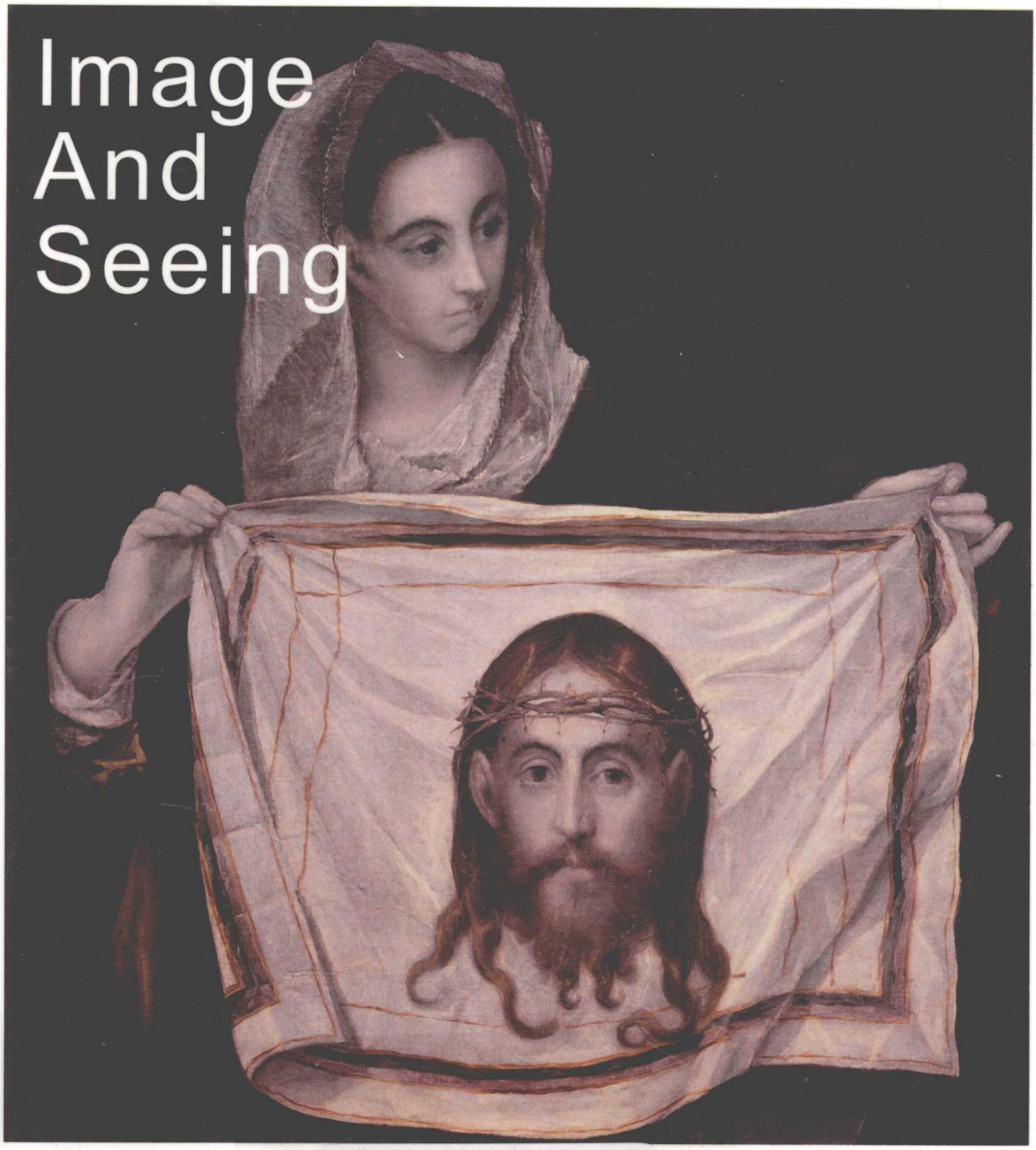
理
想
国
iginist

Image And Seeing



YZLI0890145037

图像与观看

谢宏声 著

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

图像与观看

——现代性视觉制度的诞生

THE IMAGE AND THE SEEING

宁波市鄞州区图书馆
藏书
YZLI



YZLI0890146037

图书在版编目(CIP)数据

图像与观看 / 谢宏声著 . —桂林 : 广西师范大学出版社，2012.1
ISBN 978-7-5495-0878-5
Ⅰ . ①图… Ⅱ . ①谢… Ⅲ . ①视觉艺术 – 研究
Ⅳ . ① J06
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 206548 号

广西师范大学出版社出版发行
桂林市中华路22号　邮政编码：541001
网址：www.bbtpress.com

出 版 人：何林夏
出 品 人：刘瑞琳
责任编辑：王罕历
设计制作：陈基胜
全国新华书店经销
发行热线：010-64284815
山东临沂新华印刷物流集团印刷
开本：765mm × 1000mm　1/16
印张：29.25　字数：600千字
2012年1月第1版　2012年1月第1次印刷
定价：49.00元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与承印单位联系调换。

目 录

绪 论 哲视的异变——“正确观看”何以可能?

014 镜中之像

017 理念之光

022 上帝之眼

025 透视法则

030 单眼机制

035 身体视觉

039 机械之眼

045 存在之源

048 第三只眼

053 权力的眼睛

062 眼睛的辩护

064 “e”托邦——镜中之像

第 1 章 摄影术与观看之道

084 视觉延伸

086 简单回顾

090 绘画的摄影式观看

105 时间的划痕

109 真实之标准

114 出席之证明

125 肉身的供词

135 摄影为艺术

139 《中国》，中国

第 2 章　观看辩证法

157　纯真之眼的误区

170　观看与信息

178　观看与博弈

198　观看与禁忌

第 3 章　影像文化与架上绘画

216　技术诱惑

221　工业化群众

223　游手好闲者与规训者

233　观看方式

236　视觉经验

239　新中国绘画——绘画图像化

270　媒介信息—— 过程哲学的另一种表述

第 4 章　图像、现实、真实

304　背景及理论——3B（波德莱尔、本雅明、鲍德里亚）

310　图像建构现实

315　图像与偶像

323　“暗房”到“明室”——视觉真实性危机

328　不可见与可见之物

332　模仿与模拟

336　楚门的世界——真实何以为真

343　技术、幻术、魔术、艺术

350　语言乌托邦

352　新的思路——《图像 · 女人的盛典》

第 5 章　图像、文字

370　传统方法论问题

372　文化隐喻的视觉与文化形式的视觉

380 文学对抗图像？
383 图像与文字相互转化
402 电影与小说——文字图像化和图像化文字
410 文字与图像的相互介入
415 图文博弈
422 简单评价

第 6 章 日常的图像化及观视的技术化
436 视觉中心主义
437 图像化生存
441 图像恐惧症种种表征
443 技术化生存
452 抵抗进行时——三则策略
456 依然的困惑


CBS
TELEVISION
NETWORK

我只向你们倾诉我所见之谜——最孤独者之视看（the vision of the loneliest）

——查拉斯图拉

绪论　哲视的异变——“正确观看”何以可能？

绪 论

哲视的异变——“正确观看”何以可能？

观看，知悉现实的首要途径。没有目光的朗照，万物没入黑暗，归于死寂。失去观看能力系最大匮乏与不幸，故俄狄浦斯刺瞎双眼为极端惩罚，永久走出光明，这双眼却被尼采称作“无畏的眼睛”[1]；荷尔德林以为，俄狄浦斯之所以失去双目，乃因“多了一只眼”[2]，觊觎神位，想比凡人看得更多，而他“心甘情愿地自行目盲”，仅为“自我洗刷”，“以惩罚他那双看到了太多的眼睛”[3]；海德格尔进而阐发，这只义无反顾叩访真相的眼睛，乃“一切伟大问知的基本条件又是其唯一的形而上学依据”，但它或许过于沉重，戳穿瞳孔，褫夺观看，是让自己“进入黑夜”，抽身于光之外，不再承负“无遮”的刺眼光芒。[4]俄狄浦斯的女儿安提戈涅，随父浪迹天涯，以她的明眸为盲父“看路”，且宁可睁眼死去，断难容忍兄长殁而不能下葬。

行游诗人荷马沉吟：愿于光明中死，不在黑暗中生。以柏拉图的道德偏见，荷马（Homer 的伊阿尼土语 Homēros 意谓盲人）瞎了眼委实活该，十年特洛伊战争归咎海伦，始遭报应，受到诅咒。斯忒西科归罪海伦也双目失明，但不像荷马那样糊涂，知道自己为什么瞎，作了一首认错诗，双眼即刻恢复明亮。[5]

（1）

当代哲学表述与思想论辩，每每遭逢借贷视觉或观看的理论阐发，如维特根斯坦的“不要听，但要看”、萨特的“注视本体论”、伽达默尔的“视域融合”、拉康的“镜像理论”、福柯的“全景敞视主义”、德博尔的“景观社会”、德勒兹的“见与述的博弈”、罗蒂的“自然之镜”、德里达的“书写的可视性”、列维纳斯的“面孔的踪迹”……

固然其申论立说与时下流行的视觉文化研究不发生直接关系，但为何套用“眼睛”架构其理论，或以“目光”隐喻其思想，这是一出意味深长的现象，说明观看在当代文化所占据的非凡地位。

那么，此前是怎样一幅图景？暂且折回过去，追溯“视觉”、“观看”如何异变至今。

（2）

早期人类文化为口耳相传文化，围绕“口承 - 聆听”展开，如反映诸神世界的史诗和人间万象的戏剧。但古希腊人后来走向另一条路子——观看。对确定性知识的探求，他们最终摒弃听觉，结盟视觉，因为“视官在肉体感官之中是最尖锐的”[6]，对“真”的考辨与熟审，是反复观看的过程。任何民族不比古希腊人强调明晰与通透，较之耳朵，眼睛是更可靠的见证[7]——譬如，古希腊神话中专司监视的百眼巨神阿耳戈斯（Argus），词源 Arguer 意为照亮、证实——而且，“视觉以其纯净而有别于触觉”[8]，与其它感知相对，视觉乃距离性感官（视觉与身体需求并无直接关系；味觉、嗅觉、触觉则紧随生理满足[9]），正是维持适当距离而避免情感诱惑，保全心灵纯洁。

哲人彼翁强调“审慎”的至高无上，却无意间带出对视觉的态度：“审慎优于其他德性，恰如视觉优于其他感觉。”诸贤之所以如此，从各器官部署身体位置来看，不难理解他们刻意制造的感官等级制：大脑占据身体制高点，眼睛次之，其余感官均在眼睛之下。以至后来的费尔巴哈为眼睛辩护，坚执于“正确观看”，仍持有近似言路：触觉、嗅觉、味觉是唯物主义的，附着肉体；视觉是唯心主义的，归属精神，眼睛代表头部，其它感官示意腹部。

眼睛于古希腊人，具有特出的形而上意义，“是人赖以接纳日神阿波罗光明的器官，是知识之所源，而知识是人之为人的主要凭证”[10]。视觉思维深嵌古希腊人的哲学考量与日常语言，庶乎难以察觉其印记。“理论”（theory）一词由古希腊文“观看”（theoria）演化而来，柏拉图的理念（idea），词根也出自看（ido），即怎样正确的看才能企及理念。且古希腊人惯于将事物可视化，如欧几里德几何学将抽象原理还原为具体视觉形态，“两条平行线不能相交”这一无法论证却可直观获得的基本公理，导出无数深邃的几何命题。

亚里士多德提及，视网膜乃“万物的理智模型”；柏拉图假设人身上所有器官，眼睛最先由神创造，[11] 人最大福气是拥有眼睛，因双眼看见天地万物，从而有了数

和时间概念，复而有了研究宇宙的能力，进而有了哲学；[12] 胡塞尔对此回应：人化作漠然（disinterested）的观看者，监督（overseer）此世界，即是说，他成了哲学家；[13] 马丁·杰将整个西方文化特征归结为视觉中心主义；[14] 罗蒂也认信视觉隐喻贯穿并支配西方思想史；[15] 以德博尔的研判，这一景观社会秉承西方哲学的观看传统，它基于技术理性（precise technical rationality），企图以观看理解全部人类活动。[16、17]

（3）

自古希腊哲学从听觉转向视觉，愿意承认眼睛是最可靠感官，相信视觉为认识世界的首要方式，看（seeing）与知（knowing）紧密融构（以“看”探究秘密，以“知”启示真理，没有看的知，世界变得黑暗、混乱、空洞、抽象），甚至将“知”比作“看”，[18] “看”等同“知”，[19] 以致“知”能如镜般再现外部世界。

然则，他们仍对视觉持谨慎的怀疑态度，甚至抱有敌意（或含蓄暗示，或公然宣称）。先哲意识到信赖视觉所带来的危险，故而告诫，视觉不仅由于其恶作剧和欺骗（如水中弯曲的筷子或船桨），也因眼睛产生幻觉。世人总被所见之物蒙蔽，倘若得不到心灵的理解，眼睛的感性语言只能提供歪曲的事实证据。[20] 赫拉克利特虽认为眼睛比耳朵重要，又言：“眼睛和耳朵对于人们都是坏的见证，如果他们有着粗鄙的灵魂的话。”[21] 德谟克利特说道：有两种认识：真实的认识与暗昧的认识，视觉、嗅觉、听觉诸感官属于后者[22]，对色彩冷暖变化的感觉仅仅因为习惯而存在，现实本身不是别的，而是原子和真空。[23] 巴门尼德则申明，眼睛会愚弄我们，感官经验是一种会骗人的幻觉，世界本身并没有运动和变化，但看到的却与此相反，[24] “不以茫然的眼睛为准绳，要用理智解决纷争的辩论……要用心灵牢牢地注视那遥远的东西，一如近在眼前”[25]。就不要说柏拉图了，“理念”一词虽承自观看，但以柏拉图的诘责，视觉（观看）只能到达到表象世界，而无法踏入理念层次。他始终贬抑眼睛——由于眼睛局限，由于视觉错乱，“绘画所以能发挥其魅力正是利用我们天性中的这一弱点”[26]。经听觉走向视觉，柏拉图将诗人赶出他苦心营造的理想国；对视觉的非议，艺术家最终也被驱逐。

古希腊人对眼睛的不信任，对视觉的贬黜，为此后基督教传统继承（奥古斯丁的“光照说”来自柏拉图的“理念论”），也被近代哲学拓展（笛卡尔的“广延”观念源发亚里士多德的“灵魂”构想；莱布尼茨的“单子论”追溯德谟克利特的“原

子说”）。在思想史上衍生一系列人为的、虚构的被迫对峙：真理 / 意见、理知 / 感悟、本质 / 现象、先验 / 经验、永恒 / 变化、先天 / 后天……前者始终尊贵，后者总是卑贱，前者高于后者，后者仅是前者的补充或扭曲，总之，思想的对象优于观看的对象。思想对象与观看对象，虽为简单的两厢对照，却是西方千年思辨根基，演绎无数论说话题，变幻无数争执迷局。

1.镜中之像

观看的历史有赖技术的历史。镜子的发明是人类视觉史与思想史一次重要事件[27]。镜子源于水鉴，是摄影术基本原理，均可客观再现世界，也被作为证据出场，如那幅著名的《阿尔诺芬尼夫妇像》，艺术家凡·艾克身兼证婚人角色出现在背景一面镜子中（图 1）。

西方文化尤其看重镜像原理[28]，亚里士多德以为：理智是镜子与眼睛合一之物；莎士比亚认定：戏剧家等同镜子，反映世间百态；莱奥纳多径直将心比镜：画家的心灵应该像一面镜子；培根则给出相反说法：人心是镜，一面中了魔的镜，满布迷信与欺骗。

镜像容易引发自恋，即与镜像同化的欲望。首位“观看”殉道者要算美少年纳喀索斯了，被水中形象诱惑而沦为镜子的奠品，让他煎熬的欲火竟是镜像点燃的；

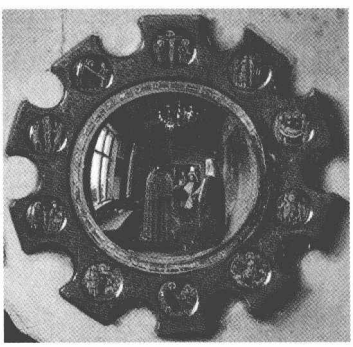


图 1　扬·凡·艾克（约 1380/1390–1441）：《阿尔诺芬尼夫妇像》（局部），1434，伦敦国立美术馆藏



图 2　东晋 顾恺之：《女史箴图》（局部），设色绢本，纵 24.8 厘米，横 348.2 厘米，伦敦大英博物馆藏

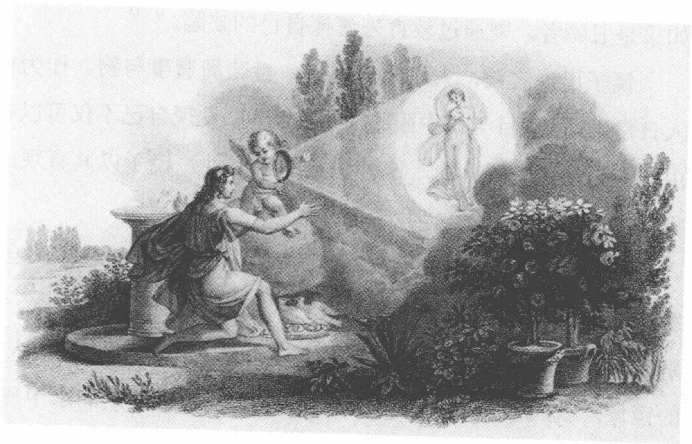


图 3《神奇的镜子》，版画，1880

元画家王蒙与纳喀索斯有着同样自恋——对镜感慨：我父生出儿子，怎这等好相貌——但没纳喀索斯死于观看的悲惨下场。以梅洛 - 庞蒂的话说，是镜像幽灵从外面拽着他们的身体。[29]

面朝镜子，不仅穿衣打扮更为便利，艺术家借镜画像具备可能，[30] 且镜子是模仿之喻体，主导西方文艺创作数千年。[31] 更为关键，对镜自揽，可第一次看清自己是谁，并为自己的面目所迷惑。猫在镜前不能辨认自己，猴子虽能捕捉自己，但发现是个空洞形象后，很快失去兴趣，婴儿则会做出一系列反应，并乐此不疲。心理学家发现婴儿能够在镜中认出自我的阶段也是初始发出“我”、“我们”等语音的时候。拉康的结构主义精神分析阐发的就是这个，他以一套复杂理论说明镜像阶段之后（由想象界进入象征界），学会说“我”，并懂得“我”的含义，便标志他迈入语言、社会和文化。镜子俨如善恶果，照的一刻便是眼睛明亮之时。[32]

西方认识论与知识论依恃镜像隐喻，经由思辨深虑，事物可准确而透明地通达意识之中。比如，Reflection，既有反射、映像之本义，亦有反省、沉思之引义；Speculum（金属镜、反射镜）、Specular（镜般的，如镜的）和 Speculation（推测、思索）属同一词根，绝非巧合。透过镜子，镜中之我变现“陌生人”，这位“陌生人”在镜中持续凝视我，“我”启始追问，从而生发强烈的自我认知。古希腊德尔菲（Delphic）神殿刻有铭文：认识你自己。这一箴言则是苏格拉底时时挂在嘴边的教诲，他建议年轻人经常照镜子，目的在于：“如果是英俊者，要变得品貌相配，

如果是丑陋者，则通过教育来遮掩自己的缺陷。”[33]

镜子出现之前，人只是旁观者，目睹周遭事与物。作为视觉工具的镜子一俟闯入日常生活，双目与镜中眼睛对视的瞬间，发现自己不仅可以看别人，也能够看自己。由于我是能见 - 被见的，这种感觉的自反性，镜子以其直观的视觉证据给予解释并将其复制，透过镜子，“我”之外貌被补全了。[34]

镜像某种程度上扮演“他者”角色，藉由镜像的映衬，“自我”前所未有的觉出、绽露、凸显。以黑格尔对“意识”烦琐而晦涩的哲学分析：“自我意识只有在一个别人的自我意识里才获得它的满足”[35]。那么，将“我换成他人，又把他人改换成我”[36]的镜像，就属于别样的“另一个自我”（如纳喀索斯的水中形象）。科耶夫深度追究黑格尔的意识学说：自我意识的萌生是人之为人的先决条件，自我意识的满足则是人有别于动物的根本所在，“正是一个存在的（有意识）欲望构成了作为自我的这种存在，并在促使这个存在说‘我……’的时候揭示这个存在”[37]，而“我之意识”的最高满足（如荣誉、名望、威信）须由“他之承认”来换取，欲求他人承认我之所是的独特价值，这恰是动物无所意识的。渴望被承认就是渴望被别人欲望，并同化别人的欲望，归附于己，可谓之“欲望之欲望”，设或得到他人普遍的绝对承认，自我意识最终彻底而圆满地实现。

寻求承认属于典型的自恋行为，自恋是人性的必要组成部分，亦是人类的特出生存现象，但“自恋”与“自信”很难予以明确区分，人总是有待的生命体，期待正面评价（获致他人承认），若别人的评价与自我评价不符，导致不自信，若得到他人承认的欲望时时满足，便是希望——“常存的希望便是自信”[38]。两个自恋体彼此照面，企足而待，为猎取对方的承认，不惜展开一场生死搏杀（即霍布斯的“为荣誉而战”），主奴关系就此形成。科耶夫得出结论：欲望（我之欲望）遭遇欲望（他之欲望）才是“历史的真正推动者”，并“构成世界历史的具体内容”[39]。

我被无情抛入别人的视阈，进而将对方当作一面镜子，从他对“我”的反应中敏识自我，从而获得异于他者的自我完整镜像。“认识自我”虽是实现“完整自我”的唯一条件，若执着于“我”，将个体经验放大为整个社会的普遍性经验，而沦为“唯我论”的偏执狂。按照精神病理学说法，自我意识过于强大，易患精神分裂症。很奇怪，精神分裂症者当中没有盲人[40]，从这一角度，观看何其重要而深刻。

自从有了自我镜像，便肇始我是谁、从哪里来、到哪里去的追问，同时考索世界之本源、世界之生成诸如此类命题。哲学的萌动源自惊奇，前苏格拉底自然哲学

家带着一双“敬畏与诧异”的眼睛瞩目世界，自苏格拉底之后，西方哲学发生根本性转向，引触形而上的探求。海德格尔对此大为不满，执意回归前苏格拉底。

究竟苏格拉底之后，观看发生哪些变化，惹得海德格尔那么不高兴？

2.理念之光

（1）

绘画最初也被称作镜中之像，这种说法当然与柏拉图脱不了干系。柏拉图讽刺说，人人皆可妄为艺术家（是否想起两千多年后的约瑟夫·博伊斯和安迪·沃霍尔？不过，马、恩名著《德意志意识形态》却一本正经：某种社会条件下，每个人都是优秀画家，共产主义社会，将没有特殊的画家，至多存在着既从事其它工作而又画画的人），他只需携带一面镜子，反照周围物像，就能制作天上地下万物。[41]

柏拉图对艺术家的挖苦够刻薄。问题不在于他说了什么，而是为何如此说，并以怎样方式说。

身为苏格拉底大弟子，一部观看史的书写，柏拉图这位宽尺度人物难以绕开。自他之后，观看认知发生决定性捩转。[42]柏拉图之前，自然的真理性毋需刻意探析、勘察，因为自然尽情“表演”、“展览”，真理便从中敞开、揭示。事物自在自为，自主呈现，自我履行，自行去蔽，人单纯的去观看，认知行为也只是让自然证明自身“是其所是”。到了柏拉图这儿，事物的“现身”（要看到事物本相），必须借助某样东西，倘若没有它，绝不可感知事物，“虽然眼睛里面有视觉能力……如果没有一种自然而特别适合这一目的的第三种东西存在……人的视觉就会什么也看不见”[43]。这第三种东西便是“理念之光”，亦是“万物之因”。



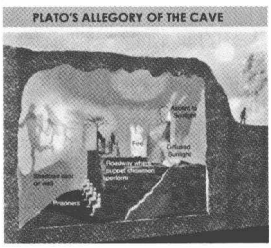


图 4–5 柏拉图洞穴

柏拉图早期著作如《斐多篇》，依然承认视觉是最佳感官："视觉、听觉如果都不正确，不可靠，其他感觉就更不用说了"，[44] 没有视觉，便得不到抽象概念。[45] 但他固执己见：切忌带着肉体眷注事物，而要撇开肉体、脱离肉体，灵魂只有在思想里领会，始见真理——若用"眼睛看世间万物，用感官捉摸事物的真相，恐怕我的灵魂也会瞎的"[46]。

柏拉图的洞穴比喻是一则"观看"寓言。洞穴居民深信在用灵透的目光纵览现实，视地窖为唯一真实，且一些视觉极其敏锐的长者能够"记住过往影像的惯常次序"而荣膺殊誉，备受尊崇。不过，以柏拉图的严肃揶揄，自以为是的囚徒所拘执的"像"，无非是理念这一强烈光环照耀下的事物之投影、真实之幻形——以《斐德若篇》的说法：这些人"每逢见到上界事物在下界的摹本，就惊喜不能自制，他们也不知其所以然，因为没有足够的审辨力"[47]。

"只有极少数人借昏暗的工具，费极大的麻烦，才能从仿影中见出原来真相"，[48] 这"极少数人"的清醒作为无疑就是《理想国》所讲述的一个囚徒"飞越疯人院"的故事。所有地窖居民，只有那位偶然挣脱链条的囚徒才逼视了真光——太阳本身，也就是理念本身。火光无非比喻，太阳乃一切理念之理念的隐喻。惟有理念之光的从容切入，事物的可见性成为可能，观看亦与"显现者之显像"发生关系。"眼睛所具有的能力作为一种流射，乃取自太阳所放出的流射"[49]，常常以为看到了世间万象，殊不知，没有凝定、纯然而厚实的理念投射，绝不能正确感知事物。

挣脱柏拉图之链的囚徒，再次返回洞穴，眼睛已无法适应黑暗，一如离开黑暗洞穴暂时难以适应外部的光明。当他将真相告之仍被肉眼所蒙蔽、被幻像所俘虏的其他洞穴囚徒时，反被狠狠嘲弄、羞辱一番：出去溜达一趟就把眼睛搞坏了，太不值，而且不识时务，似乎比以前更糊涂、更蠢笨、更愚昧。这怪不得地窖居民，因为他们在此呆得太久了，生活习惯已然固定，思维方式亦且形成，早就把洞穴视为唯一安全、真实、有序、可靠、能够信赖之地。这位"疯子"打算解放这些依然羁留阴影中的冥顽者，被杀掉都是有可能的——这种可能性岂不是在苏格拉底的命运中实现了么？[50]

柏拉图甚而倾向否定观看。他用理念为指导，以免眼拙，误入歧途。柏拉图实实在在借苏格拉底之口表白："作为多个的东西，是看见的对象，不是思想的对象，理念则是思想的对象，不是看见的对象。"[51] 在柏拉图心目中，给予知识对象以真理，给予知识主体以认识能力之物，是善的理念。无论何种理念，都高高挂起，发出璀

璨光芒，不仅让眼睛具备观看能力，还照亮万物使其现身，顶顶要紧的是，理念乃事物的原型。看得见的图像不过是对理念模仿的模仿（如“床”的模仿说：画家之床离理念之床隔了两层），虽源于理念，但最终疏远理念，洞中摇曳不定的影子尤其如此。自然而然，视觉（观看）不入柏拉图法眼；反而，他认信、坚持并断定：观看越敏锐，其灵魂可能越“小”，越可能被迫服从于恶。

并非只有柏拉图一人对观看不满。

> （人们）喜爱视觉尤胜于其他。……和其他相比，我们也更愿意观看。这是由于，它最能使我们识别事物，并揭示各种各样的区别。[52]

没错，这是亚里士多德《形而上学》开篇齿及对视觉的意见（《尼各马科伦理学》予以补充：“观看在任何时候都是完美的，无缺乏的，它不需要任何东西后来生成从而使形式完美”[53]），可别以为他本人会对视觉赞誉有加。他接着就区别了经验与技术，并将智慧划分几个层次，而观看只属于感觉经验。下面的话才是真正要说的：

> 有经验的人只知道其然，而不知道其所以然。……很清楚，智慧是关于某些本原和原因的科学。
>
> 我们断言感觉不是智慧，尽管要知道个别事物主要通过感觉，但它不告诉关于任何事物的为什么。[54]

感性的认识尚不属于智慧，因为它只能提供感性的材料；就视官而言，“观看就是视觉的使用，而且除了观看，从视觉中并不生成任何其他东西”[55]。于亚里士多德，只有逻各斯“才是心灵的图像”。

（2）

未被理念阴影笼罩的观看，远离事物本相。柏拉图设计的洞穴[56]这一观看隐喻，事物的现身（无蔽状态）需理念为指导，惟有借靠理念中介，方能看到事物；惟有求助理念之光，本质之洞见方可清晰而持续敞开，“洞穴外面——在那里可以自由眺望一切——处于白昼中的事物，是对‘理念’的说明”[57]。从此，事物自行显现，变成事物的显示必须透过理念之光的闪现而亮相。无论是谁，都应该在“理念”规

定的世界中行动，都首先要看见理念。[58]

但如何看见那不可见的理念？因此，这不是“看什么”的问题，而是“怎么看”的问题。海德格尔从柏拉图的言说中析出未被道出之义（显义中的晦义），不仅是“相”（理念）对于“看”（视觉）的绝对优先地位，更其重要，对理念的洞悉，势必穿透某种“看”来实现并完成，即，以何种观看方式才能旁通、接近、抵达“无蔽”？

由于事物的无蔽状态受制于理念——无蔽者首先（且唯一）被理解为对理念之觉知中被觉知的东西，被理解为在认识中被认识的东西[59]——倘若没有理念这样一种显示，事物依然翳蔽。既然无蔽状态不再是事物的自行解蔽，而是通过理念之闪现，事物的“无蔽状态”便夹入与“如何观看”的维系之中。

原初意义上的无蔽者及其无蔽状态本是“公然在场之物”，此乃存在之基本特征。但事物的自身呈现已被理念之光芒遮饰，事物的自行开启已被外观之本质放逐，那么，有待对理念做出正确的观看——就是那位挣脱柏拉图之链的囚徒的观看方式：解除桎梏，环颈四顾，走动，抬头看望火光（理念之光），即从阴影转向事物，目光朝向比阴影更真实的现实。换言之，从地下洞穴到上面世界的攀升，从阴影至火光再到太阳的过渡，一种居留向另一种居留的移动，是经由理念对事物遮蔽状态的层层“解蔽”或“除蔽”，最后达至明亮通透，企及“无蔽”。[60]

当然，学会正确地看是艰苦卓绝的过程，“要花很大一番功夫”，因为以理念为定向的洞察者，其观看活动不独借助理，且须适应理念。犹如这位囚徒，走出地窖再折入洞穴，眼睛历经双重的迷乱，“心灵必须以忍耐的态度、以合乎实际的步骤，去适应它所遭受到的存在者领域”[61]，在心灵的迫切要求下，茫然的目光果敢迎接刺眼的理念，以便像心灵那样欣然而淡定地适应理念。

“……每个人用以学习的器官就像眼睛。——整个身体不改变方向，眼睛是无法离开黑暗转向光明的。同样，作为整体的灵魂必须转离变化世界，直至它的‘眼睛’得以正面观看实在，观看所有实在中最明亮者，即我们所说的善者。”[62] 由于正确的观视，事物的内核与密码昭然若揭。如此一来，全盘努力首先集中到这么一种看的可能性上：“看”与“相”的一致[63]——有了正确的看，看和认识才是真正的看和认知，所谓“观看变得更为正确”，是指“看”（觉知活动）对于“相”（事情本身）的遵循与适应。要之，倘若知道了“理念”，乃因学会了“观看”。

前苏格拉底的“看什么”到柏拉图之后的“怎么看”，即怎样“正确地观看”，

生发丕变。观看不再是对事物无限丰富性的接触，而是乞灵于理念对事物的揭示；真理不再是自身呈现的无蔽状态，而是符合理念，或说，事物的“无蔽”（显现）成为理念，“对无蔽者的追问转移到外观之显现上，从而也转移到对于这种外观的看以及看的正当性和正确性上了”[64]。所谓真相——正确的观看（真）与理念的投射（相）的并轨。

自古希腊以降的西方真理观的引导，为获得纯粹的绝对知识，以永恒的理念王国对抗即逝的经验世界，对知识便有了好摹本与坏摹本之分，艺术家眼中的世界无疑是很坏的摹本，哲学家则相反。因为感性的知觉只能捕捉表象的世界，如何找到表象背后所隐藏的本质？唯取特殊的观看方式：感官所生成的事物印象，经由心灵这只内在眼睛的辨析、判断，抽丝剥茧，掘出真相，牢实抓住事物的本真模样[65]。若真理是“道”的话，中国是“闻”道，西方为“知”道。

对信持“正确观看”观的人来说，所有问题就是看的问题。正确的看——即怎样以合适的方法看——能够透破事物，由断裂的表层推及连贯的内里，以深度的认知获悉普遍的真理。故而，怎样看（正确的看）对一般人来说是有待启蒙和教育的问题（柏拉图的洞穴比喻亦是有关教育的比喻，正确的观看等同于受过教育[66]）。启蒙、教育只对那些有条件被启蒙、被教育的人有所可能，“有条件”是指，除具备一定文化水平外，至少温衣饱食生活无忧，即，所谓的全面启蒙、普及教育，只在相对富庶的社会具备条件。社会要相对富庶，必须让技术、生产力从道德与政治的钳制和压抑下解放并释放，于是就有了对发展、进步的渴望与论证（对当下中国而言，凡此种种又可概括为现代性问题[67]）。“怎样看”的思维孕育西方日后的科学技术观。“怎样看”昭示一种强迫症，此强迫症相信事物在原则上都是可见、可知、可晓的，关键能否找到剀切、妥当的观看方法。当然，科学技术不仅是推动经济发展的最佳手段，亦是最好的认识工具（后面论及的透视法则、暗箱机制、摄影技术均属“正确观看”范畴），解决了怎样的问题，遂解决了如何认知事物的问题。

费尔巴哈反基督教时认识到，只有正确地看，方可呈现真相与本质：“我并不要发明、发现什么东西，我的唯一目的在于要‘揭露实情’；我的唯一的努力，在于要正确地看。”[68] 费尔巴哈以所谓正确观看方式，竭力（以他的话说，“肆无忌惮”）攻击基督教，驱逐没有质量的偶像符号。早已被启蒙教育拨亮眼睛的费尔巴哈，其肉眼的正确观看，与基督教推荐的正确观看有何不同？

3.上帝之眼

（1）

观看，无法游弋于“光”之外，光照亮事物，才有所见的可能；光照亮世人，才有能见的可能。新柏拉图主义者普罗丁，为了魂灵回归神明，提出正确的观看方式——观照（或凝思）：可视对象汇入光之闪烁，视线与对象交合，以至对象化为视线，只见光，不见像。

> 那光是真光，照亮一切生在世上的人。[69]

光，不仅照亮世人，更是上帝的全知全能之眼，这种超越世俗并驱逐黑暗的光，肉眼无法理解。对于中世纪信徒，眼睛是有问题的，看不见上帝，只有灵的饱满才能与神相遇。这灵之眼便是上帝之光的奇异恩典。

教父哲学的衣钵承袭柏拉图的显现说，依然藐视一切可见之物，质疑一切可知实体，唯有“光”的照耀，方可认识这位隐蔽的“未识之神”。奥古斯丁在《忏悔录》中反复歌颂上帝之光：你用强烈的光芒照耀我昏沉的眼睛，“引起我且爱且惊的情绪”[70]，我以内在的眼睛——虽然还很模糊——“瞻望在我灵魂的眼睛之上、在我思想之上的永恒之光。这光不是肉眼可见的、普遍的光，……这光创造了我。”[71] 显然，“光”使他看到应该看到但尚未看见之物，并驱散阴霾笼罩的疑云：“谁认识真理，就能认识这光；谁认识这光，也就认识永恒。”在柏拉图那里，只有理念之光的冒升，眼睛始有所见；在奥古斯丁这里，惟有上帝之光的晓示，心灵有所觉知。经院之父

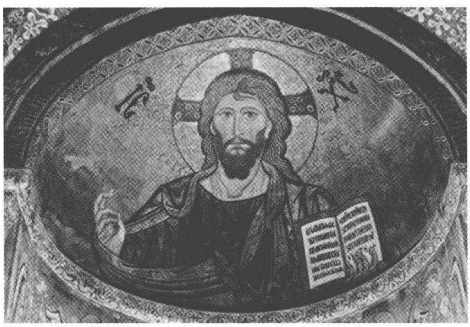


图 6 上帝之眼，中世纪艺术

安瑟尔谟也如此看待光："但愿我能仰望你的光，不论站在远处望到或是在深处望到。"[72]

（2）

6世纪末格雷戈里大教皇说道：文字对识字者起何种作用，绘画对文盲就起何等作用。的确，图像让信徒更其真切体验无所不在的上帝之眼。步入教堂，身体即刻被彩色玻璃镶嵌画包裹（其效果用光营造），完全浸陷"心灵的震撼"，《圣经》经文真的化作现实，上帝预言也蔚然实现。中世纪宗教图像，据说画中上帝那双眼睛能跟随人的移动而移动，教堂里的信徒，被迫融入上帝的凝思。凡·艾克的《阿尔诺芬尼夫妇像》背景中的镜子也是作为上帝之眼出场，见证没有牧师的婚礼。

拜占庭艺术被怎样描绘上帝这一问题困扰，最终找到解决方案，中世纪绘画虽没有嗣后文艺复兴那种向后退缩的透视效果，不过，当时的画工采用另一种透视——反向透视——颠倒观看者与被观看者的视角：上帝不是作为被观者，而是看护者，流露蔼然目光，保守信徒[73]（而出卖基督的犹大的眼神不允朝向画外，惟恐邪恶目光伤及观众[74]），这样，造成透视效果的倒转，空间的生成并非深度的结果，即三维空间不在画面中延伸、挺进，而是在画面前张罗、开启，灭点移至观众的眼睛，因此，对画作的观看过程，是永恒上帝莅临人间的短暂反响。信徒被神目照亮，沐浴着圣洁的和悦光芒，"保守你们不失脚，叫你们无瑕无疵、欢欢喜喜"。[75]

（3）

"神就是光，在他毫无黑暗……住在光明中，在他并没有绊跌的缘由"[76]，然而，

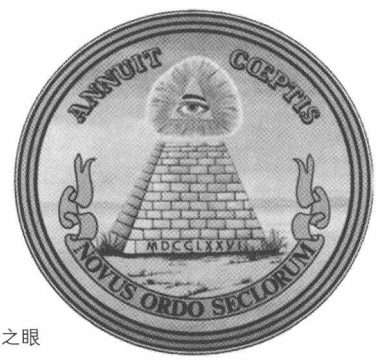


图7 美利坚国徽背面的上帝之眼

反向透视的另一结果：上帝作为凝望者，吐出咄咄逼人的目光，信徒被无缝覆盖的“上帝之眼”注视，人因天父而存在。神目的开阖犹如现代社会无所不在的监视器，隐匿的眼睛密切关注子民一举一动，登记造册，有案可稽，持为是否进入天堂的凭据。外在的观看转化为内在的“恐惧与颤栗”，中世纪信徒被无微不至然而并不存在的目光所挟持，逼促用“灵魂的眼睛”审视自我，做“主所喜悦之事”，直至19世纪欧洲监狱的墙壁仍旧书写“上帝注视着你”这样的黑色大字。[77]

对“上帝之眼”的敬畏迫使信徒怀疑肉眼、压抑肉眼，不仅因为眼睛是恶魔进攻的门窗，危险由此而入，而且它有病。中世纪经院哲学家托马斯·阿奎那质疑肉眼：视觉本身的能力本非构成知觉判断的基础，“因此，就人们企图通过视觉来判断‘一件彩色的物品是什么’或者‘在哪里’这类事情而言，已经被证实会出错”[78]。奥古斯丁也惧怕有病的眼睛，“对正常的眼，光是可爱的；对有病的眼，光却是可恶的”[79]。

舍斯托夫赞颂陀思妥耶夫斯基具有双重视力——“天然视力”与天使赋予的“超天然视力”。很明显，“超天然视力”属于神子恩赐的灵眼，天国的奥秘随时透显；“天然视力”则属凡俗肉眼，即令十分敏锐，时时高瞻远瞩，洞幽烛微，但业经被尘世生活所规定。没有灵目的附丽，这双尘世之眼极易生病，失去辨别能力，因心灵暗淡而陷入更深的蒙昧。“眼睛就是身上的灯。你的眼睛若了亮，全身就光明；眼睛若昏花，全身就黑暗。所以你要省察，恐怕你里头的光或者黑暗了”[80]，所谓“省察”，以使徒雅各的劝诫，就是知行合一，倘或只“知”而不“行”，仍以一双病眼自我关照，“自己欺哄自己”，就像“对着镜子看自己本来的面目，看见，走后，随即忘了他的面貌如何”[81]。

之所以遗忘自我的本真面貌，是由于知行的脱节，之所以知行脱节，概在于灵眼的缺位。与镜像的遭遇是虚假的遭遇，此乃“天然视力”留恋尘世的自然结果。眼睛若有病（如昏花、昏沉），灵体蜕为肉身，被魔鬼掌控，因“撒播性灵错误的稗子”[82]



图8 左边未完工的金字塔上方有一上帝之眼，钞票设计者的意图：国家建设虽步履维艰，但以上帝的帮助，目标定能实现。眼睛周围用拉丁文书写ANNUIT COEPTIS（神领导我们的事业）

而坠入黑暗国度，“那黑暗是何等大呢！”[83]

肉体系万恶之源，是有病的眼睛让肉体充满纷争与情欲，沦为压迫之物：“这个朽腐的肉躯，控制了我的灵魂；这个尘土的居所，颓丧了我在纷扰中的理智”[84]，如何脱弃“腐朽的肉躯”并寻获“纷扰中的理智”？唯有抛舍“尘土的居所”，卜宅于阴森的上帝之城，克奢节欲，力避耳目之欢。上帝之眼的炯查和审视，不敢对“视觉的愉悦”有任何非分之想，持守自省与纠察，一切观看都是思念上帝而产生。[85]但世俗的诱惑如此之大，蠢蠢欲动却又郁郁寡欢的僧侣只好在修道院安身立命，临对圣像，日日瞻仰，虔诚祷告，得到心灵慰藉，了却此生。

“在肉眼失去敏锐的时候，灵眼才开始烛照”[86]，想必奥古斯丁对柏拉图此番高论默默称许，他所谓“正常的眼睛”——即“正确的观看”何以可能——那就是圣灵的充满：“你在我不知不觉中，来医治我的头脑，你遮蔽了我的眼，阻挡它去看虚假的东西。”[87]使徒保罗亦如此看待“属灵的恩典”，此乃“爱的颂歌”：“我们如今仿佛对着镜子观看，模糊不清，所知有限”，但与神相遇（面对面[88]）的那时，“就全知道，如同主知道我一样”。[89]

时至今日，一元美钞仍遗留上帝之眼的图案，寓于神子的凝视，新大陆人民启始一项崭新事业（图 8）。

4.透视法则

（1）

早在古希腊，有位智者发现透视成规，柏拉图却诅咒这一让清醒者丧失理智的新发明。[90]

迨至近代，众庶颤巍巍学会解脱于上帝的“监视”，企图以自己的眼睛瞩目世界，可观看能力几乎蜕化阙失，尝试瞭望光明，却多少有些微恙不适，就像那位解除桎梏的洞穴囚徒，眼睛快要被炽热火光和绚亮太阳灼伤。由于滞留黑暗太久，暂且不大习惯粲然视界，以纷披凌杂的观看面对次序皆无的外观，乱七八糟而不得要领，意识到，得建立或设计一套视觉机制，使世界更易理解，以便把持。

透视学正是这样一种认知世界的视觉工具，透视观看欲为正确的看，因其具备数学公式的逻辑分明和几何公式的清晰确切，简洁而严格，朴素而紧凑，透过理性

法则的指导，事物拥有比例分析与结构框架的属性，现实有理可循，满足人对确定性的需求。

贤达曾就“观看”抒发意见，并论争不休：视觉意向的获得，到底是眼睛向外发出光束照亮物体？还是物像自主进入眼中？莱奥纳多的答案奇怪有趣：“眼睛只是从外部世界摄入能量，它自己则从不向外发送什么。”[91] 他以美丽少女为例：其眼睛具有一股神奇力量，能把男子吸引过来。苏格拉底的腔调相反：漂亮女子比毒蜘蛛还可怕，只要瞧她一眼，“甚至从很远的地方看一眼”，她就会射出一种使人“如痴如狂”的东西，注入男子体内[92]。无论射出说（眼睛好比光束，将万物照亮）、摄入说（眼睛好比磁石，使万物显形），都是透视学的生成机制。

莱奥纳多以经验主义姿态，指明实践应当建立在正确理论上，透视法就是正确理论的向导和门径，没有它，绘画一事无成。[93] 的确，“它是哲学家在艺术方面的里程碑”，神奇召唤一个可度量的、可测绘的、可表象的幻觉世界。[94] 透视学的发现使人类获得观看自由，并决定性改变了世界面貌。

透视法的光照下，观看与被看往复周旋，世界自现其身，滑入知识的对象，等待识破、绘写、言说、论证。那么，世界不再黑暗，眼睛一如探照灯，照到哪里，万象显豁明澈（支配世界的隐喻）。直至此时才有资格说眼睛是心灵之窗。

（2）

透视机制源于中世纪对光的形而上学含义之迷恋，昭示“数理逻辑”与“上帝意志”的调谐。透视法中那独一无二的眼睛化作宇宙中心，万象聚集双眼，目光之

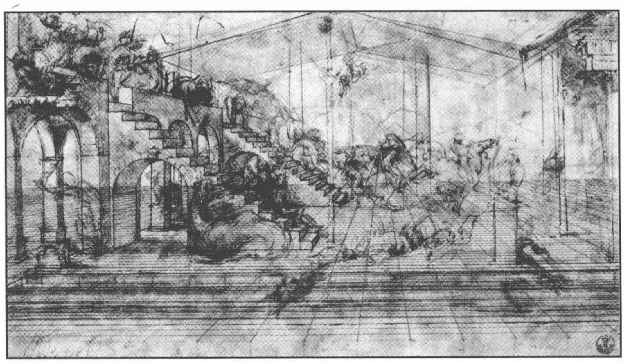


图 9 透视法，莱奥纳多手稿

所及，现实井然有序，每一物屈从于眼睛编织的再现系统。原来，世界本非浑然一体，而是要还原为客体的“你”与主体的“我”，对象需纳入我的观察，被我消化，被我吸收。此外，人并非消极的观看者或被观者，而是主动的搜寻者与裁决者，可以将规则强加世界。

透视法使人发现了自己，眼睛的位置是主观性视角，是主体性确认，以“我”的态度观照事物，滋生主体崇拜，因而“我”与“眼睛”等同（“eye”音近“I”，眼睛 - 观看与主体 - 意识等量齐观）。主体意识的出现，标志现代人的自我行使（但尚未完成），为笛卡尔主义作了铺垫。

透视法亦促进西方近代科学主义的诞生，此后生发一系列重大事件，如宗教改革、启蒙运动、工业革命莫不与之有关。哲学家笛卡尔的“我思故我在（是）”可转换为艺术家的“我看故我在（是）”。伏尔泰的戏剧《俄狄浦斯王》第二幕第五场，剧中人阿斯普说道：“愿我们只相信自己，看万物用自己的眼睛；愿眼睛成为我们的圣经、上帝和祭坛。”再想想海德格尔那句话：“世界成为图像和人成为主体”，确为真知灼见，深中肯綮。

接受透视法训练的眼睛，已有另一套观看事物的款式。它以观看者目光为中心，如灯塔射出的耀眼光芒，统摄万物（或万物反向收聚视网膜）。不朽的上帝造创和谐的宇宙，安排了被观看的芸芸众生；而有朽的尘世凡人创造精湛的透视法，安排了被观看的事物（恰如列奥纳多所言，“眼睛正是万物的最高法官与裁判”）。观看体验因之改变，在近代人这里，世界已有一幅与古代人完全不同的模样。

透视法建立的图像世界却非原有世界。未经透视法改造的眼睛（如原始部落），



图 10　丢勒：《制图人与横卧的女子》，木刻，7.6×21.2cm，1525，牛津 Ashmolean 博物馆藏

其观看方式和视觉经验截然不同：没有所谓近大远小、事物消失灭点、视平线地平线等透视思路。透视法并不是与生俱来的观看定式，相反，它是一系列复杂的再现策略。

透视原理系一套认识论建构，催衍现代空间概念的酝酿成型。透视法决定了视野内任一物体大小和相互距离，视点是确定物体位置和空间维度的唯一基准点[95]，它力图摈弃主观性，无论何人站在同一地方，都可观察到某一事物的相同属性。而依据透视法的绘画，可理解为一面镜子，反射所绘场景的几何空间，这个空间亦是眼睛辐射的几何空间。透视法不仅在造型领域解决一直困扰艺术家的难题：怎样更准确再现世界；犹且确立一种新的视觉机制和观看方式，所绘对象不再是主观臆测[96]，缪斯的神秘力量还原为科学法则——艺术家感觉的不定性被删除，艺术家情绪的偶然性被压制。

透视法营造的三维空间是种理性空间，它远离感情，而走近科学。观看者与被观看者之间撕开一道莫测深壑，如丢勒一幅版画，气脉鲜活的女子被视作冰冷僵滞的石头或几何物件（图 10），被置入时空框架或因果序列中，清晰定位，予以冷静稽核、透破、抟塑。

穿越透视之窗看世界，眼睛注定占据高位，优于其它一切感官，更多的知觉参与被妥当屏蔽，联觉、通觉式的综合感应不复存在。眼睛作为视觉工具凝视万物，否认自身的情感功能之际舍弃与世界的亲合与缀连，因而透视法观看是种静态的、固定的、不动感情的、不露声色的单一观看方式，将身体剥出、剔除，视觉的多义性随之失去，情感、情绪、情欲等等肉质化思维俱告注销。

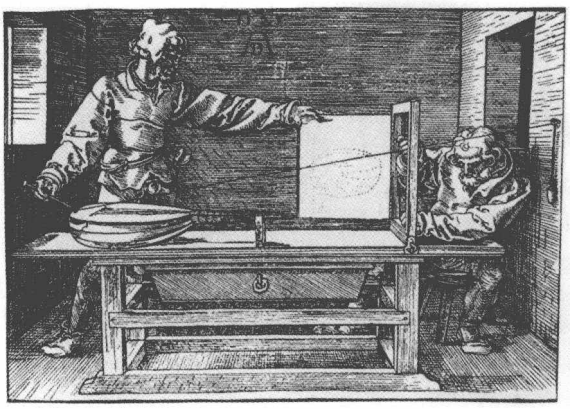


图 11　丢勒（1471–1528）：《画家正在研究透视法原理》，版画，1525

（3）

由于透视法是高度概括的抽象视觉表述，稀释眼睛、大脑和物体之复杂互动，它要求保持永远的静态，且只能用一只眼，对世界作出“虚构”，以幻象方式处理视觉经验。事实上，肉眼观看远比透视观看复杂微妙，透视学仅为理论，草稿纸上的范本，非真实的观看经验。严格说来，眼睛素来不曾按照透视原则感知外在事物。双目同时在场，眼睛不停运动，身体不断摇摆，将物像“组装”为综合视像，事物的展呈是由无数的“一瞥”合成。这正是贾科梅蒂的力解之题：纷乱线条组织的形象，是每次观看活动遗留的痕迹；也是塞尚的绘画之谜：殷勤还原本真的观看，貌似写实作品，其实是不同视角的“拼贴”，直接启迪种种现代主义。正如罗伯特·休斯所言：“在提香或鲁本斯的作品中，至关紧要的是最后的形式，成功的幻觉。但是塞尚却把人带往幕后……”[97] 贾科梅蒂和塞尚的作品均为对视觉思维的耐心记录，不仅是每次观看的先后出场，也是每次观看的同时在场。

透视法则难以等同肉眼的实际感知，它只是理性认识论的图示推敲或公式演算（潘诺夫斯基在《作为象征形式的透视》中论证透视法与真实视觉经验并不对应，而是对现实的系统化抽象）。当时艺术家也发现透视成规存在种种问题，创作时，并未教条式服从透视规律，而采用折衷方式——眼睛直观与几何透视结合，譬如，背景的处理运用透视学，人像的描绘径取肉眼直观。[98]

透视法被归纳为一种视看之点，即观点（point of view），但观点因人而异，并不具有其标榜的客观性。唯一严格遵循透视规矩的只有暗箱，即单眼机制。

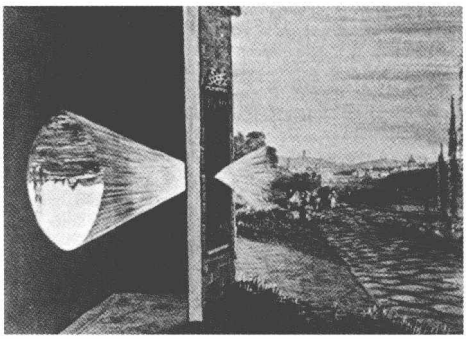


图 13 暗箱机制

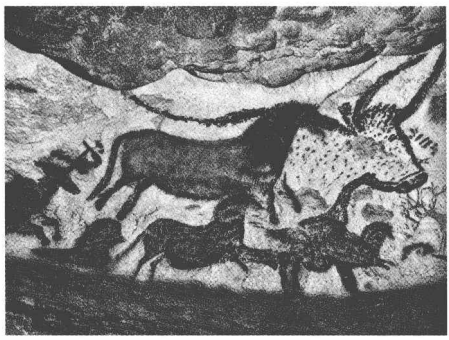


图 12 拉斯科洞穴壁画，约 15000 年前

5.单眼机制

（1）

这里有一大胆假设：拉斯科洞穴壁画出自小孔成像。原始人类坐卧黑黢黢的石窟内（仿佛柏拉图洞穴的居民），透过穴壁的道道裂缝，动物奔跑的图像投射至对过墙面，当看到这一景象，他们肯定惊呆了。虽然觉得不可思议，但逐渐意识到，凡墙上有动物图像出现，穴外必有实体出没，这是捕猎的绝好时机。并非每天都有那么好的运气，随季节转换和动物迁徙，原始人随时面临饥饿威胁。翘首企盼动物显影的原始人干脆直接将动物形象绘制在墙壁上，将图像等同现实，以表达自己的意志（或超自然的奇迹）。不过，这一假设有个问题难以解决：小孔呈现的图像正反颠倒，那怎样解释原始洞穴壁画的方位正常？

也许麦克卢汉给出富有启示性的回答：上下方位正确的视像并非直接观看到的，而是感觉到的。因为小孔成像原理告知，眼睛捕捉的视像是颠倒的，但从身体功能上，我们学会把颠倒的视像再颠倒为正常模态，其办法是将视网膜印象还原为触觉和动觉——“方位正确的视像，是一种感官向另一种感官转换的结果。”[99] 这与笛卡尔和贝克莱的说法不尽相同，却十分类似。

这一不解之迷在贝克莱时代甚为流行[100]；早在17世纪初，开普勒便解释了物像束集视网膜，发生颠倒图像这一现象；笛卡尔则通过解剖实验，证实开普勒这一发现，并确认能产生知觉的不是视网膜，而是大脑，因此，视网膜形成的影像，和真正“感知”到的影像未必全然相同。[101] 笛卡尔以其唯理主义观念，坚信看到的正像，是心灵执行的判断，是心灵将倒像纠正为“正常的影像”，换言之，视网膜被动呈像，理智则主动对此调节、审视、校对。

笛卡尔虽承认眼睛的观看，但拒绝相信眼睛具有判知功能。当读到“就算没有眼睛，我们也能看到东西”这句话时，他与柏拉图的联宗便一目了然。在笛卡尔的积念中，惟有心灵才是真理来源，心灵犹如暗箱，不偏不倚正确反映外来事物。

（2）

近代时期，言诠人类视觉的生成，暗箱为广泛采纳的类比模式。[102] 笛卡尔亲手剖解一只死牛眼睛，研究晶状体和玻璃体的组织构造，并与暗箱对照，观察视网膜

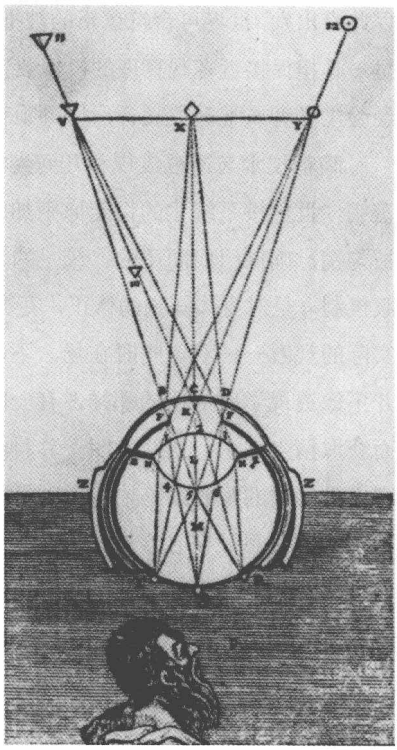


图 14 笛卡尔的研究

呈像到底如何成形（图 14），之前是没有人这么干的。

17 世纪的哲学家似乎都与视觉有关，笛卡尔详查眼球的生理机体，精钻几何光学，并撰写光学仪器设计与构造的相关文论[103]；斯宾诺莎是位手巧的透镜磨制工；马勒伯朗士在光学理论和视觉心理上颇有造诣；莱布尼兹对光学仪器也着迷十分（莱布尼茨虽极力批判笛卡尔，却是笛卡尔学说的完成者）。尤其暗箱呈像原理，在笛卡尔、洛克、莱布尼茨的著作和开普勒、牛顿的实验中占有一席，且有相当份量。

暗箱是一种视看装置，其意义已然溢出自身容积。暗箱能够精准呈像（经验事实）与暗箱作为技术实践（认识论构建），二者所触及的层次不太一样。它不仅像一面镜子收罗万物，同时深嵌背后的知识系统。[104]

观察方式的不同引出对世界指识结果的差异。暗箱机制被认作“正确”观看的范例。它首先是一种认知方式，其固定的观察位置、内部与外部的划分、主体感知与客体呈现的区隔，对如何缜密勘探世界颇有启发。暗箱小孔对应某一确切的单点，

以此点出发，世界可合符逻辑的被推导、定位、赋形。因此，暗箱机制（正确地“看”）是一具担保接近客观真理的机械装置（研究世界的方式），无论对于艺术家或科学家、经验主义者或唯理主义者，均可顺利研磨客观外物，建立“真”之世界。

暗箱技术与透视成规和几何光学一道，是打开文艺复兴大门的锁匙，通过这组密钥，世界按系统化的恒定原则加以组织、设定、张罗，任何的不一致和不规则均被勾销，确保组成同质的、统一的、准严谨致的空间秩序。[105] 更其要紧，暗箱为单眼机制，是对身体知觉的修正，芟夷肉眼的生理或心理局限。因为我们有两只眼睛，实际的观看——双目同时在场，不停开阖，所接收的物像有着微妙变化与差异——并不像透视学所描述的那样，有一固定视点。为捕获客观物像，呈现准确事实，进而获取精当知识，切须发明一种科学机制，对单眼结构的强化，正是出于矫正或克服人类所谓的观看缺陷。西方的近代认识论，暗箱机制身居要津不足为奇，尤其笛卡尔的“我思故我在”和洛克的“白板说”，与暗箱机制具备学理上的一致性。他们是建立“心灵作为内部空间，清晰明了的观念要在内在眼睛前受到审视”之构想的灵魂人物。

（3）

洛克的“白板说”实乃暗箱原理的哲学版本。暗箱机制是观念的显像方式之喻

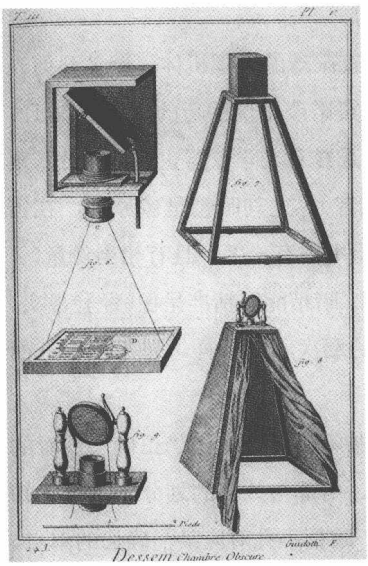


图 15 居多特（Guidott）1751 绘制的版画《暗箱机制》，今日单反相机雏形

形，“心灵是一张白纸，上面没有任何记号，没有任何观念”，这块空无一物的白板，或由外物刺激（感觉），或由内心活动（反省），生成经验，产出观念。且心灵这一暗箱（内部感官）并非消极被动接受外界刺激，它可以积极反应、回馈，作为检察官对所取得的经验给予内察、辨识、判断——所谓正确知识（或观念）的获得，就是考察思想与外界现象之间是否符合。

外部世界照亮心灵，心灵开示外部世界，二者相映互证，构成知识和观念的坚实基础。洛克所描述的图像空间具有特殊意义，指出暗箱意谓什么：一个“法庭”。当看到 Camera（暗箱）和 Cameral（立法或司法机构）两条词汇，二者间的词源学连属顿然彰明昭著。洛克赋予观察者（自我反省者）更多、更可靠、更有效的判断力，保证并监督外在世界与内部再现之匹配对应，以清除任何无序与混乱。[106] 暗箱机制被假设为关照世界的理想模式——内在的理知法庭裁度万物——藉此视觉隐喻，行为能力人被定义为拥有自主权的认识主体（或道德主体，或司法主体），赋界自由而充分的理智决断。[107]

笛卡尔的怀疑是普遍的，凡未曾细致考察的知识不可妄为思考依据，凡经不起切实推敲的原则都被阻挡知识基础之外。周围世界、身体感知均是可疑的，笛卡尔连数学观念都要怀疑，那还有什么是不可怀疑的呢。唯一不容质疑的便是我的思考。故“我思”奠基笛卡尔哲学大厦，这道命题确定“我”是实体，其全部本质或本性只是思想。从这则唯一确定的命题出发，导出其它确定知识，即思想的具体内容，犹如单一固定的暗箱小孔呈现精致图像。

笛卡尔以蜡块为例（遇热便融化，形状、体积、颜色随之改变），拒不承认“眼见为实”。对于笛卡尔，黑暗是场噩梦，在一团乱麻的幽闭空间中，什么也不能获知，他一直被怎样猎取清晰与透明这一问题困扰，但暗箱是个例外。暗箱原理（正确的“看”）证实了观看者如何通过心的感知认识世界：内部空间的确切定位，是理解外部世界的先决条件。与外部相隔离的封闭、独立、黑暗的内在空间，实现了笛卡尔的“我将关闭我的眼睛，关闭我的耳朵，并藐视我的感觉”这一说法。

对不喜混乱、无序，偏好清晰、秩序的唯理论哲学家而言，透视法是再好不过的视觉机制，若说笛卡尔的方法论昭示了需逃避肉眼的有限性、或然性与偶发性，那么暗箱原理符合他孜孜以求的有关世界的纯粹客观知识。[108] 对确定知识的探询与叩问，笛卡尔最终全然拒绝肉眼，果断走向机械世界。他之所以不信任身体，概在于“以感官为媒介而察知的一切东西都是可疑的、不确定的”[109]，惟有科学和技术



图 16 笛卡尔理想中的无身躯者



图 17 20 世纪娱乐工业的无头之躯与笛卡尔的无身体意识相对照

的授权，方可获致理性认知能力。肉眼被彻底抛弃的同时，观看的生成机制被锤炼为几何光学系统，身为哲学家、也是数学家和科学家的笛卡尔，成为解析几何的创始人再正常不过。

笛卡尔害怕被视觉欺骗，坚信大脑的理性思维，他顺理成章得出结论：是心灵在观看，而不是眼睛，并声称“我不是以眼睛看到他人，而是以心灵判断他人”。在笛卡尔的心灵图像理论中，心灵是一面置于身体内部的剧场或屏幕，精神活动是一种观看形式，思想和意义就来自心灵所制造的图像。

（4）

若依赖身体和肉眼，只能得到外在世界的虚妄剧情与虚幻图像，故不可信任视觉，“除了心灵以外，我是不承认任何别的东西的”。云端翱翔的可爱天使则是笛卡尔心目中最完美的人样（图 16），而他的无身体意识，只好把无头之躯交付 20 世纪的娱乐工业（图 17）。所以梅洛 - 庞蒂书写长文《眼与心》，论难笛卡尔的无躯体思维的身心分离观，批驳笛卡尔的视觉理论：思想再也不愿同可视之物联结，而是按照自己的主观意愿重构可视之物。梅洛 - 庞蒂讽刺笛卡尔的忠实拥趸，他们在镜中是看不到自己的，所目击的都是假人，因为他们蔽于反省 / 视看的二元对立，其心 / 身、主 / 客、灵 / 肉之分只能视事物为思想把捉的对象。

不信任身体的单眼机制在 19 世纪早期遭遇普遍质疑，而 18 世纪，另一套判然有异的视觉认知引发关注，这套视觉模式便是古典视觉理论与经典光学理论所攘斥的身体。

6.身体视觉

触觉

18 世纪经验论哲学家贝克莱不仅反对洛克的白板说，也拒绝笛卡尔的唯理论，他撇弃几何学对视觉的假设，而是根据视觉的材料与对象，建立新的观看学说，这是一套极端主观的视觉理论，生理因素被引入其中，虽然那时还没有生理学。《视觉新论》中，贝克莱以视觉与触觉的互溶来释读人类的感知系统，观看过程是二者的杂糅穿插，须臾不可离，看到的物像不单纯是视觉的作用，更有触觉的参与。视觉的直接对象惟有光线与颜色，“我所见的只是光和色，及其各种明暗和变化，除此之外，我并不能看到别的”[110]，因而，像空间、距离、体积、位置、深度，包括质感、量感，甚至形状、运动等等，并非视觉所感知的，而是触觉的结果，比如，距离并非视觉的对象，而是触觉的暗示，经由身体的出场来判定距离，“我们注意周围事物的程度，是按照它们或损或益我们的身体为衡的，是按照它们在我们心中产生或乐或苦的感觉为衡的。不过各种对象在直接接触于我们的感官时，才能发生作用，而且由此所发生的损害或利益完全依靠于物象的可触性质，而不依靠其可见性质”[111]；再如，体积亦是触觉的后果，眼睛所接受的对象是平面的，借助触觉经验将其立体化，“我们说任何事物的体积时，所指的乃是可触的体积，否则关于它所说的一切都是游移不定，意义含糊的了”[112]。

触觉与视觉极易被我们混淆，但二者并无共同之处（可见形相虽是“可触形相的标记”，一如文字是事物的标记，但文字不等于事物本身），视觉与触觉之所以能够发生关系，乃因经验、习惯、联想、归纳或暗示的结果[113]，以贝克莱的形容，二者的关系犹如声音和意义的关系，相互配合，“一刹那进入理解之中，如果把一个排除了，就不能不把另一个亦排除掉”[114]。

用一个比喻或许更易于理解触觉与视觉的各自地位：触觉是一枚图章，视觉则是由这枚图章所加盖的戳，因种种偶然原因，戳可能变得褪色、模糊，图章却始终如一。由于图章经常被锁入抽屉，不为外人知，所以我们可以凭借戳来大致判断图章的纹样，但归根结底是图章决定戳的模样。触觉如此重要，以至贝克莱认为，它是最确定的感官，并对上节提及的“倒像”之谜的破译（自信给出了“一种充分的、纯正的解释”）来强化他的证明。《视觉新论》最后一部分论究：即便几何学，亦非我们所想象的那样是视觉的对象，而是触觉的对象。这与常人思维的差距太大，的

确令读者吃惊。

我们所一贯认为的向来如此并非真的如此。借视觉所感知到的内容实为触觉的后效，所谓对事物的视觉判断，其实是在光与色的提示下，由触觉做出的判断。观看并非纯然的视觉发生，触觉经验暗示视觉经验，视觉的对象转化为触觉的观念，这是瞬间的无意识过程（贝克莱原话："所见观念之转为所触观念是很迅速的、很突然的，而且是不为人注意的"），例如，看到了物体的质感，其实是所见的转化为所触的。

贝克莱的著作名曰视觉新论，实则对触觉的颂扬。百科全书派哲学家孔狄亚克神父接续贝克莱这一视觉新说，并综合洛克的经验论，提出"触觉中心主义"学理：触觉所感知的是事物之原型，其它官能所感知的则是事物在心灵中造成的变形，"唯有触觉传达形状、大小等观念"，若没有触觉的帮助，视觉所接收的印象就很可能是扭曲或歪曲的模样（如视觉对象会随光线或颜色的变化而变化）。并且，是触觉向视觉传达对事物的判断，视觉只是重复这种判断，形成习惯，换言之，"触觉教导其他官能对外物作出判断"。[115] 譬如，泰尔博赫笔下的华丽绸缎，鲁本斯笔下的丰润人体，虽着墨不多，却觉真实，伸手可触（或说"看到了"触觉），不在描绘多么逼真，正因曾经的触觉经验参与（说暗示也行）此时的观看效果。

对身体知觉的回归，在绘画中获致确认，17 世纪盛行的巴洛克艺术崭露头角，罗可可绘画将其推及极至。巴洛克艺术与稍后的贝克莱哲学有着暗合与呼应，共同点是关切身体感知，并将视觉与触觉互扣。[116]

偶像与反偶像的争斗，于天主教和新教冲突中又上演一遍，结果，巴洛克艺术汩汩泵出。天主教宗派改革副产物的巴洛克艺术，不满于复合多样的视觉空间简化为单视点的古典主义视觉图式，与笛卡尔的绝对视觉观不同，巴洛克艺术中，身体出场了，古怪奇异的形式和暗示性场面，获得视线之疯狂，热情洋溢的涂绘取代文艺复兴式颇为节制的线描，[117] 形象"骚动"起来，欲挤出画幅，而观众随时可被拽入画面，参与剧情。并且，其视觉经验具有触觉品质（如艺术家不再以"造型"理解绘画，而是以"书写"对待绘画，画笔在画布上自由运行，所勾勒的形象转化为颜料的物质属性，以至画面产生可触感），冷漠的、解肉质化的笛卡尔凝视被弃置一旁。

直观

基于几何光学之上的透视 - 暗箱机制，为事相观察提供异常确凿的视点，倚赖

身体感知的经验被排挤、驱逐，唯理论者更心仪这种单眼再现的科学法则，其权威性不容质疑。

但是，人之最初遭遇，并非逻辑的世界，而是肉身的世界，前面提及，文艺复兴艺术家没有被动地严格遵照透视教条，却采用折衷方式：肉眼直观与几何透视的结合，画家凭直觉营造视觉空间，不必依据谨严的透视成规。莱奥纳多曾这样说:“瞳孔每一部分蕴蓄视觉力量，而这种力量无法如透视法的理想聚集一‘点’之上。”[118] 即便后来受过严格透视学训练的学院派艺术家，也无法全然接纳透视法和笛卡尔的几何理论，因为人体微妙变化甚难直接被透视套用，若以透视原理图解并再现人体，会产生相当呆滞而丑陋的形象（20 世纪人体摄影不幸再次出现这种“丑陋”，色情写手大卫·劳伦斯指责照片并非太忠实，而是不够忠实，此论有深意），与理想中的人体美相距甚远。即便严守知性的新古典主义绘画并非一五一十遵行透视，如雅克-路易·戴维的《荷拉斯兄弟之盟誓》，左右两边墙壁并不对称，右边女性也按戴维的“感觉”被缩至左边男性形象的四分之三。[119]

虽然透视法则与单眼机制被证明合乎情理，但不通情达理，身体与物像分离，感觉服从事先给定的外部世界。19 世纪的哲人日益关注肉质，试图恢复身体的视觉——身体能够“制造”视觉经验，这种视觉经验并不指涉或对应所观察的外部世界。歌德 1810 年出版的《色彩理论》便是此种视觉转向一本著作：与牛顿学说背道而驰，主要探讨视网膜余像、色彩变化，并认为阴影具备色彩（英国风景画大师特纳，被深深吸引，以一幅名为《光与彩》的画作题献歌德）。叔本华接手这一理论，1815 年将手稿《论观看与色彩》抄送歌德，由于不太满意歌德对色彩的解释，叔本华完全将视知觉导入生理学，生理学又为尼采格外青睐。尤其欧仁·谢夫勒的色彩理论研究于 1839 年付梓——同年，摄影术的确切诞生之日，二者对照，颇有味道，论述详后——极大鼓舞印象派画家群。

17 世纪艺术以快意的涂绘代取静谧的线描，委拉斯贵兹、哈尔斯的造型手法，不期带出此后库尔贝、马奈的绘画实践，阔笔随兴涂绘，遥望前辈；印象派承继宗祧，追究色彩，第一次自觉将“直观”纳入绘画主题，捕捉眼睛对光与色的瞬间感应，热衷于在画布上探访视觉微妙体验，如琐碎笔触与明艳纯色的并置，伫立一定距离之外，肉眼自动将其调节为整体灰色。

此时的观看理论更着重直观的视觉模式，考求心理反应与外部刺激之协同，以及身体到底如何作用于视觉，又被腾出了多少可释维度。身体被引向生理学方位，

并持为视觉之基础。生理学的真正重要性，触发一套新型知识论：观看受制于身体特别是眼球的自然机制与生理结构。[120] 19 世纪视觉心理学研究证明，视觉不仅由外物刺激而产生，亦由其它感觉如嗅、触觉所引致，且自身具备调适功能，如印象派广泛运用的互补色原理。

对身体视觉的研究，无可避免兼及空间认知，直至 19 世纪，空间在科学和艺术中仍为线性的、固定的，这种欧几里德式空间观一如透视法，乃抽象化的理想范式。对此提出质疑，是 19 世纪上半叶的非欧几何学空间观——视空间为弯曲。空间的主观概念逐步确立，如佩尔森的结论：空间实则一种知觉形态，而非外在现实，或“真实的空间事实上是不稳定的，可作多种解释，取决于观察和描述的方式”。

余像

电影和电视惯有的动态效果，正是利用肉眼不能捕捉瞬间流逝的图像这一视知觉局限。虽然今天的我们对余像（afterimage）十分熟悉，但对 19 世纪以前的研究者来说，还是挺陌生怪异的，如霍布斯将余像等同想象：物体移走或闭阖眼睛，仍有映像保留，所谓想象，无非是“渐次衰退的感觉”。[121]

19 世纪 70、80 年代，现代主义绘画运动渐显征兆，并跃跃欲试，但此前，便启动一场视觉革命，这场“变革”并非在艺术世界发生，而是在心理学领域充分盘点，特别对身体和眼睛的重新认知，绘画有所突破。其转变可从特纳的绘画窥见一斑。与古典主义追求静穆和谐不同，特纳走向眩目的色彩心理感知，其所处时代尚未出现摄影术，即便有，胶片感光速度也不足以捕捉暴风雨。特纳描绘的是物像在眼中残留一刻，“他给予我们的仅仅是黑暗的船体和勇敢地飘扬在桅杆上的旗帜这么一个印象——一个跟狂风怒涛搏斗的印象”[122]。

11 世纪阿拉伯科学家哈桑（Alhazen）注意：当目睹明亮物体，闭上眼睛，物像依然续存，不过，哈桑的研究在于证明视觉如何生成，本人对余像并不感兴趣。学者虽一直留意余像，却从未认真细辨，因为自古希腊始，余像等同幻视、错觉，为肉身缺陷的典型表现，因而是非真实的，不可信赖。到了 19 世纪早期，却升格为视觉研究的热门话题，此时，余像被看作积极性的视觉，不再是误识的症状或病象。余像研究很快波及全欧，并愈加学科化、专业化、系统化，研究内容五花八门，如余像存留多长时间，其延宕过程有无变化。其它一些视觉研究囊括：视神经对刺激的感受性与适应度、睁开双目多久会疲劳，瞳孔收缩的持续时间、眼球运动的强度、

图像与视网膜曲线的关系、盲点的位置、视网膜色域的划分。[123]

经典光学的研究遂淡出视野，身体知觉的探讨于焉发生，身体反复而合宜地生产视觉经验、制造视觉效果，抹去暗箱机制赖以生存的内外界限，知觉与客体的绝然对应随即散解。

主观视觉赋予观者以新的感知自主性，演绎并强化新型知识论和新型治理术，因为研究眼睛的迫切需求，与工业生产有关。为提高劳动生产率和降低意外事故率，须获眼睛的反应时间、疲劳与刺激等方面的确切知识，以合度安排工作时限和劳动强度。光线因素对工作的影响亦被纳入研究范围，此外，尤其技术活，眼手配合非常重要，更需具备对视知觉能力的精当识见。[124]

这场视觉革命的巨大遗产为 20 世纪的娱乐工业所秉承。

7.机械之眼

回归身体视觉，预告娱乐工业的到来；迷恋暗箱机制，引致摄影术的卒现。前者将静态沉思转化为视觉愉悦，后者以漠然姿态分解世界。二者惬意结合，汇入电影技术。

正如柏拉图要求穿越“理念之光”观看，借助理念这一中介方可看清事物，摄影术也是透过中介的观看，以“机械之眼”揭破世界。由于机械之眼是工业实验室的产物，它规定了怎样看，看到什么，贯注身体的熠熠观看从而减化为单一的摄影式观看。[125] 其诞生宣告现代性视觉制度的确立，人类的感知伊始亲近技术性观视。

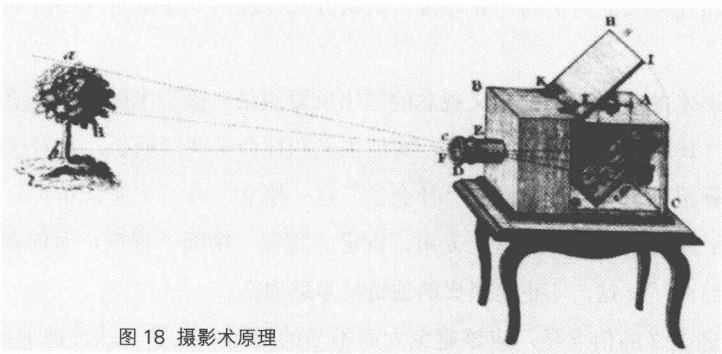


图 18 摄影术原理

（1）

启蒙理性是17世纪哲学的延续，摄影术是暗箱机制的衍生。摄影技术与启蒙理性有着观念上的相似和品质上的投契，并非偶然：二者都与光（light）有关。从词源学分析，摄影（photography）是光（photo）之书写或记录（graph），即light-writing，相机三部分：镜头是光学仪器、胶片是感光材料、暗箱吸收光线，总之，以光捕捉事物；[126] 而启蒙（enlightenment）从字面上理解就是用光照亮，驱逐黑暗，处于一种开明状态。

摄影术与启蒙运动相互配合，联手拷问世界，万物被押入理性的审判席，等待裁决：启蒙运动从理论上（观念角度）开启理知法庭，摄影术则从实践上（视觉角度）为这一理知法庭提供雄辩的证据；启蒙运动着力破除对世界的虚幻性解释，以便抵临假想中的真理，摄影则是对虚构之物的质疑，有了照片，事物就显得格外真实。此外，摄影术（冷漠的机械主义）对起伏情绪和澎湃心潮的抑制，与启蒙运动（冷漠的理性主义）对天才美学和野性艺术的批判，倒是脉络相承。

启蒙与摄影同为“启示之光”，是关于“光”（进步叙事）的实证科学。启蒙运动的提纲是现代性理论的挈领，摄影术的法则是现代性视觉的标识，正如科特兹那句话：“相机是我的工具。透过它，我给予周遭一切以理由。”对启蒙运动来说，现代化方案以理性为工具，以自由为旗帜，以解放为目标，以人类的无上福祉为名义，对社会方方面面做出合理统筹；而摄影加速“日常生活与现代性的相遇”，若社会的主要活动为生产、复制并消费图像时，那么，这个社会实现为“现代”。

（2）

摄影术是视觉中心主义、理知主义、科学主义的登峰造极之物，也是笛卡尔唯理主义和孔德实证主义的怪异嫁接。认识方式体现为：对确定性和可证实性的狂热追求。

摄影术的应用与实证主义观念的输出反复纠结。摄影术诞生，适值孔德完成实证哲学（1830-1842年），照相机、实证主义和社会学共同成长，并肩携手。[127] 实证主义的鼻祖孔德（亦最早提出“社会学”这一概念）在《论实证精神》一书罗列几个对子：真实 / 虚幻、有用 / 无用、肯定 / 犹疑、精确 / 模糊，而前者是实证主义的内在品性[128]。这，不也是摄影的独特技术魅力么。

实证主义的信念是，应该避免大而不当的形而上沉思（以及神学迷妄），而推

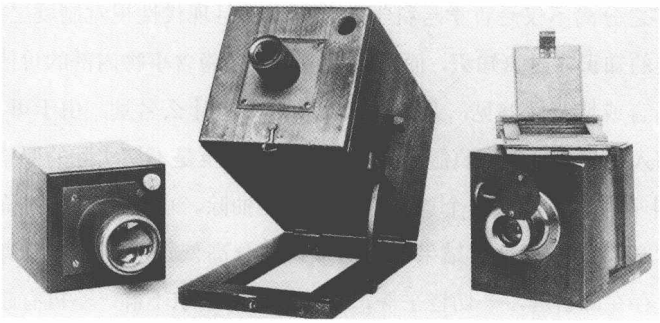


图 19 摄影术诞生之初的照相机

崇经验上的观察[129]：一切知识应以经验领域为限，一切认识只以观察范围为界，对于超出经验与观察之物，我们一无所知（功利主义与实证主义的遗传基因十分近似，如，功利主义者密尔对经验与观察亦相当执着：在经验之外寻求所谓世界之本质、基础等等，既不可能，又无必要；凭藉观察获得的认知，是其它真理之依据）。事实的推进、拓展与累积，唯有通过视觉证据缔建，以实验效果证实，在严格控制的操作中能够得出相同结果或结论。它尽量舭排人为干扰，因为人无可避免的主观性将会影响事实的客观性；感官的不稳定性将会影响分析的确定性；知觉的歧义性将会影响论证的可靠性；分辨和记忆能力的有限性将会影响观测的有效性，而技术装置正是“源于一种对人体器官或生理系统的辅助性想象”[130]。以机械眼睛捕捉物像，显然比手工制作图像更加符合实证主义标准。

俄罗斯哲学家洛扎诺夫以为“实证主义根本没有眼泪”，的确，实证主义面无表情地接近事物，神态漠然地分析事物，然后提交一份又一份验尸报告。实证主义者的情感神经已被“自然规律的不变信条”所耗损，除了可被观察、可被记录、可被量化的科学知识，其余一概无法引发他们半点兴奋。

实证主义仅对有用之物的知识感兴趣，事物应根据表面价值予以评判：我们只对所见之物有所认识，对事物的窥探，仅能且必须来自物质世界的可见性特征。故实证主义者只叙述事实，而不说明事实，只问是什么，而不问为什么。就此言之，摄影术与实证主义观念丝丝入扣，它就是对事物表面踪迹的捕捉，对事物外貌的拘留。二者均把事物归为可见性标准：只有可见的，才是存在的；只有被见的，才是可控的。实证主义灌输一种有关现实概念的新意识，达盖尔摄影术为其提供用武之地。

价值与事实之分离不仅是哲学与科学的分离，亦是现代性视觉制度之所系。以可见性标准确定的知识才是真知识，而不可见之物（如隐含事物内部的价值与意义）无非是主观性断言或情绪性偏见，杂说纷纭，吵嚷不出什么名堂。由于可见性标准将意义和价值归入“哲人”的天真臆想或武断预判，甚至是不切实际的愿望与憧憬，因而不被纳入科学考察范围，一个意义的世界就此抽除。由于不再关注价值问题，导致“是”与“善”的分离，其结果：任何事物不分高低贵贱，都有自身合理性，皆可为之辩护，存在即合理，一切皆平等，从此不再有卓尔不群，不再有超凡脱俗，不再有出类拔萃。这正是摄影术诞生的意外后效——万物等同，只要走入镜头，在相纸上留下印记，便拥有自身意义，值得一顾。散发诱人光芒的民主社会从技术的世界脱胎而出，群众对此很是满意。

光学研究被启蒙运动极大拓宽，后被工业实验室深度研发，鉴于照相机是技术理性的产物，任何观看问题寻求技术上的解决，以精确化程序制造美丽图像，受操作功能限制而不允先入之见，故带有工具逻辑的品质，标准化、格式化是其意愿——摄影的社会也是工具理性的社会，摄影作为视觉装置（instrument）与工具主义（instrumentalism）的合拍[131]，可从中读出二者的合范。至此，“光之启示”由启蒙时代的解放合理性隐然异变为科学时代的技术合理性。

（3）

16、17 世纪，随光学仪器制造术的精益求精，人类目光探向浩瀚宇宙，随后击毁自巴门尼德始的人之宇宙中心论的沾沾自喜，地心说的终结不啻对人之主体优位性的拒绝，悖谬的是，经由透视学延伸而来的光学仪器，将万物作为被看对象详加分析，这又确保人之主体地位的建立[132]，借助精密仪器，“人类的凝视具有一种力量，它赋予事物以价值。”[133]

这种悖论对摄影同样奏效。摄影既是眼睛的胜利：加剧视觉中心地位，观看享有特权；同时也是眼睛的失落：机械之眼取代肉身之眼，肉眼备受怀疑——眼睛因自身局限而不能证成科学之基础。确如石里克所述：没有哪种哲学如实证主义那样与精准科学密切相关。而摄影术严守精确科学，是完美技术的完美范本，是正确“观看”的正确代表，擦掉所有“看”与“知”之间的阻隔或障碍。

对明恰、谨致的要求，累及物质世界怎样及如何被感知这一观念。于肉身之眼，视觉真实性是成问题的，因为我们永远无法捕捉瞬间疾逝一刻，就像对骏马奔跑时

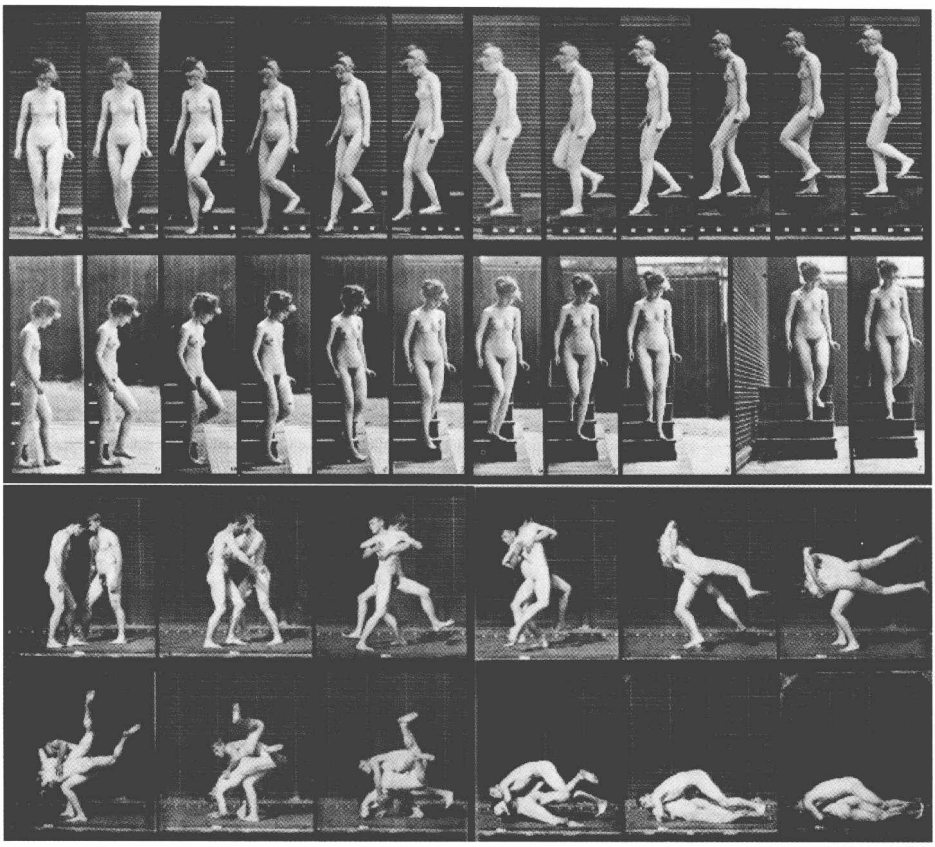


图 20–21 幕布里奇的摄影实践，1884–85，人之行为被量化，进而工具化

四腿是否着地有过许多无谓争论，肉眼之见不一定为实，更不表明为真，但摄影使这一问题迎刃而解。本雅明以为：摄影揭示了视觉无意识，正如精神分析揭示了本能无意识，[134] 此番视觉无意识慢慢被新视觉技术剥离并裸露，“打开了无意识的经验世界”。摄影超出传统再现对时间的体识，将尚未被意识的潜在之物曝光，仅是为了展现更多观察视角（图 20）与形态构成（图 21），进而提呈更多可供剖析的细节因素，同时提交一付比现实自身更令人信服的现实之再现，甚至对现实的定义提出质疑。尤其 19 世纪 70 年代幕布里奇的摄影实验，完全逾越人的感知能力与意识限度，使“自然之真实”这一术语失去说服力：所谓真实并不总是肉眼能看到的，肉眼所看到的也不意味着真。[135]

（4）

矜持而自负的智性活动以为采取机械之眼，利用媒介之术，能够使自然摆脱非理性的盲目冲动与混乱运动，然则，这一愿景并未实现，机器作用下，世界迅速图像化，以影像方式主观、随心、快意地切割现实，自然更其混乱与盲目。“正确观看”的压迫下，源初世界不复完整统一，被淡然而冷酷的“机械之眼”裁为片断、碎块、局部和瞬间，形如囊中之物——世界为人而存在。世界只有走入图像，方可表述为我们的世界，照片的模样便是世界的模型。

一连串事物、一系列事件构成自在的世界，有机体在密致配搭的“生存之链”中自我料理。万象在一物锁定另一物的境遇关系中显发，为机缘所覆盖，一俟割裂、剥除、切削，脱离生存语境，化为原料或材质是其必然命途。摄影仓促断开事物之间性命攸关的链接，世界由亲切活泼的“事物”世界进入冷若冰霜的“事实”世界，事与物的发生、展开，被剖析为一个个孤立函项，均为立案前提与论证基础。

摄影术具有双重属性：亲近自然的同时疏远自然，眷念自然的同时消费自然。取景器如同外科医生用手术刀探入病人肌肤，予以精确观察；又隔绝人与世界的情感团契，导使关系的朽坏与亏蚀。摄影罔顾协调的事物秩序而粗暴羞辱对象，镜头疯狂吞食世界，任意挥霍世界，然而，胶片所拦截的只是事物意义之链断裂后遗留

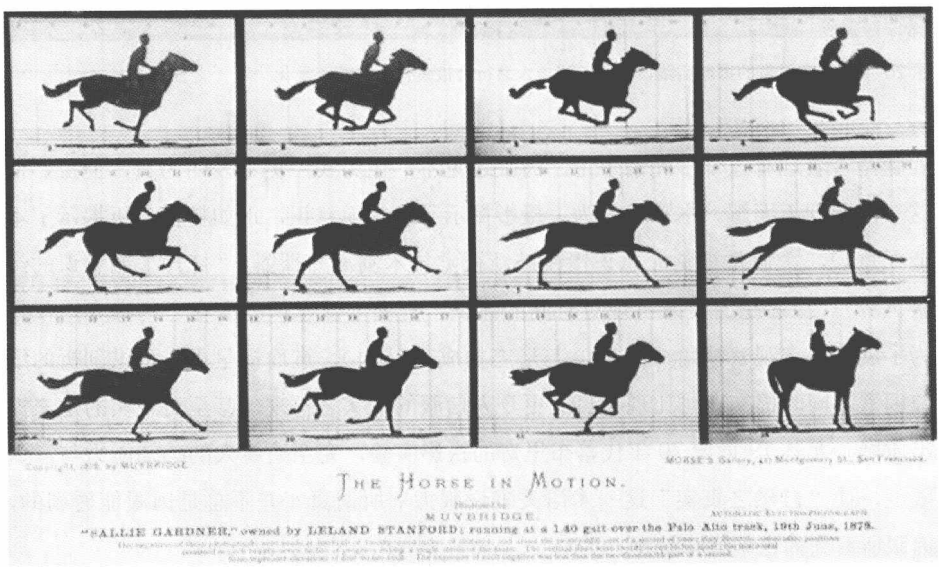


图 22 幕布里奇的摄影实践，1878

的残渣碎片。对现实的最小化分解，也是对人的肢离与割弃，幕布里奇切分时间和运动的摄影实践，是一不祥征兆，与现代社会分工化组织相呼应。[136]

世界落入图像化表达，“变了形”的造型是衡量事物的坐标，亦作其它表象的参照。改换时空所展现的图像，意义被歪解、扭曲、滥用，不仅篡改事物出生方式，还取代现实，欲为体验原由。不同时空不同片断的不同组合，汇编无限意义，纵容观者自我读解，放任民众沉溺其中，“观看的消费者”醉心于观看，借助图像踅摸快感和愉悦，世界无可限定，同时徘徊于无序的图像化世界，不可自拔、脱逃。

8.存在之源

（1）

以海德格尔对西方形而上学的诊断，自柏拉图始，“真之企求”放逐了事物的无蔽状态，离弃了自身丰富性，转向所谓“相”（理念），即，存在者之存在被逮捉为“相”。由于理念之光的一再敦促，正确观看掩盖了存在者之“聚集”或“出场”，智性判述阻挡了存在者之“敞开”与“去蔽”：惟有正确的观看，方能依凭心灵揭发事物本质；惟有清醒的智性判述，方能变现觉知活动为有效运思。

海德格尔坚持回到前苏格拉底时期，逃遁柏拉图的理念之光，不被“概念绞肉机”和“人类中心学”搞得血肉模糊，“任何一种把无蔽状态之本质建立在‘理性’、‘精神’、‘思维’、‘逻格斯’、某种‘主体性’之上并且加以论证的尝试，向来都不可能拯救无蔽状态之本质。”让世界兀自“在场”，是“本源敞现”的回归，“本己事件”的生发——“真理的开端性本质依然处于其隐蔽的开端之中。”[137]

由此推断，透视法和摄影术也是海德格尔所说的——事物本身的无蔽状态被“正确的观看、觉知、表述”所取代。因为，敏锐的他，目击图像时代的到来，正如看到那张漂浮太空的蔚蓝色地球照片时，他“惊慌失措了”。[138]

所有事物强行图像化，存在者进入被表象形态，即，事物的“无造型状态”被“造型”，[139]事物的“隐蔽状态”被“除蔽”，但此种“除蔽”反向变成另一种“遮蔽”。图像化世界贸然孕育日常化观看——“植物的萌芽和生长隐藏于整个时令之中，现在可由电影立即展示”[140]——然而，日常的观看是常人的流俗观看：盘究、算计、狭隘的工具主义（以有用或无用来回应世界），尤其对存在的遗忘（传统哲学的迷

误正在于遗忘存在）。

“世界图像”远不止是事物的一幅图画或某个摹本，“它的意思要多得多”。这一图像观念具有深刻寓意性，世界蒸馏并结晶为图像，这标志着现代性之本质与现代化之进程。以海德格尔的译解，在“图像中”，有“了解某物、对某事作了准备”的意思，[141] 藉此隐喻，海德格尔说出世界怎样与人逐步分离，如何坠入规划之物：存在者作为对象被人理解，获得“存在之镜象”，而这种存在之镜象犹如图片那样具有透明性、清晰性和本质化倾向（是透视法和摄影术俾使世界明晰现身），它是对某物的了如指掌，以便“人施行其对一切事物的计算、计划和培育的无限制暴力”。[142]

“正确看”的先决条件是人作为主体放在世界面前，世界作为图像摆在人面前。主体的凝视，万物均被摊开，眼睛为其提供尺度或准绳，并勾勒它们切须遵循的路线。在“造型”或“表象”持续而强烈的要求下，人获得对存在者整体的擘画与经营，世界毫无悬念地沦落为可被职掌之物，对海德格尔而言，这是可怕的，是对存在者本身的翳蔽——“唯当存在者成为表象之对象之际，存在者才以某种方式丧失了存在”。[143] 在这个图像时代，不再是生命的世界，有的只是精于盘查的主体和被工具化的客体，物我分离的目的是“物”作为经验对象由“我”经验，最终妥善利用。客体与主体义无反顾的现代性之分离，此乃“现代科学建基的形而上之基础”。

人是存在者的表象者，表象活动将世界把握为图像或指识为造型，“存在者的存在是在存在者之被表象状态中被寻求和发现”。由于存在者在表象状态中存在着，便进入一个崭新世界，这一世界与古代世界完全不同——存在者被置入人之意愿的领地。世界收缩为图像（对世界的征服）与人膨胀为主体（陷入个人主观主义的畸形之中），二者相遇交叉，照亮了近乎荒谬的现代历史的基本进程。

（2）

海德格尔的解读，西方文化自始至终由视觉隐喻支配，是柏拉图主义的真理学说启迪视觉中心的形而上传统，且在现代世界经常反映。视觉隐喻使每一事物被造型，使存在沦落为存在之再现。这种思维是：理念烛照心灵逻辑，世界最终可被表象（或图像化）。洞穴比喻恰好是对造型的说明（理念之光的闪现让事物现身），使造型之本质变得可见可感可知。视觉中心主义的神秘暗流源自柏拉图，虽未明言，但他确实凿开哲思路径，预示日后发展轨迹。于古希腊人，世界本质上还不是可得的图像，亦非供给主体凝视或觉知的观看方式，世界首先是在场的（即“涌现者”

或“自行开启者”），与人紧紧扈拥（即在场者遭遇作为在场者的人），绝非被看见、被觉察的经验对象。但视觉将再现引入世界，存在者之存在状态被规定为外观，此乃世界图像化的前提条件。世界被人接管并认出是其所是，表象不再是“为……自行解蔽”，而是“对……的把捉和掌握”，那么，世界劫数难逃，其命数与命相必须而必然的再现为图像。海德格尔坦言，这是古希腊思想的终结，亦为现代准备了可能性。

自从西方文化转向视觉，如何显现存在、通达外观的世界观便脱颖而出，并以“观照”物的格式“观照”人，设置自身为一个场景。此种倾向在现代技术社会渐臻极致，不仅世界沦为可算计之物，予以计量、调拨、谋划，人自身也落为测度之物，一个可携带并随时可被抛之物。

正是欲求视觉性再现，世界才被把握为造型，于是乎，海德格尔着力诉求“聆听”——到古希腊先哲的言说中聆听，到现代诗人的歌吟中聆听，这种“聆听”不单纯指理性的“听觉”，乃对聆听到的“无声之言”或“命运之声”的领悟与传达。

> 哦，你们命运的声音，你们漫游者的道路
> 因为在[眼睛]的蓝色学校，
> 远远而来，在天空的呼啸中，
> 犹如乌鹄一般，鸣响着
> 云层的[可靠的]明朗音调
> 完全受神的存在调校，受雷霆调校。
> 而且犹如向外观望，召唤那
> 不朽和英雄；

这是海德格尔引述荷尔德林一首题为《希腊》的诗章，现代诗人的歌吟“迫切地呼唤希腊”，诉说着“最极端的对希腊的爱慕”。

（3）

世界按照图像逻辑有序建构，被人类强大的“世界观”持筹握算，在技术理性指示下，“大地成为盘剥的对象”，导向了日后GDP思维的经济走势，世界就此丢失其神秘性与诗意。

技术化的贫乏时代，惟有创造性的追问与追思，方知那不可算计之物，人才归

属存在，并保守为一位久别的“异乡人”；惟有艺术性的表达与言说，人才独具意义，持存于真理之中，并探究本真存在。海德格尔这里，被驱逐的诗人又回到哲学王国，求助诗性思维，荷尔德林是其树立的典范。海德格尔之所以屡屡采掘辞约而旨达的诗句，因为诗人看待世界的眼光是真理的开启过程，是“存在之澄明”。他从荷尔德林的沉吟中隐约听见四种声音的交互鸣响：天空、大地、人、神。在四种声音中，“命运把整个无限的关系聚集”[144]，其本原性的创生联接，便是命运的召唤与聆听。

一种东西越是
不可见，就越是顺应于外来者

以海德格尔的阐释（亦是对所谓“正确观看”的诊治），荷尔德林的此诗句应引发为“盲目的歌者在歌中道说神的方式，就必定是一种艺术，一种把他的眼睑掩盖起来的艺术。”但为什么是“盲目的歌者”？又为何要“掩盖眼睑”？乃因“歌者有所观看的召唤不能洞见神本身的容貌。”[145]

海德格尔启展、启明一条“存在者之存在”道路：视觉性之真转向听觉的存在之真，对命运之声的聆听即真理的思与诗，“我们必须学会倾听诗人的言说”——去倾听“许多爱的日子 / 和发生的行为”[146]；同时，海德格尔也坚持“擦亮眼睛去看”，以他的存在之眼，从凡高的鞋子中读出诸多匪夷所思之物，似乎它已不是一幅图画，而在娓娓抗辩人类叵测的悲运。海德格尔以为荷尔德林是明悉这点的，引其质朴低缓、满含希望的诗句作《世界图像时代》一文的收束：

我们的有生之年是多么短促
我们观看和计算我们的年岁之数
但诸民族的年岁
莫非有一只凡人的眼睛看见了它们？

9.第三只眼

1961 年 5 月 3 日，年仅 53 岁的梅洛 - 庞蒂猝死书桌旁，当时案头摊开一本书——

《屈光学》（Dioptrique）。[147] 梅洛 - 庞蒂被笛卡尔的幽魂纠缠整整一生，直至此时，仍希望再次从其著作中获取批判的灵感和资源。

（1）

可以设置这么一出场面：假若笛卡尔的寿命足够长，活到梅洛 - 庞蒂那个年代，想必他们会为摄影术之优劣展开一场激烈论辩。对笛卡尔来说，摄影术属于人工器官，成功摆脱肉眼局限，自然是认知世界的最理想工具；梅洛 - 庞蒂则以他的知觉现象学立场申述，恰恰由于摄影术弃离了人的肉眼，用光学取缔感觉、以机械代替身体，“最终断开与知觉体验的联系。”[148] 梅洛 - 庞蒂之所以反复唠叨塞尚，就是要以“手工”对抗机械之术，用“肉眼”对抗心灵沉思。他甚至以极其夸张的形而上语言说道：谁失去那双肉身之眼，“谁就会把整个灵魂抛置在一个漆黑的深渊，在那里，重见阳光及宇宙光明的一切希望都停止了。”[149] 梅洛 - 庞蒂通过席里柯和罗丹之口，确信照相机的瞬间视觉让运动凝滞僵死，“摄影使得由时间的推移旋即重新关上的那些瞬间持续打开，它破坏了时间的超越、侵吞、‘变形’，而绘画却相反……绘画追求的不是运动的外表，而是运动的密码。”[150]

如何获悉这“密码”？乃因“第三只眼”缘故。它内在于身体，属身体视觉思维，不仅在看世界，甚而看到了心中的形象，犹如有第三只耳朵透过内心引发的噪音，辨认外来的传语。[151] 画家所表现之物默然埋藏世界之中，但通过“看”，事物秘密的可见性被窥度、觉出、渲染。因此，画面所呈现的不是物体的实在，而是观看的实在——以一双奇异眼睛瞩目并夯实之所绘。第三只眼比机器高明得多，直接与世界打交道，画家的第三只眼跳出，惠临画面，驻足其间，然后到物中兜了一圈，逗留于事物的表皮，并“扯破事物表皮”，为眼睛提供深入内部观看的线索，洞悉事物密码，并在画面（或为观众）泄露密码，揭发可见性之谜，晓示不曾触及的非常之物。

（2）

在笛卡尔不多的绘画论述中，将绘画的全部功能筑基描绘能力上，而描绘的能力又依附规律，这规律无疑是透视学，[152] 其完美的科学方法体系生产完美的世界表象，“抽取出关于它们之性状的消息”。梅洛 - 庞蒂却把绘画归为本质与存在、想象与现实、可见与不可见的混合体[153]，在他看来，笛卡尔的视觉理论是不正确的观看

学说，其绘画观滞留于物理层面的“知”，仅是对某物的提炼与垂范，是肉身之眼匮乏、枯竭的结果，是相遇关系削弱、减损的结果。于梅洛 - 庞蒂，视觉思维不是按照某条规律（如线性透视法）活动的，画家的眼力在观看中学习，依赖自己的眼睛学习，“眼睛看见了世界，也看见了世界要成为绘画所缺少的东西，更看见了绘画要成为它自己所缺少的东西，以及在调色板上绘画所等待的颜色。”[154] 而幽灵般的视看好比十字路口，是存在的所有方面交汇遇合之点，[155] 分泌一股不知来自何处的“意义”，[156] 笛卡尔却要把“这些幽灵所造成的无对象的幻觉与感受，从一个没有歧异和暧昧的世界里驱逐出去。”[157] 可是，理知并未赶走神秘，反而无意间制造更多神秘，观看便是这样一种神秘。

在《眼与心》中，梅洛 - 庞蒂提到这样一则经历：“当我透过水的厚度看游泳池底上的方砖时，尽管有的只是水和反射，但我看不见它们，恰恰是我通过水和反射并借助于它们才看见了方砖的。”[158] 这句话很有意思。回头再想想古希腊哲人是怎样诋毁眼睛的——人总被眼睛欺骗，如水中弯曲的筷子或船桨；笛卡尔也害怕被眼睛蒙蔽，是故关闭他的眼睛，藐视他的感觉。不过，此种视觉耆惧症在梅洛 - 庞蒂这里得到修正，理智固然可以拒绝这一欺骗，感官却无法躲让这一诱惑，梅洛 - 庞蒂愿意流连于“幻觉”，被其欺骗，这种“诱惑”以他的切身理解，乃“观之沉思”，是正确观看的体证。

（3）

梅洛 - 庞蒂的存在主义现象学与海德格尔有着相近之处，他在海德格尔的基础上又前行一步，将“此在”具体到“身体”和“内在于身体的第三只眼睛”，亦将胡塞尔的“生活世界”具体化为“知觉世界”。梅洛 - 庞蒂以物质 / 意识、能看者 / 可见者相与兼容的肉质哲学为基础，以身体知觉取代我思主体，重启被抽象理智所掩盖的感性之无限丰富性。就像柏拉图追求确定性，以换取了然无障的绝对知识，唯懂几何学的后生获准踏入学园，笛卡尔亦追求清晰、明确、秩序；而梅洛 - 庞蒂的哲学是模糊、迷晦、复合，与他们的明晰哲学不同，梅洛 - 庞蒂是位含混哲学家——其心目中的哲学是面对事、物、人、世界时滋生的目眩，以及念及这种目眩的激情。

梅洛 - 庞蒂驳斥灵 / 肉、心 / 身的对弈。为攘除二元论，须找到一中介：认识的主体（心、灵）与被认识的对象（事、物）交涉、织补、统合。身体就是这样一具中介，栖居于万事相互效力的象之语境中：既是显现的主动态，又是显现的被动态；

既是作用的客体，又是被作用的主体；既是施动者，又是受动者。

梅洛-庞蒂接着海德格尔的话头说下去，身体存于世界，是世界一部分，世界并非与身体绝缘的意识对象，而是身体的自然场域、居住寓邸，“我的一切思想和我的一切知觉的环境和处所。”身体处于、浸于、没于物质世界。可是，身体既非纯粹物体的存在，也非纯粹意识的存在，它具有一种奇妙而暗昧的居间属性：虽是物，深嵌世界之中；却有感知，是心灵之源。

对世界的索解，首先得将身体引向世界，所孵化出的思想，仅是对已发生的身体感触的再度考量，或是对身体知觉的事后追忆。故而，是身体在表现，是身体在说话。[159] 哲学家汲汲以求的形而上高尚命题，却根植于他们极度诅咒的形而下龌龊身体。

意识的理解与身体的感知是两种不尽相同的心智类型，前者将事物对象化，由此产生哲学，这是人与世界的外在对峙关系；后者将事物身体化，由此产生艺术，这是人与世界的内在默契关系。梅洛-庞蒂以塞尚为例——画家只有献身世界，世界才变为图画。此话意思是，艺术家并非隔岸观火站在世界之外观察世界，而属于世界，或身心融入的眷顾与默会，或“远距离的抚摩”。这显然与笛卡尔的绘画观——抱着超脱态度面对世界——完全不同。身体是物质世界组成部分，艺术家“浸透”世界，与世界共谋，绝非木然的旁观者，身体首先借给世界，作品尔后诞生。如此这般，世界肉身化了，肉身化既是身体-主体的外在化，是身体向世界裸露，与外物的直接碰触；肉身化又是世界的内在化，外物向知觉的显现，持续对身体形成诱惑。

（4）

笛卡尔与梅洛-庞蒂同样花费很多工夫解开纷杂的视觉迷团，前者探究视觉的物理机制，追求法则之下的确定性；后者思量视觉的生物功能，颂扬肉身之眼的奇异性。梅洛-庞蒂以为，看是心灵之窗，按照身体的意愿去思考，非按照心灵的意思去思考，“这个世界，不是自在的，也不是物质的。我的活动不是心灵的一个决定，一个绝对的活动。这个活动乃是观看的自然结果，观看的成熟”。[160] 梅洛-庞蒂的早期理论取法格式塔心理学，持续浇灌此后对观看之谜的现象学破译，他试着得知“观看”这枚词汇自身究竟带有哪些属性：与其说我看见它，毋宁说我依照它在看，或者说我与它一起看。观看不再是观看者和被看者之疏离，本然的世界与认知的世界之分异，因为视觉乃取自或形成于事物环境中，在此环境中，事物与“我”彼此“照

面”，事物是身体的延伸，或身体化作事物的附件，主客在观看经验中合二为一，“感觉者与被感觉者的不可分性，就像晶体中的母水那样持久”[161]。

身体是观看和动作的交织物，正因如此，懵懂的观看系于活动，系于身体，意义的摸索经由肉眼 - 身体完成。在梅洛 - 庞蒂这里，看与被看不再有效区分。看，不是单纯的看，而是“看”与“动”的胶着，身体与可见世界的接触。其现象学第一则悖论就是看与被看系同一过程：“不解之谜在于，我的身体同时既是能见的，又是所见的。身体注视着一切事物，它也能注视自己，并在它的当时所见之中，认出它的能见能力的‘另一边’。它在看时能自视，在触摸时能自摸触。”[162] 碰触一块石头时，不仅摸到了它，抑且被石头碰触了；同理，我在看，是被看之物召唤我去看，是浩淼莫测的事物注视着神情迷乱的画家，“以致我们不再晓得哪个在看，哪个被看，哪个在画，哪个被画。”[163]

从现象学角度论述观看，提升知觉经验的纯粹性，然而，后学家另辟异途，从纯粹性中发见不纯粹效果，观看的话语实践进入研究视野，开掘更深一层的观看权力学议题。

当自动照相装置出现在布拉格街头，民众兴奋不已，以为可透过这架机械玩意儿了解自己、认识自己、知道自己（know-thyself），因为相机不会撒谎。卡夫卡却很冷静：照相机不是 know-thyself，而是 mistake-thyself（误识自己），“摄影将人的目光集中在表面，它隐藏了生活底蕴，而生活底蕴透过事物的表面，犹如光和影一般闪现着，人们即便使用最敏锐的镜头也无法捕捉它。只能通过感觉来摸索……这部自动照相机并不会扩展人的眼力，只会使得目光异想天开地简化式地飞掠。”与梅洛 - 庞蒂一样，在卡夫卡眼中，摄影是种错误的观看方式。

电影《发条橘子》中，观看方式的选择形同规训与治疗手段，对正确观看的学习取代传统的监禁式惩罚机制。阿历克斯成全监狱机构的改革实验，头带仪器，被

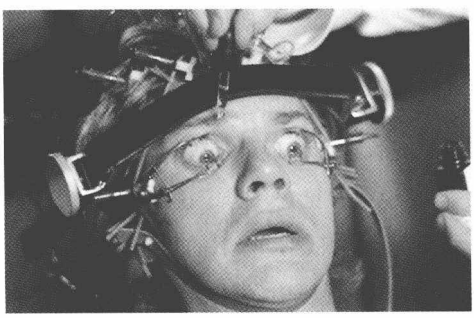


图 23　英国导演库布里克执导反映青春暴力的影片《发条橘子》

迫学会正确的看，不仅面临强加的观看暴力，且所观看影片也充斥暴力，并配以贝多芬第九交响曲，二者怪异嫁接生成残忍效果（用阿历克斯的语言，“这是一种罪恶”），最终达到巴甫洛夫式条件反射的功效，起到思想改造的意图。在阿历克斯那里，惟有学会正确观看，才能改过自新，再次做人，重又踏入社会。库布里克的《发条橘子》（1971）提前预见福柯名著《惩罚与规训》（1975）的写作思路。

10.权力的眼睛

对福柯作品的引述、接受、征用，几已泛滥，近乎每本书或多或少扯上几句福柯的话（据闻，当今国际学术界，其著述引用率高居榜首），被过度开发的思想，已然引致轻微腻烦，但谈到观看变异，重读福柯无可回避。其思想不仅蕴涵视觉能量，且能够借此细考“目光”和盘托出的权力表达。

从早期《疯癫与文明》到嗣后《临床医学的诞生》，及至《惩罚与规训》，有股暗流不懈涌动——眼睛权力如何运作。福柯紧扣“权力之眼”，放弃威严的宏观权力分析（如国家统治形式或政治结构形式），转向缜致的微观权力考古，他确认，凭藉眼睛，无处不在的权力已弥漫社会每一边缘角落，渗透身体每一毛细血管。日常实践中，视觉作为一种控驭与治理手段，以“分散的、不确定的、形态多样的、无主体的和生产性的”模态，被设计、谋划、调动和实施。凝视（观看）与身体（肉躯）黏合，形成有关疯癫、疾病、犯罪等知识和话语，权力大量增殖。与自由主义或马克思主义的权力观相反，福柯以为权力是隐蔽的，而非公开的；是可逆的，而非固定的；是寄生性的，而非统治性的；是实践性的，而非占有性的；是策略性的，而非暴力性的；是撒播的，而非集中的；是主动配合的，而非被动压服的；是积极地矫正、改造、管理和干预，而非消极地迫害、镇压、刑讯和否决。

福柯的考古学乃视 / 听、观 / 叙、见 / 述的归档，其原则：“一切历史的形成均说出它所能说出一切，都看到它所能看到一切”[164]，因而知识是一种实践匹配，一种可说与可见的互补[165]，例如，临床诊疗在检查中询问（可说范围，如“哪儿不舒服？”，即病状），在询问中检查（可见范围，如器官病变，即病因）。

说 / 看、词 / 物的传统分离，在福柯的话语分析中调理得当，思想首先是看与说，在此条件下：“眼睛并非停留在事物上，而是提高到‘可见性’上；语言并非

停留在字词或句子上，而是提高到陈述上”[166]——譬如，刑法，作为一种表达，界定一个可说性范围（对犯罪的陈述），监狱，作为一种形式，规定一个可见性区间（对罪犯的呈现）；精神病学，是创造精神紊乱的基本陈述，疯人院，是展示精神失常的可见性场所；[167]临床理论，针对疾患的可言说领域（精准表述），医学凝视，针对症状的可目视部位（精确观察）。福柯的思想可称为戏剧，“一系列可见与可说的游戏，一者劈开另一者”，[168]其著作是对“可见”的“陈述”，亦使“陈述”变得“可见”，其主旨：看到什么（看见不可陈述之物），说出什么（说出不可见之物）？在何种条件下，事物可以被看到；用何种陈述，事物能够被说出。并通过说出所见之物，学习如何观看。

福柯对视觉超常敏锐（德勒兹评价：他有着强烈观看嗜好，始终视力非凡），力求从句子中探察可见性，正如从图像中追究可说性，其书写不仅充满视觉品质（《词与物》对委拉斯贵兹《宫娥》种种观看关系的透彻剖析；《疯癫与文明》对愚人船图景的细腻刻画；《惩罚与规训》对弑君犯达米安所实施酷刑的详尽描述），且围绕大部分著作，从早期《临床医学的诞生》到后来的《规训与惩罚》，重要主题是陈述眼睛的权力与肉身的供词，考察二者与主体历史的焊接，追问人为何视自身为研究的目标与知识的对象，成就道德的主体之时抵押为权力的客体。

《疯癫与文明》中，疯癫是观看者与被观看者结合所生变的效应（罗兰·巴特颂赞此著是“对知识的清洗和质疑”），疯人沦为压迫对象，不正常的人化作视觉景观——展示疯子乃19世纪之前巴黎和伦敦的一项特殊制度，英国伯利恒医院每逢周末展览精神病人，市民交纳一便士就可一饱眼福；在巴黎，参观疯子一直是波西米亚区资产阶级周末娱乐的固定项目之一。[169]

《临床医学的诞生》中，福柯看到临床医学使个人陷于科学研究之客体，而传统医学针对的是疾病本身，而非病人。他将观看摆到首位（曾打算为此书拟定副标题“凝视考古学”）：伴随现代医学发展，视觉支配力日趋凸显，强制性的临床医学凝视（即医生的实证目光）发酵成型，观察在诊疗中享有特权，[170]眼睛实为“澄明的保障和来源”[171]——而医学常用器械听诊器(Stethoscope)，便由希腊语“胸腔”（steth）与“观看”（scope）组构。

福柯对视觉的关注与诋毁，在其最重要一部著作《惩罚与规训》中达至高潮，身处全景敞视监狱，观看（可视性）转换为权力（治理术），暴露于光明中的囚徒，在不可见看守的凝视下，触发残忍的观看效果，囚徒被迫自我监视、自我省察、自

我约束，一股虚构的想象性观看游荡身体四周，外部督控转向内部抑制，高效管理体制俨然确立。即，对福柯而言，观看与权力具备同谋关系，视觉恰是现代权力运作之所系。

观察

西美尔《感觉社会学》一文首句写道："有机生命科学肇始于显微镜的运用，而社会科学的当下发展阶段则与之呼应"，他作为与马克思、韦伯并驾齐驱的资本主义理论大家，正是借助"心理的显微镜"（psychological microscopy），来透视现代文化那"繁杂的细胞运行轨迹。"[172]

西美尔的写作实践并非孤例。摄影术诞生不到两年，侦探形象便出现文学作品中（随后密集涌现描写细致入微并配有案发现场照片的犯罪报道），1841 年，爱伦·坡的悬疑小说《摩格街杀人案》率先引入破解奇案的非常故事（塑造一位业余侦探"杜邦先生"），1853 年，名为"巴克特"的英国探员进入狄更斯的《荒凉山庄》[173]。日后，侦探小说渐为流行题材、时髦读物，福尔摩斯家喻户晓。作者巧妙设置种种线索，纸页布满答案，读者却疏忽带过，视而不见，作者最后收拢支线，汇聚主干，告知谜底，读者方才恍然大悟，原来这般如此。

同摄影一样，侦探小说为时间与细节的秘密契约。时与时之间的空隙，填充种种偶发事件，有着无形链条与神秘因果，看似不连贯的时间之点，可合乎逻辑地导出其它时间，一处细节诱发另一细节，一处情节勾引另一情节，叙事线索能否心照不宣获得暗示并被看穿，端赖读者的眼力是否灵光。

若不从认识论角度，而以文化形态学考察，有学者提出：西方是狩猎文明，为瞄准猎物，故以单眼观看；中国为农耕文明，为查看天象节气，故以双眼观看。此类比稍嫌粗略，对辨析中西观看差异，却不失为一种洞见。自然而然，长期的狩猎生活练就锐眼，渗入文化基因，代代遗传，终成狩猎文明独有的文学样式——侦探小说。

杜邦、巴克特和福尔摩斯均擅长观察推理，对微末之处异常警觉，眼睛如精密仪器（如小说《波希米亚丑闻》开篇便称福尔摩斯为"世界上最完美的观察机器"），不仅有着常人不具备的摄影式观察视角，还拥有今天所说的摄影式记忆（Photographic memory）。对包裹事相的层层迷雾的逐一清理，多得益于敏锐眼睛，冷眼洞察被旁人疏忽的角落，不动声色找寻、挖掘隐匿证据，好比精明老道的猎人

对零乱蹄印的辨析捕获猎物，即便无所事事（如影片《尼罗河上的惨案》中的神探波罗），仍保持观察习惯，时刻注意行人一举一动，这已是脾性，无可更改（It's habit, he can't quit doing it）。善于观看并学会正确观看的人，身边任何线索皆难瞒过犀利目光，表面无涉的琐碎之物，可从中发见环环相扣的逻辑链条与逸出常规的复杂本质。[174]

对20世纪现代文化产生广泛影响的精神分析，亦是观察实践的贴切应用，极具“实证”特征的弗氏诊疗，为精神病理学的临床应用提供恰当理论依据。相信观看是与生俱来之本能冲动的西格蒙德·弗洛伊德，与福尔摩斯有着同样具体而微的观看方法论，聚焦为多数人极度忽视的细节线索，透过有限外在信息，推及真实内心状态。对失语、失态、遗忘、笔误、口误等反常行为的反复稽查，便可探入躲藏黑暗深处的心理世界，剥离并析出潜意识内容，若观察得当，审览妥帖，真相自会呈示、揭露，简言之，将精神生产机器想象为一架复杂的摄影机，检查行为举止，“不难目睹种种潜意识动机的实情”。为方便精神分析应用于文学艺术，弗洛伊德于1912年创办德语杂志《图像》（imago）。摄影术不仅引出侦探小说史，亦导入精神分析法[175]。摄影术与侦探小说、精神分析接续出现，及其内在的同系同源的对映关系，折射西方文化对观察（证据、事实、分析）的酷爱与痴迷。

人类交往实践和认知行为，视觉作用尤为突出，“观察”是观看这一词汇应有之义，西方哲视传统的自然结果。观察基于离异和区隔，自我（self）与他者（other）的对质，招致观察方法论的大规模运用。“观察”（observe）的观看方式在古希腊已被酝酿（如医学家希波克拉“鄙视一切理论体系，志于观察，唯此，医学才不断完善”），中经培根发扬光大，再由经验论哲学予以确认（如休谟以为关于人性的研究基于观察），孔德开创的社会学从实践角度加以肯定，继承者迪尔凯姆的社会学观察第一准则：“将社会事实作为物来考察”，他确实坚定履行这一信条，名著《自杀论》没有一笔涉足死亡的激情描写，全是冰冷的数据统计与图表分析。

观察旁及认识论的两处基本问题，一是观察的原则问题，另为观察的运用问题，以下拟就两方略加论述。

（1）

观察不仅需要沉默与克制（主体的沉默，强迫对象说话、回答；主体的克制，诱引对象现身、亮相），而且严谨取决于某个确切的点，此点亦是观察者固定的视

点——正如静止背景中方可觉察蜗牛的蠕爬行迹，锁定机位才能测量猎豹的奔跑速度——若观察者与被观察物处于同一运动状态，那么用以界定事物的参照体系和恒定关系便宣告瓦解，因为观察行为本身已受影响，享有凝视特权的主体地位亦遭质疑。

唯有“看”的正确，才有“说”的精准；缺乏观察的恰当，亦失却表述的可靠。以分析实证主义科学观，鉴于视觉是远距离感官，以不接触对象为前提，介入对象活动之中。之所以设置一定距离，乃因种种接触不免干扰并影响对事物的客观研究。可是，不管观察也好，聆听也好，并非外在于客体的认识活动（如人类学家踏入撒哈拉地区考察原始部落，其衣食住行势必作用于对象），观察行为的突入，难能避免现场发生改变（况且观察主体所标榜的“客观”也是阙疑的、悬置的），故技术中介（如相机和监视器）是最理想的观察手段，纯如逻辑推理是最准确的表述工具——是否最完美则是另一回事。

17 世纪初，伽利略曾用望远镜遥望太空，证明行星围绕太阳运转，神学家对此否认：只有肉眼才是可靠的，通过中介的观察只能歪曲事相，比如光透过镜片会产生折射，因而影响观察的准确性。近代物理学家深信，借助仪器的观察最为可信，肉眼反是错谬之源。可见，思想观念和话语范式的不同，对观察的态度迥然有别。

观察不仅仰承背后的思想基础（预设怎样的知识或观念，便有怎样的观察结果或效果）；也依恃方法论前提（采纳怎样的技术或手段，就会得到怎样的知识或观念）。观察 / 知识 / 方法三者的循环论证，说明观察的自身独立基础不那么靠谱，与诸多因素扣联，并被框限。另外，为获取有效知识，观察力图抛却个人的先入之见，将事实判断与价值判断截然分离，殊不知，观察总带有目的性与选择性，价值性取向已然预设事实性判断，反过来也可这么说，事实性理解隐然构成价值性判断。

（2）

观察取代传统的形而上沉思（如笛卡尔不信任肉眼，但矛盾的是，他有很长一段时间不再阅读任何书籍，而热衷解剖学，走近实践哲学所推崇的观察），将认知行为明智地划入真正能以感官衡量的领域，将“科学的描述感觉经验”这一实用主义原则应用于视线，凡不可严格重建为观看事实的任何命题，凡无能苛细复归为视觉证据的任何判断，均不具备实在而清晰的含义。由于实证哲学兴起，观察为 19 世纪社会学科和自然科学的首要研究方式，被大量应用于人类学、植物学、地理学，或统计学、卫生学、政治经济学，包括政府监管等领域。

事物是流动的、不稳定的，时而隐匿不见，为一劳永逸“凝固”事物，“现出”真身，获取可靠知识（人类根深蒂固寻求安全感的本性），科学的观看方式孕育而出。以理性方法论为本的观察，将事物离析为可见 / 不可见部分，以可见性尺度揣摩事物，排序、整理、归置，装入档案袋，放入分类箱，按图索骥，察察为明，这样，表象（再现）等同于观察和测量——理知还原为视觉分析，科学还原为经验描述。

观察引入实证原则，要求价值中立，不问为什么的绝对知识，只问怎么样的相对知识，所谓“价值”是不可见的，不仅不能被直接观察，也是无解的，无法回答（或无力证明），因而不予考虑——据说，价值失落的现代虚无主义就此源发。由于事物属性被归纳为可见性标准，“世界的意义何在？”这一问题就变成“世界是什么，它是怎样运行的，能被我们观察吗？”可被观察的事物，也意谓“原形毕露”。从泰然自若的犯罪嫌疑人身上，精明锐利的侦探牢牢逮住对象脸庞一丝仓皇的抽搐或眼神少许忙乱的恐慌，观察并捕捉破解案情的蛛丝马迹，而增加几分胜算。

因此，观察（observation）用海德格尔的德语说，就是 Betrachten，包含拉丁语 tractare 的残留含义，即操纵与检查。

对于各类“侦探”（包括思想侦探、道德侦探、刑事侦探），观察是莫大乐趣。纳博科夫《眼睛》——自称“故事结构戏拟侦探小说”——结尾写道：“然而，我快乐。对，快乐。我发誓我快乐。我已经认识到世界上唯一的快乐就是观察、刺探，监视、审视自己和别人，不做别的，只做一只略带玻璃色的，有点充血的，一眨也不眨的大眼睛。”

监控

（1）

眼睛作为感觉器官，不仅用来认知（知识的提炼），也行使监控（效果的操作）。在福柯的考古学（20 世纪 60 年代对知识体系的调档、析解）与系谱学（70 年代对权力体系的爬梳、整理）中，此种眼睛权力获致饱满而剀切的展现与揭示。

福柯最为朗朗上口的理论铺架便是权力与知识，那么“眼睛”究竟如何夹入二者关系？法语“权力”（Pouvoir）与“知识”（Savoir），共同词根为“Voir”（观看），三者构成奇妙而复杂的纠纷交错：其一，观看不仅是获得知识的基本途径（正确的观看保障正确的知识），且调控权力效果（正确的观看担保权力的有效运行）；其二，观看、权力、知识相犄互补，捆绑为主体塑造的稳定支架，知识生产主体（《词与物》），

权力亦生产主体（《惩罚与规训》），二者均在观看中规定并实现，缺失关于观看的知识，锻造主体的权力无从谈起，没有观看的权力，挖掘主体的知识亦无可能；其三，权力制造知识，知识反过来强化并巩固权力，观看在权力与知识之间自由出没、游走、迂回，知识透过观看而蕃衍权力，权力经由观看而滋生知识。

福柯持续探入现代性视觉制度的内核，对观看 - 权力 - 知识的反复清捋，终于透破新型政治艺术的隐性起源：现代性知识和现代性观看，现代权力技术和现代视觉制度之间圆融无碍，有着惊人的同构关系。现代的视觉中心主义与早期形式幡然有别，知识、权力与观看的缜密配合不独体现在临床医学和环形监狱，也应用于生命领域（对活人的治理）与日常生活（对行为的操控），通过知识话语和先进技术的联盟，看的权力、制造可见性的权力、控制的权力共同发展，并以出人意料的方式耙出规训制度。顺着福柯的说法，只有现代时期，视觉穿梭于权力机构，保障每一事物始终处于可见状态，以便“陈述”，以便“治理”——于是乎，无处不在的“视觉”，演绎无影无踪的权力；无声无息的“目光”，引致无边无际的压制；无始无终的“观看”，导向无时无刻的驯化与无穷无尽的矫正。

（2）

古典绘画的单点透视所设定的观赏者是王公贵族，此点犹如上帝的炯视之点，为统治者设定的这个观看之点也是权力维系之点（15 世纪的马基雅维里曾颂扬透视法的权威性）。而边沁设计的全景敞视监狱，建立一套与透视原理完全相同的空间秩序，四隊囚舍聚向中心塔楼，位于塔楼中心的看守者目光如耀眼塔灯向外扩散照亮囚徒的灵魂，以致他们不敢轻举妄动。如此这般的空间处理，看守的目光与囚徒的举止形影相追，观看具备“纵横捭阖”的可能，毕竟行踪不定的目光比有迹可循的塔灯更自如、更巧妙、更隐蔽，管理也就更精致、更高超、更有效。

边沁的环形建筑寻求正确的观看，福柯却从这“正确的看”中，觉察到异样，并理解了现代规训制度无远弗届的神奇功能：既能针对个体又可统观全局，既能相互隔离又可彼此监督，既能安全防范又可锁定观察目标，总之，压制一切不轨行为的同时获取知识。[176]

透视机制的权力隐喻被运用于现代管理。光线与视线的合理构织，将观看打造为纯熟完美的管理模式，敞视建筑机制在空间安排上推翻传统的牢狱原则：黑暗、封闭、隐秘。因为明室（充分光线）比暗房（剥夺光线）更能有效逮捉囚禁者——

“可见性就是一个捕获器”。[177] 黑暗是无法穿越、不可识透、难以捉摸的，如谜面一样殊难猜料；光明则畅通无阻，豁然无疑，易于辨认，如谜底一般清晰明白。故审讯时，犯人被聚光灯照射，审讯官则在黑暗中拷问，固然犯人守口如瓶，犹如尘封密匣，但在“光之暴力”下，被撕开封条，撬开缺口，凿开路径，踏入内心，掘出秘密。由于明室通透爽朗，实情昭昭在目。

秘密因被照亮而公开，真相却因黑暗而遁迹。由此观之，黑暗倒有某种保护作用[178]：黑暗空间意味着含混模糊，意味着不确定，意味着可免除他人的观看。光亮则意谓透明、检举与揭发。通过光之操作，对象始终处于凝视界阈：光线越明亮，暴露愈显著；可见性越频繁，控制力愈紧凑。从暗室转向明室，经由视觉与空间策略性的搭建、调节、组合，眼睛嬗变为权力的现代运作方式，不可预期、无可测度的“神秘”目光吞噬客体，一切均纳入审视范围，对象无处逃逸，被权力抓住、禁锢，并被权力诱引、催眠。监控机制卓有成效，难能悍然加以怀疑。

中心塔楼（中国塔型建筑物在原初意义上为瞭望之用）和四周囚舍形构虚设的观看效果：权力是可见的，但无法确知、限定和言喻，囚禁者可以远眺塔楼，却不能定夺是否被注视、窥测，于是“一种虚构的关系自动产生一种真实的征服”[179]——正如不具感情色彩的权力机构越是冷漠、神秘，权势的幻觉就愈发强烈，官僚的力量寄于假想中的无形权力[180]——对囚徒来说，塔楼的窗户就已经是眼睛了。

全景敞视监狱的结构图，便是眼睛权力运作方式的示意图。这一层级监视的现代社区，甚至统治者也难逃无形的眼睛权力之网，恰如塔楼中的看守，其命运已被权力捆绑（比方说，无法逃离督察的监视），观看遭遇观看，导入对监视者的监视，对控制者的控制。从塔楼凝视囚舍，是专制集权之隐喻；从囚舍凝视塔楼，是民主自由之隐喻。

（3）

规训机构通过现代观看技术，确证事物是可见的，对象唯有现身，才可被移动的、分散的权力系统捉牢并赋型。福柯相信这一社会并非德博尔意义上煞有介事的景观社会，而是俨乎其然的监视社会——眼睛权力铆入纪律实践，成全对社会的高效管理。

现代管理学的最优方案“除了监视以外，尽可能不作任何其他干涉”。这一悄然无息、不易觉察的监控系统，对象被严加看管，永远紧张置于由眼睛编织的权力之网，施以心理压力，终日惶恐不安。想象的、假定的他者凝视，引触条件反射式

的自我轨范，外在监控内在化，他人的督查转向没完没了的自我照看、自我审视、自我拷问、自我检讨、自我责难，权力被自动行使，成功提升治理效率——神似于全景敞视监狱的另一种改造、矫治、纠正的规训系统曾经出现中国，这便是延安时期提出、后被广泛实践的“批评与自我批评”的政治生活——此乃最完美的防范机制，最妥善的诊疗手段，最严厉的儆戒方式，比酷烈刑罚更具效果，比苛刻惩艾更具威信，全景敞视监狱的司法空间也由此徐徐蜕变为孔武有力的道德空间。[181]

由硬性惩罚的“警察国家”转向软性规训的“道德国家”，社会照旧有理有序，却更具隐蔽性与欺骗性，灵活性与麻痹性。从古典时期僵化的赤裸权力展示到现代社会张弛有度的自我督管，以威慑而非罚惩方式，完成权力的运行。在政权监视的管辖制度中，其治理原则以内化公民的道德意识为目标，泯灭个体的反抗意识为己任，中世纪那双无所不在的上帝之眼借助现代制度和现代技术复活了。

置身环形监狱的有罪肉体，其肮脏灵魂被无可名状的外来目光百般纠缠、干预、夔理，并入权力的轨道，形成新型的看护艺术。全景敞视的绝妙构想中，身体、建筑和政治经由“眼睛”而发生蹊跷关系，身体与建筑精准安置、匹配，目光与权力谨饬设计、部署，缄默不语的“观看”被安排得至妥至当，其意义既深且远。全景敞视监狱是一大胆的政治学构想，所包囊的喻意远不止建筑学的创新，“它是‘人类思想史’上的一个事件。表面上，它仅仅解决了一个技术问题，但是通过它，生成一种全新的社会”[182]，这个全新社会就是秩序井然、有条不紊的规训社会——由规章、制度、话语、机构组成的复杂钳制网络，权力藉此增生，从而变得轻快、舒展、巧妙、狡狯、迅疾、有效——无坚不摧、无孔不入地渗透生活各个层面，如同毛细血管参与身体功能的运作，自由个体被一种关乎目光与肉身的调配技术，小心翼翼织入社会有序肌体。

这亦是超级监狱——没有围墙、铁丝网、探照灯、囚舍、警犬和警卫的隐形监狱（边沁得意声称，全景敞视监狱这一机制适用于任何机构）。所以，福柯反问：“公开处决是宗教法庭支配下的一种程序的逻辑顶点。把个人置于‘观察’之下的做法则是浸透了规训方法和检查程序的司法之自然延伸。……对于监狱与工厂、学校、兵营、医院彼此相像，难道值得大惊小怪吗？”[183]

11. 眼睛的辩护

《话语，造型》

梅洛 - 庞蒂的知觉现象学不仅克服心 / 身、主 / 客、认知 / 存在的两歧，也为文本 / 图像之弥合开辟道路，利奥塔禀承这一话题。

利奥塔 47 岁时以《话语，造型》（*Discours, figure*[184]）一书获法兰西国家博士学位。他强调观看——自诏此书是“对眼睛的辩护”——存在之物有种基本的差异，这种差异不是供人去“读”的，而是供人去“看”的。

语言优于图形、观念秩序优于事物秩序、词语感受性优于视觉感受性的文本主义观点，利奥塔对此颇有微词，进而抨击将图像减化为话语，知觉转变为概念的理智主义态度。他申饬古希腊以降的思想谬区：“感性之物一直被视为非真实的存在，很少被认真对待，或被纳入真理，因为在人们看来，它们与错误、怀疑、修辞学家、画家、雇佣兵、放荡不羁者以及唯物主义者联系一起的”，利奥塔则偏执于视看，来奋力驱散“那片自柏拉图以来就以灰色面纱般的言说掩盖了感性之物的阴云”。[185]

逻辑与修辞、论证与隐喻（包括哲学与文学，以及后来的科学与神话）被强大的逻各斯传统所确立并对立，德里达的任务之一是挑破层层虚构的矛盾，透过大量哲学文本的钩沉，得出扼要结论：逻辑论证离不开修辞和隐喻（如柏拉图对隐喻毫无忌讳的运用）。这令解构主义的英美追随者兴奋异常，“一切语言都是根深蒂固的隐喻式的，靠转义和形象发生作用：相信任何语言确实表示字面意思都是一种错误，哲学、法律、政治理论完全和诗一样靠隐喻发生作用，因此同样是虚构的。”[186]

话语的力量寓于造型，无论何种抽象言说，势必指涉一个又一个实在形体，从意象中抽取所谓深度书写的灵感，对于作者（还有读者），须穿透“图像”进入“文本”，并分裂“文本”，因为“即使在书面语言中，仍然存在着一种逃脱了语言和符号之链、深入到强度领域中去的非表意成分”[187]。目击图像学渐次被语言学蚕食的利奥塔，捡起德里达的解构学说，拆卸基于普遍 / 特殊的形而上敝旧划分，因为西方哲学围绕话语与造型、词语与形象、阅读与观看的捉对厮杀，前者在传统中被赋予免于提审、讯问的特权，利奥塔则捍卫上述二元抵牾中被贬抑一方。按照索绪尔语言学理论，语言能够引出感性的听觉图像，符号学却偏离了索绪尔的教导。与诸多符号学家首倡语言的做法相反，利奥塔高赞图像、形式和意象——亦即艺术和想象——之先在性[188]，并对语言施加影响，“其力量违背常规法则，它阻止倾听而引起观看。”[189]

对思想史的追溯，利奥塔留意：话语当属逻辑、概念、理式、思辨领域，因而直接等价智性活动的顶级形式，被视为传递信息或含义的优质符号载体，而能指的有形客体早已遗忘。以利奥塔的细究，话语是逻各斯思维对感知的控制，遵循弗洛伊德所描述的“次级过程”（亦即由现实原则支配的过程），它依照自我（ego）原则和超我理性程序展开，表达于话语中的欲望遭受语言规则的构造与框范。是故，话语比造型要来得抽象、系统、连贯、理性化、单一化，且墨守成规。他所颂扬的身体、欲望、无意识等等，近似弗洛伊德所说的“初级过程”（受快乐原则支配，是直接的、力比多的本我过程），在造型中恣意裸露、发酵、聒噪——“艺术所表达的是通过计谋将自身改头换面、压缩合并、隐喻转形了的无意识欲望。”[190]

利奥塔不仅提议“图像优先文本”或“所见优于所言”并为之辩护，从事的也是一项解构事业：疏通妨碍造型（看）向话语（说）自由穿越的陈年淤泥——希图话语规则保持自身的开放性、流动性，即对无意识过程的敞露、伸张；同时期待图像走入文本，并影响话语，衍展一种“绘图式写作”，以“言词作画，在言词中作画”[191]，用图像化的叙述策略炸裂僵硬的话语运作模式，再度拓开被形而上自负（二元思维）关闭许久的畛域，诱发文本的意义撒播，启动话语的多维义涵与多重释读，从字符的表皮中窥见造型的深度（不可书写之物），从而，筑于结构语言学基础上的严格边界被彻底摒绝，不过，这需不同凡响的视角：不但可听、可读，亦且可看的视角。[192]

《视觉思维》

对眼睛的辩护，对话语和造型之隔的修补、缝合，在阿恩海姆的辛辣辩辞中也有充裕表现。他斥责理论家为“急于求成的外科医生和化验员”，这些无的放矢的评家是粗浮的、窳惰的，甚至是有毒的，极端漠视感官经验理解事物的天赋，艺术是他们合力剖解的尸体，欲以考证和推理格式谈论绘画。谬误艺术理论的滋生和蔓延，眼睛麻痹、迟钝、病变、衰颓、萎靡了，“正在退化为纯粹是度量和辨识的工具。”[193]对观看草率而离谱的裁剪，无异于拔本塞源，就绘画来说简直一场浩劫与灾难。阿恩海姆的任务是唤醒这双沉睡的眼睛，赋予视看以地位。他引述西莫恩的观点：用艺术的方式把握生活，不是少数天才所专有，因为大自然赋予每人一双眼睛。

阿恩海姆紧紧守护感官世界，视观看为积极的思索活动，眼睛非如照相机那样机械录入物像，而与生理功能、心理因素扭结，主动向外投射，“一旦发现事物之后，

它就触动它们、捕捉它们、扫描它们的表面、寻找它们的边界、探求它们的质地。”[194] 在阿恩海姆的论说中，视觉思维是一种更高级的思维，原因在于“能为物体、事件和关系的全部特征提供结构等同物”；视觉意象的“最大优点就在于它用于再现的形状大都是二维的（平面的）和三度的（立体的），这要比一度的语言媒介（线性的）优越得多。这种多维度的空间不仅提供关于某些物理对象或物理事件的完美思维模型，而且能够以同构的方式再现出理论推理时所需的各个维度。”[195]

以理论检验艺术世界，强迫作品给出恰切的回应、答复，而答案却是事先预定好了的，因而，力图有所作为的话语多为应对性行为，无言的观看则是丰盈的表达性行为——感性的视觉思维可自行组织事物，追踪所见之像的意义运行轨痕。阿恩海姆确认眼力也是一种领悟能力、思维能力、认识能力和释解能力，可毫无滞留地把握真相。他决然丢弃形象思维 / 抽象思维这一绵延数千年的不经之谈，[196] 因为即便知觉水平上，感官也能获取知性思维领域所言之津津的“理解”之物，[197] 从而弥补感知 / 理知两厢质对的深刻缺陷：一切知觉皆包含思维，一切直观均涉及推理，一切视看都容纳创造。[198]

不过，阿恩海姆这种说法并不怎么新鲜，早在 17 世纪，饱受唯理论熏陶的马勒伯朗士虽以为感官无法认识真理，但业已觉察，视看是复杂的感知实践，任何知觉蕴蓄判断成分；18 世纪的赫尔德亦言：视觉是最艺术化并最哲学化的官能。于眼睛的辩护者，批评性的观看可以转化为创造性的沉思，即，观看也是一种言说，无须借助字典或概念的哲性言说。

12. “e”托邦——镜中之像

当造型进入话语，或以视看理解文本，证成世间万物终结于图像——所有事物均被造型——被表象化、视像化了。图像扑面而来，沁润文化各个层面，“从极其精致文雅的哲学沉思到最最粗鄙庸俗的大众传播”[199] 统统不可幸免。何谓后现代文化有不少精彩议论，米尔佐夫有一另类说法：后现代是现代主义和现代文化因自身视觉化策略的失败而引发的危机——正是文化的视觉危机，而非其文本性危机，生产出“后现代性”。[200]

事物的流通与普及，具像化为必不可少条件，图像不断外溢的屏幕是观看世界

的电子视窗，伪造欲望的数码媒介，同时也是一面自我反观的镜子，然而，却是一面别样的镜子。

> 我们试图检查镜子本身，最后看到的却是镜中的事物；我们试图把握事物，最终抓住的却是镜子本身。[201]

事物总在轮回中呈现自身，照见自己。对观看史作一番粗略考察后，发觉不经意间又回到原初起点，其诡异性着实让人惶惑、纳闷、疑惧。

镜子不仅具有观相功能，也是一道魔幻机制。鲍德里亚《消费社会》结尾处，描述这样一出奇异景观：魔鬼用金钱换取一名布拉格学生的镜中形象，这面形象变现另一位“他”，始终伴随左右，制造不少麻烦。他决计干掉那个复制品——即镜中之像。举枪对准镜子射击，镜子碎了，镜像消失了，同时他也倒下了，死去的原来是他本人，是他谋杀了自己。他抓起一块破碎镜片，又重新看到本人模样，“就在临死前，他以这具躯体为代价找回了自己正常的人像”。[202]

鲍德里亚为我们提呈一则关于图像时代的寓言。

虽然图像如镜般复制现实，但图像确如癌细胞和病毒那样急剧繁衍扩散，侵蚀现实，最终抽空现实。身处这样的世界，所体验的不是实在的安全，反为虚无的恐怖，一种缺乏现实，没有根基的虚无——当代文化没有多少现实感，以及由现实感带来的安全感，“因为无法确定现实从哪里开始在哪里结束。”[203] 这种虚无带来的慌恐是当代情感征候之一，它游移于出神狂喜与万念俱灰之间。现代主义关于孤独和焦虑的命题不复有效。

柏拉图营造的洞穴又在当代社会回光返魅。若将整个社会看作硕大洞穴，视觉新技术批量生产的图像，不正是柏拉图洞穴中的憧憧影子？我们不就是那些被羁勒的囚徒？柏拉图的洞穴居民自以为看到的是现实本身，我们也误识图像为现实，甚至欣欣然将图像等同现实，浸入斑斓的图像世界而不愿回归灰色的现实世界。莫非唯一的区别：现实世界（物质肉身）化作理念本身？！

或说，现实是诸多世界中一种，问题在于是否意识到对世界认知方式的单一性以及局限性。

图像的世界打开一条条观看路径，犹如中世纪曲径迷宫——并非忏悔，更可能是后现代主义者的视觉狂欢——在其中茫然地左冲右撞，来回摇摆，难以决断；或

如镜像之城，在这一像素空间中，镜中影子相互折射，生出虚拟的自我形象，“识别这个世界是徒劳的，就是自己的面容，我们也不能识别它，因为镜子会使匀称的五官变样。”[204] 倘使以前还需眼睛的判知和身体的运作与现实交互作用，走出迷宫、企及幸福彼岸，于今，程序简化到轻敲快门或点击鼠标即可。当然，这种方式所获取的快感与上帝神交所得到的喜悦无可比拟。

幻化无常的影像生存，个体被训练成更主动的媒介“吸毒”者，犹如赫胥黎笔下积极吞食唆嘛的民众，“宁可寄希望于子虚乌有，也比什么都不想好”[205]。虚拟世界中，唯一反应是对屏幕上鼠标移动的反应（控制世界的幻觉痕迹）——不可复现的奇异而怪异体验。新技术时代，也即超时空的世界，虽能获悉如信息、数据、图表等无穷多的视觉文本，犹如万花筒中支离破碎的纸片，“稍稍转动一个角度又排成一个新的组合”，但观看自身已丧失意义，对现实的理解超出感知把握能力，取而代之的是被编码的图像世界、网络世界、讯息世界的程序，只有进入，按照所设定指令，方可打开视觉文本。浮光掠影的观看，轻飘飘的，随波（被指定的路径）荡漾。一朝链接，便走入万劫不复境地。以为可以选择自己，可惜全盘事先设定，只是路径太多，暂时体验到可以控制世界的快感。这是一种“巴甫洛夫式”的快感，它生产着欲望，规定着选择，也近似“美丽新世界”的感官电影，明知那种观看快感是糜浮的、虚幻的，仍要耽迷其间。

文本纵横交接，符码经纬编织，却无法理解此类异样的超空间，这被杰姆逊视为“知觉的失败”。[206] 图像洞穴中，没有出口，只有更深、更复杂的迷宫，四周所围堵的不是现实，而是现实效果——由符号和拟像制造的观看效果。不知所终的影像相互孳生而化为超真实，恰如黑洞，吞噬意义。倘若能够在离奇的拟像镜城中言说真实，那“真实”也只是一直不停复制、发散，在数字处理过程中造创、生成。

图像激发欲求，却无法用“真”与“假”判断这一欲求是否合理、能否实现，因为欲求以及实现欲求的手段均为“超真实”。错综复杂的视觉文本犹如层层薄膜，包裹现实，现实虽可依稀辨之人，但已被紧紧密封，不再有裸露的可能，而图像的囚徒困于符号迷宫或像素之城，既不能进入，也无法抽身离去。

小结

（1）

西方文明源于“视觉教导”，可以说，西方文化很大程度是“视觉的文化”（譬如，

以赛亚·柏林鄙夷继承古典政治哲学衣钵的列奥·斯特劳斯时，仍不忘用“形而上学之眼”或价值一元论的“魔眼”加以讥讽[207]；并为怎样“正确观看”这一命题困扰（譬如，理查德·罗蒂论析自古希腊以来的西方哲学是“镜式”哲学，正确观看的要义为“不断审视、修理和磨光这面镜子以获得更准确的表象”[208]）。

西人的思考路径已被文化的哲视导向所质押（所谓的“路径依赖”）。观看与“观点”、“观念”、“洞察力”、“判断力”、“视角”、“视界”等一系列属于认知的词汇有着遗传亲缘——如 Contemplate，既涵括“注视”、“凝视”的意思，又兼及“沉思”、“默想”的含义——足见哲视思维与西方认识论的内在牵联与本原应合。

无论早期对眼睛心有余悸的菲薄，还是后世对眼睛的坦然接受，或今之视觉狂欢，[209]“观看”为一种隐喻，或隐或显贯穿整个西方文化始终，这一痕迹在当代社会显露无遗，不知不觉应用于日常语言：寻找（Looking for）是“看什么”；洞察力（Insight）直译为“内部的视力”；Demonstrate（证明、论证）的拉丁语词根 monstrate 相当 show，含具“展示”和“陈列”；Review（回顾、复查）的词根 view 容纳“观察”和“见解”；“在我看来……”这个“看”就已引申为观点、意见、主张；“方案存在盲点，有修改的必要……”，“盲点”作为视觉器官的自然缺陷，直接等同于认识不当、疏忽大意或视野局限。看穿某人、看中某女、看准行情、看好局势、关注某事、着眼于某物、重视某样东西、聚焦某案件，均为眼睛将事物对象化的日常表达法；看病、看顾、看涨、见解、见地、见证、综观、直观、私见、短见等等词汇，随口说出，可曾考虑这些日常语言与观看文化之间的深层维系——甚至此刻的“考虑”（Consider），亦有重视、凝望、细看之意。

对视觉隐喻的稽查，对观看异变的梳理，亦是思想史的再度审读，当代文化的

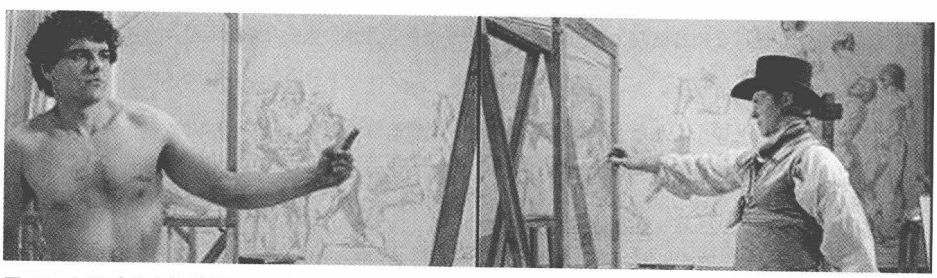


图 24　电影《丹东》截屏。19 世纪初雅各宾“御用”画家雅克—路易·戴维的工作方式：头颈固定，以单眼方式观看，透过网格玻璃精确复制眼前对象。不仅模特苦不堪言，艺术家亦感烦琐，摄影术的出现将他们从辛劳中解放

重新认知。缘此，可理解摄影术为何首先出现于西方，进而影响整个人类社会。

（2）

亚里士多德让艺术家为其塑造一座雕像，不得不站了48小时，他梦想有更快的艺术创作方式，免吃这份苦头，这一希望直至两千多年后才完全实现——他绝对没料到，这一愿望真的兑现了。

人类视觉史迈出决定性一步要算摄影术的闯入。它不仅是观看技术意义上的使用，更在认识论上，是透视当代文化的可取之道，尤其身处“e”托邦的世界图像时代，事相由剪切、复制、粘贴的方式四处播撒，换取影响；而万物滑入镜头，切换为照片那个样子，我们终将以“摄影式观看”关照世界。

摄影术已诞生一百七十年，我甚至觉得，摄影以及由摄影延伸而来的影像文化对人类影响甫始，其结果大大出乎想象。接下来，继续探讨自摄影术诞生，它究竟如何影响日常生活。

注 释

1. [德] 尼采：《善恶之彼岸》，谢地坤等译，桂林，漓江出版社，2000年第1版，第230节。
2. [德] 海德格尔：《荷尔德林诗的阐释》，孙周兴译，北京，商务印书馆，2000年第1版，第52、202页。
3. [德] 尼采：《曙光》，田立年译，桂林，漓江出版社，2000年第1版，第414节。
4. [德] 海德格尔：《形而上学导论》，熊伟、王庆节译，北京，商务印书馆，1996年第1版，第107-108页。见刘慧儒：《俄狄浦斯的眼睛》（《读书》，2004年第8期）。
5. [古希腊] 柏拉图：《斐德若篇》，《文艺对话集》，朱光潜译，北京，人民文学出版社，1963年第1版，第114页。
6. 同上，第126-127页。
7. 赫拉克利特，残片101a，北京大学哲学系外国哲学史教研室编译：《西方哲学原著选读》（上卷），北京，商务印书馆，1981年第1版，第26页。
8. [古希腊] 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，苗力田译，北京，中国人民大学出版社，1994年第1版，第223页（1176a）。
9. 强调“节制即美德”的亚里士多德以为视觉无所谓节制不节制，即使过度享受（如欣赏一幅画），也无人称其为放纵，他所谓的节制主要针对触觉，触觉所引发是生理（如食、色）快感。见亚里士多德：《尼各马科伦理学》，第65页（1118a）、《优台谟伦理学》，第393-395页（1230b-1231b）。

10. 刘慧儒：《俄狄浦斯的眼睛》，第 68 页。
11. [古希腊] 柏拉图：《蒂迈欧篇》，谢文郁译，上海，上海人民出版社，2005 年第 1 版，第 30 页（45B）。
12. 同上，第 32 页（47A-C）。
13. Edmund Husserl, "Philosophy and the Crisis of European Man," in Q. Lauer ed. *Phenomenology and the Crisis of Philosophy* (New York: Harper & Row, 1965), p.172.
14. Martin Jay, Downcast Eyes: *The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).
15. [美] 理查德·罗蒂：《哲学和自然之镜》，李幼蒸译，北京，商务印书馆，2003 年第 1 版，第 10 页。
16. Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (Detroit: Black & Red, 1983), § 19.
17. 相较之下，中国另有一套认知系统：体验。以绘画为例：西方古典绘画一览无余，尽收眼底，注重展示效果；中国绘画关照体验过程，即漫游经历（见第三章）。
    检索浩繁经典，虽有“诗可以观”、“澄怀观道”、“以物观物”等命题散布其中，但对观看（尤其“看”）殊少审视或阐发；而西方文化从赫拉克利特到柏拉图，从奥古斯丁至笛卡尔，从梅洛 - 庞蒂到福柯，均有对观看的精微述说和深入剖析，或考索之，或隐喻之，或稽查之。中国古典文学有大量对眼睛的刻画——如《诗经》“美目盼兮”、《洛神赋》“明眸善睐”、《赠内人》“媚眼惟看宿鹭窠”、《红楼梦》“一双似喜非喜含情目、泪光点点”，包括《老残游记》“那双眼睛，如秋水，如寒星，如宝珠，如白水银里养着两丸黑水银”等等——精彩生动之极，却止于铺叙（即便孟子对眼睛的关注：“存乎人者，莫良于眸子，眸子不能掩其恶”，仅用来辨善恶，类似相面术）；西方正典《圣经》处处提及眼睛、目光、观看，并隐含微言大义。
    中国传统文化并非没有“观”文化基因，且非常深刻。稍加类比：西方强调“看”，中国着重“观”。西方主动追寻正确的看——对“看”本身的反观和追问；中国积极探询“观”的内在含义，并反观自身（此“身”指代身体），反身自问。中国的观是“宇宙观”、“自然观”、“生死观”，它是朝内的，是对人生的叩问，因而走向生存论智慧；西方的看是“观察”、“审视”、“洞见”，它是朝外的，是对世界的考察，因而走向认识论智慧。
    另外，若不顾及影像的文化背景，单就字面理解“影像”二字，中国古典文本不乏范例。公元前 5 世纪，墨子发现并解释小孔成像原理（差不多同一时期，亚里士多德将小孔成像作为自然科学的研究对象，精确记录，并应用于观测日食）；公元 11 世纪，沈括的《梦溪笔谈》谈及小孔成像（稍早的伊斯兰科学家哈桑对此有所留心，证明光如何成像）。《庄子》“景与罔两的对话”、“形与影竞走”等故事，亦是关于影像的描述。古代文人对“影”颇动感情，譬如“涧影落长松”、“落花悬度影”、“残灯影闪墙”、“形影暗相问”、“夜静云帆月影低”、“动影袅窕冲融间”……西汉的灯影戏，以及民间流传甚广的皮影戏、走马灯，其效果近似电影，均由幕布、光源、图像组成。若从技术逻辑和认识论脉络探究，“影像”（Image）一词完全是西式概念，19 世纪，西风东渐，影像随鸦片大炮、科学技术一并传入中土。
18. 法语 voir 有观看、目击、考量、研究、认识、理解、领会、判断之意，布尔迪厄提及，看（voir）的能力即知识（savoir）能力，亦是词语能力——为可见之物命名；德里达同样理解“看”与“知”的本源关系：拉丁文“直觉”，等同于“看”，因此直觉主义素来就是这样一则观念：思想中有某个时刻，事物直接提供给看。分别见 [法] 皮埃尔·布尔迪厄：《〈区隔：趣味判断的社会批判〉引言》，朱国华译，陶东风等主编：《文化研究·第 4 辑》，北京，中央编译出版社，2003 年版第 1 版，

第 9 页；[法] 雅克 · 德里达：《书写与差异》，张宁译，北京，生活 · 读书 · 新知三联书店，2001 年第 1 版，访谈代序，第 17-18 页。

19. 希腊语 τέχνη 表示技艺和艺术，海德格尔以为有失偏颇，“因为 τέχνη 并非指技艺也非指艺术，也不是指我们今天所谓的技术，根本上，它从来不是指某种实践活动”，τέχνη 这个词是指“知道”的一种方式，而知道就是已经看到，是对在场者之为在场者的觉知，“因此，τέχνη 作为希腊人所经验的知道就是存在者之生产”。海德格尔：《艺术作品的本源》，孙周兴译，《海德格尔选集》，上海，上海三联书店，1996 年第 1 版，第 279-280 页。
20. [美] 阿恩海姆：《视觉思维》，滕守尧等译，成都，四川人民出版社，1998 年第 1 版，第 7-8 页。
21. 北京大学哲学系外国哲学史教研室编译：《西方哲学原著选读》（上卷），第 26 页。拉尔修编撰的《名哲言行录》收录赫拉克利特关于视觉的另一说法：“思想乃神圣的疾病，而视觉会欺骗人。”
22. 北京大学哲学系外国哲学史教研室编译：《西方哲学原著选读》（上卷），第 51 页。
23. 克尔克与拉温：《前苏格拉底哲学家》，剑桥大学出版社，1962 年，第 125 节，第 424 页。转引自阿恩海姆：《视觉思维》，第 7 页。原子论者德谟克利特还以质朴的唯物主义观和匪夷的神秘主义语言，描述影像的生成原理：影像是由原子构成的事物轮廓，处于一种空气状态。当眼睛接近可视对象时，两者之间的空气被压缩，影像朝向眼睛运动，并进入眼睛的潮湿状态之中，呈现形状和颜色。拉尔修高度概括德谟克利特的观看学说：“我们之所以能够看东西，是因为事物影像的冲击。”
24. 《巴门尼德论理性》补叙：“因为我们永远不能证明，事物就是我们看到的样子。但是你的思维最好不要让它牵住鼻子，沿着错误道路走下去。也不要让来自经验的习惯驱使你那无目的（被动反射的）眼睛。……你要用理性去对那些包含着冲突的外物作出判断。”
25. 残片 1-2，北京大学哲学系外国哲学史教研室编译：《西方哲学原著选读》（上卷），第 31 页。
26. [古希腊] 柏拉图：《理想国》，郭斌和译，北京，商务印书馆，1986 年第 1 版，第 400 页（602C-D）。
27. 第一面镜子何时出现待考。静止水面无疑是人类首次照见自己的媒介——如果能称之为媒介的话。据考古资料，最早人造镜子多为石材，可追溯至公元前 6200 年的抛光黑曜石（由火山喷发而成），云母石也是早期镜子材质之一。随青铜时代到来，镜子质量明显提高，直至 16 世纪，人类才掌握制作精良的玻镜技术。

    无论进化论还是神创说，镜像为人类起源之关键。可以想象这么一出场景：180 万年前，那时人类（？）已学会直立行走，一场暴风雨过后，出来觅食，四周都是雨后积留的水洼。有位 A 君，从汪汪水中看到有个和他们长得一模一样的家伙，便伸手去拉，刚触水面，波碎荡漾，里面的人化掉了，又渐成型。他吓一跳，久而久之，似乎有些明白了，躲在水里的家伙就是他自己，是本人的倒影，不过，他还是有点纳闷：我是谁呢？当然，这是一个非常简化的版本，至少又过了 150 万年，对这一问题才有所意识。人与动物的区别，从行为学角度，会制造并使用工具，从文化人类学角度，能够使用语言，这是自然人迈向社会人的过程，伴随“我是谁”的追问。

    即便神创说，也多以镜像为原理。圣经开篇提及，耶和华以自己的形象创造了人，因此，人是神的复制品、模拟物。其他版本差不多，如古希腊神话的普罗米修斯以诸神的模样造人；中国的女娲临池照见自己，便以泥和水，捏出人样。
28. 比如恩格斯在《费尔巴哈》中写道：在辩证法问题上，与黑格尔最大的不同在于，

马克思相信观念（或思想）是“现实事物的图像或映象”。马克思进而将生产视为一面镜子，反映人类存在的镜子，鲍德里亚针锋相对，以为马克思的政治经济学是生产之镜，不足以解释现代社会的符号交换。

西方文化除心灵镜像隐喻外，还有树的隐喻：心灵按照系统原则与层级原则组织知识，知识的生产扎根于坚实的树基，所谓形式、本质、真理、我思……则是这棵树长出的枝杈或树叶，柏拉图、笛卡尔、康德均为典型的树状思维哲学家。[美]斯蒂文·贝斯特、道格拉斯·凯尔纳：《后现代理论——批判性的质疑》，张志斌译，北京，中央编译出版社，1999 年第 1 版，第 128 页。

29. [法] 梅洛 - 庞蒂：《眼与心》，刘韵涵译，北京，中国社会科学出版社，1992 年第 1 版，第 137 页。
30. 艺术家酷爱镜像，或对镜自画，或直接在作品中描绘镜子，如乔托、马萨乔、委拉斯贵兹、莱奥纳多、伦勃朗、丢勒、博斯、勃鲁盖尔。此外，镜子功能多样，既可充当武器（传说为保卫叙拉古免遭罗马军队入侵，阿基米德支架一面凸镜，收聚太阳能量，烧毁罗马战船），又能传递信息（影片《埃及艳后》埃及对阵罗马的海战中，船员用镜子折射阳光，发出伤亡报告；斯巴达将军莱桑德以磨光的盾牌，传达行动讯号）。
31. 譬如，艾布拉姆斯（M. H. Abrams）提出“镜”与“灯”的隐喻，分别对应“再现”与“表现”的美学原则。他以为，镜的模式自古希腊以来在西方文艺创作中一直占主导地位，18 世纪，随浪漫主义出现，灯的模式才日渐兴盛。
32. 巴特从神经心理学角度，另有一套心灵诞生的说法：“婴儿生命之初的几日内，眼睛就对柔和光亮有反应；到了一个星期的时候，婴儿就试图看到什么，他开始转动眼睛，但却还是以模糊和犹豫的方式在转动；两个星期之后，他便可以盯住一个近处的东西；到了六周，视觉便是坚定的和有选择的了：目光形成了。难道我们不可以说，这六个星期当中就是人的‘心灵’诞生的时间吗？”[法] 罗兰·巴特：《直盯盯地看着》，《显义与晦义——批评文集之三》，怀宇译，天津，百花文艺出版社，2005 年第 1 版，第 323-324 页。
33. 斯多亚哲人芝诺亦以镜教育学子，一位愣头青“非常固执地”向他“询问一个完全与其年龄不相称的问题”，芝诺“就将那人领到镜子前，让他朝里看，然后问他是否认为这样的问题适合镜子里的面容”。
34. 梅洛 - 庞蒂：《眼与心》，第 137 页。
35. [德] 黑格尔：《精神现象学》（上卷），贺麟译，北京，商务印书馆，1979 年第 2 版，第 121 页。
36. 梅洛 - 庞蒂：《眼与心》，第 138 页。
37. [法] 科耶夫：《黑格尔导读》，姜志辉译，南京，译林出版社，2005 年第 1 版，第 4 页。
38. [英] 霍布斯：《利维坦》，黎思复、黎廷弼译，北京，商务印书馆，1985 年第 1 版，第 39 页。
39. [法] 科耶夫：《黑格尔、马克思和基督教》，李琍、徐卫翔译，科耶夫等：《驯服欲望：施特劳斯笔下的色诺芬撰述》，北京，华夏出版社，2002 年第 1 版，第 12、17 页。
40. 西美尔的一番论述可作补充：盲者与聋者的社会性情绪相当不同，于盲者，他人仅存于语音的短暂连续性之中，诸如他人面孔所透露的沧桑经历，不在盲者的感知范围之内，故而，盲者的心绪是安宁的、平静的，对周边环境始终不抱持敌意。Simmel, “Sociology of the Senses,” in David Frisby and Mike Featherstone eds. *Simmel on Culture: Selected Writings* (London: SAGE, 1997), p.114.
41. 详见柏拉图：《理想国》，第 389 页（596D-E）。
42. Levin, David Michael, *The Philosopher's Gaze: Modernity in the Shadows of*

Enlightenment (Berkeley: University of California Press, 1999), p.11.
神殿铭文“认识你自己”标志西方哲学从天上（对世界本源的追问）回归世间（对人类事务的关注）。苏格拉底曾一心扑入自然哲学，却无所获，因为正义、智慧、虔诚诸如此类问题很难说明。他恍然醒悟，自然哲学家不仅研究目的偏了，研究方法——“用眼睛盯着事物，或试图以某种感官把握事物”——也错了。《斐多篇》谈到，观看日蚀最好通过水面的反射间接观看，否则眼睛极易被日光灼伤。这一观看隐喻所要暗示：惟有通过中介，即心灵，才能正确认识事物。苏格拉底的“心灵本原原则”被学生柏拉图发展为“理念论”。

43. 柏拉图：《理想国》，第 265 页（507E）。
44. [古希腊] 柏拉图：《斐多》，杨绛译，辽宁人民出版社，2000 年第 1 版，第 15 页。
45. 柏拉图虽对观看不满，却断言长眼睛的人有福了，并以神秘主义口吻在《蒂迈欧篇》中描述视觉的生成过程：神发明一种不会燃烧但能放出柔和光线的火，这种火与我们身上的纯火同类，因而可以流入眼睛。光线与视觉之流同类相通，正因为同类相通，每当光线流出与外在物体相接时，就会整合为单一体，这种单一体在同类相通中融入体内的交流，直至抵达人的灵魂，从而产生视觉。柏拉图：《蒂迈欧篇》，第 30-31 页（45B-E）。《美诺篇》还讲到，人们聚集黑漆漆岩洞般的神殿里，获得关于死亡与再生的秘密技术，并被女神得墨忒耳赐予明亮的视觉。Levin: “Introduction,” in Levin, D. M. ed. *Modernity and the Hegemony of Vision* (Berkeley: University of California Press, 1993), p.2.
46. 柏拉图:《斐多》，第 72 页。柏拉图以他的灵肉分离观得出结论:“看得见，摸得着的，都能用感觉去认识；可是不变的东西是无形的，看不见的，只能用理智去捉摸。”柏拉图：《斐多》，第 40 页。看不见的是不变的，而看得见的始终变化，因此，灵魂和看不见的东西契合，肉体和看得见的东西相像。他还认为有两个王，一个统治着可见世界，一个统治着可知世界。可见世界就是肉身之眼能够观看之物：实物本身和实物的影像（影像又包括阴影和水面或其它平滑物体表面所折射的物像）；而可知世界是肉眼无法目睹的理念（以及数学几何）的抽象存在。柏拉图:《理想国》，第 268-270 页（509D-511E）。
47. 柏拉图：《斐德若篇》，《文艺对话集》，第 126 页。
48. 同上，第 126 页。
49. 柏拉图：《理想国》，第 266 页（508B）。
50. 柏拉图晚年力作《法律篇》（所有柏拉图对话中篇幅最长），脱出《理想国》多少有些虚渺的高屋建瓴，导入务实的政制建构。返回的洞穴囚徒犹如知悉理念的哲学王，勇敢走入洞穴，关注城邦的日常生活，处理大众事务。对洞穴的回归，亦可看作苏格拉底对使命的担当，由自然哲学（青年苏格拉底）转向政治哲学（成年苏格拉底）。
51. 柏拉图：《理想国》，第 264 页（507B-C）。
52. [古希腊] 亚里士多德：《形而上学》，苗力田译，北京，中国人民大学出版社，1993 年第 1 版，第 27 页（980a22-25）。
53. 亚里士多德：《尼各马科伦理学》，第 218 页（1174a15）。
54. 亚里士多德：《形而上学》，第 28-29 页（981b-982a）。
55. 同上，第 214 页（1050a25）。
56. 柏拉图洞穴的阐释空间非常大，马丁·海德格尔和列奥 - 斯特劳斯对此均有不同解读，甚至女权主义者从柏拉图洞穴看到隐匿的男权思想（亦从笛卡尔的透视主义窥见男性霸权）！
57. [德] 海德格尔：《柏拉图的真理学说》，孙周兴译，《路标》，北京，商务印书馆，

2000 年第 1 版，第 247 页。

58. 同上，第 264 页。
59. 同上，259 页。
60. 《斐德若篇》有类似论述："凭高俯视我们凡人所认为真实存在的东西，举头望见永恒本体境界……专注在这样的光辉景象。"柏拉图：《文艺对话集》，第 124-125 页。
61. 海德格尔：《柏拉图的真理学说》，第 249 页。
62. 柏拉图：《理想国》，第 277 页（518C-D）。以海德格尔的理解，洞穴比喻这一卷的结尾处所阐发的问题：所看与看何以处于相互关系中？二者的纽带在何处？是何种枷锁将两者捆绑？柏拉图的回答是："好了，现在你就可以说，这个给予认知的对象以无蔽状态，给予认识者以（认识）能力的东西，就是善的理念。"海德格尔：《柏拉图的真理学说》，第 260 页。
63. 海德格尔：《柏拉图的真理学说》，第 265-266 页。
64. 同上，第 266 页。
65. 以柏拉图的表述：人类的理智须"按照'理式'去运用，从杂多的感觉出发，借思维反省，把它们统摄成为整一的道理。"柏拉图：《斐德若篇》，《文艺对话集》，第 124 页。
66. 柏拉图：《理想国》，第 272-279 页（514A-519C）。
67. 详见陈家琪：《看什么与怎样看》，孙周兴主编：《视觉的思想》，杭州，中国美术学院出版社，2003 年第 1 版，第 283 页。
68. [德] 费尔巴哈：《基督教的本质》，荣震华译，北京，商务印书馆，1984 年第 1 版，第 15 页。
69. 约翰福音 1：9。
70. [古罗马] 圣·奥古斯丁：《忏悔录》，应枫译，长春，时代文艺出版社，2000 年第 1 版，卷 7，章 10，第 114 页。
71. 北京大学哲学系外国哲学史教研室编译：《西方哲学原著选读》（上卷），第 224 页。
72. 同上，第 240 页。
73. John A. Walker and Sarah Chaplin, *Visual Culture: An Introduction* (Manchester, UK: Manchester University Press ; New York: Distributed exclusively in the USA by St. Martin's Press, 1997) , p.106.
74. [英] E·H·贡布里希：《艺术与错觉》，林夕等译，湖南科学技术出版社，2002 年第 1 版，第 80 页。
75. 犹大书：24。
76. 约翰一书 1：5、2：10。
77. [法] 米歇尔·福柯：《规训与惩罚》，刘北成译，北京，生活·读书·新知三联书店，2003 年第 2 版，第 338 页。
78. Aquinas. 1951, p.275. 转引自 Nicholas Mirzoeff:《视觉文化导论》，陈芸芸译，台北，韦伯文化国际出版有限公司，2004 年第 1 版，第 6 页。
79. 圣·奥古斯丁：《忏悔录》，卷 7，章 16，第 120 页。
80. 路加福音 11：34-35。
81. 雅各书 1：23-24。
82. 霍布斯：《利维坦》，第 490 页。
83. 马太福音 6：22-23。
84. 圣·奥古斯丁：《忏悔录》，卷 7，章 17，第 121 页。
85. 梅洛 - 庞蒂：《眼与心》，第 161 页。
86. 柏拉图：《会饮篇》，《柏拉图对话集》，王太庆译，北京，商务印书馆，2004 年第 1 版，

第 347 页（219A）。

87. 圣·奥古斯丁：《忏悔录》，卷 7，章 14，第 118 页。

88. “愿耶和华使他的脸光照你，赐恩给你。愿耶和华向你仰脸，赐你平安。”民数记 6：25-26。

89. 哥林多前书 13：12。

90. 古希腊绘画含纳透视的运用，艺术家以空气透视法在画面营造纵深感，但他们并不晓得近大远小遵循什么数学（几何）规则。眼睛这么小，为何能容纳这么大的视阈？这一问题始终困扰学者。斯多亚学派的克律珀斯在《物理学》中认为：“视觉的发生，是由于视觉器官和对象之间的光线以圆锥体的方式延展的结果；圆锥体的顶部在眼睛那里，而底部在被看的对象那里，于是被看的东西就像沿着一根棍子一样沿着空气传给我们”；阿拉伯学者哈桑亦以“视觉金字塔”回答这一问题：塔尖位于眼睛，塔基位于所见界域。“阿尔贝蒂之窗”继承这一视觉学说。漫长中世纪，透视法未取得任何进展，也许那时艺术家没有这个需求，以至于瓦萨利在《大艺术家传》中写到布鲁内莱斯基时感叹：“当时透视学错误百出，一塌糊涂。”文艺复兴早期，由于绘画学、制图学的推动，透视学兴起。布鲁内莱斯基可谓透视画法第一人，运用数学方法，以几何透视创作图画（已佚），并将相关知识传授给年轻艺术家如多纳太罗和马萨乔。经几代人努力，透视法最终确立，能被科学语言表述，二维平面呈现魔法般的三维效果，以德拉·波塔的话说，这是“奇异经验”和“狂喜体验”。凡·艾克的油画，虽能逼真描绘事物，但还是有点中世纪图画味道，就像放大了的福音书精致插图。透视法的确立比油画的发明，意义更其深远，转变整个西方的艺术观，乃至文化观。

91. 达·芬奇：《日记》伦敦版，1910 年，第 1 卷，第 250 页。转引自阿恩海姆：《视觉思维》，第 26 页。

92. [古希腊] 色诺芬：《回忆苏格拉底》，吴永泉译，北京，商务印书馆，1984 年第 1 版，第 25 页。

93. 北京大学哲学系外国哲学史教研室编译：《西方哲学原著选读》（上卷），第 311 页。

94. [美] 罗伯特·休斯：《新艺术的震撼》，刘萍君等译，上海人民美术出版社，1989 年版，第 10 页。

    德国人古登堡埋头设计印刷术之时，佛罗伦萨人阿尔贝蒂潜心钻研透视学。身为建筑家的他（据瓦萨利描述，阿尔贝蒂的绘画还不错，但我们早已遗忘其画家身份，只记得是《论绘画》的作者），是典型的文艺复兴式复合人才，通晓诸多学科。《论绘画》（1435 年以拉丁文首次出版，次年以意大利文出版）是一部讨论绘画的专著，也是一本数学性质的文论（早期数学透视法的代表作），其研究虽来自中世纪光学和古希腊欧几里德几何学，以及布鲁内莱斯基的透视学，但从理论角度，精彻论述线性透视法（随后，工程师、建筑师和数学家笛萨格首次系统阐发透视学）。至此，透视已广泛运用于艺术家的实践，近代视觉制度确立。1638 年，法国修道士尼瑟翁如此归纳透视法：“一种真正的魔力，或说是科学的完美发现，它让我们能更完整了解或辨识自然与艺术中最美丽的作品，透视法在所有的时代都备受尊重，不是一般人，连世上最有权势的君王也很尊重它”。

95. [英] 齐格蒙特·鲍曼：《全球化——人类的后果》，郭国良、徐建华译，北京，商务印书馆，2001 年第 1 版，第 30 页。

96. 意大利学者艾柯从接受美学角度论述透视法：“透视技巧使观赏者能以惟一可能正确的方式观看形象，即作者（创立观赏技巧）努力使观赏者在内心与作者取得一致。”[意] 安伯特·艾柯：《开放的作品》，刘儒庭译，北京，新星出版社，2005 年第 1 版，第 5 页。

97. 罗伯特·休斯：《新艺术的震撼》，第 13 页。
98. 由于透视法，画面人物显得生硬、呆板，莱奥纳多成功解决这一问题，以他独有的“渐隐法”将形体有意识融入阴影中。详见 [英] E·H·贡布里希：《艺术发展史》，范景中译，天津人民美术出版社，1998 年第 3 版，第 165 和 293 页。
99. 详见 [加] 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 年第 1 版，第 241 页。
100. 见 [英] 乔治·贝克莱：《视觉新论》，关文运译，北京，商务印书馆，1957 年第 1 版，第 88 节以下。
101. Mirzoeff：《视觉文化导论》，第 52 页。
102. 有关小孔成像的记述非常之早，除前面提及的人物，莱奥纳多、欧几里德多次对此留意，尝试给出合理解释；阿基米德、托勒密、希罗等学者从数学或几何学角度研究其成像原理。
103. 笛卡尔证明了光的物理属性，而不是某种神秘的精神性介质，更非神迹的显示。既然光是实存的物质，具有物理属性，那么就可用数学方法予以测量、分析、考察。虽然笛卡尔的光学理论有诸多罅漏，甚至匪夷所思（遭遇 20 世纪“肉身哲学家”梅洛 - 庞蒂的极力批判），若将笛卡尔的研究与摄影术的诞生相联系，未免过分，但他对光的重新认识，对此后的光学研究至关重要。另外，笛卡尔视觉理论的贡献在于：之前解释视觉的生成，均立足于眼睛，笛卡尔则开始思考大脑：感觉只是一系列表象，需得到心灵的辅助。
104. Jonathan Crary, “Modernizing Vision,” in Foster, H. ed. *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Viwe Press, 1988), pp.30-31.
105. Ibid., p.33.
106. Ibid., p.33.
107. Catherine Wilson, “Discourses of Vision in Seventeenth-Century Metaphysics,” in David Michael Levin. ed. *Sites of Vision: The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1997), p.131.
108. Crary, “Modernizing Vision,” Foster ed. *Vision and Visuality*, p.32.
109. 北京大学哲学系外国哲学史教研室编译：《西方哲学原著选读》（上卷），第 373 页。笛卡尔在《形而上学的沉思·I》写道：“我一向当作最真实最可靠的东西加以接受的一切事物，都或者是由感官得知的，或者是通过感官而得知的；可是，我有时候曾经发觉这些感官是骗人的。”同上，第 366 页。
110. 贝克莱：《视觉新论》，第 129-130、156 节。
111. 同上，第 59 节。
112. 同上，第 55 节。
113. 贝克莱的视觉理论上承 13 世纪经院哲学家托马斯·阿奎那的感知认识论（托马斯以为触觉是最基本的感觉形式，不像其它感知局限于身体某一部位，触觉则遍布全身，从而由视觉立场转向触觉观念），下启梅洛 - 庞蒂的知觉现象学，庞蒂确信“‘视觉材料’只有通过其触觉意义才能显现。”[法] 梅洛 - 庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，北京，商务印书馆，2001 年第 1 版，第 199 页。但贝克莱的身体观与 20 世纪的身体哲学很不相同，梅洛 - 庞蒂的肉身世界负载更多意义，见本章九节。
114. 贝克莱：《视觉新论》，第 51 节。
115. 详见北京大学哲学系外国哲学史教研室编译：《西方哲学原著选读》（下卷），北京，商务印书馆，1982 年第 1 版，第 94-95 页。
116. 此种触觉观部分影响 20 世纪的艺术观。未来主义者以触觉理解视觉：所有经验都来自触觉，甚至“视觉产生于指间”。本雅明亦扈持“触觉主义”：历史转折时期，

人类感知功能日益复杂，以单纯的视觉方式无法完成感知任务，须受触觉的引导，比如，建筑以触觉与视觉的双重方式被接纳。本雅明这一论调显然来自 19 世纪维也纳艺术史学派悍将里格尔。

117. 沃尔夫林的名著《艺术风格学——美术史的基本观念》，以线性 / 涂绘、平面 / 纵深、封闭 / 开放、多样 / 同一、清晰 / 模糊一系列概念，对观文艺复兴绘画与巴洛克艺术。究其实，不仅是艺术风格之差别，亦是知觉认识论之殊异。沃尔夫林以为线绘传达触觉效果，涂绘传达视觉效果，可能对绘画的理解稍有偏差。
118. Kemp, 1990, p.51. 转引自 Mirzoeff：《视觉文化导论》第 48 页。
119. 详见 Mirzoeff：《视觉文化导论》，第 54-57 页。
120. Crary, "Modernizing Vision," in Foster ed. *Vision and Visuality*, pp.33-34.
121. 霍布斯：《利维坦》，第 7 页。
122. 贡布里希：《艺术发展史》，第 277 页。
123. Crary, "Modernizing Vision," in Foster ed. *Vision and Visuality*, p.36.
124. Ibid., p.37.
125. 摄影式观看是种不真的观看：1. 透过取景器“裁切”世界，且在照片中，所有物像定格矩形框内，而肉眼的视阈范围是自由的、活泼的，可任意连接物体，使其发生关系；2. 照片明暗层次简单，色值变化粗暴，且统一成柯达或富士，而肉眼对明暗色彩的感知是细腻微妙的；3. 照片中的焦距事先设定，或聚焦整个场景，或聚焦某个物体，而肉眼可随时调节焦距；4. 肉眼没有快门和曝光，虽无法如电影那样捕获运动物像，但能“收录”或“记忆”运动事物，而摄影只可凝固，否则留下模糊影子。
126. 这也是纳达尔见解：摄影师必须研究光，以光捕捉对象，充分展示摄影师的性情、才能与趣味。他认为，摄影绝非理论或技术问题：一小时可教会摄影理论，一天可学会拍摄技术，但无法传授的是对光的感觉（the feeling for light）。
127. 照相机、实证主义和社会学拥有相同信念：“由科学家和专家记录下来的、可观察的、可量化的事实，终有一天向人们提供有关自然和社会的全部知识，以至于人们可以预订这些知识。”[英] 约翰·伯格：《另一种讲述的方式》，沈语冰译，广西师范大学出版社，2007 年第 1 版，第 83 页。
128. [法] 奥古斯特·孔德：《论实证精神》，黄建华译，北京，商务印书馆，1996 第 1 版，第 29-30 页。
129. 孔德对观察推崇备至，“……观察是真正能被接受而且切合实际需要的各门学识的唯一可能的基础。……无论是推论的或实验的，其科学效能总是在于与观察的现象直接或间接相符。”《论实证精神》，第 9 页。
130. [法] 利奥塔：《后现代状况——关于知识的报告》，岛子译，湖南美术出版社，1996 年第 1 版，第 136 页。
131. 工具主义的观点是：评价事物不是依据它的真或假，而是依据它的有用性，科学理论不过是一种有用的工具或研究的手段。见尼古拉斯·布宁、余纪元编著：《西方哲学英汉对照词典》，北京，人民出版社 2001 年第 1 版，“工具主义”词条，第 507 页。而“最大的效益、最佳的支出收获比率，是工具主义理性成功的度量尺度。”
132. [法] 让 - 路易·鲍德利：< 基本电影机器的意识形态效果 >，吴斌译，克里斯蒂安、吉尔·德勒兹等：《凝视的快感：电影文本的精神分析》，吴琼编，北京，中国人民大学出版社，2005 年第 1 版，第 18-19 页。
133. [奥] 维特根斯坦：《文化与价值》，许志强译，浙江文艺出版社，2002 年第 1 版，第 7 页。
134. [德] 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，北京，中国城市出版社，

2002 年第 1 版，第 120 页。

135. Aaron Scharf and Martin Jay, "Photo-Unrealism: the Contribution of the Camera to the Crisis of Ocularcentrism," in Melvill, S.& B. Readings, eds. *Vision and Textuality* (London: Macmillan, 1995), p.349.

136. 列宁申斥照相术对人的切解，"最近，在美国，（泰勒）制度的拥护者采用如下方法：在工人的手上绑上一个小电灯。工人的一举一动都被照相，然后对电灯的运动进行研究。他们发现，有些动作是多余的，然后就逼迫工人避免做这样的运动，也就是说，要加强劳动的强度，不得有一分一秒浪费在休息上……摄影机得到了全面的应用。"《列宁全集》，第 20 卷，柏林，1961 年版，第 145 页，转引自 [德] 西格弗里德 · 齐林斯基：《媒体考古学》，荣震华译，北京，商务印书馆，2006 年第 1 版，第 230 页。

    泰勒制中，对运动的研究可精确至 1/1000 毫米，列宁对其极力批判，认为它以"机器奴役人"，且身体等同机器。分解操作姿势，以便设计一套快速完成工序的规范性动作，避免时间与精力的无谓消耗。摄影术应用于现代企业生产流程的深入剖析，见 Lalvani Suren, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies* (Albany: State University of New York Press, 1996), pp.152-168.

137. 海德格尔：《柏拉图的真理学说》，第 274 页。

138. [德] 海德格尔：《只还有一个上帝能救渡我们》，熊伟译，《海德格尔选集》，第 1305 页。"孔德写道：从理论上说，也许除了星球的诞生，人类可以知晓一切东西！打那以后，照相机甚至拍摄了诸星球的形成过程！" 约翰 · 伯格：《另一种讲述的方式》，第 84 页。

139. 这里的"造型"仅取字面意思。"造型"（Bidung）通译"教育"、"教化"，但海德格尔的用法大有不同。详见海德格尔：《柏拉图的真理学说》，第 250 页。

140. [德] M · 海德格尔：《诗，语言，思》，彭富春译，北京，文化艺术出版社，1991 年第 1 版，第 146 页。

141. [德] 海德格尔：《世界图像的时代》，孙周兴译，《海德格尔选集》，第 899 页。

142. 同上，第 904 页。

143. 同上，第 911 页。

144. 海德格尔：《荷尔德林诗的阐释》，第 210 页。

145. 同上，第 209 页。

146. 同上，第 150 页。

147. Martin Jay, "Sartre, Merleau-Ponty, and the Search for a New Ontology of Sight," in David Michael Levin, ed. *Modernity and the Hegemony of Vision* (Berkeley: University of California Press, 1993), p.176.

148. 梅洛 - 庞蒂：《知觉现象学》，第 104 页。

149. 梅洛 - 庞蒂：《眼与心》，第 161 页。

150. 同上，第 158-160 页。

151. 陆扬主编：《20 世纪西方美学经典文本》第二卷，上海，复旦大学出版社，2000 年第 1 版，第 798 页。

152. 梅洛 - 庞蒂：《眼与心》，第 142 页。

153. 在梅洛 - 庞蒂眼里，一幅画无疑是"含糊"的，"既是外中之里又是里中之外"，如果没有绘画，人们将永远无法理解幻想的实质："幻想离现实近得多，也远得多：说它近，因为在我身体中幻想是它生命的图表，它的髓质和肉质……说它远，因为画只是物的相似体，它并不给心灵一个机会去重新思考事物的组织关系。"《20 世纪西方美学经典文本》第二卷，第 798 页，或《眼与心》，第 132-133 页。

154. 梅洛 - 庞蒂：《眼与心》，第 133 页。
155. 同上，第 163 页。
156. 梅洛 - 庞蒂：《知觉现象学》，第 255 页。
157. 梅洛 - 庞蒂：《眼与心》，第 139 页。
158. 同上，第 155 页。
159. 梅洛 - 庞蒂：《知觉现象学》，第 256 页。
160. 梅洛 - 庞蒂的思想近似“见山是山，见水是水”的禅悟三段论。
161. 梅洛 - 庞蒂：《眼与心》，第 130 页。
162. 同上，第 129 页。
163. 同上，第 137 页。
164. [法] 吉尔 · 德勒兹：《哲学与权力的谈判：德勒兹访谈录》，刘汉全译，北京，商务印书馆，2000 年第 1 版，第 110 页。
165. [法] 吉尔 · 德勒兹：《福柯 褶子》，于奇智、杨洁译，湖南文艺出版社，2001 年第 1 版，第 56 页。
166. 德勒兹：《哲学与权力的谈判》，第 109 页。
167. [法] 德勒兹：《沉淀，或历史的形成：可见物与可陈述物（知识）》，谢强译，杜小真选编：《福柯集》，上海远东出版社，2003 年第 1 版，第 562 页。
168. 德勒兹：《哲学与权力的谈判》，第 122 页。
169. [法] 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，2003 年第 2 版，第 62 页。
170. 自摄影术（包括 X 光、窥镜）应用临床医学，望闻问切多种会诊手段完全让位于视觉的凝视。
171. [法] 米歇尔 · 福柯：《临床医学的诞生》，刘北成译，上海，译林出版社，2003 年第 1 版，第 5 页。
172. Simmel, “Sociology of the Senses,” in Frisby and Featherstone eds, *Simmel on Culture*, pp.109-110.
173. 巴克特以一位真实警探菲尔德（Inspector Field）为原型，而警探维尔德（Inspector Wield，为菲尔德的改写）则反复出现狄更斯其它几部小说中。关于摄影与侦探小说的论述，参见 Sandra S. Phillips, Mark Haworth-Booth and Carol Squiers, *Police Pictures: The Photograph as Evidence* (San Francisco, Calif,: San Francisco Museum of Modern Art, 1997), pp.33-39.
174. 本雅明就此写道：“照相术首次可以使某个人的踪迹持久而清晰地保存下来。在所有对人的奥秘的征服之中，这是最重大的征服，随之就开创了侦探历史了。在这以后，才采取种种措施去密切注意人的一言一行。”[德] 瓦尔特 · 本雅明：《文集》，法兰克福，1972 年版，第 I 卷，第 2 页，转引自齐林斯基：《媒体考古学》，第 206 页。
175. 摄影的直接观察与忠实表现原则，于 19 世纪自然主义与现实主义文学广为实践，如福楼拜、莫泊桑、左拉诸家作品。可是，描述、再现、叙事等功能终究不及影像，文学笔触则殷殷探寻内心活动，不再匹配外在世界，心理小说随之诞生。详见五章二、四节“走入内心”。
176. 福柯：《规训与惩罚》，第 279 页。
177. 同上，第 225 页。
178. [法] 米歇尔 · 福柯：《权力的眼睛——福柯访谈录》，严锋译，上海人民出版社，1997 年第 1 版，第 150 页。
179. 福柯：《规训与惩罚》，第 227 页。
180. [英] 约翰 · 伯格：《观看之道》，戴行钺译，广西师范大学出版社，2005 年第 1 版，

第 144 页。

181. 曾接受良好心理学训练并一度担任心理学教席的福柯，想必对弗洛伊德学说谙熟于心，其首部专著并非名闻遐迩的《疯癫与文明》，而是《精神疾病与人格》，日后悔其少作，不愿提及。弗氏从精神分析角度，探讨“内疚感”的起源，阐述“道德自律”思想。内疚感首先源于对某个权威的恐惧；其次源于对超自我的恐惧。超我与自我形成的紧张关系便是内疚感，所谓文明是克制本能，使内心有种力量监视进攻与破坏意图，从而减弱或消除不良后果。即，外部威慑通过超我的建立而内在化，生发并加剧内疚感。[奥] 西 · 弗洛伊德 :《文明及其缺憾》，傅雅芳、赫冬瑾译，安徽文艺出版社，1987 年第 1 版，第 71-83 页。另外，关于内疚的论述散见尼采著作，嫡传弟子福柯对其不会陌生。
182. 福柯 :《规训与惩罚》，第 242 页。
183. 同上，第 255 页。
184. 利奥塔指称的“话语”、“造型”并非实体的文字、图像（如一本书或一幅画），而是对字面意思的借贷，应用范围宽阔，Discours 属于深度化、稳定化的概念性先验领域，与思维发生关系；figure 泛指平面化、流动化的视觉性经验领域，与身体发生关系。二者并非形同冰炭，前者可以也应该自行破除边界，被后者任意渗入。
185. Lyotard 1971:11，转引自斯蒂文 · 贝斯特、道格拉斯 · 凯尔纳 :《后现代理论》，第 195 页。
186. [英] 伊格尔顿 :《现象学，阐释学，接受理论：当代西方文艺理论》，王逢振译，江苏教育出版社，2006 年第 1 版，第 141 页。
187. 斯蒂文 · 贝斯特、道格拉斯 · 凯尔纳 :《后现代理论》，第 197 页。
188. 同上，第 195 页。
189. [斯] 阿莱斯 · 艾尔雅维茨 :《图像时代》，胡菊兰等译，吉林社会科学出版社，2003 年第 1 版，第 88 页。
190. 斯蒂文 · 贝斯特、道格拉斯 · 凯尔纳 :《后现代理论》，第 196-197 页。
191. Lyotard 1971:53，转引自斯蒂文 · 贝斯特、道格拉斯 · 凯尔纳 :《后现代理论》，第 198 页。
192. 艾尔雅维茨 :《图像时代》，第 83-84 页。
193. [美] 阿恩海姆 :《艺术与视知觉》，滕守尧等译，四川人民出版社，1998 年第 1 版，引言部分。
194. 同上，第 49 页。
195. 阿恩海姆 :《视觉思维》，第 309 页。
196. 同上，第 2-4 页。
197. 阿恩海姆 :《艺术与视知觉》，第 56 页。
198. 同上，第 5 页。
199. Michell, W. J, *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), p.16.
200. Mirzoeff:《视觉文化导论》，第 3 页。
201. 尼采 :《曙光》，第 243 节。
202. [法] 鲍德里亚 :《消费社会》，刘成富、全志钢译，南京大学出版社，2000 年第 1 版，第 221 页。
203. [美] 杰姆逊 :《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，北京大学出版社，1997 年第 1 版，第 219 页。
204. [法] 鲍德里亚 :《完美的罪行》，王为民译，北京，商务印书馆，2000 年第 1 版，第 11 页。
205. [德] 尼采 :《看哪这人》，张念东、凌素心译，北京，中央编译出版社，2001 年第 1 版，

第 91 页。

206. Victor Burgin, ln/ *Different Space: Place and Memory in Visual Culture* (Berkeley: University of California Press, 1996), p.33.
207. [伊朗] 拉明·贾汉贝格鲁:《柏林谈话录》，杨祯钦译，南京，译林出版社，2002 年第 1 版，第 29-30 页。
208. 罗蒂 :《哲学和自然之镜》，第 9 页。
209. 柏拉图、笛卡尔诸哲拒绝肉眼，以“理念”或“理智”取代观看，但视觉中心主义是其理论支撑，思维逻辑仍是一种再现主义图式观——心灵如镜般反映外在世界（存在之物被怎样及如何正确再现），即西方认识论多次经由视觉隐喻出场。参见五章对“视觉作为文化隐喻”与“视觉作为文化形式”的区分。

第1章　摄影术与观看之道

第1章

摄影术与观看之道

未来社会的文盲并非不会写字，而是不懂得摄影。[1] 本雅明这句先知般箴言，不祥预兆了现实真相。

毫无疑问，摄影术是西方观看思维的逻辑延伸与技术实现，犹如堪舆术之于中国的阴阳五行观。摄影术秉持笛卡尔的理性话语、洛克的心灵白板，还有焦点透视的优良传统，透视学、暗箱机制、摄影术一以贯之，促成现代认识论的产生，其诞辰标志着现代性视觉制度的全然确立。

摄影术的机械性、可复制性，提前勾勒图像时代的大致面貌：历史要闻国际时事在照片中呈交，人间万象世情百态在镜头前展演，一切均缩减为图像，定格于照片，为摸索资讯、获取知识提供直观而可靠的路径。不仅是对工业社会的呼应，也预示信息社会的到来——物质实体被符号化、虚拟化、数字化。

如今，摄影师每月透过镜头采集的信息量，“甚至远远超过了 18 世纪百科全书派所设想的全部计划”[2]，不啻说社会已然浸渍图片之中，生活流于视觉事件，文化持为视觉形式，人类以可见性原则理解被视象化了的现实，“观看”这一命题藉此凸显。

摄影为接近事物给予方便，是知晓自己及世界的关键媒质，如今，涉及影像的论述已足够多，关注视觉技术是一回事，理解它另一码事。并非人人搞过绘画，但他们几乎都端起相机拍过照，这样说应该没多大问题。绘画对某些人来说，太邈远，太神秘，罩上一层光环；而摄影太近，就在身边伸手可及，面目反倒不清，好比焦距过于前推，呈像随即模糊。这里主要从视觉角度书写摄影，寻求常识与惯习所疏

忽（甚至被知识与理论所遮饰）一面，由摄影进入观看。

1.1 视觉延伸

> 如果说，失去一个重要的感觉器官便足以感觉不到整个自然现象，反过来，那就很有理由认为，有时获得一个新的感觉器官就可能发现目前我们全然无知的一系列事物。[3]

12 世纪发明的眼镜，作为矫正视力的工具，不仅是视觉媒介，也传达一种观念：人的天赋或生理缺陷不必视为其最终命运。摄影术的诞生却传递下述思想：肉眼局限将由机械之眼补偿，眼睛借此伸向各个角落，因此万物均为被看之物，并以机械复制方式，揭示现实，把握现实，占有现实，以致终究改造了现实。

摄影术超出肉眼能力，创造种种视觉新前沿，如 19 世纪 90 年代 X 光的发现，能够探入身体内部暴露骨骼，带来一种人体新视觉（图 1.6）；乘热气球航拍，城市露出集成电路板模样（图 1.4-5）。技术领域的新进拓展，波及并带动图像的应用与观看的开发（电子显微镜窥见微观物像，高速摄像机捕捉运动轨迹、太空望远镜观察遥远宇宙……），视觉科技为人类佩带一副“眼镜”，图像化生存与技术性观视，渐为生活常态。

“眼睛寻求启示。在生活中，这样的启示很少遇到。而照片确认了这种启示”[4]，机械之眼凝固一掠而过的现实，不仅视觉伸向过去，再熟悉不过的日常呈现异态，且不可见成为可见的，各色秘密大白于光天化日。透过相机观看“殊像”世界，眼睛功能得到延伸，获致认知自由，就像希区柯克影片《后窗》中的杰夫，虽腿缠石膏，

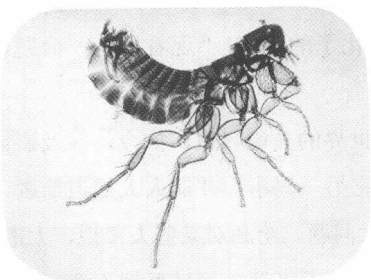


图 1.1 显微镜下的跳蚤模样

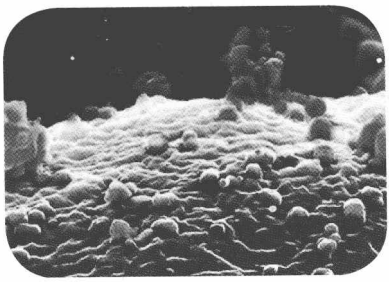


图 1.2 电子显微镜捕捉的 H5N1 禽流感病毒

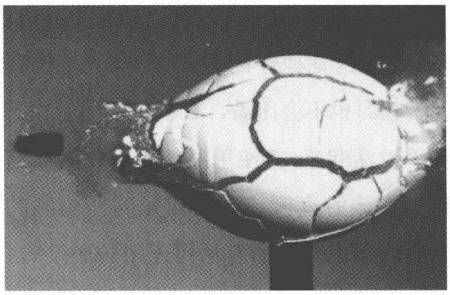


图 1.3 子弹穿过鸡蛋瞬间

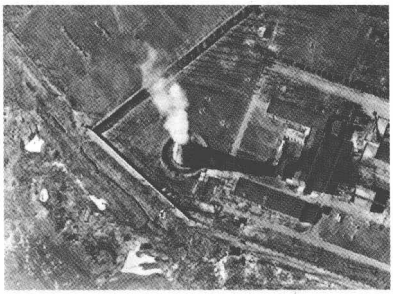


图 1.4 朝鲜宁边核基地，美国 DG 公司捷鸟卫星 2006 年 1 月 5 日拍摄



图 1.5 北京市卫星地图

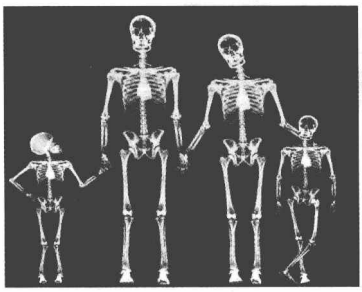


图 1.6 X 光下的人体

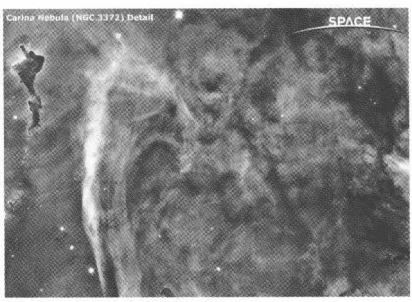


图 1.7 哈勃太空望远镜捕捉的星云

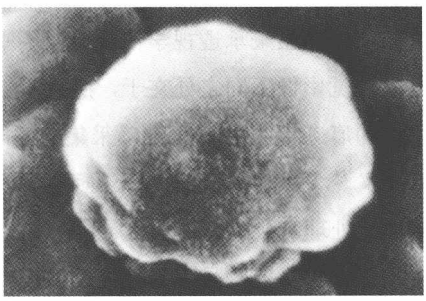


图 1.8 放大 35 万倍的艾滋病毒

行动受限，但借助相机，观望左邻右舍，并目睹、破获一桩杀妻解尸案，而小说《玫瑰之名》中的威廉修士仅因眼镜不慎丢失，解码离奇凶案之迷的难度旋即增加。

摄影蔚为流行文化组成部分，继而由伊斯纽曼的预装柯达相机助力[5]（纳比画派的维亚尔曾拥有一支柯达，一些固执的艺术家却拒绝使用这种便携式相机，对庞大笨重的老式机器迷恋依然，如德加），伊斯纽曼将消费者重塑为生产者，照片则是奖励，赏赏按快门的人[6]，当民众不再是图像消费者，而是图像制造者之时，“摄影就自称

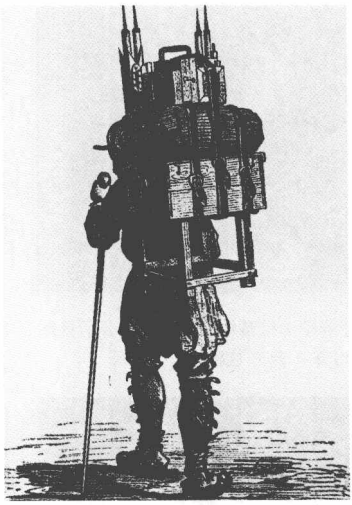


图 1.9 早期摄影师的标准行头

为艺术”[7]。随相机愈加轻巧，拍摄更其方便，[8]摄影变成视觉掠夺的方式之一。[9]工作狂们即便闲暇时也不会闲着，日积月累的工作习惯让双手忙活起来，“使用照相机可以缓解这些工作狂在旅游度假或寻欢作乐时所感到的无所事事的焦虑，他们有活可干了……”[10]，手持机身浮光掠影地观看，镜头则虎视眈眈搜寻、瞄准猎物，然后扣动扳机匆匆干掉对象，最后携带胜利果实——相片——回家，高兴程度不亚于肩扛丰盛猎物的猎手。[11]相机贪婪吞噬物像而后狂暴释放图像，诚如电影理论大师巴赞声称：“未见人为创造力的干涉下，一个图像世界自动生成了……摄影对我们的影响就好像自然现象一样。”[12]

照片，无论何人皆可制作、索取的微缩景观。但摄影改变观看意义，并非理解而观看，是为了观看而观看。绘画中透视法的应用，系观看世界方式，也是理解世界方式，摄影虽秉承透视学传统，但不主动处理，仅仅呈现，直接引用——“摄影和其它视觉影像不同之处在于，照片不是对主题的一种描写、模仿或诠释，而是它所留下的痕迹。”[13]摄影可准确采集物像，却不善于阐发，可严肃提呈外观，却轻率抛弃释义[14]，画家在这方面应心得手，展示过滤后的事相，如杜米埃以变形夸张手法，在画面上处理腐败政客。

不过，摄影式的呈现是异样的呈现：透过镜头，隐秘的陌生世界相继迭出——饱含韵味的场景如此之多，富于意义的片段如此之盛，远出乎常情——“相片的秘密，它之迷离的至为明亮的奥秘，就是逃逸进熟悉之地的陌生性中。相片被诱惑进了熟悉之物，旋即又迷失在陌生性中。”[15]

1.2 简单回顾

回顾视觉史，唯有摄影领取了加盖官方大印的“一张正式出生证明”，不仅铭

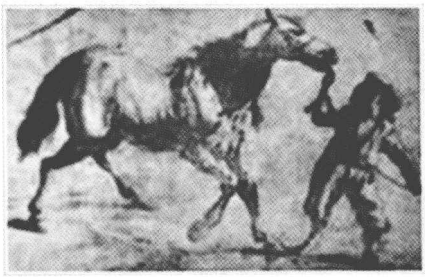


图 1.11　目前已知最早照片是尼埃普斯 1826 年拍摄的鸽子楼（图 1.23）。专家考证，早在一年前，他便“翻拍”一幅 17 世纪荷兰版画《牵马少年》，2002 年索斯比秋拍，以近 4.5 万美元成交

刻具体诞生时间，还标注具体发明人与出生地（摄影却没有历史，至少很难书写一部令人信服的摄影史）。显然，摄影术是 19 世纪西方工业革命的必要组成。既然日常用品可利用机器大规模生产，为何艺术品不这样呢？而征服艺术的最好手段是将其无限复制——最早一张照片，恰巧是对一幅绘画的复制（图 1.11）。带着这一理想，加上古老迷梦的诱惑（力图留存瞬息变化的物像），众多才智之士投身摄影术的发明。

更准确说，摄影式图像并非某一时刻被某人发明，而是找到固定图像的化学药剂，摄影式观看亦非新近发现，而是透视法 - 暗箱的自然延续。这一时期主要障碍：如何配制“扣留”物影的感光材料。因为机身（暗箱）已被丢勒、莱奥纳多等艺术家描述得很清楚了；镜头也不在话下，16 世纪，暗箱针孔被简单玻璃镜头替代，物像更其精致清晰，18 世纪法国上流阶层盛行一种被称为“牛眼”的视觉玩意儿（类似今之防盗门的猫眼），与之后相机镜头原理几乎一样。

摄影术之前，便有了诱人视觉装置，诸如全景绘画、立体布景、转盘活动影像镜、万花筒、立体镜、体视镜，等等。此类光学设计是对传统视觉形式（静态、单视点）的重新构造，或对传统观看方式（主客分离）的再度修正，新视觉装置的神奇效果

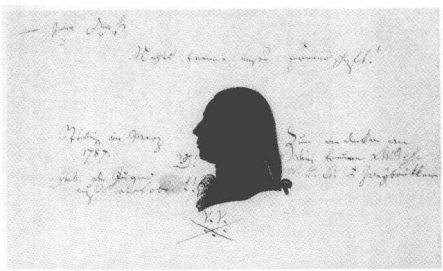


图 1.12　斯沃兹（J・H・Schwartz）：《剪影画像》，1787

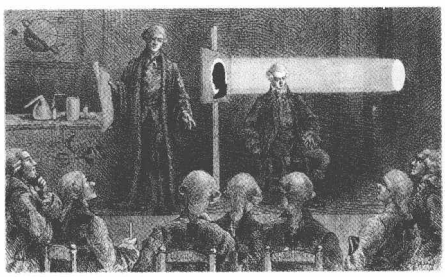


图 1.13　查理斯教授的影像实验，版画，1874



图 1.14 让·弗柯特（Jean Fouquet）：《侧面像》，石版画，1790

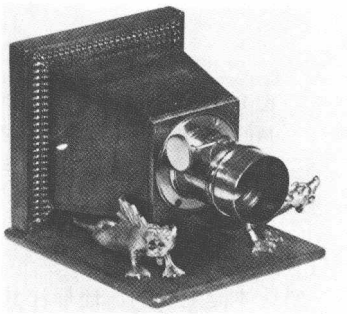


图 1.15 1844 年的相机样式，镶嵌两条金龙，具有装饰功能，兼及稳定机身作用

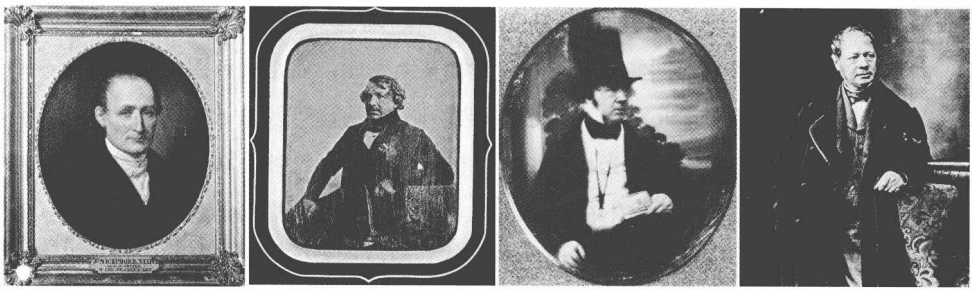


图 1.16–19 摄影术先驱尼艾普斯、达盖尔、塔尔博特、巴亚尔

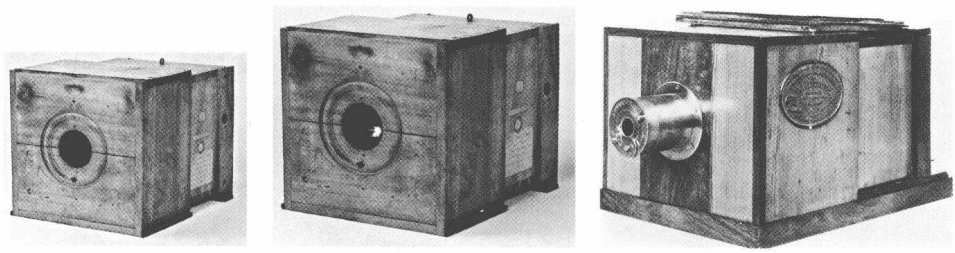


图 1.20–22 早期照相机

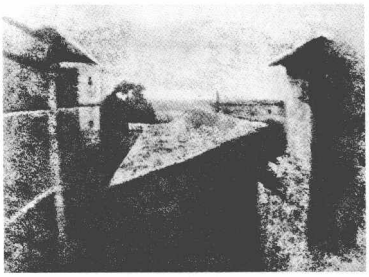


图 1.23　尼艾普斯日光蚀刻法，照片曝光 8 小时以上

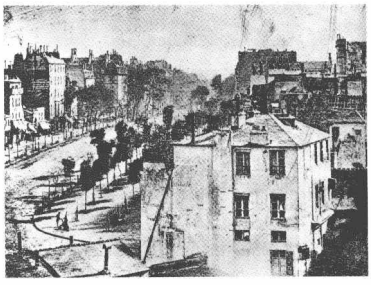


图 1.24　达盖尔拍摄的照片，作为当时最繁华的都市巴黎竟荒芜人烟，仿佛鬼城，这归于早期摄影的技术局限。虽然达盖尔银版法大大缩减曝光时间，即便如此，至少需 15 分钟

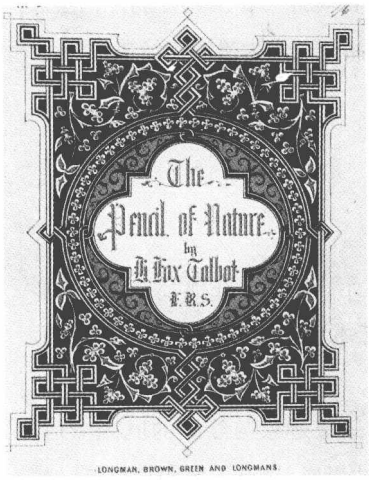
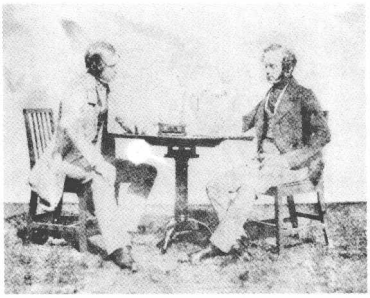


图 1.25　塔尔博特影集《自然的画笔》



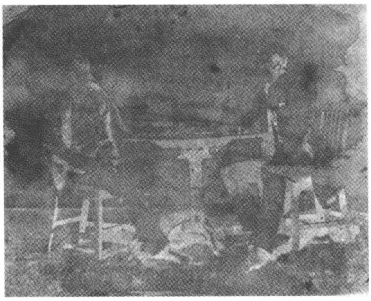


图 1.26–27　现代摄影术的奠基人塔尔博特的碘化银纸摄影法。因有底片，原理上可无限复制

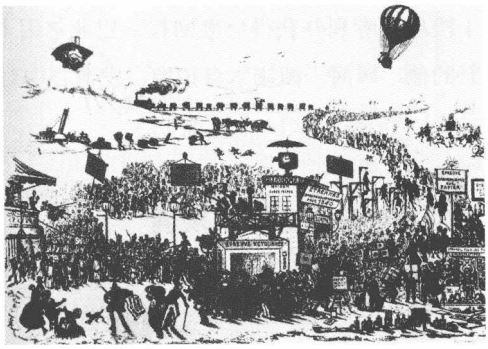


图 1.28　莫瑞塞（Maurisset）:《达盖儿银版摄影爱好者》，版画，1839，这幅版画反映了摄影术诞生之初大众对拍照的狂热
达盖尔曾编撰《达盖尔摄影术》小册子，一时洛阳纸贵，连版 47 次之多。1856 年，英国伦敦大学率先开设“摄影技术”课程



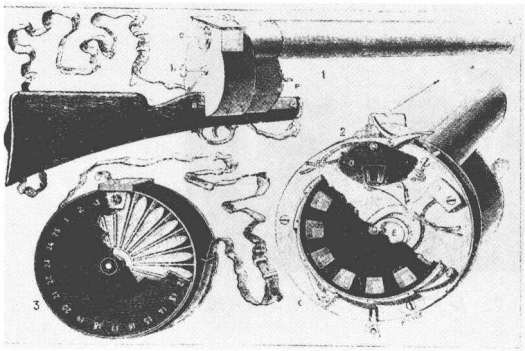


图 1.29–30　这家伙显得非常暴力。其实，它是一种可连续拍摄的照相机，由法国医生埃蒂恩·迈瑞（Marey）发明，因其突出贡献，当选法国摄影家协会主席

点燃对摄影术的研究热情（达盖尔曾为出色的全景画设计者），虽对此后的电影发明影响更甚。同理，若没有木刻、铜版（尤其 1796 年诞生的石版画）的强悍复制能力，摄影术的出现不定可行。因为前者的复制功能（如，威斯特、席里柯等画家请人以版画形式复制自己的作品，广为散布，博取声名），大大激活设计者的想象，投入相当精力和诸多实验获得艺术品的可复制性。因此，摄影是现代意义上的克隆术。

万事俱备，只欠东风，接下来就该英雄人物出场了，这些故事大家耳熟能详，尼艾普斯用日光蚀刻法拍摄了世界上现存第一幅摄影图片；达盖尔怎样以阴险狡诈手段申请专利并获得巨额回报；巴亚尔因上当受骗未能抢先一步拿到专利，恼羞成怒的他，导演一帧溺水自拍像，发泄心中对政府的不满……均为摄影史经典佐料。

1.3　绘画的摄影式观看

曼·雷十分诡辩地说：我拍你无法画的，我画你无法拍的。在他心目中，摄影与绘画差异之大，似乎无法调和。但他之所以能在艺术史占有几行字，并非绘画，而是摄影（图 1.31-32）。

摄影术尚未正式公布，敏感者就已嗅出摄影的诸般迹象与绘画的叵测命运，1838 年 1 月 6 日法国报纸 *Gazette de France* 这样描述摄影：“这一发明是奇迹。颠覆所有关于光学和视觉的科学理论，并且，绘画将产生革命性易变。”[16]

摄影与绘画之命题，有探讨的必要，惟与摄影之前的图像技术相比较，阐释二者的语言竞争和风格传承，才能更好理解摄影为何这么流行，以至于“所有艺术皆汲汲于摄影情势了”。

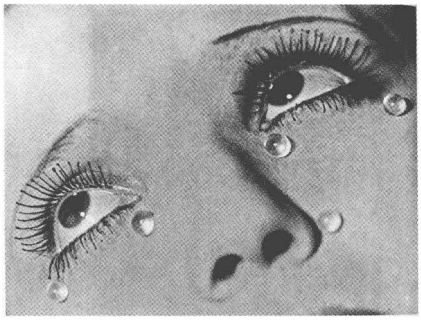


图 1.31 曼·雷的实验摄影作品

（1）

杰夫·沃尔仍然以为摄影模仿绘画，理由是摄影还在做着摄影发明以前绘画所做之事，“摄影模仿绘画，而且必须如此，”[17] 他斩钉截铁说道。早期摄影的确如此，新兴事物照例经受一番痛苦挣扎，方能获致认可。就像经验科学在莱奥纳多时代并无地位，本人也酸溜溜这么说：“我的前人已经拿走了全部有用的、需要的题目，我选不出什么非常精彩的题材了，因此我只能像那些由于太穷、最后才赶到集市的人那样，给自己挑选些别人看过而未取、认为没什么价值的货色。别人挑剩下的、瞧不上眼的、不肯要的货色，我要把它装进我简陋的担子，不敢运进大城，只是拿到小村里去兜售，卖一点公道价钱。”[18]



图 1.32 曼·雷：《朱莉娅与玛格丽特》，摄影，1948

当观众初睹达盖尔照片，首先怀疑是否出自画家之手，达盖尔为消除其虑，拿出一枚放大镜，使他们确信照片中的细节远远超出眼与手的能力。这说明大众对摄影的品质还是相当狐疑的，面对摄影，念念不忘以绘画为参照。我曾在《世纪的较量与轮回》一文写道：

> 摄影诞生之初，称其为艺术勉为其难，许多人士对其不屑一顾，并不以为它是一门独立艺术形式。摄影术妾身未明之时，先行者纷纷（其中多数从绘画转行到摄影）采取绘画图式实践摄影创作，如构图、造型、用光等等深烙绘画



图 1.33 镀金画框包裹的照片，1850

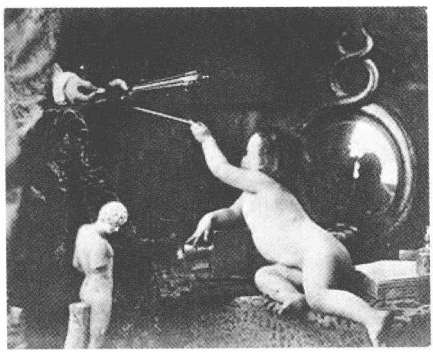


图 1.34 雷兰德：《年轻的摄影给画家另一支笔》，1859

规则的印记，甚至摄影师直接在底片或照片上修改——涂、擦、刮、抹——获得一种绘画笔触效果。摄影的风格流派也直取绘画，如印象派摄影、超现实主义摄影、抽象摄影。最为突出的是高艺术摄影，如雷兰德的《人生两条路》，晃眼一看，还以为是拉斐尔的另一幅《雅典学院》，在观念表达上与库尔贝的《画室》几乎一致，当然无法考证雷兰德是否见过此画，但受绘画的影响确凿无疑。

摄影实在太年轻了，根本无法与已有四五百年历史的油画相抗衡，在绘画标准的压迫下完全不知如何是好，只能委曲求全临时采纳公众所认可的艺术法则。摄影家急于想让摄影术获得应有地位，不得不策略性应对凶险的生存境遇；或从另一角度说，摄影术尚未确立本己的价值体系时，对其它艺术图式的借鉴是自身发展的必要程序。

摄影的处境真够令人同情，照片甚至不惜动用昂贵的镀金画框包裹自己（图1.33），以示是艺术，值得尊敬。尤让摄影难堪的是，品评标准也来自绘画，如背景处理、空间关系；再形而上一点，便是审美、意味、和谐。新兴摄影在老大哥绘画那里遭遇威慑，惶惶不安，就像卑贱的婢女立候高贵的公主面前所感受的忐忑不宁。[19]

孤傲的绘画眼中，冒昧出现的摄影似乎只能是艺术的婢女，但摄影最终成为绘画的奏效工具——雷兰德 1859 年拍摄的一帧照片，婴儿伸手递送画笔给艺术家，标题正是《年轻的摄影给画家另一支笔》（图 1.34）。

风水轮流转。萧伯纳于伦敦一处展览中无意看到自己的肖像照时，直言不讳：

照片比绘画好得多，哪怕最高明的绘画都比不过照片，它们将毫不犹豫被摄影击败。萧伯纳是夸张了些，但人们逐步发现，摄影术的确有着绘画无法比拟的优点。如：复制性[20]和便携性[21]；艺术家收集创作素材不必煞费苦心，只需轻触快门，德拉克洛瓦和德加已给出表率[22]；大可不必像过去那样，为制作一张肖像不得不在画家面前一动不动站上许久，亚里士多德对此颇有微词；要装饰房间，绘画必须购买，摄影则简单多了，从报刊杂志上直接剪裁，或干脆自己拍摄；更为重要，摄影虽未见绘画那样的物质感，却具备异常的真实性，作为斑斑证据，惟摄影有资格成为法庭呈堂证供和医学会诊手段，那怕再写实的绘画远也无法企及。

1855 年，世界博览会举办人类历史上第一场摄影展；1859 年，摄影首次获准进入沙龙（展出照片 1,300 余幅，波德莱尔随即书写名文《1859 年沙龙》，哀悼绘画被自然主义偶像侵蚀。同年，德拉克洛瓦发话了，为摄影辩护）；1863 年，法国政府承认某些摄影作品可依据出版目的被视为艺术。[23] 摄影肇始保卫战和反击战，自身魅力渐次显现，并对绘画施加影响，不多久就完全超越绘画。[24]

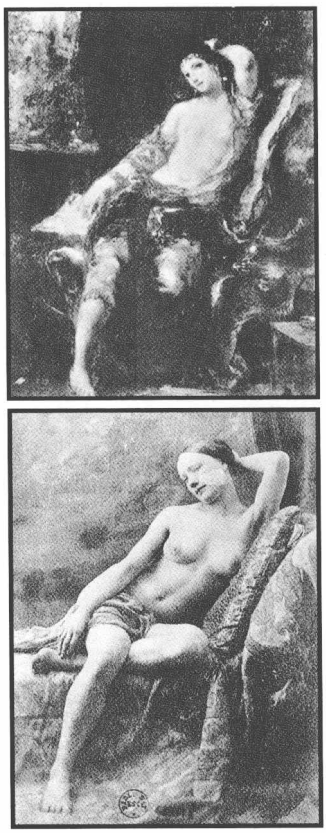


图 1.35–36 德拉克洛瓦对照片的借鉴和挪用

绘画在与摄影无可避免的短暂竞争中败下阵来。摄影师抢了艺术家的饭碗（贡布里希甚至以“绘画的敌手”形容摄影），许多画家被迫下岗或转行，相机取代传统美术记者之责——记录种种突发事件、实时新闻或战争场面，再用笨拙画笔表现这些更具现场感的情景则显多余（譬如，蒂莫斯·奥萨里文镜头中的“死亡之谷”，比任何画家笔下的战争场面更震撼人心，即便精心描绘的血腥尸体再多。图 1.86-87、112-113 可供参看）；另一类被取代的行业是肖像画。同为肖像，摄影的优势显露无遗，既便宜又快捷[25]，与当时属社会中坚力量的资产阶级信念不谋而合。

肖像画不再是贵族和有钱人的特权了（1861 年《摄影新闻》杂志如此夸耀：“摄影将粗俗的阶级和财富差别一扫而光，兜里只有几先令的穷

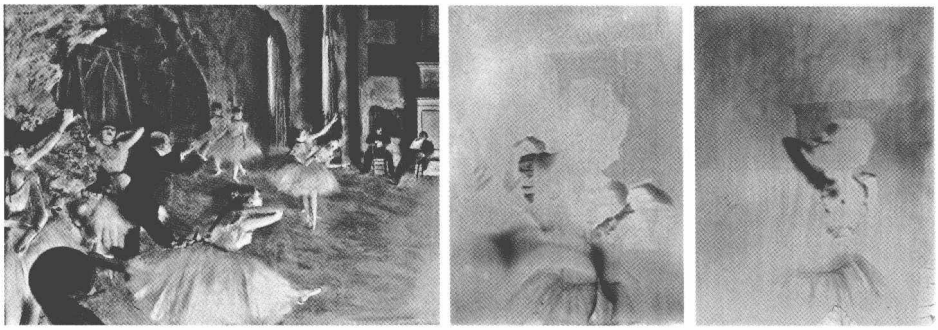


图 1.37–39 德加对摄影的借用是明显的

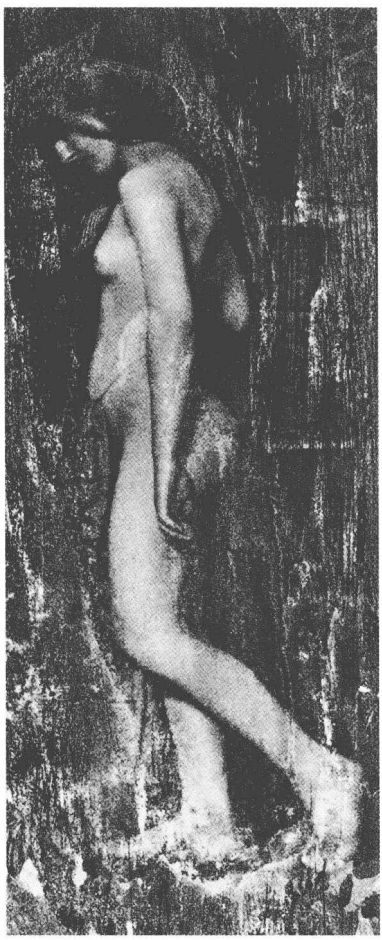


图 1.40 早期摄影在照片上做出的绘画味

人也能得到妻儿逼真的肖像，这肖像就像汤姆斯·劳伦斯爵士为欧洲至高无上君主绘制的画像一样完美”），以摄影转换形象的方式，民主概念深入人心（复制性使艺术品唾手可得，且在照片中，所有物体大小看上去差不多，故照片灌输“万物皆等同”的信念），普通市民也可拥有一张流传后代的肖像，[26] 以照片编织家族谱系，与贵族用肖像画一样。若说一幅肖像绘画证明主人的身份、地位、性情、精神面貌，那么一张照片仅陈述此人存在，但照片比绘画更富纪念意义，确如桑塔格的绝妙比喻：与拥有一幅莎士比亚的油画肖像相比，更愿保留他的一张照片，持存莎士比亚的肖像照无疑近似珍藏耶稣的一枚指甲。很快，贵族和新兴资产阶级看出摄影的内在魅力，相率投向摄影为自己定影留照。并且，摄影成功降低艺术标准，诱变民众口味，关注逼真与酷似，而绘画更看重表现力，惟妙惟肖仅是伟大绘画作品的附带之物。肖像画从此没落了。



图 1.43–44 重铬盐技术使摄影具有印象派绘画趣味

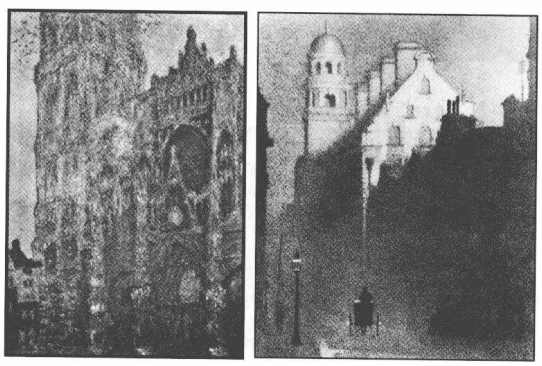


图 1.41–42 鲁宾逊的摄影图式受惠于拉斐尔前派

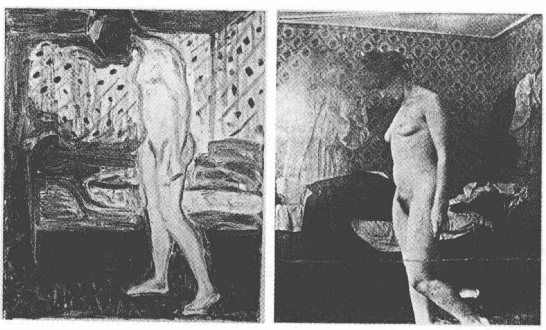


图 1.45–46 蒙克对摄影的借用

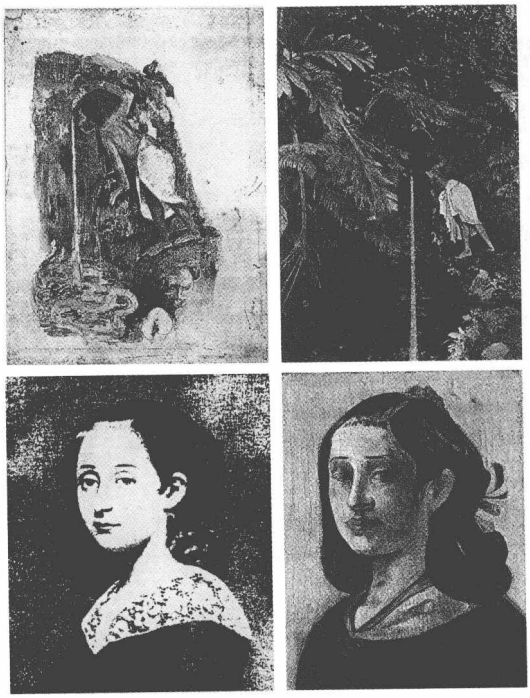


图 1.47–50 高更对摄影的借用

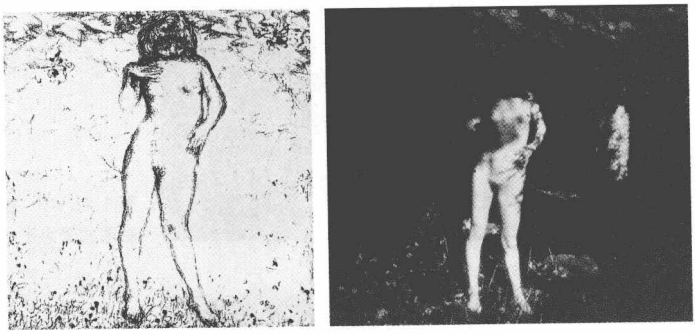


图 1.51–52 纳比画派波纳尔对摄影的借用

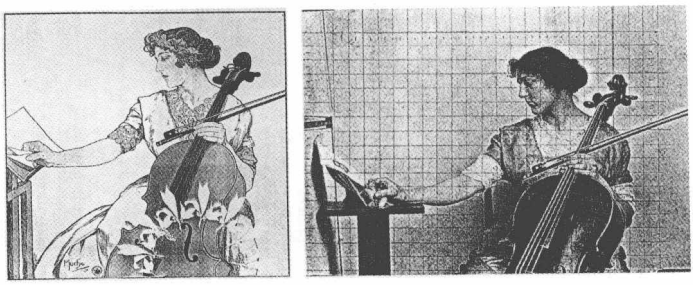


图 1.53–54 穆克（Alphonse Mucha），对摄影的借用




图 1.55–56 德加对摄影的借用




图 1.57–58 德加对摄影的借用




图 1.59–60 德加对照片的借用

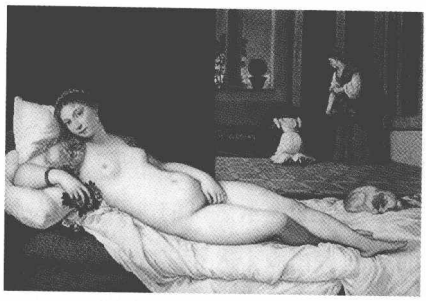
（2）

摄影术诞生之后，一批眼独的画家很快解悟其无限潜力，以照片辅助创作，如德拉克洛瓦和库尔贝[27]；或转向摄影，为谋生手段，如塔尔博特和达盖尔[28]；或直接取用照片，如恩斯特和培根[29]；德加对摄影如此迷狂曾一度打算放弃绘画。十分官僚保守的安格尔，对待摄影的态度是暧昧的，含糊其辞的：我们当中谁能实现这种精确性……确实，摄影非常迷人——事实上，没人敢于如此宣称。[30]令人诧愕的是，安格尔居然于1846年请愿，要求法国政府禁止摄影术实验，因为它是一种“不正当竞争”（即使如此，还是悄悄让模特在达盖尔工作室拍照，借助相片，完成著名作品《泉》）；德拉克洛瓦却发见摄影的天真性格，失声惊呼“如此出色的发明来得太晚了！”并立马写信法国政府，请求为摄影术的发明者拨款。新古典主义（官方）与浪漫主义（院外）两大阵营的掌旗者，看待摄影术的迥异表情，很是有趣。

大多美术史家如此评价马奈：从古典透视空间转向现代平面空间，他是首位表达现代主义美学的艺术家——“以平面性宣布作品是被画在平面上的”。不错，马奈以妓女入画，并决然抛弃空间深度而走向平面构局，《奥林匹亚》（图1.63）彼时鞭及道德上的焦虑和视觉上的瞢然，二者结合所产生的情绪忿慨，应该不难理解。库尔贝嘲讽《奥林匹亚》：这幅画的形象是压扁了的，像扑克牌一样，画中女子是刚刚沐浴过的黑桃皇后。马奈则反唇相讥：库尔贝的美学理想是一颗台球弹子（意谓库尔贝的人物造型过于结实浑厚，如库尔贝本人一般）。

很容易看出《奥林匹亚》图式来自乔尔乔内《沉睡的维纳斯》（图1.61）和提香《乌尔比诺的维纳斯》（图1.62，马奈曾多次摹绘提香作品），但摄影的影响更大。第二帝国时期四处泛滥的色情图片无疑引导着马奈的审美倾向；[31]作品另一特点尤其重要：形体未见丰富的中间灰色予以衔接，画面略显平面化，缺欠古典主义惯常的纵深透视。莱尔对此见解敏锐：调子的处理简略十分，少见中间过渡色，看起来就像闪光灯拍摄的令人惊异的刺目效果。[32]不过，莱尔的阐述言过其实，闪光灯要到20世纪20年代才出现，1887年只有闪光粉，而马奈此作绘于1863年，那时摄影师大多利用自然光，只有少数辅之人造光。消灭中间灰色，斗胆尝试强烈明暗对比，毫不讳忌的大面积阴影紧贴形体边缘行走（《男人体》尤为明显），这是纳达尔带给马奈的直接影响——纳达尔在摄影中率先起用人造光线。与库尔贝那种浑厚结实的美学理想相反，马奈的确不喜中间灰色，他曾批评老师库蒂尔：“完全被中间色包围。”

很奇怪，马奈的肖像作品烙有较强摄影味，静物画手法则传统一些，直接写生





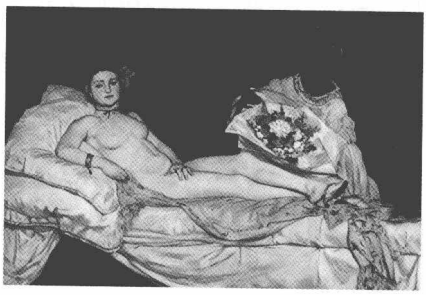


图 1.61 乔尔乔内：《沉睡的维纳斯》，约 1500
图 1.62 提香：《乌尔比诺的维纳斯》，约 1538
图 1.63 马奈：《奥林匹亚》，1863
以挑衅的咄咄目光逼视前方，不像前两幅作品的女子以轻佻神态，随时愿意接受观众的凝视

而非画照片。马奈参考照片的作品出现平面化，出于早期摄影的技术局限：1. 胶片感光层次不够丰富，造成中间灰色减损，体量感也就相应削弱（如《阳台》）；2. 感光速度慢，不得不借用人造灯光，因对比反差过大，结果是细节付之阙如（如《默兰肖像》）；3. 早期肖像摄影，为突出人物，模特被置于平面背景，抑限照片空间深度的暗示（如《吹笛男孩》）。摄影诞生之初的技术缺陷——层次、细节、空间欠然——未料却为马奈即兴、酣畅、从容的率性涂抹预留种种可能（真正实现沃尔夫林所谓的巴洛克式绘写）。

可是，历史的费解在于，现代绘画虽部分依附摄影，摄影却无意间推动绘画独立走向：叙事情节逐渐退出，画面自身构成基因日益彰显（如表现主义放大马奈的绘画语言），绘画的全部内容仅为“书写”而非“造型”，淡化眼睛与对象的关系，强化笔意与画布的关系，从而解放绘画。画家的心思从笔端自由流淌，自由铺展，以“游戏笔墨”摆弄形象，收拾画面，将绘画理解为一堆等待处理的颜料，就画笔与颜料在画布上的照

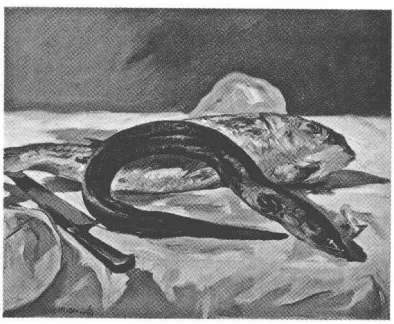


图 1.64 马奈：《鳗鱼》，油画



图 1.65 摄影师纳达尔

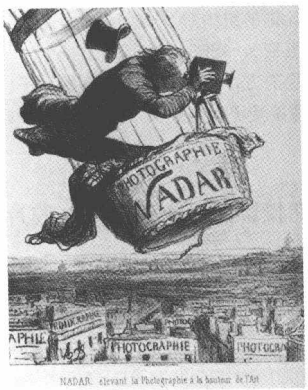


图 1.66 杜米埃构思的纳达尔漫画

面来推敲画幅，反复探索实验，处心积虑做足文章，为现代艺术充分发挥，已是后话，不待细言。

马奈受摄影术的影响是明白无误的——另一幅同样引发争讼的名作《草地上的午餐》，显然带有照相馆布景痕迹。不仅与纳达尔是哥们，马奈本人就是摄影狂热爱好者，自费出版个人影集数册。1868 年，即波德莱尔死后一载，马奈据纳达尔拍摄的波德莱尔肖像，创作几件铜版画，纪念这位英年早逝的现代主义生活的英雄；早在 1856 年，便以照片为蓝本，绘制一幅爱伦·坡（波德莱尔称其为“灵魂双胞胎”）的版画肖像。

迄今学者考证马奈至少 7 幅作品动用了照片。不仅作品倾于平面化，色彩简练许多，从人物面容与姿势也可看出他受摄影的影响何其深。马奈笔下的形象多为冷漠表情，空洞目光，常常走神，正如史家文杜里所说：“没有什么传情的功能”；史论学者约翰·理查德亦留意其人物造型的些微僵化、呆滞：“是什么使这些模特儿看上去如此专心而又如此发愣呢？显然不是艺术家，而是摄影师纳达尔的魔术盒！”[33]

对事物的摄影式观看，以致画面出现摄影式效果。对于早期画家如马奈，照片起辅助作用，是实现绘画之手段，但照片趣味反向浸润绘画，绘画最终盖戳摄影的印迹，凡参照、借鉴相片的画家（无论坦然拥抱还是审慎接受）庶乎难能避免，无以克服。摄影的幽灵如影随形，不断纠缠绘画。摄影与绘画之命题也由早期的“摄影模仿绘画”移交如今的“绘画复制摄影”。摄影（复制品、印刷品）对绘画创作潜移默化的影响、更易，乃至改写、变局，实属当代绘画遭遇的大问题，亦是亟待探讨的大话题，尤

其今之国中，画家大多手持照片作画，而对西方经典绘画的认知基本出于摄影（印刷品），那摄影究竟对绘画意谓什么？

（3）

艺术家很难不受摄影术影响，如，库尔贝的《画室》和《村姑》，因拼合不同照片而作，光源与投影并不对应，甚或光影的来龙去脉未有交代；再比如，莫奈的《金莲大街》造型模糊，被批评家斥为“舌头舔出来的”，而形象的不甚清晰却涉及早期摄影的技术问题——曝光时间较长，无法瞬间捕获对象，人群稍有移动，便留下模糊影像。颇能说明问题的是，这幅画作所描绘内容，恰好取自纳达尔摄影棚的窗外景色。正是这里，举办了第一次印象派绘画展。[34]

对待摄影的态度，最有趣的要数高更和罗丹了。高更断言摄影术是没有感情的技术装置：“机器来了，艺术走了，我根本不觉摄影于我有益。”高更言之凿凿声明，他不袭用照片作画，结果在其画室，发现数量庞大的照片（即便后来的弗朗西斯·培根，对照片充满敌意，痴迷于纯绘画语言，工作室中仍堆积各类随时调用的摄影图片）。

罗丹对摄影的忿忿不满，世人共知——摄影不会激起情感、摄影是谎言、摄影不能进入表层内部揭露灵魂——诸如此类出自罗丹之口的有毒言论比比皆是。他努力保持与摄影的距离，致使他几乎没为自己拍过照留过影。虽然如此憎恶摄影，但最终未能走出摄影，如《巴尔扎克》，收集不同图像资料构思而成。出乎想象的是，照片常常成全罗丹作品。创作过程，他随时停下，为雕像拍照，而后在照片上对不佳之处用钢笔涂抹、勾画，再以照片为蓝本修葺雕塑，如1903年作品《耶稣与抹大拉的玛利亚》，罗丹在照片上调整玛利亚的腿部形状，使其牢固扎入大理石（图1.69）。[35]



图1.67 纳达尔工作室位于这栋大楼，不仅内置当时最先进的电梯，还在此举办首次印象派画家联展

专事研究罗丹的学者伊尔森（Albert Elssen）归其为援用照片的首位雕塑家。1896年，日内瓦举办罗丹个展，由于场地狭小，容纳不了太多作品，罗丹索性以图片代替原作。摄影记录作品，然后传播，

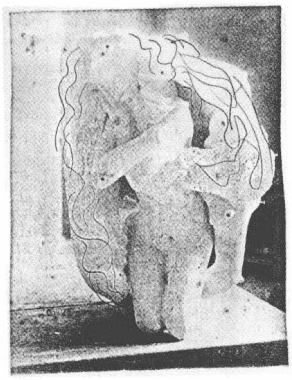


图 1.68 罗丹利用照片修琢雕像

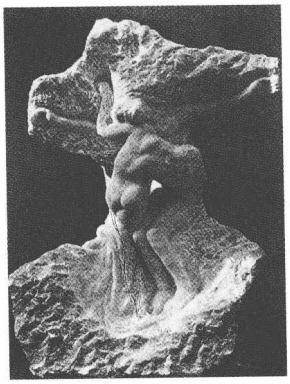


图 1.69 罗丹：《耶稣与抹大拉的玛利亚》

不经意扩展其国际知名度。罗丹看到了摄影的种种好处，主动与摄影师合作（与摄影师合作时，罗丹决定拍摄角度、光线搭配、背景处理等等，甚至要求在照片上签署自己姓名，拥有照片处置绝对权），1904 年一次访谈中，罗丹最终承认摄影是门艺术，他的摄影师令人敬佩。[36] 这位摄影师就是鼎鼎大名的爱德华·斯泰肯。

（4）

绘画与摄影波峰相逐，绘画曾一度将自身规则强加摄影，而摄影“逼促”绘画不断重新设定自身边界与位置。可如此理解，摄影诞生后的绘画史庶几一部影像元素渗透绘画实践的演绎史，但影像并非一劳永逸取代绘画，二者既相互抵触（比如，特写、蒙太奇等手法引入电影之际，亦是抽象艺术出现之时，绘画以抽象抗衡具象，以“前卫艺术”之名抵制“媚俗文化”之实）；又彼此影响——传播方式上，二者相辅相成，艺术作品由摄影复制为人熟知，而照相凹版术出现之前，新兴摄影的推广很大程度有赖于绘画[37]；图像美学上，二者携手并进，现代摄影（及电影）持续玩弄卡拉瓦乔、伦勃朗的光影效果，当代绘画则坦率接受摄影式观看。

现实主义流派的出现与摄影术广泛应用想必有着果因关联，亦与孔德的实证主义教程相因而应。那位立言从不画未见之物的现实主义画家库尔贝，充分践行观察原则，研磨有形实体，其作品《世界起源》对当时的摄影产生不小震撼，极度逼近与写实，亦启发后来的照相写实主义。当库尔贝展现大特写的性器时，群众肯定惊悸不已，犹如今日道德家目遇色情画报封面。本雅明声称库尔贝是最后一位尝试超

越摄影的艺术家，自他以后，画家便纷纷逃离摄影的影响，而印象派最先做到这一点：相信自己的眼睛，重视现场写生。作为对摄影的回应，绘画开始强调色彩。

但印象派究竟无法脱移摄影术的厚重荫翳。印象派画家眼中，现实被理解为光和影，而摄影术本身是对光影的捕捉，以塔尔博特的说法，“自然的画笔”，二者的相似性，说明它们有着内在一致性。

印象派打算游离摄影，摄影却对印象派施予影响，如印象派“仰观俯察”的视角、自由切割的形象、随意剪裁的构图，包括逆光斑驳的灯效，正是摄影惯有方式。德加部分作品有种偷窥的惬意（正因偷窥，解放对象，使其坦然表演，不像写生，模特始终保有几分不自在，做作而僵硬）；其铁杆粉丝劳特累克，试着在画幅中经营摄影式造型——分解并凝固肢体动作。

印象派设想超越摄影，不满足单调的黑白，流连于多姿多彩的感官世界，踏上自然光线下捕捉光与色微妙变化之路。可印象派怎么也料不及，对瞬间片段的羁留、短暂真实的抓取，以及用光与色凝固自然景观，并非绘画强项，甚至可说是徒劳的，艺术家还在手忙脚乱调色时，刹那现实与霎间自然已离他们远去。印象派这一理想最终被嗣后感光敏锐的彩色胶卷取代。[38]

“智慧成熟标志的根本革命”在于处处“根据自然规律研究现状”的实证主义信条，对此，不仅摄影术投之若骛，印象派亦锲而不舍，加之管装颜料与便携画箱普及，在外光环境下观察“现象之间存在的恒定关系”[39]具备理论与实践基础。数年之后，新印象派画家恍然觉悟，印象派前辈太感性了，名为客观认识，实则主观的身体视觉，过度倚赖心理机能与生理机制，根本无法遂愿所谓“自然的真实”，便折回画室，用智性解析代替感觉描绘，以光学原理置换色彩直观，准备忠诚履行



图 1.70　库尔贝：《世界起源》（*The Origin of the World*），46×55cm，油画，1866
“为了描绘真实，艺术家必须睁眼去看”
——库尔贝

分析实证主义的素朴理想。与物理学家往来密切的修拉与西涅克，以“科学的”、“正确的”态度点彩作画，穷数年之功，耐心、细致、顽强，毫无希望并彻底绝望地模仿胶片颗粒效果。

（5）

上世纪七十年代，对抽象表现主义和极少主义的厌腻，复活艺术家对摄影的喜爱。现代绘画造次之间，穷尽自身，当抽象或简化至空无一物，还有什么空间任由艺术家发挥呢，[40] 如此，绘画趋于回归具体物像并痴迷有趣细节，而摄影正是拘禁物像和细节的最佳仪器。达盖尔拿出一枚放大镜使观众释然，这说明：一幅绘画，观众绝不能看到艺术家没有（或无法）描绘之物，但摄影作品，内容和细节却是无限的，“摄影这一物质形式揭示了所有影像的面貌，包括最微妙的细节，躲在白日梦避身处的清晰细节。”[41]

摄影诱激绘画投向对细节的关切，并沉醉其中。典型是以克洛斯为代表的照相写实主义。本雅明的比喻最为精彩：画家好比神秘巫医，摄影家好比外科医生，巫医伸手比划对待病人，与病人保持自然距离；外科医生则用手术刀探入病人肌肤。巫医和外科医生的不同行医态度恰如画家和摄影家：画家与对象拉开间隔，摄影师则深深浸入事物，前者提供的形象是完整的，后者是分解的。

对摄影的全面借用，沛然不可阻挡，可从罗伯特·劳申伯格、安迪·沃霍尔、楚柯·克洛斯、大卫·萨利、艾瑞克·菲谢尔、马克·坦希、罗伯特·朗格、格哈特·里希特、菲利普·哈瑞斯这一谱系中寻获脉迹；利希藤斯坦以报刊杂志上照片的印刷网目为绘画元素；照相写实主义艺术家理查德·艾斯特斯干脆宣称：我不能在没有照片的情况下作画；而后期克洛斯的绘画直逼数码像素效果。

早期摄影与绘画看起来很像，近期绘画与摄影看起来很像；早期摄影模仿绘画，如今绘画复制摄影；早期摄影师以一种“绘画式观看”理解摄影，如今画家以一种“摄影式观看”关照绘画。而坚执以纯绘画姿态创作的憨直艺术家——如英国的弗洛伊德、德国的伊门多夫、西班牙的洛佩斯、法国的巴尔蒂斯、意大利的克莱门特——兴许是最后一批畅怀耍弄纯绘画语言的架上人。

中国近十年冒出大批图像化绘画，摄影与绘画之历史特殊遭遇以及影像观看经验（包括印刷品、复制品）对杰作观的更易，将放入第三章铺陈论述。

1.4 时间的划痕

卢卡契觉得，小说是把时间作为基本原则的唯一艺术形式。当他准备提交此番言论，是否想到了摄影术？

“时间是照片的第三维度……图像缺少这一维度而不成其为照片”。[42] 摄影不仅是其它艺术形式的参照系（绘画对时间的编排和空间的切割源于摄影），抑且时间就是主题。不同于绘画、建筑、雕塑等空间性、永恒性为旨归的艺术门类，也不同于电影、电视、录像等运动性、连续性为意趣的媒质形式，正是介于二者的居间状态，形构摄影的美学张力，显证其深刻的复杂矛盾，这注定摄影是一门关乎时间的哲学，一门涉及时间的艺术。

布勒松曾如此声称：“困难的是观看……人们就是不能学着去看！学习观看会使时间惊人地膨胀。”什么意思？观看为何接应时间？或说，时间何以纠缠观看？

（1）

影片《烟》有这么一段镜头：小杂货店老板奥吉是位业余摄影爱好者（仅有的一架相机也是年轻时“偷”来的），每天同一时间，同一地点，同一角度，对着同一场景抓取一帧照片，四千多天，坚持不懈，风雨无阻。某日邀请住在附近常来买烟的作家保罗·班杰明观看这些自诩为“生命记录”的“作品”。为啥拍这些照片？奥吉的回答是：“即使这么小的地方，仍有许多时事发生上演，就跟世界其它角落一样。”

这些照片看上去差不多，班杰明完全被其“淹没”，有些稍度不适，轻微厌烦，翻阅随之加快，奥吉建议他有点耐心，“不放慢速度，是看不出东西的。”面对班杰明“可它们一模一样”的诘问，奥吉说道：“它们是一模一样，却又彼此不同，天色有时亮，有时暗，有时夏天，有时冬天，有时工作日，有时周末，有时人们穿厚重大衣，有时穿T恤短裤，有时是同一人，有时不一样，有时不同一群人，却又同时出现，同一群人有时却不出现，地球绕着太阳转，每天，阳光从不同角度照着地球。”

“时间永远持续稳定的步调”。当观看速度放慢，果然读出许多名堂，差异逐一呈示。翻着翻着，猝然看到妻子爱伦浮现其中一张（或许上班途中无意走入取景框，图1.74），班杰明端详稍许，便潸然垂涕，悲伤不已。原来，七年前此地发生一桩



图 1.71–85 “时间永远持续稳定的步调”
——《烟》，王颖（Wayne Wang）执导

银行劫案，爱伦被流弹击中丧命，腹中胎儿未能幸免。“时间的疤痕”抓住了他。

照片中，时间不会溜走，因为时间在此停止了。镜头攫取一粒时间，“阻止它被后来的瞬间抹去”[43]，这粒时间所裹挟的事件虽可无限重复（复制），却只能在现实中发生一次，犹如死亡可以重复，但个体的死亡是唯一的，只能发生一次。

照片机械重复着实际上永远不可重复之物。以巴特的“刺点”论：“框内发生的一切一旦跨入了框，便已绝对逝去。摄影被定义为不动影像并非只因为其中表现的人物动弹不得，尚且因他们已出不来，被麻醉、钉了起来，如蝴蝶标本一般。然而，一旦有了刺点，便开启一片盲域……”[44]

在奥吉的单调镜头下，最乏味无趣之地，仍旧满载戏剧因素；在班杰明有耐心的观看中，最平淡无奇之处，依然展呈诸多时间之差。照片讲述着事物的生成、丢失与死亡，并悄然在观看中演绎。摄与看之间，时间“惊人地膨胀”，盲域开启了。

（2）

摄影是时间的辩证法，虽未创造永恒，却驻留了时间，[45] 定影剂相当于为时间涂抹一层防腐剂。照片既是过去的，又是现在的，它将现在带往过去，又把过去置入现在，并随时卷向此后，已流逝的时间与尚未到来的时间在照片中重逢，在观看中聚合，故“一种共生的存在”摆在世人面前。

不算漫长的时间跨度，个体生命被切解为大量照片，形成持续涌动的影像流，这些照片相互否认、疏离、诋毁，却又相互确认、补充、印证，生活的轨迹在时间的踪迹中辗转迂回。按快门一刻，时间就已绝对过去，虽然过去消逝了，照片却是具体的、有形的、物质的，指涉“这和此时”（here and now），此时此地的观看与照片所昭示的过去，两者间形成错位关系，而意义便蕴涵于不可抵制的时间“脱臼”之中。其力量寄寓时间的摄影则将时间的冲突、时间的抗争加以视觉化、图像化。这说明，照片具备双重观看差异：不仅呈现时空差异，同时提供意识差异（拍摄时刻与被看时刻的意义落差）——过去时的照片发出进行时的提问：“此时此刻”为何生活“此地”？巴特以为这很可能是真正的形而上学。

（3）

随技术推进，胶片感光速度加快，发现原来还可操纵时间，切割空间。再想想15世纪的莱奥纳多先生多么可怜，在佛罗伦萨市场买来小鸟，然后放掉，只是为了能在几秒钟内观察小鸟翅膀的开合。

摄影为时间进程的突兀中断、运动形态的戛然而止，所逮捉的便是“时间中没有展延的‘点’”。此“点”的前因后果虽不为人知，片断之间却可达成协议，引申无限意义（电影相反，一组镜头构成意义）。庄子的“飞鸟之影，未尝动也”与墨

子的“影不徙”的哲学论证远远走在摄影实践之前，而芝诺的“飞矢不动”这一诡辩最终实据确证。摄影和哲学对怎样凝定时空运动有种本能迷恋，就像生物实验的切片，照片乃时间的切片，这显然又与哲学的路数不同：摄影将世界分解，以反对连续性和系统性。

摄影对事物的挽留犹如松脂霎时包裹觅食的昆虫，泛黄照片一如晶莹琥珀，以沉寂和静默的姿态明证时间的飘忽与逃逸。摄影的偶然性、特殊性、奇遇性，表呈其本源是时间的言说方式，让流逝时间永恒冻结空间内，“是对孩童时光匆匆一瞥的固定，此后将不再改变且永远生动”。照片的安宁、稳重，与周围世界的嚣杂、幻化形成对照，时间片断中的琐微事物，脱离时空限制，力避命运诅咒，在遥遥无期的旅途中，残酷抵御时光的蜕色与侵蚀，绝不屈从于岁月。

瞬息的快门释放，物理与化学顿然发生作用，吐出“一种视觉不可触及的轻盈，它沉淀并凝结成了表皮的稠密”[46]，一个时间的细节就此定格。照相机滞留物质的运动与变化，纵使再快的曝光速度（1/4000 秒）也占据一截时间段：申述生活由许多有趣瞬间、值得拍摄的事件填充。事件过去，不再复返，相片存留，待为见证，也是时间无情消逝、无法还原的见证（加之时间对照片的折磨、耗损，另一层时间见证）。若照片签署日期，其中事件则被时间看守并保护，却是辩证式的诡异存在：被时间看护的照片见证自身被时间吞食。

时间是否真实“取决于它是否有内容，是否提供了作为思想素材的事件”[47]，记忆正是“内容”与“事件”在头脑中残留的影像，是“经验的剩余”，是“对刺激物的反应过后所遗存的潜在踪迹”。照片时不时拎出记忆深处的伤疤，虽然光阴荏苒，无常无奈，摄影却有助于涤除时间流逝所带来的阵痛，作为唤起相关记忆的栖居之地，它要么充当被时间摧毁之物的魔幻般替代品，要么裨补记忆的阙失。[48]这样，摄影便创造一种现代性时间经验的新关系——“碎片的修复”和“生活在别处”。

时间具有破坏力量，无情摧毁事物，摄影却能征服时间，坚强而固执地拖住时间步伐。比如，时间之流会腐蚀绘画，产生致命后果，颜色发暗、龟裂、剥落，摄影虽寿命短暂，但在有限生命内，时间的沙漏为照片蒙上一层黄色的神秘面纱，随时间推移反而魅力倍增，获得出人意料效果。绘画也因摄影而超越时间大限，复制品不断复制，复制的复制，时间繁衍时间，使复制品永存不朽，绘画原作总有一天化为灰烬。

（4）

早期摄影因技术缺欠，需长时间曝光方可俘获物像——如达盖尔银版摄影法至少需 15 到 30 分钟，反为照片增添一股诱人吸力。长时间曝光，人像凝聚出综合表情，曝光过程使被拍者并非“出”了留影瞬间，而是“入”了其中：仿佛进入影像定居了。[49] 早期摄影有种灵光环绕，一张发黄的老照片（对巴特来说，这“黄”是“光的宝库”）可能比一幅扑满灰尘的油画更可亲切回忆，勾起系念情怀，因为“灵光栖息在他们身上，甚至深入到他们外衣的皱与领结的凹痕内。”[50]

在巴特和本雅明看来，技术的发散却“将灵光从相片中去除”。如今的快照将对象定型，一瞬间，对此人的判断便发端于这张照片，确如死后只能在档案中读取其人信息。“快照——和死亡一样——是即刻地诱骗客体逃离一个世界而进入另一个世界，进入另一种时间……”[51]，那被拍摄者已经死了，“那被看见的已经死了”，他所是的那个时刻永远过去了。[52]

1.5 真实之标准

“等一下。我们说它不在那里，是因为我们没有找到它。但是也许我们没有找到它，是因为我们并没有看到它。”

“可是我们每个角落都看过了呀!”

“我们看了，但没有看到。或者看到了，可是我们辨认不出……阿德索，塞维里努斯是怎么对我们描述那本书的呢？他用的是什么字眼？”[53]

（1）

摄影来自暗箱技术，虽恪守暗箱原理，又化解其信誉，因为暗箱并不能达至它所担保的真实。

现代性的训喻：只相信所看到的。但眼见不一定为实，以任何亲眼所见为证据在场（即真实性），未有摄影辅佐，难以证明什么。就像圣马多亲手触摸基督的伤口才相信上帝之子真的复活，惟将事件、世相以照片形式呈现，方具说服力。耶稣那句“没有看见就信的有福了”的谆谆教导，在饱遭理知熏陶的现代人眼中，乃绝对妄言。摄影的出现，强行终止晦涩的哲学论证与繁琐的逻辑演绎。

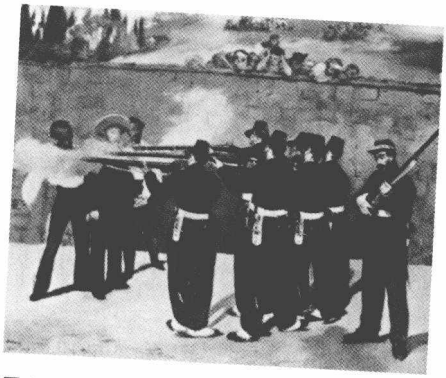


图 1.86　马奈：《处决马克西米连皇帝》，油画，1864，
一幅绘画，只能声称发生过此事件

摄影是对物体运动迹象的扣押，而证据、证词、证人（evidence）一词包含迹象、划痕、显示之意（再如，古希腊语σημειον，兼有“迹象”和“证据”双重含义），故只有摄影具备见证资格，主动招供。恰如伍尔芙所言：照片不是争论，它就是事实直接对眼睛的陈述。《百年孤独》中的霍恩·阿卡迪奥以照相机找寻上帝踪迹，借此证明上帝是否存在——他深信，如果上帝存在，迟早会被拍下来，如果拍不下来，那是因为没有上帝。当神甫灌输对上帝的信仰时，他坚持要神甫拿出照片，而神甫只带来一些刻有上帝的徽章和肖像，包括那块著名裹尸布的复制品，霍恩·阿卡迪奥却不以为然，这些玩意儿无非是毫无科学依据的工艺品。



图 1.87　马克西米连皇帝被枪杀后留下带弹孔的血衣，摄影
一枚照片，这就是所发生的事件

（2）

俨如未经审视的生活不值得一过，没有摄影确认的事件极为可疑，通过照片而尽人皆知的事件，显然要比没有照片的事件真实许多。索邦大学一位教授曾严肃质询：奥斯威辛集中营的毒气室是神话抑或属实？我至今未能发现可靠的毒气室照片。是的，他的要求不过分，只有照片可证验苦难的确凿发生。

安东尼奥尼的影片《放大》，摄影的出场形同目击者，不动声色地睹获一桩惨案。主人公试图在照片中探察蛛丝马迹，无限放大照片，放大到近乎修拉的点彩画

（或按影片说法，近似画家朋友比尔的抽象绘画），只留下一片模糊颗粒，证据链在此终止。主人公再次来到拍摄现场，果然发现一具尸体。在这里，摄影终于证实一桩曾经发生的谋杀，照片可以作为案件的呈堂证供。很不幸，主人公返回摄影棚时，一团狼藉，照片不见了，证据失踪了。翌日，又来到事发现场，正如聪明的观众立刻猜料的那样，尸体也不翼而飞。照片的杳然无迹似乎论证这桩凶案根本未曾发生，好比影片结尾，一帮少男少女在球场上空手表演打网球那般荒唐。

未见照片的死亡，岂非白死。摄影是为观看之标准，亦欲作真实之标准。由于扬·凡·艾克在作品《阿尔诺芬尼夫妇像》中，以见证人身份置自己于画面，被贡布里希称作："艺术家在历史上第一次成为真正的目击者，一个不折不扣的目击者。"[54] 然而，这只是不真实的目击者，纵使再写实（严格按照透视法并堆砌大量逼真细节）的绘画，等同理由不太充分而未予采纳的证言，绘画早已超出客观记录范畴，不可用真不真评判，只能等待艺术眼光的品鉴——"任何一幅画像，就算让我觉得'真实'，也不能让我一定相信画上的人真正存在过"——按巴特的说法，不同于其它再现方式，摄影中拍摄对象须"曾经置身镜头前，必然真实的物体，少了它便没有相片。"与绘画这种模仿体系相反，照片中，很难否认事物的存在，抑且包含双重状况：真实与过去。在巴特看来，可视为摄影之本质。

戈雅在一幅反映战争的作品下方，注明"我亲眼所见"，另一幅同类题材标示"真人真事"，如此表白，徒有虚名。只有绘画并辅以文字而没有照片，不说明问题，真实依然不可见，唯照片可供证实"这个确实存在过"——摄影发烧友左拉深信

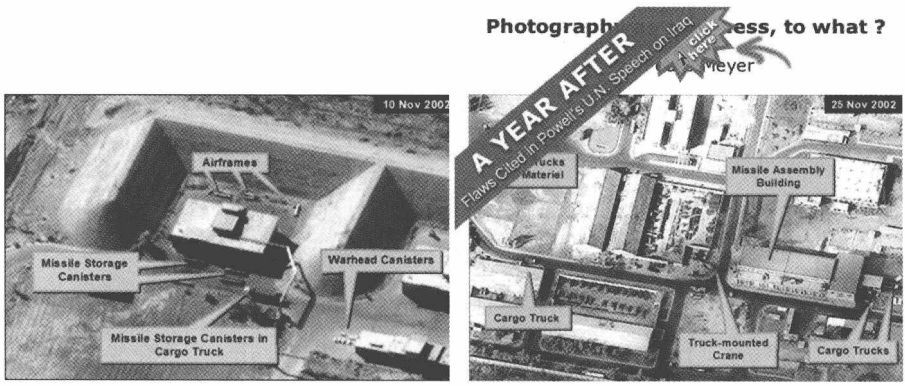


图 1.88–89　2003 年 2 月美国情报机构发布的照片，图片显示伊拉克为逃避检查，用货车运载大规模杀伤性武器。美国以照片作证，为入侵提供口实

“除非将看到的拍摄下来，否则就不能说真的看到了它们”。摄影具备的此种明证性，即事物“曾经在那里”或“曾经存在过”，任何文字媒介亦无法赋予，因为语言的本性纯属虚构，需逻辑推论，甚至诅咒发誓自我辩护，即便信誓旦旦，也无法理直气壮，且文字因理解不同而生发莫大歧义并随时间推移为人遗忘，照片却历历在目，无可辩驳、不容置疑。所以当代艺术对此甚是熟络，作品不重要，有没有作品也不重要，重要的是有没有照片说明，倘若没有图像文献，行为艺术、大地艺术、观念艺术是不存在的。

（3）

以霍内夫的看法：照片中所有东西都是被事先布置的，完全的“自然而然”不过是虚构，或说，最好程度也只能是人工痕迹最少。[55]

霍内夫是对的。20 世纪 80 年代，西方爆发妇女生育权与胎儿生命权孰轻孰重的新一轮争议。医师纳冉逊于 1984 年制作一部宣传片《沉默的呜咽》（*Silent Scream*）：当手术器械伸向 12 周大的胎儿，幼体能感知危险来临。纳冉逊试图证明胎儿不仅是胎儿，更是“未出生的婴儿”，以反对堕胎行为。[56] 计划生育者（planned parenthood）则揭穿他从中动了手脚——譬如，控制胶片速度制造胎儿被“打搅”并以一种沉默的呜咽声扭头回看效果。计划生育者提供一些影像资料，证明 12 周胎儿不可能具备如此成熟的感知能力。[57]

但随着数字制像技术和图像处理技术的出现，纳冉逊做的这些手脚显得笨拙而粗劣。透视 - 暗箱 - 摄影 - 电影 - 数码，一路下来，基本呈像原理未见多大变化，改动的是关于现实的态度及真实的理解。数字时代，摄影的真实性让人满腹狐疑，它不能证明曾经有过什么，一张图片说明不了任何问题！早在 1982 年，特效公司“卢卡斯影业”公然扬言：他们的作品意味着“摄影能够成为证据”的终结。

绝对证据的妄想在数码技术面前幻灭了，摄影的真实性大打折扣。照片真正成了虚构的世界，当参照物消失、真正客体在技术处理的过程中被清除，图像完全是被“制作”，摆脱所谓底片的时候——还能谈论真实蒸发后的图像？[58]

单独一张照片已无法为现实提供证据，至少要推敲它的可靠性，或说，证据本身是有待证明的。上世纪末美国与古巴政府围绕小埃连展开一场争夺战，[59] 当埃连父子亲密搂抱的照片见诸名刊大报，感到难堪的美国人立马否定这帧照片的真实性，坚信它是伪造的产物。而律师站出来作证，这张照片是在华盛顿的美联社摄影部冲

印的，之所以选在美联社，仅为夯实它的可靠性。[60]

（4）

“图片报道有种特别的权威。我们实际上对图片传达现实真相或真理观念有种盲目的信仰。……摄影师随意的一瞥能否提供深远的洞察并不一定，但公众的信任使其成为诱导和操纵公众观点的有力工具。”这说明观众对真实所持有的警觉与疑虑。现如今，“眼见”远比“真实”更为重要，“亲眼目睹”较之“有照为凭”更为可靠，因为真何以为真已是问题——子虚乌有的“真实世界堕为没有意义的点缀物”——众庶以冷漠的务实态度面对世界，以个体感受给出评判，即便不足为据，也比不知所以的“真实”来得切当可信。

媒体标榜的“真实”不再具有说服力，可信性标准也就替代真实性标准，引导新闻准则——照片的价值以是否能够发生效应来衡量，不再追究照片是否为真，而是看上去是否可信；且信息的传递并非取决于图片质量，而取决于文字与图片的连接速度。这也是本雅明的质问：报道与真实不必然联结，因为报道中的照片要靠语言发挥作用，若没有文字介入，“摄影建构必然不够明确。”因此他追问：对图片的文字说明，会不会泛化为照片的最本质因素？[61]

事物（事件、事相）彼时被拍一刻，无半字虚言，而此时观看一刻，大有猫腻可钻。任何照片意义都是不明确的，含混而多义，观看照片，乞援文字，这已成阅读习惯，而照片配上文字，则为读者提交真实或虚假、准确或错误的信息。

那么，照片是否谎言？不失这种可能，欺诈、蒙蔽、诓骗为摄影的潜在属性。照片撒谎，除文字故意让它撒谎外，方式大致有二：一为修饰、删添或合成，照片改头换面，失去原样，如毛主席追悼会（图 3.39）、巴黎公社暴行（图 4.37）；另为杜撰或虚构拍摄现场，而后记录，如雷锋做好事（图 4.38）、“贫困少年”入住“巴纳多之家”（图 4.44），皆为歪曲实情，却是两种不同欺骗，前一种照片内容撒谎，后一种拍摄对象撒谎。

需澄清的是后一种。照片本身绝没撒谎，纵令拍摄对象是彻头彻尾谎言，摄影却不折不扣诚实记载，哪怕伪造的现场，也是真实的摄录。周正龙的照片一定为真，确为实景拍摄，所要证明的并非照片撒了谎，而是镜头前的纸老虎冒充真老虎——拍摄者本人的现场做假并声称为真。拍摄对象是否撒谎与拍摄内容是否撒谎、照片是否撒谎与使用者是否撒谎，并非一回事。照片仍是一种真实，却给出不同版本现

实的“真实”，那么，该如何理解“真实”？纸老虎毕竟也是一种“真”与“实”（并非数码造像凭空而来）。照片之所以撒谎，是使用者出于某种不可告人意图，希望它撒谎（参见本章七节与四章四节）。换言之，若只顾及照片，而不考虑使用意图，照片无所谓真话与假言，仅为呈现、出席。

1.6 出席之证明

任何相片都是一份出席证明，是摄影的诞生为图像家族带来新型基因。[62]

（1）

摄影是家庭娱乐的重要组构部分，记录和生活并举，日常片断被镜头拦截，私密与琐碎获致一种仪式性崇高而饱富戏剧色彩，这些日常片断装入相簿，为家庭建档，作为下一代信物的相簿凝聚成“社会记忆的核心”。[63]

若说电视支配日常生活，摄影则切断电视图像，提出完全的静止与沉默。[64] 个体生命的行踪由不同时期的快照组成，有了家庭影集，可聚精会神观瞻亲朋好友，还有儿时怎样一副模样，暗自忖量又如何一步步至今——成长经历在影集中见证，出生到死亡，几乎会有一系列照片“自动”记录其过程，大多出于不经意霎间：偶尔的家庭合影，间或的毕业典礼，年终的单位聚餐，旅游景点的“到此一游”。就记认而言，照片等同镜子，一面有记忆的镜子，这面残忍镜像的可信度更高，因为“实际的镜子伴随我们穿越时间”，从中显不出变化[65]，照片却时时都在提醒我们的沧桑年轮。

相机是活化记忆的工具，照片则为生命遗留的纪念品，[66] 而影集又是压缩的家庭史或成长史，负载经历，保存记忆，“保存了消失的时刻及似先前生活一样的现实魅力。”[67] 这是对时间限制的克服，作为物证链接过去、现在与未来。

“记忆是过去在过去之上的叠积”，影片《银翼杀手》的复制人没有自己的过去，没有自己的历史，过去和历史的缺席意味来路不明。女主人公蕾切尔企图以一张与母亲的合影证明自己，照片在这里作为证据出场，是“一份出席之证明”，是身份之确认。它不仅仅是一份证明，也是蕾切尔对过去、历史、家庭的强烈意愿。巴特因珍藏母亲年轻时一张照片而大发感慨，道出“此曾在”这一简单而又深刻的摄影

本相。

过去意识表现在历史之中可命名为传统，体现在个人身上可命名为记忆。[68] 照片对记忆而言，是甩脱地点、时间后凝固的影像（记忆定格了），观看照片，诱发记忆，活于照片所交付的时空。基耶斯洛夫斯基的电影《影迷》中，皮奥里的母亲过世，他没有去墓地，“我不能看着她下葬，”意志消沉的他反复阅读母亲生前的影带：“人虽然已经不在了，却永远可以在这里看到，真好。”他不敢去墓地，墓地意味永远的结束，而影像却保留生命的残迹。当生命被短暂时间摧毁，“必将有那么一种装置来记录所发生的一切。”

照片，生活踪影的迭交、并置，散落时间之流的相纸汇聚于影集，形成环环相套的往昔故事，却又是剥离意义的图像，有待回忆追溯意义，故撕成两半的家庭合影则为痛苦回忆。回忆就是品味远离此刻的过去，而拥有照片，遂在此时拥有过去，搜索并激活沉睡的印象，“对沉浸在回忆中的作者来说，重要的不是他所经历过的事情，而是回忆的编织——珀涅罗珀式的回忆活计。”[69] 是的，记忆系照片的缀辑，记忆诱发记忆，将片断汇成完整叙事。最差的照片也能提供足够回忆线索，默然招认。

每张照片都有属己的历史背景，它是个体秘密的策源地，属于这些照片的人方可开启记忆的秘密之匣，并刺痛记忆。对于和秘密无关的人，这些照片毫无价值。伯格对私人照片和公共图片的应用作了很好综括：私人照片与被拍摄者有种持续的连贯意义；公共图片从语境中抽离，只提供与生活经验相隔离的信息，它是一种死的东西，“正因它是死的，所以可以自由使用。”[70] 由此观之，私人照片使用的受限，很难划入公众的情感半径。

美国摄影家比阿德说：“人生是积累，这个积累，源源不绝地来自媒体的图像、物品、数字、事件、与各种人相遇、电话号码等等。”[71] 累积说明什么，不正是为了回忆么。“如数家珍”这枚词汇形容影集的展示者再妥帖不过。有了摄影，大可直观构建个人历史，这深刻影响对历史的看法。原来，历史不必宏巨叙事，而是个人生活的琐碎体验与经历，个体的偶在论取代总体的历史观，构成具体而微的社会解读。不知新历史主义的出现与摄影术是否有关，也许值得探讨。

（2）

照片取代记忆，或是记忆的替身。如此说来，所谓记忆并非回忆往事，而是记住照片。照片的销蚀，不正说明记忆的中辍？乃至回忆的拒绝？（与记忆相反的

是遗忘，昆德拉以为回忆不是对遗忘的否定，却是遗忘的一种形式。遗忘并非坏事，遗忘乃急遽变化的现代社会之生存法则，如尼采肯定遗忘的积极意义：唯有健忘，才是物种传续的保证。）电影《失忆》中的连纳因一次暴力事件，患短期失忆症，妻子也不幸遇难，他只有依靠相机才能串联生活事件，追查真相，捉拿凶手。摄影术发明之前，没有手段可以留待恍惚、散逸、滑脱的事物，除记忆之外（古代智者就是掌管记忆的人），故绘画和文学在很大程度上满足记忆需求。如今，摄影虽减少了记忆负担，只要照片不损毁，事件永久保存，但也使记忆丧失意义，“鼓励记忆退化”。卡夫卡这样判断：一些东西被拍下来，只是为了把它们从脑袋里赶走。普鲁斯特之所以轻蔑摄影，因为它是非意愿性的记忆，“一个人有很多照片，我们回忆此人时，面对这些照片，反而不及只是想想他来得清晰。”巴特前后矛盾地说出，照片从来就不是一种记忆，反为阻断记忆之物，正如看着童年时的照片，他却什么也想不起来，“什么记忆都没有。”甚至对南·格尔丁来说，照片是失去的一种方式：“照片保存记忆的功能，并不如我以前所想象的那么有效。……许多人现在都已经不在人世，他们大部分都因为艾滋病而死。我曾经认为我能够透过照片赶走‘失去’；我总是认为假使我拍摄了足够的人或事，我就不会失去这些人，我就不会失去这些记忆，我就不会失去这些地方。但是，这些照片提醒我，我失去了多少东西。”

与一张照片相遇，它引送某个形象的同时，禁锢世相外表，阻遏多维观察。照片强行隔断事件的能指与意义的所指，从时空中粗暴拖出事物，散为孤零零的残渣碎片，透过镜头，泵出一连串互不相干、独立存在的化学分子。

摄影虽是记忆形式，却规定了记忆内容：记忆压缩至单薄相片，转换为平滑纸面，无法像身体记忆那样保存并料理意义，而意义是刻骨铭心体验之后的结果。且专横的照片会扭曲记忆、模糊记忆、否认记忆，让记忆脱离亲身体验并服从照片形态，从而不能决定照片的使用意义（甚或祛掉意义），使照片中的叙事疏远亲身经历，却非被紧紧抓住。

真实且强烈的身体记忆则不存在此问题，各个不同时间段挤入身体，叠积记忆，默默保守私密与痛隐。这种充满蛰伏的、随时冒出的记忆，这种肢体构造的记忆，昭示未经陈述的生命轨迹，成为将要发生的生活参照。身体记忆与生存体验相互缠绕，且由于身体感知烙印个人气质与风格，记忆更其深刻无比，丰富无比。身体时不时彰显记忆，整理定位，融入行动，以身体这具社会记忆体，过去传递给我们，并提示我们；虽然身体记忆此时呈现，但它永远指向过去，现在与过去对置，发现

过去成就现在的预兆，同时切入未来，通达将要到来的时间——“今天包含无止境的明天”——最终与死亡发生关系。

（3）

“不许杀人”是生命律令，“切勿接触尸体”则为死亡禁忌。可是，照片中的尸体还是尸体么？

> 如果拍摄尸体的照片变得令人恐怖，那是因为照片证明了“作为尸体”，那尸体是活的：这是一件死物的栩栩如生的图像。[72]

死亡，生命尊严的严重冒犯；尸体，生命失败的直观见证。苏格拉底两条著名箴言——“认识自己”与“我知道我不知道”——是对死亡的最好注解：“我”无法超越死亡，此乃人生大限，这是唯一确定的知识，且是对“我”的最终认识；同时，却不知“我”与死亡的确切关系，它为何物，何时发生，怎样发生。

从抽象的数据统计看，死亡是必然，生命与死亡同等，有多少生命，就有多少死亡；从关乎本己的日常角度看，死亡固然可怕，毕竟纯属偶然事件，不一定对生命构成威胁，所以无须为此担心。可是，抱持自己不会亲历死亡的侥幸心理，没有真正认识死亡。因死尚未出现，匆忙相信死亡与己无关，便躲避了生命的本义与死亡的真质。

生命的诡谲在于死亡的确定性（人必有一死）与死亡的不确定性（它何时降临）并存。除强制性剥夺生命（如死囚犯或自杀者），谁都不可准时赴死，作为生命偶然插曲的死亡，说明生命的极端模糊。“终将来到”与“随时到来”是不容命运申辩的时间争执，二者剧烈磨擦引触生之思考，料理无辜的生命之际，观照无辜的死亡，汇聚成人类独有的死亡意识与死亡经验。快乐主义哲学家伊壁鸠鲁承认死亡是“诸恶中最令人恐惧之事”，却坦然接受，因为死亡与己无关：“当我们存在时，死亡尚未来临；死亡来临时，我们已不存在”。话说得这般漂亮，完全掩饰生命的悲剧。强烈抗议死亡的诉讼主体，并非死亡本身，而是生命。对死亡的知识是人类特殊知识，人之所以区别于动物，乃因不可磨灭的死亡感触，那么，人类的深刻悲剧不是死亡，正是生命——生命历程被死亡意识与死亡经验反复纠缠，在“死亡的预期中感受痛苦”。[73]

斯宾诺莎言及：人之智慧“不是死的默念，而是生的沉思”[74]；柏拉图走得更远：“真正的哲学追求，无非是学习死，学习处于死的状态”[75]。若说死亡是生命的终结，那生命的开端位居何处？结束后的生命又归向何方？这一问题无解，只好交由宗教回答。生前的时间（生命之前）与死后的时间（生命之后）是不可思议的盲域，它超乎人类认知的极限。这正是宗教诞生的形而上基础：因为人本质上是有朽的，并对生命密码的破译能力是有限的，唯其如此，方需一位神明的莅临，“仅在有限和死亡之地才有启示。”[76]

据传，元素派哲学家阿那克萨戈拉曾被修昔底德指控犯有不敬神罪，法庭以缺席审判方式科其死刑，得知消息后的阿氏十分镇静：“其实在很久以前，自然就已经判了那些人和我自己的死刑”。儿子受此事牵连不幸罹难，阿那克萨戈拉开导前来吊唁的亲朋好友：“我早已知道他们生出来就是要死的”。淡定接受死亡，是古希腊哲人的普遍态度（裴瑞居德斯甚至对死亡抱有期待：“当死亡来临时，还清人生的最后这笔债务也许是一种幸运”），因为：

> 有谁能知道，生是否就是死
> 而凡人所以为的死其实乃是生呢？

死亡与生命在同一轨道滑行，但二者不可照面、不可对质，一方的出现规定另一方自动消失，这是生命的大不幸。然而，作为一出悲剧的生命，其真正悲剧在于：“生命向死亡不断堕落”。逍遥派第二代掌门人忒俄弗拉斯托斯对此已然看破：“在我们开始生活之日，也就是我们的死亡之时”。的确，进行中的死亡是一部不可逆之书，“从书的第一段起，我就得知我将死于我的死亡。”[77]死亡简单十分，无非生命迹象的强迫终结（因此可沦为知识的对象，譬如，解剖学研究能够精确解释死亡原因），死亡因死亡意识与死亡经验却变得复杂异常：生命渐渐滑向死亡（出生入死），死的未来慢慢侵入现时的生（向死而生）。死亡实现的可能性始终伴随生命，是生命领地的无情闯入者与无常陌生人，不可预见，不可理喻，不可认知——与其说是“未知之物”，毋宁说是“非知之物”[78]——以至维特根斯坦如此告白：“死不是生活里的一件事情：人是没有经历过死的”[79]，对此最好“保持沉默”。力图描绘死亡、书写死亡、探讨死亡、揭穿死亡，如此尝试徒然无成，永远没有解答的希望，因为死亡无法被任何语言所容纳（叙述、表达或论证）。

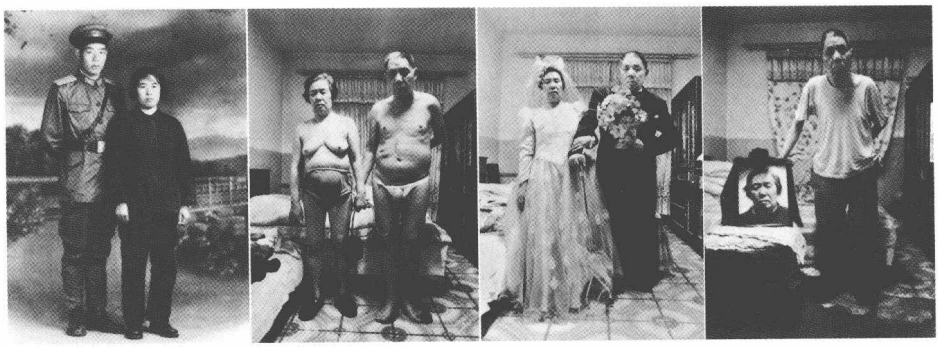


图 1.90–93 宋永平摄影作品

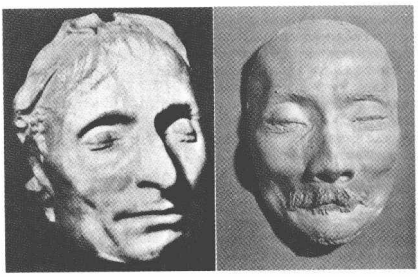
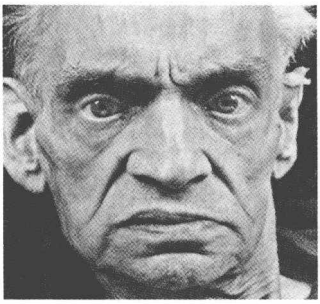


图 1.94–1.95 蜡制帕斯卡尔肖像
鲁迅遗容面膜

死亡是生命的一个句号，于活着的生命来说却是一个问号。对死亡轻浮草率的“道听途说”（因为死亡经验全部来自他人之死，就此意义言，死亡没有经验，甚至不属于知识），以致郑重其事地“胡说八道”，死亡虽非切身经历的经验之物，不可言说，但还是坚持要说，对不可说的强迫性胡说，更其突显死亡的悖论与荒谬。

死亡，人生的基础课与必修课，为日常生活不可少部分，总有一天会面对亲人的伤逝，故每组家庭单位都熟悉这种“失去”。死亡系生命常态，一次不可逃遁的物理事实，无可挽回的绝对事件，它令人不快，使人悲痛。死亡虽不可回避，面向死亡的态度却能改变，对待死亡的现代策略是：并未废止死亡，但不讨论死亡，隐藏死亡，驱逐对死亡的恐惧，最终将死亡从记忆中赶除，使死亡远离日常生活，如将火葬场搬离公共空间，拒绝哀悼仪式的公开展示，临终病人在医院得到专业料理，专人陪护取代临终关怀，过去，死亡就发生家里，而非医院。[80]

通过死亡回收生命，报复生命，惩罚生命，骨灰、墓碑，还有遗照，便为生命的残留迹痕，亦是时间燃烧后的灰烬。虽然“不可见的敌人——死亡——从观念和语言中消失了”[81]，却在现代图像中复活。自摄影术广泛应用，逐步废弃传统的遗



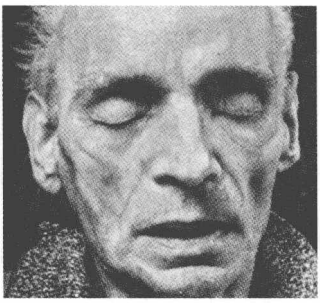


图 1.96–97　瓦尔特·谢尔思（Walter Schels）：《死亡肖像系列—严斯·帕拉斯》，62 岁
生前摄于 2003 年 12 月 1 日，逝于 2003 年 12 月 15 日

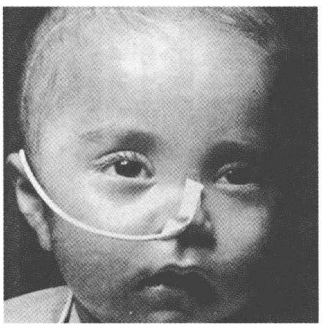




图 1.98–99　瓦尔特·谢尔思：《死亡肖像系列—爱尔米拉·桑·巴斯蒂安》，17 个月
生前摄于 2004 年 1 月 14 日，逝于 2004 年 3 月 23 日

容面膜、蜡制面具或炭精画像，为捕捉逝者的主要工具。早期死亡摄影，摄影师试图表现死亡为熟睡，因死亡摄影被视作不体面或高度隐私而勿予谈论，且这类图片殊少公开展示，直至 19 世纪 80 年代，死亡摄影被有限接受，而后持为习俗，并有专业摄影师为此项服务散布广告，大众的淡然处之，说明对摄影态度的变化，也暗示死亡观的变化。[82]

摄影图像的广泛采纳与死亡仪式的渐次衰落是同一过程，引证死亡事件的“去神圣化”，从公共空间走入私人领域，“死亡仪式化”由此转向“死亡图像化”，构成死亡的现代美学——不仅是一份死亡拷问生命的出席证明，也是一份生命访问死亡的视觉文本。死亡照片保持与死者的唯一真实关系，也是生者与死者的首要存在关系：摄影挽留死者面容，时时扣押死者，并招呼生者，为生者提供“死亡的日常提醒”。随死亡图像增殖，死亡又成为寻常事件，再度进入日常生活。

观看死亡图像，迎对死之恐惧和悲痛的同时，面叙生之回忆或眷念。因为，死亡虽与生命对立，二者均揭示的是生命，死亡并非生命的反面，而是生命的另一种表述。万物皆从有到无，从存在到非在，但死亡就是存在本身，是生命的必要组成。

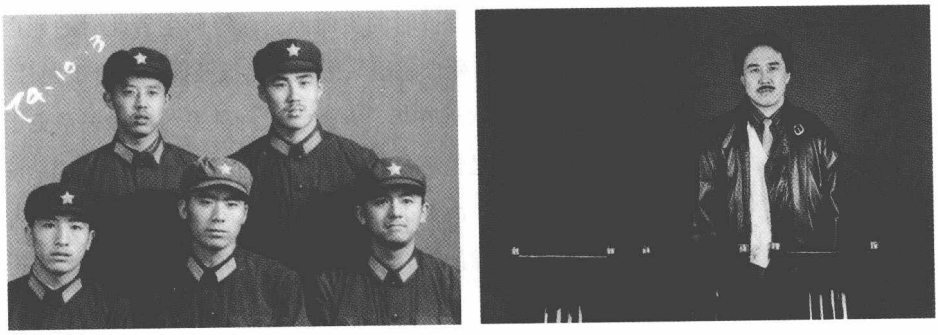


图 1.100–101 海波：《他们系列之一》。生命的消息与死亡的气息并存于照片

古希腊哲学家泰勒斯以为死＝生，有人反驳：“你为什么不去死”，泰勒斯冷静答道：“因为生＝死”。倘使死是生的结束，那么，生不就是死的延期？古典基本逻辑矛盾律（要么生，要么死，二者必居其一）这一“所有原则中最无可争辩的原则”，并非亚里士多德想当然的颠扑不破之理。

静止和沉默不仅为死亡的物理事实，且是死亡之象征，死亡之隐喻，摄影正以“静止”与“沉默”的方式对应死亡，言说死亡，照片中活着的生命岂非一具具缄口无语的“尸体”？取景器外的角色无法进入照片，又一重死亡形式。甚至阅读照片，也严肃地与死亡发生关系。一次采访中，巴特谈及：“如果硬要从严肃层面去谈论摄影，必须将之与死亡相提并论，因为照片所见证的，实际上乃是不再存在的现象，即使被摄影的主体仍活跃着，但从它被拍摄的那一刻起，这已经是过去而不再存在的时刻，这是人性的一大创伤，是一种反复复发的创伤，每一个阅读照片的动作，都暗示着和死亡的接触。”巴特最后总结道：“这是我看摄影的独特角度：像谜一般迷人，同时却又少不了一股阴郁的感觉”。[83]

死亡的标准是心脏停止跳动（或脑功能永久性丧失），这是对死亡的医学解释，同时又是最庸俗的科学解释，仿佛生命仅是一具器械或一株植被[84]。死亡并非表情的终止或颜容的冷却，失去生命气息的静默尸体，尤其面孔，依然是活的，葆有人性的尊严：“死亡的悖论在世界上不仅有伦理学的表现，而且有其美学的表达。死亡是解体，是丧失面孔，是丧失一切容貌的和形象，然而，死亡又是美好的，死人的脸要比他活着的时候更漂亮，更和谐”[85]（图 1.96-99）。

照片中发生的死亡，提炼死者之际阐释死亡，给出一课善良而内敛的死亡教育。死亡在图像中出现，生命体验亦在记忆中复现——“借助照片能指的客观暗示而维

系着死者之为死者的记忆”[86]——驻足死者彼时的生命经验，等候生者此时的死亡体验，死者的死亡事件（能指）与生者的死亡感悟（所指）由彼及此，会合于照片。

留影是在场者之再现，并使缺席者永远在场，藉此，人际关系与血缘关系免于时间腐蚀。照片对在场者的再现，不仅是情感纽带与视觉遗物，亦是死亡面具，符号般的象征性存在，取代具体人的缺席。海波的作品却逆转这一过程，再现在场者之际，将不在场者直接呈现，缺席者就像摘去几颗牙的笑容，露出几块黑洞，显得刺眼（图 1.100-101）。

栖居者的忧郁化作在场者的孤独，个体的孤独被死亡凿凿证实——死亡属己，不可拒绝，不可让渡——没人能够幸获死亡的特赦或豁免。面对死亡威胁，没有选择，没有退路，必须果敢独自忍受，与死亡对视。谁也无法代替“我”去死，故唯有“我”与“死亡”发生关系，[87]换言之，“我”接受“我”的死，所以，“我”必须担当“我”的生。伊壁鸠鲁又言：“练习好好地生和练习好好地死乃同一件事情”，确实如此，活着和死去都是艰难的任务，需刻苦练习，甚至以叔本华的悲观主义论调：人活着是用生命与死亡为出生赎罪（若以巴塔耶的乐观主义口吻理解死亡，那么，“生命是奢华，死亡是奢华的顶点”）。

生命按照定义，是抗拒死亡的，然而，生命的最终目的却是死亡（不仅是生命走向死亡，更是死亡接近生命），这一过于残酷的说法符合事实。海波的镜头中，生命提示并喻示死亡，是死亡的拜访者。死亡摄影给出死亡消息（其他人已经死了），一并提交“垂死者”的生命消息（此人依然活着，见证其他人的死亡，同时目睹死亡对自己的持续迫近）。海波作品诠解了摄影的基本属性：某物在镜头前停留，尔后出走、游离、消逝，摄影术的这种品质决定了在场 / 缺席的辨证关系；其作品与麦茨对“死亡摄影”的描述相吻合：所有社会都存在葬礼，它具有一种双重的、辨证的深意：记住死者，记住他们已经死去，其他人的生命仍要继续，摄影正契合这一复杂的社会心理，死亡图像压制了“活着的”标记，但保存了生命的可信印迹：过去的存在。[88]

时间没有死亡；死亡却有时间。舍斯托夫写道：常人深知何为生何为死，“谁不知道这一点，哪怕有时瞬间忘掉区分生与死的界限，谁就不再成其为人。”这话恐怕说得太满。死亡在刹那间发生，但生与死“并无接触”。生命携带死亡，二者之间没有任何中介，系赤裸裸的面对面，虽然面对面，却是两条永远无法相交的平行线。死亡诚然是生命的血腥中断，不过，生死之间非但没有接触，而且没有界限——

死亡与生命交换，并非一次性付讫，生命“按揭”死亡，逐时逐日偿还，直至死亡一刻，货款两清。

对死亡的感触是对生命的理解，二者紧密捆绑，生命从死亡角度被裁决，死亡从生命角度被诠注。面对死亡图像，不免有所反应，绘写个体有限性的同时，触击关于生命之冥想这一特殊人性经验。毕达哥拉斯对记忆术见解独到：纪念死者是锻炼记忆的方法之一。摄影不仅是“建构死亡的一种现代方式”[89]，亦为死亡交付一种现代的记忆形式，承负死亡记忆，然而，见证者从此便可轻松放弃记忆责任——死亡记忆的遗失犹如没有份量的晨曦雾霭的飘散——照片记录死者，难道就是为了活者的尽快忘却，不被身体记忆时时拘禁？摄影虽表现了死亡，现今如此熟悉以至很难唤起隐痛情绪，死亡摄影稀释了对死亡的敬畏、尊重与伤悼：不仅由于死亡的戏剧化与仪式化成分被悉数剔除（不再是日常生活中的重大事件），更因这是事不关己的他人死亡。

（4）

摄影诞生不久，便参与社会礼仪（如婚纱照、毕业照、集体照），一如摄影为一种家庭生活仪式。

民众喜欢合影，大庭广众之下——如公园门口的仿罗马柱前——常见三三两两人群聚集拍照留念。这种群体式合影传统可溯至上世纪五六十年代的单位集体照，父辈存留诸多此类照片。照片上方是黑底白字的单位名称与拍照日期，人物排列前后左右按级别，中间两边按高矮，大领导居中，两排三排甚至五六排依次坐好站好，姿势标准、齐整，近乎冷漠；表情严肃、庄重，以至呆滞。照片上方的文字说明，匿名的群众被命名为具体的群众，但还是群众，表情姿势的相似性褫夺个体的差异性。

身体无法摆脱其物质性，这意味着生命的有限性，死亡便是最高的必然性与规

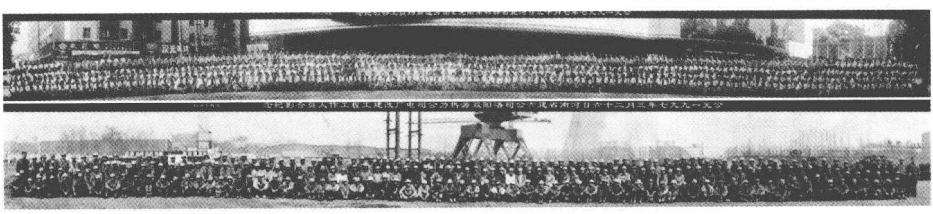


图 1.102–103 庄辉摄影作品

定性。人类活动由于“必有一死”才具备意义，若超克死亡，驯服死亡，所做之事不再拥有任何价值，可以设想，不死者的日子一定无聊，正因生命的有限与必死的意识，人类想象不朽，渴望永恒——路易斯·阿拉贡曾言：“面对不朽之物，即使死神也无能为力。”对不朽与永恒的妄求，犹如安慰剂，慰藉了终有一死者。[90] 如何获得永恒与不朽？两种策略：集体主义（如矗立天安门广场的人民英雄纪念碑）与个体主义（如同样坐落天安门广场的毛主席纪念堂）。个体主义策略是自知自己的有限，故而追求无限，攫取时间，抓住时间，让时间深深烙印自我的显赫印记，以言行立传，而声名是给予伟人或猛人的最好奖赏。集体主义策略是个体的有限生命投入集体的无限事业（如宗教布道或革命运动），实现自我升华，自我超越，铸造永恒。有朽个体的薪尽火传，蓄积无际力量，对于集体主义事业，轻于鸿毛的死亡（无论自愿牺牲，还是制造牺牲）便属重于泰山的义举，而荣誉是给予牺牲的牺牲品的最高嘉许，这，意谓牺牲者有可能不朽。全权社会，牺牲者之所以轻率接受死亡，其生命逻辑大概如下：死亡如果不是一件坏事，没什么大不了，那么，活着也不一定是件好事，不值得牵挂；或者，牺牲者之所以敢于舍弃生命，其死亡逻辑约莫如许：死亡并不悲哀，悲哀的是生不如死、毫无尊严地活着。

集体观念的声张与造势，一度导引社会主义国度笃行单位合影。合影融入社会与政治记忆，渐次演绎为中国最独特的影像方式，最为怪异的图像标识。没有资格进入集体照，属于盲流、草寇、三无人员、社会闲散人员，基本生存保障阙失，不仅没有安全感与归属感，且为人不齿而备受歧视。

相机是历史的眼睛，自我不懈奋斗（个人记忆）与社会主义事业（历史记忆）在集体照中重合。集体护佑下，找寻生活动力，获取自身价值，个体地位与意义，依循对集体的作用得到评价、褒扬、肯定，或永垂不朽或不为人知——若直观辨析，其贡献与领导的合影次数以及照片中与领导的距离所决定。

家庭合影某成员眼神涣散，就像布尔迪厄的描述：这张照片会遭遇批评，因为从中读出家庭凝聚力的脆弱。集体主义观念如此深入人心，以至单位合影中的眼神亦能体现：目光被要求对准镜头，倘若某人低垂眼帘或脑袋偏向一边，总之，没有像其他人那样凝视前方，此人会被认为是不和群的、脱离群众的，无端背上自由散漫的罪名。

庄辉的摄影命题正是这一集体主义时代的签注，如今这却是一项几乎消失殆尽的社会主义传统，若未有庄辉在场，这些群众或许难有合影机会，庄辉镜头前，分

散的个体暂时聚合，群众的出席，见证集体的力量，但合影这一行为实施之后，此集体行将解散，个体随即奔赴各自的人生，所以，合影是他们聚集的唯一借口，亦是唯一理由。集体合影悄然淡出历史，此中消息，是否透露曾经麻痹、瘫痪的个性意识正艰难觉醒、复苏？！

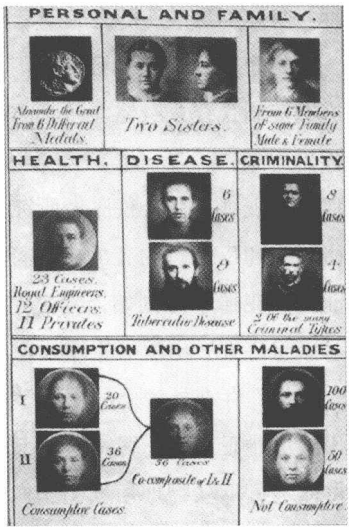


图 1.104　摄影术诞生之初即徘徊于各领域，采集家庭、疾病、罪犯等信息

1.7　肉身的供词

现代性视觉是剃掉神秘、放逐神话的解魅与祛惑之系统工程，事物化减为可见性表面，种种思想与观念，出自物质世界的可见性特征，以此为准陈述、剖析、评估事物，作为“分离器”的摄影术，感性直观等同知性认证，自然是最完美的技术装备。

（1）

摄影不仅影响我们看待事物的态度，也作为事实收集的基本途径。医生、犯罪学家、心理学家、人类学家心仪摄影的欢喜程度不比艺术家来得少。摄影术甫一上市，即构成科学话语或意识形态的盟友兼助手，二者通力合作，累累肉体流于身体图像，自动呈为供词：医疗机构、精神病院、政法部门、监管当局，以摄影记录人体相貌，为种种观念——优生学说、阶级划分、智力殊异、个性差别、种族优劣——提供翔实证据。对身体的视觉归类，是为了肉身的管理、调度与谋划，对身体的分析认证，是为了肉躯的规训、矫正和改造。于是乎，一

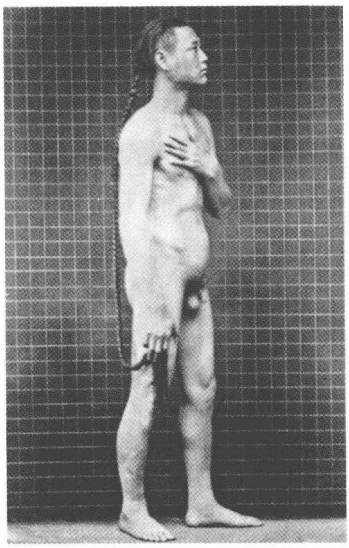


图 1.105　拉普瑞（Jones Lamprey）：《中国男子侧面像》，摄影，1887
英国人类学家拉普瑞的人体测量学

种“身体测量学”随之成型，所谓“人口生命政治学”亦应运而生。

对事物表征的划分归类，是为了提炼知识易于透彻理解，否则事物复杂无比而逃逸控制视线。身体，尤其面相，便是一处被勘查、考索、稽核的领域，因为“人脸是图画——是‘屏幕’——反映最隐秘的内心骚动”[91]。利用摄影破解面相，是那些积极维护社会秩序者所钟爱的一项现代事业。罪犯、妓女、精神病患者、不道德的人和反常行为者的内在特征，可透过外在征象观察并捕捉。如19世纪末，实证主义犯罪学派创始人切萨雷·龙勃罗梭（Cesare Lombroso，本人职业初衷为艺术家与诗人）出版《犯罪人论》一书，努力以人相学证成“正常的公民”与“错误的家伙”存在外表上的生理学差异，其差异具备内在心理学基础。他从世界各地收集大量罪犯肖像，编制索引卡片，将复杂的面相转换为数据，确保“毫无保留地读得懂，可以从物理角度明明白白把握这些现象。”其研究结论认定罪犯面部普遍具有以下特征：颌骨巨大、颧骨隆耸、眼球前突、耳朵呈手柄状，而“这些都是在野兽和猿猴那里看得到的现象”。由于外部的物理特征与内在的性格轨迹有着惊人对应关系，可透过视觉标识予以检索，在罪犯尚未作案之前就可预先辨别罪犯，确认罪犯，避免不幸的发生，犯罪学知识由此生产。[92]龙勃罗梭的理论见解极其冷酷，主张对“天生罪犯”处以死刑或终身隔离，甚至阉割生殖机能，捍卫社会正常发展（康有为有着同样思路，为实现世界大同，对沾染恶习屡教不改者，施以药物，绝其后嗣；丘吉尔从道德角度出发，为避免不列颠民族素质下滑，堕落者应该绝育或送入劳改营。奇怪的是，萧伯纳居然支持这种歹毒想法）。以龙勃罗梭的理解：“可以用本性来解释的罪犯，无须动用法律，在嫌疑阶段就对其隔离——因为从生物学角度来说，他无所幸免地必定是邪恶的”，其实证主义犯罪学说被纳粹利用。比利时天文学家凯特莱，现代统计学的奠基人，其道德统计学研究得出与龙勃罗梭相似结论：

> 年复一年，我们以拙劣的眼光观察到同样的犯罪在同样的秩序下一再出现，招致程度相同的同样惩罚。人类的可悲处境！……我们可以提前算出，多少人的手会染上同胞的鲜血，多少人会成为造假者，多少人会投毒，我们几乎可以提前算出多少人会出生和死亡。我们有一份根据可怕的规律性支付的预算，即牢狱、镣铐和断头台。

龙勃罗梭于1909年10月19日去世，留下一份奇怪遗嘱：将自己的头颅浸泡

甲醛溶液中，供后人观看。

法国人高顿（Francis Galton，达尔文堂弟）对“视觉档案”亦兴趣甚浓，钟爱实证主义学说的他，相信任何事物皆可计量（譬如，1844 年的一次展事，高顿设置一间实验室，市民只需交纳三便士，就可测出颅骨与智力的参数），甚至动议对祷告是否应答作统计学分析。其理论被龙勃罗梭发展，亦被现代科学管理体系的首倡者泰勒继承：不可量化之物要么不存在，要么没价值。1883 年专著《质问人类能力》（*Inquiries into Human Faculties*）面市，高顿收集大量罪犯、妓女、肺结核患者的图片，探查人体外表，耙梳差异，以视觉人类学做出新式的社会病理学或犯罪病理学释读，殚精竭虑抓住身体无意透露的痕迹和信息，从中欲获“隐匿的密码”。虽然摄影术之前就有面相术，但摄影的出现，使面相学跻身一门“严肃”的科学研究课题，不再是类似于卜卦算命的江湖之“术”。[93]

摄影系推动科学和工业迅猛发展的一项发明，其无限能力昭示现代人对科学技术的盲目信念，没有摄影术翼助，科学无论如何走不到今之地步。但是，经由摄影制作关于“他者”的图像，素以科学名义笃行。吸纳摄影（1859 年达尔文《进化论》出版，暗中相助），伪科学呼之欲出。19 世纪流行的骨像学[94]，便是凭借摄影随机采样，尔后视觉归档，以人的外表形相衡量内在的道德水准、智商高低和社会发展程度，[95] 进化论被普遍接受，成为流行信念，文学家如巴尔扎克深受影响。

人类学这一独立学科的出现，多少与摄影术有关，初设是事实的收集、分类，进化论思路下，对身体的认知是理解文化或种族的先决条件，借助摄影，“身体测量学”为 19 世纪人类学主要研究方式，而“种族”一词由多种身体特征构成，暗示道德、智商，甚至行为的文明差异。其中隐含的种族主义观念不可忽视，能充分说明的是比德（John Beddoe）1862 年出版的著作《人种》（*the Races of Man*）。比德认信下颌骨的差异与智商的高低具有某种神秘的然而却能够识破的必然关系。爱尔兰人、威尔士人以及处于社会底层民众，下颌骨均突出，所有天才则相反。从中可以看到，科学的视觉身体怎样将身体外貌的自然差异加以社会化，并与种族主义意识形态黏合。[96] 这种偏见与歧视绝非偶然，优生学奠基人、狂热的社会达尔文主义者高顿，在另一本早期著作《天才的遗传》（*Hereditary Genius*）中，赤裸宣称：并非所有人种具有繁衍价值。他甚至将不同相貌“虚构”成一张肖像，这种组合可代表（或再现）人类典范（Human Ideal），其心目中，古雅典人是最高楷模，英国贵族最接近他们。高顿的摄影实践和摄影观念强化了优生学论调：智力水平、道德

优劣是遗传的结果，阶级的行为差异有其生物学基础。纳粹时期的人类学摄影，以极端方式推进高顿的优生理论（如实施“纯雅利安血统”生育计划的身体政治学，近多有报道披露），视犹太人和其他“罪犯”——吉普塞人、同性恋者、颓废者、社会主义者——为“劣人”，将其拘押死亡集中营[97]。桑德的肖像摄影因不符德意志民族的面相学审美要求，惨遭当局批判（图 2.69-70），相反，纳粹忠诚党羽希莱姆积极呼应比德和高顿的人种学说：他受命组建党卫军，标准为纯雅利安血统，他只看照片挑选成员。

以上种种身体图像的肉身供词，表象等同于本质，偶然划归于必然，事实判断相当于价值判断——甚至伦理偏见乔装打扮，暗自演变为纯粹知识；道德歧视改头换面，暗地伪装成客观描述。正如临床医学诊疗中，观察到病人某一症状（如发烧、肺囊虫肺炎），这一病象本身微不足道，仅是客观呈示，但结合其它因素（如同性恋），意义便自身凸显（照亮艾滋病这一致命“瘟疫”）。

只要一个假设提出，所收集的证据都倾向于证明这一假设，某种基调一旦定下（如相貌与道德的对应关系），事态会按所期望的路径发展，最终导向这个给定的结论，于是，预设的知识被“科学方法论”充分证实，非法移植科学的适用范围。摄影术的实践论与知识论之关系当作如是观。

世界有着令人敬畏的矛盾繁杂的交互关系，摄影却将其简化。对物体表象的划分归类，事物之间假定的、虚构的、臆设的、想象的、推测的关系被提炼、巩固、强化，并被单一固定的知识系统覆盖、包裹、笼罩，而摄影正是关键媒介，事物之“本质”在某个瞬间被抓取、捕获，成为可见的，并被陈述。透过摄影，没有差异之处制造差异，“差异”被暴露、剖析、揭破，并以差异为名对事物“视觉归档”。差异不仅是分类和评价系统，也是生产机制：通过差异，意义被组织、构建、部署，甚至捏造，各色关乎疾病、犯罪、种族优劣等话语被精心汇编，镶嵌知识系统，使之融聚思考惯例。差异屈从于主导性的价值信念，又再次成为类同，并强化类同——相似外貌具有相同的内在基因，可能导致共同结果或近似行为。

（2）

19 世纪中期，法国医生波洛哥在纳达儿胞弟（也是摄影师）帮助下，以电流刺激面部，产生古怪表情，并逐一摄录，其目的是建立人类面相的“百科全书”（图 1.108-109），波洛哥声称这些照片对艺术家的创作极富价值：“没有对机械相面术

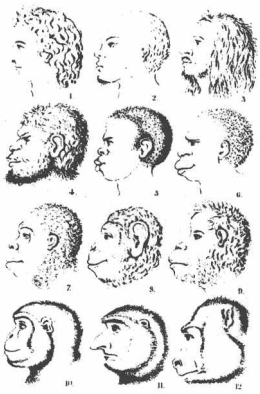


图 1.106　下颌骨突出与否与智商成反比

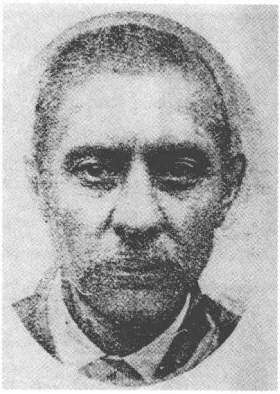


图 1.107　精神疾病可透过相貌持续反映，诺耶斯（Willian Noyes）深受此观念影响，认为面瘫患者的外貌具有普遍特征，他将不同病人面相（五男三女）合成一张肖像

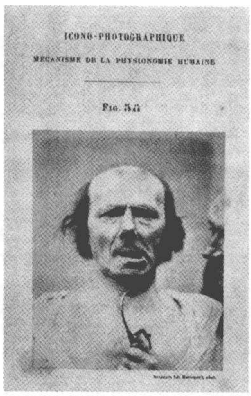


图 1.108　电流刺激面部产生的古怪表情

（the mechanism of physiognomy）的理解，无人能精确描述表情”。达尔文 1872 年出版专著《人与动物的情感表达》（*The Expression of Emotions in Man and Animals*），收录大量图片——自然，波洛哥拍摄的照片被达尔文的慧眼相中——涉及哭啼、撅嘴的婴儿以及精神病人，达尔文以照片为辅，证明表情并非个人化的，而是人类共有的，并欲以面部表情描述内在的精神状况。

除采集面相，摄影术还应用于医学研究，查验病症或疗效。1822 年，著名画家席里柯受挚友乔治医生之托，绘制精神病人肖像，为临床研究提供直观证据。可这样一份视觉证词，无益于病案诊断，画中女子神态正常，丝毫未见疾病迹象，且观众注意力不会关注画面内容，自觉服膺艺术家的过人才华。摄影的出现，解决这一难题。精神疾病专家目见摄影诱人之处（如医师沙柯借助摄影，发现歇斯底里病况）：不仅克服过去手工绘制精神病状的不佳效果（艺术家偏要逞能，要么艺术化处理，要么漫画式加工），也脱离文字语言的描述误差。1856 年，戴莫德医生详述精神病学实践中，临床摄影的三项基本应用：有助于治疗、为医学手册和精神分析留下珍贵资料、抓捕逃跑的病人。

通缉犯人，摄影这一首要功能不应出乎意外（19 世纪 40 年代，第一张粘附照片的通缉令亮相巴黎街头）。巴黎公社时期，公社成员自以为革命成功，忘乎所以



图 1.109 波洛哥（Duchenne de Boulogne）的人类面相“百科全书”

地在镜头前大摆造型，结果照片上洋洋自得的模样，却是警方抓捕的铁证。摄影诞生之时，也是正规警察引入欧洲之日（如 1827 年，英国政府组建第一支正规警察队伍，一改过去松散拖沓的无组织无纪律无效率状态），二者在时间上的无意相逢、重叠，不仅警力日趋扩张，摄影的潜能亦被充分释放。

直至 1832 年，法国警方仍取野蛮方式——用烙铁在犯人脸上落磕印迹——以

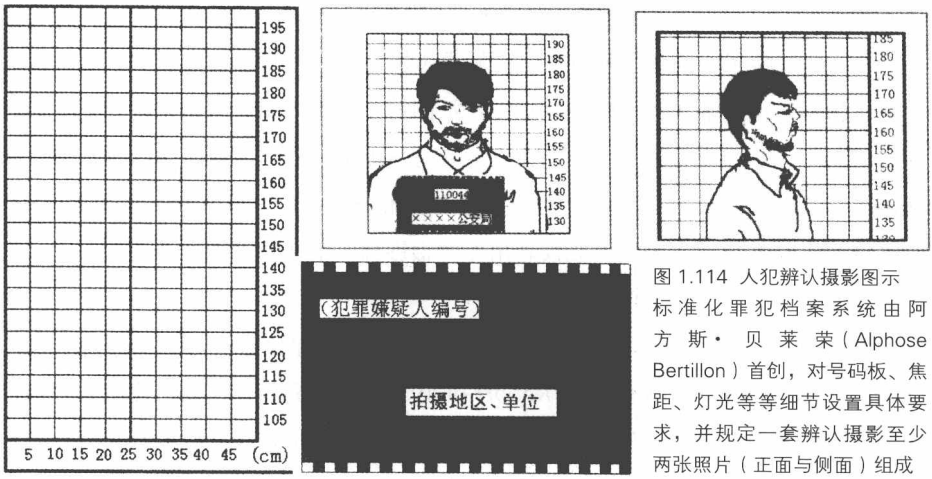


图 1.114 人犯辨认摄影图示

标准化罪犯档案系统由阿方斯·贝莱荣（Alphose Bertillon）首创，对号码板、焦距、灯光等等细节设置具体要求，并规定一套辨认摄影至少两张照片（正面与侧面）组成

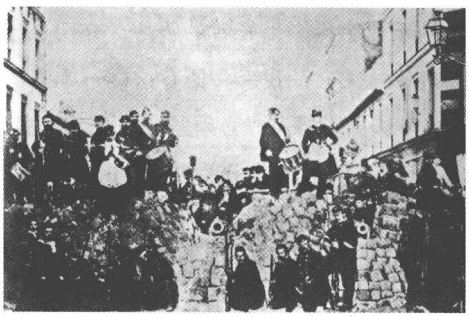


图 1.110 巴黎公社街垒

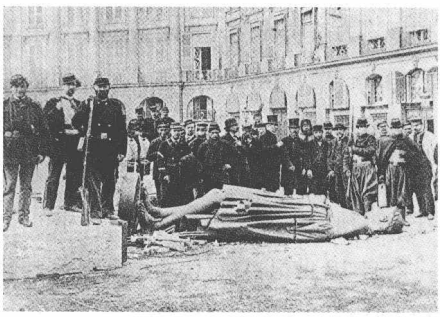


图 1.111 巴黎公社成员推倒拿破仑一世像，在镜头前炫耀

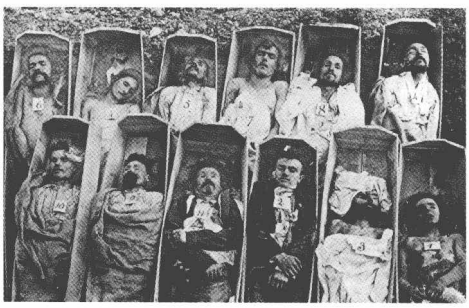


图 1.112 革命失败后被政府枪杀的巴黎公社成员，摄影，1871

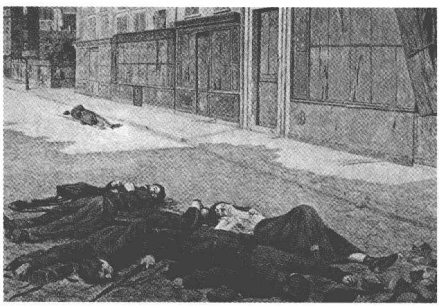


图 1.113 马克西米恩·卢斯（Maximilien Luce）：《公社：1871 年的巴黎街头》，油画，1903

区别恶徒和良民，1840 年，摄影术纳入警方刑侦系统，这种残忍方式才算告一段落，[98] 巴黎首席犯罪调查员阿方斯·贝莱荣（其父为人体测量学专家）首次运用现代辨认摄影，建立罪犯身份的视觉档案，法国警方为之启始一项浩繁工程，雇佣民间摄影师，逐一拍摄几乎所有在押罪犯，记录入册，19 世纪 80 年代，辨认摄影在法国完全系统化、标准化、规范化；1901 年爱德华·亨利（Edward Henry）的指纹鉴定引入新苏格兰，警局大规模聘用专业摄影师。很快，这项运动蔓延欧洲其它国家。

如何拍摄辨认照片，官方制定明确规范，如《犯罪侦察委员会 1938 年报告》（*Committee of Crime Detection Report of* 1938）为提高照片质量，详明人犯摄影的光线调配与设备使用。伯明翰警方摄影手册更其细致：用于法庭的相片得注明日期，且底片同时提呈，证明没动过手脚；一般不用闪光灯，尽量避免厚重阴影或高光；最好采纳软质相纸，可收录更多细节；在视平线角度拍摄，若是车祸事故，机身应置于司机方位……法庭专家艾理希（Ehrlish）建议：要以自然的、直接的方式拍摄，力获精确性，反对戏剧化效果，既区别于业余摄影爱好者的照片，亦切忌过于精致，照片信息要丰富，但不可表面文章花费太多。[99] 我手头便有这样一本国内版本的刑事摄影教科书，其中章节交代了人犯辨认摄影要点："必须坚持客观、真实、清晰地反映人犯体貌特征的原则，不允许任何修辞和艺术夸张手法"，并详列种种注意事项与规定，如人犯姿势、相机距离、取景范围、配光方式。[100]

自 19 世纪 40 年代始，摄影游走于社会各个领域，如，60 年代，斯托克波特工业学校聘用一位当地摄影师为全校师生拍照，每人配备一套直观的图片档案；70 年代，翁滋华斯监狱与彭顿威尔感化院，请来专职摄影师负责组建图像工作室；摄影还被用于社会调查，政府有关部门任命摄影师收录工人阶级和底层民众的生活居住状况……而在一个人口急剧膨胀、迁徙加速的流动社会，照片是管控与治理的必须准备（瑞士政府曾要求拍摄所有流浪者，存档备案，其理由是他们有可能最终滑入犯罪）。随都市化扩张，怎样实效督导大量涌入城市的人口，怎样速效驯化粗野蛮干的农民为服帖能干的工人，是政府头痛大事。暂住证制度是一解决方案，而采集信息，照片不可少。

秩序井然的社会，是由警察出面维护的社会，费希特对此情有独钟：

> 每个建制良好的警察机构，必然会有如此准则：在一切必要的地方能够立

> 刻认出每位公民是这个或那个具体的个人；警察必须熟悉每一位公民。而这只有用下述方法才能做到：人人必须随身携带身份证，由主管部门签发，他的相貌在身份证上都有详细描述；这种做法是不分阶层的。由于单纯用语言描写相貌经常造成歧义，所以，在那些能付得起钱的重要人物的身份证上，可以不用语言描述相貌，而是有一幅画得很逼真的肖像。如果一个人不能用身份证得到确认，他就在任何一个地方都不会被接纳。[101]

费希特或许是身份证制的首倡者，而摄影术的到来实现费希特的理想，使肖像问题迎刃而解，不再有贫富贵贱之分。个体身份以种种证件或表格上的肖像识别，没有照片的社会混乱不堪，给国家的有机组织带来层出不穷麻烦。为抑制潜在的脱序失常，照片被广泛采纳；为便于存储备日后启用，所有信息须编码归类，按标准格式经营。辨认摄影之父贝莱荣深知，倘若没有规范化和精确化，辨认摄影必定无效。身份照（或证件照）则为人犯摄影的标准版本，目的是监控潜在的、随时可引发的不良行为，其暗含逻辑：所有人均有可能堕入犯罪。

摄影从早期的面相术转向现今的标准身份照，没有照片的证件是失范的，因而也是不可信的，必为怀疑对象。利用辨认摄影这套简洁的文献形式，监控力量渗透社会各个角落，这一新型文献与传统的完全不同，它是对个人行为的永恒记录，个体沦为防范、管束、治理之对象。作为现代视觉技术的摄影所制造的标准化头像，与现代管制技术所设定的规范化行为，互为其趣，相得益彰，不仅是视觉技术构拟“规训”和“纪律”的生动个案，亦是观看与权力精心擘画的一场共谋。

（3）

摄影术与现代话语相辅相成，步调高度一致，既是现代知识生产的基本形式，又是现代制度的强力辩护。摄影术所担保的知识与真理，附丽它所标榜的客观和真实，而这种“客观性”或“真实性”拟定、创设，并生产、实施种种厚实的道德话语及坚韧的政治训诫，穿越镜头，描述、观察、再现，与知识、真理、权力粘贴，染指“身体叙事”。在现代性视觉制度中，图像功能被其它因素左右，摄影术与相面术、伦理学与疾病学、科学和美学同时发生，相互重叠，其共同策划的场域不仅是一再现空间，亦是政治空间、权术空间和道德空间，[102] 同时，动态的意识话语又干预、操纵摄影，使之化为遮羞布，充任黏合剂，其掩盖功能多于揭露功能，给事物定型



图 1.115 人犯摄影
以龙勃罗梭的实证主义视角，罪犯的外在面貌与内在生理互为因果、互为表里

却随即使之变形。

摄影术兼具魔与道的二重属性，利弊互见，善恶相生——丰富生活提供乐趣之时，助于权力机构充分运作，全面看管日常生活。但摄影总是隐藏利刃这一侧，呈现温和那一面，刀柄却在权力出没之处显形。照相机是固定的、单视角的，最终被看作宰制工具，被视为色情和监视的理想媒介，绝非偶然。[103] 只要摄影依然被认为是客观性之保证、真实性之标准，那它就无法逃脱此种无辜无奈、不堪不幸的命运。

思想当然和权力有关，但思想者未与权力结盟，思想仅是思想（比如，毛泽东有激情，有幻想，一位很不错的思想家，但因特殊身份及手中的权力，其想法被广泛运用于政治实践，酿成灾难性后果）。同理，作为文化生产实践的摄影，其使用价值时时与使用意图对接，摄影的使用方式决定使用意义，这不仅出于摄影自身的语法功能与修辞效果，其权威性也是运用摄影的机构所担保：摄影拥有的话语不属于自己，而是隐藏背后的一套权力体系，它规定事物怎样被理解、怎样被表达，怎样被发现、怎样被说出——换言之，如何观看、如何陈述。

1.8 摄影为艺术

“艺术作为摄影”与“摄影作为艺术”

（1）

传统的科学 / 艺术、事实 / 虚构、客观 / 主观的二分法均在摄影术中合而为一，“摄影作为艺术”超越摄影仅具有科学品质的假说，没必要在科学与艺术孰优孰劣或摄影是否具备美学品质而争论不休。摄影术的出现，传统沙龙话题（用线造型还是以面塑型，或油画与素描的高低之分）显得落伍，不合时宜。

但摄影的两个基本属性——作为证据和作为艺术——被达盖尔和塔尔博特分别实践，科学与艺术的区别也是达盖尔银版摄影法与塔尔博特碘化银纸摄影法的差异，[104] 前者直接呈现正像，且效果清晰、精确、明亮，所以具备科学品质；后者是负像，转换为正像的过程中会损耗一些细节或变得模糊，可这种品质正是魅力之所在，对艺术家来说妙不可言，美不胜收（爱德华·斯泰肯甚至在相机上装配震动马达，弥消照片中的清晰细节，不知是否受特纳或莫奈影响）。正如达盖尔和塔尔博特的不同遭遇（达盖尔是时代宠儿，而现代摄影法真正奠基人塔尔博特，未得到应有重视），

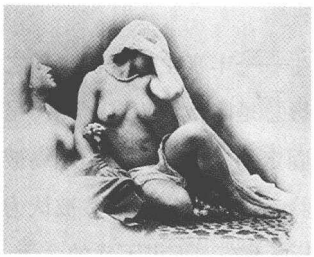


图 1.116 雷兰德：《人生两条路》，原始素材



图 1.117 德马西摄影作品，近似人体素描

两种不同技术似乎也暗示摄影前后截然相反的命运。

摄影发明权的争夺也是国之较量。法国科学院院士兼众议院议员阿拉戈，一位满怀爱国热情的科学专才，敦促政府尽快承认达盖尔摄影术并及时拨发养老金，否则这一专利将被英国人塔尔博特捷足先登。1839 年 8 月 9 号举行的院务会议，阿拉戈游说法国政府买断达盖尔摄影术的报告中，谈及它无与伦比的优越性："为了抄录成百上千万覆盖忒拜、孟菲斯、卡尔纳克等地的古迹，仅仅覆盖古迹外墙上的古埃及文字，就需要几十年时间和大批画家。使用达盖尔照片，仅一人就可完成这项无比巨大的任务。"[105] 可见，摄影术诞生之初并不以为自己是艺术。

事实如此，摄影出道之际，除明证性上优于绘画，并不十分清楚自己该干嘛，虽占领绘画低端市场（如肖像、新闻、插图），艺术品质难能企及绘画。一些不安分的艺术家明显感受到摄影的前途无量，却又看不到摄影的新出路，暂时委身于绘画的标准与规则，这便是雷兰德、德马西等早期摄影师的工作。

可以想见，早期摄影人的日子并不好过，巴亚尔、尼格尔等人被冠之以"原始主义"名号。任何新兴事物的浮现，势必引发保守人士的痛心疾首和恶语相加，似乎已成定律。波德莱尔这位前卫分子都大肆诅咒摄影，可见其他人的态度。政治十分激进的杜米埃也抱怨摄影模仿了一切，但什么也没有



图 1.118 库尔贝：《画室》

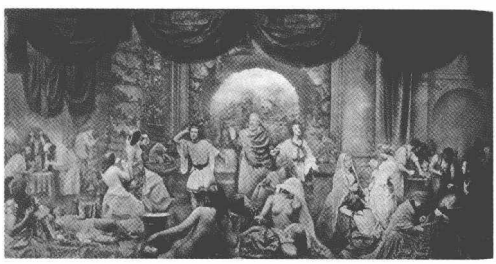


图 1.119 雷兰德：《人生两条路》，摄影拼贴，1857
左边代表堕落，右边代表进取，构思与库尔贝《画室》相仿，并明确受对称图式影响

表达（imitates everything and expresses nothing），精神的世界中，摄影是个瞎子；拉马丁亦认定摄影绝不是艺术，只会通过镜头剽窃自然。可笑的是，本国人骂上两句就算了，连外邦人也不放过，如德国人对法国佬的这项发明痛恨非常——称其为“恶魔般的技艺”。[106]

虽然摄影术面临诸多不幸，其出现的确对画家造成不可复元的重创，他们纷纷因摄影丢掉饭碗。从史论得知，维米尔等艺术家早就利用暗箱技术制作作品，但暗箱技术与摄影术的真正出现不可同日而语。我在猜测，假设他们当时得知暗箱技术就是摄影术的前身，想必对它大加痛斥，失业的残酷结局，画家无论如何都难以接受。

（2）

俄国构成主义者罗琴科断言摄影是立即的社会主义：迅速、便宜、真实，且可原样复制、翻印和分发。[107]但罗琴科的这一理想并未被社会主义国家兑现，而在资本主义世界完全实现。确如桑塔格的敏察：“无论以摄影的名义发表了一些什么道德宣言，其主要影响还是要将世界改变为百货商店或没有墙的博物馆，每个题材都要在其中贬值为一件消费品，催化为审美欣赏的一个项目。人们通过照相机成为现实的消费者或旅行者……”[108]

宗教信仰的“上帝之手”无法压制人性的贪婪，亚当·斯密的“无形之手”却推动资本主义对聚敛财富的永续欲求，摄影的繁荣景象“源于资本主义工业化的震动”。摄影作品最初仅是圈内的自娱自乐，提出摄影具有与艺术等同地位，乃出于商人意图[109]，与那时利用工业化生产大发横财的资本家相反，摄影师在经济上并未获取多少回报，如纳达尔最终破产。

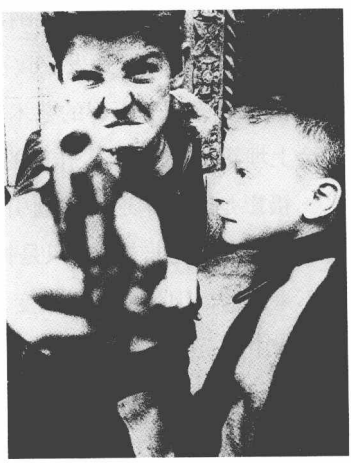


图 1.120 克莱因摄影作品
布勒松的摄影法则是隐藏相机，不干扰对方的自在自为；克莱因却强迫介入，相机一如手枪，偏执性、侵犯性地瞄准人群



图 1.121 史密斯：《螺旋型防波堤》

（3）

摄影术首为视觉技术，之后转化成强有力的艺术媒介。不过，这一过程稍微拖沓了些，直至百多年后敢于侈谈摄影作为艺术。期间，只是一些散兵游勇式的实验，如罗琴科和哈特菲尔德的蒙太奇摄影、曼·雷和莫霍利-纳吉的物影摄影。

布勒松的决定性瞬间为摄影美学树立新的高度，甚至可将这一名言视为经典摄影美学的总括。克莱因却让镜头如机枪一般，对着人群扫射，近乎傻瓜机的拍摄方式，摄影史不料发生逆转。

布勒松那代人精力主要放在拍摄的一瞬间，自克莱因之后，艺术家则把思考用在拍之前和拍之后，“怎么拍”比“拍什么”更能体现艺术家的敏锐与智慧，按快门这一动作越来越不重要，这就为“摄影作为艺术”提供了准备。

“摄影作为艺术”并非视摄影为既定的，而是内省的，反过来追问摄影做了什么。即是说，艺术家打算征服摄影器械，不要被它奴役。摄影成为艺术的另一原因：批责图像的工业化，以艺术品质拒斥图像泛滥，对艺术的尊重强化了摄影作为艺术的意识。且随艺术家对艺术体制的不满，对博物馆收藏制度的抗争（但这种抵制最终也被博物馆收藏），发现摄影原是有力的“阻击”工具，“是对常规观看”的“前卫性反叛”，不比绘画逊色多少。

上世纪 70 年代，摄影逐渐抬升为主流艺术样式，抛头露面于各个双年展三年展文献展，为各大博物馆接纳，专营摄影的画廊相续开张，搭上摄影这趟车的艺术家随之出尽风头并迅速发家致富。[110]

但许多受惠于摄影的艺术家并不感恩戴德，罗伯特·史密斯在一次大地艺术研讨会上埋怨：摄影偷走了作品的灵魂。[111] 这说明，直至此时，摄影依然遭遇不怀好意。

摄影是否艺术这一问题引发诸多无谓争执，如摄影曾一度被认作艺术的婢女，言下之意摄影绝非艺术，只是技术而为艺术服务。再回到这一问题：摄影是艺术吗？这不是问题，因为摄影已改变艺术性质：无论何种艺术已然跻身图像，且图像是艺术家眼中的范本。

1.9 《中国》，中国

（1）

安东尼奥尼的影片《中国》因描写与国人心目中不符的形象，屡遭政府愤慨谴责——“社会主义不容污蔑”；并视其为反华影片——“恶毒的用心，卑劣的手法”。[112]

表情的麻木、精神的萎靡、着装的单调、生活的乏味、不好的卫生习惯、窒闷的沉灰色调……确实让生活于封闭环境太久的人民群众感觉不爽，一如四百年前利玛窦刻印的一幅世界地图，持传统地理观的士人颇有情绪：泱泱华夏在世界版图中这么小，丑化中国而夸大蛮夷。

是的，被拽入政治运动激流的民众不太懂得摄影，自然也就不能理解艺术。彼时国人心目中的好摄影应该是反映热火朝天的革命建设，精神饱满的工农形象，日新月异的社会秩序。甚至诗情画意的场面都不要有，就连家庭生活照也显得呆板而不具任何生活情趣，别提那千人一面的单位集体照了（几乎每个家庭都有这样一本影集），全是摆拍，姿势僵硬，笑容虚假。为摄影规定的限制，折射社会特征：“由刻板、持续冲突的意识形态统一的社会。”群众不会用自己的眼睛对待事物，其头脑中，历史演绎（或现实世界）由两条非此即彼的路线组成——好 / 坏、进步 / 反动、正确 / 错误。官方话语决定一切，没有民间的声音，民间是沉默的大多数，接纳并复述少数人的意见，摄影也沾染这种恶习，“所有的影像都相互强化和重复”。充满使命感、正义感的革命社会对坦率的单一道德观抱有浓厚兴趣，为防止精神污染而设置摄影用途，唯一功用为宣传、灌输、说教、训示，拉拢民心，改造民众，因此，

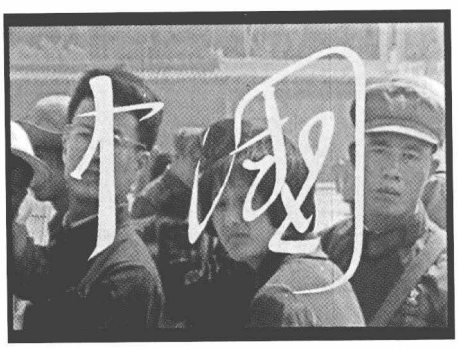




图 1.122–123《中国》，安东尼奥尼摄制

西方“快感美学”意义上的摄影存货，无法在“革命美学”语境中叫卖、兜售，因为它们是反动的、腐朽的、颓废的、没落的，为统治阶级利益服务，如同宗教，是麻痹、欺骗人民的工具。

红色中国的摄影朴陋而质直，没有局部、特写、细节，未见殊异角度、独辟蹊径等等资产阶级小趣味，一律全景，宏图、大场面，不打算懂得微末之处的美，不准备从奇妙视阈了解事物（商业摄影付之阙如，因为根本没有商品可供拍摄；风光摄影也少得可怜，即便展示国宝或祖国大好山河的照片，皆以炫耀姿态惊现世人面前）。官方提前预定了大众的观看选择：应该看什么，必须看什么。美学的过度政治化，使摄影图片沦为国家意识形态的通俗教义而丧失意义，就像桑塔格的奚落：中国人不想让照片太丰富，或太有意义。

（2）

一部新中国现代摄影史，真正始于1976年天安门事件。被革命屡屡冲刷的革命群众对革命有所厌倦了，并有所警觉了，开始睁开双眼，举起相机，记录民间悼念活动，渴望以镜头深掘事实真相。它是民间第一次发出声音，尝试摘去国家主义这副眼镜，用自己的双目看待突发的政治事件，对各类革命话语不再盲从或认同。此时的摄影实践脱出政府行为，游离官方钦点的好图片范围，拍摄者以个人的批判视角介入事件的自觉意识，实现摄影最基本功能：记录与见证。部分拍摄者日后成为中国新摄影的中坚。[113]

需注意，视四·五摄影为新摄影开端也许并不准确，它过于夸大这一摄影活动对后来影响。所能设想的，很可能先前已有一些“不安本分者”悄悄着手摄影实验（就像星星画会所做那样），只是他们的声音被历史湮没，我们对此一无所知。没有



图1.124　王立平：《让我们的血流在一起》，1976



图1.125　吴鹏：《团结战斗到明天》，摄影，1976



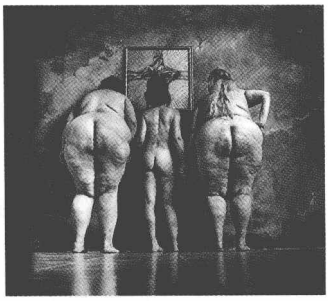


图 1.126–127 索德克摄影作品



图 1.128 方大曾：《剥取汉奸尸体上的衣物》，摄影，抗战时期



图 1.129 方大曾：《日本妓女》，摄影，抗战时期

新中国成立后，方大曾的上千张底片存放于中国摄影协会，却无人理睬，沉寂半个世纪后，幸由台湾《摄影家》杂志总编阮义忠先生挖掘整理，底片辗转来到彼岸，以专号出版



图 1.130–131 文革期间李振盛拍摄近 10 万张照片，是那段时期真实而残酷的视觉档案，不仅提交一幅幅人际厮咬的粗暴画面，且见证被意识形态施咒的疯狂举动

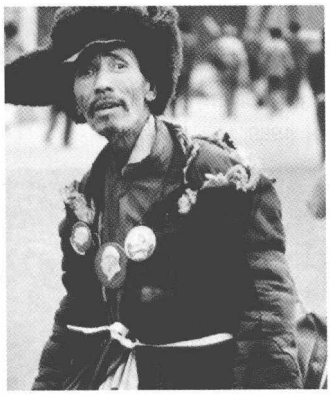


图 1.132 李晓斌：《上访者》，摄影，1977

直到 20 世纪 80 年代被获准发表，引发关注

多少摄影者会像捷克的索德克那样幸运，在备受压抑的集权社会中，躲入暗无天日的地下室，拍摄那些被官方指认为低级、庸俗、下流、阴鸷的作品，却不小心以一派宗师面目俨然出现，将摆拍美学推至新高度（图 1.126-127）。

四 · 五时期的摄影不能称其为艺术，那时中国艺术家尚未意识到摄影可以作为艺术，先前接踵而至的种种政治风潮与革命运动早已败坏艺术口味。虽然 1976 年的四 · 五摄影有其历史意义，但仍囿于正统的新闻纪实范畴，摄影对他们来说，其用途仅为见证，滞留于记录性、描述性、报道性层面。[114]

即使 80 年代末 90 年代初涌现一批如吕楠、韩磊等新锐摄影家，依然沿袭这一思路，唯一差别在于将摄影实践扩展至前人疏忽的领域，如底层大众（韩磊的边远山区和姜健的农村生活）、边缘人群（吕楠的精神病院和赵铁林的发廊妓女），张海儿稍带时尚味道的都市摄影不应忘记。也许可将这些受西方经典摄影美学影响的作品称为新纪实摄影，区别以前那种虚假的、空洞的、炫耀的官方摄影。很快，这种



图 1.133 袁冬平 :《精神病院》，1989

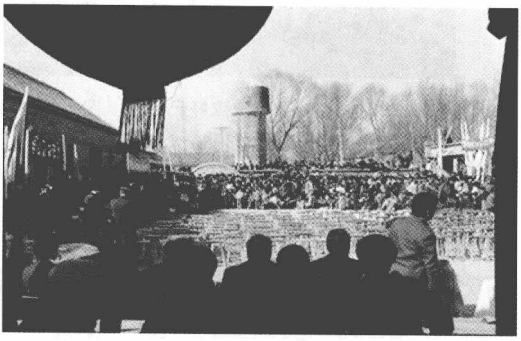


图 1.134 韩磊摄影作品



图 1.135 张海儿摄影作品





图 1.136–137 姜健 :《场景》，摄影，1988–1994



图 1.138–139 安哥：《改革开放百态》，摄影

新纪实摄影就有了广阔市场，被后来的仿效者迅速庸俗化、商业化——若说 60、70 年代是政治的“革命美学”对摄影美学的一次解构，90 年代至今，则为市场经济的“快感美学”对摄影美学的二度解构。

（3）

“摄影作为艺术”的缘起是摄影作为文献。[115] 当代艺术诸门类的兴起，成全摄影作为艺术：装置、观念和行为艺术中，摄影首要功能是资料工具和传播手段，记录作品，广而告之。这些作品自身独立于摄影，照片仅是作品的物质痕迹，意外收获是，照片因具有艺术家创作意图之外的偶然性、机遇性，以及无法把控的不可预知性，反而呈现一股超越原作的特出效果，照片脱离原作而自足为独立的视觉传达。如《为无名山增高一米》本是行为艺术，摄影目的仅为记录，但如今，参与这件作品的艺术家可能不好意思称其为行为，而含混地归于行为摄影——当然，照片可以卖钱，行为没人要。

聪明的艺术家注意到，摄影作为艺术将大有作为，具备无限潜力。艺术家的摄影意识更加自觉主动，专为摄影形态表演或制作作品，换言之，构思作品过程中，已将摄影纳入裁夺范围，追求意图表达的观看效果，并视摄影为作品最终形态。而此前，由于摄影仅是保存作品的手段，或行为实施后遗留的痕迹，故艺术家对“摄影性”要求并不高，当艺术家真正意识到摄影自身的独立价值时，便追求照片的呈像质量，强化摄影自身力量，甚至聘用专职摄影师，图像感愈加精致化、专业化。

还有一点，艺术家的创作意图是不可见的，意图只有外化为物质形态，即具体化为图片，方可表述，进而奏效，尤其过程艺术中的连续关系只有借助图片才能充

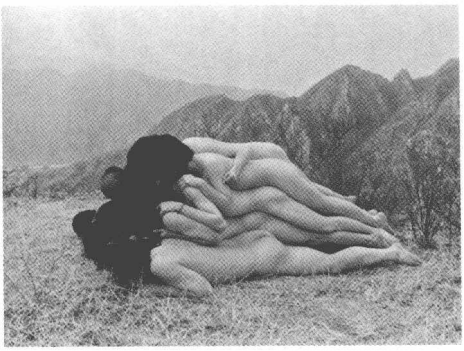


图 1.140　北京东村艺术家集体合作：《为无名山增高一米》，行为，1995

分展示或获得暗示，照片成为装置艺术、行为艺术、观念艺术必不可少的组成部分或参与部分。“摄影作为艺术”也出于策略的考虑，一是由于部分当代艺术作品为官方意识形态所忌讳，故在传播和受众上不得不依赖摄影，二是艺术家不必扛着作品跑来跑去，只需携带底片在展览举办地放大即可。

此后，许多艺术家便转行至摄影领域，这些艺术家是中国当代影像艺术的先知先觉者。摄影不再是技术、工具，其本身就是艺术媒介与创作手段，其资料性作用日渐淡化，艺术性功能愈益凸现。摄影作为艺术在上世纪 90 年代中期真正来临。这一思潮以令人措手不及的速度爆发，突如其来，没有任何预兆，唯一症候是当代艺术的星火燎原之势。这一时期的摄影被归为先锋摄影、观念摄影、前卫摄影、实验摄影、新摄影……虽名目繁多，共同点是对摄影作为艺术的确认，并很快小规模泛滥。摄影演变为最成功的艺术媒介。[116]

摄影作为艺术品的文献记录是摄影的本职，此为本雅明“机械复制时代的艺术作品”这一命题的日常实践，艺术品（绘画、建筑、雕塑，及各种行为、装置和大地艺术）被复制并流传，即“艺术作为摄影”，观众发现观看复制品比看原作更容易，更省事，没有谁愿意跑到荒郊野岭赏析一件大地艺术，也并非每位都有机会去卢浮宫一饱眼福。

“艺术作为摄影”（或摄影作为文献）走到“摄影作为艺术”是对照相机功能接续发挥，对摄影而言，不值一提，因为这是相机的本分工作，对艺术来说，却迈出深刻一步，当代艺术格局改弦易辙——摄影是主流，绘画更其边缘化。从此，就只有一种观看方式支配我们的视觉经验，即摄影式观看，艺术的最终形态终将是照片模样。

这里，想到这样一个疑义：当摄影作为艺术已成时尚，对艺术，尤其是架上绘画究竟有着怎样意思？当摄影与其它艺术形式相混淆并最终取而代之，是否摄影将成为艺术的标准？

“摄影作为艺术”并未触动摄影形态（它依然是摄影），但它改变我们对摄影的认知，并触及我们的观看行为——注意力引向“观看”本身或这一动作上，即观看的“观看”，或对“看”的“观”。

对观看的追问即是下一章内容。

注 释

1. 一般将这一警句归本雅明名下，其实出自莫霍利 - 纳吉之口：未来社会的文盲是不能阅读摄影的人。
2. 约翰·伯格：《另一种讲述的方式》，第 84 页。
3. 孔德：《论实证精神》，第 10 页。
4. 约翰·伯格：《另一种讲述方式》，第 104 页。
5. 伊斯纽曼功不可没，随成本降低，摄影日益演变为家庭娱乐活动必不可少部分。成功男士和贤惠主妇组合的标准中产家庭的生活观与价值观，通过图像传播，深入人心。1924 年，小型相机莱卡 A 型上市，其优异的呈像质量和小巧体积，推动新闻摄影、纪实摄影的深入实践。

   但真正与日常生活发生关系并影响日常生活，还是傻瓜（所谓全自动）相机的问世。照片数量呈几何倍数上升，开启一场真正的全民制造并消费影像的狂潮。第一部傻瓜机的出现不可考（我猜测是日本人），正如名字所暗示的“傻”，除装卸胶卷和按快门外，其余功能均自动完成，根本无须任何摄影知识（说明书也可弃之不顾）就能拍出“正常”照片，由于比庞大而昂贵的专业相机更直接、直率，有时还会呈现出其不意的效果。只要愿意就可摇身变为摄影家，甚至艺术家，运气好的话，还可发一笔横财，有些人已经这么干了，如荒木经惟、南·戈尔丁……国中也有许多艺术家正跃跃欲试。眼下，专业机和傻瓜机开始向对方看齐，傻瓜机越来越专业，专业机越来越傻瓜。另一种不那么傻（其实挺傻）的相机——数码相机——已大规模走入家庭，如果说傻瓜相机有点“民主”的意思，数码相机则是“个人”的要义：拍摄行为主动落套为裸露症、虐待狂、自恋癖的视觉表演和幻想游戏，不再像过去那样，因顾及冲印店对个人隐私的窥视，而忸忸怩怩不好意思。
6. 保罗·兰度：《视觉帝国：摄影与非洲的殖民统治》，李修建译，吴琼、杜予主编：《上帝的眼睛——摄影的哲学》，北京，中国人民大学出版社，2005 年第 1 版，第 179 页。
7. [法] 于贝尔·达弥施：《落差：经受摄影的考验》，董强译，广西师范大学出版社，2007 年第 1 版，第 5 页。
8. 数码技术的成熟，800 万像素十分普遍，1000 万不在话下，1600 万也已上市，带拍摄功能的手机也由 20 万像素升级至 300 万。像素如同 cpu，厂商、消费者竞相追逐，

芯片技术每十八月进步一倍的摩尔定律实现于数码相机。数码的冲击，胶片市场节节败退，2009 年，柯达公司宣布胶片全面停产。

就制像技术而言，由于数码相机的即时观看，郑重其事的摄影仪式——拍摄、冲洗、显影、定影——被剔除尽净，拍照仪式性的丧失，对摄影的尊重相应减弱。拍照简化为结果，过程不再重要，在我看来，从摁下快门到暗房冲洗，直至图像显现，这一漫长过程（也是焦灼等待过程）是尊重摄影的起码前提。另外，由于拍照的无成本性，照片真正成为廉价视觉消费品，经典意识逐渐淡化，以至在数码时代书写一部摄影史不大可能。

技术的成熟使拍照不再是隆重仪式，而是条件反射，习惯性动作，为拍照而拍照。每一次快门的敲按，便有一张图片的释放，或复制、传播，或删除、修改。由于过于随意，甚至无关紧要，照片已非记忆之物，而堕入游戏之作。况且，没有底片却又无限复制的图像，没理由让人尊重。

9. 霍克尼 1981 年访问中国，他本不打算使用相机，以速写方式记录所见所闻，由于旅行节奏太快，几乎速写也不可能了，就改现场写生为回忆写生（图 1.10）。后来，他不得不用照相机，“因为要看的东西实在太多。”[英] 保罗 · 乔伊斯 :《霍克尼论摄影 : 和保罗乔伊斯的谈话录》，李孝贤、郭昌晖译，北京，中国摄影出版社，1994 第 1 版，第 72 页。

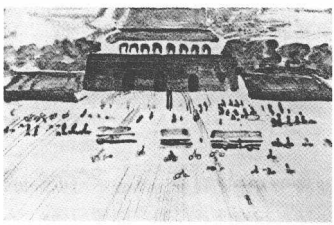


图 1.10　霍克尼 :《中国北京天安门广场》，水彩画，1981

10. [美] 苏珊 · 桑塔格 :《论摄影》，艾红华等译，湖南美术出版社，1999 年第 1 版，第 20 页。
11. [德] 本雅明 :《摄影小史》，许绮玲译，吴琼、杜予主编 :《上帝的眼睛》，第 15 页。
12. André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image,” in Philip Alperson, ed. *The Philosophy of the visual arts* (New York: Oxford University Press, 1992), pp.278-279.
13. [英] 约翰 · 伯格 :《看》，刘惠媛译，广西师范大学出版社，2005 年第 1 版，第 52 页。
14. 波兹曼是这样理解摄影的 :“照片中没有句法，这使它无法同这个世界理论。作为某时某地的‘客观’片断，照片可以证明某个人在那里或发生了某事，但这样的证明却无法提供任何意见——无法提供‘本来应该怎样’或者‘本来可能怎样’。”[美] 尼尔 · 波兹曼 :《娱乐至死》，章艳译，广西师范大学出版社，2004 年第 1 版，第 96-97 页。
15. [法] 让 - 吕克 · 南希 :《解构的共通体》，夏可君编校，郭建玲等译，上海人民出版社，2007 年第 1 版第 356 页。
16. Martin Jay, “Photo-Unrealism: the Contribution of the Camera to the Crisis of Ocularcentrism,” in Melvill, & Readings, eds. *Vision and Textuality,* p.345.
17. 杰夫 · 沃尔 :《瞬间的幻想》，顾峥编译 :《我将是你的镜子——世界当代摄影家告白》，上海文艺出版社，2003 年 1 版，第 286 页。
18. 北京大学哲学系外国哲学史教研室编译 :《西方哲学原著选读》（上卷），第 307-308 页。
19. 相传英国画家特纳看到达盖尔摄影术，首先表现为惊慌失措 :“此乃艺术末日。”其语气与德拉克洛瓦一模一样 :“从今往后绘画已死亡。”不过，摄影史和摄影理论专家沃纳 · 玛利亚对这种以讹传讹的说法持怀疑态度——或许是史家编造的神话，无法证实。详见 [美] 玛丽 · 沃纳 · 玛利亚 :《摄影与摄影

批评家：1839 至 1900 年间的文化史》，郝红卫、倪洋译，山东画报出版社，2005 年第 1 版，第 61-63 页。

20. 复印机对霍克尼来说，等同照相机，“一架把自己局限在平展表面上的照相机。”这一类比十分准确，摄影术与复印机的相似性在于可复制性。关乎复制，本雅明的见解深刻：“……形成机械复制技术的同时，有关伟大艺术作品的看法也发生巨大变化。人们不再视艺术品为个体创造的私有物；它们是一种集体的影像，它们是如此强大以至于必须以从尺寸上缩小它们为条件，才能吸收它们。最终的结果是，机械化的复制技术成为使对象小型化的方式，它帮助人们在一定程度上掌握艺术作品，如果没有这些复制品，艺术品本身也就失去了存在的意义。”[德] 本雅明：《摄影小史》，倪洋译，罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，广西师范大学出版社，2003 年第 1 版，第 40 页。

    复印机出现之前，复制全赖版画或摄影，复印机出现之后，因其强悍的批量复制能力，既可印发革命传单，也可强化官僚体制。摄影亦如此，内含正反张力，本章七节即着眼于此。

    如同摄影，复印机和扫描仪是呈现（捕获）图像的方式（英国霍克尼以复印机、中国洪磊用扫描仪制作作品，直接利用复印机或扫描仪的艺术家并不多），被广泛应用于办公和设计领域，其影响不如摄影术，但改变对待图像的态度——随时利用，即时抛弃。尤其有了扫描仪，传统胶片转换为数码格式，图片篡改易如反掌，摄影的真实性之标准惨遭阉割，见本章五节。

21. 19 世纪西方色情艺术盛行，摄影术诞生地法国，一跃而为色情文化的集散地和销售中心，完全得益于摄影。伦敦不甘落后，1874 年《时代周刊》登载一条消息：英国警方查抄摄影师亨利 · 海勒工作室，缴获 130，000 张违禁照片。

    监管当局严禁制作、出售这些作品，违者处以罚金并被监禁。显然，绘画制作费时费力，过程复杂不说，销售也极为不便，易于暴露。摄影则显其优越，不仅是可复制性，也由于制作的简便快捷，推销时无需摊位，放入口袋即可兜售，一如今日流窜街头巷尾的盗版光碟贩卖者。

22. 他们支持摄影术的理由：“提供有用的形式和细节，是好的参考工具，呈现有关世界的经验知识。”德拉克洛瓦如此看待摄影：“画家求助于达盖尔摄影术，修正视觉错误”，他还留意：较之照片，许多文艺复兴时期大师的作品看上去整个儿不自然。虽然摄影使绘画另谋生路，但也为绘画提供创意之源，不仅在资料素材上，更是在视觉经验和表现形式上，如连续摄影、蒙太奇摄影对绘画的影响。摄影术诞生之初，摄影师就背负相机，携带行囊，远赴埃及、非洲、中东、远东，将异域民俗风情带回巴黎（如 1849 年，法国文学家福楼拜随一位摄影师旅行阿拉伯世界，名曰“摄影考古之旅”），这些来自异国情调的图片无疑激发艺术家的创造力，异域图像融入画面，破除传统观看方式，推动现代艺术的演进，已是常识。

23. Mirzoeff:《视觉文化导论》，第 88 页。

24. 有关绘画与摄影的争执不曾中断，1893 年，英国艺术杂志 studio 有项调研，让知名艺术家回答“摄影术对绘画是否有益？”除少数拒绝答复外，7 位艺术家认为具有积极影响，另 8 位则否认；1896 年德国杂志 *Gut Licht* 和美国杂志 *Camera Notes* 亦有类似调查；1899 年 *Magazine of art* 杂志直接抛出“摄影是艺术吗？”

25. 本雅明也看到了经济因素之外，尚有其它原因：早期摄影之所以优越于微型肖像画，乃曝光时间较长，这就要求拍摄对象高度集中；就艺术性而言，早期摄影师大多出自于先锋派艺术家行列。[德] 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，王才勇译，江苏人民出版社，2005 年第 1 版，第 172 页。

26. 由于感光度低，为了取光，当时许多摄影棚设于楼顶，在烈日下一动不动站上十

来分钟，滋味一定不好受，且当时照片价格昂贵（本雅明《摄影小史》提到“每张底版售价达 25 法郎金币”），但顾客仍络绎不绝。以一枚人像照赠送亲友，比馈贻画像更经济、时髦，虽然达盖尔银版摄影无法修改（照片中，雀斑、眼纹等种种瑕疵历历在目），且图像左右相反，大众对此不太在意，因为对普通民众来说，除照镜子外，从未见过自己的真实模样。

27. 德拉克洛瓦最先赞颂摄影并使用照片（图 1.35-36），库尔贝紧随其后，如《画室》（图 1.118）那位裸体女子，以一幅色情照片为范本，《锡庸城》和《世界起源》（图 1.70）亦参照相片绘制而成，而库尔贝的现实主义手法使绘画有种摄影近距离取景效果，作品《石工》较明显。
28. 塔尔博特时为小有名气的画家，其风景写生直接启示摄影发明，影集《自然的画笔》（图 1.25）的命意即在此；达盖尔最初职业理想是画家，百余幅作品传世，博物馆多有收藏。
29. 恩斯特于 1920 年首次以画家身份，拼贴照片，制作一幅题为《杀人飞机》的集锦作品；杜尚出于戏谑，在蒙娜丽莎复制品上涂鸦两撇小胡子，却被正正经经地送入艺术史，为挪用手法打开路子，培根解构《蒙娜·丽莎》、《土耳其浴女》与《教皇伊诺森特十世》的作品承继这一思路。
30. “which of us could achieve this exactitude……this delicate modeling……indeed, what a wonderful thing photography is--but one dare not say that aloud.”
31. 19 世纪 50 年代，一些精明人士洞见商机，商业摄影师孕育而生，专事制作照片销售给艺术家，当然，色情图片是一大卖点。
32. 转引自 [美] 保罗·C·韦茨、阿诺德·B·格里姆奇尔：《现代艺术与现代科学》，阿恩海姆等：《艺术的心理世界》，周宪译，北京，中国人民大学出版社，2003 年第 1 版，第 125 页。
33. 保罗·C·韦茨、阿诺德·B·格里姆奇尔：《现代艺术与现代科学》，第 128 页。
34. [英] 唐纳德·雷诺兹：《剑桥艺术史》（第三卷），钱乘旦译，北京，中国青年出版社，1994 年第 1 版，第 113 页。
35. 两张《幽灵之吻》（Young Girl Kissed by a Phantom）照片中，其中一张，罗丹为幽灵加补双腿，也为年轻姑娘添置双翅；另外一张，罗丹画上柱头，似乎考虑是否将这件未完成雕塑变为台柱像。
36. Jane R.Becker, “Auguste Rodin and Photography: Extending the Sculptural Idiom,” in Kosinski, Dorothy M, ed. *The Artist and the Camera: Degas to Picasso* (Dallas Museum of Art; New Haven : Distributed by Yale University Press, 1999), pp.91-106.
37. 摄影诞生头几年，民众对摄影这种媒介的认知并非来自第一手经验，即直接接触它，而是通过其它媒介的再现——用版画重新绘制摄影图片，或干脆以语言报导、描述——间接熟悉这种新视觉技术。Jan-Erik Lundstron, “Realism, Photograph and Visual Culture,” in Lars Kiel Bertelsen, Rune Gade, Mette Sandbye, eds. *Symbolic Imprints——Essays on Photography and Visual Culture* (Conn. : Aarhus University Press, 1999), p.59.
38. 早期摄影因技术局限，摄影师只能在黑白照片上填加透明淡彩，满足对色彩的需求，海因、塔尔博特都干过这勾当。但这种照片仅仅像“色彩”而已——颜色单调，而且死板，给人以虚假效果。以现行观看标准观之，犹如阳光下暴晒退了色。随色彩感光技术的出现，商机无限，各大胶卷公司纷纷投入对彩色胶卷的研发，早期柯达与爱克发之间的较劲，演变为柯达与富士的竞争。

    由于拍照过于随意，粗制滥造的彩色照片显得格外俗鄙，讨伐之声不绝于耳。杉

本博司以为："黑白摄影会给出更强烈的现实幻觉，彩色摄影不会给出一种真实的彩色感觉。"里希特则肯定："因为黑白照片要比彩色照片更强烈地诉诸于人，黑白照片远为直接，也不艺术，因此可以信赖。"桑塔格也偏好黑白："彩色摄影那令人扫兴的逼真性封杀了照片，使之无法获得古意盎然的气氛。而黑白摄影却可以因时间的流逝获得可贵的审美价值，变得更有魅力，更有意味，更感人。"

以平民立场，黑白胶片理应受到责难，因其沦落为感伤、怀旧的代名词，成为小写的美术，"甚至更坏，变为手工艺的死水。"彩色胶卷的出现（加之快洗连锁点的配合），"实现无产阶级美学期许"。黑白 / 彩色之关系可化简为专业 / 业余之对照，实乃精英 / 大众古老版本在技术美学上的体现。另外，数码技术普及人人手持一部相机时，无论何种胶片，都沦为专业化的代名词。

39. 孔德：《论实证精神》，第 10 页。
40. 利奥塔有一现身说法：高速变化的媒体世界和消费社会中，绘画和摄影的静态特征均带有反影像品质，但绘画拥有照片不具备的特性，能够画出照片无法呈现的形象，因此先锋派艺术家"将绘画引入由崇高美学开辟的领域"，此种崇高美学并非由鉴赏力支配——"眼睛不能发现而需心灵才能揭示之物"。[法] 让 - 弗朗索瓦·利奥塔：《表现 呈现 不可呈现性》，《非人——时间漫谈》，罗国详译，北京，商务印书馆，2000 年第 1 版，第 138 页。利奥塔推出的典型画家是布鲁斯·纽曼，并以大量篇幅书写。但利奥塔未能看到，以纽曼、罗斯科为代表的色域画派，却是现代艺术的末路。
41. 本雅明：《摄影小史》，罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，第 27 页。
42. [法] 鲍德里亚：《暴力的图像与图像所受的暴力》，于洋译，蒋原伦主编：《溢出的都市》，广西师范大学出版社，2004 年第 1 版，第 178 页。
43. 约翰·伯格：《另一种讲述方式》，第 76 页。
44. [法] 罗兰·巴特：《明室——摄影札记》，许绮玲译，台湾摄影《季刊》，1995 年第 1 版，第 23 节。
45. André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," in Alperson, ed. *The Philosophy of the Visual Arts,* p.279.
46. 让 - 吕克·南希：《解构的共通体》，第 357 页。
47. [法] 莫里斯·哈布瓦赫：《论集体记忆》，毕然、郭金华译，上海人民出版社，2002 年第 1 版，第 16 页。
48. Bourdieu, P., *Photography: A Middle-brow Art,* translated by Shaun Whiteside (Oxford: Blaekwell, 1990), p.14. 布尔迪厄接下来并不认同这种心理主义式的描述，因为它不能充分解释大众摄影实践所隐含的社会性功能。
49. [德] 本雅明：《摄影小史》，《迎向灵光消逝的年代：本雅明论艺术》，许绮玲、林志明译，广西师范大学出版社，2004 年第 1 版，第 17-19 页，或罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，第 29 页。
50. 列维 - 斯特劳斯亦这样看待早期摄影："最优美的照片是照相机出现初期的作品，那时照相机械的简陋使艺术家不得不投入自己的智慧，自己的时间和自己的毅力。"[法] 克洛德·列维 - 斯特劳斯：《看·听·读》，顾嘉琛译，北京，中国人民大学出版社，2006 年第 1 版，第 27-28。
51. 克里斯蒂安·麦茨：《摄影与物恋》，徐晶译，吴琼、杜予编：《上帝的眼睛》，第 83 页。
52. 同上，第 82 页。
53. [意] 安伯特·埃柯：《玫瑰之名》，谢瑶玲译，北京，作家出版社，2001 年第 1 版，第 352 页。
54. 贡布里希：《艺术发展史》，第 131 页。

55. [德] 克劳斯 · 霍内夫 :《意味深长的联系 : 时尚与摄影》, 严舒黎译,《中国艺术》, 2004 年第 2 期, 总第 35 期, 第 27 页。
56. Marita Sturken and Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (Oxford University Press, 2001), pp.194-198.
57. 揭穿伪造的图像, 并不能削弱其力量。计划生育者漠视这样一个问题 : 图像可以引发观众的强烈情感反应, 无论图像是否为“真”。这说明“观看”不仅是观看, 而被诸多因素支配, 这是第二章部分内容。
58. 鲍德里亚 :《暴力的图像与图像所受的暴力》, 第 177 页。
59. 6 岁古巴男孩埃连 · 冈萨雷斯于 1999 年 11 月 22 日被母亲偷渡带往美国, 途中不幸翻船, 母亲遇难, 埃连获救。围绕埃连的身份与归属, 古巴和美国政府展开一场旷日持久的外交战, 父亲 (其支持者是反美势力) 要求美国交还孩子, 但埃连的美国亲戚 (背后是反古势力) 坚决不让埃连回到没有幸福只有眼泪的专制社会, 申请政治避难。美国政府迫于政治压力, FBI 闯入埃连亲戚家, 强行带走埃连, 交还父亲。
60. 美联社摄影部主管助理斯威茨说, 照片的确由美联社冲印, “是用一次性照相机拍摄的, 我检查过底片, 照片是真的。”
61. 本雅明 :《摄影小史》,《迎向灵光消逝的年代》, 第 52 页。
62. 巴特 :《明室》, 台湾版, 第 36 节。
63. Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art*, p.30.
64. 鲍德里亚 :《忘记身份的拍摄》, 顾峥编译 :《我将是你的镜子》, 第 39-40 页。
65. 杜博斯 :《论摄影》, 89 页, 转引自麦茨 :《摄影与物恋》, 吴琼、杜予编 :《上帝的眼睛》, 第 83 页。
66. 约翰 · 伯格 :《看》, 第 54 页。
67. 鲍德里亚 :《完美的罪行》, 第 85 页。
68. 杰姆逊 :《后现代主义与文化理论》, 第 205 页。
69. [德] 本雅明:《普鲁斯特的意象》, 乔向东译, 孙冰编:《本雅明: 作品与画像》, 上海, 文汇出版社, 1999 年第 1 版, 第 80 页。
70. 约翰 · 伯格 :《看》, 第 55-59 页。
71. 彼德 · 比阿德 :《做日记 : ——慢慢地度过每一天》, 顾峥编译 :《我将是你的镜子》, 第 47 页。
72. [法] 罗兰 · 巴特 :《明室——摄影纵横谈》, 赵克非译, 北京, 文化艺术出版社, 2003 年第 1 版, 第 33 节。
73. “从根本上说, 死亡意识是自我意识——反之, 自我意识需要死亡意识。” 巴塔耶 :《色情史》, 第 67 页。“假如死亡意识在他生前没有接触到他, 那么, 他的有生之年, 死亡似乎就注定不会光顾他, 而且, 等候着他的死亡也不会给他一种人的品性。” 巴塔耶 :《色情、耗费与普遍经济》, 吉林人民出版社, 2003 年第 1 版, 第 280 页。
74. 斯宾诺莎 :《伦理学》, 贺麟译, 北京, 商务印书馆, 1983 年第 2 版, 第 222 页。
75. 柏拉图 :《斐多》, 第 12-13 页。
76. 达尔文的进化论说明了适者生存这一丛林法则, 但并未触及生命的起源。对生命起源的追问是阿那克西曼德悖论 : 追问事物的起源, 不免追问起源的起源是什么, 因为起源不可能没有起源, 一如历史不可能没有开端, 那么最终答案只可能是“无”, 但无不能生有, 于是, 阿那克西曼德的最终答案是 : 有一位无限者, 它载育万物而自身不源于任何事物。
77. [法] 列维纳斯 :《上帝 · 死亡和时间》, 余中先译, 北京, 生活 · 读书 · 新知三联出版社, 1997 年第 1 版, 第 2 页。

78. [日] 港道隆：《列维纳斯：法外的思想》，张杰、李勇华译，河北教育出版社，2001年第1版，第106页。
79. [奥] 维特根斯坦：《逻辑哲学论》，贺绍甲译，北京，商务印书馆，1996年第1版，第103页。
80. 对现代死亡态度的综述，可参见 Chris Shilling, "The Body, Self-Identity and Death," *in The Body and Social Theory* (second edition, London: SAGE, 2003), pp.161-171.
81. [英] 齐格蒙·鲍曼：《后现代性及其缺憾》，郇建立、李静韬译，上海，学林出版社，2002年第1版，第190页。
82. 详见米歇尔·亨宁：《作为客体的主体：摄影与人体》，卢奇译，吴琼、杜予编：《上帝的眼睛》，第127-128页。
83. [法] 罗兰·巴特：《罗兰·巴特访谈录》，刘森尧译，台北，桂冠图书股份有限公司，2004年第1版，第455页。
84. 这亦是斯多亚派对生命的理解，死亡不是别的，"而是组成一切生物的元素的分解"，"死亡是感官印象的中止、是欲望系列的中断，是思想的散漫运动的停息，是对肉体服务的结束。"马可·奥勒留·安东尼：《沉思录》，何怀宏译，北京，生活·读书·新知三联书店，2008年第2版，第17、66页。
85. [俄] 别尔嘉耶夫：《论人的使命》，张百春译，上海，学林出版社，2000年第1版，第334页。
86. 麦茨：《摄影与物恋》，吴琼、杜予编：《上帝的眼睛》，第82页。
87. 港道隆：《列维纳斯：法外的思想》，第102页。
88. 麦茨：《摄影与物恋》，吴琼、杜予编：《上帝的眼睛》，第84页。
89. Mirzoeff:《视觉文化导论》，第90页。
90. 关于死亡与不朽的论述参见鲍曼：《不朽：后现代的版本》，《后现代性及其缺憾》，第187-188页。
91. [法] 莫尼克·西卡尔：《视觉工厂》，杨元良译，湖南文艺出版社，2001年第1版，第108页。

    早在1789年，苏黎士神学家拉瓦托（Johann Kaspar Lavatar）出版《相面术文集》（Essays on Physiognomy），宣称：相面术是一门探究内部与外部（可见的肉体与不可见的精神）的科学，道德水准可透过面部表情予以判断。他认为其"科学工作"不仅对艺术有所助益（更好表现丰富表情），亦可揭露不道德者或犯罪分子。精神的纯洁（Moral Beauty）与外表的美丽（Physical Beauty）协调一致——富有魅力者，其道德必定优良，相貌丑陋者，其道德必定堕落。

    从面相窥探道德水准，似乎是人之习惯。亚里士多德相信：前额大的人偏呆滞，前额小的人用情不专；天庭横阔者易于激动，突出者好发脾气。莎士比亚写道：天庭滑润的男人可安度良宵，那位加西阿斯生相瘦弱，面露饥容，他心计多端：这样的人危险难缠。德国精神病学专家厄恩斯特·克雷奇默认定体型与心理有对应关系，瘦身型、斗士型、肥满型的心理表现各不相同；美国心理学家威廉·谢尔登的体型研究颇富盛名，对大量裸照的归纳分析，得出不同体型有不同性格的结论。
92. 详见 [意] 切萨雷·龙勃罗梭：《犯罪人论》，黄风译，北京，中国法制出版社，2005年第1版，第一、二章；亦参见齐林斯基：《媒体考古学》，第208页。
93. 紧身衣大行其道的年代，裸照未见今日这么嚣张，因而关于人体的知识主要局限于手和脸，以致相面术和骨像学相当盛行。
94. 孔德以为心理学是神学的最后变形，因而否认心理学的可能性，惟取两种方法，精神现象才能成为实证研究对象，其一便是研究它们的器官，即通过"颅相心理学"。

95. Sturken and Cartwright, *Practices of Looking*, pp.281-282.
96. Ibid., p. 282.
97. Sandra S. Phillips, *Police Pictures*, p.22.
98. Suren, *Photography, Vision, and the Production of Modern bodies*, pp.108-109.
99. Tagg, "Evidence, Truth and Order: A Means of Surveillance," in Jenks, ed. *Visual Culture* (London: Routledge, 1995), pp.253-270.
100. 龙振蓉主编：《刑事摄影实验》，重庆大学出版社，1997 第 1 版，第 100 页。
101. [德] 费希特：《自然法权基础》，谢地坤、程志民译，北京，商务印书馆，2004 年第 1 版，第 294 页。
102. Tagg, "Evidence, Truth and Order: A Means of Surveillance," in Jenks, ed. *Visual Culture*, p.256.
103. Tony Godfrey, *Conceptual Art* (New York: Phaidon Press, 1998), p.311.
104. 早期电影也有类似科学与艺术之分：卢米埃兄弟直接拍摄而不加任何特技和修饰的现实主义电影，对抗梅里爱采用布景和特技营造具有神话色彩和幻觉形式的电影。
105. 西卡尔：《视觉工厂》，第 95 页。
106. 对待摄影，多有偏见，如列维 - 斯特劳斯："摄影技巧达到炉火纯青的地步，然而这种技巧依然是外界'愚蠢'影像的奴仆","照相机尽管在技术上变得越来越完善，但同人的手和脑相比仍是粗陋的机械。" 列维 - 斯特劳斯：《看 · 听 · 读》，第 27 页。
107. 罗伯特 · 休斯：《新艺术的震撼》，第 83 页。
108. 桑塔格：《论摄影》，第 126 页。
109. "摄影工业是靠名片格式的肖像才大大征占了地盘，而发明这种格式的人也成了百万富翁。" 本雅明：《摄影小史》，《迎向灵光消逝的年代》，第 4 页。
110. 关于摄影的"利好"消息，可参见 [美] 代德尔 · 斯坦因 · 格瑞本：《当代的媒介》（*The Medium of the Moment*），史亭玉译，王璜生主编：《美术馆总第七期》，广西师范大学出版社，2006 年第 1 版，第 143-149 页。
111. Godfrey, Conceptual art, p.302.
112. 中国政府向外施压意大利政府，不允威尼斯电影节放映此片；向内广泛而深入调动人民力量（从党报评论员至公社社员，从国家体委干部到棉纺厂工人，无一遗漏），发动一场声势浩浩的大批判，痛批《中国》，"群殴" 导演。《社会主义不容污蔑》与《恶毒的用心，卑劣的手法》均为批判文章的汇编，出版单位分别是辽宁人民出版社与人民体育出版社，1974 年初版发行量达 13 万册。
113. 1952 年新华社新闻摄影部成立（前身为 1950 年成立的中央人民政府新闻总署新闻摄影局）；1956 年准官方机构中国摄影学会成立（1979 年更名中国摄影家协会），《中国摄影》和《大众摄影》相继创刊；1957 年摄影学会举办第一届全国摄影艺术展。至此，摄影的话语和资源完全控制官方手中（电影更不用说，由于严格的审查制度，国家垄断电影生产）。1976 年的 "四 · 五运动摄影纪实" 可视为对话语垄断和话语禁忌的有效突破。
114. 与此同时，部分摄影工作者开始关注摄影本体语言。1979 年 4 月 7 日至 25 日，完全以民间方式筹办的《自然 · 社会 · 人》摄影展在北京中山公园亮相（这是新中国首次非官方组织的摄影展，第一个民间摄影组织 "四月影会" 是年成立，骨干多为 "四 · 五摄影" 的实践者。此后连续举办两届影展，不久，影会解散）。第一回展的前言有这么几句宣示："新闻图片不能代替摄影艺术"、"内容不等于形式"、"摄影，作为一种艺术，有它本身特有的语言"。可看出他们对摄影本体论的自觉诉求，此种形式主义的美学观，虽为西方经典摄影（如韦斯顿、布兰特）的回溯，

对过度的“美学政治化”却有矫弊之效。

115. 本雅明以为“艺术作为摄影”更值得探讨：一般的辩论总局限于“摄影作为艺术”，像“艺术作为摄影（或艺术以摄影形式呈现）”这一更具社会意涵的问题甚少受到关注。且在他看来，“摄影作为艺术”是一非常危险的领域。详见《摄影小史》，《迎向灵光消逝的年代》，第 42-46 页。

116. 粗略排序，新中国摄影大致经历以下四阶段：记录（如官方的新闻纪实和民间的社会纪实）；形式主义的本体论诉求（如四月影会）；作为文献（如行为艺术、装置艺术）；成为艺术（如先锋摄影、实验摄影）。

第2章　观看辩证法

第2章

观看辩证法

2.1 纯真之眼的误区

英国当代艺术家大卫·霍克尼以拼贴方式践行摄影创作，整幅场景由数十上百张照片衔接，试图还原我们的“纯真之眼”，即肉眼的真实观看方式。他提出的命题：观看并非如透视法宣称那样，固定视点的一览无余，而是由眼睛的每一瞥所构成的综合视像。其作品提示了这一奥妙。透视法对霍克尼来说，是不真的观看方式（图 2.1-3）。

霍克尼对透视法的质疑是对的，但他的“还原”可能大有问题。无论西方的线性透视（或焦点透视），还是中国的散点透视（或移动透视），一定有套观看机制引导观看行为。我们不能像他的作品那样，即一双“裸眼”瞩目世界，否则根本看不到世界。“纯真之眼”谬误深刻。因为：

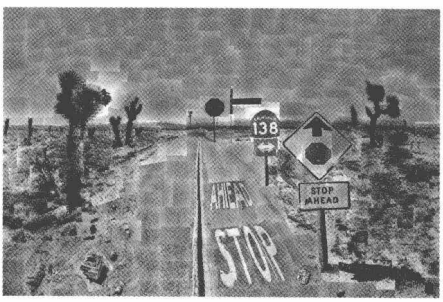


图 2.1 大卫·霍克尼：《梨花高速公路》（Pearblossom Highway）摄影拼贴，88.9×80cm，1985

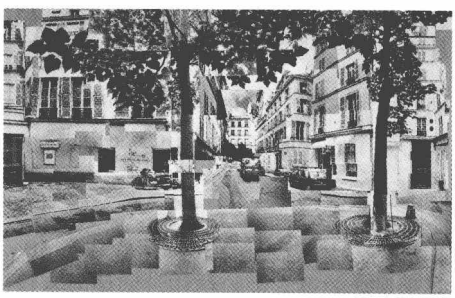


图 2.2 霍克尼：《弗斯藤伯格》（Place Furstenberg），摄影拼贴，198×282cm，1985

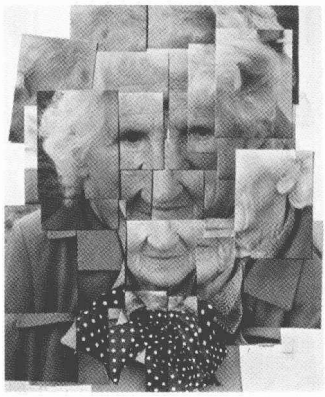


图 2.3 霍克尼：《大卫母亲》，摄影拼贴

1. “看到”（see）的并非真正看到的，可能是“知道”（know）的

无法详述我们的视觉经验——不能确定哪些视觉经验出于直接的观看，哪些视觉经验来自知识储备——因为观看和知识相互渗透、相互重叠，经过一段时日，庶乎难以分开，竟至于愿意相信，我们仅以“裸眼”观看。举个简单而又说明问题的例子：艺术家画人体模特时，曾经对肌肉骨骼解剖结构的学习不正影响此时此地的写生吗（无论消极或积极作用）。又，假设一张效果不太好的肖像照，一颗黑点被当作纽扣，真的“看到”衣服上的纽扣，还是“觉得”衣服上应该有纽扣？

观看离不开知识假设，对图像（物像）的观看（解读）并非被动接受，而是知识的预先铺垫与投射（甚至常以知识替代眼睛），虽然这一投射是无意识的自动履行。换言之，观看到的物像与用知识了解到的世界之间虽无界限，但观看过程，知识暗自发挥作用，只是沉浸于对象的直观活动，不假思索地将知识淹没。

视觉认知已被种种知识“改造”得面目全非，若说真有裸眼的观看，那也只能是刚出生婴儿的眼中世界，但我们对此一无所知。就专业艺术工作者而言，史论知识的获取（包括系统的技能训练）势必影响此刻对大师作品的观看，就普通大众而言，哪怕一个小小暗示——如展览说明、媒体宣传、专家推荐，甚至作品标题、作者知名度、作品投保值——均会改变观看语境与观看效果。

有关被看之物的种种知识和观念，注入观者对事物的视看与觉知，重新部署、配置观众的视觉经验结构，即便最直接的观看也是知识的结果，纵使最直接的视觉经验也是观念的后效。中世纪人深信地狱的存在，其地狱观念，既同火的灼痛有关，更与火焰燃成灰烬的意象相连，“火”的视觉含义必与今日相异，即，观看方式和

视觉经验受知识结构与信仰观念的裹挟[1]（以波普尔的论点，观念先于观看，任何观察均受观念倾向的左右）。若没有头脑事先储备的知识，或预先设定的观念，观看是盲目的，经验是混乱的，认知也是不得要领的。

布勒松的决定性瞬间，着眼于视觉的纯粹性，同样，此条影响深远的观看宣言却有着致命缺陷。因为所拥有的观看方式并非与生俱来，接受什么，拒绝什么，又对什么无动于衷，是经过后天“看”的训练中教化而来的，布勒松本人怎能奢谈视觉纯粹性呢，抓什么？拍什么？决定什么瞬间？均出于布勒松的知识背景和被限定的观看选择。况且，他不也从前辈大师的作品中一步步学过来的么？在拍摄时，脑袋里不就装有一些固定图式吗？如同绘画，艺术家最初非以纯真的无辜之眼观察、描摹自然，而是源于一些图式，以这个所知图式为起点，进而修正、调适，使画中形象逐渐匹配外在物像。让我们再想想，课堂上，老师曾反复教导：学会用自己的眼睛观察，不也有失偏颇吗。

世界并非等待一双裸眼的惠临，很大程度上，观看经验被知识和观念事先架构，为什么是红色而非绿色信号预示危险，那婚庆上喜洋洋的红色该做何解，莫非提示，婚姻是危险的？

2. 经验与预期的投射

没有经验的参与，世界不可理喻。面对全新图式，记忆痕迹立即串联过去经验，读解时，以某些图像衡量另一些图像，即存储大脑中的图像类比呈现眼前的图像。自然而然，看到一幅光影对比稍强的肖像摄影，会自动导向卡拉瓦乔或伦勃朗的绘画。谚语“一朝被蛇咬，十年怕井绳”说的就是这个理。现在获悉的经验，与过去经验混合，成为将来知觉活动的前提条件。

墙上一块水渍，可视为一架牛或一匹猪的卡通造型，毫无疑问，这块水渍是直接的观看，那这些动物形象的视觉经验从何而来，很可能出自电视刚刚播放的一部动画片。我们无法辨认生疏之物（形状）——“因为它们在我们的经验领域中没有名称，没有位置”[2]——但往往会设定它们为熟知之物，比如视抽象图案为具体物形，此种观看方式来自过去的经验贮备与知觉积习，“我们得到的最新形象，是储藏于我们记忆仓库里的大量形象中的一个不可分割的部分。”[3]用贡布里希的话说，这是“投射”。

许多人都有类似经历，一进屋门，即刻觉察家什被人动过没有。并非我们有第六感，而是头脑中已形成房间各种物品布局的惯常图式，开门后，只要所接受的视

觉信息与这个惯常图式不符，或者说，“一个陌生的成分扰乱了熟悉的景象”，便引起注意。

预期设想同样给予观看经验以影响，赋予视觉认知以作用。当观者带着某种需求，特别想看到某物时，视觉期待会不由自主将形象“强加”被看之物，如在约会地点焦急等待女友，女友形象如磁铁般吸引周围事物，以致临对拥挤人流中每位迎面而来的女子，不可避免地猜测、设想是不是她，女友一旦出现，便可迅速捕捉到她。“只要头脑中预先形成了所观察目标的意象，不管在多么复杂变换的形状中，都能够辨认这些意象”[4]——恰如心理分析派学者，为撰写关于“本能与创作”的研究报告，从每件艺术品，不由分说看到的几乎都是性器的利比多冲动。

总而言之，视觉认知并非横空出世，总与经验或预期紧密扣合。视觉活动过程，物体在眼中呈现的“真象”、过去经验投射物体生成的“印象”，以及掺杂预期猜测的“想象”，均作用于观看。

3. 观看的恒定机制

惠斯勒一名学生有次严肃宣称“只画所见之物”，惠斯勒也严肃回答：等你看到自己画的东西时，会晕倒的。[5]

是的，瞬息多变、反复无常的世界中，观看有种恒定机制前来应对（生理、心理因素参与肉眼观看，而具调节功能），不管现实如何变化、波动，这种内在恒定机制使外在世界看上去是稳固的、确定的、可靠的，否则，面对此等持续变幻的世界，会目眩而不知所措。

眼睛总是保持信息感知的均衡性，自动追踪变化现实的不变形状——从动态环境中查探静止特征，从运动场景中寻获平稳信息。如扑面而来的人，他在 10 米距离比在 5 米距离的形象大 2 倍，但视觉恒定机制会通知肉眼，10 米开外和 5 米之内看上去一样大，或伸手问候时，因透视缘故，手明显比头大许多，但我们对这些变化不会留意（但对机械之眼而言，一只伸向镜头的手显得如此之大，远超肉眼正常的视觉感受力，所以在照片中，熟悉的日常景物往往呈现陌生之感；从平视、俯视、仰视角度分别观看建筑物，其区别不甚明显，或者说，肉眼无以自觉意识其差异，在照片中，却有着惊人透视变化）。

由于眼球的凸面体，肉眼实际看到的物像（墙角、桌面）应呈曲线形，只是肉眼的来回转动，校正这一视觉局限，并瞬间在大脑加工处理，使直线看上去是直的。

又如，由于眼睛与身体的微妙运动，物像也随之变化，即使观看静止物体，因双眼睁开闭阖、头部转来转去，物体非此即彼的每一瞬间皆给出不同模样，但知觉恒常性会忽略这些微妙变化，视物像为静止的。不然，我们立马眼花缭乱而昏倒在地。

以相貌的恒常性为例，光线角度、观看方位、形体变化（如偶然一次生病，或年龄增加）均影响对脸膛的识别，因为每人并非只有一副面孔，而是容颜丰富、姿态多样，但肉眼会在对象的不确定信息中寻求稳定信息，恒常性会提示如何在千百万化的面孔中识别对象。

恒定机制也具减震功效，过滤外界刺激。视觉对新而未知的经验自带先天性免疫力，若新体验不太强烈，会被旧而已知的经验吸纳，各种暗示的相互作用即刻使人恢复熟悉感（旧而已知的经验面对新而未知的经验时，会产生一种奇异、陌生之感，久而久之，新经验融入旧经验，成了惯常经验。就像辨出失散多年的亲朋好友的模样，他们已变化的容貌又形为新的恒常性）。一旦打破这些暗示，陌异体验得到传达，若过于强烈，便触发震惊。

4. 情绪的参与

激情是否等同欲望？柏拉图坚决予以否认，他将人的灵魂分为三部分：理智、激情、欲望，而“激情是理智的盟友”。《理想国》转述一个据说是真实的故事：勒翁提俄斯某日匆匆回城，发现几具尸体横卧城墙脚下，他既想目睹一番又害怕感到厌恶，于是将头蒙住，强忍不视，但观看的欲望令他屈服了，他睁大双目冲到尸体前咒骂自己的眼睛：“瞧吧，坏家伙，把这美景瞧个够吧。”勒翁提俄斯因无法摆脱观看的欲望而愧疚、自责，苏格拉底就此告之格劳孔，这一故事的寓意在于：欲望和激情（如愤怒）时时发生冲突。为使论证更具说服力，《理想国》进而假设，若某人遭受不公平待遇，“高贵的灵魂”也会跟着骚动起来，为正义而战。柏拉图十分肯定：“在灵魂的分歧中它（激情）是非常宁愿站在理性一边的。”[6]

暂且不论柏拉图的此番叙述能否自圆其说，至少揭示一个道理：观看与激情具备某种共生关系。

观看的诱惑，恐怕人人难以拒绝，激情的涌动，估计人人不可避免。法国色情大师巴塔耶珍藏一枚1910年摄于中国的凌迟人犯照片，被其深深诱引，摆在桌面，日日观睹，流连忘返，以致他如此写道（多少有些自责的意思）：“这张照片在我生命中起着决定性作用，我对这种痛苦形象的痴迷从未停止，既陶醉又难以忍受。”

同为对尸体的迷恋，仿佛勒翁提俄斯禁不起观看的诱惑，巴塔耶也居然“痴迷”并“陶醉”于“痛苦形象”，委实费解，难于理解。

巴塔耶的怪癖正好呼应了爱德蒙·柏克的说法：人们喜看苦难图像，“对他人的真正不幸和痛苦怀有一定程度但绝非轻微的喜悦。”[7] 巴氏的行为虽不可思议，近乎“变态”，却为观看常态：观看融于情感——看到的对象转化为情感的对象，以情绪做出回馈、反应。

看到的是一回事，看到的效果又是另一回事。观看行为中，情绪活动不可避免羼杂其中，观看与情绪交织、浸染，二者如此复杂、暧昧、幽眇，因故时刻以为，看到的仅是看到的对象，而非情绪的对象。《读书》杂志曾刊载日本学者沟口雄三关于中日历史问题的文章，他打个比喻区分感情记忆与事实记录的差异：受害妇女控诉邻国侵略者对其身体的蹂躏，回忆强暴她的军人身高两米以上，但侵略国以本国没有身高两米的居民否认这一指控。究其实，在受害妇女的历史记忆中，当时的恐惧情绪将暴徒由“看到的对象”易为“恐惧的对象”，此种情绪投射对方身上，使其变形为巨兽。反观巴塔耶，“痛苦的形象”在他看来，却是爱欲的对象，“情人眼中的西施”差不多就是这个意思。

情绪的参与过程是观看的结果或效果，成语“草木皆兵”系此理。看不仅出于认知，亦是对对象的情绪感受与情感表达，有所回应，并即刻做出判断，进而有所作为，爱慕或憎恶一个人，其观看效果和最终采取的行为策略肯定大不一样（但情绪不指涉真与假，如堂吉诃德与风车作战，其舛误并非出于幻觉、错觉，眼睛没有欺骗他，仅是出人头地的急迫情绪使他迷失方向，视风车为征服对象，以风车为真正敌人）。有时，情绪甚至先于观看，心情不爽，所见之物都觉阴霾而厌烦，反之亦然。

情绪诸多，畏惧、喜乐、愤慨、愧恧、爱欲、担虑、愁楚、亢奋、犹疑、惶恐……包括想象情愫、回忆成分，不一而足，视境遇而定，甚至情绪殊难言说，无以廓清，如惨烈的车祸照片，虽则令人痛苦，但还是坚持要看，是耆惧、惊骇，还是同情、怜悯，抑或好奇、新鲜，是得到了警示，还是获取了满足？雕像《拉奥孔》是一出残酷场面，还是一幅美学图景？电影《索多玛一百二十天》是令人恶心的施虐狂欢，还是让人亢奋的色情表演？很难界定并予以区分，毋宁说多种情绪共同参与观看活动，从一瞬间过渡另一瞬间，从一情绪过渡另一情绪，穿插滑越，相互融会，彼此贯通，无以细究。以一个寒碜且拙劣的比拟，观看犹如冰山，情绪则是汪洋大海，冰山随浪潮起伏和波涛拍打而上下浮沉四处漂移。

5. 触觉的作用

身体是统合的有机体，器官之间并非割裂各行其是，例如，不存在所谓单一的胃部需求（对食的渴望）、肌肤需求（对衣的渴望）或生殖器需求（对性的渴望），“而只有这个人的需要”，身体机能组织严密，牵一发而动全局，“当某人感到饥饿时，他不仅在肠胃功能方面有所变化，而且在许多方面，或许甚至在他所具有的大部分功能方面都有所变化。他的感知改变了（比其它时候更容易发现食物），他的记忆改变了（比其它时候更容易回忆起一顿美餐），他的情绪改变了（比其它时候更紧张、激动），他思想活动的内容改变了（更倾向于考虑获得食物，而不是解一道代数题）。”[8]

感知系统具有连贯性、不可分性，视觉 / 触觉配合紧凑，如巴洛克艺术与贝克莱的《视觉新论》均涉此命题（参见绪论六节）。而实证的现代科学为便于研究，强行划分诸感觉器官（尤其强化视觉功能，抹除其它感知），有机统合的感觉方式被粗暴分解，不再是综合感应与默契协调。

比方说，眼前事物呈三维空间，可是，深度的暗示，并非理智判断，亦非纯粹的视觉认知。之所以“呈现”空间深度，其一，双眼同时在场[9]；其二，身体知觉的体验，即触觉的在场，诱发视觉经验。身体引入世界，正是根据身体所处位置辨别并裁度空间。空间距离之于身体感知，犹如手伸向桌案的茶杯或铅笔，与身体的具体关系得到确认。

触觉是所有知觉的基础，不仅包容视觉，并培育视觉，以致拉康相信乳房、肛门中，就有眼睛。婴儿诞生（甚至在母体中），首先形成的感觉便是“触”的体验，其它感知皆为触觉的延伸，随年龄增长，视觉功能极大强化，但触觉并未萎抑，而是时刻不停补充视觉，印证视觉。马里内蒂以触觉主义立场，指出：“实际上，视觉、嗅觉、听觉和味觉，都是由触觉这种单纯而灵敏的感觉转换而来：它被以不同的方式区分并被集中在不同的点上。”引送给目光的形象，同时引向触觉，触觉感受迅速切入可视形体，当观众惊叹马奈寥寥几笔勾勒桃子形状，且“看到”毛茸茸效果，仿佛可用指尖轻触，对形象的评价正是依循触觉体验，曾经的触觉判知暗自参与此时的观看效果。

存储身体记忆中的触觉经验，随时准备转换为视觉经验。日常语言以“冷”“暖”区分色彩（如服饰、家装），不就是身体的心理感受导入对色彩的理解。“紧紧抓住了我们的眼睛”，“抓住”啥意思？不正是我们抓住眼前之物，好象触摸到了它。视觉反应虽比触觉感应灵敏、准确，但所接受的外界事物是破碎的、支离的、纷繁的，

触觉迅速补足，组织事物为有序状态。倘若没有触觉的及时相助，视觉经验杂乱而失序。由于感觉系统是复合的，视觉能量纳入触觉，或，触觉释放视觉能量，二者凿枘相应，具有同一性，补全事物的完整面貌（这可解释为何机器人的智慧永远不及人类，即便设计再高明，充其量视觉比人类机敏，但触觉这道关卡无法逾越）。

所谓“触景生情”、“触目伤怀”，甚至“触目惊心”，说明有“触”才有“目”，以更准确的理解：眼睛不仅被物像触摸了，更“看见”了物像的质感（粗糙 / 光润、坚硬 / 柔软、笨拙 / 轻盈、粘稠 / 稀薄等等），甚而“看见”了事物散发的味道，塞尚接受诗人加希姆·加斯特的采访，有如下一段对白，从中可理解塞尚为何始终不自信——不仅比其他画家更深刻理解视觉的属性，更因对绘画的苛刻要求，比其他画家多得多：

> 塞　尚：这张画布什么味道都没有。告诉我，它散发啥气息？有着怎样味道？让我们瞧瞧……
>
> 加斯特：松木的味道。
>
> 塞　尚：你之所以这么说，乃因前景中有两棵巨松，枝叶相互盘绕。但这是视觉……此外，阳光下格外浓郁的松树的忧伤味道，得与晨曦中草地的清新气息结合，使远处圣维克托山的石块愈发芬芳。我尚未做到这一步，我的画必须表达此种感觉。[10]

6. 观看的选择与预判

以严酷的丛林法则观之，饥饿难耐的动物眼中，所有物体只有可吃和不可吃之分，被猎犬穷追的狡兔眼中，所有环境只有可躲和不可躲之分，强烈的生存本能决定了它们的观看选择。当然，这是出于极端的生存策略，由此证验，观看（感知）并非毫无偏见，只可（只想）看到打算看到之物，视觉的不偏不倚这种说法混淆了“能看到什么”与“想看到什么”之间微妙差异——肉眼不会满足于事实性观看，且没有纯粹的事实性观看，事实性观看已然含蓄价值性取向。

观看夹杂选择与预判，一旦抽出预判与选择，也就没有所谓的观看。每时每刻接受的视觉信息无穷多，只要睁开双目，外部世界便自动涌至视网膜，眼睛不会同等对待，大脑也不会逐一接受，否则，感知系统承载不了难以忍受的信息重荷和无可存储的记忆负担而崩溃。

看到却未加留意的事物是自在之物；看到而被注意的事物是自为之物。看，就是进入一种呈现的世界，接近自为之物。歌德曾说：显现与分离是一个意思。他想表达的是，观看过程，眼睛自动聚焦某物，将其从背景中分离，使之显现，犹如摄影，某部分的清晰，基于其余部分的模糊，没有空虚之处，也就无法容纳实体部分。以梅洛 - 庞蒂更学术化的论述："物体形成一个系统，在这个系统中，如果不把其它物体隐藏，一个物体就不能作为对象呈示。在视觉中，当我把目光移向局部景象时，这部分景象就变得生动，而其它物体则退到边缘，被悬置，尽管它们依然在那里。"[11] 巴特也运用符号学阐明："目光总是在寻找：某样东西、某个人。这也是一种不安的符号：对于一种符号有着特殊的动力；他的力量超出它。"[12]

虽看着对象，但不必看见对象（魔术之所以能够奏效，正是巧妙控制了观众的视线，转移他们的注意力，从而对魔术师的小动作视而不见）。"观"是展开（只看到想看到的）和遮蔽（对其它视而不见）的同时在场，眼睛并非条件反射式的盲目扫描，它主动筛选、积极过滤外界物像，所见亦非世界所能全部提供，而是按照趣味、喜好、任务、需求、问题、观点等有目的性、选择性的聚焦（另外，对某物的兴致一旦激发，便会关注从来不曾留意之物）。即，观看属于一种意识前置，搜寻并"删除"世界，如雷达一般捕捉飞行物——相反事例，若在茫茫雪域中搜索不到任何视觉信息，双目无法对焦而被刺伤，导致雪盲——在有选择性、预判性的观看中，对物像加以综合或重组，构成眼中的事物模样，世界按照我们的经验与诉求被再度"构架"。

小结

第一次看到海德格尔的照片，邂逅的是睿智眼神和一副慈祥面容——与世无争的"思"之者。偶从传记获悉被遮蔽的另一面（同其他"世俗"教授一样对职称、津贴的贪恋，不负责任的情感生活，及其狭隘之心），回过头再看这张照片，完全变了，眼神分明露出狐狸般的狡诈。多么奇怪的观看，前后判若两人。

《寻找家园》高尔泰讲述了"牛鬼蛇神"进山开荒的故实，因饥饿驱使和百无聊赖，打猎愈为生活幸事。一天，他追捕一只挣脱夹铗的黄羊，当接近因受伤而筋疲力尽的猎物时，看到是一双"瞪着惊奇、明亮而天真的大眼睛"，此时，作者觉得它的眼睛里，闪抖着一种他能够理解的光，刹那间似曾相识。捕猎不仅让伙食随之改善，同事间的紧张关系也渐趋缓和。但在相互戒备相互咬啃的年代，在任何事情都可化作政治问题的年代，谁能担保别人不出卖自己求得政治表现呢。于是，回城之前，

恐惧心理弥漫开来，暂时融洽的关系变味了，“我环顾四周，都是冷冷的眼睛，段文杰那淡眉毛下的三角眼睛，周德雄那浓眉毛下深眼窝里鹰一般锐利的眼睛，霍熙亮那拥在肉眼里的小眼睛，史苇湘那白净面孔上眼圈微微发紫的大眼睛，甚至李贞伯那被打掉了眼镜的近视眼睛，也都似乎在幽幽地发光。”

（1）

实际观看远比前面罗列的几条复杂、深刻、微妙。凝视、一瞥、审视、扫视、遇见、注视、盯视、鄙视、发现、捕捉、旁观、偏见、偷窥、直观、巡视、斜视、监视等等关于观看的词汇足以证明观看的歧异性与多义性。

观看饱含复杂的体验、感受、评价、辨识、判知、领会、区分等活动，对事物非被动接纳，而是创造性把握。在观看中，既有身体与世界想象性关系的感触，或对某种经验的认同，也有身体欲望的投射，更兼生存状态的体悟，甚至其它感官参与观看。观看不仅来自知识，也出于猜测，视觉既扎根过去的经验、记忆，亦立足将来的期待、盼望，而其中又多多少少夹带推理、假设、理解、判断等思考成份和理知因素。就像神探福尔摩斯，即使同一现场，眼中所见之物与华生迥然不同，福尔摩斯能从一处不经意细节耙出真相，还原案情与事态，华生却只能止步笼统场景。要之，观看具有阐释性。

以上对观看的厘定、辨析并非无懈可击，其间划分、归类亦难泾渭分明。仔细推敲，每一部分会与其它部分重叠交叉，或对某一部分的理解涉及对其它部分的领悟。正如前面所言：我们无以确知神经系统导出的观看经验与视觉认知到底怎样生成，如何作用。视觉机能如此复杂，无法给出单一解释。

一旦能对观看说出如此这般时，便进入认识论领域。大致方向上，梅洛 - 庞蒂、考夫卡、贡布里希、阿恩海姆与布尔迪厄、福柯、布列逊、戈夫曼分别为观看给出两条不同研究路子：前者强调视觉的思维，观看与意识一样，自身具备分析、综合、判断能力，他们关注的是视觉（vision），侧重生理、心理的生物学因素；后者强调观看的建构层面，简单说，观看被教化而来，其立论基调是视觉性（visuality），侧重政治、文化的社会学因素。[13]

按照前一种思路，视觉可无意识推理，自我组织，自行理解世界，并赋予被看之物以种种意义；后一种思路阐扬观看蕴涵复杂的社会关系：观看并非纯然的看，常与阶层、身份、知识、话语等因子密致联结。存在一些支配我们的观看机制（如

技术、教育、习俗、社会惯例、意识形态、政治背景、国家文艺政策等等），这些机制引导观看，亦即，视觉乃一套文化实践，观看被社会打造，而社会关系也是视觉缔造结果。要之，观看具有可塑性。被称为学识博洽无人匹敌的图像学大师潘诺夫斯基，其理论罅漏是未能将观看纳入考量范围，限其理论视野。

以认识论言之，视觉一词大致有三种层次，分属三重含义：其一是“观察”，如偷窥某人撒尿，此时的“看”是一行为的实施，立足于过程；其二是“目睹”，如瞧见某人撒尿，此时的“看”是一动作的完成，获得的是结果；而“观看”既是结果又是过程，观看的同时意识到自己的“观看”，将“看”作为反思对象。

观看指向外界事物之际兼顾自身，是对视觉的意识，是对“看”的“观”，带有反思性。不仅观看对象乃观看组成部分，“观看”本身亦是尚须被观看之物，即对观看的观看——注意力引至“观看”这一行为或动作上。由此说来，观看既是观看之主体，又是观看之客体。“观看”不仅为视看、查看，亦是对“看”的审视；“观看”不仅为观览、观望，亦是对“观”的剖析。其中包含两条原则：从 A 看 B，要求对 A 有所觉知，需观看者对自己的处境立场有所知道，若从 B 观 B，需摆脱既定观点，对对象的整体形势有所解悟。

（2）

麦克卢汉《理解媒介》一书言及：非洲土著学会“看”电影之后，依然无法接受西方的时空观。他们断定，欧洲人是可以起死回生的巫师；当机身移位或镜头拉伸，他们以为树木在动，房子变小。[14] 就像《百年孤独》首次目击电影的马贡多小镇居民，为电影中死去的演员悲伤不已，但演员出现另一部影片且扮成阿拉伯人时，小镇居民不禁怒火中烧，觉得感情被欺骗了。他们决意不再去看电影，自己的苦楚够让人受的了，何必为那些虚假人物装出的厄运而轻弹热泪呢。

尚未具备透视概念的民族，不知如何接应画作，他们会近距离用手的触摸替代眼的观看。麦克卢汉判明惟有书面文化和观念形态极端发达的社会[15]，才能欣然学就静态、稳定的单一视点，透视效果的产生基于目光的固定。

结构主义人类学大师列维 - 斯特劳斯讲述一则小故事：白人艺术家为印第安人绘制一幅侧面肖像，另一位印第安人非常不习惯，说仅画了半人而已，结果双方争吵激烈。[16] 类似事件也发生在中国，延安解放区的农民暂且无法适应西式绘画，视光影对比强烈的版画为“阴阳脸”，称线条表现调子的作品为“长满胡须”，总之，“脸

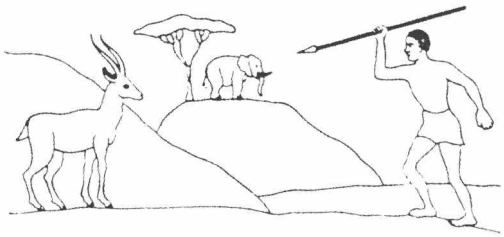


图 2.4 此图在非洲许多地方展示，土著人看不到纵深空间，没有透视观念的他们，以为大象比跳羚离猎人更近

没有洗干净”（图 2.5）。相比之下，他们宁愿看到本乡民间艺人制作的年画，虽技巧粗糙，却务感亲切。这实乃“观看的差异”，说明他们不知如何“观看”西式绘画——不懂得站在一定距离之外，将线条穿插看成造型元素与明暗色调，把光影对比看成构图经营与气氛烘托。而受过西方古典绘画熏陶并有素描系统训练的观众，自然会保持适当距离欣赏画作，视线条和光影为艺术家精心设置的空间秩序。被誉为“边区生活歌手”的版画家古元，发现这种观看差异，重刻《哥哥的假期》（图 2.6），构图、造型不变，转换刀法，采纳传统阳刻技术（图 2.8），近似群众喜爱的民间年画手法（图 2.7），减少明暗层次和光影变化，多以简练线条表现，色域区分得当，画面明快爽朗，博得当地人称赞。民间艺术培育的观看方式与外来文化之冲突，被古元以折衷方式弥合。

（3）

图像意义不仅取决于图像自身构成要素（当然包括与其它图像之关系），亦依



图 2.5–6 古元先后刻过两幅《哥哥的假期》，前一幅明显受西式美术影响，光影对比强烈，后一幅采用传统阳刻，符合当地农民的观看习惯



图 2.7 武强民间版画



图 2.8《红楼梦图咏》插图，改绮绘

赖于观看环境，我对布列逊下面一句话深表赞同：将视觉再现作为社会和话语的产物——而非艺术家在与世隔绝的美学空间中实践的产物。[17]

对图像的怎样读解取决于如何观看。以图像的诠释为例，以往艺术批评侧重、偏重图像文本的剖析与阐述。但图像首先是拿来“看”的，非用来“读”的，为何对这一最基本的图像诉求视而不见呢。我的想法是，不必刻意掘挖图像的观念化因素，因为观看中已然隐藏种种观念。惟有怎样的看，才有怎样的解析，想看到什么，才可揭示什么，类似阅读书籍，只能读出要“放入”书中的内容（如经典名著《红楼梦》，“经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事……”[18]）。在作品中，读者遭遇了自己。

事物的意义并非事先设定，而是观看本身为事物创造意义，赋予事物以价值。观看的过程，是意义彰显并内化于思维的过程，或如阿恩海姆所认信的：“观看完全是一种强行给现实以形状和意义的主观性行为”[19]；或如布列逊引证拉康的凝视理论时所坚持的：观看时，捕捉的并非仅是对象，而是意义之网。[20]意义在观看中获得，图像就是邀请涵，本身虽不会多说什么，但通过“被看”，邀约观众加入意义的生产。

另外，以我的理解，美术不仅仅为美术史份内之事（即图像问题），还是观看问题——其中包容数重观看：艺术家彼时怎样观看并将此种观看落实为图像，观众此时怎么观看图像并观看“艺术家的观看”同时意识到自己的观看。图像之象的在场和展示，离不开观众当下的“看”，并透过“象”捉摸“看”。“看”加入“象”，构筑完整的“像”之语境，甚而看到“观 - 看”，含纳对“观看”、“观者”与“被观者”的多重感应。如何面对观看经验与视觉认知，兼及观看者与制作者看待世界的

目光与眼界，颇值得严肃思考，从图像角度立论，一部图像史（美术史）的变异亦是观看史的异变。

2.2 观看与信息

视觉信息的经验性传达

倘若缺失过去积留的观看经验，世界不可把握。各个物像散落四处，只有日常空间的视觉经验方可容纳并理解这些物像，好比散沙盛入器皿，随容器而形成形状。不过，过去的视觉经验常与新世界发生冲突，当秉持固有经验观看世界，新异经验会溜窜进来，要么新经验与旧经验相吻合而确证传统经验的可靠性；要么新经验与旧经验相抵牾而引触怀疑，新旧经验之间便有一段相互磨合、调整、适应、改造的过程。[21]

图像再现是一种视觉经验的再现，包含对世界的理解与认知，即便最复杂最深刻的图绘命题，时常出自最寻常最卑微的日常观看。华夏古人关于宇宙的认识为“大圜在上，大矩在下”，即天圆地方的观念，此种宇宙认识论正来自他们对世界的视觉感知：日月星辰周而复始由东向西滑过，不正说明天幕如一面硕大无朋的盖帘绕轴运转吗；《山海经》草草描述的东蓬莱仙岛、南会稽山、西昆仑雪山、北太行山便是对世界图式的经验性绘写，也是“四方”思想观念的再现。当西人携带他们特



图 2.9 米勒（Milton M. Miller）：《大清官员肖像》，摄影，19 世纪 60 年代



图 2.10 中国礼仪图示

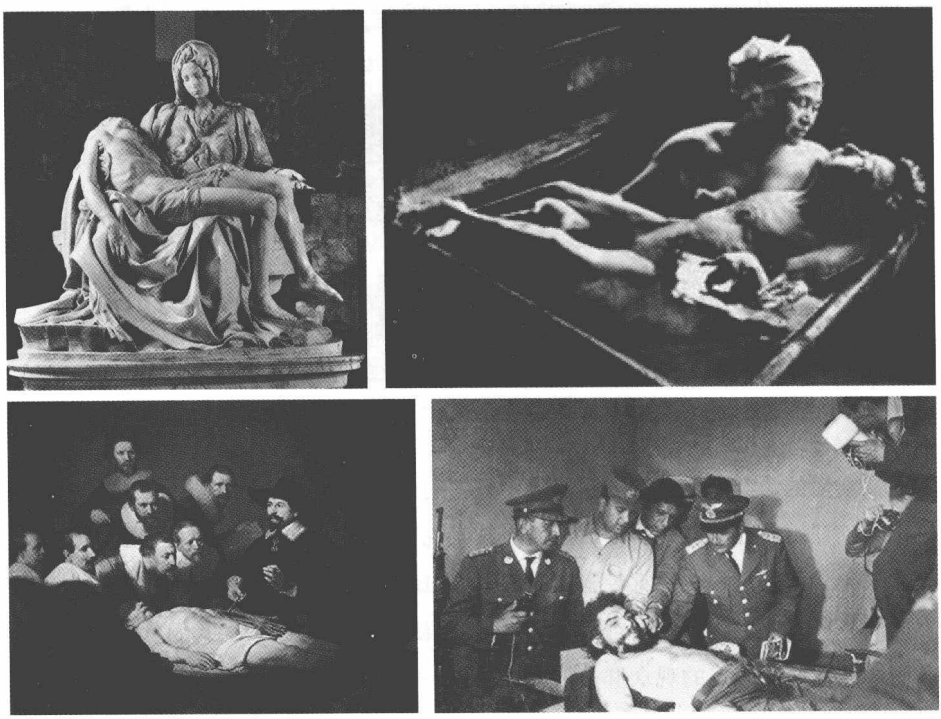


图 2.11 赖阿芳：《香港妇女》，摄影，19 世纪 70 年代

制的世界地图来到中土，国人发现世界图式并非他们所想象，随即修正“四方”图式。相反，明万历年间，随传教士踏进国门，西方绘画也被引入，但不被看好，后来的清宫洋画家便主动改造西画面貌，以中西合璧方式获取国人认同，在这一过程中，国人也开始接受西式观看，康熙年间，波佐的《建筑透视图》被改编为中文版，朗世宁与年希尧受命绘制此书，定名《视学》，供中国画家学习。

摄影实践亦如此，日常摄影遵循约定俗成的图像传统与礼仪规范（图 2.9-11）[22]，早期电影画报，中国影星未见好莱坞式的性感裸露，胡蝶、阮玲玉的照片除亮出双臂，整具身体被旗袍裹藏，[23] 与中国传统的大家闺秀形象吻合；而西方人体绘画，虽则一丝不挂，也被社会习俗和表达体系所“着衣”，即，西人眼中，裸像也是一种衣着形式。[24]

对事物的观鉴，所析出之义大多归附本位文化的编码系统；不可解读、不可翻译之物，多为不隶属本文化编码的“他”文化。各个旅游景点诸如“八仙过海”、“花残月缺”、“虎踞龙蟠”、“云中白鹤”、“玉树漫银”的景观意象是这一传统之外的观



观看经验自觉类比不同媒介记录的形象，如史密斯《入浴的智子》（图 2.13）和米开朗琪罗《哀悼基督》（图 2.12）、切·格瓦拉遗体照（图 2.15）与伦勃朗《杜普教授的解剖课》（图 2.14）在图式上两厢对照



图 2.16 贝纳通广告

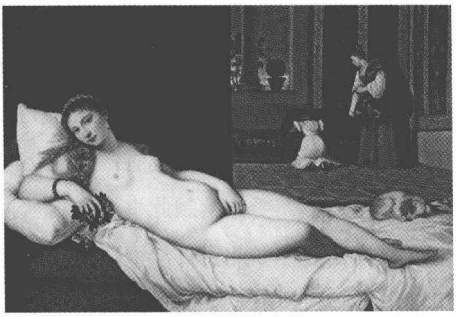


图 2.17 提香：《乌尔比诺的维纳斯》，1538

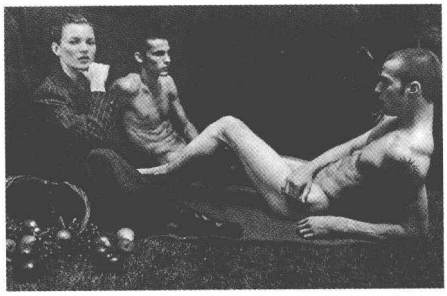


图 2.18 圣罗兰时装表演，1998

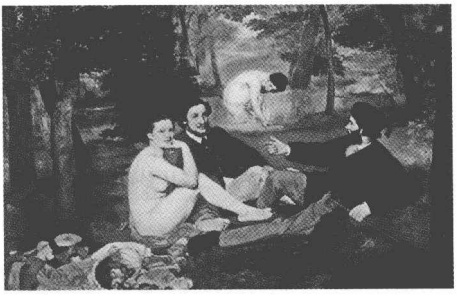


图 2.19 马奈：《草地上的午餐》，1863

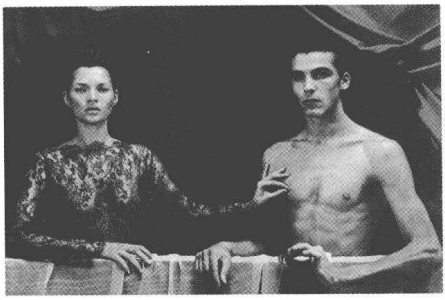


图 2.20 圣罗兰时装表演，1998

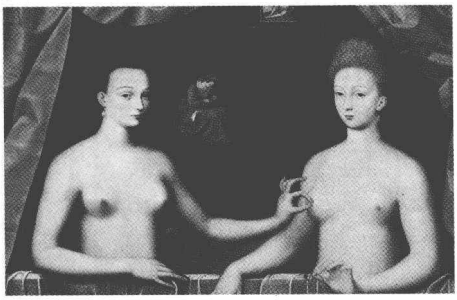


图 2.21 枫丹白露派绘画作品，作者不详，16 世纪

者无法看懂的，其细腻意韵和深层喻示只朝向内部开放。观众虽以不同方式接受同一图像，并用自己的方式辨读，然而，其言说（解码）必然指涉文化语境，这亦是确认文化价值的过程。视觉经验向我们每人显示共同部分，裨助锻造集体知识，确立同属一种文化的情感[25]，当从图像中读出信息，可这样判识：我们从所在的文化共同体或图像所假定的观众群中认出自己——观者创造图像意义，观看也在形塑观者身份。[26]

观看方式受所知与所信之物的影响。观看不仅是对事物的观看，还包含对所见



图 2.22 日本环保公益广告



图 2.23 意大利鞋广告

之物的理解。没有理解一开始便是绝对的，理解的前提是前理解，也就是贡布里希的“图式”和康德的“图型”，两个术语是同质的，皆为“Schema”，对康德来说，图型是纯粹概念和感性直观的中介，是感性与知性之间的“像”，在知性判断的过程中，图型是必需的，因为没有它，概念就没有意义，唯有借助图型，概念才能应用于现象世界，之所以能够以范畴构造（或整理）世界，是由于有了图型这样的经验对等物，所有经验以其为前提，决定我们对世界的认识。[27] 图式也与当代诠释学相符，任何理解均取决于“前理解结构”，没有这种前理解，无望任何理解。正如西方艺术习俗，头像雕塑是件完整作品，不会带给观众任何不适，在中国，此类雕塑则被假定从一具全身雕像砍下的，好似大量流失国外的佛头。概言之，理解是被理解之物的存在。

视觉噪音

每一图像，或多或少附带干扰解读的视觉噪音。同一图像于不同使用者，视觉噪音不大一样，即，使用目的差异确定噪音的不同。一幅航拍照片，对侦察员而言，类似军事工程的民用设施是其噪音；对制作地形图或影像图的测绘员来说，不明建筑或未知地域是其噪音。

对图像的观看是辩证的观看，没有单一的释义定式，图像解读不仅取决于公共经验（此种经验统摄图像的语法与语义，意义内在于既定场域的设置与规约，也融入于既定文化的习俗与惯例）；亦取决于私人经验（依教育背景、阶层差异、社会分工、兴趣爱好之不同，制作者或观看者生产属于自己的意义）。公共经验 / 私人经验、视觉信息 / 视觉噪音相互依存，彼此转化——噪音可以是信息组成部分，信

息也可以是噪音，端赖作者的创作意图与观者的知识预设。

图像只要没有上下文暗示或文字限定说明，就可拥有多种解释，故图像制作中，艺术家以程式排除视觉噪音，以简化眼睛所理解的程度，消弭观看的多义性和释读的歧义性。譬如，宗教绘画若出现躯体插箭形象，此人便是被异教徒乱箭射死的圣徒塞巴斯蒂安。纵然完全忠实于物像的描绘，作者也要抉摘他认为必要的信息，拒绝某些内容而强调其它因素，而非照单全收。此外，信息的选择（或噪音的屏蔽）也取决于所处情境，哪怕一个小小暗示也可弄懂图像含义。

下面谈一下标志和广告设计中对噪音的认识与应用。

高度平面化与抽象化的现代设计，尤其是标志（标识），倾向中世纪艺术：简化、概括、压缩并提炼物像的自然信息。标志设计的写实因素非常之少，这是因为，若要写实，需加入更具“真实效果”的信息，如空间的纵深关系、物体的前后叠合，甚至质感描绘与细节刻画，如此，不得不采用更复杂的处理手法如丰富色彩、微妙明暗、精准造型。但这与设计相抵牾，标志首要功能是识别，以最少素材传达最准确意图。设计师尽量排除杂音，过滤多余信息，凸显主要内容，要求色彩单纯、造型凝简，各构成元素精炼扼要，可明显区别于周围可见物。为使接受者印象深刻，设计师甚至将视觉信息压缩至纯粹色彩，如柯达之于黄色、富士之于绿色、百事可乐之于蓝色，可口可乐之于红色。自然主义图像难免夹杂视觉噪音，干扰第一时间对标志的识别与理解。设计作品最好像拜占庭艺术，老远处一眼辨认，在大脑中自动加工成符号，瞬间联想、瞬间认知。

对信息的删减，也是注销某些解读，使图像朝向预期设定的目标导引，而复杂的信息（内容）不仅使观众的知觉过程减速，且设计师也极为不便，因为复杂的信

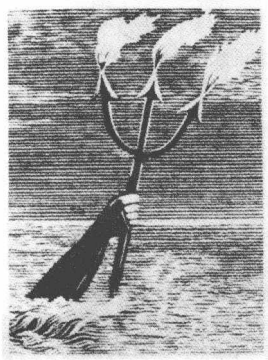


图 2.24　写实性的英国北海油田三叉戟标志



图 2.25　压缩信息后的北海油田三叉戟标志

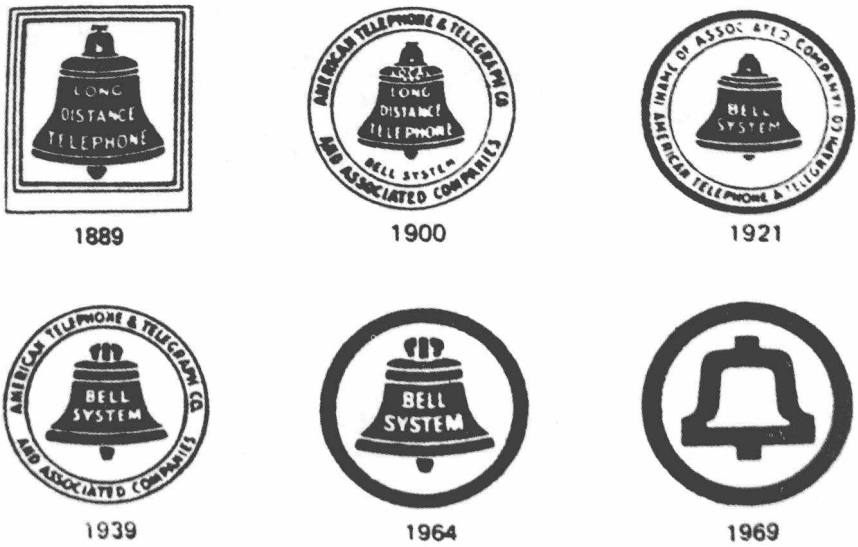


图 2.26 美国贝尔电报（电话）公司标志五次变革



图 2.27 美国国际纸业公司标志四次变革

息难免破坏数枚简单元素在平面上的自由组合与清晰排列。[28]

图像的观看过程，对模糊不清之处一带而过，决不会停留，除非有着特殊目的，如军事侦察员在航拍图片中对不明之物做出种种假设，这种假设往往倾向于他们的信息偏爱（敌方军事目标），即，若没有特定意图，不会过问不能辨认的信息。

但有时过于直白的图像并不怎么吸引人，那些虽有点晦涩，却有几分意思的图像，反能激起兴趣，观众一朝理解，便会铭刻记忆。许多当代设计巧妙利用视觉噪音，剑走偏锋，出奇制胜，可谓得其所哉。比较成功的是贝纳通广告，已成经典。

贝纳通公司的业务是制衣，但广告图像与其经营范围毫不相干——汽车燃烧、送别艾滋病人、手持大腿骨的非洲土人……可这些无厘头图像反使观众痴迷其中，此因贝纳通广告本身是有意义的，且意义十分强烈，它针对种种社会问题和突发事



图 2.28–31 贝纳通广告系列
广告内容与贝纳通业务毫不相干，正是杂音，意义更加尖锐，
贝纳通广告也传达微妙信息：他们的企业具有政治立场

件，是可辨认的，但对应于制衣业的贝纳通公司，它又是无意义的，互不相干而不可识别，这种含混的无意义的意义，引致一定程度的惊讶和不安，激发解读的好奇与热情。

巴特曾说："社会需要意义，但同时又需要这个意义周围拌有杂音，能使意义不那么尖锐。"[29] 巴特的辩辞并不适用于贝纳通广告，执著于噪音的图像也因之获得出其不意的效果，意义反而尖刻、锐利。这说明，图像制造者并不能控制意义的生



图 2.32 这幅金正日视察农业生产的照片大有意思，美方情报机构解读的信息是朝鲜正闹饥荒



图 2.33–35 这些养猪场景最好从反面理解，那时国中经济处于崩溃边缘，物资奇缺，为吃肉而托关系走后门，并不像艺术家描绘的那样，猪肥满栏，豕崽成群

产。虽然图像制造者，尤其广告设计师，事先市场调研，以确保图像按照所设定的路径被解读，但意义会逾越图像所限定范围，流溢于种种观看差异，因为艺术家通过作品复制世界的信息是有限的，而观者从图像中获知的信息却是无限的，或者说，我们会把信息“投入”图像（譬如，同一张瘦骨嶙峋的非洲灾民照片，有些人看到了公义的阙如，另一些人却读出了生命的脆弱；一部充满男欢女爱的情色电影，对禁欲者来说，是人性的糜烂与罪恶，对嬉皮士而言，却是人性的光辉与圣洁）。贝纳通广告的设计者深谙这些观看原理：图像意义不可自我呈现、自我授权，其意义之差也是观看之异。[30]

视觉信息的体验性传达

一般而言，图像传达信息，这一容易理解的说法并没错，但稍有问题：将图像等同信息，而漠视体验与感受。尤为重要，此类说法脱漏图像另一功能：给予影响，施加效果。图像传达信息，言下之意：图像乃交流方式。而我的观点有些相左，图像功能不等同于交流。因为交流的预设前提是平等主体的信息交换，可实际操作中，这一理想前提并不存在，实为单向度撒播（其无可避免的异化已是老生常谈）。但通过体验或感受，接受者具备反馈与回应的能力。

图像不仅传意达义，更是经验感受和知觉应对，甚或体验先于信息，先于意义。对观者来说，重要的不是物像，而是对物像的即时感应，如飞行员着陆，各种标记并非判断的最终依据——根本没时间辨识——成功着陆取决于飞行员对这些标志的综合反应。[31] 再如一幅肖像，第一感受是对此人的大致感觉如何，绝非具体五官怎样。这是因为，图像不仅仅是物质性的——他本人的形象印入图像——更是对它的情绪性反应（如可不可靠，稳不稳重、漂不漂亮、对他有无兴趣等总体印象或综合感知），

这也是格式塔心理学的主题。

正如前述，“观看”是眼睛的注视、扫描、浏览、凝视……亦引发诸如欲望、震惊等身体体验。图像的意义不仅仅是图像自身构成要素，也是观者在感受体验过程中，向观者显现。图像的生产 - 传达 - 接受过程，观者（图像消费者）作为解码者并非被动接受编码者（图像生产者）指定的原初意义，而是对图像原初意义的主动积极的扭曲、误读，甚至拒绝。

想想日常生活，大多数人大多数时间，与图像是种偶遇关系（如街头随意漫步，或顺手翻阅杂志，或心不在焉手按电视遥控器），这些图像对我们而言，只留存于瞬间，可驻足品位，也可匆匆一瞥，亦可无动于衷，观看方式的选择取决于第一感受，最初感受立即决计此后对图像的态度。从这一角度说，图像没有意义，除非它们映入眼帘并重复所形成的印象。[32] 或者，“意义”是偶然，它不期而遇；“意义”是疏离，悖于惯常经验；“意义”是“撩拨”，挑起沉睡记忆；因此，“意义”是触动，是对图像最到位的体识与领悟。而获取信息，解读内容，前面提及，则出于特殊目的，如军事侦察或医学检查。

图像激发体验，对图像的感知亦需想象力参与，以补足信息的缺失，种种理解活动之所以探入事物，乃因想象时时翼助。体验或想象比一览无余的信息呈现更有力量，比面面俱到的形象描绘更具效果：与其说在图像中看见手持铁矛奋力刺向俘虏的血腥场景，不若说更多体验（想象）到一种紧张感或恐惧感。

自然，感觉并非消极接受，也是主动反应。感觉和思考之间并无决定性界限，手持锤子习惯性工作时，这把锤子对劳动者来说，是不存在的，或对锤子暂无感觉，当锤子太小（或木柄松动）而不能胜任工作，劳动者会立即觉察出了问题，引起对锤子的注意，并有所反应，换一把更大的锤子（或修理一下再使用）。这一类比应用到图像的观看也是有效的——观看是对事物的反映与反应，只反映那些有可能采取反应的图像，有所反应，便是在思考所见之物。

2.3 观看与博弈

清逊帝溥仪被毛泽东成功改造为新中国人民后，毛对于这项改造很是满意，但溥仪本人的眼睛并未闪射出幸福的光芒，却是“诚惶诚恐的目光，不但毫无信心，



图 2.36 裴德罗·迈耶：《巴西利亚，巴西》，摄影，2004

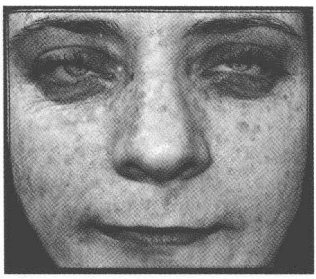


图 2.37 裴德罗·迈耶：《肖像》，摄影，2001

而且带着忧伤”。[33] 美国女兵从伊拉克战场回来，有人问：美国人真的安全吗？回答是否定的，“整个穆斯林更恨我们”，因为她从穆斯林人的瞳孔中读出害怕、痛苦和仇恨交织的复杂感情。[34] 圣奥古斯丁却透过幼童的眼神，看到人类原罪，当留意一个婴儿冷酷地注视一同吃奶的兄弟，不允许分享这唯一的生命之粮时，奥古斯丁叹惋：我们怎能说他天真，“在你（上帝）眼里，谁没有罪，就是生下只有一天的小孩，也难免。”[35]

眼睛早已逾越单纯的视见，种种矛盾暗流交汇眼中，穿越双目，能够看到事物隐喻的多义性和认知行为的复杂性。譬如，如何“正确观看世界”成了意识形态的纷争焦点。前苏联和中国等社会主义国家以马克思主义唯物论为指导，将世界看成是物质的，不难理解其艺术方法论是现实主义的。西人眼中，观看与光明有关，故先进民族是进步、聪颖、有创造性，因此是光明的；落后民族则愚昧、迟钝、未开化，因此是黑暗的——落后民族之所以未开化，是因眼拙，观看方式不正确。

眼睛不仅看到意义，也创造意义，生产种种观看“修辞学”，目光所诱发的话语与效果呼之欲出。女权主义者眼中，每具凸起物皆为男性徽章，以她们的固有陈述，照相机形状便是这样一件不折不扣的阳物之喻体——压迫和强权的暴力工具。窥视影片经典之作《偷看者》，讲述一位摄影师如何将摄影械件变成如实的杀人凶器，精心布局实施谋害。制片公司的首席摄影师马克，外表温文尔雅，内里多愁善感，其实是一位心理极度扭曲的连环杀手，目标全为女性。杀人方式与其职业有关：将脚架巧妙改装为一柄利刃，这样，架在上面的相机便可一一摄录血腥细节，每次得逞后他居然急不可待地折返凶案现场，继续捕捉警侦抬出死尸的画面，然后回到家中循环播放细细品鉴。而他的所作所为，无非是在重蹈父亲的行径，原来，其父是

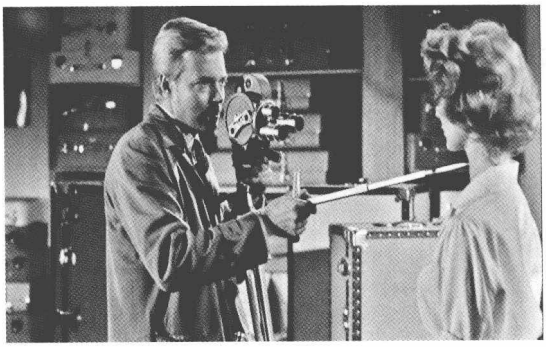


图 2.38《偷看者》截屏

一位著名心理学专家，他幼年时常被当作父亲观察恐惧心理反应的实验品。“偷窥癖”，以影片的说法，是一种“强迫观看的病态症状”，不仅强迫自己观看，还强迫受害者观看，这的确令人发指，马克在相机上安装一面镜子，被害人在死亡一刻能够目睹自己的恐惧表情，影片最后，马克对即将成为牺牲品的海伦道出实情，兴奋得有些语无伦次：“你知道世界上最惊骇的事是什么吗？是恐惧！所以我做了些很简单的事，非常简单，当她们感觉到脚架的这个刺尖碰到她们的喉咙，知道我要杀了她们，我让她们看着自己死去，我让她们看着，当刺尖插入时，她们的恐惧，如果死亡有面孔的话，她们也看见了。”

请留意马克所用的“插入”一词，摄影行为甚或摄影术语如“拍摄（射）”、“对准”，皆为赤裸裸男性欲望之体现。而且，镜头下的对象多以女性为主，色情画报和广告图片无一不是男性“观看利比多”的产物；更要命的是，似乎摄影师也多为男性。不过，在南美摄影师迈耶眼中，一张墨西哥女孩的裸照代表政治，绝非色情。

美术馆，尤其博物馆中，观看也暗藏玄机。博物馆最重要一项功能为收集物品生产知识。这到底是怎样一种知识？从原始艺术到东方艺术再到西方现代艺术，以时间顺序组织展场秩序，将复杂世界简化为单一体系，其紧凑的线性艺术观，暗示人类发展的进步观：西方 / 非西方、现代 / 原始、正统 / 非正统等对质观念与等级制度周密渗入展品的布局，将所谓文明与文化的演绎强加观众，以视觉秩序的营造，实现对观看的控制，使观众在观看行为中不知不觉认同策展人的理念。在印刷品中，观看路线、阅读顺序由自己决定，偶尔翻翻也可，仔细品味也可，从后向前或从中间朝两侧浏览，都没问题，没有谁规定该怎么看，而上述正式展示场所中，一切均已指定，观看路线、视觉秩序早被设置。

以下主要从视觉“社会学”角度论述观看：观看怎样被编织、组构，同时，观

看又如何赋予被看之物以意义。如此言说尚需谨慎：其一，“建构”观所暗含思路：统一的文化背景、社会习俗、表达惯例，有一主导性或支配性的观看模式，凡不属于这套系统的观看加以剔除（或视为偶然不予考虑），要么忽视匿名的观看，要么多义的观看简化成教条，挤轧观看的丰富性和个体性；其二，“建构观”以为决定观看的种种制度是人为设置的后果，而否认是人际反复博弈与文化长期实践的积淀结果，对此不可不辨。

观看与权力

1986 年，四川广汉三星堆出土数百件大致断代为商晚期至周早期的青铜人像，其造型怪模怪样、异乎寻常，超出现有的知识结构和认知水平，各种奇闻臆说接踵而至，以致猜测是史前外星人的活动迹象。

文物造型最引人注目之处是眼部铸工，夸张得无以复加：有些铜像眼睛呈杏仁状，硕大无比，狰狞可怖；有些铜像眼睛呈柱状，向前凸出，威仪凛然；同时，三星堆还出土数十件脱离身体的“目形饰件”，形制各异，离奇诡谲。

之前，三星堆遗址掘出几件石像[36]，成都金沙遗址后又出土一批类似石质雕塑。造型大同小异：下跪、双手反缚。较之铜像，这些石像在制作上明显粗糙。让人感兴趣的是，石像眼睛的处理方式与铜像截然相反——双目挖去（据成都金沙遗址出土文物的最新发现，更准确说，这些石像并非没有眼睛，而是用颜色勾画，或以淡淡的阴线刻描，再施彩绘）。同属三星堆文化，为何石像眼睛被省略（图 2.44-45），铜像则被强化？

换种提问方式，为何三星堆文化对眼睛情有独钟？有着怎样思想观念隐含其



图 2.39　三星堆青铜人面具，编号：K2②：153



图 2.40　青铜纵目面具，编号：K2②：148

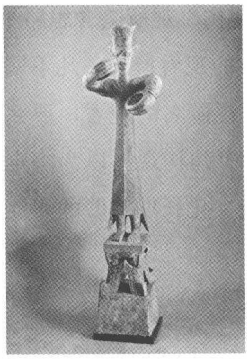


图 2.41 青铜立人像，编号：K2 ② : 149 ; 150



图 2.42 青铜兽面，编号：K2 ② : 228



图 2.43 戴金面罩青铜人头像，编号：K2 ②:45



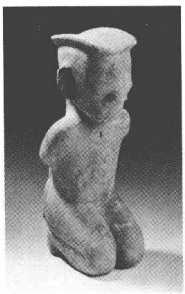


图 2.44–45 三星堆文化区出土石像，头发中分，耳垂穿孔，双手被缚，口眼涂朱，极可能为当时贵族的奴隶或战俘

中？

三星堆所在地四川，简称“蜀”，其甲骨文作“”，上部是只眼睛，下部为蜷曲的身体。《华阳国志 · 蜀志》提及，传说蜀国统治者蚕丛“其目纵，始称王。”研究者指出，“目纵”实际为三星堆铜像柱状眼睛的描述，蚕丛是其原型。铜像两组眼睛的不同处理，带出不同意义：凸出瞳仁，强调眼睛的凝视功效，其势汹汹，使人敬畏，对被观看者施加威慑；眼睛变形，则试图赋予铜像以超自然能量。据推测，柱状眼睛可能反映某种“开眼仪式”，先单独制作瞳仁，然后铸接，是“一种特殊的宗教仪式要求”[37]。

郭沫若注意到西周青铜器铭文中的“民”（奴隶）与“盲”皆为“”，“作一左目形而有刃物以刺之。”据他考证，现实生活中，俘虏或奴隶的双目均被刺瞎。[38] 青铜时代人牲盛行，这些石像很可能是陪葬品——象征被刺瞎双眼的俘虏或奴隶，因为伴随这些石像还出土一些用来占卜的头盖骨。不过，尚未盖棺论定，石像和铜像也许应用于神秘的宗教盛典。

对照石像与铜像，三星堆雕塑反映尊卑贵贱这一观念，眼睛代表身份与地位，或某种神秘力量：具有特殊地位的王者才可拥有一双奇异眼睛，奴隶只能是盲或失明（失目）。从衣冠也可看出等级划分，铜像身着华丽服饰，其中还有黄金面具，而石像代表社会地位低下者，不仅以普通石头雕刻，且皆为裸体；铜像手持礼器，可能执行某种宗教仪式[39]（图 2.41），石像则下跪、双手背缚，是种受罚姿势。

毫无疑义，眼睛是用来观看的，谁观看？观看什么？看谁？谁有资格观看？谁只能被观看？谁的观看权利被剥削，谁的观看权利被张扬？均包含人为因素。可以这么说，眼睛是权力象征——王者环顾四陬，而刺瞎双眼的俘虏或奴隶禁止观看；观看者的目光盛气凌人，是凝望和审视的主体，被观看者的目光怔忪不安，是展示和拷问的对象。通过视觉，权力关系得以维持并强化。

以是观之，观看淤积复杂意涵，既为私人化、个体性的认知实践，又是公共化、社会性的效果操作；既为生理和心理的直观反应，又是权力和话语的隐性折射；既为物质肉身的直接表演，又是文化观念的迂回运用。

观看辩证法

19 世纪初，功利主义创始人边沁提出“最少警力”议案，目的是“每个仆人监视他的主人，所有社会成员相互监督”；扎米亚京《我们》，居民在透明房间内安排生活，透明意谓没有秘密可供藏身，日常行为暴露于众目睽睽；爱伦·坡一篇题为《泄密的心》小说中，主人公之所以谋杀他爱戴的老爷子，仅因无法忍受“秃鹫般的眼睛”，那目光一落在他身上，“浑身血液就变得冰凉”。于是下定决心，取其性命，好永远摆脱令他不快的视线——谋杀方式也特别奇怪，以一盏提灯的光照对准老头眼睛，使其受惊吓而亡。

无论边沁的议案、爱伦·坡的小说，还是现实世界，观看就是日常生活，人际关系在观看中体现。本雅明提到，既新异又陌生的巴黎拱廊街中，眼睛的活动远远超过耳朵，他借西美尔之口说道：只看而不去听的人，远比只听而不去看的人更加不安。[40] 因为现代交通工具的发明，大家不得不拥挤一起，彼此没有交谈却又相望几分钟乃至数小时，这种情形让都市人十分难堪。

（1）

都市陌生人彼此关闭心扉，沟通的可能性大大降低，唯有敞开的面孔，散发一

丝缭乱的、破碎的、断续的然而又是诱人的模糊踪迹。因此，当两人相逢，脸庞是目光的最初（也是首要）关注对象[41]，尔后双方被迫纳入观看的轨道。换言之，遭遇他者目光，暴露他人面前，是人之在世状态的基本面貌，社会交往的必然规定。观看关系不仅为人际关系的最初特征，且是人际关系的最终表达，[42]“我”与“他”的观看关系究竟如何？又怎样展开？

> 没人能自由地想象他的眼睛是否能离开注视它们的他人眼睛。只要目光相遇，就不再是两个人，就有独自一人存在的困难。目光的“交流”，这个词是恰如其分的，在极短的时间里实现一种转换，一种易位：两种“命运”，两种“观点”的交叉换位。由此产生了一种同时的相互限制。[43]

人际经常发生神奇的链接，是由于彼此诱触了“感官效应”，而在所有感官中，唯有眼睛方能履行一项“任务独特的社会学功能”：个体的关联依恃于目光的相互投射，因而，观看是一种“最直接、最纯粹的交感形式”[44]。目光有着自身目的与意图，我搜索我寻觅之物，“但眼神却会意外地从一目的过渡到另一目的：目光前后照应而无须预告，于是孕育一种解读的混乱”[45]。巴特散步摩洛哥市场，遇见一商人，他很清楚看到，这位商人“在我的眼睛里只看到一位可能的买主的目光”。若巴特的眼睛盯住他，那么，这位商人的解读立刻动摇。两种目光的摩擦，轮到巴特对商人目光的解读了，“所有这些，都是连续感觉的一种短暂光亮效果。而在一位语义学家看来，虽然这是市场上的一次散步，但没有比在一种目光中看到一种意义的不出声的孵化更激励人心的了。”[46]

“目光就是雄辩”，视线交错、辏辐、勾兑，意义在观看的“论争或对话中”生成裂变、借贷归还，视线不仅是情感交流与信息传递之方式，更是话语表达与应对策略之应用，譬如，主体抛去责备的目光，以眼睛做出批评，对方以日常释义经验对其解读，瞬间心领神会，而后视线迅速滑移别处，企图逃逸对方目光的问难或指控，不致“陷入难堪之境”。之所以如此，乃因“眼与耳最极端的社会学对照在于：后者以一种短暂的形式揭露他人，前者却能揭破此人的本质”，比方说，较之眼睛，我们更易于向耳朵撒谎。[47]

社会交往中（尤其应酬性交际），对话常常是空洞的，为交谈而交谈，没有什么实质内容（并时刻注意控制自己的行为活动，如词语斟酌或身体姿势）。而无言

的观看却意味深长，饱含“密语”[心理实验多有证明，眼睛可以泄漏秘密。控制面部表情不算太难，但支配眼睛活动（如瞳孔收放）没有这种可能]，疲倦或兴奋、厌烦或欣喜、心不在焉或全神贯注，均可从对方投射的目光显现。双方卷入视线的碰触，其结果无法预料，即便掩饰与回避（如眼神的游移不定），也往往透露更多。因为眼睛“发言”，目光的闪射已是话语——盖如莎士比亚所言：“目光中，存在着语言”——而对目光语言懂得越少，就愈要去猜。故观看深嵌社会肌体，乃人际关系最真实、最活泼，也是最微妙的“表演者”与“行动者”，种种信息铭刻其中。

他人不仅是我眼见的人，且是眼见我的人，观看者如此，被看者亦然，虽浅显易察却又深邃莫明。观看双方在同一视阈相辅而相反影响，或有意理解，或无意曲解，或故意不解，或蓄意误解，一种“观看博弈学”发酵成型。在彼此观望的“触动”和“碰撞”中，在相互注视的“对质”和“诘问”中，人际的真实关系得以揭示与确认。藉此，我们进入看的辩证法这一命题。

（2）

古时帝王头顶冠冕，悬垂十二道旒（珠帘），不仅象征皇权尊严，其功能还在于：晃荡的玉串时刻提醒帝王，反观自身，注意约束自己的行为举止，以合乎礼；更为重要，珠帘如一面纱幕遮挡帝王脸庞（西太后的垂帘听政与此神似），这是一道不可窥测其内的神秘屏障，帝王隐身其后，瞩目臣民一举一动，伺机而动。

他人是秘密，乃因他是别样的，而我又是他者的秘密，[48] 双方妄图透过“看”捕捉对方“隐私”。萨特讲述了一名紧贴锁孔的偷窥者，被“逮着”之前，沉浸现场，痴迷对象，这时的观看是暂时“无我”的看，不夹杂任何感情的忘我的看。当听见走



图 2.46 委拉斯贵兹：《宫娥》，油画，1656，马德里普拉多美术馆藏。多种观看关系汇聚画面。塞尚称他是西班牙国王的“摄影师”，此言有深意：塞尚以为绘画具备自身魅力，而非摄影的昂贵替代品。对摄影颇有微词的培根，看法一致：委氏作品之所以非常“具像”，乃因那时没有摄影

廊传来由远及近的脚步声，偷窥者乍然意识到了自己，自我意识由此生发，脚步声像一面镜子使他看到了自己——“看到了自己”是因为有人在看他。偷窥者顿生羞愧之感。这种羞愧来自意识到自己落入他人观看之对象，并沦为他人判断之客体。[49]即便虚惊一场，并未有人出现，足以迫其放弃偷窥。萨特继而引申：人类自由被他者的观看削弱了，我们绝走不出看与被看这个怪圈。

I'll be your mirror——我将是你的镜子，反之亦然。这究竟是面什么样的镜子？观看是我与他人关系之证明，眼睛看不见（自己的）眼睛，但从他人的视线投射中，看到自己。对萨特来说：我看见了我自己，因为有人看见了我；对拉康而言：看是外在的，“我”是被看的，换句话说，我是一幅图画；梅洛 - 庞蒂的意思是：他人就像镜子，映射出自己，这面镜子把事物改换成景象，又把景象改换成事物，把我改换成他人，又把他人改换成我；巴特借精神分析学也坦承：“我只看到了他，我在窥视他，我想看透这个身体的秘密；另一方面，我看见他看我：我被他非常有力的目光所畏惧、所惊愕、所被动地构成；这种恐慌非常之大，以至于我不能（或者我不想）承认他知道我在看他——这使我摆脱了异化：在他面前，我盲目地看到了自己。”

观看的遭遇是人类生活所处实际情境。社会关系不仅生产观看关系及观看观念，且观看关系反向缔建人际关系与人事圜局，即，观看的实践被社会组织原则影响并影响社会组织原则，此乃观看辩证法之一；视阈彼此滑入对方，在他人的观看（包括言语、行为）中看到自己，并站在他人立场“审视”自己（有时近乎苛刻），实为观看者与被观者的相生相克，主体与客体的宿命易位，此乃观看辩证法之二；看与被看回馈互应，是同一过程，因为在观看中，视觉并非一味向外，当眼睛投射事物之际，随带拽出了自己，此谜存于梅洛 - 庞蒂所描述的悖论：身体是能见者与所见者的统合，看时能自视，触摸时能自触，[50]此乃观看辩证法之三。

（3）

我的视角确定了我的主体性地位，即便最极端的怀疑论者也不怀疑“自我”，而透视法、暗箱、摄影术相继出现，更其强化了自我意识。“我”与世界的关系是最古老的形而上话题，如何认识世界已给出无数说法，从各个角度、各种层次被充分挖掘（如洛克的“白板说”、康德的“先天综合判断”、胡塞尔的“现意向性”……），这些方案皆以“我”的视角关照世界，赋予世界以模样。除了与世界的遭遇，还有与他人的遭遇。19 世纪以前，“他人”构不成问题，因为尚未意识到这一问题，彼

时，人作为同一而非差异的抽象大写之人，是普遍的自由主体，拥有同样的理性精神，如康德的绝对律令，由自我推出他人：因为我这一道德主体是这样存在及行动的，所以他人理应像我如此这般。[51]

自黑格尔提出主奴辩证法，在现象学和存在主义学界引发对他者的关注（尤其法国哲学，如萨特的“自在”与“自为”的区分明显来自黑格尔），普遍或同一的大写之人发生分裂，作为差异、多元、异于我的“他者”被照亮。未料带出了更多难题，其中之一是自我意识与他人意识的关系问题。他人如何呈现？又如何意识他人的意识？典型如胡塞尔的现象性还原：他人在还原中被搁置，他人意识虽然独立存在，却间接向我呈现；再如梅洛 - 庞蒂的身体现象学，从已知肉体（属己）推知未知肉体（他人）。可是，由自我引出他人，并未提升他人，反而彰显了“自我”——他人是边缘的、次要的，仅是我的一个补充。如同暗箱，这样一种目光朝外的认知，依然基于自我的内在性哲学，即说，自我是先验的，无需证明，他人却是经验的，需要证明。[52]

矛盾的是，惟独西方文化孕育透视 - 摄影观念，但无论西方还是东方，人际关系的组织均为透视 - 摄影思路——“自我本位是感情上的透视法则，根据这一法则，近处的东西看上去大而重，远处事物的尺寸和分量则渐次缩小”[53]——以“我”的眼睛为中心，为出发点，以“我”的观看为基准、为标准（即便伦理金箴，如《论语》的“己所不欲，勿施于人”，貌似善待他人，实则以“己”权衡他人，度量他人，判断在“我”，解释在“我”，“我”决定他人想要什么不想要什么；《圣经》的“怎样论断人，也必怎样被论断”亦是推己及人的思路[54]）。可是，从我的角度推不出他，至多推出一个“他我”，“如果他人只通过我对他人的认识才对我们来讲是可理解的，而且如果这种认识只是臆测的，他人的实存就只是臆测的。”[55] 换言之，他人仅是自我形象的反映，从而无法正确评估他人的需要。以“己”为准则的变相“唯我论”，他人不仅流于“纯粹的表象”[56]（叔本华走得更远：“世界是我的表象，世界是我的意志”），导致我与他的失衡，进而拉大人际间的不对称、不平等；且是对他人的减损、否认、驱逐，暗地“扼杀”他人，甚至在他者那里只能看到实现目标之手段。这样一种隐形暴力，列维纳斯称其为视觉中心的帝国主义哲学，或哲视专制主义（théorétisme）。

> 自我是可恨的……自我有两重性质：就它使自己成为一切的中心而言，它

本身就是不义的；就它想奴役别人而言，它对于别人就是不利的，因为每一个自我都是其他一切人的敌人并且都想成为其他一切人的暴君。

——帕斯卡尔[57]

倘若对人际关系（即“观看博弈学”）的考察，适当切入“观看辩证法”，主体对客体虽有“压抑”之嫌，却有“主奴”换位之效。在我眼中，世界是我的世界，一切皆为对象（他人无非是特殊的对象），被我规定，被我设计。不过，他人一旦出现在我的视野中并注视我，我旋即被无情抛入他人视阈中，不仅立刻分解我与周围事物的恒定关系，亦奴役我的所作所为，使我意识到我的行为，并意识到我的意识。结果，我心绪不宁焦灼不安，被迫介入他的活动，猜测他的心思，我依循他的视角，将我自己作为对象，给出判断。简言之，我注视他人，占据上手，获得力量，但被他人注视时（对我的注视的注视），我亮相他人面前，顿时失去支配权力，沦为他者的人质，因为他的眼睛作为“证人和法官回视我”，我的独立被对方审问，不再充分实现，我的自由被对方质疑，不再充分行使。

然则，这样一种辩证的观看，隐藏更深一层的伦理命题：我与他者的遭遇，被迫拉入并建立与他人的关系，虽是强制的、不可回绝的，却绝非对立，既非霍布斯的“人对人是狼”，又非萨特的“他人是地狱”，更非施米特的“敌友论”。我不可孑然一人孤单在世，并独占世界，我享受之物不仅由他人授权，而且看似我独占之物，其实与他人分享——譬如，所谓幸福，其一，我无法制造，须他人给予；其二，被他人分享的幸福，才算得上真幸福，未被分享的幸福，不称其为幸福。尼采笔下的查拉斯图拉某日黎明起身，对着旭日高呼：

啊，你，伟大的星球啊！假若你没有被你照耀的人们，你的幸福何在呢？

的确，太阳的幸福依托受惠于它的芸芸众生。茨威格的小说《看不见的珍藏》末尾写道：“收藏家是幸福的人！”收藏家之所以幸福，乃因有行家见证并分享他的藏品，认同他的藏品相当于认同他的品味，肯定他的价值，这正是藏家的幸福之所系。诚如卢克莱修所言：快乐是被分有的。

我并不具备先在性，我推不出他人，恰恰相反——遭遇他者之时界定自我。他人是我的存在前提，并“接受他人对自己的描述”。由此观之，“他者”并未消

除“我”、阻遏“我”，相反，是我独立之条件，自由之条件，是我的构成之要素，因为我的权利诉求，立足于对方的赋予；我的欲望实现，取决于对方的承认；我的意见表达，依赖于对方的倾听与回应。以此论证，人际相互约束、抑制，却又互相支撑、依托，他者乃对话者、合作者，甚至是让渡者、授权者，而非被感知的对象与利用的工具，更未妨碍我的生存或发展。总之，观看辩证法中，“我”不具备优先性，他者视角支配我——若视角彼此转换，“他人”在“我”眼中是他人，“我”在他人眼中也是“他人”——他人的观看不仅实现我对自我的意识，而且见证我的存在，明确我的场域与境地之时，界定我的权利与义务。与他人面对面的接触中，我才有真正的选择自由，否则，我的选择是盲目的，没有依托的，我的权益是落空的，没有保障的，假若人人独断张扬自己的自由与权益，那么，便是人人没有自由与权益；假若人人独断宣称自己的价值与意义，其实人人失去价值与意义。由“观看博弈学”导入的“观看辩证法”，莫非孕育一种“观看伦理学”？！

以下继续探讨由“观看的博弈”带出的“辩证的观看”。

（4）

人际相互制约，视角彼此转换，看与被看之阈并非泾渭分明：尽力看的时候，可能被别人看。“观看”这一动词中，主动态与被动态的限界是不确定的[58]——“我”摇摆于观看与被观看之间，二者迅速切换，若非落入观看，则落入被观看。以西美尔的说法：透过目光的沟通，没人可以在接收的同时而不给予，眼睛总是无意间“向他人泄露自己打算泄露的灵魂。”[59]

鲁迅为我们讲述了在遭逢一次电影经历后，重拾笔杆，摇旗呐喊，走上文学创作道路的故事。以往鲁迅研究者（或现代文学研究者）通常从图像角度论说此番不快经历，基于影片内容证明鲁迅的文学志向。美籍华人学者周蕾则提供不同寻常的考察视角：以“观看”核验这次意外遭遇可能更准确、更有效、更具说服力。[60]

幻灯片事件，鲁迅面对的是“多义的观看”：影片中被砍头者与周围看客间的看与被看之关系；鲁迅与影片的观看关系；鲁迅与周围日本同学的观看关系——鲁迅在看影片，而日本同学又在看作为中国人的他怎样看影片，同时，鲁迅也会留意日本同学如何观看影片以及他本人。

鲁迅不仅深度体验电影这一新视觉经验带来的强大震撼，且意识到自己非但是观看者，还献身为被观看对象，与影片中被砍头者形成对照与呼应。“辩证观看”

中的鲁迅，想必此时的体会是尴尬的，感触是窘迫的，心结纠葛是复杂的，情绪变化是微妙的。

鲁迅的自供，是幻灯片事件，更准确说是面对影片中那群漠然而坦然的麻木看客而生发的骇然与愤然，鞭策他的觉醒，首要的是“改变他们的精神”，而“病死多少是不必以为不幸的”。这引发其此后的“启蒙主义”志向。但许多鲁迅研究者甚至鲁迅本人尚未适切留意，不仅是那群无动于衷的看客，更是鲁迅在幻灯片事件中所扮演的被观看者角色，“驱迫”他重新抉择文学道路。惟有鲁迅置身观看与被观看数重关系的同时在场，而看与被看又裹挟曲折而难解的民族情感与个体尊严，此事件才析释得通。

自我的确认和定位，不仅来自镜中之像，也源于假设的、推测的他者眼睛。此种被看的凝视，岂不是“我在他者的领域中所想象出来的凝视”？当观看幻灯片的鲁迅目睹国人的麻木，并将自己放入被观看的处境，即意识到日本同学也在看他时，鲁迅与被砍头者和麻木看客构成一重微妙关系，作为中国人的自我意识和作为被观看者的自我意识之间又构成另一层微妙关系。微妙的观看博弈，鲁迅深刻体悟视觉不单纯是视觉，它关涉种种话语与权力。

二战期间，萨特被德军俘虏，拘押集中营，事后忆及彼时感受：“战俘营中，时刻处于他人凝视之下，自然就形成了地狱”。以眼睛为武器，被凝视的观看者犹如被奴役的主人，又如被当场逮捉并当面对质的案犯，浑身不自在，极力逃避目光对峙的现场。儿时鲁迅曾遭受流言侵犯，仿佛自己真是犯了罪，“怕遇见人们的眼睛”，这次心灵创伤所发生的影响始终尾随鲁迅，在幻灯片事件中被持继放大、扩张、强化：如坐针毡的观看现场，就像影片中那位被砍头的中国人，鲁迅承受来自他人眼光的逼视，由此带来莫名的屈辱与难言的伤害，《阿Q正传》的结尾已娓娓道出鲁迅此际心态：“这些眼睛们似乎连成一气，已经在那里咬他的灵魂。”同时，新视觉技术带给鲁迅一种惊愕，亦是焦虑，他无所适从，不得不退回文字的世界，以文字书写形式，抵挡阵痛与不安。

在鲁迅眼里，中国文化毕竟是依靠文字媒介的。

这正是鲁迅的内在矛盾症结：一是作为观看者的身份所发出的懊恼与激愤，要改造国人的精神状态；另一面，又作为被观看者所体会的悲凉与无奈，不断鞭挞国族的劣根性。

此般视觉的力量是谁赋予的？难道不是被看者的卑微与观看者的逼促共谋的吗？

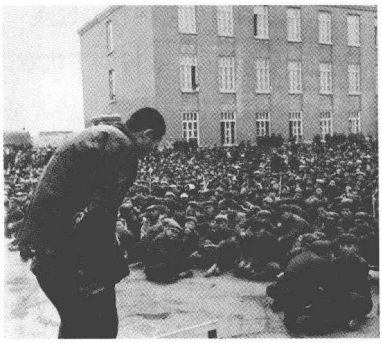


图 2.47 群众聚观被批斗分子
凝视乃特定社会环境中的观看关系，也是一种残酷的人际关系。公审公判年代，“犯人”抛头露面，被群众凝视且鄙视

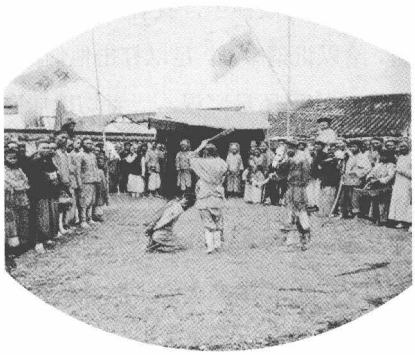


图 2.48 清末的斩首示众，照片上色

若仅仅遭遇电影新媒介，倒没什么，关键是电影这种视觉形式的强迫性、直接性，与砍头行为的残酷性、野蛮性相黏合，鲁迅从中深味观看的诡异性，并沉浮于种种观看辩证法的漩涡，此次视觉冲击在其内心刻下忐忑的印迹，驻扎日后的写作中。

鲁迅可能是现代中国论述观看文化第一人。不仅《呐喊·自序》、《朝花夕拾·藤野先生》、《集外集·自传略序》反复谈及幻灯片事件，还常以“眼睛”为题作文[61]，且描写阿Q临刑一刻，从围观者的眼神中感受到巨大的耆惧，并带出《朝花夕拾·琐记》被流言中伤的痛苦记忆，这样，几份文本建立一种互文关系，将幻灯片中那位被砍头者临刑时的惊恐移植阿Q身上，同时哀叹家道中落（既是鲁迅家庭，也是国家民族）后遭人白眼的不堪境遇，这些事件如影片一样在写作中不断闪回。鲁迅还敏锐洞察，用活动电影教授学生，“一定比教员的讲义好，将来恐怕要变成这样的”。

（5）

以主客易位的观看辩证法——即互为对象化——人际关系由依存、纠缠，变成不适、不爽，升为扭曲、矛盾，不相容不调燮以致抵触、冲突，最后兵戎相见，举刀相向，“他人即地狱”便蓄为自我常态，所谓地狱，是与他人关系的彻底败坏。这当然就极端化而言之，实际情形玄妙重重，枝蔓错综。

人际关系是观看的外延、具显，观看是人际关系的收缩、折射——向衣不遮体、食不果腹的困厄之民抱以同情目光，给予温切关爱，足以鼓起他们的生活勇气，从

浊晦无助的眼神中，我看到了理解；朝左右逢源、两面三刀的宵小之徒投去轻蔑一瞥，给以讥诮嘲谑，足以打击他们的人格自尊，从恼羞成怒的眼神中，我得到了仇意。但无论怜见还是鄙视，二者均以居高临下姿态，前者是生活优越性之表露，后者是道德优越性之呈示。

故观看行为的实施，乃人际关系的诱发与传达，连带异化成分（时常刻意为之）。即，观看不仅用来认知，亦是效果的制造与操作，窥测时局，周旋应付，如歹徒凶煞狠狠的盯视或恋人温情脉脉的抚视，目的使对方屈服、就范。若在更大背景中考察观看，国际次序实为人际关系的变相、延伸、强化。

1798-1801 年，波拿巴远征埃及，他之所以不辞劳苦这样做，狄德罗编撰的《百科全书》有关埃及的词条给出答案："它从前是一个令人倾慕的国家，如今却是一个需要研究的国家。"研究意谓去观察，去注视，去开发，去利用，观看辩证法自然就被应用于萨义德、霍米·巴巴等学者的后殖民分析。

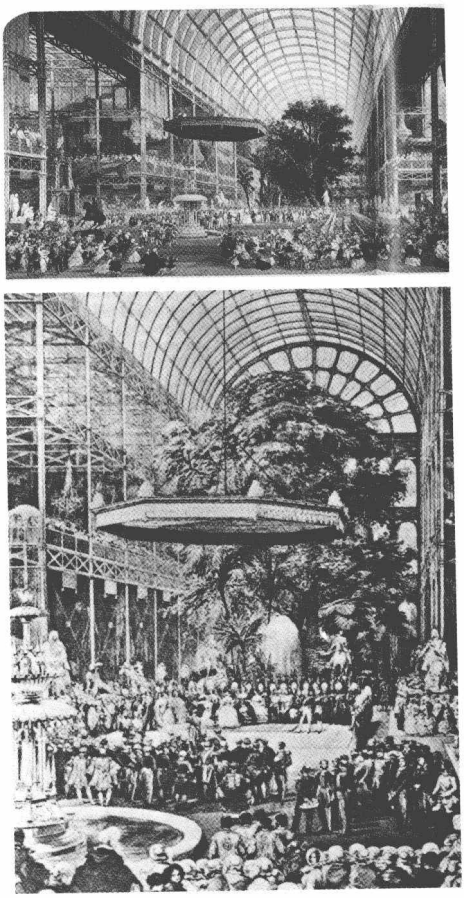


图 2.49–50 1851 年英国水晶宫第一届世博会

边沁 - 福柯式的全景监狱，其隐喻可在国际秩序中找到对应关系。索尔特紧扣这一问题，专著《国际关系中的野蛮与文明》其中一章着重分析此观看范式在殖民地的实践。视觉的混乱与无序被判定为野蛮标志，妨碍欧洲人的统治，面对杂沓无章，殖民者寻求建立欧洲的视觉秩序，使浑浊隐伏变得清澈澄明，有条不紊，有迹可寻。作为殖民统治原则，"那些不被监视的、地图上未标明的和未列入目录的都不在帝国控制下，因而也是混乱的来源。"[62] 故此，如何使秩序变得"清晰"，是宗主国的重要治理方式。19 世纪中叶，护照在欧洲停止使用，在殖

民地却重新采纳，通过护照，既能证明种族身份，又可对行动时时监管；而地图绘制使人口分布更为直观，假若无法看到居民的日常生活，对殖民者来说，将是莫大问题。

欧洲各色展事，尤其世界博览会，殖民地又以“他者”形态，化作展示（被观看）对象。不仅都市民众蜂拥而至，目睹这一奇观（穿梭于展场浏览产品之际，也相互观看）；且各国在博览会上大显身手，彼此注视与较量，瞩望与角逐，竞争的筹码和招牌包括殖民地及其人民。一方面大肆炫耀，与其它强劲国家一比高下，当仁不让；另一面，教育国内民众，灌输民族自豪感。殖民地人民作为景观，作为宗主国的产品，被加工、制作，宗主国将世界看作大展场，视殖民地为这一展场的分会，同台亮相的竞技表演，殖民地被迫纳入赛制轨道，络绎不绝精彩纷呈的浩繁剧情实在赏心悦目，通过此般“被看”，一种国际新秩序和国家新形象跃然纸上。这正应验萨义德的无奈：“东方被观看，因为其几乎是冒犯性（但却不严重）行为的怪异性具有取之不尽的来源；而欧洲人则是看客，用其感受力居高临下地巡视着东方……东方成了怪异性活生生的戏剧舞台。”[63]

这次中国政府首度在威尼斯双年展设立国家馆（包括 2008 北京奥运开幕式），也是作为被观看对象而排演、操练，国家形象主动生产并提呈，接受他人检阅，在世界关注下，自愿呈为景观。由国家炮制的文化奇观，与当今盛行的观光旅游业一样，当地人生产一系列民俗风情，吸引外来游客，此种文化奇观仍属一种“过去”，却服务于“现代”。[64]

（6）

目光的游荡

看与被看的关系也广泛应用于女性主义研究，“女性顺从男性的凝视，自觉成为‘看的对象’”、“看与被看诠释着男性对征服感和被崇拜的渴求”、“妇女受压迫出自他者的监视”诸如此类振振有辞却索然无味的言论随处可见。

波德莱尔描绘的游手好闲者只是男性特权，漫步街头，以懒散的目光捕捉城市景致，沉醉于都会这一“影像仓库”与“记忆场所”，采集人类活动素材，而女性的身份地位和社会习俗不允许她们闲逛，更无资格凝视、打量他人（男人凝视女子再正常不过，女子凝视男人则显轻佻，男人饶有兴致打量女子，女子则漠然置之），她们外出购物是唯一出现街头的机会，却“还原”为素材——他人目光的猎物、观



图 2.51　欧金：《美国女孩在意大利》，摄影，1951
“粗鲁的男人向她投去肆无忌惮的目光”
——纳博科夫：《巴赫曼》

看的目标、品评的对象，以及被占有的欲望客体（图 2.51）。不过，这一论述离真实情形尚有一定差距。

（1）

他人目光恰如摄影师的相机，对准观看对象，为躲闪（或迎接）不怀好意、叵测居心的凝视[65]，“我”有些不自然，是为“另一个人”的开始：身份意识扭曲并分裂了。一旦察觉被“镜头”盯住，被摄 - 影（photo-graphed），一切改变，“自动‘摆起姿势’，转瞬间为自己制造另一个身子，率先变成‘影像’”[66]，即是说，“镜头”引出“表演”。

主体目光与客体表演，虽分属两个彼此独立的视觉场，却互为果因、相依相持，实为共谋关系——客体在希冀，主体在盼望；表演期待目光，目光等候表演——没有主体目光，客体表演不具任何意义，没有客体表演，主体目光处处落空。于是，主客相互反馈尔后互相激活，出现一种奇妙错位，而更其复杂，二者表面的紧张“博弈”，掩盖相当诡异的默契“合作”。主体的观看唤醒了客体的表演，客体躲避主体目光之际占有了主体目光，并享受这种目光。观看者是说话者，被看者是沉默者，虽闭口不言，却以主动的表演解放被动的缄默，并以主动表演捕猎对方欲望，暴露并渲染自我之际邀约对方欣赏自己，积极成为他人的可欲之物，以萨特的表述：“当我寻找他时他逃离了我，而当我逃离他时他又占有了我”。悖论由此透显——主客顿然颠倒，客体本是主体的目标，反而变成客体对主体的捉探，牢牢咬住对方，规定、设计主体的欲望，守候并维护主体的目光。表演者才是真正的控制者，不仅熟练操纵欣然欢享的主体欲念，且从容驾驭隐而不彰的狡狯局面。

（2）

目光，照亮、呼招、诱引事物，将其唤醒——事物被观看捆绑，主动将自己呈露给目光，变成图像，不断绽放，但此番呈露并非“还原”，而是被“构建”，被他人的观看行为所造就。即，自我形象的确立，决非自然生成，乃与他人的彼此照面中逐益启展并艰难习得。

“凡真实的人生皆是相遇”[67]，此话不假。一只猫注视我，我没有任何不适，若有人注视我，我便备感异样，因为他人的目光“将我置于他的视觉场”[68]，“强行与我发生关系”。[69]人际之间的空隙塞满目光这种楔子，这是人类为自己卯榫的情境，身处其中并身不由己。我面对他，虽则“在场模式之一是对象性”[70]，然而却是自我实现的必要前提，亦是自我异化的先决条件。他人目光的投射，我主动变成图画，一幅有异于我本真面目的图画，“这是一种先于所有可能的异己感或异化感的明证性”[71]。

以精神分析的论说，人类乃世界镜像中被观看的存在，[72]但以观看辩证法核对，与一张面孔相遇，主体被给予的同时并隐藏，被强化的同时亦稀释。在他人面前，“我”固然凸显，但权利与自由遭受质疑、审问、剥夺，为坚守有限自我，诸多事情取决于“我”如何反应。那么，人际相遇中，睹貌辨色见机而为在所难免，复杂人际相遇的展开便是微妙观看活动的展演，每次观看均确立某种人际关系，不过，它是动态的、不稳定的，随时可逆，因为实际行动与决策选择经常性的改变双方关系，不同语境，投射不同目光，亦佩带不同面具——面具永远长在脸上，而最高级的伪装：脸就是面具。[73]

由于他者是“陌生人”（我在他者眼中亦是“陌生人”），其行为完全不可预测，后果更是殊难意料，职是之故，人际关系必须接受日常行为规范的指导——扮演某一角色之前，“被学习”或“被接受”这一角色，赋予所作所为以一定结构与形式，抑制情感，燮理表现，不仅维持正常人际交往，避免戏剧性意外因素，且力图使自己处于有利地位。

在目光博弈的人事圜局中，人际关系相互制约，交际转化为表演。无形的目光控制行为，挟持身体，主动戴上表演的面具，代理自我，规定自我，设计自我，甘愿形变被看对象，设定人际距离之时，将他人的观看内在化，构成自我行为规范，将他人所要求的形象外在化，行动受“社会角色”引导，在例行交往程序（准则）

中获得伪装的自我形象。生活处处流溢这种“欺骗性”表演，人人深陷其中，无法终止，无法退出，并持续不断操纵、调整日常表现和实践，即便独处，依然被他者目光纠缠，想象不在场的观众瞩目自己的举止（甚或，表演者本人成为自己的观众，被自己的表演蒙蔽，久而久之，渐倾认同虚构的自我形象，视表演的我为真正自我）——“我被他人占有，他人的注视对我赤裸裸的身体进行加工，它使我的身体诞生、它雕琢我的身体、把我的身体制造为如其所是的东西”[74]——但表演颇费力气，令人疲敝不堪，故表演者是位饱受折磨的“印象制造者”。

人是人际关系的囚徒。为防止他人进入我的内心，我不停地表演，但此时处于表演的我“是一个任何一个我之所是的他者”。[75] 雷蒙·阿隆曾言：“人生是只演一场的喜剧，要演得认真”；伊壁鸠鲁亦言：“人生无非彼此看戏，世间不过一大舞台”。人的一生总归表演，非常冷酷且残酷地规定自己为图像，表演得好吗？

合影便是制造印象的赤裸表演。群众喜欢与名人合影，打算证明什么。可叹的还是那些被邀约合影的名人了。他们一露脸或从台上走下，群众蜂拥而至，纷纷请求签名合影。但名人往往困乏已极，面呈疲态，神思恍惚，麻木茫然地答非所问着。不管谁蹭到身边，只要照相机对准他，即刻意识到群众的合影要求，于是，脸部僵硬的肌肉稍稍松弛，努力显示轻松状态，嘴角上翘，透露的信息是乐于与群众合影。整个现场也一片嘈杂，只听见“给我来一张”的叫喊声和“咔，咔”镁光灯的闪烁声。几十轮的轰炸，名人的眼轮更加暗淡。合完影，群众兴高采烈带着满足感离去，等待下一拨名人的到来。大卫·霍克尼喟然太息：许多人用相机记录某一时刻，“但相片本身把它变成一种表演，照相机前的一切似乎都是一场表演”。

献身镜头，沦为表演，在照片定型，“相片始终低声咕哝着这些人：这些被展示的人……，这些日日夜夜处在这个世界上的陌异者，这些突然发现自己被瞄准、被探看、被显影的人，我们是人及人的影子，我们是最本己的也最陌生的他者”[76]。他者的“观看”转换自我为“图像”，一切事物“都变成了台词、姿势、舞台、布景和观众。”[77] 以王尔德的观点，人类有趣之处在于“他们所佩戴的面具，而非面具背后的真相。”[78] 对本雅明而言，却是毁灭自身的行为：“荷马时代，人们向奥林匹亚山的诸神献上表演，而今天人们为了自己而表演，自己已变得很疏离陌生，陌生到可以经历自身的毁灭，竟以自身的毁灭作为一等的美感享受。”[79] 但以布尔迪厄对摄影的社会学考察：摆好姿势（即表演），意谓“自我尊重并赢得尊重。”[80]

（3）

电影禁止演员的目光对准镜头，即不允许朝向观众，否则产生不真实感；在摄影中，目光却非常可贵，“哪怕只有一个眼神也好啊，哪怕照片上随便哪个人看我一眼也好啊！因为照片有这种权利……”[81] 巴特和本雅明都从目光中看到了异样，将观看焦距对准照片中的眼神。本雅明的《摄影小史》提及儿时卡夫卡的一帧照片——神情索寞，目光无限忧伤。而早期摄影却有一股灵韵环绕人像，这种灵韵赋予眼神以深度，保留了瞬间出现的亲密感、和睦感；后因商业因素的渗入，以及摄影师通过各种手段模仿灵韵，反而葬送了灵韵。

巴特却从一张拿破仑胞弟杰霍姆的照片中，发现前所未有的惊讶，这惊讶出自一处小小“刺点”——杰霍姆的眼睛曾亲眼见过拿破仑。但别人无法理解这种惊讶（无奈，个体经验无法沟通，因为这种经验不是经由文化调教的情感，亦非理性熏陶的认知，思想可以出让，观看经验却不能分享）。但如今，“照片正在逐渐失去这种权利……一种‘直视我眼睛的权利’。”科特兹 1928 年拍摄的一枚《抱狗男孩》照片，巴特看到悲戚、猜疑和恐慌的目光，从中读出那小孩什么都没有看，他“抑制自己的爱和恐惧：这就是眼神。”当巴特在病人的图片中，发现其目若干年后还在“看”此时的观看者时，思想顿时颠倒了：“盯着人眼睛看的人是疯子。”

约翰·伯格写了一篇很奇怪的文章《为何凝视动物？》，其中谈及：人类在动物凝视人的目光中体认自身存在（宗教存在主义者马丁·布伯以为“动物的双目能够表达何等丰富深邃的语言！其双眼何等有力地说出自然囚牢的神秘，生成的焦虑！”动物的凝视“因触及我之凝视而熠熠发光，此凝视明明白白地追问我”[82]）。当与动物的关系彻底恶化，尤其动物园的出现，游客再也无法捕捉动物的眼神，“顶多，动物的凝视经过你面前闪了一下而已，它们只是侧视。它们盲目地望向他方。它们



图 2.52 瓦尔特·谢尔思：《动物的灵魂之一》，摄影

只是在机械式地扫描。”人类在动物园中反而备感孤单。[83] 看来，观看还具体恤力量——能够缓解孤独，给予慰藉，获取温存。由此类推，为化解孤独，人不可能不交流，总得与他人往来，目光的投射，是为了引起他人注意，若得到对方眼神的交换，则意味社交互动的开始——西美尔以细腻笔触写道：“交错的目光”这一“不可见的精微丝线”，人际藉此链接[84]——目光发出信息，其意图不仅仅眷顾“注意”，也期盼“反应”：威吓的目光等待屈从，悲戚的目光等待安抚，犹疑的目光等待确信，倾慕的目光等待爱欲。

媒体社会——新型观看关系

最知名的看 / 被看是福柯对边沁全景敞视监狱的剖析，奥威尔的《一九八四》也为人熟知。意想不到是，如今人人佩带的手机已充任“老大哥”式无所不在的监控者，日常生活种种细节无以逃逸现代通讯技术的密切蹑踪，冯小刚改编自同名小说的影片《手机》将这一当代景观表现得淋离尽致。

当代社会是观看的政治，权力关系的调节以观看展开。大众媒体使社会透明，不仅要求政府行为透明（政务公开、审计核查、疫情报告、现场直播、全程监控等等），也要求私人生活空间透明。前者是监督，对权力的约束和管辖；后者是偷窥，对权力的滥用与僭越。另一重观看辩证法。

“看”与“被看”并非固定，现代媒体社会又延伸一种新型的看与被看关系。福柯式的全景敞视监狱（以及奥威尔式的电幕）是少数人瞭望多数人，而媒体社会的观看关系是多数人聚焦少数人——被观看是少数人的特权。电视便是这样一种新式观看的典型媒介，主持人与嘉宾侃侃而谈，专为镜头而交谈，交谈被视觉化，变成形象符号，被人看见，他们仅是信息的载体，绝非交流的对象，在“社会舞台”上表演，享受水银灯的照射，其一举一动均被观看者模仿，“无论在电视中说些什么，都传达了一整套信息：他们的生活，他们的生活方式”，[85] 而观看者只是匿名者。

2.4 观看与禁忌

耶和华的首度告诫，是观看禁忌。蛇的诱引，禁果触发眼目情欲，初男初女发现对方一丝不挂，以无花果叶遮挡下体；含因为看见醉酒的父亲挪亚赤裸全身，便

遭诅咒，兄弟闪和雅弗却背脸不见，便受祝福。

英国戏剧家彼得·谢弗1973年执导的心理剧《马》，则讲述一出残忍故事，郁闷少年刺瞎数匹马的眼睛，仅因它们目击了男孩的性体验。既然提到观看禁忌，肯定想起反偶像论，偶像破坏运动并非观看禁忌的肇始者，只是最为极端，并带来许多匪夷所思的观看禁忌：波兰一些犹太家庭允许拥有小雕像，却不可完整，必须要少一根手指什么的。[86]

（1）

观看处处包含禁律，布满讳忌。譬如，庶民不可抬头仰面帝王，只能埋头下跪；在日本，切勿直视女性脸庞，只允观望脖子以下部位；在伊斯兰，妇道人家被请入黑衣，不得露出肌体；在中国古代，县太爷断案需戴上墨镜，以免控辩双方察觉其反应……这些均为观看禁忌的日常案例。特别都市中，观看禁忌四处弥漫，自由观看动辄遭遇禁忌的横加干涉，如街头两位陌生人迎面而过，迅速扫描对方，然后眼

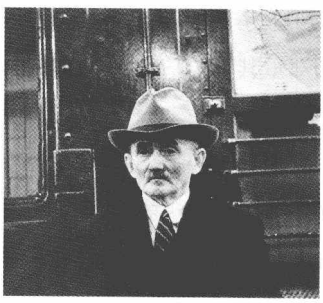


图 2.53 伊文思：《地铁客》，1941



图 2.54 伊文思：《地铁客》，1941



图 2.55 阿布斯：《卷发青年男子》，1966

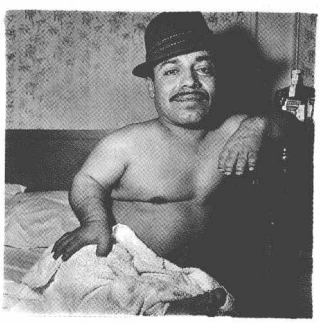


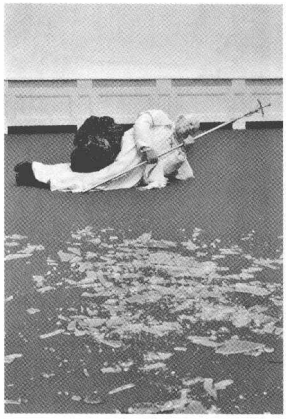
图 2.56 阿布斯：《旅馆中的墨西哥侏儒》，1970

睛望向别处，各走各路，有礼貌地互不关注。尤其狭窄的公共空间如电梯、地铁、公共汽车，陌生人禁止对看，盯视别人是种不礼貌行为，不仅意味着冒犯与挑衅，更因每人怀揣秘密，之所以不希望别人凝望自己，是害怕秘密被觉察。华兹华斯的一句诗表达了如此心情："经过我的每个人的面孔，都是一个谜"。莎士比亚也以为"人的面孔是一部书，从中可读出诸多怪异之事。"摄影家伊文思在地铁里偷拍人像，展示匆匆过客如何囚禁自我之中，其面部表情说明对持有的秘密放松警觉，完全浸于心事，伊文思以这种方式敦请观众进入影像，参与秘密的猜度；阿布斯相反，明确让对象炯视镜头，所有人目光戒备，意识清醒，丝毫不愿透露内心秘密。因此，偷拍是获取都市秘密、遭际人间惊异的一种方式。

自电影诞生，观看禁忌伴随电影事业的发展。[87] 审查制度的基本原则：某些事物不宜被谈论、听到、看到、读到或承认、接受，[88] 故观看禁忌的最重要手法为"删节"：剔除被认为不妥之处，达到纯化目的。为纪念电影诞生100周年而拍摄的影片《天堂电影院》描写了一位道德分子，这位天主教神甫审查严厉，所有接吻镜头一律剪掉。历史上首部遭禁的影片是1896年爱迪生公司拍摄的《法蒂玛的库奇舞》（*The Serpentine Dancer*），因女演员露出肚脐而被判定为"很黄很暴力"，不得不对脐部做模糊处理，对今天来说，实在可笑，当时却郑重其事。1909年美国成立"电影审查全国委员会"，旨在促进行业自律，自行审查猥亵镜头。1913年英国设立"电影审查委员会"，片子分为"U"级和"A"级，不许出现裸体或涉及基督教。最搞笑的要数天主教"行为正统化联盟"于1934年颁布的一则法令：禁止影片出现暴力镜头，情戏中，规定演员穿戴整齐，且一只脚必须站在地上。为什么要一只而不是两只脚，或可不可以不站在地上，解读这个奇怪的禁忌全靠读者的想象。

禁忌是种准入制，决定了哪些可以观看哪些不允许被观看、哪些人有权观看而哪些人又无资格观看。那么，权力的运作必然介入对观看的限制。毛泽东时代的内参便是观看禁忌的畸形产物：部分被查觉不适合公之于众的新闻报道，以摘要形式出版，只有党内高级干部才能接近这些秘密[89]；进口影片亦被视为禁脔，只对某些人（如"文艺旗手"）开放。于全权社会，观看禁忌是"策略性保密，控制信息流动"的方式之一[90]，控制了观看，也就控制了大脑，进而控制了社会秩序。

董希文作品《开国大典》是观看禁忌的经典案例。作品数易其稿，画中人物随政治现实的变迁而改来换去。高岗先因"叛国罪"被抹去；之后刘少奇倒台，换成董必武；林伯渠曾反对过毛泽东与江青的婚事也从画中消失，以无名氏代之；文革后，



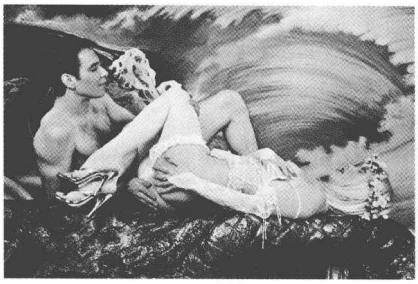
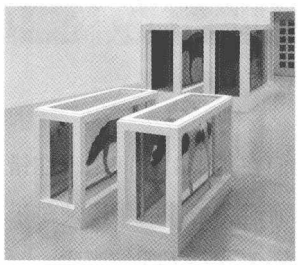


图 2.57 杰夫·昆斯：《天堂制造》，摄影，1990



图 2.58 欧菲利：《粪便玛利亚》，综合材料，1996

图 2.59 加特朗：《陨石击中教皇》，装置，2002



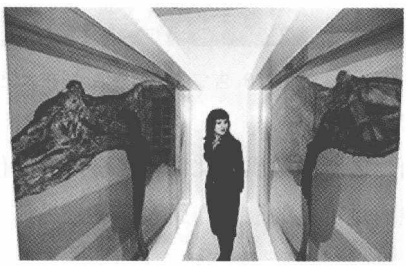


图 2.60–61 赫斯特：《母子牛》，装置，1995

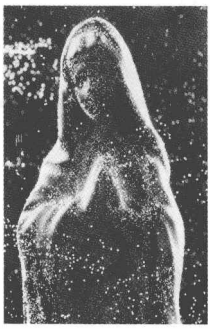


图 2.62 塞拉诺：《尿中圣母》，摄影，1987



图 2.63 翠斯·西敏：《闺房》，装置

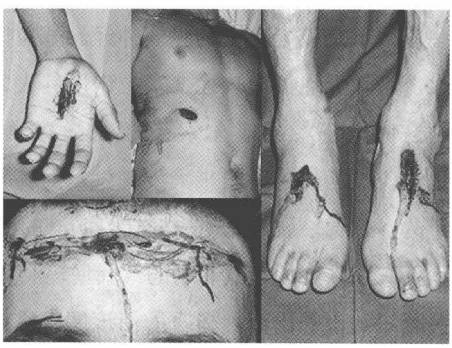


图 2.64 赫斯特《基督的伤口》，摄影，2005

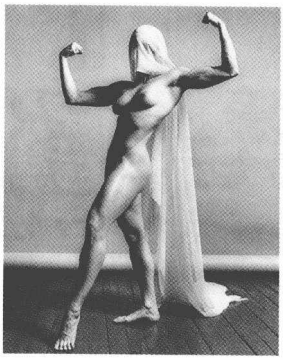


图 2.65 梅普尔索普：《人体》，摄影

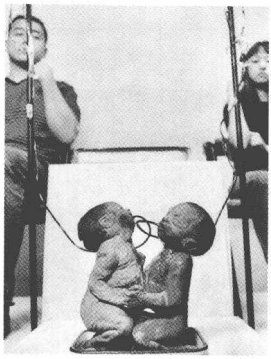


图 2.66 彭禹、孙原：《连体》，死婴、艺术家的血液，2000



图 2.67 威金：《镜中静物》，摄影

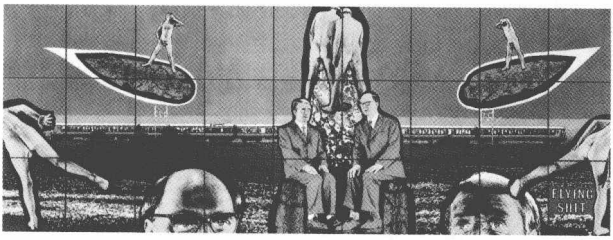


图 2.68 吉尔伯特和乔治：《在大便上飞行》，照片拼贴

后二人再度补回画面。之所以做出如此离奇之事，乃因他们在错误的时间出现在错误的画面中，倘若他们是可见的，于当局者无疑是忌讳，而避免忌讳的手段便是采用禁忌话语。如有必要，被打倒者最好销声灭迹，悉数归“零”，永远不要被观看——因为历史是张可以刮净重写的羊皮纸，他们不仅不存在，也不应该存在。

当代艺术有一定律，凡涉淫秽、色情、暴力、宗教情感等问题，便强烈刺激那些道德（宗教）人士的脆弱神经。塞拉诺的《尿中圣母》惹得共和党人杰西大为光火，宗教界也群起攻之（塞拉诺以其人之道还治其人之身，咬死认定是上帝让他做的这件作品）；梅普尔索普的作品总是触犯禁忌，同性爱、撒旦都是他的主题，也是这位杰西同志跳出来大发脾气，对梅普尔索普口出怨言、牢骚不断。同样，1997年的《感觉》展，呈现一派气势汹汹的英国艺术新气象，此展引发的观看禁忌更多，不仅有宗教上的（欧菲利的《粪便玛利亚》），也有伦理上的（赫斯特的《母子牛》），甚至纽约市长出面，扬言取消该展事机构的年度基金。此类作品在当代艺术比比皆是，威金以破碎尸体伪装成精致的荷兰静物画、杰夫·昆斯赤裸裸的性爱场面、吉尔伯特和乔治用电子显微镜放大精液、加特朗的上吊男孩和《陨石击中教皇》，均为触及禁忌而引致争议的著名案例。——诡异的是，观看禁忌引发莫大争议，艺术

品被迫拽入政治旋涡，艺术不由然等同于政治，打破禁忌，挑起事端，便属政治反抗行为，其后果是禁忌话语万万没料到的。

观看禁忌彻底暴露道德专制主义，色情淫秽问题上，尤其如此。责难声中，禁忌逾加凸显，观看禁忌涉及观看制度问题，涉及“纯洁愉悦与刺激性快感”界分问题。禁忌的制定者也信誓旦旦：对观看的限制，出于维护公众利益需要。

艺术与色情暗喻两种文化界限，前者属高雅文化，代表纯洁、精致、静观、超验、非商品；而后者是低俗文化，意味堕落、粗糙、鄙俗、刺激、商品化，在公共领域买来卖去——色情作品就如广告，劝说大家尽量去消费。故而艺术的基础是节欲，欲望被控制身体内部；色情作品不仅溢出身体，还泛滥于街头市尾。[91] 其实，此种区分也是对不同人群的划分，其暗含逻辑：潜在观者分成“有知”或“无知”两类。那些受过良好教育而富有的成年精英男性对不良影响有着天然免疫力；相反，中途辍学且贫窭潦倒的粗俗大众则深受其害。并非社会每一成员具备理性反思和责任能力，故观看禁忌的规定、制定、设定，是试图护持那些心灵脆弱者，防范腐蚀，或保守那些被假定为纯洁者，免遭诱惑——无孔不入的资本主义则会任意利用庶民的软弱意志。此逻辑必然结论：大众不能抵制外界刺激而触击雷区，精英却有义务担当道德焦虑，因为他们知晓事物的真正利弊何在，即是说，精英比庸众本人更懂得他们需要什么，不需要什么。

对两种文化的区分，在历史上（从阿卡德米学园到法兰克福学派）从未间断。“打破禁忌的结果并未导致禁忌的消除，反而引来禁忌的补充”，[92] 甚至通过行政立法强化二者差异与悬殊地位，如英国《淫秽出版物法》的制定和美国“淫秽和色情委员会”的设立。文化区分的言外之意，控制被看对象对观看者所施加的效果以及所生成的影响；也是界定“里手”和“外行”对待艺术品的不同态度——前者被设想为秉持纯洁“审视”，后者被假定成有所企图的“窥视”。

统辖20世纪色情观的问题，是色情图像是否对观者生出有害影响的问题。[93] 道德人士之所以恣意责难色情作品，因为不像静穆、超然的“高雅”艺术具有多种意图，色情作品唯一目的就是刺激观者，诱发性行为：其“危害”不仅在于它的性驱动力，亦在于其效果能一直持续，即使图像消失。而用来评判色情艺术的标准几乎全是精神分析学（变态反常）或社会病理学（不良影响），决非艺术自身标准。譬如，从法律角度，色情艺术被定义为淫秽品，“挑动性欲，足以导致普通人腐化堕落”，因而“不具艺术价值”。

此种界分带来无穷麻烦：首先，何为“普通人”，何为“非普通人”？是否后者具备获得性免疫力而拥有豁免权？其次，怎样才算具有艺术价值？标准是什么？又如何评判带有情色意味的艺术品？究竟是艺术品包含色情还是看到了色情或以为是色情？其它不谈，单就“挑动性欲，足以导致腐化堕落”论，色情作品因为挑起“性欲”，所以产生有害影响（如腐化堕落），“足以导致”一语说明色情作品和有害影响之间的因果关系。色情作品具备刺激效果与诱惑功能，固然不假，但这实为言人人殊的问题，某些作品在某些人眼中，视若无睹，在另些人看来，则惊心动魄，如，波提切尼的《维纳斯诞生》“足以导致”情欲激增，长期性饥渴者对毕加索的《亚威农少女》也会淫欲大发，面对鲁迅所言“由白胳臂窜想到性交”又该如何？

检察官声称梅普尔索普的作品过分猥亵、淫秽，向法官陈辞再三，应判入狱，法官聆听美术馆顾问和艺术史专家的述评后，驳回这一请求。可见，确切划定“艺术价值”与“色情诱惑”殊为不易，合理辨析“高尚享受”与“卑下满足”难上其难，故禁忌无法具体操作。

区隔艺术与色情，方案有二：一是针对作品内容；另为限制观者和观看场所。前一种情形，已经看到，很难给出恰当界范与厘定，尤其艺术领域。那么，观看禁忌的实施只有落实后一种情况，即限制观者，这方面，电影的分级制度比较可行。也就是说，所谓的色情淫秽，是一个团体（阶层）不希望被另一个团体（阶层）所控制、占有、分享之物，而制订禁忌法则的群体往往是拥有权力制定游戏规则的阶层，并每每以维护弱势群体之利益为目标为名号，自我辩护自我辩解，以堂而皇之的理由赋予自己豁免权。正如庞贝古城考古挖掘的色情小雕像，面临棘手难题：艺术价值与色情趣味之间的矛盾。最后解决方案是限制观众的观看情境，建立一座“隐秘

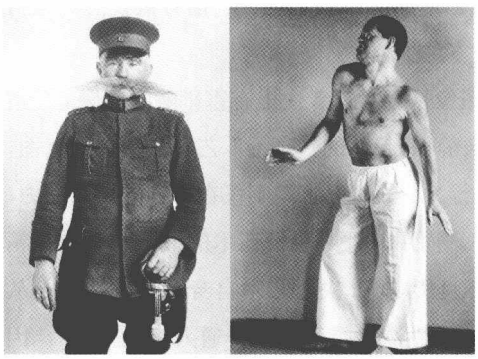


图 2.69–70 桑德摄影作品

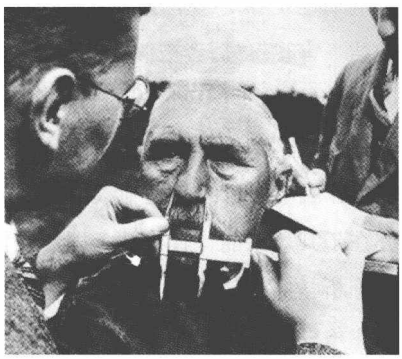


图 2.71 纳粹鉴别种族身份

的博物馆”，为艺术盖上可笑的道德外衣，既能传播知识，又可避免“不适当”的“普通人”遭受侵蚀。

令人不悦的观看也是禁忌理由。纳粹政府查禁了桑德的照片，因其拍摄的面孔与纳粹的人种美学不符（图 2.69-71）。2002 年，广州美术学院一青年教师，一纸诉状将广东美术馆告上法庭，理由是该馆展出的作品《洗手间》、《十二平米》充斥男、女裸体画面，有色情淫秽内容，侵害了他的“身心健康”，其中《洗手间》的女性电话充满极具挑逗性语言，“令人感到恶心和痛苦”，并受到精神伤害，亦“影响了他的艺术创作”。诉状要求被告退还门票 30 元并公开赔礼道歉，同时支付精神损害赔偿金 2 万元。结局与梅普尔索普案例一样，被法院驳回。

（2）

对色情作品的关注与大众传媒的发展密不可分，为避免色情泛滥，控制是为诉求手段，审查制度的设立实乃常态。

但在互联网时代，随通讯传播技术的成熟，艺术品与色情作品之间的界定更其错综复杂。数码相机却开启真正的私人影像时代，大众不再为隐私在冲印店的曝光而苦恼，只需点击鼠标，打开图片浏览器即可完成私人影像阅读。这是对禁忌的有效突破。

（3）

世间本无色情概念，色情意识被伦理话语所生产，被道德强制所造创，色情成为“关注的对象、反思的要素、规范的内容”。接下来的问题：到底是有了色情，才制定禁忌，或者事实恰恰相反，制定了禁忌，才有了色情？难道已然昭示，色情地位并非由淫秽界定，而是被禁忌规定？是的，禁忌定义并设置色情：色情意识的萌生源于禁忌，而禁忌的制定又强化色情意识。禁忌和色情落入彼此孕育、相互界定的套子，循环往复，以至无穷——譬如，以人类学家的说法，通过色情禁忌，我们变成了人，以区别于动物。但人类与动物不同，恰在于动物虽有性行为，却没有色情意识。

正如欲望意谓匮乏与缺失，缺乏与匮失就需补充，禁忌反倒激起“偷窥欲”，撩拨突破禁区的热情与癖好，就像曾一度被忌讳而处于真空状态的政治话题，在 90 年代初形成一连串揭秘运动，大量领袖逸闻、将帅传奇、文革野史充斥市场，政府虽三令五申明言禁止，但难以抑制人民的揭秘欲求与好奇心理。同理，前卫艺术家



图 2.72 吉娜·潘（Gina pane）：热奶，（warm milk），行为，1972

深谙此道，以富有争议的作品制造轰动效应。女性艺术家吉娜·潘坦然呈露身体，以肌肤为画布，血液为颜料，剃刀为画笔，切割种种图案，当锋利刀片对准面颊，观众对她喊叫，不要割伤脸。她知道这样做的后果是什么，“我切中了致命的禁忌，每个人的脸上都有自己的美学观，是人类的审美核心，也是唯一藉此自恋的部位。”（图 2.72）

绝对的禁忌，促成绝对的流行，划定一个禁忌范围，同时创造一个越轨空间，确如巴塔耶所言：“禁忌之所以存在，其惟一目的就是等待被人亵渎”[94]。禁忌反为制造观看快感的契机，没有禁忌，观看多么乏味与无趣。不可触犯的观看禁忌挑起审查制度，某些事物不应被看，但潜台词是：这些东西更好看，更值得去看。禁忌者的“不能看”、“不准看”，却变成“不能不看”[如李安执导的《色·戒》，数段激情戏在大陆版本中悉数剔除，以致观众涌向香港观看（或从网上下载）完整版，只为目睹删节部分]。禁忌不仅体现在明令禁止，也反映为激励、蛊惑、诱掖、引导，否则禁忌不可理解。它不鼓励什么、不允许什么、不可以看什么，反过来说，也意味着鼓励、允许、应该看另一些什么，恰如戒备森严的禁地，煽惑民众想象它、谈论它、接近它、识破它，窥探其中秘密。那么，禁忌便陷入色情的诡计，亦落入观看的圈套——禁忌与色情、观看与被看物之间不仅“形成一种诱饵关系”，亦构成一种辩证关系。

注 释

1. 约翰·伯格：《观看之道》，第 2 页。亚里士多德有过类似论述：火在这里和在波斯同样燃烧，然而每个人看到它，所想之物却不尽相同。
2. 贡布里希：《艺术与错觉》，第 182 页。
3. 阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第 59 页。
4. 阿恩海姆：《视觉思维》，第 407 页。
5. [英] E·H·贡布里希：《图像与眼睛》，范景中等译，浙江摄影出版社，1989 年第 1 版，第 255 页。
6. 柏拉图：《理想国》，第 166-167 页（439E-440E）。
7. 转引自 [美] 苏珊·桑塔格：《关于他人的痛苦》，黄灿然译，上海译文出版社，2006 年第 1 版，第 89 页。
8. [美] 亚伯拉罕·马斯洛：《动机与人格》（第三版），许金声等译，北京，中国人民大学出版社，2007 年第 1 版，第 3 页。
9. 某眼有严重视觉障碍者不能获取驾照，自有道理，因其不能辨别空间深度，无法判断事物远近诸相。
10. Richard Kendall ed. CÉZANNE by Himself: Drawings, Paintings, Writings [Macdonald & Co (Publishers) ltd, 1988], p.303.
11. 梅洛 - 庞蒂：《知觉现象学》，第 100 页。
12. 巴特：《直盯盯地看着》，《显义与晦义》，第 323 页。
13. 另一狭隘区分："vision" 划为科学研究主题，"visuality" 归入人文社科领域，一如 "sex" 属生理学，"sexuality" 为社会学研究对象。
14. 麦克卢汉：《理解媒介》，第 353 页。
15. "没有文字的民族简直弄不懂透视为何物，亦不懂光线强弱所造成的距离远近效果；而我们却设想，它们是人与生俱来的装备"。麦克卢汉：《理解媒介》，第 353 页。
16. 列维 - 斯特劳斯：《看·听·读》，第 24 页。
17. [英] 诺曼·布列逊：《视觉与绘画：注视的逻辑》，郭扬等译，浙江摄影出版社，2004 年第 1 版，中文版序。
18. 鲁迅：《降花洞主小引》，《集外集拾遗补编》，北京，人民文学出版社，1993 年第 1 版，第 141 页。
19. 阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第 6 页。
20. Norman Bryson, "the Gaze in the Expanded Field," in Foster, ed. *Vision and Visuality*, pp.91-92.
21. 费孝通对中国传统乡村社会的研究，印证这一说法，传统就是经验的积累。决定行为的经验是从过去实验与错误的公式中积累的。费孝通：《乡土中国》，北京出版社，2004 第 1 版，第 71-72 页。
22. 关于中国早期肖像摄影习俗可参阅 Roberta Wue, "Essentially Chinese: the Chinese Portrait Subject in Nineteenth-Century Photography," in Wu Hung and Katherine R.Tsiang, eds. *Body and Face in Chinese Visual Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 2005), pp.257-280.
23. [美] 李欧梵：《上海摩登：一种新都市文化在中国 1930-1945》，毛尖译，北京大学出版社，2001 年第 1 版，第 110 页。
24. 参见克拉克对 "裸体"（naked）与 "裸像"（nude）的区分，[英] 肯尼斯·克拉克：《裸体艺术》，吴玫、宁延明译，海南出版社，2002 年第 1 版，第 7-35 页；可参考约翰·伯格：《观看之道》，第 55 页，以及 Joanne Entwistle, *The Fashioned*

Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory (Cambridge: Polity Press, 2000), pp.3-4.

25. 莫尼克·西卡尔：《视觉工厂》，第 255 页。
26. Sturken and Cartwright, *Practices of Looking*, p.45.
27. 尼古拉斯·布宁、余纪元编著：《西方哲学英汉对照词典》，“图型论”词条，第 899 页。
28. 另一原因也促使标志（标识）设计由细节罗列走向信息压缩，这便是印刷与复制技术，因为设计作品最终显现各色媒介上，如名片、信笺、包装盒、建筑物外墙，而印刷成本、复制效果都是设计师要考虑的。
29. 巴特：《明室》，大陆版，第 15 节。
30. 不同媒介的不同再现方式，所传达信息也全然有异，如，从照片中可了解建筑物的风格样式，而平面图却能获悉建筑物的空间坐标；一张肌肉解剖的摄影图片不一定赢得医生的青睐，而一幅手绘图稿可能效果更好。同理，对游客来说，一幅地图比一张城市鸟瞰图有用。
31. 贡布里希：《图像与眼睛》，第 395 页。
32. [法] R·舍普等：《技术帝国》，刘莉译，北京，生活·读书·新知三联出版社，1999 年第 1 版，第 106 页。
33. 章立凡主编：《记忆：往事未付红尘》，陕西师范大学出版社，2004 年第 1 版，第 176 页。
34. 孙亚菲：《投票日》，《南方周末》，2004 年 11 月 4 日，A3 版。
35. 圣·奥古斯丁：《忏悔录》，卷 1，章 7，第 8 页。
36. 据巫鸿论证，这些石像同属三星堆文化。详见《眼睛就是一切》，巫鸿：《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，郑岩等译，北京，生活·读书·新知三联书店，2005 年第 1 版，第 72-75 页。
37. 17 世纪，英国人罗纳德（Ronald Knox）囚在锡兰，他亲眼目睹当地人制造佛像时对眼睛的重视：眼睛未被制作之前，佛像无非一堆普通金属扔在店铺里待售，当眼睛被雕琢后，便是一尊令人敬畏的神。Freedberg, D., *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), p.85.
38. 拜占庭国家也有此风俗，刺瞎篡权者、盗贼、异教徒或巫师的双目为惩罚。Robert S. Nelson, “Introduction,” in Nelson, R. S. ed. *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p.2. 电影《埃及艳后》中为妖艳女王弹琴吟诗的那位奴隶为盲人，以免窥视女王裸体。

    宗教战争中，对敌人的消灭，并非取其性命，而是毁其眼睛。穆罕默德进入圣城加沙，将前伊斯兰偶像搬出清真寺之前，用弓箭射穿双目；新疆克孜尔石窟中的佛像眼睛被异教徒用尖刀划破。
39. 巫鸿：《眼睛就是一切》，第 82-83 页。
40. 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 34 页。西美尔原话：“能够看但无法听的人，通常比能够听却无法看的人更易于困惑茫然、不知所措和心扰难安。” Simmel, “Sociology of the Senses,” in Frisby and Featherstone eds, *Simmel on Culture*, p.114.

    对待现代生活，穆时英有另一说法，*PIERROT* 以曼妙笔触罗列各色眼睛，借此定义都市景观——“街有着无数都市的风魔的眼：舞场的色情的眼，百货公司的饕餮的蝇眼，‘啤酒园’的乐天的醉眼，美容室的欺诈的俗眼，旅邸的亲昵的荡眼，教堂的伪善的法眼，电影院的奸猾的三角眼，饭店的朦胧的睡眼……眼的光轮里展开了都市的风土画。”

41. “面孔所透显的多样性时常令人迷惑；总的说来，我们对某人的观看每每由听闻予以补充，反之则极为罕有。” Simmel, “Sociology of the Senses,” in Frisby and Featherstone eds, *Simmel on Culture*, p.114.
42. 譬如，卢梭以为原始人向文明人过渡中，“每一个人都细心注视另一个人，同时也希望自己受到别人的注视。” [法] 卢梭：《论人与人之间不平等起因和基础》，李平沤译，北京，商务印书馆，2007 年第 1 版，第 91 页。
43. [法] 瓦莱里：《实记》第一卷，42 页，转引自 [法] 莫里斯 · 梅洛 - 庞蒂：《符号》，姜志辉译，北京，商务印书馆，2003 年第 1 版，第 290 页。
44. Simmel, “Sociology of the Senses,” in Frisby and Featherstone eds, *Simmel on Culture*, pp.110-111. “倘若互视不复存在，那么人际间的交感——如同情或嫌恶，亲近或疏远——将彻底发生易位。也就是说，较之简单的看，互视意味着新型的、无与伦比的人际关系。” Ibid., p.112.
45. 巴特：《直盯盯地看着》，《显义与晦义》，第 327 页。
46. 同上。
47. Simmel, “Sociology of the Senses,” in Frisby and Featherstone eds, *Simmel on Culture*, pp.113-114.
48. 杜小真、张宁编译：《德里达中国讲演录》，北京，中央编译出版社，2002 年第 1 版，第 225 页。
49. [法] 萨特：《存在与虚无》，陈宣良等译，北京，生活 · 读书 · 新知三联书店，1997 年第 2 版，第 336-340 页。
50. 参见梅洛 - 庞蒂：《眼与心》，第 129 页。
51. 包括费希特将“自我设定自我” → “自我设定非我” → “自我与非我统一”的知识学三原理运用于自然法权研究，由“自我”推出一套由法律维系的社会共同体。
52. 梅洛 · 庞蒂的追问是：“既然人的行为或思想原则上讲是一种第一人称的、与一个我分不开的活动，那么人的行为和思想如何能以‘人们’的方式被理解？”况且，“人们如何谈论我的我之外的另一个我？” 梅洛 - 庞蒂：《知觉现象学》，第 438-439 页。
53. [德] 尼采：《快乐的知识》，黄明嘉译，北京，中央编译出版社，2001 年第 1 版，卷三，第 162 节。
54. 卢梭可能意识到了这个问题，将“你们愿意人们怎样对待你们，你们也要怎样对待人”修改为“在谋求你的利益时，要尽可能不损害他人。” 卢梭：《论人与人之间不平等起因和基础》，第 75 页。
55. 萨特：《存在与虚无》，第 295 页。
56. 同上，第 295 页。“由于我们各自的处境，我们不可能构造一个我们两个意识得以沟通的共同处境，每一个人都是根据自己的主体性背景投射这个‘唯一的’世界。” 梅洛 - 庞蒂：《知觉现象学》，第 449 页。
57. [法] 帕斯卡尔：《思想录：论宗教和其他主题的思想》，何兆武译，上海人民出版社，2007 年第 1 版，第 455 节。《罗兰 · 巴特自述》的“时间安排”一节中，短短数百字，密集出现“我”，于巴特这位书写高手，既是自述，肯定涉及本人，何必出现“我”。他为何反复书写“我”？乃因“这一切都没有什么意思……你以幻觉方式组构自己为‘作家’，或者更坏的是，你在组构自己。”《罗兰 · 巴特自述》，怀宇译，天津，百花文艺出版社，2002 年第 1 版，第 49-50 页。
58. 巴特：《直盯盯地看着》，《显义与晦义》，第 323 页。
59. Simmel, “Sociology of the Senses,” in Frisby and Featherstone eds, *Simmel on Culture*, p.112.
60. 参见 [美] 周蕾：《视觉性，现代性与原始的激情》，张艳虹译，罗岗、顾铮主编：《视

觉文化读本》，第 258-278 页。

61. 如《论睁了眼看》、《“醉眼”中的朦胧》、《以眼还眼》；《我是怎么做起小说来》一文还谈及眼睛的刻画对描绘人物形象的重要性：“要极省俭的画出一个人的特点，最好是画他的眼睛。我认为这话是极对的，倘若画了全副的头发，即使画得逼真，也毫无意义。”
62. [英] 马克 · B · 索尔特：《国际关系中的野蛮与文明》，肖欢容、麻争旗译，北京，新华出版社，2004 年第 1 版，第 61 页。
63. [美] 爱德华 · 萨义德：《东方学》，王宇根译，北京，生活 · 读书 · 新知三联出版社，1999 年第 1 版，第 135 页。
64. Mirzoeff:《视觉文化导论》，第 223 页。
65. 拉康如此描述凝视（gaze）：“在我们与物的关系中，就这一关系是由观看方式构成的而言，而且就其是以表征的形态被排列而言，总有某个东西在滑脱，在穿过，被传送，从一个舞台到另一个舞台，并总是在一定程度上被困在其中——这就是我们所说的凝视。”[法] 拉康：《论凝视作为小对形》，吴琼编：《视觉文化的奇观：视觉文化总论》，北京，中国人民大学出版社，2005 年第 1 版，第 17 页。
66. 巴特：《明室》，台湾版，第 5 节。
67. [德] 马丁 · 布伯：《我与你》，陈维纲译，北京，生活 · 读书 · 新知三联书店，1986 年第 1 版，第 27 页。
68. 梅洛 - 庞蒂：《知觉现象学》，第 450 页。
69. 港道隆：《列维纳斯：法外的思想》，第 109 页。
70. 萨特：《存在与虚无》，第 328 页。
71. 让 - 吕克 · 南希：《解构的共通体》，第 348 页。
72. 拉康：《论凝视作为小对形》，吴琼编：《视觉文化的奇观》，第 19 页。
73. “面具表达的东西很多，但隐藏的东西还要更多。……从一个面具跳跃到另一个面具，中间的一贯可能都被排除；没有大约会在人的脸上出现的和缓过渡。新的，另一个面具突然间出现，同先前的那一个一样清晰，一样呆板。”[德] 埃利亚斯 · 卡内提：《群众与权力》，冯文光、刘敏、张毅译，北京，中央编译出版社，2003 年第 1 版，第 264 页。尼采相信各行各业皆需面具：“每个人的职业都需要他戴上一个面具，象征他特殊的行业。这些面具不是装出来的，而是当人们活着时从他们身上长出来的，就像皮肤长出来，毛发长在皮肤上一样。有商人的面具，也有教授的面具，有适合小偷的面具，也有在圣者身上看起来才自然的面具。最伟大的面具是‘裸露’。如果我相信上帝，我会想象‘裸露’是上帝脸上的面具。”尼采：《我妹妹与我》，陈苍多译，北京，文化艺术出版社，2003 年第 1 版，第 6 章第 61 节。
74. 萨特：《存在与虚无》，第 458 页。萨特的终身情侣西蒙 · 波伏娃亦言：“一旦打扮完毕，呈现在别人眼前也再不是她自己了。相反，她就像一张雕塑的照片或舞台上的演员一样，成为一个代理人，代替着一种不存在的事物。也就是说，她代表的是她所扮演的角色，而不是她自己。”
75. 让 - 吕克 · 南希：《解构的共通体》，第 348 页。
76. 同上，第 356 页。
77. 尼采：《曙光》，第 324 节。
78. [英] 奥斯卡 · 王尔德：《谎言的衰落》，萧易译，江苏教育出版社，2004 年第 1 版，第 12 页。
79. 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，许绮玲译，《迎向灵光消逝的年代》，第 102 页。
80. Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art*, p.80.
81. 巴特：《明室》，大陆版，第 46 节。

82. 马丁·布伯：《我与你》，第 121 页。
83. 约翰·伯格：《看》，第 26 页。
84. Simmel, "Sociology of the Senses," in Frisby and Featherstone eds, *Simmel on Culture*, p.120.
85. 详见鲍曼：《全球化——人类的后果》，第 50-51 页。
86. 详见贡布里希：《艺术与错觉》，第 80 页。
87. 最早对审查制度的强调，据说来自柏拉图的《理想国》和《法律篇》。《理想国》卷二中，柏拉图觉得应首先审查写故事的人，做的好，我们就选择，做的不好，我们就抛弃。并以法律规范诗人（377C、380C）；《法律篇》进一步明确，"最高尚的剧本只有凭真正的法律才能完善"（817C-817E），把诗歌交给长官们审核，写得好才允许在本邦演出。
88. [英] 戴维·钱尼：《文化转向：当代文化史概览》，戴从容译，江苏人民出版社，2004 年第 1 版，第 133 页。
89. 同上，第 133 页。
90. 影片《枫》和《芙蓉镇》因涉文革内容遭禁，但经过修修改改允许上映；电影《活着》、《阳光灿烂的日子》就没那么走运了，虽广散民间，至今未能平反，原著小说却为畅销书。对观看的限制颇能说明图像强于文字的力度。
91. 林达·尼德：《女性的裸体：艺术、淫秽和性》，赵静蓉译，陶东风等主编：《文化研究·第 3 辑》，天津社会科学院出版社，2002 年第 1 版，第 289 页。
92. [意] 马里奥·佩尔尼奥拉：《仪式思维》，吕捷译，北京，商务印书馆，2006 年第 1 版，第 50 页。
93. 林达·尼德：《女性的裸体：艺术、淫秽和性》，第 287 页。
94. G 巴塔耶：《性爱》，玛丽达尔乌德译（London:Calder,1962），第 108 页。转引自佩尔尼奥拉：《仪式思维》，第 50 页。

第3章　影像文化与架上绘画

第3章

影像文化与架上绘画

画家笔下的裸体形象被视为典雅而高贵的艺术品，甚少引人想入非非（图3.1）；裸体摄影则浮艳而粗俗，多多少少召唤微妙心理波动，触发性爱幻想联翩——假设它始终涉及情色意味，进而与商品发生关系。因故，可心安理得悬挂裸体绘画于客厅供家小欣赏，却绝不好意思明目张胆展示人体摄影供宾朋把玩（图3.2）。

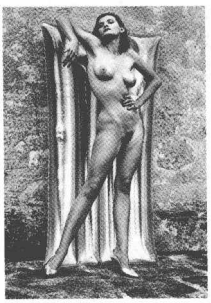


图3.2 赫穆特·纽顿（1920–2004）：《女人体与充气垫》，摄影，1980



图3.1 安格尔（1780–1867）：《泉》，布面油画，163×80cm，1856，巴黎奥赛博物馆藏

上世纪80年代，美国同志艺术家梅普尔索普拍摄一组头上长角装扮撒旦的照片，如今看来稀松随常的作品，不料彼时煽激坊间非议，尤其宗教界人士，不仅肆力责难梅普尔索普，且忿然指摘为其提供创作资助的基金会。梅普尔索普由此暴得大名（图3.3）。

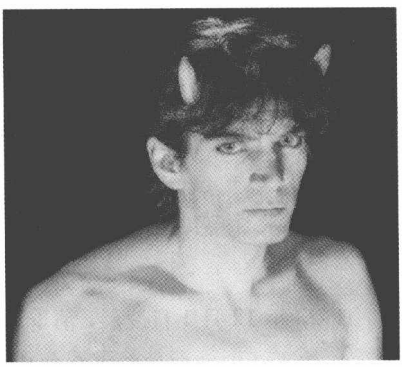


图3.3 罗伯特·梅普尔索普（1946–1989）：《地狱季节》，摄影，1986

同为再现手段，为何无法以绘画的观看心态坦荡接受人体摄影？为何梅普尔索普的撒旦照片触击强烈反感，用绘

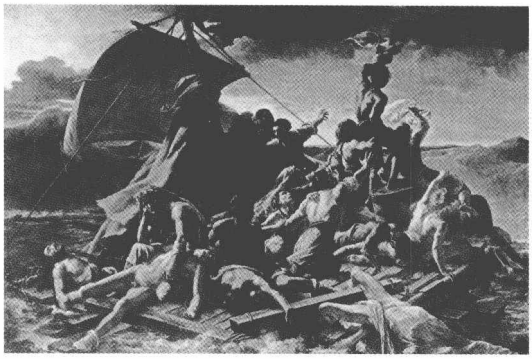


图 3.4 席里柯：《梅杜萨之筏》，油画，491×716cm，1819，巴黎卢浮宫藏

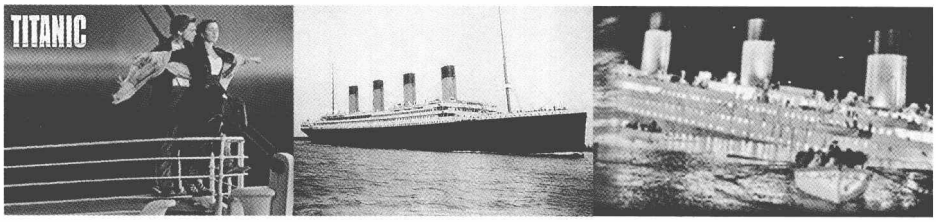


图 3.5 泰坦尼克号

画形式表现这类题材却不会招惹任何争议？19 世纪初，席里柯绘制的大型画作《梅杜萨之筏》（图 3.4），类似今日新闻报道，而百年后巨轮泰坦尼克号沉没（图 3.5），画家已没任何描绘激情，唯电影导演有兴趣将这一事件频繁搬上银幕。戈雅的《1808 年 5 月 3 日》直呈法国军队疯狂屠戮西班牙人民，德拉克洛瓦的《希阿岛屠杀》控诉土耳其军队残酷镇压希腊民族独立，20 世纪更大规模种族灭绝，却无画家问津，只有影业人士接二连三挖掘这一题材。绘画的昔日权威哪里去了？影像的力量是谁赋予的？影像文化与架上绘画到底发生了怎样的变化？透过这些追问，找寻二者扑朔迷离的演绎关系。

3.1 技术诱惑

1922 年 12 月 1 日凌晨，清季废帝溥仪大婚之日，皇后为 17 岁入宫的婉容姑娘。溥仪择偶，非因婉容相貌出众气质不凡，仅在大堆候选人照片上随手画圈，便改变婉容一生命运（图 3.6）。



图 3.6 婉容大婚礼服

摄影术出现之前，帝王娶立皇后妃嫔，常由画师绘制以便挑选。宫闱佳丽三千，并非人人有幸接应垂怜与眷顾，大多韶华飞逝，埋葬青春，最后命运是作为玩伴送给太监。汉元帝时期，宫女为博得皇上的临幸，竞相行贿毛延寿等画师，冀求将自己描绘得更漂亮些。王昭君因不肯贿赂，被画成资质平平的宫娥而遭冷遇。后匈奴求和，昭君出嫁西域，元帝才发现她乃天下第一美女，后悔不迭，以欺君之罪痛杀毛延寿。这是有明确文字记载的早期人物肖像写生案例。

雅克 - 路易 · 戴维笔下雅各宾三巨头之一的《马拉之死》，等同国民党三领袖之一的宋教仁遗照，以革命烈士像形式揭发真实，愤慨谴责野蛮暗杀行径。无论摄影还是绘画，首务为表呈事相，尚未出现扣留物影的更好技术时，绘画是奏效工具。古时边塞画匠采集入境游客的肖像，如同现行以照片备案；哈尔斯、伦勃朗的群像，类似今日合影留念；《韩熙载夜宴图》的作者顾闳中，相当于时下刺探并窥拍名人隐私的狗仔队。无疑，绘画这一功能遭遇新视觉媒介的有效质疑与剥离，进而边缘化、祛魅化。[1]

（1）

“新技术是革命的动因”，亦为艺术拓展的诱因。如透视法之于三维空间表现、摄影术之于绘画转向、交叉拱顶之于哥特式教堂、钢材混凝土玻璃之于现代建筑、铜版技法之于意大利艺术传播、便携式画具之于外光画法普及、石印技术之于《点石斋画报》刊发……

为避免陷入技术决定论，可这样认为，推进艺术变革的各因素交叉点上，技术是催生和突变力量。不仅由于新技术酝酿新艺术，困扰艺术家已久的问题亦迎刃而

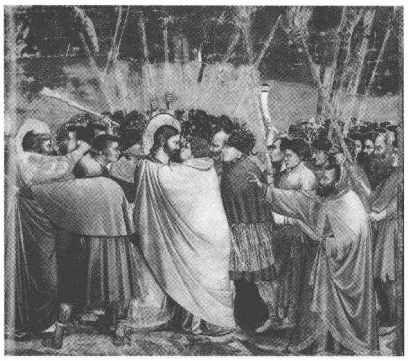


图 3.7　乔托（约 1266–1337）：
《犹大之吻》，壁画

解（如再现问题，不单靠艺术家的观察，尚需一套透视机制）；或说，艺术已有内在变革需求，但尚未找到适切技术（技巧、技法、手段）。从这一角度考量，并非技术导致需求，而是需求引出技术。摄影便为绝佳例证，对固定瞬间即逝物像的渴望诱其诞生。

14 世纪的乔托作品（图 3.7），已孕育异于中世纪图案式绘画的错觉效果，苦于没有引入一套新的视觉法则，尚未完全摆脱平涂的装饰性书写。中世纪制像技巧虽不高明，却可清晰绘出简单故事情节，讲述圣迹，宣扬教义，方便目不识丁的信徒解悟经文，但问题在于无法身临其境。怎样让观众真切感受上帝荣光，这一方案摆在画家面前。

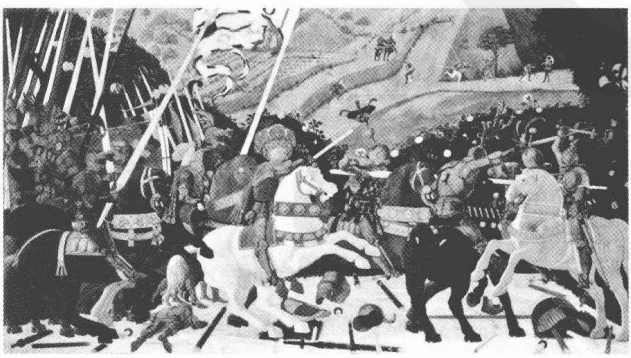


图 3.8　乌切诺（1397–1475）:《圣罗马诺之战》，
1450，伦敦国立美术馆藏

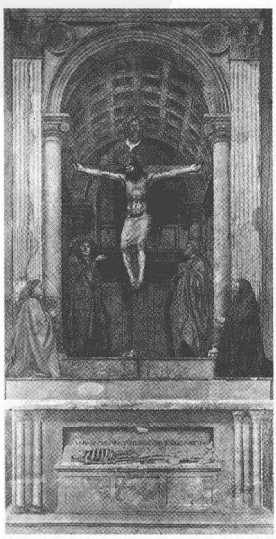


图 3.9　马萨乔（1401–1428）:《三位一体》，
圣玛利亚诺韦拉教堂壁画，约 1427



图 3.10　中世纪绘画《圣路易的生活》，作者不详



图 3.11　拉斐尔 (1483 – 1520)：《雅典学院》，壁画，底边 770cm，1510–1511，梵蒂冈博物馆藏

接下来的艺术实践，针对此问题给出尝试性的解决方案——正是马萨乔（图 3.9）、乌切洛（图 3.8）的创作立足点，以经验、感觉的直观方式铺展透视效果，生产奇迹。而制造错觉任务，只有科学、严谨透视系统的完善，方能彻底实现。可是，“只要某一方面有所发现，其他地方就产生新困难。”[2] 据问题守恒定律，一处问题的妥善解决，同时制造更棘手的麻烦。解决逼真再现后，意想不到的新问题浮出水面。

问题的提出是艺术创作始料未及的后果，艺术家采纳科学的透视法，以为可解决全部绘画问题，但系列麻烦尾随而至，其一为画面的布局，即怎样合理安置画面关系，画家头疼不已。因为错觉效果的营造，规定图像添设更多内容、附着更多信息。然而，更多真实效果的增加——如人物与背景的具体空间关系、精准的光影投射——便超越传统图像的承受负担，一旦所传达信息溢出传统图像载荷限度，困难就来了：如何协调复杂内容。中世纪绘画没有三维纵深的逼真效果（也许他们不懂透视法，或许对透视效果不感兴趣，甚至觉得没有这个必要），却可自由处理画面，绘出布局紧凑的图案（图 3.10），熟练掌握透视法的艺术家却很难制作一幅和谐作品。正如贡布里希所言：艺术家的新能力会毁灭其最珍贵天赋。这时艺术家面临的最大问题：如何协调人物与环境，并有机统合于画面。文艺复兴大师之所以成就不俗，乃因有效解决了这一两难（图 3.11）。[3]

同样，凡·艾克兄弟很可能不知正处于实验阶段的焦点透视法，但为了营造真实感，他们采用另一种方式：拼命堆积细节，如一面镜子将外物收罗殆尽（图 3.12）。[4] 此时对付的问题：颜料干燥速度如何慢些，便于笔触之间衔接，也可反复修改。显然，湿壁画和蛋彩画技术有着相当局限。油画此时应运而生——称油画为新发明并不准



图 3.12　扬・凡・艾克兄弟（约 1380/1390—1441）:《根特祭坛画》（局部），可称为历史上第一件真正油画作品，历经数百年，色彩鲜艳如初，得益于亚麻油这种新媒材

确，它只是一种新配方——这种新技术或新媒材满足了艺术家的新需求。[5]

（2）

摄影突兀闯入绘画领地，短兵相接之后，绘画史的连续性被新视觉技术敲裂（至少是古典绘画与现代绘画的急遽断裂），引发新的绘画形态与走向。摄影术亮相，图像作为现实的再现（表征、表象）这一功能已被超越，较之摄影的真实性（包括可复制性、便携性、传播性），绘画大为逊色（详见第一章第五节）。于是绘画又面临新问题和新任务：追问绘画本体，即绘画应该是什么，还可以是什么。解决方案有二：其一，向内收缩，避开摄影的视觉控制，强调艺术的纯粹性，自身的可能性，走向自我定义，自我完成，也就是现代主义的自律，并建立新的理论为绘画滔滔辩护，传统的模仿说（亚里士多德）、再现说（阿尔贝蒂）渐次疏远，新的艺术理论相率出炉，“移情说”（立普斯）、“直觉说”（克罗齐）、“有意味的形式说”（贝尔）、“符号说”（卡西尔）、“纯粹主义说”（格林伯格）等等不一而足[6]；其二，朝外伸张，与摄影相混淆，或吸纳摄影（如马奈的摄影式造型与德加的摄影式构图），或利用摄影（如冉奈在照片上用油彩涂抹与劳申伯格引入新闻图片），或试图超越摄影（如艾斯特斯的照相写实主义），或将绘画等同于摄影（如里希特的照片式绘画）。

技术有种超强魅力和感染力，如病毒般四处奔突、散布、扩移。尤其视觉技术，直接而直观，具备超文化性，理当如此。流入国内时间长短可见一斑：

油　画——15世纪发明，18世纪传入中国，历时200多年。

望 远 镜——1616年发明（一说1608年），30年后注入晚明文学家李渔作

品中。

摄　影——1839年发明，1844年步入中国，历时五年。

电　影——1895年发明，1896年上海徐家汇公映，时间不到一年；有声电影1927年在好莱坞拍成，上海紧随跟入。

数码技术——几乎全球同步。中国盗版业猖獗，据一调侃，微软公司召开新闻发布会，宣布新操作系统上市，而前几天，盗版就已出现国内。[7]

技术的切入，身体获致外溢、张扬，并完善人的器官。眼镜、望远镜、显微镜克服视觉局限；摄影术、录音机缓解记忆压力。新旧技术之间并非彼此对立，很大程度，新技术是旧技术的延伸或拓展，如火车、有轨电车是马车的延展；摄影是绘画的延展，而电影、电视又是摄影的延展。

“技术不断改变人，刺激人不断寻找改进技术的手段。于是，人就成为机器世界的性器官，就像蜜蜂是植物世界的性器官一样。”麦克卢汉接受《花花公子》采访，道出这些貌似深刻而又模棱两可的“胡说”，颇耐人寻味。

正如印刷术成就了宗教改革，书籍培育了市民阶层，视觉新技术的发挥，不仅流水线作业的批量复制具备可能，且造就无数潜在的“视觉”观众，径直推动大众文化的跟进和图像社会的成型。此外，对更先进技术的采纳，是人的理性选择。若说技术与艺术有何相似之处：一个开放社会，民众有更大的自由度和选择权，这点在专制社会和封闭社会绝无可能。

3.2　工业化群众

图像社会的出现有其社会基础，即大众的兴起，且地位日益提高——“大众是促使所有现今面对艺术作品的惯常态度获得新生的母体”。

摄影（影像文化）与架上绘画也体现在观众基础的不同，这支配并限定二者观看方式、接受方式、解读方式的区别。以电影与大众的深度契合为例：影片主题曲灌制成唱片磁带 DVD 光盘，电影明星照片刊登于各个杂志，原著被大家争相捧读，影片介绍和评论成为生活指南。这样，艺术的商业化、工业化孕育了第一批大众，大众的参与引起参与方式的变化，也就是说，媒介不仅造就了市场，也造就了

大众——“型塑自己的观众群”。

不过，媒介与大众具有交互维度：视觉技术的变革触发观众知觉模式的更易，引致观看实践的转型；而大众也要求新的接受方式（消遣的、闲散的方式），新视觉媒介符合这一观看愿望，大众的消闲式目光，使“艺术品潜入了大众”。

作为现代体验之方式、技术理性之产物的摄影，俾使艺术灵韵祛魅，膜拜价值转向展示价值，艺术“神性”消失，不再是精神依托，仅是生产和消费的润滑剂，虽有文化工业（标准化、同质化、单一化）之嫌，却带来艺术的民主化。本雅明相信，“原真性标准失灵之时”，艺术功能就此生发变化，不再基于礼仪，而是基于政治实践。按此逻辑推演，艺术的民主化无意间培育了无产阶级意识，并为无产阶级革命做了铺垫。这种说法算不得古怪。[8]

艺术制作怎样成倍增长且让大众消费得起，是摄影术发明之前的一项追求。资本社会生产大量产品，不料带出大批群众，而群众的艺术趣味，扯旗造反，急于同资产阶级的艺术价值观分庭抗礼，以复制方式要求一律——“世间万物皆平等的意识”增强到如此地步，以致用机械复制方式，从独一无二的物体中提取这种感觉。[9]摄影术所具备的强大生产功能，分散艺术品至民众手中，“加速了艺术品转化为商品的程序”。

艺术借助复制，撒播社会每一角落，绘画从金字塔上端走入下端，供更多民众欣赏。但本雅明确信这不仅由于摄影术的出现，也因“艺术品有心接近群众。”此论精辟十分，悖论因之出现，这一悖论与前面所讲的需求促使技术出现相抵牾：是需求导致生产？还是产品造就需求？

按照惯常理解，是需求引向生产。不过，换个思路也许更能说明问题。大众有时不知自己的具体打算，或以为没有某种索取，一旦产品面市，这才意识到原来有此需求（如古登堡印刷术触动路德改革宗教的念头）；或强化某需求（如手机释放群发短信欲望，激增人际互动愿望，只要使用了手机，便离不开手机）；或产品满足旧需求，结果造就新需求（如互联网是冷战产物，其发展却不经意满足民众聊天说废话的快感，人肉搜索同时也监督政府）。

资本主义的商业法则是生产欲求，唤醒需要，创造相对贫困感，诱促民众不停消费，消费者习染“成瘾性倚赖”。工业化大生产持续制造海量消费者并孕育潜在消费者，生产需求才是必须的，不像过去只是制造物品。为生产欲望而生产，有如摄影术为制造视觉快感而制造观看。生产需求是目的，不针对具体的消费实物，同样，

观看也是目的，不指向具体的凝视目标。

3.3 游手好闲者与规训者

波德莱尔（本雅明）和边沁（福柯）分别给出两种不同观看实践——游手好闲者与规训者。波德莱尔笔下的游手好闲者是种散漫的、无目标的观看；而边沁塑造的规训者是固定的、有针对性的凝视。前者是局部的浏览，细节的拼凑，其目光被对象征服；后者是整全的监视，一览无遗，欲以目光征服对象。游手好闲者的观看空间——街道——是敞开的，流动的，自由的；而规训者的观看空间——监狱——是封闭的，限定的，逼仄的。

游手好闲者徜徉漫步，东张西望，看似无所事事，却有着鹰隼般犀利眼神和猎人般敏锐目光，以本雅明的比喻：眼目貌似涣散的背后，潜伏着绝不放过坏人的警觉。他们探寻都市的诱人踪迹，“精神上始终处于康复期”，如儿童般，看到什么“都是新鲜的”，“总是醉醺醺的”，对一切事物，哪怕最平淡无味之物，仍怀有浓厚兴趣，并以追逐稍纵即逝的变化为能事。他们是“似在非在，无足轻重而永远具有观望兴致的人。”

置身封闭空间的观看，局促十足；位处敞开空间的观看，自由无束。前者在规定的场域内，笃定目光，对准焦距，与被观看物保持一定距离，排除任何外来的干扰，基于此种视线安排，统摄全局，破译对象，换言之，他们对观看本身不感好奇，所关心的是能否牢牢控制被看对象；后者对日常视觉经验持有蓬勃的观看欲求，双目敏捷，随时留意视觉事件，即便窝居室内，当窗外的群众像磁铁吸引他时，即刻起

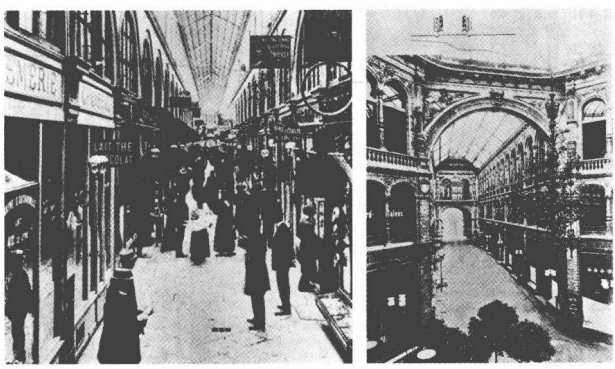


图3.13–14 19世纪巴黎拱廊街，游手好闲者的漫游之处，本雅明的写作灵感源于此

身加入人群，这种观看方式的结果是形成许许多多的风景画面，彼此叠加，形成画册，“是能唤起伟大雕刻家灵感的贴身景象。”[10] 亨宁·比彻（Henning Bech）剖析城市生活，甚至得出如此简括结论：游手好闲者漫步都会所获得的快感体验与“亢奋的性爱愉悦相类似”。[11]

游手好闲者是都市景观的积极参与者，不过，他们绝非看热闹的人，虽加入群众，却具备个人意识，在街头中不会迷失自我，看热闹的人则完全沉浸外部世界，不再是个体，融入人群，化作无聊看客一员。游手好闲者之所以卷进街头，“只为了在轻蔑的一瞥里把他们湮没在忘却中。”[12]

（1）

若稍加类比两种不同人群，其观看方式分别对应不同媒介的信息接收——电视和电影。

鉴于媒介不同，视觉的文化基础相应发生变化，这也是对麦克卢汉“媒介即信息”这一著名概念的阐发：媒介的效果与其传达内容无涉，而与传播方式有关，感官系统长期浸于其中，自然拟之。倘就视觉认识论而言，传播性质的差异要求观看方式的分殊。

电影是艺术与科学首次完美结合，丹尼尔·贝尔以为电影是两千五百年以来唯一的新艺术。Film（电影）一词来自柯达公司生产的胶卷名称，Cinema 也指电影，源于卢米埃兄弟改良的连续拍摄装置，这说明电影与摄影的血统一致，电影本身由三部分构成——达盖尔摄影术、伊斯纽曼胶卷、爱迪生的白炽灯。

电视（television）指远距离观看，或看不在身边之物，是一种将日常世界编码为“光斑马赛克”的显像管。按麦克卢汉的说法，电视图像与绘画、摄影不同，是扫描器不停勾勒的物像轮廓：“每秒轰击收视者的光点约有 300 万之多。从这么多光点中，他只能每一刹那接收几十个光点，靠这少数光点构成一个图像。”[13] 从图像史角度，电视被称为电子图像，与电影（摄影）相区别，不再经由传统胶片的曝光、显影、定影、冲印等程序，而直呈所摄内容；从传播史角度，电视又被称为有画面的广播，与单靠声音的传播相区别。[14]

看电影，只有两种选择——走或留；电视却有第三种选择——换频道。观众“从这个频道转到那个频道，寻找他们喜欢的新闻节目或体育赛事，编辑他们自己的蒙太奇，他们不觉得这些蒙太奇是‘形象’，它们只是转换频道的副产品。”[15] 影片《天

生杀人狂》开头出现女招待美宝不停切换频道直至关掉电视的镜头，类似经历我们习以为常。

电影首尾相连，叙事完整；电视杂乱无序，广告、新闻、连续剧及种种娱乐节目相互穿插，视觉效果是零碎的、片段的、跳跃的，兼具即时性和现场化特点，是对生活世界的直接转译。电视观众犹如本雅明所阐释的游手好闲者，在敞开的自由空间，漫不经心，四处闲逛，碰运气式地寻获都市秘密，带着机缘，目睹周遭世界。

看电影是一整套严肃仪式，指定空间，规定时间，以特定形式，安排观看。封闭的场所固定观众，且叙事方式亦为固定。因此需聚精会神，无及遐思，每帧图像同等对待——电影必须凝视，图像疾驶而来，又席卷而去，稍不留神，便交臂失之，且图像相互冲突，被连续不断的图像所否定，后一帧迅速吃掉前一帧。[16] 巴特的《明室》写及："我能往电影的图像上添加什么吗？——我想不行，来不及：面对银幕，我不能想闭眼就闭眼；闭上眼睛，再睁开就找不到原来的图像了；我必须全神贯注……"[17] 故而，影院犹如全景敞视监狱，观众好比看守，监察犯人一举一动，目光紧跟对象，若有必要，甚如观众坐入戏院包厢（结构与影院相似），手持望远镜眺视（与狱中规训者的观看方式雷同），否则被羁对象极易逃离视线的布控而逍遥法外。

柏拉图的洞穴居民一生寓住窖内，"头颈和腿脚绑着，不能走动也不能转头，只能向前看着洞穴墙壁。"[18] 其实，这是关于规训（纪律）的生动隐喻，人民被驯顺得规规矩矩，服服帖帖。电影的诞生不幸被两千多年前的柏拉图言中。影院，柏拉图洞穴的现代版本——观众不仅沦为图像囚徒，亦如洞穴居民一般举目观望，不能转头，更不许随意走动。

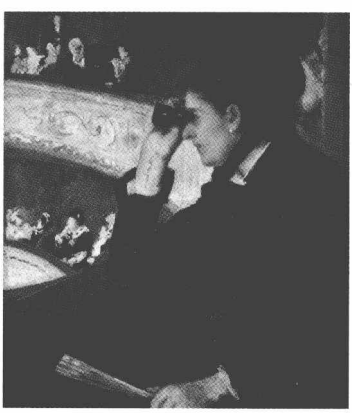


图 3.15 卡萨特：《歌剧院》，油画

在展示方式上，由于电影图像从观众后方投射前方，其观看与洞穴囚徒的视角相仿，由于电影观众的固定位置，其观看与塔楼看守的目光类似；而电视图像从前方摊开，观众直接面对显示器，不受拘束，可自由活动，好比从取景框中浏览外部世界，或如顺手翻阅影集。从影院走到卧室[19]，标志个人空间的凸显，观看随之任意，大可不必正襟危坐。[20]

“光”与“观看”在全景敞视监狱中和影院里均起决定性作用，但有少许差别：全景敞视监狱的光是为了控制，影院的光是制造幻觉；看与被看关系上，全景敞视监狱是少数人观看多数人，影院是多数人观看同一物。此外不同在于：全景敞视监狱是中心向四周发散，影院是四周聚向中心；全景敞视监狱的观众（即看守）犹如隐匿的全能上帝之眼，凝视一切，而影院是普罗大众欣赏“道成肉身”的上帝之表演。

二者有着如此差异，却反向印证了内在的相似：从黑暗瞭望光明，光与空间的饱满结合使事物完美现身。全景敞视监狱和影院均需观看者的凝视、注意、望眼欲穿，彼此打量，形成一种虚构关系。前者除了给予必要的目光关照，并不惊扰对象，后者除了双眼紧随叙事节奏，不愿有人打搅放映速度。全景敞视监狱的透明窗玻，照亮囚舍每一角落，被规训者将“似乎是”无所不在的看守者目光内化为自我监视，影院观众也与片中人物合而为一，想象成剧中角色，沉浸于幻觉世界。作为规训者（躲藏塔楼中心的看守）对被规训者（囚犯）来说，是不可见的观看者，同样，影院里的观众也是不可见的：从自我角度，全神贯注融入影像，故事情节剥夺观众的自我意识，如同萨特的偷窥者；从他者角度，观众也是不可见的，因为现场一片漆黑，唯有银幕散发着幽光。

（2）

游手好闲者 / 规训者这一命题，除电视 / 电影的对观，也可引申对摄影（印刷品、复制品）与绘画的两厢对照。

空间关系决定观看关系，前面提及，游手好闲者的观看空间——街道——敞开的，流动的，自由的；而规训者的观看空间——监狱——封闭的，限定的，逼仄的。只有空间是拘禁的、正式的、结构完善的（如博物馆、影院由无数围墙切割包围），观众受制其中，“正确观看”得以维系。

摄影与绘画的差异也在于空间组织：就像全景敞视监狱为囚徒打造一隅亮相场地，博物馆和画廊也为观者精心组织一席展示处所，均体现对受众的某种控制欲；

摄影（印刷品、复制品）、电视则将观者引离正式观看场合，无需固定空间，可在卧室客厅，亦在街头巷尾，甚至小饭馆、咖啡厅、酒吧中完成观看仪式，因此日常生活变现为视觉经验中心[21]。绘画需端庄凝重、稳健妥帖地张挂于正规展馆，最好光线充足、位置优越（马奈、莫奈和雷诺阿曾因作品被晾在不起眼地方而大发牢骚，写信给艺术部官员，强烈抗议；特纳深受风景画名家克劳德·洛兰影响，并自信超过他，将画作捐献国家博物馆时，有一附加条件：与其作品并排挂放[22]）；照片可压在玻璃板下、插进相册中，也可夹入随身携带的手提袋或钱包里。这限定了绘画与摄影观看方式的不同。

绘画与电影一样，得屏气观照，视觉集中，并保持一定距离，不可靠近，不许碰触，只能凝望。而照片（印刷品）与电视一般，不再与聚眸静思相符，观者三心二意，信手翻阅，逐渐养成从容、纡徐、松快、即兴，甚至是涣散、懈怠的观看习惯，犹如大街上懒洋洋的游手好闲者，漫不经意，随心所欲，沁浸于花花世界。

不同媒介形成不同文化环境，观看方式上，绘画因血统尊贵而预设高度的观看技巧，且规定观者具备一定艺术背景知识，方能解读作品和艺术家，绘画就像幽灵，对某些人现身，对另一些人隐形。作品所体现的精微之处，应对“韵味”所要求的观看之道，此乃绘画尤为看重的特出性。画家的独具匠心持续考量观众是否独具慧眼，观众的崇敬之情也在作品前兀然酝酿，感受到的不是具体内容，而是艺术家娴熟技巧，甚至天才般的禀赋，透过表面追思作品背后的艺术家，观者始终感觉作者就在眼前，挥之不去——“我们还关心《戴头盔的人》或《戴手套的人》在现实生活中是谁吗？对我们来说，它们的名字是伦勃朗和提香”[23]——艺术家迫使观众凝思，或以拉康的说法，画作背后隐藏着画家的目光，直视观众。摄影则不同，由于镜头不主动分析，仅是“看到”，所以面对一张照片，摄影师早已消失，只有图像停留眼中。“摄影具有一种同语反复的东西”，确实，照片不能区别于所摄对象——“不管照片给你看的是什么，也不管它以什么样的方式给你看，照片永远都是不可见的：我们看到的不是照片，简言之，拍摄对象附着在上面了。”[24]

绘画中，语言技法、形式风格居于要津，即关注的是绘画本身而非所绘对象；摄影相反，物像在照片中很突出。这也是桑塔格的见解：“摄影在本质上绝不可能完全超越题材，而绘画却可以。摄影也绝不可能超越视觉本身，而这种超越在某种程度上却是现代主义绘画的终极目标。”同样，风格流派上，“画家们在他们所属的流派或运动中往往会得到更好的理解，但是摄影史上的运动却如过眼烟云，偶然无

定，有时纯属草率行事，没有哪一位一流摄影家是作为一个群体的一员而更为人所知。”桑塔格说得很对。只有将毕加索放入立体主义运动，立体主义又置入现代主义背景，才能更好理解之前的塞尚与之后的霍克尼，而对风格流派的获悉，须借助艺术理论知识。

化繁就简。游手好闲者——即摄影的观看方式——是一瞥、浏览、扫描，即glance，它是随意的、无序的、活泼的，具有发散性；规训者——即绘画的观看方式——是注意、聚焦、凝视，即gaze，它是持久的、冥想的、强制的，具有穿透力（尤其西方古典绘画为凝视的逻辑，透视法中的视点正是艺术家 / 观众的观看角度，此点也决定了他们的观看立场）。因而，全景敞视监狱与绘画均为审视性观看，以质询姿态盘问对方；而观看摄影作品只需浏览态度即可。按布列逊的归类，前者是贵族措辞，后者属平民用语。[25]

绘画观看者同时也是被规训者，虽非福柯意义上的沿用，却有相似之处：事先经过谨严而勤苦的长期专业化研习——即学院教育——获得优雅的审美趣味和深邃的洞察眼力，以及相应的艺史与理论知识，此等文教体制依循特定知识型（如学科）予以系统组织，由担负学术传承的机构（如学校）予以严格规范，以学习与实践形成等级（如学位制、教阶制）。[26] 欲进入此系统，须训练有素，修业期满，掌握并囤积这种专门知识，以换取准入证，“学科”与“规训”为同一词汇“Discipline”，可窥测二者连带关系。“没有哪一种伟大的绘画可以在不经任何形式的准备和指导的情况下传达其价值观念和质量。那些看过照片复制品之后再看原作而觉得难受的人一般都是那些在原作中看不到什么的人。”[27] 在原作中看不到什么东西的观众，多为缺乏专业训练的观众。

饱受规诫的观众面对绘画作品，被迫以“用心不二、正规肃穆的仪式化姿态。”[28] 故绘画观看者被要求以鉴赏的眼睛加以瞻仰，专业的知识加以评判，美学的术语加以剖析，其假定为，看画越卖力，启发获取愈多，富有教养的智性观看，势必揭露许许多多显而不彰的隐义；而摄影是种“好奇目光”，好奇心会遭逢更多机遇偶然，更多观看空间，因其“暗含些微心绪不宁；暗含已知领域之外仍未切实理解或清晰陈述的事物模样；暗含或禁锢或藏匿或不曾设想的乐趣享受；暗含之前尚未认识或没能感应的欢愉状态。”[29]

观众表面上对绘画作品的凝视却折射心灵的懒惰，因为很可能以知识审读、核对，而性情丧失殆尽，结果，凭借自己眼睛赏析、解悟作品的能力沉睡了；游手好

闲者式的观看，其眼睛是直勾勾的，发出野兽般的出神目光，如猎犬追踪猎物，他们“被一种不可满足的激情——即观察和感觉的激情所左右”，就像迷失了路径的灵魂找寻躯体一样。[30]

新媒介出现（或与传统媒介分离）后，旧媒介并不会即刻消失，而以更其专业化姿态维护自我生存空间，“鉴赏力的标准乃教养的精华所在，这就是有教养的人之所以保卫古董所在”[31]，因此绘画走向了封闭的、专家化的、知识化的单一美学；摄影则保持开放的、跨学科的、日常化的多维面貌。一如全景敞视监狱透过中心／四周这种空间定位，确立权力等级秩序，权力被彻底视觉化，绘画亦体现某种“有教养”的文化等级体制——唯有焚膏继晷的日日苦修，淬炼双目，掌握规则，才有发言权。而摄影是门“不大靠谱”的艺术实践，以布尔迪厄的学术化表达法：规则尚未被察觉为规则，至少，未被规定为规则，……（规则）兀自存在，无意泄露多于确切表述。

专业化“戳害了兴奋感和发现感”，摄影则体现萨义德爱不释手的“业余性”（amateurism）：一种无目标，无规范的态度。[32] 据布尔迪厄的分析，摄影介乎“卑俗”文化（Vulgar，亦有平民之意）与“高尚”文化（Nobal，亦有贵族之意），即粗鄙趣味与优雅趣味之间，未见僵化的圈限，毋需绘画那样自我授权的合法性等级制度。巴特的看法很有意思：“一般来说，业余爱好者的定义是‘不成熟的艺术家’：一个不能——或不愿——掌握一门专业的人。但是，在摄影活动领域却相反，是业余爱好者达到了专业的顶峰：因为离摄影真谛最近的，正是这种业余爱好者。”桑塔格此话也精辟十分并耐人寻味：“无名人士拍摄的照片与一张斯梯格里兹或伊文思所代表的典型摄影力作同样有趣。”

摄影首先是由程序控制的艺术创作方式，只需按快门（释放相机快门与敲摁电视遥控器具有同等快感），一张作品便出现。摄影作为一门通俗的经验主义（反唯理至尊）与浅显的自然主义（反形而上学），是对现实的完美复制，因此没什么不可理解——若说绘画主动表现光线，摄影则客观记录光线——照片与现实的相似性而生发易读性。

由于没什么是不能理解的，所以谁都可对摄影随便说上几句，巴特、桑塔格、利奥塔，均发表过精湛见识，阐发对摄影的认知。面对绘画，大多数却沉默了，除小心翼翼点评几句，不会轻易发表议论。即或福柯对马格里特《这不是烟斗》和委拉斯贵兹《宫娥》的剖析，也只是以本人的哲学观对其诠译，更准确说，以绘画证

明他的理论，非立足绘画本身，就算没有作品摆在面前，亦能畅所欲言，因为头脑中早已形成这套独立思想。绘画于他，仅为一个陪衬物、一个话题、一个楔子、一个素材。之所以要亮出这件作品，是觉得其隐藏的观念与他本人的思想很接近，注意，是作品接近福柯，作为谈论话题而接近福柯，作品不必然推出福柯这套思想，相反，是福柯的思想启动了作品，这二者甄别十分关键，它道出为何哲学家不敢妄论作品，仅能自由引入他们的哲学观念，以尼采的歹毒挖苦：所掘出之物都是自己埋进去的！甚至有篇《摄影式绘画》专论，出人意料的是，福柯对摄影的见解非常到位，具体而翔实，对绘画的分析却明显夸夸其谈，凌空蹈虚而显底气不足。德勒兹的绘画专著《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》则闪烁其词，言大于思，多有不着边际的温暾之语。尤其海德格尔对凡·高《农民鞋》的论述，又滔滔不绝喋喋不休搬出那套“此在”、“本真”之类的大道理，仿佛述说人类不可逃脱的命运，与作品相距甚远，假若凡高在天有灵，听了海氏这套令人烦腻的理论，一定不敢确认自己的绘画。即便凡·高的《农民鞋》换成蒙克的《呐喊》或毕加索的《格尔尼卡》，他也照样陈述、申讨这套学说，如果愿意，甚至可在马蒂斯的画作中看到所要倾诉的内容。简言之，作品本身对海德格尔不重要。

法国象征主义诗人兼艺术理论家、批评家保罗·瓦莱里写完论达·芬奇绘画的专著，满心欢喜请好友德加过目，德加阅毕，回复毫不客气：写得不错，可是，我的朋友，您对绘画真是一窍不通。

哲学家能够撰述影响巨大堪称经典的摄影文本，但很少写出一篇像样的绘画文论，这一点颇为奇怪且有趣，个中原由，值得玩味。[33] 原因或如福柯所言，“摄影的深刻性在于它的开放性”；[34] 或如布尔迪厄所述，“艺术难免引发被蒙之惑，免遭蒙蔽的稳妥保障是艺术家的诚挚态度，此种诚恳真挚由艺术切须的艰辛尝试与不懈付出加以评判裁夺。”[35] 可是，谁来担保并敢于从作品中检验艺术家的尝试与付出？是否态度的诚挚必然换取作品的质量？凡此种种，对绘画来说，都是问题。[36]——早在19世纪，著名评家罗斯金断言：艺术品的价值与投入其中的劳动量有关，由此引出惠斯勒与罗斯金旷日持久的诉讼大战这一艺史典故。布尔迪厄是否可知？！

（3）

游手好闲者式的观看是身体的视觉，以身体感触、体悟此世界，在空间中穿行，是时间中的视觉；规训者式的观看只倚赖眼睛，用脑子（思考）而非身体（体验），

观看者脱离时空要素。前者没有具体目标，随意漫游，其目光总是警觉的、不安的、四处张望，不倦窥探，所以能随处发现新景象，找到世界的莫名与动人之处；后者直奔目标而去，其目光是禁锢的、凝滞的、聚眸而视的，忽略沿途风景与身体感知。因此，游手好闲者与规训者之间最大差别也从身体有所体现。

倘若对观看的这种解读是奏效的话，那么不局限于媒介间比较，将此类比应用于更大的文化背景，考察中西绘画殊异，或有另一种可能。

对事物的认知不一定非用凝神静观的态度，消遣、闲散、心不在焉地接受亦是必不可少的领悟方式。本雅明就认为大众寻求消遣而艺术却要求凝神专注这种观点纯属陈词滥调。他以建筑为例：单纯的视觉——即沉思冥想，根本无法完成感知机制所面临的艰巨任务，建筑以双重方式被接纳：通过对它的使用和对它的感受，即触觉和视觉，也就是身体介入对建筑物的默会。

这正是中国山水画家的创作方式：在山水之间悠然漫步，身体被四陬勃勃生机包容、孕育，不仅觉察景物裹挟身体，同时察觉身体深深嵌入其内，艺术家在旖旎风景中久久逗留，身体节奏与自然韵律桴鼓相应，湖光山色因之持续敞开，艺术家以此时的情境、情意，默契接收事物彼时的生境、生意，景象所传达的信息——譬如，春花秋月、雪泥鸿爪、时过境迁、世殊事异——随之撒播身体情绪之中，存在着的身体与体验着的身体并存，同时发生，观看实践与身体感知属于同一行为，不分彼此。

与西方艺术家用眼睛作画不同，中国艺术家以身体作画。不像油画那样是种“可抹擦的媒介”，一笔覆盖一笔直至画作完成，水墨画的笔触与笔触是种叠加关系，不可覆盖，运笔过程始终保持可见性。毛笔作为身体的延伸，作品在毛笔的运迹中渐次铺展，身体的形迹也在画面中裸出毕现。油画媒介不仅是笔触覆盖笔触，且将画幅悉数涂满，不留空白，这便是所谓图底关系——底是图的暂时匮乏、贫瘠、空置、缺位，因此二者不可等量齐观，“底”是有待填充、补足的，故总比“图”矮上那么几分。[37] 这又与水墨画不同，水墨画中，图与底的地位是相当的、可通兑的，故水墨画这里才有“以白计黑”之说。[38]

毛笔是身体的延伸，作品中保有艺术家身体的可视踪迹，故山水画也就是艺术家身体的具显。唯此，方可理解艺术家为何能在此情与此景中交融互汇，物我同一，与时俱在。由此衍生另一层重要区别：由于中国绘画注重笔墨（由笔墨看图像），并将所画对象变成身体一部分，它强调身心关系，训练的是生活；西方绘画相反，关注最终图像效果（从图像中看笔触、色块），所以强调眼手关系，训练的是技巧。



图 3.16　提香（1485—1576）:《酒神巴库斯和阿里阿德涅》，伦敦国立美术馆藏

中国传统绘画知情达理，既然古人画的不是技巧，而是修养，那么，艺术家秉持“统全的、有生机的”观看方式，身体与自然交相辉映，酝酿蓬勃生气，神韵在此种交流过程中展开、跌宕、释放，故不能以眼睛捕捉，而需身心领悟，且是寓居于（或躲藏于）事物内部的领悟。西方古典绘画则以身体消失为基础，单凭眼睛完成观看任务，视对象为静止停滞状态。场景作为客体摆在艺术家面前，艺术家则用眼睛无限接近对象，遗忘肉身，并与劳作中的身体分离，故西方绘画的观看诉求是凝视的逻辑，身体被压缩至一个点，即视网膜上一个点，视觉从身体抽身移去，非肉身化了（中世纪艺术却与中国山水画有着殊途同归之效，教堂中，身体被图像包裹，完全卷入对图像的接受活动，“身体正是视觉的焦点”）。由于身体参与画作，静默形象被召唤、苏醒、复活；而眼睛注视物像，并与画作拉开适当距离，活泼事物被规定为对象，归于死寂。

西方古典绘画的观看行为，亦以时空消失为前提，最终画面效果是刹那被定格的永恒片段，形象仿佛骤然受寒凝固、冻结，画家以情感的毅然冷峻应对万物的纭纭攘攘，以凝视的超脱姿态远离外在的纷纷拥拥。如布列逊的例释：提香《酒神巴库斯和阿里阿德涅》（图 3.16），所有人物霎时停顿，场景瞬间肃静，过程全部排除，一切事物僵直了、硬化了、板滞了；巨然《溪山兰若图》（图 3.17），山水风景虽岑寂不动，但“所有变化寄寓于运笔”，活泼气息从封闭的画面隐然逸出。这也是本雅明对水墨的领会：中国古典绘画“所固定的，只是流云的固定性。它们真正的和谜样的材质便是变化，正如生命本身。”[39、40]

西方绘画不关心作品的起源和过程，只求最终的视觉展示（represent）；水墨画则将起稿至收束的整个轨迹全部呈现（present），由于是过程的交代，故时间因素显得异乎寻常。尤其山水画，艺术家以身体耐心操持、经营、料理、统筹画面，

造型在身体运作中逐一外溢、裸露，用布列逊的术语是“不掩盖劳动中身体的痕迹”[41]，由于画面不攘除时间弥留的印记，也不封禁观画经历的行踪，这样，时间主动揭示本己、提呈自我——时间在画面中延展，观看也在时间中流动。所以中国传统绘画不可一览无遗，而是诉诸观者在持续时间中的通觉感悟。

简言之，西方古典绘画，时间在空间中固化，事物在画面中钉住，生命迹象由此消弭；而中国古典绘画，时空融会贯通，时间在空间中绵延，空间在时间中展开，随景物推移，时空一并呈现，与绘画的遭遇，也是命运的寄寓。

此意义上，注重最终展示效果的西方古典绘画，不会出现中国的卷轴画和手卷画，倒也合情合理（现成案例是收藏伦敦大英博物馆的《女史箴图》，按照西方的展示和观看逻辑，被一段一段裁截，张挂墙上）。中国文人画没有展览一说，愿用“把玩”一词，看重画面中的漫游状态（孔子的“游于艺”也许可从这方面恰当理解；而漫游即逍遥，庄子“游于道”亦可生动说明）。况且，中国的文人士大夫个个都是游山玩水的漫步高手，即如宗炳那样“老病俱至，名山恐难遍睹”，也要“卧以游之”。[42、43]

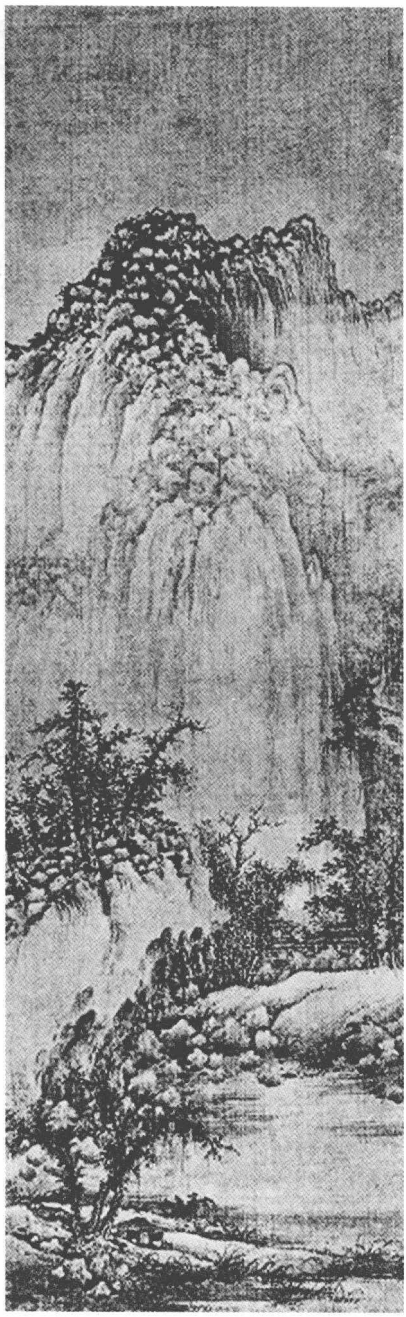


图 3.17　五代南唐 巨然：《溪山兰若图》，绢本墨笔，184.4cm × 57.6cm，美国克利夫兰博物馆藏

3.4　观看方式

游手好闲者与规训者两类观看隐喻，指



图 3.18 罗马圣彼得大教堂内景

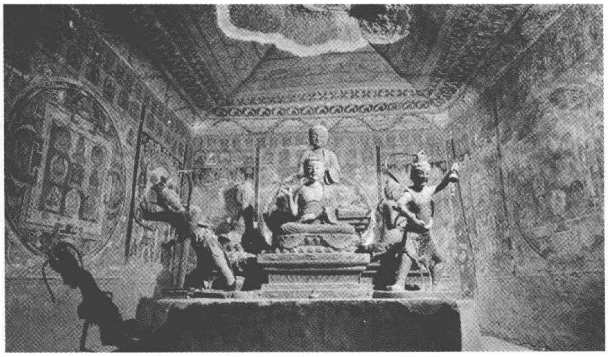


图 3.19 敦煌莫高窟内景，看这幅图时，不要忘了，这是在现代照明技术下的观看效果



图 3.20 新疆克孜尔石窟第 17 窟狭窄的甬道

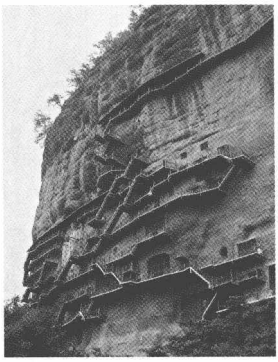


图 3.21 天水麦积山石窟外景

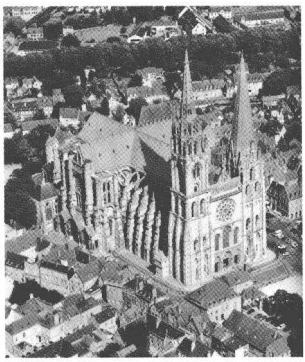


图 3.22 巴黎夏特尔大教堂外景

涉观看制度差异，昭示对绘画与影像的态度不同。除上述原因，理由或许不够充足，尚待展开。摄影和绘画不仅皆为平面、静态，之间更具可比性，且自从摄影术诞生，不断摩擦、渗透、抵触、诱发，彼此较量相互异化而纠缠不清。二者关系究竟如何，试赘续如下：

不同视像媒介对观看方式的潜引不可低估。绘画要求观众具备一颗历练后修成的炉火纯青之眼；摄影仅止于朴素的观看。绘画与摄影之殊异，分馏为“灵韵”和“痕迹”：绘画是灵韵，纵然唤起它的人近在咫尺，那也是遥远事物的表现；而摄影是痕迹，即使留痕的人远在天边，那也是身边事物的表现。在灵韵中，事件捉住了我们；在痕迹中，我们捕获了事件。[44]

面对一幅绘画，殊少考虑描绘什么，多在乎谁画的（若艺术家名气足够大，更

会关注其价格与保金），留意造型如何、色彩怎样。面对一张照片，兴趣则滞留内容，沉溺于辨认的快感，为读出种种细节而兴奋不已。本雅明的举例说明问题——若家族保存了祖先肖像，便可寻其身份并再现当年情景，但经过两至三代人，这种兴趣渐渐淡薄了：几乎所有幸存的画像仅为绘画艺术之见证。[45] 故绘画实实在在尊称艺品，摄影却被视作图像，等同对象，不可要求太多。

一幅绘画，是艺术家有选择性描摹物体、给出信息、呈现形象；而照片就像一面镜子，映射世界面貌，虽因胶片颗粒、焦距、曝光等因素影响细节清晰度，但终究大致不错对应世界。因此，没人追问一幅绘画作品是否真实，哪怕描绘再逼肖。一张摄影图片却让人相信，这是确切的，实存的，摄影师毕竟在场，事件一定发生。即使做假，也比展现真实更难，试想，伪造（或导演）车祸外景是否比实际车祸现场容易？就如亚里士多德的讽刺：故意跛行的人比不自愿而跛行的人更能干！所以，绘画有赝品之说，即冒充原作的伪作，或谎称出自某艺术家之手（如《戴头盔的人》近被考证，非伦勃朗所画）；而摄影未有赝品这一概念，若照片被指责为“假”或“伪”，乃因照片内容的真实性使人疑虑。

从再现角度，绘画因描绘逼真而备受夸赞，摄影绝不会因真实博取赏识。换句话说，摄影捕捉现实，而非解译现实，摄影的明证性大于表现性，绘画则相反。那么，摄影创作比绘画创作的要求可能还要高——后者只需惟妙惟肖便可令人啧啧称奇，甚或叹为观止。

观看方式的差异亦谓从作品获取之物的不同。不仅复制品（照片）丢却光韵，原作也阙失某些东西，它不再神秘，因随处可见，权威的帽子被摘掉。为弥补这一遗憾，原作只好靠价格的攀升证明自己。不过，原作并未因复制完全丧失权威，看原作反而是一种验明正身的朝圣活动；看了原作，再看复制品，此时的复制品起提示、浮想、念及原作之用。

复制品不再是画作，而是图像，凝结为信息（原作相反，原作不在于它表达的内容——即信息——而在于它那独特的存在[46]）；并且，经由摄影，复制品被各种目的耍弄、利用（作为对摄影的回应，画家提出“为艺术而艺术”的美学宣言）。

不同语境中复制的复制，成为图像的图像，改换所再现事物的价值或意义。照片使形象延伸并成倍增殖，“大批量生产的商品一向带有娼妓属性”[47]，当广告借用经典绘画形象，其图式渊源令观众印象深刻，获致权威性和吸引力，暗示一种教养、尊贵、品位，也为产品追加不少文化内涵，提升企业形象，而掩盖赤裸裸的商业法

则与利益逻辑。

另外，观看现场的置换也会改变对图像的体认。通常，一种文化形式对应一种固定观看场所，如绘画之于博物馆，电影之于影院，书籍之于图书馆。当代视觉文化格局，这种固定的、正式的、功能结构完善的对应观看已然位移，逸出接收常规：失去中心、没有焦距，视觉经验处处发生，感官体悟时时流溢，观看因之平面化、非正式化、日常化，以至伯格以为：钉满图片的卧室墙壁理应取代博物馆。

过去，艺术经验（最初为宗教仪式经验）被迫脱离生活的其余部分——正是为了影响生活，如今，通过复制，摄影挟艺术入生活，它再也没有力量左右生活了。[48] 不过，它依然影响我们，只是这种由摄影术施与的影响，使我们意识不到它对我们的影响。

由观看方式的不同，带出视觉经验问题。

3.5 视觉经验

自现代复制技术的出现与应用，绘画等同于图像而大规模走入日常生活。经由摄影，复制品、印刷品四处散布，绘画广为流传，不仅反向改变我们对绘画的态度与理解，且触及艺术杰作观的更易。

过去，艺术品匿迹于洞穴石窟、隐居于教堂城堡、藏掖于庙宇宫廷，随博物馆收藏及展示体制的确立，艺术品获得“解放”，离开“原语境”、走出“原产地”，被拢集收罗至明亮展厅，束之高阁，供人瞻仰，博物馆（Museum）成就缪斯（Muses）之家；如今，摄影再度将其解放，赋予复制对象以现实活力，在种种新语境中重获意义与灵韵。

绘画原作向机械复制过渡，实现从公共仪式朝个人观看的转换。对绘画的认知多出于印刷品，即复制品，视觉经验并非来自博物馆或画廊，而是日常生活的观看空间。复制品将绘画拖出博物馆，切入日常生活，进而影响生活，艺术因此从崇拜物（膜拜价值）转向观看物（展示价值），艺术史也成了可以被拍摄的艺术史[49]（而摄影史的一个分支即关于绘画复制的摄影史，迄今未见书写），由此端出几个问题：

1. 首先，作品广泛复制传播，为人熟知，艺术品（艺术家）赢取知名度，没有（或无法）拍摄的艺术品则默默无闻，以至遗忘，即使次要艺术家的次要作品，只要进

入照片，变为印刷品，也能发生一定影响，获得相应地位（不难理解画家——尤其尚未出道的年轻艺术家——殷切盼望自己的画作落实为印刷品）；其次，复制品取代原作，形成有关绘画的视觉经验，原作的细腻精妙被复制品一一抹平，此谓“灵韵”的丧失，从印刷品中无法体会、确认画家的苦心孤诣与臻微入神之处，印刷品或照片成了现实，成了绘画作品的替代物，艺术因复制而篡改艺术标准，或说复制品虽改换原作面目，却另有一番味道，复制品有复制品的“价值”与“审美”。概言之，摄影将大量复制品带给艺术家之时，艺术家也在暗自修正所谓的“杰作”观。[50]

2．摄影可收集分散四处的孤立作品（展览很难轻松做到），汇聚一堂，印制画册，便于学习、研究、比较（通过画册，兴许会有出其不意的理解或识见），尽管艺术品不属同一文化传统、同一历史时期、同一风格流派，仍能以永乐宫壁画对照中世纪镶嵌画，拉来比较一番，若没有摄影（画册）的帮助，困难显而易见。虽然画册可清晰呈现某艺术家或某艺术现象的总体面貌，甚至提供艺术发展的完整形态（使人感觉艺术史是连续创造的历史），其实不然：印刷品便于携带、翻阅，并有助于传播，但问题是无序可循，获取印刷品途径的随机性、偶然性太大，无法给出切实线索和清晰眉目，因而对艺术史的了解是散乱的、驳杂的。除非经过较为系统专业的艺术史训练，否则很难弄清艺术发展脉络或艺术家师承关系，即便如此，也只是文本中的知识性了解，缺少直观感触（国内许多史论工作者为人诟病之处）。

3．视觉感受问题。原作转为印刷品中的图片，由于排版、裁减、聚焦范围的不同，效果迥然有异。作品由照片呈示，虽然原作可能比复制品更能打动观众，但许多原作不如照片精彩。譬如，观看原作时，巨大作品映衬下，小型作品显得不起眼，但在画册中，二者（前者为缩小，后者为放大）具有同等视觉感受——微型作品一经放大（或突出某些部分），局部清晰展现，细节历历在目，具备大作品的强烈效果，经放大的“变形”与“夸张”，混淆原作差异，改变视觉感受，更易观众对作品的态度。

4．尺寸问题。印刷品如非事先说明，无法得知弗美尔与米开朗琪罗作品的尺度区别；径直面对秦始皇兵马俑与间接观看照片中的兵马俑，感应完全不可同日而语，同样，亲眼目击米开朗琪罗的西斯廷壁画与随手翻阅画册，可谓失之毫厘差以千里。任何印刷品不提供现场感。

5．观看现场的缺席。复制品由于从“语境”中剥离，难以还原并告之作品在收藏处的“上下文”关系，此其一；无法直观体验作品，所有认知均来自印刷图册（视觉文本）与文献资料（文字文本）的再现、描述与阐释，此其二。过去参观博物馆

或美术馆，是尽可能地记住更多作品，现在是尽量地拍摄；过去书写的艺术史是亲见原作的艺术史，如今艺术史的书写是对复制图片和研究文献的考察。观者丧失直观。甚至包括史论专家，对作品的了解也只是从文本到文本，未有亲历现场，论析陈说作品时，不是在讲作品，实际上描述的是照片。照片代表“缺席”。

这一系列原因，绽启所谓观看的“图像经验”，即复制品经验（或二手经验）。除上述五点，图像经验还有这么几层意思：

1. 日常经验。对世界的认知依靠图像，图像生存等同日常生活，并非直接面对现实，而是遵循图像理解世界，透过图像把握现实，图像诱发并铸造大众的视觉立场与观念形态；

2. 虚拟经验。就绘画效果言，二维平面虚构三度空间，就数字技术论，数码像素生成四维向度；

3. 拟像经验。谁曾见过基督或玛利亚？但并不妨碍艺术家的描绘热情；谁曾历经战争？提起兵燹，脑府顿时浮现残酷场面，这种间接经验就来自好莱坞影剧。

暂且抛开视觉经验的一手或二手这类问题，看看视觉经验、生活经验、图像经验三者关系，最后再回到复制品经验能否构成创作经验这一命题。

艺术创作来自生活经验，即活泼而生动的日常经验怎样“转译”为犀利而敏锐的视觉经验，乃艺术根本要义。但在图像时代，摄影的大面积入侵，图像经验内化为生活经验，生活经验包容图像经验。这样，生活经验 / 视觉经验 / 图像经验可概括为视觉经验与图像经验二维关系。

考察艺术史可以求证，古埃及画师的视觉经验出自图像，图式作为范本，没有个人风格，那时艺术家根本没想到需要“风格”；古希腊人的视觉经验源于生活经验，以自然主义与理想主义兼而有之的态度塑造现实或传说中的英雄人物，与古埃及永恒的程式化图像不同，古希腊艺术把我们带入“逼真”场景；走近中世纪，艺术家的视觉经验又源自图像，这种图像取决于对上帝的感知。古埃及画他们知道的（know），古希腊画他们看到的（saw），中世纪艺术家画他们感觉到的（felt）。[51] 文艺复兴艺术追溯古希腊，又折回真实的生活经验，老题材焕发新气息；现代艺术虽然探询绘画本体，却是对现代生活的某种反馈与回应（关于此论，本章七节有所涉及）；到了当代艺术家，其全部视觉源于画册（所谓观看经验就是复制品经验）、相机（所谓生活经历就是拍照经历），再加上种种公共图像（所谓日常体验就是媒介体验）。

无论艺术史怎样演变，艺术家对待现实的态度如何，其视觉经验均有图式渊源，华托之于布歇、洪托斯特之于卡拉瓦乔、董其昌之于元四家、毕加索之于塞尚……视觉经验源自图像经验是任何时期都有的艺术现象，只不过在图像化社会才如此复杂，脉络相互交织、影响相互重叠，路数纷乱资讯庞杂而障人眼目。

今日方家什九手持照片作画，满脑子绘画味，结果画出来依然浑似胶卷冲印效果。这说明甚事，不正说明绘画图像化了吗？换言之，视觉经验已成图像经验。艺术家不仅是图像制造者，在工作室按绘画自身逻辑，演绎一套独特的、陌生的“艺术 - 视觉经验”；亦是图像消费者，时刻接收大量图像，形成一套流行的、普通的“日常 - 视觉经验”，大众化的“日常 - 视觉经验”可以转换为个体化的“艺术 - 视觉经验”，反之亦然，又一重视觉经验与图像经验的辩证关系。

当代社会，经由图像发现现实，其中包含“真经验”，如个体生存状态，自然，也容纳“假经验”或“伪经验”（如广告），但是，它们从反面印证了真经验，其实仍为真经验，无非一种虚假、伪劣的真经验而已，不仅是现实的必要组成部分，亦影响人的感觉与行动。广告不就表达大众对理想化生活的真实追求，组成人类生活经验吗？所以才有波普艺术的大行其道。二手经验构成生活真实，社会无法回避伪经验，也不可剥离二手经验谈论一手经验，无论真经验抑或伪经验，均为视觉经验的组构部分，均作用于创作意识，可以巧妙而智慧地转化为艺术表达，即是说，皆有杰作的可能。

3.6 新中国绘画——绘画图像化

倘若视觉经验与图像经验的互溶可作如上观，不妨这般理解：近三十年中国绘画史，是一部对照片（图片、影像）效果的模仿史。随 90 年代后期新一代艺术家出场，这一线索愈加明朗。

绘画与摄影的相逢可追溯文革时期。并非说，之前艺术家与照片毫无牵扯，如革命时期最为流行的毛泽东侧面像像章，便是王朝闻在延安根据地，参考相片制作而成（图 3.23）[52]；1951 年林岗《群英会上的赵桂兰》、1953 年董希文的《开国大典》，1956 年恽圻苍的《洪湖黎明》、1957 年莫朴的《南昌起义》、1960 年侯一民的《刘少奇同志与安源矿工》、1963 吴强年的《雷锋》，其人物形象无一不来自照片，尤其



图 3.23 王朝闻：《毛主席像》，浮雕



图 3.24 孙滋溪：《天安门前》，布面油画，155×285cm，1964，中国美术馆藏

孙滋溪 1964 年创作的《天安门前》，其构图经营和人物造型，特意彰显摄影形式（图 3.24）。

摄影与绘画之分离

摄影术诞生不久，即传来中国，[53]1895 年电影首次公映巴黎，数月后便在上海徐园推出国人称之为“西洋影戏”的片子。[54] 但那时影像对绘画的影响微乎其微。无论国粹派（如吴昌硕）还是西派（如林风眠），无论留欧（如吴法鼎），留日（如王悦之、关良），还是后来的留苏（如罗工柳），对影像无甚兴趣。国粹派自不必说，西派大多或走马蒂斯、莫迪里阿尼的形式主义路子，或引鉴蒙克、贝克曼的表现主义风格，或遵循库尔贝、米勒、俄国巡回画派的现实主义套数。艺术家其时有一共好：看重写生，并身体力行，深入生活，依据速写稿创作。如高剑父、黄宾虹、刘





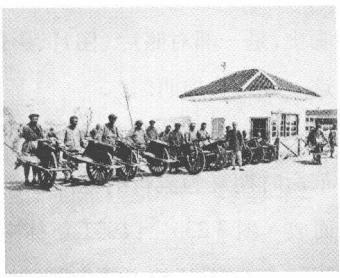


图 3.25–27 西方摄影师眼中的中国



图 3.28《良友》画报



图 3.29 月份牌

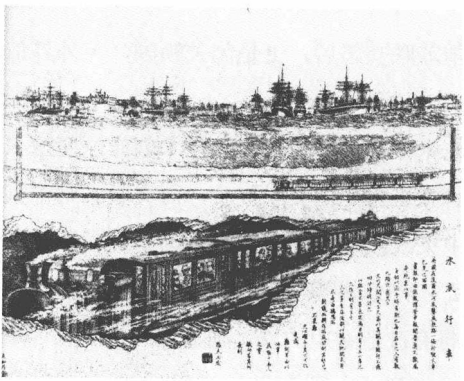


图 3.30《点石斋画报》水底行车

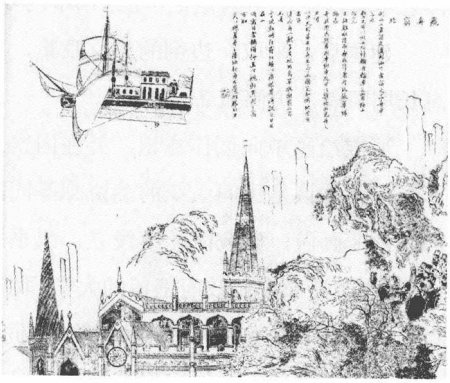


图 3.31《点石斋画报》飞舟穷北

海粟、徐悲鸿、林风眠均推重写生在绘画中的运用。徐悲鸿创作《愚公移山》，一时难觅合式模特，只好聘请印度厨子临时代替；还有一次，徐悲鸿与刘海粟发生小摩擦，便抨击刘海粟投机取巧，劝其苦练基本功。

时为大众文化形式的月份牌，却毫无负担地援用照片、参考照片、描摹照片，许多摩登女郎形象直接抄自同一时期享有盛名的《良友》画报封面。月份牌的制作媒介虽为传统毛笔，但融入新技巧“擦笔淡彩画”（先擦抹少许炭精粉，然后涂上淡淡水彩），人物造型、相貌服饰，以及空间背景，所传达的时尚信息与《良友》如出一辙（图 3.28-29）。之前更有名的《点石斋画报》手工绘制的图像——如匪夷所思的天上飞舟、水底火车——也是根据国外杂志配发的照片，加之作者想象制作而成（图 3.30-31）。

无论怎样，艺术家还是以纯绘画思路看待绘画。其一，那时国中尚未酝酿摄影的现实基础，不比西方，摄影电影等视觉艺术融入现代文化生活，绘画与影像相辅相成，共同发展；其二，动辄自诩为绘画大国，自古以来绘画源远流长，对摄影术自然轻视，归之为奇技淫巧。其三，更深层造因在于视觉经验，摄影术是几百年前透视法（单视点）那套观看方式的延续，而中国传统文化是“游”的观看，这两种视觉传统并不能达至水乳交融的互动境界。

由于艺术家自身眼界，限其绘画实践，即便早期留洋归国画家也没能看到西方现代艺术的另一方向：摄影蔚为文化形式之一，并开始影响绘画创作。特别二十世纪六十年代之后，西方完全进入影像文化时代。西方现当代艺术的进程，与早期留洋艺术家残缺不全的记忆，已然不同了。

建国后，采取一边倒的外交政策，与前苏联交恶后，更是闭关锁国，与外界信息长期阻隔，仿佛孤岛。

形成绘画单向创作意识，外在因素是艺术体制极端行政化和艺术创作深度意识形态化。本该是民间组织的美协却等同准官方机构，由文联接管，而文联又归中宣部领导；画院、研究院相继设立，或隶属中央或挂靠各个省市文化局；美术院校重做部署，改造原国民政府遗留的大学，取缔私立学校，调整合并解放区的艺术学院（系科），[55] 或直属教育部，或归附省教委，同时将有改造希望的以卖画为生的艺术家（单干户）收编，纳入文化行政机构；并创办专业期刊《人民美术》，着手编写统一教材。艺术资源被有效控制在行政部门手中，党的意志无所不及，无所不至，畅达无碍层层传导、厉行无阻贯彻实施，培养出大批专家粉墨登场为今日的美术干部。

美协、画院、艺术专校，三教合一，三位一体，辅之五年一届的全国美展（若说国家意识形态是艺术理论的灯塔，全国美展则为艺术实践的风标），艺术彻底行政化，并折算为大众化、革命化与政治化——虽未背离毛泽东的“喜闻乐见”，却与“百花齐放”相距甚远，遑论“百家争鸣”。

艺术家不断接受共产党的思想改造（社会主义信条与文艺创作律令精心捆绑，融入艺术信念），主动配合，奉旨而行，急切衔接权力体制，以图像文本诠释各类红头文件、最高指示。这一时期的文艺与政治，学术与行政基本一码事（其他学科概莫能外，如中国通史简化为农民起义史，而中国现代史仅是党史的有限扩充，无意间继承了“一切皆当代史”西方现代史学观）。离开《在延安文艺座谈会上的讲话》是不能谈论新中国美术的。毛泽东《讲话》贵为艺术创作的金口玉言，毛泽东

文艺思想终成艺术研究的金科玉律。与前苏联闹僵弄掰之前，“社会主义现实主义”系全国文艺总纲，之后“革命现实主义与浪漫主义相结合”模式为指导方向。于红色中国，艺术不是怎样画的问题，而是画什么的问题；社会主义不是社会制度问题，而是高度的政治概念。属于艺术范畴的现实主义也被政治化，遂至政治挂帅（可笑的是，市场经济中国，常见一句官方口号：文化搭台，经济唱戏，经济文化双丰收。百年中国文化太有意思了，委实诡谲怪诞），以内容决定形式、行政人员管理艺术工作者、思想觉悟衡量创作意图、政治标准评判艺术标准[56]的奇特现象。

政治格局与艺术体制的双重功效，强化艺术的单向创作意识不难理解，单一的政治视角与单一的绘画思维，审视、筛选并规范、匡正创作。绘画是绘画，摄影是摄影，甚至绘画也被切割肢解为国油版，艺术家成为画家，画家成为油画家、版画家、国画家，而版画家又被划分为木刻、丝网、铜版、石版等等专才。全国美展也以画种为界送审选拔评奖。

绘画对照片的援用

唯独文革时期，绘画坦然接受并参照相片（包括“舞台化”与“脸谱化”的样板戏剧照，见四章二节“图像建构现实”）。因特殊革命年代，摄影不仅记录政治领袖和革命群众形象，还由于这些照片一般经过官方审查机构的取舍筛选、蓄意安排、修饰底片，甚至暗房造假，才能发表。这种伎俩并不罕见，戈培尔主政纳粹文化部期间，希特勒戴眼镜的形象从不公诸媒体——因为“条顿骑士从不近视”，列宁演讲的著名照片逃脱不了被篡改的命运，站立列宁身旁的托洛茨基在嗣后官方发布的照片中彻底消失（图 3.33）。文人亦不能幸免，三幅公开发表的鲁迅照片，林语堂全被抹去，其中一张竟把林语堂换成两块石头。最典型例子：毛泽东逝世后，四人帮随之倒台，凡涉毛主席追悼会的图片，均被现代技术处理、过滤。从照片上剪除，意谓从历史中清除，只有鬼影般的魍魉轮廓可大致辨认（图 3.39-41）。

所以文革时期的摄影代表政治正确，为顺利对接正确政治，艺术家必须服从摄影形态才不至承担政治风险，在人人噤若寒蝉、明哲保身的年代，没人敢于发出自己的声音。从这一角度解析，文革假大空、高大全、红光亮作品的出现有其“视觉原因”——艺术家所获悉的信息和经验源自官方发布的摄影图片。在普遍贫困年代，并非人人买得起相机，即使买得起也用不起，比如，其时冲扩一张六寸彩照要 40 元，[57]这种价格相当于全部月薪，甚至更高，况且有钱也没地方洗印。而

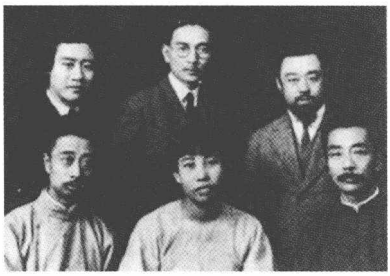


图 3.32 鲁迅与林语堂、许广平等人合影

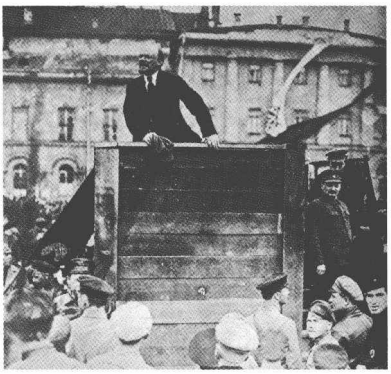


图 3.33 斯大林时期，托洛茨基被清洗，照片中的托洛茨基亦被“清洗”

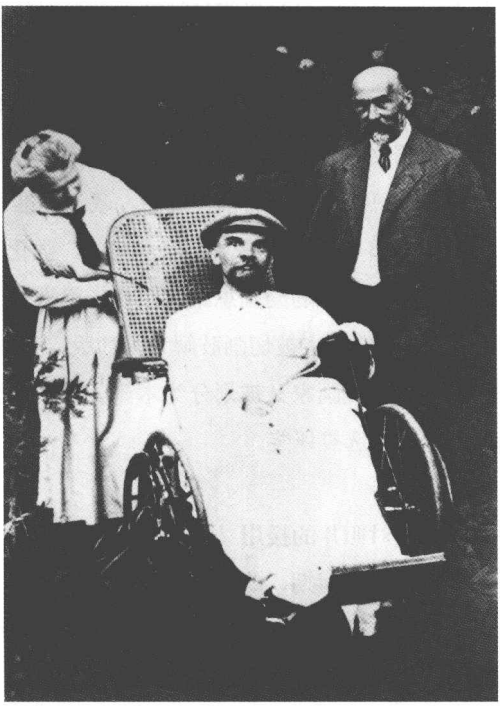


图 3.34 被遗弃的列宁，苏联解体后公布的照片

人民未有自由拍照的权利，纵然可以拍，也只许以某种方式拍。私人持有一部照相机可能会显得不太正常，唯有特殊的人才使用相机，照相机代表一种特权。以往对文革作品的分析主要从社会背景或意识形态入手，未将摄影与绘画之牵连以及艺术家的视觉经验纳入审题范围。

让我们看看《毛主席去安源》是怎样与照片发生关系的。《光明日报》1968 年 7 月 12 日版介绍这幅绘画的创作过程：“……刘春华把重点放在头像上，放在描绘毛主席的面部表情和神态上。他参照青年毛泽东的照片，一张张地临摹，又收集了





图 3.35–36　雷锋手中的花篮因象征小资情调而被修除

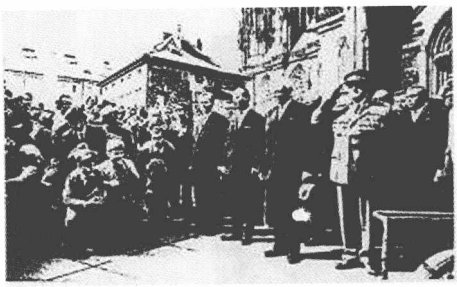


图 3.37　捷克斯洛伐克的党领导人亚历山大·杜布切克与斯沃布达总统并肩站立

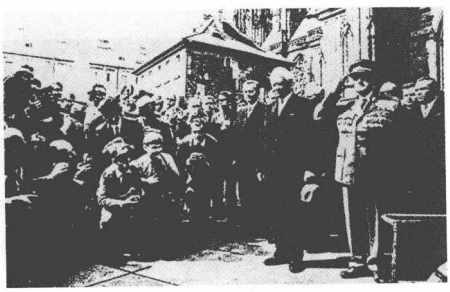


图 3.38　开除党籍后的杜布切克在照片中消失，斯沃布达总统被放大

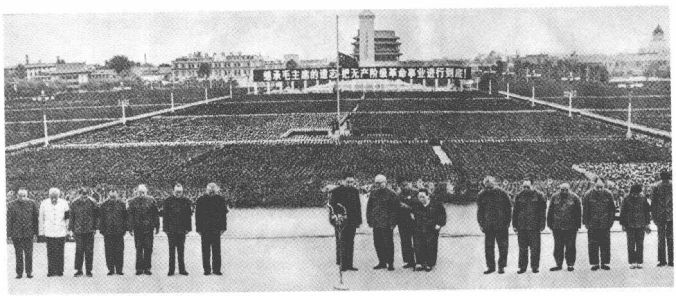


图 3.39《人民画报》照片配文：党和国家领导人华国锋、×××、叶剑英、×××、宋庆龄、×××、×××、李先念、陈锡联、纪登奎、汪东兴、吴德、许世友、韦国清、李德生、陈永贵、吴桂贤、苏振华、倪志福、赛福鼎在追悼大会上

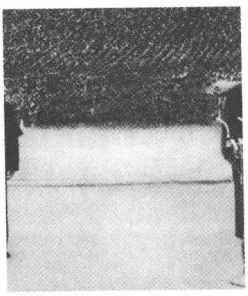


图 3.40　照片局部——修饰后留下的模糊人形

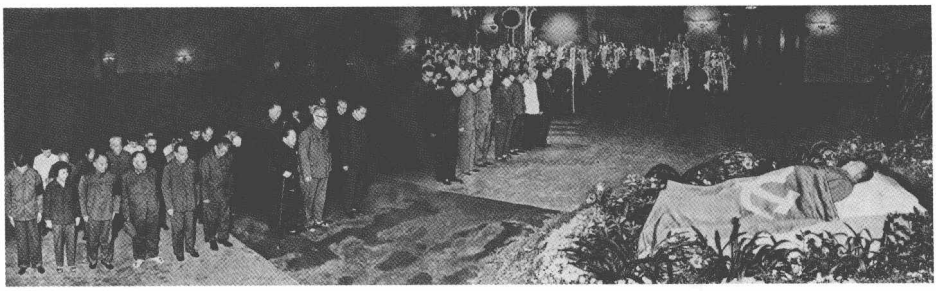


图 3.41《人民画报》配文如下：党和国家领导人华国锋、×××、叶剑英、×××、宋庆龄、×××、×××、李先念、陈锡联、纪登奎、汪东兴、吴德、许世友、韦国清、李德生、陈永贵、吴桂贤、苏振华、倪志福、赛福鼎等怀着对毛主席无限崇敬和爱戴的心情，在毛主席遗体前肃立，瞻仰毛主席的遗容





图 3.42《毛主席与群众在一起》，摄影

图 3.43《我们心中最红最红的红太阳毛主席和我们在一起》，中国画





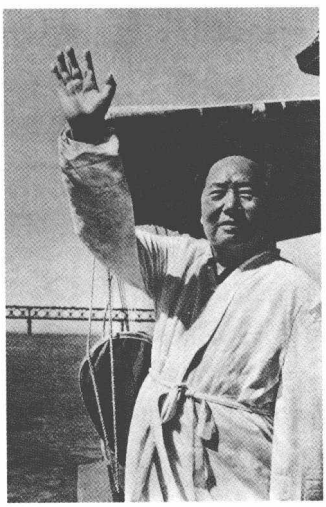


图 3.44 唐小禾：《在大风大浪中前进》，油画

图 3.45 李毅：《紧跟毛主席在大风大浪中奋勇前进》，1971 年，宣传画

图 3.46《毛主席在武汉畅游长江》，1966 年 7 月 16 日，摄影



图 3.47《让社会主义新文艺占领一切舞台》，版画



图 3.48 海军美术工作者：《要永远沿着毛主席指引的航向前进》，油画



图 3.49 1966 年 8 月 18 日，毛主席在天安门城楼首次检阅无产阶级文化革命大军，摄影站在毛身边的林彪出事后，从照片中修除







图 3.50–52 无论绘画还是摄影，毛手势如此相似

毛泽东各个时期一直到‘文化大革命’中的照片，不断琢磨研究，体会着毛主席几十年革命实践的过程。把这些融汇起来，毛泽东年轻时的形象逐渐在心中形成了。”

此后艺术家创作主题绘画，为追求历史真实或细节生动，往往以照片为范本，如魏景山、陈逸飞《攻占总统府》，从部队借出头盔子弹壳等道具现场写生，也参考一些历史图像资料（包括陈逸飞《黄河颂》，有点模仿宽银幕构图的意思）；靳尚谊《你办事，我放心》的场景摆置和人物造型显然来自官方发布的照片（图 3.54）。这里，值得一提的是，另一幅鲜为人知的《你办事，我放心》（图 3.53），虽然更写实，画得更好，有种欧洲古典绘画味道，近似伦勃朗的光影效果，由于毛主席形象与官方意识形态不符，递交美展惨遭批判，画作随之下落不明，彻底为人遗忘（可见，美术史的持论与书写不那么公允）。韩辛与魏景山于 1977 年创作的这幅作品，毛主席肌肉松弛、精神萎靡，虽然活现了晚年毛泽东老态龙钟的真实模样，但伟大



图 3.53 韩辛、魏景山:《毛主席与华国锋》，油画，230×170cm，1977



图 3.54 靳尚谊:《你办事，我放心》，油画
较之韩、魏版本，此画虚假做作，“歌德”之意过于明显，且造型单薄，技法干瘪，关系生硬

领袖是不允许这样表现的，在群众心目中，毛主席应该永远精神抖擞，意气轩昂，谈笑风生地为他人指点迷津，故而，此作甚至不具备送审资格。

为短篇小说《枫》所配插图，与“后文革”意识形态不合，也险遭封杀。林彪、江青反革命集团的“篡权阴谋”被彻底粉碎后，其形象基本以漫画方式处理，达到丑化、讽刺、揭露、批判目的，这是当时风靡全国并唯一被接受的造型样式，《枫》则客观描绘林、江外貌，不加任何夸张修饰，依据文革照片的视觉资源，试图还原真实语境，结果引发广泛争议，触及“道德真实和客观真实”的大辩论，以致上级主管部门勒令刊载《枫》的杂志《连环画报》停止发行。

80 年代初，被称为南罗北陈的罗中立与陈丹青的绘画图式明显带有摄影风貌。陈丹青的《西藏组画》如数枚快照；而罗中立的作品本身就是照相写实主义在中国的延续和本土化（伤痕美术与乡土美术反复纠缠照相写实主义，尤其西南地区，概在于艺术家对“真实”的渴望，摄影式观看确为妥帖手段）。他们脱颖而出的重要原由，不仅以真现实主义手法取代伪现实主义叙事，且背离意识形态化的“三突出”原则，[58] 阶级划分、好坏鲜明那套瞋目厉声的国家话语和辞严义正的道德判断不再奏效，更因对图片的借鉴与上一代艺术家完全不同，他

们理解并看待摄影的态度已偏离官方钦定的“正确图片”范围，英明的领袖形象、辉煌的社会主义建设、感人的共产党员先进事迹、幸福的工农兵生活渺然无迹——《父亲》占用伟大领袖才有资格享用的饱满尺寸；陈丹青不再关注画报封页常见的革命造型，而将注意力转向历次群众运动极度忽视的边缘群体的日常生活，不加修琢的自然主义，如摄影抓拍一般，甚至画面布局均为典型的摄影式切割。这一时期也涌现其他参照或仿效照片之作，如王川《幸存者》、何多苓《春风已苏醒》，前者直接移植照片效果，后者间接引用摄影构图；包括广廷勃《钢水·汗水》和程丛林《1968年某月某日雪》（虽请全班同学当模特），想必相当程度借鉴了照片。[59]

即便如此，由于文化囿限和眼界局限，在摄影与绘画连缀问题上，看得不太清，他们可能依然抱有成见——摄影无非是绘画的一种辅助。只有等到政策松绑，部分艺术家离开大陆远赴欧美，亲历西方种种当代艺术思潮并接触各色视觉文化资讯，才真正意识到摄影（影像）的重要性超乎他们在国内的想象。随本雅明、桑塔格、约翰·伯格、罗兰·巴特等作者的影像文论与专著的迻译（尤其发生广泛影响的《观看之道》，大陆译本于90年代初直接引进台湾版，莫名其妙更换书名为《视觉艺术鉴赏》，收录商务新知译丛），欧美视觉文化轻微引发学界的局部关注，且有少量文章予以部分追究，鉴于地域之间的信息时差，大部分艺术家并不懂得这些外来消息的意思与含义。

85美术运动前后，也有一批艺术家效仿相片效果（不一定是画照片），如张培力、耿建翌、韦启美、艾轩等人作品，当然不能说他们主动表达摄影的文化价值，但的确在画布上有意无意实现摄影味。不过，此时受西方早期现代艺术影响，更多基于形式主义（如北方的“理性绘画”，虽动用“崇高永恒”、“纯粹精神”等等大字眼，仍是形式主义诉求）和风格主义（如西南的“生命之源”，虽回归自然状态，表现生之热望，仍是风格主义追求）的探索、实验；或受欧洲古典绘画的撩拨，在画布上耐心琢磨所谓口音纯正的油画语言，自1985年“黄山会议”，此风愈演愈烈，学院教学、创作相当程度受到感染。

89年之后，理想主义随之沉寂、幻灭。艺术家历经短暂自我反省并学会适应体制，一类新的绘画面貌再次活跃艺术舞台：“新生代”和“玩世现实主义”（80年代末已有零星实践，由于注意力引向89大展及紧随而来的政治风波，为人疏略）。此前，艺术家在构图上觅取完整性，在色彩、造型或氛围营造上探询绘画性，而新生代作品更具照片感，愈加生活化自然化，人物造型不比过去摆模特那般俗套别扭，



图 3.55　1989 年中国美术馆举办大型中国现代艺术展，因枪击事件被紧急叫停，闭幕时策划人不无悲凉地说：这是中国现代艺术的谢幕礼

色彩明快许多，并有意破坏构图的完整，如影集中一张张生活照；玩世现实主义作品的背景单纯、色彩概括、形象突出，则具备强烈的现代广告特征，脱离学院艺术力求的绘画味。但无论“新生代”还是“玩世派”，包括后来的政治波普和艳俗艺术，尚未留心摄影潜力，对待摄影的态度承袭前辈。

另一线索是 90 年代中后期观念摄影（实验摄影）的密集涌现。摄影借鉴绘画占据相当份额，尤其古典绘画图式的挪用。其脉络来自 20 世纪 20 年代郎静山的集锦摄影（这一源头又出于摄影术诞生之初的画意摄影，当然，传统书画审美趣味影响不小）。二者实质多有不同，画意摄影为了摄影术的名正言顺，纳采绘画规则，跻身传统高雅艺术门类；而此时的摄影实践，不仅刻意突现当代艺术与传统文脉的接续，亦掺杂更多语境，如东方主义、文化身份、全球化、民族性等多重复杂的博弈与策略问题。

总的来说，90 年代初期至中期，架上绘画为当代艺术主流（如新生代、玩世派、波普潮、艳俗风）；90 年代中期至后期，影像艺术、装置艺术、观念艺术、行为艺术是实验艺术要角；90 年代中后期至今，架上艺术再次显现魅力，照片式绘画渐次造势，随即花开遍地，尔后一地鸡毛。[60]

90 年代之前，以照片作画的艺术家，对待摄影的态度是资料式利用，借此获取人物造型、场景、道具、构图等创作素材。即，画家还是绘画思维：以绘画方式看待绘画，以绘画逻辑关照绘画，绘画是绘画，摄影是摄影，二者各不相干，摄影之于绘画，仅为辅助，艺术家全然疏忽摄影正悄然改变他们的审美趣味和艺术态度——图像文化与架上绘画尚未发生应该发生的关系。而对这一问题的敏识，等待 90 年代后期年轻艺术家踏出校门，才被真正察觉。随图像时代的彻底到来，廉价视觉技

术的流行普及，作为当代文化消费者、体验者的新一代，瞩目当下文化环境的暗示与规定，并把握摄影内在价值，以一种“绘画图像化”的方法论参与当代文化建设。

绘画的图像化

90年代后期的中国当代艺术，断续闪现“绘画图像化”的架上实践，似乎绘画带出了困境。一股来自异域的里希特光谱，置身世纪末喧闹的当代艺术诸相，无疑亮点斑斑。[61]

这一创作思潮是对图像时代的回应；影像文化是其滋生土壤；里希特是其教父；“摄影是最好的绘画”是其教义；政治意识形态的淡出和消费意识形态的注入是其扼要文化坐标；琐碎、夸张、卖弄、表演、白日梦、矫揉造作、都市生活是这拨年轻艺术家迷恋的趣味；感伤、迷失、空虚、宣泄、自嘲、焦灼、孤绝、失落、不自信、无所谓是他们的共同情感症候。没有经历政治风浪反复敲打、冲击、洗刷的青年一代，迅速被抛置陌生而冷酷的资本社会，作品阙失往昔精英分子的批判意识和社会参与意识，未见新生代泼皮的嘻哈调笑和艳俗的妩媚恶搞，转向自我在商业化社会感触种种莫名且微妙的心理描写。作品有些窒闷（基本为低沉的灰暗色调，近似旧相片。时间因素上，内容即使淡化，也能打开潜藏的记忆匣子，正如本雅明所言，旧照片本身就蕴涵一种光韵），细腻的个体叙事取代粗粝的集体想象，复杂的情愫言说替接简陋的时代表征，对他们而言，历史陈述不重要，没有历史意谓没有负担，但画面营造了异样气氛，这是一种冷酷而残酷的郁悒感受，蕴蓄空虚无望和茫惑无助引触的压抑，间杂几分无奈、无常与无辜。作品如同他们的生存状态，当下的、轻飘飘的，没有分量，也是易碎的，虽然传达那代人特有青春记忆，却从中感受不确定的未来，因之对现时生发怀疑。


上山下乡通知书

同志：

你通照伟大领袖毛主席“知识青年到农村去”的伟大教导，要求上山下乡走与工农相结合的道路，建设社会主义新农村，已被光荣批准。

特此通知

一九七　年　月　日

图 3.56 上山下乡通知书

“小人物力争上游”与“自暴自弃”之间的心事重重;“躁动不安跃跃欲试”与“无可奈何”之间的茫然若失；想获得生存意义，但具体价值是什么并不清楚；想逃避社会压抑，却无法判知何为阻碍，又该何处逃往。他们就像一群守候戈多的人，等什么？为什么等？为谁而等？这种状态是他们佩带的群体表情——无所指向的极度迷曲、左右摇摆的错乱体验，在内心积郁无以言说的苦闷，以致画面反复出现冷漠面孔、怪异姿态。他们用后现代主义方式陈述现代主义关于人的异化这一主题，处于提前进入更年期的青春期状态。通过这种虚像，反而暴露更加真实的生存景象。

此类青春叙事不仅为中国式问题，也是全球化共同景观，青年文化等同颓废文化看来有几分道理。[62] 不过，还有另一种面貌截然不同的青年文化，它是积极向上的、满怀热情的、集体主义的、参与式的、英雄般的。这股激进浪潮席卷全球，20 世纪 60 年代同时发生中国和西方。这是质疑权威的年代、反抗的年代，在中国，它以文



图 3.57 首都红卫兵革命造反展览会第一馆全景，摄影



图 3.58 刘柏荣：《胸怀朝阳何所惧，敢将青春献祖国》，水粉画



图 3.59 造反展览会宣传海报

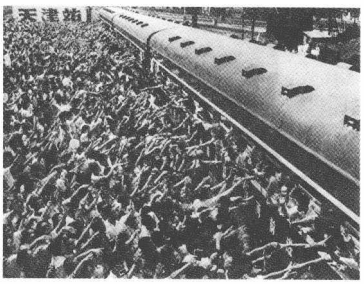


图 3.60 上山下乡送行场面，摄影



图 3.61 周树桥：《春风杨柳》，油画

革美术样式呈现 [分为红卫兵美术（1966 年至 1969 年）和知青美术（1970 年至“文革”收束）]，在“造反有理”和“广阔天地大有作为”的怂恿号召下，青年人掀开一场场轰轰烈烈的群众性运动。激情年代，艺术不容颓丧，而饱含热忱，不宜感伤，而充溢愤慨。短短三十年，两代人如此迥异，今日青年的沉默姿态，很难说更世故了，还是更成熟了。

语言特征

就画照片而言，早有践行，上世纪 90 年代一夜蹿红并频频获奖的国产超写实画家，将这一手法推至极端。与此时“图像化的绘画”相较，虽同为参照相片，意图有着相当差异：前者以冷冷态度将照片内容植入画面，以极致的视幻表象追求逼真性和实在感，甚如浮雕；而后者是对摄影式观看的热情投入，姑且称之为“照片效果写实主义”，除语言特征（如随意性、散漫化）与传统绘画不同外，比对超写实主义，更看重画面的手工味和绘画感（论述详后）。

图像化绘画与传统绘画最直观区别是图像感与镜头感强。首先为摄影式视点，从面部或姿势的描绘可明显体现。如人物神态：要么表情庄肃，煞有介事盯视观众（即凝看镜头），画面略带挑衅性和逼迫感；要么不动声色，处之泰然自我表演（与镜头若即若离），画面充满暧昧性和调戏感；要么心不在焉，若无其事，无视观众在场（回避镜头），画面具备现场性和介入感——传统绘画不乏此类作品（如委拉斯贵兹的《教皇伊诺森特十世》，目光炯炯，逼视观众；提香的《乌尔比诺的维纳斯》，目光涣散，挑逗观众），但就表情而言，传统绘画神态微妙，生动自然，图像化绘画则情态空洞，面容硬结（即便微笑，也显僵直），这是摄影的惯有特征，常见脸谱。再如人物姿势，图像化绘画或拘谨呆滞或夸张飞扬，均为摆拍与抓拍的典型摄影方式。

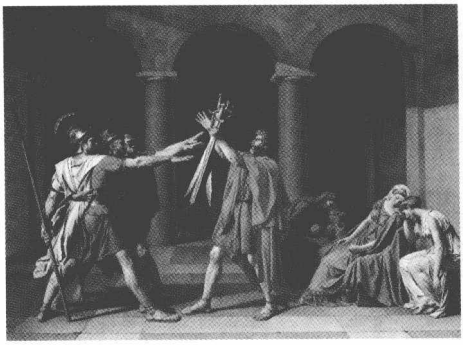


图 3.62 路易·戴维（1748–1825）：《荷拉斯兄弟之盟誓》，油画，1784

其次，图像化绘画不仅模仿照片式效果，且追求摄影的可复制性，艺术家批量重复同一主题、同一内容，如许多画家（尤其北京宋庄和四川美院）不厌其烦地描绘那些大头大眼睛的人物形象；甚至仿效影像的动态连续效果，犹如一帧帧采集生活的录像片段。

再则，传统绘画的叙事方式遵循一条首要“训诫”：对焦最富戏剧化、最具说服力、最有典范性的情境，费尽心机将故事压缩至一个点，所有人物关系、场景调度、道具设置，以及错落有致的画面处理均服从这一瞬间，整个叙事情节和画作意义在此点获致暗示，此点也就是“时间之点”（詹姆斯·哈里斯）和“最富于孕育性的一瞬间”（莱辛）。如戴维的《荷拉斯兄弟之盟誓》，故事来龙去脉在荷拉斯三兄弟面对持剑父亲宣誓这一动作的凝固得到展开和揭示。此一原则也应用于经典摄影，尤其布勒松的“决定性瞬间”是这一绘画创作信念的影像版。时间之点使现实暂时化、凝滞化，抹除其他无限丰富性、偶然性、异质性。现实某一片段因饱含意味而烛照现身化为永恒（如警句格言般让人印象深刻），其他时刻无关紧要而浸入黑暗永远



图 3.63 布勒松摄影作品

消逝。图像化绘画则是随意、散漫却又具体的生活切片，并未展现最精彩刹那，作者往往信手截取现实的零星碎屑（即生活的基本单位）。没有高潮瞬间，没有戏剧情节，只是陌生而疏离的日常景观。这些叙事也无意义——没有台词说明，没有情境规定（但不乏暧昧暗示）——仅仅止于图像的呈现，虽有表态，但不判断。或说，生活每一片段同等重要，不分轻重主次。没有什么是不可画（拍）的，一切均为描绘（收录）对象，因此生活任何片断都意味深长，意趣盎然，恰如沃霍尔那句人人都可成名 15 分钟的名言，每个人不比别人差，每个人都很有意思。

这实乃绘画与摄影的时间观之别。就单幅作品论，传统绘画中，画面每一处的时间关系不同（某部分时间比其他部分更重要），而照片中每一处时间是等同的、平均的、一律的，此种摄影式的时间观，自然而然反映并运用于摄影式绘画。紧接引申下一技术性问题。

传统绘画的经营布局，无论情节编导、构图安排，还是光色处理、用笔方式，十分在意中心与四周关系，即聚焦画面某一部分，此处颇为用功，以虚与实、明与暗、冷与暖、简与繁（包括笔触差异与刻画程度）等对比关系烘托映衬，观众视线游移画布，最终被引至这一焦点。图像化绘画则趋于“简化”，完全的摄影式观看效果，没有相互对比的仔细推敲，或彼此衬托的反复斟酌，画面每隅等价对待，每一处清晰（或不清晰），均具备吸引目光的可能性：要么绘出精准的实焦感，要么制造模糊的虚眩感（就作者的创作姿态而言，是对数码清晰呈像技术的拥抱或回避，接受或拒绝），明确告诉观众，这就是照片，照片本为这个样子。甚至可依据画幅尺寸与画面效果推断画家动用的照片是什么机型拍摄的——专业机抑或傻瓜机。

虽然这些艺术家大多经过学院的严格训练，但殊少遵循写实法则，不太在乎传统标准。除构图更随便外，从光线处理也可看出二者差异。传统写实绘画要求光线安排合理（如古典绘画的“焦点式”聚光与现实主义绘画的“自然”效果），而图像化绘画对光线统一不做过多讲究，更像摄影棚的人造灯源：散乱、虚幻、恍惚、迷离。观众对画面交代不清、来路不明的光影不感突兀，甚觉协调，这正来自影像经验，我们早已习惯此种光影交织的照明效果。甚或部分水墨画家也被当代视觉文化经验所熏染，作品深烙影像痕迹。

就空间深度而言，图像化绘画也走向平面化，虽然写实，但空间感并不明显。因为照片本身是平面的，不像现场写生，眼睛随时调节，观看随处调整，左顾右盼，前趋后退，揭示对象的空间关系；照片中，一切都是限定的，所谓空间只是一堆光

影组合（光与化学的反应在纸制媒介上遗留的痕迹），以色的深浅对应光的强弱，在光影提示下，构成虚拟空间效果，但这只是经验的暗示，或想象的参与，照片本身没有空间感可言（艺术家甚至为强化意外而鲁莽的现场感，渲染偶然而琐屑的日常性，不惜采纳刺眼的闪光灯效果，画面更倾平面化）。当艺术家绘制照片时，眼与手的高度紧张配合，不自觉将所看到的直接搬至画布上。但观众对此不以为别扭，反习以为常，并视其为标准。摄影不仅改辙绘画态度，照片也在更易绘画规范。

另外，图像化绘画并不想表达什么，只想表现自己，与以摄影、装置、行为、表演置入绘画的极端观念主义和冷漠机械主义姿态大为不同。后者的创作意图很复杂，“观念”味道四处发散（虽然并没有什么观念可以传达），而这帮年轻艺术家的创作意识很简单，就是画照片，身体情绪向内收敛（虽然所要倾诉语言并不怎么新鲜）。对他们来说，思想、观念无关痛痒（甚至一点不好玩，不过瘾）：重要是如何彻底自我关注，自我实现，摆脱无名烦恼的同时寻味无形快慰。

更年轻一代艺术家（基本为80后新人）也开始在艺术市场的聚光灯下稚气盎然地演练。未见上一代沉闷忧郁的风格（也不再自虐或受虐），融入流行文化和商业气息，图像感强，绘画味淡，画面更加热烈，迹近“漂亮”，就连色彩，也是时尚的影像化色彩——斑斓、炫耀、光滑、性感，却空无一物。完全感性的体验，坦然扈拥消费时代，欣然享受，沉迷其中，时而撒娇，时而作态，欲望被唤醒并释放，全然一副灿烂的物质主义乌托邦模样。他们永远处于“刷新”状态，更加夸饰的影像化倾向，极其符合现代观看快感的视觉期待。80后与时代一拍即合，对图像的挪用是狡黠的、狂热的，用碎片拼贴一场场超现实主义梦境的后现代都市荒诞剧，虽然荒诞，画面是欢快的、乐观的、喜剧性的。而70后显然与时代有着隔阂，其图像态度则晦涩黯然，以寓言方式营构画面，虽然非常的现实主义，却颓靡而放诞，甚至有几分血腥——两类群体都像不肯长大的老小孩，前者如儿童般沉浸于“图像积木”的搭建，乐此不疲，后者则拒绝成长，囚禁于少年的伤害记忆，纵容视觉的复现；且均偏爱冷色调，前者的色调虽冷，但洋溢着生之激情，后者的冷则是情绪上决绝的漠然，一种绝望、令人不适、使人窒息的冷，前者的画面唯美而精致，后者的画面残缺而“丑陋”。

问题1——绘画的界限

图像化绘画的跃然之势诚然出于第三世界艺术家策略考虑的结果。当今国际艺

术赛场，创作越来越高科技化和高成本化，影像艺术日益精致，流于技术盛会的比拼（装置艺术也渐次庞然臃肿，传演为“恐龙型”巨制）。这让一穷二白的国内艺术家不禁汗颜，自愧弗如。制作精致的影像艺术，需基金会、博物馆、电视台等机构的鼎力襄助和技术支持，而中土当代艺术尤其在社会资金来源方面严重匮乏，鼓励机制亦付之阙如，加之绘画市场的诱导，故影像艺术目前难有作为。如何应对此等令人困惑的现象？怎样缩小与国际艺术潮流的差距？如何利用现有条件，整合现有资源，取得较为平等的文化对话权和发言权？既然不能在成本和科技上与西人颉颃，那么，再次挖掘古老艺术的潜力是必须掂量的，正如 80 年代末浮现的录像艺术，虽嫌粗糙，不失魅力。因此，绘画，尤其绘画的图像化是为首选。[63]

问题是，画面虽然生猛鲜活，直逼存在真实，豁见性命，给人震撼；不再贩卖文化符号、添加政治佐料或堆砌中国元素，而立足于生存经验，然则，过分囿于自我的模式化情感表露，喋喋不休的自我展示，尤其刻意突显的虚无感、孤独感，故意营造的伤害感、被虐感，的确其妙莫名，多少夸大其词，反复絮叨沮丧透顶的私人话语大大削弱其应有的锐利。并且，手法和题材的雷同使人厌烦。甚至可用三字汇总戏称图像化绘画：平、淡、虚——“平”是指笔触衔接的平涂手法、“淡”说明画面有如退色照片、“虚”意谓边缘线模糊的朦胧效果——这三票字眼足以概括里希特画风，而张晓刚近期作品索性折回里氏样板，一招一式学得有模有样，有眼有板。

如同 90 年代中期曾一度流行的弗洛伊德和巴尔蒂斯画风，图像化绘画也是学院派衍生物。学院画家大多具备写实功底，却不满学院艺术的刻板被动和僵化背时，课外之余所受文化信息、所获视觉经验，庶乎全是影像文化——电影、电视、广告、精美画册、性感杂志。对传统手工技术浸淫甚深，踵其成规（当然也有商业因素掺杂其中），使这拨尚未触及影像创作训练的画家不至于迅速与架上绘画一刀两断，对他们来说，绘画依然是表达自我及认知现实的体贴途径。

实践中，艺术家不仅看待照片为图像，且与其他写生物等同，是有待描绘的对象。但手持照片写生和直接面对物体写生不太一样，照片本身是平面，这样，空间、体积等概念不再奏效，规范与技术不再羁绁艺术家的自由表达，即照片限定艺术家对传统问题（如造型、构图）的理解，或言，画面效果已事先交付照片的选择。这些作品技术成分浅，文化意义深，从技术培训转向思维磨砺，转向对生存体验和生存状态的书写，转向对自我的确认，并将绘画放到一览更大文化背景看待，这个文

化背景就是影像文化。绘画再新，仅是绘画，其影响超不出绘画，而影像不止是影像，其意义大于自身，波及范围甚广，触击生活点点滴滴。对学院教育来说，无疑是一好消息。

弗洛伊德画风很快被学院收编，里希特画风也难逃此劫，它悄然改变学院风貌。这一学院艺术与影像文化媾和产下的私生子，很快名正言顺。如今这一画风是学院派的绝对主流，毕业创作几乎清一色图像化绘画，就连这届成都双年展也沾染这种习气，图像化绘画占据作品总数四分之三以上。

艺术家对图片的需求，多多益善，从不满足，绘画不仅自相复制，还模仿其他媒介效果，反复折磨、虐待种种图像（并被图像搞得精疲力竭），最终图像繁殖过剩，模糊各自的本色。“绘画死亡”已是陈词滥调，但“绘画危机”的确从未消失。自摄影术诞生，绘画处境日趋艰难而暗昧。再想想杜尚这句话，不无道理：在这个时代，不再画画也许是个不坏结果，绘画已有五百年历史了，没有理由永远存在。

近十年的架上绘画经由影像再度激活，绘画吸纳影像元素而靠近图像，又一次化解危机，以新型的“绘画语法”克服传统制像之局限，扩展表达之自由，获得新生与繁荣，并渐次演化为中国当代绘画的“标准像”。但图像化绘画依然说明、论证，甚至补充、追认影像文化。我不知道这一潮流过后，备感难堪、略显窘迫的绘画还能怎样。它再次把什么是绘画这一问题推给艺术家。影像承接传统制像艺术之使命，大规模、全方位地接收、掠夺、盘剥绘画功能和地位，绘画的言说与表达一再退缩，其作用日益被动而萎抑，影像秉持自身之优势——直接、精准、效率、雄辩——日渐主动而张扬。面对影像膨胀泛滥之势，以单纯而自足的方式思及绘画似乎不太明智，但面对影像潮流之涌动，面对影像文化对架上艺术辐射性、笼罩性的影响，左支右绌的当代绘画如何自处及应对，亦是一关键命题。

到底有没有所谓的纯绘画、纯美术？什么是纯绘画，是视觉上的纯粹性？如格林伯格一再认为的那样；抑或手工的纯粹性？如梅洛 - 庞蒂反复申明的那样。事实是，绘画经验与影像经验相互纠结，难分彼此。这一时期的绘画实践正是绘画与影像之间的链接点，也许暗示如此信息：影像创作时代在不久将来，铺天盖地而来。这也是影像文化将全面改造当代艺术格局的预兆，“艺术品再难回到复制时代以前的旧貌”，确如西方当代艺术曾走过的历程。文学不再被看守了，这才真正是从事文学的时代。[64] 借巴特的话题发挥，同样，绘画的边缘化也可能处于同样境况，“危”与“机”并存，既是危机亦是契机。

同时，另一问题摆在面前：就艺术功能言，传统绘画的记录、装饰、说教、娱乐、描述等职责均被影像瓜分，那么架上绘画尚存哪些无可取代的功能？这可疑的功能正是架上绘画的发展空间？莫霍利 - 纳吉曾说："新的创造潜能，往往包含在旧的形式、工具与类型中；这些旧事物起先因新事物的出现而显得老朽过时，可是在新事物的压迫之下，又会呈现一时的回光返照，最后一次绽放光彩。"

会是什么因素促使绘画"一时的回光返照"，并催化其"最后一次绽放光彩"？

这远非期待中的答案。因为现实复杂、变数太多，任何给出的答案都可能再度成为问题。

"复制"的真实——手工礼赞

若径直展示未经筛选的照片，绝大部分为"坏作品"，业余摄影爱好者也不屑一顾。画家的优越是以手工方式将坏照片复制一遍，放大至画布，图片寻获另一番"真身"。于是问题引来：既然图片自身没有魅力，那么何等力量让这些图片重获"光韵"？

里希特"喜欢生手拍的照片……，在生手的照片中，有着远比塞尚的画更美妙的东西。"他为何心仪生手的照片？到底有着怎样美妙之物隐藏其间？究竟什么原因，这些坏照片生出"好"效果？总之，何种辩辞可给出恰当启示？

（1）

图像化绘画的笃行，机械复制理论不再有效。以本雅明的说法，是摄影复制绘画。图像化绘画将这一过程颠倒：绘画复制照片。照片是原作，绘画是复制品——复制被机器所复制之物。摄影不再作为完成绘画的辅助手段，而使绘画实现为摄影。此种方法其实是一种"错误"复制，具备某种适当"改写"，充满诸如虚焦、模糊、透视变形、色彩偏差等语法错位——以反绘画姿态证明绘画，实为一种"更高级"绘画。

以绘画技术制作照片，借用摄影一套术语：亚麻布是相纸、颜料调色油是感光材料、画笔在画布上的游走是显影和定影，作者参照的照片是底片。绘画源于照片，放大照片的同时有意无意生产局部误差，最终与照片分离，对错误语法的运用最终自成语法。

同样源于影像经验，以照片为依据（照片来源也有两条渠道：1. 私人照片；2. 公共图片），不同时期艺术家对照片的态度与精神指向不尽相同。大致四类：1. 利用照片，

获取素材；2. 借用照片图式；3. 模仿照片效果，如构图、光影和细节经营；4. 几乎原封不动照搬图片。这样，绘画越来越离不开照片，越来越依附于照片，越来越像照片，最终抛弃绘画与照片的严格边界。

若以图像化绘画参证照相写实主义，可看出错误语法生成的特殊效果（图 3.64-65），虽然二者皆以绘画手段复制照片式效果，均为图绘方式完成摄影式观看，即是说，将机械之物手工化、合理化。

两者技法均为平涂，但照相写实主义即使不说准备以无与伦比的精细技法超越摄影，也打算以绘画方式转换摄影质感与质地，降格自己为机器，借此证明绘画再现事物的能力不比摄影差；而图像化绘画并不证明什么，画的就是照片，艺术家对待照片与绘画的态度是等同的。照相写实主义巨细靡遗地描绘所有细节，完全消除笔触；图像化绘画则简化绘画，无意逾溢照片，不附加比照片更多含量，绝非“辛辛苦苦照着相片画下来的复制品”（里希特语）。表面上绘画具备与照片的视觉同一性，有着类似观看效果，但不是照片的忠实复写，艺术家按照主观意图删减部分细节，柔焦虚化，并保留一定笔触（笔触说明艺术家的在场，至少也是手的出席），将复制痕迹遗留画布，追求释放的快感，此种趣味构成画面不可或缺一部分。

与波普艺术对勘（图 3.65-66），虽同为直接利用图片，波普艺术选择照片，相当讲究，其照片图式是明显的，绘画意图是明确的，刻意取材影响广泛引人注目的公共图像，以简洁的符号化图式强化观看，并披上冷漠、中性、客观的外衣；图像化绘画相反，偏好“废弃图片”，紧紧抓住生活的衣襟，所绘对象甚至为“厕所卷纸”，立足于个体描述，收缩为自我表露，始终是情绪性体验的潜滋暗长，其立场是个人的、默会的、私密的、日常的。真实的日常意谓凡俗与平庸，“凡庸”虽然卑微琐碎，与伟业不符，却合乎人性。

正如摄影可赋予普通事物以艺术品质，照片搬上画布也能营造艺术效果。照片是对日常生活的一种陌生化，而绘画是对照片的再次陌生化，转换并更易照片的陈述方式。绘画此时不再是照片的翻版或附属物，复制品自身独立，拥有特殊经验（未见照片质感，也缺乏照片质地，却获得照片不具备的非现实性，从而拉开与照片的距离）。艺术家看似放弃创造权，实则对照片的再创造，选择什么题材，以及如何表达，都是创造性组成部分。它使观众认出照片，同时带出陌异与疏离。这并非简单拷贝，而是手工劳作对所见之物的微妙转译；亦非纯粹摹写，而是对绘画“创作”更为开放、任意的实验。复制过程，赋予照片以意义——照片的性质出现画布上（为绘画这种



图 3.64 克洛斯作品

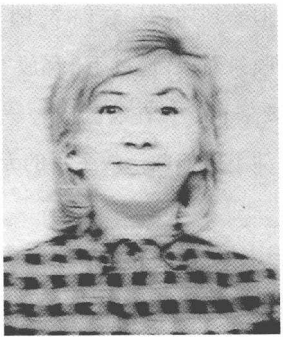


图 3.65 里希特作品



图 3.66 沃霍尔作品

视觉资源提供双向解读，既可用观看美学观之，又能以图像效果比照），照片与绘画彼此异化，从而产生异样味道。

波普艺术以拼贴挪用手法对图片重新组装，而图像化绘画似乎信手拈来一张照片就用。前者至少还为选择什么样的图片以及如何拼接图片苦动一番脑筋，后者却主动抛却“完美”，被迫照抄图片，甚至仿效傻瓜机拍摄的焦距不清的“坏照片”，不过，作为里希特的信徒，图像派画家对“表面上的漫不经心，实际上在选择照片时相当严格”还是挺在行的，这正是里希特“极高明而道中庸”的卖点与看点。

对待并使用照片的不同态度——由“照片式风格”，至“照片式效果”，再到“照片式绘画”的演绎——直观显现影像文化对架上绘画的全面渗透，即照片样式转为绘画图式，照片要素构成绘画语素，照片式观看化作绘画性涂抹；其次，对视觉资讯和图片资料的引用，实现公共图像向私人照片的易换，不仅是视觉科技（尤其数码技术、快印连锁店）的有效推促，更是艺术家从敞开的公共空间滑移封闭的私密领域的自觉诉求——卸去历史包袱而承载个人情愫，为新的绘画提呈新的方案，将个体言说、自我关怀输入图像，并以复制的方式纳入绘画。

（2）

“眼”与“手”的功能（前者为接受器官，后者为描绘器官）在绘画和摄影中所起作用多有不同。绘画是眼手之配合，摄影为眼手之分离。在绘画这里，描绘对象进入艺术家双眼，在摄影那里，拍摄对象穿越镜头，留存胶片上，以塔尔博特的话说：感光材料好比视网膜。摄影与绘画在创作方式上的相似性仅止于此。

物像一朝留存底片，摄影的整个制作过程也就完结，剩下的交由扩冲店去做，

机器的引入标志“手的退出”。但绘画还需一套程序，即“手”的应用。摄影中，“手”只是按快门，而绘画须将双眼所收录对象，通过手“释放”画布上。正是“手”的参与，艺术家选择性观察，过滤不必要信息，且在绘画中——如委拉斯贵兹，尤其塞尚作品——可以有好几个视点，摄影却不可如此。故手工的无可替代在此彰显，使“艺术”成为可能。

摄影，“眼”的功能发挥到最大值，作品在观看中完成；绘画，“手”是决定性要素，作品在制作中完成。手工的劳作、操持，让创作演绎为过程，若手持画笔，对象需全方位被领悟，而“眼”使创作等同于结果，看与被看之关系瞬间凝固，直接呈示。

绘画的常规道理是，先由眼睛的辨别与判断，后经手头的调色与运笔，所观看的造型在画面中逐渐显现。可是，此番说法过于一般，尚未接近绘画真理。更合宜的程序是：观看的表达依循手工作业，画笔的快意涂抹决定眼睛所见之物，亦即，手工的操劳并非由观看引导，而是引领观看；且因手工作业，画面形象并非匹配外在事物（被动接纳，状物摹写），而是外在事物适应画中形象（主动处理，自由绘写）。

由于上手状态的不可预见、不可意料（所有画家必须与之周旋、奋斗），眼中所见之物与手工所绘之物无法精准扣合，眼睛看见所要画的，与手工真正画出的，二者间有个断层。并非“手”跟不上“眼”（果真如此，仍为“由眼到手”的常规绘画思路），更是两种不同工作方式：眼睛，逮捉对象，捕获造型，绘画遵从“画什么”；手工，琢磨画面，体味形象，绘画依据“怎么画”——“书写”行为比最终“捕获”对象更为重要。

无论何种绘画，由于手工参与，一五一十拓印外物照搬对象（即便想象中的对象），未有这种可能，况且，没有哪一幅写实作品是具象的，均为某种简括与提炼。一笔线条，一块笔触，绝非事物本身模样，只能是某种神秘而又神奇的抽象“译解”与“变形”，局部至局部地“分切”所绘对象，而后耐心十足、颇为考究地织入画面，画布上的手工痕迹慢慢聚集、收拢、汇合，再度组构形象，绽出真实效果，画面获致完整性与秩序感。即，绘画不会滞留于观看水平上，最终落实为手工料理上——以手工重新“看待”世界，并审慎对待画面（参见绪论六节、二章一节，及本章三节）。对绘画不太准确的理解，推进绘画的错误发展（模仿说、表象说、再现说的诞生之日，这种错误便贸然出现），加之深受摄影式观看的莽撞影响，不仅评骘艺术标准有效降低，且诱导当代画家普遍而草率的错误实践。

绘画并非开启艺术家眼前，而是握持艺术家手中，所见之物不依附艺术家，艺

术家亦不被所见之物俘虏。艺术家根据积习的手工经验，以及画面自身需求与索取，随时“变卦”——涂抹、清除、再生、注销、复活、调适、纠正、整理，颠来倒去斟酌多次最终坐实形象。绘画行为，实乃手工与形象在画布上的交错重逢，对弈争执，一如雕塑家以凿子同石头的纠纷论辩。画布与调色板、画笔与颜料、物像与形象、手工经验与画面效果之间，耐性“搏击”，反复“角力”，不断“试错”，层层铺展，成全作品。甚至手工复制是对视觉的裂解与颠覆，对观看的反叛与忤逆——可曾留意马格里特《这不是一只烟斗》的这重诡谲意思？

不定型的形象在画笔与画布的接触中定型，对绘画而言，终究是手对对象做出判知、辨识与确认，眼睛得按照手的要求去观看。形象的定型绝非视觉（眼）朝向触觉（手）引渡的结果，相反，由于手工导领观看，是视觉靠近了触觉，触觉吸收了视觉；或说，眼趋附手，手容纳眼。

影片《云上的日子》临近结尾，伴随略带哀婉的轻快音乐，镜头对准广袤郊野，一位画家正兴致勃勃写生，全然塞尚风格，无非多了几柱烟囱。一位打扮时髦的老妪（一看就是受过良好教育的那种）不巧路过，凑上前来，注目片刻，便撅嘴大摇其头：

“搞不懂，假货为何充斥社会，不单是画，还有服饰、箱包、提袋、手表，凡此种种。”

“真迹过于昂贵。”

“没错，但对于你，与其模仿塞尚，不若拍照。”

“我以为，无论何人复制大师作品，均有机会体验他的动作，甚至可意外捕捉他的手势，确切的手势。”

“复制的手势？”

“为啥不呢？捕捉天才的气质，比乱涂乱画更令我满足。”

触觉是最难模仿、最难作假的感觉器官，所谓“真迹”，便是触觉的真实痕迹。照片，属于视觉的认知，这位老妪面对风景，只想到了拍照；手势，则是触觉的感悟，这位画家从风景中捕获大师的独特气质，并在学习大师的手势中学习绘画，以触觉的传达，浮现真实体验。

康德曾言：手是外部大脑。绘画正是通过手来理解观看，消化事物，亲近对象，并将观看拽入手工的忙碌与摸索。画家的实际工作态度中，手工接收观看，观看置

于手工，画面在器官的替代与转换中生成、落实、亮相。绘画走出视觉（眼），而走进触觉（手）——不仅是形象在画布上呈现的实体感，包括画笔拖拽颜料在画布上自由运行的物质感，更准确说，所传达形象，已然化作绘画材质的属性，二者融汇于画幅。那么，绘画高手所描绘的即便不说仅是触觉效果，至少也是触觉与视觉的综合、互补（想想格列柯、委拉斯贵兹、弗洛伊德的作品，此种触觉效果正是摄影一贯缺失的），鉴赏行家的感应亦如此。画布上的活计等待观众的目光，以证验画家的意义与价值，而观众的目光是否准确触摸画面，持续见证并考验观众的水准。这，充分符合前述说法：绘画中，不像照片那样看到的仅是形象，而是超乎形象之外的诸多因素，在绘画原作中看不到这些东西的观众，一般都是缺乏训练的观众。

以视觉心理学论证，面对一幅图画，既要观看图像，又要琢磨构成图像的笔意，二者不可兼得——注意力聚焦图像，则看不见笔意；注意力引向笔意，则看不见图像——至多可以说，观看过程是在图像与笔意之间不断切换的过程。总而言之，“由眼到手”与“由手到眼”，是两种相当不同的绘画思路，前者直接目睹画面题材与内容，后者再三深味手工涂抹与书写。绘画的高度专业化，殊少有人能真正进入绘画。恰如萧伯纳所言，一切职业都是针对外行人的阴谋。此论颇有几分偏激，却非全无道理。

（3）

“手”的运用让艺术家在过程中制造并体会快感；而“眼”的活动大幅提高制像效率，最短时间（支出）获取最佳业绩（效益）也是现代社会目标，投入产出比的经济学运作模式，其功利性不言而喻。“手”的介入使创作铺陈为繁复经历，此经历不仅是领悟和体认对象之路径，亦是自我反省和修身养性之过程。在眼球经济时代，“手”能够“治病”。

机械复制技术将手从劳作的苦差事中解放，眼睛与器械代替手的职能，本雅明的论述是，眼比手快，形象复制过程大大加速。这也意谓图像制作沦为工业化生产。机械复制是千篇一律的，但手的参与，作品再度成为原作，艺术家即便拷贝得一模一样，由于绘画材质的限制，以及手工的主动性、偶发性、随机性——精准的复制与手工的差异构成微妙对比。绘画与摄影是单一与复数的关系，复制是一种重复，但重复中蕴涵差异，二者并非互不兼容，“差异总是使重复偏离原来的轨道”。通过手工的劳动与作业，事物打上“我”的印记，恰如一出剧目可反复上演数场，一支曲子可重复演奏数次，但每次表演皆因演员的性情差异而多少有些不同，没有哪次

表演可声称是原作，却又等同于创作。

日常生活未因机械文化更丰富、更滋润，反而步调单一、口味趋同，手工文化不仅为医治“乏趣综合症”的一剂良药，亦是对器物化生存所保留的必要迟疑与拒绝。最传统的手工制作虽不能如机械（电子、数码）大规模生产，却蓄积罕见魅力，满足技术化时代的非技术性栖居需求。手工制品成为复制时代的稀缺物，“撩拨”对手工技艺的追念与思恋，“赎回”手工图像的魅力与尊严，再次印证人的劳动和手的价值。但这种手工劳作并非复古式的艺术实践，而参与当代文化建设，且在机械文化的衬托对映下，意义更显真实而非凡。

问题 2——里希特的遗产

图像化绘画表面繁荣背后，然则问题多多。离开照片无法画画，离开影像文化又无法谈论当代绘画——犹如消费者对消费的倚赖，绘画也养成对影像的成瘾性倚赖。图像化绘画说明的不是绘画，而是影像，以绘画方式证明、承认、兑现影像。罗伯特·斯托对里希特的一次访谈中提及：“这些都做得很好，现在这样画没有问题，但是当这样做完以后，将不再有什么绘画了。”[65] 里希特因此被看成绘画的掘墓人？这些话不知在历史中重复了多少次，每一时代都有先知满脸激动，唾星飞溅，叫嚣绘画已死。当初德拉克洛瓦一见摄影术旋即声称绘画终结；雕塑家贾德深信，绘画已山穷水尽；克莱夫·贝尔则以为，随摄影技术不断完善，若依然沉湎于描述性绘画，便是艺术的堕落、绘画的死亡。可是里希特的确“用一种最熟练的技巧解构绘画”。就像照相写实主义最终仰仗照片和幻灯，图像化绘画同样无法摆脱影像文化厚翳阴影的笼罩。罗兰·巴特虽非绘画出身，但以思想者特有敏锐，道出绘画艺术确凿真相：“摄影以其霸权镇压了其他类型的图像，不再有版画，不再有具象绘画，只有一种以摄影为模式的具象绘画，因其受迷惑而顺从摄影。”虽同为制像手段，摄影却完全被当代绘画宠坏，已习惯于骄纵跋扈的摄影，带来绘画革命之后，苦苦压迫绘画。

对现成品（图片）的采撷，照片派画家与杜尚、沃霍尔秉性相通。这种反艺术姿态其实不太反叛，它以巫师般点石成金的魔力，寄托于画家身份与艺术体制，为现成品（图片）命名，并占有现成品（图片），图像化绘画的题材决定论加剧这一趋势。由于图像的直观与奏效，艺术家对此心领神会，自不待言——不仅所利用图像的观看效果，亦是画作转换为印刷品变成图像的观看效果（所谓“光韵”对当代艺术家不具任何意义，评家、藏家对画作的判断多落实于画册与艺刊，观睹原作毕竟少

数）——对市场敏感异常的艺术家，策略性的舍弃触觉而强化视觉（换言之，从绘画走向图像），纷纷瓜分影像资源，挖掘各类题材，一旦找到，艺术的游戏规则（或潜规则）便不容他人染指，就像狗狗墙脚撒尿留下嗅迹，圈出一块地盘。传统绘画对笔意和画艺的关照，艺术家还可获得品质确认，如今，图像化绘画从形式走向内容、从技术走向题材，艺术家必须垄断题材维护既定利益。当代艺术又经历一次圈地运动。艺术家借助当代图像的快感美学，获致表达自由，未见国家意识形态的强行介入干预艺术，可是，创作方法论上，与革命美学的“主题先行”并无二致。绘画的图像化，曾为绘画铺就广阔天地，任由艺术家握笔驰骋，然而，题材到底有限，被各路俊杰英豪攫取、掳掠之后，如今，艺术家不由然发现，图像化绘画又很难走下去了。

许多图像化绘画以系列方式创作并展示，不是没有问题。莫奈也喜欢重复同一题材，如《睡莲》和《教堂》，但他旨在捕捉微妙光色，画面并非千篇一律，面对莫奈作品不得不佩服其敏锐观察与良好修养，以及，手头功夫。而图像化绘画的要义是系列、重复、拷贝，与商业行为相近。安迪·沃霍尔是精彩的消费时代投机分子和典型的资产阶级艺术家，今日图像化绘画艺术家显然没有安迪·沃霍尔那样酷，敢于公然宣称自己是机器：机器意谓没有个人的笔法风格可言，未有自我的情绪表述可说。沃霍尔的策略是：既然自称是机器，重复生产便是“合法”的、“必然”的。而图像派艺术家却像劳动模范那样，以复制替代思考和感觉，就算手工作业，也类似机器生产。

不错，当代绘画的视觉经验来自影像文化，但短期内涌现大批量图像化绘画——以2005年成都双年展为例，铺天盖地的照片式绘画充斥整个展场——不正说明对



图3.67　安迪·沃霍尔：《坎贝尔汤罐头》，50.8×40.6cm，1961–1962

视觉经验的极度漠视？按理，如今的视觉经验比以往任何时期更为丰富多彩，自由活泼，可是，为何艺术家反而越走越相似。有什么问题？贡布里希这句话值得思考："不能低估照相机的发明给艺术家带来的麻烦。"[66]

对利用公共图像的艺术家而言，将公共图像纳入艺术家的创作意图与意义构架，是图片的再发现、再创造。看似随意择取的图片，其实与艺术家个体经验非常有关，即便公共图片，也植入私人日志，掺入个体传记，"我在寻找我自己现状的照片"，里希特如是说。然而缺乏个人的深度体验与切身领会，策略性的勉强介入，不也有问题吗？对图片的随意挪用，意谓对图片的随意解读。图片是参照工具，还是最终目的？是深厚美学效果的追求，还是肤浅政治意涵的追加？是特意制造的看点，还是刻意卖弄的素材？某 70 后艺术家接受采访时说"我的态度和历史无关"，在这句话中，"态度"与"历史"两词莫非被赋予了更微妙定义？我看未必。

怎样把握图片性质？里希特曾遭遇如此追问：你知不知道作品《海德先生》中那位男子是瓦纳·海德医生，为实行"最终解决"的狂热计划，谋杀了一些智障、精神病和慢性疾病患者，你创作这件作品时，难道不知海德的战争罪行？

中性题材与意识形态保持距离，形象空间与政治空间彼此分异，不过是幻觉，二者如此诡异，以致殊难言说，其中包含可能连作者本人也无法操纵的神秘力量。

巴塞利茨曾严肃质问里希特："你已经背叛了你的祖国。"因为里希特是对美国人的模仿。其实，这一问题也是中国当代艺术无法克服的"视觉殖民"问题，亦是位处第三世界的中国无以回避的"文化策略"问题，兼及全球化 / 本土化、国际主义 / 地方主义等多重矛盾相互纠结的话语冲突问题。

绘画的回归——复兴还是幻觉

除第三世界国家因体制原因，架上绘画异常坚挺外，自上世纪 80 年代以来，以影像艺术为主流的西方世界也出现一股绘画复兴思潮（如 1982 年第 7 届卡塞尔文献大展，各类绘画纷纷登台露脸），冠之以种种"新"和"超"，如德国的新表现主义、意大利的超前卫艺术、美国的新具象、新意象和涂鸦艺术、法国的新自由形象艺术、英国的新精神艺术……

贯以影像和装置为壁垒的威尼斯和圣保罗双年展，也积极邀约绘画加盟。2003 年第 50 届威尼斯双年展和 2004 年第 26 届圣保罗双年展尤显突出。虽然此届威尼斯双年展仍以装置与影像为主，但绘画作品比前几届有所增加，主题展"延迟与革命"

的绘画数量占四分之一强，策划人甚至专事组织一场绘画展，英国、意大利、瑞典等国家馆也以架上艺术为重；圣保罗双年展，绘画则占半壁江山。

美国惠特尼美术馆于2005年举办一场名为《远距离观看：近期架上艺术的虚构世界》（Remote Viewing——Invented Worlds in Recent Painting and Drawing）绘画作品展，请出八位艺术家。此展呈现当代艺术发展新趋势：传统媒介与现代技术相结合（图3.68-71）。部分艺术家预先以电脑软件处理图像，然后投影画布上，再用画笔制作。作品共同点是对现代信息设计形式的偏爱，以抽象图案或几何秩序营构画面。

世界最著名的伦敦萨奇画廊从2005年起，策划题为《绘画凯旋》的艺术展，展览分六批次，总展期长达一年半。

……

种种事项似乎告诉我们，继80年代以后，绘画再度出现回归之势。

尚需注意，绘画的复兴不单纯是架上艺术自身魅力的显现。绘画的回归，固然部分归因工业社会对手工技术的追恋和对劳动价值的执著，但市场推动力量不可小看，据《艺术新闻》报道，新一代收藏家希望收藏当代超一流架上作品；拍卖市场也活跃异常。[67]

更重要的是，政治因素隐藏其间：保守势力的复兴，或艺术家采取“非政治的态度”。第50届威尼斯双年展策划人博纳米回顾过去几十年绘画没落的原因：“20世纪70年代，席卷西方社会的集体大动乱基本上取缔了绘画，许多艺术家从内部挑战绘画，画布变成街道，在街上，现存社会遭到质疑和挑衅，大街就是画室，抗



图3.68 米哈瑞：《七个怜悯的行为》（局部），墨水、综合材料，289.6×640.1cm，2004

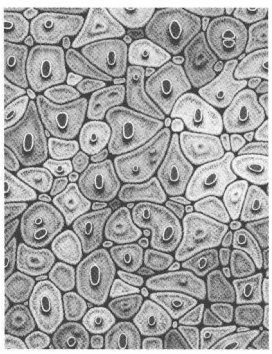


图3.69 罗丝：《无题·12》，水彩、石墨、综合材料，77.5×58.4cm，2004



图3.70 阿克曼：《冰激凌》，布面油画，280×290cm，2003

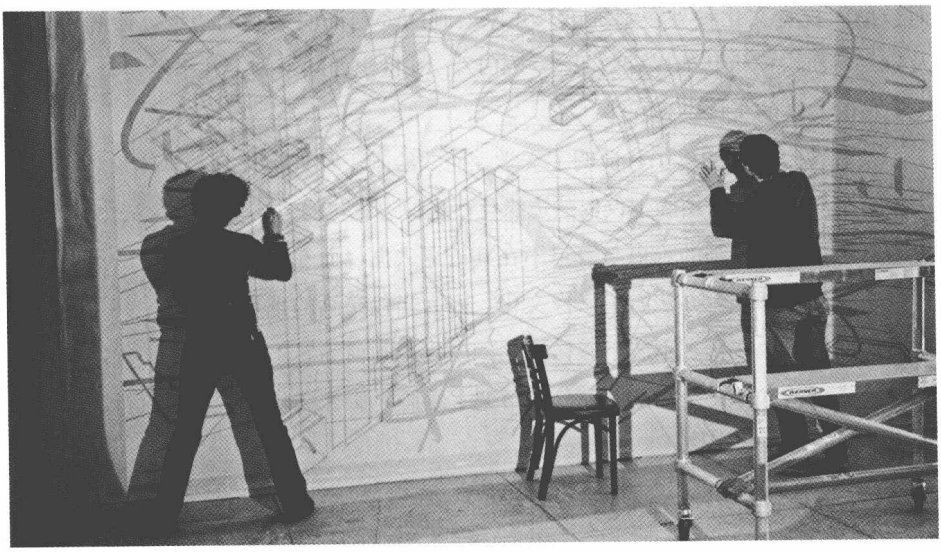


图 3.71 米哈瑞工作现场

议就是唯一的语言和媒介，只有个别画家逃避那一代人的意识形态，”回归绘画标志恢复保守主义政治“秩序”。26 届圣保罗双年展主持人胡格也立足社会因素剖析架上艺术：绘画曾经没落的原因是将绘画等同于政治，“从 20 世纪 70 年代以来，绘画已成为浅薄的政治化的牺牲品，这种政治化把画布与从米开朗琪罗到毕加索的男性天才的统治联系起来，在视像之类新媒体中找到了更合适的中性形象载体，它们也被假定为具有更容易负载社会和政治信息的优点。”他进而推测绘画回归的造因：“也许是非政治的态度通过绘画返回了艺术？”并且，静态的绘画“吸引人们观看未受干扰的、与商业世界的喧嚣和过分刺激对立的世界”。[68]

那场虚拟影像绘画展虽呈现些许新的拓展与突破，可它并没有告诉我们绘画自身具备什么魅力——相反，绘画与影像文化的亲和比以往任何时期更紧密——其图式似乎又回到了康定斯基、杜布菲、米罗。这种由点线面组合而成的符号式抽象作品，在视觉传达系、信息设计系或多媒体艺术系的学生习作中司空见惯。我仔细阅读策展人的策展文稿，发现他没能给出充足理由举办此项展事。

绘画实验空间的捉襟见肘与影像文化的无所不在形成鲜明比照。架上绘画承受影像文化的逼迫，主动变革，成功缓解压力，置影像要素于画面，获致发展动力。绘画又回来了，是迫于影像压力的尴尬回归，究其实，绘画作为影像文化的对勘，

而被纳入视觉文化种种驳杂资讯，并以绘画的姿态证明绘画的边缘。绘画不再顾及自身特质，模仿其他媒介效果，一如17、18世纪西欧绘画，几乎全是转译文学，应验彼时文学的文化主导优势。

绘画曾是文学的影子，证明了文学，而非绘画。身处当代艺术总体景观，顾此失彼穷于应付的架上绘画不仅依然边缘化，这种边缘化的方式也被影像文化所规定。更为麻烦，当代绘画的难堪与窘迫不在其进退失据，而在于左右为难——虽意识到自身边缘化，却毫无办法游离影像文化，因为当代绘画的重要参照系，甚至唯一参照系，便是影像文化。不屑于影像文化，当代绘画何为？不念及影像文化，如何能够谈论造型艺术？又是否能够充分理解架上绘画？影像文化的扩张与流行，已然设置了绘画的两难与困境。

3.7 媒介信息——过程哲学的另一种表述

较之架上艺术，影像文化最显著特质：与时空胶着，是关于时空体验的恳切陈情。

……（时间、空间）
你们，听着，
我的发动机
有着惊人的速度，
你们理应知道，
所有的公里
并不是一般长，
有的公里三百公尺
有的只有八百公尺……
有的钟点迅如闪电
有的钟点酣睡沉沉。
……
时间！空间！
你们将被力量所突破！

让时间、空间
向隅而泣吧！
——马里内蒂

马里内蒂自称“欧洲的咖啡因”，以其“技术”发动机分解静止宇宙，被激活的万物竞相跳跃，喧豗之声此起彼伏，宣告崭新世界观的到来，早在马里内蒂之前，曾有波德莱尔这位“局外人”工于以文字扣留都市碎片的纷扰之音。

现代文明史最重要几项发明，我以为是照相机（电影）、钟表、蒸汽机——照相机改变观看经验，钟表改变时间观念，蒸汽机改变生活体验——三者均为金属器械，现实面貌因之焕然一新，“速度”成为现代文化的一面招牌。那位曾鼓动法国政府收购达盖尔摄影术的科学家兼国会议员阿拉戈，于1840年再次发表演说：“机器的发明要求重新组织现代社会。”[69]

时间

身体本身是一部钟表，有其内在“计时基因”（如生与死、劳作与安歇），与外在自然时间（如昼与夜、春播与秋收）生生不息，海德格尔的时间表述是，“这部钟表无须制造携带，此在自己就是这种钟表”。身体因循生物时间组织生活，调控内部机能，并在时间延绵中寻获意义，故海德格尔将人归为时间性，视“存在”为向死而生的活动，在过去、现在、未来相互之间伸展和敞开。

除了身体时间（自然时间），还有钟点时间，基于牛顿式或笛卡尔式的机械运动观和线性发展观，与自然时间分离并与生物时间砥砺，具有绝对、均质、纯一的冷漠品质。被时间度量的事物，获致确定性与稳定性，在秩序或归类中一目了然，不可知的也成为可知的。且由于钟点时间系人为设置，并被公共化，从而烙印社会属性，以迪尔凯姆的理解，时间是一项社会制度，属于社会范畴。

现代社会的组织机制，钟点位居核心。时间被划分为等质的单元，可测度、计算、量化与确切表达，故钟点时间所安排的生活具有高度计划性和规划性。以前的时间是私密的，有着独断个人感受，唯有教堂钟声暂将民众纳入公共领域，而现代自由个体被钟表时间塑型为集体性的非人格的匿名“群众”。钟点时间全方位规范生活，裁夺生活，衡量生活，目的是驯服欲望的能量，将其铆入社会肌体，注入生产机器，使现代制度正常而顺利地快节奏运行。

时间概念对现代生活至为重要，若未能把握瞬间即逝的关键环节，时间便改变命运，基耶斯洛夫斯基的影片《盲打误撞》挖掘这一主题，主人公能否赶上火车决定此后不同人生轨迹；《罗拉快跑》也以时间为命题，时间的差异意谓结局的不同。这说明"时间正以出人意料的方式统治着我们。无论怎样努力地衡量时间，划分时间，我们都没有办法最终控制时间。"[70]

现代文明的要诀：时间完全商品化。社会生活以时钟为基被充分筹划，没有钟表时间，资本主义的崛起绝无可能。此种时间组构体系虽起于12至13世纪本笃会修道院的躯体管理模式（日常事务以时间秩序按部就班），但精明的资产阶级一眼看到时间的奇异性，善加剥削。所谓出卖劳动，相当于出卖时间，所谓商品交换，其实是交换时间，所谓剩余价值，无非是额外时间创造的价值。马克思对此有这般见解：人什么也不是，充其量为时间的躯体。

但身体的内在自然时间不甘心被机械时间调教，围绕时间交织场域——身体，种种冲突因之生发，如熬夜加班与清晨闹铃，皆为对身体时间的严重干扰和强迫中断，日复一日上班打卡的工薪族对此深有体会，学会接受并适应。故，人的异化很大程度上是时间对人的异化——先是遵守时间，然后节约时间，直至被时间奴役。俭省，归根到底是时间的俭省；对人的控制，最终形式是对日常时间的控制。总之，时间过程被忽视，时间结果被强化。

影像艺术则是对机械时间的修正（如摄影对时间的定格、暂停；电影对时间的倒转、加速；录像对时间的编辑、重组），因而，影像艺术是身体的另类生存方式——不仅是异质维度、多相视角的过程享受，还因身体的习惯性感知敏于（以致排斥）时空生疏感，正是陌异影像，引致常规经验无所适从。

时空幻变触发异常体验，不过，这并非指陈体验被动承受刺激-反应的现代心理学模式，其一，体验是身体的投射与世界的呈示之重叠，即，事物向身体的展演与身体意向性绽出的互涵、互透，从世界体验到身体，又从身体体验到世界；其二，感觉是通向外界的窗口，体验则为内在的感应，被所经历的状态所呼召，主动提呈时空转换，形成别样的时空意识；更其重要，体验是对古老过程哲学的回应——赫拉克利特的"一切皆流"说（不能两次踏进同条河）；奥古斯丁的"整体时间"说（过去留入现在，现在带入将来）；伯格森的"绵延"说（时间不可分割，是持续不断的流动），以及怀特海的"经验机遇"与詹姆士的"经验之流"等等[71]，皆为具体而微的过程体验。

时空的交换

时间与空间是最日常化的语言，在哲学上却最为刁钻、艰涩，一如“上帝”一词的神学含义清晰无误，作为哲学概念却含混不明。以杰姆逊的理解，现代主义是关乎时间的文化，后现代是关乎空间的文化。时与空的非此即彼不太妥当，在爱因斯坦的相对论中，时间与空间并非割裂，而汇聚四维时空，圆融自洽。

“余音绕梁，三日不绝”说的正是时空互换互补：美妙歌曲虽在时间历程中断，仍留存空间——余音绕梁；声音虽在空间停止，仍在时间中延续——三日不绝。这一解释也许过于无聊，更合宜的说明可能是：科学语言中，所谓光年，是将时间单位转化为空间距离，无形的空间获致形象表述；日常语言中，说从某处到另一处需几天时间，或坐几小时火车，是将空间距离换算为时间单元，以时间定位空间，穹远距离变得可知可感。霍布斯在《论物体》曾提交如下看法：时间是运动中先后（物体从一空间过渡另一空间）的影像。他准确把握了时间的空间属性。

本雅明将“时间和空间的奇异交织”定义为灵韵。所有诠释“时空观转化”的艺术作品，日本摄影师杉本博司的影剧院系列可谓处心积虑，只有心沁东方文化的艺术家具备如此深刻体验。空无一人的影剧院，胶片试图完整记录一部影片，由于摄影无法承载时间流逝的那份深重，终告失败，唯独留下曝光过度的图像空间，苍白而刺眼。不过，悖谬的是：这张底片又分明述说着一场无法目睹的电影故事，正如先辈遗留的唯一信物——肖像照，却甚难获知他们曾经的性命体验。

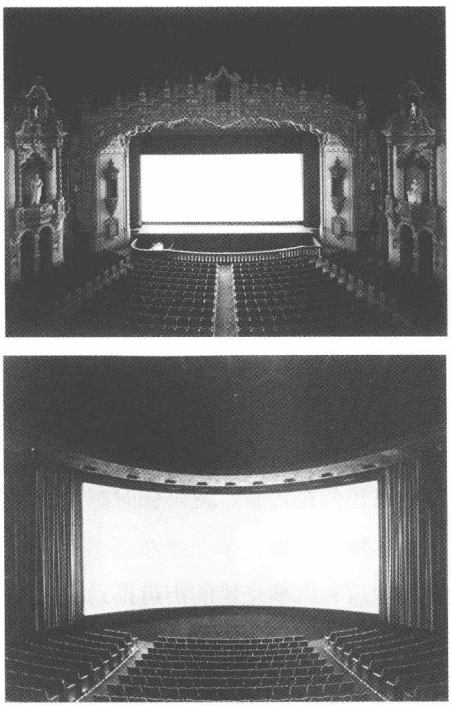


图 3.72–73 杉本博司：《电影院系列》，摄影

以家（居所）为例。家（居所）不仅为简单的物理空间，还是复杂的心理空间，任其想象、苦恼、爱怜、脾性

自由自在发挥。家充满记忆痕迹：空间凝缩了时间跨度，将时间给空间化了——时间以空间形式留存，空间则是时间的记忆。更具体一点，身体素来不曾忘记所遭遇的那个家（居所），没有最初那一活生生的空间，也就不可能有后来的时间绵延——度日如年的苦苦等待，白驹过隙的幸福时光，均被居所这一空间所规定。

体验的言说，乃因身体在时空中生成并切实感触其异趣。时间与空间并非对象被把握，身体本身就归属时空，既拥有时间属性（年岁的静谧流淌），又具备空间属性（场域之间的持续漂移）。时空是身体的存在方式，离开身体，时空感受无以寄存；离开时空，身体所为何物？当身体专注于所经历过程，便获得自我身体图像——即本己的体识；而空间时间，始终是身体感知的显现，经由身体确定时空坐标，构造时空意识，所谓“铭心记忆”，所谓“生活感觉”，无非时空意识在身体上弥留的印记与痕迹。没有客观的时空观，钟表上的时间和地理上的空间只是人为的、机械的、抽象的（虽有具体刻度）物理痕迹。时空只有作为本己事件方能获致丰腴理解。

都市碎片——震惊的到来

杜甫登上长安城最高建筑物大雁塔，莫名生出“七星在北户”“河汉声西流”的幻觉。而埃菲尔铁塔的高度非大雁塔可比。

（1）

埃菲尔铁塔/天空中的吉他/你的无线电报/给你带来了信息/像玫瑰藤引来蜜蜂/夜晚的塞纳河/不再奔流/望远镜或喇叭/埃菲尔铁塔……

机器的呼啸与轰鸣，一座现代巴别塔——埃菲尔铁塔矗立天际，不仅使巴黎面貌一新，还为市民制造双重奇异景观：若仰视铁塔，有种咄咄逼人的不快感觉；若身处塔顶俯视巴黎，视野顿时豁然开朗，全然没有都市街巷的闭塞之感，而整个城市被压缩至平面，未见平视所具有的透视空间与深度退隐。“当巴黎把它那从未显露的屋顶和纵横交错的街道推到游人眼前，城市变成了地图，一种新型风景开始渗入意识之中。”[72] 虽然曾有摄影师纳达尔乘热气球航拍，毕竟是纸上谈兵，无论如何，亲眼所见与亲身体验要深刻得多，好比爱因斯坦写在黑板上的那道著名公式与广岛产生的实际效应别若天壤。随之，数百万人纷至沓来，登上这座直耸云霄的钢铁巨人，

一睹巴黎风采，自此，鸟瞰方式渐积为日常经验。但刚开始，它对民众时空经验的冲击可想而知，正如上世纪80年代那幅悬浮太空的地球照片，势必引致种种微妙情绪。

……一辆轰鸣的汽车，看上去像是炮弹似的飞奔，它比《萨莫色雷斯的胜利》要美得多。

同样是钢铁，再加上蒸汽，火车的出现让乘客品尝莫名快意，同时些微紧张，当第一次登上火车，就被警告：不可注视近处物体，以免头晕失去方向感而疯狂，要观看远处景色。[73] 这意味着过去甚少体验的感受："景色的连续和重叠，像是悠忽闪现的浮光掠影。而且，由于视差，也是一种相对运动的逾常感觉（近处白杨的速度要比田野对面的教堂塔尖快上许多）。火车上的景色迥然异于马背上的景象。它在同一时间里压缩了更多的母题。相反，它却没有留下什么时间去详述任何一件事物。"[74] 乘客若以火车为参照物，车厢是静止的，而窗外景物飞速后退，这是多么奇幻的感觉。火车使传统经验陌生化，维多利亚时代的悠闲旅行方式荡然无存，但世界看上去更古怪、更其妙莫名。"从行进的火车看到风景，化成连串的模糊影像；远处的形状产生弯曲，变成平面，不符合透视的感觉。这一切诱发了新的知觉和期望。"[75] 这种机械美学引触的视觉欢愉，在马车上或靠双腿行走不可相提并论，"快"和"舒适"均难形容。[76]

牵强比附，火车可说是现代电影的鼻祖。车窗玻璃是镜头，车厢是机身，乘客的眼睛则是感光胶片，将闪过的景色逐一采录。人类历史首次拍摄的影片是1895年卢米埃兄弟的《火车进站》，爱迪生公司《火车大劫案》紧随其后，很有意思，电影很快与火车挂钩，并非偶然。二者均在速度、方向、能量的变化中创造节奏。火车和电影作为都市景观，成为现代生活的体验形式。新感觉派刘呐鸥所标榜的新感觉的核心便是"快感"——"一种在驾驶一辆Roadster车或看一部电影时所能体验到的那种感觉。"

从前外出旅行，由于运输速度限制，出门之前得精心准备一番，尽量让漫长旅程充满乐趣和仪式感（图3.74）。但火车可压缩时间，更快捷到达目的地，充分准备就显多余，稍事打理即可上路，"本来很愉快的旅行却成了无聊和令人昏昏欲睡的体验。"[77] 从速度中，隐约窥见现代人的价值信念：过程不再重要，重要的是结果



图 3.74 维多利亚时代的马车旅行，油画



图 3.75 维多利亚时代的火车旅行，摄影

和效率。此种功利观的形成与时间管理密不可分，都市人的精于算计循以发生。火车标准时刻表的运用，大众的时间意识更加精确，且带来时间的统一：标准化时区与国家时间相继诞生，“在同一个时空下，各个国家作为其中一个单元的世界体系开始运转”[78]，形成以城市为轴心的工业化社会。

并非人人欢迎蒸汽机时代的到来，深深怀念驿站的罗斯金，对火车旅行悲痛欲绝——“最令人厌恶的运送方式……摧毁了全部优良的社会习俗和自然之美”。

（2）

火车仿佛都市，均为钢铁的堆积，并需一套冗繁而完善的管理技术，且乘坐火车有种大都市感觉——拥挤、嘈杂、纷扰、光幻迷离。火车突破都市的封闭格局，拓宽空间范围。作为最便捷的交通工具，铁轨还将人口、物质、能源输入大都市，维持商业发动机的加速运转。[79] 而人头攒动的火车站是都市生存的经典样板：“密集、

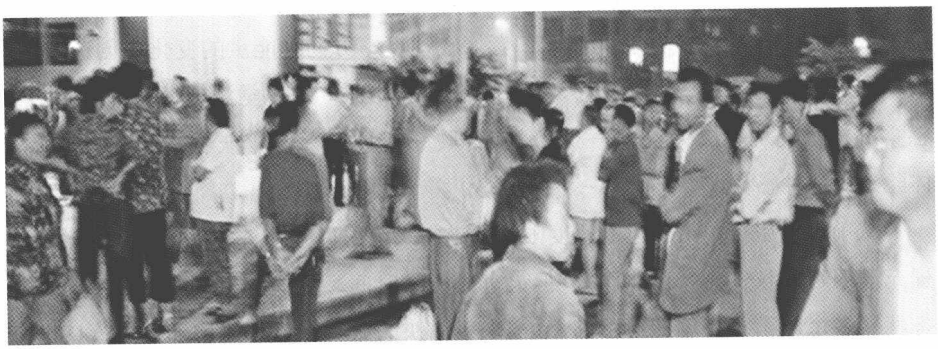


图 3.76 都市人惶恐、戒备、猜疑的眼神，以冷峻的漠然对抗持续的变迁

驳杂、匿名而又短暂的交往，人际间极具刺激性却互动贫乏。”[80]

面对物质胜过精神、分工胜过合作、零散个体胜过固定社群的都市化生存，肉体沦为齿轮的现代人备感孤独——为私利而聚集街道、广场、购物中心，彼此是陌生的、不自在的、不融洽的，其目光是猜疑的、轻慢的、厌恶的；同时，兴趣殊异、流动频繁、背景复杂的高密集人群相互摩擦带出丰富、新鲜与欢快，激情火花随之迸溅，诱促都市焕发无穷活力，准备喷射巨大能量。

这一前所未有的不知疲顿的都市，时刻分泌荷尔蒙，流溢街巷阡陌，中枢神经在雷声隆隆中反复亢奋，“急急忙忙地生活，迫不及待地感觉”。熙来攘往的人群，相互推搡着游走于街道，“穿梭于往来车辆路人，卷入一系列惊恐碰撞。危险的行走中，神经紧张的刺激急促地接二连三通过体内，就像电池里的能量。”瞬息多变、日益混乱、充满风险的现代社会，都市人随时给出反应。渐次强化的神经刺激，是市民性情的心理学基础[81]，若无法吸收持续且紧张的快速变化，必致官能紊乱，犹如消化不良引发胃部痉挛。《子夜》的作者茅盾为我们绘制了这样一位乡下老太爷：因无法适应大都市的喧嚣，惊吓过度身亡。因此，城市生活锤炼的人格，必须冷淡、超然、腻烦。[82] 即时反应之际，不得不带着一种迟疑态度，否则殊难应对此类体验，麻痹不仁、疲惫不堪的感官是适应动态环境所支付的首要代价，然而，置身荒漠的人群，都市人警醒的目光若非焦虑不宁，便是戒备不安。

幻觉（眩晕感）也是大都市特有气质。霓虹灯、广告牌、聚光灯照耀下的精致如丝绸瓷器般的物品、酒醇的麻醉、咖啡的刺激、香精的魅惑及烟草的缭绕，均为幻觉来源。而城市照明系统的建设，加剧都市恍如梦寐、如真似谲的怪诞效果，将现实转化成一股虚幻味道。照明的初衷之一是暴露邪恶于光天化日，减少频发的都市犯罪，但夜生活随之成就都市人的社交要素，可这么说，光影交织的夜生活定义都市化的生存感。没有电灯的都市不可想象。[83] 从往昔蜡烛下阅读书籍的市民到如今电力下消费影像的群众，唯电的到来，使这成为可能，亦为影像文化提供物质基础。[84]

“一切坚固的东西都烟消云散了”，震惊是都市人断裂、破碎、不连续经验记忆的重要表征，现代主义文人如波德莱尔以捕捉这些震惊为能事。震惊效果的获得，说明民众正在适应险恶环境，它不仅是都市街头匆忙行走的人流所经历的现实，也是任何现代国家的民众所要体验的生活。[85]

（3）

电影符合现今大众面临的不安生活。在影片《战舰波将金号》中首次目睹爱森斯坦运用蒙太奇手法弄活一座石狮时，看客肯定惊呆了，若以今日的体验标准观之，并无出奇之处，反觉累赘不堪，就像当年从银幕中看到火车进站，观者即刻落荒而逃，我们却觉夸张不已。[86]

包豪斯的活跃分子莫霍利 - 纳吉曾引用招贴设计家让 · 卡路的实验和让 · 拉巴图的研究，[87] 打算说明：现代化高速交通工具的出现，如何影响对图像的观看，它要求艺术家、设计师、建筑师具有一种新的时间观、运动观和速度观，构思作品时，必须考虑新空间的布局与新速度的生成。这说明时空体验经历了怎样一种变化。如今，迎迓扑面而来的视觉刺激，“我们已学会加速观看及连接的速度。”[88]

面对震惊，渐习为常，感官倾于疲软钝化，因为都市人早已形成一套视听免疫力保护自己不受电流般外部环境的刺激。陌生感的丧失正是适应能力的标志。恶性循环中，制造更大视觉效果，单纯的静态观看（如电影特写镜头最初取得的惊讶）已不能餍足感官庞大胃口。视觉新技术的强悍支援，生产种种狂暴体验，时空观孕育前所未有的变革。

先锋工程与先锋艺术

波德莱尔说道：一台机器的运转比植物的生长更美（未来主义不比波德莱尔更高明）。波氏还企图以“现时性”和“即时性”指称现代性：艺术创作上的独特性来自时间打在感觉上的印记，现代主义美学关键是抓住相对的、暂时的、易逝的部分，从中找到永恒不变，没有相对、暂时的瞬间，永恒、不变的成分将无法消化与品评，不为人性接受和吸收。

本雅明却在波德莱尔身上目击现代性特征——震惊。

震惊是什么？不仅是先锋艺术让保守的资产阶级不知所措；亦是被异样感觉冲撞的都市人切实遭遇的不舒服、不习惯、不自在，因触及经验冲突，引发震惊。这种体验与传统社会静态的、连贯的、整全的、同质的时空经验截然不同，换句话说，是机器与植物的差异，是“相对”、“暂时”、“易逝”与“绝对”、“恒长”、“不朽”的差异，也是心理时空与物理时空的差异。

生活世界被技术肢解得既熟识又陌生。埃菲尔铁塔改变空间视野，瓦解固有知觉惯习，蒸汽机让时间随之变形，生发“间离效果”。此种时空变异并不局限日常

生活，在美学领域，古典艺术苦心营造的稳定规则（焦点透视、统一光源、和谐构图）被现代艺术以摧枯拉朽之势粗暴捣毁，进而由机械（电子）工业化媒介碾为粉尘，伽利略的等质时间观和欧几里德的均质空间观无话可说，世界呈现另一番荒唐模样。工业技术打造先锋工程，对往昔时空观的成功摧残为其标记，它不仅是“无人情味”的“科学构思”，亦渗入冷峻的美学领域。

先锋派工程与先锋派艺术有其重合之处。技术创造新人，机器重绘文化版图。皮卡比亚这样讲述：“来到美国，我忽然想到，现代世界的创造能力在机器之中。通过机器，艺术应该找到一种最生动的表现……我的意思简单地说就是工作，再工作，直到臻于机器象征主义的顶峰。”皮卡比亚甚至将性爱幻想为机器，题为《我在记忆中又见到了亲爱的乌德尼叶》的作品中，他描绘了在横渡大西洋航船上与一位芭蕾舞演员的艳遇，画面中，看不到性爱的温柔，分明是大机器的冰冷。小说家胡斯曼的诗作《那边》写到：“瞧那机器，活塞在汽缸中抽送，它们是钢的罗密欧在铸铁的朱丽叶体中。”[89] 埃菲尔铁塔摇身一变为巴黎象征，巴黎急遽膨胀为现代主义集散地。艺术家不再描摹田园风光，也不再绘制历史、文学或神话故事，而是以眼睛扫描机器管理的庞然都市（比如，19 世纪初铁路出现英国，特纳将画布对准机车与蒸汽，1823 年法国第一条铁路通车，数十年后，莫奈步特纳后尘，以光色捕捉城市景观——运动）。概言之，现代艺术是城市的艺术，艺术在都会中寻其内在品性。

（1）

文艺复兴时期，如何表现事物的运动状态，艺术家尚未掌握有效技巧，仍以静态手法应对变化世界。譬如：射向圣塞巴斯蒂安的箭（图 3.77）和圣罗马诺之战的

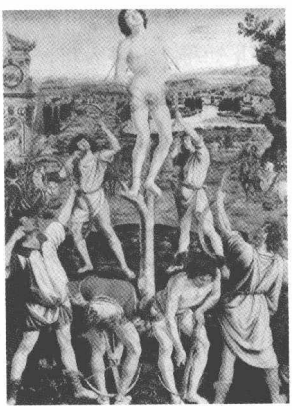


图 3.77　波拉尤洛：《圣塞巴斯蒂安殉难》



图 3.78　伦勃朗：《以撒殉难》



图 3.79　委拉斯贵兹：《纺织女工》，220×289cm，1653 为追求动感，故意模糊纺车轮轴

马（图 3.81），显得呆板无趣，而伦勃朗《以撒殉难》（图 3.78）那把落下的刀子好似被一根绳子静静吊在半空。不难理解，古典绘画或许专为永恒而设计。即便如此，艺术家依然尝试在静态作品中传达动态效果（图 3.79），也总结几条有关时空运动的表现法则，首要一条是把握“瞬间”。[90]

视觉科技的到来终使传统绘画无法呼应时间运动的难题迎刃而解。电影预示绘画静态结构崩溃的同时，开启新型视觉经验，为现代绘画另辟异途。技术的引导，整个世界动了起来，绘画给出相似回答——杜尚代表作《下楼梯的裸女》与爱森斯坦著名的“敖德萨阶梯”采用闪回、并置、慢镜头、化出淡入、叠印等蒙太奇技巧同工异曲（以致爱森斯坦愿意相信，电影乃绘画的高级阶段）；巴拉的绘画形象相互重叠，仿佛多重曝光的照片；毕加索的《亚威农少女》与早期电影一样，聚合多种相互分裂的元素，以形体的拆散实现对现代科技的确认——由几何线性透视法生成的厚重古典美学思想被渐次稀释。

可是，现代绘画苦口婆心费尽周折都不易实现的种种效果（如未来主义的运动、达达主义的并置、立体主义的多视角、构成主义的力量）被电影轻松完成。绘画玩弄的花招，在电影面前显得如此幼稚，不堪入目，不忍睹目。尤为重要，自电影出现，各艺术门类所承担职责渐次明朗而清晰。

当绘画吸纳蒙太奇的动感元素，静穆与高贵却丧失了。现代世界和现代艺术日益迷乱扭曲之际，仍有画家以异常的理性姿态和坚韧的逻辑思维，执拗保持画面的稳定，蒙德里安就是这样一位艺术家，其绘画理念是：“自然形状的外观是多变的，但实在却始终如一。为了创造出纯粹的实在……就有必要把自然形式还原为形的恒定不变元素。”[91] 艺术实践确乎如此，完全是巴门尼德的忠实信徒，作品透出冰冷的理性与刺人的寒光。

（2）

早在摄影术诞生之前，康斯泰布尔先行一步，力求“从飞逝的时间中截取片刻，赋予它永恒而清晰的存在”。只有视觉新技术成功实现这一美学诉求。



图 3.80　罗森塔尔：《旗帜插在硫磺岛上》。摄影师到达硫磺岛时，旗帜已插好，深受布勒松影响的他，叫士兵重插一次，摆拍了这幅名作

当摄影将飞逝的物像定格，当电影胶片每秒变成 24 格或者更多，当手持遥控器不停转换电视频道，当手按鼠标在显示器上任意点击……剪裁、倒转、延长、加速、放大、暂停、回放、并置或重组，成就任意调节时空的手段，甚至游戏。时间上，既可度日如年，也能光阴似箭；空间上，既可一日千里，亦能寸步难行；事件既能按时间线轴、空间秩序依次展开，也可打搅时空关系，导使知觉紊乱。视觉经验比以往任何时期更丰富、更自由，更诡异，因此更难把握。

詹姆斯·哈里斯的“时间之点”、莱辛的“最富于孕育性的一瞬间”、温克尔曼的“单纯”与“肃穆”说，面对新视觉技术带来的颠覆性经验，不再具有意义。于视觉新技术，世间万物没有一处能逃脱机械之眼的捕捉，时空的每一切片均蕴涵神圣性。

摄影术不仅分割空间，予以精准审视，且以往被认为是恒常连续的时间也在照片中定格，为绘画的表现力提供图像依据的同时，打破文学与绘画的门户之见：文学可以描写整个事件，而绘画只能表现某个典型瞬间。非常遗憾，身为摄影家的布勒松，其“决定性瞬间”依然基于古典时空观，他深信只需一张照片就能牢牢抓住展现眼前的生活本质——以至误导罗森塔尔摆拍美军在硫磺岛插上星条旗这张著名图片（图 3.80）。布勒松远远低估摄影术能力，新视觉媒介早已超越传统观念的羁勒。反是画家德加率先利用摄影术特有的本体语言，颠覆经典绘画美学法则：先是逆光效果的运用，画作烙上别致情趣；其次如照片般随意“剪切”画幅，造型不必像以前那样拘泥于完整；接着是即兴、破碎、无意识的视点，对此后绘画观看方式的影响无以估量。

新视觉技术对隐匿之处无比迷醉，环境因之再度陌生化，细节与片段流于狡狯的单独视觉感受。但是，对新事物总有一段适应过程，即便目力不凡的艺术家时常走眼，罗丹就以为：摄影术乃骗人的鬼玩意儿，因为在现实中，时间是不停留的。



图 3.81　乌切诺：《圣罗马诺之战》，1450，伦敦国立美术馆藏

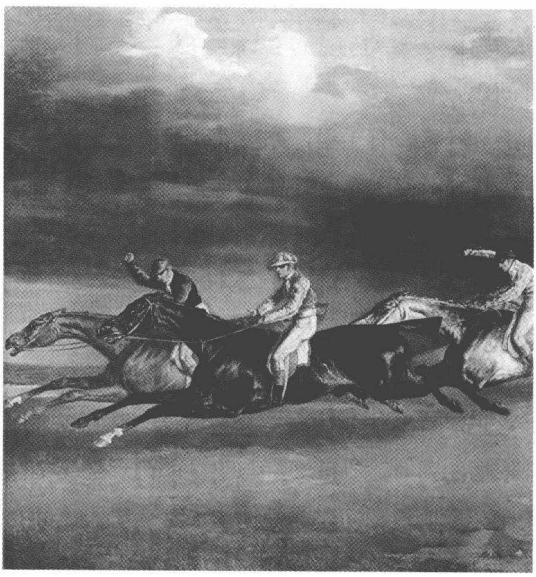


图 3.82　席里柯：《埃普森市的赛马》，油画，1820

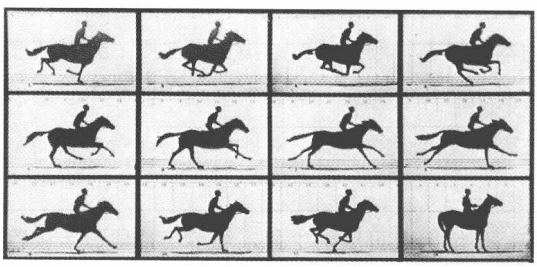


图 3.83　幕布里奇摄影作品，1878

这也解释了为何席里柯的赛马更具运动感，纵使从解剖学角度异常滑稽，而初次看到幕布里奇的奔马时大众十分不爽。当指责幕布里奇拍摄的奔马动作是不真实的，说明对摄影术惯有的震惊效果所采取的迟疑态度。

摄影只能扣留片断，电影则弥补摄影这一局限，它再现时间的连续性，过去与未来于此时化出淡入，互不相识的群众置身幽暗的影院空间，无疑具有宗教般的神秘体验，犹如教堂中默祷的信徒看着地狱审判或耶稣再临的镶嵌玻璃画所感受的恐惧或欣慰。

（3）

新技术诱使绘画走向运动，艺术家可利用技术优势在任何方位、任何角度详加观察，观众也获得前所未有的观看快感。从达达主义杜尚、立体主义勃拉克、未来主义巴拉、准超现实主义贾科梅蒂，至激浪派成员约翰·凯奇，再到新一代 Video 艺术家阿特肯，现当代艺术家似乎天生任务与本能职责就是调校时空韵律的变奏。

埃菲尔铁塔的“鸟瞰经验”

启示这样一种空间观念：蕴含能量与动力，兼及建筑结构和地图所固有的抽象特性，这是 20 世纪早期欧洲前卫艺术所提交的画面形态。[92] 现代视觉技术进一步将绘画从二维平面营造幻觉空间的任务中生硬拽出，艺术愈益平面化、抽象化、运动化。

俄国构成主义与未来主义同样信奉机械文化，利西斯基的招贴画和罗琴科的蒙太奇摄影预见爱森斯坦的影片。未来主义出现之时，电影问世许久，不过，很长一段时期，民众不完全懂得电影。一篇文论中，爱森斯坦写道："电影是第一种也是唯一一种完全以动力和速度为基础而又具有静态艺术之特点的艺术。"[93] 显然，爱森斯坦的此则定义来自未来主义。未来主义果断担负电影的部分使命，将事物运动先后顺序全部压缩至一席空间（封闭的画面），换个说法，空间（画布）容纳时间的展开——瞬间、易逝、偶然的运动被永恒固定某个框架内。莫霍利 - 纳吉以为，未来主义之所以偏爱 X 光片（摄影术的变体），欲在静止平面上表述结构哲学，因为 X 光片是透明的，透明昭显结构，事物内外两方面在画面中并置：即呈示不透明的外观，同时展现内部状态。

摄影、电影对现代文化的影响不可小觑，绘画、文学从中获益匪浅。贾科梅蒂也试图将对象瞬间成型的动作捉入单一画面，纷乱繁杂的"多余"线条济济一堂，其实他的思维方式依然来自未来主义。早在贾科梅蒂之前，马奈尝试在画面表现破碎空间——其作品遭世人非议，不仅诋毁者，同一阵营的支持者亦不解。好友左拉察觉：对马奈来说，构图消失了，不存在什么构图。作品《酒吧侍女》，背景中破碎意象连成一片，且视点的不同造成空间的混乱：若以正常视角，镜中人像不可能与那位女子位置一致。这幅画描绘了两隅空间的两点瞬间或一片空间的两霎视点——左边三分之二和右边三分之一，是两次不同观看印象综合而成。塞尚的实验性比马奈更进一步，画面收录更多视点更多维度。虽然贾科梅蒂本人对机器可能并不那么热爱，但闪频摄影的出现立即让他（以及未来主义者）尴尬不已，原来捕捉过程与运动不必费劲，轻按快门即可，正如 Mealey 拍摄的《下楼梯的裸女》或 Elisofon 拍摄的《下楼梯的杜尚》。

（4）

实验艺术家对异型时空观的执著近乎迷狂，超乎寻常，表演艺术亦有精彩之作，譬如，约翰·凯奇的《4 分 33 秒》解构西方传统音乐概念——尤其交响乐这种最最经典的时间编奏。不消说 Video 艺术了，本是摆弄时空碎片

的大户。

光乃一种神奇物质，以它的非实体性（insubstantiality）组构图像。光之作用下，物像现出“真身”。太初混沌，《创世记》的神说要有光，就有了光，世界裸露；15 世纪的透视法，观众是万物中心，双目好比光束，所及之处，万物彰显，因此，透视法是把世界想象为光（matter of light）；而 20 世纪的影像媒介真的把世界变成了光（light matter），屏幕中光斑闪烁，现实被抽象为电子马赛克或数码像素。

> 求你发出你的亮光和真实，好引导我，带我到你的圣山，到你的居所。
>
> ——诗篇43章

这是一位虔诚信徒发自肺腑的吁求之声。电子时代，神全然应答这一祷告，电视摇身变为圣山和居所，化作现代社会的教堂，宣讲道成肉身的真义，作为“道路、真理和生命”引导着电视机信徒的日常灵修，驻扎其中，毫无匮乏。韩国电影《老男孩》的主人公因年少时不慎说错一句话，被仇人锁入封闭房间长达 15 年，唯一陪伴左右的是一台 14 英寸电视，终日守候，打发无聊，最后发出无奈的由衷感念：“我想劝你跟电视成为朋友，电视是钟也是日历，是学校、家、教会，也是朋友爱人，可是……”同为韩国人的白南准对此早已敏察，以视频堆砌一座座硕大十字架。

电视是日常生活，并焙烤日常生活，灌输种种新生活范式的同时，散播条条丑闻、绯闻、趣闻、奇闻、要闻；电视不仅强化诸多现代性价值观，事实上，它就是这些价值观的化身，俨然等价阿卡德米学园或伊壁鸠鲁花园。



图 3.84 柯达公司 1950 年生产的台式电视机



图 3.85 白南准作品

电子脉冲变现荧屏之光，走入现实，消解世界与影像之距离，荧屏中的模样是世界如何存在的摹本，其表述行为决定我们对世界的识见（且决定怎样及如何），总之，电视是一切，赢得“元媒介”的地位，因为对其他媒介的使用，很大程度上受电视影响，透过电视，才知道应用什么设备、观看什么电影、阅读什么书刊、聆听什么音乐、欣赏什么节目。[94] 另外，电视功能如此之多，难以置信：于游戏迷，它是显示器，于卡拉 OK 粉丝，它是屏幕，于电影爱好者，它是 DVD 视频，同时，还可作为监视器。

书籍是印刷时代的精神象征，电视则是电子时代的物质实体；摄影、电影是图像的复制，电视则是图像的裂变和聚生，“文化工业”此言不虚。这一社会也是媒体社会、资讯社会、景观社会，从来没有走出荧屏的图像，审慎设计种种想象性的现实关系，观众被锁定其中，若砸碎电视机屏幕，也就封闭了解世界的窗口，犹如感知官能完全瘫痪。

作为文化工业产物的 Video，反过来成为批判文化产业的利器（第一批 Video 艺术家抗击电视应运而生）；且 Video 技术的流行，激励艺术家的新一轮探索。以时间为“媒介”，空间为“材质”，再次锻造事物结构，重新编缀叙说组织，打破“过去、现在、未来”这种敝旧的时间论述模式，复合时间与多重空间互迭——不再对“现实时间”（real time）感兴趣，代之以异时时态，不再对“现实空间”（real space）感兴趣，代之以多层次空间。时间，就如日常行走和睡眠状态那样，被真正经历着。

Video 艺术也自身演绎：从早期“纯粹”的 Video 作品，到日前融数码、计算机、网络及各色高新科技于一身的新媒体艺术；从直接捕捉时间的未经编辑加工的 Video 图像，到结合多媒材的 Video 装置；从早期的线性叙事，到后来打破单向度时间观的非线性叙事；从单视频展示到多视频拼贴……Video 这项新技术如此迷人的原因不仅在于瞬间的捕获能力，重要的是游刃有余地处理时空关系。当然，摄影和电影抢先做到这一步，但是，现在每一事物都在加速行进，没有必要等待化学反应（胶片的曝光、显影、定影，以及图片的冲洗放大）之后才看到被记录的图像。[95]

新媒介有种让人控制世界的快感，这一快意可在观看电视或操作电脑获致印证，遥控器和鼠标随时消灭图像，复而随时激活，对象迅速扫过视野，又迅速消失。这种直接参与的主动处置，传统媒介没法比。时空错位触发怪

异体验，年青一代正在适应它。一项对青少年的研究，表明这种时空重构催生第五代年轻人（即计算机青年）的崭新认知官能：同时观看好几部节目并准确把握剧情，遥控器按钮切来换去，形成“融合速度和同时性的时间知觉模式”。[96]

机械时代，身体扩张到空间，如今，电子技术的发明已一个多世纪，又将中枢神经延展至世界各个角落，“这个地球，已不存在空间和时间”。[97]毫无疑问，时代的先知是麦克卢汉。与其他大肆批责电视的学者不同，麦克卢汉以为印刷之人是残缺不全的，而影像文化又回归前印刷术时代的整一状态，塑造具有统合思维的图像之人。前卫艺术家对此欢呼雀跃，热烈拥护麦克卢汉，沃霍尔、劳森伯格授其名誉缪斯头衔。

（5）

若有光速旅行，将会拆解迄今为止所熟知的全部时空概念，何止时空变异。爱因斯坦的认识论毕竟为书本上的抽象理论，非现实中的真实体验，因受自然机能的限制，身体运动无论如何不及光速。但现代高精科技将反应时间从以年、月、周、日计缩减至以秒计，随计算机技术广泛应用，以其亿分之一秒的“事件时间”，完全超出肉身的感知，其时间跨度，永远无法觉察，遑论体验，机械、均质的钟点时间又还原为即时性时间的绝对抽象。[98]

前面提及：震惊乃现代人断裂经验与破碎记忆的重要特征。体验的“异化”最显著后果是生活的切片化，“现实”成为问题。影像文化浸润日常，但它是个异样空间，这一异样来自于：“代替有意识编织的空间是无意识编织的空间”，相对有意识而言，无意识是不连续的偶然、突发、断裂、解体，制造完全不符合时空逻辑的叙述结构。

摄影定格时空，从完整世界抽离片段，事物脱出规限获得自由，从而不可决定对象的被给予方式，只能在时间中随机遭遇对象。日常生活被这样无处不在的“无语境”碎片填充，这些来自不同时空（巧遇或偶得）的孤零图片，重聚一隅自足而孑立的微缩世界，“现实事物的影像与影像的影像层叠交错”，间接讲述我们的日常状况，展示并见证生活态度。但因流逝时光被“定格”，世事无常的压抑感更显剧烈。[99]

电视的出现强化此种世事无常感。影院里我们不会混淆现实和图像，观

看过程，误作图像为现实，当电影结束，灯光一亮，观看仪式完成，又回到现实；而电视图像是真的，它们就在那里，但又是假的，一闪即逝，无非电子碎片组成的形象。而且，家庭影院还丧失传统影院的那份庄重与尊严，“观看”过于随便，接电话、如厕、进厨房均为按暂停键的由头或借口，电影越来越不严肃了。影院那种静默的集体氛围不再有，只留下孤独个体面对屏幕，封闭空间中隔绝自我与现实，间离自我与他人——或深感自身的卑微渺小、或虚构自我的无限膨胀。

没有影像媒体大规模介入日常生活，所谓消费社会、休闲产业不可想象。以前在各种集体仪式和节日庆典中耐心等待高潮来临；如今，技术性仪式的狂欢与迷乱，高潮接踵而至，感官渐趋麻木，不得不继续生产气势更其恢弘的“景观影像”刺激神经，制造兴奋。技术喧哗与嚣杂，连续的、完整的时间体验一去不返，生活经验随之零散而单薄，繁沓而支离。

这是充满琐屑事件的社会，亦是感到深度缺失的不实在、不安全的社会——“并非过去那种可怕的孤独和焦虑，而是一种没有根、浮于表面的感觉”，[100] 斑斓图像的采集者，在失去真实感和历史感的同时，更贴近自己的欲望，但这是一种仿佛吸毒后快慰的梦幻之旅。

实在的匮乏引发“什么是未来”这一疑问。即时性时间消解未来，不确定因素的增多，不信任感的增强，使得未来是一异己概念。多重混杂的都市



图 3.86 日常碎片

景观和幻化无常的商业生产，加速对空间与时间的视觉消费，大都市沦为梦幻剧场，但问题彻底暴露，认同感在哪里？身体的“现时”体验是唯一可把握的真实吗？

背谬的时空逻辑，“现在”是存疑的。时间被割裂为当下（而非“现在”，因为现在指向过去、引向未来，而当下是孤零零的、被隔绝的、非连续的）；空间也成为失去参照系的空间，要么干脆就是超空间，无法经由现实确证自我方位或厘定自身场域，从而消弭内在空间与外在空间、生理时间与物理时间的差异。置身无序失序的电子时间和混乱错乱的媒介空间，世界已近乎疯狂得不可理喻。

图像世界（或者图像化的世界）已是如此。

似乎身体体验是真实的，但《黑客帝国》告诉我们，身体体验也可能不那么靠谱。这是下一章图像、现实与真实所要探讨话题。

注 释

1. 所有艺术离不开技术，只是依赖度不同，复杂性不同。无论怎样的技术（媒介），多多少少限定艺术家的选择自由，手持铅笔，倾向于从线条角度观察对象，手握画笔，倾向于从块面角度理解对象；或说，媒介（技术）秉性和习性，要求不同的创作思路与观看方式，如油画可覆盖，水墨只能叠加。
2. 贡布里希：《艺术发展史》，第 142 页。
3. 透视技术使单幅作品的场景描绘更深入，物体关系更确切，脱离中世纪绘画的叙事规则，教堂中一幅幅画作不再和谐串为整体连成一片，而是每幅单独表现（另外，15 世纪画布取代木板，不仅携带方便，且自为一章，强化画面的自我完善）。由于单幅作品自足独立，无法依靠前后图像得到暗示，故信众观看时，看完一幅转向下一幅，得立即调整观看思维，面对新的画面。详见布列逊：《视觉与绘画》，第 106 页。
4. 凡·艾克、德尔·维登等北方画家的经验主义成分更多一些，琢磨视觉表面；马萨乔、弗兰契斯卡等南方画家则以更加理性的姿态面对绘画，以透视法则营造画幅，二者关系可用简单图式表示：
   尼德兰（北方）——经验主义——细节堆砌——直观把握——描绘——以表象反映世界
   佛罗伦萨（南方）——理性主义——透视法则——分析比例——叙述——从结构把握世界
5. 若视油画为媒材，史前洞穴壁画早已运用——颜料由动物油脂和矿石粉混合而成；

中世纪，有学者撰写油画论文，介绍亚麻仁油和阿拉伯树脂的使用方法。若视油画为西方特有的一套文化媒介，而不仅是制作技术，那迟至15世纪才出现。技术不等同于媒介，其一，技术与媒介之关系相当于大脑与思想之关系，技术是容器，媒介是容器容纳或生发之物；其二，技术只是一种手法，媒介是这种手法延伸（或创造）的社会和文化环境。油画的整体环境便是文艺复兴时期"自然的发现"与"人的发现"，以及理性认识论的回归（强调准确）和经验科学的兴起（强调观察）。

凡·艾克的油画未见透视法营造的精准，但他耐心铺设细节。为实现这一创作理念，他不得不改进绘画技术。由于传统方法是坦培拉，即蛋彩，颜色透明，干燥速度极快，无法满足反复涂抹以求笔触衔接与柔和过渡的制作程序；若只用油脂，干燥速度极慢（拜占庭时期曾有人以油做稀释剂，结果画作放置烈日下曝晒数月仍未干燥，以致黏附灰尘，最后蓬头垢面），凡·艾克成功解难：以熬制的亚麻油替代蛋清，并加入"白布鲁日光油"（即今日仍在使用的松节油），用笔自如，干燥速度适中。后被认为最理想的油画媒介。

与中国水墨相比，油画正如名称所暗示的——"油"的画。以菜系作比较，油画是四川的火锅，辛辣、滑腻、浓烈，水墨是广东的早茶，温润、舒朗、清淡；油画工具（画架、画框、帆布、颜料）是笨重的，水墨画材（纸、墨、笔）是轻盈的。

6. 还有马拉美的"象征说"、波德莱尔的"想象说"、沃林格的"抽象冲动说"、柯林伍德的"表现说"、杜威的"经验说"。
7. 每一时代均有被认为最重要的技术，如19世纪是蒸汽机和摄影术；20世纪是电气和电视；21世纪很可能就是生物和信息工程。新技术的出现不一定淘汰旧技术，旧技术依然使用，但实用价值消失，仅存象征功能，如法官和拍卖师的木槌、教堂里燃烧的明烛、都市中的骑警、成功人士佩带的机械表。
8. 《机械复制时代的艺术作品》前言部分多少让人摸不着头脑，若以此论对观，就不觉突兀了。
9. 本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，第91页。
10. 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，第46-47页。
11. [英]齐格蒙·鲍曼：《生活在碎片之中：论后现代的道德》，郁建兴等译，上海，学林出版社，2002年第1版，第147页。
12. 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东译本，第143页。
13. 麦克卢汉：《理解媒介》，第386页。
14. 电视出现之前，人类的信息思维是二元的——记录与传播。从尼普科夫（1884年发明一种机械扫描装置，申报专利，专利书首行说明："A地物体能在任何一处B地被看到"）始，人类信息思维生发转变，电视的出现，人类开始将记录与传播合二为一。这也是电视和电影的显著区别：电影的摄制与放映各自为政、独立执行，而电视的记录与传播随时制宜、结为一体，正是这一特征，形成电视的即时性、实效性、现场化、日常化等基本品质。
15. 罗伯特·休斯：《新艺术的震撼》，第304页。
16. 以彼得·沃伦的划分，电影是"强加的阅读时间"（imposed reading time），摄影是"自由的重写时间"（free re-writing time），他以"火"与"冰"比拟电影与摄影：电影是"火"，不断运动、闪烁，摄影是"冰"，以低温能量保存物体，免于时间侵蚀，火能融化冰，冰可熄灭火。Peter Wollen, "Fire and Ice," in David Campany ed. *Art and Photography* (New York: Phaidon Press, 2003), pp.218-219.

电影虽是摄影的延伸，其对应的观看方式却小同大异。展示方式上，电影有一处与摄影最相似：剧照（影片与剧照之关系犹如照片与物像之关系）。问题是：剧照果真等同电影？剧照并非影片截取的一帧，而是重置场景，单独拍摄，欲以一张

静止照片诠释、描述、宣传影片。导演也知道，电影与摄影的观看方式差异何其之大。以麦克卢汉的理解，摄影是热媒介，抖露所有信息，要求观众补充的东西甚少，实情或许恰恰相反，摄影是冷媒介，需观者的深度参与，捕捉“刺点”。

摄影中，某物在镜头前“滞留”，且永远停顿于此（照片驻足相册之中，且可以永远栖居于此），但在电影中，某物从镜头前“经过”，来不及定格（具有巫术般魔力：忽明忽暗，忽动忽静，形象如幽灵一般在银幕中自由出入），观众始终处于紧张状态，“被迫狼吞虎咽”。一系列集体化的规定仪式——购票、验票、找座、熄灯、观看、亮灯、出场——构成电影的群众性质。本雅明以为，庞大观众群共时欣赏画作，却是绘画没入危机的先兆，因为不像建筑和电影那样，集体欣赏画作有违绘画本性。若说绘画无法像电影那样成为一种群体性的共时接受对象，照片同样如此。摄影是个体化、私密化、便捷化的观看之道，只针对私人而设，没有繁复手续，唯有兴趣使然。一张老照片，可让人沉浸事关过去的哀思，兼及无限遐想；一部老电影，没有忧伤，只有好奇，尤其死去的演员又在银幕上栩栩如生时，顿感时空错位。电影的世界仿佛真实的世界，凭借娴熟的蒙太奇技术制造幻像，它基于如此假设：电影所传达的视觉经验与我们的日常经验并行不悖，摄影却打破了这种经验的同一性，这就是摄影的“可怖之处”。

17. 巴特：《明室》，大陆版，第 23 节。约翰·伯格的说法类似：“照片是回顾性的，也是作为回顾而为人们所接受。电影却令观众一直期待着将要发生的事。在一张照片面前，你探寻着那里曾发生过什么。而在电影院里，你却等待着下一步将会怎样。在这种意义上，一切电影叙事都是历险记：它们出发，它们到达。术语‘闪回’就是对电影只向前推进的不耐烦的一种承认。”约翰·伯格：《另一种讲述方式》，第 250 页。
18. 柏拉图：《理想国》，第 272 页（514A5-B2）。
19. 卧室并非封闭空间，相反，因其隐蔽性、私密性，比街道、广场更开放、更自由，更随心所欲。寓宅虽为私人化场所，但电视媒介将观众拉出个体空间，正如本雅明所描述的坐在咖啡厅里的人，透过玻璃窗观望都市所发生一切，随时走出咖啡厅，加入人群。
20. 家庭影院的普及，观众能够像对待照片那样观看影片，倒退、快进、定格、放大，留下足够时间和空间回味图像、琢磨细节。
21. 为把握城市际遇之本相，保持陌生人之疏离，弗洛姆以“快照”作为游手好闲者的隐喻：“拍照逐渐成为观光的替代物”。Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness* (London: Jonathan Cape, 1974), p.343. 转引自鲍曼：《生活在碎片之中》，第 148 页。鲍曼补叙：“‘快照’式的浏览——看到而没看见——是一种瞬间的事件，是一种插曲。”
22. 另一位风景画大师康斯泰布尔亦受克劳德·洛兰影响，却厚道许多，对其终身心存感念。
23. [法] 安德烈·马尔罗：《无墙的博物馆》，李瑞华、袁楠译，广西师范大学出版社，2002 年第 1 版，引言。
24. “照片似乎总是携带着自己的拍摄对象，两者遭遇一样，都陷入了固定不动之中。不管这种固定不动是爱恋的还是悲伤的，即使在运动着的世界里也是如此：两者粘在一起，肢体相交，就像在实施某种刑法时一个被栓在尸体上的犯人；或者，就像那些成双成对地在一起游的鱼，好像被永无休止的交尾连成一体了。照片属于那类成层的物品，你无法把两层东西分开而不使物品损坏……”巴特：《明室》，大陆版，第 2 节。
25. 布列逊：《注视的逻辑》，第 101 页。在观看心理上，由于平民用语和贵族措辞的

泾渭分明，电视与绘画形成有趣对比。观众（尤其知识分子）常带着内疚心情看电视，需给出无数理由，方能心安理得，而观看一场画展却理直气壮得多，虽然大多数展览并不值得一顾。

26. Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art*, pp.96-97.
27. 桑塔格：《论摄影》，第 163 页。
28. Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art*, p.95.
29. Irit Rogoff, "Studying Visual Culture," in Mirzoeff, N. ed. *The Visual Culture Reader* (London; New York: Routledge. 2002), pp.27-28.
30. 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 54 页。
31. [英] 克莱夫·贝尔：《艺术》，薛华译，江苏教育出版社，2005 年第 1 版，第 151 页。
32. [美] 爱德华·W·萨义德：《知识分子论》，单德兴译，北京，生活、读书、新知三联书店，2002 年第 1 版，第 67 页。
33. 经哲学家对艺术作品的几拨劫掠，当代批评家对作品的解释似乎已到了无话可说的地步，只好谈论作品之外的一些话题。作品为陪衬，艺术家才是中心，在这一点上，瓦萨利是先知，贡布里希也看得透彻。而艺术家的最高理想：作品最好被认作别的什么东西（如政治学、社会学），切勿纳入美术学或艺术学。
34. 福柯：《照相式绘画》，张延凤译，杜小真选编：《福柯集》，第 264 页。
35. Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art*, p.78.
36. 就算在绘画领域之内也生发重大变化。按杰姆逊的说法，后现代文化缺乏深度，艺术家创作时，直接描绘物体，没有提供意义的企图。这与现代主义完全不同，现代艺术家"赋予事物以价值"的想头十分强烈，因此，可无限阐释作品。而后现代艺术表达的仅是物，避免附加任何妄念，如沃霍尔的《钻石鞋》不再试图说些什么了，当观众面对此作，"顿时感到惘然不知所措"。
37. 布列逊：《注视的逻辑》，第 98 页。
38. 宗白华对"图 - 底"关系有着诗意般解说："中国画的光是动荡着全幅画面的一种形而上的、非写实的宇宙灵气的流行，贯彻中边，往复上下。古绢的黯然而光尤能传达这种神秘的意味。西洋传统的油画填没画底，不留空白，画面上动荡的光和气氛仍是物理的目睹实质，而中国画上画家用心所在，正是无笔墨处，无笔墨处却是飘渺天倪，化工的境界。（即笔墨所未到，亦有灵气空中行）。这种画面的构造是植根于中国心灵里葱茏氤氲，蓬勃生发的宇宙意识。"宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981 第 1 版，第 85 页。
39. 本雅明：《法国国家图书馆中国画展》，林志明译，《迎向灵光消逝的年代》，第 156 页。
40. 从这一角度印证中国古典绘画为何罕见裸体（即便春宫画，殊少全裸），不仅由于中西绘画的思想基础不同（如西方强调"理念"，人体被视为是美之典范；中国看重"礼"，人性由礼实现），更因观看旨趣迥异：裸体画过于直接、强烈，着意扣留观众的注意力，固定目光，聚焦裸像，捕捉欲望；中国文人画对画趣的追求是间接的、迂回的，偏好意味深长，回味无穷，而非被立即抓住。艺术家将过程引入作品，逐渐体悟对象，进而发现自我身体，故中国传统绘画没有裸体的地位。
41. 布列逊：《注视的逻辑》，第 102 页。
42. 观看方式上，中西绘画还有一重要区别：中国多有复古传统（尤其明清以来），临摹古画，经由别人的眼睛观看事物，以他人眼睛替代亲身经历，这也是体验自然的方式之一种。
43. 宗教艺术目的不同也可窥度中西观看差异。考察宗教艺术意图，中世纪绘画是画给文盲看的，此后绘画渐趋逼真，是为朝圣者切身感受神明的容光；相反，中国的宗教石窟艺术没有"观看"这一观念：从信众角度言，多出于功利目的，即积

累功德，或从僧侣角度论，多出于修行目的，其方式之一是“观像”，表达对宗教的虔诚（观像，作为一种佛教修行，风靡盛唐，诸多大乘佛经均提及观像的方法，“观像的目的是在禅定中看到真正的佛与菩萨的形象……礼拜者先将注意力集中于一尊绘制的或雕刻的偶像，然后努力在脑子里积累层层视觉形象，每层都力图鲜明完整，循序渐进地由简单向复杂发展。”巫鸿：《何为变相？：敦煌艺术与敦煌文学的关系》，《礼仪中的美术》，第 357-358 页）。

以敦煌莫高窟为例，首先，492 穴石窟共计 7000 余条提记（简短提记多为 ×× 供养、×× 一心供养，长条提记多为“功德记”，一般开篇颂扬佛之慈悲，然后叙述开窟过程，最后施主望其功德造福四方），这说明开窟造像的目的是“贡献”，没有片言只语涉及“看”或“展示”；其次，洞窟的建筑结构大致四类，没有哪一种式样是为观看而布局，主要为修行而设计。石窟空间逼仄，光线暗淡（图 3.20），无法想象如此环境，怎能获得观看快感，而西方教堂辉煌明亮（图 3.18），加之光幻迷离的彩色窗玻，营造恍惚幻境，强化视觉效果和宗教感受；还有，中国石窟多开凿于偏僻地区，如麦积山石窟群和大足石刻群（图 3.21），西方教堂位处繁华闹市，教堂四围基本为社交、贸易场所，甚至城市中心（图 3.22）。

任何图像都有假定的观看者，敦煌石窟的观看者是谁？一则小故事可揭开谜底：师傅不厌其烦在雕像背部凿凿刻刻，徒弟问：为何在这些信众看不到的地方白下工夫？答：神会看见。因此，中国的宗教艺术，即奉献式艺术，“是一种‘图像的制作’（image-making）而非‘图像的观看’（image-viewing）”（巫鸿：《何为变相？》，第 366 页）。如今看到的均为现代技术拍摄、编印的精美图册，石窟中那种观看困难不复存在，正是这些印刷品，造成经验错位，误导对石窟功能的认识。

44. [日] 三岛宪一：《本雅明：破坏 · 收集 · 记忆》，贾倞译，河北教育出版社，2001 年第 1 版，第 363 页。
45. 本雅明：《摄影小史》，罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，第 26 页。
46. 约翰 · 伯格：《观看之道》，第 17 页。
47. 麦克卢汉：《理解媒介》，第 239 页。
48. 约翰 · 伯格：《观看之道》，第 31-32 页。
49. 马尔罗：《无墙的博物馆》，第 101 页。
50. 同上，第 79 页。
51. 贡布里希：《艺术发展史》，第 89 页。
52. 据说王朝闻曾递交报告希望毛泽东当模特，被拒，后一再请求，仍被婉言回绝，没办法，只好以相片为参照，创作了这件被认为最传神、最经典的毛肖像。又如，为纪念中华人民共和国成立，沈阳政府在市中心拟建一座开国纪念塔，塔顶铸毛主席铜像，为此，市政府致函中央新闻局，请求拍摄毛泽东 8 寸全身站像 4 幅。
53. 19 世纪 40 年代，一批西方摄影爱好者背负庞大笨重的照相器材远赴中国，或拍摄风土民俗，或以传教、通商目的为朝廷服务 [如 1844 年中法《黄埔条约》协议达成，法国官员艾提尔（Itier）拍摄签字仪式，并为清政府谈判代表耆英（时任两广总督兼五口通商大臣）留影，耆英递呈的奏折提及此事]，同时在国内开建车间或相馆，如 1864 年上海徐家汇土山湾印书馆附设工场，创办工作室，其中有照相间。此期，出现本土第一代摄影家如赖阿芳和邹伯奇，并有摄影师发布广告，宣传本人摄影室（如赖阿芳的广告语：远东地区规模最大，收藏资料最多的照相馆），可上门服务（因当时大家闺秀殊少出现公共场合）。甚至摄影室与画室并置开设，资源共享。摄影书籍多有迻译，英国教士傅兰雅 19 世纪 70 年代在上海创办《格致汇编》季刊，引介西方现代科学与工艺技术，自筹经费、自行组稿、编辑整理，前后出版 60 卷，其中一辑为《最速摄影》，可能是最早进入中土的西方摄影术译本；1876 年《申报》

发表未署名文章《照相法》，扼要描述湿版摄影术，1897 年《新知报》辟出分栏，专事绍介西方新工艺 [刊载文章《照相新法》、《夜间照相》（1897 年 9 月），《活用映相片底》（1898 年 7 月）]；1903 年天津“工艺学堂”传授摄影技术；1907 年广东周耀先出版《实用映相学》，介绍便携式照相机。

54. 民国影业发达，电影普受喜爱，1929 年全国共计 233 家影院（座位 37,110 席），上海占 53 家，且设计豪华，有同步翻译，好莱坞八大影业公司在上海均设有分部，这一发展势头被日军侵华战争遏止。顺便提及，新中国成立后，电影的质与量明显不及民国。

55. 这些手术必然涉及教师的任免去留，趁机清除异己分子，江丰借此展开对林风眠的批判，原浙美（中央美术学院华东分院）油画系主任吴大羽被解聘，苏天赐也借调其他地方，不再回校。江丰在 1957 年 7 月号《美术》发表《不要让右派思想钻空子》，命运很残酷，也很讽刺，紧接着 8 月号就刊载批判文章《江丰是美术界的纵火头目》，反右期间被彻底打倒，定性为“反党集团”。

56. 如毛泽东的《关于正确处理人民内部矛盾的问题》一文，制定了 6 条政治标准衡量科学艺术活动，毛公反问：“在我国这样的社会主义国家里，难道有什么有益的科学艺术活动会违反这几条政治标准吗？”

57. 王小峰：《留住雷锋》，《三联生活周刊》，2006 年第 7 期，总第 373 期，第 40 页。

58. 突出正面人物，在正面人物中的突出英雄人物，在英雄人物突出主要英雄人物，按毛泽东的说法：“更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想，因此就更带有普遍性”地描绘英雄人物，18 世纪英国皇家美术学院首任院长雷诺兹在一系列讲座中谈及艺术的崇高感时，也没有比这更简练的表述。[英] M · 苏立文：《东西方美术的交流》，陈瑞林译，江苏美术出版社，1998 年第 1 版，第 219 页。

59. 就四川美术学院而言，身为 77 级的导师如夏培耀、王大同，虽排斥照片，但不拒绝使用摄影，收集创作素材，参考照片中的人物动态、背景道具，他们对待图片的态度是借鉴而非模仿；更早些如吕斯百、刘国枢等艺术家基本上不使用照片，受印象派或苏俄艺术影响，坚持现场写生。

60. 此外，还有一番更生猛的艺术气象：以自虐、暴力、色情为取向，以斗狠、比酷、玩肉为宗旨，强调现场体验的感性之路。这一时期重要展览：《后感性：异行与妄想》（1999 年 1 月）、《对伤害的迷恋》（2000 年 4 月）、《人和动物》（2000 年 4 月），2000 年上海双年展系列外围展，加剧艺术暴力化倾向；2001 年 4 月，文化部下发《关于坚决制止以“艺术”的名义表演或展示血腥残暴淫秽场面的通知》；官方明确表态后，《美术》杂志紧随跟人，“有组织、有计划、有纲领、有路线”的大批判，围剿行为（表演）艺术，美术同盟网站以正方姿态反批判；2003 年《美术》杂志主编与美术同盟网站版主受邀中央电视台《12 演播室》，就行为艺术展开学术性对话，但《美术》杂志主编学识浅薄，思想陈旧，观念老化，显得窘迫而捉襟见肘，深中旧美术余毒的他，抓住“美”啊，“真”啊这些大而空的话语紧紧不放。由于牵扯问题太多，暂不纳入审题范围，《身体图像的隐喻》一文再作探讨。

61. 这一时期重要展览有《青春残酷绘画展》（北京炎黄艺术馆，2002）、《非聚焦》（北京二万五千里文化传播中心，2003 年）、《影画派——中国影像绘画》（北京师范大学艺术与传媒学院，2003），次年，直接命名为《中国影像绘画》（北京季节画廊）的展览再次亮相。

62. 惜乎电影领域，中国迄今未见诸如日本的《军舰与猪》、《夜与雾》、《青春残酷物语》和英国的《发条橘》、《猜火车》等涉及青春的“暴力”影片。

63. 除此之外，还有其它原因：1. 市场，无须多说；2. 学院训练惯性延续；3. 体制因素：官方文艺政策与审美趣味压抑并钳制当代艺术其它门类发展，实验绘画尚有生存

空间，在缺乏最起码学术自由情况下，惟绘画领域，批评和学术机制形成正常而良性的自我循环，以至绘画畸形繁荣。

64. 原话是："陈旧的价值不再被承继，不再被流传，不再引人注意了。文学遭到了非神化洗礼，学校无能对其加以保护或强行把它树为人类潜在的楷模。但这并不是说文学已被消灭，而只是说它不再被看守了，因此这才真正是到了从事文学的时代。"[法]罗兰·巴特：《法兰西学院文学符号学讲座就职讲演》，《符号学原理：结构主义文学理论文学》，李幼蒸译，北京，生活、读书、新知三联书店，1988年第1版，第18页。
65. 《罗伯特·斯托与格哈特·里希特的一次采访》，陈醉译，《中国艺术》，2005年第1期，总第38期，第77页。
66. [英]E·H·贡布里希：《艺术与科学——贡布里希谈话录和回忆录》，杨思梁等译，浙江摄影出版社，1998年第1版，第342页。
67. 可参阅《90年代的世界艺术市场》，易英主编：《艺术的方位》，河北美术出版社，2004年第1版，第251-279页。
68. 有关2003年威尼斯双年展与2004年圣保罗双年展的资料，参见王镛：《绘画回归——当代西方艺术的一种趋势》，《美术观察》2004年第11期。
69. 西卡尔：《视觉工厂》，第98页。
70. [英]丹尼·卡瓦拉罗：《文化理论关键词》，张卫东等译，江苏人民出版社，2006年第2版，第177页。
71. 亚里士多德的时间模式与奥古斯丁的时间模式相对。前者强调时间的可分离性——"此前和此后"之分，时间被当作瞬间的无限联结，每一瞬间可视为前于或后于另一瞬间（现代钟表时间无疑与其一脉相承）；后者强调时间的整体性，现在、过去和未来不可分，过去留入现在，现在带入将来（影像时间与其不谋而合）。后人沿循两种时间模式推出不同的时间谱系，如伯格森的"绵延说"禀持奥古斯丁的时间说，德勒兹认为"电影的发明与伯格森思想的形成是同时进行的，将运动引进概念之中和将运动引入画面之中恰是在同一时代发生的。"德勒兹：《哲学与权力的谈判》，第138页。
72. 罗伯特·休斯：《新艺术的震撼》，第7页。
73. [美]克拉克·布列斯：《时间的秘密》，范昱峰译，上海人民出版社，2004年第1版，第133页。
74. 罗伯特·休斯：《新艺术的震撼》，第5页。
75. 布列斯：《时间的秘密》，第133页。
76. 皮兰德娄的小说《旅行》描述了艾德里亚娜第一次乘坐火车时的感受："……她饶有兴趣，东张西望，不错过她飞快移动的目光在瞬间第一次看到的许许多多事物中的任何一件时，她强迫自己抑制住欢乐的、极其兴奋的急切眼神，不把头接连从一个窗口转到另一个窗口。她强迫自己掩饰惊奇，克制住好奇。其实，她本应保持住好奇的活力和警觉，以克服在车轮单调的隆隆声中，在篱笆、树木和山丘飞快掠过造成的幻影中，引起的麻木和眩晕。"艾氏进而生出另一意象世界："在每一时刻中，在火车车轮每次转动中，她都有种印象，觉得自己在洞察，在迈进一个突然在她心灵中正创造出来的未知世界。这是一个意象的世界，由众多意象组合而成。这些意象不管曾多么贴切过她，但看起来都一样遥远，使她一睹为快的同时，又使她产生一种极其微妙又无法描述的痛苦感觉……"
77. 佐藤卓己：《现代传媒史》，诸葛蔚东译，北京大学出版社，2004版第1版，第29页。
78. R·舍普等：《技术帝国》，第28页。
79. 都市的吸引与火车运输的超强能力，城镇人口急遽增加，19世纪的一百年间，伦

敦、柏林、纽约分别由 96、22、31 万飚升至 454、271、344 万。1843 年上海只有 50 万人口，1949 年达 500 万之多，今日国际化大都市如伦敦、北京、纽约、东京，人口早已突破千万级。

80. [德] 尤尔根 · 哈贝马斯 :《现代建筑与后现代建筑》，福柯等 :《激进的美学锋芒》，周宪译，北京，中国人民大学出版社，2003 年第 1 版，第 34 页。
81. Simmel, "the Metropolis and Mental Life," in Frisby and Featherstone eds, *Simmel on Culture*,P.175.
82. 都市越发紧张、复杂、多变，大众就愈趋向以倦怠态度自我保护。都市人的厌世是震惊带来的后遗症。按西美尔的说法，"厌腻态度（the blasé attitude）首先源于变化急速和反差强烈的密集神经刺激……对快感的无止境追逐最终让人产生厌腻情绪，由于神经的刺激如此之长久，如此之猛劲，以至最后对任何事物了无反应。同样，经由迅疾而自相冲突的幻变，对身心并无大碍的诸多感官印象引发剧烈反应，反复粗暴撕扯神经，所积蓄的最后能量都被消耗净尽；倘若继续滞留如此环境，就没有工夫聚集新的能量。那么，体能很难应对新的感官刺激，无能为力感油然而生。这构成了厌腻态度。" Simmel, "the Metropolis and Mental Life," in Frisby and Featherstone eds, *Simmel on Culture*, p.178. 都市人还养成一种淡漠、疏远、冷峻的退隐心境，免遭震惊的侵扰，始终保持一种自我催眠状态。理性算计也在阻挡破碎的外部世界，惟将一切换算成数字，方能抵御多变性所带来的不可预见性。都市人对什么都腻味，只有绚丽夺目的商品才能 "重新扰动被过度刺激的疲沓神经。" Simmel, "the Berlin Trade Exhibition," in Frisby and Featherstone eds, *Simmel on Culture*, p.255.
83. "……外白渡桥高耸的钢架，电车驶过时，这钢架下腾空架挂的电车线时时爆发出几朵碧绿的火花。从桥上往东望，可以看见浦东的洋舰像巨大的怪兽蹲在暮色中，闪着千百只小眼睛似的灯火。像希望，叫人猛一惊的，是高高地装在一所洋房顶上而且异常庞大的霓虹灯电管广告，射出火一样的赤光和青磷似的绿箭。Light, Heat, Power。" 这是茅盾在小说《子夜》开头一段对民国上海的描述，形象说明了钢铁和灯光对都市意味着什么。
84. 照明系统也与机械时间相呼应，其一，现代照明工具使工作生活不再受自然时间的限制；其二，照明系统强化时间对躯体的管理，身体与自然进一步分离，而接近机器。
85. 本雅明 :《摄影小史》,《迎向灵光消逝的年代》，第 114 页，注释 30，或《机械复制时代的艺术作品》，第 150 页，注释 34。
86. 19 世纪，当法国的滑动幻灯进入英国时，观众的反应也是惊慌失措 :"剧场正厅前排的几位小姐歇斯底里的尖叫使她们身边的朋友再也无法硬撑下去，纷纷大叫 '开灯'，看客进入极度的恐慌，男性观众失态地大叫大嚷，慌不择路，连滚带爬地冲向出口，而此时放映师既未搞清呼喊的意义，又误解了英国观众的脾性与感情，在这不幸的时刻又一次匆忙地加演了 '红肤女郎'。一触即发的局面使那些最勇敢的观众也坐不住了；只是女士们的掺状才制止了这场夺门而逃的慌乱；舞台被莽撞的举动搞得支离破碎，红肤女郎的圣殿被玷污了，倒霉的放映师营造的死亡洞穴被毁灭了，他的机器也被打翻在地。接着，场内恢复了照明，大家似乎才明白这不过是一场虚惊。" [美] 温迪 · 普兰编 :《科学与艺术中的结构》，曹博译，北京，华夏出版社，2003 年第 1 版，第 228 页。
87. 法国著名设计师让 · 卡路 1937 年的实验如下 : 两幅招贴画分别固定在两条转速不同的传送带上，一张是劳特累克 1900 年的作品，以每小时 6-7 英里速度转动（略低于马车速度），另一张是 30 年代一位设计师的作品，以每小时 50 英里的速度转

动（略高于汽车速度），两幅图画清晰可见，但把劳特累克作品的移动速度提高至每小时 50 英里，画面顿时模糊不清。让 · 拉巴图的研究类似：在一段半里长的高速公路旁制作一幅广告，结果发现，对图像的完整接收与行车速度休戚相关，比如，30-60 秒内看完广告，那么行车速度需每小时 30-60 英里。详见 [匈] 拉兹洛 · 莫霍利 - 纳吉：《现代艺术的时空问题》，《激进的美学锋芒》，第 213 页。

88. Mirzoeff：《视觉文化导论》，第 6 页。
89. 罗伯特 · 休斯：《新艺术的震撼》，第 41 页。
90. 比如，钟摆最好放在外端，划船姿势最好选择动作的一头一尾；17 世纪的委拉斯贵兹最先意识到如何产生动态效果，故将轮轴画得模糊不清（图 3.79）；尤其特纳，以狂躁笔触表现运动感。
91. 转引自保罗 · C · 韦茨、阿诺德 · B · 格里姆奇尔：《现代艺术与现代科学》，阿恩海姆等：《艺术的心理世界》，第 146 页。
92. 罗伯特 · 休斯：《新艺术的震撼》，第 7 页。
93. [美] 弗雷德里克 · R · 卡尔：《现代与现代主义——艺术家的自主权 1885-1925》，陈永国等译，北京，中国人民大学出版社，2004 年第 1 版，第 536 页。
94. 波兹曼：《娱乐至死》，第 104 页。
95. Michael Rush, *Video Art* (New York: Thames & Hudson, 2003), p.13.
96. [英] 布赖恩 · 特纳主编：《社会理论指南》（第 2 版），李康译，上海，世纪出版集团，2003 年第 1 版，第 523 页。
97. 佐藤卓己：《现代媒介史》，第 230 页。
98. 布赖恩 · 特纳主编：《社会理论指南》，第 523 页。
99. 桑塔格：《论摄影》，第 196 页。
100. 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第 208 页。

第4章　图像、现实、真实

第4章

图像、现实、真实

“你错过了好戏。”

“我看了电视。”

“那不一样！”

这是影片《百万美元酒店》的片段——当杰罗从监狱释放走到自家楼下时，与邻居的简短对白。的确，观看电视与亲临现场不一样。

柏拉图最早处理图像、现实与真实问题，“模仿说”和“洞穴寓言”早已跻身西方艺术理论经典，为古希腊美学之核心，亦左右西方文艺创作两千年，学者至今仍不断引用，多少与柏拉图形成债务关系。

电影《黑客帝国》则是柏拉图洞穴的影像版或修订版。未来世界（公元 22 世纪），人类被机器统治，并不断为其输入能量。为防止反抗，机器人专事设计一套控制人类的 Matrix 程序。这一虚拟世界中，人类不再孕育于母胎，而由土地栽植。大脑仅是程序系统一部分，“现实”却为大脑生成的梦世界。但人类生存一如往昔，以为活在真实社会，是这一星球的主宰者。Matrix 特工面对浩繁都市不禁自夸：“惊叹它的美丽神奇，几十亿人在里面茫然地生活着。第一个 Matrix 是按完美人性世界设计的，没有苦难，人人幸福。”

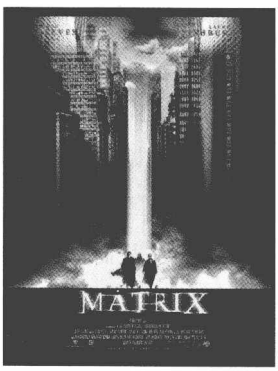


图 4.1《黑客帝国》DVD 封面

身处 Matrix 程序，时间也无法确定，当尼奥问及这是什么地方时，墨菲斯纠正他的提问方式：“问是什

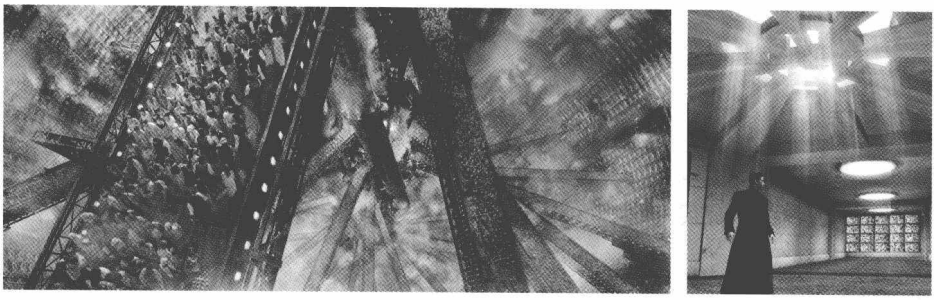


图 4.2–3《黑客帝国》剧照

么时间更重要，你以为这是 1999 年，其实已经快到 2199 年了，我无法告诉你确切年份，老实说，我们也不知道。”

Matrix 中，一切都是真的，但一切也是虚拟的。甚至反抗基地同样书写一套程序，能寄存所有东西，“从衣服到设备，武器，模拟训练，我们所需要的一切。”尼奥抚摸一把椅子：“这是真实的？”墨菲斯反诘：“什么是真实？真实的定义是什么？若你指的是能感觉到、能闻到、能尝到、能看到，那‘真实’只是你大脑中的电流信号。”墨菲斯向尼奥播放一段人类一贯以为的真实社会，说明完美世界仅存在模拟神经交互中，即 Matrix 程序；同时播放另一段恐怖景象，“这就是你一直生活在梦境里，这个才是现今存在的世界。”而尼奥的模样却被称为“残留自我形象”，是数字制造的自我心理投影。

人类所做一切，包括最普通进食，均由虚拟程序规定并完成，正如基地叛徒里根与 Matrix 特工聚餐时所言：“我知道这牛排不存在，我知道把它放进嘴里，Matrix 会告诉我的大脑，它多么肥嫩鲜美……”很有意思，这不正是贝克莱“存在就是被感知”的翻版吗？

18 世纪，贝克莱与洛克干了一场事关物质 / 精神的笔墨官司。贝克莱反对洛克的物质实体论，他看到洛克白板说可能会滑向唯物论，从而导致对上帝的怀疑。后被任命为地区主教的贝克莱，以洛克的观念为出发点，论证物质是精神的一种形式，而非素材。我们对物质一无所知，“除了用感官所感知的事物之外，还有什么可感知的对象呢？物体不被感知而存在，那才有悖常理。”物质实体仅存在于大脑，对事物的认知是对它的感觉，比如一顿早餐和一柄铁锤，仅为感觉集合：早餐摆在面前，是一堆视觉、嗅觉，塞入嘴中化为触觉，紧接着变成味觉，然后是内心的舒服与温

暖；同样，铁锤也是颜色、大小、形状、重量等系列感觉集合，铁锤对人来说，根本不存在，就算砸在手指产生疼痛，也是一些感觉而已。既然物质的一切性质只是人的感觉，存在于心中，那么，假定物质存在，纯属虚构，依托有形实体，纯属多余。贝克莱有效取消了物质。能否设想一个物体而不兼及可感觉的性质呢？换言之，是否可以假设一件没有颜色、气味、形状、质感的物体呢？不可能！构成物体观念之际，一定得赋予它可感觉的性质，而这些感觉只存在心中，并且，既然物质是被动之物，对他物无法产生作用，怎能说感觉的产生是物质诱发的结果呢？贝克莱必然给出物质是虚无的结论："物质只存在精神中，本身并不存在。相信精神之外存在物体，实在没啥道理。"贝克莱这一结论虽荒诞离奇，却无法反驳并克服。以至于唯物论者狄德罗痛心疾首而不得不承认：虽妄谬之极，但难以驳倒，这是人类智慧的耻辱，哲学的耻辱。

太不幸了，难道贝克莱是对的（发现基因而闻名于世的生理学家克里克，其研究亦证明："所见之物并不存在，而是大脑认为它存在"。头脑存在种种意识，随时等待刺激物出现，一旦出现，根本不存在的感觉便始终存在），现实只是大脑神经刺激所造就的感觉集合？人类的思考只是"缸中之脑"的化学反应？甚或此刻的怀疑都值得怀疑？庄周蝴蝶固然美丽，令人向往，但反而说明外界现实并不怎么可靠，庄周他老人家醒来后不也"蘧蘧然"吗？

梦，属于大脑皮层的表象活动，生产一幅幅没有色彩的模糊图画，按弗洛伊德的说法，梦境是对所欲之物的合理折射。无论何种欲求，均被现实囿限，且梦醒之后，终归要回到现实。可是，假若梦中有梦，或者，梦被梦境所套牢，是否仍可指涉现实？博尔赫斯的小说《环形废墟》描写的正是怪诞的连环之梦：一位专事做梦的魔法师，来到一座废弃的庙宇，欲图实现创世计划。梦境依次蕃息：在环行阶梯剧场中央讲授解剖学、宇宙结构学以及魔法。学生听课认真，他们知道考试的重要——"考试及格就能让他们摆脱虚有其表的状况，跻身真实世界。"不幸却悄然抵临了，魔法师某日醒来，发现自己不再做梦，"难以忍受的清醒把他搞得走投无路。"他明白，"识破高低层次的所有谜团，要把纷繁无序的梦境材料塑造成形，仍是一项艰巨的工作。"他再度入睡，在梦乡中畅游，花费两年之久模拟一位完整少年，传授各种仪式，使他逐渐熟悉现实。少年随后被派往另一庙宇。若干年后，魔法师溘然想起，世上唯有火神知道他的儿子是个幻影，他于是担心"儿子发现自己只是一个幻影，不是人，而是另一个人的梦的投影，那该有多么沮丧，多么困惑！"魔法师"思索的结局来

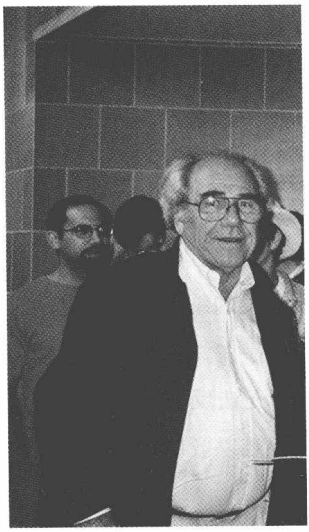


图 4.4 鲍德里亚

得十分突然”，数百年前所发生之事重新上演，庙宇的废墟再遭火焚，他本打算躲避，随即想到“死亡是来结束他的晚年，替他解脱辛劳”。小说的收尾淡而弥远：魔法师走向烈焰，就在火舌将他舔没之际，“宽慰地、惭愧地、害怕地知道他自己也是一个幻影，另一个人梦中的幻影”。

失眠者清楚知道自己尚未入睡，但入睡者不知自己的入睡。博尔赫斯的语言迷宫中，由“小径分岔”和“镜像折射”生成古灵精怪的视觉意象，制造“梦中幻影”的魔法师不仅以梦境模拟了一位完美少年，且最终知晓本人也只是“一个幻影”，是“另一个人梦中的幻影”（游戏还可以继续玩下去，无穷推演下去，“另一个人的梦中幻影亦是另一个人梦中的幻影……”），环环相套的梦境，魔法师永远滞留于此，封闭于此，不再有醒来的可能，不再有回归现实的可能。

《黑客帝国》中，还是有人看到真相，决心反抗，破坏 Matrix 程序，回到真实世界，反抗基地位于地下——人类仅存的最后一座城市锡安。完成这一使命的关键人物为救世主尼奥。救世主的来临标志 Matrix 程序的灭亡、战争的结束和人类的自由。



图 4.5 鲍德里亚：《圣徒》，摄影，1997

墨菲斯发出感叹：“命运，看来不无讽刺意味。”命运的确讽刺，他何尝料及，即便墨菲斯和尼奥所理解、所相信、所认定的现实世界，不过是 Matrix 有机组成部分，为的是程序升级换代，完善自身。仿佛博尔赫斯讲述的不与现实交叉的“梦中之梦”——难道他们清晰的自我意识和自我形象仅是另一个梦境（程序）的投射？！果真如此，“那该有多么沮丧，多么困惑！”

墨菲斯和尼奥的反抗或许一点意义都没有了，

因为真实何以为真是个问题——没有真实如何找到真？在一出“真实的沙漠”中，反抗也只能意味虚拟的自我完成。直至第三集最后，未有告之真实是什么，因此在《黑客帝国》中，“既非想象，亦非真实，却是真正全新的存在：一个不可再碰触的真实存在”。这正是鲍德里亚丢下的问题：隔离模拟物是无望的，换言之，隔离真实过程而证明真实，没有希望，因为模拟与真实之界限已经内爆。重新发现绝对程度的真实是不可能的，同样，幻觉的出现也是不可能的了，幻觉不再可能，仅因真实不再可能。[1]

《黑客帝国》大概讲述未来网络世界人类反抗的故事——剧情老套，但还不错——为什么是“大概”？影片虽然好看，打斗精彩，情节紧张，场面引人入胜，叙事扣人心弦，典型的好莱坞风格，可要读懂它，却非易事。并不奇怪，因为这部影片的思路来自鲍德里亚深奥且晦涩的理论。导演沃卓斯基兄弟对鲍德里亚的学说推崇备至，不仅嘱咐演员翻阅剧本前熟读其著作，且在影片中大段引述其理论——演员对白多次回荡鲍式的陌异腔调和古怪语法——有帧镜头是主角尼奥从书架抽出一本《拟像与仿真》。导演甚至邀请鲍德里亚客串影片角色，被婉言谢绝。

鲍德里亚是虚拟世界的先知，数码时代的牧师，媒体弥赛亚，还是哲学骗子？是马克思主义者，知识恐怖主义者，还是虚无主义者？抑或社会学家、哲学家、符号学家、摄影家？且看他自己的说法吧，《冷酷的记忆 II》有如此自我表白：

> 20岁，荒诞玄学家——
> 30岁，境遇主义者——
> 40岁，乌托邦分子——
> 50岁，横跨一切界面——
> 60岁，专搞病毒与转喻——
> 我一生的传奇。

鲍德里亚的写作风格也引触空前争议，其著作到底是一类面貌全新的理论文本，或了无新意的科幻梦呓（鲍德里亚也这样看待，他说，过一段时日，可将《海湾战争不曾发生》当作科幻小说来读[2]），是一套荒诞不经的玄学，还是胡言谵语的奇文，正如凯尔纳所言：“这都不能确定。”

是的，图像世界中，图像是确定的，因为它就在那；而凿凿无可确定的是关于

真实的定义，一如鲍德里亚的文本不能确定。

4.1 背景及理论——3B（波德莱尔、本雅明、鲍德里亚）

埃舍尔与马格里特专心布置图像圈套，提炼观看悖论。前者不惮其烦编织复杂画面，以透视的理性，制造匪夷的视觉欺诈，后者处心积虑并置简单图像，以图像的图像，制造醒目的视觉骗局。埃舍尔耐性缝补种种破绽，经营图像的神秘，然而，神秘的背后根本没有秘密，当观众试着释译谜底，答案却历历在目，其作品一定程度上遏制解读兴趣；马格里特故意遗留种种破绽，告之图像的秘密，然而，沉默的画作好比失却谜底的谜语，秘密旋即成为不解之谜，其作品一定程度上激发解读兴趣。二位已然洞察图像与真实的疏离，果敢在画布上检举图像的诡异和狡计，不料，画作却演绎为另一种悖论：到底是戳穿了还是印证了图像的阴谋？

难道揭发真实是徒劳的？

（1）

讨论影像文化史，有三位大尺度、标志性人物不可绕过——波德莱尔、本雅明与鲍德里亚。若罗列这份名单，可远溯柏拉图和亚里士多德，近取麦克卢汉和德博尔。对视觉技术的不同态度，陈示对图像与现实之关系的不同认知，从其言说中，有意无意道出图像如何逐步取代现实，并最终自成现实。

早在 1859 年，摄影术发明没多久，波德莱尔便看到：“整个可见宇宙不过是个形象和符号的仓库……”[3] 似乎他已经预感符号对现实的淹没与吞食——没有裸露的现实，只有被再现系统遮蔽的世界。

波德莱尔极端厌恶“艺术是，也只能是自然的准确复制”这一信条，惟妙惟肖地复制是艺术的敌人，准确再现外部世界这种理论“既安慰了无能，也安慰了懒惰”，并担心“艺术一天天减少对自己的尊重，匍匐在外部的真实面前。”他更看重艺术家的想象力，唯有想象力才是各种能力的王后，是真实的王后，“由于想象力创造了世界，所以它统治这个世界。”在波氏眼里，艺术家不该画他之所见，而应画他之所梦，换言之，图像并非复制现实，而是艺术家想象力和创造力的展现。他对如镜映般描摹自然的艺术嗤之以鼻，申明艺术家的任务就是以想象力赋予那个“形象



图 4.7 本雅明

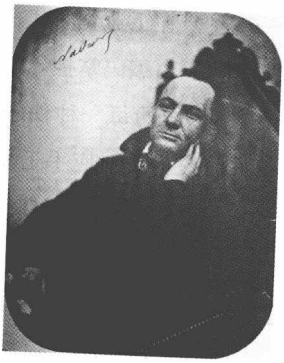


图 4.6 波德莱尔

和符号仓库”以各种位置和相应价值。波德莱尔对摄影的仇视与敌意，倒也理所应当。

波德莱尔害怕工业对艺术的入侵，正如畏惧群众对个人的压迫。可惜，复仇的上帝满足了群众的愿望，达盖尔是庸人的弥赛亚——“摄影业成了一切平庸画家的庇护所”，庸人的报复终将是艺术的噩梦。

波德莱尔唾骂摄影术，下笔忒狠，不留情面，他本人是不相信，或不愿相信这种愚蠢的阴谋能够得逞，虽对摄影术的错误应用使得天才贫困化，以他的高见，随便怎样花言巧语辩护，摄影只能是艺术的婢女。

波德莱尔始料不及，“愚蠢的阴谋”最终得逞，达盖尔成了弥赛亚，复仇的上帝确实餍足大众愿望。数十年之后，波德莱尔的忠诚仰慕者与追捧者瓦尔特·本雅明，便写出名篇《机械复制时代的艺术作品》。

与后来的鲍德里亚相比，本雅明的机械复制仍然依凭现实。毕竟存在现实，才有图像再现的可能；毕竟存在原作和母本，才有复制的可能。无论机械复制还是手工复制，均离不开原作和母本，况且，它们本身就是现实一部分。而现实与图像、原作与复制品还是有着相当差距——图像不等同于现实，否则断难论证机械复制时代“膜拜价值”的祛魅，当现实遭遇图像时，反而充分映证现实的独自存在；复制品不等同于原作，否则不可言说艺术作品“光韵”之丧失，当原作遭遇复制品时，反而获得全部的权威性。

鲍德里亚的理论，根本不能谈及现实与图像之区别。因为现实不是被图像复制了，而是一直不停复制，真实发散至各式各样副本中。鲍德里亚的《象征交换与死亡》一书，归纳三种拟像类型：第一类型为仿造（counterfeit），是古典时期的首要制作方式，处于文艺复兴到工业革命阶段；第二类型为生产（production），批量制造同

一产品，在工业化时代占主导；第三类型为模拟（simulation），位居电子和数码技术阶段，由编码掌控。[4]

“拟像的每一种秩序都基于一种复制的媒介或复制的技术”[5]，此论可以提示，第一阶段大致对应手工复制阶段，其媒介和技术是绘画；第二阶段即本雅明所说的机械复制时代，其媒介和技术是摄影；第三阶段处于数码复制时期，其媒介和技术是计算机。第一阶段，至少还能体现劳动痕迹，第二阶段体现生产痕迹，而第三阶段，什么痕迹都没有了。

最后这一阶段，随复制走向极限，现实湮灭了。大众传媒和数字技术又生产“现实”，这种“现实”比现实还要来得真实。此阶段，复制品并非原作的仿造，而处于平等关系。区分原作和复制品、现实和对现实的再现委实困难，之间差异庶乎无能察觉。甚至按照鲍德里亚的论述逻辑，根本不可追究这一问题，因为问题与答案无法区分：问题纠缠答案，答案生产问题；或说，答案包容问题，问题裹挟答案。

（2）

波德莱尔反复论及想象力，非难自从亚里士多德以来盛行的模仿说（镜子说、表象说、再现说），至本雅明这里，表征开始出现危机，图像脱离原语境，不断复制，获得自身存在之依据，但对于本雅明，复制品再怎样独立、分离，其基础还得倚赖原初物。原作是复制品的母本，若将这一说法以影像语言表述：母本就是底片。传统影像（摄影、电影）仍需底片方能呈现形象。而电视、录像、数码、电脑合成的电子或数字图像却摆脱底片限制。在鲍德里亚看来，没有底片的图像失去现实的自我指涉，犹如孤魂野鬼，化为虚构之物，不具有现实根基。图像的无语境繁殖，为自己挖掘失去参照物的坟墓，自身变成无限虚拟（倘若一切都是拟像，那么原作不过是拟像之一），生产异常聚变的信息（information as catastrophe）。

就像肚脐眼，不仅是曾经遗留母腹的痕迹，也是人类历史的“胎记”。但未来之人（克隆人、复制人）将失去这一胎记，人类历史终究无非虚构之物，无着之类。同样，图像源于现实，图像完全可以自身相互指涉而与现实无涉，联结图像与现实之脐也将切断，现实隐匿图像之中不可见。

失却肚脐的人会导向致命后果，未来世界中，机器人并不可怕，因为它没有情感，没有思想，只是按照人类设定的程序行动；而复制人（克隆人）却具备人类一切特征，不仅人造生命混迹自然生命，且改写人的生物本原与社会属性，人之为人将不可定

义，因为复制人不仅与真人有着相同面貌，更兼性别、记忆一同被复制拟像，沮丧十分的是，正如影片《银翼杀手》男女主角，“复制人与人类的区别变得如此微妙以至于他们事实上可以相爱。”

《词与物》一书，福柯以考古学方式析出自文艺复兴以来的四种知识类型——相似性模式（文艺复兴时期）、表征模式（新古典时期）、自我指涉模式（现代）、下意识模式（当代）——断言人不过是19世纪以来的产物。随新的知识型出现，书的末尾写到：人终将抹去，如同沙滩上的一张脸。[6]他当时这种言过其实的说法随克隆羊多莉的出现而正确无比；鲍德里亚的拟像理论——拟像滑入“超真实”（杰姆逊曾提及超级写实主义作品对现实感的影响：如果在展厅长时间盯看这些作品，当转过身时，会怀疑周围的人是否真实，这些作品已“剥夺我们所依赖的现实”，杰姆逊从日常角度说明并补叙鲍德里亚的“超真”理论），超真实掩盖虚构，注销虚构与真实之差别，卒致现实幻灭——同样足见真知。没有现实指涉物的图像是“完美的犯罪”，图像的强烈程度依赖于它对既有现实的否定，它另起炉灶重制新的现实。[7]

（3）

在1994年的著作《末日的幻象》（*the illusion of the end*）中，鲍德里亚接续阐发模拟学说，坚信目前正处于模拟的第四类型阶段，它具有孢子分裂性质，如病毒般锐增。鲍德里亚所描述的这种系统在自身的逻辑范围内无限扩展，其结果经常“混乱不堪、无法预料”。[8]

鲍德里亚警告，没有比将真实当作现实（taking the real for the real）更糟的事了，这一意义上，极度过量的媒体幻觉充当“解幻觉”（disillusioning）角色。客体变成图像，便是逐渐抽除客体身上形形色色的维度：重量、形态、气味、深度、时间、连续性，当然还有意义。[9]与环绕媒体和图像周围休戚相关的故事相反，事件本身的意义越来越少，现实性也越来越少，最终，“影像不再能让人想象现实，因为它就是现实。影像也不再能让人幻想实在的东西，因为它就是其虚拟的实在。”[10]

图像时代充斥大量平庸图像，这并非对庸人世界的报复，而是庸人不要求解释世界的结果。图像统辖一切，图像之下埋藏更庞大的匿名的技术帝国，它才是幕后真正推手，“造成现代世界全部幻觉的是机器……世界通过技术，通过影像迫使人们的想象力消失”[11]，百年后，鲍德里亚不又在重弹波德莱尔的老调么？鲍德

里亚问道，技术是否是消除对世界的幻觉的唯一抉择？或者，技术是否就是最后实体？[12]

“仅仅指涉自身的图像还是图像吗？”当电视妄为事件的策略空间，变成单身机器（bachelor machine），真实物被新闻抹涂，现场目击者的真实叙述被驱逐，活生生的经验被网络媒体和电视屏幕一笔勾销，观众站在显示器之外，并生活在异国情调的图像之中，他们成了虚拟历史的访问者。[13]

从波德莱尔“让摄影成为艺术的婢女”到本雅明“光韵的消失”，再到鲍德里亚的“类像与拟像”，对影像化生存的不同立场——悲观（诅咒）、喜忧参半（失落）、又回到悲观（讽刺）——从技术角度道出人类似乎无法逃遁的命运。若说波德莱尔出于一时冲动，头脑发昏诅咒摄影的话，那么鲍德里亚则忧心忡忡看到人类社会终将陷入非真实存在的归宿。鲍德里亚的悲观甚至比波德莱尔还要彻底。

本雅明的忧郁气质始终决定他对现代技术的态度暧昧不明，在《机械复制时代的艺术作品》中，能感受到他对“光晕”的消失并不怀有什么特殊情感，反而肯定机械复制对艺术的解放作用，艺术从传统的权威中摆脱；但《讲故事的人》一文，却对传统叙述方式的衰落感到无限留恋，“它早已成为某种离我们遥远——而且是越来越远的东西了”。[14]

鲍德里亚并未开具良方。波德莱尔对图像化社会的危害十分警觉，鲍德里亚则是一种无可奈何：事情就这样啦！波德莱尔拼命贬抑摄影，将死马当活马医，是为了把马救活，鲍德里亚把死马当活马医，仅仅证明那匹马本身就是死的。鲍德里亚与尼采都带有虚无主义倾向，但鲍德里亚的虚无主义不同于尼采的积极虚无主义，而是“没有欢乐，没有活力，没有对美好未来的期望……忧郁是意义消逝模式的固有品质”的虚无主义。[15]

德勒兹说：“模拟不是低级的复制，它包含一种积极肯定的力量，忽略原本和拷贝，母本和复制之界限。”[16]并非所有人如德勒兹这般乐观，德博尔和鲍德里亚则悲观之极——德博尔于 1994 年自杀，其行为是奉献给景观社会的最后一部杰作。

小结

图像一旦生产虚构，便不会满足自我维持，如病毒一般繁衍，渗入对现实的认知系统，使既有程序瘫痪、崩溃、死机。这已不是重新启动的问题，亦非重装操作系统的问题，而是病毒本身已蓄积抗药性，且病毒相互繁殖，彼此酿发免疫力。

考察图像与现实如何纠葛，大致历经以下四过程：

1．图像对不在场事物的感召或提示（洞穴壁画和巫术）；这一时期是对精神的崇尚，略带神秘主义气息。

2．图像对现实的模仿，乃现实的表征（绘画和戏剧）；这一时期是对现实的信赖，并认为图像可以反映现实。

3．图像不仅重构现实，且觊觎现实，欲为现实的替代品（商业广告、摄影）；这一时期表征开始啃噬现实，模糊边界，有时表征比现实更精彩。图像是为观看之标准，现实之标准。

4．图像与现实完全无涉，脱离现实化作自足符号，或形变为另一个更真实的现实，并生产现实（好莱坞电影、网络游戏）；这一时期不是对表征本身的怀疑，而对什么是现实提出质问，甚至追究表征是否就是现实。

前两种情况，图像尚属自然符号范畴，后两种情况，图像异变为人工符号。前两者是地域先在性原则，先有地域，方有地图；或镜像原则，实物预先在场，否则镜子便为白板，什么也映现不出；或是模仿说，存在某个具体事物，然后才有此事物的摹本。

第三阶段似乎回归第一阶段，尤其摄影，复活类似于原始图像的功能。图像是现实的魔法替代品——恰如洞穴壁画是对现实的魔法控制（对原始人而言，由于混淆实体和符号，图像与现实之区分不甚清楚，二者无非同一神秘力量的两方面，他们深信，画出一头动物，便是创造一头动物，画上箭镞，就是杀死这匹动物）——现实是图像的延伸，但现实与图像的属性开始错位，其关系犹如原作与复制品，原作（如《蒙娜丽莎》）化为虚无缥缈之物，复制品反而最最实在，日常生活处处可见。

第四阶段不再是模拟问题，不再是复制问题，而是以符号关照现实，以符号取代现实，符号活动进展多少，物理实在也就相应退却多少[17]。人被彻底成全为符号动物，在曲径迷宫中左顾右盼找寻真实，殊不知符号迷宫本身就是唯一真实。身陷其中的每侧路径片段均为真实的反复投射，以至变形。[18]

这与鲍德里亚的说法略微不同：

1.对基本现实的反映；

2.掩盖并曲解现实；

3.掩盖基本现实的缺席；

4.与现实无关，自身成为纯粹拟像。

最终落脚点基于图像自足为现实，拟像变成主角，现实反而沦为无关紧要的客串。

“艺术不能改造现实，而是现实不停改造艺术，艺术只能改变人们对现实的看法。”此言睿智而有见地，但忽略，图像成为艺术，确系现实不停改造艺术面貌，因为艺术是无能为力的，受制于种种外在因素；但艺术作为图像，却散发强大能量，时刻改变对现实的态度。说出这一点并不怎么深刻，对比一幅绘画和一张广告（或一部电影），遂可直观领悟二者天壤之别。

完全实现的虚拟现实并不存在，如鲍曼对鲍德里亚的拟像理论不以为然，用略带讥讽的语气挖苦：“对许多人来说，他们的生活可以是一切东西，但绝不是模拟。放弃自我而去咀嚼影像之前，他们需要往嘴里塞几片实实在在的面包。”[19] 虽然完全的虚拟并非既定事实，但图像已部分改造现实，诱使谈论这一话题。因为未来的生活模样是不确定的，它孕育新的希望，亦滋生种种麻烦。

4.2 图像建构现实

（1）

创作经验的获得正是通过对图式（程式）的领会，以个体性的理解，修正传统图式，使之生发另类视觉经验，触击对现实的重新观看——经由艺术作品引领观众重新对待世界——此乃莱奥纳多所言“教导人们学会看”。艺术票友亦如此，摄影爱好者以所见的摄影范本捕捉现实，范本成为他们眼中的世界，即他们观看现实的逻辑来自过去的照片。[20] 故而，现实世界是一套潜在图像，很大程度，艺术家的本分是将其“掘出”或“撬出”。

照片并非简单模仿现实——自然主义表现，正因“现实精确对应照片而受到审阅与评估。”[21] 按照模仿或表象理论，自然仿效图像不可思议，它确确实实在图像时代发生了。盖如王尔德的理解：生活模仿艺术甚于艺术模仿生活。

过去万物的存在是为了终结于书本，如今万物的存在是为了归纳为照片。图像蔚为亲身体验现实的代替品，图像的变换取代了社会的变迁，“文本之外一无所有”传演为“图像之外一无所有”。

现实世界越来越近似图像所能提供面貌，通过图像把握、辨认现实，并不自觉以图像为标准评判、反观现实（9.11 事件发生，第一反应是好莱坞大片，而暴力实施者的想象力也来自好莱坞电影），最终，现实的存在反需图像的论证。日常生活中，常以图像辨别物像，遇见某人，情不自禁说出：“真像某部影片的某某主角”；看到一位体型瘦削者，暗自琢磨：“这是贾柯梅蒂的雕塑”；面对一片杂乱荒芜的田野，立即想到基弗尔的作品……这也是贡布里希曾提及的“辨认的快感”。《通过艺术的视觉发现》一文，贡布里希以印象派绘画为例，印象派最初并未得到观众认可，但“观赏者惊讶地发现，在看了印象派的画之后，他们自己也能在自然中辨认出这些有颜色的阴影。”[22] 梅洛 - 庞蒂亦以为绘画是“把可见的存在提供给外行人的视觉以为不可见之物。”[23] 当艺术体制确认安迪 · 沃霍尔的布里洛盒子为艺术品时，消费者会在超市中驻足观看这些平时不曾留意的洗衣粉包装，而劳申伯格的惯用材质——轮胎、破绳、车牌号——已是酒吧装饰的绝好用料，小资品位的绝佳象征。

何谓“江山如画”？其实是在自然中看到了绘画，在现实中看到了图像，以绘画为标准，欣赏自然，以图像画的形态，反观自然。中国传统绘画虽然直接描摹自然，却每每以图像为准观看自然，比如，园林营造多以山水画为蓝本，叠石掇山如同画境，理水种植仿佛画卷，扬州个园秋山的造型仿依石涛画稿，[24] 倪瓒参与设计的狮子林，似其画风。

同理，泰西的克劳德 · 洛兰与普桑风景画，为 18 世纪英国皇家园林规划提供样板，设计师参照画作经营御苑，“美如画”的景观设计美学理念为人接受，并波及美利坚（如 1850 年破土动工历经 20 年建成的纽约中央公园），“风景如画的原则在新世界扎根了”，随后又为其他公园营建充当对照范本。[25]

文革时期绘画很大程度并非取之现实，人物造型、叙事方式、构局经营乃至光色处理，明显受样板戏启发，欲以舞台剧照的视角与效果，摆置人物布设画面：构图程式化、造型戏剧化、形象漫画化——强调三突出原则，角色分明而不允许有模棱两可的中间人物，动作夸张而有气吞山河之势，英雄人物要么面带怒色，要么喜上眉梢，脸部犹如舞台灯效，红彤彤，亮晶晶，好似抹了猪油一般闪闪发光，尤其侧面光的运用，突出主要人物轮廓和形象。这一时期经典作品有陈逸飞《黄河颂》、







图 4.8 陈逸飞：《黄河颂》，油画，1972

图 4.9 夏葆元：《黄河愤》（局部），油画，1971

图 4.10 孙国岐、张洪赞：《引来银河水》，油画，1974



图 4.11 单联教：《做人要做这样的人》，宣传画，1973



图 4.12 集体创作：《毛主席无产阶级革命路线胜利万岁》，雕塑



图 4.13 吴云华：《虎口夺铜》，油画

吴云华《虎口夺铜》、孙国岐《引来银河水》。譬如，夏葆元的《黄河愤》，虽有个别人物造型来自现场写生的速写稿，但整个画面气氛和人物姿态更具样板戏调式与架势（图 4.9）。

（2）

古代，世界被诠释为一部书，现代，世界被理解为图像。图像时代并不在乎图像本身，更多趋于“生存”转化成图像的现代倾向，非视觉性之物被图像化，从而





图 4.14　刘称奇：《演革命戏，做革命人》，年画

图 4.15　石少华：红灯记剧照，摄影

具备视觉形态。

现代性图景在视觉艺术中已然成形——当代生活景观相当程度是视觉文化的意外结果。波德莱尔视整个城市为图像，措辞为："伦敦和巴黎生活的巨大画廊里……"[26] 其描绘刻画的著名现代人物肖像（都市浪荡子、纨绔子弟、妓女、军人、游手好闲者、无家可归者、拾荒者、密谋者、犯罪分子、先锋艺术家）本非大街上的直接观察，而取材图像——所推崇的现代画家居伊的油画、水彩、素描。即是说，其视觉经验未曾涉及现实经验，却出于图像经验；郁特里罗笔下迷人的巴黎市郊，依据风景明信片绘制而成，亦非直面自然。现实归诸图像——由于图像对现实无限复制，现实反因图像获致剀切理解。

现实不仅源于图像，且图像拟建现实。如清末《点石斋画报》呈现的世界，既有社会实录，也有想象发挥，就像西方对东方的认知，一半是已知的，一半是杜撰的。《点石斋画报》对现代性器物层面的虚构，展示一出奇异的新世界面貌，正是此番视觉激励和现代幻想相互交织，诱发对现代社会的渴慕与探求。

更典型案例为创办于1925年的《良友》画报，以直观的图像示范现代化都市面貌。广大农村与乡镇仍以传统年画为主导款式，民国上海已被各色现代图像汩没。《良友》画报中，一为种种广告（如康克令钢笔、天鹅牌丝袜、柯达胶卷、留声机、煮饭电炉、麦片、牙膏、电池、卫生火炉……），现代生活方式的大致轮廓可从中勾勒，而时髦少妇端坐现代家居的图片，又呈现新型家庭生活模样；二是展示各类娱乐活动（如1934年第85期刊登这样一幅照片拼贴：爵士乐队、22层摩天大厦、赛马、赛狗、电影画报、裸脚女郎、卡巴舞……），对都市消遣和现代消费的想象与形成，颇具刺激之效；三为名媛肖像（如1927年6月号封面黄柳霜，9月号陆小曼，包括美国

好莱坞影星），其服饰、发型、气质所传达的时尚信息，辅弼中国女性新形象的设计；四是无数摩登少女的休闲运动（打球、骑自行车、划船），暗示健康的、有活力且富魅力的都市女子该是一付何等面貌。

月份牌（其妩媚女郎造型基本参酌《良友》）、电影、杂志、画刊和商业广告，不仅现代媒介进入日常，亦悄然孕育新生活运动和现代化诉求。月份牌的日历安排更值一提，其结构大致如此：上方为生产商，中间乃大美人，下方是日历，日历周围配饰商品图案。甚耐人寻味，日历并置两套现代纪元法：西历与民国纪年（《申报》最早引入西历，自 1872 年与农历同时出现，而现代钟表图像在《申报》派生物《点石斋画报》中已被描绘，1899 年，梁任公声称他的旅美日记采用西历，从“乡下人”变成“世界人”）。为何刊印两种日历，正如李欧梵所说：“我不清楚这种月份牌纪年法是何时通用的，但其文化意蕴却是如何强调都不为过……这两种纪年结合起来用一种现代的时间表表达了传统的月 / 星期 / 日这种分期显然是又西方又现代的，它规则了中国市民的日常生活。”[27] 这真切喻示了后发国家对“现代”的歆羡与向往——现代时间正是现代社会和现代生活之基础。[28]

图像不仅构筑现实，甚至创造历史。五四前后留欧留日的学人在国外接受大量视觉文化，并将这种视觉经验带回国内，转换为文化想象与价值认同，植为五四新文化背景一部分。

作为图像技术的媒介，传递信息是其基本功能，媒介却蕴蓄自身之外的能量，不仅影响思维方式，亦改变社会。媒介的功能可以整合国民文化，依日本学者佐藤卓己的见解：报纸和出版业催演现代国家渐具雏形；电影绌绎国民意识；广播确立国民公共性；电视推促国民意志的统一，国民公共性最终完善；互联网信息时代，



图 4.16 民国广告



图 4.17 民国女子时尚运动

国民国家的结构又发生变化。

较为典型的是书籍与影像。印刷语言萌生民族意识和民族情结，书籍媒介酝酿民族 - 国家的文化场域和地理观念；[29] 电影则接续参与国家的缔建与重构，国民国家实体加强，譬如，电影诞生之初显身战场，记录各种战事——日俄战争、美西战争——无疑滋增、升华、膨胀民众的国家情感；再如，电影对美国社会的整合功不可没，外来移民通过观看，模仿剧中人物的谈吐举止、姿势表情，以及人际交往、风尚习俗，跨越语言障碍，学会美国生活方式，很快融入美利坚社会（与之类似，毛泽东定期指派放映员到边远地区播放电影，以图像演绎革命叙事，参与国家话语的生产，官方意识渗透社会边边角角，打造想象的社会主义新人民统一体）。由此观之，民族国家、民族性和民族主义以虚构的影像方式获致展现，透过电影，建设民族认同感。[30] 不过，电影继而瓦解民族 - 国家概念，比如跨国华语电影的广泛实践，民族身份的简单假设备受质疑，表明国家与民族间存在“裂痕与分歧”，不仅产生“不固定的、无地域限制的泛中国认同感”，且重新界定“中国”及“中国人”的意涵。[31]

4.3 图像与偶像

> 当凭空捏造了一个理想世界的时候，也就是相应地剥夺了现实性的价值、意义和真实性……[32]

（1）

《出埃及记》中，神耶和华与以色列领袖摩西立下种种约定，其中被称为摩西十诫的第二训喻便是：“不可为自己造像；也不可为天上、地面、地下、水中的百物造像。不可跪拜那些像……”[33]

历史轮番上演偶像崇拜与反偶像争斗。摩西曾愤怒将希伯来偶像（金牛犊）弃掷火堆，焚烧后碾成粉末，“撒在水面上，叫以色列人喝”。公元 2 世纪，德尔图良写道：魔鬼将制作雕像、图像及种种其他类似事物的匠人引入世界，对虚假之神的崇拜立即紧紧迷惑世人眼线。[34] 而耶稣干脆发句狠话：偶像崇拜所带来的诅咒“必要降临三到四代”。教派之间也彼此抨击对方偶像，唐代法琳和尚如此羞辱道教：道教自

相矛盾，诏称“道”是不可见之物，无法描绘，可是，却又放恣塑造偶像，尤其恶劣，居然模仿佛教造像，且是人形偶像。当穆罕默德每攻下一座城池，便全部捣碎那里的异教偶像（最近例子，塔利班对巴米扬大佛的摧毁），这种行为一点都不古怪。

图像制造偶像，没有图像的偶像仅是传说之物，并不可信。基督教的偶像与反偶像斗争最终以偶像论胜出，正如格雷戈里大教皇的盖棺定论：图像对于文盲的价值如同文字对于识字人的价值。图像制造偶像，也是西方基督教悍然原因；而伊斯兰教禁止偶像崇拜以致装饰业异常发达。但没有图像的偶像（或没有偶像的信仰）怎能让人信服，故奥古斯丁信誓旦旦：“我自己也觉得很奇异：我已爱了你；我所爱的，已不是一个虚像了。”[35]

偶像系一种形象，有着确定的符号指涉与意义象征，再现某则深入文化肌理的普遍观念，社会共同体内，要求人人恪守信奉矢志不渝。信众在观看中同化于偶像，能够激发可预期的类似情感和相近反应，并指导行动，因此偶像具有超强凝聚力。形象等同于偶像，却即刻化作幻象。概如费尔巴哈所述：对于形象胜过实物、副本胜过原本、表象胜过现实、外貌胜过本质的这个时代……只有幻象才是神圣的，而真理，却反被认为是非神圣的。是的，神圣性正随着真理之减少和幻象之增加而上升，故而，最高级的幻象也就是最高级的神圣。[36]

中世纪偶像破坏者（恐像症患者）之所以惧怕图像，乃因图像谋杀上帝之神性，使其世俗不堪，失去超验性、绝对性，沦为符号的图本，而没有指涉物，这样，上帝真的堕为空无一物。上帝只能存于文字（圣经）和信仰（祷告），要么付诸精微的抽象思考，要么毫无疑虑的虔诚信靠[37]。上帝被还原为具体形象，是对神的莫大亵渎（新教改革初期，谁若胆敢藏有圣像，随时遭遇监禁甚至科以死刑的严惩）。反过来说，偶像破坏者却拥有最前卫思想，因为，上帝之幽灵犹如镜中之幻象，规定上帝的消逝和死亡，“帷幕背后无物可看”。偶像破坏者可能知道，图像不再代表（描述）任何事物，纯粹是游戏，“图像的秘密法则就是不在场的游戏”[38]；他们同样知道，暴露图像十分危险，因为会揭穿这般事实，图像之外一无所有，没有秘密的秘密，就是最大的秘密——“秘密只因被泄露和自露马脚而存在”[39]。

图像的此种“谋杀”（吞噬、侵蚀现实的能力）与图像的“指涉”（表征、描述现实的能力）互为果因，人们对再现期于厚望，使不可见的变成可见的，使不可理解的成为可理解的，而这一切的完成均是对符号投寄的赌注——符号能够指涉深层意义，符号作为中介能够交换意义并保证意义实现。可是，若符号仅是无



图 4.18 玛丽莲·梦露

限能指而没有固定所指，那会怎样？符号再现事物，至符号掩盖空无一物，是一决定性转折。[40]

（2）

梦露，图像制造的偶像，其真义在于肉身沦为符号。不仅有着偶像效果，且兼具商品功能。其命运真实道出形象怎样由媒体塑造又被媒体屏蔽。没有图像在公共领域的传播，偶像的出现绝无可能。传统社会对名人的认同来自他货真价实的才华。如今，一经大众电子传媒的改头换面，偶像迅速炮制，暴得大名。就连偶像的出生和死亡也不同凡响，不同寻常。耶稣的死标志新约世纪的到来，梦露的死却标志一个时代的结束。不过，他们确实超越生死大限，征服死亡，或者假定他们没死，仍能影响生活。

偶像的膜拜与展示的双重机制，价值与形象的共生关系，构成传统偶像的神秘张力。新型偶像则失去传统偶像之圣性（膜拜价值），仅存窥视品之物性（展示形象）。倘或摄影师为梦露拍摄的照片是以图像取代真实的人，企图用影像展示比现实中的梦露更加“真实”的梦露，那么沃霍尔完全做到。不停复制照片，梦露最终幻化纯粹形象、纯粹产品、纯粹符号。沃霍尔用图像消泯现实，生产形象，在原作和复制品之间制造假相，且将意义脱水为零。沃霍尔才是艺术与美学的掘墓人，并用那句“十五分钟”的名言撰写墓志铭。

“商品物化到最后阶段是形象，商品拜物教的最后形态是将物转化为物的形象。”[41] 此语不仅适合梦露，套用沃霍尔也恰如其分。沃霍尔制作梦露同时，极力翻造本人为偶像，成功形塑自己为艺术史神话。各色图传真真假假虚虚实实。故此，沃霍尔销售的不仅是艺术与形象，也是个性与替身。沃霍尔，绝对拟像（仿像）的

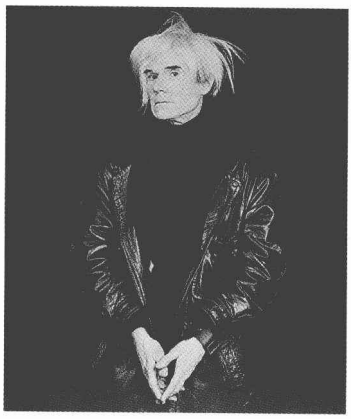


图 4.19 沃霍尔，梅普尔索普摄



图 4.20 塞拉诺：《尿中基督》，摄影

肇事者。无质量的影像引入现代拜物教，使之为超美学拜物教，沃霍尔是第一人。[42]

通过对偶像的反讽或仿效，亦可获得偶像权力。前卫艺术家塞拉诺将基督圣像放入储藏已久的尿液中，从而修改这一偶像的文化因素，剃除耶稣的神性后，塞拉诺旋即成为未出道年轻艺术家急于模仿、竞相效法之榜样；而麦当娜戏拟圣母和梦露，也获得文化资本，走入公共视野。

传统工业是实体经济，围绕产品的制造和加工予以组织，新兴工业是虚拟经济，围绕商品的形象与符号加以筹划，故这一社会为“非物质社会”，不是满足需求，而是制造欲望，导入消费。即是说，生产某件产品并不难，怎样将它转化为商品形象为大众接受却不易。

消费实践，不仅消费物品的使用价值，也在消费广告的形象价值和符号价值，消费行为在“符号且在符号遮蔽之下存在。”[43] 倘若厂家生产的是产品，商家销售的是商品，那么厂家与商家之间的链条要由广告商衔接。广告将产品符号化、形象化，并空洞化、虚衍化，而商场超市又将虚拟符号还原为现实，如此，广告与商品具有同等实在性，具有同等意义。哪怕实物不在场，依然可从广告中寻获意义。消费广告，也就是虚拟中消费现实，而“消费唯一的客观现实，正是消费的思想。”[44] 更甚，消费不断刺激欲望，但实现欲望的各种实在之物却化为乌有——欲望由符号产生，又不断折回符号。

（3）

偶像于英国 17 世纪哲学家培根，乃谬妄之源，是被错误认作事物的思想。现代政治生活，偶像却被视为真理之保证，兼及强大崇拜功能，萨达姆、斯大林皆有不可比拟的仪式般号召力而著称于世。



图 4.21　斯诺：《毛泽东在陕北》，照片上色，1936

迄今最大偶像的中国制造，无疑是毛泽东。对于五星红旗下成长的国人，主席下颌那颗痣，犹如耶稣头上荆棘冠那般熟悉与亲切。上世纪 40 年代开始造神运动，60 年代全民癫疯，毛随之升为东方基督救世主——“真主保佑你”变成“毛主席保佑你”（《冰山上的来客》）；“东方出了个顶红顶红的太阳，太阳里站着个顶高顶高的菩萨”（《农奴》）。文革十年，亦为制造偶像，批量复制偶像的十年。全权社会，首长肖像等同圣像，张贴社会每一角落——学校工厂、党政机关、家居卧室——角色类似老大哥，政治威权只有视觉化、形象化、偶像化，方可抵临权力顶峰。

如今许多城市还遗留革命年代痕迹，即广场中那巨大毛泽东雕像——几乎皆为双手后背，做沉机观变状，或昂头挥手，做意气风发状。这种雕像是政治偶像时代的畸形产物，造型千篇一律，就连地方的广场结构也仿造天安门。[45] 形象的相互繁殖、相互模仿，权力达到极致。此时的“毛主席广场”没有古希腊社会公开论辩、讨论民主生活意义上的使用，也未见现代市民社会中示威、游行的功能，广场被简化为纯粹的群众朝圣地和展示权力炫耀国威的场所。广场素来含具政治意味，但从来不比文革赤裸。广场中，毛泽东成为想象终点，每当盛大节日，群众便从城市各个角落蜂拥而至尾随而来，平时匿名隐身的群众溘然现出，黑压压从四面八方汇集，杂乱无章的街道变得脉络清晰，似乎街道专为这一中心而建，而广场似乎也为毛主席而建。偶像与朝圣之关系顿然明朗。

中心与四周的层级化也由绘画表现，各色作品中，毛主席是全国人民的中心，各民族汇聚毛周围，接受他老人家的检阅与安抚（这种思路并不鲜见，库尔贝的《画室》也是极端自我中心的幻觉显现，各路人马聚集周围，由他洞见肺腑，明察秋毫），



图 4.22–25 万国人民聚集毛主席身边

而伍必端和靳尚谊的《毛主席与亚非拉人民在一起》，又将毛主席想象为世界中心，万国前来朝拜（图 4.24）。一如春晚，主持人手握话筒，声情并茂朗读各个国家发来的贺电，似乎这些贺电已不是贺电，而是前来取经的通关文书，有种世界聚焦中国的感觉。万国来朝，大唐盛世再次降临，真有恍若隔世之感。

巨型雕像也渗透各个企事业单位。清华大学标志性建筑二校门，文革初被当成破烂儿砸为齑粉，立上毛雕像，引发全国高校塑毛像热潮。[46、47]

毛肖像被各类媒介描绘，大至巨幅油画，小至像章，为世界上被描画最多的人物之一，与耶稣不相上下。这些毛肖像寓意性强，如背景霞光万丈比拟毛的智慧光芒，


阳光普照清华园

——伟大领袖毛主席的巨型塑像在清华大学落成

图 4.26 1967 年 5 月 6 日《人民日报》刊登“阳光普照清华园”一文，庆祝毛主席巨型雕像在清华大学落成



图 4.27 红卫兵抡锤夷平清华大学标志性建筑二校门

眉头紧锁喻示明若观火，紧握拳头则象征打碎旧世界建立新社会的决心。[48]

各个美术院校也专事举办画毛肖像培训班，为社会输送画手，如浙江美术学院1967年组织“工农兵红太阳画像班”。而《毛主席去安源》跻身世界美术史奇迹，发行量之大，据说印刷超过9亿份（复制品分送各个城市之际，群众夹道，一如恭敬的佛教徒庄重迎接舍利子）；毛主席语录的发行也达8亿册（仅次于印刷了上千年的《圣经》），并以语录治国。

90年代，伴随纪念毛泽东诞辰100周年活动的展开，他再度成为偶像。不仅是偶像，也像沃霍尔，化作商品（即是说，包括偶像的生与死，已然是消费之物），从各种纪念品到印有毛肖像的中国结和T恤衫、从超级畅销的传记到各种纪念毛的影视节目——“政治被波普化了。”而那张《毛主席去安源》也以三百多万价格拍卖，在金钱驱动下引发一场著作权纠纷。

讲故事的好手与策略专家毛泽东，运筹帷幄，不仅缔造本人为偶像，还熟练操持丰富想象力，炮制另一件偶像：雷锋同志，一位集多人优点于一身的政治形象。这具中国式的偶像与耶稣和梦露迥然不同：没有耶稣般的神性，仅为普普通通士兵；未见梦露般的媚俗，是伟大之人——做了一辈子好事。所以这个偶像多少让人接受，因为他也是广大人民群众一员，十分亲切；同时，遥不可及，做了一辈子好事（虽只有22年），又与千万群众拉开距离。因此，鲍德里亚的命题得以实现：模拟之物比真实更真，比真实更好。分别就美学效果、宣传功能



图4.28　各色毛像，多为挥手图或执笔图



图4.29　上海机床厂职工喜迎《毛主席去安源》，摄影



图4.30　雷锋传记

和观念形态论，社会主义的政治偶像与资本主义的性感明星、计划经济的革命口号与市场经济的商业广告、现实主义高于生活的信条与波普艺术源于日常的理念，并无二致。

（4）

平凡百姓雷锋演绎英雄故事，成就辉煌人生，无疑招揽此后诸如周星驰、芙蓉姐姐、周杰伦、李宇春等小人物出现。草根阶层的平民偶像，匆匆登台表演，忽忽蒸发尽净，故偶像是不断创造和毁灭的过程。他们的平庸也是众多相貌平平、无权无势、身无一技之长的 FANS 自我抚慰：杰伦那丫都这样，没胸肌，没长相，还贼眉鼠眼，也是从庸常生活中摸爬滚打出来，我会出人头地的。正是粉丝（FANS）——不如译为“烦死”——的迷狂，偶像获致形象和资本权力。

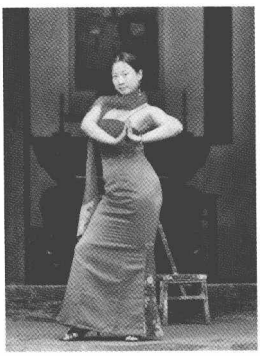


图 4.31　毁誉参半的芙蓉姐姐



图 4.32 “超女”冠军李宇春赫然位于美国《时代周刊》封面，《时代周刊》称“超女”代表一种民主运作模式

孔威廉，美国加州大学华裔学生，以其“不堪入目”形象升华为偶像，风靡美利坚大陆，将传统偶像的评判标准撞击粉碎。模仿美国“超级偶像”的“超级女声”，列入2005年最热流行语。在偶像比观众还丑的时代，一切皆行，每人可做十五分钟明星。

新视觉技术作为反偶像工具，反偶像者自成偶像，亦使人人隐私公共化。宾夕法尼亚迪金森大学一位名叫詹妮弗·林利的女孩，在宿舍安装一台联网相机，镜头随时对准自己，每三分钟向互联网传送一张照片，将自己全时交付公众。国内最近火爆异常的芙蓉姐姐也以自传式摄影书写日记，坚持不懈配发美文美图，以其粗犷的身体、恶拙的造型、俗艳的色彩，加之血与泪编织的凄厉文字，彻底颠覆“酷”与“媚”日韩时尚偶像的审美取向，从而达到反偶像目的，甚至作为严肃摄影被邀请参加 2005 年平遥国际摄影展。

无论梦露还是芙蓉姐姐，无论偶像还是反偶像，最终输送至商业逻辑链条，被信奉“金钱就是硬道理”的资本主义收编，或者，其反偶像姿态期待招安，目标最终指向市场回报。若说古代人为荣誉而奋争，现代人则

为名声而赌博，所谓“名利”，有“名”才有“利”，偶像是以形象赚钱，如果没形象，就要炒作名声，如果没名声，就要制造名声——好名声比坏名声好，坏名声比没名声好——无论如何都要弄出些动静，生发新闻效应。

传统偶像时代，偶像激发敬畏；新偶像时代，“自我称义”的偶像为大家竞相模仿。偶像由耶稣时代的信仰播种机，转向毛泽东时代的意识形态塑型（整合）机，然后是梦露时代的美元印钞机，到新人类偶像时代的崇高理想的绞肉机。倘若信仰时代是抛弃现实、革命时期以图像粉饰现实的话，现如今，形象欲为现实。

4.4 “暗房”到“明室”——视觉真实性危机

真实之物就是被制作之物。

——维柯

对巴特而言，摄影是奇怪的媒介，一种新幻觉形式，“就感官知觉而言是假的，就时间而言是真的：这是一个缓和化了，可说适度节制、矛盾并存的幻觉（一方面是‘现已不在’，另一方面是‘此确曾在’）：与真实擦身而过的疯狂影像，与真实略有涉猎的疯狂影像。”

摄影术究竟如何变作“奇怪”而“疯狂”的媒介？接下来论述这一“新幻觉形式”。

（1）

若以媒介发展史角度观照，是图像逐步注销现实的过程：摄影复制现实；电影造创现实；电视自身独立为现实；电脑则虚构现实。图像源于现实，为现实片段，最终图像背叛现实，取代现实。

单从摄影史的推进来看，相机记录世界之时，证明世界的物质性和现实性，但摄影术自身经历“照相”（take）到“造相”（make）再到“虚相”（fake）的演变。[49]“照相”是摄影师走出室外，以镜头捕捉现实事物（然后暗房冲洗扩印），为现实的镜映；“造相”是艺术家回到室内，制造一个现实，并用相机记录，为现实的模仿；“虚相”是艺术家靠近电脑，加工、处理，甚至拟构图像，为现实的杜撰。从“暗房”走向“明室”的演绎过程，与图像和现实之异变的路数相同。

杰夫·沃尔说："数码技术正在重写摄影的定义。"我想他一定搞错了，摄影向来没有也无须定义，[50]它是一种技术，明摆在那儿，对它无以言说，除非从技术之外的角度如话语分析或媒介比较加以理解。摄影连艺术也称不上，它只是技术，艺术家启用摄影，照片方为艺术品。换个说法：摄影首先就根本不是一种艺术形式，如同语言，它也是一种媒介，艺术作品从这一媒介脱胎而出。[51]杰夫·沃尔可能想表达，数码技术正在重写现实的定义。

（2）

摄影有助于辨认现实，直接接触事物之前可通过照片清晰认识该事物，如画册或医学显微图片。但里希特不愿图像混淆现实，"摄影不是现实的代替品，而是走向现实的必不可少的拐棍。"同为艺术家，杉本博司却以为："摄影的历史是人类幻想的历史。人类要看见幻影的能力就是他们拥有视觉。"[52]

对部分人来说，摄影是门尊重现实、再现现实的艺术；对另一些人而言，摄影



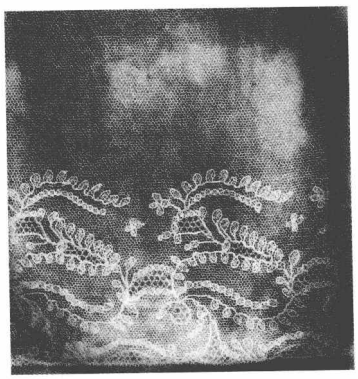


图 4.33–34　塔尔博特：《花饰》，摄影，1840





图 4.35　巴亚尔自拍像，1840

图 4.36　19 世纪 70 年代风靡美国的幽灵摄影



图 4.38　雷锋每做好事，恰巧都有摄影师在场？



图 4.37　阿波特（E.Appert）伪造巴黎公社暴行的照片

是强暴现实、扭曲现实的工具。不管怎样，摄影术触发观众重新看待现实、重新定义现实及其意义的愿望。照片不单纯是现实的实证，且为事物显示方式之标准，因而改变现实的确切观念，改变现实主义陈旧过时的定义。

塔尔博特曾展示一张花饰图片，问：怎样？对方回复：难以辨别，很明显，它不是照片，它就是花饰本身（图 4.33-34）；莫尔斯亦以为达盖尔照片“不能称作自然之副本，而是自然本身一部分”。在观众眼里，摄影术是客观性与真实性之保证。很快，它便背弃这一承诺，现实在照片中可复制、篡改，甚而杜撰、编造，不仅现实世界沦为表象，依附于图像，且失去自身属性，被图像规定。摄影诞生之初，照片就被虚构：19 世纪 40 年代出现底版修描术、50 年代盛行照片合成、60 年代这些技法流于时尚，多重曝光、合成图片风靡一时（库尔贝对此甚是不满，在一次个人画展入口处，贴上一纸标签：现实主义[53]）。民众对摄影的品质还不太清楚之时，美国摄影师穆勒（W. H. Mumler）采纳双重曝光，在照片上留下鬼魅般模糊影像，他由此宣称，捕捉到了幽灵，以欺公众之耳目（图 4.36）。

技术刺激拍照欲望，正是由于摄影的合成，底片的修改，以至于当时有评论家站出来为摄影辩护：此乃摄影为艺术之所在。摄影术先驱之一巴亚尔听信阿拉戈的劝告而未能及时公布摄影术，被达盖尔抢先一步申请专利，他觉得自己被欺骗了，导演那张溺水自拍照，以发泄心中不满，却无意间被冠之摄影史第一枚虚构照片（图 4.35）。

1871 年巴黎公社时期，阿波特拍摄一组反映巴黎公社暴行的照片，其中一帧是公社成员在街头枪杀教会牧师，另一幅为公社成员处死克里姆汤玛斯和李康特将军，然则，这些照片皆属伪造，其目的是激将民众对公社的义愤和反感（图 4.37）。[54] 本

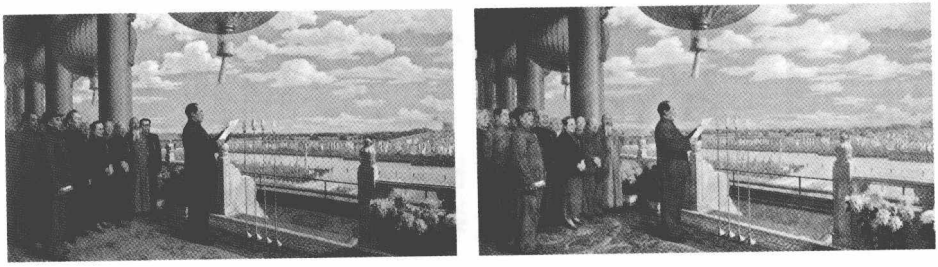


图 4.39–40　董希文：《开国大典》，油画，230×405cm，
修改后的画面，高岗、刘少奇被抹去

土最有名的“造相”是上世纪 60 年代官方树立的雷锋形象，桑塔格质疑照片的真实性：难道雷锋每做好事，碰巧有位摄影师在场？她不明白的是，照片没有撒谎（雷锋毕竟在镜头前做好事，即或假装做好事），而是照片所传达信息大有问题，与实情背道而驰（图 4.38）。虽然一幅绘画也可篡改现实，甚至篡改历史，但绘画的本性向来是虚构，而摄影标榜真实，却叛离真实，有效践踏现实。

再现现实 - 扭曲现实 - 脱离现实的仿像和模拟，这一过程不算漫长，从达盖尔到鲍德里亚便完成并揭示这一机变。传统胶片时代，图像与现实是种镜映关系，数字技术之后，影像中每一像素均可蓄意操纵。值得留意，被篡改的虚假照片也是现实的一种再现，无非是错误的再现，然而，从最初的手工修饰底片发展至如今先进的电脑软件处理，完全改变对现实的定义与态度，不同图片轻而易举嫁接或天衣无缝弥合的语境中，超现实主义梦境反而更像现实。

（3）

黄功吾拍摄的那张人群逃离美军凝固汽油弹轰炸的照片（图 4.41），发表时，



图 4.41　黄功吾（Huynh Cong Ut）：《逃离汽油弹轰炸的人群》，摄影，1972
希望并鼓励眼前所发生事件继续下去

总要裁截右边一小段，而这一小段记录着摄影记者站在马路旁透过镜头“观看”逃难人群。也许这一小段正是问题所在，它告知摄影之本相——摄影是什么。

图像亲近现实的同时又与现实离异，手段取代对象，观看僭越真实。影片《丑闻》围绕一帧照片展开。男女主人公萍水相逢，在阳台上聊天的某片瞬间被小报记者捕获，辅以文字报道，添油加醋，大肆渲染，二人蒙受不白之冤而沦为绯闻。说这张照片是真实的，固然可以，照片系现场抓拍，确有这回事，并未欺骗观众（且与大众的心理期待符合）；说它是虚构的，未尝不可，这张照片仅为部分事相，某一片断从整体事件分离，真实因断章摘句而彻底歪曲。可见，对照片的借题发挥，能够成全谎言甚至谣言。解读照片，端赖效果怎样操作，文字如何描述，观众怎么想象，同一照片，意思大为不同，既可义正词严，作为证据证实；又可别有用心，给予污蔑。

相机安排世界，筛选现实，生产意义。摄影并未支付一张“现实”的图片，而是提交多种版本的现实，这些现实或多或少都是真实的。英格兰艺术家希尔德的《死亡原因》是有关图像如何制造意义的作品。披盖白布的男子分别卧躺不同环境，感觉是在相异现场遭遇的各种不测，其实是作者对同一照片的不同裁剪所引申的语义改变。它提示，从报刊杂志中看到的图像，很可能是过滤编纂后展现的事件。或许照片本无真相，仅为呈现，但有偏见，有观点，有立场。



图 4.42《丑闻》，黑泽明执导，“绯闻”由这帧照片引发

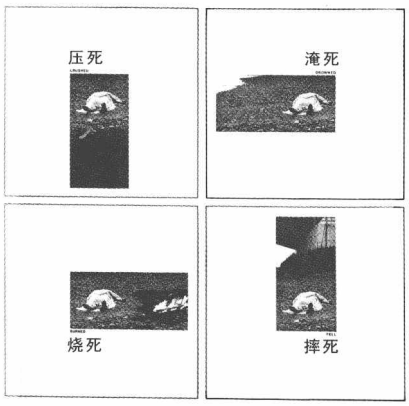


图 4.43　希尔德（John Hilliard）：《死亡原因？》，摄影，50×50cm×4 幅，1974

摄影的使用方式决定其使用意义，同一照片的不同意图参酌，会完全改变其语义，为种种目的援用。照片一旦脱离摄影师之手，便开启自身的命运之旅，却又不可能拥有本己的独立命运。巴特曾碰遇这样沮丧经历：一位出色的摄影师为巴特拍了一张让他觉得“还我以本来面目”的照片，但照片登在一本诽谤性小册子封面时，被加了工，“就只剩下一幅可怕的面孔，那

幅面孔冷漠、险恶、可憎，和那本书的作者们想用我的论调制造的图像一样。”与之类似，美国著名橄榄球明星辛普森涉嫌一桩谋杀案，法院尚未判决，其头像早已醒目登在《新闻周刊》封面，编辑声称为了“美学”效果加强画面对比，面庞显得黯然——肤色黝深（如黑人）则隐喻邪恶和有罪的传统；而有意处理成呆滞目光的形象犹如人犯辨认摄影（这种标准照是刑事制度的常规使用，与指纹、血型等身份信息一并输入电脑系统）。《新闻周刊》封面暗示疑犯效果，公众心目中，辛普森昭然有罪在身。[55]

摄影虽是对现实的再现，有时比现实更精彩。通过照片大致了解“现实”，当亲临现实，却是失望、漠然、无动于衷。因为图像过于完美，时常压倒现实。比方说，风景名胜区的宣传册，一幅幅精美图片妙不可言，但站立同样地方，以相同角度观看时，却麻木了——不过尔尔；又如广告图片，比现实（实物）精致多了，故巴特从未打算根据房地产公司提供的广告置业。

现实不再是裸露的现实，而是被无数图像和层层再现系统裹挟的现实。图像中已分不清照相、造相、虚相之界——哪些是真正的现实，哪些是合成的现实，哪些又是伪造的现实？或以桑塔格的语言描述：“摄影的力量实际上已经将我们对现实的理解‘柏拉图化了’，使之越来越不大可能根据影像和事物的区别，副本和原作的区别来反应我们的经验”。哪里的真实变成影像，那里的影像就变得真实。

4.5 不可见与可见之物

听见的乐声虽好，若听不见更美（济慈语），此论套用图像同样奏效。不可见的通过可见为引导，色情艺术便是调遣各种富于暗示性的遮掩，催生情欲。美国摄影师彼得·威金以存在主义式口吻说：为了知道我是否真实活着，我要使看不见的



图 4.45 威金（Joel Peter Witkin）：《空虚》，摄影，1985

被看见！他想表达什么？作品中到底隐藏怎样的微言大义？

（1）

“不可见之物”深深吸引思想者的目光，柏拉图自不必说了，古哲赫拉克利特与阿那克萨戈拉分别留下一段残篇——“看不见的和谐比看得见的和谐更好”[56]、“可见东西使我们看到了看不见的东西”[57]——提前预示“理念”的出现。希腊语模仿（mimesis）一词，尚存“使缺席之物在场”之义：经由模仿，生成影像，再现缺席之物。何为“缺席之物”？面对物质实体，看到的仅为表象，如形状、体积、质感等等，但这些特征不等同于物体本身（既为实体，必与外貌不同），“物自体”的属性究竟如何，无从知晓。那么，所模仿的是可视之象，所缺席的是物质实体自身——它躲入一连串感觉、一系列表象之后。于是，物自体对哲人形成持续的诱惑，“不可见之物便是那种人们无法停止观看的东西，即永不停息在使自己被看到。”[58]

透视法中，造型相互重叠，显露的部分提示它遮挡的形象，画面空间次序的展开取决于观者想象；中世纪绘画则抓取约定俗成的图式，艺术家穿透上帝之密码将日常事物转译为视觉符号，种种形象承载种种基督教“密语”，可见的图像隐喻不可见的观念。以潘诺夫斯基为代表的图像学研究，其任务是从作品中破译象征性价值或寓意性暗示——这不可见之物便是图像学考索对象。如 15 世纪博斯作品描绘一只破碎器皿，这只器皿象征贪食的堕落，同时表达艺术家一种自觉或不自觉的性幻想。借此观之，图像乃象征性场域，“象征性符号比理性说教传达更多东西，又比它隐藏更多东西”，这一寓意空间，过去与此时融合，可见的与不可见融合，通过图像分析，可见之物隐然陈述着不可见之物。[59]

（2）

摄影术是转变物质世界为可视世界的技术力量，为现代性的知识生产提供必要准备，穿越镜头，世界沦为现象和表象（如外形、数量、大小），[60] 知识具备可观察、可测评的属性[61]，从而能够给予科学的、实证的、理性的认知。

随现代性视觉的广泛运用与深入实践，可规范性、可计划性、可度量性逐步化成现实的索引，现实以严格精确的可见性特征充沛展现，事物意义因无法纳入观察范围，并非科学研究对象。以实证主义态度观之，只能看到事物间形成的各种相互关系，“而永远不会了解它们产生的奥秘”[62]，故以可见性为标准的现代性视觉是祛

魅的技术化实践，剔除“理念”、“物自体”，包括“心灵”、“精神”等等形而上残余。

解剖学发展时期，观看探入身体内部，藏匿黑暗之中的器官暴露于目光的凝视。摄影术诞生肇初，应用于临床医学（尤其精神病学），采集病人外貌，梳理、查勘身体内部疾病，因为器官病变或大脑损伤以外在症状显示，可见的总是再现或表征不可见的，当摄影牢捉这些显露痕迹，便可追究内在详情，犹如柯南道尔笔下的福尔摩斯，行走于浓雾弥漫的伦敦，找寻蛛丝马迹，案件真相最终大白于天下。

视觉新技术固执这一轨辙，一切均被摊开成为观看对象。“技术改变了我们对世界的看法：图像不仅仅使我们目光敏锐，而且实实在在地制造目光，看到肉眼看不到的现实。”[63] 电影诞生同一天，发现X光，随后相继发明各种医学仪器如B超、肠镜、胃镜、CT、核磁共振等等，无须解剖人体便可探询隐匿的内部身体，深藏不露的疾患径直闯入医生视线，视觉科技因颇富“洞见力”与“穿透力”一跃而为新经验主义的权威。沉睡中的不可见之物被迫唤醒（即便紧锁大脑深处的心理能量，也被弗洛伊德区分为可见的意识和不可见的潜意识，潜意识尚需意识说明），秘密被裸露，被曝光，不再是秘密，圣保罗的信仰命题“不可见的东西必须通过可见的东西得到理解”获致佐证。

人类惯于透破现象（表象世界）追晞真实（深层世界），弗洛伊德和马克思是这种思想体式的典范与楷模。问题是，设或表象背后没有什么，怎能侈言内部真实？倘若没有内部真实，又怎能奢谈表象？鲍德里亚看来，表象就是真实，就是内核。

（3）

现实中的事物似乎没有什么不该看的，一切均应展示和欣赏。图像“迫使整个现实性委身于视觉的轨道。”[64] 以桑塔格的话说，人不可能拥有现实，却可以拥有影像。[65] 她目睹两次手术场面，效果大异：临对真实手术，没有任何不适；但看到安东尼奥尼的影片《中国》一段不那么血淋淋的手术场面时，反而感到不安，几次掉转头去。影院里，安东尼奥尼业已选择哪些部分可以看，“照相机替我观看——而且强迫我去看，留给我唯一选择就是不看了”；另外，影像还将数小时才能完成的事件浓缩至几分钟，充满戏剧化色彩。所谓“戏剧化”，就是从戏剧角度观照生活，“生活本身应该比任何剧本台词和舞台表演更加引人入胜——然而我们天天看见它，它却没有给我们丝毫的印象！”[66] 的确如此，以戏剧的眼光才能看到生活的戏剧性。

耳听为虚，嘴不足信，眼见为实，事物需观看当面佐证，看得见的才成其为“真”。

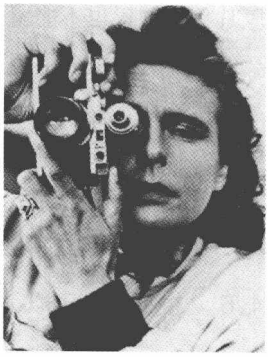


图 4.46　2003 年 9 月 8 日，德国女艺术家里芬斯塔尔在责难与同情声中辞世，她的离去又引发艺术与政治之关系的新一轮论辩。《意志的胜利》与《奥林匹亚》两部影片成全里芬斯塔尔，同时将她拽入悲剧的旋涡。二战后无休止的审查，她尝尽人间冷暖。里芬斯塔尔后半生以摄影为业

可是，若没有媒介在场，眼见不一定为实，虽然现实近在眼前，但决不可见，唯有现代视觉媒介方能呈现不可见之物——如飞溅的牛奶和穿过苹果的子弹。要之，可见的图像提供此前尚未见过的现实，正如卡西尔所言：不凭借人工媒介无法看见或了解任何东西。这并非说可见之物是真正“可见的”，不可见之物是不存在的，而是阐明：一种有效媒介尚未再现它们之前，它们暂时处于匿名状态，和生活并不发生关系，民众也不会为此大惊小怪，好比桑塔格看到真实手术场面时并无不妥。

事物也因曝光过多而不可见。首度目击饥肠辘辘骨瘦如柴的非洲灾民，肯定触及道德焦虑，如今累牍连篇带出，令我们的情感愈发冷漠，熟视无睹，以至麻木，甚或为摄影师的陈词滥调而不胜厌烦。道理与观睹毛片等同，率然惊惶失措，坐立不安，尔后感官迟钝。

对政治人物的了解而言，过去，除了从报章杂志和小道消息略知一二，对其实情所获不多。收音机这种再现技术的普遍启用，他们渐次浮出，却只闻其声不见其人，面容被音调淹没，多少创造一种统治权与神秘感的怪异结合，不过，技术局限并未让他们弥留多少“光韵”，神秘化的结果是煽动对领袖的狂热。电影的出现，他们随即步入公共空间，如德国著名女导演里芬斯塔尔上世纪 30 年代摄制《意志的胜利》，希特勒的言谈举止为群众熟知，[67] 但那时的政治人物主诉广播蛊惑人民。唯有电视时代的到来，政治人物才完全显露真身，作为公共形象和党派符号走入日常生活，图像与政治的谋合，“光韵”重新诞生。肯尼迪是第一位利用电视竞选的总统候选人，当年尼克松之所以败北，乃因“没有投射冷静和客观的‘冷’的灵光”，相反，肯尼迪倒是浑身散发着迷人灵韵。[68]

电视上的“他们”是真实的么？由于在图像中出场过多——好比长时间曝光的

胶片什么物影也不能留下——实存之人消失了。政客们是否正直诚实已不重要，重要的是“看”上去是否正直诚实。媒体中，形象甚于能力，形象甚于内容，展现的是图像而非本人，努力表演的是印象而非留下有益的政治主张。一场场的政治连环闹剧，政客物化并异化为剧中角色，乃媒体话语虚构之产物，想象之供品。

4.6 模仿与模拟

基督教隐喻中，神以自己的形象造创人类，因而，初民是模拟物，是真正的复制品；人被引诱堕入罪恶后，人神原初和谐关系不复存在，人神内部相似性崩塌，这时，人成了错误复制，仅为模仿物。

（1）

模拟生命，这一最最古老的智慧冲动绵延今日，如，比利时艺术家德沃伊设计一架昂贵的造粪机器，模仿人类消化系统。早在17世纪，笛卡尔的5岁幼女不幸夭折，他悲戚万分，制作一件名为弗朗西斯（与其女同名）的机械装置，“哲学家想把这个模型变成女机器人，会哭，会笑，会触摸羽管琴的琴键，甚至会跑去迎向它的创造者，投入他的怀抱。这样，当他回想起那天蓝色的小卧室竟变成了亡灵的墓穴那一可怕的时刻时，他也许不那么痛苦心如刀割了。”[69]

然而，模仿与模拟不同。模仿制造假象或赝品，假象、赝品为了掩盖，是假装“无”；模拟制造现实，为了自成现实，是假装“有”。模仿如同虚构和谎言，“不过是把一种不在场呈现为一种在场，或将想象之物描绘为现实之物”；而模拟却脱离现实，另起炉灶，再造真实，并逼促现实对其模仿，现实世界反而坠为失去意义的陪衬物与装饰品。

以两部影片为例。

《影武者》讲述的是模仿事件。16世纪日本，军阀割据，群雄争霸，其中三方势力最为强大。一次偶然事件，有望统一天下的武田家族领袖信玄不幸中弹，临死慎告重臣，死后保密三年，否则家族必遭灭顶之灾。这些重臣便寻找一位影武者——即替身，故事由此展开。

虽摄于1982年，至今仍被誉为最佳科幻电影的《银翼杀手》，讲述的是模拟事件。

故事发生2019年的洛杉矶。为完成探险、殖民等特种任务，泰勒公司设计一批复制人执行这些艰巨工作（影片中的猫头鹰和蛇亦为复制品）。复制人除了没有自己的历史、生命只有四年外（即使这样，复制人也可制造自己的历史），与真人具有完全等同条件，且智慧不比真人差，甚至体能格外优越。但他们不甘心受制于人类，厌恶奴隶般的劳动，企图延长生命期限，过上正常人的生活。一群复制人遂冒险返回地球，寻求生存空间。洛杉矶银翼杀手特勤队被组建，追捕这批复制人。

影武者只是赝品（本人为赦免的盗贼）。他千方百计祛除自我意识，努力明证自己是个“无”，模仿武田信玄的举止言谈，或假装自己就是武田信玄本人，以欺人耳目。复制人却试图确证自己是真正的人，即“有”，而非化学实验室的产品（模仿在现代社会并不少见，据说萨达姆有好几具替身，特技演员也是主角的替身。但谁也不能模拟他们，只能模仿）。这便是鲍德里亚的主见：“为了掩盖而伪造，不是拥有所已拥有的，为了模拟而伪造，是拥有所没有的，前者暗示了在场，后者暗示了缺席。”[70]

曾是影武者的信廉（武田信玄的胞弟）叹及：“影子是离不开人的，我是我哥哥的影子……如今失去他，反而不知所措。”形影不离，或如影随形，这说明只有形，才有影，没有形的影子不可思议。那些晓得内情的重臣和亲信使出浑身解数遮饰真相，使大家相信影武者是武田信玄本人。外貌、举止、行为、嗜好、语气均可模仿，但性格最难，“压抑自己，成为另一个人，并不容易。”这些都好办，只要配合得力，仍能蒙混过关。但影子只是真人的副本，连完整复制都谈不上，而副本的价值唯有依附原本。“有了本尊，影武者才有意义，本尊死了，影武者会怎样？”的确，武田信玄已死的事实公之于世，那影武者的存在还有什么意义呢。影武者只是影子，只能作为“影子”，失去形的影子将会“不知所措”，结局是扫地出门。影片最后，影武者竭力驾驭武田信玄生前的坐骑，摔了下来，身份终告暴露，因为真正的主人方能驯服这匹烈马，影武者能哄骗敌我双方，连身边最亲近的长孙也被蒙蔽，却欺瞒不了一匹马。很简单，马没有任何关于模仿的概念。

影武者也好，萨达姆的替身也好，均未威胁原本（即真身），仅仅神情毕肖。但复制人却抹杀人之定义，不仅体智超拔，且混淆真与假、现实与想象、真实与虚构——他们真正制造的麻烦，不与具体的人相像（若真与某人相像，事情反倒容易，只消对照核实，便可甄别），而与抽象的“人”相像（因而无从检验，无法判断）。故此，复制人的出现必然伤及现实秩序，因为模拟秩序一旦建立，旋即嵌入现实秩序，

成为真实一部分，所以复制人被设定只有四年生命，以此区别真与假。问题是，如果复制人的革命成功，延长生命期限，辨别二者是否可行。自然生命 / 人造生命的本体论，真人 / 复制人的认识论，蕾切尔的存在使这些区分不大可能——因为，若根本没有错误表象，所谓正确观念不再有效。

（2）

伪造是对现实事物的模仿，被同一性观念所拴缚，制造种种关于“真”的迹象或症状；相反，模拟不再是对实物的模仿，由未晓出处、不知来源的模式生出，它本身就是真，或者，最终落为真之依据。考斯特·利马以为：“mimesis 一词和它的错误翻译‘模仿’恰恰相反，并不是一个相似的产物，而是差异的产物。不过，这种差异却建立在对相似的期待”[71]。模仿是合理的虚构，寓于“对相似的期待”，而模拟根本就否认相似；与基于原型、基于差异的模仿相反，模拟僭越原型、抹除差异，模拟并非原型的附属物或等同物，而是独立于原型的真实存在。因而，模拟为“最严重犯罪”——不仅否认相似，还遮饰差异，而差异正是规则之基础。[72]

模仿（伪造）是对“真品”的承认，没有“真品”，伪造无从下手，伪造物反而证明“真品”的真实，模仿未对实在（真实）构成威胁，反而更其巩固实在（真实）的权威；模拟不但脱离现实，威胁真实与虚构界限，且非现实自为现实，在没有任何指涉物或上下语境的封闭环境自身替换、自身繁殖（复制人没有自己的历史，意谓来路不明，至少不能指涉其父母）。简言之，伪造之物（或赝品）需有母本，模拟之物（或仿像）却可凭空而出。所以，伪造没有使现实受到任何损伤，它并未触动现实，至多酷似现实，而模拟已浸入现实（如蕾切尔与真人一样可以相爱），并规定现实。

影武者是对真实自我形象的一种偏离或扭曲，努力“复制”武田信玄，然而，这一复制品即便不说是一件糟糕但的确是不太精准、不太成功的“伪造品”。模仿是种伪造，亦是一种再现（如影武者对武田信玄的举止言谈的再现），再现原则是符号与现实的对应等同，但模拟全然拒绝、漠视这一原则，否认符号作为价值的载体，它始于符号自身指涉，并终于每一指涉物的死亡，不再拥有特定内容。再现试图将模拟释为舛误的再现，以吸纳模拟，但模拟封闭了整个再现系统，并视再现为拟像。[73]

（3）

以现实生活例证，模仿与模拟的区分可能会清楚一些，虽然有悖于鲍德里亚的

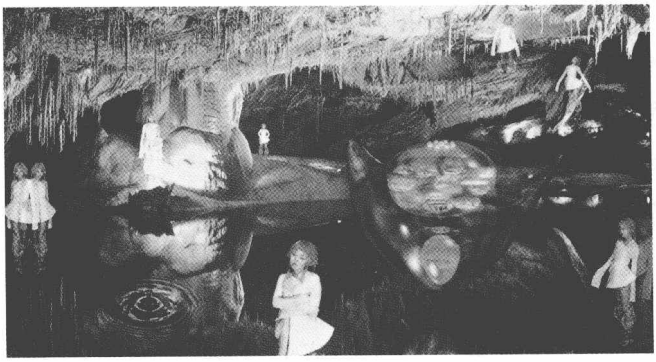


图 4.52 森万里子：《幻境》，电脑合成



图 4.51 辛迪·谢尔曼：《剧照系列》，摄影

理论[74]：假钞是模仿的极端形式，而电子货币是一种模拟，刷卡消费、转账、结帐等交易活动通过虚拟的电子数据完成，不再是现实中实实在在的货币。伪钞永远无望成为现实秩序一部分，因其本性就是假的，严重扰乱金融秩序；而电子货币已成为现实一部分，可以和真实货币相互替换，并逐步取缔一手交钱一手交货的传统贸易方式。更甚，现代经济体制，实物投资越来越少，更多资金注入虚拟领域如股市、期货市场，拉动经济增长。故而，这是十足的虚拟经济时代。

从艺术作品来看，模仿与模拟之差异随处可见，辛迪·谢尔曼的作品是“在现实中仿境”、而森万里子是“在虚拟中造境”。[75]谢尔曼试图模仿电影剧照，展示现实中多重女性形象，实现身份转换（图 4.51）；森万里子虽受谢尔曼影响，但她走向另一条路子：重新制造现实，带观众走入与此现实无涉的梦幻世界（图 4.52），在这里，身份是个问题，因为无法以现实中的角色定位。

若更直观区别模仿与模拟，便是色情：A 片中，男男女女模仿做爱动作，并非真正做爱，仅仅演戏，但在网络空间的 cybersex，通过视频技术，陌生人之间相互窥视，调戏抚摩，甚至有高潮，比真实更刺激，较现实更快感。

（4）

鲍德里亚枚举模拟抢劫事例，说明真正的抢劫仅仅扰乱社会秩序侵犯财产权利，而模拟抢劫却颠覆确切的真实信念。违法和暴力并不严重，只是不满现实，反对既定利益分配；而觊觎现实的模拟却无限危险，因为它暗示法律条文和现实秩序无非虚拟，[76]形同游戏。正如模拟抢劫，一切细节安排（如枪支器械、人质、索取现金）

非常逼真，但是这场模拟抢劫注定不会成功，因为它精心编织的符号已经与现实因素（警察开枪、银行客户心脏病发作、得到伪造的现金）彼此纠缠，难解难分。“歹徒”不由然发现模拟蔚然成真，每一模拟细节均升位为真实。[77] 模拟成为现实，它抹杀区别，而区别正是法律生效之基础。

媒体社会中，所有抢劫都是模拟的，因为它们事先就已铭刻媒体仪式中，并预测它们的出场模式和可能后果。总之，它们就像符号，致力于自身（晦暗不明地相互折射——真实抢劫是对影视抢劫场面的模仿，而影视抢劫场面的原型又来自真实抢劫），不再指向“现实”目标。[78] 按鲍德里亚的说法，在实践上不可能孤立模拟过程，看待模拟，反之，也不可能分离真实过程，证明真实。图像与现实亦如此，二者之对拓，恰如摄影胶片冲印呈像，黑转为白，白易为黑。图像与现实相互投射，彼此指涉，图像化作“现实”卒底于成，而现实流于拟像。就像海湾战争和伊拉克战争，到底是媒体事件还是真实事件？真实性何以为真？

4.7 楚门的世界——真实何以为真

尼采以他特有的粗粝而神经质声音说道：迄今为止，所构想的“真实世界”，其实一直都是虚假世界。[79]

“什么都是假的。”

“你是真的，所以才这么好看，听我说，外面的世界比我虚构的世界更不真实，同样的谎言、杜撰，但在我的世界，你不必害怕。”

这是影片《楚门的世界》结尾处小段对白。

在我看来，《楚门的世界》是奥威尔小说《一九八四》的电影山寨版（都带有科幻色彩，同样的残忍与残酷），影片轻松幽默，但够沉重，亦是对福柯和鲍德里亚理论的最好注解与阐释，集全景敞视监狱和虚拟景观于一体。

（1）

标准白领（保险公司职员），典型中产家庭（有妻有车有房），楚门的生活虽不那么惊心动魄，却也平平稳稳。某日，楚门发现生活有点不对头了，感觉时时刻刻被人监视：他处于世界的中心。不错，除他外，海景镇的居民都是演员，即便父母、

妻子、朋侪也是，甚至这座小镇专为楚门而搭建。匿名的导演像上帝操纵一切，从出生到成长、从上学至初吻、从工作到结婚，包括做爱场景，5000 枚匿迹各处的摄像头随时记录楚门的生活，全球 220 个国家 17 亿人同时观看有史以来最长肥皂剧，且是现场直播和实况转播，24 小时不间断，没有压缩剪辑，没有广告花絮。其一举一动牵涉亿万观众的情感：为他痛苦而悲伤，为他快乐而高兴，为他不幸而忧虑忡忡，为他的磨难而提心吊胆。观众在观看中伴随楚门的成长，伴随楚门的成长而观看，在楚门的世界外，屏幕完全沦为偷窥的消费视窗。

“每个人都想上电视，都想成名”，其最好朋友马龙如是说。楚门虽做到了，却毫不知晓，也心不甘情不愿。

这域柏拉图式理想国，其实是巨大的摄影棚和演播室，自足成现实，并为另一现实的观众所收看。镜头中的楚门，生活已被精准规划，每天经过相同路线，遇见相同人事，说着相同语言，重复相同表情……除刻意安排的几起突发事件（如与死去父亲的意外重逢），简直没有奇迹可言，生活的确够无聊了。

他曾试图稍微改变现状，打算到地球另一面的斐济群岛找寻初恋情人。但他是这场戏的主角，不可随心所愿，一切均在设计之中。况且，盖同大多数人，随光阴流逝，理想逐一掐灭，年少时的股股冲劲耗尽，慢慢学会怎样与现实妥协。一次电视采访，楚门的初恋情人丝薇亚怒斥制作人：“你们无权把一个生命当作一场秀。”制作人郑重禀告：“我让他过正常的生活，你们住的世界很可怕，海景镇才是理想国度。如果他有野心，随时可以走。他如果要查出真相，谁也阻止不了。我认为你感到愤怒，是因为他宁愿住在你所谓的‘牢里’”。

牢房，体制化象征。什么是体制化，影片《肖申克的救赎》给出迄今为止最令



图 4.53《楚门的世界》DVD 封面

人满意的答案："开始讨厌，然后逐渐适应，最后离不开甚至喜欢上体制"，剧中一位关押数年的囚犯，刑满释放后却无法调理自由生活，怅然若失，郁郁不乐，最终自杀。彻底逃离之前的楚门，确实被体制化了，DVD 封面便是睡梦中的他，心满意足，面带幸福表情。

虽想暂时离开，却未有做到，因为早已适应导演为他安排的惬意生活。为何直至三十岁才发现是一场戏剧的主角？主持人也问到同样问题："为什么这么多年了，楚门没有发现真相？""每个人都得接受眼前的现实，就是这么简单。"制作人的回答倒干脆利落，合情合理。

当楚门看到"现实"不对劲后，启始种种努力，决意逃离这座梦剧场，冲破这所人工监狱，但每次皆以失败告终。他哪也别想去，他走了，别人的生活怎么办？观众还指望继续收看这部超长肥皂剧，打发时光的枯燥，消解生活的无聊。

不过，按照美国电影套路，结局应该是完美的。精心谋划之后，楚门终于驾驶帆船驶向彼岸，胜利收官之前，主人翁照例经受一番磨难。制作人为阻止楚门走向真实世界，启动气候干预系统，顿然狂风大作，乌云密布，暴雨如瀑。为了自由信念，一切不能阻挡楚门，反激斗志（典型的美国英雄气质）。最令人难忘也最让我们目瞪口呆的镜头：楚门踌躇满志划向彼岸，帆船"咚"的一声刺穿绘有蓝天白云的墙壁，而此隅应是一望无垠的海天交界处，"天似穹庐"在这里得到准确的形象说明。他绝望地伸手抚摩这面墙，希望这是假的，但冰冷而坚硬的墙壁残酷告之，其他都是虚拟的，唯有这面墙是真实的。

影片最后，楚门踏入真实世界，但真实是什么，他无由知晓，我们亦未可知。因为我们很可能活在同一社会。就像柏拉图洞穴的那些囚徒，认为完全拥有现实，却无法猜度这样一种可能性：现实只是虚幻的影子。

（2）

"真"一直是思想者竭力探讨的命题和孜孜以求的目标。布勒松反对人为策划的场景，力持真实现场的抓拍。但何为真实？德勒兹说道：真实并非不可能，只不过越来越人工化了。

毫无疑问，楚门的世界是完备的人工世界与精致的人工现实，人工意味着设计、操纵、摆布、调节、支配。这部影片中，一切皆有可能，甚至可以制造日出、海浪、风暴等自然奇观。

人工过程乃销铄自然和现实的征程，亦是人工制像沛然接手自然物像的工程。随现代性事业的展开，已达至这一进度：区分自然与文化之差异已没什么意义。前现代时期，自然（现实）依稀可辨，现如今，自然（现实）夷然消遁，被人造景观取代，大都市系最庞大人工产品。即是说，自然被“购物广场”、“SOHO 城”、“水上世界”、“儿童乐园”、“梦剧场”、“俱乐部”、“时装舞台”、“侏罗纪公园”、“电子游戏城”、“世界公园”，甚至“挪威的森林”这样的理想景观移置。作为完全人工世界的迪斯尼乐园，不是景观社会的孤例，而是范本。且有关大都市的认知已然转变，不再为传统意义上的工业生产基地或金融总部或交通枢纽或商品集散地，而是实实在在的影像生产中心——批量制造并复制商业广告、影视节目和视觉艺术——人工制像相继迭出，多重现实纠纷错叠，生发混合变形。

人工社会的顺利实践离不开信息的正确处理，社会在信息操作中运行，每天生活在“预言”之中，并为“预言”所支配，故，信息化社会又是“模拟社会”[80]，以管理主义方式解决当下问题，动员各类机构对未来做出形形色色信息分析，如人口增长速度、经济发展定式、资金流向趋势、风险预测评估……凡此种种须精心算计，公司企业是这样，学校工厂亦相似，政府部门更如此。寻求管理、统筹、预测的最大化，意谓矛盾、似是而非、偶然性的最小化。这一要点，福柯无疑现出一位思想者的应有犀利，瞩目政府并非同活生生的“人”打交道，而与抽象数字的“人口”打交道——和出生率、死亡率、寿命期望值、生殖力、健康状况、疾病发生率、饮食起居模式打交道。[81] 就此意义言，作为权力 / 知识实践的现代主体人，在虚拟与现实持续谈判的空隙中诞生，既是管理的主体与工具，又是管理的客体与效果。

管理提上议事日程，信息管理是缔建并维持人工社会的必备手段和有效方式，所有人类活动置于管理，便于管理意谓实施操作，进而操作规范化、套式化、类型化，一切均由制度加以匡正，复杂的生活缩写为程序和规章，复杂的问题简化为表格和数据，人可以用数字计算、换算、折算。因而，各色领域严格而精致的非人性化管理体系——审查制度、考核制度、人事制度、科层制度、选拔制度——得以确立，这位不署名的抽象主人统治一切（这种思路下，人文学科亦纳入管理，切割为各个专业，并被量化、数据化、表格化、标准化，而后统计、考核、评估。就连渺无声息的“欲望”也可计量，如社会学家塔尔德设定法国人的欲望指数为 1，英格兰人则是 1.43，普鲁士人则为 1.59[82]）。以至鲍德里亚大发感慨：这是无法逃脱的宿命，屈从于民意测验、信息、宣传、统计学，总是面对事先的统计学确认……每个个体

被迫置于统计学的一致性中。[83]

“能够管理吗？”是权能部门的首要问题。

管理是为了治理。治理手段也由以前的跟踪盯梢、偷听窃视、邻里监督，甚至盘诘检查，公然拘押，审问拷打，改造思想，转向如今电子化的信息处理、部署、管制和监控，方式隐蔽，妥帖可行。信用卡、手机、特区通行证、驾照、第二代身份证……随身携带的每一物件如楚门世界无处不在的摄像头。全国联网的政府数据库中存储大量个人资料获取个人信息，越发容易，个人隐私，甚至个人自由，均是问题，[84]不要说那些信息技术犯罪了。更糟糕，现代技术改变信息态度：“过去为了解决生活问题而搜寻信息，现在为了无用的信息派上用场而制造问题”。[85]

（3）

楚门的世界不仅是隐蔽的监视场域，也是张扬的媒体世界。无影无踪而又无微不至的摄像头随时变现日常生活为一个个媒体事件，制造真实而美丽的图像，使得卑微琐碎郑重其事，细枝末节意义非凡。

没有媒体参与的事件是不可见的，得不到任何说明，不值一顾，唯有媒体介入的事件才能生发效应，获致饱满论证，值得一看。这样，媒体便是事件本身，未经媒介过滤（转译）的事件反而缺乏现实性依据。由此观之，媒介不仅表述现实，反映现实，干预现实，它本身就是现实。麦克卢汉式的虚拟实在成为箴言：“新媒介不仅是人和自然的桥梁，它们就是自然”[86]；或以鲍德里亚的辨证思维，并非生活在现实缺乏的幻觉中，相反，实在不是缺乏，而是抵达顶点，这个实在就是媒介的实在。

但现实（真）是什么？能够照见真实的模样吗？“真实便在复制，后期音响同步和字幕处理过程中造创。”[87]一切事件皆出自媒体，一切经验皆源于媒介：因为影像本身便是真实世界，并非再现现实的中介；因为影像本身便是实在的化身，不复作为实在的替代物。媒介以炫耀的视觉标本，“为所欲为地重塑旧世界遗存之物”，[88]乖谬恣睢的媒体将大规模战争、灾难、暴力压缩为微不足道的视频镜头或游戏场景。在鲍德里亚眼里，海湾战争从未发生，所看到的仅是媒体上的海湾战争：海湾战争绝非军事盛宴，而是仿像的狂欢，狂欢的仿像。这实乃影像的胜利，“没有影像就没有战争？然而，对影像不追究就悄然与战争不追究对应……”[89]

自摄影术诞生，生活日益景观化，与精致影像比参，现实简直沉闷无聊、丑陋

不堪。新视觉技术所能提供的刺激与日常生活的腻味形成赫然对照，一如楚门世界之外那些对生活并不太满意的观众。是机器纵容世界幻觉化，虚拟世界借助影像技术臆造欲望世界，此类欲望世界印证真实世界的匮竭与贫乏，观众不正是靠偷窥欲的满足，正常运转淡而庸庸的日子么；现代社会刻板的机械生活及一夫一妻制，“无法为所有灼热力量提供出路”，不正是靠偷窥欲的满足缓解这种压抑与郁闷么。从此，纷纷逃离“真实的沙漠”，进入预制的景观，仅仅寻求超真实所给予的全新体验。

（4）

现实是不确定的，似是而非，随意而任意，经由媒介过滤尔后通过图像漂浮。摄影棚是策略中心，屏幕还原为外界迹象的唯一现场——唯一可以触摸到的现场，唯一有手感的真实。

是的，世界不过是巨大的摄影棚和演播室，舞台预先搭建，人与事在无形的电子牢笼中尽情表演，无能脱出，身为观看者，目睹周遭一切。街道是摄影棚的延伸，街道就是摄影棚，即事件的非现场（non-site of the event），或事件的虚拟现场。戏剧性场面的插入，突发性场景的安排，模糊了日常社会与舞台世界，所有人都在表演——海景镇的居民不就在人造景观中尽情表演么。没有脚本，因为一切皆为现场直播；没有道具，因为所有都是道具，也就不存在道具了；没有演员，因为所有人都是演员，也就不存在演员了，楚门反而更像演员——楚门（truman）这一略带反讽性的命名业已暗示。

若某种表象方式与真之企求不符，更有效的表征会取而代之，如透视法，我们并不会用一只眼睛从某一固定视角观看，而是两眼不停张望，双目交错，因此透视法是一种违反肉眼观看世界的方式，当透视法宣称它能准确再现外在现实，并非那么正确，当透视法失去根基时，摄影和电影便创造另一种新的观看方式——貌似真实而客观的机械镜像。但在数码虚拟时代的今天，这种表征现实的方式也濒临破产，不仅仅是影像真实性危机和观看认知危机，也是关于世界如何定义的危机。

再看看影片开头：

制作人：“我们不想再看演员的装模作样，也厌倦了爆破场面及电脑特效。楚门虽然活在虚构的世界，他自己本身却半点不假，没有脚本或提词卡。虽然未必是杰作，却如假包换，是生活的实录。”

楚门妻子：“我的生活没有所谓私底下或电视上，楚门秀就是我的人生，这是

一种理想的生活，而且非常幸福。”

朋友马龙：“没有虚假，有的只是设计。”

唯有设计，电视才能称得上是人生。电视不仅覆盖生活，它本身就是生活；电视已融入生活，生活也就成为电视，每天看着熟悉的播音员、演员、主持人出场，有种亲近感和熟悉感，如同与自家邻居照面。电视生活与现实生活不再有效区分，信息与娱乐也熔铸一体——这是“娱乐致死”的时代，信息等于娱乐，反之亦然。电视将种种资讯传送家庭，消除以家庭墙壁为界的公与私、内与外两个世界的隔阂，既可接触残酷现实（如灾难），又免受其影响，既参与事件的发生，又疏离事件的现场。电视犹如家居一扇窗，四堵墙壁所构成的封闭而孤立的空间，由窗户克服了，纱帘或百叶窗保护我的目光，毫无障碍地观看街头暴力或邻里纠纷，却安然置身事外，不被卷入其中。[90]

媒体精心安排个体的日常行为，巧妙构建群众的文化活动，虚假的社会性却不断制作、生产、炮炼——观众（顾客）依循自己的口味和日程，抽取节目，重做安排；并根据栏目播映的时段和报导新闻的强度，理解事物的重要性；且社会问题只有通过媒介展示之后，方能上升为问题，进而切换为社会关注焦点。

印刷术时代，透过小说想象真实；摄影术时代，穿越镜头映现真实；媒体景观时代，经由媒介营造真实。现实事物的自足性不再自我维持、自我实现，它必须在观看中完成。现场报道、实事要闻、自然灾害、突发事件、娱乐节目、时尚广告、专家访谈、体育赛事、健康咨询、人体炸弹、明星绯闻、超女大赛、主席出访、卡通动画、火星探测、审判大会、连续剧、航天飞机升空返航，以及以讹传讹的谣言和对谣言的澄清……没有道听途说，唯有亲眼目睹，确实未见“演员的装模作样”、“脚本或提词卡”或“爆破场面及电脑特效”。万物混杂，悲与喜、苦与乐，均以戏剧化方式呈示，闪现杂交变异，“这是真正颠倒混乱的世界，真相无非虚假的一个瞬间。”[91]

媒体汇编的世界比真实的世界更真，再现的事件比亲历的事件更精彩。我们大都有这样体验：在真实现场如集会、庆祝、游行、演唱会中，每每遭遇杂乱无序，混乱不堪，很令人沮丧，但实况直播中，却精彩纷呈，绝伦美妙，比实际现场更富魅力与感染力。[92]因为媒介已替我们选择：场景被精心编辑剪接，聚焦重要事件与表演，过滤次要信息与内容。图像压缩现实，提炼现实，呈现给观众，这正是“媒体时代”的矛盾：虽然强调现场体验，但图像时常比现场更震撼，通过媒体，观看

的快感被真正体验。

媒体营造的全新世界，真实显得如此之真，甚难留意情景结合所暴露的一些瑕疵、一些纰漏、一些缺陷。媒体制造事件，成倍复制事件，生产如此之多意义，以至意义俱告注销，媒体淹没现实，仅剩下无限能指相互指涉，所指却缩聚零度。这一图像虚构的世界，真相反而沦为谎言，当楚门的初恋情人坦然道出真实情形，其呻吟与抗辩单薄而苍白。[93]

4.8 技术、幻术、魔术、艺术

（1）

达盖尔迷醉于视觉效果，其职业兴趣似乎就是不断发明、构拟种种“古怪”的观看装置。曾作为绘制全景画学徒的他，赢得些许名气，却不满足，1822 年设计时称立体布景（diorama）的系列视看装置，比当年风靡一时的全景绘画更具魔幻：在全景绘画所暗示的三维空间基础上，增加转换或移动效果。观众端坐可滑绕的坐席，凝望前方幕布，几分钟后，坐席旋转 73 度（观众感觉不到），另一幅立体布景呈现眼前，图画的切换犹如电影的淡入淡出。

为满当打造虚构空间的视幻，达盖尔非但援用描绘逼真的绘画，并强化光线调配，且采纳实物道具。《布兰克风光》（*View of Mont Blanc*）这一作品中，他从瑞士进口山羊、谷仓、牛、松树等物什，配上阿尔卑斯山号角和民歌，以至于现场一位小观众问他爸爸：“这些山羊是真的吗？”“亲爱的儿子，我也不知道，等一会儿你可以去问问达盖尔先生。”达盖尔当然不会告之实情，具有商人品质的他，1839 年顺带立体布景技术连同摄影术，贩给法国政府，大发一笔横财。

有人质疑达盖尔在场景中搭配实物是否玩得太过火，回复是：“我唯一目的是将这种幻觉玩到极致。我要掠夺现实，我不得不成为一个贼。”[94]

达盖尔的目标是明确的。不择手段，企及他所要的视觉效果，诉诸巫术般的技术力量，是为了实现完全的幻觉目的。神奇技术制造惊人幻术，在达盖尔魔法的召唤下，虚构跨入现实的领地，真实反而备受怀疑——“这些山羊是真的吗？”达盖尔营造的环境与其说是再现，莫若说是虚拟：观众付费进来，并非观看数张逼真绘画，而是为了体验摆脱日常时空限制的惊奇感和怪异感。

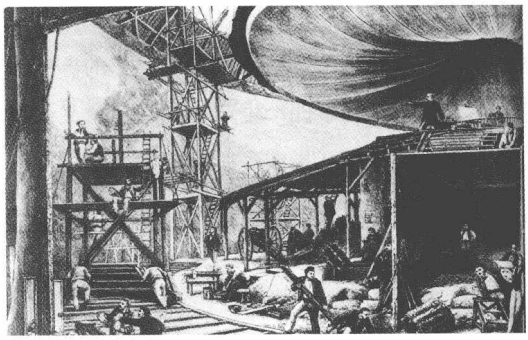


图 4.54 制作中的全景绘画

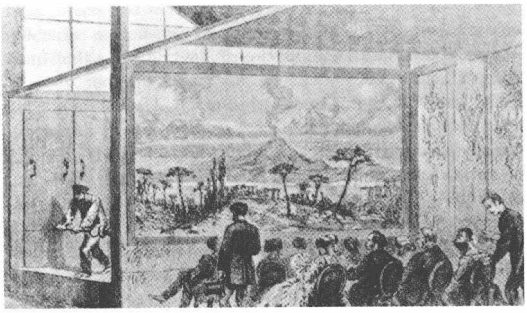


图 4.55 立体布景

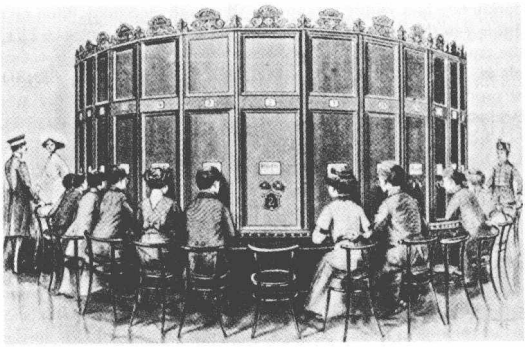


图 4.56 西洋镜

不管全景绘画也好，立体布景也好，此类视觉装置均为光的控制与调配，以技术操纵光线，改变空间关系，制造幻觉，生成幻象。看客坐在黑暗的席位瞭望前方光亮场景，从现实生活走入陌生环境，现实世界易为迷离世界，时空流动中，有种超脱之感。随幕布切换，达盖尔又将观众从一时空带向另一时空，并使观众暂时丧失判断能力。电影尚未出现之前，这种视觉装置可说是最能导入时空错乱的幻觉设计了。

达盖尔的立体布景亦被称为“魔室”（miracle rooms），而认定影像具有魔幻力量这一想法，随唯物主义信念的日渐强大而逐步淡化消失，不过，虽然启蒙理性驱逐了鬼怪神魔，现代视觉技术又创造了它，并以科学名义使之复活。幻觉的制造来自技术力量，但成功的幻觉依靠不可见的技术——故达盖尔放映立体布景时相当明智地隐藏所有机械设备。观众惊叹技术转换物质世界为完全实现的非真实世界（a fully realised unreal world），同时惊叹不可见、不可理解的技术魔力使一切可能。

达盖尔以技术制造幻术，确

为技术与艺术完美嫁接之关键人物。达盖尔的立体布景（包括后来的摄影术），预示更强大的幻觉媒介——电影——的到来[95]。电影精心打造的世界[96]，恰乎情理，合度合宜，觉得真实（虽然指涉上为虚拟，在感知中却为真实），乃因呈现（present）与再现（represent）是一致的、统协的，并且营建现实的方式是隐蔽的、巧妙的。再现现实，依赖细节（整体虚构，但具体细节与现实对应），甚至最最荒谬的神话故事或科幻小说，皆取决于设计令人信服的细节要素，如道具的推敲、对话的安排、情节的接榫、场景的调度。之所以视这种再现为现实，因组构现实的表象与表象制造的现实浑然一体。

（2）

以亚里士多德的理解，艺术是对自然的模仿，是探究世界奥秘的一种方式。作为老师的柏拉图，则明显悲观了些[97]：作为技术的艺术，[98]是魔术和幻术制造的虚假之物，因此是谎言，扰乱灵魂，颓丧理智，人心由此大坏。艺术在柏拉图眼中，就像药物，可以有各种效果：兴奋或抑制、醒神或催眠，须由国家严格管控。柏拉图怀念古埃及，对其颇感满意，因为古代埃及人对艺术有着几千年的良好治理，防止了危害性事物或破坏性变革的出现。万万不可乱用这些强而有力的药物，荷马用了，理想国不再应该容纳他，虽然要客客气气，依然得将他驱逐出去。担心电视暴力场面具有腐蚀影响，柏拉图为先行者。[99]

柏拉图也是人类历史上第一位影像批评家——不仅析出影像成型原因，还道破影像生活对人类社会的潜在危害。

柏拉图划分技术为三种：使用者的技术、制造者的技术、模仿者的技术，分别对应三类角色：使用者、制造者、模仿者。使用者的技术是创造理念原型，不仅知其然，也知其所然；制造者对技术知其然，但可能不知其所然；而模仿者对技术就完全不知其所以然，“既无知识，也无正确意见”。由于柏拉图对艺术家的深刻敌视，在他眼中，人分九流[100]，第一等是爱智慧者，艺术家仅列第六，在占卜祭祀之下（基督教早期，图像制作者的地位更是一落千丈，与妓女鸨母并列）。

柏拉图所不知：现实是有待实现的。而实现现实的媒介就是技术，一如他愿意相信现实的实现必须经由理念。人类欲透过技术把握现实，但在技术作用下，对现实的定义和认知一再生发改变。

原始艺术是对不在场事物的感召，图像符号被赋予神奇力量，是对现实的魔法

控制，如拉斯科洞穴壁画；古典艺术通过图像再现现实、征服现实，而征服工具为透视法——此种再现是逐步完善技术的过程[101]——透视法确证了技术将物质世界转换为表象世界的奇幻效力。

没有技术参与的艺术，至少就视觉真实性，无法让人信服。就像中世纪艺术，不以图像为再现，即模仿某个物体，而视其为与此物密切相关之物，甚至同为一物。按照福柯的考古学清查，前文艺复兴时期的知识基础并非依据再现（或表象），更多基于相似性原则，相似不是外在于相似物的一个偶然面貌，而是将事物转变为符号——事物本质属性的可见符号。对于拜占庭教堂，“一幅圣像就是它所再现的圣徒”，之所以圣像等同于圣徒，靠的是虔敬信仰和神恩感召，而非艺术自身魔力。

（3）

文艺复兴时期，一位名为德拉·伯塔（Giovanni Battista Della Porta[102]）的建筑师展示自己设计的暗箱——笨重出奇，有房间那么大。奇怪的是，当时观众从中看到的并非乐趣，而是惊愕与恐惧，惊恐来自他们的不理解，因为幻觉尚未揭露自己的伎俩时，会散发足够的不可思议感。伯塔本人也被宗教裁判所宣布行巫术罪而受罚。后来的魔术灯笼、全景绘画、立体布景，提供更为魔幻的景观，制作者不再遭际任何麻烦，反得经济上的好处。

基督教传统反对巫术，但不反对神迹，银幕就是类似于神迹的摆设。天主教被新教逼得苦不堪言，节节败退，万般无奈不得不动用各类手段，强化庶民的宗教感和神圣意识。Screen（银幕）原意为供幻灯投射的幕布，是 17 世纪天主教抗衡宗教改革，加深信众对天堂地狱印象的视觉道具。1646 年，天主教神甫兼科学家阿达那

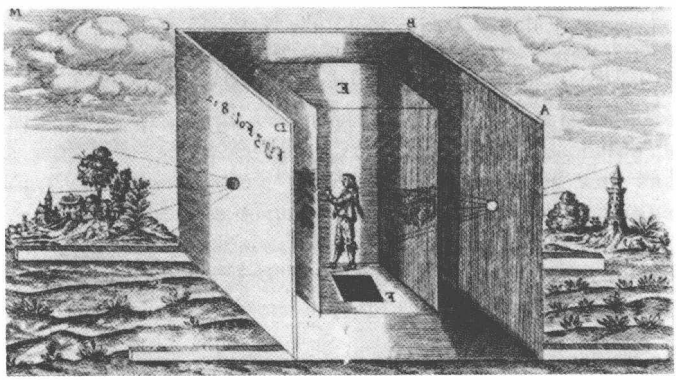


图 4.58 暗箱

斯·科策公布名曰“魔术灯笼”视觉装置的技术程序：一束光源和一面幕布之间放置绘有骨架、鬼怪、幽灵形象的玻璃，图像穿越强光，投射幕布上，具备异样视幻功效。一如魔术，明知不是真的，观众还是要去看。

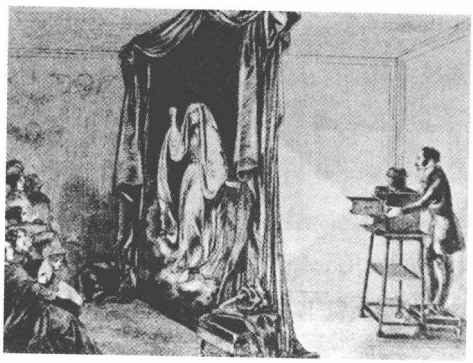


图 4.59 现代电影雏形：维多利亚时代的魔术灯笼

启蒙理性赶除魔幻，现代视觉技术主动将其唤醒。18 世纪末，伦敦画家罗伯特·巴克尔（Robert Barker）创制全景绘画[103]，可身临其境体验激烈的战斗场面和奇趣的异国情调。以致新古典主义画家戴维大呼：“如果想看真的自然，请赶快跑到全景画中来！”康斯泰布尔也“看过四五个这样展览”，觉得“非常野蛮”。



图 4.60 现代电影雏形：幻景幕布

达盖尔 19 世纪发明的立体布景是技术力量将“再现”还原为“现实”的有力实证。虽然康斯泰布尔不将此种幻术视为艺术，他就立体布景阐述意见：“某种程度上它是一种透明画；观众待在黑屋子，它非常悦目，能产生巨大错觉。不过，它不属于艺术，其目的是搞欺骗。而艺术使人愉悦则是通过回想，不是通过欺骗。”[104] 然则，正是这种“欺骗”，立体布景获得绘画所不具备的魅力，它移用现实主义手法，觊觎现实，并混淆现实；制造幻术，这种幻术却是科学的伴生物，并将科学转化为幻术。[105]

“全景绘画超过绘画，预示了摄影，”[106] 达盖尔的立体布景全部毁于一场大火，摄影术却从立体布景的灰烬中诞生。全景绘画、立体布景极大刺激摄影出现。相机一如巫师手中的魔棒，让时间瞬息停滞，以致观众讶然：“实在事物的表露；是魔法，不是艺术”。达盖尔为吸引投资者发布的广告如此写道：“达盖尔摄影术不仅仅是一种描绘自然而服务的工具……它还使其有力量再生自己。”无论再现、再生，说明这个世界是可以改变的。马克思以他的历史唯物观指出，传统哲学的毛病仅止于认

识世界，而没有改造世界。摄影爱好者用相机分解世界，将整体空间和连续时间切割成零散的一小块一小块，结果却部分实现了马克思的夙愿。

全景绘画“昭示了艺术与技术关系中的一次革命；同时也展示了一种新的生活感。”[107] 这与电影曲异而工同，均提交一出梦幻世界。当全景绘画“徒劳地力争在所展示的自然景象中再现逼真的客观变化时，它们通过摄影预示电影的到来。”若说摄影术的思路还是传统图像观的延续（透视法则和暗箱机制的拓生），电影的到来却制造崭然视觉经验，生成全新影像思维方式——想象与现实、虚构与真实、静止与运动、时间与空间，甚至死亡与复活，奇特而怪异地孪为一体。

（4）

绘画、照片和电影是观察、记忆和叙事的图像，虚拟图像却是行动的图像。虽然航空摄影为轰炸提举目标，医学图像为诊断提呈参考，但它们均为事后——对现实的观察之后。而虚拟图像可在现实之前行动，如软件制作的产品设计图，为生产提供依据；科学、军事中的模拟技术组成战争一部分，并为战争提供依据。

畴昔是图像表征现实，今朝，现实来自图像，直接对现实的经验转换为以图像为中介的体验。这便是拟像先行（precession of simulacra），地图先于疆域，地图生成疆域。1996 年 10 月 2 日，伦敦举办首届“虚拟博览会”，没有场地，没有工作人员，没有真实展品。模拟不再对一席领域、一类指涉物或一件物体的“拓印”，它由没有来源（出处）的模式引发，由电脑空间的数字生成。

1832 年，一架多视图（Pleorama）的视觉装置出现柏林，观众坐在船上，其运动幻觉通过缓慢移动的舞台背景实现。1900 年的巴黎世博会，专设一具模拟火车旅行的装置，70 英尺的车厢（有客厅、餐室、睡房），45 分钟的“旅程”，观众可体验横贯西伯利亚长达 6300 英里的沿途风光，车窗装配四幅滚动的全景画，每一银幕的移动速度不同，前面的灌木、岩石比后面的山峰移动更快，完全模拟真实的乘车体验。如今，这种伎俩却显多余。

诗人华兹华斯称全景画为“呈现模仿真实的终极虚拟景观。”但他对日后的虚拟技术一无所知。虚拟技术已不是模仿概念，而是“模拟”——模拟支配真实，并扭转真实概念。

起初 神创造天地。

地是空虚混沌。渊面黑暗。神的灵运行在水面上。

神说，要有比特，就有了比特。

神看比特是好的，就把0和1分开了。

神称0为凹点，称1为凸点。有声音，有图像，这是头一日。

——拟创世记1章

图像时代万物终结于图像，数字时代万物终结于比特。数字编码的逻辑时空，人类可识别的所有字词、影像和声音均缩减为比特，并为比特表述、分析、再现，比特不仅只和计算有关，更“规定了我们的生存。”

比特虽非物质实体，没有质量，只是符号，但通过鼠标和键盘，犹如奇妙无比的咒法者或出神入化的魔术师，空虚的比特造出美不胜收、令人想往的新世纪迦南地，好比在位之神用虚空的灵光创设旧约的伊甸园。比特填充抽象世界的同时，也在生产子虚乌有之物，民众涌入比特世界，在数字之间获寻超真体验，感触畅游快感——“人类啊，不能承受太多真实！”艾略特的感慨置入今日已习焉不察。

其他技术可独立于人的感知，而深陷虚拟技术，我们却不会有丝毫察觉。虚拟技术准确而主动地搭建现实，在营构幻觉上得心应手，游刃有余，静态的、被动的、消极的观看变成全身心的溶入，参与现场，并在虚拟世界中自我发现，自我建设。更甚，虚拟世界使“观众”、“参与”、“观看”这些词汇均显不合时宜。因为虚拟现场中，图像不再是二维、三维或四维的空间展示，而是确凿的发生场所：空间并非对象被把握，而是空间融构身体。传统意义的空间概念不再有效，传统空间概念是经历的先天条件，没有空间就不可能有其中的经历，可虚拟空间不同，“它不是经历的条件，它本身就是经历。”[108] 且虚拟空间中身份分裂，现实中一具身份，游戏中数重身份，彼此可以交换，获取满足，并无需护照与签证，在各个空间自由出入。

再回到曾一度纠缠柏拉图的命题——何为现实理念？现实并非给定的事实，需不断加以诠注、描述；现实甚至难以企及，唯有通过种种技术中介的感触与体认，其意义取决于技术引发的实际效果，以及对它的接受与评价。对现实的意识无所谓真与假，无论是自主感觉到的还是人为注入的，必定为真意识，至多可以说，引发真实意识的刺激物是虚假的，譬如，看见水中筷子或船桨呈弯曲状，这肯定是真实意识，只是水波折射所呈现的事物模样与筷子或船桨的自身属性不符。

倘若现实越来越难以把握，那是因为关于现实素来没有确切的、不受质疑的定

义，而作为现实的“表征”与现实“本身”二者间的绾结并非直接而清晰，表征“只有得到解释才成其为表征”[109]，即使所谓“真实再现”，尚须求助假设性前提自我证明、自我授权。幻觉、幻象有其合理性与真实性，古希腊语“影像”（eídolon）和拉丁文“影像”（Simulacra）一词，既有幻影、幻相、假像的意思，也有认知、发现、知识的意思。即是说，“假像”也是事物存在方式之一，“幻想”也是事物认知方式之一。“幻相”与“真相”同为表征，没有哪一种表征比另一表征更为可靠，无论“准确再现”还是“错误再现”，均需找寻依据充分证明，且二者相互界定，彼此依靠对方确定自身。以拟像辩证法言之，“同真实世界一道，表象世界也一并消灭了。”

过分追究现实，犹如置现实于放大镜下观察，现实亦随即变形歪曲。套用塔尔德的陈述，对真实的祈求，与其他欲望一样，只是特别的希望，这一特殊欲望也靠满足而发展。[110] 但欲望的满足难以轻松实现，“欲望”与“欲望的满足”二者的严重失衡而生成无限希望。一如《黑客帝国》的 MATRIX 程序设计师所言：“希望，人类最典型的幻想，同时也是最伟大力量和最致命弱点。”

（5）

善于模仿的艺术家，被柏拉图挖苦为能制作一切东西的“万能工匠”。模仿的模仿，让头脑发蠢，模仿术是低贱父母所生的低贱孩子。图像不再指向理念世界，并消除现实意识。但柏拉图本人最终还是回避了现实，遁迹理想国的营造当中，迷失虚拟未来的设计当中，虽然这个理想国不是图像，但它也是一种像，是虚幻之像，是头脑中的想象，同时，也是以文字编织的一幅乌托邦景象——这岂非在说，同为虚构，文字与图像之间差异没有我们想象那么大？

4.9 语言乌托邦

在马拉美看来：“一切方法都是一种虚构。语言本身就是虚构的工具。”[111] 犹如图像，语言最先从现实生发 [太初有道，此“道”乃“语词”（Word）]，人通过命名，拯救万物于无声状态，语音成为事物的“图像”，而文字又是语音的“图像”，这双重图像并非精确，不过是任意的符号规定，其连属单薄而孱弱，有变卦可能。

人类本来直接与世界打交道，但通过语言，间接与世界打交道，语言为

世界万物贴上标签（即巴特所说的“语言是一种立法”），万物一体的混沌意识由此走向分化，世界作为被意识、被谈论的对象清楚摆在世人面前。由于文字是语音的“图像”，即不可见的声音转换为可见的词语，语言终成视觉形式，并趋于主导，其他感官如听觉、嗅觉、触觉被抑限，信息的传递不再取决于事物是否在场，也不再倚赖于是否面对面交流。

自语言诞生，人类踏入符号世界（人成为符号的动物），语言是事物的符号，现实的影子，但语言最终自成现实，现实反而是它的“镜像”。倘使推进语言哲学的核心命题，可这么理解：语言并非现实的描述、反映，而是现实的规定、设置。不同语言，现实便有不同呈像方式，譬如，假设色彩词汇表只有红、黄、蓝三色，那么我们只能以这三种色彩对应世界，言说世界（决非此刻所熟悉的多样丰富的色彩世界），某天某人发现这三种色彩在描述世界时很有局限，便发明“橘红色”一词，若被普遍接受，那么橘红色进入色彩词汇表，我们遂戴着“橘红色”这副眼镜，看到介于红色与黄色之间的颜色，并非说，红色与黄色之间没有其他色彩，这里的意思：须有词汇使它显形，即，现实不是被语言“反映”，而是被“生产”。又，马克思将社会分离为政治、经济、文化活动，这套概念引入现实后，我们便难以摆脱这套陈述框架。正如索绪尔的判断：“在语言之前，一切都是含混不清的”；或如维特根斯坦所论：“语言走多远，现实就开展多远”。

语言为认识事物提供中介，从而限定对世界的认知，用怎样的语言，怎样的概念，怎样的话语系统，现实便呈现怎样的模样。语言构造现实，让我们重新看待并理解现实，语言作为现实的“图像”，规定如何知悉世界，一如图像设定怎样观看世界。

图像是对现实的觊觎、僭越，文字亦如此，一套语言系统制造一堆相关话语，进而制造一个世界[112]，可是，文字系统一旦建立，便化作纯粹符号，与现实无涉。并且，语言和文字强加世界时，引发歪曲的世界图像。禅宗公案之所以鄙薄语言，以为达至真实，唯一出路便是失去语言系统，言筌不逮之处正是事物本真模样。

图像再现现实不太可能，因为现实与图像的界限早已澌灭，同样，语言再现现实也难以为继，因为语言和现实的契合早已松动，语言并不对应现实——多维系统（现实）与一维系统（语言）难以为匹。[113] 萨特以为文学应当进入现实，果敢承担社会责任，巴特对这种“介入式”写作颇有微词：文学不是别的，只是语言，所传达的只是符号系统，与内容无关，与思想无关，亦与风格无关。由于“语言木马的旋转”构成文学的全部真实，因而是“非现实主义的”，且非常“顽执”。不再表意，

不再达意的“零度写作”迸发“文本的愉悦”，甚至写作是欲望的投射，“有多少欲望就有多少语言”[114]。于自由书写的作者，文学抵达的仅是语言乌托邦，在纸面上营造符号系统的乌托邦，语言按自身逻辑运行，字符所构成的涵义并不取决于书写者的意图，字符作为能指符号，近乎流溢的泡沫，没有所指与其精确呼应。总之，写作的不及物，是语言的自行表演，“能指之织体”的无限游戏，语词碎片组成文本，跌宕起伏的符码毫无滞留地持续撒播、铺展，既令人茫惑、晕眩，也让人沉迷、痴醉。

4.10 新的思路——《图像·女人的盛典》

让（娜）·德·贝格（即罗伯·格里耶的妻子卡特琳娜）的小说《图像·女人的盛典》，图像、现实、文字三者奇妙纠结。当男主角“我”看到一组小安娜玩S/M游戏的照片时，以为是“类似导演的结果”，虽然赤裸裸、有鲜血、有伤口，具有吸引人的恐怖，也很浪漫，但坚信“不过是特技摄影的产物。两道伤口以及流淌着的血，毫无疑问是用细颜料画在小安娜任人摆布的身子上。然则制作精心，很容易被骗过去，更何况牺牲者肢体扭曲，极成功地蒙人耳目。”但没过多久，逐一在生活中实现，与照片场景一模一样，“今晚宣告的酷刑并非假想”。

（1）

虚构与现实未见明晰界限，亚里士多德甚至认为：虚构是更高程度的真实。诚如卢卡契的亲身经历：作为一名坚定马克思主义者的他，对巴尔扎克敬仰十分，却极力批判卡夫卡，以为后者的作品是虚构的、颓废的、荒诞的。当卢卡契被苏联红军逮上囚车，才恍然憬悟，虚构和荒诞总有一天会成为现实。尼采也如此看待：雨果、瓦格纳、司各特笔下的人物形象不符合历史事实，但却是现代的与真实的，“总有一天人们会发觉这一切乃一出喜剧。”

《图像·女人的盛典》中，图片印证现场的发生，性虐待并非杜撰。照片没有欺骗他，虽然顺序有些颠倒，但不妨碍真实的呈现。

问题是，及至结尾，读者意识到，所发生的也许真是导演效果，不过，却非照片作假（书中没有一张图片），很可能出自文字的编排杜撰，就像作者在最后一节《一切恢复正常》提及男主角“做了个梦”，醒来时，“自己对这个含有寓意态度的梦境

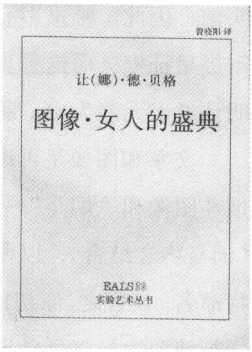


图 4.61　贝格的小说《图像·女人的盛典》封面

微笑起来，它没有任何意义。”

不错，照片内容和实际现场以文字媒介描绘、叙述、转译，并非直呈。鉴于作者卡特琳娜本人是电影摄像师，故对文字的镜头感较为敏锐，书中不仅对灯光效果着墨甚多，尤其细节的刻画仿佛影片特写，真实地让人觉得现场的可怖与诱人——“我们看到了照片”。

这部色情小说是虚构的效果，生活中真实的性爱不及色情艺术虚构的性爱，因而是一个匮乏的世界，一个有限的世界，也是有待补充的世界：不断吐露性、谈论性、鼓噪性，让虚构的性想象走进现实，获取适当满足。欲望是人之本能与外部世界的中介，经由欲望与现实发生关系，但粗糙的现实总令人失望，常存的失望导入常存的希望（或幻想，或白日梦，如男主角所做的“含有寓意态度的梦境”），故而现实等待给予某种诱惑性的填充或补偿，由有限的世界迈入可能的世界。弗洛伊德《作家与白日梦》一文写道：“幻想的动力是未被满足的愿望”，而写作是“对令人不满意的现实的纠正”[115]，一如游戏中的孩子，以自己高兴的方式重组现实，构筑幻想（白日梦）的世界。文字、图像与现实的互转、切换过程中：虚拟补足现实欠缺，就像戴上眼镜可以解决视力问题。是真实（现实）的匮乏才让写作的色情以一种“暴力”形式展现，是文字的介入才让非生活的性爱得到想象性说明。虽然小说题为《图像》，作者也确实围绕图像遂行描述，但全是文字，二者到底怎样一种关系？

（2）

莱辛在美学名著《拉奥孔》中考辨：因为绘画追求“美”，而文学追求“真”，故文学比绘画更有力量，更震撼人心。可在真实性问题上，随摄影术诞生，莱辛这一命题已被颠覆。摄影具备比文字大得多的真实性和明证性，被拍对象一定置于镜

头前。因此，唯摄影有资格为科学实验和医学诊断提供依据，为刑事侦查和法庭论辩提呈证据。而这种真实性是任何文字媒介无法赋予的，一如巴特的见解，语言在明证性上无能为力，所以要靠逻辑推论，甚至诅咒发誓自我辩护。

文字和图像是再现世界的两种基本途径。如马格利特的作品《这不是一只烟斗》，烟斗图像和“烟斗”一词同时表达烟斗这一事物。语言最初功能是命名，标记事物（词与物之结合），以便对号入座，并赋予事物以意义，如《创世记》开篇亚当为动物命名。换言之，原初世界是一幅模糊地图，语言就为这幅地图附加各色符号和标识，切割地图为分离且自足的不同领域，使其明晰易懂，可按图索骥迅速查找目标。

若说语言是可听的符号，符号则是可视的语言。言语提炼为可视之物，大致两种方式：一是将言语物质化，转为文字媒介，即通过书写或印刷将其铭刻另一媒介；[116] 二是通过身体姿势，聋人手语和交警指挥手势是其典型。言语成为可视之物，即阿恩海姆所说：“思想需要形状，而形状又必须从某种媒介中获取”[117]。

写作是将不可见的声音转变为可见的语词，摄影是把转瞬即逝的物像留存为固定的图像，可这么说，文字和图像分别是语音和物像遗留的踪迹，声音 / 文字之关系相当于物像 / 摄影之关系，均为后者凝固前者；印刷术之于文学的作用犹如摄影术之于绘画的作用，皆为前者复制后者。

但它们分属两套完全不同再现体系，图像是展示，是世界的直接在场，[118] 而文字（词语）是讲述，是人为的符号，按照心灵意愿，将一系列代码引入世界。虽然波兹曼以书籍为标准批判电视不得要领，但此句简洁表述颇有道理：“照片把世界表现为一个物体，而语言则把世界表现为一个概念。”[119]

（3）

《诗艺》作者贺拉斯罗列舞台表演与文字叙述的各自影响力后，得出结论：心灵受耳朵的驱策慢于眼睛。其实，贺拉斯的内在思路是文字与图像（或言说与观览、听觉与视觉）的对勘。传统二分法，文字 / 图像是一枚对子，基于深度 / 表层、阅读 / 观看、话语 / 造型、一律 / 差异、统合 / 流动、推论 / 感觉之两歧。文字具有时间结构，这种时间性媒介担保线性叙事和逻辑延展；而图像是种空间形式，具备现场即时、迭交并置的特质。文字是理性化身，可为每一个别概念分配独特符号，将思想（或经验）描绘成依次行进的连续性事件[120]，文字的抽象性带来深度，担保序列与推理；图像则直观而感性，发挥观看效果，其非线性是断裂、跳跃、偶然、

零散的缘由，它要求情感投入、参与，并感官化，未见文字的偏执、拘谨和整齐划一。故文字具有启蒙、禁欲的意思；图像散发狂欢、快感的味道。

因此文字具有优先地位，不仅自藏真理，也能叙述真理，灼见真理，揭出微言大义。之所以建立此种基础化、层级化、本质化之对立，乃企图为真理提供保障，并视后者为低级的，阻碍真理实现。但文字也会撒谎。柏拉图反对虚构之物，特别是荷马、赫西俄德的诗，柏拉图指责他们是在撒谎，而且谎还说得不好，绝对不能进入城邦，应当建立一种规范：无论史诗还是悲剧，本来是什么样的就写出什么样。[121]

（4）

图像、现实、文字三者互织，尤其图像与文字的悖谬关系值得思及。《图像·女人的盛典》中，文字自身经历一次嬗变，烙上视觉印记而具图像品质，图像/文字的两厢质对不再奏效。这并非指认这部小说深刻无比，也难以证明作者真的看清文字与图像的异变关系，只是提供文本和案例，将话题转向下一章节：文字由过去的“阅读”转向现今的“观看”。虽然文字不是图像，但视觉和图像因素融入文字书写，使之具有视觉效果和图像特质。确如英国前卫式时尚摄影师大卫·贝利所言：“我教自己‘看’词汇，而不是‘读’词汇。”

注 释

1. Jean Baudrilld, "Simulacra and Simulation," in Poster, M. ed. *Jean Baudrillard: Selected Writings* (Stanford University Press, 1988), p.180.
2. Baudrillard. J. *The Illusion of the End* (California: Stanford university press, 1994), p.64.
   鲍德里亚不啻哲学中的"黑客"，其文本虽类似科幻小说或电影剧本，但诸如"超真实"、"内爆"、"拟像"等语词列入哲学研究术语表（《黑客帝国》也跨入严肃学术课题，为大大小小国际研讨会考释、阐发、深究），一度博得开明学院派的追捧，被誉为后现代主义守护神。勾勒鲍德里亚的思想轮廓确有麻烦，尤其后期文本，与其说是观念的晦涩，不如说是文体上的障碍，散文式的、片段式的词句铺陈页面。据闻，鲍德里亚的世界，是一个虚无的世界，"凡生于意义者，已死于意义"。后现代世界，理论已穷尽自身，剩下的只有碎片。而玩弄碎片，正是鲍德里亚的文本特征和拿手好戏。他还大量借用新兴学科术语，如"奇异吸子"、"熵"、"拓扑"，文本显得陌生、拙涩、含糊、夸饰，不过，倒也吻合不确定的未来。定性鲍德里亚也困难无比，思想歧变，招数怪异，比如，他曾归纳三种模拟类型：仿造、生产、模拟，分别对应自然规律、商品规律，结构规律，似乎能看出他是结构主义者，但又宣称这一世界的特点是"不再有其他可能定义，所有能做的事已被做过。这些可能性已达至极限。世界已毁掉自身"，这又分明是一副解构主义者嘴脸。
3. [法] 波德莱尔：《1846 年的沙龙》，郭宏安译，广西师范大学出版社，2002 年第 1 版，第 360 页。
4. 作为对马克思主义的批判，鲍德里亚认为这三阶段与价值规律的变化相平行，比马克思主义的政治经济学更能解释社会的发展。拟像的第一阶段遵循自然价值规律；第二阶段遵循商品价值规律；第三阶段遵循价值的结构规律（the structural law of value）。
5. 萨拉·休恩梅克：《资本主义与编码：对鲍德里亚第三秩序拟像的批判》，[美] 道格拉斯·凯尔纳：《波德里亚：批判性的读本》，陈维振等译，江苏人民出版社，2005 年第 1 版，第 231 页。
6. 人之死亡的诊断书被多次谱写：黑格尔 - 科耶夫相信自我意识的圆满实现，历史也就终结了，大写之人随之消失；尼采直接呼吁：道德人的死亡和超人的诞生（上帝之死并未给人之出现腾出余地，反而规定人一并清除）；海德格尔看到，计算机的大行其道，人随之终结；以结构主义的言说，人无非结构所奴役的囚徒，语言说话的地方，没有人的地位；福柯的人之死，是主体被当代知识型所驱逐，作为知识、自由、语言和历史之基础的主体不复存在；在鲍德里亚这里：置身巨大的超真实拟像之城，主体被客体消融、吞噬、毁灭，人之欲求系拟像产物，甚至"身体、性别、诞生、死亡都已经被抹掉了。"
7. 鲍德里亚：《暴力的图像与图像所受的暴力》，蒋原伦主编：《溢出的都市》第 178 页。
8. [英] 克里斯托夫·霍洛克斯：《鲍德里亚与千禧年》，王文华译，北京大学出版社，2005 年第 1 版，第 33 页。
9. 鲍德里亚：《暴力的图像与图像所受的暴力》，第 178-179 页。
10. 鲍德里亚：《完美的罪行》，第 8 页。
11. 同上，第 82-83 页。
12. 同上，第 9 页。
13. Baudrillard, "The Timisoara Massacre," in Poster, ed. *Jean Baudrillard: Selected Writings*, pp.54-61.

14. [德]本雅明:《讲故事的人——尼古拉·列斯科夫作品随想录》，张耀平译，陈永国、马海良编:《本雅明文选》，北京，中国社会科学出版社，1998年第1版，第291页。
15. 斯蒂文·贝斯特、道格拉斯·凯尔纳:《后现代理论》，第164页。
16. Jervis, J., *Exploring the Modern* (Oxford: Blackwell, 1998), p.300.
17. [德]恩斯特·卡西尔:《人论》，甘阳译，上海译文出版社，1985年第1版，第33页。
18. 以“符号”观之，第一阶段与现实直接打交道；第二阶段通过符号中介与现实发生关系；第三阶段，符号大规模复制、蕃息，现实隐遁符号背后；最后一个阶段，符号与现实无涉，符号自足为现实，或世界由符号构架。
19. Bauman, *Intimations*, p.155. 转引自[加]大卫·莱昂:《后现代性》(第2版)，郭为桂译，吉林人民出版社，2004年第1版，第122页。
20. 参见 Bourdieu, *Photography: A Middle-brow Art*, p.75.
21. 桑塔格:《论摄影》，第103页。
22. 贡布里希:《图像与眼镜》，第22-23页。
23. 梅洛-庞蒂:《眼与心》，第134页。
24. [明]计成:《园冶图说》，赵农注释，山东画报出版社，2005年第1版，第210页。于是，出现很奇特现象，绘画与园林二者形成假山如画、画如假山的互证关系。中国山水画强调写生自然——“搜尽奇峰打草稿”——但山水图式很大程度取自造园叠石，如石涛，尽管面对真山真水，图式特征仍类似园林堆山理水，《题卓然庐图》与其设计构筑的片石山房有紧密的图式渊源，再如，元初有人采集三块奇石造园，王蒙特地写生予以铭记，与其传世的山水画别无二致。尤其宋山水画，水波与山峦大小往往不成比例，这同山水图式源于园林或盆景的假山假水有关，而米芾的瘦、皱、漏、透的鉴石标准，也可作山水画的造型法则。历代山水画家很少逃出假山造型窠臼，五代荆、关，宋代马远、李唐，元代吴镇，清代王原祁等人的山水画，一如园林奇峰异石。尤其宋人热衷假山风尚(如苏轼、米芾嗜石如命，米芾见一奇石，竟然拜之，后有美谈“元章拜石”)，引出山不如画、画不如石的认识，累及元明清山水画风格。园林叠石掇山成为艺术家的造型原本，仿佛今日建筑设计或景观规划，现实源于图像，效果图(手绘或电脑制作)在先，施工在后。
25. 雷诺兹:《剑桥艺术史》(第三卷)，第64-65、86-87页。
26. 波德莱尔:《1846年沙龙》，第446页。
27. 波德莱尔:《1846年沙龙》，第94页。
28. 不过，民众对西历爱恨兼之，1912年民国政府决意采用新纪元(还不是西历)，便遭强烈反对。
29. 如梁启超的新民说:“欲新一国之民，不可不先新一国之小说。”以往不入流的闲书，一跃而为整合国家与人民的工具。
    美国为印刷文化造就的第一个国家。正如本尼迪克特·安德森的描述:“资本主义、印刷科技与人类语言宿命的多样性这三者的重合，使得一个新形式的想象共同体成为可能，而自其基本形态观之，这种新的共同体实已为现代民族的登场预先搭好了舞台。”[美]本尼迪克特·安德森:《想象的共同体:民族主义的起源与散布》，吴叡人译，上海世纪出版集团，2005年第1版，第45页。安德森在第九章还从地图角度论述殖民地政府如何形塑民族的想象。详见第161-167页。
30. 鲁晓鹏:《华语电影之概念:一个理论探索》，陶东风等主编:《文化研究·第5辑》，广西师范大学出版社，2005年第1版，第192页。
31. 同上，详见第181-188页。
32. 尼采:《看哪这人》，第2页。
33. 出埃及记20:4-5。

34. Moshe Barasch, *Icon. Studies in the History of an Idea* (New York University Press), p.111. 转引自艾尔雅维茨：《图像时代》，第 21 页。
35. 奥古斯丁：《忏悔录》，第 121 页。
36. 费尔巴哈：《基督教的本质》，第二版序言。
37. 对上帝的抽象思考不是没有问题，同样将上帝劫持、架空。基督教初期，信徒以纯粹心智与虔诚信仰明证上帝；经院哲学家却努力证明“信仰如何能根源于上帝”，这等于说根本就没有一位神秘上帝，当哲学思及上帝，只能目击上帝背后的黑夜。
38. 鲍德里亚：《暴力的图像与图像所受的暴力》，第 179 页。
39. 德勒兹：《福柯 褶子》，第 59 页。
40. Baudrilld, “Simulacra and Simulation,” in Poster, M. ed. *Jean Baudrillard: Selected Writings*, p.173.
41. 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，第 224 页。
42. 鲍德里亚：《完美的罪行》，第 74 页。
43. 鲍德里亚：《消费社会》，第 11 页。
44. 同上，第 228 页。这样，传统式的资本主义剥削丧失其基础，“雇员和工人不再是在生产体制中被剥削，这种天真的资本主义时代已经过去了。今天，他们是在消费中被剥削。透过新需要的微妙暗示，他们成为一种被给予的欲望的奴隶，而他们还以为那些欲望是他们自己的。”《德国人》(Les Allemands), Paris, Robert Delpire, 1963 (Encyclopédie essentielle, série histoire, No.8), p.12. 转引自 [法] 尚·布希亚 (Jean Baudrillard)：《物体系》，林志明译，上海人民出版社，2000 年第 1 版，序言，第 13 页。
45. 现代中国，天安门广场因政治风潮而承载不同意义，并与学生血脉相连——五四运动的发源地，耳濡目染于新文化运动的青年一代，其自觉的政治意识在这里展现；革命时代，超越日常的公共空间概念，兼具偶像与崇拜功能，不仅是群众朝圣地，亦为激情释放场所；文革末期，随周恩来去世，党内激烈的权力争夺在广场中再次上演；改革开放的中国，却转化为 80 年代学子的梦魇之地，绝对禁忌话题。
46. 1987 年，推倒毛像，1991 年，修复二校门。历史很是有趣，人民常被历史从容捉弄，这个假文物居然骗得游客愿意在此观光留影。
47. 未及文革正式爆发，远在荒漠戈壁的敦煌研究所便嗅出政治运动风向，审时度势，决定搞个大工程，开创社会主义时代新洞窟，在原有大洞窟中塑一毛肖像，西壁绘上“万水千山只等闲”的中共党史；南壁绘上“人民战争胜利万岁”的解放战争史；北壁绘上“六亿神州尽舜尧”的新中国伟大成就；窟顶绘上“芙蓉国里尽朝晖”的共产主义天堂美好前景。以当时研究所所长常书鸿的话说：“插红旗要寸步不让，新洞窟就是一面红旗，插进这些古老的石窟寺群中。”高尔泰：《寻找家园》，第 199-200 页。
48. 如刘春华谈论《毛主席去安源》的创意：“在构图上我们把毛主席的形象安排在最突出的地位。毛主席高大的形象迎着我们，向着我们走来了，像一轮光彩夺目的朝阳从我们面前升起，给人带来了无限的希望。毛主席的一举一动，都体现着伟大的毛泽东思想。在动态处理上，要让毛主席的每一微小的动作都有一定的含义：用稍稍扬起的头和稍稍扭转的颈部表情，说明毛主席不畏艰险、不畏强暴、敢于斗争、敢于胜利的大无畏的革命精神；紧握的左手表现毛主席具有坚决、彻底、下定决心，不怕牺牲，排除万难，为争取解放全中国全人类的雄心壮志和必定胜利的信念；右手挟着一把雨伞，说明毛主席风里来，雨里去，为革命不辞辛苦，跋山涉水，到处奔波的艰苦的工作作风；迈着稳健的步伐，踏在不平的路上，表明毛主席为我们披荆斩棘，踏平了我们前进的道路，引导我们胜利前进；秋风

吹起了由于工作紧张而没有时间修整的长发；衣衫被风吹得飘起来，表明这是一个不平常的时刻，是革命暴风雨即将到来的时刻。我们看到，随着红太阳的升起，安源山区见到了红色的曙光。”刘春华：《歌颂伟大领袖毛主席是我们最大的幸福》，《人民日报》，1968 年 7 月 7 日，转引自王明贤、严善錞：《新中国美术图史 1966-1976》，第 54 页。

49. 参见顾铮：“从‘照相’到‘造相’到‘虚相’”，《中国艺术》2004 年第 2 期，总第 35 期，第 7-11 页。
50. 沃纳·玛利亚对此有很好的说法：“摄影这一媒介缺乏明确的定义，这一点被证明不是坏处，而是好处。摄影可以同时既老又新，既现代又反现代，既是自然的又是文化的，既是创造的又是发现的，既是社会的又是个人的，既是艺术的又是科学的，既是艺术的又是工艺的，既魔术化又科学化，既是时间的又超越时间的。”沃纳·玛利亚：《摄影与摄影批评家》，第 51 页。
51. 桑塔格：《论摄影》，第 164 页。
52. 顾峥编译：《世界当代摄影家告白》，第 211、249 页。
53. Suren, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*, p.84.
54. 参见 Buck-Morss, S.,*The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT, 1993), p.67. 与 Mirzoeff：《视觉文化导论》，第 91 页。
55. 19 世纪中叶，巴纳多（Thomas John Barnardo）医生创建“贫困少年之家”（Home for Destitute Lads），收留无家可归者，并于 1874 年开设摄影部，以照片直观讲述动人故事：孩子如何从邪恶生活被营救到光明世界，或曾一度是流浪汉，如今却变成自食其力的幸福小工匠。照片编辑成册（1874 年至 1905 年间，共拍摄 55,000 张），姓名、身高、肤色、发型等细节一一在目，当然，少不了附上巴纳多医生的简单说明。每页三张照片，备参观者、父母、警方之用 [《摄影与巴纳多医生》一书作者谈及：为了易于辨识那些犯了错误（偷盗、纵火）的孩子，我们与警方联系，找出“违反纪律者”，并通过照片，许多逃出“贫困少年之家”的儿童被遣返]。但是，质疑声不曾消停：指责巴纳多伪造孩子穿戴干净在车间忙碌工作的照片；法院传唤巴纳多，控诉其作假行为（如故意撕破衣服，让他们看上去更糟），同时谴责这些照片伤害孩子的感情。尤其恶劣，巴纳多医生以 20 先令一打或 6 便士一枚的价格出售照片，其行径不仅将他所标榜的人道精神和同情心当作商品，孩子的无知亦被出卖。

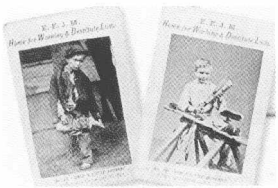


图 4.44 “贫困少年”入住“巴纳多之家”前后照片，证明其间翻天覆地变化，真实性却备受质疑

56. 北京大学哲学系外国哲学史教研室编译：《西方哲学原著选读》（上卷），第 24 页。
57. 同上，第 40 页。
58. [法] 莫里斯·布朗肖：《文学空间》，顾嘉琛译，北京，商务印书馆，2003 年第 1 版，第 162-163 页。
59. 保罗·克利亦强调可见之物的背后之物：“艺术不是复制可见之物，确切说，它是使事物变得可见。以前我们往往是再现大地上的可见事物……今天，我们要揭示隐藏在这些可见事物之后的实在。”发轫于上世纪六十年代的观念艺术也试图将不可见的观念、思想置入可见的图像。这里又嗅出柏拉图的味道。
60. Don Slater, “Photography and Modern Vision——the Spectacle of ‘Natural Magic’,” in Jenks, C. ed. *Visual Culture* (London: Routledge, 1995), p.219.
61. Ibid., p.220.
62. 孔德：《论实证精神》，第 10 页。
63. 西卡尔：《视觉工厂》，封底。
64. 鲍德里亚：《暴力的图像与图像所受的暴力》，第 176 页。
65. 桑塔格：《论摄影》，第 180 页。

66. 维特根斯坦：《文化与价值》，第 12 页。
67. 本雅明逃亡时期，一种崭新“灵韵”渐次显现，于广大德国民众，在电影记录片中第一次见到希特勒，艺术与政治联姻，“元首以一种迷人的举止射出奇特的磁力”，图像再次撒播“灵韵”，展示价值又被膜拜价值所取代。这种“灵韵”随意大利国会议员兼艳星希西丽娜的出场遂至高潮，一如德拉克洛瓦笔下自由女神裸露的乳房，鼓舞法国人民高涨的革命激情。

    1936 年，本雅明《机械复制时代的艺术作品》第二稿收束，书中论述传统艺术在复制时代的命运——“灵韵”之祛魅。同年，海德格尔发表《艺术世界的本源》一文（稍后写成《形而上学对现代世界图象的奠基》，即著名文论《世界图象的时代》）。海德格尔此时早已声名大噪，地位如日中天，1933 年被纳粹政府任命为弗莱堡大学校长。而本雅明（仅比海德格尔小三岁）还是努力奋斗、力争上游的无名小卒，日日奔走衣食，躲避纳粹迫害，并试图逃离欧洲，1940 年 9 月 27 日翻越比利牛斯山失败，在极度绝望与恐惧中，吞食大量吗啡自杀。

    将两份文本并置，其隐含的观点差异很是有趣。本雅明看到技术的解放作用，艺术从传统权威中摆脱；海德格尔却觉察技术和图像的世界是一个没落的时代。本雅明虽以为复制技术具有解放作用，同时担忧复制技术被纳入权力结构，强化权力，果不其然，艺术与政治结合，消失的灵韵重新复活，里芬斯塔尔的《信仰的胜利》和《意志的胜利》是其直观解说。



图 4.47 儿时本雅明



图 4.48 本雅明，1937 年摄于法国国家图书馆



图 4.49 妻子朵拉 (Dora)，1929 年本雅明开始离婚诉讼，1930 年 5 月遂成



图 4.50 情人阿丝娅·拉西斯 (Asja Lacis)，拉脱维亚导演。1926 年底至次年年初，本雅明访问莫斯科两月，看望阿丝娅是此行重要目的，《莫斯科日记》反复提及阿丝娅

68. [加] 埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙编：《麦克卢汉精粹》，何道宽译，南京大学出版社，2000 年第 1 版，第 375 页。
69. 马塞尔·斯帕达：《笛卡尔与唐璜》（Marcel Spada, *Descartes et Don Juan*, Fata Morgana, p.42.），转引自昂弗莱：《享乐的艺术》，第 16 页。
70. Jean Baudrilld, “Simulacra and Simulation,” in Poster, M. ed. *Jean Baudrillard: Selected Writings*, p.171.
71. 转引自 [美] 温尼·海德·米奈：《艺术史的历史》，李建群等译，上海人民出版社，

2007 年第 1 版，第 208 页。

72. Jean Baudrilld, "Simulacra and Simulation," in Poster, M. ed. *Jean Baudrillard: Selected Writings*, p.181.
73. Ibid., p.173.
74. 按鲍德里亚的论析：拟像反对再现，再现原则是符号与现实可以等同。但模拟作为一套符号系统致力于符号自身，不再与现实对应，整个系统无非是一个巨大模拟物（拟像），绝不能再次与现实互换。
75. 高千惠：《当代艺术思路之旅》，第 104 页。
76. Jean Baudrilld, "Simulacra and Simulation," in Poster, M. ed. *Jean Baudrillard: Selected Writings*, p.180.
77. Ibid., p.181.
78. Ibid., p.182.
79. [德] 尼采：《权力意志》，贺骥译，桂林，漓江出版社，2000 年第 1 版，第 50 节。
80. 佐藤卓己：《现代传媒史》，第 234 页。
81. [法] 米歇尔 · 福柯：《性经验史》（增订版），佘碧平译，上海人民出版社，2002 年第 1 版，第 25 页。斯大林从反面印证福柯的说法：一个人的死是谋杀，一连串死亡只是数字；毛泽东也发过类似言论：中国有六亿人口，美国那点原子弹消灭不了中国人，若发生原子战争，"死掉一半人，还有一半人"。对他们来说，人口只是冰冷而空洞的统计数字。
82. [法] 加布里埃尔 · 塔尔德：《传播与社会影响》，何道宽译，北京，中国人民大学出版社，2005 年第 1 版，第 163 页。
83. 鲍德里亚：《大众：社会在媒介中内爆》，《生产之镜》，仰海峰译，北京，中央编译出版社，2005 年第 1 版，第 219-220 页。
84. 大卫 · 莱昂：《后现代性》，第 72 页。
85. 波兹曼：《娱乐至死》，第 100 页。
86. 麦克卢汉：《麦克卢汉精粹》，第 407 页。
87. 霍洛克斯：《鲍德里亚与千禧年》，第 93 页。
88. 埃里克 · 麦克卢汉、弗兰克 · 秦格龙编：《麦克卢汉精粹》，第 407 页。
89. 鲍德里亚：《完美的罪行》，第 67 页。波兹曼也看到严肃的新闻报道与游戏无异："报道悲剧和残暴行径的新闻节目，在节目结束之前，播音员也会对观众说'明天同一时间再见'。为什么要再见？照理说，几分钟的屠杀和灾难应该让我们整整一个月难以入眠，但现在我们却接受了播音员的邀请，因为我们知道'新闻'是不必当真的，是说着玩的。新闻节目的所有一切都在向我们证明这一点——播音员的佼好容貌和亲切态度，他们令人愉快的玩笑，节目开始和结束时播放的美妙音乐，生动活泼的镜头和绚丽夺目的各类广告——这一切都告诉我们，没有理由为电视上的不幸哭泣。简单地说，新闻节目是一种娱乐形式，而不是为了教育、反思或净化灵魂……"波兹曼：《娱乐至死》，第 115 页。
90. 港道隆：《列维纳斯：法外的思想》，第 81 页。
91. Debord, *The Society of the Spectacle*, § 9.
92. 2005 年 9 月，一架波音 A320 型客机迫降，机舱中的 140 名乘客同时收看电视直播航班着陆过程，其中一位事后惊呼："我不敢相信我们正在看电视里直播我们赴死的过程，真是讽刺啊，这好像太后现代了。"《南方人物周刊》，2005 年 12 月 28 日，第 26 期，总第 41 期，49 页。
93. 以鲍德里亚的评价："正如我们应该感谢那些无聊的政客一样，我们也应该感谢媒体，它成功地把世界变成幻像、暧昧的大众文化、迷惑的意识形态、老生常谈、奇观、

陈腐平庸。电视向观众灌输着冷漠、距离、怀疑和无条件的无情。世界变成图像，把想象力变得迟钝，激起病态的发泄，并混杂着澎湃起伏的肾上腺素，这终将导致全部理想的破灭。”

94. Slater, “Photography and Modern Vision,” in Jenks. ed. *Visual Culture*, p.219.

95. 怎样将运动物像固定为活动影像，是电影发明的首要目标。18 世纪贝克莱的主观主义视觉理论和 19 世纪歌德、叔本华对视觉心理学的研究，从理论上提供切实依据；19 世纪 70 年代幕布里奇、埃蒂恩·迈瑞的摄影实验，从实践角度作出信服说明。全景绘画、立体布景、西洋镜、魔术灯笼、幻景幕布，均是电影诞生的技术铺垫。

96. 摄像机记录日光世界，放映机在黑暗空间“再造”日光世界，这一重构过程中，提供内部的梦幻世界。参见埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙编：《麦克卢汉精粹》，第 435 页。

电影是人类以“光”制作的最具想象（幻想）成分的艺术形式。幻想、想象，也是一种“像”。亚里士多德的《论灵魂》提及，想象（phantasia）从光（phaog）一词演化而来，没有光便不能看，即，古希腊人那里，想象也是一种启示能力，靠此种能力，建构关于世界的意象，思想、信念和记忆由此产生；笛卡尔视想象(imagination) 为心灵的一种思想方式；萨特相信，没有任何东西是虚构的，“想象界”与“实在界”相互连结，即使天马行空的幻想，也与现实重叠，想象亦是显示世界的一种行动。

97. 与柏拉图的极端相反，亚里士多德则谨慎得多：知识来自模仿，并引发快感，人之所以区别于动物，是具有模仿能力，此乃人之天性。正如拉斐尔的《雅典学院》有所暗示：柏拉图的手指朝上，指向那高高挂起的理念；亚里士多德手指朝下，指向根植大地的现实事物。对柏拉图而言，模仿应立足于“万物之因”，知识源出抽象事理；对亚里士多德来说，模仿遵循事物的如其所是（按照自然“本有的样子”而非“应有的样子”去模仿），知识源出物质世界。



图 4.57 拉斐尔：《雅典学院》局部

98. 古希腊，技艺是一种“审慎的、有意识的、计划性的活动”，而自然界所发生的事情，仅仅发生而已，缺乏有意识的推动力和驱动力。艺术涵括可凭专门知识学会的技术和手艺，音乐、绘画、雕刻、诗歌当然是艺术，手工业、农业、医药、骑射、烹调也被视为艺术。

99. 贡布里希：《图像与眼睛》，第 275-276 页。译文略有调整。

100. 柏拉图：《斐德若篇》，《文艺对话录》，第 123 页。

101. 这也是贝尔廷所理解的瓦萨利三部曲：乔托时代（艺术的童年时代），马萨乔时代（受教育的时代），以及莱奥纳多和米开朗琪罗时代（成熟时代），[德] 汉斯·贝尔廷：《瓦萨利和他的遗产》，常宁生编译：《艺术史终结了吗？》，湖南美术出版社，1999 年第 1 版，第 65 页。透视法是一门真正的视幻技术，二维平面虚构立体空间，具有魔幻力量而赢得普遍赞叹，普林尼的自然史和瓦萨利的艺术史，对此类故事多有描写。

102. 文艺复兴式全才，著有《论香料》、《自然魔法》（14 卷）。

103. 全景绘画位于圆形空间内，上方光源打在画面，观众置身黑暗空间，被图像包裹，有种亲历之感。巴克尔走进全景绘画很偶然，因债务入狱，某天阅读信件，走到狱窗下想看得更清楚，当窗光投射纸面，他十分惊讶，于是想到可以调配、控制光线，使之产生特殊效果。巴尔克 1787 年申获专利。

1800 年，法兰西学院设立分委会，发表对巴克尔全景绘画的调查报告：“艺术的目标必须通过它与科学的结合，展现完美的幻觉，而全景艺术更加接近这些目标。”罗斯金以为全景绘画应该用于教育：“它是具有最高和最纯粹价值的教育装置。”参见 [德] 奥利弗·格劳：《虚拟艺术：从幻觉到沉浸》，北京，清华大学出版社，

2007 年第 1 版，第 48 页。

104. 贡布里希：《艺术与错觉》，第 25 页。

105. Slater, "Photography and Modern Vision," in Jenks, ed. *Visual Culture*, p.220.

106. Walter Benjamin, The Arcades Project, translated by Howard Eiland and Kevin Mclaughlin (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1999), p.690.

107. 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 172 页。

108. 舍普等著：《技术帝国》，第 104 页。同全景绘画、立体布景、魔术灯笼等视觉装置一样，新视觉媒介也与“光”有关：摄影和电影用感光剂捕捉物像，并以胶片颗粒形式呈现，电视是光斑马赛克，电脑是液晶管。数码时代，图像的显形不再通过光，而以数字、语言、模型，即抽象的符码“计算”具体的图像。这是二进制 binary digit[bit] 的电脑运算方式，最节省资源，也最利于电脑元件的计算和判断，比如，判断一个杯子了有无水肯定比判断有多少水更容易。最常用的图形处理软件 Photoshop 便是位图图像，计算每一像素点的位置值和色彩值。

因此数码艺术——数字艺术（Digital Art）、电脑艺术（Computer Art）、网络艺术（Inter Art）、镭射艺术（Laser Art）——既区别于胶片形式（如摄影）的艺术，也区别于电子形式（如 Video）的艺术。但数字技术的普及使这些区别无法釐清，因为如今的摄影作品先以电分扫描，然后数码冲印；Video 艺术、电影艺术也大多以光盘数据存储，并以数字投影展示。

在数字技术面前，电影、摄影、Video 等媒介已然被冠之“传统”二字。无论电影还是摄影，图像的呈现取决于物像的在场，即便作假，也是对在场物像的异样再现（如修饰、篡改）；但数字造像不依赖于外物，图像在虚拟空间自足而成。

由于数码技术的便利，照片尺寸越做越大。影像被放大到巨幅相纸上，视觉效果更震撼，超过真实物像数倍，其分量感完全压倒现实中实际事物。观众在观看过程中，不再是隔岸观火的旁观者，而是不自觉融入图像，成为图像场景一部分。

109. 详见卡瓦拉罗：《文化理论关键词》，第 40-41 页。

110. 塔尔德：《传播与社会影响》，第 143 页。

111. 按照米勒的见解，构成文学权威性正在于文字的虚构，“文学的权威性源于对语言的艺术性的述行使用，对语言的这种使用使读者在阅读一部作品时对它所营造的虚拟世界产生一种信赖感。”J·希利斯·米勒：《论文学的权威性》，国荣译，陶东风等主编：《文化研究·第 4 辑》，北京，中央编译出版社，2003 年第 1 版，第 79 页。巴特也视文学为“弄虚作假”，并愿意“用语言弄虚作假”或“对语言弄虚作假”，这是一种“有益的”、“辉煌的”欺骗，“使我们得以在权势之外，在语言的永久革命的光辉灿烂之中，来理解语言结构，我愿将其称作文学。”巴特：《法兰西学院文学符号学讲座就职讲演》，《符号学原理——结构主义文学理论文学》，第 6 页。

112. 就像文革绘画源于官方照片，文革语言也出自官方文件，形成党八股文体：

> 在无产阶级文化大革命中，要高举毛泽东思想的伟大红旗，实行无产阶级政治挂帅，要在广大工农兵、广大干部和广大知识分子中，开展活学活用毛主席著作的运动，把毛泽东思想作为文化革命的行动指南。

这是当时标准的社论式腔调，至今余脉仍续，套话、空话、假话、大话蕃衍孳生（如《新闻联播》）。毛主席也这样批评党八股：“空话连篇，言之无物；装腔作势，借以吓人；无的放矢，不看对象”。但正是毛文体，引发模仿，以至党八股流弊多时。生活中的吵架也效仿革命语气，以国家所提供的话语资源为日常语言。摘录一篇署名为葛芸的回忆短文：

文革时有一段时间，人们出门，无论说什么话，只要一开口，就必须说一句毛主席语录，然后再说要办的事。一天，我去供销社，进门就听到一个中学生和售货员的对话，堪称经典。

中学生："关心群众生活——给我拿支钢笔。"

售货员："为人民服务——你买哪一种？"

中学生："我们都是来自五湖四海——多拿几支让我挑挑。"

售货员："反对自由主义——不让挑，买哪支拿哪支。"

中学生："我们的责任是向人民负责——你就多拿几种让我挑挑吧。"

售货员："在路线问题上没有调和的余地——说不挑就是不能挑。"

中学生："凡是敌人反对的，我们就要拥护——为啥不让挑？"

售货员："凡是敌人拥护的，我们就要反对——不为啥，不让挑就是不让挑。"

中学生："注意工作方法——有这样卖东西的吗？"

售货员："一切权力归农会——爱买就买。"

中学生："打倒土豪劣绅——你这什么工作态度？"

售货员："友谊，还是侵略——咋的，你想打架？"

中学生："凡是反动的东西，你不打他就不倒——你以为我怕你？"

我见两人的战争一触即发，就急忙上前调解："要团结不要分裂——你们有话好好说。"

售货员："将革命进行到底——我看你还能咋的？"

中学生："人若犯我，我必犯人——你当个售货员啥了不起？"

我看他俩谁也不肯停止舌战，我便劝中学生一走了之："敌进我退——你先走吧，明天再买。"

中学生听了，就顺势下了台阶，转身而去，他边走边说："别了，司徒雷登——哼！"

售货员如得胜的将军立即回敬道："一切反动派都是纸老虎——呸！"

土八股早经废除，党八股还未走远，洋八股又来了，充斥所谓核心期刊版面。总之，语言彼此模仿，自相繁殖，伪造问题。

113. 巴特：《法兰西学院文学符号学讲座就职讲演》，《符号学原理——结构主义文学理论文学》，第 9 页。

114. 同上，第 10 页。

115. [奥] 西格蒙德 · 弗洛伊德：《作家与白日梦》，《论文学与艺术》，常宏译，北京，国际文化出版公司，2001 年第 1 版，第 101-102 页。

116. 声音转为文字，巴特称其为死人化妆："我们讲话，别人把我们的话记录下来，一些秘书认真地听我们的讲话，提纯，抄写，加上标点，拿出第一个文稿，把它交给我们，让我们再次清洗，然后交付出版，成书，成为永恒。我们刚刚看到的不正是'为死人化妆'吗？我们用防腐香料处理我们的言语，以便让它像木乃伊一样永恒，因为它应该比嗓音保持的时间更长一点。"显然，巴特的口气十分感伤，好像丢失了一件心爱礼物："在这种操作中，我们失去什么，又赢得什么呢？我们失去的是：语言的纯真、出现在另一个身体面前的身体，以及那些'不是吗'和'你知道'等，它们仿佛是对他人的呼唤，加强了交流，保证了交流的进行，总之我们失去的是被语言学家称为语言'交际功能'的那些东西。我们赢得的是：重组的话语逻辑和更加稳固的等级化思想。在言语向文字的过渡中，身体被思想替代了。"[法] 路易 - 让 · 卡尔韦：《结构与符号——罗兰 · 巴特传》，车槿山译，北

京大学出版社，1997 年第 1 版，第 260 页。

117. 阿恩海姆：《视觉思维》，第 301 页。

118. 对巴特来说，摄影是种没有密码的信息，其理由："当然，（摄影）图像不是现实，但至少，它是对现实的完美复制，并且，以常识来看，可用这种完美复制来定义摄影，因而可以看到摄影图像的特殊地位：它是没有密码的信息。" Barthes Roland, *Image, Music, Text*, essays selected and translated by Stephen Heath (New York : Hill and Wang, 1977), p.17. 同为资深符号学家，艾柯则与巴特的观点针锋相对，他列举能够应用于摄影信息的十种符码类型，摄影并非如巴特所言，是没有密码的信息，摄影也不是对现实的简单复制，而是以符号模式运作。Martin Jay, *Photo-Unrealism: the Contribution of the Camera to the Crisis of Ocularcentrism*, in Melvill, & Readings, eds. *Vision and Textuality*, p.347.

119. 波兹曼：《娱乐至死》，第 96 页。

120. 阿恩海姆：《视觉思维》，第 336 页。

121. 柏拉图：《理想国》，第 70-74 页（376E-379A）。

第5章　图像、文字

第5章

图像、文字

电影甫入市民生活，托尔斯泰迟迟不肯脚踏剧院大门，经好友一再劝说，托氏的强硬态度有些松动了，某日暗定决心，瞧瞧究竟如何，但片子才放到开头，便愤然退场。当听说观众对电影这一新艺术形式如此痴迷，不禁破口大骂，毫无遮拦：观众这般堕落，居然能够忍受那么粗俗的东西。这一点，他与柏拉图太像了。未料，如今没多少人愿读厚厚的《战争与和平》，宁览银幕上改编的电影。更糟的是，这部片子的观众或许不会太多，老掉牙的故事实在提不起大众的观看胃口。

与托翁的冷峻面孔截然相反，马里内蒂以热烈表情欢迎电影的到来。1909 年公开发表与传统彻底决裂的《未来派宣言》后，紧接 1916 年，马里内蒂又伙同另一帮未来主义者起草一份《未来派电影宣言》，其中一段是这么说的：

> 虽然书籍是交流思想的珍贵工具，但是，从很早以前，它注定某天消失，就像大教堂、城堡、防御工程、博物馆以及和平主义者的思想观念那样。书籍虽是惯于久坐之人的静谧伴侣、病员的陪护、思乡怀旧者的朋侪，甚至是中立主义者的盟友，然而，却不能为新一代未来主义者——他们沉醉于革命的和好战的精神动力之中——提供消遣或快乐。……我们将要准备讨论的未来主义电影摄影技术，一方面是对宇宙的美丽变形；另一方面，是对全球生活的一种非逻辑的瞬间整合，它将成为孩子们最好学校：获得愉悦、速度、力量、蛮勇和英雄品质的学校。……未来派电影从此以全面更新的形式开展协作，以取代时俗讽刺剧（因为它总是学究气的）、戏剧艺术（其结

果总是可预知的），并毁掉书籍（因为它总是单调乏味而又具有沉重的压制性）。宣传说教运动的需求，迫使我们一次又一次出版书籍，但是我们还是更乐意通过电影这种手段来表达自己，因为它拥有可自由言说、并伴随移动性光亮灿烂符标的大型银幕。[1]

未来主义电影不多，总共四部，且只有一部流传至今，但他们对书籍的仇恨够让人刻骨铭心，难以忘怀的了。

古代哲学关注自然，启蒙哲学关注观念，现代哲学关注词语，20 世纪历经语言转向之后，当代文化寄居另一走势：图像转向。麦克卢汉反复申明“书籍文化即将到头”；德里达则直接宣布电子媒介时代书籍的死亡——情书、文学、精神分析、哲学一道死亡，[2] 其口气不由得令人悬想 19 世纪的德拉克洛瓦。

文学“死亡”确为夸张之语，“式微”倒是恳切之辞，大众越少时间沉浸书籍，越多时间浏览图像，不过，被改编为影视的文学作品，或在媒体上抛头露面的学者专家的论著，却跻身畅销书行列，被广泛阅读。即是说，受挫的文字只要进入图像，便获旺盛生命，茁壮成长，这委实是图像时代的诡谲矛盾——靠影像的提携，文字方可进入大众视野。[3]

托夫勒在《第三次浪潮》中提出：未来社会将产生三种文盲，文字文化文盲、计算机文化文盲、影像文化文盲。[4] 莫霍利 - 纳吉早有此说法：未来社会的文盲是不能阅读摄影的人。

看来，关于文盲的定义在 21 世纪的影像时代将彻底改写。[5]

5.1 传统方法论问题

文字与图像具备相似基因。亚里士多德以为，绘画使用色彩模仿事物，诗歌借助声音表达同一目的；贺拉斯以图画比拟诗歌（“诗歌就像图画：有的要近看才看出它的美，有的要远看；有的放在暗处看最好，有的应放在明处看，不怕鉴赏家锐敏的挑剔；有的只能看一遍，有的百看不厌”）；狄德罗甚至从目的论入手，相信绘画和诗歌皆应合乎道德。

然而，文字与图像孰优孰劣问题上，意见早有分歧。圣奥古斯丁申言：写作可

以描述精神事件，绘画万万做不到；阿尔贝蒂的观点相反：比较诗歌与绘画这一姊妹艺术，虽同为模仿，绘画更为优越，能激活想象；莱奥纳多也如此看待绘画：因其可直接理解并引发沉思，卓异于音乐、诗歌和历史学。[6]

图文对观的脉迹，可溯至诗歌艺术与造型艺术的两厢比较，如前章提及的莱辛《拉奥孔》、贺拉斯《诗艺》，最早讨论这一命题则又是柏拉图《理想国》第十卷与亚里士多德《诗学》。

不同媒介具有不同叙事品质，彼此参证自然是可行的研究方式，也是理想的治学思路，其方法论基于形式的探究，在特定艺术风格（如巴洛克、新古典主义、浪漫主义或现代主义）中，透显话语与造型的相似或差异，揭橥作品所处时代的美学准则[7]，美国大学（或研究机构）设立的比较文学系（或专业）习惯性采用此类研究模式。比较方法论强化语词与视觉之类同或殊异，并在高度抽象层次，以高度概括的历史主义——如美学、人文精神、时代背景等框架内——谈论二者关系，并不奇怪，这是文字与图像对比研究仅有的系统方法。[8]除美国式的跨学科比较，欧洲的符号学是另一得心应手的研究思路：以结构主义查勘文字与图像的相似性或差异性。[9]

以单一命题（如文化土壤、审美趣味、符码模式、情感倾向、经验类型）抠出文学与视觉艺术的观念性结构，指出这一结构对二者施与的影响——如克罗齐推崇直觉，拒绝承认艺术类型之间的差别；杜威看到各门艺术有其通则，一切艺术创作活动中，存在共同因素，“经验离开一个总体的环境是不存在的”；格林强调节奏，诗歌、音乐中的韵律可应用于造型艺术；柏克霍夫以数学作为音乐和其他艺术形式的共同基质[10]——大有问题。

比较方法论有其自身局限：1．事先设定同质的观念；2．抑限其他研究维度；3．受文艺发展顺序的规定而拘泥于形式；4．囿于宏大叙事，疏略细腻体验。总之，跨学科比较除了证实文化史中常规的叙事外，无法料理、确认事相的复杂性。同样，符号学研究亦问题多多，用科学主义代替艺术，以结构主义取缔作者。韦勒克和汀沃伦质疑这种大而无当的论述思路：“所有的艺术必然会有相同的、有效的理智背景，这正如假定在某一特定的时代与地点所有艺术均有共同的社会背景一样荒谬。用同时代的哲学来‘解释’绘画似乎是危险的。……用‘时代精神’来‘解释’各种艺术那就更危险。”[11]

还有，传统方法论无法应对新型文化，如电影、装帧设计、卡通漫画等图像（造

型）与文字（话语）结合的艺术类型；且统一、同质的文化形式已嬗变为异质、多元、复合的文化形态，单一视点远不能阐发并深究由新事实引发的新问题。

倘若不以文学 / 绘画的思路，而立足于文字 / 图像为媒介，将其解作“语词”和“形象”，“可见的”和“可读的”；或将视觉对文字的浸润纳入审题范围，顾及视觉文化对书写文化的持续影响，考辨由新艺术性格触发的新类型表述，那么，更值得关切的话题便自觉呈现。

5.2 文化隐喻的视觉与文化形式的视觉

柏拉图力贬图像，对文字也相当不满，确信真正的哲学家将文字写入心灵；其次以口传诵；他最愤恨落实成文字的文章，故诡辩派修辞学家也被逐出理想国。19世纪的华兹华斯依然残守这一观点，视文字为一种“罪恶”。

《斐德若篇》中，柏拉图编造文字诞生的故事诅咒文字：埃及有位智者名为图提，不仅发明了数目、算术、几何和天文，更重要的是创造了文字。当把这些发明献给埃及国王塔穆斯，国王要他陈述每样发明的利与弊。谈及文字时，图提说：这项发明是一剂良药，“可以使埃及人受到更多教育，有更好的记忆力。”出人意料的是，国王对此并不持赞赏态度，反而有点责备的意思：“你这个发明结果会使学会文字的人们善忘，因为他们不再努力记忆了。他们就信任书文，只凭外在的符号再认，并非凭内在的脑力回忆。所以你发明的这剂药，只能医再认，不能医记忆。至于教育，你所拿给你的学生们的东西只是真实界的形似，而不是真实界本身。因为借文字的帮助，他们无须教练就可以吞下许多知识，好像无所不知，而实际上却一无所知。还不仅此，他们会讨人厌，自以为聪明而实在是不聪明。”[12] 因为文章是哑的，不能对话，没有反馈，养成思想懒惰，最大功用就是忘记。若一个人有了关于真善美的知识，“他不会把知识写在水上，用笔墨做传播的工具。借助于一种文字，既不能以语言替自己辩护，又不能很正确地教人知道真理。”[13]

无论柏拉图怎么口诛笔伐，征讨文字，文字作为视觉（声音的物质化，即不可见的声音转变为可见的语词），最终坐实为支配性文化的隐喻。就像波德莱尔揶揄并诅咒的，达盖尔摄影术改头换面为群众的救世主；而古登堡印刷术也摇身一变为“复仇的上帝”。

视觉作为文化隐喻

有两种视觉文化——作为文化隐喻的视觉和作为文化形式的视觉，均与眼睛有关，与文字有关，二者却背道而驰，形成正反张力。前者是“文字 - 视觉”（literate vision），书籍文化是其典范，诞生标志为古登堡印刷术（对文字的机械复制）；后者是“图像 - 视觉”（image vision），背离文字，影像文化是其例证，诞生标志为达盖尔摄影术（对图像的机械复制）。



图 5.1 古登堡

前者多指心灵之眼，指向理知沉思；后者多为肉身之眼，喻示感性直观。“文字 - 视觉”生产书籍文化，因而是抽象的、情感分离的、无肉身的、单子论的、线性的；“图像 - 视觉”是当代文化主导形式，它是直接的、参与的、涉及情感、基于身体体验、不再受制于形而上二元论。[14]



图 5.2《四十二行圣经》，1455。最早圣经印本，也是欧洲第一部印刷书籍

（1）

正如绪论涉及，“视觉教导”是西方文化发展的潜伏线索，没有视觉隐喻，断难绽露今日西方文化面貌，其理论建构轮番透过“观看”出场，因为认识世界之际，不仅由于视觉优于其他感官（虽对此或褒或贬），更在于心灵这只内在眼睛，可准确呈现外部世界，洞彻原委，盘查真实；或者，世界能够以镜像形式映至心灵之中，无蔽通达，本质毕显。这样一种再现主义图式观，意谓“形而上学对现代世界图像的奠基”。

视觉隐喻提呈理性认识论（心灵沉思）与科学知识观（准确再现）之时，也提供一套中介思路：由技术切入现实。完美技术（如透视法或暗箱）不仅映证形而上学的“哲视”与“聚观”，且着力解决认识论欲图克服的思维障碍。

作为文化隐喻的视觉，由透视法与印刷术所孵化并最终育成。透视法首先是视觉技术的发明，然后融入文化习俗和思维惯例。前面章节提及，人类并非天生具有



图 5.3 印刷术

透视观念，而是经过后天学习形成的习惯，故透视法的一个意思是“教育”——当然，教育与书籍有关。

书籍将在线性透视法中找到对应物。透视法通过几何学原理，以网格计量世界，印刷术（书籍）也以格栅形式，一字接一字、一句接一句、一行接一行，整齐排列，与透视法交相辉映。

印刷刊物的流行，启蒙运动具备可能——甚至法国大革命“是印刷技术的一个遥远却必然的结果”。印刷术还培植对精确性、可重复性的癖好，最大特点在于“将思想的迅捷过程呈现为稳定不变的沉思与分析的力量。”[15] 于今，波兹曼这样的嗜旧者仍钟情于作为文化隐喻的视觉，欲以书籍对抗电视，以书籍文化为准评判图像文化。

理性终因科学与技术缘故，授权视觉世界合理化，理想的视觉（即正确观看何以可能）却为智性的“建构物”。眼睛难逃厄运，被彻底摒弃，因为肉眼只能企及事物表层，揭示可见之物背后的不可见之物，尚需心灵之眼；而克服肉眼的不稳定性和歧义性，只可借助透视 - 暗箱之眼。那么，作为视觉隐喻的眼睛决非肉眼，而是心灵之眼与透视 - 暗箱之眼。透视 - 暗箱之眼制造的是无躯体者，屏蔽身体视觉；心灵之眼也在打造无躯体者，虽然凭借眼睛，但发现抵达真相只能依循心灵。书籍亦批量生产无躯体之人——端赖心灵的沉思与默会。职是之故，作为文化隐喻的视觉与身体分离；相反，作为文化形式的视觉与身体结盟，驻足感性体验。对人类外在行为的影响而言，前者等同“严明纪律”，后者则为“轻举妄动”。

（2）

“文字 - 视觉”文化也是麦克卢汉所言拼音文字造就的文化。[16] 被誉为“黑色魔术”的拼音文字酝孕“文字人”，养成对书本的严重依赖——以眼睛取代耳朵，用凝固的文字取代即逝的口语。

视觉与听觉不仅是两种不同文化观，也喻示两种不同世界观。视觉是持续的，所见之物在时间中连亘存在，听觉是消失的，任何听觉符号随声音的远去而逝去，由于对事物的核查、把捉、监控属于视觉而不属于听觉，视觉便与理性和科学发生关系，相反，听觉则与信仰和宗教默然相遇；视觉是距离性感官，拒绝事物于一定界域之外，听觉未将世界化解为距离，而是接纳它、包容它、款待它，因视觉是间离的，故为最出色的认知器官（眼睛可以聚焦，锁定目标，将某物从背景中抽离，反复审视和质询），而听觉是结盟的感官，与事物整合；视觉为个体性的感官，听觉则是社会性的感官，看是个体性行为，是观看者的孤独与自足，而听觉联系民众，倾诉者撒播信息、发布信息，倾听者接受信息的同时处理信息，吸储语言，然后言说，再融入行动，将社会编织为紧凑整体[17]，由于听觉是说 - 听互动的同步交流，故为参与的、凝聚的、回馈的文化，譬如，听觉涉及现场反应，置身对话情景，言者积极回应听者，所以口语隐含的意义更为细腻精妙，前苏联戏剧理论大师斯坦尼斯拉夫斯曾要求演员以 52 种不同语调说出“今晚”一词；但用文字形式，此种慎微差别遗失殆尽。[18]

听觉社会维系口承传统，“说”与“听”同时发生，行动与回应同步展开，眼、手、口的配合，语音语调、身体动作、面部表情的协调，各个感官处于平衡一致状态，可是，由于文字强化并放大视觉功能，迫使眼睛去看，开放的、复合的文化形态被简化为单一视觉形式[19]，有机和谐的通感（联觉）不复存在。眼睛（观看）自身独立而排挤其他感官系统，盖如于此，文字 - 视觉社会，宗教地位势必没落，因为宗教与聆听有关，与通感有关。经验也贬值了，没有“讲故事的人”了，口耳相传[20]的经验——获取经验，并传授经验，既有亲历体验，也有他人转述的经验——是“讲故事的人”汲取的珍贵养分。[21]

印刷术虽扶掖自由之精神与“人的出现”，却也造就“孤独的人群”，文字人默默阅读的情感抑制，一切秘而不宣的思考活动在内心完成（笛卡尔梦寐以求之事），无须中世纪那样的大声吟诵，自我内省的沉默阅读形成内在导向型的文化，并强化隐私这一观念，单子式个体因之诞生——单子式个体的大量繁衍，说明与群体、环

境可随时切脱，然后再组构为新的社会机体，这与印刷术不谋同辞。

“文字-视觉”文化是对“口语-听觉”文化的决然离弃；“图像-视觉”则是对“文字-视觉”的矫枉过正，正如《话语，造型》一书作者利奥塔以造型颠覆抽象的理论话语，[22] 图像不仅是对话语的解构，也是对作为一种审查机制（即对欲望的抑制机制）的话语之非难。[23]

鉴于文字作为一种深度文化，在各话语之间设置界限，形成不同学科和专业，所育之人是分割的、个人主义的、序列的、疏离的、专门化的，所以麦克卢汉也看到图像-视觉的希望所在：重新部落化，回到整体思维的前印刷术时代，感知由分离走向统合，各类知觉积极参与对事物的摸索。同时，为了生存，人之技能也是全方位发展，且人类交往更其密切。[24]

（3）

法国学者里吉斯·黛布雷为媒介发展史勾画一条简要线索：[25]

书写时代（writing）	印刷时代（print）	视听时代（audio-visual）
偶像	艺术	视觉
语言统治时代	书写统治时代	视觉统治时代
地方性（起源于古希腊）	西方的（起源于意大利）	全球的（起源于美国）
神学	美学	经济

虽然这种黑格尔式的论述特征颇值怀疑，但大致不错绘出文化发展面貌：从口承文化到书面文化，再到今日的图像文化，是传播史或媒介史的完整过程。口语时代——也是本雅明所言讲故事的人所处时代，个人可以为叙者，也可以是听众，角色不固定——大众以群居方式生活；印刷术时代，书籍造就单子式个体；电影时代，群体性的共时欣赏，却是互不干扰的临时性集合体；电视时代，孤独个体再次凸现；现今，电脑和互联网不仅图文并茂，且个体的岑寂与集体的狂欢交织并行，一方面要说很多话，释放情绪，共同聊天讨论各色时事要闻和花边趣事，却又独自一人在鼠标和显示器之间漫不经心游移。

进一步展开

外在表征

> 你不也是神吗？你在数百年前给予思想和言语以躯体，你用印刷符号锁住言语的生命，要不它会逃得无踪无影。如果没有你哟，时间也会吞噬自身，永远葬身于忘却之坟。

这是恩格斯对印刷术的诗意般评价。这位伟大革命导师所料不及的是，印刷术却部分孕育了他极力批判的资本主义制度。

18 世纪，托马斯·潘恩与爱德蒙·柏克就英国宪法形式展开一场激烈论争，柏克的观点是，法律的本质在于未成文的习俗和民族传统，文字仅为“润色”；潘恩则捍卫法律的尊严，确信唯有落实白纸黑字的文本才是权利之保障：“无论在哪里，只要不能以可视形式制造出来，就根本不存在。”

他们为何而争？这场论辩的实质是什么？表面上是口语 / 文字、听觉 / 视觉的分歧，进而是对法律本质的不同理解。但此处关注的并非成文法典对权利的保障，而是作为文化隐喻的视觉——即“文字 - 视觉”——所引发的现代性后果。

现代生活由视觉引导，“看”、“知”、“行”相互纠结、彼此建构，透过视觉特权，现代性工程有效完成。古登堡印刷术的排版方式暗合此后的社会组织方式，线性思维观紧扣此后的时间治理观。其“句法特征”（段落分明易于识别）不仅是机械化、纪律化的喻体，更是高度组织化、分工化、等级化的母体：人事以单位制计量，每一单元各司其职，虽兀自成章，然上下关联，所有活动均在既定框架内完成。这典型体现为办公室（或教室）的空间分割，其格局遵循铅字排版模式，各自独立、互不干预，却又主次清晰、有条不紊。书籍渐趋加强的标准化版式、标准化语法、标准化字体，包括后来的标准化图书分类制，也预示此后统一化、规范化、量化的现代管理形式，映射均质化、类同化的现代生存方式。写作、排版、校对、印刷、装订、运送、销售等书籍制作流程和分工体系，是现代生产与现代生活的表征与先兆。

现代官僚体制与印刷术思路一以贯之，体现为连续、谨慎、统一、严格有序的上下级关系，依据书面文件，有章可循，有则可依，而显坚硬果断、不容商榷，并以档案形式强化人事管理，种种从属关系汇成一个按部就班的庞大行政国家。譬如，办公机构的高效运行，不仅要有高级官员发号施令（形成文牍），亦需一批低级官

员（依据文牍）坚决执行。上令下达的主从确定，加之时间对躯体的看守，形成新型治理艺术，不要忘了，书籍的线性排列对应时间的线性次序，倘若没有对时间的计较与遵守，不仅生活陷入混乱，行政功能也由此瘫痪。另外，种种政令典章、合同副本、法律文书、契约条款所要求的精确性也渗入日常生活，任何模糊、偶然、无序被滴水不漏的严密规则所排除，维持碎片式的都市正常运转，不至散架。故马克思的《< 政治经济学批判 > 导言》有如此见解：口头文化的非线性思维衰退了，线性思维就像排列整齐的书籍一样成形，出现读书人的官僚体系。

生产流程的泰勒 - 福特制也与印刷术相符，为提高生产效率，分解操作姿势找出完成工序的最简单动作，工人只需各就各位，埋头干活[26]。印刷术与资本主义商品逻辑亦有近似性，一切均可比较、量化，进入货币交换。精于算计的文字人将世界化约为简单的算术公式，将质的价值转换为量的加减乘除，不难理解企事业单位（如政府机关、学校）为何是印刷术思维的自然延伸与应用典范。

不仅经验贬值了，思想也贬值了（现代科学的成功诱使人文学科向自然科学看齐，尤其人文学科“被学科化”之后，思想成分减少，学术和知识的成分增多）；语言亦随之贬值，不免沾染标准化和规范化习气。语言的过度“工业化”，本应活泼生动而富有弹性的表达显得简陋、贫乏、粗暴，情感的真实性和丰富性被标准化、规范化的语言活剥生吞，自以为在思想，在说话，在倾吐，在发言，说出的却是那些已被接受的语言、已被冻结的语言，这真应验了结构主义观点：人对语言的控制无非假象。

印刷排版方式会改变部分人的命运，这种说法可能过于穿凿附会，却不是没有根据。现代排版方式按字母 A 到 Z 罗列（如学位论文参考文献），看似不起眼的排版思路，却无意间改变人生轨迹，因为排在前面的字母总是最先引起关注。据统计，全世界最有名望的家族或财团的首字母十分靠前，也许并非巧合，若在黄页中查找电话号码，那么越靠前，命中几率越大。同理，各个国家削尖脑袋在国名的英文翻译上做足文章，力图奥运会开幕式提前出场，譬如朝韩两国，为更好吸引国际注意力，实现最大宣传效果，曾计划 2004 年雅典奥运会将 Korea 改成 Corea。

自来水管因其线性组织，被麦克卢汉视为文字的产物，一些印度村庄铺上自来水管，不多久就被村民拆除，因为大家不再上公用井取水了，社交活动从而剥夺。麦克卢汉就此论析：读写文化长期以来意谓“管道、水龙头、街区、装配线和库存目录”，读写文化或许最具说服力的体现，是统一价格体系，这一体系生成市场，加速商品流

转，在有文字的地方，就连因果观念也长期表现于事物秩序的依次展开。[27]

艺术创作无法脱出印刷术思维的后效。按理说，艺术实践是个体化行为，但在影视节目制作中，需组织的有效化，个人处于次要地位。即便非常自由的当代艺术亦如此，随艺术愈加体制化，创作仅是艺术系统的小小环节，策展人、批评家、理论家、画廊、媒体、拍卖行、收藏家的共同参与，完成艺术品的生产、流通、批评、反馈和销售。

走入内心

印刷术影响外在行为，摄影术则促使书写的笔触扫描身体内部。

摄影诱发绘画转型（当影像媒介的叙述、记录、传播比绘画做得更好时，绘画的传统功能终结了，同时开启自我认同的询问——绘画本身是什么），瓦萨里以为摄影术对写作的冲击与绘画相仿：语言具有局限性，所以要将文字放在更符合它真实本性的用途中去，其中之一就是“完善建构或阐述抽象思想的语言，另外就是探索各式各样的文学格式和诗意共鸣。”

摄影“逼使”画家足入表现和抽象，文学家亦“被迫”迈入心理描写与精神分析。以功能论，除文字的逻辑分析（或论证）尚存无可超越的优势而占有一席，其他诸如表达、刺激、叙述、说明等等传统项目已被更有效媒介瓜分。或说，犹如摄影分担绘画的任务而解放了绘画，摄影也接手文字的“本职工作”，驱策笔触探入身体内部，拨动文字对心理世界的不断采掘——“摄影为诗人对内心考察敞开大门”。

较之摄影对物像的直呈，绘画和文学确乎力不从心，尤其电影、录像等更强大叙事容量、更有效情节推展的时基媒介的衬托，文字陈述能力是有点相形见绌，部分文学工作者（主要是小说家、诗人）便转向心理绘写，表呈隐而不彰的精神征象，或通过外在的行为刻画，揭示内在的心理状态——于这些作者，身体姿势乃内心状态的真实裸露，对行为的洞察便是对秘不示人的潜意识内容的曝光。诗人（包括画家）的作品远远走在了弗洛伊德和荣格精神分析学的前头，文学从“外在的匹配转向内在的构似”。

事物总是在相辅相成中发展，影像叙事手法反过来影响文字，视觉化、图像化效果铆接文字书写与文本阅读，如普鲁斯特、乔伊斯等作家所采用的意识流手法来自电影技术，个人阅读中的快速连词扫描，也受惠于影像文化。一种新媒介的出现并不意味旧媒介的死亡，而是“唤醒旧形式，使之恢复生命力和表现力。”[28] 后面章节，经由个案予以论述。

5.3 文学对抗图像？

摄影术发明没多久，精明的广告商和新闻记者便立马意识到图像的力量，一张照片不仅胜过1000文字，且商品和报刊杂志可以卖得更好。就这样，“看”逐步取代“读”，成为判知的基础。本雅明早在1928年的《单向街》中预言，书籍已走向末路，手写体被广告无情摧毁，作为书写高手的诗人只能透过图像参与写作。[29]

在提炼世界、将其转变为精神对象方面，印刷术似乎比摄影术更其可靠。然则，随图像时代的确凿到来，文字曾经的历史担当渐次步入末途。机械复制之前，图像是书籍的陪衬性说明、点缀性装饰，如今，离开图像的文字，大众是没有阅读耐心的。世殊时异，时乖运蹇，陈晓明即便盛赞木子美的写作，其语气不无哀凉：“书写，或文学与文字，在这个时代，使逃亡变成一次归乡，使图像的压迫、追捕、驱逐，变成图像的孤独之舞，变成图像时代的裸奔。文学终于以它对大时代的屈服，以它对命运的服从成就了自己。”

无论美学家（如莱辛），还是图像学家（如贡布里希），抑或语言学家（如古德曼），均确认图像具有非常效果。其责难者努力限制它，不允肆意作为；其赞美者充分挖掘其潜力，释放视觉能量。图像文化之盛，丹尼尔·贝尔于上世纪70年代就已预断：影像约定审美，主宰公众，这是不可避免的，“我相信，当代文化正逐步成为视觉文化，而不是印刷文化，这是千真万确的事实。”[30]

欲以文字定义文化的企图，备受图像的质疑与挑衅。但文字书写未必沦为影像文化的祭品，反以变通方式应对图像的蚕食。

对图像广泛而深入的回应是手机一项附属业务——短信。手机短信早已超越“堵车，晚些到，抱歉”、“今天开会，不回家吃饭”、“有事，给办公室拨电话”等等最初的简单告知功能，书写愈加复杂深化，在经济并不宽裕的人民手中，随拇指在按键上运指如飞，一种新文学书写渐次演变为火爆的民间娱乐狂欢，每天数以亿计的信息在空中穿梭翱翔（2007年，全国人民共发送5921亿条短信，日均16亿，跻身第五媒体），医治“快乐缺乏症”和“感情冷漠症”。短信文学夹杂口语、俚语、土话、粗话、方言，干净利落而决不拖拖拉拉、插科打诨而决不一本正经、鸡毛蒜皮而决不宏图伟业、损人利己而决不好善乐施；无厘头、调侃、讽刺、奚落、挖苦之风尽扬；黄段子、伟人笑话亦比比皆是；民间共同参与是其创作方式，虽有高薪的职业

写手，大众也获致主动权，可按喜好短信兼有图像的便捷、快速、一目了然的特性，摆脱阅读道貌岸然文章时的劳神费心之苦。总之，广开言路的姿态和喜闻乐见的形式，标榜其为十足大众文化，是民间文化的复兴。

手机文学的修辞法为“突降格”，有限空间内具备调侃之趣，同时以最俭省的笔墨达成预设效果：仿佛一则文字表演的“三句半”，也像一组以语言制造的“四格漫画”。[31] 由于手机屏幕不像传统纸张那样一览无余，尽收眼底，而是按键上下翻阅，加剧此种漫画效果。

作家千夫长一部4200字的手机小说《城外》卖出18万元后，又以同样字数同样价格，将第二部作品《城内》贩给北京阿尔玛通讯公司。小说被分割60条短信“出版发行”，手机用户以短信订阅，月内读完，费用与一本书价格等同：18元。千夫长本人是这样看待短信的：“我喜欢短信，因为它篇幅袖珍，寥寥数语就可以简洁地表达出我的想法，不用像平常生活中那么啰嗦。”近日，一种更新颖的手机文学形式——配上声音与图像的彩信小说出现，作家沈乔生为此量身定做，写出《特别婚礼》。

千夫长的行为无疑引发手机文学的新一轮争议，手机文学纵深挺进，逐步脱离最初的“低级趣味”和“庸俗笑话”。何立伟等6位作家与e拇指文学网协议合作，成为国内首批手机文学签约作者。某公司也与包括苏童在内的一批知名小说家联手，有意将其作品改编为手机格式。千夫长甚至觊觎大部头《红楼梦》，将每章浓缩至70字，但难度太高，最终放弃。

空中传媒与榕树下网站共同举办原创手机文学大赛，向全国手机用户征集作品，中国移动和《天涯》杂志联袂发起短信文学大赛，宣传词语够夸张，颇具煽动性：“动大拇指，当大作家，中轿车大奖。”大赛分诗歌、散文、小说三门类，字数不超过210字（诗歌限16行以内），字（行）数的限制出于目前手机短信功能的考虑。

种种迹象表明，短信文学俨然生成，这种手机书写却早已风靡日本。

另一条战线发生网络领域。美国艺术与科学研究院于2003年调研，发现网络语言具备高度趋同性，“句子的长度只有5.4个单词，22%的信息只包含一个单词或图像表情”，不因交流者的文化背景差异而无法沟通，这印证了诺·维纳的观点：语言倘若获致生存价值而留存下来，“那它一定是采取了一种接近最适当的信息分布形式。”[32] 其实，网络语言正是适应图像时代的变种。这场民间的语文聊天运动，文字书写被不断改造，为追求交流速度，甚至不惜输出大剂量的错字、别字，以

及胡乱搭配的符码，但置入上下语境，可转译可释读，歧义得多姿多彩，反而更富生气。传统书写观念，错误语言必定传达舛讹信息，因而是没有意义的，难于理解的，但新的文字书写，错误信息可以提示正确意图，一如错误的问题也能引出正确的答案。网络语言以缩略、谐音、比拟、讹变，反复改篡正统词汇，重新锻造大众语言，并被约定俗成接受。由键盘敲出的话语敏锐、犀利、糙俗、激荡回肠、寻衅滋事，烙上暴力色彩，以至这类“秽语”蔚然成风，不断膨胀，流于时髦，为大众竞相追逐。

图像叙事经验在影像文化中耳濡目染的新新人类身上已然形成。更简洁、生动，更其形象化、直观化的语言，完全适合读图时代的年轻人交流需要，亦传达青年一代的生活态度，调侃、风趣和轻松活泼的字里行间，时时透露几分玩世不恭和少许愤世嫉俗。

这场民间语文运动，甚至字词、标点、数字也被视觉化处理了，以不多笔墨，快速理解，对号入座：

“巾”对“币”说：儿啊，你戴上博士帽，也就身价百倍了。
“正”对“丐”说：别以为装个假肢就能乞讨了。
“5”对“2”说：你看你奴颜婢膝那个样。
“2”对“5”说：你怎么就不说你自己那个腐败的大肚皮。
“！”对“？”说：你以为你隆了胸就了不起啦。
“？”对“！”说：瘦成那样还减肥呢？

文字以图像化方式重获妙趣生机，渗润日常，由此“触摸到一个繁杂聒噪真切实在的世界。”[33] 网络语言弥漫之际，许多语言学专家对其发难，称网络词汇是种污染，使汉语庸俗化、低级化，“应当按照语言发展的规律及时予以引导和规范”。[34] 网络语言作为意外事件在分裂中爆发，的确，它繁芜、杂烩，多少有些粗鄙、恶俗，但语言表现力正孕育于混乱之中，文化创造力也酝酿于骚动之中。当语言学家愤然指摘时，他们大概忘了，曾经的白话文也受着同样恶名，顶着同样挞伐。

5.4 图像与文字相互转化

图像（形象）与文字（语词）为两种再现模式，也是两种基本文化形式，“看照片只需要辨认，看文字却需要理解”此类说法死死卯入思想观念。哲人在诸多对子之间划出简单而粗暴的切割，这种心智模式是种排斥机制，一方屈从另一方，如柏拉图将艺术家逐出理想国，哲学王成为统治者，类似言论或事例可罗列一大堆。

正因文字传统过于僵硬、顽固、执拗，才有后来的防卫过当——利奥塔为观看辩护；阿恩海姆赋予感性知觉与理知思维以同等地位；以及杰姆逊将视觉文化归入后现代属性。

看来，重新清理或有必要。

传统分离观

传统的语言观和真理观，强调眼与耳、空间与时间、图像与词语之背离。真理是不可见的，不能被图像表达，而语言作为媒介，最适合讲述不可见的、不可造型的事物之本质。

即便感性十分的浪漫主义诗歌，也不大认同视觉与图像，对于看重想象的浪漫主义诗人，造型是成问题的，因想象作为意识能量，超乎视觉或图像之上。诗歌最终放弃与绘画的缔约，而与音乐结盟。爱德蒙·柏克以为天才的语言是不可见的，甚至是不可感知的，拒绝诗歌可以或应该在读者头脑中激起清晰明确的图像。

文字的权威倚于种种二分，因为此种区分能够担保挖掘事相，知晓真理。正是对立（摈斥）机制强化了文之优先。倘若这种等级次序并非想当然的如此这般，文字何为？

本文正要说明，这种刻板、机械的对立思维在图像时代未必有效。就刚才提及的浪漫主义诗歌对视觉和图像的拒绝，他们是否真能摆脱造型的搅扰，是成问题的，因为胡塞尔告诉我们，图像意识与想象具有的共同点：构造的不是事物本身，而是事物的图像。图像意识被看做想象行为，是一种借助图像的想象行为，胡塞尔甚至将整个想象都看成广义上的图像意识。[35] 当代符号学研究也表明，符号是由词和头脑中的图像组成，联系一个指涉物。

文字（深度文化）与图像（表层文化）早已生发时隐时现、或晦或显的交错变化。就是那位藐视图像的柏拉图，也从坏处将文字等同于图像，在《斐德若篇》中提出，

写作与绘画非常相似。[36]

本雅明在《作为生产者的作者》中号召，要打破写作与影像界限，释放囿于门户之见的知识生产力。

语言思维对应于印刷时代，图像认知对应于影像时代；或者看照片只需辨认，看文字却要理解；[37] 或如斯科特 - 拉什将利奥塔特有术语运用于后现代主义美学分析中，认为现代的感受性是话语的、推论的，而后现代的感受性是图像的、直观的；[38] 或者，文学是时间性的艺术，而造型艺术归属空间性，这样的对应方式固然有其道理，直观上看也使人信服，但可能显得太经验化而掩盖二者深层维系：语言素来不曾脱离图像自成语言，图像也不可能脱离语言自成图像，图文始终处于若即若离的调适状态。

例释——降魔变

（1）

大致绘于北周时期的敦煌西千佛 12 窟降魔变壁画（图 5.4），矩形空间内，故事内容按顺时针方向演绎，上下两排呈列，从须达拜佛到选址建精舍（上列），再至舍利弗与劳度叉斗法，最后劳度叉皈依佛门（下列）。此铺壁画，图像如文字一般，按线性时间发展，即，图像转译文字，二者叙事结构是一致的，处于平行同构关系。

随后不久，初唐一铺表现同样题材的壁画（335 窟，据题记 686 年绘制，图 5.5-6），却放弃文学的线性叙事，走向绘画自身（视觉效果）的完善。画面首先省略须达寻祇园建精舍的情节，集中斗法部分；构图形式采用装饰画惯用的中轴对称（即对立结构）；画家大胆添加许多经文并未提及的人物，以艺术夸张强化视觉效果，如对风的非常规处理："艺术家煞费苦心地描绘了这一攻击如何使外道陷入一片混乱：劳度叉双目难睁，其追随者以手护面。舍利弗安详自信与外道的惊慌狂乱形成强烈对比，成为画面焦点。为了强调这一情节的重要性，画家进一步把旋风拟人化，他创造出风神正用力压挤皮囊，释放强劲的狂风。"[39]

北周的绘画，风没有具体表现，树也呆板，风与树的争斗在画面中并不重要，也许画家没有能力描绘这些细节，或不屑一顾，以为绘制这些东西对讲故事本身无多大用处；而初唐壁画，由于画面自身结构需要，以狂风串联散乱画面，艺术家对风的处理格外用功。

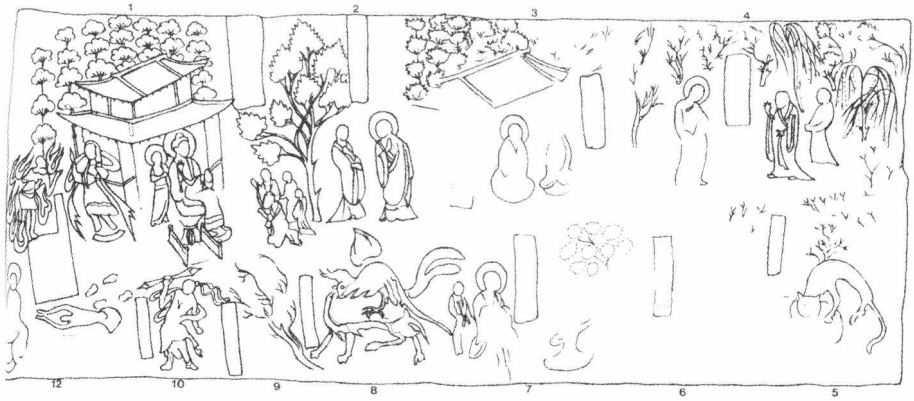


图 5.4 西千佛洞北周 12 窟降魔变壁画

初唐这铺壁画为此后变文的俗讲说唱提供更为丰实的场景和更其活泼的情节。从经文到变文的演变可映证这一脉理。

经文中，大树与狂风争斗这一剧情，只有十分简略枯燥的叙述：

> （劳度差）善知幻术。于大众前，咒作一树，自然长大，荫覆众会，树叶郁茂，华果各异。众人咸言："此变乃是劳度差作。"时舍利弗便以神力作旋岚风，吹拔树根，倒著于地，碎为微尘。

晚于 335 窟壁画的变文中，作者直接移植壁画的斗法场面（譬如，原本不见于经文的风神，在 335 窟首次出现，成了变文的中心角色），并添置大量细节说明，较之经文，不仅叙事紧凑，情节舒展，且景致生动，意趣盎然，犹如一幅幅画面从

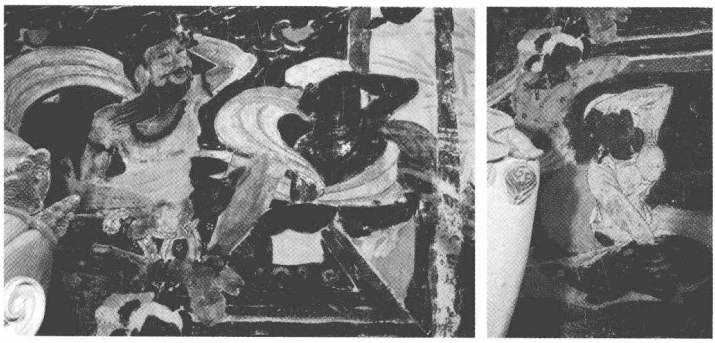


图 5.5–6 初唐 335 窟降魔变（局部），劳度叉及其追随者以手护面的细节

眼前闪过：

舍利弗忽于众里化出风神，叉手向前，启言和尚："三千大千世界，须臾吹却不难；况此小树纤毫，敢能当我风道！"出言已讫，解袋即吹。于时地卷如绵，石如尘碎，枝条迸散他方，茎干莫知所在。外道无地自容，四众一时唱快处……

这段叙事之后，接续一段韵文唱词，简直是对335窟壁画的直观描述：

六师被吹脚距地，/香炉宝子逐风飞，/宝座顷（倾）危而欲倒，/外道怕急总扶之。[40]

相应的，变相绘画也从新创作的变文中吸收大量细节元素充实自身，拓展视觉效果。譬如，晚唐9窟（图5.7-9）现场感十足，人物甚夥、场面至阔、情节饱满、铺陈精彩，包括构图的完整性与斗法的戏剧性，均为此前壁画所不及。巫鸿最后总结道："描写这一故事的北周壁画模拟经文的叙事结构，而初唐出现的一种新的绘画形式则根据自身逻辑将文献转化为一种空间性的表现方式。这种图像一旦出现，便激发起人们的巨大想象力并影响到了变文的写作，变文反过来又成为创作变文表演中所使用的画卷以及石窟内大幅变相壁画的一个重要源泉。"[41]

从《何为变相？》的研究中可看出，图像与文字在相互借鉴中彼此推动，以求自身的具体与生动，丰富与完善。不独如此，图像与文字还相映成趣，共同参与故事的讲述，绘声绘色，引人入胜。降魔变的另一种图像形式，手卷画（非石窟壁画）出现唐朝，手卷画所起作用是图像和说文互用。图随文走，随故事逐步推衍，画卷纡徐展开。画卷背后录有说唱韵文，当讲述者手持画卷面向听众时，他也能知道画卷哪一部分对应哪一段说文，免以文不对图。说书人指着图像讲述故事，然后唱唱词，听众在"乐歌的美感中，更愉快地抓住故事的主要意义。"[42]一如今日电影，有得听，且有得看，其乐融融。

（2）

文字的发展史是与图像的分离史：从图画文字，到象形文字、图形文字，再至

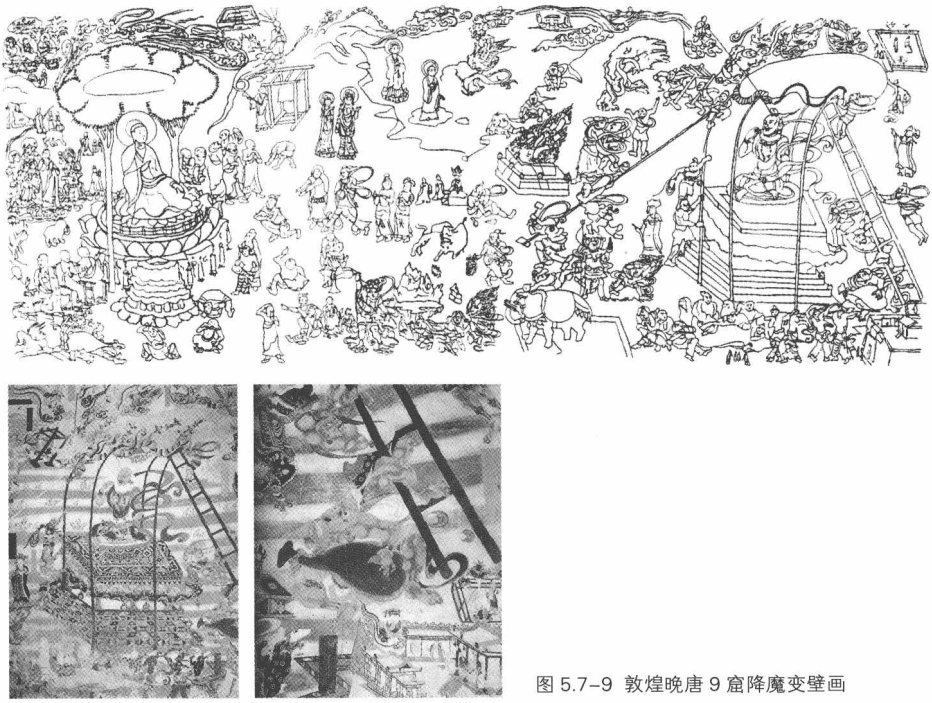


图 5.7-9 敦煌晚唐 9 窟降魔变壁画

字母文字、拼音文字，或从繁体字到简体字，这一演绎过程，文字书写越来越简化，越来越抽象，失去最初的图像特征，文字从图像中独立。如甲骨文和金文被称为书中有画，但到了小篆，象形因素和图示特征开始消失，书画同一的状态渐趋分离。作为表达最有效的媒介，文字语言最终支配思维结构，盖如结构主义宣称，不是人在说语言，而是语言在说人。

图像发展也是逐渐脱逸文字束缚的过程，从对文字依赖到与其分离，自足为图像。西方艺术史，这一特征尤为明显，早期绘画等同于文学（如中世纪绘画），到后来转译文学（如文艺复兴绘画），然后改编文学，增添诸多与文学故事不相干的细节和信息（如新古典主义），至外光写生（如印象派），再到纯粹视觉因素的强化（如现代艺术），最终走向抽象表现主义和极少主义。布列逊坦承风格演绎无以有效图解美术史，他将符号学引入艺术史研究，视图像和词语为符号，而艺术的发展便是图像分离词语（文本）的过程，从话语走向造型，从文本走向图像，从叙事走向描绘，在现代主义的抽象艺术这里，话语性的东西消失了，只剩下纯粹图形性之物，即“无语义的笔触”。他对现代艺术的认知与格林伯格一脉相承，布列逊提及波洛

克后，没接着说下去。布列逊结束的地方正是格林伯格起点，也就是老生常谈的艺术自律。[43]

可是，图像与文字并非各自孤立发展，图像一旦生成，便会抟塑文字的叙事面貌，文字在图像资源中获取创意，丰富自身书写，如但丁的《神曲》多受惠于视觉和图像，华托的作品催生一种新的文学体裁；反观图像发展这条线索，文字书写同样影响图像制作，重构图像语法，如德拉克洛瓦的浪漫主义颇受但丁、拜伦的启发。图像与文字向来不曾脱离对方，其中一方依存于另一方，决非此消彼长（削弱）或取而代之（排斥），而是共同孕育滋养，转借效果，在不期而遇中照见自身，在刻意碰撞中会见自身。[44]

文字（话语）与图像（造型）关系上，最极端的要数阿恩海姆的说法了。他认为抽象思维借助形象经验，而语言之所以对创造性思维有所帮衬，就在于思维展开时提供视觉意象。[45]如“思想深奥”一词，其中“深”（depth）与水井的“深”同为一词，思想的“深”是无形的、抽象的，只有配合具体形象“井”才能生动说明；揭穿某人时会说“撕下他虚伪的面纱”，正以活泼形象加强语言力度，“虚伪”通过“面纱”充分显示；当读到“冷酷无情（麻木不仁）”或“奴颜媚骨（卑躬屈膝）”等词汇，即刻想起与之相关的视觉意象；再如“政权腐败”、“论证尖锐”诸如此类的抽象语言，亦由感性经验及时支援；即使“狮子属猫科”这一高度概括的陈述，正是视觉意象“赶来相助”才使二者有了实质区分。文字论述无法游离形象说明，看似与知觉经验无关的文字，实则与之形影不离。阿恩海姆甚至过火地认为，逻辑链词（介词、连词）的意义也由感性事物引申，诸如“虽然”、“但是”、“不仅……而且”、“如果”、“因为”等介词、连词也具有意向性。[46]

阿恩海姆的语气十分肯定：人类思维决然无法超越感官所能给予的直观意象；语言也可提供稳定的“标签”，诱使感性经验“认识”某些现象。正是文字（语言）与图像（形象）对对方不足之处的补偿，使得这两种不同媒介成功匹配。[47]阿恩海姆的观点正是布列逊的意思：我们运用词语思维的部分，与我们在绘画前的视觉经验互相作用。[48]

文字的视觉化（图像化文字）

艺术理论中，“视觉语言”这一术语朗朗上口，它是将语言学传统的句法和语意技巧套入图像艺术。通常关注这枚词汇在造型中的应用，而忽视其在文学领域的

含义，“视觉语言”也可看作“视觉化的文字语言”——图像语法和视觉修辞在语词表达中的体现。这也是米歇尔对“图像的语言学”和“文本的图像学”所做区分，后者将事物再现、场景描述、比喻铺张、寓言形象等叙述手法融入文本书写。需注意，图像中的视觉语言并非语言学严格意义上的使用，仅作“引用式”沿袭；同样，文学上的视觉（图像）语言并不能真正等同图像或视觉景观，只是吸收一些“图像语法”和“视觉修辞”，仅为借用而已。

例释——鲁迅

鲁迅多次提及幻灯片事件如何改变其人生观，这一弃医从文的著名故事，潜藏一条合宜的分析线索：图像文化对文字传统的冲击，以及书写的视觉化。

幻灯片事件中，鲁迅首先遭遇的是震撼，砍头固然凶残野蛮，麻木人群的观看也极富暴力色彩，令其惊愕的却是，竟以新视觉技术展示此种酷刑，其紧张程度不言而喻。它不仅是鲁迅看到行刑的聋惧，亦是视觉形式所呈现的恐怖——传达文字力有未逮的奇异能量。面对突如其来的图像震撼，不知所措的他，不晓得该怎么好，从新视觉技术中，敏察这种砍头行为、这种看与被看的关系，对落后民族究竟意谓什么。

影像的侵入不言自明，它直截了当，远超乎传统文字的书写效果。鲁迅意外看到这帧幻灯片内容，亦是其作品所要描绘内容：一是中国的落后、贫穷；二是对有效语言交流的需求，相信这一语言可使中国赶上其他先进国家。[49]

如何实现治世疗伤，以文救国之梦？鲁迅的真正难言在于，面对新视觉技术触发的震惊与诧异，他无所适从，不得不退回文字传统，奋笔书写，抵制此种焦虑，但“这一视觉威胁所留下的阴影会始终缠绕他。”[50] 鲁迅有效解决了这一矛盾，其武器便是杂文和短篇小说两种文体形式，尤其杂文，与当时的新媒介报导相仿：短小精悍、时事性高、针对性强，以现代印刷媒体传播，并类似图像的视觉效果——敏锐、直接、简短、透明、快捷——鲁迅曾数次直接以“立此存照”为杂文标题，视文章为相机吐出的一张张照片。这也是鲁迅先生全力推崇版画的原因，“虽极匆忙，顷刻能办”。版画黑白二色简洁有力，符合他的杂文精神，鲁迅也是这样谈论杂文的：“感应的神经”、“立刻给以反响或抗争”。

短篇小说的创作更富意义。除小说中对眼睛和视线的颇多刻画，还包括大量电影技术的灵活移用（如《药》中的特写，《故乡》中的闪回），“不像传统意义上的

章回小说，短篇是内容精简、信息集中的文字文本。若将中国古典小说看作闲暇时所观赏的卷轴画，那么短篇小说则更像快照，虽然没有什么细节背景，却能迅速捕捉生命中的一个凝固瞬间。在鲁迅的小说中，这类快照的功效通过讽刺被不断强化，这又类似摄像机的镜头，仅仅展示而不加以评价。”[51]

鲁迅本人对新视觉媒介是机警的，得益于留学日本所获悉的视觉经验，有材料披露，看电影是鲁迅日常生活一笔较大开支，后来迻译电影理论，说明“留心世事的人们，实在很有一读的必要”，且文章多有涉及影片。鲁迅曾提到幻灯片将成为今后教学的主要形式，结果，“话还没说完，就埋葬在一阵哄笑里了。”

鲁迅没有完全逃避新视觉技术带来的陌生体验，反将这种图像化叙事应用其写作，比如曾经的学医经历（工于解剖图画，亲手为人体生理学讲义绘制六十余幅解剖插图），以及对电影的迷恋，使文本获致“摄影机镜头所产生的视觉或影像经验。”[52]而鲁迅再三讲述的那张幻灯片，好似电影特写，甚至文本中的整个事件也被他处理成电影式场景，“鲁迅很厉害，故意把他的经验变成一个具有震撼力的画面。是不是真有这张图片已经无所谓。……在当时情况下，鲁迅一定要把这种震撼力压到读者身上，所以他一定要在文本中造出这个画面来。”[53]

新视觉技术的有效表达，敦促文字工作者重识文学，调整文字书写习惯——转译“视觉”效果，使语言履行“观看”功能。胡适要清除传统文字所承载的太多历史负担，虽极端了点，还是说服力的，因为，传统语言形式毕竟不能够充分解释“观看经验”和“视觉教养”。[54]新视觉技术具备的清晰、直接、犀锐，正是新文学运动“肇事者”的殷切企盼，文学须再度自我设计，破坏并重建“知识分子与文字的契约”，以应对新视觉技术的优越性，[55]同时激活传统文化的现代转型。

视觉化的图像语法浸入作者的书写技术，融为词语一部分，日后写作不由然显露种种遗留痕迹。视觉经验改变文字书写，不仅是文字自身的嬗变，也是对图像语法的反馈，改造自身形式获取能量，以新语言回应新视觉技术这种普遍有效的交流与传播。可以理解，为何今人很难进入一部古典文本如莎士比亚著作，阅读时多少感到有点隔膜，文字上总觉有些生疏，而较容易阅读当代文学作品，即便传统文本重获意义，也只能接受当代文化的暗示或规约。[56]如前所论，影像媒介深刻修正大脑的感知模式，作者与读者学会接受并应付更多视觉信息，趋于将这种经验植入书写与阅读。换言之，当代文化品质暗自发挥作用，设定并框限对各类文本的确认、择取，及应对、回馈——文本书写与阅读，无法游离影像文化的视觉经验。

文字视觉化传统

视觉新技术出现之前，记忆术也是将文字转化视觉的途径之一，如贡布里希的列举：画家霍格思（Hogarth）的名字可这样转译，一个“hog”（家猪）从事“art”（艺术），它正在画一个“h”。古人业已懂得图像效果对文字描述的重要，如修辞学，以古罗马作家昆体良的说法：一种令事物敞亮、显豁并激发听众想象的学问，“在演说中通过词语和图像唤起在场之鲜活印象的能力”[57]。莱辛之所以批评阿里奥斯托，因他对女性美的描述，阙失视觉效果。

中国传统文人的此意识自觉而主动，由于集多种身份于一身，文字的书写未见西式的层层推理与重重论证，多为比喻、夸张、暗示、类比、隐喻，多有语言视觉化的运用。深受道家美学影响的古典山水诗歌常以画喻诗，为人熟知的是苏轼对王维的溢美之词——“诗中有画”，如“明月松间照，清泉石上流，竹喧归浣女，莲动下渔舟”，力求细节的视觉性再现，宛如一幅精致的风景小品纸上跃然。[58]

各个语言形式，成语典故较有特色。成语典故是对一则完整文学故事的高浓度压缩，可称其为书写的视觉化处理，如拔苗助长、守株待兔、东施效颦、刻舟求剑、掩耳盗铃……以具体形象浓缩文学故事，并蕴涵深刻道理。如今，日常语言甚至比较谨严规范的论文写作，也常常动用成语典故，其目的是将抽象道理还原为生动的直观形象，不仅语言活泼有趣，且以一个个曾经的实践案例推动思想的展开。

四字成语亦用于片名的翻译，如“Her Highness Commands”，照字面意思《她的最高命令》，显然没有《禁苑春浓》那么雅致，那么吸引人；若将“Blind Chance”直译为《盲目的机会》，略显寡淡，没有《盲打误撞》这么酷。《翠堤春晓》（The Greet Waltz）、《歌舞升平》（The Gold Diggers of 1933）、《绿野仙迹》（Wizard of Oz）、《随风而逝》（The Wind will Carry Us）、《筋疲力尽》（Breathless）……不胜枚举。当然，不限于四字成语，影片《一树梨花压海棠》（Lolita），以典故暗示内容，点到为止，含蓄而不露骨，具有高逸的审美意境[59]，外来文化的陌生感被视觉化的汉语伪装得很亲近。用一则短语概括一种情景，西方也擅长此术，如，丘比特之箭、阿喀琉斯的脚踵、浮士德契约，以图像化方式寓意某些道理，不必费辞，有点像概念化的符号（骷髅、十字架、星月、橄榄枝）表示约定俗成的内容。

文学的图像实验室

《发达资本主义时代的抒情诗人》一书，本雅明提及出版商吉拉尔丹（Girardin）大胆改革旗下的《快报》，“用简短、直截了当的信息与详尽的报道相抗衡”。这当然为广告的兴盛埋下伏笔。但“它们本身易得、精巧，非常符合专栏的特点”，报纸魅力大增，销售量直线上升。[60] 紧接着，本雅明讲述了吉拉尔丹夫人对达盖尔摄影术的赞叹。从上下行文逻辑来看，吉拉尔丹夫人这段话似显多余。鉴于此书是本雅明“拱廊街”写作计划的散稿和残片，可推断他准备在此说些什么，兴许是摄影对新闻报道方式的影响。答案在几页之后，本雅明两厢对照全景文学与西洋景，认为全景文学作品受都市人的喜爱并非偶然，“这些书由一系列独立成篇的小品文构成，这些短小文章在它所采用的逸闻趣事方式这一点上类似于西洋景那由塑料制成的前景，在它具有的大量信息内涵这一点上又类似于西洋景那广阔的后景。”吉拉尔丹的报纸则为全景文学提供用武之地。[61]《巴黎，19 世纪的都城》中，本雅明再次提及小品文与西洋景的吻合与对应，且前者兼具后者的社会功效。[62] 本雅明本人的作品则是一部部都市景观的蒙太奇拼贴，马拉美的诗作成为报纸视觉化的佐证，稍后引申。

短小精悍的报道方式也与电报技术的出现有关。1848 年，莫尔斯（不仅是电报发明人，亦是画家）电报投入运营，为远程新闻报道打开方便之门，由于电报按字数计费，文辞降至最低，描述事实即可，“观点”也让位于“事相”，与今日的手机短信何其相似。而电视正是达盖尔摄影术和莫尔斯电报的杂交变种——摄影术的图像与电报式散漫、断裂、脱离语境的破碎语言，均为电视节目标准版本。

上世纪 20 年代，“新颖且富表现力”的《时代周刊》和《生活》杂志，“把明快的节奏与反映新事物的生动语言，同城市生活与享乐主义的步调糅合一起，”[63] 除语言更生动，节奏感更强外，版式设计亦愈加视觉化：翻开纸页，彼此无关且相互矛盾的条目，以杂乱的非连续方阵堆砌，马赛克式的版面，耸人听闻的标题，配上醒目的图片，一连串视觉意象涌入眼帘，犹如电影场面，讲述当日发生的种种事件，随翻阅顺序不同，各个场景重新织成自以为是的叙事。这样，报刊杂志不再是用来“读”的，而是拿来“看”的。

甚或书籍的章节安排也采用影像化方式。以菲利普·B·梅洛斯的洞察，麦克卢汉的文本组织近似先锋电影，将分解的信息拼贴为既隔离又连接的整体，以分割、闪回手法取代传统印刷术的线性结构。[64] 此类写作形式并不鲜见，本雅明的《单向

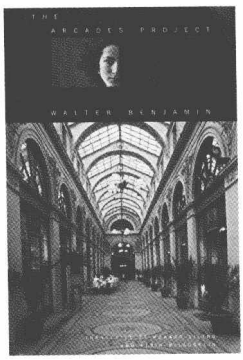


图 5.10　本雅明《拱廊街计划》

街》、《拱廊街计划》和巴特的《恋人絮语》、《S/Z》均有实践。如本雅明 1928 年成稿的《单向街》可视为相册式拼贴文本：将“镜头”对准异景奇观，随意游走的笔触，涂抹出支离破碎的叙事片段，着迷于诸如手套、古董、玩具等细小事物，加之场景的跳接，如生活快照一般，文本更具蒙太奇色彩。未完成的写作计划《拱廊街》也是一部都市图像蒙太奇，尝试用语言文字打造视觉效果，以只言片语营构壮观的 19 世纪巴黎都市全景图，笔端犹如机位，稍换角度，一幅簇新场景便呈现眼前。本雅明自称：“《拱廊街》的手法是文字蒙太奇（literary montage），对此，我没什么可说的，仅为展示、呈露、裸现。”[65] 安吉拉·默克罗比亦这样评述《拱廊街计划》：本雅明是卓越的实验家，不断在文字中重现影像效果，让文字跟图像一样运作。这也影响对其作品的释读，既然《拱廊街计划》是一系列文字图像，就不能按传统文本方式理解它，应视为一系列断继的残篇，一出展览，一场演出，而非一部传统学术著作。[66]

利奥塔鄙夷文字，反对文字优于图像这种文本主义认识论，主张感官和经验优于理智和概念，故对造型抱以厚望，希望图像进入话语并影响话语，发展一种绘图式的写作，以言词作画，在言词中作画。他推崇具有想象力的、一词多义的、所指含混的诗意书写，诗歌是其楷模。[67] 不知利奥塔对诗歌是否真的了解，因为诗人尤其先锋诗人早已贯彻这一原则。

先看看新生代诗人伊蕾一首题为《黄果树大瀑布》的作品：

白岩石一样砸下来
砸

下
来
砸碎大墙下款款的散步
砸碎“维也纳别墅”那架小床
砸碎死水河那个幽暗的夜晚
砸碎那尊白蜡的雕像
砸碎那座小岛，茅草的小岛
砸碎那段无人的走廊
砸碎古陵墓前躁动不安的欲念
砸碎重复了又重复的缠绵的失望
砸碎沙地上那株深秋的苹果树
砸碎旷野里那幅水彩画
砸碎红窗帘下那把流泪的吉他
砸碎海滩上那迷茫中短暂的彷徨
把我砸得粉碎粉碎吧
我灵魂不散
要去寻找那一片永恒的土壤
强盗一样去占领、占领
哪怕像这瀑布
千年万年被钉在
悬
崖
下

这里，词语已不重要，关键是通过建行方式——“砸”、“下”、“来”三字各占一列——词语流变为视觉意象，造成沉甸甸的坠落之感，提交一幅黄果树瀑布急促扑下悬崖的画面。

摄影术对报纸影响不小，马拉美的诗作脱胎于报纸。高蹈派和象征派诗人马拉美，不仅认信报纸这种媒介形式提供智慧与希望，是含蓄隐晦诗歌的创作指南，[68] 且暗示，其诗作《骰子一掷…… 》与报纸版式设计的视觉结构十分类似。[69] 词汇与

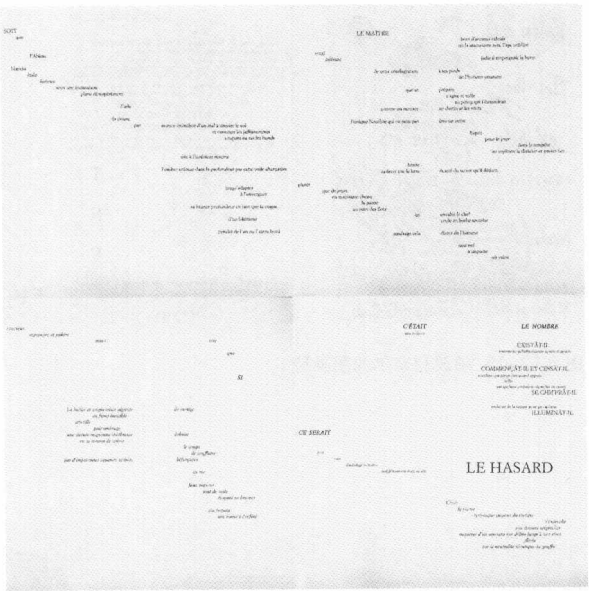


图 5.11　马拉美后期诗作《骰子一掷……》(un coup de d é s)

空间相互交织却又彼此抵牾的文本，分散页面的语素好比随意投掷的“骰子”，漫游其间，作者以“图像似的眼光”捕捉文字，而纸页确如图底一般参与诗作，不仅生成视觉意象，且“围绕词的空白，排版时玩的一些花样，诗文的空间组合，都有助于词汇发挥无限光彩，使之含有成千上万的不同启迪。”[70] 诗集成了图册，以克洛德 · 卢莱（Claude Roulet）的形容：每一页均为一幅画。

语词虽是理性的，约定俗成的，有能指和所指，亦有上下文关系和因果序列，但版面的空间分裂拘谨的字符，反复刷新词与词之间的链接，开示无可预断的释义，因阅读过程充满弹性，致使读者意识到思想过程的歧义性、流动性、不稳定性。马拉美另一部未完成作品《书》，是一本“既没有开头也没有结尾”的手稿，不为传统书籍规格所束缚，页码并非遵循线形顺序，而是独立成章的小册子，“语法、句法、文字的排印时引进一种关系并不确定的多种元素的多态组合”[71]，如影集中的照片，可随机挪移，任意拼接，互换次序，一部开放性的动态文本呼之欲出。

似乎诗人和作家天生敏于词语的变异，专事炮炼图像化的书写策略，艾略特、庞德、阿波利奈尔、乔伊斯、普鲁斯特、布洛克、福克纳愈加关切语言的视觉因素，如乔伊斯不仅是铁杆电影迷，本人还经营影院。自乔伊斯始，几乎所有作家难免不受电影叙事手法的影响。

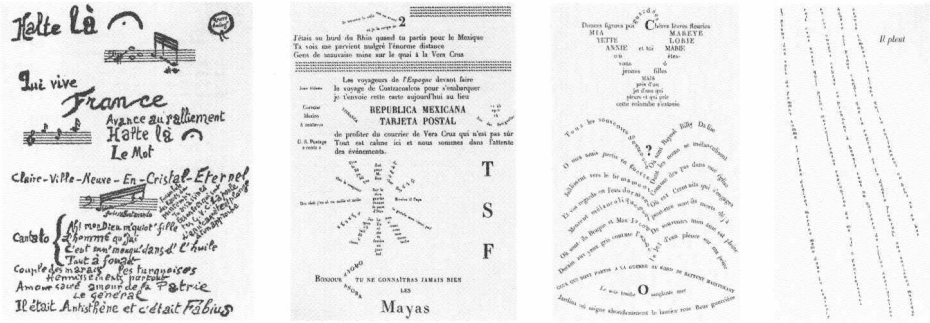
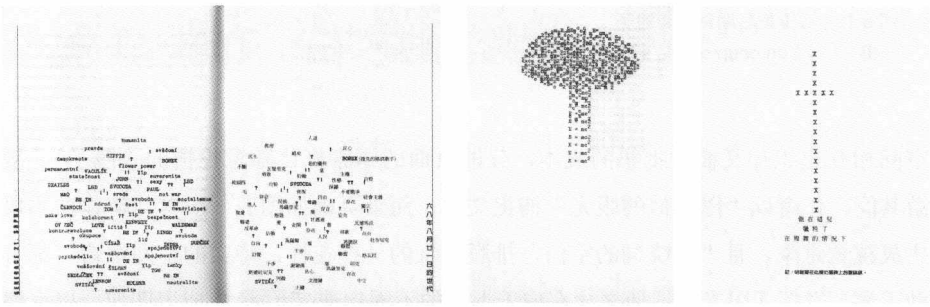


图 5.12–15 阿波利奈尔的图画诗



《六八年八月二十一日的世代》，
1968 年 8 月 21 日即“布拉格之春”始日

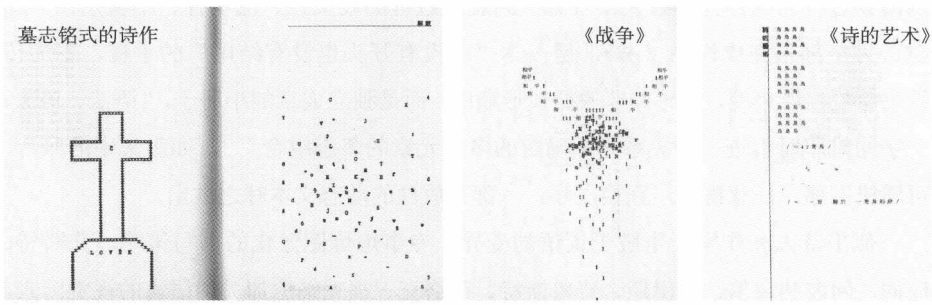
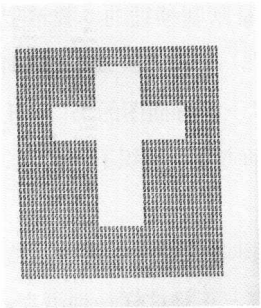


图 5.16–22 捷克总统哈维尔（Václav Havel）的图像诗集《反符码》（*ANTI KÓDY*）
哈维尔以图写作，“致力于具有视觉效果的反符码，以类似键盘排列的方式重现作品……利用打字机和字母建立语意的视觉效果”，来表达对政治的批判



《献给法学博士贝德里克·伏契克》，伏契克是捷克著名的文学批评家，共产党统治时期作品被禁。哈维尔借图象征作家之死

诗人笔下的字符是声音和形象、言说和观看、词语和可视物相互构形的媒介。波德莱尔将爱伦·坡的小说《投入人群的人》比作一幅画，他甚至不以“篇”指代文章，而是用“幅”——“那的确是一幅画呀！”；兰波追求一种“通灵视觉”；未来主义者以视觉化词汇营造关于速度和力量的“诗歌图画”（阿波利奈尔有本诗集直接命名为《图像集》，后来的法国新小说作家罗伯-格里耶，将漫长写作生涯中唯一一本小说集定位为《快照集》）；超现实主义者布勒东干脆以“思想的真实摄影”比拟无意识写作；普鲁斯特的文本则被冠之“视觉诗学”名号。

与摄影一样，文字也是“将事物从其情境中分离（用新奇的方式观看它们），将它们简略地撮合一起。”利奥塔申明一本好书应该这样：“语言时间（含义得到发展的时间，读的时间）自身将被解构；这样读者就可以带着书，无论去哪些地方或

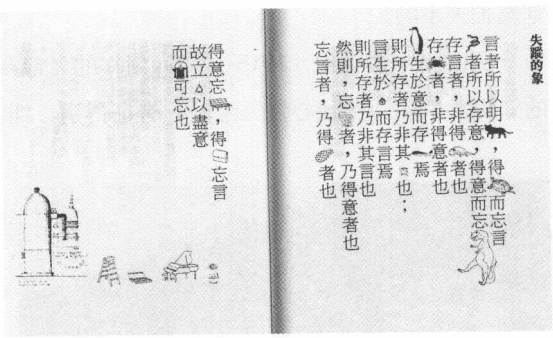


图 5.23 夏宇：《失踪的象》，1989

夏宇直接挪借魏晋哲学家王弼著作《周易略例·明象》一段文句。诗人的聪明与敏锐在于以互文性手法将所有“象”替换成真正的“像”，实现“观览文本”（Viewing texts）“阅读图像”（Reading images）的意图，不仅表陈词语与图像之差异与诡异，亦与德里达的“延异”概念（diff é rance）相呼应：能指与所指并不一一对应，符码是无所指的能指，其传达的意义决非凝滞、固执，而是不断滑移的“意指”，在书写或阅读中，自主而厚实的语义在意指流动中静谧敞开。

以什么顺序，都可以浏览……它仍然是一种哲学书。其含义是断断续续的，我希望有气泡，还有画迷。”注意，利奥塔在这里斟酌的是“浏览”，而非“研读”。德勒兹与加塔利的哲学名著《千高原》印证此说，作者自称这是“一本有插图的书”，“任意顺序阅读皆可”，且章节不按常规排列，以随机、并置、流动方式，编织不同领域、时间及主题，“断断续续”，有诸多“气泡”与“画谜”。

马拉美的诗作多次列入利奥塔引证范例，加斯切评述利奥塔的著作《话语，造型》时，如此谈论利奥塔对诗歌的认识：诗歌是被解构的语言，正是这样一种语言，能够借助超语言学过程的干涉与延宕，展示引发诗歌诱人魅力的图像实验室……[72]

下面，看看庞德的史诗《比萨诗章》如何触及“诱人魅力的图像实验室”。

例释——庞德《诗章》

1949 年，波林根诗歌奖首次颁奖便将此誉送给颇受争议的《比萨诗章》，而作者庞德也遭世人诟病：不仅是狂热的反犹分子，还委身墨索里尼政权，战后被法庭宣判犯有叛国罪，曾一度关押比萨一所监狱中（正是身处这隅拘留营，写出了最为著名的《比萨诗章》），并患有无可救药的神经失常症滞留医院长达 12 年。被喻为诗歌界的奥斯卡奖颁授庞德，无疑对严肃文学是一严峻挑战。此事件被弗雷德里克·R·卡尔视为“现代主义事业面临的第一次危机”。

且不论对庞德本人和《比萨诗章》争议如何，要点是这部史诗巨著是怎样与视觉发生关系的。

历时半个多世纪（1915-1970）创作的《诗章》，内容庞杂，奥涩艰深，对读者的知识背景和阅读耐心是一考验。旁征博引、汪洋恣肆的笔触切断诗句与诗句间应

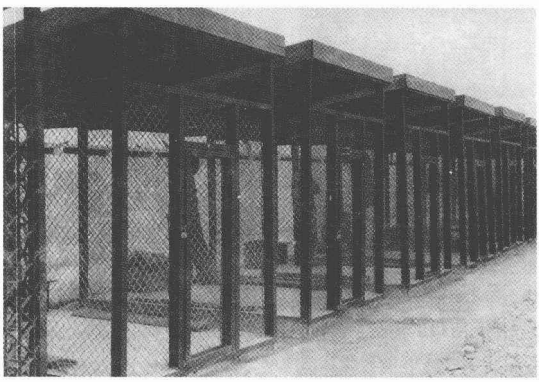


图 5.24　庞德被拘押时的囚笼

有的语境化与连贯性，一系列蕴意丛生且枝蔓零碎的词句，一连串歧义叠出且互不关联的语素，交织拼接，犹如实验派影像的时空结构，混杂记忆、经验、想象与幻觉。诸多意象性词语闪烁其中，既有契里柯式的神秘、颓废的象征主义场景，也有马格里特式的梦幻、荒诞的超现实主义空间。不同人物、景观的杂糅捏合，引触种种疏离怪异感，且蒙太奇、意识流手法在《诗章》中多有体现。



图 5.25　温德罕·姆路易斯为庞德绘制的画像

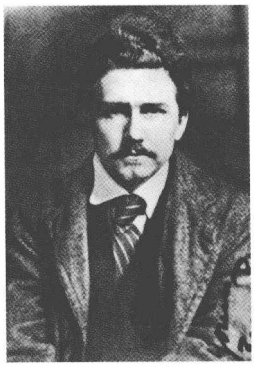


图 5.26　1916 年的庞德

《现代与现代主义》一书第八章，弗雷德里克·卡尔评注庞德《比萨诗章》之际，以电影技术对观书写技巧，“庞德的真实成就也许在他的诗歌创作技巧和风格方面，即运动感、模糊性、交互参照、融合综合的能力。就某些方面而言，《比萨诗章》可比作一部系列电影，犹如早期的无声系列影片一样。”[73]

《比萨诗章》节奏、格调、速度的处理，与歌剧相似（“跨越四十年之久的歌剧”），更是大胆“挪用”电影叙事手法，不惟蒙太奇的铺陈，亦摄获诸多“镜头语言”（如采纳格里菲斯《一个国家的诞生》的“圈入圈出”）。庞德以各色电影语法耐心料理文本，剪辑、远景、动力和速度、时间扭曲、全景（包括庞德的“语言的全景摄”）、关键场面、超现实主义表现等等悉数收入诗章。譬如剪辑手法，庞德有机组织跨越数千年材料，从而把握历史事件而无铺张奢侈之嫌，对交叉编辑的运用，推进其意

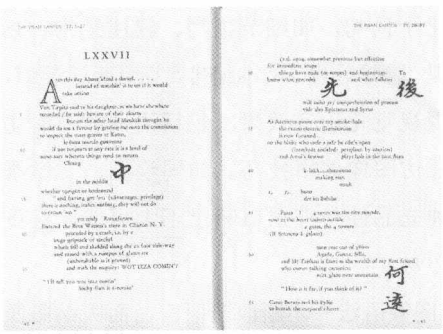




图 5.27–28《比萨诗章》

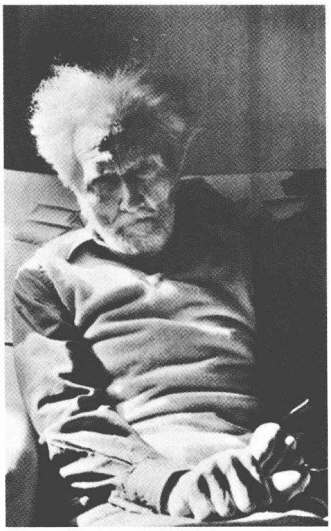


图 5.29 1971 的庞德，布勒松摄

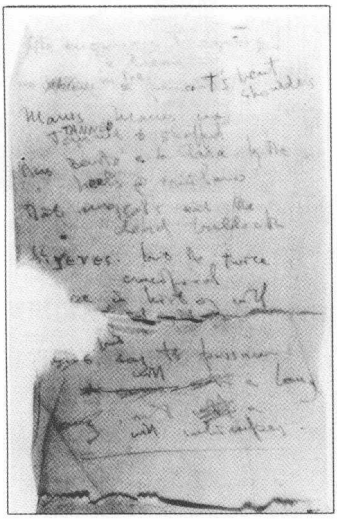


图 5.30 庞德：《比萨诗章》，手稿

象主义，种种奇异因素羼入别样意象，历史人物——无论是孔子、荷马、文艺复兴时期的王子，还是道格拉斯、墨索里尼——不管多么不同，最终均能妥帖融合。[74]

有意思的是，庞德在作品中夹杂诸多外来文字——古希腊语、拉丁语、普罗旺斯语……这些古怪矫饰的因素，予以松散组织，巧妙缝补词语与视觉的间距。最让国中读者感兴趣的，庞德不仅将《大学》、《中庸》、《论语》、《孟子》接榫《诗章》，还插入大量汉字书法（共 93 枚），他是明白的，汉字本为一种图像化或视觉化的书写，书法对庞德来说，就已经是诗，以汉字书法表达其意象化诗歌再合适不过。另外，就非母语读者而言，无论汉语还是古希腊语，这些字符无法释读，但作为形式（造型），自身能量溢出它所能提供的信息（话语）容量，即，词语作为非表意成分，其意义的获得，完全取决于读者的意象与想象。

小结

文字书写技巧借自其他媒介，图像效果已内化于词句，如细节描写、叙述结构、场景再现、隐喻处理、文本编排，甚至版式装帧，均体现视觉化语言效果，包括语词的节奏切换，迳仿图像剪辑技巧。如同绘画，文学维系其独立品性与纯正口味已不大可能，且没这个必要。

“图像语法”不断改造语言，而吸纳影像修辞与视媒效果，正是现代主义作家的写作

策略[75]——海明威的电报体广为人知，毛姆曾以夸张语调说道："我曾把我自己所写的书在心底里想象成一份其长无比的巨型电报"；乔伊斯《芬尼根的觉醒》率先把握报纸、广播、电影和电视的特质，并安排一场"词声视觉"剧，关注最寻常场景的内在丰富性而接近德·西卡的影片；艾略特的写作则笃行好莱坞式的魔术处理[76]——从视觉角度理解这些文本，未尝不可。

利奥塔将话语和造型之关系呈为可理解和可感觉之关系，二者百般缠绕，它们并非对立，而是能够互换和互补的本体，其意义端赖我们的感知：一枚字符可以被看做一种线条，这种情况下它就不被视为文字，而被感知成一幅图画；与此相似，话语中采用修辞色彩的视觉因素，不仅仰承其语言学性质，且依恃它们与图像、借喻、比喻连接起来的造型。[77]

引图像（视觉、形象、造型）入话语体系，捅破文学的封闭性，并以隐喻、象征、双关、比拟、意识流，强迫搅扰话语的"整体暴力"。利奥塔的稍后著作《漂离马克思和弗洛伊德》，续又阐明一部文学作品充满"图像"，至少可辨识三种"造型"，每一种均嵌入作品，并以具体方式存于作品：1. 读者心目中推想的图像；2. 运作语言能指规则的修辞比喻；3. 故事的形式和结构。以多义性（含糊暧昧性）反对注释评说，这种模棱两可与一幅绘画或一件雕刻的含糊暧昧相媲美。[78]

与单一、同质、局促的传统写作不同，视觉化书写是参差、多态、开放的文本，词汇"无声地运作"，意象在其中铺展、生成，意蕴由此撒播、散逸。能指指向能指，表意衍生表意，模糊信息与多维形态的书写，不仅脱离僵化固执的符号之链，解除拘押意义的因果序列，亦是作者向读者提供一份"有待完成的作品"，留出无数解读活口，避免强加唯一意义。

书页虽凝固字符与思想，视觉化的文字却使之重新打开，释放多重视点与复合意涵，视觉化文字是多维度的，乃"一个语音之下共存的多元语义"，它不仅给出意义的无限开阖，抑且提供完美的思维模型。要之，一部开放的动态文本，图像化词语是其建设性力量，"克服视觉再现之语言再现的不可能性……让语言履行一项功能：让我们看到。"

5.5 电影与小说——文字图像化和图像化文字

文字图像化

中世纪艺术保留史前的图画文字形式。图画文字是一种把“艺术变成文盲的文字”，介于文字与图像之间。为方便信众了解圣经，中世纪绘画偏重“什么”，而非“怎样”，如同文字讲述圣经，仅仅略要说明，保留基本素材，不附加多余信息，对精致的图像化效果（准确造型或微妙光影）不太追求，故近于文字而疏于图像。如四世纪一幅造型凝练的《摩西击磐出水》绘画，可转译为：摩西是主语，击石的动作是谓语，岩石是宾语，没有任何副词或形容词从句。[79] 随古登堡印刷术诞生，圣经知识普及，信众已不满足于单纯的“识别”，艺术家如曼坦尼亚便把工夫花在“怎样”上——怎样表现更为真实。

据文本创作的绘画，文字先于图像，同时又是图像所依赖的。中世纪绘画强调图像对于观众的意义，遵循圣经，图解圣经，而古典绘画强调图像的外观，虽源自文本却游离文本。由于语词 / 形象、阅读 / 观看、述说 / 绘形等二元观作祟，西方古典绘画有着无可避免的深层抵牾：图像复制文字，然而，转译文字之际，又僭越文字，甚至脱出文字，以纯粹造型表达，“一方面，古典绘画说话（说很多话）；另一方面，它在语言之外自我构成。”[80]

中国传统绘画题材“梅”、“兰”、“竹”、“松”也是文字图像化方式——某种精神诉求概括为一具物像，抽象的文字符码转换成直观形象，不以复杂语言表述，只需呈现图像既可，构图虽简，寓意颇深；传统设计（装饰）领域普遍采用的同声相假手法——如五福临门、喜在眉梢、连年有余——亦是一种文字的图像化，喜庆、祥和、祝福的冀望经由图像传达。尤其书法，脱离实用功能而走向审美层次，提升为一门视觉艺术，徐冰延续这一脉络，其假造汉字将文字推向极致，不可解读的符码蔚为纯粹的视觉展示。[81]

与西方的观看旨趣大异，中国传统文化没有二分思维的对抉，文字与图像之关系也就不存在西式矛盾，而看重“书画同源”。[82] 古诗歌书写多有图像化效果，流沙河先生居然将西汉枚乘的五言古体诗《青青河畔草》和无名氏的《古诗十九首 · 涉江采芙蓉》喻为电影。[83]

各类绘画，手卷画才是真正意义上的时间体验，倒与西方日后的影视艺术吻合。它类乎电影的观看效果，随画面展开，故事情节逐一再现。观众对电影的迷恋可溯

至说书传统（包括戏剧传统），说书人讲故事的方式迹近电影，亦似今日电视连续剧（电视连续剧的源头可从章回小说或连载小说那里找到），讲到精彩之处便“欲知详情如何，且听下回分解”。说书传统在叙事结构上与电影颇像——“丰富、新奇、峰回路转而情节曲折”，纵使非常程式化的叙述模式也不妨碍观众的热情期待，这正是电影惯用套路。

以上简括论述，对“文字图像化”和“图像化文字”（即文字视觉化）给出适当界定，前者是指：以图像转译文字，取材文学的西方古典绘画是其范例；后者是指：文字书写借用影像经验，如庞德的《比萨诗章》，援引电影蒙太奇技术，文本更具图像感和镜头感。

“文字图像化”和“图像化文字”完美结合于电影媒介。电影多由文学作品改编，其母本又是剧本和分镜头脚本；同时，文字工作者从电影叙事技巧导出新书写经验。爱森斯坦以为，影片的剪辑类似词汇的组合，他曾梦想透过镜头语法“翻译”马克思的经典著作《资本论》，以视觉化方式完成深刻且抽象的理论阐发；反之，电影蒙太奇技术（主要为前苏联影片，而非叙事流畅、不露痕迹的好莱坞风格）——跳接、闪回、交互剪切、甚至突兀插入——对文学写作的感染不可小觑。

文字影像化

若说文字是黑色魔术，电影则为白色魔术。

大众对电影的兴趣不是一下迸发的，视觉技术如石印画、西洋景、摄影术、商业广告，甚至都市霓虹灯，均事先铺垫民众的观赏口味，尤其印刷媒介如书籍报刊杂志，更是电影观看习惯的前期准备。

20 世纪 30 年代，影业的黄金时段，甚至上海这座半殖民半封建都市，影片上映与好莱坞同步。民众的文化生活迅速追上电影这种外来视觉科技，“去，看电影”——当时都市人最摩登口号。[84] 前面提及，除视觉经验源于手卷画外，说书与戏剧传统不可忽视；西方文学译著、传统章回小说对电影观看亦有潜移默化的“干扰”，以麦克卢汉的理解，“电影的拷贝形态和剧本形态，完完全全和书籍文化纠缠一起。”[85]

持图像观的人过于偏重流动性优于稳定性，感官性优于推理性，贬抑文字，将造型摆在话语之上。这种倾向也要不得。纯粹视觉化是无望的，图像或多或少指涉语言背景。

文字无法游离图像，阅读文字，脑际会自动生成与文字描述相匹配的图像（或视觉意象），继续引导阅读行为；同理，观看电影，语言主动生效，激发观众的小说阅读经验，随影片情节的开展，曾经的文字积习不假思索参与此时的观看活动。图像切换不与现实相符，是没有逻辑次序的图像随处跳跃，或说图像与图像之间没有连续性，也没有必然规定性，之所以能够看懂影片，依持过去的文字阅读经验——线性思维的无意识展开，注入观看体验。文字思维潜层次捆绑观看行为，视觉化过程离不开文字，对影像的观看要放入文字语言背景才能更好读解。倘若图像之间的切换不与文字阅读经验相符，或者镜头之间的剪辑溢出叙事承载容量，那么影片将难以理解，甚至晦涩不堪，这正是实验影像特点——力图在情节构成、镜头跳接上否弃既定叙事方式。[86]

视觉感受性被词语感受性所裹挟，观众对电影的观看口味和趣味，很难摆脱印刷文化给予的效果，欣赏电影时，印刷媒介的阅读习惯倏然溜进视觉认知，并在观看活动中折射文本的结构法则，总之，影像（观看）无法回避文学（阅读）机制。并且，“重视印刷文化的人之所以很容易爱上电影，正是因为电影和书本一样，提供了一个虚幻和梦境的内在世界。看电影的人和看书的人一样坐在那里沉入心理孤独之中。”[87]

因印刷媒介的发达，电影受上海人的追捧，尤其电影杂志，先期铺垫观看经验。民众之所以与新视觉媒介一拍即合，得益于文字的辅助：当时许多杂志开设“电影指南”专栏，引导观看活动；影院随场分发剧情说明书（或情节简介直接打在银幕上），半文半白，类似通俗小说写法。[88]若外来电影情节吻合中国小说传统，尤受欢迎，如《茶花女》。[89]观众喜爱电影的另一原因是小说的推波助澜：西洋文学大量迻译（1895-1906年间出版翻译小说439部，1907-1919多达2019种[90]），读者竞相捧阅，片名翻译也与文学传统贴切；国内小说创作风头正茂[91]，特别是鸳鸯蝴蝶派的风靡（1910-1930年期间单是这一路大致有2215部小说，113类杂志和49种报纸[92]），当时上海市民大多怀着鸳蝴派的心情走入影院。浪漫气质、传奇色彩、情景交融、一波三折，经历种种磨难，最终柳暗花明……小说与电影高度雷同的叙事手法，使观看影片不再陌生，麦克卢汉甚至以为：“写实主义小说是预示电影形式的完满媒介”[93]。

图像链接文字，电影深受喜爱。对电影观看习惯的适应，文字的作用无可替代，那么“文字影响电影观看”这一过程发生逆向回应：电影叙事方式转化为文字书写方式，文本渐趋视觉化。如鸳鸯蝴蝶派接触电影编写剧本，主要是说故事，电影仅

为一种视觉手段讲述情节内容，而非自立门户的视觉艺术。但不知不觉，讲故事的方式置换为视觉性的呈现（一些略通英文的小说家被好莱坞聘为广告设计师）。

中国传统小说没什么镜头感，自打有了电影，催生文本的视觉性效果。[94] 电影叙事的简洁、直观，使文字工作者对语言的运用更其凝练、利落。[95] 虽然中土古诗就有视觉化因子，但现代文学的视觉化效果与之不同，前者是静态场景，纯如一枚精致图画，后者借用大量蒙太奇剪辑，镜头的闪回、跳接，触发运动感与节奏感。传统文学的视觉化效果可称之为“图像化的文字”，现代文学的视觉化效果可称之为“影像化的文字”。

新文学派作家常常踏入影院大门——鲁迅、施蛰存、徐迟、穆时英、刘呐鸥、叶灵凤，包括左翼作家田汉、夏衍。譬如徐迟差不多遍睹上海放映的所有影片。部分作家撰写影评和电影美学分析——刘呐鸥在流行杂志就如下话题发表见解：电影写作、叙事节奏，以及嘉宝和克劳馥脸蛋的欣赏，甚至一度积极参与电影制作。

张爱玲的文学作品被誉为“纸上电影”，对话方式近于电影对白，文本结构仿佛分镜头脚本，多次搬上荧幕（《半生缘》最为熟知），张本人也是不折不扣的电影票友，订阅许多电影期刊，看过无数影片，写过影评和剧本，将百老汇歌剧《温柔的陷阱》改编为影片《情场如战场》，在香港制作完成。

新感觉派穆时英、刘呐鸥小说中的语言视觉化明显受惠于电影。刘呐鸥本人撰写影评（如《中国电影的描写深度问题》），主编《现代电影》杂志，同时监制影片。自然而然，影像效果融入文字书写。小说一段段文字犹如画报中堆砌的照片拼贴，而他“塑造的女主角肖像就真的像是从照片、杂志封面或月份牌的女性像上直接剪取的。”文字的轻盈跳跃更似蒙太奇效果，且“几乎所有的故事也经由电影般的‘画外音’来叙述，借此在一种松散的情节里串联起各种镜头和场景。”[96]

电影的观看经验在作者内心铺设，在书写经验中潜伏，自觉或不自觉在笔端流出。穆时英对视觉化语言的极致运用，更其显豁、成熟：

> 白的台布，白的台布，白的台布，白的台布……白的——白的台布上面放着：黑的啤酒，黑的咖啡……黑的，黑的……
>
> 白的台布旁边坐着的穿晚礼服的男子：黑的和白的一堆：黑头发，白脸，黑眼珠子，白领子，黑领结，白的浆褶衬衫，黑外褂，白背心，黑裤手……黑的和白的……

白的台布后边站着侍者，白衣服，黑帽子，白裤子上一条黑镶边……

白人的快乐，黑人的悲哀。非洲黑人吃人典礼的音乐，那大雷和小雷似的鼓声，一只大号角呜呀呜的，中间那片地板上，一排没落的斯拉夫公主们在跳着黑人的跸哒舞，一条白的腿在黑缎裹着的身子下面弹着：——

得得得——得达！

不要忘了，这种黑白视觉意象的字符舞蹈源于早期电影，那时尚未出现彩色胶片。《上海狐步舞》中，穆时英的“文字镜头语言”发挥淋漓尽致，先看看开头一段，如何引用“镜头”编排故事情节：摄影机对准上海夜景，再摇向一次街头谋杀，又跳接一段火车行驶的道口场景，然后一辆私家车路过寂静街面，停靠一栋别墅门前，紧接一系列特写镜头，观众随这些特写进入室内，同时引出主角：“刘有德先生的西瓜皮帽上的珊瑚结子从车门里探了出来，黑毛葛背心上两只小口袋里挂着的金表链上面的几个小金镑丁当地笑着，把他送出车外，送到这屋子里。他把半段雪茄仍在门外，走到客室里，刚坐下，楼梯的地毡上响着轻捷的鞋跟，嗒嗒地。”小说中，虽有大致故事线索，但更多是不相关联的视觉意象组构的都市画面，“场景依次展现，就仿佛从漫游的摄影机里吐出的一个个涡形全镜头。”身为电影爱好者，穆时英对视觉感触颇深，其敏锐的视觉经验也应用于文字书写，快速连接和切割将街景分解成连串的视觉意象，犹如电影镜头的交织和叠印，从眼前滑过。

穆时英的小说浸染电影文化，纸面铺满蒙太奇技术，缭乱的笔触犹如一支摄像机，抓拍、编导、剪辑他所感触的都市气息，镜头不停移动营造眩目效果，以电影方式透视都市空间，借此唤出声色犬马、欲望丛生的都市意象。在他着手更大写作计划却未完成的《中国一九三一》中，《上海狐步舞》仅为其中片段，因此《上海狐步舞》是“一组等待被剪辑进一部电影定本的镜头。”[97]

走入内心

电影叙事技巧汇入文字书写，诱使语言视觉化，文本镜头感初具规模。前面提及：影像媒介的强大叙事，“逼迫”或“鼓惑”文字走入心理世界，如福德、乔伊斯的意识流作品，显见自由意识的铺陈与心理能量的流动。正如摄影为画家走向表现和抽象提供契机，影像媒介也为作家对内心的考察敞开大门。就功能论，文字显然不及摄影的精准呈现，更其逊色电影的有效叙述，部分文学工作者便转向心理描

写，以文字构架精神活动，笔触探入被身体包裹的隐匿世界，掘出潜意识或下意识内容。

新感觉派施蛰存多以爱欲和情欲为主题，未像鸳蝴派那样直裸“利比多”，而透破身体，追踪心理波动，以细腻的内心独白营造相继迭出的超现实梦境。在种种神秘而奇谲的精神世界中，揭发《水浒传》石秀的性虐待，异域高僧鸠摩罗什内心道与魔之冲突，大唐将军爱恋与种族之扦格。

《石秀之恋》开头便兜出主人公的内心活动。油灯摇晃的火焰，勾起石秀“一大片不尽的思潮”，想起了过去，想起了差点就去梁山泊，名誉、富有和英雄事业在等着他，忽又暗自庆幸没上贼船，过去的苦难、梁山泊、杨雄、潘巧云……纠纷的思绪一拥而上，在脑中轮番打转。先看看施蛰存是怎样勾画石秀的内心世界，因为直接引述比间接阐释更具说服力：

……石秀靠坐在床上，一瞑目，深自痛悔起来。为什么有了这样的对于杨雄是十分不义的思想呢?自己从来不曾和一个妇人有过关涉，也绝不曾有过这样的企求；——是的，从来也没有意识地生过这种恋望。然则何以会在第一天结义的哥哥家里，初见了嫂子一面，就生着这样不经的妄念呢?这又岂不是很可卑的吗?对于自己的谴责，就是要先询问这是不是很可卑的呢?

觉醒了之后又自悔自艾着的石秀，这样地一层一层地思索着。终于在这样的自己检讨之下发生了疑问。看见了一个美妇人而生了痴恋，这是不是可卑的呢?当然不算得什么可卑的。但看见了义兄的美妇人而生痴恋，这却是可卑的事了。这是因为这个妇人是已经属于了义兄的，而凡是义兄的东西，做义弟的是不能有据为己有的希望的。这样说来，当初索性没有和杨雄结义，则如果偶然见着了这样的美妇人，倒不妨设法结一重因缘的。于是，石秀又后悔着早该跟戴宗杨林两人上梁山去。但是，一上梁山，恐怕又未必会看见这样美艳的妇人了。从这方面说来，事情倒好像也是安排就了的。这里，是一点也不容许石秀有措手之余裕的。然则，现在既已知道了这是杨雄所有的美妇人之后，不存什么别的奢望，而徒然像回忆一弯彩虹似的生着些放诞的妄想，或者也是可以被允许的吧，或者未必便是什么大不了的可卑的事件吧。

这样地宽慰着自己的石秀，终于把新生的苦闷的纠纷暂时解决了。但是，在这样的解决之中，他觉得牺牲得太大了。允许自己尽量的耽于对潘巧云的妄

想，而禁抑着这个热情的奔泻，石秀自己也未尝不觉到，这是一重危险。但为了自己的小心，守礼，和谨饬，便不得不用最强的自制力执行了这样的决断。

他对义兄杨雄之妻潘巧云焦灼而矛盾的性欲望，伴随性压抑；妄念与自责交错并行；面对潘巧云生出窘迫，显得困恼，这种困恼是一种“秘密的羞惭”；潘巧云的自如衬托石秀的卑贱，“但愈是感得自己卑贱，却愈清晰地接受了潘巧云的明艳和爽朗。”听着潘巧云挑逗性的语言，石秀有些兴奋，同时生出罪眚。尤其潘巧云勾搭石秀不成，与一位和尚私混时，引触石秀的嫉妒、苦闷和伤害感。这些莫名情绪穿插传演，按流行的精神分析法，是石秀“阉割的焦虑”。最终，所有一切通过对潘巧云的酷刑而饱满释放：

石秀定睛对她望着。唔，真不愧是个美人。但不知道从你肌肤的裂缝里，冒射出鲜血来，究竟奇丽到如何程度呢。你说我调戏你，其实还不止是调戏你，我简直是超于海和尚以上的爱恋着你呢。对于这样热爱着你的人，你难道还吝啬着性命，不显呈你的最最艳丽的色相给我看看么？

欲望释放也来自角色转换：“旁观者成了行刑人”。凭借此种观看，石秀获致前所未有的莫名快感。快感的实现来自观看，但快感的表达则穿越内心的呢喃与私语：

石秀一一的看着，每剜一刀，只觉得一阵爽快。只是看到杨雄破着潘巧云的肚子倒反而觉得有些厌恶起来：蠢人，到底是刽子手出身，会做出这种事来。随后看杨雄把潘巧云的四肢，和两个乳房都割了下来，看着这些泛着最后的桃红色的肢体，石秀重又觉得一阵满足的愉快了。真是个奇观啊！分析下来，每一个肢体都是极美丽的。如果这些肢体合并拢来，能够再成为一个活着的女人，我是会得不顾着杨雄而抱持着她的呢。

另一位擅长心理描写是巴金，鲁迅和张爱玲的作品也有相当精彩的内心刻画和情感穿透力。走进心理叙述的作家当中，郁达夫可算典型：他对人物相貌着墨不多，主要在人物的精神剖解与心理调度上用功，实现他的窥淫癖（《沉沦》偷看房东女儿洗澡）和自我忏悔（《春风沉醉的晚上》对非分想法的自责），作者寓居主人公身

体内部，向外张望，以灰色的内心世界窥探灰色的外部世界。

《沉沦》中，他路遇几位女子，由于胆怯，不敢搭话，一路跑回旅舍，躺下，便自嘲自骂：

“你这卑怯者!

“你既然怕羞，何以又要后悔?

“既要后悔，何以当时你又没有那样的胆量?不同她们去讲一话?

“Oh，coward，coward!”

说到这里，他忽然想起刚才那两个女学生的眼波来了。

那两双活泼泼的眼睛!

那两双眼睛里，确有惊喜的意思含在里头。然而再仔细想了一想，他又忽然叫起来说：

“呆人呆人!他们虽有意思，与你有什么相干?他们所送的秋波，不是单送给那三个日本人的么?唉!唉!她们已经知道了，已经知道我是支那人了，否则她们何以不来看我一眼呢!复仇复仇，我总要复她们的仇。”

说到这里，他那火热的颊上忽然滚了几颗冰冷的眼泪下来。他是伤心到极点了。

搬进梅园后，心理感受又变了形，竟记恨他长兄同蛇蝎一样。当被人欺负时，总拿长兄作比较：

“自家的兄弟，尚且如此，何况他人呢!”

他每达到这一个结论的时候，必尽把他长兄待他苛刻的事情，细细回想出来。把各种过去的事迹，列举出来之后，就把他长兄判决是一个恶人，他自家是一个善人。他又把自家的好处列举出来，把他所受的苦处，夸大的细数起来。他证明得自家是一个世界上最苦的人的时候，他的眼泪就同瀑布似的流下来。他在那里哭的时候，空中好像有一种柔和的声音在对他说：

“啊呀，哭的是你么?那真是冤屈了你了。像你这样的善人，受世人的那样的虐待，这可真是冤屈了你了。罢了罢了，这也是天命，你别再哭了，怕伤害了你的身体!”

他心里一听到这一种声音，就舒畅起来。他觉得悲苦的中间，也有无穷的甘味在那里。

那时，弗洛伊德和荣格的心理分析学著作已被译介，新派知识分子趋之若鹜（鲁迅不仅翻译《苦闷的象征》，其杂文多次提及弗洛伊德，《故事新编·序言》自称“取了弗罗特说”，施蛰存还以精神分析法为鲁迅的《补天》撰写评论）。即便没有实据确证以上作者接触过此类著作，但读过受弗氏理论影响的文学作品（如奥地利小说家施尼茨勒和茨威格）是肯定的。19 世纪末，文学、绘画、哲学等领域同时出现一股心理主义思潮，远远走在精神分析之前，以往研究通常立足社会背景（如工业生产吞噬田园生活、战争不祥之兆、世纪末悲观主义、西方的没落等等），这里的意见，从摄影角度切入这股心理思潮，不无道理，可能会有异样的觉察。

5.6 文字与图像的相互介入

文本不是影像的“注释”，影像亦非文本的“图解”。对我来说，两者都不过是一种视觉上的不确定性的冲击而已，或许与禅宗称为悟的“意义的丢失”相类似。文本和影像交织在一起，力图使身体、面孔、书写这些施指符号得以循环互换；我们可从中阅读到符号的撤退。[98]

传播发展史虽以纵向线条串联各种媒介，新媒介的出现却不说明旧媒介的消亡，口语今天依然应用，承载民众日常交流的需求；电视出现，报纸销量反而大增，满足民众对新闻深入报道的需要。以“新”“旧”区分媒介都不甚准确，媒介无所谓过时落伍之意，唯有信息传达方式之别，最终取决它做了什么，即所生后效。媒介也并非相互替代，而被相关媒介左右、支配，与其他媒介呼应、互馈，譬如，文学积累大量书写经验，反过来扩容图像叙事能量，图像效果则融入文学书写，使之拥有视觉品质；摄影术的诞生逼使绘画走向表现与抽象，绘画则促成摄影为艺术；有声电影的出现是为了对应广播，宽银幕、超豪华、大场面的彩色电影是为了区别电视，宽幕电影如今又被数字电视吸收；好莱坞影业独霸天下的部分原因归功于美国电视业的发达，而电视节目也受惠于电影的视听效果。



图 5.31 马格里特：《这不是一只烟斗》



图 5.32 维克托·伯金：《占有》，海报，109.2×83.3cm，1976

媒介的观看方式也具备延续性，电视图像是二维平面，之所以视其为三维，乃观看电影的习惯使然；之所以能够看懂电影，乃文字阅读的经验使然。

媒介之间大致以下三种关系：

1. 隶属关系。一种媒介服从（或附属）另一媒介，是支配与被支配关系，一方起辅助功能，紧随对方，营构叙事，锻造意义，如文本对图像的描述、旁白、解释，图像对文本的图示、例证、补充；

2. 缝合关系。一种媒介插入另一媒介，二者为协议式、互补性的合作，互释互证，每一因素服从统一意图，共同完成意义表达。譬如摄影图片可轻而易举与其他媒介（报刊杂志、电脑文档）黏附粘贴，前者作为视觉证供，后者作为理论证词；

3. 各不相谋，独行其事，甚至相互制衡、诋毁，彼此抑制、解构，呈现差异，强化意图。譬如，图文时常并存，但时有抵牾：文字对图像内容的否定与质疑（马格里特《这不是一只烟斗》）；图像对文字意义的疏离与拒绝（维克托·伯金的《占有》）。

谈及当代艺术的纯粹视觉已不合时宜，除架上绘画，几乎没有所谓单一形式，多为图像 / 文本的同时在场。[99] 即便架上绘画，也是文本纠缠图像，如绘画的叙事性、寓示性（一如福柯所言“词语与绘画的关系是种无限的关系”）。总之，所有艺术都是“组合”（composite）的艺术，编织文本与图像；所有媒介都是混合的媒介，联接不同的观看或感知。[100] 抽象绘画将视觉引向极端，完成视觉艺术自身发展脉络，现代艺术的自律性，不仅是艺术与社会的脱离，也是视觉纯粹性的逻辑尽头。可是，按照米歇尔的说法，抽象绘画与“文字”或“诗歌”或许没有牵扯，却与批评、哲学、形而上学大有关系。米歇尔甚至专辟一章谈论此话题。[101] 阿瑟·丹托所谓“艺术的终结”，其实是图像与观看的终结，剩下的唯有理论与阐释。

观看先于语言，但观看与语言矛盾重重，看到的并不等同文字描述的，故马格里特反复在作品中提呈这一问题。而图像与文字的命题则为观看与语言之延伸。

图文并置

图像文化推进一步，书写文化相应后退一步，不仅对公众影响力日渐削弱，且自身命运殊难预料，就为文学创作提出严肃命题：图像时代文学何为？[102]

应对策略除前述“文字视觉化”倾向外，尚有一种折中形式：图像文学（image-text）或摄影文学（photo-essay）。文字与图像虽是两种不同再现，但图文捏合，以图释文，以文说图，不仅为“左图右史”传统的延续与深化，[103]且利用现代传媒形成的阅读习惯和表述习得，注销文字与图像之樊篱。

图像文学可不是文字的劫后余生，或垂死挣扎，而是图像与文字无妄对质的缓解。“缓解”一词不够准确，并非文字附加图像（或图像追加文字）式的补缀、重叠或联姻，而是相互指涉、调节，彼此统筹、料理，生成奇妙阅读效果——文字是图像的评注，图像本是直接的，由于文字参与，却被渐循展现；图像是文字的所指，话语本是间接的，通过造型，却被直观表达。图文交错营建角斗现场，造就能指差异机体，从知性引申感性，又从感性复归知性，在图像与文字间来回游走，此呼彼应，彼唱此合，激发全新观看 / 阅读快感。“复数文本”、“开放文本”、“互文本性”、“可重写性文本”均可描述图像文学。

面对“文学是独立的领域”和“文学谈论外部世界”两难问题，萨莫瓦约提出“合并的互文性”（intertextualité intégrance）这一概念——“现实的片断（宣传册、报刊文本、图画）可以走进文学，并不伤及后者，全靠读者在中间作必要的穿梭”[104]——脱弃文学批评刻意划定的界范。

图像文学的持续也是文学的一次策略性反抗。[105]诘责肯定免不了，图像化趣味诱使读者阅读品位“堕落”，文字书写品质“衰萎”。这一指摘自有道理，仍需看到，知识生产、文字书写、理论批评何以应对图像文化？图像转向意味文化形态的转型，文化形态的转型也意谓书写的蜕变。建立一套新的语言机制与话语批评应对新的文化现象，文学受难之后，引入异质书写，注入多相维度，有望重生与复活，自是题中之义。

图像介入文字

语言描述视觉经验有其局限，并非语言媒介不可转译视觉感受，语言可大致勾勒视觉经验一幅总体面貌，若运气好的话，还可匹配十分完美。即便这样，也只能部分展示，不可穷尽。语言以共相概念言说，而视觉经验总指向个别事物，于个别事物，没有完全对应的语言形式将其复制。

说明与描绘上，文字不比图像优越。若述说某人外貌，文字永远不可圆满追究。就算回答完诸如高矮胖瘦五官形状等问题，无论如何充分细致，提交怎样足够细节，各种古怪问题冷不防随时冒出，有无雀斑、单眼皮还是双眼皮……这样的追问了无止境，要是恰好一张照片在场，疑惑便释然于胸。以建筑为例，再多的文字说明（如风格样式、门窗位置）不一定有用，诸多局部与细节难以涉及，故古代建筑遵循程式，甚至有本《营造法式》予以规范，施工人员根据范本依瓢画葫芦，如同今日计算机三维建模制作的效果图，一目了然，不必多费口舌。

一张清晰照片可说明一切，一段描述周详的文字很可能无济于事。因为图像谨细复制对象（虽有作者的任意选择），而文字是主观描述，夹带叙述者的兴趣爱好、情感倾向，以及驾驭语言能力。古人已知“言不尽意”，故“立象以尽意”。图像固然不可取代文字，但图像的参与，文字因直观而更易理解。

1880 年 3 月 4 日版的《纽约每日画报》刊登网版照片，这是照片首次与报纸结盟，从此一发不可收拾。[106] 倘或报刊杂志没有配图，就如产品说明书或电脑操作教程没有插图，不可思议，不可想象。图片滑入电报式新闻的绝好“补妆”，电报式新闻将读者淹入一大堆不知来自何处、事关何人的现实中，而照片正好为这些干巴巴条目补缀具体形象，为新闻提供具体语境，至少有种错觉：“新闻”和我们存在某种关系。[107] 这也是巴特的符号学所要阐明的：“言语活动的内涵借助于照片的外延来‘自我辩解’，”[108] 即文字本性是虚构，其意义需图像明证。

事物的相反相成，总是僭越对方，图像不仅仅满足于起辅助功能，而试图替代语言，以“图像之像”理解、诠释并验收“现实之象”。同时，新闻报道中，图像一定要有文字在场，若没有语言介入，图像是不可靠的，意义是不明确的，“言语越是接近图像，它就越不大使图像具有内涵，”[109] 即文字解说图像，从而限定意义，减少歧义。但图片下面的旁白时常僭越图片，篡改意思。用不用文字是一问题，因为民众对图片报导并非深信不疑，照片与真实性不一定对应，只有文字介入，方使照片易于理解，少了说明，“任何摄影的建构肯定会受缚于巧合。”[110] 换言之，“所

有照片有待文字说明来解释或篡改”。[111]

巴特《明室》和本雅明《摄影小史》同为摄影专论，图像的应用不尽相同，前者以文字说明图片，而后者以图片辅助文字。正如本书插入的图片资料，图像空间补苴文字论述，以图像言诠、印证文字。这里的图片不具独立性，其存在却无疑改变读者的阅读；而图片下方的文字又是图像的旁白，其存在也将改变读者对图像的观看。文字改变图像观看正是下面内容。

文字介入图像

图像虽直观，不比文字更好懂，文字尚有词典可查，图像却无据可依。那么，文字的引入，补足图像所等待的信息，“照片可能引起怀疑和质问，文字则提供答案，它可以辨识人的身份、地点或物体；它可以说明时间；它能描述其他非视觉之物，如声音、味道、气味、感觉等”。[112] 不过，文字补叙时常不起什么作用，标示奥林匹克运动各场馆，如此国际化场合，由于语言障碍，悉数秉靠图像（此时的图像完全等同用词恰当的通译“文字”），力求清楚识别确凿领悟，以防误读的可能，避免特殊理解的可能。

图像信息受制于三类因素：文字说明、上下文（语境）、代码。图像能够激发多义联想，即传达诸种意思，而文字是对图像意义的限定，或说，恰是文字介入，图像意义随即打开。

马格里特《形象的背叛》，文字介入图像，但图文每一要素保持自身的个体性和独立性，同时相互指涉，相互否认，“形象坠入词中，语句的闪光划开画面，使之碎片横飞。”[113] 文字否定图像，又印证图像，因为“这不是一只烟斗”几枚字符

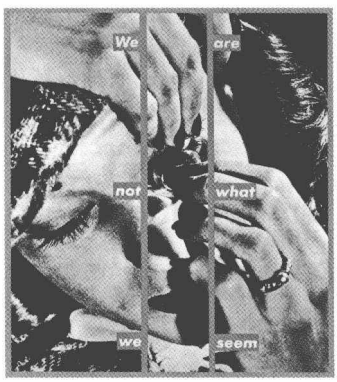


图 5.33　克鲁格：《无题——我们并非像我们看上去的那样》，丝网，1987

本身就是画出来的，是词的“图像”，虽是画的，却又是文字。

同为文字介入图像，哈特菲尔德的蒙太奇摄影是文字对图像意义的强化，文本穿插图像，生产寓意性的符号式艺术，因此，其作品不是观看（审美）对象，而是阅读（反思）对象。克鲁格继承哈特菲尔德这一遗产，祈求语言力量，虽为讽刺，但寓意不同，克鲁格以文字楔入图像，对图像的使用予以限定，破坏二者的默契与和谐，拆解商业广告的图文完美配搭，以恣睢解读，自由取代图片的惯常信息；同时，克鲁格将文字带入图片，也是对现代艺术视觉纯粹性的拒绝，文字突兀出现，构成对图像的强迫干扰。

但凡作品中运用文字，均可视为作品标题。观众多有如此观看经历：面对图像（无论美术馆墙上挂的还是杂志上印的）会不由自主留意下方的文字说明，而克鲁格等艺术家的作品“敦请”观众的注意力偏离标题，直视作品。绘画标题与图片文字的属性不在同一层次：图片的文字说明是对图片的一番阐释，而绘画标题不一定有助于对作品的深入理解，即绘画具有自足性，文字所起功能更多是归类与提示。

5.7 图文博弈

概念艺术的困境

上世纪 60 年代，概念艺术端倪初显，艺术家捡拾文字这柄利器，背离现代艺术，反对艺术的物质化、商业化、形态化、风格化，问难艺术体制与博物馆收藏制度，如约瑟夫·科苏斯那件著名作品《一把与三把椅子》，对博物馆收藏而言，确为

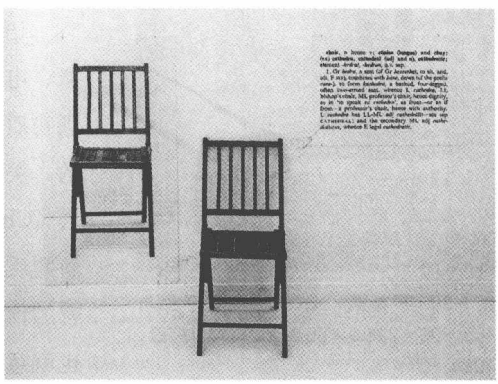


图 5.34 科苏斯（Joseph Kosuth）：《一把与三把椅子》，1965



图 5.35 史密斯（Jack Smith）和弗莱特（Henry Flynt）：《现代艺术博物馆外的抗议》，1963

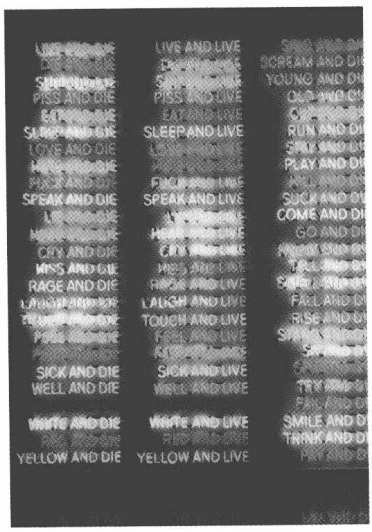


图 5.36 布鲁斯·瑙曼：《一百个生与死》，300×335.9×55.3cm，霓虹灯装置，1984

头疼问题。按博物馆的收藏逻辑，实物椅子应划归雕塑或设计单位收藏，照片则交给影像部门，而文字部分是图书馆的分内之事。

概念艺术中文字的大规模涌现，可视为对语言滥用之反应，尤其对政治宣传和商业口号之反感。以语言为媒质的艺术作品亦是刻意拒绝“纯粹视觉”。现代艺术一大任务乃稳立视觉的纯粹性，自印象派始，排除文学性、叙事性，强化绘画本体语言如光与色的运用、造型与色彩的构成，立体主义到抽象艺术愈益消除物像，卒致色域绘画与极简主义（这一衍展迹痕同样流露音乐中，激浪派排除节奏音律，还原乐符为日常噪音）。概念艺术则反其道而行之，以文字抵抗图像，既然造型艺术固守视觉的纯粹性，摈弃话语，那么概念艺术便消除视像，执著文字和意义。因之，概念艺术很大成分是对图像与视觉的锐意不满。最极端的概念艺术家甚至反对作品本身，认为作品仅存于大脑。

概念艺术一定程度压制图像能量的释放，这种过激反诘，却沦为过度反应，多少涉嫌乌托邦色彩，终究难以兑现。因为它不由然走向自身反面——强化文字的视觉效果。

语言作为媒介势必依附另一媒介（如纸张、电子屏幕）方可表述进而生效，即语言必须物质化为文字，否则是不可见的，没有意义的。美国艺术家威尔森（Ian Wilson）和科佐夫（Christine Kozlov）是反对文字视觉化（或解物质化）的典范，他们采用口述方式规避语言的物质化：语言既然不能在纸张上遗留痕迹，也就意谓视觉的不可能。但他们忽视一点，其



图 5.37　赫尔兹（Jenny Holzer）：《古根汉姆概念艺术展》，1989

作品已滑向声音艺术（Sound Art）。争议最大的反视觉化作品，要属巴瑞（Robert Barry）1969 年于阿姆斯特丹“艺术与规划”（art and project）画廊举办的个展，除画廊入口处张贴一张“展览期间画廊闭馆”的告示外，展厅内未见任何作品，唯有艺术家本人的身影晃来荡去，以示展览正在进行中。但巴瑞并不彻底，尚需展厅入口处那 8 枚字符验证艺术的存在，他无法拒绝视觉。

很快，艺术家发现这条解物质化的路子甚难接着走下去，不得不回归视觉效果。70 年代后，艺术家日渐意识到物质语境的必要性，关切文字展示的视觉力量和图像效果，且愈加精致，复而退守文字的“视觉化”这条他们曾经质疑的老路。如杰尼·赫尔兹 1989 年亮相纽约古根汉姆博物馆的作品，以文字覆盖整座展厅，视觉效果真是美妙绝伦。

视觉和图像实在太有魅力，纵然那么反叛的艺术家也不能免俗，最终折回视觉效果，无法脱离文字的造型。这正是概念艺术所处的两难境地。

中国艺术不存在此类问题，汉字书写惯为中国文化的核心密码，含具“图形之道，



图 5.38–39　纳谢特：《记忆》，照片上书写文字

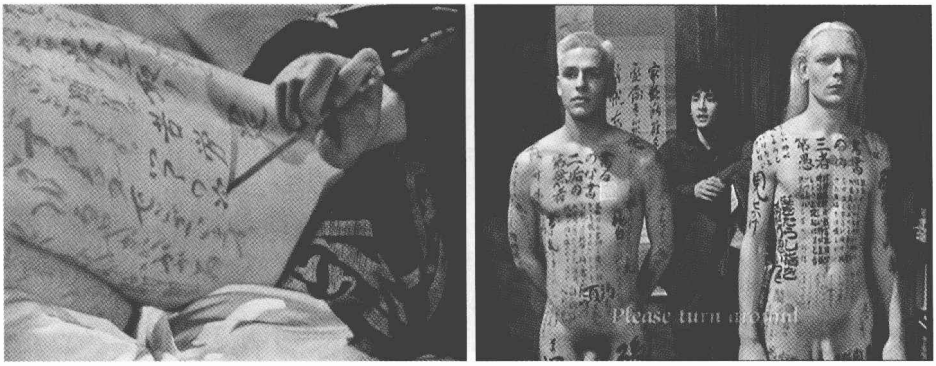


图 5.40–41 格林纳韦：《枕边书》，电影，1997
——字是象；象在字中；字在象中（一如画迷）

书写之象”，[114] 绘画的笔墨造型、音乐的节奏韵律、文学的叙事修辞，均与书法丝来线去，骨肉相连。书写成为书写本身，亦是视觉本身，不会提呈概念艺术这一说法，更不会出现马格里特《这不是烟斗》和克鲁格《无题系列》这样图像与文字紧张对质的作品。

以本雅明可敬而体贴的判析，中国艺术对图 / 文峙垒的有效“解决”，恰好存在“书法”这一中间性质的元素，“这个元素倒不是形成一种文学和绘画之间的中庸地带，而是内在地涵括这两者显得不可化约的对立元素，也就是思想和形象两者。”[115] 麦克卢汉秉持同样可贵而妥实的睿见，“中国文化处在难以交流的印刷术和图像技术两极之间”。[116]

国中当代艺术虽受概念艺术影响，不同于西人因遗存顽固的图像 / 文字、形象 / 文本、视觉 / 概念两歧而限制思维拓展，艺术家玩弄文字，以国人特有的中和之道方法论从容应对，游刃有余地弥合二者距离。其他东方文化不乏文字视觉化的精彩之作，两部有关日本文化的电影，探讨的正是这一命意——小林正树的《怪谈》（1965 年）与英国导演彼得 · 格林纳韦的《枕边书》（1997 年），张洹的身体书写则确证并追认这两部影片，与伊朗艺术家雪林 · 纳谢特也有重合之处，皮肤是纸，皮肤与墨迹结合，身体成为图像。不过，这些作品与传统书家的书法观念大为不同，更侧重“画”字，而非“写”字，或说，“恰是写与画之间的并生关系得以追摄”。[117]

观念艺术的困境

对视觉的回归、对图像的强调、对感性的体认，也在于观念艺术自身出了问题，

即过度观念化。

文字的应用是概念艺术一种重要方式，概念艺术随之延伸观念艺术。看待观念艺术，切入点颇有不同，虽对什么是“观念”，什么又是“艺术”尚存争论，至少有一共识：重要的是想法。

观念艺术沿袭杜尚那条路子，但阙失那份轻松幽默。观念艺术具有针对性，提出问题，进而发难，始终以“质询”的、“审视”的、“告之”的态度，超越视网膜崇拜，而与政治和社会结盟。因此观念艺术属于“深度”创作模式。

观念艺术对形式化风格化商业化的纠偏可谓功不可没，同时为自身制造不小麻烦。就艺术家（图像制作者）而言，既然创作之前预设明确观念，尔后根据这一观念完成作品的制作，那么作品本身倒显得不太重要，图像只是观念的手段，仅为“想法”的图解或图证。

就批评家（文字工作者）来说，最后判定观念艺术好坏良窳主要循依是否准确无误传达观念，或者，干脆后设一个观念，在这一思路指导下，批评家的任务便对作品之观念笃行阐释，或对艺术家之密码实施破译，琢磨、挖掘或附会艺术家没想到的但又隐含其中的“微言大义”。

在作品中摊开观念，并非尊重艺术的最好方式；当艺术家声称力图传达思想，亦非抬高而是贬低艺术。斗胆试问，历史中哪位艺术家说出了重要无比的思想，或犀利非凡的观念？达米恩·赫斯特剖解动物尸体置入福尔马林的凶狠作品，不在其思想多么深刻、观念多么新颖，若以语言转换，未见出奇独到，它之所以触动观众，因其展示形式与视觉效果，为艺术提交一个陌生的标准，观众被作品击中而失语、失措；美籍华人蔡国强的作品《文化混浴》，却近乎图解，类似看图说话，外带几分装神弄鬼，可这样的拙劣作品却能给出无限诠释，道出“文化的冲突与融合”、“人类的共生与谐美”等等世人皆知的肤浅观念与常规道理。

大多艺术家写作能力较差，甚至为一些理论工作者所轻蔑，而这些艺术家又太迷信批评家，对其阐释功效惊叹不已，对其文字能力佩服之极，被批评家肆言无惮的聒噪所迷惑，更相信艺术与观念一定有关。艺术家所不知，作品固然可以引出思想与观念，但作品本身不等同于观念与思想（参见三章三节）。并且，观念艺术中，作品已落入文字附庸，这样作品根本没必要亲临现场，只听艺术家描述一下即可，再不然，构思做成草图或方案就行，无须具体实施。信持观念的艺术家说明他们创造力、想象力的稀薄与贫瘠，妄图阐释的理论家说明他们对作品缺乏应有的感应与

体悟——而批评家很可能是，从脑袋或书柜里拼命搜刮各色欧美先进的文艺理论、时髦的名家学说或流行的书本知识生套作品，并以种种先入之见（先见之明）施暴图像。

思想观念的准确论证与逻辑推理，造型显然不如话语（未予采纳“理性”、“感性”之类属性词，感性与理性之分乃词不达意、以词害义之说，前面已有论述，不待细言）。造型有着自身应尽义务，充分履行话语无能为力部分——体验，体验即经历的过程。艺术家不等同于学者（所谓“学者型艺术家”，绝对荒谬称呼，艺术家可以做学问，但学问功底不必然转换为艺术表达），更无以担当知识分子职责（所谓知识分子，尤其公共知识分子，吞食的知识多于体验，换言之，即便对世界无动于衷，无所感应，亦可畅所欲言，高谈阔论）。艺术家的任务不在于（也不可能）在作品中增添什么学问与知识，而是通过作品，波及并拨动观众的感悟，触击并强化观众的体悟。如美国录像艺术家查理斯·伯登的作品（图 5.42）——双手缚背，在一堆碎玻璃上赤身匍匐前行——其力度文字无论如何难以描述，唯有图像出场，观众被行动者艰难的爬行以及痛苦的喘息牢牢抓住，才可亲历那种残酷与震撼。伽达默尔曾言：体验艺术是真艺术，艺术来自体验，且是体验之表现，凡以某种体验的表现为其存在的规定，其意义只能通过体验把握。[118] 所以，真正的艺术不可驯服，好的作品大多带来诧愕、惊疑，甚至紧张不安、忐忑不已，以至无法吸收，无法消化，遑论品议与研判。现象学大家梅洛 - 庞蒂甚有如下断言：“有价值的或伟大的作品绝不是生活的结果，而是对非常特殊生活事件的一种反应”[119]。



图 5.42 查理斯·伯登（Chris Burden）：《轻柔穿越黑夜》，行为录像，1973

穿透某种观念给出某种说法，获得某种结论，以知某事某物，对其有所放心。但我们不会对这些说法或结论有任何切身理解，因为理解总和自身感受相连，它是最直接、最自然的觉知，是对此时此刻的经历，而非文字质检所获悉的间接认识，或知识掌握所取得的“了解”与“知道”。

“目光受到身体体验的提醒，将在物中重新发现表达的奇迹。”[120] 体验是沉默的声音，此番未说预设被说，是可说的基础与前提。通过体验的感悟与通过观念获得的理解，完全不同。以为观念在发言，惜乎尚未觉察，观念形成之前，是“身体在表现，身体在说话”。观念乃体验的间接表达，不可能具有与体验同等深刻的领悟。并非人人配备一颗智慧无比的脑袋，但拥有身体，至少可以感受到一个与己相关、自足、独立，乃至不可言说的世界（不可说恰恰已充分说出）。一如西美尔所论：每一体验都具某种奇迹。

观念是种单向的认知关系，表面迎合作品，实与其对立，体验是种多维的存在关系，其参差多态可与作品密致扣合。身体体验是让源初的“言语”自行暴露，意义自现其身。它是沉默的，虽不表达思想，却实现思想，是思想的前瞻与前奏，或思想的素材与养料。“不假思索”的体验已是阐释，将意义投射作品，有着异于语言分析的不确定性、模糊性、暧昧性，其复杂与矛盾远比观念丰赡、饱满，不仅直接参与问题，而且暴露、揭示、制造、衍生种种隐而不见的问题，它是“实验性的思考”，无法以文字转换，因为具体而微的内心感触（本然性言说）并不与外在语言（派生性言说）完全匹配，殊相的体验（呈现性表达）与共相的观念（再现性表达）很难并置兼容，这亦是“无言体验”（默识认知）与“名言知识”（知性认证）之分裂。

作为一般性陈述的观念，无法框限非常之物，非常之物恰是艺术之所系。可是，自负的观念粗暴注入作品，限定界域，作品死死套牢，其活泼、生动被轻率剪除，其流变、多义被草率裁截。观念，包括阐释，无法处理自由而富有创造性的事物。艺术是让事物直接出场，即“是其所是”，不应做出判断，甚至尚无命名。一旦为某种体验命名，就不成其为体验，它变成一种被定型的经验——所谓经验，将事物“塞入对象世界”，是说明、辨认、理解、认知的结果，然而，“世界超然于经验之上，它容忍人对它产生经验，然则却与其毫无牵连，因为，它绝不染指经验，而经验根本无从企达它”[121]。由于观念向来无从抓取跳跃的体验，只好固定经验，经验沦为分析的质料，仿佛生物学家通过干枯的标本理解鲜活的自然世界。

能够提炼为观念的，仅是万千世界极小极小部分，更多稍纵即逝的“象”无法上升为观念，难以用语言描述、把握、夯实。缘此，作为“默识认知”的属己体验，比任何外在观念更准确无误包裹人性。好作品殊难落入话语窠臼。正因话语无法“翻译”造型，才逼使观众直面图像本身，获得真切感受，从作品中看到自己，而不是读出观念。从此意义上追究，为什么伟大的艺术非常之少，为什么伟大的批评不可

多得，二、三流作品充斥市场，沦为庸人的鉴定手册。阐释（或诠释）疏远作品的同时又为作品提供一张易于理解的说明书——有所顾忌，有所回避，但没有模棱两可的举棋不定、似是而非的犹疑不决，更未见节外生枝的歧见闪现、旁逸斜出的异义蕃衍，由于乏缺出人意料的悬念，也就不可触发心生绮思的眷注。要之，体验将作品视为开放式作品，观念却将作品的开放效果旋即封闭，如悼辞一般轻松宣布作品的死亡。

话语可以不依赖于观看者的在场，“造型”恰恰相反，是向观众的直呈，遭遇观众而存在。体验一如划破的小手指，对本人来说是切肤之痛，在屠夫眼里不过一块等待肢解的腐肉。意义并非外在于身体，却属于身体一部分，在理解事物的活动中没能体验到自己的话，又怎么理解事物呢。

观念艺术力图回避古老的再现理论，自身不就是当代版本的再现说？这正是观念艺术的难题与困境，遮蔽丰富的“象”，剥离在场的“看”，艺术被理解为“理解”与“被理解”的冷漠关系，不仅遁入文字表征、再现的陷阱，也迅速被阐释改造并驯服，被观念软化并捉牢，活剥造型独特品性。阐释是“智力对艺术的报复”，也是“智力对世界的报复”。反阐释，反观念，弃绝智性分析与知性剖解，而强调体验，但不抵触批评，没有哪件作品逃得过批评（不仅是批评家的批评，更包括同行的批评），批评的功能应该显示作品何以如此（甚至批评本身也具实验性，不必印证作品，而是启发另一作品，作品触发批评，批评催衍作品），并非它要说明什么、意味什么、譬喻什么。批评家应像大冷天外出吃馆子，热乎乎的菜端上，放手大干，这时的感受是好不好吃，吃得爽不爽，然后向大厨建议怎样做味道更地道，或调料的重新搭配是否使菜品具备别样的可能，而不是说这菜是啥意思。

5.8 简单评价

鲍德里亚对文字的视觉化不那么友好，话语最奇特蜕变是化作图像。理论的最终局限无法直呈自身：虽保留分析面貌，但巧妙一闪而过，不会多说什么。此时图像带着惊人能量产生了，图像是对理论的改写，不仅是模仿或抄录。[122]

鲍德里亚的主张可能言过其实。图像的时代，不必担心话语的消亡，就

像摄影并未取代绘画。摄影的出现，绘画重新定义自己并再次设定自身边界，如此理解对文字同样奏效。图像不会引致文字消失，只是文字以新异面貌回归日常。

话却说回来，言说（文字）与图像并无孰先孰后、孰优孰劣之分，一切均为催生意义的表达。无论文字与图像关系如何，历经怎样演变，文字可以激发对图像的批判火花。反思图像也是最后一章的追问。

注 释

1. Giovanni Lista, *Futurisme. Manifests, documents, proclamations* (Lausanne: L'age d'homme, 1973), p.275. 转引自艾尔雅维茨：《图像时代》，第 147-148 页。
2. 德里达原话："在特定的电信技术王国中（从这个意义上说，政治影响倒在其次），整个所谓文学的时代（即使不是全部）将不复存在。哲学、精神分析学都在劫难逃，甚至情书也不能幸免。"2000 年秋北京召开"文学理论的未来：中国与世界"国际学术研讨会，美国学者J·希利斯·米勒教授宣读的论文，引用了德里达《明信片》的上述说法，来描述文学命运。三年后，米勒重访北京，其《论文学》再次断言："文学的终结就在眼前。文学的时代几近尾声。该是时候了。这就是说，该是不同媒介的不同纪元了。"同时，他又矛盾地认为"文学尽管趋近它的终点，但它绵延不绝且无处不在。它将于历史和技术的巨变中幸存下来。文学是任何时间、地点之任何人类文化的标志。今日所有关于'文学'的严肃思考都必须以此相互矛盾的两个假定为基点。"这亦是德里达的矛盾，一次采访中谈及："一方面我说：书已完结——从我说出'书的终结'那日起——但同时我也支持拯救书以抵抗威胁着记忆、威胁着书文化的某些新技术。"德里达：《书写与差异》，访谈代序，第 8 页。
3. 如小说《简爱》，在近一世纪的影视轮番改编过程中，被确立为经典。
4. 他还说道："第三次浪潮人民对这种连珠炮式的瞬息即变的文化的袭击，却泰然自若：九十二秒钟的新闻，中间插入三十秒钟广告，半首歌曲，一则头条新闻，一幅

漫画，一幅抽象派的拼贴画，一则短讯，或一张计算机的统计结果。他们对平装书，专业性杂志，感到多多益善，随看随丢，从不满足。他们能在很段的时间内，吞阅大量信息。他们也非常注意把那些瞬息即变的文化，总结和组成一个完整的新概念，新形象。”[美]阿尔温·托夫勒：《第三次浪潮》，朱志焱等译，北京，生活、读书、新知三联书店，1983年第1版，第227页。

5. 文盲，以土话的讲法：“白生了眼睛”；照字面意思：看不见文字。图像时代的文盲形式多样，读图能力也包括对电子装置、数字设备的熟悉，若对视觉新技术完全陌生（譬如不会操作电脑键盘、数码相机或DVD影碟），亦是一种当代文盲：功能性文盲。
6. 莱奥纳多还相信“如果诗描述心的活动，绘画就是研究身体的运动对心所生的影响。”此类言论很多，如古希腊哲学家德谟克利特觉察“自由精神和健康理智并不适于作诗”；希腊神学家巴斯尔（Basil of Caesarea, c.330-79）说道：图像服务于宗教，正如口才服务于演说（artists do as much for religion with their pictures as orators do by their eloquence）。
7. Michell, *Picture Theory*, p.86.
8. Ibid., p.84.
9. Ibid., p.86.
10. [美]勒内·韦勒克、奥斯·汀沃伦：《文学理论》（修订版），刘象愚等译，江苏教育出版社，2005年第1版，第145-146页。
11. 同上，第145-146页。
12. 柏拉图：《斐德若篇》，《文艺对话录》，第168-169页。
13. 同上，第171-172页。
14. Levin, “Introduction,” in Levin, ed. *Modernity and the Hegemony of Vision*, p.24.
15. 麦克卢汉：《视像，声音与狂热》，《激进的美学锋芒》，第336页。
16. 中国文字系统异常发达，多为象形、会意，或象形与象音组合（传说中四眼苍颉，照循物像创造文字——“观奎星褰曲之势，察鸟兽蹄迒之迹”）。西方拼音文字则以没有意义的字母对应有意义的现实，用极少量字母编织一套抽象且自足的语言系统。这亦是胡兰成的见识：“西洋文字只是符号，符号是代表事物的，符号自身不是事物，所以西洋文字只是记录其言语的工具。中国文字可是造形的，其自身是事物……”胡兰成：《中国文学史话》，上海社会科学院出版社，2004年第1版，第131页。

    不过，古文字与图像不能直接等同，古文字源于图像，这容易理解，但找到文字与图像的对应关系，需想象力的参与，事实上，即使最古老汉字，很大程度经由抽象化的处理。[日]藤枝晃：《汉字的文化史》，李运博译，北京，新星出版社，2005年第1版，第2页。
17. 参见[德]沃尔夫冈·韦尔施：《重构美学》，陆扬、张岩冰译，上海译文出版社，2002年第1版，第221-224页。

    语言学家索绪尔以为文字之所以强势（凌驾于口语形式），概在于以下原因：1. 书写使人感觉它是永恒的，稳固的，比语音适宜构成语言的统一性；2. 视觉印象比音响印象更为清晰和持久；3. 拥有词典、语法，可按书本教学。[瑞士]费尔迪南·德·索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京，商务印书馆，1980年第1版，第50页。
18. 许多学者站在口语文化立场质疑现代性价值，如杰克·古迪（Jack Goody）维护口头文化的互动性；吉登斯以言谈（talk）作为社会理论核心，因为书写缺乏言谈所具有的复杂性。
19. 埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙编：《麦克卢汉精粹》，第365页。

20. 文字出现之前，信息的传递依靠口说耳听，如古印加帝国，国王修筑一条总长2400公里的石板路，便于送信者以接力赛方式口耳相传国王谕旨。详见[法]让-诺埃尔·让纳内：《西方媒介史》，段慧敏译，广西师范大学出版社，2005年第1版，第15-16页。

    口语文化在视觉一统天下的21世纪畸形复苏，据说9·11袭击，从开始策划到最后实施，全靠口头传达，没有任何书面指示。

21. 印刷术的另一种形式——新闻报道——是“讲故事的人”面对的陌生力量，讲故事的艺术遭遇灭顶之灾。讲故事的人是智者，如今，仅剩精于算计的文字人。详见本雅明：《讲故事的人》，陈永国、马海良编：《本雅明文选》，第291-315页。
22. 斯蒂文·贝斯特、道格拉斯·凯尔纳：《后现代理论》，第192页。
23. 艾尔雅维茨：《图像时代》，第90页。
24. 麦克卢汉认为：人类社会经历了部落化-非部落化-重新部落化过程：原始时代，人的感知模式是整体的、全面的，这时人类是部落化生存；由于拼音文字的发明，尤其印刷术的出现，加之社会分工和工业化大生产，人是通过分析来认识世界，形成逻辑的、线性的思维方式，不仅支解世界，也将自身分割为残缺不全之人，走向了非部落化阶段；但在图像时代，感知又走向统合，再次部落化。

    同为现象学家，海德格尔与梅洛-庞蒂极力反对作为文化隐喻的视觉，其分歧在于对世界本源的不同认识：海德格尔回到诗歌，回到听觉-口语时代，在他心目中，诗歌是语言的完美形式，而语言是存在的栖息之地，对于海德格尔，诗意的言说也是真理的倾诉，是存在之行踪，诗就是思，它源于存在而达至真理，之所以对荷尔德林赞誉有加，因其作品散发“诗性的光辉”；梅洛-庞蒂则强调身体的视觉，申明身体是存在的居身之处，观看联接行动，对塞尚作品的精湛分析，说明看的行为并非凝视物像，而是身体与被看物的交织、浸染。

25. 艾尔雅维茨：《图像时代》，第7页。美国学者沃尔特·简亦将人类发展史分为口语-书面文化、印刷文化、电子文化。
26. 列宁对泰勒主义的批判，参见绪论七节注释。
27. 麦克卢汉：《理解媒介》，第124页。
28. 摄影术的另一影响在医学领域：医学探入人体内部，摄影将超乎视觉之外的东西掘出并引入人类思考范围，“照片实在是超越了图像范畴，因为它攫取了身心两方面的内在姿态，生成了内分泌学和心理病理学的崭新世界。”麦克卢汉：《理解媒介》，第254页。
29. 本雅明：《单向街》，赵国新译，陈永国、马海良编：《本雅明文选》，第361-362页。
30. 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，第157页。
31. 参阅黄集伟：《感谢“酱紫”的“口音”——2004年语文观察报告》，《南方周末》，2004年12月30日，总第1090期，第34版。
32. 朱步冲：《英语的乌托邦》，《三联生活周刊》，2005年第12期，总第330期，第59页。
33. 黄集伟：《感谢“酱紫”的“口音”——2004年语文观察报告》。
34. 且不论何为“庸俗低级”、什么是“规律”、怎样“引导”、谁来“规范”等等棘手问题，就语言与生活关系论，生活是语言的“孵化器”，语言是日常的“活生态”，而原则、规律、规范是事后的追认，为既成事实，刻意而呆板，怎能以既成事实拴牢鲜活之物。
35. 详见倪梁康：《图像意识现象学》，陶东风等主编：《文化研究·第3辑》，第91页。
36. 前面提及，柏拉图不仅批驳图像，也反对文字，若图像是对理念的模仿的模仿，是幻影；那么文字也是对哲人心灵中有理解、有生命、有灵魂的文章的模仿，文字不过是它们的影像，是活思想的死影像。文字的坏处和图像一样：“图画所描写的人物站在你面前，好像是活的，但是等到人们向他们提出问题，他们却板着尊

严的面孔，一言不发。写的文章也是如此。你可以相信文字好象有知觉在说话，但是等你想向他们把某句所说的话解释明白一点，它们却只能复述原来的那同一套话。”柏拉图：《斐德若篇》，《文艺对话录》，第 170 页。

37. 萨洛蒙：《媒介的互动，认知和学习》，洛杉矶：爵西 - 巴斯，1979。转引自波兹曼：《娱乐至死》，第 96 页。
38. 详见阿莱斯·艾尔雅维茨：《图像时代》，第 94-95 页；斯蒂文·贝斯特、道格拉斯·凯尔纳：《后现代理论》，第 197 页。
39. 巫鸿：《何为变相？》，《礼仪中的美术》，第 376-377 页。
40. 以上三段分别出自 Mair. *T'ang Transfprmation Text*. pp.53-54.《敦煌变文集》，第 388 页、《敦煌变文集》，387-388 页。转引自巫鸿：《何为变相？》，第 377 页。
41. 巫鸿：《何为变相？》，第 389 页。
42. 同上，第 380 页。
43. 15 世纪画家地位显著提高，但绘画理论仍依附文学；16 至 18 世纪，学者普遍遵循文学批评传统（如三一律）品评绘画。康德之前，绘画始终由文学笼罩（尤其亚里士多德《诗学》）；自康德之后，绘画开始独立，强加绘画之上的文学和诗歌阴影被逐一剥离，“绘画成为它自己”。
44. 传世经典绘画（摹本）多源出文学：人物典故之于人物画、山水诗歌之于山水画，如顾恺之《洛神赋图》和《女史箴图》取自曹植和张华的同名文章，元代画家何澄《归去来兮图》直接挪借陶渊明的诗赋，张渥《雪夜访戴图》明显移用刘义庆《世说新语》。有时，画家索性直接命名作品为某某诗意图，如，明谢缙《少陵诗意图》；清超揆《杜牧诗意图》；清袁耀《商山早行》（温庭筠）诗意图；清王原祁《送梓州李使君》（王维）诗意图；宗教绘画亦然，全出自释道典籍。西方传统绘画与之类似。

    文学与绘画理论也交替裹挟。如叶燮《原诗·内篇》涉入绘画；被视为中国画学理论总纲的谢赫六法论牵引诗歌美学；董其昌的南北宗论波及文学理论。

    作品鉴赏，二者共通。文人以一套绘画术语（调色点染、线条白描、浑笔勾勒、工笔描摹）品评诗词，再如：品第论是中国古典艺术特有批评形式，诗品、画品、书品著作颇丰。神品、妙品、能品之分，始于唐代张怀瓘的《书断》，后北宋刘道醇借以品画，分每品为上、中、下，共九品，这一划分与南朝梁庾肩吾《书品》品评方式相承，亦与钟嵘《诗品》品评方式类似。神、妙、能不可囊括所有作品，唐李嗣真《书后品》又设“逸品”，朱景玄《唐朝名画录》借以品画；提出书画同源论的张彦远，著有《法书要录》和《历代名画记》；李嗣真撰写《诗品》、《画品》、《书品》各一卷。

    文字描述多出自图像直观，中国文人大多诗书画印于一身，书画不分家。西方文艺工作者虽不如士人善于丹青长于诗赋，却有例外，如米开朗琪罗、布莱克、罗塞蒂。部分文学家基于图像找寻写作资料或创作灵机：斯宾塞从挂毯图案中获取诗歌素材；洛兰和罗莎的绘画曾给 18 世纪描写自然风光的诗人以影响（如济慈，以洛兰的一幅画作构思《希腊古瓮颂》细节）；马拉美书写《牧神的午后》，是在伦敦国家博物馆观看布歇一幅油画后而作；雨果、戈蒂埃等 19 世纪作家的写作均涉及绘画。爱德蒙·柏克关于崇高的文章直接启示威斯特的名作《青马上的死神》；巴尔扎克的《驴皮记》有这么一段文字：“一块仿佛铺了新雪的白色台布，上面对称地竖立着头插金色小面包的餐具”，青年塞尚做梦都想绘出这组静物；超级畅销悬疑小说《达·芬奇密码》从莱奥纳多几幅画中猎取创意资源；包括狄德罗对绘画作品的描述与再创造，育出新书写形式。西方文学史家也套用表现主义、抽象主义等绘画术语划分文学史。瓦尔泽尔将沃尔夫林关于文艺复兴式与巴洛克式对观理论引入文学研究，认为莎士比亚的戏剧属巴洛克式，高乃依和拉辛的戏剧属文

艺复兴式；斯特利希亦以沃尔夫林的分类法置入德国古典主义与浪漫主义文学之比较。勒内·韦勒克、奥斯·汀沃伦：《文学理论》，第 148-150 页。

45. 阿恩海姆：《视觉思维》，第 308-309 页。
46. 他借助弗洛依德的释梦理论阐明这一道理，“一个梦可以暗示出某种事实是另一事实的诱因，因为在梦中，各种事件（事实）总是在时间中一个接一个地依次展开的”。阿恩海姆：《视觉思维》，第 321 页。
47. 阿恩海姆：《视觉思维》，第 311、318 页。
48. [英] 诺曼·布列逊：《语词与图像——旧王朝时期的法国绘画》，王之光译，浙江摄影出版社，2001 年第 1 版，第 5 页。
49. 周蕾：《视觉性、现代性与原始激情》，罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，第 264 页。
50. 同上，第 264 页。
51. 同上，第 269-270 页。
52. 张厉君：《时间的政治——论鲁迅杂文中的“技术化观视”及其“教导姿态”》，罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，第 295 页。
53. 罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》代序，第 12 页。
54. 这不仅是鲁迅的个人问题，比鲁迅年长近两轮的康有为也逃脱不了图像的侵扰。《大同书》中，康有为写下这样一段话：“盖全世界皆忧患之世而已，普天下人皆忧患之人而已。普天下众生，皆戕杀之众生而已。苍苍者天，搏搏者地，不过一大杀场大牢狱而已。”这种恐怖意象竟然来自他在三十几年前看到的一张幻灯片——普法战争中横尸遍野的残酷景象。虽然康有为不像鲁迅那样走入文字并改造文字，但还是被图像的力量所牵制，文字最终源自图像，激发其文字表达欲与社会改造欲。
55. 中国传统文字书写并非没有图像或视觉化的基因，但此章着力点放在现代视觉科技对文字书写的影响，请读者留意二者区别。论述详后。
56. 按照米歇尔的理论，即使阅读古代文本或图像，也离不开当代影像经验的参与。Michell, *Picture Theory*, p.106.
57. 卡瓦拉罗：《文化理论关键词》，第 46 页。
58. 古希腊抒情诗人西蒙尼德斯认为画是无声诗，诗是有声画；古罗马随笔作家普鲁塔克谈及：画是无言之诗，诗是有声之画；贺拉斯《诗艺》提到：诗如此，画亦然；莱奥纳多以大白话说道：画是哑巴诗，诗是盲人画……古人常言“观诗读画”，是说诗要去“观”，画要去“读”。宋孙绍远辑录一本宋文人咏画的诗歌集，取名《声画集》，不言而喻，诗是有声的画，画是无声的诗；明末姜绍编写一部绘画史，视绘画为诗歌，取名《无声诗史》。类似论述很多，“文者无形之画，画者有形之文，二者异迹而同趣”（孔武仲）、“少陵翰墨无形画，韩干丹青不语诗”（冯应榴）、“诗是无形画，画是无形诗”（张舜民）、“终朝诵公有声画，却来看此无声诗”（钱鎡）、“李侯有句不肯吐，淡墨写作无声诗”（黄庭坚）、“东坡戏作有声画，叹息何人为赏音”（周孚）、释德洪觉范说：宋迪作八景绝妙，“人谓之‘无声句’。演上人戏余曰：‘道人能作有声画乎？’因为之各赋一首”（叶郎：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985 年第 1 版，第 302 页）。以上说法共同点是将文字比作图像，图像等同文字；甚至以“写”代“画”，“画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰，何哉？盖花之至清者，画之当以写意，不在形似耳。”
59. 典出苏轼一首诗，好友与年轻姑娘喜结连理，他作诗庆贺，白色梨花指代老年人，红色海棠暗示十六七岁的姑娘，影片内容与此有关。
60. 本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 22 页。
61. 同上，第 31 页。
62. 同上，第 171-172 页。

63. 详见丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，第 124 页。
64. 详见麦克卢汉：《机器新娘》，版序。
65. Buck-Morss, S., *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT, 1993), p.73.
66. [英] 安吉拉·默克罗比：《后现代主义与大众文化》，田晓菲译，北京，中央编译出版社，2001 年第 1 版，第 141 页。
67. 参见斯蒂文·贝斯特、道格拉斯·凯尔纳：《后现代理论》，第 198 页。
68. 埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙编：《麦克卢汉精粹》，第 101 页。
辞谢《欧洲评论》约稿的信函中，马拉美写道："请不要把我的话当成是对所谓新闻业的极端蔑视。绝非如此。我对自己这个时代非常了解，绝不会重复这种荒唐的谬论，这种反对期刊的愚鲁疯狂。我非常清楚，上帝委托你们去干这样的工作。等不到这个世纪结束，新闻业就将构成全部的出版业——全部的人类思想。自从艺术使言语以非常快的倍数增长——还不知道翻要少倍，人类将不断写书，天天写，一小时又一小时地写，一页又一页地写。思想将要在全世界传播，像光一样快；迅疾感知，迅疾写出，迅疾理解，到天涯海角——传遍北极和南极。灵魂热情的进发和燃烧使思想喷薄而出。思想将君临灵魂的方方面面。思想没有时间等到水到渠成——等到积累成一本书。书太慢了。从今天起，惟一可能的书就是报纸。"埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙编：《麦克卢汉精粹》，第 94-95 页。
69. Damian Catani, "Visual and Textual Synergy in Stéphane Mallarmé," in Antonella Braida and Giuliana Pieri eds. *Image and Word: Reflections of Art and Literature From the Middle Ages to the Present* (Oxford : Legenda, 2003), p.199.
70. 艾柯：《开放的作品》，第 9 页。
71. 同上，第 15-17 页。
72. Rodolphe Gasché, "Deconstruction as Criticism," Glphy, No, 6 (1979), pp.188-189. 转引自艾尔雅维茨：《图像时代》，第 90 页。
73. 弗雷德里克·R·卡尔：《现代与现代主义》，第 529 页。
74. 同上，第 535 页。
75. 影像对文字的影响并非单向度的，而是互借效果。电影出现之前，文字书写已具备蒙太奇元素（如普希金、福楼拜、狄更斯等人作品中对场景的切割、跳接及特写）。格里菲斯宣称他从狄更斯那里学会交叉剪接技巧，爱森斯坦也以为福楼拜和哈代的作品部分预示"电影的文法"。电影受惠于文学叙述方式，且将这一因子发展、完善，强化为自身的特有语法。
76. 麦克卢汉：《视像，声音与狂热》，《激进的美学锋芒》，第 338 页。
77. 艾尔雅维茨：《图像时代》，第 86 页。
78. Lyotard, *Dérive*, p.54. 转引自艾尔雅维茨：《图像时代》，第 92 页。
79. 贡布里希：《图像与眼睛》，第 105 页。
80. 福柯：《这不是一只烟斗》，张延凤译，杜小真选编：《福柯集》，第 128 页。
81. 从技术角度，另一种文字图像化无疑就是数码技术，完全以抽象语言制作具体图像，通过电脑二进位制的数字运算得到精美图像。
82. 古人虽有"索象于图，索理于书"一说，如"河出图，洛出书"（《周易·系辞上》），但书画同源为士人认同——"书画异名而同体"（唐张彦远）、"诗画本一律，天工与清新"（宋苏东坡）、"书画同出，画取形，书取象……凡象形者皆可画也……六书也者，皆象形之变也"（宋郑樵）、"石如飞白木如籀，写竹还于八法通；若也有人能会此，须知书画本来同"（元赵子昂）、"日日临池把墨研，何曾粉黛去争妍？要知画法通书法，兰竹如同草隶然"（清郑板桥）。"书画同源"并非未见异议，沈括、

董其昌、张岱、钱钟书等人提出反对意见，诗中的画并不一定能画出来，如“香”、“湿”、“冷”、“声咽”、“鸣钟作磬”此类涉及触觉、嗅觉、听觉的感触以及内心情绪如“思乡”在画面中不可表现。详见叶朗：《中国美学史大纲》，第 303-305 页。

83. 详见流沙河：《书鱼知小》，南京，凤凰出版社，2003 年第 1 版，第 27-29 页。
84. 李欧梵：《上海摩登》，第 105 页。
85. 麦克卢汉：《理解媒介》，第 352 页。
86. 麦克卢汉还提及，由于土著人尚未形成文字阅读能力，需学习才能看懂电影，“因为他们不能作出读书识字者那样的设想：空间是连续的、统一的。……偏重文字的人认为因果关系是序列关系，仿佛是一件物体靠另一物体的力量推着前进。没有文字的民族对这种‘有效的’因果关系极少发生兴趣，但是他们迷恋产生神奇效果的隐蔽形式。”麦克卢汉：《理解媒介》，第 353 页。
87. 麦克卢汉：《理解媒介》，第 359-360 页。
88. 潘诺夫斯基相信，有声电影腐蚀了默片。喜好念旧的观众觉得影业的黄金时代已然过去。他们的记忆没有出错，其观看经验值得尊敬。上世纪二三十年代的默片是最纯粹的电影——直呈图像，未见多余语言，仅有少量文字性暗示，与绘画一样，属于无声之诗。观众利用早期电影的技术“缺憾”对影片再创造，编织另类叙事，使其成为开放性文本。虽然语言文字有助于理解图像，若强行以印刷术思维审视默片，没有真正亲近电影艺术。当代社会不需怀旧，回忆意谓婆婆妈妈、喋喋不休——社会要求意义明确、一目了然、干净利落。图像只好夹杂文字（对白）才可讲清一件事；此外，只能以技术制造效果，这是图像创造力的急剧回落。
89. [美] 李欧梵：《未完成的现代性》，北京大学出版社，2005 年第 1 版，第 142 页。
90. 李欧梵：《未完成的现代性》，第 77 页。
91. 如谴责小说、言情小说、武侠小说、侦探小说、黑幕小说，当然还有五四后新文学运动各色现代流派的风起云涌。
92. [美] 费正清编：《剑桥中华民国史 上卷：1912-1949》，扬品尔等译，北京，中国社会科学院出版社，1998 年第 1 版，第 517 页。
93. 麦克卢汉：《理解媒介》，第 355 页。
94. 罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，代序，第 13-14 页。
95. 新中国电影既没有欧洲电影的凝重深厚，亦未见好莱坞电影的简洁流畅，镜头啰里啰嗦，如取钥匙开门这一镜头，已清楚交代情节，结果导演硬将进屋关门的镜头也加进去，似乎非此不能说明角色在干嘛。文学也沾染这种坏习气。
96. 李欧梵：《上海摩登》，第 206 页。
97. 李欧梵：《上海摩登》，第 237 页。
98. [法] 罗兰·巴特：《符号帝国》，孙乃修译，北京：商务印书馆，1994 年第 1 版，第 1 页。
99. 美国艺术史学家莫瑞里（Simon Morley）系统梳理现当代艺术的图文运用——从印象派、象征主义、达达、俄国构成主义，再到立体主义、激浪派、波普艺术，最后到概念艺术、德国新表现主义、后现代艺术等等——图像与文字如何互见，研究资料详实。Simon Morley, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art* (London: Thames & Hudson, 2003).
100. 米歇尔归纳几种图文关系：
    （1）图像再现文本（如荷兰绘画描绘一本打开的书）；
    （2）画面上书写文字，如中国的文人画或德国新表现主义艺术家基弗尔的作品；
    （3）图像演绎一段故事（如古典绘画），这种图文之关系犹如剧照与电影之关系；
    （4）图文互涉或互斥（如丢勒的花体签名或马格里特的“这不是一只烟斗”）；
    （5）图像由文字构成（如保罗·克利的作品）；

（6）图像避开任何形象、指涉、叙事，强化不可解读的纯粹视觉（如罗斯科的色域绘画）。Michell, *Picture Theory*, p.98.

101. Michell, *Picture Theory*, pp.213-239. 这亦是丹托的说法："作品显示了另一特色，那就是对象接近于零，而其理论却接近于无限，因此一切实际上最终只是理论，艺术终于在对自身纯粹思考的耀眼光芒中蒸发掉了，留存下来的，仿佛只是作为它自身理论意识对象的东西。"[美]阿瑟·丹托：《艺术的终结》，欧阳英译，江苏人民出版社，2001年第1版，第101-102页。
102. 米勒在一篇文章中谈到文学的不妙处境："所有的统计数字都说明，人们正在花费大量的时间做文学阅读之外的事情。我们必须承认，现在，诗歌已经很少再督导人们的生活了，不管是以不公开的还是其他别的方式。越来越少的人受到文学阅读的决定性影响。收音机、电视、电影、流行音乐，还有现在的因特网，在塑造人们的信仰和价值观以及用虚幻的世界填补人们的心灵和情感的空缺方面，正在发挥着越来越大的作用。"米勒：《论文学的权威性》，陶东风等主编：《文化研究·第4辑》，第66页。
103. 鲁迅一向对图文关系颇有心得，曾说《聊斋志异》绘图本的出版十分好，因图像看文章。
104. [法]蒂费纳·萨莫瓦约：《互文性研究》，邵炜译，天津人民出版社，2003年第1版，第104页。
105. 图文并茂，图文结合，以图示文，以文喻图，并非全新文本形式，报刊杂志、看图说话、连环画、成人读物均为图像文学先驱；中国古典绘画多有实践，《历代帝王图》每位帝王左上角注明身份、国号及信仰；再如金农的半诗半画。若细致罗列，卡通漫画、艺术家之书、概念艺术、装帧设计、中世纪手稿、战国楚帛书、莱奥纳多的草图、新媒体艺术、MTV……均为图文并置。

    摄影（photograph）意为"用光书写"，说明摄影也是一种书写形式，而书籍，虽未见一张图片，也常称之为"图书"。《汉书·艺文志》著录许多"图书"，即有图的书，借图说明抽象道理，以图表达复杂思想，甚至深刻的哲学命题。图书这一称谓沿用至今，泛指一切书籍。
106. 美国长老会教士范约翰1875年在上海创办《小孩月报》，1880年创办《花图新报》，为本土最早画报。但真正意义上的第一份"图说"杂志应为1884年刊印发行的《点石斋画报》（随《申报》附送，若单卖，售银三分）。《申报》要求读者文化水平较高，《点石斋画报》图文并茂而通俗易懂，可使更多都市人卷入公共事务。以社会学家的说法，杂志的图文比例可折射观众群的阶层属性、文化修养、教育程度，甚至报刊首版的图像与文章之比例都能直示读者的社会身份。
107. 详见波兹曼：《娱乐至死》，第98-99页。
108. 巴特：《摄影讯息》，《显义与晦义》，第14页。
109. 同上，第14页。
110. 本雅明：《摄影小史》，罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，第45页。
111. 《加洛林书》记载一则绕有趣味的故事：有两幅美丽女子的图画，"画家给一幅标注'圣母玛利亚'，另一幅标注'维纳斯'。前者被高高供起，受到敬奉和亲吻；后者则受到污蔑、嘲笑和诅咒，虽然两幅画完全一样，只有标注不同。"
112. [美]阿瑟·罗思坦：《纪实摄影》，李文吉译，广西师范大学出版社，2005年第1版，第132页。
113. 福柯：《这不是一只烟斗》，杜小真选编：《福柯集》，第123页。
114. [法]罗兰·巴特：《艾驺，或以字的样式》，《文之悦》，屠友祥译，上海人民出版社，2002年第1版，第132页。

115. 本雅明:《法国国家图书馆中国画展》,林志明译,《迎向灵光消逝的年代》,第 154 页。
116. 埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙编:《麦克卢汉精粹》,第 97 页。
117. 巴特:《字之灵》,《文之悦》,第 111 页。
118. [德] 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》(上卷),洪汉鼎译,上海译文出版社,2004 年第 1 版,第 91 页。
119. 梅洛 - 庞蒂:《符号》,第 281 页。
120. 梅洛 - 庞蒂:《知觉现象学》,第 256 页。梅洛 - 庞蒂接着写道:“身体的体验向我们显示了一种模棱两可的存在方式。身体不是一个物体,对身体的意识也不是一种思想,因为我们不能分解和重组身体,以便对身体形成一个清晰的观念。身体的统一性是不明确和含糊的。除了体验,即接受贯穿身体的生活事件以及与身体融合在一起,我们没有别的手段认识人体。”《知觉现象学》第 257 页。
121. 马丁·布伯:《我与你》,第 20 页。
122. 鲍德里亚:《暴力的图像与图像所受的暴力》,第 179 页。

第6章　日常的图像化及观视的技术化

第6章

日常的图像化及观视的技术化

活字印刷术抽象世界为文字，视觉新技术终结世界于图像。世界的图像化实现对自然的改造与征服，仿佛帕耳修斯以青铜盾牌为镜，巧妙躲过美杜莎的邪恶目光，斩其丑陋头颅——换言之，唯将物质实体变成镜中之像，方可完成神圣的拯救使命。帕耳修斯之盾，正是对图像社会的准确提示：物体本身被失去重量与质感的图像性再现所取代。

无论报刊杂志的新闻标题如何耸人听闻，最后记住的只能是图片；电视遥控器专设醒目的静音按钮，未见删除画面的装置，这很说明问题：对世界的理解，更多靠图像，非文本或语音。物质世界只有通过图像方可被“看见”，进而具备意义，世界不仅经由图像反映，且唯有透过图像再现系统，编织、设计现实意义。这里，模仿波兹曼的语气，图像到底塑造了文化，还是反映了文化，此类问题已没意义，关键是图像成为文化，等同于文化——现实接受图像对现实的定义，图像教会人类如何观看，同时“教会如何欲望”。

“我从不阅读，只是看图片而已”，沃霍尔的自白道出了图像时代的确凿真相，他身体力行，以雅痞式的创作实践，印证图像的商品化。图像不独是商品本身，且是现实本身，观看本身，为必备的生活指导。[1]

现代化即世俗化，有什么比神圣之物缩减为图像使其世俗化更可行、奏效呢。而图像的狂热消费，推进神圣之物的平民化与平庸化。于是，图像与现代感有种暧昧关系，所谓先进社会，其特点在于，消耗的是照片，而过去接受的是信仰；[2]或社会主要活动之一为生产并消费形象，且是亲身体验的替代品，是经济、政治及个

体幸福不可或缺之物，社会就实现为“现代”；[3] 或现代社会系城市文化社会，为观看提供大量机会，现代人渴求刺激、追逐新奇、贪图哄动，而最能餍足这些迫切欲望的便是视觉成分。[4]

6.1 视觉中心主义

视觉特为认知的主要手段，甚至唯一手段，对事物的评估取决是否可见，事物之所以被言说，因其具有可视性。这正是米尔佐夫的洞识：人类经验比以往任何时候都视觉化并图像化了。这一时代常以视觉语言指称自身特点：景观社会、观感文化、眼球经济……即，世间万物已然化作视觉事件，事物的广泛流散与传播，“观看”为必须条件。视觉话语铭刻对世界的态度与理解，乃至日常语言也深烙“观看”影子，绪论结尾提及，看穿某人、看中某女、看准行情、看好局势、关注某事、着眼于某物、重视某样东西、聚焦某案件，均为眼睛将事物对象化的日常表达法。弗洛伊德认为“由于人类采用了直立的姿势并且嗅觉变得价值不大了”，其隐含之意，视觉的功能日益发达，弗氏甚至从“本能要求”与“文明抑限”这一矛盾中留意：视觉取代嗅觉，为主要感官，在文明的压制中至为关键。确如华兹华斯所言：眼睛是所有感官中“最专制”的。

康德推崇视觉，其心目中，眼睛较为客观，其余感觉次之，嗅觉则是五种感官中最低级一种，视觉作为经验直觉，“更多带来对事物的探知”，味觉嗅觉是主观的，“更多产生愉悦，而非对外界对象的认识”。此种视觉中心主义的感官等级制，甚至妄为道德歧视与种族偏见的由头（好比格里菲斯的影片《一个国家的诞生》，白人代为英雄，黑人被拍成不会说话只会施暴的动物）。按照视觉中心主义逻辑，观看优于其他感官，是进步和文明之源，嗅、听、触等知觉均被限定于动物或未开化民族，席勒不幸抱守如此观点：眼睛是审美自由的保障，“只要人还是一个野蛮人，他就只靠触觉感官来享乐”。[5]

作为一种流行的当代哲学方法论的视角主义（perspectivism），强调视角的阐释功能，视角的多元性与歧义性，词根便来自透视法（perspective）；平时所谈论的观点、看法（viewpoint）是指穿越相机镜头的视看之点。摄影式观看放大透视法思维，强化人的主体性地位，每人均从自己的观看角度关照世界。

视角是我的视角，世界是我的世界，万物皆备于我，以我思的尺度被裁度。视觉中心主义深陷意识哲学的“唯我论”，他人不仅被对象化，且被工具化，促其服从权力的凝视。可是，对他人“压迫”之时，我同样遭受“压抑”，在哈贝马斯看来，“我”亦是经验的对象，“我”在他人眼中，也是实现目标之手段，这说明，主体兼具双重角色——既作为支配权力的观看者，又作为被权力支配的被看物。

单一而狭隘的主体眼光，扭曲正常人际关系，缘此，哈贝马斯质疑主体为中心的合理性，坚持以交往行为取而代之，重建交往范式，以民主参与模式克服单子式的观看模式，从他者视角出发，与互动参与者的自我建立联系。[6]一旦自我做出行为，而他者采取相应立场，便进入一种人际。人际关系由多种视角（言语者、听众和当时在场的其他人）构成，“这些视觉相互约束、相互作用。”[7]

视觉中心主义的偏见与傲慢，唤醒对观看的疑虑与思索，涌现股股反视觉话语思潮，尤其对现代文化的视觉特征与哲学思想的视觉霸权颇有微词。[8]

视觉中心主义与现代性之谋划和主体性之诞生因果扣联，故对视觉至上的抨击，对视觉中心的瓦解，是颠覆主体“法西斯”策略之一。如：德勒兹、加塔利赋予想象与欲望以首要地位；卢斯·伊里加蕾持有的身体和触觉立场对抗视觉一统天下；让-吕克·南希重新解读基督教传统，以触觉-神学为其论述核心；后期德里达不仅解构声音、语言特权，同时解构观看霸权，因为现代性视觉依然为建立“在场形而上学”的努力，他最终走向“触觉主义”，试着以触觉特权兼容看的特权，“触觉是作为理论视阈的终极目的而存在”。

结构主义和后结构主义者亦将批判矛头指向梅洛-庞蒂，因其终究未能摆脱视觉中心主义的笼罩，反使观看愈益精致化——对笛卡尔式透视眼睛的修正，无非让视觉更其微妙且合理。[9]

总之，对视觉的批判性剖析，不仅论难自柏拉图至胡塞尔的哲学基础，亦质疑整个西方文化与现代性体制。视觉话语虽悍然不可动摇，但已被敲出丝丝裂缝。

6.2 图像化生存

图像时代的隐私

当你拿手机偷拍时，被偷拍的人正在拍你，别人的裸照装饰了你的手机，

你偷拍时的样子成了呈堂证供。

2003 年，一段 5 分钟长的性爱场面迅速蹿红网络，据说偷拍的是高校学生。这一技术并不怎么高科技，但与互联网结合，生成无与伦比的致命力量（被偷拍的那位女生真的自杀了）。曾是军事活动和间谍行为的偷拍技术扩散民间，成就一场大众化“窥淫癖”运动，满足自古以来隐藏许久的偷窥欲。

偷拍与偷窥属同一命题的左右两巽：前者借助技术，后者使用肉眼。可见，偷拍是偷窥的技术化延伸，并为偷窥创造便利。Scoptophilia（视淫症）与 Voyeurism（偷窥症）均有窥视之意，效果大为不同：前者是双向度、相互的观看，从中获得观看的乐趣和被观看的快感；后者是单向度、无反馈的观看，是种残忍的人际实践。

偷窥，这一念兹不忘、耿耿于怀的强健欲望从未间断，经典戏剧《西厢记》、神话故事《牛郎织女》均描写对心上人的窥视（图 6.1），包括希腊神话与古老圣经亦有记载。现代社会，偷窥具备别样意味。体制化生活造就人际隔阂，自我屏蔽之际，却对他人生发好奇。故而，偷窥是现代人际关系的异化——德博尔的命题“景观社会不是图像的积累，而是以图像为中介的人与人之间的社会关系”[10] 获致可资探讨的例证。观看的快感透过新视觉技术部分释放，爆发前所未有的集体性偷窥行为，被压抑太久的欲望终于像长期承受高强度负荷的弹簧，噌地一下回弹，因被压制太久，以至弹簧有些变形。

所有事物均可转为图像，只要被影像吸纳，便是潜在商品并入消费，此乃“视觉经济化”必经之途。这一被关注、被监督、被暴露的透明社会与裸体社会，只要借助图像生产设备，就有偷窥或被窥的可能。

欲望受形象操纵，隐私等同于价码。媒体孕育大众对私属领地的观看兴趣，绝

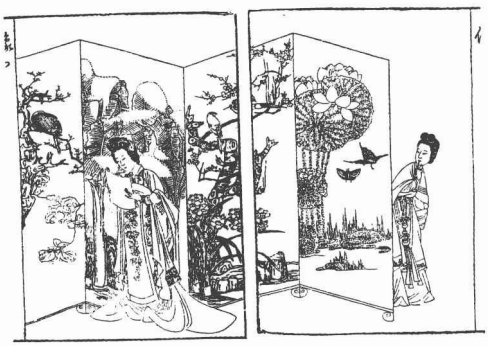


图 6.1 古代的偷窥，《西厢记》插图之《窥柬图》，陈洪绶绘，项南洲刻

非巴特意义上“刺点”的“捕捉者”，仅因大众不满平淡乏味的日子，心怀闯入他人生活的强烈意愿，图像正好满足这一欲求，“弹指欲破的隐私”经由视觉新媒介被众目瞟瞟。图像诱发好奇心，也伤害别人的感情——“图像榨出我们的秘密：我们不再拥有秘密，已经没有什么还值得隐藏了。这是我们最后的道德标记，同时也是我们彻底堕落于淫秽的征兆。”[11]

图像批量复制，放大私密生活，跃入公众视野，只要愿意，任何人皆可消费，麦克卢汉的“照片——没有围墙的妓院”这一震骇视听的标题倒有几分贴切。[12]

现实生活中，唯一合法的色情便是真实的色情，流布于公共空间的图像色情是不被许准的，否则要受道德的严肃指责；图像的暴力与之相反，唯一合法的暴力便是图像的暴力，生活中真实的暴力是不被允可的，否则必遭法律严厉惩罚。可以听不懂语言，却不能看不懂图像，尤其暴力的图像。

图像的暴力——回到听觉何以可能?

（1）

2004 年 3 月 31 日，4 名美国人在巴格达遭遇伏击身亡，尸体被当地民众肢解，随后，“死者的残骸拖曳街道上，或者悬挂桥梁上。”[13]《纽约时报》以头版头条刊登悬尸桥梁的图片，其视觉和心理的双重震撼，不断激活美国人痛彻骨髓的悲伤记忆。

美国以萨达姆雕像倒塌的电视画面，理解战争的胜利；恐怖组织用播放斩首人质的录像，动摇美国人的战争意志。[14] 与诸如武装斗争、恐怖活动等进攻型暴力相较，当代新型暴力格外怪异、悖谬与残酷，这种新暴力形式便是图像暴力，不比传统暴力“具有源头与终结，起因和影响也可探知”，[15] 垄断合法暴力的图像暴力，无法以传统暴力等同对待予以回应。影片《拯救大兵瑞恩》盟军强行登陆的过程中，瑞恩因机枪炮弹的轰鸣声而暂时丧失听力，这段镜头纯粹以图像表现，不夹杂任何声音，不仅反映战争的冷酷无情，也利用图像的纯粹性更突出图像的暴力性——貌似温和、平妥、无害，实为激进、强悍、邪恶。

（2）

利奥塔推崇图像，不满自古以来对感性的贬斥倾向，矫枉过正地盛赞图像，宣

扬躯体力量与欲望。利奥塔的立场如下：欲望提供经验的强度，让人从压抑状态下解放，并带来创造力。其心目中，图像是表达欲望的最佳途径，是对生命能量的极端肯定。[16]

鲍德里亚却看到一幅悲观画面：图像的一切可能早已穷尽。他提出“超美学”概念，美学业经渗透经济、政治、文化以及日常生活，丧失其自主性和特殊性；艺术形式扩散至一切商品，所有东西都变现美学符号，形象为唯一资本。

鲍德里亚的体会是深刻的，这是造型甚于话语的时代，电视效果的展现是视觉而非语言。电视人深谙这一套，故播音员花在吹风机上的时间比在播音稿上多；政客的魅力不是来自智慧，而是化妆，波兹曼以美国第 27 届总统塔夫脱为例，“300 磅的笨拙形象，即使能言善辩，也难免淹没演讲中精妙的逻辑和思想。”[17]

（3）

莫非回到听觉，以听觉为基本文化模态，社会才有希望？这恰好是伽达默尔的立场：复归以交谈为基础的诠释学。亦是列维纳斯的观点：倾听比审视更能款待他者。沃尔夫冈·韦尔施得出结论：技术化的现代社会，视觉一统天下，正将我们无从逃避地赶向灾难，对此，唯有听觉才能扶持我们。堕落还是拯救，沉沦还是觉醒——是不同的选择……以听觉挽赎我们，“打开我们的耳朵”。[18]

对尼采来说，视觉建构了集体性格，随时关闭朝向真理的感官，他批评哲学家的眼睛太近视，太抽象，太理论，与实践分离得太开，并隔绝自己的感觉和情感；他抱怨德国人因为欠缺第三只耳朵，风格糟糕透顶，很不幸德国作家并不“大声朗读，不为耳朵而为眼睛”，甚至写作时，将“耳朵锁进了抽屉里边”。[19]

回到听觉不是没有问题。罗斯福新政时期著名的炉边谈话固然鼓舞人心，克服经济大萧条的恐惧，纳粹党徒也可利用收音机点燃民众的极端民族主义情绪。海德格尔呼吁的倾听存在，便与后来的聆听希特勒紧靠一起；法庭和警察的傲慢讯问——逼你作答——也是权力的赤裸炫示。

由于观看禁忌，位处封闭空间的陌生人埋首于报刊杂志，或无动于衷望向某块虚空之处，或干脆闭目不睬，投向他人的视线被迫关闭，不过，耳朵却能随时打开，偷听他人秘密。而且，与无处不在的视觉污染一样，四处弥漫的噪音已是都市弊症。

日益蔓延的主持人节目，语言霸权再次彰显，不比广播时代温柔，制造无比庞大的话筒工业——新闻话筒、娱乐话筒、脱口秀话筒——犹如迷惑水手的塞壬美妙

歌喉。语言的释放机制疯狂生长，形象被唾沫淹没，主持人搅动舌头，在不停的唇腔运动中，口水转化财富。[20] 电视又回到诸神喧哗、荷马诗歌、苏格拉底对话、耶稣撒播的口语时代，但性质大为不同。节目暴力施之于语言，使其丢却本来面目，“仅为载体而失去讽刺之意蕴与距离之维度，同时也失去自足的象征之功能”，语言本身比它所说的更重要。[21]

浮士德盲信而乐观唱道：“是的！眼睛不会欺骗我！”即便忧愁吹瞎了他的双眼，黑暗中的浮士德继续干活，努力工作，直至死亡，“我所想的，我要赶着完成”。不过，耳朵却欺骗了他，将魔鬼为他挖掘坟墓发出的铿锵声，当成建设工地的忙碌声——“铣、铲的锒铛声使我多愉快！”

前面提及爱伦·坡的小说《泄密的心》，主人公因对老头眼睛的恐惧而谋杀了他，一切做得天衣无缝。可是，终被听觉出卖：死者心脏跳动的幻觉在耳边纠缠，他忍受不了，不得不向警方招供。

这两个故事是话筒工业的残酷寓言。

6.3 图像恐惧症种种表征

现代社会又迸发一股图像恐惧症，[22] 虽在中世纪有所显露，却不尽相同。认识图像，很大程度经由哲人的诋毁而获悉。如伯格森对电影的不信任——凝固图像并以视觉产生运动，是古老幻觉的延续；维特根斯坦典型体现这种“恐像症”，《逻辑哲学论》大谈“图像是实在的一种模式”，《哲学研究》却对图像避而远之，“一幅图画囚禁了我们。我们逃不脱它，因为它在我们的语言之中，而语言似乎不断向我们重复它。”[23] 这种前后矛盾的图像观饶富趣味。[24]

海德格尔也患上严重“恐像症”。他视现代之本质为世界沦落为图像，世界被把握为图像。[25] 这一思想非常深刻。不是说世界变现一幅图画，此图像并非 picture 或 image 意义上的使用，而是“存在者之被表象状态”[26]，即存在者作为对象，如一枚图像摆在面前，被整体把握，化为可算计之物。世界作为图像与人作为主体是同一过程，相互交织，“唯当人本质上已经是主体，人才有可能滑落入个人主义意义上的主观主义的畸形本质之中。”[27] 图像的世界是没落的时代，是存在已被彻底遗忘的时代，惟诗性语言尚保一丝人类存在希望。

萨特的图像恐惧症难以置信。晚年的他对眼睛抱以深刻疑虑，布辛（Buisine）在传记《萨特式恶心》（*Sartre's Uglinesses*）最后一部分，推测晚年萨特近乎失明这一状况所蕴含的暗示：讨论提香和丁托莱托的作品后，作者坚信萨特厌恶色彩是由于色彩只适合于眼睛；萨特对抽象艺术如毕加索作品也表不满，因其缺乏触感和重量感。布辛得出结论，可能从来没有艺术评论家如萨特那样菲薄图像力量。作者最后给出一幅晚年萨特的图景：几乎失明的他坐在威尼斯一家医院，聆听收音机播放的音乐。[28]

虽为新实用主义代言人，罗蒂的思想与维特根斯坦一脉相承。“应当把视觉的、尤其是映现的隐喻，完全从言语中排除”，[29] 罗蒂所关注的，让哲学超越对认识论的痴迷，尤其摆脱与图像作为透明再现及现实形象这一模式的纠结。对于罗蒂，“镜”是“走向科学主义和实证主义之诱惑”。

德博尔书写的景观社会，大众媒体呈现预制的结局，所传递的都是命令，在主导经济的图像中，不存在什么目标，发展就是一切。景观的目标就在于自身。[30]《景观社会》与《景观社会评论》二书明确表达对经济视觉化的担忧，本人自杀则是这种担忧的极致体现。

巴特的《明室》从个人情感出发，细腻述说摄影感触，最后跳出对母亲的追忆，揭示图像社会一丝真相：经由影像才知享乐，是社会的一大改变。这样的社会自由宽容，不那么狂热偏激，同时也较虚假，“让我们销毁影像，拯救立即直接的（无中介的）欲望。”

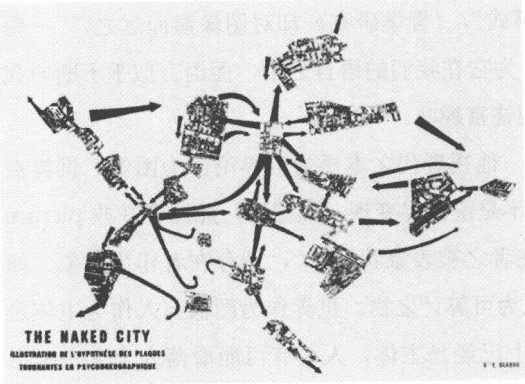


图 6.2　德博尔：《裸体之城》（The Naked City），83.8×120.7cm，1957



图 6.3　后现代先知德博尔，兼具导演、画家身份

另一股图像恐惧症来自正统学院派的学术传统、现代艺术的支持者，以及种种文化保守主义者。他们以文化批判姿态介入论争，理论出处多承自法兰克福学派尤其阿多诺和马尔库塞学说，所针对的是文化工业，而文化工业不可游离图像消费。最激进的马克思主义者在文化上退为保守主义者。这也是丹尼尔·贝尔公开承认的：自称政治上的自由主义者，经济上的社会主义者，文化上的保守主义者。不过，艺术革新与政治信念无多大关系，塞尚是艺术激进派，政治却偏向保守。

6.4 技术化生存

技术性观视

（1）

以卢梭的看法，仪器愈精巧，人类感官愈粗笨；以海德格尔的识见，技术制度下，听与看的能力均被广播和电影毁损了；霍克海默也以为，随望远镜和显微镜、录像带和收音机日益敏锐，个人却更瞎更聋，越来越缺少反应能力。[31]

摄影术既是眼睛的胜利与狂欢，确证透视再现这一优良传统；亦是眼睛的消逝与死亡——不再以肉眼亲近事物。机械之眼的出场则是肉身之眼的出局，视觉机器取代自然感官，放逐双目的裸视，形成所谓的技术性观视。对真实的认知素来经由中介（如印刷术和透视法）[32]，过去毕竟能以“裸眼”瞩目世界，如今世间万物均被技术中介过滤后交付双眼，视觉媒介对现实的“显影”与“定影”，通过电子技术的视觉翻译，好似一幅变形眼镜，引导观看行为。

图像减少体验的复杂程度，因为只提供某一片段的某一视角，而现实本身无限多样，无穷繁杂，譬如电视将丰富的日常世界编码为光点马赛克，电脑把万物转换为像素，大众的视觉经验越发单一、愈加趋同。如图像一般，技术构织对现实的理解，且技术具有弭平差异、强求同一的特性，观看更其单调一律——多感官参与的经验转化为视觉，视觉再简化为照相式观看。

（2）

传统的认知行为完全自我行使，阅读速度、思考时间自由把握，或一目十行，

或掩卷而思，没有规定读者在哪部分该花多少时间或是否按顺序阅读；影像文化却不可如此，速度、节奏、顺序由制造商预先设定。光之技术的世界，即，预设的审美规划下，视觉的可能性事先已被规范并限定。

德国哲学家布鲁门伯格在《光作为真理的隐喻》一文结尾处这样写道：夜的空间，生发一种“预置的光学”（optics of prefabrication），清晰可见的媒介排除自由视见，现代人处于“强迫性的观看”（coerced vision），视觉与自由之链中断了。[33] 他最后悲观相信，人类再次迈入柏拉图“洞穴”。很明显，布鲁门伯格承接存在主义，也靠近法兰克福学派。视觉（观看）不再是走向智慧之径，亦非获取知识之途，却是技术阴影下的遮蔽（无明），技术的操纵，控制更其隐蔽，漠而视之的人类反而陷入无尽的蒙昧。由于预先设置和技术先行（technologically pre-cast situations）的规约，现代人感官的延伸，并非自由的保障，视觉文化的流行，实则观看能力的丧失，这正是马尔库塞的担忧：人沦为高精技术的附属物。现代性视觉霸权结合所有先进技术，统领社会进程，这与早期的视觉中心主义不太一样。

工业实验统筹观看方式，获取视觉经验的多种途径被夷除；后工业科技用细腻的程序化，以光学、化学或电子、数码制造美丽图像。镜头是工业产品，它规定了怎样看、看到什么，以及观看效果和最后呈像质量，艺术愈加远离艺术家的经验，更多出自实验室的实验，创作者只需按快门，而且按的方式也是制造商预先设定，一如电脑，按其指令行事。制造商使顾客相信，拍照无需精湛技巧或专业知识，机械之眼会对最细微的意愿给出敏捷而恰当反应，正如柯达公司的广告宣传——你按快门，其余的我们做。

观看受相机功能严格限制，不允先入之见，这是主观可能性的结束。无限精致的图像明证“科学、技术，资本主义之实现的无限性。”[34] 利奥塔不如布鲁门伯格那么伤感，虽然注意视觉科技约束观看经验，同时目击其革命性力量，“人们不再为艺术在‘技术上的可仿制性’而痛苦，人们懂得，工业并不意味着艺术的结束，而是艺术的变革”。[35]

（3）

本雅明关于复制的洞悉可谓深切，但尚未透破：复制技术是对资产阶级艺术观（原作概念）的致命打击，亦是资产阶级生产观（福特式流水线作业）的遥相呼应。因时代局限，本雅明无法看到数码科技将彻底改写机械复制的论述。

IT 技术使“原作”这一概念逐渐退隐。名著《存在与时间》手稿以 10 万马克价码卖给得克萨斯大学，[36] 如今不再会发生这样的事了，所谓原稿，只是电脑储存的一堆数字（若转换另一格式存储，很可能是一堆不可识读毫无价值的乱码）。每次文档的打开，每次书写的铺展，均覆盖上次修阅踪迹，甚至此刻的改动都难察觉。随复制、剪切、粘贴，文本相互链接而面目全非。

数字技术的支持，作品可自由脱离作者，启动自身的无性繁殖——无语境中的克隆与复制。电影“原作”能标明什么，无非不同场景不同时间拍摄的胶片编辑剪接而成，然后刻入光盘；唱片殊少现场直录，多为录音棚的音频合成，高保真音响设备可还原音效。对 CD、DVD 光盘来说，每一张皆可视为盗版，也就不存在原作，甚至可私自改编挪为他用。

“作者”也大打折扣。机械复制时代，原作靠签名获得确认，对收藏家来说，更多是资产阶级绝对变态的占有欲之体现，乃精神慰藉或心理满足，非实质性的索需——以摄影为例，每幅均为复制品，有无作者签名并不影响阅读效果与作品质量。但在数码复制时代，作者是一问题，因为文本不再是作者创作、读者接收的传统那一套，文本在阅读过程被不断修订、删削、篡饰、勘正，尤其网络书写，混淆读者 / 作者、创作 / 阅读界限的后果：复归传统叙事法则（如本雅明“讲故事的人”），创作由集体完成，没有个人，没有署名，传播中被反复改写，甚至引用他人论述无须注明出处。《三联生活周刊》曾刊登这样一件不起眼事件：有了数码摄影和图片软件之后，可完美修饰照片，某天有人拿着存储照片的 CD 去冲洗，结果被店员拒绝，原因是这些照片看上去拍得非常专业，冲洗这些照片可能违反版权法。[37] 传统胶片不存在这样问题——拥有胶片可证明是作品的作者，若被拒绝冲洗，那是因为拍得不够清楚，或拍得不够好；数码照片则意谓来路不明，有可能是网络荡下或杂志中扫描的。巴特的“作者之死”真正兑现。

技术的人质

技术是一种没有文字的超级意识形态，正因没有文字，更其强大。[38] 视觉科技不仅是丰富体验之摧残，冷峻真相之遮蔽，亦是主宰世界一体化的现代性之本质。生活在技术逻辑下运行，某种程度上，人类已被技术规划、质押——所做一切只在技术规定之中。全球化就是这样一个规定：金融资本扩张过程，也是视觉技术扩张进程，就观看而言，潜台词是视觉的殖民化、标准化、同质化，此乃里希特与诸多

国中当代艺术家普遍遭遇的问题。

（1）

技术不仅改造使用者，也规定社会形态与文化模样（如马克思所言：手工磨产生封建社会，蒸汽磨产生资本社会）。是否走向了技术决定论？前面提及，谨防涉足此类言说，如阿多诺不幸迈入技术决定论立场，[39] 波兹曼书写《娱乐至死》时走进媒介决定论的死胡同[40]；《技术与时间：爱比米修斯的过失》一书作者斯蒂格勒亦持本质主义观点，将人之本质建基于技术，对技术的信赖，犹如残人依靠代具而生存[41]；鲍德里亚断言麦克卢汉的理论亦是技术决定论版本。[42]

但技术具备的超文化基因，以及潜在的宰制力量，这一论题不可轻松略过。反思是必要的，应该追问隐藏技术中的知识与权力。可能还记得，《一九八四》的全权社会以技术完成控制，日常生活纳入国家机器运转轨道，今日技术不知比奥威尔笔下的电子眼高明多少倍。监控是一庞大工程，之前最大障碍是信息，现今，信息的收集与处理易如反掌。

（2）

古希腊，技术泛指一切学习得到的知识，内涵丰赡，异于今日的单一狭隘，比如，他们以技术定义艺术，也就是说技术具有诗性成分，尚未积为异己力量。“技术”一词的衍变，这里稍为提及，有关技术的论述很多，如胡塞尔和库恩的分析启人疑窦，就不再重复他们的话了。

《第三次浪潮》的作者托夫勒，描述一出全新社会：不再有能源、金钱、权力的集中，人类将超越标准化、同步化和集权化。官僚制、民族国家、殖民主义均被其言之津津的第三次浪潮削弱。[43] 计算机的三项基本功能——信息处理、信息存储、信息通讯，依次触发三则神话：“宏大的计算”（原子弹研发）、“宏大的记忆”（电子图书馆）、“宏大的共同生存”（网民）。第三种神话中，人类共享信息，成为新一代的“智民”。[44]

但托夫勒精心勾画的蓝图并未全然实现。

其一，互联网是否拥有绝对言说自由，网络民主是否真正实现，尚属可疑。较能说明问题的是审帖制度——网络设置的自动审查程序，网站按监管当局提供的敏感词清单，由服务器安装的关键词过滤系统自动删除“问题”帖子（尤敏政治词汇）。[45]

最为恶劣的是各网站居然在醒目处赫然设立举报信箱，“思想警察”与“道德警犬”的幽魂依然徘徊。

其二，信息总量成倍增长，但信息的拥有，并非人人平等，较之普罗大众，技术精英不仅获取而且控制更多信息源，信息代沟有扩大之势。技术造就特权，早在印刷术时代，教师替代牧师，垄断知识生产；电子时代，教师被电视主持人取换，不再享有特权；数字时代，网络运营商直接操纵信息，干预信息。信息与知识的占有和分配形式，决定权力的构成方式。少数技术官僚把持媒介运行，过滤、筛选、屏蔽信息，与新全球精英分子所持观点恰恰相反，信息的透明悬而未决，国际互联网不面向任何人，无可普遍利用，即使入网的“智民”也只允许在供应商设定的框架内挑取，这些供应厂商邀请民众“花费时间和金钱在他们所提供的无数组合程序间或组合程序中选择。”[46] 当公共知识分子为争夺消费者与话语权而参与大众媒介，大众媒介实现自身所匮乏的文化品质，更具欺骗性。

其三，网络是否滋生新国际主义，亦需留待证明。互联网勾销民族国家的物理界限，民族、国家仅为概念指称，但并不说明和谐平等的国际新秩序的到来。“互联网上没有民族或地域”，数字“教父”尼葛洛庞帝如是说，紧接一句：“英语是标准”。西方国家不断内讧，互联网时代，英语欲为国际通用语言，占整个网站 90% 以上，以至惹得法国一司法部长急跳，不满美国的资讯霸权：这是新形式的殖民主义——网络殖民主义。[47]

网络普及，知识转换为资讯，资讯进而被垄断，并为“争取资讯的控制权而战”。这次俄格冲突，率先打响一场并不虚拟的“世界网络大战”——俄罗斯采取军事行动之时，配合网络攻击，威慑对方（如，格鲁吉亚总统照片与臭名昭著的希特勒肖像并置；通讯、媒体遇袭，政府无法有效发声）。各国秘密组织网络部队，黑客升级，摇身变为正规军，暗中角力，一旦出于国家利益需要，可迅速投入战争，“每敲击一次键盘，等于射出一粒子弹，每块 CPU，就是一架战略轰炸机”，摧毁敌方金融、电力、交通、指挥部门等关键系统，使国家陷入全面瘫痪。资讯控制与信息安全，衍生新型防恐主题，且是国家安全重大考验。微软的“黑屏事件”已善意提醒，美国 IT 巨头的势力无所不在，如果愿意，他们还可以做的更多。[48]

社会出了问题，便以技术思路给予回应，技术的信持者不仅以为社会问题能够以技术解决，甚至政治问题也可以。《历史的终结》一书作者福山，后来放弃黑格尔与科耶夫的主奴辩证法，修改基于冷战思维的意识形态终结论，着眼技术生存论：

当技术改造人类自身时，历史终结便真正到来，因为，种种梦想均可透过技术解决的话，那么，不再有主奴之间的残酷博弈，历史的发展也就失去动力，一个普遍同质的和谐世界由此形成。

技术进步可以改善生存状况，提高生活质量，世界每一处受惠于技术革命，于是，技术以一种奇怪的方式与道德划上等号。然而，这只是技术乌托邦理念编造的神话或杜撰的谎言。贫穷落后地区难见恩德的蒙领，因信息不对称，发展不平衡，反受制于西方发达国家，信息殖民较之传统殖民有过之而无不及，社会不平等日益加重、加深。

（3）

海德格尔直接宣布计算机影响下人之终结，利奥塔一再声称计算机的大行其道，人文主义的消损和知识的彻底商品化。[49] 技术定义的现实，知识因信息化而商品化（引致一系列咨询业蔓延，如智库和中介等服务行业），知识将为销售而生产，“知识，以资讯的商品形态出现，成为生产力不可或缺要素，在世界范围内的霸权争夺中，已然变成最重要的筹码。”尤甚，技术使一切程序化，事物的有用程度，以是否能够输送（转化）为准，任何无法输入输出之物，“均将淘汰”[50]。数码技术正污染知识领域，“所有行为和事件变成信息和数据，通过这样的办法达到世界的实现，这种‘完美的罪行’只是一种走向灭绝的途径而已”，[51] 鲍德里亚口吐不测之言。

社会的计算机化和信息化，肯定带来问题。生活置入电脑，不受自己控制，人类造出数码科技，却以数码科技衡量人类所作所为——“科学家把智能主观地投射到计算机上，计算机反过来成为界定智能的标准。”[52]

以信息化定义的社会，不再是信息的传达，而是信息的生产，计算机与其说提供别样交流，不若说交付新型营销——信息的大规模输送。所谓信息高速公路，物质实体被符号化、数字化，便于在抽象化、虚拟化、平面化的比特空间中快速撒播。

“知讯者生存”，但“知讯者”被信息控制了，失去以共同文化为基础的认同感。海量信息端给人类，最终却是个体尊严的严重丧失，这是一种无法把握现实的恐惧感，造就更加迷离、惘恍的孤独个体。现代媒介繁殖资讯，导致信息失控和视觉超载，有价值的文本和图像被大量垃圾数据淹埋。资讯过剩，注意力成了稀缺资源，因而具备商业价值。如何应对“垃圾效应”，又如何开发“注意力经济”，策略有二：极端主义方案，乞援暴力血腥，如行为艺术；或如广告般不停复制，垃圾究竟也能营

生新闻，如芙蓉姐姐。

（4）

对信息技术的态度向来不那么单一，例外总会有的。瓦蒂莫眼中的信息社会与德博尔完全不同，德博尔看到更其精妙的潜在宰制，瓦莫蒂却瞩目游牧式的动态社会，这一社会是大众媒体社会，推动后现代的诞生。大众媒体没能让社会更透明，而是日益驳杂无序，复合多样——“现实并非给定，现实由尚未协调只有相互竞争的媒介组合‘彼此交叉、相互混融’的多重影像构成。”[53] 从中他预见解放的希望——一个富有生气的社会，一个不同生活、不同观点、不同实践交相辉映的社会即将形成，解放的希望正好孕育这相对混乱之中。

虽置身同一阵营，马尔库塞与哈贝马斯的技术观有着相当距离。老一代法兰克福学派如霍克海默和马尔库塞，不遗余力揭露技术异化，并结合技术批判与意识形态批判。哈贝马斯并不认同前辈说法，反对“技术由解放力量变成解放的桎梏”，或“技术的特征是政治的，成为统治人和扼杀自由的极权性社会力量”，或“技术起着思想灌输和操纵的作用”等等观点。[54] 以哈贝马斯的辨识，科学与技术不仅代指第一位的生产力，且其合法性基础在于社会劳动，并非从一阶级对另一阶级的政治统治中获取，虽有虚假成分（如安于现状），却已丧失传统的压抑或奴役的旧意识形态功效。但他并非坦然拥抱技术，而持审慎态度，如科技滥用带来生态灾难。不过，与马尔库塞一样，哈贝马斯最终将唯一抗议力量托付朝气蓬勃的青年学生[55]，正如孤独的晚年毛泽东将共产主义事业寄希望于革命学生。

技术异托邦

当海德格尔看到漂浮太空的地球照片时，他“惊慌失措了”，因为这是令人不安的征兆，技术“把人从地球上甩出去，将他们连根拔除”。技术批判未曾消失，两千多年前的庄子诘责技术，有机械者必有机事，“道之所不载”；卢梭视技术为人类背离自身本性的根源，一部技术史是自然人走向工具人的历史，也是人类自我背叛、自我异化的历史；福柯亦看到技术化生存的不妙前景，生产技术、权力技术使现代人走向总体化、标准化的深渊；德博尔也意识到，这一景观社会继承了西方哲学研究的一切缺陷：景观基于技术理性的无止境张扩，而这种技术理性是以“看”的范畴来理解全部人类活动，致使每个人的具体生活沉沦于迷思的世界（speculative

universe）。[56]

（1）

新技术的开发与应用，不仅调节人际关系，社会功能亦随之改变，以适应此种技术；当它探入社会肌理，即刻渗入一切制度，塑造生活之际孕育文化。新技术不仅定义新文化，依靠生产景观文化的能量，技术自成文化。历史没有忘记，五四新文化运动口号之一“赛先生”，即西方先进科技，那时的胡适已看到科学技术将升位为世界性文化。胡适是敏锐的，尚未敏察其日后的宰制性力量，甚至科学已被技术所辖制。

技术俨然以民主宗教自居，若皈依这位无所不能的新神，富裕社会、美好生活触手可及，贫穷、落后、愚昧等等邪恶势力不战自败，然而，如同解放者最终蜕变为专制者，这位光明之神不可避免地堕落下去。对海德格尔来说，技术的世界是浸入黑暗的世界，他甚至认为哲学的终结证实了技术支配并安排世界的胜利。技术出于大众和社会的期望，却并非温顺驯良、谦恭柔善之物，技术与人的关系如同一纸浮士德契约，签订后，引擎疯狂运转，无限自我繁衍，启动无以规避、难能逃脱的“狂暴”之旅，技术责任与道德责任开始分离。技术本身似乎是“无灵魂”的中性、中立之物。果真如此？应该感谢此话的深刻洞见：“当我们认为技术是某种中性的东西时，我们又是以一种可能最坏的方式被交给技术了；正是这种人们至今仍旧深信不疑的关于技术的中性把握，使我们对技术的本质依然茫无所知。”[57] 技术溢出人的把持，是为异己文化，并承载意识形态内涵。科技绝未与政治分离，索卡尔事件挑起的科学大战是这一问题的深化。“什么样的科学实践和什么样的回报（结果）是个高度的政治问题。”[58] 譬如，摄影作为真实性之标准和客观性之保证，乃科学、法律、现代性话语使其可能，随摄影出现，边沁的乌托邦工程似显多余。

（2）

雅斯贝尔斯和海德格尔对技术化生存均持异议，前者强调信仰拯救，后者认信艺术之思。然而，无济于事，因为技术化生存的前提正是神的缺位与诗的没落。技术将人类生存推向器物化、工具化，信仰与艺术对此无法认可却又无能改变。

新技术文化对传统生活无疑是璨灭性的拆卸。从过去时角度，确有破坏力量。从将来时角度，亦酝酿新的文化构形与生活样式。

与中世纪的偶像崇拜与反偶像交织并行一样，低沉的末世学论调与亢奋的未来学喧嚣交相演绎。20 世纪的技术进步观与技术恐惧症也是相生相克的两股走势，就像同父异母的两兄弟有着深刻亲缘关系，但又彼此分异。既然有人对此忧心忡忡，也有人为此欢呼雀跃。正如现代化与反现代思潮伴随现代社会始终。中国现代化进程在技术问题上的争论，洋务运动便展开第一回合较量。主张“师夷长技以制夷”的洋务派引进西方技术以求富国强兵，如今看来十分合宜的正常诉求，却遭遇冥顽不化保守派的“夷夏纲常”意识形态抵制，以“形而上者为之道，形而下者为之器”的传统观，自然视西方科学技术为雕虫小技，奇技淫巧:“读孔孟之书，学尧舜之道”便可“明体达用”，“何必令其习为机巧，专明制造轮船、洋枪之理乎？”[59] 这种反对理由多少有点可笑，在当时，丧失一次传统社会现代转型的绝好机会。历史总是这样捉弄人。

现当代文化，技术也是争论焦点，部分艺术家毫无负担决然抛弃旧媒介，采纳新技术，对他们来说，新技术造就新工艺；另一些艺术家则执拗采用最传统的手工制作：基弗尔和巴塞利茨的新表现；培根的新客观写实；基斯哈林和 A·R·彭克的涂鸦；博伊斯的点金术；维也纳行动主义的身体表演；女性艺术孜孜不倦的手工制品……均试图以最古老方式对抗新兴技术。建筑是这样，有卢西奥·科斯塔的巴西利亚理想城邦，也有邮差谢瓦尔的梦中城堡；文学亦如此，有马里内蒂和马雅可夫斯基对未来社会的赞歌，也有梭罗隐遁瓦尔登湖。

可是，未来主义式的狂欢最终被证明是乌托邦；一相情愿的盲目抵制也不得要领。

技术问题的持续迫近，窘促之态并非其异化，而是无以言说。技术四处流溢，

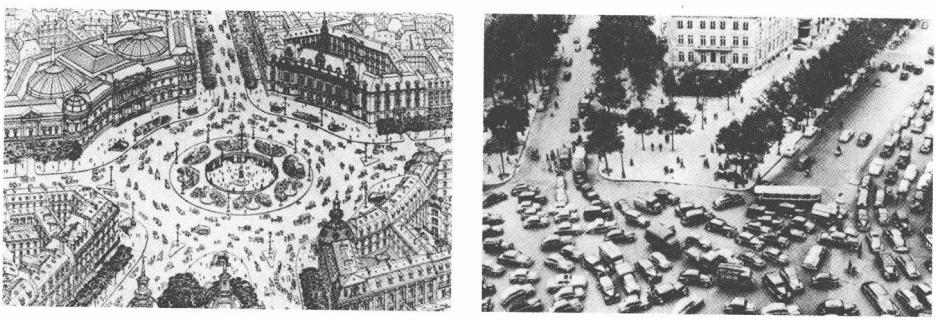


图 6.4–5 不同技术支持的城市景观

不可限定范围：怎样影响社会形态与生活模样、如何改变思维方法与行为模式？索问与表述追不上技术拓展速度，殊难应对技术膨胀所制造的种种麻烦——因为它是进行时的、将来时的，现成理论和价值无法预料与判知。既然给不出恰当回应，自然也就无法理解由新事实可能带来的新问题。

技术质疑从老庄始，时至今日，微辞不绝于耳。事实是，技术正改变人类生活（马克思对此睿识不凡，圣西门早已预言社会的技术转型），因此，问题不是要不要技术——“无论我们是激烈地肯定还是否定技术，我们仍是受制于技术，是不自由的”[60]——而是如此这般的技术化生存，问题意识该如何参与技术创造？或说，技术是否为良性社会提供发展契机？

6.5 抵抗进行时——三则策略

文字的回归

文字未因图像的霸道而退缩，书写策略的重新设计，以应对图像的扩张与蚕食，种种新型写作昭示文字依然承担反思功能。此外，与图像一样，文字另有殊途同归的使命，正如前章结尾提及：激发对图像的批判火花。

揭竿而起的公众

普罗大众深受图像工业的戕毒与愚弄，抵抗却未曾消停。如这次闹得沸沸扬扬的“馒头事件”，胡戈用篡改手法，以戏谑、调侃、挖苦、讽刺的怪异语调“恶搞”《无极》，陈凯歌被这枚出其不意的馒头砸晕而失态，恼怒惶急之下口出厥词，并打算以侵犯版权为由对簿公堂。

《馒头》的风靡是广大人民群众对《无极》的失望所致，《无极》一出，骂声不断，与《馒头》的叫好卖座形成极度反差，胡戈以草民文化抵抗商业文化，赢得喝彩。这说明公众并非盲目接受图像工业，而是主动回应，曾一度被强制的沉默，今以廉价普及的新视觉技术欢快释放。

《馒头》是一恶搞，莫如说是对《无极》犀利而机智的评论。《馒头》思路来自《大史记》，却有所超越，同样“偷梁换柱”，利用现成影片的基本元素重构叙事意义，然而《大史记》放弃批评性努力，止步于娱乐，无非是“文化工业”的另一注解或

点缀。《馒头》过人之处在于：挪用、搞笑、调侃并非最终目的（若果真如此，那么和一般的娱乐节目没什么实质区别），而把挪用转化为立场和观点，提交充分理由，以批评、批判姿态介入——如对影片自相矛盾之处的揭示与强化，对虚假、空洞、浮泛的无情鞭挞与尖刻嘲讽。其创作已然脱出娱乐性质，生成文化事件。大牌导演栽至一小混混手里，耗资 3.5 亿的大片被“粗制滥造”的短片轻松否定并给出“纰缪”评语，意味深长，足见民众蕴涵能量，而廉价影像媒介之“贫乏”也构成其力量。

《馒头》作者虽非艺术家、批评家，但以其“发言”为民众的反抗做出表态，在体制化和商业化生存之外创造归属个体的言说与表述，被精英话语和威权力量阉割的民间声音，借助电子技术与网络媒介渐次复兴。于影像批评而言，这甚至是最好的批评，真正的电影批评应该如此，以影像对付影像，而非唾沫四溅板砖横飞。图像的时代，大众孕育希望——以“嘲讽和对抗”[61]的态度批评图像。

顽隅的抵抗——“背叛先锋”的艺术家

影像的世界，新媒体艺术尤为重要，它以提问方式改造技术，并倚赖技术提出问题，[62]具有与生俱来的二重属性：迷恋技术的同时质疑技术——欲重新标明技术的内在含义，再度界定技术的使用意义，促其合理化，从而人性化。最典型的是 Video 艺术[63]。当电视迈入千家万户，对其盘诘不曾中辍，或极力谴责电视娱乐的浅薄伧俗（如波兹曼），或痛心疾首传统家庭生活被粗暴破坏（如托夫勒）。一批敏锐艺术家也看到电视的潜在问题，决心利用视频技术反抗视频，他们的信念是：对权力的解构并非实现于先锋派的工作室，而完成于日常生活。或说，“媒介就是社会的先锋”。[64]

新媒体艺术以两条路子展开：一是实验定位，突破媒介的常规应用，以实验姿态改造媒介的传统使用；二是批判立场，以反思维度引出问题，剖析性的观察带来启发性的回响。问题在于实验之路过度形式化，沦为小圈子的自娱自乐，批判之路使艺术庸俗化，仅是社会学的反映或补充。不过，批判之路和实验之路并非泾渭分明，批判离不开语言上的实验，实验也是批判态度之一，且大多艺术家游移于实验与批判之间，无法明确归类，如哈特菲尔德的蒙太奇拼贴摄影，不仅为实验性很强的艺术形式，也是对纳粹起源的深刻洞见。

谈论新媒体艺术（New Media Art），须区别于多媒体艺术（Multimedia Art），它不是几种媒介的简单组合，媒介间的相互叠加固然能够聚变释放巨大能量，

可并未改变媒介性质（论述详后）；虽然新媒介并不新，譬如，摄影术已诞生近170年，Video也历经半个多世纪，以今日技术标准衡量，可能过于“老气横秋”，但新媒体艺术之所以为“新”，是媒介正常适用之外的艺术实践使之为新——以实验姿态和批判立场拓展其应用思路，使之具备新品质。故新媒体艺术禀承如下特点（这几个特点相互关联，为便于说明，不妨拆散论述）：

1. 持续实验，不断探索

脱弃现有一切语法规则，以新角度、新视点观照世界。它是表达极限的开拓——正如竞技体育是体能极限的突破。新媒体艺术可以是传统题材、传统方法、甚至传统媒介，但不同排列组合，生成特殊语法效果，因之带来非凡体验。[65]时空的重新编辑，打磨异时时态与复合空间，所谙练的、认同的世界呈以别致样态，出其不意的“否定性经验”与难以磨灭的“肯定性经验”相颉颃，破斥约定俗成的见解与惯习，因为思维通常偏向已知的熟悉之物，毫不理会未知的陌异之物，而这种“已知”的背后，实为惰性、麻木、庸常、体制的僵化及权力的操纵。

2. 反对意义，强调体验

反对媒介常规运用所要求的意义明确和有效传达。新媒体艺术中，任何获取意义的企图必将遭受挫折，它不指向交流，也不期望理解，只有观众的无限回馈、反应。作品激增观众的感受力，对世界有所触动，有所回应，进而以积极思维审视所谓“共识”，在这一真正的言说与反馈的互惠空间，最好结果是个体在创造性、想象性的体验（或实践）中创造属己生活。

3. 真实性与虚构性的二律背反

大众传媒为营造虚构的真实，并极力标榜真实，而掩饰种种人为痕迹，如舒展流畅的好莱坞电影，要求演员表演自然，禁止眼睛对准镜头，以免产生虚假效果。

“滥用”影像的真实性、客观性标准，会带来欺骗和伤害（如全权社会的愚民宣传），但在艺术家手中，却可能获致特出效果。新媒体艺术在真实性问题上，有两条相反路子：一是强调自我的生存真实，反大众影像所标榜的虚假真实，如南·戈尔丁的作品，以亲历者（非旁观者）身份介入一桩桩日常事件；二是捏造真实，以明显的虚假性，反大众媒介所夸饰的真实性，揭发所谓“客观记录”如何生产制作，

“真实现场”怎样建构营造。如皮埃尔和吉尔斯的作品，散发甜腻而近乎恶俗的商业摄影味道（恶俗到以至商业摄影都觉恶俗），以此说明所谓温馨浪漫无非人为策划，是事前的导演摆拍与后期的加工处理。

另外，诸多动态作品，尤其录像艺术，不回避表演痕迹，鼓励凝视镜头，刻意强化人为因素的干扰和摄录行为的在场，使观众意识到这就是表演，并敦请其介入表演，作品的最终完成端赖作者 / 观者共同参与，艺术家与观众彼此邀约出场，见证作品的整全面貌。



图 6.6 南 · 戈尔丁摄影作品



图 6.7 皮埃尔、吉尔斯摄影作品

4. 非叙事性，非传播性

大众传媒首要功能是“广而告之”或“娱乐致死”，其消遣性、叙事性、记录性、传播性较强，并为特定利益集团所操控，遮掩并修饰其单向度传播和无意识灌输的惯有品质——虚假的、扭曲的社会性透过图像表呈，塞给民众。

社会规范身体，使其存留太多与己无关的他人强加的虚假经验。现实的把握与领受，价值的获悉与认同，并非自我创造、主动索取，而是预先设定、被动接纳，承袭所获经验赋予的人格、语言与行为，急于符合他人（社会）期待的标准，通过虚设的赞成或拟构的认可，探究身份、个性与归属，若别人知道他是谁，他就会知道他是谁。因此，大众媒介是种无回应的虚假言说，以表面上的自由承诺，掩盖是非价值观的误导，其文化工业品性为法兰克福学派极力批判。

媒介掩盖真实，且媒体自成现实，艺术家的任务之一便是回避叙事，果敢揭呈冷峻事相。因此，新媒体艺术可以不真、无美、没有情节、未见有效资讯，使传播功能暂且搁置，信息传达出现阻滞，审美期待陷于中断，但它包含特殊的创造性意义——作品以非常态提交，通达并呼唤内在于身体的体验，其背谬性诱使观众走入

歧异怪谲的空间，漫游其中，领会并感悟隐含的特殊语意：在瘫痪的叙事与传播中，解除习惯性的接受方式，逼其重新审视、追问，迫其反思、质疑，由觉而悟，引发洞见。因此，新媒体艺术亦是对媒体膨胀、异化、暴力的审慎批判，并提交当代性的意义表达。

艺术与技术的结盟，导出新的文化面貌，其具体模样如何？意谓什么？断难确定。因为它在艺术家的实践中日益开绽，渐趋成型。有一点需补充：技术与艺术素来都是一对孪生兄弟，技术为艺术的拓进提供动力，而艺术又不断开掘技术的潜力。正是二者的相互投射，诱引艺术没入技术时尚。这在新媒体艺术中尤为突出，太多杂耍般的平庸之作历历可见，或艺术家易于被技术迷惑，生发技术崇拜，一味凭借技术支撑艺术，靠技术魅力掩盖创造力想象力的缺欠与不足，艺术自身的无限可能已然遗失。

6.6 依然的困惑

技术生产图像，媒介萌发大众文化，二者为现代社会的生活法则。“图像工业”以形象制作效果，事物被形象化并不断复制，形成强迫性的观看——“所有事物都是为了被看并且也必须被看，”[66] 以令人敬畏的技术力量生产使人信服的景观：既用技术精确复制现实，又将物质世界商业化，前者不仅是后者的要义所在，亦是后者的文化模态。[67] 巧妙收编图像，出于商业考虑，也有意识形态企图。德博尔对景观社会的忧虑与阿多诺对文化工业的抨击暗通款曲，他看到资本对图像的操纵，“资本变成图像，当积累达至如此程度时，景观也就是资本。”[68]

图像激发愉悦，观看由以前的静观审美转向快感的直接获得。虽对图像越发挑剔，但视觉感受力愈加疲惫，视觉判断力日趋迟钝，不得不求助震撼图像（更饱满尺寸、更鲜艳颜色、更强悍技术），加大分贝，引送形象，制造观看冲动，观看者犹如资深吸毒份子，持续添增剂量方能餍足满不在乎的感官系统。图像如病毒一般摧毁抗体，像癌细胞那样无限分裂，“不断外溢、扩散和转移”，反复进攻日益弱化的免疫力——即对图像的反省能力，此为当代人应具备的基本能力——最终，“消费意识取代了批判意识”。

（1）

对图像的憬悟和质疑，警觉种种伤害，抵制种种诱惑，并不会削弱其惯有的效果与影响。图像时代的真正矛盾在于：

1．图像文化跨越语言理解的传统障碍，经由形象表述意义、传递信息，交流更其便利顺畅，这一过程加速全球化趋势。全球化之时，深化对本土化和民族化的思考[69]，亦刺激原教旨主义的复兴；

2．图像通过多种传播途径，扩大受众范围，更多民众参与种种公共事务。由于信息的不对称、数据的垄断、制作图像和传播手段的程序化，使权力问题更加隐蔽、社会批判空间亦显萎缩。这重新引发对意识形态的关注，如杰姆逊、阿尔都塞、伊格尔顿等学者的理论推进；

3．图像复制的暴力，既可粗率践踏隐私（如人肉搜索），亦能有效监督权力（如频频曝光的官员腐败）；

4．图像文化以特有的符号化、图式化，引致当代艺术创作类型化、同质化，第三世界国家深蒙此弊。同时，图像文化却能提呈异质因素，击触传统文化的当代转型。

……

虽可找出无数理由为琢磨不透的图像化社会辩护，譬如，以麦克卢汉的说法，人类重新踏入部落化。此誉彼毁，责难图像化社会的理由也不少，两方皆有信服的论据。桑塔格就给出与麦克卢汉迥然不同的图像时代景观："有待提供极其大量的消遣娱乐来刺激购买和麻痹阶级、种族和性的伤痛。它还需要搜集无尽的信息，更好的利用自然资源，提高生产力，维持秩序，发动战争，为官僚提供工作……"

（2）

美国挑起的战争多次因照片而成丑闻，蒙上层层道德羞辱，如越战那张女孩在马路上奔跑哭叫的照片和伊战虐囚照片，足以激发民众对战争正义性的反思，比千万文字更具说服力，但卫星图片也为美国入侵伊拉克提供虚假口实；观众之所以真切感受伦敦大爆炸的血腥，乃因画面多为手机摄像头现场即时捕捉，但穆罕默德漫画事件也引起阿拉伯世界的反欧风暴。这些重重矛盾困扰关于图像的理解。

正如绪论结尾提及，摄影术降临人间170年了，以今天的技术规格评判，它可能非常古老：近两世纪前微不足道的发明之一。但人类的想象力殊难预料技术潜力——了解并非太多，虽在知识上知道不少，其内在的技术思路尚未引发足够重视。

摄影技术的发展，触击系列新问题，如手机摄像技术，拍照更其隐蔽并随心所欲，公共领域与私人领域比以往更难界定；再如，卫星定位技术为军事行动提供精准的轰炸目标（甚至车牌号码都能清晰摄入，以至米尔佐夫戏言，只要愿意，就可得到居家的卫星定位地图）。最近，欧洲、俄罗斯不满美国在太空领域的主导权，斥入巨资，展开地外空间的激烈争夺，其中包含视觉技术上的比拼，不仅导引新一轮变相的军备竞赛，且衍生新型国家关系。

随网络技术、电子技术、数码技术的成熟，开发新视觉，创造新图像，势必更深层次影响人类社会及对问题的揭示。如这次伊拉克战争，数件要事与摄影技术相关：一是虐囚事件之所以曝光，归因数码相机的普及，美国大兵当玩具随处耍弄；二是采用卫星同步技术传播战事，被称为人类有始以来首次全程直播战争场面，但这一事件的后果尚未获得充分估量，也许日后在公众心目中，战争更像舒适卧躺沙发上观看到的一张好莱坞影碟，与苦难现实无涉——“有的东西因拍摄而真实，对于其他地方的人而言，则是新闻”——因为那仅是巴格达的一场烟花表演。尤其美军坦克挺进市区，一位官方发言人对着媒体说出“游戏结束了”时，加剧这种好莱坞错觉和战争闹剧效果。鲍德里亚曾直言不讳：海湾战争从未发生。此言有深义。

最后以一则题为《心智迷宫》的简单故事作本书收束，虽然题材有点老套：

一位浮士德式学究，穷经皓首，依然看不到世界真相，猜不透宇宙秘密，如瞎子般透过缭乱的万花筒徒劳观看。极度沮丧之余，神秘巫士出现，随后做成一笔买卖，巫士可让他遂心如愿，其代价是死后的肉躯归巫士使唤。

巫士讪笑着走了，留下厚厚一册书。“世界所有真相，包括你本人命运，均在其中，毫无遗漏。读完此图书，秘密与真相自行暴露，你必将是最智慧者。注意咯，每天只可浏览一页。”

他急不可待打开书籍，空白一片，紧接第二页，还是没有，迅速从头翻到尾，不见一个字符。真不该这么冒失听从巫士之辞，他们没有信用可言，从来以卑鄙伎俩坑蒙拐骗！懊恼而气愤的他将这本“无字之书”狠狠仍掷一

旁，任风吹得哗哗响。反复悲叹自己的不幸遭遇之时，奇妙景象出现了，这本无字之书变化着，先是戈戈影子，继而大致形象。他兴奋扑向它。淡薄色调逐渐浓艳，模糊轮廓愈益清晰，最终，一幅生动图画跃然纸上，它不是无字之书，而是一部通晓世界、预知未来的图像集。

第一幅图画有关水患，整座城镇一片汪洋，尸体四处漂浮，全然凄惨景象。以他对图像符号学的精湛理解，即刻领悟其中隐义：城市因水利工程设计不合理，将遭灭顶之灾。虽半信半疑，还是奔走呼吁加固堤坝，但没人听得进，他只好悒悒不安离开此地。果不其然，当夜水坝轰然崩塌，待蓄已久的水势如困兽出笼，狂泻而下，睡梦中的居民来不及躲避便葬身水底。图像预言果真实现。

面对悲惨场面，惊悚万分。悲痛之余，也有着少许安慰，毕竟图像没有欺骗他。他紧紧守护图像集，这是了解世界的钥匙。

凭借图像集获得不同凡常的能力，给他带来荣誉，受到大家的敬畏与尊重。时间一天天过去，图像集一页页翻阅，全部兑现，无一落空，或逢凶化吉，或转危为安。但还是多少有些失望——他要的不是这些表面次序，而是世界运行的内在逻辑。也许答案在最后一刻呈现吧。

临近最后一页，世界的秘密与真相就在眼前。既心驰神往又心绪不宁，焦灼折磨着他，熬过漫长一夜，欣喜翻开此页，出人意料：图画比其他任何一幅简单得多，无须多少知识便可领会：一位男子倒在血泊之中。

不免惶惑。而后，终于明白，最后这幅图像是他的命运归宿！纵然不借助图像集，以其赅博学识，也是世界上少有聪明之人，但他的不智慧在于，妄图猜透世界秘密，世界何曾有过秘密？根本没有！“对秘密的探求不过是我本人杜撰的欲望，以为事物表面秩序之后潜藏真相。事到如今，我才晓得，所行之事无非证明的是谬误。难道不是么？执著于心灵之镜的擦拭，却忘记了擦拭镜子的初衷，留意于镜子上的尘埃甚于用镜子看清自己的模样。更可笑的是，我居然相信世界能够归结于这部图像集。多么荒唐！如此说来，我有什么智慧可言！虚妄，一切皆为虚妄之虚妄！”

“我们不能超越一切书籍，这难道怪罪书籍吗”，此时一位哲人的呼声在耳边忽彻回响。图画渐渐淡去，隐退，直至完全消逝，他轻轻合上图像集。他以如此代价换得本来就属于他的智慧，并以最后一刻的智慧印证以往全部的谬误。

注 释

1. 譬如：作为衡量都市繁荣指数的户外大型广告群，不仅是日常生活的购物“手册”，也是初来乍到者的旅行“指南”，亦是夜航飞机的定位“坐标”。总之，图像营造都市——幻像、隐喻、欲望之城，证明生活的某种匮乏、生活的某种虚拟。
2. 巴特：《明室》，台湾版，第 48 节。
3. 桑塔格：《论摄影》，第 169-170 页。
4. 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，第 154 页。
5. 费希特的一番论述可做此两段的补充：“人类自由地从地上站立起来，从而获得观察自己周围事物的能力，是为了仰望天上的另一半宇宙，动物则由于其姿势不同，仅将目光盯在承载食物的地面。通过直立行走……人类在不断的锻炼中获得自由和理性……把自己的生活置于光明王国之中；人类不断地脱离地面，让尽可能少的身体部位去接触地面。对动物来说，土地就是床，就是桌子，人则把这一切东西提高到大地之上。”于费希特，眼睛是高贵的，“一个人在精神上的自我能动性越多，他的眼睛就越炯炯有神；在精神上的自我能动性越少，他的眼睛就越暗淡混浊，仿佛被一层雾蒙住似的”；嘴却“从事最低级、最利己的活动”，留连于嗅触的满足，“当个人或种族仍然是动物性的、自私的时候，嘴的作用是很突出的；当种族变得高尚的时候，嘴的作用就退居次要地位，服从思维的大脑。”费希特：《自然法权基础》，第 87-88 页。
6. [德] 于尔根·哈贝马斯：《现代性的哲学话语》，曹东卫译，南京，译林出版社，2004 年第 1 版，第 348 页。
7. 同上，第 347-348 页。不知哈贝马斯的观点受尼采影响没有，尼采在《道德的谱系》中明确写到：“（哲学家）总是设想一只无法想象的眼睛，要求眼睛完全不应当具有方向，禁止和使眼睛失去创造力和诠释力，于是眼睛的观察只是看到某些东西；它们对眼睛的要求是荒谬和不可理解性。只存在一种带有观点的观察，只存在一种带有观点的认识；反之，我们越是让对一件事情的各种不同的情绪表露出来，我们就会对同一件事情使用更多的不同眼睛，于是，我们对这件事的‘概念’、我们的‘客观性’就更加全面。”尼采：《论道德的谱系 善恶之彼岸》，第 94 页。在尼采心目中，假如每个人都有自己完全不同的暗箱窥孔，那么超凡的世界眼光绝无可能。普鲁斯特也如此理解多重视角：“唯一真正的发现之旅，唯一真正地使人充满活力的体验将是……通过另一个人、另外一百个人的双眼来看这个世界，来看每一双眼睛所看到的这一百个不同的世界……”
8. 比如罗蒂断言西方哲学是视觉隐喻哲学，“俘获传统哲学的图画是作为一面巨镜的心的图画”，哲人被“心灵是世界的镜子”这一拟喻引入歧途，尤其 17 世纪笛卡尔的“心灵再现天赋观念”、洛克的“心灵白板映出感觉印象”，共同点是将心比镜，可准确无误呈现外在世界。罗蒂否认有这面镜子，人在语言行为中与世界打交道，认识不需要心灵为中介，也不需要关于心灵、自我等非历史性概念作为其基础与证明。他也将批判焦点对准分析哲学，分析哲学企图用语言充当联系主客观的中介，这与把心灵等同自然之镜有着同等思路，仍是“主观”如何符合“客观”、“思维”如何认识“实在”的镜像式传统哲学主题，倘将“语言当作一种工具而不是一面镜子，就不会去寻求语言再现作用可能性的必要条件了”。
9. Martin Jay, “Sartre Merleau-Ponty, and the Search for a New Ontology of Sight,” in Levin ed. *Modernity and the Hegemony of Vision*, p.177.
10. Debord, *The Society of the Spectacle*, § 4.
11. 鲍德里亚：《暴力的图像与图像所受的暴力》，第 177 页。

不那么仁义的要算手端相机的娱记了，采集噱头，贩卖隐私，“心照不宣地、往往还是直截了当地鼓励眼前所发生的无论什么事情继续进行下去。”1997 年 4 月，台湾艺人白冰冰的女儿遭绑架，报案后，媒体探得风声，本是警方绝密的缉匪行动，却通过媒体尽人皆知，绑匪不满白冰冰所为，殴打并强暴人质，致其翌日死亡。更奇怪的是，当白冰冰驾车付赎时，绑匪看到的却是车后尾随大批媒体车辆。绑匪逃亡，流窜作案，又犯下多桩暴行，同年 11 月绑架南非驻台武官一家五口，与警方谈判过程中，接受电视台的电话访谈，凶恶歹徒以不幸者口吻，向大众吐诉内心委屈，展现极为人性的一面。于是乎，媒体催生复杂的观看心理，观众担心人质安全的同时，对绑匪抱持微妙的同情，犯罪活动随即沾染戏剧色彩与英雄味道，是非善恶的界限一笔勾销。尤其滑稽，绑匪从客厅的电视现场直播和新闻报导中，对屋外警方的行动部署一览无余。

12. 还有另一种隐私被偷窥，虽不像私人生活那样被贩卖，被公开化。这种偷窥方式就是无处不在的“监视器”。被称为第二身份证的档案，是内在化监视（社会主义国家的人事档案制度一如资本主义世界的金融信誉体制，是对生活轨迹的永恒记录）——粘附照片的种种材料与单位证明，投入档案袋，组成个体的切实信息；而监视器是外在化监视，乃照相机变体，如幽灵一般散布四隅（安置各个场合：银行、商店、电梯、路边，甚至教室。成都某高校一对情侣在教室接吻、拥抱，其行为被监控设备摄录，校方以《大学学生违纪处分规定》中“发生非法性行为者，给予开除学籍处分”的规定做出处罚，勒令二人退学）。镜头凝视下，人人被假想为潜在“作案人员”。也许这些监视器就是摆设，根本没有视频传输线与其连接，即便监视器那头空无一人，也会心存敬畏，必要时，掩饰一番，改头换面成另一个“我”。不知道是否在监视，但确信随时被监视，一种虚构的观看关系得以维持。
13. 《三联生活周刊》，2004 年第 15 期，总第 283 期。仇恨的最高境界不仅消灭敌人肉体，紧要的是对尸体糟践再三，起侮辱效果，获取复仇快感。这起事件暗含这层信息：要以极端惨无人道的恐怖手段教训对方。这是弱者的姿态，是他们所能做的最酷一件事，即便人体炸弹也只是消灭敌人肉身，而“毁尸”却意味着羞辱。不过，总统布什对这种“牺牲”发表意见：“与大多数美国人一样，我看到了暴力和血腥的画面。每幅画面都令人恐惧，的确非常痛苦。但是，那是值得的。”
14. 王炎：《从“俘虏”谈“帝国”内部的矛盾》，《读书》，2005 年第 1 期，第 79 页。
15. 鲍德里亚：《暴力的图像与图像所受的暴力》，第 174 页。
16. 详见斯蒂文·贝斯特、道格拉斯·凯尔纳：《后现代理论》，第 195-198 页。
17. 波兹曼：《娱乐至死》，第 8 页。
18. 韦尔施：《重构美学》，第 209 页。
19. 同上，第 210 页。
20. 详见张念：《话筒工场机器神话》，蒋原伦主编：《媒介批评》第 1 辑，广西师范大学出版社，2005 年第 1 版，第 17-25 页。
21. 鲍德里亚：《暴力的图像与图像所受的暴力》，第 175 页。
22. 柏拉图的恐像症已列入经典。与“图像恐惧症”相伴而生的是“视觉恐惧症”，两希文化早已酝酿，除前面提及的俄狄浦斯、纳喀索斯、美杜莎，还有：奥菲斯请求冥王让爱人返回阳间，冥王同意，但有一条件，离开阴府之前不能看她，就在迈出洞口时，奥菲斯忍不住望了一眼，爱人便被永远打回阴府。《圣经》亦有大量“视觉恐惧症”的记载，始祖亚当夏娃，因偷吃禁果而眼睛明亮，受到诅咒；所多玛、蛾摩拉人罪恶甚重，神降下硫磺与火，烧毁两城以示惩罚，罗得一家得到怜恤，允许逃出，天使警告，出城后，只顾朝前走，不可回头看，罗得妻子没有牢记这一告诫，化作盐柱。

23. [英] 维特根斯坦：《哲学研究》，陈嘉映译，上海人民出版社，2001 第 1 版，第 1 部分第 115 节。
24. 另一种“图像恐惧症”多出于神秘主义，如新柏拉图主义创始人普罗丁，对肉体极度鄙视，以至不能容忍别人为他画像，惟恐肉体的躁动搅扰灵魂的宁静；巴尔扎克担心每一次拍照都会将身躯扒掉一层，就像剥蒜头那样，以他的理解，人由“一系列鬼魅般的形象组成的，这些形象层层叠加，直至无穷”；影片《阿拉伯的劳伦斯》，阿拉伯人将记者的相机砸得粉碎，理由与巴尔扎克几乎一样。
25. 详见本书绪论八节。
26. 海德格尔：《世界图像的时代》，《海德格尔选集》，第 902 页。
27. 同上，第 902 页。
28. Martin Jay, “Sartre Merleau-Ponty, and the Search for a New Ontology of Sight,” in Levin ed. *Modernity and the Hegemony of Vision*, p.151.
29. 罗蒂：《哲学和自然之镜》，第 347 页。
30. Debord, *The Society of the Spectacle*, § 14.
31. Levin, “Introduction,” in Levin, ed. *Modernity and the Hegemony of Vision*, p.3.
32. 譬如模仿，以塞尔登的说法，并非对事物的复制或镜映，“而是对现实的一种复杂的中介处理。”[英] 拉曼·塞尔登编：《文学批评理论——从柏拉图到现在》，刘象愚、陈永国译，北京大学出版社，2000 年第 1 版，第 36-37 页。
33. Hans Blumenberg, “Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation,” in Levin, ed. *Modernity and the Hegemony of Vision*, p.54.
34. 利奥塔：《表现 呈现 不可呈现性》，《非人——时间漫谈》，第 136 页。
35. 同上，第 137 页。
36. [德] 阿洛伊斯·普林茨：《爱这个世界——汉娜·阿伦特传》，焦洱译，北京，社会科学文献出版社，2001 年第 1 版，第 244 页。
37. 《完美照片的遭遇》，《三联生活周刊》2005 年第 23 期，总第 341 期，第 16 页。
38. 波兹曼：《娱乐至死》，第 204 页。
39. 参见 [美] 马克·波斯特：《第二媒介时代》，范静哗译，南京大学出版社，2001 年第 1 版，第 5-15 页。
40. 波兹曼以为：媒介形式决定文化内容和文化质量，“媒介的形式偏好某一些特殊的内容，从而最终控制文化”。
41. [法] 贝尔纳·斯蒂格勒：《技术与时间：爱比米修斯的过失》，裴程译，南京，译林出版社，2000 年第 1 版，第二部分。相关文献参阅舍普与斯蒂格勒的访谈“今天的技术：断裂和延续”，R·舍普等：《技术帝国》，第 149-158 页。
42. 鲍德里亚如此评析麦氏理论：“麦克卢汉仍受到所谓美国模式的意识形态影响，认为这个模式即代表了人类未来。由于无知于媒体的生产模式和作用在媒体上的权力组构结构（也就是缺乏历史和政治分析），落入了唯名论式的唯心主义：由于回避了人和团体经由媒体所建立的具体关系（缺乏社会分析），他的‘地球村’预言成为一种技术决定论。” Baudrillard, “Marshall Macluhan, Understanding Media: The Extensions of Man,” L’Homme et la société, No.5, 1967, pp.66-76. 转引自尚·布希亚：《物体系》，译序《描绘一个不存在任何地方的圆周》，第 14 页。
43. 托夫勒：《第三次浪潮》，第 52-53 页。
44. 佐藤卓己：《现代传媒史》，第 232-233 页。
45. 朱大可、张闳主编：《21 世纪中国文化地图》（第三卷），广西师范大学出版社，2005 年第 1 版，第 257 页关于“审帖”词条。

自动过滤的常见形式：一、“你的回帖内容涉及敏感词句，故禁止你发表！”二、允许发表，但将关键词句替换成“？？？”或一连串乱码。聪慧的网络人民自有应对办法，其策略是对敏感词作形式上的改装，规避过滤，如改字、缺笔、空格、同名替换、拼音替换。传统悠久的文字避讳妙法在21世纪的网络世界死灰复燃。审帖制度不仅有违宪（《宪法》第35条）之嫌，亦明显背离官方言论，因为官方发言人早已表态，中国是一民主和言论自由的国家。2003年11月2日，中国新闻出版总署副署长柳斌杰在博鳌亚洲论坛上说：“中国目前是世界上言论、出版自由最充分的国家之一，外界关于中国新闻、言论、出版方面的某些议论是毫无根据的。政府依法支持媒体机构履行自己的社会职能，明确规定任何单位和个人不得无理干涉、干扰媒体的正常采访、传播和经营活动。”2003年11月7日，中国外交部发言人章启月反驳美国总统布什对中国民主问题的责难：“中国政府一贯致力于发展民主，努力促进和保护全体中国人民的人权及基本自由，取得了举世瞩目的成就。改革开放25年来，中国人民生活总体上达到小康水平，民主法制建设不断推进，公民的自由和各项权利依法得到保障。”

与话语禁忌相反的是话语狂欢，网络暴民——骂客（韩白之争）和哄客（铜须事件）——以粗鄙、轻狂、犀利为表征的“秽语美学”在网络上大肆发贴，以挑衅姿态使个体言说孔武有力。话语禁忌与秽语狂欢齐头并进，形成颇为怪异的集权信息时代的景观。

46. 鲍曼：《全球化——人类的后果》，第51页。
47. 互联网是美国价值观（如自由、民主、产业资本主义）的商业化与全球化。美国电影扩张全球，电视亦步亦趋，加勒比海沿岸80%电视节目来自美国和加拿大，联合国教科文组织讨论美国电视文化在全球的霸权地位时，美国的老伎俩又来了，以指责教科文组织存在腐败和管理混乱为由，直接退出该组织，直至2003年，重新加入。
47. 详见《南方周末》，总第1305期，B9、B11版。
49. 详见[美]安德鲁·芬伯格：《技术批判理论》，韩连庆、曹观法译，北京大学出版社，2005年第1版，第147页。
50. 利奥塔：《后现代状况》，第35页。迄今仍是知识计算机化（或资讯化）的经典论述。
51. 霍洛克斯：《鲍德里亚与千禧年》，第80-81页。
52. 大卫·莱昂：《后现代性》，第80页。
53. Gianni Vattimo, *The Transparent Society* (Cambridge: polity Press, 1992), p.7.
54. 马尔库塞认为技术理性本身就是意识形态，是对自然和人的统治。统治的既定目的和利益，并非后来追加到技术上，而是早已包含在技术结构中，利益关系屈从于技术的统治。很明显，马尔库塞的思想来自胡塞尔对欧洲科学危机的论述和海德格尔对技术化生存的批判，并影响此后福柯的技术观。
55. 详见[德]哈贝马斯：《作为“意识形态”的技术与科学》，李黎、郭官义译，上海，学林出版社，1999年第1版，第78-80页。马尔库塞和哈贝马斯均对青年学生抱以厚望，然而，由于知识的实用主义倾向（不再追问“这是真理吗？”而是“这有用吗？”、“是否有市场？”、“是否有效益？”），以及青年学生的技术化和职业化（获得一技之长谋得饭碗），虽对社会进步投入一些关怀，却不再是出身于“自由主义精英份子”，丧失批判维度。详见利奥塔：《后现代状况》，第148-156页。
56. Debord, *The Society of the Spectacle*, § 19.
57. 海德格尔：《人，诗意地安居》，第99页。
58. Sturken and Cartwright, *Practices of Looking*, p.294.
59. 详见雷颐：《被延误的现代化》，许江主编：《人文中国》，杭州，中国美术学院出版社，

2003 年第 1 版，第 20-40 页。

60. 海德格尔：《人，诗意地安居》，第 99 页。
61. 鲍德里亚：《大众：社会在媒介中内爆》，《生产之镜》，第 219-220 页。
62. 硬件 / 软件的区分，暗示新媒体艺术与传统艺术之别。硬件是对艺术创作的规定、限制，软件是艺术实践的开发、突破。
63. Video 技术的出现预示新媒体艺术的新纪元，不过，Video 艺术的黄金时代已是过去时，80 年代，各个双年展或艺术节均为 Video 盛会，计算机技术的成熟正改变游戏规则，数字时代的来临是 Video 艺术的终结，Video 很少以“纯粹”媒介出现，更多结合摄影、电影、动画、计算机艺术、制图学、虚拟现实，以及一切数字设备，形成新媒体艺术。
64. 埃里克·麦克卢汉、弗兰克·秦格龙编：《麦克卢汉精粹》，第 410 页。以麦氏之见，艺术（绘画、音乐、诗歌）的先锋性已不复存在，媒介成为先锋。
65. 实验性手法终被商业（大众）媒体吸纳，转化为商业媒介的创意之源。这样，新手法、新观念也就不新了，又成为常规使用。实验艺术家进一步探索，创造新使用语法，或艺术家的新语法使过去的手法显得落俗。
66. 鲍德里亚：《暴力的图像与图像所受的暴力》，第 175 页。
67. Slater, “Photograghy and Modern Vision,” in Jenks, ed. *Visual Culture*, p.232.
68. Debord, The Society of the Spectacle, § 34.
69. 全球化背景下，艺术史学界又对丹纳的理论生发兴趣。以丹纳的说法：不同艺术有其生长土壤。他从种族、环境、时代出发考察艺术，认为艺术并非独立发展，而与艺术家所处背景相关。在这种理论影响下，文化的时代性让位于文化的地域性，文化的线性发展观让位于文化的多元共生观。

西方文明源于“视觉教导”，可以说，西方文化很大程度是“视觉的文化”，并为怎样“正确观看”这一命题纠缠、困扰。西人的思考路径已被文化的哲视导向所质押。观看与“观点”、“观念”、“洞察力”、“判断力”、“视角”、“视界”等一系列属于认知的词汇有着遗传亲缘，足见哲视思维与西方认识论的内在牵连与本原应合。

世界落入图像化表达，“变了形”的造型是衡量事物的坐标，亦作其他表象的参照。不同时空不同片断的不同组合，汇编无限意义，纵容观者自我读解，放任民众沉溺其中，“观看的消费者”醉心于观看，借助图像踅摸快感和愉悦，世界无可限定，人们同时徘徊于无序的图像化世界，不能自拔、脱逃。

自从西方文化转向视觉，如何显现存在、通达外观的世界观便脱颖而出，并以“观照”物的格式“观照”人，设置自身为一个场景。此种倾向在现代技术社会渐臻极致，不仅世界沦为可算计之物，予以计量、调拨、谋划，人自身也落为测度之物，一个可携带并随时可被抛之物。

理想国
imaginist
想象另一种可能

ISBN 978-7-5495-0878-5
9 787549 508785 >
定价：49.00元