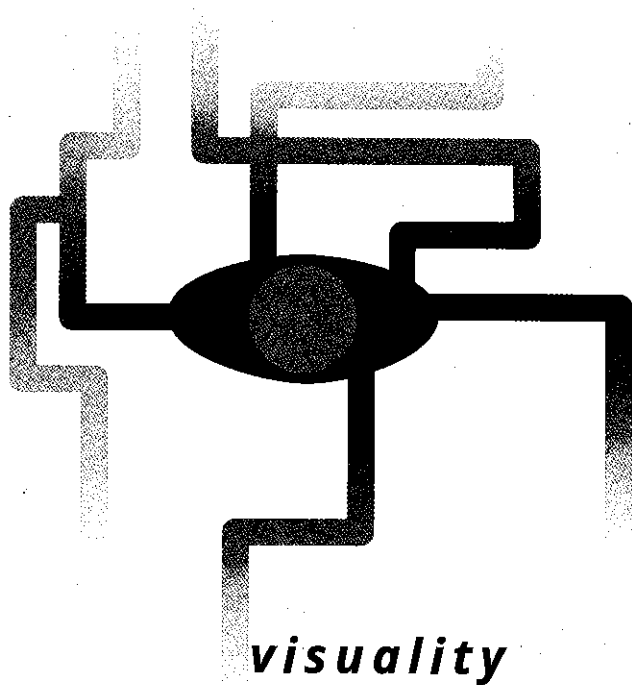




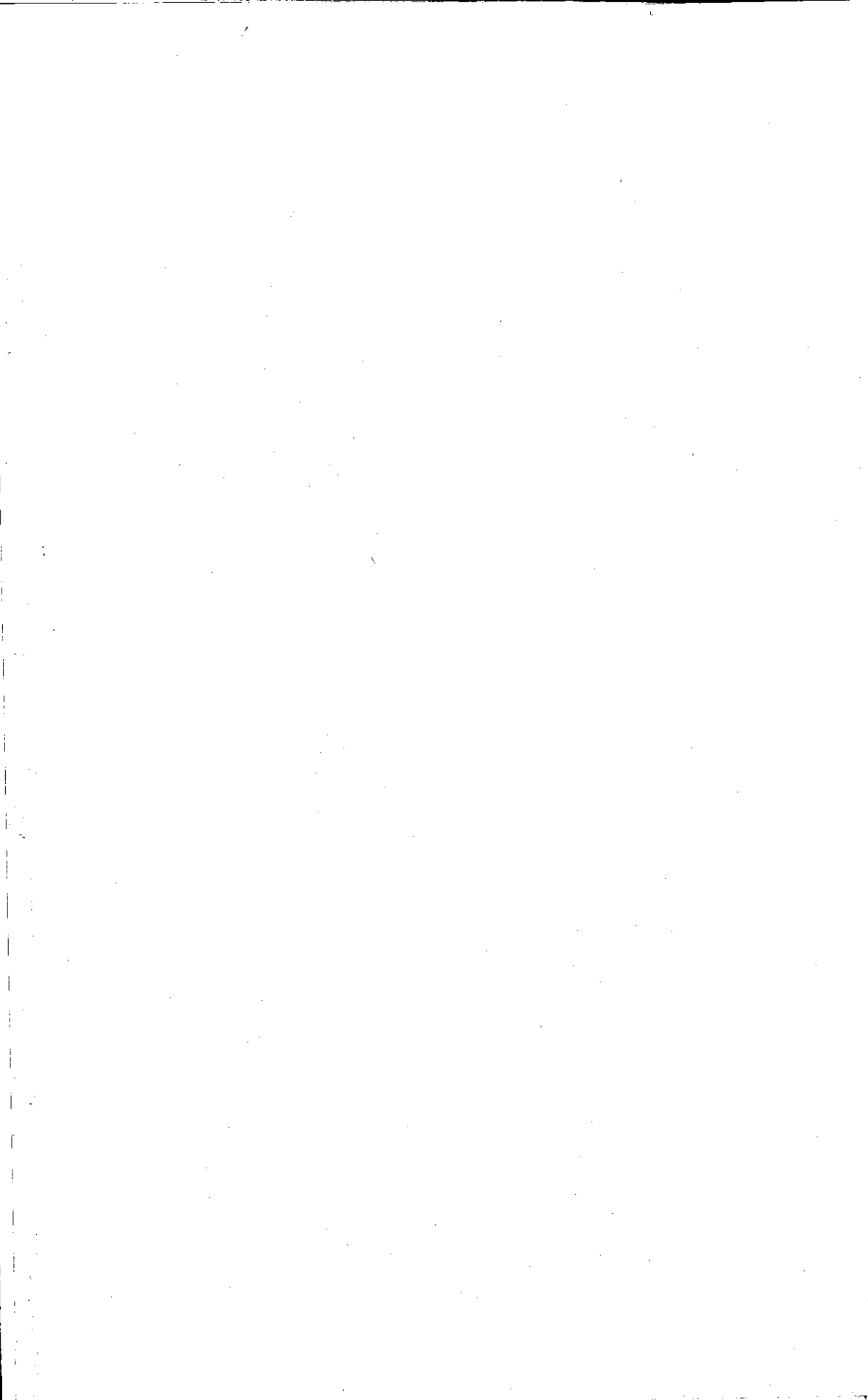
国家出版基金项目
NATIONAL PUBLISHING FUND PROJECT



视觉批判导论 (下)

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



第四章

观看与主体性

观看是我们通向外部世界的窗口，也是我们从外部世界返回自身的中介。我们总是通过观看来获得对外部世界的第一认知，进而建立起与外部世界的联系；可同时，我们也总是处在被看的网络中，并要通过他人或社会的目光来完成对自身的看，进而在自看中完成自身的主体性建构。观看为我们在自我与世界之间实现欲望投注铺就了一条环路，是为主体性及其认同的时间辩证法准备的一场假面舞会。

但这也意味着，我们的观看从来都不是自足的和纯粹的，在个体的观看背后，总有着他人、社会及建制的多重目光交织，我们的主体性正是在他者的看和自我的看的相互叠置中建构出来的，我们在观看中完成的自我或主体确认其实是一次自我抛离的行为，在“我看故我在”的背后，总是伴随有“我不在故我看”和“我看故我不在”的存在论纠缠。也就是说，观看与主体构成之间的关系是悖论性的，观看在结构主体性的同时，也把主体抛向了一种异在性。

在视觉文化研究中，观看与主体性的关系一直是热门议题，它关涉主体构成的诸多方面，如主体的认同、幻象和快感的问题，视觉场域的建

制、知识和权力的问题，图像编码的诱惑结构与询唤机制的问题，等等。对这些问题的思考可以有不同的角度和方式，在这一章，我主要在拉康精神分析学的语境中展开讨论，通过把构成主体性的诸要素嵌入观看的拓扑结构来思考观看的迷局，思考观看主体作为一个欲望主体的原罪和宿命。

一 镜前魅影

中国著名女性(主义)批评家戴锦华在评论女导演黄蜀芹的影片《人·鬼·情》(1988)那个充满魅惑同时又梦魇般的片头段落时有这样一段镜头感十足的描述:

第一幅画面渐显后,特写镜头呈现出装有红、白、黑三色油彩的化妆碗。在化妆室的镜中,我们看到一个面目姣好、清秀的少妇(秋芸)入画。她脱去乳色的上衣,包起一头秀发,开始用化妆笔娴熟地勾脸。一道道油彩渐次掩去了女人的面容,覆之以一张男性的夸张而勇武的脸谱,而牵动这张脸谱的面庞使它如此的神奇而怪诞。随着服装师的层层着装,那女人纤细的体型渐渐消失在一袭红袍之中,着冠挂髻之后,女人已不复存在,取而代之的是钟馗那神奇、丑陋、却毕竟男性十足的造型——一种狰狞,一派浓烈,一份覆在威武与张扬之下的寂寂的哀伤。当钟馗在镜前坐下时,我们看到映现在数面镜中的数个钟馗;迷惑般地,钟馗探身向镜中细看,此时镜中已是穿着乳色外衣的数个秋芸。当摄影机缓缓摇移开去时,时而是秋芸独坐镜前,注视着镜中的钟馗;时而是钟馗坐于镜外,凝视着镜内的秋芸。镜前,秋芸与钟馗互换;镜中,秋芸与钟馗同在。如同步入了一处镜的回廊,如同跌入了梦魇世界。女人?男人?真身?角色?人?非人(鬼)?这无疑是一个跌入镜式迷惑的时刻……¹

戴锦华是当代中国少见的有着独特气质的电影批评家和文化研究者,她有关电影的文字处处透出延宕绵密的语感、细腻的画面触觉、敏锐的细节阅读、自如的理论调用,再加上特异的女性视角和幽隐暧昧的历史写作,这些标记式的特征无一不让本土的男性批评家相形见绌。就像这段影像描述,从

¹ 戴锦华,《雾中风景:中国电影文化1978—1998》,北京:北京大学出版社,2000,第170-171页。

化妆、换装到镜前凝视，从性别划定到性别叠置，从角色互换到身份杂糅，从人鬼互看到人鬼同体，这一切都通过镜子的喻象而构成一个语言聚合体，并随着镜头的移动使得隐藏在性别景观中的裂隙得以显影。经过批评家的妙笔，以影像形式呈现的原始文本得到彻底的重造，幻化为中国“女性电影”的一个经典叙述：“从某种意义上说，它是迄今为止中国第一部、也是唯一一部‘女性电影’。”¹

在一个镜子装置前，通过对奇观化的镜中之像的窥看，主体陷入了镜像的迷阵，看与被看不断地进行着角色互换，并在这互换中敷陈出角色的分延、重合、杂糅和自我质询，镜的喻象成为对社会秩序和性别秩序的一种寓言式书写，亦成为对那一秩序的控诉和倾覆。这就是镜前魅影的场景，因为这个镜子是流动的、自反的、可映射的，它撤除了内和外、我和你的分野，它打碎了自我的完整性，把自我抛向了找不到归途的迷径。镜前魅影是一个奇观化的场景，它本然地就是一个奇观，一个麇集魅影的奇观。视觉文化研究所要关注的就是这个奇观场景的构成及其效果。

那么，如何建立这个场景的拓扑地图呢？如何在这个场景中来书写主体的观看及其认同的罪与罚呢？精神分析学尤其是拉康的精神分析学为我们思考此类问题提供了一个相对有效的认知框架和阐释框架。

拉康的理论复杂而且缠绕，但其核心主题始终不离主体性的构成及其命运，而观看正是铺陈这出情景剧的一个扭结点，对拉康的理论迷阵而言，它甚或是最佳的切入点，这不是因为他对观看机制做的精神分析化的论述，而是因为他对精神分析理论的说明在许多地方恰恰借用了视觉化的场景或视觉性的隐喻。

单就理论阐发而言，我们至少可以说，由象征界（the Symbolic）、想象界（the Imaginary）和实在界（the Real）构成的所谓“三界”乃是拉康结构其论题的基本框架，拓扑学（Topology）则是他在此一框架中进行主题叠加和语义分延的基本技术。这意味着，对于拉康的理论，我们不能只从某个单一的角度来理解，而是应当将它看作一个可以不断打开和折叠的褶子，一

1 戴锦华，《雾中风景：中国电影文化1978—1998》，北京：北京大学出版社，2000，第168页。黄蜀芹的《人·鬼·情》是不是一部具有女性（主义）意识的“女性电影”，还有待我们从理论和文本的层面做进一步的界定与探讨，戴锦华的分析固然精彩，但她用“女性电影”来界定这部影片似乎有“拉拢”的嫌疑。

个相互交叉而又不断分延的连通器，或者以拉康自己的术语说，他的理论包含一个可连续变换的拓扑结构。他的观看理论亦是如此，它同样需要在“三界”的框架里来获得理解，同样需要通过拓扑学的变换来展开其具体的运作，并需要在主体性或存在的命运这个根本的维度中来考量运作的效果。

同时，也正是基于技术上的这一拓扑性质，我们决然不能把拉康的理论视作一种本质化的东西。它其实是一个阐释框架，一个需要依照像语言一样被结构的无意识（欲望）的运作来不断进行调整的阐释模型，其有效性是具体的而非普遍的。例如对于拉康所论的“镜像阶段”，你不能把它理解为对所有镜前观看经验的说明，不是你只要向前探视镜子或镜像，就必定会发生其所描述的一切。你的观看是否为镜像式观看，这取决于你是否在这里实施了欲望投注，以及你的欲望投注是不是采取了回指到自身的自恋形式；而你的镜像式观看是否会导向自我的侵袭性，又取决于自我的力比多对对象的固恋程度，取决于你的欲望接受象征界调节的程度。进而，即便你的观看是镜像式的自恋性观看，这一观看的走向和进程还会因为象征秩序的调节或实在界不可化约的创伤性内核的穿刺而发生变化，并会因为视界场域对欲望与对象之间的结构关系的不同设定和配置而呈现出不同的面貌。所以，对于拉康的观看理论，我更倾向于把它理解为一个结构化的空框，一个具有阐释力的分析技术，其“内容”则需要针对具体的视觉情境来加以充实和扩展。

还有，众所周知，“回到弗洛伊德”是拉康一直高举的一面旗帜，在长达近三十年（1953—1980）的研讨班讲座中，他就是以不断标举返回源头的姿态来开始其在源头处的创新的。实际上，在这近三十年中，他也不断地返回到自身，不断以“迟来的拉康”追溯和修复“早产的拉康”。通过一次又一次的自我返回，他的理论不断得到修正和扩展，以至于最终呈现为一种无有终止的、开放的状态。这种开放性使得我们对拉康理论的任何讨论都要面临不可能性的界限。例如观看的问题，从镜像阶段自我的镜像式观看到主体在他者场域的象征性被看再到实在界的凝视对看与被看的穿刺，从自我的形象凝定到他者目光的省略再到失落的对象不期然的返回，从主体的认同到幻象的构成再到视界驱力的求原乐意志，这一切就像一台主题不断叠加的理论生产机器，意义的合成和分延同时并进，使得初始的观看问题根本无法在某

个地方停下脚步，也使得我们对观看活动及其效果的阐释过程变成了对观看的无意识机制的彻查。

在精神分析学的语境中，人的观看行为其实都是欲望化的行为，观看行为实际是主体为辨认和确证自身形象而去寻找并认同某个理想参照物的过程。观看与自我的形象确认是联系在一起的，而这一确认很大程度上又受到无意识驱力的驱使，观看本质上是力比多在自我与对象之间往返投注的行为，是我们的无意识欲望在某一理想形象中的凝定与返回。早在1914年，弗洛伊德就在《论自恋：导论》一文中用我们熟悉的那喀索斯神话对观看的自恋机制做了说明。

正如我们已经知道的，这是一个涉及过度观看及其后果的神话：希腊美少年那喀索斯因为迷恋自己在水中的倒影，整日里对着自己的“镜像”顾影自怜，最后溺水而亡，化作了一朵被看的水仙花。这则神话最为典型地说出了观看与自我形象认同之间特异的结构症结，弗洛伊德在论文中以“自恋”（narcissism）来命名那喀索斯的自爱行为，并把它的心理机制理论化，视自恋为个体性欲发展的一个中间阶段，即介于无对象的自体情欲（auto-erotism）与指向外界对象的对象之爱（object-love）之间的阶段，其特征就是主体将自己、自己的身体当作爱恋对象，以完成力比多投注，同时通过这一投注来获得自我形象的统一性。

按照弗洛伊德的解释，那喀索斯对水中倒影的凝视其实是“性欲力比多”¹把个体自身当作投注对象来构形其自我同一性的过程。在此，平静如镜的水面对于力比多的投注发挥着某种结构性的功能，主体对水中倒影的凝视呈现为一个能量的流动过程，即力比多在个体自身和不可触及的形象之间循环往复的流动性分配。当然，弗洛伊德关注的是自恋的本质，他对主体的自我凝视以及如镜面一般清澈的湖水在能量分配和自我构成中的结构性功能并没有给以足够的关注，但他的分析已经为人们思考观看与认同的关系提供了一个模型，更确切地说，正是经由拉康的完善和理论化，该模型现如今已成为视

1 弗洛伊德的力比多概念常被人指责为是生物本能论的和泛性论的，在今天，仍停留于这样的指责是没有意义的，以这样的指责去实施对精神分析学的驱除根本就是言不及义。这不是说弗洛伊德的概念具有充分的科学性，实际上，精神分析学根本不是实证意义上的科学，它是一种话语、一种阐释学，是对无意识的运作的诗学化表述。就像“性欲力比多”这个说法，你根本不能在性欲本能或性冲动中来寻找它的经验对应，它只是借用了性欲比喻来描述人类原始欲望的驱力的不可磨灭性。

觉文化研究展开观看的欲望阐释学和认同辩证法的一个入门仪式。

拉康对自恋性观看或者说观看的自恋维度——所有的欲望性观看都存在于这个维度——的理论化最初是在《镜像阶段作为精神分析经验中揭示的“我”的功能构型》（1949）一文中，后来又在研讨班中不断深化和展开，其中以第一期（1953—1954）和第二期（1954—1955）尤为集中。今天，只要论及观看和与之相关的认同问题，人们立即就会想到“镜像阶段”（mirror stage）这个概念，它不仅是拉康精神分析学的秘密诞生地，而且是视觉文化研究讨论自恋性观看的重要资源。

拉康有关镜像阶段的经验材料来自20世纪初比较心理学和发展心理学的一项实验。通过对六至十八个月的婴儿与黑猩猩、猴子等动物在情境认知方面体现出的行为差异进行比较研究，心理学家们发现，婴儿和黑猩猩都能在镜子中辨认出自己的形象。在黑猩猩那里，一旦发觉其镜像是空洞的，它马上便会失去兴趣掉头而去，而婴儿的情况就不同，他立即会以一连串的姿态动作作为回应，在这些动作中以游戏的方式来体验镜中之像的运动与被反射的环境之间的呼应，体验“镜像”这一虚设的复合体与它所复制的现实——婴儿自己的身体、他周围的人和物——之间的关系。

但是，与心理学家仅仅从人和动物在“认知情境”的综合能力方面的差异来解释这一现象不同，拉康把这一心理学素材引入了对主体的自我构成的说明；用他自己的话说，他要借镜像阶段的现象来揭示“力比多机制……以及人类世界的本体论结构”¹。所以，在描述了那一心理现象之后，拉康立即以一种非经验的方式重述了婴儿在镜像前的行为反应：还不会自如地行走甚至还无法站立的婴儿被某些支撑物（例如宝宝椅、父母的怀抱）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。²在这里，不会行走的婴儿就像是现实中的匮乏主体，其在镜前的凝视就像是发生于镜像空间的一个迷思场景，主体因匮乏而不断寻求自我确证，寻求在镜像的完满中来弥合行动的不足，故而其自我的凝视就像是存在在镜像魅影前上演的一出戏剧。

1 Jacques Lacan, *Écrits*, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 2006, p.76.

2 同上。

铺陈这出戏剧的关键就是镜像，而构成戏剧的基本行动单元就是婴儿对镜像的看。并且这不是心理学家所说的“情境认知”意义上的看，而是一种欲望性的看，因为主体（婴儿）在这一观看中所完成的并非单纯的对环境的综合或“完形”，而是还有着对自身形象的确认，所以拉康把婴儿的镜像之看视作是主体的一次“认同”，并且是一次“原初认同”，婴儿对自身镜像的那种欣悦认定被认为暴露了主体今后的继发性认同的“象征基型”（symbolic matrix），即个体通过镜像的看获得了一个理想的“我”的形象，该形象将作为主体的某种原始形式在其进入语言或文化秩序时重新复活，“使其作为主体在世间发挥功能”：

在此，“我”突然被抛入了某种原始的形式，之后，又在与他者认同的辩证法中被对象化，尔后又通过语言而得以复活，使其作为主体在世间发挥功能。¹

镜像阶段是一个神话，用拉康自己的话说，它是一出戏剧，而且是一出梦幻剧：个体在镜前的观看成为其完成自我认同和误认的一次倾情演出，成为主体的未来命运的先期送出，在那里，空间的迷思和时间的辩证法的交织令主体从此走上了欲望求证的不归之路。拉康还称镜像是一个“装置”，一台生产自我及主体的分裂性的机器，它在弥合自我之躯原始的无助感和破碎感的同时，又在其中植入了一颗异化的种子，镜子装置的隐喻性构造使得镜前的观看成为自我和主体作为在世之在的“存在戏剧”的一次预演。

婴儿（主体）在镜前对镜像的观看就如同那喀索斯在湖边对自身倒影的凝视，就是说，这是一个自恋性的观看。这一观看的机制究竟是什么？它与认同的关联是如何建立起来的？不妨先看一下构成镜像观看的几个核心要素。

首先是镜子。镜子是一个装置，这个装置有两个最基本的功能。首先是它的“映现”或复现功能，即它能逼真地复制外部现实的形象，就像柏拉图描述的，拿起一面镜子，将它朝向四面八方一转，就能轻松地造出太阳、天空、你自己及其他一切东西的表象。其次是它的“显现”或投射功能，即它

1 Jacques Lacan, *Écrits*, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 2006, p.76.



贝里尼，《裸女照镜》（1515），布上油画，62cm×79cm，维也纳美术史博物馆藏

乔凡尼·贝里尼（Giovanni Bellini），意大利威尼斯画派的画家，因使用独特的油画技法描绘颜色、光、空气、物体间的相互作用而使威尼斯画派的风格臻至完善。在晚年的这件作品中，画家以丰富的色彩和细腻的笔触塑造了一个抬手照镜的裸女形象，画面色块的配置强调了色调的冷暖对比，前景人体的曲线与背景横竖分割的直线对画面秩序的建构同样借用了对比法则，透过背景的窗户，我们可看到天空、云彩、霞光、山丘等，它们构成了一幅和谐宁静的自然画面，且与室内裸女人体之间也有一种呼应或对比关系。

裸女面对镜子或镜中的自我形象陷入沉思，其凝注的目光表明，镜子在此发挥的远不只是映照的功能，而是还有帮助主体进行自我投射的功能。镜子成为一个启动能量流动的装置，主体对自身镜像的看实际是透过镜像来结构未来的“我”的时刻，是主体的时间辩证法的一次搬演。

实际上，这幅画里隐藏了一个复杂的多重镜式结构：少女手中的镜子、背景的窗户、作为观者的我们所面对的画面，三者之间有着转喻性的关联，都对观看发挥着镜子般的功能。三重镜像交互叠置，不仅打破了“内”与“外”的空间界限，在“室内”与“室外”、“画里”与“画外”建立了视觉的流动，而且在女裸体、自然性和观者的欲望之间确立了一个意义缝合机制，即以女性身体和自然性的语言学连接使观者的欲望得到净化和升华，使观者对女性身体的色欲式观看变成了无欲望的纯视觉享用。而这一效果的发生恰恰有赖于镜子、窗户、画面这个三重镜式结构的意义对流，有赖于观者对画面的镜像式认同。

能把“我”的形象投射到“我”之外的某个位置，让“我”从中看到“另一个”自己，看到与自己相类似的一个“对体”（alter ego），并且我们也只有通过这个装置才能看到这样的自己。柏拉图也曾在后一种意义上使用镜子的隐喻，把情人的眼睛比作镜子，他说，当我们看着站在我们面前的人的眼睛，我们的形象便会反映在对方的瞳孔中，如同在镜子中一样，当眼睛注视着另一双眼睛的时候，便会在里头看到自己的形象，尤其情人的眼睛：“所爱的人就像一面镜子，从中可以看见他自己的形象。”¹

镜子的这一映现—显现功能为人类的自我认识建立了一个“知识”喻体，如果可以在广义上理解视觉装置对视觉的中介化，那这个中介化的历史大约与人类视觉或观看本身的历史一样的久远，那喀索斯的神话就充分说明了这一点。通过对镜像的看，人所获得的不只是外在世界的表象的知识，而且还有自我的知识，并且这还是一种自反性的知识，透过镜像，我们可以完成对自我的自看，就像拉康的朋友莫里斯·梅洛-庞蒂在《眼与心》（1960）中说的：

镜子能够出现，因为我是能看—可见的，因为存在着感性的自反性，镜子表现这种自反性，复制这种自反性。通过镜子，我的外观得以完整起来。我最秘密地拥有的东西进入这一面貌当中，进入我在水中的映像已经让我猜测到的这一平面而封闭的存在中。……镜中的幽灵在我的肉外面延展，与此同时，我身体的整个不可见部分可以覆盖我所看见的其他身体……至于镜子，它是具有普遍魔力的工具，它把事物变成景象，把景象变成事物，把自我变成他人，把他人变成自我。²

米歇尔·福柯在论文《不同的空间》（1967）中也谈到了镜子装置，并且和梅洛-庞蒂一样，他也在“显现”的意义上强调了这个装置的空间配置功能和自反性功能，他称镜子制造了一个乌托邦/异托邦（utopian/heterotopian）的空间，其自反性本质上就是“我”在这个异度空间中的异位：

1 柏拉图，《斐德罗篇》，载于《柏拉图全集》（第二卷），王晓朝译，北京：人民出版社，2003，第170页。

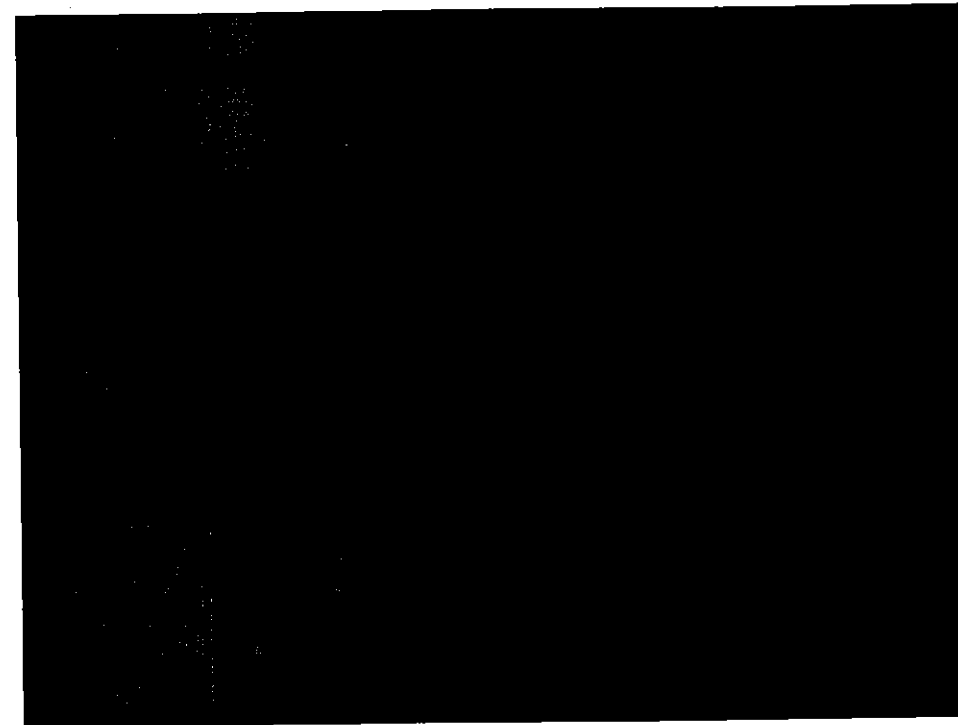
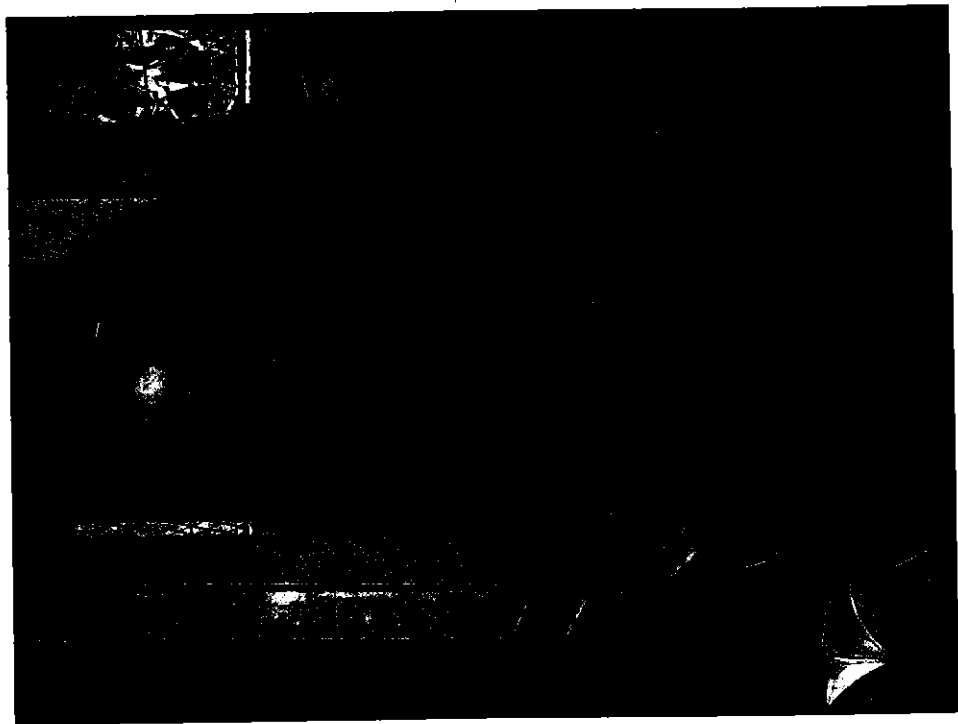
2 莫里斯·梅洛-庞蒂，《眼与心》，杨大春译，北京：商务印书馆，2007，第47-48页，译文有所改动。

镜子毕竟是一种乌托邦，因为它是一个非场所性的场所。在镜子中，我在一个非真实的空间中看到我不在其中的我自己，这个非真实的空间实际上就在那个外表后面。我就在我并不存在的那个地方，亦即某种让我看见的阴影，它使我在我所不在的那个地方看到了我自己——一个镜式乌托邦。但是，这也是一种异位，在那里，镜子真实地存在着，并具有某种反射我占据的地点的效果。由于镜子，我发现自己并不存在的那个我所在的地方，因为我看到了自己就在那里。从停留在我身上的这一注视中，我回到了自身，并再次开始将眼睛转向我自己，同时重组了我在那个地方的我自己。当我在镜子中看到我自己的那一刻，镜子使得我与我所占据的空间（变得）真实，因为它关联着周围的整个空间；但它又完全不真实，因为不得不通过某种在那个地方的虚拟点来感知。在这个意义上说，镜子起到了一个异位的功能。¹

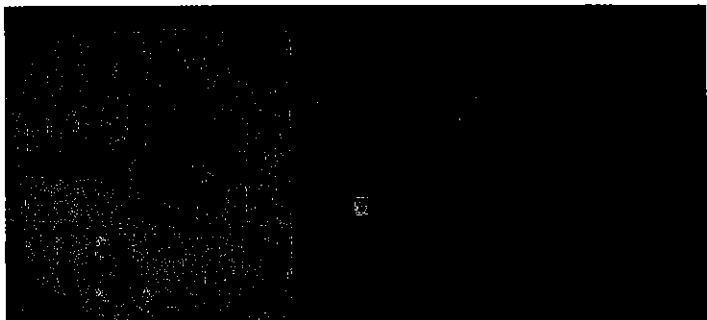
因此，对于镜子装置及其功能，我们不能只在单纯物理的意义上思考。在人类的文化实践中，镜子是一个隐喻，是观看结构的隐喻，那喀索斯俯身凝视的平静水面，黑格尔的另一个自我意识，画家的图画，恋人的眼睛乃至作为恋物对象的“物”，都是隐喻意义上的镜子。并且在镜子隐喻中，不仅有体现“映现”功能的自然之镜和知识之镜，而且有表现“自反”功能的道德之镜和魔幻之镜。

对于拉康的镜子装置，还有至关重要的一点：镜像式观看不一定要发生在实体的镜子前，另一方面，镜前的观看并不只是镜像式的，象征界的其他者凝视自一开始就会潜入其中发挥作用。镜子作为一个视觉装置本已是象征性的中介，是属于象征秩序的调节“机器”，其本质上指涉的是“我”和“镜中之像”的结构性关联。镜子是存在于自我和镜像之间的一种间性结构，其作为装置的功能就是帮助组织、调节自我与镜像的关系以及“我”在装置中的欲望投注。这也表明，纯粹的镜像式观看是不存在的，它自一开始就受到了象征界的染指，是象征界和想象界的交互运作。

1 米歇尔·福柯，《不同的空间》，载于米歇尔·福柯、尤尔根·哈贝马斯、皮埃尔·布尔迪厄等著，《激进的美学锋芒》，周宪译，北京：中国人民大学出版社，2003，第22-23页。



梅姆林,《圣母子与马丁·凡·纽温霍夫》(双联画,1487), 板油画, 每块板 52.5cm×41.5cm, 布鲁日圣约翰医院梅姆林博物馆藏



梅姆林，《圣母子与马丁·凡·纽温霍夫》
(局部)

汉斯·梅姆林(Hans Memling)，出生于德国，后移居佛兰德斯的布鲁日，是北方文艺复兴早期的代表性画家，擅长祭坛画和肖像画，画风细腻抒情，讲究细节刻画和道德寓意。现在我们看到的是两件双联画，委托人为布鲁日年轻的贵族马丁·凡·纽温霍夫。

同样地，在这件作品中，我们也可以看到多重徽像结构的叠置以及象征界和想象界的交互作用。

首先，整幅作品就像一本打开的书，但两块板上图绘的是不同的两个世界：神圣的和世俗的，或者用拉蒙的术语说，他的理想世界和自我的现实世界，前者对后者发挥着象征界和想象界的双重作用，即它同时性地结构着后者的自我理想和理想自我。通过委托人的祈祷这样一个意向性行为，两者之间形成了一种循环往复的互动关系，神圣的世界和世俗的世界被结合到一起，且被统一到同一个空间中，比如背景中透过窗户看到的风景、前景中铺着毯子的石桌、圣母的红色披肩，这一切全都从左到右横贯两块板子，看起来就像是在一个连续的空间中。

再看委托人纽温霍夫画像的这一边，桌子上摆着一本圣经，委托人面朝圣母子的方向双掌相合，正在虔诚地祈祷，他身后高低的空间和斜贯画面的墙壁极大地强化了这一精神意向。在委托人身后窗户的彩色玻璃上，画着马丁家族的守护使者圣马丁。圣马丁是西方教会隐修制度的创始人，他年轻时是罗马军队的一名军官，传说在一个寒冬夜他把自己的大衣割成两半，一半送给路边一位衣不蔽体的乞丐，当晚他便梦见基督披着他送给乞丐的那一半大衣。所以画面中骑在马鞍上的圣马丁的形象代表着虔诚和博爱——当然也是委托人的高贵身份的视觉展示——圣马丁像和委托人之间也通过象征指令的内置而构成了一种镜像关系。

在圣母子的这一边，圣母递给圣婴一个苹果，我们知道，这就是伊甸园里的那个禁果，在这里它则代表圣子将作为“新亚当”以替罪羊的方式带给人类救赎的希望。在圣母子的后面左边是一扇窗户，窗户上方的窗格里嵌有两个圆，圆里面描绘的是骑在马鞍上的圣乔治屠龙的场景，这个场景同样代表皈依和信仰。

更重要的是圣母子背景的右边，现代鉴定技术显示，这里原本也是一扇窗户，后来梅姆林把它改画成一个门洞。门洞的上半部分中间画的是马丁家族的青形徽章，徽章下面有一行字，“Il ya cause”（“勿失心智”）；是委托人的格言；徽章四角的圆形里画着相同的图案。穿过云层的手向大地撒播金色的种子，它其实暗示了委托人的名字“Nieuwenhove”（“New garden”）；门洞下半部分有一面凸镜，凸镜里有两扇窗户，它们显然是画面外对着凸镜位置的窗户的映像，透过窗户的暗淡光线和剪影般映射出圣母的背影和委托人的侧影，这一人物关系还暗示出委托人圣母子分别坐在同一张桌子相邻的两侧。这与某说是一面“道德”之镜，还不如说是将自我理想和理想自我折叠到一起的乌托邦/异托邦之镜。

其次是镜像。所谓镜像，就是镜中的形象。一般来说，个体在镜中看到的首先是自己或他人（比如父母）的形象，镜中之像是他的认同得以展开的中介，也是他的认同对象，两者是重叠的。但单单这样理解是不严格的。实际上，认同的中介与认同的对象不完全是一回事，虽然在许多时候它们指的可能是同一个东西。镜中之像作为中介不过是镜子所映射出来的物理的或光学的可见之像，而作为认同对象的镜像乃是个体通过力比多投注在那一物理的或光学的可见之像中结构出来的心理的或想象的形象，拉康称之为“意象”或“心像”（*imago*）。所谓认同，实际是对意象的认同，是个体对这一心理意象所代表的理想形象的认同。

所以，我们必须把镜中之像和镜像区分开来。前者可以是窥镜者自己的物理之像，也可以是他人或某物的光学映像，在没有物质性的镜子装置的时候，“我”以外的对象（人或物）的形象外观就既是我们的“镜子”，也是作为中介的镜中之像。而镜像是心理构成物，是个体或现实自我在镜中之像上投注出来的形象，“我”如果进而把这个形象视作认同对象，通过把它回投到自身之内，就会形成一个想象的或理想的自我形象。说得更明确一点，镜中之像是可见的，可以为意识所辨认，而镜像是不可见的，是一个“虚像”，是意识所无法辨认的。最为重要的是，镜像是被构成的，是个体的力比多在镜中之像那里投注出来的。拉康说：

形象的本质就是被力比多所投注。所谓的力比多投注，就是使某个对象变成可欲望的，也就是说，它与这一多少是被结构起来的形象是混淆在一起的，而我们则以各种方式携带着这个形象。¹

在此拉康说得很明白，镜像并非镜子映射出来的物理之像，而是主体借由力比多投注在作为中介的物理之像上构想出来的一种“心像”，镜像是主体欲望投射的结果，是通过投射产生的一个想象的“我”的形象。正是在这个意义上，拉康又称镜像或心像是自我的一种“完形”（*gestalt*），个体的

¹ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan. Book I, Freud's Papers on Technique 1953-1954*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p.141.

镜像之看是对现实自我的存在性残缺的一种修复或“整形术”。并且这个投射不是一次就完成了的，而是力比多能量在镜像和主体对镜像的看之间的来回运动，是主体和镜像的跷跷板游戏。总之至为根本的一点是，镜像不是他人的镜中之像，也不是现实的“我”的镜中之像，而是“我”在那些镜中之像中构想出来的另一个“我”的形象。

再次是镜像关系。所谓镜像关系，指的是主体或自我与镜像的关系，而充当镜像媒介的东西既可以是一个他人，也可以是一个物，甚或人与物的某一特别品质，于是我们常常觉得，如果充当镜像的对象是一个他人，那镜像关系就应当是一种主体间的关系，即“他人”是“我”的镜像，而“我”也是“他人”的镜像，主体与他人之间是互为镜像的关系。这个理解同样有问题。在拉康那里，镜像关系实际是现实的自我与自我在镜中投射出来的理想形象之间的关系，镜像关系是现实自我对理想自我的关系，这也就是弗洛伊德所讲的自恋的意思。自恋即是对自身形象的迷恋，自我在镜像中看到的只是自己的想象的形象，是自我借力比多投注所投射出来的一个想象的“我”的形象。镜像关系不是一个主体对另一个主体的关系，而是现实的自我对想象的自我的关系，或者说是欲望的自我对被欲望的另一个“我”的关系。

爱的关系最能够说明主体之间这种看似互为镜像的关系。在传统的理解中，常常把爱的关系揭示为一个主体与另一个主体的关系。可按照精神分析学的逻辑，在爱的关系中固然有爱的一方和被爱的一方，但两者的关系并不是互为主体的关系，也不是互为对象或镜像的关系，而是主体对作为镜像的“另一个我”的关系。当然，被爱的一方也可以以爱的一方为中介来建构自己的镜像，但那同样只是他/她的“另一个我”。总之，爱的关系是一种非对称的、不一致的关系，爱的关系是爱的双方各自以想象的“我”为对象建立起来的一个“我”对另一个“我”的关系。

例如，我们爱一个人看似是因为对方的某种品质，可实际上，这个品质之所以让我们爱或值得我们爱，只是因为这个品质或者是我们所渴望的，或者是我们所欠缺的，反正它是值得我们欲望的，它就像镜像一样，我们在此看到的是一个理想的或想象的自己，我们爱的就是这另一个自己。

换一个说法，在爱的关系中，当爱的一方向对方说“我爱你”的时候，同时也在期待着对方给出相同的回答：“我也是。”可正是在这个期待中，

我们发现，主体的位置发生了翻转：爱的主体因爱的激情而把自己或渴望把自己变成被爱的对象，他把自己投射到这个被爱的位置，“我爱你”其实是“我”欲望被爱，“我”欲望你像我爱你一样地爱我，“我”欲望“我”是值得爱的。这样，“我爱你”变成了“我爱的是处在被爱位置的我”，我爱的只是我自己。爱总是自恋性的，在“我爱你”这个爱的话语中，“我”和“你”实际是两个虚拟的形象，每一个都是作为他人的镜子而发挥功能，那所谓的“爱”不过是主体间的差异性的一个伪装或伪饰，是一个假面，是主体对某个位置的一种误认。

最后还有自我。观看的行为是个体朝向某个对象的欲望化过程，也是个体将自身对象化的过程，认同就发生在这一双重的运动中，并由此而结构出一个理想的自我形象。但正如拉康所强调的，在个体对镜像的窥看中所结构出来的这个自我其实是一个想象性的存在，个体在此所认同的只是一个想象的对象，一个虚构的形象，但却把它视作可欲望的对象，通过把它置于一个理想的位置来反观出某个理想的“我”的形象。理想的“我”即是想象的“我”，是外在于现实自我（即个体）的另一个“我”。正是在这个意义上，拉康称通过镜像认同所构成的自我不过是一个“小他”（other），是以“小他”的形式出现的理想形象，是自我的力比多投注到对象身上而形成的“我”的对体或相似物。

对于拉康所说的“自我是一个小他”，我们需要在双重的意义上来理解：一方面，“小他”是与自我不同的“他人”；另一方面，它也指自我之外的“他处”。前者指的是理想自我的形象，这个形象不是欲望的自我所本有的，而是通过力比多投注和形象认同获得的，欲望的自我将其认同为自己所“拥有”，进而视其为自身之所“是”，视其所“是”为自身，从而形成一个统一的自我形象。后者则指的是自我的位置，自我把一个理想的形象置于“他处”，并从那个“他处”来看自己，在那个“他处”来想象自己，自我就这样通过把自己对象化来获得自我的同一性或完形。

镜子装置、镜像、镜像关系、自我，这些东西结合在一起构成了一个原初的视界场域，个体通过观看而完成的原初认同就发生在这里。在我们日常的观看行为中，这种镜像式的看可谓无处不在。例如，在对图像或影像的凝视中，在对时尚杂志封面女郎照和广告模特照的翻看中，在对偶像明星乃至

物恋对象的痴迷式观看中，甚至在对街头乞讨者或流浪者的偶然一瞥中，都有这种镜像式的认同发生，我们在那里都会投射出一个理想的“我”的形象，都会把自己投射到一个理想的位置加以认同。

镜像阶段的根本在于主体或自我在认同中的构成，拉康后来又把镜像阶段的认同称为想象性认同，以和发生于象征界的象征性认同相区分。那么，这一认同的机制是什么？其对于主体的效果又当如何？这些是拉康在讨论镜像阶段时特别关注的，因为它们涉及镜像式观看的本质，涉及观看中的认同辩证法的基本结构。

拉康说，人是一个早产儿，躯体和心智的各种机能尚未成熟就早早来到人世，故而只能以镜像式的认同来对破碎的躯体（即现实的自我）进行修复或整形，以图获得一个完整的自我。这就是说，认同的发生与存在的匮乏——并且这还是一种本体论的匮乏，一种无法克服的匮乏——有关。正是基于这一认识，拉康又把镜像式的想象性认同视作是对存在的本体论结构的一种揭示，在他看来，镜像认同不仅是主体在镜像空间中的一次迷思，也是主体发展的一出戏剧，这出戏剧的展开则构成了一个“时间辩证法”。对于这个时间辩证法，拉康有一段海德格尔式的哲学表述：

这一发展过程可被体验为一种决定性地个体的形成投射到历史之中的时间辩证法。镜像阶段是一出戏剧，其内在的冲力从欠缺猛然被抛入预期之中——它为沉溺于空间认同诱惑的主体生产出一系列的幻想，把碎片化的身体形象纳入一个我称作整形术的整体性形式中——最后被抛入一种想当然的异化身份的盔甲之中。这一异化身份将在主体的整个心理发展中留下其坚实结构的印记。从此，从 *Innenwelt*（内在世界）到 *Umwelt*（外在世界）的环路的断裂，将给自我求证带来无穷无尽的困扰。¹

这是一段需要过度阐释的超级文本，当然这不是说它里面充满了难以言喻的梦呓和狂想，恰恰相反，它就像一个结构森严的语词之城，个体的形成与主体的历史、主体性的认同与身体的整形术、主体的异化身份与自我的确

1 Jacques Lacan, *Écrits*, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 2006, p.78.



丢勒，《自画像》（1500），布上油画，67cm×49cm，慕尼黑巴伐利亚国立油画馆古画陈列所藏

丢勒可谓画自我肖像即自画像最多的画家之一，其中以1500年完成的这幅画像最为有名。在这里，画家略去一切背景，以极简的造型、极具概括性的线条和精致的、充满质感的笔触展示了自己的半身正面像，同时以刚毅又略显忧郁的目光以及放在胸前的那只稍显神经质的右手揭示了画家丰富的内心世界。在脸的两旁有一些文字，右边写着“纽伦堡的阿尔布雷希特·丢勒，二十八岁时的自画像”，左边写着日期“1500, A.D.”。这个书写隐藏着一个双关：“A.D.”既是耶稣纪元的缩写，也是画家自己名字的首字母缩写。许许多多的人称丢勒在这里把自己画得如圣徒像一般，这个千年节点的署名大约也是一个证据吧。

但在此更为重要的是画家的凝视。画面中的形象以坚毅的目光向外直视着观画者，当然也直视着正在描绘自己的画家。这使得画面发挥了镜子一样的功能，画家看着镜子中的自己，或者说在自己的镜像中投射了一个理想的圣徒般的形象，这个理想的自我形象从幽暗的背景中凸显出来，造成了一种自言说的效果，一种独特的此在性，仿若这个“我”就在那里召唤着或形塑着现实的“我”，就是说，镜像的“我”和现实的“我”在观看中形成了一个力比多投注的环路，如同镜像认同中的跷跷板游戏一样。

证，还有欠缺与预期、（被）抛入与投射，通过一种特殊的时间逻辑被勾连在一起，且处处闪烁着黑格尔和海德格尔的思想灵光。这是最为典型的“野性思维”，是对历史性的语词的劫持，语词的意义从固有的历史凝滞中被解放出来，形成一个个的意义碎片，沿着时间的切线在文本中穿梭、滑行。

如果说在精神分析经验的层面，镜像认同还主要被阐释为个体的一种心理现象，一种欲望的投射和形象的凝注，那么到了哲学化的层面，这一现象进而又被阐释为主体世界的一种“本体论结构”，它既呈现了主体与由他人所构成的社会情境之间的空间辩证法，也呈现了主体在自身发展或历史中的时间辩证法。

不过，要想真正地理解这一时间辩证法，还需要进一步看一下镜像式的观看情境中的认同机制。这一机制涉及两个基本的层面：对象的层面和观看者的层面。

首先是对象的层面。但凡认同总有一个认同对象，刚刚已经说到，在镜像式的认同中，认同对象就是个体通过把力比多投注在一个“他处”而结构出来的镜像，这个镜像本身虽然是不可见的，但它要依托于一个可见的形象即作为中介的镜中之像来呈现。

镜中之像是物理的或光学的映像，是在个体窥看之前即已存在于此的“自然”形象，它在何种情形下才能作为认同的中介发挥作用呢？弗洛伊德在《群体心理学与自我的分析》（1921）中曾经说，许多时候，“认同机制就是努力模仿被视作模范的人来塑造一个人自己的自我”，而有的时候，自我模仿的可能是他不爱甚至敌视的人，但不管在哪种情况下，认同作用都是“部分的并且极端有限的，仅仅从作为它的对象的人那里吸取单一的特性”¹。这就是说，一个对象往往是因为“单一特质”而成为可欲望的对象，我们在对象身上认同的只是这个单一特质，且是被极度“理想化”或过度夸大的单一特质。

例如，恋人之间总喜欢问这样一句话：“你到底爱我什么？”或者说：“我到底有什么东西值得你爱呢？”我们常常说，爱一个人不需要理由，可实际上，根本就不存在无理由的爱，所有的爱都有着无意识的理由，只是那理由可能是你所不知或拒绝承认的。许多时候，一个男人爱一个女人并非因为那个女

1 西格蒙德·弗洛伊德，《群体心理学与自我的分析》，载于车文博主编，《弗洛伊德文集》（第四卷），长春：长春出版社，2004，第87-88页。

人的美貌或品德——虽然女人喜欢男人以这样的理由爱她，而男人也乐得以这样的理由来搪塞——而只是因为她的某个单一特质，如她的飘逸的长发、她的回眸一笑、她噘嘴时的顽皮、她的某种装扮，甚或是她的吃相、步态或声音，等等，我们有一个听起来冠冕堂皇的词其实就是对单一特质的称谓：“气质”。单一特质因为具有对象替代的价值而被过度高估，及至最后它真的替代了对象，对象也因为它而被升华为一个物恋对象。

进而，“你到底爱我什么？”可以说是最为愚蠢的恋人话语之一，对追问者而言，它的答案——确切地说，是提问者所要求的答案——常常是已然被部署好的，那就是：“我爱你的全部。”可这个回答只要说出口，就一定是一个爱的诡计，当然也是爱的无奈，因为被追问的一方自己也弄不清楚他/她究竟爱对方什么，因为他/她爱的其实是从对方身上所看到的自己，他/她爱的只是自己。

对于观看活动，但凡能引起我们观看欲望的中介/对象一定是因为它具有某种单一特质，这个特质就像一个触发机器，它撩拨着观看者的目光，激发着观看者的欲望。许多时候，它其实就摆置在我们眼前，它总是已然在此，可我们对它视而不见，我们与它总处在一种失之交臂的相遇中。当然，更多的时候，这种“视而不见”并非真的没有看见，而只是一种“拒认”或否认，拒绝承认自己看的是“这个”，因为作为单一特质的“这个”往往是色欲化的，是与弗洛伊德所讲的“性感带”相联系的，我们的拒认不是对色欲化本身的拒认，而是对自身欲望的色欲驱力的拒认，我们拒绝承认自己是要在对象身上获得性的（想象性）满足。要理解这一点，你只要从路边报刊亭随便拿起一本时尚类杂志，看一下上面的封面照片，诚实地想一想照片中的女郎或女明星究竟是什么吸引了你的眼睛，或者说封面照的摄影师、杂志生产商以及女星自己究竟在向你“展示”什么，你就会知道色欲化在此种观看中的作用，你就会知道，没有了色欲化的单一特质，她（它）们还能不能有所谓的“卖”点！

再次是作为观者的个体层面。一个对象可能有无数的特质，但它的某一个或若干个“单一特质”能够成为主体的认同对象或者说镜像中介却是与主体的存在性匮乏有关，单一特质的“独特性”其实与对象的特质无关，它是发生在认同主体身上的，是他/她基于现实自我的匮乏或缺而从一个他者

那里指认出来的。拉康用婴儿来讨论镜像之看其实就是为了强调观看主体的存在论境况，镜前婴儿的那种情态——尚无法自如行动的四肢、前倾的姿势、欣悦亢奋的表情、专注好奇的目光——皆呈现了匮乏的主体的“早产性”。

总之，单一特质的构成既与象征机器的建构有关，也与主体自身的欲望有关，但它最终都要通过主体的欲望投注来完成，它只有在投注中才能成为单一的或独特的。就像某个歌手的口齿不清，它只在想象性的认同主体即粉丝那里才构成单一特质，对于不能进入此种想象性认同的人而言，唱歌让人听不清歌词，那只能是一种缺陷。可一旦对象的单一特质被指认，一旦这个单一特质被当作能指填充进诸多的意义，认同的主体就会把对象理想化，把它升华至一个崇高的、被过度高估的位置，以此来建立起镜像世界的统一性。

可主体难道不知道对象是被高估的吗？他/她难道不知道那个单一特质只是象征机器和自己合谋所结构出来的一个幻象吗？他/她难道不知道封面女郎那迷人的、色欲化的魅影其实是对图像进行人工制作的效果吗？他/她当然知道，可又必须“假装”不知道，他/她必须拒绝承认那一切是假的，或者说他/她必须把那一切“误认”为是真的，否则他/她的自我就没有锚定之地，他/她的匮乏的欲望就无法在一个理想的他者那里得到凝定，他/她的想象性认同就无法实现。

因此，想象性认同的完成有赖于主体的“拒认”和“误认”：拒绝承认镜像的理想形象只是社会他者所提供，并由自我想象出来的幻象，确信自己所看到的就是自己想要的，确信自己在那里看到的就是理想的自己。在精神分析学的逻辑中，“拒认”（disavowal）作为一种心理活动有可能正是被压抑的愿望或欲望的表达，也就是说，它不仅证明了压抑的在场，而且可能是被压抑的东西在意识域的某种转换或返回，所以，在想象界的运作中，拒认往往伴随对被拒认的对象的一种承认，拒认和误认（méconnaissance, misrecognition）常常是交织在一起的。拉康也正是在这个意义上称“误认”并非一种简单的不知或无知（ignorance），而是与自我的“知识”联系在一起的，甚至于自我的“知识”整个地就是一种误认，它们都有着妄想症式的结构，都属于妄想性的知识：

误认不是无知。误认代表着肯定与否定的某种组合，主体就附着于这个组合体上。因此，若是没有共同关联的知识，误认就是不可想象的。如果主体能够误认某个东西，那他必定知道这一功能是运作于何物。确实，在他的误认的背后，必定存在着对将被误认的东西的某种知识。¹

单一特质是激起我们观看欲望的东西，它的价值在我们的观看中是被过度高估的，但我们并不承认这一点，我们刻意地把自己在那里看到的误认为是我们所欲望的，以使自己完成对它的认同。这同时也表明，认同的过程不是模仿，不是个体单纯地对认同对象的复制，相反，它是对对象的一种理想化；并且这个认同过程不是一次性地完成的，而是力比多投注在个体与形象之间的循环往复，即一方面，就个体而言，他/她把自己的力比多能量转换为对镜像所代表的理想形象的欲望，通过对那一理想形象的认同来获得自我的同一性，获得一个理想的“我”的形象，而另一方面，就形象或意象而言，它虽然是个体沿着虚构的方向想象出来的结果，但其对于个体反过来又构成一种强大的构型力量，使个体将它视作自身的一个抽象的对等物，以其理想的形式回复到自身内部，从而建构起一个统一的自我整体。拉康把自我与理想形象之间这一循环往复的过程称为一种“跷跷板游戏”：自我首先在力比多的投注中被对象化，同时，自我作为力比多的庞大贮存处也在把他人和外部世界对象化，它把力比多派送到对象那里，并随时准备吸收从对象那里返回的力比多，个体就是在这一循环往复的过程中形成了自我的同一性。

镜像之看是一种想象的看，它结构了自我的同一性，使其获得了身体的完整感和协调感，获得了理想的“我”的形象，同时也结构了这个完整的自我与世界的关系。镜像认同虽然是在一个想象的空间中进行的，但它也具有时间的向度，只是这个时间不是线性发展意义上从过去或现在指向未来的时间，而是一个逻辑时间，一个拓扑学时间，一个未来以预期的方

1 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan. Book I. Freud's Papers on Technique, 1953-1954*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p.167.

式先行到来并决定着主体之历史的时间，也就是说，镜像认同的结构化过程包含着一种通过“预期”显示出来的“时间辩证法”，拉康有时又称之为“原初的历险”：

这就是原初的历险，通过这一历险，人第一次获得了观看自己、反思自己和非其所以地构想自己的经验——这是人的一个本质性维度，它整个地结构着他的幻象生活。¹

在拉康的精神分析学中，预期（anticipation）和回溯（retroaction）是一对结构性的范畴，它们都与时间有关，前者是一种结构时间，后者是一种分析时间。简单地说，前者指的是以未来影响当下，是主体从未来的状态来预设、构想、决定当下的存在的一种运作，后者是以当下来重建过去，是主体从当下的效果去综合和解释过去的事件的一种运作；以语法学的概念描述之，前者是将来的过去完成时，后者是过去的将来完成时。在自我的想象性认同中，主要涉及的是预期，回溯则是在分析实践中更需要考虑的。

根本上说，所谓预期，其实就是将“我”或理想自我置于未来的某个位置，让它在这个位置发挥功能，例如自我从这个位置观看和建构自己的存在，通过对这个位置的先行认同来构想自己与世界的关系。如此观之，预期不过是自我建构自身的存在及其与世界的关系的另一个想象性维度。如同对镜像的空间认同是一种想象性的认同一样，主体通过预期所完成的认同也是想象性的。

镜像阶段是一出戏剧，是个体的形成被投射到历史之中的“时间辩证法”，这一辩证法亦是串联戏剧幕间的逻辑线。而“预期”的投射和“体验”的回溯则构成了剧中人物的行为，也决定了这个人物过去和将来的命运：由于他是通过预期来产生将来，通过回溯来产生过去，他的命运便注定是被抛入的、不由自主的；又由于这一系列的预期和回溯都为“一个虚设的复合体”、一个被整形的幻象即镜像所主导，这个人物便注定要为虚幻的、异化的身份盔甲所困扰，其对自我的确认根本上是一种自我误认。这就涉及认同

1 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan. Book I, Freud's Papers on Technique 1953-1954*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p.79.

效果的辩证法，这一辩证法对于我们理解认同的本质至为关键。

拉康说，自我通过力比多投注所形成的理想之“我”的形象首要地是自我躯体的形象，是躯体的整一性和协调感，他把这称为“完形”形象，并因此称意象的建构功能是一种身体“整形术”，即婴儿通过镜中的意象以一种预期的方式把自己不成熟的、动作尚不协调的、碎片的身體整合为一个统一的、协调的整体，由此而形成一个有关自我的理想统一体的幻象。如同前面提到的，拉康的这个观点实际是基于精神分析学有关人的诞生创伤或存在之匮乏的神话：人是一个特殊的早产儿，身体机能和心智尚未发育成熟就来到世间，所以无助感是人类随诞生而来的一种原初创伤经验，为平复这种无助感，自我只能在幻想中通过预期来想象自身力量的成熟，以抵御自然的时序，或者说以预期来影响“自然的成熟”。这样，通过意象的整形功能来“克服”碎片化的身体经验的时刻就成为主体或自我发展中的一个“决定性的时刻”。

说得再具体一点，想象性认同对自我或主体的结构性效果主要体现为如下几点：首先它是对躯体的一种完形，是碎片化的身体现实的一种矫正术，婴儿或残缺的主体通过认同于镜像而形成了完整的躯体感；其次它是自我的一种理想化，个体在有关自身躯体的完整心中进而结构出了自我的原型，形成了理想的“我”的概念；进而它也是结构自我与他人和世界的关系的动因，通过镜像认同，有机体得以建立起与其现实之间的联系。从躯体到理想之我，从理想之我到世界，一系列的自恋性镜像认同就这样把自我建构为一个整体，使其获得了一种同一性。

可是，与这一系列的同一性建构辩证地共存的是另外一种触目的真实：与完整的躯体感对应的是破碎的身体现实，与整一的理想之我对应的是镜像作为一种他性的存在对自我的建构，与自我与世界之间的统一性对应的是自我与他人之间无法抹除的差异性。何以如此？

刚刚说到了，在精神分析话语中，认同的发生与存在的匮乏是联系在一起的，匮乏是存在的本质，由于匮乏，主体只能借想象性认同来弥合先天的不足。想象即是一种幻觉，一种虚构，而想象性认同的关键在于人总是沉溺于这个想象的统一性中，把这种统一性视作自我的真实，进而以其为原型来

构想自身的一切。当认同沿着虚构的方向向前发展时，统一性的幻觉便掩盖了破碎的真实，但也仅仅是掩盖而已，它并不能因此而抹除那个真实，因为后者根本上是无法抹除的。即便主体的心智功能成熟了，原初认同的那种幻觉并不因此而消失或被克服，相反它会一直伴随着主体直至死亡。正是在这个意义上，拉康说，自我的想象性认同根本就是误认，是把本来属于想象的东西当作是真实的，把本来属于他者的属性当作是自己的，把本来属于外在的形式当作是内在的。但也正是这个误认，借助想象性认同确立起来的自我同一性终将归于瓦解。拉康的认同戏剧至此进入了高潮。

拉康说，误认机制给自我或主体带来的只能是“异化”：它给沉溺于空间认同诱惑的主体产生出一系列的幻想，将其抛入一种想当然的异化身份的盔甲中，而自我的理想形象与现实的经验之间的不协调，或者说从内在世界到外在世界的环路的断裂，将给自我的求证带来无穷无尽的困扰。也正是在这个意义上，拉康描述镜像“阶段”（stage）就像一个“竞技场”（stadium），四周是沼泽和荒野，主体在那里陷入争夺高耸的、遥远的“内部城堡”的斗争。显然，这既是一个精神分析化的意象，也是一个有关主体的异化命运的神话场景：个体用“我”来呼召自己的时刻即是主体宣告诞生的原初时刻，这个“诞生”因为误认而伴随有一种创伤、一个裂口，主体的镜像认同就是为弥合这个创伤和裂口而做的努力。

正是在这里，主体的认同出现了一条裂隙。主体在镜像的观看中本来是要结构一个理想的自我形象，可最终获得的却是一个幻影，他把一个异己的东西内化到自身之中。这种内在化也许可以暂时地弥合主体的匮乏，但同时也在主体内部嵌入了一个分裂的种子。一旦自我与镜像的同一性发生断裂，想象性认同所内有的危险就会爆发出来，自我的侵袭性就会像自恋的爱一样不计后果地弥漫开来。

在《精神分析中的侵袭性》（1948）一文中，拉康对侵袭性有专门的讨论。他强调，侵袭性是存在于人类主体当中的一种普遍的精神结构，并且是与自我的镜像认同的关系结构紧密地联系在一起。在自我把异于自身的对象凝定为一个理想的形象加以认同的同时，也就把自我与他人的紧张关系引入了自身内部而形成一种内在的张力，也就是说，自我对他人形象的想象性认同

在引入一种爱的结构的同时，也引入了一种敌对的结构，一旦爱的结构产生裂隙，且必然要产生裂隙，爱的能量就会转化为侵袭性的能量：

这种形式凝结于主体的内在冲突的张力中。此张力终将唤醒他对他人的欲望对象的欲望：在这里，原初的协作迅速演变为侵袭性的竞争，并由此而生发出他人、自我和对象的三元组。这个三元组在奇观式的共享空间中闪烁着，并以其自身的形式结构铭刻在其中。¹

自恋与侵袭性是一回事，爱和恨是同一枚硬币的两面，这就是为什么拉康称在理想主义者、改革家、教育家甚至在慈善家的行动背后都隐蔽有一种侵袭性的意向。

侵袭性是自我与他人的想象性关系的必然结果，只要主体把自己置于一个想象的自恋主体的位置，其对他人的关系就必定带有侵袭性的特征，即便那关系呈现为一种爱的形式。为什么会这样呢？根本的原因在于自我与对象的关系。自我是通过对对象的一种形式凝定来完成其认同的，这一认同固然有助于自我的统一性的确立，但也在自我内部植入了一个异己的因素，一个时常会唤起自我的破碎感的因素，这就是说，在想象性认同中，自我与对象的关系终归是一种你死我活的关系，即便是在爱的关系中，自恋性的自我爱的也并不是他人，而只是他自己，是自我投射到爱的对象身上的理想的自己，只是在一般情况下，自我统一性的表象会把我们内心的侵袭性意向掩盖起来，或者说以一种爱的形式把它掩饰起来，再加上我们对自己的这种自恋的爱的误认——以为自己真的爱着对方，以为对方真的是因为我而爱——也导致了我们对那种侵袭性的拒认。当然，这并不意味着侵袭性必定要体现为进攻的行为，拉康特别地强调，侵袭性只是主体的一种精神结构，一种心理意向，攻击性则是这种心理意向的后果。人类的行为，尤其有意识的行为，总归是一种表象，所以从行为本身根本无法判断该行为的性质，而只有进入自我与对象的关系结构中，我们才能看到隐藏在行为背后的实质，看到力比多能量的经济学运作。

1 Jacques Lacan, *Écrits*, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 2006, p.92.

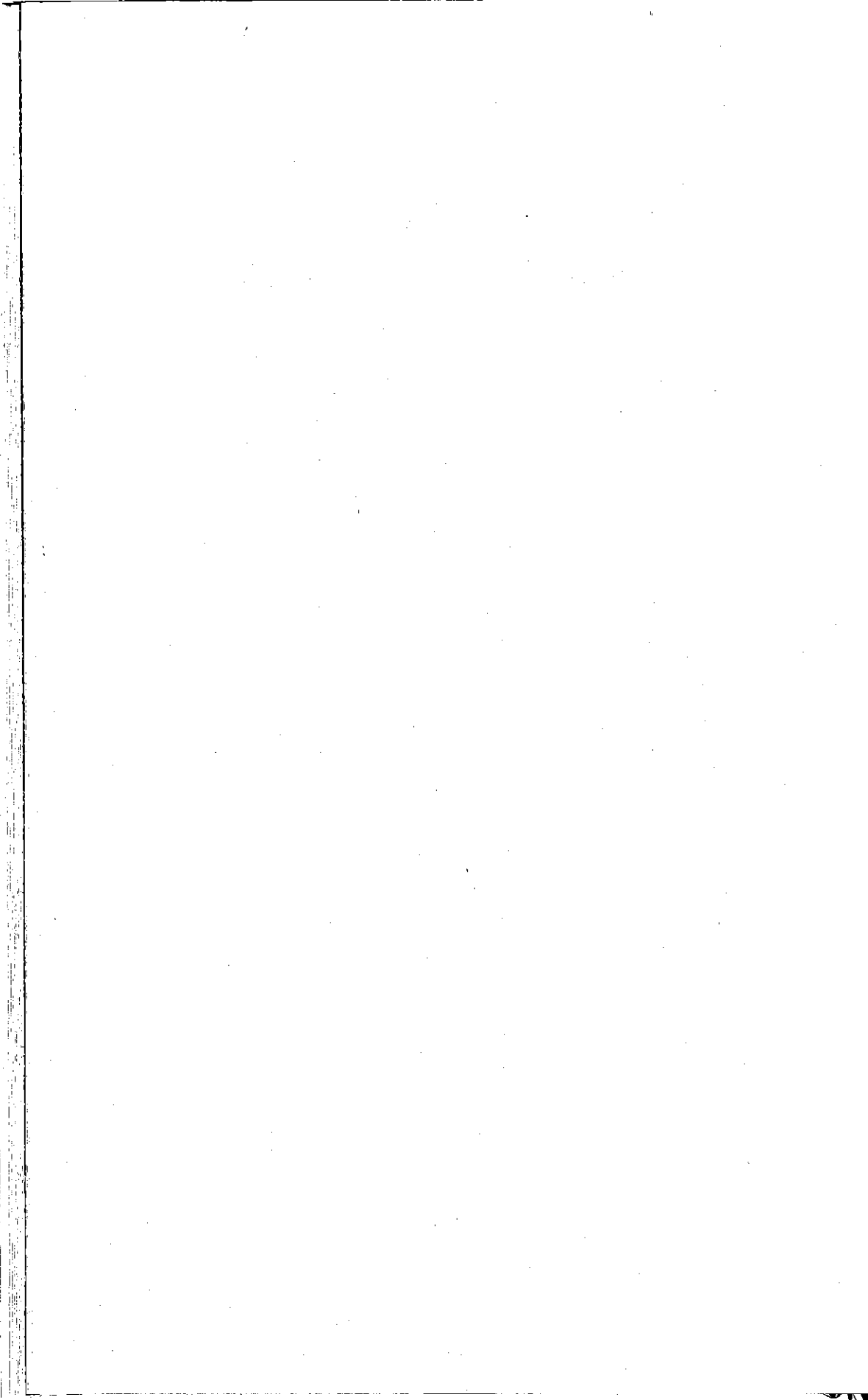
还有一点就是，侵袭性并不一定只是指向他人，许多时候它恰恰是对自我本身的攻击，或者对他人的侵袭与对自我的侵袭常常共生性地存在着。

比如偶像的失足。某个明星偶像在娱乐机器的打造下成为“好男人”的喻指形象，成为受众进行想象性认同的对象，但有一天，这个偶像因为吸毒而被带进了警局，好男人的形象破灭了，粉丝们如对待落水狗一般把所有的污水全泼在他身上，他们的这种愤怒看似是指向令他们失望、伤心的“坏家伙”，实际更是指向他们自己，指向自己的错爱：“我真是瞎了眼，怎么会喜欢这么个混蛋！”但这种攻击和自我攻击是否意味着他们已经醒悟了呢？没有，他们只要还被伤心和愤怒所控制，就不可能是醒悟的。他们仍然执迷于自恋的爱中，他们的攻击就是对这种自恋的自我的一种保护，他们以侵袭的方式维系着理想自我的同一性，并以这种方式享受着自我爱恋的快感，让自己尽快忘记那个瞎了眼的“我”。¹

再比如《红楼梦》中的林黛玉。我们在这个角色身上所看到的那一切可爱或不可爱的品质，归根到底就因为她是一个只生活在自恋性的自我世界之中的存在，她拒绝让自己接受象征世界的秩序，拒绝那个污秽的世界施加于她的一切规制，她只活在自我的想象中，只活在以一种自恋模式投射出来的神话性盟约中，所以在她高兴的时候， she 会把自恋的爱投射到贾宝玉的身上——这个时候的他当然必须是不通世务的——在那里，她爱的与其说是贾宝玉这个人，不如说是贾宝玉作为她的镜像对象的那个完形，她在贾宝玉的不通世务上看到的只是自己的高洁。如果她的自我的完形受到威胁，忧郁和哀悼就是她从另一面来构形自我的常用手段，这时，那满地的残花就是她看到的自己：自己的处境、自己的命运、自己的洁净品质等，她不是因为生命的无常而忧郁，她也不是因为韶华的逝去而哀悼，她的忧郁和哀悼是为了让自己适应与对象的分离，为了在对对象的回忆与展望中、在对对象的过去与未来的意象的建构中来暴露和放大自我在当下的缺失，在一个残落的替代

1 但是，明星偶像的绯闻从来不被视为“失足”，这里面的集体心理机制尤其值得我们玩味。所谓“绯闻”，就是捕风捉影的男女暧昧之事，绯闻一经证实，就不成其为绯闻，所以明星们面对绯闻从来只“澄清”而不“证实”。要知道，绯闻是娱乐机器和大众的窥私癖合谋的结果，而这种窥私本质上乃是对“另一个我”的看。绯闻的真和假对受众而言之所以无关紧要，就是因为它满足了我们色欲化的无意识欲望，窥私的“我”是一个暗爽的“我”，是“我”通过和利用他者来实现对快感的过度享用，是“我”在快感的延宕中对他人快感的剩余价值的一种“掠夺”，拉康把这称为“剩余原乐”。所以，明星对绯闻的澄清不是为了消除绯闻，而是为了利用绯闻生产更多的剩余价值，是为了让绯闻更加绯闻化。

对象中来重寻自我的幻影。及至她对世界的拒绝使得她的自我最终一无依持的时候，她就只有认同自己的病态乃至死亡，这一认同并不是她对世界的控诉——她不会控诉或质询世界，那是象征界的主体才会做的事，她只会误认、拒认那个世界——而是她对自我的绑架和胁持，是她的自恋结构的本体化，通过对自我的最后一击来确证“我”的完整与清洁，从这个意义上说，林黛玉最后对死亡的认同是把那个脆弱的自恋的我升华到了不死的我的境界，“我”通过杀死自己来证明“我”是不死的，“我”是不可毁灭的。而相对于作为读者的我们而言，这个不死的“我”就像是一个崇高的“物”，一个不可趋近却又散发出迷人光辉的对象。



二 他者的目光

实际上，在拉康那里，纯粹的镜像式观看是一个神话性的时刻，因为人作为在世界之中的存在，其认同必定离不开在世结构的纠缠，离不开这个结构提供给他认同环境、手段以及尚待理想化和对象化的认同中介的作用，就连镜像观看中的“镜子”也已然是一个社会之物，一个已经注册了社会标记的程序化装置。所以，对认同及观看与认同的关系的思考应当考虑到更为复杂的语境运作，“三界”框架（象征界—想象界—实在界）的提出就是为此服务的。

对拉康而言，“三界”不但是构成主体之无意识的三个界域，也是支配主体日常行为的三种秩序，亦是结构主体之欲望的三重界面。它们相互依赖，相互支撑，形成了一个同生共死的纽结；它们在主体身上共时性地发挥着作用，使主体成为一个多元决定的东西；它们每一个都以自身的逻辑建构着主体不同的存在维度，同时每一个都在主体的身上嵌入了异化和分裂的因子，故而它们之于主体的功能是悖论性的。总之，它们就像猎狗一样，四处捕获着主体的点滴欲望，使主体最终沦为其狡计的牺牲品。“三界”是拉康为主体的欲望追逐设立的一个祭坛，是他为主体登上死亡之舟敷设的一个神圣的仪式，也正是在这个意义上，不妨说，由于“三界”的引入，拉康把观看的问题变成了存在的问题。

“三界”的运作是一种拓扑学运作，即它们总是以共时态的方式对主体性的存在交互发挥作用，它们相互扭结但又相互切割，且以其扭结和切割方式的不同而在主体身上造成不同的效果。拉康在晚期的研讨班中对他的拓扑学有十分繁复而又多样的阐述，其技术的不断翻新和论述的艰涩回转令人一时之间难以索解。在此我要暂时搁置那些技术细节，继续把问题集中于主体性的认同。

前面已经讲了镜像阶段的想象性认同，现在需要把象征界的作用考虑进

来，在象征界和想象界的拓扑结构中进一步思考观看与认同的关系。

对拉康而言，纯粹的象征性观看并不存在，因为镜像观看中的镜子本然地就是一个象征“机器”，一个结构观看欲望的象征化装置。同时，任一主体自来到世间的那一刻起就已然被象征界所铭写，例如父母对“它”的命名——甚至在“它”出生之前就已经开始——其实已经是作为他者代理的父母的欲望以要求的形式的先期送出；进而，尚在襁褓中的婴儿——这时它还不是真正意义上的主体——向镜中窥看的时刻，常常伴随有父母指给“它”的某个理想的认同形象，比如父母指着婴儿的镜中形象说：“看，这就是我们的漂亮宝宝”、“这就是我们的小天才”等；或者当婴孩以父母的形象以及父母的期许、认可与赞赏作为参照来“完形”自己时，象征界的他者就在此发挥作用了，主体在这个镜像认同中完成的就不再只有“理想自我”（ideal ego），而是还有“自我理想”（ego ideal）。

理想自我和自我理想是精神分析学讨论认同时的两个基本概念。简单地说，所谓理想自我，即是主体在自恋性认同中实现理想化的自我形象；而所谓自我理想，指的是主体通过将社会化的指令内化为一种超我力量，并用它作用于自我而形成的自我要求或自我的理想参照。在拉康的意义上，不论是理想自我还是自我理想，都是认同的构成物，是主体的想象界和象征界相互作用的产物。例如，在主体对镜像的观看中，不仅有属于想象界的自恋性认同，还有属于象征界的他者认同，前者形成理想的“我”的形象（理想自我），后者形成构建理想自我的指令（自我理想），前者是自己对自己或与自己相似的对体的看，后者则是以他者的目光来看自己，按照他人指给自己的理想形象来看自己，以使自己成为令人满意的、值得爱的对象，换用拉康喜欢的拓扑学方式来说，与自我理想对应的观看方式是“我”“想象地”看那“象征地”看着我的他人，由此而形成了我“想象地”看自己的“象征形式”。在这个时候，至少可以说，触发主体进入象征秩序的东西不仅有言语或他者的话语，而且还有他者的看或凝视，因为那在看“我”的人（比如父母）已经是象征秩序的一部分，他们对“我”的看已然是象征界的看，是以看的方式先期地把“我”注册到一个象征秩序中。

如果说理想自我是现实自我把自身所欲望的某一理想形象外投到外部对

象之上的结果，那自我理想就是主体把自己在外部对象身上，且通过外部对象指认出来的某一理想形象内投到自身的结果，在此主体把外部对象以指令形式指示出来的某一特质内化为自身的一个结构性维度。更具体地说，自我理想是主体认同所谓的“父亲功能”的结果，它使主体进入法的象征世界，以缓和自恋和侵袭性的两难。和理想自我的构成一样，自我理想的运作也离不开想象界和象征界的交互作用。不妨说，正是自我理想提供给了理想自我一种预期的“形式”，即理想自我不过是属于象征界的自我理想在想象界的“重构”，后者就在这个重构中被内化为主体的“现实”。在第一期研讨班（1953—1954）中，拉康说：

我的欲望是什么？我在想象的结构中的位置是什么？这一位置只有当人们于想象界之外、在象征界的层面、在合法交换的层面找到一个指导时才是可以想象的——那种合法交换只有在人与人之间的言语交换中才能得到体现——这一主宰主体的指导就是自我理想。¹

由此拉康得出结论说，对于观看的主体而言，若是没有“另一个维度”即象征维度的介入，其真正有效和完整的“想象性调节”就不可能确立起来：

正是象征性关系决定了作为观看者的主体的位置。正是言语这种象征性关系决定了想象的完善程度、完整程度和近似程度。这一表象使得我们可以区分出理想自我和自我理想。自我理想主宰着关系的互动，而所有与他人的关系都有赖于这一互动。想象的结构的满足特征多多少少也取决于与他人的这一关系。²

自我理想的形成有赖于主体对他者世界的象征性认同，有关这一认同，拉康依照精神分析经验称其为对“父亲功能”（paternal function）的认同。

何谓“父亲功能”？在拉康那里，“父亲功能”、大写的“父亲”（Father）、

1 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book I, Freud's Papers on Technique 1953-1954*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p.141.

2 同上。

“父之名”（Name of the Father）、“父法”（Law）这些说法大体是等义的，它们都意指一种权力，一种结构性的力量，一种超我的指令或律令，其所代表的就是社会的象征法则和象征秩序，菲勒斯（phallus）则是这一秩序的优先能指，指示着父亲话语发出的位置。之所以以“父亲”之名言之，乃因为象征界的指令大都是以父亲的名义宣讲出来的——但这并不意味着有一个现实的父亲在发出话语，父亲功能指示的只是发出话语的他者主体的位置，许多时候，居于这个位置的可能恰恰是已然屈从于象征秩序的母亲，是母亲在代行父亲之职，这时不妨称这个母亲为“菲勒斯母亲”（phallic mother）或“母亲他者”（英语世界通常写作“mOther”），以指示母亲作为他者之代理对孩子行使的“父亲功能”。

父亲功能代表着理想他者的位置，与在想象性认同中发挥作用的理想“小他”不同，象征界的他者是大写的他者（Other），这是一个根本的差异性存在，是需要“我”以牺牲的方式去加以认同的东西。从观看的角度说，大他的这个位置是他人象征性地看“我”的位置，主体对它的认同实际就是“我”以他人看“我”的目光来看自己，以使自己成为他人眼中可爱的或值得爱的形象。主体性的构成总离不开他者的目光，离不开他者场域中父法或父亲功能的规定。

父亲功能意指着一种秩序、一种命令，它不仅要求你应当怎样做，还告诉你不准怎么做，在这个意义上说，父亲功能也代表着禁止，代表着“不”。禁止什么呢？禁止主体的一切僭越性欲望以及主体对欲望满足的过度要求，拉康以精神分析学的隐喻称此为“对母亲的欲望”。而实施或实现这一禁止的根本策略就是提供一个优先能指，即象征的菲勒斯。父亲承诺主体在将来可以拥有代表着权力与权威的菲勒斯，可以借菲勒斯能指的意指功能在象征秩序中获得一个主体性的位置，可另一方面，这一象征位置的获得不是必然的和无条件的，而是需要主体付出代价，需要主体做出牺牲，那就是接受父法的阉割，放弃对母亲的欲望。

所以，对于拉康描述的象征性认同，我们应在结构化的层面来加以理解：就社会的方面而言，它指的是社会机器对个体欲望的回应，以及在这一回应中执行的对个体的询唤；而就主体的方面而言，它指的是个体对社会的符号

性召唤的内化，是个体的社会化和主体化。这是一个结构化的过程，其中有几个关键点是我们需要注意的：

第一，象征性认同的发生需要社会以语言或言语的意指结构作为中介，这个意指结构构成了他者场域的能指链条，它以指令的形式向主体发送社会要求，并在主体的欲望与欲望对象之间以及主体与主体之间充当着调停者的角色，使主体的社会化身份在此可以获得某种确认。

第二，主体在象征秩序中获得确认的并非其作为存在的本质，而只是他/她在这个秩序中的某个符号位置，就是说，主体在此成就的只是一个“位置主体”，其在言语结构中占据着某个位置，能指链在该位置通过某个主能指的统摄而被锚定或扭结在某个意义所指上，然后再把这个意义缝合到主体的身上，使主体获得了某种身份性的存在。

第三，象征性位置的获得是以主体的牺牲为代价的，主体要想进入象征秩序，就必须接受属于这一秩序的父法对他/她的阉割，他/她必须学会有所放弃，这样才能有所得。象征秩序的这一切割使得认同的主体最终成了一个分裂的主体，因为他/她的存在或他/她的欲望总有一部分无法被象征秩序所接纳，无法在象征秩序中得到实现。这就是说，象征界对主体的结构效果是悖论性的：它在使个体获得某个象征的主体性位置的同时，也在他/她身上划开了一道切口。

第四，象征性认同固然可以在社会秩序中指示给主体某一确定的符号性位置，但主体对这个位置的意义所指的內化常常也会把主体变成象征机器的仆役和废料。一定程度上说，符号化的主体是“虚假”的主体，是“僵尸化”的主体，其主体性是“被”主体化的主体性，阿尔都塞称此为“臣服的主体”（subjected subject）。但许多时候，人们很难意识到这一点，或是意识到了也不承认，反而宁可相信那个位置被赋予的一切都是真的，是主体自身所拥有的，进而，为了说服自己，主体甚至把那个信念付诸行动，以种种模仿性的拟态来表现所认同的位置的符号化意义。

第五，象征性认同是对父法的认同，是以父法能指来取代或替换原始的欲望对象，可是，能指对存在的象征性切割或者说社会的他者场域对主体之意义的缝合不可能彻底，而是总会留有“剩余”（residue），并因这个剩余

而使得认同主体的欲望满足总处在欠缺状态。更为严峻的是，那个被切割掉的东西，那个被掩藏在无意识结构中无法象征化的剩余，反过来将会作为欲望的原因把主体引向无尽的欲望求证之路，并且这是一条不归之路，主体在这条路上或是彻底地沦落为象征机器的残渣，沦落为真正的剩余，形如人渣一般，或是最终从象征机器的捕获中逃逸出来，沿着自身欲望的想象轴在那个脱落的剩余上尽情搬演致死的幻象游戏。

第六，还有至关重要的一点，虽然象征性认同可以帮助调节和定位想象性认同，而经过象征界调节的想象性认同也可以帮助维系和强化象征性认同，可这两者并不是总能协调一致地发挥作用，相反，它们之间的循环时常会发生短路和断裂。例如，他者场域总是一个过度的场所，它向主体提出各种各样甚至相互冲突的要求，他者是一个淫秽的、过度要求的他者，一个暴虐的、不断索取的他者，当主体被过度的他者要求逼到绝境的时候，当主体最终意识到他者场域的这一裂隙的时候，就会歇斯底里地对他者世界加以质疑：“你究竟想要怎样？”“你到底想从我这里获取什么？”而这一质疑最终将为主体的欲望求证开启一条新的道路，那就是通向“原乐”（jouissance）的道路，是朝向极致的症状享用的道路，是快感主体用致死的、非人化的“求原乐意志”对象征秩序实施的最后一击。

如同采用镜子装置讨论想象性认同的时候一样，拉康也喜欢用这个装置讨论象征性认同及其与想象性认同的拓扑关系。¹这显示了视觉性在拉康的话语展开中的重要性。实际上，就像上面不断说到的，对于象征性认同的语言学表述，我们同样可以用视觉性的隐喻加以转述：象征性认同就是对他者目光的认同，就是主体学会用他者象征地看他的目光看自己。在第十一期研讨班《精神分析学的四个基本概念》（1964）中，他干脆以“视界领域”（the scopic field）为论述语境去对主体性的认同加以理论的重述，那一认同拓扑现在被说成是“眼睛与凝视的分裂”（the split of the eye and the gaze）：

眼睛与凝视——这就是对我们而言的分裂，在那里，驱力得以在视

1 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book I, Freud's Papers on Technique 1953-1954*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p.140.

界领域的层面呈现。¹

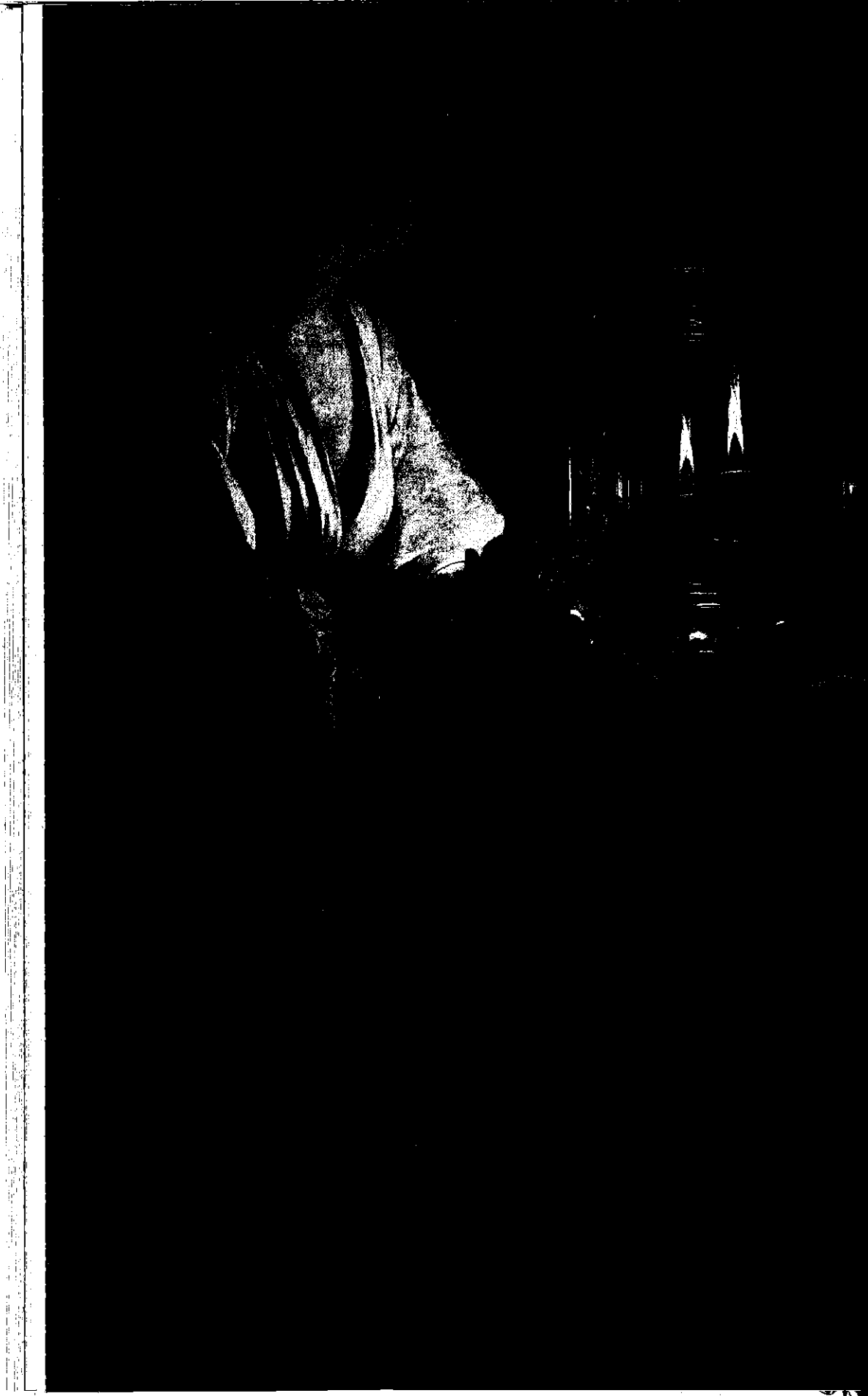
何谓“眼睛与凝视的分裂”？在我们日常的理解中，眼睛不就是看和凝视的器官吗？其与凝视的分裂从何而来？这涉及拉康对“凝视”概念的独特运用。

简单地说，拉康的凝视理论要讨论的不是我们的眼睛能够看到什么和如何去看，而是我们的观看行为是怎样发生的，更确切地说，我们的观看——它实际就是“眼睛”的功能——是如何因为“凝视”而可能的，又是如何因为“凝视”而不可能的。就眼睛与凝视的分裂而言，如果说所谓的“看”是指主体（眼睛）的看，则所谓的“凝视”就是指主体想象的自身以外的某个东西的凝视，而且是在他者那里已然失落的原质之“物”即对象 *a* 的凝视，是不可能之物的凝视；如果说观看代表着眼睛的功能，那么凝视就是使观看变得可能（我看 / 我被看）和不可能（看而不见 / 见而不看）的原因与机制。对于那使观看变得可能的凝视，拉康现在称之为“想象的凝视”，对于那使观看变得不可能的凝视，他称为“对象 *a* 的凝视”，那实际就是“实在界的凝视”。想象的凝视涉及象征界和想象界的相互作用，对象 *a* 的凝视则是实在对象征界和想象界的穿刺。至于“眼睛与凝视的分裂”，指的并非两者的分离，相反，它们是不可分离的，（他者的）凝视是内在于主体的观看（眼睛）的，是主体在想象有一个他者的凝视，然后把这个凝视内在化，用它来反“观”自身，通过它来界定自身，也由此而把“分裂”嵌入了自身。

拉康的讨论缘起于刚刚出版的已故哲学家梅洛-庞蒂的遗著《可见的与不可见的》。拉康在第一时间拿到了样书，即刻就在研讨班上开始了同它的对话，他甚至称这本书的某些观点就是他同梅洛-庞蒂对话的结果。

《可见的与不可见的》是梅洛-庞蒂晚期哲学思考的手稿汇编，其主题比较庞杂，但视觉性或可见性是他思考身体、自我、他者、在世结构的关系的一个切入点。梅洛-庞蒂认为，在主体的“我”与世界的关系中，或者说在“我”对可见世界的知觉中，总有一种先行存在的不可见的凝视、一个柏

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.



拉·图尔，《抹大拉的马利亚的忏悔》（约 1640），布上油画，133.4cm×102.2cm，纽约大都会艺术博物馆藏

乔治·德·拉·图尔（Georges de La Tour），法国画家，画风深受卡拉瓦乔的影响，主要创作题材为宗教画和风俗画，擅长利用烛光来创造独特的氛围。抹大拉的马利亚原本是一个妓女，因受到耶稣的感召，忏悔皈依成为虔诚的信徒。拉图尔对抹大拉的题材情有独钟，至少画过四幅同一题材的作品，且手法大同小异。在这幅现藏于大都会艺术博物馆的作品中，抹大拉静坐在烛光下为自己曾经的罪深深地忏悔，膝上的骷髅是死亡的象征，桌上的镜子是虚空和黑暗的象征。幽暗的背景中，明亮的烛光映照着抹大拉沉静的面庞，那是代表温暖和力量的精神之光。在这里，死亡从幽暗的实在界穿越到象征界，构成了一种凝视的力量：他者之凝视，异在性的凝视。并且相对于主体（抹大拉）而言，死亡或黑暗与同样来自他者世界的精神之光一起构成了象征界的争执，可主体通过内化神圣的精神之光的力量而确立了她的理想自我，她用这个自我驱除或抵御着死亡的暗影，她因为这个自我而弃绝了曾经的欲望之我，把自己彻底委身于永恒，成为永恒的见证。

拉图式的“全视者”（seer）在看着我，使得我的观看不再是传统意义上主体的知觉建构，而是主体与他者的“共同世界”为显现自身而对“我”的利用，是“我”的生活在他者的目光之下的一种绽出。梅洛-庞蒂说：

无论如何，他者的体验对我来说并不是乌有，因为我是相信他者的——而且这个体验和我自己是相关的，因为它作为投射于我的他者眼光而存在着。这张熟悉的面孔就在这里，这笑容，这噪音的抑扬也都在这里，我很熟悉它们的风格，就像熟悉我自己一样。在我生命的许多时刻，他者对我来说也许都化入了这个可能是一种诱惑的景象之中。……在这些目光后面的某处，在这些动作后面的某处，或毋宁在它们面前的某处，或者更是在其周围，不知从什么样的空间双重背景开始，另一个私人世界透过我的世界之薄纱而隐约可见。一时间，我因它而活着，我不再是这项向我提出的质询的答复者。……至少，我的私人世界不再仅是我的世界；此时，我的世界是一个他者所使用的工具，是被引入我的生活中的一般生活的一个维度。¹

梅洛-庞蒂的这个讨论其实是为了揭示存在的本体论结构，但拉康认为，对不可见的凝视的这一关注指示了极为重要的一点，就是“可见性对我们将置于全视者的目光之下的东西的依赖”，是全视者的目光对我们的“瞄准”（shoot），拉康将这称为“凝视的前存在”（the pre-existence of a gaze），即主体在向外观看的时候已然被另一个东西所注视，主体总是处在来自另一个领域的目光的包围之下：

我只能从某一点去看，但在我的存在中，我却在四面八方被看。²

所谓“我的存在”，就是“我”作为主体的存在，这个存在本然地是来自四面八方的他者凝视结构出来的，“我”是作为一个结构化的效果而存

1 莫里斯·梅洛-庞蒂，《可见的与不可见的》，罗国祥译，北京：商务印书馆，2008，第20-21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.72.

在的，因而这个“我”在向外观看的时候，已然受到了一种先行存在的“他者凝视”的作用。并且这个“我”只能“从某一点”、从自身的角度去看，亦即“我”的看总是想象的看：“我”不仅想象有一个他者在看着“我”，而且还用这个他者的目光想象地看自己。拉康因此又从主体的角度称他者的凝视为“想象的凝视”。

所谓“想象的凝视”，说的仍是观看的想象性维度：“我所遭遇的凝视……不是被看的凝视，而是我在他者场域所想象出来的凝视。”¹不过加进了他者维度或者说象征界在这一观看中的作用。现在，观看主体需要接受来自象征界或他者场域的目光的调节，需要以他者的目光来对自己做想象性的回看或自看。总之，在想象的凝视中，重要的不是主体在想象界或象征界的看与被看，而是主体在想象界与象征界的交互空间中的看、被看和自看，是这三种看的交互作用。

我看；我想象我看的时候也在被看；我用想象的被看看自己。在此，自看本是想象自己被看的效果，但在主体的意识中，想象的被看已内化成自己对自己的看，故而在想象的凝视中总是“看到自己在看自己”（*seeing oneself seeing oneself*）²。就是说，我的看本来是由他者的凝视主宰的，可在我的意念和意识中，我把这个他者之看内化为自我之看的一部分，我看不到——更有可能是我不承认、我否认——他者的这个凝视，我不觉得，也不认为我的理想自我和自我理想是我为了迎合他人的目光才显得这样的，通过想象，通过拒认和误认，我避开了他人在看我这样一个事实，于是我的看因为想象的凝视而变成了“看到自己在看自己”。

可前面说到的镜像之看也是自己在看自己，这与想象的凝视中的自看有区别吗？按拉康的理解，在镜像之看中，想象性认同是误认的结果，是我把他处想象地建构的“另一个我”的形象回投到自己身上，把后者等同于或误认为未来的“我”，并用这个“未来的我”来看“现实的我”，从而形成了自己对自己的看。可在他者的凝视中，同样有着“另一个我”对自己的看和我对它的误认，只是这“另一个我”不再是“现实的我”的想象性投射，

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.84.

2 同上, p.74.

而是由他者或他者场域的代理以某种方式发送出来的，是他者的召唤结构呼召的结果。并且，这个他者是一个异己的东西，是一个需要消除的差异性，主体对此并非全然不知，相反，他/她是有所知的，他/她只是假装不知或拒绝承认，因此，在想象的凝视中，不仅有对另一个我的“误认”，还有对他者或他者凝视的“拒认”，而后者正是某种“知”和“不知”的双重运作，即一方面，主体“知道”或是想象地认为有一个他者在看，并且必须认同这个他者的目光，以让自己成为值得欲望的和可欲望的；另一方面，主体又必须对“他者在看”的“事实”视而不见，又必须以一种佯作“不知”来消除差异性的视觉陷阱，于是，主体以他者的目光看自己就成了自己对自己的看。

拉康强调，在想象的凝视中，在自己对自己的看中，真正的关键是他者凝视的“省略”，或称“凝视功能的逃避”¹。这一省略之所以会发生，与主体的他者想象有关。

拉康说，主体在象征性认同的过程中常常会把处在他者领域中的父法代理——比如相对于孩子而言的父母、相对于学生而言的老师、相对于爱的一方而言的被爱的一方，等等——想象为一个“假定能知的主体”（the subject supposed to know），就好像处在分析情境中的分析师一般，这个全能的他者不仅能洞悉主体的一切，而且能给予主体想要的。这当然只是主体的想象，可他者秩序的权威性和理想性就是这一想象的虚拟反转到主体身上而产生的效果，因为主体需要在这个想象的虚拟和反转中利用那一效果来保证其通过认同获得的自我理想和自我形象的一致性。一旦自我理想被内化为内在的声音（比如我们常说的“良知”或“道德律令”），一旦这个内在的声音成了理想自我的主导，他者的凝视就转而隐退到了一个消失点上，一个类似于透视法的灭点上，就是说，在想象的凝视中，主体本来想象自己是被看的，是他者凝视的对象，可通过想象的反转和对他者的认同，这个不可见的凝视被删除了，结果就成了自己在看自己。也正是在这个意义上，拉康称想象的凝视中眼睛具有一种“屏幕”（screen）功能，它在映现自我形象的同时，也屏蔽了视像背后的他者凝视，让使观看得以可能的“光源”消失在可见性之外。

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, pp.74-75.

实际上，如果说想象的凝视是象征界对想象界的穿刺，那他者凝视的省略就是想象界对象征界的删除，这是二而一的过程，是象征界和想象界在视界场域的共时性运作，这一运作不仅为主体获得自身统一性提供了保障，而且使得主体在他者场域的观看成为可能。

如果主体只是停留在想象性的观看，只做纯粹的镜像之看，其所看到的就只能是自己眼前所见的一切，而无法看到视像背后的东西，他/她甚至根本就不承认那背后有什么东西。同样地，如果主体是处在想象的凝视中，那么处在象征秩序中的他者凝视固然可以暂时地缝合他/她的视像的不确定性，帮助他/她完成对自我形象的想象性建构，但是，在这一意义缝合和身份建构的过程中，因为眼睛（即想象性观看）的屏幕功能，他/她看不到那个象征的权威本身只是寄生在他者之中的一个替代，他/她的所见依然是想象的，那背后的东西依然被屏蔽、被过滤、被删除，如拉康所言：“在这一可见性的情形中，一切都是陷阱。”¹

拉康特别以绘画为例来说明存在于想象的凝视中的这一拓扑学翻转。他的讨论照例是新意迭出，但也充满了无意识的巧智，语言的滑行和意义的闪烁让他的论说本身成为对读者的欲望的一种捕捉，就犹如画家用图像来捕捉观者的欲望一样。不管怎样，我们都很难把拉康的讨论纳入常规意义上的绘画理论或图像理论。他所关心的既不是图像与被表征物之间的关系，也不是图像生产与社会历史语境之间的关联，就连图像本身的主题、形式结构或构图，亦非他要考察的重点。他真正关心的是对图像的观看，但又不是我们常说的那种审美式观看，而是观看的无意识机制，是观看行为背后的视觉驱动力，或者说是视觉无意识在视界领域和艺术家/观者的主体间性结构中的运作。

拉康的讨论是从想象的凝视开始的。他说，动物也有想象的凝视，其最典型的体现就是动物学家所讲的那种“拟态现象”（the phenomenon of mimicry），即有些动物甚至生物可以依据环境模仿性地改变自己的视觉形态——例如身体的颜色——来达到保护自己或攻击敌人的目的。这种拟态性

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.93.

的改变或变形最常见的有三种：效颦（travesty）、伪装（camouflage）和恫吓（intimidation）。效颦与性吸引有关，其目的在于引诱，比如孔雀开屏；伪装与自我保护和捕食有关，其目的在于欺骗对方将自己误认为所伪装的他物，比如枯叶虫；恫吓则与争斗或威胁有关，其目的在于欺骗对手对自己做出过高评价，比如毒刺蛙。拉康指出，拟态现象并非如传统所说单纯为了适应环境，而是动物想象性地依据先行存在的“他者”（环境）之凝视而对自身存在的某种构型。通过这一构型，动物可以使自己处在某个控制的位置：

“不仅能控制所模仿的形体的形式，而且能控制自身与环境的关系，使其能与环境区分开来，或者相反，与环境融为一体。”¹拉康把这称为动物眼睛的“色斑功能”（the function of the stain），它恰好标记了“假定的被看相对于被看者的前存在”（the pre-existence to the seen of a given-to-be-seen）²。

动物因为想象自己将被看而对自身形体可能的视觉效果做出拟态性的改变，这一假定被看的前存在也是人类的想象的凝视的本质所在，即在观看行为中，真正发挥作用的不是我在看，而是我想象自己有可能被看或正在被看，并用他人看我的目光看自己。在这一点上，人想象的他者凝视的功能与动物眼睛的色斑功能可谓异曲同工：

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——如果允许我像往常一样以拆解的方式使用一个词——我“被摄入像中”（photo-graphed）。³

我想象自己有可能处在或正处在被看的位置，并以此来决定自己的在世方式。拉康说，在这个方面，人类的艺术或绘画行为与动物的拟态行为是一样的，它也是通过对他者凝视的计算来调整自己的姿态，把自己变成一幅图

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 同上, p.74.

3 同上, p.106.

画。“何谓绘画？它显然不是无所作为的东西，我们把主体不得不如此这般在那里图绘自身的功能称为图画。”

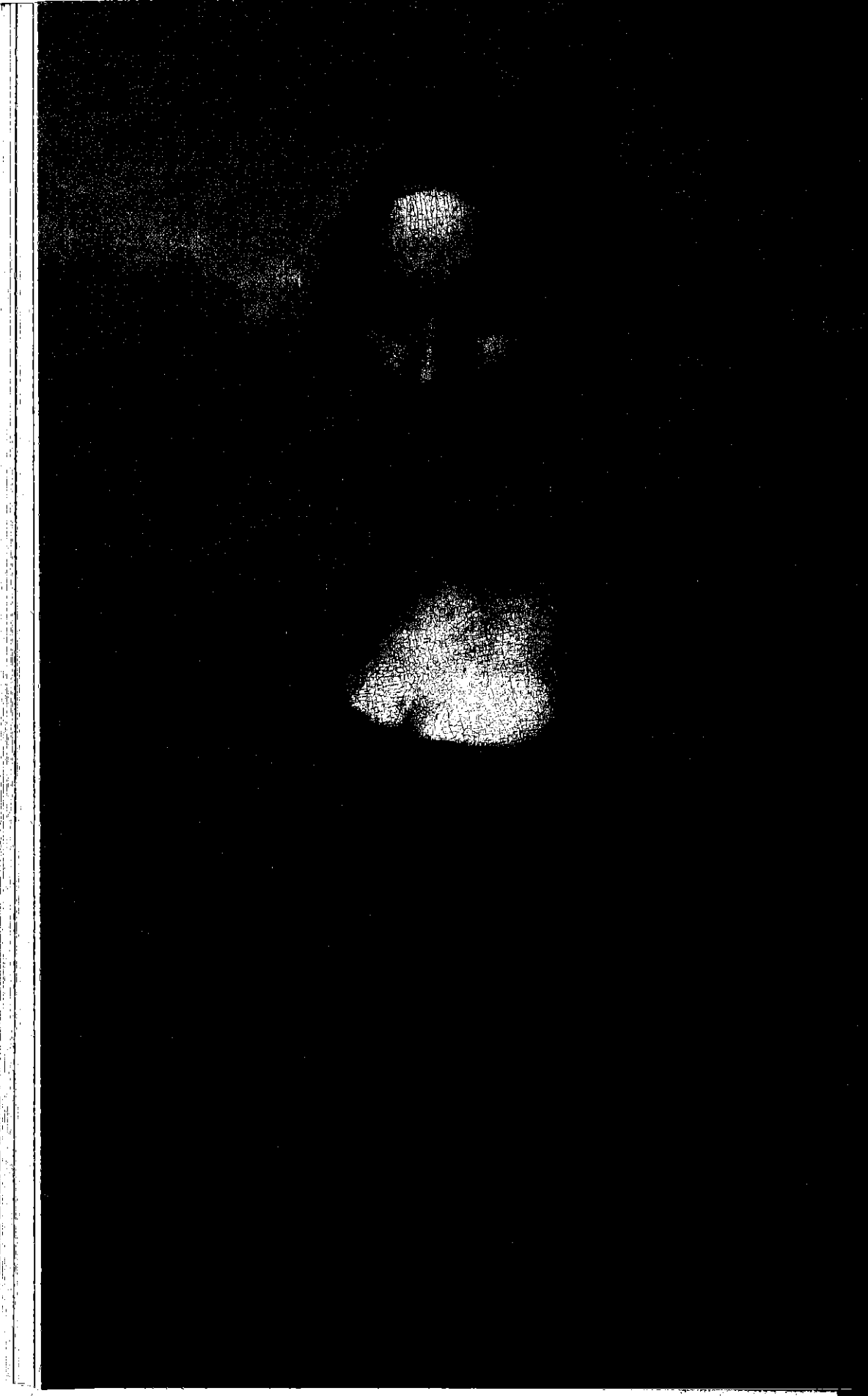
图绘者总是希望人们能从他的图画中——比如他的图绘技术、题材、风格、图像惯例的引用及修正等——看到他作为艺术家的存在，能通过他的图画获得视觉的快感，从画意中得到精神的启迪。为此，画家就必须迎合作为他者的观画者的趣味，必须采用社会他者所认可且能被观画者所理解的视觉惯例和图像惯例，或者干脆以挑战既有的惯例来激发观画者的兴趣。总之，图绘者要想在社会的他者网络中获得主体的地位，其图绘行为就离不开对“环境”的揣度、计算和“模拟”，离不开对他者网络的认同，他想在主体位置获得确认的欲望必须接受来自他者的目光的调停。

但人毕竟不是动物，就拟态是一种伪装和欺骗而言，人和动物的一个根本区别在于：动物只能伪装，人还能伪装自己的伪装。这使得人对环境或他者凝视的计算和反应更具自我反思性。例如在绘画中，画家虽然会因为他者之凝视而把自己变成一幅被他人看的“图画”，但一个成功的画家绝不会止步于此，他还会以图画-屏幕为中介并与之游戏，以达到欺骗眼睛的目的。“只有主体——人类主体，欲望的主体，而欲望是人的本质——不像动物那样，他不会完全落入想象的捕获。他把自己绘制进去。怎么做呢？他能把屏幕的作用离析出来并与之游戏。的确，人知道如何与面纱游戏；凝视就存在于它的背后。在此，屏幕即是中介所在之处。”¹

画家知道利用图画-屏幕来把他者即观画者的凝视转化成斑点一样的东西内置于画面中，以达到欺骗眼睛或捕获凝视的目的，让观画者以为其所看到的并非画家真正要表现的，观画者就是因此而被图像所俘获。拉康说：

图画的功能——就其与观者的关系而言，画家提供给他图画实际就是为了让去看——与凝视有关。这一关系不在于图画是为凝视而设的陷阱，尽管初看上去是这样。人们认为，和演员一样，画家总希望被观看。我可不这样认为。我认为，与观者之凝视的关系是存在的，但要复

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.107.



达·芬奇，《蒙娜丽莎》（约 1503），板上油画，77cm×53cm，巴黎卢浮宫藏

弗洛伊德在其有关达·芬奇的著名的传记研究中说过这样一段话：“任何一个想起列奥纳多油画的人都会想到一个独特的微笑，一个立即令人沉醉又使人迷惑的微笑，这个微笑，作者凭想象画在他的女性形象的嘴上。这是一个挂在既长又弯的嘴唇上的永恒的微笑，这成了作者风格的一个标志，并被命名为‘列奥纳多式的’。”¹“蒙娜丽莎的微笑”，稍微了解一点西方绘画的人都知道这个短语的意思：谜一样的既令人沉醉又使人迷惑的微笑。就是这个谜一样的微笑，就是这个被人无休止地谈论的微笑之谜，使这幅画成为一个传奇，使观赏这幅画成为好奇心的一次探险。每个面对这件作品的人都会因为这个微笑 / 谜而再次发问：这个女人是谁？她的微笑到底代表什么？达·芬奇是如何做到让这个微笑谜一般地呈现在此的？……如此等等。弗洛伊德找到的答案是：这个微笑是达·芬奇记忆中母亲的充满爱意的微笑的替代。或者换成拉克的话说，这个含混的、饱含心理矛盾的微笑表征了达·芬奇受到压抑的对母亲的欲望；而从观者的角度说，蒙娜丽莎的微笑其实就是他者的凝视，正是这个微笑那谜一样的特质使它成了激发观看欲望的原因，我们的那一系列发问不过就是图像在此作为已然失落的对象之替代所产生的效果。

1 西格蒙德·弗洛伊德，《列奥纳多·达·芬奇和他对童年的一个记忆》，载于车文博主编，《弗洛伊德文集》（第四卷），长春：长春出版社，2004，第 482-483 页。

杂得多。画家为必定会站在画作前的人提供某个东西。画作中的那个东西，至少可以部分地总结如下：“你想要看吗？好的，看这个吧！”他给出某个东西去喂养眼睛，但要求站在画作前的那个人放下他的凝视，如同让某人放下他的武器。这就是绘画抚慰性的、阿波罗式的效果。那被给出的东西与其说是给凝视的，还不如说是给眼睛的，那东西涉及放弃、“放下”凝视。¹

在这里，画面本身构成了一种诱惑，引诱观画者放弃自己作为他者的凝视位置，而从画家所处的位置即驯服凝视的位置去看。可是，“你从我看你的位置根本看不到我”，从凝视被驯服的位置所看到的只是一个伪装的作伪，在这个位置，“眼睛”必将受到那个伪装的作伪的欺骗，以为画家所画并非眼中之所见，以为那个所见的背后一定还另有他物。为了说明对凝视的驯服及其引发的欺骗眼睛的后果，拉康引用了古希腊一则流传甚广的画坛逸事。

宙克西斯（Zeuxis）和帕拉希阿斯（Parrhasios）是公元前5世纪古希腊的两位著名画家。有一次，他们决定来一场公开赛，看看谁技高一筹。宙克西斯率先完成作品，他画了一串葡萄，画作是如此的栩栩如生，以至于枝头的鸟儿也被吸引过来啄食。接着出场的是帕拉希阿斯。他在墙上画了一张帘子。这张帘子同样画得如此的栩栩如生，以至于踌躇满志的宙克西斯转过身来对他说：“好吧，现在让我们看看你在帘子的后面画了些什么？”毫无疑问，最后胜出的是帕拉希阿斯，因为宙克西斯的作品只是欺骗了鸟的眼睛，而帕拉希阿斯的作品则欺骗了宙克西斯的眼睛。

宙克西斯的眼睛为何受到了欺骗？这固然是因为帕拉希阿斯的帘子太过逼真，但更重要的却在于帕拉希阿斯通过这个如同屏幕一般的帘子而与他者之凝视展开的视觉游戏，他利用帘子的能指效果来激发宙克西斯这个他者的欲望，让后者相信在帘子的背后一定隐藏着画家所画的东西，从而想要掀开帘子一看究竟。可实际上，帘子的背后空无一物，帘子本身即是作品，眼睛之所见即是画作之所是，只是受到欺骗的眼睛看不到这一点，它受帘子背后之“物”的引诱，它被那个“背后”的凝视所捕获。宙克西斯原本处在他者

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.101.

凝视的位置，可由于受到想象的凝视的诱惑，最终自己落入了凝视的陷阱。帕拉西阿斯的帘子就是宙克西斯想象他者凝视的场所，他想象那个帘子的背后一定有某个东西在凝视着他，他的眼睛就是受到这个凝视的欺骗，而使他产生了想要掀开帘子看一看的欲望。正是在这个意义上，拉康称帕拉西阿斯对宙克西斯的胜利乃是“凝视对眼睛的胜利”¹。

从图绘主体的一方来说，图绘行为固然受到他者凝视的控制；但他也力图抹除凝视的目光，以拟态的方式对他者实施引诱和欺骗。在这个意义上说，图像就是一种幻觉，其目的在于引诱和欺骗，在于驯服他者的凝视。可从观看者的角度说，我们的视觉（眼睛）之所以会受到欺骗，一方面就是因为图像的屏幕功能，另一方面则是因为观看主体的视觉驱力，是因为追求最大限度满足的驱力对屏幕背后的东西的想象和欲望，他总是想象屏幕的背后还隐藏着别的某个东西，总是欲望看到屏幕背后的东西：

在视觉欺骗中究竟是什么东西吸引和满足我们？什么时候它能吸引我们的注意和让我们感到快乐？是在这样的时刻，即只需变换一下我们的目光，我们就能够认识到，表征不会随目光的移动而移动，它仅仅是一种视觉欺骗。因为在那个时刻，它似乎不再是它显现的东西，或者确切地说，它这时似乎是其他某个东西。²

可屏幕的背后空无一物。屏幕之所以会激发我们对另一个东西的想象，就因为它的色斑功能对我们而言恰恰是显现与遮蔽、可见与不可见的扭结，我们的眼睛就是因此才会受到空无的引诱，并将驱力不加保留地投向那个空无，最终那个空无、那另一个东西反过来成为结构我们的欲望的原因。拉康称此为“对象 *a* 的凝视”，它实际就是不可能之物的凝视或“实在界的凝视”。

对于实在界的凝视，拉康本人更喜欢另一个说法：“the gaze as objet petit *a*”（既指“凝视作为对象 *a*”，又指“对象 *a* 的凝视”）。³ 他很肯定地说：

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.103.

2 同上。

3 同上, p.77.

“凝视本然地就包含着拉康的代数式‘对象 a ’”。¹

拉康正式使用“对象 a ”的提法是在 1950 年代末，自这以后，“对象 a ”便成为其精神分析学的一个核心概念，几乎每期研讨班中都有涉及。但另一方面，在拉康的词汇中，“对象 a ”也是含义最为暧昧复杂的一个概念，它似乎始终处在未完成的、难以言尽的或者说不可定义的状态，其含义之曲折回转和游移不定，令人难以把捉——这一点倒是与“对象 a ”本身的特质极其相符。自 1960 年代到 1970 年代，拉康一直在修正和重述他的这个概念，并把它延展到其精神分析理论的各个方面，使得它成为一个理论的缝合机器，似乎与精神分析理论和实践相关的所有一切最终都可以回溯到这里，并在此获得解释。

实际上，我们可以把“*objet petit a*”看作拉康的欲望与匮乏的辩证法的一个形式化表述，是他的欲望诗学的一个原型，其含义可按字面直接理解为“小 a 作为对象”或“作为对象的小 a ”。

在精神分析学的语境中，“对象”通常指的是欲望满足或欲望投注的对象，亦即它是心理意义上的构成物，与现实的存在并不具有等义关系。例如爱人作为爱的对象，真正充当对象的其实不是作为整体的“爱人”，而是爱人身上的某些独特品质，如“高贵”、“可爱”、“性感”、“温柔”等，“爱人”只是这些可满足我们欲望投注的品质的代理，即便当我们说“我爱你的全部”的时候，“爱人”作为整体也只是一个幻象构成物，是独特品质被高估或升华的结果。

“对象 a ”是一种对象，但不是一般意义上的欲望对象，而是使某个东西成为（欲望）对象的对象，是作为欲望之成因的对象，更确切地说，它是引发欲望的对象-原因，同时也是使欲望之满足变得不可能的对象-原因。“对象 a ”中小写且斜体的符号“ a ”，一方面显示了作为对象-原因的 a 的不确定性、不可定义性，另一方面则表示它的出现与象征界、想象界和实在界的交互运作紧密关联。

一般来说，认同的过程就是主体社会化的过程，而社会往往是通过一系列的编码来向主体发出指令的，就是说，它提供给主体去认同的乃是一系列的能指。可是，这一系列的能指总是只能缝合你部分的存在，甚至在这个部

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.77.

分当中它们也是不完整的，因为能指是运动的，某一能指总是要滑向另一个能指，总要借另一个能指来获得界定。如此反复，就形成了一个没有终结的能指链条，可我们永远也找不到最终的“能指总体”，能指的集合在其意指的过程中总是会错失某个东西，某个对主体而言构成认同的条件但又是主体无法思及的东西。于是，主体在能指的意义缝合中总是分裂的，当下能指所指示出来的有意识的存在和隐藏在能指链条背后的无意识的存在总是不能真正地相遇或重合，相反，主体对能指的每一次认同实际就是能指对主体的一次切割，是能指在主体的身上划出一个切口，就像在S（主体）上加一个斜杠的符号“ δ ”（被划杠的主体；分裂的主体）所表示的。

拉康把能指集合的欠缺称为“大他者的欠缺”，它意味着能指对主体的切割总是会留有剩余，或者说能指对主体的每一次缝合总是会错失某个更为根本的、需要另行缝合的东西，主体的认同欲望总是受着这个错失或剩余的东西的引导，但又无法与之真正相遇。总之，在主体性的构成中，总会有一个剩余在那里运作，把主体引入幻象的结构中，幻象公式“ $\delta \diamond a$ ”就表达了分裂的主体与这个剩余的关系，在此，“ a ”指的就是能指链的那个意义剩余、那个从链条中滑脱的对象残余，它将以幻象的形式呈现在主体的面前。

拉康强调，对象 a 与存在之欠缺的关系对于主体性的构成有着根本的影响。一方面，对象 a 是对主体之欠缺的命名，是对能指的失败的命名，通过这一命名，主体的失败被翻转为失败的主体。拉康说，这正是幻象结构的功能所在：通过把自己建构为失败的主体，那个失落的原初对象将可以在替代对象的形式中以幻象的面目被重新召回。拉康特别地强调了这一召回的回溯特征，强调了在这一召回过程中对象 a 作为欲望的“对象-原因”的特质。一般地，我们倾向于假定，在欲望把自身凝定于某个对象上之前，必定先有一个欲望主体存在。可拉康相反，他坚持认为，在欲望主体被构成之前，总是已然先有一个欲望对象；当然，这个对象不能是任何一个对象，而必须是作为欲望之因发挥作用的对象，是原初已然失落的对象，是主体本质上欠缺的对象，是在出场之前就已然缺席的对象，是主体在能指之失败中回溯性地建构的对象，亦即对象 a 的存在源自它的非存在，源自其在想象和象征的可表征之物中的不充分性。

另一方面，虽然对象 *a* 无法被象征化，无法在象征秩序中获得最终的确定意义，但它总是以驱力或部分驱力的形式作用于主体化的进程，尤其是，它总要变换面孔以幻象或类像的形式附着在能指的象征化上面，在能指的链条上不断地闪烁、滑翔，但永远不能被捕获。以齐泽克的话说，对象 *a* 就是“实在界的鬼脸”。

那我们该如何理解实在界的这个不可能之物与凝视的关系呢？对象 *a* 其实就是使镜像之看和想象的凝视得以可能的东西，主体的看是因为它而可能的，更确切地说，主体之所以看、之所以让自己被看，就是因为有它躲在远处凝视，它就是使主体的视觉驱力进入循环过程的内核，它的幽隐的在场对主体有一种难以克服的诱惑。但另一方面，主体永远也看不到它，这不仅是因为处在象征界的主体没有办法与之真正相遇，而且也是因为已然接受象征界的欲望调节的主体根本无力承受来自这个凝视的目光——那是一道令他感到晕眩、令他目盲的火光。

因此，按拉康的理解，如果说主体在想象的凝视下还能借助象征性的认同来获得匮乏的临时替代物，还能通过对想象的凝视的确认与省略来缝合他者中的缺口而成为他者领域的一部分，那实在界的凝视就只会把主体抛入一个彻底的虚无，一个介于主体和他者之间的不可能的空间，主体在此体验到的将只能是他的分裂，他的创伤性的匮乏。总之，凝视早就在看着我们，并在不断地诱惑着我们，是它让我们去看，因而也让我们成为被看者，是它让我们可以看见，因而也让我们无法看见，是它让我们忘记了那根本的匮乏，因而也使得那匮乏的再次返回让我们难以承受。所以，不论是想象的凝视所维系的他者秩序的权威，还是实在界的凝视所暴露的创伤性缺口，都隐含着看与凝视之间的距离的运作，隐含着眼睛与凝视的分裂：

自一开始，我们就在眼睛和凝视的辩证法中看到，这两者之间根本不存在一致性，而是相反，存在的只是引诱。当陷入爱河的我迷恋于一种观看时，那根本上不满足且总是错失的东西就是——“你从我看你的位置根本看不到我。”¹

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, pp.102-103.

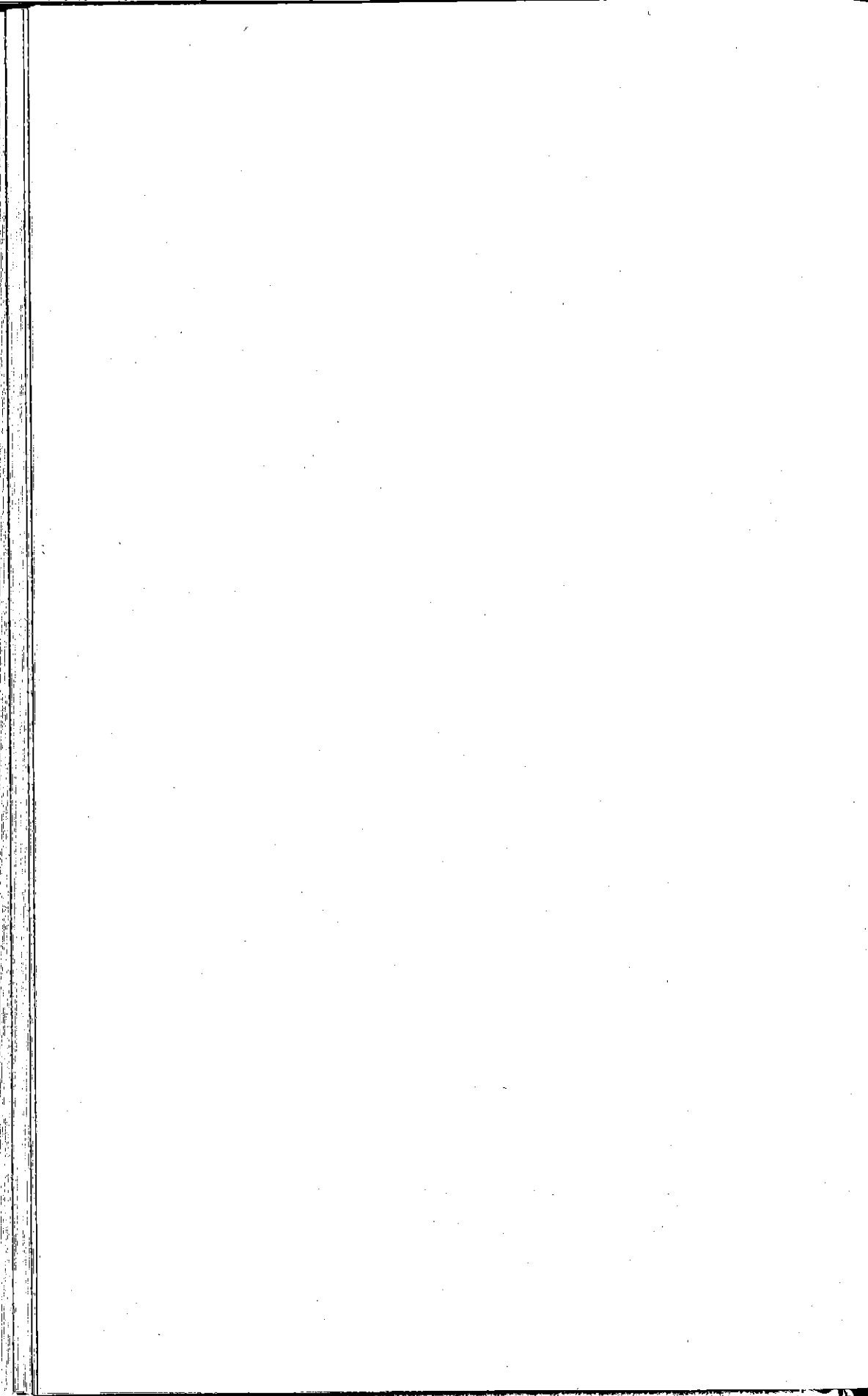
“我看你的位置”既可以指对象 *a* 被象征化到他者的位置，也可以指它在实在界的位置，不论是在哪个位置，主体与它在视界领域的关系都是非对称的：它一直在那里凝视，主体却看不到它，主体的看是一种不可能的看。

从主体的方面说，主体为了维系其与不可能之物的凝视之间的距离，总想用幻象来掩盖创伤，用眼睛来取代凝视，用替代性的对象来置换真正的欲望对象 - 原因，视界的驱力就在这一系列的两者之间重复往返，以满足其求原乐的意志。然而，在这所有的替代以及由此而来的满足中，总是有某个东西从主体那里滑脱，每一次的替代和满足最终总是把主体引向根本性的匮乏，每一次的观看最终总是把主体引向与凝视的错失的相遇，主体最终只能发出一声绝望的哀叹：“我所看到的根本不是我想要看的。”

从图像的方面说，对主体而言，图像总是发挥着“对象 *a*”的功能。拉康强调，图像就像是屏幕，在那里，显现与遮蔽、可见与不可见以拓扑学的方式扭结在一起，对观看主体发挥着双重功能：既是欲望投注的对象，又是取消凝视的力量；既以其诱惑性的表象满足他对视觉快感的追求，使他在阿波罗式的静观和欲望升华中怡然自适，但又因为表象的欺骗性而使他屈从于他者的欲望，成为他者之凝视的俘虏。

同时这也表明，肉眼的看根本是一场“游戏”，是一种“欺骗的游戏”，在眼睛与凝视的对峙中，结局总是“凝视战胜眼睛”¹，把眼睛捕获在无法看透的空间中。因此，如果说想象的凝视让主体变成了一个被（他者）欲望的主体，一个欲望他者之欲望的主体，一个被看且是欲望被他者看的主体，那么，不可能之物的凝视则引诱主体变成了一个驱力主体，一个欲望透过看来弥合他者之缺口而最终总是要被那道无法穿透的凝视之点撕成碎片的主体。进而，如果说想象的凝视可以暂时地让主体在幻象的支撑中获得存在的意义，那么，来自不可能之物的凝视就只会使主体再次去面对存在的挫败，匆匆踏上赴约之路，不过那是死神的最后邀约。

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.103.

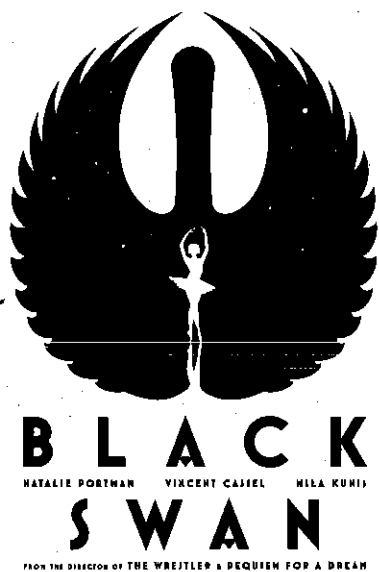


三 黑天鹅的欲望图

对拉康的精神分析学而言，不论是想象性认同还是象征性认同，都是主体欲望化的过程，亦是主体欲望对象化的过程，故而认同的辩证法即是欲望的辩证法，是欲望在两种认同之间的循环往复，亦是两种认同对欲望的建构。那么，认同与欲望的这一动力学关系究竟是怎样的？认同与欲望的交互作用究竟会给主体的命运带来什么样的后果？在发表于1960年的学术报告《弗洛伊德的无意识中主体的倾覆和欲望的辩证法》中，拉康用所谓的“欲望图”（graph of desire）对这一机制做了详尽的论述。为避免重复，下面我想通过一部影片来对主体认同的欲望辩证法做进一步说明。

我选择的是2010年上映的美国影片《黑天鹅》，导演达伦·阿伦诺夫斯基（Darren Aronofsky）凭借它最终斩获第83届奥斯卡最佳影片、最佳导演、最佳女主角、最佳摄影、最佳剪辑等6项提名，主演娜塔丽·波特曼（Natalie Portman）也因此斩获其职业生涯第一座奥斯卡最佳女主角的小金人。

纽约芭蕾舞团打算在新的演出季隆重推出经过改编的芭蕾舞经典剧目《天鹅湖》，以改变剧团经营不景气的现状。为吸引观众，团里决定遴选一位新的“天鹅皇后”，一人饰演《天鹅湖》的两个角色——白天鹅和黑天鹅，以取代已经过气的白天鹅皇后贝丝。剧团演员尼娜（娜塔丽·波特曼饰演）是母亲眼里的乖乖女，她因为



电影《黑天鹅》的海报

柔弱敏感的气质而被艺术总监托马斯（文森特·卡塞尔饰演）认定是白天鹅的不二人选，但她身上缺乏黑天鹅一角所需的激情和破坏力。从旧金山特意飞来角逐角色的莉莉（米拉·库妮丝饰演）周身散发出魅惑气质，被尼娜视为自己的头号威胁。面对来自母亲、总监、前辈和同仁的压力，尼娜不断挖掘自己内心黑暗与邪恶的一面，最终蜕变成融黑、白天鹅于一体的精灵，成为当之无愧的天鹅皇后。首演之夜，尼娜激情迸发，完美地完成了对角色的演绎，可就在艺术才华绚丽绽放的时刻，她却如流星般陨落了。她倒在了舞台上，倒在了观众的喝彩声中。

这是一部有着浓重的拉康主义基调的影片。这当然不是说它是用拉康的理念拍摄的，导演是否熟悉或运用了拉康的理论，这根本不重要，关键是影片对主人公心理历程的揭示处处都在印证着拉康式分析话语的“结论性时刻”，以至于我们可以说它是用影像写就的一部“拉康指南”，至少就主体认同的欲望辩证法而言是这样。进而，如果你对拉康有关“欲望辩证法”的报告十分熟悉，就会发现那里面描述的“欲望图”与尼娜陷入的令人炫目的欲望求证之路恰好是对应的，不妨说，那其实就是“‘黑天鹅’的欲望图”。

拉康对欲望辩证法的描述既是为了倾覆笛卡尔主义的“我思”主体的自足性和透明性，也是为了揭示无意识的欲望主体的认同过程及其效果。基于教学需要，拉康引入了四个“欲望图”作为欲望辩证法的“图解”。实际上，按他的说法，“欲望图”只有一个，那就是完整的图四，其他三个都是为教学目的而对完整图的分解。¹

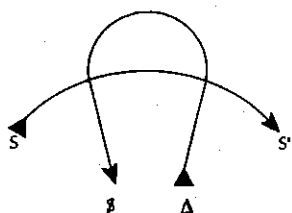
在拉康看来，对主体之认同的揭示必须以无意识主体作为起始点（欲望图一），且需要沿两条切线进行，即无意识主体如何通过认同而成为一个迎合他者之要求的“社会化”主体（欲望图二），以及这一认同又是如何把主体引向进一步的分裂和异化，以致把欲望引向无限求证的道路（欲望图三），并最终追求绝对满足的原乐意志而登上死亡的祭坛（欲望图四）。同时，不论是想象性认同还是象征性认同，都离不开他者维度的规定，对此，拉康有一句最为人熟知的说辞，“人的欲望即是他者的欲望”，意即人总是生活在

1 有关四个“欲望图”的详细解说，可参见吴琼，《雅克·拉康：阅读你的症状》，北京：中国人民大学出版社，2011，第十章第三节。

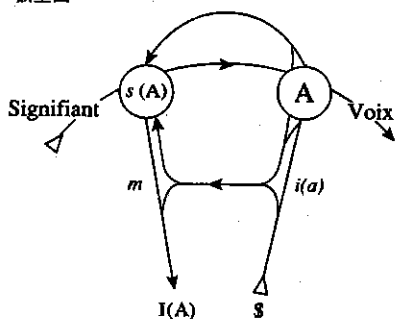
他者的目光之下。

《黑天鹅》讲的就是主体在他者世界进行认同的故事。尼娜的世界就是一个由他者所主导的世界，她的认同就是由形形色色的他者及他者要求所构成。进一步地，我们可以把尼娜的他者世界分为两类：母亲和托马斯代表着或者说主要行使着父法他者（大他者）的功能，莉莉和贝丝则代表着或者说主要行使着镜像他者（小他者）的功能。

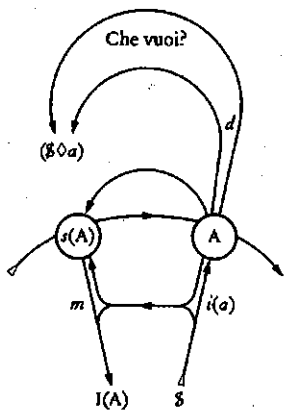
尼娜自小就跟母亲生活在一起，母女二元世界似乎构成了其自我世界的全部，就像影片开始在一个梦魇之后所展示的：清晨，尼娜从那个疯狂至极的梦中醒来，她的世界尽由粉红色所装点，粉红色的睡衣、粉红色的床单、粉红色的壁纸、粉红色的布娃娃、粉红色的项链，连早餐也是粉红色的水果。“粉色，多漂亮”——这是尼娜对食物的评价，更是她对自我世界的评价和确认，粉红色指示了这个世界的完满性、童话性或神话性。但这个世界的存在有赖于自我与母亲的浑然一体，有赖于自我对母婴同体的未分状态的依附和顺从，或者如拉康在欲望图一中说明的，这一“前主体”的神话状态整个地只是一个预设，是主体对自我世界的想象性确认，更确切地说是自我完满性的误认，因为这个神话般的世界并不像主体所想象的那样完



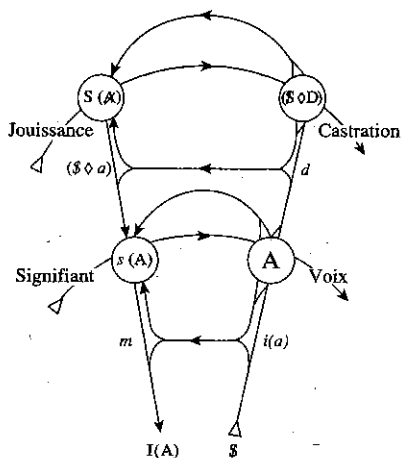
欲望图一



欲望图二



欲望图三



欲望图四

美，而是充满了裂隙。

尼娜的母亲也曾是一位芭蕾舞演员，因为怀上尼娜而终止了演艺事业。母亲对尼娜的生活照顾可谓无微不至，但同时又极为严厉和自私，她用所谓的母爱禁锢着尼娜的一切，她所关心的只有一件事：尼娜是不是她的乖乖女？在母亲眼里，尼娜就像是襁褓中的婴儿，是永远长不大的孩子，同时也是她的想象的非勒斯，她总想按自己的意愿把尼娜塑造成一个柔弱的白天鹅。而对尼娜而言，母亲既是其母婴同体的完满状态的“完满”他者，更是其自我世界的大他者，是父法之代理，是主宰主体之一切的权威。也就是说，这是一个非勒斯母亲或母亲他者（mOther），尼娜的自我完全托付给了这个他者，为“成为”母亲所欲望的乖乖女，她只能迎合这个他者的要求，把自己困在粉红色的想象世界里享受着自我的完满和完美，而实际上，由粉红色象征的完美和完满折射的与其说是尼娜的自我，不如说是母亲的欲望，它是主体对母亲欲望的误认，是母亲他者的凝视被投射到尼娜的自我那里所产生的效果。

母亲作为他者塑造了尼娜理想自我（白天鹅）的一面，但这个他者也是压抑性的，它总是以父法般的威严、以一个又一个的“不”压抑着尼娜的欲望。这个压抑机制在尼娜的一个强迫性重复中可以看到。尼娜排练完毕，接到了一个电话，手机屏上显示是“Mom”（母亲）的来电。其实，这更像是尼娜心中的幻念，是母亲他者的超我指令在尼娜潜意识中的自动重复，尼娜的自我将因为这个幻觉式的指令而陷入神经质般的紧张。母亲他者的爱和压抑是一体的，它们的功能运作是一样的，都是为了把主体的自我和欲望凝定在一个想象的替代形象上，让其安于家庭安琪儿的角色。

然而，欲望的本质就在于它是不死的，它是不可摧毁的，它对于自身的实现和满足有着坚执的要求，替代也好，压抑也罢，都无法将它从主体的无意识中驱除。影片开场的段落最好地揭示了这一点。

这是尼娜的一个梦：黑暗的舞台上，尼娜身着一袭白裙，扮作白天鹅变形前的公主在舞蹈，一束惨白的灯光打在她的身上；接着，一个黑衣男子在身后出现，幻化成恶魔施魔法于公主，将其变成了一只忧伤哀怨的天鹅。这个梦境表达了尼娜一直以来渴望成为母亲眼中和自己想象中的“白天鹅”的强烈愿望，但恶魔的附体和自我的变形暗示出，这个愿望自一开始就被注入



《黑天鹅》剧照：尼娜饰演的白天鹅

了某种破坏或毁灭的能量，后者其实体现了欲望的坚执性及其黑暗的一面，其在现实中、在主体的自我意识中是受到压抑的，是不被母亲允许的，故而只能在梦境中寻求释放。在梦中，主体瞥视到了自身欲望的真实，与无意识的这一相遇令意识主体陷入了某种不安，醒来后，尼娜对母亲——但更像是对自己——说，她做了一个“疯狂至极的梦”，其实，疯狂的不是梦，而是欲望。

如果说母亲他者是压抑性的，是结构尼娜从过去到现在的自我理想和理想自我的力量，那托马斯就属于帮助尼娜建构未来之“我”的他者，是指示给尼娜一个新的理想形象或认同对象（天鹅皇后）的他者。

托马斯是芭蕾舞团的艺术总监，他风度翩翩，有一双伯乐般的慧眼，他以激发演员的艺术潜能为己任，且总能以自己的方式教会演员释放她们的激情。由于老天鹅皇后贝丝已经过气，芭蕾舞团打算起用新人重排《天鹅湖》，其中的黑白天鹅两个角色要由同一个演员担任。尼娜只想饰演白天鹅，在试

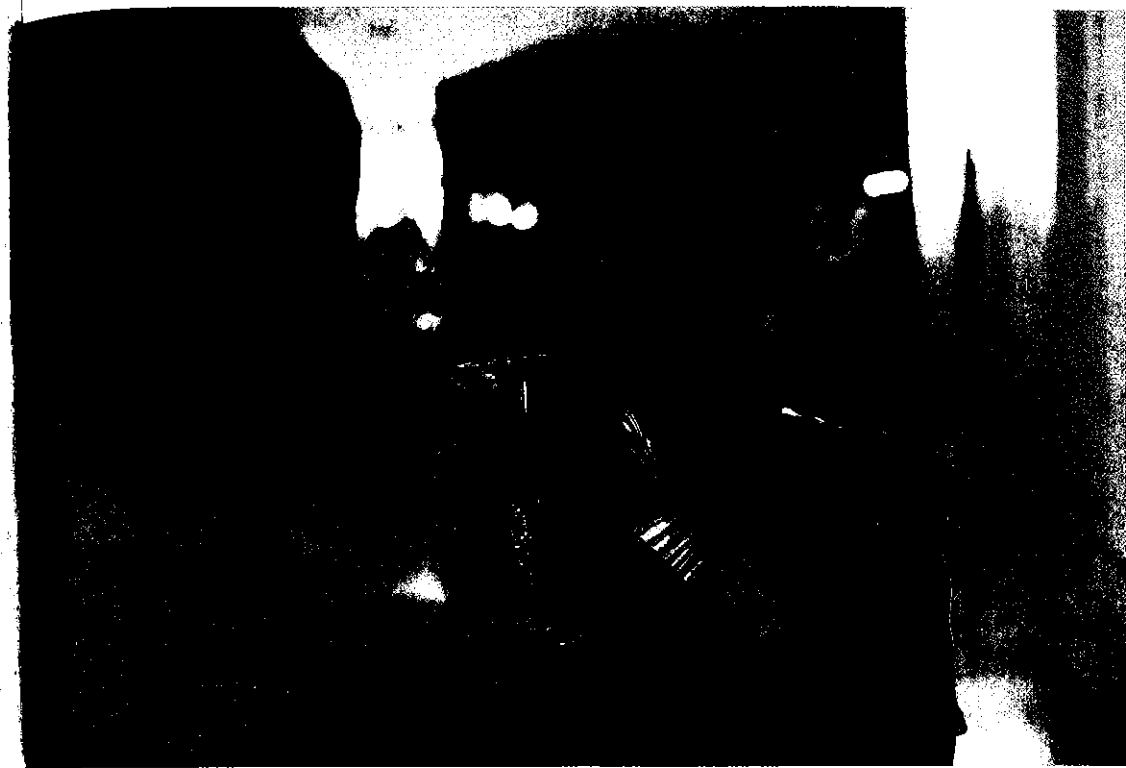
舞过程中，她优美的舞姿令人倾倒，托马斯走过来对她说：“如果只选白天鹅，那你就是不二人选。”接着他又让尼娜试演一段黑天鹅。虽然托马斯不断鼓励说：“放开些，诱惑我们，不仅要诱惑王子，还有在场的人、观众和整个世界……”可毫无心理准备的尼娜还是表现失常，尤其莉莉的突然到场更加令她阵脚大乱。初试失利的尼娜抽泣着离开了练舞房。

回到家里，尼娜穿上舞鞋苦练黑天鹅的舞蹈动作。第二天，她找到托马斯说自己已经练好了黑天鹅，托马斯微微一笑，说：“老实说，我不在乎你的技巧。”意思很明确，你的技巧没有问题，关键是别的。“是的，你美丽、胆怯、娇弱，很适合演白天鹅……可这四年来，你每一次跳黑天鹅，总是关心每个动作的完美，我从没有看见你释放激情，从没见过！那些训练都是为了什么？”“我只是想做到完美。”尼娜怯怯地回答。“完美不仅是靠控制，它还要求释放。给自己惊喜，才能给观众惊喜。要超越自我，这只有极少数人能做到。”托马斯再次解释说。说完便抱过尼娜强吻起来，尼娜挣扎着狠命地咬了托马斯一口，然后跑开了。

很显然，对尼娜而言，托马斯的他者功能与母亲的他者功能是矛盾的。如果说母亲他者是在母女二元关系中以压抑的方式为尼娜建构了一个封闭的自我，那托马斯就代表了新父法的进入，他是对母亲他者的压抑的一种否定，他的强吻就是为了重新唤醒尼娜身上被压抑的东西，如激情、放纵和诱惑，而尼娜也在这个替代父亲的介入下发掘着自己的另一面。并且，从某个角度说，正是因为母亲的压抑，那被压抑的东西才构成了尼娜的欲望之真实，而托马斯就是把这个真实召至主体面前的力量，他从否定的方面实施着对母亲他者的功能替代。

再看贝丝和莉莉。她们都是尼娜的镜像他者，是她实现想象性认同的中介-对象。

贝丝是前任天鹅皇后，她有过辉煌过去，可现在已经被舞团淘汰，被托马斯遗弃。她选择撞车自杀，但没有死。托马斯曾告诉尼娜，贝丝做任何事都带有一股黑暗的冲动，所以她的表演有一种令人战栗的快感，虽然完美无缺，却充满致命的毁灭性。可在尼娜那里，一开始认同的只是贝丝成功、辉煌的一面，她把贝丝视为自己的偶像，甚至偷偷收藏贝丝留在化妆间的化妆品。



《黑天鹅》剧照：尼娜和贝丝

与贝丝相比，同样作为镜像他者的莉莉的功能要复杂一些。莉莉是专程从洛杉矶赶来参加角色角逐的，她为人奔放热情，一袭黑衣显示了她个性中魅惑和野性的一面。而这一面恰恰是渴望成为黑天鹅的尼娜所缺乏的，因而也是她所欲望的，是她想要模仿和认同的。莉莉的到来让尼娜感受到了空前的竞争压力，在这个层面上，对尼娜而言，莉莉又像是一个和自己争夺理想之位的敌对他者。如同托马斯和母亲代表了对立的大他者一样，在尼娜眼里，贝丝和莉莉代表了对立的镜像，或者更确切地说，莉莉本身就是对立镜像的一个合体，在她的身上，既有尼娜所欲望的理想一面，又有作为竞争对手的敌对一面。

以拉康的镜像理论来说，镜像他者作为认同对象既是自我的理想形象的投射，也是自我生活在他处，可一旦那个他处为一个敌对他者所占据，这个敌对他者就会既作为认同对象又作为竞争对象而对主体发挥作用。

在影片开头的交代段落过后，从家里出来的尼娜坐地铁到剧团上班，在

地铁站，她透过玻璃窗户看到了一个身着黑衣的身影，这个身影既让她感到些微的不安，又吸引着她的注意。到了剧团，她发现那其实就是莉莉的身影。而实际上，她看到那个身影的时候还不认识莉莉，亦即那根本就是她的幻觉，是她的被压抑的本我的闪现。莉莉就是尼娜的镜像，是她的被压抑的本我在另一个自我上的形象投注，所以，她对莉莉的敌意就是在与自己争夺对自我的主导权。

母亲、托马斯、贝丝和莉莉，建构了尼娜欲望结构的复杂性和矛盾性，她（他）们就像一个复式的镜子装置，让尼娜从中可以看到自己的当下和未来，看到一个冲突的自我复合体，并因此而使尼娜深陷认同和拒斥的情感纠缠。在这个欲望结构中，尼娜不仅被抛到对他者欲望和自我欲望的探究状态，而且被抛到对他者世界和自我世界的质询与否定过程，就像拉康在“欲望图三”中说明的，他者对主体的过度要求使得主体的欲望一次又一次陷入意义的询唤和他者欲望的探询中，最后，主体只有发出那个绝望的、歇斯底里的质询：“Chè vuoi？”（你究竟想要什么？）对于这个问句，齐泽克有这样一段解释：

想象性认同与符号性认同之间的循环运动，绝不会不留任何残余地产生出来。“缝合”能指链会回溯性地固定其意义，在每一次“缝合”之后，总是保留着一定的缺口，一个开口；缺口、开口是由著名的“Chè vuoi？”在第三种图标形式中补偿来的。“Chè vuoi？”的意思是：“你正在告诉我那个，但你想用它干什么，你目的究竟何在？”¹

“你究竟想要怎样？”这是主体对他者世界的质询，也是主体对自身欲望的探寻，在影片中，这一过程是围绕尼娜对母亲他者的反抗来叙述的，那一反抗既是主体从母女二元世界的脱落，也是主体自身的欲望挣扎，是主体在新的幻象结构中的欲望构成。

母亲和托马斯代表着尼娜的大他者世界，这个世界只知道向主体发出要

1 斯拉沃热·齐泽克，《意识形态的崇高客体》，季广茂译，北京：中央编译出版社，2002，第154页，译文有所改动。

求的信息和指令：母亲所要求的就是你要做我的乖乖女，托马斯所要求的则是你要释放你的野性，要表现出黑天鹅那个角色所需要的魅惑和诱惑性，不仅要诱惑“王子”，而且要诱惑观众，诱惑全世界。尼娜通过认同而把这些指令回投为自我要求——渴望成为母亲眼中的白天鹅和托马斯眼中的天鹅皇后。可他者世界的这两个要求是冲突的，来自母亲的压抑本我的指令和来自“父亲”的放纵本我的指令一度让她无所适从，但后者抛出的那个诱饵（天鹅皇后）最终还是占了上风，一直受到压抑的本我在这个诱饵、这个欲望能指的召唤下开始得到释放，并成为结构其幻象的“创伤性”对象，尼娜背部红色斑疹的繁殖就是这个新主体破茧而出的表象。

影片用了大量场景来表现尼娜在他者世界之间的挣扎。

尼娜出乎意料地在选拔中胜出，喜极而泣的她躲在厕所向母亲报告喜讯，出来却看到有人在盥洗间的镜子上用口红涂写了“whore”（娼妓）的字样。回到家里，母亲拿出蛋糕庆祝，尼娜表示不能多吃，母亲立即拿起蛋糕要扔进垃圾桶，面对母亲的“淫威”，尼娜只好屈服。这个场景最为充分地揭示了菲勒斯母亲的无常和暴虐，表明她所谓的爱是有条件的，而她对主体（尼娜）的要求是无条件的，她的“无怨无悔”的付出都不过是要女儿做她的乖乖女。

可母亲的强势或权威地位自托马斯出现的那一刻就遭遇了强有力的挑战。对尼娜而言，后者与其说像是情人，还不如说更像是缺席的父亲代理，他代表着家庭以外的社会他者，他是对尚处在前俄狄浦斯阶段的尼娜的“母婴关系”的否定，他要以自己的方式重新塑造尼娜的自我。

一次晚宴后，托马斯邀请尼娜到自己家里坐一坐。他问尼娜有没有交过男朋友，问她喜不喜欢做爱，对性是不是很享受，等等，然后给她布置了一道家庭作业：“回家后自慰”。这个要求固然是基于角色需要，但它对于尼娜却更像是来自新他者的一道指令，是对其自我的另一面亦即受到压抑的本我一面的挖掘。

回到家中，尼娜独自躲在卧室里自慰。就在身体陷入亢奋的时候，她一转头突然看见母亲就睡在客厅的椅子上。实际上，这个令让她惊慌不已的回视场景只是她的幻觉，正是因为她已经将母亲他者的指令内化为超我的律令，才有了在这个僭越时刻的回头一瞥，那律令就像一道自我监视的目光变得无所不在。

幻觉中母亲的在场恰好就揭示了处在两个他者世界之间的自我的焦虑。

在尼娜的认同中，托马斯给出的不只是一个他者指令，更是一个如自我理想般的他者诱惑，她把这种诱惑回投到自身，形成一个新的自我理想，那就是“天鹅皇后”作为欲望能指对一个芭蕾舞演员来说所代表的最高的完美自我。为了与这个自我理想融为一体，主体必须杀死曾经的“我”，即那个如婴儿般依偎在母亲怀抱的乖乖女形象。她必须拒绝母亲他者的欲望，或者说她必须放弃对这一他者欲望的欲望。

一天晚上，尼娜不顾母亲的反对和莉莉来到酒吧。在莉莉的劝诱下，尼娜服用了兴奋剂。飘飘欲仙的她带着莉莉回到家中，母亲的责备令她怒不可遏，她大叫“我不再是小孩子”，然后把母亲赶出自己的房间，同女友在床上翻云覆雨。但第二天在排练场，莉莉告诉尼娜，她没有在尼娜家过夜。尼娜的一夜销魂不过是一个性梦，但这个梦让她认识到了自己的欲望真实，这个梦唤醒了或者说激发了她内心深处不可遏止的想要最大限度地满足欲望的驱力，那是一种致死的驱力，是一种死亡驱力。现在，主体在不可遏止的黑暗欲望的驱使下，开始了对他者世界和自我世界的全面清算，开始了朝向死亡的原乐追求。

拉康说，幻象的结构并不是对不可满足的欲望的最终解决，它只是提供了一个想象的脚本，一个调整欲望的框架，一个隐藏他者欲望之缺口的屏障，以暂时平复“你到底想要怎样？”这个令人焦灼的问题在主体身上引发的意义晦暗性。这就是说，幻象对象与欲望对象之间的非对称性在幻象结构中不仅无法得到解决，相反，作为欲望对象之替代的幻象对象会在驱力的引导下把欲望不断引回到主体遭受原初压抑的场景中，并最终把主体引向精神分析的“结论性时刻”，那就是“穿越幻象”。所谓“穿越幻象”，就是要穿越他者欲望的幻象——因为人的欲望总是他者的欲望——就是不要屈从于他者的欲望，就像齐泽克解释的，“不要向欲望让步”，意味着完全放弃那建立在幻象脚本基础上的丰富多彩的欲望。¹更进一步地说，“不要向欲望让步”，意味着必须超越弗洛伊德意义上的快感原则，必须超越能指秩序对欲望的定位，超越象征秩序的父法世界对主体的纯粹欲望的钳制，让欲望朝向与原初欲望对象相关联的原

1 斯拉沃热·齐泽克，《意识形态的崇高客体》，季广茂译，北京：中央编译出版社，2002，第166页。

乐方向。这就是拉康在第四个亦即“完整的欲望图”中所揭示的。

我们不妨从下到上把全图分成两个部分，图示下方的环形部分（实际就是图二）表示的是主体性在他者场域（“A”）的构成，这一构成是想象界和象征界共同作用的结果，是来自他者场域的讯息或意义（“s[A]”）借两种认同——想象性认同和象征性认同——在主体身上的缝合，其结果就是理想自我（“m”）和自我理想（“i[a]”）的形成。图示上方的环形部分（图三和图四的主要部分）表示的是欲望主体在认同的裂隙中展开的驱力运作，是追求最大满足的欲望（“d”）穿越能指链后以驱力形式（ $\$ \diamond D$ ）在实在界的闪现。

主体欲望着他者的欲望，欲望成为他者的欲望对象，可原本就有欠缺的他者并不能彻底地和完整地阐释主体的要求，或者说在他者失败的阐释中总是会有一些残余、剩余要从能指链的意义回溯中逃离，它们倒转回到主体这里而形成以躯体的“部分对象”（例如尼娜身上的斑疹）为目标点的驱力（ $\$ \diamond D$ ）¹；驱力其实是不可满足的要求，所以它只能环绕着部分对象做切割运动，而这些对象之所以能够作为部分对象发挥功能，“不是因为这些对象是某个总体对象——比如说躯体——的一部分，而是因为它们只是部分地代表了使它们得以产生的那个功能”²。这一把欲望和驱力联系起来的部分对象其实就是“对象a”。

在拉康的理解中，部分对象乃是躯体被象征秩序切割后留下的剩余或残料，是躯体的不可象征化的部分，是实在界的空无。所以，驱力环绕部分对象做的切割运动标记的不是意义的产生，而是意义的不可能，是导致象征秩序内部产生缺口和裂隙的坚硬的原质（“物”）在欲望之边缘的坚执，这就是图示中“ $\$ \diamond D \rightarrow S(A)$ ”的矢量线所标识的。在此，“ $\$ \diamond D$ ”表示有欠缺的欲望主体（ $\$$ ）对来自他者世界的要求（D）的坚执，“S(A)”表示他者的根本性欠缺（A），是这一欠缺的能指（S），因为这个欠缺，主体的问题（“我是什么？”）从他者那里是得不到任何回答的，穿越了能指秩序的“我”在这一零度能指中所得到的将是一系列减法后的剩余。比如面对“我

1 “ $\$ \diamond D$ ”是驱力公式，公式中的“D”不是驱力的符号，而是“要求”的符号，所以这个公式表示的是主体围绕要求形成的各种关系。实际上，在拉康的理解中，所谓驱力，根本就是主体对要求的绝对要求。

2 Jacques Lacan, *Écrits*, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 2006, p.693.

是谁？”这个问题，社会秩序可以用一系列的能指对你进行符号性的委任，为你注册一个又一个符号化身份，让你在象征性认同中觉得自己找到了问题的答案：我是父亲；我是丈夫；我是男人；我是教授；我是懦夫；我是草根；等等，但所有这一切都不过是移情的幻觉，是遮蔽或抵御我的欲望的屏幕，而不是那个在欲望中寻找存在之谜的“我”的真理。面对一次又一次意义缝合的失败，面对他者之威权在某个时刻轰然坍塌，穿越了社会幻象的主体终于意识到：父亲不是“我”的真理、丈夫不是“我”的真理、男人不是“我”的真理……最后主体只能说：“我只是我”，“我就是那个不可言述的东西”，“我就是那个把一切符号性的委任都减去后所留下的剩余”——“我”只是那个残余、那个废料；“我”只是一个残渣、一个渣滓；根本上说，“我”只是一个“人渣”，一个不可符号化的、无名的遗落物：

我处在这样一个位置，从那里，我可以听到这个声音：“宇宙是纯净的无中的一个缺陷。”¹

然而，渣滓、人渣并不意味着一种消极性，并不意味着一无所是，相反，它是一种纯粹的主动性，是一种为欲望而欲望、为欠缺而欠缺的存在。那么，是什么东西在支撑着这种主动性？是什么东西让我们很享受那种为欲望而欲望、为欠缺而欠缺的状态？拉康说，是原乐（jouissance）。这就是图示中原乐的矢量所要指示的。

把原乐置于图示的顶部，意在强调人不只是在语言之中的存在，不只是能指机器运作的结果，也不只是诸多认同交互作用的产物，同时还是一个总想超越结构、超越能指机器的运作、超越象征秩序的驱力性存在，是一个永无止息地追求不可满足的欲望之满足的原乐主体。

在象征秩序中，原乐总是被禁止，因为它是一种僭越性的快感追求，是过度的欲望满足，被嵌入矢量线的他者之欠缺（“S:[A]”）标示了原乐满足的不可能。但另一方面，对原乐的彻底禁止也是不可能的，主体的求原乐意志不可能因禁止而熄灭，主体也不可能因为原乐不可满足而不再追求原乐，

1 Jacques Lacan, *Écrits*, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 2006, p.694.

例如，虽然时常有人觉得作为他者欲望的残余再活下去已经没有意义，所以干脆选择自杀了事，但选择死亡恰恰是朝向原乐的蹦极跳。一种绝对的自由意志的体现不就是选择死亡的自由吗？！原质 - 原乐是不可象征化的，也是不可消除的，它总是要寻求驱力的替代性满足，总想用驱力的满足来补偿原乐的缺失。可驱力的绝对要求同样是不可满足的，它只能环绕躯体的部分对象做切割运动。这一切割运动的功能与其说是提供给主体意义，不如说是把主体再次送上实施阉割的圣坛，对原乐的追求、对原乐的缺失的补偿，把主体一次又一次带回到阉割这一原始创伤的场景中，而主体也因为对原始创伤的不断回想，因为对原初失落对象的幻象式索回，而享受着难言的甚或致死般的极致快感。尼娜的最后疯狂就是这种驱力的彻底释放。

母亲的反复无常已然暴露了曾经的他者世界——对尼娜而言，那曾是一个想象的乌托邦——的根本欠缺，而她的暴虐式干预最终导致了尼娜的反抗，并以一个象征性的行为（把身边所有粉红色的物品一股脑扔进垃圾桶）宣告了主体从母女二元世界的彻底脱落。进而，托马斯一会儿性诱惑、一会儿呵斥和怒骂的“启发式”教学也令尼娜无所适从，贝丝的命运又使得尼娜一度认同的理想镜像变得空幻和破碎，“天鹅皇后”作为认同的能指不过是选妃的“王子”为满足自己的欲望所布下的一个诱饵，是那个喜欢“移情别恋”的男人随时可以抛弃的牺牲品。所以，当尼娜发现托马斯依照惯例将莉莉作为黑天鹅一角的替补的时候，她居然又一次以一个幻觉场景来实施对他者的“谋杀”：她“看见”托马斯和莉莉在舞台后面交欢，莉莉对着她淫笑，托马斯变形为魔王。很显然，这个幻觉场景的出现乃是驱力主体对他者之要求的一个反击，是她对理想他者提供的意义诱惑的掏空。

受到刺激的尼娜跑回化妆间，收起偷偷收藏的贝丝的物品，来到医院将其物归原主。坐在轮椅上的贝丝抓住尼娜的手说：“你偷了我的东西。”尼娜回答说：“我只想做得像你一样完美。”贝丝苦笑了一下，“我一点也不完美，我什么也不是。”然后拿起小刀扎向自己的脸部。贝丝的自残宣告了尼娜的镜像世界的破灭，也让尼娜明白，所谓的完美，不过是他者为主体编织的一个神话，更确切地说，是他者抛向主体的一个圈套。穿越幻象，让主体直面欲望之真实，让主体在朝向原乐的道路上坚定地前行，直至走向毁灭，

这也许才是通达完美的唯一路径。

惊恐不已的尼娜从医院回到家里，她已经被不可遏止的本我冲动所控制，那是一种黑暗的力量，是毁灭和解放的共生。尼娜在幻觉中开始了她的蜕变，她的双眼布满血斑，从背部的斑疹里，黑色的羽毛如春笋般生长，两腿也变得蜷曲，脚趾如天鹅的脚蹼一般粘连在一起。如果说之前的斑疹只是被压抑的本我的症状式表象，是实在界的象征化，那现在，在黑暗冲动的冲力作用下，那表象已变成了驱力的对象，变成了欲望的实在界想要坚决地返回的内核。现在，主体已经走出了他者欲望的迷阵，已经成为一个追求原乐的主体，一个原乐意志，为成全这个意志，她还需要杀死自己，并且是以双重的方式杀死自己：先是想象中的象征性谋杀或死亡，然后是让谋杀或死亡成为象征，成为自我不死的象征。

第二天在演出现场，因为过度紧张，白天鹅尼娜在男演员的托举中坠落在地。伤心的她来到化妆间，莉莉的嘲笑令她怒不可遏，搏斗中，尼娜用碎玻璃将莉莉刺死。这同样只是一个幻觉，是黑天鹅的魔性附体，是被激发的黑暗力量对内心魔性的解放。对莉莉的谋杀既是对敌对的镜像他者的谋杀，也是对曾经的理想自我的谋杀，而这个谋杀的“使命”恰恰是为了激活那个被压抑的魔性。

黑天鹅终于登场了。在舞台上，黑色的羽毛从背部斑疹中欢快地生长，先是手臂，接着是全身，还有从两臂长出的丰满的羽翼，魔化的尼娜奉献了一场令人炫目的表演。

回到化妆间，莉莉前来向尼娜表示祝贺，尼娜这才发现她杀的其实是自己。一块长长的碎玻璃扎进了她的腹部，她抽出玻璃片，忍不住失声痛哭，那泪水就像是对被自己杀死的曾经的“我”的祭奠。

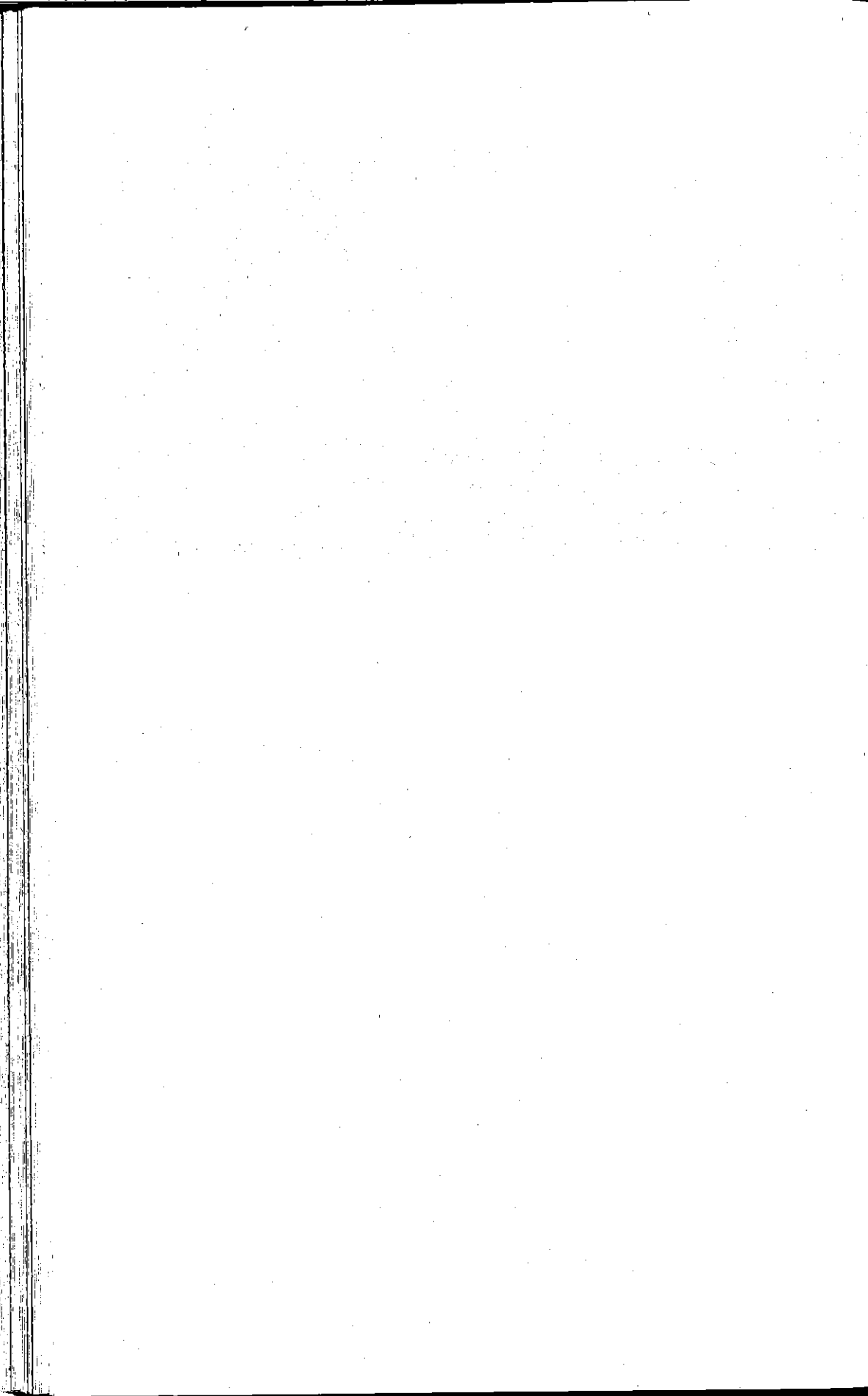
最后一幕是“天鹅之死”：曙光升起，白天鹅沐浴在金色的旭日光芒中，从悬崖上纵身跃下，仰面躺在垫子上；尼娜的完美一跳引来了全场的欢呼，可腹部的伤口也因此被撕裂，鲜血染红了舞裙；托马斯跑过来抱起她，她说：“我感觉到了……完美，我就是完美。”

如果说在芭蕾舞剧《天鹅湖》和影片《黑天鹅》中，黑白天鹅乃是“王子们”（不只是舞剧剧情中那个选妃的王子，电影中的托马斯也是“王子”，



《黑天鹅》剧照：黑天鹅

舞剧和电影的观众也是“王子”）和芭蕾舞演员搬演自己的欲望辩证法的幻象对象，那么，天鹅之死就是对这个幻象的穿越；对尼娜而言，如果说成为天鹅皇后就是结构其幻象的那个完美的达成，那天鹅之死就意味着完美即是牺牲，因为绝对的完美是无法表现的，是不可能被象征化的，就像被留在实在界的对象 a ，即便在幻象的场景中，也总是会有一点点剩余令主体感到不满足，并引诱主体去追求最大最后的满足，那就是欲望主体的死亡驱力，是主体在致死的原乐追求中实现的幻象穿越。



四 死亡的斜视

拉康认为，主体与实在界的相遇就是与无意识的创伤性内核的邂逅，这是一种致死的相遇。但是，我们从哪里可以接收到死神的邀请？与实在界的对象 a 的相遇究竟是如何发生的？拉康说，对象 a 是不可象征之物，却又只能以象征化的形式现身。但这个象征化不是象征界的一般能指对意义的凝定，也不是作为能指效果的主体对意义的捕获，而是某个不确定之物对已有象征秩序的破坏，是意义在建立主体性认同的能指之网中的逃脱，拉康把这一特殊的象征化称为对象 a 的“异形”（anamorphosis），齐泽克则称之为“实在界的鬼脸”，并认为只有通过“斜视”（looking awry）这样的别样观看，方能与作为死亡或死亡冲动之表征的对象 a 相遇，主体的视界驱力方能在这个致死的循环中显出其异样的光辉。下面我再选择一个绘画的例子——它实际是由拉康本人给出的——来说明观看和凝视的这一悖论性循环。

所选择的这个例子与图像志中的死亡符号有着直接的关联。但这纯属巧合。死神的邀约不一定要以死亡符号的形式发出，根本上说，那个邀约不是来自某个神秘的他处，而是来自主体的内部，来自视界驱力对不可能之物的显形的坚执性要求，死亡符号只是这个致死之要求的象征化，而非死神本身的象征化。当然，在西方绘画中，在其对死亡符号的图像运用中，的确时常把那一图像作为死神的象征化来处理，但在现下的语境中，我所关注的并不是符号能指与意义所指的指涉关系，而是该能指结构在观看中的特定功能。就是说，此处对死亡符号的拓扑式考察没有专注于图像志描述的图像学意义，而是要在观看和凝视的分裂中来建立一种欲望阐释学和驱力动力学，虽然我的讨论仍要从图像学开始，甚至要在更广泛的社会文化语境中来展开。

在近代尤其自文艺复兴到宗教改革时代的西方绘画中，有两个符号性的图像经常出现在画面里：镜子和骷髅。从图像学的角度说，这两个图像的重复出现绝非无心而为，而是有着特定的象征功能。关于镜子，因其是复制与

映现、投射与变形的多重扭结，是画里画外的观者之自我在多重空间中的折合和开显，故而在图像观看中的作用和效果远比我们想象的复杂。相对而言，骷髅的象征意义似乎比较明确，它代表着死亡、虚无和空洞，从观看的角度说，它在画面中的在场指示着死神对观者的凝视，或者说它与观者目光的决定性相遇使其构成了画面的刺点，它的在场打破了画面的光线体制，动摇了观看的快感平衡。在绘画中，骷髅并非无所不在，但只要它出现，只要你在画面中瞥视到了它，它必定就会生发出一股升华般的力量，让平凡的看着变成崇高的看。

骷髅头，在中国旧称“天灵盖”，明代大医家李时珍解释说：“人之头圆如盖，穹窿象天。泥丸之宫，神灵所集，修炼家取坎补离，补其纯乾，圣胎圆成，乃开颅而出入之，故有天灵盖诸名也。”（《本草纲目》卷五十二）意思是说，人的脑袋圆形像天，是元神寄托之所，灵魄归依之地，修炼之士通过采阴补阳来吸纳纯阳之气，一旦圆成，阳神就会冲开头顶而出。这个解释颇具灵异色彩，它其实是哲学、神话、巫术和医学话语的共同敷设，古代中医学也正是基于这一“知识结构”而一度把天灵盖作为药物加以使用，但其药用价值几无可信之处。

不过，作为“知识”对象，作为话语的谈论对象，不论在中国，还是在世界的其他地方，不论在前科学时代，还是在科学已然昌明的今天，人们对人体骷髅的功能认知一直没有脱除神话思维的控制，骷髅头或骷髅形象，或是作为物神一样的崇拜对象，或是作为辟邪的工具，甚或是作为欲望调节的手段，常常被挪用到社会文化实践的领域。就是说，社会不仅以自己的方式建构了骷髅的“知识”，比如赋予它一系列的符号意义，而且还运用骷髅符号来建构其他的“知识”，比如关于死亡、虚无、欲望、快感乃至道德的“知识”。以中国古代为例，除医学话语对骷髅的“知识”建构以外，在哲学和文学话语中，比如在庄子的《至乐篇》、张衡的《髑髅赋》和曹植的《髑髅说》中，我们还看到，人们时常用骷髅形象来建构其所欲望的另一个世界或极乐世界的“知识”，在那里，骷髅所代表的是逃脱了想象界和象征界之捕获的欲望在不可能性的境域遭遇的“真实”。在西方绘画中，骷髅形象的频繁引用同样包含了这两个层面，即骷髅作为意义凝定的所指场域和作为意义建构的能指场域。

在西方，骷髅形象是什么时候进入图像表征实践的？这个问题还是留待图像学家去考证，但中世纪晚期以后麻风病、黑死病、瘟疫及战争的频发无疑为骷髅所代表的死亡主题流行提供了温床，而文艺复兴的世俗化运动、宗教改革与反宗教改革的斗争则为这个主题的阐述形式奠定了基调，还有基督教的教义学传统和中世纪后期以来图像表征实践的自然主义冲动，也为骷髅图像的语用学体系的建立发挥了重要作用，比如，正是它们的“知识”建构，让人们学会了将自然、历史、罪、牺牲、救赎等动机铺陈在死亡的主题之下，通过骷髅形象的存在，可让这些动机与死亡的凝视交织在一起，让观看与凝视的分裂变成意义缝合的手段。

福柯在讨论癫狂者形象出现的语境时说：

一直到15世纪下半叶，或再晚一点的时候，唯有死亡此一主题盛行。黑死病和战争成为人类终结、时间终结的形象。俯临人之存在的，乃是这样的结局和这样的秩序，无人逃避得了。存于世界的内部，而又威胁它本身的，便是这样一个剥除血肉的临在。¹

福柯认为，文艺复兴时期文学艺术表征中癫狂者形象的出现一定程度上就是为了消解、抵消死亡的这一触目性和严肃性，以反讽的方式来“预先”解除死亡恐惧对人的控制：

死亡带来的毁灭算不上什么，因为它早已无处不在，因为生命本身只是妄自尊大、空话、为吸引他人注意力而发出的噪音、宣扬固执念头的喧哗声。终将化为骷髅的脑袋，其实本来就是空的。疯狂就是已经来到眼前，已经存在那儿的死亡。然而，疯狂亦是死亡被征服的临视，它用这些日日可见的征兆来闪避死亡的来临。²

1 米歇尔·福柯，《古典时代疯狂史》，林志明译，北京：生活·读书·新知三联书店，2005，第23页，译文有所改动。

2 同上，第24页。



丢勒，《四骑士》（1498），木刻，39.9cm×28.6cm，伦敦大英博物馆藏

在西方语境中，基督教的教义及图像象征系统为骷髅形象的意义叠加和语义组合提供了必要的通道和规则。这里我们看到的是丢勒在1498年完成的名叫《四骑士》的木刻，这是他的15幅以圣经《启示录》为题材的大型木刻组画中的一幅，画面底端有丢勒本人的签名（A.D.）。

《启示录》是《新约》最后一篇，史传系约翰所作。《启示录》第六章说：当约翰看到羔羊拿起圣书揭开七印中的第一印时，他见到一个骑士手执弓箭，骑着白马；当揭开第二印时，又见到一个骑士手执利剑，骑着红马；当揭开第三印时，又见到一个骑士手执天平，骑在一匹黑马上；当揭开第四印时，又看见一个名叫死亡的骑士，手拿叉戟，骑在一匹大灰马上。这四个骑士向人间飞驰而去，他们愤怒地冲杀，要斩尽人间一切罪恶。

丢勒采用《启示录》描述的景象，把四个骑士画成齐头并进向前冲杀的英雄，天使在他们的头顶盘旋。四骑士分别代表瘟疫、战争、饥饿和死亡，尤其骑在灰马上的死亡骑士，就像是一副骷髅，他既不需要马镫，也不需要缰绳，胯下的马瘦骨嶙峋。四骑士手上的弓、剑、天平与铁叉象征着人类的正义与公理，而在四骑士前面迎风倒地的，是那些被践踏的可怜人物，这里有国王、市民和无辜的农民。不必多做解释，在丢勒的图像体系中，四骑士既象征了神的公正裁判，也隐喻了疾病、战争和死亡的破坏力，它们既是对《启示录》的教义学图解，也是对时代历史情状的描摹，它们代表着丢勒式的人文主义者即具有土星属性的忧郁者对人性、历史和宗教的沉思。

以福柯的这个逻辑来推断，死亡形象的临在性和癫狂者形象对死亡恐惧的消解其实是同步的过程，一个提示了生命原本空无的真理（所以西方人常常把画有人体骷髅的图像称为“虚空画”），另一个则为现世的人们逼视这个真理提供了一块过滤恐惧的幕纱。

骷髅图像是对生命虚空的揭示，这算不上是多么新奇的观点，自文艺复兴以来，西方的许多作家和思想家都表达过这样的看法。在《德国悲悼剧的起源》（1928）¹中，本雅明用“象征”和“寓言”两个概念来描述古典悲剧和巴洛克悲悼剧的文化形态。他称古典悲剧是用悲剧英雄的毁灭来昭示和对抗命运的必然性，此一象征形式的形而上学就在于让可见性来暗示、取代其所代表的不可见性，并让可见性和不可见性、感觉和超感觉、形式和理念在象征中融为一体。而在巴洛克式的悲悼剧中，悲剧事件总是围绕个体生命的肢解和死亡展开，它把历史写在自然的面孔之上，让自然和历史在废墟的背景中呈现为生命进程不可抗拒的衰落形态，让个体生命的死亡和毁灭以奇观的形式进入寓言领域。现在，客体在忧郁者的目光下变成了寓言，它不再像在象征中那样可以靠自己的超验内容来传达永恒的意义，而是必须把自己完全托付给寓言家，它需要寓言家的忧郁的目光来赋予自身意义，就像丢勒在一系列有关死亡的寓意画中所显示的。

在本雅明看来，象征或者说古典艺术所表现的是一个生机勃勃、和谐完整的人性的世界，而寓言或者说巴洛克艺术所表现的却是一个破碎的、残缺的、混乱的世界，是一个“废墟”的世界，巴洛克艺术家不可能用认同现实、与现实同步前行的象征去表现，而只有选择寓言，用破碎的形象、无意义的自然、世俗的颓败的历史等来讽喻这个世界。本雅明说：

在象征中，毁灭被理想化，自然的销蚀面孔在救赎之光中被瞬间揭示；而在寓言中，观察者所面对的是历史的垂死面容，是僵死的原始景象。有关历史的一切，从一开始就是不合时宜的、凄凉的、无胜利可言的，它们都体现在一副面孔中，确切地说，就体现在骷髅头中。并且，尽管这种事情缺乏任何‘象征的’表达自由，任何古典的对称，任何人

1 Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, London and New York: Verso, 1977.

性，然而，正是在这种形式中，人对自然的屈服表现得最为明显，更有意义的是，它不仅产生了人的生存本质这类谜一样的问题，而且产生了个人生活的历史性的问题。这正是寓言的观看方式的核心，或者说是巴洛克的方式的核心，它以世俗的方式把历史解释作是世界的受难，其重要性仅存在于它的衰落环节。¹

虽然本雅明在此言及的语境与福柯有所不同，但他们都一致地视骷髅表征是对生命虚空的揭示，就是说，他们都是在所指的层面来谈论骷髅符号的意义。然而，换从读者或观看者的角度说，骷髅形象并不只是凝定某个确定的意义的场所，它同时也是一个能指结构，是要向读者或观者发出召唤的，这时，读者或观者对表征惯例的认同尤为值得关注。

一个至为关键的事实是，作为死亡的表征，骷髅图像所表达的并非一个活生生的个体的死亡。例如悲剧英雄的死亡、奥菲莉娅的死亡、茶花女的死亡，这些都是发生在独特的此在身上的“独特事件”，是此在的“变形”，也是此在向存在的复归，所以它们会唤起我们的哀悼之情。而骷髅是一个形销肉蚀的完成之物，是一个非存在，或者说是存在被固化的真相，骷髅所指示的仅是死亡的事实，而非生命朝向死亡的过程，所以它的在场只会激起人们病态般的恐惧。而令我们感到惊讶的是，对于这个令人恐惧之物，人类似乎怀有一种特别的激情，总是将它付诸一种自然主义的描绘。这一显得冷漠甚或冷酷的自然主义冲动也许是出于对死亡本身的迷恋，也许是出于对恐惧的迷恋，或者二者兼具，抑或它根本就是对死亡和恐惧的一种制服，是为了以死亡和恐惧的触目在场来完成与它们的肉搏。正是在这个意义上，我认为，骷髅图像与其说是死亡和死亡恐惧的象征化，不如说是无人称的死亡和死亡恐惧的返回，是让死亡本身作为一个自然事件重新发生，这实际是精神分析学所讲的死亡驱力的一种极端形式。我们对骷髅图像的观看其实就是死亡驱力围绕一个不可能之物的循环和重复。

前已论及，在西方的语境中，基督教的教义学及图像象征系统至少为骷髅形象的意义叠加和语义组合提供了必要的通道和规则。由于宗教及道德维

1 Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne. London and New York: Verso, 1977, p.166.

度的进入，骷髅画被纳入表征实践的领域，成为社会对个体进行视觉规训和道德规训的手段。但从死亡驱力的角度说，这些带有规训性的惯例意义只是发挥着某种幕纱的功能，因为骷髅图像的自然主义图式呈现的是死亡作为一个非意义的自然事实的在场，其所表征的死亡的目光具有强烈的灼伤性，是喜欢移情的眼睛根本无力承受的，我们只有通过赋予图像规训的意义、通过宗教拯救和道德警示的幕纱来对那灼人的目光进行隔离、净化和转移。在此，围绕着骷髅这个令人惊悚之物，死亡驱力开始了它的循环，而眼睛和凝视的分裂就在图像屏幕的运作中得到修复，分裂本身成为规训机制的一部分。

虽然在文艺复兴时期的绘画中就已经出现不少骷髅或枯骨的图像，但这一图像的真正盛行还是在 16、17 世纪。在那个时期，宗教改革和科学革命引来的信仰危机，频繁袭来的瘟疫激起的死亡恐惧，宗教战争引发的社会动荡，反宗教改革所鼓励的视觉迷狂，还有海外拓殖与商业冒险所激发的欲望膨胀，这一切都对骷髅的图像表征产生了影响，或者说这些历史事件都借骷髅图像而获得了某种阐释。

在图像表征惯例中，骷髅头的形象总是指涉着死亡和虚无，这使得此类图画带有明确的寓意画特色。但刚刚也强调了，这一被赋予的所指意义只是图像表征的一个层面，且即使在这个层面，缝合在图像符号上的意义也不全是一样的，而是会随图像语法的构成显出差异。

不妨以 17 世纪西班牙塞维利亚画派两位画家的作品为例，两位画家分别是弗兰西斯科·德·苏巴朗（Francisco de Zurbarán）和胡安·德·巴尔德斯·莱亚尔（Juan de Valdés Leal），他们都是 17 世纪创作骷髅寓意画的代表性人物。

塞维利亚位于西班牙西南部的安达卢西亚地区，自公元 8 世纪至 13 世纪，这里一直是穆斯林统治西班牙时期的首府，15 世纪末开始，这里又成为西班牙人为开发新大陆进行探险的基地。随着海外拓殖的迅速发展，16 至 17 世纪，塞维利亚进入历史上的全盛时期，不仅人口众多、经济繁荣，文化也达至顶峰，绘画领域的塞维利亚画派就是这个时期出现的，其代表人物除苏巴朗和莱亚尔之外，还有巴尔托洛米·艾斯特巴尼·牟利罗（Bartolomé Esteban Murillo），以及我们更为熟悉的宫廷画师委拉斯开兹

(Diego Velazquez)。

出身农民家庭的苏巴朗是一个隐修士式的画家，他的画风曾受到卡拉瓦乔的黑暗主义的影响，强调以高反差的明暗对比来突显人物或物品的内在品质。苏巴朗擅长静物画和宗教肖像画。在通常的理解中，这是迥然不同的两种绘画题材和图像类型，但苏巴朗居然能在两者之间建立一种内在的“语言学”关联，他给我们的感觉好像是用画肖像的方式画静物和用画静物的方式画肖像，这使得他的静物有着圣徒一般沉静和内省的心灵，而他的僧侣、教士和圣徒则有着静物一般沉着和稳定的造型。《沉思中的圣方济各》（1635—1640）就是这种静物式的肖像的典范。

圣方济各是天主教方济各会的创始人，出生于意大利的阿西西，因不满罗马教会内部日益腐化的状况，他遁入山林过着隐修的苦行生活，并到法国、西班牙、摩纳哥等地传播自己的“清贫福音”。据说方济各传道时总是麻衣赤足，手托乞食钵，他的会士彼此互称“小兄弟”，所以他的修会又称“小兄弟会”。《沉思中的圣方济各》描绘的就是这个苦行的隐修士的形象。

远离尘世的圣徒身穿粗布长袍，孤零零地跪在地上，眼睛仰望着上方，所有的人都知道他的视线之所向，他在沉思耶稣的苦难和死亡，他在对着自己的内心幻象祈祷，或者是他的虔诚激发了这一内心幻象，反正这个宗教圣徒以静物般的造型呈现出一种隐忍的精神力量。虽然他孤身一人，但并不孤单羸弱，来自左侧的亮光沉稳有力地确立了他磐石般的信念所散发出的充盈效果，尤其他的凝视着上方的眼睛、挺拔的鼻梁、半张开的嘴以及那因祈祷或敬畏而紧握的双手，都因为光的作用而为我们勾勒了一个丰满、坚定的圣徒形象。所以我们在这里看到的不是一个厌世者或因厌世而归隐的出世者，而是一个坚强有力的存在，一个精神化的实体，一个预期的世界性和历史性，他因神圣之光而得完满，而那神圣之光也因他而得充实，他是光的流溢物，是将光的神圣和作为观者的我们联系起来的中介。

但是，在这幅圣徒肖像画中，我们还看到了另一样东西，那就是圣徒双手紧握着的骷髅头。这个骷髅画得很像一个乞食钵。它到底暗示什么？是的，我们立即就会想到，它暗示着“小兄弟会”的宗教信条：世俗皆空。法国诗人泰奥菲尔·戈蒂耶（Théophile Gautier）认为这幅画表达了一种与生理欲望



有关的负罪感，他在一首诗中描述说：

苏尔瓦兰 [即苏巴朗] 的僧侣，黑暗中的白衣修士
悄然无声地游移在死亡的石板上。
无数的念珠在喃喃低语，
你们悔恨至深以赎何罪？¹

但是很显然，在这件作品中，死亡以及死亡恐惧是被制服的，在圣徒手中闪烁着光泽的骷髅并不是完全正面地呈现给观者，它的面貌在画家的笔下有所简约、有所修饰，它的可怖不是展示性的，而是说明性的，需要观者进行想象的添加。不像其他骷髅图像所表现的，它没有对观者构成穿刺性的凝视，相反，它驯服于观者的注视，它向观者说明着信仰对死亡和虚妄的制服。

1648年春天，鼠疫开始在西班牙南部传播，且在年底就传到了塞维利亚。据估计，这场瘟疫至少夺走了塞维利亚5万到6万人的生命，几近全城人口的一半。接着在1651年，饥荒又袭击了这个城市，食品短缺引发了民众骚乱。西班牙哈布斯堡王朝也开始从全盛走向衰落，世俗的繁华与荣耀终究是虚空一场。莱亚尔就以表现这一虚空的主题而闻名。

无须赘言，莱亚尔的这两件作品就像是专一进行道德说教和宗教劝谕的插画，它不仅让死亡直接出场，以触目的方式唤起视觉上的可怖效果和惊悚效应，而且让此世和彼世在此直接相遇，让现世的体现权力与荣耀之物和骷

苏巴朗，《沉思中的圣方济各》（1635—1640），布上油画，152cm×99cm，伦敦国家美术馆藏

苏巴朗出生于西班牙西部巴达霍斯省的一个小村镇，小时候家境贫寒，由于酷爱画画，父亲把他送到塞维利亚学艺，曾与委拉斯开兹同窗。虽然同样技艺精湛，但声誉远不及委拉斯开兹。苏巴朗一生从未离开过西班牙，但他的作品有很大一部分被卖到新大陆，这也影响了人们对他的艺术成就的认识，直到19世纪末，他才真正引起批评家的注意。英国著名作家W. 萨默塞特·毛姆（W. Somerset Maugham）曾在一篇关于苏巴朗的专文中评论说：“他缺乏委拉斯盖兹的那种炫目的、洋溢在空气中的璀璨，也缺乏格列柯那种热烈的激情，但他有着其他两人所没有的实在。他具有符合西班牙人自我认知的特性。他诚实、庄严、怀有深沉的宗教情感、自尊、坚强，而这一切尽管经历了三个世纪的政治黑暗，宫廷放荡，经历了18世纪的浮华轻薄和19世纪的呆板愚钝，西班牙人却依然深深地感到这些品质根植在自己心中。”²

1 转引自诺曼·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93页。

2 毛姆，《随性而至》，宋金译，上海：上海译文出版社，2011，第52页。

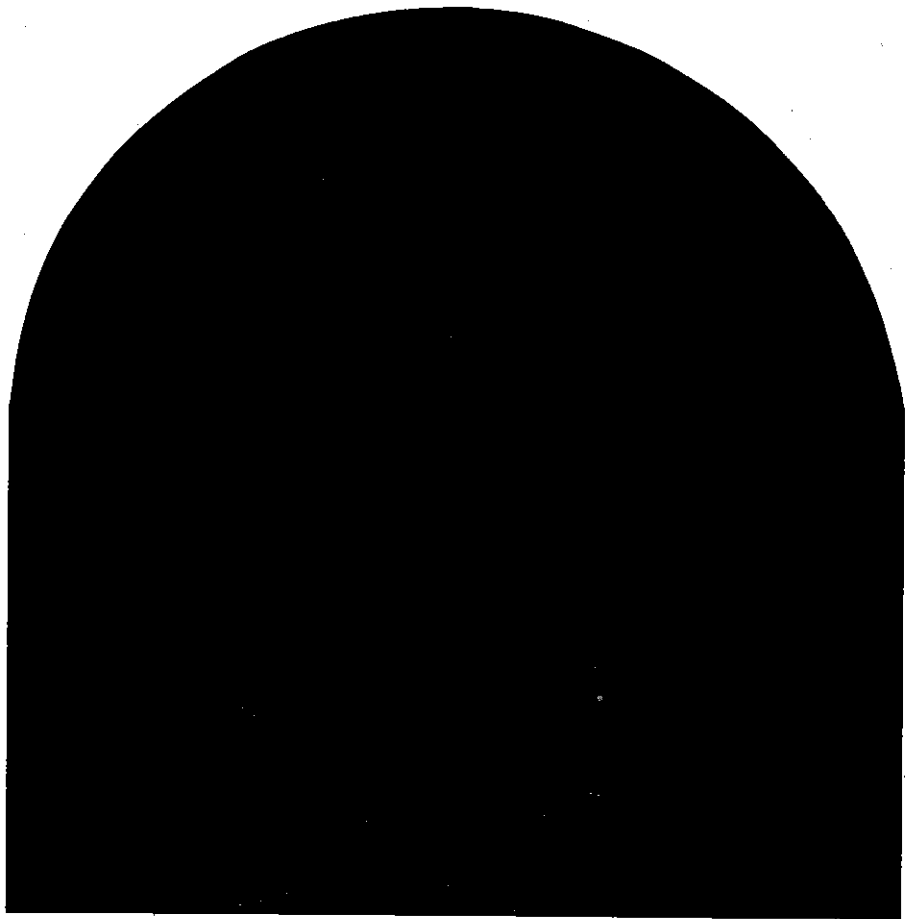


莱亚尔，《死亡的象征》（1670—1672），布上油画，220cm×216cm，塞维利亚慈善兄弟会医院教堂藏

莱亚尔是牟利罗同时代的画家，但其风格与牟利罗迥然不同。后者喜好优美的造型和奇幻的光影效果，即便是宗教题材，也显出一种俗世的奢华欲望。而莱亚尔更热衷于梦魔般的恐怖图像和神经质式的画面表现，他的作品总是让人联想到死亡，所以人们习惯于将其归到“虚空画”一类。

塞维利亚的慈善兄弟会医院教堂（又称卡里达礼拜堂）原本是给死刑犯举行葬礼的地方，1649年瘟疫过后，这里成了塞维利亚十分重要的慈善基地。1660年代，教堂被重建，莱亚尔应邀参与装修工作，《死亡的象征》（以及下面的《世事皆空》）就是他为教堂创作的表现虚空的寓意画，一位艺术史家对这幅画的图像描述说：“死神站在地球上和坟墓前，周围是象征这财富和权力的东西，包括盔甲、剑戟，还有从普通教士到教廷官员们戴的帽子，甚至还包括被神圣罗马帝国的国王、西班牙的第一任哈布斯堡王朝统治者查理五世于1519年带到西班牙的金羊毛骑士勋章。画面前景中摆放着的书已经被确认为一本是普林尼的《自然史》，一本是有关查理五世时代的历史，还有一本是1642年为了纪念枢机主教斐迪南王子（菲利普四世的兄弟）1635年进入安特卫普城而创作的一本大部头，它们一起被打开置于模仿鲁本斯凯旋拱的雕塑之内。画面中古书和勋章都是要证明这样一个道理：不管你在世上拥有多大权势，最终都逃脱不了死神的控制，他随时可能像吹灭一根蜡烛一样让人死去。”¹

1 詹妮·汤姆林森，《从格里柯到戈雅：1561—1828年的西班牙绘画》，邓文华译，北京：中国建筑工业出版社，2004，第79页。



莱亚尔，《世事皆空》（1670—1672），布上油画，220cm×216cm，塞维利亚慈善兄弟会医院教堂藏

这是莱亚尔为慈善兄弟会医院教堂创作的另一幅虚空画，它和上一幅画被挂在教堂主入口的左右两边，以提醒人们俗世的一切终归是空无。“Finis gloria mundi”（世事皆空）是一个拉丁短语，直译的意思是“世界荣耀的终结”。这个短语在15世纪的时候常用于教皇的授冕仪式。在这件作品中，我们看到躺在棺材里的三具尸体，其中有一位主教和一位骑士，他们全身长满尸虫；图的上部是一只手提着一架天平，左边代表着七宗罪，右边代表着忏悔，天平处于平衡状态，指示着宗教的拯救。



拜利，《自画像与虚空符号》（1651），板上油画，65cm×97cm，莱登商会馆市立博物馆藏

大卫·拜利（David Bailly），17世纪荷兰画家，他的名字在今天还能为人所知大约就与这件作品有关。这是一幅典型的虚空画。一个年轻的艺术家右手拿着一根支腕杖坐在桌前，桌子上摆满了形形色色的物件：木头、纸张、镜子、金属制品、花朵、雕像、头盖骨、皮革、珍珠、香水、烛台、书本、画像，等等。阿尔珀斯认为，这些人造物品的集合体现了17世纪荷兰绘画与技艺的关系：“艺术不只是模仿自然，也不只是想象力的游戏，而还是技术或技艺，使我们能够通过掌控来把握自然。……以一种精细却有力的工具手段，艺术能导向新的世界知识。”¹她还说，拜利正是通过这些展示品表达了对技艺的各个维度的关注，尽管骷髅头的形象明显在暗示死亡和虚空，但艺术家并没有因此而绝望，或因此而影响到他对技艺的着迷：“他不是控诉这种技艺实践提供的快乐……相反，这些物品的图像提供给我们一种最充分地享受技艺的方式。”²阿尔珀斯的这个评论太过简单化，几乎没有触及作品的核心。

实际上，这幅虚空画的复杂之处就在于以符号表征的方式进行的虚空的不断内褶。手拿支腕杖的画家的“实像”，镜子中画家的“虚像”，骷髅头显示的画家的“拟像”，它们和表征技艺、艺术和自然的诸物件并置在一起，形成了一个既互涉又回指的图像矩阵，世事的虚虚实实，万物的生生灭灭，人生的起起落落，最后全都归于虚空，骷髅头则是这一切的一个终极能指，是将其他一切都褶进自身之内的超级能指。

1 Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1983, pp.103-104.

2 同上, p.107.

髅并置在一个梦魇般的空间中，形成一个转喻性的意指语境，进而通过文字符号（“死亡的象征”、“世事皆空”等）的指示效能完成意义的穿越，使画面的说教和劝谕意图直接呈现于此，或者说让死亡以第一人称的直陈方式向我们言说。

莱亚尔对骷髅的图像志运用是粗陋的，这么说不是因为他的画面构图或色彩运用不够完美，而是因为在骷髅和俗世之物、图像和文字以及整个画面与观者之间确立的太过直陈式的“语法”关系大大地削弱了死亡本有的凝视力量，虽然骷髅与世俗荣耀之物在画面空间中的直褶可以让图像的寓意得到最明确的呈现，但死亡和虚无的过分物象化使死亡本身变成了一个没有深度的、单纯可怖的事件，死亡与存在的内在粘连性被剥离。实际上，16、17世纪的虚空画对骷髅图像的运用多数都有这样的问题。

在虚空画中，骷髅形象乃是死亡的图解，其在画面中充当着象征记号的功能，且只是停留于这一功能，所以这类图画所建立的观看关系是图示性的，观者只需依照图像惯例对象征记号进行意义识别。然而，在骷髅图像与死亡之间，观者也可以通过视觉的动力学运作来完成对“寓意”的认同，例如，当我们拆除骷髅与死亡之间可见的、直陈式的记号连接，让骷髅作为纯粹的能指嵌入画面结构的时候，就会在视觉秩序中启动凝视的动力学功能。德国画家小汉斯·荷尔拜因（Hans Holbein the Younger）的《大使》（1533）就以异形的表征模式确立了这一特别的观看关系，拉康在第十一期研讨班上讨论实在界的凝视时就借用了这个例子。

乍一看，这不过是一幅很平常的雙人肖像画，虽然两个男人在一起的雙人肖像在那时并不多见。在拉康之前，对这幅画的图像志描述已经很详尽，画面中物品的含义及其细节的功能亦被细说殆尽，包括前景的“飘浮物”也早就被识别出来，是一个骷髅头。然而，拉康的阅读还是让这件作品重新受到关注，因为他开启了一个新的阅读维度，或者说他的阅读给观画者和阐释者提出了新的问题：画面寓意到底是如何缝合到主体的观看中的？

拉康的阅读比较简略，但却铺垫了十分复杂的理论背景。为了让问题有更充分的显示，我想在拉康的基础上做一些扩展。我把焦点集中在三个方面：首先要对这件作品的创作背景做一说明，这对于理解作品中某些图像的含义

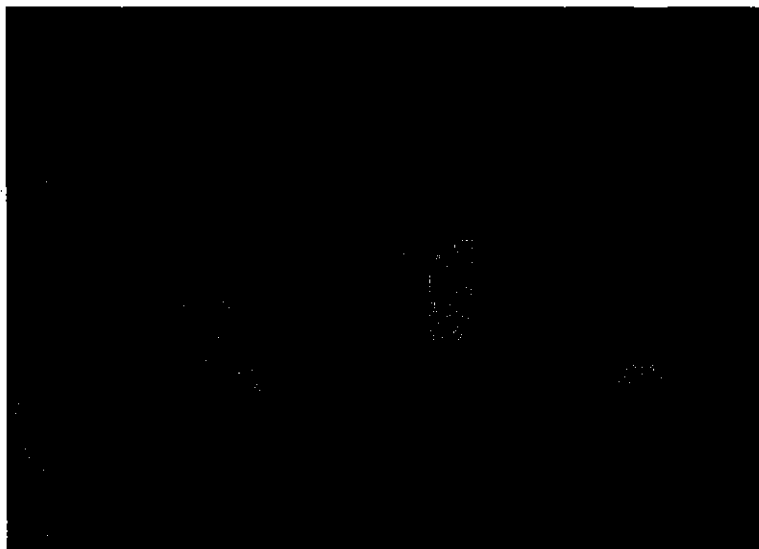


耶稣像



小荷尔拜因，《大使》（1533），板上油画，207cm×209cm，伦敦国家美术馆藏

小荷尔拜因出身绘画世家，其父是德国文艺复兴的著名画家。小荷尔拜因的绘画生涯基本是在瑞士巴塞尔和英国伦敦度过，晚年曾被聘为英王亨利八世的御前画师。小荷尔拜因与人文主义者和宗教改革者伊拉斯谟（Desiderius Erasmus），以及英国的托马斯·莫尔（Thomas More）相交甚识，并为他们画过肖像，但他真正受人关注的作品还是1533年在伦敦创作的双人肖像画《大使》。



木架上层



木架下层

很有必要；接着是对作品的图像细节的解释，这对于解读骷髅的语法关联至为关键；最后要围绕骷髅的再现秩序来重建画面的视觉机制，在此要引出异形和斜视的问题。

《大使》的创作与英国宫廷历史上的一桩离婚案有关。

英国国王亨利八世有一桩不幸的婚姻。他的妻子阿拉贡的凯瑟琳是神圣罗马帝国皇帝及西班牙国王查理五世（实际上，作为西班牙国王，他的封号是查理一世）的姑姑，原本是嫁给英王亨利七世的长子阿瑟，但阿瑟在婚后不到半年就去世了。亨利七世考虑到与西班牙的关系，决定让次子亨利“继承”这桩婚姻，但这需要得到教皇的应允。1503年，教皇同意了英王的请求，年仅十二岁的亨利于是就和比自己大六岁的凯瑟琳订了婚。

1509年，亨利即位，是为亨利八世。完婚后的凯瑟琳曾多次怀孕生子，但全都夭折了。亨利八世本来就对这桩婚姻不满，凯瑟琳的无子更是令他焦虑，因为这会引发王位继承的危机。1527年，在多次罗曼史之后，亨利爱上了凯瑟琳的宫女安妮·布雷恩。这一次他好像真的陷入了爱情，他想要正式终止与凯瑟琳的婚姻，可这不是他自己所能决定的，必须要教皇来宣布婚约无效。¹

可此时的教皇又是什么处境呢？早在1521年，西班牙国王查理为建立一个庞大的帝国，开始了与法国长达27年的战争。英国人为得到查理的支持，加入了西班牙一方，但英国军队在前线大败，于是转身又和法国签订了共同防御协定。1525年，查理在对法作战中取胜，俘虏了法国国王弗朗西斯一世。1527年，查理的军队又占领了罗马，教皇克雷芒七世成为阶下囚。查理独霸欧洲的局面正在形成，英法于是又联合起来对西班牙宣战。

1528年，法军攻入意大利。教皇也许是想借此摆脱西班牙的控制，于是决定受理亨利的离婚请求。但第二年法军就在意大利失败了。在凯瑟琳和查理一番强烈抗议之后，懦弱无能的克雷芒又变卦了，他指示亨利八世在离婚案审理完毕前不得再婚。教皇事事仰仗查理的鼻息，亨利的离婚案被一拖再拖。无奈之下亨利决定采取极端手段，要与罗马教廷决裂。

1 对于这类婚姻的有效性，《圣经》的说法是矛盾的。《利未记》第20章第21节说：“人若娶弟兄之妻，这本是污秽的事……二人必无子女。”可《申命记》第25章第5节又说：“弟兄同居，若死了一个，没有儿子，死人的妻不可出嫁外人，她丈夫的兄弟当尽弟兄的本分，娶她为妻，与她同房。”

1531年春，在国会及教士会议上，亨利强行要求全体教士承认他是英国教会及教士的最高保护者，就是说，他们再也不得效忠教皇。是年7月，国王自行宣布与凯瑟琳誓不相见。1532年5月，英国教士会议宣誓效忠英王，第二年1月，亨利与安妮秘密完婚，5月，新任大主教宣布亨利与凯瑟琳的婚姻无效，并同意亨利立安妮为王后。6月1日，安妮被加冕为王后。7月，克雷芒教皇宣布新的婚姻无效，亨利被逐出教会。1534年11月11日，在阴谋家托马斯·克伦威尔的操纵下，英国国会通过“王权至上法案”，重申国王对国家及教会均拥有绝对权力，将英国教会更名为“英国国教会”，亨利成了政教合一的领袖。一桩离婚案最终把英国推向了宗教改革的道路。

正当亨利八世与罗马教廷的关系危在旦夕的时候，法国国王弗朗西斯一世派让·德·丁特维勒和乔治·德·塞尔弗作为大使前往伦敦进行调利。其实，法王对调和并不抱有真正的兴趣，两位使节另有任务，就是游说英国同法国和奥斯曼土耳其帝国结盟，以遏制西班牙的扩张。

就在两位大使抵达伦敦的时候，适逢小荷尔拜因作为英王御用画家也在那里，大约是受了丁特维勒的委托，画家为两位大使画了这幅双人肖像画作为纪念，画面中的土耳其桌巾暗示了此行的目的。

画面中，两位大使站在一个双层木架的两旁。木架右边是丁特维勒，他身着华服，胸前挂着一条耀眼的链子，右手握着象征其贵族身份的短剑，左手放在木架上，他的一只脚站在地板上代表宇宙的图案的中心。木架左边是塞尔弗。塞尔弗是一位古典学者，也是一位虔诚的教士，几年前才被任命为拉沃城的主教，他身着一身暗棕色长袍，右手放在木架上，手臂下压着一本书。

双层木架的上层被一块土耳其桌巾覆盖，桌巾上陈列着许多仪器：天球仪、扇形舵柄、扭矩测量仪、筒状日晷仪、多角形日晷仪。木架下层有一个地球仪、一把鲁特琴、一袋笛子、一把丁字尺、一副双脚规，还有两本书，其中一本是路德赞美诗集，另一本是算术书。上层的物件代表了当时比较尖端的科学测量仪器，它们与这个殖民探险时代对时间和空间的秩序化冲动有关；下层的物件则代表着所谓的“四艺”，即几何、算术、天文和音乐，是文艺复兴时期人文科学的表征，就是说它们与人或灵魂的治理有关。

在殖民探险时期，欧洲王室和贵族有通过各种途径收藏显示财富和知识素养的物品的癖好，并喜欢把它们陈列于室内。所以，在16、17世纪的绘画尤其是以荷兰为代表的北方绘画中，物品展示成为十分普遍的画面素材，特别在寓意画中，物品的图像常常发挥着明确的意指功能。《大使》中的物品集合显然也是引用了这一图像惯例，但其功能较之其他同类作品要更为复杂一些。

首先是这些物品与人物的呼应关系。丁特维勒和塞尔弗虽同为大使，但两人风格、品性全然不同：一个追求奢华，渴望权力，代表世俗和欲望，一个庄严肃穆，沉着内省，代表神圣和精神。相应地，木架上层是用于征服之物，是向外扩张的象征，下层是用于沉思之物，是返归内心的中介，它们与人物之间恰好构成了一种语言学的对应。

进而，在木架下层表现人文知识的图像系列中，还存在一个细节：那把象征和谐的鲁特琴断了一根琴弦，这代表着秩序的断裂。而这个断裂的“内容”在画面中借图像单元的互涉暗示出来了，那就是旁边打开的赞美诗集。这是一本新教的诗集，画面上呈现的是马丁·路德翻译的圣诗诗句：“圣灵来到我们灵魂中，当一切回归尘土时，基督的信念给予生命永恒的希望。”这个以图像标记出的断裂是否在含蓄地意指英国与罗马教廷的决裂，或两位使节此行的原因，我们不得而知，但它的确有这种会心的效果。

再看画面前景的地板。地板的花纹由圆形和方形图案组成，学者们辨认出，这个图案是依据英国威斯敏斯特大教堂内殿的地板纹样绘制的，其中世纪和文艺复兴时期有着明确的象征含义——宇宙。所以，这个图案代表着宇宙秩序，大使丁特维勒的一只脚就站在其中一个图案的中心。

再把整幅画沿垂直方向和水平方向看一遍。在垂直方向，从地板到木架是宇宙秩序的图像，有天，有地，有人文，或者如拉康所说，那些物品整个是“艺术和科学的象征”。可这个看似完整的秩序因为断了弦的琴和路德赞美诗的图像置入而显出了某种裂隙。在水平方向，从左往右是人世间不同生命价值的表象：浮华而短暂的世俗和纯净而永恒的天国，占有和奉献。水平方向两个人物的意义互涉和垂直方向宇宙之物的意义互涉又处在相互交织的状态，就这样，整个图像的表征处在一种互褶的关系中，这个关系的基本结构或者说这个可见的图像表征的意指结构就是物质和精神、贪婪和克制、短

暂和永恒、欲望和信仰。

可这并不是最终的。对于这个基本的意义结构，图像里还隐藏着一个“元指涉”系统，那些可见的二元对立都可折合到这一“不可见”，同时其自身又互涉的指涉系统中来重新理解。这个“元指涉”的符号图像就是上帝和骷髅头。

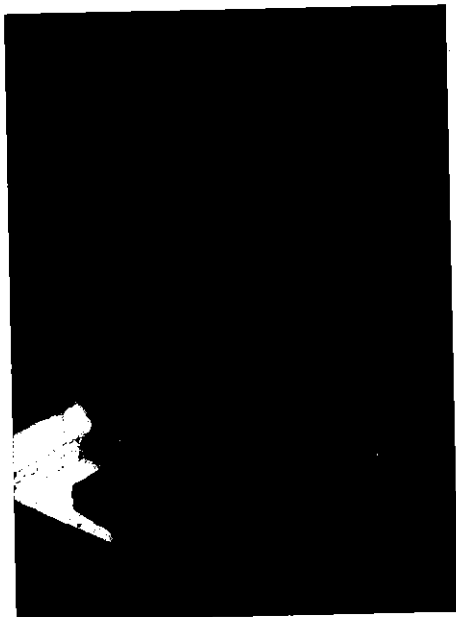
为什么说它们“不可见”呢？因为它们被“隐藏”在一个意指结构中，上帝躲在帷幕的后面，骷髅头隐藏在一个异形当中。就是说，我们必须透过帷幕结构和异形结构才能看到上帝和骷髅头的形象，我们必须在帷幕的功能和异形的功能中来理解上帝和骷髅的在场。

画面背景是一幅巨大的帷幕，帷幕右上角——即画面左上角——是一个十字架上的耶稣像，他侧面面对着画面中景的两位大使。很显然，若从图像的视觉逻辑而言，背景中的帷幕在此充当了屏幕的功能：遮蔽和显示。通过遮蔽，它把观者的目光集中到中景的人和物，让观者在相互矛盾的语义并置中来解读图像的寓意。可另一方面，这个遮蔽的帷幕本身也是凝视的位置，画面一角的揭示就暴露了上帝作为绝对他者的凝视功能，上帝以其悲悯的目光看着俗世的众生，看着他们在浮华乱世的起伏沉浮，而圣像在画面中所处的位置似乎又暗示着上帝的凝视属于不可见的场域。

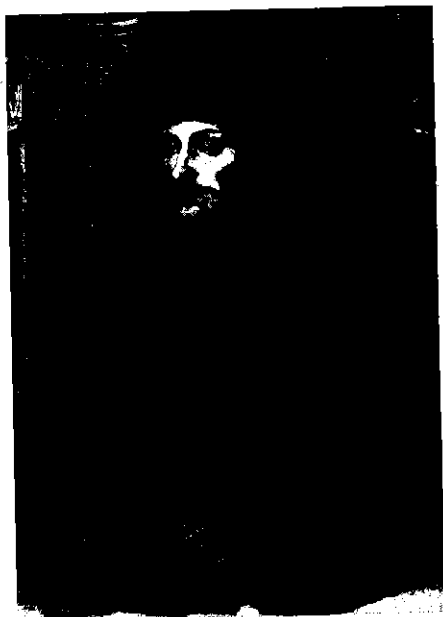
关于这绿色帷幕的双重功能，在此需要做进一步说明。自文艺复兴时期以来，背景帷幕在肖像画中极为普遍，已经成了一个表征惯例，小荷尔拜因在他的肖像画中也频繁运用。但《大使》中这巨幅帷幕的视觉功能较为特殊，这需要通过比较才能够看出来。

小荷尔拜因使用背景帷幕有两种基本方法，我们可以用他于1523年画的两幅伊拉斯谟肖像画加以说明。

在现藏于巴黎卢浮宫的这肖像画中，帷幕基本只是发挥背景的功能，尽管有特别强调的物质性，比如精细描画的图案，富有表现力的波浪式褶皱，以及光与帷幕表面的游戏，但这种帷幕体现的只是所绘场景的基本背景，是对画面深度的明确界定。就其视觉意义而言，它更多地只是为了凸显前景人物的在场性，尽管其垂直的褶皱也许对思想家的精神状态或人格特质有某种暗示作用。



小荷尔拜因，《伊拉斯谟》（1523），板上油画，
43cm×33cm，巴黎卢浮宫藏



小荷尔拜因，《伊拉斯谟》（1523），板上油画，
76cm×51cm，伦敦国家美术馆藏

另一幅则藏于伦敦国家美术馆。

在这幅伊拉斯谟像中，背景的配置略显复杂，人物和背景之间也不再是平行关系。现在，垂直悬挂的帷幕只占据画面背景的一小部分，在它的背后，还有一面墙，墙上有一个托架，上面摆放着书及其他物件。很显然，这个幕布已不只是阻挡视线向他处延伸的单纯背景，它也是结构场景的某种“空间”要素，它揭示了一个界限更为明确的室内空间，揭示了人物在空间中的明确位置。另外，虽然同样是垂直悬挂，但现在，这种垂直性不再具有暗示效果，它不再是对沉浸于写作的思想家的精神升腾的一种呼应，相反，它彻底退回到自身的物质性或空间性中，它以自身之所在揭示着背景物的关系，揭示着空间的深度以及前景人物所处的空间环境。

再看看《大使》中的帷幕。初看之下，与上面第一种帷幕的功能一样，它构成了画面的背景，只是尺度更大一些。它横贯整个房间，满满地占据了背景的全部，垂直的褶皱、压制绿色的花纹、光与暗影的表面游戏、整齐的悬挂，这些都使其作为背景的特质有充分的体现。然而，帷幕右上角耶稣像的外露改变了整个帷幕的背景功能，使得它更为接近于上面说的第二种类型，

即揭示空间结构的功能。由于耶稣像只在帷幕一角露出尊容，就仿佛是躲在帷幕背后的耶稣正掀开它往场景中窥看。但与第二种类型略微不同的是，帷幕在此并没有结构空间的可见深度，没有揭示背后的空间构成，它只是在切割空间，只是在强调帷幕的背后还隐藏着一个不可见的现实，十字架上的上帝图像就暗示了这个不可见性的在场，如果我们非要说这也是一种深度暗示，那它也是一个无法触及的晦暗的深度。

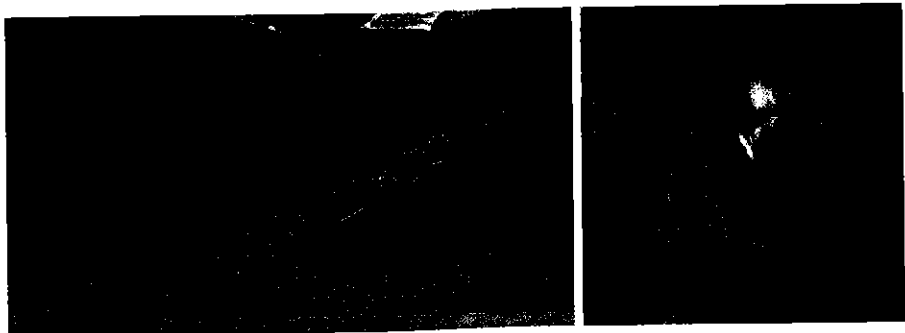
再看一下异形结构的功能。画面前景地板中央是一个“飘浮物”，一个从左往右似乎飘浮在半空的奇怪形状，拉康描述说：“从某个角度看它像是要飞越上空，从另一个角度看又像是翘起来了。”¹它同样指涉着“不可见性”的领域，因为你站在画面正前方是看不清它的，你根本无法辨认那到底是什么东西。只有以极贴近画面的角度从画面左侧下方往上或右侧上方往下去看，你才能辨认出它的原形，原来是一个变形的骷髅头。其实，它也有可能是画家的视觉签名：“Holbein”这个名字在德语中与“hohl Bein”（hollow bone，空心头骨）发音相同。²

现藏于伦敦国家美术馆的这幅画原本是放在丁特维勒家族的城堡里，据说它就挂在楼梯边的墙上，所以人在上下楼的时候都能从斜角看到骷髅头的原貌。也有说它是挂在城堡入口玄关的正面墙上，人们一进门会先看到正面的华丽肖像，当他们向右转进入旁边的门时就会从侧面角度看到骷髅头。反正不管是哪一种情形下，人们都能看到骷髅头原形，这幅画都在发挥一种警示和告诫功能。现如今，在伦敦国家美术馆，作品就正面挂在墙上，展览方并未就它的特殊观看设置任何特别的装置。场所的挪移使这幅画变成了单纯的肖像画，充其量人们还会在上面看到一个谜一样的图形，原本的规训功能变成了猜谜游戏。

那么，这个变形形象的特异之处究竟在哪里？许多阐释者在解释完它的骷髅头象征意味之后，就匆匆离去，对这个不确定的表象在视觉场域中的特

1 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan, London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1977, p.88.

2 实际上，在小荷尔拜因的作品中，骷髅或死亡的主题出现过很多次，其中常被人提到的就是他于1524—1525年创作的“死亡之舞”木刻系列。“死亡之舞”是15、16世纪在欧洲极为流行的一个图绘类型，时常见于壁画、彩色玻璃画、金工、木刻、版画和书籍插图中。该题材一般以系列出现，表现死神领着各阶层——从教皇到国王到婴儿——的人走向死亡，不管愿不愿意。荷尔拜因的木刻共有五十件之多，涉及那个时代各个阶层的人，其规模堪称这个题材中最为庞大的。



小荷尔拜因，《大使》，“骷髅”局部及其右侧视图

殊作用全然置之不理。而我要强调的是，在此重要的不是骷髅头的象征含义，对西方观者而言，这已是一个一眼就能明了的符号惯例，小荷尔拜因并未赋予这个图像符号其他的更多内涵。实际上，使这个骷髅头形象变得与众不同的，正是观看方式，更确切地说，是画家借它来实现的对观看方式的建构。一方面，这个奇怪的图形飘浮在画面前景的中央，构成了一个显见的刺点，激发着观者的探究欲望：“这究竟画的什么？”另一方面，观者需要站在一个特殊的位置和角度才能看清楚图形的原貌。所以，真正的问题是：画家借这个异形来建构观看方式究竟能起到什么样的作用？

首先要明确的是变形的表现手法并非小荷尔拜因的独创。在西方，异形或变形形象在艺术中的运用与古典或线性透视法的发明几乎同时，达·芬奇被认为是最早谈到异形现象的艺术家。不过，异形真正引起人们的兴趣是在16、17世纪，那时，不仅科学将其纳入思考的范围，画家也经常把它作为表征技术加以运用，其中最常见的表现手段就是透镜，即通过在画面中设置一个透镜，让变形的形象以明显可见的方式与画面中其他“正常”的形象进行表征游戏，以造成视觉惊奇或视觉说教的效果。

虽然异形在艺术中的运用已有一段历史，但对异形的理论思考一直较为滞后。多数时候，人们只是把它当作一种制造视觉惊奇的技术，一种进行视觉欺骗的游戏，不值得投以关注的目光。直到20世纪中期以后，随着对现代性视觉体制的考虑的深入，异形才开始引起学术界的关注。其中从立陶宛移居法国的艺术史家尤吉斯·巴尔特鲁塞蒂斯(Jurgis Baltrušaitis)的《异形艺术》(初版于1955年，重版于1969年)是较早讨论异形的一部重要著作，拉康

对异形和《大使》的讨论就从中获益良多。在书中，巴尔特鲁塞蒂斯从古典透视法的实践追溯了异形的产生过程，认为异形的出现其实是透视法技术内有的—种矛盾倾向的结果：

透视法一直以—种矛盾的方式向前发展。它是在空间中固定对象的确切维度及位置的科学，但它也是再造它们的一种幻觉艺术。其历史不仅是艺术现实主义的历史，也是梦的历史。¹

这一内在矛盾导致了透视技术向相反的两个方向行进：现实主义的透视法利用理性化的科学（几何学）对视觉偏差的纠正来制造逼真的幻觉，异形则在透视科学的基础上把本已存在的视觉错觉发挥到极致。巴尔特鲁塞蒂斯说：

异形作为艺术家的交易手腕和时髦的反常手段被采纳，并沿着文艺复兴的幻觉所建立的路线发展。它是透视法令人惊奇的人工方面持续发展的剩余物，不论它是视觉变形，还是明显的视觉欺骗。透视法不再是现实的科学，而成了生产幻象的工具。²

小荷尔拜因并非使用异形技术的第一人。不过，与一般人使用这项技术只是为了展示—种视觉游戏不同，小荷尔拜因把异形技术变成了—个“阐释”手段，它是对观看的“阐释”，是对观看方式的建构。要理解这一点，就需要看一下异形的观看机制。

美国学者丹尼斯·L. 柯林斯（Daniel L. Collins）在—篇研究异形的文章中描述说：

异形的投影乃是对日常“观看”惯例的否定。正常情况下，观察者总是在—个有限的距离、从—个平视的角度正面地观看对象，异形投影却是一种断裂、变形的技术。然而，对其机制的解释必然都是从讨论古

1 Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphic Art*, trans. W. J. Strachan, New York: Harry N. Abrams, 1977, p.4.

2 同上, p.2.

典透视法开始。异形的效果总要借古典的透视表征方法获得解释，尽管它是对那一方法的动摇。一个属于此种透视变形的形象仍有赖于古典（欧几里得）范式：光是直线传播；当从对象那里反射过来的光交汇于一个平面上时——不论是一个镜面还是阿尔伯蒂式的带格的窗纱——就可以描画出源头对象的精确表象。其与古典透视法的关键区别在于：接收变形形象的歪曲视点的观察者必须处在一个根本上与画面成斜角的位置，并且——一点也不奇怪——必须合上一只眼，以克服双眼视像的矫正效果。这个单眼的、自觉的凝视——是解释古典透视的“视锥”的夸张版本——假定了一个主观视点来重新刻写视像在躯体上的源头。¹

在此，根本的一点就在于：要观察异形形象，观察者就必须与所观察对象成斜角，他必须是“离心化的”。他必须偏离正常视点（比如正面观看）所设定的中心位置，必须牺牲在正常位置可能捕获的意义，才能看清异形形象的原貌，换用拉康式的术语说，他必须“斜视”，只有在斜视中，主体才能辨认出模糊的、不确定的形象，就像“anamorphosis”这个词的希腊词根“ana”（再）和“morphe”（构型）所显示的，异形是一种“重构”。但我们不能把这个重构理解为观看主体的视觉建构。实际上，异形的重构首先指的是异形对观看主体的位置及观看方式的建构，其次才是居于离心位置的主体对异形形象的“认同”或重构，前者是后者的条件。正是在这个意义上，我们看到，异形结构和帷幕结构在视觉功能上有某种类似：它们都是另一种观看的启动机制，都是对日常观看习惯或惯例（即拉康意义上的眼睛的功能）的抑制和否定，是对眼睛与画面可见的或可理解的象征之间的符号连接的转移和替换，总之，它们是功能，而不是对象，是结构观看的力量，而不是满足观看的内容。

那么，异形结构对另一种观看的启动究竟如何进行呢？这正是拉康阅读《大使》的切入点。他说，面对异形那个像面包一样的“迷人的形式”，你一开始无法看清它是什么东西，你打算转身离开，可是，那个谜一样的形式

1 Daniel L. Collins, "Anamorphosis and the Eccentric Observer: Inverted Perspective and Construction of the Gaze", in *Leonardo*, Vol. 25, No. 1, 1992, p.73.

一直在你心间萦绕，这时你再回头一瞥，发现它原来是一个骷髅头。因此，从观看的角度说，这整个是一个引诱的过程，异形结构实际就是一个诱惑结构、一种召唤机制，是捕获主体、歼灭主体的阉割性力量，拉康称其为“凝视的陷阱”：

这不过是表明，恰好在主体出现和几何光学成为研究对象的时代的中心，荷尔拜因向我们呈现了某个东西，那不过就是主体的被歼灭——严格来说，主体是在这样的形式中被歼灭的，即那形式乃是被阉割的“-Φ”的形象化体现。在我们看来，正是通过基本驱力的框架，被阉割的“-Φ”才能使欲望完全组织化。

但是，我们必须更进一步去探求视像的功能。这样我们才能看到在视像基础上浮现的不是菲勒斯的象征物或异形的幽灵，而是以其具有伸缩性的、令人迷惑的延展形式发挥功能的凝视本身，如同它在这幅画中。

这幅画表明，一切图像不过是凝视的陷阱。在图像中，恰恰在你于所看到的每个点上去寻找凝视的时候，凝视消失了。¹

拉康的这段话有点缠绕，他的意思是：在一开始，在有意识的主体那里，那个异形只是一个不可辨认的符号，可正是它的无法辨认，使它成为一种诱惑，成为主体极力想要接近但又难以接近的东西，就像被阉割的“-Φ”，后者在拉康的表述中代表着失落的对象（它实际就是对象 *a*），代表着无意识主体对该对象的欲望坚执，所以它也是一个驱力机制，是组织或激发观看欲望的东西，是歼灭有意识的主体的力量。接着，主体回眸一瞥，看到了一个骷髅头，看到骷髅头在看着他，主体极力想要回头看就是因为异形作为其伪装（并且是不可辨认的伪装）而带来的诱惑，是因为这个不可见性的凝视，而在这个凝视的背后，不过是死亡在看着一切，视界驱力最终把坚执的欲望主体引向了不可见性的界域，这就是凝视的陷阱。不妨再看一段拉康的表述，相较而言，这段表述要清晰得多，就像是刚刚那段话的一个注解：

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, pp.88-89.

在我们看来，几何学维度可使我们瞥视到与我们息息相关的主体在视觉领域是如何被捕捉、被操控、被俘获的。

在我现在展示给各位的荷尔拜因的绘画中——对日常的细节毫无隐藏——飘浮于前景的那个独特对象，就在那里被我们观看，为的是捕获我们，甚至可以说，为的是使观察者亦即我们“落入它的陷阱”。总之，那是一种明显的呈现方式，无疑也是独一无二的呈现方式，是可归于画家方面的某个反思时刻的呈现方式。它向我们表明，作为主体，我们实际是受召唤进入那幅画，并且在此是作为被捕获者来呈现的。对于这幅画的秘密，比如我已经向诸位指明的它的意涵，其与虚空画的亲缘关系，这一迷人的图像的表达式，那两个衣着华丽的静止人物的关系，那以其时代特有的角度让我们回想起艺术与科学之无益的一切——这幅画的秘密在那个时刻是给定的，例如，当我们悄悄走过，一步一步向左，进而转身回头的时候，就能看到那个魔幻般的飘浮物所意指的东西。它用死人头骨的形象反映我们自身的虚无。因此，它对视觉的几何学维度的运用，为的是捕获主体，为的是揭示主体与一直谜一般的欲望的明显关系。¹

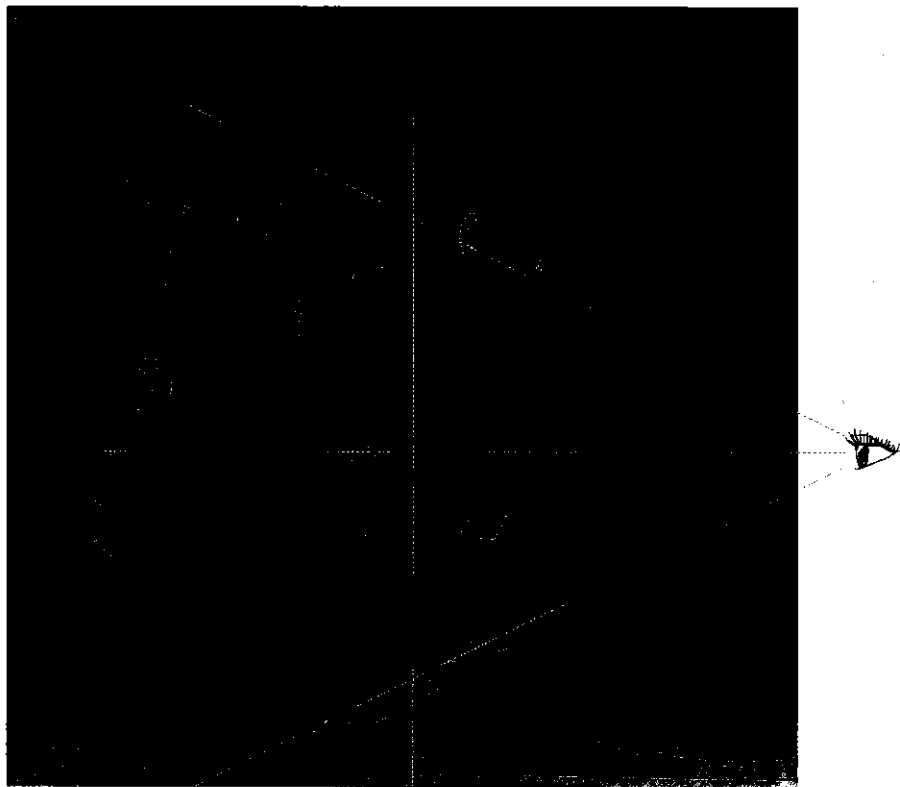
现在该说说上帝和骷髅头的关系。不错，单从图像意指的角度看，它们一个指示神圣和永恒，一个指示尘世和死亡。但这只是纯粹的语义关联，两者的视觉关系在画面构图中是看不出来的，它们一个垂直“悬浮”在背景深处（边缘处），一个倾斜“飞行”在前景的半空，分属两个不同的空间，且是两个灵异般的空间，因为它们与画幅中人物和物品所在的“现实”空间是分离的。因而，当我们说到这两者间的关系的时候，绝非从图像表面看到的单纯意指层面的对比。它们的关系需要在一个过程中来生成，需要通过观看来建构，这就是前面说的另一种观看：斜视或离心化的观看。

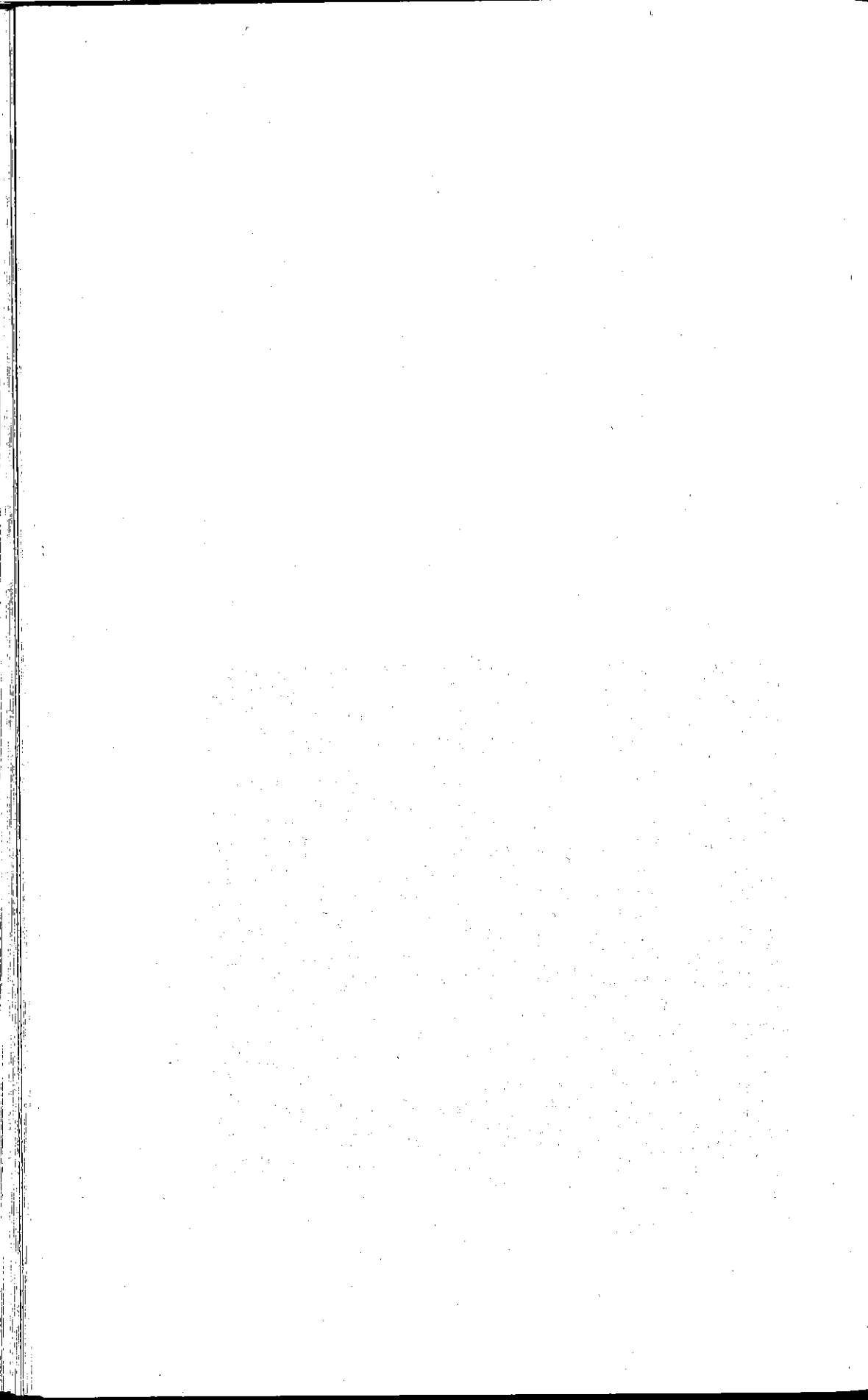
假定我们站在画面右上极贴近画幅的位置往下看，就可看到骷髅头。这就是离心化的位置。如何定位这个位置？可通过作图法：从上帝的眼睛过了

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.

特维勒的眉心画一条直线，延长至画幅外，再沿“飘浮物”的方向过其中心画一条中线，延长至画幅外，与上面那条线相交于画外一点，这就是离心化的观察点。并且这个点与丁特维勒大使的右手指尖和鲁特琴的琴弦大约处在一条水平线上。

这并非视觉游戏。在这个观察点往里看，画面人物和物品的形象是不清晰的，但沿着画面往上看，会看到正在看着你的上帝的眼睛，往下看，会看到骷髅头。所以，这个离心点其实是一个扭结点，它把上帝的凝视和死亡的凝视扭结在一起，让离心的观察者在此接受两个绝对的他者、绝对的异在性的质询，它把从画幅正面看到的可见性意指结构褶进不可见的维度，让受视界驱力驱使的欲望主体在这个瞥视中遭遇不可能的真实：死亡的真实和神圣性的真实。而隐藏在图像中的另一个不可见性又对这个双重的质询给出了最终的、抚慰性的回答，那就是马丁·路德翻译的圣诗诗句：“圣灵来到我们灵魂中，当一切回归尘土时，基督的信念给予生命永恒的希望。”





五 从“S/a”到“S/Z”

在古希腊神话中，有许多与艺术家及其创作有关的故事，其中有一则在他们当中广为流传，因为它直接涉及艺术家的创造力，涉及艺术家的“生殖”想象。

塞浦路斯国王皮格马利翁因为看到人间女子总有这样或那样令人不堪的缺陷，便决定长期独居，不娶妻室。皮格马利翁还是一位雕刻家。有一天，他用一块雪白的象牙雕刻了一尊女裸像，其容貌之美，非肉体凡胎的女子能及。他一下子就爱上了自己的这个创造物，并给它取名伽拉忒亚。他每天凝视它，爱抚它，亲吻它，和它说话。但那终究只是一尊没有生命的雕像。绝望中，皮格马利翁来到阿芙罗狄忒的神殿寻求帮助。他献上丰盛的祭品，深情地祷告，祈求女神赐予他一位如同伽拉忒亚一样举止优雅的妻子。回到家中，他像往常一样径直来到雕像旁，就在再次凝视它的时候，雕像奇迹般地发生了变化：它的脸颊开始现出微弱的血色，它的眼睛释放出光芒，它的朱唇轻轻开启，现出甜蜜的微笑。伽拉忒亚变形为有血有肉的人身。最后她成了皮格马利翁的妻子。

这是一则语义含混的神话故事。例如，一个女性主义者可能会在这里读出这样的讯息：它表达了男人的无意识愿望，即企图利用“菲勒斯中心”的“书写”权力与视觉权力来对另一性的身体及其自我实施想象性的占有和象征性的褫夺；若从人类学的意义上说，它还是不能生育的男性对“生育权”的神话学谋划，伽拉忒亚的肉身化变形就像希伯来神话中亚当的肋骨的神话学功能一样：男人通过生殖女人来生殖人类。然而，男人或男性艺术家可能更喜欢这样的阅读：它显示了爱和艺术所内有的可制服物质性或非存在的创生冲动的超凡力量，它是关于（男性）艺术家的欲望及其“书写”的寓言。例如美国文学批评家彼得·布鲁克斯（Peter Brooks）就解释说：“皮格马利翁与伽拉忒亚的故事在某种意义上是奥维德的那喀索斯故事的对照，在后者中，

被欲求的身体是镜子般的水池中的一个幻影，一个不可能拥有的欲望对象，它只能导致毫无结果的自恋和死亡欲望。皮格马利翁与伽拉忒亚是一个关于生命和给予生命的故事，其中的欲望对象既是按照某人所愿而制造的，也是一个正当的欲望对象……它是关于身体如何才能被满怀欲望的艺术家认知、激活和拥有的故事，也是一个被欲望打上标记和烙印的身体如何才能进入叙述的故事。从这个意义上说，它可以说是一个关于叙述的寓言。”¹

但眼下我们不妨把它看作一则与幻象运作有关的故事：一个有着厌女症倾向的男人，因为对自己的创造物过度的欲望投注，而对它产生了难以自持的幻念，并在幻象的不断诱发下，原本只是体现艺术创造力的符号之物被升华为崇高的欲望对象，成为拉康意义上的“对象 *a*”。不过这个对象在此不是现代性情境下那一令主体备受伤害的永久失落之“物”，而是让有欠缺的主体最终得以完成自我构型的“整一之物”，是男人在性别位置上所欲望的“整一之性”，伽拉忒亚作为男人的造物不仅代表着男人所欲求的理想女人，而且是使男人成其为男人的社会化的女人。

主体因其存在之欠缺而以幻象的形式来结构自身的欲望，先把欲望投注到一个对象之上，进而这个被升华、被幻化的对象又作为欲望之成因和真正欲望对象的替代发挥作用，成为弥合存在之欠缺和裂隙的幻象脚本。拉康称这个过程为基本幻象的功能，并用了一个代数式来表示：“ $g \diamond a$ ”，意即无意识主体对作为对象的“*a*”的诸种关系。

然而，基本幻象并不只有弥合主体之欠缺的功能，它也是把主体召唤到一个分裂位置的东西。幻象的运作根本上是已然被能指结构所切割的无意识主体 (*g*) 与结构幻象的对象即“*a*”之间的一个危险的游戏，是失败的主体在一个想象的对象身上投下的最后赌注，如果幸运的话，它也许可以像皮格马利翁那样抱得美人归，但若是机缘错失，那这个失败的主体在对象那里的一切投注行为最终不过是再一次证明主体的失败，就像巴尔扎克的小说《萨拉辛》中那个年轻的雕刻家的命运，他的“伽拉忒亚”即阉歌手赞比内拉最终带给他的是毁灭和死亡。罗兰·巴尔特在解读萨拉辛的故事时也提出了一个代数式：“ s/z ”。我们不妨称它为巴耳特的阉割公式，这个公式和拉康的

1 彼得·布鲁克斯，《身体活：现代叙述中的欲望对象》，朱生坚译，北京：新星出版社，2005，第31页。

幻象公式几乎是等义的，它们都涉及幻象的构成及其悖论性的致死功能。

下面我将尝试在拉康的幻象脚本和巴尔特的阉割阵营之间做一次穿行，以期讨论在认同之幻象或幻象式的认同中“ \diamond ”和“/”的功能。巴尔扎克的《萨拉辛》是我实施这个穿行的基准文本，并且我将把它视作一个“视觉性”的文本，一个借观看中的幻象运作来“喻写”叙事、阅读、认同和阉割的文本。“从‘ $g \diamond a$ ’到‘S/Z’”，这个题目指示了我对巴尔扎克的叙事文本和巴尔特的阅读文本进行彻查的基本路径，拉康的幻象逻辑则是贯穿这一路径的主线。具体地说，我将尝试从四个方面来展开我的彻查：首先从叙事结构的层面讨论《萨拉辛》的叙事场景和叙事机制；接着从阅读的层面讨论巴尔特的文本-阅读理论及其对《萨拉辛》的切分策略；再下来是以拉康的幻象公式阅读萨拉辛的爱的故事；最后是以巴尔特的阉割公式阅读《萨拉辛》的阉割故事。这四个方面的实际是对巴尔扎克的《萨拉辛》的四重阅读，但也是在拉康主义的语境中对巴尔特的《S/Z》的回读。

《萨拉辛》是巴尔扎克于1830年创作的一部中篇小说，最初作为“幻想故事”与同期创作的《驴皮记》一起收入三卷本的《哲学小说与故事》内。1842年，巴尔扎克将其作品总名为“人间喜剧”，收入其中的《哲学小说与故事》改名为《哲学研究》，并增收了另外一些作品在内。不过在1835年，巴尔扎克还曾把《萨拉辛》从哲学故事集中抽出来，作为另一个系列“巴黎生活场景”中的一部予以发表。巴尔扎克的这一系列重新归类 and 命名自有他的理由，但结果却是使原作的主题动机与文本位置显出了一种漂移和叠置的杂色，也因此为开放性的多重阅读提供了多个可能的入口，例如单就文类划分而言，是将其作为哲理小说或罗曼司，还是作为反映巴黎生活场景的现实主义叙事，这中间的取向差异将会直接影响到人们对文本意义的阐释。

先介绍一下《萨拉辛》的故事情节。

小说开头就假借一个叙述者的口吻向我们描述了巴黎富人区某个纸醉金迷的沙龙聚会的场景。沙龙举办者朗蒂家族的出身和财富皆来历不明，这引起了来宾的种种议论和猜测。更让人好奇的是，朗蒂家族的舞会上时常会出现一位长相奇特、像活死人的老头，站在他身旁的人总会不由自主地感受到一股刺骨的寒意。从朗蒂家族对待这位老人的态度看，他仿佛是家族的神灵，

充满神奇的魔力，俨然全家人的幸福、身家性命及财产都系于他一身。可是，关于他的一切，尤其他与朗蒂家的关系，家族上下对外一直保持缄默，这为巴黎上流社会制造流言提供了最佳的素材。

在这次沙龙聚会上，那个如死神一般的老头又一次神秘地出现，叙述者带来的女伴、年轻的侯爵夫人出于好奇伸手碰了他一下，这引得老人发出一阵细而尖锐的咯咯声。被惊动的朗蒂夫人和她的子女急忙赶来。受到惊吓的侯爵夫人拉着叙述者仓皇躲进了一个半圆形的起居间。在起居间，侯爵夫人看见了法国新古典主义画家约瑟夫·玛丽·维安（Joseph-Marie Vien）画的阿多尼斯像——这其实是巴尔扎克的虚构，维安并没有画这样一幅作品——画面上完美的男子形象令她赞叹不已。居心不良的叙述者于是抛出诱饵说，他知道这幅裸体画的秘密。被激起好奇心的侯爵夫人于是和叙述者约定第二天晚上到家里详谈。

第二天晚上，在侯爵夫人家的客厅里，叙述者给侯爵夫人讲述了萨拉辛的故事。

萨拉辛是一位颇具天赋的青年雕刻家，在巴黎学艺多年后，他来到罗马临摹大师的作品。一天晚上，年轻的雕刻家慕名到剧院观看一位名叫拉·赞比内拉的女歌手的演出，在看到拉·赞比内拉的一刹那，他就把她看成自己正四处寻觅的理想的美的化身。萨拉辛爱上了拉·赞比内拉，且爱得如痴如醉，他像皮格马利翁一样用大理石雕刻了一尊拉·赞比内拉的雕像，每天凝视它、爱抚它。

可是有一天，在一次聚会中，他从一位知情人口里得知，他所钟爱的完美女人其实是一个阉歌手，就是说，拉·赞比内拉并非女人，而是一个被阉割的男人。陷入疯狂的萨拉辛策划绑架了赞比内拉。¹当他从赞比内拉那里证实了阉歌手的身份之后，便抽剑想要刺杀之，这时，收藏并宠爱阉歌手的罗马红衣主教的手下冲过来救出了赞比内拉，萨拉辛则被短剑刺中，倒地身亡。

叙述者的故事到这里结束了，他向侯爵夫人揭穿了最后的秘密：出现在朗蒂家晚会上的那个老人就是赞比内拉，朗蒂家的巨大财富就出自这个阉歌

1 按照巴尔特的阅读，“拉·赞比内拉”和“赞比内拉”作为阉歌手的名字或符号，在法语的发音中提示了不同的性别质素，所以需要分开使用。

手；装饰在起居间的阿多尼斯画像，临摹的就是萨拉辛的拉·赞比内拉雕像。

听完萨拉辛的故事后，侯爵夫人陷入了沉思。小说到此戛然而止。

《萨拉辛》到底在讲什么？不同的阅读理论和阅读模式肯定会读出不同的意义。¹但不管用什么方法来读，从整个故事的构成层面看，有三个叙事点是所有的阅读都无法绕开的。首先，这里有一个以叙事（讲故事）来实施引诱的故事，叙述者“我”企图通过向侯爵夫人讲述朗蒂家阿多尼斯画像背后的真相来赢得夫人的好感，从而实现性引诱。其次，从萨拉辛的方面说，这里面似乎有一个爱的故事，但更是一个幻象的故事，一个有关幻象之致命诱惑的故事，萨拉辛因为自恋之爱的激情而成了自己制造的幻象的牺牲品。最后，这里还有一个阉割的故事，阉歌手赞比内拉才是整个叙事的扭结点，引诱的叙事和萨拉辛的幻象皆因他而起，引诱的失败和萨拉辛的毁灭也是因他而生，作为想象中的拉·赞比内拉，“她”代表着幻象，“她”引起幻象，可作为实在的、被阉割的赞比内拉，他基本上是一个欠缺、一个空无，他的身体是无法归类的“中性”之物。

然而，让阅读仅仅停留于这三个叙事点是不够的，它们在文本中并非独立的或平行的，而是形成了某种关系，某种动力学的叙事机制。就这个方面而言，巴尔扎克的整个叙事其实存在一个引诱—反引诱的结构，这是一种诱惑运动，亦是一种欲望滑行：我们在文本中先是看到了一个引诱的故事，一个用故事来实施引诱的场景；接着通过萨拉辛被诱惑致死，又看到了一个受到引诱或接受诱惑的故事；最后通过在“阅读”中把后一个故事折叠到前一个故事，我们又看到了一个引诱失败或反引诱的故事。引诱的运作在于向作为目标的对象抛出诱惑物，企图用幻象来捕获被引诱者的欲望，而引诱的失败从根本上宣告了诱惑物或幻象的捕获功能的破灭，宣告了欲望的空无。在《萨拉辛》中，从叙述者布下诱饵到侯爵夫人最后的兴味索然，构成了引诱叙事的表层，而在这个表层里面，是萨拉辛毁灭的故事，作者以这个故事宣

1 例如，马克思主义批评家詹姆逊就曾用他的阐释学框架对《萨拉辛》做了多重的意识形态阅读，认为它整个地是1789年法国大革命至1830年波旁王朝覆灭这一社会转型时期的政治寓言和文化寓言：朗蒂家族的晚会和叙述者的勾引乃是堕落的商业社会的写照，萨拉辛的故事则是唱给无可挽回的旧制度的一曲挽歌，叙述者勾引失败的故事和萨拉辛自恋致死的故事的叠加既是巴尔扎克的代表着保守主义的阶级欲望对不可解决的历史矛盾的意识形态投射，也是他对艺术与欲望的关系的政治化叙写。詹姆逊的这一讨论，可参见他的论文《文本的意识形态》（1975），该文的中译收录于《晚期资本主义的文化逻辑》（张旭东编，陈清侨等译，北京：生活·读书·新知三联书店，1997）。

告了驱动引诱结构的幻象的空洞性；接着，故事的接受者或“阅读者”（侯爵夫人）通过将这个结果回置到引诱叙事当中而使叙述者的引诱彻底归于失败。以此言之，萨拉辛因幻象致死的故事是一个“元”叙事，它既是叙述者的引诱叙事所讲述的“内容”，也是对那个叙事的一种“阐释”，是对古典叙事本有的诱惑结构的一种阻断。

在一个叙事中套入另一个叙事，并用后一个叙事来阅读 / 阐释 / 解构前一个叙事，正是巴尔扎克的这一“后现代”写作技巧激发了巴尔特的阅读兴趣，并“引诱”他进入了对“阅读”本身的思考：如果说文本——不仅叙事是文本，身体亦是文本——就是或总是包含一个引诱性的结构，那阅读就是接受或拒绝诱惑的行为。同样地，如果说图像就是或总是包含一个引诱性的结构，那观看的行为就是主体和诱惑物之间的一场游戏。所以，问题的关键已不在于文本是什么或说了什么，而在于阅读如何与文本的诱惑结构发生关系。

巴尔特的阅读始于1968年。这年年初，在巴黎高等实验学校的研讨班上，他主讲“叙事文本的结构分析”，《萨拉辛》作为示范性文本被拿来“分析”。但由于“五月风暴”的爆发，研讨班被迫中止。第二年他又续讲这个主题。1970年，研讨班上的阅读成果被整理出版，这就是《S/Z》。¹

有一个细节需稍加说明。在解释自己为何选择《萨拉辛》作为分析对象的时候，巴尔特特别提到，是一份名为《分析手册》的杂志在1967年发表的一篇论文《萨拉辛即阉割的体现》引起了他对这篇小说的关注。²

《分析手册》是巴黎高师一批追随拉康（以及阿尔都塞）的学生主编的一份带有激进左翼倾向的“学术”刊物，其在理论上的取向虽然多元，但捍卫、阐发和运用拉康的精神分析学却是它的使命之一。巴尔特提及的那篇论文的作者实际就是拉康派的成员。

巴尔特提示这个细节与其说是对《S/Z》的缘起的一个说明，还不如说是对“如何阅读《S/Z》”在入口上的明示，即他选择《萨拉辛》作为“分析”

1 罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000。屠友祥的这个译本在语言上颇具特色，但译者对辞章的过分追求干扰了我们对文本的理解，尤其一些核心术语的翻译模糊了巴尔特的“引述”语境。在下面，凡是引述小说《萨拉辛》的文字，皆出自屠友祥在“附录I”中的翻译；引述《S/Z》的文字时，将在屠友祥译本的基础上参照英译本（Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974）加以修正，这时我将注出两个版本的页码，个别未有修正的地方则只注出中译本的页码。

2 罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第78页。

或阅读对象虽然是基于小说本身的叙事和主题，但这一阅读得以可能却是基于拉康主义的理论框架对叙事和主题的打开效应。实际上，有足够的文本证据表明，1970年代的巴尔特已然是一个“拉康主义者”。虽然他并未加入拉康的组织，也从不参与拉康圈子的活动，比如出席拉康的研讨班，但至少自1960年代末开始，大约是受到“太凯尔”集团的感召和影响¹，巴爾特的写作就已经被浓郁的、时常有些变调的拉康主义环绕，拉康的术语时常出没于他的字里行间，在他的那些带有分析和自我分析色彩的文字间隙汨汨流出，《S/Z》、《文本的快感》（1973）、《罗兰·巴尔特自述》（1975）、《恋人絮语》（1977）、《明室——摄影纵横谈》（1980）等作品都体现了这一点。²正是因此，我在拉康的“ $\$ \diamond a$ ”和巴爾特的“S/Z”之间展开这个穿梭阅读应当不算很唐突。

回到《S/Z》。虽然研讨班名为“叙事文本的结构分析”，但其最终的成果《S/Z》并不是一本结构主义的著作，也不是对叙事学的理论思考。它首先是一个“文本”，是一个“阅读”和“书写”行为所留下的印痕，是参与“书写”的身体凝结在书页上的印迹。文本不是已经完成的“作品”，不是作者的及物式写作的文字剩余，在文本中，作者已死，留下的只是一个空框式的引诱结构，是需要通过阅读来复活的可能性。不妨说，文本就是躯体，一个沉睡的躯体，一个充满诱惑的躯体，一个有待阅读来开启的“空白之页”。《S/Z》就是这样的一个文本，一个把想说而未说的东西隐藏在已说的深处的文本，一个召唤人们在打开和折合中、在阅读之际的抬头凝思中进行再生产的文本。

其次，《S/Z》作为一个文本，还是对另一个文本的“阅读”，它是关于另一个文本的文本。但它不是另一个文本的“评论”，而是另一个文本的“重写”，在那里，阅读是和写作一样的一种行为，是躯体和作为诱惑物的文本之间的调情，也是躯体享受这个调情的过程。因此，在《S/Z》和《萨拉辛》之间，实际存在一种结构上的对称性。如果说《萨拉辛》是借侯爵夫人的“阅

1 这个集团自1960年代中期开始一直与拉康保持着紧密的联系，其中克里斯特娃是拉康研讨班的常客，巴爾特的拉康主义很多就受益于这位女性主义者。

2 某种程度上，我们甚至可以说，这些作品都是巴爾特的“自述”文字——虽然其中包含有他与“自传”写作的“契约”之间展开的复杂游戏——是他的“自我分析”，在这里，我们可以看到拉康“躺椅”上的巴爾特的自我倾诉，他与想象中的读者/分析师之间那种恋人式的絮语。

读”而用一个叙事来阐释/解构另一个叙事，那《S/Z》就是巴尔特为了“重写”而用一种阅读来阐释/解构另一种阅读，在此，巴尔特和侯爵夫人之间、叙述者和萨拉辛之间有着位置或功能上的对应，而阉歌手的身体、《萨拉辛》以及作为读者的我们所阅读的《S/Z》，三者同处在作为诱惑物或“阅读对象”的“文本”位置。

进而，如果说《萨拉辛》的双重叙事形态是它作为“作品”的显见结构，是稍具叙事“知识”的人一眼就能看到的，那这一双重叙事的结构关系就是使它在阅读中生成为“文本”的重要机制；如果说那个叙事中的叙事是一个诱惑叙事，那这个叙事的后果恰好通过侯爵夫人的“阅读”而引发了前一个即叙述者的引诱叙事的诱惑链条的断裂。换言之，如果说诱惑乃是启动阅读的先期投注，且是一种过度投注，那诱惑的致死性效果反过来又会悬置、阻隔那一过度投注的欲望。实际上，在“叙事文本的结构分析”的名目下，巴尔特实施了一个类似的漂移动作：为了把作为所指的叙事结构转换为作为能指的诱惑文本，他在第一重阅读中套入了另一重阅读，并用后者来解释/解构/打开前者。在这个双重阅读中，获得理解的不只是巴尔扎克文本，还有阅读行为本身。对巴尔特而言，启动文本生产的核心机制就是“阅读”，就像《萨拉辛》的双重叙事，它们实际都是关于“阅读”的故事：萨拉辛“阅读”拉·赞比内拉的身体-文本，他的失败恰恰是因为他把后者的身体当作“作品”而非“文本”来阅读；叙述者引诱侯爵夫人“阅读”他的故事-文本，他的失败则在于他以为后者会折服于他的“作品”的诱惑，而没有想到这个“作品”在侯爵夫人的“阅读”中启动的是引诱失败的“文本”机制，因为侯爵夫人把“阅读”变成了一个分析和自我分析的过程，这一分析使她意识到，接受诱惑即是接受阉割，就像萨拉辛，他就是因为接受了一个被阉割的身体的诱惑，最终使自己成为被阉割者，用巴尔特的话说，阉割是会传染的。

因而，如同《萨拉辛》作为一个叙事性文本乃是对叙事及其阅读的“解释”一样，《S/Z》作为一个阅读性文本，其本身就是对阅读行为的铭写，是关于阅读的话语，同时也是召唤阅读的机制。巴尔特1970年在一篇短文《写下阅读》的开篇对此说得再明确不过了，在那里，他不仅称《S/Z》是一个

阅读性的文本，是对文本的一种阅读，而且称它是一个供人阅读的文本，一个关于阅读的文本，它“召唤一种阅读理论”。¹正是基于这一点，巴尔特在《S/Z》一开篇就对他的阅读“理论”做了一个“系统”论述，以便为接下来阅读《萨拉辛》提供铺垫。但这个理论不是方法论，它不是有关阅读的技术，而是对阅读行为的展示，确切地说，阅读就是且只是一种欲望化的行为，是急于实现欲望投注的读者与欲望已然被符号化的文本之间的纠缠，是阅读的想象界和文本的象征界之间的意义博弈。

巴尔特有一句名言：“作者死了。”意思是说，在结构/后结构主义的文本语境中，作者不再是文本及其意义的唯一源头，文本受着多重力量的相互作用，是各种引证、写作惯例、历史场景和阅读场景的编织物。作者“死亡”以后，文本“理论”一定程度上就是一种阅读“理论”，或者说文本只有在阅读行为中、在与读者的关系中才成其为文本。但这不等于说读者从此可称文本的主宰。如同文本的后面没有作为主导者的作者一样，在文本的前面，亦没有被动的或完全主导的读者；如同作者“死亡”论不过是为了把作者从文本的绝对中心地位移除出去一样，读者在阅读中的返回并不是为了让他/她作为替代的中心化主体去占据那个空位。文本的阅读取向不是为了确立读者对文本的控制权，而是为了启动文本的复数性、文本与读者的关系的复数性或者说阅读本身的复数性，是为了启动文本作为意义之空框对阅读行为的激发和阅读作为一种“运作”与文本意义结构的符号嬉戏。就像巴尔特说的，阅读不是“寄生行为”，不是对写作的“反应性增补”；阅读是一种“运作”，而且是一种具有“拓扑学特性”的运作：“我不是隐藏于文本之内，我根本无法将它复原：我的任务是移动、变换系统，后者的视点既不会止步于文本，也不会止步于‘我’；从运作的方面看，我发现的意义并非由‘我’或他人来确立，而是由意义的系统化标记来确立：阅读的标识，唯有意义系统的特质与持久性而已；换言之，唯有它的运作而已。事实上，阅读乃是语言的劳作。阅读即是发现意义，发现意义即是命名意义；但这些已然被命名的意义会滑向其他命名；诸命名相互召唤，重新聚合，而其群集又要求进一步的命名——

1 此文作为“序文”收录在《S/Z》的中译本中，参见罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第50页。

我命名，我取消命名，我再命名——文本就是如此循环往复：它是生成过程中的一种命名，是永不停息的逼近，是转喻性的劳作。”¹

正是在这个理念的驱动下，巴尔特提出了文本的“可读”和“可写”的问题。在他看来，文本是一个由写作史、写作陈规和文化惯例等共同构成的象征结构，是克里斯特娃意义上的“文本间性”，即它是文本与文本之间的相互指涉、相互参照、相互折叠和意义滑行。而读者与文本的关系可能是消费性的，也可能是生产性的。具体地说，前一种关系中的文本是“可读的”，后一种关系中的文本是“可写的”。前者以文本为消费品，视文本为一个已然完成的封闭的存在，文本与读者的关系就犹如制造者与使用者、主人与顾客的关系，阅读的过程即是消极被动地享用或消费文本所提供的快感的过程。反之，在后一种关系中，文本是一个开放的意指结构，阅读的过程即是与文本的符号系统进行商谈和对峙的过程，是文本的多重维度的打开，是在差异化过程中对文本的再生产和意义重构，同时也是对再次阅读、不断重读的可能性的开启。巴尔特说：

可写的文本是永恒的现时，结论性语言都无法固定于此（那只会使现在成为过去）；在削减了入口的多重性、网络的开放性、语言的无限性的某个单一系统（意识形态、体裁、批评）穿透、截断、中止和塑化无限的世界嬉戏之前，可写的文本便是我们自己在写作。可写的文本就是无小说的故事性，无诗歌的诗，无论述的随笔，无风格的写作，无产品的生产，无结构的结构化。²

巴尔特称传统的经典文本多为可读的文本，现代作品多为可写的文本，因为传统文学作品在叙事的过程中，大都预设了一个解谜、解密的阅读目标，一旦故事的谜底被揭开，读者的消费性阅读也就终结了，作品的目的也就达到了；相比之下，现代作品的陌生化手法和疏离于日常经验的叙事技巧总会

1 Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974, pp.10-11. 亦见罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第70页。

2 Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974, p.5. 亦见罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第61-62页。

给读者的再创造留下空间，阅读的过程是读者积极参与意义建构的过程。

巴尔特的谈论固然与文学史中叙事模式的变化有一定的对应性，但我们若据此仅从时代学的方面来理解他的分类，并将其视作是对古典和现代写作风格的界定，那就落入了本质论的陷阱，仿佛他是在谈论两类不同的文本和风格，甚至在用有着固定本质的分类学概念覆盖、替换文本的时间性和历史性。可这绝非巴尔特想要的效果。

实际上，巴尔特在可读和可写之间的区分针对的不是作为整体的文本本身，而是阅读过程，是读者与文本的关系配置，是文本的欲望和读者的欲望在阅读场域的流动和散布。可写性并非一些文本拥有另一些文本不拥有的内在特质，而是文本和阅读共同运作的效果，它仍是一种阅读，是一种强力重读。文本之所以能成为可写的，一方面在于文本本身的意指结构是流动的、开放的、朝向无限可能的；另一方面则在于读者可以通过一种积极的书写性阅读来进入意义的缺口，打开文本多重的意义空间。就此言之，任何文本都可以成为可写的，巴尔特对《萨拉辛》的阅读就是在实验如何将一个常规阅读中的可读性文本转变为可写性文本。

我们也可以拉康的术语来理解巴尔特的可读与可写。按照巴尔特的观点，文本作为一个意指系统是多重意义空间和多重力量关系的交织，从写作的层面说，这个意指系统并非作者的独创，而是作者的个人经验与写作传统或文化惯例之间的协商、妥协和对抗，其中必定包括惯例的引证和规则的重复，正是它们构成了文本网络中象征性的维度。至于阅读，就读者的方面说，它不单单是一种想象性的活动，更是读者的想象界和文本的象征界的相互作用。具体地说，当读者一味屈从于文本的意指系统去做一种反应式的阅读时，这个文本对于他/她就是可读的，阅读的快乐就来自他/她的个人经验与文本的象征界的契合，来自文本的象征界对原初欲望的捕获/切割/阉割；而当想象的滥情弥漫一切，根本无视象征界的诱导，只是在幻象的诱惑下倾情地投注和享用自我的激情，这时，文本就是可写的，且写的不只是文本本身，而是还有主体的欲望。所以，巴尔特的所谓可读和可写，主要地不是取决于文本，而是取决于阅读中的欲望投注。这一点在三年后的《文本的快感》中有更明确的表述。

在《文本的快感》中，巴尔特把文本比喻为“身体”，而且是一个色欲化的身体，一个充满诱惑的身体：“衣衫的开裂处不正是身体最具色欲的部分吗？……正如精神分析学甚为贴切地表述的，充满色欲意味的，恰是断续处，恰是两件衣裳（裤子和套衫）之间、两条边沿（露出颈胸的衬衫、手套和衣袖）之间肌肤闪现的时断时续；恰是这闪现本身，更确切地说，恰是这忽隐忽现的展示，最具诱惑。”¹所以，阅读的过程就是同文本调情的过程，读者在这个过程中或则获得“快感”（*plaisir*，英文译作“*pleasure*”），或则攫取“原乐”（*jouissance*，英文译作“*bliss*”，但现在更多人建议保留原文）。由此便有了“快感的文本”（*text of pleasure*）和“原乐的文本”（*text of bliss*）的区分：

快感的文本：使欣快得以满足、充盈、引发的文本，源自文化而非与之背离的文本，和适意的阅读实践相关联的文本；原乐的文本：置于迷失状态的文本，令人不适（或许已至厌烦的地步）的文本，令读者的历史、文化、心理定势发生动摇的文本，令读者的趣味、价值观、记忆的牢固性发生松动的文本，将读者与语言的关系引至危机的文本。²

他还说，这两者之间不是只有程度的差异，而是两种平行的力量，两者“无法相遇，且相互间除斗争以外，还无法交流”。所以两者的存在表明主体是一个“活生生的矛盾体，一个分裂的主体，可通过文本同时品味到自我和自我之崩溃、自我之陷落的一致性”。³

毫无疑问，在快感和原乐之间做出区分是得自拉康，巴尔特自己也暗示说，他的这两个概念与拉康有关。尤其原乐，乃是拉康晚期研讨班的一个核心概念，但拉康对这个概念的探讨极其复杂，在此不是讨论它的地方。我们只需记住一点：在拉康那里，原乐源自欲望驱力对极度快感的追求和享用。巴尔特也基本是在这个意义上使用的，在他看来，快感的文本或文本的快感主要来自阅读与文本的契合，来自文本的意义结构对主体欲望的缝合和满足，

1 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1975, pp.9-10.

2 同上, p.14.

3 同上, pp.20-21.

而原乐的文本或文本的原乐来自阅读和文本的关系的断裂，来自欲望的过度投注以及文本的意义内核对主体的穿刺，那实际就是拉康说的实在界对象界和想象界的穿刺，是不可能之物与追求过度的欲望的相遇，是永久失落之物在不经意的突然返回。总之，不论是快感的文本还是原乐的文本，它们都关涉着主体的欲望投注，区别仅在于投注程度的差异，即所谓“快感是轻微的原乐，原乐是极度的快感”。¹

一定程度上，我们可以把快感的文本和原乐的文本视作此前的可读性文本和可写性文本的替代和发挥，只是巴尔特现在更强调阅读过程中的欲望投注。实际上，如果允许在此做进一步延伸，不妨说，巴尔特后来在《明室》中对摄影图像中“知点”（studium）和“刺点”（punctum）的论述也沿用了这一欲望投注的逻辑。²在那里，图像文本同样被视作一个诱惑结构：知点就是照片中令人喜欢的、可激发人一般兴趣的、可理解的品质，刺点是照片中令人爱的、可激发人欲望的、让人感到刺痛的品质；知点属于文化和惯例，刺点属于个人和欲望；知点是显见的、历史的，刺点是潜伏的、偶然的，且总是隐藏在不经意的细节中。因此，在照片中真正吸引我们的是刺点，巴尔特再次借用拉康的概念说，刺点就像是实在界的创伤，是那个已然失去、不可能重复而只能通过与图像的“偶然”遭遇来回溯性地重建的内核，正是它在召唤我们不断回到这里，在这里指出那个已永久失落的独特之物、绝对之物、如拉康的“对象a”一般的“这个”。巴尔特开篇的一段文字就是从这方面描述了照片（而非摄影）的“本体论”特质：

开宗明义第一点。摄影无限地复制的东西只会发生一次：摄影机械地重复着实质上不可能被重复的东西。在照片中，事件不可能由于别的东西而被超越，照片总是把我需要的身体引回到我见过的身体，它是绝对的“个别”、极端的“偶然”，黯淡且有点恍惚；它就是“这个”（这张照片而非这个摄影），简言之，是拉康惯常表述中的所谓“Tuché”，机遇，偶遇，实在界。为了标记实在，佛教称为“sunya”，空；但更

1 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1975, p.20.

2 进一步往前溯的话，早期“直接意指”和“含蓄意指”的并举也有这样的意思。所谓直接意指，主要在符号可见的惯例层面，而含蓄意指就需要对符号做过度阅读或过度阐释才能显出。

恰当的表达是“tathata”，就像阿兰·瓦特兹说的，意即“这个”、“如是”、“如此”；在梵文中，“tat”的意思为“那个”，表示小孩手指某个东西的姿势及言辞：“那个，就是那个，喏！”除此再无多言；照片无法以哲学的方式转换（言说），它整个地被偶然性所震慑，它是偶然性轻盈透明的外壳。把你的照片给某人看，他立即会让你看他的：“瞧，这是我兄弟，这是我小时候”等；照片不过是“瞧”、“看”、“喏”的应和诗；它和那手指面面相对，终究不脱这纯粹指示的语言。¹

将上面的阅读理论用于《萨拉辛》，巴尔特的阅读其实是在两个层面展开的：一个是可读的、源于文化契合的快感层面，或被称为知点的层面；一个是可写的、源于自我享用的原乐层面，或被称为刺点的层面。

在知点的层面，巴尔特采用了断句式的“切分”技术，以看似随机的方式将小说《萨拉辛》分解为561个语汇单元，再用五类编码逐词逐句对每个单元的符号意指进行分类、定位和“释义”。这五类编码分别是：阐释性编码、义素编码、象征编码、布局编码或行动编码以及指涉编码或文化编码。它们各有其功能，有的是为了提出疑问、设置悬念（阐释性编码），有的是为了语义暗示（义素编码），有的是为了编织象征结构（象征编码），有的则是为了导引下面的行动（行动编码）或引出指涉性的知识（文化编码）。在巴尔特的理解中，它们是已然写就的东西的织体，是被编织到文本之中的声音，是控制文本运行的力量。

可是，这五类编码对文本的分解和解说更像是巴尔特为了让自己潜入文本内部而设置的掩体，是他向《S/Z》的读者抛出的危险的诱饵，其貌似科学的伪装总是策动读者把它们视作阅读的秘密所在地，以为在这些编码和释义的背后必定隐藏着巴尔特的阅读密码，就像萨拉辛阅读拉·赞比内拉的身体装扮一样。而这个效果也的确达到了，有许许多多的读者和批评家确实受到诱骗，在五个编码上大做文章。可我想要强调的是，就对《S/Z》的阅读而言，根本没有必要在那些编码上面大费周折。虽则在“释义”的字里行间

1 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1982, pp.4-5.

时常涌现的那些兴味十足的知性感悟、娴熟的文本穿引、自如地宕出宕入的闲笔和巧妙的典故发挥等确实可以增添阅读的趣味，但总体上，它们不过是已然写就的笔迹，是文字的剩余，是掩护作为作者/读者的巴尔特实施“偷欢”的帷幕。

然而，一旦进入刺点的层面，巴尔特的原乐追求就昭然若揭了。在切分、定位和释义各个编码的过程中，巴尔特不时地插入作为读者的自己的声音，以闲适的笔墨、一本正经的论证、充满想象的滥情、博学俏皮的引述等周旋于文本的间隙，如此便使原初文本的封闭结构得以打开，成为多重声音、多种意义交织混唱的空间，单数文本变成了复数文本，作者主导的“父亲”文本变成了“子民”弑父的场所，消极的快感消费变成了积极主动的原乐追求。

何以称这些是刺点层面呢？这些旁逸斜出的闲余笔墨总在不经意间打断你对知点的探询，让你有误入迷阵之感，甚至会让你的阅读陷入困顿和茫然。你不知道它们为何出现在此，但它们就在这里，它们不谄媚，也不故弄风骚，却有着令人倾倒的别样风情。它们就像趴在水边凝望自身倒影的那喀索斯，自恋，自我感怀，令你总想跑到那个自我的背后一探究竟，于是，你也被那个倒影所刺伤，因为你在那里看到了自己，看到了自我时隐时现的欲望的碎片。优雅多情的巴尔特，敏感柔性的巴尔特，满身散发出魅惑气息的巴尔特，为充盈的色欲所挹注的巴尔特，已幻化为文本的巴尔特，你会对着他说：“我也是这样啊！”

那么，究竟是什么样的刺点刺中了巴尔特？或者说他在《萨拉辛》中究竟读到了什么？他究竟采用什么方法使《萨拉辛》成为一个生产原乐的文本？

前面说到，《萨拉辛》的叙事结构是在一个叙事中套入另一个叙事，并用后一个叙事来阅读/阐释/解构前一个叙事。这一双重叙事的形式运作有一个动力学的机制，那就是诱惑和幻象的功能。正是幻象的凝视或者说正是主体对幻象的过度投注启动了叙事中的叙事，而正是幻象的凝视在观看主体那里的倒转，正是这个倒转的阉割后果，使得整个叙事成为零度叙事，使得观看幻象和阅读叙事的主体进入了会传染的阉割阵营。前一个过程可以用拉

康的幻象公式“ $g \diamond a$ ”来表示，后一个过程则可以用巴尔特的阉割公式“ S/Z ”来表示。“从‘ $g \diamond a$ ’到‘ S/Z ’”，就是对整个幻象剧场的一个全景式描述。进而，因为双重叙事的后一个叙事是一个幻象故事，所以，巴尔特公式中的“ S ”可以用拉康的公式“ $g \diamond a$ ”来替换，巴尔特的“ S/Z ”即是“ $g \diamond a/Z$ ”。也正是因此，我们的全景式描述就需要从后一个叙事即萨拉辛的故事开始。

萨拉辛是巴黎外省一个法官的独子，幼时便显出天才人物在儿童时代具有的罕见的骚动不宁和幻想气质，比如他尤其喜欢在各种材料上进行“凿刻”，巴尔特以精神分析学的口吻释义说，这个义素编码表明了萨拉辛为凝固自身动荡不宁的欲望而选择的方式：“对整体物的毁灭，向部分对象的（刻意）退行，对断片的幻想，对物神的寻求”。¹

由于行为太过出格，萨拉辛被学校开除。他只身来到巴黎，进了一位著名艺术家的雕塑室，这使其艺术天分得到了很好的滋养和培育。二十二岁时，他因为赢得雕塑大奖而被送到罗马，这个布满历史遗迹的胜地令年轻的艺术家痴迷不已，他渴望着能把自己的名字镌刻在米开朗基罗的身旁。

一天晚上，萨拉辛慕名到剧院观看意大利歌剧。第一次，美妙的音乐令他心醉神迷，“他的灵魂化为耳朵和眼睛，恍若每个毛孔都在倾听”。接着，女主角出场，萨拉辛兴奋得喊叫起来，那一瞬间，他在饰演者拉·赞比内拉的身上看到了令人惊叹的“理想的美”：“拉·赞比内拉展示与他的，是浑成，活生生，柔弱，这些绝妙的女性形态，恰是他那般炽烈地渴望着的……富于表情的嘴，漾着爱意的眼，溢出耀目白光的皮肤。细部之种种，足可使画家发狂。加之具备维纳斯体态的一切美妙，这是古希腊人的凿刀所崇拜并表现的。……这岂止是个女人，简直是件杰作！”而当拉·赞比内拉发唱之际，效果更是令人澹妄，艺术家经验到了一股疯狂的冲动，一种令人茫无所向的迷乱，他真想跳到舞台上占有这个女人。“被她爱上，不然去死！”这便是萨拉辛给自己作出的裁决。

毫无疑问，萨拉辛是一个被幻象所捕获的主体。在拉康的幻象公式“ $g \diamond a$ ”中，“ g ”可以是欲望主体、无意识主体、有欠缺的主体等，反正它们

1 Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974, p.94. 亦见罗兰·巴特,《S/Z》,屠友祥译,上海:上海人民出版社,2000,第182页。

都是被划杠的，都是被语言、被社会他者的能指结构所切割的；“a”是幻象对象，是支撑幻象的脚本，一方面，它实际就是“对象a”，是已然失落的对象，是被象征秩序所禁止的对象，但也是引发欲望的对象，是欲望的成因，可另一方面，它只是真正的欲望对象的替代，是欲望对象的转喻，是已然失落的不可能之物在幻象中的返回；至于符号“ \diamond ”，在拉康的公式中表示“S”和“a”之间既连接又阻隔、既折返又差异化的关系，根本上说，它表达的是一种悖论性的拓扑学关系。

在一般的理解中，所谓幻象，通常指想象的场景，但在运作的意义上说，幻象则是指使不在场的东西、无法直接呈现的东西以可见的形式呈现为在场。幻象虽然与愿望的结构有关，但它涉及的不是欲望的达成，而是欲望的展示和调度，是欲望与替代对象的关系配置，因为在幻象中，支撑幻象的对象和欲望对象总是分离的，前者只是后者的象征化，是后者的转喻或隐喻，其目的在于维系主体的欲望。拉康说：

幻象是欲望的支撑，而不是对象是欲望的支撑。主体是通过与一个极其复杂的、具有意指功能的象征物的关系来维系自身为欲望主体的。这一点在其显示的脚本形式中最为明显，在那里，多多少少可以辨认的主体就其与对象的关系而言，是分裂的、分化的、一般来说双重的，而那对象通常也不显出真面目。¹

萨拉辛是一个匮乏的主体，也是一个欲望主体，一个因匮乏而欲望的主体，以巴爾特的话说（这其实是拉康的观点），他还是一个“过度”欲望的主体，一个以“过度”投注来追求欲望满足的主体。由于母亲的缺席，由于原初的匮乏，其欲望的凝定总是无所着落，虽则艺术可以帮助他释放部分的激情，可处于缺席状态的原初欲望满足并不能真正得到解决。所以，当拉·赞比内拉出现的时候，集完美于一身的她瞬间就被升华为崇高的物神，成为一个恋物对象。巴尔扎克以极为简约的笔触，如“富于表情的嘴，漾着爱意的眼，溢出耀目白光的皮肤”等，描述了萨拉辛的男性凝视的目光对拉·赞比内拉

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.185.

的身体作为“部分对象”的过度性欲化投注，描述了这个在观看中被对象化的身体的升华过程，总之，那所谓的集完美于一身，实际是观看主体恋物式的想象性建构，是驱力对视觉对象过度凝注的结果。

巴尔特指出，在巴尔扎克的描写中，这个升华过程已幻化为语言与身体碎片的视觉游戏，他把这一修辞手法称为“夸示”，即以细节或部分列举的方式来完成对对象的展示，使对象在部分的累加中达至整体性和完整性。夸示是对主体的恋物式观看的语言摹写，巴尔扎克正是以这种方法描述了部分对象在主体的恋物式观看中的升华，沉浸于这个幻象至境的巴尔特似乎意犹未尽，他不惜笔墨对巴尔扎克的恋物式摹写的语言功能给以了进一步的分析。他说：

语言的致命处：完整的身体一旦被重新装配，为了显示自身，就必须回复至言辞的尘屑，细节的清单，各部分的一一开列，回复至碎散：语言拆解身体，使之回返为恋物状态。这回复可用夸示（blazon）一词来界定。……作为一种文类，夸示表达了一种信念，以为充分的列举便能再现完整的身体，仿佛极致的描述便能设计出一个新的类型，完整性的类型。描写于是服务于描述的兴奋累增：它逐一累积，以求完整化，增加恋物，以求最终获致完整的、祛除了恋物特质的身体。描写因而根本没有再现什么美丽：无人可目睹拉·赞比内拉，只是因为语言、写作的缘故，她才被无限地投射为一个不可能的完整性。¹

萨拉辛的恋物式观看实际就是拉康意义上的幻象运作，其所构成的就是身体的完整性，巴尔特称此是视觉对身体的“重新装配”，是观看主体在对象中对部分对象的升华：

主体……知道女性身体仅是部分对象的分离与散布：腿，胸脯，肩

1 Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974, pp.113-114. 亦见罗兰·巴特, 《S/Z》, 屠友祥译, 上海: 上海人民出版社, 2000, 第207-208页。巴尔特有关细节描写的这段论述, 极大地启发了美国女性主义批评家奈欧米·肖尔(Naomi Schor)。后者在此基础上提出了所谓的“细节阅读”理论, 以揭示现代文学、摄影、电影等媒介对女性身体细节的再现与男性恋物的关系(参见 Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, New York and London: Routledge, 1987)。

膀，颈脖，手。碎片化的女人是哺育萨拉辛的爱的对象。她被分离，被解剖，她仅仅是恋物对象的一部词典。这个被分解、被解离的身体……经过艺术家的重新装配（这是他的天职的意义）而成为一个完整的身体，爱的身体从艺术的天国飘然而至，在那里，恋物癖已荡然无存，萨拉辛亦由此而被治愈。然而，倘若主体尚未认识到这一点，则被重新装配的女人虽最终果真出现在其面前，伸手可触，然此弥缝若天衣的身体依旧为想象之物，萨拉辛竭尽赞语，向其喃喃而言：她的雕像是个造物物（是皮格马利翁的“自基座上走了下来”的作品），是个客体，其下面、里面将继续引起主体的关心、好奇、侵犯：雕塑家（借素描）脱去拉·赞比内拉的衣衫，向她及他自身询问不已，终至击碎空洞的雕像，他就是如此不断地撕碎这女人（一如童年时在教堂内凿刻条凳），并由此让那身体又回复至（碎片化的）恋物状态，他想当然地以为自己就是以这种堪称惊奇的方式发现了那身体的完整性。¹

这段话就像是对拉康的恋物及幻象理论的转述。在男性化的凝视中，女性的身体被分解为一个又一个可凝聚欲望的色欲化对象，并在视觉驱力的驱动下，在欲望的过度投注中，被升华为恋物式的幻象对象。同时，主体的视觉驱力也在这个想象的完美身体中得到滋养，然后以更加强烈、更为坚执且欲望得到更多满足的方式想要从对象身上索取更大的快感。可是，幻象运作的悖论性就在于，欲望投注得越多，所得就越少；快感满足得越多，原乐就越觉不足。就这样，在恋物式的幻象场景中，欲望与幻象、快感与原乐之间进入了无尽的循环，各自之间根本无法完全地重合，在它们的交叠中，主体总觉有某种不可能之物、某种不可得的东西从幻象的链条脱落，总是有一个遥不可及的完美在远处闪烁滑动，引诱着主体再一次倾情投入，去寻求更多一点，再多一点。

然而，巴尔特紧接着就说，赞比内拉的身体是“实在的身体”（real body）²。这仍然是一个拉康式的表述，可在拉康那里，这个表述的含义照

1 Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974, p.112. 亦见罗兰·巴特, 《S/Z》, 屠友祥译, 上海: 上海人民出版社, 2000, 第205-206页。

2 罗兰·巴特, 《S/Z》, 屠友祥译, 上海: 上海人民出版社, 2000, 第209页。

例有着拓扑学的艰涩缠绕。简单地说，所谓“实在的身体”，就是象征界在身体上实施符号切割后的剩余，是一个由躯体的洞孔、裂缝和边缘这类“性感带”所标记且经由驱力发挥作用的部分对象。尤为重要的是，实在的身体是一个被掏空了一切内容的空洞的实体，但在欲望主体的驱力作用下，它总是以幻象或过度想象的形式返回到主体面前，故而在基本幻象的公式中常常居于作为幻象对象的“a”的位置。巴尔特借用了这一拉康主义的概念，但对其作了符号学的解读。他称实在的身体虽然总呈现为符号的象征界对实在之物不断摹写而得的杰作，但由于符号本身永不终止的滑动，由于摹写链条的差异性运动，杰作总是显现为身体碎片的聚集，总是那个位于源头位置的指涉物的截断，只有在摹写者和观看者的眼里，它才显得是与源头重合的：“因此，去发现拉·赞比内拉的身体，即是终止编码的无限运动，即是最终探明摹本的源头（原作），确定文化的起点，指明表演为它们的增补（‘岂止是个女人’）；赞比内拉的身体作为杰作，其指涉物（被摹写、被表述、被意指的现实的主体）与指涉（终止书写的无限运动继而又确立书写的始点）之间有着神学上的重合。”¹所谓“神学上的重合”，指的就是实在的身体在幻象对象那里的想象性现身，因为实在的身体不是实际存在的身体，也不是符号化的身体，而是实在界的无法被象征化的剩余在欲望的过度投注中的想象性升华，是想象或幻象的身体对实在的身体的覆盖。

实在的身体根本是一个空无，可对身陷幻象的主体而言，他总是相信幻象的背后有一个真实、一个真相，他总想去除表面的遮盖物去接近那真实。就像萨拉辛之类的艺术家，他们总是凭借其想象精骛八极，将空无升华为一个恋物对象，然后再用这个恋物对象来弥合实在物的裂隙，弥合主体与实在物之间的鸿沟。巴尔扎克描述说，萨拉辛把拉·赞比内拉置于“每一种可想象的境地，凝视着她，与她说话，恳求她，和她一起度过了无数年的生命与幸福。总之，和她一起体味着未来”。巴尔特评论说，巴尔扎克的这个描述是对幻想的精确界定：“幻想是一个脚本，在那里，对象的位置不可胜数（‘每一种可想象的境地’），但总是如操控色欲的老手与处于场景中心的主体息

1 Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974, p.115. 亦见罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第209页。

息相关（‘他凝视，他说话，恳求，度过’）。”¹而实际上，在一切装扮的背后，在迷人的外表下面，不过是空无，如同在雕像的中央、油画的背后、文本的内部一样，所谓的真相，都只是存在和意义的根本性匮乏，就像德里达所言，文本的背后，空无一物。巴尔特说：“萨拉辛、现实主义艺术家及批评家转身求诸模特、雕像、油画或文本，不过是为了去勘察它们的背后或内部，这一冲动终要导向失败——导向大失败，从某一方面说，《萨拉辛》就是这失败的象征……在拉·赞比内拉的下面（因而在其雕像的内部），所具有的不过是阉割的空无，萨拉辛将死于这空无，而在此之前，他将毁坏自己在幻想的雕像中存留的失败的证物。”²

幻象的运作不只是指向对象，也要指向主体。主体一旦被幻象捕获，其后的命运就不是他自己所能够主宰。按照拉康的理解，幻象的运作对于主体而言有着悖论性的两面：一方面，幻象引发且支撑着主体的欲望，主体通过对对象的恋物式投射来寻求快感的满足和完成完整自我的构型；可另一方面，幻象是一个屏幕，它在缝合主体与对象的关系的同时，也在实施着遮蔽的功能，因为幻象对象并非真正的欲望对象，而是欲望对象的替代和假面，但主体却把它误认为欲望对象，以此拒认主体与对象之间的裂口。换言之，幻象对欲望的缝合功能离不开主体对对象的误认和拒认。主体误认对象为整全和唯一，误认一切符号表象的背后必定掩藏着对应的价值真实，并拒认对象的欠缺，拒认自己的欲望裂口，即便真相就在眼前，他依然无法摆脱那个信任结构和否认结构的控制。就像萨拉辛，在那个狂欢之夜，他与拉·赞比内拉同坐一辆马车内，身陷狂热的他不断向对方索要纯粹的爱，虽则拉·赞比内拉反复暗示这份爱不值得，也不成立，因为自己不是个女人，可萨拉辛就是不相信：

“说吧，说你是恶魔，你想要我的钱财，我的姓氏，我的所有声望！

你要我不做雕塑家？说啊。”

1 Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974, p.123. 亦见罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第219页。

2 Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974, p.122. 亦见罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第218页。

“倘若我不是个女人呢？”拉·赞比内拉以柔和清脆的声音问道。

“开什么玩笑！”萨拉辛叫道。“你以为能欺骗一个艺术家的眼睛么？”

他还振振有词证明自己的艺术家眼力是不会错的：“只有女人才有如此圆活、柔软的手臂，如此优美的曲线。”绝望中的拉·赞比内拉再次劝告说：

“法国老爷，”她继续道，“永远忘掉这疯狂的时刻吧。我敬重您，至于爱，不要来向我索求；那种情感在我心中已给窒息了。我没有心！”她哭泣着，喊道：“在舞台上，那儿您见到了我，那喝彩、那音乐、那名望，将我圈固住了，这是我的生命，我再无其他了。几小时后，您不会再以同样的眼光看我了，您爱上的女人将死去。”

可萨拉辛仍旧执迷不悟，他把拉·赞比内拉的劝告和拒绝视为爱的狡计，把后者的娇弱和胆怯视为娇羞的体现，他因为爱的幻象而受蒙蔽，他因为爱的幻象而激情如注，对象身上的点点滴滴包括显见的缺陷都会成为刺激物，激发他过度的投注。巴尔扎克描述道：“拉·赞比内拉脆弱的声音，她的举止、动作、姿态，显露出哀怨、愁思和沮丧来。这唤醒了他灵魂中丰裕的激情；每句话都是件刺激物。”

就这样，在幻象的屏幕/屏蔽功能下，萨拉辛想象性建构了一个爱的对象，但他的爱是自恋性的，他爱的不是拉·赞比内拉这个实在的人，而是自己的镜像式幻影，是通过拉·赞比内拉的外表投射到他处的那个自怜自爱的“我”，那个既残缺又娇柔的莫可名状之物。所以，一旦屏幕被撤除，一旦真相大白，幻象的主体便遭遇到了欲望的真实，那个既非男人亦非女人的怪物的凝视让他无地自容，而他的自恋的爱的激情也在一瞬间转变为毁灭的冲动，对爱的倾情索取现在以同样过度的方式投向爱的对象，曾经的爱驱动力现在变成了死亡驱动力，并反转地投向主体自身，他只能以这种否定的方式来证明他的爱是不死的，那爱的幻象既然是他所编织，就必须由他自己来终结它。就这样，幻象主体那过度的原乐追求开始了拓扑式的反转，它发起了对幻象的疯狂反扑，它必须在反扑中来定格原乐追求的最

后姿态，一个致死的姿态。

陷入疯狂的萨拉辛绑架了赞比内拉。可是，面对赞比内拉的实在的身体，萨拉辛发现，连那个终结，那个可以使爱获得升华的否定性行为都变得不可能了。幻象的洞穿袒露的是彻底的空无，在那个最后的时刻，通过凝视的反转，曾经的幻象对象映照出了欲望的错误，主体在对象身上、在与实在界的“a”的照面中看到了欲望的深渊，或者说，在实在界对想象界的穿刺中，他看到的是一堆令人呕吐之物。如果说在想象的罗网中，爱的激情有可能导向恨，那么在实在界的凝视下，爱转向的则是其真正的反面——厌恶和冷漠。因为这个厌恶和冷漠，主体最终连复仇的欲望都被熄灭了，就像陷入绝望的萨拉辛说的：“倘若我用这剑四处拨寻你的身体，我在那儿可找出一星儿情感火焰需扑灭么，能见着一丝儿复仇欲望要满足吗？你什么也没有。假使你是个男人或女人，我都会杀死你！可是……”他终于明白自己所爱的是一个幻象，且是一个致死的幻象，一个让自己彻底空无化的幻象，主体的欲望就在对真相的这一辨认中熄灭了，那个非人的怪物“把世间所有女人全灭绝了”，“爱不复存在了！我对一切快乐，一切人类的情感，都无感觉了”。

欲望与实在界的原质之物的照面引发了主体的厌恶和冷漠，并且这个厌恶和冷漠不只是指向曾经作为对象的剩余物，而是还反转地指向欲望自身，因为剩余物的空无在此具有一种凝视的力量，它让主体看到了欲望的不堪，看到了结构欲望的符号秩序的崩溃，那个既非男人亦非女人的剩余物以触目的在场分解或解构了性别秩序以及生命与死亡的界限，主体除了进一步去认同那个剩余物以外，已经无路可走。

进而，当萨拉辛的故事作为“文本”进入阅读过程的时候，剩余物的那个凝视的力量便以同样的运作弥漫开来，并在读者那里形成一个传染的链条。巴尔特把这称作“阉割的传染性”，阉割公式“S/Z”就是对这个传染链条的说明。

不过，要理解巴尔特的这个公式，需要再次回到巴尔扎克的双重叙事结构。

萨拉辛故事的叙述者起先不过是一个置身事外的旁观者和观察者，他就像一个观相学家，就像本雅明描述的19世纪巴黎街道上的闲逛者，以冷静、

客观、自省的目光打量着周围的一切，对都市空间里的人群和场景做着深入细致的“生理研究”。实际上，巴尔扎克在讲述巴黎的“生活场景”的时候特别喜欢设置这样一个叙述者的角色，比如让他躲在中心的边缘处仔细地打量、观察周围的细节和迹象。同时，似乎是刻意为了打破叙述者那貌似客观的视点，巴尔扎克又给叙述者设置了一个圈套，让他在注视中投入性欲化的驱力，最后因为这个过度的投注而使自己陷入困境，成为注视的牺牲品。¹就像萨拉辛故事的叙述者，对朗蒂家晚会上的各色人物一番观相学的“生理研究”之后，侯爵夫人对神秘老头的冒险触碰把叙述者卷入了所叙述的场景，其置身事外的叙述者角色开始被涉事内的行动者角色所淹没，其作为认知性主体的角色开始为欲望性的主体所取代。看到侯爵夫人用手触碰朗蒂家神秘老头的疯狂举动，他开始用“钦佩”的目光望着她，巴尔特评论说，这表明叙述者的角色正在发生变化：起初他只是少妇的保护人的角色，现在他开始对其怀着欲望，“在此之后，他有某物欲求得”²。

这个欲求得的某物即是侯爵夫人的身体，为了得到它，叙述者开始抛出诱饵。当侯爵夫人在起居间为维安的阿多尼斯像如痴如醉的时候，叙述者说：“这是幅肖像画，出自维安的手笔。可是这位大画家从未见过原型。倘若您知道这幅裸体画是对一尊女人塑像的再摹写，或许就不会这样赞美之至了。”巴尔特指出，叙述者对画像摹写之源头的这一扰乱和阻断不过是为了给侯爵夫人和读者设置圈套，为了让真相成为诱惑物。³

可是，真正的真相是什么呢？真正的真相是：赞比内拉的身体是非男非女的中性的身体，是无实体的形式、无生命的存在。在中性的身体背后强行索要任何固定的价值与意义，最终只能导向厌恶、冷漠和死亡。就像萨拉辛，他因为过度相信符号化的身体即是性别身体的界定，相信身体的女性特质即是女性身体的本质，最终被符号链条的断裂带向了空无的深渊。在这一点上，叙述者和萨拉辛所处的位置是等值的，他犯了萨拉辛同样的错误，他过度相信叙述的力量，相信诱惑结构的链条可在想象的虚线上有效地滑行。殊不知被引诱者通过叙事、通过故事的后果被引入了实在界的黑洞，起先她只是受

1 参见彼得·布鲁克斯，《身体活：现代叙述中的欲望对象》，朱生坚译，北京：新星出版社，2005，第101页。

2 罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第147页。

3 同上，第156页。

到真相的诱惑，现在她则彻底地认同了真相本身，并受到真相的感染，如她所说，“您这故事，使我对生命和激情产生了厌恶”；进而她反转地挪用真相的逻辑来回击叙述，回击隐藏于叙述中的引诱，她对叙述者说：“离开我。”巴尔特评论说：起先是一个恋爱中的男人想用真相来兑换一夜欢爱，用一个叙事来交换一个身体；可最后少妇发现那是一个可怕的、令人不安的“伤疾故事”；“不可抗拒的传染力量将这伤疾徐徐激出”，而叙事运载着这个伤疾最终击中了美丽的倾听者，使她收回爱，不兑现契约：“情人落入自设的圈套内，他被拒绝了：讲述一个有关阉割的故事，必受惩罚。”¹总之，侯爵夫人用阉割的方式斩断了叙述或诱惑的想象链条，她逃离了叙述的诱惑结构，她自居于赞比内拉的中性位置，那是一个不可定义的僭越之位，她在那里可以自豪地说：“没有人会了解我，我为此而骄傲！”

这个中性的位置即是巴尔特阉割公式中“/”的位置。对于这个意指字符的功能，巴尔特的探讨是在多个层面展开的，且同样嵌入了拉康主义（以及德里达主义）的语境。

需要明确的是，巴尔特的阉割公式或者说他对阉割的思考并非一种阉割“理论”。虽然他经常援引拉康的逻辑，但很少以理论化的方式为阉割立论。阉割是巴尔特重读文本《萨拉辛》的切入点，是他对文本的再运作，是他对叙事结构的破开，“/”就是那把阉割之刀，它是划破书页时留下的印痕，是标记阉割之在场的零度能指，是对符号秩序和文化秩序截然二分的标记的删除。它是标记的标记，是非标记的标记。它是德里达置于“符号”（sign）之上的删除号，是拉康置于能指和所指之间的横杠或置于“主体”（S）之上的斜杠，所以它代表着不可能性，代表着纯粹的差异化，但也代表着侵越和僭位，代表着中心和本质的移除。总之，它是法国结构/后结构主义反形而上学话语的腹语术，是在秩序内部、意义结构内部频繁运作的“异形”，是秩序和结构的“另一面”，是它们固有的倒错驱力进行倾情表演的凶器。

巴尔特，优雅而羞涩的巴尔特，他以痴迷的目光凝望着这个中性的意指符，且以中性的躯体盘桓于它的两侧。他悉心聆听着它划破身体的空白之页的嘶嘶声，在那一刻，他迷乱了，产生了些微的惊恐。他的身体感受

1 罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第334页。

到了因侵越性别界限而来的快感和痛楚，他滑行于两性之间，在符号化和
社会化的性别的空白地带体味着纵情于身体-文本的原乐。请看他对“S/Z”
的多重解释。

“S”是“Sarrasine”（萨拉辛）的首字母。巴尔特说，这个法语人名词尾的“e”作为阴性的特殊词素有着“女性质素”的意味，就是说，它在社会的文化惯例中是一个女性用名，其在此作为所指被调用到一个生物学的男人身上，意指了这个角色原本受动的、被阉割的特质。

“Z”是“Zambinella”（赞比内拉）的首字母，故而也是阉割的首字母。巴尔特以游戏般的笔触释义说，Z是一个“毁损的字母”：在语音上，其对舌尖的灼伤有如惩罚性的鞭挞和蜜蜂复仇的鸣声；在书写上，其曲折的线条就像笔管斜着划过纸页的空白，在字母微呈圆曲的两条线之间，像一把邪恶而阴冷的刀，在纸上划出道道斑痕。

至于那个斜杠“/”，它有着令人惊惶的多重功能，巴尔特解释说：“它是表示删除的斜线，镜子的表面，幻觉的墙，参差对照的边界，界限的抽象，能指的隐晦性，纵聚合体的索引，因而亦是意义的索引。”¹

因此，“S/Z”首先指的是萨拉辛和赞比内拉之间既区隔又互渗的关系：“SarraSine”，巴尔特说，按照法语词源学的常规，其拼写本应是“SarraZine”，可现在，在去到姓氏的途中，“Z”遭遇了陷阱，反过来说，萨拉辛在其名字（SarraSine）的中心，在其身体的中央，被正字法的漫想（SarraZine）所损毁，萨拉辛本应是主动的阉割者，却为被阉割者所阉割；同时，从书写形式上看，“S”和“Z”之间有着相反方向的关系，就如同同一个字母自镜子对面看过去呈现的样貌，“萨拉辛在赞比内拉之中凝视他自己的阉割”²，换用拉康的术语说，赞比内拉是萨拉辛的镜像对体。“S/Z”，本应指S对Z，或男人对女人、爱的主体对爱的对象，可由于Z是阉歌手，无法与S相对，故而那个公式表达的恰是S对Z的不可能性，爱的不可能性，性关系的不可能性，“/”就是这一系列不可能性的标记。

进而，在1970年的一次访谈中，巴尔特还暗示说，巴尔扎克的名字“Balzac”

1 Roland Barthes, S/Z, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974, p.107. 亦见罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第199页。

2 罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第199页。

中有一个“Z”，巴尔特的名字“Barthes”中有一个“S”，所以“S/Z”也指示了巴尔扎克和巴尔特之间、作者和读者或文本和阅读之间、《萨拉辛》和《S/Z》之间的关系。这同样是一种不可能完全重合的关系，是主体与对象失之交臂、不可能相遇的关系，一句话，这也是一种阉割关系。

何谓阉割？这是精神分析学的一个核心概念，拉康对它同样有过繁复的表述，例如它可以指象征界的能指对主体的切割，也可以指心理结构中超我对欲望之我的压抑和替代，还可以在人类学和宗教学的意义上指父法或“父之名”对子民的禁令或象征性惩罚。但不论是哪种说法，它都与主体成长的一个原初场景有关，那就是通过两性性器官的差异而进行的身份建构：在男孩和女孩互看对方身体的那一刻，一个触目的事实（菲勒斯的在场）开启了性别身体的差异化，并用拥有或不拥有菲勒斯来建构这个差异化，由此菲勒斯便成为一个优先能指，以拥有或不拥有它来指示男人/女人、阉割/被阉割、在场/不在场、主动/被动、权势/屈服等的秩序二分。巴尔特就是在这个原初意义上使用阉割概念的。

在题为“阉割阵营”的分节中，巴尔特引用拉康的说辞，称完整的性别结构可用菲勒斯来加以界说：拥有菲勒斯的（男人）；体验菲勒斯的（女人）；既体验也拥有菲勒斯的（两性人）；既不体验也不拥有菲勒斯的（被阉割者）。但四项不能全用生物学的类别来区分，而应按照主体在象征结构中所居位置来界定，例如《萨拉辛》中的朗蒂夫人，不论是在家庭内部，还是在男人的世界里，她都是主宰者和创生者，是暴君，是毁伤的力量，她是“阉割男人的女人，具有上帝的一切神奇属性：权势，魅力，创立者的威望，恐怖，阉割的强力”¹。因而，巴尔特说：“如此，象征领域不在生物学的性别，而在阉割：在阉割/被阉割、主动/被动的领域。”²正是在这个象征领域，故事的人物可以得到恰当分类：在主动阉割的一边，包括有朗蒂夫人、萨拉辛的老师以及令萨拉辛感到害怕的会阉割男人的女人；在被阉割的一边，包括萨拉辛和叙述者，“两者皆被卷入阉割的境地，前者渴望阉割，后者讲述阉割”。至于阉歌手赞比内拉，“我们若将其置于被阉割之位，势必失当：

1 罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第106页。

2 同上。

在此系统内，他是蒙蔽我们的斑点和活体；他在主动和被动之间来回滑移：被阉割，也阉割别人”¹；在这一点上，侯爵夫人与赞比内拉相同：“收到了她倾听的阉割故事的污染，又将叙述者驱入被阉割之境。”²

巴尔特对性别结构做的这一貌似系统的说明其实是为了撼动那个结构的稳定性，而撬动结构的阿基米德点恰恰就是赞比内拉的中性的身体：既被阉割又阉割别人，既不是男人又不是女人。中性的身体是无实体的形式、无生命的存在，是阉割的空无。这个空无不是什么都没有，而是什么都不是，所以它是对性别秩序的扰乱，是对身体分类的删除，是对生命与非生命、存在与非存在的界限的取消，总之，它是对一切秩序的侵犯，是对一切界限的僭越。巴尔特释义说：

欲望的丧失使阉歌手超越了生和死，处于一切分类之外：如何杀无法分类者？怎样宰僭越者？其所僭越的，不是性别之纵聚合体的内部秩序（男扮女装者只是颠倒此秩序，而没有毁坏它：“假若你是个男人，我会杀死你”），而是产生生命和意义的差异的存在本身；极致的恐怖不是死亡，而是死亡和生命的分类被取消。³

正是这个零度身体、这个零度性别，呈露了常规性别结构的裂隙，并启动了传染的链条。阉割是会传染的，巴尔特用了多个义素编码来说明传染的链条。

在小客厅里，侯爵夫人看到了维安的阿多尼斯像，它仿佛出自超自然的画笔。面对这美妙无比的画像，侯爵夫人陷入了幻象凝视的拓扑学倒转。巴尔扎克描述说：“在审视了这线条、姿势、色彩和头发的绝顶优美之后，一句话，审视了整幅油画之后，她温柔满足地微笑着。‘就一个男人来说，他过于美丽了。’之后，她添了一句，仿佛又多了个敌手似的。”这到底是一个什么样的翻转？何以观看会引发如此的奇效？这就需要说一下巴尔扎克虚构的阿多尼斯像所包含的神话故事。

1 罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第106页。

2 同上。

3 Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974, p.197. 亦见罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第313页。

按照奥维德在《变形记》中的叙述，皮格马利翁和伽拉忒亚婚后生有一子喀尼刺斯。喀尼刺斯成年后生育了一个女儿密耳拉。可怜的密耳拉为命运所嘲弄，爱上了自己的父亲，并和父亲乱伦怀孕生下了阿多尼斯。长大的阿多尼斯是一位俊美的少年，连神界专门司管爱情的维纳斯也爱上了他，恨不得每天都和他厮守在一起。可是，因母亲乱伦而生的阿多尼斯决心拒绝一切爱情，连爱神的爱也无法打动他。后来，阿多尼斯在一次狩猎中被野猪撞伤致死，伤痛欲绝的维纳斯把他变成了一朵风信子。

维安的阿多尼斯像画的是什么场景，这并不重要，重要的是阿多尼斯这个义素的象征含义。一方面，和皮格马利翁一样，他也有厌女症的倾向，另一方面，和古希腊神话的另一位美少年那喀索斯一样，他的身上也显示出某种被阉割的女性特质，巴尔扎克对其画像的描写已充分暗示了这一点。并且你已经知道，维安的阿多尼斯像又是雕刻家萨拉辛的赞比内拉像的摹写，所以萨拉辛也属于这个厌女症阵营。

进而，在《萨拉辛》中，揭示真相的叙述者在揭开阿多尼斯像的秘密——它是萨拉辛的赞比内拉像的摹写——之后，又补了一句：“后来这幅画像吉罗代曾借用来作他的《恩底弥翁》。”在巴尔特看来，这绝非闲余的一笔。安·路易·吉罗代（Anne-Louis Girodet）是法国新古典主义画家雅克·路易·大卫（Jacques-Louis David）的学生，而大卫又是维安的学生，所以吉罗代和维安之间有一种师承关系。他的《恩底弥翁》（又叫“恩底弥翁的永睡”，创作于1791年）当然不是那个子虚乌有的阿多尼斯像的摹写，但这两个义素之间同样存在某种关联。

恩底弥翁是古希腊神话中的另一位美少年，他请求诸神赐予他青春永驻，条件是他必须长眠于山洞。一天，月亮女神塞勒涅在天空巡游时看到了在洞内酣睡的少年，那优美的睡态令女神难以忘怀，她经常到山洞偷吻少年，并为他生育了一堆子女。

恩底弥翁这个义素的意涵是什么？是的，他代表着青春、美和爱情，但他为了永久地拥有这些而不惜长眠于山洞：一种既非真正的生亦非真正的死的状态，一种在失去之中的拥有，一种虽然拥有但却无法享用的空在。所以在这一点上，他和阿多尼斯、那喀索斯、赞比内拉以及受到阉割传染的萨拉

辛一样，代表着阴性、冷淡、冷漠。

就这样，从皮格马利翁到萨拉辛，从赞比内拉到萨拉辛再到侯爵夫人，从赞比内拉像到阿多尼斯像再到恩底弥翁像，它们通过义素的相互指涉构成了一个又一个的阉割阵营，巴尔特在解释其中的画像链条时说：

在此，存在着编码的三重倒转：恩底弥翁将其意义、故事及真实性传导给阿多尼斯：人们以描绘《阿多尼斯》的同一言语来读解《恩底弥翁》；亦可按照《恩底弥翁》的情景来读解《阿多尼斯》。在恩底弥翁—阿多尼斯中，每事每物均蕴含了女性素质：这“绝顶的优美”，这“线条”（此等字眼，只对软绵绵的学院绘画的浪漫女人或神话题材的希腊少年适用），这倦慵而伸展的身姿，微微侧转，敞开着他的所有，这朦胧而散乱的色彩——白色（那个时代的美丽女人总是相当白皙），这浓密、鬋曲的秀发，“总之是每方每面”；这最后的说辞，就像“等等”一样，删掉了未被提及者……月神塞勒涅爱上了恩底弥翁，前来探望他；她活泼有力的光抚弄着熟睡而赤裸的牧羊人，并悄悄地渗入他里面；虽是女性，月神却是主动的；虽是男性，少年却是被动的：一个双重倒转，即生理上两性的倒转和贯穿故事的阉割的两项的倒转，其中女人是阉割者，男人是被阉割者；同样，音乐将慢慢地渗入萨拉辛，润滑他，给予他最强烈的快乐，恰似月光占有恩底弥翁，以一种悄悄地沐浴的方式。这是控制象征界的交互作用的调换：具有悖论意味的是，被动性的令人恐惧的本质——阉割——却是超主动的：它的空无传染给了它所遇到的每事每物：匮乏让一切熠熠生辉。¹

进而，这个阉割的链条又通过萨拉辛的结局感染到侯爵夫人，感染到《萨拉辛》的读者巴尔特，然后巴尔特又以《S/Z》来感染作为读者的我们。并且，如同图画文本中恩底弥翁—阿多尼斯的结构倒转一样，巴尔特的《S/Z》和巴尔扎克的《萨拉辛》之间也存在这样的倒转，就是说，阉割的传染性是可逆

1 Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974, pp.70-71. 亦见罗兰·巴特，《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社，2000，第150-151页。

的，它不只是自前往后或自上往下，也可以反过来。而这个逆向运作正是巴尔特所要求的积极的、生产性的阅读，是通过阅读完成的对“父亲”文本的重写/解构。在这时，“/”这个空洞的能指符所代表的不只是单向的阉割或被阉割，而是空无本身对秩序和界限的僭越，就像赞比内拉的实在的身体，因其空无而变得无所不能，因其无法归类而让一切的归类陷入瘫痪。在《S/Z》的最后，巴尔特挥动这把阉割之刀，向着《萨拉辛》的文本内部长驱直入，仿佛要把一切都斩尽杀绝，只留下那个空无本身，那个在不被理解中孤傲自立的独特的客体（“没有人会了解我。我为此而骄傲！”）。巴尔特说，这个孤傲的存在从此将在文本的象征领域占据一个独特的位置，一个可定位一切而自身不被定位的位置，一个可将文本从各个方向打开，并让其象征领域在各个层面以相同的方式归于解体的位置。在结尾处，巴尔特一挥而就，像建造纪念碑一样沿三条路径标记了这把阉割之刀的力量：

如今我们可经三条线进入这个象征领域，其中没有一条具有特权：它们获得了平等的入口，文本的网络在其象征层面上是可转换的。修辞学的路线发现了对照的僭越，对立之墙的穿越，差异的泯灭。阉割的路线，严格地说，发现了欲望的广泛传染的空无，创造之链（身体和作品）的崩溃。经济的路线发现了所有伪币的虚饰，来历不明、香臭不分的钱财的空幻，它们不再是标志，而只是一个符号，是被它们所承载的故事销蚀一空的叙事。这三条路线都恳切地表述了分类上相同的混乱：文本说，取消区分线或纵聚合关系的栅栏标记是致命的，因为正是它们使意义能够运转（对照之墙），使生命能够繁衍（两性的相对），使财产受到保护（契约规则）。总之，这部小说再现了（我们置身于可读的艺术中）经济系统的普遍崩溃：语言的经济系统，它通常受两相对立的区分的保护；性别经济系统（中性必定不在人的范围内）；身体的经济系统（它们的各个部分不能交易，性器官之间无法等值）；金钱的经济系统（社会新阶级凭借投机买卖而不再是靠着土地，生产出了巴黎人的财富，它的来路不明，它脱离了每种流通惯例、每个交换规则、每条正当的路线……）。这一灾难性的崩溃总是采取相同的形式：不受约束的转

喻的形式。经由取消纵聚合关系的栅栏，这种转喻进而取消了用以奠定意义的合法替代的权力：如此，也就不再可能循常例使对立、性别、财产各自之间形成对照；不再可能维护合理的等值秩序；总之，不再可能再现事物，使之成为表征物，使之有特性、可区分、能归类：《萨拉辛》再现了表征的混乱本身，再现了符号、性、财富不受羁绊的（广泛传染的）流通。¹

1 Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974, pp.215-216. 亦见罗兰·巴特, 《S/Z》, 屠友祥译, 上海: 上海人民出版社, 2000, 第 337-338 页。

第五章

拜物教 / 恋物癖的秘密

“fetishism”，在汉语中，这个外来词有两个同等通行的译法：“拜物教”和“恋物癖”。两个译法恰好对应着两种不同的论述语境，即马克思主义和精神分析学。而这两种论述语境所关注的层面既有不一样的地方，又有相互重叠的地方。不一样的地方在于：一个是从商品生产的逻辑来讨论“fetishism”（拜物教）的社会构成及其后果，是一种社会症状阅读；另一个则是从主体欲望的运作来讨论“fetishism”（恋物癖）的心理机制及其效果，是一种主体症状阅读。相互重叠的地方则在于：它们都关注作为对象的“fetish”（物神）既可以感觉而又超感觉的幻象特质，关注这一幻象运作在社会和主体那里造成的特异效果。

本章的重点就是要从不同的论述语境来厘定“fetishism”的性质及其构成机制，尤其要考察视觉场域中对象的物神化和奇观化运作，并在此基础上考察主体的拜物或恋物式观看的构成及其效果。做这样的考察当然是基于我们所处的社会及文化境遇。要知道，我们所谓的消费主义时代其实就是一个“新恋物时代”，拜物或恋物已经成为这个时代的一种症状，不仅是社会或文化的症状，也是主体的症状、视觉的症状，因为我们的恋物式消费根本上

离不开视觉机器的运作，离不开视界场域对于主体、物品及主体对物品的观看方式乃至消费方式的建构。以此言之，此处对拜物教/恋物癖的考察亦是对消费时代的视觉构成的一种反思，是对消费主义的拜物逻辑及其视觉调用的一种逆向运作。尤其是，在今天，对于拜物教/恋物癖，我们不能满足于仅仅将其指认为既定的社会文化事实，而是更应当把它当作一种透视角度、一种阐释技术加以运用，在它们的框架里来思考我们日常的或特定的观看活动与视觉实践。

一 拜物教的秘密

1867年，马克思在《资本论》第一卷的开篇言道：

资本主义生产方式占统治地位的社会的财富，表现为“庞大的商品堆积”，单个的商品表现为这种财富的元素形式。¹

刚好一百年后，即1967年，法国人居伊·德波在《奇观社会》一书开篇套用马克思的句式说：

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表象。²

还有让·鲍德里亚，他在《消费社会》（1970）的开篇对马克思的“堆积”景观同样作了一个“仿写”：

今天，在我们的周围，存在着一种由不断增长的物、服务和物质财富所构成的惊人的消费和丰盛现象，它构成了人类自然环境中的一种根本变化。恰当地说，富裕的人们不再像过去那样受到人的包围，而是受到物的包围。³

三个开篇的点题之语同出一脉，构成了对商品社会一个触目的社会景观和文化景观的描述。这就是物的空前丰盛以及与之相伴随的奇观化形象的堆

1 卡尔·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47页。

2 Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson, New York: Zone Books, 1994, p.12.

3 让·波德里亚，《消费社会》，刘成富、全志钢译，南京：南京大学出版社，2000，第1页。

积。虽然我们可以进一步指证说，在马克思的时代，所谓的“商品堆积”还主要属于一种现代性景观，在那里，在商品身上，在商品作为符号的价值结构中，能指和所指还以某种相对稳固的方式结合在一起；而在德波和鲍德里亚的时代，所谓的“奇观堆积”已经是一种后现代景观，在那里，商品的符号价值已经覆盖了它的使用价值，奇观本身成为能指的麋集之地，且只是能指链的滑行——但这一貌似“时代断裂”乃至“认识论断裂”并不能掩盖各自在论题上的连续性。相反，围绕着物和形象“堆积”的景观，三个人的思考恰好构成了一个“知识谱系”，这个谱系共同的知识关联点就在于：不论是所谓的“商品堆积”，还是所谓的“奇观堆积”或物质“丰盛”，它们所说的都不是单纯的物、商品或奇观的无所不在，而是这种无所不在在现今的时代所蕴涵的社会意义和文化意义。要知道，这些东西原本就无处不在，自有人类社会以来，自有对物的享用和耗费以来，它们就在那里存在着，并在那里发挥着特定的效用，只是到了现代及后现代时期，它们触目的在场性、它们的在场方式，以及它们的幽灵式运作，才与历史性发生了某种关联，它们的在场才构成某种社会形态的生产逻辑和消费逻辑的呈现。现在，重要的不是物、商品或奇观的无所不在，而是它们的在场性对社会生活、社会关系的结晶化和组织化，是它们对人的社会认知和形象确认的操控，以及由此而造成的对历史现实和欲望之真实的遮蔽，而这一切的发生恰恰与商品和物本身的编码系统有关，与它们的在场性在现代社会语境中的能指化和奇观化运作有关，换言之，与物或商品作为拜物对象在幻化中引发的价值升华有关。

马克思用“fetishism”（拜物教）一词来命名商品的幻化，并在资本主义生产方式的框架里启动了对它的全面批判。“拜物教的秘密”，马克思的这个提法昭示了其批判话语的双重运作，即“秘密”这个词应当在双重的意义上来理解，它既指拜物教及其构成的“秘密”，也指对“拜物教的秘密”的揭秘或解密。对拜物教及其构成的“秘密”的揭示同时就是对它的解密，或者说对作为拜物对象的商品的神秘特性的揭露同时就是对它的去神秘化，这是同一个步骤的两面，是一种双重运作。这一双重运作提示我们：在现今消费社会的语境里，马克思的拜物教话语可以作为一个阐释角度、一种对社会总体性进行症状阅读的技术来加以理解和运用，如同马克思在《资本论》

中对早期现代资本主义所做的那样。

不过，对于“fetishism”这个词，汉语世界还流行另外一个译法：“恋物癖”（有时也译作“物恋”）。同一个外来词在翻译中的这一差异化并非全无意义，它恰好显示了不同的论述语境，显示了不同的知识谱系和理论构架，简单地说，它显示的是马克思主义和精神分析学在处理“fetishism”现象时的不同“求真”意志。

例如，马克思对拜物教的批判整个是建立在对资本主义生产方式的批判之上的，他的目的是要借此去揭示资本主义生产的秘密，不只是商品生产的秘密，还包括社会关系的生产与再生产的秘密，拜物教则作为遮蔽/暴露秘密的扭结点而构成为资本主义社会的一种症状，因而他的批判是对社会总体性的症状式阅读。并且这一批判是历史化的，也是总体化的，其中潜藏着一个宏大的历史叙事，一个从症状批判走向结构倾覆的未来召唤。

拜物教是资本主义生产方式的必然结果，可另一方面，它也是社会总体性内部的一个构成要素，它也会参与到总体性的运作当中，造成对总体性、对资本主义生产的秘密的遮蔽，马克思称这个过程为拜物教对现实的幻化，其结果就是社会和主体的“异化”——虽然在《资本论》中马克思已较少使用这个词。那么对主体而言，这一幻化和异化的现实境况在他身上是如何实现的？或者说，在一个拜物教的社会里，“物”对主体的切割是怎么完成的？如果说拜物教是一个遮蔽现实的机制，那它同时也是一个令主体“遗忘”现实的机制，如果说马克思主义话语重在前一方面，那精神分析话语就是从后一方面来切入的。

与马克思主义关注从社会生产的层面去揭示拜物教的秘密不同，精神分析学关注的是恋物主体在对象身上的欲望运作，例如主体何以会痴迷于拜物/恋物式的消费，主体在此种消费中是如何完成“物”的升华和欲望的转移的，主体对“物”及其意义的认同是如何实现的。这同样是一种症状阅读，不过所阅读的是主体的症状、欲望的症状，其目的同样是揭示“fetishism”的秘密，但进入的路径不再是社会生产，而是主体的力比多投注。

然而，虽然路径不同，虽然各自的阐释模式迥然有别，两者之间却可以形成对接。这不是说我们可以在马克思主义和精神分析学之间直接加以嫁接。

“拜物教”和“恋物癖”毕竟是不同的两套话语，其切入现象的角度、所关注的问题以及阐释技术终究有很大差异，我们如果想要在两者之间做出有效的对接，就需要对双方做“中介化”的运作，在它们之间发展出可相互嵌入的切面或平台。

按照美国马克思主义理论家和批评家弗雷德里克·詹姆逊的说法，所谓“中介化”，本质上就是“语码转换”（transcoding）的运作：“如一套术语的发明、一种特殊的语码或语言的策略性选择，这样，那同一套术语就可以用于分析和说明两种完全不同类型的对象或‘文本’，或现实的两种截然不同的结构层次。”¹简单地说，中介化就是要在两个或多个界面及文本（包括理论文本）之间建立一个运作平台，为此就需要用一套术语来对各方进行修正和重写。例如，在马克思的拜物教话语和精神分析学的恋物癖话语之间，以索绪尔语言学为基础发展起来的符号学就可以充当这样的涉渡之舟，为嫁接提供一个中介场域，因为这两个话语都涉及一个符号化的“物体系”，都涉及物的奇观化。就是说，通过作为对象的物神，通过这个符号学的界面，两套话语是可以交汇的，同时又可以在各自的范围里发挥其批判的效力。

在进入拜物教/恋物癖的问题之前，有必要先对“fetishism”做一词源学的说明。

美国人类学家威廉·皮埃兹（William Pietz）在其研究“the fetish”（在宗教学及人类学的意义上，这个词更准确的译法应为“物神崇拜”）的著名长文《物恋问题》中对“物恋”一词早期的词源学演进有翔实的说明（尤其在论文的第二部分）。²他说，英文词“fetish”源自一个语言合成词“fetisso”，而后者又来自葡萄牙语的“feitiço”；进而，葡萄牙语的“feitiço”又来自拉丁形容词“facticius”，其原初含义为“制造的”、“人工的”。在葡萄牙人那里，中世纪晚期的时候，“feitiço”一词主要用来指单纯无知的人们（尤其妇女）实施的“魔法实践”或“巫术”，到16、17世纪，它主要用来描述非

1 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London and New York: Routledge, 1981, p.40.

2 William Pietz, "The Problem of the Fetish", in *Rex*, 9 (Spring 1985), pp.5-17; 13 (Spring 1987), pp.23-45; 16 (Autumn 1988), pp.105-122. 该文第一部分的中译载于孟悦、罗钢主编，《物质文化读本》，北京：北京大学出版社，2008，第59-76页。另外，有关“fetishism”的三种论述类型，可参见 Lorraine Gamman and Merja Malkinen, *Female Fetishism: A New Look*, London: Lawrence & Wishart, 1994, chapt. 1; Roy Ellen, "Fetishism", in *Man, New Series*, Vol. 23, No. 2 (Jun. 1988), pp.213-235.

洲西海岸多文化交叉地区的一种宗教崇拜，尤指对无生命的“物”或人工制品的崇拜。¹在这一词义演进中，我们可以看到这个概念包含着三个具有特定含义的方面。

第一，符号学的方面。作为“fetish”（物神）的物也许是一个普通的自然物或人工制品，但在巫术崇拜的语境中，它并不是一般意义的物，不是实际存在的物本身，而是被赋予了特定意义和特殊魔力的符号之物，当其作为崇拜对象的时候，正是这一符号学的方面在发挥效能。就像鲍德里亚说的：“‘物恋’这一术语经历了一些语意的歪曲。今天，它意指一种力量，一种物的超自然的特质，因此类似于主体中某种潜在的魔力，投射于外，而后被重新获得，经历了异化与复归。但在最初的时候，它却具有完全相反的内涵：它是一种伪造物、一种人工制品，一种为了展现某种外观和凸显某种符号的劳作。”²

第二，宗教政治的方面。在中世纪晚期的欧洲，人们用“fetish”特指非基督教世界的巫术或魔法实践，以便和基督教信仰中本有的圣像—偶像崇拜相区分。自一开始就已然存在的这一差异化实践显示了该概念在西方宗教文化语境中的某种政治化运作，皮埃兹对此有明确的暗示：“普遍主义与特殊主义都不把物恋视为某种关注偶像崇拜的基督教传统的延续，物神与偶像之间的关系，以及物恋的观念与基督教内部存在的虚幻他者（偶像崇拜）的概念之间的关系，是一个复杂的问题，需要历史地考察一些相关的细节。物恋作为一个独特观念的出现远不是偶像崇拜的简单延续，它同时标志着一种断裂，即与早期在特殊历史条件下，以及社会力量下所产生的丰富主题的断裂。”³意思是说，当人们用“物神崇拜”来标示一种不同于基督教“偶像崇拜”的特殊信仰文化时，某一排他的政治逻辑就已然在其中发挥作用，后来，当人们挪用这个概念来描述主位文化以外的他种文化时，其隐含的排他逻辑也一并进入运作，宗教政治的逻辑被延伸到种族政治当中，由此有了第三个方面。

第三，文化地理学的方面。中世纪晚期的时候，物神概念的政治运作主要还是针对欧洲内部的异教信仰，而当16、17世纪的葡萄牙人将该词扩展用

1 威廉·皮埃兹，《物恋问题》，载于孟悦、罗钢主编，《物质文化读本》，北京：北京大学出版社，2008，第60页。

2 让·鲍德里亚，《符号政治经济学批判》，夏莹译，南京：南京大学出版社，2009，第77页。

3 威廉·皮埃兹，《物恋问题》，载于孟悦、罗钢主编，《物质文化读本》，北京：北京大学出版社，2008，第61页。

来描述非洲西海岸多文化交叉地区特定的崇拜形式的时候，曾经在宗教层面的政治运作被挪移到人类学领域，成为主位文化对他者文化的一种带有意识形态色彩的种族想象。到18世纪，随着殖民者、人种学家、传教士、启蒙思想家等对该词的广泛运用，隐藏于背后的那一种族想象便成为西方世界的一种思维定势。紧接着，受到进化论观念影响的人类学家则把它写入了一个线性发展的文化史叙事，物神崇拜成为西方世界凝定其有关于他种文化的集体无意识的场所，并且是一个卑贱的场所，就像两位美国学者说的：“这个概念在用法上有一个与帝国主义人种学相关联的种族中心论的历史。实际上，拜物教概念的早期用法大都表现了一种文化对另一种文化的仪式和实践的误解、贬低或诋毁。”¹

在拜物教概念的现代演进中，18世纪法国政治家和启蒙思想家查尔斯·德·布罗斯（Charles De Brosses）居有重要位置，正是他最早将拜物教或物神崇拜嵌入宗教文化的历史叙事中，认为只有野蛮的心灵才会把可触知的物质对象作为崇拜对象，所以拜物教是宗教发展的原始形态。到19世纪，“拜物教”这个词已成为流行用语，用来特指不是出自理性的宗教崇拜，由此形成了针对它的一种特定的人类学或宗教学话语。例如，法国哲学家奥古斯特·孔德（Auguste Comte）在其实证哲学体系中就把拜物教视作宗教或神学发展三阶段的第一个阶段：从拜物教、多神教到一神教。他说，在人类思想进程——这一进程也分为三个阶段：神学阶段、形而上学阶段和现代实证阶段——的第一个伟大时代，原始的激情和意志被指派给最惰性的自然形式，这导致了人们对无生命或有生命的存在的崇拜。19世纪下半叶，拜物教被纳入文化人类学的文化史框架，但其知识模型并未脱离布罗斯和孔德以来的欧洲中心论和欧洲文化优越论的偏见。

马克思第一次用到拜物教的概念是1842年，而在1859年的《政治经济学批判》中，他首次批判性地阐述了商品拜物教的逻辑，到1867年的《资本论》第一卷中，这一阐述变得更加充实有力。从此以后，拜物教批判便成为马克思主义者进行资本主义批判的重要标识。²

1 Lorraine Gamman and Merja Makinen, *Female Fetishism: A New Look*, London: Lawrence & Wishart, 1994, p.16.

2 有关拜物教批判与马克思主义的关系，可参见 Emily Apter and William Pietz(eds.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.

正如马克思的分析显示的，从最根本的意义上说，资本主义生产方式乃是拜物教得以产生的社会根源，拜物教的确立乃是社会总体性互动运作的结果。可马克思的分析同样显示，拜物教一旦确立，其自身又会反过来参与到社会总体性的运作中，成为整个社会机器的一部分。如同阿尔都塞的生产方式概念所表明的，社会总体性是一个结构化的和多元决定的总体性，而非机械决定论或表现论的总体性，也就是说，构成社会总体的各个层面或各个要素是相互作用的。拜物教的出现既是这些层面或要素相互作用的效果，而其自身作为总体性的一部分也与其他要素处在互动关系中。拜物教的逻辑既是资本主义商品生产的逻辑，也是它的社会逻辑和文化逻辑。因此，在马克思主义的语境中，在其拜物教话语中，对拜物教的秘密的揭示必定涉及资本主义的社会总体性，涉及对该总体性实施一种否定性的总体化运作。

为了揭示资本主义商品生产的秘密，在《资本论》第一卷第一章，马克思以一种“社会症状阅读”的方法先对商品及其价值的秘密进行了揭秘，最后，在题为“商品的拜物教性质及其秘密”一节中，马克思说：

最初一看，商品好像是一种很简单很平凡的东西，对商品的分析表明，它却是一种很古怪的东西，充满形而上学的微妙和神学的怪诞。商品就它是使用价值来说，不论从它靠自己的属性来满足人的需要这个角度来考察，或者从它作为人类劳动的产品才具有这些属性这个角度来考察，都没有什么神秘的地方。很明显，人通过自己的活动按照对自己有用的方式来改变自然物质的形态。例如，用木头做桌子，木头的形状就改变了。可是桌子还是木头，还是一个普通的可以感觉的物。但是桌子一旦作为商品出现，就变成一个可以感觉而又超感觉的物了。它不仅用它的脚站在地上，而且在对其他一切商品的关系上用头倒立着，从它的木脑袋里生出比它自动跳舞还奇怪得多的狂想。¹

1 卡尔·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87-88页，译文有所改动。

《资本论》堪称资本主义批判史上最具有爆炸力的作品，其严密的逻辑、恢宏的结构、犀利的说辞、充满隐喻的文体，以及贯穿文本首尾的坚定的批判目光和回荡在文本上空召唤掘墓者的先知般的声音，奠定了这部著作不可逾越的独特品质。这部作品虽然有着经济分析的形式，但经济学肯定不是它首要的目标，而只是它用来揭示资本主义生产的秘密的一个战术，是它对资本主义总体性进行症状分析的一种手段，所以，在马克思对商品及其价值的秘密所做的经济分析中，一种除幻的政治学视野始终萦绕在字里行间，以显示隐藏在可见的经济形式背后的政治运作的装置或机制。

齐泽克说，马克思对商品的分析和弗洛伊德对梦的解析，二者之间存在着某种同宗同源的关系，那就是，两者都是要揭示“形式”本身的“秘密”：如同弗洛伊德的梦的分析是要揭示潜在的梦思或无意识为什么会呈现为梦的形式一样，马克思的商品分析就是要揭示劳动何以会采取商品价值的形式，以及这一形式何以会使商品呈现出“可以感觉而又超感觉”的特质，¹用马克思自己的话说：“劳动产品一采取商品形式就具有的谜一般的性质究竟是从哪里来的呢？”²

马克思挪用原始宗教的物神崇拜把人们归于商品的种种神秘的、“可以感觉而又超感觉”的性质称为商品的“拜物教”，并认为商品的谜一般的特质并非来自商品的使用价值，而是来自商品的价值构成，来自人们在商品交换中完成的对商品价值的社会属性的抽象。马克思说：

可见，商品形式的奥秘不过在于：商品形式在人们面前把人们本身劳动的社会性质反映成劳动产品本身的物的性质，反映成这些物的天然的社会属性，从而把生产者同总劳动的社会关系反映成存在于生产者之外的物与物之间的社会关系。由于这种转换，劳动产品成了商品，成了可感觉而又超感觉的物或社会的物。……商品形式和它借以得到表现的劳动产品的价值关系，是同劳动产品的物理性质以及由此产生的物的关系完全无关的。这只是人们自己的一定的社会关系，但它在人们面前采

1 斯拉沃热·齐泽克，《意识形态的崇高客体》，季广茂译，北京：中央编译出版社，2002，第15-21页。

2 卡尔·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88页。

取了物与物的关系的虚幻形式。因此，要找一个比喻，我们就得逃到宗教世界的幻境中去。在那里，人脑的产物表现为赋有生命的、彼此发生关系并同人发生关系的独立存在的东西。在商品世界里，人手的产物也是这样。我把这叫作拜物教。¹

对马克思的这段话，研究商品拜物教的人都耳熟能详，但其幽隐的逻辑在我们的解释中常常被遮蔽。这一逻辑正是马克思用以贯穿《资本论》全书的批判的目光，是他借以揭示“商品形式的无意识”（齐泽克语）的工作装置，并且是一个“解结构”或者说祛除结构化的装置。

在我们的阅读和解释中，总习惯于把拜物教的一端同私有制联系在一起，另一端同物化和异化联系在一起，私有制是现代拜物教得以产生的社会根源，物化和异化则是拜物教所造成的社会后果，因此马克思对拜物教的批判就是对私有制的批判，而对物化和异化的社会现实的揭示就是对朝向未来的解放叙事的开启，即通过废除私有制来消除物化和异化。这个解释当然没有错，马克思的确是用私有制、用物化和异化来说明拜物教的本质，他要回答作为劳动产品的“物”何以一经采取商品的形式就具有了谜一般的性质。但若停留于此，那就只是看到了马克思在字面上“已经说出的”东西，忽视了马克思在拜物教批判中所强调的重点，那就是除了要揭示拜物教的性质和本质以外，更要揭示拜物教的运作。在此真正的问题在于，商品成为拜物对象，恰恰在于它的意识形态属性是不可见的，或者说它的私有制根源在这里恰恰是被压抑、被擦除、被遮蔽的，商品的神秘特质固然有着私有制的根源，但它也是拜物教作为意识形态机器的一部分进行运作的结果。换句话说，拜物教表面上显示的是人们赋予商品的种种形而上的神秘性质，而实际上它自身就是被嵌入商品内部的一个运作机制，其根本的功能就是要祛除商品的意识形态属性，使商品作为一个独立的对象来对消费者发挥作用。总之，私有制固然是商品拜物教的根源，但两者之间的联系在商品的身上并不呈现为直接的在场，私有制作为拜物教的原因只是结构意义上的，用阿尔都塞的话说，它

¹ 卡尔·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88-89页。

是结构性的不在场的原因，是被资本主义的总体性所压抑的原因，而对这个原因的揭示就需要就商品成为拜物对象的过程做中介化的阐释运作。马克思对商品以及商品生产过程进行的一系列结构化分析就是为了从内部对资本主义生产逻辑的意识形态运作做一种颠倒的、除幻的阅读，而他对拜物教的秘密的揭示便是这整个阅读的高潮篇章。

商品的价值本来是由劳动力的生产活动创造的，商品本来是铭写劳动力的价值的符号，可在拜物教的社会里，商品的价值与劳动力的价值之间的这一关系却是分离的，商品显得是独立于劳动过程且自身具有生命的东西。为什么会这样？马克思在《资本论》中对商品拜物教、货币拜物教和资本拜物教的批判性分析其实都是在讨论这个问题，但他同时也指出，在这三种形式的拜物教中，商品拜物教是一个基点，这不仅因为另外两种形式的拜物教是从商品拜物教中发展起来的，而且因为在商品拜物教中已经隐含了其他形式的拜物教的基本逻辑以及这一逻辑本有的历史盲点或使这一逻辑得以崩溃的内爆点。

要厘清商品拜物教的逻辑，有三个环节至为关键：物的商品化；商品价值的能指化；以及商品本身的符号化。正是它们造就了劳动的物化、劳动价值的抽象化和商品的幻化，并最终造就了社会和主体的异化，而私有制或资本主义生产方式是所有这一切的最终根源。

商品不是一般意义上的物，而是用来进行交换的物。一般地说，商品当然是物品，但物品不一定是商品，只有用来进行价值交换的物品才是商品，这已是人所尽知的常识。所谓“物的商品化”，简单地说，就是物品转换为商品的过程，但对于马克思而言，这里的问题不是什么样的物品可以转换为商品，而是物品在何种条件下变成了商品，亦即物品转换为商品不是一个自然的过程，而是一个人类学的和历史的过程。这个过程的关键就在于物品交换的发生。

美国文化学家阿尔君·阿帕杜莱（Arjun Appadura）在由他主编的《物的社会生命：文化视野中的商品》（1986）一书的“导论”中说，商品和人一样，也有其“社会生命”，某一物品从一般意义上的物到商品的过程是一个社会化的过程，或者说物的商品化属于物的整个社会生命的一个环节。因

此，要考察商品价值的来源，除要关注其生产过程以外，还应关注物本身在社会生活中——而不仅仅是经济生活中——的流通。阿帕杜莱说：

尽管我们自己对物的研究必然地基于一个前提性的认识，即物的意义离不开人的交易活动、人的作为和动机赋予它们的一切，但人类学的问题在于，这一形式上的真理并不能阐明物的具体的、历史的流通。故此我们必须跟随物本身，因为它们的意义就铭写在它们的形式、用途和轨迹当中。只有通过分析这些轨迹，我们才能阐释人的交易行为和计算对物的生命的激活。因而，尽管从“理论的”角度说，是人编码了物的意义，但从“方法论的”角度说，正是物的运动阐明了它们的人类语境和社会语境。任何对物的社会分析（不管分析者是经济学家、艺术史家还是人类学家）都无法回避可称作方法论拜物教（methodological fetishism）的基准层面。这一方法论拜物教要求我们关注物本身，它部分地乃是对把物的交换过度社会学化的倾向……的一种矫正。¹

该文集的另一位作者伊戈尔·科普托夫（Igor Kopytoff）在他的文章中也说：

从文化的角度说，商品的生产也是一个文化和认知的过程：商品不仅是物质上被生产的物品，而且是刻写了文化标记的某一类物品。在社会上所有可用的物品中，只有一部分可用被冠以商品之名。而且，同一种物品此时被看作商品，彼时又不是了。甚至于同一个物品在某个阶段被某人当作商品，其他人却不以为然。某物何时以及是否是商品，此种转换和差异揭示了隐藏在可以观察到的交易的客观经济学背后的道德经济学。²

按照阿帕杜莱和科普托夫的理解，物有其自身的社会生命，物品转换为

1 Arjun Appadurai(ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p.5.

2 同上, p.64.

商品只是其生命历程的一个阶段或环节，因为物的流转不只是发生在经济领域，也不只是一种经济现象。例如，法国人类学家马塞尔·莫斯（Marcel Mauss）就把传统社会的赠礼现象描述为人类学意义上的一种象征交换，即人们通过牺牲物品来交换社会地位或名望，就像乔治·巴塔耶（Georges Bataille）在莫斯的基础上所阐发的，在这种交换中，物还没有堕落为世俗世界中无生命的惰性的东西，相反，“礼物是荣誉的象征，物本身具有荣誉的光芒。通过赠予，一个人展示了自己的财富和好运（权力）”¹。不仅如此，赠予者还可以通过赠予或奢侈性的耗费把财富变成“权力”，他可以通过蔑视财产来美化自己，来证明自己的慷慨，来向他人显示自己对财产或礼物的权力，因而，“赠予礼物表面上看是一种丧失，但是这种丧失显然给赠予者带来了利润”²。

阿帕杜莱对莫斯过分夸大赠礼交换和商品交换之间的对立表示了不满，称其是“过度社会学化的倾向”，是商品化时代的现代人对小国寡民社会的一种乌托邦怀想。可另一方面，他对马克思把物物交换纳入商品交换的早期阶段也提出了批评，认为那会抹杀物品交换和物的流动的社会学特质。实际上，在这里，阿帕杜莱自己又陷入了他所批判的“过度社会学化的倾向”，他（还有科普托夫）不满意马克思单从社会生产的角度来考察商品价值的根源，他强调要把物的流动及在流动中物的意义或价值的生成纳入社会学的语境加以考察。例如，他认为传统社会的奢侈品交换和现代社会的艺术品拍卖本质上都是—种“价值竞赛”（*tournaments of value*），是社会为建构和强化固有的社会秩序而设计的一种游戏或仪式，尽管在这些交换中也有商品化社会的经济算计，但更重要的却是物品在价值竞争中所展示的政治功能和社会功能。

阿帕杜莱对莫斯和马克思的批评与其说是为了与他们决裂，不如说是想在他们之间寻求—条折中的道路，让物的象征交换和商品交换在具体的社会学情境中获得理解，其对交换的这种专注使得他最终得出—个结论：物或商品的价值不是源自生产过程，而是源自交换过程，所谓“物的社会生命”本质上就是物的社会情境，就是物在社会情境中的交换和流动。这个观点毫

1 乔治·巴塔耶，《竞争性炫财晚宴中的礼物》，载于孟悦、罗钢主编，《物质文化读本》，北京：北京大学出版社，2008，第3页。

2 同上，第6页。

无新意，它不过是古典国民经済学的商品观念的老调重弹。那一观念就是把物或商品直接看作流通领域的单纯的符号，而马克思在《资本论》中已经对这个观念进行了批判，他明确地说：

当人们把物在一定的生产方式的基础上取得的社会性质，或者说，把劳动的社会规定在一定的生产方式的基础上取得的物质性质说成是单纯的符号时，他们就把这些性质说成是人随意思考的产物。这是十八世纪流行的启蒙方法，其目的是要在人们还不能解释人的关系的谜一般的形态的产生过程时，至少暂时把这种形态的奇异外观除掉。¹

其实，马克思并不是反对物或商品的符号性质，他的拜物教批判一定意义上说就是对商品的符号性质的批判。他所反对的是把物或商品单纯只看作符号，或者说把商品的符号表象本体化为商品价值的根源，以此来模糊甚至抹除商品生产与商品交换的社会本质和政治本质。在这一点上，阿帕杜莱和科普托夫的“方法论拜物教”恰恰是向马克思所批判的“启蒙方法”的一种倒退。

物以及由物转换而来的商品并非天然地就是符号，物或商品的符号性质不仅是在社会和文化情境中建构的，更是在具体的历史情境中建构的，不妨说，在马克思的幽隐的批判路线中，物转换为商品的过程正是物以及物的生产的社会性质和历史真实被符号化的开端，而这个符号化根本上就是物和物的生产的社会性质的抽象化，是劳动价值的抽象化，物转换为商品的过程即是劳动和价值朝向形式化和符号化的方向发展的过程。马克思说：

价值没有在额上写明它是什么。不仅如此，价值还把每个劳动产品变成社会的象形文字。后来，人们竭力要猜出这种象形文字的涵义，要了解他们自己的社会产品的秘密，因为使用物品当作价值，正象语言一样，是人们的社会产物。²

1 卡尔·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109-110页。

2 同上，第91页。

商品与生产的关系本来并不神秘，但经由交换对劳动和价值的抽象，商品变成了劳动的物化形态，变成了劳动的符号，并以符号的外观掩盖了生产本身的秘密，生产作为被压抑的历史真实被驱逐到黑暗的角落，成为不可见的东西，成为商品的无意识内核。所以，要探寻拜物教的起源及其运作，就必须进而去考察价值的交换形式的发展，马克思对此有极为精彩的分析。

马克思指出，在早期的物物交换中，商品的作用就像一面镜子，物与物之间在实际的共同在场中以一种互为镜像的关系不仅反映着自身和对方作为商品的价值，也反映着商品生产者的价值。马克思说：“通过价值关系，商品B的自然形式成了商品A的价值形式，或者说，商品B的物体成了反映商品A的价值的镜子。”¹

然而，随着价值交换形式的发展，尤其随着货币作为一般价值形式——以符号学的术语说，是作为其他所有商品的价值形式的“主能指”（master signifier）；若以拉康的术语说，就是作为众能指的“优先能指”或“能指的能指”，亦即菲勒斯²——的出现，商品被赋予了某种形而上学的神秘性质，因为在这里，货币取代交换物共同的实际在场而充当了一个象征化的中介，货币是商品世界的象征秩序，是物的价值以及劳动力的价值的抽象化和符号化，尤其是，由于这个价值符号的作用，劳动力退出了交换过程，劳动力作为价值源泉的作用被遮盖、被否定或被拒认，商品与生产者和生产过程的关系，还有存在于生产过程当中的社会关系，全都变成了物与物的关系，变成了特殊和一般的关系，商品在看似自律的价值流通领域获得了某种独立的、自发的价值，成为某个自足的东西，商品的拜物性质就是在这—过程中出现的。马克思说：“一般等价形式是价值的一种形式。因此，它可以属于任何

1 卡尔·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67页。

2 在拉康的非勒斯和马克思的黄金（货币）之间进行类比，詹姆逊早就有这样的说法：“对不同的东西的价值分别进行的研究所得到的十分相似的内容，如马克思对货币和商品的研究，弗洛伊德对情欲的研究，尼采对伦理学的研究以及德里达对语言的研究，本身就是决定这些不同对象的东西：黄金、阳物、父亲或君主或上帝，以及口说语言相互之间的隐蔽关系的一个标志。这些绝对标准的产生的范式就是马克思所说的交换机制的四个阶段：简单阶段（一对一的时期，等于拉康的镜像阶段），高级阶段（一种多形态的价值系统），概念阶段（出现了共同价值这一抽象概念），以及最后一个货币的或绝对的阶段（这时黄金已从商品流通中排除，成为绝对的标准，就像父亲被杀，转为父亲的名义，也像拉康的精神分析中象征性的阉割把性欲定在生殖器阶段一样）。”（弗雷德里克·詹姆逊，《语言的牢笼——马克思主义与形式》，钱俊汝、李自修译，南昌：百花洲文艺出版社，1995，第152页）还有齐泽克，他在《因为他们并不知道他们所做的——政治因素的享乐》（郭英剑等译，南京：江苏人民出版社，2007）中也有类似的论述。

一种商品。另一方面，一种商品处于一般等价形式……是因为而且只是因为它被其他一切商品当作等价物排挤出来。这种排挤最终限制在一种特殊的商品上，从这个时候起，商品世界的统一的相对价值形式才获得客观的固定性和一般的社会效力。”¹

把商品交换视作商品价值的能指化，这当然是一种话语挪移，若是在符号学的意义上对这个挪移做进一步发挥，我们可以说，在简单的物物交换过程中，比如用一定量的麻布（商品A）来交换一定量的上衣（商品B），这两者之间构成的是一种隐喻关系，即商品B一方面作为等价物或表现商品A的价值的物构成了后者的相似物，另一方面它又以其使用价值使商品A的价值获得了某种可感的形式，商品A的意义就在一个能指对另一个能指的隐喻性穿越中得到了暂时的凝定。马克思说：

可见，在上衣成为麻布的等价物的价值关系中，上衣形式起着价值形式的作用。因此，商品麻布的价值是表现在商品上衣的物体上，一个商品的价值表现在另一个商品的使用价值上。作为使用价值，麻布是在感觉上与上衣不同的物；作为价值，它却是“与上衣等同的东西”，因而看起来就像上衣。麻布就这样取得了与它的自然形式不同的价值形式。它的价值性质通过它和上衣相等表现出来，正像基督徒的羊性通过他和上帝的羔羊相等表现出来一样。²

进而，在货币作为一般等价物的形式中，货币与其他商品之间以及商品A和商品B之间乃是一种转喻关系，因为现在的交换是一般商品（货币）和特殊商品（商品A和商品B）之间的交换；是不同的特殊商品之间通过一般商品进行的交换，“既然其他一切商品只是货币的特殊等价物，而货币是它们的一般等价物，所以它们是作为特殊商品来同作为一般商品的货币发生关系”³。例如在“商品A—货币—商品B”的交换形式中，不仅货币作为一般

1 卡尔·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85页。

2 同上，第66页，译文有所改动。

3 同上，第108页。

能指为商品 A 和商品 B 之间的交换形成了交换语境，而且商品 A 和商品 B 作为特殊商品的意义已被抽象化为一般价值的等价体现，其价值产生的社会秘密在此被剥离，被物化为一个一般能指。

因此，在拜物教的语境中，商品的神秘性质不是它自身所具有的，而是有赖于商品价值和劳动力价值的能指化，由于这一能指化，作为商品的物、作为生产者的劳动力、把劳动力转换为商品价值的劳动过程，全都在一个抽象的价值形式中获得了可度量性和可置换性，商品的价值成为一个看似自律的领域，商品生产中各种具有社会性质的关系，如人与物、人与生产工具、人与人、人与商品的关系，全被物化为物与物的关系。

但是，仅有价值的能指化还不足以造就商品的神秘化。价值的能指化毕竟只是造就了一个抽象的价值形式，商品的神秘化虽然是开始于这一过程，可在物品空前丰盛的消费社会，商品的超感觉的神秘性质往往是呈现为可感觉的形式，例如其光彩照人的形象、在橱窗里傲视一切的姿态、在耗费过程中不可磨灭的光辉等，就是说，其不可见的神秘性质总要借助可见的神奇特质表现出来，商品必须具有幻化的形式才能显得是神秘的。因此，如果说物的商品化是拜物教产生的第一步，价值的能指化和抽象化是拜物教产生的第二步，在此基础上商品的幻化则是拜物教产生的第三步，其最后的结果就是人的异化。

商品的幻化又有两个层次：商品“内容”的符号化和商品“形式”的奇观化。下面先讨论第一个层次。

商品的符号化是一个意义编码的过程，是社会总体性以象征符号的形式把各种意义和意识形态动机嵌入商品躯体之中的程序，由此而使商品成为一个具有意指功能的符号体系，用鲍德里亚的话说，由此而赋予商品除使用价值和交换价值以外的“符号价值”。如果说价值的能指化是赋予商品某一抽象的价值形式，那商品的符号化就是赋予商品超出使用价值之外的意义内容，进而，如果说前一种运作使商品变成了一个独立的存在，那后一种运作就使商品获得了魔化的作用，因为这个运作的根本就在于欲望的符号化和能指化。并且和梦的工作一样，商品世界作为一个表意系统的核心运作策略有两种：凝缩和置换，或者说隐喻和转喻。

所谓凝缩，就是依照一定的相似性原则把意义凝结在具有表征作用的优先能指之上，所以拉康说，凝缩本质上是一种隐喻性的运作，其作用在于把意义缝合到能指的结构中，用某个优先能指来指涉可能的意义。比如LV女包，作为一个具有使用价值的物品，就其单纯的在场性而言，它的存在不过是一个僵死的物质性，可在符号化的运作下，这个物品被赋予了种种崇高的品质，成为一个将诸多神话学意义扭结在一起的能指结构。于是，在拜物者或者说女性的凝视和幻想中，它的质感、它的造型、它的光泽甚至它的标识等都充满了“形而上学的微妙和神学的怪诞”，它不再只是一个满足需求的对象，而成了填补欲望空缺的对象，一个独立的、仿佛具有生命、可以感觉而又超越感觉的对象，一个可欲望的对象。主体由此而进入一个幻想的链条，觉得只要拥有了这样一个物质性——它就像是女人所欲望的非勒斯——就等于拥有了其所代表的那些气质，比如优雅、高贵、富有等。并且，虽说不同的主体可以在那里获得不同的欲望满足，但在本质上，它给予的与其说是欲望的填充，不如说是欲望朝向对象的不断退行，是欲望在对象上面的空洞化。

凝缩的根本是让表象和构成表象的动因相分离，就像商品，只有它的表象和生产表象的劳动相分离，它才能作为一个独立的、有生命的东西把各种意义扭结在一起，它才具有多元决定的潜质。拜物教的物或商品是扭结了多重意义的表象或能指结构，其拜物的性质就潜存在它的符号价值中，就像鲍德里亚在《物体系》（1968）中运用巴尔特的神话学对家具系列、收藏系列的物品及其关系进行的分析所显示的，在那些功能性（如家具）或非功能性（如收藏品）的“物体系”中，物品作为符号的意指功能就是为了把主体的欲望凝定在一定的意识形态效果中，物或“物体系”本质上就是符号体系，“要成为消费的对象，物品必须成为符号”¹，或者说物品借符号化而成了欲望的隐喻。

所谓置换，就是依照相邻性的原则用对象的部分或与对象相关的物、意象、形象符号等来替代对象本身，拉康把这种对象替代称为转喻，并说转喻就是“能指为赋予意义一个位置而构成的实际场域”²。例如在口红的广告中，

1 尚·布希亚，《物体系》，林志明译，上海：上海人民出版社，2001，第223页。

2 Jacques Lacan, *Écrits*, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 2006, p.421.

我们常常会看到口红和女性嘴唇的形象并置，这里面其实就隐含了对对象的一系列转喻性替代，口红对女性嘴唇的替代，嘴唇对女性身体的替代，进而还有女性身体对性的替代，广告作为将商品符号化的运作机器就是通过这一系列的对象替代来在广告受众那里建立起一个能指的转喻性链条。在这里，关键的一点是，转喻的对象替代并非简单的用能指来指代对象，比如用口红的形象来指代口红，而是通过在口红和嘴唇之间的转喻性联结来为能指的意义生成确立一个语境，通过这一联结，作为现实物品的口红本身也成了一个能指，一个替代真正的欲望对象即女性身体的能指。所以，拉康说，转喻作为能指的联结本身并不产生意义，它只是为意义生产提供一个意指语境，也就是在意指关系的场域中为意义提供一个可能的位置。并且在能指的对象替代中，终极所指或者说终极意义——它其实就是欲望主体已永久失落的欲望对象——是不出场的，由此就形成了能指的不断滑动，形成了欲望的能指链条以及欲望在该链条上的不断滑行，拉康把这称为欲望的转喻。如果说物的隐喻功能是为了凝定欲望，让欲望通过对物的拥有而得到暂时的满足，那么，物或“物体系”的转喻功能就是欲望的激发和延宕，是欲望在物所构成的能指链条上的闪烁滑行，因为根本没有一个终极之物可以最终地解决欲望，对欲望满足的追求只会把主体引向物与物的不断替代，使得欲望关系最终变成物与物之间的关系。

在能指结构中，能指的滑行或一个能指对另一个能指的替代构成了欲望的转喻。转喻意味着终极意义的不出场，意味着对原始欲望之真实的遮盖或压抑，它使后者作为不可能的原因永远地留在表象或能指结构无法触及的领域。也就是说，转喻的过程既是欲望满足永无止境的延宕，也是对欲望之因的某种幻想性否定，就像在拜物教的意识形态运作中，劳动产品与劳动的关系以及生产者同总劳动的社会关系通过商品交换的形式而被置换为物与物的关系，通过这种物化，商品的价值源泉被否定或被拒认，商品的生产者被纳入流通的逻辑，成为商品的消费者，他/她把商品当作欲望对象，进而把自己绑缚在对商品不断需求的链条中，用消费的自由来取代劳动的自由和政治的自由，使自己沦落为役于物的欲望主体，在这一过程中，资本主义生产的“真实”，商品价值的“真实”，主体之欲望的“真实”，以及历史总体性的“真

实”，反倒被压抑、被否认、被取消。

总而言之，作为拜物对象的物是欲望的编码系统，是欲望的符号化，也是构成可交换（可认同）的符号价值的能指结构。拜物教的意识形态运作本质上就是物的符号化和物作为符码的双重运作，在这里，物或物的符码既是意义的凝结，也是意义的呈现，它对于主体或主体的欲望来说既是一种召唤结构或暴露结构，也是一种遮蔽、一种删除，它是实在界的屏幕，是对不可能抵达的历史之真实的擦除。拜物教的秘密既是（商品）生产的秘密，也是消费的秘密；既是（拜物）对象的秘密，也是主体的秘密；进而，如果在精神分析学的意义上理解，我们还可以说，那既是失败的主体的秘密，也是主体再次走向失败的秘密。

当然，正如刚刚已经强调的，把物称作一个意指系统不等于说物的符号价值是自然的或天生具有的，物的神秘性质是在社会的总体生产过程中被写入的，商品的符号价值恰恰是传达此种性质的编码程序，其最典型的意识形态功能就是以非意识形态化的方式运作，使物的那些性质显得是物本身所具有的。进而，物的符号价值的编码功能不只是对物的意义的编码，也是对社会总体性的编码，是对人与物的关系、人与生产的关系、人与消费的关系以及人与人的关系的编码。例如，在我们这个拜物教的社会里，人与物或商品的关系总是被编码为需求和满足的关系，进而，社会又按照心理学的模式把人的需求区分出从低级到高级的多个层次：生存的需求、安全的需求、享受的需求、社会地位的需求最后到自我实现的需求，然后把物品作为满足对象配置到各个需求层次中，以使消费行为成为一个必需的、理所当然的行为。在这个过程中，社会的编码系统从来不会主动说主体的消费需求是被生产出来的。而正是由于这一遮蔽策略的调用，商品的拜物教性质才能够为主体所认同，即主体才能够视商品的购买和消费行为是出于自身需要的合理行为，并视这一对象选择的行为是主体之自足性的一种确证。可是，正如马克思明确地指出的，商品的拜物教性质不过是商品的幻化形式，主体对这一性质的认同根本上也是主体欲望的幻化，是主体逃到宗教般的世界的虚幻形式中去寻求安慰和满足的行为。鲍德里亚从消费的角度对此有更为充分的说明，他把商品的符号化运作整个地称作“消

费的意识形态”。

在鲍德里亚那里，消费时代物品的空前丰盛所指涉的不只是物本身的触目在场，更是“物体系”作为一种符号化的意指功能的无所不在。所谓“消费的意识形态”，根本就是消费社会以物体系为中介进行的自我言说或自我表述，在这一言说中，消费成了巴尔特意义上的“神话”，成了社会系统中不可磨灭的“客观现实”，而现实的社会关系也由此被转换成了单纯的消费关系。至于那被消费的东西，再也不是物品本身，而是以物品为中介并由符号化的物体系所承载的需求和满足的关系。

更重要的在于，在消费主义的意识形态中，需求和满足的关系被说成是自然的、出自人性需要的，个体对物的欲望或需求被抽象为人的一种本质存在的规定性。鲍德里亚说，这是一种典型的拜物逻辑。在这个逻辑中，人的消费欲望被还原为一种人类学或心理学意义上的本体论预设，成为一个自然主义或理想主义的命题，并借着经济学、心理学、社会学等学科的形而上学话语，消费的神话变成了需求的神话，消费的意识形态变成了需求的意识形态：“我们相信‘消费’：我们相信一种真实的主体，被需求所驱动，将真实的物作为其需求获得满足的源泉。”¹

可是，正如物体系的意指功能所表明的，这些所谓出自自然与人性的欲望和需求实际上都是被建构的，是包括各种科学话语在内的社会意识形态机器以询唤的方式召唤出来的，消费主体在消费过程中所体验到的自由、自主不过是形而上的幻觉，是社会所提供的一种虚假承诺，它其实是一种“需要的强迫和消费的强迫”。鲍德里亚说：

所以，存在着一种需要的强迫和消费的强迫。人们完全可以设想，总有一天会出现类似这样一种法律上的强制：必须每两年更换一次汽车。

确实，这种体系的强制却披着“选择”和“自由”的外衣，因此仿佛是与劳动过程对立的一种存在状态，这种对立就如同梦想与现实之间的对立一般。事实上，消费的“自由”就如同劳动力市场上劳动力的自由出卖一样。资本主义体系就建诸这一自由之上，即这种劳动力形式上

1 让·鲍德里亚，《符号政治经济学批判》，夏莹译，南京：南京大学出版社，2009，第43页。

的解放……与此类似，消费也只有在建诸消费者的“自由”之上的抽象体系之中才可能产生。个体使用者必须能够选择，通过这种选择，他能够最终自由地作为一种生产力进入生产的计算之中去，这就如同资本主义体系最终让劳动者可以自由地买卖劳动力一样。¹

鲍德里亚的这个批判颇有一点法兰克福学派的味道，但他们之间还是有着本质的不同。例如，与法兰克福学派仍在一种人类学或人道主义的框架里谈论人的解放不同，鲍德里亚秉承了他那个时代的法国理论强烈的反人道主义气质，即便在对消费主义的意识形态的批判中，他的革命姿态透出了某种新人类学的怀想，可这也是一种“人死了”之后的人类学，是一种反人类中心的人类学，这一点在他对拜物教概念的辨析中有甚为明显的体现。

在《符号政治经济学批判》（1972）中，鲍德里亚还对马克思的拜物教理论有专门的讨论：

马克思用商品拜物教以及货币拜物教的概念描述了资本主义社会的意识形态，这是一种被神秘化了的、让人着迷的、心理学意义上的屈从模式，这种模式的形成是通过个体将一般的交换价值体系内化之后得到的。这些概念勾勒出了劳动和交换的具体的社会价值是如何被资本主义体系所抽象、所“异化”的，又是如何被提升为超验的意识形态的价值，如何成为道德手段，用以调节所有异化行为的。²

接下来他展开了对马克思的批判，这一批判的重点在两个方面。第一，他批判马克思仍在传统人类学和形而上学的意义上将拜物教的意识形态问题归结为某种“错误意识”，从而封闭了对“意识形态生产的结构和模式”的分析，并因此使得马克思主义反倒成了资本主义意识形态的一部分，不仅扩张了“意识形态的再生产”，也扩张了“资本主义体系自身的发展”³。第二，他指责马克思的“商品拜物教”概念整个地是对物神崇拜的一个误用，因为

1 让·鲍德里亚，《符号政治经济学批判》，夏莹译，南京：南京大学出版社，2009，第67页，译文有所改动。

2 同上，第74页。

3 同上，第76页。

“fetish”（物神）一词在词源学上有“伪造物”、“人工制品”的意思，指的是“文化意义上的带有符号性的劳动”¹，是一种符号学的运作，而马克思把物的魔力或物神的隐喻投射为物恋对象的内在特性，这实际是一种“所指的拜物教”、一种“实体与价值的拜物教”²。在鲍德里亚看来，既然充当“物神”的不是物本身，而是被符号化的物的符码；既然主体迷恋的不是实体性的物，而是被写入物的内部的符号价值，那么，真正作为一种意识形态的拜物教乃是“能指的拜物教”。也就是说，主体在此陷入了“一个虚假的、差异性的、被符码化、体系化了的物之中”³。

这个批判中的概念误认存在于何处？鲍德里亚的第一点涉及阿尔都塞之后的（西方）马克思主义谱系对意识形态概念的认识论偏移，即从经典马克思主义强调意识形态作为一种虚假意识或错误意识的方面转向强调意识形态作为生产和再生产主体及其社会关系的机器的方面，但这一认识论的偏移并不意味着经典理解的彻底失败，意识形态作为一种虚假意识依然是这个概念所内有的。再者，称意识形态为一种虚假意识是否就意味着会彻底封闭对意识形态生产的分析呢？或者说这两者之间是截然对立的吗？鲍德里亚自己很清楚这个问题的答案，他其实也明确地承认拜物教作为一种意识形态是虚假意识，是主体的心理或意识的结构性倒错，他在这个问题上抓住马克思不放其实是另有所指，那就是：马克思称拜物教和宗教一样都是对现实的颠倒，这意指着马克思的观念中还残留有旧的形而上学的实体性设定，即在某个地方或在人类历史的某个时刻还有“没有被异化的物之‘本真’的、客观的存在”⁴，那个存在——鲍德里亚错误地将其指认为“使用价值”——因为资本主义而成为失落之物，故而要在拜物教中将其视作拉康意义上的“对象a”来加以崇拜，让它在主体的物恋幻念中得以返回。

可问题在于，马克思说得很明确，商品的神秘性质不是源自商品的使用价值，也不是源自价值规定的内容，而是源自生产商品的劳动和社会关系的物化，这一物化的后果就是用物与物的关系来取代或遮蔽人与人的关系。如

1 让·鲍德里亚，《符号政治经济学批判》，夏莹译，南京：南京大学出版社，2009，第78页。

2 同上。

3 同上。

4 同上，第76页。

果说马克思的观念中真的残留有某种形而上的“幻念”，那这个幻念所关联的也根本不是鲍德里亚所说的纯净的物的实体性存在，而是对人类历史的某个“零度”状态的设定，即对共产主义的无限怀想。这个怀想当然不是对资本主义意识形态的再生产以及资本主义体系的强化，恰恰相反，那是为资本主义召唤掘墓人的声音，是对资本主义的总体性的宣战。

鲍德里亚批判的第二点涉及对物神概念的理解。是的，马克思确乎在隐喻的意义上把作为拜物对象的“物”或商品视为隐藏在它背后的价值关系或社会关系的凝结，故而他所讲的拜物教是一种“所指的拜物教”——但不是“实体与价值的拜物教”。但同时，马克思也讲到，在拜物教中，在劳动产品作为商品来生产的时候，人们在那里看到的就总是物与物的关系，物在这时就充当了物神的功能，成为宗教般的幻境的指涉物，也就是说，这也是一种“能指的拜物教”，马克思的“错误”就在于他没有鲍德里亚那么幸运，后者因为生活在符号学和消费主义的时代，所以有现成的概念可以借用。其实，拜物教作为一种意识形态的运作是双重的，在它的语境中，充当物神的商品既是意义的凝结，是意识形态机器对意义的写入，而其本身也是意识形态机器的一部分，是召唤主体去欲望和认同的一个能指结构。如果说拜物教作为所指的拜物教是就商品的符号化或商品本身的意义生产而言的，那它作为能指的拜物教则是就符号化的商品在主体那里的意义生产而言的，这两者之间并不矛盾。

总之，鲍德里亚不惜对马克思的拜物教概念做出种种误判和误释，既是为了清除传统人类学和人道主义的在场形而上学，也是为了引入他的符号政治经济学。如果说他在前一个方面把马克思设定为批判的靶子找错了目标，那他在后一个方面把符号化的物设定为批判的起点充其量也只能算是对马克思的拜物教批判的一种扩展，在这时，他确实做到了对真理的某种“半说”：

拜物教所揭示的并不是对于实体（物或主体）的迷恋，而是对于符码的迷恋，它控制了物与主体，使它们屈从于它的编排，将它们的存在抽象化。¹

说这充其量只是对真理的一种“半说”，是因为鲍德里亚的观点在马克

1 让·鲍德里亚，《符号政治经济学批判》，夏莹译，南京：南京大学出版社，2009，第78-79页。

思那里“已然”有隐含的论述，而马克思甚至比他走得更为激进和彻底。

其实，马克思对拜物教的批判“已然”存在两条路径：一条是我们所熟悉的从劳动物化的角度去探讨拜物教的起源和性质；另一条则是从商品幻化的角度去探讨拜物教的本质和效果。前一条路径的焦点在于商品价值的社会性质如何通过交换完成其符号转换，并如何在这一转换中实现对其社会性质的删除或掩盖，在这里，商品的拜物教性质是作为所指被探讨的；后一条路径的焦点则在于已然被神秘化的商品如何构成一个想象的场景，并如何通过主体的需求与满足的辩证法来为其提供虚幻的形式。我们从哪里可以看到马克思的这两条路径呢？说起来也许有点吊诡，居然是商品的使用价值的性质转换。

是的，马克思明确地说过，使用价值毫无神秘可言，商品的使用功能总是以可见的形式醒目地在场，所以他对商品的秘密的讨论恰恰是从切割商品的使用价值开始：“商品首先是一个外界的对象，一个靠自己的属性来满足人的某种需要的物。这种需要的性质如何，例如是由胃产生还是由幻想产生，是与问题无关的。这里的问题也不在于物怎样来满足人的需要，是作为生活资料即消费品来直接满足，还是作为生产资料来间接满足。”¹与什么样的问题无关呢？当然是与商品的价值及拜物教起源的秘密无关。马克思还借商品的口吻说：“假如商品能说话，它们会说：我们的使用价值也许使人们感到兴趣。作为物，我们没有使用价值。作为物，我们具有的是我们的价值。”²很显然，马克思这里都是在第一条路径上谈论商品的使用价值，其意图无非是想通过祛除商品的可见性形式来让那不可见的秘密得以显形。

但当马克思进入第二条路径的时候，那被祛除的东西如幽灵一般神秘地返回了。使用价值与价值的秘密无关，但这不等于说它也与人以及人的需要无关，相反，马克思明确地指出，使用价值只有在使用或消费中才能得到实现，而物的有用性是多样的，并且是社会性的，也就是说，一旦进入消费的层面，物的有用性不仅与人的需要有关，而且与结构人的需要的社会关系有关。在消费中，在拜物教的情境中，不仅物的价值是被符号化的，

1 卡尔·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47-48页。

2 同上，第100页。

而且其使用价值也是被符号化的，在那里，物的有用性不是体现为僵死的、惰性的物质性，而是体现为需要和满足的辩证关联，并且这一关联不是自然的、出于人之本能的，而是在一定的社会关系中构成的。在《雇佣劳动与资本》中，马克思说：

一座小房子不管怎样小，在周围的房屋都是这样小的时候，它是能满足社会对住房的一切要求的。但是，一旦在这座小房子近旁耸立起一座宫殿，这座小房子就缩成可怜的茅舍模样了。这时，狭小的房子证明它的居住者毫不讲究或者要求很低；并且，不管房子的规模怎样随着文明的进步而扩大起来，那么较小房子的居住者就会在那四壁之内越发觉得不舒适，越发不满意，越发被人轻视。……我们的需要和享受是由社会产生的，因此，我们对于需要和享受是以社会的尺度，而不是以满足它们的物品去衡量的。因为我们的需要和享受具有社会性质，所以它们是相对的。¹

马克思在这里说得还不够清楚吗？这还是鲍德里亚所讲的“实体与价值的拜物教”吗？这不就是对拜物教的意识形态生产的揭示吗？所以，鲍德里亚一方面为了剔除马克思在使用价值问题上的形而上学而声称要“超越使用价值”，可另一方面他在面对使用价值的拜物功能的时候又不得不重新召回物的有用性。他说：

由此可见，商品拜物教（即社会关系被掩藏在商品自身的属性之下）并不是那作为使用价值和交换价值共同体的商品的功能，而是一种交换价值的功能。使用价值，在这种拜物教的严格定义下，既不是一种社会关系的显现，也不是能够显现拜物教的场所。有用性由此逃脱了阶级的历史决定性：它表征了一种客观的、终极的内在目的，没有什么可以将其遮蔽，它是透明的，作为一种形式，它向历史挑战（即使它的内容随

¹ 卡尔·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349页。

着社会和文化的变化而不断变化)。正是在这里，马克思的唯心主义开始显现；也正是在这里，我们要比马克思本人更富逻辑性，在某种意义上说，也更激进：使用价值，即有用性自身，也可以被拜物教教化成为一种社会关系，就如同商品的抽象等同一样，使用价值也是一种抽象。它是需求体系的抽象，掩盖在商品和产品所拥有的具体目的及其内在特性这一虚假外表之下。¹

无须多作解释，这段话前半部分对马克思的使用价值概念的批判是强加的，后半部分对物的有用性的社会化则是在重复马克思的观点。鲍德里亚对马克思的理解存在概念上的误识，这一误识导致他对能指的拜物教做了片面的强调，而实际上，马克思的拜物教批判的力量恰恰来自他在双重立场上做的双重运作：先撇开使用价值来探讨拜物教的根源（所指的拜物教），再用拜物教的逻辑来解析有用性的意识形态（能指的拜物教）。通过这样一种运作，拜物教社会的封闭结构被打开，其逻辑的盲点被暴露，进而导致社会结构内爆的历史可能性也得以展现。

1 让·鲍德里亚，《符号政治经济学批判》，夏莹译，南京：南京大学出版社，2009，第124-125页。

二 奇观化与奇观社会

商品的幻化不仅包括在“内容”上对主体的需要或欲望进行编码，还包括在“形式”上将商品本身奇观化，将商品的符号价值奇观化。所谓“奇观化”，就是让意义聚拢在可感觉的奇观尤其视觉奇观之中，使个体的消费欲望能够通过形象投注得以凝定，并在此辨认出一个理想的和想象的自我同一性，因为主体对“内容”的认同恰恰就是借助形象诱惑的触发来把自身的兴趣点或欲望投注到镜像式的对象上，再通过对对象的拥有或占有来弥合主体与世界的断裂，仿佛只要拥有或占有了所欲望的对象，世界就成了“为我”的世界，“我”就成了自在而自为的“我”。

虽然说奇观化的过程并不单单是诉诸视觉——例如声音在许多时候也发挥着至关重要的作用——但视觉肯定是其中的一个主导元素，尤其在今天，在视觉传媒帝国的无限扩张中，商品拜物教已经离不开奇观的支撑，对商品的购买和消费近乎就是对奇观的购买和消费，商品拜物教已发展成为奇观拜物教，奇观本身即是拜物对象，以至于奇观经济亦即人们常说的“眼球”经济已被视为现今最具发展前景的产业。这意味着，对奇观化以及奇观社会的批判就成为拜物教批判的一部分，本雅明、德波和鲍德里亚即是这个方面的代表人物。

在此需要对“奇观”（spectacle，国内有人将其译作“景观”）这个词的内涵作几点说明。至关重要的一点是，不论是在本雅明的意义上——虽然他较少使用这个概念——还是在德波及其他人的用法中，这个词都指示着一种人工景观，一种“被展示的”景象。奇观是一个表象系统，故而有着强烈的构造意味。

但另一方面，“奇观”也是一个与主体性的想象或幻想联系紧密的概念，它是幻象的面具，是映现主体幻念的屏幕。奇观的对象未必要有堂皇的外观或壮观的布置，关键在于它必须有一种可激发主体幻念的独特品质，并且这

一品质未必是对象本身所内有的，而更多是由奇观机器生产出来的，是由主体以某种不为自身所知的方式指认出来的。

例如，网络上一度甚为流行的“犀利哥”的照片，其混搭的着装、迷离的眼神、潇洒的步态甚至那飘动的烟圈等构成了这个奇观形象的“独特品质”，这些品质无一不是网络上的幽灵主体指认出来的，“犀利哥”作为一个符号称谓就是这一指认的终极符码：通过对现实中某个流浪汉加以重新命名，或者说通过对他的名字的“篡改”和抹除；通过表象（照片）对现实的替代，同时也通过表象与现实的叠置，那个现实的卑微者的真实处境被剥离，成为一个虚幻的背景。就这样，在网络机器的疏离化运作之后，一个在现实中被世界所抛弃而又自我幽闭的卑微主体变成了一个视觉“奇观”，每个观看者从对它的拜物式观看中各自“盗取”自身所需，将其认同为后现代的“卑贱”主体的“英雄”镜像，但这些“卑贱”的主体是决然不会真的让自己沦落到那个卑微者的境地的，他们所认同的只是那个卑微者的位置，他们要在这个位置来结构另一个自我，以让自己的“卑贱”变得可以忍受。

其实，不论是“奇观”作为一种表象，还是“奇观化”作为一种运作，都不是今天的社会和文化所特有的。“奇观”或“奇观化”是人类文化实践中由来已久的一种现象。远古先民的宗教仪式、希腊人的酒神节、罗马人的斗兽场、中世纪的圣像和圣物崇拜、拉伯雷时代的狂欢节、波旁王朝的宫殿装饰和断头台、大革命时期的庆典，这些都构成了奇观的场景，甚至近代欧洲的君主、皇帝和教皇就已经知道运用奇观化的手段来对臣民实施精神归化和身体控制。但是，与当代奇观社会不同的是，那时候的奇观结构常常有赖于一种空间区隔，即日常生活的世俗空间和奇观化的非世俗空间之间的区隔。不论那奇观的场景是等级森严的庄严仪式还是巴赫金所说的摆脱了日常生活的严肃性的狂欢，也不论那奇观是对日常等级秩序的强化还是对它的戏拟甚至消弭甚或是在戏拟和消弭中的再度强化，那奇观的世界都必定是存在于一个与日常世界迥然不同的、仪式化的、“虚拟的”空间中。可以说，若是没有空间的区隔，没有相对于现实的秩序化空间的空间虚拟，那一切的奇观就是不可能的。然而，在当代奇观社会，奇观的存在与发生不再有赖于这种空间区隔，世界本身就是由各种各样的奇观所构成，世界本身就是已经是奇观化

的“文本”，我们就寄身于奇观之中，一如德波所说，在今天，我们整个的生活都表现为巨大的奇观堆积，曾经直接地存在着的所有一切，现在都变成了纯粹的奇观式表象。

还有更为关键的一点。当我们称今天的社会是一个“奇观社会”的时候，不仅指示着这个表象世界是视觉化的，而且还指示着它是机器化的和技术化的，指示着我们今天的视觉经验已然是机器化和技术化的视觉经验，机器和技术已经成为配置视觉场域及主体的观看的“座架”。“奇观化”就是我们对此一视觉形态的一种命名。如同我们在本雅明的拱廊计划中所看到的，奇观化是一种观看装置、一种技术运作，它创造了一个特异的观看场景，它依照严格的语法规则或结构原则来规定场景内各要素之间的关系，它使得整个世界成了一个奇观的世界，或者更确切地说，它使得奇观成了整个世界的“语法”。世界因为奇观而变得通体透明、神采奕奕，也因为奇观而变得幽暗无光、单调乏味。

马克思称拜物教使商品或物成了“可以感觉而又超感觉”的东西，即拜物教是一种制造物的形而上特质的运作，奇观化就是这一运作的核心机制。奇观化生产的不只是物的外观，它还要赋予物一种形而上的、宗教性的微妙。奇观化是生产可见性的机器，更是让不可见性寓于可见性之中的手段。在马克思主义拜物教话语的谱系中，从马克思本人到卢卡奇乃至到法兰克福学派的核心人物，都是把重点放在拜物教的意识形态“内容”及其“经济基础”的批判上。可是，在拜物教的运作中，“物”的形象或外观同样在发挥关键作用，它至少是把人们引向商品崇拜的一个中介，因此，对拜物教的批判一定要涉及这个“形式”维度，涉及奇观化的过程。本雅明就是较早展开这个维度的思想家。我在此说的不是本雅明对机械复制技术的研究，而是他的拱廊街计划（Arcades project）。

如同对机械复制技术的研究一样，拱廊街计划也是本雅明的现代性思考的一部分。这个计划以资本主义大都市的代表即第二帝国时期的巴黎为研究对象，通过对都市空间那迷离而又整饬的结构分析，通过让一系列纷乱而又辩证交织的意象在奇观化的场景中的流动与聚集，通过使主体的历史、经验和记忆在断裂与修复之间做寓言化的运作，本雅明呈现了一幅现代性的文

化地形图。是的，本雅明就像一个绘图员，但更像一个诗人，他以一种末世学的历史情怀在一个经验贫乏的时代进行着意义碎片的打捞。他是都市的旁观者，但也是失序空间的诊断者；他游离于都市空间和都市人群之外，但又行走于那些空间和人群之中，他处在它们的内部；他用暧昧的目光打量一切，他让都市成为缅怀的对象，在充满柔情的追忆与遐想中哀悼和召唤那永久失落之物，更确切地说，他是在哀悼中召唤，在疏离中返回，他是在不可能性中为现代性争取最后的精神救赎。¹

本雅明的拱廊街计划虽然并未完成，但没有人会怀疑它现有存在形态的话语激活力量，现今的文化地理学、都市研究、空间研究、视觉文化研究、物质文化研究、消费主义研究、现代性及后现代性研究等都可以从这里汲取思想和理论的灵感。就此处所论的奇观化问题而言，本雅明的思考同样有着源头性的意义，虽然在他之前的齐美尔和与他同时代的克拉考尔也曾涉猎这个方面。

在今天，翻开本雅明的拱廊街计划，就会惊讶地发现，在那些麇集的辩证意象的运动中，奇观化居然如幽灵般出没于其间，居然有如此之多的奇观物品和奇观装置在向闲逛者招手并同他调情。其中最为集中的体现就是他的题为“巴黎，19世纪的首都”的研究提纲（该提纲初稿写于1935年，1939年做过一次修改，但主题没有变化），在那里，我们看到的“题目”有：“傅里叶与拱廊”；“达盖尔与全景画”；“格兰维尔与世界博览会”；“路易·菲利浦与居室”；“波德莱尔与巴黎街道”；“奥斯曼与街垒”。如果想要在所有这些题目中寻找一条贯穿始终的阿里阿德涅之线，或者说为它们明确一个“主题词”，那么，“奇观化”无疑可以作为首选，本雅明自己称其为世俗的乌托邦，它们就呈现于辩证意象的运动停顿的时刻：“暧昧是辩证法的意象表现，是停顿时刻的辩证法法则。这种停顿是乌托邦，是辩证的意象，因此是梦幻意象。商品本身提供了这种意象，物品成了膜拜对象。拱廊也提供这种意象：拱廊既是房子，又是街巷。妓女也提供了这种意象：卖主和商

1 苏珊·巴克-莫尔斯在《看的辩证法：瓦尔特·本雅明与拱廊街计划》（1989）中说，对于本雅明拱廊街计划的历史结构，可用地理学上的四个城市来加以定位：位于西边的巴黎代表着政治革命意义上资产阶级社会的源头，位于东边的莫斯科标志着同一意义上资产阶级社会的终结，位于南边的那不勒斯定位了代表西方文明早期的地中海文明的源头，而位于北边的柏林则代表了作者自己所处文明的早期。参见 Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: The MIT Press, 1991, p. 25.

品集于一身。”¹

一定程度上说，整个拱廊街计划都是在讲现代性的奇观化生产，都涉及奇观化的机器或装置的运作，涉及商品拜物教与奇观化、视觉奇观与观看的关系。²本雅明的这一研究计划太过庞大，现今我们看到的较为成熟的成果，除了上面提到的两个提纲以外，再就是他有关波德莱尔的两篇文字——“波德莱尔笔下的第二帝国时期的巴黎”和“波德莱尔的几个主题”——它们实际是提纲的第五个主题“波德莱尔与巴黎街道”的展开。³

19世纪上半叶巴黎拱廊街的修建以及第二帝国时期（1852—1870）巴黎城的全面改造本身就是一个政治行为，它是借城市清洁运动来实施的社会控制和身体监视，其目的之一就是拆除旧式的、可为起义者提供便利的街垒，用商业的透明性、公开性和民主性来取代或遮蔽贫穷以及造成贫穷的暴政的在场性，就像本雅明在“奥斯曼与街垒”的主题中说的：“奥斯曼计划的真正目的是确保这个城市能够免于内战。他希望使巴黎永远不可能再修筑街垒。”⁴

其实，这个政治性还有另外一面，那就是帝国形象的重建，尤其奥斯曼的改造，既是为了表现第二帝国新皇帝拿破仑三世的意志和事迹，也是为了重新树立帝国的威权，展现巴黎作为欧洲之都的尊严。文化地理学家大卫·哈维（David Harvey）在其研究第二帝国时期的巴黎的著作中说：“帝国的景观起初具有纯粹的政治面向，它的焦点在于以拿破仑事迹为中心的民粹主义以及帝国权力的展现上。奥斯曼的使命之一，便是让巴黎披上帝制罗马的大衣，使其成为欧洲文明的带领者与核心。”⁵

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22页。

2 也许我们更应当把本雅明笔下的“拱廊街”视作一个空间隐喻，是巴黎作为现代性都市的空间意象和空间结构的代表，傅里叶的乌托邦城市设计、达盖尔的全景画、世界博览会的商品展示、第二帝国时代的居室装潢、波德莱尔的都市生理研究以及奥斯曼的巴黎重建计划，都是拱廊空间的乌托邦逻辑的延伸，虽然所有这一切出现的时候，巴黎的拱廊街已经衰落了。

3 本雅明拱廊街计划的这些文字，国内有两个译本：一个是较早出现的张旭东和魏文生的译本，即《发达资本主义时代的抒情诗人》（北京：生活·读书·新知三联书店，1989）；再有就是刘北成的译本，即《巴黎，19世纪的首都》（上海：上海人民出版社，2006）。

4 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26页。乔治·欧仁·奥斯曼是法国第二帝国时期巴黎改造工程的总负责人，由他一手打造的现代巴黎已成为现代性空间研究必备的案例，本雅明的拱廊街计划其实就是以重建后的巴黎为研究对象。有关奥斯曼的巴黎改造工程及其现代性空间生产，可参见大卫·哈维，《巴黎城记：现代性之都的诞生》，黄煜文译，桂林：广西师范大学出版社，2010。

5 大卫·哈维，《巴黎城记：现代性之都的诞生》，黄煜文译，桂林：广西师范大学出版社，2010，第220页。

当然，拱廊街的修建也是为了适应 19 世纪初巴黎快速的现代化进程而实施的一个商业计划，是为招徕顾客和刺激人们的消费欲望而进行的一种空间部署。本雅明把这一乌托邦的空间想象同摄影术的发明、世界博览会、全景画、实用的商业艺术、报纸专栏的文学记述等并置在一起，让它们作为“梦幻世界的残存遗迹”发挥寓言的功能。

拱廊街其实就是今天的商业中心，其功能类似于中国人所谓的“商业步行街”。这是一个集购物、社会交往和休闲娱乐为一体的大型场所，是一个召唤人们去游逛和消费的奇观化景观，它根本上就是奇观化的“场所”，闲逛者就是在拱廊街上四处游荡和张望的，“没有拱廊，游逛也不会像后来那么重要”¹。作为奇观化的场所，拱廊街是一个地理学的幻象，它召唤着、吸引着在现实中感到沉闷无聊的人们到那里去寻找补偿。本雅明引用一份巴黎导游图的描述说：

1852 年的一份巴黎导游图上说：“拱廊是新近发明的工业化奢侈品。这些通道用玻璃作顶，用大理石铺地，穿越一片片房屋。房主联合投资经营它们。光亮从上面投射下来，通道两侧排列着高雅华丽的商店，因此这种拱廊就是一座城市，甚至可以说是一个微型世界。”正是在这样的世界里，闲逛者适得其所。²

巴黎的拱廊街一般都采用钢架结构，并在步行街上加盖有拱形的玻璃顶棚，所以拱廊是一个拓扑式的空间，这里没有真正的外部，也没有真正的内部，它处在街道和室内的交接处，它让私人空间和公共空间相互渗透，把街景变成了室内空间的延伸，同时又采用自我保护的手段把内在空间建构为一个不受外在世界干扰的独立空间。而对于拱廊下面的一般闲逛者来说，街道就像是自家的居所：“对于闲逛者来说，街道变成了居所；他在商店包围的拱廊上，就像公民在自己的私人住宅里那样自在。对于他来说，闪亮的商家珐琅标志至少也是一种漂亮的墙上装饰，正如资产阶级市民看着自家客厅挂的一幅油

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 95 页。

2 同上，第 95-96 页。

画。……咖啡馆的露台就是他工作之余从那里俯视他的庭院的阳台。”¹

资本主义空间生产的逻辑之一就是公共空间和私人空间的分离，在拱廊街这里，这一基本逻辑并未被打破，内在空间采用一种自我保护的姿势把自身构建成一个与外在世界隔绝的空间。但不同的是，通过对外部空间的伪装和幻想，通过把外部空间私人化为内景的一部分，封闭的私人空间在公共空间中也获得了一个出口，内在空间和外在空间的光影交错为室内的观望者建构了一个复杂的幻影，内在空间的居民可以透过露台或透过室内某处的镜子打量外部的世界，至少可以在视觉上以想象的方式实现对外部世界的控制，而其自身还可以完全不受外部世界的侵扰，就像本雅明描述的，对私人而言，居室的幻境就是整个世界，在这里，他可以“把遥远的和久远的东西聚合在一起，他的起居室成了世界大剧院的一个包厢”²。

哈维在他的研究中也描述说，相对于商业中心的经济功能而言，其对现代空间的生产功能更为关键，在那里，那些高周转率的百货公司需要来自巴黎各区的大量顾客，而四通八达的新大道则促进了人潮的流动，商店橱窗成为引人驻足凝望的引诱物，百货公司内堆置得高耸入云的商品本身便是一种景观：“商业空间、公共空间以及通过消费所造成的私人占用公共空间的现象，三者所形成的共生关系越来越具关键性。商品景观逐渐跨界支配了公共/私人空间，并且有效地将两者合而为一。”³

毫无疑问，现代商业中心最重要的功能就是购物和闲逛——这既是资本主义社会中劳动时间与休闲时间分离的结果，也是对这一分离的一种补偿——对许多人而言，在商业街上闲逛已经成了他们的一种休闲式需求，而这正是拜物社会和奇观社会的症状，是拜物教所渴望的意识瘫痪效能的体现，是现代性针对主体的密谋。本雅明明确地告诉我们，在这个空间幻象的里面却隐藏着一种“生命政治”，一种对身体和生命的观相术：

拱廊是街道和室内的交接处。如果说有一种生理研究的艺术手段，那就是行之有效的专栏技巧，即把林荫大道变成室内。……这种变化多

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96页。

2 同上，第17页。

3 大卫·哈维，《巴黎城记：现代性之都的诞生》，黄煜文译，桂林：广西师范大学出版社，2010，第223-228页。

端、五颜六色的生活只能是在灰色鹅卵石中、在灰色的专制主义背景前生发出来，而这就是种种“生理研究”赖以存在的政治秘密。¹

拱廊空间本身固然就是奇观化的场所，但消费者或一般闲逛者面对商品的那种驯服或痴迷目光的形成常常还需要另一些中介的调节，需要专门的中介装置来把作为商品的物幻化成可欲望的对象，进而将他的目光凝定在对象之上。这些中介装置实际就是奇观装置，是建立奇观化的观看场景的机器，它们和拱廊的奇观空间一起给商品拜物教披上了一层现代性的幻象。拱廊街体现了闲逛者的原始梦幻般的经验，因为在这个都市空间，在这个作为内景的外在世界，即使让他身陷一间房子之中，他仍将自身作为一处风景向其敞开。拱廊街及拱廊街内部的所有奇观化装置绝不只是提供了一个舒适的消费空间和休闲空间，还为景观的消费主体建构了一套观看情境和视觉关系，为消费者或闲逛者与商品的“交互观看”提供了一个自动程序、一种观看技术。用一位美国评论家的话说，本雅明对拱廊街和闲逛者的描述“暗示了对于一种开始与拱廊街市和奢侈商品以及昂贵的小商品的窗口陈列相关的景观消费主体性的建构。换句话说，它暗示了一种观看‘美丽而昂贵的东西’的鲜明的新方式。此外，本雅明还强调了这一消费者主体性如何不光确立了一系列对商品陈列和商店室内布置和细节的观看，而且还邀请消费者在这一景观中观看自己——往往是真的通过看见镜子或商店陈列窗中他们自己的身影。于是，一种自我调控的观看就默默地设定于这些观看方式中了”²。

例如，博览会就是这样的奇观生产装置：“世界博览会是商品拜物教的朝圣之地。”³本雅明还用马克思式的语言对博览会作为奇观化的中介装置做了进一步的说明：

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，第96页。本雅明所谓的“生理研究”，指的是19世纪初在巴黎流行的一种类似于观相学的写作体裁，其范围涉及人的“生理研究”、城市“生理研究”、动物“生理研究”、民族“生理研究”等。本雅明指出，“生理研究”的出现与大都市的兴起有关，是人们对陌生的、不适应的、令人焦虑的都市生活环境的一种想象性解决，因为这一研究旨在“把令人不安的观念当作微不足道的东西予以排除”，它通过向人们展示一幅友好相处的画面，来促成“这种巴黎人生活的幻境”。（第97-99页）

2 肖恩·尼克松，《观看的技术：零售与视觉物》，徐亮、陆兴华译，载于斯图尔特·霍尔编，《表征——文化表象与意指实践》，北京：商务印书馆，2003年，第340页。

3 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12页。

世界博览会使商品的交换价值大放光彩，它们造成了一个让商品的使用价值退到幕后的结构。它们为人们打开了一个幻境，让人们进来寻求开心。娱乐业更容易实现这一点，因为它把人提高到商品的水平。人们享受着自己的异化和对他人的异化，听凭娱乐业的摆布。¹

第一届世界博览会于1851年在伦敦举办，其展馆即著名的“水晶宫”由钢铁和玻璃搭建而成，里面的工业产品如艺术品一般被展示，展馆内外则装饰有雕像、喷泉、花园，参观者进到这里，就像走进了童话世界的乐园一样。19世纪德国艺术史家朱丽丝·莱辛（Julius Lessing）曾回忆说：“我记得，在我的童年时代，有关水晶宫的新闻在德国铺天盖地，水晶宫的照片就挂在中产阶级居室的墙上，甚至遍及偏远的城镇。我们在玻璃相框中想象着来自古老童话的那些住在水晶屋里的公主、王后和精灵，她们栩栩如生，似乎就在我们的眼前。”²

巴黎在1855年也举办了它的首届世界博览会，后来又在1867年、1889年和1900年多次承办，且每次都会在城市景观中留下印迹，其中最著名的莫过于1889年那一次留下的埃菲尔铁塔。就像美国艺术批评家罗伯特·休斯（Robert Hughes）评论的，巴黎世界博览会的组织者希望有比水晶宫更壮观的景象，但又不能再次用一个水平建筑来表现，因此决定向上发展，于是就有了当时世界上最高的人造物体，从此它不仅成为巴黎的象征，也成为现代性的社会结构和情感结构的象征。³罗兰·巴尔特在1964年以其生花的妙笔对埃菲尔铁塔做了迄今最为精彩的符号学分析，在文章的结尾，巴尔特说：“铁塔作为目光、对象和象征，它是人为其安排的一切，而这一切又都是无限的。作为被看和外看的景致，作为无用和不可取代的建筑物，作为熟识的世界和勇敢的象征，作为一个世纪的见证和永远是新奇的高塔，作为无法模仿但却无限被复制的对象，铁塔是向所有时间、所有意象和所有意义开放的一种纯粹符号，它是不受阻碍的隐喻；人通过铁塔而实践想象力的伟大功能

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13页。

2 转引自 Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: The MIT Press, p.85.

3 罗伯特·休斯，《新艺术的震撼》，刘萍君、汪晴、张禾译，上海：上海人民美术出版社，1989，第2-4页。

即自由，因为任何历史，不论多么黑暗，都不曾剥夺人的这种自由。”¹

博览会无疑是现代性的伟大发明。它不只是新商品和新技术的展示，更是时代的政治、经济和文化的展示；它所追求的创新、进步、合作、发展等与其说是人类梦想的投射，不如说是现代性文化逻辑的修辞，这一逻辑的本质说到底就是扩张主义；它是拜物教社会必然的发展结果，而它自身又参与了拜物教的运作，参与了奇观化的视觉经验的构建，成为生产拜物教幻象的组成部分。

“世界博览会是商品拜物教的朝圣之地。”这不禁让我们想到2009年上海世博会上人们排着拥挤不堪的长队参观的盛况。不过，今天的博览会的奇观化功能已有所不同，它已经不是商品的麋集之所，或者说，奇观化不再是为商品服务的，相反，是商品在为奇观化服务。在这里，奇观化已经升至崇高的本体之位，奇观化本身就是目的，奇观化本身就是空间结构的主角，是傲然耸立于此的“绝对主体”。是的，人根本不是这里的主体，而成了奇观化的一部分，那涌动的人潮就是一道必不可少的奇观。来自四面八方的匿名个体怀揣着各自的欲望无声无息地消失在人潮之中，他们与其说是在享受奇观，不如说是为了让自己成为制造奇观的一个构件，当他们怀着朝圣般的心理和莫名的欣快感流连于各种奇观化的场景的时候，他们就是在“享受着自己的异化和对他人的异化”，就是在听凭奇观化的“摆布”。

再豪华的筵席总有散场的时候，博览会不可能每天都有，但奇观化是永生不死的。在商品的奇观化进程中，消费社会用一个又一个的购物中心、购物广场或商业步行街实施着奇观化向日常生活的渗透。建筑物的装饰和空间设计、用来展示商品的橱窗、形形色色的招贴和商品广告，这些都是最有效的制造商品奇观的“中介”机器。

比如购物中心，本雅明说那是闲逛者最后的去处，他以某种“结构主义”的方式对购物中心的空间进行分析说：“如果说闲逛者把街道视为‘室内’，拱廊是‘室内’的古典形式，那么百货商店体现的是‘室内’的败落。市场是闲逛者最后的去处。如果说最初他把街道变成了室内，那么现在这个室内变成了街道。他在商品的迷宫中转来转去，就像他在城市的迷宫中转来转

1 罗兰·巴特，《罗兰·巴特随笔选》，怀宇译，天津：百花文艺出版社，1995，第358-359页。

去。”¹尤其是在商场中，闲逛者既是看的主体，也是被看的对象，在看与被看的目光交织中，在与他人的目光并不真正相遇的瞬间交汇中，还有在对目不暇接的物品的痴迷和陶醉中，他体验到了现代性的震惊，并在这震惊中自失自弃。

再如沿街鳞次栉比的商品橱窗。那不只是展示物品的货架，更是将物品提升到膜拜价值的地方。物品被静静地安置在那里，就像待嫁的公主裸裎着自身，射灯和背景让它成了所处的封闭空间的主角。它在那里等待着买主的到来，但不是等着被买走，而是等着被凝视，这使得它具有了一种永不磨损性，一种不同于在货柜里等着出售的同类的唯一性，也因此，它对每一个凝视它的人都具有一种炫耀性和至上性，它是真正的崇高对象，是不死的对象，而它的不死就在于它的使用价值的不可实现。

说到橱窗，19世纪的法国作家对它可是情有独钟，尤其在描述第二帝国时期巴黎的都市浮华及痴迷于商品拜物教的女性的沉沦时，橱窗常常是向来自外省或乡下的淳朴女性打开充满诱惑的奇观世界的一道窗口。不妨说，在19世纪的法国作家那里，也发展了一种橱窗生理研究，其中“自然主义”作家左拉——在他那里，“自然主义”和“生理研究”是等义的——堪称典范，他的长篇小说《妇女乐园》（1883）就描写了一家百货公司如何利用商品、利用商品的展示来完成对女性身体的编码和对女性欲望的引诱。在小说的开篇，女主人公黛妮丝带着两个弟弟乘坐火车从外省来到巴黎找叔叔谋生，刚一下车，广场和街道上庞大的商品堆积令他们眼花缭乱，茫然不知所措。沿着街道边，黛妮丝看到的是连绵不断的橱窗，橱窗里的商品向她展示了一个接一个理想化的女性身体的意象，她的自我则在对这些意象的观看中陷入了迷惘。左拉以精细的笔调描写了一家名叫“妇女乐园”的百货公司的橱窗，在它面前，黛妮丝彻底震撼了：

黛妮丝一走进那条街，又被一个橱窗吸引住了，这个橱窗里陈列的是女人的服装。……她从来没见过这样的东西，她惊奇得走不动了。在紧里面，一大条价值珍贵的布鲁日花边，像神坛的幕帐一样张开来，展

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117页。

开两片微带褐色的白色羽翼；阿郎松刺绣的各色裙饰，扎成了花环；其次从上到下，像落雪一样飘动着各式各样的花边，有马林式，有瓦郎西诺式，有布鲁塞尔的敷花，有威尼斯的刺绣。左右两边，有用布包起来的柱子，使那个天幕显得更远远地向后退去。这些女装像是在为赞美女性的典雅而建立的礼拜堂：正中央摆着一件不平凡的物品——一件有银狐装饰的丝绒大衣；这一边，是栗鼠皮里子的绸料短披风；那一边，是一件羽毛镶边的呢外衣；最后，是一些白色开斯米和白色厚绒的舞会女外衣，装饰着天鹅绒或者滚边。……人体模型的圆圆的奶部把料子膨胀起来，健壮的臀部加强了身体的窈窕……同时橱窗两边的镜子，经过巧妙的设计，把这些形象无限地增多了，反射出来，使得满街上尽是要出卖的美丽女人，她们顶着大字的标价牌子当作头颅。¹

夜晚时分，黛妮丝坐在叔叔的店里，眼睛却不由自主地转向了街对面妇女乐园的橱窗：

黛妮丝感觉到这是一架机器发出高度的压力在运转，它的推动力一直传到它所陈列的货物上。橱窗已经不像早晨那样冷冰冰的；现在它们像是暖热了，而且受着内部震动的摇撼。好多人向橱窗里观望，一些女人拥挤着停在玻璃窗前面，成群的人都毫不客气地、贪婪地在观望。各种布料在热闹的人行道中显出了活气；各种花边现出一种神秘的不安定的气象，飘动一下又落下来，遮盖住商店深远的内部。就连那些方方正正厚实的布匹，也都呼吸着、发散着一种诱人的气息；同时有几件外套罩在像是有灵魂的人体模型上，愈加现出了曲折的线条，一件堂皇的丝绒大衣，像是穿在肉体的肩膀上，胸部鼓鼓的，腰肢颤抖着，又柔软又温暖地膨胀起来。……这里有一架开动的机器继续不断地发出轰响，争先恐后的顾客，拥挤在各个部门里，在各色货品中间糊里糊涂，然后冲向收银台去。这里是有规律、有组织的，具有一种机器的严格性质，一大群女人随着这个机器齿轮的动力和规律走过去。²

1 埃米尔·左拉，《妇女乐园》，侍桁译，上海：上海译文出版社，2003，第3-4页。

2 同上，第12-13页。

就像左拉在这里描述的，对于商品拜物者而言，橱窗就是一台有生命的生理机器，它让商品散发出一种诱人的气息，引诱拜物者争先恐后地奔向收银台。而制造这一诱惑效果的东西恰是橱窗的语言学功能，是橱窗在身体需要和商品的可见特质之间建立的转喻性联系，以及在主体的心理满足和商品的意义幻象之间建立的隐喻性关联。在“妇女乐园”的女性服装橱窗里，商品的拟人化和性感化的展示语法尽显奢华、高贵和神圣，它们就像一面镜子一样为凝视者结构出一个理想化的女性身体形象，使这个形象和商品一道成为膜拜的对象，而女性的身体也在这个膜拜中被商品化，因为在她的意念中，橱窗里那个性感而又高贵的身体形象就是男人所欲望的，而在她的凝视中，那个形象所处的位置恰是她所欲望的，她只要拥有了那些物质性的能指，就可以使自己变成男人的欲望对象，就像她自己欲望橱窗里的对象一样。彼得·布鲁克斯对《妇女乐园》里描绘的橱窗经济学评论说：“左拉认识到，观看、认识女人身体的各种计划的逻辑要求这个身体最终应该成为一个膜拜的对象，就像所有无法知晓，但是对其偶像表示崇拜的真正的神圣对象。他也认识到，在现代资本主义经济里，这些偶像属于市场：它们要求消费。商品里面注入了激情，而激情在追逐商品中消耗自身：之所以获取这些商品，并非出于需要或者为了它们的内在价值，甚至也不是像巴尔扎克的世界里那样，由于它们表明社会地位的功能，而是为了填补性欲幻想的空虚。”¹

就商品奇观的制造而言，与橱窗并驾齐驱甚至更胜一筹的当属广告。橱窗其实就是静态的广告，或者反过来说，广告就是动态的橱窗，但与橱窗是商品的自言说相比，广告的语言要更为复杂，动机更加隐蔽。毫无疑问，广告是商品拜物教的必然结果，是消费主义时代符号战争的零号高地。在理想的意义上说，广告不只是对商品的宣传，更是对商品的再造；广告不只是向顾客推销产品，更要让产品自行生产消费需求；广告激发的不只是主体的对象欲求，更是主体的匮乏想象；广告不只是让物显摆在那里，更要让物进入我的生活。而最为重要的一点：广告不是非意识形态的，相反，它是彻底意识形态化的，并且是保守的意识形态的护法使者。

1 彼得·布鲁克斯，《身体活：现代叙述中的欲望对象》，朱生坚译，北京：新星出版社，2005，第185页。

在此，一个基本的认识论出发点在于：在社会总体性中，广告不仅是说术的修辞，更是一种社会文化实践。一则广告就是一个文化产品，它总是以某种方式传达或表述着一定时期社会集体的无意识愿望或乌托邦想象，它总是把现实的一切都隐藏在对某个想象的未来的承诺之中，所以，广告的成功或者说广告效应是以某一尚未实现的时间维度作为支撑的。本雅明说，广告的功能在于使商品“戴上王冠，焕发着诱人的光彩”¹，就是说，广告是商品的神圣化和奇观化，它总是诉诸生活的乌托邦奇观来为商品建立意义在场的形而上学。本雅明曾论及19世纪法国漫画家格兰维尔(Grandville)的作品《星际大桥》(1844)，在他看来，这幅漫画与其说是一件艺术作品，不如说是假借艺术形式为工业主义的现代性做的一则广告。用钢铁结构把星际之间连接起来，这种奇思妙想实际是以广告宣传的方式在推广商品世界，使无生命的物体具有了马克思所谓商品带有的那种“神学的怪诞”，其乌托邦的想象与同时代的文学乌托邦和政治乌托邦对理想世界的描述是相呼应的。本雅明评论说：

时尚规定了商品拜物教所要求的膜拜仪式。格兰维尔扩展了时尚的统治范围，让时尚不仅支配了日用品，也支配了宇宙。通过这种极而言之做法，他揭示了时尚的本质。时尚是与有机生命相对立的。它让生命体屈从于无生命世界。面对生命，它捍卫尸体的权利。这种屈服于无生命世界的色诱的恋物癖是时尚的生命神经。商品崇拜调动起这种恋物癖。²

但是，正如詹姆逊指出的，任一文化产品的意识形态维度和其乌托邦维度总是辩证地交织在一起的，如同所有的意识形态必定隐含一个乌托邦的方面一样，所有的乌托邦也必定有其意识形态的方面。³虽然说在文本的结构中，意识形态的方面和乌托邦的方面是不可分离地纠缠在一起的，但在许多时候，

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13页。

2 同上，第14-15页。

3 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London and New York: Routledge, 1981, p.286.

文本的运作总是要造成一种分离的效果，即意识形态的方面总是作为隐性的在场存在着，而其乌托邦的方面则高调地占据着显性的位置，以在受众那里造成文本的非意识形态化甚至去意识形态化的形式效果。在广告中，文本的意识形态方面最为典型的体现就是社会的意识惯例、观念体系、话语陈规或集体的无意识动机等——没有广告会冒险去挑战这些陈规，但它也许会对它们加以修正——借符号编码系统向个体的植入，当然这一植入是被遮蔽、被掩盖的，因为那些幻化的奇观形式会为受众制造一个乌托邦，让他忘却意识形态内容的存在，让他在对物品实际的或想象的占有与享用中获得最大的“剩余快感”。

本雅明在拱廊街意象下聚集的奇观装置远不止上面描述的那些，但它们已足以显示奇观化的拜物教功能。在马克思主义有关商品拜物教的话语谱系中，本雅明据有一个特殊的位置。如果说马克思的拜物教批判重在生产的逻辑，后来的鲍德里亚重在消费的逻辑，那本雅明所发展的就是居于中间的环节：奇观化既是商品生产的一个环节，也是拜物式消费的对象。正是奇观化使得商品的可以感觉而又超感觉的形而上力量获得了诱人的外观，使得商品作为拜物对象的功能可以更有效地实现，它不仅可以帮助生产和实现商品的价值，还可以帮助生产和实现其“剩余价值”。

从价值的能指化到商品的符号化，再到符号或符号价值本身的奇观化，拜物教的这一发展逻辑是一个从外而内的殖民化过程，其所完成的不只是商品的殖民化，更是视觉的殖民化以及由此而来的主体欲望及欲望满足的殖民化。

所谓商品的殖民化，指的是社会假借着公众需求的名义即视幸福、自由、享受为公众的基本需要和基本权利来将种种惰性的、催眠式的意识形态惯例铭写到商品之中，使商品的躯体成为意义和价值的殖民地，成为主体欲望和需要的锚定点，亦成为铭写社会秩序的场所。而伴随着商品的殖民化一道，社会生活也被殖民化了，因为我们所生活的世界已完全变成了一个商品的世界。德波说：“奇观与商品完成其对社会生活的殖民化的时刻是一致的。不仅与商品的关系现在是完全可见的，不仅商品现在就是所见的全部，而且我们所见的世界就是商品的世界。”¹

1 Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994, p.29.

所谓视觉的殖民化，是指通过符号化和奇观化的运作，通过赋予商品及商品形象种种形而上学的价值和意义，通过把商品的符号价值视觉化为可欲望的对象，或者说通过运用商品形象对视觉的引诱和引导，商品或商品的奇观实现了对视觉的全面接管和彻底控制，主体的观看——不只是对商品的观看，也包括对世界的观看——变成了驯服的看。在今天，不仅我们的观看对象，就连我们的观看方式和观看欲望，全都是奇观化的结构效果，并且这一殖民的程度是如此之彻底，以至于我们身处其中却还完全不自知。

进而，所谓主体欲望的殖民化，是指拜物教机制在商品殖民化和视觉殖民化的基础上通过将人的需求物化为对物的需求，进而把对物的需求幻化为一种形而上的渴望来完成的对主体欲望的建构，并且这一建构同样如此之彻底，它不仅要告诉我们可以欲望什么，还要对我们的欲望满足方式给以规制，让我们在奇观化的魅惑下成为顺从或屈从的主体、僵尸化的主体，用现今流行的一个网络语言说，我们在此种情形下的主体化其实是“被”主体化的，我们是“被”主体化的主体。这个主体唯一能够确证自身之存在的东西就是他的具有绝对侵袭性的对象需求，因为他总是觉得自己所获不足，而别人享用太多，并认为别人的太多即是造成自己不足的原因。这种侵袭性最终把主体抛向了对对象的无限渴望，并且其所渴望的不再是某一具体的对象，而是一个绝对的对象，一个不可能的对象，一个永远在别处的对象。

19世纪中叶马克思讲“商品堆积”的时候，商品拜物教还处在较为原始的阶段，其表现形态还比较粗糙和野蛮，而到20世纪下半叶德波和鲍德里亚讲“奇观堆积”和“物体系”的时候，奇观化作为一个社会事实已经成为某种主导的拜物景观，甚至于已经成为某种主导的文化风格和生活风格，成为社会总体性的一部分，德波的所谓“奇观社会”和鲍德里亚的所谓“消费社会”其实就是对这种总体性的描述，并且这一描述都承袭了马克思对资本主义生产方式采取的祛魅或除幻的总体化策略，以一种去意识形态化的意识形态运作揭露了此种社会的奇观化逻辑和消费逻辑的悖谬。

在《奇观社会》中，德波借马克思批判拜物教的逻辑反复申明说，当世界已经变成纯粹的表象或无所不在的奇观时，当奇观化已经成为支配人们的欲望结构的无意识机制时，当我们用表象的形而上学来掩盖现实之真实时，

或者当现实中存在着的所有一切都变成了纯粹的表象，且需要借商品表象来获得辨认时，奇观就变成了社会现实的非现实性的核心，就和商品拜物教一起成了肯定现存体制的合谋机器：

以其总体性来理解，奇观既是占统治地位的生产方式的结果，也是它的目标。它不是附加在现实世界上的某个东西，也就是说，不是一种装饰。相反，它是社会现实的非现实性的核心。以其所有特定的表现形式——新闻、宣传、广告或实际的娱乐消费——奇观体现了流行的社会生活方式。奇观是对生产领域已然做出的选择以及那一选择带来的消费结果的普遍肯定。在形式和内容上，奇观都是对现存体制的条件和目标的总体合理性的证明。它进一步确保了那一合理性的永久在场，因为它主宰着耗费在生产过程之外的几乎所有时光。¹

德波指出，社会奇观化的出现与当代资本主义社会生活中发生的“分离”（separation）有关，这一分离的具体体现包括：工人与产品的分离、人与人的关系的分离、人的劳动时间与非劳动时间的分离，等等。熟悉马克思的异化理论的人都知道，这其实是马克思的观点的一个翻版。只是德波强调，奇观化既是分离的结果，但也是对分离的一种想象性消弭，正是通过奇观的生产，通过把人重新置于一个独立于异化现实之外的幻境中，使人更为彻底地屈从于分离的现实。德波说：

奇观是对宗教幻觉的物质性重构。奇观技术既没有驱散宗教的迷雾——人类曾经在这迷雾中来定位那偏离自身的力量。相反，那些为阴霾笼罩的实体现在降落到尘世。正是因此，生活的那些最为世俗的方面也变得最暧昧不清和令人窒息。曾以幻象天国的形态实施的对生活的绝对否定不再投向苍天，而是在世俗生活中找到了自己的位置。奇观因此是一种将人类力量放逐到“彼岸世界”，并使人类内在的分离达至顶点的技术样式。²

1 Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994, p.13.

2 同上, pp.17-18.

于是，在现实与奇观之间，在人与现实之间，以及在人与奇观之间，走向了一个恶性循环：分离（异化）—奇观化—更深的分离—更大的奇观化……其最终的结果就是奇观的形而上学，就是人对奇观以及被奇观所遮蔽的现实的绝对屈从，因为现在奇观已经变成了现实本身，甚至于具有了独立于现实之外的奇异力量，具有了自己的生命，成为诉诸感觉而又超感觉的绝对在场。奇观已经成为人通向世界的绝对中介，成为统治世界的根本法则，也成为瘫痪人的现实意识的催眠机器。德波说：

在真实的世界变成纯粹的影像之时，纯粹的影像就变成了真实的存在——那些可感知的碎片已成为催眠行为的有效动力。既然奇观的工作就是借各种各样的专业化中介来展示不再能直接感知的世界，所以它必然要把人类的视觉器官提升到一度由触觉器官所享有的特殊地位。作为最抽象、最容易受骗的感官，视觉自然最善于适应当今社会的普遍抽象。但这不是说，奇观本身只能为眼睛所感知，尽管可以有耳朵的帮助。实质上，奇观不受人类活动的影响，也不受任何有预谋的评论或修正的动摇。奇观是对话的反面，凡是表象独立地存在的地方，奇观就能重建它的统治。¹

而就拜物教和奇观的关系而言，奇观的形而上学本质上就是拜物教的奇观和奇观的拜物教，在奇观化的逻辑下，不仅商品被奇观化，人的整个生活世界都被奇观化，至于那现实的和历史的“真实”，即主体在现实中被掠夺、被压榨、被掏空的真实处境，都在奇观化的作用下被压抑、被遮蔽、被遗忘，现在，商品拜物教必定要以奇观拜物教的形态出现，以德波的话说：“在此我们已知商品拜物教的基本原理——社会被性质上‘可以感觉而又不可感觉’的物所统治。这一原理在奇观中得到了绝对的实现，在那里，可以感觉的世界被影像系列所替代，这些影像既优先于世界，同时又把自己设定为明显可感的。”²

1 Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994, p.17.

2 同上, p.26.

如果说在马克思那里，商品的“可以感觉”的性质主要指的还是商品的物性存在及其使用价值的有用性——但正如上面已经指出的，这并不意味着马克思持有一种经验论和实体论的形而上学，因为他同时也特别地强调了商品的物性和有用性的社会构成——那么在德波的眼里，商品的“可以感觉”的方面已经完全被奇观化了，已经化成了形象和影像的堆积。不仅如此，商品在这一奇观化中所获得的不只是迷人的外观，商品的意义乃至商品从生产到消费的总体过程反而被这个外观所主导，进而，与商品有关的社会生活的总体也被它所主导，消费时代的社会生活不只是受到商品的逻辑的主导，更受到奇观的逻辑的主导，奇观或奇观化已经成为商品对社会生活实施殖民化的历史时刻。正是在这个意义上，德波又称奇观化是一场永不停息的“鸦片战争”：

奇观是一场永久性的鸦片战争，它根据自己的逻辑致力于消除物品和商品、真正地满足和日益增长的生存所需之间的区分。事实上，可消费的生存所需必须日益增长，因为这可以让赤贫得以继续。如果说在日益增加的生存所需之外，万物皆空，如果说这一增长永无尽头；那也是因为生存所需本身就属于赤贫之乡：它可以让贫穷增添一丝浮华，却不可能超越贫穷。¹

与德波的奇观形而上学批判相呼应，鲍德里亚从事的是消费社会的符号政治经济学批判。

在《生产之镜》（1973）中，为了和马克思单一以“生产的逻辑”来建构人类社会的历史叙事相区分，鲍德里亚挪用莫斯的赠礼理论和巴塔耶的耗费理论，为我们虚构了人类历史进程的另一种叙事：在前资本主义社会，人类的社会关系是基于循环往复的馈赠与回赠的“象征交往”关系，到资本主义社会的原始积累时期即马克思所论述的那个社会阶段，单向的生产的逻辑成为主导逻辑，而到了当代垄断资本主义社会，“象征交往”关系再次占据主导地位。鲍德里亚认为，垄断资本主义社会的“垄断”，与其说是生产方

1 Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994, pp.30-31.

式的垄断，不如说是“符码的垄断”：

这个转变涉及从形式 - 商品到形式 - 符号、从一般等价规律下物质产品交换的抽象到符码规律下所有交换的操作的转变。与这个转变相对应，就是从政治经济学到符号政治经济学的转变，在这里问题不再简单地就是所有价值的“商品卖淫”……而是所有的价值都转变为处于符码霸权之下的符号交换价值。¹

鲍德里亚指出，同为象征符号的交换关系，符号在传统的前资本主义社会中的作用与在当代垄断资本主义社会中的作用是不同的。在传统社会，符号指谓作用带有区分的目的，如它总是指谓着主体的身份、名望、地位等的差异，就是说，在符号表征的背后，存在某种在场价值的运作，在那里，一个能指总是回指着一个所指，一种形式的差异、一种区分性的对立总是回指着符号的使用价值，回指着差异的利润，回指着活生生的区分。而在当代社会，所指、指涉或意义不再是能指游戏的“唯一利润”，也不再是普遍形式化的“唯一利润”，符码不再回指任何主观的或客观的“现实”，而只是指向自身的逻辑。能指成为它自己的指涉，符号的使用价值消失了，成为它自身的利益换算和交换价值。符号不再标示任何事物，它达到了真正的结构限制，只能回指其他的符号。所有的现实都变成了符号操控的场所，成为结构模拟的场所。鲍德里亚说：“传统符号是对象的有意识投资，是所指的理性计算，而现在，符码成为绝对指涉，同时，成为对象的邪恶欲望。”²

进而，在1976年出版的《象征交换与死亡》中，鲍德里亚进一步在索绪尔语言学的基础上把莫斯的象征交换原则彻底改写为符号能指的游戏，符号与实在或指涉物之间的对应关系被取消，取而代之的是符号运作中语码的拟像功能。所谓“拟像”，在传统的词源学意义上，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，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

1 让·鲍德里亚，《生产之镜》，仰海峰译，北京：中央编译出版社，2005，第107页。

2 同上，第114页。

涉物被抽空，剩下的只是符号本身的表征运作，是语码本身的结构游戏。并且，如同福柯曾在“词与物”的关系中阐述表征的现代性进程一样，鲍德里亚则在拟像与现实的关系中重写了表征的历史叙事，一种激进的、后现代的历史叙事。他指出，在古代种姓社会和封建社会，与绝对的等级制相伴随，符号受到禁令的严格保护，其意义与价值是固定的和不可侵犯的，故而“仿造”是不可能出现的。到文艺复兴时期，随着资产阶级的兴起以及由此而来的对用来确证自我形象的符号的需求的扩展，符号的能指与所指之间具有了透明性和任意性，自然、现实和理性成为符号的表征对象，由此出现了对自然或现实的“仿造”，出现了“实在”与“表象”的形而上学。而随着工业时代的到来，生产的逻辑成为社会的主导逻辑，物与物之间的等价交换原则使得仿象不再追求原物与仿造品之间相似或反映的关系，而是追求一种等同的、无差异的“系列”关系，在这里，原型参照被消除了，物的价值甚至人的价值都只有在无差异的等价原则中来确定，由此而确立了一种抽象的确定性的形而上学。到第三阶段即我们现今称之为后现代的“拟真”阶段，机械复制或者说现代高科技基础上的“拟真”生产已成为主导社会和历史的密码，现在，不再是现实对商品的铭写，而是商品及商品的拟像对现实的铭写，是现实的商品化和拟像化，是拟像对商品、现实和主体的殖民，是语码或代码的形而上学。尤为重要的是，现在，由于符号的表征运作不再与指涉或所谓的表征对象相关联，而只与能指自身相关联，只是能指的无限嬉戏，所以，一切确定的、终极的、有关价值和意义之在场的形而上学都走向了末世学式的终结，鲍德里亚以一种启示录般的语调对这个拟像的时代发出了一系列的终结论预言：

这是劳动的终结、生产的终结、政治经济学的终结。这是能指 / 所指辩证法的终结……这同时也是交换价值 / 使用价值辩证法的终结……这是话语线性维度的终结、商品线性维度的终结、符号古典时代的终结、生产时代的终结。¹

鲍德里亚的末世学腔调的确有点纵情甚或做作，但对于一个置身在奇观

1 让·波德里亚，《象征交换与死亡》，车槿山译，南京：译林出版社，2006，第6-7页。

社会或拟像时代的思想家而言，这种话语“恐怖主义”作为“知识策略”的出现既是对时代症状的一种回应，也是时代症状的另一种表征，因为其所面对的时代“真实”已经在奇观化的伪装之下变成了真正意义上的“不出场的原因”，曾经的商品拜物教已经在奇观的召唤下让商品彻底脱除了它的物质性，变成了“奇观拜物教”。

一方面是可消费的物的空前丰盛，另一方面却是真正的满足的无限延宕；一方面是生存所需的日益增长，另一方面却是欲望之匮乏的日趋扩大。于是，马克思曾经描述的那种历史悖反即劳动的异化和人的异化变得更为触目：人们付出得越多，所得就越少；人们欲望的越多，满足就越少；社会化的物品越是丰盛，个人就越是赤贫。并且这个赤贫不再是经济意义上的，而是欲望或心理意义上的，因为欲望所寻求的就是满足，且是尽可能多的满足。可问题在于，欲望和满足的关系是反讽性的：欲望越多，满足就越少，反之，满足越少，欲望就越多。还有一种极端的情形就是：极端的满足恰恰是欲望的极端匮乏。而这一切都与奇观化有关。正是奇观化生产和激发了我们的欲望，正是奇观化建构着我们对物的需求幻象；可也正是奇观化让我们的欲望满足永远在“彼处”，正是奇观化使得欲望之物成了对我们而言已然永久失落之“物”；还有更重要的，也正是奇观化使我们看不到自己走向赤贫的原因，正是奇观化遮蔽了使我们深陷匮乏的历史真实。奇观化已经成为现今社会的绝对的“恶”和绝对的“痛”，而悖谬的是，它也是现今的社会个体的疗伤机器。

三 闲逛者的凝视

在我们对拜物的奇观社会的讨论中，一味强调拜物教和奇观化对主体的瘫痪功能可能会给人这样一个印象：商品和奇观的消费者似乎是一个消极的主体，只能被动地接受商品的奇观化表象给予他的一切。可我们必须明白，消费商品与奇观的主体同时也是一个欲望主体，而欲望主体从来都是积极的、主动的，甚至是带有侵袭性的，因为欲望的本质就在于追求最大限度的快感满足，可在现实中这是不可能的，由此将引发欲望对对象的坚执和过度投注，或者在对象的替换链条上做无休止的滑行。一旦主体最终意识到对象或奇观的空洞，穿越幻象的时刻就会到来。实际上，奇观化的装置、奇观表象对物和主体的视觉关系的建构总是结构性的，而非决定论的，主体被奇观所激活的欲望总是充满追求极致满足的驱力。正是这一驱力的作用，使得奇观中的观看 / 对奇观的观看充满了变数，并为主体的结构性逃逸提供了可能。

但另一方面，同样需要特别强调的是，这并不意味着存在一个绝对的、自我启蒙的、可在结构之外自由地运动的主体。所谓主体的结构性逃逸，其实总是在结构的内部进行的，是主体沿着结构的切线所做的某种不确定性的滑行，换用军事的术语说，是主体针对结构的“游击战”。不妨说，现代 / 后现代的空间政治就是“街头政治”，但这不再是巴黎公社的那种街垒战，也不再是针对社会结构的总体革命，因为现代 / 后现代的街道上不再有石块，也不再能筑起街垒。在今天，“街垒政治”更像现代主体的一种战术调用，一种在结构的总体性中搬演的符号游戏和权力博弈。本雅明对奇观拜物教的批判就采用了这一策略。

在本雅明的观看辩证法中，奇观与观看者的关系并不只有拜物教这一种形式。拱廊街或现代都市的空间并非一个绝对整饬的封闭体，而处在这个空间中的主体也绝非一个完全透明的存在，主体与空间及空间中的物品、景观的关系总是处在相互建构的过程中，一旦奇观机器的召唤或询唤功能

归于失效，一旦主体的挫败引发了幻象或梦境的破灭，这种互动性终将导致一种反制性的观看，在这时，一种反拜物教的观看技术和观看策略必将进入历史的场景，本雅明从波德莱尔那里借来“闲逛者”（the flâneur）¹的形象作为拜物教时代的“末人”，让他来完成对奇观或奇观化场景的祛魅式观看。通过这一概念，本雅明考察了奇观观看中的权力结构，探讨了拜物教情境下的视觉政治，并借这个概念，借都市“闲逛者”的凝视，设计了一个在奇观化的视觉殖民情境中有可能开出的反观战术，一种反权力和反政治的政治性观看。

本雅明认为，真正的闲逛者正是因为看穿了拜物教奇观的诡计，所以采取了一种距离化的反讽姿态，用一种疏离的目光打量、凝视着来来往往的人群，对他们进行真正的“生理研究”，而波德莱尔就是这样的闲逛者：

波德莱尔的天才是寓言家的天才……当这位寓言家的目光落到这座城市时，这是一种疏离者的目光。这是闲逛者的目光。他的生活方式揭示了在那种抚慰人心的光环后面大城市居民日益迫近的窘境。闲逛者依然站在门槛——大都会的门槛，中产阶级的门槛。二者都还没有压倒他。而且他在这二者之中也不自在。²

据历史学家科林·琼斯（Colin Jones）的考证，“the flâneur”（这个法语词有多种中文译法：“闲逛者”、“游手好闲者”、“游荡者”、“浪荡子”、“流浪汉”等，我在此采用第一种译法）作为一个具有特定含义的概念，最早出自法国作家路易·塞巴斯蒂安·梅尔西埃（Louis-Sébastien Mercier）的鸿篇巨制《巴黎的景象》（1782—1788）。这是一部多卷本（长达12卷）的古典小说，其中有一卷名为“闲逛者”，作者用一个“闲逛者”的视角对巴黎人生活的各个方面进行“生理研究”（后来的巴尔扎克、福楼拜、左拉等都受到这一体裁的影响）。琼斯描述说：

1 也有人指出，真正激发本雅明闲逛者意象的不是波德莱尔，而是巴黎的超现实主义。可参见 Beatrice Hanssen(ed.), *Walter Benjamin and The Arcades Project*, London and New York: Continuum, 2006, p.4.

2 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20页。

所谓闲逛者是指那些游览巴黎以体验城市风光的人。闲逛者是一个典型，因此也成为19世纪早期巴黎文化的一个突出形象。闲逛者走在巴黎的大街小巷，体会城市人群中的各式各样的人物经历，见酒店就喝，按照巴赞的说法，闲逛者“是整个巴黎仅有的、真正的权威”。他认为这是“一种室外生活，是一个敞开的空间，一个交往的机会，一个相互评论和祝愿的时刻，一个流动的社会”。这个城市人群没有等级差别，是一个践行民主经历的地方。它给街道生活一种活力，使这个城市里的每一双眼睛都充满放荡，几乎就是一个性爱之所。如果说一个真正的闲逛者就是一种留恋不舍的享乐主义者，那么这个闲逛者也正是在寻求体验他所在的那个社会的新现象。巴尔扎克曾经自言自语地说：“啊，在可爱而又令人高兴的巴黎散步是一种享受，作为一个闲逛者是一种科学的存在方式，这种方式可以大饱眼福。”¹

其实，闲逛者的形象在大革命以后的法国文学中经常出现，但在波德莱尔那里，这个形象被赋予了一种与都市现代性相关联的政治特质和伦理特质。在随笔性的文字《现代生活的画家》（1863）中，波德莱尔描述了这样一种人和这样一种生活方式：有钱又有闲，除追求品位的高雅和生活的与众不同以外，对什么都漫不经心，对什么都冷嘲热讽；他们是身处人群中的人，是在人群中体验到最深刻的孤独的人，他们汇入人群，但从不与人群合流；他们自我崇拜，自负而傲慢，孤独而痛苦；他们有着自己朦胧而古老的不成文的惯例，但他们的信条却是不依循任何可能会限制自由的惯例。“这些人被称作雅士、不相信派、漂亮哥儿、花花公子或浪荡子，他们同出一源，都具有同一种反对和造反的特点，都代表着人类骄傲中所包含的最优秀成分，代表着今日之人所罕有的那种反对和清除平庸的需要。”²

很显然，波德莱尔的描述尚未完全脱除慵懒、闲散、高蹈、特立独行的

1 科林·琼斯，《巴黎城市史》，董小川译，长春：东北师范大学出版社，2008，第210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501页。在这个译本中，“the Flâneur”被译作“浪荡子”，但这个译法显然不够准确。从观看的角度说，“浪荡子”和“闲逛者”的根本区别就在于：前者关心的是“被看”，而后者关心的是“看”；前者沉迷于外部，是拜物的，而后者是内省的，总想以目光的游移和不确定性来逃离拜物的环境；前者渴望被膜拜，渴望他者的指认，而后者只想让自己躲在匿名性中。

文人雅趣，本雅明却从这一描述中读到了某种革命性的东西，他把闲逛者理解为现代都市中一个与世疏离的意象，一个自甘边缘性和匿名性的存在，一种誓死不与建制和庸众合流的姿态，一抹在暧昧的空间里用暧昧的眼神四处打量、张望或是颌首回视的暗影。

闲逛者是现代性的产物，但也是现代性的弃儿；他置身于现代性之中，但又对现代性保持着疏离的打量者的姿态；他属于现代城市，但又自我放逐于城市的边缘；他站在城市和城市中市产阶级的门槛上，但从不真正地进入，而是在门槛外四处打量和张望，或是悠闲地坐在咖啡店里透过窗户向外凝视，就像坐在戏院包厢里用看戏的望远镜去眺望戏院外的市场一般。凝视是闲逛者的基本姿态，是他的在世情态，他以这种姿态来感受、体验城市生活带给他的震惊，以这种疏离的目光来将现代性的体验寓言化，并最终把这种姿态和目光本身、把他自己变成了现代性的一个寓言。

本雅明的闲逛者是一个辩证的意象，即闲逛者作为一个都市形象并不是独立的单子，而是都市形象星座的一分子，是辩证的意象总体中的一员，是和其他辩证意象处在互动关系中的。闲逛者冷峻的目光驻足在五光十色的城市奇观上来回游弋，不是为了去认同，而是想要以陌生化的凝视来解读或解构那奇观的结构，以那目光的疏离感来确立一个微观政治的前景。在本雅明那里，闲逛者所代表的已不只是一种优雅、闲适的生活方式，更是一种拒绝、疏离的姿态，在其看似慵懒实际敏锐的目光中，有着对都市空间和商品奇观的反“观”，是对现代性的神话和集体梦幻的一种考古学发掘。

英国社会学家克里斯·詹克斯（Chris Jenks）说，本雅明的“闲逛者”形象不仅是现代性的社会现象，而且是一种分析形式、一种叙事手段以及对知识的一种态度：

闲逛者虽然扎根于日常生活，但却是一种分析形式，一种叙事手段，一种对待知识及其社会语境的态度。它是穿行于现代性的社会空间中的形象，它与吉登斯所言的货币和符号这类“象征记号”的流通也许不无相似之处。¹

1 Chris Jenks(ed.), *Visual Culture*, New York: Routledge, 1995, p.148.

美国的安妮·弗里德伯格也持完全相同的观点。在《橱窗购物：电影与后现代》（1993）中，她说：

作为可把批判性的介入组织成能对“后现代”进行理论化的一种手段，我从有关 19 世纪的社会和文本解释中借来了一个说法，一个有关处在现代性中的主体的基本范式，这就是“闲逛者”。闲逛者可以作为一种解释手段来追踪 19 世纪的表征和美学经验的变化。¹

就是说，对于本雅明的闲逛者及其凝视，我们应将其视作一个具有方法论意义的概念，应当在结构性的关系场域中来考察这个隐喻性的形象的意义，考察奇观机器、奇观对象与观看之间复杂的“政治”纠缠。本雅明的拱廊街计划和都市研究其实就隐含了这样一个方法论的运作。所以，对于闲逛者的形象，我们不能将其理解为存在于某一特定历史背景中的社会学类型，而应看作本雅明针对商品拜物教和奇观拜物教所构想的一种对抗性文化实践。更确切地说，他是要用闲逛者的移动的凝视来完成对拜物教时代的视觉政体的倾覆。这当然不是马克思意义上的革命行为，不是对造成异化的社会结构的总体战，本雅明虽然借某些闲逛者的形象描述了马克思已经言明的拜物教的异化后果，虽然他也想在闲逛者的生活姿态中寻找“阶级意识”觉醒的踪迹，但他并未因此去构想一个宏大的解放叙事，而只是以闲逛作为战术，在现代性的结构内部实施一种反制性的微观政治。

当我们把闲逛者的概念当作一个方法论意义上的分析范式的时候，就意味着它不再具有固定不变的本质，它是一个参数，一个变量，其意涵需要在具体的历史语境和事态情境中来加以指认。在此，参与关系式的变量除闲逛者之外，至少还有空间或景观、物品或商品、职业或阶级，乃至性别和种族，如果把这些全都置于观看或视觉场景中，其所结成的视觉关系将是多样化的。例如闲逛者是作为观看者还是被看者，是奇观消费的主体还是作为景观的一部分，是商品的转喻还是以商品作为自我的镜像式对体，这一切都是不确定的和流动的，随着其他变量的加入，其已然的存在方式是可以向其他可能性

1 Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and Postmodern*, Berkeley: University of California Press, 1993, p.3.

开放的。本雅明自己把这称作“闲逛的辩证法”（Dialectic of flânerie），并以此作为拱廊街计划的一个条目注解：“内部作为街道（奢华）/街道作为内部（悲惨）。”巴克-莫尔斯认为这实际是本雅明对闲逛者与19世纪初的拱廊街和奥斯曼重建后的林荫大道之间的关系所做的一个比较：“拱廊街，即奢侈品商店林立，且透过钢筋玻璃屋顶可看到星空的内部街道，是一个愿景意象，表达了资产阶级个体想要通过物品的象征中介摆脱他/她的主体性孤独的欲望。在林荫大道上，闲逛者被人群簇拥，满眼是寄居在公共街道的都市穷光蛋，故而只能借助于幻想——这正是闲逛文学如观相学研究与人群小说打算提供的——来维持现代存在的视觉癫狂。如果说在起初，闲逛者是作为私人主体梦想自己走进世界，那在最后，闲逛就是一个意识形态的尝试，想要把社会空间再次私人化，想要确保个体的消极观察对社会现实的知识已经足够。”¹

闲逛的辩证法意味着闲逛者的形象是不确定的，是暧昧多义的，是需要都市意象的星座中、在历史的回望中或者说在现在向过去的眺望中来加以定位的。本雅明对闲逛者的图绘处处都显示了这一辩证的目光，其中最值得我们玩味的一点就是他将现代都市的各种闲逛者形象并置在一起进行的观相学比较或者说“生理研究”。

本雅明的闲逛者家族包括两类形象：一类是以卖文为生的文人、记者，以及以出卖身体和尊严为代价的妓女、乞丐；另一类是职业密谋家、波德莱尔式的诗人、19世纪侦探小说中的私家侦探、拾荒者。前者是拜物教的产物，也是拜物教的奴隶，还是拜物教的牺牲品，是沦落为商品或商品生产者地位的闲逛者；后者是拜物教社会的疏离者甚至反抗者，是对拜物教的空间奇观和商品奇观进行地形学勘探的绘图员，是对现代性经验采取特别的感知方式的闲逛者。

巴克-莫尔斯说：“卖淫其实是闲逛的女性版。”²19世纪的巴黎，妓女与以卖文为生的文人记者可算是街头最典型的闲逛者形象：所不同的是，一个本身就是商品且只是商品，另一个则既是商品也是商品的生产者；其相同

1 Susan Buck-Morss, "The Flâneur, the Sandnichman and the Whore: The Politics of Loitering", in *Walter Benjamin and The Arcades Project*, Beatrice Hanssen(ed.), Cambridge: The MIT Press: 1991, p.36.

2 同上, p.50.

之处则在于，为了招徕“顾客”，为了卖个好价钱，或者说为了充分体现和实现自己的交换价值，两者都必须极力迎合市场。妓女不惜做出商品的拟态，穿着性感的职业服装，站在街边向每个行人搔首弄姿，就是说，妓女向顾客提供或出卖的不只是她的肉体，还有性幻想。文人亦是如此，作为商品，他的使用价值就是能为雇主和公众生产商品，而作为商品的生产者，他提供的商品的卖点也离不开“性幻想”：伤感小说、惊悚小说、旅行日志、异地见闻、凶杀案、社会突发事件、名人绯闻等，这些都是性幻想的转喻。

更重要的是，和妓女一样，文人也需把大把的时间花在林荫大道上，向世人展示这是他的工作时间的一部分：“文人是在林荫大道上融入他所生活的社会的。他在林荫大道随时准备着听到又一个突发事件、又一句俏皮话、又一个传言。在那里他建立了与同行、社交界的关系网，而且他十分依赖这些关系网带来的结果，就像妓女依赖她们的乔装打扮。”¹本雅明用马克思的腔调道出了作为商品及商品生产者的文人在拜物教时代的真实处境，他说，文人在林荫大道上的种种表现就仿佛他已经懂得了马克思说的一个道理，即商品的价值是由生产它的社会必要劳动时间决定的；作为文人——尤其那些从事各种“生理研究”的风土作家，那些“在柏油路上研究花草的闲逛者”——他们的生活已然是商品化的，他们就像妓女一般靠出卖劳动力为生，他们也会受到商品的诱惑，盛装漫步于橱窗前，去接受商品的“召唤”，进而把自己变成“行走的商品”，用马克思的术语说，他们是物化的，也是幻化的，更是异化的。本雅明对现代主体的这一特殊处境描述道：

闲逛者就是被遗弃在人群中的人。在这一点上，他与商品的处境相同。他并没有意识到这种特殊处境，但是这丝毫没有减少这种处境对他的作用。这种处境使他沉浸于幸福之中，就像毒品能够补偿他的许多屈辱。闲逛者所陷入的那种陶醉一如商品陶醉于周围潮水般涌动的顾客中。²

在这一情形中，闲逛者及其赖以生为的艺术都将退化为商品，都只能

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81页。

2 同上，第118页。

到市场上去寻找买主，至于他们的产品，充其量也只是激发“巴黎人生活的幻境”。

但本雅明也描述了另一类文人，那些关注城市生活中令人不安的可怕方面的作家，这类闲逛者作为都市的打量者与一般异化主体不同：他属于庸众，但不融入庸众；他迷恋物品的麻醉作用，但不对物品移情；他走进人群，但却知道留出一半去享受在人群中的孤独；他把人群看作一层面纱，看作自己的镜子，看作体察众生相的标本。“他以这种享受者的态度积极关注人群景观。这种景观最奥妙的魅力在于，虽然它会使他陶醉，但并没有蒙蔽他，没有使他无视可怕的社会现实。他始终清醒地意识到这一点，尽管只是类似于那些醉眼朦胧的人们‘还能’有的现实意识。”¹

本雅明把这类文人置于波西米亚人的范畴，将职业密谋家、拾垃圾者视作他们的镜像：

拾垃圾者当然不属于波西米亚人。但是，从文学家到职业密谋家，凡被算作波西米亚人的，都能在拾垃圾者身上看到自己的影子。²

这种镜像关系当然是源自他们之间具有部分的重叠，而不是完全的统一。其中最基本重叠点是：他们都喜欢在夜间出没，喜欢都市夜晚那弥漫的酒气；他们都面对着飘忽不定的未来，都多少模糊地反抗着社会；他们都熟悉都市的地形，是都市景观的勘察者；他们不是受到命运眷顾而踌躇满志的人，但他们都以自己的方式寻求对社会和历史的认知，他们醉心于在都市的边缘、在人群罕至的角落、在社会的废弃物中发现或发明能创造奇迹的东西。

波西米亚式都市闲逛者的观相学特征可从三个方面来看：第一，与都市人群的关系；第二，与都市空间景观的关系；第三，移动的凝视。可以说，这三个方面是本雅明对闲逛者进行“生理研究”的基本参照点。

都市人群是都市的一种特别景观。乡村也有人群，但那终归是一个有机共同体，它的形成常常跟共同体的仪式化行为——例如婚丧嫁娶、节日、赶

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122-123页。

2 同上，第71页。

集——联系在一起，所以在这样的人群中，人们仍是和熟悉的脸孔打交道；即便是在传统乡镇的集市，其交易的功能也很难脱离共同体独立地进行，例如，在那里人们总是把交易的过程同日常的闲聊混杂在一起。而在都市，人群是由一个个匿名的个体或单子汇聚而成，这是一个纯粹陌生化的单位，一个令人恐惧的、吞噬性的存在涌流，一个像轰鸣的机器一样的集合。都市的人群虽然由个体汇聚而成，但它本身却是对个体性的销蚀，它的形成不一定要假借仪式或庆典，它的存在是都市的常态，也是都市个体的生活常态，人们只要走出家门，不经意间就会被汇入人流，成为匿名的一分子。更重要的一点，都市人群是没有交流的沉默多数，它抗拒交流，抗拒目光的对视，在人群中，每个个体都把身边的其他个体视作敌对的、潜藏着危险或威胁的他者。¹所以，在都市人群中，个体与人群的关系常常是互为客体的关系。

19世纪的欧洲作家尤其法国作家对都市人群有大量的描写，人群的“生理研究”是都市文学中极为常见的“风景”。但是，只有在闲逛者那里，或者说只有当我们以闲逛者的目光来观察这个巨型怪影的时候，其“生理上”的观相学特征才能得到真正的揭示。

对于闲逛者与人群的关系，波德莱尔曾经描述说：

如天空之于鸟，水之于鱼，人群是他的领域。他的激情和他的事业，就是和群众结为一体。对一个十足的漫游者、热情的观察者来说，生活在芸芸众生之中，生活在反复无常、变动不居、短暂和永恒之中，是一种巨大的快乐。离家外出，却总感到是在自己家里；看看世界，身居世界的中心，却又为世界所不知，这是这些独立、热情、不偏不倚的人的几桩小小的快乐，语言只能笨拙地确定其特点。观察者是一位处处得享微行之便的君王。²

本雅明把这一观相学特征命名为“人群中的人”，他特别援引波德莱尔钟爱的美国作家埃德加·爱伦·坡的小说《人群中的人》（1840）作为例子：

1 在都市里，“陌生人”是一个十分切近的存在：你打开自家家门，对面往的就是与一个你没有任何亲缘联系的“陌生人”。而在乡村，“陌生人”通常指的是外乡人。

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481-482页。

“爱伦·坡的著名小说《人群中的人》有些像是给一部侦探小说拍的X片。在这张X片上，那些衣饰（即犯罪情节）不见了，只剩下骨架：追踪者、人群和一个无名男子。这个无名男子在穿行伦敦时总是故意混迹于人群中间。这个人就是闲逛者。……在爱伦·坡看来，闲逛者最主要的特点是，他独自一人时感到不舒服。这就是为什么他要寻找人群：他躲在人群中的原因可能很容易解释。”¹

爱伦·坡的《人群中的人》并不是侦探小说，但小说的叙述者（即本雅明讲的追踪者）的确有着杜邦（爱伦·坡笔下的私人侦探，著名的《被窃的信》叙述的就是他的事迹）一样的洞察力，其实他才是真正的闲逛者：一个人坐在咖啡馆透过玻璃窗向外凝视，窗外人头涌动的海洋让他心生趣味无穷的新奇感，他开始注意细节，开始注视“那形形色色的身姿、服饰、神态、步法、面容以及那些脸上的表情。”²最后，一个有着绝对独一无二的神情的面孔进入了他的视野，他匆忙冲上大街，汇入人流，跟踪那个身影，在街上兜了一圈又一圈，也没能弄明白那个人到底要做什么。在小说的结尾，叙述者说：

“那个老人是罪孽深重的象征和本质。他拒绝孤独。他是人群中的人。”³很显然，这个无名的面孔就是追踪者自己的内心镜像，一如弗洛伊德在列车门窗上不经意间看到的那个令他心生恐惧的自我镜像，它的陌生性和鬼影般特质吸引了他的注意，引起了他的分析冲动。

闲逛者作为“人群中的人”是一个矛盾体：他因为孤独而汇入人群，但不是要在人群中忘却孤独，而是要在那里去体验孤独，并且这是他拒绝孤独的唯一方式；他是人群中的一分子，但总是把自己从人群中分离出来，把人群既当作自己的镜像又当作自我的反面来加以观察。所以，绝不能把闲逛者和站在马路上看热闹的人混为一谈：前者的身上总是保留着充分的个性，而后者会完全陶醉于外部场景，把自己变成人群的一部分，变成非人的生物。

闲逛者是街头漫步者，但他的漫步不是为了健身，而是为了感知和观察，且这个感知和观察不是为了满足职业研究者的那种知识趣味。他的漫步也不

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109-110页。

2 埃德加·爱伦·坡，《爱伦·坡集：诗歌与故事》（上），曹明伦译，北京：生活·读书·新知三联书店，1995，第442页。

3 同上，第450页。

是为了观光。观光客的观看是拜物教的，不仅是商品拜物教，更是景观拜物教，而闲逛者的漫步是对商品和景观的另一种感知，由此就形成了他与景观或环境的特定关系。本雅明说：

这个“人群中的人”四处漫游，在很晚的时候走进了一个百货商店，商店里面还有很多顾客。他转来转去，好像对这一带非常熟悉。……如果说闲逛者把街道视为“室内”，拱廊是“室内”的古典形式，那么百货商店体现的是“室内”的败落。市场是闲逛者最后的去处。如果说最初他把街道变成了室内，那么现在这个室内变成了街道。他在商品的迷宮中转来转去，就像他在城市的迷宮中转来转去。¹

其实，闲逛者对拜物教是很熟悉的，因为他就是拜物教和现代性的产物。他甚至都不拒绝商品对他的吸引，反而会利用商品的奇观化策略来和商品调情：只是观看，而不消费。他就是这样来让商品永远悬置在被观看的奇观状态，让商品的奇观性永远凝固在空洞的姿态上，最终使拜物教的运作机器失灵乃至瘫痪。

闲逛者是都市环境的流放者和疏离者，但他的流放和疏离不一定是环境所迫，而更多是自我的选择，他总是把自己定位在不为人知的边缘位置。同时，他的流放和疏离又不是完全的与世隔绝，相反，他对都市环境抱有一种特别的热情和敏感，他喜欢游走于都市的各种空间，喜欢混迹于都市的人流，就像一个探险家和拾荒者，总能在别人视若无睹的环境中发现稍纵即逝的美，他的移动的凝视赋予了他独特的目光，使得他不会被环境尤其一般庸众的幻觉所同化。

闲逛者的基本在世情态就是闲逛。他喜欢过一种慵懒的生活，喜欢在林荫大道和商业中心漫无目的地漫步，在他的眼里，现代性的速度逻辑打乱了人们曾经的优雅步态。但闲逛者不是历史的怀旧者，他不会躲在自家斗室里自怨自艾，对永久逝去的东西做无限的怀想，他钟情于现代生活，他是现代生活的“英雄”，尤其痴迷于现代性的悖论瞬间：废墟与商业奢华的并置、

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117页。

毁灭和重生的邂逅、永恒在短暂中销蚀、美在“恶之花”中绽放、神圣在世俗中艳舞、生在死亡中宿醉，这一切都带给他难言的震惊体验。而获取这种体验的最佳方式莫过于移动的凝视，在游荡、观看和张望中，在对环境不经意的打量中，一次突然的邂逅就可以把闲逛者从生活的梦境拖向另一种视觉癫狂。波德莱尔有一首十四行诗——《给一位交臂而过的妇女》——描述的就是这种震惊体验：

大街在我的周围震耳欲聋地喧嚣。
走过一位穿重孝、显出严峻的哀愁、
瘦长苗条的妇女，用一只美丽的手
摇摇地撩起她那饰着花边的裙裳；

轻捷而高贵，露出宛如雕像的小腿。
从她那像孕育着风暴的铅色天空
一样的眼中，我犹如癫狂者浑身颤动，
畅饮销魂的欢乐和那迷人的优美。

电光一闪……随后是黑夜！——用你的一瞥
突然使我如获重生的、消逝的丽人，
难道除了在来世，就不能再见到你？

去了！远了！太迟了！也许永远不可能！
因为，今后的我们，彼此都行踪不明，
尽管你已经知道我曾经对你钟情！

一个漫步街头的“登徒子”在人群中偶然瞥见一位身着重孝的哀愁女子，后者不经意间露出的宛如雕像的小腿和那孕育着风暴的眼神让他如癫狂者一样浑身颤抖，可就在他的欲望被激起的那一瞬间，那个女人已在人群中消失了。本雅明评论说，这首诗表达的与其说是“一见钟情”（love at first

sight), 还不如说是“最后一瞥之恋”(love at last sight)。这最后一瞥之恋是只有在都市中才会出现的典型的震惊体验,“永远不可能”就标志着邂逅的顶点。“使他浑身颤抖的,不是因某个形象调动了这个男人的全部神经而引起的兴奋,更多的是由于震惊。由于震惊,一种迫不及待的欲望突然征服了孤独的男子。‘犹如癫狂者’这个说法就表达了这一点。”¹

是的,就像本雅明所暗示的,波德莱尔的这首诗描写的与其说是与美的瞬间邂逅,还不如说是这一邂逅所带来的震惊体验,这个震惊体验不是源自美的短暂易逝,而是源自美得以突然闪现的哀悼情境,源自死神和美的共生性以及它们对我的偶然凝视。

旅美学者张英进在《中国现代文学与电影中的城市:空间、时间与性别构形》(1996)一书中援引波德莱尔的这首诗和本雅明的评论来类比中国诗人戴望舒的名篇《雨巷》,认为后者同样以一个“错失的相遇”表现了“典型的都市事件”和“城市体验”:“在波德莱尔的诗中,相遇的这一刻,也在敏感、多情的男诗人心中产生‘最后一见而钟情’的感觉。之所以说是‘最后一见’,是因为热望的‘目光’来得‘太迟了’,‘可爱的逃走者’永远消失了。”²

这个类比难以让人苟同。首先,把波德莱尔的诗仅仅读作爱的邂逅和错失是典型的弱阅读,它忽视了引发震惊的那一悖谬的视觉形象的巨大力量,忽视了死亡作为背景对漫无目的游荡的主体的凝视功能。其次,身着“重孝”的女子和撑着一把“油纸伞”的女子根本不是同一形象,就像李欧梵指出的,前者是一个“穿戴豪奢的资产阶级贵妇形象”,而后者看上去“更像是一个乡村女孩”³,两首诗的语境截然不同,其所传达的经验也大相异趣。再者,就这两首诗的男性叙事者而言,虽然同为都市里的闲逛者,但一个是资产阶级的孤独主体,其投向女性的目光是都市情调的,是欲望化的和充满色欲的;另一个则是身处都市的感伤者和怀旧者,是被传统和现代的断裂所撕扯的自恋主体,其描述撑着油纸伞的女子的叠句结构不过是

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106-107页。

2 张英进,《中国现代文学与电影中的城市:空间、时间与性别构形》,秦立彦译,南京:江苏人民出版社,2007,第180页。

3 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51页。

为了在那里给自己生成一个镜像式的对体，一个已然永久失落却时刻想要寻回的原初之“物”，所以他投向这个女子的目光不是色欲的，而是温惠的、充满爱的渴求。

总之，本雅明的闲逛的微观政治就在于闲逛者在都市空间中的暧昧的凝视、迷离的张望和智性的沉思，在于他通过这一凝视、张望和沉思所完成的对拜物教的除幻。闲逛者的目光是一道具有解构力量的目光，这一力量就来自闲逛者的姿态，来自闲逛者对自身的异化处境的真切认识，以及他对制造奇观的装置的沉思和洞识，是它们赋予了他的凝视一种特殊的疏离品质，以本雅明自己的话说，这是异化的人的异化的目光，这目光一会儿是漫游的、移动的、漫不经心的、无所欲求的，一会儿又是专注的、好奇的、惊悸不安的、充满狂喜和震颤的，就像城市的拾荒者，在熙熙攘攘的人流中，他们的目光掠过炫人眼目的、对他们而言不过是废墟的商品迷阵，在城市的废弃物中找寻着价值的踪迹。但正如前面已经强调的，我们绝不可按照现代主义的主体观来理解闲逛者的这道特殊的眼光，以为本雅明在此是在召唤一个自足的主体以对抗拜物社会的异化。就像本雅明用马克思的拜物教理论所描述的，闲逛者并非脱离拜物环境的先知，相反，他已然是异化的主体，他只能在异化的环境中用他的异化的目光加入一场不可能取胜的权力游戏，以此涣散拜物教的幻觉。

称闲逛者的凝视为“移动的凝视”，这一方面指涉了此种凝视的漫游性和即时性，另一方面也指涉了该凝视背后的欲望的流动性和含混性。而更关键的是，所谓的“移动”，不单是指观看者的行为或状态，更是指观看者、环境和对象之间不确定的互动关系。移动的凝视是现代性的产物，其本身也是被建构的，是在社会和历史情境中形成的。就此言之，闲逛者的凝视并非对拜物教的异化环境的根本解决，而仅仅是对异化环境的重压的某种缓释，是对无所不在的奇观暴力施展的一个解构策略，所以我把它称为一种微观政治，一种从内部撕开体制裂口的权力游戏，一种用反“观”的技术来调侃、分解奇观化的技术幻象的游击策略。

本雅明把闲逛视为获取现代性震惊体验的手段，这一观点未必会得到每个人的赞同，但从他的闲逛政治中抽取的“移动的凝视”对现代性的视觉体

制无疑是侵蚀性的，在视觉控制越来越严密的后现代社会，移动的凝视作为一种微观政治策略时常被人们提及甚至付诸实践。

例如，德波的情境主义国际就将“漂移”(dérive)和“异轨”(détournement)视为针对现代都市地理环境的一种解构/建构行为，强调以一种快速穿过周围环境的移动、以随意的漂移和充满激情的环境反应来瓦解、反讽环境的封闭性，重建或重构针对环境的“心理地理学”。

德波的情境主义国际是一个先锋团体，他的“漂移”和“异轨”更像实验艺术的诗学构想，相较而言，另一位法国思想家的空间政治要更具实践意义，这就是米歇尔·德·塞托(Michel de Certeau)的城市中的“行走”。

在德·塞托的日常生活实践中，有一组取自军事学的术语至为关键：“战略”(strategy)与“战术”(tactics)。在他那里，这两个概念都涉及力量关系的计算。战略是以某个专属地点为前提而对外在的目标或威胁进行的控制或管理，亦即其控制是通过对某一自治地点的建立来实现的。以视觉控制为例：“在某个场所，目光将外来的力量转变成我们可以观察、测量、控制并将其‘纳入’自己的视线之中的对象，从这里开始，空间的划分使得敞视的实践成为可能。”¹对应地，战术作为一种力量计算却是基于专属地点的缺乏，由于没有一个自治的地点作为实施控制的基础，战术的运作只能在他者的地点展开，它只能在他者的空间中与外在性进行力量游戏，它必须利用机遇且依赖于机遇，“这个无地点或许赋予了它灵活性以便迅速把握住瞬息提供的可能性，不过却取决于时间的侥幸。战术必须警觉地利用特殊形势在对所有者权力的监督中所开启的断层。它在偷猎。但它创造了奇迹。它完全可能处于人们并没有对其有所期待的地方”²。战术本身可能没有什么颠覆性，但它却具有不可低估的象征价值，它是对机遇、对权力规约的灵活运用，是对结构化的社会总体的偷袭，包括行走在内的日常生活实践就是这样的一种不断寻找“机遇”的微观政治活动。

德·塞托利用语言学将行走和城市空间的关系比作陈述行为之于语言的关系。例如行走者要适应地形，就犹如说话者要适应语言；行走的过程即是

1 米歇尔·德·塞托：《日常生活实践：1. 实践的艺术》，方琳琳、黄春柳译，南京：南京大学出版社，2009，第96-97页，译文有所改动。

2 同上，第97页。

某一地点的空间实现的过程，就犹如言说行为是语言的实现；行走要涉及不同位置之间的关系，就犹如话语陈述要涉及与听众的关系。总之，行走是对空间体系的一种“使用”，它有着属于自己的“使用方式”或实践方式，并可以通过这样的方式来重建空间的意义以及与空间的关系。进而，如果把城市空间体系视作福柯意义上的身体规训机器和权力配置系统，那个人化的、战术性的行走就有可能构成对规训与系统的逃离和倾覆，尽管彻底的逃离和倾覆是不可能的。德·塞托说：

我想研究一下这些程序中的几种——多样的、抵抗的、狡猾的以及执拗的——它们逃脱了规训的控制，然而也并不因此就完全处于规训的势力范围之外，它们应该引导我们建立起一种关于日常实践活动、关于已使用过的空间以及关于我们与城市之间那令人不安的亲密关系的理论。¹

行走是对空间的一种感知，是身体在空间中的展开和空间的潜在意义在感知中的实现。作为一种日常实践，都市中的行走不是登高远眺。比如登上世贸中心的 111 层楼俯瞰曼哈顿市区，那就像是观看一幅城市地图，处于世界之巅的观看者在这里可以得到最为强烈的快感，可这种快感乃是来自身体与具体空间的脱离，来自抽象的城市概念所提供的奇观。德·塞托说：“上升到世贸大厦的顶楼，等于挣脱城市的控制。身体不再被条条街道包围，它们依据一种不知名的规则将我们翻过来又翻过去……登上那高处的人从带走并混合了所有作者或观众的身份的人群中挣脱出来……他所处的高度的提升将他变成了观察者。将他放到远处，将施加巫法使人‘着魔’的世界变成了呈现在观察者面前和眼皮底下的奇观。它使得观察者可以饱览这幕奇观，成为太阳之眼，上帝之目。这是一种想要像 X 光一样透视一切的神秘冲动所带来的激昂。仅仅成为这个观察点而不是别的什么，这不过是人类的认知假想罢了。”²行走就不是这样。行走要回到那阴暗的、拥挤的地面，它是要用身

1 米歇尔·德·塞托：《日常生活实践：1. 实践的艺术》，方琳琳、黄春柳译，南京：南京大学出版社，2009，第 173 页。

2 同上，第 168 页。

体去切实地感受空间或场所的现实；行走所面对的不是那个源自理论假设的全景式城市，后者不过是一个脱离了场所的视觉假象，是为上帝般的观察者服务的虚拟文本；行走是弱者的艺术，是平凡人的战术调用，城市平凡生活的实践者就生活在“下面”，其生活的基本形式就是“步行”或漫游。

德·塞托强调行走是对已有空间的一种“使用方式”，这当然是基于城市空间结构和空间秩序对身体的规训特质，但他认为，规训的迷梦是可以打破的，关键在于空间中的身体究竟以什么样的步态、节奏、姿势和意图去重新感知空间环境。在此，行走的政治重要性就在于它是身体感知系统的重新打开，行走的突发性、偶然性、片断性意味着空间秩序的搅乱，意味着身体与空间进入了不确定的关系，行走可以通过对空间的暂时占用来改写覆盖在空间上的权力符号。德·塞托特别指出，行走必须在“下面”、在地面进行。如果说城市是一个文本，那对这个文本的阅读既可以是概览性的，比如登高俯视者对城市景观的远眺，也可以是细读式的，比如地面行走者对地形的勘察：前者建立的是一个“全景城市”的视觉拟像，一个拜物式的图景，意味着城市隐晦的流动性的凝固化，后者则是对城市空间的加工和挪用，其移动的凝视将可以创造观察、审视的机会，让原本以为透明的文本陷入多重意义的交织和混唱；前者的身体是进行视觉消费的身体，难以逃脱景观拜物教的逻辑，后者的身体则是实践的身体，是在秩序的边缘游走，且以此来移动秩序的边界的“书写”行为。行走是已有的空间政治的反操作，是后现代主体的反讽诗学，行走者的移动的凝视就是要在敞视化的空间中创造出一个模糊的、无法界定的地带：“走路这一举动是和空间组织互动的，不管这些组织多么的敞视化：走路对它们来说既不陌生……也不相同……它在其中创造了阴影和模糊的东西。它使自己的不同参考和引用（社会模型、文化用法、个人动力）渗入其中。”¹

德·塞托的行走者当然不同于本雅明的闲逛者，例如两者之间的一个根本差异就在于：闲逛者的身上总是透出一种现代主义的先锋姿态，而行走者的日常实践是后现代的，其基调是反讽性的、民粹化的。有关两者在

1 米歇尔·德·塞托，《日常生活实践：1. 实践的艺术》，方琳琳、黄春柳译，南京：南京大学出版社，2009，第178页。

语境上的不同，澳大利亚文化理论家伊安·布查南（Ian Buchanan）有一个比较：

顺便地说，我认为需要点明的是，德·塞托聚焦于空间化并不是想要把闲逛浪漫化，或把城市漫步的空间变换重新视作一种革命行为。正是因此，本雅明的闲逛者与德·塞托的无名的漫步者并非一致的原型形象，在无数的城市利用者当中，这两者也许分属一种可能的类型，但对空间理论而言，不能说哪一方更应享受特别的特权。……撇开本雅明的19世纪首都与德·塞托的庞然大物两者相隔一个世纪这一点不谈——要比较这两者，对这种时空差异性的解释就不可敷衍了事——我们还应当看到，本雅明描述的是一种特殊类型的城市利用者，而德·塞托心里想到的是最平凡的城市利用者。虽然闲逛者性情上属于“人群中的人”，可因为其特殊的品质，他实际上是脱离人群的人。反之，德·塞托心目中的城市利用者完全没有特色，故而与芸芸众生没有分别。由于对本雅明的历史谋划与德·塞托的准人种学谋划之间的这一关键差异的漠视，已经导致了对德·塞托的空间理论相当糟糕的浪漫化。¹

不过，从文化实践的层面说，刻意强调这种语境差异好像没有什么意义。只要我们承认都市空间结构的混杂性和含混性，那么，是采取闲逛者的姿态还是采取行走者的姿态来实施空间的权力游戏又有什么关系呢！反正它们都是利用移动的凝视的解构力量，都是在制度化的空间结构中践行一种具有解放效力的微观政治。

最后再讨论一下闲逛政治中涉及的性别问题，用巴克·莫尔斯的话说，“性别差异让闲逛的政治复杂化了”²。

在1980年代，随着新女性主义批评的崛起，本雅明的空间研究和消费研究也引起了女性主义者的关注，她们发现，19世纪作家及本雅明笔下的闲逛者的凝视都是男性的凝视，女性及女闲逛者（the flâneuse）作为凝视的主体

1 Ian Buchanan, *Michel de Certeau: Cultural Theorist*, London: SAGE Publications, 2000, pp.112-113.

2 Susan Buck-Morss, "The Flâneur, the Sandmichman and the Whore: The Politics of Loitering", in *Walter Benjamin and The Arcades Project*, Beatrice Hanssen(ed.), Cambridge: The MIT Press, 1991, p.48.

在这个场景中是缺席的。由于性别维度的介入，本雅明确立的闲逛政治遭到了女性主义者的质疑，由此引发了许多讨论，其中争论的焦点问题是：“闲逛者的概念是否为女性提供了一个主体位置，或者说闲逛者对公共空间的凝视是否是‘男性的凝视’：父权制的、‘敞视的’和控制性的。”¹

先看两种比较有代表性的观点。珍妮·沃尔夫（Janet Wolff）在论文《不可见的女闲逛者：妇女与现代性的文学》中一上来就指出：“现代性的文学描述的是男性的经验。”她说，在现代文学所展示的公共世界中，女性或是被排除在外，或是仅仅作为丈夫的消费权力的符号而存在，其结果就是：女性完全被囚禁在私人空间，公共空间的观看完全为男性闲逛者的窥淫式凝视所主导。在文学表征中，当女性走出私人领域的时候，往往也都是以妓女、暴力受害者、寡妇这样的身份出现，她们完全屈从于男性的观看，根本没有权力表达自己的观点。总之，女闲逛者在现代文学中是不存在的，本雅明的闲逛者意象与现代性的父权制结构是沆瀣一气。²

对于沃尔夫的观点，伊丽莎白·威尔逊（Elizabeth Wilson）提出了不同的看法。她指出，在19世纪末，女性已经积极参与到现代性之中，而不仅仅是现代性的奇观的一部分，即便在文学表征中，女闲逛者也不是完全缺席，例如在许多现实主义和自然主义小说中，女闲逛者就常常作为购物者出现。威尔逊特别提到波德莱尔和本雅明的三个并置形象：诗人、妓女和闲逛者，认为这一并置既是为了指责消费主义所创造的普遍的卖淫，也可理解为是对波西米亚式的闲逛的一种质疑，它至少表明闲逛者的位置是不确定的，闲逛者的形象所暗示的与其说是男性的控制权，不如说是男性的危机，闲逛者是受到阉割威胁的俄狄浦斯，城市则是具有阉割力量的迷宫，进入其中的每个人都将被它女性化。³

上面两种观点看似对立，其实在两个基本事实的认识上是一致的，只是各自给以了不同的解释。一个是历史的事实，即一方面，在本雅明所关注的19世纪的巴黎，街道上的闲逛者或凝视者，除妓女之外，基本为男性，且只

1 Esther Leslie, "Ruin and Rubble in the Arcades", in *Walter Benjamin and The Arcades Project*, Beatrice Hanssen(ed.), Cambridge: The MIT Press, 1991, p.90.

2 同上, p.90.

3 同上, pp.90-91.

有家境比较优裕的男性才有条件在都市和商品的迷宫中穿行，这一事实使得本雅明笔下的闲逛者意象都是男性化的，而另一方面，女性作为商品拜物教的牺牲品和受害者，或是沦为商品奇观化的构件，在广告、橱窗、时尚领域和大众文化领域成为男性的凝视对象，或是作为消费者成为拜物教的奴隶，逛街、看橱窗、购物、在公共空间展示自己的奢华，这些也使她们成为奇观的一部分。其次是文化学的事实，即在19世纪以来的文学及艺术表征中，闲逛者的凝视往往都是男性的凝视，男性是现代性经验的具体代表，他总是以充满色欲的目光观察女性，这一点可以在19世纪小说家和画家无数的场景描写中得到证明。正是这两个事实造成了男性凝视的主导，造成了“女闲逛者”的不在场。克里斯·詹克斯归纳说：

产生于现代性内部的占主导的宇宙“观点”——认识论的、美学的和文学的——是男性的视点。男性的凝视是现代性的文化产品和传统的范型。它在排除女性的同时，还系统地压迫女性，这一点的一个象征性表现就是视觉实践中的性别不平衡。女人不会观看，她们是被看的。因而，在公共场所，在城市的街道上，女人注定是去激励男性的视觉满足。女人不能单纯为行走而行走，她们不能游荡，她们当然不是闲逛者。她们出现在公开场合只有一个功能，比如去市场购物或接送孩子。女闲逛者必定是隐形的，就像城市的童话里说的。女人不能“在城市里游荡”，确切地说，她们应当打响战役，施展战术，去“平息黑夜”、“拒绝凝视”和“无惧地行走”。¹

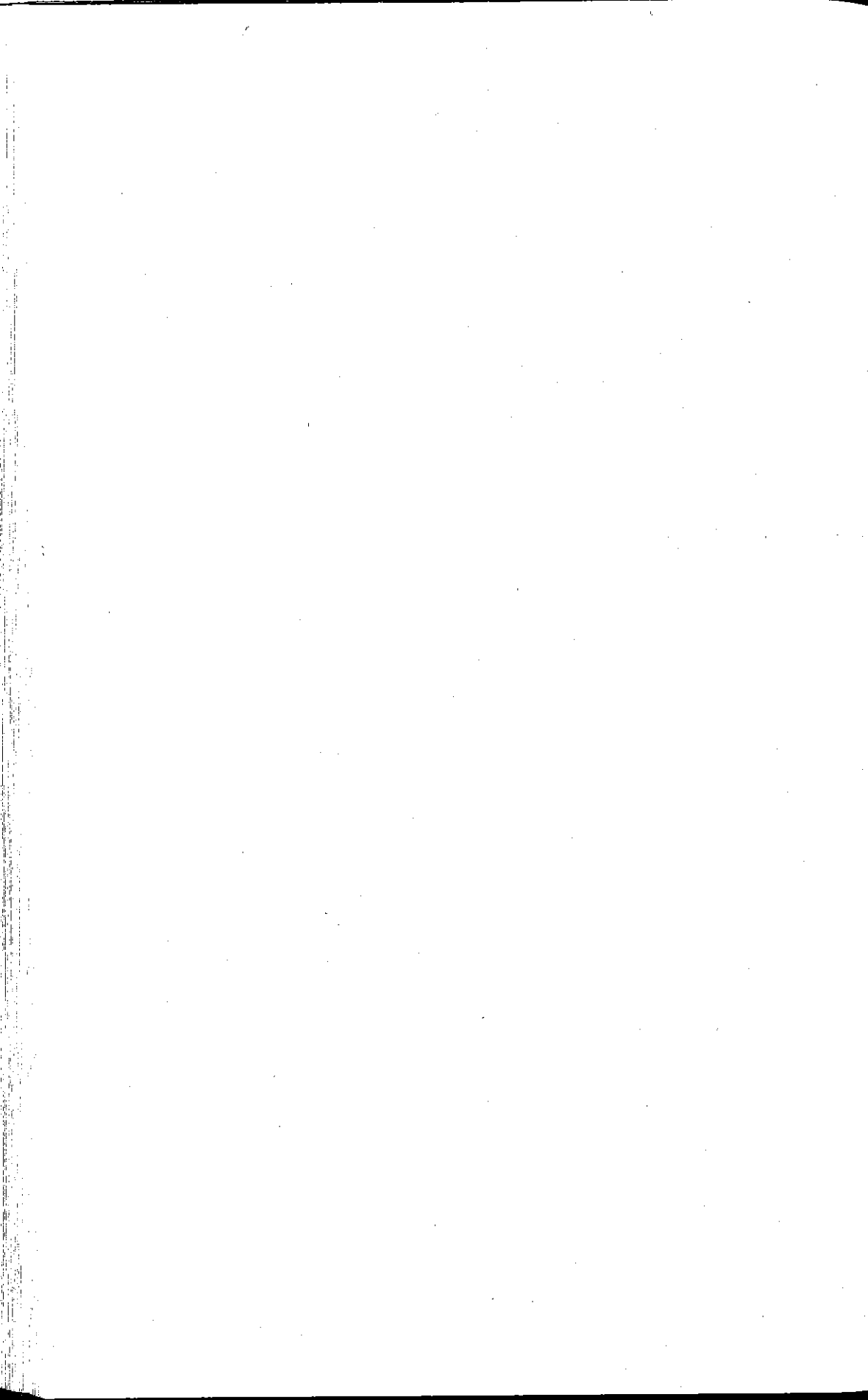
是的，就像詹克斯在此号召的，女人“应当打响战役，施展战术，去‘平息黑夜’、‘拒绝凝视’和‘无惧地行走’”。有许多女性主义艺术家也的确在她们的文化实践中践行着这一点，例如辛迪·舍曼（Cindy Sherman）、芭芭拉·克鲁格（Barbara Kruger），她们都以挪用、戏拟和反讽来瓦解或颠覆拜物式的男性凝视。克鲁格喜欢选用红色、白色等反差很大的色彩，并将黑白摄影作品与印刷品相结合，观点鲜明的文字和简洁有力的图像相互指涉，

1 Chris Jenks(ed.), *Visual Culture*, New York: Routledge, 1995, pp.150-151.

“我买故我在”、“你的凝视打在我的脸上”、“你的身体就是战场”、“金钱可以替你买来爱情”，这些用醒目的字体附着在各种图像上的格言式警句都是对男权的指控，是对男权社会在拜物式的观看中想象地消费女性身体的欲望逻辑的倾覆。

19世纪的历史事实和文化学事实在今天有所改观吗？根本没有，相反这些事实变得更加触目、更加无所不在了，尤其随着电视进入家庭和广告向日常生活的无限侵入，男性凝视主导的奇观化不只是进入了私人生活，而且已经融入了私人生活，女性首先成为奇观的视觉消费者和意图实现者。而最为令人不堪的方面就是，女性为使自己成为被看的，成为可欲望的或值得欲望的，不惜代价地按照男性的目光塑造自己的形象，她们“自觉地”、满怀热情地把自己化身商品一样的“物品”，极尽所能地把自己对象化、奇观化、目欲化甚至性奴化，以便能在男性的凝视下享受到被看的快感。

在今天的都市公共空间中，在购物中心里，我们更多看到的是女性的身影——本雅明所描述的那种男性闲逛者反倒走向了衰败——而这些空间在物品的布置上似乎也给女性的闲逛留出了远多于男性的机会。在这里，我们可以看到各种女性闲逛者：以购物为目的的或以闲逛本身为目的的，但也许是两者的混合。女闲逛者越来越成为奇观的一部分，尤其是那些中产阶级女性，闲逛已成为她们在日常生活中的最重要的方面。是的，她们许多时候只是为闲逛而来，她们漫无目的地行走着，偶尔会在美轮美奂的物品前踟蹰着、打量着，但这种闲逛并不能改变她们被凝视的命运。女闲逛者的身份建构在今天依然是一个问题。我们首先必须承认一个事实，在现今的视觉消费中，女性作为消费主体已经成为十分重要的主导力量，可这个主体的处境恰恰是拜物式的，她们不仅是男性凝视的牺牲品，也是商品奇观的牺牲品，她们的观看是驯服的看，她们对商品的关系是屈从性的。当然，这种观看在男性消费主体那里同样存在，且同等严重，但如果我们在严格意义上把闲逛者的凝视界定为疏离性的和陌生化的观看，那这一体现男性欲望的凝视是否可以超越性别的界限，用来界定女闲逛者的凝视呢？这个问题对女性主义者而言是令其窘迫的，能否找到脱困的办法还有待思考。



四 恋物癖的秘密

前面已经说了，对于“fetishism”一词，汉语世界还有另一个通行的译法：“恋物癖”。这个译法通常出现在精神分析学的语境中，其含义与马克思主义语境中的“拜物教”有很大的不同，即一个是在社会总体性的框架中来探讨物/商品体系及其符号化背后的政治维度，另一个则是在主体对幻化对象的心理固持中来阅读欲望的症状。但同时我也强调了，论述语境的转移造成的这一差异化并不意味着两个阐释学框架之间断无嫁接之可能，相反，它们在物的符号化运作上有着部分的重叠，物的符号化和主体的符号沉陷乃是拜物教/恋物癖都必定涉及的两个环节，不同之处就在于两者提供的阐释框架有着角度和侧重点的偏移。

如前所述，在拜物教的情形中，奇观化作为进行意义建构和形象制造的技术装置与社会装置，是使物或商品幻化的手段，通过它的运作，物被崇高化，成为奇观对象，具有了特别的视觉品质和神奇的诱惑力。可是，奇观化的效果或者说这一效果的实现还取决于与物相对的另一方，那就是实际地占有或以目光来占有、享用物品的主体。许多时候，恰恰是一个极其平凡的、在视觉上毫无奇观性可言的物品，一个无用之物，在拥有者或观看者的眼里照样是奇观化的，照样可以发挥奇观的效能，引发奇观的效果，给拥有者或观看者带来非凡的快感。在这个时候，很显然不是物本身的外观或奇观化表象在发挥作用，而是主体的视觉驱力在对象上的过度投注引发的对象价值的放大。精神分析学把这一心理放大机制称为“恋物癖”。

弗洛伊德最早论及恋物癖是1905年在《性学三论》中。在那里，他提到了原始人的物神崇拜，并在倒错的意义上将恋物癖界定为“性对象被其他的东西所替代”¹，这些替代物通常为与性对象有关但与性目的无关的身体部位（脚或头发）或日常衣物（如衣服或内衣）。但弗洛伊德也承认，正常人对

1 西格蒙德·弗洛伊德，《弗洛伊德文集》（第二卷），车文博主编，长春：长春出版社，1998，第524页。

性对象及与之有关的一切的过度高估属于一定程度的恋物癖，只有当对替代物的追求超越了对性对象的固着并替代了正常目的的时候，恋物癖才成为一种病态。¹

不过，现今讨论弗洛伊德的恋物癖概念更多依据的是他于1927年以此为题写的一篇短文。在那里，他指出，恋物癖是主体（小男孩）因为拒绝承认女性或母亲“欠缺”阳具的事实而产生的一个幻象，其目的在于拒斥或抵御阉割焦虑的侵袭。主体一方面在知觉中确实看到女性不拥有阳具，另一方面又坚持相信女性曾经有一个阳具，为了维持这个信念，他就寻找女性阳具的替代物，并把这个替代物上升到物神的位置来作为投注性满足的对象。所以，恋物对象乃是女性或母亲的阳具的替代。弗洛伊德说：

说得更直白一些：恋物是女性（母亲）阳具的替代，小男孩一度相信它的存在（我们了解其中的原因），并对它不愿放弃。由此而发生的事情，就是小男孩不愿承认他已经觉察到了女性不拥有阳具的事实。不，这不是真的，因为如果女人被阉割了，那他自己对阳具的拥有也会蒙受威胁……认为孩子在完成对母亲的观察之后，仍会坚持女性拥有阳具的信念，这一看法是不正确的。他保留了那个信念，但同时也放弃了它。在那个不受欢迎的认识的沉重压力与违背意愿的强大力量的冲突中，一项妥协达成了，这个妥协只有在无意识的思维法则的统治下才是可能的，也就是原发过程的法则。是的，在他心中，无论如何女性是有阳具的，但这个阳具已不是它之前的样子，有别的某个东西替代了它的位置，被指派作为它的替代，并且可以说它如今也继承以前被指向它的前任的那种兴趣。但这个兴趣也忍受着一种非同一般的增量，因为阉割的恐惧在创造这一替代物的过程中也为自己设立了一座纪念碑。²

弗洛伊德的精神分析学是无意识的考古学，其基本的技术就是依据已获得的症状片断或心理碎片来对无意识的历史和机制进行重构，如同考古学家

1 西格蒙德·弗洛伊德，《弗洛伊德文集》（第二卷），车文博主编，长春：长春出版社，1998，第525页。

2 Sigmund Freud, "Fetishism", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 21, J. Strachey (ed. & trans.), London: Hogarth Press, 1927, pp.152-154.

依据字符或器物碎片去重构已然失落的历史场景一样。当然，我们也可以说这是一种欲望阐释学，它把受分析者的言语视作隐藏着欲望之秘密的文本，通过一套阐释技术来打开“文本”生成的机制，还原欲望运作的原初场景。反正不管我们称它是考古学还是阐释学，都无非在强调一点：回到原初的“物”本身。弗洛伊德对恋物癖的考察同样贯彻着这一原则。

要理解上面那段论述，有几个关键点需要把握。

第一，阉割（焦虑）。精神分析学向原初之“物”的返回是通过对原初场景的重建来实现的，这个重建工作与其说是医学的或科学的，还不如说是神话学的或诗学的，因为它的一切都始于一个神话性时刻发生的一桩神话性事件。这是一个与观看有关的事件，并且是一个奇观式的观看——精神分析学的原初场景总是与这种奇观式的观看有关——那就是小孩对两性生殖器官的解剖学差异的最初发现。

在研究两性心理发展的时候，弗洛伊德说，当男孩和女孩第一次偶然发现两性生殖器官的不同构造时，他们便开始了一个奇异的差异建构，即把男女性生殖器官的不同构造建构为两性之间一方“拥有”而另一方“不拥有”阳具的差异，并认为，在原初的意义上，两性本来都拥有阳具，所以一方（女性或母亲）的阳具缺失是因为被阉割，由此便引发了所谓的阉割想象。弗洛伊德指出，这一想象在男孩和女孩身上都同等地存在，就是说，他们同等地面对着一个问题：“拥有”还是“不拥有”？但这一阉割幻念在男孩和女孩身上引发的心理效果是不同的：男孩因为害怕失去已然“拥有”而产生了阉割恐惧，女孩则因为本然的“不拥有”而产生了阳具妒羨；前者因此转向去认同阉割的执行人——父亲，成年后他便靠着那个威风凛凛之物来指认自己为阳具拥有者的主体身份，而后者因为一开始就把自己想象为是被阉割的，所以她先是投入了渴望占有父亲的阳具的冒险，而后又欲望通过生育一个孩子来补偿自己的原初缺失，就这样，成为一个母亲或成为一个可从他者（男人）那里获得阳具的女人便成为她的认同。当然，如果阉割焦虑未能以这种正常的方式得到解决，就会导致主体的心理结构异常。

弗洛伊德描述的这个神话性时刻不可用日常经验来检验，而应把它理解为有关幻象构成的一个“原初场景”，这个场景恰好与观看有关。在这个原

初场景中，至为关键的东西就是那个威风凛凛之物，在初始的一瞥中，其触目的在场和显见的缺席之间的差异引发了阉割想象，因为瞥视的双方都认定欠缺的一方（女性/母亲）原本是拥有阳具的。在男孩身上，这个确信若是一直被维系下去，就会引向寻找替代物的恋物过程。

第二，拒认。所谓拒认，就是否认、拒不承认。恋物者（通常为男性）明明知道或者说明看到了女性/母亲不拥有阳具，但为抵御阉割恐惧，他拒不承认这一显见的事实，而是坚持相反的信念。在生前写的最后一部著作《精神分析纲要》（1938）中，弗洛伊德再次谈到了恋物癖的拒认机制，他说：“在恋物癖的病例中……病人（几乎总是男性）否认女性没有阳具的事实——这个事实对他是极不合宜的，因为这证明了他自己有受到阉割的可能性。因此，他拒不承认他自己具有关于女性生殖器缺少阳具这种感官知觉，并坚持相反的信念。”¹在此，拒认结构典型地表现为两个相反的前提：一方面是拒不承认女性没有阳具这一知觉事实，另一方面是确实看到了女性没有阳具的事实。

明明真相就在那里，我就是不承认它，不接受它。在精神分析学的理解中，拒认作为一种心理机制乃是对原始创伤经验的运作，而不是对知觉事实的运作。“女人没有阳具”，这一知觉事实的意义在于它把主体引向了对某个创伤时刻——女人被阉割——的回想，主体因为这个回想而被置于可能被阉割的威胁中，为了平复由此而来的焦虑，就只有采取拒认的态度，用一个替代物的在场来遮盖女性阳具的不在场，用女人有阳具的“相信结构”来置换女人没有阳具的“知识结构”。

第三，替代。基于拒认的悖论结构，主体必须解决这个悖论，为拒不承认的知觉事实（他看到了女性没有阳具）寻找一个替代，以维持女性原初具有阳具的信念：“未被承认的知觉并不是没有一点影响，因为他无论如何也没有勇气断言他真的看到了阳具，他拿其他的什么东西去加以代替——身体的一个部分或某一别的对象——并委之以阳具的角色，这是他不能没有的。”²需要特别注意的是，这是女性/母亲的阳具的替代，是一个已然缺失之物的

1 西格蒙德·弗洛伊德，《弗洛伊德文集》（第二卷），车文博主编，长春：长春出版社，1998，第698页。

2 同上，译文有所改动。

替代，因而，可充当替代物的东西总是与女性 / 母亲的 身体或性感带有着密切关联。

如果说拒认是对创伤经验的运作，那替代就是对拒认的运作，是对拒认中存在的 确知（不拥有）与相信（拥有）的悖论结构的运作。替代是欲望的修辞学，依据替代物 运作形态的不同，替代的模式可分为两种：转喻性的和隐喻性的。就替代物对相信结构的 运作而言，替代总是转喻性的，它把与女性身体或性感带有关的东西（例如头发或内衣） 作为替代物来指示女人拥有阳具；而就替代物对知识结构的运作而言，替代总是隐喻性的， 它要用一个替代物来穿越女人不拥有阳具的知觉事实。

第四，替代物的纪念 - 屏幕功能。恋物对象既是失落之物的纪念碑，也是对女性 / 母亲 缺失阳具的事实的一种遮蔽和修补，是对阉割的一种哀悼和标记，或者说它既是对阉割的 拒认，也是对阉割的确认。对于替代物的这一双重性质，弗洛伊德较多强调屏幕功能的 方面，而女性主义批评家更喜欢强调纪念性的方面，劳拉·穆尔维就对此有一段经典的描述：

在一篇写于 1927 年的短文中……弗洛伊德使用了“恋物”这一术语来唤起阉割焦虑的后果。随之而来的事件的心理序列通过否认、置换和标记过程得以确立。恋物对象的“符号”作用在于它替代那被认为是缺失的东西，即母亲的阳具。这一替代物也具有面具的功能，遮蔽和否认缺席造成的伤痛，尤其是如果“缺席”使人想到受伤、流血的身体；心理构建出用美丽和欲望掩盖起丑陋和焦虑的一种幽灵地形学、一层外表，或者一个甲壳。这种符号学与地形学的复杂纠结，对无意识的运作相当重要，但它还有另外一面。恋物对象同样也是纪念，它是阉割焦虑的最初时刻留下的记号，也是为失去的物体而哀悼的标记。¹

弗洛伊德对恋物癖的描述带有很强的病理学特征，这也是他的理论颇受后人诟病的地方，且因此引发了不断的修正，其中以拉康的修正最值得关注。

恋物癖并非拉康理论的重点，但他的确在许多地方讨论过它。例如

1 劳拉·穆尔维，《恋物与好奇》，钟仁译，上海：上海人民出版社，2007，第 8 页。

1956年他就和他的追随者瓦拉迪米尔·格拉诺夫(Wladimir Granoff)以此为题合作发表了论文《恋物癖：象征界、想象界和实在界》；¹而在同年的第四期研讨班《对象关系》(1956—1957)上，他又多次就母子关系论及这一主题。

拉康理论的一个核心任务就是要对弗洛伊德的概念进行语言学的重写，1956年的那篇论文，单从题目就可看出拉康的语言学意图。在那里，拉康(和格拉诺夫)强调，恋物对象作为“形象代谢”(a metabolism of images)本身就是一种语言，一个符号，必须以语言学的方式来理解，而不能停留在“视觉领域”做庸俗的类比：“弗洛伊德在向我们介绍关于恋物的研究时指出，必须像译解一个症状或讯息那样去译解它。他甚至告诉我们只能以语言的方式来译解它……自一开始，这一研究就应把问题明确地置于语言意义的研究领域，而非在视觉领域做庸俗的类比(例如，所谓洞状物让人想到阴道，皮毛让人想到阴毛，等等)。”²

具体到恋物癖中，首先要加以重写的无疑是那个标记着阉割和缺失的玩意儿。弗洛伊德说，恋物对象是女性/母亲缺失的阳具的替代。对于这一带有解剖学意味的“阳具”(penis)概念，拉康认为，也应当在语言学或符号学的意义上将其理解为古代宗教的生殖器神崇拜中那个具有象征功能的“菲勒斯”(Phallus)。菲勒斯不是解剖学的生殖器官，它是一个能指符号；如果说它与其他能指有什么不同，那就是，在主体的身份建构中，尤其是在性别身份建构中，它是一个优先能指，是能指中的能指，它代表着处在象征界的父法指派给主体的一个符号化位置。菲勒斯是一个能指符号，可在主体心理结构的运作中，其功能或“面相”常常随关系结构的变化而变化，比如：在母子关系中，孩子总想“成为”母亲的菲勒斯，而在母亲眼里，它也被想象为“是”一个菲勒斯，一个想象的菲勒斯，通过认同这个菲勒斯，母子一体的原始梦想可得到满足；而在父子关系中，孩子欲望像父亲一样“拥有”菲勒斯，这时父亲所居的位置就是拥有菲勒斯的位置，这是一个象征的菲勒斯，通过认同这个菲勒斯，主体可在父法秩序中获得一个象征性的身份；进

1 Jacques Lacan and Wladimir Granoff, "Fetishism: The Symbolic, the Imaginary, and the Real", in *Perversions: Psychodynamics and Therapy*, S. Lorand and M. Balint(eds.), New York: Random House, 1956, pp.265-276.

2 同上, p.267.

而在阉割结构中，在父法得以确立的神话中，对子民而言，父亲还常常被想象为是一个享有特权的实在的菲勒斯，代表着超越于法的原则之外的原始快感的享用。就恋物癖的心理结构而言，按弗洛伊德的说法，恋物对象的纪念-屏幕功能就体现为对母亲缺失的阻具（菲勒斯）的标记、替代和掩盖，若是换成拉康的说法，那这个菲勒斯作为一个能指乃是想象的对象，是想象的菲勒斯，其所代表的是母亲的缺席和匮乏。

拉康说，主体要想进入菲勒斯所标记的符号化位置，就必须做出牺牲，那就是接受父法的象征性阉割，放弃对母亲的欲望，并通过母亲及姐妹以外的女性来证明自己是“拥有”菲勒斯的。但并不是所有的主体都能听到父法的召唤去接受象征性的阉割，有些主体会继续停留在前俄狄浦斯阶段与母亲的原初关系中。恋物癖就出现在这个时刻。

与母亲的原初关系是由母亲、孩子和菲勒斯所构成的一种三角关系，在这个关系中，孩子欲望“成为”母亲所欲望的“想象的菲勒斯”，他把母亲想象为一个有求必应的全能他者，一个“菲勒斯母亲”，他想要借这个想象的他者来弥合躯体的破碎感，以完成对完整、统一的自我的确认。可事实上，菲勒斯母亲并不是全能的他者，相反，她是有欠缺的，是先行被阉割的，她欠缺菲勒斯，她总是抛下孩子去寻找菲勒斯，对于孩子所要求的无条件的爱，她并不能真正地给予，或者说在她所能给予的和孩子所要求的之间，总会留有缝隙和剩余，总有某个东西是无法满足的，孩子的要求在此必要遭受挫折，拉康称之为“挫折的辩证法”。

挫折的辩证法意味着，主体在对母亲的欲望中总要面临一个困境：一方面他要想在这里确认完整的自我，就必须相信“母亲他者”的完满性，另一方面母亲的经常缺席或对无条件的爱的要求的拒绝又给了他一种他者“知识”，即他的信任是不可靠的，那个想象的他者不是完满无缺的，而是已然受到象征界的切割因而是有欠缺的。接着，在父亲以禁止乱伦的法之名义（“父之名”）介入进来以后，对母亲的欲望不仅是受挫的，还是被剥夺的，因为父法或父之名的本质就是“不准”。对母亲的欲望就在这个“不准”中遭到禁制和替代。面对这个困境，孩子本应放弃对母亲的欲望，转而去认同父法，可如果主体仍不愿放弃对母亲的欲望，且不愿相信母亲是有欠缺的，

他就只有通过对象替代来遮盖或否认母亲的欠缺，并把力比多投注到替代对象上。而充当替代对象的东西往往是属于母亲或女性性感带的“部分对象”的形象，如脸庞、嘴唇、乳房、头发、皮肤、手、足等，或是与这些部分对象相关的物品，如毛发、内衣、丝袜、鞋、毛皮等，并以过度高估的方式把这些对象升华为纪念碑一般的崇高之物或可欲望之物，使其成为具有标记或纪念意义的恋物对象。从这个意义上说，恋物乃是经由转喻式的替代——从把母亲或女性当作欲望对象转到把部分对象的形象或与之相关的物品当作欲望对象——来遮盖、否认、拒认女人（母亲）欠缺的事实。

在第四期研讨班中，拉康专门讨论了“帘”（veil）的功能，其中对弗洛伊德有关恋物癖的短文做了语言学的重读，这一重读的重点就是作为恋物对象的“物”的功能。¹

拉康说，恋物癖中充当恋物对象的物实际上是一个符号，“物神是一个符号”。如同在爱的关系中，爱的主体真正欲求的不是爱的对象本身，而是彼处的某物、某个虚无之物，爱的对象只是那个某物的象征形式，是它的符号；同样地，物神也是这样的一个符号，它充当着联系主体与世界的中介，它使那不可见的东西以可见的形式或形象表现出来，所以它的功能根本就是“帘”或“幕布”的功能：

处在某物之前的帘或幕布再一次可让我们最好地描绘爱的基本情形。人们甚至可以说，由于幕布的存在，那作为欠缺处在彼处的东西倾向于以形象的方式得到体现。不在场被图绘在帘子上。这其实就是幕布的功能，不论它是什么。幕布从不在场明显被投射和被想象于其上的东西中获得了自己的价值、自己的存在和连贯性。不妨说，幕布就是不在场之物的偶像。如果说玛雅的帘子是最一般的隐喻，可用来表达人与捕获他的一切东西之间的关系，那么，人在由欲望所编织的所有关系中都有一个基本的幻觉，这也是理所当然的，且是必定如此的。确实，在那里，人把他对于这个处在爱的对象之外的虚无的感受具体化了，且创造了它的偶像。

1 拉康的这一期研讨班已由他的女婿整理出版，但我没有找到法文版，手头只有一个没有公开出版的英译手稿版。有关“帘的功能”的演讲发表于1957年1月30日，下面的引文都出自这一讲。

在此，拉康明确地区分了恋物对象和欲望对象。恋物对象就是充当物神的那个神奇之物、那个偶像，它是母亲欠缺的东西的符号。母亲欠缺的是一个不在场的彼物，一个已然被阉割之物，它才是主体的欲望对象，所谓“对母亲的欲望”，就是对这个不可能之物的欲望，而这个欲望又是被父亲禁止的，所以主体只能用可见的偶像来替代、映现这个彼物，让后者以形象的方式或可见的形式回到主体的面前。

恋物的主体是一个欲望主体，他把欲望投注到某个对象之上，“对象因此占据着欠缺的位置，也因此而成为爱的支撑，但它显然不是欲望所依附的点。一定意义上说，欲望是作为爱的隐喻出现在这里，但依附于它的东西，亦即对象，是作为幻觉出现的，并且也被视作幻觉。”这里说得很清楚，恋物对象（物神）是一个幻象，其在主体那里的幻化形式使它部分地具有拉康后来才充分阐述的“对象a”的功能。而恋物对象和欲望对象之间是一种隐喻性的关系，这与刚刚说到的替代物与母亲身体之间的转喻性关系并非一回事，后者实际是为前者提供一个意指语境，就是说，母亲的身体在此是作为语言学的材料为恋物对象与欲望对象的隐喻性连接或两者间的意义生产提供语境的。

对于物神或恋物对象作为帘或幕布的功能，我们可以在两个双重性中来理解。就其与欲望对象的关系而言：一方面，它是不在场的彼物的映现或形象化，是欠缺的符号化；另一方面，它作为不在场之物的象征又是对欠缺的弥合，但只是部分的和暂时的弥合。就其与恋物主体的关系而言：一方面，它是主体所欲望的东西的替代，是欲望的隐喻；另一方面，它又是以转喻的形式——欲望对象的转喻——来把欲望缝合到一个象征对象之上，所以它对主体之欠缺的弥合只会更加暴露欠缺的不可弥合。总之，恋物癖作为一种心理结构所涉及的就是主体、帘和彼物的关系。拉康说：“结构在此就处在彼物与帘的关系中。〔彼物〕在帘的上面被形象化，或者说被建构为想象的捕获和欲望的位置，〔这一〕与彼物的关系，在象征关系的每个建制中都是基本的。此处的关键就是在主体—对象—彼物这一三元节奏的想象界面上的侵入，这对象征关系来说是根本性的。换言之，在帘的功能内，关键在于对象的居间位置的投射。”

如果觉得上面的解释过于神话化，不可理喻，那不妨剔除弗洛伊德和拉克论述的阉割神话的性表象和家庭罗曼司式的剧情，只把它理解为一个有关欠缺和替代的话语系统。阉割神话的核心在于对存在之欠缺的指认。欠缺是存在的本质，也是欲望的本质。欠缺意味着完满性和完整性的不可能，但欲望对于完满性和完整性恰恰有一种特别的渴望，存在的欠缺尤其是他者之欠缺虽然会让欲望的这种坚执屡遭挫折，并通过挫折而暴露出欠缺的终极性，可它并不会摧毁这种坚执，反而会激发存在即主体把欲望投注到转喻性的能指之物上去获得满足。据此，我们可以这样来描述恋物癖的机制：主体因为欠缺而去一个理想他者那里寻找完满性，可发现他者也是有欠缺的，于是采取了一个吊诡的策略，一方面承认他者之欠缺，放弃向理想他者提出无条件的爱的要求，另一方面又通过与他者相关的部分对象的转喻性替代来否认他者欠缺的事实，以对象升华的方式来获得想象性的满足，以补偿或遮蔽主体自身的欠缺。

恋物对象是欲望对象的帘幕，它以纪念碑式的符号来标记母亲/他者欠缺的位置，其在这个位置的“形象代谢”不过是利用替代物的帘幕功能来帮助主体解除阉割焦虑。因而恋物癖作为主体的心理结构既关涉到主体与恋物对象的关系，也关涉到与欲望对象的关系。在此，恋物对象是作为激发欲望的原因来为主体铺陈一个幻象的脚本，就是说，它发挥的是“对象 a ”的支撑幻象的功能。

由于父法的阉割和剥夺，对主体而言，母亲的菲勒斯成为永久失落的不可能之物，但它并没有从主体的心理结构中彻底脱落，而是以创伤的形式蛰伏在晦暗的实在界，并因此而成为一道具有魅惑效力的视线。它总是在不可抵达的彼处朝着主体的方向凝望，它质疑主体的任何固着状态，不断地召唤、引诱主体再次投入欲望的辩证法，从而成为激发欲望的原因。但另一方面，对象 a 是无法捕获的，它自身并没有形体，它不是具体的物，而只是附着在某个特定物的上面，如幽灵一般以不断变换的类像或幻影来使自己显形，所以它虽然是激起欲望的原因，但自身并非欲望对象，它是欲望对象的替代，是把欲望引向对象的中介。美国学者亨利·克里普斯（Henry Krips）就是在这个意义上把物神化的商品指称为对象 a ，他说：“以此言之，对象 a 与‘商

品’之间有着结构上的相似性：它不仅是一个具体的对象，而且是一种幽灵般的价值，一种由具体对象所承载且通过交换过程而构成的虚假本质。总之，从转义的角度说，对象 *a* 不仅仅是一个隐喻，亦即另一特定对象的替代物，毋宁说，它是一种误用，是通过替代行为回溯性地建构的某个对象的替代物。说得明确一点，对象 *a* 在作为一个替代物出场的时候，创造了仿佛有某个东西——例如某个原初的欠缺对象，神话性的、无限充沛的母亲的乳房——的虚假印象，它就像那个东西的替代物一般发挥作用。”¹

对象 *a* 是伪装欲望对象的幻象场所，换句话说，它就是幻象布景中充当物神的物。在第六期研讨班《欲望及其阐释》（1958—1959）中，拉康对《哈姆雷特》——精神分析学进行文本阐释的试验场——做了极具创造性的阅读，在那里，他称奥菲丽娅——哈姆雷特的恋人——就处在对象 *a* 的位置，是哈姆雷特的恋物对象，是用来替换那令他犹疑不决的母亲的欲望的异形，“Ophelia”（奥菲丽娅）就是“Ophallos”（哦，菲勒斯）的别名，是对已然失落的母亲的菲勒斯的轻唤，在主体（哈姆雷特）的幻象结构中，她不仅结构着对象的毁灭和丧失，也反转性地结构着主体自身的受难和牺牲。奥菲丽娅是母亲的替身，所以主体在她身上的力比多投注是倒错性的。拉康说：

对象 *a* 既是镜像又是受难，在对它的关切中，主体把自己置于一个想象的他在性境地。这个对象并不能满足什么需要，其本身本来就是相对的，即它的位置是相对于主体而言的。从朴素的现象学——待会儿我还要回到这个话题——角度看，显然主体就呈现于幻象之中。而对象之所以是欲望的对象，也完全因为它是幻象的末项。我是想说，这个对象取代了主体——在象征界的进程中——被剥夺了的东西。

……什么是主体被剥夺了的那个东西呢？菲勒斯；正是从菲勒斯那里，对象获得了它在幻象中的功能，进而，从菲勒斯那里，欲望由作为欲望参照的幻象所构成。

幻象的对象，镜像和受难，是取代主体在象征界中被剥夺之物的另一元素。因而，这个想象的对象就在自身之中浓缩了存在的品行或维度，

1 Henry Krips, *Fetish: An Erotics of Culture*, Ithaca: Cornell University Press, 1999, p.21.

并成为十足的存在的幻念——这是西蒙娜·薇依讨论过的话题，她曾经致力于思考一个人与他的欲望对象的那种最密切、最隐晦的关系，譬如莫里哀剧中的吝啬鬼与他的钱匣子的关系：人类欲望对象的物恋性质，在这里表现得淋漓尽致。其实，人世间的一切对象都具备这个性质，起码从某一角度看是这样。¹

对象 *a* 作为恋物对象总是处在幻象的末端，这一方面指示了它不可趋近的品质，另一方面也表明了它作为处在实在界的对象的赝品、作为对象的帘幕的性质。需要说明的是，如同马克思的拜物对象不是指实际在场的物本身而是指人们投射到物上面的可以感觉而又超感觉的幻影性质一样，在弗洛伊德和拉康的语境中，所谓的恋物对象或对象 *a*，所指的也都是物在主体身上所唤起的这一符号学意义，所以，对恋物癖而言，重要的不是什么样的物可以充当恋物对象，而是主体如何通过过度投注而使其成为恋物对象。例如中国古代男性所迷恋的三寸金莲（弗洛伊德在《恋物癖》中曾将它作为恋足癖的例证），作为物本身，它的畸形、它所散发的臭味、它的功能失效，无一不表明，相对于正常的脚而言，它不只是无价值，还是反价值；可这并没有影响古人对它的价值高估，反而因其小巧精致而成为女性的菲勒斯的替代物，成为激发性亢奋的神奇之物，这种神奇性当然是男性主体的性力比多在替代对象上过度投注的结果，所以拉康称其是“十足的存在的幻念”。如果可以称这是一种倒错，那它也是一种文化倒错，是中国古代男权文化的集体性倒错，如同高跟鞋的发明是西方男权文化的集体性倒错一样。

弗洛伊德在恋物癖概念中主要强调主体的对象替代和拒认机制，相比之下，拉康对恋物对象作为对象 *a* 的运作的讨论更为突出恋物癖中主体的匮乏和失败的辩证反转。恋物癖的结构实际就是幻象结构，而按照拉康有关基本幻象的表达式“ $g \diamond a$ ”（意思是：被切割的主体与对象 *a* 之间既连接又切分、既投注又折返的关系），欲望主体会陷入幻象结构，一方面是由于父法对原始欲望亦即母亲的欲望的禁止，另一方面也是由于母亲他者的根本性匮乏。

1 Jacques Lacan, "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*", trans. James Hulbert, in *Yale French Studies*, 55/56 (1977), ed. Jacques-Alain Miller, p.15. 该文的中译《欲望及对〈哈姆雷特〉中欲望的阐释》（陈越译）载于《世界电影》（1996年第2、3期），此处的引文参考了陈越的译文。

这一双重的煎逼使得本就欠缺的主体只能以寻找替代的方式来让自己的欲望之旅不断地重新开始，但每一次他必定是以失败告终，因为那个欲望之物已经永久地失落了，它已经被封存于实在界。只有在幻象中，在欲望对某个想象之物的过度投注中，那个失落之物才能从实在界幽灵般地返回，可这个返回不是主体之欠缺的解决，相反是主体之欠缺的再度确证，因为所返回的不是原初物本身，而是物的异形，是不可命名的对象“a”。在这里，对象a既是主体之欠缺的命名，也是主体之失败的命名，因为失败，主体之欠缺进一步深化为根本性的欠缺。

我们也许会问，主体难道不知道恋物对象只是欲望对象的假面吗？当然知道。主体当然知道替代物的价值是被过度高估的，可正如弗洛伊德已经明确的，在恋物癖的心理结构中，知识和相信恰恰是以悖论的方式结合在一起：主体明明知道那不是真的，可还是宁可相信它是真的。总之，处于幻象结构中的主体对替代物的幻念有一种无意识的坚执，拉康称此为对象a的驱力机制，他说，对象a是驱力的对象，驱力总是围绕它的边缘打转，企图在那里为主体召回失落之物，并因此而为主体的欲望实现——更确切地说，是欲望的发生——铺就一个幻象的场景。

如同我们可以把马克思主义的拜物教话语视作一种阐释框架去阅读拜物教社会的结构症状一样，对于精神分析学的恋物癖话语，我们也可以将它视作一种阐释框架去阅读恋物主体的欲望症状，一如E. L. 麦克卡卢姆（E. L. McCallum）所说，在这个时代真正需要做的，“不是去‘思考’恋物癖，而是——更为重要——‘通过’恋物癖去思考，将它作为一个策略性的角度去分析有关主体与对象、欲望与知识、同一性与差异的种种假设”¹。

恋物癖作为一种阐释框架可广泛运用于文化批评的各个领域。但在此需要明确的一点是：精神分析学的恋物癖话语在知识源头上带有很强的临床针对性。从批评的角度说，这意味着一个问题：当我们挪用精神分析学的恋物癖话语作为一种阐释框架的时候，其有效性在哪里？或者说，精神分析学从临床获得的描述结构适用于批评实践吗？

要知道，在我们身处的日常世界里，恋物乃是存在的某种标记，并且

1 E. L. McCallum, *Object Lessons: How to Do Things with Fetishism*, Albany: State University of New York Press, 1999, p.xv.

这一主体症状常常与观看联系在一起，恋物的快感总是离不开主体对物的凝视和物对主体的凝视，尤其在我们这个奇观化的时代，每一个主体几乎每天都不可避免地会卷入恋物性的观看，要通过这一观看来完成自我形象的指认。基于这样一个理解，我认为，对于弗洛伊德的临床研究，关键在于能否应用到文化阐释中，而在于如何应用。正如前面已经强调过的，精神分析学在此真正的意义在于为恋物机制提供了一个阐释学框架，作为框架，它指示给我们的是一个角度和入口，一个可依照材料加以变换的基体，所以，对于这个框架，我们不能像工业生产的模板组装那样简单地套用，而是更应当把它当作基因一样的东西，在基体上进行培育和繁殖。例如，存在的匮乏与欠缺；欲望对快感满足和理想对象的坚执；对象的欠缺和主体对欠缺的拒认；对象替代和对象升华；幻象的结构和功能；恋物与认同，这些都是弗洛伊德和拉康的恋物癖理论涉及的环节，它们在批评实践中该如何运用不是取决于理论本身，而是取决于批评对象的构成和批评者的问题意识。就视觉文化研究而言，精神分析话语的批评性运用所聚焦的根本问题就是视觉场域中的恋物式观看及其效果。当然，不同的人在运用这个阐释框架的时候侧重点会有所不同。

例如在电影研究中，麦茨主要挪用恋物癖理论讨论观众在对电影机器及银幕形象的认同中的拒认机制，即观众如何在“相信”和“不信”无意识结构中实现与机器和形象的缝合；穆尔维则主要运用恋物癖讨论电影机器的快感生产机制中的性别权力问题，即影院的观影建制和影像的再现模式是如何调用恋物癖策略来建构男性/主动的看的位置和女性/被动的被看的位置，以满足男性观众的窥视快感，在她看来，正是恋物癖这样的精神分析理论，适合作为一种政治武器，去阐明父权制社会的无意识对电影形式的结构功能；还有在后殖民批评中，人们同样采用恋物癖的话语去讨论所谓的种族恋物或殖民恋物，并把它和性别恋物叠加在一起，以实施对殖民主体的恋物式凝视的解构。

在此，人们其实是在延伸的意义上理解恋物现象。比如麦茨就是挪用恋物癖的拒认机制来解释电影的知觉过程，即观众对银幕影像的在场性的认同是建立在对演员不在场的拒认之上的，所以观影的过程整个就是恋物性的。

这样的延伸虽然很冒险——因为并非所有的观影行为都是恋物性的，也不是所有的影片都要求观众采取一种恋物性的凝视——可它的确道出了观影机制中凝视的功能，即观众对影像的凝视和痴迷有赖于恋物式拒认机制的无意识深度，因为演员的不在场其实是一个存在于意识层面的电影惯例，所有的观众都知道这一点，但观众要想进入观影情境，或者说只要进入了观影状态，只要入戏了，就必定要解除对那个惯例的意识，将它压抑/升华到无意识层次，再也看不到（意识不到）它的存在。

还有更为普遍的一个延伸，就是大众传播中的恋物癖，比如广告、招贴画、时尚品牌杂志等所制造出来的恋物性观看。毫无疑问，这些传播机器是深度的恋物生产机器，其中有两点对于恋物式观看效果的产生至为关键：第一，它们生产的观看主体是想象中的主体，那些机器在提供视觉表征的时候都预设了一个理想的或想象的观看者，其对欲望的意义编码是依照这个观看者最有可能或最不可能的视觉惯例来设计的，其对观看者的欲望的捕获就是靠这一视觉无意识的嵌入来完成的；第二，它们同样需要观看者有一种拒认的无意识运作，即观看者把被看对象从现实中、从所在文本的物质背景中孤立出来，将它视作唯一的在场，视作唯一完美的现实——除此现实以外别无其他现实——从而将观看的情境幻化为“我”和“它”的相互凝视，让我的目光以及隐藏在目光背后的欲望在对它的完全占有中得以凝定。

由此也可以看出，恋物性的观看根本上是被建构的，属于象征界的电影机器和大众传播机器就是被崇拜的物神的提供者，观者则通过想象的凝视来接受机器的召唤，投入物神的怀抱，并在此种凝视中拒认现实的欠缺和象征机器的在场及其隐匿的建构功能，就像拉康说的，在想象的凝视中，总有一个不可见的目光即他者的凝视在引导、引诱和调节主体的观看，可这个他者的凝视在主体的想象中是被省略的。

不论是穆尔维的电影研究和在其影响下生发出来的大众传媒研究对性别恋物的讨论，还是后殖民批评对殖民恋物的讨论，它们都将恋物主体视作男性化的。即便现实中主体的性别为女性，作为恋物者，其凝视的目光也或是男性化的，或是屈从于男性化的凝视要求的。同时，在精神分析学的临床描述中，恋物癖是对阉割的拒认，可女性已然是被阉割的，她只能被动地接受

这一状态，以欲望成为男性的欲望对象来遮蔽自己的欠缺或缺失，因此恋物癖为男性所专有，如同歇斯底里是女性专有的症状一样。文化表征实践和精神分析学的临床表述之间的这一叠合与其说是恋物癖性别归属的一种事实验证，不如说是男权社会的恋物逻辑所致。实际上，精神分析学的临床表述并不是一种“科学知识”，而是一种话语，是男权社会的性别实践的一部分。因此，我们现今应当关注的不是女性能不能成为恋物者的问题，而是如何在男性化欲望主导的表征实践中去讨论女性恋物的问题。显而易见的一点是，这一主导的表征实践不仅在规制着男性的观看，也在规制着女性的观看，但其在两性间的运作方式是不一样的，因而对它们的阐释也当有所不同。

不妨以中国女作家张爱玲的叙事文本《沉香屑：第一炉香》（1943）为对象作一示例性说明。

在进入文本之前，需要先就张爱玲的叙事做一简短讨论，因为它刚好与视觉性以及此处关心的恋物主题有关。

至少自 20 世纪末以来，在中国，张爱玲研究一直热度不减。除“张迷”们哀悼式的“物神”追忆和自我投射的感怀之外，除那些传记研究以外，文本研究主要有两个路向，即文体学研究和文化研究。前者基本是着眼于文学性或艺术性来分析张爱玲的叙事艺术，如她的叙事风格、叙事结构、意象化技巧、人物性格塑造、人性的挖掘等。与文体学研究相比，文化研究的视角显然更受人们的追捧，女性主义、现代性经验、“双城记”、殖民或后殖民书写等议题在张爱玲的文本中都可以找到各自的阐释空间，就像王德威在一篇文章中说到的，“张爱玲乃成为我们投射欲望的能指，一个空洞的‘张看’（gaze）位置。是在这一层次上，爱玲不由自主地成为中国文学探寻‘现代性为何’的焦点，或黑洞”¹。

但与这种高涨的研究热情不相称的是，大量的研究（尤其内地的研究）乏善可陈，人们似乎还缺乏足够的方法论支撑来打开张爱玲那回旋繁复的文本结构，更别说建立一个类似于文本动力学的阐释机制。而在文体学研究和文化研究之间，双方各说各话，极少有人做双向对接，例如，面对张爱玲的

1 王德威，《张爱玲再生缘——重复、回旋与衍生的叙事学》，载于许子东、梁秉钧、刘绍铭编，《再读张爱玲》，济南：山东画报出版社，2004，第 14 页。

“对照”美学和“苍凉”美学，文体学研究只知道把此种美学风格当作已然在场的意义所指看待，一味地动用“意象”概念或叙事技巧来阐发风格的形成和特征，而文化研究又只是把此类问题斥之为美学和艺术问题而加以搁置。可它们之间真的没有对接的可能吗？

的确，“对照”美学和“苍凉”美学堪称张爱玲的写作的标识，不论是意象描绘或人物命运的刻画，还是角色对比和叙事结构的推进，都可以借此得到切实的观照。然而，张爱玲的“对照”和“苍凉”并不仅仅是美学风格，如果我们把她的写作回置到历史场景中来做文化的考察，那么，“对照”和“苍凉”就是一个时代喻象，在这时，它们不再只是还原性阅读所追寻的意义所指，还是一种文化能指，一种需要在阐释性的阅读中来加以解放的东西。比如，作为时代喻象，“对照”和“苍凉”可以说是张爱玲的都市生态学，是她用“闲逛者”一样的目光所建立的乱世的“末世学”幻象，其所呈现的是一个遗民、一个文化“末人”的目光在现代废墟上打量、游弋的姿态；“对照”美学和“苍凉”美学的本质不在于它们的修辞手法和叙事手法，而在于它们本有的文化表征功能。一如本雅明在巴洛克悲苦剧研究和拱廊街计划中的寓言论述，张爱玲的“对照”和“苍凉”就是一种寓言，是有关时代文化的矛盾性、含混性和混杂性的寓言，“对照”和“苍凉”作为美学风格的文化意义就需要在这个层面上来解读，而“张看”就是文本向我们发出的邀请。

更为重要的是，“对照”也好，“苍凉”也罢，在张爱玲的叙事中，实际都隐含一种视觉性的运作。如同我一再强调的，视觉文化研究不只是对图像或影像本身的研究，它真正的研究对象是视觉性，是存在于所有表征（包括文学表征）实践中的“观看之道”。张爱玲的小说或叙事有着丰富的“视觉性”。不少人都谈到张爱玲叙事的“电影感”，但主要指的是她的叙事手法，如日常细节的白描，对象的特写，物的意象化，场景叙事中镜头般的运动和切换，等等。我此处的“视觉性”指的不是这些，至少不是这些停留于可见性层次的手法。叙事手法毕竟只是在一定叙事结构中对材料做的形象化处理，而视觉性则是暗中支配这一处理的“视觉无意识”，这是完全不同的两个层次的问题，后者已远不是文体学所能解释的，因为其所体现的不再是单纯的叙事手法，而是一种象征性的文化行为，是书写的动力学。具体到张爱玲的

写作，那就是通过细节铺陈的恋物化叙事。

《沉香屑——第一炉香》是年轻的张爱玲的处女作。“开场白”就不同凡响，叙述者以说书人一样的召唤口吻邀请我们去听她讲述一个上海女孩在欲望城市（香港）的欲望或情/欲故事：“请您寻出家传的霉绿斑斓的铜香炉，点上一炉沉香屑，听我说一支战前香港的故事。”¹

接下来，作者（叙述者）便以电影般的手法向我们描写了避乱至港的葛薇龙第一次到姑妈梁太太家的视觉观感。站在位于半山腰的花园洋房的走廊上远远望去，那历历在目的强烈对照“给予观者一种眩晕的不真实的感觉——处处都是对照；各种不调和的地方背景，时代气氛，全是硬生生地给搀揉在一起，造成一种奇幻的境界”²。例如，姑妈家的花园是一个长方形草坪，园子里有修剪得齐齐整整的常青树、疏疏落落的花床、艳丽的英国玫瑰，一切都布置谨严，一丝不苟，就像漆盘上的工笔彩绘；与园子里矫揉造作的人工性相对照，园子外则是满山开得轰轰烈烈的野杜鹃，那灼灼的红色一路摧枯拉朽般烧到山坡下面去了，杜鹃花的外面是浓蓝的海，海里泊着白色的大船。再看位于山腰的洋房，其流线型的几何图案式构造就像摩登的电影院一般，然而屋顶上却盖着一层仿古的碧色琉璃瓦，绿色的玻璃窗配着鸡油黄嵌一道窄红边的框，屋子四周绕着宽绰的走廊，走廊边是有着美国南部早期建筑遗风的白石圆柱；从走廊的玻璃门进去是客厅，里面是立体化的西式布置，但也有几件雅俗共赏的中国摆设。“可是，这一点东方色彩的存在，显然是看在外国朋友们的面上。英国人老远的来看看中国，不能不给点中国给他们瞧瞧。但是这里的中国，是西方人心目中的中国，荒诞，精巧，滑稽。”³最后是葛薇龙自己，她的装扮虽不同于梁太太家的东西混搭，但视觉功能却如出一辙：“葛薇龙在玻璃门里瞥见她自己的影子……她穿着南英中学的别致的制服，翠蓝竹布衫，长齐膝盖，下面是窄窄的裤脚管，还是满清末年的款式；把女学生打扮得像赛金花模样，那也是香港当局取悦于欧美游客的种种设施之一。”⁴

1 张爱玲，《张爱玲文集》（第二卷），金宏达、于青编，合肥：安徽文艺出版社，1992，第1页。

2 同上。

3 同上，第2页。

4 同上。

毫无疑问，这是一段电影感十足的细节描写：有远景，有近景，还有特写；有从人工景致到自然景观的视觉对比，还有从近景到远景、从室外到室内的镜头运动，甚至最后还以类似于正 / 反打的手法描写了主人公葛薇龙透过玻璃门自看的情形，而作者（叙述者）的话语则像画外音一般多次适时地插入，对“镜头”之所见进行评论。这一细节描写在叙事中虽然是为了起到背景交代的作用，但其真正的妙处却在于描写或表征本身的视觉特质：香港文化的杂糅性。而叙述者以电影画外音般的方式插入的评论性话语已充分点明了这个视觉表征的意指功能。

张爱玲与电影的关系已为许多人所论及，但说的都是张爱玲的电影参与。实际上，这一关系的本质既不在于张爱玲的电影实践本身，甚至也不在于张爱玲的作为叙事手法的电影感，而在于电影影像的呈现带来的现代性经验以及对这一经验的电影化想象。这是一个双重的相互建构过程。一方面，就像本雅明对机械复制技术的研究所表明的，电影的诞生给都市文化和人类视觉领域造成了一种爆炸性的断裂，影像的虚拟性彻底动摇了传统感知现实的方式，例如它的特写技术强化了细节的意义，它的镜头运动和剪辑技术建立了移动的凝视在现代视觉范式中的主导性；而另一方面，在表征实践中，为了传达现代性的这种视觉经验，人们又不由自主地受到电影的影响，采用电影化的想象来表征其对现实的感知，就像张爱玲在叙事中所做的那样。以此言之，张爱玲的叙事的电影感乃是机械复制时代的视觉无意识的体现，而其中最典型性的莫过于她的参差对照美学中的细节描写。

《沉香屑——第一炉香》开篇的细节描写就在现代性经验的表述中同时地嵌入了这两个方面。那充满电影感的整个描写都聚焦于感官细节，更确切地说是细节的感官化，叙述者 / 作者耽溺于各种色彩、风格和样式断裂零乱的叠置，以略显拖沓的节奏呈现了香港文化的杂糅性，以及女主人公在这个西方 / 东方、现代 / 传统各种文化杂陈的迷宫里的疏离感。尤其是关于葛薇龙服饰的那段描写，衣服作为拜物 / 恋物对象在此充当了认同的能指，葛薇龙通过这个镜子般的物象的一次次自看和自我形象确认最后构成了一种自动重复机制，成为其作为拜物者 / 恋物者的命运——最终沦为他人的物或商

品——的终极指涉。换句话说，在张爱玲的描写中，参差对照的细节描写已不单纯是一种叙事手法，而成了表征性别政治和种族政治的场所，成了反“观”香港文化的一种策略。

下面看一下女性作为拜物 / 恋物主体的问题。

第一次到姑妈家的葛薇龙还是一个清纯的女学生，父母当初因为战事从上海避乱到香港，现在又因战事延烧至香港而要回到上海。葛薇龙不想中断学业，于是来向已和父亲绝交多年的姑妈求援。殊不知姑妈是一个在男人堆里厮混的交际花，她发现投资葛薇龙一定可以给自己带来丰厚的回报，所以决定收留之并加以“栽培”。葛薇龙虽然已经知道姑妈名声甚恶，但为了学业，她只有委曲求全。

搬来姑妈家的那天，葛薇龙打开皮箱，预备把衣服腾到抽屉里，可开了壁橱一看，里面挂满了衣服。“家常的织锦袍子，纱的，绸的，软缎的，短外套，长外套，海滩上用的披风，睡衣，浴衣，夜礼服，喝鸡尾酒的下午服，在家见客穿的半正式的晚餐服，色色俱全。”一个女学生哪里用得着这么多？不脱孩子气的葛薇龙忍不住锁上房门，偷偷地一件一件试着穿，却都合身，她突然醒悟，原来这都是姑妈特地为她置备的。“薇龙连忙把身上的一件晚餐服剥了下来，向床上一抛，人也就膝盖一软，在床上坐下了，脸上一阵一阵的发热，低声道：‘这跟长三堂子里买进一个讨人，有什么分别？’坐了一会，又站起身来把衣服一件一件重新挂在衣架上……”饶是如此，葛薇龙还是抵挡不住衣服的诱惑，就连在梦中都在试穿它们：“薇龙一夜也不曾合眼，才合眼便恍惚在那里试衣服，试了一件又一件，毛织品，毛茸茸的像富于挑拨性的爵士乐；厚沉沉的丝绒，像忧郁的古典化的歌剧主题歌；柔滑的软缎，像《蓝色的多瑙河》，凉阴阴地匝着人，流遍了全身。才迷迷糊糊盹了一会，音乐调子一变，又惊醒了。楼下正奏着气急吁吁的伦巴舞曲，葛薇龙不由想起壁橱里那条紫色电光绸的长裙子，跳起伦巴舞来，一踢一踢，淅沥沙啦响。想到这里，便细声对楼下的一切说道：‘看看也好！’她说这话，只有嘴唇动着，并没有出声。然而她还是探出手来把毯子拉上来，

蒙了头，这可没有人听见了。她重新悄悄说道：‘看看也好！’便微笑着入睡。”¹

对衣物和人物心理如此不吝笔墨的细节描写已完全溢出了叙事技巧的范畴，细节本身被赋予了“言述”的力量，它在建构一个物的奇观化堆积的同时，也将人拉入了奇观的运作：涉世未深的葛薇龙在物的诱惑中看到了一个理想的“我”，物作为能指成为她凝定自我形象的中介，使她可以暂时拒认匮乏的现实，在此，物作为能指是人的欲望的隐喻性表述，人则在这个能指的意义缝合中把自己主体化为一个拜物者。是的，在这个意义上，葛薇龙在物的诱惑下成了一个女性拜物者。可这并非这个奇观场景运作的全部，张爱玲的绝妙在于她把女人的拜物和女人作为物（商品）的拜物化做成了一个可以互换的扭结。葛薇龙对自己的处境有清醒的认知，她知道自己只是姑妈用来进行利益交换的一件物品，姑妈是要用这些衣物来把她打造成一个具有诱惑力的商品，就是说，她和物之间具有一种邻近的转喻性。如果说葛薇龙在拜物中是通过欠缺的拒认或对自我的误认来把自己建构成了一个自恋的主体，那么，在这个奇观运作的另一面，在将自我物化/商品化的过程中，葛薇龙是利用物的诱惑把自己建构成了一个满足他者欲望的对象。她对自己作为商品的命运有清醒的“知识”，可她拒认这个“真实”，她用物的魅惑来遮蔽这个“真实”。“看看也好！”这个无奈的托词所显示的与其说是葛薇龙对物的诱惑的妥协，不如说是对他者/男人的欲望的妥协，是对她自己的他者欲望——欲望成为他者的欲望对象——的妥协，当然还是她对不可抗拒的视觉驱力的妥协。

因此，葛薇龙不只是一个屈从于物的诱惑的拜物者，也是一个屈从于他者欲望的物恋化对象，她通过把自己移至物的位置来使自己在男人那里貌似“是”菲勒斯，或者说她通过“装扮”显得自己“是”菲勒斯，进而相信自己可以“成为”男人所欲望的菲勒斯。

在著名的论文《菲勒斯的意义》（1958）中，拉康讨论了两性关系的结构，称这一结构是围绕着“成为”（being）和“拥有”（having）展开的，

1 张爱玲，《张爱玲文集》（第二卷），金宏达、于青编，合肥：安徽文艺出版社，1992，第14-15页。

而它们又都关涉着一个能指，那就是“菲勒斯”，即一方想象另一方“拥有”象征的菲勒斯，并欲望“成为”另一方想象的菲勒斯。对女性而言，她总是处在欲望“成为”的一方，因为她先行的欠缺注定了她不可能实际地“拥有”菲勒斯，她只能通过象征的“拥有”（比如用一张结婚证）来想象自己是“拥有”的，为此她就必须让自己“成为”菲勒斯，貌似“是”菲勒斯，拉康把这称为女人的“装扮”或“伪装”（masquerade）。拉康说：

虽然这样表述看起来像是悖论，可我还是要说，为了成为菲勒斯——亦即成为他者欲望的能指——女人必须放弃其女性特质的某个本质部分，也就是在伪装中放弃其女性特质的所有属性。她期待她被欲望以及被爱是出于非她所是。但是，在她发出其爱的要求的那个人的身体上，她找到了她自己的欲望的能指。我们当然不可以忘记，被赋予这一意指功能的那个器官由此而具有了一种物恋的价值。¹

菲勒斯是一个能指，葛薇龙“试穿”的衣物就是它的表征；“试穿”是为了“装扮”，为了让自己显得“是”且因此“成为”男人所欲望的，所以，在装扮的运作中，葛薇龙一方面把衣物作为他者（男人）欲望的能指加以利用（崇拜），另一方面又挪用它的价值把自己物化成为男人的欲望的能指，被赋予意指功能的菲勒斯就这样以不确定的形象（衣物和女性的身体）穿行在主体之欲望和他者欲望的间隙中，成为一个具有物恋价值的对象。以此言之，葛薇龙从作为主体的拜物/恋物到作为商品的拜物化实为同一的过程，这不是道德品质的问题，而是女性拜物者的心理结构使然。

就这样，在衣服堆里缠绵厮混了三个月以后，葛薇龙不仅习惯了姑妈用她做诱饵来骗钱骗色的勾当，反而对香港“上流”社会的那种生活开始上瘾了。接下来就是这个女孩子在情与欲的矛盾中纠缠、挣扎的故事。

故事本身并不复杂：葛薇龙背着姑妈爱上了花花公子乔琪乔，可乔琪乔对她并无真心，他刚与葛薇龙幽会完毕，就跑去和姑妈的侍女偷欢，东窗事

1 Jacques Lacan, *Écrits*, trans. Bruce Fink, New York and London: W.W. Norton & Company, 2006, p.583.

发后，姑妈趁机对葛薇龙和乔琪乔软硬兼施，迫使两人双双就范，最终葛薇龙虽然得以和乔琪乔结婚，但却成为姑妈和乔琪乔的赚钱工具。

不少人把葛薇龙读成一个为贪图舒适而自甘堕落的女性，或把整个故事读成是香港这座欲望城市逼“良”为“娼”的写照，恍惚之间，张爱玲俨然写了一篇批判现实主义的作品。张爱玲当然可以是批判现实主义的，如同鲁迅也可以是现代主义的一样。但葛薇龙的故事的核心并不在于道德批判和社会批判，因为这根本上是一个关乎欲望的故事，葛薇龙作为一个欲望主体的“崇高性”就在于她是通过对他者欲望的坚执性屈从来证明自己的清醒，证明他者欲望的空洞。

乔琪乔不只是一个浪荡子，还是他者世界中的一个卑贱主体。他虽出身豪门，但富商父亲根本不喜欢他，加上母亲是一个来历不明的葡萄牙妓女，在妻妾成群的乔家毫无地位，将来的遗产继承几乎与这个混血儿没有什么关系。浪荡子、窑姐之后、混血杂种，这些注定了乔琪乔作为主体的根本性欠缺，除了旺盛的性欲，他可谓一无所有，也一无是处。对于乔琪乔身世的这一切，葛薇龙事先是知道的，不仅如此，她还知道自己是不可理喻的，因为乔琪乔明确地说过，他无法给予她婚姻和爱，可她就是控制不了自己那不可理喻的“蛮暴的热情”，她说自己大约是疯了。很显然，葛薇龙在爱的选择上延续了她作为恋物者的矛盾心理结构：明知是一个错误，一个幻影，但就是无法摆脱诱惑物（物品和爱）的凝视。拜物教的诱惑结构是自恋性的，如同爱的结构一样，只是在葛薇龙的身上，如果说她在衣物的能指中凝定的是一个理想的自我，那在爱的结构中，在她对乔琪乔的形象固着中，她所投射的是自己的另一个类像，作为卑贱者的类像，这个类像在她初次试穿衣服的时候已经以“知”的方式出现过：“这跟长三堂子里买进一个人，有什么分别？”这并非说她是因为同病相怜爱上了乔琪乔，而是说她在乔琪乔身上看到了另一个自己，这个自己需要一种无条件的爱去拯救，而只有她自己才可以给出这个无条件的爱。也正是因此，这个爱才被视为是不可理喻的和疯狂的。

有一个重要的叙事桥段可以证明我这里所说的。葛薇龙与乔琪乔的第一

次交谈以一番语言的调笑而告结束，¹ 乔琪乔的恶名也让她决定对其敬而远之。但有一天晚宴之后，葛薇龙陪姑妈回家，在车上，她觉得有些倦了，便把头枕在臂弯里，这个下意识的动作让她想到了乔琪乔：“乔琪乔有一个特别的习惯，他略微用一用脑子的时候，总喜欢把脸埋在臂弯里，静静的一会，然后抬起头来笑道：‘对了，想起来了！’那小孩似的神气，引起葛薇龙一种近于母性爱的反应。”² 回到姑妈家里，躺在床上，想到姑妈把她当赚钱骗色的工具加以利用，她想要离开，找一个人嫁了，这时她又想起了乔琪乔，“她觉得她和她心里的乔琪乔一场挣扎，她已经筋疲力尽了，无力再延长下去。她对爱认了输”³。

这个桥段的重要性不仅在于交代了葛薇龙对乔琪乔的态度的转变，还在于对她的不可理喻的“蛮暴的热情”给出了一个不可理喻的说明。她不仅认为自己“是”乔琪乔所需要的，甚至想象自己是一个“母亲”，可以“给予”乔琪乔所需要的，以精神分析学的术语说，她想象自己是一个“拥有”菲勒斯的“菲勒斯母亲”（phallic mother），⁴ 她可以用自己的爱的力量来拯救那个浪子：“的确，在过去，乔琪乔不肯好好地做人，他太聪明了，他的人生观太消极，他周围的人没有能懂得他的，他活在香港人中间，如同异邦人一般。幸而现在他还年轻，只要他的妻子爱他，并且相信他，他什么事不能做？”⁵ 葛薇龙对心里的乔琪乔形象的这个“重构”其实也是对自己形象的一次指认，她要做一个菲勒斯母亲，用菲勒斯母亲的无条件的爱来驱除那个卑贱的自我的暗影，如同在试穿衣服的时候她曾想用自己的清白做人来抗拒

1 张爱玲，《张爱玲文集》（第二卷），金宏达、于青编，合肥：安徽文艺出版社，1992，第23-24页。台湾学者陈传兴在论文《子夜私语》中对这段借语言进行的象征性“交换”有精彩的发挥：“这个虚拟的混血语言启开悬置的欲望，张爱玲以语言的交合，音声和书写的交错穿透掩盖去隐喻男女主角二人暗潮汹涌的欲望。语言交换，对谈的形式，由对谈到短暂的沉默和最后近似独语的单向对谈，具体而微地点出男女双方于欲望和爱的流通交换上是不对称与单向的，双方是不对等的。”（杨泽，《阅读张爱玲》，桂林：广西师范大学出版社，2003，第298页）

2 同上，第28页。

3 同上，第31页。

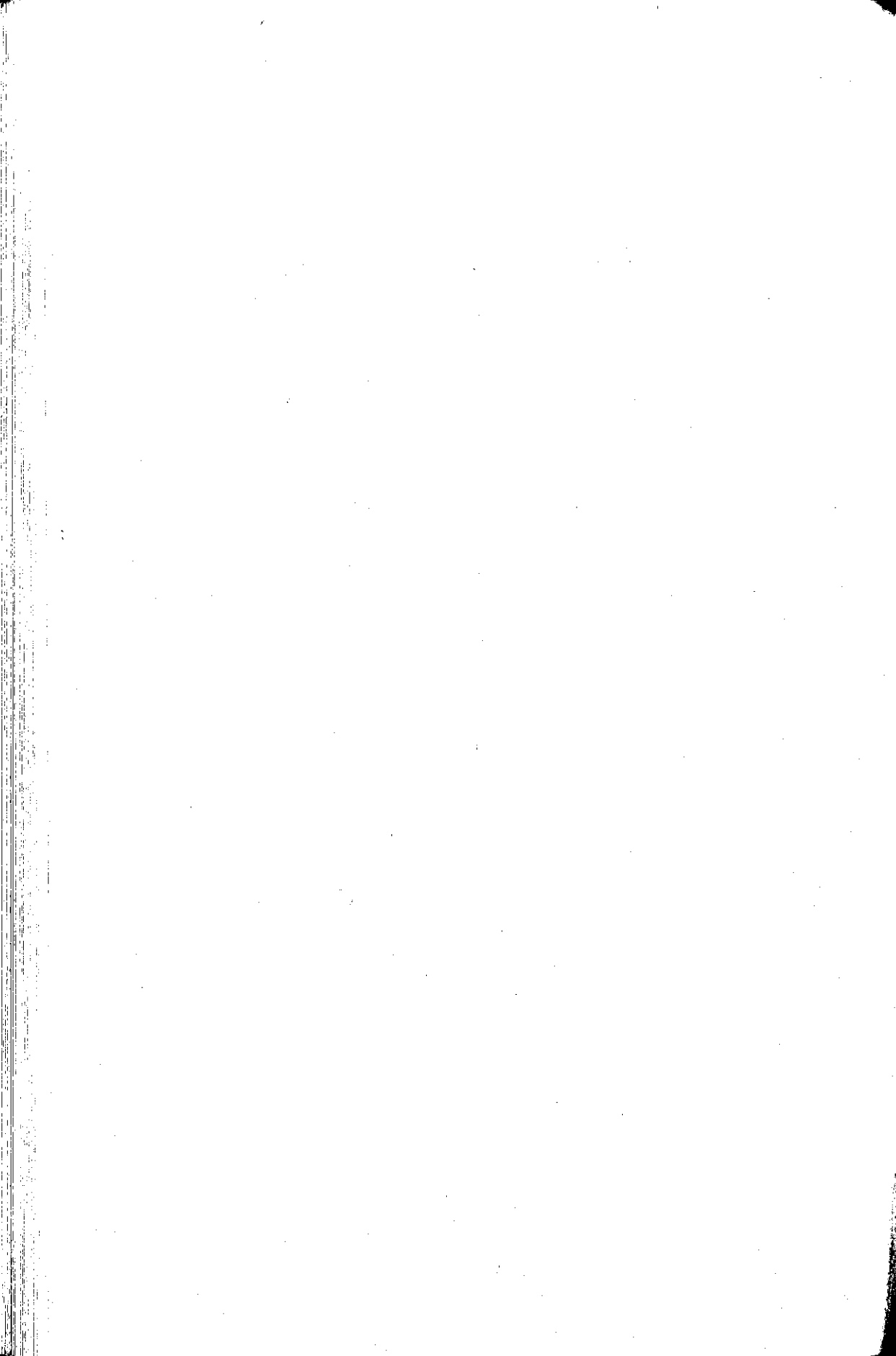
4 “按照精神分析学的理解，菲勒斯母亲既是每个人内心恐惧的对象，也是深深欲望的对象。她代表了女性作为自主自足的存在的绝对权力，同时她又是具有喂养功能的女人。她既非雌雄同体，亦非雄性，既非人，亦非恶魔，因为她是强大有力的母亲。”（Marcia Jan, *Remembering the Phallic Mother: Psychoanalysis, Modernism, and the Fetish*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1993, p.8）

5 张爱玲，《张爱玲文集》（第二卷），金宏达、于青编，合肥：安徽文艺出版社，1992，第31页。

诱惑的陷阱一样，原初场景中结构其欲望的那个拜物式观看现在以倒转的形式主导着其爱的激情，她觉得，即便在这个浑浊的世界里，她的爱可以让她无所不能、无所不为。

就这样，葛薇龙自甘卑贱嫁给了乔琪乔，并一肩担起养家的责任，靠姑妈牵线搭桥从别的男人那里骗取钱财。她也知道自己跟妓女没什么两样，除了痴迷于物的诱惑和把自己一次次变成别人的玩物之外，没有未来，只有无边的荒凉、无边的恐怖：“她的未来，也是如此——不能想，想起来只有无边的恐怖。她没有天长地久的计划。只有在这眼前的琐碎的小东西里，她的畏缩不安的心，能够得到暂时的休息。”¹

1 张爱玲，《张爱玲文集》（第二卷），金宏达、于青编，合肥：安徽文艺出版社，1992，第45页。



五 女性身体恋物志

按精神分析学的理解，恋物根本上是主体欲望的一种投注形式，并且什么样的物可以成为恋物对象，并非单纯取决于对象本身，而是取决于欲望与所投注对象之间的意义缝合。如果我们把目光投向人类——尤其是男权社会——的文化表征实践，就会发现，有一个对象在充当欲望能指、作为欲望投注场所的方面占据着极为重要的地位，这就是女性的身体。仅就图像表征而言，从史前岩画到女神崇拜，从女裸体画到封面女郎，从图片到影像，完美的女性身体表征——不论是对于男性观者还是对于女性观者——永远都能散发出难以抵挡的诱惑，其所铺就的女性身体恋物志就像一个充满魅惑的欲望剧场，在凝定欲望的同时也生产着欲望。下面我想以1980—1990年代中国当代美术中的女性身体表征作为考察对象，尝试通过历史的回置，在其恋物化的图像志中完成对历史或时代的欲望辩证法的回溯性建构。

在进入这一图像志的描述之前，必须先就这里的图像阅读技术做一点说明。

在《雾中风景：中国电影文化1978—1998》中，戴锦华对张艺谋的影片《红高粱》的开场桥段——颠轿——有一段经典的描述：

片头字幕之后，在渐显中出现的是九儿的正面大特写镜头，画框如同欲望的目光稳定而贪婪地框定了这张女人的面孔。是在插花、绞脸、带镯、系扣、摇曳的耳环的五个细部特写镜头之后，再度重复了第一个镜头，直到红绸盖头遮住了那张年轻女人的面孔。轿中的镜头仍将九儿呈现在正面特写之中，并且经典的欲望的能指：红色——红轿挂、红衣、红裤、红鞋、红盖头，在纯视觉表意中将这个被一群粗犷的男性包围的女人呈现在欲望的视域中。而反打镜头则通过欲望的移置——以九儿透

过轿帘窥视男人（“我爷爷”）的赤裸、粗壮的脊背的目光，将女人的欲望命名为对此后弑父行为的默许与驱动。¹

通过人脸正面及穿戴动作的一系列特写镜头，再通过红色这一纯视觉表象的渲染，年轻的九儿呈现在一群粗犷的男性的欲望视域，成为男性欲望的能指。而接下来的一个反打镜头——九儿透过轿帘窥视男人赤裸粗壮的脊背的目光——又建立了女人对自己作为被欲望对象的默许以及自己对这一他者之欲望的欲望。戴锦华的这个镜头叙说是典型的女性阅读，但也正是这个阅读视角的切入，使得掩抑在那一炫目的镜头组接背后的男性欲望的野性思维得以呈现。这个粗犷的野性思维的视觉呈现就是戴锦华所描述的那一系列“细部特写”，它实际就是一席细部的视觉盛宴，是以恣肆的视觉表象建立的细部“诗学”。在那里，被特写的细部既是女性身体的转喻，又是男性欲望的隐喻。进而，如果把这个诗学文本纳入生产它的时代语境中来考虑，那它还是现代性的隐喻，是那个时代的民族现代性想象的视觉表述。

描写的细部化、欲望的表象化、现代性的想象，这三者之间的链接正是我们考察当代艺术中女性身体图像志的基本框架，其中细部化是启动整个链接——不只是启动阐释的链接，也是启动文本实践的链接——的关键所在，因而需要对它有进一步的说明。

在此，细部化绝非单纯的描写手法或文体风格，而是一种表征实践，是缝合或凝定主体之欲望和对象之意义的方式。对于细部化的这一功能——不妨称之为“细节的力量”——美国女性主义批评家奈欧米·肖尔曾经有专门的讨论。

在《细节阅读：美学与女性》（1987）一书中，肖尔阐述了一种细节美学和细节阅读理论，提出应当把“细节”（detail）作为一种阅读模式来切入西方现代性语境下的文学史、文化史和艺术史，尤其是与性别差异相关的表征实践，她甚至认为通过细节阅读可以为女性形象的表征历史建构一个“女性主义考古学”（the feminist archaeology）。

肖尔指出，西方现代文学艺术中细节（描写）的崛起是许多现象催生的

¹ 戴锦华，《雾中风景：中国电影文化1978—1998》，北京：北京大学出版社，2000，第50页。

结果，如“世俗化、社会的规训化、消费主义、日常用品的发明、机械复制手段的发展以及民主化”¹。这个崛起引来的不只是叙事技巧的变化，更是现代性经验的重构和性别政治的重建，因为在有关细节表征的话语中，普遍与特殊之间、整体与细节之间以及男性与女性之间的关系通常被视为具有同构性，不同文化时代或艺术时期总是会对这些关系给出自己的界定。例如黑格尔在他的《美学》中为符合古典主义美学理想，一方面褒扬普遍而贬抑特殊，另一方面又将特殊或细节纳入普遍的整体中加以理解，认为特殊只有“升华”为普遍的环节时才有意义。再如马克思主义文学理论家卢卡奇，基于政治意识形态的需要，他一方面推崇追求细节描写的现实主义，另一方面却又对细节进行政治的再分，区分了本质性或典型性的细节（真正现实主义的）和非本质性的细节（自然主义和现代主义的），前者是总体化的、积极的，后者是碎片化的、异化的。只有到现代及后现代理论家那里，比如在罗兰·巴尔特和雅克·德里达那里，细节才真正恢复自身的面貌，一方面被“去升华”（desublimation）、去中心化，另一方面又在边缘发挥效能，成为松动既定结构的政治力量。肖尔说：

如果说浪漫主义——在此包括黑格尔——为回应来自规范的新古典美学……的压力而不得不设计理论和修辞策略，以便把平凡的现实主义细节引入表征的领域，那么现代主义者——在此包括巴尔特——自觉讨论细节就是为了松动浪漫主义的努力。换言之，如果说浪漫主义是在提升的意义上致力于升华卑贱的或平凡的细节，如英国的华兹华斯或法国的巴尔扎克那样将其揭示为奇观，“在琐细和平凡中见出魅惑的力量”，那么现代主义者从过去到现在都是在投身于解除升华的功用，复原现实主义细节那粗野的和未被升华的物质性。总之，巴尔特的基本美学律令就是“去升华”。²

但吊诡的是，即便是在重新铭写细节地位的现代及后现代理论家这里，

1 Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, New York and London: Routledge, 1987, p.xlii.

2 同上, p.99.

潜藏于细节话语中的传统性别政治并未受到根本动摇：“尽管传统中，细节是被女性化的，且受到贬抑，进而在现代，细节受到空前的价值重估，但与之伴随的却是它同样没有真正地去性别化。”¹相反，细节的崛起带来的是男性凝视的进一步强化和女性身体的进一步物化与欲望化，即在表征实践中，通过细节描写，男性凝视主导下的女性身体被局部化和性欲化，并最终被升华为一个激发欲望的恋物对象。这一点，我们在巴尔扎克、福楼拜、左拉以及现代主义作家的作品中都可以看到。

尤其摄影术和电影的发明以及与之伴随的特写镜头的出现，女性身体的局部化呈现更是变成了现代视觉经验中的一个奇观，巴尔特对“嘉宝的脸”的文字痴迷就是现代主体的这一恋物症状的典型表述。同时，这一技术化的视觉经验反过来又成为一种结构性的力量，其再现女性身体的句法不仅建构了我们对女性身体的视觉经验，而且从影像表征领域弥散到文学描写和图绘领域，影响着后者对女性身体的细节刻画，那其实就是女性身体的蒙太奇化。

女性身体表征的细化不只是男性欲望的恋物化表现，它也是性别差异的意识形态化。例如，在（男权）社会有关性别差异的表述中，对所谓的女性气质已然形成了一整套相对确定的价值系统，比如值得（男人）爱的价值系列和不值得（男人）爱的价值系列，并把这些系列配置到身体的行为中，形成针对身体的编码系统；这些价值系统和编码系统构成了对性别差异和性别身体的意识形态铭写，然后通过各种意识形态机器的询唤机制，性别意识形态被自然化为性别特质，个体则通过对询唤的回应和认同而被建构为性别主体。图像表征就是这样一种意识形态机器，在那里，性别气质及其相关的身体表现被诉诸可见的形式，由此形成了性别身体的图像惯例；进而通过对惯例的不断重复，通过主体对惯例的自觉指认，惯例背后原有的意识形态内容又不断得到强化，成为一种类似于无意识结构的东西，自觉不自觉地渗透于图像表征实践和个体的观看行为。总之，意识形态的观念惯例和表征实践的图像惯例总是相互叠加、相互强化、相互衍生和相互修正，不仅主导着图像表征的性别叙事，而且还时常作为潜文本被移植到图像文本的缝隙，在边缘处控制着图像文本的表征结构。

1 Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, New York and London: Routledge, 1987, p.116.

进而，如同肖尔的论述显明的，在具体的社会文化实践中，女性身体的细化表征还总是与现代性的想象关联在一起。基于男权主导下女性及其身体的社会境遇与文化境遇，它的被贬抑、它的卑贱化常常成为罪恶的“旧制度”的见证，也是因此，对它的欲望化和崇高化相应地又成了解放叙事的材料。但不论在哪种情况下，女性的“第二性”地位都未见改观，其在启蒙的解放叙事中仍是作为男性的欲望对象被利用。在现代性的未来谋划中，传统的性别差异结构仍是一块飞地，甚至会因为宏大叙事的编码而被彻底淹没。

香港旅美学学者周蕾就曾以肖尔的细节阅读理论讨论了中国现代文学中“细节与女性间的复杂关联历史”：

许多具有女性特质的角色与旧有秩序纠缠不清，而中国现代性的英雄形象建立于摧毁、夷平、抵消这些角色之上，然而，中国现代主义也包括了对于“新”领域的殷切创造与发挥，关于女性更是如此。不论在心智方面或是身体方面、社会研究方面或是虚构方面，对于女性的热切探索产生一种新的窥看主义，成为严肃爱国主义的另一面。如此的窥看主义所产生的细节之处，与现代国族建构的严肃性相迳逆，即使是这样的细节往往匿迹于传统形而上学、人性或革命的语言之中。¹

另一位华裔旅美学学者李欧梵在其对“摩登上海”的著名研究中也多次涉及这个论题，例如他依照身体编码、欲望投注和现代性想象的阐释框架对《良友》画报、月份牌和新感觉派小说的分析，虽然他引述的并非肖尔的理论。

依据周蕾和李欧梵的分析，因为女性身体的进入，或者说当我们把性别身体表征的问题纳入一种分析视野的时候，那代表着启蒙的现代性想象就会显出一层暧昧的底色。对女性身体之局部的恋物化表征已不仅仅是凝结欲望之眼和激活主体的现代渴望的场所，而是也在与现代性想象的冲突和矛盾中构成了向传统的一种回撤，或者说那所谓的现代性实际只是男性主导或为男性服务的现代性，女性（身体）的价值只在于激活人们的这一现代性想象，

¹ 周蕾，《妇女与中国现代性：西方与东方之间的阅读政治》，蔡青松译，上海：上海三联书店，2008，第133-134页。

有的时候它甚至是献给这个伟大想象的一个祭品。

性别身体表征与现代性想象之间这一复杂的历史纠缠告诉我们：女性的身体政治总是同时作为其他政治的喻指发挥作用。女性的身体及其图像表征既是男性欲望的投注对象，是欲望的能指，又是献给现代性的祭品；它既是绑架、规训女性身体及其欲望的牢笼，也是性别政治的争执场所，是坍塌男性霸权的前沿阵地。中国当代美术有关女性身体的图像表征就经历了这种历史性的沉浮。

当然，在1980年代初的图像表征中，女性不只是作为历史主体的镜像式他者或者说作为历史灾难的承受者和牺牲者出场，有时它还以历史裂隙的弥合者、社会（家庭）秩序的维系者或男性主体的救赎者和庇护者等角色现身，其中以母亲、女青年、乡村少女甚至儿童的形象出现得最为频繁，尤其在那些具有“乡土自然主义”风格的作品中。如果说在前一种形象中，女性作为历史主体的镜像他者在历史中的存在是被遮蔽的，那在后一种形象中，女性作为男性回溯性地重建象征秩序的能指又是被放逐在历史之外的。她永远也无法进入历史，也无法获得自身的历史。不只是这样，在后一种形象中，女性的身体再次发挥其特别的符号学功能，成为填充主体之欲望欠缺的恋物化对象。这一形象特质我们在陈丹青的《西藏组画》（1980）中可以看到。

《西藏组画》共七幅，分别是《母与子》、《牧羊人》、《朝圣》、《进城之一》、《进城之二》、《洗头》和《康巴汉子》。¹七件作品的幅面都不足1平方米，取材皆出自藏民的日常生活，画风沉郁粗犷，但用笔稳健沉着，色块厚重。

今天要理解这组作品在当代中国美术中的“里程碑”意义，就必须将其纳入当时的社会语境和美术语境中。那是一个全社会还在为摆脱“文革”阴霾而不懈努力的年代，不论是历史观念上还是艺术创作上，每迈进一步都得面临因为“闯禁区”而可能付出的代价。对艺术创作而言，这个禁区就是对政治化主题的放弃，就算是当时的伤痕美术，也很大程度地承袭了艺术的社会和政治干预功能。然而，在陈丹青的这组作品中，几乎看不到任何政治意

1 实际上，早在1978年，陈丹青就曾创作过三幅体现时代主题的西藏题材的作品。现在说的《西藏组画》是他1980年第二次进藏的毕业创作。毕业后他还创作了两幅西藏题材的作品：《风吹草低》和《荒原呼啸》，但一般不算在《西藏组画》的范围。

识形态的渲染，或者说它根本是去意识形态化的，是对意识形态的疏离。这对于当时的人们而言，无疑是一种极具挑战性的视觉样式，其所激发的视觉经验完全可以用“震惊”来形容。

这种震惊效果与其说是来自题材及图像风格的所谓“现实主义”，还不如说是来自那种现实主义美学所激发的生命观照。那是一种隔离了历史帷幕的生命形态，一种用“自然”、“强悍”、“粗犷”等美学话语建构出来的生存幻象。艺术家自己曾用一段自述性的文字对此解释说：

我想让人看看在遥远高原上有着如此强悍粗犷的生命。如果你看见过康巴一带的牧人，你一定会感到那才叫真正的汉子。我每天在街上见到他们成群地站着，交换装饰品或出卖酥油。他们目光炯炯，前额厚实，盘起的发辫和垂挂的佩带走路时晃动着，沉甸甸的步伐英武稳重，真是威风凛凛，让人羡慕，他们浑身上下都是绘画的好对象，我找到一个单刀直入的语言；他们站着，这就是一幅画。¹

通过把目光投放到“遥远高原”，我们才可以脱除历史的拖累，把历史主体还原为“强悍粗犷的生命”，在那里找到生活的画面。然而，在这一去历史化的生命构想中，我们还是可以看到针对性别不同表征样式。例如《康巴汉子》和《进城之一》。

《康巴汉子》采用的是纪念碑式的风格，是理想的生命形态的群体肖像，其中对衣装和佩饰的写实性描绘让画面具有类似于民族志的记录功能。但重要的是画面人物的目光和神态，五个“康巴汉子”，有正面，有侧面，有背面，他们目光坚定、自信，神态自如、自足；尤其中间那个人物，目光朝向观画者的方向，与观画者形成一种对视，但不是向观画者发出挑衅，而是传达出一种自信甚至温暖的力量。

再看《进城之一》，它明显是风情画的基调：三个康巴女子呈前后队列走在进城的路上，目光同样转向观画者的方向，但这个动作似乎是因为发现自己正受到来自那一方向的凝视，比如艺术家正在用相机捕捉这个画面时被

1 陈丹青，《我的七张画》，载于《美术研究》，1981年第1期，第50页。

她们察觉了。纪念碑式的风格和风情画的基调，这显示了艺术家对再现对象的不同姿态：一个是对理想镜像的目光投注，一个是对性别他者的视觉享用。

女性作为历史主体之代理、替代和镜像，三重形象构成了特定时期的历史铭写策略，但女性作为自身却被放逐到历史之外。她的身体被赋予了表征男性主导的历史叙事的功能和价值，其触目的在场正好压抑 / 暴露了它在历史中的缺席。

至 1980 年代中期，历史伤痕尚未完全平复，文化叙述却悄然开始转向，于茫然无措中步入了它的现代主义时期——尽管时常有人称那时的现代主义只是“伪现代”。曾经的历史主体现在被置换为抽象的生命存在，历史与现实的困顿被置换为现代性的想象，社会现实的矛盾被掩映在传统与现代、东方与西方的文明冲突下，并移形为各种现代性焦虑，文化实践则试图通过现代性的空间与时间谋划为焦虑的释放和现实矛盾的想象性解决提供着陆点。

再一次，女性或女性的身体在图像实践中被策略性地调用，成为表征现实的符号；并且再一次，女性的身体被掏空自身，其作为符号化的身体就像一个空洞的能指，在繁复的语义滑动中不断地意义外溢。现代性的想象借符号化的身体得到整形，可女性作为整一的存在再一次被逐出自身，只有她的身体被碎散化为符号的碎片，在空中飘荡。张群、孟禄丁的《在新时代——亚当和夏娃的启示》（1985）就是这个时期的标志性作品，其对性别身体的符号化或策略化挪用恰好显示了现代性谋划含混、暧昧的一面。

这是一件结构整饬但画意拖沓、累冗的作品。水平线上对置的两个裸体人像是现代版的“亚当和夏娃”，他们各自手拿一个苹果，分别站立在代表着现代与传统的水平基面上。纵深面上则以仿焦点透视的古典技法将一个衣着入时的女青年悬置在具有超现实意味的时空结构中，她手托苹果盘从纵深处走来，框定她的是一组镜面破碎的镜框式结构，而她的前面是两扇正在开启的古老城门的门框，以缩短透视的技法连接起来的镜框式结构与城门结构相呼应，两者折叠在一起就像是时空隧道一般，形成了一个朝向未来的历史矢量。画面右下角是一位同样衣着入时的男青年，他的面前是一个画有太极图案的破碎的盘子，恰好在水平面上形成了一个与女青年相对应的面对传统

的时空结构。男青年的侧面是站立的亚当，亚当脚下是一座正在兴建的现代化城市；对面是站立的夏娃，夏娃身后是绵延起伏的山脉和长城，脚下是从大地凸起的山峦，山峦的峭壁上云冈石窟的佛像。很显然，图像的这一语法构成内含有一系列的二元结构，如过去与未来、传统与现在、东方文化与西方文明，而它们正是1980年代中期现代性话语的基本语言单位。

然而，一旦我们的阅读进到图像细节的语法关联，或者说一旦我们把那些看似含义明确的语言单位组合在一起，就会发现，由于对“亚当和夏娃”的“过度表述”，整个图像顿时变得语意拖沓而且意义含混。

画面中，裸体夏娃以古典维纳斯的站姿朝向观众，她一手遮着私处，一手拿着苹果；夏娃的对面是一手拿着苹果的裸体亚当，他以混合了米开朗基罗的大卫和罗丹的思想者的造型背朝着观众。按照图像表达和认知的惯例，亚当和夏娃手中的苹果就像伊甸园里的禁果，既代表着禁令或禁忌，也代表着诱惑。如果考虑到1980年代中期弥漫于社会文化语境的现代性渴望，我们也许更应当说，在此禁忌即是诱惑，禁忌止于哪里，诱惑就从哪里开始，就如同这里的裸体展示，恰恰因为社会对裸体的视觉禁忌，禁忌才能有效地发挥其诱惑的力量，甚至于突破禁忌本身就是一种诱惑，禁忌和诱惑也因此而构成了一种共时性运作。

再有，画面中的“亚当和夏娃”是两位理想化的东方现代青年的形象，但又各取大卫和维纳斯的造型，古典与现代、东方与西方在这个表征中的符号学盗用和异质性并置就像是文化症状的一种无意识表露，不只是泄露了时代的现代性矛盾，也突显了当代中国现代性冲动的杂糅特质，突显了文化主体在现实中的挣扎与困惑。这一点尤其可从图像对于“亚当和夏娃”的“过度表述”中看到。

在图像中，除裸体的亚当和夏娃以外，还出现了另外两组人物：一组是从纵深处走来的女青年和画面右下角的男青年；另一组是站在石窟佛像前的两个男性形象。这两组写实的形象其实是理想化的“亚当和夏娃”的现实写照，它们是身处现实中的“亚当和夏娃”，两组形象恰是对其现实的文化境遇的表述。前一组通过走向未来和朝向过去的语法关联指示了现代性渴望的时间焦虑，即主体在走向“未来”的过程中，却又要面对破碎而沉重的“过去”。

后一组其实是艺术家自己的画像，在其中一人身旁的岩壁上，悬挂着他们展示给观者的《在新时代》。通过将第一人称的“我”及其作品内置于图像中，通过让文化主体自身加入作品的符号运作，现实自我的身份指认陷入了困境。因为这个自我表述破坏了“我”在历史和现实面前的“主体”地位，即通过自我的这一对象化，前一组写实形象所指认出来的自我作为文化主体的地位现在变成了有待确认的，且是有待在历史或传统面前重新确认，现代性渴望的时间焦虑被叠置到“生活在别处”的空间焦虑中。现实的文化主体其实是身处结构矛盾中的焦虑的主体，“亚当和夏娃”所启示的“新时代”其实是主体在现实中无以安顿的时代。

最后说一下这幅画对女性身体的调用。画面有两个女性形象：一个是穿着入时的现代女青年，显然指代现代主体，但与画面中或是进行传统研究、或是从事艺术创造的现代男性形象相比，她的精神维度是空洞的，她只是一个空洞的能指；另一个是以拟古典的站姿正面侧身朝向观者的女裸体，形体的写实、展示性的站姿和亮光对性体征的刻意强调，使得这个裸体显出了某种性吸引的图像特质，但同时，她又被置于一个达利式的超现实空间中，繁复的符号堆砌和含混的语义并置极大地弱化了这个身体的诱惑性，使其一定程度上成了去欲望化的、拒绝色欲式观看的身体。某种程度上，她亦可视作被现代性阐释、收编的空洞的身体。

《在新时代》是1985年5月在“前进中的中国青年美术作品展览”上展出的，此次展览因作品风格的多样化和现代意识而与半年前举办的“第六届全国美展”形成鲜明对照，故而被视为当代中国美术走向“新时代”的重要标志。而接下来几年里在文学、电影、美术等领域出现的各类“新潮”可以说是当代中国文化现代主义的一次井喷。虽然在表现手法上它们都或多或少受到西方现代派的影响，但就此用“伪现代”的标签对它们进行艺术审判是不合理的，因为这并不是一次单纯的艺术运动，而是一次文化运动，是文化对现代性的一次集体谋划。即便表现手法上有“伪”的嫌疑，那恰恰就是转型期中国社会的结构性矛盾的体现，是中国特色的现代性的符号化表征，就是说，艺术当中的“伪”体现的正是这个现代性的文化症状和主体症状，就连“伪现代”的话语本身也不过是此种症状的又一种外显。

在美术领域，“新潮美术”尤为体现了现代性文化实践这种内在的不一致性：一方面是对西方“现代派”不加甄别的技巧搬用，至于那些技巧在西方语境中内含的“主义”或精神维度，及其在中国语境中可能的语义差异，却全然不予体会；另一方面，在貌似激进的文化姿态中，实际是一种自恋式的犬儒想象，并总是会为自己保留回撤的空间。这种不一致性同样体现在对女性身体的再现中：一方面高举启蒙式的主体性旗帜，以女性身体的再现为人性解放的能指；另一方面却又用现代主义的技巧来掩盖女性之躯的丰富性和异质性，在抽象的人性论中将其简约为空洞的生命符号。其结果就是女性身体的退隐，因为它的符号价值与肉身是剥离的，就像我们刚刚在“夏娃”的形象中看到的。即便如西南艺术群体的毛旭辉的“红色人体”，虽然有着对性部位的刻意强调，但那只是一个符号化的标记，一个断句式的标点。

至1980年代末，本就充满裂隙的社会秩序在不成熟的市场化浪潮下再度崩裂，而杂语化的现代性想象又在思想观念上进一步突显和加剧了传统与现代、东方与西方的文明冲突，加上从哲学到艺术各种现代主义思潮的激荡和市场化向文化实践领域的突进，包括图像实践在内的当代文化开始受到欲望的动力学驱使，女性及其身体再度为男性表达其碎片化的欲望提供了锚定之地。现在，欲望的逻辑成为主导逻辑，由此在图像实践中引发了女性身体的欲望化与恋物化。

欲望化的身体是一个被剥离了赘复的语义的性别化身体，是滋养欲望之眼的恋物对象。1988年底中央美术馆的全国首届油画人体艺术大展上涌动的人潮就展示了这样一个恋物化观看的奇观，展品中为数不多的几幅古典人体油画更是吸引了无数饥渴的目光。其中一个有趣的场景最能说明此种恋物式观看中视觉驱力的坚执：展品中很大部分是抽象的现代主义，它们的面前人迹冷落，而较为写实的几幅古典油画面前则是人头攒动，尽管在那些作品的旁边立有“不准触摸，违者罚款”的提示牌，而且不停有工作人员在用扩音喇叭重复提示语，但还是不时地有人忍不住将手伸向画布。虽然当时理论界、批评界、媒体及参展艺术家都一致将此次展览视为人性解放和艺术解放的标志，但它却是以女性的身体作为凝视物来充当诱饵的，就是说，在这个现代

性的启蒙话语中，针对女性身体的视觉意志的激活被纳入现代性的谋划中，性别意识形态成为启蒙的一块飞地。

到1990年代，女性身体的恋物化已经成为图像实践的常态，娱乐杂志的封面女郎、街头广告招贴、电视模特大赛、人体摄影，等等，为恋物时代的欲望经济学铺就了一幅华丽而空洞的图景。如果说1980年代的女性身体表征还关联着历史与现代性的隐喻，到1990年代，它的触目所示就只是男性欲望的隐喻了，女性身体成为男性欲望的锚定之地。并且，这一欲望投注遵循着色欲化的路线，总是指向女性身体的局部，通常是以其部分特质来转喻性地代表整体，女性作为整全的存在被碎散化。女性作为主体，其自身的欲望被彻底抽空，被附着在男性的欲望之上，即女性不仅作为男性的欲望对象而处于被观看的位置，而且因为只能欲求成为男性的欲望对象而处于受动的状态。总之，在男权意识形态所主导的视觉化表征中，女性的身体作为恋物化的身体总是以男性的欲望对象的面貌出现，尤其在那些色欲化的呈现中，身体的性特征的展示与遮蔽，身体与空间和环境的关系，身体与画面中各种转喻或隐喻之物的关系配置，身体的图像化展示对观看者的位置及其观看方式的建构，等等，皆会受到性别权力或性政治的主导，有关于性别的意识形态惯例总是会有意识或无意识地铭写在性别身体的表征之上，并通过让它们潜伏在看似与性别表述无关的其他表述中而让性别身体的政治归于遗忘状态。

那么女性自身呢？面对视觉文化中随处可见的女性身体的恋物化，她们能够做什么？更确切地说，她们能够用图像做什么？在中国，1990年代涌现了一批女性艺术家，她们在国外女性/主义先锋艺术家的启发下，试图在图像实践中对男性的凝视和恋物模式进行反扑，由此出现了反恋物化的身体表征样式。这些表征样式的形态各种各样，但总会参照已有的恋物化模式，就是说，它们的反恋物价值许多时候需要在已有惯例的基础上来获得阐释。

女性身体在视觉中的恋物化是建立在一整套男性化的凝视体制基础上的，这就为女性艺术家调用反凝视的策略提供了机会。例如崔岫闻的《玫瑰与水薄荷》系列（1996—1997）。整个系列共十四幅作品，以塞尚式的手法

描绘一对男女青年慵懒地坐在屋子里的情景，其中的男青年或者神情萎顿，或者形象猥琐，且大都正面全裸，而女青年衣装入时，她或是以冷漠的神情看着别的地方，或是看着男性裸露的生殖器。在此，重要的不只在艺术家对看与被看的传统观看秩序的颠倒，还在于画面中的人物相互之间是疏离的，他们并不构成展示与观看的“对话”关系。就像传统对女性身体的恋物化表征中，女性身体的展示总是在建构和召唤着画里画外的凝视，而在崔岫闻的再现图式中，虽然女性被置于观看者的位置，但她根本拒绝对象进行性欲化的凝视，就是说，艺术家在此不只是颠倒了传统的观看秩序，而是从根本上消解了那种欲望投注式的观看。如同女性主义不能简单地颠倒传统的性别秩序，反恋物式的凝视也不能简单地将女性设定在凝视的位置，因为那样的凝视还是恋物化的。

在男性化的性别凝视中，女性身体或其局部作为恋物对象会被升华到幻象的位置，那里其实就是由幻象铺陈的一个欲望剧场，女性艺术家的反恋物书写在这里同样可以找到解构的通道。陈羚羊的作品系列《十二月花》（1999—2000）就属于这个类型。

经血，对女人而言，只是正常的生理现象，可在日常的社会认知中，它却属于污秽之物，只能纳入不可见的私人领域，甚至还要敷以种种禁忌，以便将其囚禁在幽暗的深处。花朵，总是与纯洁和美丽联系在一起，在男性化的恋物式凝视中，它还是女性身体的表征。陈羚羊将这两者并置在一起，使得各自的意义和关系变得暧昧含混。实际上，这一并置不乏解构各自的意义惯例的意味，因为不论是适时开放的花朵，还是女性的月经，都属于自然的周期。通过在两者之间建立这一语言学关联，它们各自原有的隐喻意义，例如丑陋和纯洁，便被清空。如果说这一图像并置给人一种视觉震惊，那这一震惊的效果部分是源自血和花的语言学对置，另一部分则来自这个对置对每个语言单元的原初意义结构的松动。

我们也可以把这个并置视为恋物和反恋物的结构性互动。在男性化的恋物逻辑中，在有关女性身体的图像表征中，花朵与女性身体或女性特质之间存在一种隐喻性的互涉，它们其实构成了一个替代链条，在这个意义上，我们可以把十二月花的形象系列视作女性的恋物化表征。与之相对的是透过镜

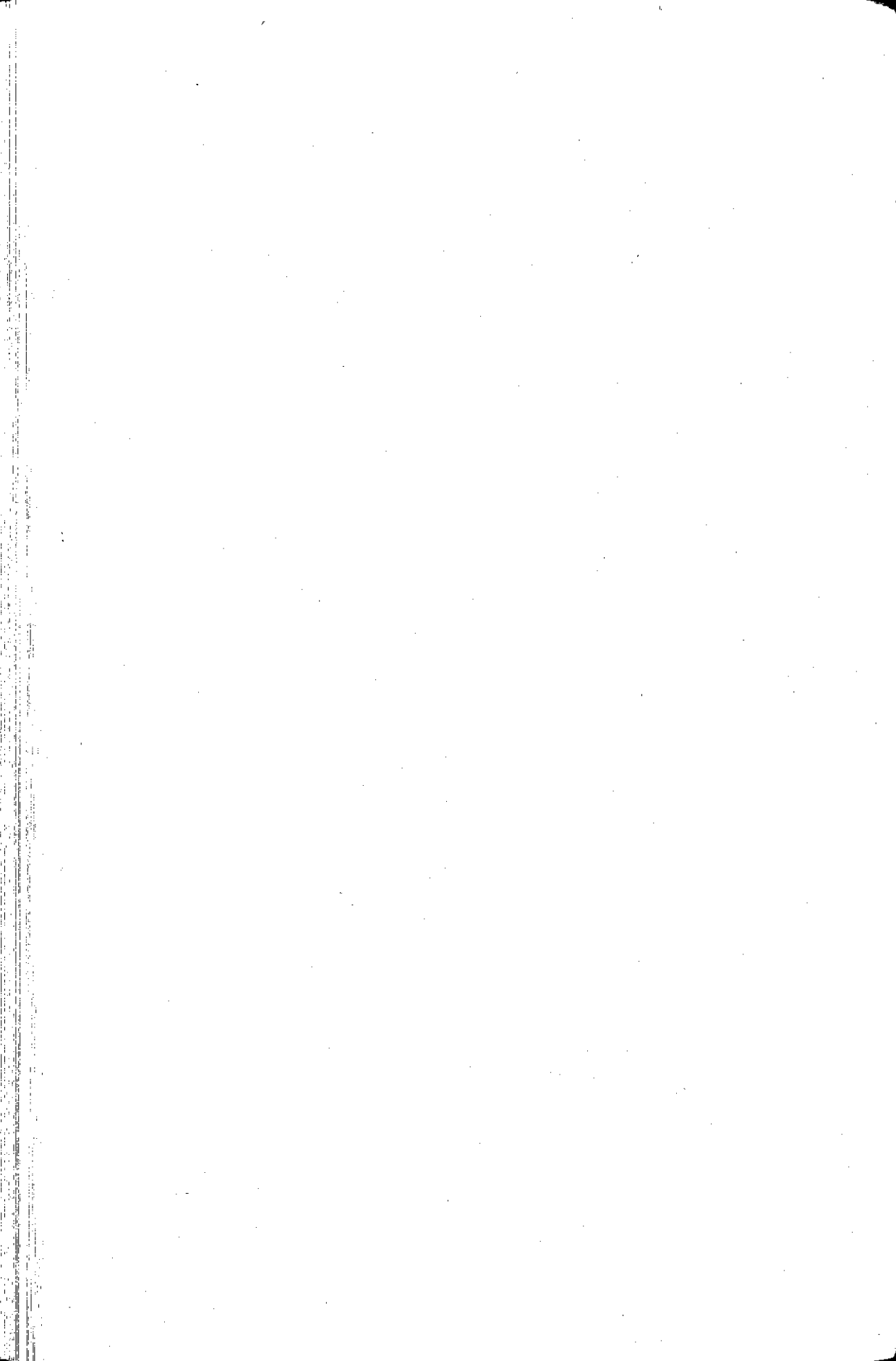
子映现的流着经血的女性下体的形象，这是反恋物的形象：男性想要看的是“花”一般的身体，图像的并置却在说，每月一次的生理循环才是女性身体的真实。

然而，当我们进入这组作品的物质构成和图像“引述”时，就会发现艺术家的意义传达其实是含混的。首先，整组作品都是合成照片，艺术家对相机镜头范围、角度和用光等因素的控制带有很强的主观性，同时，幽暗的背景、不规则的边框运用不仅强化了一种幽闭的情绪，也在提示一种反常规的观看方式。其次，艺术家对十二月花的选择显然采用的是中国古典的花语体系，它们的美带有一丝寂寥感伤的特质，加之女性梳妆盒、扇面、镜子等图像元素的选择，很容易让人联想到古代仕女或闺阁女人的意象。最后是镜子的运用，在图像中，十二月花被置于一个幽闭的空间独自开放，而女性流着血的下体图像都是通过一面镜子看到的镜像，于是我们在这里不仅可以看到（艺术家的）自看和（展示给他人的）被看的互褶，而且可以看到镜像和花容的互褶与逆向互喻。如果说幽闭的空间、流血的下体、孤独的花、独白式的镜像等一起形成了对女性的自我状态的一种描述，那这到底是对男权的控诉，还是艺术家以自我侵凌的方式实施的自恋式表白呢？也许两者皆有。而造成这种意义含混的一个关键因素就是花的意指功能的多重性：在男性化的凝视中，花是女性身体的隐喻，是欲望对象的替代；而在女性的自我凝视中，花更多是她用来投射自我境遇的镜像式对象。

实际上，1990年代，由于受到以画花著称的美国女艺术家乔治亚·奥基弗（Georgia O'keeffe）的影响，中国女艺术家特别喜欢用花的主题来阐释自己的性别经验。这一阐释同样是参照传统的花语惯例所进行的图像修正和意义重建，其中花主要用作女性身体的指代或替代，而诡异的是，一方面，针对男性运用花的喻指功能时的恋物逻辑，女性艺术家决然走向了反恋物化的表征；可另一方面，她们又通过放大花和女性身体之间的关联，让花的喻指功能变得更加性感和色欲，由此搬演了一出女性身体的新恋物志。

尤其在本世纪，由于符号学、结构/后结构主义、精神分析学等阅读和阐释技术的引入，给图像研究和身体表征研究带来了全新的格局，女性主义、

视觉文化研究、大众传媒研究、后殖民批评等都不约而同地将女性身体的图像表征作为讨论的焦点。与此同时，在图像表征实践中，不论是男性艺术家还是女性艺术家，也都参照新理论的框架重新检视传统的表征惯例，女性身体的图像呈现显出了许多新的气象，其中女性身体的恋物化、反恋物化、再度恋物化就像一个循环一般相互竞逐，它们作为不同的表征策略以各自的方式对女性身体进行拆解和重新拼装，以满足不同的欲望诉求。女性的身体再度成为图像实践场域的各方竞相争夺的对象，演绎了一出女性身体的新恋物志。



第六章 表征的重负

毫无疑问，图像或影像是视觉文化研究所关注的基本对象，但正如前面多次强调的，视觉文化研究是从视觉性的角度进行的图像研究，就是说，它关注的是对象的意义生产机制，而非对象作为自足的存在本身。比如图像或影像这类可见性的形式，尽管它们各有自身的存在方式，但只要进入视觉场域的运作，只要参与视觉交换或视觉消费的过程，就一定会发挥特别的“生产”功能。在这时，它们的重要性就不在于它们“是”什么或它们“再现”了什么，而在于它们想要“做”什么或正在“做”什么，它们在构成和传递意义的过程中会产生什么样的“剩余价值”，它们在视觉消费或视觉交换过程中的“意义增殖”与主体的观看有何种关联，尤其主体的换位会给“意义增殖”带来什么样的影响。总之，不论是生产场域中可见性的构成还是交换场域中可见物的意义实现，图像都绝非单纯的再现物或表现物，亦非完全透明的交流工具，它们总在发挥一定的生产功能，既生产意义，也生产接收意义的主体，既生产所再现或表达的指涉物的“知识”，也生产接收“知识”的主体的欲望及其快感满足。

正是为了强调图像或可见物的这一生产和实践功能，视觉文化研究袭用传统哲学的“representation”概念，以描述可见性的运作。这个西文词在汉语中有多个译法：“再现”、“表象”、“表征”、“代表”等。传统的译法多取“再现”和“表象”两种，但其含义有过于单纯地突出可见性的嫌疑；与之相区分，现今从事文化研究的学者更喜欢采用“表征”和“代表”的译法，以凸显图像再现的实践功能，凸显图像运作过程中潜藏的政治学和伦理学维度。总之，图像表征不仅是一种符号运作，而且是一种与意识形态生产相关的社会文化实践，它不仅要参与建构主体与世界的关系，而且直接生产与之相适应的主体类型，不妨借用英国摄影批评家约翰·塔格的表述，称此为“表征的重负”¹。

1 John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

一 表征作为社会实践

1960年代，随着战争创伤的修复和社会经济的渐次复苏，历经了黑格尔“主奴辩证法”、索绪尔语言学、尼采“道德谱系学”等思想的洗礼之后，战后成长起来的巴黎年轻一代已经厌倦了萨特式的存在主义和人道主义的温情款款，厌倦了中产阶级道德、国家官僚主义制度和消费主义的意识形态合谋造成的主体瘫痪。于此情势之下，在各个学术领域崭露头角的“新生代”思想家抛出了一系列耸人听闻的口号：“作者死了”；“人死了”；“主体终结了”。那些对理论不加深思的人在此类口号中听到的只是它们作为“宣言书”的表面惊悚性，对于隐藏在这口号背后的历史“求真”意志则全无探究的兴趣，他们只是浅薄地说：这些口号乃是对深度模式的削平，是对被削平了深度的文本浅表性的玩味和对符号嬉戏的拥抱；它们宣告了一切大写的东西、一切宏大叙事的终结，宣告了迷恋于历史和正典的精英主义的终结。例如，美国人就喜欢在“后现代主义”的标签下一举完成对这一终结论话语的浅表化理解，并进而如自我复制一般衍生出其他一系列终结论的口号，如“哲学的终结”、“科学的终结”、“艺术的终结”、“历史的终结”、“意识形态的终结”，甚至是“马克思主义的终结”、“人的终结”，等等。德里达就曾戏称这一切不过是哲学中早已存在的那种末世学“启示录腔调”的现代版。这些时尚的、满是先知派头的口号看似与战后法国的“新理论”有某种关联，但许多时候不过是美式“后现代”的浅薄之徒玩弄历史的一种巧计，它们除了显示后现代的“浅表性”膜拜以外，并无多少深刻的东西。它们甚至——也许是故意——忽视了至为重要的一点，即被标以结构/后结构主义标签的一代法国人对那种民粹主义的浅表性崇拜其实抱有一种鄙夷的态度，其对传统形而上学建立在一系列价值等级二分基础上的深度模式的攻击并不是为了解放所谓的“浅表性”，也不是为了在符号的嬉戏中享受后现代式的能指滑行带给主体的文化欣快感。相反，巴尔特和福柯们的“末世学”宣言

指向的恰恰是那些已然被浅表化的机器所规训的傀儡化的主体，是那些已经被大众文化的符号嬉戏所深度麻醉的享乐的庸众。

更重要的是，法国人提出那些口号并不是为了制造新闻性的轰动效果，而是为了向与符号运作密切相关的建制及其话语霸权发起冲锋；并且这也不是针对建制的外围战争，而是在建制内部展开的“游击战”和“闪电战”。这是一次内部运作，是由里到外的意义拆解。表征则是这个符号游击战的主战场，所谓“作者死了”、“人死了”、“主体终结了”，说到底就是指“作者”、“人”、“主体”作为表征对象被传统赋予的固定本质和意义不复存在了，它们作为语言符号的恒定指涉物或永久参照物的价值亦不复存在了，因为它们本来就是表征实践的结果，也是表征实践的目标；它们只能在表征中，且通过表征而在场，现如今它们也会因为表征的意指链条的断裂而走向终结。

表征的结构并非封闭自足的透明体系，而是流动的、晦暗的、充满裂隙和矛盾的差异化运动。表征是一种运作，是意义的无限延宕和撒播；表征是一种社会实践，总是受到各种社会因素的作用；表征是一种意指性的生产，其理想的生产目标即是那个傀儡化的主体，其最终的凝定形式就是扭结了多重意义且会在多重空间中往返穿行的“文本”——不管是图像文本还是文字文本。德里达说，文本之外，别无他物。这说的就是文本意义的不确定性、文本符号的非指涉性、主文本与他种文本的相互关联性，以及文本内各亚文本间的异质并置和意义流动，或曰文本的文本性和互文性。现在，“作者”、“人”和“主体”不再是文本之外的先行存在，更非决定文本意义的终极源头，因为它们也只是文本及其表征运作的效果。如果说传统的表征观念本质上是一种“在场形而上学”，它在表征的世界之外先行设定了意义、实体、主体、理性、上帝等的在场，它在表征的世界和被表征世界之间建立了一种平行或对应关系，它视表征的符号和传达表征的机器是透明的、客观的中介性存在，那么现在，由于文本的差异化，由于意指结构的能指和所指的指涉关系的断裂，这一形而上学彻底陷落了，表征的透明性彻底崩溃了。“表征危机”成为击倒在场形而上学的最后一根稻草。

其实，在法国结构/后结构主义产生之前，海德格尔就已经在他的技术

追问中暗示了伴随现代性而来的表征危机的文化症状。在《世界图像的时代》（1938）一文中，海德格尔说，表征或“表象”（*repraesentatio*）一词的现代意义乃是指：“把现存之物当作某种对立之物带到自身面前来，使之关涉于自身，即关涉于表象者，并且把它强行纳入这种与作为决定性领域的自身的关联之中。”¹ 表象的运作即是作为表象者的主体对对象的摆置，亦是对表象者自身的摆置；并且这一摆置的前提就是被表象物与表象者的分离，这一分离最终导致了世界的图像化。海德格尔说，世界之成为图像，或者说存在者之被把握为被表象状态，被把握为存在的镜像，与人在存在者的范围内成为主体、与人变成人类学的对象是同一个过程，唯当人根本上和本质上成为主体，存在者才会以被表象状态摆置到主体的面前。而所谓人成为主体，也就是人成为存在者的尺度和中心，人把自己建立为一切尺度的尺度，人成为自我的心灵活动，并以此去测度或计算处于被表象状态的一切对象，就像海德格尔说的：“一切在场者从被表象状态中获得了其在场状态（*Anwesenheit*）的意义和方式，也即在 *repraesentatio* 中的在场（*Praesenz*）的意义。”²

海德格尔针对世界的图像化或表象化进程而进行的“现代性”分析至少向我们提示了两点：第一，表象或表征的运作与隐喻意义上的视觉展示和视觉控制是分不开的，世界图像化的过程就是使存在者以被表象状态显摆在那里让我们“看”和“知”的过程；第二，图像化时代的到来是与以人为中心的人类学主体的“发明”分不开的，或者说这两者是同一个过程，存在者的被表象亦是人作为主体在“集置”或表象装置中的绽出，人正是通过对表象的观看和计算而把自己摆置到了主体的位置。进一步地，海德格尔的分析还向我们暗示了一点：当人把世界作为表象摆置在眼前的时候，当人通过存在者的被表象状态去计算、把握世界和人自身的时候，他其实也就把自己表象化了，他把自己变成了另一种存在者，变成了需要借助表象来指认自身的在世之物，人在此也处在一种被表象状态。所以，世界图像化时代的到来与其说是物和人在世界之中以表象的形式涌现，还不如说是人的黑夜时代的开始，是存在及其真理的隐匿和缺席。

1 海德格尔，《世界图像的时代》，载于孙周兴选编，《海德格尔选集》（下），上海：三联书店，1996，第901页。

2 同上，第921页。

“表征”（representation），这个西文词在汉语的译法中就像一个语义叠加的机器，多重的词义（“再现”；“代表”；“表象”；“表征”）相互涵摄，但又歧义互现，构成了一个镜式结构。可另一方面，正是译法上这一多义的并置，为汉语世界追踪表征概念在西方的不同理论路向提供了方便的入口，并由此指示了不同的研究角度和范式。例如，当我们强调“representation”作为“再现”的方面时，表象与被表象物之间的对应关系就是问题的关键；当我们强调其作为“代表”的方面时，考察的重点就转向了表象与所表象的对象或表象所图谋的主体之间的权力关系；当我们使用“表象”的译法的时候，则表象本身的可视性或语义学维度就是关注的焦点；而当我们把它译作“表征”的时候，更多是将其当作一种社会实践和符号运作来考虑，在这个时候，我们可以将“再现”、“代表”、“表象”等含义一并纳入互动的情境、纳入符号的运作来重新考虑。

不过，西文的“representation”或“repraesentatio”有一个源自文化记忆且自我指涉的含义是汉语的众多译法所无法表达的：使不可见者显现为可见。这个含义的形成至少可追溯到中世纪的圣像争论，在那里，亲圣像派和反圣像派争执的焦点就是：不可见的上帝能否通过可见的、人为的形象获得完满的再现或呈现为可见的在场，换句话说，圣像作为不可见的上帝的表征，究竟是原型的意义充盈的象征还是原型的不可化约的差异化，其在观者身上引发的观看效果究竟是与原型的同一还是对它的偏离。通过这一争论，我们看到，表征作为使不可见者显现为可见的运作，不可见性和可见性的拓扑式扭结乃是结构其运作的基本方面，表征和被表征物的关系根本上是可见和不可见、在场和缺席的关系，是不可见性在可见性中的符号化、象征化和差异化，亦是呈现和遮蔽的辩证法。

虽然视觉图像并非唯一的表征形态，但在现今的文化研究中，对视觉表征的研究无疑占据着比其他表征形态更为核心的地位。当然，我们还看到了一种更为流行的说法：视觉表征之所以成为关注的热点和焦点，是与图像化时代、消费主义时代和全球化时代的到来紧密关联的。更确切地说，是现代科技和跨国资本支撑下全球化、消费主义与图像化三者共时态的共生结构造就了视觉或视觉性对社会生活的主导，造就了视觉表征的无所不在。西方有

人把这称为“图像转向”（pictorial turn），但许多时候人们在这个转向中看到的只是图像或视像在现代社会的泛滥和它们对社会生活的主导，而忽视了转向之所以发生的文化逻辑。

简单地说，现今的图像转向虽然体现为图像生产和图像消费在社会生活领域的空前繁殖，但在它们的背后，却隐含着社会总体性的结构转型。比如：基于现代民主政治的需要，基于现代国家的社会治理理念，18世纪末开始，就像福柯描述的，西方世界在社会政治的各个领域出现了追求空间透明性的冲动，并最终导致了整个社会空间的结构重组。工厂、学校、医院、监狱、博物馆、电影院、购物中心等，作为现代空间的典范，它们的出现都与追求透明性的时代意志有关，与以视觉性或可见性作为基本隐喻的社会治理技术有关。所以，海德格尔、福柯等人都说，现代时期社会空间转向的发生与现代性的转向恰好重叠，与现代性的“求真意志”对纯粹目视的追求恰好重叠。相比之下，那所谓的图像泛滥其实只是现代性的视觉化冲动的外显形态，是其“求真意志”引发的技术性后果。

再有，与图像转向和视觉主导相并行的则是现代性情境中各种反视觉或视觉批判话语的盛行，是人们对图像泛滥的无意识恐惧和仪式性抵抗，美国学者 W. J. T. 米歇尔在《图像理论：文字与视觉表征散论》（1994）中把图像崇拜和图像恐惧的并存称为 20 世纪下半叶“图像转向”所特有的悖论性情境，他说：

如果我们自问图像转向何以现在发生，何以在人们常说的“后现代”时代即 20 世纪后半叶发生，我们就遭遇一个悖论。一方面，似乎再清楚不过的是，视像和控制技术时代，电子再生产时代，它以前所未有的力量开发了视觉类像和幻象的新形式。另一方面，对形象的恐惧，担心“形象的力量”最终甚至能捣毁它们的造物主和操控着的焦虑，就如形象制造本身一样古老。图像崇拜、打破偶像、艺术鉴赏以及拜物教都不是独特的“后现代”现象。我们的时代所特有的恰恰是这个悖论。图像转向的幻想，完全由形象控制的一种文化的幻想，现在已经成为全球规模的真正的技术可能性。马歇尔·麦克卢汉的“全球村”现在已经成为

事实，一个令人不太舒服的事实。¹

米歇尔还指出，面对这一悖论性情境，今天的图像研究必须走出传统的纯形式主义方法，尤其需要对图像做一种后语言学、后符号学的描述和分析，以互动的框架就图像表征和观看的相关问题做批判性的考察：

不管图像转向是什么，应该清楚的是，它不是回归到天真的模仿、拷贝或再现的对应理论，也不是更新的图像“在场”的形而上学。它反倒是对图像的一种后语言学的、后符号学的重新发现，将其看作是视觉、机器、制度、话语、身体和比喻之间复杂的互动。它认识到观看（看、凝视、扫视、观察实践、监督以及视觉快感）可能是与各种阅读形式（破译、解码、阐释等）同样深刻的一个问题，视觉经验或“视觉读写”可能不能完全用文本的模式来解释。最重要的是，它认识到，我们始终没有解决图像再现的问题，现在它以前所未有的力量从文化的每一个层面向我们压来，从最精华的哲学理论到最庸俗的大众媒体的生产，使我们无法逃避。传统的抑制策略似乎不再有用，对视觉文化进行全方位的批判似乎势在必行。²

将图像看作“视觉、机器、制度、话语、身体和比喻之间复杂的互动”，米歇尔的这个观点为现今的图像研究提示了一个基本的出发点，即应当把图像当作表征实践纳入更加广泛而复杂的互动网络加以考察。实际上，图像转向的本质不在于图像本身在社会生活中的本位化，比如人们常说的“图像时代”，与其说是表征向图像化的“转向”，还不如说是图像向表征实践的“转向”，是图像越来越渗透到日常生活领域充当意识形态的合谋，帮助建构各种各样意识形态的主体类型。因此，如果我们可以把图像转向指认为一个不争的事实，那接下来所要做的就是让思考图像的“视角”发生转向，就是说，即便仍以图像本身作为对象，我们的方法、角度和问题意识也应当区别于传

1 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，第6页。

2 同上，第7页。

统，将图像视作一种社会实践的表征研究就为此提供了很好的入口。

的确，很长一段时期里，人们对视觉文化的研究都是围绕可见的图像或形象进行，或是着眼于图像的“内容”，或是着眼于图像的“形式”，再或是着眼于图像与环境的关系去探讨其视觉意义，并据此形成了各种各样的研究范式，如历史学的、社会学的、形式主义的、阐释学的等。20世纪初，德国瓦尔堡学派还在“图像志”（Iconography）的基础上提出了所谓的“图像学研究”（Iconology），通过综合此前的各种范式把图像研究发展成为一门追求客观阐释的“科学”。欧文·潘诺夫斯基就是此中翘楚，他针对美术史研究提出的图像阐释三层次说（前图像志描述、图像志分析及图像学分析）¹至今仍为许多人所推崇。

可在现今的视觉表征研究中，即便仍以图像或形象作为研究对象，即便讨论的仍是古典的或高级艺术的图像，其出发点和路径也与传统的研究有很大不同。其中一个根本的差异就是，它不再把图像本身视作独立自足的存在，不再在“图像证史”的意义上线性地考察图像的内容、形式以及它们与历史语境的关联，相反，它把图像视作一定视觉场域中由各种因素共同参与的表征实践。图像是社会及文化运作的结果，而其本身也是一种社会文化实践。这意味着现今对图像意义的探讨需要在多元决定的结构框架中进行，需要考虑到视觉场域内部各要素之间的相互作用。现在，图像的“内容”或“形式”再也不是单靠自身就能产生确定意义的自足存在，就是说，图像再也不只是指涉某个意谓的独立能指，其本身也是场域内部各个要素相互作用的结果。图像既可以作为能指也可以作为所指而存在，可究竟是作为能指还是作为所指发挥作用，则取决于我们把它置于表征运作的哪一层面来看待。具体地说，当我们视图像的意义构成是表征框架运作的结果时，图像就处在凝定意义的所指的位置；而当我们视图像本身是表征运作的一个环节时——比如在对图像的观看或接受中——它就处在了引发欲望和意义的能指位置。并且，图像作为能指与图像作为所指并非一一对应的，相反，它们之间常常会因为语境及参与要素的变化而发生脱节，而在这一脱节中，图像的意义也在发生增殖

1 欧文·潘诺夫斯基，《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，戴印平、范景中译，上海：上海三联书店，2011。

和变异，图像的意义总是处在不确定的、开放的状态。

图像的价值和意义是流动的、构成性的。不仅如此，图像的运作还是政治的、意识形态的，而非中立的和客观的。现如今，图像的审美效能和快感生产被认为更多地充当了“屏幕”的功能，图像作为表征在揭示、显现某些东西的同时，也遮蔽、屏蔽了另一些东西，图像的可见性背后总隐含着不可见性的运作，而可见性本身就是对不可见性的运作，这是一个在不同空间展开的双重运作，图像的政治内涵就是在这个双重运作中被偷偷地嵌入的。例如，在西方古典裸体画的表征实践中，不论其表征范式如何变化，都潜藏有把女性设定在被看位置的性别政治，可这个政治维度在美学的面纱下被遮盖了，审美的视觉净化在此造成了对于性别问题的空间区隔或视觉封锁，只有当我们引入性别视角的时候，那一不可见的性别政治才能被揭示出来。类似的情形在视觉表征中可谓无处不在，再比如：早期摄影在对殖民地人口及其地理景观的影像再现中所嵌入的种族想象和种族凝视；旧上海《良友》画报、月份牌等借女性形象的各种摆置所进行的身体规训，以及这一规训与现代中国的现代性想象之间的复杂关联；20世纪末至21世纪初中国纪实摄影借对社会底层的凝视所进行的种种自我言说以及在这一言说中显示出的种种姿态表演；等等。这些都显示了视觉表征运作的政治学维度，阅读这一维度已成为现今图像研究的基本任务。

以“文化研究”著称的英国伯明翰学派对表征问题一直有着浓厚兴趣，斯图尔特·霍尔就是这一学派的代表人物，其对表征的讨论颇受世人瞩目。在《表征的运作》（1997）一文中，霍尔从语言学和符号学的方面给表征下了一个定义。他说，所谓“表征”，就是“在我们头脑中通过语言对各种概念的意义生产”¹。因而，在构成表征运作的东西中，有三个核心要素：事物、概念和符号。例如，现实中的一个动物，我们用“羊”这个概念来表述它，当我们听到“羊”的概念时，心里就会浮现出它的形象，这就是概念所唤起的心理表象；进而，我们还在绘画、电影、动画等再现工具中用不同的视觉符号与形象来表达和描述现实的羊，或向他人传达“羊”这个概念的意义，这就是视觉性的符号表征。

1 斯图尔特·霍尔，《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，第17页。

进而，霍尔依照表征的“三要素”引出了表征研究的三个基本范式：反映论的、意向性的和构成主义的。

在反映论的范式中：“意义被看成是置于现实世界的客体、人、观念或事件中的，语言如同一面镜子那样起作用，反映真实的意义，就像意义已经存在于世了。”¹

在意向性的范式中：“说者、作者就是通过语言把他或她的独特意义强加于世界的人。词语的意思是作者认为它们应当具有的意思。”²

在构成主义的范式中：“它承认，物自身和语言的个别使用者均不能确定语言的意义。事物并没有意义，我们构成了意义，使用的是各种表征系统，即各种概念和符号。”³

伯明翰学派对法国“新理论”其实抱有一种矛盾心态，它一方面十分倾慕后者的阐释效力，另一方面对后者激进的反人道主义倾向又心存疑虑。这种矛盾心态极大地影响了伯明翰学派对法国“新理论”的挪用，就像霍尔，他已经算是学派成员中对“新理论”最具同情心的了，可他对表征的符号学界定离这一理论的激进旨趣仍有很大距离，虽然他接下来也讨论了巴尔特和福柯的表征论述，虽然他也利用这一论述的框架去对种族图像表征中“形象”/“知识”/“权力”的政治学运作进行了精彩的分析。

实际上，我们也可以用符号或语言相对于对象及意义的功能来说明霍尔讲的三个范式：反映论范式把语言视作一面镜子，可忠实地反映事物及其意义；意向性范式把语言当作透明的传达手段和工具，意义在传达中是不会受损失的；构成主义范式则把语言视为对象和意义的构成力量。很显然，在语言学、符号学和结构主义的知识语境中，第三个范式才是探讨表征运作的正道，对此霍尔归纳说：

表征是经由语言对意义的生产。构成主义者争辩道，在表征中，我们运用被组织为各种不同语言的符号同他人作意义交流。语言能使用符号去象征、代表或指称所谓“现实”的世界中的各种物、人及事。但它

1 斯图尔特·霍尔，《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，第24页。

2 同上，第25页。

3 同上。

们也能指称各种想象的事物和幻想的世界，或者指称就任何明显的意义而言都不属于我们物质世界组成部分的各种抽象观念。在语言和现实世界之间，不存在简单的反映、模仿或一对一相称的关系。世界并非精确或不精确地反映在语言之镜中。语言并不像镜子那样运作。意义是在语言范围内，在各种不同的表征系统中或者通过它们而被产生出来的，为方便起见，我们称这些系统为“语言”。意义是被表征的实践和“运作”产生出来的。它是经由意指（也就是意义的生产）实践而得以建构的。¹

“意义是被表征的实践和‘运作’产生出来的”，这个结语在今天已是尽人皆知的“常识”。但对于表征研究而言，仅仅停留于这个结论是不够的。

实际上，所谓意义被建构，乃指意义不是先行在场的或已然完成的，而是开放的和流动的。意义的建构是一个过程，是视觉场域各要素的共时态运作，用阿尔都塞的多元决定概念来说，表征实践作为一种意识形态实践是场域内部各异质要素的相互作用，例如，表征机器、社会建制、视觉传统、图像惯例、文本的生产语境和消费语境、生产者及受众的性别和种族差异，等等，这些都将对表征的意义构成产生影响。总之，意义不是先行在场的，它既非表征符号本身所固有的，亦非实施表征实践的主体单向地赋予的，它不是由任何单一的原因决定的，而是多元地决定的。这一多元决定的原则指示了意义的历史流动性，指示了表征运作的开放性，也指示了图像阅读与阐释的不确定性和多样性。

当然，我们也可以在“历时态”的层面来理解作为一个过程的意义建构。通常，我们说意义是由图像生产者置入图像中的，可图像符号的意义并不是在生产阶段完成后就一成不变了，它至少还要经过传播和接受的环节，这些环节同样要介入对意义的建构或重构。

如果采用霍尔的术语，所谓图像生产，就是概念被符号化的环节，是意义以语言的方式被“写入”视觉形象的过程。但是，就像刚刚提到的多元决定概念所明示的，我们不能对这个环节做过分简单化的理解，以为意义是已

1 斯图尔特·霍尔，《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，第28页，译文有所改动。

然在此的，是所表征的事物本然地具有的，或是由生产者个体以自己的方式注入表象中的。此类理解实际上隐含了一种源头神话，以为图像生产的过程即是意义产生的源头：或是存在于所表征的事物当中，或是存在于生产者的观念及其所创造的形象当中。实际上，意义根本没有确定的源头，更没有单一的源头，意义生产是直接或间接参与表征过程的各方在“语言”（视觉）场域中的争执、协商、斗争和妥协，意义生产是一个多元决定的过程。

例如意大利文艺复兴时期的绘画，不论是作为图像“内容”的宗教性主题，还是作为图像“形式”的透视构图，都不是由艺术家个体单独决定的，它们都必须依照绘画所处的特定场景（例如教堂或私人礼拜堂）、隐含观者或理想观者（例如艺术资助人或恩主）的身份和趣味、所绘主题的文本指涉（例如圣经经文）、作品的社会要求（例如宗教说服或赞助人的个人诉求）、艺术家的知识意志（例如绘画的科学地位）等来确定，故而它们的“意义”是所有在场或不在场的各方商谈的结果。艺术家在此充其量是充当传达的中介或代理，尽管其个人意志也不时地会潜伏到作品当中，但其欲望必须在接受诸建制要素的调节的前提下来获得表达，或者说只有这样他的表达才能进入有效的流通。

再如图像传播。这是符号化的意义进入流通程序的环节，是图像被展示的过程。这个环节对意义生产的影响也是多方面的。例如一幅画在教堂内墙上的壁画被剥离下来放置在博物馆中，其图像就从宗教的膜拜对象变成了艺术的观赏对象，作品的存在语境或传播方式的这一改变不仅会影响到作品本身的功能，也会影响到观者对作品意义的理解或建构。再如现代传播技术，传播机器和维系传播运作的视觉建制也是意义建构过程中发挥作用的重要因素，一个现实中“卑微的”个体的日常违法行为一旦被诉诸电视传播机器，便会成为一个公共事件，公众便会从地域、职业、教育及家庭背景等方面对违法者的行为加以定位和评判，进而把纯然个体性的行为普遍化为相关族类的行为，这种意义增殖很大程度上就是传播机器作用的结果。

还有图像消费。这是图像意义被实现的环节，是图像符号被消费、被解码的过程。如果说在图像生产过程中意义的建构是各方力量博弈的结果，那现在的意义实现同样是各方的商谈和妥协。理由很简单：虽然观看主体是历

史地和文化地建构出来的，但这并不意味着主体的观看是被动的、消极的，相反，所有的观看主体作为欲望性的存在都潜在地是自我中心的、富于侵袭性的。如同人不能战胜他的死亡一样，人的欲望也是不可战胜的。但这也不意味着观看者是意义的最终决定者，观看的活动同样要受到视觉场域的制约，图像文本、文本背后的亚文本和潜文本、已然被建构的视觉惯例、视觉机器和视觉建制，等等，这些在观者的意义建构过程中都会发挥作用。所谓观者的主动性和侵袭性，指的是他/她在同各方的角力中会尽可能为了欲望的满足或实现而进行意义的误认和拒认。在这个意义上说，对于图像，并不存在一个所谓的“正确”解读，任何一次“阅读”都是主体的欲望与所读出的意义之间的暂时缝合。

表征是一种符号化的社会实践，它不仅生产和建构对象的意义，而且还通过这一过程来生产和建构主体的类型，生产和建构主体对自我、现实及其关系的想象。更为关键的是，在表征对现实或对象进行编码的符号化运作中，总有这样或那样的权力结构渗入其中，使得表征的意义建构总要受到政治性的涂抹。就是说，表征的符号实践同时也是一种政治实践，亦即人们常说的意识形态化的运作。

提到“意识形态”，我们首先就会想到马克思和恩格斯的经典论述。一直以来，不论是在社会批判中，还是在艺术批评中，对意识形态进行除幻几乎是马克思主义的一个标识。但另一方面，即便在经典马克思主义的概念谱系里，对意识形态的界定和运用也比我们想象的要复杂得多。¹在此没有办法去对这个概念的历史进行梳理，就眼下的表征研究而言，也许最需要弄清楚的是这个概念在马克思主义的论述中的基本问题框架。

一般地说，意识形态指的是人们有关世界、社会及自身的一整套观念体系，然而在社会存在的领域，这些观念体系并不是独立的，而是要寄生在各种各样的国家机器中作为社会运作的手段发挥作用，阿尔都塞称之为“意识形态国家机器”。阿尔都塞说，与镇压性国家机器首要地是通过“运用暴力”发挥功能不同，意识形态国家机器主要是通过“运用意识形态”发挥功能。

1 有关这个概念的讨论，可参见：Colin Sumner, *Reading Ideologies: An Investigation into the Marxism Theory of Ideology and Law*, London and New York: Academic Press, 1979.

意识形态是一套观念体系，是人生活于其中的现实关系（例如性别关系、种族关系、阶级关系等）的编码系统，或者说是运用符号化或语言手段对现实关系的“再现”或“表征”。但意识形态不是一般的观念体系，意识形态对现实关系的表征并不是为了提供给人一套正确的知识，而是为了权力的运作，是为了有效地配置人在现实生活中的位置及其与现实的关系，故而在那些看似正确、具有普适性的“现实”知识背后，总隐含政治性的内容。由此引出了意识形态理论和实践中三个相互关联的方面：意识形态作为虚假意识、意识形态机器的询唤功能以及意识形态实践的遏制策略。

“虚假意识”，按照马克思和恩格斯的界定，指意识形态是对“现实”的歪曲反映或错误认识。但在此需要强调的是，这里的“现实”乃是作为整体的社会存在，是不可表征但又只能通过表征来呈现的“历史真实”。所谓“虚假意识”，不是说意识形态公然撒谎和欺骗，而是说它提供的意义、价值和承诺不过是有关于社会现实的一种片面表述，亦即它是对社会存在的总体结构的一种“局部意识”或“局部认识”。它在既存现实的层面上可能是“正确的”，但如果把它置于历史长河中和社会总体中来考察，它的局部性和片面性就会暴露无遗。一句话，意识形态作为“虚假意识”，乃指它是对历史真相的压抑，同时也是对被它所捕获的主体的“阶级意识”和“历史意识”的替换与遮蔽。

其次，意识形态作为有关人生活于其中的现实的一套观念体系，其基本的功能就在于主体性的建构，即它总是要指向社会中的个体，总是要把个体建构为意识形态所愿望的主体，而询唤就是意识形态机器实施主体建构的基本机制。所谓“询唤”（interpellation），按阿尔都塞的解释，乃是“质询”和“召唤”双重功能的扭结：前者是对个体在当下现实中的欠缺的一种暴露，通过质询，个体意识到自己的匮乏和不足；后者则是对个体之未来的一种预期与承诺，通过接受召唤，个体可获得一个想象的完满性。所以，询唤是一种缝合机制，是象征界的能指化指令以一种想象的自我预期被缝合到个体身上，由此把个体建构为意识形态主体。例如，作为身处社会中的个体，“我”的身上总包含各种可能的社会角色：大到种族的、性别的、阶级的和国家的，小到家庭的、职业的和社会团体的；社会对这些角色有各种各样的编码系统，

它们就是象征界向个体发出的符号化的要求和召唤，个体一旦接受或认同了这些要求，就会将其内化为一种超我式的律令去自觉遵从，由此而被建构为一个看似自足的、社会化的意识形态主体。

但正如拉康的认同理论所表明的，主体性的这个建构根本上是自我误认的结果。个体在意识形态赋予的想象性关系中似乎是自主的主体，他对所选择的角色和位置的功能实现看似是出于自觉，而实际上，那只是由于意识形态的遏制策略造成了他对现实关系的遗忘。他在社会现实中的位置、他的主体性功能都是被建构的，用阿尔都塞的话说，他不过是一个屈从的或臣属的主体（subjected subject）。

最后是意识形态询唤机制的缝合功能，马克思主义称此为意识形态的“遏制策略”（strategy of containment）。一方面，正如马克思主义的论述所表明的，意识形态是具有阶级性和政治性的，即意识形态的观念系统及其实践是为一定阶级或社会集团的利益服务的。但另一方面，意识形态及意识形态实践的这一政治学方面通常是隐蔽的、不为人知的。意识形态作为一种局部意识的局部性或虚假性只有通过历史化和总体化的批评运作才能显示出来，其自身的运作却是既存现实的自我神秘化和神话化，它总是宣称自己所表征的内容是自然的、必然的、中立的、合理的、具有普适性的，再加上主体的误认，使得人们对表征的政治维度不仅视而不见，反而将其视为自身欲望的“再现”和“代表”。这就是意识形态的遏制策略。

正是这种遏制策略，所以马克思主义强调，在统治阶级意识形态的操控下，被统治阶级是无法“表述”/“再现”/“代表”自己的，他们只能被别人“表述”/“再现”/“代表”。换句话说，在意识形态表征机器的背后，其实是一整套权力体系的运作，它们不仅假借各种合法性的口实来“代表”沉默的主体发言，而且还采用修辞的或压制性的手段对一切与意识形态的要求相悖的僭越性欲望加以遏制和消声。以此言之，意识形态的表征机器不仅是对权力进行配置的机器，是生产、散播权力的机器，而且是掩盖权力运作的机器。

表征作为社会实践根本上就是意识形态实践。那么，表征和意识形态究竟是如何链接到一起的？就视觉性的表征实践而言，我们应当关注的是：社会的意识形态内涵是如何嵌入图像中的？它在我们的观看中是如何运作的？

我们的反制性观看又是如何可能的？对于这类问题，符号学可以为我们提供一个相对有效的阐释框架。如果说表征的过程就是符号化的过程，那符号无疑就是我们进入表征政治的中介，也是我们破解意识形态遏制策略的入口。巴尔特的符号意识形态分析就是这种研究的典范，其在视觉文化研究中能够拥有特殊的地位，也是得益于此。

巴尔特作为批评家对图像文本和文字文本都有着特别的兴趣，而对图像文本的兴趣在他的写作生涯中又恰好占据着首与尾的特别位置。例如，从1950年代中期到1960年代初期是巴尔特写作的“神话学”和“符号学”时期，“图像的修辞”¹亦即图像的表征运作正是他思考的主要议题，就像在《神话学》（1957）中，对大众传媒的各类图像做意识形态分析就占据着显著位置，而在《时装体系》（1967）中，图像表征和文字表征的关系亦成为他解码时装杂志的意识形态含义的基本切入点。接下来的1970年代是巴尔特写作的“文本性”和“伦理学”时期，图像再次占据显著位置，成为他讨论“文本的享乐”²和阅读的伦理学的重要参照。比如在《符号帝国》（1970）中，日本作为一个文化他者，其富有东方情调的符号和图像大大地激发了他的东方主义情愫，而在绝笔之作《明室：摄影纵横谈》（1980）中，摄影图像中的刺点一次又一次开启着他的零度阅读，并把他带向对身体的回视和对死亡的凝思。

进而，如果对巴尔特在这两个时期的图像阐释做进一步的比较，我们会发现：在神话学和符号学时期，其知识资源主要是索绪尔的语言学和马克思主义的意识形态理论，所以他对图像的解读带有明显的社会学及政治学色彩，是典型的意识形态阅读，重在图像的“内容”和“形式”的意识形态分析；而在文本实验和身体的享用伦理阶段，其知识资源主要借自“太凯尔”集团的文本理论和拉康的精神分析学，其图像阅读的基调也为之大变，曾经较为理性的图像分析现在被恣肆的视觉痴迷和身体的自我享用所取代，曾经的图像意识形态批判现在变成了主体对图像的自恋性观看，曾经对图像的政治维度的断然拒绝现在被观看和自看的快感生产所取代。不妨用拉康式的术语说，

1 巴尔特写于1964年的一篇文章的题目。

2 巴尔特写于1973年的一本小册子的题目。

1950年代及1960年代巴爾特的寫作是弑父的——雖然在現實中他沒有父親可以謀殺——社會圖像即是父法的權力運作的代理，其頤指氣使的“話語”言說最為典型地體現了父法對於主體的閹割，所以需要對它做意識形態的祛魅化運作。相較而言，1970年代巴爾特的寫作是戀母的，他沉浸在对无所不能的“原始母親”的懷想之中，《符號帝國》里日本文化所代表的東方圖像在他這裡喚起的是母性般的呵護與溫存，《明室》中私人相冊里母親的影像更是把他帶回到了母嬰同體的原初體驗，他在對那一體驗的回想中享受著照片的刺點帶給嬰兒化的主體的刺痛。總之，巴爾特的圖像思考不只有一個角度和一種模型。如同《神話學》中的巴爾特和《明室》中的巴爾特呈現的是其身體的不同觀相一樣，《神話學》時期的圖像和《明室》時期的圖像正是對這不同的身體發揮作用的东西，即一個是充當所指，等待著一個男性化的意識形態軀體的進入，而另一個則是充當能指，在那裡不斷地引誘主體以孩子氣甚或女性化的自願屈從去接受“刺點”的穿刺，就像聖特烈莎在狂喜中領受被上帝之光穿刺的痛感一樣。

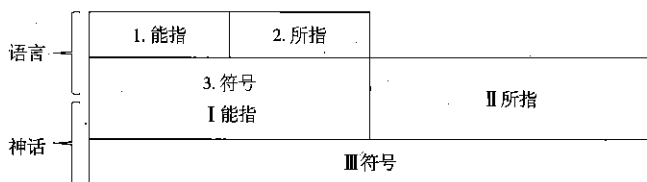
巴爾特在神話學時期的圖像閱讀受到廣泛關注是有道理的，因為這一閱讀的前設性條件就是把圖像表征當作一種社會政治實踐來看待，表征的過程是社會意識形態“內容”在“形式化”的偽裝下被嵌入圖像的過程。

巴爾特的所謂“神話”，不是傳統意義上有關神或超自然的力量的虛構，而是指人們對於特定對象和價值的一種再現策略，比如利用大眾傳媒對對象和價值進行編碼，並在編碼中偷偷地轉換、遮掩或抹除某些意識形態訊息，以使處在一定歷史語境中的對象和價值升華為永恆的在場，使歷史地存在的意識形態升華為無時間的、不容辯駁的和自然的普遍真理。簡言之，神話作為一種話語、作為對特定對象和價值的一種符號式言說，本質上就是意識形態實踐。它通過編碼系統來掩飾或掩蓋對象與價值的歷史性和意識形態性，以使其內有的意識形態顯得是自然的、中立的和永恆的。

神話的非意識形態化恰恰是最大的意識形態，是意識形態的最大化，因而，巴爾特的所謂“神話學”，就是要對此一神話系統進行解碼，通過對編碼系統的修辭策略的分析來對對象和價值實施祛魅化的運作，而這也是對神話實施去神話化的運作，對已然去意識形態化的意識形態實施再意識形態化

的运作。巴尔特把焦点集中于 1950 年代初巴黎日常的社会生活和文化生活，尤其是最能体现中产阶级趣味的各种大众媒体的表征实践，其意图无非想要揭示资产阶级意识形态对于大众的神话学功能，揭示意识形态操控下受到遮蔽的历史“真实”以及沉迷于神话学幻象的历史主体的“真相”。

巴尔特把神话看作一个言说系统或符号系统，一种以文字或表象为载体的意指方式。他采用索绪尔等人的语言学模式，称一般意义上的符号乃是能指和所指的结合，而神话作为一种意指方式的特殊性就在于它是由两级符号系统构成的，即在一级系统中通过能指和所指的结合形成的符号在二级系统中再作为能指和新的所指相结合，形成一个新的符号系统。以图示来表示就是：



巴尔特用了一个摄影的例子来说明这里的意思。这个例子取自《巴黎竞赛报》的封面。

巴尔特解释说：

封面上，一个身着法国军装的年轻黑人在行军礼，双眼上扬，也许是在凝神注视着三面三色国旗。这便是这张照片的意思。但不论天真与否，我清楚地看见它对我意指：法国是一个伟大的帝国，她的所有子民，没有肤色歧视，忠实地在她的旗帜下服务，对所谓殖民主义的诽谤者来说，没有什么比这个黑人效忠所谓的压迫



者时展示的狂热有更好的回答了。因此，我再度面对了一个更大的符号学系统：这里有一个能指，它本身是凭着前一个系统形成的（一个黑人士兵正在行法国式军礼）；还有一个所指（在此是有意把法兰西特征与军队特征混合在一起）；最后，还有通过能指而呈现的所指在场。¹

先是一般语言学意义上的“一级系统”，即由照片的能指（士兵的肤色、着装、姿势、神态等）指示出来的所指（一个黑人士兵正在行法国式军礼），这是我们在照片的可见形式中可直接看到的，其符号意义也是直接可见的。接着是神话学意义上的“二级系统”，一级系统中能指和所指的结合产生了一个意义，即一个黑人士兵正在行法国式军礼，这个意义现在——其实是在受众的观看中——作为新的能指连接着另一个所指，比如法兰西是一个伟大的帝国，不分肤色和种族的法国人都在向这个帝国表示自己的忠诚和爱国心，这个所指属于二级系统的基本意指，其意义是我们在一级系统的基础上指认或阐释出来的，所以是衍生性的。

可见，神话本质上是将一级系统转换为二级系统的意指运作，通过这一运作，一级系统中的符号成为二级系统中的能指，并因此使它具有了模棱两可的特征：既是充盈的意义（比如作为一级系统的符号意指，黑人士兵作为单一个体，其行法国式军礼的行为有着自身的历史性和特殊性），又是空洞的形式（比如作为二级系统的能指，黑人士兵的个体性和历史性被抽空，而成为全体法国士兵和法国人的替代或代表）。这一模棱两可一方面当然是源自神话对一级系统的“意义”的转换或掏空：“当它变成形式时，意义就抛却了它的偶然性；它掏空自身，变得一无所有，历史消失了，只剩下文字。”²而另一方面也是源自其在图像阅读中的运作：“在阅读的运作中，有一个似是而非的互换，一个从意义到形式、从语言学符号到神话能指的不正常退行。”³巴特特的意思是说，一个黑人士兵行礼的照片所表现的本来只是一个具体的个别事件，可在大众媒体的宣传中，或者说它一旦进入大众

1 罗兰·巴尔特，《今日神话》，载于吴琼、杜予编，《形象的修辞：广告与当代社会理论》，北京：中国人民大学出版社，2005，第8-9页。

2 同上，第10页。

3 同上。

媒体这个意识形态机器的运作，通过从“意义”到“形式”的转换，照片中的个体性被置换为法国总体性的代理，个体的行礼行为变成了全体对法兰西帝国的一种效忠，至于那一个体所代表的种族的原初特殊性则完全被掏空，帝国在非洲曾经的殖民冒险史被彻底抹除，所剩下的就是一个新的国家意识形态——法国式的爱国主义——在向大众媒体的每一个观看个体发出召唤。

巴尔特的分析其实隐含了图像表征在视觉场域的不同界面的转换。先是把神话学的图像当作所指看待，这时他主要是分析意识形态内涵的嵌入，也就是大众媒体如何通过符号的运作来完成国家意识形态的潜伏，把后者建构为图像的潜在意义，使图像表征具有了一种召唤的功能。接着在转向图像阅读或图像观看的时候，又把那个图像当作一个能指系统看待，考察它如何以空洞的形式来吸引主体对其内容或意图进行想象的填充和完成。

我们还可以在巴尔特的基础上做进一步的推进。如果把观看主体的种族性也考虑进去——对黑人士兵的图片而言，实际上也必须这么做——那图像的意义激活又会有什么样的效果？例如一个白种法国人和一个黑人士兵或有色人种的法国人面对这个图像时各自会看到什么？他们看到的会是一样的东西吗？要知道，在这时，已然建立的图像体系是作为一个能指系统在发挥作用，而观看主体的种族差异乃至阶级差异都会对观看以及观看中的意义填充产生根本的影响，就是说，已有的图像意义在这个视觉交换中不可能等价地流通，而是会产生意义增殖甚至变异。如果说一个黑人士兵向三色旗行注目礼的图片更容易让帝国的白种人产生某种自我荣耀感，那一个来自撒哈拉沙漠以南的非洲的移民或流民看到这张图片时会不会更有可能想到曾经的历史创伤呢？那充满创痛的集体记忆会不会因为图片表现出的轻松的抹除而更加让人刺痛呢？这种观看效果是完全可能的，因为图像的意识形态意义不是单向地流通的，而是会在编码和解码的意义循环中不断被重构。然而，正如巴尔特所强调的，图像的意识形态功能的确立恰恰有赖于对图像内容的种族性和历史性的抽空，正是对肤色和阶级的去意识形态化，使这个图像成了一个非意识形态的神话。

1950年代中期，巴尔特的符号学还处在草创阶段，还残留有传统文学批评的痕迹，比如“意义”和“形式”这两个术语就是从传统批评中挪用过来



Panzani 广告

的。到1960年代初，他开始建立一种符号学“科学”，语言学模型越来越成为论述的主导，曾经的两级符号系统现在被所谓的“直接意指”（denotation）和“含蓄意指”（connotation）所取代，图像的意识形态批判越来越倾向于更为冷静的修辞学分析。例如，在写于1964年的论文《图像的修辞》¹中，巴尔特对一则广告摄影的图像进行了符号学阅读。

“Panzani”是意大利一家调味品生产厂商，在这则广告中，我们首先看到的是它的“语言学讯息”：图像、解说词和厂家名称。它们既构成了图像符号的直接意指（比如它们的排列、色彩搭配），也形成了一种含蓄意指（新鲜、多样、意大利风味）。不过，巴尔特在此更关心的是这些分散的图像符号在广告受众那里如何形成一个连贯的整体。他说，这需要一定的“文化知识”，即正是因为人们对于“新鲜”、“意大利风味”这些意指讯息已先期具有了一定的“知识”，图像的直接意指才得以回指到含蓄意指上面。巴尔特说：“文本通过图像的所指直接引导着读者，使他回避某个东西而接受别的东西；借助于一个常常巧妙的迅速调遣，它遥控读者朝向某个先行选定的意义。……文本实际上是创造者（因而也是社会）进行图像审查的权利，锚定是一种控制，面对图像的投射力量，它要对讯息的运用负责。就图像所指的自由而言，文本因而具有一种压抑性的价值，我们可以看到，正是在这个层面，社会的道德和意识形态是首先被投入的。”²可以看出，在这里，巴尔特以一种朴素的论述说出了一个真相，即正是社会——它实际就是拉康所

1 Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", in *Image-Music-Text*, tran. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1978, pp.32-51. 该论文的中译即《形象的修辞》，载于吴琼、杜予编，《形象的修辞：广告与当代社会理论》，北京：中国人民大学出版社，2005，第36-52页。

2 Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", in *Image-Music-Text*, tran. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1978, p.40.

说的“象征界”——对主体有关于图像文本的直接意指和含蓄意指的讯息及其关联方式的“知识”的先行建构，或者说正是主体对文本意义的先期认同和欲望投注，才为直接意指和含蓄意指之间的意义缝合提供了可能。

巴尔特还特别指出，与其他图像类型需要借一定手段把直接意指的讯息和含蓄意指的讯息结合在一起不同，摄影图像有一种特殊的结构，它是一种“没有编码的讯息”，即照片似乎没有自己的形式，其能指和所指之间是一种直接可见的联系，我们总是自动地通过照片的表面去看它所表现的内容，也就是说，在照片中，含蓄意指是直接体现在未被编码的直接意指当中的，尤其在新闻照片中，讯息似乎只是由直接意指所构成，所以它对于观看者而言似乎是完全透明的。它既是客观的，又是被投注的；既是自然的，又是文化的。也正是这一特质，使得照片成了最强有力的意识形态武器，可以将原本政治的世界有效地自然化和中立化。巴尔特把摄影图像的这一特殊性称为“摄影的伦理学”，他说：

在摄影中——至少在字面讯息的层面——所指与能指的关系不是“转换”关系，而是“记录”关系，而编码的缺席显然强化了摄影的“自然性”神话：场景就在那里，被机械而不是人捕捉到（在此，机械是客观性的保证）。在摄影中，人的介入（取景、调焦、采光、焦距、速度）实际上整个地属于含蓄意指的层面，仿佛太初（尽管是乌托邦）就有原始的照片（正面的和清晰的）存在，然后，人在那上面展现出来，且不需任何技术，不需从文化编码那里获取符号。似乎只有文化编码和自然的非编码的对立，才能够解释摄影的特殊特征，对它所体现的人类历史中的人类学革命做出评价。摄影所涉及的意识类型的确是史无前例的，因为它建立的不是某物就“在那里”的意识（任何复制都会引起这样的意识），而是它“已经在那里”的意识。我们获得的是一个全新的时空范畴——空间的当下性和时间的先在性，照片是“此时此地”与“彼时彼地”之间非逻辑的连接。¹

1 Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", in *Image-Music-Text*, tran. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1978, p.44.

实际上,不论是在摄影图像中,还是在商品广告的图像中,直接意指的符号形象往往构成了图像的修辞学或美学层面,它使得图像看起来就像是一个形象的乌托邦,图像的诱惑结构就隐藏在这个伊甸园式的幻境中,而含蓄意指的讯息就借此而被偷偷地植入观看主体的意识当中,用巴尔特的话说,直接意指的形象“以乌托邦的方式把它的含蓄意指明确化,形象成为根本上客观的东西,或者说在最后的分析中是纯洁的”¹。总之,在这类图像中,直接意指的形象就是通过建立一个自然、客观的在场对象,通过压抑或掩盖含蓄意指的文化讯息来实施其意识形态植入的。

对于巴尔特的直接意指和含蓄意指,我们也可以从符号的多义性来理解。我们知道,符号学的一个基本原则就是任意性原则,即符号的能指和所指的关系是约定俗成的、任意的,而非自然的或内在必然的。任意性原则意味着能指和所指的关联是不确定的、不稳定的,不仅随语境而变,而且其多重的关联具有共时态的层积性。许多时候,某一能指往往是一个扭结了多重含义的能指链,当符号的生产者将所认定的某一主导含义嵌入能指系统时,其他的语义关联则会作为潜文本被植入表征的过程,构成表征的潜在结构,而符号的接受者完全可以绕过生产者植入既定意义,去开启潜文本中可能的意义。在此,符号的“主导”含义就如同巴尔特所讲的直接意指,“潜在”含义就如同含蓄意指,它们并存于符号系统中;共同构成符号意识形态的多重结构。正是符号的这一多义性,使得符号成了表征政治的藏身之所,但也是进入表征场域的各方进行权力搏杀的攻防点。

具体到图像表征中,为了让图像的流通和消费能够顺畅进行,图像生产者总是要利用一定的图像惯例和意识形态惯例来表达其直接意指,含蓄意指就有可能潜藏在这些惯例的“自然性”中,它就靠着人们认为“自然而然”的信念被“偷运”进来。例如在性别表征中,社会对于男女性别的角色属性已然形成一整套确定的编码系统,如男性应当是主动的、行动的、果断的、英雄气的等,女性应当是受动的、情感的、柔弱的、娇羞的等,这就是所谓的男性气质和女性气质,它们实际是性别意识形态的观念惯例,并构成了对性别主体的某种询唤机制。在社会意识形态机器的运作中,这些气质一方面被

1 Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", in *Image-Music-Text*, tran. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1978, p.42.

视为是天生的和自然的，另一方面又被设定为是理想的和理当如此的。因而在图像表征中，我们时常看到，基于那前一方面，人们常常会把相关的性别特征作为直接意指引入图像的可见形式中，由此形成了对于性别角色（即男性特质和女性特质）的一整套表征惯例；进而通过表征对惯例的不断重复，通过主体对惯例的自觉指认，惯例背后原有的意识形态内容不断得到强化，成为一种类似于无意识结构的东西自觉不自觉地渗透于图像的表征实践。就像上面说到的男权社会的性别意识形态惯例：男性 / 女性 = 主动 / 被动 / = 行动 / 情感 = 国家 / 家庭 = 公共 / 私人。这个可无限衍生的等式系列构成了社会的基本性别编码，它们不仅作为主导语码主宰着从图像表征到文字表征的性别叙事，而且还时常作为潜文本被移植到主文本的缝隙，在边缘处控制着主文本的表征结构。美国著名女性主义艺术史家和批评家琳达·诺克林（Linda Nochlin）曾这样归纳性别表征的这一意识形态运作：

一般大众，尤其艺术家，认为男性的权力应该超越女性，男性与女性不同，男性比女性优越，女性必须受控制，部分艺术家对这类说法的认同程度远胜过其他人。这类假设不仅呈现在视觉结构上，也出现在我们要讨论的图像作品的主题上。……既然许多有关女性的假设是以常识的面貌出现，也就被认为是不证自明的，对当代的观众而言，这些观点往往是隐而不现，对创作者而言也是盲点。女性被认定为脆弱而被动，是满足男性需求的性目标；女性被界定为具有理家和养育的功能，被认定为属于自然的领域；她是艺术创作的对象，而非创作者……所有这些观点都建立在一个更普遍、更具渗透力的性别差异的前提之上。这些观念虽然并非全未受到争议，但在某种程度内，仍存在于我们这个时代很多人的心中，因而也构成了一种潜文本（subtext），隐匿在几乎所有女性的个别形象之下。¹

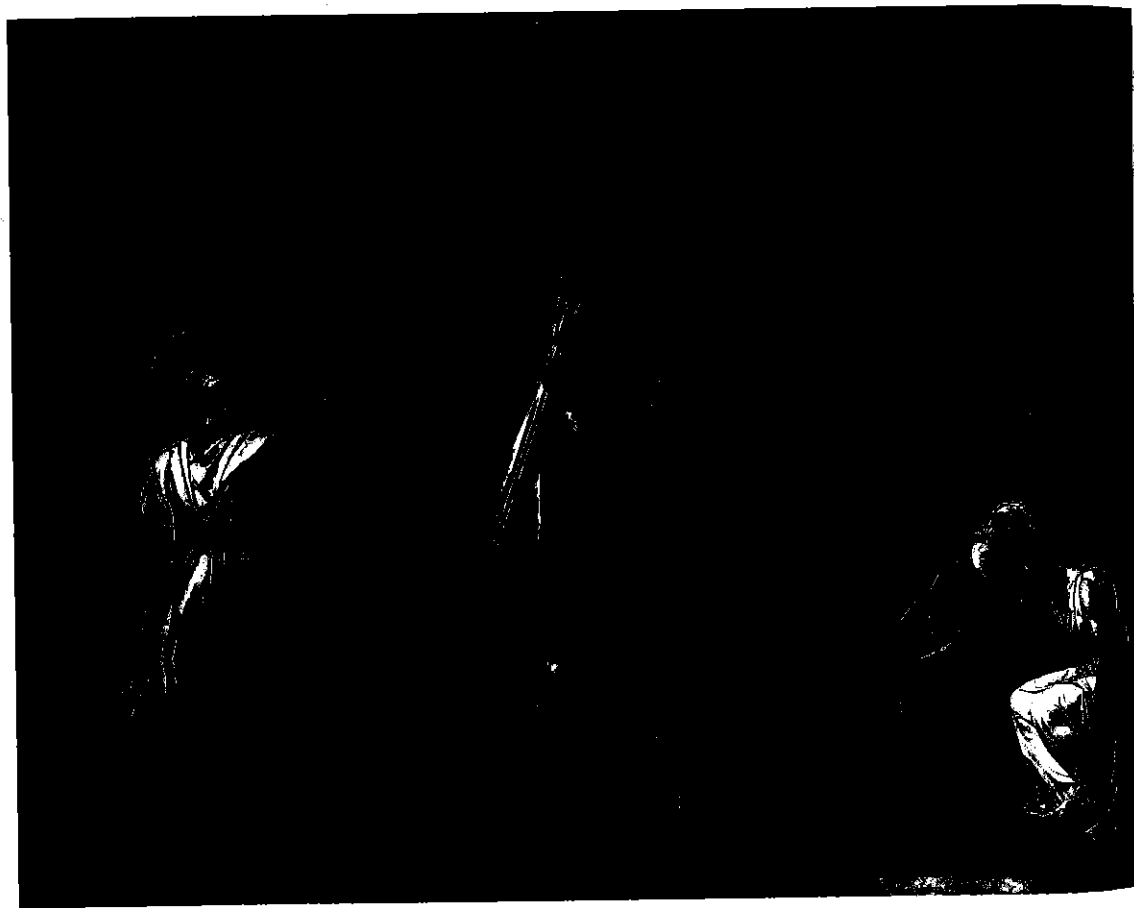
然而，正是潜文本的这一不可见的在场，为看似缜密的主文本打开了一道裂缝，也为观看主体的逆向阅读提供了可能的入口，图像表征的运作意

1 琳达·诺克林，《女性，艺术与权力》，游惠贞译，桂林：广西师范大学出版社，2005，第8页。

图和图像阅读的主体效果在这个逆向阅读中形成了一种不对称的关系。不妨以诺克林的一个阅读实践为例，这就是法国古典主义画家雅克·路易·大卫（Jacques-Louis David）的油画《贺拉斯兄弟的宣誓》（1784）。

雅克·路易·大卫出身于巴黎一个中产阶级家庭，幼年丧父，由其叔父和一位建筑师抚养。他最初师从洛可可画家布歇，后来又拜在皇家美术学院教授维恩的门下。毕业时因创作获罗马大奖，赴意大利游学，在那里他爱上米开朗基罗、拉斐尔的作品。回到法国后，因受启蒙主义激进思想的影响，大卫对封建王朝的腐朽现象深恶痛绝，在资产阶级革命的风暴来临前夕，他以古代英雄为题材，创作了这幅《贺拉斯兄弟的宣誓》。

贺拉斯是古罗马城的一个家族。公元前7世纪，古罗马建立共和国的时期，罗马人曾与阿尔巴人发生战争，但双方的人民却有着密切的联姻关系，为避



大卫，《贺拉斯兄弟的宣誓》（1784），布上油画，330cm×425cm，巴黎卢浮宫藏

免一场大规模的流血厮杀，双方统领达成协议，各选出三名勇士来进行格斗，胜出的一方获得罗马的最高统治权。罗马城选出贺拉斯三兄弟，另一方则是库里阿斯三兄弟。最后，贺拉斯三兄弟中有一人取得最后的胜利。在他凯旋时，他的姐姐从他的战利品中认出一件外衣，那正是她为自己的情人（库里阿斯三兄弟之一）缝制的。由于无法掩饰自己的悲伤，这个可怜的姐姐被胜利归来的兄弟所杀，后者的理由是：“凡是为敌人掉眼泪的罗马女子，都应该被处死。”17世纪法国新古典主义悲剧家高乃依曾将这个故事改编成诗剧，大卫的创作就取材于此。

在这个故事题材中，隐含一个重要的主题：家庭伦理与国家伦理的关系。正如同时代德国哲学家黑格尔在《精神现象学》（1807）中说的，家庭伦理的法则源于共同的祖先，是“神圣的法则”——更确切地说，是“自然的法则”；国家伦理的法则源于共同的政治生活，是“人的法则”——更确切地说，是“人为的法则”。然而许多时候，特别是在战争中，在公共性和私人性的争执中，这两者会产生冲突，就像贺拉斯兄弟的故事中显示的。面对这个冲突，父权制的国家意识形态总是会强调国家伦理高于家庭伦理，并会挪用性别意识形态惯例——男性/女性=国家/家庭——作为表现手段，把性别差异配置到冲突双方的价值中，由此形成了此类题材中常见的一种表征模式。诺克林对此分析说：

这幅作品具有空前的明确性，然而这种明确性正得自画中截然对立的男强女弱的姿态，这正是那个时期的意识形态造成的结果。这幅画的信息传达之有效率，令人颇感惊异，这全赖作者将一项普遍的假设图像化，观众可以立即领会。男性的精力、警觉性和聚精会神，相对于女性的自弃、柔弱和散漫，这种二分法和列维-斯特劳斯所述的任何原始部落中的情况一样明显。这种概念表现在整幅画的结构和处理手法的每一点细节之上，也刻画在画中人的姿态和身体结构上，更明显的是，男性都被安排在整个建筑布局最醒目的位置上，并且伸展身躯，仿佛要将整个画面填满，女性却瘫在一个角落里。男性对女性的二分法在此成功地传达了大卫的信息，亦即对国家的责任远比个人情感重要。¹

1 琳达·诺克林，《女性，艺术与权力》，游惠贞译，桂林：广西师范大学出版社，2005，第9-11页，译文有所改动。

诺克林的这个阅读采取了女性主义的视角，是对既定的性别意识形态编码惯例和表征惯例的一个逆读，其逆读的策略并不复杂。大卫的画作是以男性的视角来表征国家意识形态下男性的英雄气概，同时又在画作的“边缘处”借用性别意识形态的性别差异来衬托男性化的国家伦理的正当性。可正是这一借用，为观看主体的逆读留出了空间，即通过把被放逐到“边缘”的女性形象逆转为阅读的起点，通过揭示父权制度下性别编码的修辞策略和表征模式的权力机制，原有意识形态结构的稳定性和正当性便显出了它的悖谬。

表征是社会实践；表征是意识形态化的社会实践；表征是以符号化的方式进行的意识形态实践——这就是我们讨论表征的基本维度。作为意识形态化的社会实践，表征建构了我们生活的世界，也建构了我们的生活，尤其在图像化已然渗透到我们生活的每个角落的这个时代，在奇观化的表征空前繁殖和空前堆积的这个时代，如何和表征及其意识形态图谋保持适当的距离与张力，不致让自己沦为表征的奴隶，便成为我们每个人必须对自己承担责任的一个伦理行为。于此情境之下，唯有对图像表征及其意识形态内容做批判性的阅读，我们才能避开主体瘫痪的困境，才能在意义的争执和权力的博弈中为自己赢得“资本”。

二 维纳斯的睡姿

法国著名汉学家弗朗索瓦·于连（François Jullien）在《本质或裸体》（2000）一书中试图以现象学式的还原构想一个“裸体的形而上学”。他说，裸体即是本质，裸体意味着覆盖在人体上的附加物的去除，意味着回到本质、直面本质、让本质以赤裸的状态呈现出来：“通过裸体，人重得本质，成为持久。”¹

于连所言自是针对西方文化而来，因为如他所论，古代中国就没有所谓的裸体（艺术），²中国文化有属于自身的通向本质的道路。于连做文化比较的方法，用他另一本书的题目来说，就是“迂回与进入”。³这是一种中西互看的方法：用西方的“裸体即本质”来看拒斥裸体的中国，将可以呈现出中国文化独有的身体观、生命观和宇宙观；再用中国的本体观念来看西方的裸体文化和存在论，则可以更清晰地呈现出西方形而上学的内在结构。这是一道迂回的目光，是自我和他者在迂回中的相互进入，通过在一种文化中植入另一种文化的眼光，本位文化和他者文化可因此而发生有意义的交汇。在《本质或裸体》中，于连走的仍是这条在迂回中进入的道路。不过我在此要关注的不是这一迂回中的进入，而是于连在西方的在场形而上学的语境中所论及的裸体问题。

裸体即本质就是一种在场形而上学。这所谓的“在场”不是一般实存物或存在者的在此，而是存在或存在的真理、价值或意义在可见性场域的展开和敞现，是存在之本质在存在者的外观中的开显和涌现。人的身体就是一种存在者，因为衣装的包裹，因为符号化表象的笼盖，其本真的意义常为公众普遍指认的“平均状态”所取代和遮蔽，只有当其处于赤裸的状态，当剥去

1 弗朗索瓦·于连，《本质或裸体》，林志明、张婉真译，天津：百花文艺出版社，2007，第17页，译文有所改动。

2 中国有没有裸体艺术，这要看我们如何去界定“中国艺术”、“裸体艺术”等概念。

3 弗朗索瓦·于连，《迂回与进入》，杜小真译，北京：生活·读书·新知三联书店，1998。

加诸其上的附加物，它才成为本质开显之场域，它的赤裸的外观才构成一种为自身而在的见证。缘何如此？这与西方形而上学传统一直固守的现象与本质二分的思维有关，即一方面，人们在探讨存在问题的时候总习惯于确立存在与存在者、形式与质料、心灵与肉体、内在性与外在性等二分，通过把这种二分推及人体本身，通过用它们来切割存在之整体，最终导致了对立双方的分裂和冲撞，可另一方面，赤裸的人体或裸体又是一种特殊的存在物，它是截然二分的界限的消解，是对立双方的扭结点和关联处，是从一方走向另一方的连通器。就像于连说的，在欧洲文化中，裸体正处在其二元思维的扭结点上，它是感性事物与抽象事物、肉体与观念、情欲与精神，以及最终的自然与艺术的汇合处，它挖空了这些二元对立，同时又投身于它们的分裂和冲撞，它以自身的赤裸召唤对立面的最终融合和超越。欧洲艺术家之所以如此热衷于表现裸体，正与裸体的这一形而上价值有关：

欧洲长期持守于裸体，其理在此：欧洲艺术之固守裸体，正如其哲学之固守真实。¹

故而裸体的魅力不是因为它的“美”，而是因为它的“还原与给予”，因为它对本质的尽显。赤裸是一种彻底的还原，是对一切附加物的悬置，但它也是一种给予，且是原初的自动给予，它尽显那作为本质的形式，它把那形式当作馈赠物一般置于“直观”之中。于连说：

如果他如此热情地制作裸体雕像、绘画或摄影，如果他一再回到此处，而且无法将之抛开，那不是因为他认为人体是物体中最“美”的，或者甚至是所有现实界中最“美”的，那是因为——在所有物体中——只有人体可能成裸体：只有人体才能给予他这种去除所有非本质必要者，无可再割舍、摘除之经验……这里我们达到了无可超越之处（本质），而这就是置入裸露所作的事情。²

1 弗朗索瓦·于连，《本质或裸体》，林志明、张婉真译，天津：百花文艺出版社，2007，第17页。

2 同上，第25-26页。

于连对裸体（艺术）的这番思考太过干净，他太过受到哲学的牵绊，受到本质还原的诱惑，他没有看到裸体的意义开显并不在于其自身，而首先在于社会和哲学话语的身体建构与视觉建构，比如作为意义开显的身体一定是去欲望化的身体，而可以从身体通达至本质还原的视觉必定是纯净的、非欲望化的视觉。裸体或裸体艺术首先是观看的对象，你当然也可以把它看作哲学沉思的对象，但那也是以观看作为中介的沉思，在这个层面上，倒真是可以说裸体即本质，只不过其所开显的不是寄寓存在的裸体本身的本质，而是观看主体的本质，是主体之欲望的秘密，亦是身体在视觉场域的力量“争执”和价值“交换”的秘密。

在人类文化实践中，裸像的历史几乎和美术的历史一样悠久，这一点从存在于史前雕刻、岩画、洞穴壁画中的大量裸像便可见一斑。在这些史前原始艺术中，裸像在形象表征上似乎总是与生殖崇拜或巫术实践联系在一起，但就像乔治·巴塔耶所说，其作为人所特有的色欲化倾向的一种表现形式，真正的根源其实是人的死亡意识：“确实，表面上看，色欲无疑是与生育、生殖联系在一起的，以不断修复死亡的蹂躏。然而，动物例如猩猩实际对色欲一无所知，尽管它们的情绪时常会被激发。并且这恰恰是因为它们全然没有死亡的知识。相反，正因为我们是人，且与阴郁的死亡意识相伴，所以我们对色欲的这一被激发的暴力是有所意识的。”¹巴塔耶的意思是说，史前艺术的裸体表征对身体的色欲化表现乃是基于人类的死亡意识，是对死亡恐惧的一种心理修复。

不过，到了文明时期，裸像的这一神话学功能日渐式微，转而被其他的社会功能所取代。例如在古希腊，裸像作为人体的表征形态，更多始于遵循宇宙秩序的“逻各斯”对生命或身体中蛮野、放纵、迷醉的酒神本能的约制和调节，并由此确立了西方裸像的基本呈现范式。²但这个传统在中世纪一度中断，至少是一定程度地受到了抑制，直到文艺复兴时期，在世俗化运动的推动下，裸像尤其女性裸像开始成为赞助人和艺术家竞相追逐的对象，希腊

1 Georges Bataille, *The Tears of Eros*, trans. Peter Connor, San Francisco: City Lights Books, 1989, p.33.

2 这种约制和调节体现在雕像中就是对比例的特殊偏好。在希腊人看来，以抽象的数字关系构成的和谐比例不仅是宇宙秩序的理想法则，也是人的政治和伦理事务的理想法则，更是心灵和肉体、诗和艺术的理想法则，人体雕像就是这一法则的表征。因而，在古希腊，裸像的首要功能与其说是审美的，不如说是宇宙学的、政治学的和伦理学的，一尊富于和谐比例的雕像所传达的不仅是形体的美，更是心灵的高贵，是心灵对宇宙秩序的模仿。

人确立的古典表征范式再次盛行起来，并从雕刻领域蔓延至绘画中，形成了所谓的“裸体画”类型。

文艺复兴时期的裸像既有男性形象，也有女性形象，但后者在数量上明显占据绝对优势。并且从取材上说，女性裸体画多取自古典神话传说，即便其模特或形象原型是取自现实，艺术家们也热衷于借神的名称或故事来为作品冠名。

为什么女性裸体画要从神话题材中或假借神话的名义来选取表现对象——即便所绘形象是来自现实的模特，艺术家仍需要以神祇的名称来作为画的题名？我们也许觉得这是古典复兴的缘故，是人文主义者在假借古典形象彰显人性的美与尊严，至少文艺复兴时期的艺术家自己就是这么认为的。可真的只是这样吗？选择古典的裸体形象真的只是为了彰显人性的美与尊严吗？文艺复兴时期的女性裸体画真的只是出于审美教育的目的吗？艺术家和人文主义者们的说辞究竟是一种告白还是一个狡计？

一个基本的事实是：文艺复兴时期，以男性为主导的视觉建制已然确立，男性的目光直接影响或主导着性别身体的视觉表征，而表征体系也在为这一目光建构着合适的观看模式。例如德国画家阿尔布莱希特·丢勒的木刻《画斜倚女子的男子》（1538）就最为典型地图示了这一视觉体制的特征。

这是丢勒生前所作的一件木刻作品，但直到1538年才首次印行于一本题为《测量指南》的书中，此时画家已经去世十年了。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。在此我们看到了一种典型的权力运作：斜卧的女模特双脚屈曲立起，一块布遮着她的阴部，左手搭在左腿上，画家的眼睛一动不动地放在标尺的顶端，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。由此可见，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。这个物化的身体是自然的、被动的，它的意义有待男性画家来赋予。

如果说透视法的出现是为男性以目光“征服”外部空间服务的，那女性裸体画的出现就是为男性以目光“征服”和“占有”女性服务的。文艺复兴的“时代之眼”实际上就是男性的“欲望之眼”，其对男女裸像的观看必定是欲望化的，所不同者就在于：在男性人体那里——它们展示的是力量和行动，或者是基督式的受难和牺牲这种神圣赠礼般的主动施予——（男性）观者认同的是主体性的镜像式在场，他可以通过这一认同而成为主体性的“拥有者”；而在女性人体那里——它们总是处在受动的被看状态，它们的主动性就体现为主动“使自己被看”，体现为身体面对男性目光的展示姿态——（男性）观者认同的是对象的受动性，他可以通过这一认同而使自己成为对象的象征性的“拥有者和占有者”。这就是说，对男性观者而言，男性身体更多是作为自恋对象而存在的，而女性身体不仅是作为自恋对象而且是作为物恋对象而存在的，它是一个激发欲望的幻象，是铺陈欲望之路的脚本，神话形象显然更适合充当这样的对象。

进而，选用神话题材还是基于快感经济学的考虑。一方面，裸像的呈现是为了满足观看的欲望，这个欲望无疑受着性欲驱力的主导，充满色欲化的激情；另一方面，基于已内化为超我律令或自我理想的社会要求（如教会意识形态和市民道德的指令），观看的主体又必须故作姿态地消除过度的色欲所本有的侵蚀力，以抵御僭越性的窥看可能带来的罪感和焦虑，其结果就是必须在裸体上铺陈一张面纱或帘幕，让性欲驱力得到转移和升华。在性欲驱力和超我律令的双重挤压下，最理想、最安全的选择莫过于神之名，因为神之名是一个空洞的指涉，一个纯粹的能指，同时它又被假定是不可亵渎的；它是完满，是纯一，是社会意识形态已然建立的“崇高对象”，它的在场就是对欲望之眼的隔离，是色欲的过滤。

例如艺术家和人文主义者赋予裸像画的人性诉求就是建立崇高对象的一个策略，“美”、“神圣”、“纯洁”、“人性的光辉”、“优雅”等修辞的运用既是为了幻象的建构，也是为了对肉眼中饱蕴的欲望实施隔离。这不是说艺术家们在撒谎或作伪，他们的确怀有解放人性的宏远志向，他们对美的东西也有着最为敏锐的感觉，但他们是把女性作为获得这一切的赎价，他

们用神话形象来编织美和道德的幕帐，为欲望修筑防火墙，只是在这个墙上还给欲望装有一面内窥镜。

有关于审美的这一欲望隔离功能从“裸体”和“裸像”的社会区分中也能看出来。英国美术史家肯尼斯·克拉克（Kenneth Clark）在《裸体艺术——理想形式的研究》（1956）中说，按照欧洲传统，“裸体”（naked）是指脱光衣服，是一种令人窘迫的行为，而“裸像”（nude）则是一种令人赏心悦目的艺术形式。¹另一位英国批评家约翰·伯格进一步发挥说：“裸体是自我的呈现，裸像则成为公开的展品。裸体就是不加任何掩饰。成为展品就是把自己的皮肤和毛发变为展览中必然的掩饰。裸像绝非裸体。”²其实，这里的根本不在于裸露与否和裸露的程度，而在于裸露的展示方式：裸体的裸露因为观者与裸露者的面对面而面对观者的道德化自我是一种挑衅，裸像的裸露则因为裸露者的不在场而使得对它的观看成了距离性的或审美性的看，在此，美学话语充当了面纱的功能，可让观者的色欲倾向得到升华。

神话形象“假定的”崇高性使其成为一个不可企及的膜拜对象，然而，这个对象具有一种运动性，它总是走出“神龛”，其触目的可见性总是从画布外溢到经验的空间，去迎接欲望之眼的“探”视。这就造成了神话形象的分裂效果：它的崇高性、它的圣洁或神圣就像是巴尔特所讲的“刺点”，在隔离欲望之眼的同时又激烈地穿刺美和道德的幕帐，它阻止却又鼓励欲望的投注，从而让欲望处在永远无法完全满足的状态，让欲望继续或不断地欲望着，主体就在这种欲望满足的欠缺中欲求着或享受着观看的快感/痛感。

毫无疑问，在古典神话的众多女神中，爱与美的女神维纳斯最适合充当这样的对象，她不仅有离奇的“身世”，有掌管神圣的爱和世俗的爱的权能，更重要的是，这个人间之爱的守护神自己却享受不到爱情，她一直在追求爱，她可谓神祇世界里的“绯闻女王”。³自文艺复兴开始，她的“艳史”便成为

1 肯尼斯·克拉克，《裸体艺术——理想形式的研究》，吴玫、宁延明译，北京：中国青年出版社，1988，第1页。

2 约翰·伯格，《观看之道》，戴行钺译，桂林：广西师范大学出版社，2005，第55页。

3 维纳斯是女神的罗马名称，在希腊神话中，她叫阿佛罗狄忒，是（世俗的）爱与美的女神。据传她是从天神乌拉诺斯遇害时其生殖器坠落大海激起的浪花里诞生的，出生时就是发育成熟的美人。她虽是爱与美的女神，自己却有一段不幸的婚姻，所以经常红杏出墙，其中最为人称道的就是她和战神阿瑞斯偷欢时被丈夫捉奸在床。早在希腊古典时期，维纳斯就被描绘为裸体女人，其中以雕刻大师普拉克西特列斯的《尼多斯的维纳斯》（公元前360年左右）和1820年在米洛斯岛上发现的《米洛的维纳斯》（公元前2世纪末，又称“断臂维纳斯”）最为著名。

画家笔下长盛不衰的题材，而裸体则是此类题材之必备。所以不难理解，裸体维纳斯何以会在西方古典的裸体艺术史中占有大半江山，若不是有她在支撑场面，裸像画的世界该是多么的单调乏味！

在文艺复兴时期裸体画的历史上，波提切利（Botticelli）创作的《维纳斯的诞生》（1486）算得上是一个划时代的事件。它不一定是这个时期第一件以维纳斯诞生为题的女性裸体画，但它却是为这个主题奠定经典范式的开篇之作。

波提切利的这件作品是受美第奇家族的委托创作的。15世纪下半叶，佛罗伦萨有一个信奉新柏拉图主义的人文圈子，且受到美第奇家族的资助和庇护，波提切利的画面场景就是参照一位新柏拉图主义诗人的诗作绘制的。

从海洋中诞生的维纳斯神情忧郁地站在漂浮于海面的贝壳上，左边的风神用和煦的微风把她缓缓吹送到岸边，站在岸边迎接她的时辰女神已为她准备好了绚丽的锦衣。平静的海洋、蔚蓝的天空、自由飘落的花瓣以及岸边充满生机的丛林，为美之女神的诞生装点出一派祥和的气氛。

这件作品虽然是美第奇家族的乡下别墅创作的，但它并不是壁画，而是板上油画，所以画家的重点没有放在空间处理上，而是运用具有运动感的线条节奏、细腻典雅的色彩排比、透明清澈的悠远意境来创造美的神话。

波提切利的维纳斯呈反S形站姿，这是典型的古典站姿，但与古典雕像的造型有三点细微的区别。

第一，它没有了古典雕像的那种圆润、庄重和单纯，而是多了几分世俗的气息——忧郁、娇柔和感伤，其形体也更具韵律感，以至于有人说它尽管有着古典式的造型，但风格更像哥特式，例如肯尼斯·克拉克就评论说：“她的肩膀并不像古典雕像那样构成她躯干的上缘，而是像她飘垂的头发一样从一种连续的动作流线滑向手臂。一条连续的、优雅的线条将每一个动作与其他动作联系起来。波提切利像一个伟大的舞蹈家，他设计的每个姿态都要反映出身体整体的和谐完美。正是凭借着这种天生的韵律感，他将古代‘端庄的维纳斯’实在的卵型变成了哥特线条的无穷旋律。”¹

第二，古典裸像——比如《尼多斯的维纳斯》和《米洛的维纳斯》——

1 肯尼斯·克拉克，《裸体艺术——理想形式的研究》，吴玫、宁延明译，北京：中国青年出版社，1988，第82页。



波提切利，《维纳斯的诞生》（1486），板上油画，172.5cm×275.5cm，佛罗伦萨乌斐齐美术馆藏

的身形和目光更为坦然，女神的身体是开放的、无防御的，她绝不会因为害羞而对身体做刻意的遮掩。可波提切利的维纳斯似乎还不太习惯全裸展示，她的身形因为羞涩而显得有点拘谨，尤其那紧紧遮挡着前胸的右手，手指神经质般打开，好像怕被人看到什么。但从观看的效果上说，这个遮挡也许恰恰是对“看点”的一种强调。

第三，古典雕像的重心一般都在右脚上，而在画像中，维纳斯的重心是落在左脚上。¹画家的这个处理可能是为了照顾那蜿蜒下垂的长发，通过重心的转移，向左弯曲的身姿和沿身体左侧下垂的头发构成一条趋于合一的曲线，并与同侧迎风招展的锦衣边缘的线条形成呼应。

波提切利是一个新柏拉图主义的画家。按照新柏拉图主义的理解，美是一切可见事物中最充满光辉的，它的力量就是让存在者的本质在其中显现，并让它成为视觉中最令人惊叹的事物，就是说，美之本质不在于可见形式之间的和谐或各部分的正确比例——尽管我们在分析评论美的对象的时候常常都会讲到这一性质——而在于它能使可见者涌现。所以，于连指出，观看裸像的快乐与观看脱衣舞的快乐是不一样的，后者来自掀开遮幕的刺激，前者却是来自严格的、现象学式的本质直观和“还原”，来自存在之秘密的彰显和涌现，来自柏拉图式的由感性事物向纯粹理念亦即“美本身”的提升。就像波提切利的《维纳斯的诞生》：“这个出生并不是一般事件般的出生，而是和外显者的涌现有关，是裸体在可见者的核心中突显而出的明白。她的身体比例不恰当、脸蛋太小、肩膀下滑结构薄弱，整个身体的垂直重心也有问题，简言之整体而言有一种虚渺的感觉，但正因为如此，这个裸体的临在本身更令人惊奇——这里‘惊奇’也要取其强烈意义，即 *thambos*，普洛丁所说面对美时的惊骇。……率然地使裸体涌出。在这个裸体之中，在此珠质贝壳之上，波提切利所画的正是一‘更可见者’的飞跃而出。显现者这时已走到所有表象的尽头，而这柔媚多曲的身体线条，正是在可感世界中开放出一湾缺口：它不是开向彼岸，像我们期待宗教或精神灵启所具有的‘超越性’。这是可

¹ 在美第齐家族的乌非齐美术馆，收藏有一尊据说是公元前2世纪的裸体维纳斯雕像，名叫“美第齐的维纳斯”，除头部是向左转以外，身姿与手势跟波提切利的维纳斯十分相像：反S形，重心在左脚，左手遮挡着羞处，右手放于胸前。但“美第齐的维纳斯”16世纪才在罗马被发现。

见世界本身，在此一裸体身上，同时成为启示的处所及物件。”¹

于连在此把裸像的观看彻底精神化了。什么样的眼睛在这里只会看到纯净的美的光辉呢？按照新柏拉图主义的说法，当然是去除了欲望的眼睛。但欲望的彻底去除是不可能的，欲望只能被转投，通过投向美的幻象，欲望被暂时闭合，而这个幻象的涌现是借对象与神圣的联结、借“不可亵渎”的律令才实现的。其实，波提切利的维纳斯真正的“刺点”就在于她的忧伤和柔弱，它们就像一道目光，在凝望着每一个观者，尤其男性观者，它们才是欲望之真理的所在。

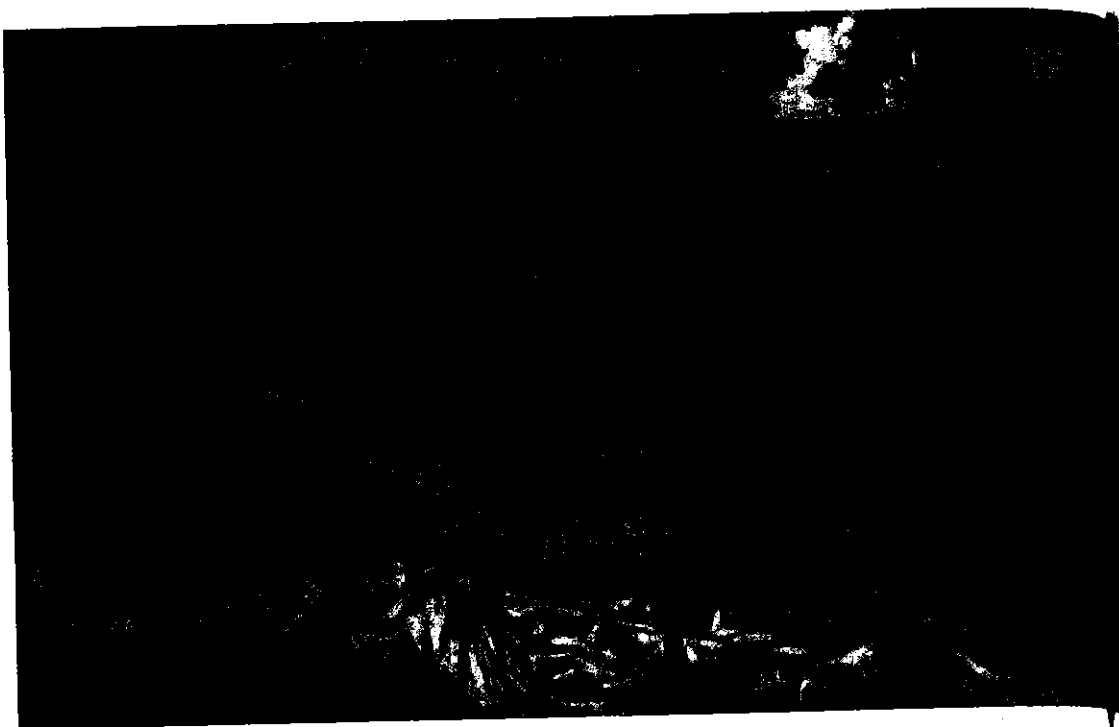
波提切利的维纳斯的“诞生”不是一个一般性事件的出生，它是真正意义上宣告了女裸像画的诞生。自此以后，裸体维纳斯就成为真正艺术家的竞技场和图利者的谋生手段，以维纳斯的香艳故事为题材，维纳斯诞生、维纳斯出浴、维纳斯揽镜自照、维纳斯偷欢、维纳斯被捉奸，被无数次重复，但无一例外地，它们全都是为男性的观看而存在，维纳斯的各种姿势都要服务于男性目光的控制。而在众多的姿势中，尤以卧姿最受青睐，其中乔尔乔内（Giorgione）的《沉睡的维纳斯》（1510）可谓首开风气之先。

几百年来，《沉睡的维纳斯》被奉为西方裸体画中的物神，这个地位固然得自艺术家高超的技艺，但维纳斯的玉体横陈无疑也起到了无可替代的作用。

如同刚刚指出的，神话题材在裸体画中充当了幕帐的功能，就像在这件作品中，裸体维纳斯被升华为一个纯粹的观看对象，既是得益于人体朝向自然的折合，也是得益于女神的神圣不可侵犯性。但这里也明显存在一种矛盾修辞法，在画面结构中，一道裂隙赫然在目。

所有的人都看到了，这是一幅女性裸体画，一个女人赤裸地、受动地安睡在那里，她的左手置放在两腿间遮掩着私处。这个细节还不够淫邪吗？它除了是为表现身体曲线的闭合这一美学目的以外，不是也给欲望的外溢提供了缺口吗？手指如钓鱼钩一般蜷曲在那里，这与其说是为了遮掩不该看的，还不如说是对观者暗示了不该看但又想看的。这个刺点般的存在，这个凝定目光的饵食，这个引诱欲望上钩的捕鼠机，给整个画面结构造成了一种穿刺

¹ 弗朗索瓦·于连，《本质或裸体》，林志明、张婉真译，天津：百花文艺出版社，2007，第29-30页。



乔尔乔内，《沉睡的维纳斯》（1510），布上油画，108cm×175cm，德累斯顿国家美术馆藏

乔尔乔内是文艺复兴时期威尼斯画派的代表人物，《沉睡的维纳斯》是他存世不多的几件作品中最为有名的，画家正是凭借这件作品为西方的裸像画创造了一个全新的范式。1507年，玛尔切罗为婚姻大喜特意定制此画，1510年，作品尚未完成，乔尔乔内就因感染鼠疫而猝然谢世，画作最后由比他年轻十多岁的提香完成。据说提香主要补画了躺在女神脚边的小爱神，但因时间剥蚀，小爱神如今已模糊难辨，需要用X光方可透视到它的踪迹。

效果，把假定的斯多葛式的观看——即画面的修辞学特质所召唤的无动于衷的、超然物外的、不动心的圣人般观看——引向了某种震颤、某种激荡、某种难以自持的慌乱。

的确，这个如钩子一般的手指是淫邪的，并且触目地在场，可优雅的批评家们总是对它三缄其口，生怕一说出来就会扰乱自我的宁静。这种讳莫如深，这种明明已经看到却拒不承认，乃是对欲望的不诚实。我说的不诚实不是道德意义上的，这与道德无关。我说的淫邪也不是道德意义上的，因为这并不是一幅淫秽的春宫画。它一点也不淫秽，与色情图片只是强调性点的暴露相比，它只有含蓄的暗示，且这个暗示的性色彩在画面借神话或文化获得的隐喻性关联——自然-母亲、生育之神——中被大大地弱化了。也就是说，神话作为潜文本在此起到了幕帐的作用，为欲望或性欲驱力的过度想象提供了一个缓冲地带，不可亵玩的女神可以自动扑灭我们对她的邪念。这就是矛盾修辞法的奇异功效。正如所有的艺术史家和艺术鉴赏家故作矜持地指出的，在这件作品中，沉睡在大自然怀抱里的女神是一个美的化身，艺术家精心营造的田园牧歌式的背景令这个略显淫邪的场景散发出一种甜美的、恬静的、诗一般的气息，画面的修辞效果最大限度地抑制了我们的目欲，把我们的欲望性观看提升为一种纯洁的、纯精神化的美的享用。

我并不否认这件作品有一种美得令人窒息的效果，我想说的是，这个效果的获得有着更为复杂的机制。要看清这一机制，就必须去看一下隐藏在画面的视觉调用策略背后的权力支撑。一个再明显不过的事实是，男性才是整个画面结构所设定的理想的观者，在这里，是男性的目光在主导着表征秩序，主导着看与被看的非对称结构。

不妨从表征的视觉修辞说起。

表征作为一种文化实践，其权力运作往往是通过修辞来完成的。修辞是对所论对象的一种“伪饰”，是将对象符号化为物恋对象或奇观对象的手段。在视觉图像中，对象只能以修辞的方式呈现，对象的被表征就是它的修辞化，但许多时候，人们把修辞仅仅视作对象的一种附饰，一种可有可无的剩余物，这实际上正是修辞的基本功能，是修辞所要追求的效果，因为修辞的运作之一就是要让人忘掉修辞的在场。

说得更具体一点，修辞的运作总是以对象和主体作为目标。在对象那里，修辞的运作就是意义的“写入”，通过这一“写入”，它把对象建构为自足的在场物，建构为意义充盈的自身显现者；在主体那里，修辞的运作就是让主体完成对被写入意义的认同，一旦认同完成，主体就会把在对象身上看到的一切视作是对象本身所具有的，即便在认知中他/她知道这不是真的，可他/她还是宁可“相信”自己之所见即是对象之所是。就像刚刚提到的那个细节，我们明明看到了它就在那里，可我们还是宁愿告诉自己躺在面前的是爱与美的女神，而不是淫荡的客体。

再有，在意义写入的过程中，艺术家的个体语言与语言成规的关系就类似于索绪尔所讲的言语和语言的关系。“言语”是艺术家个体对语言的运用，而“语言”是一个相对稳定的结构系统，其中既包括诸如绘画技法、成规、已有的表征模式和符号意指惯例等，也包括潜藏在这些东西当中的社会观念与意识形态惯例。“言语”是个体性的、私人化的和风格化的，就如同艺术家的语言运用，它是艺术家个人的“方言”，但不管艺术家多么有个性，他/她的语言运用都摆脱不了语言结构的规定，否则他/她的言说就会成为难以理解的个人独白。因而，艺术家的创作、艺术家对个人风格的追求实际就是与具有惰性的语言结构的一场缠斗，风格与语言结构之间的这场争执乃是艺术史中最具戏剧性的篇章。¹

与此相对应，视觉图像的修辞实际就是个人风格与语言结构、自由与记忆、个性与惯例妥协的产物，在这一妥协中，已有的表征惯例和观念惯例都会以显在或隐在的方式被沿用、被利用或被改造。

比如表征惯例。尽管“卧姿”——它就是乔尔乔内的个人“言语”——并非古典雕像的表现手法，但画家再现女神身体的形式结构与传统语言还是有着千丝万缕的联系，就像肯尼斯·克拉克所评论的：“‘入睡的维纳斯’的姿势如此静谧、自然，以致我们不可能马上注意到它的独创性。她不是古典的，一个斜倚着的裸体妇女从未成为任何古典著名作品的题材，虽然在西

1 在《写作的零度》（1953；参见李幼燕译本，北京：中国人民大学出版社，2008）中，巴尔特对此有极为精彩的论述。他说，语言结构“既是一条界线又是一块栖止地，或某一机制中的可靠地段”（第7-8页），风格是作家和艺术家的“‘事物’、光彩和牢房”，是“他的孤独自我”和“文学惯习的私人部分”（第9页），而写作或文本生产就是这两者之间的一种商谈，是艺术家在它们当中保持的一种关系，“语言结构与风格都是盲目的力量，写作则是一种历史性的协同行为……写作是存于创造性与社会之间的那种关系”（第11页）。

神石棺上可以发现类似的裸像。不只是没有先例，她也不是一个希腊化时期的形态，她没有沉重、下垂的韵律，古典作品是通过这种韵律来表达对成熟和体重的赞美。她的动作中有某种哥特风格，体现在她优雅的腹部曲线上。也许她真正的前例是那种在15世纪时结婚柜子里画的裸体新娘的传统绘画。尽管如此，她身体的每个形态所具有的圆柱形的平滑这点却是非哥特式的。如果说古典美是建立在从一种可理解的形式向另一种形式过渡时完美的流畅，“入睡的维纳斯”就同古典裸像一样具有古典美。”¹

再比如观念惯例。如果说透视法的出现标志着传统的空间观念和空间表征模式的根本性变革，那在这个变革中一起确立起来的性别表征模式却未见得是对传统观念的挑战，它充其量只是赋予了已有的社会性别观念（男性主动，女性被动；男性是观看者，女性是被看对象）一种新的表达。进而，如果说威尼斯画派转向线条和色彩的视觉整合乃是佛罗伦萨透视法的一种替代，那在这一风格转变中，至少就性别表征而言，两者之间并无根本的差异，男性主导的视觉体制在威尼斯画派的性别表征中依然是基本的。就是说，形式表征的变化不必然带来观念表征的变化，此一形式表征的变化也不必然带来另一形式表征的变化。

那么，在《沉睡的维纳斯》中，男性主导的视觉体制究竟是如何体现的呢？这一体制有什么样的修辞特质呢？不妨从三个方面来看。

第一，受动性。在此我们看到的是一个彻底放松、毫无戒备的女性裸体，沉睡的维纳斯双眼微闭，神态安详，我们甚至能想象到她正沉浸在恬静、美妙的梦境中，我们甚至能感受到她舒缓的、有节奏的呼吸。这一彻底的受动状态就是一个意指元素，它结构了——同时也是重复了——性别的展示/观看模式，即正是男性的凝视要求这个女神脱去衣袍，玉体横陈在那里；是男性的凝视要求她双眼微闭，处在全然顺从、受动的入睡状态。

为什么受动性一定只意味着男性的凝视呢？这是社会的观念惯例使然。在社会对性别秩序的编码中，男性/女性对应主动/被动乃是一个惯例程序，这不是说现实中的男女关系一定要遵循这个程序，而是说社会的性别权力系统是以这样的方式来安置主体的位置，包括艺术表征在内的性别表述体

1 肯尼斯·克拉克，《裸体艺术——理想形式的研究》，吴玫、宁延明译，北京：中国青年出版社，1988，第92页。

系也总是以这样的方式来强化那一秩序。所以，如果你把躺在大自然怀抱里沉睡的维纳斯换成裸体的阿波罗，那会怎样？那种受动性会让你产生同样的美感吗？

第二，自然性。在这个画面中，不仅维纳斯是沉睡的，整个自然（山丘、村庄、云彩）仿佛都处在沉睡状态。维纳斯被置于如诗如画的风景中，与自然完全融为一体，不妨说，这风景就是女神特质的一个转义。前景中用古典曲线勾勒出来的女性身体与其后绵延起伏的山丘、原野和云彩有着形式上的重复，这一重复造成了两者间的转喻性关系，即女性身体作为自然景致的一部分在此喻示了它的自然性、它的一系列理想特质：神秘、恬静、优美等待被开垦。若是从观者的角度说，女性身体被含摄、包裹在自然之中恰好构成了观者所欲望的母体的隐喻。“自然-母亲”，这就是恋母的男性主体献给自然和母亲的礼赞，是他对已然失落之物的追忆和召唤，也是他在想象中为欲望之达成建立的一个幻象场景。

面对自然与女性裸体之间的这一价值转喻，我总是会想到海德格尔对艺术作品的“本源”的深情回望，那同样是朝向本质的一次现象学式的还原，是对存在及存在者之真理的开启。在谈到作品的世界与“自然”或“大地”的关系的时候，海德格尔说：“大地是一切涌现者的返身隐匿之所，并且是作为这样一种把一切涌现者返身隐匿起来的涌现。在涌现者中，大地现身为庇护者。”¹ 乔尔乔内的维纳斯就是这样的涌现者，她把自己闭锁在大地中，让那一无所待的身体汇入山丘、森林、河流的齐奏，让它在大地怀抱里敞开。这就是从自然性的修辞中所生发的幻象，它让我们心生渴望，也想要返身回到那个隐匿的处所，在那里找到庇护。

第三，展示性。再看维纳斯的卧姿：双眼微闭，全身舒展，毫无顾忌地裸躺着，头部面向观者，身体也向着观者的方向微侧，左手搭在双腿间遮挡着私处，右手枕在脑后的长发下。这个卧姿并不是那么自然、舒适，但艺术家的这一处理可以起到多重的视觉效果：斜卧不仅可以让身体尽可能舒展，以“消解”立姿必然产生的重力效果，而且可以使身体最大程度地展示自身；双手尤其右手的处理不仅让身体姿势变得更为丰富、流畅，而且使朝向观者

1 马丁·海德格尔，《林中路》，孙周兴译，上海，上海译文出版社，1997，第26页。

这边的身体曲线得以尽显，整个躯体在观者的面前一览无余；微闭的双眼不仅可以造成身体的受动性，而且可以“关闭”内心的激情和骚乱，身体被自然所包裹的女神在精神上是自如自足的。所以，克拉克描述说，“她像一个花苞，花瓣都紧紧地合在一起”¹，这个隐喻性的描述恰恰显示了男性的凝视效果，几百年来，我们所看到的、所渴望看到的就是这个，几百年来，我们都是因为这个而感谢乔尔乔内。

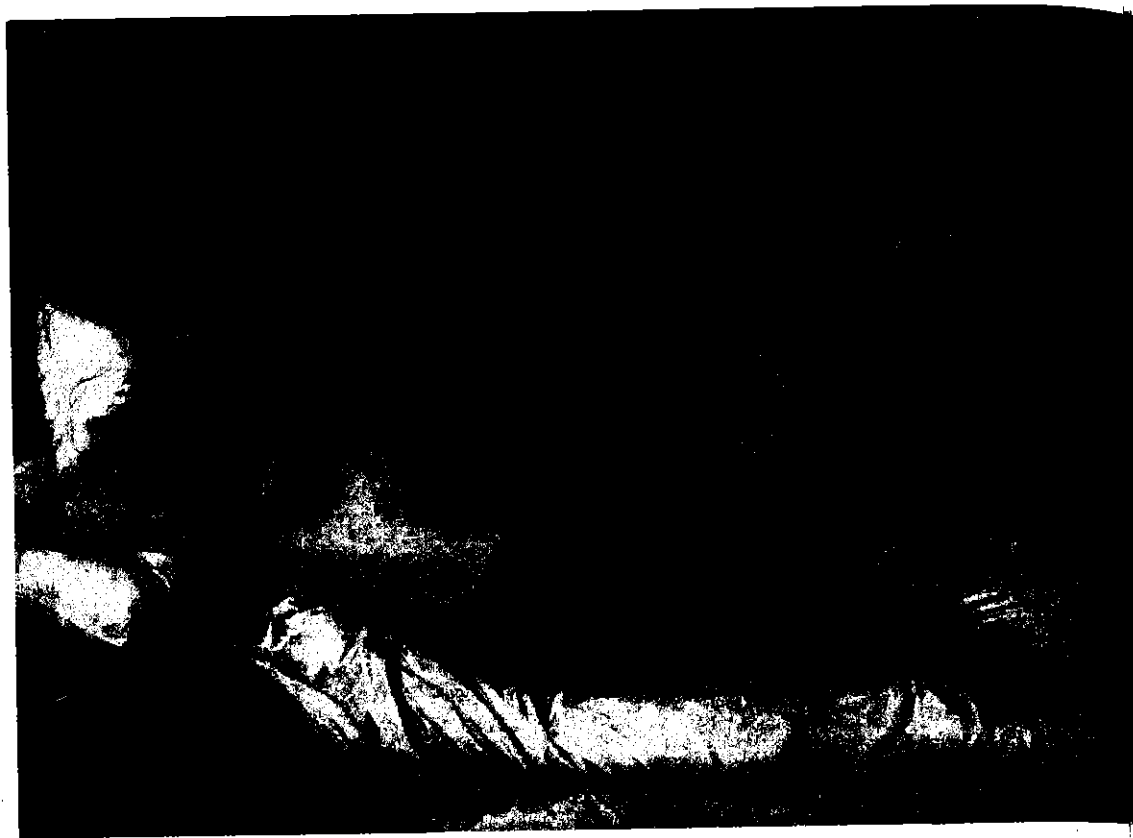
受动性、自然性、展示性，这些修辞学特质赋予了乔尔乔内的维纳斯一种特别的诱惑性，或者说它们作为修辞学效果就在那里吸引着我们。但也正是在这些特质中，潜藏着男性欲望的野性，当男性观者的目光在这个入睡的女性裸体上游弋的时候，那个欲望之虫一定会被挑起。在性别表征的意义上说，这些修辞学特质所呈现的视觉思维有着典型的性别政治的内涵：女性的身体是神秘的、流动的、不确定的，需要诉诸男性的目光来将它凝定在场，需要男性的凝视来对它施以区域化的殖民，入睡、恬静、无欲望、受动，这些被诉诸可见性的特质其实就是对女性的欲望身体的一种封锁，但也是一种暴露，是男性观者的欲望的暴露。

有人也许会问：这里果真没有女性观者的位置吗？当然有，女人当然也会看这幅画，甚至也会像男人一样迷恋这幅画。但这并不意味着这幅画不是为男人而存在的。

首先，当我说这是一幅为男性凝视而作的画的时候，我指的是它的隐含观者或理想观者，亦即艺术家在创作时预设的观者类型，即便这件作品不是为某个男性预订者或赞助者而是为一个组织或社团而作，即便在当时女性也会观看这幅画，其预设的理想观者依然是社会中主导着性别观看的男性。而正是对隐含观者的这一预设，才有了上面所说的那一系列修辞，那种为男性观者服务的表征模式。

其次，当女人居于观看主体的位置时，其所能看到的東西与男性主体看到的是有差异的，因为从维纳斯的位置发送给女人的认同点或能指信息是不一样的。男人在这里看到的是“一个女人”：一个可观但不可及的崇高客体，一个激发欲望的恋物式对象，一个只能以“占有”它来消除其所引发的紧张

1 肯尼斯·克拉克，《裸体艺术——理想形式的研究》，吴致、宁延明译，北京：中国青年出版社，1988，第92页。



提香，《乌尔比诺的维纳斯》（1538），布上油画，119cm×165cm，乌菲奇美术馆藏

的性幻想对象。女人呢？女人在这里看到的是“另一个女人”：一个理想的“我”，一个镜像式的对体，一个为男人所欲望的理想对象。男人与这个“另一性别”的对象的关系是隐喻性的，他只能以“消灭”的方式来从她那里获得意义；相反，女人与这个“同一性别”的对象的关系是转喻性的，她只能想象着有朝一日是自己横陈在那里，等待着另一性的目光的抚慰。

克拉克评论说：“‘入睡的维纳斯’在欧洲绘画中的地位就如同‘尼多斯的维纳斯’在古代雕塑中的地位一样。她的姿势是如此令人倾心，以致在四百年中，伟大的裸像画家们——提香、鲁本斯、库伯特、雷诺阿，甚至克拉纳赫都创作了相同主题的不同变体。”¹ 提香的《乌尔比诺的维纳斯》（1538）就是第一件变体，并且由于和乔尔乔内的关系，人们常常把这两个人的维纳斯放在一起对比。例如，克拉克就说，乔尔乔内的维纳斯就像“一个花苞，

1 肯尼斯·克拉克，《裸体艺术——理想形式的研究》，吴玫、宁延明译，北京：中国青年出版社，1988，第92页。

花瓣都紧紧地合在一起，使我们感到一种僵硬的效果”，而在提香的画中，“花蕾绽开，克制的轮廓断裂了。隐喻的手法让位给了计算。乔尔乔内‘维纳斯’乳房和颈部下端间锐角的三角形在提香画中变成了等边的三角形。哥特式快速的动作（由于这种动作，‘入睡的维纳斯’似乎被抬高到物质世界之上）被文艺复兴式的对现时、现地的满足而取代了”¹。

美国文学批评家哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom）在讨论诗歌史的时候曾提出一个概念，“影响的焦虑”（anxiety of influence），意即诗人的创作就是在模仿、抗争、创新和超越中与前代诗人无休无止的纠缠。²诗人中的强者为廓清自己的想象空间就必须与威名显赫的前代巨擘进行至死不休的挑战，天赋较逊者则只能把前人理想化，但不论是谁，面对前代诗人的重压，他/她都会产生一种俄狄浦斯式的阉割焦虑，都要面临因弑父而来的罪疚感。不过，影响的焦虑并不是纯粹消极的力量，对强者诗人而言，强大历史的在场恰好可为他/她进行创造性的误读或修正提供动力和参照：

诗的影响——当它涉及两位强者诗人，两位真正的诗人时——总是以对前一位诗人的误读而进行的。这种误读是一种创造性的校正，实际上必然是一种误译。³

布鲁姆的这个诗史理论对理解艺术史同样有效。如果说乔尔乔内发明维纳斯斜卧的“睡姿”乃是对“立姿”传统的一次创造性转换，那么对后代画家而言，他就是一个强大的“父亲”，既对后代形成重压，也是后代进行创造性误读和修正的源泉。至于影响的焦虑，就存在于那无处不有的模仿与修正、误读与重复的纠结中。例如提香，面对同门师兄已然创造的那个“超然之物”，那个不可重复的“自然性”和神秘，他就像一个强力诗人，以貌似效忠的方式创造了另一个维纳斯。通过把自然背景替换为人工场景，通过把超验的神秘替换为可欲望的客体，提香为乔尔乔内的“自然-母亲”、大地女神提供了一个对偶体，一个活色生香的欲望性存在。

1 肯尼斯·克拉克，《裸体艺术——理想形式的研究》，吴玫、宁延明译，北京：中国青年出版社，1988，第92-93页。

2 哈罗德·布鲁姆，《影响的焦虑》，徐文博译，北京：生活·读书·新知三联书店，1989。

3 同上，第31页。

提香的“貌似效忠”就体现为他对维纳斯的卧姿的“漫画式”模仿。维纳斯不再是躺在大自然的怀抱里，而是斜卧在床上，静谧的自然所引发的自然性和受动性联想已然被床第之间的欲望性诱惑所取代；维纳斯的双眼不再是微闭，而是凝视着观者，恬静的受动性让位给了主动性的渴望；左手也是放置在两腿间遮掩着私处，但右手不再向后枕着头，而是拿着一束玫瑰弯曲于胸的右侧；两腿照样是交叉放置，但不再有乔尔乔内的维纳斯的那种拘谨、僵硬，而是更加放松、更加随意。总之，乔尔乔内的维纳斯是大地之母，自然天成，不事修饰，是真正赤裸的“自然”，而提香的维纳斯是俗世尤物，是去质朴化的欲望主体，她留有一头金色长卷发，戴着精美的发饰、珍珠耳环、手镯和戒指，脸上露出貌似淑雅的神情，整个一个生活在他者欲望中的剩余客体。通过这一系列的修正式模仿，那个独立自处、自我闭锁于大自然中的“本质”被打开，那个圆融自足的存在者不再是大地的一分子，而成了环境的主宰。乔尔乔内的维纳斯是向大地开放的，她在沉睡中汇入大地的齐奏，她的受动激起观者一种恋物式的敬重，而提香的维纳斯是向投向她的目光——男性的目光——进逼的，她的凝望使她彻底沦为一个为欲望而在的观看对象，她是超验性的坠落，是神秘性的消解。

进而，为达到这样的创造性转换，提香还对“环境”做了彻底的再造。这已经不再是在正典基础上的“误读”和“修正”，而是完全的替换。维纳斯从大自然的怀抱被移至室内空间。前景的亮光烘托着人体的显在，维纳斯就像是在聚光灯下一样，面对着摄影师摆出卧姿；在她的身后，一道墨绿色的帷幕占据了背景画幅的一半，这帷幕就像一堵墙，阻挡着观者目光的前行，使其折返回到斜倚的裸体身上；背景画幅的另一边俨然一个风俗画场景，两个女佣似乎正在忙活，一只哈巴狗在维纳斯的脚旁打盹儿，空间的切割和延伸给了观者一个幻觉，仿佛正在偷窥一位贵族少妇的香阁。就这样，通过创造一个对偶体，提香完成了对乔尔乔内的激进修正，即他用乔尔乔内的形式再造了一个维纳斯，一个世俗的维纳斯。如同希腊人的维纳斯本然地就有神圣和世俗的两面，提香通过挪用乔尔乔内的可见结构把自己放置到了创造世俗维纳斯的“强力诗人”的位置。

但是，性别表征的视觉体制丝毫没有受到质疑，提香的维纳斯依然是

为男性目光服务的。图像展示了不同装扮和姿势的女性形体：穿衣服的和裸露的；站着的、躺着的和弯身的；正面的、侧面的和背面的；正在劳作的和正在休息的；目光朝向画外与观者交流的和目光朝向画里避开观者凝视的——这种全视性的布局其实是提香在展示女性形体的时候经常采用的策略，而它们不过是为了满足委托人/男性的目欲需要，为其提供一个全景式的视觉完形。

在乔尔乔内那里，维纳斯的修辞学特质对男性目光的性欲驱力有着一定程度的消解作用，她作为物恋化的幻象对象、作为自然的喻体可以有效地转移男性欲望的投注；而在提香那里，“维纳斯”仅仅是一个空洞的符号，是为男性的观看提供合法性的一个托词，那个俗世化的欲望存在为了捕获他者的欲望，为了成为他者欲望的对象，正以其性感化的“装扮”或“扮相”挑逗着观者，她不仅是被看的，还欲望成为被看的。因为这一颇具侵袭性的欲望，她把自己变成了他者欲望主导下的一个剩余客体。

乔尔乔内通过发明斜卧的维纳斯而成了“诗人”之父，提香则通过创造一个主动使自己成为被看对象的维纳斯而成就了作为“强力诗人”的位置。他们留给后代“诗人”的可能性已经不多了，西班牙画家委拉斯开兹抓住了这个机会，在“被看”、“使自己被看”之后，他发现还可以把“自看”叠加到斜卧的场景中。于是有了《镜前的维纳斯》（1651）。

维纳斯照镜“自看”，这并非委拉斯开兹的首创。在16、17世纪的欧洲宫廷，这个题材已十分普遍，提香就画过维纳斯照镜，并且也是用小爱神做扶镜人，只是他的维纳斯是坐着的。委拉斯开兹是否真的见过提香的斜卧的和照镜的维纳斯，这并不重要，因为时代风气已经让这类题材变成了流行的表征“程式”，追赶时髦的恩主们也只能欣赏这样的“程式”。委拉斯开兹所能做的就是重复中产生差异、在腐朽中创造神奇，所以他干脆把斜卧和照镜（还有以背示人的女裸体）综合在一起，形成一个“修正的程式”。并且为了调停欲望式的观看与宫廷仪态要求之间的冲突——前者寻求满足，后者遏制过度——他还把斜卧程式中正对着观者的维纳斯换成背对观者，但这实际上是换汤不换药，画面的性暗示并未被消除，观者的性欲驱力依然可以得到部分满足。



委拉斯开兹，《镜前的维纳斯》（1651），布上油画，112.5cm×177cm，伦敦国家美术馆藏

1649—1651年，委拉斯开兹曾以宫廷侍从的身份出使意大利为西班牙国王腓力四世采购油画和古董，期间接触了包括提香在内的众多大师的作品，《镜前的维纳斯》就是这个时期创作的。但也有人认为它的创作时间比这要晚几年。

丰富的色彩，细腻的笔触，鲜明的色调对比，威尼斯画风配上淡淡的巴洛克情绪，这些造成了画面独特的美感。虽有小爱神相伴，但这仍是人世间的“维纳斯”，是被禁锢在闺阁里的安琪儿。

这幅画最初为西班牙宫廷的一位大臣所有，1806年为一位英国贵族购得，1906年以高价转手给英国王室，同年首次公开展出引起轰动，有人在《泰晤士报》撰文说：“这幅画十分完美，既非理想主义，又不是浪漫主义的东西，而是绝对的写实，绝对的纯粹。画面的中心人物是一个背对观众的裸女维纳斯，她是青春与健美的女神，欢快与活力的再现，犹如一朵含苞待放的鲜花，是女性最完美的象征。”1914年，一位女权主义者在伦敦国家美术馆砸碎该画框上的玻璃，用刀子画布上划开了几道口子，以抗议政府对女权运动领导人的迫害。

在巴洛克宫廷的知识型中，镜子作为身体规训和道德自查的装置在建筑和绘画中被广泛运用。镜面的映现作用，镜像的虚妄不实、怪诞变形，照镜人透过镜子的自看和对镜像的痴迷，这一切使得镜子成了一个扭结多重含义和功能的寓言式对象。委拉斯开兹是一个喜欢使用镜子元素的画家，比如他在著名的《宫娥》(1656)中就是通过镜子来呈现君主的“隐匿的凝视”的在场。而在眼下的这幅女裸像画中，镜子作为一个观看装置有着更为神奇的力量，它在虚拟的绘画空间和现实的观看空间之间往返穿行，建构着一个拓扑式的观看场景，用拉康的术语来说，它实际连接着“想象的看”和“象征的看”之间的互动。画中的维纳斯——它更像一个俗世美女的形象——对自己的镜中之像的看是想象的看，其所看到的是另一个“自己”，一个属于怀想之中的过去的或未来的“自己”，比如她可能想到了青春易逝或韶华不再；而对于画作的观者而言，画面中的镜子乃至维纳斯对自身镜像的看更像一个触发想象的象征性“装置”，一个向观者发送指令或讯息的能指“机器”，观者通过认同维纳斯的看以及这个看所发送的讯息能指，而和整个画面形成另一重想象性的关系，一种在象征界的运作中所生发出来的想象性认同，这个认同带来的观看效果就是：“我看到我在画中看自己。”“我”透过画中的镜像以及画中对镜像的“看”知道了人生的无常，道德的驯化和身体的享乐、观看的快感和自看的超我律令就这样通过镜子矛盾地扭结在一起。

波提切利的维纳斯是柏拉图式的美的理念的化身；乔尔乔内的维纳斯是大地之母、自然的女神；提香的维纳斯是欲望性的存在，是被他者的欲望所捕获的剩余客体；那么，到委拉斯开兹这里，维纳斯就是一面人生之镜，是调停欲望和超我的冲突的中介。波提切利和乔尔乔内的维纳斯还是没有走上神坛的女神，她是站着或是躺着都无碍于她制服欲望之虫的功能，而提香和委拉斯开兹的维纳斯都是“装扮”成维纳斯的人间“尤物”，是被欲望所纠缠的症候主体，她们有“神之名”，却无法享受神之“实”，无法享受神才能享受的“独一无二快感”，因为她们的快感只能来自他者，来自他者的快感满足，她们的快感是由他者结构的，是他者的快感。

实际上，到提香和委拉斯开兹这里，“斜卧的维纳斯”作为一种表征范式已经走向了终结，向强人致敬已经变成了偷渡欲望的一个口实，必须要有更为强

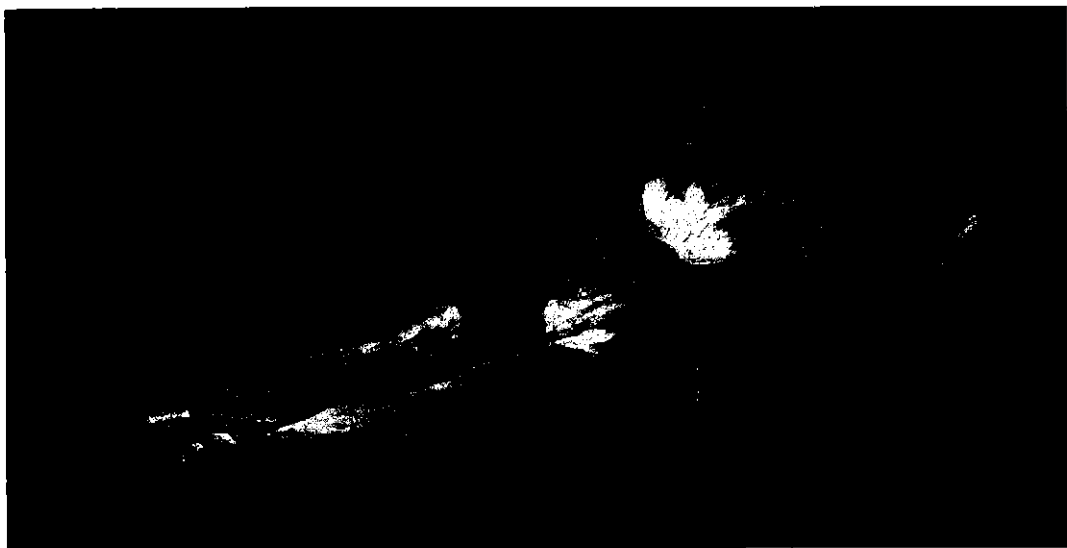


戈雅，《裸体的马哈》（1796—1800），布上油画，97cm×190cm，马德里普拉多美术馆藏

大的心灵、更为强大的权力意志，才能在前代巨擘的道路上继续披荆斩棘。到18世纪末，虽然向前代强者表示敬意的范式重复仍不断上演，但颠覆式的挪用也已经整装待发。同为西班牙宫廷画家的弗朗西斯科·戈雅（Francisco Goya）应当算是其中的一个先驱者。戈雅出身农民家庭，但自幼酷爱绘画，曾到马德里学艺，1789年成为宫廷画家。在西方绘画史中，他更多是以“浪漫主义画家”的名号为人所知，也有人将他视作现代派绘画的先驱。实际上，18世纪末、19世纪初的西班牙仍维系着欧洲最反动的王朝统治，身为宫廷画家的戈雅以火一样的热情描画时代的众生相，并在画作中融入了自己对时代和人性的深刻反思，所以有人称他是用画笔进行思考的思想家。

戈雅经常在画作中以模仿的方式向前辈委拉斯开兹表达敬意。他的《裸体的马哈》（1796—1800）表面上看仍采用了传统的卧姿，但其画风已与传统大相径庭。一位艺术史家曾将其和委拉斯开兹的《镜前的维纳斯》作比较：

从很多方面看，戈雅的画风好像和委拉斯开兹截然相悖，甚至是有意破坏他的裸体画的优雅和精致。在《裸体的马哈》中，尽管马哈被放置于画面空间的纵深之处，并因此偏移了观者的视线，但该作品还是以马哈直勾勾的凝视让观众感到了一种空间距离。观赏者和戈雅的裸体模



戈雅，《穿衣的马哈》（1805），布上油画，97cm×190cm，马德里普拉多美术馆藏

特之间的交流不是通过触觉，而是通过裸体模特洞察一切的凝视。委拉斯开兹的画丰腴颀长，而戈雅的画则笨拙瘦弱。如果说委拉斯开兹的裸体画像缎子一样光滑，戈雅的画则像石头一样粗糙。戈雅卧着的女人画像……比委拉斯开兹的裸体画更加符合人物的真实性格，但是他似乎更想通过对比来突出自己明显的差异，这是为什么呢？一种解释就是：他想创作一幅当代裸体人物画。¹

的确，这已经不再是委拉斯开兹的那种古典人体，而是一个真实的人物的画像，或者说她的缺乏古典美感的体型更容易唤起观者一种现实感。但这还不是最为根本的。戈雅的“现代性”除表现在画风方面外，还表现在他对传统的表征体制和观看体制的挑衅。

为了建构一个安全、符合超我要求但又能满足性欲力比多适度投注的观看，传统的女性裸体画采用了两个基本的净化或升华策略：一是利用古典程式将人体尽可能理想化，另外就是假借“神之名”（例如维纳斯）或配置以神话元素来将表征对象神圣化。这两个策略的功效是一样的，都是为了在画

1 詹妮·汤姆林森，《从格里柯到戈雅：1561—1828年的西班牙绘画》，邓文华译，北京：中国建筑工业出版社，2004，第148-149页，译文有所改动。

面对对象和观者之间制造一种距离、一种离间或净化效果，以便让性欲力比多获得部分的转移。戈雅直接拆除了这两道防护墙，他的裸体女人不再具有古典美的卧姿，也不再假模假式地袭用“维纳斯”之名，她就是一个妙龄女郎、一个“美丽女子”（“马哈”在西班牙语中的意思），她就是你身边那些打扮得光鲜亮丽的女人中的一员，相比起那个虚无缥缈的女神，这个女人对于你而言也许更为真实、实在。

关于《裸体的马哈》的创作，坊间有多种传言，因为与这件作品相对应，戈雅还画过一幅《穿衣的马哈》（1805），人物原型和姿势完全一样，只是在裸体上添加了一些衣饰。人们为了解释两件作品的关系而穿凿了许多故事，无非都是在渲染一些八卦式的绯闻，比如有人说这两幅画的原型是和画家有染的公爵夫人，戈雅先是为她画了那幅裸体画像，但因为害怕公爵起疑心，便又画了一幅穿衣服的。而实际的情况大概是：戈雅的《裸体的马哈》是为一位喜欢收藏裸体画的皇室宠臣创作的，但那个时代的西班牙宫廷依然法度谨严，对裸体画仍心存禁忌。也许是由于作品过于有伤风化，几年后，这位宠臣又委托戈雅创作了《穿衣的马哈》，并用一个可移动的装置把两幅画叠置悬挂在墙上。

其实，在此真正重要的不是两件作品的相似性和差异性，而是它们的观看装置。据19世纪的评论对两件作品的悬挂方式的描述，《穿衣的马哈》是盖在《裸体的马哈》之上的，客人来的时候，看到的是《穿衣的马哈》，客人离开后，或者说当画主独身一人的时候，只要拉一下一根为观看而专门设置的绳子，就能现出《裸体的马哈》。¹

不妨这样设想，这个简易装置最初也许是为了掩人耳目，但最后却成了一个生产快感的机制：先是一个穿着衣服的女人，拉一下绳子，这同一个女人的衣服脱光了，再拉一下绳子，那个穿着衣服的女人又回来了……如此重复不止，视觉驱力在不断的循环中享受着最大的快感满足。

这个观看游戏与弗洛伊德在《超越快感原则》（1920）中描述的儿童线轴游戏简直一模一样：当母亲不在家的时候，为缓解内心紧张，孩子一手执线，

1 詹妮·汤姆林森，《从格里柯到戈雅：1561—1828年的西班牙绘画》，邓文华译，北京：中国建筑工业出版社，2004，第149页。

一手拿着线轴，不断地把线轴扔到床底下，再用线拉回来，嘴里还不断发出“Fort! ……Da!”（“哦! ……哒!”）的声音，意即“不见了……出现了”。弗洛伊德说，这个游戏乃是儿童对母亲的“缺席与在场”的一种象征化，是儿童对挫败的现实及自己的应对的一种戏拟，即儿童通过游戏的重复让自己身临其境扮演一个主动的角色，使自己成为环境的主人，以缓解母亲的缺席带来的痛苦经验。¹拉康也在许多地方讨论了弗洛伊德描述的这个游戏，并赋予了它极为多样的功能，比如称它是对欲望的象征化、缺席与在场的辩证法、欲望对象的失落与返回、死亡驱力的运作、创伤经验的重复强迫等的说明。

实际上，在儿童的线轴游戏中，真正发挥功能的就是那个线轴，它与其说是母亲的象征，不如说是主体欲望的象征，是铺陈对象在场与不在场的辩证运转的中介机器，也是给主体提供想象的快感满足的装置或机制。就像让两件马哈作品进入观看循环的那根绳子，它其实就是快感的启动装置，在一拉一放之间，在拉和放的过程中，视觉驱力如猎狗扑食一般开始了对快感的捕获。在此，由于绳子的拉和放，裸体的呈现变成了可由画主自由操控的一个过程，俨然那个裸体女人的衣服是画主自己脱掉的。进而，在绳子的拉和放中，先是不快感的积累，接着是它的突然释放，以及因释放而来的更大快感，就是说，正是由于不快感的积累，才使得快感满足有了加倍的效应。但现如今，在普拉多美术馆，这两件作品被并排放在一起，它们成了识别相互间差异的参照物，绳子装置的撤除让更大快感的满足变得不可能了。

再回到《裸体的马哈》。刚刚说到，“神之名”的取消和现实化的描绘使得这个裸体女人成了一个世俗形象。可这好像又不是一个一般的世俗女人。她不仅是赤裸的，而且是放肆的和挑衅的，她的身体、她的眼神都释放出一种不羁的野性，她的直勾勾的凝视让你的急于在此攫取快感的目光陷于涣散，让你的超我进入欲望审判的链条，一种不安、一种罪责感、一种焦虑在敲打着你的自我。为什么会这样？就因为马哈的凝视。正是这个凝视引发了男性目光的分裂，导致了男性主导的观看体制的崩溃。传统的斜卧的维纳斯总是像物神一样作为被看对象在那里发出召唤，她不仅是受动的，还是主动受动的，她“表演”各种诱惑性的卧姿，而戈雅的马哈

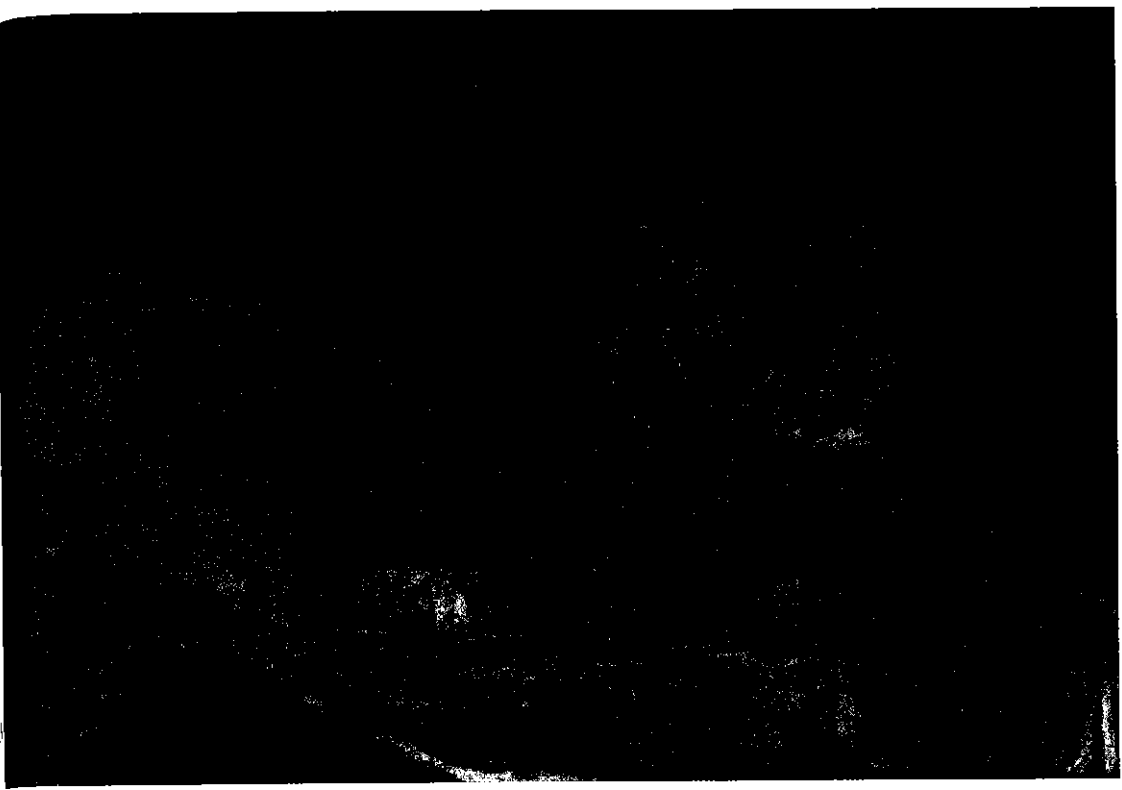
1 西格蒙德·弗洛伊德，《弗洛伊德文集》（第四卷），车文博主编，长春：长春出版社，1998，第11页。

是“反表演”、“反展示”的，她用一种挑衅的裸露、一种对自身欲望的直接宣示把观者的目光逼入了死角。

戈雅无愧于画家中的强者，他以挪用的策略翻转了卧姿裸体画的视觉政治，他把“卧姿”变成了一件“凶器”，不仅用它杀死了闺阁中的安琪儿，还用它来剿灭那维系男性力比多投注的机制。道路已经打通，后代艺术家所需要做的就是将这件“凶器”引入公共性的观看场域。爱德华·马奈（Edouard Manet，又译“马内”）、保罗·高更（Paul Gauguin）、阿梅代奥·莫迪里阿尼（Amedeo Modigliani）等，19世纪至20世纪的艺术家用一次又一次通过“挪用”斜卧女裸体的表征程式来倾覆父权制社会的视觉体制的稳定性。但这并不等于说这些人就是女性主义的，他们大部分是男性，他们所攻讦的是传统所代表的暴虐的父权制，所以，性别政治在这里的呈现比以往要更为暧昧、更加含混。不妨以马奈为例。

马奈的《奥林匹亚》署名的创作日期是1863年，但他两年后才送交官方沙龙评审，没想到展出时引起轩然大波，一时之间恶评如潮，攻伐之激烈，世所未见。现在回想起来，马奈在绘画史中能有今天的位置，与后代人替前代人赎罪的过度补偿心理不无关系。这不是说马奈不配享受到今天的荣耀，而是说他当初受到的不公正待遇在后代史家的拨乱反正中起到了放大作用。单就这一点而论，作家左拉在当时力排众议的评论就尤为值得我们尊敬，在《爱德华·马奈》一文中，作家以其自然主义的笔调把这件作品描述为“自然主义”的杰作：躺在白色麻布床单上的奥林匹亚在一片黑郁的背景烘托下，犹如一大块苍白的块面，背景中手拿花束的黑女人和旁边的黑猫与人体的色调之间形成强烈对比；少女的嘴唇只是两条细细的粉红色线条，眼睛被简化成寥寥数笔的黑线，花束的玫瑰红和蓝绿色成简单色块，画中的一切都简化了；再往后退几步，画中每个物体的关系明确了，奥林匹亚的头部以惊人的鲜明轮廓从背景中脱颖而出，花束也释放出明丽鲜亮的奇彩。一切的奇迹都出自视觉的精确和处理的简洁，出自艺术家对自然、真实和内心热情的偏执：“我坚持认为《奥林匹亚》是画家的真性实情。它兼容并蓄了艺术家内心世界的一切。除了艺术家，别无他物。它将永远是马内才华和伟大成就的最卓著的例证。”¹

1 爱弥尔·左拉，《爱德华·马内》，张坚、王晓文译，载于弗兰西斯·弗兰契娜、查尔斯·哈里森编，《现代艺术和现代主义》，上海：上海人民美术出版社，1988，第49页，译文有所改动。



马奈，《奥林匹亚》（1863），布上油画，131cm×190cm，巴黎奥赛美术馆藏

马奈的这幅画在人体卧姿及画面场景的表现上乃是提香的《乌尔比诺的维纳斯》的“重复”，而深沉凝重的背景刻画则来自戈雅的“黑暗主义”——1860年代的巴黎画坛正盛行所谓的“西班牙主义”，委拉斯开兹和戈雅是画家们竞相模仿的对象，马奈也曾画过多幅西班牙风的题材。但很显然，马奈对两位前驱的“重复”姿态是不一样的：对戈雅，他的“重复”是正向的、致敬的，他在背景中对西班牙“语言”的解读和阐释是忠实的；对提香，他的“重复”或“挪用”是狡黠的、轻佻的和反讽的，他的忠实是故作姿态的。而正是这后一种姿态触怒了当时那些唯古典是从的批评家们脆弱的神经。

的确，我们在《奥林匹亚》中可以看到对《乌尔比诺的维纳斯》貌似忠实的“引用”：同样把“维纳斯”置于室内场景；同样的卧姿，尤其手的姿势惊人的相似；同样配有手镯、耳坠、珍珠等俗世饰物；同样在“维纳斯”的脚旁描绘有一个宠物；同样都有深色的背景幕帐；同样都有鲜花；同样都设计了暗示主人身份的女仆。

但在这些“引用”中，马奈又加进了自己的“修正”。例如室内空间的处理。提香用深色幕帐进行区隔，以制造空间的纵深效果，而马奈彻底取消了纵深，创造了一个平面化的画面。法国艺术史家阿拉斯在比较分析《乌尔比诺的维纳斯》和《奥林匹亚》时说，提香虽然已经把“维纳斯”置身于“画布表面”，但仍不忘在深度透视上做文章，而马奈比提香做得更彻底，他“将我们目光的会聚点、前景和背景间的连线以及维纳斯的性器都呈现在平面上。用现代语言来说，他突出了绘画的‘平面性’”¹。这一修正所带来的效果就是拉康说的“眼睛和凝视的分裂”：提香的纵深空间为（男性）观者制造了一个窥看的场景，而马奈的平面化让这个窥看的视线受到了阻抑，因为“绘画也从它所在的平面上注视着我们”²，我们成了被看的，成了他者凝视的对象。

除空间处理以外，更重要的是符号能指的修正。例如，把宠物从温驯的小狗换成了一只眼放幽光的黑猫，把鲜花从女主人的手上换到了女仆的手上。这些修正造成了意义的偏离，造成了能指的堕落：温驯的小狗是女主人可爱品质的转喻，而黑猫是女主人的欲望的隐喻，暗指着罪恶、淫荡甚至死亡；鲜花也是这样，在提香那里，它在女主人的手上，所以同样构成女主人可爱品质的转喻，而马奈把它换到了女主人的头上和女仆的手上（这显然是男人送来奉承女主人的），所以它喻指着女主人的身份，暗示着淫欲和交易，是男性欲望的隐喻；至于女仆，其对女主人身份的暗示功能也不一样，一个暗示的是贵妇人，另一个暗示的是应召女郎，说不定那个女仆就是一个皮条客；还有脚上的鞋，提香的“维纳斯”双脚赤裸，马奈的“维纳斯”则是一只脚穿着绣花鞋，另一只脚没有鞋，其淫荡之气跃然于“布”上。

正是“引用”中的这种种偏离，引发了一种杂耍般的效果，导致了观者的视觉期待的失落，因为那貌似亦步亦趋的“引用”会在观画的瞬间使观者产生一个幻觉，以为马奈在向伟大的传统致敬，可进一步细看，却发现马奈是在调戏传统，这个“发现”立即被回投到观画主体自身，他终于看到了真相：原来是自己被调戏了。期待的失落把观画者带入了焦虑，不是欲望未被满足

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164页。

2 同上。

的焦虑，而是欲望被人看破的焦虑。这个焦虑必须外投出去，必须得到释放，就转化成了对戏弄者的歼灭，那隐匿的、自己不愿承认也不敢承认的欲望现在以可见的、公开的、合法的方式被倒转性地施加到对方身上，复仇的火焰为欲望的尽情展现打开了缺口。但是还需要一个更加强有力的口实。修正乃至调侃传统并非万恶不赦，也不是始自马奈，但用一个妓女来绝杀欲望的幻象是决然不能容忍的，就这样，对马奈的围剿最终以道德审判的形式轰轰烈烈地展开了，而画中“扮演”维纳斯的女模特就成了暴风眼。

这个女模特名叫维多琳·默兰（Victorine Meurent）。默兰来自巴黎街头的下层阶级，在巴黎艺术圈颇有些名气，她酗酒、淫乱而且任性，还是一位同性恋者，但她也是一位画家，她的作品甚至入选过沙龙。¹用尤妮斯·利浦顿（Eunice Lipton）的话说，这是一个具有“不可驾驭的性格”以及“镇定的凝视的目光”的女人，一个“可以对你说‘好’，也可以对你说‘不’的女人”。²默兰给巴黎的许多画家都做过裸体模特，1862到1874年，她出现在马奈的九幅画中（1863年在“落选者沙龙”上同样引起骚动的《草地上的午餐》中那个与两位绅士坐在一起的裸体女人也是她），其中八幅画都以坚定的目光审视着观众。

不过，画展上那些优雅的绅士可不这么看，他们只知道这个女人声名狼藉，而在画中，她的摆姿和屋内景致也都表明她在那里扮演的是一个妓女。以妓女作为表现题材，我们的公众和批评家还是允许的，只要你描写的是她的卑下、不堪和顺从，总之，她只能作为一个卑贱的客体入画，只能作为被贬抑、被惩罚和被拯救的对象——最好还是匿名的——进入被看的场景，³可现在，马奈公然用一位臭名昭著的妓女来冒充“维纳斯”，而且这个妓女没有任何道德的伪饰，她既不悲惨，也不下贱，也没有妓女该有的那种谄媚，相反，她傲慢、自负，她的眼里流露出比男人还要坚定的目光，她用这道目光宣示着自己的离经叛道，还用它注视着观画者，用它挑衅观画者猥琐的欲望。女神的幻象没有了，可凝注我们的目光的物神变成了一只食人兽，

1 关于维多琳·默兰作为一位女性艺术家的不幸遭遇，参见尤妮斯·利浦顿，《化名奥林匹亚——一段女人寻找女人的旅程》，陈品秀译，桂林：广西师范大学出版社，2005。

2 尤妮斯·利浦顿，《化名奥林匹亚——一段女人寻找女人的旅程》，陈品秀译，桂林：广西师范大学出版社，2005，第2页。

3 以男性凝视的视觉逻辑来说，在裸体画中，妓女和维纳斯恰好是两个对偶体，都是视觉的性欲驱力所需要的。

在它的凝视下，我们的欲望被掏空，我们成了主体的剩余，我们唯一可以拿来捍卫自己的武器就是那所谓的道德——卑贱者和弱者的盔甲。克拉克在《一八六五年有关〈奥林匹亚〉各种论述的前言》中指出，当年在提到马奈的六十多篇文章中，只有四篇对画作表示了赞赏，其他则充斥着辱骂的字眼，如将这位“维纳斯”说成是“妓女”、“黄肚子娼妇”、来自红灯区最低阶层拉客的“红发女郎”、“长袜阶层的女人”等，还有人称奥林匹亚的放在隐私处的手“不知羞耻地屈曲着”，样子就像个“癞蛤蟆”，“不堪入目”。¹

1865年的《奥林匹亚》事件可以说是关于女性裸体的表征惯例和观看惯例的一个经典案例。围绕画作和模特的一系列争论与其说是出于艺术的和道德的理由，不如说是源自观看权力的争夺，源自欲望的争执，如欲望的遮盖与暴露、观者主体与画中主体的欲望攻防、性欲驱力的满足与延宕、视觉快感的消解等。而与这些直接发生关联的一个重要因素就是那个冒名顶替者的凝视。正是她的反制性的凝视让观者看到了自身欲望中的不堪，让观者的性欲驱力满足陷入了无能的境地，而他所能发起的绝地反击就是再次启用道德和传统来修复、固化那本已残破的视觉秩序。

1 T.J.克拉克，《一八六五年有关〈奥林匹亚〉各种论述的前言》，载于弗兰西斯·弗兰契娜、查尔斯·哈里森编，《现代艺术和现代主义》，上海：上海人民美术出版社，1988，第418-419，421页。

三 “发明”他者

在视觉文化的表征研究中，有一个话题总是占据着最为显眼的位置，那就是有关于他者的政治和伦理问题。这个他者可以是阶级的，也可以是性别的和种族的。在这里，我想专门探讨一下有关种族他者的表征问题，因为它不仅可以同时包含阶级、性别和种族的议题，还涉及跨文化语境中的表征实践，而在全球化的背景下，跨文化研究已成为视觉文化研究中最重要也最为热闹的话题生产场域。

每当说到“跨”文化，我们立即就会想到不同的两种文化“之间”，比如东方文化和西方文化“之间”：它们之间的异同；它们之间的相互影响。但既为不同的文化“之间”，就意味着这是一个动态的差异化过程，就是说，跨文化的本质不在于不同文化间的“同与异”，而在于那个动词意义上的“跨”：跨越、横跨、跨界。“跨”是一种“居间”的运动，它既是文化在两者或多方“之间”的旅行，更是“之间”在文化内部的运作，是“之间”对“之内”的结构化。换句话说，这是文化“内部”的“之间”，是已经被内在化的差异性。正是这个“之间”，正是这个结构性的场域和结构化的力量，为不同文化间相互的跨界、叠置、误读、融合、歧义化等提供了可能。也正是因此，跨文化研究很大程度上就是对“之间”的研究。这个“之间”不是简单的此者与他者的关系表达式，它是一种差异化的结构，一种运作力量，换用法国哲学的术语来说，它是一种既在“之内”又在“之外”的“他者结构”，其所结构的不只有不同文化以及各文化的代理主体之间的关系，而是还有每一文化内部的欲望运作，比如文化主体与他者欲望的关系。

那么，这个既在“之内”又在“之外”的“他者结构”到底是什么？其在文化内部和不同文化间的运作到底是怎么进行的？这是我们在跨文化研究中需要首先弄清楚的。

必须从他者概念开始。何谓“他者”？在我们日常的理解中，他者即是他人，是与主体相对的另一主体，或称他人主体，在这个意义上，“我”之外的所有人都是我的他者。但在西方哲学中，“他者”作为一个概念使用的时候，常常是和主体间性关联在一起的，就是说，不是所有的他人都是“我”的他者，只有与作为主体的“我”发生某种关联——比如主体位置的确认——的他人，才构成“我”的他者。

许多时候，他者还是与主体相对的一种差异性存在，比如与男人相对的女人、与土著相对的异乡人、与西方人相对的东方人。不过在古典哲学的理解中，例如在黑格尔那里，为确立主体间的关系，为满足主体在主体间关系中的自我确认，他者的差异性是需要被同化、被消除的。为此，古典哲学把主体间的关系理解为一个主体对另一个主体的关系，这是一种既互为主体也互为对象的“我—你”关系，是“我”和“你”之间的相互确认，且正如黑格尔所明确的，此关系是建立在“我”和“你”之间具有同一性或相似性的基础上的，即“我”和“你”作为寻求自我确认的两个主体，不仅自身必须是自主自足的存在，还要承认他人也是这样的，“我”只能通过和“我”一样自主自足的另一主体来确证自身或使自己的主体地位得到确认，因为只有这样的他人才能够保证确认的有效性和真实性。人可以通过杀死动物来“证明”自己是人，但却无法让动物来“承认”他是一个人，“承认”必定是人与人之间的事。

可既然主体需要且只能借着另一同质的主体来确证自身，既然主体在获得承认之前必须先承认他人，那至少表明，古典的主体并不是如其自身认为的那种全然自足的原子化存在，而是一个有赖于他者在场且需要通过他者来确证的间性化的主体。更为严峻的是，那个决定着主体之生死他者根本就不是一个同质性的存在，而是一种差异性和异质性，那所谓的同质性其实是主体想象出来的——我想象他者是和我一样的欲望化存在——是主体为了自身的同一性而对他者加以误认的结果。也就是说，主体在自我确认和欲望实现的过程中，其实已先期于自身之内嵌入了差异性和异质性，同为欲望主体的他者乃是主体进行自我指认的一个既陌生又熟识、既异质又内在的维度。

对于他者的这种异质性和差异性，“二战”后法国包括现象学家、结

构/后结构主义者在内的一代哲学家与思想家给予了前所未有的关注。尤其是结构/后结构主义者，为了实现对同一化和中心化主体的驱除，为了激活差异性，他们引入语言学模式对他者进行了最为激进的理论化表述。在他们那里，主体与他者之间不再是直接的、可相互界定或互为主体性的关系，相反，主体性的存在、主体间关系的建立都有赖于一个既居于主体“之内”但又“外在于”主体的东西，那是一种横亘在主体“之间”且决定其“之间”关系的间性力量，是一种“他者结构”。法国人把这个差异性的结构以及居于结构化位置的他人主体统一地称为“（大）他者”（Other），就是说，在他们的理解中，“他者”首先指的是居于主体之间且决定着主体间关系的间性结构，他人只有居于间性结构中主体相对的另一位置时，才称得上是他者主体，才可以作为他者（结构）之代理发挥作用。并且他人作为他者主体不是基于其现实的实存性，而是基于他/她在间性结构中所居的位置。这同样是一个符号化的位置，一个代理的位置，或者说是一个由语言所结构的语言学他者的位置。

当然，结构/后结构主义对他者做这样一种语言学的理解和符号化的处理，根本上是为了强调主体总是“生活在他处”，总是在他处被符号性地委任为一个位置主体；但同时，这也是为了强调他者的离心化力量，强调他者之于主体性构成的分裂效果。如果说古典的主体及主体间理论是以主体的自足性和同质性作为假定的前提展开的，那结构/后结构主义理论家的一个重要使命就是要抽空这个基石，把异质性和离心化引入主体内部，而他者就是实施这个内爆的有效工具。并且正是在这样一个观念的主导下，正是借助于他者的符号化，主体间的关系不再是一个主体对另一个主体的直接关系，而首先是主体对已然被内化的间性结构或他者结构的关系，然后才是主体通过他者结构而和另一主体结成的间性关系。也就是说，主体与主体之间不再是互为主体或对象的二元关系，而是各自通过结构自身欲望的语言学他者而结成的三角关系。因此，在主体进行自我确认的辩证法中，既有间性结构的作用，也有他人主体的作用。如果说前者是已然内在化的异质性，那后者就是这个异质性的外化表征；如果说前者构成了欲望的无意识维度，那后者就是投射这个无意识结构的场所。在此，他人主体作为他者或他者代理总是有着多

重的面孔，且呈现出某种悖论性的功能特质。

首先，他者作为与“我”相对的另一主体，是和“我”同处在一个世界中，他人的脸孔对于“我”来说既熟悉又陌生，因为“我”可以从那里看到自己，看到另一个“我”。浸染了结构主义时代气息的现象学家梅洛-庞蒂就在这个意义上称“我”的世界根本是“我”与他者的“共同世界”：

无论如何，他者的体验对我来说并不是乌有，因为我是相信他者的——而且这个体验和我自己是相关的，因为它作为投射于我的他者眼光而存在着。这张熟悉的面孔就在这里，这笑容，这噪音的抑扬也都在这里，我很熟悉它们的风格，就像熟悉我自己一样。在我生命的许多时刻，他者对我来说也许都化入了这个可能是一种诱惑的景象之中。……在这些目光后面的某处，在这些动作后面的某处，或毋宁在它们面前的某处，或者更是在其周围，不知从什么样的空间双重背景开始，另一个私人世界透过我的世界之薄纱而隐约可见。一时间，我因它而活着，我不再是这项向我提出的质问的答复者。……至少，我的私人世界不再仅是我的世界；此时，我的世界是一个他者所使用的工具，是被引入我的生活中的一般生活的一个维度。¹

但他人并不只是作为“我”进行自我认知的镜像而和“我”共处，他人镜像还是一种构成性的力量，这个镜像的异在性是一个召唤“我”不断进入并在那里完成自我构型的装置。拉康就是在这个意义上讨论“我”的他者世界。他说，在“我”的构成中，欲望的他者就像一个镜像式的存在，是寻求自我确认的“我”可对其进行欲望投注的对象：

主体最初不仅是以自身的镜像为中介，而且是以同伴的躯体为中介来定位和辨认欲望的。恰恰是在那个时刻，人的意识以自身意识的形式辨识出自身。正因为他是在他人的躯体中辨认出自身的欲望的，交换才可以发生。正因为他的欲望朝向了他人的一方，他才可以把自己同化于

1 莫里斯·梅洛-庞蒂，《可见的与不可见的》，罗国祥译，北京：商务印书馆，2008，第20-21页，译文有所改动。

他人的躯体，并辨认出作为躯体的自己。¹

在此，拉康所谓的“他人的躯体”实际就是他人主体的一个视觉化表述，其用意无非是为了强调他者形象之于主体性的构成功能，他明确地称这个功能的实质就是对欲望的“调停”，是主体通过他人或对他人的欲望而实现的对自身欲望的命名和辨认：

在人类主体中，欲望是在他人中、通过他人实现的……那是第二个时刻，[第一个时刻是]镜像时刻。在这个时刻，主体已经整合了自我的形式。但他只能在最初时刻为了他在他人那里看到的这个欲望而交换他的自我的跷跷板游戏之后整合它。从此，[对]他人的欲望——此即人的欲望——进入了语言的调停。正是在他人中且通过他人，欲望被命名。它进入了“我”和“你”的象征关系中，进入了一种相互承认和超越的关系中，进入了一个已经准备好容纳每一个体之历史的法则的秩序中。²

“正是在他人中且通过他人，欲望被命名”，所以，拉康称人的欲望总是他者的欲望，人总是在他者中通过他者的欲望/对他者欲望的欲求来结构自己的欲望。在这个意义上，他者根本上是为主体而存在的，他者总是主体的他者，或者反过来，主体根本上是通过他者而存在的，主体总是他者性的主体，其欲望总要在他者之中且通过他者而获得命名。

其次，如同黑格尔的确认之战所显示的，他者作为主体之外的存在，又是异于主体的，是主体的异己者。他者意味着异质性、外在性、离心化，相对于主体而言，它是一个陌生的、不确定的、无法捉摸因而也无法掌控的东西，是一个需要通过否定性的行为来征服的对象。但是，就主体的自我确证离不开他者而言，他者又是内在于主体性的，它不仅是主体需要去征服和歼灭的对象，也是主体需要在对象化中去认同（拒认、误认）乃至内化的对象。

1 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique 1953-1954*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p.147.

2 同上, p.177.

这表明，主体与他者之间是既外在又内在、既异质又同化、既排斥又认同的关系。

埃马纽埃尔·列维纳斯是结构主义时代的另一位现象学哲学家，在其对主体性的存在的考察中，他者的差异性逻辑同样是最基本的维度。在他看来，整个西方哲学的历史就是用同一性、本己的存在来驱除差异性的他者的历史：“自其童年开始，哲学就为一种不可克服的反感所苦：对始终作为他者的他者的恐惧。”¹ 他者是相对于自我、实存而言的一种异质性，且是绝对的、不可化约的异质性和他在性，是保证真理呈现的存在之光也无法抵达和无法照亮的黑暗区域。他者不是实存之外的客观在场，而是超越于实存的无限，是呈现实存的边界和局限的不可能性，但自我总想把它包容于自身之内，总想把它化约为总体性的一部分，于是，在自我的同一性和他者的异质性之间，在总体性和无限性之间，在可能性和不可能性之间，形成了一个伦理学的拓扑式结构：同一的自我总想消除他者的异质性，而与他者的相遇只会让这个异质性显现为更为触目的在场，最终，对他者的质疑必将反转为对自我的质疑，反转为他者对同一性的质疑。列维纳斯说：

对同一者的质疑——这不可能在同一者的自我中心的自发性内部发生——是由他者引起的。我们把由他者的在场所引起的对我的自发性的质疑称为伦理学。他者的陌生性，他的不可还原性——还原成“我”、我的思想、我的财产——恰恰是作为对我的自发性的质疑、作为伦理学而实现的。形而上学，超越，同一者对他者的欢迎，我对他者的欢迎，都是作为他者对同一者的质疑而具体地产生的，也就是说，是作为实现知识的批判性本质的伦理学而产生的。²

再有一点，正如列维纳斯以及拉康反复强调的，他者的他在性与异质性不是单纯空间上或性质上的外在性和差异性，而更多是指结构上的不可兼容性和不可化约性，是主体在其自我构成中、在其与语言结构的缝合中留下的

1 转引自柯林·戴维斯，《列维纳斯》，李瑞华译，南京：江苏人民出版社，2006，第35页。

2 Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, trans. Alphonso Lingis, The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1979, p.43.

一个差异化剩余，是主体内部那无法被定义和定位的东西，是总要从语言结构中溢出的东西。

可也正是这个差异化剩余的内在性，启动了主体对他者无休止的纠缠，因为他者的存在乃是对主体的同一性和稳固性的干扰与撼动，主体只要还想活在同一性的襁褓中，就必须与他者展开殊死之战，使出浑身解数来祛除他者幽灵的烦扰。在这时，将他者不断地能指化和对象化，在能指化和对象化中让他者鬼脸般的异质性得以显形，就成为主体驱逐幽灵的法宝，他人主体就这样作为他者之代理被送上了替罪羔羊的祭坛。这当然是一种内在化的运作，通过这一运作，处于主体间性结构中的他人主体被抽空，成为空洞的占据他者之位的能指，主体可在此借着意义的不断填充和形象的不断书写来对自身内部那不可化约的内核进行凝定和指认。不可化约的他者性就这样在他者代理身上获得了一个形象化的表征，后者又被假托是那一代理的本质的自然呈现，而实际上，它只是主体借代理对自身内部的异质性的符号化和命名。对于这一过程，不妨称之为主体对他者的“发明”。

“发明”，在此指的是一种心理运作机制。从心理的层面说，就像弗洛伊德的投射概念所表明的，当欲望主体受到某种不可言表的力量驱使时，就会将其投射于自身之外的某个对象上，以完成对它的辨认、认同或拒斥，就是说，投射是主体借由他者对自身欲望的命名和运作，“借由它，主体将自身中所误认或拒绝的性质、感情、欲望，甚或‘对象’排除于自己之外，并将之放置于他者（人或事物）之上”¹。在此，他者就是维系主体欲望的东西，其在主体那里并非以其所是而存在，其对于主体的价值亦非取决于自身，因为它根本上只是主体欲望的对象化，亦是欲望的一个支撑物，是主体依照自身的欲望“创造”、“发明”了它。

进而，这一对象化的过程即是欲望能指化和符号化的过程，是欲望在支撑物身上的一种符号学外显，或者说是欲望借助他者-对象而实现的隐喻性或转喻性表达。在这时，他者其实是欲望的一个符号学面纱，是主体借以投射其欲望的屏幕，其重要性就在于它究竟可向主体显现为哪种符号学特质，

¹ 尚·拉普朗虚、尚-柏腾·彭大历斯，《精神分析辞汇》，沈志中、王文基译，台北：行人出版社，2000，第368页，译文有所改动。

使主体能够在上面完成欲望的投注。至于这些符号学特质是否真的如实反映了他者之所是，这根本不是问题的关键，因为它同样是主体依照自身的需要创造和“发明”出来的，是主体的欲望在他者身上的编码，也是主体基于自身欲望而对他者的编码。

对于他者的异质性和差异性，古典世界并非全然没有意识，相反，它不仅意识到了，而且通过各种社会政治实践和文化实践对其进行命名、区隔、压抑和否定。实际上，在人类文明的历史进程中，在主导文化对他种阶级、性别和种族的表征运作中，对异己的他者的“发明”可谓由来已久。例如古希腊的变形神话和希伯来的创世神话中对女性的“发明”就是男权社会用来界定性别他者的典型策略；而在古希腊城邦中，对“奴隶”和“外邦人”的“发明”也是城邦政治的重要议题；还有文艺复兴以来的西方哲学与文化实践假借理性或医学之名对非理性或疯癫的命名、排斥和压抑。

不只是西方，东方文化也存在类似的运作。例如，中国古代有“礼始诸饮食”之说，亦即饮食行为作为一种社会文化实践对社会秩序或“礼法”的确立有着范型一样的作用，由此形成了一整套国家主导或以国家为主导的饮食“话语”。国家不仅利用饮食之“礼/法”来对制度内的“主体”明尊卑、分贵贱，而且还在饮食话语中对种族他者实施内外的界定。在《礼记·王制》中，就有这样一段话：

中国戎夷五方之民，皆有性也，不可推移。东方曰夷，被发文身，有不火食者矣。南方曰蛮，雕题交趾，有不火食者矣。西方曰戎，被发衣皮，有不粒食者矣。北方曰狄，衣羽毛穴居，有不粒食者矣。

这里的所谓“火食”指的是熟食，“粒食”指的是加工过的食品，整段话看似只是以生食和熟食、加工过的食品和未加工的食品来区分所谓的“中国人”（以汉民族为主体的华夏民族）和“非中国人”（异族、少数民族），实际却隐含有重要的意识形态信息。在此至为关键的是“礼始诸饮食”这一话语的意识形态预设。有关饮食与文明或“礼/法”之起源的关系，《礼记·礼运》中有明确的说明：

昔者先王未有宫室，冬则居营窟，夏则居橧巢。未有火化，食草木之实，鸟兽之肉，饮其血，茹其毛。未有麻丝，衣其羽皮。后圣有作，然后修火之利，范金合土，以为台榭宫室牖户。以炮以燔，以亨以炙，以为醴酪。

就是说，远古时候，文明尚未开启，人们穴居露宿，茹毛饮血；后有圣人出现，教人利用火的好处，从此人们学会了用火烧烤烹煮食物，酿造醴酪……礼或文明就由此而开始。如果用列维·斯特劳斯的表达式，那这个关系结构可表述为：“生食/熟食=野蛮/文明”，亦即“生食”和“熟食”作为差异性的能指乃是对“野蛮”和“文明”的意义区隔。因而，在那个有关“中国人”与“非中国人”的饮食话语中，生食与熟食的区分实际是野蛮与文明的区分。在此，少数民族是不是真的“不火食”、“不粒食”，以及这种饮食方式与文明程度是不是真的有关联，并非关键所在，重要的是这个自足的饮食话语就是以这种符号化的区隔来建构种族他者的“形象”和“知识”，通过将那一“野蛮”的饮食方式界定为“不可推移”的种族品性，种族他者的未开化形象就这样被“发明”出来，而主体自身的文明形象也借着这个“发明”而获得了不证自明的确定性。

他者是“发明”出来的，这也正是后殖民批评的一个出发点。在《东方学》（1978）中，萨义德开宗明义指出：所谓的东方，其实是欧洲人为界定自身而创造或发明出来的想象的地域、形象、观念和经验，也就是说，西方人的所谓“东方”，不论是作为地域概念还是作为文化概念，也不论是作为学术研究对象还是作为艺术表现对象甚或纪实性的描写对象，其实都是作为他者的形象被呈现，是形形色色的话语及表征实践建构的结果。萨义德的《东方学》就是要揭示支撑着那些话语和表征实践的运思方式，他运用福柯的话语-权力理论和葛兰西的文化霸权思想，对西方世界的东方学研究进行了全面的检视。他说：

东方是欧洲物质文明与文化的一个内在组成部分。东方学作为一种话语方式在文化甚至意识形态的层面对此组成部分进行表述和表达，其在学术机制、词汇、意象、正统信念甚至殖民体制和殖民风格等方面都

有着深厚的基础。¹

在萨义德看来，“东方学”绝不只是一个知识的问题，更是一个权力的问题，在那些由貌似客观、公正的学术术语和研究方法所支撑的东方学研究中，其实都隐含有某种意识形态霸权的“主义”——“东方主义”，更遑论那些想象的或虚构的东方描写，它们更是滋养东方主义的温床。所谓东方主义，既指西方世界用来控制和想象东方的一整套机制，也指隐藏在这个机制中的权力运作，以及西方借以构建其自我形象的思维方式，就像萨义德说的，西方人有关于东方的描写和研究，与其说是想要去获得关于东方的真理性知识，还不如说是想要通过关于东方的言说、书写和知识，以真理的形式去定义一个有利于西方的东方形象，因而是对“整个‘利益’体系的一种精心谋划”²。

以此言之，东方学的历史不过就是西方想象、建构和创造东方的历史，也是西方君临、控制和支配东方的方式，其整个话语是建立在西方/东方二分的基础上的，这一二分貌似有着地域上、种族上、宗教上乃至政治上和文化上的自然性与本源性作为支撑，而实际上，它们全都是西方想象的产物，因为“东方人的世界之所以能为人所理解、之所以具有自己的特征却并非由于其自身的努力，而是因为西方一整套有效的操作机制，通过这些操作机制东方才得以西方所确认”³。就是说，东方是因为作为西方的他者才具有意义的，这个他者在形形色色的东方主义描述中，或是一种供人评判、研究和描写的东西，或是一种起惩戒作用的东西，甚或是一种起图示作用的东西，但不论在哪种情况下，它都是被某些支配性的框架所控制和表述。

自18世纪晚期开始，一个想象的东方已然被建立起来，它在学术机构中被研究，在博物馆中被展览，在博览会上被展示，在殖民当局那里被重建，在有关人类和宇宙的人类学、生物学、语言学、人种学和历史学的论题中得到理论表述，被用作与发展、进化、文化个性、民族和宗教特征等有关的经济、社会学理论的例证。而这一建立在西方/东方二分基础上的整个东方学

1 爱德华·W·萨义德，《东方学》，王宇根译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第2页。

2 同上，第16页。

3 同上，第50页。

思维最终的结果就是使这一区分极端化了：东方变得更东方，西方变得更西方。

更为本质的一点在于，东方学家与东方之间既是一种认知或阐释的关系，也是一种投射或移情的关系。一方面，面对那个遥远的、神秘的、几乎无法理解的文明或文化，东方学家总力图“通过对这一难以企及的对象的翻译、充满同情的描绘和内在把握”¹来削弱它的含混性，而另一方面，这个神秘莫测的东方对西方人又有着特别的诱惑力，它的难以企及使得它就像是一个失落的对象，一个对后启蒙时代的西方主体而言具有欲望缝合效应的幻象对象，就像萨义德说的，在欧洲人眼里，东方“自古以来就代表着罗曼司、异国情调、美丽的风景、难忘的回忆、非凡的经历”²。正是这一点，使得西方世界的东方形象呈现出一种含混的二元特质：一方面，通过在西方/东方的二分中嵌入文明/野蛮、进步/落后、控制/依附这样的内容，西方世界确立了其对于东方的绝对主导权以及这一主导权的绝对合理性，另一方面，在东方学的描述中，那个神秘的东方又代表着尚未开化的自然状态，它就像是启蒙主义历史观所描述的前文明阶段的现代残余，它的原始、淳朴、落后乃至粗野都被抹上一丝理想化的神话学特色，成为高度文明化的西方无限怀想的对象，虽则这个充满怨恨的现代主体决然不会因此也让自己回复到那个状态。

这一含混的二元表述最终凝定为一些表征惯例，成为西方用来表达其有关于东方的经验、想象和知识的刻板技术。例如，伴随着殖民探险和商业扩张，近代西方掀起了“讲述”他者的浪潮，针对种族他者的表征或意指实践成为殖民统治和治理的一部分，地图绘制、景观再现、民族志描述、新闻图片、实物展览、旅行手记、官方报告、学术论文、文学描写、艺术图像等，都是重要的表征载体，它们以千篇一律的或刻板化的形式实施着对他者形象的建构，以作为西方主体进行自我想象和帝国想象的参照。

所谓“刻板化”（stereotype，又译“定型化”、“脸谱化”、“套式”），简单地说，就是以一整套相对稳定的、类型化的手法来图绘和描写对象，以建构人们对对象的某一固定的和普遍的认识或知识。它实际就是一开始说到的位于主体与他者之间的那个“语言学结构”，它既是对他者进行编码的符

1 爱德华·W.萨义德，《东方学》，王宇根译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第283页。

2 同上，第1页。

号系统，亦是调节主体与他者的关系及主体自身的欲望的语言机制，并且是一种无意识机制。

刻板化是一种修辞手段，是通过无意识的重复在能指和所指之间、在符号和指涉物之间建立的某种看似自足或自然的关系配置和意义链接，所以在形象表征中，刻板化的运用总是呈现为惯例的形式，就仿佛那是不可移易的、原本如此的、忠实可信的。刻板化既是西方用来“发明”种族他者的策略、技术、修辞和制度，也是西方用来构想其相对于他者的霸权地位、投射其自我的欲望和建构其自我统一性的基本手段；同时它还是种族他者在文化的间性结构中凝定自我形象、在迟来的现代性中建构自我认同的重要参照，也是其在挪用性的模仿、差异性的重复、自嘲式的反讽等书写策略中对宗主国文化实施象征性反抗的符号资源。凡此种种，使得刻板化成为跨文化研究中一个至为关键的入口。

斯图亚特·霍尔在一篇文章中说，在西方针对他者的意指实践中，刻板化或定型化是表征种族差异的主要手段，它根本上就是“对‘差异’加以简化、提炼并使‘差异’本质化和固定化”¹。为达到这一目的，它时常采用分类学、标签化和类型化的程序来完成对差异的分离、命名与表述，并由此形成一个封闭的、排他的“知识”体系和符号实践。霍尔称之为“‘分裂’的策略”：

定型化是维持社会和符号秩序的组成部分。它建起一条符号的边界，来区分“正常的”和“不正常的”，“正常的”和“变态的”，“可接受的”和“不可接受的”，“可归入的”和“不可归入的”或“他者”，“自己人”和“外人”，我们和他们。它有助于把我们所有的“正常人”“结合”或绑在一起，进入一个“想象社会”；而且它把他们所有的人——“他者”，即以某种不同的方式生存的、“在界限之外”的人——从符号上加以放逐。²

1 斯图亚特·霍尔，《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年，第261页。

2 同上，译文有所改动。

说得更具体一点。首先，刻板化是命名和凝定种族差异的符号化行为，因而种族差异是在能指的运作中建构出来的；其次，刻板化对差异的命名和编码即是差异的本质化和自然化，因为它总是把差异还原为种族的自然本性，还原为固定不变的种族本质，就像霍尔说的，“‘自然化’因而就是一种表征策略，用来固定‘差异’，并因而永远保住它”¹；再者，刻板化对差异能指的调度并不是单一不变的，同一能指，当其进入不同语境或不同差异系统的时候，其价值指涉也会有所变化，表征实践如何调用这些不同的价值要素，取决于表征内部的权力配置及其运作方向；最后，刻板化作为种族表征的手段、策略和惯例，许多时候，它并非表征系统刻意强调的重点，而是时常隐藏在不经意的或无关紧要的细节中，比如绘画中次要人物的构图位置、角色分配、服饰装扮、身体特征、脸部表情等，有时它甚至就出现在一幅新闻图片的标题的“边缘”，可恰恰是在这些不经意的再现、这些看似自然合理的惯例表述中，不仅有意识形态霸权稳固地盘踞其间，而且其本身就是对霸权的再生产，是在无意识的重复中对惯例的再度强化。

就像萨义德及其他人的论述表明的，在西方的表征实践中，种族他者的刻板化形象总是呈现为两个系列：一个是神秘的、原始的、异国情调的；一个是野蛮的、卑贱的、邪恶的。但为什么是这样两种截然相反的、自相矛盾的形象，或者说这一自相矛盾的修辞系统究竟体现了西方世界什么样的心理机制？还有，刻板化的形象表征对种族他者的自我认知又有什么样的影响，后者在接纳或拒斥这一表征模式的时候是基于什么样的心理机制和政治策略？对于此类问题，萨义德只有一些语焉不详的说明，这给后来的理论家和批评家留下了发挥的空间，其中以霍米·K.巴巴的讨论最为人所称道。

巴巴的讨论集中见于他早年写的一篇论文：《他者问题：刻板化、歧视和殖民话语》（该文最早发表于1983年，后于1994年收录在《文化的定位》一书中）²。这篇论文可以说是借精神分析学的阐释框架对萨义德的论述的深化和扩展。

和萨义德一样，巴巴也把殖民话语视为殖民者借知识生产来对他者实施

1 斯图亚特·霍尔，《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年，第247页。

2 Homi K. Bhabha, "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism", in *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994, pp.66-84.

操控的一种手段。他说：

殖民话语是启动对种族/文化/历史差异进行确认和否认的装置，其主导的策略性功能就是通过知识生产为“主体”创造一个空间，如此才可以对主体实施监控，才可以激发一系列复杂的快感或不快感。其策略的权威性就来自有关殖民者和被殖民者的知识生产，这些知识是刻板化的，但却采取了对立的评价。殖民话语的目的就是要在种族起源的基础上把被殖民者建构为退化的群体，从而为征服、为殖民统治和教育体系的建立找到合法的借口。¹

巴巴指出，殖民话语对他者的刻板化形象的建构有赖于心理意义上的“固化”（fixity）策略，这是一种针对文化、历史和种族差异的运作，但它终究是一个自相矛盾的表征手段，在其看似刻板僵化的稳定秩序背后，其实隐含着紊乱和心理的强迫性重复，并因此导致了殖民话语的“含混性”（ambivalence）特征。

表面上看，他者形象的刻板化作为殖民话语的主要策略，不过就是通过把个人或集体固化在某个位置，以一套意指系统对其进行命名和描述，并把这些描述视作一种先在的“知识”来标识被殖民者的同一性。然而，巴巴强调说，殖民话语的固化策略并不是铁板一块，而是一个矛盾的混合体，是分裂的聚合。就殖民者而言，对被殖民者的两极化形象书写固然是想通过对种族他者的知识建构来实施对他者的隔离和驱除，以确认殖民者自身的同一性，但它的矛盾和分裂亦显示了书写/言说主体独特的心理结构，那就是对不可化约的种族他者怀有的既爱又恨的矛盾情感。来自法属殖民地马提尼克岛的精神病医生法依早年就已经在《黑皮肤，白面具》（1952）等作品中对殖民者的这一矛盾心理进行了描述，巴巴挪用弗洛伊德和拉康的理论，对法依的讨论做了进一步推进。

殖民话语一方面利用刻板化书写的固化策略来确认他者的文化和种族差异，另一方面又将那一陌生性、异质性固着在已然建立的意指系统上，以重

1 Homi K. Bhabha, "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism", in *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994, pp.70.

复享用的方式徘徊于恐惧和快感之间，意图达成对差异的否认。巴巴说，殖民话语的这一矛盾、含混的心理构成无异于弗洛伊德描述的恋物癖机制，不妨说，这实际就是一种“殖民恋物”或“种族恋物”：

针对殖民的刻板形象生产的历史起源神话——种族纯洁性、文化优越性——就是为了让多样的信念和分裂的主体“常态化”，殖民话语亦由此被建构为否认过程的结果。恋物癖场景的功能与此类似，它既是对原初幻象的材料——阉割焦虑和性差异——的反应，也是对那一差异和紊乱的常态化，它把恋物对象当作母亲的阴茎的替代。¹

正如我们已经知道的，弗洛伊德在讨论恋物癖时特别强调了恋物主体因阉割恐惧而来的对差异的否认机制，巴巴说，殖民话语的矛盾心理同样隐含着这一否认的逻辑，所以依据恋物癖来阅读殖民话语的刻板化策略有着“结构上”和“功能上”的合法性。结构上的联系体现在两者都是对差异的否认，并且这一否认都是对阉割焦虑的一种想象性解决，但也是阉割场景的复活；功能上的联系体现在两者都是通过固化策略而徘徊在对完整性/相似性的确认和因差异而生的焦虑之间。例如在对完整性的确认中，恋物癖的机制是：“所有的人都有阴茎”，殖民话语的逻辑是：“所有的人都有同样的肤色/种族/文化”；在对差异的处理中，恋物癖的方式是：“一些人没有阴茎”，殖民话语的套路是：“一些人没有和我们相同的肤色/种族/文化。”²在此两种明显矛盾的状态是共存的，恋物癖的功能就是通过制造一个想象的对象来使两种状态都可信，恋物主体正是通过这种信任结构来坚持互不兼容的两种论断。

进而，巴巴在拉康理论的基础上解释说，在殖民话语中，恋物代表了隐喻作为替代（掩盖不在场和差异）和转喻（注册被感知的欠缺）的自发游戏。恋物式的或脸谱化的再现策略为殖民主体建立自身的同一性打开了通道，因为它采取的是多样的和矛盾的信念形式，它是对差异的确认和否认。尤其拉

1 Homi K. Bhabha, "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism", in *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994, p.74.

2 同上。

康的镜像阶段理论可以说明殖民话语中的脸谱化生产：“像镜像阶段一样，脸谱化的丰富性——其形象作为同一性——总是受到欠缺的威胁。”¹在镜像阶段，自恋和侵袭性总是纠缠在一起，在巴巴看来，这一纠缠也是殖民场景的特征，在那里，一方面，殖民主体以自恋的方式将欲望投注到作为隐喻的种族他者身上，另一方面又以侵袭的方式把种族他者视作自身之欠缺的转喻。

当然，殖民话语并不是一成不变的，虽然它总在寻求结构的封闭性和稳定性，但总有一些时刻，尤其在殖民者和被殖民者的相遇中，在他们的相互凝视中，那一稳固的结构也有可能出现松动甚至被动摇。巴巴讨论了法依的一个著名段落：法依被白人的凝视捕获的段落。巴巴归纳说：“在视觉驱力的对象化中，总有观看的威胁性返回；在想象的关系的认同中，总有异化性的小他者（镜子）把它的影像送回到主体；在恋物的替代和固化的形式中，总有失落、不在场的踪迹。”²换句话说，视觉认同总是维系丰富的、稳定的同一性幻象，但那个同一性也会受到失落的威胁，因为视觉认同是关系的循环而不是单向的关系固化。当你盯着某个人时，你其实是把他固化在某个被看的位置，但他也会回看，并因此威胁你的自我感。

正是这一互看的可能，使得我们对跨文化实践的思考还需要考虑到被殖民者的情形。如同殖民主体对种族他者总是怀有一种在拒斥和迷恋之间徘徊的矛盾心理一样，被殖民者的心理结构也存在类似的双重性，只是其心理驱力机制有所不同。一方面，被殖民者对殖民者也有一种迷恋，其中虽然包含对异国情调的怀想，但更多时候乃是基于对宗主国所代表的“进步”文化或现代文明的向往，因而其迷恋常常表现为对宗主国文化的模仿和挪移，有时还会发展出他者凝视下的种种拟态，以获取他者的认同。另一方面，面对曾经和当下的殖民历史创伤，面对现代性启蒙及现代民族-国家的秩序重建所带来的文化焦虑，被殖民者也会发展出一整套颠覆、解构和对抗殖民话语的策略。这一矛盾心理在殖民地或“后殖民氛围”下第三世界的文化表征实践中同样会有所表现，视觉实践当然是其中最重要的一个部分。

1 Homi K. Bhabha, "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism", in *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994, p.77.

2 同上, p.81.

四 视觉东方主义

在《东方学》中，当谈及欧洲人长期以来对伊斯兰世界挥之不去的恐惧时，萨义德说道：

谈到伊斯兰，欧洲的恐惧——不可能总是对它心存敬意——不是没有道理的。穆罕默德在公元 632 年去世后，伊斯兰军事上的霸权剧增，这种霸权后来又扩展到文化上和宗教上。首先是波斯、叙利亚和埃及，然后是土耳其，然后是北非，相继陷落到穆斯林军队手中；8 世纪和 9 世纪，西班牙、西西里和法国的一部分被征服。到 13 和 14 世纪，伊斯兰的统治往东远至印度、印度尼西亚和中国。对这一非同寻常的攻势，欧洲除了恐惧和某种程度的敬畏外别无他策。[……]对欧洲而言，伊斯兰曾经是一个持久的创伤性体验。直到 17 世纪末，“奥斯曼的威胁”一直潜伏在欧洲，对整个基督教文明来说，代表着一个永久的危险；最终欧洲逐渐将这一危险及其全部传说、其重要事件和人物、其善与恶包容并编制进了自身之中，成为自身生命的一部分。¹

诚如萨义德所言，伊斯兰让欧洲产生持久的创伤性体验并非毫无缘由。且不说太过久远的历史，仅在近代早期，14 至 16 世纪，穆斯林先后建立的土耳其奥斯曼帝国（1299—1922）、波斯萨非王朝（1501—1736）、印度莫卧儿王朝（1526—1857）三大军事强国不仅一度对欧洲的领土安全构成巨大威胁，而且极大地遏制了正在崛起的欧洲向亚洲的殖民扩张。但到 17 世纪中后期，由于内部的政治倾轧和宗教纷争，也由于欧洲绝对主义国家及城市共和国结成的“神圣同盟”一次又一次发起的“收复失地运动”，伊斯兰世界开始走向衰败，且其速度之快亦令人咋舌。至 17 世纪末，来自伊斯兰世界的实际威

1 爱德华·W. 萨义德，《东方学》，王宇根译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第 74-75 页。

胁已经解除，欧洲开始以政治或战争的形式去接管、瓜分伊斯兰的辖地，并在19世纪初拿破仑远征埃及之后达到高潮。法国诗人阿尔封斯·德·拉马丁（Alphonse de Lamartine）在他的《东方纪行》（1835）中曾这样描写那段历史：

……当这一帝国走向衰落时，也许由于君士坦丁堡发生的革命，也许由于接二连三地被瓜分，欧洲列强打着保护国的旗号几乎占领了这一帝国的每一部分，这些地方后来被国际条约正式划入其势力范围；这些根据毗邻国家和边界安全以及宗教、风俗和利益上的相似被明确划定的被保护国……认可了欧洲国家对自己的宗主权。这种宗主权同样被明确划定，主要包括领土与领海权，建立自由城市的权利，建立欧洲殖民地的权利，建立商埠的权利……欧洲列强将军事托管与道德教化的权利强加于其被保护国之上；它打着民族交流与融合的旗号，实际上完全是为了保护其自身的利益……¹

可即便如此，欧洲对伊斯兰世界的恐惧和怨恨并没有因此烟消云散，相反，在其有关伊斯兰“东方”（主要指现今的中东及北非地区）的各种叙事和表征中，曾经的创伤记忆就像梦魇一般萦绕不去，且时常以想象的形式被唤回。现在，那个已然颓败的他者被诉诸各种形态和面目，成为主体实现欲望投注的对象，且是过度投注的对象，就像萨义德的论述所表明的，在来自探险家、考古学家、作家、艺术家、传教士、殖民官员等的那些或纪实、或想象、或见闻式的描述中，以及在西方学术界涉猎广泛的东方学研究中，伊斯兰东方一方面被简化成了极权、暴虐、野蛮、纵欲、堕落、敌基督者等的代称，而另一方面，这个他者也不全是恶魔式的食人族，那里的古老历史、不近人情的美、广袤而苍凉的土地与19世纪欧洲浪漫主义思潮对异国情调及崇高之美的渴望和想象相映成趣，神秘的东方“被作为一个充满丰富可能性的博大空间而加以美学的和想象的利用”²，成为西方人投射自我想象的滥觞之地。

并且，这个看似两极的东方想象并非截然分离的，相反，它们许多时候

1 转引自爱德华·W.萨义德，《东方学》，王宇根译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第145-146页。

2 爱德华·W.萨义德，《东方学》，王宇根译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第234页，译文有所改动。

是混杂在一起的，因为在这个两极之间存在着一些暧昧的交汇地带：神秘、崇高、充满致死之诱惑的幻美；如同梦幻与现实、乌托邦与异托邦交织而成的超现实幻境；散发出一股颓废及至死亡气息的优雅精致以及令人战栗的欲望与沉醉，等等，正是这种暧昧性和多义性为西方世界的欲望投注提供了意义多元的想象空间，为西方的东方形象建构铺垫了无尽的意指链条。而视觉文化就是进行这种形象建构和形象传播的重要媒介，绘画、摄影、电影、博物馆、万国博览会、报刊漫画、商品广告、明信片等，不仅在历史上，就是在今天，也都是这一意识形态实践的积极参与者。

例如在 19 世纪的欧洲尤其法国绘画中，曾掀起一股“东方热”，不论画家的风格是古典主义的、浪漫主义的抑或写实主义的，也不论题材是神话、历史、风景或世情风俗，东方主题总能激起公众的狂热，其形象再现有人种学和地理学的，也有历史的和现实的，当然更少不了想象和虚构，但不管哪种情况，全都离不开西方的欲望投注，离不开西方对东方的“发明”。通过对他者的观看和表征，通过对他者世界的视觉捕捉，西方主体把种族与性别相互叠加的权力结构嵌入图像的运作中，使得绘画成了“东方学”的重要组成部分，成了建构东方的意识形态机器。这是东方的视觉化，是视觉化的东方，确切地说，是“视觉东方主义”。

视觉东方主义是视觉文化的表征实践在跨文化语境中的一种表现形态，其所关涉的问题当然有很多，比如刻板化的编码策略、种族与性别表征的权力运作、种族和性别恋物的欲望投注、殖民主体的位置在看与自看中的辩证回转、想象的他者凝视对主体欲望的构型，等等。但这些问题都需要在具体的历史语境中加以辨识，需要通过对象的历史化来发现那些视觉运作背后的社会文化逻辑。在此我想讨论的是西方绘画中的东方主义，其中法国绘画中的东方题材是我关注的重点，并且我选择的只是东方主义绘画史中的几个历史时段。¹

西方世界关于伊斯兰东方的文字记述出现得比较早，也比较多，最为

1 此处所说的“东方”是指现今中东和北非的阿拉伯文化区，所以不包括中国、日本和印度这些东、南亚国家。有关视觉东方主义在西方绘画中的历史，参见 Gérard-Georges Lemaire, *The Orient in Western Art*, Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2008。

有名的比如十字军时代成书的法国英雄史诗《罗兰之歌》¹。图像再现出现得晚一些，大约要到文艺复兴时代，其中最值得注意的是威尼斯画派对东方的图绘。

威尼斯是连接东西方最重要的贸易城市，很早就有阿拉伯人在此经商和居住。15世纪中期，一直以来作为西方屏障的拜占庭帝国为奥斯曼土耳其人所灭，威尼斯一下子被暴露在强大的东方敌人面前。一方面，基于现实利益的考虑——因为此时的欧洲并不是可以依靠的盟友——面对强敌，威尼斯和东方的外交往来反倒变得频繁起来，画家则成为外交使团中的重要一员；另一方面，以图像的形式来想象一个驯化/西化的东方或者说用图像对东方进行象征性的“征服”亦成为时代的一种叙事，就像有人说的，“越是感到威胁，就越是为之痴迷”²。威尼斯画派对东方的图像再现就反映了这一既恐惧又痴迷的矛盾情感。

贞提里·贝里尼（Gentile Bellini）是奠定威尼斯画派的贝里尼家族的代表人物，1479年，他曾作为文化使者随一个威尼斯使团到过君士坦丁堡，在那里他还给奥斯曼帝国皇帝画了一幅肖像。他生前的最后一件作品《圣马可在亚历山大里亚布道》（1504—1507）画的就是那时已被纳入阿拉伯版图的“东方”：威尼斯的守护圣徒圣马可站在一个小桥样式的讲坛上布道，面前的广场上簇拥着阿拉伯听众，其中还有头戴面纱的妇女；他的身后站立着威尼斯使团。更让人惊奇的是，画面背景居然是一个混合了拜占庭的圣索菲亚教堂和威尼斯的圣马可教堂的建筑。

贝里尼的这一表现方式在深受其影响的维托里·卡巴乔（Vittore Carpaccio）那里被延续下来。卡巴乔没有去过东方，但他画过多幅东方题材和体现跨文化主题的作品，比如在系列作品“圣司提反的生平”中，有一幅即《圣司提反布道》（1514）：圣徒司提反站在城市广场前一个小山丘的高台上布道，周围是或驻足而立或席地而坐的听众，当中既有西方人也有阿拉伯人，在阿拉伯人中，既有男人也有女人，既有富人也有穷人，背景的城市

1 《罗兰之歌》讲述的是查理曼帝国和西班牙的伊斯兰国家之间的战争，就是说它描述的不是地理意义上的东方，而主要是宗教和文化意义上的东方。

2 Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven and London: Yale University Press, 1988, p.69.

是耶路撒冷，但城市的建筑风格有拜占庭式、古典式、罗马式、伊斯兰式，而远景的自然风景居然是威尼斯。¹

在东方的场景中将东西方建筑类型并置在一起，贝里尼和卡巴乔的这一表征样式其实是两种文化冲动的结合体：一个是文艺复兴画家图绘“理想城市”的冲动，另一个是中世纪以来宗教归化的冲动。只不过这两种冲动现在都从内部指向了外部、从西方人指向了非西方人。图像中的东方城市实际是想象的理想城市，虽然有着建筑风格的混杂性，但其空间再现是西方文艺复兴式的，其视觉中心也是由西方人主导，就是说，这个理想城市的空间秩序、社会秩序和文化秩序是以基督教西方为导向的，想象的地形学描绘就这样构成了一个文化象征行为。地理想象和政治或宗教想象以这种方式结合在一起，实施着对西方他者的文化归化和宗教拓殖。

这当然并非全部。16世纪初的奥斯曼帝国挟着刚刚征服拜占庭的气势，对西方虎视眈眈。由于有强大的海军力量支持，帝国在地中海沿岸地区频频用兵，到16世纪中期，已控制了除威尼斯和西班牙以外的大部分地区。1570年，奥斯曼发动了对威尼斯的进攻，西方世界在教皇苦口婆心的说服下终于结成了包括西班牙在内的基督教同盟。1571年10月，双方海军在勒班陀海湾会战，奥斯曼海军大败。勒班陀的胜利让西方人大喜过望，奥斯曼舰队不可战胜的神话被打破，提香、保罗·委罗内塞（Paolo Veronese）、丁托列托（Tintoretto）等威尼斯画家都曾为这次胜利提笔一抒胸臆，其图绘形态无非都是用敌人的强大和失败来衬托西方的伟大。此类战争图像亦成为西方日后图绘同一题材的原型。

实际上，威尼斯画家赋予了勒班陀大战太多象征的意义，西方的胜利对局势并无根本改变，奥斯曼帝国的威胁并没有因此而解除，整个16世纪下半叶，奥斯曼在巴尔干地区一直占据主控权。直到1606年，帝国和奥地利签订和平条约，承认奥地利的平等地位，阿拉伯人所制造的紧张局势才渐渐有所缓和。接下来的17世纪，虽然奥斯曼帝国在欧洲照样战事频仍，但已是败多胜少。到世纪末，尤其是在1683年对奥地利的战争失败后，其对西方的军事威胁已基本解除。

1 Gérard-Georges Lemaire, *The Orient in Western Art*, Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2008, p.24.



卡巴乔，《圣司提反布道》（1514），布上油画，148cm×194cm，巴黎卢浮宫藏

圣司提反是基督教的圣徒，早年信奉犹太教，后改宗基督教，加入早期教会，成为耶路撒冷教会执事。司提反能言善辩，他的讲道吸引了许多犹太教徒改宗，但也激怒了一些虔诚的犹太教徒，他们将他推出城外用乱石砸死，他因此成为基督教的第一个殉教士。卡巴乔的这幅画描写了司提反在耶路撒冷向人们布道的情形。

17世纪下半叶，东西方的外交往来渐渐频繁，欧洲人到东方旅行的热情开始高涨，大量的旅行文学见诸于世，欧洲人对东方的知识建构从此进入一个重要时期。但图像建构的热情似乎停滞不前，仍停留在传统的宗教层面，就像法国学者吉拉德·乔治·勒迈尔（Géard-Georges Lemaire）描述的：“尽管政治处境一直飘摇不定，对奥斯曼所象征的另一文明的兴趣也在不断增加，但总体来说，西方艺术对反映这一文化和政治博弈没有太大兴致。相反，尤其在宗教艺术中，画家仍停留于甚至还在强化描画新旧约的场景时所使用的惯例。”¹比如伦勃朗，他算是17世纪对东方最怀有热情的西方画家了，在他那里，东方（耶路撒冷）经常作为背景出现在圣经故事的场景中，可他的这一热情与其说是源自东方本身的诱惑，还不如说是源自他对犹太教的同情立场，东方城市作为背景进入画面不过是因为《圣经》的故事常常就发生在那里。

17世纪末至18世纪初，随着东方势力的衰落和西方王朝的强盛，西方开始确立其对待东方的心理优势，“东方热”就在这样的背景之下成为西方宫廷的时尚。特别是法国，它原本就和奥斯曼帝国联系密切——它们曾结为同盟对抗西班牙——而东方的奢侈品和装饰风格又恰好投合了宫廷洛可可风格对优雅、享乐、奢华和装饰的趣味需求，于是，“土耳其风”（和“中国风”一起）成为宫廷贵族竞相追逐的时尚，人称“土耳其狂热”。

此次热潮的波及面前所未见。不仅有东方旅游热、旅行日志热，文学和哲学也加入了描绘东方的行列，它们以自身的修辞建构着西方人的东方知识和东方想象。例如在法国，1704年，阿拉伯民间故事集《一千零一夜》被翻译成法文；1710—1712年，法国人弗朗索瓦·贝蒂·德·拉·克鲁瓦（François Pétis de la Croix）仿照《一千零一夜》写作了另一个东方故事集《一千零一日》。这两部作品一个讲的是一位有厌女症的男人的故事，另一个讲的是一位有恐男症的女人的故事，它们都有大量的后宫描写。这两本书在当时的巴黎极为畅销，当中的许多故事后来被改编搬上了舞台。

还有1721年，启蒙思想家孟德斯鸠（Montesquieu）发表《波斯人札记》。这是一部混合了书信体小说、游记、哲理散文等不同文体的作品，更重要的是，

1 Gérard-Georges Lemaire, *The Orient in Western Art*, Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2008, pp.38-40.

从东方主义的角度说，它一方面借波斯人之口对西方社会及其制度大加抨击，是西方人借他者之目光的一种自看；另一方面它又借波斯人的自述对东方的后宫生活大肆渲染，开创了西方对东方窥淫癖的先河。类似的作品其实还有很多，它们所建构的东方知识为 19 世纪的东方想象奠定了最初的基调。

图像表征方面，开始形成一整套图绘东方的语言系统，东方表述已经成为典型的视觉东方主义。单就法国而言，涉猎东方题材的画家十分之多，其中最为知名的有让·巴蒂斯特·凡·摩尔（Jean-Baptiste Van Mour）、让·安东尼·华托（Jean-Antoine Watteau）、让·艾蒂安·利奥塔（Jean-Étienne Liotard）、雅克·阿维德（Jacques Aved）、弗朗索瓦·布歇（François Boucher）、菲利普·凡·罗（Philippe Van Loo），等等。他们有的在东方生活了很长时间，有的虽然没有去过东方，但宫廷洛可可流行的“土耳其风”直接刺激了东方图像的市场。更重要的是，这些画家将东方题材的范围大大地扩展了。他们不再拘泥于传统的宗教主题和历史主题，不再热衷于理想城市的东西混杂和信仰混淆，而是出现了民族志式的肖像细描、日常生活场景的写实性呈现、后宫生活的拟态式想象，以及带有恋物倾向的装饰描写和地形学的测绘式再现。总之，不论是主题、技法还是欲望的投注方式，视觉东方主义作为一种图绘形态在这里已基本成型，19 世纪的“东方热”不过是在此基础上的进一步发展。

因为洛可可风气的影响，18 世纪法国绘画中的视觉东方主义有一个特别明显的地方：通过一种拟态式的模仿将东方恋物化。以让·艾蒂安·利奥塔的创作为例。

利奥塔出身瑞士日内瓦一个法国清教徒家庭，很小就显出绘画的天分，于是父母把他送到巴黎学习。1736 年，利奥塔随同几位英国人开始了从意大利到奥斯曼帝国的“大旅行”，1738 年到达君士坦丁堡。利奥塔在东方生活了五年，主要给欧洲商人、大使及显贵绘制肖像。大约是基于成本的考虑，他喜欢画粉彩。

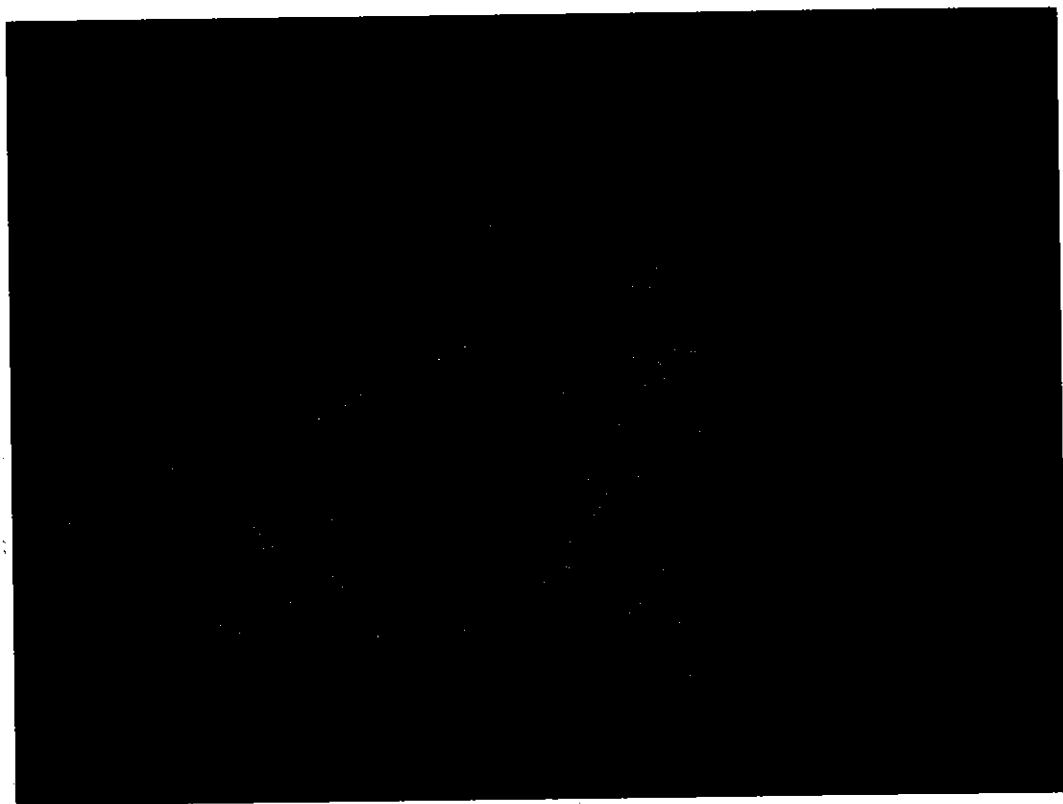
由于与东方的直接接触，利奥塔描写的“东方风味”很讲究细节的写实：室内布置、衣服上的图案、地板的纹样、物品的结构，都刻画得十分细密。但这不是最重要的。那些旅行到东方的欧洲人，即利奥塔的委托人，都喜欢

穿上东方服装让画家“留影”，利奥塔留下的作品中以这种粉彩肖像居多，例如现藏于卢浮宫的《里维特先生和加拉瓦尼小姐的肖像》（1740）就是其中的一件。

两个西方人穿着东方服饰，拿着东方道具，摆出东方人的生活样态，这是典型的拟态式模仿。在这里并没有什么叙事性，而只有对东方风味的享用，画中人物通过“装扮”和“表演”展示着自我的双重他者想象。所谓“双重他者”，一个当然指的是东方，对这些西方人而言，东方自然是他们的他者；另一个则是指西方故国，就他们是生活在东方的旅居者而言，西方故国当然也构成了一种他者。面对双重他者，这些西方人的“扮演”就具有了某种含混的效果：他一方面是作为西方人去凝视东方，另一方面又是作为在东方生活的西方人来自我凝视。在前者那里，东方就如同他的镜像他者，他可以借此结构出一个理想的自我；在后者那里，东方更像是视觉场域里的他者能指，他通过把自己认同到那个能指的位置而构想出一个西方他者眼中的理想形象。总之，在这双重的他者想象中，他们并不是把自己想象成东方人，而是想象成西方人眼中的东方人，想象成生活在东方的西方人。他们装扮成东方人的模样，不是为了给东方人看，更不是为了向东方人示好，而是为了给身处故国的西方人看，是为了向那些怀有东方情愫的西方人展示自己的东方经验。因而在这个想象中，东方是一个奇观化的对象：长长的烟袋、长长的乐器、宽大的衣袍、弥漫的熏香、梦境般的生活常态。对西方人而言，这些物品恰好构成了恋物化的东方的“物体系”，它们都被笼罩了一种梦幻般的神秘。拟态性的模仿真正享用的不是东方生活本身，而是那种想象的生活在内心激发的微妙的震颤。

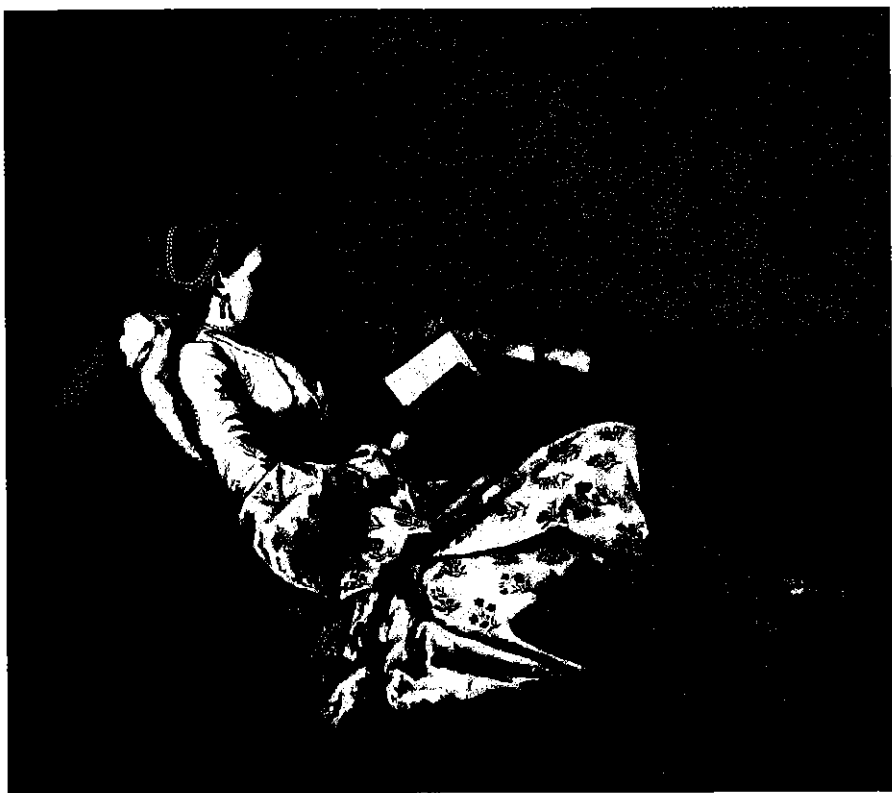
1743年，利奥塔离开东方回到欧洲。据说他回到欧洲后还经常以土耳其装束示人，他给自己画的自画像也是一副东方打扮，所以被人戏称作“土耳其画家”。他继续过着旅行家一样的生活，继续为皇室和贵族画具有东方韵味的肖像，其中有一件是为法国国王路易十五的公主马利亚·阿德莱德绘制的。

同样是东方装扮，但这个拟态的逻辑与远游者的“扮演”有所不同：这里不再有“西方他者”，而只有一个东方化的自我镜像，一种由东方风味所



利奥塔，《里维特先生和加拉瓦尼小姐的肖像》（1740），粉彩画，24cm×36cm，巴黎卢浮宫藏

里维特是一位英国商人，也是利奥塔在君士坦丁堡的好朋友和赞助人之一，经常给利奥塔介绍顾主，所以画家为他绘制了这件肖像画以示感谢。在画中，里维特留着土耳其式的大胡须，戴着高顶的皮毛帽，穿着宽大的皮毛大衣，左手拿着长长的土耳其烟袋，右手握着一串红玛瑙念珠，坐在长沙发椅上，沙发椅的布套上绘有红白相间的装饰图案。商人旁边的女子并非他的老婆，而是法国驻克里米亚领事的女儿，她身穿传统的鞣靶服饰，盘腿坐在沙发上弹奏东方乐器。在加拉瓦尼小姐的面前是一个土耳其风格的小茶几，上面摆放着镂花的香炉和烛台。整个画面细节的刻画都极为精细，但人物神情略显淡漠寂寥。



利奥塔，《法兰西的马利亚·阿德莱德穿着土耳其服装的肖像》(1753), 布上油画, 50cm×56cm, 佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏

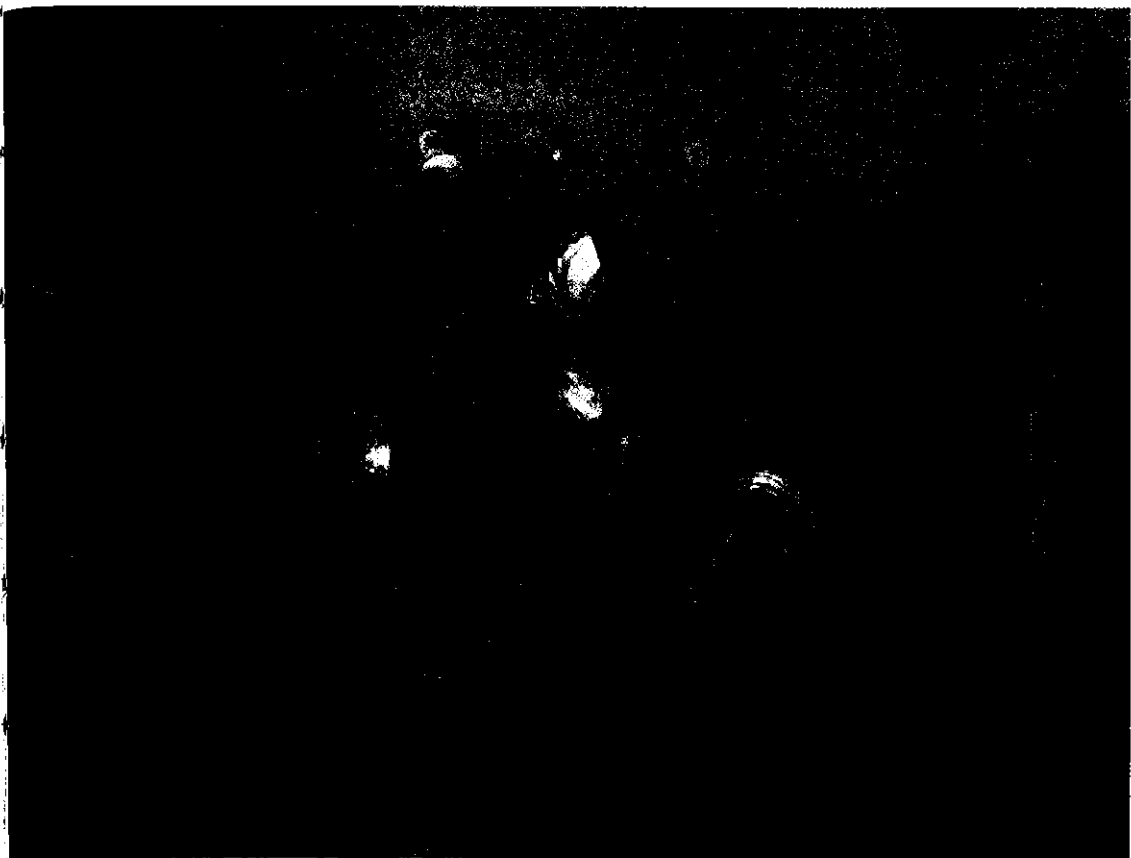
马利亚·阿德莱德是路易十五的四女儿，终身未婚。利奥塔用差不多相同的构图绘制了多幅女子阅读的肖像画，但最有名的当是这一件。阿德莱德公主头戴东方风格的饰品，倚坐在绿色沙发上，清淡的白底小红花裙装套着褪下一半的红色外袍，一只手很放松地平放在沙发靠背上，另一只手拿着一本书，全神贯注于阅读的情景，背后透过红色窗棂照进来的光线和公主的目光自然地把观者的视觉引向那本打开的书。整幅画格调清新，透出一种宁静安详的氛围。

渲染的精致和宁静。东方在此是一个镜像装置，而不是镜像本身，如同那本打开的书也是一个镜像装置一样，它们共同建构了一个投射自我想象/形象的空间，一个可以让自我完全沉浸在精神世界、“光”的世界的独立空间。

18世纪初法国绘画中的视觉东方主义至世纪中叶已开始退潮。但世纪末的一次远征行动再次激起了人们对东方的兴趣。与以前不同，现在不再是西方人的“收复失地运动”，而是西方向东方本土的悍然挺进。

1798年，为遏制英国在印度洋的扩张，拿破仑组建了一支“东方军团”，发起对阿拉伯人控制的埃及的远征。这可以说是人类历史上最具雄心的一次远征计划，因为拿破仑的目的不只是为了在地中海建立一个强大的军事帝国，他还要让军事征服和文化征服融为一体。在随军人员中，有一支由科学家、工程师、艺术家和各界学者组成的庞大队伍，它的使命与其说是为了东西文化交流，还不如说是为了对东方古国的文明进行有计划的、系统的掠夺。拿破仑远征虽未达到预期的军事效果，却让大批埃及文物流失到法国，成为充实刚成立不久的卢浮宫博物馆的馆藏。同时，政府组织专家对掠夺回来的文物文献进行整理研究，其最终成果就是1809至1828年出版的长达36卷——其中有12卷为图册——的《埃及志》，该成果以图文形式第一次向西方人全面展示了神秘东方从宗教到文字、从建筑到装饰、从日常习俗到节日仪式的面貌，它的出版标志着学科意义上的“埃及学”和“东方学”的出现，也标志着东方主义的现代学术话语的确立。

拿破仑远征使得地中海沿岸地区成为冲突的焦点，但这一次不再是西方与东方的争夺，而是西方国家相互间的争夺，东方只是争夺的牺牲品。19世纪初，长期受阿拉伯控制的北非三国阿尔及利亚、突尼斯和摩洛哥（在阿拉伯语中合称“马格里布”）不断遭到西方资本主义国家美、英、法等的殖民侵略。1821年，希腊发起反抗奥斯曼帝国统治的民族独立战争，西方各国也乘机介入，英国浪漫主义诗人乔治·戈登·拜伦（George Gordon Byron）甚至亲自前往希腊参战，以示声援。1830年，希腊独立战争取得胜利。同年，法国举兵入侵奥斯曼帝国属地阿尔及利亚，以几近屠城的方式占领阿尔及尔，然后又通过各种政治手段将突尼斯和摩洛哥纳入保护国的范围。奥斯曼帝国在地中海的传统势力就这样土崩瓦解。



格罗，《金字塔大战，1798年7月21日》（1810），布上油画，389cm×311cm，巴黎凡尔赛宫藏

拿破仑发动埃及远征虽然是基于国家利益的考虑，但他对东方的痴迷或者说他个人的欲望投注也在此发挥了作用。我们知道，古希腊时期马其顿的亚历山大大帝是拿破仑的偶像，这一认同结构了他的理想自我，那就是要成为像亚历山大一样的人，在地中海建立一个强大的帝国。埃及远征一定意义上就是这一理想自我的一次执行令。1798年7月21日，当法国军队聚集在埃及金字塔附近准备迎战敌军马穆鲁克骑兵军团的时候，拿破仑对他的士兵说了一句十分有名的话：“它们在此注视你们已经有四千年了！”至少对拿破仑而言，这个他者之凝视就像一个诱惑点，一个捕获主体之欲望的陷阱，并且这个凝视是不可消灭的，因为它是主体满足自我确认的欲望所必需的。1800—1812年是拿破仑的顶峰时期，这十余年间，单单反映拿破仑埃及远征的画作就不下70件，金字塔前的宣誓就是最常见的主题之一。

安托万·让·格罗（Antoine-Jean Gros，1771—1835），古典主义画家大卫的得意门生，但同时也秉承了浪漫主义的气质。拿破仑取得成功后，招募了大批画家为他服务。格罗也受命以图像来记录拿破仑的丰功伟绩，其中最为人所熟知的就是他在1804年创作的《拿破仑视察雅法鼠疫病院》，表现拿破仑在叙利亚亲临鼠疫病院探视士卒的情景。《金字塔大战》是格罗较晚时期的一件作品，再现了拿破仑在埃及金字塔前鼓舞士气的场景。

画面中，拿破仑的士兵和马穆鲁克人围合形成倒置的三角形构图，骑在白色战马上的拿破仑占据着三角形中心的位置（这个骑马像无疑有着亚历山大大帝骑马像的影子），他的双手指向远处金字塔的方向，他刚毅的面孔，具有召唤力的手势，吸引了身边所有人的目光，仿佛那话语将永久地回荡在这个神秘的东方大地的上空。拿破仑军队的全景式刻画，前景右角马穆鲁克人的造型，拿破仑的手势和马穆鲁克人的手势的对比，以及中景法国军队挥舞的刀剑与远景中间代表着历史和文明的金字塔（它们构成了另一个三角形）之间的呼应，为征服者和被征服者给出了最为明确的视觉界定。尤为关键的是这里对东方的二元编码，通过金字塔的物神化和他者主体的卑贱化，东方呈现为既是被欲求的崇高对象，又是被征服的卑贱者。

拿破仑远征和地中海争端激发了西方人的又一次东方热潮。例如，一时之间，东方远游成为时尚，考古学家、探险家、艺术家、学者、传教士等都踊跃加入体验东方的人群，并以“纪行”一类的出版物来和大家分享自己的东方经验，就像萨义德描述的，远游历险最终引发了一系列文本的诞生，“从夏多布里昂的《巴黎到耶路撒冷、耶路撒冷到巴黎巡游记》到拉马丁的《东方之行》到福楼拜的《萨朗波》，以及雷恩的《现代埃及风俗录》和理查德·伯顿的《麦地那和麦加朝圣记》”¹。这类东方远游不是一般意义上的旅行，它是一种现代性的视觉经验，是现代主体在异国情调式的他者想象中实现的自我满足；同时它也是对异己之他者的凝视，是在这一凝视中实现的对他者的想象性征服和占有。在此，东方旅行、旅行文学、对他者的凝视/他者的凝视和殖民权力的象征性实施是扭结在一起的。

与远游历险一样，绘画作为一种文化象征行动也加入了“东方热”的行列。仍以法国为例。19世纪初，因为官方鼓励，已经有大量法国画家投身于拿破仑远征埃及的图像呈现；接着，1820年代希腊的独立运动和1830年代对阿尔及利亚的征服不仅让东方远游变得更为便利和安全，也进一步刺激了艺术家图绘东方的热情，其中浪漫主义画家欧仁·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）的东方之行被认为是重要的开端。

1832年，德拉克洛瓦作为随行画师陪同法国军事使团出访摩洛哥，返回时使团途经阿尔及尔，在那里有三天的逗留时间。德拉克洛瓦早就听说阿拉伯女人的房间是不允许外边的男人进入的，而他对参观这个神秘的场所又有着浓厚的兴趣。经由一位阿尔及尔当地人带领，德拉克洛瓦终于如愿以偿。回国后，他根据素材和记忆创作了油画《闺房中的阿尔及尔妇女》（1834）。

实际上，早在1820年代，因为受到希腊独立战争及前往声援的英国诗人拜伦的英雄主义的感染，刚进画坛不久的德拉克洛瓦就以拜伦式的激情、杰里科式的构图和强烈对比的色彩创作了《希阿岛的屠杀》（1824）、《萨达那帕鲁斯之死》（1827）等东方题材的作品。这个时候他还是一只“浪漫主义的狮子”，那些东方题材的作品以建立浪漫主义的绘画语言为主，对东方的认识还处在抽象的阶段，沿用的还是西方传统的东方观：东方代表着专制、

1 爱德华·W. 萨义德，《东方学》，王宇根译，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第114页。

野蛮和残暴。1832年摩洛哥远游的时候，德拉克洛瓦凭借其浪漫主义技法已经在法国画坛占有了一席之地，但他的作品总是受到学院派古典主义者的非议。他申请加入北非之旅一定程度上是为了摆脱这种世俗纷扰，而北非的风土人情似乎真的让他的心灵得到了某种洗涤和慰藉，这个激愤的西方主体终于可以用一种阿波罗式的视觉徜徉于东方的细节，并在那里看到自我真正欲望的东西，就像他在日记中记述的，东方人的服装、装饰、建筑样式、婚礼习俗、日常生活等，处处皆显出一种不同于西方文明的东西：“我们觉得他们缺少上千种的东西，然而他们的无知却构成了他们的和平与幸福的基础”；“在许多方面，他们要比我们更加顺乎自然，比如说，他们的衣裳，他们鞋子的形状，等等。因此，他们所做的每样东西里面都有美。可我们呢，妇女穿的胸衣、狭小的鞋子，套管式的衣服，这些全都是可悲的东西。我们得到了科学，却牺牲了优美的风尚。”¹无知与科学、自然与人为、美与扭曲，这里的修辞学对比依然是东方主义话语惯有的腔调，只不过它不再是对东方式的暴虐的揭露，而是现代匮乏主体对“无知”和“自然”的西方式怀想。

北非之行让德拉克洛瓦对东方有了直接的接触，东方对于他不再是抽象的东西，而是可触知的。那种色调，那种芳香，那种阳光的强度，那种慵懒的生活，那种掩匿在细节中的奢华，全都历历在目，被转换到画布上；浪漫主义的狮子在午后的阳光下酣然入梦：东方的迷梦。这就是《闺房里的阿尔及尔妇女》的东方主义。这里不再有古典主义和浪漫主义或讲究平衡或追求冲突的舞台式构图，不再有动作的叙事和细节的隐喻，人物被置于封闭、隐秘的私人空间，慵懒的梦幻状态呈现出一种日常性和庸常性，人物的装束和神态甚至带有些许性暗示的意味。这样的场景，这样的形象，对于历经了“七月革命”并愿意接受喜好奢华的路易·菲利浦作为统治者的巴黎人而言，无疑是甚为理想的欲望投注对象。

德拉克洛瓦并非19世纪画东方题材的第一人，但《闺房里的阿尔及尔妇女》的成功让沉寂已久的东方题材迅速蹿红，在他之后，大批画家纷纷前往东方旅行，并以东方风情为题材进行创作，就像勒迈尔所言，东方成为“画家的天堂”：

¹ 欧仁·德拉克洛瓦，《德拉克洛瓦艺术日志》，李嘉熙、文佩琳译，北京：金城出版社，2012，第52页。



德拉克洛瓦，《闺房中的阿尔及尔妇女》（1834），布上油画，180cm×229cm，巴黎卢浮宫藏

在这里，我们看到，一个封闭的密室里，一束午后的阳光慵懒地照进屋内，屋里有四个女人，三个阿拉伯女人和一个背对着观者的黑人女佣。那三个女人慵懒地坐在地板上，面前摆着水烟管，拖鞋散落一旁，脸上一副既像若有所思又像百无聊赖的神情。这一表现形式在当时颇受保守派的非议，他们说德拉克洛瓦把阿尔及尔女人画得太像巴黎女人了。这个话更像是欲望的倒置和回转，即他们的不满其实是来自画家把巴黎女人画得太像阿拉伯女人了，或者说他明明画的是巴黎女人，却非要说是阿尔及尔女人，而且表现的还是她们日常性和庸常性的一面。

东方远足虽不能和艺术家传统的意大利朝圣之旅相提并论，但它仍是许多艺术家的神往之地，他们认为，抵达非洲海岸或中东，就能获得激发想象的新体验和新主题。东方主义作为一种类型有着不可抗拒的诱惑，尽管对有些人而言东方本身是遥不可及的。¹

到世纪中叶，再现东方的图像在无数次重复中形成了从题材、主题、构图到风格的一系列刻板化惯例，它们一起构成了视觉东方主义的核心内容。

视觉东方主义是一种美学，也是一种政治，或者说是美学和政治的合谋。例如，单就图绘风格而言，因为德拉克洛瓦的影响，19世纪中后期法国的东方主义画家特别喜欢采用写实的风格来再现东方的异国情调，其代表人物如欧仁·弗洛芒坦（Eugène Fromentin）、让-莱昂·热罗姆（Jean-Léon Gérôme）等。在他们的作品中，东方的建筑、东方的集市、东方的人文及地理风貌、东方的后宫生活，甚至东方的阳光和山丘，都因为写实的笔触和对细节的关注中而焕发出异样的光彩，它们看起来就像是关于东方的地方志和民族志。美国学者罗杰·本雅明（Roger Benjamin）在《东方主义美学》（2003）一书中指出，这种客观纪实的美学风格绝不只是一种艺术追求，相反，与当时作为新兴学科出现的民族志一样，它也是针对他者的政治实践，是对他者种族的视觉“书写”：

作为书写或描画人种特征的学科，民族志和人种学在西欧作为科学兴起于18世纪末。……到1820—1830年代，法国人种学家开始将不同种族、地理、语言和历史的主题整合到一起，于是，1839年，巴黎成立了第一个人种学学会，致力于探究各民族的“体质结构、知识和道德特征、语言和历史传统”。至1850年代末，民族志的概念已经广泛扩散，为戈蒂埃、弗洛芒坦所采用，让-莱昂·热罗姆还被视作“民族志绘画”的始作俑者，因为他对“把握和描绘不同种族的典型特征

1 Gérard-Georges Lemaire, *The Orient in Western Art*, Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2008, p.220.

怀有浓厚兴趣”。¹

不妨以热罗姆为例看一下这种图绘风格。

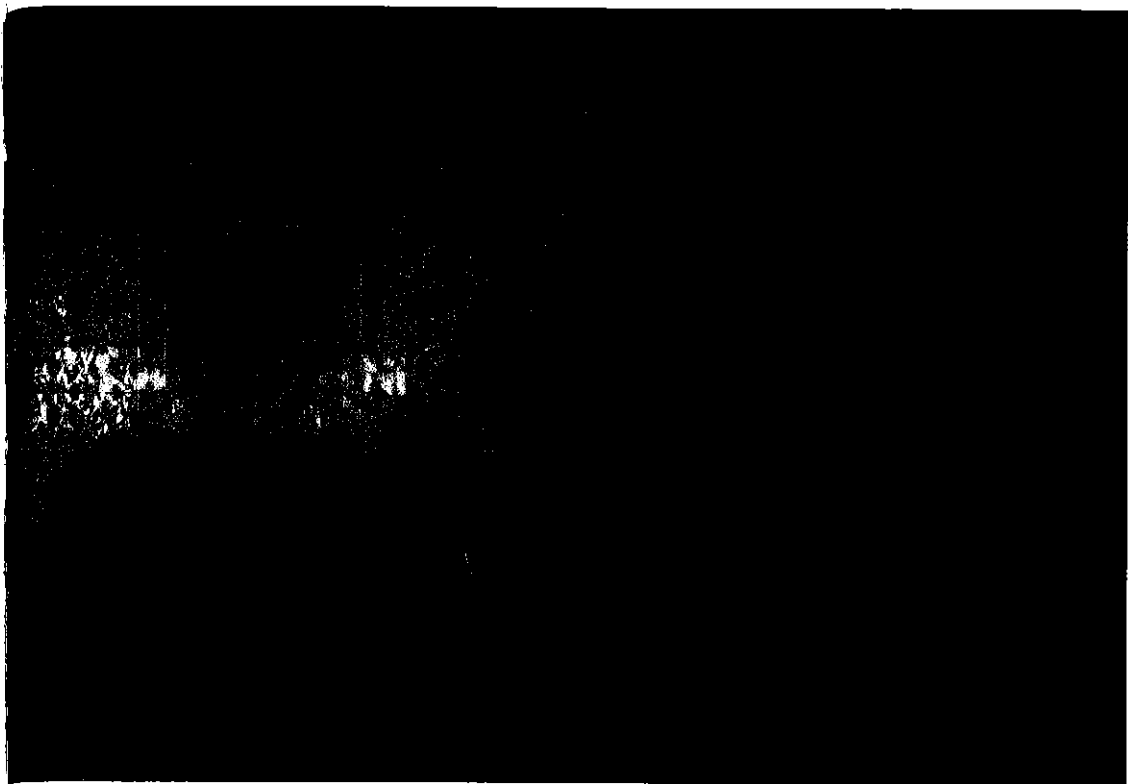
让·莱昂·热罗姆出身金匠世家，年轻时被送到巴黎的画室学习学院派古典主义的技法，因才华出众，他很快成为一个“希腊风”的小圈子的领袖。1850年代开始，热罗姆多次到中东和埃及旅行，并创作了大量东方题材的作品，这些作品多次入选官方沙龙展，使他在巴黎声名大振。实际上，热罗姆也画了许多古典主义的作品，有神话题材，也有历史题材，它们虽然技法完美，但基本不离学院派所谓的“理想的美”的规范。由于在东方题材上的出色表现和在市场上旺盛的人气，热罗姆作为古典主义画家的一面渐渐地被人遗忘了。

作为东方主义绘画的代表人，热罗姆东方题材的作品类型齐全，但不论是地理志的再现，还是风物志和人物志的描绘，与那些追求理想主义线条表现的古典画相比，他的东方绘画走的基本是写实主义路线。批评家琳达·诺克林就曾在一篇论文中以热罗姆的《舞蛇人》（约1870）为例对这一写实风格做了政治性的阅读。

画面中，一个裸体男孩背对着画框外的观者，站在街市广场上面对着一群阿拉伯观众——他们背靠装饰有阿拉伯图案的墙壁席地而坐——表演舞蛇。因为舞蛇者是背对画框外的观者，于是画面为观者建构了一个置身事外去观察、旁观舞蛇场景的视角，并且被观看的不只是舞蛇人，还有画面中的东方观众，他们和裸体的舞蛇人一起构成了一道东方奇观，画框外的观者/画家似乎是用相机记录下了这个奇观场景。所以诺克林说，这幅画真正的题目应当叫“舞蛇人与观众”，即它是将东方整个地置于被看的位置，而其貌似写实的图绘风格其实是殖民主义意识形态的视觉记录。

进而，诺克林指出，在这一看似写实主义的风格背后，其实隐含一系列的缺席。首先是历史的缺席，即东方世界是非时间性的、没有变化的——因为我们从画面中根本无法判断事态发生的时间性和历史性——尽管事实上，19世纪中期以后，在西方强权的压力下，奥斯曼正在经历社会政治的变革；

¹ Roger Benjamin, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003, p.19.



热罗姆，《舞蛇人》（约 1870），布上油画，83.8cm×122cm，马萨诸塞州克拉克艺术学院藏

其次是西方人的缺席，即在那些如画的东方风情图中，西方人是不会在场的，然而这是一种不在场的在场，或者说那一在场被照相式的写实风格擦除了，“在东方主义绘画中……白种人、西方人其实始终隐含地在场，他必定要以控制性的目光在场，正是这一目光，东方世界才能呈现于此，东方主义绘画根本上也是为了确立这个目光”¹；再次是艺术的缺席，即那些“自然主义”、“逼真性”的美学说辞无非是要强调艺术作为技艺的不在场，“像热罗姆这类‘自然主义’或‘追求逼真性’的艺术家总力图要我们忘记他的艺术的实际存在，他不仅掩盖笔触的证据，同时还极力强调细节的真实性，尤其强调著称不必要的细节”²。总而言之，诺克林说，对写实主义的神秘化与对东方世界的神秘化是连在一起的，其目的不过是迎合西方世界的审美要求去建构

1 Linda Nochlin, "the Imaginary Orient", in *Art in America* (May 1983), p.122.

2 同上。

一个“想象的东方”。

其实，在《舞蛇人》这类作品中，还有一个对象是缺席的：女人。在西方人眼里，阿拉伯女人是不会出现在这种公共场合的，她们只能作为后宫佳丽出现在后宫的内室或浴室，再不就是作为女奴出现在市场。而这正是19世纪欧洲东方主义绘画中享有盛名的“后宫”（harem）题材。热罗姆最拿手的恰恰就是这个题材。

“harem”，在阿拉伯语中本指穆斯林家庭供妇女、儿童和仆人居住的私密房间，因为阿拉伯习俗中女性生活的房间是不允许家人以外的异性随便进入的，所以这个词也有“禁地”的意思。不过，“harem”也指奥斯曼帝国皇宫里的后宫，是苏丹的母亲、妻妾、女儿、奴仆等生活居住的地方。¹虽然用禁地来标识妇女的生活区域带有性别政治的内涵，但“harem”这个词本身并不具有太强的性暗示含义，可由于伊斯兰教是允许一夫多妻的，加之《一千零一夜》这样的文学作品对宫廷后宫的“性奴”的描写，于是“harem”在西方的想象中就成了男性享乐的场所，那里妻妾成群、生活奢靡、淫乱无度。“后宫”成为满足集体窥视的“快感机器”，不仅文学和绘画对其大加渲染，摄影术发明之后，也很快把后宫主题纳入了自己的视野，19世纪末到20世纪初，到东方旅行的西方人以明信片的形式制作了大量“后宫佳丽”的图片，寄回国内供人享用，后宫图像成了东方主义消费的大众商品。²

在此，东方想象的一个根本点在于：后宫已不再是某一特定场所的女人的专指，而变成了东方女人的泛指，亦即在对东方女人的再现中，视觉东方主义的基本修辞是“东方化”的女人和“女性化”的东方，这是表征的刻板化，当然也是刻板化的表征。例如在主题上，后宫浴室、宫娥的内室、女奴市场等是被表现得最多的，而在浴室或内宫的场景中，除阿拉伯风格的建筑和装饰样式外，水烟筒、土耳其地毯、熏炉、麝香等，也是必备的道具，它们在烘托东方情调的同时，也为色欲化的想象提供了脚本，因为它们暗示着一种

1 有关奥斯曼帝国后宫的研究，参见 Alev Lytle Croutier, *Harem: The World behind the Veil*, New York: Abbeville Press, 1989; Leslie P. Pearce, *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*, Oxford: Oxford University Press, 1993。

2 关于20世纪前三十年法国人在阿尔及利亚的后宫明信片的研究，参见 Malek Alloula, *The Colonial Harem*, trans. Myrna Godzich and Wlad Godzich, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1986。

东方式的情欲。热罗姆的后宫再现同样提供了这种刻板化的叙事。

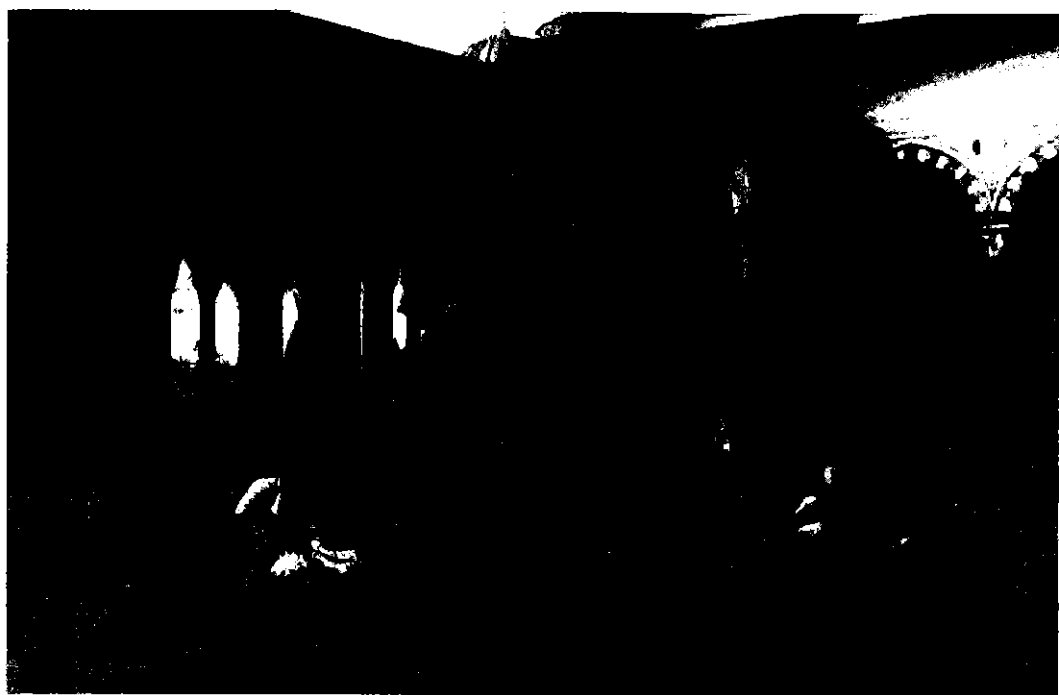
热罗姆画过多幅后宫浴室的作品，但《布尔萨的豪华浴室》（1885）最为有名。在此他实际是把公共浴室的场景和后宫的浴室情景结合到了一起，那些传达东方情调的道具——水烟、地毯、高脚木屐等——照例是一应俱全。浴室建筑是典型的土耳其样式，巨大的穹隅支撑的圆顶式结构，光线透过穹顶的洞孔射下来，通过浴室的水汽形成了一道道光束，为画面增添了几分神秘感。浴女们有的坐着，有的躺着；有的刚刚走进浴室，有的则刚刚洗浴完毕；有的还在水里泡着，有的正坐在池边擦拭；有的在露台上抽水烟，有的则在长廊下聊天憩息：画家正是通过这样一种共时态的叙事结构，为观者提供了“全方位”的观看。而最值得注意的是画家对两个透视点的组织：在靠近观者的这一边，一个黑女奴正搀扶着一个浴女离开，她们背对着观者，为观者建构了一个窥看的视角；而在右边靠近浴室入口的地方，一个裸体浴女正坐在木凳上享受着从穹顶洞孔射进来的温暖阳光，这一仿“圣母受孕”的传统构图似乎在画面中建构了另一道观看的目光，那也许就是苏丹的目光，他有可能就坐在浴池另一边的露台上看着这个香艳的场景。因此，我们在这个视觉秩序中可以看到东方主义的种族意识形态和性别意识形态的拓扑式叠加：苏丹在看着他的女人，而作为观者的西方人在看着东方。这正是视觉东方主义最典型的权力结构，它就是以这种方式、这种控制性的目光支撑着西方对东方女人/东方的凝视。这一视觉结构在热罗姆晚年的另一幅同题材的作品——《后宫露台》（1898）——中亦有所体现。

在这里，画家以更为简洁的构图描写了后宫佳丽洗浴的情景：三个宫女在水池里泼水嬉戏，另外三人中，一个正坐在池边搓脚，一个靠着长廊的柱子陷入沉思，还有一个正准备下水。水池的中央有一座喷泉，喷泉后面是阿拉伯式的长廊，苏丹正悠闲地躺在长廊的亭子中注视着浴池里的宫女。靠近观者这一边，是浴室的露台，几名女奴正坐在土耳其地毯上欣赏一个地位更底下的黑奴弹奏音乐；地毯上摆放着水烟筒和水果盘；在她们身后，一个黑人太监正等待被使唤。

历史上，苏丹后宫的女子并非来自本地的伊斯兰妇女，因为这是伊斯兰教所不允许的；也极少来自非洲，因为黑人在当时被视作低贱的人种。这些



热罗姆，《布尔萨的豪华浴室》（1885），布上油画，70cm×96.5cm，私人收藏



热罗姆，《后宫露台》（1898），布上油画，81cm×96cm，私人收藏

女子大多来自高加索地区的贫苦家庭——也有少部分来自东欧——她们很小就被卖到土耳其贵族家里，经过精心授艺，长大后被作为礼物进贡给苏丹。如果相貌平庸或技艺不精，贵族便会把她们拿到市场上卖给他人做奴。由此形成了东方的女奴市场。东方主义画家当然不会放过这一能将东方奇观、色欲满足和文明区隔融于一体的绝妙题材。热罗姆亦复如此，他同样创作有多幅反映女奴市场的作品。并且他不只画了东方的市场，还画了西方的市场。

就像我们看到的，一个女奴被剥去衣服，正接受买主的“验货”，验货方式就如同对待牲口一般，买主把手指伸进女奴嘴里查看牙齿。但更值得我们关注的是这个画面的背景描绘：有几个等待出售的女奴坐在地上，在她们背后，买主和卖主正在讨价还价，市场显得一片繁荣；而在人群的后面是一座已然颓败的阿拉伯建筑。这个背景反映了奥斯曼帝国的衰落，建筑的颓败和女奴市场的繁荣共同见证了这一点。因此，西方的殖民凝视在这里同样是双重的：既是对东方奇观的凝视，也是对东方没落的凝视。

说到19世纪法国绘画中的东方主义或东方想象，还有一位画家是无法绕过的，他就是继大卫之后最著名的新古典主义画家让-奥古斯特-多米尼克·安格尔（Jean-Auguste-Dominique Ingres）。

安格尔是一位古典主义者，他是大卫的高足、拉斐尔的信奉者、意大利文艺复兴传统的守护人、学院派艺术的最高裁判官。这些身份对于他皆可谓名实相符，它们无一不意指着这样的艺术品格：讲究秩序、克制欲望、庄严的格调和高雅的趣味。而19世纪的东方主义绘画代表的恰恰是另外的东西：异国情调、亢奋的情欲、暴戾的激情、奢华与放纵、海市蜃楼式的幻念。安格尔不是那个时代最著名的东方主义画家，但他的那一系列身份使得他的东方主义一定是最具时代意味的，不管他是要用古典主义的秩序去矫正东方主义的滥情，还是要用东方主义的情调去调节古典主义的冷峻，两者的图像扭结都将产生一种暗度陈仓的暧昧，都会在画作中留下褶皱般的裂隙，而那里正是隐秘欲望的栖身之所，是欲望得以运作的剩余物和支撑物。所以，相比起同时代的其他东方主义画家，安格尔的东方主义在意指功能上无疑隐含着更为复杂含混的、充满语义滑行的延宕性。

讨论安格尔东方题材的绘画，有两个事实上的细节不容忽视。首先，安



热罗姆, 《女奴市场》(约 1866), 布上油画, 84.8cm×63.5 cm, 马萨诸塞州克拉克艺术学院藏

格尔从未踏足东方，却画了东方题材，就视觉东方主义的“东方”本来就是“想象的”东方而言，这本身就深具意味。其次，更具意味的是，东方题材在他的创作中不是偶尔为之，而是以不断重复的方式贯穿着他作为画家的整个生涯。从1808年开始的“浴女”系列到1814年开始的“宫娥”系列，从1834年开始的“安提阿库斯与斯特拉托尼斯”系列到1862年的《土耳其浴室》，同一题材所贯穿的这一漫长的创作史就像安格尔用来建构其画面秩序的主线条，勾勒出了一幅独特的视觉东方主义图谱。所有这些作品，“安提阿库斯与斯特拉托尼斯”系列属于历史题材，但也可纳入东方绘画的范围，其他的则可以按图像主题分为两大类：浴女系列和宫娥系列。安格尔用东方图像来串联创作的各个生命期，这当中固然有委托人或市场需求的因素在发挥作用，但作为一位信奉伦理克制的古典主义画家，以这样的方式进行欲望投注无疑会产生某种视觉延宕的效果，因为他的东方既是色欲化的，又是去色欲化的，他想通过古典的、美的幻象的升华作用来舒缓/抑制内心的欲念，使文本如同“视觉装置”一般具有了调节和启动欲望的双重功能，同时也使他的视觉东方主义具有了更加暧昧的含义。

不妨看一下安格尔“宫娥”系列的两件作品：《大宫娥》（1814）和《宫娥和女奴》（1840）。

1813年，拿破仑的妹妹、那不勒斯王妃卡洛琳·波拿巴委托安格尔画一幅躺着的女子图。第二年，这幅画完成了，它就是现藏于卢浮宫的《大宫娥》。¹

按安格尔自己当时在致友人的一封信中交代，这个委托实际是卡洛琳的丈夫、那不勒斯国王多年前从他这里购买的一幅画的“姊妹篇”，而那幅画的就是沉睡的王妃，题目叫“那不勒斯的沉睡者”。1815年，那不勒斯政权被颠覆，国王遭到处决，“那不勒斯的沉睡者”也随之销声匿迹，但为王妃画的宫娥图幸存了下来。

据专家考证，“那不勒斯的沉睡者”画的是一个正面朝向观者的女沉睡者，所以，作为“姊妹篇”，《大宫娥》画了一个背面朝向观者的斜躺的裸女，两者在结构上遥相呼应。1819年，这幅画在巴黎展出的时候遭到许多人的非

¹ 安格尔画过多幅“宫娥”，以这一件最为有名，为示区分，人们称它为“大宫娥”。

议，说它的人体结构不合理，上半身被人为地拉长了。

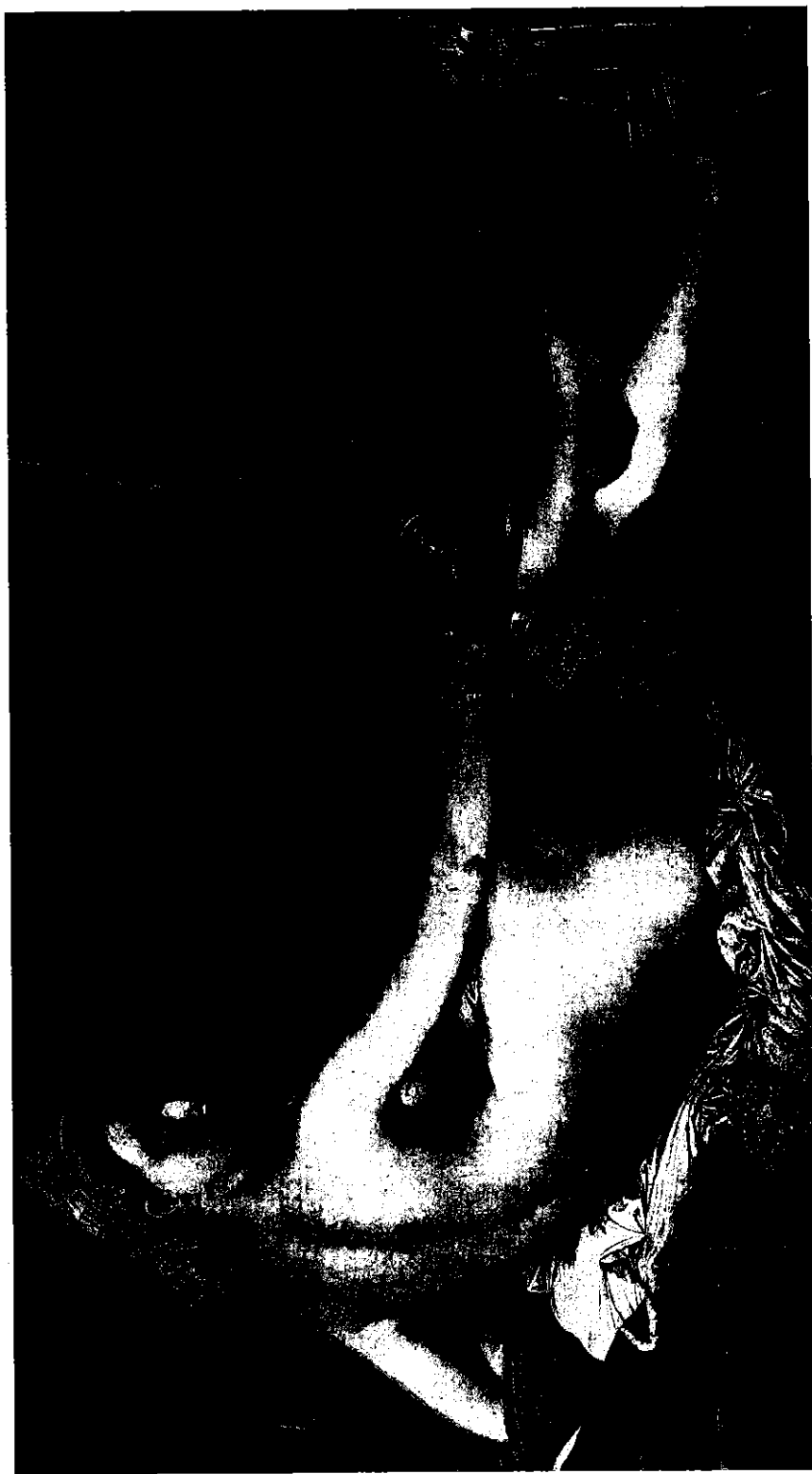
我们可以从三个方面来看这幅画：线条、色彩和装饰。

作为古典主义者，安格尔一直寻求用线条来表现理想的人体美，而在古典主义的线条美学中，将曲线或蛇形线用于表现女性人体是一条基本法则，就像英国画家兼绘画理论家威廉·荷伽兹(William Hogarth)在《美的分析》(1753)一书中说的，曲线或蛇形线最适合用来表达女性身体的柔美和性感。在安格尔这里，我们可以看到，整幅画布满相互呼应的曲线。自上而下：头巾上的圆圈形成的封闭的曲线、圆润的乳房的轮廓线、腰部和大腿的曲线；自外往里：伸展的右臂右腿与蜷缩的左臂左腿构成了反向的线条运动；自左往右：从颈脖到胯骨到右腿的曲线与帷幔的褶皱形成了平行的线条运动，并构成对整个画面结构的主导。

如同线条的运动一样，色彩也以一定的节奏运动着。玫瑰色沿脊柱自内而外，在身体的表面渐渐地扩散弥漫，直至宫女的脸部。帷幔的蓝色自上倾泻而下，然后从右向左在画布上弥漫，直至左边的边缘。这同样是一种反向运动，但似乎有着相同的节奏。色彩搭配上，人体的黄色和帷幔的蓝色为色彩的主导，白色、蓝色、红色和黄色的碎片跳跃于其间，为整幅画增添了别样的情致。

再看装饰。这需要在画面中间部分与四周或者说人体与环境的关系中来讨论。帷幔上的装饰性图案和褶皱、阿拉伯风格的水烟筒和首饰盒、孔雀羽毛扇、手腕上的珠宝、床上的白色纱巾和黄色披肩、散乱的饰品、头巾和佩戴着珠宝的头饰，这些都以极度写实主义的风格描摹出来，在人体外围形成了一个包围圈。与之相对应，人体却以极度简约、抽象的线条被结构为一个自足的在场，毫无遮盖的裸体呈现就好像是被隔离了一样，它被展示在那里，只是为了被观看，而它是不会从那个幽闭的空间里走出来的。虽然眼睛看着画外观者的一边，但面部表情的漠然、身体的去欲望化阻隔了画中裸体的诱惑性，它没有自我展示，而只是被展示。它是纯粹的观看对象，是纯理智直观的美的对象，也是被幻化的对象，就像商品橱窗里的展示物一样。

虽然画面中的女子看起来像是西方人，但环境描绘显示了这个场景的东方特质：水烟筒、羽毛扇、梳妆盒。这些物品在这个时期的东方主义绘画中



安格尔，《大宫殿》（1814），布上油画，91cm×162cm，巴黎卢浮宫藏

安格尔，《宫娥和女奴》（1840），
布上油画，72cm×100cm，福格艺
术博物馆藏

《宫娥和女奴》共有两个版本，
现藏于哈佛大学的这一件是1840
年由画家单独完成的，另一件是
1842年由画家本人和他的学生一起
按第一版修改复制的，现藏于巴尔
摩沃尔特斯美术馆。两件的差异
主要在背景部分，1842年版的背景
是一个敞开的庭院。



总是作为恋物化的对象被投注以想象的东方特质，并已成为后宫题材中的视觉惯例或表征惯例，安格尔的挪用不过是惯例的重复。但与其他东方主义画家在这个“物体系”中通常是直白地嵌入一种东方式的迷情想象不同，安格尔以一种古典的精致对那种充盈着色欲驱力的视觉进行了净化。

但情况并非总是如此，色欲化的视觉驱力并不会因为古典主义的净化而永远得到遏制。随着东方题材的盛行，安格尔也被色欲化的东方想象所捕获，1840年创作的另一件宫娥作品——《宫娥和女奴》——就是典型的代表，在那里，色欲化的视觉驱力获得了直陈式的表达。

这是东方梦幻的经典表述：在充满东方情调的后宫内室，一个年轻的宫女慵懒地横卧在席上，旁侧一个神情漠然的女奴在为她弹曲，一个黑人太监站在背景回廊上伺候，虽然宫女的睡姿在这个时期古典神话题材的作品中也甚为常见，但其柔软的身体的肉欲化表现以及室内的摆设和装饰激发的只是东方式的色欲想象。在这里，不再有视觉净化装置，而只有赤裸裸的东方滥情：萎靡、颓废、纵欲。

1830年代是法国绘画再度盛行东方题材的标志时间，《大宫娥》和《宫娥和女奴》创作于这个时间之前及之后的不同时期，因而，“东方”在两件作品中被嵌入了不同的编码系统：在《大宫娥》中，“东方”是为表现古典主义服务的，画面的整体修辞都服膺于古典的再现秩序；而在《宫娥和女奴》中，“东方”是直接陈述的对象，色欲化成为敷设东方想象的基本修辞。但不论何种情况，这都是想象的东方，是满足西方窥视癖的东方，因而也是恋物化的东方。

参考文献

中文部分

- E. H. 贡布里希,《艺术与人文科学:贡布里希文选》,范景中选编,杭州:浙江摄影出版社,1989。
- 《艺术的故事》,范景中译,北京:生活·读书·新知三联书店,1999。
- 《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。
- 《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。
- 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。
- 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。
- 《图像学:形象、文本、意识形态》,陈永国译,北京:北京大学出版社,2012。
- W. 萨默塞特·毛姆,《随性而至》,宋金译,上海:上海译文出版社,2011。
- 阿雷恩·鲍尔德温等,《文化研究导论》,陶东风等译,北京:高等教育出版社,2004。
- 埃德加·爱伦·坡,《爱伦·坡集:诗歌与故事》,曹明伦译,北京:生活·读书·新知三联书店,1995。
- 埃米尔·左拉,《妇女乐园》,侍桁译,上海:上海译文出版社,2003。
- 爱德华·W. 萨义德,《东方学》,王宇根译,北京:生活·读书·新知三联书店,1999。
- 安德烈·巴赞,《电影是什么?》,崔君衍译,北京:中国电影出版社,1987。
- 奥古斯丁,《忏悔录》,周士良译,北京:商务印书馆,1963。
- 奥维德,《变形记》,杨周翰译,北京:人民文学出版社,2008。
- 柏拉图,《柏拉图全集》,王晓朝译,北京:人民出版社,2003。
- 包亚明主编,《权力的眼睛:福柯访谈录》,严锋译,上海:上海人民出版社,1997。

- 《现代性与空间的生产》，上海：上海教育出版社，2003。
- 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。
- 保罗·维利里奥，《战争与电影》，孟晖译，南京：南京大学出版社，2011。
- 贝尔纳·斯蒂格勒，《技术与时间：2. 迷失方向》，赵和平、印螺译，南京：译林出版社，2010。
- 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。
- 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。
- 彼得·伯克，《图像证史》，杨豫译，北京：北京大学出版社，2008。
- 彼得·布鲁克斯，《身体活：现代叙述中的欲望对象》，朱生坚译，北京：新星出版社，2005。
- 陈丹青，《我的七张画》，载于《美术研究》，1981年第1期。
- 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。
- 迟轲主编，《西方美术理论文选》，南京：江苏教育出版社，2005。
- 茨维坦·托多罗夫，《日常生活颂歌：论十七世纪荷兰绘画》，曹丹红译，上海：华东师范大学出版社，2012。
- 达尼埃尔·阿拉斯，《绘画史事》，孙凯译，北京：北京大学出版社，2007。
- 《我们什么也没看见：一部别样的绘画描绘集》，何蓓译，北京：北京大学出版社，2007。
- 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。
- 大卫·哈维，《巴黎城记：现代性之都的诞生》，黄煜文译，桂林：广西师范大学出版社，2010。
- 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。
- 大卫·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。
- 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。
- 戴锦华，《雾中风景：中国电影文化1978—1998》，北京：北京大学出版社，2000。
- 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。
- 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。
- 德波拉·切利编，《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。
- 恩斯特·卡西尔,《人论》,甘阳译,上海:上海译文出版社,1985。
- 弗兰西斯·弗兰契娜、查尔斯·哈里森编,《现代艺术和现代主义》,张坚、王晓文译,上海:上海人民美术出版社,1988。
- 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。
- 弗朗索瓦·于连,《迂回与进入》,杜小真译,北京:生活·读书·新知三联书店,1998。
- 《本质或裸体》,林志明、张婉真译,天津:百花文艺出版社,2007。
- 弗雷德里克·詹姆逊,《语言的牢笼 马克思主义与形式》,钱佼汝、李自修译,南昌:百花洲文艺出版社,1995。
- 《晚期资本主义的文化逻辑》,张旭东编,陈清侨等译,北京:生活·读书·新知三联书店,1997。
- 哈罗德·布鲁姆,《影响的焦虑》,徐文博译,北京:生活·读书·新知三联书店,1989。
- 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。
- 《文艺复兴与巴洛克》,沈莹译,上海:上海人民出版社,2007。
- 《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。
- 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。
- 汉斯·格奥尔格·伽达默尔,《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》,洪汉鼎译,上海:上海译文出版社,1999。
- 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。
- 吉尔·德勒兹、费利克斯·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。
- 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。
- 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。
- 卡尔·马克思,《资本论》,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。
- 卡尔·马克思、弗里德里希·恩格斯,《马克思恩格斯选集》,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,1995。
- 《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。

- 柯林·戴维斯，《列维纳斯》，李瑞华译，南京：江苏人民出版社，2006。
- 科林·琼斯，《巴黎城市史》，董小川译，长春：东北师范大学出版社，2008。
- 克里斯蒂安·麦茨，《想象的能指：精神分析与电影》，王志敏译，北京：中国广播电视出版社，2006。
- 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。
- 肯尼斯·克拉克，《风景画论》，吕澎译，成都：四川美术出版社，1988。
- 《裸体艺术——理想形式的研究》，吴玫、宁延明译，北京：中国青年出版社，1988。
- 劳拉·穆尔维，《恋物与好奇》，钟仁译，上海：上海人民出版社，2007。
- 勒内·笛卡尔，《第一哲学沉思集》，庞景仁译，北京：商务印书馆，1986。
- 《谈谈方法》，王太庆译，北京：商务印书馆，2000。
- 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。
- 李文方，《世界摄影史：1825—2002》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2004。
- 李洋，《迷影文化史》，上海：复旦大学出版社，2010。
- 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》，第33期（2004年12月）。
- 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。
- 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。
- 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。
- 列奥纳多·达·芬奇，《芬奇论绘画》，戴勉编译，北京：人民美术出版社，1979。
- 琳达·诺克林，《女性，艺术与权力》，游惠贞译，桂林：广西师范大学出版社，2005。
- 刘易斯·雅各布斯，《美国电影的兴起》，刘宗锟、王华、邢祖文、李雯译，北京：中国电影出版社，1991。
- 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。
- 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。
- 陆扬、王毅，《文化研究导论》，上海：复旦大学出版社，2006。
- 罗伯特·艾伦主编，《重组话语频道》，麦永雄、柏敬译，北京：中国社会科学出版社，2000。
- 罗伯特·休斯，《新艺术的震撼》，刘萍君、汪晴、张禾译，上海：上海人民美术出

- 版社, 1989。
- 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。
- 罗岗、顾铮主编,《视觉文化读本》,桂林:广西师范大学出版社,2003。
- 罗兰·巴尔特,《写作的零度》,李幼蒸译,北京:中国人民大学出版社,2008。
- 罗兰·巴特,《罗兰·巴特随笔选》,怀宇译,天津:百花文艺出版社,1995。
- 《S/Z》,屠友祥译,上海:上海人民出版社,2000。
- 《明室:摄影纵横谈》,赵克非译,北京:文化艺术出版社,2003。
- 吕澎、易丹,《1979年以来的中国艺术史》,北京:中国青年出版社,2011。
- 马丁·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。
- 《海德格尔选集》(孙周兴选编),上海:上海三联书店,1996。
- 《路标》,孙周兴译,北京:商务印书馆,2000。
- 《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。
- 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。
- 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。
- 玛丽·沃纳·马利亚,《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。
- 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。
- 玛莉塔·史特青、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。
- 孟悦、罗钢主编,《物质文化读本》,北京:北京大学出版社,2008。
- 米歇尔·德·塞托,《日常生活实践:1.实践的艺术》,方琳琳、黄春柳译,南京:南京大学出版社,2009。
- 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。
- 《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。
- 《性经验史》,余碧平译,上海:上海人民出版社,2000。
- 《临床医学的诞生》,刘北成译,南京:译林出版社,2001。
- 《古典时代疯狂史》,林志明译,北京:生活·读书·新知三联书店,2005。
- 《安全、领土与人口》,钱翰、陈晓径译,上海:上海人民出版社,2010。
- 米歇尔·福柯、尤尔根·哈贝马斯、皮埃尔·布尔迪厄等著,《激进的美学锋芒》,

- 周宪译,北京:中国人民大学出版社,2003。
- 莫里斯·布朗肖,《文学空间》,顾嘉琛译,北京:商务印书馆,2003。
- 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。
- 莫里斯·梅洛-庞蒂,《眼与心》,杨大春译,北京:商务印书馆,2007。
- 《可见的与不可见的》,罗国祥译,北京:商务印书馆,2008。
- 尼尔·波兹曼,《娱乐至死·童年的消逝》,章艳、吴燕荃译,桂林:广西师范大学出版社,2009。
- 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。
- 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。
- 尼克·布朗,《电影理论史评》,徐建生译,北京:中国电影出版社,1994。
- 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年。
- 《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。
- 《视觉与绘画:注视的逻辑》,郭扬等译,杭州:浙江摄影出版社,2004。
- 欧仁·德拉克洛瓦,《德拉克洛瓦艺术日志》,李嘉熙、文佩琳译,北京:金城出版社,2012。
- 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。
- 欧文·潘诺夫斯基,《图像学研究:文艺复兴时期艺术的人文主题》,戚印平、范景中译,上海:上海三联书店,2011。
- 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。
- 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。
- 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。
- 乔纳森·弗里德,《美学与摄影》,王升才、冯文极、库宗波译,南京:江苏美术出版社,2008。
- 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。
- 让·鲍德里亚,《生产之镜》,仰海峰译,北京:中央编译出版社,2005。
- 《符号政治经济学批判》,夏莹译,南京:南京大学出版社,2009。
- 让·波德里亚,《消费社会》,刘成富、全志钢译,南京:南京大学出版社,2000。

- 《象征交换与死亡》，车槿山译，南京：译林出版社，2006。
- 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。
- 尚·布希亚，《物体系》，林志明译，上海：上海人民出版社，2001。
- 尚·拉普朗虚、尚·柏腾·彭大历斯，《精神分析辞汇》，沈志中、王文基译，台北：行人出版社，2000。
- 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。
- 斯拉沃热·齐泽克，《意识形态的崇高客体》，季广茂译，北京：中央编译出版社，2002。
- 《不敢问希区柯克的，就问拉康吧》，穆青译，上海：上海人民出版社，2007。
- 《因为他们并不知道他们所做的——政治因素的享乐》，郭英剑等译，南京：江苏人民出版社，2007。
- 《斜目而视：透过通俗文化看拉康》，季广茂译，杭州：浙江大学出版社，2011。
- 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。
- 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。
- 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。
- 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。
- 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。
- 《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。
- 汪民安，《福柯的界线》，北京：中国社会科学出版社，2002。
- 《电视的观看之道》，载于《文艺研究》，2011年第12期。
- 王逢振等编译，《电视与权力》，天津：天津社会科学院出版社，2000。
- 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。
- 《艺术史的历史》，李建群等译，上海：上海人民出版社，2007。
- 文森特·德贡布，《当代法国哲学》，王寅丽译，北京：新星出版社，2007。
- 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。
- 吴琼，《雅克·拉康：阅读你的症状》，北京：中国人民大学出版社，2011。
- 吴琼、杜予编，《形象的修辞：广告与当代社会理论》，北京：中国人民大学出版社，2005。
- 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。

——《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。

西格蒙德·弗洛伊德，《弗洛伊德文集》，车文博主编，长春：长春出版社，2004。

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。

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。

许子东、梁秉钧、刘绍铭编，《再读张爱玲》，济南：山东画报出版社，2004。

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。

雅克·拉康，《欲望及对〈哈姆雷特〉中欲望的阐释》，陈越译，载于《世界电影》，

1996年第2、3期。

亚里士多德，《形而上学》，吴寿彭译，北京：商务印书馆，1959。

亚历山大·柯瓦雷，《从封闭世界到无限宇宙》，邬波涛、张华译，北京：北京大学

出版社，2003。

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。

伊波利特·阿道尔夫·丹纳，《艺术哲学》，傅雷译，北京：人民文学出版社，

1963。

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。

尤妮斯·利浦顿，《化名奥林匹亚——一段女人寻找女人的旅程》，陈品秀译，桂林：

广西师范大学出版社，2005。

由水常雄，《镜子的魔术》，孙东旭译，上海：上海书店出版社，2004。

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。

于文秀，《“文化研究”思潮导论》，北京：人民出版社，2002。

约翰·T.帕雷提、加里·M.拉德克，《意大利文艺复兴时期的艺术》，朱璇译，桂林：

广西师范大学出版社，2005

约翰·伯格，《观看之道》，戴行钺译，桂林：广西师范大学出版社，2005。

——《看》，刘惠媛译，桂林：广西师范大学出版社，2005。

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。

——《理解大众文化》，王晓珏、宋伟杰译，北京：中央编译出版社，2001。

——《电视文化》，祁阿红、张鲲鹏译，北京：商务印书馆，2005。

约翰·哈特利，《文化研究简史》，季广茂译，北京：金城出版社，2008。

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。

- 詹妮·汤姆林森,《从格里柯到戈雅:1561—1828年的西班牙绘画》,邓文华译,北京:中国建筑工业出版社,2004。
- 张爱玲,《张爱玲文集》,金宏达、于青编,合肥:安徽文艺出版社,1992。
- 张红军编,《电影与新方法》,北京:中国广播电视出版社,1992。
- 张英进,《中国现代文学与电影中的城市:空间、时间与性别构形》,秦立彦译,南京:江苏人民出版社,2007。
- 章华,《思想的形状:西方风景画的意蕴》,北京:北京大学出版社,2011。
- 赵敦华,《基督教哲学1500年》,北京:人民出版社,1994。
- 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。
- 周蕾,《妇女与中国现代性:西方与东方之间的阅读政治》,蔡青松译,上海:上海三联书店,2008。

英文部分

- Adorno, Theodor W., *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber, Cambridge: The MIT Press, 1981.
- Alberti, Leon Battista, *On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of De picture and De statua*, trans. Cecil Grayson, London: Phaidon, 1972.
- Alloula, Malek, *The Colonial Harem*, trans. Myrna Godzich and Wlad Godzich, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1986.
- Alpers, Svetlana, *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.
- Andrew, Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Andrews, Malcolm, *Landscape and Western Art*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Appadurai, Arjun (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Apter, Emily, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-Century France*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.
- Apter, Emily and Pietz, William (eds.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- Bal, Mieke, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York and London: Routledge, 1996.

- *Looking in: The Art of Viewing*, Gordon and Breach, 2001.
- *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Baltrušaitis, Jurgis, *Anamorphic Art*, trans. W. J. Strachan, New York: Harry N. Abrams, 1977.
- Barrell, John, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Barthes, Roland, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974.
- *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1975.
- *Sade, Fourier, Loyola*, trans. Richard Miller, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.
- *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1978.
- *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1982.
- Bataille, Georges, *The Tears of Eros*, trans. Peter Connor, San Francisco: City Lights Books, 1989.
- Batchen, Geoffrey, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge: The MIT Press, 1997.
- Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, trans. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
- Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Benjamin, Roger, *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003.
- Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, London and New York: Verso, 1977.
- Bennett, Tony, *Pasts Beyond Memory: Evolution, Museum, Colonialism*, London and New York: Routledge, 2004.
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London and New York: Routledge, 1995.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994.
- Bhabha, Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, London and New York: Routledge, 1990.
- Block Editorial Board and Stafford (eds.), *The Block Reader in Visual Culture*, London and New York: Routledge, 1996.
- Bolton, Richard (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge and London: The MIT Press, 1989.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice, Cambridge: Harvard University Press, 1984.

- Boyd, Barbara Weiden (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden: Brill, 2002.
- Braudy, Leo and Cohen, Marshall (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*(sixth edition), New York and Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Broude, Norma and Garrard, Mary D., *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, Oxford: Westview Press, 1992.
- Brown, Patricia Fortini, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven and London: Yale University Press, 1988.
- Browne, Nick (ed.), *Cahiers du Cinéma: 1969—1972 The Politics of Representation*, London: Routledge, 1990.
- Bryson, Norman, Holly, Michael Ann and Moxey, Keith (eds.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, New York: Harper Colins, 1991.
- Holly, Michael Ann and Moxey, Keith (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- Bryson, Norman (ed.), *Calligram: Essays in New Art History from France*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Buchanan, Ian, *Michel de Certeau: Cultural Theorist*, London: SAGE Publications, 2000.
- Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: The MIT Press, 1991.
- Burgin, Victor (ed.), *Thinking Photography*, London: MacMillan, 1982.
- Burns, Peter M., Leste, Jo-Anne and Bibbings, Lyn (eds.), *Tourism and Visual Culture: Vol.II Methods and Cases*, Cambridge: CABI, 2010.
- Burns, Peter M., Palmer, Cathy and Leste, Jo-Anne (eds.), *Tourism and Visual Culture: Vol.I Theories and Concept*, Cambridge: CABI, 2010.
- Cherry, Deborah (ed.), *Art: History; Visual; Culture*, Oxford: Blackwell, 2005.
- Collins, Daniel L., "Anamorphosis and the Eccentric Observer: Inverted Perspective and Construction of the Gaze" , in *Leonardo*, Vol. 25, No. 1, 1992.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: The MIT Press, 1992.
- *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge: The MIT Press, 1999.
- Croutier, Alev Lytle, *Harem: The World behind the Veil*, New York: Abbeville Press, 1989.
- Damisch, Hubert, *The Origin of Perspective*, trans. John Goodman, Cambridge and London: The MIT Press, 1994.
- Debord, Guy, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994.
- Deleuze, Gilles, *The Logic of Sense*, trans. Mark Lester & Charles Stivale, London: The Athlone

- Press, 1990.
- *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. London: The Athlone Press, 1993.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen Lane, New York: Viking Press, 1977.
- Derrida, Jacques, *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass, Sussex: The Harvester Press, 1982.
- *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass, Chicago and London: University of Chicago Press, 1987.
- Descartes, René, *The Philosophical Writings of Descartes*, trans. John Cottingham, Robert Stoothoff, and Dugald Murdoch, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Didi-Huberman, Georges, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, trans. John Goodman, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005.
- Dikovitskaya, Margaret, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge: The MIT Press, 2005.
- Duncan, Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, New York: Routledge, 1995.
- Easthope, Antony, *British Post-structuralism since 1968*, London and New York: Routledge, 1988.
- Edgerton, Samuel Y., *The Renaissance rediscovery of linear perspective*, New York: Basic Books, 1975.
- *The Mirror, the Window and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*, Ithaca & London: Cornell University Press, 2009.
- Ellen, Roy, "Fetishism", in *Man, New Series*, Vol. 23, No. 2 (Jun., 1988).
- Elsaesser, Thomas and Hagener, Malte, *Film Theory: An Introduction through the Senses*, New York and London: Routledge, 2010.
- Elsner, John and Cardinal, Roger (eds.), *The Cultures of Collecting*, London: Reaktion Books, 1994.
- Evans, Jessica and Hall, Stuart (eds.), *Visual Culture: The Reader*, London: SAGE, 1999.
- Ferry, Luc and Renaut, Alain, *French Philosophy of the Sixties: An Essay on Antihumanism*, trans. Mary H. S. Cattani, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1990.
- Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality*, New York: The New Press, 1988.
- Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972—1977*, Colin Gordon(ed.), New York: Pantheon Books, 1980.
- Freedberg, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- Friedberg, Anne, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge and London: The MIT Press,

2006.

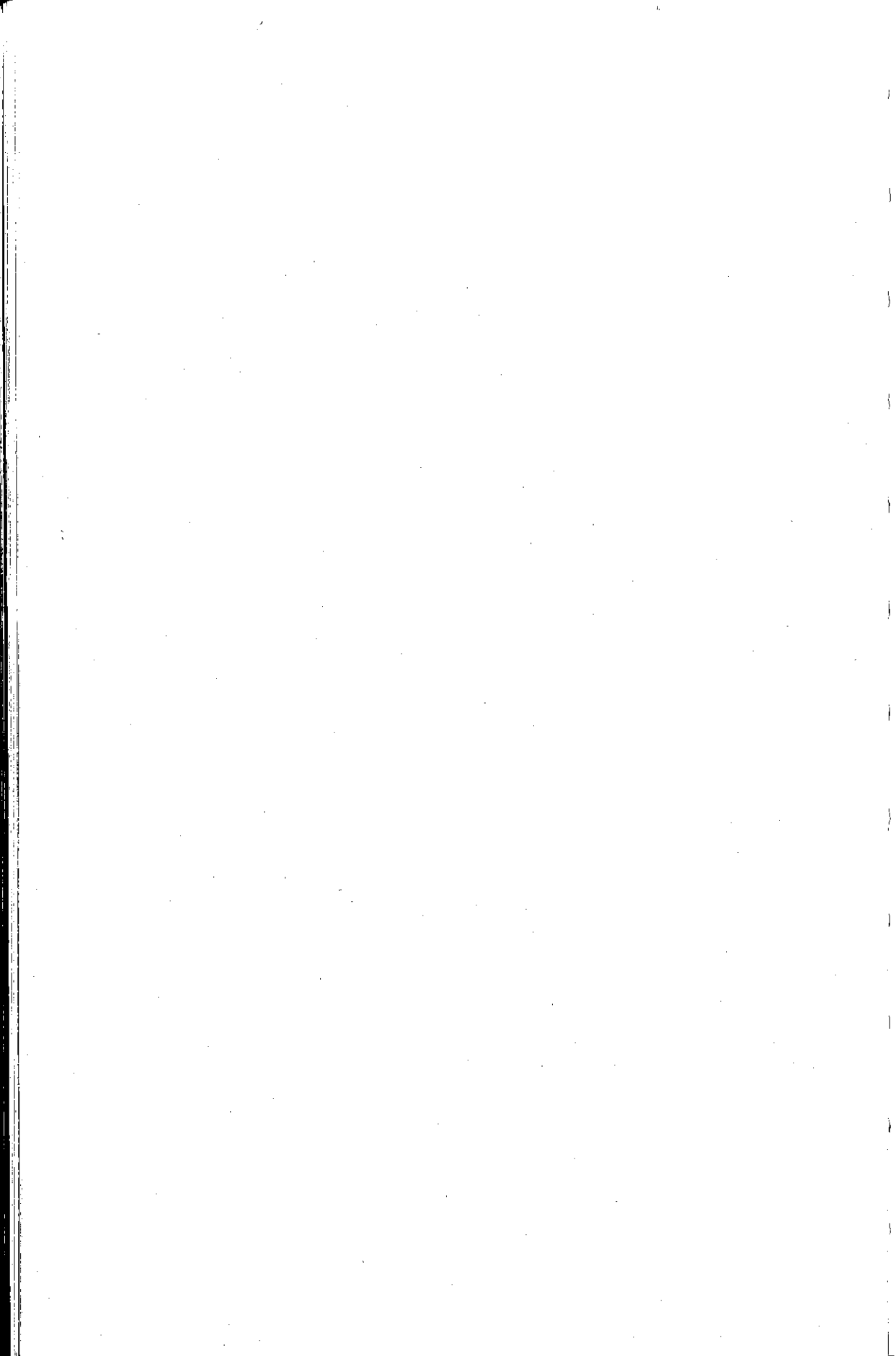
- Fuery, Patrick and Fuery, Kelli, *Visual Cultures and Critical Theory*, London: Arnold, 2003.
- Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, trans. Joel weinsheimer and Donald G. Marshall, London and New York: Continuum, 2004.
- Gamman, Lorraine and Makinen, Merja, *Female Fetishism: a New Look*, London: Lawrence & Wishart, 1994.
- Hall, Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, London: SAGE, 1997.
- Hanssen, Beatrice (ed.), *Walter Benjamin and The Arcades Project*, London and New York: Continuum, 2006.
- Harding, James M. and Rosenthal, Cindy (eds.), *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Harris, Jonathan, *The Art History: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 2001.
- Haskell, Francis, *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, New Haven & London: Yale University Press, 1980.
- *History and its Images: Arts and the Interpretation of the Past*, New Haven & London: Yale University Press, 1993.
- Hight, Eleanor M. and Sampson, Gary D. (eds.), *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*, London: Routledge, 2002.
- Holly, Michael Ann and Moxey, Keith (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Massachuse: Clark Art Institute, 2002.
- Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London and New York: Routledge, 1992.
- *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London and New York: Routledge, 2000.
- Howells, Richard and Nigreiros, Joaquim, *Visual Culture*, Cambridge: Polity Press, 2012.
- Ian, Marcia, *Remembering the Phallic Mother: Psychoanalysis, Modernism, and the Fetish*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- James, Ian, *Paul Virilio*, London and New York: Routledge, 2007.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London and New York: Routledge, 1981.
- Janan, Micaela, *Reflections in a Serpent's Eye: Thebes in Ovid's Metamorphoses*, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Jenks, Chris (ed.), *Visual Culture*, New York: Routledge, 1995.

- Jonas, Hans, *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*, New York: Harper & Row, 1966.
- Jones, Amelia (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, London and New York: Routledge, 2003.
- Kaplan, Ann (ed.), *Feminism and Film*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Knox, Peter (ed.), *A Companion to Ovid*, West Sussex: Blackwell publishing Ltd., 2009.
- Kofman, Sarah, *Camera Obscura of Ideology*, trans. Will Straw, Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- Krauss, Rosalind, "The Future of an Illusion", in *AA Files*, no. 13 (Autumn 1986), London: Architectural Association School of Architecture.
- Krips, Henry, *Fetish: An Erotics of Culture*, Ithaca: Cornell University Press, 1999.
- Kuhn, Annette and Stacey, Jackie (eds.), *Screen Histories: A Screen Reader*, Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan, London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1977.
- "Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet", trans. James Hulbert, in *Yale French Studies*, ed. Jacques-Alain Miller, 55/56 (1977).
- *The Seminar of Jacques Lacan. Book I, Freud's Papers on Technique 1953-1954*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- *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.
- *Écrits*, trans. Bruce Fink, New York and London: W. W. Norton & Company, 2006.
- Lacan, Jacques and Granoff, Wladimir, "Fetishism: The Symbolic, the Imaginary, and the Real", in S. Lorand and M. Balint(eds.), *Perversions: Psychodynamics and Therapy*, New York: Random House, 1956.
- Lauretis, Teresa de and Heath, Stephen (eds.), *The Cinematic Apparatus*, New York: St. Martin's Press, 1980.
- Lefèvre, Wolfgang (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.
- Lemaire, Gérard-Georges, *The Orient in Western Art*, Cologne: Konemann Verlagsgesellschaft mhB, 2008.
- Levin, David Michael, *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.

- Levin, David Michael (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.
- *Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*, Cambridge: The MIT Press, 1999.
- Levinas, Emmanuel, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, trans. Alphonso Lingis, The Hague: Martinus Nijhoff Publishers, 1979.
- Luke, Timothy W., *Museum Politics: Power Plays at the Exhibition*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2002.
- Lymberopolou, Angeliki, Bracewell-Homer, Pamela and Robinson, Joel (eds.), *Art & Visual Culture: A Reader*, London: Tate Publishing, 2012.
- Lytard, Jean-François, *Toward the Postmodern*, eds. Robert Harvey and Mark S. Roberts, New Jersey and London: Humanities Press, 1993.
- Macdonald, Sharon (ed.), *The Politics of Display: Museum, Science, Culture*, London and New York: Routledge, 1998.
- *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell, 2006.
- Marion, Jean-Luc, *God without Being*, trans. Thomas A. Carlson, Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- *The Crossing of the Visible*, trans. James K. A. Smith, Stanford: Stanford University Press, 2004.
- McCallum, E. L., *Object Lessons: How to Do Things with Fetishism*, Albany: State University of New York Press, 1999.
- Melville, Stephen and Readings, Bill (eds.), *Vision and Textuality*, Durham: Duke University Press, 1995.
- Metz, Christian, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, London: Macmillan Press, 1982.
- Mirzoeff, Nicholas (ed.), *The Visual Culture Reader*, London and New York: Routledge, 1998.
- Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University Of Chicago Press, 1987.
- *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture” , in *Journal of Visual Culture*, Vol.1(2), London: SAGE, 2002.
- Mitchell, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- Morgan, David, *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.
- Morra, Joanne and Smith, Marquard (eds.), *Visual Culture (I-IV)*, London and New York:

- Routledge, 2006.
- Moxey, Keith, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, New York: Cornell University Press, 1994.
- Nochlin, Linda, "the Imaginary Orient", in *Art in America*, May 1983.
- Panofsky, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, New York: Zone Books, 1991.
- *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton: Princeton University Press, 1955.
- Pearce, Susan M. (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, London and New York: Routledge, 1994.
- Peirce, Leslie P., *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*, Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Pietz, William, "The Problem of the Fetish", in *Rex*, 9 (Spring 1985); 13 (Spring 1987); and 16 (Autumn 1988).
- Pomian, Krzysztof, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500—1800*, Cambridge: Polity Press, 1990.
- Rand, Richard (ed.), *Logomachia: The Conflict of the Faculties*, Lincoln, NE and London: University of Nebraska Press, 1992.
- Rodowick, David Norman, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (the Second Edition), Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1994.
- Rose, Gillian, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London: SAGE, 2001.
- Schor, Naomi, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, New York and London: Routledge, 1987.
- Shapiro, Gary, *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.
- Sherman, Daniel J. and Rogoff, Irit (eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, London: Routledge, 2003.
- Smith, Paul and Wilde, Carolyn (eds.), *A Companion to Art Theory*, Oxford: Blackwell, 2002.
- Strachey, J. (ed. & trans.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 21, London: Hogarth Press, 1927.
- Sumner, Colin, *Reading Ideologies: an investigation into the Marxism theory of ideology and law*, London and New York: Academic Press, 1979.
- Tagg, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1988.
- *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2009.

- Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh University Press, 1999.
- Turner, Graeme (ed.), *The Film Cultures Reader*, London and New York: Routledge, 2002.
- Vergo, Peter (ed.), *The New Museology*, London: Reaktion Books, 1989.
- Virilio, Paul, *The Lost Dimension*, trans. Daniel Moshenberg, New York: Semiotext(e), 1991.
- *The Vision Machine*, trans. Julie Rose, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- *Polar Inertia*, trans. P. Camiller, London: Sage, 2000.
- *Speed and Politics*, trans. Marc Polizzotti, New York: Semiotext(e), 2006.
- Voelkel, James R., *Johannes Kepler and the New Astronomy*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Walker, John A. and Chaplin, Sarah, *Visual Culture: An Introduction*, Oxford: Manchester University Press, 1997.
- Wells, Liz (ed.), *The Photography Reader*, London and New York: Routledge, 2003.
- Zelizer, Barbie (ed.), *Visual Culture and the Holocaust*, London: The Athlone Press, 2001.
- Žižek, Slavoj, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge: MIT Press, 1991.
- *Enjoy your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*, New York: Routledge, 1992.
- *Welcome to the desert of the real!* London: Verso, 2002.
- *How to Read Lacan*, New York and London: W. W. Norton & Company, 2006.

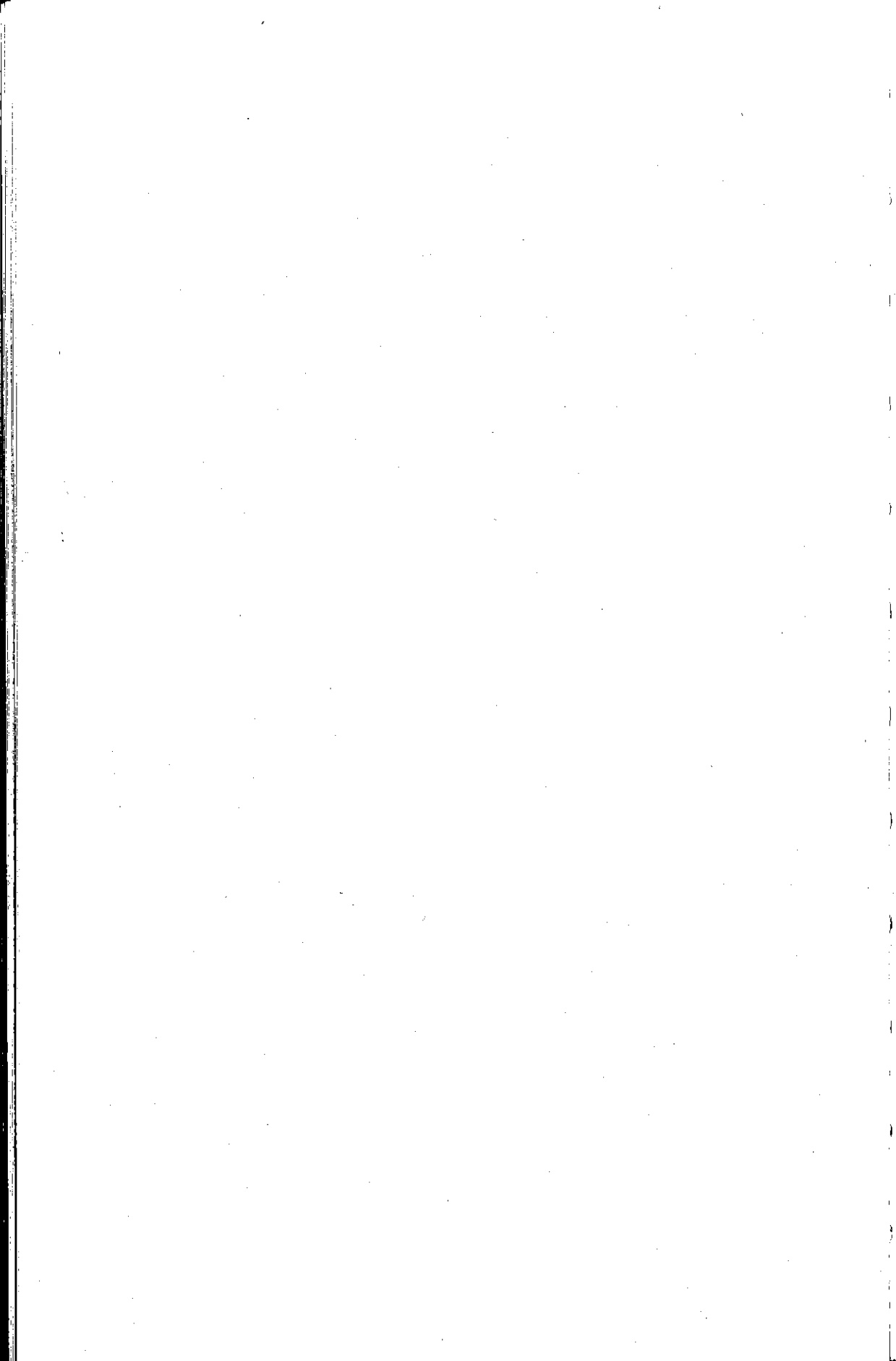


后 记

本世纪初，“视觉文化研究”刚刚引入中国的时候，我和几位朋友一起策划、编译了一个相关的读本系列。在选篇和翻译过程中，我感到要想对“视觉文化研究”的精神气质和阐释技术有真正的理解，就必须对“二战”后的法国理论有深入的认识。所以，在2005年为那个视觉文化读本系列写了一篇导论性的文章后，我便转向了对法国理论的重新阅读。这一漫长的阅读对我而言无异于思想洗礼和学术路径的重塑，2011年《雅克·拉康：阅读你的症状》一书的出版算是一个小结。

2010年下半年，关于拉康的书稿刚刚完成，我觉得自己已经可以对视觉文化研究的基本问题给出比较清晰的回应，于是立即转向了这个期待已久的领域。这一次的材料阅读和写作进度超出了我的预期，仅用了两年多时间，这本书就已经完成。但接下来的出版进程变得令人尴尬。因为写得太厚，书稿在多家出版社辗转，出版者们对书稿都表现出高度的兴趣，但对它的市场持有保留态度，他们的无奈和纠结让我心怀愧疚。的确，在这个热衷于快速浏览的“网页”时代，写厚书真的是一种“不道德的”行为。在此要特别感谢西南大学出版社和拜德雅图书工作室，他们的打捞终于结束了这本书流离辗转的命运。

在此，还要感谢中国人民大学科研处和哲学院，一直以来，他们对本书的写作和出版都给予了力所能及的支持；还要感谢中国人民大学图书馆馆际互借中心的工作人员，特别是徐小虹老师和詹黎老师，他们热情高效的服务为本书的写作提供了最大的便利；还要感谢我的家人和朋友，他们的关爱和呵护是我人生中最大的慰藉。



图书在版编目 (CIP) 数据

视觉批判导论 / 吴琼著. — 重庆: 西南大学出版社, 2022.6
ISBN 978-7-5697-0870-7

I. ①视… II. ①吴… III. ①视觉艺术 IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2021) 第 089894 号

拜德雅

视觉批判导论

SHIJIUE PIPAN DAOLUN

吴 琼 著

特约策划: 任绪军 邹 荣

特约编辑: 任绪军 刘 滔

责任编辑: 张 昊 李晓瑞

责任校对: 于诗琦 李 君

书籍设计: 雨 萌

出版发行: 西南大学出版社 (原西南师范大学出版社)

地 址: 重庆市北碚区天生路 2 号

邮 编: 400715

印 刷: 重庆升光电力印务有限公司

幅面尺寸: 160mm × 250mm 印张: 55.75 字数: 917 千字

版次: 2022 年 6 月第 1 版 印次: 2022 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5697-0870-7 定价: 198.00 元

本书如有印刷、装订等质量问题, 本社负责调换

版权所有, 请勿擅自翻印和用本书制作各类出版物及配套用书, 违者必究