同类物、相似物甚或对比物、差异物的堆积，是脱离了既定功能性的实在之物在对比、比邻、相似、差异等新的语法关系下的麇集。通过“收”而“藏”之，物的透明性和晦暗性、可见性和不可见性被重新开掘，重新组装，两者之间看似明确的原初界限被交付给一种流动的暧昧关系。但这尤其取决于某个建制的加入，那就是专事收藏的博物馆。

既为“收”而“藏”之，就表明收藏总要与特定的空间和场所联系在一起。在文化实践中，人类很早就发明了保存收藏品的机构和装置，以便把从本地区和世界各地收集来的新奇、稀有的珍贵物品或历史文物集中在一个地方，供人观赏和研究。例如，公元前3世纪托勒密王朝的都城亚历山大里亚就以拥有这样的机构而著称，且因此成为那时的学术中心。不过在早期，比如前现代时期的西方，成规模的物品收藏主要是为皇家、贵族或教会服务，且收藏范围无所不包，从图书、绘画到珠宝、贝壳、珊瑚、光学仪器甚至玩具，只要是新奇、稀有的东西，在略加整理后，全都置放在特定的装置或房间里，有的则是展示在宫殿长廊和大厅里。特别在17世纪，殖民探险和海外贸易的

<sup>1</sup> 有关对收藏作为一种文化行为的研究，可参见 John Elsner and Roger Cardinal(eds.), *The Cultures of Collecting*, London: Reaktion Books, 1994; Susan M. Pearce(ed.), *Interpreting Objects and Collections*, London and New York: Routledge, 1994.

迅速发展，大大刺激了人们对“奇异”、“珍稀”物品的兴趣，皇室和贵族竞相收藏，并把这些“奇珍”物品置放于名为“多宝阁”、“奇珍柜”、“艺术馆”一类的装置或屋子里。<sup>1</sup>即便如此，有的人仍觉不满足，又另请艺术家把他们的藏品连同摆置藏品的装置或场所一起画下来，以让物品及物品拥有者获得象征意义上的不朽和永恒，让物及主体对物的凝视效果更具崇高性。

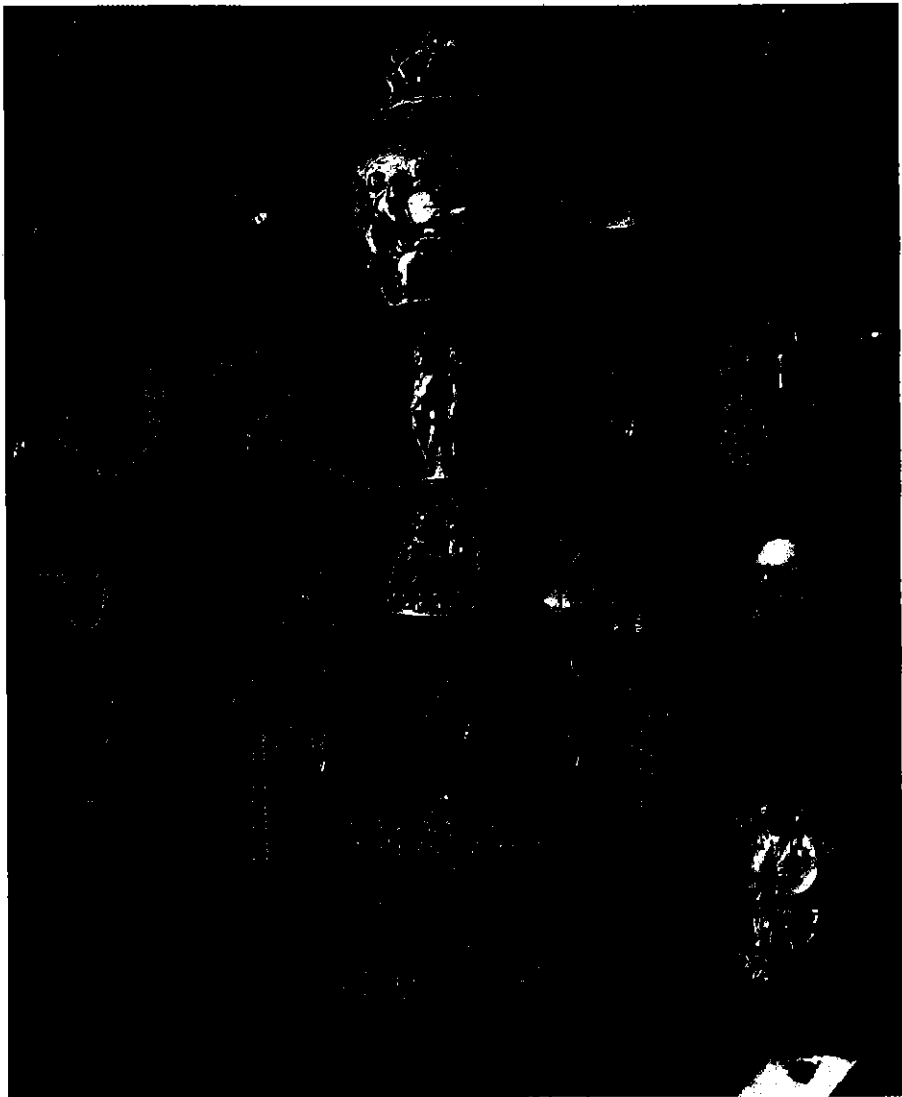
欧洲王朝时代，收藏及收藏机构基本属皇室或贵族私人所有，且只为他们的私人目的服务，或是为了私人需要而提供给他人利用。但到18世纪下半叶，随着旧制度的瓦解和现代国家观念的确立，西方世界开始把这个机构纳入国家的意识形态机器系统中，使其成为国家实施社会治理的一部分。这就是今天人们常说的“公共博物馆”，其中巴黎的卢浮宫美术馆（成立于1793年）和伦敦的国家美术馆（成立于1824年）被公认是西方公共博物馆的典范。

但是对于这个“公共性”，需要在特定的历史层面来理解。尤尔根·哈贝马斯（Jürgen Habermas）在《公共领域的结构转型》（1962）<sup>2</sup>一书中分析说，18世纪末西方资产阶级公共领域的形成和确立是与国家和社会、公民社会和私人领域之间的分化紧密相关的，为调节或弥合这一分化，文学、艺术和文化作为对国家进行理性批判的工具应运而生，并被纳入了新的、归属于公共领域的建制系统。哈贝马斯对“交往理性”的过度确信使得他的观点在许多方面尚需进一步厘定，但他对文化及艺术实践的建制化过程的分析倒是基本可信，至少就公共博物馆而言，作为被重组的社会空间，它的出现确实是与资产阶级公共领域的形成以及在此过程中博物馆的角色转变和藏品的功能转换相伴而行的。

在博物馆作为公共领域形成的过程中，更为重要的是这样一个事实：它的所谓“公共性”其实是一系列政治运作的结果。不论以前的皇家藏品或私人藏品是以何种手段被收归国有或作为公共产品供人共享，也不论保护者身份的这一转换在不同地区和国家有着多么深刻而复杂的社会政治原因，那个公共化的行为都是一种政治象征行为，虽然不同地区其政治象征的意涵有所

1 对这些机构作为早期“博物馆”的历史探讨，参见 Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London and New York: Routledge, 1992, chapt.3-6.

2 尤尔根·哈贝马斯，《公共领域的结构转型》，曹卫东等译，上海：学林出版社，1999。



海恩斯，《奇珍柜》（1666），布上油画，115cm×93cm，汉堡美术馆藏

约翰·乔治·海恩斯（Johann Georg Hainz），17世纪德国画家，擅长巴洛克风格。在这幅题为“奇珍柜”（*Cabinets of Curiosities*，或译“多宝阁”）的油画中，艺术家以极为写实的笔触再现了一个藏品架的主要“内容”：红珊瑚项链一条、蓝宝石项链一条、红宝石配异形珍珠胸饰一对、珍珠项链三条、珍珠吊坠一对、银镶珍珠发饰或帽饰一支，刻有精美的人物浮雕的桌上陈设一件、镶有大量红蓝宝石与珍珠镶嵌的钟表一座、磨花玻璃罐子一对、带盖的高脚杯一尊，外面刻有浮雕的筒状悬挂物一个，另外还有骷髅一个、贝壳若干、涂有红色火漆封印的信函一封以及同样涂有红色火漆封印的储物盒两只。

对于收藏者而言，这些物品成为收藏品也许有其特定的意义和价值，但在这里，在这些物品的并置和展示中，似乎还有另外的东西在发挥作用。换句话说，当这些相互之间并无自然关联的物品被人们有意识或无意识地按相似或类比的法则并置在一起的时候，它们就构成了一个网状的言说链条：通过一系列的对比，如矿物与生物、自然物与工艺、生命与死亡、时间与永恒等，物和物被配置在一起，正是这些语法关系或配置法则使得物的展示空间成了一个意义生产的场所，多个主题的相互交织和相互引述使得“词与物”的这个配置具有了某种复调式的结构，其所产生的意义效果也是多样的、暧昧的。

不同。例如，就像美国美术史学家卡罗尔·邓肯（Carol Duncan）描述的，如果说卢浮宫美术馆的成立是法国革命的浓重一笔，是君主专政终结的文化标志，那伦敦国家美术馆的成立则是英国中产阶级推进其反对贵族特权的政治改革的一部分，同时也是19世纪初英国国内风起云涌的民族主义思潮推进民族文化认同的产物。<sup>1</sup>她还说，到1825年的时候，西方几乎所有的都城，不论君主制的还是民主制的，都有了属于自己的“公共”博物馆。<sup>2</sup>

可另一方面，这个公共化的行为自一开始就已经被纳入了更为复杂的政治运作，或者说，它自身作为社会政治运作的一部分、作为国家意识形态机器的一部分自一开始就在发挥作用。在此，“公共性”或公民共享更多是实现国家意志的一个修辞，通过把曾经属于某个特权阶层的封闭场所变成面向公众的公共空间，原来只是用来炫示权力和财富或用来满足个人趣味的藏品现在为新的国家意识形态所利用，成为进行社会治理的国家机器的一部分。放在更宏大的文化语境中说，从皇家珍宝馆变为公共博物馆，或者说收藏室从私人化或私有化的空间变为公共空间，这个转变绝不只是机构名称或藏品所有权的更迭，而是机构、空间和物品的语言学链接的转向，是知识、权力和主体的关系的重新配置，而这一切都是现代性谋划的一部分，是现代性空间的重新构型。

如果说在传统社会，社会空间（比如宫殿、广场、教堂等）的政治性和意识形态性常常是以颐指气使的“话语”形态或语法形态宣讲出来的，那么在民主化的现代，随着各种新型社会空间（如工厂、医院、购物中心、电影院、博物馆等）的出现，随着以追求效率、追求知识的客观性和价值的中立性为目标的新的空间生产逻辑的确立，空间与生命的关系或者说空间对生命的生产方式也发生了根本性的变化。现在，空间不再只是生产的场所，而是直接参与到社会生产的过程，赤裸的生命则成为空间治理和规训的对象。公共博物馆的出现就与现代性冲动下这种策略性的空间追求有关，借着对物的知识的生产和对物与主体的关系的重新配置，博物馆把空间的社会生产有效地引向了它的目标，并且这个空间的政治性和意识形态性不是被削弱了，而是在

1 Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, New York: Routledge, 1995, chap. 2.

2 同上, p.32.



理性化和中立化的口实下被隐藏了，是在隐藏中被强化了。如果说以前的收藏机构是通过将物品置于与公众分离的封闭空间来确立收藏者对物品及其符号意义的特权，则公共博物馆就是通过将物品置于开放的、民主的语境中来融合公众，但这一融合的实现又有赖于现代社会的一系列分离：公共领域与私人领域的分离，劳动时间与休闲时间的分离，知识的生产环节与消费环节的分离，等等。正是因为这一系列的分离，博物馆才作为消弭分离的一个中介出现。通过把这个中介化的场所设定为一个中立的、向所有人开放的场所，对象得以被建构为独特的、自足的、意义充盈的膜拜对象。

有关博物馆作为公共空间的政治维度，是现今博物馆研究的主要话题，它甚至已经成为博物馆话语的出发点。这首先要归功于法国“新理论”，其中列斐伏尔和福柯是最为关键的两个角色。

马克思主义哲学家、现代空间研究的重要奠基人列斐伏尔曾讲到，社会空间既是由社会所生产的空间，也是其自身进行社会生产和再生产的空间，社会空间不是独立于意识形态和政治之外中立、冷漠的客观存在，而是具有政治性和战略性，是真正充斥着各种意识形态的产物。<sup>1</sup>

福柯也在其权力谱系学的框架里对现代空间的生命政治做了十分激进的思考。在他看来，如同监狱和医院的诞生一样，博物馆的诞生也是现代性的一次空间谋划。博物馆是编码物的意义、建构知识和主体的关系的场所，是现代空间中的一个异托邦；博物馆的空间政治说到底就是以赤裸裸的生命作为规训对象的权力运作，是以精密的、理性的效果计算对人口实施的社会治理。

列斐伏尔和福柯在现代性语境中对空间的政治学思考为博物馆研究开启了全新的方向。例如英国社会学家、伯明翰学派代表人物之一托尼·本尼特（Tony Bennett）就在他们的启发下对博物馆空间的生命政治有精彩的讨论。在《博物馆的诞生：历史、理论、政治》（1995）中，本尼特沿着福柯在《规训与惩罚：监狱的诞生》中的论述指出，把文化实践纳入权力机器的范围加以利用并非始自现代。在西方，至少自君主制时代就已经形成了一整套的以

<sup>1</sup> 亨利·列斐伏尔，《空间政治学的反思》，载于包亚明主编，《现代性与空间的生产》，上海：上海教育出版社，2003，第62页。

司法实践为主导的权力运作形式，文化实践亦构成这个权力机器的一部分。但到 18 世纪末和 19 世纪初，出现了一种新的权力运作模式，即福柯说的规训或治理的权力模式。与司法话语模式中的权力不同，规训或治理的权力不是被赋予单一的功能，例如专为君主或王权服务的功能，而是有着多重的目标，且每一个目标都有自己的授权和合理性，而非源自某个统一的权力中心。更重要的是，治理的权力实施依靠的主要不是由暴力支撑的国家机器，而是一整套治理技术的细节计算和策略调用，其所追求的是更加全面、更加有效、更加精确的人口控制，是主体的自我规训和自我治理。本尼特说，18 世纪末出现的公共博物馆和图书馆就是与这一新的权力模式紧密关联的“文化技术”，它们最为有效地体现了现代规训社会的“文化权力经济学”<sup>1</sup>，因为它们的权力运作不在于以权力外显的机制将人民规训为臣服的主体，而在于通过把公众纳入知识理性的秩序来使公众成为权力的共谋。

还有英国著名博物馆学家霍普 - 格林希尔。她也在福柯的意义上称（公共）博物馆是民主文化的发明，它的诞生既是为了揭示旧制度的专制和奢靡，也是为了向公众展示民主制的公益性，但更是为了满足国家对“人口”即赤裸裸的生命的治理需要：“以前，治理是按家庭模型设计的，其经济效果需依照家庭管理来理解；现在，人口以及健康、财富和教育的管治被视作治理的根本目的，家庭则被视为更大模型的一个（优先的）片断。公共博物馆的出现是让人口投身到某些活动中的一个国家运动，通过这些神不知鬼不觉的活动，人口被塑造为国家的有效资源。”<sup>2</sup>正是在这个意义上，霍普 - 格林希尔又称公共博物馆为“规训性的博物馆”（disciplinary museum），它通过空间的配置、物品的分类与命名、不同主体位置的设定等来实施对人口的治理。

实际上，1980 年代在西方兴起的“新博物馆学”（the new museology）或“新博物馆研究”（the new museum studies）就是在包括福柯在内的一代法国理

1 Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London and New York: Routledge, 1995, pp.22-23.

2 Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London and New York: Routledge, 1992, p.168. 霍普 - 格林希尔的这段话其实是对福柯的观点的挪用，参见米歇尔·福柯，《安全、领土与人口》，钱翰、陈晓径译，上海：上海人民出版社，2010，第 88 页。

论家的影响下掀起波澜的，<sup>1</sup>其所带来的远不只是新的话题，更是传统博物馆研究的整个范式转向。例如福柯，虽说他自己对于博物馆的文化实践着笔不多，却显示了非凡的见识，尤其他的思考所内含的现代性认知框架，加上他对知识生产、权力配置和社会治理间的关系的论述，为人们重新思考博物馆实践及博物馆学的基础性问题提供了全新的方法论导向，同时也为博物馆研究开启了诸多全新的领域和研究路向。

总体上，与传统相比，新博物馆研究有如下几个特征。

首先是它的反思性或批判性。针对传统的博物馆实践与理论主要关注物品的收集、收藏、展示、保护等具体的方法和技术，新博物馆学强调应当更多关注博物馆的功能和目的，更确切地说，是要关注支撑其功能和目的的那些观念、概念和假设的基础，以及它们得以实现的种种策略。由此引发了人们对博物馆的功能、目的和手段的批判性考察，有人甚至干脆称新博物馆学是一种批判的、怀疑论的博物馆研究。<sup>2</sup>并且，这一批判性的考察指向的不只是博物馆实践，而且还包括传统的博物馆理论，因为博物馆学本身也是博物馆实践的一部分，是博物馆实践的理论和技术指导。

其次是它的跨学科性。博物馆研究本来就是一种多学科的研究，即便传统的博物馆学也具有多学科性，但这一研究总体上缺乏理论反思的气质，研究技术也比较单一，多学科之间基本是各自为政，并未形成有效的互动和交叉。新博物馆学则全然不同，它已经把自己变成了一种跨学科研究，不论是有关器物和空间的研究，还是有关展览和观看的研究，都喜欢在不同学科之间做跨界旅行，人类学、历史学、社会学、心理学、文化史、艺术史、社会史等学科领域杂糅并置，为研究的深入和展开打开了多重可能的空间。

再就是它的商谈性。传统的博物馆实践和博物馆理论都视知识传播为博物馆的崇高使命，同时又把博物馆视为提供中立、客观的知识的场所，视博

1 西方的一些学者将“博物馆学”(museology)和“博物馆研究”(museum studies)区分开来，前者是传统学科意义上的，后者是更为广义上的——有人称之为“新博物馆学”——它特别指运用人类学、语言学、符号学等方法对博物馆进行的多学科、跨学科的文化研究，在这时，传统的博物馆学也是博物馆研究要考察的对象。有关旧博物馆学与新博物馆学的区分，可参见彼得·维戈(Peter Vergo)和沙隆·马克唐纳(Sharon Macdonald)为各自所编文集写的“导言”：Peter Vergo(ed.), *The New Museology*, London: Reaktion Books, 1989; Sharon Macdonald(ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd. 2006。

2 例如美国艺术史家和批评家大卫·卡里尔(David Carrier)就将他的新博物馆研究称为“博物馆怀疑论”，参见大卫·卡里尔，《博物馆怀疑论——公共美术馆中的艺术展览史》，丁宁译，南京：江苏美术出版社，2009。

博物馆的物品描述和对象阐释具有天然的知识权威性，但实际上，博物馆和展览传播的不只是知识，还有意义、价值和意识形态倾向，或者说是借传播知识来传播意义、价值和倾向，借知识权威的地位让所传播的价值和倾向合法化、权威化、普遍化。在这个方面，新博物馆研究强调，对象的意义和价值是不确定的、多元决定的，因为物品意义或展览意图的实现是在观看中完成的，而观看是文化资本和符号价值的交换，是博物馆建制、策展人、赞助人、观众等之间的权力博弈，是视觉场域的参与各方相互间的商谈，总之，不论是就对象的收藏和展示而言，还是就参观者主体的观看而言，意义效果的达成绝非单方面就能决定，而是有着某种“政治经济学”的维度。

最后还有角度和议题的多样性。传统的博物馆研究视野相对狭窄，基本只是就事论事，新博物馆学吸收文化研究的问题意识，在角度和议题上为博物馆研究开出了全新的视野。例如物品的分类和编码策略、博物馆的空间政治与权力配置、展览的叙事语法和意义建构、观者的身份认同和观看策略，以及文化研究中常说的性别、种族和阶级的议题，等等，这些问题在传统的博物馆研究中都甚少涉及，或者说在传统研究的问题框架下是提不出来的，现如今它们已然成为博物馆研究中极为基本的问题意识。<sup>1</sup>

传统在界定博物馆的功能时，首先想到的就是对物品的处理，如对物品的收藏、分类、展示和保护等。在许多人眼里，这是博物馆“自然而然”的功能。但这一功能何以是“自然的”？或者说是什么样的操作策略使得人们对博物馆处理物品的功能有了“自然而然”这样的误认？其背后的文化冲动和知识意志究竟是什么？还有博物馆的这些“自然”功能是如何实现的？其在观看中的效果又是如何引发的？如果说展览中的观看行为总是既有驯服性的看又有对抗性的看，则观看主体与展示对象之间的这种同一性和差异性关系是以何种方式出现的？它们之间的拓扑式转换（许多时候，驯服的看和对抗的看是并存于同一观看行为的，同一性和差异性总是在观看结构中来回移动）又是如何发生的？此类反思性的问题恰是新博物馆研究最感兴趣的，对它们的思考常常会把我们引回到那个原初的问题：博物馆是什么？确切地说，

1 有关新博物馆研究所关注的主要问题，可参见 Daniel J.Sherman and Irit Rogoff(eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, "Introduction", London: Routledge, 2003; Sharon Macdonald(ed.), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2006.



法国卢浮宫

在新博物馆学或文化研究的视角下，博物馆是什么？对这个问题的回答再也不能局限于对博物馆功能的单向思考，而是应当将其置于博物馆与物的关系、博物馆或展览与观看的关系做语境化和结构化的考察。

博物馆是一个建制。有人也许会说，这太陈词滥调了，不过是同义反复的废话，包括传统的博物馆学家在内，没有人否认博物馆是一个建制。但在新博物馆学的语境中，对“建制”一词应当作结构化的理解。就博物馆作为建制而言，其根本不在于它作为一个机构、一种制度、一套运行模式的可见方面，而在于它作为一个社会空间对物和观看的运作，其所关涉的是物的不可见性和可见性之间的转换与叠置，是物的显（呈现）和隐（遮蔽）之间的暧昧，同时也是物的被看、观看者的看和自看之间的暗度陈仓与拓扑式翻转。

博物馆首要地和根本上是一种叠合了列斐伏尔所谓的“空间中的生产”和“空间生产”的空间建制，在这里，空间不单单是收藏和展示的场所，还

是一个结构化的机制，而其自身又是被结构的。托尼·本尼特从三个方面归纳了博物馆作为空间性建制的性质和功能：

第一点涉及博物馆作为社会空间的性质和使那一空间摆脱早期那种私人的、有限制的及社会地排他的社会性的需要。博物馆必须改造，以便发挥作为仿效空间的功能，在那里，人们可以学到文明的行为，并通过社会的身体使其更广泛地扩散。第二点涉及博物馆作为表征空间的性质。博物馆的表征不仅仅是激起人们对奇珍异品的好奇和惊奇，其对自然物品和文化产品如此这般的安排和展示更是为了增强“它们对知识增长、文化和启蒙的用处”。……相较之下，第三点更多关系到博物馆的参观者而非它的展览。这涉及把博物馆当作观察和调节的空间来经营的需要，以便遵照公众行为新规范的要求来控制 and 塑造参观者的身体。<sup>1</sup>

本尼特的表述其实可归结为两点：博物馆作为表征的空间和博物馆作为规训的空间。前者涉及的是博物馆与物的关系，后者涉及的是博物馆与主体的关系，其中物的符号化可谓连接这两者的中介化运作。

博物馆作为建制是由各功能要素按一定的语法关系构成的一个复杂的运作系统，例如博物馆的空间、物、展览以及观众无疑是最为重要的几大构成要素，而它们所关涉的无非是“词”与“物”的关系以及由此而来的“知识”与“主体”的关系。在此，这些概念都是在福柯的意义上使用的。所谓“词”，就是我们用来表征某个对象的语言或言语，它是一种符号化的述说行为，是赋予对象一定意义的语言学机制，如博物馆的空间、物的知识建构和展览的叙事等都包含这个“词”的层面。在此“物”我指的是被表征或被述说的对象，亦即收藏品，博物馆对藏品的各种处置行为都是对它的一种述说，是对物的一种赋义行为，其结果就是为我们建构物的“知识”。物的“知识”是话语建构的产物，这个“知识”也许是客观可信的，但它也一定会受到某些“知识意志”的主导，从而沾染上各种意识形态的含义。并且，物的“知识”

1 Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London and New York: Routledge, 1995, p.24.

不是凝固不变的，作为建制各要素协同运作的效果，它是流动的和开放的，尤其在展示或展览的语境中，物的“知识”往往需要在物与物的语法关联中、在物与观者的关系配置中才能得到确立。至于“主体”，当然就是作为“知识”接受者的观众，他们其实是一群充满差异性的匿名个体，他们走进博物馆有着各自的“知识意志”，所以他们与物和“知识”的关系是动态的，他们的差异性和匿名性对“知识”的效果生产将带来根本的影响。

进一步说，不论是在建构“知识”的“词”与“物”的关系中，还是在建构“主体”的“知识”与“受众”的关系中，都包含知识与权力的相互运作。就像福柯所说，知识与权力总是相互纠缠在一起：权力必定涉及知识的建构，知识也必定隐含着权力。总之，知识的生产、传播和消费总是政治的；同时，政治又总是体现在参与竞争的各方权力资本的商谈和交换中，是相互竞争的意图和利益在一个动力学的场域中的权力展示。博物馆作为公共的社会空间本质上就是一个政治空间，其政治性就隐藏在博物馆实践的策略、细节和运作技术中，隐藏在社会治理者、专家、媒体、公众等对博物馆及其展览怀有的种种未加深思的观念和假设中。

博物馆作为一个社会空间首先指的是场所。这是一个收集、收藏和展示被认为具有特殊价值的物品的场所，它是物的圣殿，是供奉圣物的庙宇，所以西方传统的博物馆都喜欢以古典神庙或古代仪式性建筑作为立面造型或基本的语言元素，有一些干脆就在原有宫殿和教堂的基础上加以改建。这样做无非为了暗示博物馆是一个神圣的场所，博物馆的空间是一个神圣的仪式化的空间，就像珍妮特·马斯汀（Janet Marstine）所说：“人们想象博物馆的最持久、最传统的方式之一是将它作为一个神圣的空间。这是许多博物馆至今仍然追求的偶像意象”；<sup>1</sup>还有卡罗尔·邓肯，在《文明化的仪式：内观公共艺术博物馆》（1995）中，她说：

博物馆类似于古老的仪式场所不是因为它们在特定建筑样式上的引用借鉴，而是因为它们也同样是为仪式布置的。……正如大多数仪式空间一样，博物馆空间被小心翼翼地划分，并在文化上被指定专为

1 珍妮特·马斯汀，《新博物馆理论与实践导论》，钱春霞等译，南京：江苏美术出版社，2008，第11页。

一种特别的关注服务——在此就是沉思和学习。在博物馆中，人们也被期待要举止端庄得体。在赫希洪博物馆（Hirshhorn Museum），标识极其完整地标注了仪式活动及举止要领。博物馆通常由其纪念性的建筑外观和清晰的区域分划而与其他建筑物分隔开来。入口处是令人印象深刻的、拾级而上的阶梯，两旁由一对对具有纪念碑气势的大理石狮子守卫着，直通宏伟的入口通道。它们通常远离街面，且拥有一片供公众使用的公园地。<sup>1</sup>

卡罗尔·邓肯还指出，现代公共博物馆采用古代仪式性建筑的立面造型，一方面是因为其端庄而理性的形式象征着对启蒙主义价值的坚定支持；另一方面也是因为它们的仪式性空间——开阔的广场、雄伟的柱廊、宽大的大厅、充满力量感的内殿——适合于将展示物建构为膜拜的对象，将观看展览的行为建构为仪式化的神圣行为。而实际上，这一效果也的确达到了，有无数的文字记述可以佐证这一点。

可是，一些博物馆怀疑论者对此很是不以为然。例如法兰克福学派思想家西奥多·W.阿多诺（Theodor W. Adorno）就曾经称博物馆是艺术品的“家族陵墓”。<sup>2</sup>陵墓也是圣地，也是一个神圣的空间，只不过在这里供奉或膜拜的乃是僵死之物，是脱离了生命环境和源头的木乃伊。博物馆与陵墓的关联恰好在此。

博物馆怀疑论者对博物馆功能进行批判的一个核心观点，就是博物馆收藏对物或作品的存在语境的改变与挪移。不论是来自非洲的黑人雕刻、中东的挂毯或古代中国的礼器与配饰，还是来自文艺复兴时期教堂的壁画或17世纪北欧家庭客厅里的油画，它们原本都是在一定语境中发挥特定的社会功能的，它们有自己的“生态”环境，有自己的“在场”姿态和“句法”关联。可现在，当把它们被挪移到博物馆里且被当作圣物一样供奉的时候，当它们在神龛一样的背景和温柔的灯光的掩映下傲然独处的时候，当通过空间安排、悬挂或摆置方式、文字解说等来建构观众的距离性观看的时候，它们就不再

1 Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, New York: Routledge, 1995, p.10.

2 Theodor W. Adorno, *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber, Cambridge: The MIT Press, 1981, p.173.





纽约大都会艺术博物馆的展厅

是原来的自己，而是一个遗世独立的存在，一个恋物化的膜拜对象，一个自身言说的东西。以研究艺术赞助人制度著称的英国艺术史家弗朗西斯·哈斯克尔在《博物馆及其敌人》（1985）一文中说：

博物馆毁了那些被会集起来存放和保护的艺术品的本来目的。不仅是一幅本意在于让虔诚的人变成祈祷者的绘画有可能挂在一幅意在让风流者亢奋的绘画旁边，而且，一旦绘画从卧室或礼拜堂挪移到空空如也的墙壁上时，就失去了其真正的功能，因为这种墙壁肯定缺乏任何与卧室和礼拜堂的联系。<sup>1</sup>

还有大卫·卡里尔，在《博物馆怀疑论——公共美术馆中的艺术展览史》

<sup>1</sup> 转引自大卫·卡里尔，《博物馆怀疑论——公共美术馆中的艺术展览史》，丁宁译，南京：江苏美术出版社，2009，第70页。

(2006)一书中,他也说:

希腊雕塑是为神殿而雕刻的,波斯地毯是为清真寺的仪式而编织的,文艺复兴时期的宗教绘画则是为祭坛而作。诸如此类的东西都是当时生活方式的一部分。没有人在毫不了解希腊宗教、伊斯兰文化或者基督教的情况下能够完全理解这一切。这样的艺术品在脱离了其创造时相关联的生活方式后就失去了功能。将那些失却了功能的东西加以展示,就把雕塑、地毯和绘画转化成了一种审美欣赏的对象了,而博物馆所保留的也仅仅是其实体而已。<sup>1</sup>

在博物馆怀疑论中,这方面的言论比比皆是,无非都是在强调博物馆收藏切断了藏品与其原有环境和语境的关系,使物品或艺术品成为单纯的凝视对象。它们就像生活或历史的标本一样,被摆置在透明的玻璃盒子或被装在画框里孤零零地悬挂于空无的墙壁上供人瞻仰,或则干脆就静静地放在收藏室里,如同巨大陵墓的陪葬品一般。

神庙与陵墓,这就是(公共)博物馆作为神圣的场所的双重形象,或者说是人们对这个神圣的场所的双重阅读。它们之间看似是对立的,即一个强调的是博物馆对作为恋物对象的物的神圣化或神秘化,一个强调的是博物馆对作为摆置对象的物的僵尸化或木乃伊化。但在某个方面它们之间其实是相通的。它们有一个共同的前提性假设,即博物馆的收藏乃是物的去语境化,是物曾经的“上手状态”的悬置,也是物原有的“语法结构”的断裂。神庙和陵墓的隐喻不过是因为各自理解去语境化的侧重点有所不同,例如一个强调的是去语境化在观看主体身上引发的美学效果,一个强调的则是去语境化对物的“谋杀”。

在博物馆怀疑论者眼里,如果说去语境化是博物馆收藏无法脱除的原罪,那分类大约就是在这个原罪之上累加的另一重原罪。委婉一点说,去语境化固然会带来物的原初意义的变形和死亡,可它同时也为物的重新语境化提供

1 大卫·卡里尔,《博物馆怀疑论——公共美术馆中的艺术展览史》,丁宁译,南京:江苏美术出版社,2009,第72页。

了可能，分类就是重新语境化的重要一步。博物馆对物的分类其实就是在再度的语境化中实施的意义重建，它要通过这一重建来确立物与主体的新的关系模式。

在前现代时期的珍宝馆或私人收藏中，从各个地方收集来的物品基本是杂乱无章地堆放在一起，人工制品和自然物品、宝石和贝壳、非洲象牙和波斯银器、中国女性的装束和埃及雕刻，等等，全然不加分类地置于一处。以今天的眼光看，“奇珍馆”或“艺术馆”中的物品在场仿佛全无分类学的次序；那些空间和场所就像是展示奇异的宇宙之物的剧场，物品在那里被摆置、被观看、被触摸甚至被把玩。但这种不加分类并不是由于那时候的人不知道分类或没有能力分类，而是由于那种收藏行为背后的知识意志和文化冲动。

波兰的历史哲学家克尔泽斯多夫·波米扬（Krzysztof Pomian）对欧洲16、17世纪的“自然史”收藏有深入研究。他认为，16、17世纪欧洲各王朝奇珍馆的物品收藏和展示包含特定的知识论前提，其对于自然史或奇珍异物的处理方式既不同于文艺复兴之前由宗教主导的知识诉求，也不同于现代科学开创的以理性为主导的知识诉求，它居于两者之间，是两个时期的一个“断裂”，那些皇家和私人的美术馆或奇珍馆构成了一个由奇珍异物所充斥的世界：

在那里，什么事都有可能发生，因而什么问题都可以合法地提出。换言之，与那个世界相对应的奇珍类型不再受神学的控制，但也没有受到科学的控制，后两个领域都倾向于拒绝那些亵渎性的或不恰当的问题，因而总是把奇珍归入某个学科，并强加给它一些限制。这个短暂的断裂时期可谓一个自由的王国，奇珍被本能地固定在最稀奇、最难以获得、最令人惊奇和最神秘难解的一切东西之上。<sup>1</sup>

的确，正如“cabinets de curieux”（多宝阁）、“Kunstkammer”（艺术

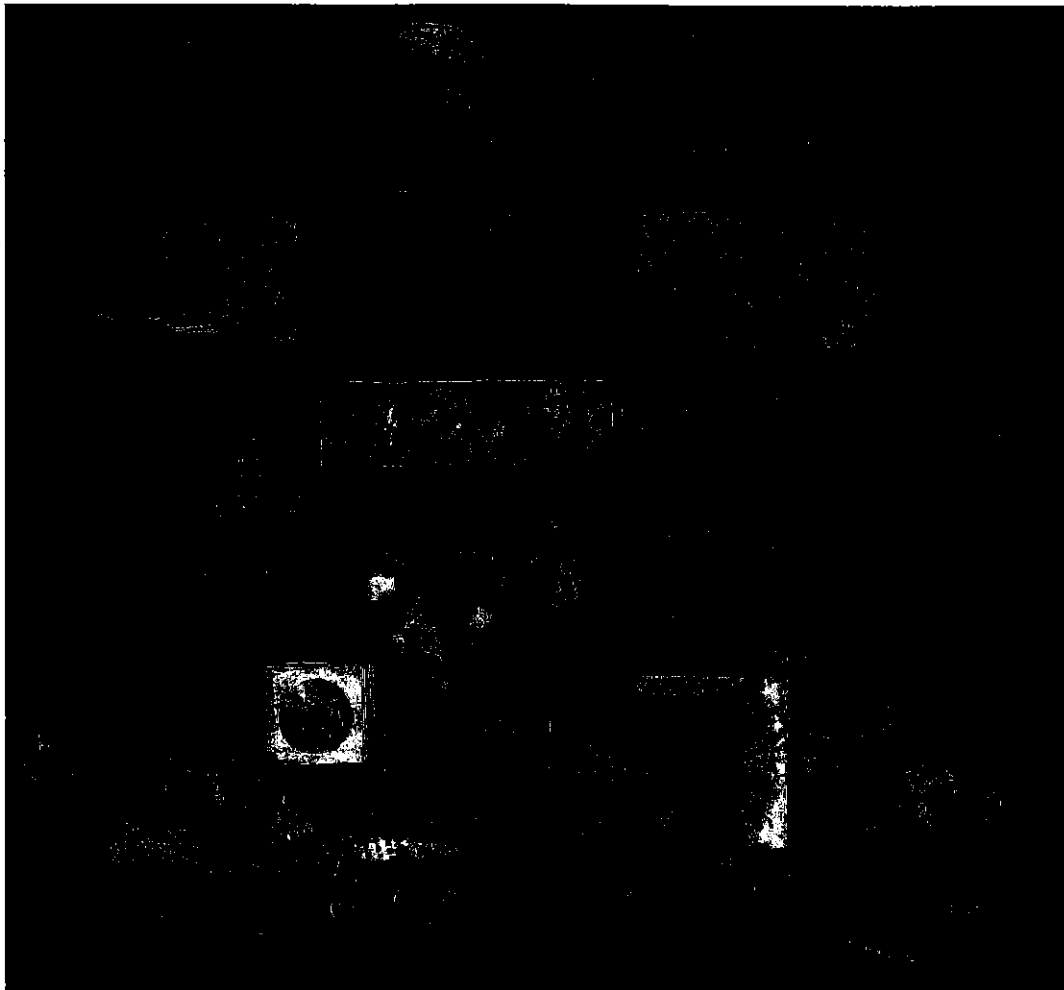
1 Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500—1800*, Cambridge: Polity Press, 1990, pp.77-78.

馆)和“Wunderkammer”(奇珍馆)这些称谓所表明的,古典时代皇室或贵族的私人收藏首要地不是出于对客观知识的追求,而是出于对“珍奇”、“珍稀”、“新奇”的渴望,出于对所欲望的物质性的象征性占有,而这些收藏物的展示也不是为了知识的建构,而主要是为了显示占有者的财富、身份和个人趣味。

然而,这当中仍暗含着一些分类原则。就像福柯及研究收藏史的历史学家们描述的,西方古典的分类原则就体现在“自然史”的秩序建构中。现代生物科学产生之前,人们主要以同一性与差异性、连续与断裂作为话语构型来书写自然史,其中矿物史、生物史和人的历史是整个自然史的基本构成,而自然和艺术、生命和死亡的对比是其分类的基本法则。于是,在那些“奇珍馆”和“艺术馆”的藏品中,宝石、生物化石、贝壳、骨骼、骷髅、艺术品、人工制品、他种文化的物品等就成为编织自然史的基本物品要素,并且它们不再是见证上帝之荣耀的卑微的象征物,而是作为自身、作为纯粹的物质性、作为自然史连续性链条的一个环节,仅以自身的光泽、纹理、造型、可触摸的质感或者手工的痕迹等直接呈现为在场。再者,对珍奇、稀有之物的收藏和展示虽然与夸富有关,但其中也有某种知识信念的支撑,比如那些稀有的矿石、植物标本和动物骨骼就像是自然之镜,可以最有力地显示宇宙的自然秩序,而那些人工制品、骷髅就像是生命的剧场,以令人炫目的方式展示着生命的奢华和衰败。<sup>1</sup>

正如福柯在《词与物——人文科学考古学》(1966)中强调的,从“自然史”的分类结构发展到现代生命科学或生物学的分类原则,18世纪在关乎自然的秩序科学上的这一知识进展其实是词与物的关系配置的重构,它预示了古典知识型向现代知识型的转变,预示了现代性框架下符号表征体系对物体系的全面重组。与传统奇珍馆的收藏和分类主要是为了实施对珍稀、奇异之物的象征性占有不同,现代公共博物馆的分类学不再以“奇珍”的展示为目标,而是以物或物体系的系统知识的建构与传播为宗旨。虽然奇珍或稀有

1 17世纪至18世纪初,有关物品收藏及其分类的著作在欧洲各王朝十分盛行,虽然它们的分类技术并不完全相同,但总体原则和分类框架并未脱离“自然史”的传统。有关这方面的研究,可参见Eva Schulz,“Notes on the history of collecting and of museums”, in *Interpreting Objects and Collections*, Susan M. Pearce(ed.), London and New York: Routledge, 1994, pp.175-187。亦可参见Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London and New York: Routledge, 1992, chap.3-6。



弗兰斯·弗兰肯二世，《奇珍馆》（1636），板上油画，74cm×78cm，维也纳艺术史博物馆

弗兰斯·弗兰肯二世（Frans Francken II）为17世纪佛兰德斯画家，尤擅巴洛克风格。和这个时期大量的同题材作品一样，在这件画作中，画家也逼真地再现了一处收藏“奇珍”的房间的情景：墙上挂着许多画作，有风景画、风俗画、肖像画等，在画作的空当还挂着鱼、海马的标本和两件编织物，地上也摆满了各种物件，除两尊古典雕像和几件小幅肖像、静物之外，还有银器、中式铜锁、钱币、贝壳、烛台、陶瓶、中式茶壶、挂饰等。它们杂乱无章地拥挤在一个房间里，相互之间也难以形成对比或对照的关系，它们以纯粹的物质性被摆置在那里，它们在物质性毫无次序的并置中建构着人们观看“奇珍”时的杂拌式“惊奇”。

之物仍是现代博物馆竞相追逐的收藏对象，但其功能与它作为私人收藏的时候相比已完全不同，即便它的奇珍性、稀有性以及它作为收藏和展示对象的膜拜价值，现在也不应在炫示性的逻辑下来获得理解，而应纳入横向轴和纵向轴的同类物或对比物的链条中来得到解释。

再如福柯所说，现代性的基本冲动就是对透明的秩序空间的追求，是对自然事物和生命的黑暗区域的驱逐，亦是在物的纯粹的可见性或可知性中对不偏不倚的纯粹的目光的捕获和凝定。进而，如果说在现代性冲动下确立的物品分类学其实就是对物或物体系的重新彻查、分类、命名、描述和区隔，则博物馆就是实施这一现代性谋划的社会空间，是对物或物体系进行摆置的表征空间，亦是建构观看者-主体的位置及其观看方式的规训空间。分类学就是实现所有这一切的建制性手段，是将物或对象诉诸可见性和可知性的必备环节，也是建构博物馆中“词”与“物”的关系的关键环节。

分类是对物的命名，是“事物的秩序”的语言学重建。今天，全球的博物馆可谓种类繁多，除传统的艺术博物馆、历史博物馆、自然及科技博物馆之外，还有千奇百怪的特殊博物馆，但在物品或藏品分类上，它们共同遵循着一些基本的原则。例如在自然史、科技史、艺术史、文明史这些大类的分划之后，是各种次一级和更次一级的分类，然后再按地域、国别、时代、风格等进行再分，且依照编年学或进化论顺序对物品进行编号排列。英国科学史家路德米拉·乔丹诺娃（Ludmilla Jordanova）说：

在博物馆中存在三个基本层面的分类运作。首先我们将整个建制置于某个范畴内，该范畴通常源自藏品的性质，如地质学、自然史、美的艺术、社会史、摄影、技术；或是源自组建它的某些核心人物，如伟大的作家、改革家、收藏家；再不就是源自它服务的地区。至关重要的是，这些命名没有一个是稳定的或界限明确的。丝织品和陶器是美的艺术吗？一个自然史或社会史博物馆的藏品应当是什么？在一个摄影博物馆中，应当包括器材和照片吗，如果是这样，那这会威胁到摄影作为“艺术”的地位吗？……

分类的第二个层面与博物馆的内部空间有关，后者总被组织为几个

主要区域——学派、时期、国别、产品功能、捐赠者——且看起来是“自然的”，因为它们完全依循惯例而来。……最后是分类系统作用于单个对象的层面。博物馆的标签针对作者、真实性、年代、价值、原创性、重要性提供多样的分类。重要的是要知道，虽然标签提供了所论情形得以被“阅读”的语境，可这些语境是有限的、选择性的和操控性的，因为它总是邀请观众以某一特定的方式去感知。因此，与出自名家之手的作品相比，出自无名者之手的作品所得的评价和观看方式将截然不同。命名制作者的标签赋予价值和地位，并由此建构所论作品的背景。<sup>1</sup>

分类、描述和命名是物的知识建构的重要一环。表面上看，博物馆对藏品的分类和描述是中立的、客观的，其所提供的知识是物本身所内有的。然而，我们需要考虑到一点：所有这些分类和描述的完成都有赖于一系列范畴（如历史断代、真实性、流派、风格等）的运用，而这些范畴本身又是历史的、社会的和文化的，它们也是被建构的，是博物馆话语、与对象相关的学科理论框架、历史的叙事结构等在某一主导语码的组织下暂时地缝合到一起的。例如在美术馆的分类体系中，总是涉及一系列的范畴和亚范畴：依照文化地理学的范畴，便有了西方艺术、东方艺术、非洲艺术等类别，在这个范畴下可将国别或地区作为亚范畴进行再分；依照历史叙事的范畴，便有了（史前）原始艺术、古代艺术、近代艺术和现代艺术的划分，在这个范畴下可嵌入国别或地区的历史断代进一步再分；依照艺术学的范畴，则可分出各种画种、流派和风格。然而，诸如“西方—东方—非洲”、“古代—近代—现代”、“古典主义—现实主义—现代主义”等这些范畴实际都是历史和文化的建构物，它们各自之间并无明确的边界，其自身亦无恒定不变的本质，当博物馆像贴标签一样用它们来对作品进行分类的时候，无疑会导致作品的价值和意义的凝固化。

并且，即便说博物馆给出的描述是客观的、真实的、可经验地核实的，这也不等于它就可以高枕无忧，因为这里的根本不在于描述的真实性——其真实性大部分时候是确然无疑的——而在于所有的描述都是有选择的、局部

1 Peter Vergo(ed.), *The New Museology*, London: Reaktion Books, 1989, pp.23-24.

的。换个说法，一个对象实际包含的信息——至少理论上可以这么理解——是博物馆的描述所无法穷尽的，博物馆总是只能依照自身知识范式和知识需要去给出选择性的描述，进而，国家、社会和公众对博物馆作为知识权威的“授权”或确认在保障其选择的合法性和描述的真实性的同时，也把选择和描述的倾向性与局部性加以凝定化和唯一化了。对象的某一些特征一旦被选中，被选中的特征一旦被诉诸展示、被传播给受众，其另一些特征就有可能被遮蔽、被抹除和被遗忘。

还有更为根本的一点：博物馆对物进行分类、描述和命名的过程其实是为了把物建构为一个具有意指功能的符号性存在，而这同时也是一个意识形态化的过程，各种意识形态（比如种族的、性别的、阶级的等）会或隐或显地嵌入意指结构中，就像丹尼尔·J·舍曼（Daniel J. Sherman）和伊里特·罗戈夫（Irit Rogoff）说的：“博物馆赋予对象一定的意义，借此意指过程，博物馆也在通过诸如性别、种族、阶级这些基本的社会组织形式发挥作用，授予某类观看优先地位或是将其排除在外，并由此在特定的历史方面来将受众建构为阐释共同体。例如重要的是这样的区分：一方面是他者文化的展示；另一方面又在西方文化话语内部，在展示性文化挪用的问题框架——比如‘原始主义’——里，在主导的文化实践中，来建构他者文化的同一性。在这样的区分中，我们可以辨认出对象、语境、公众或阐释共同体此类范畴相互作用的时代政治意义。”<sup>1</sup>

其实，在博物馆作为建制系统的运作中，参与物的知识建构的环节不只有分类和描述，还有展示。如果说分类和描述是将物作为一个容器而将所选定的信息及其或隐或显的各种意义注入其中，那展示或展览就是要让蛰伏在物及其意指结构中的意义进入流通和消费的场域，让博物馆与物的关系在物、物的知识与受众的关系中得到实现。用语言学的术语说，在博物馆对物的收藏、分类和描述中，物处在麇集意义的所指的位罝，而在物的展示中，在物与受众的关系中，已然被符号化的物又处在传达意义的能指的位罝。

进而，如果说分类环节建构的是物的“原发性”知识，那展示或展览环

<sup>1</sup> Daniel J. Sherman and Irit Rogoff(eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, London: Routledge, 2003, p.xiii.



节建构的就是物的“继发性”知识：前者总是尽可能对物做还原式描述，力图向人们提供有关于物的客观讯息或事实性知识，后者则是在前者的基础上将物纳入一个又一个新的语境，让已有的“原发性”知识进入更大的知识网络，有时甚至会脱离“原发性”知识，在新的语境中开掘物的意义，由此建构一种扩展的阐释性知识。因此，同为从事知识建构的主体或代理（人或机构），其在分类、描述、展示或展览中所处的位置是不一样的：“原发性”知识的建构者通常是隐匿的、不在场的，我们在体现这一知识的展签上看到的关于物的背景描述，大多是那种“无主体”的“零度写作”或“零度叙述”，以求达到中立、客观的传播效果；相比之下，“继发性”知识的建构者（策展人或展览机构）不仅是在场的，而且还以权威的身份在场，在展览的前言中，在展示物的解说词中，在物的摆置和展示装置中，在此物与彼物的叙事学排列中，我们都可以看到那种颐指气使的话语、那种引导性的叙述对物的价值和意义的调度。

收藏是让物脱离原有语境，展览则是为物建立新的语境，并在新的语境中来定位物的意义。在博物馆对物的展示中，所展示的并非物本身，而是一个被阐释的对象。这一阐释行为不只体现在研究者和策展人对物的物质性和文化特性的文字描述中，而且还以视觉化的方式体现在各种展示技术上。许多时候，正是后者使物成为一个独特的存在，一个被升华到崇高位置的对象，因为展示作为博物馆建制机器的一部分说到底就是一个奇观化的机制，其所建构的已不单纯是物的被看，而是观看者和物的关系。博物馆对物的展示就像是物的一次盛装演出，不论是悬挂在墙上，还是放置在玻璃罩内，它都处在某个类似神龛一样的位置。基座或画框、射灯、标签、解说牌，这些构件的功能不只是为了让物及其“知识”的呈现变得更加明确可见，更是为了赋予物一种特别的“灵韵”，一种崇高的品质；它们悉心呵护、照看着端坐在神圣位置的物，在观看和物之间建立起一系列的视觉调节机制和操控机制；它们让物作为一个奇观、一个膜拜对象被展示，并以此来建构主体的观看方式，让主体的观看成为距离性的恋物式观看。“只准观看，不准触摸”，这条不成文的禁令最好地体现了博物馆的视觉逻辑，它固然是出于保护的目，但其中不乏视觉净化的动机，其意图不过就是要在观者身上建构起纯粹的视

觉性或纯粹的看。

展示或展览是对物的摆置，但它摆置的不是单个的物，而是物的系列，是物的关系和关系中的物。如果说围绕单个物的展示装置已经是物的语义学语境的重建，那系列中物的关系就构成了物的另一重语境，一个叙事学的语境。正是在这个意义上，新博物馆学家喜欢称展览是一个叙事或一种话语，并从叙事学或话语实践的角度来探讨展览对物的知识建构，尤其最近十年来，西方学者在这方面的案例性研究十分之多，俨然成了一种潮流。

例如霍普·格林希尔，她在《博物馆与视觉文化的阐释》（2000）<sup>1</sup>中探讨了英国的一些艺术博物馆对他者文化的文化产品的收藏和展示，其中特别以福柯的“词与物”的理论分析了此类展览的叙事结构与知识建构之间的关系。再如托尼·本尼特，在《往昔成忆：进化论、博物馆、殖民主义》（2004）<sup>2</sup>中，他以19世纪末20世纪初英国、美国和澳大利亚的自然博物馆为例，运用丰富的社会史和思想史资料探讨了进化论话语、政治和哲学思潮、殖民主义等对博物馆的自然史展示的影响，以及“自然史”知识建构背后的权力运作。还有蒂莫西·路加（Timothy Luke）对美国国家航空航天博物馆1995年为纪念广岛原子弹战争五十周年而举行的展览的讨论<sup>3</sup>、大卫·卡里尔对美术馆的艺术史叙事的讨论<sup>4</sup>，以及丹尼尔·舍曼和伊里特·罗戈夫<sup>5</sup>、莎伦·麦克唐纳（Sharon Macdonald）<sup>6</sup>等人对各种主题性博物馆的展览的探讨。这些研究在方法上都受到叙事学和话语理论的影响，一致将展览视作国家和社会的意识形态实践，去探讨展览的政治学——种族、阶级、性别的认同政治，探讨展览中权力运作的微观机制，以及观众在展览中的位置。

展览是按一定主题串联在一起的系列物的整体，策展人的意图和阐释就部分地体现在这个整体的叙事性构成中。即便是商业性的展览，也往往要设定一个主题，尽管时常会出现文不对题的情形。将展览视作叙事性文本，意

1 Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London: Routledge, 2000.

2 Tony Bennett, *Pasts Beyond Memory: Evolution, Museum, Colonialism*, London and New York: Routledge, 2004.

3 Timothy W. Luke, *Museum Politics: Power Plays at the Exhibition*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2002.

4 大卫·卡里尔，《博物馆怀疑论——公共美术馆中的艺术展览史》，丁宁译，南京：江苏美术出版社，2009。

5 Daniel J. Sherman and Irit Rogoff(eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, London: Routledge, 2003.

6 Sharon Macdonald(ed.), *The Politics of Display: Museum, Science, Culture*, London and New York: Routledge, 1998.

意味着我们对展览的知识建构及其政治运作的探讨可以依照叙事学的角度来提出问题，例如展览的叙事结构、修辞手段、语态等，这些角度有可能让我们对展览获得新的认识。

如同在叙事中，单个字词、句段的价值和意义需要在叙事总体中获得定位一样，在展览中，物与物的组合关系对单个物的价值和意义的定位也具有调节功能。作为系列物品或作品的展示，展览是“物体系”的聚置，它将单个对象置于系列的语境中，让单体的意义在系列中、在与其他单体的对比或对话中得到润饰和修正，单体在这里就像是组成语句的一个词，语句的句法即展览的叙事结构一定程度地规定了它的价值指向，也会影响其在观看和阐释中的意义效果。例如德国画家小汉斯·荷尔拜因的《大使》（1533），它出现在荷尔拜因的肖像画展上、出现在文艺复兴“四艺”的图像志展览上或以骷髅头为主题的巴洛克艺术展上，其叙事功能会各有不同。就是说，每一次展览主题的转换，每一次叙事组合段的变化，都会造成作品价值的挪移，展览在此就像一个差异化的机制，单件作品的价值和意义必须纳入一个整体的链条才能获得定位的参照。

撇开单个对象不说，就展览作为一个完整的叙事而言，它必定具有陈述功能，它总要有所言说。而陈述实质上就是一种话语实践，是一种述行行为，故而必定包含话语构成的基本要件，比如发话者与受话者、信息与发送信息的媒介、语言结构与言语、言述的对象与对象的言述，等等，它们依照一定规则配置在一起，完成对意义的表达。荷兰女学者、著名叙事学家米克·巴尔就曾以叙事学术语描述博物馆展示和展览的“话语构成”：

展示某个代理或主体，把“物”拿去展览，所创造的是主体/对象的二分。这一二分使主体得以完成对对象的陈述。对象将在那里使陈述具体化。将它摆置在那里，将它置于一个框架内，使陈述得以实现。陈述总有一个受话者：观众、参观者或读者。围绕展示的话语，或更确切地说，作为展示的话语，是“表述性的”：传达信息和给出断言。话语有真理性的价值：其所传达的断言或真或假。它是述行意义上的“*apodeictic*”（展示）。在展示中，“第一人称”的展示者对“第二人称”

的参观者讲述“第三人称”的展示物。展示物并不参与对话，但与其他许多表述性的言语行为不同，在展览中，它虽然缄默无声，却是在场的。<sup>1</sup>

但也正是这种话语性的陈述，为各种意识形态的注入提供了条件，因为策展主体同时也是一个意识形态化的主体，他/她的与种族、性别、阶级等有关的价值倾向总是会不知不觉地潜入展览的叙事陈述和展示细节中，成为展览的搭载品，有的时候，比如在一个有关民族或国家的宏大叙事的展览中，恰恰是展览自身会充当意识形态的搭载品。在这个意义上说，展览作为话语实践实际就是意识形态实践。

当然，这并不意味着意识形态在展览的言述中必定要显现为在场，相反，许多时候它恰恰是隐而不现的，甚至于它只有这样才能更有效地发挥自身的功能，我们不妨把这称作展览的意识形态经济学：一方面，在社会总体性和各种意识形态机器的运作下，作为观念体系的意识形态通常会以原本如此的惯例形式表现为是自然而然的和具有普遍性的；另一方面，公众对博物馆作为知识传播机器的信任结构使得他们会本能性地对展览的陈述采取去意识形态化的接受姿态，将展览提供的包括意识形态在内的知识视为客观的、中立的和普遍有效的。正是这样一种双重运作，使得展览中的意识形态总能达到效益的最大化。

可也正是因此，引出了展览或博物馆在意义生产和权力配置中的合法性与授权问题，例如，就像英国新博物馆学家莎伦·麦克唐纳（Sharon Macdonald）描述的：“展览是谁授权的？展览策划人有多大的权力？国家的政治或经济利益有什么样的影响？如何看待受众？谁被排除在外了？展览的参观者多大程度上是自行决定的行为？某些展览形式或技术如何能给出某种阅读？”<sup>2</sup> 我们不能把这样的质疑单纯理解成是为了限制博物馆和策展人的权力，这根本不是解决问题的办法。实际上，既然就像阿尔都塞和福柯们的观点所表明的，博物馆是现代意识形态国家机器的一部分，是社会总体性中的一个权力运作机制，要求它的展示和展览彻底脱离意识形态的纠缠，这根本

1 Mieke Bal, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York and London: Routledge, 1996, pp.3-4.

2 Sharon Macdonald(ed.), *The Politics of Display: Museum, Science, Culture*, London and New York: Routledge, 1998, pp.3-4.

就是天方夜谭。我们所能要求的或希望的就是博物馆在意识形态上能够有一定的自我反思性，比如对展品本然的意识形态维度，对展览叙事可能附加出来的意识形态，应当保持适当的距离，应当尽可能以陌生化的离间技术来暴露意识形态本身的盲点或内爆点，让权力配置从凝固和封闭变得流动和开放。

如果换从受众的角度来看待博物馆和展览的政治，我们也许可以更清楚地看到这个空间中的权力运作作为一个过程的方面。或者说，既然展览作为话语实践必定涉及受众的参与，那我们就需要考虑展览和受众的关系，需要在这一关系中来考察博物馆和展览的权力配置及其效果。

博物馆或展览的观众是匿名的、差异性的主体，他们各有自身的文化资本，他们对博物馆和展览的信任结构不是一成不变的，而是会受到自身的欲望、认知意志和认知惯例或知识结构的调节。博物馆作为视觉化的建制系统固然会按照自己的主导语码来配置对象的意义、主体的位置以及主体与对象的关系，但在具体的观看行为中，在建制的实际运作中，主体及其位置常常是一个变量，比如单就社会身份而言，他可以以政治主体的形式出现，也可以以性别主体、种族主体或别的主体形式出现，这每一种主体类型皆拥有各自的符号资本或权力资本，一旦主体摆脱了建制假定的存在形态和关系模式，以另一种姿态入场域的运作，主体与建制和建制中的对象的关系就会发生变化，有时候这一变化可能是倾覆性的，会导致对象既定的意义结构的崩解。