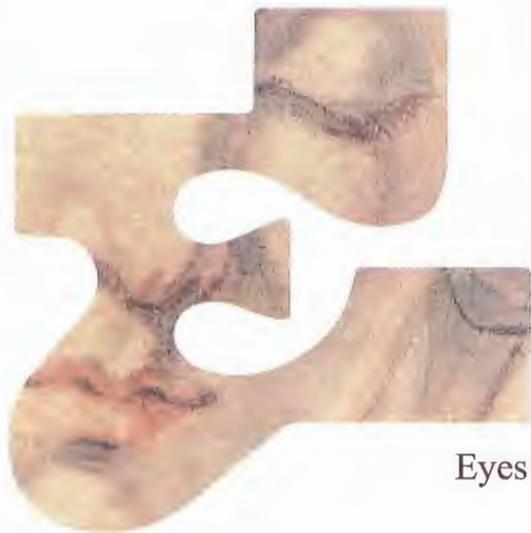




拜德雅
Paideia
视觉文化丛书



Downcast



Eyes

低垂之眼

20世纪法国思想对视觉的贬损

[美] 马丁·杰伊 著

(Martin Jay)

孔锐才

译



清华大学出版社

一部大开“眼”界的法国思想史

一本宝贵的书……对于任何想要聚焦20世纪知识生活的人来说，杰伊的这部权威历史著作是必读之作。

——《艺术论坛》

杰伊对20世纪法国视觉态度的探索，成就了这部令人印象深刻且严谨可靠的作品……杰伊的许多材料来自典籍，他对此进行了有说服力的综合。

——《泰晤士报文学增刊》

本书所展示的学术成果让人眼花缭乱……它的出版是一个极其重要的知识事件。

——《十月》

每一个想教授20世纪思想课程的人都该拥有这本书。

——《现代史杂志》

就其冷静的观察基调而言，这本令人惊异的书是一次穿越思想史的感伤之旅。

——《美学与艺术批评杂志》

上架建议：视觉·文化

ISBN 978-7-5689-2698-0



重庆大学出版社



9 787568 926980 >

定价：128.00元

作者简介

马丁·杰伊（Martin Jay，1944— ），加州大学伯克利分校西德尼·海尔曼·埃尔曼（Sidney Hellman Ehrman）历史学荣退教授。研究领域涉及视觉文化、现代欧洲思想史、批判理论等。代表作包括《辩证的想象力》（1973/1996）、《马克思主义与总体性》（1984）、《阿多诺》（1984）、《永远的流亡者》（1985）、《世纪末的社会主义》（1988）、《力场》（1993）、《低垂之眼：20世纪法国思想对视觉的贬损》（1993）、《文化语义学》（1998）、《暴力折射》（2003）、《体验之歌》（2004）、《谎言之美德》（2010）、《边缘文集》（2011）、《克拉考尔：流亡者》（2014）、《理性衰落之后》（2016）和《眼中碎片》（2020）等。

译者简介

孔锐才（1984— ），广东南海区人。暨南大学汉语言文学学士（2008），中国人民大学比较文学硕士（2011），新西兰奥克兰大学哲学博士（2016）。自由译者、评论者，曾在《读书》等中外刊物发表文章，译有《导读利奥塔》、《导读德曼》、《疯狂的谱系：从荷尔德林、尼采、梵·高到阿尔托》（合译）、《深度思考：不断逼近问题的本质》、《导读德里达〈论文字学〉》等。

○ ● | 拜德雅
○ ● ○ ● | *Paideia*
○ ● | 视觉文化丛书

丛书主编：肖伟胜
李三达

特约策划：邹荣 任绪军
封面设计：傅诗欣

○ ● | 拜德雅
○ ● ○ ● | *Paideia*
○ ● | 视觉文化丛书

拜德雅·视觉文化丛书

编委会

(按姓氏首字母顺序)

◦•◦

陈毅平	暨南大学翻译学院
董冰峰	中国美术学院跨媒体艺术学院
李 春	暨南大学翻译学院
李三达	湖南大学文学院
李应志	西南大学文学院
Ren Hai (任海)	美国亚利桑那大学
Reynolds, Bryan (雷诺兹, 布莱恩)	美国加州大学尔湾分校
Winter, Rainer (温特, 赖纳)	奥地利克拉根福大学
肖伟胜	西南大学文学院

低垂之眼

20 世纪法国思想对视觉的贬损

[美] 马丁·杰伊 (Martin Jay) 著

孔锐才 译

重庆大学出版社

献给贝丝 (Beth)

目 录

总 序	iii
译者前言	vi
中译本序言	viii
致 谢	xiv
引 言	xviii
1 最高贵的感觉：从柏拉图到笛卡尔的视觉	1
2 启蒙辩证法	55
3 旧视觉制度的危机：从印象主义者到柏格森	112
4 眼睛的解魅：巴塔耶和超现实主义者	165
5 萨特、梅洛-庞蒂和对新视觉本体论的寻找	212
6 拉康、阿尔都塞和意识形态的镜像主体	273
7 从凝视帝国到景观社会：福柯和德波	320
8 作为“死亡象征”的摄影机：罗兰·巴特、 克里斯蒂安·麦茨和《电影手册》	367
9 “菲勒斯视觉中心主义”：德里达与伊利格瑞	417

10 盲目的伦理学和后现代崇高：列维纳斯和利奥塔	460
结 论	498
索 引	505

总 序

毋庸置疑，当今时代是一个图像资源丰富乃至迅猛膨胀的时代，从随处可见的广告影像到各种创意的形象设计，从商店橱窗、城市景观到时装表演，从体育运动的视觉狂欢到影视、游戏或网络的虚拟影像，一个又一个转瞬即逝的图像不断吸引、刺激乃至惊爆人们的眼球。现代都市的居民完全被幽灵般的图像和信息所簇拥缠绕，用英国社会学家费瑟斯通的话来说，被“源源不断的、渗透当今日常生活结构的符号和图像”所包围。难怪艺术批评家约翰·伯格不禁感慨：历史上没有任何一种形态的社会，曾经出现过这么集中的影像、这么密集的视觉信息。在现今通行全球的将眼目作为最重要的感觉器官的文明中，当各类社会集体尝试用文化感知和回忆进行自我认同的时刻，图像已经掌握了其间的决定性“钥匙”。它不仅深入人们的日常生活，成为人们无法逃避的符号追踪，而且成为亿万人形成道德和伦理观念的主要资源。这种以图像为主因(dominant)的文化通过各种奇观影像和宏大场面，主宰人们的休闲时间，塑造其政治观念和社会行为。这不仅为创造认同性提供了种种材料，促进一种新的日常生活结构的形成，而且也通过提供象征、神话和资源等，参与形成某种今天世界各地的多数人所共享的全球性文化。这就是人们所称的“视觉文化”。

如果我们赞成巴拉兹首次对“视觉文化”的界定，即通过可见的形象(image)来表达、理解和解释事物的文化形态。那么，主要以身体姿态语言(非言语符号)进行交往的“原始视觉文化”(身体装饰、舞蹈以及图腾崇拜等)，以图像为主要表征方式的视觉艺术(绘画、雕塑等造型艺术)，和以影像作为主要传递信息方式的摄影、电影、电视以及网络等无疑是最重要的文化样态。换言之，广义上的视觉文化就是一种以形象或图像作为主导方式来传递信息的文化，它包括以巫术实用模式为取向的原始视觉文

化、以主体审美意识为表征的视觉艺术，以及以身心浸濡为旨归的现代影像文化等三种主要形态；而狭义上的视觉文化，就是指现代社会通过各种视觉技术制作的图像文化。它作为现代都市人的一种主要生存方式（即“视觉化生存”），是以可见图像为基本表意符号，以报纸、杂志、广告、摄影、电影、电视以及网络等大众媒介为主要传播方式，以视觉性（visuality）为精神内核，与通过理性运思的语言文化相对，是一种通过直观感知、旨在生产快感和意义、以消费为导向的视象文化形态。

在视觉文化成为当下千千万万普通男女最主要的生活方式之际，本译丛的出版可谓恰逢其时！我国学界如何直面当前这一重大社会转型期的文化问题，怎样深入推进视觉文化这一跨学科的研究？古人云：他山之石，可以攻玉！大量引介国外相关的优秀成果，重新踏寻这些先行者涉险探幽的果敢足迹，无疑是窥其堂奥的不二法门。

在全球化浪潮甚嚣尘上的现时代，我们到底以何种姿态来积极应对异域文化？长期以来，我们的思维惯习是“求同存异”。事实上，这种素朴的日常思维方式，往往造成我们的生命经验囿于自我同一性的褊狭视域。在玄想的“求同”的云端，自然谈不上对异域文化切要的理解，而一旦我们无法寻取到迥异于自身文化的异质性质素，哪里还谈得上与之进行富有创见性的对话？！事实上，对话本身就意味着双方有距离和差异，完全同一的双方不可能发生对话，只能是以“对话”为假面的独白。在这个意义上，不是同一性，而恰好是差异性构成了对话与理解的基础。因理解的目标不再是追求同一性，故对话中的任何一方都没有权力要求对方的认同。理解者与理解对象之间的差异越大，就越需要对话，也越能够在对话中产生新的意义，提供更多进一步对话的可能性。在此对谈中，诠释的开放性必先于意义的精确性，精确常是后来人努力的结果，而歧义、混淆反而是常见的。因此，我们不能仅将歧义与混淆视为理解的障碍，反之，正是歧义与混淆使理解对话成为可能。事实上，歧义与混淆驱使着人们去理解、厘清，甚至调和、融合。由此可见，我们应该珍视歧义与混淆所开显的多元性与开放性，而多元性与开放性正是对比视域的来源与展开，也是新的文化创

造的活水源泉。

正是明了此番道理，早在20世纪初期，在瞻望民族文化的未来时，鲁迅就提出：外之既不后于世界之思潮，内之仍弗失固有之血脉，取今复古，别立新宗！我们要想实现鲁迅先生“取今复古，别立新宗”的夙愿，就亟须改变“求同存异”的思维旧习，以“面向实事本身”（胡塞尔语）的现象学精神与工作态度，对所研究的对象进行切要的同情理解。在对外来文化异质性质素的寻求对谈过程中，东西方异质价值在交汇、冲突、碰撞中磨砺出思想火花，真正实现我们传统的创造性转换。德国诗哲海德格尔曾指出，唯当亲密的东西，完全分离并且保持分离之际，才有亲密性起作用。也正如法国哲学家朱利安所言，以西方文化作为参照对比实际上是一种距离化，但这种距离化并不代表我们安于道术将为天下裂，反之，距离化可说是曲成万物的迂回。我们进行最远离本土民族文化的航行，直驱差异可能达到的地方深入探险，事实上，我们越是深入，就越会促成回溯到我们自己的思想！

狭义上的视觉文化篇什是本译丛选取的重点，并以此为基点拓展到广义的视觉文化范围。因此，其中不仅包括当前声名显赫的欧美视觉研究领域的“学术大腕”，如W. J. T. 米切尔(W. J. T. Mitchell)、尼古拉斯·米尔佐夫(Nicholas Mirzoeff)、马丁·杰伊(Martin Jay)等人的代表性论著，也有来自艺术史领域的理论批评家，如诺曼·布列逊(Norman Bryson)、克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)、詹姆斯·埃尔金斯(James Elkins)等人的相关力作，当然还包括那些奠定视觉文化这一跨学科的开创之作。此外，那些聚焦于视觉性探究方面的实验精品也被一并纳入。如此一来，本丛书所选四十余种文献就涉及英、法、德等诸语种，在重庆大学出版社的大力支持和协助下，本译丛编委会力邀各语种经验丰富的译者，务求恪从原著，达雅兼备，冀望译文质量上乘！

是为序！

肖伟胜

2016年11月26日于重庆

译者前言

在视觉性问题变得无比迫切的时代，历史学家马丁·杰伊邀请我们登上他的热气球，在法兰西文化史和哲学史的上空遨游，以宏观的俯瞰视角绘测了思想与视觉搏斗所呈现出的多重景观、地形和沟壑。当代法国反视觉话语在不同领域和思想家中的复杂面貌于细致探究中逐一清晰呈现，其背后丰满的历史线索和技术背景也在敏锐的注视下暴露无遗。

当质疑整体性、拒绝宏大叙事已成为一种学术“共识”时，马丁“反其道而行之”的做法不仅给人们一种思想上的震撼，更透露出其学术的雄心和思考的批判性锋芒。可以说，哲学史学者的身份给予马丁一种独特的优势。如果说，哲学思辨追求一种去历史的在场呈现，那么，历史的叙事则补充了哲学视角所深陷的体制性和技术性局限，并且更灵活地挖掘出其背后的政治意图和文化无意识。尽管如同“视觉”和“启蒙”等观念一样，“总体性历史叙事”在现时已经遭到诋毁和解构，但在一个倡导多元、异质的时代，难道这种被压抑的叙事不应被肯定为多元声音的一种？甚至，当时髦的多元性、异质性观念已经变成一种“政治正确”的主导性意识形态时，历史性叙事本身所具有的批判性价值被日益趋于僵化的后现代理论严重低估了。而且，作者的方法不仅是历史性的，甚至是一种带着清醒自我意识的“解构操作”：他以一种解构姿态面对 20 世纪的反视觉话语，将这种方法推广到对推崇光照的视觉中心主义话语的解读中，甚至将此应用在对自我的方法和思考的反思中。这使他避免了单纯的二元对抗，从而进入了思想脉搏和文化语境中去勾勒其迷人之处和薄弱点。

在此，我想对本书的翻译作几个说明。针对最经常出现的“vision”，我一律处理为“视觉”。由于中文的“视觉”一词既具有文化内涵，也包含生理感觉、感官及其能力与功能的内涵，因而“sight”一般也可被翻译

为“视觉”（而非视力），从而与其他感觉（触觉、听觉、嗅觉等）统一。同理，针对“ocular-”“optics”等，本书酌情处理为“视觉”，例如“视觉中心主义”，而非“眼球中心主义”。与此相关，“sense”也更多被翻译为感觉而非感官，因为前者更能包含上述的多重内涵。本书最后的索引部分列出了“vision”“sight”等重要术语出现的位置，以供有兴趣的读者查阅。至于脚注，为简约起见，我保留了一些常见的缩写，例如 Ibid.（同上）、f.（以及随后一页）、ff.（以及随后的内容），不一而足。此书的翻译是在许多个深夜进行的，这个过程有如某种持续的锻炼，让我在与台灯和漆黑为伴的夜晚感悟到超越目之所及的事物。由于能力和精力有限，书中出现的所有错漏和不足均为我的责任。

在翻译过程中，我得到了众多亲友的帮助，在此一并致谢：蒂若·回回·鹏·赫里文尼 (Te Ruahuihui Pin Herewini)、崔夏·碧窦 (Trisha Biddle)、班蒂·赫里文尼 (Bunty Herewini)、邹荣、任绪军、李凤亮、李天保、曹耀萍、黄亮、王斐、文静、余薇薇、王增光、孔惠贤、黄庆荣、谭敏伶、曾锐莉、许茵茵、邓敏杰、林柳爽、曾维婵、黄艺、叶蓝、吴莉、张锦芳、何小君、黄彩云、黎杨云、莫癸梅、林雅晴、招思羽、陈微璇、罗小丹、任佳佳、李嘉仪、苏美霖、颜文静、康杏龄、刘燕梅、郑钰潼、孔繁灿、赖家文、梁贺瑶、赖金思、吴丹娜、陈转、侯淑敏、罗炎清、黄成鸿、黎晶晶、柯劲绚、王宇敏、徐瑞君、庞志林、周秀娟、周月莲、胡媛媛、李梦云、陈梓涛、张然朵、张晓燕、麦洁玲、洪丹丹、胡慧娴、李嘉雯、梁小敏、伍小婷、杨晓静、姚华娣、潘泽珠、黄千芙、莫丽莎、杨柳丹、钟绮婷、余心悦、李秋颖、何子晴、李倩婷、郭金萍、陈伟彬、李艳红、周冰玉、欧秋燕、龚少芳、梁钰婷、梁梓欣、黄晓芳、郑雅婷、何雯、齐玉、刘铠源、李重锡、樊媛月、莎莉·克莱 (Shelly Clay)、罗谢尔·若帕勒 (Rochelle Rapana)、托马斯·马太 (Thomas Mitai)。

孔锐才

2020年3月8日于新西兰丰盛湾

中译本序言

大约在 1990 年代中期，我在柏林参加了一个名为“加利福尼亚州犹太人”的会议。其中一位与会者是著名的美国诗人艾伦·金斯伯格 (Allen Ginsberg)，他是“垮掉的一代”受人尊敬的偶像。我为我们的第一次见面感到兴奋。当谈话转向我最近关于法国视觉态度的著作时，他忽然饶有兴趣地说：“当我听到‘低垂之眼’这个短语时，我想起了佛陀的凝视。”然后，他为我做出了示范，试图将视线降低到面前大约 6 英尺 (约 1.83 米) 的位置并减弱其聚焦力。他教导我，这种凝视可以让人进行沉思性的冥想，而不是对外部现实的分析性考察。它避免了日常视觉体验带来的分心，使人们更加了解内部和外部之间的统一性。它并非焦虑地展望不确定的未来，而是将注意力集中在当下的充实中。而且，它可以消除凝视潜在的统治性、穿透性、疏远化、物化，甚至暴力性，所有这些危险都使我书中所讨论的许多思想家保持警惕。

我记得这则逸事有几个原因。首先，它让我们想起语言与感觉 (特别是视觉) 之间的复杂关系。事实上，诗歌意象大师金斯伯格不仅是佛教徒，还是一位富有天赋的摄影师，他热衷于通过现代技术制作视觉图像。¹ 他既了解词语的力量，也明白其界限，因此这让他展示佛陀凝视的举动变得必要，而不只是用语言告诉我。其次，这则逸事表明，对视觉的迷恋和对作为视觉对象的不安很可能是人性常态，它很容易超越国家、种族和文化的界限。于是，两个具有东欧犹太背景的美人可以在德国首都就法国对视觉的审视找到共同点，并且他们的对话以金斯伯格表演东方宗教创始人的凝视而结束，而佛陀这种低垂凝视的理由与激发我书中国思想家之思想的理由颇为不同。无论语境如何，人们都可以展开生动的对话，以探索自

1 参看 Allen Ginsberg, *Allen Ginsberg: Photographs* (Pasadena, CA, 1990)。

然“视觉”（从一般的动物意义上理解）与人们所称的“视觉性”¹（即文化习俗、技术性增强和话语中介的多样性）之间的关系。

最后，这则逸事为我在此序言中恰恰想要提出的问题提供了一个有用的切入点，尽管我无法回答此问题。这个问题就是，本书的中译本对中国读者来说意味着什么？我们知道，无论对视觉和视觉性的辩证关系的兴趣有多么普遍，此关系的表达方式，其勾起的回忆，以及其所产生的希望或恐惧都是不可避免地存在差异的。当涉及一个文本的翻译时，情况尤其如此。翻译本身就是对一种话语的第二序处理，因而与实际视觉体验隔了一层。用一个视觉隐喻来说，在翻译中，“折射”似乎比“反射”更合适，因为每一种中介都不可避免地扭曲了原作的含义。由于语言之间永远无法完美地相互贴合，因此翻译可能会被悲叹地视为一种贫乏，甚至可能会扭曲作者的意图。但是，人们也可以称赞翻译，认为其将意外的和作者确实无意阐明的意义揭示出来，这些意义在原作中只是隐藏地存在。的确，正如瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）著名的推测那样，很可能只有通过翻译，语言才能接近（虽然不是完全实现）意义的完整性，这是原作由于局限于单一语言中而被压抑了的意义完整性。²

此外，本书本身已经是一种翻译，它与法国文化中的话语起源已经隔了一层。虽然，有时从外部来看，“西方”思想是同质的整体，但实际上，其存在着重大的文化和语言差异，这让说英语的美国人尝试阐释和总结庞大而异质的法国思想体系的任何举动都充满了潜在风险。尤其是当作者足够大胆（或者说“无比鲁莽”）地对如此广泛的文化态度进行普遍化的刻画时，人们可能会责备他将不同的观点强迫放入一个过于统一的规律中，从而让这些观点区分开来的思维差异显得轻描淡写。换句话说，“折射”不可避免地伴随着“聚焦”，在聚焦中，针对主要论点的例外（甚至反例）都会淡入模糊的背景中。由于意识到这种危险，我借用了批评家让·斯塔罗宾斯基（Jean Starobinski）的建议，以在两种视觉中摇摆：一种是整体话语

1 这两个概念的区分首先出现在 Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality* (Seattle, 1988).

2 Walter Benjamin, "The Task of the Translator," *Illuminations*, trans. Harry Zohn; ed. & intro. Hannah Arendt (New York, 1968).

的远距离、高海拔的视觉；另一种是针对我从上方看到的规律的分散例子进行更近距离的、更亲近的讨论。

这种策略是否成功？局外人视觉的潜在优势是否胜过其弊端？这些问题最好留给作者以外的人来回答。鉴于书中的观点已经与原初起源隔了一层，我在这里提到上述问题只是为了做铺垫，以更好地讨论中国读者接受书中观点时所产生的进一步折射和聚焦的可能性。正如后殖民主义评论家爱德华·萨义德 (Edward Said) 著名的论述，理论“旅行”（即其起源之外的传播）并不是一种简单的挪用，而是涉及选择性的借用，而这种借用通常具有充满创意的不忠实。¹ 它通过观众的偏见、需求和传统进行中介，既“误读”了本源所讲的内容，又以新颖且通常是富于想象力的方式增强了其潜在含义。

就一个美国人所写的关于法国理论的著作（而且此著作最初版本在四分之一世纪前已经面世），中国读者会如何接受？这是一个很难预测的问题。在本书于 2018 年被译成日文之后，京都立命馆大学举行了一场会议以庆祝此事件。主办方让我与六位翻译人员一起宣读了一篇论文，我将其命名为《视域的融合？〈低垂之眼〉在日本》。² 在文中，我初步推测了书中提出的某些概念（例如“视觉制度” [scopic regime]）可应用于日本视觉文化的方式。我充分利用了针对该问题的广泛英语文献，坦诚了对事实上更为广泛的相关日语文献的无知，然后提供了一些例子，说明这种业已开始的探索的几个方向。其中包括：视觉隐喻在日语中的作用，主体间的瞥视 (glance) 和凝视 (gaze) 之间的交流在日语肢体语言中发挥作用的方式，以及西田 (Nishida) 和西谷启治 (Nishitani Keiji) 等主要日本哲学家对所谓的“视觉高贵性”的态度。

在对日本视觉文化的文献进行有限的研究中，我还第一次了解到我书中讨论的一些法国理论家——例如罗兰·巴特 (Roland Barthes) 和米歇尔·福柯 (Michel Foucault) ——常常对亚洲的视觉性着迷。其中最引人注目的例

1 Edward Said, "Travelling Theory," *The World, the Text, and the Critic* (Cambridge, Mass., 1983).

2 Martin Jay, "Fused Horizons? Downcast Eyes in Japan," in *Memoirs of Institute of Humanities, Human and Social Sciences*, Ritsumeikan University, 118 (2019).

子是雅克·拉康(Jacques Lacan)于1963年首次访问日本时的经历。当时,他在奈良市中宫寺(Chūgū-ji)的尼姑庵中遇到了著名的7世纪“沉思王子”木像或“弥勒菩萨半跏思惟像”。雕像半闭着的眼睛及其间接而内向的凝视表明了佛教中虚幻的欲望品质,这是艾伦·金斯伯格在柏林试图向我展示的东西。然而,对拉康而言,更重要的是,他从一个敬拜者长时间专注地看着雕像的凝视中吸取了教训。拉康关于视觉驱动力(scopic drive)、眼睛与凝视的交汇以及凝视的驯服这些难以捉摸的概念,似乎全都在某种程度上受到了这种关于弥勒菩萨的偶像性再现之体验的启发,弥勒菩萨不仅向内看,更重要的是,他本人就是拉康所说的“对象小a”(objet petit a)或虔诚信徒欲望的部分对象。¹

对法国思想家访问中国所起的作用进行类似的研究也是有意义的。虽然追溯他们的中国之旅在其思想构建中的影响是重要的,但也许,更有价值的是试图将这些思想应用于中国当前的状况。由于动词“应用”意味着将已固定的概念或程序单方面地强加于被动的材料上,因此,更准确地说,这将需要对从这种应用中获得的洞见以及材料在抵抗中暴露出的理论盲点进行批判性研究。也许,就这样的操练而言,最有成效的领域会是视觉性和权力之间错综复杂的关系,其涉及“男性凝视”统治所塑造的不平等性别关系、地图测绘带来的空间统治,以及拉康镜像阶段的意识形态内涵等内容。在居伊·德波(Guy Debord)对“景观社会”的谴责和福柯对监视的批评(以杰里米·边沁的全景敞视监狱为象征)中,观看(voir)与权力(pouvoir)的纠缠关系也许是最为强烈的。

德波的论证源于马克思主义对物化的分析,他认为,景观“是资本积累到一定程度而成为的形象”,而且是“市场经济专制统治”的一种表达。并且,德波的论证直接针对经验的技术性中介,因而经验不再是直接而瞬时的。但是,其论证也可以扩展到包括城市环境中所谓的“大型节事活动”

1 1971年第二次访问日本似乎使拉康相信无法对日本人进行精神分析,因为他们的语言是基于源自汉语的汉字表意文字。由于日语在两种阅读和发音方式(音读和训读)之间进行了平衡,因此以某种方式挫败了真正的压抑过程。拉康用来得出这个奇怪结论的复杂推理在这里并不重要,重要的是,这一结论全然基于他在亚洲的视觉体验中获得的洞见。

(mega-event)。¹ 它们的真正功能到底是动员群众并表达政治上的团结，还是通过民族主义对迅速现代化造成的不平等性进行转移？我不能在此冒昧为这个问题提供一个答案，但就这些问题去验证德波对“景观社会”的批评将很有意义。

福柯对全知凝视的作用的分析，或者对人们将“始终被这种凝视所观看”之信念的内化，也很可能在当今引起严肃的讨论。² 技术增强的视觉监控模式，例如人脸识别和闭路电视，是否会培养出遵守纪律和接受国家权威的人口？是否会带来减少犯罪和监测传染性疾病所需的安全性？让我们在这里引入一个在本书写作时还没有被创造出来且没有出现在福柯作品中的术语：“监视”。这里是否存在一种“监视”的可能性，使普通人有机会观看、记录和传播那些可能去抵制来自上方控制的行为？智能手机上无处不在的摄像头和图像在网络疯狂传播的可能性，是否可以为主导性叙事提供证据性替代方案，从而强化对权力运作的制约和监督？简而言之，凝视是否可以交叉，而不是朝一个方向走，这种可能性有可能破坏性别关系中的等级吗？

关于透明度的价值，也不得不问类似的问题。正如美国知识史学家史蒂芬诺斯·杰洛拉诺斯(Stefanos Geroulanos)最近表明的那样，透明度也是20世纪法国怀疑的对象。³ 由于担心国家的窥视行为有可能刺穿隐私的屏障，批判透明度增强的批评家们还担心，商业利益可以从我们内心需求中获利。他们担心，无限的“看透”与“观看”一样具有许多危险性。但是，这里也存在一种反驳：当针对(无论是政治上还是经济上)行使权力的主体时，透明性是一种积极的价值。就像“监视”一样，这取决于谁有权看，谁是凝视的对象。民主问责制始终取决于公民对以其名义进行统治的主体的行为进行评估的权力，这些行为必须是可见的，才能得到判断。尤其是当隐性腐败构成威胁的时候，老生常谈的“阳光是最好的消毒剂”便抓住

1 Hyun Bang Shin, "Unequal Cities of Spectacle and Mega-Events in China," *City*, 6, 16 (December, 2012).

2 当然，这种讨论已经进行得很激烈，一个突出的例子是人们对汪民安2016年纪录片《米歇尔·福柯》的接受，该作品在中国被称为“福柯热”的高峰。

3 Stefanos Geroulanos, *Transparency in Postwar France: A Critical History of the Present* (Stanford, Ca., 2017).

了透明行使权力的必要性。

关于视觉化在政治、经济和人类互动的其他维度中所扮演的角色，存在着上述竞争性结论，要在它们之间进行选择很困难，但通过了解本书中的理论家所提出的问题，我们可以在回答上述问题时明白其所涉及的利害关系。正如艾伦·金斯伯格所教我的那样，如果本书的题目除了隐含着“对视觉的贬损”，还可暗示着“佛陀的目光”，那么毫无疑问，中国读者将找到其他方式来阐释和应用他们在书中遇到的观点。最后，我要对本书译者孔锐才表示由衷的感谢，他将这些书页翻译成中文，使此书中文版的出版成为可能。确实，如果没有他的努力，一个美国人为了试图理解法国话语而开始的创造性折射过程，就不可能以新的和无法预料的方式继续下去。

马丁·杰伊

2020年5月于伯克利

致 谢

记录让本书成为可能的各种慷慨举动，令人既愉悦又忧郁。尽情回忆一开始就对此项目给予大力支持的人士和机构，确实让人感到欣慰。很难想象比这个项目更能体现出人们对学术事业的热情以及积极反应中所包含的建设性。因为本书涵盖如此之广，所以我不得不依靠许多学科专家的专业知识，他们都非常愿意与我分享研究和学习成果。同时，忧郁情绪也不可避免，因为他们中的一些人已经离我们而去，而且我深知自己从中受益良多，对他们的帮助心存感激。

没有众多赞助机构的默默支持，我便无法寻求到上述的各类援助，它们做出了使该项目得以发展的体制性决定。首先让我感谢它们。洛克菲勒基金会、美国学术团体协会、加州大学日耳曼和欧洲研究中心，以及加州大学研究委员会为我提供了经济支持。在我撰写手稿时，剑桥大学的克莱尔学堂曾为我提供了访问会员资格。而且，以下三个机构允许我讲授有关这一主题的课程：1985年的巴黎国际哲学学院、1986年的达特茅斯学院批评与理论学院，以及1990年夏天的杜兰大学（其时我担任梅隆教授）。写作此书的最佳准备工作，莫过于在教师和高级研究生参加的研讨班中检测书中的思想，他们对我的教益远超过我对他们的教导，只有他们知道这本书是协作的成果。在此特别感谢伯纳德·普尔曼（Bernard Pulman）、杰弗里·哈特曼（Geoffrey Hartman）和杰弗里·加尔特·哈普姆（Geoffrey Galt Harpham）分别邀请我举办这些研讨班。

在巴黎度过的那一年，我也被许多法国学者的好意深深打动，他们的名字经常出现在此书的页面中。让我在此衷心向他们表示感谢：克里斯汀·毕西-葛鲁斯曼（Christine Buci-Glucksmann）、科内利乌斯·卡斯

托里亚迪斯 (Cornelius Castoriadis)、已故的米歇尔·德·塞托 (Michel de Certeau)、丹尼尔·德富特 (Daniel Defert)、卢斯·贾德 (Luce Giard)、让-约瑟夫·古柯斯 (Jean-Joseph Goux)、露丝·伊利格瑞 (Luce Irigaray)、萨拉·科夫曼 (Sarah Kofman)、克劳德·勒福特 (Claude Lefort)、米歇尔·罗维 (Michael Löwy)、让-弗朗索瓦·利奥塔 (Jean-François Lyotard)、杰拉德·罗莱 (Gérard Raulet)、雅各布·罗戈津斯基 (Jacob Rogozinski) 和菲利普·苏勒兹 (Philippe Soulez)。在雅克·德里达 (Jacques Derrida)、菲利普·拉库-拉巴特 (Philippe Lacoue-Labarthe)、让-吕克·南希 (Jean-Luc Nancy) 和已故的米歇尔·福柯 (Michel Foucault) 访问美国期间, 与他们的对话也使我受益匪浅。

我还得到了朋友和同事的巨大帮助, 他们以各种方式在这本书上留下自己的印记: 斯维特拉娜·阿尔珀斯 (Svetlana Alpers)、米切尔·阿什 (Mitchell Ash)、安·班菲尔德 (Ann Banfield)、苏珊娜·巴罗斯 (Susanna Barrows)、威廉·包斯玛 (William Bouwsma)、特丽莎·巴列南 (Teresa Brennan)、卡罗琳·伯克 (Carolyn Burke)、杜西拉·克尔纳尔 (Drucilla Cornell)、卡罗琳·迪恩 (Carolyn Dean)、约翰·弗雷斯特 (John Forrester)、哈尔·福斯特 (Hal Foster)、迈克尔·弗里德 (Michael Fried)、阿莫斯·冯肯斯坦 (Amos Funkenstein)、克劳德·甘德尔曼 (Alexander Gelly)、约翰·格伦 (John Glenn)、约瑟夫·格雷厄姆 (Joseph Graham)、理查德·格林杰里 (Richard Gringeri)、萨宾·格罗斯 (Sabine Gross)、罗伯特·哈维 (Robert Harvey)、琼·哈特 (Joan Hart)、弗雷德里克·哈索尔 (Frederike Hassauer)、埃洛伊塞·克纳普·哈伊 (Eloise Knapp Hay)、丹尼斯·霍利尔 (Denis Hollier)、迈克尔·安·哈利 (Michael Ann Holly)、阿克塞尔·霍耐特 (Axel Honneth)、凯伦·雅各布斯 (Karen Jacobs)、迈克尔·詹诺 (Michael Janover)、达莉亚·朱多维兹 (Dalia Judovitz)、安东·凯斯 (Anton Kaes)、肯特·卡夫 (Kent Kraft)、罗莎琳德·克劳斯 (Rosalind Krauss)、多米尼克·拉卡普拉 (Dominick LaCapra)、托马斯·拉奎尔 (Thomas Laqueur)、大卫·迈克尔·莱文 (David Michael Levin)、已故的尤金·伦 (Eugene Lunn)、简·马尔默 (Jane Malmo)、格雷尔·马库斯 (Greil Marcus)、欧文·梅西 (Irving

Massey)、简·马特洛克 (Jann Matlock)、弗朗索瓦丝·梅尔策 (Françoise Meltzer)、史蒂芬·梅尔维尔 (Stephen Melville)、朱丽叶·米切尔 (Juliet Mitchell)、约翰·杜伦·彼得斯 (John Durham Peters)、马克·波斯特 (Mark Poster)、克里斯托弗·普伦德加斯特 (Christopher Prendergast)、安森·拉宾巴赫 (Anson Rabinbach)、保罗·拉比诺 (Paul Rabinow)、约翰·拉杰曼 (John Rajchman)、比尔·里丁 (Bill Readings)、埃里克·伦施勒 (Eric Rentschler)、艾里特·罗格夫 (Irit Rogoff)、迈克尔·罗森 (Michael Rosen)、迈克尔·罗斯 (Michael Roth)、迈克尔·舒森 (Michael Schudson)、乔尔·斯奈德 (Joel Snyder)、克里斯蒂娜·斯蒂尔斯 (Kristine Stiles)、西德拉·斯蒂奇 (Sidra Stich)、马尔克思·华尔托夫斯基 (Marx Wartofsky)、约翰·韦尔奇曼 (John Welchman)、J. M. 温特 (J. M. Winter)、理查德·沃林 (Richard Wolin)、伊莱·扎雷茨基 (Eli Zaretsky) 和杰克·齐佩斯 (Jack Zipes)。伯克利大学研究生爱丽丝·布拉德 (Alice Bullard)、劳伦斯·弗洛曼 (Lawrence Frohman)、尼古列塔·古拉斯 (Nicolleta Gullace)、盖尔·霍滕 (Gerd Horten) 和达琳·祖克 (Darrin Zook) 提供了熟练的研究援助。能够在澳大利亚、比利时、加拿大、丹麦、法国、德国、英国、荷兰、匈牙利、印度和南斯拉夫等国家, 以及在美国各地向许多不同学科的听众讲授该项目的各个方面, 也是我的幸运。我希望告诉那些邀请我的人, 以及那些我仍在努力解答其问题的发问者, 我多么感激他们的热情好客。我还要感谢期刊和丛书的编辑, 书中几章的早期版本或章节的部分曾在其中发表: 第 4 章出现在《视觉人类学评论》(Visual Anthropology Review, 7, 1 [Spring, 1991]); 第 5 章出现在《现代性与视觉霸权》(Modernity and the Hegemony of Vision, ed. David Michael Levin [Berkeley, 1993]); 第 7 章出现在《福柯: 批判性读本》(Foucault: A Critical Reader, ed. David Couzens Hoy [London, 1986]), 《ICA 文档》(ICA Documents [London, 1986]); 第 10 章出现在《论题十一》(Thesis Eleven, 31 [1992])。

加州大学出版社的詹姆斯·克拉克 (James Clark) 和爱德华·迪门伯格 (Edward Dimendberg) 大力而慷慨地支持本书。他们的审阅者罗莎琳德·克

劳斯 (Rosalind Krauss) 和艾伦·梅吉尔 (Allan Megill) 提供了非常宝贵的帮助。哈佛大学出版社所提供的审阅者沃尔特·亚当森 (Walter Adamson) 和保罗·罗宾逊 (Paul Robinson) 给予的意见也非常宝贵。从这个意义上说, 阿伊达·唐纳德 (Aida Donald) 为稿件所做的努力没有白费, 我想对她的热情和理解表示感激。我还受益于盖尔·菲利普斯 (Gail Phillips) 的计算机协助, 丽莎·奇索姆 (Lisa Chisholm) 的编辑工作以及丽塔·钦 (Rita Chin) 的索引编制工作。

一如既往地, 我很荣幸能够接受一对非常特别的读者的严格审核: 我的妻子凯瑟琳·加拉格尔 (Catherine Gallagher) 和已故的里奥·洛文塔尔 (Leo Lowenthal)。洛文塔尔去世时九十二岁, 结束了我们之间一段非同寻常的友谊, 这种友谊我以后也很难找到。很难想象再有两个审阅者有如此敏锐的目光。最后, 如果没有提到我的女儿莎娜·加拉格尔 (Shana Gallagher) 和丽贝卡·杰伊 (Rebecca Jay), 这就不会是一个完整的致谢。当她们的父亲好像乔治·布什一样再次抱怨自己的“视觉问题”时, 她们知道如何翻白眼。

引言

1 只要让人们快速一瞥通常使用的语言，就可说明视觉隐喻无所不在。如果我们主动将注意力放在这些隐喻上，警觉留意那些深深嵌入或留在语言表面上的隐喻，我们将对知觉 (perception) 和语言的复杂呈现有一种澄明的洞见。当然，这些隐喻的普遍性对我们认知现实到底是障碍或帮助，这取决于一个人的观点或角度。但我们可以认为，如果无视这些隐喻的重要性，我们将会破坏自己观察外在世界和省察内在世界的的能力，这样说并非空洞的推测或只是臆想。而且，我们要逃离它们束缚的前景——如果这确实是一个可预见的目标的话——将会显得异常暗淡。这段开始的文字并不打算详尽地考察这样的隐喻，因为这个范围远非一个简单总览 (synopsis) 所能胜任的。因此，我在本书的第一个段落指出，至少在我们的语言实践中，视觉的模式 (modality of the visual) 事实上是如此无法避免。我希望现在你——光之阅读者 (optique lecteur) ——能明白我指的是什么。¹

2 其他西方语言同样拥有大量例子去证明这个观点。例如，德国人常说的 Augenblick (瞬间) 中的 Augen (眼)，或者 Anschauung (观念) 中的

1 在这段文字中有 21 个视觉隐喻，很多都已经嵌入词语中，不再直接地依赖这些隐喻。例如，vigilant (警觉) 来自拉丁语 vigilare，意为观看，它的法语形式是 veiller，后者是 surveillance (监视) 的词根。Demonstrate (说明) 来自拉丁语 monstrare，意为去显示。Inspect (观察)、prospect (前景)、introspect (省察) (以及如 aspect ([方面] 或 circumspect [审慎] 等其他词语) 都来自拉丁语 specere，意为观看或观察。Speculate (推测) 的词根与此相同。Scope (范围) 来自拉丁语 scopium，是从一个意为“观看、考察”的希腊词语中翻译过来的。Synopsis (总览) 来自希腊一个意为概览的词语。这些都是潜在的或死去的隐喻，但它们仍旧表达了英语语言中视觉所沉淀下来的重要性。关于已休眠的视觉隐喻的讨论，请参看 Colin Murray Turbayne, *The Myth of Metaphor* (Columbia, S.C., 1971)。

Schau (看), 法国人常说的 savoir (知道) 和 pouvoir (权力) 中的 voir (看)。¹ 如果说, 这只是日常语言中出现的情况, 那么, 即使在知识分子将我们抽出对周围世界日常理解的那些专业语言中, 情况也一样。正如伊恩·哈金 (Ian Hacking) 和理查德·罗蒂 (Richard Rorty) 最近强调的一样, 即使被假定为最公正和中立的西方哲学仍旧依赖封闭的视觉隐喻。²

除了语言中渗满了视觉隐喻外, 还存在着大量可以称为“充斥着视觉性” (visually imbued) 的文化和社会实践, 其在每种文化以及每个时代中都有不同特征。有时候, 这些东西能够通过宏大的方式来阐释, 例如, 将其认为是从口头文化 (oral culture), 到建立在书写上的“书写” (chirographic) 文化, 再到印刷文化的巨大转变; 在此转变中, 我们看到视觉倾向在第二个阶段 (即书写文化) 已经颇为根深蒂固。³ 在一个更为适中的层面上, 人类学家和社会学家已经研究了对恶魔之眼 (evil eye) 的广泛信仰导致了这种充斥着视觉性的现象, 其产生了一系列同样非常流行的, 起着抵消作用的辟邪处方。⁴ 在上述两种研究之间, 技术历史学者思考了我们通过望远镜、显微镜、相机或电影装置等设备提升了观看能力后所带来的意义。那些称

1 准确来说, 这些词语的法语词源学是不同的: voir 来自拉丁语的 *videre*, savoir 来自拉丁语的 *sapere*, pouvoir 来自拉丁语的 *potere*。但有时候, 想象的词源学和真正的词源学同样有启发。关于这个主题的思考, 请参看 Derek Attridge, “Language as History/History as Language: Saussure and the Romance of Etymology,” in *Post-structuralism and the Question of History*, ed. Derek Attridge, Geoff Benington, and Robert Young (Cambridge, 1987)。关于提出这种关系的文献, 参看电影理论家梯也利·昆采尔 (Thierry Kuntzel) 的文章: “Savoir, pouvoir, voir,” *Ça Cinéma*, 7-8 (May, 1975)。

2 Ian Hacking, *Why Does Language Matter to Philosophy?* (Cambridge, 1975); Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, 1979)。关于在所有印欧语系语言中知识和视觉之间的联系, 参看 Stephen A. Tyler, “The Vision Quest in the West, or What the Mind’s Eye Sees,” *Journal of Anthropological Research*, 40, 1 (Spring, 1984), pp. 23-39。他揭示了至少只有一个语系——达罗毗荼语系 (Dravidian) ——没有此联系。

3 关于这种类型的观点, 参看 Walter J. Ong, *The Presence of the World* (New Haven, 1967); Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind* (Cambridge, 1977); 以及 Donald M. Lowe, *History of Bourgeois Perception* (Chicago, 1982)。

4 关于最近对恶魔之眼的研究, 参看 Clarence Maloney, ed., *The Evil Eye* (New York, 1976); Lawrence Di Stasi, *Mal Occhio: The Underside of Vision* (San Francisco, 1981); 和 Tobin Siebers, *The Mirror of Medusa* (Berkeley, 1983)。对恶魔之眼驱邪的研究, 参看 Albert M. Potts, *The World’s Eye* (Lexington, Ky., 1982)。

为我们“体外器官” (exosomatic organ)¹ 的“延伸”，首先意味着扩展了我们视觉的幅度，补偿了视觉自身的不足，或为自身有限的的能力寻找替代品。这些延伸自身非常复杂地与监控和景观 (spectacle) 的实践联系在一起，并且支持这样的实践。

由于视觉实践的显著幅度和多样性，许多评论者试图认为，某些文化或年代是“视觉中心主义的” (ocularcentric)²，或被视觉所“统治”的，我们将会很快考察这点。对于他们，那些似乎看起来是我们的生理或进化的功能最好用历史方式来理解，而且他们的结论通常认为，我们能够扭转这样的统治效果。他们引用了人类学的证据来支持这样的观点，这种证据认为，不同文化中多种感官混合存在着极大的多样性。³

但正如许多同样的论证所述，什么是“自然”的和什么是“文化”的，
4 其界线仍旧不固定。例如，心理学家迈克尔·阿盖尔 (Michael Argyle) 和马克·库克 (Mark Cook) 最近总结道：“在人类社会行为中，对凝视 / 目光 (gaze) 的使用在不同文化中并没有太大差别，这是一种文化的普遍性。”⁴ 但另外一位心理学家詹姆斯·吉布森 (James Gibson) 的作品暗暗表明了一个相反的观点。吉布森将两种基本的视觉实践对比起来，他将这两种实践的产物称为“视觉世界” (visual world) 和“视觉场域” (visual field)。⁵ 在前者中，视觉 (sight) 在生态上与其他感官纠缠在一起，产生了对“深度形状” (depth shape) 的体验；相反，在后者中，视觉通过将眼睛固着从而独立出来，生

1 Robert E. Innis, "Technics and the Bias of Perception," *Philosophy and Social Criticism*, 10, 1 (Summer, 1984), p. 67. 虽然视觉的“假体” (prostheses) 似乎是人类感官器官的最重要延伸，但诸如电话、喇叭、听诊器和声呐的发明表明了听觉同时也在身体外得到了加强。也许，其他的感官就没有这么幸运。

2 正如许多新词一样，“视觉中心主义的” (ocularcentric) 或“视觉中心主义” (ocularcentrism) 有时候有不同的拼写。通常的拼写是 oculocentric, ocularocentric 则不那么常见。在之前的出版物中，我用了第一种写法，在这本书中继续使用这种写法。

3 例如，参考这本文集的文章：David Howes, ed., *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses* (Toronto, 1991)。

4 Michael Argyle and Mark Cook, *Gaze and Mutual Gaze* (Cambridge, 1976), p. 169. 我们需要注意到，他们在广义上使用“凝视” (gaze) 这个词语，指的是任何一种视觉互动。和随后引用的一些作者不同，他们并不将凝视与那些并不是那么固定的瞥视 (glance) 对照起来。

5 James J. Gibson, *The Perception of the Visual World* (Boston, 1950); *Senses Considered as Perceptual Systems* (Boston, 1966); *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston, 1979)。最近对吉布森的辩护，参看 John Hell, *Perception and Cognition* (Berkeley, 1983)。

产出了“投射形状”(projected shape)。例如,在视觉世界中,一个碟子会被体验为圆形,但在视觉场域中,它则会被体验为椭圆形,而且这样的场域被透视法的再现(perspectival representation)法则统领着。吉布森观点的意义在于说明,视觉通常与其他感官交错,但它能够被人工地分离开来。因此,文化能够根据自身在视觉场域和视觉世界中的巨大差别而得到分化。

但是,我们是否可将后者等同为“自然的”视觉,这个问题仍旧不是自明的。在一系列文章中,哲学家马尔克思·华尔托夫斯基(Marx Wartofsky)曾经呼吁对所有视觉经验进行一种激进的文化主义(culturalist)解读,包括吉布森的两种主导模式。¹他讨论了不同的话题,包括“视觉姿势”“视觉场景”和“观看的方式”以及“文化的光学”等,进而总结道:“人类视觉自身就是一种人工品,它由其他人工品所产生,也就是图像(picture)。”²他主张,所有的知觉(perception)是历史中再现(representation)方式变化的结果。华尔托夫斯基因此对视觉性(visuality)提供了一种意向主义(intentionalist)的解释,接近于将视觉性看成人类集体意志的一种产物。

目前对光的科学研究有助于我们将眼睛的“自然”能力和局限概念化,从这些研究的状态来看,关于任何人类视觉经验的生理解释,华尔托夫斯

1 Marx W. Wartofsky, "Pictures, Representations and the Understanding," in *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman*, ed. R. Rudner and I. Schemer (Indianapolis, 1972); "Perception, Representation and the Forms of Action: Towards an Historical Epistemology," in his *Models: Representation and the Scientific Understanding* (Boston, 1979); "Picturing and Representing," in *Perception and Pictorial Representation*, ed. Calvin F. Nodine and Dennis F. Fisher (New York, 1979); "Visual Scenarios: The Role of Representation in Visual Perception," in *The Perception of Pictures*, ed. M. Hagen, vol. 2 (New York, 1980); "Cameras Can't See: Representation, Photography and Human Vision," *Afterimage*, 7, 9 (1980), pp. 8-9; "Sight, Symbol and Society: Toward a History of Visual Perception," *Philosophic Exchange*, 3 (1981), pp. 23-38; "The Paradox of Painting: Pictorial Representation and the Dimensionality of Visual Space," *Social Research*, 51,4 (Winter, 1984), pp. 863-883. 关于文化主义立场的相同观点, 参看 Robert D. Romanyszyn, "The Des-potic Eye: An Illustration of Metabletic Phenomenology and Its Implications," in *The Changing Reality of Modern Man*, ed. I. Dreyer Kruger (Cape Town, 1984); 以及 *Technology as Symptom and Dream* (London, 1989)。

2 Wartofsky, "Picturing and Representing," p. 314.

基的敌意可能有点过度。¹某些相当根本的特点似乎是存在的，没有任何文化中介能极大改进这些特征。作为直立后腿而行走的昼出动物，早期人类发展了自己的感觉中枢 (sensorium)，给予视力一种区分和吸收最外在的刺激的能力，这种能力远远超越其他四种感觉。²嗅觉对于四脚行走的动物来说是如此重要，但现在其重要性已经缩减。这是至关重要的转变，弗洛伊德因此推测，它就是人类文明的根基。³视觉是人类感觉中最后才得到完全发展的，它自身的复杂性在逐步进化的理论中总是一个难以处理的案例。它同样仍旧是胎儿最后发展的感觉，这事实上增加了它对于婴儿产后存活的重要性。⁴人们有时认为，婴儿经历了感觉之间的联觉 (synesthetic) 混淆，从而不能将视觉与其他感觉区分开来。在这个早期的发展中，嗅觉和触觉明显比视觉更重要。

但是，随着孩子不断成熟，视觉处理外界某些信息所表现出的更为优越的功能很快就确立起来。视神经的神经末梢比它最靠近的竞争者，耳朵的耳蜗神经，多出十八倍，它具有八十万条纤维，能够给大脑运送数量惊人的信息，它吸收信息的速度比任何感觉器官更快速。在每只眼睛中，超过一亿两千万个视杆细胞能够接收在五百个明暗水平上的信息，七百万个视锥细胞能够让我们分辨一百万种颜色组合。同时，眼睛能够比其他感觉

1 关于最近视觉科学知识状态的有用总结，参看 M. H. Pirenne, *Vision and the Eye* (London, 1967); Robert Rivlin and Karen Gravelle, *Deciphering the Senses: The Expanding World of Human Perception* (New York, 1984); Anthony Smith, *The Body* (London, 1985); John P. Frisby, *Seeing: Illusion, Brain, and Mind* (Oxford, 1980); Steven Pinker, ed., *Visual Cognition* (Cambridge, Mass., 1985); Walter J. Freeman, "The Physiology of Perception," *Scientific American* 264, 2 (February, 1991)。受诺姆·乔姆斯基 (Noam Chomsky) 影响的认知功能心理学同样试图建立心灵的模块化概念，在其中视觉知觉超越了文化的变体。例如，参看 Jerry A. Fodor, *The Modularity of Mind: An Essay on Faculty Psychology* (Cambridge, Mass., 1983)。

2 人类学家爱德华·T. 霍尔 (Edward T. Hall) 曾推测，在原始人依靠后腿站起来之前，视觉已经非常重要：“人类的祖先原来是一种居住在地面上的动物，由于物种之间的竞争以及环境的变化，他们被迫放弃在地面上生活而向树上发展。栖息在树上的生活需要敏锐的视觉，并且需要减少对嗅觉（嗅觉对于陆地有机生物来说是关键的）的依赖。因此，人类嗅觉开始停止进化，其视觉得到了极大的提高。”参看 Hall, *The Hidden Dimension* (Garden City, N.Y., 1982), p. 39。

3 Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, trans. James Strachey (New York, 1961), pp. 46-47.

4 Rivlin and Gravelle, p. 79。我们需要注意到，他们提出了比一般接受的五种感官范围更广的感觉中枢。科学研究通过对许多动物的实验，注意到生物体对环境作出反应的十七种不同方式。其中一些方式在人类行为中仍旧残存，这解释了所有超感觉知觉的存在可能性。他们仍旧承认人类倾向于依赖视觉而不是其他感官。

器官更快完成任务，将排第二位和第三位的听觉和嗅觉远远抛离。¹

虽然视觉的常见特点是无时间性和静态性，但眼睛需要在持续运动中才能完成自己的工作。例如，它迅速通过一般称为跳跃运动的方式 (saccadic movements; 艾米丽·雅瓦尔 [Émile Javal] 在 1878 年发现这种运动，用法语表示“跳跃”的“saccade”予以命名)，从一个固着的点跳到另外一个点上；² 或它穿越视觉场域，追随一个运动的客体。视觉所谓的前庭眼球反应 (vestibulo-ocular reflex) 让它可转向头部疾速运动的相反方向，保持视觉的连续性，其“聚散系统” (vergence system) 则常常将短幅度和长幅度的焦点融入统一的视觉体验中。³ 科学家在 1960 年代才发现，即使在睡觉时，眼部的迅速运动也是正常的。当然，虽然我们能够凝视目光，但并不能真正长久地停止眼睛的运动，因为这会带来难以忍受的压力。

从开普勒 (Kepler) 以来，视觉的光学机制 (optical mechanism) 已经得到很好的理解。⁴ 开普勒发现了光线穿过眼球的眼角膜、玻璃状液和晶状体传到后方视网膜的折射规律。虽然如此，视觉如何在心灵 (mind) 中被翻译成有意义的图像仍旧不清楚。这些接收到的图像是倒转的和反向的，但生理学和心理学的程序能正确地“阅读”这些图像，我们仍旧不能完全认识这些过程。而且我们仍旧不能完全得知它们如何将两只眼睛的数据以双目的或立体的方式融入一个图像中，并且带有明显的三维深度。确实，虽然科学在解释人类视觉上已经获得了极大进展，但关于其复杂性的许多问题仍旧没有答案。重要的是，那些试图通过计算机模拟去复制视觉的尝

1 根据霍尔，“在二十尺内，耳朵仍旧非常有效。当两人距离一百尺时，单向的声音交流是可能的，比起正常交谈时的距离，这种交流的速度慢很多，但这时双向的对话被极大地改变了。超过了这个距离，人类所使用的听觉开始迅速瓦解。相反，这时独立的眼睛在一百码的半径范围内可收集大量信息，在一里范围内，它对于人类的交流互动仍起到有效的作用” (*The Hidden Dimension*, p. 43)。

2 Louis Émile Javal, *Annales d'oculistique* (Paris, 1878).

3 对这个系统的论述，参看 Argyle and Cook, pp. 16-17. 同样参看 Claude Gandelman, “The ‘Scanning’ of Pictures,” *Communication and Cognition*, 19, 1 (1986), pp. 3-24.

4 对从古代一直到开普勒的出色的光学史描述，参看 David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago, 1976)。同样参看瓦斯科·龙基 (Vasco Ronchi) 所写的多种历史，尤其是 *Optics: The Science of Vision*, trans. Edward Rosen (New York, 1957) 和 *The Nature of Light: An Historical Survey*, trans. V. Barocas (London, 1975)。

试目前只是获得了有限的成功。¹

如果说，科学能知晓眼睛的能力，那么它也能观察到眼睛的局限。人类视觉能看到的光波只是整个光谱的一小部分：事实上，不到百分之一，还不能看到一些现象，例如，所有其他物种都可以看到的紫外光。²而且，人类眼睛有一个盲点，在那里视神经与视网膜连接在一起。盲点通常被忽略了，因为另外一只眼睛的视觉弥补了它。虽然如此，但盲点的存在暗示了一个视觉上隐喻性的“漏洞”，正如我们在足够多的情况中看到，这个漏洞是视觉中心主义(ocularcentrism)批评者乐于利用的把柄。眼睛的另外一个局限是，它聚焦近距离的物体的能力很弱，这段距离通常随着年龄的增长而增长。因此，眼睛观看远距离物体的优点被它观看近距离物体的缺点中和了。最后，我们通常被幻觉性视觉体验所愚弄，这个倾向也许是出于我们强烈而惯常地信赖视觉表面上的可靠性。这时，可弥补这个缺陷的感觉通常是触觉，所以我们都通过直接的身体接触去确定所见事物。

我们需要评论当代自然科学对视觉理解的最后一个方面。和嗅觉、触觉或味觉不同，视觉(sight [视力])与语言之间似乎存在着一种亲密但复杂的关系，两者都能够在大约相同的发育阶段获得功能上的独立。正如罗伯特·瑞夫林(Robert Rivlin)和凯伦·葛拉维(Karen Gravelle)注意到：“那种能够将某些东西在内心视觉化的能力，与那种能够用语言描述它的能力密切相关。语言的和书写的描述能够高度创造特定的精神图像……视觉、视觉记忆和语言表达之间的联系是非常惊人的。”³因此，围绕着“图像”(image)一词的含混性是非常具有说服力的，这个词语能够指图形的、视觉的、知觉的、精神的或者语言的现象。⁴

对于较早前提到的“自然性”与“文化性”的问题，最后一点的含义非

1 参看 William J. Broad, "Computer Quest to Match Human Vision Stymied," *International Herald Tribune* (October 4, 1984), p. 7.

2 Rivlin and Gravelle, p. 53.

3 *Ibid.*, pp. 88-89. 关于交流中声音—听觉和姿势—视觉渠道之间的复杂互动关系，参看 Argyle and Cook, p.124.

4 对图像的多重意义的解释，参看 W. J. T. Mitchell, "What Is an Image?" in *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986). 关于这个词语的限制性意义(这种意义反对其自身的文学性用途)，参看 P. N. Furbank, *Reflections on the Word "Image"* (London, 1970)。

常重要：在我们称为视觉的事物中，“自然性”和“文化性”元素之间的界线是模糊的。虽然知觉与作为一般现象的语言紧密地联系在一起，但当然，不同的人说不同的语言。因此，如果视觉经验部分地被语言调节的话，我们不能自动地假设一种视觉经验的普遍性。自然科学自身意味着文化多样性的可能性，至少在某种程度上是如此。换言之，它意味着视觉(vision)与所谓的“视觉性”(visuality)之间存在不可避免的纠缠，后者是视觉经验在所有自身可能模式中的不同历史呈现。¹换言之，观察行为意味着观察不同视觉制度(scopic regime)默许的文化规则。

如果我们从一个不同的角度来观察，视觉经验自身的文化多样性会更加明显。人们很早就承认，眼睛并非只是光和颜色的被动接收者。它也是感觉器官中最具表现性的器官，它的唯一竞争者就是触觉。虽然古代关于光线从眼睛中散发出来的发射说(extramission)已经被否定了很久，²但是它表达了一个象征性的真理，因为眼睛——广义上，人们对它的理解还包括眼球周围的肌肉、肉体甚至毛发的复合体——能够清晰地投射、指示、散发出强有力的情感。如“刺穿内心的或穿透性的凝视”“让人融化的眼神”“勾引的眼色”或“冷眼相对”等一些普通短语都极为形象地捕捉了这种能力。眼睛具有以满溢的眼泪湿润自己的功能，这是由各种不同的刺激引起的，有些是身体的刺激，有些则是感情的刺激(后者只在人类中存在)。因此，眼睛不仅像陈词滥调所认为的是“世界的窗口”，而且同样是“灵魂的镜子”。³即使是瞳孔的扩张，也能无意地暴露内心状态，微妙地传达出对所见事物的兴趣或厌恶。

而且，人们能够习得一种用眼睛有意地表达某些感情的能力，这样的技巧比其他感官磨炼得更加精确。从任意的一瞥到怒目而视，眼睛能够遵

1 对这种差异的解释，参看 Hal Foster, ed., *Vision and Visuality* (Seattle, 1988), 尤其是编者前言。

2 也许，对光线来自眼睛的信仰来自光线通过反射从眼球照射出来的现象，这在某些动物中尤为明显。因此，笛卡尔在《屈光学》中认为，猫符合发射论。但 1704 年的一个实验表明，如果猫浸在水中，由于缺乏眼角膜的折射光，它的眼睛不能发出光线。参看 Smith, *The Body*, p.380。

3 关于哭泣作为一种视觉经验的重要性，参看 David Michael Levin, *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation* (New York, 1988), chap.2。

循观看者有意识的意愿，因此与其他更为被动的感觉相反；再次地，在这种情况下，唯一的竞争者就是触觉，它能够去抓取和抚摸。上述的“恶魔之眼”现象只是这种发送有力信息之潜力的体现之一。因此，视觉通常被称为“诸种感觉的审查者……是行为的仲裁者，因此它是一个抑制者或刺激者”，¹这与更为具有接纳性的触觉不同。非常重要的一点是，在所有动物中，只有人类和灵长类动物具有使用目光发出友好与威胁信号的能力。在这方面，科学家推断，这种能力可能是我们婴儿时期注视母爱的目光时充满视觉性的吃奶姿势残留下来的，而且母爱的目光对于婴儿后期的行为发展至关重要。²

- 11 当然，信息只有在被接收到的时候才能是信息。因此从更广义的角度来看，视觉的一个最突出的方面是对“作为一个观看对象”的体验。这方面的可能性极其广泛，从妄想症患者 (paranoid) 幻想常常受到充满敌意的监控，到裸露症患者 (exhibitionist) 得到众人观看而产生的自恋兴奋。在人类的交往中，没有什么东西比相互凝视 (从彼此竞争，到爱人之间相互赞美) 的辩证法更加微妙。即使眼睛不是作为观看的对象，也能在某些情况中传递出有力的信息，那些好像“隐形人”一样的下属就是一个很好的例子。

如妄想症 (paranoia)、自恋 (narcissism) 和裸露症 (exhibitionism) 等术语说明了：直接或间接的强大视觉体验是与心理过程联系在一起的。我们随后将要讨论到，心理学家经常将视觉与“正常的”欲望、好奇、敌意和恐惧感情联系起来。图像出色的能力最初被理解为模仿性再现 (mimetic representations) 或美学装饰，它们需要被转变为被敬拜的独立图腾客体；这种能力预示着视觉具有催眠一样让人入迷 (fascination) 的能力。³而窥视

1 Ashley Montagu, *Touching: The Significance of the Human Skin*, 3d ed. (New York, 1986), p. 269.

2 Argyle and Cook, p. 26。他们认为，由于日本的母亲倾向于将孩子背在背上，因此日本文化较少依赖于相互凝视。只有人类和灵长类动物能发出友好的信号的主张也是他们提出来的；人们可能认为，狗也能发出这样的信号，至少在它们与人类互动时，但它们彼此之间也发出这样的信号吗？

3 我们需要注意到，让人“入迷/着迷” (fascination) 这个词语来源于拉丁文，指的是作出一个诅咒，通常是通过视觉的方式来完成。

的 (scopophilic) 倾向或因被窥视而恐惧的 (scopophobic) 倾向也广泛地被看作人类心智的基本方面。¹

由于我们称为视觉的现象具有所有以上的维度——毫无疑问，我们可以增加更多的维度——因此，我们的日常语言以及整个文化是如此深刻地标记着视觉的重要性。视觉力量的一个最出色例子来自人类最核心的现象：宗教。² 从远古“神圣火焰”³ 的重要性，到文明得到进一步发展的地区通常出现的太阳崇拜（例如迦勒底和埃及宗教），以及在最先进的神学中出现的复杂的光之形而上学，⁴ 在广泛的各式宗教实践中，视觉存在是惊人的。一些如摩尼教的诺斯替主义 (Manichaean Gnosticism) 信仰将自身塑造成“光的宗教”；而其他的宗教，例如通常是多神信仰的希腊宗教，则给予了像阿波罗这样的太阳神一个特殊角色。无数宗教系统中都充满着这样的元素：超尘的、星际的光围绕着神体；神秘主义者在寻求神圣光照；全知的上帝总是在观看其众生；蜡烛的火焰具有象征性的首要地位。同样，镜子也被赋予了非凡的力量。所谓的占卜师 (scryer)，又称 specularii（在古罗马用镜子占卜的人），拥有一种阅读神迹的特殊天赋。有时候，镜中形象缺乏实体的特征象征着去除物质后的纯粹灵魂。而在别的时候，“一尘不染的镜子”通常类比为圣母玛利亚一样的洁净本质。⁵

12

在宗教关于视觉能力的理解中，最具象征性的是异象 / 远视传统 (visionary tradition)，其赋予了先知更高的视力：先知能够看到普通视觉所不能看到的真理。在这里，所谓的灵魂第三只眼睛被唤醒了，以弥补一

1 关于它们的重要性的新近描述，参看 David W. Allen, *The Fear of Looking: On Scopophilic-Exhibitional Conflicts* (Charlottesville, Va., 1974)。

2 关于一个近期的概览，参看 David Chidester, *Word and Light: Seeing, Hearing, and Religious Discourse* (Champaign, Ill., 1992)。另外一个明显的领域是文学，在那里充满了视觉的想象异象。关于“文本之眼” (the eye in the text) 有着无可穷尽的评论。

3 关于其重要性的经典研究是 Numa-Denys Fustel de Coulanges, *The Ancient City: A Study of Religion, Laws and Institutions of Greece and Rome*, trans. Willard Small (Boston, 1873)。

4 对光的宗教的概述，参看 Gustav Mensching, “Die Lichtsymbolik in der Religionsgeschichte,” *Studium Generale*, 10 (1957), pp. 422-432。

5 关于镜子在宗教上的重要性，参看 Benjamin Goldberg, *The Mirror and Man* (Charlottesville, Va., 1985)；和 Herbert Grabes, *The Mutable Glass: Mirror-Imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and the English Renaissance*, trans. Gordon Collier (Cambridge, 1982)。

13 双肉眼的不足。通常，肉眼的盲目被赋予了一种神圣的重要性，即使有时候这是冒犯诸神后的一种惩罚。¹当然，虽然托马斯·格莱尔(Thomas Carlyle)所谓的“灵性视觉”(spiritual optics)²在原初宗教资源中几乎失去了全部合法性，但仍旧具有强大的世俗作用。

但是，宗教中的视觉性(ocular)可能是一个非常具有感染力的现象，它却同样能引起一种敌对反应。它的特权角色已经被挑战，尤其是当灵性视觉和世俗视觉之间的距离被认为不可逾越时。事实上，对图像的幻觉潜力的疑虑通常导致了充分的“图像恐惧症”(iconophobia)。³从犹太教开始的一神论(monotheistic)宗教就非常警惕异教徒偶像崇拜(idolatry)的威胁。人工图像的虚构性质只能是“真理”的虚假模拟物，它引起了那些对再现(representation)有着清教徒一样更为谨慎态度的批评者的不信任。圣保罗(St. Paul)曾有名地让人们警惕模糊不清的镜子(speculum obscurum)，这是一种玻璃，透过它我们只能模糊地看到真理。这生动地表达了这种对人间视觉的谨慎。视觉能够激发奥古斯丁谴责为眼睛欲望(concupiscentia ocularum)的视觉能力，该视觉欲望会分散心灵对灵性的注意力，于是同样也引起了宗教的不信任。⁴如此这般的疑虑有时统治着宗教运动，统治着长期存在的宗教禁忌。摩西与亚伦关于小金牛的故事，以及伊斯兰教拒绝圣像的再现，公元8世纪拜占庭教会的圣像破坏(iconoclastic)之争、圣伯纳德(St. Bernard)的西多会(Cistercian)修道制度、英国的罗拉德派(Lollard)以及最终的宗教改革(Protestant Reformation)……这些都表达了宗教思想反对视觉的潜在倾向。事实上，此类敌意在今天雅克·埃吕尔(Jacques Ellul)等神学家中仍旧存在。埃吕尔写于1981年的《圣言的羞辱》

1 关于盲目的宗教内涵的讨论，参看 William R. Paulsen, *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France* (Princeton, 1987), Introduction。

2 Thomas Carlyle, "Spiritual Optics," in *Thomas Carlyle, 1795-1835*, ed. James Anthony Froude, 2 vols. (New York, 1882), 2: 7-12.

3 对其不同显现的讨论，参看 Kenneth Clark, "Iconophobia," in *Moments of Vision and Other Essays* (New York, 1981)。同样参看 Moshe Barasch, *Icon: Studies in the History of an Idea* (New York, 1992)。

4 Saint Augustine, *Confessions*, chap. 35.

(*Humiliation of the Word*) 读起来就像¹总结了所有想象得到的宗教对视觉统治的控诉。

14

但是，要理解埃吕尔对视觉的敌意，不能仅仅回到宗教图像恐惧症的悠久历史传统中，因为它同时吸收了一种更广泛的、超越了宗教思想界线的反视觉话语。我想指出，该话语是一种普遍却通常被忽略了的 20 世纪西方思想的现象。虽然这种现象绝不是被限制在一个地方中，但它却在一个最为不可能的国家中是最为普遍和多样的，我们将会简略地分析其原因。那个国家就是法国。这个研究的主要目的，就是指出和解释一个乍看起来似乎是奇怪的命题：在广泛的领域中，大多数当下的法国思想某种程度上都充斥着对视觉及其在现代的支配地位的深刻疑虑。²

为了论证这个观点，我一开始会考察西方历史中以各种伪装形式出现的对视觉的态度。在详尽地讨论过自路易十四 (Louis XIV) 和笛卡尔 (Descartes) 以来视觉性在法国文化中的尊贵地位后，我将考察其在视觉艺术、文学和哲学中的转变 (其中最突出的是亨利·柏格森 [Henri Bergson] 的作品)，以指出在 19 世纪后期视觉性危机的迹象。然后，我将探索法国著名作家对视觉优先性彰显出的明显敌意，其中包括：艺术家和批评家乔治·巴塔耶 (Georges Bataille) 和安德烈·布勒东 (André Breton)，哲学家让-保罗·萨特 (Jean-Paul Sartre)、莫里斯·梅洛-庞蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 和伊曼努尔·列维纳斯 (Emmanuel Levinas)，社会理论家米歇尔·福柯 (Michel Foucault)、路易·阿尔都塞 (Louis Althusser) 和居伊·德波 (Guy Debord)，精神分析家雅克·拉康 (Jacques Lacan) 和露丝·伊利格瑞 (Luce Irigaray)，文化批评家罗兰·巴特 (Roland Barthes) 和克里斯蒂安·麦茨

1 Jacques Ellul, *The Humiliation of the Word*, trans. Joyce Main Hanks (Grand Rapids, Mich., 1985).

2 毫无疑问，对于熟悉不同国家传统的读者，他们能找到相同态度的其他例子：例如，美国实用主义对旁观性 (spectatorial) 认识论的不信任，或德国诠释学一般认为听觉优先于视觉。在法国思想家之外的个别思想家中深化这个主题也是可能的，例如维特根斯坦微妙地思考了“看” (seeing) 与“看作” (seeing-as) 之间的区别。

(Christian Metz)，以及后结构主义理论家雅克·德里达 (Jacques Derrida) 和让-弗朗索瓦·利奥塔 (Jean-François Lyotard)。通过此讨论，我希望在
15 当下关于现代性和后现代性的争论中，澄清对视觉的贬损所带来的影响。

在开始这样一个雄心勃勃的任务之前，在这里我先对研究方法作出一些有条理的解释。这个研究的重点是一种话语，而不是整体的视觉文化。事实上，认为整个法国文化的特征就是对视觉性怀有敌意，这么做是危险的。巴黎，作为“光之城”，对于许多人仍旧是人类所设计的最为炫目和耀眼的城市。法国人对时尚、电影或公共庆典等这些被视觉统治的现象的迷恋仍旧丝毫没有退减。如果人们游览八月的蔚蓝海岸 (Côte d'Azur)，就能轻易证明他们“崇拜太阳”的入迷程度一点也不比古代的太阳迷信者更浅。¹ 确实，即使法国知识分子也倾向于迷恋视觉现象，他们大多数人都出色地从事绘画、摄影、电影和建筑的工作。

但是，对于许多人来说，随着一种基本上饱含视觉恐惧症的 (ocularphobic) 话语潜入法国知识分子生活的每个毛孔中，这样的迷恋已经转到一个消极的方向上。通过将反视觉态度的情结称为一种话语 (discourse)，我完全意识到我唤醒了我们时代最宽泛地使用的词语之一。“话语”这个词已经在许多不同的语境中被用到，从尤尔根·哈贝马斯 (Jürgen Habermas) 的交往理性到福柯的知识考古学，从米歇尔·佩舍 (Michel Pécheux) 计算机化的阿尔都塞主义到马尔科姆·库特哈德 (Malcolm Coulthard) 的社会语言学，从泽里格·哈里斯 (Zelig Harris) 的文本分析到

1 关于太阳崇拜以及其在文学中的彰显，参看 John Weightman, "The Solar Revolution: Reflections on a Theme in French Literature," *Encounter*, 35, 6 (December, 1970), pp. 9-18, 在这篇文章中，他讨论到从安德烈·纪德 (André Gide) 以来的文学。

哈维·萨克斯 (Harvey Sacks) 的民族方法学 (ethnomethodology)。¹

尽管“话语”这一概念有这些相反的、变动的用法，但仍旧是用来指示这个探索对象所在层面的最好词语；话语是一团或多或少松散编织在一起的观点、隐喻、断言、偏见，它们在“话语”这个词的任何严格意义上更多只是关联性而非逻辑性地凝聚在一起。在这种用法中，话语明确地来源于拉丁语的 *discurrere*，后者指的是朝着各个方向四处跑动。我将要审视的反视觉中心主义 (antiocularcentric) 话语恰恰就是这样的：它是不能完全严密地凝聚在一起的观点、关系和隐喻所组成的文本肌理，这样的文本肌理通常是不系统的，有时候在内部是自相矛盾的。没人能表达它的所有方面，没人会全然接受它的观点，即使这些观点被明确地作为一个正面观点提出来。而且，也不存在一种有意识的共谋，确定了它自身的传播。²但作为一种有力的（但有时候却是潜意识的）语境，我们将探索的这个话语帮助在学科、政治或理论的自觉上没有太多相同点的各式法国知识分子塑造了自身的态度。有时候，它给他们提供了一种讨论主体性、启蒙和人文主义等其他问题的词汇。而在别的时候，它似乎决定了他们处理那些相同问题时的方式，这就像一个有力的隐喻一样，给予了这些观点一种带着感情的调子和批判能力，否则，这些观点就似乎是难以言表的一样。

正如詹姆斯·克利福德 (James Clifford) 说过：“在某种意义上，话语分析对于作者总是不公平的。它感兴趣的并不是他们作为主体说了什么，感觉到了什么，而只是关心这样的一种观点：这些观点在同一个场域中与其

1 Jürgen Habermas, “Wahrheitstheorien,” in *Wirklichkeit und Reflexion: Walther Schulz zum 60. Geburtstag* (Pfullingen, 1973), pp. 211-265; Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan (London, 1972), 这本书用到了“话语结构” (discursive formation); Michel Pêcheux, *Analyse automatique du discours* (Paris, 1969); *Language, Semantics and Ideology* (New York, 1982); Malcolm Coulthard, *An Introduction to Discourse Analysis* (Harlow, Essex, England, 1977); Zelig S. Harris, “Discourse Analysis,” *Language*, 28 (1952), pp. 1-30; Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff, and Gail Jefferson, “A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversations,” *Language*, 50 (1974), pp. 696-735。

2 这个否定是必要的，它解释了关于我的意图造成的混淆，这尤其体现在约翰·拉杰曼 (John Rajchman) 的文章中：“Foucault’s Art of Seeing,” *October*, 44 (Spring, 1988), p. 90。如果不是因为这种混淆，此文会非常有趣。

17 他观点相联系。”¹ 因此，我使用的话语概念打断了弗洛伊德称为意识、前意识和无意识的边界。它包括佩舍的“首要遗忘事物”（forgetting no. 1，这是主体不能全然记得的事物），以及“次要遗忘事物”（forgetting no. 2，这是经过某种努力能将其恢复到意识中的事物）。² 也许，只有一个外来者能够让其完整地浮出水面。而这点就是将这个研究正当化的假设，它不仅要解释这个隐藏的话语大陆的范围，而且同时批判性地探究它的内涵和影响。

当我抱着这样的希望时，人们很快会意识到我暴露出对这种话语所攻击的对象之一的同情，这个对象此时正在某种更加暗淡的氛围中。这就是说，我仍旧无悔地坚持对光照的理念负有义务，即坚持启蒙（Enlightenment）信念、澄清含糊的概念。而更糟糕的是，我将会使用一种方法，这种方法坚定支持反视觉中心主义话语的另一个主要攻击目标：对知识领域远距离的概观性俯瞰 / 考察（synoptic survey）。这里，我的做法会招致一些谴责（这是人们对我早期讨论西方马克思主义总体性概念的作品的谴责），他们认为，我擅自征用了这种总体化的视觉，但我的叙事所重构的“整体性思想之危机”却会严重地质疑这种视觉。³

事实上，我的两本书之间宿命一样的连续性（但此种连续性无法预料）可通过第一本书（即《马克思主义与总体性》）的开篇隐喻彰显出来；这本书呼吁为西方马克思主义的“未知地形绘制地图”，这个说法的比喻立刻唤起了陌生者的视觉距离，他或她的家不是在地形图上，他或她必须要远距离地考察。⁴ 但正如任何一个城市的地理学家都会立刻承认的一样，绘制地图并不能逃离地图绘制者的倾向；这既是指“倾向”一词字面上所表示的倾斜视觉，也是指一种文化倾向。即使对于最严谨的“超然”观察者，并不存在“无中生有的观点”。

1 James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, Mass., 1988), p. 270.

2 Pêcheux, *Language, Semantics and Ideology*, p. 126.

3 Martin Jay, *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas* (Berkeley, 1984); 在费伦次·费赫尔（Ferenc Fehér）的一篇深思熟虑的书评中，他作出了这种谴责。参看 *Theory and Society*, 14,6 (November, 1985), p. 875.

4 Jay, *Marxism and Totality*, p. 1. 对地图绘制的隐喻的批评，参看 Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trans. R. Nice (Cambridge, 1977), p. 2.

那么，姑且让我承认上述指控，但只是在情有可原的情况下。首先，正如我试图在别处认为的一样，传统历史学家的概观性 (synoptic) 内容分析工具，如果辅以“怀疑简化性释义”的健康态度，那么其对于我们理解过去是不可或缺的。¹ 这是因为，它对历史学家及其研究主题之间的交流性互动的潜力——正如汉斯-格奥尔格·伽达默尔 (Hans-Georg Gadamer) 乐观地将其称为“视界融合”一样——表达了某种警惕性的乐观。当然，视界 (horizon) 自身就是一个视觉的隐喻，但它相对概观 / 总览 (synopsis) 是一个不那么总体化的隐喻。它暗示了有限的优势位置，从那里历史学家能够“观看”到过去，对于具有诠释学头脑的历史学家，这是一种自 18 世纪 J. C. 克拉顿尼乌斯 (J. C. Chladenius) 以来的历史学家已熟知的洞见。² 即使当数个褊狭的视界可融合在一起时，也不可能达到一种绝对的上帝之眼的视觉。但是，也许我们可以从这种试图通过所谓的材料“获得一种看法 (perspective)”的操作中得到好处，然后将此看法与所涉及的参与者进行比较，因为他们遗漏的材料能让我们重构此类看法。

在这个独特的案例研究中，我很幸运能通过本研究要阐释的几个人物来讨论这个观点，因此能体验到一种比大多数历史学家更主动的视界融合，或者至少是互动。在数量惊人的情况中，他们完全熟悉其关于视觉文化主题的作品的内涵，却不知道自己的作品如何深陷于这种话语的更大维度中。19 虽然，我试图让他们相信这种话语的影响深度并不总是能完全成功的，但是一种融合已经开始。对于我，我能够证明我的视野已经在这次写作机会中被转变，也希望这种转变的方式会增加本书观点的细腻度和合理性。

关于坚持这种概观方法 (synoptic approach) 的另一个根据，来源于

1 Martin Jay, "Two Cheers for Paraphrase: The Confessions of a Synoptic Intellectual Historian," *Stanford Literature Review*, 3, 1 (Spring, 1986), pp. 47-60; reprinted in *Fin-de-siècle Socialism and Other Essays* (New York, 1988).

2 对于克拉顿尼乌斯使用的历史“视觉”的讨论，参看 Michael Ermarth, "Hermeneutics and History: The Fork in Hermes' Path Through the 18th Century," in *Aufklärung und Geschichte: Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert*, ed. Hans Erich Bödicker et al. (Göttingen, 1987), pp. 217f. 同时参看一篇重要的文章: Reinhart Koselleck, "Perspective and Temporality: A Contribution to the Historiographical Exposure of the Historical World," in his *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, trans. Keith Tribe (Cambridge, 1985).

法国知识分子让·斯塔罗宾斯基 (Jean Starobinski) 对方法的反思，他的作品是关于视觉主题最锋利的研究之一。在他的文集《活的眼睛》(*L'oeil vivant*) 中，他评论了他称为“居高临下的观看” (*le regard surplombant*) 方式的价值和危险性：

尽管我们渴望沉迷在一个作品活泼的深刻性中，我们自身却被迫与作品保持一段距离，以便能够言说它。那么，为什么不刻意地建立一段距离，从而在一个全景视觉 (*panoramic perspective*) 中向我们展示出这个作品有机地与之相连的环境？我们将会试图觉察出作者还没有觉察到的某些重要关系，阐释他在运动中的无意识，阅读一个命运、一个作品与它们的历史和社会场所的复杂关系。¹

斯塔罗宾斯基承认了这种一边倒的“居高临下的观看”的内在威胁，尤其是作品自身会消融到其语境之中的威胁。然后，斯塔罗宾斯基的结论是呼吁一种审慎的平衡，这也是我的研究希望保持的一种平衡：

20 也许完整的批评并不（如同居高临下的观看一样）瞄准总体性 (*totality*)，也不是（如同认同性直觉）一样瞄准亲密性 (*intimacy*)；这是一种知道如何以自身的方式进行距离性和亲密性的观看，它事先知道真理并不在这个或那个尝试中，而是在一种不屈不挠地从一个尝试移到另外一个尝试的运动中。人们必须拒绝距离性或亲近性带来的眩晕；人们必须渴望那种双重的过度，在这种情况下，观看总是要丧失它的一切能力。²

在结束这些介绍文字时，我要强调的是，恰恰是这样一种冒着丧失一切能力的风险的心愿，最后让思想史学者有能力以一种批判性方式进入话语场域本身。当然，此作品是否做到了这点，就让我们拭目以待。

1 Jean Starobinski, *L'oeil vivant: Essais* (Paris, 1961), p. 26.

2 *Ibid.*

1

最高贵的感觉：从柏拉图到
笛卡尔的视觉

21 除了异教徒，所有西方形而上学都是窥视孔（peephole）的形而上学……如同穿过护墙上的枪垛口一样，主体凝视着黑色的天空，据说在那里观念的星星，或存在的星星会涌现出来。

——西奥多·阿多诺（Theodor Adorno）¹

眼睛是哲学的有机原型。它们的神秘之处在于，不仅能够观看，还能看到自身在观看。这让它们在身体认知器官中非常突出。哲学思考的大部分事实上只是眼睛的反思，眼睛的辩证法，观看自身在观看。

——彼得·斯洛特代克（Peter Sloterdijk）²

我们生命的所有管理取决于感觉，由于视觉是感觉中最全面和最贵重的，毫无疑问那些增强它能力的发明最有用。

——勒内·笛卡尔（René Descartes）³

在埃里希·奥尔巴赫（Erich Auerbach）研究文学现实主义的经典作品《模仿论》（*Mimesis*）有名的第一章（《奥德修斯的伤疤》）中，他如此描述荷马时代的希腊世界：“人和物都被清晰地勾勒出来，明亮而整齐地被照耀着，它们在一个可见的视域中凸显出来；这里人物的感觉和思想也是清晰的，全然流露出来，充满了热情。”⁴在对深刻地影响了西方的希腊文化的主导解读中，对该文化在视觉上的亲和性的这种假设得到广泛认可。例如，汉斯·布鲁门伯格（Hans Blumenberg）就写过一些典型的判断：“围绕着希腊生命的风景和事物都在光中，这些光给予一切事物一种明晰性（这只是从光学的意义上说）和无可置疑的在场。这让人们就人类能否进入自然所产生的怀

1 Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton (New York, 1973), pp. 139-140.

2 Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, trans. Michael Eldred (Minneapolis, 1987), p. 145.

3 René Descartes, *Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology*, trans. Paul J. Olscamp (Indianapolis, 1965), p. 65.

4 Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. Trask (Princeton, 1953), p. 2.

疑只有在后来才出现，而且是思想在经历过自身之后的结果。”¹ 虽然有很多异议——例如，威廉·埃文斯（William Ivins）就是最坚定的异议者²——但人们基本认为古典希腊将视觉放在优先于其他感觉的位置上，这个判断通常由它的截然相反的竞争者而加强，这就是人们通常认为的更加注重言辞的希伯来文化。³

事实上，对希腊艺术、宗教和哲学的这种一般总结有很多证据。即使语言学的证据也能指出：在荷马时代用来指代视觉实践各个方面的散乱动词，在整个古典时代已经被合并成为数不多的几个。这说明

1 Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern World*, trans. Robert M. Wallace (Cambridge, Mass., 1983), p. 243.

2 William M. Ivins, Jr., *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions* (Cambridge, Mass., 1946)。他认为希腊人更注重触觉而不是视觉。埃文斯的观点建立在这样的主张上：视觉是内在地关系性的、相对的和连续的，它自身在从“集中的注意力”到“对周边的疏忽”的逐渐转变中移动。相反，触觉是建立在它对分立的客体的立刻的、非连续的、没有关系的接触上，触觉能在此时此地把握这样的客体。因此埃文斯主张，触觉缺乏处理连续性或生成/变化的能力，不能得到关于整体的完整“图像”。他从而认为，希腊艺术自身是冷漠的、静止的，缺乏任何历史意义或发展意义。希腊的几何同样是建立在触觉上，这可以从它自身的测量倾向中体现出来，这种倾向来源于能够用手测量的东西。因此，它缺乏一种真正意义上的、在无穷尽头拥有一个聚合末影点（vanishing point）的透视法（perspective），它反而与欧几里得（Euclid）一起信奉平行线永远不会相交。通过注意柏拉图对视觉的敌意，推测柏拉图这种对模仿艺术的消极态度是由于其不能满意地处理生成/变化和发展，埃文斯试图坚持自己的观点，认为希腊人更具触觉性而非视觉性。

虽然埃文斯关于几何中触觉与视觉品质之对抗的观点很具启发性，但他的整个观点难以让人信服。第一，视觉和触觉一样很容易走向对世界的固定而静止的占有；事实上我们能看到，许多人之所以诋毁视觉恰恰是基于这个原因。第二，触觉的确能够通过对一个表面的探索而在时间中给予我们一种连续性体验。虽然它确实在把握接触物的整体感的能力上不如视觉，但这样一种概观性（synoptic）视觉很可能比起触觉的探索性运动更容易导致在共时性上对生成/变化的否定。而且，触觉也不是如同埃文斯所认为的那样对关系性的、互动的经验是陌生的。如果是这样，那么爱人之间的爱抚的意义是什么？他描述柏拉图对视觉的敌意取决于一种非常有限的关于视觉的观点。事实上，柏拉图对感官性视觉的憎恨恰恰是埃文斯所认为的视觉所不能完成的任务，即记录生成/变化，但柏拉图认为视觉能完成此类任务。对于柏拉图，生成/变化就是幻觉的领域。

出于所有这些原因，埃文斯关于希腊人对待视觉的态度并不是主导观点，虽然它有一定影响力。例如，参看 William Kuhns, *The Post-Industrial Prophets: Interpretations of Technology* (New York, 1971), p. 130; 和 Walter J. Ong, *The Presence of the World: Some Prolegomena for Cultural and Religious History* (New Haven, 1967), p. 4。

3 参看 Thorleif Boman, *Hebrew Thought Compared with Greek* (Philadelphia, 1954); 和 Susan A. Handelman, *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory* (Albany, N.Y., 1982)。

了视觉自身得到了提炼。¹ 希腊的神在视觉上显现给人类，这鼓励了人类以造型艺术的形式将其描绘出来。他们同时也被看成人类行动的热心观众，愿意偶尔将他们自身作为一种景观。在希腊艺术中，对理想视觉形式的完善与其对戏剧表演的热爱非常一致。正如人们常常所说，戏剧（theater）这个词和理论（theory, theoria）这个词分享着同样的词根，后者意味着聚精会神地观看和注视。² 定理（theorem）这个词语也是如此，它让某些评论者能够强调在希腊注重几何学的数学中视觉的优先地位。³ 光学在希腊科学中的重要性同时能够表明其对视觉的倾向。
24 即使希腊将裸体理想化（与之相反的是希伯来强调衣着）也似乎对视觉的明晰性和透明性的倾向有着共鸣。⁴

但是，没有什么比视觉性在希腊名为哲学的出色发明中更具主导地位。在这里，对可见的天体的注视 / 沉思（contemplation）——阿那克萨哥拉（Anaxagoras）将其称赞为获得人类完满性的方式⁵——被扩展成对万物的哲学惊讶。真理被界定为像能剥掉衣服的身体一样是“赤裸的”。布鲁诺·斯奈尔（Bruno Snell）注意到，在希腊的认识论中，“知识（eidenai）就是一种观看过的状态，而 Nous（心）指一种具有吸收图像能力的心灵。”⁶

在一篇题为《视觉的高贵性》（“The Nobility of Sight”）的有名文章中，汉斯·约纳斯（Hans Jonas）列出了这种视觉倾向对希腊思想

1 Bruno Snell, *The Discovery of the Mind: The Greek Origin of European Thought*, trans. T. G. Rosenmeyer (Oxford, 1953), p. 4.

2 关于这个词语的历史，参看 David Michael Levin, *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation* (New York, 1987), pp. 99f.

3 Abel Rey, *La science dans l' antiquité*, 5 vols. (Paris, 1930-1948), esp. vol.2, pp. 445f and vol. 3, pp. 17, 389. 但是，人们可能会认为，在希腊几何学中，证明的重要性涉及从纯粹的视觉性转移到命题语言。

4 Mario Perniola, “Between Clothing and Nudity,” in *Fragments for a History of the Human Body*, part 2, ed. Michel Feher with Ramona Naddaff and Nadia Tazi (New York, 1989), p. 238.

5 关于希腊人对天体注视 / 沉思的讨论，参看 Hans Blumenberg, *The Genesis of the Copernican World*, trans. Robert M. Wallace (Cambridge, 1987).

6 Snell, p. 198.

和随后西方哲学史的影响。¹ 由于他们喜欢视觉，其很多明显的倾向影响了希腊的思想。他提出，视觉是一种显赫的即时性感觉 (simultaneity)，能够在瞬间考察一个宽阔的视觉场域。比起诸如听觉或触觉等其他感觉，视觉内在地并不那么属于时间性，因此它倾向于将静止的存在从动态的生成中提出来，在转瞬即逝的表象中将本质固定下来。相应地，从巴门尼德 (Parmenides) 到柏拉图，希腊哲学强调一种不变和永恒的当下 / 在场 (presence)。约纳斯认为：“永恒与转瞬即逝之间的对照建立在一种对‘当下’的理想化上；这种当下在视觉上被经验为一种对稳定内容的持有者，以对抗非视觉感受 (sensation) 飞逝的连续性。”² 芝诺悖论 (Zeno's paradox) 如此让希腊思想困惑，它揭示了希腊思想是如何依赖于一种对现实去时间化 (detemporalized) 的理解 (正如我们将会看到，这种对现实的理解从柏格森对芝诺的批判开始就是法国反视觉中心主义话语的核心目标)。以光学为顶峰的希腊科学同样不能成功地处理运动，尤其是加速的问题。³ 它对视觉的理解基本上被缩减成光线的欧几里得几何学。

约纳斯的第二个论点是，视觉的外在性 (externality) 能让观察者避免直接投入凝视的客体中。因此，希腊思想的视觉中心主义促进了这种主客体之分，让人们相信主体能够中立地把握客体；此区分对于后来的思想极其重要。约纳斯写道：“这样获得的是一种客观性的概念，在这个概念中，事物的本质与我们感觉到的事物是不同的，从这种区分中生产出整个理论 (theoria) 的观念以及理论性的真理。”⁴ 也许，这种约纳斯称为“动态的中立化” (dynamic neutralization) 所丢掉的东西，是一种明确的因果关系的意义，因为在主客体之间的构成性联系被压抑或遗忘了。

1 Hans Jonas, "The Nobility of Sight: A Study in the Phenomenology of the Senses," in *The Phenomenon of Life; Toward a Philosophical Biology* (Chicago, 1982).

2 Jonas, "The Nobility of Sight," p. 145.

3 关于随后试图更正这种观点的尝试的讨论，参看 Amos Funkenstein, *Theology and the Scientific Imagination from the Middle Ages to the Seventeenth Century* (Princeton, 1986), pp. 165f.

4 Jonas, p. 147.

最后，约纳斯认为，视觉在理解巨大距离上的优势具有几个后果。希腊无限性（infinity）的观点通过注视（contemplating）我们视觉能抵达幅度的巨大范围而得到大力发展。¹ 同样，将目光投进一个遥远的地形似乎让观看者得到一种最为重要的预知性的“展望”（prospective）能力，这是工具性和适应性行为的前提。因为希腊人通常将他们的先知描述为盲人（例如，提瑞西阿斯 [Tiresias]），并且通过语言而不是图像表达出预言，从而认为他们总能“看到”未来是有问题的。但如果说，观看面前的地形提供了一种预感未来的空间体验，那么“预见”也能够（在现在和过去）被翻译成一种时间体验。

对于这样的观点，诸如埃里克·哈弗洛克（Eric Havelock）和鲁道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim）的评论者补充认为，视觉的优先性为我们解释了希腊对抽象性的喜好，其对永恒和变化之间的辩证法意识，甚至包括在古典思想中逻各斯（Logos）对神话（Mythos）的普遍替代。² 希腊哲学一旦战胜了为修辞和耳朵辩护的智者派（Sophism），就能够将一个由视觉所定义的、公正的、独白的、认识论的真理观点放在单纯的意见（doxa）之上。虽然，作为竞争者的智者派并没有完全被遗忘（确实，它恰恰在柏拉图的对话形式中体现出来），但它的声誉仍旧不够，直到劳伦佐·瓦拉（Lorenzo Valla）和詹巴蒂斯塔·维柯（Giambattista Vico）等人物在许多个世纪后才能将其复兴。

视觉的重要性在柏拉图的整个作品中都是明显的。例如，在《蒂迈欧篇》（*Timaeus*）中，他区分了视觉的创造（他将其与人类理智和灵魂的创造分在同一组）与其他感觉的创造（他将其与人类的物质存在放在一起）。³ 对于柏拉图，真理是体现在理念（Eidos/Idea）中的，它就像一个没有颜色的可见形式一样。⁴ 他认为，人类眼睛能够觉察到光，是因为它与光的源泉——太阳——分享着相似品质。这里，在柏

1 相反，埃文斯在《艺术与几何》（*Art and Geometry*）中认为，由于希腊人对触觉的倾向，他们从来不“在证明无限性的观点上使用视觉”（p. 50）。

2 Eric Havelock, *A Preface to Plato* (Oxford, 1963); Rudolf Arnheim, *Visual Thinking* (Berkeley, 1969).

3 Plato, *Timaeus*, 61d-68e.

4 关于柏拉图认为形式高于颜色，参看 Havelock, p. 274.

拉图称为“心灵之眼”的理智与至高形式的善之间存在类似。虽然有时他并不肯定人们是否能直接观看太阳（或善），¹但在《理想国》（*The Republic*）中，柏拉图认为正义的人确实能够直接地面对它，其“能够观看的不是水中的倒影，或在某些陌生地方中事物本质的幻影，而是在事物自身所在的地方看到事物的本质”²。

但是，更加仔细地考察柏拉图对视觉的赞赏，能够矫正对希腊视觉中心主义过于一边倒的评价。因为在他的哲学中，“视觉”似乎只是指心灵的内在眼睛；事实上，柏拉图通常对具有正常知觉的双眼的可靠性持强烈的保留态度。他强调，我们通过眼睛向外看，而不是用眼睛观看。在著名的洞穴神话中，火替代了太阳成为光的源泉，因为太阳光过于炫目而不能直视；这个神话说明了他对感观知觉的幻觉的疑虑。最终，洞穴中的囚犯确实逃到世界之中，刚开始，他们感到一阵眩晕，最后他们能够面对太阳了。但他们在洞穴中的正常感观知觉只能看到投射到墙上转瞬即逝的不完美影子。不论这个西方文化的奠基性神话的内涵是什么——我们随后将会看到如露丝·伊利格瑞（Luce Irigaray）等法国反视觉女性主义者对此的批判——但明显的是，它说明了柏拉图对真正的感观知觉（包括视觉）的价值并不肯定。

伴随着这种不信任而来的，是柏拉图对模仿艺术的恶名昭彰的敌意，这尤其体现在绘画上，在《理想国》中他要将其驱除出他的乌托邦国度。³戏剧同样也被怀疑为对真正动作的虚构性模拟。⁴在所有艺术中，只有音乐并不是危险地具有欺骗性，因为它与形式的更高领域有着一种数学的而不是模仿的关系；对于柏拉图，这个关系建立在毕达哥拉斯（Pythagoras）发现的音程（musical interval）的数字本质上。因此，在《蒂迈欧篇》中认为视觉是人性中最伟大的天赋⁵的柏拉图同样也在

1 Plato, *Phaedo*, 99e.

2 Plato, *The Republic*, 516b.

3 关于柏拉图对模仿艺术的敌意的讨论，参看 Iris Murdoch, *The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists* (Oxford, 1977)。

4 关于柏拉图批评戏剧的讨论，参看 Jonas Barish, *The Anti-Theatrical Prejudice* (Berkeley, 1981)。

5 Plato, *Timaeus*, 47b.

警告我们，不完美的眼睛会看到幻象。他强调，真正的哲学家并不只是“视像的观看者”，后来如德谟克利特（Democritus）等思想家虔诚地接纳了这个意见，据说他弄瞎了自己，以便能够用理智去“观看”。

28 人们确实能够在希腊哲学中找到对真实肉眼更肯定的态度。这尤其体现在亚里士多德对归纳法以及视觉能力的辩护上，他认为，视觉具有比其他感觉能够在更多的信息中作出区分的能力。¹ 虽然如此，很明显的是，希腊文化并不像人们最初看起来的那样，单一地倾向于赞扬视觉。确实，许多希腊的重要神话都表达出对视觉邪恶能力的某些焦虑，尤其是在那喀索斯（Narcissus）、俄耳普斯（Orpheus）和美杜莎（Medusa）的神话中。² 全视的百眼巨人阿耳戈斯（Argus），又名潘诺普忒斯（Panoptes），最后被潘神（Pan）战胜了：潘神的迷人音乐引诱他安眠入睡。³ 事实上，公元前6世纪的哲学家色诺芬尼（Xenophanes）质疑了诸神在人格化（anthropomorphic）形象中的外貌。辟邪护身符以及解除恶魔之眼（希腊人将其称为 *baskanas apthalmas*）的方法的大量存在，同时也说明了对被观看的恐惧普遍存在，它存在于希腊，如同存在于别的地方一样。⁴

但是，虽然这里说明了希腊对视觉的拥护是更模棱两可的，而不是像人们有时候所认为的那样。但我们必须承认，希腊思想在整体上确实将视觉放在一个优先于其他感觉的位置上。即使在它消极的伪装上，视觉的能力仍旧是明显的。确实，人们可以说，我们在柏拉图思想中看到的那种含糊性有助于提高视觉在西方文化中的地位。因为，

29

1 亚里士多德对视觉的思考最明显地出现在《论灵魂》（*De Anima*）和《形而上学》（*Metaphysics*）中。对此的解释，参看 John I. Beare, *Greek Theories of Elementary Cognition from Alcmaeon to Aristotle* (Oxford, 1906)。对于亚里士多德的名言“任何出现在理智中的东西都首先来自感觉”在历史上的接受情况，参看 P. Cranfield, “On the Origins of the Phrase *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*,” *Journal of the History of Medicine*, 25 (1970)。

2 关于这些神话意义的启发性阐释，参看 Hartmut Böhme, “Sinne und Blick. Variationen zur mythopoetischen Geschichte des Subjekts,” in *Konkursbuch*, vol. 13 (Tübingen, 1984)。

3 对这次斗争内涵的启发性分析，参看 Michel Serres, “Panoptic Theory,” in *The Limits of Theory*, ed. Thomas M. Kavanagh (Stanford, Calif, 1989)。

4 关于希腊对恶魔之眼的辟邪效应的讨论，参看 Albert M. Potts, *The World's Eye* (Lexington, Ky., 1982), chap. 4。

如果视觉能被理解为具有“心灵之眼”完美的、固定的形式的所谓纯粹视觉，或被理解为一双真实肉眼不纯粹的但立刻体验到的视觉，那么当其中一种理解被攻击时，另外一种理解能够取代对方的位置。在这两种理解中，被称为视觉的事物仍被视为是感觉中最高贵的。正如我们将会看到，恰恰是这种创造性的含糊性（ambiguity），位于现代视觉中心主义的根源中。

这种含糊性同时具有一种相应物，这就是，在西方思想中很长时间以来光被概念化的方式。光能够根据希腊光学所特权化的几何光线的模式被理解，那些直线通过反射光学（catoptrics，关于反射的科学）和屈光学（dioptrics，关于折射的科学）得到研究。在这里，完美的直线形式被看作照明的本质，不管人类的眼睛是否能够觉察到它，它依旧存在着。在这种意义上，光被称为流明（lumen）。¹另外一种版本的光被称为勒克斯（lux），相反，它强调人类视觉的真实体验。在这里，颜色、阴影和运动被理解为如同形式和轮廓一样重要也不为过。在绘画以及光学的历史中，这两种光的模式彼此争夺着首要地位。

光的这种双重概念非常漂亮地补充了视觉的双重概念，即使它们并非完美地一致。我们可以将以心灵之眼思辨（speculation）和以一双肉眼观察（observation）称为两种相互交替的传统，它们为深刻地渗透着西方文化视觉中心主义的多样性提供了富饶的土壤。事实上，如果我们进一步区分它们，我们仍能辨认出一些给予了视觉优越性的其他机会。思辨能被理解为心灵张开的眼睛，对清晰而分明的形式进行理性觉察；或者被理解为由上帝炫目之光带来的不理性的和迷狂的眩晕，这是预言者看到的“异象”（vision）。在这里，一种光的形而上学会变为成熟的光之神秘主义。²观察能被理解为对外界刺激不经中介的吸收，是知觉全然坍塌成为纯粹的感受（sensation）。或者，它能被理解

1 对勒克斯与流明之间的区分的解释，参看 Vasco Ronchi, *Optics: The Science of Vision*, trans. Edward Rosen (New York, 1957), chap. 1。

2 参看 Hans Blumenberg, “Licht als Metapher der Wahrheit,” *Studium Generale*, 10 (1953), p. 434。在这篇文章中，他拒绝认为柏拉图那里有一种光的神秘主义，相反，他将其称为一种光的形而上学。

为一种更为复杂的感受之间的互动，以及心灵构型或判断的能力；心灵提供了一种像格式塔（Gestalt）一样的结构，从而让观察不只是一个纯粹的被动现象。在这些宽泛的范畴中，许多不同的变体能够衍生出来。但是，在所有这些变体中，某些所谓视觉的东西在我们对世界的认识上被赋予了根基性的地位。

如果希腊关于思辨和观察的含糊性，以及两种类型的光为视觉中心主义提供了一个扎根机会，那么眼睛及其客体之间的复杂关系——这种关系隐含在理论（*theoria*）这一概念中——同样提供了这样的机会。正如已经提到过，如约纳斯等评论者已经强调视觉拉开距离的功能制造了一种主客二元论，这是希腊和后期西方思想中形而上学的典型特点。更加仔细地考察希腊的“理论”之含义，我们可得出第二个推论。如果柏拉图认为，眼睛和太阳是由相似的实质（*substances*）组成的，如果希腊人相信，眼睛发出和接收光线（即发射说 [*extramission*] ），那么，在视觉的运作过程中存在着某个参与性的维度，即观看者和被观看者之间的潜在纠缠。¹

31 伽达默尔关注到这种可能性，他事实上认为理论（*theoria*）并不像更现代的科学认识论一样，是完全独立的（*desenaged*）、旁观性的（*spectatorial*）。相反，它包含着一个“圣礼的团契 / 分享”（*sacral communion*），超越了单纯的无利害的注视 / 沉思。他认为：“理论（*theoria*）是一种真正的分享，它不是某些主动的东西，而是某些被动的（*pathos*）事物，也就是说，完全被一个人所见的东西所卷入、带走。正是从这一点出发，人们最近试图解释希腊理性观点的宗教背景。”²

1 根据波墨（*Böhme*, p.29），这种以共享为主导的视觉观点在前苏格拉底的思想中尤为明显。对这个阐释的支持来自 F. M. Cornford, *From Religion to Philosophy: A Study in the Origim of Western Speculation* (New York, 1957)。波墨注意到俄耳普斯版本的理论（*theoria*）涉及一种感情的投入，而毕达哥拉斯的代替版本则不需要（pp. 198f）。同样，在另一种意义上，理论似乎意味着比主体对客体的孤立凝视更复杂。根据乌拉德·高吉克（*Wlad Godzich*），这个词语表示公共人物的复数集合，作为一个群组，这些人物为城邦提供某种知识。因此理论是一般称为美学（*aesthesis*）的个体觉察的相反。参看 *Godzich*, “Foreword: The Tiger on the Paper Mat,” in Paul de Man, *The Resistance to Theory* (Minneapolis, 1985), p. xiv.

2 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (New York, 1975), p. 111.

在理论的观点中，此类互惠性的残余事实上可能持续到中世纪后期，那时发射说的信仰最终安寝。

从这里开始（这个起点走向一个与约纳斯所强调的旁观性传统非常不同的方向），思辨的传统中出现了尤其重要的一派，成为 20 世纪法国反视觉话语的独特攻击目标。我们可以将这一派称为镜像同一性（specular sameness）的观点。拉丁文的 *speculatio*，连同理论（*theoria*）的翻译 *contemplation*（沉思 / 注视），自身都包含着与 *speculum* 和 *specular* 相同的词根，后两个词语意味着镜像反映（*mirroring*）。¹ 镜像反映的传统（*specular tradition*）并不意味着主客体之间的距离，在这方面，它似乎要打破两者之间的距离。正如鲁道夫·加谢（Rodolphe Gasché）在《镜子的锡箔》（*The Tain of The Mirror*）中认为，镜的反映潜在地有一种绝对的反映。² 这就是说，思辨（*speculation*）能够意味着自我反思的纯粹知识，一面毫无保留地只是反映自身的镜子。随后在中世纪的基督教中，人类镜子的物质性，或者所谓的受造物的镜子从属于神圣的镜子，后者仅反映完美的真理。但丁（Dante）在《天堂》（*Paradiso*）中能够将他的旅程描述为从人类的低等之镜（*speculum inferius*，由玻璃制成，透过它，我们只能模糊地观看）漫游到天堂一样敞亮的高等之镜（*speculum superius*）中。³ 在现代伟大的思辨哲学中，尤其是 19 世纪的德国唯心主义，作为自我反思的思辨有了一种世俗表达。正如加谢认为，这个过程是用来揭示在所有表面的多样性中的同一性的。

32

1 可能正是西塞罗（Cicero）从 *specularis*（镜子的）中得出 *speculatio*，但它可能是错误的。参看 Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Mass., 1986), p. 43. 即便这是错误的，这也是一个非常具有启发性的词源。

2 Gasché, p. 54, 在那里，他认为“绝对反射或思辨与反射不同。反射行使一种理解的功能，它保持着区分和绝对固定的二元对立；而绝对反射或思辨则有意地追求一个总体性的目标”。非常有趣的是，尼采认为镜子打破了反射的同一性。在《朝霞》（*Daybreak*）的格言 243 中，他写道：“当我们试图考察镜子的本质时，我们发现最后什么也没有，只有它上面反射的东西。如果我们试图捉住这些东西，我们最后什么也捉不住，只能捉住镜子。——用最普通的话来说，这就是知识的历史。” Nietzsche, *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*, trans. R. J. Hollingdale (Cambridge, 1982), p. 141. 感谢和艾伦·梅吉尔（Allan Megill）让我注意到这个段落。

3 关于但丁作品中的镜子，参看 James L. Miller, “The Mirrors of Dante’s *Paradiso*,” *University of Toronto Quarterly*, 46 (1977)。

思辨思想建立在对“绝然对立的事物”的镜像反映中。冲突两极之互映镜像和统一，与思辨哲学相吻合。这种构成了思辨思想的镜像反映将元素之间的多样性和矛盾性连接起来，以此展现出这种多样性构成的总体性。于是，思辨就是构成最为完整的统一性（即所有可能的多样性、对立和矛盾的最终基础）的运动。¹

33 总之，视觉之高贵性信念通过希腊人遗留给了西方文化。这个信念通常具有很多彼此相反的内涵。它能够指主体与客体在观看上的距离，或指对同一性的自我反思式的反映，这是在更高层面上统一的同一性，没有任何物质性的残余（如镜子的锡箔，加谢所使用的隐喻）。它能够指心灵之眼所能清晰看到的几何的、直线的形式的绝对纯洁性，或者，它能指现实感觉清晰地感到的影子与颜色的不确定性嬉戏。它可以指对神圣光照的寻求，或者，它能指像普罗米修斯一样为了人类从诸神中盗取火焰。而且，它可以指在美杜莎的凝视以及对此的辟邪解救方法之间的力量角逐（这个对立中包含着一种性别的内涵，直至最近的女性主义批评才将其清晰地表明出来）。²

在离开古典世界之前，我们还需要强调最后一点。希腊人给予视觉特权不只意味着将其他感觉放在一个从属位置，它同时导致了在很多方面对语言的贬损。除了通常被诋毁的智者派传统之外，语言被认为低劣于能忠诚抵达真理道路的视觉。正如我们已经看到的，语言只是意见（*doxa*）而已。因此，修辞被驱逐出真正的哲学。即使当希腊人讨论像隐喻（*metaphor*）这样的文字现象时，也倾向于将其还原到透明的比喻，一种只是模仿的相似性相像，而不是同一性与差异性之间的互动。亚里士多德在《诗学》中认为，“去生产一个好的隐喻就是去看一种相像”³。

毫不奇怪的是，当最近的法国评论者讨论隐喻而考察希腊学者时，

1 Gasché, p. 44.

2 关于女性特质、视觉和希腊的认识论，参看 Genevieve Lloyd, *The Man of Reason: "Male" and "Female" in Western Philosophy* (Minneapolis, 1984), pp. 2f.

3 Aristotle, *Poetics*, 1459a, 7-8.

他们谴责的恰恰是希腊这种纯粹的镜像性（specularity）倾向。¹而其他反视觉中心主义话语的贡献者对希腊悲剧的镜像内涵作出了同样的指控，认为它在同一性的剧场经济中会恢复难以消化的恐惧。²他们指控，希腊形而上学和希腊诗学在视觉中心主义的倾向上都是一体的。如果犹太人能够在开始最真挚的祈祷时说：“以色列啊，你要听”，那么希腊哲学家是在发出这样的催促：“希腊啊，你要看。”

西方文化通常似乎就像对两个指令的其中一个的回应，即使如同我们已经说过的一样，它们之间的对立也可以得到大量描述。这种竞争的一个主要战场是中世纪基督教。我们在这里确实不是要详细重述基督教对视觉态度的历史，也不是要探讨在这样的历史中希腊与希伯来脉搏的复杂纠缠。但我们有必要在这个问题上花点时间，只为了提醒人们，在法国，一种影响深远且简化过的版本特别重要，其促成者是吕西安·费弗尔（Lucien Febvre）和罗伯特·芒德鲁（Robert Mandrou），两位在中世纪后期和现代早期领域最出色的历史学家，都是年鉴学派（Annales）中的著名人物。

34

在其备受赞誉的《16世纪的无信仰问题》（*The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century*）中，费弗尔认为：

16世纪人们并不首先观看：人们首先倾听和闻，人们嗅着空气，听着声音。只是在后来，随着17世纪的到来，人们才严肃地和活跃地投身于几何，开普勒（1571—1630）和里昂的吉拉德·笛沙格（Desargues of Lyon, 1593—1662）将注意力集中在形式的世界中。从那时候开始，视觉在科学世界中被释放出来，正如它在身体感官的世界以及美学的世界中被释放出来一样。³

-
- 1 Jacques Derrida, "White Mythology: Metaphor in the Text," in *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Chicago, 1982); and Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor* (Toronto, 1978)。对他们观点的有用总结，参看 Handelman, pp. 15f.
 - 2 Philippe Lacoue-Labarthe, *La césure de speculative* (Paris, 1978)。他认为在悲剧与思辨思想之间的重要联系是模仿。（p.195）。
 - 3 Lucien Febvre, *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century: The Religion of Rabelais*, trans. Beatrice Gottlieb (Cambridge, Mass., 1982), p. 432。虽然我不同意他关于中世纪感觉等级的观点，但并不想让人们觉得这个作品是不重要的。相反，它严肃地承担起书写感觉史的艰巨任务。关于此类型的新近实践者对此的中肯认可，参看 Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille: L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles* (Paris, 1982), pp. ii and 271, 在此作品中，他也赞扬了罗伯特·芒德鲁。

在他的《现代法国导论，1500—1640》（*Introduction to Modern France, 1500-1640*）中，芒德鲁同样主张：“[感觉]的等级制度并不[像20世纪]一样，因为在今天统治着一切的眼睛在当时只是处于第三位，落后于听觉和触觉，而且远远落后于它们。用来组织、分类和命令的眼睛并不是一个喜欢听觉的时代最受宠的习惯。”¹为了巩固他的结论，芒德鲁给出一个例子：路德求助于希伯来给予耳朵优先地位的传统。他出于同样目的分析了皮埃尔·德·龙沙（Pierre de Ronsard）、约阿希姆·杜·贝莱（Joachim Du Bellay）和丹尼尔·马罗特（Daniel Marot）的诗歌。他总结道：“至少直到18世纪，触觉因此仍旧是最主要的感觉；它测试着、确定着视觉不能觉察到的事物。它保证着知觉，确定其他感觉提供的印象，因为其他感觉并不能提供同样的安全感。”²

除了对早期现代的统治性感觉是什么——听觉或触觉——有些犹豫外，这些普遍化总结只建立在少量证据上。但它们却广为流传。例如，罗兰·巴特在他关于反宗教改革神学家与耶稣会创始人依纳爵·罗耀拉（Ignatius Loyola）的文章中，认为“历史学家告诉我们，在中世纪最高贵的感觉，最卓越的知觉，那种能够与世界建立最丰富关系的的感觉就是听觉；视觉只是排在第三位，位列触觉之后。然后，我们忽然有了一个逆转：视觉变成了知觉器官中的首要者（巴洛克艺术，作为一种可观看到的事物，证明了这点）”³。许多评论者，英语的以及法语的，都应和着这种“反视觉的中世纪”的评价。⁴

在所有这些情况中，存在着一种假定的中世纪和现代视觉文化之间的对比，它有时候明确地说明出来，有时候却没有。在强调现代欧洲

1 Robert Mandrou, *Introduction à la France moderne 1500-1640: Essai de psychologie historique* (Paris, 1974), p. 76. 对这个观点的另一个辩护可参看: José Antonio Maravall, “La concepción del saber en una sociedad tradicional,” in *Estudios de historia del pensamiento español*, ser. 1: *Edad Media*, 2d ed. (Madrid, 1973)。

2 Ibid., p. 79.

3 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, trans. Richard Miller (New York, 1976), p.65.

4 例如，参看 Donald M. Lowe, *History of Bourgeois Perception* (Chicago, 1982), p.24; 以及 Ian Hacking, *Why Does Language Matter to Philosophy?* (Cambridge, 1975), p. 32.

这并不是将它的显现同质化（homogenizing）。但是，将其过于严格地与恐惧视觉（ocularphobic）的中世纪对立起来是错误的。因为中世纪基督文化并不像费弗尔和芒德鲁所认为的一样对眼睛抱有敌意，他们观点的证据相当薄弱。

它的希腊和希伯来脉搏（如果我们继续使用这种分类的话）通常是在一种不简单的平衡中。毕竟，犹太教和基督教的一个主要差别是：基督教相信上帝身体性的道成肉身，以人的形式出现，这意味着它很容易否定摩西的雕刻偶像禁忌。¹在这里，一种相信可见的圣体和可见教会的非犹太信仰涌现了。这个趋势在中世纪后期的实践中达到了顶峰：将供奉给神的圣体抬高，让所有敬拜者看到。²虽然最早期诸如奥利金（Origen）、德尔图良（Tertullian）和亚历山大的克雷芒（Clement of Alexandria）的教会神父并不信任存在于图像中的异教残余，并且担心一个过度人格化的上帝的观点，但是他们的后继者很快意识到，视觉有能力把基督故事提供给大量具有非犹太背景的新信徒。早至公元1世纪，改信基督的犹太人亚历山大的斐罗（Philo of Alexandria）将基督教教条希腊化。从那时开始，圣经中凡是提到听觉的地方都系统地变成了提及视觉的地方。³《约翰福音》说：“上帝就是光。”像托名狄奥尼修斯（Pseudo Dionysus）这样的中世纪思想家就是从字面上理解这样的表达。神学家玛格丽特·迈尔斯（Margaret Miles）最近认为，“到了14世纪，存在着无数能够说明视觉在敬拜中重要性的证据”⁴。由改信的君士坦丁（Constantine）大帝建立起来的教会充满了光，这是他之前的太阳崇拜所遗留下来的。

37

在中世纪思想中，新柏拉图学派在对比更高的流明和较低的勒克

1 对中世纪基督教在图像上的争斗的最近研究，参看 Margaret R. Miles, *Image as Insight: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture* (Boston, 1985); John Phillips, *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535-1660* (Berkeley, 1973), chap. 1; 以及 Leo Braudy, *The Frenzy of Renown: Fame and Its History* (New York, 1986), chap. 4.

2 关于它的影响以及对此反应的讨论，参看 Heather Phillips, “John Wyclif and the Optics of the Eucharist,” in *From Ockham to Wyclif*, ed. Anne Hudson and Michael Wilks (Oxford, 1987)。

3 对此的讨论，参看 Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, p. 286.

4 Miles, *Image as Insight*, p. 5.

斯时通常以宗教的方式重新表达。即使像奥古斯丁 (Augustine) 这样对眼睛欲望的批评者仍旧坚定地为上帝的更高的光辩护, 认为虔诚者将最终全然沐浴在这样的光辉中。在《忏悔录》(Confessions) 的结尾, 他说: “感谢您, 我的主, 感谢您让我们看到的一切!”¹ 在 13 世纪罗伯特·格罗斯泰斯特 (Robert Grosseteste) 的著作《光》(De Luce) 中, 他发展了一种复杂的视觉形而上学, 在其中, 神圣的原初之光与一种人类能洞察的不那么可见的光相对。² 前面提到的高级之镜和低级之镜也与这种二分相平行。

12 世纪流行圣母玛利亚崇拜, 这尤其导致了“一尘不染的镜子” (speculum sine macula) 在象征上的重要性。那时给予镜子的积极价值是如此重要, 以至于虔敬手册有时候被叫作镜 (specula), 因为它被认为反映着真理。事实上, 基督教神学家通常依靠镜子去解决最为困惑的问题: 为什么完美的上帝会降身到不完美的物质世界? 他怎能爱不如他一样完美的受造物? 保罗·茨威格 (Paul Zweig) 认为:

38 有一些东西能够回答这些问题: 这就是镜子的形象, 以及 (作为自我愉悦行为的) 相应的上帝之慷慨视像。上帝降临这个世界好像降临进镜子一样。他降身是为了获得他自身神性的形象。他能够让人类被“拯救”, 为了拯救他在神圣灵魂中被捕捉到的形象的碎片。³

在这里, 我们之前提到过的镜像同一性 (specular sameness) 的能力具有了一种独创性的新意: 人类的拯救只是上帝自我反思的一种方式。

1 Saint Augustine, *Confessions*, trans. R. S. Pine-Coffin (London, 1983), chap. 13, p. 343. 奥古斯丁思想中残余的新柏拉图主义已经引起广泛讨论。奥古斯丁将视觉理解为从眼睛而来的光和照进眼睛的光的混合。关于新柏拉图思想的残余对奥古斯丁的视觉问题的重要性的最新研究, 参看 Margaret Miles, “Vision: The Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine’s *De trinitate and Confessions*,” *The Journal of Religion*, 63, 2 (April, 1983); 以及 Georges Didi-Huberman, “Le paradoxe de l’être à voir,” *L’Écrit du temps*, 17 (Winter, 1988), pp. 79-91.

2 Robert Grosseteste, *On Light (De Luce)*, trans. Clare C. Riedl (Milwaukee, 1942).

3 Paul Zweig, *The Heresy of Self-Love* (Princeton, 1980), p. 30. 关于中世纪对镜子的迷恋, 参看 Benjamin Goldberg, *The Mirror and Man* (Charlottesville, Va., 1985), chaps. 6 and 7; 以及 Herbert Grabes, *The Mutable Glass: Mirror-Imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and the English Renaissance*, trans. Gordon Collier (Cambridge, 1982)。

用更世俗化的方式表达，视觉对中世纪的思想具有重要意义，尤其当亚里士多德对感觉的尊重在13世纪被重新恢复的时候。如果光学是希腊科学中最发达的科学的话，那么它在中世纪的继承者中继续享有一个首要的地位。公元4世纪，卡西底乌斯（Chalcidius）对柏拉图的《蒂迈欧篇》前半部的翻译意味着，大多数中世纪的光学都是在浓厚的柏拉图思想上铺上了一层欧几里得几何学和盖伦（Galen）的眼睛生理学。为了解视觉如何工作，瓦斯科·龙基（Vasco Ronchi）和大卫·林德伯格（David Lindberg）¹详细讲授了视觉发展的故事，他们指出了诸如罗吉尔·培根（Roger Bacon）、约翰·皮坎（John Peacham）、约翰·迪伊（John Dee）等中世纪思想家，尤其是伊斯兰的思想家阿尔-金迪（Al-Kindi）和阿尔哈曾（Alhazen）所取得的成就是如何至关重要地为17世纪开普勒的伟大综合作好准备。虽然，通向该成就的道路需要清除某些希腊遗产中的错误概念（例如，“可见物种”[visible species]从客体到眼睛的传递）²，但我们并不能因此低估希腊光学科学和中世纪继承者的连续性。正如林德伯格曾说：“所有早期的自然哲学承认，视觉是人类高贵和可靠的感觉，两百年来，大量学者都在努力搞明白它是如何运作的。”³事实上，在基督教文化中，这种努力的重要性让另一位评论者认为，现代科学根本的图像性基础（iconic basis）本身能追溯到中世纪思想给予视觉的优先地位。⁴奥卡姆的威廉

39

1 Vasco Ronchi, *Optics: The Science of Vision*, trans. Edward Rosen (New York, 1957); David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago, 1976).

2 通常，奥卡姆的威廉被认为是终结了“可见物种”的信仰的人。关于他努力削弱这个思想之后很长时间仍存在很多顽固坚持者的讨论，参看 Katherine H. Tachau, “The Problem of *Species in Medio* at Oxford in the Generation after Ockham,” *Mediaeval Studies*, 44 (1982), pp. 394-443; “The Response to Ockham’s and Aureol’s Epistemology (1320-1340),” in *English Logic in Italy in the 14th and 15th Centuries*, ed. Alfonso Maieru (Naples, 1982); 以及 *Vision and Certitude in the Age of Ockham: Optics, Epistemology and the Foundations of Semantics 1250-1345* (Leiden, 1988)。

3 Lindberg, p. x。塔叟（Tachau）提到14世纪时注意到：“原型的视觉是视觉，这个[作为从感觉经验抽象而来的认知]过程的原型公式是由那些尤其关注解释视觉的思想家——也就是视觉主义者（perspectivists）——获得的。”（“The Problem of *Species in Medio*,” p. 395）我们应该注意到，视觉主义者包括像罗吉尔·培根、约翰·皮坎和维特罗（Witelo）这样的人物；这个词语到后来才是指阿尔伯特蒂的[透视]视觉模式而不是光学自身。

4 Steven Louis Goldman, “On the Interpretation of Symbols and the Christian Origins of Modern Science,” *The Journal of Religion*, 62,1 (January, 1982)。他明确地将中世纪基督教的态度与那个时代犹太思想家的态度对立起来，后者将视觉想象从属于话语性的推理之下。

(William of Ockham) 以及许多人认为, 对至福异象 / 远景 (beatific vision) 的信仰, 导致了基于直觉 (intuition, 来自拉丁语 *intueri*, 意为“去观看”) 的知性认知, 它在笛卡尔关于先天观念 / 天赋观念 (innate idea) 的理论中仍有说服力。¹

除了在神学和科学上强调视觉外, 中世纪宗教实践同样见证了视觉的重要性。异象 / 远见传统 (visionary tradition) ——一半建立在禁止模仿上帝 (*imitatio Dei*) 之禁忌的剧场化解释中, 另一半建立在新柏拉图对无颜色的神圣光照的“白色狂喜”之寻求上²——中具有无数
40 的精通异象的能手, 例如埃克哈特大师 (Meister Eckhardt)。³ 在《神曲》 (*Divine Comedy*) 中, 但丁谈到了一种炫目 (abbaglio): “天堂炫目得让人觉得刺眼, 它就像太阳一样, 只能由一种‘新的观看能力’ (novella vista) 所直视。”⁴ 这种观看的目标通常是神圣的不经中介的异象, 它不经过任何文本性 (textuality) 的干涉。人们可以认为, 这样的宗教技艺的能手总是少数人, 但他们的存在能让后来如尼采这样的观察者以视觉的词汇讽刺地评价中世纪人文主义的最高理想。他在《朝霞》中写道: “整个中世纪, 最高的人文主义实际的和决定性的标记是: 人们能看到异象 (vision), 也就是说, 能拥有一种深刻的精神不安! 中世纪对所有更高本质的 (the religiosi) 生命的药方实际上就是让人们能看到异象!”⁵ 确实, 对异象技术的精细化一直在发展, 在现代来临时仍在继续, 我们可以在 1413 年库萨的尼古拉 (Nicholas of Cusa) 《论

1 对此重要性的解释, 参看 Funkenstein, *Theology and the Scientific Imagination*, pp. 139, 185-186, 294。

2 但是, 从视觉性来看, 禁止模仿上帝的禁令并不完全是模仿论的, 它同时可以意味着效法上帝, 在更为隐喻的意义上做他的工作。关于这方面的讨论, 参看 W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986), pp. 31-36。 “白色狂喜”的概念似乎源自没有通过棱镜产生单独颜色的纯光。有关其重要性的最新思考, 请参见 Michel de Certeau, “Extase blanche,” *Traverse*, 29 (October, 1983)。

3 关于埃克哈特大师观点的讨论, 参看 Samuel Y. Edgerton, Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* (New York, 1975), p. 60。

4 Claudio Guillén, *Literature as System: Essays Towards the Theory of Literary History* (Princeton, 1971), p. 286。

5 Friedrich Nietzsche, *Daybreak*, trans. R. J. Hollingdale (Cambridge, 1982), p.68。

上帝的异象》这样的作品中看到。¹

对于较低层次的灵魂，中世纪教会同样明白视觉刺激（visual stimulation）的力量。正如弗朗西斯·耶茨（Frances Yates）指出，西蒙尼德斯（Simonides）所发明的、西塞罗和其他修辞学家所构建的关于记忆的古典技艺直至文艺复兴仍旧非常重要，这种技艺显著依赖于视觉的帮助，例如车轮、提子和舞台平面图等。²在中世纪盛期，即使是那些喜欢抽象推理而一般不“单是”信任隐喻的经院哲学家（Scholastics）也给予视觉一个重要的角色。托马斯·阿奎那（Thomas Aquinas）在《神学大全》（*Summa*）中将视觉称为“具有更高认知能力的感觉”（*sensus magis cognoscitivus*），³他通过区分一种好的圣像崇拜（*iconolatry*）和坏的偶像崇拜（*idolatry*）为使用图像而辩护。前者是正确地崇拜图像，而后者错误地敬拜它们。⁴在一个仍旧普遍不能阅读的社会中，对图像的崇拜在教育信徒上是一个有用的工具，当格列高利（Gregory the Great）将塑像称为“文盲的书本”时，他正是意识到这点。当时，人们广泛使用彩色玻璃、浅浮雕、壁画、祭坛装饰品、木雕等去讲述圣经的故事，并且通常用形象去阐明圣徒和殉道者的生命，这说明了图像是如此流行。⁵神秘剧的视觉场景（*spectacle*）用来唤醒文盲心中的虔诚，这也说明了其时图像之流行。⁶如果我们补充上充溢在伟大的哥特式大教堂中的明亮之光（这种光的形而上学重要性从絮热修道院长 [Abbot Suger] 开始就得到强调）⁷，对视觉遗迹的崇拜，

41

1 对库萨的尼古拉作品中异象的迷人的考察，参看 Michel de Certeau, "Nicholas de Cues: Le secret d'un regard," *Traverses*, 30-31 (March, 1984), pp.70-84.

2 Frances A. Yates, *The Art of Memory* (Chicago, 1966). 非常有趣的是，当印刷术的发明将这些工具变得无用时，它们仍旧徘徊在神秘学（*occult*）的圈子中，例如玫瑰十字会（*Rosicrucianism*），在这个教派中，用“第三只眼”去观看是流行的做法。

3 Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, I, 84, 2c, cited in Ong, p. 140.

4 对这个区分的意义的讨论，参看 Phillips, *The Reformation of Images*, p. 15。同样参阅 Michael Camille, *The Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art* (Cambridge, 1989)。

5 瓦尔特·翁（Ong）认为（p. 51）中世纪的玻璃事实上更多用于装饰而非负载信息，但没有给出任何确定的证据去证明这是大教堂建筑者的意图。

6 对神秘剧的讨论，参看 Rosemary Woolf, *The English Mystery Plays* (Berkeley, 1972)。

7 对在建造大教堂时对光的形而上学的处理，参看 Otto von Simson, *The Gothic Cathedral* (London, 1956); 和 Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism* (New York, 1967)。

以及手稿的生动插图，我们就能欣赏视觉在文化中扮演的角色，从而反驳费弗尔和芒德鲁所认为的这种文化更多依靠于听觉和触觉的观点。

42 雅克·埃吕尔（Jacques Ellul）曾认为，偶像崇拜的视觉中心主义在 14 世纪的教会中得以巨量爆发，是对亚维农教廷（Avignon papacy）和天主教会大分裂（Great Schism）所产生的危机的反应。追随乔治斯·迪比（Georges Duby），埃吕尔认为，为了争取赢得与文盲大众的联盟，这带来了一个依靠感官诱惑的不幸决定：

在这期间，我们看到各种图像的丰富涌现，看到视觉化对人们产生作用的灾难性表象。教会恰恰在最糟糕的危机里卷入其中，它将所有的精力都放在自身的制度性上（它放大了这种制度性），以及用于各种目的的、全然偶像崇拜的图像上。¹

不管埃吕尔对教会堕入偶像崇拜的深入的反视觉解释可否被接受，但明显的是，中世纪的基督教世界通常陶醉于它所看到的图像。事实上，仅仅视觉诱惑的强度就能解释教会周期性爆发的图像恐惧运动：8 世纪拜占庭皇帝利奥·伊苏里亚（Leo Isaurian）发起的圣像破坏（iconoclastic）运动；13 世纪，圣伯纳德（St. Bernard）的西多会撤离出克吕尼修会（Cluniac order）的大量图像包围；14 世纪，约翰·威克里夫（John Wyclif）和英国罗拉德派贬斥了视觉景观；最后，是宗教改革本身。

虽然马丁·路德（Martin Luther）的追随者在反对教会的宣传运动中也会使用如漫画和讽刺画等视觉手段，²但宗教改革倾向于取消圣像崇拜（iconolatry）和偶像崇拜（idolatry）之间的差异，毫不区分地谴责它们。正如威廉·鲍斯玛（William Bouwsma）谈及约翰·加尔文

1 Jacques Ellul, *The Humiliation of the Word*, trans. Joyce Main Hanks (Grand Rapids, Mich., 1985), p. 186. 同样参看 Georges Duby, *The Age of the Cathedrals: Art and Society, 980-1420*, trans. Eleanor Levieux and Barbara Thomson (Chicago, 1981)。根据玛格丽特·迈尔斯（Margaret Miles），这样的态度暴露了精英主义者对不识字的大众的敌意，尤其是对妇女。参看 *Image as Insight*, p. 38. 对圣母玛利亚和抹大拉的玛利亚（Mary Magdalene）的崇拜通常以视觉的形式呈现。

2 参看 R. W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation* (Cambridge, 1981)。一般来说，新教改革的德国分支倾向于不那么有计划化地表现出图像恐惧，这让杜勒和克拉纳赫（Cranach）等画家能够很好地利用新的印刷文化。

(John Calvin) 的案例时指出, 对那种被看作是视觉性过度增长的歹毒敌意是他回归到圣经的文字世界的主要动机。¹ 加尔文认为, 身体的盲目在灵性上是有价值的, 因为这可以让人们倾听上帝的声音。一种相同的态度也在英国宗教改革中渗透着, 他们对教会的亵渎 (或者辩护者会称之为净化) 始于亨利八世 (Henry VIII) 对修道院的解散, 在清教徒 (Puritan) 对各种图像的摧毁中达到高潮, 这与他们对弥撒场景和戏剧舞台之幻觉的敌意是一致的。²

讽刺的是, 如果我们将注意力集中在宗教改革的图像恐惧的思想上, 同时注意到他们对修辞术和重获文艺复兴古典文本的新兴趣, 那么, 我们可以很好地看到, 与费弗尔和芒德鲁所认为的相反, 视觉正随着中世纪的黯然失色而衰退。³ 但是, 这种颠倒的概括和它要取代的观点一样不能让人满意, 因为宗教改革促进了反宗教改革的产生, 后者紧密地与一种浸透在视觉中的巴洛克文化联系在一起。而文艺复兴虽然全然不信任中世纪对图像的崇拜 (例如, 伊拉斯谟 [Erasmus] 承担了一个揭露者的角色),⁴ 却没有显著地对视觉性表示怀疑。正如大卫·萨默斯 (David Summers) 最近指出, 确实, 文艺复兴的自由主义美学强烈地依赖于一种对光学体验的价值的信仰。⁵ 文艺复兴时的文学到处都提到了眼睛,⁶ 文艺复兴时的科学制造了第一个能比以前更忠诚反映世

1 William J. Bouwsma, "Calvin and the Renaissance Crisis of Knowing," *Calvin Theological Journal*, 17,2 (November, 1982), pp. 190-211.

2 对英国的偶像破坏者 (iconoclast) 的最好解释是非利浦 (Phillips) 的《图像的改革》(*The Reformation of Images*)。这本书解释了清教徒是如何由一种漫长发酵的敌意传统所培养出来的。但是, 巴日斯 (Barish) 作出了敏锐的观察, 认为: "清教徒对视觉性以及信仰的有形物质的反感, 这并不能阻止他们在衣服等物质上严格地遵守这样的规定" (p.166), 因为他们是禁止奢侈律法的坚定支持者。我们同样需要注意到, 荷兰的加尔文教派的人从来不像英国和瑞士的加尔文教派一样是猛烈的偶像破坏者, 这解释了在加尔文霸权统治年间荷兰兴盛的绘画传统。

3 确实, 文艺复兴的人文主义者并不如同新教改革者一样厌恶视觉。参看 Charles Trinkaus, *Likeness and Image: Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought* (Chicago, 1973)。

4 Phillips, pp. 35f.

5 David Summers, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics* (Cambridge, 1987)。

6 例如, 莎士比亚的作品就是在视觉隐喻和话语中狂欢。关于最近的研究, 参看 Joel Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets* (Berkeley, 1986)。文艺复兴的伟大乌托邦, 坎帕内拉 (Campanella) 的《太阳城》(*City of the Sun*) 和安德里亚·曼特尼亚 (Andrea Mantegna) 的《基督城》(*Christianopolis*) 同样充满视觉隐喻和话语, 它们能很好地作为以视觉为根基的神秘主义记忆系统。参看 Yates, *The Art of Memory*, pp. 377-378。

界的镀银玻璃镜，¹文艺复兴的一些最伟大人物（如达·芬奇）明确让眼睛优先于耳朵。²不仅如此，文艺复兴出现了西方文化中一个最决定性的创新：视觉艺术中透视法的理论与实践发展，我们将简单介绍这个划时代成就的重要性。

如果人们需要总结中世纪和现代早期的主要贡献，其为随之而来的现代视觉中心主义文化中的视觉性所担任的重要角色铺平道路，那么我们需要强调三点。第一，中世纪的光之形而上学，在很大程度上是对柏拉图残余的宗教式改写，让人们继续认为视觉确实是最高贵的感觉，虽然它具有欺骗的潜力，能够唤起色欲的念头。第二，关于光之形而上学的偶像崇拜内涵以及教会视觉实践的大量讨论导致人们对再现（representation）与拜物教（fetishism）之间的区别——这是阿奎那对“圣像崇拜”和“拜偶像”的区分——有一种新的认识。于是，这为一种现象作了准备，我们可以将其称为视觉性世俗自治化，它成为一个独立领域。现代早期将视觉性从文本性中分离出来的做法完成了这种分化，这为一个科学世界观的出现作了关键的准备。它同时让
45 艺术从宗教任务中解放成为可能，在这之前，艺术一直被束缚在宗教的任务中。正如约翰·菲利普斯（John Phillips）注意到：“艺术与宗教之所以分道扬镳，是因为大部分新教主义并非真的想用视觉的辅助去教导信仰的神秘事物。”³

但是，第三个概括性的结论是：如果视觉摆脱其宗教功能，从而追求独立发展的道路，那么，人们从视觉的劝喻能力中得到的教训仍旧没有丢失。事实上，这些能力立刻重新被用于政治和社会目的。这些目的是启蒙的或是反启蒙的仍有待讨论。但我们能较为确切肯定的是，视觉在新技术的帮助下变成了现代世界的统治性感觉，即使它服从于新的主人。

1 参看 Goldberg, chap. 8。

2 Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, trans. A. Philip McMahon, 2 vols. (Princeton, 1956), vol. 1, p. 23.

3 Phillips, p. 209.

但是，统治并不意味着统一（uniformity）。由于时代性转变的这些影响通常是多元和冲突的，因此现代对视觉的态度比通常假定的更复杂。正如杰奎琳·罗斯（Jacqueline Rose）最近提醒我们，“我们之前的历史并非僵硬的单一视觉空间，因此当我们换个角度观看时，它总是包含着一些不稳定的时刻”¹。那个“时刻”总是极大地被底层存在着的巴洛克视觉制度（baroque ocular regime）所维持着。巴洛克视觉制度可被称为科学或“理性化的”统治性视觉秩序的怪怖重影（uncanny double）；我们将会看到，第二种视觉秩序自身并不是完全同质性的。由于随后我们需要更多时间去解释这点，因此让我们不按照时间先后顺序而先简单地解释前者（即巴洛克视觉制度）。

巴洛克文化出现的方式与天主教对新教主义的挑战、科学革命和17世纪的探索有关，它过于复杂而不能在这里详细说明。²它同样伴随着和促进了绝对主义国家的兴起。巴洛克教堂拒绝新教对视觉的怀疑及其对不经中介的上帝话语的信任，它在犹豫了一阵之后³自觉地求助于感官诱惑（sensual seduction）以便赢回大众（在14世纪，这种方法已经取得了某种成功）。无所畏惧的自然主义首先在米开朗基罗·达·卡拉瓦乔（Michelangelo da Caravaggio）对空洞枯燥的矫饰主义（Mannerist）装饰的惊人拒绝上体现出来，现在，它被用来服务于宗教的灵性目的。不管世俗世界从这些作品中得到了超越性的启示还是相反的东西，这仍旧是一个有争议的问题。不管它的宗教内涵是什么，眼睛需要的扩大得到明显的鼓励。正如罗兰·巴特在关于依纳爵·罗耀拉的文章中说道：“我们知道，为了回应这些对图像不信任的态度，依纳爵送给

46

1 Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London, 1986), pp. 232-233. 正如彼得·德波拉（Peter de Bolla）认为，18世纪英国对透视理论的重复肯定意味着它在实践中被心照不宣地挑战。参看他的讨论 Peter de Bolla, *The Discourse of the Sublime: History, Aesthetics and the Subject* (Oxford, 1989), chap. 8。

2 对此的标准解释，参看 John Rupert Martin, *Baroque* (New York, 1977); 和 Germain Bazin, *The Baroque: Principles, Styles, Modes, Themes* (London, 1968)。

3 马丁（Martin）注意到矫饰主义在特利腾大公会议（Council of Trent）之后仍旧非常流行，它并没有为了宗教目的而利用强烈的自然主义情感。只有在16世纪后期巴洛克才统治天主教的教会和虔敬艺术（p.100）。

他们一个激进的图像帝国主义。”¹

这种帝国主义并不局限于宗教宣传，巴洛克宫廷剧场化的辉煌也席卷了整个 16、17 世纪的天主教欧洲。艺术与权力之间的联系首先在文艺复兴时期的城邦国家和皇家宫廷中得到利用，以比赛、盛宴、皇子巡察、烟火表演、化妆舞会和水奇观等形式出现，这种联系在巴洛克艺术中达到一个新高。² 根据西班牙历史学家何塞·安东尼奥·马拉巴尔（José Antonio Maravall），巴洛克诱惑性地使用景观（spectacle）是一种刻意的策略，这是与分裂的社会力量进行的权力斗争；事实上，他甚至走得如此之远，将其称为独裁主义的集权化国家为了政治
47 压迫目的所带来的市侩而溃烂的大众文化的第一个例子。³ 在不那么巴洛克的哈布斯堡（Hapsburg）王朝，直到玛丽娅·特蕾西娅（Maria Theresa）统治（1740—1780）下的天主教改革，鲁多维科·安东尼奥·穆拉托里（Ludovico Antonio Muratori）等反偶像崇拜式的流行虔敬方式的批评者才能扭转潮流，排挤视觉诱惑而支持语文的理解。⁴

对巴洛克视觉文化更为积极的解读出现在最近法国哲学家克里斯汀·毕西-葛鲁斯曼（Christine Buci-Glucksmann）的《巴洛克理性》（*La raison baroque*）、《视觉的疯癫》（*La folie du voir*）和《影子的悲剧》（*Tragique de l'ombre*）中。这些作品赞扬那个年代视觉实践眼花缭乱、狂喜的、炫目的内涵。⁵ 克里斯汀·毕西-葛鲁斯曼自身也支持很多反视觉中心主义话语的结论，对她来说，恰恰是巴洛克对科

1 Barthes, p. 66.

2 关于它们在文艺复兴的根源，参看 Stephen Orgel, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance* (Berkeley, 1975); Roy Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650* (Woodbridge, Suffolk, England, 1984); 和 Christopher Pye, *The Regal Phantasm: Shakespeare and the Politics of Spectacle* (London, 1990)。

3 José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*, trans. Terry Cochran (Minneapolis, 1986)。他同样认为这基本上是一个资产阶级现象，虽然它对民族国家化有着含糊态度（p.63）。

4 参看 James Van Horn Melton, *Absolutism and the Eighteenth-Century Origins of Compulsory Schooling in Prussia and Austria* (Cambridge, 1988), chap. 3。

5 Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque: De Baudelaire à Benjamin* (Paris, 1984); *La folie du voir: De l'esthétique baroque* (Paris, 1986) 和 *Tragique de l'ombre: Shakespeare et le maniérisme* (Paris, 1990)。

学理性的主导视觉秩序的颠覆，让其在我们的后现代文化中显得如此具有吸引力。¹巴洛克视觉通过对透明的明晰性和基本形式的鄙视来反柏拉图，它反而支持形式与无序、表面与深度、透明与朦胧之间的混乱互动。它对话语和形象之彼此渗透非常敏感（例如，带着大量装饰的寓意画册 [emblem book]），极为超前地意识到话语与形象的不纯粹性。巴洛克拒绝任何高高在上的总体化视觉，探索了毕西-葛鲁斯曼称为“视觉的疯癫”²的事物，在无数多重空间平面中有着多元而过度的视觉装置和过剩的图像。因此，它让人炫目，不断扭曲着，而不是呈现出一个关于外部世界真相的明晰而稳定的视觉。巴洛克视觉试图再现某些不可再现的事物，而且在这个过程中不可避免地会遭到失败，它崇高地表达了那个时代典型的抑郁（melancholy）；瓦尔特·本雅明已经敏锐地讨论过这种抑郁中死亡与欲望之间的纠缠。³

48

非常重要的一点是，巴洛克的典型镜子并不是平面的反映镜，后者通常被认为对理性化视觉的发展是关键；⁴相反，它是扭曲着视觉图像的变形镜（anamorphic mirror），不是凹面的就是凸面的。⁵Anamorphosis（歪像）这个词来源于希腊的 ana（再次）和 morphe（形式），它让观众通过使用一个非平面的镜子去重新组成一幅扭曲的图画。这样的图画首先由达·芬奇在 1485 年发展起来，17 世纪早期由于尼斯伦（Nicéron）神父的《稀奇的视觉》（*La Perspective curieuse*）而得到流行，它们在 18 世纪得到广泛的赞叹。最通常被提及的是小汉斯·霍尔拜因（Hans Holbein）1533 年创作的《大使》（*The Ambassadors*）。一个扭

1 在这里，她与诸如马丁这样的评论者非常不同，马丁将巴洛克的视觉现实维度与那个时代的科学进步联系在一起（pp.65f）。

2 梅洛-庞蒂在《可见的与不可见的》中第一次使用这个短语。参看 Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, trans. Alphonse Lingis (Evanston, Ill., 1968), p. 75。它同样是米歇尔·德·塞托论梅洛-庞蒂的一篇文章的主题。参看 *Esprit*, 66 (June, 1982), pp. 89-99, 题目是“La folie de la Vision”。

3 Walter Benjamin, *Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne (London, 1977)。

4 Edgerton, p. 134。

5 关于歪像的历史，参看 Fred Leeman, *Hidden Images: Games of Perception, Anamorphosistic Art and Illusions from the Renaissance to the Present*, trans. Ellyn Childs Allison and Margaret L. Kaplan (New York, 1976)。

曲的骷髅头位于衣着华丽的人物脚下，从画布画面向外凝视，这提醒人们，画中人物的牢固在场并不能抹除另外一种视觉秩序，而且提醒人们，人间知觉的永恒现实是虚空的。通过将两种视觉秩序放在一个二维空间中，霍尔拜因颠覆和去中心化了主导性的视觉制度努力建立起来的统一的视觉主体。

18世纪后，除了作为一种好奇事物而存在，歪像画基本上被忘记了，它只是在这本书要研究的反视觉中心主义话语的几个作者中被重新讨论。拉康和利奥塔思考了它的重要性，并且事实上各自都在其一本书的封面上印刷了霍尔拜因的骷髅头。¹ 这里，生活在法国的拉脱维亚人吉盖·巴楚萨迪斯（Jurgis Baltrušaitis）搭救歪像传统的先驱性努力是重要的。² 因此我们可以说，我们将在这本书中所探讨的话语至少在一个层面上，是恢复在现代开端处一种从属的、非正统的、基本上是默默无闻的视觉实践——也就是巴洛克的实践。它的随后恢复有时候显得“反视觉”，因为那个时代的主导视觉制度是如此强大和无所不在，以至于其被认为是视觉自身。

那种主导体制的到来是由现代早期一簇簇社会、政治、美学和技术创新所酝酿的，它们组合在一起，生产出随后所谓的“视觉的理性化”³。其源头之一，明显就是那个时代宫廷社会不断形式化的、强调拉开距离的社会空间。社会学家诺伯特·埃利亚斯（Norbert Elias）在解释“文明化进程”⁴时认为，那些用来标记社会等级制度而构成的宫廷仪式展示，导致了对更为亲密的嗅觉和触觉的贬损，而更宠爱遥远

1 Jacques Lacan, *Le séminaire XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris, 1973), 此骷髅头并不在英译本的封面上；Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (Paris, 1971)。拉康对巴洛克的迷恋同样体现在他的“Du baroque,” *Encore, le séminaire XX* (Paris, 1975)。在这本书中他将其定义为“通过肉体凝视 [*scopie corporelle*] 对灵魂进行管理” (p.105)。

2 Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses: Ou Thaumaturgus Opticus* (Paris, 1984)。

3 William W Ivins, Jr., *On the Rationalization of Sight: With an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective* (New York, 1973)。但对于这些将其理性化的人，他们并不太能意识到一种改变，而只相信这是对一种已经是内在的理性系统的发现。正如乔尔·斯奈德 (Joel Snyder) 注意到，“对于阿尔伯特，不存在视觉‘理性化’的问题，因为我们看到的东西已经是由理性的过程建立起来的”。参看他的“Picturing Vision,” *Critical Inquiry*, 6, 3 (Spring, 1980), p. 523。

4 Norbert Elias, *The Civilizing Process*, trans. E. Jephcott (New York, 1973), p. 203。

的视觉。宫廷景观的政治功能（何塞·安东尼奥·马拉巴尔描述西班牙的巴洛克时已经提到了这种功能）在“太阳王”路易十四的凡尔赛宫中达到顶点。正如让-玛丽·阿波托利戴（Jean-Marie Apostolides）论述的，路易十四宫廷阿波罗式的壮丽很快变成了一个更机械化的装置，在其中用来控制行为的视觉力量是去个性化的： 50

国王的形象，他的双重身体的形象，在宫廷节庆中被创造出来，它能够将自己与私下的个人脱离开来，以一种自动的方式运作。这个机械师国王于是被一个国王-机器所继承，后者独特的身体是与国家机器混合在一起的。在统治的尽头，国王的位置变成一个空洞的空间，很容易受到任何拥有实权的人物所影响。¹

但是，它仍旧是一个空间，被认为是处于视觉渠道组成的巨大网络的中心，通过这些视觉渠道，臣民总是在视野的范围内（福柯用一种更晚出现的和更加有效的监控技术来阐明该主题）。

于是，对视觉定义的社会和政治行为的依赖逐渐增加，加强了之前提到的视觉从宗教中脱离出来的自主性。正如我们已经看到的，中世纪在文本性（textuality）和形象性（figurality）之间存在一种大致平行，并且偶尔会倾向于其中的一方。正如诺曼·布列逊（Norman Bryson）在提到英国坎特伯雷大教堂（Canterbury Cathedral）的大彩色玻璃时认为，它们在视觉上的辉煌总是服务于想要表达的叙事：

窗户清晰地显现了其无法容忍任何认为图像能够有独立生命的观点。它的每个细节都与宗教教义的严格计划对应……图像是被允许的，但只有在它们履行着对文盲传递上帝话语的义务时才能如此。它们的角色是平易近人的、愉悦的[上帝话语的]替代品。²

形象形式从自身的文本任务中脱离开来的这种进步（我们可以称之为对视觉的去叙事化[denarrativization]）并没有得到一致接受。但是，在从将世界解读为“一个明了的文本”（“自然之书”）转移到将世 51

1 Jean-Marie Apostolides, *Le roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV* (Paris, 1981), p. 131.

2 Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge, 1981), p. 1.

界看成“一个能观察但却没有意义的客体”（福柯等学者曾经认为这是现代认识论秩序的象征）的过程中，这种“去叙事化”扮演了一个重要的角色。¹只有这种时代性的转变，能够让那种对于现代科学如此重要的“世界图像的机械化”²得以发生。

完全的去叙事化（denarrativization）还有很长一段路，只有在 20 世纪抽象艺术的绘画中才实现。正如艾伯特·库克（Albert Cook）在对桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli）、乔尔乔涅（Giorgione）、维托雷·卡尔帕乔（Vittore Carpaccio）和希罗尼穆斯·博施（Hieronymus Bosch）的讨论中认为，这种去叙事化得到鼓励的方式之一是，在图像中大量地放入符号，生产出让人迷惑的过多指代或象征意义。³当视觉能指（visual signifier）和文本所指（textual signified）之间没有任何对应关系时，图像逐渐从其讲故事的功能中解放出来。

文艺复兴艺术的伟大技术创新促进了去叙事化的过程，让其更强大。这个技术以不同的方式被称为透视法的发明、发现或重新发现，这是一种将三维空间变成平面画布的二维空间的技术。⁴现在，人们可以更加关注获得透视幻觉的规则和程序，而不是要获得绘画的主题。在图像中的空间而不是客体才具有越来越多的重要性。莱昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂（Leon Battista Alberti）在 1435 年的著作《论绘画》（*Della*

1 Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York, 1973).

2 对这个过程的经典研究是 E. J. Diksterhuis, *The Mechanization of the World Picture*, trans. C. Dikshoorn (London, 1961).

3 Albert Cook, *Changing the Signs: The Fifteenth-Century Breakthrough* (Lincoln, Neb., 1985). 但是，库克注意到，这些画家的 16 世纪继承者——可能除了勃鲁盖尔——回到一个可阅读图像的更克制的视觉系统中。他怀疑特利腾大公会议后（post-Tridentine）的教会可能在规范图像方面比之前更加有效。

4 布列逊注意到，“透视通过极大地扩大了与文本功能入口相反的另外一方，从而加强了现实主义；我们甚至可以说，透视通过在图像中建立一种永恒的语法中立性入口而做到这点”（*Word and Image*, p. 12）。它的到来究竟是一种发明还是发现？欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）在一篇有名的文章中首先提出这个问题：“Die Perspektive als symbolische Form,” *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925* (Leipzig, 1927), pp. 258-331. 他认为它并不是自然的，需要被发现，但不是恩斯特·卡西尔（Ernst Cassirer）意义上的一种象征性形式。正如塞缪尔·埃杰顿（Samuel Edgerton）著作题目暗示的，他对于将其全然看作一种发明的观点非常谨慎，对于将其说成在文艺复兴中第一次发现的观点也非常谨慎。埃文斯对于区分所谓的触觉性的希腊人和视觉性的现代人有着很多见解，他强调阿尔伯蒂创新的极大新颖性。他认为“将透视法归功于阿加萨库斯（Agatharcus）、阿那克萨哥拉和德谟克利特的那种知识是一个现代神话，后者建立在对维特鲁威（Vitruvius）一句随意的话的全然无根据的曲解上；维特鲁威至少生活在他们四百年之后，这种观点既不是维特鲁威的也不是任何公元前 5 世纪的希腊人的。”（*Art and Geometry*, p. 40）。对此不同的观点，参看 John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (Cambridge, Mass., 1987), chap. 16.

Pittura)¹ 中说到了菲利波·布鲁内列斯基 (Filippo Brunelleschi) 的伟大突破, 虽然他自身强调让油画变得珍贵的故事 (*istoria*) 的重要性, 但其继承者并不总是愿意采纳这种看法。早期在油画中呈现某个人物并且在现实上指向这个人物所作所为的做法很快就被抛弃。随着美学从宗教中分离出来 (我们之前已经提到, 这是一种宗教改革的后果), 透视法自由地追随自己的道路, 变成了中立化的新艺术秩序的视觉文化。

让它变得特别重要的, 是它和新科学秩序的运作方式相似。在两者中, 空间都被剥夺了自身的实质性意义, 从而变成一个抽象直线坐标秩序化的、统一的系统。这样, 它并不是一个随着时间而发展的叙事舞台, 而更多是一个客观过程的永恒装载者。一直到达尔文 (Darwin) 时代, 叙事才重新在科学的自我认识中获得重要地位。最近, 科学哲学家和历史学家催促我们重新考虑叙事在所有科学解释中的角色。² 但是, 紧随科学革命, 由于科学得益于空间透视法, 叙事被驱逐出那种能够生产外部现实“真理”的认知方法。

关于透视法视觉的源泉、发展和影响有着无数的文献, 没法用三言两语来简单总结。³ 但是, 有几个明显的观点值得强调。首先, 对新技术迅速和积极地接受因中世纪后期的视觉形而上学及其对神圣光照 (*divine radiation*) 的积极评价而得到鼓励。拉丁文的 *perspectiva* (从 *perspicere* 而来, 意味着更清楚地看、去考察、去肯定、去看透)

53

1 这个作品同时也以拉丁版本出版, 这个版本通常被称为 *De Pictura* (《论绘画》)。温迪·斯泰诺 (Wendy Steiner) 曾认为对于阿尔伯蒂, 故事 (*istoria*) 已经更多意味着一个空间主题而不是一种时间性叙事。参看她的讨论: *Pictures of Romance: Form Against Context in Painting and Literature* (Chicago, 1988), p. 23。她的作品整体上关心文艺复兴时期绘画的去叙事化以及在后抽象的 20 世纪绘画中叙事的复杂回归。关于杜乔 (Duccio) 绘画对完全去叙事化的抗拒的有趣解释, 参看 Geoffrey Hawthorn, *Plausible Worlds: Possibility and Understanding in History and the Social Sciences* (Cambridge, 1991), chap. 4。

2 Alasdair McIntyre, "The Relationship of Philosophy to Its Past," in *Philosophy in History*, Richard Rorty, J. B. Schneewind, and Quentin Skinner, eds. (Cambridge, 1984), pp. 31-98。

3 除了上面提到的塞缪尔·埃杰顿、埃文斯、约翰·怀特和潘诺夫斯基的作品外, 最重要的作品包括 M. H. Pirenne, *Optics, Painting and Photography* (Cambridge, 1970); Lawrence Wright, *Perspective in Perspective* (London, 1983); Michael Kubovy, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art* (Cambridge, 1986); Richard Krautheimer, in collaboration with Trude Krautheimer Hess, *Lorenzo Ghiberti* (Princeton, 1982), chap. 16; Claudio Guillén, *Literature as System*, chap. 8, 此文分析了其在文学中的隐喻性使用方式; Karsten Harries, "Descartes, Perspective and the Angelic Eye," *Yale French Studies*, 49 (1973), pp. 28-42; 和 Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective* (Paris, 1988)。

与光学本身是同义词。如洛伦佐·吉贝尔蒂（Lorenzo Ghiberti）和达·芬奇等画家非常精通古代和中世纪的光学理论，并深受其影响，这些光学理论通常浸透着宗教意义。¹正如塞缪尔·埃杰顿（Samuel Edgerton）注意到：“直线透视法……依赖于光学原则，它似乎象征着数学整齐性与上帝意志之间的和谐关系。”²视觉的微观世界被认为是复制了天体数学家创造的无形的宏观世界。即使新柏拉图神圣光照（divine radiation）理论（基于勒克斯/流明之分）难以让一个越来越世俗的世界信服，几何秩序的积极联想仍旧徘徊着。

其次，随着文艺复兴的人文主义转向，一个重要的转变发生在假定的光线发射点上，或者说，这个点是光线的集合点。因为，透视法不仅意味着一个想象的视锥（欧几里得的术语）或金字塔（阿尔伯蒂的术语），而且在它的顶点中有一个在画布场景中后退的、正中的点（后来被称为末影点）。这个倒金字塔或圆锥的顶点也是观看者的眼睛（或在理论上，可以用无穷小的点来代替眼睛）。阿尔伯蒂用著名的比喻将在两个对称的金字塔或圆锥之间的平面称为透明的窗口（transparent window），但在另一种意义上说它更像一面镜子与金字塔相交，然后镜子朝着相反方向反映金字塔的顶部。³这种创新的意义是，中世纪所假设的能够绘画一个场景的多个观看视点（vantage point）——这有时意味着没有真正的观看视点可言——被一个观看视点取代，这就是一个主权的眼睛。约翰·伯格（John Berger）描述了这种变化的含义：

1 Lindberg, 1, 152. 关于更多透视法的宗教背景的解释，参看 Michael Baxendall, *Painting and Experience in 15th Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford, 1971)。

2 Edgerton, p. 24. 其中的中心光线被认为具有重要宗教意义。我们需要注意到，我们只是在讨论直线透视法，不是所谓的“空气透视法”（atmospheric perspective）。后者意识到离轮廓分明的客体越远，它们变得越加模糊。后者在同一时间被发现，但并没有获得任何重要意义。

3 约翰·怀特（John White）注意到另外一种虽然是从属性的透视法传统，他将其称为“综合的”（synthetic）透视法，在保罗·乌切罗（Paolo Uccello）和达·芬奇的作品中可以看到。它依赖于一种凹面而不是平面的镜子，生产出一种弯曲空间的效果，它更接近一种让人不安的视觉体验。参看 White, chap. 12. 但是，这种效果并不像克里斯汀·毕西-葛鲁斯曼（Christine Buci-Glucksmann）讨论的巴洛克歪像性（anamorphism）一样迷乱。关于最近对窗口比喻的思考（这些思考挑战了其中心地位），参看 Masheck, “Alberti’s ‘Window’: Art-historiographic Notes on an Antimodernist Misprision,” *Art Journal*, 50,1 (Spring, 1991)。

首先，在文艺复兴早期建立的透视法惯例，作为欧洲艺术的独特之处，让所有东西都以观看者的眼睛为中心。它就像灯塔的光束——不同的是，它不是光向外走，而是表象（appearances）向内走。透视法的惯例将那些表象称为现实（reality）。透视使一只眼睛成为可见世界的中心。一切都聚集到眼睛，如同聚集到无穷的末影点。可见的世界为观者而安排，如同宇宙一度被认为是为上帝而安排。¹

如果观看者现在是透视法视觉的特权中心，那么重要的是，我们需要强调其视点是如何的：一只单一的眼睛，一只一眨不眨的、固定的眼睛（或者，更准确地说，一个抽象的点），而不是体验着实际视觉的双眼，这样的双眼是活跃的，以立体方式观看，并能给予我们关于经验的深度知觉。这种假设导致了这样一种视觉实践，在这样的实践中，画家和观看者活生生的身体被放进了括号中（至少存在着这种将其悬搁的倾向），而更赞成一只高于时间流逝的被永恒化的眼睛。²即使人们将两点透视法——它被称为合法建构（costruzione legittima）——引进去绘画那些与窗户板形成非直角的客体，人们仍旧假定每一个点是静止的、不变的。

用吉布森的术语来说，视觉场域（visual field）取代了视觉世界（visual world）。眼睛的那种给予共时性的停滞以特权的潜力——我们已经看到，约纳斯认为这种潜力是希腊形而上学的关键——在这里得到了一种明确的视觉表达。但现在，在理论（theoria）中的参与性的时刻——那种观看者和被观看者之相似性的反映性缠绕——已经丢失了，因为观众完全从被看到的事物（场景）中撤回，通过阿尔伯蒂的防碎窗口与被看到的事物分离。画家不再被看成与他描绘的空间有感情上的牵

1 John Berger, *Ways of Seeing* (London, 1972), p. 16.

2 对此的分析，参看 Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (London, 1983); 以及 Louis Marin, "Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's *The Arcadian Shepherds*," in *Calligram: Essays in New Art History from France*, ed. Norman Bryson (Cambridge, 1988)。但是，这种将身体放进括号中的做法并不是从实际角度中得到肯定的，因为透视法的画布能够被运动的身体成功地从不止一个观察点中观看。关于透视法观看中的“坚固性”，参看 Kubovy, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*。

连；观看者也不再沉浸在画布中。¹ 视觉被还原到了美杜莎的凝视（或经常是那种男性注视着女性裸体的凝视），² 它在瞬间一瞥中的运动潜力也失去了；于是，以上这两者都——至少在逻辑而不总是在实际实践中——批准了透视艺术的发生。³

画家自己的身体实际上被去除了；我们将看到，梅洛-庞蒂以及 20 世纪对主导视觉制度的其他批评者要求恢复这样的身体。布列逊总结了这样的代价：

在这种奠基性的知觉中，画家的凝视捕捉了现象之流，从时间流动之外一个观察点注视着视觉场域，它在一个展露的当下的永恒瞬间中；而在观看的时刻中，观看的主体将凝视与根本知觉联合起来，将最初的顿悟完美地重新创造出来。对指示（*deixis*）的历时性运动的消除创造了——或至少试图寻求着——一种共时性的观看瞬间，这个瞬间能排除身体和瞥见的运动，一切都在对作为一个纯粹观念的图像——*eidolon* 的图像——的无限详尽的凝视 [Gaze] 中。⁴

57 因此，视觉和文本的区分通过两种区分加强：理想化的凝视与肉体的瞥见之间的区分，以及单眼的观看者与在观察窗口另一侧的场

1 关于从心理学的客体关系理论上认为透视法空间丧失了感情性牵涉的观点，参看 Peter Fuller, *Art and Psychoanalysis* (London, 1980), p. 87。同样参看 Pierre Francastel, *Peinture et société* (Lyon, 1951), p. 87。关于受梅洛-庞蒂影响的吸收与距离化（*distantiation*）辩证法的讨论，参看 Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, 1980)。

2 参看 Svetlana Alpers, “Art History and Its Exclusions,” in *Feminism and Art History*, ed. Norma Broude and Mary D. Garrard (New York, 1982)。在这本书中，她讨论了丢勒著名的作品，上面画着绘图员通过透视投射的屏幕来画一个女人的身体（p.187）。存在着另外一种解读，将其理解为对那些纯粹几何化做法的讽刺性提醒，对此请参看 Steiner, *Pictures of Romance*, pp. 45f。

3 除了更为静止的凝视（伦道夫·斯塔恩 [Randolph Starn] 将其称为“有分寸的视觉”）以及总体化的扫视（*scan*），移动的瞥视在复杂的视觉环境中仍被文艺复兴艺术家所用到，对此的分析参看 Randolph Starn, “Seeing Culture in a Room of a Renaissance Prince,” in *The New Cultural History*, ed. Lynn Hunt (Berkeley; 1989)。

4 Bryson, *Vision and Painting*, p. 94。指示（*deixis*）指的是语言的言说，这些言说包含着关于表达处所的信息。在视觉术语中，这意味着画家在世界某个位置中的具体身体。布列逊同样提出一个重要的观点，认为移动的瞥视将一种欲望带进了视觉行动中，而凝固的凝视压抑了这样的欲望。（p.122）。因此，奥古斯丁对视觉欲望的敌意可以被构思为对瞥视的批评，以及对固定凝视产生的永恒图像的热爱，这是一般柏拉图传统所热爱的东西。因此，透视法能被理解为继续了那个传统对运动模式中欲望性视觉的欺骗性的、危险的幻觉的敌意。

景之间的区分。

同样重要的，是透视主义对知觉领域中可见事物的假设，即一个同质的、有规律秩序的空间，这个空间将由坐标的网格状网络（阿尔伯蒂的“纱屏”，或从中心点延伸到底部的纱屏线条，并且这些线条与底部垂直）的延伸来复制。¹其结果是一种戏剧化的“透视绘画”（scenographic：这是皮埃尔·弗兰卡斯泰 [Pierre Francastel] 被广泛采用的术语）的空间。²正是这种统一的、无限的、等向性的（isotropic）空间，将现代世界的主导观点从其各种之前的观点中分离出来，这种空间的观点不仅与现代科学相称，也广泛地被认为与我们所谓的资本主义的新兴经济系统相适应。

强烈地肯定透视法的发明与资本主义兴起之间的因果关系可能有问题，因为，我们最好还是回到马克斯·韦伯（Max Weber）对新教伦理的著名解释时引用的术语，他认为两者之间的关系是一种“选择性的亲和力”（elective affinity）。很多观察者已经解释了其各个维度的含义。根据埃杰顿（Edgerton），佛罗伦萨商人新发明的复式记账技术可能已经“越来越适应一种与数学秩序简明原则相一致的视觉秩序，这是一种他们应用到银行账本中的数学秩序”³。布莱恩·罗特曼（Brian Rotman）已经充满启发地将末影点的发明与印度数字零的引入（这对于计算商业贸易至关重要）以及文艺复兴发明的“想象的金钱”（imaginary money，这种钱在有价值的金属中没有任何预先的指涉物，

58

1 关于它预示了笛卡尔式的空间的重要性，参看 James Bunn, *The Dimensionality of Signs, Tools and Models: An Introduction* (Bloomington, Ind., 1981)。关于这种视觉制度和现代科学发展之间的关系的研究，参看 Giorgio de Santillana, “The Role of Art in the Scientific Renaissance,” in *Critical Problems in the History of Science*, ed. Marshall Clagett (Madison, Wis., 1959); 以及 David C. Lindberg and Nicholas H. Stenek, “The Sense of Vision and the Origins of Modern Science,” in *Science, Medicine and Society in the Renaissance: Essays to Honor Walter Page*, ed. Allen G. Debus (New York, 1972)。

2 Pierre Francastel, “The Destruction of a Plastic Space,” in *Art History: An Anthology of Modern Criticism*, ed. Wylie Sypher (New York, 1963), p. 382。事实上，透视法实际上用在文艺复兴魔术舞台的构建上，其中国王的包厢占据着受尊重的完美视觉点。参看 Strong, *Art and Power*, pp. 32f。

3 Edgerton, p. 39.

如黄金)联系起来。¹ 伦纳德·戈德斯坦 (Leonard Goldstein) 指出理性的劳动分工所带来的因果关系的重要性, 他将在音乐和诗歌形式中的类似变化归因于此。²

约翰·伯格 (John Berger) 补充认为, 比阿尔伯蒂的“世界窗口”这个隐喻更合适的是“放入墙中的保险柜 (safe), 即可见事物已被存放在这样的保险柜中”³。因为, 正是在发明(或重新发现)透视法的同时, 油画开始独立地变成一种能被销售和占有的商品。视觉场域与画家和观看者分离开来, 其被描绘在透视法的油画中, 成为可在资本主义中流通的一种独立商品。此外, 雷蒙德·威廉斯 (Raymond Williams) 认为, 只有夸张的资本主义将生产空间和消费空间分离开来后, 才让“在土地工作”与“只是从远处观看土地”可激进地分离开来; 后者, 也就是“只是从远处观看土地”, 是一种审美上“令人愉快的远景”⁴, 这是透视艺术的“房地产”版本。最后, 我需要增添上自己的推测, 将客体放在一个关系性的视觉场域中——这些客体在此类关系之外没有任何自身的内在价值——可以说与资本主义下的交换价值的可替代性 (fungibility) 一致。

然而, 不管人们如何重视这样的观点, 毫无疑问, 在后来数个世纪里, 透视主义和资本主义制度的前途都得到蓬勃的发展。阿尔伯蒂的规则被后来的批评者, 如人称旅行者 (Viator) 的让·皮勒林 (Jean Pelerin) 和阿尔布雷特·丢勒 (Albrecht Dürer) 等改进和传播, 以至

1 Brian Rotman, *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero* (New York, 1987)。他将这三者理解为人们抛弃了对符号作为自然指涉物的信念, 而将它们理解为由一个虚构的元主体生产出的再现性惯例。

2 Leonard Goldstein, *The Social and Cultural Roots of Linear Perspective* (Minneapolis, 1988)。作为这些评论者中最为正统的马克思主义者, 戈德斯坦 (Goldstein) 走得非常之远, 认为虽然音乐和诗歌形式中的变化先于任何资本主义劳动分工的证据好几个世纪, 但是, 由于这个因果关系对于绘画来说是适用的, 它同样可以解释这些之前的现象!

3 Berger, p. 109。对这个观点的隐喻性支持, 参看 George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago, 1980), p. 31。在这本书中, 他们认为“我们将自己的视觉场域概念化为一个容器, 从而将我们在容器中看到的事物概念化”。

4 Raymond Williams, *The Country and the City* (New York, 1973), p. 121。威廉斯讨论了 18 世纪的工作场域 (working field) 被分化为一个风景 (landscape), 人们能够单纯地欣赏它如画的美色。

于其似乎等同于自然视觉。¹ 埃文斯指出了这种在再现技术与视觉本身之间的假定统一性的更重要含义：

[现在有两种可能]，可能是客体的外部关系——例如它们之于视觉意识的形式——随着它们位置的变化而改变，也可能是客体的内部关系随着其位置的变化而改变。如果后者是真实的，那么空间不是同质性的，自然也不是统一的，而且现在所构想的那种科学和技术将必然不复存在。因此，由于透视法在逻辑上承认：在空间位置所有变化所产生的一切改变中，客体内在的本质是不变的，因此透视法可被看作是将所有伟大科学普遍结论或自然法则的两个基本假设用于绘画。²

60

确实，埃文斯支持视觉的理性化以及这种理性化所提倡的视觉文化。他倾向于将其等同于现代的一切艺术。³ 然而，最近斯维特拉娜·阿尔佩斯 (Svetlana Alpers) 指出，至少 17 世纪的荷兰艺术走上一条与意大利艺术不同的道路。⁴ 北方绘画不强调“单一的眼镜”、观看的静止视点，不太着迷于在窗口另一边的反向金字塔，而且更怀疑几何形式的重要性；相反，北方绘画试图描绘一个有着不透明平坦表面的世界的纹理和颜色。荷兰艺术追随一种在二维平面中测绘 (map) 世界的冲

1 关于它们的重要性的讨论，参看 Ivins, *On the Rationalization of Sight*。非常有趣的是，他认为丢勒并没有完全控制他自己所赞颂的技术。他在描述了这样的后果时不知不觉地唤起了毕西-葛鲁斯曼 (Buci-Glucksmann) 所谓的巴洛克的“视觉的疯癫” (madness of vision) 这个短语：“他坚持不懈地实现了各种扭曲，这几乎等同于在方法上否定了空间的同质性。这种在经验之伟大直觉性基础之上的根本矛盾让其作品的观众产生出一种微妙的心理疲惫……同样，这种根本矛盾可以解释为什么许多丢勒研究者的作品似乎总在处理一种难以解开的谜，它就像‘化圆为方’的问题一样总是找不到谜底。” (pp. 42-43)

2 Ibid., pp. 10-11.

3 例如，在 *Art and Geometry* 中，他认为“在阿尔伯蒂的作品后的五百年艺术史不过是阿尔伯蒂观点在法国艺术家和法国人中缓慢扩散的历史”。(p.81)

4 Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago, 1983)。阿尔佩斯如此截然不同地区分了荷兰艺术与意大利艺术，从而避免了试图将如扬·维米尔 (Jan Vermeer) 和皮埃特罗·达·科尔托纳 (Pietro da Cortona) 这样截然不同的画家放在同一个类型的问题中，这样的问题曾经困扰着很多作品，例如约翰·鲁珀特·马丁 (John Rupert Martin) 的《巴洛克》(Baroque)。确实，马丁承认“荷兰派严肃的现实主义与罗马巴洛克的夸张想象力没有任何相似之处，两者与路易十四时代的高贵古典主义没有任何的亲合力”(p.26)。但其结果是，巴洛克纯粹变成了一个时代的指称而没有任何根本上的风格统一性。

61 动，而不是在一个幻觉的三维世界中再现世界¹，它容忍着话语铭写入侵到一个看似逼真的图像，这样，荷兰艺术比意大利艺术更能接受画布和其上的油漆的物质性。它不是在画面外面设置一个远远地注视着戏剧化场景的享有特权的观看者，相反，它将观看者置于场景内，作为一个不固定的在场事物。因此，在拒绝一种对画布表面纹理享有特权的深度聚焦上，它显得远远不那么具有等级性，而是更加“民主”，因为其对整个画布每个部分都有着同等的注意力。

阿尔佩斯认为，其结果是比南方的（至少在趋势上的）去叙事化和去文本化更强。² 它不是展示在神话或宗教故事中的瞬间——这是阿尔伯蒂称为珍贵故事（istoria）的事物，他认为这是透视艺术必要的主题——相反，它满足于描绘一个得到具体呈现、精确描述的客体世界。虽然荷兰艺术经常充满了讽喻意义——静物画可能如同西班牙天主教的“虚空”（Vanitas）画一样提醒着人们“勿忘你终有一死”（memento mori [死亡象征]），风景可以作为季节无情流逝的道德化提醒——但它着迷于具体体现而非抽象说教。当它专注于人类主题时，它通常以个人或群体肖像的方式进行，这强调了一个或多个被绘者的特定身份，而不是像被举得更高的南方主体那种假定的普遍性。

阿尔佩斯的目标是挑战这样的观点：南方传统优先于北方传统，因而是西方艺术的规范性视觉实践。她抱怨说：“阿尔伯蒂的观点自从文艺复兴以来在西方传统中一直占据着主导地位，而且几乎没有太多例外，并且试图分析这些例外的研究甚至更少。”³ 尽管她的一些特

1 在讨论荷兰艺术的绘测（mapping）冲动时，阿尔佩斯不赞同塞缪尔·埃杰顿（Samuel Edgerton）的观点，即托勒密（Ptolemy）的《地理学》（*Geography*）的重新获得及其几何投射网格对于意大利的透视艺术是重要的。她辩论道：“虽然托勒密提出的网格和墨卡托（Mercator）后期加强的网格都分享着这种文艺复兴透视网格的统一性，但它们并不分享相同的被定位的观看者、边框，以及将图像定义为窗口（观看者透过它而观看）的做法……人们可能还会说，这个投射不是从任何地方被观看到的。它也不是能够被穿透的。它假设了一个平面的运作表面。”（p.133）

2 也许因为她渴望作出公平的处理，将艺术的描绘性价值合法化为高于艺术的叙事性价值，所以阿尔佩斯倾向于低估透视性的南方艺术在某种程度上也是走在一条将图像去文本化的道路上。当然，她自己承认，在北方绘画中也有主要人物，如伦勃朗，确实是故事讲述者。

3 Alpers, p. 245.

定观点引起了争议，¹但阿尔佩斯成功重启了现代性视觉文化多样性的问题。像巴洛克的“疯癫视觉”一样，荷兰“描绘性艺术”（art of describing）仍然可作为一种资源，它将被后来批评主导传统的学者重新发现。事实上，正如我们将看到的，摄影有时也与阿尔佩斯在17世纪荷兰所发现的非透视艺术一样以相同的方式而被理解。 62

然而明显的是，透视主义的理性化艺术仍旧主导视觉实践，这主要因为它与当时新的科学世界观有密切共生的关系。²确实，阿尔佩斯在康斯坦丁·惠更斯（Constantin Huygens）的科学热情、开普勒的光学发现与荷兰人一边迷恋镜头一边迷恋描绘性艺术这三者之间建立了一种暗示性联系。开普勒的重要性——迄今为止没有被艺术史学家注意到——尤为有趣，因为他用纯粹被动的方式来描述视觉的力学。阿尔佩斯将他的策略总结为视觉的去人格化（deanthropomorphization）：

他站在一边，诉说着前面的世界，这个世界以光和色在眼睛中描绘自己。这是一只死的眼睛；因而视觉的模式——或绘画，如果你愿意这样说的话——是一种被动的模式。观看机制的运作被定义为作出一种再现（representation）：这是双重意义上的再现，一方面它是一种在制作过程中的技巧，另外一方面，它将光线溶解进图画中。³

她进一步指出，开普勒是第一个使用术语“绘画”（pictura）来描述视网膜上的图像的人。因此，在某种意义上，荷兰艺术是对实际看到的事物的“视网膜的”被动记录，这个特征后来也被印象主义画家应用到非常不同的绘画中。

但这种被动的光学体验概念并不是科学革命的典型特点。即使在
对视觉体验的理解中，科学革命通常倾向于赋予正在阅读视网膜图像
的心灵某种主动的角色。当开普勒需要解释这些相反和颠倒图像如何 63

1 例如，参看书评文章：Anthony Grafton and Thomas Da Costa Kaufmann, *Journal of Interdisciplinary History*, 16 (1985), pp. 255-266.

2 参看本书第33页脚注1。

3 Alpers, p. 36.

能被心灵“看成”是垂直的、顺序正确时，他谨慎地停止不前，但后来像笛卡尔这样的思想家试图弥补这种不足。当他们这样做时，与阿尔伯蒂绘画的视觉传统是相一致的，后者超越了只是记录投射在视网膜上的事物的做法。在这两种情况下，视觉的主动潜力——它的探索、穿透、寻找的品质——被给予了自由的空间。

布鲁门伯格曾经认为，¹科学革命到来的先决条件之一，是一个将人类好奇心从贬义地位中解放出来的漫长过程，因为好奇心一直被认为是一种让人们从一种对过去的智慧（不管是神圣还是古典作品启发的智慧）的冥思中轻浮地分心的事物。奥古斯丁对眼睛欲望的敌意体现了一种对“无所事事的好奇心”（idle curiosity）之诱惑及其催生出的对危险新经验的渴望的普遍不信任。一旦布鲁门伯格所谓的“对好奇心的审判”（trial of curiosity）结束了，并且被告人无罪释放后，视觉中主宰性的、探索性的、审视性的潜力就被释放出来了，这意味着现代科学能够开始了——因为，比起古代的沉思，科学是更主动的，具有干预性的事业。因此，它大致与那些现代早期的其他伟大探险事业（即航海到未知土地；在很大程度上，这些航海自身是被充满视觉性的的好奇心所驱动的）相平行。²阿尔佩斯将绘测的冲动与荷兰描绘性的艺术联系起来，由于这些艺术给予了平面性以价值；这种绘测的冲动也可以被看作是更主动地寻找控制和统治大地的方式，与绘画中强加在视觉空间里的阿尔伯蒂网格没有太多不同。³

64 现代科学的非被动性动力也得到了支持科学方法的经验主义者的辩护，例如弗朗西斯·培根（Francis Bacon）带有挑衅意味地声称：“我只相信眼睛。”⁴对于罗伯特·波义耳（Robert Boyle）等科学家，主体间的（intersubjective）视觉见证是合法化的根本源泉，他们支持可复

1 Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, part 2.

2 对于最近对殖民者和近期人类学家由视觉驱动的对异域“他者”的统治的批评，参看 Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York, 1983), chap. 4。

3 塞缪尔·埃杰顿（Samuel Edgerton）提出了在哥伦布（Columbus）、透视艺术和绘测冲动之间存在联系（p.120）。这种联系可能不如他认为是那么直接，却并非没有价值。

4 Francis Bacon, *The Great Instauration in The Works of Frances Bacon*, James Spedding et al., eds., 14 vols. (London, 1857-1864), vol. 4, p. 30.

制的实验的价值。¹ 如果瓦尔特·翁（Walter Ong）是正确的，那么在16世纪发展起来的在演绎法上的“拉米斯主义逻辑”（Ramist logic）的强大教学工具意味着苏格拉底对话和辩论的结束，人们更喜欢在视觉上更为主动的推理模式。他认为：“拉米斯的话语技艺是一种独白技艺。比起非拉米斯的同样技艺版本，拉米斯技艺发展了一种教诲的、讲坛的观点，后者自经院哲学（scholasticism）而来，而且拉米斯技艺最终在纯粹图式性（diagrammatics）中失去了独白的含义。这种定向的意义非常深远，并且是一个整体，因为拉米斯式的方向是朝向一个客体世界（它与视觉知觉相关），而不是朝向一个个体世界（它与声音和听觉知觉相关）。”²

瓦尔特·翁等当代批评者批判了这种视觉实践类型的统治性，对于他们，现代科学因而从一诞生就已经被这种视觉实践所污染。对此抱着更多同情态度的观察者（如布鲁门伯格）回应道，信任那主动在搜寻的眼睛，这是一个解放性事件，它让自豪地站立起来的人文主义从“盲从服从”过去的声音中解放出来。人类不再需要低头屈膝地恳求着，等待着神圣文本的解释者的指示。³

不管人们如何判断其影响，这种转变的重要性是无可怀疑的。对好奇心激进的重新评价以及将探测性视觉合法化的行为，尤其明显地体现在对增强视觉技术的新信念中。从广义上来说，现代早期的创新有两种形式：扩展我们视觉装置的范围和力量，以及提高我们以可视方式传播视觉装置成果的能力。关于第一种形式，最重要的方面体现在：对平面的、银背玻璃的完善，最突出的是在16世纪的威尼斯；16

65

1 关于其重要性的讨论，参看 Steven Shapin and Simon Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life* (Princeton, 1985)。他们指出，虽然霍布斯（Hobbes）对波义尔实验主义假设的挑战可能一开始就失败了，但从长远来看，他对证据的话语性和机制性构建的理解却胜利了。非常有趣的是，他们注意到了波义尔的方法和阿尔佩斯所讨论的荷兰“描绘性艺术”之间的相似性。

2 Walter J. Ong, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue* (Cambridge, 1958), p.287.

3 Blumenberg, “Licht als Metapher der Wahrheit,” p. 443。从宗教的观点来看，这种直立的姿势预示着狂妄和自大。对此的解释参看 Bouwsma, “Calvin and the Renaissance Crisis of Knowing,” p.194。

世纪后期汉斯·詹森和恰里亚斯·詹森（Zacharias Jansen）发明的显微镜；以及此后不久由多人合作发明的折射望远镜。第一种形式也意味着人们越加迷恋于摄影机“暗室”（camera obscura；dark room）的意义：暗室在一侧上具有针孔，通过反转的图像投射在其远处的壁面上；早在达·芬奇时期，人们已经使用它进行艺术和科学的实验。¹在所有这些情况中，人们一般欢迎而不是躲避技术进步，正如更早期镜头和镜子的出现一样。²哲学家们都被这些创新深深折服：例如巴鲁赫·斯宾诺莎（Baruch Spinoza）曾研磨镜头；戈特弗里德·威廉·冯·莱布尼茨（Gottfried Wilhelm von Leibniz）被光学仪器吸引；而惠更斯热衷于望远镜制造。这些创新都在规训和提高正常的知觉/感知，弥补了罗伯特·胡克（Robert Hooke）所谓的感官的“虚弱性”（infirmary），并导致了“它们统治性的扩张”³。

66 此外，因为视觉技术改进比任何其他感觉的技术改进都快得多，所以它们具有增强视觉重要性的作用。罗伯特·英尼斯（Robert Innes）提出了两个可能的结果：

知觉的专门工具性辅助设备——它们被感觉系统自身所吸收——可以放大独立的感觉器官或能力，或者它们可以通过一种否定性的抽象，将感觉知觉复杂的多态性——这是它的“自然的”以及“文化导致的”状态——缩减到一个单一的知觉模式中。⁴

在现代早期的创新中，这种“单一的知觉模式”就是视觉。

新的传播技术能够产生同样的效果，其中最出名的是印刷机以及

1 第一个出版的研究出现在1521年，在塞萨里亚诺（Cesariano）对维特鲁威的《论建筑》（*Treatise on Architecture*）的评注中。对此的讨论，参看 Snyder, “Picturing Vision,” p.512。

2 人们已经注意到对世上镜子的保罗式敌意；也许文艺复兴中镜子自身的技术改进改变了这种看法。关于对显微镜的接受，参看 Catherine Wilson, “Visual Surface and Visual Symbol: The Microscope and Early Modern Science,” *Journal of the History of Ideas*, 49, 1 (January-March, 1988), pp. 85-108。关于它的历史，参看 Reginald S. Clay and Thomas M. Court, *The History of the Microscope* (London, 1932)。

3 Robert Hooke, *Micrographia* (1665), 转引自 Shapin and Schaffer, p. 36。

4 Robert E. Innes, “Technics and the Bias of Perception,” *Philosophy and Social Criticism*, 10, 1 (Summer, 1984), pp. 76-77。

通过模板印刷和其他更精细的机械装置而发明的可再生产图像。古腾堡（Gutenberg）的革命性突破所带来的影响——它得到了麦克卢汉和瓦尔特·翁的强烈支持——似乎事实上远比只是传播前人知识和实践更加伟大。“在第一个印刷世纪中，新的视觉重要性的强度和私人视觉的强度，”麦克卢汉声称，“被结合成一种自我表达的手段，通过人类印刷的延伸（typographic extension）而成为可能。在社会上，印刷的延伸带来民族主义（nationalism）、工业主义（industrialism）、大众市场以及普遍的识字和教育。因为印刷提供了一种可复制的精细图像，它启发了延展社会能量的全新形式”¹。他好像觉得这些效果还不足够，继续补充说，“也许印刷术给人类的最重要礼物是一种分离性（detachment）和非介入性（noninvolvement）……正是这种分离思想和感觉的能力，这种能够不带反应的行动能力，将识字的人从部落世界中撕裂出来——在部落世界中，私人生活和社会生活都有着亲密的家庭纽带”²。正如我们在思考约纳斯对希腊形而上学分析时所看到的，虽然希腊人也许已经拥有了这种“礼物”，但麦克卢汉在强调印刷术能对其数量剧增的受益人产生影响时，他确实是正确的。

67

瓦尔特·翁的说法更为谨慎，但意义深远。他承认，“我们不是认为在印刷文化中，人们使用眼睛比之前的人更多。即使原始人也是高度视觉性的，因为他们是敏锐的观察者，在生活环境中探测着各种细微的视觉线索，这是现代人所忽略的线索。字母排版的出现带来的，并不是人发现了眼睛的使用方法，而是开始将视觉知觉和言语表达用一种以前所不知道的程度联系起来”³。瓦尔特·翁认为，这又导致了现代的个人主义（眼睛 = 我）、外部世界的去人格化，以及将观察者尊为唯一有效地了解世界的主体的做法。“随着印刷品带来的感觉中枢（sensorium）的转变，”他总结道，“呼吁一种‘明晰性’的大规

1 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (London, 1964), p. 184.

2 Ibid., p. 185.

3 Ong, *The Presence of the Word*, p. 50.

模运动很快开始了，其由拉米斯（Ramus）所领导，并得到了笛卡尔的关注——这是一个通过视觉去构思认知的事业。”¹

68 这些观点中有一些可能是夸张的，因为印刷术的影响比麦克卢汉和瓦尔特·翁所认为的更复杂。毕竟，印刷的词语可以作为对听觉事件的记录，这解释了它对宗教改革的重要性。正如伊丽莎白·爱森斯坦（Elizabeth Eisenstein）指出，“印刷的布道和演讲并没有将布道者从讲道台上移走，也没有将演讲者赶下讲坛。相反，牧师和演说家都受益于他们的个人魅力可以通过印刷的词语来扩充和放大。”²印刷对
其他更为明显的听觉现象（如乐谱）的延伸则意味着，听觉也由于印刷的传播而得到促进。尽管如此，虽然人们用零和游戏的方式将印刷文化的影响概念化是错误的（这种观点认为，视觉的兴起必然导致其他感觉的贬低），但是，我们似乎可以公平地认为，印刷的发明帮助了视觉获得优先性的地位。

如果我们考虑实际图像的机械再生产带来的影响，那么这种普遍化的概括会变得更加巩固。这些图像比印刷页面上的图形符号（毕竟，当人们大声朗读这些图形符号时，其能够翻译成声音的等价物）更明显地具有视觉性。在现代早期，技术进步也对它们进行了革命性的更新。³图画和图形的可复制性印刷术的发明稍早于古腾堡的印刷机，它首先以木刻进行，然后以雕刻金属板进行；它对科学知识的标准化和传播有不可估量的影响（我们可以补充，其重要影响也包括对艺术技法，如透视法的影响，它通过皮勒林 [Pelerin] 在 1504 年的一本印刷书而
69 得到最初的传播）。虽然这种印刷术很长时间内在句法上仍旧受限于

1 Ong, *The Presence of the World*, p. 221.

2 Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (Cambridge, 1986), p. 92. 一般来说，她的观点比麦克卢汉和瓦尔特·翁的观点更加谨慎，但她也强调新技术的重要性。例如，她认为，比起阿尔伯蒂的空间观点，人们更需要一种关于过去的统一历史视觉：“整个古典时代的过去怎样能够通过‘固定的距离’去看，从而能为古代的物体、地名、人物和事件建立一个永久的短暂位置？”（p.117）。这样的一种创新只能通过印刷文化促成的理性化记录而生产出来。

3 William M. Ivins, Jr., *Prints and Visual Communication* (Cambridge, Mass., 1953).

十字形笔触法 (cross-hatching)——埃文斯称其为“暴政”¹，因它不能直接地复制现实——但是，相同的科学图版和图形的广泛出现意味着知识跨越了语言边界进行无阻碍的传播，这种知识的可靠性远远大于前印刷文化时的“道听途说”。埃文斯的结论的夸张程度不低于麦克卢汉或瓦尔特·翁：“毫不过分地说，自从书写发明以来，没有什么比精确地复制图形性知识的发明更加重要了。”²

无论人们是否对技术进步或社会变革给予更多重视，显而易见的是，现代的开始伴随着强烈地将视觉特权化的进程。从好奇的、观察敏锐的科学家到好出风头和自我展示的廷臣，从印刷书本的私人读者到透视风景画的画家，从为外国土地绘制地图的殖民者到由工具理性引导的不停地在量化着一切的商人，现代的男男女女张开了眼睛，观看着一个被他们渴望的凝视所揭开的世界。

也许，没有什么地方能像法国那样明显地展现出现代视觉中心主义的统治，其最近在文化上的态度逆转因而也许更值得我们研究。关于视觉力量的证据，笛卡尔哲学对主要思想家的长年顽固影响无疑是最有力的证据。正如经常被指出的，笛卡尔是一个典型的视觉哲学家，他默默地采取了透视主义画家的位置，使用相机暗室来再生产被观察到的世界。³事实上，“笛卡尔透视主义”（Cartesian perspectivalism）

1 Ivins, Jr., *Prints and Visual Communication*, p. 70. 他认为句法上的十字形笔触法的“暴政”随着照片的胜利而终结。照片提供了对“事物实际样子”的真实再现（p.94）。这种对照相机完美模式能力的天真观点被最近许多受其影响的学者质疑，例如，参看 Snyder, “Picturing Vision”。

2 Ivins, *Prints and Visual Communication*, p. 3. 对随后的科学地图册历史的解释（这种历史在为视觉“真理”奋斗的背后强调着一种道德律令），参看 Lorraine Daston and Peter Galison, “The Image of Objectivity,” *Representations*, 40 (Fall, 1992), pp. 81-128.

3 例如，参看 Jean-Joseph Goux, “Descartes et la perspective,” *L'Esprit Créateur*, 25, I (Spring, 1985). 古柯斯认为，笛卡尔哲学的单一中心的透视主义对应于绝对君主的权力，但它同时暗示任何人都可以占领那个透视的视觉点，从而为一种民主的选择打开了大门。对于暗室作为笛卡尔透视主义的视觉制度的象征的讨论，参看 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass., 1990), chap. 2.

70 可以很好地被用作描述现代占统治地位的视觉制度（scopic regime）的简略方法。因此，在这里我们将宏观的鸟瞰视觉缩小、降低，并将我们的注意力更加集中在笛卡尔的文本上会很有帮助。这是笛卡尔最广泛地研究视觉的文本：1637年的《屈光学》（*La Dioptrique*），它是著名的《谈谈方法》（*Discourse on Method*）中三篇科学附文之一。

对许多评论者来说，笛卡尔是现代视觉主义范式（visualist paradigm）的创始之父。例如，罗蒂（Rorty）认为，“在笛卡尔的模式中，智力检测着在视网膜图像基础上成型的实体……在笛卡尔的观念中——这个观念成为‘现代’认识论的基础概念——这是‘心灵’中的再现（representations）。”¹哈金（Hacking）同意“笛卡尔的世界是完全视觉性的”²。他还补充道：“我们用固定的心智凝视来研究我们的观点，这是笛卡尔遗留给波尔-罗亚尔逻辑（Port-Royal Logic）的教条，它几乎被英国门徒全然接纳。”³加谢（Gasché）进一步说：

虽然，奥古斯丁的概念“*reditus in se ipsum*”（返回自我，以此作为哲学的方式）确实预示着现代反思的概念，但反思哲学通常被认为是由笛卡尔的“第一哲学”（*prima philosophia*）开启的……在笛卡尔哲学中，经院哲学的“返回自我”（*reditus*）的观点经历了一个时代性的转变，通过这种转变，反思不仅仅是形而上学的方式，而是它的基础。伴随着笛卡尔思想的到来，思维主体的自我确定性——不容置疑地建立在“我思故我在”（*cogito me cogitare*）的确定性上——成为哲学本身不可动摇的基础。⁴

因此，笛卡尔不仅为现代认识论习惯（即在心灵中“观看”思想）提供一种哲学正当性，可能也是同一性的反思性思辨传统的创始人，

1 Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, p. 45.

2 Hacking, *Why Does Language Matter to Philosophy?*, p. 31.

3 Ibid., p. 45.

4 Gasché, *The Tain of the Mirror*, p. 17.

在这种传统中，主体只确信自己在镜中的图像形象。¹此外，人们通常认为，他通过用视觉观察证据（evidence，来自拉丁语 *videre*）而将一种科学研究模式合法化，这将决定性地导致一个经验主义的方向。如果我们仔细观察他对光学的论述，那么，这些彼此竞争的视觉模型是如何源自这种思想的具体方式将变得非常明显。 71

《屈光学》通常被翻译为 *Optics*（《光学》），事实上它只是笛卡尔就视觉所写的几个沉思之一。这些沉思中有一篇漫长的《论光》（*Treatise on Light*），作为《论世界》（*Treatise on the World*）的第一部分，由于教会 1633 年对伽利略（Galileo）的谴责，它没有出版。这些沉思也包括《气象论》（*Meteorology*），附加到《谈谈方法》中的三个研究之一。《气象论》包含对闪电、彩虹和其他视觉现象的讨论。笛卡尔非常热衷于新视觉机械辅助工具；它们在荷兰有着很大的影响，他成年后很大一部分时间就是在那里度过的。事实上，正是望远镜的发明激发了《屈光学》的写作；他认为望远镜是荷兰阿尔克马城（Alcmar）的雅克·梅提斯（Jacques Métius）发明的，我们现在知道这是错误的。这篇文章的一个主要目标是鼓励制造视觉设备，并且，他详细而精确地描述其构造原理。

这部作品从对视觉及其技术性增强的有名赞美开始，我们已将这个赞美作为这章的题记：“我们生命的所有管理取决于感觉，由于视觉是感觉中最全面和最高贵的，毫无疑问那些增强它能力的发明最有用。”²然后，笛卡尔加上了好奇的想法，“让我们的科学感到羞耻的是，这种如此有用和如此令人敬佩的发明 [望远镜] 最先只是通过实验和运气而发明出来的”³。 72

笛卡尔所谓的“羞耻”表达了其懊恼，因为实验法和观察法这

1 确实，主体性的视觉性构建在更早的关于内省的倡导者中已经有萌芽，例如，蒙田就是其中一位，他写道：“我将凝视转向内心，固定在那里，让它保持繁忙……我观看内心；我不停地观察我自己。”（Michel de Montaigne, *Essays*, trans. and ed. Donald Frame [New York, 1973], p. 273）这里的模式更接近于主体对客体的观察，而不是一个纯粹的反思性的主体在观看自身。

2 Descartes, *Discourse on Method, Optics, Geometry and Meteorology*, p. 65.

3 Ibid. 望远镜对于现代早期的理论家在隐喻上的重要性在这部作品中得到讨论：Timothy J. Riess, *The Discourse of Modernism* (Ithaca, 1980), pp. 25 ff.

种纯粹的归纳法传统 (inductivist tradition) 足以幸运地发现演绎法 (deduction) 在不需要实验帮助下就已经能确定的事物。¹ 因而,《屈光学》旨在指出,视觉可以通过单纯的演绎法而得到理解,这个方法是基于先前存在的、心灵中先天固有的观念。

人们可能会问,为什么制造望远镜是有用的呢,难道只因为它对肉眼的视觉有帮助?换一种问法,那种用心灵内在眼睛观看的方式——这是观看明晰观点的“固定的心智凝视”——与经过技术提升的一双肉眼之间的关系是什么?为了回答这些问题,我们必须对比笛卡尔和开普勒对视觉的理解方式(如前所述,阿尔佩斯认为,开普勒最好地体现了荷兰“描绘性艺术”这个科学术语)。

在《屈光学》中有一幅著名的图像:开普勒凝视着一个用几何方式画成的眼睛的横截面。² 很明显,笛卡尔意识到受惠于这个伟大前辈,但他们存在很多有趣而细微的差异。开普勒分析到视网膜上颠倒和反向的图像时就结束了,并拒绝推敲视网膜的“绘画”(pictura)如何成为我们真实意识到的视觉体验这个难题。正是这个原因,我们看到,阿尔佩斯认为他将视觉去人格化 (deanthropomorphization), 从而产生出一种死的、被动的眼睛。相反,笛卡尔就像在他之前的柏拉图一样,从不满足于单纯的感觉体验的充分性,不论是视觉还是其他感觉。例如,在《谈谈方法》中,他明确地拒绝“任何出现在理智中的东西都首先来自感觉”这个观点,因为“没有我们知性干预的话,想象力和感觉都不能向我们肯定任何东西”³。这种肯定只能来自演绎推理的可靠性,它从先天固有的观念开始。

尽管《屈光学》声称自身的作用是要说明这种程序的优越性,但事实上它并不忠实地遵循笛卡尔的方法。笛卡尔一开始就承认,他不

1 笛卡尔忠于演绎法的程度通常是一个有争议的问题。保罗·奥尔斯卡普 (Paul Olscamp) 在前文引用著作的英文版的导言中,试图确立归纳法在他的作品也具有相当的重要性。

2 在上文引用的《屈光学》的英文版本中,开普勒的头不见了,但图解仍旧保留着。(p.92)

3 Descartes, *Discourse on Method*, p. 31. 但是,笛卡尔并没有完全意识到视网膜图像的倒转是一个伪问题,这要等到贝克莱主教才发现这点。参看 Michael J. Morgan, *Molyneux's Question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception* (Cambridge, 1977), p. 61 的讨论。

会解释光的“真正性质”，¹并暗示已经在未出版的《论世界》中的《论光》里完成了这个工作。在《屈光学》出版后不久的一封信中，他写道：

“光，也就是说，勒克斯，是发光体的一种运动或动作，并倾向于在透明体——流明中——引起一些运动。因此，勒克斯是先于流明的。”²然而，《屈光学》主要是研究流明，即光的传播，而不是勒克斯，虽然笛卡尔确实希望解释它们之间的联系，但从来没有完全成功。确实，正如他在1638年5月27日给马林·梅森（Marin Mersenne）的一封著名的信中所承认的那样，他并没有真正理解在《屈光学》中描述的演绎法与实验之间的关系，也没有明确地说明勒克斯和流明之间的关系。³

尽管如此，《屈光学》要求读者将光视为“存在于我们所说的发光体之中的事物，它就是某种运动或动作，非常迅速和活泼，通过空气或其他透明体的媒介传递到我们的眼睛中，如同盲人遇到的物体的运动或阻力通过棍子这一媒介传递到其手中一样”⁴。这里，正如许多批评者所说的一样，笛卡尔的推理既不是演绎的（deductive）也不是归纳的（inductive），而是类比的，这涉及另一种感觉的比较性思想实验。将视觉类比为盲人棍子的触觉是一个古老的类比，早在辛普里丘（Simplicius）评论亚里士多德的《灵魂论》（*De Anima*）时已经用到。⁵可比较的点是，两者都显示出通过（观看到的或感觉到的）压力将刺激物瞬时地传递到感觉器官中。事实上，笛卡尔的物理学是基于这样的假设，即光的传递不需要任何时间流逝，它流经一个充满着客体与眼睛之间的空间的延伸媒介，自然中不存在任何真空。从一种物质传递到另一种物质的事物并非有形物质——有的只是压力通过媒介而传递。因此，中世纪关于实际图像通过空气传递的想法——奥卡姆的威

74

1 Descartes, *Optics*, p. 66.

2 Descartes' s letter to Morin., July 13, 1638, *Oeuvres*, ed. Charles Adam and Paul Tannery (Paris, 1897-1913), vol. 2, p. 205.

3 Descartes, *Oeuvres*, vol. 2, pp. 135-153.

4 Descartes, *Optics*, p. 67.

5 Simplicius Cilicius, *Commentaria Semplicū in treis libros De Anima Aristotelis* (Venice, 1564).

廉已经质疑了那些“意向性的”或“可见物种”——是错误的。¹对于笛卡尔，光线甚至不是运动本身，而是他所说的有点含糊的“一种动作，或运动倾向”²。

笛卡尔的下一个类比甚至更不精确。在《屈光学》第二论中，他介绍了网球被不同密度的物体击中的例子，声称可以解释其运动角度（这些折射角度是书本的主题）的变化。³正如17世纪皮耶·德·费马这样的笛卡尔批评者迅速指出的，让这个类比成问题的，是在光的传播（这被认为是一种即时 [*instantaneous*] 压力或运动倾向）与网球的实际运动（当它穿过不同媒介时需要花费的时间）之间的平行类比关系。事实上，笛卡尔从来没有解决整个光的无时间传播之问题，这是他的物理学最终被牛顿取代的一个原因，后者意识到光波的时间性。⁴

在《屈光学》的第三论中，笛卡尔从光线的折射转到眼睛本身；像开普勒一样，他通过一头母牛的解剖来亲自考察这个问题。然而，与开普勒不同，他超越了眼睛的晶状体和玻璃状液的生理构造，推测它与人类视觉意识的联系。通过这样做，他作出了著名的主张，“正是心灵（*âme*）在感觉着，而非身体”⁵。他继续说：“我们有必要对这样的假设保持警惕：为了去感觉，心灵需要感知到通过物体传递给大脑的某些图像，如同我们的哲学家通常认为的那样。”⁶他暗指，即使开普勒也错误地停留在视网膜屏幕上聚焦而成的“绘画”（*pictura*）。

1 关于笛卡尔受奥卡姆的启发，参看 Funkenstein, *Theology and the Scientific Imagination*, pp. 185f。我们应该注意到他确实坚持前唯名论的发射说理论，但只是认为像猫这样的动物才拥有此功能，它们似乎能够在黑暗中观看 (*Optics*, p. 68)。

2 Descartes, *Optics*, p. 70.

3 笛卡尔对折射的光而不是反射的光更有兴趣，而且他很快通过阅读让-弗朗索瓦·尼斯伦 (Jean-François Nicéron) 1638年的《好奇的视觉》(*La perspective curieuse*) 意识到歪像扭曲的诀窍，这本书在《屈光学》写成不久后面世。具体讨论参看 Leeman, pp. 105-108。

4 关于最近这方面的研究，参看 Stephen M. Daniel, “The Nature of Light in Descartes’ Physics,” *The Philosophical Forum*, 7 (1976), pp. 323-344。该文试图为笛卡尔辩护，认为笛卡尔理论的含糊性意味着它更多与20世纪物理而不是牛顿物理相近。当通过同样的媒介时，光更像即时的波浪一样运动，当它通过不同媒介时，更像运动的粒子一样。但笛卡尔并不是维尔纳·海森堡 (Werner Heisenberg)，因为他自己对这种模棱两可的解决方法不会感到满意。

5 Descartes, *Optics*, p. 87。Âme 最好翻译为“灵魂” (soul)，但标准的版本是“心灵” (mind)。

6 *Ibid.*, p. 89.

因为在这样做的时候，他未能解决一个关键问题：当眼睛之暗室只能接收到颠倒和反转图像时，我们如何能看到直立的图像？因为，在心灵中的视觉并不依赖于对这些图像（这些图像类似于其所反映的客体）的被动的注视。“我们应该考虑到，除了图片之外，还有许多其他事物可以刺激我们的思想，例如，符号和词语，它们都与其所指示的事物不相像……没有任何图像必须在每个方面都相似于其所再现的客体——否则客体和它的图像之间就没有任何区别——但是，它们只要在某几个方面与客体相似就已经足够了。”¹

76

为了牢牢坚持这点，笛卡尔引用了透视艺术的证据：透视法通过一种逃避完美相似性的方法产生正确的视觉。使用同样的例子，20世纪的心理学家詹姆斯·吉布森区分了“视觉世界”（visual world）和“视觉场域”（visual field）。他指出：“遵循透视法的规则，圆圈通常更好地通过椭圆而不是别的圆圈再现出来；而正方形由菱形而不是别的正方形再现出来。”²他认为，在大脑中形成的图像是一个类似的读取符号过程，这些符号不是完美地复制外部现实。因此，是心灵而不是眼睛真正能够“观看”。

但仍然没有得到回答的问题是：身体观看的技艺（通过所谓的开普勒之冷眼来观看）和我们有意识的视觉的关系会是什么？难道实际的视觉不可信任，而心智（mental）的再现被认为是唯一真正的现实（对于这种现实，我们能拥有明确的、反思性的知识）？³笛卡尔如同柏拉图一样，对实际视觉的欺骗性怀有敌意吗？如果是这样的话，他为什么赞扬望远镜，毕竟它只是促进了实际视觉而已？

实际上，笛卡尔确实我们的身体器官所感觉到的事物和心灵所看到的事物之间寻求积极联系。这可以通过他臭名昭著地提到的松果

1 Descartes, *Optics*, pp. 89-90.

2 Ibid., p. 90.

3 关于在这点上的一个强烈论点，参看 Dalia Judovitz, "Vision, Representation and Technology in Descartes," in *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley, 1993). 朱多维兹 (Judovitz) 跟随梅洛-庞蒂，认为他用整个数学的、超脱性的、逻辑的视觉拟像 (simulacrum) 代替了真实事物。

77 体 (pineal gland) 体现出来, 这是在大脑中关于上述两种事物之间的互动的位置。但是他的观点让所谓的松果体显得更为怪异: “我甚至可以更进一步指出, 有时图像可以通过怀孕妇女的动脉一直传到子宫里的婴儿上, 并在那里形成这些胎记。这种现象将让那些有识之士感到惊讶。”¹ 虽然, 现代科学现在承认松果体事实上的功能是“一个独立于感觉系统的非视觉性光感受器, 它不是眼睛或任何其他感觉的一部分”², 但它不能完成笛卡尔所说的功能。作为思维物 (res cogitans) 和广延物 (res extensa) 之间的桥梁, 它很快被笛卡尔抛弃, 从而更赞成如尼古拉·德·马勒布朗士 (Nicolas de Malebranche) 的“偶因论”这些同样有问题的解决方案 (“偶然主义”引进了上帝的干预, 将其作为所谓的关联性事物)。

《屈光学》的另一个观点却显得非常充实。它基于两种视觉维度的区别: 一方面, 是看到位置、距离、大小和形状; 另一方面是看到光和颜色。在更传统的哲学词汇中, 这意味着主要特征和次要特征之间的差异。在现代科学光学的术语中, 它近似于用杆细胞 (rod) 观看 (杆细胞处理轮廓和图案) 以及用锥细胞 (cone) 观看 (它让我们对颜色和亮度敏感) 之间的区别。开普勒声称, 所有这些特征都存在于客体中然后被传送到正在等待的视网膜上。与开普勒不同, 笛卡尔声称, 颜色和光只是眼睛的身体构造的一种功能, 尤其是由光微粒旋转速度所刺激的视神经纤维。³ 我们不能假设以这种方式体验到的事物与触觉确认到的由广延物构成的真实世界之间存在着某种平行关系。这时, 欺骗和错觉是很难避免的。

78 然而, 距离、位置、大小和形状都既在心灵中也在世界中。为了证明这点, 笛卡尔再次求助于触觉的类比。

1 Descartes, *Optics*, p. 100.

2 Robert Rivlin and Karen Gravelle, *Deciphering the Senses: The Expanding World of Human Perception* (New York, 1984), p. 67. 他们进一步注意到松果体根据光的度数分泌出一种称为褪黑素 (melatonin) 的荷尔蒙, 这种荷尔蒙能够导致困倦, 同样也可以唤起性欲 (p.207)。另一种更流行的对松果体的出色新研究, 参看 “The Talk of the Town” column of *The New Yorker* of January 14, 1985. 仍没有人肯定笛卡尔关于松果体在视觉上的角色的看法。

3 Descartes, *Meteorology*, pp. 335f.

盲人拿着两根棒 AE 和 CE，我假设他完全不知道它们的长度，只知道两只手 A 和 C 的间隔，还知道角 ACE 和角 CAE 的大小。正如盲人可以通过上述所知的东西——好像通过自然的几何学一样——而知道点 E 的位置一样，同样，当我们的两只眼睛 RST 和 rst 望向 X 时，线条 Ss 的长度和两个角 XSs 和 XsS 的大小也使我们能够知道点 X 的位置。¹

这里的关键短语是“好像通过自然的几何学一样”，因为笛卡尔假设，能让盲人通过两根棒去感受距离的，是几何三角测量的智力过程，某种程度上该过程在我们合理构造的视觉中得到了复制。因此，我们不容易被距离、位置、形状和大小欺骗，因为在我们的无意识、先天的几何感，以及由广延物构成的世界的几何现实之间存在着一种对应。笛卡尔承认，我们并不总是能完全肯定这点，这是大脑在心灵与世界之间的干预造成的，或是神经并不能完美地运作而导致的。这些都解释了疯癫的幻觉和梦的幻象。但是，这些身体障碍可以通过扩展现实视觉的技术发明来缓解。因此，《屈光学》的最后四论是详尽地教导人们如何制造望远镜。

正如皮耶·德·费马、贝克莱主教和许多其他批评者迅速指出的一样，笛卡尔的观点中存在一个主要问题。他假设了心灵中有一种自然的几何学，并认为是欧几里得式几何学²；但这个观点不仅本身有问题，而且当它扩充到身体外面的世界时就更可疑了。由于笛卡尔无法预料到随后由康德完成的哲学的哥白尼革命（Copernican Revolution），他因此假定了一种心灵结构，然后认为它在一种镜像反映的方式上与外部世界是一致的。

几个最近的批评者认为，笛卡尔对知识相似性理论（resemblance

1 Descartes, *Optics*, p. 106. 笛卡尔与莱布尼兹在自然的几何学上分享着相同信念，但后来的思想家，如莫利纽兹和洛克反对这种看法。对此的讨论参看 Colin Murray Turbayne, *The Myth of Metaphor* (Columbia, S.c., 1970), pp. 109f.

2 如果埃文斯是正确的话，与触觉的类比说明了笛卡尔仍受希腊触觉传统的影响，而不是现代视觉传统。但正如埃文斯自己在《艺术与几何》（*Art and Geometry*, p.101）中提到，开普勒认为线条最后会在无限之点上相遇。不仅笛卡尔在这方面追随开普勒，他也是吉拉德·笛沙格（Gerard Desargues）的好友，后者第一个看到圆锥曲线（conic section）和透视法是相似的。

theory) 的批评和对引进符号知识(这种知识需要用心灵去阅读)的支持意味着他正处于巨大的认知型转变(epistemic shift)前沿,福柯在《事物的秩序》(*The Order of Things*)中将这种转变描述为从相似性(resemblances)或类似性(similitudes)转移到再现(representation)。¹ 心灵中的图像因此是知觉的判断(judgments),而不只是拟像(simulacra)。它们涉及语言的干预,要求以正确的方式阅读它;这个洞察本身在《屈光学》自身的修辞中被重复,毫无疑问,这是无意之举。因为,正如德·塞托指出,笛卡尔在一个自我指涉的“我说”(je dis)和一个更客观的“你看”(vous voyez)之间摇摆。² 这样,他复制了《谈谈方法》中存在的同样矛盾;在这本书中,他使用了展示性的修辞(我将“如同在画中一样在这里展现我的生活”)和叙事性的修辞(“我只是建议这项工作。它可以是一个历史——或者如果你愿意,一个寓言”),而且两者出现在同一页上。³ 换言之,我们可以认为, 80 通过从相似性转移到再现,笛卡尔为一种非视觉性的、语言导向的判断认识论(epistemology of judgments)打开了一扇门。

但是,虽然许多后来讨论再现的理论家会将符号系统思考为传统的和自我指涉的,但笛卡尔仍然是一个十足的本体论上的实在论者,相信一种强的符合观的真理理论,即心灵的自然几何学(也可称其为知性符号系统)与自然世界中的几何学一致。像与他非常类似的阿尔伯特式的透视主义者一样,他对于将一种特定视觉实践自然化并将其抽离出历史之外的做法没有任何疑虑。

从“后视之明”的角度来看,我们很容易发现笛卡尔视觉理论的矛盾、不足和“盲点”。它不仅基于无法辩护的类比推理上(而非建立在它本应解释的演绎法上),而且它在光之传播的无时间性上、松

1 John W Yolton, *Perceptual Acquaintance: From Descartes to Reid* (Oxford, 1984); Joel Snyder, "Picturing Vision"; and Charles Lemore, "Descartes' Empirical Epistemology," in *Descartes: Philosophy, Mathematics and Physics*, ed. Stephen Gaukroger (Brighton, 1980).

2 Conversation with Michel de Certeau, Paris, March, 1985. 对笛卡尔修辞的另外一个讨论, 参看 Ralph Flores, "Cartesian Striptease," *Substance*, 39 (1983), pp. 75-88.

3 Descartes, *Discourse on Method*, p. 5.

果体的功能上和其他更细微的细节上有失误；这些细节包括：笛卡尔认为，阿基米德（Archimedes）的巨大镜子能够焚烧遥远船只是不可能的，但我们现在都知道这是可能的。¹ 这些错误让许多后来的批评者忽略了他的解释和理论价值。

然而，笛卡尔对现代视觉中心主义的主导倾向的贡献，特别是在法国故土上，确实影响深远。我们似乎可以假设，这种影响的主要来源，正是他论点的模棱两可性。正如人们经常认为的那样，如果笛卡尔可以成为理性主义和感官主义（sensationalist）哲学的证据，也可以同时被唯心主义者和唯物主义者占有，那么，他同样能促进思辨哲学和经验哲学的视觉概念发展。尽管他宣称其哲学的二元论，但他哲学中的镜像反映元素（specular element）可以促进一种终极的同一性一元论。即使后来对笛卡尔的那些解读发现了语言的中介性，但他所设定的先天内在观念仍被最广泛地阐释为心灵之眼可“清晰分明地”看到的事物。毫不奇怪，他的很多宗教追随者，如马勒布朗士，能够复活灵性的光之形而上学（这是早期神学家，如格罗斯泰斯特 [Grosseteste] 的哲学的典型特征）；而其他追随者能够将他对望远镜的赞美作为对其经验主义观点的激励。

81

此外，笛卡尔二元论之所以特别有影响力，是因为它强调了无身体的（disembodied）眼睛的价值，这是现代科学和阿尔伯蒂式艺术所共享的观点；卡斯滕·哈里斯（Karsten Harries）将此眼睛称为“天使之眼”（angelic eye）²。不管笛卡尔的哲学是以思辨主义的还是观察主义的伪装出现，它证明了一种完全是旁观性的（spectatorial）而不是投入性/肉身性的（incarnated）眼睛，是一种一眨不眨的固定凝视（gaze）而非快速瞥看（glance）的眼睛。笛卡尔本人在《谈谈方法》中已经预想到这种阐释，在书中，他开展了有名的思想实验，假设自己没有身

1 Descartes, *Optics*, p. 147. 对他信念的反驳，参看 Goldberg, *The Mirror and Man*, p. 181。

2 Harries, “Descartes, Perspective, and the Angelic Eye”. 哈里斯 (Harries) 认为，这样的一只眼睛——超越性的，超越所有的视觉的——对于凡人并非完全没有根据，这体现在它表现了一种人类能从某个他人视觉去观看事物的能力。

体。这个实验让他得出了这样的结论：“这个我——我的灵魂，通过它，我才是我的所是——完全不同于身体：而且比身体更容易理解。”¹ 笛卡尔称自己的哲学追求的是一个旅程，在其中他试图在世界的事情中“成为一个观众（spectator）而不是一个演员（actor）”²；在吉布森的意义，这样的笛卡尔将视觉世界还原到了一个视觉场域，并把身体作为了这个场域中的客体。

正是在这个问题上，20 世纪对笛卡尔透视主义的现象学批评者，如海德格尔（Heidegger）和梅洛-庞蒂，将挑战他的视觉版本，而像伊利格瑞这样的女性主义者将谴责他哲学中的性别偏见。³ 他们的争论是建立在柏格森（Bergson）早期对笛卡尔倾向空间性而非时间性的本体论的批评上，这些争论启发了一种质疑现代视觉中心主义其他维度的话语。这些被质疑的维度尤其包括典型的笛卡尔姿态：拒绝听取过去的声音，而只相信人们能够“用自己眼睛看到的”事物。由于启蒙运动在很大程度上以同样的态度为前提，反视觉中心主义话语往往采取一种具有自我意识的反启蒙（Counter-Enlightenment）语调。然而，在这里，我似乎过早说出了这些观点，因为在分析 20 世纪对视觉的批评之前，我们必须更清楚地看到其攻击目标是什么。为了做到这点，我们必须首先看到：视觉中心主义在法国的地位长期以来正得益于笛卡尔哲学这个起点。

1 Harries, “Descartes, Perspective, and the Angelic Eye” .

2 Ibid., p. 24.

3 Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian G. Gill (Ithaca, N.Y., 1985), p. 180。对笛卡尔观点的其他女性主义批评（这种批评更多受到客体关系理论的影响而非法国精神分析的影响），参看 Susan R. Bordo, *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture* (Albany, N.Y., 1987)。

2

启蒙辩证法

如果我能够改变我存在的性质，变成一只活的眼睛，我会自愿地作出这种交换。

——让-雅克·卢梭《新爱洛伊丝》中的沃尔玛¹

科学和艺术的一般系统是一种迷宫……我们知识的百科全书式安排……将哲学家置于一个有优势的观察点，可以说，这是高于这巨大迷宫的点，由此他可以同时感知科学和艺术的原理。从那里，他可以一瞥其思索的客体，以及让这些客体成为可能的运作……这是某种世界地图，显示了主要的国家、其位置和它们的相互依赖，这是直接从一个地方通向另一个地方的道路。

——让·勒朗·达朗贝尔（Jean le Rond d'Alembert）²

如果摄影被批准在一些艺术活动中代理艺术，那么很快它就会全然取代或腐化艺术，这是由于它的自然盟友，大众的愚昧导致的……如果一旦它被允许侵入无形的和想象力的领域，入侵任何人们从灵魂中给予其价值的事物，那么灾难就会降临在我们身上！

——夏尔·波德莱尔（Charles Baudelaire）³

“什么是观念？”伏尔泰在他的《哲学词典》（*Philosophical Dictionary*）中间道。“这是一个图像（image），”他立即回答说，“它印在我们的大脑中……最为抽象的观念是所有我觉察到的对象产生的后果……我之所以拥有某些观念，仅仅是因为我的头脑中拥有图像。”⁴在这些简单命题中（它在表达上带着伏尔泰独特的自信语调），有
84 两种东西极为明显：启蒙运动受到笛卡尔视觉中心主义的知识理论的影响，以及启蒙运动和这种理论之间的距离。

1 Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, part 4, letter 12, in *Oeuvres complètes* (Paris, 1959), vol. 2, p. 491.

2 Jean le Rond D'Alembert, *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*, trans. Richard N. Schwab and Walter E. Rex (New York, 1963), pp. 46-47.

3 Charles Baudelaire, "The Modern Public and Photography," in *Classic Essays in Photography* ed. Alan Trachtenberg (New Haven, 1980), p. 88.

4 Voltaire, *Philosophical Dictionary*, ed. and trans. Theodore Besterman (New York, 1972), p. 236.

像笛卡尔一样，伏尔泰使用“观念”（idea）去指代人类意识中的内部再现，即心灵之眼中的图像。观念不再是主体心灵外部的客观现实，如柏拉图理念（Eidos）。伏尔泰因此与笛卡尔分享着一种意识和物质的二元论。他也同意，我们观念之真理的最终根源是上帝，但他承认，他没法知道上帝如何为确保那样的结果而行动。伏尔泰还进一步和笛卡尔的信念相同（虽然这个引用段落没有明确说明），认为如果在心灵中的观念是清晰明了的，那么它们可以用清晰的文风表达出来，特别是用启蒙哲学家（philosophes）思想所认为的最清晰的语言：法语。¹

但与笛卡尔不同，伏尔泰遵循弗朗西斯·培根（Francis Bacon）、约翰·洛克（John Locke）、艾萨克·牛顿（Isaac Newton）的观点，他还遵循所谓的感官主义传统，这种传统声称只有对外部物体的感知而不是先天的直觉演绎法才是我们观念的源泉。伊恩·哈金（Ian Hacking）恰当地总结了这种差异：“笛卡尔的知觉是对心灵中全然透明的客体的主动呈现。而实证主义是观看在不透明、不可渗透的‘物理客体’上光线被动生硬的照射，这些客体本身是被动的，对观察者是冷漠的。”²一旦心灵中剩余的、洛克指派的反思活动功能减少后——正如这种功能被大卫·休谟（David Hume）、艾蒂安·博诺·德·孔狄亚克（Étienne Bonnot de Condillac）和其他启蒙哲学家削减了一样——我们称之为观察的视觉传统因而很大程度上取代了思辨的传统。虽然

85

1 安托万·瓦罗尔（Antoine Rivarol）1784年的著名论文《论法语的普世性》（*De l'universalité de la langue française*）认为“凡是不清晰的东西都不属于法语”。一句有名的法国谚语是“凡是深思熟虑的事物都可以清晰地表达出来”（“ce qui se conçoit bien s'exprime bien clairement”）。对18世纪迷恋清晰文风的讨论，参看 Priscilla Parkhurst Clark, *Literary France: The Making of a Culture* (Berkeley, 1987), chap. 5; 和 Daniel Mornet, *Histoire de la clarté française: Ses origines, son évolution, sa valeur* (Paris, 1929)。由于其假定的清晰性，法语被作为一种“普世的语言”；关于20世纪对这种法语持续重要性的讨论，参看 David C. Gordon, *The French Language and National Identity (1930-1975)* (The Hague, 1978)。瓦尔特·翁（Walter J. Ong）将这种现代对明晰性和分明性的崇拜追溯到拉米斯主义（Ramist）逻辑对视觉的倾向，参看他的 *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue* (Cambridge, Mass., 1983), p. 280。

2 Ian Hacking, *Why Does Language Matter to Philosophy?* (Cambridge, 1975), p. 33。在这里，“实证主义”是另一种表达“感官主义”的方式。伊恩·哈金引用了福柯在《临床医学的诞生》（*The Birth of the Clinic*）中对从笛卡尔主义中偏离的现象的讨论。

诸如夏尔·德·塞孔达（Charles de Secondat）、孟德斯鸠男爵（Baron de Montesquieu）和德尼·狄德罗（Denis Diderot）等各种人物身上，这样的残余是显而易见的——但此类元素在与启蒙后期上升的一种更不妥协的感官主义（sensationalism）的战争中失败了。

然而，我们还必须强调的是，在启蒙时代（siècle des lumières），一种视觉中心主义的倾向仍旧心照不宣地延续着。笛卡尔和受洛克影响的哲学家仍旧依赖一种将心灵看作一个暗室的概念。¹两者都可以用苏格兰哲学家托马斯·里德（Thomas Reid）的话来形容：“在所有称为五官的功能中，毫无疑问视觉是最高贵的。”²两者都坚持相信明晰性（lucidity）和理性（rationality）之间的联系，这给予了启蒙运动以名字。而且，两者都不信任另外一个主要的竞争性感觉器官——耳朵——提供的证据，认为这个器官只是吸收不可靠的“道听途说”。正如其中一个最杰出阐释者正确地总结的一样：“这是启蒙运动的世纪，它观看的事物笼罩在运用理性的心灵散发出的敏锐清晰的光中，这个心灵的过程似乎已经紧密地类似于那些观看中的眼睛。”³

这是出现在《自由之发明》（*The Invention of Liberty*）中名为“观看的艺术”（*The Art of Seeing*）的一节的最后一句，其作者是斯塔罗宾斯基；没有任何研究18世纪的学者可以忽略他对视觉主题的探索。他一生中写了很多有影响力的著作，最引人注目的是《孟德斯鸠论孟德斯鸠》（*Montesquieu par lui-même*）、《活的眼睛》（*The Living Eye*）、《1789：理性的象征》（*1789: The Emblems of Reason*）、《让-雅克·卢梭：透明与障碍》（*Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*）和《自由之发明》。⁴在这些作品中，斯塔罗宾斯基锐利

1 关于洛克对此隐喻的使用，参看其 *Essay Concerning Human Understanding*, ed. A. C. Fraser (Oxford, 1894), pp. 211-212。

2 Thomas Reid, *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense* (Edinburgh, 1801), p. 152.

3 Jean Starobinski, *The Invention of Liberty, 1700-1789*, trans. Bernard C. Swift (Geneva, 1964), p. 210.

4 Jean Starobinski, *Montesquieu par lui-même* (Paris, 1953); *The Living Eye*, trans. Arthur Goldhammer (Cambridge, Mass., 1989); *1789: The Emblems of Reason*, trans. Barbara Bray (Charlottesville, Va., 1982); *Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*, trans. Arthur Goldhammer (Chicago, 1988)。关于他作品的完整的文献目录，参看 *Pour un Temps/Jean Starobinski*, ed. Jacques Bonnet (Paris, 1985)。对它们重要性的讨论，参看其中收入的文章，还可以参看 Philippe Carrard, “Hybrid Hermeneutics: The Metacriticism of Jean Starobinski,” *Stanford Literature Review*, 1, 3 (Fall, 1984)。

地探索那个时代的文学、绘画、建筑和政治中的视觉主题的每个细节。事实上，由于斯塔罗宾斯基是一个提供了如此大量信息的导游者，因此他在 20 世纪视觉话语中的地位有时候不可避免地被遗忘了。重新回想他的重要性不仅能够定位他分析的重要性，而且为最近法国思想反视觉倾向的任何过分总体化的论点提供了一个警惕性的反例。

斯塔罗宾斯基是所谓日内瓦文学批评学派中最显赫的成员之一，这个学派的其他杰出人物包括马塞尔·雷蒙德（Marcel Raymond）、阿尔伯特·贝金（Albert Béguin）、乔治·普莱特（Georges Poulet）、让-皮埃尔·理查德（Jean-Pierre Richard）和让·鲁塞（Jean Rousset）。¹ 他们有时被称为生成的（genetic）或现象学的（phenomenological）批评者，他们将作者的意识作为主要的探究对象，文学被理解为一种意识。根据 J. 希尔斯·米勒（J. Hillis Miller）——他自己曾与这个学派有关系——寻求透明性（transparence）是他们批评的一个根本方面。“通过看穿每个作者，通过照亮作者作品中表达的意识的一种品质的私密原因，我们于是得到了一种透明性。”² 他指出，斯塔罗宾斯基“从他最早的作品开始，就被身体和世界密度的完美智力化的梦想困扰着。在这种转变中，心灵变成了一种清澈的透明性，朝着一个变得透明的世界开放”³。

不难看到，这样的—个目标将斯塔罗宾斯基与许多杰出的、倡导反视觉中心主义的知识分子分离开来。⁴ 虽然斯塔罗宾斯基绝不是没有意识到启蒙运动中视觉复杂的辩证法，但他从来没有表现出像同时代

87

1 对这个学派的讨论，参看 Sarah Lawall, *Critics of Consciousness: The Existential Structures of Literature* (Cambridge, Mass., 1968)。

2 J. Hillis Miller, "The Geneva School," in *Modern French Criticism: From Proust and Valéry to Structuralism*, ed. John K. Simon (Chicago, 1972), p. 294.

3 *Ibid.*, p. 300.

4 Jean Molino, "La relation clinique ou Jean Starobinski dans la critique," in *Bonnet*, pp. 64-65. 这篇文章将他的作品中阿波罗一样的明晰性与更黑暗的萨特哲学对立起来。但我们要注意到，在某种方面上，斯塔罗宾斯基追随萨特。因此，莎拉·拉沃尔（Lawall）注意到：“也许斯塔罗宾斯基对视觉的分析赞成很多文学态度，但它的态度是典型的存在主义，因为它集中讨论了‘存在’与‘假象’（seeming）、选择与行动，而不是讨论作品或形式的结构。”（p.184）对于这本书中讨论到的主流话语中的其他任务，斯塔罗宾斯基保持了一定的距离。他似乎任何时候都不投入到福柯、德里达或甚至拉康之中，这对于像他如此深刻地受精神分析影响的人来说是非常令人吃惊的。

思想家一样的对凝视的深刻怀疑。因此，在《活的眼睛》的介绍中，他观察到，观看（*le regard*）最初指的是“期望、关注、警惕、考虑和守卫”，并得出结论：“我们很难保持眼睛的张开，很难欢迎那些将我们挑选出来的目光。但确实，对于批评者，如同对整个认知事业一样，我们必须说：‘看，这样你就可以反过来被看到。’”¹ 因为斯塔罗宾斯基比其他许多当代法国思想家更倾向于维持启蒙运动的视觉维度，因为我们将有必要引用其他资源来平衡我们的分析，在这点上，我们得益于他的许多开创性努力。

任何关于启蒙时代的解释都必须从阿波罗式的太阳王路易十四的统治开始。他的宫廷同时是一个剧场和一个景观，炫目地展示了肤浅的辉煌，这对于外来者是让人迷惑的，但对于那些知道如何读懂其意义的人来说却是可以理解的。在这里，廷臣学会了解码那些作为信号一样展示出来的身体姿势和服装中关于权力、区分和等级结构的符号。²

88 在这里，服装越精细，扑粉假发（*powdered wig*）越高，涂粉的脸蛋越人工，那么通常声望就越显赫。正如路易·马林（*Louis Marin*）指出，在这里，国王——或他的“第二个身体”——是再现的透视场域的一个焦点，它来自基督教的圣餐传统，以在皇家形象上授予一种神圣的在场。³

在一个厚板玻璃、眼镜和室内照明的制造都取得材料上的突飞猛进的世纪中，那种在社会环境中去观看和被看的能力都得到显著提高。⁴ 当让·巴蒂斯特·科尔贝（*Jean Baptiste Colbert*）打破了威尼斯人

1 Starobinski, *The Living Eye*, pp. 2, 13.

2 在意大利文艺复兴期间，巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内（*Baldassare Castiglione*）已经为廷臣如何在视觉展现中生存做好了准备。在 *The Book of the Courtier*, trans. Charles Singleton (Garden City, N.Y., 1957), 中，他建议他们使用“得体的方式、合适的姿势和机智的创意来吸引观众的目光，就像磁石吸引铁一样”（p.72）。

3 *Louis Marin, Portrait of the King*, trans. Martha M. Houle, Foreword by Tom Conley (Minneapolis, 1988)。马林（*Marin*）指出，皇帝的专制主义是建立在对“国王效果”的视觉生产上，这通过一切来进行，从肖像、勋章到几何学家的巴黎地图。即使关于路易十四统治的历史叙述也在一种偶像化的（*iconic*）再现得到高潮。“第二个身体”是指此经典研究：Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theory* (Princeton, 1957)。

4 关于材料变化的讨论，参看 Philippe Perrot, *Le travail des apparences: Ou les transformations du corps féminin XVIII^e-XIX^e siècle* (Paris, 1984), p.63。

在镜子上的垄断时，路易十四可以在凡尔赛宫中拥有前所未有的镜厅（Galerie des Glaces）、所谓的重复之镜（glaces à répétition，有着无限反射的前景镜），后者成为贵族室内装饰的主要项目。¹ 值得注意的是，法国古典主义时代伟大的几何花园是为了愉悦眼睛而不是取悦仍未得到欣赏的鼻子而设计的。² 夜晚，凡尔赛宫的花园被 24 000 支蜡烛照亮，³ 这个场景仅被只有节日使用烟火产生的更耀眼效果所超越。

除了景观，专制主义国家还知道如何发展视觉监控技术。⁴ 根据沃尔夫冈·施菲尔布什（Wolfgang Schivelbusch）的记载，巴黎在公共场合命令安装数千个新灯笼，“附在横跨街道的线缆上，这样它们能够挂在街道中间，就像小太阳一样象征着太阳王”⁵。他所谓的“秩序的光照”伴随着“节日的光照”。

89

关于璀璨的宫廷生活，最出色的文学记录者是皮埃尔·高乃依（Pierre Corneille），他的戏剧精彩地捕捉了斯塔罗宾斯基所谓的“观看之权力”（*puissance de voir*）。⁶ 高乃依的主角们通过光荣地实现为自己创造的图像 / 形象（images）来实现自我身份，他们与整个世界一起这样行动，将世界作为其认可的见证。在辉煌的凡尔赛宫场景中心是国王自己，高乃依将他称为既像神一样是所有光的来源，也是可以看见一切的眼睛，他是一个卓越的镜像同一性（*specular identity*）的人物。

相对高乃依的剧场，让·巴蒂斯特·拉辛（Jean Baptiste Racine）的剧场对视觉体验少了胜利性的肯定。他那担心成为他人观看对象的詹森主义（*Jansenist*）的焦虑，使他创造了一个怨恨的剧场，在其

1 Benjamin Goldberg, *The Mirror and Man* (Charlottesville, Va., 1985), p. 173.

2 Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille : L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles* (Paris, 1982), p. 95.

3 Wolfgang Schivelbusch, *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, trans. Angela Davies (Berkeley, 1988), p. 7.

4 德国专制主义国家强调管理平民，它同样强调发展视觉控制的方式。后者被克里斯蒂安·沃尔夫（Christian Wolff）统治性的理性主义哲学中视觉的主导地位所强化，对此的讨论，参看 Howard Caygill, *Art of Judgement* (Cambridge, Mass., 1989), p. 182.

5 Schivelbusch, *Disenchanted Night*, p. 86.

6 Starobinski, *L'oeil vivant: Essais* (Paris, 1961) p. 43. 关于高乃依和拉辛（Racine）的文章并没有收入在英译本中。

中被看到的不是荣耀而是羞耻的标记。拉辛的人物生活在阴影中，这阻碍他们获得一个稳定而透明的身份。他使用动词 *voir*（看见），这暴露了对一种伴随着视觉体验而来的无法满足之欲望和无法解决之恐惧的意识。对于拉辛，日光的明亮表示的不仅仅是可见性；这也意味着斯塔罗宾斯基所说的 *le regard absolu*（绝对的观看）——这个短语后来被用在萨特¹ 身上——这是上帝或太阳的审判之眼。

90 如果旧制度（*ancien régime*）的剧场暴露了一种在视觉平静和视觉焦虑之间的摇摆，那么 18 世纪的哲学家在理论化的过程中也是如此。斯塔罗宾斯基暗示道，孟德斯鸠，类似于高乃依对视觉体验的积极态度，特别是从远处感知其客体。非常讽刺的是，孟德斯鸠死的时候是一个盲人；他曾从对尽可能巨大的场景进行全景式上帝之眼一样的观看中寻求乐趣。对他来说，“证据是一种观看事物样貌之快乐。理性和明晰度——最卓越的经典美德——不仅被定义为一种知识类型，而且也是一种幸福类型；它们保证了远距离地运用视觉和抓取出事物的形式，直到后者变得融为一体……当面对观看的问题时，孟德斯鸠不再宣扬节制：对于我们的灵魂，幸福在‘转瞬即逝的极限中’，在‘延长其在场范围中’”²。他的理解方法是建立在对世界的瞬间感受中，这让他更接近笛卡尔——笛卡尔错误地认为光是即时传递的——而不是牛顿。因此，顺理成章的是，孟德斯鸠被当作客观的社会科学之父，一个因寻求社会和政治永恒形式的人物而广受拥戴。从另一个角度来看，孟德斯鸠无阻碍的全景视觉（*panoramic vision*）可比作贵族的乡村住宅精心培育的远景；这样的住宅通常有所谓的透光空隙（*claire-voie*，英国人称之为“哈哈”[*ha-ha*]），用沟渠而不是围栏让牲畜远离房子，以保证一种无阻碍的视野。³ 虽然孟德斯鸠从对社会和自然之景观的主权性概观中得到了快乐，但孟德斯鸠仍旧是一个观众，只是用凝视的

1 François George, *Deux Études sur Sartre* (Paris, 1976), pp. 303f.

2 Starobinski, *Montesquieu par lui-même*, p. 35.

3 D. G. Charlton, *New Images of the Natural in France: A Study in European Cultural History 1750-1800* (Cambridge, 1984), p. 34.

方式远远地参与到客体中。

或者说，他至少看起来是这样的，尤其当他与一个非常不同的人物对比起来时。这个人物在某种程度上深化和复杂化了拉辛的传统，他就是让-雅克·卢梭。甚至比孟德斯鸠对眼睛的关注更甚，卢梭在眼睛中投入的精力体现出充满激情的个性维度。他对透明性的寻求不仅要揭示世界的真理，而且要体现他自身的内在真理，他的本真自我。在斯塔罗宾斯基对卢梭之意识的著名现象学描述中，这种对水晶般清晰性的奋斗显示出多种形式，并且遇到了许多障碍。卢梭的最初冲动可能来自日内瓦加尔文主义传统的“圣观”（holy watching），卢梭的这种冲动是为了恢复人类在上帝面前的透明性。虽然卢梭认为人类沦入了不透明性（opacity）中是幸运的堕落，¹因为这让人能得到一种回头时的喜悦，但是其反面，即透明性，在一个世俗时代中则显得复杂；现在人类不是让上帝之眼看到，而是必须彼此变得透明，并且每个个体呈现给别人的透明度不能低于呈现给自己的透明度。卢梭渴望解除表象的面纱、揭示下面的本质真理的欲望是如此激烈，以至于斯塔罗宾斯基毫不犹豫地认为，此欲望与柏拉图的欲望相当。²

91

在努力实现这个目标的过程中，卢梭考虑了许多权宜之计。有时，他将自己比作神圣的、无所不知的眼睛，这使《新爱洛伊丝》中的沃尔玛梦想成为活的眼睛（oeil vivant）。在这里，看到一切事物的行为伴随着一种全然不可见的幻想——类似于让-玛丽·阿波托利戴描述的在统治结束时路易十四变形的角色。³而在其他时候，卢梭渴望成为所有眼睛的瞩目焦点，将内心的自我完全暴露在他人的审判注视中。然而，在偷窥和暴露这两种互补倾向之间摇动没有给卢梭带来真正的

1 Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau*, p. 135. 关于在 18 世纪末和 19 世纪初思想中无处不在的“幸运的堕落”的主题，参看 M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York, 1971)。

2 Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau*, p. 76。

3 Jean-Marie Apostolides, *Le roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV* (Paris, 1981), p. 128. 他认为 1674 年的节日标志着一个从“在视觉展示中的国王”到“国王作为一个监控网络缺席中心”的转变。

缓解，他就像拉辛剧中的人物一样在“绝对的观看”前处于焦虑中。¹

92 卢梭认为，他所看到的巴黎沙龙社会虚伪而肤浅，此类社会通常被女人占领，经常得到哲学家的光顾，卢梭对此非常厌恶。卢梭经常通过孤独地探索“本真”的自我或孤独地欣赏（或者更好地说：远眺）田园牧歌的自然美景而寻求安慰。²他扭转了笛卡尔和洛克提到外部世界时使用的相机暗室之隐喻，将这样的隐喻用于他的灵魂中，迫切地把灵魂的黑暗角落展示给世界。他退出社会没有多久就感到不满，于是热切地梦想一种新社会秩序，在其中人类将完全对彼此的凝视开放，一个彼此得益而没有排挤或压迫的监视乌托邦。

卢梭承认，人性缺乏完全实现这个乌托邦的手段。因为，通过追随圣奥古斯丁和马勒布朗士，他相信人不能是自己的光源。这种无能对于卢梭而言意味着语言中介的必要性，意味着需要用符号打断凝视的单纯互惠性。但在这里，他也梦想着恢复一种原始的、自然的语言，在其中，现代语言的传统障碍及其非人格化的一般概念将能够得到克服。卢梭认为，另一种实现即时性/直接性(immediacy)的方法是音乐，尤其是其旋律可以直接抵达听众的心中。因此，其他感觉可以帮助视觉，克服获得透明性时遇到的障碍。

93 这样的音乐是节日(festival)一个内在的组成部分，卢梭用这样的节日来反对他极为讨厌的肤浅和虚幻的剧场。正如斯塔罗宾斯基所言：“剧场相对于节日，如同不透明性相对于透明性。”³不像剧场将观众与演员分开一样，节日是一个完全参与的模式。剧院上演的是虚幻事物，并且吸引着观众的感官，而节日在露天场地中提供了一种健康的道德体验。节日不只是一种单纯的再现（卢梭对美学和政治再现的敌意是柏拉图式的），而是一种纯粹的在场，它自身就是一个目标，

1 在 *Jean-Jacques Rousseau*, p. 251 中他使用了这个词语，将它与一种神圣绝对性的希望联系起来。

2 正如查尔顿(D. G. Charlton)注意到，对于卢梭，“视觉”不仅是（或主要是）“观看”，它的“田园式的目光”(pastoral vision)同时牵涉到这个词语其他意味着想象、洞见，甚至一种预言类型之梦的意思。他关注的不是“回归到自然”，回归到一个“黄金时代”的过去，而是关注一个田园牧歌的世界，将其作为一个可能的、我们希望的将来“图像”(p.40)。

3 *Starobinski, Jean-Jacques Rousseau*, p. 95. 关于卢梭对剧场批评的讨论，参看 *Starobinski, Jean-Jacques Rousseau*, p. 95.

它是灵魂之间不经过任何事物中介的团契。因此，节日在《新爱洛伊丝》中最引人注目地呈现在葡萄酒收获中，可以在爱国团体中找到对应，此类团体体现着从《社会契约论》（*The Social Contract*）中发展而来的公意（*General Will*）。

卢梭对节日之完全透明性的赞美是如此热情，以至于德里达可以延伸斯塔罗宾斯基的观点，认为视觉本身在那里不再享有特权。

这是一个这样的地方，在那里，观众由于将自身呈现为景观，因此不再是一个观看者（*voyant*）或偷窥者，他会在心中抹除演员和观众、被再现者和再现者、被看的物体和观看的物体之间的区别……户外露天是声音的元素，一种呼吸的自由，在这里没有什么会分裂成碎片。¹

也就是说，除非在观看主体和可见对象之间有一道裂缝，除非差异性削弱了镜像的统一性（*specular unity*），除非在节日无限重复之镜中存在着某些可以看到的東西，否则，世界上不存在真正的视觉体验，而只有一个纯粹透明性的有问题的模型，德里达声称这种纯粹的透明性是心照不宣地基于言说词语的所谓在场（*presence*）。在卢梭的作品中，启蒙对视觉的神化因此矛盾地走向它的反面。

不管德里达将完美的透明性等同于秘密地将声音特权化的观点是否全然具有说服力，但它确实有助于解释卢梭在视觉问题上的态度是含糊的（正如他对主流启蒙运动的很多观点的态度是含糊的一样）。而且，它有助于理解接下来的内容。因为，卢梭对纯粹在场的崇拜启发了斯塔罗宾斯基所谓的“偶像破坏的节日”（*the festival of iconoclasm*），²在这种节日中，法国大革命激进分子针对图像和它们诱人的力量有时候表达出矛盾的情感。雅各宾派（*Jacobins*）像他们之前的清教徒一样，急切地摧毁对宗教和政治权威中被否定的象征符号

94

1 Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, 1976), pp. 306 and 308.

2 Starobinski, *The Invention of Liberty*, p. 100.

的崇拜。¹他们也禁欲地哀叹，视觉景象让人分心，最突出的是那些围绕着旧制度的皇位和祭坛的景象。他们也不喜欢革命前巴黎那些女性主导的沙龙的肤浅光辉。²只有当宗教和贵族艺术作品被去语境化成为可能，以及 1793 年 8 月卢浮宫变成公共博物馆之后，国家艺术遗产才有机会在雅各宾派的狂热中存活下来。

不可避免的是，偶像破坏的节日（iconoclastic festival），那种纯粹的灵魂团契，比革命者最初认为的更难以实现。他们不是去除景观，不是消灭剧场，³不是依赖于声音的纯粹在场，而是创造了一种新的革命性想象，这种想象和他们试图推翻的想象一样，是视觉中心主义的。阿波罗式的太阳王被“革命的太阳神话”所取代。⁴事实上，君主自身现在是监视的受害者，我们可以在路易十六逃往瓦雷纳（Varenes）时被一个爱国者认出的故事中清晰地看到这点，因为这个爱国者是通过纸币上的路易十六雕刻肖像而认出他的。对全视式旧制度的灯笼的捣毁实际上很快被其革命性等价物取代了。⁵狄奥根尼（Diogenes）用灯笼的光去说明他对真理的追寻，这很快变成新秩序最喜欢的象征符号。⁶

95 因此，最近观察者称革命为“剧场世界”（*theatrum mundi*），在这个

1 Stanley J. Idzerde, “Iconoclasm During the French Revolution,” *American Historical Review*, 60, 1 (October, 1954), pp. 13-16.

2 关于他们对贵族沙龙以及它们的视觉性排场的拒绝，而喜欢一个更加以语言为主导的中产阶级公共空间的研究，参看 Joan B. Landes, *Women and the Public Sphere* (Ithaca, 1988)。该作品指出，雅各宾派对旧制度“图像景观性”（iconic specularity）的反应与他们在公共领域对女性的敌意联系在一起。关于相似论述，参看 Marie-Hélène Huet, *Rehearsing the Revolution: The Staging of Marat's Death*, trans. Robert Hurley (Berkeley, 1982)。

3 事实上，剧场在法国大革命期间非常繁荣。参看 Beatrice F. Hyslop, “The Theater during a Crisis: The Parisian Theater during the Reign of Terror,” *Journal of Modern History*, 17 (1945), pp. 332-355。

4 Starobinski, *1789: The Emblems of Reason*, pp. 40f.

5 Schivelbusch, *Disenchanted Night*, p. 113。捣毁灯笼，然后革命派恢复了灯笼的光照，这样的同样循环出现在 1830 年的革命中。

6 参看 Klaus Herding, “Diogenes als Bürgerheld,” in *Im Zeichen der Aufklärung: Studien zur Moderne* (Frankfurt, 1989)。对狄奥根尼的不同解读（这种解读让他成为一个肯定身体、反对理论的批判型犬儒主义 [cynicism] 传统的创建者），参看 Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, trans. Michael Eldred (Minneapolis, 1987)。这个狄奥根尼可以被视为巴塔耶的僭越性反视觉中心的先驱，这将在第 4 章中讨论到。

舞台中，主角的行为在“众目睽睽”（sous les yeux）下表演着。¹

但是，在那个舞台上呈现的东西并不是清晰明显的。根据阿波托利戴，皇子的形象被“纯粹的抽象性 [所取代]：正义、博爱、自由、平等，革命者轮流将它们展示出来”²。但是，如何让抽象性变得可见？洛克和孔狄亚克的严谨研究者，J. B. 撒拉维尔（J. B. Salaville），谴责试图创造一个象征（imagery）作为纯粹的偶像崇拜对象。³但是其观点的不切实际性不能说服任何人，而且革命很快就找到了其视觉风格。它主要的方式是修复古希腊和罗马的模式，这由伟大的画家、雅各宾派的激进分子雅克-路易·大卫（Jacques-Louis David）精心操纵。⁴作为罗伯斯庇尔（Robespierre）最高主宰者节的主办人，他协助建立了一个新的偶像：理性。⁵大卫在他创作的关于奠基宣誓作品中，即关于罗马的宣誓作品《罗马人荷拉斯兄弟之誓》（*The Oath of the Horatii*）和现代宣誓作品《网球厅宣誓》（*Tennis Court Oath*），⁶即使是描述对革命口头宣誓忠诚的瞬间也给予这种视觉形式。其他的视觉象征符号采纳了共济会的传统，后者吸收了诸如古埃及象形文字等资源。⁷所谓的全知

96

1 Joseph Butwin, "The French Revolution as *Theatrum Mundi*," *Research Studies* 43,3(September, 1975), pp. 141-152. 法国大革命之后形成的民主公共空间内涌现出他称之为“可验证的”（attestive）视觉政治（它与“荣耀性”的视觉政治相对），对其更温和的解读，参看 Yaron Ezrahi, *The Descent of Icarus: Science and the Transformation of Contemporary Democracy* (Cambridge, Mass., 1990), chapter 3。

2 Apostolidès, *Le roi-machine*, p. 159.

3 对他主张的论述，参看 E. H. Gombrich, "The Dream of Reason: Symbolism in the French Revolution," *The British Journal for Eighteenth-Century Studies*, 2, 3 (Autumn, 1979), p. 190.

4 关于他在革命中扮演的角色的标准论述，参看 David Lloyd Dowd, *Pageant Master of the Republic: Jacques Louis David and the French Revolution* (Lincoln, Nebr., 1948)。同时参看 Jean Duvignaud, "La fête civique": *Histoire des spectacles* (Paris, 1965) 以及 Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire 1789-1799* (Paris, 1976)。

5 除了将理性神化之外，在革命想象中有强烈的激情表达，它有时候如此绝对地呈现了一种僭越形式。正如克劳德·甘德尔曼（Claude Gandelman）已经指出，小册子和大幅广告使用下流的、甚至是粪便的意象，以贬低旧制度声誉扫地的权威。参看他的 "The Scatological Homunculus," in *Reading Pictures, Viewing Texts* (Bloomington, Ind., 1991)。

6 对此的讨论，参看 Starobinski, *1789: The Emblems of Reason*, pp. 101f.

7 关于“上帝之眼”，参看 Albert M. Potts, *The World's Eye* (Lexington, Ky., 1982), chap. 8。关于它在革命图像系统中的角色，参看 Gombrich, p. 200。共济会的政治激进分支显著地称为“光明会”（Illuminati）。对它们最近角色的辩护，参看 Margaret C. Jacob, *Living the Enlightenment: Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century Europe* (New York, 1991)。

之眼 (eye of providence) 就是这样的象征符号, 这是全视之眼, 它在三角形中, 被光线包围; 该符号被引入了美国官方大纹章 (Great Seal of the United States), 而且仍然在美元背面。1789 年, 一个带着眼睛的革命纪念章被铸造出来, 上面写着“公众性是人民的保障”; 另一边写着: “自由, 你的太阳是大山的眼睛。” (大山指的是最激进的雅各宾派, 它坐在集会的最高位置上)

同样重要的是, 他们尝试在服装上留下一种革命热情的视觉标记, 这是 1789 年以后数十年期间历届政府的工作,¹ 它也伴随着采用新三色国旗来替代声名狼藉的百合花饰 (fleur-de-llys)。² 像玛丽安 (Marianne) 和赫拉克勒斯 (Hercules) 这样的革命象征符号的再现也是激烈而漫长的争论点之一³。即使是革命最可怕的维度也用视觉方式表现出来, 即统治者雅各宾专政 / 恐怖统治时期的所谓断头台之眼 (lunette), 历史学家甚至将那个时段称为“普遍化的视觉偏执症” (generalized visual paranoia) 时期。⁴

因此, 可以公正地说, 启蒙运动及其促进的革命已经表达出将视觉特权化的做法, 这经常被视为普遍化的现代特征。但正如笛卡尔哲学和阿尔伯特透视主义的情况一样 (我们已经在前一章探讨了其含糊性), 视觉的首要性现象绝并非如此简单。其中某些复杂性已经在我们重述斯塔罗宾斯基之分析时表明出来, 特别是关于卢梭的分析。如果我们现在暂停下来, 更仔细地密切考察那个时代中最杰出的两个人物: 丹尼斯·狄德罗 (Denis Diderot) 和雅克-路易·大卫, 那么仍然会发现更多复杂性。

在狄德罗非凡的职业生涯中, 他对视觉的关注至关重要。作为现代艺术第一批重要批评者之一, 他于 1759 年开始写了一系列的《沙

1 参看 Lynn Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution* (Berkeley, 1984), pp. 75f.

2 对此采纳的历史, 参看 Raoul Girardet, “Les trois couleurs,” in Pierre Nora, ed., *Les lieux de mémoire*, vol. 1, *La République* (Paris, 1984)。

3 Maurice Agulhon, *Marianne au combat: L’imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880* (Paris, 1979); Hunt, *Politics, Culture and Class in the French Revolution*, chap. 3.

4 Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix* (Cambridge, 1984), p. 96.

龙》(Salons), 协助建立了让·巴蒂斯特·格勒兹(Jean Baptiste Greuze)、让-巴蒂斯特-西美翁·夏尔丹(Jean-Baptiste-Siméon Chardin)和霍勒斯·韦尔内(Horace Vernet)作为资产阶级生活画家的声誉。¹狄德罗是一位天生的剧作家,他在戏剧上的观点更靠近达朗贝尔而不是卢梭,即使他分享了卢梭的怀旧观点。此外,他的戏剧理论强调视觉维度,将有效的场景定义为现实主义的图画式舞台造型(tableaux),在其中人物行动的本质一目了然。他相信人类的人相学(physiognomy)能视觉地再现一个人的性格,这足以将他与约翰·卡斯帕·拉瓦特(Johann Kasper Lavater)和弗朗茨·约瑟夫·加尔(Franz Joseph Gall)相提并论。²他组织编撰《百科全书》,其以前所未有的数量使用插图(总共约三千幅)而得到称颂,因为他主张:“稍微看一眼一个物体或其再现图像比读一页纸的文字能得到更多信息。”³

98

然而,同样的狄德罗也在1765年将要迎来雅各宾派对图像的破坏时写道:“我的朋友,如果我们更爱真理而不是艺术,那么让我们祈祷上帝赐给我们某种偶像破坏的运动。”⁴在这里,他表达了一种对虚幻图像之诱惑力的卢梭式敌意。在他作品的其他地方,我们也可以看到对视觉中心主义的一些含糊性。也许最有趣的是,它们出现在他对所谓的莫利纽兹(Molyneux)问题的辩论中,以及他对艺术史学家迈克尔·弗里德(Michael Fried)所谓的“沉浸性的(absorptive)绘画模式”(它与“戏剧性的绘画模式”相对)的辩护中。⁵通过考察这些问题,我们反过来可以理解对启蒙运动视觉中心主义主导形式的一些反对倾向。

1 对他作为一个艺术批评家的活动的解释,参看 Anita Brookner, *The Genius of the Future: Essays in French Art Criticism* (Ithaca, 1988), chap. 2。

2 Starobinski, *The Invention of Liberty*, p. 136。

3 引用自 Daniel Brewer, “The Work of the Image: The Plates of the *Encyclopedie*,” *Stanford French Review*, 8, 2-3 (Fall, 1984), p. 235。

4 Diderot, *Magasin encyclopédique*, 3 (1795), pp. 52-53, 最初出现在他1765年的《沙龙》中(Salon of 1765)。转引自 Idzerde, p. 13。

5 关于莫利纽兹所引起的讨论的历史,参看 Michael J. Morgan, *Molyneux's Question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception* (Cambridge, 1977)。关于迈克尔·弗里德(Michael Fried)对狄德罗的讨论,参见 *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, 1980)。

在 1693 年给洛克的一封著名书信中，都柏林律师威廉·莫利纽兹 (William Molyneux) 提出了一个问题：假设一个人一出生就没有视觉，他通过触摸等其他感官获得了关于世界的知识，如果因为奇迹或成功的手术得以重获视力，那么他立刻能够辨别出物体吗？他能够仅仅通过视觉来区分球体和立方体之间的差异吗——之前他只能通过手指触摸才能知道物体形状？用更一般的方式去说，心灵是否在感觉经验之前已经知道一切？如果不是，那么，每种感觉是否贡献了一种独立的知识，然后以某种方式被协调成一种统一的关于世界的意义？或者，甚至更根本的是，在由话语构建的概念之前，是否有直觉知识，有一种基于经验的综合理解行为？¹

99 根据福柯，莫利纽兹的问题不是单纯出于好奇，而是“两个伟大的神话性经验之一，这是 18 世纪哲学希望将自己的起点奠基在其上的两个神话”。² 狄德罗之前的许多哲学家希望解决这个问题，例如，其中有名的作品包括：洛克的《人类理解论》(*Essay on Human Understanding*)，贝克莱的《视觉新论》(*Essay towards a New Theory of Vision*)，孔狄亚克的《论人类知识的起源》(*Essay on the Origin of Human Knowledge*)，还有伏尔泰的《牛顿哲学原理》(*Elements of the Philosophy of Newton*) 等。虽然他们在很多问题上有不同看法（例如，孔狄亚克批评洛克所主张的观点：我们首先感觉到某物然后才能反思它，而不是两者同时进行），但几乎所有人都同意，刚开始获得视力的人不会立即看到之前通过其他感觉所认识的客体，因为在感觉印象之前并没有先天的观念，在心灵之眼中没有理念的空间。1728 年，一

1 从这个方面来看，这个讨论与牛顿派的克拉克 (Samuel Clarke) 和莱布尼兹关于时间和空间特征的著名讨论相平衡。莱布尼兹认为所有的知觉同样是有概念化能力的，而克拉克认为它具有一个直觉的瞬间，这个瞬间先于话语的概念化运作。关于一个简单的讨论，参看 Amos Funkenstein, *Theology and the Scientific Imagination from the Middle Ages to the Scientific Revolution* (Princeton, 1986), pp. 107-108.

2 Michel Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, trans. A. M. Sheridan (London, 1973), p. 65. 另一个神话是一个外来的观众在一个未知的国度中。福柯认为，两者代表了纯洁凝视的新鲜性，它与人们对孩童善良性的信念联系在一起。关于这个阶段对盲目的普遍迷恋的详细研究（这些研究详尽地讨论了关于莫利纽兹问题的争论），参看 William R. Paulson, *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France* (Princeton, 1987).

个名为威廉·切尔斯登 (William Cheselden) 的医生给一个一出生就是盲人的人做了白内障切除手术，他在视力恢复后很难确认自己的方向。伏尔泰十年后在他关于牛顿的书中将结果公之于众，哲学家进而认为，他们已经有了反驳先天内在论的有力证明。¹

狄德罗对莫利纽兹的问题深感兴趣，并在 1748 年试图见证勒内-安托万·费尔绍·德·列奥米尔 (René-Anetoine Ferchault de Réaumur) 从一个盲女孩的眼睛中移除白内障，但最后没能如愿。取而代之的是，他思考了其他一些相同的手术留下的记录，以及那些遭受失明的人的经验，尤其是著名的剑桥大学数学家尼古拉斯·桑德森 (Nicholas Saunderson)。其中最有名和最具争议性的结果是他 1749 年的《关于盲人之于能观看者的作用的书信》。² 在此作品中，他大胆否定了根据宇宙之明显设计而认为上帝存在的结论，因而变得臭名昭著，这个观点将狄德罗送进监狱一段时间。除此之外，这部作品还包含对莫利纽兹问题的冗长思考。狄德罗的创新之处，并不是认为刚刚恢复视力的盲人事实上可以立即区分事物³，而是其观点隐晦地挑战了早期研究这个问题的学者所假定的视觉首要地位。受《百科全书》关于这个话题的文章（后者被命名为《盲目的奇迹》）影响，⁴ 他提供了两个理由，将视觉从感觉的等级制度顶峰上撤下来。

狄德罗的第一个论点是关于触觉的价值，他声称触觉是一种和视觉一样的有力知识来源。最近法国的一位批评者伊丽莎白·德·丰特奈 (Elizabeth de Fontenay) 甚至认为在该《书信》中，“基于视觉和意识城堡废墟的这场感觉狂欢，其伟大胜利者是触觉”⁵。其他如杰弗里·布雷姆纳 (Geoffrey Bremner) 等批评者则更谨慎，他们指出狄德罗对于

1 今天的科学家对此并不那么肯定 具体讨论参看 Morgan, *Molyneux's Question*, p. 180

2 英文翻译版本可参看 Margaret Jourdain, ed., *Diderot's Early Philosophical Works* (Chicago, 1916).

3 这是杰弗里·梅尔曼 (Jeffrey Mehlman) 在 *Cataract: A Study in Diderot* (Middletown, Conn., 1979), p. 13 中的错误阐释：狄德罗明确地接受了威廉·切尔斯登 (William Cheselden) 实验的结果 (p. 125)。

4 Jourdain, *Diderot's Early Philosophical Works*, p. 227.

5 Elizabeth de Fontenay, *Diderot: Reason and Resonance*, trans. Jeffrey Mehlman (New York, 1983), p. 166.

感觉相互依赖性的强调。¹但是，在他的讨论中，确实表达出狄德罗对触觉能力的深刻尊重，正如桑德森的例子所说明的一样，触觉甚至可以产生最抽象的知识形式（主要是因为盲人对颜色的无知）。对于像狄德罗这样的唯物主义者来说，贬损视觉是非常有吸引力的，因为，
101 虽然他讽刺地称唯心主义是“一个奢侈的系统，它在我看来是盲目本身的后代”²，但他认识到，将心灵中的观念特权化与视觉被假定的优越性之间有着一种倾向性的联系。“如果一个出生时是盲人和聋人的哲学家可以根据笛卡尔的方式构建一个人，”他写道，“那么也可以将指端作为灵魂的宝座，因为指端是更大部分的感觉和所有知识的来源。”³狄德罗对其他感官的恢复，尤其是触觉，因此预示着其成为反笛卡尔视觉中心主义的 20 世纪批评者（如梅洛-庞蒂）的主要论据之一。我们看到，梅洛-庞蒂同样也坚持多种感觉之瓦叠的观点。

狄德罗在《关于盲人之于能观看者的作用的书信》中对传统智慧的第二个主要挑战，即他对一般知觉和语言之间的关系初步探索，也对 20 世纪的批评者产生重要作用。如果对世界的不同知觉经验的下面没有一个统一的先天空间，那么，这些经验如何能够相互比较呢？狄德罗并不怀疑一种感觉确实能转译成另一种感觉，这体现在他对耶稣会皮埃尔·路易斯·伯特兰·卡斯特尔（Pierre Louis Bertrand Castel）尝试构建一个眼睛大键琴（ocular clavecin）的有名故事的浓厚兴趣。⁴在讨论概念化上述转译是如何发生时，他借用了孔狄亚克的一个洞见：莫利纽兹的问题事实上能分为两部分：刚刚恢复视力的人看到什么？心灵会立即命名它看到的東西吗？孔狄亚克和狄德罗都强调了第二个问题，他们作出了否定的回答，将其视为对先天观念（innate idea）教义的有力反驳。翻译的程序发生在语言的约定俗成的符号中，

1 Geoffrey Bremner, *Order and Chance: The Patterns of Diderot's Thought* (Cambridge, 1983), p. 37.

2 Jourdain, *Diderot's Early Philosophical Works*, p. 104.

3 Ibid., p. 87.

4 Ibid., p. 171. 伏尔泰和卢梭都对这个工具非常怀疑。非常有趣的是，卢梭攻击它混淆了声音的自然连续性秩序与视觉的静止秩序，这个区分对于其他 18 世纪的思想家（如戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛）是重要的。参看卢梭在他的《论语言的起源》（*Essay on the Origin of Languages*）中的讨论。

这些符号是通过学习而来，而不是先天的：“我们的感觉把我们带回更适合我们理解和我们器官构造的象征符号（symbol）上。我们认为这些符号（sign）应该是共同的财产，并且它本身主要是为我们观念的交流而服务的。”¹ 虽然有时狄德罗梦想着完全透明的符号，他称之为象形文字（hieroglyph），但他承认在我们的感觉体验及其语言中介之间存在不可避免的差异。²

狄德罗从视觉和语言的相互渗透中得到的观点之一在 1751 年讨论语言倒置（linguistic inversion）的《关于聋哑者的书信》（*Letter on the Deaf and Dumb*）中进一步发展。虽然他颇为爱国地将法语作为一种最不被精神活动不适当地倒置的语言，但无论如何，他承认在所有语言的时间性（temporality）和精神图像的空间性（spatiality）之间存在不可避免的张力。“在语言的发展中，”他写道，“分解是必要的；但是，看一个对象，欣赏它，体验一种愉悦的感受，并渴望拥有它却是一种瞬时情感。”³ 因此，一种仅仅基于瞬时性视觉模型的认识论是不够的，因为它未能记录其语言中介带来的不可避免的时间性维度。不管启蒙运动的一般视觉中心主义如何强大，至少还有一个哲学家怀疑其给予视觉的特权。

我们也可以在狄德罗的艺术批评中看出同样的挑战，即对绘画中透视主义的、场景绘画（scenographic）传统的挑战。狄德罗劝告人们，将观众放在剧院中就像将他放在图画场景之前一样。弗里德在评论此观点时认为，人们将这个观点通常阐释为对“视觉的提高”，这是错误的：“狄德罗所构思的场景（tableau）的首要功能不是解决或利用剧场观众的视觉性，而是将这种视觉性中立化，将其从舞台上

1 Jourdain, *Diderot's Early Philosophical Works*, p. 89. 在别的地方：《关于聋哑者的书信》（*Letter on the Deaf and Dumb*）中，狄德罗推测唯一先于语言调节的共有理解会是几何（Jourdain, *Diderot's Early Philosophical Works*, p. 165）。

2 关于狄德罗在这个问题上思想动摇的有用讨论，参看 Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime* (Cambridge, 1981), chap. 6. 他指出狄德罗大致在 1765 年发生转变，这时，早年对透明性的那种希望减少了。

3 Jourdain, *Diderot's Early Philosophical Writings*, p. 191.

103 发生的行动中脱离出来，使剧本角色和观众都不在意它。”¹关于绘画本身，弗里德认为，狄德罗提倡一种“至高的虚构”，其中不存在观看者，绘画的主体并不知道这样的虚构，因为他完全沉浸在自己的思想、行动和情绪中。这种对绘画和观赏者之间的关系的去剧场化（*detheatricalization*）做法同样意味着观察的眼睛和外部场景之间的距离的崩塌，它在某种方式中类似于卢梭的节日版本。²狄德罗对笛卡尔二元论的敌意在美学上预示着一种观看者与被看者在世界肉身中的身体性复合，这是后来梅洛-庞蒂所辩护的观点。虽然剧场化的（*theatricalized*）传统在18世纪中期之后重新肯定自身，并延续到19世纪的托马斯·库图尔（*Thomas Couture*）等画家，但弗里德在古斯塔夫·库尔贝（*Gustave Courbet*）中看到另外一种沉浸性的可能（*absorptive alternative*）再次肯定了自身。³他对其含义的微妙分析不能在这里详细列出，但是我足以认为，通过探讨它在狄德罗著作中的理论起源，其强烈地确定了哲学家狄德罗相对于启蒙运动的主流视觉制度态度的非正统特征。

弗里德的阐释力量得到布列逊的近作《传统与欲望：从大卫到德拉克洛瓦》（*Tradition and Desire: From David to Delacroix*）的认可，但他提出一个警告：弗里德的观看者可能在绘画内或外，可能像观众一样遥远地或完全地沉浸，但“无论哪种方式，他仍然是一个观看的行动者，一个被邀请进入知觉领域的观看主体。弗里德的主体与现象学还原中所设定的主体是相同的：这个主体是单一的、自我封闭的，他从世界的中心和单一的前景中观看世界。这（至少）排挤了两种事物。首先是视觉中的他者在场，后者（与相机的视觉相反）让人类视觉性成为一种分裂的视觉性；之所以分裂，是因为主体在他的感知视界（*horizon*）中并非单独存在，而是被其他人的视觉性包围，并且它

104

1 Fried, *Theatricality and Absorption*, p. 96.

2 弗里德（Fried）在 p. 221 中清楚地作出了比较。

3 Michael Fried, “Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th Century French Painting,” *Artforum*, 8, 10 (1970); “The Beholder in Courbet: His Early Self-Portraits and Their Place in His Art,” *Glyph*, 4 (1978).

必须与这些视觉性互动。因此，我们可以从中推断出的第二种事物是，在视觉符号中的视觉主体性是永恒分裂的”¹。

如果梅洛-庞蒂是弗里德作品背后的指导精神，那么20世纪法国关于视觉话语的另一个参与者拉康则隐藏在布列逊的作品背后：拉康强调在眼睛与凝视的交错纠缠中有着一种失败的互惠性。² 大卫的油画经常被看作是启蒙运动视觉性之剧场化的、场景绘画的视觉传统大全。布列逊认为，在大卫的油画中可以发现这种非互惠性的、交错的紧张关系。例如，在评论大卫的《安条克和斯特拉托妮可》（*Antiochus and Stratonice*）时，他写道：“在视觉世界中，被再现之主体在画中所处的状态是分裂的、破碎的：他们观看，也被看，‘他们观看的方式’是被‘他们被观看的方式’所扭曲和侵犯的。”³ 在《罗马人荷拉斯兄弟之誓》中，他发现了在阿尔伯蒂式的景观画（*veduta*）的三维空间与人物所站立的平坦带状平面之间有着不可调和的张力。⁴ 其结果更类似

1 Bryson, *Tradition and Desire*, p. 46.

2 拉康对视觉中心主义批评的贡献将会在第六章中讨论。对于这种拉康和布列逊所挑战的良心的视觉互惠的信仰类型例子，参看斯塔罗宾斯基在《自由之发明》（*The Invention of Liberty*）中对夏尔丹（Chardin）的描述：“为了强调视觉和观看，夏尔丹并不需要描述人类。对于他，事物不仅只是被看到，而是能够观看；它们回应我们的凝视。”（p.127）

3 *Ibid.*, p. 49. 弗里德自己用同样的方式分析了大卫的另外一幅画《贝利萨里乞求施舍》（*Belisaire*）：“大卫用那些[新古典主义绘画]的惯例反对惯例通常伺候的占绝对性统治地位的画面……他挥舞着这些武器，在某种意义上重新阐释它们，能够将绘画朝着很多视觉点打开，而不只是观看者一样站在油画前。”（p.159）

4 我可以比较他与斯塔罗宾斯基对《1789：理性的象征》的分析，在其中，斯塔罗宾斯基只看到英雄的、发誓的男人和悲伤的女人之间的主题性张力，前者代表对国家的忠诚，后者代表“敏感的女性气质”（p.110）。布列逊将这个场景的视觉异质性与性别更微妙地联系起来：

对于男性来说，视觉性是被符号主导和蒙蔽的：作为力量和男性拥有物的符号，它们必须向外投射出来，在不断的紧张状态中，朝向对手的凝视；而在内部，符号是作为对视觉的腐蚀而存在，因此在那离没有什么可能纯洁地出现或作为自己本身出现，因为一切都已成为另一个符号的符号（它们在延异[*différance*]，在视觉的推迟中）。男性的视觉本质上是偏执的视觉——如果我们从技术的意义上理解“偏执狂”的话——这指的是主体性的再现性危机；在这种危机中，物质性的生活被符号所入侵、吞噬，将任何地方都变成了符号。对于女性来说，其视觉性是作为另一个人视觉的盲目对象而存在的：是所有观察者被观察的对象，女人是被看的，不是去观看的；而且同样对于她们，视觉性是“将存在变成再现”（*Being becoming Representation*）的体验。在大卫的油画中，两个性别都被描绘为生活在痛苦折磨之下，因此，正是这种从性别中的重要分离使得绘画自身成为问题（p.74-75）。

在这里，性别问题不仅与视觉危机联系在一起，与视觉危机联系在一起的还有语言与知觉相互纠缠的问题，正如在狄德罗的作品中清楚地表明一样。

于克里斯汀·毕西-葛鲁斯曼 (Christine Buci-Glucksmann) 等批评者所描述的带着巴洛克特征 (而不是占主导地位的笛卡尔透视主义传统) 的视觉复杂性。这还将观看者的身体——这是他或她带着身体参与性的瞥视, 而不是无身体的凝视——恢复到观看的过程中, 因为“在景观画中, 观看者被放置在单眼视觉中心, 并向观看者承诺, 画中的场景的清晰度; 同样, 这个‘带状平面’也对一个沿着直线移动、以双
105 眼观看的观看者承诺着自身的清晰度”¹。虽然, 布列逊承认, 在政治上感到后悔的大卫在后来的画作——如《萨宾妇女》(*The Intervention of the Sabine Women*)——中失去了 1780 年代历史绘画的视觉复杂性, 但他表明, 当通过 20 世纪对视觉沉思的棱镜来观看时, 即使是启蒙时代的主要作品也开始在我们眼前摆动。

不管布列逊的具体分析如何有争议——他并没有让所有艺术史学家信服这些分析——但我们有必要承认现代视觉制度的复杂性: 既在理论意义上, 也在实践意义上, 即使在启蒙运动获得明显胜利的时刻
106 中也是如此。² 然而, 一般共识认为, 与其他时代相比, 18 世纪肯定了视觉所假定的高贵性, 这个观点很难以否定; 此共识尤其在斯塔罗宾斯基作品中体现出来。当然, 反启蒙运动经常选择认为, 耳朵优先于眼睛, 更信任口头的话语而不是图像; 此反启蒙运动是从那个时代结束时德国思想家开始的, 如约翰·格奥尔格·哈曼 (Johann Georg Hamann)。³ 或者说, 正如约翰·哥特弗雷德·冯·赫尔德 (Johann Gottfried von Herder) 的例子所示, 他是一个将视觉从属于触觉和听觉

1 Bryson, *Tradition and Desire*, p. 78.

2 关于这种复杂性的另外一个例子, 参看 Mitchell Robert Breitwieser, “Jefferson’s Prospect,” *Prospects: An Annual Journal of American Cultural Studies*, 10 (1985)。布赖特韦泽 (Breitwieser) 讨论了美国总统托马斯·杰斐逊在蒙蒂塞洛 (Monticello) 的山顶房子向下看时的内涵, 它通常比作文艺复兴: “精神在凝视一个不再被牧师、神职人员、暴君的自私蒙昧性所神话化的世界。” (p.316)

3 对此的经典解释, 参看 Isaiah Berlin, “The Counter-Enlightenment,” in *Against the Current: Essays in the History of Ideas*, ed. Henry Hardy (New York, 1980)。关于回归到说话 (speech) 之神圣性的宗教基础的分析, 参看 Harold Stahmer, “*Speak That I May See Thee*”: *The Religious Significance of Language* (New York, 1968)。

的代言人,认为视觉只能看到表面。¹在法国,像路易斯·德·布朗纳(Louis de Bonald)一样的反洛克保守者强调语言的神圣起源。诠释学传统在19世纪初因弗里德里希·施莱尔马赫(Friedrich Schleiermacher)而获得了新的生命,该传统也坚定地听觉经验捆绑在一起。作为诠释学在20世纪的首要实践者,伽达默尔承认,“听力的首要地位是诠释学现象的基础”²。

根据斯塔罗宾斯基,18世纪后期的两种趋势导致了启蒙运动对视觉信任的减弱。第一种趋势是复兴一种新柏拉图式的理念之美的欲望,这种美不能用正常的世俗观察之眼感知到。“一种对可理解的美之饥渴,一种对美的统一反思,其强烈地出现在任何地方——这是对感官愉悦让人腐化之诱惑的……抗拒。人们渴望一种不再仅为眼睛而存在的艺术,而是通过不可避免的视觉中介为灵魂而存在的艺术。”³第二种趋势是一种新的对黑暗价值的肯定,将其作为对光的必要补充,甚至作为光的来源。在这方面,有约翰·沃尔夫冈·冯·歌德(Johann Wolfgang von Goethe)关于颜色的著作,其强调了光和黑暗的极性,弗朗西斯科·戈雅(Francisco Goya)在1800年后越来越黯淡的油画成为他的主要证据。⁴他推测道,这种逆转的原因,是法国大革命路程的改变。

107

革命之太阳神话(myth)只满足于认为黑暗的无实质性:人们认为,理性由意志支持着出现后,黑暗只会消失……这个神话是幻觉。

法国在一种象征主义(symbolism)中经历了革命的最强烈时刻并因

-
- 1 尤其参看他雕刻的讨论: *Plastik, Werke*, 8 (Berlin, 1878)。关于赫尔德对倾听的讨论,参看 Michael Rosen, *Hegel's Dialectic and Its Criticism* (Cambridge, 1982), p. 95。关于赫尔德对触觉的讨论,参看 Marshall Brown, *The Shape of German Romanticism* (Ithaca, 1979), p. 31。关于他对德国启蒙运动的视觉优先性的批评的一般解释,参看 Caygill, *Art of Judgement*, pp. 179f.。歌德同样在1780年代后期的《罗马哀歌》(*Roman Elegies*)中强调触觉的重要性,尤其是它的性欲内涵。参看 Sander L. Gilman, *Goethe's Touch: Touching, Seeing and Sexuality* (New Orleans, 1988)。
- 2 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (New York, 1975), p. 420。关于这个问题,参看 Martin Jay, “The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism,” in *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique* (New York, 1993)。
- 3 Starobinski, *1789: The Emblems of Reason*, p. 145。
- 4 当一个强烈的光源确实出现在戈雅的油画中时(例如著名的《1808年5月3日的枪杀》[*The Third of May 1808*]),它只是照亮了西班牙受害者脸上的恐惧,而法国的刽子手——本应是被启蒙了的革命代言人——仍旧笼罩在漆黑中。

此而迷失了；在这种象征主义中，象征着理性原则的光融入了物理世界的不透明性中。戈雅在距离革命光源更远的地方，因此能更好描述那绝对拒绝了光的鬼脸。¹

108 这种改变的一个标志是，被动的感受被一种更积极的意志取代，后者是主导19世纪早期哲学中的主体性的标记。另一个标志是复兴对崇高美学而不是优美美学的兴趣，这是由埃德蒙·伯克（Edmund Burke）和伊曼努尔·康德（Immanuel Kant）所开启的美学传统：崇高是“证明了心灵有超越一切感觉标准的功能”²。还有第三个标志是带着自我意识的浪漫主义的夜晚主题（与白天相对），诺瓦利斯（Novalis）的《夜之赞美诗》（*Hymns to the Night*）仅是许多熟悉例子之一。³确实，一旦浪漫主义者抛弃了洛克的认识论和心灵作为自然之镜的隐喻，一旦他们对于革命“黎明”的最初热情已经衰减，就可以像威廉·华兹华斯（William Wordsworth）在《前奏曲》（*The Prelude*）中那样，认为“肉身之眼 / 在生命每个阶段都是最专制的感觉”⁴。

但是，如果观察与归纳的肉身之眼不再像在启蒙运动期间那样值得赞扬，那么，新柏拉图主义的复兴意味着可受启示感发的“第三只眼”（third eye）仍然能够激起热情。如果说浪漫主义者放弃了镜子的话，他们这样做——借用M. H. 艾布拉姆斯从威廉·巴特勒·叶芝（William Butler Yeats）那里借来的隐喻——是为了点亮内在灵感之灯。⁵ 追随普

1 Starobinski, 1789: *The Emblems of Reason*, p. 196.

2 Kant, *Critique of Aesthetic Judgment*, trans. J. C. Meredith (Oxford, 1911), p. 98. 在伯克那里，崇高尤其与词语联系在一起，而优美与图像联系在一起。对此的讨论，参看 W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1987), chap. 5.

3 关于德国浪漫主义对夜晚赞美的有用选集，参看 Hermann Glaser, ed., *The German Mind of the 19th Century: A Literary and Historical Anthology* (New York, 1981).

4 Wordsworth, *The Prelude*, ed., Ernest De Selincourt and Helen Darbishire, 2d ed. (Oxford, 1959), bk. 2, p. 127. 这个专制的政治隐喻——柯勒律治描述眼睛在力学哲学中的统治时同样使用到这样的隐喻——并不是偶然的，正如华兹华斯将他自己对它的顺从与他法国大革命被误导的支持联系在一起。

5 M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford, 1953). 对这些隐喻的进一步思考，同样参看 Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca, 1981), chap. 8. 他总结道，虽然在镜与灯之间存在一种差异，但是“两者都给我一个建立在视觉性、在场和再现之上的系统，在其中心灵或作家在它觉察到的和再现的事物上投射光线……模仿论的经济预设了光线；灯适合这种经济”（p.163）。但人们要注意到，灯的形象是更为英语的而不是法语的。根据玛格丽特·伊格奈恩（Marguerite Iknayan），法国浪漫主义使用透镜或凹面镜而不是灯去象征表达性（expressivity）。参看 *The Concave Mirror: From Imitation to Expression in French Esthetic Theory 1800-1830* (Saratoga, Calif, 1983), p. 151.

罗提诺（Plotinus），他们将创造看作是一种散发（emanation），该观点建立在从太阳发射出光线的模式上；心灵不是光照的接受者，而是光照有表现力的投射者。杰弗里·哈特曼用不同的方式概念化了后者的目的，认为这是一种“不经调节的视觉”，一种“纯粹的再现，一种不由经验独特性决定的视觉”¹。

109

在英国浪漫主义中，受启示感发之视觉的隐喻是尤为明显的。威廉·布莱克（William Blake）以“四重视觉”（four-fold vision）的概念贬低了“单一视觉和牛顿的沉睡”，而托马斯·卡莱尔（Thomas Carlyle）则呼吁建立一种新的“灵性视觉”（spiritual optics）²，这可以补充世俗存在的疲惫视觉。我们同样可以在约瑟夫·马洛德·威廉·特纳（Joseph Mallord William Turner）白炽的、发光的画布上看到同样的远见冲动（visionary impulse），正如约翰·鲁斯金（John Ruskin）所说，特纳恢复了视觉艺术的神秘性。³毫不奇怪，他对光的神奇探索经常被人拿来与新柏拉图主义者珀西·比希·雪莱（Percy Bysshe Shelley）对比。⁴

德国浪漫主义，由于所有对夜的关注和对诗歌音乐化的迷恋，并非没有相类似的视觉特征。⁵菲利普·拉库-拉巴特（Philippe Lacoue-Labarthe）和让-吕克·南希已经指出，在耶拿的浪漫主义中存在所谓的“理念美学”（eidaesthetics），这是一种对理念（Idea）的造型再

1 Geoffrey H. Hartman, *The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valery* (New Haven, 1954), p.155.

2 在1802年11月22日的诗歌《跨越山峦的幸福》（Of Happiness Stretched across the Hills）中，布莱克提到了牛顿。关于浪漫主义对牛顿力学——尤其是他对彩虹的科学还原——的批评的分析，参看 Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp. 303f. 托马斯·卡莱尔（Thomas Carlyle）的短语是一篇文章的题目，其收入 James Anthony Froude, ed., *Thomas Carlyle 1795-1835*, 2 vols. (New York, 1882), vol. 2, pp. 7-12. 对此的讨论，参看 Abrams, *Natural Supernaturalism*, pp. 356ff. 关于视觉图像在维多利亚文学和哲学中的持续力量的研究，参看 W David Shaw, "The Optical Metaphor: Victorian Poetics and the Theory of Knowledge," *Victorian Studies*, 23, 3 (Spring, 1980), pp. 293-324.

3 John Ruskin, *Modern Painters*, ed. A. J. Finberg (London, 1927), pp. 236ff.

4 例如，参看 Hugh Honour, *Romanticism* (New York, 1979), p. 100 和 Wylie Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature* (New York, 1963), p. 120.

5 对此的讨论，参看 Brown, *The Shape of German Romanticism*。这本书讨论了在运动诗学中的空间形象，尤其是圆圈和椭圆形。

110 现的渴望。¹ 格奥尔格·威廉·弗雷德里克·黑格尔 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 捍卫了“无形的真理” (imageless truth),² 并且承认哲学反思不需要基于其视觉的对应物, 这些都是对这种浪漫主义理想的某种批判。虽然德国没有特纳, 但我们也必须承认卡斯帕·大卫·弗里德里希 (Caspar David Friedrich) 让人萦绕的风景的洞见 (visionary) 力量。³

虽然人们较少关注法国浪漫主义者对视觉的关注, 但卢梭的透明 / 不透明辩证法可以再次在维克多·雨果 (Victor Hugo) 的作品中出现, 因为其对失明的隐喻是非常着迷的。⁴ 同样, 城市剧院之欺骗的肤浅性与乡村节日之真实的透明性之间的对比再次出现在杰拉德·德·内尔 (Gérard de Nerval) 的《斯莱维》 (Sylvie) 中。⁵ 并且, 非常重要的一点是, 夏尔·波德莱尔 (Charles Baudelaire) 将奥诺雷·德·巴尔扎克 (Honoré de Balzac) 称为“热情的洞见者” (passionate visionary), 这是他认为的最高赞誉。而亚瑟·兰波 (Arthur Rimbaud) 仍然将他 1871 年给保罗·德米尼 (Paul Demeny) 的著名的信称为“洞见者之信” (lettres du voyant)。⁶ 在这里, 启蒙运动感官主义的衰落并不意味着对眼睛隐喻的全然蔑视。事实上, 提到巴尔扎克就是要回想一种对观察力量之

1 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, trans. Philip Bernard and Cheryl Lester (Albany, N.Y., 1978), p. 53.

2 参看 Michael Rosen, *Hegel's Dialectic and Its Criticism*, chap. 4. 确实, 黑格尔并没有认为视觉自身是内在地专制的。对此的讨论, 参看 Stephen Houlgate, "Vision, Reflection and Openness: The 'Hegemony of Vision' from a Hegelian Point of View," in *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley, 1993)。在德国唯心主义中的视觉问题整体上是超越我们的视野范围的, 但对此的讨论无疑有助于我们理解 20 世纪对视觉中心主义拷问的根源。

3 参看 Honour, *Romanticism*, pp. 75-82。

4 Geoffrey Hartman, "Reflections on Romanticism in France," in *Romanticism: Vistas, Instances, Continuities*, ed. David Thorburn and Geoffrey Hartman (Ithaca, 1973), p. 50; Paulson, *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*, chap. 6. 对法国浪漫主义的视觉维度的讨论, 参看 Iknayan, *The Concave Mirror*。她指出圣马丁 (Saint-Martin) 和光明会对诗歌和音乐的兴趣远多于视觉艺术 (p.89)。

5 Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes* (Paris, 1956), vol. 1, p. 268.

6 Baudelaire, *L'art romantique* (Paris, 1950), p. 169. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Rolland de Renéeville and Jules Moquet, eds. (Paris, 1963), pp. 272-273.

信念的坚持，这是在“关于图像的文学”¹中进行的观察，后来被称为现实主义。

斯塔罗宾斯基谈到司汤达（Stendhal）的偷窥冲动，其作品本身就是通过一个钥匙孔观看他的人物，这种嗜好似乎对照历史记录中那个时期妓院高度活跃的窥视（scopophilic）活动。²颇为具有说服力的是，该小说家经常诉诸“反映世界的镜子”这样的隐喻，借此描述他的手艺。³正如一位批评者所言，后来的小说家更敏锐地关心“如何将读者放在一面镜子前”⁴。也许，他们中最具有视觉敏锐性的是居斯塔夫·福楼拜（Gustave Flaubert），他冷静无情的凝视往往被比作一个摄影师甚至一个导演的凝视，其有着蒙太奇的连续性视觉。⁵福楼拜自豪地承认，“我

111

-
- 1 巴尔扎克使用这个短语去描述他自己的作品。引用自 Alan Spiegel, *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel* (Charlottesville, Va., 1976), p. 5。对现实主义的观察重要性的讨论，参看 Martin Turnell, *The Art of French Fiction* (London, 1959), chap. 1。但是，罗莎琳德·克劳斯认为，巴尔扎克对观察的信念——这个信念因为他对拉瓦特（Lavater）的相貌学的研究而加深——也具有一种灵性主义的迷恋（spiritualist fascination），后者部分地来源于史威登堡（Swedenborg）关于光的神秘主义：参看她的“Tracing Nadar,” *October*, 5 (Summer, 1978), pp. 38f。她看到在早期的照片接受中也呈现出一种相同的混合性。
- 2 Starobinski, *Loeil vivant*, p. 227。关于在巴黎妓院为隐藏的观众所布置的“活人静画”（tableaux vivants），参看 Laure Adler, *La vie quotidienne dans les maisons closes, 1830-1930* (Paris, 1990), p. 130。根据 Jann Matlock (“Censoring the Realist Gaze,” *Gender and Realism*, ed. Margaret Cohen and Christopher Prendergast [Minneapolis, forthcoming]), 现实主义与揭露女性身体禁忌有着明显的关系，这有助于解释在 1830 年代、1840 年代和 1850 年代的批评家对现实主义的很多抵制有关。被暴露了的女人不仅作为好色凝视的客体和焦虑的根源而存在，而且，女人作为凝视者也是如此，她是一个威胁性的角色，尤其在很多再现她们通过望远镜或歌剧眼镜（lorgnettes）进行窥视的作品中可以明显地体现出来。总之，即使在最顶峰的视觉中心主义文化中，人们可以找到证据说明它内含中的不安。
- 3 司汤达在他的《阿曼斯》（*Armance*）、《红与白》（*Lucien Leuwen*）和《红与黑》（*The Red and the Black*）前言中使用这个隐喻，并且表明这个隐喻来源于圣·雷阿（Saint-Réal[神圣的现实]）。但是，雷蒙德·塔利斯（Raymond Tallis）推测出他使用这个隐喻时带着某种讽刺意味，并质疑了对现实主义使用的眼睛隐喻的字面解读。参看他的 *Not Saussure: A Critique of Post-Saussurean Literary Theory* (London, 1988), p. 101。
- 4 Turnell, *The Art of French Fiction*, p. 24。
- 5 Spiegel, *Fiction and the Camera Eye*, chap. 2。福楼拜并没有任何巴尔扎克显示出的对摄像机的迷信式恐惧，后者认为摄像机能够将主体鬼一样的那层皮肤剥下来。纳达尔在《当我是摄影师时》（*Quand j'étais photographe*, Paris, 1900）中嘲笑了巴尔扎克的这种信念。参看节选翻译：trans. Thomas Repensek, “My Life as a Photographer,” *October*, 5 (Summer, 1978), p. 9。纳达尔挖苦地相信巴尔扎克是真诚的，虽然他“只能从这种损失中得到好处，因为他肥大的身躯会毫不犹豫地答应让出这样一层皮肤”。

112 从纯粹的观看行为中获得了几乎是骄奢淫逸的感官享受”¹，因此，他很容易受到后来诸如萨特等批评者的指责，认为他通过“概观性的原则”（*principe de survol*）的方式达到了一种人为的超越性。² 尽管福楼拜的语言学创新——例如，他对自由间接风格的著名运用，以及他对模仿效果的文学基础的深刻探索等——使得他不可能不加批判地接受自己的观点“我是一只眼睛”³，但是，至少部分地，他的小说确实反映了所处年代中高度的视觉敏感性。

到了龚古尔（Goncourt）兄弟和爱弥尔·左拉（Émile Zola）时期，人们已经很平常地认为小说家以“摄影的”方式描述观察到的世界。⁴ 自然主义者对“视觉细节主义”（*scopic detailism*）——通常是女人身体的视觉细节主义——的恋物式迷恋直到今天仍被其作品研究者大力

1 Flaubert to Alfred Poitteven (1845) in *The Selected Letters of Gustave Flaubert*, ed. Francis Steegmuller (New York, 1957), p. 35; 转引自 Spiegel, p. 5. 福楼拜视觉体验中的性欲元素同样在他丰富的远见性（*Visionary*）想象力中表达出来：在他的作品中不断出现的圣安东尼（Saint Anthony）这个人物，见证了一种几乎是幻觉一样的视觉冲动的诱惑力。福楼拜自我强加的观看原则带着不带感情的冷酷，这可能是对他的远见性一面的补充，或者弗洛伊德会将这叫作“否定”（*denegation*）。

2 Sartre, *L'Idiot de la famille*, 3 vols. (Paris, 1971-1972), 转引自 Dominick LaCapra, “*Madame Bovary*” on *Trial* (Ithaca, 1982), p. 99. 但是，皮埃尔·布迪厄（Pierre Bourdieu）认为福楼拜的小说已经体现了比萨特更不那么总体化的视觉。他写道：“就像稍后出现的马内（Manet），福楼拜抛弃了统一的视觉，因为这是一种固定的、中心的视觉，而用一种能用欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）的‘聚集的空间’（*aggregated space*）的事物来代替，这指的是一种由并置的小块空间组成的空间，其中没有一个倾向性的视觉。”“*Flaubert's Point of View*,” *Critical Inquiry*, 14 (Spring, 1988), p. 652.

3 转引自 César Graña, *Modernity and Its Discontents: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century* (New York, 1964), p. 131. 对现实主义小说中模仿的非视觉的、语言基础（这个基础为福楼拜对它的两难困境的暴露做好了准备）的探索，参看 Christopher Prendergast, *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert* (Cambridge, 1986). 他推测对眼睛隐喻的依赖的作用是一种避开审查的方式，而不是一种对小说家技巧的真正自我理解的方式（p.60）。

4 关于龚古尔兄弟对视觉的关注的研究，参看 Paul Bourget, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (Paris, 1883), pp. 137-198, 参看以下讨论：Debra L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology, and Style* (Berkeley, 1989), pp. 33f. 左拉是摄影的热情爱好者：参看 François Émile-Zola and Massin, *Zola Photographer*, trans. Liliane Emery Tuck (New York, 1988), and Jean Adhémar, “Émile Zola, Photographer,” in *One Hundred Years of Photographic History: Essays in Honor of Beaumont Newhall*, ed. Van Deren Coke (Albuquerque, 1975). 后来保罗·瓦莱里认为照片对现实主义和自然主义文学有着有益的影响；参看他的1939年的文章：“*The Centenary of Photography*,” in *Classic Essays on Photography*, ed. Trachtenberg, p. 193.

关注。¹ 威利·赛弗 (Wylie Sypher) 因此可能是正确的, 他断言: “19 世纪是西方文化最为视觉性的时期之一, 它最关心精确观察的理念: 小说家、画家、科学家, 都分享着一种作为观众观看到的景象; 这甚至在某种程度上也包括诗人, 他们是有‘洞见’的 (visionary), 虽然诗歌的视觉并不总是意味着观察。”² 113

视觉体验的精确性质以及从中得出的内涵不能简化为一个简单程式, 因为这意味着它能够重复。到了 19 世纪, 许多人称为现代霸权性的视觉制度——笛卡尔透视主义——开始前所未有地动摇。福楼拜的目光和上述摄像机的目光之间的比较有助于澄清一个突出的原因: 技术非凡地锻造了我们观看能力的改变。这些创新不仅经常在法国发生, 而且它们的文化意义也在法国得到最广泛的讨论。如果我们也承认迅速的城市化对日常生活的视觉体验带来显著影响, 那么法国对视觉的强烈质问的源头也将变得更加清晰。虽然我们很难衡量这些复杂转变的确切影响, 但 20 世纪法国关于视觉的任何话语都不能忽略它们。 114

首先, 我们从城市景观的变化开始。我们必须承认, 在关注法国思想家讨论视觉问题时, 巴黎是最为重要的, 用本雅明的著名短语来说, 这是“19 世纪的首都”³。作为一个具有无可比拟的多样性和刺激性的景观, 巴黎在过去和现在都是我们在本书中遇到的关于视觉思考不可避免的背景。

不像凡尔赛宫, 旧制度中的巴黎提供了一种拒绝任何简单理解的视觉体验。早在 1783 年, 路易 - 塞巴斯蒂安·默西尔 (Louis-Sébastien

1 例如, 参看 Emily Apter, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France* (Ithaca, 1991), p. 33. 她将对细节的迷恋一直追溯到 19 世纪末期作家的后自然主义的、颓废的文学, 如若利斯 - 卡尔·于斯曼 (Joris-Karl Huysmans) 和奥克塔夫·米尔博 (Octave Mirbeau)。

2 Wylie Sypher, *Literature and Technology: The Alien Vision* (New York, 1971), p.74.

3 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn and Quintin Hoare (London, 1973), p. 155.

Mercier) 已经抱怨“从无数烟囱没日没夜地冒出来的烟雾中……你可以看到烟雾在无数房屋上形成，而城市的蒸汽通常是变得可察觉到的”¹。卢梭所梦想的宁静透明性的场景设置在远离城市的地方，这并非偶然；在城市中，沃尔玛告诉朱莉 (Julie)， “我只能看到冲入眼帘的鬼影，但只要我试图抓住它们，它们就会消失。”² 虽然建筑师如伊托尼-路易·布雷 (Étienne-Louis Boullée)、克劳德·尼古拉斯·勒杜 (Claude Nicolas Ledoux) 和皮埃尔·朱尔·德尔宾 (Pierre Jules Délépine) 试图建造一个“几何城市”³ 的计划并不罕见，但是，在 18 世纪实际上并没有多少可以实现；即使法国革命也只建造了少量建筑，只将诸如圣吉纳维 (St. Geneviève) 教堂这样的纪念碑建筑变成万神殿。像杜德-杜普雷 (Dondey-Dupré) 提出的建造一座照明塔照亮整个巴黎的乌托邦计划仍然没有实现。⁴

巴黎在许多方面仍然是一个进入 19 世纪过程中的中世纪城市，缺乏别的现代城市所拥有的合理化街道网格或敞开的景观。虽然在路易·菲利普一世 (Louis Philippe) 的资产阶级君主制期间建造的覆盖着玻璃的商业拱廊允许闲逛者 (flâneur) 悠闲地漫步其中，⁵ 但多数街道生活仍然无助于视觉愉悦。在 1849 年，作家夏尔·亨利·勒古图希耶 (Charles Henri Lecouturier) 可以回应默西尔在 18 世纪的哀叹：

如果你从蒙马特 (Montmartre) 山顶注视巴黎，在巨大视野的每一个点上，房子都拥挤地堆积在一起，你能观察到什么？在上面，天空总是多云的，即使是在最晴朗的一天。烟雾的云朵，就像一面漂浮

1 Mercier, *Tableaux de Paris* (Paris, 1783), cited in Louis Chevalier, *Laboring Classes and Dangerous Classes: In Paris During the First Half of the Nineteenth Century*, trans. Frank Jelinek (Princeton, 1973), p. 147.

2 Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, part 2, letter 17, 转引自 Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York, 1982), p. 18。

3 Starobinski, *1789: The Emblems of Reason*, pp. 67f.

4 Schivelbusch, *Disenchanted Night*, p. 121.

5 闲逛者 (flâneur) 的特定的男性身份在这篇文章中得到了讨论: Janet Wolffin “The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity,” *Theory, Culture and Society*, 2, 3 (1985), pp. 37-46。在公共领域，有地位的女人是没有贪婪地凝视的权利，或者说，没有这种凝视的命令。这种情况一直到 1950 年代百货公司的出现才结束。

的黑色窗帘，遮挡了天空……人们总是不愿冒险走进这个巨大的迷宫，其中一百万人彼此拥挤，那里的空气，被不健康的臭气所污染，升到空中形成有毒的云，几乎遮盖了太阳。¹

随着人们走进这个城市，巴黎的视觉体验似乎在幻影一样的混乱中更加排山倒海地涌来。²巴尔扎克的小说可能基于这样的希望：波旁复辟（Restoration）的社会世界能像旧制度一样透明地合法，但结果却经常让这样的期望落空。³最近一位批评者称之为“环保主义者之眼”（environmentalist eye）⁴，焦虑地把这个城市视觉化为一个危险的、患病的和肮脏的地方。这种城市对清晰性的希望，被投影到以图像的形式在城墙外构建一个森林式的自然版本，它由诸如巴比松派（Barbizon）的画家所推广。枫丹白露（Fontainebleau）森林成为一个精心培育的自然（*natura naturans*）避难所，在那里，眼花缭乱的城市居民的眼睛可以得到满意的缓解。

116

新城市人群事实上被一种全新类型的感官超载所统治。此类人群的特点由 19 世纪诸如 E.T.A. 霍夫曼和埃德加·爱伦·坡（Edgar Allan Poe）等作家印象主义式地描述过，并且在 20 世纪诸如格奥尔格·齐美尔（Georg Simmel）和本雅明的作品中被更深入地分析过。齐美尔在他的《大都市和精神生活》（“The Metropolis and Mental Life”）的经典研究中写道：

-
- 1 转引自 Chevalier, p. 374. 阿兰·柯宾（Alain Corbin）补充道：“这个时期，烟雾成为人们的首要任务，这不是因为它的气味，而是因为它让一切变黑，变得模糊，它攻击人们的肺部，让建筑表面变黑，让空气浑浊，因此对亮度的关注得到了发展。” *Le miasme et la jonquille*, p. 157.
 - 2 我们应该注意到魅影秀 / 幻影（*phantasmagoria*）这个词指的是 19 世纪设计的许多幻觉机器中的一种的名字。它的运作原理是从一个半透明的屏幕后面给另外一边的观众投射幻灯片。在 20 世纪，本雅明和阿多诺将其发展成为一个批判性的概念。关于最近的研究，参看 Terry Castle, “Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphors of Modern Reverie,” *Critical Inquiry*, 15, 1 (Autumn, 1988), pp. 26-61.
 - 3 重点强调巴尔扎克小说中的意图和结果之间裂缝的研究，参看 Prendergast, *The Order of Mimesis*, chap. 3. 他认为，巴尔扎克逐渐不再相信自己能够读出在衣服、面相上的视觉符号的意义，这是“现代城市正在发展的不透明性的一个迹象”。
 - 4 Nicholas Green, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France* (Manchester, 1990), p.66. 他对照了“环保主义者之眼”与“消费性凝视”，后者从我们城市景像中获得快感。

个体的大都市型心理基础在于神经刺激的加强，这是由外部和内部刺激迅速和不间断的变化引起的……“持续的印象”是这样的：印象彼此之间有稍微的差异，它们有规律性的和习惯性的过程，并显示出规律性和习惯性的对比。可以说，比起那些变化图像的迅速聚集、那些在单一瞥视的把握中截然的断裂，以及没有预期的印象的汹涌而来，“持续的印象”使用的只是很少的意识。所有这些都是大都市创造的心理条件。¹

117 尽管缓慢步行的闲逛者（flâneur）试图抵抗城市人群日益疯狂的步伐，但城市的狂暴对感官的冲击似乎引发了人们保护性的反应，关于这点齐美尔和本雅明曾动人地讨论过。在第二帝国时期，巴黎现代化开始发生，更多不安接踵而来。1859年，在成为塞纳省（Seine）省长六年后，乔治-欧仁·奥斯曼（Georges-Eugène Haussmann）男爵开始大规模的重建，或者，更愤世嫉俗的同时代人称之为对首都的“策略性美化”²。本雅明把奥斯曼的城市理想描述为“一种沿着长远街道的远景看上去符合透视法的视觉。它回应了带着艺术目的将技术之迫切性高贵化的趋势，这种趋势在19世纪一次又一次显现出来”³。新大道不妥协的直线性是奥斯曼军事意图的结果，其基于铁路路线的范例，强加在自然的地貌上。它的一个辅助目标是使巴黎不那么晦涩，不那么不透明。因此，这与世纪中期关于工人条件调查（enquêtes）有着现实上的关系，这种调查所自我宣称的对视觉观察的依赖已被历史学家注意到。⁴在这里我们可以说，笛卡尔透视主义的视觉制度似乎找到了

1 Georg Simmel, *The Sociology of Georg Simmel*, trans. and ed. Kurt H. Wolff (New York, 1950), pp. 409-410. 关于齐美尔与现代城市的更多研究，参看 David Frisby, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin* (Cambridge, Mass., 1986), chap. 2. 关于他的视觉观点的讨论，参看 Deena and Michael Weinstein, “On the Visual Constitution of Society: The Contributions of Georg Simmel and Jean-Paul Sartre to a Sociology of the Senses,” *History of European Ideas*, 5 (1984), pp. 349-362.

2 最好的解释仍旧是 David H. Pickney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (Princeton, 1958)。同样参看 J. M. and Brian Chapman, *The Life and Times of Baron Haussmann* (London, 1957), and Françoise Choay, *The Modern City: Planning in the Nineteenth Century* (New York, 1969)。

3 Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 173.

4 例如，参看 Michelle Perrot, *Enquêtes sur la condition ouvrière en France au XIX^e siècle* (Paris, 1972), pp. 11, 21, 26, 28。

其完美的城市形式，在象征意义上，这个判断得到一个事实的支持：只有在 1853 年，巴黎作为一个整体才第一次得到调查和确切的地图测绘。

然而，其结果并不符合每个人的口味，这不仅因为它造成的（主要是工人的）错位及其非正统的资金资助。早在 1865 年，诸如维克多·富尔内尔（Victor Fournel）等批评者就在惋惜其心爱的巴黎被破坏了。¹ 本雅明认为：“就巴黎人而言，[奥斯曼] 让他们的城市与他们疏远。他们在城市中不再感觉到像在家中一样。他们开始意识到大城市的非人性质。”² 路易·席瓦力耶（Louis Chevalier）补充说：

在奥斯曼彻底摧毁西堤岛的老城区，把它从巴黎地图上抹掉时，他摧毁的远不只是一堆贫民窟和窃贼的厨房……他摧毁了那个城区所唤起和激起的意象，这些意象在巴黎人的记忆中是依附于老城区的。现在，这些意象从这样的一种集体记忆传递到另一种记忆中，后者是古文物的图画性传统，是最确定的遗忘形式之一。³

在一个研究铁路旅程所产生的时空冲击的作品中，另一位批评者施菲尔布什说道：“对于 19 世纪五六十年代的巴黎人，一个相类似的迷失方向的问题可被理解为：他们亲眼看到一个巴黎与另外一个在拆迁重建过程中的巴黎相交和碰撞。”⁴

最令人惊讶的是，巴黎“奥斯曼化”的结果是：尽管它充满了男爵的理性和清晰性的愿景（vision），但结果往往加剧了视觉的不确定性和混乱，至少短期来看是这样的。正如艺术史学家 T. J. 克拉克（T. J. Clark）指出，大规模重建对日常生活产生的无休止破坏意味着“城市被安排得难以辨认”⁵，他认为，这种新情况很快就在印象主义对三维

1 Victor Fournel, *Paris nouveau et Paris futur* (Paris, 1865), pp. 218-229.

2 Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 174.

3 Chevalier, *Laboring Classes and Dangerous Classes*, p. 100.

4 Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey; The Industrialization of Time and Space in the 19th Century* (Berkeley, 1986), p. 185.

5 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (Princeton, 1984), p. 47.

空间的摧毁中得到记载。克拉克继续认为，在 1860 年代的大众媒体中，巴黎的形象是：

游行、魔术幻灯、梦、默剧、海市蜃楼、化妆舞会。以大都市为代价的传统讽刺，混杂着视觉上尤为不真实的新隐喻。它们的目的是强调新街道和公寓住宅区的纯粹卖弄和浅薄，除此之外，以进一步表明越来越多的侵入性幻觉机制内置于城市中，并决定着城市的使用。¹

这带来的其中一个结果似乎是削弱了城市观看者的防御能力。正如富尔内尔在 1858 年指出的那样，具有镇定观察技巧的闲逛者正在被爱看热闹的人（badaud）所取代，他们都目瞪口呆，被所看到的事物完全迷住。他写道：“单纯的闲逛者总是完全拥有自己的个性，而爱看热闹的人的个性则完全消失了。它被外部世界吸收了……完全迷醉到忘我的地步。在自己面对的景观的影响下，爱看热闹的人变成了一个非个人的生物；他不再是一个人，他是公众的一部分，是大众的一部分。”²

从闲逛者转变成爱看热闹的人是由新商业利用城市快速变化的景观所导致的。因为，从奥斯曼的操办中出现的巴黎不仅是那些崇拜直线的林荫大道、相同高度的建筑以及作为高潮的广场，也不仅是第一个现代化的污水处理系统——它对另一种感觉（气味）的有益影响很快就得到赞赏。³ 这个巴黎也是一个拥有新百货商店（les grands magasins）的巴黎，在 1860 年代，这些商店开始排列在许多最为时尚的人行道旁。⁴ 在这里，欲望的视觉中心主义景观从贵族宫廷中移走，并在展示大量商品的巨大平板玻璃窗中得到了其资产阶级等同物，这

1 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (Princeton, 1984), pp. 66-67.

2 Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues du Paris* (Paris, 1858), p. 263, 转引自 Benjamin, *Charles Saudelaire*, p. 69.

3 柯宾（Corbin）指出将大众从其生活于其中的排泄物区分出来实际上是一个多么困难的调整。参看 *Le miasme et la jonquille*, pt. 3, chap. 5。

4 最早是市政厅百货公司（Bazar de l' Hôtel de Ville）和乐蓬马歇百货公司（Bon Marché）。对此的研究，参看 Michael B. Miller, *The Bon Marche: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920* (Princeton, 1981)。

些商品是让人垂涎的，如果金钱上允许，是用来消费的。花花公子（dandy）通过时尚的细微差别、品位和风格的视觉能指来区分自己的追求；现在，这种追求对于大众来说成为一种诱人的可能性（特别是新的女性消费者，左拉的《妇女乐园》[*Au bonheur des dames*]生动地描绘了这个群体）。¹在这里，铁路旅程加速的全景视觉被复制，因为顾客面对着大量让人眼花缭乱的可供购买商品。²资产阶级的室内装满了商品，甚至到了一个临近爆炸的地步，一个评论者称之为：小装饰品狂热症的“视觉噪音”³；这样的室内显示的许多东西事实上是购买得来的。但不是每个人都能满足商业生产出来的眼睛欲望。如果在1827年波希米亚诗人皮埃尔-让·德·贝朗瑞（Pierre-Jean de Béranger）能够写出“看见即拥有”，⁴那么，在本世纪末，越来越明显的是“单纯的观看”和真正拥有并不是一回事。⁵

与百货商店对眼睛欲望的直接刺激相同的是，它也通过报纸和杂志上广告图像的爆炸而产生间接的刺激。石版画（lithograph）由巴伐利亚人阿罗斯·塞尼菲尔德（Alois Senefelder）在1797年发明，在拿破仑入侵时带到了法国，它首先由让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（Jean Auguste Dominique Ingres）、尤金·德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）和西奥多·杰利柯（Théodore Géricault）那样的大师用于有限的美学目的上。但是，德拉克洛瓦在1828年为歌德的《浮士德》创作了有名的插图后，石版画变得非常受欢迎。不久，其成为诸如夏尔·菲利蓬（Charles Philipon）的《喧闹报》（*Le Charivari*）和《讽刺画报》（*La Caricature*），以及埃米尔·德·吉拉丹（Émile de Girardin）革命性的《新闻报》（*La Presse*）的主要支柱；《新闻报》于1836年创办，成为第

121

1 Émile Zola, *Au bonheur des dames* (Paris, 1882); 最新的英语版本名为 *The Ladies Paradise* (Berkeley, 1992), 附有克里斯蒂·罗斯 (Kristin Ross) 的导读。他用亨利·列斐伏尔和居伊·德波的景观理论分析了大百货商店 (grands magasins) 的吸引力。

2 Schivelbusch, *The Railway Journey*, p. 189.

3 Apter, *Feminizing the Fetish*, p. 40.

4 Béranger, *Oeuvres complètes* (Paris, 1847), Chansons, p. 418. 转引自 Dolf Sternberger, *Panorama of the 19th Century*, trans. Joachim Neugroschel (Oxford, 1977), p. 198.

5 关于这种意识对文学影响的分析，参看 Rachel Bowlby, *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola* (New York, 1985)。关于新商业文化所产生的讨论，参看 Rosalind H. Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France* (Berkeley, 1982)。

一份更多通过广告而不是订阅来维持的报纸。¹像让-伊格纳茨-伊西多尔·杰拉德 (Jean-Ignace-Isidore Gérard; 简称格兰维尔 [Grandville]) 和康斯坦丁·盖斯 (Constantin Guys) 这样的流行插画家——波德莱尔将后者不朽化为“现代生活的画家”²——具有巨大的吸引力,即使现实主义小说家也受他们的影响。³值得注意的是,法国政府由于被杜米埃 (Daumier) 和其他为菲利蓬创作的漫画家的讽刺画所刺痛,被迫开办自己的插图杂志《指控》(La Charge),那一刻,“国家似乎发现了被管理的文化所具有的规范力量”⁴。本雅明的“机械复制的时代”真正开始了。

不久以后,复制图像的技术进一步由 1839 年银版照相法 (daguerreotype) 的发展而得到增强。在接下来数十年中,黑白照片制版得以完善(颜色可以手动添加),这个新发明可用于艺术和科学书籍以及大规模广告。其结果是带来了被波德莱尔称为“图像崇拜”的事物,他知道其诱惑和危险。⁵匿名的图像 (imagiers) 充斥着市场,在最糟糕时,这是一种新的视觉污染形式,其兴起很快就被称为媚俗 (kitsch); 该词语是在 1860 年代于慕尼黑创造的,很可能是英语单词 sketch (小丑 / 滑稽) 的腐化性变体。⁶

从另一个角度来看,对图像的崇拜可被解释为视觉经验的民主化,这是将之前只保留给精英的机会向下扩展到普罗大众中。⁷如果我们认

1 关于石版画的发展与传播的解释,参看 William M. Ivins, Jr., *Prints and Visual Communication* (Cambridge, 1985), chap. 5.

2 Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trans. Jonathan Mayne (New York, 1965)。我们需要注意到,波德莱尔对格兰维尔的反应并不积极。参看此书中的文章“Some French Caricaturists”, pp. 181-182。

3 参看 M. Mespoulet, *Images et romans* (Paris, 1939)。

4 Richard Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France* (Ithaca, 1985), p. 158。特迪曼 (Terdiman) 对资产阶级君主制时期新闻图片的颠覆性品质提供了一个敏锐的解释。

5 Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, cited in Beatrice Farwell, *The Cult of Images: Baudelaire and the 19th-Century Media Explosion* (Santa Barbara, Calif., 1977), p. 7。波德莱尔认为,将这种崇拜荣耀化是“我唯一的、最大的、原初的激情”。

6 关于这个概念的本源的解释,参看 Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington, 1977), p. 234。

7 那个世纪的所有视觉创新并非都如此迅速地得到传播。在 *France Fin-de-siècle* (Cambridge, Mass., 1986) 中,尤金·韦伯 (Eugen Weber) 注意到:“在 1900 年,很少家庭有电灯,平板玻璃最初与最时髦的商店联系在一起,而大玻璃是专门留给富人享用的。” (p.165)

识到将日常生活中以前被鄙视的“低级主题”包含在可被复制的经典作品中，那么，这一结论得到了加强，这种扩展等同于文学的现实主义将类似主题引入其小说中的进步之举一样。¹即使死亡现在也可作为大众的一个流行景观，无论是巴黎停尸房玻璃展示窗口提供的真实景观，还是创建于1882年的格雷文博物馆（Musée Grévin）的蜡像模拟。² 123

19世纪的其他创新也可以解释为具有同样调平效果（leveling effect）。人工照明的逐步完善使得几乎每个人都能超越光与暗的自然节奏。³1805年后，在巴黎等城市使用煤气灯的地方越来越多。在1869年，更明亮和更安全的煤油的到来进一步提高了煤气灯的效率；最后，在1890年代，托马斯·爱迪生（Thomas Edison）发明的电灯似乎将夜晚变成了白天。⁴这不仅意味着时间逐步在理性化，因为工作时间可以被规范化，但这也意味着工作后的新娱乐方式成为可能。亨利·杜博斯科（Henri Duboscq）在巴黎歌剧院的剧场灯光上取得了进步，同样，咖啡馆、音乐会的户外照明也得到了发展。灯塔中发着白炽光的生石灰是1796年由英国人托马斯·德拉蒙德（Thomas Drummond）发明， 124

1 关于什么是和不是包含在这个广义图像的全部目录中的富有洞察力的分析，参看 Raymond Grew, “Images of the Lower Orders in Nineteenth-Century French Art,” in *Art and History: Images and Their Meaning*, ed. Robert I. Rotberg and Theodore K. Rabb (Cambridge, 1988)。他认为，虽然许多工人以不同的姿势呈现出来，但图片中缺乏对他们所在的社会关系的描述。而且，工人通常被呈现为一个工匠而不是工厂中的劳动者。

2 对这些发展的解释，参看 Vanessa Schwartz, “Popular Realism, Voyeurism and the Origins of Mass Culture in Fin-de-siècle Paris,” Ph.D. diss., University of California, Berkeley (forthcoming)。在世纪初期，有一个解剖蜡像博物馆，名为畸形博物馆（Musée Dupuytre），它只是给医学学生使用，不对一般公众开放。

3 参看 William T. O’Dea, *The Social History of Lighting* (London, 1958)；以及 Schivelbusch, *Disenchanted Night*。

4 如施菲尔布什所说，这个隐喻几乎用于所有从17世纪以来的公共照明的改进。试图建造巨大的照明塔照亮整个城市，如保罗·塞比奥（Paul Sébillot）在1880年代所谓的太阳塔建议，都是不成功的。见 Schivelbusch, pp. 128-134。

然而，布鲁门伯格注意到，人工光的不断增长效率带来了一个重要结果。因为它力量强大，人们不再可能在城市位置注视星星了。他写道，城市“从人类最具可能性的事物中分离出来。这个可能性就是无利害的好奇心和观看的愉悦，对此，星空提供了一种作为日常现象的不可逾越的遥远性”（“Machronism as a Need Founded in the Life-World: Realities and Simulation,” *Annals of Scholarship*, 4, 4 [1987]p. 14）。天文馆于是作为一种补偿而发明出来，但它更像是一个“作为纯粹直接的理想星空陵墓”（第16页）。根据布鲁门伯格的观点，它也促成了当代视觉体验的一部分中的真实和模拟之间的混淆，因为它增强了而不是复制了人类的可能视觉。

在 1850 年代，人们将其借来用于舞台的石灰灯光。不久，随着 1889 年埃菲尔铁塔塔顶上安装了一个光照范围 120 英里的电灯，其光让远在奥尔良（Orléans）和沙特尔（Chartres）的人都可以看到，¹ 电气时代拉开了序幕。

提到埃菲尔铁塔，自然会唤起 19 世纪法国另一种前所未有的视觉体验：1855 年、1867 年、1889 年和 1900 年举行的世界博览会。² 通过展览诱人的商品和奢侈的新奇事物，它们提供了另一个唤醒和操纵眼睛欲望的场所。除此之外，它们也是建筑实验的地点，特别是伟大的玻璃和钢筋外壳，这是由约瑟夫·帕克斯顿（Joseph Paxton）在 1851 年首次在伦敦的水晶宫完善的。这种建筑史无前例地让大量变幻莫测的光进入室内而显得无比炫目，人们将其比作一切事物，从特纳的油画到铁路旅程的方向感迷失。³ 毫不奇怪，它们因此（也因为很多其他原因）被列为对笛卡尔透视主义的印象主义式挑战的一个源头。⁴

在评估那个时代性事件在绘画史中的意义之前，我们必须退回一点，停下来思考一个在 19 世纪中（确实，也许是在整个人类历史中）最卓越的视觉技术创新的更普遍的影响，这就是相机的发明。毫无疑问，摄影对 20 世纪法国对视觉之质询的影响是深远的。我们看到，无尽的文献已经致力于记录其发展与历史，特别是在法国的历史，⁵ 但在这里只能考察几点。

当约瑟夫 - 尼瑟福·尼埃普斯（Joseph-Nicéphore Niépce）及伊萨多·尼埃普斯（Isadore Niépce）、路易 - 雅克 - 芒代·达盖尔

1 参看 Joseph Harriss, *The Tallest Tower: Eiffel and the Belle Epoque* (Boston, 1975), p.100。

2 参看 Raymond Isay, *Panorama des expositions universelles*, 3d ed. (Paris, 1937), 以及 Philippe Hamon, *Expositions: Littérature et architecture au XIX^e siècle* (Paris, 1989)。埃菲尔铁塔是为 1889 年的世博会而建的。

3 关于前一个对比，参看 Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, p. 237；关于后一个对比，参看 Schivelbusch, *The Railway Journey*, p. 47。

4 Schivelbusch, p. 49。

5 例如，参看 Claude Nori, *French Photography: From Its Origin to the Present*, trans. Lydia Davis (New York, 1979)；Gisele Freund, *Photography and Society*, trans. Richard Dunn, Yong-Hee Last, Megan Marshall, and Andrea Perera (Boston, 1980)；Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present Day* (New York, 1964)；*Regards sur la photographie en France au XIX^e siècle: 180 chefs-d'œuvre de la Bibliothèque nationale* (Paris, 1980)。

(Louis-Jacques-Mandé Daguerre) 和威廉·亨利·福克斯·塔尔博特 (William Henry Fox Talbot) ——他们几乎或多或少同时在 1830 年代完善了永久记录图像的方法¹——的发明得到公众的认识时, 法国以及其他地区的反应是迅速且活跃的。1839 年 1 月 6 日, 《法国公报》(Gazette de France) 报道说: “这个发现是巨大而惊人的。它震撼关于光与光学的所有科学理论, 它将绘画艺术革命化。”² 在杰出天文学家、众议院共和党成员弗朗索瓦·阿拉戈 (François Arago) 的催促下, 法国政府给予达盖尔和伊萨多·尼埃普斯 (他的父亲在 1833 年去世) 养老金, 以换取他们放弃私人专利的认领。1839 年 8 月 19 日影像技术正式在科学院会议上发布, 并立即进入了公共领域。

对这种光学新奇迹的一般反应是绝对积极的, 它在 1840 年代产生所谓的“银版照相法狂热” (Daguerreotypemania)。³ 但在知识分子中, 三个问题很快出现, 甚至直到今天也持续引发人们的争论。第一个问题是关于照片和光学真实或幻觉之间的关系。第二个问题是个棘手的问题: 摄影是艺术吗? 它的推论是: 摄影对绘画的影响是什么? 反之亦然。第三个问题讨论了新发明对社会的影响。在处理这些问题时, 19 世纪的思想家为 20 世纪更广义地质问视觉铺平了道路。

126

毫无疑问, 对摄影的常见观点——从现实主义对浪漫主义之反对的全盛时期开始——是认为它如实记录了现实瞬间。⁴ 达盖尔的相机立即被称为世界的“镜子”, 这个隐喻直到今天仍旧在重复。⁵ 法国许多第一批摄影师, 如伊波利特·巴亚德 (Hippolyte Bayard)、维克多·雷格诺 (Victor Regnault) 和查尔斯·内格雷 (Charles Nègre), 都带着

1 通常认为, 大尼埃普斯首先将图像固定在锡板上, 其沥青对光非常敏感。他在 1826 年完成这种试验, 但直到 1830 年代, 达盖尔和小尼埃普斯才将其改善, 这样能够将此技术公布。塔尔博特的伟大贡献是发明了底片, 这让同样的图片能够多次冲洗出来。

2 “The Fine Arts: A New Discovery,” reprinted in *Photography: Essays and Images*, ed. Beaumont Newhall (New York, 1980), p. 17.

3 参看 1840 年毛里塞 (T. H. Maurisset) 以此命名的石版画: Reprinted in Freund, *Photography and Society*, p. 27。

4 关于新技术最初接受的现实主义语境的讨论, 参看 Victor Burgin, “Introduction” to Victor Burgin, ed., *Thinking Photography* (London, 1982), p. 10。

5 参看 Richard Rudisill, *Mirror Image* (Albuquerque, 1971)。

直接复制世界的简单信念来工作；这让他们有了一个“原始”的绰号，即使他们的作品可以被后代以其他方式来欣赏。¹

摄影忠实于视觉体验的真是如此强大的一种假设，因此敏锐的观察者和伟大电影批评者安德烈·巴赞（André Bazin）甚至宣称：“第一次，一个关于世界的图像是自动形成的，没有任何人类的创造性干预……摄影会影响我们，就像一个自然现象一样。”²甚至罗兰·巴特在他早期的文章《摄影的信息》（“The Photographic Message”）中争辩道：“当然，图像并不是现实，但至少它是现实的完美类比（*analogon*），而且，恰恰是这种类似的完美性在常识上定义了照片。因而，我们可以看到摄影图像的特殊状态：它是一个没有代码的消息。”³

127 诺埃尔·伯奇（Noël Burch）恰当地总结了摄影赢得这种声誉的语境。

19 世纪见证了在推进一个巨大的理想——这个理想就是资产阶级关于再现的意识形态之本质——进程中一系列的阶段。从达盖尔的西洋镜（Diorama）到爱迪生的第一台有声电影摄影机（Kinetophonograph），在电影的史前史中，每一步都带着发起者试图再现它们的阶级的意图，都带着在走向“再创造”现实、走向一个知觉世界的“完美幻觉”的过程中又迈进一步的意图；而且这样的意图也得到了公共宣传者的理解。⁴

在这个进程中，技术的每个新改进，如立体镜（stereoscope）或彩色电影，都被认为弥补了以前记录“真正”世界的的能力上的缺陷。

而且，由于摄影通过暗室处理投射在底片上的永恒图像，因此人

1 参看 *The catalogue French Primitive Photography*, intro. Minor White, commentaries by André Jammes and Robert Sobieszek (New York, 1969)。

2 André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image,” in *What Is Cinema?* ed. and trans. Hugh Gray, Foreword by Jean Renoir (Berkeley, 1967), p. 13。当然，巴赞将其现实主义美学扩展到电影中。

3 Roland Barthes, *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath (New York, 1977), p.17。

4 Noel Burch, “Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein,” *Afterimage*, 8/9 (Spring, 1981), p. 5. In *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge, Mass., 1979)。斯坦利·卡维尔（Stanley Cavell）补充道：“因为摄影能满足一种愿望，所以它满足的愿望并不限于画家，而是满足一种人类的愿望——自从宗教改革以来就得到强化——这就是渴望逃离主体性和形而上学的孤立：关于这个愿望，人们尝试了如此之久，在最后，是毫无希望地继续尝试如此；这就是渴望有能力抵达这个世界的尽头从而表明对另外一个世界的忠诚。”（p.21）

们往往认为，摄影似乎将透视主义的视觉制度正当化，这种制度一般在15世纪时期的艺术之后被等同于视觉自身。¹相机眼睛与窥视孔一样是单目的，它在完全外在于自身的场景上产生了一种凝固的、非投入的凝视（这种效果在底片感光速度的技术发展之前是非常明显的，技术提高后终止了冗长的摄影时间）。使用福克斯·塔尔博特的著名短语来说，作为“自然的铅笔”，相机提供了埃文斯称为“无句法的图片陈述”的事物，这是知觉世界真实表面和三维深度的直接图像。²这至少是当这个发明首次被认识时的主要信念，一些观察者甚至担心图片中的小脸孔是如此真实，仿佛其可以反过来看着自己一样。³即使波德莱尔也承认照片所声称的对自然的忠诚，虽然我们很快就会考察到他对摄影在艺术上虚张声势的敌意。⁴

128

但是，如果摄影及其改进——像1860年代突出的三维立体镜一样——可以被称赞为给人们提供了对被看世界的更忠实复制，那么，潜在的怀疑倾向也开始出现了。毕竟，最著名的摄像机发明家被人们称为幻觉大师。正如亚伦·沙夫（Aaron Scharf）所说：

在他的发现面世之前，达盖尔已经是一个有相当声誉的画家和全景幻觉效果的发明家，并从1816年开始，是巴黎歌剧舞台设置的有名设计师。几乎在同一时期，达盖尔发明了西洋镜，这是所有19世纪早期的错视画（*trompe l'oeil*）娱乐中最流行的玩意，因此他开始了摄影过程的实验。⁵

-
- 1 关于这个观点的一些例子，请参看 Ivins, *Prints and Visual Communication*, p. 138; Victor Burgin, "Looking at Photographs," in Burgin, *Thinking Photography*, p. 146; 和 Steve Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour* (London, 1985), p. 20.
 - 2 Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (London, 1844); Ivins, *Prints and Visual Communication*, chap. 6. 埃文斯 (Ivins) 所指的句法是传统印刷中用来表示明暗的十字型笔触法 (cross-hatching) 或小点。关于类似的分析——其强调在1890年代大众媒体照片半色调网片 (screen half-tone) 印刷的现实主义，参看 Estelle Jussim, *Visual Communication and the Graphic Arts: Photographic Technologies in the Nineteenth Century* (New York, 1974), p. 288.
 - 3 请参看对摄影师朵田戴 (Dauthendey) 的评论，转引自 Walter Benjamin, "A Short History of Photography," *Screen* (Spring, 1972), p. 8.
 - 4 参看他1865年给母亲的信。信中他鼓励她去照相馆，即使后者担心摄影师会捕捉到她的皱纹和瑕疵。Baudelaire, *Correspondance* (Paris, 1973), vol. 2, p. 554.
 - 5 Aaron Scharf, *Art and Photography* (London, 1983), p. 24.

值得注意的是，他的著名的西洋镜被称为“奇迹室”，¹因为它们
129 展示着幻觉精湛技艺。由于光波在相机感光板上的物理印记——现代
语言学家将这种物体和视觉符号之间的物质性因果联系称之为“索引
性”（indexicality）²——因此，现在看起来，在达盖尔的新发明中，
眼睛（oeil）并不是被欺骗（trompé）的。但是，很快疑问出现了。

在 1840 年代中期，摄影师发现他们可以修饰照片，甚至结合两张
照片制作一个复合体。在 1855 年的世界博览会上，这项技术由名为哈
姆夫斯坦格（Hampfständl）的慕尼黑摄影师向惊讶的法国公众展示出
来。³很快，它成为肖像摄影中的规范，去协助自然而不仅仅记录自然。
一些批评者使用这种组合图像的能力来为新媒体的艺术性潜力辩护。⁴
但同样清楚的是，对世界表面的“真实”相似性的篡改有无限的可能
性。因此，在 1860 年代美国江湖骗子威廉·穆勒（W. H. Mumler）将
130 所谓的鬼魂摄影强加给容易受骗的公众，他通过两次曝光制造出幽灵
呈现在照片中的效果。1880 年代，业余摄影师使用量产的柯达时，忘
了推进他们的底片而获得相同的两次曝光结果。这时，穆勒的骗局才
彻底被揭穿。然而，即使迟至德雷福斯事件（Dreyfus Affair），人们仍
然有必要警告天真的观众不要被捏造的图像所欺骗，如 1899 年在法国
《世纪》（*Le Siècle*）上发表的头版文章《摄影的谎言》（“The Lies of

1 Sternberger, *Panorama of the 19th Century*, p. 9. 关于全景画和西洋镜预示了全景监狱（panopticon）和景观社会的分析，参看 Éric de Kuyper and Émile Poppe, “Voir et regarder,” *Communication*, 34 (1981), pp.85-96.

2 查尔斯·桑德斯·皮尔士（C. S. Peirce）引进了“索引”（index）这个词语来指代一个与指涉物（referent）有着直接的或“动机性的”（motivated）联系的符号；他使用“象征”（symbol）去指代那些完全约定俗成的和人工的符号，用“图像”（icon）去指代那些与指涉物相似的符号。参看他的“Logic as Semiotic: The Theory of Signs,” in *The Philosophy of Pierce: Selected Writings*, J. Buckler, ed. (London, 1940), pp. 98-119. 摄影历史学家通常指向这种索引性的特征，例如 Rosalind Krauss in “Tracing Nadar,” p. 34, 在这个作品中她认为纳达尔（Nadar）意识到它的重要性，而且她也发展了索引性的观点，用来描述某种现代主义艺术。参看她的“Notes on the Index, Parts I and II,” in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass., 1985). 皮尔士将摄影看成是索引特征和图标特征的结合。对此的讨论，参看 Mitchell, *Iconology*, pp. 56-63.

3 Freund, *Photography and Society*, p. 64.

4 对此讨论，参看 James Borcoman, “Notes on the Early Use of Combination Printing,” in Van Deren Coke, ed., *One Hundred Years of Photographic History: Essays in Honor of Beaumont Newhall* (Albuquerque, 1975).

Photography”) 所示。¹

更重要的是，我们需要认识到，甚至未经修饰的照片也可被理解为一种不完美的逼真性（verisimilitude），无论是对象的逼真性还是人类对客体感知的逼真性。早在 1853 年，弗朗西斯·威（Francis Wey）评论了摄影的所谓“日光蚀刻法”（heliography）的局限：“首先，透视法的准确性只是相对的：我们已经纠正了它，但没有完全更正；其次，日光蚀刻法在色调之间的关系上欺骗我们。它让蓝色变淡，将绿色和红色推向黑色，而且很难捕捉白色的微妙色调变化。”²

虽然我们很难重建人们的幻灭阶段——巴赞和早期巴特的例子仅仅只是其中之一——但到 20 世纪晚期，现实主义范式基本被抹除了。许多当代批评者见证了其消失。翁贝托·艾柯（Umberto Eco）有意拒绝巴特，转而赞成纯粹的符号学（semiotic）分析，他自信地声称：“图像中呈现给我们的一切特征——我们仍然所认为类比的、连续的、非具体的、被激发的、自然的，因此是‘非理性的’事物——是一些在我们目前的知识水平和操作能力方面来看还不能成功地还原为分离的、数码的、纯粹差异的事物。”³ 然后，他继续列举不少于十种代码的类别可以应用在照片的信息上，这些信息并不是对“真实事物”的简单复制。

131

乔尔·斯奈德（Joel Snyder）对摄影图像的模仿性观点抱有同样敌意，他总结了将摄影图像与人类视觉体验区分开来的差异。

首先，我们的视觉不是在长方形边界内形成的；根据亚里士多德，它是没有边界的。其次，即使我们要闭上一只眼睛，并且另外一只眼前摆放一个和原来底片尺寸相同的长方形框架，该框架与眼睛的距离等于镜头的焦距（所谓的透视构造的距点），然后，观看再现在

1 “Les mensonges de la photographie,” *Le Siècle*, January 11, 1899; reprinted in Norman L. Kleeblatt, ed., *The Dreyfus Affair: Art, Truth and Justice* (Berkeley, 1987), p. 212。这个文章印刷了在德雷福斯事件中十八张看起来好像是朋友那样的敌人合成照片。

2 转引自 Elizabeth Anne McCauley, *A. E. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph* (New Haven, 1985), p. 194。

3 Umberto Eco, “Critique of the Image,” in Burgin, *Thinking Photography*, p. 34.

图片中的视野，我们仍然不会看到图片中所显示的事物。照片显示了任何物体边缘的鲜明轮廓，而我们的视觉——因为我们的眼睛是凸形的——只是“中心”部分是轮廓分明的。图片是单色的，而我们大多数人都看到的是“自然”的颜色（有一些批评者认为，如果图片是彩色的，那么图片将不太真实）。最后，照片在每个平面上都精确对焦地显示了对象，无论是最近还是最远的。我们并不是以这种方式观看事物——因为我们做不到。¹

根据詹姆斯·E.卡廷（James E. Cutting），“眼睛既没有快门也没有曝光时间，但是视觉系统允许我们清晰地看到一个运动的物体，而一个静止的相机只会记录到模糊的景象。此外，投影表面的形状是不同的……照片、画布和素描垫是平的；而视网膜几乎符合球体的一部分”²。而且，克雷格·欧文斯（Craig Owens）增加了进一步的反对意见：“认为摄影图像的属性不是来自媒介本身，而是来自世界真实的结构（这个真实世界的结构机械地记录在光敏的表面上），这个观点也许可以描述摄影的技术程序，但它不考虑照片能够内在地产生和组织意义的能”³

虽然，19世纪的很多批评者能否像这些作者一样清楚区分出照片的视觉体验和“自然”的视觉体验，这值得怀疑，但并不是每个人都曾被早期倡导者的现实主义主张所诱惑。即使技术改进导致越来越高的逼真性（verisimilitude）的梦想从未停止，但每种创新提出的问题似乎和它解决的问题一样多，⁴而且这个过程随着电影的发明而得到加强。因此，非常矛盾地，照相机在否定暗室的视觉体验模式上发挥了关键作用。

在对这些技术创新带来令人不安效果的一种充满启发的解释中，

1 Joel Snyder, "Picturing Vision," *Critical Inquiry*, 5, 3 (Spring, 1980), p. 505.

2 James E. Cutting, *Perception with an Eye for Motion* (Cambridge, 1986), pp.16-17.

3 Craig Owens, "Photography en abyme," *October*, 5 (Summer, 1978), p. 81.

4 例如，立体镜的发明可能对摄影图像物质性原因的性质的索引的性质的假设具有复杂的影响。因为它的三维效果不是来自任何地方，而是来自心灵。此外，正如让·克莱尔（Jean Clair）指出的，它阻碍了对永恒形象的崇拜及其商业可能性：“因为它没有物质现实，所以它不允许象征交换。作为一个虚拟图像，一种非物质的模仿，一种完全透明的、过于完美的现实错觉（delusion），它不允许人们用实质来交换影子，因此它和纸上的物质性文件是不同的”（“Opticeries,” *October*, 5 [Summer, 1978], p. 103）。他继而认为，杜尚（Duchamp）的视网膜膜（antiretinal）艺术得益于他对立体镜图像以及此类技术的后代“立体照片”（anaglyph）的迷恋。

理论家触及对一个视觉传统的重新发现，这就是维特拉娜·阿尔佩斯（Svetlana Alpers）所分析的荷兰“描绘性艺术”，这种传统与基于暗室的视觉制度相异。在1860年代照相机产生巨大影响后不久，人们对扬·维米尔（Jan Vermeer）、弗انس·哈尔斯（Frans Hals）和他们同时代的志同道合者产生新的兴趣，这可能不是偶然的。¹ 根据阿尔佩斯，“照片的许多特征——那些使它们如此真实的特征——对于北方描绘性模式来说同样也是普遍的：碎片性；任意的框架；以及最初摄影从业者所表达的直接性（immediacy），它们声称照片给自然一种直接地、不经人为帮助地再现自身的力量。如果我们想要得到摄影图像的历史先例，那么，它就是在17世纪的图像中表现出来的丰富的观看、认识和绘画的混合体。”² 因此，正是开普勒的幽灵而不是笛卡尔或阿尔伯特蒂的幽灵盘旋在相机诞生的上空。在视网膜上的死图像——他称为绘画（*pictura*）——现在因而得到机械的固定，而没有被笛卡尔透视主义所添加的理性化空间所干预（这是又一个常常被认为是关于现代时期统一了视觉制度多样性的例子）。³

133

不管照片是否可以更适当地包括在北方而不是南方的绘画传统中，在这里无可争议的是，它们非凡地扩大人类视觉体验的范围。正如本雅明指出：“摄影第一次让人们意识到视觉无意识（optical unconscious），正如精神分析揭示了本能的无意识一样。”⁴ 随着新技术的进步，如在1850年代的人工照明、1870年代和1880年代能够凝固动作的连贯动作摄影（chronophotography），这种无意识被层层剥离出来。连贯动作摄影最著名的开发者是英国的埃德沃德·迈布里奇

1 Anne Hollander in “Moving Pictures,” *Raritan*, 5, 3 (Winter, 1986), p. 100 提出了这种联系。

2 Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago, 1983), pp. 43-44. 同样参看 Carl Chiarenza, “Notes on Aesthetic Relationships between Seventeenth-Century Dutch Painting and Nineteenth-Century Photography,” in Coke, ed., *One Hundred Years of Photographic History*.

3 同样重要的是，我们要记住，认为物体和其心智再现的完美相似并不是笛卡尔光学的假设。相反，他坚持认为是灵魂/心灵（soul）在观看，而不是眼睛，因此，这提供了一种视觉身体构造无法在力学意义上感觉到的自然几何学。在摄影图像中，这种自然几何学的缺席能够削弱笛卡尔透视主义。

4 Benjamin, “A Short History of Photography,” p. 7.

(Eadweard Muybridge) 和法国的艾蒂安 - 朱尔·马雷 (Étienne-Jules Marey) ; 通过揭示之前肉眼无法察觉的运动的各个面向, 他们促使了传统视觉体验的去自然化, 并且将视觉分离出与其相连的静态形式。¹

134 正如亚伦·沙夫 (Aaron Scharf) 所言: “迈布里奇的照片不仅与许多最准确和最当下的艺术家的观察矛盾, 而且显露出超越了视觉极限的运动的每个阶段。‘忠诚于真实’这个短语失去了力量: 真实的事物不总是被看到, 而可被看到的事物不总是真实。”²

然而, 另一个令人不安的效果出现了: 底片的提速永远地捕获那些表面上转瞬即逝的全然自发瞬间。这时, 它的内涵是多样的。其中一个内涵是: 通过引入一种视觉上的尸僵 (rigor mortis), 生命的流动时间性被明显剥夺了——这种观点在相机和死亡之间塑造了一种联系, 早在 1841 年, 拉尔夫·沃尔多·艾默生 (Ralph Waldo Emerson) 已经注意到这种联系, 其在最近法国思想中仍然颇为活跃。³ 虽然 19 世纪末所谓的绘画风格摄影师 (pictorialist photographer) 可能通过软化焦点, 试图在图像中重新引入时间, 但快照的强硬暴力似乎更能体现这种媒介的典型特点。对转瞬即逝的凝固所得出的另一个内涵是, 质疑一个超越性的、在永恒位置观看同一场景的主体的虚构。正如约翰·伯格 (John Berger) 所说:

相机孤立了瞬时的表象 (appearance), 当这样做时, 它毁坏了
图像是无时间性的观念。或者, 换句话说, 相机显示了时间流逝的概

1 关于马雷 (Marey) 在视觉与速度之间建立的新联系的重要性的思考, 参看 Paul Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*, trans. Philip Beitchman (New York, 1991), p. 18.

2 Scharf, *Art and Photography*, p. 211. 蒂埃尔·德·杜韦 (Thierry de Duve) 补充道: “从运动摄影一开始, 那些沉浸在现实主义意识形态中的艺术家发现他们无法同时表达现实和遵守照片的裁决。因为迈布里奇的奔跑之马的快照展示了动物的动作是什么, 却没有传递出其动作的感受” (“Time Exposure and Snapshot: The Photography as Paradox,” *October*, 5 [Summer, 1978], p. 115).

3 Ralph Waldo Emerson, *Journals of Ralph Waldo Emerson, 1841-1844*, ed. Edward Waldo Emerson and Waldo Emerson Forbes (Boston, 1912), vol. 6, pp. 100-101. 也许对这个联系的最尖刻的近期研究是 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York, 1981). 同样参看 Thierry de Duve, “Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox.” 正如史蒂夫·尼尔 (Steve Neale) 指出, 电影的发明似乎维持了人们对于重新复兴图像、扭转静止照片的“死后僵直” (rigor mortis) 的希望。相关讨论, 参看 *Cinema and Technology*, p. 40.

念与视觉经验不可分离（除了在绘画中）。你所看到的事物取决于当时你所在的位置。你看到的事物是相对于你在时间和空间中的位置。我们不可能再想象一切事物都如同聚集在无限的末影点一样聚集在人眼上。¹

或者，用布列逊的话来说，相机恢复了投入性/肉身性的瞥视（*incarnated glance*）优先于分离性的/无肉身的（*disincarnated gaze*）凝视的权利，并且在这样做时，重新引入了一种对全视的“神性”（*deictic*）时间性的意识。²

然而，它是通过创造一个纯粹在场性的时间性而做到的；在这种在场性中，叙事时间的历史性生成被剥离了。正如齐格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）在1927年所认识到的那样，照片的空间化的影响是抵达真实记忆的障碍，尽管它看起来好像能够帮助记忆一样。 135

“在有插图的报纸中，”他指出，“世界变成了一个可拍摄的当下，被拍摄的当下是完全被永恒化的。当下似乎从死亡中被夺过来；但实际上，它将自身屈服于死亡。”³也就是说，通过猛烈地停止时间之流，摄影在视觉体验中引入了“死亡象征”（*memento mori*）。正如下一章将会明确指出的，柏格森对摄影和电影的批评预示了这种分析。巴特对照相机和死亡的联系的反思进一步阐释了这点，这将在第8章中分析到。

长远来看，相机的发明在某种程度上确实削弱了对眼睛权威的信心，这为20世纪法国思想对视觉的拷问做好了准备。摄影不是确认了眼睛认知自然和社会的能力，而是可能具有完全相反的效果。因为， 136

1 John Berger, *Ways of Seeing* (London, 1972), p. 18.

2 Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven, 1983), chap. 5. 他在讨论的是艺术，并不是科学，艺术在很长一段时间中仍旧依赖于一个客观主义的、分离性的主体。他声称，指示（*deixis*）——任何视觉行为中对此时此地的偶然性意识——在主导性的西方绘画传统中仍旧被压抑。罗杰·斯库顿（Roger Scruton）还指出，照片和油画肖像之间的主要区别在于，后者试图捕获被绘画者在时间中的一个再现性版本，而不是瞬间地对他或她的瞥见。参见他的 *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture* (London, 1983), p. 110. 与布列逊不同，他使用这个论点来拒绝摄影的艺术地位，认为摄影是一种因果关系的（索引的）媒介，而不是有意向的（象征的）媒介。

3 Siegfried Kracauer, “Die Photographie,” in *Das Ornament der Masse: Essays* (Frankfurt, 1963), p. 35.

正如我们在考察超现实主义对摄影的迷恋时会讨论到的，自然的铅笔可以画出一些非常不自然的东西。

相机的发明所引起的第二个巨大争议涉及摄影和艺术之间的关系。¹ 这里的问题是多种多样，而且往往具有法律和理论的重要性。² 照片真的是艺术作品吗，尽管在它们的生产中似乎缺乏艺术家之手？如果它们是艺术，那么，传统绘画现在需要抛弃其悠久的、在画布上忠实呈现世界的使命吗？如果传统绘画仍然试图以某种方式记录着视觉体验，那么，摄影所揭示的视觉无意识是如何影响这种努力的？最后，摄影对其他媒介的艺术作品的复制所产生的效果会是什么？

在摄影第一次公开时出现的一个经常被引用的观点中，画家保罗·德拉罗什（Paul Delaroche）宣称，“从这一天起，绘画已经死了。”³ 从字面意义上说，他是错误的，虽然大量的细密画家（miniaturist）确实失业了。⁴ 但毫无疑问，绘画被新媒介彻底地改变了。许多艺术家，从默默无闻的肖像画家到诸如德拉克罗瓦和安格尔（Ingres）这样的大师，都热切地使用照片来辅助他们的工作。有些画家明显受到他们的所见影响。例如，人们通常认为人工照明产生的粗糙色调区分影响了爱德华·马奈（Édouard Manet），并且，慢速胶片中的移动物体的模糊图像被认为启发了1840年代让-巴蒂斯特-卡米耶·柯洛（Jean-Baptiste-Camille Corot）的印象主义原型（proto-Impressionism）。⁵ 同样，印象主义将空间拉平——有时被解释为人们对日本艺术的新兴趣

1 对这个争论的最好概括是 Scharf, *Art and Photography*。同样参看 Paul C. Vitz and Arnold B. Glimcher, *Modern Art and Modern Science: The Parallel Analysis of Vision* (New York, 1984)。

2 1862年，在名为“迈耶和皮尔森起诉蒂博、伯特贝德和施瓦尔贝”（*Mayer and Pierson v. Thiebault, Betbéder, and Schwalbé*）的重要裁决中，法国法庭为了保护图像版权，决定摄影事实上是一种艺术。对于这个裁决的影响的讨论，参看 Bernard Edelman, *The Ownership of the Image: Elements of a Marxist Theory of Law*, trans. E. Kingdom (London, 1979)。

3 转引自 Gabriel Cromer, “l'original de la note du peintre Paul Delaroche à Arago au sujet du Daguerrototype,” *Bulletin de la Société française de photographie et de cinématographie* e, 3d ser., 17 (1930), pp. 114ff, 该文中对此进行了讨论。

4 Freund, *Photography and Society*, p. 10.

5 Scharf, *Art and Photography*, pp. 62 and 89.

带来的影响——也源自摄影对透视主义的瓦解。¹埃德加·德加 (Edgar Degas) 捕捉了舞者或马的运动的瞬时图像, 这通常被人拿来与快照做比较, 后者因为更快的胶片的完善而成为可能。迈布里奇和马雷后来对运动解剖的影响已经在马奈、保罗·塞尚 (Paul Cézanne) 和马塞尔·杜尚 (Marcel Duchamp) 明显的异质性“断裂空间”中体现出来。²即使在马奈的《草地上的午餐》(*Le déjeuner sur l'herbe*) 和《奥林匹亚》(*Olympia*) 中, 裸体人物会无所顾忌地回望观看者的设置, 有时被认为是与第二帝国的色情照片有关。³

让所有这些假定的影响陷入如此讽刺的是, 由于印象主义者通常受到那个时代统治性的实证主义意识形态的影响, 他们一般声称自己是对所看见的事物的被动记录者。即使塞尚也可以抗议道: “作为一个画家, 我首先把自己依附在视觉感官上。”⁴另一个讽刺在于一个事实: 相机早期倡导者强调了那种被动中立性的自然主义借口; 而现在, 恰恰是这种借口遭到了那些敌对现实主义模仿论之意识形态的艺术家的谴责。早至达盖尔在法国科学院讲话后的三个星期, 《喧闹报》(*Le Charivari*) 的一位作家就认为: “当达盖尔先生的发现被视为艺术时, 它是无比愚蠢的; 但当它被认为是光对身体的作用时, 达盖尔先生的发现实现了一个巨大的进步。”⁵奥诺雷·杜米埃 (Honoré Daumier) 后来抱怨说: “摄影模仿一切事物, 没有表达出任何东西。它在精神世界中是盲目的。”⁶而诗人阿尔方斯·德·拉马丁 (Alphonse de Lamartine) 认为“这个偶然的发明永远不会是艺术, 而只是通过镜

1 Vitz and Glimcher, *Modern Art and Modern Science*, p. 50。关于摄影对印象主义的重要性, 更概括性的阐释可参看 Kirk Varnedoe, “The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered,” *Art in America*, 68 January, 1980)。

2 Vitz and Glimcher, *Modern Art and Modern Science*, pp. 118 and 123; Scharf, *Art and Photography*, p. 255。

3 McCauley, A. A. E. *Disdéri*, p. 172。

4 引自与埃米尔·贝尔纳 (Émile Bernard) 的对话, Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (Berkeley, 1968), p. 13。

5 转引自 Heinrich Schwarz, *Art and Photography: Forerunners and Influences*, ed. William E. Parker (Chicago, 1987), p. 141。

6 转引自 *ibid.*, p. 140。

头对自然的剽窃”¹。

但是，没有谁比波德莱尔对摄影的艺术性伪装所怀的蔑视态度更有名了。在1859年的展览评论中，他高声哀叹自然主义式的偶像崇拜的胜利。²虽然，他肯定了新技术的科学和工业用途，但强烈批评其入侵到“无形的和想象的”领域。³关于粗俗大众渴望完美地复制自然的欲望，他写道：“一个复仇的上帝听到了这种复制的祈祷。达盖尔是他的弥赛亚……不久后，成千上万双贪婪的眼睛粘在立体镜的窥视孔上，好像这些窥视孔是无限的天光一样。”⁴虽然，我们很难将波德莱尔对大众的蔑视和对此类新玩具的厌恶区分，但很显然，他深深地不信任摄影对艺术的意义。这种态度如此根深蒂固，以至于后来当摄影师自觉地回避自然主义而追求图像的艺术修饰时，作家马塞尔·普鲁斯特（Marcel Proust）对此的观点仍与波德莱尔的怀疑相似。⁵

139 在一个重要的层面上，这些抱怨根本上是错置的：有想象力的艺术永远不会被照相机消灭，因为后者对现实的视觉本身从来不是直接模仿或完全索引性的。最近的批评者，像海因里希·施瓦茨（Heinrich Schwarz）和彼得·加拉西（Peter Galassi），已经有说服力地表明，摄影的祖先不只是诸如相机暗室一样的光学仪器，而是某些绘画传统。⁶例如，约翰·康斯太勃尔（John Constable）的风景画展示了一个“新颖的和全然现代的图画语法；这种语法具有直接的、概观的感知，以及不连贯的、意想不到的形式。这是一种致力于单一性和偶然性艺术的

1 转引自 Freund, *Photography and Society*, p. 77。这句话是在1858年说出来的；不久后，拉马丁（Lamartine）看到了安托万·塞缪尔·亚当-萨洛蒙（Antoine Samuel Adam-Salomon）非常具有表现性的作品后改变了他的立场。

2 Baudelaire, “The Modern Public and Photography”。但是，安德烈·詹姆士（André Jammes）指出，直到1859年，波德莱尔还没有明确地批评摄影。事实上，他很乐意于纳达尔的摄影摆姿势，他还在《恶之花》（*Fleurs du Mal*）中献给他一首诗，正如他给第一个拍摄中东的摄影师马尔西姆·杜坎普（Maxime du Camp）献诗一样。参看詹姆士（Jammes）的文章，见图册《法国原始摄影》（*French Primitive Photography*）。

3 Baudelaire, p. 88.

4 Ibid., p. 87.

5 关于试图将照片变成从油画到石版画等一切事物的讨论，参看 Freund, *Photography and Society*, p. 88。关于普鲁斯特对媒介的批评性回应，参看 Susan Sontag, *On Photography* (New York, 1978), p. 164。

6 Schwarz, *Art and Photography*; Peter Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography* (New York, 1981).

语法，而不是致力于普遍性和稳定性艺术的语法。它也是摄影的语法”¹。摄影图像不是被概念化为制造虚假图像的现实主义对立面，它至少部分地可以用美学的方式来理解，是位于两个美学流派之间的一个必经阶段，即早期的非阿尔伯蒂艺术（由荷兰“描绘性艺术”或约翰·康斯托勒的风景画最好地体现出来），以及后来的印象主义、后印象主义时代对透视主义的全然弃绝。

在另外一种意义上，波德莱尔关于摄影对艺术的腐蚀作用的蔑视也是错误的。正如许多批评者指出的，1862年由阿道夫·布劳恩(Adolphe Braun)开始的对绘画和其他艺术作品的大规模复制，预示了安德烈·马尔罗(André Malraux)“想象的博物馆”的著名想法，在其中人们可以更普遍地欣赏到世界艺术。²其中的一个结果是对艺术实验的刺激，这是由于对外来文化的文物的摄影记录所产生的，此类记录补充了建立于19世纪的民族志博物馆所展示的实际物品。因此，照相机的发明被认为有促进教育西方眼睛欣赏新美学可能性的作用。³

140

然而，从另一个角度来看，西方美学体验范围的扩展可被解释为：一个统治性的人类学视觉对“他者”的凝视，最近的批评者，如约翰内斯·法比安(Johannes Fabian)和斯蒂芬·泰勒(Stephen Tyler)，已经敏锐地考察了这点。⁴早在1850年代，随着马尔西姆·杜坎普(Maxime du Camp)在埃及、努比亚、巴勒斯坦和叙利亚的系列摄影和路易斯·克莱克(Louisde Clercq)杰出的耶路撒冷摄影的出现，一种人们称为“摄影东方主义”(photographic orientalism)⁵的潮流开始了。随后，对异

1 Galassi, *Before Photography*, p. 25. 但是罗莎琳德·克劳斯(Krauss)提醒人们当讨论到试图符合透视法的立体镜照片时——如蒂莫西·奥沙利文(Timothy O'Sullivan)的照片——不要接受加拉西(Galassi)的观点。参看 *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, pp. 134f.

2 André Malraux, *The Voice of Silence* (Princeton, 1978).

3 Ivins, *Prints and Visual Communication*, p. 147. 我们同样需要注意到，让人们看到不同种族类型的图像，这具有一种解放性的效果。因此麦考利(McCauley)认为拉瓦特(Lavater)的相貌学作品能够让人们欣赏一种不同于被温克尔曼(Winckelmann)的希腊模式所统治的美的形式。参看她的 *A. A. E. Disdéri*, p. 168.

4 Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York, 1983); Stephen A. Tyler, "The Vision Quest in the West or What the Mind's Eye Sees," *Journal of Anthropological Research*, 40, 1 (1984), pp. 23-40.

5 Sobieszek, "Historical Commentary," *French Primitive Photography*, p. 5.

国景象、个人或对象的图像的复制很快出现了。新技术扩展了整个世界奇怪地凝视他者的童话逻辑，它促成了一个历史学家称之为将“世界视为展览”的文化。¹ 大众旅游的基础是对异国场地的视觉占有，而那些居住在当地容易上镜的土著（或动物）就在照片背景中。²

141 在隐晦的西方艺术领域中，有另一个显而易见的效果。对“原始”文物的美学化意味着将它们从原来（功能性的、仪式性的或其他的）语境中剥离开来，并且只欣赏它们的抽象形式。没有任何现代主义的史前史可以忽略这种对原始主义的重新评价的影响，这种评价经常借鉴一个更古老的、浪漫主义式的对“纯洁”视觉力量的信奉。但它的政治含糊性近年来也变得越来越难以否定。³

然而，如果摄影对异域“他者”的占有并没有对19世纪的情感造成困扰，那么，新技术的其他社会后果也没有带来多大困惑，至少在一开始是这样的。事实上，这种显著扩展我们视觉体验的现象给社会带来的影响是什么？在某个层面上，摄影师可以被理解为仅仅只是在继续已经存在的视觉实践。例如，苏珊·桑塔格认为“摄影本身首先被理解为对中产阶级闲逛者的眼睛的延伸，波德莱尔已颇为精确地描述了闲逛者的情感。摄影师是带着武器的孤独步行者的一个版本，他在侦探、跟踪、巡游着现代都市的地狱，他们是偷窥的散步者，将城市作为一个骄奢淫逸的极端景观进行探索”⁴。就像自然主义小说家迷恋“低深度”的外来事物一样，摄影师也可以在“富有风景性”的贫民窟的隐藏角落里去揭露和狂欢。新技术的卓越记录潜力立刻得到人

1 Timothy Mitchell, "The World as Exhibition," *Comparative Studies in Society and History*, 31 (1989). 同样参看他的 *Colonizing Egypt* (Cambridge, 1988)。关于异域他者的视觉性占有的解释，并强调其中的性别张力，参看 Malek Alloula, *The Colonial Harem*, trans. Myrna and Wlad Godzich (Minneapolis, 1986)。

2 对此的批评，参看 Kenneth Little, "On Safari: The Visual Politics of a Tourist Representation," in *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, ed. David Howes (Toronto, 1991)。

3 对这些含糊性的最近讨论，参看 James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* (Cambridge, Mass., 1988), chap. 9。

4 Sontag, *On Photography*, p. 55。维克多·富尔内尔 (Victor Fournel) 已经在 1850 年代作出这个比较，他称闲逛者为一种“移动的、充满感情的银板摄影”，*Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, p. 261。

们的信仰，相比之下，那些被替代的其他记录手段则显得更为昂贵和笨拙。而且，正如已经指出的那样，摄影当然也可以被用于扩大广告带来的视觉影响，这些广告在后拿破仑时代已经被石版印刷术（lithography）彻底变革了。

但对新媒介更新颖的用法同样可能。在 1854 年，雄心勃勃的肖像画家 A. A. E. 迪斯德里（A. A. E. Disdéri）通过缩小图片的正常大小并便宜地印刷底片 12 次，发明了个人肖像名片（*arte de visite*）。¹ 这一创新使迪斯德里成为富人，但是，由于众多新相馆的激烈竞争，他最后破产了。可这一创新显然具有平均主义的效果。² 每个人，从皇帝到第二帝国的半上流社会的妓女，都坐在他的相机前。因此，这预示着相机的民主化。美国的乔治·伊斯曼（George Eastman）和其柯达公司在 1880 年代开始的第二波技术创新中才完全实现这种民主化。当图片明信片在 19 世纪末 20 世纪初的“美好时代”（*belle époque*）中成熟时，拥有巴黎景色和其他美景的视觉乐趣被前所未有的普及化。³

但是，迪斯德里的发明还有其他更不利的影响。其最初被用作名片，但很快开始成为一种公共文件，用于许可证、护照和其他国家惯例的身份识别和监视形式。正如约翰·塔格（John Tagg）从福柯式的分析中得出，它所强化的标准化形象（*image*）是现代权力技术所产生的规范化的、正常化的主体的一个主要例子：“身体成为对象；它被分解和研究；它被关进一个单元结构的空间中，这个空间的结构是文件索引；它被变得温顺，被迫供出自身的真理；它被分离，被个体化；它被臣服，

1 McCauley, A. A. E. Disdéri; 同样参看 Freund, *Photography and Society*, pp. 55f.

2 相机所产生的平均主义能够以积极的或消极的方式去理解，这取决于一个人对所描述的社会的态度。对于那些强调社会仍旧存在阶级分化的结构，则摄影的民主化功能只是一种意识形态。关于这种论点，参看 Neale, *Cinema and Technology*, p. 23。同样的担忧也在更早的时候出现。对于它们在美国语境中各种形式的有趣解释，参看 Neil Harris, “Iconography and Intellectual History: The Half-Tone Effect,” in John Higham 和 Paul K. Conkin, *New Directions in American Intellectual History* (Baltimore, 1979)。

3 关于明信片的重要性的解释，参看 Naomi Schor, “Carte Postales: Representing Paris 1900,” *Critical Inquiry*, 18,2 (Winter, 1992)。他的观点直接与约翰·塔格（John Tagg）作品中对相机强烈的福柯式解读不同，也与其他受反视觉中心主义话语影响的作品不同。

并成为主体。当这些形象慢慢积累时，这些形象成为社会的新再现。”¹
安妮·麦高莉（Anne McCauley）发现同样的灾难性影响：

143 中产阶级将“肖像名片”接受为一个用于交换的物品，一个收藏品，随后，这种做法被工人采用。这代表了个体险恶地转变为一个可塑的商品。直接的人际交往在某种意义上被这种与机器生成的、从而是绝对精确的被改变的自我——一个虚构的“他者”——互动所替代。因此，在第二帝国期间创造和普及的“肖像名片”代表了早期将复杂的人格简化的一步，它将人的复杂性还原为一个可立即把握的和被设计的表演者，正是他们的面孔而不是行动赢得了人们的认可。²

更为不祥之处是这些照片被用于警察管理的目的，这在 1871 年巴黎公社之后开始认真执行。³ 在 1880 年代由阿方斯·贝蒂荣（Alphonse Bertillon）完善的技术结合了一种可疑的人类学，它假装能够通过他们的面相（physiognomies）识别罪犯和无政府主义者，这种技术也有其政治影响，或者将继续困扰最近的批评者，如伯格、桑塔格和塔格。⁴ 此外，在一个仍然大部分只是半识字的人口中，政治宣传也由于新媒体的熟练运用而得到支持，这种新媒体随着尤金·阿佩尔特（Eugène Appert）对在公社期间发生的事件有倾向性的复合重构而走向成熟。⁵ 在后来的政治运动，如布朗热（Boulangier）将军事件等，扩大了摄影宣传的煽动性运用。

144 另一种对照相机之眼的利用，是用它记录所谓的疯癫的视觉性再现。休·韦尔奇·戴蒙德（Hugh Welch Diamond）在英国的萨里收容所第一次尝试这种技术，它在 1880 年代阿尔伯特·隆德（Albert Londe）在沙可（Charcot）的萨佩特雷（Salpêtrière）医院的摄影中开

1 John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*(London, 1988), p. 76.

2 McCauley, A. A. E. *Disdéri*, p. 224.

3 Donald E. English, *Political Uses of Photography in the Third French Republic 1871-1914* (Ann Arbor, Mich., 1984).

4 Berger, *About Looking*, pp. 48f; Sontag, *On Photography*, p. 5; Tagg, *The Burden of Representation*, chap. 3.

5 Nori, *French Photography*, p. 21.

始成熟。¹更古老的描绘疯癫的传统是由艺术家发展而来的，其中包括17世纪有名的夏尔·勒·布朗（Charles Le Brun）和19世纪的杰利柯。现在，这个传统被马雷可凝固动作的连贯动作摄影（chronophotography）所取代，这个技术能够用来凝固疯癫表象的每个细节。²其结果是一位批评者所称的“歇斯底里的发明”，它是妇女的典型视觉病症，通常是模仿宗教虔诚的狂喜时的姿势，其出现在让-马丁·沙可（Jean-Martin Charcot）的手术观摩室（amphitheater）的视觉中心主义的世界中。对可见疾病的这些展示吸引了广大公众，包括居伊·德·莫泊桑（Guy de Maupassant）这样的作家，成为大众文化以照片形式传播的挪用对象（这也让它们在一代人之后被超现实主义重新发现）。重要的是，精神分析被介绍到法国（此事件对我们正在追索的反视觉中心主义话语发挥了重大的作用），这意味着明显地拒绝沙可对疯狂的戏剧再现的信念；“谈话治疗”（talking cure）不需要阿尔伯特·隆德去描画希望愈合的伤口的症状。

更多被解剖性摄影所凝视的“正常”主题也可以分解其自身的运动，用来促进其控制力量。迈布里奇和马雷的创新不仅带来了杜尚的《下楼梯的裸女》，其还通过对时间和运动研究将工作过程合理化。事实上，马雷是欧洲“工作科学”的先驱之一，这种科学旨在抗击疲劳和提高效率。³在美国，这种相类似的科学管理方法——由弗雷德里克·温斯洛·泰勒（Frederick Winslow Taylor）发展而来——也了解到摄影的价

145

1 参看 Sander L. Gilman, ed. *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origins of Psychiatric Photography* (New York, 1976); Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. (Paris, 1982); 以及 Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980* (New York, 1985)。沙可同样与艺术家保罗·里查（Paul Richer）一起工作，描述歇斯底里的姿势。参看 Apter, *Feminizing the Fetish*, p. 28。我们需要注意到，照相机甚至在更早时候就用来记录神经疾病，如癫痫症。

2 关于试图呈现疯癫的传统，参看 Sander L. Gilman, *Seeing the Insane: A Cultural History of Psychiatric Illustration* (New York, 1982)。

3 关于马雷（Marey）在这个运动中的角色的论述，参看 Anson Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity* (New York, 1990), chap. 4。他强调在欧洲试图将效率最大化的“工作科学”与美国的弗雷德里克·温斯洛·泰勒相关的“科学管理”（它更加明确地致力于将利润最大化）之间存在着差异。

值。泰勒的学生弗兰克·B. 吉尔布雷斯 (Frank B. Gilbreth) 发明了“示迹摄影记录” (cyclegraph), 其中发光灯会附到受试者身体的每个部分, 通过长时间的曝光, 他们的动作可以绘制成图, 这样就能解决其低效率的问题。¹

摄影机的最终社会用途, 可能被视为对概观的原则 (*principe de survol*) 的实现, 这个原则受从孟德斯鸠到福楼拜等思想家所推崇, 接着被后来像梅洛-庞蒂这样的思想家所攻击。这个原则是由 19 世纪最伟大的摄影师之一戈斯帕德-费利克斯·图尔纳雄 (Gaspard-Félix Tournachon, 人称纳达尔 [Nadar]) 的功绩所显示出来的。²1856 年, 纳达尔上升到天空, 在热气球上查看巴黎, 之前, 他已经深入到地下, 使用人工照明记录了巴黎的地下墓穴。第一张航拍照片是如此成功, 以至于他在 1863 年委托建造一个更大的名为“巨人号” (Le Géant) 的飞艇。虽然这花费了他大量财富, 而且因为技术困难只得到好坏参半的结果, 但这标志着从高空监视人类和自然作品之传统的开始, 这个传统的顶点是 1968 年美国宇航员的第一张照片。

146 法国政府认识到这种方法更直接的用途; 1859 年在与意大利冲突期间, 法国政府给纳达尔五万法郎要求拍摄军队运动。纳达尔拒绝了这一请求, 但在 1870 年普鲁士围困巴黎期间, 他很愿意支持战争工作。从 1859 年开始, 人们使用航空摄影技术在地面上绘制地图; 1861 年在迪斯德里的建议下, 航空摄影师被派到每个军团摄影, 航空摄影显示出新媒体的军事潜力。

“纳达尔在高飞的气球中”也是杜米埃 1863 年发表在艾蒂安·卡亚特 (Étienne Carjat) 新创立的《林荫大道》 (*Le Boulevard*) 上的著名石版画的主体。其图片标题幽默地写道: “纳达尔将摄影提高到艺术的高度”, 这个作品捕捉了摄影师危险地站在高空气球摇摇晃晃的

1 对此的讨论, 参看 Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1800-1918*(Cambridge, Mass., 1983), p.116。

2 在众多对纳达尔的研究中, 尤其参看 Jean Prinnet and Antoinette Dilasser, *Nadar*(Paris, 1966); Nigel Gosling, *Nadar*(London, 1976); Philippe Néagu et al., *Nadar*, 2 vols. (Paris, 1970); 以及 Roger Greaves, *Nadar ou le paradoxe vital*(Paris, 1980)。

小篮子中，他的顶帽被风吹起，他正在拍摄下面有着无数摄影馆的城市。海因里希·施瓦茨（Heinrich Schwarz）观察到这个作品的多重影响：

这个作品表达的是航空摄影，它与日本艺术的入侵一起，对印象主义画家的新光学方法——鸟瞰图——有着决定性的影响；它讽刺了早期法国摄影师的真实个性和他们对表演的热情；它嘲笑了快速发展的摄影行业，并以尖刻的方式提出一个严肃的问题：摄影是否应被视为一种艺术，还是一种纯粹的机械程序。¹

我们可以说，杜米埃的漫画也可被解释为 19 世纪晚期的视觉中心主义自身状态的象征。启蒙运动从远处固定的凝视——狄德罗等除外——可以被认为是一种冷静的认知，现在，这种凝视开始被新文化的风气动摇。社会和技术变革带来了新视觉体验的广泛传播，这让眼睛中传递出的真理和幻觉变得不确定。虽然直到 1890 年代，主导思潮仍然是以观察为主要方法的实证主义，还有对应的文学自然主义，但一种新的态度已经出现在视野中。被我们称为笛卡尔透视主义的霸权开始解体，最初，这导致了人们对另外一种视觉制度（包括那些等待从早期时代中恢复的制度）的探索，最后导致了 20 世纪对视觉中心主义的全面批判，后者采纳了明确的反启蒙情绪。在法国绘画从印象主义到后印象主义的进程中，在现代主义文学理论和实践的发展中，以及在亨利·柏格森的新哲学中，我们能觉察到它的明确迹象。我们必须在下一章中讨论这些过渡性的现象，然后才能详细讨论更近期的 20 世纪法国思想中对视觉的质问。

147

1 Schwarz, *Art and Photography*, p. 141.

3

旧视觉制度的危机：从印象主义者到柏格森

我们坚持认为大脑是一个活动的工具，而不是再现的工具。

——亨利·柏格森¹

法国电影制片人和理论家让-路易·科莫利 (Jean-Louis Comolli) 写道：“19 世纪下半叶生活在一种可见的狂热之中。当然，这是图像的社会增殖的效果。”² 但正如我们已经指出，讽刺的是，这种狂热的影
响削弱了人类观看者的自信心：

同时，因为眼睛对各种各样的窥视工具感到迷恋，得到满足，这些工具给眼睛的凝视提供了无数的景象，因此人类眼睛失去了远古的特权；照相机的机械之眼如今在眼睛的位置观看，并且在某些方面具有更多的确定性。照片立刻成为眼睛的胜利和坟墓。这里存在一种统治地位被强烈地去中心化，因为自从文艺复兴时期以来，观看开始统治一切……但现在，人类的眼睛被去中心，在恐慌中，它对图像所有的新魔术感到迷惑，人眼发现自己被一系列的限制和疑惑所影响着。³

150

科莫利是《电影手册》(*Cahiers du Cinéma*) 的编辑之一，他的立场位于这个研究所考察的反视觉中心主义话语中，所以，他的概括似乎看起来是极端的。但我们有充分证据表明，随着 19 世纪即将过去，对现代的特权性视觉制度——我们称之为笛卡尔透视主义——的审讯确实在加快了。而且，正如我们试图证明，技术创新，如相机，有助于破坏其特权地位。

但是，在这些事件之后，社会中不仅出现了怀疑，而且出现了探索新视觉体验的勇气。艺术实验的爆炸恢复了早期的视觉文化——正如已经提到的，摄影可能有助于恢复荷兰的“描绘性艺术”——并且发展出新的视觉文化。在视觉艺术和文学中，这些创新促进了非凡的审美繁盛，我们将其称为现代主义。在哲学中，它鼓动大胆地用另外

1 Henri Bergson, *Matter and Memory*, trans. N. M. Paul and W S. Palmer (New York, 1988), p. 74.

2 Jean-Louis Comolli, "Machines of the Visible," in *The Cinematic Apparatus*, eds. Teresa de Lauretis and Stephen Heath (New York, 1985), p. 122.

3 *Ibid.*, p. 123.

的认识论（这种认识论探索视觉肉身性的 [embodied]、被文化调节的特点）来替代笛卡尔和其受到怀疑的“旁观性”（spectatorial）认识论。

但是，科莫利对于信心危机的直觉是正确的，在许多案例中，最初对新视觉实践的欣快探索最终导致了某种幻灭，这助长了更为激烈的反视觉话语，它在 20 世纪后期的法国开始蔚然成观。在这里，对主宰性视觉制度的地位削弱意味着对视觉更根本的简单诋毁。本章将试图追溯第一次世界大战前后法国视觉艺术、文学和哲学中的这一重要过渡阶段，我这样做不追求面面俱到。我将首先从促成马塞尔·杜尚“反视网膜”艺术的绘画发展开始考察，接着转向最能在马塞尔·普鲁斯特小说中体现出的文学对视觉态度的变化，然后以亨利·柏格森的哲学讨论结束本章。柏格森对视觉的明显贬低对 20 世纪法国思想产生了深刻的影响，虽然此影响不总是得到明确承认。

正如艺术史学家乔纳森·克拉里（Jonathan Crary）最近指出的¹，19 世纪的科学把注意力从光学的几何化定律和光之机械传播转移到人类视觉的身体（physical）维度。他写道，早在 1820 年代和 1830 年代，“可见性从暗室无时间的、无身体的秩序中逃离出来，并寄宿在另一种装置中，即在人类身体不稳定的生理性和时间性中”²。用前面提到的中世纪区别来说，流明（不管是被理解为神圣光照还是自然光照）被勒克斯取代，后者是在具体观看者眼睛中感知到的光，它成为人们关注的焦点。事实上，在 1820 年代，奥古斯丁·让·菲涅尔（Augustin Jean Fresnel）发展的光波理论削弱了流明本身的直线运动的概念。

这种转变的一个重要意义——或者甚至是其中的原因之一——

1 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass., 1990).

2 Ibid., p. 70.

是色彩的新威望。我们看到，之前笛卡尔已经将色彩降到了不可靠的人类眼睛之不稳定运作这一层面，并诋毁了它与纯粹形式的关系。歌德的《颜色论》（*Farbenlehre*）挑战了牛顿光学，像 E.M. 席佛罗维（E.M.Chevreul）这样的化学家用科学的精确度考察了颜色。夏尔·勃朗（Charles Blanc）的《绘画和雕刻的语法》（*Grammar of Painting and Engraving*）在 1867 年出版，通过将与他一样的作家的作品普及化，这些研究结果对法国绘画产生强烈的影响。¹ 生理学家和心理学家研究也是如此，如约瑟夫·普拉托（Joseph Plateau）、让·浦肯野（Jean Purkinje）、古斯塔夫·费希纳（Gustav Fechner）、约翰尼斯·穆勒（Johannes Müller）和赫尔曼·亥姆霍兹（Hermann Helmholtz），他们分析了图像和双目融合后的视觉现象。像立体镜这样的发明也引发了关于视觉性质的讨论，它们远远超越了莫利纽兹在 18 世纪提出的问题。立体镜的三维图像只在观者的感知中，这样，通过去除触摸的验证，它质疑世界之几何学和心灵之眼的自然几何学之间被假设的一致性。它也不可能再次将单眼的视觉特权化，因为在这个视觉中，两只肉眼在立体体验中显而易见。

152

身体的回归也意味着对视觉的时间维度更敏感，用诺曼·布列逊（Norman Bryson）富有启发性的术语来说，这就是对瞥视而不是与之相反的凝视的敏感。在经验时间中，感官之流开始驱逐一个超验的、无时间的观看主体那种凝固的“拍摄”。像弗朗索瓦-皮埃尔·曼恩·德·比朗（François-Pierre Maine de Biran）这样的哲学家强调意志和活跃身体在确定内在经验时的作用。在这里，我们也必须考虑摄影的复杂影响，它产生对短暂的瞬逝时刻静止的、固定的再现。对可欲而性欲化的身体的明确意识是视觉体验的来源，虽然该说法现在还不

1 参看 Paul C. Vitz and Arnold B. Glimcher, *Modern Art and Modern Science: The Parallel Analysis of Vision* (New York, 1984), p.36 的讨论。我们可以认为，对色彩优先于形式的重新重视有助于纯粹视觉的胜利，因为只有眼睛能够记录颜色，而触觉同样能够提供形式的感觉。但非常矛盾的是，恰恰是由于缺乏这种触觉的明证，从而削弱了视觉的权威，因为人们可以指出视觉过度依赖单纯观看者的生理构造，因而，将视觉体验与其他“外在”客观现实分割开来。一旦人们清楚地认识到那样一种视觉体验的有问题的地位，视觉认识论的地位就会被动摇。对颜色的强调似乎增强了这个结果，或者至少是这个结果的症候。

成熟（因为这种意识必须等到杜尚和 20 世纪的其他艺术家出现时才成型），但内部生理刺激以及它们自身的节奏（尤其是穆勒 [Müller] 的作品所建立起来的）之重要性现在第一次被承认为视觉的一个决定因素。

153 对这些变化的另一个更加政治性的解释强调了晚期资本主义的科学物化（reification）和经济物化之间的关系。在讨论约瑟夫·康拉德（Joseph Conrad）的“印象主义”风格时，马克思主义文学批评者詹明信将“科学的去直觉化”（deperceptualization of the science）与市场关系的集约化和渗透性绑定在一起，它们对视觉体验产生了一种影响。他认为：

在一个科学处理着理想化的量的世界中，感官知觉已经失去了活动空间，而且它在由计算、测量、利润等思考所主导的货币经济中也没有足够的交换价值。这种未被使用的感觉感知能力只能将自身重新组织成一种新的和半自主的活动，这种活动产生自身特定的对象，此类新对象本身是一个抽象和物化过程的结果，这使得具体的旧整体现在被切开为两部分，一边是可测量的维度，另一边是纯粹的颜色（或对纯粹抽象颜色的体验）。¹

在绘画中，这些科学、技术和经济发展的影响似乎在 19 世纪七八十年代之前只有缓慢和不完整的记录。确实，诸如从大卫到德拉克洛瓦等浪漫主义艺术家将颜色逐渐从其顺从的线条中解放出来。事实上，波德莱尔在 1846 年的《沙龙》中明确地承认这对德拉克洛瓦描绘的运动和气氛的重要性，并将色彩主义者（colorist）比作史诗诗人。² 确实，特纳对达·芬奇的晕涂法（sfumato）的复兴也是一种对透视主

1 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, 1981), p. 229. 詹明信同样注意到色彩解放作为抗议世俗市场系统之阴霾的乌托邦内涵。参看他在 p. 237 中的话。

2 Charles Baudelaire, “The Salon of 1846,” in *The Mirror of Art*, trans. Jonathan Mayne (New York, 1956). 对此的讨论，参看 Elisabeth Abel, “Redefining the Sister Arts: Baudelaire’s Response to the Art of Delacroix,” *Critical Inquiry*, 6, 3 (Spring, 1980), pp. 363-384.

义传统的几何化光学的挑战。¹ 而库尔贝（Courbet）的自画像可能是克服笛卡尔二元论的尝试，用迈克尔·弗里德（Michael Fried）的话来说：它“在绘画中唤起了他对自身活生生的身体性存在的强烈兴趣”²。但是，直到我们称为印象主义“新绘画”³的到来，占主导地位的视觉制度才真正开始科莫利所言的“被强烈地去中心化”。

我在这里显然不会冒险对已经得到大量研究的印象主义运动的历史和影响进行全面解释，但是，我必须指出几个对于任何文化历史学家熟悉的一般要点。印象主义并不是绘画在画布 / 窗户另一边遥远的、理想化的、几何化的空间中的戏剧化场景，印象主义者试图复制在他们眼睛视网膜上对光和颜色的体验。他们拒绝传统上将自然中直接画来的草图转变成工作室中完成的“高度修饰”（licked）过的画面，相反，他们追随 1820 年代的巴比松画派（Barbizon），让其作品看似还未完成：笔触仍然是明显的，形式轮廓是模糊的，颜色经常并置而不是平滑地融合在一起。他们从照片和日本版画的例子中得到启发，不再强调三维性、明暗对比的模式和层次化的构图组成，而是喜欢扁平或按透视法缩短的空间，对自主性的细节极为注重，主题相对民主化。

事实上，绘画内容似乎经常比绘画方式重要，因为，正是视觉经验，而不是人、叙事或自然客体成了他们的艺术主题。正如在莫奈干草堆或鲁昂大教堂外观的多种版本的有名例子中所示，外部模型变得只是一个刺激他们视网膜的机会而已。虽然最近如克拉克等批评者谨慎地提醒我们，他们的主题具有持续重要性（在许多情况下，他们展示的是现代生活的景观⁴），但印象主义仍然可以被理解为通往纯粹的、自我指涉的艺术过程的一站，后者常常被认为是高度现代主义的形式主义。然而，与此同时，他们对短暂的、瞬时的、转瞬即逝的一瞥的强调，

1 乔纳森·克拉里在《将视觉现代化》（“Modernizing Vision”）之后讨论了这个观点，参看 *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle, 1988), p. 47。

2 Michael Fried, “The Beholder in Courbet: His Early Self-Portraits and Their Place in his Art,” *Glyph*, 4 (1978), p. 97.

3 *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, catalogue by Charles S. Moffett, Ruth Berson, Barbara Lee Williams, and Froma E. Wissman (San Francisco, 1986).

4 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton, 1984).

意味着其保持着关于视觉身体性的情景性品质的某种意识，我们将很快看到，这是高度现代主义有时会遗忘的品质。事实上，他们的作品似乎有时恢复了绘画接近触觉的维度，这与他们观察性之眼冷酷的、旁观性的 (spectatorial) 距离感形成了张力。¹ 对这种冷静眼睛的特权同样有力的挑战，是在马奈的作品中观者凝视的惊人回归，最突出的两部作品是《草地上的午餐》和《奥林匹亚》中的裸体，它们质疑了在传统透视主义绘画中单向性的主客体关系。²

要理解这种毁誉参半的遗产，我们必须在这里暂停一会儿，思考一种对印象主义突破的复杂反应，我们松散地将其称为后印象主义 (Post-Impressionism)。大致来说，印象主义的继承人认为，印象主义建立在一种天真的感官主义 (sensationalist) 认识论上，相当于当时占据霸权地位的实证主义，后者主要的主张者包括伊波利特·丹纳 (Hippolyte Taine)、埃米尔·利特雷 (Émile Littré) 和奥古斯特·孔德 (Auguste Comte) 的其他后继者。像 19 世纪八九十年代的实证主义一样，它产生了激烈的反应。其中一个替代方案以画家乔治·修拉 (Georges Seurat) 为代表，其接受了印象主义运动的科学意图，但试图通过更准确地应用席佛罗维的色彩理论来实现它，这种色彩理论在 1880 年代得到了大卫·萨特 (David Sutter) 和查尔斯·亨利 (Charles Henry) 的发展。³ 印象主义看似自发的瞥视被抛弃了，取而代之的是

1 例如皮埃尔·弗朗卡斯戴尔 (Pierre Francastel) 如此描述雷诺阿 (Renoir): “他靠得模特更近，用眼睛和手触摸它、感觉它；他依附于它，比起埃德加·德加对轮廓普通方面的敏感，他更加敏感于接触的质地。”见 “The Destruction of a Plastic Space,” in *Art History: An Anthology of Modern Criticism*, ed. Wylie Sypher (New York, 1963), p. 394。

2 非常有趣的是，在 15 世纪艺术中，这种单向性还没有建立起来。通常，一个“指示者” (demonstrator) 的眼睛直接地看着观看者，手指指向画布上的重要事件。只是在 1500 年后，这种套路不再认为是必要的，除了某些如卡拉瓦乔 (Caravaggio) 的诱惑性男孩等例子之外，观看者的眼睛一般不会得到回应，这一持续到马奈。对“指示者”的讨论，参看 Claude Gandelman, “The ‘Scanning’ of Pictures,” *Communication and Cognition*, 19, 1 (1986), pp. 18ff。最近对《奥林匹亚》视觉张力的讨论，参看 Mieke Bal, “His Master’s Eye,” in *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley, 1993)。

3 David Sutter, “Les Phénomènes de la Vision,” *L’Art*, 1 (1880); Charles Henry, *Cercle Chromatique* (Paris, 1888), *Rapporteur esthétique* (Paris, 1888); *Éléments d’une théorie générale de la dynamogénie, autrement dit du contraste, du rythme et de la mesure : avec applications spéciales aux sensations visuelle et auditive* (Paris, 1889)。

费力地将独立的颜色点并置，旨在产生一种更忠实的视觉体验的再现。但新印象主义——它也被称为分割主义（Divisionism）或点彩主义（Pointillism）——没有存在很长时间。正如最近一位批评者所说的，乔治·修拉“陷入了两种根本相反的观看方式之间的矛盾，一种是波动的和不稳定的，而另一种是恒定的和永久的（两个矛盾的进程不能一起运作），但现在，这两种矛盾的观看方式却被组合到一个逻辑性的视觉概念中”¹。

另外一种可替代的方式则更强烈地拒绝了印象主义的感官主义借口；它不是抱怨印象主义的作品实质暴露出了一种视觉的不安——例如，乔里斯-卡尔·惠斯曼（Joris-Karl Huysmans）唤起了沙可（Charcot）的“视网膜疾病”²的观点——就是认为绘画在任何情况下应该专注于想法，而不只是表面的表象。后者的批判激发了通常被称为象征主义的画家，其例子是保罗·高更（Paul Gauguin）对印象主义不屑一顾的描述：“他们只注意眼睛，而忽视了神秘的思想中心，所以掉进了单纯科学的推理中……当他们谈论自己的艺术时，艺术是什么呢？一种纯粹肤浅的艺术，充满了感情和纯粹的物质性。那里没有思想。”³

恰恰是“什么思想值得被绘画”这个问题并非不言而喻。虽然一些象征主义者渴望唤起神秘学或其他神秘真理，正如奥迪隆·雷东（Odilon Redon）著名地写道，“可见事物的逻辑服务于不可见性”⁴，但其他后印象主义者回归到对理想线性的纯粹几何再现的兴趣，从

157

1 John Alsborg, *Modern Art and Its Enigma: Art Theories from 1800 to 1950* (London, 1983), p. 125.

2 Joris-Karl Huysmans, *L'art moderne* (Paris, 1975), p. 103.

3 Paul Gauguin, *Diverses Chose, 1896-97*, reprinted in *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, ed. Herschel B. Chipp (Berkeley, 1975), p. 65. 认为印象主义者只是被动“眼睛”的观点并非没有受到挑战。例如，对莫奈作为一个“完人”的激昂辩护，参看 Roger Shattuck in *The Innocent Eye: On Modern Literature and the Arts* (New York, 1984), pp. 221f. 他意识到莫奈实践中的肉身内涵，写道：“这样的视觉是如此强烈，以至于类似一种听觉或触觉的形式，将我们紧密地与自己身体的物理世界相连起来。” (p. 234)

4 Odilon Redon, *À soi-même, journal* (1867-1915), 转引自 Chipp, p. 119. 奥迪隆·雷东 (Odilon Redon) 对作为强有力象征的眼睛的迷恋——例如，在他 1879 年《在梦中》(*Dans le rêve*) 系列中的石版画《视觉》(*Vision*)——需要得到详细的研究。这样的无眼珠的眼睛，就像他在这个时期通常画的施洗约翰被砍下的头颅一样，也许表达了同样的阉割焦虑，这是像莎乐美 (Salomé) 这样的“致命女人” (*femme fatale*) 所唤起的焦虑；莎乐美的美杜莎式凝视如此专注于颓废者。

而剥夺了这种再现的模仿内涵。有趣的是，在尤金·纪尧姆（Eugène Guillaume）这个人物所主导的法国学校的主流绘画教学法中，存在着一种连续性。尤金·纪尧姆从1881至1909年统治着第三共和国的艺术教育。¹ 纪尧姆强调了作为视觉语言的几何形式的非视网膜特性，这很好地符合工业技术设计的需要，以及普遍理性主义的共和国意识形态的需要。在现代主义中，这种将网格（grid）优先化的流派——“平面化、几何化、有序化……反自然、反模仿、反真实”，罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）如是描述²——可以从这种对印象主义视觉体验之瞬间瞥视的概念主义式反抗中获得生存养料。

158 然而，在“新绘画”之后，这绝不是唯一一条敞开的道路。人们可以尝试将印象主义的主观主义意识与对被绘画客体的材料物质性的承认结合起来，并且这样做时，不会失去刚刚赢得的对艺术家和观看者的活生生的身体敏感性。这个不可能的项目的发起者是塞尚，他对是否能够完成这个项目的“怀疑”，正是梅洛-庞蒂一篇著名文章的主题。³

正如梅洛-庞蒂对塞尚的解读指出，他从印象主义中得出了一种“对可见世界的忠诚”，以及对绘画作为“表象的确切研究”⁴之信念。但他很快放弃了他们对不经中介的知觉之信念，相反，试图重新发现他们已经溶解了的对象。对于塞尚而言，“物体不再被反光所覆盖，也不会迷失在与空气和其他物体的关系中：它似乎从内部微妙地发光，光从它那里发出来，其结果是给人一种坚固的和材料实体的印象”⁵。他拒绝印象主义七种原色的有限调色板，添加了白色的和黑色的大地

1 关于第三共和国的艺术政策的通史，参看 Miriam R. Levin, *Republican Art and Ideology in Late Nineteenth-Century France* (Ann Arbor, Mich., 1986)。

2 Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass., 1985), p. 9.

3 Maurice Merleau-Ponty, “Cézanne’s Doubt,” in *Sense and Non-sense*, trans. Hubert L. Dreyfus and Parricia A. Dreyfus (Evanston, Ill., 1964)。在塞尚批评的语境中对此的讨论，参看 Judith Wechsler, *The Interpretation of Cézanne* (Ann Arbor, Mich., 1981)。

4 Merleau-Ponty, “Cézanne’s Doubt,” p. 11.

5 Merleau-Ponty, “Cézanne’s Doubt,” p. 12.

色调，这恢复了在画布上被再现的客体的密度。但这样做时并没有恢复一个在远方的观众——这个观众能够在远处看到透视法空间中的客体——的虚构。就像 19 世纪的非欧几里得的数学家一样，他意识到世界中空间秩序的多样性。¹ 梅洛-庞蒂认为，他还发现“最近心理学家定下的规则：我们实际上感知到的活生生的透视法并不是一个几何的或摄影的透视法”²。这种活生生的透视法实际上植根于一种经验中，这种经验先于人为的对诸种感觉的区分和霸权性的视觉自治性。因此，塞尚试图立即呈现出一下子呈现给所有感觉的客体：“我们看到物体的深度、光滑度、柔软度和硬度。塞尚甚至声称我们看到它们的气味。”³ 在这样做时，塞尚想要克服观者和被观者之间的距离，从而破坏了将观看者与另一侧场景分离开来的窗户玻璃。因此，他的任务是在世界被分裂为主客二元论或分离的感官模式之前，重新捕捉世界是原初的全新世界那个瞬间。

毫不奇怪，这样一个雄心勃勃的项目永远不可能成功完成。在一个仍旧顽固地是视觉性的媒介中以所有的感觉显现的方式去绘画现实，这成了一个棘手的问题。梅洛-庞蒂总结说：“塞尚的困难就是创造第一个词语的困难，他认为自己很强大，因为他不是万能的，因为他不是上帝，而是想要描绘世界，把它完全改变为一个景观，让世界触及我们的方式变得可见。”⁴ 不管塞尚如何只是部分地取得了胜利，塞尚的怀疑极大地刺激了后来的画家。正如克拉克所指出的：“对视觉

1 第一种非欧几里得几何学是由洛巴切夫斯基 (N. I. Lobachevsky) 和法卡什·鲍耶 (Farkas Bolyai) 在 1830 年代独立地发展出来的，但其重要性直到那个世纪末期才被哲学家和科学家意识到。对于这种新意识的重要宣言是《科学与假设》：Henri Poincaré, *La Science et l'Hypothèse* (Paris, 1902)。还存在着一一些文学的普及者，例如，参看 Gaston de Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension* (Paris, 1912)。立体主义和杜尚都对非欧几里得几何学所说明的四（或甚至 n）维度空间的概念非常有兴趣。关于它的影响和接受的解释，参看 Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton, 1983)，其指出这些概念的重要性先于对爱因斯坦相对论的接受，两者有时候是重合的。

2 Merleau-Ponty, “Cézanne’s Doubt,” p. 14。这里提到的心理学家是那些与格式塔学派有联系的，但梅洛-庞蒂也同样讨论到了詹姆斯·吉布森，后者对“视觉场域”和“视觉世界”的区分非常漂亮地符合了他的观点。

3 Ibid., p. 15.

4 Merleau-Ponty, “Cézanne’s Doubt,” p. 19.

的怀疑变成了对绘画行为中牵涉的一切事物的怀疑；最后，不确定性自身变成了一种价值：我们可以说，它变成了一种美学”。¹我们将这种审美称为现代主义，它在立体主义、未来主义和漩涡主义（Vorticism）等运动中进一步探索了塞尚对感受到的视觉秩序的破坏。

确实，现代主义美学在传统中被理解为纯视觉性的胜利，它仅仅关注正式的光学问题。²这个立场中最具权威性和影响力的倡导者，是美国批评者克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg），他恰恰清除了塞尚作品中梅洛-庞蒂所推崇的那些肉身性的和全感官性的维度。³对格林伯格来说，塞尚以纯粹空间形式的名义打破了印象主义者对经验到的光和颜色的强调。立体主义者也可能认为，他们引入了触觉和其他感觉的价值，但格林伯格认为：“立体主义最终更加根本地否认所有事实上不是眼睛体验到的经验。世界被剥离了表面和皮肤，而皮肤被平铺地展示在画面的平面上，绘画艺术完全将自己缩减到了视觉上可以验证的事物中，西方绘画终于放弃了五百年来在唤醒触觉方面与雕塑竞争。”⁴他认为，即使现代主义的雕塑，“最终变成几乎完全在本质上如同绘画自身一样是视觉的”⁵。

如果格林伯格关于现代主义给予视觉特权的形式主义版本是整个故事的话，那么我们将面临的矛盾是，20世纪的反视觉话语与同一时代主导的艺术实践完全相异。然而，最近格林伯格的批评者——如莱奥·斯坦伯格（Leo Steinberg）、罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）、维克多·布金（Victor Burgin）、哈尔·福斯特（Hal Foster）、蒂埃尔·德·杜韦（Thierry de Duve）和P.亚当斯·斯坦尼（P.

1 Clark, *The Painting of Modern Life*, p. 12.

2 这个阐释至少如同克莱夫·贝尔（Clive Bell）最初出版于1913年的影响深远的《艺术》（*Art*, New York, 1958）一样古老。他这样评价塞尚：“任何事物都可以看成纯粹形式，在纯粹形式后面隐藏着神秘意义，让人激动到出窍。”（p.140）

3 Clement Greenberg, “Cézanne,” in *Art and Culture: Critical Essays* (Boston, 1965).

4 Greenberg, “On the Role of Nature in Modernist Painting,” *Art and Culture*, p.172.

5 Greenberg, “The New Sculpture,” in *Art and Culture*, p. 142.

Adams Sitney)——重启了现代主义视觉纯粹性问题。¹ 通过强调一个至今被低估的反视觉倾向，他们在带着明确反视觉冲动的现代主义计划中揭示了起源，它最终为所谓的后现代主义准备了道路。他们拒绝格林伯格总是让物质变为光学的命令，明确质疑克劳斯（Krauss）所说的“现代主义视觉恋物癖”²。相反，他们强调恢复活生生的身体冲动；我们在印象主义和塞尚（正如梅洛-庞蒂对塞尚的解读一样）中可以明显地看出来。³ 在最极端的情况下，这种修正主义艺术史学——它本身受到我们时代的法国反视觉话语的影响——试图让身体对抗眼睛，因此至少说它产生了一个矛盾的绘画项目。

事实上，这种矛盾是如此之大，以至于有时似乎只有其传统中所构思的绘画之终结能够解决它。杜尚的作品（或“反作品”）——它明确地被称为“对现代艺术的对抗”⁴——严格地探索了这种自我抵消的外部界限。多年来，一旦提及杜尚在1913年纽约军械库展出的《下楼梯的裸女》丑闻时，他就被批评者（如格林伯格）降格为现代主义史的边缘角色。然而，最近他被高举为那个传统最具颠覆性的存在，因为他在后来的作品中激进地挑战这个传统所谓的“后透视主义的视觉复兴”。这个挑战采取了一些不同的形式，最终导致他对欲望身体

1 Leo Steinberg, *Other Criteria* (New York, 1972); Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*; Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity* (London, 1986); Hal Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Port Townsend, Wash., 1985); Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, trans. Dana Polan (Minneapolis, 1991); P. Adams Sitney, *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature* (New York, 1990)。更多关于格林伯格（Greenberg）的政治讨论，参看 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. Arthur Goldhammer (Chicago, 1984), 和 Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (Berkeley, 1992)。

2 Krauss, “AntiVision,” *October*, 36 (Spring, 1986), p. 147。她对讨论的贡献，同样参看以下文章 “Theories of Art after Minimalism and Pop,” in *Discussions in Contemporary Culture*, 1, ed. Hal Foster (Seattle, 1987)。

3 这里活生生的身体并不是理解为作品的主体，而是作为创作/接受过程的一个方面。现代主义非形象性的、反模仿性的冲动在最抽象时通常拒绝将人类形象作为一个有价值的主体。因此，一些评论者甚至讨论现代主义的“偶像破坏”冲动”。例如，参看 José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, trans. Helene Weyl (Princeton, 1968), p. 40。

4 Octavio Paz, *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare*, trans. Rachel Phillips and Donald Gardner (New York, 1978), p. 174。

的恢复。

他早期的一个挑衅举动攻击了艺术品自身的传统地位。他不是提出一种艺术本体论观点，而是提出了一种“绘画唯名论”（pictorial nominalism），其中任意指称替代了美学的本质化。杜尚的“现成品”作品极端地将日常生活的材料融入立体主义拼贴画中，这样它们质疑了再现（representation）和呈现（presentation）的区别，同时嘲笑了出自个体天才之手的“艺术作品”的传统光晕（auratic）概念。批量生产的物品，如自行车车轮或小便池，被艺术家的签名赋予了一种假定的审美地位，这是一种自我戏仿（self-parodying）的许可，旨在削弱艺术的制度。¹ 它去除客体的日常生活语境，接着重新将其放在博物馆的语境中，因为在博物馆中只有被确定的“伟大作品”才能得到陈列。当这样做的时候，前卫与媚俗之间的边界被内在地质疑了，格林伯格认为，这种区分恰恰是现代主义计划的根本所在。²

由于其非视觉性的语境框架的重要性，现成品不是纯粹的视觉现象。正如当他被问及选择了哪些物品时，杜尚告诉皮埃尔·卡班（Pierre Cabanne）：“一般来说，人们必须要提防‘外表’。选择一个对象是很困难的，因为在几个星期后你会喜欢它或憎恶它。你必须获取一些极为冷漠的事物，这样你不带任何的审美情感。现成物的选择总是基于视觉冷漠性以及好的或坏的品味的全然缺席。”³ 根据罗莎琳德·克劳斯的说法，这受到了照片——或更具体地说，快照——的启发：“现成物与照片之平行关系是由它的生产过程建立起来的。这是关于物体从孤立或选择的一瞬间，从现实的连续体变成一个艺术图像的固定条件的物理转移过程。”⁴ 在这两种情况中，你所看到的不是你所明白的，因为这个被去语境化的图像自身是不足的。

1 对达达主义质疑艺术体制的计划（杜尚的现成品对此类计划作出了贡献）的讨论，参看 Peter Bürger, *Theory of the Avant Garde*, trans. Michael Shaw (Minneapolis, 1984), pp. 51f.

2 Greenberg, “Avant-garde and Kitsch,” in *Art and Culture*. 对杜尚抹平界限的有趣讨论，参看 Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington, 1977), pp. 254-255.

3 Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (Paris, 1967), pp. 83-84.

4 Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*, p. 206.

杜尚的挑衅，就像在达达主义阵营中的其他艺术家的挑衅一样，可以迅速地被他所试图颠覆的体制意识形态压力和商业压力重新复原。事实上现在很常见的是，博物馆非常自豪地展示他的现成品“原件”，正如他自己也知道他们会这样做一样。¹于是，杜尚更激进的姿态是1924年以后对艺术生产的真正放弃，他选择了国际象棋，这是 he 玩得相当成功的一局。他故意没有完成的《大玻璃》（*Large Glass*，也称 *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* [《新娘甚至被光棍们扒光了衣服》]）于1926年在布鲁克林展览后的运输过程中被损坏，这个作品被看作这种拒绝的象征。或者，至少这种情况在他死后发表的杰出装置中得到改变：在1969年费城艺术博物馆展出的《给予：1.瀑布 2.照明瓦斯》（*Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*；英文名：*Given: 1. The Waterfall 2. The Illuminating Gas*），惊人地揭示了他在过去二十年都在创作的作品。

杜尚不仅是对艺术品和艺术制度的传统观念的挑战者，也必须被理解为对19世纪末技术和艺术突破所产生的视觉难题最持久、最富有想象力的探索者之一。例如，他着迷于立体镜和后来的三维幻觉装置（如色差式三维装置 [anaglyph]）的内涵；色差式三维装置在大脑中产生光学效果，而在其后却没有任何物质现实。²他还掌握了变形透视法（*anamorphic perspective*）的技术（自从三个世纪前的鼎盛时期以来，这种技术几乎被人们遗忘了），并且对非欧几里得几何的内涵着迷。与弗朗齐歇克·库普卡（*František Kupka*）、罗伯特·德劳内（*Robert Delaunay*）和未来主义者一样，他参考了迈布里奇和马雷的连贯动作摄影，其中最明显的作品是《下楼梯的裸女》。³

164

1 参看他年卡班（*Cabanne*）的评价：*Entretiens avec Marcel Duchamp*, p. 139。

2 关于他对立体镜和色差式三维装置（*anaglyph*）的讨论，参看 *Jean Clair*, “*Opticerics*,” *October*, 5 (Summer, 1978), pp. 101-112。他注意到立体镜图像的非物质性和照片的非物质性不同，非常符合杜尚对“艺术作品”商业价值的嘲笑，因为它拒绝变成一个可以交换的商品。

3 例如，参看 *Vitz and Glimcher*, *Modern Art and Modern Science*, p. 127。非常有趣的是，梅洛-庞蒂应和了柏格森对电影的批评，认为其在展示真正运动时全然失败了。他提到了芝诺的矛盾，认为“它们给出了一种芝诺式的关于运动的观念”。“*Eye and Mind*,” in *The Primacy of Perception*, ed. *James M. Edie* (Evanston, Ill., 1964), p. 185。

然而，杜尚将其作品与上述艺术家的作品区分开来，他声称：“未来主义是对机械的印象。它只是印象主义运动的延续。我对此不感兴趣。我想摆脱绘画的身体行为。我对重塑绘画的观念更感兴趣。对我来说，标题很重要……我对想法很感兴趣，而不仅仅是对视觉产品有兴趣。我想把绘画再次服务于心灵。”¹ 因为，杜尚不是试图寻找对视觉体验（不论是运动的还是静止的）更忠实的再现，而是拒绝传统艺术的“视网膜的震颤”²，其中包括印象主义和后印象主义（超现实主义是明显的例外）。在原来的位置中，他放置了一种自觉削弱视觉形式自身之首要性的艺术。

165 因此，杜尚对视觉崇拜之批评让他成为格林伯格对现代主义建构的重要反例（非常重要的一点是，他的名字在格林伯格的《艺术与文化》中完全没有出现）。杜尚的批评利用了几个非视觉性的来源，它们可以被大致分为文学的和心理的来源。杜尚承认两位作家的重要性：让-皮埃尔·布里塞（Jean-Pierre Brisset）和雷蒙·鲁塞尔（Raymond Roussel），他发现他们的“想象力的谵妄”（delirium of imagination）³ 是充满启发性的。在这两个作家中，谵妄基本上是语言性的，这是承认双关语、字谜等对破坏语言之纯粹交流功能的削弱力量。像杜尚的《大玻璃》这样的作品被解释为将此类方法转换成视觉的记录——或更准确地说，一种视觉和语言的记录。⁴ 他的电影《贫血电影》（*Anémic Cinéma*）的空间效应也被让·克莱尔（Jean Clair）比作福柯在鲁塞尔中找到的“修辞性”（tropological）空间：“一个平坦的空间，在这个空间中，词语和形象不停地旋转，没有结束或开始，这个空间完全受限于意义无限闪烁的效果，它在所有意义的绝对缺席中。”⁵

1 Duchamp, "Painting ... at the service of the mind," in Chipp, *Theories of Modern Art*, pp. 393-394.

2 Duchamp to Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, p.74.

3 Duchamp, "Painting ... at the service of the mind," p. 394. 关于布里塞和鲁塞尔的讨论，以及关于 20 世纪法国文学的谵妄（*délire*）主题研究，参看 Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy Through the Looking-Glass: Language, Nonsense, Desire* (London, 1985), pp. 17-27.

4 Paz, *Marcel Duchamp*, p. 11.

5 Jean Clair, "Opticeries," p. 112.

通过强调标题和作品之间的复杂关系¹、把玩艺术家的名字和身份（最为剧烈地在其化身露茜·赛娜维 [Rose Sélavy] 这一人物角色中体现出来）²，生产出既邀请又抵制语义解码的字谜，杜尚不仅质问了感受的再现（视网膜艺术），而且质问了观念之再现。有时他似乎认为，一张图片需要一千个词语，即使这样，它也不能轻易地转化为有意义的对象。只有比利时超现实主义者勒内·马格里特（René Magritte）才会将他发明的视觉双关语等同于语义上不透明的隐喻，但杜尚更进一步地表达出对画家式绘画的敌意。

杜尚对纯粹视觉性（pure opticality）的鄙视——印象主义者和他们的形式主义继承者的艺术，他坚持认为两者都是“视网膜的”艺术——不仅出现在他引入了语言的框架和中介，而且出现在他对欲望身体进入绘画景观之方式的关注。他的朋友和意大利画家奇安弗兰科·布鲁奇诺（Gianfranco Baruchello）曾经说过：“杜尚不仅叫马塞尔·尝试者（M. Teste），他在某种程度上，可以被称为马塞尔·身体者（M. Corps）。”³当然，关于眼睛欲望的概念没有矛盾修辞法（oxymoronic）；事实上，布列逊甚至声称“视觉的生命是一个无尽的旅行者，而在它的肉体形式中，眼睛只是欲望”⁴。然而，很大程度上，恰恰是眼睛的去肉身化（decarnalized）才成为笛卡尔透视主义视觉制度的特点。⁵例如，在这种制度中，对裸体的传统绘画是将欲望控制，这解释了1860年代像马奈的《草地上的午餐》和《奥林匹亚》这类作品所带来的震撼。

1 也许最臭名昭著的例子是他带着胡子的、称为LHOOQ的蒙娜丽莎，在法国，这个名字是一个淫秽的双关语。关于题目对杜尚以及米罗（Miró）和马格里特等超现实主义者的的重要性的一般分析，参看 Laurie Edson, “Confronting the Signs: Words, Images, and the Reader-Spectator,” *Dada/Surrealism*, 13 (1984), pp. 83-93.

2 露茜·赛娜维这个名字的性别带着一种故意的含混性，它是双关语，与“eros, c'est la vie”（爱欲即生命）同音。杜尚甚至男扮女装，让曼·雷照相。他同时称自己为 Belle Haleine（美好的气息）。参看 Arturo Schwartz, “Rose Sélavy: Alias Marchand de Sel alias Belle Haleine,” *l'Are*, 59 (1975) 的讨论。

3 Gianfranco Baruchello and Henry Martin, *Why Duchamp? An Essay on Aesthetic Impact* (New York, 1985), p. 95.

4 Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix* (Cambridge, 1984), p. 209.

5 典型并不唯一。例如，布列逊在《传统与欲望》（*Tradition and Desire*）中指出在德拉克洛瓦和安格尔的作品中引进的欲望。

从形式主义的角度来看，高度现代主义继续了这种倾向。即使它允许身体重新确立其重要性（例如梅洛-庞蒂认为，这在塞尚中已经实现了），但这样的身体仍旧倾向于保持去性欲化（deerotized）。正如迈耶·夏皮罗（Meyer Schapiro）所指出的：“塞尚降低了透视主义的强度，削弱了在景深中平行线的汇合，将固体物体从图像平面放回来，使更远的物体更近，从而创造了一种欲望被悬搁了的注视性效果。”¹

167 然而，在杜尚的作品中，欲望的在场进一步由于语言符号的中断所产生的视觉“噪声”而变得复杂。他强迫传统绘画中理想化的裸体从基座上走下，并走下楼梯，在那里她可以引起更明确的性欲反应。但在这样做时，他也分解了她作为欲望对象的形式，嘲笑人们试图通过注视她而得到的直接感官愉悦。如果他与露茜·赛娜维（Rose Sélavy 与 eros, c'est la vie 同音，即“爱欲即生命”）等同起来，那么杜尚所提出的双关语的生命定然不是一个充满性欲的生命。他作品中所引入的视觉欲望并不是一种能够产生满足的直接性欲刺激；正如许多批评者指出的，他是未完成的作品、未完成的高潮、没有真正释放的重复手淫姿势的伟大大师。正如奥克塔维奥·帕斯（Octavio Paz）所说：“杜尚设立了一种延迟的眩晕，这与加速的眩晕相反。”²无限延迟阻止任何行动能够胜利地进行。在《大玻璃》中的“新娘”仍旧永远在被剥光的过程中。

事实上，这部作品的两个部分——上层的“新娘”和下层的“单身汉”——通过两个不可通约的空间投影来安排，它们拒绝视觉上的结合。同样，蚀刻在玻璃上的透视主义的或变形的线条与通过该作品透明“画布”看到的“现实世界”之间的差异也无法通约。其结果是对视觉丰富性的拒绝，这在主题层面上加强了无尽性欲兴奋与沮丧并存的模式。

1 Meyer Schapiro, *Modern Art 19th and 20th Centuries: Selected Papers* (New York, 1982), pp. 87-88. 这些话出现在一篇关于梵·高的文章中，它指出了梵·高作品中深刻的情感品质，但没有强调色欲是其中一个组成元素。

2 Paz, *Marcel Duchamp*, p. 2.

杜尚对所有类型的光学机器颇为迷恋，包括所谓的旋转浮雕（roto-relief），科学家普拉托（Plateau）首先在 1850 年开始研究这种画着螺旋或偏心圆的旋转圆盘。¹ 这类机器在他 1924 至 1926 年的电影中发挥了一个重要的作用，他用改变字母顺序的方式将其命名为《贫血电影》（*Anémic Cinéma*），其中同样有轮子上旋转的双关词语。根据克劳斯，其模式中的催眠性重复唤起了“欲望的节拍……一个愿望在一个相同的姿势中得到和失去了其对象，这个姿势不断地失去其所发现的事物，因为它只能找到已经失去的事物”²。此外，这里所引用的欲望不是具有特定性别的，而是不可还原成任何性别差异的。³ 就像从杜尚著名的楼梯走下来的裸体被分解成抵抗视网膜快感的形式和形状一样，在杜尚“精密光学”中唤起欲望也几乎不导致什么色欲快感。如果说，现代主义在更为“去肉身性”的时刻中崇拜视觉，并且此类崇拜的基础是创造一种无时间的、永恒的形式，那么杜尚就是要在这样的美梦中引入一种时间化的打断。

168

更让人不安的是杜尚给 20 世纪艺术的告别礼物之内涵，他的《给予》于 1968 年去世后一年首次在费城展出。访客随意地进入一个小而暗的房间，房间的尽头是粗糙地砍成的木门，拱形砖头包围在门四周，门上有两个眼孔，通过它们可以观察到一个惊人的场面。虽然没有语言描述（或照片）可以正确地说明它，但奥克塔维奥·帕斯的描述更加恰当：

首先，砖墙上有一个狭缝，通过狭缝，可以看到一个宽敞的空间，它发着光，让人着迷。非常靠近观看者这边——但观看者也离“另一边”非常遥远——是一个裸体女孩，她伸展开来，躺在“床”上，或者说，躺在树枝和叶子的柴堆上，脸部几乎完全被金发覆盖，她的腿

1 参看 Vitz and Glimcher, *Modern Art and Modern Science*, pp.196f. 中的讨论。

2 Rosalind Krauss, "The Im/pulse to See," *Visions and Visuality*, ed. Hal Foster, p. 62. 同样参看她的 "The Blink of an Eye," in *Nature, Sign, and Institutions in the Domain of Discourse*, Program in Critical Theory, University of California, Irvine (Berkeley, 1989)。

3 关于这个问题的分析，参看 Dalia Judovitz, "Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade," *Dada/Surrealism*, 15 (1986), p. 48。

略微张开，稍稍弯曲，阴部非常奇怪地光滑，与浓密的头发形成了对比，她的右臂在视野范围之外，左手稍微举起，手中握住一盏由金属和玻璃制成的小瓦斯灯……在远处的岩石中，瀑布捕捉了光。时间似乎停滞下来，静止不动。裸体女人和风景的固定、瀑布的运动以及灯之闪烁形成对比。其沉默是绝对的沉默。一切都是真实的，接近平凡；一切都是不真实的，但像什么？¹

对那些诋毁者而言，《给予》只是杜尚的又一个恶作剧，“它是对艺术及其整个上层建筑的最厉害的虚张声势，一个兜售给有名望的博物馆的淫秽西洋镜，这是因为‘艺术家’的名誉和出名的文献机制给予了其声誉”²。对那些较不敌视的学者来说，它代表了杜尚对视觉和欲望的困难融合的最深刻探索。观众在西洋镜的窥视展出中变成了一个明确的偷窥者，事实上，这是杜尚已经在《大玻璃》中探讨过的主题，在那部作品中，“观看着的见证者”看着“新娘”被她的“单身汉”剥光。但现在，观看者直接变成了一个窥视癖（scopophilic）的观者，陷入了支撑着所有视觉快感的尴尬行为。或者，更确切地说，那个行为被置于引号中，因为，正如达里亚·朱多维茨（Dalia Judovitz）所说：“这个场景的问题是它的‘超现实性’（hyperreality），它的过度现实主义，后者将色情主义变为一个‘太’明显的景观。”³此外，张开双腿的模特的无毛生殖器几乎直接对观者的凝视开放，就像古斯塔夫·库尔贝曾经让人震撼的《世界的起源》（*Origin of the World*）一样，其裸露阴道被一种超赤裸性所统治着，嘲笑着人们窥视癖的观看冲动。通过门上的观察孔，偷窥者盯着场景中心的女性之“孔”，这是一个“没有什么可看的”末影点。

这个装置还颠覆了传统主观性之统一性，后者不是带着一种独有的、旁观性的凝视，就是带着一种对话性的镜像性/思辨性。在这部作品中，图像不是像马奈的《奥林匹亚》一样回馈观察者的注视，表

1 Paz, *Marcel Duchamp*, p. 96.

2 Shattuck, *The Innocent Eye*, p. 291.

3 Dalia Judovitz, "Rendez-vous with Marcel Duchamp: Given," *Dada/Surrealism*, 16 (1987), p.187.

明互惠的可能性，相反，观者变成来自后面的凝视的不安对象——成为那些等着被人们通过偷窥展出注视到的事物的对象。正如奥克塔维奥·帕斯写道，门就像一个交叉视觉场景的链接中枢（hinge），将注视着的观者变成披着他者外观的客体。结果“我”与主权之“眼”的等式被解开了。

在这里，他将存在主义和精神分析所探索的视觉互动实例化，虽然他不一定有意这样做；这两种理论是由诸如萨特、拉康等法国反视觉话语的主要作者提出的。毫不奇怪，其作品也得到后来反视觉话语的主要思想家利奥塔的确切称赞，后者对话语、形象和欲望的交错关系非常着迷。¹ 对于利奥塔，杜尚对不可通约的空间之间的各种转变，以及他对视觉丰富性的抵抗甚至具有了健康的政治内涵。² 而且，最近的评论者认为，《大玻璃》已经预示着德里达的《丧钟》和法国女性主义对主导性男性凝视的批判。³

现在提到这些人物显然为时尚早。在试图追踪其复杂的反视觉中心主义话语的各种变体之前，我们有必要更坚定地确立其起源。如果在广义上，现代主义绘画的历史可被理解为一个透视主义光学实验的实验室，带着截然反视网膜主义的潜流，该潜流在杜尚那里达到高潮；那么，它大致与法国先锋派文学实验的发展特点平行。而且，如果无需过于强调这种一致性，那么，我们也可以在法国哲学中看出某种进一步的平行关系。

自从文艺复兴时期的人文主义者重新发现贺拉斯（Horace）在《诗艺》（*Art of Poetry*）中宣称“诗亦如画”（*ut pictura poesis/as is*

171

1 Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp* (Paris, 1977).

2 Ibid., p. 31. 他同样明确地赞扬了杜尚对视觉统一性的溶解，以及他对总体化的禁欲式的拒绝，将其作为一种优先于梅洛-庞蒂的改进，后者更希望于寻求一种超越笛卡尔主义的视觉新秩序。

3 Carol P. James, "Reading Art Through Duchamp's *Glass* and Derrida's *Glas*," *Substance*, 31 (1981), pp. 105-128; Judovitz, "Rendez-vous with Marcel Duchamp: *Given*," p. 200, n. 11.

painting, so is poetry) 以来, 文学和视觉艺术的关系一直是一个富有积极和持续美学意义的主题。¹ 尤其在法国, 17 世纪初期像史居里女勋爵 (Madeleine de Scudéry) 这样的才女 (précieuse) 作为女主人举办了汇集作家和艺术家的沙龙, 从那时开始, 该主题就特别受欢迎。² 试图重现其历史, 甚至更雄心勃勃地考察实际艺术实践的变化显然超出了此讨论的范围。确实, 人们如要公正地考察这个故事中美学现代主义时期的整个创新范围, 就一定需要提出一系列复杂的问题, 需要更多细致而详尽的考察。例如, 文学和诗歌的“图像” (image) 或“比喻/形象” (figure) 之间的关系是什么?³ 可以将绘画中的透视法与文学中的“视觉/视点” (point of view) 进行比较吗?⁴ 在视觉艺术的空间形式与文学的空间形式之间 (这些空间形式在现代主义中是独立存在的) 172 存在一种平行吗?⁵ 在一个视觉艺术作品中, “修辞的颜色” 可以与感知到的颜色相比较吗?⁶ 在一个古老的矛盾之间 (一边是为耳朵而写在诗人“风神的竖琴”上的诗歌; 另外一边是为眼睛而通过画家想象力的“棱镜”而写成的诗歌) 是否有一个现代主义版本?⁷ 什么是文学文本中镜像的、凹的或变形的反映, 尤其是在镜中镜的套层结构 (mise

1 关于这个讨论的历史, 参看 Rensselaer W. Lee, "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting," *Art Bulletin*, 22 (1940), pp. 197-269; 以及 Mario Praz, *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts* (Princeton, 1967)。贺拉斯的观点是, 虽然它们的方法不同, 但两种艺术都分享着通过描述崇高行为而达到教育的目的。

2 对于这种互动的解释, 参看 Helen Osterman Borowitz, *The Impact of Art on French Literature* (London, 1985)。

3 对于回答这个问题的不同尝试, 参看 P. N. Furbank, *Reflections on the Word 'Image'* (London, 1970) 以及 W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986), chap. 1。

4 亨利·詹姆斯 (Henry James) 第一个提出这个问题。关于更加近期的讨论, 参看 Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (New York, 1957); 和 David Carroll, *The Subject in Question: The Languages of Theory and the Strategies of Fiction* (Chicago, 1982)。

5 这个有影响的文本是 Joseph Frank. "Spatial Form in Modern Literature," reprinted in *The Avant-Garde in Literature*, ed. Richard Kostelanetz. (Buffalo, N.Y., 1982), pp. 43-77, 它产生了一个回应其观点的小型产业。

6 “修辞的颜色”这个短语可以追溯到乔叟 (Chaucer)。关于其当代意义的有洞见讨论, 参看 Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation Between Modern Literature and Painting* (Chicago, 1982)。

7 关于这个讨论的博学的历史叙述, 参看 John Hollander, *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*, 2d ed. (New Haven, 1985)。

en abyme)变成了现代主义自反性中关于自我意识的主题时?¹是否存在一种与视觉艺术中的现代主义运动(如印象主义和立体主义)相对应的文学?²什么是对新视觉技术(如摄影和电影)的文学思考?³通过联觉(synesthesia)的技术(其渴望创造一种整体艺术[Gesamtkumtwerk])有意混淆或整合感觉的意义是什么?最后,批评者能否将文学分析的阐释学或符号学转化为对视觉人工制品的“阅读”,反之亦然?

在这里,我们并不试图解决这些让人望而生畏的问题,或解决其他很容易引发的问题,而是在一个非常复杂的故事中挑选出几条线索,并寻找在视觉艺术本身和同一时代的哲学中的比较发展上的某些平行点(如果这些平行是存在的话)。通过这样,我们可能会更清晰地认识到反视觉话语的根源,这种话语将在大概一代人之后变得独立。因为,正如在上面讨论到的绘画实验案例中所显示的一样,文学从所谓的模仿功能解放出来后,导致了一种创造力的爆发,在其中视觉和文本之间的关系得到了大胆的探索。但和绘画案例所显示的一样,关于这些新实验的影响的某些不安事物开始浮出水面。在这方面,斯特凡·马拉美(Stéphane Mallarmé)和马塞尔·普鲁斯特(Marcel Proust)将是主要的见证者。

173

如在前一章指出的,19世纪的现实主义小说强调作者的视觉敏锐性,以创造再现现实的效果,用司汤达的著名短语来说,小说正“持着一面反映自然的镜子”⁴。左拉的自然主义命令遵循实证主义生理学

1 安德烈·纪德(André Gide)第一个将递归深渊(mise en abyme)理论化。关于最近对其重要性的思考,参看Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire* (Paris, 1977); 和Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (New York, 1980)。

2 对此的讨论,参看Wylie Sypher, *From Rococo to Cubism in Art and Literature* (New York, 1960)。

3 例如,参看Alan Spiegel, *Fiction and the Camera Eye: Visual Consciousness in Film and the Modern Novel* (Charlottesville, Va., 1976); Bruce Morrisette, *Novel and Film: Essays in Two Genres* (Chicago, 1985); Ralph F. Bogardus, *Pictures and Texts: Henry James, A. L. Coburn, and New ways of Seeing in Literary Culture* (Ann Arbor, Mich., 1984)。

4 安妮塔·布鲁克纳(Anita Brookner)认为,“这个概念是由乔治·桑(George Sand)使用并将其推广,并且在福楼拜(Flaubert)那里得到完全实现”(*The Genius of the Future: Essays in French Art Criticism* [Ithaca, 1971], p. 53)。司汤达同样强调艺术的表现性(expressive)特点以及模仿性,参看在Marguerite Iknayan, *The Concave Mirror: From Imitation to Expression in French Esthetic Theory* (Saratoga, Calif, 1983), pp. 49ff. 中的讨论。

174 家克劳德·伯纳德（Claude Bernard）的模型，而且从现在来看，“用观察和实验的小说取代纯粹想象的小说”¹可被理解为对这种倾向的推崇，也可被理解为对即将来临的危机的预兆。因为，就像经常被用来作对比的印象主义一样，自然主义者依赖于给予表象外表的原始（raw）描述以特权，认为它高于现实主义者所喜欢的能够揭示深层结构的更具穿透性的凝视。²这样，即使当左拉谈到小说家的实验是一种“强迫性的观察”³而不仅仅是被动记录感受时，他的方法常常似乎是不加区别地描述——其太忠实于被经验到的世界，因此太“视网膜”了。

而且，如同在印象主义的情形中一样，强调原始的（raw）经验（不管是科学控制的还是其他的经验）可能会导致一种对描述者的感性（sensibility）——而不是对描述对象——的拜物教沉迷。早在保罗·布尔歇（Paul Bourget）1883年的《当代心理学新论》（*Nouveaux essais de psychologie contemporaine*）中，他就认为龚古尔兄弟强迫症一样地关注视觉细节与其超美学的、精英主义的自我迷恋有关。⁴值得注意的是，1887年左拉前门徒签下了著名的反抗声明《五人反对〈大地〉宣言》（“Manifesto of the Five against *La Terre*”），这个声明抱怨，“通过一种个人气质看到的自然一角”在左拉那里已经变成了“通过病态的感官装置看到的自然一角”⁵。

无论这是否病态，自然主义对作者感官装置的强调意味着对表面

1 Émile Zola, “The Experimental Novel,” in *Documents of Modern Literary Realism*, ed. George J. Becker (Princeton, 1963), p. 172.

2 在现象主义式的自然主义和本质主义式的现实主义之间这种不同特点得到卢卡奇的经典辩护，参看其 *Studies in European Realism* (New York, 1964)。虽然卢卡奇对现实主义进行的黑格尔式马克思主义辩护受到了大量的批评，但它在表面与深度知觉的对抗问题上继续具有其说服力。关于最近对印象主义和自然主义的讨论，参看 Jameson, *The Political Unconscious*，这个讨论引用了他关于印象主义和自然主义对表面的物化的观点。对现实主义/自然主义关系的另一种解读——这种解读试图超越眼睛的隐喻——参看 Christopher Prendergast, *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert* (Cambridge, 1986)。

3 Zola, “The Experimental Novel,” p. 163.

4 Bourget, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (Paris, 1883), pp. 137-198。对龚古尔兄弟在视觉上投入的精力及其与唯美主义（aestheticism）关系的较近期讨论，参看 Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology and Style* (Berkeley, 1989), pp. 33f.

5 “Manifesto of the Five against *La Terre*,” in Becker, *Documents of Modern Literary Realism*, p. 349.

效果 (surface effect) 的高度关注, 这最可能导致颜色优于形式的倾向, 我们已经在印象主义中注意到这点。因此, 尚未进入“颓废”运动时期的若利斯-卡尔·于斯曼 (Joris-Karl Huysmans) 在 1876 年对左拉的《小酒店》(L'Assommoir) 的赞美评论中可以自豪地宣称: “我们可以利用调色板的所有颜色, 包括黑色和蓝色, 我们可以不带区分地欣赏里维拉 (Ribera) 和华托 (Watteau)。”¹ 一个后来的评论者会同意: “这就是左拉的特点, 他用自己钦佩的印象主义画家的方式, 将视觉化的重点从那些物体的内部品质转移到那些主要由观察者 [感觉] 接受装置所决定的品质上 (例如, 颜色, 其并不是物体的属性; 颜色的经验是主观的)。”²

重要的是, 文学对颜色而不是形式的重新发现并不局限于自然主义。正如前文已经指出, 波德莱尔赞美色彩在德拉克洛瓦绘画中的复活, 反过来, 他自己因使用颜色具有的唤起情感的潜力得到了称赞。罗杰·沙特克 (Roger Shattuck) 猜测切夫勒尔 (Chevreul) 对他的影响时声称: “就像在科学实验巅峰时期最极端的印象主义一样, 波德莱尔渴望消除物体的轮廓, 以传达分子和光无处不在的振动。”³ 他对颜色的迷恋本身就是自然主义的, 与他复杂的关于感觉和超验现象之间的对应理论联系在一起。但是, 他与后期自然主义者的共同点在于: 不再断然肯定作者有能力用语言再现笛卡尔透视主义空间的“真实”世界的正式规则, 这是现实主义者曾认为是牢固而稳定的世界。

恢复颜色的影响在象征主义诗歌那里更明显。随着感知到的感受和外部对象之间的关系 (这种关系已经受到了后期实证主义的某些压力) 几乎崩溃, 这种对感觉的强调可以非常矛盾地走向一个反实证主义的方向。正如弗朗索瓦丝·梅尔策所说: “颜色塑造了象征主义的本质核心, 因为它是一个一般精神危机——认识论的危机——的文学表达范式。”⁴ 这场危机不仅意味着人类丧失了描述洛克所谓“第一性

1 Huysmans, “Émile Zola and L'Assommoir,” in Becker, *Documents of Modern Literary Realism*, p. 233.

2 Spiegel, *Fiction and the Camera Eye*, p. 42.

3 Shattuck, *The Innocent Eye*, p. 143.

4 Françoise Meltzer, “Color as Cognition in Symbolist Verse,” *Critical Inquiry*, 5, 2(Winter, 1978), p. 254.

的质”（primary qualities）的事物（笛卡尔透视主义视觉制度的正式规则性）的信心，也丧失了再现“第二性的质”的信心，而自然主义者仍然相信自己能够以逼真性（verisimilitude）的方式来描述后者。

176 客体并不完全从象征主义的审美中消失，但象征主义者更多欣赏客体内涵的、联想的力量，而不是参考性的固定物。虽然年轻的马拉美赞赏印象主义强调在视网膜上捕捉到的现实“外观”¹，但当他评价有名的“所有花束缺席的花朵”时，实际视觉的刺激物似乎被远远抛弃了。颜色变成与其说是被观察对象的属性，不如说是一种语言效果。保罗·德曼虽然有时认为马拉美从未完全抛弃自然世界在本体论上的优先性，但他承认马拉美“很可能比任何19世纪的诗人更加为了满足一种清晰的诗歌意识而牺牲了客体的稳定性”²。

象征主义者对色彩而不是形式的迷恋，以及他们对印象主义和自然主义中残留的模仿论的敌意，与他们对诗歌音乐性的支持相平行。³在这方面，他们试图实现一种已经在浪漫主义中萌芽的倾向，虽然浪漫主义崇尚预言者（seer）“未经中介的视觉”。事实上，他们甚至更进一步寻求系统性的“感觉错乱”。

象征主义者对理查德·瓦格纳（Richard Wagner）的忠诚是从波德莱尔1861年对《唐豪瑟》（*Tannhäuser*）的辩护开始的，并在1885至1888年的《瓦格纳杂志》（*Revue wagnérienne*）达到高潮。⁴这种忠诚

1 参看他1876年对印象主义的评论，Reprinted as “The Impressionists and Edouard Manet” in *The New Painting*, 在这篇文章中他写道：“我非常满足于让自己反映在绘画清晰和持续的镜子上。这是持续地活着，也是每时每刻都在死去，它只是通过理念的意志来存在，但在我的领域中组成了自然唯一本真的某种优点——外观。”

2 Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York, 1984), p. 8.

3 印象主义者也深深地对音乐效果感兴趣。正如威利·西弗（Wylie Sypher）注意到：“印象主义者的彩色艺术很容易滑进听觉效果中：看看莫奈和惠斯勒最后的和声吧，在那里几何透视法完全不重要。在他晚期的颜色技巧中，莫奈挽救了听觉的价值，这种价值事实上已被麦克卢汉认为是被视觉文化完全排挤。” *Literature and Technology: The Alien Vision* (New York, 1971), p. 113.

4 参看 Gerald D. Turbow, “Art and Politics: Wagnerism in France,” in *Wagnerism in European Culture and Politics*, ed. David C. Large and William Weber (Ithaca, 1984)。虽然整体艺术（*Gesamtkunstwerk*）的概念是相对于纯粹音乐，因而导致相应地将视觉性提高，让其在音乐表演中占有不寻常的重要角色，但瓦格纳的喜好是气氛和颜色高于形式或线条。在音乐自身中，颜色同样占据着主导，它增添了自身的幻影一样的效果。参看 Theodor W Adorno, *In Search of Wagner*, trans. Rodney Livingstone (London, 1981) 的讨论。例如，在《特里斯坦与伊索尔德》（*Tristan und Isolde*）中，在第二幕里恋人有名地熄灭了火炬，瓦格纳计划的反启蒙内涵得到最清晰的表达。

表示了他们推崇声音，以及随之而来的对视觉特权的剥夺。正如梅尔策所说：“颜色及其在象征主义诗歌中的统治性地位，可被视为音乐的诗意等价物以及音乐的语言类比物，因为颜色同样也没有规定的所指 (signifié)，而是直接从符号 (signe) 进入内涵中。”¹ 但是，他们更加看重音乐在听众中的感觉效果而不是音乐的底层形式结构。保罗·魏尔伦 (Paul Verlaine) 建议诗人记住“音乐至上” (De la musique avant toute chose)，而马拉美则宣布“音乐和文学构成了我所谓的理念 (Idea) 的真正独一无二现象的动人一面。现在，这方面在模糊中若隐若现，它不可抑止地闪闪发光”²。他们的意思可以被称为勒克斯而不是流明的听觉版本，事实上，当波爱修 (Boethius) 在 6 世纪对比人声音乐 (musica humana) 与宇宙音乐 (musica mundana) 时，已经作出了这种区分。³

毫不奇怪，他们强调语言颜色和音乐的暗示效果时，伴随着从强调语言明晰性的交流规范中的故意撤退，这种明晰性长期以来主导着法国语文。魏尔伦有影响力的命令“杀掉口才雄辩”不仅意味着要抛弃过去迂腐的陈词滥调，也标志着更偏好诠释学上的模糊性而不是平易近人。讽刺的是，在他们净化语言的热情中，象征主义者却将纯洁性 (purity) 从明晰性中分离出来，这样有助于促进一种信念：当文本的视觉维度呈现给意识时，它应该产生一种无意义的不透明性，而不是交流的透明性。

事实上，尽管象征主义强调诗歌的音乐化，但它有时确实以这种方式探索文学的视觉维度。毕竟，联觉 (synesthesia) 意味着感觉的创造性混淆，而不是以另一种等级制度的名义推翻一个等级制度。尤其在后期的马拉美中，我们觉察到他对诗歌另外一种视觉方面的新的欣赏。然而这时，与其说他是颜色与音响 (sonority) 之对应的探索 (也

1 Meltzer, "Color as Cognition in Symbolist Verse," p. 259.

2 Verlaine, "Art poétique"; Mallarmé, "Music and Literature," reprinted in *Modern Continental Literary Criticism*, ed. O. B. Hardison, Jr. (New York, 1962), p. 183。马拉美对理念 (Idea) 之强调可能表达了其思想中的柏拉图冲动，但重要的是，我们需要注意到他和柏拉图不同，马拉美给予了理念的感觉体现而不是知识体现以重要价值。

3 对此的讨论，参看 Hollander, *Vision and Resonance*, p. 13。

就是试图“看到”音乐共鸣的元音的色调），不如说是对页面上印刷文本的实际外观的敏感性，也就是说，它独立地作为一种非再现实体的物质现实性。这里实际上是典型的现代主义争论的早期版本，它认为诗歌不应该去意指（mean），而是应该去存在（be）。¹

视觉诗不是现代主义时期的发明，它上可溯及古希腊罗德斯的西米亚斯（Simmias of Rhodes，大约公元前300年）。²它曾经在卡洛林（Carolingian）时代得到蓬勃发展，那时离合诗（acrostic）成为一种受欢迎的形式，它在反圣像（anti-iconic）的伊斯兰教诗人中非常流行，并在文艺复兴时期和巴洛克时期因为维庸（Villon）、拉伯雷（Rabelais）和其他人把玩其可能性时得到复兴。在18世纪它失去了宠幸，因为人们觉得它对高雅艺术来说太过轻佻，虽然作为一种受欢迎的消遣它从来没有完全消失。但是，其作为严肃的形式而得到复兴，则不得不等到1897年马拉美的《投掷骰子永不会废除偶然性》（“Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”）的面世。

作为马拉美最神秘的作品之一，《投掷骰子永不会废除偶然性》启发了很多精心阐释，但在这里只对几个点作进一步阐释。³在安排文字样式的时候，马拉美并没有模仿一个客体的视觉形式；在这方面有不少例子，例如，拉伯雷在《巨人传》（*Gargantua et Pantagruel*）中将文字排列为一个瓶子形状写了一首饮歌。相反，马拉美改变了不同词语的字体排印，分散在打开的书本的两个页面，被大片开放空间包围着。正是空间关系，而不是正常语法，起到将词语连接起来的功能。它的效果不是强化词语语义上的意思（如在传统视觉诗中一样），而是与这些意义相交，甚至是扰乱它们。它减慢了诗歌沿着诗行进行下去的正常线性，在诗歌实现自己意义的过程中创造了一个必然的延迟。利

1 例如，这个命令出现在华莱士·史蒂文斯（Wallace Stevens）的《遗作集》（*Opus Posthumous*）的诗行中：“诗歌是自身处境的呐喊 / 它是事物自身，而不是关于事物。”

2 参看 Richard Kostelanetz, ed., *Visual Literary Criticism: A New Collection* (Carbondale and Edwardsville, Ill., 1979); “Visual Poetics,” special issue of *Dada/Surrealism*, 12 (1983); 以及 Hollander, *Vision and Resonance*, chap. 12.

3 也许最为详尽的研究是 Robert Greer Cohn, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (Paris, 1952)。

奥塔是马拉美的仰慕者，赞同其贬低交流价值：“当词语成为一种物体时，它不是复制一个可见的事物，而是让可见的东西变成不可见的、丧失的事物：它给予所言说的想象以一种形式。”¹然而，这种形式是晦涩而非透明的；如果页面上单词的物质性可以说反映了文本意义，那么，它是通过一块变形（anamorphic）玻璃做到的，这块玻璃交叉地反映着意义，其结果是一个混合的“话语/形象”，它“通过自身的空白、文体和页面的折叠来进行表达”²。

确实，马拉美的目标是试图在读者中唤起对某些神秘观念的开放，这是其作品总是试图唤醒的事物。因此，其作品的物质性维度从未自愿地削弱其光晕的（auratic）、偶像崇拜的（cultic）渴望。马拉美也没有用它自身超验的、自为的（autotelic）借口挑战艺术体制自身，而这恰恰是杜尚的现成品的做法。因此，马拉美的作品实际上并非相当于杜尚的“视网膜”绘画，即使它质疑了语言的交流功能。

但是《投掷骰子永不会废除偶然性》所暗示的一个可能方向是后来现代主义所谓的“具象诗”（chosiste/concrete poetry）。³后者的词语倾向于被缩减到单纯是纸张上作为物质性的物（thingness），几乎没有任何交流性、再现性或者甚至是听觉的潜力（它们不可能被大声朗读出来）。在这条通向完全视觉性的诗歌道路上，另一站是“画家—诗人”纪尧姆·阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire）图案化的书法字图（calligrammes），它受到立体主义和未来主义画家反叙事的色彩同存主义（simultanism）的影响。⁴未来主义诗人如 F. T. 马里内蒂（F. T. Marinetti），达达主义者如特里斯坦·查拉（Tristan Tzara）、雨果·巴尔（Hugo Ball）和劳尔·豪斯曼（Raoul Hausmann），以及其他作家

180

1 Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (Paris, 1985), p. 69.

2 Ibid., p. 68.

3 参看 Augusto de Campos, “Points-Periphery-Concrete Poetry,” in Kostelanetz, ed., *The Avant-Garde Tradition in Literature*, 以及 Kostelanetz, ed., *Visual Literary Criticism* 中的多篇文章。

4 Roger Shattuck, *The Banquet Years: The Origin of the Avant-Garde in France 1885 to World War I* (New York, 1968), chap. 10. 该作品在讨论阿波利奈尔时称他为“画家—诗人”。关于他的试衣服批评，参看这个合集：Edited by LeRoy C. Breunig, *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, trans. Susan Suleiman (New York, 1972)。

在 20 世纪中还发展了视觉诗的其他变体，而视觉诗的复兴则是由马拉美开始的。即使在视觉上非常自觉的阿兰·罗伯-格里耶（Alain Robbe-Grillet），其小说也表现出《投掷骰子永不会废除偶然性》那种反交流的不透明性，尽管它没有用到其非常规的排版方式。

事实上，只有意识到马拉美的模范力量，我们才能开始理解那些看似非常不合逻辑推断的事物：这是经常迷恋视觉的现代主义文学——其他例子可以很容易从非法国的传统中被找到，例如英美的意象主义（Imagism）¹或意大利的未来主义——对我们所考察的反视觉话语的贡献。然而，如果我们在这里记得两种事物之间极大的差别，那么这个矛盾就能得到解决。这两种事物就是：一方面是现实主义，它试图用透明的语言描述一个可见现实，这个现实能够由一个全视的叙述者观察，或者在这方面甚至是一种自然主义，试图忠诚地记录那个仍旧是客观世界的转瞬即逝的表象；而另一方面则是一系列实验，其中包括反模仿论的多元透视主义，变形艺术/歪像（anamorphosis），自反性的镜中镜套层结构（mise en abyme），话语/形象的交错配列法（chiasmus），以及我们称为现代主义的“具象诗”。在论述维多利亚英国文学的余波时，评论者 W. D. 肖（W. D. Shaw）给出的结论也适用于对岸。

1870 年后，一种形式主义传统兴起了，它建立在科学哲学和宗教哲学中的象征性虚构理论的基础上。形式主义传统将艺术家的图像作为独立的物质现实。形式主义不是将这些图像比作影子，或者比作只是原初版本的复制，相反，形式主义成为转换现实的有力手段——将现实变成了影子。纵深（立体幻灯机的空间纵深和延时照片的时间纵深）维度的消失带来了一种新的共在场（copresence）领域，它类似于万花筒仅有二维的表面。²

1 在法国，意象主义美学也许在雷米·德·古尔蒙（Remy de Gourmont）的作品中得到最好的表达，它在 1890 年代末期从象征主义具有继发性的音乐性转向强调不那么情感化的视觉隐喻。他对诗人庞德和 T. S. 艾略特（T. S. Eliot）的影响的讨论，参看 Sanford Schwartz, *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, and Early 20th-Century Thought* (Princeton, 1985)。

2 W. D. Shaw, "The Optical Metaphor: Victorian Poetics and the Theory of Knowledge," *Victorian Studies*, 23, 3 (Spring, 1980), p. 320.

正如现代主义绘画所显示的，视觉实验的爆炸可以产生视觉愤怒和视觉愉悦，这并没有什么出人意料的。

这种幻灭的潜力在普鲁斯特那里是明显的，他对视觉的兴趣甚至痴迷已得到各种评论者的讨论。他在 1890 年代关于夏尔丹（Chardin）、莫奈、伦勃朗、居斯塔夫·莫罗（Gustave Moreau）和让·安托万·华托（Jean Antoine Watteau）的文章，以及他对罗斯金艺术批评的赞赏，都影响了他的小说，并引发了人们的探讨。¹在他的作品中，同时代的几乎每种视觉体验和视觉态度都可以被觉察到。他的“多元视觉”（multiple vision）侧重心理的、社会的，甚至是超自然的经验，被称为现代法语小说超然的观察技术大全。²他“对眼睛强烈的，甚至病态”的关注已经被比作望远镜和显微镜的窥视主义（voyeurism）。³他对感官印象（正如唤起记忆的著名玛德琳 [madeleine] 蛋糕的气味所示，其不仅是视觉印象）的唤起力的迷恋让他与印象主义者或分割主义者（Divisionist）相提并论⁴，正如他对多重视角万花筒的敏感导致人们将他与立体主义者对比。⁵《追忆似水年华》末尾的追忆总体化被人们理解为无时间性的空间化形式胜利，它通过遥远的上帝之眼去观看，其时间是由并置时刻而不是连续时刻构成。⁶他将那些用显微镜一样考察过的瞬间放大，人们将这比作电影特写。⁷即使普鲁斯特敏锐地鄙视的“衣

182

1 例如，参看 Borowitz, *The Impact of Art on French Literature*。

2 Martin Turnell, *The Art of French Fiction* (London, 1959), pp. 13-14.

3 Harry Levin, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists* (New York, 1966), p. 387. 关于他的偷窥主义的另外一个讨论，参看 Dennis G. Sullivan, "On Vision in Proust: The Icon and the Voyeur," *Modern Language Notes*, 84, 4 (May, 1969), pp. 646-661。

4 例如，参看 J. Theodore Johnson, Jr., "Proust's 'Impressionism' Reconsidered in the Light of the Visual Arts of the Twentieth Century," in *Twentieth Century French Fiction*, ed. George Stambolian (New Brunswick, N.J., 1975) 以及 Eloise Knapp Hay, "Proust, James, Conrad and Impressionism," *Style*, 22, 3 (Fall, 1988)。这两篇文章在开始都注意到普鲁斯特受印象主义的影响，然后讨论其余更加靠近后印象主义运动（如立体主义）的地方。在《追忆似水年华》中，艺术家埃尔斯蒂尔（Elstir）是由很多印象主义画家组成的，具有夏尔丹（Chardin）的鲜明痕迹。

5 例如，参看 Claude Gandelman, "Proust as Cubist," *Art History*, 2, 3 (September, 1979); 以及 Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918* (Cambridge, Mass., 1983), p. 148。

6 Frank, "Spatial Form in Modern Literature," pp. 52ff.; 对这个主题更详尽的探索，参看 Georges Poulet, *L'Espace proustienne* (Paris, 1963)。

7 Siegfried Kracauer, *History: The Last Things Before the Last* (New York, 1969), p. 161.

服光学”也被人们剖析为作品中的一个主要元素。¹

183 这里的以及其他的无数论点和比较，已经用来证明普鲁斯特对视觉关注不可否认的中心性。但有时人们无法完全理解，他在多大程度上融入了对视觉中心主义的疑问和不确定，我们已经看到这些事物在现代主义时代中涌现出来。例如，对19世纪的新视觉技术，普鲁斯特保持着一种含糊的怀疑态度。就像在他之前的波德莱尔一样，他担心照相机的影响，不信任其疏远的冷漠性。²苏珊·桑塔格认为：“普鲁斯特每次提到照片，都极为鄙视地认为：它只是一个与过去之关系的同义词，这种关系是肤浅的、全然视觉的、纯粹唯心的；与回应所有感觉给予的线索时那种深刻发现相比（他将这种技术称为‘非唯心记忆’），照片所产生出的东西微不足道。”³与其他许多知识分子一样，如雷米·德·古尔蒙（Remy de Gourmont）⁴，他极不信任电影的内涵。⁵

普鲁斯特的偷窥主义不像杜尚在《给予》中那样讽刺性地超然，但可暴露出与欲望和统治的含糊关系。在《追忆似水年华》中，偷窥的凝视可被理解为有一种阴险的内涵，因为，正如一位评论者所说：“被视觉定义的主体也由暴力所定义，被建构成一个偶像的女逃亡者阿尔贝蒂娜（Albertine）也被建构成一个囚犯……在这样的语境中，视觉获得了一种行动（act）的地位。对于普鲁斯特，它与所有模式共存，都在一个进攻性的范畴之内。”⁶在这里，我们预见到了后来萨特在《存在与虚无》中所探讨的残酷的“观看”（le regard）辩证法。爱人之间

1 Diana Festa-McCormick, *Proustian Optics of Clothes: Mirrors, Masks, Mores*(Saratoga, Calif., 1984).

2 参看对照相机的讨论: *The Guermantes way; Remembrance of Things Past*, trans. C. K. Scott-Moncrieff(New York, 1934), 1, pp. 814-815; and 3, pp. 332 and 897-898。对这些段落的讨论，参看 Alan Spiegel, *Fiction and the Camera Eye*, pp. 83ff。

3 Susan Sontag, *On Photography* (New York, 1978), p. 164.

4 Remy de Gourmont, "L' image," *Le Film* (May 22, 1924); reprinted in *Intelligence du cinématographe*, ed. Marcel L' Herbiere (Paris, 1946)。只有在第一次世界大战后，以路易·德吕克（Louis Delluc）的作品为标志，法国知识分子的态度才发生了改变。具体讨论，参看 Stuart Liebman, "French Film Theory," *Quarterly Review of Film Studies*, 8, 1 (Winter, 1983), pp. 1-23。

5 Proust, *Remembrance of Things Past*, 2, pp. 1003-1004; and 3, p. 917。虽然他对此抱着鄙视的态度，但批评者也在他的作品中发现了电影的技术；例如，参考 Johnson, Jr., "Proust's 'Impressionism'," pp. 44ff。

6 Sullivan, "On Vision in Proust," pp. 660-661.

的瞥视性的温和互惠性在普鲁斯特那里是不存在的。

然而，普鲁斯特对视觉的矛盾态度，在其对时间和视觉的关系的深刻探索中最显而易见。关于视觉的所谓空间性和对时间性的抵抗问题的讨论，长久以来都没有定论。“诗如画”（ut pictura poesis）的传统在戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛（Gotthold Ephraim Lessing）的《拉奥孔》（*Laocoön*, 1766）中得到最著名的发展。在其中，绘画的停滞与诗歌的活力形成了截然的对比。¹ 这种严格的对立往往迎来心照不宣的或明确的挑战，而普鲁斯特自己显然对此不感兴趣。在《追忆似水年华》中，时间是以独特的视觉方式呈现出来的。

184

正如沙特克（Shattuck）所证明的，时间化的视觉模型根本上是双目的而不是单目的。² 对于普鲁斯特，正是立体镜而不是单张的照片成为解放视觉体验的关键。立体镜通过有意义的并置将两个图像组合起来从而产生深度，而不是将目光还原到一个单一而平坦的图像，并且随后是更多让人感到困惑的混乱图像。

立体镜原则放弃了对运动的描绘，以建立一种抵制时间的静止形式。它选择彼此充分不同的几个图像或印象，这样就不产生一种连续运动的效果，但这些图像或者印象又具有足够的相关性，以便可以在一个可辨认的规律中链接起来。这种立体镜原则允许我们双眼（或多目）的心灵视觉可以在缓解时间的稳定认知视点中把握事物的矛盾方面。³

因此普鲁斯特的双目性是处理笛卡尔单目确定性崩溃后的方式，它避免了屈服于印象主义转瞬即逝的或后印象主义万花筒的碎片性眩晕。然而，该技术给予了时间和空间应得的份额，因为协调两个图像需要感知的微小延迟。沙特克明确地反对约瑟夫·弗兰克（Joseph Frank）对空间形态的单一强调，认为《追忆似水年华》既肯定了时间

185

1 关于最近对莱辛的讨论，参看 Jeoraldan McClain, "Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44,1 (Fall, 1985) 以及 Mitchell, *Iconology*, chap. 4.

2 Roger Shattuck, *Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time and Recognition in À la recherche du temps perdu* (Princeton, 1983).

3 Shattuck, *Proust's Binoculars*, p. 51.

的视点也肯定了空间的视点：“一方面，它坚持事物活生生的时间顺序，其在个体发展上增添了一种现实自身的逐步转变感觉。另一方面，它侧重于偶尔的复活，揭示了偶发时间外对过去的一瞥，并创造出令人信服的可称之为事物本质的规律。”¹

但是，我们可能会问，这种整合两个（或更多）视点的成功程度如何？双目视觉如何真正弥补后笛卡尔视觉制度的混乱和不确定性？小说最后那种“高海拔”的回顾性总体化如何具有概观性（synoptic）？沙特克在回答这些问题时总体上是积极的。

开始时，马塞尔与读者在科布雷一瞥了天堂，之后他们只是带着一只睁开的眼睛走进世界。作为一种及时的缓解，对现实的双目视觉只有在不熟悉的环境（马车、火车、酒店）或音乐引起的神秘愉悦时刻中到来。因此突然在最后，当我们确信另外一只眼已经萎缩时，它眼睁开了，因此马塞尔得到了整体视觉去认识自己和世界，并得到他的天职（vocation）的最终确定性。²

但他也承认，这种天职是成为一个艺术家，这意味着马塞尔的和解方式完全是在艺术作品中的而不是“生活中”的审美和解方式。重要的是，在一个长脚注中，沙特克承认这种解决方案仍然有问题。

186

光，是宇宙知识中最重要的单一因素。然而，正如普鲁斯特在每一页都清楚表明的，这个观察的媒介最后成为最终知识的障碍……人类视觉的双目性质（这要求我们双倍地、交叉眼睛地观看）在我们意识的所在之处引入了本质性差异的原则，有意义的错误之原则。如果我们不能在空间中移动并探索该错误的性质以便理解它，那么在三维空间中的缓解幻觉将远远不足以解决问题。³

和一般观点不同，普鲁斯特看似胜利地以立体视觉的方式整合了

1 Shattuck, *Proust* (London, 1974), p. 119. 关于他在《普鲁斯特的望远镜》（*Proust's Binoculars*）中对约瑟夫·弗兰克不那么批评的讨论，参看 pp. 112-113。

2 Shattuck, *Proust's Binoculars*, p. 96.

3 Shattuck, *Proust's Binoculars*, pp. 143-145.

空间性和时间性、视觉和词语，但这种方式显得远不是那么安全——因为他注视性的、审美的总体化恰恰缺乏这种运动性确认。正如被贬损的笛卡尔透视主义的其他现代主义继承者，他在新视觉秩序中的实验不能真正提供一种方式去驯服眼花缭乱的“视觉狂热”，这导致了20世纪的反视觉话语。

普鲁斯特的时间性光学经常与柏格森对经验时间的恢复，即绵延（*durée*）相提并论。¹正是在他的作品中，我们将遇到在现代法国哲学中对视觉中心主义最早的正面攻击。事实上，如果汉娜·阿伦特（Hannah Arendt）是正确的话，那么，柏格森是第一个否定视觉高贵性的现代哲学家。²虽然尼采也必须被认为是争取此荣誉的对手，但他对我们追溯的反视觉中心主义话语的影响远远晚于柏格森，而且柏格森的批评也更明确地带着敌意。

这里值得重申的是，如果不关注西方哲学的发展对某种视觉隐喻的习惯性依赖，我们便无法理解西方哲学。从柏拉图洞穴墙上的影子和奥古斯丁对神圣之光的赞美，到笛卡尔“坚定的心灵凝视”看到的观念和启蒙运动对人类感觉接收到的事物的信念，哲学传统的视觉中心主义基础是无可置疑的。无论在思辨中、观察中或启示的光照中，西方哲学倾向于毫无疑问地接受传统的感觉的等级秩序。如果罗蒂关于“自然之镜”的观点是正确的，那么，现代西方思想家尤其将其知识理论更坚决地建立在视觉的基础上。

187

虽然，在视觉中心主义全盛时期，人们至少在哲学话语的边缘可

1 例如，参看 Floris Delattre, “Bergson et Proust: Accords et Dissonances,” *Les Études Bergsoniennes*, 1 (1948), pp. 13-127. 关于不同观点，参看 Gandelman, “Proust as Cubist,” p. 361. 他认为普鲁斯特关于时间的观点比柏格森的更有建设性。

2 Hannah Arendt, *The Life of the Mind: Thinking* (New York, 1978), p. 122; Jacques Ellul, in *The Humiliation of the Word*, trans. Joyce Main Hanks (Grand Rapids, Mich., 1985), p. 37. 该作品认为克尔凯郭尔（Kierkegaard）才是第一个否定视觉的思想家。

以发现以听力为中心的诠释学等另类传统，但是只有在 19 世纪的视觉中心主义衰落年代，对视觉霸权的集体挑战才可以成功地发动。正如在绘画和文学中的情况一样，对视觉中心主义的敌意首先指向我们所谓笛卡尔透视主义的旧视觉制度的统治，然后扩大到包括所有视觉中心主义的各种变体。这最明显地在法国体现出来，所有这些攻击的相互作用似乎产生了对视觉的普遍怀疑，至少在所谓的知识分子之间。用科莫利的话来说，这可以称之为反视觉的狂热。

在哲学中，我们必须特别提及三个变化。第一个变化可以被称为对视觉 / 视点 (perspective) 的去超验化；第二个变化是认知主体的重新肉身化；第三个变化是评定时间的价值高于空间。在所有这些方面，视觉首要地位被质疑了。虽然后来的一些哲学家（如梅洛 - 庞蒂）试图从旧的视觉残骸中找到一种更可行的视觉，但是，如同我们在随后章节中所示，摧毁视觉特权的行为太具有决定性，从而难以被扭转。直到今天，大多数法国思想家仍然迷恋视觉问题，但决定性地抛弃了西方传统的视觉中心主义观点。

导致此结果的那个故事包含多种讽刺意味，其中之一是在 19 世纪末的一个巧合：一方面是透视主义网格在绘画中解体，以及文学中作者或叙事视点 / 视觉 (point of view) 的解体；而另一方面是在哲学中出现的具有自我意识的“视觉主义” (Perspectivism)。在这个问题上，第一步是在德国迈出的，这个术语由古斯塔夫·泰希穆勒 (Gustav Teichmüller) 在 1882 年的《真实明显的世界》 (*Die wirkliche und die scheinbare Welt*) 中提出。¹ 不同于早期莱布尼茨单子论 (monadological) 的视觉主义，这个版本的视觉主义没有假设一种预先建立的不同视觉点的和谐性。尼采深深地钦佩泰希穆勒，他在《道德的谱系》 (*The Genealogy of Morals*) 中写道：“让我们注意这种矛盾观点的影响是‘纯粹理性’‘绝对知识’‘绝对智力’。所有这些概念都预先假定一只没有任何有生命的生物可以想象的眼睛，这个眼睛需要没有方向，废

1 关于哲学视觉主义起源的讨论，参看 Claudio Guillén, *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History* (Princeton, 1971), pp. 318f.

除其活跃和解释的权力，正是单纯那些力量构成了这种对某事物的观看。全视基本上是一种视觉（perspective），全知也是如此。”¹

在诸如《善恶的彼岸》（*Beyond Good and Evil*）和《快乐的科学》（*The Gay Science*）这样的作品中，尼采将视觉主义用于规范性和认知性问题上。事实上，正如盖瑞·夏培罗（Gary Shapiro）所指出的，尼采甚至将其应用于视觉（vision）本身，反对任何善意的或恶意的作为至关重要的单一版本的视觉主义。²后来的思想家，如何塞·奥尔特加·伊·加塞特（José Ortega y Gasset）将现代主义哲学本质上是视觉主义的观点普遍化。³

当视觉主义在别的领域崩溃时，却在哲学中崛起起来，这看上去似乎是讽刺的。但是，如果我们记住笛卡尔透视主义视觉制度的内在先验性前提，那么，这种讽刺就会消失。也就是说，笛卡尔认为任何人的心灵（mental）所凝视到的清晰分明的观念将完全相同，因为这些观念和外延的物质世界之间存在着被神圣地担保的一致性。因此，个人视觉（perspective）并不重要，因为在任何认知中，主体指示的独特性（deictic specificity）都会被加上括号。同样的假设构成了阿尔伯特关于绘画的透视法概念；所有的观看者将看到，如果他们透过同样的网格看过去，所有与网格垂直的直线自身都会聚在相同的末影点上，这是同样的暗室。在这个意义上，透视是非时间的、去肉身化的（decorporealized）和超验的。

重要的是，对视觉的去超验化阐释首先在被笛卡尔贬低于哲学之下的知识领域中变得明显，这个知识领域就是历史。⁴至少从18世纪克

189

1 Nietzsche, *The Genealogy of Morals*, trans. Francis Golfin (New York, 1956), p. 255.

2 Gary Shapiro, "In the Shadows of Philosophy: Nietzsche and the Question of Vision," in *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley, 1993).

3 Ortega y Gasset, *The Modern Theme*, trans. James Cleugh (New York, 1961), chap. 10; 具体讨论，参看 Guillén, pp. 334f. 他引用了加塞特讨论安东尼奥·罗德里格斯·乌艾斯卡（Antonio Rodríguez Huéscar）的一部作品，该作品列出了在其词汇中关于“视觉”（perspective）一词的十三种意思。

4 确实，在其他领域中也有所预示。蒙田的散文和库萨的尼古拉（Nicholas of Cusa）的宇宙思索展现出对有限的、当地化的透视主义内涵的意识。笛卡尔透视法的超验化事实上能够理解为：对这些使用透视法方法带来的相对主义威胁的抵抗性反应。参看 Karsten Harries, "Descartes, Perspective and the Angelic Eye," *Yale French Studies*, 49 (1973), p. 29.

拉登尼乌斯（Chladenius）的时代起，历史学家个体关于过去视觉角度的唯一性，就被认为是其所构建之叙述的决定因素。¹这一假设仍旧认为：实际历史“本身”先于随后的历史学家的视觉主义重构。虽然如黑格尔的历史哲学所展示的，那种想要获得一种对历史无所不知的视觉的梦想并没有完全死亡，但至少在部分视觉和这样一个被假定的总体视觉之间已拉开一段距离。

190 尼采更激进的姿态是否定所谓的“本质性”历史现实之前提，并将这种否认从历史知识的“软”领域延伸到哲学和科学的“硬”领域。这时，剩下的问题只是一种不可缩减的非先验阐释的蔓延，它没有外部对象作为衡量其真实性的标准。上帝的死亡意味着一个上帝视觉的终结。²观察主体通过不可靠的感觉所获得的那些虚幻表象，与知性/理性（在那里真理能够让“心灵之眼”观看到）获得的更深刻、本质的真理之间的那种重要区分崩溃了。主观意识与通过模仿而复制出的客体的距离也崩溃了，正如汉斯·约纳斯所说，这种二元论是从古希腊给予视觉以特权时开始的。柏拉图那个照亮理式（form）现实的真理太阳被一千零一个照耀着多重不同现实的太阳所取代。³

毫不奇怪，尼采去超验化的视觉主义将会得到后来反视觉中心主义话语的贡献者的支持。例如，萨拉·科夫曼（Sarah Kofman）赞成他否定了暗室模式是一种辨别真假的方式，这种模式作为基础支持着马克思等意识形态理论。⁴她也称赞他坦承隐喻——通常是视觉隐喻——不可避免地启发了在表达上最中立的哲学语言。⁵利奥塔将杜尚对不可

1 参看 Reinhard Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, trans. Keith Tribe (Cambridge, Mass., 1985), pp. 130f.

2 我们不清楚在这个位置中是否还留下一一种褻读的、个人的视觉。正如拉尔斯-亨里克·施密特（Lars-Henrik Schmidt）注意到：“尼采的‘视觉’是一个关于过程的矛盾概念：它自身构建了一个矛盾，在这种矛盾中，对于视觉主义的视觉是没有一个中心的。但视觉这个概念自身需要一个中心，这是视觉主义可以发生的地方。这种矛盾的关系对尼采的所有‘概念’来说都一样，它指向了一个事实：使用词语这种做法本身已经做得太过了；它已经是一个借口。矛盾的概念指向了自身的不可能性。”（*Immediacy Lost: Construction of the Social in Rousseau and Nietzsche* [Copenhagen, 1988], p. 147）

3 对尼采作品中多个太阳的隐喻的讨论，参看 Bernard Pautrat, *Versions du soleil: Figures et système de Nietzsche* (Paris, 1971), pp. 288f.

4 Sarah Kofman, *Camera obscura: de l'idéologie* (Paris, 1973).

5 Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore* (Paris, 1983).

通约的空间投射之转换比为尼采对主人视觉的破坏。¹

尼采的批判甚至也延伸到对狭隘的视觉主义凝视的批判，攻击其被假定的无利害纯洁性；这种视觉主义凝视是实证主义、实证主义美学、印象主义、自然主义所推崇的凝视方式。尼采从十二岁开始视力下降，一直彼此困扰，他清楚单纯依靠视觉经验所带来的陷阱。² 尼采嘲笑被其讽刺地称为“完美知觉”（immaculate perception）的教条³，并坚持认为，每个视觉都是满载着价值，永远不是超然的。因此，视觉既是接受性的，也是投射性的，既是被动，也是主动。在审美方面，这意味着阿波罗式个性化的、纯粹的形式梦想与自我消解的狄俄尼索斯之盲目能量的创造性融合；在认知方面，这意味着通过肯定生命本能的持续声音，从而破坏那种思辨的或观察性的中立理想。这些事物既在阴影中也在光线中出现，或者在中午炫目太阳前的昏暗的黎明曙光中出现。⁴

另一种破坏中立理想的方式是承认在被假定的无肉身的（disincarnated）知识主体下存在着具体的肉体。确实，尼采并不是第一个强调了此点重要性的人；路德维希·费尔巴哈（Ludwig Feuerbach）以及随后的马克思已经发展了一种关于实践的而非沉思/注视的主体唯物主义观点，这意味着很大程度上将理论置于活生生的身体经验语境中。在法国，曼恩·德·比朗用心理—生理的观点纠正孔狄亚克的感官主义和皮埃尔·卡巴尼斯（Pierre Cabanis）、安托万·路易·克劳德·德斯蒂·德·特拉西（Antoine Louis Claude Destutt de Tracy）的意识形态观点，抵抗对身体进行严格的唯物主义解读，也强调了有自主意志的身体的重要性。⁵ 然而，直到柏格森，身体的权利才

1 Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, pp. 49 and 154.

2 Ronald Hayman, *Nietzsche: A Critical Life* (New York, 1980), p. 24.

3 Friedrich Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, trans. R. J. Hollingdale (London, 1961), p. 149.

4 盖瑞·夏培罗提到了这些隐喻在如《浪游者及其影子》（*The Wander and His Shadow*）、《偶像的黄昏》（*The Twilight of the Idols*）和《朝霞》（*Daybreak*）等作品中的重要性。

5 关于曼恩·德·比朗与柏格森关系的讨论，参看 Henri Gouhier, “Maine de Biran et Bergson,” *Études Bergsoniennes*, 1 (1948), pp. 131-173.

192 明确地被用于反抗眼睛暴政。他超越了视觉主义残余的视觉含义，¹ 发展了一种对视觉中心主义的根本批判，这甚至超过了尼采。

若记得柏格森深受如费利克斯·拉维森（Félix Ravaisson）等“灵性主义”思想家的影响²，其对天主教的浓厚兴趣，以及他很容易融入所谓柏格森主义（Bergsonism）的、以宗教角度出发的反唯物主义，那么，人们不太可能将柏格森解读为一个以身体对抗眼睛的捍卫者。同时，他对神创性而非自然性进化论的支持，他对灵魂不朽的信念，以及他对实证主义将心灵简化为大脑的不信任，这些都可能意味着他不太可能成为一个拥护身体的候选人。当然，鲜有证据表明，他以维也纳的同代人西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）³的方式深入地将身体思考为一个有性别的、充满力比多的欲望源泉。

然而，在某些根本方面，柏格森促进了哲学探索，让其在心灵与物质分离前返回到与意识纠缠在一起的身体。在1896年首次出版的《物质与记忆》（*Matter and Memory*）中，他挑战了实证主义的身体形象：后者将其作为一个可从外部进行分析的对象，作为只是物质世界中无数“事物”之一。相反，他认为身体是我们所有知觉的基础：“当我的身体在空间中移动时，所有其他图像在变化，而那个图像，即我的身体，保持不变。因此，我必须将它作为一个中心，它是所有其他图像的参照物……我的身体就是这些知觉的中心。”⁴

193 柏格森不是将身体解释为一个注视 / 沉思的对象，而是认为，我们相反应该把它理解为我们在世界上行动的基础：“我们的身体是一种行动的工具，而且只是行动的工具。在任何程度、任何意义、任何方面，它都不为一个再现作准备，更不作解释。”⁵ 活生生的身体的基

1 在他的作品汇编 *Les Études Bergsoniennes*, 6(1961) 的索引中，没有透视图法（perspective）或视觉主义（perspectivism）的条目。

2 Bergson, “The Life and Work of Ravaisson,” *The Creative Mind*, trans. Mabelle L. Andison (Totowa, N.J., 1975).

3 柏格森并不是完全对精神分析无知，他偶尔也会引用弗洛伊德，例如在《创造性心灵》（*The Creative Mind*, p. 75）中，但他似乎从来没有将其融入自己的作品中。

4 Bergson, *Matter and Memory*, pp. 46-47.

5 *Ibid.*, p. 225.

本真理（与作为反思对象的身体相反）是身体在世界中的运动，是它作为人类所选择的载体的能力。由于这种运动，身体为我们提供了必然受到回忆和预期所影响的感知，而不是仅仅立即地接受外部的刺激。对于柏格森，记忆同时包括可以被智力自愿地回忆的图像，以及被肉身性地铭写的习惯——这些习惯“在身体内累积”。¹其中，前者就像心中的图片，后者是重复的动作，不带干涉性的图像。柏格森坚持认为，“去想象某个图像并不是去记忆”²。

被柏格森称为“真实记忆”（true memory）的事物，不能被还原为身体习惯，因为它也涉及恢复到存储在别的地方的回忆意识。但是，虽然这个缺乏定义的“别的地方”不能被简化为身体，但如果没有身体，记忆也不能进入意识。

于是，身体记忆——它由习惯所组织的感觉运动（*sensori-motor*）系统的总和组成——是一种准瞬时的记忆，过去的真实记忆是它的基础。因为它们不是两个独立的东西，因为第一种记忆只是……一个尖端，它不停地移动，在经验的层面上被第二种记忆插入，因此顺理成章的是，这两个功能应相互支持……正是在当下中，产生了一种吸引力，于是记忆回应这样的吸引力；正是从当下动作中的感觉运动（*sensori-motor*）系统的元素里，记忆获得了自身的生命和温暖。³

194

可以在这第二种方式中唤起记忆的身体，是这样的身体：在其中，所有的感觉都是“同样首要的”（*equiprimordial*）。听觉、触觉、味觉和嗅觉的记忆在视觉记忆中发挥着至关重要的作用。像泰奥杜尔·里博（Théodule Ribot）这样的实证主义心理学家错误地认为，“意识的机制可被比作——不带比喻地讲——视觉的机制”⁴，接着，他甚至将记忆等同于自我的视觉构成。因此，虽然柏格森的首选例子是玫瑰香味⁵，

1 Bergson, *Matter and Memory*, pp. 81-82.

2 *Ibid.*, p. 135.

3 Bergson, *Matter and Memory*, pp. 152-153.

4 Théodule Ribot, *Les maladies de la mémoire* (Paris, 1881), p83.

5 Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, trans. F. L. Pogson (New York, 1960), p. 161.

而普鲁斯特通过玛德琳蛋糕的味道唤起马塞尔的童年记忆，这也没有违背柏格森的意图。柏格森提出一种颇为联觉（synesthetically）的观点，认为在世界中的存在经验是在感觉分离之前的。他明显拒绝以感官主义（sensationalist）的答案回答莫利纽兹的问题（即认为，在每种感觉体验空间之前，人们并没有关于空间的先天知识），认为当代心理学，特别是保罗·珍妮特（Paul Janet）和威廉·詹姆斯（William James）的作品提出了一种相反的观点。¹他坚持认为：“真相是，空间不在我们之外也不在我们之内，它不属于诸种感觉的特权。所有的感觉都分享着外延性（extensity）；所有感觉都或多或少根植其中。”²

柏格森希望用这些论证克服唯心主义和唯物主义的虚假前提。唯心主义相信心灵图像的本体论的优先性，而唯物主义相信一个核心意象：作为物质的身体。对柏格森来说，它们各自都太具有认知性质，两者都太过相信智力的图像，两者都对具体的、被体验的现实所包含的至关重要的基底（substratum）不够敏感，这样的基底只对直觉的整体性理解开放。³简而言之，唯心主义者和唯物主义者都不能意识到活生生的行动优先于沉思性 / 凝视性（contemplative）理解（这种理解建立在将视觉神圣化的可疑基础上）。

柏格森为行动优先于沉思 / 凝视（contemplation）辩护，这必然涉及他非常有名的举动：要修复经验时间的哲学重要性，这种修复明确地针对视觉过度夸大的作用。虽然，我们在前面提到，将视觉看成静止（stasis）严格来说是错误的——眼睛的跳跃运动（saccadic jump）、对图像的扫描，以及瞥视和凝视的能力等都反对这种看法——但是，视觉似乎暴露出比任何其他感觉对共时性（synchronicity）更具有有一种亲和力，我们的文化经常通过将瞥视凝固为凝视而利用这种共

1 Bergson, *Matter and Memory*, pp. 215 and 259.

2 Ibid., p. 216.

3 柏格森有时候将极具争议的不准确术语“直觉”（intuition）定义为一种内在视觉，能比作预言家的内在视觉。例如，在《思想与动力》（*La Pensée et le Mouvant*, Paris, 1934）中，他将其称为“灵魂对灵魂的直接视觉”（p.35）。但他随即补充道，由于这种视觉和客体如此靠近，因此它与客体直接接触，这意味着一种触觉的而不是视觉的定义（p.35）。

时性。

矛盾的是，这种亲和性在似乎最历时性的（diachronic）范围中（即，对时间的度量）彰显自身。随着中世纪后期计时机器设备的发展¹，自然的时间节奏和个人经验离散的时间性现在被严格统一成一系列的点，分布在一条单向线上，而且，我们现在如此自动地将时间的本质等同于这样的线条。时间在钟表上公开可见，它通过围绕精确几何圆形走动的指针的机械运动来测量，因此，时间基本上以空间的方式来表示。

这种将时间空间化的成功延展在 19 世纪达到最高点，它通常与资产阶级对相同做法的传播联系在一起，后者与阿尔伯特透视法的成功非常吻合。尽管浪漫主义者试图在时间中渗入个人的感伤（经常是忧郁的情愫），但它仍然被资本主义工业化的迫切需要所束缚。正如理查德·格拉瑟（Richard Glasser）所说的，“时间被空间化，以满足安全的一般需要。未来的可能性被引导到数量有限的渠道中。这种事物的概念决定了未来的时间和空间概念能达到最大的精确性，它可被表征为一个铁路系统和一个时间表。”²毫不奇怪，诸如乔治·卢卡奇（Georg Lukács）等马克思主义理论家将时间空间化纳入对资本主义物化（reification）的分析中，特别是工人的劳动力分析，后者由于在 20 世纪引进了泰勒的绩效管理方法而得到更加严格的控制。³

196

卢卡奇非常熟悉柏格森的批评。⁴虽然像阿尔弗雷德·德·维尼（Alfred de Vigny）这样的浪漫主义诗人已经抗议时间的空间化⁵，但只有柏格森明确指出它与视觉统治的联系。在柏格森 1889 年的博士论文《时间和自由意志：论意识的直接材料》（*Time and Free Will: An Essay*

1 David S. Landes, *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*(Cambridge, Mass., 1983), chap. 3.

2 Richard Glasser, *Time in French Life and Thought*, trans. C. G. Pearson (Totowa, N.J., 1972), p. 288.

3 Georg Lukács, *History and Class Consciousness*, trans. Rodney Livingstone(Cambridge, Mass., 1968), p.90.

4 事实上，其他马克思主义者攻击他从“反科学”的柏格森那里吸收了太多东西。例如，参看 Lucio Colletti, *Marxism and Hegel*, trans. Lawrence Garner (London, 1973), chap. 10.

5 参看 Glasser, *Time in French Life and Thought*, p. 292.

on the Immediate Date of Consciousness) 中, 他认为, 将时间性材料还原为数量或巨大的量会将视觉特权化, 因为“每个清晰的数字概念意味着一个在空间中的视觉图像”¹。而且, 这样的图像是一个量上有差异的图像, 而不是质上有差异的图像, 因为每个数字是一个抽象的单位, 可以与任何其他数字交换。柏格森认为, 对量而不是质的倾向已经出现在一个统一的空间观念中, 这种观点就是康德哲学的特征: “你越坚持认为由均匀表面的两个点在视网膜上所产生的印象之间的差异, 你就越能为心灵的活动腾出空间, 心灵在扩展的同质性形式中去洞察被认为是质的异质性。”² 这种授予那样的活动太多权力的做法导致了柏格森所谓的“康德的大错”³: 把时间本身视为一种均匀的媒介。在这里, 其他人已经在他之前提出这个观点, 如芝诺悖论已经体现了这点; 柏格森通过严格区分在时间中不可分的运动和可同质分割的空间 (这是运动所发生的空间), 从而有名地驳斥了芝诺悖论。(他认为, 芝诺的箭在空间点中永远不会停止, 但总是移动, 这就是为什么它可以击中目标。)

柏格森坚持经验时间在质上的不可还原性, 这意味着它不容易被视觉捕捉。其他的感受更有可能将它向我们显现: “闭上眼睛, 用手抚摸着平面, 用手指摩擦着表面, 特别是关节的不同变化, 这些都给我们提供了一系列感受, 它们仅由于质而得到区分, 并且在时间上表现出一定的秩序。”⁴ 也许比触觉更甚, 听觉提供了时间持续的经验, 一个突出的例子是旋律, 它将过去、现在和未来在一个有意义的整体中交织在一起。

柏格森也辩称, 这样一个整体的统一 (holistic unity) 是真正自我的基础, “在这样的基础中, 自我的彼此先后延续意味着彼此融为一体, 形成一个有机整体……为了恢复这个根本的自我 (这是那种简单意识

1 Bergson, *Time and Free Will*, p. 79.

2 Ibid., p. 95.

3 Ibid., p. 232.

4 Bergson, *Time and Free Will*, p. 99.

能感知到的自我），一种费力的分析是必要的，它将流动的内在状态与它们的图像隔离开来，首先折射它们，然后将它们凝固成一个同质的空间”¹。我们犯的错误是将自我等同于外部图像（这是社会世界的他人可得到的图像），而不是等同于个人经历时间的内部经验，即对绵延的私人现实的体验。

对柏格森来说，这种区分非常重要，因为他所理解的人类自由依赖两点：时间性不能被还原到空间性，以及剥夺高贵眼睛的统治地位。他认为：“自由是‘具体的自我’与‘自我所执行的行动’之间的关系。这种关系之不可定义，恰恰因为我们是自由的。因为我们可以分析一个事物，而不可以分析一个过程；我们可以分解外延（extensity），但不能分解绵延。”²因此，试图建立在对人类行为因果模式之假定知识上的科学预测是一种误导：“在行为完成之前预测行为或行为完成后推理相反行为的可能性是不可能的，因为在具体的事件绵延（duration）中，能拥有所有的条件就意味着此时已经在行动中，因此不能预见到行动。”³ 远见 / 预见（foresight），像其他对视觉的不当使用一样，是与人类自由相抵触的。用空间术语来再现时间仅适用于已经流逝的时间，但不适用于真正在流动中的时间——换句话说，这适合于死亡，而不是生命。

198

柏格森对“生命”的活力论（vitalist）倾向导致他将眼睛的控制与死亡一样的尸僵（rigor mortis）隐秘地联系起来，这最引人注目地体现在1907年的《创造进化论》（*Creative Evolution*）中，这是他拥有最多读者的作品。在书中，他提出了备受争议的缺乏精确性的概念：élan vital（生命力），即指明进化方向的本能的生命驱动力（达尔文只认为自然选择的盲机制才导致进化过程）。这个概念除了偶尔在德日进（Teilhard de Chardin）的异端神学中被提起外，其泛神论宇宙内涵在随后几年里并没有取得成功。⁴ 而最重要的是，柏格森引入了一个新的

1 Bergson, *Time and Free Will*, pp. 128-129.

2 Ibid., p. 219.

3 Bergson, *Time and Free Will*, p. 239.

4 关于他们之间的观点比较，参看 Madeleine Barthélemy-Madaule, *Bergson et Teilhard de Chardin* (Paris, 1963)。

隐喻来描述空间化的智力及其局限性，这个比喻来自他所处时代的视觉体验的技术创新。在重新描述芝诺悖论的错误前提时，他认为：

我们不是将自己置于事物的内在生成中，而是置身在它们之外，以便人工地重构它们的生成。我们按照事物原来的样子给流逝的现实拍摄快照，并且，因为这些是现实的特征，我们只需要将它们串在一种生成中，让它变得抽象、统一和不可见，将其放在知识装置的后面，以模仿所有这种生成自身的特征。感知、智力、语言一般都是如此进行的……我们普通知识的机制是一种电影式(cinematographical)的事物。¹

199 电影变成了关于时间性的误导性认知的有效隐喻，因为它将不运动的、部分的静止图像与装置(apparatus)非人格的、抽象的“生成”结合起来，将它们融合在一起，以创建一种对实时的模拟。迈布里奇和马雷的连贯动作摄影将时间性还原到分离的瞬间；现在，电影通过机器的空间化时间重新欺骗性地给予了这些瞬间以生命。

在唤起这个比喻时，柏格森似乎对眼睛的统治地位作出了特别的极端主张。他似乎认为，不仅是智力，而且通过任何感觉形成的所有知觉在自身“普通”认知模式中都本质上是电影式的(cinematographic)。正如吉尔·德勒兹(Gilles Deleuze)最近思考的结论一样²，这种说法可能意味着，柏格森与后来的现象学家不同，他拒绝将健康自然的感知与一种扭曲的人工感知相对立。但是，在其他对非视觉知觉(他通常用非电影式的词语来描述这些知觉)的讨论背景中，人们似乎很难用非常概念化的方式明确地解释这一段。在后来的作品中，如《创造性心灵》(*The Creative Mind*)，他继续援引倾听的旋律作为非空间性感知的例子，它绝对不能被理解为可以比作电影的感知。³ 无法避免被比作电影式的一种感觉是视觉，在这点上，德勒兹的观点可能是正确的，

1 Bergson, *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell (London, 1919), pp. 322-323. 强调部分为原文所加。在《物质与记忆》中，柏格森已经使用照片的隐喻去描述空间化的知觉(p.38)。这里的新鲜之处是他对电影的引入。

2 Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (London, 1986), p. 57.

3 Bergson, *The Creative Mind*, p. 147.

而当我们考察梅洛-庞蒂有意用非柏格森的方式试图发展一种新视觉本体论时，这一点也明显地体现出来。

不那么有争议的是，柏格森认为，思想的电影式模式先于电影的发明。他认为，这在希腊哲学中已经很明显地体现出来，特别是在柏拉图式理念（Idea）的学说中：“理念是从事物不稳定性中取出来的稳定视觉……当我们将智力的电影式机制应用在对现实的分析时，我们最终回到了关于理念的哲学。”¹ 由于现代科学依赖抽象符号的语言，因此它也没有逃脱电影式的陷阱。² 实际上，所有的智力模式（其均建立在象征化上）都容易受到这种倾向的影响，因为语言不是视觉感知的替代品，而是与视觉感知一样分享着非时间性的抽象化的弱点。只有掌握流动的、创造性的、活泼的现实的前语言，才能让我们超越照相机的眼睛。³ 只有对时间无形式的流逝的同情，才能使我们超越视觉中心主义倾向的影响，因为“形式只是变化的快照”⁴。

200

根据德勒兹最近对柏格森论电影理论的解读，在屏幕上，图像的欺骗性移动与真正时间绵延之间所假设的僵化对比实际上已经从较早的《物质和记忆》（该书在电影发明之前完成）的一个观点中倒退：这个观点认为“图像-运动”确实存在。对于德勒兹来说，这个解释可能是第一批电影的技术有限性导致的：“一方面，这些电影的视角（*prise de vue*）是固定的，所以镜头是空间性的，绝对静止的；另一方面，拍摄的装置（*appareil de prise de vue*）与投影设备相结合，此装置被赋予了一种统一的抽象时间。”⁵ 因此，虽然德勒兹认为人们通常忽视了

201

1 Bergson, *Creative Evolution*, p. 332.

2 非常讽刺的是，在柏格森诋毁科学依赖于视觉和抽象语言的同时，一场明显地反视觉的革命在物理学中发生了，它在1920年代维尔纳·海森堡（Werner Heisenberg）和尼尔斯·玻尔（Niels Bohr）的量子力学中达到高峰。对此的全面解释，参看 Arthur I. Miller, *Imagery in Scientific Thought: Creating 20th-Century Physics* (Boston, 1984)。而且，甚至是几何学也重新以非再现的语言得到描述。在理论物理中对视觉观察信心的减退也同样对视觉中心主义危机有着潜在的影响力，虽然它很少得到我们所论述的法国思想家的强调。

3 柏格森自身不可避免地依赖语言去传递思想，这已经得到广泛的讨论，例如，参看 Leszek Kolakowski, *Bergson* (Oxford, 1985), p. 33。柏格森非常明显地意识到这个矛盾，并且试图找到一种具有艺术感染力的方式表达自身，从而降低其损害。

4 *Ibid.*, p. 319。强调为原文所加。柏格森经常使用快照的隐喻，它带着对时间暴力地打断的内涵。例如，参看 *The Creative Mind*, p. 16。他同样挑战了其他认知的视觉隐喻，例如心灵作为自然的镜子。参看他在《创造性心灵》（p.211）对威廉·詹姆斯的讨论。

5 Deleuze, *Cinema I*, p. 3.

《创造进化论》观点上的优点，但他总结道：“因为柏格森只思考装置中发生了什么（图像进程的同质抽象运动），所以认为电影实际上不能完成这种装置最有能力完成的事情，即它最突出的能力，运动图像——也就是说，从身体或移动物体中提取出来的纯粹运动。”¹德勒兹自己敏锐地发现，在《物质和记忆》以及柏格森的一些其他作品中，存在对运动图像的分析，以及对被光照前事物内在亮度的讨论，他认为这些特点恰恰就是真正电影的最出色特征。虽然如此，毫无疑问的是，当柏格森选择“电影式”这个词来诋毁西方形而上学、现代科学甚至是普通语言本身的视觉中心主义倾向时，也表达了对视觉优先性的怀疑，这种优先性也延伸到其新的技术性宣言上。

确实，从某种意义上说，柏格森在批评视觉优先性方面比尼采更进一步。毕竟，尼采的激进的视觉主义（perspectivalism）暗示了视觉中介是不可避免的，不管它是如何微弱。正如在《悲剧的诞生》中他认为，艺术不能单独来自狄奥尼索斯狂热，也需要阿波罗式的秩序，因此，认知以及道德判断也不能完全脱离情景中的主体视觉。然而，柏格森却急于逃避这一论点的相对含义，以重新建立与真正现实的形而上学的联系。因此，他认为“哲学家们赞成区分开两种认识事物的方式，第一种意味着在事物周围进行，第二种是进入事物。第一种是取决于所选择的观点和所使用的符号，而第二种则没有采用观点，也不依赖任何符号。在第一种知识中，我们会说，它停留在相对性上；而第二种则可能达到绝对性”²。

另外，通过将局部视点和谐地整合到一个统一整体是不可能达到绝对性的；这是如卡尔·曼海姆（Karl Mannheim）等后来的思想家提出的一种方法，他们所谓的“关系主义”（relationism）正是以这种方式来克服相对主义。柏格森抗议道：“尽管一个城市从不同角度拍摄的所有照片都无限地相互补充，构成一个整体，但它们在价值上永远不会等于那个有维度的客体，在这样的客体中，人们可以沿着其街道

1 Deleuze, *Cinema 1*, p. 23.

2 Bergson, *The Creative Mind*, p. 159.

行走……从某个角度进行的再现，一种用某些符号进行的翻译，相比于被拍摄的对象或符号试图表达的对象，仍然是不完美的。但绝对性是完美的，因为它完全完美地是其所是。”¹ 他笨拙地总结道，只有直觉可以提供一种同感地（sympathetic）进入对象内部的方式，因为这个客体被知识分析、语言符号化和视觉再现所阻挡。

柏格森对视觉中心主义抱着敌意，但可以肯定，他似乎隐晦地依赖于一个观点。他在对最为科学的语言概念抽象的敌意中，经常认为言语图像（verbal image）是一种可能的解毒剂。例如，在《时间和自由意志》中，他写道：“诗人是将他的感觉发展成为图像，而图像发展成词语，这些词语本身就是遵循节奏规律的同时翻译这些图像。在看到这些图像从眼前经过时，我们于是可以感觉到这些作为图像对应物的情感。”² 然而，好像象征主义赞扬诗歌的音乐性一样，他补充说：“然而，如果没有节奏的正常运动，我们就永远不会强烈地意识到这些形象；我们的灵魂被这样的节奏催眠进一种自我遗忘中，而且好像在梦中一样与诗人一起思考和观看。”³ 而且，艺术向我们暗示着感觉，203
“当它发现更有效的手段时，它愿意放弃对自然的模仿”⁴。

柏格森对现代主义流派的意象派诗歌（由 T. E. 休姆 [T. E. Hulme] 传播给诸如 T. S. 艾略特、艾兹拉·庞德 [Ezra Pound] 和威廉·卡洛斯·威廉斯 [William Carlos Williams] 等英美诗人的流派⁵）有着广泛而深远的影响，该影响应被解释为推动他们远离模仿的再现，通过对言语图像的迷人并置来瞬间呈现或唤起生活经验。柏格森认为：“没

1 Bergson, *The Creative Mind*, pp. 160-161.

2 Bergson, *Time and Free Will*, p. 15. 然而，我们可以对比这段文字和《物质与记忆》中的观点。后者认为两个意识之间的共情思想必须先于传递这种思想的文字图像：“如果我从文字图像开始，那么我就不能理解他，因为在两个连续的文字图像之间存在鸿沟，这是任何具体再现所不能填充的。因为图像只是事物，而思想是一种运动。”（p.125）

3 Bergson, *Time and Free Will*, p. 15.

4 Ibid., p. 16.

5 关于最近的研究，参看 Schwartz, *The Matrix of Modernism*; 和 Paul Douglass, *Bergson, Eliot and American Literature* (Lexington, Ky., 1986)。道格拉斯 (Douglass) 引用了威廉斯 1925 年在《美国性情》(*In the American Grain*) 中柏格森式的悲叹：“人类被训练成并不完全地占有事物，而是去观看。这制造了科学家，制造了受虐狂……我们的生命驱使我们分离，驱使我们投入到科学和创造中——从而远离了触摸。”（p.167）

有一种图像可以取代时间绵延的直觉，但从各种各样的事物中借来的许多不同意象，可以通过动作的汇合而将意识引向某个直觉被捕捉到的地方。”¹ 由于这种动作的时间化内涵，意象派 (imagism) 可能已经超越了对空间化形式 (人们通常认为这是它的目标) 的推崇，并引入了一定的开放性，这意味着某种运动性。²

204 而且，正如 W. J. T. 米切尔 (W. J. T. Mitchell) 最近强调的那样³，“意象” (image) 这个词可能不仅意味着对纯粹视觉体验的言语描述；也可能意味着对语言隐喻的、装饰的、修辞学的比喻性使用，而不是字面意义的使用。虽然意象派诗人试图在诗歌中采用具体的、无修饰的视觉描述，但是，柏格森对这个词的使用——当他以自己的方式使用这个词时⁴——通常似乎更加传统地具有修辞性，这有助于解释诸如于连·邦达 (Julien Benda) 这样的理性主义者的敌意，他们要维护文理清晰性和概念界定鲜明性。事实上，埃米尔·布雷希尔 (Émile Bréhier) 认为，柏格森的意象“很少是视觉性的；大多数时候，它们是运作的、动作的、运动的、进程中的图像，人们可以称之为动态图像”⁵。简而言之，不管柏格森怎样调用意象作为概念的解毒剂，他还是尽力减少它与静态、空间化的视觉能力的联系。

人们可以将柏格森的观点应用于视觉艺术吗？尽管他很少写到绘画⁶，但是，1911年在牛津大学题为“变化的知觉”的演讲中，柏格森确实提到特纳 (Turner) 和让·巴蒂斯特·卡米尔·柯洛斯 (Jean Baptiste Camille Corot)，他在关于拉维森 (Ravaisson) 的文章中确实

1 Bergson, *An Introduction to Metaphysics*, trans. T. E. Hulme (London, 1949), pp. 15-16.

2 关于以这样方式进行的对约瑟夫·弗兰克 (Joseph Frank) 的批评，参看 Douglass, *Bergson, Eliot and American Literature*。

3 Mitchell, *Iconology*, chap. 1.

4 罗密欧·阿伯 (Romeo Arbour) 区分了柏格森作品中对这个术语的三种不同用法：“图像-感受”“内部图像”和“言语表达”。参看他的 *Henri Bergson et les lettres françaises* (Paris, 1955), p. 121。第一个用法得到消极的评价。

5 Émile Bréhier, “Images plotiniennes, images bergsoniennes,” in *Les Études Bergsoniennes*, 2 (1949), p. 113。在这篇文章之后的讨论中，布雷希尔 (Bréhier) 承认动态图像 (dynamic Images) 的矛盾性质：“图像之所以是动态的，那是因为正如我们所知道的一样，正是我们本身是动态的，而不是图像自身。” (p. 221)。

6 在他的合集的索引中只有两处提到。

讨论过达·芬奇的《论绘画》。¹他写道，对于伟大的艺术家，“如果我们接受并欣赏他们，那是因为我们已经感知了他们向我们展示的东西，但是我们只是感知到这些东西而不是看到……画家已经将它独立出来；其已经将它全然在画布上固定好，这样我们事实上会情不自禁地看到作者所看到的东西”²。他认可达·芬奇依靠心智（mental）而不是感知的图像作为艺术基础，进一步认为“真正的艺术旨在描绘模特的个性，为此，它会在人们眼中所看到的线条下寻找眼睛看不到的运动”³。关于拉维森对艺术教育学的看法，柏格森赞扬他喜欢教导人体优雅曲线，而不是由尤金·纪尧姆所捍卫的几何透视法。虽然眼睛是倾向于机械的和静态的，但至少绘画的主题可能是有机的和有生命的。

205

确实，这样的绘画反思并不深刻；因此，为了回答我们的问题，需要思考柏格森在视觉艺术上的间接影响。正如普鲁斯特雄心勃勃地尝试调和绵延和空间形式一样，某些现代主义画家可以被解释为在作品中作出同样的尝试。例如，塞尚可被认为超越了印象派的目标：这个目标是，在一个静止的、空间化的时间内捕获一个转瞬即逝的时刻，以“不同的强度将作为绵延的而不是瞬时的连续性（时间）以图形方式实现，并取得不同的成就”⁴。尽管没有迹象表明塞尚已经知晓这位哲学家的观点，但塞尚精心构建的作品可被理解为并非在画布上捕捉时间之流，而更多是试图在观众中激活艺术家自己经历时间的经验。而且，梅洛-庞蒂认为塞尚英雄般寻求方法去表现在感觉分离和主客体分裂之前的世界存在的样貌。如果这个观点是正确的话，那么，我们在这里也可以认为，柏格森在理解这个世界时坚持诸种感官同样的首要性的做法也如出一辙。

1 Bergson, *The Creative Mind*, pp. 135-136, 229ff.

2 Ibid., p. 136.

3 Bergson, *The Creative Mind*, p. 230.

4 George Hamilton Heard, "Cézanne, Bergson and the Image of Time," *College Art Journal*, 16, 1 (Fall, 1956), p. 6.

206 更多证据表明，柏格森对于立体主义是非常重要的。¹ 象征主义诗人唐克莱德·德·维桑（Tancred de Visan）在1910年左右向阿尔伯特·格列兹（Albert Gleizes）和让·梅金杰（Jean Metzinger）介绍了柏格森。他们在1912年有影响力的论著《立体主义》中倡导一种对空间的全感官式的知觉（这个观点也源于理论家亨利·庞加莱 [Henri Poincaré]），这有助于放弃直线透视法，而倾向一种更有质感的、直观的对空间再现的观念。他们也认为，观众的创造性直觉对于完成艺术家所引发的体验非常有必要，这对于绵延的动力学来说是一种真实经验。

然而，如果正是杜尚，而不是塞尚或立体派，是可以与柏格森相提并论的艺术家，那么，关于这种结论之可行性会出现不那么乐观的解释。在最近对《大玻璃》的分析中，卢西亚·贝尔（Lucia Beier）已经提出，柏格森关于绘画的思想更为合乎逻辑的含义是：在画布上画出时间的绵延是不可能的。杜尚比塞尚更有可能真的阅读了柏格森，故意让《大玻璃》处于未完成的状态，以肯定他在《下楼梯的裸女》中试图表现出的无用性（futility）。贝尔说：

《下楼梯的裸女》是“一个运动的静态图像”；杜尚用多重同时发生的图像将一个身体位置融化为另一个身体位置，他采用的正是柏格森在《创造进化论》中描述的电影式方法。柏格森认为，这样的运动的再现是智力的功能而不是直觉的功能，我相信杜尚读过这个观点。为了在艺术中使用直观的方法，杜尚偏离了对客观运动的描述，并将观众对潜在运动或活动的知觉融入新作《大玻璃》中。²

1 参看 Robert Mark Antliff, "Bergson and Cubism: A Reassessment," *Art Journal*, 47, 4 (Winter, 1988); 和 Christopher Green, *Leger and the Avant-Garde* (New Haven, 1976)。但是，柏格森自己并不对他们的作品着迷，他认为这些作品在灵感上过于具有空间的即时性。参看 Edward F. Fry, ed., *Cubism* (New York, 1966), p. 67。人们可能也讨论柏格森对于未来主义艺术的重要性，例如贾科莫·巴拉（Giacomo Balla）或翁贝特·波丘尼（Umberto Boccioni）的艺术，他们试图在画布上或雕刻中描绘运动。关于20世纪雕刻以多种方式消解空间和时间之对立的讨论，参看 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Mass., 1977)。柏格森对汉斯·阿普（Hans Arp）、芭芭拉·赫普沃斯（Barbara Hepworth）和亨利·摩尔（Henry Moore）这样的艺术家的影响在第141页中讨论。

2 Lucia Beier, "The Time Machine: A Bergsonian Approach to the 'Large Glass' *Le grand verre*," *Gazette des Beaux-Arts*, 88 (November, 1976), p. 196。

她把“单身汉”理解为再现了柏格森的正在观看的智力（Intellect），将“新娘”再现为柏格森的直觉（Intuition），前者的几何性和后者的活力之间存在不可调和的紧张关系，这种紧张象征了杜尚从一个能够适当地再现时间性的视觉艺术作品中撤回。她总结道：“杜尚认为，在艺术作品中实际上不可能捕捉时间绵延的经验，他正在嘲笑这样的尝试。在某种程度上，他回答了柏格森从来没有完全确定最终答案的问题。”¹ 207

无论人们是否试图在柏格森和诸如普鲁斯特、艾略特、塞尚还是杜尚等艺术家之间建立直接的影响关系，很显然的是，他对视觉中心主义的尖锐批判在接下来几十年中已经产生深远而广泛的影响。即使在两次世界大战期间，他的名声已经黯淡（朱利安·班达 [Julien Benda] 与雅克·马里坦恩 [Jacques Maritain] 的批评和战后人们情绪的改变削弱了他的声誉），但他继续享有巨大的潜在影响力。² 虽然现象学家和存在主义者蔑视他形而上学的渴求，拒绝了他乐观的宇宙学，并蔑视他对历史和政治的漠不关心，却接受了他关于由视觉构成的主体性的谬论的许多反对。³ 超现实主义者虽然倾向弗洛伊德版本的无意识，并坚持一种柏格森所忽视的充满力比多的欲望概念，但他们赞成了柏格森的“智力”（Intellect），因为这种智力崇尚清晰而界限分明的概念，并且倾向抽象的形式。⁴ 虽然后期的后结构主义者都蔑视柏格森对活力论（vitalist）之直接性的推崇，但都显示出与柏格森所强调的两个观点存在密切关系，这两个观点就是：与空间在场相对的时间推 208

1 Beier, "The Time Machine," p. 199. 另外一种解释新娘和她的单身汉的对比是将后者看成存在于一个传统三维空间中，而前者存在于另外一种四维空间中，这是杜尚从他对非欧几里得几何学的阅读中学到的知识。参看 Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, p. 156.

2 就他的观点渗透到许多领域的情况存在大量文献。例如，参看 Thomas Hanna, ed. *The Bergsonian Heritage* (New York, 1962); Shiv K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel* (New York, 1963); 和 Anthony Pilkington, *Bergson and His Influence: A Reassessment* (Cambridge, 1976)。

3 参看 Jeanne Delhomme, "Le problème de l' interiorité: Bergson et Sartre," *Revue internationale de philosophie*, 48, 2 (1959), pp. 201-219; Jean Hyppolite, "Henri Bergson et l' existentialisme," *Les Études Bergsoniennes*, 2 (1949), pp.208-212; Augustin Fressin, *La perception chez Bergson et chez Merleau-Ponty* (Paris, 1967)。

4 对柏格森和超现实主义者的有洞察的对比，参看 Arbour, *Henri Bergson et les lettres françaises*, pp. 317ff。

迟的重要性，以及推崇质性的异质性而不是量上的同质性。¹

确实，柏格森也给后代遗留了许多悬而未决的问题。他敏感地意识到运动身体与沉思性 / 凝视性眼睛的对立。虽然这种敏感早于许多早期哲学家，但他对身体的描述及其与意识的关系实际上仍然留下很多问题。同样，人们也很快发现他对视觉与语言的关系的解释是建立在天真和过时的语言假设上的。他的作品也在两个观点之间动摇：一方面谴责图像，将其看作是内在的静态和死亡的；而另一方面认为它具有真正的运动能力，或至少当艺术家熟练运用图像时，它能够激发运动经验。这种左右动摇的观点和他别的含糊观点一致。难道所有的视觉感知都如同他在《创造进化论》描述的一样倾向于电影式？还是它可以与其他感官统一起来，以便在视觉被提升到主导角色之前重新获得所有感官都是平等的体验？眼睛的暴政确实如同他有时所暗示的一样是坏习惯所发挥的功能²，还是它感知世界的方式在根本上有问题？

不管人们如何评估柏格森对视觉中心主义批评的复杂影响，第一次世界大战及其后果似乎都以更广泛的方式传播了视觉中心主义，并且以前所未有的方式给予了它一种紧迫性。就像两次世界大战之间的许多其他文化生活事物一样，对视觉的诋毁非常强烈，通常到了暴力的程度。确实，正如我们将在下一章中看到的那样，在乔治·巴塔耶和超现实主义那里，界限经常被故意地侵犯，最高贵的感觉遭受到了明显的暴力诋毁。

-
- 1 在后结构主义者中最明显的柏格森主义者是德勒兹，他强调柏格森哲学中的差异的重要性。参看 *Bergsonism*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (New York, 1991)。人们很容易看到它预示了德里达的思想，尤其是对绵延的描述，如在《时间与自由意志》中，他将其描述为：“全然质性的多样性，各种元素的绝对异质性，这些元素彼此传递着。”（p.229）
 - 2 例如，在 *The Creative Mind*, p. 147。在这样的地方中，柏格森似乎倾向于将传统的视觉与新颖而纯洁的视觉进行对比，这种对比是浪漫主义思想的特点。对浪漫主义思想特点的注解，请参看 Simon Watney, “Making Strange: The Shattered Mirror,” in *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin (London, 1982), p. 156。也许将两者区分开来的，是柏格森对一种假定的童年视觉性纯真的毫不动情的冷漠。

4

眼睛的解魅：巴塔耶和超现实主义
主义者

现在，是时候抛弃这个文明的世界及其视觉。

——乔治·巴塔耶¹

我已经放弃了无用的明晰性。在黑暗中工作，我发现了光明。

——安德烈·布勒东²

212 如果像人们经常声称的，第一次世界大战挑战了（并在某些情况下推翻了）欧洲生活的传统等级制度，那么“最高贵的感觉”绝不会不受影响。³在某种程度上，在某些战前哲学作品中犹豫不决地出现的对视觉的拷问在战争中得到热烈的、通常是激烈的思考，这也有助于传播人们对其内涵的理解。所谓的笛卡尔透视主义（perspectivalism）的旧视觉制度失去了其残余的霸权地位，而视觉中心主义本身的前提在很多不同背景下都很快遭到质疑。在某些情况下，视觉优先性的危机以直接的方式表达自身；而在其他方面，它产生了对替代性视觉秩序的补偿性辩护，以取代消逝的视觉秩序。对一些人来说，对视觉中心主义的批判是本着激进的启蒙运动精神而进行的，它仍然希望得到一个解放的结果；而对于别人，这意味着一种反启蒙的做法，因为它放弃了照亮理性的计划。

这些影响在两次世界大战期间的法国最为明显，在那里，我们所注意到的19世纪的视觉议题被赋予了新的强度。因此，来自各种不同阵营的许多知识分子对眼睛明显失望，或者至少，对眼睛在传统中的一些功能失去了信心。在本章中，乔治·巴塔耶和超现实主义者的复杂反应将为战后产生的更激烈的对视觉的新拷问提供了途径。而接下

1 Georges Bataille, "The Sacred Company," in *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, ed. Allan Stoekl, trans. Allan Stoekl, Carl R. Lovitt, and Donald M. Leslie, Jr. (Minneapolis, 1985), p. 179.

2 André Breton, written in collaboration with Jean Shuster, "Art Poétique" (1959); in Breton, *What Is Surrealism? : Selected Writings*, ed. Franklin Rosemont (London, 1969), p. 299.

3 保罗·维利里奥 (Paul Virilio) 认为：“1914年中不仅有成千上万人被放逐到战场上，同样在那年，伴随着对知觉管理废除的大灾难的到来，对另一种事物[视觉]的放逐也出现了，那是恐惧的时刻，当时美国和欧洲大众不再相信他们的眼睛。” *La Machine de la Vision* (Paris, 1988), p. 38.

来的一章将考察萨特和梅洛-庞蒂的现象学对相同冲动的直接哲学表现。随后，我们将为从第二次世界大战结束至现在这几十年中无数反视觉思想的探索打下基础，此书在接下来的部分仍旧集中讨论这些反视觉思想。

针对第一次世界大战给视觉体验带来的影响以及对这些经验的话语反思进行一般性概述是非常危险的。但是，最近的批评者，如保罗·福塞尔(Paul Fussell)、埃里克·J.利兹(Eric J. Leed)、斯蒂芬·凯恩(Stephen Kern)、莫里斯·埃克斯坦斯(Modris Eksteins)、肯尼斯·希尔维(Kenneth Silver)和西德拉·斯蒂奇(Sidra Stich)已经给出了富有启发性的开端。¹他们指出，西方阵线的无休止堑壕战，创造了一个面目模糊的、阴暗的并让人困惑的景观，它被耀眼强烈的战火所照亮，然后被幻影一样的、常常是汽油引起的雾霾所遮蔽。比起铁路、相机或电影院这些19世纪技术发明产生的效果更具视觉上的迷惑性。当所有的士兵看到的只是上面的天空和下面的泥土时，传统依赖视觉证据来生存的做法将不再能维持。伪装的发明，以及平民和官员的差异在统一军服中的消失，都加剧了人们对战争的体验：它既是可怕的现实，也不是那么宏伟的幻觉。据利兹说，“敌人的不可见性，以及地下部队的休憩，摧毁了人们认为战争是一个人性争斗的景象……敌人的不可见性让听觉信号起到了重要的作用，这似乎使战争经验变得特别主观和无形”²。

213

对此的一个反应是对飞行员空中视角的补偿性推崇，那些成为“空中骑士”的飞行员能够超越被地面限制（通常是在地面摸爬滚打）的

1 Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (London, 1975); Eric J. Leed, *No Man's Land: Combat and Identity in World War I* (Cambridge, 1979); Stephen Kern, *The Culture of Time and Space: 1880-1918* (Cambridge, Mass., 1983); Modris Eksteins, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of Modern Age* (New York, 1989); Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925* (Princeton, 1989); Sidra Stich, *Anxious Visions: Surrealist Art.*(New York, 1990).

2 Leed, *No Man's Land*, p. 19.

战士所具有的困惑感受。纳达尔的热气球者现在成为安托万·德·圣埃克苏佩里（Antoine de Saint-Exupéry）的飞行员，他英勇地体现了伊卡洛斯式（Icarian）自由的古老神话。¹从空中看，战壕的迷宫像一块有纹理的地毯。也许这是让格特鲁德·斯坦因（Gertrude Stein）将其称为“立体派战争”的视觉。²立体主义尽管事实上正在巴黎衰落，却越来越受到有前线经验的艺术家的欢迎。³但从地面的角度看，它表达了对空间秩序的分解，从空中可以看到意想不到的清晰景观。在立体主义的内部历史中，这种转变可以反映在它从分析性阶段到合成阶段的过渡。

另一个逃脱地面控制的方式是，关注战壕中仍旧看到的无边无际的天空（至少在汽油或烟雾不来干扰的时候），其梦幻般的美丽讽刺地与地球战争的野蛮现实并列在一起。这样的天空也可能成为一个投射分裂远见（vision）的地方，在这样的远见中，受害者可能成为自己命运的遥远观察者。利兹写道：“天空具有非常强烈的意义：它必然是观察者所在的地方，观察自己在战争的噩梦中的奋斗，因为只有通过这种方式，眼睛才能在身体的解体中生存下来。”⁴

还有另一种反应在先锋视觉艺术本身中表现出来，即执意恢复视觉的明晰性和清晰度，希尔维（Silver）已经指出，其伴随着整个艺

1 正如利兹（Leed）指出的，圣埃克苏佩里太年轻了，因此不能在战争中担任飞行员，但他在1920年代的写作是根据许多空中战争的真实记载写成的。埃克斯坦斯（Eksteins）将人们对1927年查尔斯·奥古斯都·林德伯格（Charles Augustus Lindbergh）飞过大西洋的惊人反应解释为对战争的迟到反应。参看 *Rites of Spring*, chap. 8。当然，伊卡洛斯的例子也适用于描述许多飞行员的悲惨结果。到战争结束时，大概有5万飞行员丧生。参看 J. M. Winter, *The Experience of War* (London, 1988), p. 108。

2 Gertrude Stein, *Picasso* (New York, 1959), p. 11。“立体派战争”的准确公式实际上是斯蒂芬·凯恩（Stephen Kern）对这个段落的释义，参看 *The Culture of Time and Space: 1880-1918* (Cambridge, Mass., 1983), p. 288。正如约翰·韦尔奇曼（John Welchman）指出，在航空照片和立体主义（以及未来主义）之间的对比是战时飞行员培训手册中作出的。参看他的“Here there and otherwise,” *Artforum International* (September, 1988), p. 18。战后，海明威也作出了相同的对比。参看他的“A Paris to Strasbourg Flight,” in *By-Line Ernest Hemingway* (New York, 1968), p. 38。其他现代主义运动同样也出于各自的原因征用视觉经验。像埃尔·利西茨基（El Lissitzky）这样的构成主义者（Constructivist）和卡济米尔·马列维奇（Kazimir Malevich）这样的至上主义者也对航空照片的内涵着迷。

3 Silver, *Esprit de Corps*, p. 79。

4 Leed, *No Man's Land*, p. 137。

术史中具有民族主义倾向的古典主义。巴黎的新情绪在以下事物中体现出来：日益衰退的立体主义、以柏格森术语重新评估塞尚、对修拉（Seurat）宁静画面重新唤起的兴趣，以及罗伯特·德劳内（Robert Delaunay）、巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）和胡安·格里斯（Juan Gris）等艺术家新的严肃工作。它最终导致了1910年代末期的阿梅代·奥尚方（Amédée Ozenfant）和勒·柯布西耶（Le Corbusier, 原名夏尔-爱德华·让纳雷 [Charles-Édouard Jeanneret]）毫不妥协的纯粹主义（Purism）。¹他们认为，战后重建将需要恢复一个统一视觉制度，它将与他们看到的从混乱灰烬中出现的有纪律的集体主义社会相适应。在这里，随着某些现代主义者试图遏制他们前辈作品中更具爆炸性和分裂性的内涵，1920年代那种不确定的“对秩序之呼吁”找到了其中的一个起源。

215

但是，尽管在怀旧的净化中存在着这些补偿性的神话和演练，正常视觉体验的真正贫困也产生了更直接的干扰效果。让我们再次引用利兹的话去说明其原因：

在许多沟壕战争中经历到的视觉退化消除了那些让观察者将注意力放在事物先后顺序上的视觉标记。视觉的缩小消除了大多数允许个人整体地排列其经验的符号（其排列的方式就是以某种理性的秩序来解决问题的方式）……自然地，这个混沌世界完全以个人自己的视觉为基础作出判断，这种视觉激发了在深层的焦虑、泛灵图像与令人惊讶的和无拘无束的联想。²

因此，“立体主义战争”也可能意味着共享视觉这个超越性概念的实际崩溃；尼采在理论上已经削弱了这样的概念。随之而来的是“文明进程”所压制的所有恶魔的回归，这个“文明进程”很大程度上是由“冷

1 Kenneth E. Silver, "Purism: Straightening Up After the Great War," *Artforum*(March, 1977)。"纯粹主义者并不适用不确定性、同时性、时空的可变性作为替代物，而使用某些稳定和持久的东西作为替代物。为了替代立体派复杂的现象，让纳雷（Jeanneret）和奥尚方（Ozenfant）提供了具有新寻找到的精神和道德公正的形象，以展示‘伟大的集体浪潮’的确定性和方向感。"

2 Leed, *No Man's Land*, pp. 130-131.

静凝视”所统治的。

216 在接下来的几十年里，没有一个人能够像乔治·巴塔耶一样有力地表达了这种解放带来的创伤和迷狂（ecstasy）。当然没有人像他一样将这种解放明确为对眼睛统治地位的取消。然而，在当下大量关于他的文献中，巴塔耶自己的战争经历很少得到应有的考察，实际上，人们只能推测这些经历的直接影响力。也许，正如他的朋友皮埃尔·安德勒（Pierre Andler）所说的那样，这些经验让他变成一个彻底的和平主义者，削弱了他对任何暴力手段的肯定，甚至是法西斯主义式的暴力。¹然而，在更深层次上，战争似乎已经带来了一定的积极魅力。令人惊讶的是，巴塔耶许多迷恋的主题都暴露出一种对堕落、污染、暴力和公社友爱经验的关系，这些事物都是战壕生活的特征。这些主题都与眼睛而不是战争的影响极大地交织在一起。

根据他自己的证词（并不是所有的评论者都以同样的信任接受其说法），巴塔耶出生于1897年，1914年逃离德军入侵，1916年1月被征募进军队，接下来他生了大病，一年后退役。²虽然没有什么能够表明他有战斗经验，但重要的是，在二十年后另一场战争的前夕，他可以在战斗中因冒着生命危险而感到狂喜，这是一种从狭隘、自私的担忧中释放出来的快乐。³他坚持认为：“冲突就是生命。人的价值取决于他的侵略力量。一个活人将死亡视为生命的实现；他不认为这是一种不幸。”⁴

为了唤起这种“死亡前之快乐”的神秘体验，巴塔耶转向了第一

1 安德勒的个人回忆在这个作品中有讨论：Rita Bischoff, *Souveränität und Subversion : Georges Batailles Theorie der Moderne* (Munich, 1984), p. 292。

2 Georges Bataille, "Autobiographical Note," *October*, 36 (Spring, 1986), p. 107.

3 Georges Bataille, "The Threat of War," *October*, 36 (Spring, 1986), 文章最初写于1936年；以及 Georges Bataille, "The Practice of Joy Before Death," in *Visions of Excess*, 文章最初写于1939年。但在1941年写的一个笔记中，巴塔耶认为在他与战争的个人关系中，他总是局外者，从来没有经历过前线上的狂喜的释放。他写道：“在战争中，让我着迷的是一种痛苦的沉思方式。对于我，这仍旧与一种对狂喜状态的怀旧有关，但这种怀旧今天对于我来说似乎是可疑的和悲哀的：我必须说，我从来不承担任何的主动价值。我从来没有在任何与我有关的战争中打仗。”转引自 Denis Hollier, ed., *The College of Sociology (1937-1939)*, trans. Betsy Wing (Minneapolis, 1988), p. 139。

4 Bataille, "The Threat of War," p. 28.

次世界大战中笼罩一切的天空和耀眼的光芒的典型形象。然而，他的天空有一种普遍的毁灭性，而不是一种对毁灭的逃避：“我想象大地在天空中眩晕地旋转着，我想象天空本身就会滑落、旋转、迷失。太阳，它可以与酒精媲美，它急速地旋转和爆破着。天空的深处像冰冷光芒的狂欢一样，它彻底迷失了。”¹他宣称“我就是战争”，并且补充说，“到处都是爆炸，很快会让我失明。想到我的眼睛坚持控制着那些没有摧毁它们的物体时，我笑了”²。

巴塔耶对盲目的狂热召唤可能有另一个来源，几乎所有批评者都提到过：他失明且瘫痪的父亲，在1916年11月死于疯癫。然而，战争经历似乎也扮演着重要角色，因为当德国人在1914年8月入侵兰斯（Rheims）时，巴塔耶和他的母亲已经遗弃父亲，让其自生自灭。两年后，儿子回来了，只找到去世了的父亲密封的棺材；此时，他至少部分地将自己与父亲等同起来。³他在1943年写道：“今天，我知道我‘瞎了’，严重地失明了，我在世界上被‘遗弃’了，如同父亲在N那里被遗弃了一样。在世界上或在天堂中没有人关心我父亲对死亡的恐惧。我仍相信他一如既往地面对这个事情，时常，在父亲盲人的笑容中是如此‘恐怖的自豪’。”⁴

然而，在巴塔耶将自己与父亲等同起来前，他似乎与母亲更加亲近。他在1920年发表的第一篇文章是对兰斯圣母大教堂的抒情反思，后者在德国入侵期间被毁坏。⁵根据丹尼斯·霍利埃（Denis Hollier）的说法⁶，

1 Bataille, "The Practice of Joy Before Death," p. 238.

2 Ibid., p. 239.

3 根据丽塔·比绍夫（Rita Bischoff），巴塔耶对战争的厌恶同样也反对催生战争的父权秩序，这个秩序是由他父亲所象征的。因此，在他第一次出版的作品中使用的假名在某种程度上是对自己来自父亲名字的拒绝。他强烈地认同某些母性价值，即“大地”的价值（其与天堂的价值相对立），他的认同可以看出此举的动力。参看 Bischoff, *Souveränität und Subversion*, p. 293。虽然巴塔耶确实与传统伪装下的父权威不相容，但当讨论到父亲的盲目时，人们也很容易发觉他最终也与父亲等同起来。

4 Bataille, "W. C. Preface to *Story of the Eye*," appended to *Story of the Eye*, trans. Joachim Neugroschel (New York, 1982), p. 123.

5 该文章曾遗失，直到他死后才发现，后来重印在 Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, trans. Betsy Wing (Cambridge, Mass., 1989), pp. 15-19.

6 Ibid., p. 19.

对于巴塔耶，大教堂是一个母性的视觉隐喻，是对连续性和憩息的回归性象征。值得注意的是，它也与照明的形象（image）有关。年轻的巴塔耶写道：“四年之后，那个仍旧让我如此激动的‘圣女贞德异象’，就是遵循您旨意奉上的那道光芒；这异象就是：兰斯圣母大教堂沐浴在阳光下的景象。”¹此后不久，由于一些我们难以揣测的原因，巴塔耶拒绝了这种母性身份认同，并且反对之前推崇的明晰视觉（vision）。“所有巴塔耶的作品都旨在让这座大教堂毁灭，”霍利埃总结说，“为了让它沉默，巴塔耶会以写作来反对这个文本。”²其实，他会写出“反对任何建筑”的文章，因为建筑代表了视觉秩序和清晰的空间，遮盖了建筑所憎恶的墓地一样的混乱地下层。

巴塔耶随后写了大量关于死亡、暴力、色情、宗教越界³和失明的著作。不管这些深刻的作品（其同时是痛苦的和欢欣的）的个人资源来自哪里，但这些作品最后将慢慢地找到懂得欣赏的观众，后者能够理解这些作品对传统视觉特权的意义。他在1926年第一次尝试接触这样的观众，写了一本小书，用了化名托普曼（Troppmann），书本题目是《W.C.》。“在用暴力反对任何形式的尊严中”⁴，这部作品从没有完成，它的片段被作者焚烧了。值得注意的是，它里面有一幅关于一只眼睛的素描，这是一只断头台上的眼睛，他说这是向尼采的“永恒轮回”⁵致敬。他后来回忆说：“孤独、太阳、竖立的睫毛，眼睛在断头台的端头孔中凝视着。”⁵他坦白说，在他的头脑中，他混淆了这个断头孔和马桶座，这是他失明的父亲排使用的马桶座。它是恐怖的监视象征，因此它也代表着让人解放的盲目，它与巴塔耶所推崇的耗费（dépense），即那种大量的浪费（expanded waste）明显如出一辙。

一年后，他化名为奥克勋爵（Lord Auch）出版了一本超薄的书，

1 Hollier, *Against Architecture*, p. 16.

2 Ibid., p. 15.

3 1917年，他想过成为一个修道士。1920年，他想加入在怀特岛（Isle of Wight）上的本笃会修道院，却失去了信仰，“因为他的天主教信仰让他所爱的女人流泪”（*Autobiographical Note*, p. 107）。

4 Ibid., p. 108.

5 Bataille, “W. C. Preface to *Story a/the Eye*,” p. 120.

这是私人版本，印刷了 134 本，里面收录了巴塔耶的朋友安德烈·马松（André Masson）绘制的八张石版画（lithographs）。书名是《眼睛的故事》（*Histoire de l'oeil*），它的色情程度是如此过度地越界，以至于在他一生中从未将其放在巴塔耶名下。¹ 然而，在他 1967 年逝世后，本书再次出版，成为被广泛讨论的经典，得到罗兰·巴特、米歇尔·福柯、苏珊·桑塔格的评论和许多学者的阐释。² 事实上，自从萨德侯爵（Marquis de Sade）以来，这类型的作品很少能够得到如此之多的认真解读。 220

由于各种原因，《眼睛的故事》是我们关于对眼睛拷问的叙事的主要文本。不管怎么说，引用布莱恩·菲奇（Brian Fitch）的话来说，这个故事中的眼睛就是“并不观看的眼睛”（*l'oeil qui ne voit pas*）³。巴塔耶在故事结尾中写道，遭受绞刑的牧师被摘除的眼睛被插入了肛门中，然后被插入了女主角的阴道中；这时叙述者意识到他在“面对着某些一直在等待着的東西，这就像断头台等待脖子被切断一样。我甚至觉得我的眼睛在头部突然胀大，恐怖地勃起”⁴。实际上，摘除眼睛（enucleation）是这个故事的中心主题，它重现了巴塔耶在 1922 年见证的一个真实情景：在塞维利亚一头公牛的牛角撕下了斗牛士格拉内

1 他在世时，有另外两个修改过的版本在巴黎出版，分别在 1940 年和 1943 年，虽然它们将西班牙的布尔戈斯（Burgos）和塞维利亚（Seville）写成出版地。在伽利玛（Gallimard）1967 年（这是在他死后的第五年）出版的《全集》（*Oeuvres*）中，1928 的版本以及随后的两个版本会作为不同的文本出版。英语译本是从 1928 年的版本翻译而来的。1943 年，巴塔耶解释了他的托名的来源：“Loard Auch（读作 osh）指的是我一个朋友的一个习惯；当他生气时候，他不是说‘aux chiottes！’[滚去茅厕吧]，而是将其缩短，说‘aux ch’。Lord 是英语的上帝（在圣经中）：Loard Auch 是上帝在大便”（W. C. Preface to *Story of the Eye*, p. 120）。

2 Roland Barthes, “The Metaphor of the Eye,” in *Critical Essays* (Evanston, Ill., 1972), first publication in 1963; Michel Foucault, “A Preface to Transgression,” in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca, N.Y., 1977); Susan Sontag, “The Pornographic Imagination,” in *Styles of Radical Will* (New York, 1981); 关于更多的学术讨论，参看 Michele H. Richman, *Reading Georges Bataille: Beyond the Gift* (Baltimore, 1982), chap. 3; Brian T. Fitch, *Monde à l'envers, texte réversible: La fiction de Georges Bataille* (Paris, 1982), chaps. 4 and 5; Peter B. Kussel, “From the Anus to the Mouth to the Eye,” *Semiotext(e)*, 2, 2 (1976), pp. 105-119; Paul Foss, “Eyes, Fetishism, and the Gaze,” *Art & Text*, 20 (February-April, 1986), pp. 24-41; Susan Rubin Suleiman, “Pornography, Transgression and the Avant-Garde: Bataille’s *Story of the Eye*,” in *The Poetics of Gender*, ed. Nancy K. Miller (New York, 1986)。

3 Fitch, *Monde à l'envers*, chap. 4.

4 Bataille, *Story of the Eye*, p. 103.

罗 (Granero) 的眼睛。直到 1928 年, 他才在达利和布努埃尔 (Buñuel) 的超现实主义的杰作《一条安达鲁狗》(*Un chien andalou*) 中看到了著名的切除眼睛的场景, 他在《纪实》(*Documents*) 杂志上热情地写到了这个场景¹, 而在此之前, 他还没有找到更生动的形象来表达对用暴力终结视觉的迷恋。摘除眼睛是将视觉与身体分离 (这种分离是笛卡尔传统的典型特征) 的戏仿版本; 这时, 眼睛不再能观看世界, 它被插入身体之中, 被放入阴道或肛门, 这在某种方式上预先嘲笑了梅洛-庞蒂在“肉身的世界”的概念中将眼睛以善意的方式重新肉身化。

221 小说也以更微妙的方式挑战视觉首要地位。正如罗兰·巴特在一篇文章中指出的一样 (这篇文章在任何情况下都可以说非常具有开创性), 巴塔耶的叙述不仅可以被看作一种施虐-受虐的色情遐想, 而且也可以被看作一种语言冒险。也就是说, 这个故事的动机不在于其表面上主角之间越来越奇怪的联系, 而是在于主角恋物癖一样关注的一些客体的隐喻转变。而其中最著名的系列是与眼睛自身相联系的: 眼睛与鸡蛋、睾丸和太阳的意象相联系。第二个系列是由一些与上述事物相关的液体 (眼泪、蛋黄、精子) 组成, 也包括其他液体, 如尿液、血液和牛奶。罗兰·巴特说, 这些词语都没有被赋予任何特权, 没有任何一个具有根本的优先权: “在这里, 最首要的东西是眼睛和生殖器是等同的, 而并非某个词语是首要的: 这个范式没有开始点……一切都停留在表面上, 没有等级, 隐喻是整体地显示出来的; 它是循环的、明晰的, 没有秘密的含义。”² 因此, 穿透性之凝视的历史功能 (它能够刺穿外表去“看”下层的本质) 明确遭到拒绝。

巴塔耶还进一步以一种换喻的方式将两个隐喻链相互联系, 这使得来自其中一个的能指 (例如, 蛋) 可以与另外一个的能指 (例如, 小便) 配对在一起。罗兰·巴特总结说, 这样的结果通常是一种典型的超现实主义形象, 这种形象通常是通过彻底地将并置事物去语境化而产生出来的 (例如, 哭泣的、被阉割的太阳, 小便的眼睛, 或像乳房一样

1 参看他 1929 年的文章 “The Eye,” reprinted in *Visions of Excess*, pp. 17-19.

2 Barthes, “The Metaphor of the Eye,” p. 242.

被吮吸的鸡蛋)。因此，被僭越的不仅是正常的性行为，而且是传统语言的规则。因为在法语中，像 *couille*（睾丸）这样的词语接近 *cul*（屁股）和 *oeil*（眼睛）的字母组合，而且语言乱交的效果与其所对应的更明显的性滥交一样强烈。

虽然巴特的结构主义解读具有强烈的文本主义倾向而不是体验性倾向，它可能有其缺陷¹，但指出了该小说的一个重要含义：无论我们是从字面上还是隐喻上来理解眼睛，眼睛都从感觉等级的特权位置上被推翻，从而跟通常与“更卑贱的”人类行为相关的物体和功能联系起来。² 确实，这是可以想象到的最卑贱（*ignoble*）的眼睛。

222

为了充分了解这种卑贱性（*ignobility*）的深度，我们必须回顾弗洛伊德几乎在同一时期写成的《文明及其不满》中推测性的观点。³ 弗洛伊德推测，人类文明开始于原始人离开地面，停止嗅探同类的下体，并将视觉提高到一个优越的地位。这样的视觉地位的提升，是对性驱动力和侵略驱动力的压抑，并且将“更高”的精神和思维能力与“较低”的身体功能极大地分离开来。

当巴塔耶在写《眼睛的故事》时，巴塔耶自己正在与阿德里安·博雷尔（*Adrien Borel*）博士进行精神分析。他后来则认为：“到了1927年8月，他结束了一连串惨败的事故和失败，但在思维上仍然坚持对

-
- 1 对此的批判，参看上面引用的苏莱曼（*Suleiman*）、卡塞尔（*Kussel*）和菲奇（*Fitch*）的作品。苏莱曼认为，他的盲点是故事中对身体之观看的重要性，尤其是女性身体；她将女性的身体与巴塔耶看到母亲生殖器时的阉割焦虑联系起来。卡塞尔认为巴特忽略了巴塔耶对盲目的真正恐惧，这可以从他随后在前言中提及的关于父亲的自传性信息中得到肯定。但是菲奇认为，在这个问题中，“*l'oeil*”（眼睛）这个词语才是问题的关键；他认为巴特也对虚构的物体而不是文本中的词语感兴趣。
 - 2 巴塔耶赋予了卑贱的和越界的人类行为以价值，这种做法延续了一个漫长的传统，斯洛特代克将这个传统追溯到狄奥根尼的“批判型犬儒主义”（*kynicism*）。参看他的 *Critique of Cynical Reason*, trans. Michael Eldred (Minneapolis, 1987)。非常奇怪的是，在斯洛特代克所描述的传统中，巴塔耶被遗漏了；他所勾勒的传统将破坏性的批判型犬儒主义与肯定现状的犬儒主义对立起来，他认为后者在今天非常普遍。
 - 3 Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, trans. James Strachey (New York, 1961), pp. 46-47。关于这个推测的最早的记录，是他在1887年11月14日给威廉·弗莱斯（*Wilhelm Fliess*）的信。参看 Sigmund Freud, *The Origins of Psychoanalysis, Letters to Willian Fliess, Drafts and Notes: 1887-1902*, ed. Marie Bonaparte, Anna Freud, and Ernst Kris, trans. Eric Mosbacher and James Strachey (New York, 1954), pp. 230-231。

这个问题的高度关注。”¹他对弗洛伊德思想的迷恋也不会结束，因为他在一生中持续讨论弗洛伊德。虽然没有证据表明他知道弗洛伊德关于被提高的视觉与压抑之间的联系的具体猜想（确实，他们各自出版物的年表表明这种情况并不可能，即使弗洛伊德的思想在印刷之前已经在精神分析者中传播），但是，《眼睛的故事》可被看作扭转这种最关键的人类发展的心照不宣的愿望。巴塔耶后来捍卫他所谓的“普遍”（general）经济而不是“有限”（restricted）经济（后者是建立在耗费[浪费或花费]、丧失、越界和过度的基础上，而不是建立在生产、交换、保留和工具理性的基础上），这与他对待视觉优先地位的这种批判密切相关。²他非常着迷的夸富宴（potlatch）仪式所发出的光来自人们燃烧那些被摧毁的财富的火焰。巴塔耶对绝对知识的批评——黑格尔是这种绝对知识的有名追求者——也出于同样的动机，³他倾向于赞成“非知识”或“未知性”，这总是打败任何明晰地和清楚地思考绝对知识的可能性。如果，正如罗伯特·萨索（Robert Sasso）所说的那样，巴塔耶想要“从知识走向未知”（*dusavoir au non-savoir*），⁴那么，他当然明白观看（voir）对于知识（savoir）的重要性。只有通过阵阵的大笑声或眼泪带来的视线模糊，人们才能够削弱它。⁵

巴塔耶对人们熟悉的太阳隐喻进行史无前例的变形，因为这最能颠覆传统的视觉中心主义。1927年他写了一篇名为《太阳肛门》（“The Solar Anus”）的短篇小说，四年后发表，上面有安德烈·马松的素描。在小说中，他将自己比作太阳，但这是一个暴力而具有侵略性的太阳，

1 Bataille, “Autobiographical Note”, p. 108.

2 关于这些概念的简单介绍，参看“The Notion of Expenditure” in *Visions of Excess*. 关于它们在巴塔耶对人类学解读（尤其是对马塞尔·莫斯 [Marcel Mauss]）中的根源的极好概括，参看 Richman, *Reading Georges Bataille*. 两种经济学的差异对后结构主义思想有着广泛的影响。例如，参看德里达有影响力的文章“From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve,” in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, 1978).

3 例如，参看他关于黑格尔对透明性之追求的讨论：*L'Expérience intérieure*, in his *Oeuvres complètes*, vol. 5 (Paris, 1973), p. 141; 以及他三篇关于“未知”（un-knowing）的文章，发表在 *October*, 36 (Spring, 1986)。

4 Robert Sasso, *Georges Bataille: Le Système du Non-Savoir* (Paris, 1978), chap. 4.

5 Bataille, “Un-Knowing: Laughter and Tears,” *October* 36 (Spring, 1986), pp. 89-102.

而不是和煦地照耀大地的太阳——这是一个“对酷热、炫目的太阳的下流戏仿”¹。这是一个喜爱黑夜，试图与黑夜交配的太阳：“我想割破我的喉咙，”巴塔耶写道，“同时侵犯那个女孩，我可以对那个女孩说：你是黑夜”²。因此，这样的阳光可与肛门这个最黑暗的洞结合在一起。

在另一篇写于1930年的短文中，巴塔耶使用了“腐烂的太阳”这个短语，将其作为对在西方传统中占主导地位的被抬高的太阳的解毒剂。³西方传统的基础是审慎地拒绝直视太阳，而巴塔耶是带着自我毁灭的意愿去直视太阳。因此，理性之日光中心主义（heliocentrism）的柏拉图传统被另一种神话一样的方式所颠覆，巴塔耶认为这种方式是密特拉教（Mithraic cult）对太阳的崇拜。

224

如果我们描述拥有虚弱眼睛的人脑海中呈现的太阳概念（其虚弱眼睛让他必须将太阳柔和化），那么，人们必须说那个太阳具有一种数学的平静和精神性崇高的诗意。如果在相反的情形中，人们固执地注视太阳，那么，这表明了某种疯癫的意味，而且这个概念改变了意义，因为它不再是出现在光中的产物，而是废物或燃烧的物品，它可由辉煌的电弧灯产生的恐怖感充分地表达出来。在实践中，被审视的太阳可以等同于精神的射精，嘴唇上的泡沫和癲病症的危机。同样，前一个太阳（没有被看到的太阳）是完美的，而被审视的太阳可被认为是非常丑陋的。⁴

思考太阳的两种方式反映在伊卡洛斯（Icarus）的神话中，他寻求具有崇高之美的太阳，但被燃烧着的报复性太阳所摧毁。正如一位批评者所指出的一样，⁵在某种意义上，巴塔耶的伊卡洛斯可被称为“倒转”的，因为他落入太阳而不是落回到地球。

巴塔耶还进一步将凝视“腐烂太阳”的能力与艺术创造力联系起来。

1 Bataille, "The Solar Anus," in *Visions of Excess*, p. 9.

2 Ibid.

3 Bataille, "Rotten Sun," in *Visions of Excess*.

4 Ibid., p. 57.

5 Jonathan Strauss, "The Inverted Icarus," *Yale French Studies*, 78 (1990).

这篇文章的写作是对毕加索的赞美，因为毕加索对形式的分解挑战了经院绘画对崇高之美的追寻。后来，在对布莱克的赞美中，巴塔耶认为《老虎》是“最能张大眼睛凝视残酷太阳的诗歌”¹。但是，只有在1930到1937年两篇关于梵·高的文章中，他才最为明确地将对太阳的凝视、自我毁灭和审美创造力联系在一起。²

巴塔耶参考了阿德里安·博雷尔（Borel）和两位合作者撰写的一个名为加斯东·F.（Gaston F.）的自残者的案例研究，琢磨画家自残的意义。³在盯着太阳后，病人撕掉一个手指，象征性地阐明了失明和阉割之间在精神分析上的联系。对于巴塔耶来说，梵·高对太阳的绘画和他割耳朵的举动实行了类似的献祭式自残：“古代人混淆了太阳与鹰神。在所有生物中，单纯这样的鹰可以在盯着‘最辉煌的太阳’时注视着太阳，它是伊卡洛斯一样寻求天堂火焰的生灵。但它并不是自残者，不是梵·高，不是加斯东。”⁴根据巴塔耶普遍经济学的逻辑，这样的献祭是一种去个体化的自由，是对狂欢的和“主权的”异质性的表达。当梵·高将太阳引入他的作品时，“他的所有绘画终于成为光照、爆炸、火焰；而他自己在一个光芒四射的生命之源前迷失在狂喜中，在爆炸和燃烧”⁵。

如果太阳因此可以分裂成一个不能被直视的崇高化的、高贵化的、理性的光源和一个具有侵略性的、肢解性的、献祭性的破坏之源（这个太阳热衷于让毫无畏惧地盯着它的人失明并由此得到快乐），那么，眼睛本身也对巴塔耶有几种相互冲突的含义。1929年，在为《纪实》杂志所写的简单地命名为《眼》的文章中，他探索了眼睛监视经验引起恐惧和焦虑的例子。⁶他引用“良心之眼”的例子，例如格兰维尔

1 Bataille, *Literature and Evil*, trans. Alastair Hamilton (New York, 1973), p. 73.

2 Bataille, "Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh," in *Visions of Excess*; "Van Gogh as Prometheus," *October*, 36 (Spring, 1986).

3 H. Claude, A. Borel, and G. Robin, "Une automutilation révélatrice d' un état schizomaniaque," *Annales médico-psychologiques*, vol. 1(1924), pp. 331-339. 巴塔耶提到，当他最初想到将梵·高的自残与他自己对太阳的迷恋联系起来后，博雷尔（Borel）告诉了他这个案例。

4 Bataille, "Sacrificial Mutilation," p. 70.

5 Bataille, "Van Gogh as Prometheus," p. 59.

6 Bataille, "Eye," in *Visions of Excess*.

(Grandville) 的石版画《第一梦：罪与赎罪》、雨果的诗歌《良心》(La Conscience)，以及插图版的周刊《警察之眼》，强调成为惩罚性凝视的客体本身所具有的虐待狂意义。针对在达利和布努埃尔的《一条安达鲁狗》“这部出色的电影”¹中出现的挖眼情景，他认为这显示了眼睛如何与切割有关，它既是受害者，也是犯罪者。但巴塔耶最后得出的结论是，这种暴力并不是没有其积极影响：“如果布努埃尔在拍摄了被割下的眼睛后，仍然恶心了一个星期……那么，人们怎么会看不到恐怖在什么程度上变得非常迷人呢？难道人们没有发现，单纯它自身已经非常粗暴强悍，能够破坏所有压抑性的东西？”²对于巴塔耶来说，臣服于“切割性”的凝视那种侵略性的力量（如太阳让人盲目的力量），这可能是带来解放的颠覆性的源头。

226

在1930年左右所写的另外两篇文章中，巴塔耶转向了另一个概念，即“松果体之眼”（pineal eye），其在笛卡尔哲学中发挥着核心作用。³严格来说，笛卡尔只知道它是一个腺体，而不是退化的眼睛，后者只有19世纪的科学才能理解。然而重要的是，笛卡尔赋予了它一个重要的角色，即将身体双眼的视觉体验转化为思想或灵魂的统一连贯的视觉。松果腺因此是理性智慧的所在。相比之下，巴塔耶调制了一种幻象人类学（phantasmatic anthropology），这种人类学将松果腺与日常视觉的双眼和心灵之眼的理性视觉对立起来。

有趣的是，他是通过巧妙地扭转弗洛伊德所设定的垂直性（它与文明相关）和水平性（它与兽性相关）的坐标而做到的。他声称，正常视觉是从人类原始的、水平的、动物性的状态退化而来。但这是一种负担，而不是一种祝福：“人类结构现在仍旧严格地受制于水平轴的视觉。这种视觉在人类对动物性的强烈拒绝进程中表达出一种更为

227

1 Bataille, “Eye,” in *Visions of Excess*, p. 19.

2 Ibid.

3 Bataille, “The Jesuve” and “The Pineal Eye,” both in *Visions of Excess*; 关于他对此概念的使用与笛卡尔的对比，参看 David Farrell Krell, “Paradoxes of the Pineal: From Descartes to Bataille,” in *Contemporary French Philosophy*, ed. A. Phillips Griffiths (Cambridge, 1987).

压制性的悲剧，因为它显然与一种平和混淆在一起。”¹

相比之下，松果体之眼渴望从自身限制中摆脱出来，通过盯着太阳而让自己失明，而这种摧毁性的太阳是理性的日光中心主义所无视的太阳：“眼睛在头颅顶端，在白炽的阳光下张开，以便在险恶的孤独中直接凝视它，它不是理性的产物，而是一种直接的存在；它打开了自己，又让自己失明，就像一场火焰或像发烧一样吃掉了个体，或更准确地说是吃掉了头脑。”²这个版本的垂直性与弗洛伊德的不同，它并不是逃离人性的“较低”功能，而是与它们密切相关。它火山一样的喷发是“一种排泄，其就像猿猴突起肛门那样看起来是暴力而不得体的”。它通过头骨爆裂而出，就像勃起，“它在振动，让我发出残暴的尖叫声，这是壮丽但发臭的射精所发出的尖叫”³。

这种试图通过这些爆发方式所抵达的太阳同时是太阳的肛门和粪便或屁股的眼睛。在这里，正常视觉保持距离的功能和传统日光中心主义崇高化的传统被消解了，因为眼睛、太阳和肛门都无差别地混合在一个迷狂的异质性普遍经济中。在这里，盲目和阉割既让人恐惧也受人欢迎，因为它是将平庸的自我从有限经济（这种经济基于忠诚的视觉对客体的苛刻区分）的奴役中解放出来的手段。

228 巴塔耶对传统视觉体验的激进贬低及其对隐喻的征用在他整个职业生涯中继续显现出来。例如，1930年左右是他最为马克思主义的阶段，他在此期间捍卫了一种与传统哲学类型非常不同的“低贱”唯物主义的版本，将其与诺斯替的黑暗原则联系起来，这种原则反对希腊对明晰性和光明的崇拜。⁴尽管他没有承认和柏格森的相似之处，但就像柏格森一样，他拒绝一种基于物质之视觉形象的唯物主义，而赞成一种从物质性的身体经验中得出的唯物主义。同样，他否定了古典的——也是高端现代主义的——形式崇拜，因为它们非常依赖于一种视觉距

1 Bataille, "The Pineal Eye," p. 83.

2 Ibid., p. 82.

3 Bataille, "The Jesuve," p. 77.

4 Bataille, "Base Materialism and Gnosticism," in *Visions of Excess*, p. 47.

离。相反，他给予“无形性”（*informe*；在痰和腐败物中显而易见的无形形式性）特权。¹正如罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）指出的，同样的情绪导致了巴塔耶和其他《纪实》杂志的作者迷恋原始艺术作品。²与大多数现代主义者在原始艺术作品中看到普遍的、抽象的形式模型不同，巴塔耶这个群体赞赏它们与自残和浪费的牺牲性祭祀仪式之间的联系。

后来，在1930年代，巴塔耶采用了“无头”的形象，即“无头”（*acéphalic*）人，这是他和朋友米歇尔·莱里斯（Michel Leiris）和罗杰·凯洛依斯（Roger Caillois）计划围绕社会学研究院（*Collège de sociologie*）创建的共同体的中心标志。³在1936至1939年，他们的杂志《无头身体》（*Acéphale*）发行了四期。⁴在这些杂志中，松果体的爆发被理解为与头脑的爆炸一道发生，头象征着理性和灵性，它是建立在眼睛霸权的基础上。断头台的可怕运作也被唤起，成为仍旧萦绕着协和广场（*Place de la Concorde*）的事物。巴塔耶写道，今天那个广场仍旧被“八个穿戴着盔甲的无头形象”所统治着，他们的头盔“里是空荡荡，如同当天他们作为刽子手斩首国王时一样”⁵。甚至，巴塔耶圈子所喜欢的另一个象征符号——“Minotaure”（米诺陶）——的头也被砍掉了。⁶

他想要复兴的神圣共同体只有当“人逃离自己的头就像被判刑的人讨论监狱一样时……[才会到来]。他在同一次爆发的出生和死亡中重新结合在一起。他不是一个人。他也不是神。他不是我，但他大于我：他的胃是他的迷宫，他在其中迷失了，他将我丢失；并且在那

229

1 Bataille, "Formless," in *Visions of Excess*.

2 Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*(Cambridge, Mass., 1985), pp. 67ff.

3 关于这个小组的历史，参看 Hollier, ed., *The College of Sociology*.

4 关于它的计划，参看 *October*, 36 (Spring, 1986), p. 79; 以及文章 "The Sacred Conspiracy" in *Visions of Excess*。后者有一幅马松（Masson）的无头人插画，一只手拿着匕首，另一只手拿着燃烧的神圣之心，其迷宫一样的肠道暴露着，在他的生殖器的地方有一个头颅。

5 Bataille, "The Obelisk," *Visions of Excess*.

6 *Minotaure* 是巴塔耶朋友在1920年代和1930年代经常撰稿的杂志。曼·雷让人惊叹的照片发表在1935年第7期中，照片中是一个躯体，它的头在阴影中变为牛头，这照片说明，即使是这个象征符号也在某种程度上是无头的。毕加索在1937年之后常常采取这种形象，这说明它在这个时期非常流行。

个迷宫中，我发现自己就是他，换言之，就是一个怪物”¹。巴塔耶不是通过从空中逃离的方式寻求迷宫的出路（这种逃离路线作为补偿性的神话支撑着在西方前线战壕上如此之多的老兵），相反，他催促在迷宫的圈中寻找一种快乐的纠缠。²如丹尼斯·霍利埃所指出的那样，迷宫是金字塔的解毒剂；金字塔是坚固性和物质性的建筑符号，它与视觉锥细胞是同源的。³巴塔耶赋予它价值的做法同时也表明对启蒙运动的否认，因为，正如达朗贝尔（d'Alembert）在《百科全书序言》中所表明的那样，启蒙就是试图将哲学家置于知识迷宫之上。⁴

即使在第二次世界大战之后（这时，巴塔耶在两次世界大战期间所幻想的含糊政治含义对自身有一定清醒的影响），他继续以各种方式批评我们文化的视觉中心主义传统。他不同意萨特仍受启蒙运动影响而对清晰文风进行辩护（萨特认为这种文风是将思想从一个主体性传递到另一个主体性的清晰道路）。巴塔耶认为，在最深层次的真实沟通需要晦涩性（obscurity）。他在《文学与邪恶》中写道：“我所认为的交流最强大的时刻，是当交流（这是虚弱意义上的交流，包括虚弱的亵渎语言，或虚弱的文风——此处的文风含义是萨特所说的让我

1 Bataille, "The Sacred Conspiracy," p. 181.

2 事实上，从乔伊斯到博尔赫斯，迷宫是其他现代主义作家常常使用的意象（image）。盖伊·戴文坡（Guy Davenport）走得更远，将其称为“我们世界的生命符号”。参看他的 *The Geography of the Imagination* (San Francisco, 1981), p. 51。它的环形路线唤起了耳朵的环形，这是伊卡洛斯（Icarus）试图逃离的耳朵环形力量，他通过给予眼睛以特权而进行此类尝试。许多年后，德里达研究了它们之间的联系。参看 *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, ed. Christie McDonald, trans. Peggy Kamuf and Avital Ronell (Lincoln, Neb., 1985), p. 11。另外一个唤醒这些形象的是露丝·伊利格瑞（Luce Irigaray）的作品，她猜测其词源可能是和“lips”（labra [嘴唇]）的词源一样，嘴唇的自我触摸的性质象征了女性的性特质。参看她的“The Gesture in Psychoanalysis,” in *Between Feminism and Psychoanalysis*, ed. Teresa Brennan (London, 1989), p. 135。人们也需要注意到，即使在早期，这也是尼采喜欢的象征，他写道：“我们对探索迷宫尤其感兴趣，我们试图认识米诺陶（Minotaur [人身牛头怪]）先生，人们说了许多关于他的可怕事情……你希望用这些路线来拯救我们吗？而我们——我们热切地期待，不在跟随这样的[路]线！” *Werke*, ed. Alfred Kröner, 2d ed., 20 vols. (Leipzig, 1901-1913, 1926), vol. 16, pp. 439-440。阿里阿德涅（Ariadne）是尼采的女英雄，她似乎被等同于科西玛·瓦格纳（Cosima Wagner）。关于世界文学中的“迷宫”的概论，参看 Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth* (Reinbeck, 1957)。

3 Hollier, *Against Architecture*, p. 72.

4 参看第二章用作题记的达朗贝尔的话。

们和其他人可以进行交流的清晰文风)失败或等同于黑暗的时候。”¹像莫里斯·布朗肖(他与巴塔耶在1940年成为朋友)一样,巴塔耶将文学(这是和诗歌一样的文风)看成晦涩交流的重要地方,是主权和越界性邪恶的罪过的储藏所。

同样,艺术中也存在对同样现象的视觉体现,因为,巴塔耶对一位批评者所说的唯心主义“异质性图像”的可能性深感兴趣。²巴塔耶着迷于在拉斯科(Lascaux)发现的原始洞穴壁画,³他挑衅性地对比了两种事物:一种是当人类离开洞穴,寻求在阳光明晰性中绘画时的视觉传统;另外一种则是黑暗和朦胧仍然占据主导地位的视觉传统。正如罗莎琳德·克劳斯注意到的,即使在他1955年关于马奈的书中(该作品在许多方面仍旧是对现代主义光学性传统的赞赏)已经包含了对戈雅 231 的简短赞美,因为,对比他在两次世界大战期间所赞美的梵·高和毕加索的艺术,戈雅过度而暴力的艺术提供了一个反例。⁴简而言之,当1960年代的后结构主义思想家发现巴塔耶并不急于追随其哲学、文学和人类学的思想时,他对视觉的反启蒙性批判也立刻成为他们对眼睛之无情拷问的重要启发来源。

巴塔耶对视觉的强烈关注可能有个人经验的原因,正如他对失明父亲的回忆所示。但是,他作品中的主题通常可以被追溯到同代许多作家的战时经验上,这表明这些主题绝不是独一无二的。人们称为超

1 Bataille, *Literature and Evil*, p. 170.

2 Bischoff, *Souveränität und Subversion*, chap. 1. 这一章提供了对巴塔耶视觉议题的全面的考察。霍利埃(Denis Hollier)同样描述了巴塔耶对绘画的研究是“对人类形象的毁损”,他将这种特点与巴塔耶对人体构建的厌恶对比起来。他写道:“绘画的空间是一个这样的空间,在那里人们好像俄狄浦斯一样挖掉了自己的眼睛,在盲目中摸索自己的道路。因此,绘画所回应的并不是眼睛,而是那只失去的眼睛……自残需要被思考为一种绘画行为,甚至是最卓越的绘画行为。因为绘画恰恰就是对人体构建的攻击。”(pp.79-80)

3 Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art* (Paris, 1955).

4 Bataille, *Manet*, trans. Austryn Wainhouse and James Emmons (Geneva, 1955); Rosalind Krauss, “AntiVision,” *October*, 36 (Spring, 1986), p. 152. 人们需要记得,斯塔罗宾斯基在《1789:理性的象征》中对戈雅的使用是一样的。

现实主义者的艺术家和作家群体也对这些经历深感不安。正如他们的第一位历史学家莫里斯·纳德奥(Maurice Nadeau)观察到：“安德烈·布勒东、保罗·艾洛德(Paul Éluard)、阿拉贡(Aragon)、本雅明·佩雷特(Benjamin Péret)和菲利普·苏波(Philippe Soupault)都受到战争的深刻影响。他们因义务或被强制参加了战斗。战争经验让他们感到恶心；他们不想与一个失去理性的文明有任何共通之处，他们激进的虚无主义不仅延伸到艺术，而且延伸到其所有的艺术形式。”¹视觉中心主义是他们选择拒绝的艺术形式之一吗？如果正如西德拉·斯蒂克(Sidra Stich)所辩称的那样，战争的创伤是在超现实主义艺术的“焦虑视觉”中被再生产出来的，那么，此类创伤也带来对视觉本身的焦虑吗？如果这是真实的话，那么主流超现实主义者也像巴塔耶一样强烈地敌视眼睛的霸权吗？

232 回答这些问题并不容易，因为超现实主义是由一群庞大而异质的艺术家组成的，存在无数的内部争斗，并且在长时间的运动中还有很多相反的意见（甚至今天还没有完全停止争辩）。尽管他们的“教皇”布勒东尽力保持着秩序，但他们仍然是一个难以驾驭的、喧嚣的组合，其个体极不情愿长时间地遵守纪律。然而，大多数超现实主义者想要压制传统的“艺术天才”的观念，并且他们集体地工作，虽然由细小差异导致的自恋常常干扰他们。此外，与他们相关的许多视觉艺术家——画家、摄影师、电影摄影师和那些发明自己的表达媒介的视觉艺术家——发展出非常不同的和个性化的风格；没有人会将恩斯特(Ernst)与达利混淆起来，或将米罗(Miró)与马格里特混淆。尽管在他们的宣言、回忆录、采访和展览目录中已经有大量对自身意图的语言陈述，但是，其视觉效果不能被认为与他们承认的目的相呼应，或只是对这些目的的例证。因此，如果人们认为超现实主义的视觉态度是铁板一块的话，这定然是愚蠢的。

然而，那些能够让历史学家（也让其附庸者）将超现实主义称为

1 Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, trans. Richard Howard, intro. Roger Shattuck (London, 1987), p. 45.

一个相对统一的现象的事物，说明了至少人们可以看出一些经常出现的模式，人们稍加谨慎就可以将这些模式看作是典型的。考察这些模式的一种方法，是暂时将目光投到巴塔耶和布勒东之间的争斗上，这尤其涉及他们对视觉看法的差异。¹ 根据巴塔耶的回忆，他们相识于1925年，但紧随其后的是争斗，并在1929年关系破裂。然而，在1935年他们达成了谨慎的和解，一同参与了一个名为“反击”（Counterattack）的政治团体。²

他们关系紧张的部分原因是布勒东怀疑巴塔耶想要挑战他的领导权，建立了一个敌对团体。这后来确实成为一个自我实现的预言，因为那些不满的超现实主义者，罗杰·凯洛依斯（Roger Caillois）、米歇尔·莱里斯（Michel Leiris）、安德烈·马松（André Masson）、罗伯特·德斯诺斯（Robert Desnos）、侯杰·维特哈克（Roger Vitrac）和乔治·林布（Georges Limbour）等确实围绕巴塔耶而组成一个团体。另外的原因是布勒东厌恶巴塔耶对淫秽和排泄的变态性迷恋，³ 他不喜欢巴塔耶宣扬暴力的举动和他作为国家图书馆馆员的职业生涯之间存在的虚伪矛盾。但是，这也涉及实质的问题，这些问题关乎他们对视觉的不同态度。

233

布勒东对巴塔耶的拒绝也在1930年的《超现实主义第二宣言》中公开表示出来。在这个宣言中，他捍卫自己的立场，反对巴塔耶“荒唐地拒绝了……‘对一切真诚事物的不道德追求’”⁴。他说，巴塔耶只对最肮脏和最腐败的事情有兴趣，对任何有用的东西都无动于衷，并且，他已经回到了陈旧的反辩证法的唯物主义观念，这种观念单纯只是唯心主义的背面。此外，他全然批评了理性的同质化权力，这种姿态产生了一种述行性的矛盾，因为他必须投入交流理性中去表达这

1 对这个讨论的一般概论，参看 Richman, *Reading Georges Bataille*, pp. 49ff.

2 Bataille, "Autobiographical Note," *October*, 36 (Spring, 1986), pp. 108-109.

3 萨尔瓦多·达利（Salvador Dali）指出布勒东容忍粪便学（scatological）和倒错现象的局限，这些事物都是巴塔耶迷恋的事物：“他能够接受血。甚至一点点排泄物。但不能接受单纯的排泄物。‘我’能够描绘性器官，但不是指向肛门的视觉幻象。屁眼让人皱眉！对于他，女同性恋是欢迎的，但不欢迎男同性恋。” *Journal d' un génie* (Paris, 1964), p. 23.

4 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, trans. Richard Seaver and Helen R. Lane (Ann Arbor, Mich., 1972), p. 180.

个观点（很多年后，哈贝马斯重申了此类对巴塔耶的反驳）：¹

巴塔耶的不幸之处在于他的论证：不可否认，他推理的时候好像自打自脸一样是自相矛盾的，虽然他确实在论证。他使用那种并非完全混乱的小机制进行论证，试图努力分享他迷恋的事物：这个事实证明，不管他说什么，他也不能声称自己就像一头没有思考能力的野兽一样反对任何系统。巴塔耶案例的悖论和尴尬之处是，他对“概念”恐惧，但一旦他试图传达这种恐惧，他只能转向概念的表述方式。²

对此，巴塔耶在1930年左右写了两篇文章（虽然他并没有立即发表出来），分别是《萨德的使用价值（对当前同志们的公开信）》（“The Use Value of D. A. F. Sade [An Open Letter to My Current Comrades]”）和《〈老鼹鼠〉，词语 Surhomme [超人] 的前缀 Sur，和超现实主义者》（“The ‘Old Mole’ and the Prefix Sur in the Words Surhomme [Superman] and Surrealist”）。³ 第一篇文章是为一场持续的论战而写，论战主题是正确阅读萨德的方式，论战涉及许多参与者，⁴ 文章对视觉问题的直接讨论不多。⁵ 然而，第二篇文章是基于

1 Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, trans. Frederick Lawrence (Cambridge, Mass., 1987), pp. 235-236. 较早时期，雷蒙·格诺（Raymond Queneau）在1939年也作出相同的抱怨，他认为“理性与超越理性的事物之间并非不相容，而反理性的事物只能用摘除眼睛来治愈近视，用断头台来治愈头痛”。引自 Hollier, ed., *The College of Sociology*, p. 161。

2 Breton, *Manifestoes of Surrealism*, p. 184. 这个指责的讽刺意味是：布勒东通常非常焦虑于超越逻辑一致性的限制，但他却在这里却批评巴塔耶超越了这种限制。

3 两者均已翻译，收录在 Bataille, *Visions of Excess*。

4 和洛特雷阿蒙（Lautréamont）与兰波（Rimbaud）一样，萨德是超现实主义钟爱的被诅咒的诗人（Poète maudit）的最重要例子。参看从1930年10月开始的杂志《服务于革命的超现实主义》（*Le Surréalisme au service de la révolution*）。那个时代伟大的萨德研究学者是莫里斯·海涅（Maurice Heine），巴塔耶的密友。巴塔耶问海涅，如何证实他在早期文章中关于萨德将玫瑰花瓣浸在液体粪肥中的故事（布勒东攻击了这些故事的真实性）。海涅并不能证实。关于萨德遗产的争论在战后仍旧继续；参看 Pierre Klossowski, *Sade, monprochain* (Paris, 1947)，以及巴塔耶的《文学与恶》（*Literature and Evil*）中关于萨德的章节。关于在这次争论中的重要内容的出色研究，参看 Carolyn Dean, “Sadology,” in *History of French Literature*, ed. Denis Hollier (Cambridge, Mass., 1989)。

5 但是，这不包括对布勒东所指责的述行性矛盾的回应：“一旦在理性理解中的努力在矛盾中结束了，智力上的粪便学实践需要对不可吸收元素进行排泄，这等于用另外一种方式低俗地说：一阵笑声的爆发是哲学思辨唯一可想象到的和必然的最后结果（而不是方式）。”（“The Use Value of D. A. F. Sade [An Open Letter to My Current Comrades],” p. 99）

巴塔耶早期将高贵化的视觉和较为低级的知识（或非知识）形式之对比的反思之上，并且深化了这个反思。在这篇文章中，他所引进的隐喻是将老鹰与“老鼯鼠”对立起来，后者源于马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》中的有名意象。

巴塔耶指出，比起鼯鼠，鹰是一个更迷人、更具男性气概的符号。235 鹰有着弯弯的喙，且已经“与太阳形成联盟，这样它阉割所有与其进行冲突的事物（伊卡洛斯、普罗米修斯、密特拉教的公牛）”¹。因此，人们可以预料到，巴塔耶会将鹰解释为一个矛盾的比喻，它就像太阳一样有时是柏拉图式的，有时候是与“腐烂”结盟在一起的。但是，由于这篇文章的论战意图，他只是选择强调不那么具有吸引力的意义：“政治上，老鹰被认为是帝国主义，也就是说，随着独裁权威的无限制发展，它胜利地克服了所有的障碍。在形而上学上，老鹰被等同于理念（*diea*），当它年轻而上进时，它尚未达到纯粹抽象的状态。”²因此，布勒东在革命中骑着鹰超越一切的欲望将有灾难性的后果：“革命的唯心主义倾向于将革命作为老鹰中的老鹰，认为它是击败权威帝国主义的超级老鹰，将它看作如同青年一样为了乌托邦的启蒙而雄辩地夺取权力的理念。这样的弯道自然地导致了革命的失败，并在军事法西斯主义的帮助下，满足了对唯心主义的高度需求。”³巴塔耶也承认，即使尼采的超人概念也受到同样的诱惑，尽管他明白“最高”理念的低贱根基。

相反，革命必须望向地球的内脏，那里是没有视觉的鼯鼠的地洞。它的唯物主义必须拒绝任何伊卡洛斯式对低贱世界的理想化战略。他坚持说：“从黑格尔哲学到唯物主义的道路（从乌托邦或伊卡洛斯式社会主义到科学社会主义的发展）之传承明确表明了这种破裂的必要性。”⁴虽然，在参加了亚历山大·科耶夫（Alexandre Kojève）1930年

1 Bataille, "The 'Old Mole' and the Prefix *Sur*," p. 34.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Bataille, "The 'Old Mole' and the Prefix *Sur*," p. 43. 关于巴塔耶将眼睛等同于黑格尔辩证法的循环性质的讨论，参看 Allan Stoekl, *Agonies of the Intellectual: Commitment, Subjectivity, and the Performative in the 20th-Century French Tradition* (Lincoln, 1992), p. 288.

236 代中期的著名讲座后，他与黑格尔之间的理论关系变得更加复杂，但是，他保持不变地鄙视超现实主义者对黑格尔主义的超验和扬弃之主题利用。将黑格尔等同于鹰的做法（这种做法在法国是非常具有说服力的，因为这两个词听起来似乎相同）在巴塔耶所散播的反视觉话语中还有一个漫长的未来；它在德里达 1974 年的《丧钟》（*Glas*）中以一种壮观的形式再次出现。

人们必须要问的是，巴塔耶将超现实主义描述为一种伊卡洛式运动（这种试图寻找异质的、越界性的物质），是否将它变得更加唯心主义？它的追随者是如何被视觉性崇高的积极观点所迷惑的？或者说，甚至是那些寻求新视觉体验（寻找人们称之为视觉性救赎）的超现实主义者是否也矛盾地促成视觉中心主义的危机？

值得重复的是，视觉中心主义在西方文化中的顽固控制得益于思辨、观察和启示模式的轮流支撑。当其中一个或者第二个倒下时，第三个仍然可以作为一个在视觉上拥有特权的知识秩序的基础。在超现实主义的情况下，显而易见的是，思辨理性（其沉浸在那些反映在思维之眼的清晰分明的观念中）和模仿观察（其信任身体双眼清楚地看到物体反映的光）都被明确地贬低了。不可否认的是，第三种传统，即远见性（*visionary*）的光照传统被提升到一个显赫位置。

一旦达达主义（超现实主义是在 1920 年代早期从中派生出来的）更具虚无主义和破坏性的冲动被克服后（至少表面看起来被克服了），那么，这个运动的目的是通过在日常生活中注入艺术的救赎性力量，从而实现先锋派转变日常生活的乐观计划。虽然超现实主义者经常使用与巴塔耶相当的挑衅性言语暴力，¹但是超现实主义者从来也不愿意

1 例如，参看他们 1924 年对阿纳托尔·法朗士（Anatole France）作品的批评，收在 Nadeau, pp. 233ff. 但是，他们与巴塔耶之间的重要差别体现在各自对战争的态度上；巴塔耶将牺牲的经历作为荣耀，而他们几乎都是和平主义者。

将浪费、耗费和破坏作为自身目的。正如布勒东著名的说法，将兰波“改造世界”的命令与马克思呼唤的“改造世界”¹结合在一起，他们希望的不只是在美学方式中带来改革。 237

这种野心不仅使他们与共产党和托洛茨基派形成一系列悲剧性的联盟关系，²还允许他们采取了一种预言者（seer）的自我形象，其像最早的先知宗教一样古老，像最近的兰波的《洞见者之信》一样新潮。布勒东最初的宣言之一写于1925年，它实际上称为《给预言者的信》，而在1934年，他仍然坚持认为：“‘我说，我们必须成为预言者，让我们成为预言者’：对于我们，它只是一个探索如何使用兰波的这个常用概念的问题。”³正如布莱斯·桑德拉尔（Blaise Cendrars）在1931年所说的那样：“让我们打开第三只眼睛：异象（vision）；让我们超越自然化。”⁴马克斯·恩斯特（Max Ernst）在1936年补充说：“作为盲人游泳者，我已经让我自己变成一个预言者。”⁵的确，晚至1943年，本雅明·佩雷特会拥抱诺瓦利瓦斯的格言：“真正的思考者是预言者。”⁶

超现实主义者采用远见的模式，这在他们的语言和造型艺术中都是非常明显的。实际上，基本上从一开始，超现实主义就被眼睛与文字的相互影响所吸引。⁷马拉美的《投掷骰子永不会废除偶然性》是他们最钦佩的诗歌之一；纪尧姆·阿波利奈尔的书法字图（calligrammes）也得到同样的敬重。确实，阿波利奈尔为其1917年的戏剧《蒂雷西亚的乳房》（*Les Mamelles de Tirésias*）创造了“超现实主义”这个词，他 238

1 Breton, "Speech to the Congress of Writers" (1935), in *Manifestoes of Surrealism*, p.241.

2 关于他们的政治联盟的研究，参看 Helena Lewis, *The Politics of Surrealism* (New York, 1988).

3 Breton, "Surrealist Situation of the Object," *Manifestoes of Surrealism*, p. 274.

4 Blaise Cendrars, *Aujourd'hui* (Paris, 1931), p. 31.

5 Max Ernst, *Au-delà de la peinture* (Paris, 1936), excerpted in Patrick Waldberg, *Surrealism* (New York, 1971), p. 98.

6 Benjamin Péret, "A Word from Péret," in *Death to the Pigs and Other Writings*, trans. Rachel Stella et al. (Lincoln, Nebr., 1988), p. 197.

7 对这个主题的探索，参看 Mary Ann Caws, *The Eye in the Text; Essayson Perception, Mannerist to Modern* (Princeton, 1981).

有助于法国诗歌从其象征主义式对音乐性的强调中走出来。¹《超现实主义》(Surréalisme)的编辑在1924年写道,“在20世纪初之前,耳朵决定了诗歌的质地:节奏、响度、抑扬顿挫、头韵、韵脚;一切都是为耳朵而存在。而在过去二十年中,眼睛一直在复仇。这是电影的世纪。”²布勒东个人对音乐的厌恶已众所周知,³而且,确实不存在任何明显的超现实主义音乐作品。正如布勒东在《疯狂的爱情》中说,超现实主义寻求恢复纯洁无暇的/处女一样的视觉,即前所未见(jamais vu)的事物,它将对似曾相识(déjà vu)的事物的怪异补充。⁴

这个远见的(visionary)项目将涉及兰波开辟的两条道路:自觉的感官错乱,以及对平凡、理性自我(ego)的压抑。布勒东在1925年明确表示:“为了帮助系统地扰乱所有的感官(也就是兰波所推荐的那种扰乱),并不断地让超现实主义者塑造当下的秩序,我的意见是,我们需要毫不犹豫地让感官变得困惑。”⁵超现实主义画家保罗·努格(Paul Nougé)补充说,只有通过创作被禁止的图像——“令人迷惑的对象”——才能让观众生产出全新的体验。⁶

239 对理性自我的压抑是通过“自动书写”技术来获得的,此种技术有名而且有争议,其允许自由联想通过无意识的创造而产生无数迷人

1 对阿波利奈尔诗歌的视觉维度的分析,参看 Timothy Mathews, *Reading Apollinaire: Theories of Poetic Language* (Manchester, 1987), 尤其是第二章。

2 “Manifeste du Surréalisme,” *Surréalisme*, 1 (October, 1924), p. 1. 这是伊凡·哥尔(Yvan Goll)编辑的杂志的唯一一期,他最后与布勒东那个小组没有什么关系。这个宣言之后是一篇关于电影的短文,它赞扬法国版本的品质高于美国或德国。

3 例如,雷内·赫德(René Held)曾经讨论过布勒东的“对音乐的厌恶。”参看他的 *Loeil du psychanalyste, Surréalisme et surréalité* (Paris, 1973), p. 164。但是,在第二次世界大战后,布勒东和超现实主义者开始欣赏美国的爵士,部分是因为其黑人根源。参考他的“Silence Is Golden”(1946), in André Breton, *What Is Surrealism?*

4 Breton, *Mad Love*, trans. Mary Ann Caws (Lincoln, Nebr., 1987), p. 90. 布勒东最早使用 *Jamais vu* 可以追溯到他在1920年代初对弗朗西斯·皮卡比亚(Francis Picabia)的赞赏。参看 *What Is Surrealism?*, p. 14。

5 Breton, “The Surrealist Situation of the Object,” p. 263.

6 Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire* (Brussels, 1956), p. 239.

的图像。¹因此，偶然性（马拉美已经意识到，此类偶然性永远不会被随意抛骰子所抛弃掉）优先于蓄意操纵。²其他技术还包括被称为“精致的尸体”（*exquisite corpse*）的游戏，³它涉及将不同诗人任意选择的短语拼在一起，而不知道诗歌之前或之后是如何的；而雷蒙·鲁塞尔写作小说的方式是从一句话开始，并且以这句话同音但意义不同的句子结束。虽然在所有这些技术中精心设计的机会 / 偶然性成分有多少仍然是一个持续引发争议的问题，但其结果往往是产生惊人的意想不到的图像，它事实上与之前的西方文学不同。

超现实主义意象、语言和图画的性质一直是深刻的批判性反思主题，在这里只能作出几个结论。⁴与柏格森的情况一样，“意象”（*image*）在这里与“概念”（*concept*）相对，后者等同于超现实主义普遍⁵诋毁的理性主义的窒息逻辑。柏格森以尊敬的方式使用意象这个词语，但超现实主义者拒绝将“意象”等同于一个外部物体、世界事物的精神表征，或一种模仿的感受。相反，它指向了一种内在状态的揭示，这是一种隐含于有意识思考中的心理真理，这是玛丽·安·考斯（*Mary Ann Caws*）称为“内在景观”（*inscape*）而不是“外表”（*outlook*）的事物。⁶

240

人们经常引用的经典超现实主义典型意象的例子是伊西多尔·杜卡斯（*Isidore Ducasse*，笔名 *Comte de Lautréamont* [洛特雷阿蒙]）在《马

1 自动书写有多个来源。一是认为来自法国精神科医生皮埃尔·珍妮特（*Pierre Janet*）所研究的“精神自动症”（*mental automatism*）；二是认为来自19世纪关于梦游和歇斯底里；三是认为来自德国作家路德维希·伯恩（*Ludwig Börne*）的文学实验，弗洛伊德随后承认伯恩是自由联想的先驱者之一。

2 曼·雷在1920年代后期出品了一部电影：《骰子城堡的神秘》（*Les Mystères du Château de Dé* [The Mystery of the Chateau of the Dice]），它明显地引用了马拉美的诗歌。参看下述作品的讨论 *Steven Kovács, From Enchantment to Rage: The Story of Surrealist Cinema* (London, 1980), p. 143。

3 这个短语来自他们所玩的第一个游戏：“精致的尸体将喝新酒。”在1950年代长大的美国人会记得对一个叫“*Madlibs*”（疯狂填词）的相关游戏的引进。这个游戏是将一个任何选中的词语放进叙事的空白处。结果通常让人喜不自禁，但很少达到本雅明所谓的超现实主义的“亵渎式照耀”（*profane illuminations*）的效果。

4 关于有帮助的解释，参看 *J. H. Matthews, The Imagery of Surrealism* (Syracuse, 1977)。

5 “普遍”这个修饰必须添加上去，因为正如在考察布勒东对巴塔耶的批评时所指出的一样，超现实主义在需要的时候会使用理性的观点。

6 *Caws, The Eye in the Text*, chap. 6.

尔多罗之歌》(*Les Chants de Maldoror*) 中的意象：“解剖桌上雨伞和缝纫机的偶然见面。”布勒东和他的合作者之所以认为这个形象如此迷人，是因为它将两个不协调的、看似毫无关系的物体并置在一个与它们正常背景不同的空间中所产生的效果（尽管他们也可能喜欢它几乎毫无遮掩的性内涵）。正如布勒东所说，这种意象是“白炽的火花，将两个现实元素连接起来，这两个元素实际上相互分离，而理性不能将它们连接起来，而且为了将它们联系起来，人们需要暂时停止批评态度”¹。这两个客体之间的关系严格来说不是隐喻的，因为范式性相似的原则不能产生一个统一的符号。这样的意象也不会通过语法链上的转喻联系来表达自己的含义，如同现实主义的文风一样。相反，它们不可言喻的效果产生于它们对这种传统意指(*signification*) 模式的抵制。它们的力量在成功时是通过唤起这种怪异的“痉挛之美”而产生的，布勒东将这种美称为“奇妙的”。他声称：它们“被赋予了一种说服性的力量，该力量严格地与它们产生的原初震惊的暴力成正比。因此，正是这样的混合事物，注定拥有被揭示出的事物的品质”²。

241 由于超现实主义对精神分析和 F. W. H. 迈耶斯(F. W. H. Myers) 关于潜意识(*subliminal*) 的“哥特式心理学”有兴趣，³ 所以，被揭示的事物经常被理解为无意识欲望的直接表现。⁴ 他们反转了奥古斯丁对“眼睛欲望”(*lust of the eyes*) 的焦虑，揭示了布勒东所指出的事实：“只要眼睛可以看到，它就会重新创造欲望。”⁵ 更确切地说，超现实

1 Breton, "On Surrealism in Its Living Works" (1953), in *Manifestoes of Surrealism*, p. 302.

2 Breton, *Mad Love*, p. 88.

3 Breton, "The Automatic Message," in *What is Surrealism?*, p. 100. 迈耶斯是一个研究超自然现象的心理学家，著有 *The Human Personality and its Survival of Bodily Death* (London, 1903)。对于它对布勒东的重要性的研究，参看 Jennifer Munday, "Surrealism and Painting: Describing the Imaginary," *Art History*, 10, 4 (December, 1987), p. 501。

4 对语言能在某种程度上作为欲望揭示的透明媒介的信念，与超现实主义诗歌和散文通常隐士一样晦涩的性质相矛盾。事实上，由于他们对语言任意性、非再现性的敏感，所以人们有时候赞扬他们理解了在大约同一时期的更具系统性的语言学家（如索绪尔和及其追随者）等所发现的事物。毫不奇怪的是，这两个知识流派后来能在诸如拉康等思想家的身上融合。

5 Breton, *Mad Love*, p. 15.

主义的意象试图复制梦的神秘运作，或者能让欲望以造型或语言的形式来表达而没有意识的干预。超现实主义拒绝柏格森对作为人类意识场所的绵延的形而上学信仰，他们声称，梦一样的意象奔涌说明欲望淹没了有意识的意志。虽然超现实主义设计了通过操纵而产生“奇妙事物”的机制，但一旦这样的奇妙事物出现后，有意识的意志会远远地被抛在后面。布勒东可以否认自己与唯灵主义者（spiritualist）相似（后者只是外部声音的载体），¹但超现实主义诗人仍屈服于超出其意识控制的强大力量。布勒东引用了波德莱尔论毒品的作用，认为：“确实，超现实主义的意象好像是吸食鸦片所产生的意象一样并不是人类自己唤起的；而是‘自发地、专横地进入他的脑海中。他不能驱逐它们，因为意志现在是无能为力的，它不再控制这些大脑功能’。”²这个过程对应于在生命中布勒东称为“客观偶然性”（objective chance）的法则，其中偶然会面——就像他在《疯狂的爱》（*Mad Love*）中用娜嘉（Nadja）来描述的那种偶然会面——产生了“奇妙的”事物。

242

超现实主义一开始强调作为媒介的诗意语言，通过这种媒介，意象能够得到最好的表达，但很快将其重点转向了将视觉艺术包括进来。布勒东本人指出，“自动书写”技术可能会诱发视觉幻觉。³无意识也可以在歇斯底里的症状中显现出来；布勒东和阿拉贡于1928年将这些症状赞颂为“19世纪后期最伟大的诗意发现”⁴，这听起来更像是沙可（Charcot）而不是弗洛伊德。人们是否可以通过更传统的视觉范式，如绘画，来达到一种“痉挛之美”？人们可以让亵渎式光照（profane illumination）之闪电变得可见吗——用保罗·艾洛德（Paul Éluard）的

1 Breton, “The Automatic Message” (1933) in *What Is Surrealism? Selected Writings*, ed. Franklin Rosemont (London, 1978), p. 105. 他在其中写道：“和灵性主义（spiritualism）的观点不同——认为主体的心理个性是分裂的——超现实主义极为提倡个体的统一。”

2 Breton, “Manifesto of Surrealism,” p. 36.

3 Breton, “The Automatic Message,” p. 108.

4 Editorial entitled “The Fiftieth Anniversary of Hysteria,” *La Révolution surréaliste*, 11 (1928), in *What Is Surrealism?*, p. 320. 原版有阿尔伯特·隆德（Albert Londe）的《萨佩特雷的摄影图像》（*Iconographie photographique de la Salpêtrière*）的六张图片。其他的超现实主义者也引用歇斯底里的图像，例如达利，参看他的“Phénomène de l’extase” in *Minotaure* (December, 1933)。

短语来说，“给予可见性”（donner à voir）¹？并不是所有的超现实主义者们都立即相信可以这样做。在第三期的《超现实主义革命》（*La Révolution surréaliste*）中，皮埃尔·纳维尔（Pierre Naville）担心，这将成为许多艺术杂志中的一本，从而背叛了其革命使命，他声称“大家都知道并没有超现实主义绘画”²。即使当纳维尔的反对意见被忽略后，布勒东也仍然可以称绘画是“可悲的权宜之计”，并在《超现实主义与绘画》中承认自己在艺术博物馆中感到无聊。³但是，这篇与书名同名的文章确实出现在1928年，因此认可了在实践中已经清楚的内容：超现实主义和语言现象一样是一个视觉现象。几年来，布勒东宣称：“目前，保罗·艾洛德或本雅明·佩雷特的诗歌的雄心与马克斯·恩斯特（Max Ernst）、米罗或朱利安·唐基（Julien Tanguy）的油画雄心没有根本区别。”⁴布勒东本人甚至尝试制作拼贴画和他所谓的“诗物体”（poem-objects），将现成品和诗歌融合到一起。他和合作者或作为模特或作为绘画者创作了无数的肖像，包括个人的和团体的肖像，从而向世界呈现他们的形象。⁵

正如纳德奥（Nadeau）所说，一般来说，那扇在某种程度上让视觉进来的侧门就是超现实主义者们所倡导的“超越绘画”（beyond painting）⁶或“被挑衅的绘画”（painting defied）⁷的诀窍。事实上，像杜尚一样（超现实主义者们非常钦佩其作品），超现实主义者们试图挑战许多关于创造视觉美的真理。甚至他们的自画像也挑战了这种艺术类型的自恋前提，正如马丁·安特尔（Martine Antle）所说的一样，它无

1 Paul Éluard, *Donner à voir* (Patis, 1939).

2 Pierre Naville, "Beaux-Arts," *La Révolution surréaliste*, 1,3 (April, 1925), p. 27. 关于绘画的争论是更大的政治争论的一部分，这最终导致了在1929年与纳维尔的破裂。

3 Breton, *Surrealism and Painting*, trans. Simon Watson Taylor (London, 1972), p. 3. 人们通常指出，布勒东没有提到超现实主义绘画，而仍旧很不安地将超现实主义与绘画作为两种不同概念联系起来。

4 Breton, "Surrealist Situation of the Object," p. 260.

5 参看 Martine Antle, "Breton, Portrait and Anti-Portrait: From the Figural to the Spectral," *Dada/Surrealism*, 17 (1988), pp. 46-58.

6 Nadeau, *The History of Surrealism*, p. 110. 事实上，《超越绘画》是马克斯·恩斯特（Max Ernst）的一本书的书名，trans. Dorothea Tanning (New York, 1948)。他早在1920年宣布他的一次展览时已经使用这个短语。

7 Aragon, *La peinture au défi* (Paris, 1926).

情地“将‘我是谁’移向了‘我萦绕谁’，从可见性走向不可见性，从‘形象’元素走向‘幽灵’元素”¹。

如果超现实主义大胆地违反了视觉传统，那么，他们确实这样做了，至少最初是这样的，他们借此希望恢复“纯洁之睛”那种亚当一样的纯洁性，这可能是浪漫主义者所捍卫的一种理想。²通过剧烈地扰乱日常生活腐败的、习惯性的视觉，他们相信童年的远见奇迹能够重新获得。布勒东在《超现实主义与绘画》的开篇中宣布“眼睛存在于其原始状态中”³。与他通常诋毁的音乐不同，绘画可以提供精神性光照：“事实上，听觉意象次于视觉意象，这不仅在明晰性上也在严格性上，并且，请一些音乐的热情爱好者原谅我，他们似乎并不打算以某种方式强化人类之伟大性的概念。所以，让夜晚继续降临在管弦乐队上，而且让我，一个仍然在寻找这个世界某些东西的人，可以在光天化日之下在沉默思索中睁开眼睛或闭上眼睛。”⁴

244

绘画（或“超越绘画”）是如何为刺激眼睛提供机会，从而重新获得纯洁性的？布勒东重新使用了一个似乎被现代主义抽象性所否定的隐喻，承认“我不可能将一张照片视为除了窗口之外的任何事物，我对窗口的第一个兴趣是要知道它外面是什么，换句话说，从我所在的地方看出去是否有‘美丽的风景’，因为我最喜爱的东西是在我面前伸展开去的东西，并且超越了我可见的范围。在一个关于没有名字的形象、风景或海景的框架内，我可以欣赏巨大景象”⁵。但窗口所揭

1 Antle, "Breton, Portrait and Anti-Portrait," p. 48.

2 关于它在 20 世纪摄影师中的历史和复兴的讨论，包括超现实主义，请参看 Simon Watney, "Making Strange: The Shattered in," *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin (London, 1982)。关于“oeil sauvage”（原始之眼）的观念包括野蛮（savagery）的和纯洁的含义。超现实主义的眼睛离视觉的残忍潜力非常接近，也许最明显地在阿尔托（Artaud）和巴塔耶的作品中被主题化。

3 Breton, *Surrealism and Painting*, p. 1. *l'état sauvage*（原始状态）这个短语指向了保罗·克劳德尔（Paul Claudel）较早对富有远见性的兰波（Rimbaud）的描述。参看以下的讨论 Mundy, "Surrealism and Painting," p. 498。随后，在 1946 年的一次采访中，布勒东继续为超现实主义对非欧洲艺术作品的兴趣辩护，其理由是：“20 世纪欧洲的艺术家的避免由理性主义和功利主义导致灵感资源的干枯，其唯一的方法是通过重新恢复所谓的原始视觉，后者将感官知觉和精神再现综合在一起。”（“Interview with Jean Duche,” in Breton, *What Is Surrealism?* p. 263）

4 Breton, *Surrealism and Painting*, pp. 1-2.

5 Breton, *Surrealism and Painting*, pp. 2-3.

示的不是在笛卡尔透视主义空间中的外部世界，而是在内部心灵世界向
245 “外”打开的窗口：“为了回应彻底修改所有真实价值观无可争议的必要性，造型艺术作品将指向一个纯粹地内部的模式，否则将停止存在。”¹

正如苏珊·哈里斯·史密斯（Susan Harris Smith）最近指出的，²窗口事实上是超现实主义者的持续关注焦点，因此，解开其复杂的意义可以帮助我们解释他们对纯洁眼睛的远见性拥护所隐藏的内在张力。在将自动书写看作是通向无意识的忠诚道路之前，布勒东所经历的启示性经历是一个忽然降临在脑海中的意象，这是“一个正在敲打窗户……的短语”，这个意象是，一个人被窗口割开为两半。³许多超现实主义画家后来以窗口为主题，将其作为现实与想象力、前景与背景、外部世界与内部世界之间的过渡或临界平面。通常，他们使用它来表明对超越的渴望，同时将窗户用作一个孔，透过它人们的面孔可以看到无意识的阴暗房间。

然而，更令人不安的是如马格里特等超现实主义对窗口的用途。在他的一些作品中，如《人性的状态》（*La Condition Humaine*, 1933）、《阿尔海姆的领地》（*The Domain of Arnheim*, 1949）或《欧几里得走过的地方》（*Euclidean Walks*, 1955）中，他创造出一种视觉悖论或双关语，这是不合逻辑的空间秩序，它以分离的方式组合起来，
246 挑战观众对自己眼睛的信任。⁴有时候，超现实主义者还可以用破碎的

1 Breton, *Surrealism and Painting*, p. 4.

2 Susan Harris Smith, "The Surrealists' Windows," *Dada/Surrealism*, 13 (1984), pp. 48-69. 窗口也是超现实主义者的法国诗人喜欢的隐喻，例如波德莱尔和阿波利奈尔。对前者使用的讨论，参看 Sima Godfrey, "Baudelaire's Windows," *L'Esprit Créateur*, 22, 4 (Winter, 1982), pp. 83-100. 对阿波利奈尔 1913 年的《窗》（*Les Fenêtre*）的深入分析（该分析将其与罗伯特·德劳内 [Robert Delaunay] 关于同样主题的立体主义绘画联系在一起），参看 Mathews, *Reading Apollinaire*, pp. 132ff.

3 Breton, "Manifesto of Surrealism," p. 21. 强调为原文所加。

4 在描述《人性的状态》时，马格里特写道：“我在窗前，从房间中向外看，一幅绘画恰恰代表了绘画所遮蔽的风景。因此，树木代表了在绘画后面的房间外的树木。它事实上只为观众而存在，立刻在他的脑海中出现，既位于房间里面的绘画中，也在外面真实的风景中。这就是我们看待世界的方式：我们将其看作在我们之外的事物，即使这只是在内部经历到的事物，它只是这个事物的精神的再现。”引自 Suzi Gablik, *Magritte* (London, 1970), p. 184.

拉康在 1962 年的《研讨班》（*Séminaire*）中讨论幻想的时候同样也引用了马格里特的窗口隐喻。参看 David Macey, *Lacan in Contexts* (London, 1988), p. 45.

窗为主题，例如具体展现在杜尚的《大玻璃》中，或者在他的《鲜寡妇》（*Fresh Widow*, 1920）中不透明的窗口，因此这挑战了视觉体验的透明性的观念，即使当这样的体验声称是预言者的体验时。

这些最后的用法提醒我们注意，超现实主义绘画可以抵制高度现代主义纯粹光学性规范的一些方式。即使当超现实主义者自觉地试图更新视觉时，也在质疑那样的项目下的许多假设。为了做到这点，他们有时候通过恢复绘画主题和抵制非再现性抽象（这种抽象是建立在完整的视觉呈现和自给自足的形式的梦想上）。对绘画主题的恢复并不意味着恢复天真的模仿论（*mimesis*），而是将物体从其原初背景中抽出来，并让它们遵循超现实主义意象的怪异逻辑。他们重新使用再现（*representation*）的方式只是为了质问再现，从而暴露了视觉符号的任意性质。正如马格里特在1929年《超现实主义革命》的《词语与意象》中所说的那样，“一切都指向这样的事实：在物体与其再现之间几乎没有任何关系”¹。关于超现实主义绘画与现实主义艺术的惯例，用马格里特最有名的作品之一的题目来说，超现实主义绘画因此似乎是“对意象的背叛”。

事实上，标题本身在这方面发挥了关键作用。他们选择题目的通常目的是打断或者挑战图像的明显含义，题目也可以直接引入画面中，如米罗的《鸟追逐蜜蜂并拥抱它》（*Un Oiseau poursuit une abeille et la baisse*, 1941）。² 或者，有时候他们将词语引入绘画，质疑这些词语的明显视觉含义，最有名的例子是马格里特1928年在所画的烟斗图像下写上“这不是一只烟斗”（*Ceci n'est pas une pipe*）。³ 正如杜尚的例

247

1 Magritte, “Les mots et les images,” *La Révolution surréaliste*, 12 (December 15, 1929), p. 32. 马格里特与巴黎超现实主义者的紧密关系只是维持了三年（1927—1930），他最后后悔与他们的关系。但布勒东总是敬佩他的作品。

2 关于题目在超现实主义中的功能的讨论，参看 Laurie Edson, “Confronting the Signs: Words, Images and the Reader-Spectator,” *Dada/Surrealism*, 13(1984), pp. 83-93.

3 关于将词语融进图像中的讨论，参看 John Welchman, “After the Wagnerian Bouillabaisse: Critical Theory and the Dada and Surrealist Word-Image” in *The Dada and Surrealist Word-Image*, ed. Judi Freeman (Cambridge, Mass., 1990) 以及 Georges Roque, “Magritte’s Words and Images,” *Visible Language*, 23, 2/3(Spring, Summer, 1989)。关于早期对这个主题的反思，参看 Michel Butor, *Les mots dans la peinture* (Geneva, 1969)。

子一样，话语允许以激进的方式破坏形象的自足性。马格里特喜欢将其称为“绘画不可能性”，这意味着让“诗歌优先于绘画”¹。布勒东认识到，马格里特“在审判视觉形象，强调其弱点，表现出言语和思想的从属性”²。超现实主义似乎是在说，眼睛不仅应该在文本中；文本也必须在眼中。³

248 在一种非常不同的方式中，超现实主义的艺术实验通过诸如拼贴 (collage)、磨擦法 (frottage)、贴花印刷 (decalcomania)、烟熏 (fumage)、自动雕塑成型法 (coulage) 和削剪法 (étrécissements) 的技术产生迷人的视觉效果也挑战了光学体验的完整性。⁴ 它们的触感给予了触觉优先于视觉的霸权地位，这是狄德罗在启蒙运动中所捍卫的观点。⁵ 恩斯特作为这些方法的先驱者之一，将它们看作自动书写的视觉等同物，而布勒东则把它们等同于“精致的尸体”游戏的图像 (graphic) 版本。⁶ 维克多·布劳恩 (Victor Brauner) 是罗马尼亚出生的超现实主义画家，他通过绘画时完全闭上眼睛从而将这些方法推到极致。这样的技术质问了普遍知觉和具体视觉的充分性、自足性，而且，在布劳恩那里，甚至质疑了其必要性。例如，拼贴画提供了一种关于视觉的元语言，

1 马格里特在1965年5月写给詹姆斯·索尔·索比 (James Thrall Soby) 的信，引自 Matthews, *The Imagery of Surrealism*, p. 34. 很明显，正是乔治·德·基里科 (de Chirico) 的《爱之歌》 (*The Song of Love*) 中的视觉，以及其中外科医生的橡皮手套和古代雕像的结合，让他作出了绘画不可能性的决定。参看该文献的讨论 Gablik, *Magritte*, p. 25。

2 Breton, "Genesis and Perspective of Surrealism in the Plastic Arts," in *What Is Surrealism?*, p. 226.

3 由于这些原因，人们难以接受门特 (Mundy) 所认为的超现实主义绘画本质上是关于透明的内在知觉的事情，在这样事情中“图像必须能够被看到。” (“Surrealism and Painting,” p. 499)

4 拼贴涉及将画布上的两个或以上的物体偶然并置在一起，并且将它们的差异聚拢在一起，而且并没有像立体主义的纸张黏贴手法 (Papier collé) 一样创造一种错视画 (*trompe l'oeil*) 效果的目标。磨擦法是指对诸如木头纹理或者树叶叶脉纹理的拓印。贴花印刷是指在纸上铺开颜色，再将另一张纸放在其上，然后分开它们，展示出偶然形成的纹理。烟熏是用烟雾的痕迹来作画。自动雕塑成型法是将颜料滴落在画布上，它预示了杰克逊·波洛克 (Jackson Pollock) 的技法。削剪法由马塞尔·马里安 (Marcel Mariën) 在1960年代发展出来，它是对原来的商业照片的削剪。这个词语是将 *rétrécissement* (收缩) 的第一个字母 r 去掉。

5 布勒东明确地赞扬狄德罗启发了“一种纯粹触觉艺术的可能性，这种艺术旨在通过原始的方式理解客体，拒绝所有在视觉领域中可能是专政而腐败的事物” (“Genesis and Perspective of Surrealism in the Plastic Arts” [1942], in *What Is Surrealism?*, p. 220)，布勒东在这篇文章中也联系到未来主义，但它在某些未来主义的实践者中也得到很好的发挥。

6 Ernst, *Au-delà de la peinture*, in Waldberg, *Surrealism*, p. 98; Breton, *Le Cadavre Exquis: Son Exaltation*, in idem, p. 95.

它表明了高度现代主义试图抹除的在场与不存在、呈现与再现的差异游戏。罗莎琳德·克劳斯认为，

拼贴的范式直接反对现代主义寻求感性的丰满性和无可怀疑的自我在场（self-presence）。现代主义的目标是将特定媒介的正式组成部分客观化，从这些正式组成部分的存在根源开始，使这些正式构成部分成为视觉客体。拼贴通过在场的地方设置起话语（这个话语是建立在一个被埋没的本源上，它的根源是缺席的）从而质问了这样的目标。¹

其他技术，如磨擦法和烟熏通过将索引性意义（indexial signification）组合起来而产生了任意意义，而这些索引性意义是由它们的物质来源的物理残留以及观众在它们中“发现”的图案产生的。因此，它们与另一种媒介有关，这是超现实主义借以此来寻找“奇妙事物”的媒介：摄影。² 因为尽管它更加具有图像（iconical）的性质，并且它通过相似性产生意义（signification），但照片的索引性（indexical）性质往往被其超现实主义明确强调。

249

这种媒介对超现实主义项目的重要性最近才变成重点。人们经常注意到，这个运动的第一本杂志《超现实主义革命》缺乏达达主义前辈在排版上的那种激情，如果不是由于曼·雷（Man Ray）照片的存在以及其他超现实主义艺术家的素描的话，它似乎像一本严谨的科学杂志。³ 还有人指出，许多其他超现实主义文本，如布勒东的《连通器》（*Les vases communicants*, 1932）、《疯狂的爱》（*Mad Love*, 1937）和《娜嘉》（*Nadja*, 1938）都伴有雅克-安德烈·布瓦法尔（Jacques-André Boiffard）、布拉塞（Brassaï）和曼·雷的照片。而超现实主义对尤金·阿杰（Eugène Atget，那时人们基本不知道这个人物）的发现也没有得到

1 Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*, p. 38.

2 关于大量超现实主义照片及其精彩的注释，参看 Edouard Jaguer, *Les mystères de la chambre noire: Le surréalisme et la photographie* (Paris, 1982)。

3 纳维尔（Pierre Naville）和伯纳德·佩雷特（Bernard Péret）是最初的编辑，纳维尔有意地试图效仿科学杂志，因此不对“眼睛的快感”让步（Nadeau, *The History of Surrealism*, p. 98）。

人们应有的注意。¹

250 但总的来说，摄影这种媒介的被公认的模仿或图像的规则——当布勒东诋毁摄影破坏了现实主义绘画时，他也承认了这一点²——似乎使它不太可能成为超现实主义的一个工具。因此，西蒙·沃特尼（Simon Watney）做出一个广泛流传的假设，他声称“摄影大体上抵制超现实主义的想象力，而且，曼·雷的照片与立体派绘画以来的现代主义审美（而非超现实主义）有更深的关系……在大多数情况下，超现实主义的长远影响只是意味着在广义的图画意义上创作。”³即使人们承认超现实主义摄影与其他现代主义艺术家所追求的具有政治动机的陌生化效果（如俄国未来主义者）之间的联系，但其最终影响似乎有限。因为，作为激进的社会启蒙工具，它几乎没有取得直接的成功。

然而，在我们对视觉质询的叙事这一不同背景下，超现实主义者对媒介的实验可被认为更重要。正如罗莎琳德·克劳斯尝试指出，⁴超现实主义摄影对高度现代主义者试图从笛卡尔透视主义残骸中夺回一种新视觉秩序提出了双重挑战。第一，它在摄影图像中引入了一种时间性的延迟或“间隔”（spacing），⁵或者可以被称为内化的蒙太奇。

1 Walter Benjamin, "A Short History of Photography," *Screen*, 3 (Spring, 1972), p. 20; 以及 Watney, "Making Strange: The Shattered Mirror," p. 171。他的四部作品在1926年的《超现实主义革命》（*La Révolution surréaliste*）被重印。在1930年代，曼·雷的助手贝伦尼斯·阿博特（Berenice Abbott）将阿杰（Atget）的作品带到美国，这有助于美国超现实主义摄影的发展。但是，从其他方式来看，阿杰也可以看作是1920年代德国新视觉（German New Vision）新客观主义（*neue Sachlichkeit*）的感性（*sensibility*）的先驱者。但他也理解，阿杰的作品再现了一种对城市生活的偷窥性捕捉，这些生活通常在消失的危险中，这与超现实主义迷恋于在现代城市中游荡相似。

2 Breton, "Max Ernst," in *What Is Surrealism?*, p. 7; 以及 "The Surrealist Situation of the Object," in *Manifestoes of Surrealism*, p. 272。确实，布勒东的确也欣赏这种媒介的非模仿性的潜力，这体现在他对曼·雷的实物投影法（Rayograph）的热情。他同时看到它与自动书写的相似性，在一篇关于恩斯特文章中，他将后者称为“思想的真正照片”。

3 Watney, "Making Strange: The Shattered Mirror," pp. 170-171。这些说法属于一个更大的观点，这个观念挑战了作为一种暴露社会矛盾的陌异化/陌生化在政治上的充足性。他认为人们也需要考虑不同的接受语境，因为某些语境更容易吸收震惊的体验。超现实主义为了广告目的而重新运作的历史支持了他的警告。

4 Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism" in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*; "Corpus Delicti," *October*, 33 (Summer, 1985), pp. 31-72; 以及 Jane Livingston, *L'Amour Fou: Surrealism and Photography* (New York, 1985)。

5 这是德里达的术语，它意味着一种缺席和在场的互动——即使在最为明显静止的空间性中潜藏的有序时间性——能击败“在场的形而上学”。

第二，它经常利用巴塔耶作品明显的反视觉内涵，而不是引用布勒东对“纯洁之眼”的寻找。

尽管超现实主义摄影实践中具有非凡的异质性——这可从雅克·安德烈·布瓦法尔（Jacques-André Boiffard）的大脚趾特写到曼·雷的俯瞰效果的实践中看出来——但是，罗莎琳德·克劳斯发现它们都具有一个共同主题。他们将达达主义的蒙太奇照片（*photomontage*）原理隐晦地引入一个看似完整而未经修改的图像中，通过这样，他们削弱了传统快照时间上的瞬间性。 251

毫无例外地，超现实主义摄影师用间隔（*spacing*）渗透了单页照片的整体中……比任何事物更重要的是双倍化（*doubling*）的策略。因为双倍化产生了间隔的正式节奏——这种两步操作构成的事物消除了瞬间统一的条件，在一瞬间中产生一种裂变的经验。因为，正是双倍化引起了一个观念，即副本已被添加到原本之中。¹

这个技术的一个有名的例子就是曼·雷 1922 年的《卡莎蒂侯爵夫人肖像》（*La Marquise Casati*）的肖像，它看上去似乎由两对或三对眼睛彼此重叠在一起。

间距的重要性在于，它破坏了视觉与纯粹的同步在场的致命联系，并引入了话语性——用罗莎琳德·克劳斯采取的德里达术语来说，书写（*écriture*）——的中断。照片由于作为索引（*indexical*）符号和图像（*iconic*）符号的双重地位（这两个符号是由光波留下物理痕迹，以及图像与反映光波的客体之间的相似性来表示意义），因此特别擅长将书写的延迟和双倍化实现：

我们可以说，超现实性是将自然扭曲进一种书写中。摄影具有进入这种经验的特殊方式，因为它与真实具有特权的联系。于是这些摄影能够得到的操纵方式——我们称之为双倍化和间隔化的方式——似 252

1 Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism," p. 109. 在大卫·霍克尼（David Hockney）最近的蒙太奇相片中，一张原初的照片的很多部分被切开，然后再重新合成在一起。这些照片似乎将“间隔”（*spacing*）技术推向极致。

乎记录了这种扭曲。照片并不是对现实的阐释，对它的解码，就像约翰·哈特菲尔德（John Heartfield）的蒙太奇照片一样。它们是对那种被构型的（configured）、编码或书写的现实的呈现。¹

传统认为，超现实主义的形象完全独立于外在现实，而仅仅依靠想象。但此观点被照片的混合质地明确质疑了。超现实主义不是让预言者“纯洁之眼”向内看进无意识，以“看到”奇妙的图像，而是超现实主义照片也和窗口一样是对现实进行暗室中的创造，不管是内部现实还是外部现实。因此，它们甚至比绘画更能表现内部客体和外部客体的组合的品质，以及图像和话语的瓦叠作用，从而表明了自身的不纯粹状态。

比那些认为超现实主义只是推崇远见性视觉等假设更具有破坏性的是罗莎琳德·克劳斯的观点，她指出，正是巴塔耶而不是布勒东，最能被视为大部分摄影的灵感来源。她注意到，诸如安德烈·马松、罗伯特·德斯诺斯和布瓦法尔（Boiffard）等众多被布勒东驱逐出圈子的视觉艺术家聚集到巴塔耶以《纪实》杂志为中心的圈子中。因此她认为，即使当 they 与主流超现实主义破裂之前，他们和其他人（如曼·雷）已经是巴塔耶“无形性”（informe），以及对身体整体形式进行反理想化的扭曲操作的拥护者。巴塔耶对照片的影响在1933年创刊的《米诺陶》（*Minotaure*）中也是显而易见的，他们将人体降格地变成动画一样的图像，并且将器官混合在一起，例如口腔和肛门等器官的混合。像布瓦法尔、贝尔墨（Bellmer）和拉乌尔·乌巴克（Raoul Ubac）这样的摄影师对身体进行了一系列暴力的视觉攻击，让人联想到《眼睛的故事》，这产生出这样的图像：“身体眩晕地屈服于重力；身体被
253 扭曲的视觉所攫取；身体被阴影的投射斩首；身体被热或光吞噬。”²他们对熟悉的人类形式的移位经常充满恋物癖和性欲，其伴随着他们

1 Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism," p.113.

2 Krauss, "Corpus Delicti," p. 44. 这次对身体攻击的性别维度，尤其明显地体现在贝尔墨（Bellmer）对玩偶的解体上，是最有争议的主题。克劳斯（Krauss）曾经否定其重要性，但其他的评论者并不信服。例如，参看 Steve Edwards, "Gizmo Surrealism," *Art History*, 10, 4 (December, 1987), pp. 51 If. 他的批评是建立在认为布勒东的价值大于巴塔耶的价值的更野心勃勃的辩护上，其原因是他们各自的政治影响不同。同样参看 Hal Foster, "L'Amour Faux," *Art in America*, 74, 1 (January, 1986)。

所在空间秩序的怪异去自然化。这充分体现出拉康在同一时间和同一个环境中开始探索的眼睛和凝视（两者都是不同的视锥顶点）之间非互惠的交错交织。¹

因此，超现实主义摄影成为所谓“纯粹摄影”（straight photography）的主导传统的丑闻，因为纯粹摄影假设的观众仍然是笛卡尔透视主义传统的统一主体。罗莎琳德·克劳斯总结说，“主体拥有着能够洞察现实的视觉，并且通过摄影的中介，主体拥有了掌握现实的幻觉。这样的主体似乎无法容忍照片消除了范畴划分，并且在原来范畴的地方树立起恋物的、无形的（informe）和怪异的事物”²。因此，长期处于其他视觉实践阴影之下的超现实主义摄影必须被视为这个运动对 20 世纪视觉中心主义危机的最重要贡献因素之一。

超现实主义的光学实验的另一个领域，即电影，也是如此吗？³ 超现实主义避免了我们在柏格森中观察到的对电影的怀疑，他们热切拥抱了新媒介。事实上，其最早的法国拥护者之一阿波利奈尔将电影效果引入了像《区域》（Zone）这样的诗歌中，甚至尝试写一个电影剧本。早在 1917 年，菲利普·苏波（Philippe Soupault）根据蒙太奇一样的过渡和对物体的突然变形写出了“电影诗”（cinematographic poems）；他也写电影剧本。雅克·瓦谢（Jacques Vaché），作为一个荒诞主义者，他的生活（和自我制造的死亡）极大地启发了超现实主义者，他也被电影吸引。1916 年，布勒东在南特与瓦谢一起生活，这让他变成一个充满激情的艺术改信者，这是因为和他的朋友一起，他们会从一间电

254

1 准确来说，她用到的“交错交织”（chiasmic interweaving）确实在拉康的作品 *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis* 中提到，但在 1930 年代，拉康的镜像理论已经发展出来，巴塔耶的圈子已经能读到这样的理论。事实上，《米诺陶》在 1938 年发表了皮埃尔·马比耶（Pierre Mabille）的一篇文章，题目是《镜子》（Miroirs），讨论的就是这个问题。

2 Ibid., p. 72.

3 现在，关于超现实主义电影的文献非常庞大。其中最有用的讨论包括 J. H. Matthews, *Surrealism and Film* (Ann Arbor, Mich., 1971); Steven Kovács, *From Enchantment to Rage: The Story of Surrealist Cinema* (Rutherford, N.J., 1980); Linda Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film* (Urbana, Ill., 1981); 以及 *Dada/Surrealism*, 15(1986) 这一特刊，它包括一个完整的书目。关于超现实主义对电影的讨论，参看 Paul Hammond, ed., *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on Cinema* (London, 1978)。

影院到另一间电影院，每次都尽可能看更多的电影。罗伯特·德斯诺斯（Robert Desnos）是超现实主义最严肃的电影批评者，他为许多超现实主义发声：“对我们而言，而且只有对我们而言，卢米埃（Lumière）兄弟才发明了电影。在那里，我们在家中。那种黑暗是我们睡觉之前房间的漆黑。也许屏幕可以和我们的梦相匹配。”¹

255 1920 年代的法国特别适合实验电影，部分原因是广泛的电影俱乐部（*Ciné-club*）运动让非商业性电影很容易得到发行。² 达达主义艺术家，如弗朗西斯·皮卡比亚（Francis Picabia）和雷内·克莱尔（René Clair）在《幕间曲》（*Entr'acte*）等作品中探索了新媒体的特技拍摄能力，它更多得益于乔治·梅里爱（Georges Méliès）的视觉戏法（*prestidigitation*），而不是卢米埃兄弟的现实主义。其他人则利用电影完全非模仿的、机械的潜能，通常产生非叙事性的、不合逻辑的效果，如杜尚《贫血电影》中发展出的效果一样。例如，曼·雷的第一部电影，1921 年的《回归理性》（*Le retour à la raison*），使用了动画的物影摄影（*rayograph*）方式。但达达主义者不久之后就不信任电影与 19 世纪的联觉（*synesthesia*）理念和整体艺术（*Gesamtkunstwerk*，它让观众过度地被动）在景观性上的接近。³

另外，超现实主义恰恰欣赏这样的结果。他们恢复了叙事、人物角色和光学的现实主义，但是，他们通过诗学和造型的手段，在其中注入他们在别的地方寻找到的梦的效果。早在 1911 年，批评者朱尔·罗曼（Jules Romains）在讨论电影观众时，就注意到电影与梦之间的联系：“集体做梦现在开始了。他们睡觉，他们的眼睛不再看东西。他们不再意识到自己的身体。相反，只有流动的图像，这是梦的流淌和沙沙

1 Robert Desnos, *Cinema*, ed. André Tchernia (Paris, 1966), p. 154; cited in Kovács, p. 15.

2 关于法国电影历史的讨论，参看 Richard Abel, *French Cinema: The First Wave, 1915-1929* (Princeton, 1984); Roy Armes, *French Cinema* (New York, 1985); 以及 Alan Williams, *The Republic of Images: A History of French Filmmaking* (Cambridge, Mass., 1992)。

3 关于他们幻灭的讨论，参看 Thomas Elsaesser, “Dada/Cinema?” in *Dada/Surrealism*, 15 (1986), pp. 13-27。

声。”¹毫不奇怪，超现实主义与电影之间的亲和力将很快得到认可。它的经典声明来自1925年让·古达尔（Jean Goudal）所写的被广泛引用的文章中，他那时并不是这个运动的成员。²他认为，电影引发了意识的幻觉（hallucinations），在其中，自我（ego）是被压抑的：“我们的身体经历着一种暂时的去人格化，后者剥除了自身存在的感觉。我们只不过是两只眼睛，被牢牢地固定在十米的白色屏幕上。”³他声称，电影也精湛地实现了超现实主义试图产生意义的项目，而不用依靠传统语言的逻辑需要。它甚至通过视觉并置而不是超现实主义诗歌中的语言意象而更生动地产生亵渎式光照（profane illumination）的图像。

超现实主义者在制作自己的电影时对这一承诺的实现有多成功？事实上，他们大部分才华都是被用于设计场景（scenario），而不是拍摄实际的电影——也就是，这是语言而非视觉的努力。他们的剧本通常在电影杂志作为“剧情电影”（ciné-romans）而发表，他们的剧本试图超越大众市场上的典型叙事电影（film racontés）稳定化和传统化的功能。⁴结果是，其中一些作品是相当有兴趣的，例如，安托南·阿尔托（Antonin Artaud）的某些作品，它们主要是表现第一次世界大战之后非常受欢迎的高空飞行主题。⁵

256

但是，由于资金和美学的的原因，他们不能将大部分剧本转化为实际影片，这很快带来了负面效应。有声电影的发明使得在没有大量观众的情况下进行深奥的实验探索变得非常昂贵。到了1930年代初，

1 Jules Romains, “La Foule au cinématographe,” *Puissances de Paris* (Paris, 1911), p. 120. 琳达·威廉姆斯（Linda Williams）最近认为，超现实主义电影试图再现的并不是梦的内容，而是梦的工作过程自身，后者才是它试图激发的东西。参看她的 *Figures of Desire*, pp. 17ff.

2 Jean Goudal, “Surréalisme et cinéma,” *Revue Hebdomadaire*, 34, 8 (February 21, 1925), pp. 343-357, 英语版收录在 Hammond, ed., *The Shadow and Its Shadow*.

3 Ibid., p. 308.

4 对此的解释，参看 Richard Abel, “Exploring the Discursive Field of the Surrealist Scenario Text,” *Dada/Surrealism*, 15 (1986), pp. 58-71.

5 Kovács, *From Enchantment to Rage*, p. 170. 在180页的注释中，他提出了电影和飞行之间的联系，这是引用了弗洛伊德关于它们与性欲之间的联系推测，但他忽略了将飞行员的视觉美化的特定战后语境。

超现实主义对电影的迷恋已经开始冷静下来。布勒东本人也只是表达了朝气蓬勃的热情，而很少赞助其作品。欣赏电影是一回事，而制作电影又是另一回事。没有超现实主义像沮丧的阿尔托一样明显地感到痛苦，他在1933年的一篇名为《电影的早衰》（“The Premature Senility of the Film”）的文章中宣称：“电影世界是一个死亡的世界，虚幻、夭折……我们不能指望电影帮助我们恢复人类的神话和今天的生活。”¹但是大多数人会同意本雅明·佩雷特后来的哀叹：“从来没有一种表达手段像电影一样有希望……但从来没有人看到这种在巨大可能性和嘲弄性结果之间的巨大对比。”²

257 虽然成功的作品不多，但超现实主义确实在兴趣衰退前产生了两个受到广泛赞誉的杰作：《一条安达鲁狗》（1929）和《黄金时代》（*L'âge d'or*, 1930），均由路易斯·布努埃尔和萨尔瓦多·达利拍摄，他们在这个时期是巴黎前卫团体的一部分。人们对这两部作品都给予了极大关注，他们讨论一切话题，从两位合作者的相对角色，到两部作品之间的政治内涵转变。³我在这里不重复其所有结论，而想探讨这些电影的中心情节之一的意义，它就超现实主义对视觉中心主义危机的贡献具有特殊意义：这就是《一条安达鲁狗》中著名的挖眼睛情节。

这部电影由一系列散漫相连的、字谜一样的场景组成，它们强有力地唤起超现实主义对梦之世界的迷恋。布努埃尔认为：“情节是一种有意识的心灵自动化过程的结果，在这个程度上，它并没有试图讲述一个梦，尽管它得益于一种类似于梦的机制。”⁴ 巴塔耶是这部作品的最热心支持者之一，他如此描述其力量：“几个非常明确的事实

1 Antonin Artaud, “La vieillesse précoce du cinéma,” *Les cahiers jaunes*, 4 (1933), in *Oeuvres complètes* (Paris, 1970), pp. 104 and 107; 关于他的幻灭的讨论，参看 Kovács, *From Enchantment to Rage*, chap. 5, 以及 Sandy Flitterman-Lewis, “The Image and the Spark: Dulac and Artaud Reviewed,” *Dada/Surrealism*, 15(1986), pp. 110-127。后者关注他与杰尔曼·杜拉克（Germaine Dulac）在1927年制作《贝壳与僧侣》（*The Seashell and the Clergyman*）时的灾难性合作。

2 Benjamin Péret, cited in Kovács, *From Enchantment to Rage*, p. 250.

3 关于大量的文献选录，参看鲁道夫·昆兹利（Rudolf Kuenzli）在 *Dada/Surrealism*, 15(1986) 中关于达达主义和超现实主义电影的文献目录，收录在 Buñuel（布努埃尔）和 Dali（达利）的条目下。

4 Luis Buñuel, “Notes on the Making of *Un chien andalou*,” *Art in Cinema*, ed. Frank Stauffacher (New York, 1968), p. 29.

连续地出现，它们诚然没有任何逻辑关系，却如此深入恐怖之中，以至于观众如同在冒险电影中一样被攫取住。他们被攫取，是喉咙被攫取，没有任何的花招；事实上，这些观众知道他们——电影的作者，或者像他们这样的人——会在什么地方停止吗？”¹

《一条安达鲁狗》另外一点让人着迷的地方是它蔑视对它阐释的尝试，即使它坚持请求别人试图阐释它。布努埃尔声称，“电影中没有任何东西象征着什么”，²但他承认精神分析可能有助于理解它。它得到最广泛的阐释的情节发生在电影开端，这是有时被称为电影序幕的地方。开始，字幕介绍道：“从前”，这唤起了神话的时间性；接着一片云朵横切过月亮；随后，剃须刀慢慢地、蓄意地、毫无阻挡地削掉了一个女人的眼球。巴塔耶介绍，布努埃尔告诉他，这个情节是由达利设计的，“对于达利，这是由现实中一片狭窄而长条的云跨过月亮表面的景象而得到启发的”³。很多年后，布努埃尔会说，他梦见过这样的情景。⁴无论这个场景来源于什么地方，都拥有令人震惊的效果，因为，当蒙太奇的魔术用死牛的眼睛取代女人的眼睛时，能够爆发出毁灭性的阴森恐怖效果。

258

这个行为还有各种解释，特别是：对妇女的性虐待之模仿；男性阉割焦虑的象征；怀孕；同性恋矛盾的表征；以及广义上的语言双关语。⁵但是，这个行为的真实维度有时被忽视。⁶也就是说，巴塔耶色情小说所迷恋的暴力切割眼睛的主题，在电影中被矛盾地让那些尤其直视屏幕的观众看到。或用温和的方式来说，这不存在什么视觉快感，最后它嘲讽了电影的性诱惑力，后者是克里斯蒂安·麦茨等批评者如

1 Bataille, "Eye," *Visions of Excess*, p. 19.

2 Buñuel, "Notes on the Making of *Un chien andalou*," p. 30.

3 Bataille, "The 'Lugubrious Game,'" *Visions of Excess*, p. 29.

4 Carlos Fuentes, "The Discreet Charm of Luis Buñuel," *New York Times Magazine* (March 11, 1973), p. 87, cited in Kovács, *From Enchantment to Rage*, p. 191.

5 布努埃尔 (Buñuel) 自身似乎不能满足所有这些阐释。参看他 对弗朗索瓦·特吕弗 (François Truffaut) 的评论, "Rencontre avec Luis Buñuel," *Arts* (July 25, 1955), p. 5, cited in Kovács, *From Enchantment to Rage*, p. 245.

6 最近的一个例外是 Mary Ann Caws, "Eye and Film: Buñuel's Act," in *The Art of Inteiference: Stressed Readings in Verbal and Visual Texts* (Princeton, 1989).

此强烈地谴责的事物。

事实上，最近引用了麦茨观点的批评者琳达·威廉姆斯（Linda Williams）挑衅地将超现实主义的电影解读为恰恰是一种对电影快感的主导领域的颠覆。她使用麦茨的拉康式术语（在下一章我们将对拉康进行研究）指出，尽管超现实主义诗人首先转向电影（因为电影似乎摆脱了他们所认为的编码化的语言僵化），但是，他们对电影图像的
259 征用很快变成一种非常复杂地暴露观众自身对图像误认的尝试。因此，他们培养了拉康所谓的想象界（Imaginary），最终旨在揭示图像被构建的方式也类似语言被构建的方式。¹在威廉姆斯对《一条安达鲁狗》的解读中，摘除眼睛因此是一个伴随着图像整体性体验的对视觉快感进行破坏的形象 / 比喻（figure）。

作为超现实主义的中心意象，这样的眼睛不只存在于电影中；这样的眼睛事实上可以在20世纪大多数视觉艺术中得到显现。²奥迪隆·雷东（Odilon Redon）将单眼画成气球、花卉或盯向天堂的库克罗普斯（独眼巨人），这已经预示着后来乔治·德·基里科（Giorgio de Chirico）、马克斯·恩斯特、达利、曼·雷和马格里特等艺术家能发展出丰富的眼睛画像。在大多数情况下，这些眼睛（通常是单眼）如《眼睛的故事》中的眼睛一样是被摘除出来的、失明的、被损毁或变形的，其进入了别的形状中，如鸡蛋一样，能够轻易地流出液体。在马克斯·恩斯特的《两个含糊的形象》（*Two Ambiguous Figures*, 1919）中，透明的头上戴着不透明的护目镜；曼·雷的《被破坏的对象》（*Object of Destruction*, 原版, 1923）将恋人照片中的眼睛切除，并安装在节拍器上；达利的《阴郁的游戏》（*The Lugubrious Game*, 1929）将阉割和摘除眼睛的图像冷酷地混合在一起；而在阿尔贝托·贾科梅蒂（Alberto Giacometti）的《悬球》（*Suspended Ball*, 1930—1931）中，球形色情

1 Williams, *Figures of Desire*, p. 41.

2 对此的讨论，参看 Jeanne Siegel, “The Image of the Eye in Surrealist Art and Its Psychoanalytic Sources, Part One: The Mythic Eye,” *Arts Magazine*, 56, 6 (1982), pp. 102-106 and “Part Two: Magritte,” 56, 7 (1982), pp. 116-119; 以及 Gerald Eager, “The Missing and Mutilated Eye in Contemporary Art,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, 1 (Fall, 1961), pp. 49-59.

地 / 虐待狂地被新月楔形所撕裂。¹ 所有这些作品都代表了对视觉暴力的诋毁，其最终在布努埃尔的挖眼剃须刀中达到高潮。

在这里，预言者的“第三只眼睛”被剥夺了精神化的、崇高化的功能，而相反，其不得不揭示自身与虐待性的、色情性的冲动之间的亲和力。布勒东所谓的预言者的那种伊卡洛斯式的飞翔性逃离路线最终变成了巴塔耶大肠一样的迷宫路线。² 确实，如果珍妮·西格尔 (Jeanne Siegel) 是正确的话，那么，1913 年精神分析师鲁道夫·里德尔 (Rudolf Reider) 所认为的在第三只眼睛和越界的性欲之间的明显联系可能直接影响了马克斯·恩斯特，并通过他影响了其他超现实主义。³ 不管具体来源是什么，毫无疑问的是，许多超现实主义艺术家认为眼睛似乎并不是一个被尊重的对象，也不是一个纯粹和高贵的视觉器官，而是一个被损毁和被蔑视的目标，或是一种自身拥有的暴力的载体。正是基于对超现实主义眼睛意象的分析，艺术史学家杰拉尔德·埃格尔 (Gerald Eager) 可以概括所有 20 世纪的绘画：

260

这些绘画中的眼睛并不是潮湿的或活动的，这些眼睛没有生命，也没有显出能够看回观众的力量。当观众看着它们时，它们没有力量向回看。所以，在缺失或残损的眼睛中，不存在个体的或神圣的接触火花。在接触的那个地方是拒绝；这里没有视觉，只有完全的失明。⁴

虽然这种对超现实主义绘画、摄影和电影的内涵分析可能被解释为巴塔耶对布勒东的一种胜利，但应该指出，后者也显示出对视觉特权的怀疑。在 1933 年的《自动的消息》(“The Automatic Message”) 中，他承认“话语灵感比所谓的视觉图像在视觉意义上更无限地丰富，更

1 关于这个雕塑与《眼睛的故事》和《一条安达鲁狗》的联系，参看 Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*, p. 58。

2 关于同样以巴塔耶的世界观的方式对《黄金时代》(*L'Age dor*) 进行解读的文献，参看 Allen Weiss, “Between the Sign of the Scorpion: *L'Age dor*,” *Dada/Surrealism*, 15(1986), pp. 159-175。

3 Siegel, “The Image of the Eye in Surrealist Art,” p. 106。鲁道夫·里德尔的文章为 “On Eye Symbolism,” *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, 1 (1913)。

4 Eager, “The Missing or Mutilated Eye in Contemporary Art,” p. 59。

无限地抵抗眼睛”¹。他然后承认，上述的信念“恰恰是我不断抗议诗人所谓的‘远见’力量的源泉。不，洛特雷阿蒙（Lautréamont）和兰波没有预见（see）他们所描述的事物，他们从来没有先验（a priori）地面对它们。这就是说，他们从来没有描述过任何东西，他们把自己扔在存在的黑暗暗室中，他们听不清楚任何事物”²。因此毫不意外，布勒东像巴塔耶一样使用迷宫的比喻，将其作为环绕的、曲折的、无光的空间，在里面超现实主义者与无意识会面。³

不管布勒东对诗歌的“远见”创作模式的反对，是否如他所说的那样没有终止——之前已经提到，他在1935年的《客体的超现实主义情况》中赞同地引用了兰波的《洞见者之信》——他还是清楚地说明了自己所认为的优先性，强调“我在今天和十年前一样完全相信——我盲目地相信……这种盲目带着一种遮盖所有可见事物的盲目性——视觉上无法验证的事物在听觉上的胜利”⁴。因此，当画家最终因保留顽固的自我主义而不是屈服于集体工作的纪律，从而让布勒东失望时（即使是颇受人尊敬的马克斯·恩斯特也被驱除出这个团体，因为他在1953年威尼斯双年展上接受评审团大奖），他会回到原来对“可悲的权宜之计”的不信任上，因为后者是对“奇妙”事物的直接视觉表达。⁵

总之，在《一条安达鲁狗》中，对牛/妇女眼睛的挑衅性割除，与笛卡尔《屈光学》中对牛眼窗（oeil de boeuf）镇静的解剖截然不同。随着反视觉话语传播到法国知识生活的其他领域，笛卡尔透视主义传统的奠基文件实际上成为其他更明显的批评的主题。在所谓的现象学

1 Breton, "The Automatic Message," p. 107.

2 Ibid.

3 对这个隐喻在布勒东那里不同用法的讨论，参看 John Zuern, "The Communicating Labyrinth: Breton's 'La Maison d' Yves,'" *Dada/Surrealism*, 17(1988)。他注意到布勒东更多将自己等同于忒修斯（Theseus）而不是米诺陶，但他补充说：“超现实主义的忒修斯，这种革命并没有通过进入迷宫、杀死这个怪兽从而将世界从暴政中解放而来，而是通过让整个世界跟随他进入迷宫中来进行的，这样，这个迷宫与解放了的无意识混合在一起，从而让整个世界得到转变。”（p.118）

4 Breton, "The Automatic Message," p. 107.

5 关于布勒东对画家的幻灭，参看 "Against the Liquidators" (1964) in *What is Surrealism?*

哲学运动中，它为法国视觉中心主义批评者提供了一个方便的目标。 262

在下一章中，我希望指出，特别是在哲学家萨特和梅洛 - 庞蒂的作品中，对眼睛和眼睛凝视的质询会扩展到一个新的和得到热切探索的考察领域。

5

萨特、梅洛－庞蒂和对新视觉
本体论的寻找

但忽然间，我听到走廊中的脚步声。某人在看着我！这意味着
263
什么？

——让-保罗·萨特¹

我想看得更清楚，但是，似乎没有人可看得更清楚。

——莫里斯·梅洛-庞蒂²

尽管柏格森在第一次世界大战前作出了挑战，超现实主义者在推崇黑格尔，但是主流法国哲学仍然在新康德哲学和实证主义倾向的束缚中，这种趋势一直持续到1930年代。事实上，从最广义上说，它从来不能抛弃笛卡尔主义所遗留的基本假设。³而其中最顽固地持续着的，是那种旁观性的（spectatorial）和智性的认识论，其基于主体自我能反映外部客体世界的信念。这里，对这种势头最热心的守护人是
264
莱昂·布朗希维克（Léon Brunschvicg），他在索邦大学的统治地位从1909年一直延续到1940年德国占领巴黎时。⁴

在两次世界大战之间，一群年轻不安、极有天赋的思想家集体反对布朗希维克的霸权和法国第三共和国哲学的正统观念，其中包括加布里埃尔·马塞尔（Gabriel Marcel）、保罗·尼赞（Paul Nizan）、让·瓦尔（Jean Wahl）、让·伊波利特（Jean Hyppolite）、克劳德·列维-斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）、波伏瓦和最著名的萨特及梅洛-庞蒂。这方面的内容已经得到很多研究，在此不再重复。⁵他们从科耶夫的讲

1 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, trans. Hazel E. Barnes (New York, 1966), p. 319.

2 Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie (Evanston, Ill., 1964), p. 36.

3 确实，即使在今天，笛卡尔在法国仍旧是一个需要考虑的人物。参看 Vincent Carraud, "The Relevance of Cartesianism," in *Contemporary French Philosophy*, ed. A. Phillips Griffiths (Cambridge, 1987)。

4 关于布朗希维克（Brunschvicg）的角色，参看 Colin Smith, *Contemporary French Philosophy* (London, 1954) 以及 Jacques Havet, "French Philosophical Tradition between the Two Wars," in *Philosophical Thought in France and the United States*, ed. Marvin Farber (Albany, N.Y., 1950)。

5 参看 Mark Poster, *Existential Marxism in Postwar France* (Princeton, 1975), 以及 Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, trans. L. Scott-Fox and J. M. Harding (Cambridge, 1980)。

座中学习黑格尔辩证法，重新发现历史和政治的重要性，对欧洲中心主义的文化模式产生厌恶，并寻求一种具体的哲学以代替新康德主义陈旧的抽象性，这些做法现在已经得到广泛赞赏。

但人们不太了解的是他们对主导传统的视觉中心主义倾向的根本质疑，他们以重要的方式补充了以上章节中考察到的视觉批评。萨特和梅洛-庞蒂采取了与巴塔耶和超现实主义者不同的立场（事实上，后两者的作品通常被他们诋毁）¹，他们特别进行了对视觉的探索性拷问，我们必须将这理解为反视觉叙事中的一个中心情节。虽然萨特和梅洛-庞蒂在一些基本点上有分歧，但他们都分享了对笛卡尔透视主义那种凝视的根深蒂固的怀疑，这种观点往往扩展到对视觉本身的首要地位的怀疑。

265 而且，他们也得益于德国同样深刻的视觉中心主义批评者，他们通常以创造性篡改的方式在法国传播了这些批评者的思想。自从宗教改革以来，德国哲学似乎比法国哲学更不那么积极地看待视觉。一般来说，德国思想家倾向于给予听觉经验而不是视觉体验特权，正如他们倾向于在自己的作品中引用诗歌或音乐，而不是绘画。²叔本华、尼采和阿多诺是德国哲学家中的三个典型例子，他们在音乐中听到了精致的艺术形式，这是因为它旨在比绘画更直接地表达意志，或者因为它的非再现性品质让其与那种对既定世界过于自然主义的模仿方式区分开来。³从弗里德里希·施莱尔马赫、威廉·狄尔泰（Wilhelm Dilthey）到伽达默尔等诠释学思想家更多地信任词语而不是图像。生命哲学家，如路德维格·克拉格斯（Ludwig Klages），将视觉的首要

1 萨特尤其对超现实主义持批判态度。参看他巴塔耶《内在经验》（*L'Expérience intérieure*）充满敌意的评价：“Un nouveau Mystique” in *Situatiom I* (Paris, 1947)，以及他在《文学是什么》中对超现实主义的批评，*What Is Literature?*，trans. Bernard Frechtman (New York, 1949)。关于他的态度的一般研究，参看 Michel Beaujour, “Sartre and Surrealism,” *Yale French Studies*, 30 (1964)。梅洛-庞蒂似乎很少讨论他们的观点，参看本书第 218 页脚注 2。

2 当然，这个规律也有例外。例如，弗里德里希·席勒（Friedrich Schiller）在其美学中强调视觉的重要性，参看 *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*, trans. Reginald Snell (New York, 1965), p. 126。

3 德国音乐文化比法国更加发达，已经是文化历史的老生常谈。试图对这种优越性作出的解释，参看 Marcel Beuflis, *Comment l'Allemagne est devenue musicienne* (Paris, 1983)。

性与刻板的智力概念对灵魂流动的生命力的统治联系起来。¹即使像法兰克福学派成员这样的马克思主义者也欣赏到图像禁忌 (Bilderverbot) 的力量, 这种禁忌明确地来源于古代犹太教对图像的禁止, 但它隐晦地与德国长久的倾向相吻合。

然而, 对于萨特和梅洛-庞蒂那一代, 他们的主要灵感来自莱茵河另外一边被称为现象学的运动, 特别是埃德蒙德·胡塞尔 (Edmund Husserl) 和马丁·海德格尔 (Martin Heidegger) 的哲学。乍看起来, 萨特和梅洛-庞蒂在 1930 年代初发现的胡塞尔似乎不可能是视觉中心主义的批评者。在如 1931 年《笛卡尔式的沉思》(*Cartesian Meditations*) 等作品中,²他将现象学定义为一种新笛卡尔主义, 它关注对思想的所有概念清晰度和独特性的严格科学审查。而且, 胡塞尔认为, 为了达到真正的超验 (transcendental), 人们必须要清除哲学中的心理学残余, 他认为这样的残余甚至隐藏在笛卡尔哲学中。现象学应该是他所谓的“本质科学” (eidetic science, 或“明晰性的科学”), 它能够获得对于本质的直观洞见。他的直觉与柏格森使用的直觉相反, 它可以揭示出比生命时间性的内部经验更多的事物。现象学上的“还原” (reduction), 或他常常所称的悬搁 (epoché) 带回了 (拉丁文 *reducere*) 存在和意义的来源。通过将“自然立场” (它不加反思地接受正常的知觉经验, 并且将经验“事实”的整体等同于现实) 放进括号中, 然后费力地描述剩余的意识材料, 这样, 现象学家可以获得一种更根本的现实。

266

胡塞尔选择将本质直观称为 Wesenschau (字面意思是“看进本质”), 这表明他思想中坚持视觉中心的前提。正如约瑟夫·J. 科克尔曼斯 (Joseph J. Kockelmans) 所说: “胡塞尔通过一种直接的视觉 (immediate vision, 即我们想说出的事物自身的原始直觉) 来寻求所有我们理性主

1 Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, 2 vols., 3d ed. (Munich, 1954), vol. 1, chap. 30. 同样的情绪体现在以下作品中: Oswald Spengler, *The Decline of the West*, vol. II, trans. Charles Francis Atkinson (New York, 1950), pp. 6ff.

2 Edmund Husserl, *Cartesian Meditations*, trans. D. Cairns (The Hague, 1970).

张的最终基础。”¹事实上，尽管他的立场多年来发生了许多变化（例如，在心理学与现象学之间的适当关系上），但是，他的许多批评者都表明他坚持给予视觉特权。例如，利奥塔在其介绍性研究《现象学》（*La phénoménologie*）中写道：“在现实中，每一种理性肯定的最终基础都在普遍的‘视觉’（*Sehen*）中，也就是，在根源性的基础意识（*Ideen*）中。”²而且，昆汀·劳尔（*Quentin Lauer*）补充说，对于胡塞尔来说，“哲学就是观看，否则它根本就不是科学”³。

267 事实上，视觉在胡塞尔思想中扮演的明显中心角色一直是法国某些批评者的攻击目标，后者更明确地拒绝视觉假定的高贵性的结论。早在 1930 年，伊曼努尔·列维纳斯（*Emmanuel Levinas*）的《胡塞尔现象学中直观理论》（*Theory of Intuition in Husserl's Phenomenology*）是法国对胡塞尔工作的首批解读作品之一，⁴在这部作品中，胡塞尔在描述直观和理论时对眼睛隐喻的依赖被挑出来批评。最近，德里达在 1967 年出版的《声音与现象》（*Speech and Phenomena*）中批评了胡塞尔给予瞬间（*Augenblick*，即瞬间无时间性的眨眼；在这个瞬间中“理念对象的场景”向意识显现）以特权，认为这与西方在场形而上学是一种共谋。⁵1976 年，梅洛-庞蒂的追随者马克·里希尔（*Marc Richir*）认为，胡塞尔的重大错误是“在对世界的绝对概观（*survol/overview*）的位置中安置了一种绝对的观看”⁶。

1 Joseph J. Kockelmans, "What Is Phenomenology ?" in *Phenomenology: The Philosophy of Edmund Husserl and Its Interpretation*, ed. Joseph J. Kockelmans (Garden City, N.Y., 1967), p. 29.

2 Jean-François Lyotard, *La phénoménologie* (Paris, 1954), p. 12; 这是利奥塔的第一本书，写这本书时，利奥塔是一个现象学家。

3 Quentin Lauer, "On Evidence," in Kockelmans, ed., *Phenomenology*, pp. 155-156.

4 Emmanuel Levinas, *The Theory of Intuition in Husserl's Phenomenology*, trans. André Orianne (Evanston, 1973).

5 Jacques Derrida, *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison (Evanston, 1973)。德里达同样认为胡塞尔从属于在场的形而上学，这体现在他认为语音的直接性上，从而与书写区分开来。关于他批评的讨论，参看 Rudolf Bernet, "Is the Present Ever Present? Phenomenology and the Metaphysics of Presence," and Leonard Lawler, "Temporality and Spatiality: A Note to a Footnote in Jacques Derrida's *Writing and Difference*," in John Sallis, ed., *Husserl and Contemporary Thought* (Atlantic Highlands, N.J., 1983)。

6 Marc Richir, *Au-delà du renversement copernicien: La question de la phénoménologie et de son fondement* (The Hague, 1976), p. 8.

人们必须问道，那么，胡塞尔如何给予萨特和梅洛-庞蒂一种反对视觉中心主义的观点呢？其中有两个原因至关重要。首先，不论胡塞尔在本质直观这个观念中保留了怎样的视觉倾向，不管其修辞如何沉浸在视觉明晰性的隐喻中，但他彻底地破坏了笛卡尔认识论传统中观看主体和被观看对象之间的旁观性距离（spectatorial distance）。虽然他想让现象学成为一门科学，但还是很小心地避免将科学与伽利略版本的科学相提并论。因为，意识不是独立于其对象，而且，对象也不是与原初观看的意识区分开来的事物；意识总是某种事物的意识。胡塞尔采用了弗兰茨·布伦塔诺（Franz Brentano）复杂的意向性（intentionality）概念，其可以被描述为从一个主体中发出一束光束或一道光，但他的理论却认为，传统关于再现的哲学概念必须得到修改。

268

心灵并不完全远离世界；在心灵的隐喻之眼中，这个世界作为图像而在心灵再现。它也不能完全相信那种只看到一个对象的某个方面的生理体验，因为，意向对象超出任何特定的侧面或再现。即使柏格森区分了在内部绵延的直觉经验和关于外部空间的物体智性知识，但他提到所有意识在分离前原初的原始整一。胡塞尔曾发出著名的回到“事物本身”的呼吁，这意味着重新获得主客体之间的交织经验，这种经验已经在所有二元论哲学中丧失。

第二，虽然胡塞尔的早期作品旨在捍卫超验自我（transcendental ego）的概念，这可被理解为是笛卡尔“我思”（cogito）的残留版本，但他的后期作品，尤其是1936年的《欧洲科学危机与超验现象学》（*The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology*），却将重点放在前反思的生活世界（Lebenswelt）中。¹在这个作品中，日常生活的各种文化/历史（在科学认知 [episteme] 之前的意见 [doxa]）和活生生的身体都起着核心的作用。虽然大多数批评者否认在胡塞尔思想中生活世界只是简单地取代了先验自我，但是，梅洛-庞蒂尤其

1 Edmund Husserl, *The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology*, trans. D. Carr (Evanston, 1970).

能抓住这个概念，将其作为剥夺现象学中笛卡尔残留的手段。¹现在，现象学可能不仅意味着一种通过本质直观寻找纯净本质的方式；它也可能意味着探索不纯的存在，这种存在抵制被还原为凝视中的客体，不管是现象学的凝视还是别的凝视。

269

梅洛-庞蒂之所以能够以这种方式解释胡塞尔，部分原因是海德格尔的现象学中已经提出了对视觉优先性的更明确批评；而海德格尔的哲学也在1930年代进入法国的辩论中。关于法国接受海德格尔思想的复杂历史（在此时期，这种接受的一个特征是臭名昭著地将他误读为“存在主义者”和“人文主义者”）在这里无法详述。对海德格尔无数作品中的视觉主题作出一个全面描绘也不可能，而且，他的作品只出版了一部分。在转向萨特和梅洛-庞蒂对于反视觉中心主义话语的贡献之前，在这里只能突出海德格尔作品的某些中心要点。

在某种意义上，海德格尔的思想虽然迷恋于某种希腊模式，但都可以被解释为恢复希伯来对倾听上帝话语而不是看到其显现的强调。汉斯·约纳斯注意到他对基督教神学家的援引：

他恰恰将哲学传统忽略或有保留的事物带到了前台，这些事物包括以下的矛盾：召唤对抗形式，使命对抗在场，被理解对抗考察，事件对抗客体，回应对抗自足理性的骄傲，以及一般的虔诚姿态对抗主体自我肯定。最后……在“观看”得到了漫长的抬举，以及人们被客观化思想的咒语迷惑之后，“倾听”被压抑的那方面得到了人们的倾听。²

270

不管海德格尔对倾听的恢复是否真的从旧约的图像禁忌而来——保守地说，他对犹太人的普遍态度不可恭维——但他确实批评希腊思想中那些可被称为西方视觉中心主义源泉的方面。希腊艺术中的阿波罗冲动，伴随着其给予优美形式的优先性以及以视觉为中心的理论

1 关于梅洛-庞蒂使用后胡塞尔思想的研究，参看 James Schmidt, *Maurice Merleau-Ponty: Between Phenomenology and Structuralism* (London, 1985), pp.35ff.

2 Hans Jonas, *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology* (Chicago, 1982), p. 240.

(*theoria*) 概念, 是他最喜欢的攻击目标之一。¹ 他对柏拉图主义日光中心理性主义的敌意颇为明确, 正如他对具有特权的视觉所带来的主客二元论的拒绝一样。就像柏格森一样, 海德格尔惋叹自从赫拉克利特 (Heraclitus) 以来, 西方形而上学中忽视了时间性而喜欢一种基于固定目光的共时性的空间化本体论。

海德格尔对后苏格拉底希腊思想的视觉中心主义的批判也延伸到对主导西方哲学和科学的各种传统的批判。他写道, “在被转变为沉思 / 凝视的理论中存在一种明显的观看冲动——此冲动已经在希腊思想中扎根——该观看一直切分和区分着。一种不断推进的入侵类型让自身在认知中变成了规范; 其推进的动力是一系列连续相关的步骤, 不断走向能被眼睛掌握的事物”²。当理论与观察 (德语 *Betrachten*, 后者包含拉丁语 *tractare* [拖拽] 的残留痕迹) 结合在一起以进行操纵和研究时, 这时接下来的步骤出现了。因此, 基于视觉操纵的科学并非是无功利性的。

271

海德格尔将希腊惊讶的态度 (惊讶让事物保持原来的样子) 与好奇的态度 (好奇建立在渴望指导它们如何运作的欲望上) 对比起来, 他将后者与视觉的过度增长 (*hypertrophy*) 联系起来。在《存在与时间》中, 他写道: “视觉的基本状态自身是在一种存在的特定倾向中, 这

1 在《艺术作品的起源》(1935) 中, 海德格尔写道: “形式和内容是最为陈旧的概念, 似乎在其中任何的事物能够包含进去。如果形式与理性有关, 而内容与非理性有关; 如果理性被认为是逻辑的, 而非理性是非逻辑的; 如果主体—客体的关系与形式—物质的概念是一道的; 那么, 再现是一种强制性的概念机器, 没什么事物能忍受这样的机器。” Martin Heidegger, *Basic Writings*, ed., David Farrell Krell (New York, 1977), p.158.

在《科学与反思》(“*Science and Reflection*”, 1954) 中, 他写道: “‘理论’这个词来源于希腊的 *theorein*。它的名词形式是 *theoria*。这些词语的独特性是, 它们具有一个崇高和神秘的意义。*Theorein* 这个动词是两个词根 *thea* 和 *horao* 的组合。*Thea* (比较一下 *theater*, 戏剧) 是外表, 是外貌 (*aspect*), 这是事物展示自身的方式。柏拉图将这个在场事物呈现给我们的外貌称为理念 (*eidos*)。去观看这个外貌 (*eidenai*), 就是去认知 (*wissen*)。第二个在 *theorein* 中的词根是 *horao*, 其意味着: 关注地观看某些东西, 去检查, 去仔细地观察它。” Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, ed. William Lovitt (New York, 1977), p. 163。但是, 海德格尔确实承认希腊另一种对 *theoria* 的使用, 这种用法将其作为“虔诚地关注所呈现的事物的解蔽” (p.164), 但他认为当罗马人将这个词语翻译为 *contemplation* (注视) 时就已经丢失了这种含义。

2 Heidegger, “*Science and Reflection*,” p. 166. 他认为, 拉丁词语 *contemplari* 来自 *templum*, 这是一个可以从任何角度观看的地方, 而且在这个地方观看, 可以看到任何观点。

种倾向属于日常生活，这是对‘观看’的倾向。我们用‘好奇心’这个词来表示这种倾向，其特征并不仅限于看到，而且表现出倾向于一种我们在感知中与世界相遇的特定方式。”¹好奇心对惊讶的最终胜利是现代技术世界霸权的重要组成元素。²

技术对海德格尔来说是一个很需要质询的问题，因为它把主客体的距离带到了极端（这种距离随着笛卡尔而在现代哲学中获得自身地位）。技术是建立在与存在相关的模式上，海德格尔称之为“在手状态”（Vorhandenheit/presence-at-hand，即将某些事物放到面前观看）而不是“上手状态”（Zuhandenheit/readiness-to-hand，这意味着使用某种东西而不是首先将其视觉化）。海德格尔认为，即使是尼采，也与现代技术世界观合谋，这是因为他的权力意志教导和对价值的视觉主义（perspectivalist）的定义。³

272 对于海德格尔，这种倾向潜藏在柏拉图将存在作为理念（Eidos）的学说中，此倾向在他所谓的现代“世界图像时代”中充分地体现出来。这样的发展是如此的重要，以至于他认为“现代的根本事件就是将世界作为图像而征服”⁴。这是非常重要的一点，因为它促进了现代人文主义主体的诞生，该主体与其他被审视（surveyed）和操纵的世界区分开来。即使当智者普罗塔哥拉（Protagoras）宣称“人是衡量万物的尺度”时，他仍然运用一个尚不是再现性（representational）的真理概念，而不是将此观点建立在客体和心灵图像的对应关系上。只有到了现代，才让海德格尔称之为“架构”（Enframing/Ge-stell）的事物获得全面胜利，

1 Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York, 1962), p. 214。对好奇心的解放的非常不同的分析，参看 Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, trans. Robert M. Wallace (Cambridge, Mass., 1983)。

2 对他这个主题的有用的解释，参看 Harold Alderman, “Heidegger’s Critique of Science and Technology,” in *Heidegger and Modern Philosophy*, ed. Michael Murray (New Haven, 1978); 以及 Michael E. Zimmerman, *Heidegger’s Confrontation with Modernity: Technology, Politics, Art* (Bloomington, Ind., 1990)。

3 Heidegger, “The Word of Nietzsche ‘God is Dead’” (1943), in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, 他注意到“价值的本质在于它是一个视点（point-of-view）。价值意味着眼睛固定在其上的事物”（p.71）。

4 Heidegger, “The Age of the World Picture” (1938), in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, p. 134.

将世界变成一个为傲慢人类统治一切的“常备储备”。这样一种态度忘记了：“世界永远不是在我们面前能够被看到的对象。世界永远是非对象性的，只要出生与死亡、祝福与诅咒的道路将我们运载到存在中，那么我们就臣服于这样的世界。”¹

海德格尔对视觉首要性的批判是如此彻底，以至于如同上面提到的一样，许多批评者于是被引导到他对耳朵特权的强调。例如，约翰·D. 卡普托(John D. Caputo)写道：“海德格尔转向了声学 and 听觉的隐喻……眼睛的隐喻假定着距离和分离，而海德格尔不断地以听觉方式重新描述它们，这些听觉的方式强调此在属于存在。因此海德格尔经常唤起 hören (听)、Hörchen (倾听) 和 Gehören (属于) 之间的亲缘关系。”²毫无疑问，在许多方面这种说法是有效的，特别是如果我们回想起他在 1930 年代对诗歌的迷恋，尤其是荷尔德林。但这并不是故事的全部。因为，有时海德格尔也使用了自己的视觉隐喻，以唤起对主导形而上学 / 科学传统的替代，这些比喻甚至鼓励一些批评者将他置于浪漫主义关于远见性纯洁的谱系中。³

273

海德格尔受到胡塞尔的“现象学观看”的影响，⁴这意味着通向本体论的道路（即，存在的启示）是通过揭开隐藏的东西来进行的。“因为逻各斯(logos)可以让某些事物被看到，”他在《存在与时间》中写道：“因此，它可以是真的或假的。但一切都取决于避开任何以‘符合’或‘一

1 Heidegger, “The Origin of the Work of Art” (1935), in *Basic Writings*, p. 170.

2 John D. Caputo, “The Thought of Being and the Conversation of Mankind: The Case of Heidegger and Rorty,” in *Hermeneutics and Praxis*, ed. Robert Hollinger(Notre Dame, Ind., 1985), p. 255. 同样参看 David Michael Levin, *The Listening Self Personal Growth, Social Change and the Closure of Metaphysics* (London, 1989)。人们可能会添加一个词语，Gehorsam, 意为顺服。

3 例如，参看 Allan Megill, *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida* (Berkeley, 1985), p. 156. 关于海德格尔对视觉的不同态度及其积极性的强调的更扎实思考，参看 David Michael Levin, “Decline and Fall: Ocularcentrism in Heidegger’s Reading of the History of Metaphysics,” in *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley, 1993), 以及 Zimmerman, *Heidegger’s Confrontation with Modernity*, pp. 95ff., 在书中，他讨论了海德格尔如何思考荷尔德林所认为的俄狄浦斯拥有“一只眼已经太多”的观点。

4 在 1947 年的《关于人道主义的信》中，海德格尔甚至认为《存在与时间》的语言“仍旧有缺点，因为它并不能成功地保持现象学观看的重要帮助，而且不能成功地省略了关于‘科学’与‘研究’的不恰当关注”，*Basic Writings*, p. 235。

致’来解释的真理概念。”¹如果这样一种作为揭示或无蔽（*aletheia*）而不是符合的真理概念值得辩护的话，那么，一种更加吸引人的技术（*techne*）概念而不是一种与现代技术世界观相关的概念也值得辩护。海德格尔认为：“在过去的某个时代中，并不是只有技术能够配有技术（*techne*）这个名字。”“在过去，那种将真理带进光辉的外观中的揭示运作也通常被称为技术（*techne*）……诗歌将真理带进了柏拉图在《斐德罗篇》（*Phaedrus*）称之为‘最纯的光照’（*toekphanestaton*）中。”²

274 这样的一种光照发生在海德格尔称为“Lichtung”或林中空地（*forest clearing*）的地方，在这样的地方中，存在揭示了自身。海德格尔警告说：“这种自由和敞开的光，与作为形容词的‘光’没有任何共同之处，既是在语言上也是在现实意义上没有共通之处……但是，两者之间存在事实关系是可能的。光可以流入明晰性中，流进敞开中，让光明与黑暗一起游戏。但光并不是首先创造了敞开，而是预先假定了敞开。”³在这里，思考的主体并没有把他的光——好奇性的探照灯——落在沉默和不透明的物体上，而是存在允许自身呈现给此在。他抱怨说，传统哲学“确实谈论理性之光，但不关注存在的敞开。自然之光（*lumen naturale*），作为理性之光，将光只投到敞开中……没有任何的外观没有光——柏拉图已经知道这点。但任何的光和光明都需要有敞开”⁴。

这两种视觉模式的一个重要区别（一种可能被称为认识论视觉模式，而另一种可能被称为本体论视觉模式）是，前者是关于旁观性的（*spectatorial*）距离，而后者是关于嵌入性（*embeddedness*）的。大卫·迈克尔·莱文（David Michael Levin）注意到了海德格尔对认识论视觉缺点的讨论，他写道：

1 Heidegger, "Introduction to Being and Time", in *Basic Writings*, p. 80.

2 Heidegger, "The Question Concerning Technology," in *Basic Writings*, p. 315-316.

3 Heidegger, "The End of Philosophy and the Task of Thinking" (1966), *Basic Writings*, p. 384. 他补充说，这个空地也是回声、回响出现的地方。

4 *Ibid.*, p. 386.

可见的事物深深地反对我们习惯性的客观化；它不会完全放弃，不会将自己完全屈服于我们的欲望。当我们强烈地盯着（staring）某个事物练习时，关于事物是可见的最极端的证据出现了：“这是一种对纯粹的现成在手状态（present-at-hand/vorhanden）事物的盯看。在德语中，我们翻译为“再-现”（re-presentation）的词语是Vorstellung。现在，这个词表示一种在前面（vor）安放（stellen）的姿态，这个姿态对应于我们现代虚无主义世界的“正面”本体论。我认为，“再-现”隐藏的本质通过这种阐释而开始出现，而且，这就是在一个词语中出现：盯看。”¹

更为温和的视觉版本拒绝咄咄逼人地盯看对象，它依赖于对存在的原始敞开，而这个存在是先于诸种感觉的区分的。在感觉区分之后，这种视觉被海德格尔在《存在与时间》中称为的“环视”（Umsicht）视觉（即前反思的、环形 [circumspect] 的视觉）所维持着。在这里，观众位于视觉场域（visual field）之内而不是之外；他的视觉范围受到周围可看到的事物的限制。此外，他与被嵌入的语境的关系是滋养性的，而不是控制性的：“能够让某些事物得到会面首先是环视性的（circumspective）；这不仅仅是感知某个事物，或盯着某个事物。这意味着环视性的 / 慎重的（circumspective）关注。”²

大卫·迈克尔·莱文区分了“断言凝视”（assertoric gaze）和“解蔽凝视”（aletheic），提出了一种界定海德格尔两种对立视觉模式的方式。³前者是抽象的、单目的、不灵活的、静止的、僵化的、遵循自我逻辑的和排斥性的；而后者是多重的、意识到自身语境的、包容性的、水平的和富有爱心的。虽然海德格尔对前者在西方思想和实践中的权力深感遗憾，但仍然希望恢复后者的作用。他自身并不是对视觉本身抱有敌意，而只是对统治了西方形而上学数千年的视觉变体抱有敌意。

1 David Michael Levin, *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation* (New York, 1988), p. 68.

2 Heidegger, *Being and Time*, p. 176.

3 Levin, *The Opening of Vision*, p. 440.

在法国学界对他思想的接受中（这种接受的情况由于其文本在法国数量有限而变得更为复杂），海德格尔思想的两个维度并不总是得到同样的认识。虽然梅洛-庞蒂赞成所谓的“解蔽凝视”，但萨特对任何视觉拯救的观点抱有敌视。确实，如果我们正在追溯的反视觉话语确实有一种典型表达方式的话，那就是：在梅洛-庞蒂漫长而卓越的职业生涯中，他毫无妥协地、毫无留情地将“观看”（le regard）妖魔化的方式。

276 萨特对视觉中心主义的批评特别强烈，因为他将许多其他批评者所提出的抱怨合并在一个残酷、摧毁性的控诉中。他不仅声称，视觉的过度增长导致了一个有问题的认识论，促进自然性的统治，支持了空间对时间的霸权，还产生了高度令人不安的主体间性关系，并构建了一个危险而不真实的自我版本。因此，萨特对眼睛的拷问包括社会的、心理的和存在的层面，并总是以最可怕的消极方式来描述这些层面。

萨特曾经承认，“我用眼睛来思考”¹，他对海德格尔在《存在与时间》中给“眼睛”所界定的意义感到非常好奇：他热切地想参透世界的秘密，将它们暴露在自己无情的目光之下。一位评论者甚至把他称为“本世纪最多面的偷窥者”²。但是，萨特对于由视觉煽动的好奇心所带来的危险性（无论是对于凝视者还是被凝视的目标）也并非不敏感。其结果导致了个人和智力上的一种吸引与排斥、肯定与否认的辩证法，这能够与斯塔罗宾斯基所描绘的卢梭相提并论。

萨特对视觉强迫症一样的敌意——根据估计，他的作品中有超过七千次提到“看”³——是如此坚持不懈，以至于人们很容易将其视为

1 Sartre, *The War Diaries of Jean-Paul Sartre: November 1939/March 1940*, trans. Quinton Hoare (New York, 1984), p. 15 (强调为原文所加)。

2 William F. Redfern, *Paul Nizan: Committed Literature in a Compiratorial World*(Princeton, 1973), p. 214.

3 参看 Alain Buisine, *Laideurs de Sartre*(Lille, 1986), p. 103。他将这个形象归因于一个无名的美国精神分析家。

一个个人问题。正如巴塔耶对粪便学和暴力的研究也带来此类推测一样，人们用萨特的传记来阐释他对眼睛的恐惧，甚至包括他的身体特征对此的影响。而且比巴塔耶（他的职业生涯相对黯淡）更甚，萨特通过故意将自己暴露在公众的目光中从而鼓励了此类阐释。

早在 1952 年，萨特的视觉现象学已经得到勒内·赫德（René Held）²⁷⁷的精神分析解读，赫德认为，他在《存在与虚无》（随后将详细讨论此作品）中对“观看”（the look）的有名讨论，揭露了更多关于作者而不是关于表面上这个主题的信息。¹他指控，萨特对视觉互动的可怕描述表现出了极度的阉割焦虑，这是对自我与身体的分裂的自恋恐惧，以及关于被强势人物奴役的受虐幻想（masochistic fantasies）。对于赫德，萨特关于他者（Other）凝视那种让人羞愧的力量的夸张解释让人回想到关于恶魔之眼（evil eye）原始信仰背后的魔法理论。虽然赫德同意视觉的心理影响是深刻的，并引用了其他精神分析家的作品，如丹尼尔·拉加什（Daniel Lagache）来证明它，但他声称，萨特的理论并没有受到太多病理的影响。

弗朗索瓦·乔治（François George）不像赫德一样坚持一个弗洛伊德式的萨特版本，他非常不相信这个版本的萨特。1976 年，他在萨特的作品中探索了所谓的“绝对的观看”（le regard absolu）。²人们记得，这个术语是斯塔罗宾斯基在他对拉辛（Racine）的讨论中创造出来的，虽然乔治不承认这种出处。“绝对的观看”是无所不知的上帝的观看，他能够观察和判断所有人类的行为。由于乔治得益于阅读了萨特的童年回忆录，即 1964 年出版的《词语》，因此他能够辨别出在神圣之眼背后的父亲。或者，更确切地说，他能够看到在孤儿想象中过世的父亲的凝视的残余——让-巴蒂斯特·萨特（Jean-Baptiste Sartre）在萨特只有十五个月大的时候去世。他写道，一个孤儿在他缺席的父母眼睛中感到特别内疚。“这是一个关于想象性观看的问题，这个目光本

1 René Held, “Psychopathologie du regard,” *L'évolution psychiatrique* (April-June, 1952), p. 228.

2 François George, *Deux études sur Sartre* (Paris, 1976), pp. 303-339.

278 应是他父亲投在孩子上的目光,这样的目光同时也判决了他应被遗弃。”¹虽然萨特大声否认他父亲的死亡对其具有创伤性,²但对于乔治,其残留的影响是显而易见的:“这种观看总是绝对的,它从一个让人同情的、死亡的超越中散发出来,这使得任何[彼此目光的]互惠变得不可想象。”³

实际上,《词语》为那些对萨特之视觉迷恋的阐释提供了大量材料。萨特回忆说,“几年来,我能够看到头上方有一张照片,上面是一个表情坦率的小官员,他的头圆而秃,留着厚厚的胡子。当母亲结婚时,这张照片消失了。”⁴与波德莱尔不同——当他的母亲与奥迪克(Aupick)将军结婚时,他痛苦地感到被背叛——萨特对这个事件没有太在意,这时他才十岁,他对此保持沉默。确实,他的继父,一名叫芒西(Mancy)的海军工程师,在《词语》中仍然是一个模糊不清的人物。但萨特对外公查尔斯·施维策尔(Charles Schweitzer)却没有保持沉默,在父亲去世时,他和母亲曾经与外公一起生活。在这里,绝对的观看不再从他死亡父亲那里发出来,它也来自另外一个人物,萨特回忆道,“这个人物和天父如此相像,以至于他经常被认作是天父。”⁵

萨特不仅说这个留胡子的老人与上帝有明显的相似之处,他还注意到他外公自我炫耀的弱点:“照相时,他有时候上镜有时候不上镜。屋子里满是他的照片。由于没有快照,因此他已经获得了一种对摆姿势和‘活人静画’(tableaux vivants)的品味。对于他,一切都是暂停姿态、摆出一种态度、变得像石头一样静止的借口。”⁶古怪的是,相机的美杜莎式力量将介入在外公和孙子之间的关系中:“一旦他看到我们,不管我们在多远,他都会‘摆出一个姿势’,好像在顺服一个

1 George, *Deux études sur Sartre*, p. 307.

2 Sartre, *The Words*, trans. Bernard Frechtman (New York, 1964), p. 11. 在书中,他认为这给予他自由,而且没有任何的超我。他同样认为,他的父亲甚至并不是一个影子,甚至不是一个凝视。”(p.12)对这个问题的彻底分析,参看 Robert Harvey, *Search for a Father: Sartre, Paternity, and the Question of Ethics* (Ann Arbor, Mich., 1991)。

3 George, *Deux études sur Sartre*, p. 307.

4 Sartre, *The Words*, p. 12.

5 Ibid., p. 13.

6 Ibid., p. 15.

隐形的摄影师一样……看到这个信号，我会停止移动，我会向前倾，我是一个准备起跑的人，一只要从相机中弹出来的小鸟。”¹

在这里，年轻的萨特扮演了将另一个东西变成像石头一样静止的相机眼睛的角色。更多时候，他似乎觉得被这种在凝视场域中被捕捉的时刻所定义。他回忆说：“我的真相、我的性格和我的名字都在成人的手中。我已经学会了通过他们的眼睛看到自己……当他们不在场时，他们留下了目光，这些目光与光融合在一起。我会在那样的凝视中跑步和跳跃，这样的凝视保存了我作为一个模范孙子的本性。”²他被这样的经验深深地迷惑着，甚至相信他是家人坚持认为的帅气男孩。

“我拍摄过几十张照片，母亲用彩色铅笔对它们进行了修饰……我的嘴唇充满了虚伪的傲慢：我知道我的价值。”³

看起来，似乎他后来遭受到的幻灭让他终生不信任视觉幻觉，并背叛他人凝视所带来的定义。他悲伤地得出一个结论：他实际上是丑陋的，这是“我的消极原则，是摧毁了纯真小孩的生石灰”⁴。它的内涵最近在阿兰·比于齐纳（Alain Buisine）的《萨特的丑陋》（*Laideurs de Sartre*）中得到精细探索，这是关于萨特视觉迷恋最为详尽的传记。⁵这本书分为三部分：“公共哲学家”“斜视的哲学家”⁶和“盲人哲学家”，它研究了萨特思想中关于视觉主题的一系列变化。第一个部分关注的是他对观众完全透明的驱动力，这让人回想起两个世纪前卢梭寻求一种对大众的裸露症一样的开放态度。阿兰·比于齐纳引用了萨特的话：

“我试图尽可能透明，因为我认为，我们内心所有黑暗领域——这些领域对我们自己而言和对别人来说都是黑暗的——只能在试图让他人可以看清楚的过程中为了我们自己而照亮。”⁷

1 Sartre, *The Words*, P.15. 对摆姿势的内涵的分析，参看 Owens, “Posing” in *Beyond Recognition*. 他思考了拉康和巴特，但忽略了萨特。

2 Ibid., p. 52.

3 Ibid., p. 17.

4 Ibid., p. 158.

5 参看本书第 224 页脚注 3。

6 *Louche*, 同时也指看起来值得怀疑的、模棱两可的，甚至是怪异的，这是萨特最喜欢的词语之一。

7 Buisine, *Laideurs de Sartre*, p. 29.

萨特对透明性的欲望就像卢梭对透明性的欲望一样，受到了无法完全克服的障碍的阻挠。萨特自虐狂一样坦白道，“在我的精神中有一种无情的明晰性（clarity）在统治着；它是一个手术室，非常卫生、干净，没有阴影，没有黑暗的死角，没有在寒冷光线下的微生物。然而，因为隐私性（intimacy）不允许自身被完全放逐，所以在我对公众真诚坦白之中（或之外）我仍旧怀有一种不诚实的态度”¹。即使当他在努力向世界展现自己的时候，萨特作为重要的知识分子、名人，甚至机构妨碍了他的展现。比于齐纳的结论是，萨特认识到，完全的透明性这个项目本质上是无法实现的，因为，如果所有主体都彼此完全透明的话，那么，严格来说，就没有什么是可看的。事实上，萨特早期决定将自己献身给写作和文字，已经暗暗地预示了要实现这个目标。就像他在自传中所说的那样，“我是为写作而出生的。在这之前，只有多面镜子的[含糊的]游戏”²。虽然萨特抱怨，相对于他在最好斗时期所提倡的行动，纯粹的写作是非常贫瘠的，但是他从来不想回到作为一个孩子被困在满是镜子的大厅里的时光。

事实上，镜子对于萨特来说充满了危险，因为在人们将他人的看法作为真理时，镜子提醒人们这是一种错误的行为。他承认说，“镜子教会我一些我一直知道的事情：我是非常自然的。我从来没有超出过这样的性质”³。在书中的第二部分中，比于齐纳探讨了萨特的外斜视，这是在他离开家庭理想化之凝视的天堂后患上的症状。这时，观看镜子不仅可以纠正将自己等同于他人凝视的错误，而且同样可以为一个人自身身体存在的无意义性/虚无性提供证据。比于齐纳评论了萨特小说《恶心》中的场景，其中主人公罗昆丁（Roquentin）在检查自己的脸。比于齐纳指出，对于萨特，“在玻璃上观看自己很长时间，这个石化的主体有助于一个超越感官的肉体的猥亵的回归，这确实是有机体的甚至是无机体的不重要的回归，是地质体的回归，是原始性

1 引自 Buisine, *Laidieurs de Sartre*, p. 37

2 Sartre, *The Words*, p. 95.

3 *Ibid.*, p. 69.

的回归,是在脸部的倒影中涌现的水中生物的回归”¹。如同巴塔耶一样,萨特的眼睛也等同于识别胎儿或子宫的液体形象,子宫将眼睛与母亲联系起来,却是以一种让人厌恶的方式。“在萨特那里,观看自己在镜子中的形象是一种广角镜一样的沉浸(periscopic immersion)……去看自己镜中的形象就是将自己陷入深渊之处。”²

在书中的最后一部分中,比于齐纳推测了萨特在生命结束时接近失明所带来的影响。他讨论了萨特对丁托列托(Tintoretto)、提香(Titian)等画家的讨论,认为萨特对颜色的厌恶是因为这是一种只有眼睛能够体验的经验。他进一步认为,萨特对抽象绘画的鄙视,比如毕加索,是因为其缺乏触觉和重量。他得出了这样的结论:“可能从来没有艺术批评者像让-保罗·萨特那样否认和诋毁眼睛的力量。”³他的最终形象是老年萨特的形象,这时他几乎完全失明,坐在威尼斯的一家酒店中,这是视觉上最刺激的城市,他通过听收音机音乐来安慰自己。“音乐,”他写道:“具有一种把他从阉割痛苦中解脱出来的力量……最后,在音乐中,美丽和丑陋的‘美学’范畴失去了自身的相关性,它脱离肉身的超脱性,拆解了所有的同一性(identificatory)的范畴,禁止了所有的(自我)模仿的参照物。”⁴

这些关于萨特对视觉的强烈态度的心理和传记研究所具有的说服力不仅取决于精神分析解释的合理性,而且取决于萨特自身回忆的可信赖程度。《词语》的作者可能会将他后来的理论投射回童年的经历上。但是,不管它们的起源被如何理解,毫无疑问,这些结果极大地激发了这本书所讨论的话语。因为,就像巴塔耶的情况一样,原本私人的迷恋可能已经具有一大批准备好的观众,他们即将要怀疑眼睛的霸权地位。许多随后对视觉进行诋毁的作者,如拉康、福柯和伊利格瑞(Irigaray),尽管具有明显不同的理论形式,但只有当我们承认萨

282

1 Buisine, *Laideurs de Sartre*, p. 96.

2 Ibid., p. 98.

3 Ibid., p. 133.

4 Ibid., p. 162.

特的批评在他们作品中的残留时，才能理解这些作品。

这个批评的性质究竟是什么？实际上，它具有许多形式。尽管萨特受到胡塞尔现象学的深刻影响，但立即发现了超验自我这个概念的问题，因为胡塞尔以视觉的方式来解释这个概念。在萨特第一部重要作品中，即1936年所写的《自我的超验》（*Transcendence of the Ego*），他抱怨胡塞尔关于“我”的强烈概念将不透明性引入意识中。通过设置一个自我反思的自我，“人们凝聚了意识，使它变暗。这样，意识不再是一种自发性；它带有了不透明性的胚芽”¹。相反，真正的意识是纯粹透明的，它不受实证性的束缚。其他尝试用不透明的事物，如精神分析，来填补它的做法同样是有害的。²虽然后期的萨特会精化他在透明意识和外来添加进入的不透明性之间的绝对对比，但是在他作品的第一阶段中，这个对比是占据主导地位的。

然而，如果纯粹的意识被理解为透明性而不是不透明性，那么，我们怎么说萨特是纯粹地反视觉呢？难道他不只是将一个好的视觉（它能够看穿事物）与坏的视觉（它只能看到事物的不透明的表面）作对比吗？答案出现在他接下来的两个哲学作品中，其中涉及图像和想象力的问题：《想象力：一个心理学批判》（*Imagination: A Psychological Critique*, 1936）和《想象力心理学》（*The Psychology of Imagination*, 1940）。³在这里，萨特认为感觉知觉与想象力有着巨大的差异。像柏格森一样，他批评了这样的信念，即图像只是反映在意识中的外部对象之相似性。他写道：“我们将意识描绘为一个具有一些细小的相似

283

1 Sartre, *The Transcendence of the Ego: An Existentialist Theory of Consciousness*, trans. Forrest Williams and Robert Kirkpatrick (New York, 1957), pp. 41-42.

2 参看萨特如何评价精神分析在主体意识中引进了他人的视觉: *Being and Nothingness*, trans. Hazel E. Barnes (New York, 1966), p. 699.

3 Sartre, *Imagination: A Psychological Critique*, trans. Forrest Williams (Ann Arbor, Mich., 1962), 以及 *The Psychology of Imagination*, trans. Bernard Frechtman (New York, 1948)。对这些作品的有用分析，参看 Hide Ishiguro, “Imagination,” in Mary Warnock, ed., *Sartre: A Collection of Critical Essays* (Garden City, N.Y., 1971); Thomas R. Flynn, “The Role of the Image in Sartre’s Aesthetic,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33 (1975), pp. 431-442; 以及 Eugene F. Kaelin, “On Meaning in Sartre’s Aesthetic Theory,” in *Jean-Paul Sartre: Contemporary Approaches to His Philosophy*, ed. Hugh J. Silverman and Frederick A. Elliston (Pittsburgh, 1980)。

性的地方，而这些相似性就是图像。毫无疑问，这种误解是由于我们在空间中思考，并以空间的方式来思考的习惯。我们称之为：内在性（immanence）的幻觉。”¹如休谟这样的哲学家将图像与感觉材料混淆在一起，这是错误的。因为图像最好被理解为一种意向着一个客体的动作（act），这个客体既不缺席也不是不存在。在这方面，胡塞尔是比柏格森更好的导师，因为后者缺乏一种对意向性的积极理解。²

对于萨特，虽然图像可以用感知对象这样的类比来描绘，但它们本身已是不真实的。事实上，想象力正是意识的主动功能，这种意识能超越或取消知觉世界的现实。因此，它作为否定和缺失的模型而存在，并且，萨特会很快在《存在与虚无》中将其与“自为”（for-itself/le pour-soi）等同起来。对于理解他更大的论据，至关重要的是：萨特将图像从感知、视觉或其他方面区分开来，并用意向性的动作来识别它们。结果，他能够不以视觉透明性方式而是在纯粹的否定行为方式上描绘意识。虽然非知觉图像并没有告诉我们外部世界的事情，但是它们那种“非物性/虚无性”（no-thing-ness）或不可见性在萨特的阐释中与人类自由有着重要联系。简而言之，那个通过沉浸在词语中而逃离镜子游戏和承认凝视之决定性力量的萨特——他在自传中写道：“我曾经是如此具有想象力的孩子，我用我自己的想象来捍卫自己。”³——现在激进地打破了视觉和意识之间的联系，这直接挑战了视觉中心主义传统将“我”和“眼睛”等同起来的公式。

284

在《存在与虚无》中阐述这种新意识观念的全部本体论内涵之前，萨特已在《恶心》中预示出这样的观点。《恶心》是1938年出版的文学作品，这部作品将他从一个深奥的哲学家提升为一个全面的文化英雄。⁴在这部作品中，视觉主题也扮演了一个重要的角色。萨特暗暗地引用了海德格尔对“上手状态”和“在手状态”的区别，他将触觉与

1 Sartre, *The Psychology of Imagination*, p. 5.

2 Ibid., p. 85. 非常有趣的是，梅洛-庞蒂在他对此书的评论中捍卫柏格森，反对了萨特，文章发表在 *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 33 (1936), p.761。

3 Sartre, *The Words*, p. 71.

4 Sartre, *Nausea*, trans. Lloyd Alexander (New York, 1949).

视觉体验对立起来。正如阿兰·罗伯-格里耶(Alain Robbe-Grillet)在关于这部小说的文章中写道:“本书开头所记录的前三种知觉都是通过触觉而不是视觉获得的。事实上,引起启示的对象分别是海滩上的卵石、一扇门的门闩、自学者(Self-Taught Man)的手。”¹因此,萨特预示了后来对“肮脏之手”的政治辩护,反对超越争执的超脱性的、沉思性的观察者的“干净之手”²。但是,现在让这样的手显得具有优越性,是因为它们是具有揭示存在真理能力的手,而不是政治之手。

285 萨特对视觉距离之批判最显著的表现是一个有名的场景:罗昆丁了解到栗树之根无意义的物质性后遭遇到存在的恶心源泉。“即使我
看着事物,”罗昆丁沉思着,“我离梦见它们存在有几英里远:它们对于我就像是风景。我把它们拿在手里,它们成为我的工具,我预见到它们的抵抗。但所有这些都是表面上发生的”³。在触摸和嗅到黑色的树根时,他意识到自己的视觉本身是不足够的,“我并非只是看到这种黑色;视觉是一个抽象的发明,这是一种被处理过的、简化的概念,人类的很多概念之一。那种黑色就在那里,无定形的,微弱地
在场,溢出了视觉、嗅觉和味觉”⁴。

罗昆丁的启示性(epiphanous)经验让他感到:“现在什么也没有了,我的眼睛是空的,我被我的救赎迷住了。”⁵然而,视觉再次入侵,因为他注意到树枝的运动:“不超过三秒钟,我的所有希望都被扫除了。看着这些犹豫的枝条像盲人一样摸索,我无法成功地抓住这种进入存

1 Alain Robbe-Grillet, “Nature, Humanism, Tragedy” in *For a New Novel: Essays on Fiction*, trans. Richard Howard (New York, 1965), p. 65.

2 Sartre, “Dirty Hands,” in *No Exit and Three Other Plays*, trans. Lionel Abel (New York, 1949).

3 Sartre, *Nausea*, p. 171. 在这里,用手捡起东西仍旧是不足够的,因为物体仍旧在“在手状态”(Vorhandenheit)的模式中得到理解,客体只是视觉化目的的工具。

4 Ibid., p. 176. 非常有趣的是,阿兰·罗伯-格里耶(Alain Robbe-Grillet)注意到这个段落,但认为“不管怎样,视觉仍旧是我们最好的武器……最有效的操作”(“Nature, Humanism, Tragedy,” p. 74)。这个阐释告诉我们更多的是阿兰·罗伯-格里耶而不是萨特,虽然他的作品也能被看作模棱两可地支持视觉。

5 Ibid., p. 177.

在的过程。”¹即使闭上眼睛也没有帮助，因为“预先已经得知的图像浮现起来，在我闭上的眼睛中充满了存在：存在是人永远不能逃避的充满性。这是奇怪的图像。它们再现了众多的事物。它们不是真实的东西；是一些看起来像真实的事物”²。在这里，甚至想象力去现实化的力量也没有将罗昆丁从折磨中解放出来。因为，他意识到，想象力寄生于无意义事物的先验存在中，它主要是通过视觉来到我们之中的。“要去想象虚无（nothingness），”罗昆丁感叹道，“你必须首先在那里，在世界之中，睁开眼睛，到处观看；虚无只是我头脑里的一个概念，一个浮现在这种巨大性中的概念；这种‘虚无’并不在‘存在’之前出现”³。

286

对罗昆丁努力理解自己的恶心的一种解读方式认为，人类相互作用最基本的前反思层面在本质上是触觉的或内在的，因为我们盲目地闲逛于我们所沉浸的黏滑的、黏性的现实中（如在泥泞中，正如罗昆丁所在的城镇名为“Boueville”所暗示的一样，“Boue”意为“泥”，“ville”意为“城镇”）。视觉反思是一种在“在手状态”模式中的意识，这时它试图掌握这种经验，通过将这种经验变成概念性思想，找出事物的本质——在此本质中只有一种野蛮的存在（existence）。然而，这些努力未能克服世界虚无、荒谬的物性（thingness）。萨特转变了隐喻，因此能够声称这些 [概念性的] 思想不能“消化”现实；因此，存在是恶心的。

但是，另外一种解读是将罗昆丁在上述的镜中经验联系在一起，认为视觉也可以是一个能够摆脱我们会犯的错误的器官（此错误就是进行本质化的概念化过程）。因为，如果我们能够看到自己身体的丑陋或单纯的物性（thingness），那么就可以不接受他人恭维的凝视强加在我们身上的理想化形象。视觉不仅只是一种将荒谬的存在本质化的手段，而且也可以揭示出“存在”（thatness）大于“本质”（whatness）

1 Sartre, *Nausea*, p. 178.

2 Ibid., p. 180.

3 Ibid., p. 181.

的状态，而这种状态就是人类苦恼之根源。不管人们怎样理解视觉，视觉因此也不会为我们摆脱异化存在的困境提供一条出路。

到这里，萨特对视觉批判的三个主要表现已被确定。第一个是他拒绝一个不透明的超验性自我（transcendental ego）侵入纯粹而主动的意识的透明性中。第二个是他将知觉、视觉或其他感觉与去现实化的、否定性的想象力完全区分开来；在《恶心》中，想象力显得根本不是那么纯粹。第三个是视觉企图将概念和观念强加在物质世界顽固的无意义性上，这种企图是失败的；这种无意义性更能被其他感官感觉到，或者用更恰当的方法来说，它是一种在感官分化之前的原始现实。因此，视觉在作为构建主体的手段时，或者作为他称为“自为”（for-itself/le pour-soi）的事物时是不足够的。而且，视觉尝试概念化对象或“自在”（in-itself）的事物时同样是有问题的。

287 “自为”与“自在”的对立在《存在与虚无：现象本体论》（1943）中得到了最明显的发展。在该作品中，萨特提供了早期作品所缺乏的详细本体论，从而对所有这些主题进行了重新评价和充实化。此外，他还深刻且让人不安地讨论了基于凝视交流的主体间性和主体间互动。黑格尔有名的主奴辩证法被科耶夫解释为两者的互动性暴力关系，而非其他人所强调的相互承认关系；在萨特的这个讨论中，此观点被推到极致；因此，这种辩证法在视觉中得到重塑，其可怕的后果是带来了上述的心理解释。

对于萨特来说，一个遥远的主体对客观世界的统治得到了视觉霸权的协助，成为主体间性关系的模式。萨特从胡塞尔出发（胡塞尔关于人际互动的观点建立在互惠的同情心上），强调了在竞争主体之间意志的敌对争斗。¹ 萨特明确地拒绝海德格尔关于“共存”（Mit-sein/co-being）的和平观点，而赞成将冲突作为“为他人存在”（being-for-

1 关于两个思想家在这个问题上的比较，参看 Frederick A. Elliston, "Sartre and Husserl on Interpersonal Relations," in Silverman and Elliston, eds., *Jean-Paul Sartre: Contemporary Approaches to His Philosophy*.

others)的原初意义,¹他将自己的经验抬高为观看的受害者(或者说,他是抱着这样的观点进行自传性回忆的),将其变成了一种像普遍人类状况一样的事物。在解释“我们如何知道其他自我、其他内在性”这个古老的哲学问题时,萨特认为,“我将世界上的他者理解为一个可能存在(probably being)的人,这指向了‘我被他看到’(being-seen-by-him)的永久可能性,即指向了这样的一种永久可能性:看到我的主体可以被我所看到的客体所取代。‘被他者看到’的真理就是‘看到他者’。”²在这两种与他者有关的模式中总是存在一种不确定性。虽然它可以通过其他感知经验产生,如脚步声或窗帘的移动,但“最”288常见的体现观看的方式是两个眼球朝我的方向看过来”³。

当这种情况发生时,这种被观看的怪异经历完全掩盖了回应这种凝视的可能性。值得注意的是,萨特区分了“作为观看物的眼睛”和“作为观看本身的眼睛”(拉康重复了这种区分)。他写道:“并不是当眼睛看着你的时候,你可以发现其是美丽的或丑陋的,或者说你可以说出其颜色。他者的观看隐藏了其眼睛,他者似乎位于眼睛之前。”⁴萨特说,这种无能为力与知觉和想象力之间的不可通约性有关,他已经在《想象力心理学》中考察过。“这是因为,去知觉某物就是去观看;而去理解一种观看行为并不是理解在世界中‘作为客体存在的[他者的]观看’(除非这种观看并非看着我们的时候我们才可以这样做),而是意识到自己被观看。”⁵但现在,知觉被理解为一种动作,即它转化了被凝视的客体;而想象力并非不去实现自由,而是应被定义为一种将他人凝视内化的瘫痪性行为。

观看(look)与眼睛(eye)、凝视的主体与被凝视的客体之间的非互惠性实际上与权力的根本斗争有关。那些进行观看的人总是主体,而那些成为观看对象的总是变成一个客体。或者至少,客体化是观看

1 Sartre, *Being and Nothingness*, p. 525.

2 Ibid., p. 315.

3 Ibid., p. 316.

4 Ibid., pp. 316-317.

5 Ibid., p. 317.

的目的，即使它会遇到最终的障碍：那就是“自为”事物的那种构成性的虚无性。然而，当自我认同于他人的观看时，该主体的基本属性是受到威胁的。在这里，笛卡尔自我反思的我思（*cogito*）被这样一种自我所代替：这种自我是由他者的凝视所组成的——正如弗朗索瓦·乔治（François George）非常准确地说道：“他者对我的观看构成了我的所是。”（*l'Autre me voit, donc je suis.*）¹

289 自我接受了与自身纯粹透明性相矛盾的客体的不透明性，于是变成了就像胡塞尔所假定的超验自我的错误概念。萨特描述了偷窥者通过钥匙孔偷窥时被捉住到的有名小片段，如前所述，这个片段后来在杜尚的《给予》中被实现了。在被抓住之前，观看者是一个纯粹的、行动中的意识，他无自我意识地经历着一些伴随的情绪，例如嫉妒；而一旦被捉住，他就变成了别的事物：“第一，现在，我的自我为了那些自己未经反思的意识而存在……我看到我自己是因为有人看到我。”²第二，其结果因为另一种新情绪而变得复杂，这就是羞耻，羞耻的情绪“意识到，我确实是他者正在观看和判断的对象”³。羞耻可以说是萨特那种普遍威胁性凝视的超验的、情绪性的先验基础，其在他描述的“被看到的后果”中是如此无所不在。

但是，这里重要的不只是尴尬或羞辱，而是人的自由本身被他者的观看削弱。“恰恰在我的行动中，我捕捉到了他者的观看，将其理解为对我自己可能性的固化和异化……他者作为一种观看本身（的影响）仅仅就是如此：我的超验性开始超越。当然，我仍旧是我的可能性（在这些可能性的非独断的意识模式中）。但同时，观看将这些可能性变得与我相异。”⁴就像柏格森一样，萨特认为人类自由之丧失部分是视觉空间化的一部分：“他者的观看赋予了我以空间性。将自己看成被观看者就是将自身理解为一种‘空间化—被空间化’的事物。”⁵

1 George, *Deux études sur Sartre*, p. 321.

2 Sartre, *Being and Nothingness*, p. 319.

3 *Ibid.*, p. 320.

4 *Ibid.*, p. 322.

5 Sartre, *Being and Nothingness*, p. 327.

即使他补充说这也是时间化的，但他认为，强加在“自为性”上的时间是同时性（simultaneity）的时间，进而否认个人所具有的向前推进的潜力。

就我们身体的（corporeal）自我意识而言，这种凝视的阴险辩证法也发挥了作用。当身体展现在对方的凝视之下时，它成为一个堕落的客体，这是我们被看到赤身裸体时的羞耻感的原始意义。萨特认为，“穿上衣服，是隐藏一个人的客体状态（object-state）：这就是获得能在观看时没有被观看到的权利；也就是说，成为纯粹的主体。这就是为什么圣经中在原罪之后的堕落标记是，亚当和夏娃知道他们是赤裸的。”¹ 在这里也是这样，将他者让人产生羞耻的观看内化带来了一个灾难性的后果，因为身体失去了作为人类行为中介的主要功能（再次地，柏格森更早提出了这点）。相反，一个自己的身体也变成了他人观看的视觉中的对象。

290

萨特认为，对这种自我物化（self-reification）的接受已经是典型的笛卡尔问题的根源，这个问题是：人们想知道视网膜上颠倒和反转图像如何能够变成正常的视觉。这个问题假定了一种视觉的暗室版本，这是建立在试图调和“作为物体的眼睛”（其功能相当于相机镜头和屏幕）和“主体的观看经验”的错误做法上。对于萨特来说，这个错误在于：“为了理解这个世界的可见性，我们已经在考虑在可见世界中存在一只死的眼睛。因此，当意识——它〔对于笛卡尔〕是绝对的内在性——拒绝让自己被等同于这样的物体时，我们会觉得这是顺理成章的。”²

这样的哲学错误似乎可以通过放弃笛卡尔那种被质疑的二元论来得到补救，但萨特所理解的由视觉提出的社会互动非常不容易克服。一个突出的例子是，人们无法创造一个有意义的社群，他引用黑格尔术语来说（这时他也在学习现象学），这个社群就是总体化（totalization）的工程。确实，从《存在与虚无》到《辩证理性批判》（1960）——

1 Sartre, *Being and Nothingness*, p. 354.

2 Ibid., p. 374.

甚至可以说一直到他生命的最后时刻——萨特被一个问题萦绕着：如何实现关于现实的（或至少是社会世界的）总体知识，以及伴随而来的任务，即如何克服人类存在的各种异化，实现一种规范化的整体性。¹ 将认知总体化的操作和将行为总体化的操作密切相关，这是同一个硬币的两个辩证方面，尽管萨特在战后支持马克思主义之后才意识到这点。

291 正如海德格尔在对环视（Umsicht）的讨论中同样指出的，认知整体性的主要障碍是我们个人观察点的性质是被设定的，它看不到超出知识有限范围外的事物。萨特坚持认为，超越这一特殊性是不可能的，“因为我作为自我生存是建立在这个总体性的基础上，并且在某种程度上，我投入它之中”²。确实，即使是上帝的眼光也不能提供一种整体视觉。

没有意识，甚至包括上帝的意识，可以“看到下面”——也就是说，可以理解总体性的全部。因为，如果上帝是意识，他就被整合到总体性中。而且，如果根据他的性质，他是超越意识的存在（即，一个“自在”的存在，它就是自己的基础），那么总体性对他只是客体（在这种情况下，他缺乏总体性的内在分化，这种分化是主体认识自己的努力）或主体（由于上帝不是这个主体，他只能体验而不能认知它）。因此，总体而言，没有任何关于总体性的视点可以被想象；总体性没有“外部”，而且关于“下面”的含义这个问题也被剥夺了意义。³

即使在他 20 世纪五六十年代最具马克思主义的时刻，萨特也没有找到办法来克服这个悲观的结论；没有一个能够将整体性总体化，或将整体看作总体化的元主体，这样的元主体不能像黑格尔式马克思主义者卢卡奇所提出的无产阶级主体那样具有这种能力。萨

1 有学者将萨特解决这个问题的做法放在一般西方马克思主义寻求可行的总体性概念的语境中。具体请参看 Martin Jay, *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas* (Berkeley, 1984), chap. 11。

2 Sartre, *Being and Nothingness*, p. 370.

3 Ibid.

特甚至没有海德格尔对去蔽视觉的信仰，他坚决拒绝一种视觉的救赎观念。

如果在认知总体性的“宏观”层面上，视觉的救赎观念被否认了，292那么在人类关系的“微观”层面上（这样的关系是被认定的最为互动的关系：爱人之间的互动），此观点却没有被拒绝。不仅爱人之间相互温柔的一瞥（它能够用“观看” [regard] 这个词语含糊不清的意义来形容）能够克服萨特所提出的主体和客体的可怕辩证法；¹他认为，甚至欲望也总是渴望拥有对方的主体性，把他或她作为肉体而占有。即使最为表面的“我—你”（I-thou）关系——这里借用了马丁·布伯（Martin Buber）熟悉的术语——在根本上也是一种“我—它”（I-it）的互动。虽然欲望的表达往往是触觉的（来自爱抚），但也不可避免地具有视觉成分。“我被他者占有，”萨特写道，“他者的观看塑造了我赤裸的身体，使它出生，雕塑它，按照其所是生产它，用我从来没有用过的方式来观看它。他者拥有一个秘密——这就是我之所是的秘密。”²对于萨特，恋人正投入一种占有的相互进行的辩证法中，它超越了黑格尔的主—奴互动，因为“爱人首先想拥有对方的自由”³，即想要完全拥有它。

这带来了一系列的动作和对这些动作的反抗，其只能通过在凝视竞争中进行的“施虐—受虐”（sado-masochism）的方式来描述。但是，恋人通过观看拥有对方的自由而获得的任何胜利都是短暂的，因为“自为”的最终主体性不能通过客体化而被完全消除。萨特总结了这种彼此之间的欲望所遇到的挫折：

对他者观看的原始反应中，我将自身构成为一个观看。但是，如果我看着他的观看，以捍卫自己以反对他者的自由，并将其超越为

1 关于齐美尔的互惠视觉互动的观点与萨特着重观看问题的观点的有用比较，参看 Deena Weinstein and Michael Weinstein, "On the Visual Constitution of Society: The Contributions of Georg Simmel and Jean-Paul Sartre to a Sociology of the Senses," *History of European Ideas*, 5,4 (1984), pp. 349-362. 他们认为，两种立场都告诉我们视觉对社会互动的贡献方式。

2 Sartre, *Being and Nothingness*, p. 445.

3 Ibid., p. 452.

自由，那么他者的自由和观看就会一起崩溃。我看到了[作为客体的]眼睛；我看到了“在世界之中的存在”(being-in-the-midst-of-the-world)。因此，他者逃脱了我。我想要得到他的自由，占有它，或至少让他者的自由承认我的自由。但他的自由已经死了，其绝对不存在于“我将他者看作客体”的世界中，这是因为，他的特征是超越这样的世界的。¹

因此，这种观看的施虐—受虐辩证法注定了两个恋人的失败，因为不存在将人类自由与占有欲望调和的方式。为了表达他的观点，萨特援引了福克纳在《八月之光》(*Light in August*)中的段落。其中，被阉割和垂死的黑人克里斯默斯(Christmas)看着他的刽子手：“他睁大眼睛，眼睛中除了意识就什么也没有……在很长时间内，他用深不可测和难以忍受的眼光向上看着他们。”²他得出结论：“在这里，我们再一次从这种观看的行为来到了被观看中；我们仍旧没有走出这个循环。”³

萨特从来没有觉得我们可以摆脱这个循环。这在随后作品许多处提到视觉性的地方充分体现出来。他的文学作品充满了对应的体现。例如，1943年的戏剧《苍蝇》中国王埃吉斯托斯(Aegisthus)悲叹道：“我已经像他们看待我一样看待自己。我一窥他们灵魂的黑暗处，在那个深处，我看到了自己所塑造的形象。我在发抖，但是我不能将眼睛移开。全能的宙斯，我是谁？除了是他们脑海中的恐惧事物，我还是别的什么东西吗？”⁴在他1945年的小说《缓刑》(*The Reprieve*)中，同性恋者丹尼尔(Daniel)异常痛苦地认为：“他们看着我——不，甚至不是这样：它看着我。他是我观看的物体……我被观看。透明、透明、被迷住。但谁在观看？”⁵

1 Sartre, *Being and Nothingness*, p. 481.

2 Ibid., p. 496.

3 Ibid., p. 497.

4 Sartre, *The Flies*, trans. Stuart Gilbert (London, 1946), p. 71.

5 Same, *The Reprieve*, trans. Eric Sutton (New York, 1947), p. 135.

萨特的文学批评同样也常常关注视觉问题。他在1939年讨论弗朗索瓦·莫里亚克 (François Mauriac) 和自由的文章批评了全知叙述视觉的技巧, 并得出这样的结论: “没有任何具有特权的观察者。”¹ 在他1947年的《波德莱尔》中, 萨特不满意地认为, 该诗人“试图将其一生变成在别人和自己眼中的一个物体, 他想要像雕像一样站在远离伟大社会宴会的地方, 就像一些明确的和不透明的事物一样无法被吸收”²。晚至他对福楼拜大量未完成的研究中, 萨特仍然表达出对福楼拜采用的概观性 (survol, 这是假定的上帝之眼的视觉) 的无利害立场的愤怒; 他赞扬了像克尔凯郭尔等其他人物对这种视觉的有意拒绝。³

萨特的政治著作也经常写到他凝视的批评。例如, 在1948年给利奥波德·塞达尔·桑戈尔 (Léopold Sédar Senghor) 编辑的非洲文本选集所写的序言中, 他告诉法国读者:

我想让你像我一样感受被观看的感觉。因为白人已经享有三千年去观看而没有被看见的特权。这是一种纯粹和简单的观看; 他眼睛的光将照亮所有在原始黑暗中的事物。他白色的皮肤是这种视觉的另一个方面, 是一种光的凝聚。白人之白, 是因为他是一个男人, 像白天一样白, 像真理一样白, 像美德一样白, 像火炬一样照亮所有 [上帝的] 造物; 他展现了存在的本质, 它是秘密的和白色的。今天, 这些黑人已经把目光固定在我们身上, 我们的目光就被抛回到我们的眼睛中……在这种坚定和侵蚀性的目光中, 我们的一切瑕疵都无处可逃。⁴

在这里, 萨特预见后来爱德华·萨义德 (Edward Said) 在《东

1 Sartre, “M. François Mauriac et la liberté,” *Situations I* (Paris, 1947), p. 46.

2 Sartre, *Baudelaire*, trans. Martin Turnell (New York, 1950), p. 79.

3 Sartre, *The Family Idiot: Gustave Flaubert, 1821-1857*, trans. Carol Cosman (Chicago, 1981), vol. 2, chap. 11. 关于他对克尔凯郭尔拒绝“概观思想” (overview thought) 的欣赏, 参看 “Kierkegaard: The Singular Universal,” *Between Existentialism and Marxism*, trans. John Matthews (New York, 1974), pp. 154-155.

4 Sartre, *Black Orpheus*, trans. S. W. Allen (Paris, 1976), pp. 7-11.

方主义》中详细分析的那种维持帝国主义和种族主义统治的凝视权力。¹

然而，他对视觉现象学最持久和最有想象力的使用，也许出现在1952年关于作家让·热奈（Jean Genet）的出色作品中：《圣热奈：演员和殉道者》（*Saint Genet: Actor and Martyr*）。²热奈个人成长中最原始和最具决定性的时刻，可通过《存在与虚无》中的钥匙孔偷窥者来描述。当那个十岁的小男孩毫无自我意识，来到抽屉前正要将其打开时，他“忽然被当场抓住。有人进来了，正在看着他。在这样的凝视下，孩子忽然产生了自我意识。他突然从没有自我意识变成了让·热奈……一个声音公开地宣布：‘你是一个小偷’”³。虽然这个标签只是口头标签，但萨特毫无疑问地意识到什么是重要的：“他被这样的观看盯着，就像固定在软木上的蝴蝶标本一样，他完全是赤裸的，每个人都可以看他，朝他吐口水。大人的目光是一种构成性的力量，它使他转变为一种被构造的自然。”⁴

热奈不仅被别人的观看谴责为小偷，而且，他的性欲的自我形象也被视觉客体化运作所固定，这确实也是一种视觉性的侵入（penetration）：“在性上，热奈首先是一个被强奸的孩子。第一次强奸他的是他人的凝视，他人出其不意地捉住他、侵入他，将他永远变成了一个客体。”⁵最终，热奈自愿地，甚至英勇地把此类客体化结果认定为自己的身份。“他所期望的，是被动地被他者操纵，以便成为他自己眼中的一个客体。”⁶虽然他在某个层面上是一个投降者，但是，在另一个层面上，这个决定让热奈得出了和萨特《存在与虚无》一样暗淡的结论：“热奈筋疲力竭，但没有得到安抚，他凝视着这个重新

296

1 Edward W. Said, *Orientalism* (New York, 1979), pp. 239ff. 萨义德对比了共时性的本质化视觉和独特化的叙事，并且将前者与西方对东方“他者”的征用联系起来。

2 Sartre, *Saint Genet: Actor and Martyr*, trans. Bernard Frechtman (New York, 1963).

3 Ibid., p. 17.

4 Ibid., p. 49.

5 Ibid., p. 79.

6 Ibid., p. 81.

出现的美丽、宁静的外表，但它却遥不可及，他得出结论：‘爱是绝望的。’但我们现在知道，这种绝望是他所意欲的，而且他首先拒绝通过爱而获得唯一的拯救机会：互动性。”¹ 他的同性恋关系可能曾让他试图与其他男人沟通，但是根据萨特的说法，热奈认识到这种努力的失败：“他曾经走出自己，走向同伴，但遇到的只是一些表象。他现在回到自己。他独自一人在固定的光线下面，这光线从没有停止穿透他。”²

因此，热奈远远优于那些寻求远见性（visionary）拯救的超现实主义。 “布勒东希望，如果不是‘看’到超现实的事物，至少要与它结合为整体，在其中，视觉和存在（being）融为一体。热奈知道，原则上他无法享受到这种快感……高尚和卑微都不再被看作是矛盾的，而最巨大的邪恶同时是最伟大的善良……布勒东的那种超现实性因此被热奈看作是无法接近的，并且是存在的实质性逆转，它成了热奈眼中的圣洁性。”³

虽然萨特并没有被邪恶的圣洁性所诱惑，却清楚地认为热奈试图通过词语，通过进行同样的文学想象（萨特年轻时也通过这样的方式来进行纾解）来解决存在的困境。“迷人的词重复着，同时也在抹除自身原初的危机：它也当面攻击他，揭示一个他者的存在，这就是观看着热奈的凝视；但这个他者是仁慈的，因为这是作为他者的我，他就是热奈自己。”⁴ 重要的是，热奈所写的诗歌与传统对形式美的神化无关：“堕落、空洞、未知的夜晚：这不是一种闪烁着光辉的可见图像的阿波罗诗歌……在热奈那里，意象很少是视觉性的；它仍然是词语中的一道秘密裂缝。”⁵ 对于萨特，“热奈的艺术目标不在于——永

297

1 Sartre, *Saint Genet*, p. 114. 可假定，萨特并不认真地对待通过这样的互惠性来达到此类救赎。

2 Ibid., p. 137.

3 Ibid., p. 244. 人们不难留意到巴塔耶和热奈之间的平行，正如萨特在这里描述的一样。事实上，在数页后，萨特会说：“我拒绝不管在任何地方显现的圣洁性，不管是在经典化的圣人中还是热奈中，而且我甚至在世俗性的伪装下闻出了在巴塔耶、纪德（Gide）和茹昂多（Jouhandeau）的圣洁性。”

4 Ibid., p. 298.

5 Sartre, *Saint Genet*, pp. 298-300.

远不会在于——让我们可以看到某些事物……其放大事物之尝试的公开目标是要消灭真实，分解视觉”¹。因此，他与布勒东相反，后者试图用词语来给我们一个关于“词语”的启示性视觉；相反，热奈则用语言来取消现实，否认任何更高的现实能被揭示的可能性。“热奈没有诗人的直觉。超现实主义者充满了他的意象……热奈的诗从他身上逃到他者的意识中，他盲目地写着诗歌，在黑暗中写作。它们比亨利·托马斯(Henri Thomas)的诗歌更应该被称为‘盲人的作品’。”²

“盲人的作品”可能也是萨特自己对凝视的无情批判的座右铭。然而，并不是所有法国现象学家都像他一样冷酷无情地敌视视觉，即使他们同意他对声名狼藉的笛卡尔透视主义视觉制度的否定。矛盾的是，萨特在“自为”和“自在”之间的根本区分，以及他在感知和想象之间的截然对立，也可以被攻击为受到笛卡尔二元论的某些影响。相反，海德格尔在主客体分裂之前的存在观念，以及他对一个比萨特的无限冲突更彻底的社会共在(Mitsein)的信仰现在已经被提到议题上。这些观点能够与更加温和的视觉观点，而不是萨特充满幻觉镜子的剧场和让人受伤的凝视性冲突的视觉观点相调和吗？一个新的视觉本体论可以替代有害的旁观性(spectatorial)认识论(这是所有现象学家都觉得非常迷人的事情)吗？莫里斯·梅洛-庞蒂的作品一次次地寻找这些问题的答案。事实上，如果人们需要以严肃的哲学方式考察法国反视觉中心主义话语的势头，那么，最好的地点是梅洛-庞蒂对所谓的“视觉的疯狂”的出色讨论。³

梅洛-庞蒂缺乏萨特对忏悔性的自我透明度的强制性需要，因此

1 Sartre, *Saint Genet*, p. 440.

2 Ibid., p. 514. 托马斯出生于1912年，是法国诗人和小说家，1941年出版了《盲人的作品》(*Travaux d'aveugle*)。

3 Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingis (Evanston, Ill., 1968), p. 75.

他没有留下和《词语》相当的自传性反思。¹ 梅洛-庞蒂在第一次世界大战期间丧父, 其时他才六岁, 但他似乎有一个相对安全和幸福的童年, 没有年轻萨特所明显承受的由视觉导致的屈辱。² 如果他个人成为受害者和被他者凝视而产生的客体化的感觉没有萨特那么强烈, 那么顺理成章的是, 他的作品对于视觉的本体论和社会影响的分析并不那么悲观。事实上, 梅洛-庞蒂对视觉的沉思每一点都像萨特这样着迷和永不停息, 但所得出的结论似乎与他的朋友完全相反。因此, 他的现象学版本可以被称为一种试图重新在一个坚固的新基础上(而不是被否定的笛卡尔透视主义传统的基础上)确立视觉高贵性的英雄举动。

然而, 即使在他的作品中, 人们也可以表明, 困扰着否定视觉中心主义的其他 20 世纪法国批评者的怀疑和疑惑最终也浮出水面。虽然在这本书中考察的许多后来加入这个话语的作者明确地谴责他过于希望拯救视觉的举动, 但是, 这些批评者的疑虑所预示的东西也能够在他的作品中被觉察出来。因此, 梅洛-庞蒂在这个叙事中占有举足轻重的地位。他写到了统治性的视觉制度的崩溃, 试图捍卫另一种视觉哲学, 后者具有有益的社会影响。但是, 他的项目由于他五十三岁时过早去世而终止, 并没有满意地完成。他随后的一代普遍地将其看作一种失败, 这说明在他 1961 年离开学术领域时反视觉话语所积累的强大力量。

299

梅洛-庞蒂对普遍的感知(特别是视觉)的迷恋在职业生涯开始时就显而易见, 这甚至在胡塞尔对他的思想产生影响之前。1933 年, 他提出了一篇论文的方案, 题为《关于知觉的本质》(“On the Nature of Perception”), 他不同意布朗希维克(Brunschvicg)的观点, 即感觉知觉的世界最终可以被还原为智力关系和科学知识。³ 在这里, 他

1 对梅洛-庞蒂早期的最详尽生平记载, 参看 Theodore F. Geraets, *Vers une nouvelle philosophie transcendantale. La genèse de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty jusqu'à la Phénoménologie de la perception* (The Hague, 1971)。同样参看 Barry Cooper, *Merleau-Ponty and Marxism: From Terror to Reform* (Toronto, 1979) 和 Schmidt, *Maurice Merleau-Ponty*。

2 萨特声称梅洛-庞蒂的童年是快乐的。参看 “Merleau-Ponty,” *Situations*, trans. Benita Eisler (New York, 1965), p. 296。

3 对此的讨论, 参看 Geraets, pp. 9-10。

的主要理论灵感来自格式塔心理学，它刚刚由阿伦·古尔维奇（Aron Gurwitsch）和英美哲学的“现实主义”而不是由现象学引入法国，虽然此后不久他如此具有决定性地被现象学吸引。这一事件发生在 1936 年他读到胡塞尔《欧洲科学危机与超验现象学》后，他狂热地读完胡塞尔其他的出版作品，并在比利时鲁汶的新建档案中寻找胡塞尔未发表的手稿。大约在同一时间，他熟悉了海德格尔版本的现象学，这对于他对视觉的反思，以及在未来几十年的思考带来了持续的重大影响。

300 虽然梅洛-庞蒂的理论关注在整个职业生涯中仍然具有顽强的一致性，这验证了萨特对他的评价：“他总是在同一个地方深掘”¹，但是，他的理论发展一般分为两个主要阶段。²在第一个阶段中，最显著的成就是 1942 年出版的《行为的结构》（*The Structure of Behavior*）和三年后出版的《知觉现象学》（*Phenomenology of Perception*），后者表达了他对建立在知觉上的后笛卡尔哲学可能性的最乐观希望。³在一个间歇期——在此期间他主要的工作是对历史、马克思主义和当代政治的思考⁴——之后，梅洛-庞蒂回到了之前对哲学的关注。在 1960 年发表在《符号》（*Signs*）上的几篇文章，1961 年的《眼睛与心灵》（*The Eye and the Mind*），以及死后出版的未完成手稿《可见的与不可见的》（*The Visible and the Invisible*）中，他深化了他在 20 世纪三四十年代所处理的问题。⁵

1952 年，在一篇为当选法兰西院士提名候选人所写的报告中，梅洛-

1 Sartre, “Merleau-Ponty,” p. 322.

2 如果人们考察梅洛-庞蒂的漫长政治历程，可能得出其他的分期，但这里的唯一标准是他对知觉的态度。

3 Merleau-Ponty, *The Structure of Behavior*, trans. Alden L. Fisher (Boston, 1963); *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London, 1962)。之前讨论过的文章“Cézanne’s Doubt”也来自这个阶段，它最初发表在 1945 年。

4 这些努力得出的最重要作品是 *Humanism and Terror*, trans. J. O’Neill (Boston, 1969); *Sense and Non-Sense*, trans. H. L. Dreyfus and P. A. Dreyfus (Evanston, 1964); 和 *The Adventures of the Dialectic*, trans. J. Bien (Evanston, 1973)。

5 Merleau-Ponty, *Signs*, trans. Richard C. McCleary (Evanston, 1964); “The Eye and the Mind,” in *The Primacy of Perception*, trans. James M. Edie (Evanston, 1964); *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingis (Evanston, 1968)。

庞蒂用以下几个方式区分了自己的理论发展阶段：“我的前两部作品旨在恢复知觉的世界。我正在准备的作品的目的是展示：与他人的交流，以及思想，是如何运用和超越知觉领域的（此种知觉首先将我们推向真理）。”¹他承认，单纯只是对知觉进行修复不会提供一条进入“真理”的道路。人们必须要问，这个观点在多大程度上微妙地远离了人们所认为的另外一种观点，即视觉高贵性能够在笛卡尔主义崩溃之后得到更新？他对主体间性交流的兴趣以及他所谓的“世界的散文”²对于他之前对知觉的推崇有什么影响？他对精神分析主题和语言主题——我们

301

知道，这些主题在他死后在法国变得更加流行——的吸收对于他不再那么坚信知觉现象学可以作为一种新本体论的坚固根基有多重要？简而言之，他思想中从来没有解决的含糊性与他的明显意图相矛盾吗？并且，这些含糊性是否无意中有助于视觉中心主义危机的延续？

梅洛-庞蒂在战争期间出版的《行为的结构》是最初对知觉之谜的持续研究结果。这部作品在1938年已经完成，当时他还只是断断续续地进入胡塞尔和海德格尔的哲学世界。这部作品主要是在实验心理学的话语世界中写成的，他对心灵探索的科学方法恰恰是现象学家所抛弃的“心理学主义”（psychologism）。梅洛-庞蒂没有采取现象学家的敌意，而是试图借鉴当代心理研究的洞见，同时批评其无反思性的和简化的还原主义的本体论假设。

梅洛-庞蒂仔细研究了诸如巴甫洛夫的条件反射学说和原子的行为学，他认为，最有希望的方法是格式塔学派的沃尔夫冈·苛勒（Wolfgang Kohler）、马克斯·韦特海默（Max Wertheimer）、阿德马尔·格奥尔布（Adhémar Gelb）、库尔特·戈德斯坦（Kurt Goldstein）以及科特·考夫卡（Kurt Koffka）的方法。他们强调知觉的结构性组成部分和反思行为的结构因素，这意味着他们对思想主动运作方式的敏感，而不被诸如新康德主义这样的超验哲学所假定的知性范畴束缚。知觉

1 Merleau-Ponty, "A Unpublished Text by Merleau-Ponty: A Prospectus of His Work," in *The Primacy of Perception*, p. 3.

2 这是没有完成的作品推测题目，其片段出版于1969年。

302 的单向的因果解释（这种解释导致了感官主义的认识论，包括精神分析¹）同样被超越了，因为格式塔学派赞成感觉经验循环的、互动的性质。正如格式塔学派所表明的那样，形象（figure）需要基础，反之亦然。因此，人类视网膜不仅仅是一个被动的屏幕，只是记录从外部而来的印象。事实上，无论要研究的对象是什么，不管是无生命的物质世界、生物的秩序还是人类象征交换的领域，关系性的结构主义是最合适的方法。

此外，梅洛-庞蒂坚持认为，知觉的结构层面完全与我们在世界上所看到的意义相符。与后来 1960 年代的结构主义者不同，他认为，至少在人类秩序中，形式结构和主观意义是相互交织的，而不是彼此相对的。因为（在这点上，胡塞尔的影响是显而易见的），结构化（structuration）的行为是一种意向性的现象。他坚持认为：“自然的‘事物’、有机体、他人的行为和我自己的行为都只是根据它们自身的意义而存在。”然后他补充道：“这些在它们身上出现的意义还不是一个康德式的对象；构成这些意义的意向性生命（intentional life）还不是一种再现；而且让人能够理解它们的‘理解能力’还不是一种知性概念（intellection）。”²在所有这些将现象概念化的方式以及我们与这些现象的关系之前，是一种意指（signification）的原始秩序，这种秩序将超验哲学和感官主义哲学所撕裂的事物重新捆绑在一起。

格式塔心理学对于达到这样的理解是有用的，但它并没有走得太远，因为它拒绝梅洛-庞蒂所谓的“外部观众”（the outside spectator）³的现实主义认识论，这样的外部观众认为他所看到的结构是完全独立于他的构成性力量的。事实上，正如柏格森所意识到的那样，知觉是主动的，而不是再现性的，尽管他错误地将这种行为局限在活

1 根据梅洛-庞蒂，弗洛伊德由于使用能量而不是结构的隐喻而犯下了采取单向度的因果范畴的罪行。参看 *The Structure of Behavior*, p. 220.

2 *Ibid.*, p. 224.

3 Merleau-Ponty, *The Structure of Behavior*, p. 162.

力 (vitality) 的领域内。¹ “生命” 是一个不足以捕捉 “意指秩序” 的丰富内涵的范畴；人类嵌入在这种秩序中，而且这种秩序在构成感知经验时发挥着核心的作用。

在对经验的解释中，梅洛-庞蒂得出了几个关于其视觉组成部分的迷人结论。《行为的结构》首先解释对光的科学理解（他所谓的“真正的光”；中世纪思想家称之为流明）和在天真意识中对光的质性经验（他称这种光为“现象的光”；中世纪思想家称之为勒克斯）之间的区别。梅洛-庞蒂并不接受在两者之间的根本分裂，而是认为，非科学知觉的格式塔性质意味着它们之间存在一种连续性。因此，科学是从自然的知觉中产生出来的，而不是自然知觉的对立面或对其的更正。正如他在不久后所说的那样，“被知觉到的世界总是预设着所有理性、所有价值观和所有生存的基础。这个论点并不会破坏理性或绝对性。它只是试图把它们带回到地面”²。因此，两种光的概念之间看似不一致并不意味着视觉是自相矛盾的，甚至在某种意义上说是“非理性的”，而是说主观的视觉体验及其科学的重新描述最终是同样的意指秩序的一部分。

第二，梅洛-庞蒂讨论了所有观看不可避免的视觉主义 (perspectivalist) 维度的含义。他既反对超验主义者（他们担心对此的承认将意味着认知的相对主义），也反对尼采主义者（他们也得出了相同的“相对主义”的结论，但是对此表示欢迎），他追随胡塞尔的观点，认为多样的侧显 (profile/Abschattungen) 表明了世界上真实“事物”的存在超越了它的所有外表。他认为：“视觉 (perspective) 对我来说并不是一种主观的变形。相反，它们将要成为这些事物的属性之一，也许是其基本的属性。正是由于这一点，所感知到的事物本身具有一种隐藏和不可穷尽的丰富性，因此它是一种‘物’。”³ 非超验性的视

1 Merleau-Ponty, *The Structure of Behavior*, pp. 164-165. 关于两个思想家对知觉态度的对比，参看 Augustin Fressin, *La perception chez Bergson et chez Merleau-Ponty* (Paris, 1967)。

2 Merleau-Ponty, “The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences,” *The Primacy of Perception*, p. 13. 这个文本写于 1946 年，在《知觉现象学》出版后不久。

3 Merleau-Ponty, “The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences,” p. 186.

304 觉主义不是将人类隔离在一个小小的照相机暗箱中，而是将人类与客观世界重新聚集在一起。“视觉主义不是在知觉中引入一种主观性的协同因素，而是相反，它确知知觉能够与一个世界交流，这个世界比我们所知的更加丰富，也就是说，与一个真实的世界交流。”¹

第三，梅洛-庞蒂直接挑战了笛卡尔关于视觉的概念，（就像他随后的几次考察一样）批判性地考察《屈光学》。他总结道：笛卡尔是正确的，他放弃了“意向性物种”（intentional species）从物体通过空气飞到眼睛的中世纪观念以及附随的与之相似的视觉理论。因为，如果这样的实体存在，那么，知觉不同的视觉侧显（profile）将是不可能的。但是，笛卡尔仍然太受现实主义范式的影响，这种范式将视觉转化为一种关于世界的视觉，而不是世界中的视觉。他吃力地解释视网膜上的反转和倒转的图像是如何在心灵中以某种方式转化一个统一图像，这导致他绝望地依靠于“松果体”这个权宜之计，所有这些都证明他无法离开关于视觉的陈旧的旁观性（spectatorial）概念。梅洛-庞蒂指控，即使在今天，同样的假设仍旧萦绕着所谓的实验心理学的“联合区域”（association zone），这个区域在功能上是松果体的等价物。²

笛卡尔对意向性物种的批评也错误地给予了“我思”（cogito）太多建设性的作用，强调其将自然几何投影到所观察到的世界的的能力。笛卡尔曾有名地声称，能够真正观看的并不是眼睛而是灵魂。梅洛-庞蒂打趣地借用了笛卡尔这个说法，以自己的方式重新诠释了精神的（spiritual）范畴，将其与其他事物相对起来：“正是灵魂（soul）而不是大脑在观看；正是通过被感知的世界及其适当的结构，人们才可以解释在每个特定情况中分配给视觉场域某个点的空间价值。”³“灵魂”（soul）没有看到知性的本质，而是看到拥有存在的或真实的在场的事物。他指控道：“我思以及我思的统一揭示了意识的普遍性；在这种我思的统一中，即使知觉本身似乎也必然被包含在内。但是，这种观

305

1 Merleau-Ponty, "The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences," p. 186.

2 Ibid., p. 192.

3 Merleau-Ponty, "The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences," pp. 192-193.

点只是狭义上的思想普遍性，因为它解释了观看的思想，但是，视觉的现实和存在知识的组合体仍旧在这种解释之外。”¹

如果笛卡尔对视觉的解释因为没有注意到视野中物体的存在性在场而被认为是有缺陷的，那么，萨特同一时代发展出来的明确的存在主义方案又如何呢？尽管上面所描述的全面阐述这时仍旧在萨特的构思过程中，但梅洛-庞蒂已经遇到萨特早期作品对他观点之意义的无数怀疑。尽管他和萨特一样厌恶胡塞尔的超验自我，但赞成胡塞尔对“活生生的身体”（lived body）的强调，而且，梅洛-庞蒂在两个基本问题上远离了他的朋友萨特，预示着他对超现实主义的批评。²

首先，萨特不公平地将去现实化的想象力与知觉观察的世俗世界相比较，而梅洛-庞蒂拒绝将两个领域在概念上严格区分开来。正如他随后对同一主题的讨论所指出的那样，萨特在他对幻想的讨论中承认了这两者的混淆，因此“必然地表明了存在着一种在明确地区分知觉和想象之前的可能情景，虽然这种区分[萨特]一开始就已经提出来了”³。梅洛-庞蒂含蓄地指出，认知不仅与科学和理性的智慧交织在一起，也与艺术想象力交织在一起。正如我们之前在他关于塞尚的文章中指出的那样，对于梅洛-庞蒂，伟大的艺术家并没有否定知觉；他们更新了知觉，其方式是通过让我们在想象力和感受、表达和模仿分裂之前回到这种原始的体验上。

306

1 Merleau-Ponty, "The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences," p. 197.

2 超现实主义将物体从人类的使用价值的语境中脱离开来，以解放它们的“奇妙”的潜力。关于这点，梅洛-庞蒂写道：“在成年人中，普通现实是人类的现实，当带着人类标记的功能性物体——一个手套、一只鞋子——被放置在自然对象之中，并且第一次作为事物（thing）来思考时，或者当街上的事件——人群的聚集、一个事故——通过窗格被看到（这时紧密的窗户过滤了其声音），并被带到纯粹的景象中被赋予了一种永恒性时，我们获得了正在进入另一个世界、进入一种超现实中的印象，因为，把我们将与人类世界相结合的参与性第一次被打断了，因为一种自然的自在（in itself/en soi）被允许彻底地显示出来。”（p.167）

然而，在《可见的与不可见的》中，他赞同地引用了马克斯·恩斯特的一段话，声称“画家的作用是限定和展现从他心中看到的作品自身”（p.208）。这里，超现实主义并不认为是好像观察一个景观一样具有主动性，而是愿意暂停活跃的主体，以便让视觉（好像自动书写的诗人的语言一样）去“观看”画家。

3 Merleau-Ponty, "Phenomenology and the Sciences of Man," in *The Primacy of Perception*, p. 74. 他在《可见的与不可见的》的第39页和266页中提出了相同的观点。

如果说，梅洛-庞蒂抵制萨特对感知与想象力进行区分，那么，他也微妙远离了萨特的二元本体论所不可避免地导致的非互惠性社会关系。他比他的朋友萨特更加忠实于黑格尔关于承认（recognition）的辩证法和海德格尔对共在的分析，强调通过彼此分享的意指（shared signification）进行交流的潜力，这在知觉的前反思的层面上是明显的。

另一个人的行为在意指某种思维方式之前已经表达出某种存在的方式。当这种行为是指向我的时候，例如在对话中可能发生的那样，并且捉住了我的想法，因为我要想着如何回应这些说话……这时，我被拉进了一种共同存在（coexistence）中，在其中，我并不是唯一的组成部分。而且这种共同存在建立了社会性质的现象，正如知觉经验建立了物理自然的现象一样。¹

因此，主体间性关系并不由一种客体化凝视的决定来构成；确实，它们不能被单纯还原到它们的视觉构成元素中。而且，知觉也不能作为一个整体。在靠近文本结尾的一个有说服力的脚注中，梅洛-庞蒂思考了海德格尔所认为的我们在视觉之前具有一种对“世界”原始的知觉。他保留了对这个观点的全面内涵的判断，但是，他认为“可以肯定的是，被观察到的事物并不限于我的眼睛所看到的事物。而当我坐在桌子边时，我身后的空间被关上了，不仅在观念上，而且在现实中”²。换句话说，视觉必须与其他感觉相结合，才能让我们“理解”（make sense）我们对世界的经验。³

如果《行为的结构》集中尝试用实验心理学和某些哲学去概念化感知经验，那么，梅洛-庞蒂的下一部作品直接地转向了经验自身。这本《知觉现象学》（*Phenomenology of Perception*）比前一本更厚，写得更艰辛、更晦涩——因此这本书也许努力模仿知觉的含糊性而不是

1 Merleau-Ponty, *The Structure of Behavior*, p. 222.

2 Ibid., p. 249.

3 在法语中 sense (sens) 的多种含义中包括方向的一义，它非常符合梅洛-庞蒂对意向性的强调。随后对这个词语多种意义的讨论，参看 Jacques Rollande de Renéville, *Itinéraire au sens* (Paris, 1982)。

用范畴性的区别来掌握它们。这本书已经产生了一个小型的阐释产业，激发了对其进行解释的独立著作。¹ 这里不能重复《知觉现象学》的复杂结论；相反，这里只强调某些突出的要点。

梅洛-庞蒂一开始提出，他不只是提供“被知觉到的世界的清单”²，进而系统地批评了关于知觉的经典偏见。他将这些偏见分为两个名为“经验主义”（empiricist）和“知性论”（intellectualist）的阵营。第一个阵营假设感觉完全由刺激的影响产生，这些刺激完全来自外部感觉中枢被动接受装置。因此，这将视觉还原到观察的传统中。第二个阵营提出了一种绝对的主体性，这种主体性构成了完全从主体自身内在性所感知的世界。在这里，思辨——在这种思辨中主体只看到自己的镜中形象——占据着主导地位。

308

对于梅洛-庞蒂来说，这两个传统在忽视知觉自身的实际现象的因素时犯下了错误：经验主义的错误是因为它把这个主体变成了世界中的一个客体，就像所有的其他物体一样；知性论者的错误是因为其使认知的主体变得全能，从而将知觉变成只是思想的功能，是判断的一种效果。在这两种情况中，这个世界被解释为由一个脱离了身体的心灵从远处所观察到的景观。相反，人们有必要在身体被构成为一个客体之前，在我思作为一个理性主体之前，去深入探索知觉的经验。虽然他自己的哲学方法不可避免地是反思性的，但梅洛-庞蒂试图探索他所谓的“在世界之中”（being in the world）的前反思的现象领域。³ 他利用知觉障碍的心理考察结果来做到这一点，这种考察揭示了被压抑了的“正常”知觉的假设。然后，他们通过现象学的描述来解释这

1 Monika M. Langer, *Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception: A Guide and Commentary* (London, 1989)。其他有用的研究如下 Gary Brent Madison, *The Phenomenology of Merleau-Ponty: A Search for the Limits of Consciousness* (Athens, Ohio, 1981); Remy C. Kwant, *The Phenomenological Philosophy of Merleau-Ponty* (Pittsburgh, 1963); Garth Gillan, ed., *The Horizon of the Flesh: Critical Perspectives on the Thought of Merleau-Ponty* (Carbondale, Ill., 1973); Samuel B. Mallin, *Merleau-Ponty's Philosophy* (New Haven, 1979); Albert Rabil, Jr., *Merleau-Ponty: Existentialist of the Social World* (New York, 1967); 以及 Schmidt, *Maurice Merleau-Ponty: Between Phenomenology and Structuralism*。

2 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p. 25.

3 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p. xiii.

些异常；但是，这些描述明确地摒弃了胡塞尔逃离不完美的生活世界而走向一个更纯粹的明晰本质（eidetic essences）世界的目标。

如果梅洛-庞蒂拒绝了我们所谓的观察和思辨的视觉传统，那么我们是否可以说，他采用了第三种替代的方式，即同一时期的超现实主义者在某种情绪驱动下试图复兴的启示性光照（revelatory illumination）？如果预言者的目标被理解为达到完美的透明性，并且与神圣之光或充满洞察能力的纯洁性融为一体，那么明显的是，由于梅洛-庞蒂对视觉体验无休止的含糊性的推崇，因此他并不属于他们的阵营。他与某些解释相反，¹从来没有寻求一种神秘的统一：在
309 其中，所有的阴影都被超越世间的一道光辉所溶解。虽然他可能想要拯救知觉的首要性，并且阐明一种在感官分化之前的原始感觉中枢（sensorium），但从来不相信在完美和解的神秘意义上，知觉是一个具有拯救性的领域。

尽管如此，在梅洛-庞蒂那里，人们看到某些远见性（visionary）传统的残留物，这在他后来的作品中更明显。第一，他坚持把观看者和被观看的世界融合在一起，这意味着对这个主体的出窍一样的去中心化，并且承认无论知觉是如何地积极，它也意味着强大的自我需要顺服，因此，这也意味着主体愿意让事情顺其自然，这让人不禁将其与埃克哈特大师（Meister Eckhart）的观点进行比较。²第二，在梅洛-庞蒂的作品中，主体与可见世界的接触并没有像萨特那样产生恶心，

1 例如，参看 Eugenio Donato, "Language, Vision and Phenomenology: Merleau-Ponty as a Test Case," *Modern Language Notes*, 85, 6 (December, 1970), 他认为，对于梅洛-庞蒂，“视觉是主体与客体，自我与他者没有分化的统一体中的一部分，而话语的世界是其中的矛盾之一”（p. 804）。克劳德·勒福特（Claude Lefort）正确地指出，相反，“他从来没有推崇过直觉、一致性或与事物的融合，因为，这将会压抑质问，并且会否定了语言。一致性的哲学（如反思哲学），存在的直觉（如概观 [survol] 的直觉）在其眼中只是两种实证主义的形式，两种无法认知我们在世界中的内在性的方式”。*Sur une colonne absente: Écrits autour de Merleau-Ponty* (Paris, 1978), p. 26。

2 Michel de Certeau, "The Madness of Vision," *Enclitic*, 7, 1 (Spring, 1983), p. 28。他认为，这种关系是通过海德格尔的 *Gelassenheit*（泰然任之）建立起来的。《眼睛与心灵》中的文字说明了这种阐释的正确性：“从属于视觉的思想根据一个项目和一个法则来运行，它自身并没有法则。它自身并不拥有自己的前提；它全然不是一种在场的和现实的思想；在它的中心有一种被动性的神秘。”（p. 175）

反而是一种惊讶的感觉。他从来没有完全抛弃早年的天主教训练，¹他对眼睛能够看到上帝创造的、道成肉身的存在的丰富性感到狂喜。

总的来说，在《知觉现象学》中，人们很难找到什么证据来认定梅洛-庞蒂在恢复知觉时体现了一种明确的远见性观点。这本书漫长的导论部分专门被用于拆解经典的偏见，之后它开始详细从生理、心理、性和表达模式等方面考察活生生的身体。这本书的第二部分探讨了被感知世界，重点关注了感觉、空间、自然世界和人类世界。最后一部分讨论了“自为存在”（being-for-itself）和“在世界中存在”（being-in-the-world），特别讨论了我思、时间性和人的自由的问题。

310

在许多方面，他的论点加深了其在《行为的结构》中已经得出的结论。例如，他经常强调感觉的叠瓦（imbrication），每一种感觉创造了自己感知到的世界，同时也为整合性的经验世界作出贡献。与巴塔耶不同，他拒绝贬低视觉并将其与所谓的更低级的人类功能联系起来，但他确实试图推平传统的感觉等级结构，并质疑将视觉抬至高于其他感觉的地位的做法。特别是，触摸的作用需要得到强调，梅洛-庞蒂甚至声称在我们对颜色的知觉（对颜色的知觉取决于在世界中物体带纹理的表面投下的光）中触觉也发挥了作用。²

认识到存在着一种与世界原始的、前反思的知觉关系，有助于解决一个古老的疑问：这是莫利纽兹给洛克的著名的信中提出的关于重获光明的盲人的意义。经验主义的解决方案（认为每一种感觉是完全不同的）和知性论的解决方案（认为在感觉经验之前存在一种先验的空间知识）都是不足够的，因为它们没有在“感觉的分化”之前，以及在“感觉于反思性思想层面上重新进行组合”之前，考察身体中感官交错（intersensory）经验的那个首要层面。相反，梅洛-庞蒂声称，这种统一就像将双目视觉融合成单目视觉一样，是在心灵与物质区别开来之前，以一种身体性的意向性产生的。他说，“感觉彼此相互翻

1 关于他与宗教复杂而含糊的关系的讨论，参看 Rabil, *Merleau-Ponty: Existentialist of the Social World*, chap. 9.

2 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, pp. 209ff.

译而不需要任何翻译中介，而且在没有任何概念的干预下也能够相互理解。”¹

311 由于意向的组成部分在知觉中的重要性，梅洛-庞蒂应和了柏格森，强调了时间性是知觉的构成要素之一。活生生的身体不能被还原为一个从外部观察到的静止形象（image）。因此，芝诺的那些悖论——至少是那些应用于人类运动的悖论——是建立在将运动错误地还原为连续性的静止状态（就像连贯动作摄影 [chronophotography] 中一帧帧静态动作）的知识判断之上的。² 虽然梅洛-庞蒂并不像柏格森一样对电影抱着不信任的态度，但他同意“我们现实能够知觉到的活生生的视觉不是几何的或摄影的视觉”³。因此，在《眼睛与心灵》中，他站在西奥多·杰利柯这样的画家的一边去反对如艾蒂安-朱尔·马雷（Étienne-Jules Marey）这样的描绘运动的摄影师，并且赞同地引用奥古斯特·罗丹（Auguste Rodin）的判决：“忠诚于真实的是艺术家，而照片是虚假的；因为，在现实中，时间永远不会冷漠地停止。”⁴

如果现象领域连接了但并不完全统一了活生生的身体和自然环境，并且这种现象领域是以感觉之间的交流为基础的，那么，人类的生活世界（Lebenswelt）也带来了彼此互惠而不是彼此冲突。事实上，身体体验（那种同时作为观看者和被观看者、触摸者和被触摸对象的体验）是人类主体间性所依赖的将他者性内在化的本体论的先决条件。因此，关于他人心灵的苍白哲学问题的提问方式是笨拙的，因为那种首要的共情理解（sympathetic understanding）的经验是前反思性的和肉身性的（corporeal）。与萨特相反（在《行为的结构》中所呈现的分歧迹象这时已变成了一种丰满的批评），那种相互客体化的“非人凝视”⁵只存在于思想层面上，而并非存在于互动的层面上。尽管萨特讨论到了

1 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p. 235.

2 Ibid., p. 268.

3 Merleau-Ponty, “Cézanne’s Doubt,” in *Sense and Non-sense*, p. 14. 关于他对电影的态度，参看同一文集的“The Film and the New Psychology”（《电影与新心理学》）。与柏格森不同，他认为“一部电影并不是所有图像的总和，而是一个时间的格式塔”（第 54 页）。

4 Merleau-Ponty, “The Eye and the Mind,” pp. 185-186.

5 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p. 361.

将意识放回到身体性体验的情景中，但他因错过了主体间性（或肉身间性 [intercorporeal]）维度的存在，使他总是被包围在看起来似乎是自足的主体的周围。尽管萨特是一个笛卡尔主义者，但他还没有承认在伤害性的凝视争斗之前存在着双方身体意向性之间的辩证性互动。 312

因此，萨特对一个社群概念化的唯一途径就是通过第三者的凝视，这个第三者外在于脆弱的集体性主体，并且这种主体是第三者凝视从外部创建出来的。相比之下，梅洛-庞蒂更乐观地假设了一个主体间性的合作互补的世界，在其中相互尊重是一种视觉的和情感的现象。他所谓的“遥视”（tele-vision）¹意味着一种对孤立主体的超越，一种共情地进入他人主体性的方式。虽然共同体存在的含糊性意味着充分实现其潜力仍然是一个历史任务（梅洛-庞蒂在他更为马克思主义的时期将这样的任务交给了无产阶级），但他小心地将自己与萨特首要地忽略了共在（Mitsein）可能性的态度区分开来。他坚持认为，他人的客体化凝视之难以忍受，只是“因为它占据着一种可能发生交流的位置”，但“拒绝交流……仍然是一种交流方式”²。

因此，与萨特关于视觉在促进人的自由方面的作用相比，《知觉现象学》得出了一个更有希望的结论。尽管他们存在分歧，但两人在解放后一起合作创办了杂志《现代》（*Les Temps Modernes*）。但在随后的几年里，他们的友谊因为政治争论和理论争论而破裂。只有在梅洛-庞蒂生命快要结束时，他们才犹豫地试图和解。重要的是，他们对视觉的不同态度渗透了他们的政治分歧。例如，梅洛-庞蒂详尽地攻击了萨特1955年的《辩证法冒险》（*The Adventures of the Dialectic*）所提出的“超级布尔什维主义”（ultra-Bolshevism）。梅洛-庞蒂指责，萨特对共产党的哲学支持而非行动上的支持揭示了他只是一个纯粹的、超验的主体，他从远处凝视着一个外在于他的顽固而不透明的对象。这个对象是无产阶级，它因此被剥夺了自己的主体性。梅洛-庞蒂抱

1 这个术语出现在他全部作品的不同地方中，例如在《符号》的第16页和《可见的和不可见的》第273页。

2 Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p. 361.

怨说，“对于萨特来说，阶级之间的关系，无产阶级内部的关系，以及历史整体的关系，并不是构成性的关系（其包括紧张的关系和紧张关系的缓和），而是我们凝视的直接的或神奇的关系”¹。萨特可能会抗议他将自己的凝视从属于党的凝视，从而与最受压迫的社会受害者的控诉性凝视等同起来，但实际结果是一种视觉上的唯我论（solipsism）

“不管外表如何，他者并没有被一种一般的让步所接受，而是被中立起来；他者的凝视在我思的‘容器’上打开了一道裂缝，让其流空；但由于历史中没有任何可见意义，因此萨特发现自己没有被任何〔他者的〕视觉所捕捉，而只是陷入了自己的视觉中，在这个视觉中，他需要与自己对抗。”²那种构成历史的顽固材料的机构性的世界间性（interworld）消失了，因为萨特再次难以在一个否定性的（nihilating）、客体化的凝视与该凝视不透明的、无意义的对象之间找到一个调节性的中介。

最终，萨特看到了梅洛-庞蒂大部分批评中的力量，并试图在《辩证理性批判》（*The Critique of Dialectical Reason*）中将自己的思想从笛卡尔残留中解脱出来。他的努力实际上有多成功，这一直是个争论不休的话题。³虽然他不再对主客体之间的中介性世界间性漠不关心，并且远离了早期作品中的存在主义式绝望，却没有明确地拒绝对观看的客体化力量的苛刻描述。

相反，梅洛-庞蒂以全新的视觉重新回到他最初关于知觉首要性的论述中。1961年5月，其作品量忽然缩减，他处于大幅度地修改自己想法的过程中。最早实现了其计划的作品，是在1952年之前未完成的手稿《世界的散文》（*The Prose of the World*），其中有一篇名为《间接的语言和沉默的声音》（“Indirect Language and the Voices of Silence”）的长文在他生前出版。⁴1960年，《眼睛与心灵》呈现了他

1 Merleau-Ponty, *The Adventures of the Dialectic*, p. 153.

2 Ibid., p. 195.

3 对他成功的分析，参看 Jay, *Marxism and Totality*, chap. 11。

4 该文章发表在《符号》上。

的一般结论的初步陈述。在他死后，克劳德·勒福特（Claude Lefort）将他手稿的第一部分和第二部分的笔记收集起来，组成了《可见的与不可见的》。

这个作品是片段化的、未完成的，而且大部分是晦涩的。人们很难以明确的方式来解释这个作品。从某个角度来看，它似乎证实了这样的一个观点：梅洛-庞蒂继续寻求视觉的拯救性力量，甚至在寻求新的视觉中心主义本体论。他不是一般性地讨论知觉，隐含地铲平感觉的等级制度，相反，他现在最关注的感觉是视觉。他离开了之前所依赖的格式塔心理学，不再遵守其旁观性的（spectatorial）认识论基础；他比以往任何时候都更加深入可见性和不可见性之谜中，将这两者作为进入存在问题的优先途径。而且，他这样做的时候还捍卫了绘画的特殊角色，将其与音乐等其他艺术对立起来（他从来没有认真对待过音乐）。¹

最能支持这种解读的文本是《眼睛与心灵》，它从一个对科学与绘画的有争议性的比较开始。如果说，前者从上方来看待事物，那么，后者将观看者沉浸在视野的世界里。画家并不是描述心灵中的再现事物，而是与他的身体一道绘画，其身体是与被知觉到的世界混合在一起的。因此，绘画所揭示的自我并不是“一个透过透明性来呈现的自我，这样的自我就像思想一样，它只有通过吸收客体、重构客体和转变客体成为思想时才能思考客体；相反，这是一个通过混淆、自恋来抵达的自我，通过一个人的内在性（他在其所看到的事物内部寻找这样的内在性）来抵达的自我”²。

因此，“视觉自恋”是一个适当的短语，因为“世界是由一种与身体相同的东西构成的”³。然而，尽管话语与世界是一体的，但画家也是与世界分离的，这是视觉矛盾的、神秘的“疯狂”（madness）：

1 关于梅洛-庞蒂忽略音乐的批评，参看 Claude Lévi-Strauss, “Musique, peinture, structure,” *L'esprit*, 66 (June, 1982), pp. 76-77。

2 Merleau-Ponty, “Eye and Mind,” pp. 162-163.

3 Ibid., p. 163。关于这个主题，参看 David Michael Levin, “Visions of Narcissism: Intersubjectivity and the Reversals of Reflection,” in *Merleau-Ponty Vivant*, ed. M. Dillon (Albany, 1990), pp. 47-90。

315 “绘画唤醒了精神错乱 / 谵妄 (delirium)，并且将它推向极端。这样的精神错乱就是视觉，因为去观看就是保持距离地拥有；绘画将这个奇怪的特征传播给存在的所有方面，为了进入艺术作品，这个存在某种程度上必然会变得可见。”¹ 正是对整一 (oneness) 和存在的多重性的揭示使绘画如此出众。因此，梅洛-庞蒂总结说：“眼睛完成了将灵魂朝向并不是灵魂的事物打开的伟大工作——这就是：物和其神（即太阳）的喜乐领域。”² 梅洛-庞蒂阳光一样明媚的乐观态度必然会让巴塔耶感到震惊。

有趣的是，梅洛-庞蒂在提出他对绘画捍卫时，不仅引用了现代主义者，如塞尚、亨利·马蒂斯 (Henri Matisse) 和保罗·克利 (Paul Klee)，还引用了荷兰艺术，即“描绘性艺术”，斯维特拉娜·阿尔佩斯 (Svetlana Alpers) 称之为替代阿尔伯蒂透视主义的方式。梅洛-庞蒂引用了保罗·克劳德尔 (Paul Claudel) 对许多荷兰画作中“镜子的圆形眼睛”所“消化”的空洞内在空间的描述，指出：“这种先于人类的观看事物的方式是画家的方式。镜子比光、阴影、反映更加完整地在事物中预示着视觉的劳作……镜子的出现，是因为我在观看可见的事物 (voyant-visible)，因为感性的物体具有一种可反映性 (reflexivity)；镜子翻译并再现了这种可反映性。”³ 这方面，曲面镜特别强大，因为其触觉维度有助于摧毁在阿尔伯蒂式画家无身体的眼睛与他面前窗户一样的画布场景之间似乎不可弥合的距离。

正如马克·里希尔所指出的，梅洛-庞蒂将这种把画家眼睛“抛弃” (defenestration) 的做法延伸到对哲学家的讨论。⁴ 实际上，《眼睛与心灵》从对荷兰绘画的考察直接转向对笛卡尔《屈光学》的分析，“这本思想之祈祷书不再仅依靠于视觉，因此，它根据一种思想中的模型去构建视觉”⁵。笛卡尔的失败之处在于，他不能理解绘画的本体论重要性，

1 Merleau-Ponty, "Eye and Mind," p. 166.

2 Ibid., p. 186.

3 Merleau-Ponty, "Eye and Mind," p. 168.

4 Marc Richir, "La défénéstration," *L'Are*, 46 (1971).

5 Merleau-Ponty, "Eye and Mind," p. 169.

绘画“对于他说并不能为人们进入存在的定义提供一种中心性的运作；它只是一种思考的模型或变体，在其中，思考根据知识内容和证据而得到规范性的定义”¹。笛卡尔这种错误的症状表现为：不强调颜色的重要性而推崇空间设计，他诋毁纹理而推崇形式。尽管他试图将空间从经验主义对表面外形的崇拜中解放出来是正确的，“但他错误地把它置于一个积极的存在中，放在所有的视点之外，超越所有的潜在性和深度，没有真正的厚度”²。梅洛-庞蒂坚持认为，在我们的后欧几里得的世界中，我们现在意识到，空间已经不再是笛卡尔看起来那样，不是几何学家笛卡尔所俯瞰的外在场景。“相反，这个空间是从我开始被思考为空间性的零点或零度。我并不根据它的外部样子来观看它。我在它里面生活着；我沉浸在它里面。毕竟，世界在我身边，而不是在我面前。”³

因此，《眼睛与心灵》似乎是一种对视觉的神化，海德格尔层面的“环视”（Umsicht）视觉比笛卡尔的概观性的沉思（pensée au survol）更能理解这部作品。然而，当我们将其与他未完成的其他片段一起阅读时，可以发现，它并不像乍看起来那样热情地认可视觉性（可以在任何传统意义上去理解这个概念）。事实上，人们可以用三个方面阐释梅洛-庞蒂后期作品预示的一些主题，这是后来反视觉中心主义话语思想者所热衷的主题。首先，他新的重点在于“世界的肉身”（flesh of the world）而不是活生生的、在感知的身体，这意味着视觉自身的概念开始采取了一种后人文主义的转折，这与海德格尔对视觉这个词语的使用相同，海德格尔让这个词语的意义变得并不像人们通常思考为“人类看世界”一样；其次，梅洛-庞蒂对精神分析越来越抱着同情的兴趣，特别是拉康的作品，这意味着他开始承认某些自我视觉构成的有问题的内涵。最后，他对语言的兴趣越来越大，部分原因是索绪尔热情而断章取义的阅读。这种兴趣会带来在知觉与表达、形象性与话语性

1 Merleau-Ponty, "Eye and Mind," p. 171.

2 Ibid., p. 174.

3 Ibid., p. 178.

317 之间的潜在紧张关系，这些关系是后来思想家明确地朝着反视觉中心主义方向发展的主题。

梅洛-庞蒂的“世界的肉身”这一概念的后人文主义内涵可以在《可见的与不可见的》之前的几个方面中被预示出来。梅洛-庞蒂在 1951 年题为《人类与逆境》（“Man and Adversity”）的文章中写道：

如果今天有一种人文主义的话，那么它摆脱了保罗·瓦莱里（Paul Valéry）明确地指出的那种幻觉，这种幻觉就是“我们总是预先假定一个人里面有一个小人”。哲学家有时想通过在我们视网膜上的图像或反映的事物来解释我们的视觉。这是因为他们预设了在视网膜的图像背后有第二个人，这个人有不同的眼睛和不同的视网膜形象，这个人正在看着第一个人。¹

这样的假设是错误的，因此，如果说人文主义可以存在的话，它就不能建立在一个没有身体的、用心灵的眼睛来观察的观察者观念上。

如果梅洛-庞蒂否定了笛卡尔的我/眼睛作为人文主义的基础，那么，他也否定了 1946 年萨特在《存在主义是一种人道主义》（“Existentialism Is a Humanism”）中对存在主义替代方案的有名捍卫。²正如之前已经指出的那样，梅洛-庞蒂不信任他朋友萨特将主体等同于否定性的自为，而且自为与存在相对，正如想象力与知觉相对一样。在《符号》的介绍中，他认为“人们应该讨论‘可见的与不可见的’，而不是‘存在与虚无’，并指出可见的与不可见的并不是彼此相对的”³。而且，他在《可见的与不可见的》中补充说，“对存在与虚无的分析是一个预言者的分析，他忘记了他有一个身体，而且忘记了他所看到的事物总是在他所看到的事物下面，他试图粗暴地开辟一条通向纯粹存在（being）和纯粹虚无的道路，为了这样做，他将自身安置在纯粹的视觉中，让自己变得有远见性（visionary），但他作为一个预言者被

1 Merleau-Ponty, “Man and Adversity,” *Signs*, p. 240.

2 Sartre, “Existentialism Is a Humanism,” in *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, ed. Walter Kaufmann (Cleveland, 1963).

3 Merleau-Ponty, *Signs*, p. 21.

扔回了自身的不透明性中，并且被扔到了存在的深处”¹。

梅洛-庞蒂意识到，即使胡塞尔的现象学版本的主体，也过份地依赖于一个由视觉构成的人文主义，它仍旧是一种过于强调意识和反思的唯心主义哲学。²意向性的概念本身已经预设了一个过于中心的意向性主体。“[现象学]通过转换到反思这种操作，在纯粹主体前只剩下了概念形成(ideates)、所思之物(cogitata)或意向对象(noemata)，这时我们终于驱除了知觉信念的含糊性。”³因此，包括胡塞尔在内的任何反思哲学都是不充分的：“我们责备反思哲学，不仅是由于它将世界变成了一个意向对象(noema)，而且因为它通过将反思中的主体构思为‘思想’从而扭曲了反思中的‘主体’的存在——最后，因为它将主体与世界中其他‘主体’的关系变得不可思考（但这对于主体来说是非常普通的关系）。”⁴

最后，在他好斗的马克思主义阶段，他所短暂支持的集体性元主体(metasubject)能否作为一种可行的人文主义根源也不明确。没有任何追溯性的总体历史知识是可能的，没有任何主权，没有任何可概观总体性的上帝之眼，会给予无产阶级，或给予任何其他佯装能担任历史主体/客体角色的伪装者。历史的肉体与自然界的肉体一样，是不可被概观的(unsurveyable)；我们总是处于一个多层次的过程之中，最容易理解这个过程的方式是人们称为“交错配列”(chiasmus)的口头比喻。可见性和不可见性就像存在的一个折子一样，它是一个交叉，一个铰链，而不是一个可从远处观察到的平坦地形。

319

1 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, p. 88.

2 梅洛-庞蒂对胡塞尔的否定的确切程度是一个争论不休的问题。参看在Madison, *The Phenomenology of Merleau-Ponty* 结尾中麦迪逊(Madison)和格拉茨(Geraets)的讨论；Jacques Taminiaux, "Phenomenology in Merleau-Ponty's Late Work," in *Life-world and Consciousness: Essays for Aron Gurwitsch*, ed. Lester E. Embree (Evanston, Ill., 1972); 以及 Frederic L. Bender, "Merleau-Ponty and Method: Toward a Critique of Husserlian Phenomenology and Reflective Philosophy in General," *Journal of the British Society for Phenomenology*, 14, 2 (May, 1983), pp. 176-195.

3 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, p. 30. Noemata 指的是胡塞尔在 noesis (意识活动) 和 noema (意向对象) 之间的区分，前者是知觉的特定行为，后者是知觉行为的意向性的总体意义，后者将一个事物的分离侧显结合在一起。Noemata 是 noema 的复数形式。

4 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, p. 43.

梅洛-庞蒂去除了观察主体的特权——不论是笛卡尔的、萨特的、胡塞尔的，还是马克思主义的观察主体——走得如此之远，甚至有时候他似乎不仅否认了视觉与心灵之间的联系，而且否认了视觉与活生生的身体之间的联系。在《可见的与不可见的》中，他写道：“这里，没有任何另一个自我（alter ego）的问题，因为不是我在观看，不是他在观看，因为一种匿名的可见性居住在我们两者中，这种普遍的视觉是由于属于肉体的原始属性而存在，它在此时此地，在任何地方任何时候散发着光，它是一个个体的视觉，也是一个维度的和普遍的视觉。”¹ 恰恰因为这种非凡的匿名性，梅洛-庞蒂开始谈论“可见性和不可见性”，那些完全非人格的现象，而不是谈论观看者和被观看者。因此，他反驳了“再现本身能够充分地捕捉到世界”的假设，并且认为“我想要做的是将世界恢复为存在的一种意义，它与‘被再现’的事物绝对不同，并且将其恢复为垂直的存在，这样的存在没有任何的‘再现’能够穷尽，而且这样的存在都抵达野生的存在（wild Being）”²。

野生的存在，即世界的肉身，因此成为梅洛-庞蒂的基本范畴，它成为主体和客体、观看者和被观看者、心灵和身体的基础。但是，尽管这是一个终极的一体基础，因此允许了视觉的自恋的存在，但肉体并不是一种镜像的统一性或唯心主义的统一性。相反，它包含着内部的组成和区分，对此，梅洛-庞蒂也努力用开裂（dehiscence）、分离（écart）、潜在性（latency）、可逆性和循环性等术语来捕捉这些事物。

320 肉体既不是纯粹的透明也不是完全不透明，它是光和影的维度性的互相作用。意识永远不能有一种关于作为完全在场的现实的全然积极的视觉，因为它不可避免地有一个盲点（*punctum caecum*）：“它所看不到事物是那些让它能够看到东西的事物，是它与存在的联系，即它的肉身性（corporeity），是那些让世界变得可见的存在性（existentials），是能够诞生出客体的肉体。不可避免的是，意识被神秘化、被倒转、被重新改变方向，原则上它通过另一端去看待事物，原则上它忽略了

1 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, p. 142.

2 Ibid., p. 253.

存在，更喜欢存在的客体。”¹ 尽管人们可能从这段文字中推断出一种两极性，但是，存在并不是客体性的简单对立面，不是黑与白的对立，而是一个物体所在的更大背景。意识在存在中忽略的事物是一种不可见性，它难分难解地在一种交叉的交换中与可见性交织在一起，这种交换从来没有实现辩证法的扬弃（sublation）。存在正是在可见性和不可见性的相互作用中，没有任何人文主义的主体能真正看到这种相互作用。

如果梅洛-庞蒂对世界肉身的沉思破坏了一种连贯地观看的主体的传统观念，并将不可见性提高到和可见性相当的本体论地位，那么，他对精神分析的谨慎支持也是如此。他对弗洛伊德的态度转变过于复杂，在这里不可详细列出，但明显的是，在他职业生涯快结束前，他开始更同情某些精神分析的思想。他不只是将弗洛伊德主义理解为在《行为的结构》中所批评的因果心理学的版本，而是开始欣赏精神分析对他所痴迷地探索的哲学问题的实质贡献。正如加里·布伦特·麦迪逊（Gary Brent Madison）正确地指出的那样：“在梅洛-庞蒂的视角中发生的变化以及他对肉身的发现——这种发现迫使他完全修改了《现象学》中‘前反思性的我思’——的直接后果是对精神分析，特别是其无意识观念不断增加的同情。”²

梅洛-庞蒂发现无意识的某个方面特别相符地补充了他以前对儿童认知发展——在所谓的创造认知的自我的镜像阶段中的作用——的兴趣。在他1960年的文章《儿童与他人的关系》（“The Child’s Relations with Others”）中，梅洛-庞蒂引用了诸如亨利·瓦龙（Henri Wallon）和保罗·纪尧姆（Paul Guillaume）这样的心理学家，这些心理学家已经讨论过镜像图像的认知意义。³ 他所谓的“自我观视”（autoscopy）或对自我的外部看法的最重要之处，是对理想的、统一

321

1 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, p. 248.

2 Madison, *The Phenomenology of Merleau-Ponty*, p. 192.

3 Merleau-Ponty, “The Child’s Relations with Others,” in *The Primacy of Perception*, pp. 125ff. 他区分了“镜像图像”（specular image, 它是一种心理现象）和“镜中图像”（image in the mirror, 它只是物理图像）。

的空间观念的构成，这样的概念假定在孩子形象出现的任何地方都是一致的。它也具有纯认知心理学无法解释的深刻情感的含义。

在这里，精神分析，特别是雅克·拉康的作品，起到了有效的矫正作用。梅洛-庞蒂刚刚阅读了拉康有影响力的论文《想象界模式的精神效果》（“The Psychic Effects of the Imaginary Mode”）和《镜像阶段作为“我”的功能的形成》（“The Mirror Stage as Formative of the Function of the I”），他指出，这些论文解释了瓦龙注意到但忽略了的镜像性（specularity）的一个方面，即孩子第一次看到自己的欢欣鼓舞。他赞同地写道：“拉康的答案是，当孩子在镜子里看着自己，并在那里认出自己的形象时，这是一个认同的（identification）问题……在镜面形象出现的那一刻之前，孩子的身体是一种能强烈地被感受到但让人困惑的现实。对于他，在镜子中认出他的形象就是认识到可以采取一个视点（viewpoint）去观看他。”¹因此这让自恋成为可能。

但是，除了讨论到镜像阶段的积极情感含义之外，梅洛-庞蒂在阅读拉康时也跟随拉康辨认出其负面的含义。“于是我离开了活生生的我，以便常常将自己看作是理想的、虚构的或想象的我——镜面形象是第一次将这样的我描绘出来。在这个意义上，我从自己中撕裂开来，镜子的形象让我为第二次更严重的异化做好准备，这将被他人异化。因为他人只有我的外在形象，这个形象与镜子中的形象相似。”²其带来的一个结果是内在和外在的自我感觉之间的冲突，这导致了侵略性的感觉和自恋的欢腾。另一个结果是创造了“镜像的我”（specular I），它与“内察的我”（introceptive me）不同。

梅洛-庞蒂在如此热情地采用拉康的观点时，几乎暗中重新承认了萨特关于辩证视觉的阴暗版本（事实上，萨特的观点直接影响了拉康）。但是，在一种有说服力的方式上，他和加里·布伦特·麦迪逊（Gary Brent Madison）不同，他坚持早期现象学的残留信念，这个信念就是：在视觉构建的自我（ego）前存在一个前反思的自我。他写道：“在镜

1 Merleau-Ponty, “The Child’s Relations with Others,” in *The Primacy of Perception*, p. 136.

2 Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, p. 136.

像图像出现之前的个性是精神分析学家所称为的成年人中的自我(soi), 即混淆地感受到的各种冲动的集合体……随着镜面图像到来的, 是自我的理想形象的可能性——用精神分析术语来说, 就是超我(super-ego)的可能性。”¹ 然而, 这种将镜像阶段等同于自我理想或超我的创造的观点不是拉康的意思; 拉康将镜像阶段确定为自我本身, 从而明确地抛弃了梅洛-庞蒂在我思之前的现象学观念的自我。尽管拉康感激梅洛-庞蒂对他工作的肯定性赞赏, 但拉康在梅洛-庞蒂死后的致辞和后来的陈述中谨慎地远离这个哲学家对镜像阶段的解释。²

拉康的问题将在后面一章中讨论到。现在要注意的是, 尽管梅洛-庞蒂不完全理解拉康让人费解的论据, 但他从拉康那里得到了这样的一个认识: 镜像阶段很可能是一个被异化了的自我的根源, 以及视觉构成的不同自我之间的冲突根源。他也似乎佩服拉康对无意识的语言维度的强调, 因为这可以从他赞同地引用拉康著名的观点看出来, 即无意识“好像语言一样被结构”³。这里, 他对拉康的谵妄(délire)语言学(借用让-雅克·莱谢科勒 [Jean-Jacques Lecercle] 的术语) 之复杂性的掌握程度也许难以确定,⁴ 但通过强调语言的作用, 他微妙地远离了早期对知觉的推崇。正如他在死后才发表的一个计划中写道: “知觉研究只能教给我们一种‘糟糕的含混性’, 这是有限性与普遍性、内在性与外在性之间的混合。但在现象之表达中存在一种‘有益的含混性’。”⁵

323

梅洛-庞蒂从一开始就强调意识的重要性, 声称世界充满了意义, 并认为知觉是交流的基础。但是现在, 在职业生涯结束时, 他犹豫地

1 Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, p.136.

2 Jacques Lacan, “Maurice Merleau-Ponty,” *Les Temps Modernes*, 184-185(1961), pp. 245-254; 同样参看他对这个判断的肯定 *Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan (New York, 1981), p. 119.

3 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, p. 126. 萨特认为梅洛-庞蒂在这个问题上同意拉康, 参看“Merleau-Ponty,” p. 306.

4 Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy Through the Looking-Glass: Language, Nonsense, Desire* (London, 1985). 他将 délire 定义为“反思性的精神错乱/谵妄”。

5 Merleau-Ponty, “An Unpublished Text by Maurice Merleau-Ponty: A Prospectus of His Work,” p. 11.

开始探索语言与知觉在交叉的目的上的运作方式。他从原来的位置转移的程度有多大仍不是绝对确定的，因为在许多其他方面上，他的最后作品是非常诱人地处于未完成的和零碎的状态中。此外，他对语言学理论的征用，特别是索绪尔语言理论，似乎是片面的，而且往往基于误解。¹然而，几点肯定的总结是可以冒险作出来的。

324 虽然梅洛-庞蒂迷恋画家的力量，认为其能在感觉分化之前唤起原始知觉体验，但他承认它们传达的意义仍然是沉默的。²因此，在将知觉的含义变成明确的言语时，语言是必要的。“在某种意义上，如同胡塞尔所说的那样，整个哲学主要在于恢复意指（signify）的权力，一种意义的诞生或一种野生的意义，通过经验的方式去表达经验，这样的经验特别地澄清了语言的特殊领域。而且，在某种意义上，正如瓦莱里所说，语言是一切，因为它不是任何一个人的声音，它是事物的声音，是波浪和森林的声音。”³对于梅洛-庞蒂，正是文学语言尤为提供了将不可见性铭写到可见性中的示范性故事。⁴在这里，海德格尔的语言是“存在之家”的有名观点得到了应和，因为梅洛-庞蒂看到意义（sense）和诸种感觉（senses）并不是彼此相关的。

在别的时候，梅洛-庞蒂转向他所看到的交流语言的治疗力量，将其作为视觉互动之不足的解决方案。因此，在对《符号》的介绍中，谈到“遥视”（tele-vision）之谜时，他提出了萨特式的问题：“当他人中一个人转过身来迎接我的目光，并且将他的目光牢牢地固定在我的身体和脸上时，这种体验是如何的？”⁵他的答案是：“除非我们诉诸说话的诡计，在我们和第三方之间建立一个共同的思想领域，否则这种体验是无法忍受的。这里，除了这种注视外没什么可以看到。观看者和被观看者恰恰可以彼此交流。这两个瞥视被彼此固定在一起……视觉产生了反思将永远不能理解的事物——一场没有胜利者的

1 关于他在阅读索绪尔时的混淆的讨论，参看 Schmidt, *Maurice Merleau-Ponty*, pp. 105ff.

2 Merleau-Ponty, "Eye and Mind," p. 169, 以及 "Indirect Language and the Voices of Silence," p. 81.

3 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, p. 155.

4 这个观点是在 de Certeau, "The Madness of Vision," p. 30 中发展出来的。

5 Merleau-Ponty, *Signs*, p. 16.

战争……讲话……将会中断这种迷恋。”¹

但在其他地方，他认识到，语言，不管是说出来的还是没说出来的，不仅仅是对知觉的补充，而是与知觉对立，或者至少是潜在地对立。尽管两者存在着互动，“到处都存在着这种知觉与语言之间的差异，一方面是我看到被感知的事物；另一方面，意义相反是看不见的。自然存在者自身是静止的，我的目光可以停留在其上。但以语言为家的存在（Being）却不能被凝视和注视”²。然而，这两者并不是以一种对立或相互否定的方式得到概念化的。“意思是不可见的，但不可见性并不与可见性相矛盾：可见性本身有一个不可见的内部框架（membrure），而不可见性是可见性的秘密对应物。”³如果知觉是一个语言的沉默版本，需要得到全面的言说，那么，语言自身也包含着其沉默的前者的残余物，这些残余物打开了意义性的戏剧，这个戏剧就是我们的命运。

325

简而言之，视觉和语言之间的确切关系仍然需要梅洛-庞蒂继续完善，他从原来的现象学对知觉恢复的道路中偏离而没有到达最终目的地。克劳德·勒福特详细地、尖锐地揭露了这个计划忽然被截断的情况。当梅洛-庞蒂在1961年5月3日突然去世时，人们看到他的办公桌上有一本打开的书：笛卡尔的《屈光学》，这本书仍然为他痴迷多年的主题提供了新鲜想法的刺激。

也许，他所声称的那种定义了知觉和语言之间的关系的“有益的含混性”（good ambiguity）可能永远得不到彻底的解决。但是也许，这种含混性根本就不是如此有益，至少对于梅洛-庞蒂思想的接受来说。在他死后，他的光环迅速消失，这不只是因为后代对他政治动摇态度的不耐烦。⁴除了像马克·里希尔、克劳德·勒福特等忠实门徒外，法国知识分子对现象学及其对意义和表达的强调失去了兴趣，并以与

1 Merleau-Ponty, *Signs*, pp. 16-17.

2 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, p. 214.

3 *Ibid.*, p. 215.

4 关于法国1960年在气氛、政治和理论上的激进转变的优秀研究，参看 Descombes, *Modern French Philosophy*.

梅洛-庞蒂非常不同的方式阅读索绪尔的语言教程。同样，对于蔑视任何本质主义思想版本的思想家，这个将哲学建立在知觉或者存在上的项目似乎是非常有问题的。

326 但是，也许对于许多不满梅洛-庞蒂遗产的人来说，其批评的主要来源是他们相信他的作品仍然过于视觉中心主义，尽管我们已经在他的后期作品中看到了所有的相反趋势。这些批评者不是推崇在世界的肉身中话语和形象的相互叠瓦关系，他们会质疑对两者之间的冲突进行任何积极的解决方式，即使是梅洛-庞蒂所明确否认的那种缺乏完整辩证扬弃的解决方式。因此，当利奥塔，作为现象学的早期辩护人，谴责梅洛-庞蒂为塞尚辩护时，他代表了许多人的想法。利奥塔谴责梅洛-庞蒂

仍旧被知觉的哲学所挟持，这种知觉哲学认为视觉在塞尚对秩序的破坏中重新发现了感性的真正秩序，并认为视觉让塞尚揭开了笛卡尔和伽利略的理性主义笼罩在世界经验之上的面纱。我们没有理由相信，塞尚的空间弯曲（*curvature*）、其内在的不平衡、其对造型空间的巴洛克风格的组织抱有激情的事实……[比其他画家]更能从欲望的标记中摆脱开来，能更好地恢复我们的感性现象性。¹

在别的地方，他会嘲笑梅洛-庞蒂忽略了像杜尚或立体派这样的艺术家，他们的作品探索了利奥塔声称在现象学美学中丧失的他异性（*alterity*）和异质性（*heterogeneity*）。²

我们之前已经讨论过勒内·马格里特对形象丰富性的蔑视。他同样抱怨《眼睛与心灵》将可见的世界变成了一个过度地充满意义的、同质的、表达性的领域，从而被剥夺了无法驱除的神秘之谜。在1962年给阿尔封斯·德·瓦朗斯（Alphonse de Waelhens）的一封信中，他

1 Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*(Paris, 1980), pp. 77-78. 关于两者的比较，参看 Jean-Loup Thébaud, "Le chair et l' infini: J. F. Lyotard and Merleau-Ponty," *Esprit*, 66 (June, 1982), pp. 158-162.

2 Jean-François Lyotard, "Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation: Contribution to an Idea of Postmodernity," *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (Oxford, 1989), p. 189.

写道：“梅洛-庞蒂唯一讨论的那种绘画是各种艳俗但无用的余兴表演作品，这些作品只有那些别有用意的骗子才有兴趣。唯一值得一看的作品有着和世界存在之理由(raison d'être)相同的存在之理由(raison d'être)，即神秘性。”¹

同样地，露丝·伊利格瑞也将攻击“梅洛-庞蒂”思考视觉自恋时的无性别性质所带来的“迷宫般唯我论”(labyrinthine solipsism)；她得出结论：他“给予视觉过高的特权——或者说，他表达了我们的文化中给予视觉的过高特权”²。福柯会将梅洛-庞蒂对知觉的缺失根源的追寻纳入“超验自恋”的范畴中，他在《知识考古学》(*The Archeology of Knowledge*)中谴责了这种追寻。³而克里斯蒂安·麦茨将现象学对知觉的解释和被电影诱惑的经验谴责为同病相怜，他会认为“在电影理论中唯心主义的主要形式是现象学，这一点也不偶然”⁴。

虽然，这样的批评者也许会低估梅洛-庞蒂在思考普遍知觉的首要性，特别是视觉时的疑虑，但他们确实反映了对“最高贵的感觉”的完全贬低，这种观点在他死后成为时代的主要特征。他试图提出一种比萨特更加细致，更不那么带着敌意的视觉理论，这被广泛认为是不成功的。1960年代，像巴塔耶这样的早期视觉批评者开始获得自己的地位，这时，反视觉中心主义话语成为法国知识分子生活的一个普遍特征，即使它在构成上并不总是具有一致的或自我意识的特点。这种话语的养分来自对西方文化主导知识传统和文化习俗的政治性批判，它组成一股攻击力量，不仅全面攻击了视觉中心主义，而且常常全力

1 René Magritte, Letter to Alphonse de Waehlens, April 28, 1962; reprinted in Harry Torczyner, *Magritte: Ideas and Images*, trans. Richard Miller (New York, 1977), p.55.

2 Luce-Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle* (Paris, 1984), pp. 148 and 163. 对梅洛-庞蒂的另一个女性主义的分析，参看 Judith Butler, “Sexual Ideology and Phenomenological Description: A Feminist Critique of Merleau-Ponty’s *Phenomenology of Perception*,” in *The Thinking Muse: Feminism in Modern French Philosophy*, ed. Jeffner Allen and Iris Marion Young (Bloomington, Ind., 1989).

3 Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York, 1972), p. 203. 关于两者在绘画问题上的出色的对比，参看 Stephen Watson, “Merleau-Ponty and Foucault: De-aestheticization of the Work of Art,” *Philosophy Today*, 28, 2/4 (Summer, 1984), pp. 148-166.

4 Christian Metz, “The Imaginary Signifier,” *Screen*, 16, 2 (Summer, 1985), p.54.

- 328 攻击以任何形式出现的一切视觉性。即使 1968 那一代的激进政治衰落了，但对视觉的拷问仍然在法国思想中作为一个强大主题持续存在着。确实，到目前为止情况仍是如此。

6

拉康、阿尔都塞和意识形态的
镜像主体

329

眼睛也许可以预防疾病，但它并不是仁慈的——它是有害的。在圣经中，甚至是在新约中，并不存在善的眼睛，而是到处都是恶的眼睛。

——雅克·拉康¹

我怎样过分强烈地督促你对视觉进行沉思都不为过。

——雅克·拉康²

古典政治经济学所没有看到的并不是它看不到的事物，而是它看到的事物。它没有看到的并不是它所缺乏的事物，相反，是它所不缺乏的事物。它没有看到的不是它所错过的事物，相反，是没有错过的事物。于是，监察(oversight)并不是看到人们看到的东西，它不再与客体有关，而是对视觉自己的监察。监察是与视觉有关的监察：非视觉(non-vision)因此是在视觉之内，它是一种视觉的形式，因此与视觉有着必然的联系。

——路易·阿尔都塞³

弗洛伊德在《梦的解析》中写道：“在父亲葬礼之前的夜晚，我梦到了一个印刷的通知、标语牌或海报——就像禁止人们在铁路候车室吸烟的通知一样——上面写着‘你需要闭上双眼’或‘你需要闭上一只眼睛’。”⁴

330

在他的解释中，弗洛伊德承认了这一要求的双重表达方式所体现出的含混性，他用这种含混性来说明梦之运作的意愿可以容忍悬而未决，甚至是完全的矛盾。

1 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan (New York, 1981), pp. 118-119.

2 Lacan, "The Topic of the Imaginary," in *The Seminar of Jacques Lacan, Book I, Freud's Papers on Technique, 1953-1954*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester (New York, 1991), p. 76.

3 Louis Althusser and Étienne Balibar, *Reading Capital*, trans. Ben Brewster (London, 1970), p. 21.

4 Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachey (New York, 1965), p. 352. 这个梦发生在1896年11月23日，在此后弗洛伊德给他的朋友威廉·弗莱斯(Wilhelm Fliess)的信中也得到提及。关于其重要性的详细讨论，参看 Marthe Robert, *From Oedipus to Moses: Freud's Jewish Identity*, trans. Ralph Manheim (New York, 1976), chap. 4.

请允许我在这里进行大胆的解释。这种含混性也可以被解释为对视觉的复杂精神分析态度的表达。因为，有时候，弗洛伊德似乎暗示道，对无意识运作的理解需要闭上我们的双眼，而在别的时候，他变得温和一点，让一只眼睛睁开。但即使第二种做法也可能具有反视觉的含义，如果我们就像弗洛伊德在《梦的解析》中所解释的方式一样来解释它，那么它意味着“假装没有看到”或“忽视”令人不快的视觉体验。

不论弗洛伊德的作品对视觉的敌意程度如何，对视觉重要性的欣赏似乎在法国姗姗来迟的对精神分析的接受上发挥了重要作用；因为，只有当1960年代的反视觉话语获得独立地位时，精神分析思想才开始渗透到法国的普遍知识氛围中。¹ 在这里，其主要人物无疑是雅克·拉康（Jacques Lacan），他提出“无意识好像语言一样被结构”的有名观点，这其中的一个意味是：希望单纯通过知觉哲学来构造主体的做法已经濒临死亡。拉康吸收了那个计划失败的许多教训，将这些教训与他从两次世界大战期间超现实主义对视觉的质询的教训结合起来，结果就是对弗洛伊德思想的彻底重塑，前所未有的地集中在视觉问题上。

拉康对精神分析的修正深刻而广泛地影响了各式知识分子，包括从马克思主义政治理论家（如路易·阿尔都塞）到电影批评者（如克里斯蒂安·麦茨）。即使像露丝·伊利格瑞这样的女性主义者质疑他作品的性别内涵，但这些作品仍然保留了——事实上强化了——他所批评的主体性的视觉构成。本章将探讨拉康对反视觉话语的重要贡献，并探讨其主要分支之一，即阿尔都塞对意识形态的分析。在接下来的章节中，我们会讨论福柯与居伊·德波关于监视与景观的研究；在此章后，拉康对电影理论和女性主义的影响将得到更详细的分析。

331

虽然只有在拉康实现语言转向时，精神分析才获得一种具有自我

1 关于它在法国接受的历史，最详尽的是 Elisabeth Roudinesco, *La bataille de cent ans: Histoire de la psychanalyse en France*, vol. 1, 1885-1939 (Paris, 1982), vol. 2, 1925-1985 (Paris, 1986); 关于将这种历史看成是拉康理论前奏的目的论解读的批评，参看 Paul Bercherie, “The Quadrifocal Ocular: The Epistemology of the Freudian Heritage,” *Economy and Society*, 15, 1 (February, 1986), pp. 23-70; 同时参看 Sherry Turkle, *Psychoanalytic Politics: Freud's French Revolution* (New York, 1978); 以及 Marion Michel Olinier, *Cultivating Freud's Garden in France* (Northvale, N.J., 1988)。

意识的反视觉立场，但弗洛伊德自己的作品已经能得出一种相同的反视觉解释。那么，在讨论拉康之前，我们有必要以经典精神分析含蓄地要求我们闭上双眼 / 一只眼睛的方式暂停一下。值得注意的是，这些方式的好几种首先被其他当代法国视觉中心主义批评者明确提出来的。

“歇斯底里的发明”（这里再次借用了乔治·迪迪-于伯尔曼 [Georges Didi-Huberman] 的短语）发生在让-马丁·沙可在萨佩特雷 (Salpêtrière) 诊所中戏剧化的手术观摩室和摄影工作室里。当弗洛伊德在那里逗留期间，其科学好奇心被所目睹的事物激发了。他后来欣赏地提到了沙可的观察技巧：

正如他自己所说，他是“visuel”（视觉），一个观看者……他曾经一次又一次地看着他不明白的东西，一天天地逐渐深化对它们的印象，直到突然间恍然大悟。在他心灵的眼睛中，那些明显混乱是以持续重复的相同症状来呈现的，然后，这些混乱会被秩序战胜……人们可以听到他说，一个人最大的满足是看到新的东西——这就是承认它是新的；而且他一次次地提到这种“观看”的难度和价值。¹

332 弗洛伊德的智力好奇心依然无法满足，因此，他坚定不移地重视临床观察的价值。但他逐渐远离了沙可的视觉中心主义方法。他相信，求知的欲望 (Wisstrieb) 并不是纯洁的，它自身最终是从婴儿的观看欲望中衍生出来的，而这种欲望是具有性欲根源的²。因此，性欲 (sexuality)、控制欲 (mastery) 和视觉错综复杂地交织在一起的方式能够产生出很多问题，也能够制造出一种“健康”的效果。婴儿的窥视症 (scopophilia/Schaulust) 可能导致成人偷窥癖 (voyeurism) 或其他倒错的疾病，如裸露症 (exhibitionism) 和被窥视恐惧症 (scopophobia, 即害怕被看到)³。他的一些最著名的案例研究，如鼠人，主要讨论强

1 Sigmund Freud, “Charcot” (1893), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 3 (London, 1962), pp. 12-13.

2 Freud, “Five Lectures on Psychoanalysis,” *Standard Edition*, vol. 11, p. 44.

3 关于最近对精神分析的讨论，参看 David W. Allen, *The Fear of Looking: Or Scopophilic-exhibitionist Conflicts* (Charlottesville, Va., 1974). 他注意到 Schaulust 有时翻译为 scopophilia, 但他说这是一个可取的翻译。

迫性的视觉幻想，而且他部分是通过错位的窥视症的欲望来阐释淫秽笑话的。因此，正如塞缪尔·韦伯（Samuel Weber）所言，智慧（Witz）和知识（Wissen）揭示出在观看（videre）意义上的共同根源。¹

弗洛伊德也探索了眼睛中强大的象征性内涵。例如，盲目可能意味着阉割，这和俄狄浦斯传说或 E. T. A. 霍夫曼（E. T. A. Hoffmann）的故事《沙人》（*The Sandman*）中盲目的意味一样。弗洛伊德对《沙人》的讨论出现在 1919 年著名的《论怪怖》（“The Uncanny”）中。在此文中，他跟随弗里德里希·谢林（Friedrich Schelling）将“怪怖”定义为“某些仍旧在秘密和隐藏中却开始暴露在光中的事物的名字”²。正如在“美杜莎的凝视”的现象中一样，突入的阳具一样的（phallic）凝视的虐待性含义也是非常明显的。³在这里，眼睛是阉割的根源，而不是（在被摘除时）作为阉割行动的象征。最后，自我被吸收到镜中的形象是各种自恋首要的和次要的特征，这是弗洛伊德从 1910 年以来考察的主题，精神分析学家自此以来从未厌倦过尝试解读这个主题。⁴

333

在一个更加思辨的层面上，弗洛伊德将物种种类史解释为眼睛对鼻子的胜利。在《文明及其不满》（*Civilization and Its Discontents*）中，他的著名推测认为，文明是“人类从地面站立起来的结果，是其采取

1 Samuel Weber, *The Legend of Freud* (Minneapolis, 1982), p. 172. 韦伯引用了最近的法国思想，就弗洛伊德对视觉的批评有许多中肯的观察。

2 Freud, “The Uncanny,” *Standard Edition*, vol. 17, p. 224. 这篇文章带来了数量巨大的批评性讨论。例如，参看 Samuel Weber, “The Sideshow or: Remarks on a Canny Moment,” *MLN* (1973), pp. 1102-1113; Neil Hertz, “Freud and the Sandman,” *Textual Strategies*, ed. Josué V. Harari (Ithaca, 1979), pp. 296-321; Bernard Rubin, “Freud and Hoffmann: ‘The Sandman’,” and Françoise Meltzer, “The Uncanny Rendered Canny: Freud’s Blind Spot in Reading Hoffmann’s ‘Sandman’,” both in *Introducing Psychoanalytic Theory*, ed. Sander L. Gilman (New York, 1982)。对此有所讨论的法国理论家的作品包括 Hélène Cixous, “Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud’s *Das Unheimliche* (The Uncanny),” *New Literary History*, 7 (1976), pp. 525-548; 以及 Jacques Derrida, *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (London, 1982)。

3 Freud, “Medusa’s Head” (1922), *Standard Edition*, 18. 关于弗洛伊德对美杜莎传说之使用的批判性分析，参看 Tobin Siebers, *The Mirror of Medusa* (Berkeley, 1983), chap. 5.

4 关于这些辩论的最近的总结，参看 C. Fred Alford, *Narcissism: Socrates, the Frankfurt School and Psychoanalytic Theory* (New Haven, 1988)。同时参看 Kathleen Woodward, “The Look and the Gaze: Narcissism, Aggression, and Aging,” *Working Papers of the Center for Twentieth-Century Studies* (Fall, 1986), no. 7. 该文提出了一种对自恋的温和版本的辩护，这种自恋是建立在岁数较大者理想化的凝视而不是岁数较小者欲望性的凝视之上。

了直立的走路方式的结果；这使得他之前被隐藏的生殖器变得可见，并需要得到保护，从而引起了羞耻感”。人类直立的姿势导致了“嗅觉刺激的贬值，并且让月经周期和嗅觉隔离开来，前者只是变成了与时间有关的事物；这时，视觉刺激变得至关重要，生殖器变得可见，这些都导致性兴奋的连续性、家庭的建立，因此导致了人类文明的开端”¹。因此，文明是基于生殖器的可见性所产生的羞耻以及我们对远离自己下部“肮脏”和不愉快的气味的需要。巴塔耶在《眼睛的故事》中对这个论点的隐含回应已经在之前讨论过；很快，露丝·伊利格瑞也会对这个观点进行明确的批评。

确实，弗洛伊德不是巴塔耶或露丝·伊利格瑞，尽管他所认为的人类直立姿态的理论存在重重的不满情绪，但他逃避了这个观点所产生的任何激进地拆解视觉中心主义文明的希望。事实上，在许多方面，他仍然是启蒙运动者，虽然比18世纪的前辈更清醒和更幻灭。他经常使用的隐喻是：将光照在心灵黑暗的隐秘角落，或照亮女性性欲的“黑暗大陆”，这两个隐喻是他希望描绘精神(psyche)的未知地形的一部分。²

然而，弗洛伊德对科学传统已启蒙的价值观的坚定承诺往往被其视觉中心主义前提之局限的实现（此类实现有时是明确的，有时是隐晦的）所削弱。因此，他的思想足以与沙可的视觉性思想区分开来，从而让后期的法国思想家将他看成是对视觉霸权批判的盟友。这最明显地体现在，他强调对以话语形式再现出来的现象（如梦想或口误）的解释，将其与只对歇斯底里症状或相貌学进行观察的方式相对起来，这种做法意味着，倾听比观看更重要。³虽然梦中有视觉的再现，但它们不得不以语言形式被重新组合，我们才能对它们进行分析。⁴此外，弗洛伊德还承认，即使最彻底的梦的解释方案也面临着一个盲点，他称之为“肚脐”：这是“一个必须被忽视的地方……一个抵达未知的

1 Freud, *Civilization and Its Discontents*, trans. James Strachey (New York, 1961), pp.46-47.

2 对这些隐喻的分析，参看 David Macey, *Lacan in Contexts* (London, 1988), chap. 6.

3 对这个问题的讨论，参看 Weber, *The Legend of Freud*, pp. 17ff.

4 John Forrester, *Language and the Origim of Psychoanalysis* (New York, 1980)。该作品有力地指出语言在弗洛伊德作品中的中心性。

地方”¹。

人们还可以在弗洛伊德那里找到更多他避免视觉性的证据，例如他坚持让病人躺在沙发上，避免患者与精神分析师之间直接的眼神接触。这种方式不仅减少了在“谈话治疗”（talking cure）中干扰病人自由联想的知觉刺激，而且阻碍了在面对面的治疗中存在的窥视症/裸露症可能性。此外，他还鼓励了分析师保持空白，这对于移情（transference）至关重要。弗洛伊德坚持认为“医生对病人应该保持不透明，而且，就像镜子一样，除了向其显示所说的事情外不显现任何别的东西”²。

弗洛伊德的法国崇拜者恰恰经常赞美这些反视觉的内涵。例如，米歇尔·德·塞托将弗洛伊德在《摩西与一神教》（*Moses and Monotheism*）中的小说观应用到他所有的作品中。他总结说：“去采取小说的风格就是放弃沙可在‘星期二课堂’（ses Mardis）中所呈现和实践的‘个案研究’。后者由一些‘观察’组成，即连贯的图表或照片，主要是记录与疾病共时性模型相关的事实。”³同样，德里达赞同地注意到：从《梦的解析》中心灵（psyche）的光学隐喻（“一个复合显微镜或一个摄影器材”），到后来作品中更具书写性的隐喻的转变，如弗洛伊德所说的“神秘的书写板”（在蜡平板上的一块透明赛璐珞，它可以抹除所写的东西，但保留着所写东西的痕迹）。⁴这里，在笛卡尔有名的蜡球例子中被驱逐了的时间性、间隔（spacing）和差异得到了恢复，因为弗洛伊德“为我们展现了书写的场景”⁵，这是一种书写（écriture），它将缺席与在场结合在一起，并且击败了任何直接的视

1 Freud, *The Interpretation of Dreams*, p. 564.

2 Freud, “Recommendations to Physicians Practicing Psychoanalysis” (1912), *Standard Edition*, vol. 12, p. 118.

3 Michel de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, trans. Brian Massumi, Foreword by Wlad Godzich (Minneapolis, 1986), p. 20.

4 Derrida, “Freud and the Scene of Writing,” in *Writing and Difference*, trans. Withintro., Alan Bass (Chicago, 1978). 德里达注意到在《梦的解析》之前、在1895年的《科学心理学计划》（*Project for a Scientific Psychology*）中，弗洛伊德已经引进了一种语言结构性延迟（articulated deferral）的模式，它比纯粹的视觉性更具书写性（graphic）。关于拉康对《梦的解析》中视觉隐喻的解读，参看“The Topic of the Imaginary,” pp. 75ff.

5 Ibid., p. 227.

觉再现。

336

法国对弗洛伊德反视觉内涵的欣赏也非常有意味地显示出越来越多评论者愿意以积极的方式肯定其犹太背景。如果说，精神分析在早期经常由于被称为“犹太科学”¹而遭受污名，那么，最近的法国思想认为，这种特征相反是一种明确的赞美之源。这种转变的一个主要原因是，人们对犹太教禁止雕刻偶像的做法逐渐赞赏，而认为弗洛伊德的思想中存在这种禁忌。

1965年，安德烈·格林（André Green）在拉康的研讨班上呼吁听众们“关注弗洛伊德在生命后期对摩西的兴趣——这不仅因为摩西是犹太人，而且因为一神教似乎与禁止偶像崇拜密切相关”²。1970年，利奥塔发表了一篇题为《犹太的俄狄浦斯》（“Jewish Oedipus”）的文章，以一种非常精神分析的方式用希伯来不可再现性（unrepresentability）的伦理学来阐释《哈姆雷特》。³ 马特·罗伯特（Marthe Robert）接着写了一本书专门探索“弗洛伊德的犹太人身份”⁴。几年之后，古柯斯撰写了一篇名为《摩西、弗洛伊德：偶像破坏的法令》（“Moses, Freud: The Iconoclastic Prescription”）的文章，认为弗洛伊德对米开朗基罗的摩西雕像的批评是出于他对摩西的真实描述的敌意，摩西恰恰是将上帝反对偶像崇拜的命令带给人类的人物。⁵ 1980年的《精神分析是一个犹太故事吗？》和1981年的《禁止再现》⁶的两个主题研讨会汇集了广泛的犹太和非犹太学者探索这个主题。

1 关于它在法国接受的影响，参看 Roudinesco, vol. 1, pp.395ff.

2 André Green, “The Logic of Lacan’s *objet (a)* and Freudian Theory: Convergence and Questions,” in *Interpreting Lacan*, ed. Joseph H. Smith and William Kerrigan (New Haven, 1983), p. 188.

3 Jean-François Lyotard, “Jewish Oedipus,” *Driftworks*, ed. Roger McKeon (New York, 1984); the original appeared in *Critique*, 277 (June, 1970)。1984年利奥塔在《被除权的形象》一文中回到了相同的主题：“Figure Foreclosed,” in *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (Cambridge, Mass., 1989)。

4 参看本书第274页脚注4。

5 Jean-Joseph Goux, *Les iconoclastes* (Paris, 1978)。

6 Adèle and Jean-Jacques Rassial, eds., *La psychanalyse est-elle une histoire juive ?* (Paris, 1981); *L’interdit de la représentation* (Paris, 1985)。

几乎在所有这些情况下，弗洛伊德所带来的有名问题——为什么精神分析是“完全由无神论犹太人”发明的？——都通过视觉性而得到回答。利奥塔的答案最引人注目：

人们有必要等待犹太人来提出这种学说，因为只有对犹太人来说，宗教的和解（“升华”）是不可能的，只有对犹太人来说，艺术（即再现自身）无法实现希腊的真理功能。因此，人们有必要等待，因为这个人有必要成为这样的人：对他而言，其开端的地方是俄狄浦斯的终结和剧场的终结；他放弃了观看的欲望，甚至想要在倾听之前去行动（因为在倾听中仍旧存在大量的观看）……而且，这个犹太人必须是一个无神论者，这样，对观看欲望的放弃能够变成一种对知识的欲望……但单纯在话语中，他的背部转过来，不是靠着观看，也不是靠着第三只眼，而是靠着第三只耳朵。¹

关于法国知识分子对犹太教禁令的征用的影响，我们会在下一章进行更充分的探讨。现在值得注意的是：对精神分析的接受与犹太人的偶像破坏传统（在1970年代出现）之间的紧密联系。接下来我将说明，由拉康所发起的、经由语言学重构的“回归弗洛伊德”运动，是如何为这个结果铺路的。用一位批评者的说话来说，拉康“将弗洛伊德思想的反视觉和反模仿思想推到极端”²。

1 Lyotard, "Jewish Oedipus," p. 53.

2 Susan A. Handelman, *The Slayers of Moses: The Emergence of a Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory* (Albany, N.Y., 1982), p. 155. 汉德尔曼 (Handelman) 试图将拉康放在异端拉比的阐释传统中，她认为这个传统在很多最近的法国思想中重复着。古柯斯同样将拉康试图“比偶像破坏者更加偶像破坏”的做法归因为摩西禁忌。参看他的“Lacan Iconoclast,” in *Lacan and the Human Sciences*, ed. Alexandre Leupin (Lincoln, Nebr., 1991), p. 115. 相反，米歇尔·德·塞托强调拉康在本笃会天主教 (Benedictine Catholicism) 受教育的影响。参看他的讨论：“Lacan: An Ethics of Speech,” in *Heterologies: Discourse on the Other*, trans. Brian Massumi, Foreword Wlad Godzich (Minnesota, 1985), pp. 58ff. 关于拉康对弗洛伊德思想的犹太维度的思考，参看他接受杰弗里·梅尔曼 (Jeffrey Mehlman) 采访时关于“米德拉什” (Midrash) 重要性的讨论: *Yale French Studies*, 48 (1975), pp. 32ff. 杰弗里·梅尔曼后来再次讨论了拉康和犹太人的问题: *Legacies of Anti-Semitism in France* (Minneapolis, 1983), chap. 2, 在此文中，他思考了拉康引用莱昂·布洛伊 (Léon Bloy) 反犹太主义的《犹太人的救赎》 (*Le Salut par les Juifs*) 的模棱两可的意义。关于拉康与犹太人的关系的更多信息，包括他的妻子西尔维亚·马科莱丝·巴塔耶 (Sylvia Maklès Bataille)，参看 Roudinesco, vol. 2, p. 161. 她写道，虽然他并不属于反抗军，但他帮助犹太难民在战争早年获得文件以逃离法国的维希政权。

338 故事起源于一个著名的罪案。1933年2月在勒芒（Le Mans）冬季雷暴后，律师兰斯林（Lancelin）的妻子和女儿吉纳维夫（Geneviève）回到了停电后黑暗的家中。她们谴责了家中的女仆克里斯蒂娜·帕班（Christine Papin）和雷娅·帕班（Lea Papin），虽然这明显不是女仆的责任。这激怒了两姐妹，她们接下来所做的可怕事情在12月份的超现实主义杂志《米诺陶》的一篇文章中有生动的描述。

[两姐妹]每人都抓住一个对手，并在她们仍活着的时候将其眼睛从眼穴上撕下来。人们认为，这在所有谋杀记录中都是闻所未闻的。然后，她们随便抓起手边的任何东西——一个锤子，一个锡罐，一把刀——将它们扔到受害者身体上，砸她们的脸，暴露她们的生殖器，撕裂她们的大腿和臀部，并将两个受害者的血涂抹到另一个受害者身上。然后她们清洗了那些用来进行残暴仪式的工具，清洗自己，睡在同一张床上。¹

339 毫不奇怪，这两个姐妹瞬间成为超现实主义者的女英雄，他们摘除眼睛的幻想现在果真在被社会压迫的明显受害者身上实现了。²他们欢欣地认为，这是最为让人痉挛的美。几年后，这一行为的恐怖性仍将萦绕着法国人的集体心灵：1947年热奈（Genet）的《女仆》（*The Maids*）中再次出现的克莱尔（Claire）和索朗热·勒梅西埃（Solanger Lemerrier）姐妹就是一个例子。³

但对于我们正在讲述的这个故事来说，异常重要的是，发表在《米诺陶》的这篇文章的作者是33岁的雅克·拉康，他从帕班姐妹罪行的（既

1 Jacques Lacan, "Motifs du crime paranoïaque: le crime des sœurs Papin," *Minotaure*, 3/4 (December, 1933), p. 25. 关于这个事件及其意义的讨论，参看 Roudinesco, vol. 2, pp. 138ff; Macey, *Lacan in Contexts*, pp. 69ff.

2 Macey, *Lacan in Contexts*, p. 69.

3 关于这两对姐妹之间的相似性和不相似性的讨论，参看 Philip Thody, *Jean Genet: A Study of His Novels and Plays* (New York, 1970), pp. 164ff. 萨特同样讨论到热奈对这个案件的使用，参看他的 *Saint Genet: Actor and Martyr*, trans. Bernard Frechtman (New York, 1963), pp. 617ff.

在隐喻上也在实际上)晦涩性中艰难地得出的教训,这对法国学界接受弗洛伊德时发展出最强大概念至关重要,这个概念就是“镜像阶段”(mirror stage),在其中,视觉在自我构建中的作用迄今为止被给予了难以想象的显赫地位。

拉康已被另一个著名女性犯下的野蛮案例所吸引:一名叫艾美(Aimée)的铁路员工试图用刀子杀害一名女演员。她被诊断为妄想症患者(paranoiac),这是他在1932年的博士论文中讨论的主要案例,其指导老师是加埃唐·加添·德·克雷宏波(Gaëtan Gatian de Clérambault)。¹拉康对妄想症之视觉层面的兴趣很可能受到克雷宏波的影响,后者对视觉的兴趣特别强烈。²伊丽莎白·卢迪内斯库(Elisabeth Roudinesco)记载道,在他的诊所中:“对凝视的崇拜达到了高潮。克雷宏波认为,观察的艺术是与由沙可所审查和鲁塞尔所更正的眼睛故事混合在一起的……他没有私人客户,因此能够用毕生完善了他的鹰眼凝视;他操纵和观察疾病,而不倾听疾病。”³然而,克雷宏波将他戏剧性的视觉行为留到最后。他后来因白内障失去视觉,于1934年11月17日决定结束自己的生命。他坐在镜前的扶手椅上,朝嘴里射了一枪。在他去世后发现的一份文件中,他邀请所有感兴趣的同事研究他的眼睛。

340

拉康从1928年开始与克雷宏波一起工作,将他称为自己唯一的精神病学教师。因此,他已经对视觉与侵略性之间的联系非常敏感,而他所思考的那些犯罪情节再次加强了这些联系。为了解释这些案例,他汲取了各种各样的资源,其中包括当时流行的自我惩罚(autopunishment)、爱恋妄想症(Erotomania)和精神自动症(mental

1 Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (Paris, 1932).

2 例如,在摩洛哥旅行期间,他拍摄和收集了差不多四万张盖着布料的人像。克雷宏波的一期特刊中刊登了其中一些照片: *Tumult: Zeitschrift für Verkehrswissenschaft*, 12 (1988)。关于用拉康的概念试图讨论这些照片的富有想象力的阐释,参看 Joan Copjec, “The Sartorial Superego,” *October*, 50 (Fall, 1989), pp. 55-95。

3 Roudinesco, vol. 2, pp. 120-121。关于艾米丽·阿普特对女性恋物主义(fetishism)理论贡献的讨论,参看 Emily Apter, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France* (Ithaca, 1991), p. 106。

automatism)的理论。¹萨尔瓦多·达利对妄想症和幻想图像(hallucinatory images)的联系的超现实主义思想也被列为证据。²但是,把他的分析结合在一起的,是弗洛伊德的观点,也就是将妄想症解释为对一种被压抑的同性恋欲望的不成功的防御。³

弗洛伊德认为,这种防御失败了,因为它导致了对产生焦虑的愿望的否定,并且将这样的愿望投射到对一个所谓的正在施加迫害的他者身上,患者觉得这个他者正在看着自己。由于妄想症患者将自己投射的迫害者与他所爱的对象混淆在一起,这样的妄想性“观察的幻觉”(弗洛伊德的原话)⁴变得更为复杂,它最终反映出患者无法将自己与他人区分开来的一种自恋的失败。

在帕班姐妹(她们是情绪化的暹罗双胞胎)的案例中,拉康强调她们没有能力忍受彼此的分离。当她们被迫生活在不同的牢房时,遇到了巨大的困难;克里斯蒂娜其实被妄想困扰得非常严重,她试图将自己的眼睛挖出来。在艾美的情况中,不可分离的事物是一连串不同的人物,包括被殴打的女演员,她们都是她所强烈地认同的母亲形象的替代物。在这两种情况下,精神病出现的原因是太强烈和太紧密地认同于另外一个人,以及伴随而来的无法逃避一种自恋的重影(doubling)。或者说,唯一的逃离途径就是通过暴力地破坏这个重影(double),这是一种类似于自我阉割的自我惩罚。拉康如此评论帕班姐妹:“她们挖出受害者的眼睛,正如酒神阉割了其受害者一样。”⁵但是,在这里,受害者最终是自我,自我之所以受到惩罚,是因为它

1 参看 Carolyn Dean, “Law and Sacrifice: Bataille, Lacan, and the Critique of the Subject,” *Representations*, 13 (Winter, 1986), pp. 42-62, and *The Self and Its Pleasure: Bataille, Lacan, and the History of the Decentered Subject* (Ithaca, 1992).

2 Roudinesco, vol. 2, p. 125.

3 Freud, “Psychoanalytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides)” (1911), in *Standard Edition*, vol. 12, trans. James Strachey (London, 1953-1974).

4 虽然这些幻觉主要是视觉的,但可以是听觉的,正如在萨特的《存在与虚无》中的“观看”的观点一样。关于观察的听觉性幻觉的精神分析讨论,参看 Otto Isakower, “On the Exceptional Position of the Auditory Sphere,” *International Journal of Psychoanalysis*, 20, 3/4 July/October, 1939), p. 346. 确实,拉康似乎强调他所研究案例的视觉而不是听觉的维度。

5 Lacan, “Motifs du crime paranoïaque,” p. 28.

自恋地与自身投射的迫害性他者产生认同，而这种认同意味着一种不可忍受的同性恋欲望。

拉康对他所感兴趣的犯罪行为的复杂解释特别重要，因为它提供了一个更加雄心勃勃的核心观点，这种观点对反视觉话语的影响非常巨大。正如弗洛伊德在歇斯底里研究中发现了“正常”心灵的运作线索一样，拉康对妄想症精神病的分析也使他发现了所有人都经过的一个普遍阶段，这一阶段与帕班姐妹和艾美发生的镜像暴力的病理性犯罪有着显著的相似性。

1936年8月3日，拉康在国际精神分析协会第十四届大会上宣读了一篇论文，该会议在马里恩巴德（Marienbad）举行，由爱伦斯特·琼斯（Ernest Jones）主持。论文的题目是《论镜像阶段。在现实构成中关于一个结构性和遗传性阶段的理论，通过精神分析经验和理论的方式进行思考》。¹虽然这篇文章没有出版，但它是后来于1949年提交给第十六届大会的论文版本的前身，并且被收录在《拉康文集》（*Écrits*）中，这是拉康1966年出版的非常有影响力的作品集。²虽然，这两个版本的确切关系仍然是颇为神秘的拉康作品全集研究者的某些猜测根源，但是，“镜像阶段”观点的主要基本知识似乎在1930年代中期已经出现。³

342

迪迪埃·安齐厄（Didier Anzieu）⁴认为，镜像阶段的普遍化和正常化是拉康相对于传统精神分析最具异端性的地方。这种普遍化和正

1 这个论文被列为索引时题目是“The Looking-Glass Phase” in *The International Journal of Psycho-Analysis*, 18 (1937), p. 78。但与 *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York, 1977), p. xiii 中编辑的说法不同，它并不是以英语翻译的形式发表。对这个文本及其引用的神秘历史的有趣讨论，参看 Jane Gallop, “Lacan’s ‘Mirror Stage’: Where to Begin,” *SubStance*, 37/38 (1983), pp. 118-128。

2 这个题目现在是《在精神分析经验中揭示出来的作为我的功能结构的镜像阶段》（*The Mirror State as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*）。

3 1936年，拉康发表了一篇论文“*Au-delà du principe de réalité*,” *Evolution psychiatrique*, 3 (1936), pp. 67-86, 这篇文章已经间接地酝酿出镜像阶段理论。在他1938年的文章中，这个理论更加明显地表达出来：“*Les complexes familiaux en pathologie*,” republished in *Les complexes familiaux dans la formation de l’individu. Essai d’analyse d’une fonction en psychologie* (Paris, 1984)。

4 引自安东尼·怀登（Anthony Wilden）给拉康作品所写的前言，*The Language of the Self*, p. xiii。让这个观点非常有趣的地方是，怀登并没有提到安齐厄的身份。根据 Roudinesco, vol. 2, p. 135, 他是艾美（Aimée）的儿子，他接受了拉康多年的分析，但拉康并不知道（或压抑）他是谁！安齐厄后来自己也成为一名精神分析者。

常化由于拉康吸收了其他几个影响而得到促进，在狭义上，这些影响是心理学影响，而别的影响则是更普遍的文化影响。这些影响来源包括对动物，特别是鸽子和蝗虫的模仿所进行的科学研究，而且，罗杰·凯洛依斯（Roger Caillois）在《米诺陶》中出色地对比了昆虫与人类行为。¹ 这些作品似乎提醒了拉康通过形态学模拟从而与他者进行视觉融合的重要性。然而，凯洛依斯认为，这种融合伴随着心灵（psychic）能量的丧失。凯洛依斯借用了皮埃尔·珍妮特（Pierre Janet）的术语，将这种状况称为“精神衰弱”（psychasthenia），这意味着自我（ego）力量的下降。² 在这里，视觉体验意味着有限的、构造完整自我的危机，它可以与巴塔耶的“无形性”（informe）观点进行比较。³

然而，拉康不仅对自我不稳定的构造和自我的解体感兴趣，他对自我的能量学和自我的熵的下降一样感兴趣，他于是转向儿童心理学，将其作为解释的一部分。1931年，法国心理学家亨利·瓦龙（Henri Wallon）发表了一篇论文，题为《儿童如何发展自己的身体概念》。⁴ 虽然拉康的“镜像阶段”论文的发表版本只简单提到瓦龙，但很显然，他深受这一观点以及1928年至1934年他参加的瓦龙讲座的影响。⁵ 瓦龙在镜子前试验了动物幼崽和人类婴儿行为的差异，并指出前者没有将镜中的形象认作自己，而后者却这么做了。亨利·瓦龙同时指出孩子们经常将自己与他人的感觉非常密切地联系在一起，例如当另一个

1 Roger Caillois, "Mimétisme et psychasthénie légendaire," *Minotaure*, 7 (June, 1935); 关于它与拉康观点之间的关系的启发性分析，参看 Rosalind Krauss, "Corpus Delicti," *October*, 33 (Summer, 1985), pp. 46ff; 以及 Paul Foss, "Eyes, Fetishism, Text," *Art and Text*, 20 (February-April, 1986), pp. 27ff.

2 对这个观点的分析，参看 Denis Hollier, "Mimesis and Castration, 1937," *October*, 31 (Winter, 1985), pp. 3-16.

3 Krauss, "Corpus Delicti," p. 49.

4 Henri Wallon, "Comment se développe chez l'enfant la notion du corps propre," *Journal de Psychologie* (November-December, 1931), pp. 705-748。这篇文章随后重新收入在他的 *Les origines du caractère chez l'enfant* (Paris, 1949) 中出版，我们之前已经提到这个作品对梅洛-庞蒂的影响。

5 梅西（Macey）认为，拉康在论述镜像阶段时对瓦龙的轻视是拉康典型的自我神秘化的做法，借此而说轻前辈的重要性。（参看 *Lacan in Contexts*, p. 4.）迈克尔·博奇-雅各布森（Mikkel Borch-Jacobsen）为拉康的诚实“抄袭”辩护，将其作为对其观点的述行性的具体化，即自我总是由他人的融入而构成的，参看 *Lacan: The Absolute Master*, trans. Douglas Brick (Stanford, 1991), p. 2.

孩子感到痛苦时，他或她会哭泣。这种被称为“移情性”（transitivism）的现象得到其他儿童心理学家，如夏洛特·布勒（Charlotte Bühler）和埃尔莎·科勒（Elsa Köhler）的研究，这种现象表明，这种自我形象和他人形象的暂时混乱可被理解为一种创造健康自我的功能。

瓦龙基本上是用积极的方式将这些经验思考为意识走向成熟，而拉康则用更黑暗的方式解释它们。卢迪内斯库很好地总结了这点差异：344

如果人们将瓦龙的观点与拉康的观点进行比较，就会看到后者将心理经验机警地转变为人类主体的想象性组织的理论。在拉康那里，术语发生了变化：经验 [*épreuve*] 成为一个阶段 [*stade*]，因此，这是从具体经验的描述变成了对一个教条的阐释……在从无意识而不再是意识的角度来描述这个过程时，在肯定这个镜像的世界（在这个世界中自我的原始身份得到了表达）不再包含他者时，拉康将自己从瓦龙的观点中分离出来。拉康保持想象性的观点，但他用否定性（negativity）的概念来描述。¹

在探讨这种否定性的意义之前，让我们了解一下拉康在1949年的文章中对镜像阶段进行的最后构建。人类婴儿出生后还不能克服器官的不足，它最初处在一个出生后的“胎儿化”（fetalization）状态中。然而，在第6至第18个月，婴儿通过视觉将镜子的形象认同为自己的形象，于是实现了一种补偿性的自我意识。弗洛伊德所谓的首要自恋是通过将一个连贯的自我形象作为现实而实现的，这种形象补偿了自身仍然是具有依赖性的和不成熟的身体。²这种肉身整体性的完整形象（gestalt）同样预示着孩子后来的直立姿态；在个体的层面上，这个观点重述了弗洛伊德所认为的在物种历史中关键的一步，即将视觉置于嗅觉或触觉之上的一步。因为孩童将这种全新的整体性感觉体验为345

1 Roudinesco, vol. 2, p. 157.

2 关于拉康对自恋的讨论，参看他的两个研讨班：“On Narcissism” and “The Two Narcissisms,” in *The Seminar of Jacques Lacan, Book I, Freud's Papers on Technique, 1953-1954*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. John Forrester (New York, 1991)。

克服了“运动能力的无能和护理的依赖”¹，所以享受着拉康所说的“欣喜地采纳了镜面的形象”²。虽然这个形象可能被理解为理想之我（Ideal-I，弗洛伊德在1914年《论自恋》一文中提出）或超我（super-ego，弗洛伊德九年后在《自我与本我》中提出）的来源，³但拉康很小心地宣称，这里牵涉到的主要是自我。他写道，对镜面自我的观看“将自我在社会性决定之前置于一个虚构的方向中，这个方向对于单独个体来说是不可化约的”⁴。

现在人们必然问道，在帕班姐妹和艾美的案例中，上述的镜像阶段如何与精神病的暴力有关？拉康如何将瓦龙对镜像认同的正面描述转化为一个负面的方向？答案是，拉康吸收了1930年代中期亚历山大·科耶夫在法国社会科学高等研究院举办的讲座中对黑格尔主奴互动的分析。⁵科耶夫对《精神现象学》进行了有影响力的人类学解读，将其理解为欲望、暴力和主体间认同的辩证法，这极大地影响了拉康和整一代法国知识分子。

根据科耶夫的观点，在历史中人类意识的出现，是为了回应一种克服缺失的原始愿望，这种缺失是一种人类感受到的在生理性主体原型上的不完整性。但是，将人类欲望与动物欲望对立起来的决定性因素是，人类欲望的实现必须要与他人的欲望相互作用，这种相互作用是历史的基础。通过将他人还原成自我的形象（这种方式类似于诸如亨利·瓦龙这样的儿童心理学家所提到的投射性移情 [projective transitivity]），因而实现了获得一种自我连贯意识的最初尝试。然而，这种将他人去现实化（derealization）的暴力操作是难以令人满意的，

1 Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience," *Écrits*, p. 2

2 Ibid. 对于这个“欣喜”的观点和镜像阶段等在经验上的合法性的批评，参看 Raymond Tallis, *Not Saussure: A Critique of Post-Saussurean Literary Theory* (London, 1988), pp. 142ff.

3 人们记得，梅洛-庞蒂在《儿童与他人的关系》(The Child's Relation with Others)中做出此种阐释。

4 Lacan, "The Mirror State," p. 2.

5 关于他们对他的影响，参看 Roudinesco, vol. 2, pp. 149ff. 同时参看 Wilfried Ver Eecke, "Hegel as Lacan's Source for Necessity in Psychoanalytic Theory," 以及 Edward S. Carey and J. Melvin Woody, "Hegel, Heidegger, Lacan: The Dialectic of Desire," 均收入 Smith and Kerrigan, *Interpreting Lacan*.

因为只有当他人真正与自我分离时，自我才能得到承认。因此，辩证法的第二阶段意味着承认非自我中不可根除的他性（otherness），这种他性会抵制自身被还原为一种镜像重影。在科耶夫的理论中，一个“更高”的自我由一种欲望的辩证法构成，在其中，对他人的认同的实现取代了唯我论的视觉投射。然而，这种否定辩证法却抵制了普遍所理解的黑格尔系统中的最终扬弃（Aufhebung）；在主体和客体的宏大统一中，他性仍然是无法被扬弃的。¹

语言在保存他性和阻挠镜像（specular）身份方面的作用对拉康至关重要，我们将会立刻讨论到。²但首先，我们有必要明确拉康对自我的视觉构建的批判程度。这里，将拉康与另一个科耶夫的读者（萨特）进行比较是很有用的，因为他们对凝视态度的相似之处已经得到广泛认可。³在1949年的文章中，拉康特意批评了萨特（就像他在十五年后批评梅洛-庞蒂一样），认为他提出了主体性自主权的不可化约的内核，这是在欲望的主体间辩证法之前的“意识自足性”⁴。他暗示，现象学中潜藏的笛卡尔我思（cogito）的残余必须被严格拒绝。但拉康没有摒弃的是萨特的观点：将他人凝视内化会带来对超验自我的彻底摧毁。正如梅西（Macey）指出：“[萨特]的思想与镜像阶段的自我的平行关系是惊人的；在两者中，自我都被视为虚幻的再现，作为异化的来源和焦点。两位作者都使用视觉的隐喻，并将他们的理论化方式与兰波的公式‘我是他者’（Je est un autre）联系起来。”⁵

347

1 卢迪内斯库注意到瓦龙和拉康的差异能部分地理解为：在一种更乐观的黑格尔式自我统一的版本和一个消极的科耶夫式自我统一版本之间的对比。（vol. 2, p. 157）

2 对于作为马克思主义者的科耶夫，劳动甚至比语言更重要，但拉康忽略了它所扮演的角色。

3 例如，参看 Macey, *Lacan in Contexts*, p. 103; Anthony Wilden, notes to Lacan, *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*, trans. Anthony Wilden (New York, 1968), pp. 160ff.; Leo Bersani, *Baudelaire and Freud* (Berkeley, 1977), p. 112; 以及 Fredric Jameson, "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject," *Yale French Studies*, 55/56 (1977), p. 379。但是，詹明信继续支持杰弗里·梅尔曼（Jeffrey Mehlman）所认为的萨特的《圣热奈》自身过于黑格尔，因而得益于想象界（the Imaginary）（p.380）。

4 Lacan, "The Mirror Stage," p. 6.

5 Macey, *Lacan in Contexts*, p. 103。他们似乎将兰波的公式理解为：“我”是他人的观看的内在产物。但是，在拉康的不稳定词汇中，“je”（我）通常也指说话的主体。关于它在他思想中与“moi”（我）的关系，参看 Ellie Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis* (Urbana, 1987), pp. 58ff. 卢迪内斯库指出，将弗洛伊德的 Ich（我）分裂成 je 和 moi（她将两者等同于无意识的主体和想象的自我）已经在艾杜华·毕甸（Edouard Pichon）中有所预示（vol. 2, p. 311）。

萨特和拉康也对由物化 / 客体化 (reifying) 观看所创造的被空间化的自我表示深刻的不信任, 这种不信任可以追溯到柏格森和海德格尔对时间性的重新评估中。¹ 他们两人都提出了一个欲望性的主体, 此类主体的原初缺乏永远不会通过将他人的凝视内化或接受镜子的“误认” (misrecognition) 而得到满足。

拉康在提到主体的构建时特别地引入了误认 (méconnaissance) 的概念, 英文也翻译为 misprision (误识)。² 拉康坚持认为, 自我只不过是一个虚幻的建构, 这种构造基于对肉身整体性的镜像形象的虚假信念, 因此, 他坚决将自己与自我心理学对立起来; 后者一个主要的倡导者实际上是他自己的精神分析师鲁道夫·鲁文斯坦 (Rudolph Loewenstein)。³ 拉康写道:

镜像阶段是一出戏, 其内在推动力从一种不充足的状态发展到预期性的地位; 而且, 镜像阶段为主体 (这个主体被空间的认同所诱惑) 制造了连续的幻想: 这种幻想从碎片的身体形象延伸到我称之为矫正性的 (orthopaedic) 整体形式, 而且, 最后发展到穿上一个异化身份的盔甲。这个镜像阶段的僵硬结构标志着主体的整个心智 (mental) 发展。⁴

1 参看拉康在 *Écrits*, p. 28 中对柏格森当代重要性的评价。同样参看他非常柏格森式的观点, 即认为“现代人的萎靡不振并不确切表明这种 [机械时钟] 的精确性自身对于他是一种解放的因素” (p.98)。但是, 艾利·拉格兰-苏利文 (Ragland-Sullivan) 注意到他对其他柏格森观点的厌恶, 例如 *élan vital* (生命力)。参看 *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, p. 197。海德格尔对他的影响也得到了广泛的讨论, 例如 William J. Richardson, “Psychoanalysis and the Being-question,” in Smith and Kerrigan, *Interpreting Lacan*。具体来说, 关于海德格尔的视觉批评对拉康的影响的一个例子是在《想象界的主题》 (“The Topic of the Imaginary”) 中的话: “整个科学是建立在将主体还原为一只眼睛上, 这就是为什么科学投射在你的面前, 也就是说, 它被客观化。” (p.80)

2 Lacan, “The Mirror Stage,” p. 6。我们注意到, *méconnaissance* 首先是用来指代艾美的自我构造。非常让人吃惊的是, 热衷于语言游戏的拉康忽视了将 *voir* (看) 和 *non-savoir* (非知) 联系起来。其理由可能是 *connaissance* (认) 具有“作为认同 (recognition) 的知识”的内涵, 这更符合科耶夫的承认辩证法。

3 鲁文斯坦 (Loewenstein) 在 1925 年来到巴黎, 但最后移民到了美国, 在那里, 他和海因茨·哈特曼 (Heinz Hartmann) 和恩斯特·克里斯 (Ernst Kris) 一起创建了自我心理学的霸权。拉康会强烈地将自我心理学等同于美国, 但它的起源很明显是来自欧洲。拉康与鲁文斯坦进行分析似乎开始于 1932 年。根据卢迪内斯库, 这在拉康的知识发展中扮演的角色不大, 而且他与这个分析师的关系比起克雷宏波明显冷淡很多。参看 vol. 2, pp. 132ff。

4 Lacan, “The Mirror Stage,” p. 4。“盔甲”的语言表述可能让人想到威廉·赖希 (Wilhelm Reich), 但拉康在随后的文章中区分了他们立场的区别: “The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis,” *Écrits*, pp. 101 and 109。

因此，那种塑造一个坚强的、完整的自我的治疗目标是误导性的，因为它不是为了摆脱异化的变化无常，它本身就是最大的异化。通过与一个镜像的海市蜃楼——它就是身体的死亡形象，像“突然在动作中停止”¹的电影一样——产生认同，它不过是萨特所说的“错误信念”（bad faith）²的一个例子。确实，从临床观点出发，拉康声称，“自我代表了所有对症状治疗的抵抗中心”³。

现在，人们更容易理解拉康对妄想症运作的理解与他对镜像阶段的讨论之间的联系。如果镜像认同意味着心理僵硬的“矫形性”收缩，⁴那么，无法超越镜像阶段的失败则可能会带来不断重复的侵犯性行为。也就是说，如果自我被自恋地投射到他人身上（这个他人被理解为与自我同一性别的），那么，对同性恋欲望否定的自我惩罚可能会对这些欲望的投射对象带来暴力。一旦被理想化的他人失去了其理想的地位，那么，自我的统一性（此统一性是建立在自我对理想客体的认同上）就会受到威胁，而侵犯性的行为就会“向外”释放。因此，艾美会刺杀女演员，帕班姐妹会杀死其雇主。这些行为似乎是主体间的行为，但实际上是主体内部的行为。

拉康推导出，这种动力并不仅仅局限于精神病患者，在每个人经过镜像阶段的过程中都是明显的，因为我们可以看到像兄弟姐妹竞争这类极为普遍的经历，他将这种竞争称为“入侵综合症”（intrusion complex）。⁵因此，拉康称之为“想象界”（the Imaginary）⁶的事物——它是图像的维度或领域，不管是感知的或想象的，有意识的还

1 Lacan, "Aggressivity in Psychoanalysis," *Écrits*, p. 17.

2 Ibid., p. 15. 人们需要注意到，拉康在很长时间中分享了很多关于萨特能够逃离“错误信念”的消极看法。他并没有将完全成功的“认同”或“认知”与镜像阶段的“误认”对立起来。

3 Ibid., p. 23.

4 关于“矫形”的内涵的有趣讨论，参看 Catherine Clement, *The Lives and Legends of Jacques Lacan*, trans. Arthur Goldhammer (New York, 1983), p. 90.

5 Lacan, "La famille," *Encyclopédie française*, 8 (Paris, 1938), p. 840. 对此的讨论，参看 Alphons De Waelhens, *Schizophrenia* (Pittsburgh, 1978), pp. 76-79.

6 也许他的最好解释是以《想象界的主题》为题所集合起来的研讨班作品：“The Topic of the Imaginary” in *The Seminar of Jacques Lacan*, Book 1.

350 是无意识的——是人类心灵的一个恒常维度，¹ 它永远不能毫无阻碍地进入“真实界”（the Real），这是原始的、无法再现的自主性领域，它先于驱动力的组织。然而，在正常行为和精神病行为之间存在一种差异，这种差异取决于从想象界到下一个拉康称之为“象征界”（the Symbolic）阶段的部分过渡。象征界与俄狄浦斯情结的解决方案相符合，它意味着孩子进入了语言中。

拉康对象征界而非想象界的偏爱已得到广泛认可。例如，安托万·韦尔科特（Antoine Vergote）写道：“它让人回想起破坏偶像崇拜图像的否定神学。拉康打破了纳西索斯（Narcissus）的自恋之镜，唤醒了被困在镜像双重性圈套中人类学。”² 德·塞托补充道，拉康理论的伦理维度正是在于他以无休止的言语名义拒绝了“异化性的想象力”³。然而，他有名的公开研讨班可能类似于沙可的歇斯底里的戏剧化呈现，⁴ 不管他如何曾深受克雷宏波的凝视精神病学的影响，⁵ 也不管他在最后的年月中对无意识的拓扑学再现是如何地着迷。⁶ 因此，拉康仍然是视觉中心主义的显赫批评者。即使在他最科学的时刻中，仍旧坚决拒绝潜伏在弗洛伊德中的中立性观察的残余。⁷ 而且，虽然他受到索绪尔和罗曼·雅

351

1 艾利·拉格兰-苏利文（Ellie Ragland-Sullivan）有说服力地认为，“对于许多把想象界只是作为一个外来意象（imagos，婴儿最初认同的就是这样的意象）的拉康批评者，他们已经将这个秩序还原为让成人投入到封闭的自恋关系的一种神经功能。他们将想象界谴责为神经症或儿童一样的幻想的局限性，从而将想象界视为一个走向心灵意识和自由之路上必然要超越的阶段。我对拉康文本的解读给予了想象界更大的空间。想象界通过各种可见的关节将无意识的生活与意识生活联系起来，想象界将情感价值放在象征秩序的惯例上，从而将异质性引入到话语中。作为活跃的、却是压抑性的再现和认同性‘知识’的提供者，想象界‘直观地’以可见性的共鸣来判断人和经验，像 moi（我）一样，想象界同样抹除无意识的知识，它的存在本身给予了这些无意识的知识以沉默的见证”（“Counting from 0 to 6: Lacan and the Imaginary Order,” *Working Papers of the Center for Twentieth Century Studies*, Fall, 1984, p. 8）。

2 Vergote, Foreword to Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, trans. David Macey (London, 1977), p. xix.

3 de Certeau, “Lacan: An Ethics of Speech,” p. 6l.

4 关于两者的对比，参看 Macey, *Lacan in Contexts*, p. 15.

5 Roudinesco, vol. 2, p. 142 认为他“总是保留了从克雷宏波中学来的凝视伦理”。

6 古柯斯认为后期拉康的数学和拓扑学沉思只是强化了他对视觉的敌意：“拉康的思想是一种技术的偶像摧毁思想……在一个由技术胜利所决定的时代中，机器控制着自然、塑造着物质，拉康发起了一个超级的偶像摧毁行动，其建立在一种机械书写（mechanographic）的功能上，这种功能预示了一种超越人类主体的象征秩序。”（“Lacan Iconoclast,” p. 116）

7 关于两者差异的讨论，参看 Shoshana Felman, *Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture* (Cambridge, Mass., 1987), pp. 61ff.

各布森 (Roman Jakobson) 的结构主义语言学的影响, 但从来没有采取中立观众那种冷静地将自身分离的观察位置, 此位置会将语言实践的妄想还原到一个整齐的二元对立中。¹ 如果在拉康本人的语言中存在任何视觉明晰性 (clarté) 的话, 那么, 正如一位批评者所说的那样, 这就是马格里特具有欺骗性的清晰画布, 上面充满了视觉的双关语。²

这里并不冒险对拉康复杂、模糊和难以把握的象征界分析进行大胆的解释。这里也不可能将超现实主义、海德格尔、索绪尔和雅各布森等不同来源组成的复杂网络梳理清楚, 这些理论来源使他提出无意识的语言式运作之观点。我们可以充分认为, 对于拉康, 只有当镜像阶段的虚幻二元 (dyadic) 镜像性被俄狄浦斯戏剧的三元性 (triadic) 相互作用超越时, 非自恋的主体间性才变得可能, 在这种主体间性中, 非自我的他异性 (alterity) 得到了保留, 而不是被毁灭。从外部引入 (introjection) “父亲禁止乱伦” 的命令创造出了超我, 这造成了第二次身份认同, 这个认同代替了基于内部镜像投射 (projection) 的第一次认同。

这就是说, 只有当主体接受这种融合的欲望 (无论是与镜中的自我形象融合, 还是较早阶段与母亲融合) 是被禁止 (通常表现为父亲“不”的禁令) 的时候, 一个健康的主体才可以取代镜像阶段的“误认”的主体。因为父亲的“不”是一种言语行为 (speech act), 而且在法语中, “父亲的不” (non-du-père) 与“父亲之名” (nom-du-père) 恰好是同音, 因此, 这种引入根本上是一个语言现象, 这就是为什么进入象征界的过程与俄狄浦斯情结有关。因此, 由此生产出来的健康主体——不管它看起来是如何地矛盾——是分裂的、去中心的, 而且, 用巴塔耶的无头身体的比喻来说, 它是“无头的” (acephalic)。³ 它接受了

352

1 关于强调拉康用诗学而不是科学的方法来研究语言的论述, 参看 Macey, *Lacan in Contexts*, chap. 5, 以及 Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy Through the Looking-Glass: Language, Nonsense, Desire* (London, 1985), chap. 4.

2 William Kerrigan, “Introduction,” in Smith and Kerrigan, *Reading Lacan*, p.xxiv.

3 拉康也使用这个词语。参看 *The Seminar of Jacques Lacan, Book II, The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Sylvia Tomaselli (New York, 1991), p. 167.

无限地去欲望的条件（这正是镜像阶段试图克服的东西，即通过自恋地与镜中整体形象进行首要的认同从而去克服）。或者，更确切地说，它离开了镜像阶段的首要欲望，而追求第二种“转喻性”的欲望，拉康将这种欲望称为“要求”（demand）。¹

自我的分裂有助于平息镜像阶段的侵犯潜力，后者在妄想症的精神病中仍然明显。它之所以这样做，是因为分裂的自我不再将自己的整体理想投射到另一个人（自我会将这个人和自己混淆起来）身上。当自我感到被自己向外投射的越界性同性恋欲望威胁时，它也不轻易通过惩罚他人的方式来惩罚自己。俄狄浦斯情结的解决方案意味着克服了阉割的焦虑，这是因为，孩子将父亲的阳具/菲勒斯（phallus）作为一个象征的能指而引入（inroject），而不是试图成为想象的阳具/菲勒斯，后者的做法可以让母亲“被阉割”的身体变得完整。因此，将阳具/菲勒斯“拥有”为语言欲望的内在化客体的做法是优于将自我与自我形象混合起来的行为。这种与一个词语而不是一个形象进行的第二次身份认同意味着自我阉割（在从镜像的重影里撕出其眼睛等行为中，这种自我阉割得到明显的体现）不再是一个威胁。总而言之，只有当无意识像一种语言而不是像一面镜子那样运作时，成熟的主体才能形成；此时，这个成熟的主体是分裂的，并且引入了他者，而不是将自己投射到他者之上。

353 但是，如果无意识不能完全超越其非语言的、视觉的维度，即使当主体成功地处理好镜像阶段的过程也无法超越这些事物时，情况会怎样？如果心灵/精神中的眼睛仍旧持续存在，即使在象征界中也是如此，那么情况会变得怎样？换句话说，如果无意识在发展过程中并不是经历两个不同的时间阶段，而是共时性地构成的，从而没有任何在俄狄浦斯阶段的解决之前和之后的截然分界，那么情况会如何？

1 安尼卡·勒玛尔（Anika Lemaire）认为：“在拉康的作品中，要求（demand）似乎是一个通用概念，它指代象征的、重要的位置，在其中首要的欲望逐渐被异化。”（Jacques Lacan, p. 165）

拉康作品的其他地方提供了关于这些问题的答案，这是因为，他对视觉首要地位的危害性的批评并没有因对镜像阶段和想象界的有影响力的论述而结束。至少在另外两个地方，拉康回到了视觉这个主题：第一处是，他将“scotomization”（盲目化）这个概念融合到对精神病的分析中；第二处是，当他批评性地使用梅洛-庞蒂的可见性和不可见性的交叉本体论时，他用“眼睛”和“凝视”对其进行了重新描述。¹在这两个地方，拉康都质询了视觉的含义，从自我的构成及其变化中对其进行多方面的解释。此外，这两个观点是相关的，因为正如艾米丽·阿普特（Emily Apter）所指出的：“那个盲目化的（scotomized）拉康式主体陷入了一场在眼睛和凝视之间争取领导权的激烈斗争中，这与沙可在窥视症（scopophilia）和盲目化（scotomization）之间的辩证法相平行。”²

“盲目化”最初是沙可先生从1880年代的眼科学中借鉴而来的术语，他用此描述歇斯底里的视觉。然后，这个词语由法国精神分析师勒内·拉福格（René Laforgue）和艾杜华·毕匈（Edouard Pichon）在1920年代重新使用。³在技术上，这个术语指的是视网膜损伤而产生出一种视觉盲点，他们用这个术语（来自希腊语 skotos，意为黑暗）来指代一种与弗洛伊德所定义的压抑（repression）不同的精神病的无意识模式。如果说，压抑意味着禁止本能或其心理的衍生物能够进入意识领域，那么，盲目化是一种“心理贬低的过程，通过它，个体试图否认与他的自我相冲突的一切事物……与普通压抑中所发生的事情不同，尽管这时心灵是处在一种向外的状态中，但它只是试图逃避一个情形；

354

1 还有第三处出现在他后来关于电视的研讨班上，翻译版本参看：“TeleVision”，trans. Denis Hollier, Rosalind Krauss, and Annette Michelson in *October*, 40 (Spring, 1987)。关于它在视觉上与其他作品关系的分析，参看 Shoshana Felman, “Lacan’s Psychoanalysis, or the Figure in the Screen,” *October*, 45(Summer, 1988)。

2 Apter, *Feminizing the Fetish*, p. 149.

3 对此的讨论，参看 Roudinesco, vol. 1, pp. 388ff., Macey, pp. 35ff., Apter, pp. 147ff., 以及 Dean, pp. 107 ff.

在此情形中它必须忍受挫折，并且它将这个情形理解为一种阉割”¹。

弗洛伊德在与拉福格的一系列（公开和私人的）通信中拒绝了这种区分，他写道，“我觉得‘盲目化’似乎是特别不合适的术语，因为它表明了知觉被彻底地抹除，其结果与视觉印象落在视网膜的盲点上是一样的。”²虽然弗洛伊德明显赢得了直接的辩论，从而将这个术语从正统的精神分析学说中排除，但这个术语似乎对拉康有持续影响，早在1938年，毕匈就指出它在拉康的工作中的残留，十年后，这个术语将在他如《精神分析中的侵犯性》（“Aggressivity in Psychoanalysis”）这样的文本中被明确重现。在这些文章中，拉康明确指出弗洛伊德没有认识到自我所具有的作为一种误认的盲目化的能力。³

拉康在这段时期还从毕匈那里引用了另一个技术性术语“除权”（foreclosure），它与“盲目化”一样具有相同的功能。⁴Forclusion（除权）是弗洛伊德的Verwerfung（排除）的法语翻译，“排除”与压抑（弗洛伊德用Verdrängung表示压抑，法文翻译是refoulement）并不相同。两者的不同之处在于：被除权的能指不能融入无意识中，像ver-werfen（弃绝）的字面意义一样，它们被“驱逐出来”，这阻止它们再次出现在神经症状中。相反，它们在真实界（the real）的领域中重新出现，最常见的是幻觉（hallucination），典型的例子是施瑞伯（Schreber）的例子。⁵因此，正是除权而不是压抑才是精神病的防御机制，特别是妄想症。

还有另一种描述两者差异的方法。我们知道，压抑是将知觉经验翻译进象征界：压抑必须首先是对这些经验的“肯定”（Bejahung），这些经验实际上是在压抑之前存在的；而盲目化和除权并不肯定这些

1 Laforge, “Scotomization in Schizophrenia,” *International Journal of Psychoanalysis*, 8 (1927), p. 473, cited in Macey, p. 35.

2 Freud, “Fetishism,” *Standard Edition*, 21, pp. 153-154.

3 艾杜华·毕匈（Edouard Pichon）的观察引自 Macey, p. 37; 拉康的使用出现在 “Aggressivity in Psychoanalysis,” p. 22。

4 对此有用的解释，参看 John P. Muller, “Language, Psychosis and the Subject in Lacan,” in Smith and Kerrigan, *Reading Lacan*.

5 关于拉康对此的讨论，参看 “On a Question Preliminary to Any Possible Treatment of Psychosis,” *Écrits*。

经验。在盲目化和除权的情况中，被否认的事物可能首先并不存在。因此，精神病可能由于无法解决阉割焦虑的创伤经历而引发——这种阉割情结产生自孩子看到母亲在视觉上缺乏阴茎；而唯一的解决方式只能通过引入父亲的语言禁令。这个孩子依然处于与母亲的二元统一中，在其中，他或她会将自己与所假定的母性欲望对象等同起来，即想象性的阳具 / 菲勒斯。孩子在镜子中看到自己直立的和丰满的形象时感觉欢欣鼓舞，从而加强了上述的镜像阶段的认同，这是从一个肿胀的格式塔 / 完整形象滑到另一个格式塔 / 完整形象的过程。正如我们前面所指出的那样，孩子正努力成为那个似乎能够满足母亲显然缺失的对象，这时孩子就永远不会接受父亲制定的反对乱伦配对的律法。此时，代表了象征界之阉割的“父亲之名”因此是这样的一个能指：它融入无意识的道路被阻隔了。因此，孩子从来不能真正地进入象征界（在这个领域中，阳具 / 菲勒斯只是作为一个不可满足的欲望的能指而运作着，它撕裂了自我），而是被困在一种与想象界的关系中，在其中形象和现实是混合在一起的。

精神病的最终来源似乎是母亲的态度，即她坚持将孩子看作对她缺乏的弥补。安尼卡·勒玛尔 (Anika Lemaire) 总结了拉康的观点：“如果母亲把孩子作为自己缺乏的补充，即作为阳具 / 菲勒斯（并且孩子在任何情况下都将自己与此阳具 / 菲勒斯等同起来），如果孩子是她的一切，并与她融合为一个弥散的统一体的话，那么，孩子就不能处理自己的个体性。”¹

356

拉康假设渴望性的、“被阉割”的母亲深感缺失阳具 / 菲勒斯。基于此假设，拉康对精神病起源的描述可被解释为一种性别偏见的表达，这是女性主义批评者对他质疑的地方。然而，他们并不愿争论的

1 Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, trans. David Macey (London, 1970), p.234. 拉康同样以这样的方式解释倒错 (perversion)。他写道：“整个倒错的问题在于考虑孩子与母亲的关系是如何的。在分析这个关系时，我们不是分析他如何严重地依赖她，而是他对她的爱的依赖，也就是说，分析他想赢得母亲欲望的那种欲望：他将自己等同于母亲所追求的、想象性的对象，因为母亲以菲勒斯 / 阳具 (phallus) 的形式象征着这样的对象。” (“On a Question Preliminary to Any Possible Treatment of Psychosis,” *Écrits*, p. 198)

是他对视觉经验的贬低，这明显体现在盲目化的残余仍然出现在“除权”的概念中。我们记得，盲目化意味着，当某个东西过于具有威胁性而不被看到的时候，一个实际的盲点就会出现。而“除权”进一步表明，孩子看到母亲明显被阉割的“情景”触发了将被拒绝的景象驱逐出去，或更确切地说，无法将这样的景象融入符号的、语言的规则中，它不断地在真实界的秩序中作为幻觉——有时是听觉（听到声音）以及视觉的形式——重新出现。在这两种情况中，精神病看起来与视觉的扰乱相关，而健康则与语言的引入相关。或者更准确地说，正是由于视觉或想象界的干扰带来了语言或象征界的扰乱，从而引起了心理伤害。

但拉康的结论比起初看起来的更复杂。这种扰乱可能不仅仅是较早阶段的回归（这种观点是按时间发展顺序的阶段所得出的结论），而是可能有别的解释：我们看到，儿童所谓的看到母亲身体有缺失的视觉感知背后有一个隐含前提。因为视觉本身不能产生一种缺失的感觉，缺失的感觉一直是一个象征性概念。¹因此，拉康的盲目化和除权的合并意味着词语和视觉的共时性叠瓦。²考虑到这一点，人们可以将镜像状态的误认精确地重新定义为对那些总是与视觉交织在一起的语言时刻的排挤。

共时性的论点具有双重性：即使在想象界带着自身所伴随的所有问题“进入”象征界后，它仍旧是有能力的。比拉康的盲目化的观点

1 正是通过心照不宣地将两个阶段解读成共时性，让诸如肖娜娜·费尔曼（Shoshana Felman）这样的拉康主义者认为：“因此，镜子将知觉成为了一个固定在错误感知中（在对个人的阉割的否定中）的视觉中心的象征；在镜中，图像的明显完整性是一种凝视的客观化，它在将图像充实为一个客体时从中省略了主体所经历到的不充足性。”（“Lacan's Psychoanalysis, or the Figure in the Screen,” p. 103）这就是说，只有当象征界和想象界被认为是重叠的时候，婴儿缺乏行动能力所产生的一种不完整性才能变成阉割焦虑，并且在整体性的视觉（Gestalt）中克服阉割焦虑才能被理解作为一种否定。

2 我们还可以从拉康作品中另一个地方找到两个阶段的的同时性：这就是他在讨论弗洛伊德《超越快乐原则》中所分析的有名“fort-da”（消失—出现）的儿童游戏时。弗洛伊德认为，孩子通过让自己的形象进出镜子时大喊“Fort！”（消失！）和“Da”（出现！），从而获得一种控制感，这就像他用绳子绑着勺子扔出去和收回来，从而让勺子走进和走出他的视域一样。一些拉康评论者（例如 Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, p. 171）将拉康的讨论阐释为象征秩序的范式。而其他的批评者（如 Tobin Siebers, *The Mirror of Medusa*, pp. 163-164）则仍旧将其解读为想象界的标志。

更能得出这种双重性结论的，是1964年拉康在四次研讨班上对“眼睛”（the eye）和“凝视”（the gaze）的交错交织的出色反思，这个反思甚至在法国随后的反视觉话语中也比盲目化的观点更具影响力。九年后，这些作品由他的女婿雅克-阿兰·米勒（Jacques-Alain Miller）收录到名为《精神分析的四个基本概念》（*The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*）的合集中，被归入“关于作为对象小a的凝视”的主题下。由于这些思考的重要性，所以我们必须谨慎地厘清其复杂的观点。

在第一个研讨班《眼睛与凝视之间的分裂》开始时，拉康向梅洛-庞蒂先生对视觉开创性的质询致敬，特别是最近出版的《可见的与不可见的》。虽然拉康赞美这部作品超越了梅洛-庞蒂早期的《知觉现象学》（因为它拒绝了意向性主体所具有的构建性的、赋予形式的能力），但拉康以自己的方式来重新解释其重要性。

358

你会看到，他带领你的方式不仅是视觉现象学的质询方式。因为这些方式一开始就注重重新发现可见性依赖于这个事实（这是一个要点）：我们是在观看者眼睛的观看中。但这走得太远了，因为那只观看者的眼睛（eye）只是某种事物的隐喻，我喜欢将这个事物称之为观看者的“推力”（pousse/shoot）——它是某些先于眼睛的事物。通过他为我们所指示的道路，我们需要界定的是一种凝视（gaze）的预先存在：我只从一个角度去观看，但是在我的存在中，我在各个方位都被看到。¹

换句话说，梅洛-庞蒂在划分这个视觉场域时是正确的。但他错误地将其解释为可见性和不可见性的交错；拉康声称，相反，人们可以更好地用眼睛和凝视的术语来概念化这种情况。

为了解释这些术语的含义，拉康再次引用了同在《米诺陶》杂志发表文章的作者之一罗杰·凯洛依斯。在一篇关于动物拟态的名为《美杜莎的面具》（“Méduse et compagnie”）的作品中，凯洛依斯提出了

1 Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, p. 72.

一个问题，即当动物通过模仿某些眼睛（ocelli）来恐吓捕食者或受害者时，是否能因为这些眼睛类似于真实的眼睛而产生作用（或者，反之亦然）？也就是说，真正的眼睛是因为自身的缘故而具有魅力，还是因为它们模仿其模型（simulacrum）而具有魅力？无论这个问题的答案是什么，这个问题的内涵意味着：真实的眼睛应该被理解为一个视觉场域中被假的眼睛的“凝视”所穿过。因此，凯洛依斯的例子是“有价值的，因为他标记出：在一个能够看到的事物上已经预先存在着‘这个事物可被观看到’”¹。

359 拉康回到他对想象界的批评上，他继续解释说，人们仍旧被镜像阶段所劫持的问题（这个问题是西方哲学的视觉中心主义的整体特征）正是由于人们夸大了眼睛的作用，而没有认识到凝视的作用。也就是说，人们没有意识到梅洛-庞蒂所指出的事实：“我们是在世界的景观中被观看的人。让我们有意识的事物同样将我们构建为世界之镜（speculum mundi）。”²如果我们对比醒来和睡眠的体验，那就可以理解这种失败。如果说，在清醒时意识只是在一只观看的眼睛中运作，那么，在我们的梦中，图像在我们的无意识中向我们显示。“最后，我们在梦中就彻底是盲目的人。这个主体没有看到自身被带到什么地方，他只是被动地跟随着……在任何情况下，他都不能像在笛卡尔式的我思中用思想理解自己一样在梦中理解自己。”³由于清醒时的意识通常被给予了特权，因此，人们有必要在分析中提到眼睛和凝视之间的交错，以肯定视觉无所不在的丰富性和控制性。拉康说：“毕竟，这里并不是说分析没有面对面地进行。你将会看到，眼睛和凝视之间

1 Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, p. 74.

2 Ibid., p. 75. 在评论这个段落时，亚历山大·盖利（Alexander Gelley）写道：“人类作为宇宙的镜子或形象——这是人们对这个短语的人文主义理解。但拉康强调拉丁词根 species 的衍生词所隐含的让人无法透彻理解的多重含糊意义：（1）被看到的事物、景象；（2）在戏剧幻觉意义上的景观，单纯只是一种效果；（3）对观看事物自身的镜像反映。”（*Narrative Crossings: Theory and Pragmatics of Prose Fiction* [Baltimore, 1987], p. 27）

3 Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, p. 75.

的分裂能让我们看到将‘视觉驱动力’列为驱动力的一种。”¹

为了探讨这一驱动力的内涵，拉康在下一个研讨班上转向了歪像 (anamorphosis) 的主题，其重要性已经由吉盖·巴楚萨迪斯 (Jurgis Baltrušaitis) 有影响的研究带到了法国。² 在直接讨论该主题之前，拉康开始评论保罗·瓦莱里的《年轻的命运女神》(La Jeune Parque)，这部作品中的主角谈到了看到自己在观看着。拉康认为，这个公式的问题是，它仍然依赖于一个笛卡尔的、单纯由眼睛构建的主体观点：“这个主体的特权似乎是从这种双极性的反思关系开始被确定的，我会立刻认为，通过这种关系，我的再现于是属于我。”³ 梅洛-庞蒂的现象学式的替代方案剥夺了笛卡尔主体的特权，虽然这种方案是优越的，但根据拉康，它没有勇气把它的交错性 (chiasmic) 观点最终发展到一种非互惠性的极端。他指控道，梅洛-庞蒂落回到一种在反思前的所谓根基 (substratum) 上：“对于它，这是一个恢复的问题……是一种重构，通过一种我称之为观看性 (voyure) 功能的方式——这种方式不是从身体出发，而是从他所称的世界的肉身出发，从这个世界的肉身中，原初的视觉才能够出现。”⁴

然而，精神分析质问了一种在眼睛和凝视分裂前的原始观看性。

1 Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, p. 78. 弗洛伊德曾经提出了口、肛门和生殖的驱动力，但同时也在 *Three Essays on Sexuality, Standard Edition*, vol. 7, pp. 191-192 中写到了窥视的 (scopophilic) 驱动力。但拉康认为，他只是在这些更为熟悉的驱动力中添加这个驱动力。弗洛伊德也提出了一个与声音相关的祈愿性驱动力 (invocatory drive)。拉康的理解认为：“驱动力代表了在精神中的性欲根源；虽然它们只是部分是如此，但它们构成了性欲与我们经验的唯一联系。” (“The Phallic Phase and the Subjective Import of the Castration Complex,” in *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*, eds. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, trans. Jacqueline Rose [New York, 1982], p. 119. 此文章是 1968 年在拉康的期刊《即》(Scilicet) 中一篇没有署名的文章。) 将视觉理解为一种视觉驱动力的重要性在于：它预示必须在自身之外寻找一个可以满足自己的性欲对象；这就是凝视的角色。对于拉康，驱动力并不能得到实现，这就是为什么眼睛和凝视处于一种永久不和谐的关系中。对拉康驱动力理论的讨论，参看 Juliet Flower MacCannell, *Figuring Lacan: Criticism and the Cultural Unconscious* (Lincoln, Nebr., 1986), pp. 161ff.

2 Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses: ou Perspectives curieuses* (Paris, 1955); the third edition (Paris, 1984) 提到了拉康以及其他当代知识分子，如罗兰·巴特、让·谷克多 (Jean Cocteau) 和利奥塔对这个术语的使用。

3 Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, p. 81.

4 Ibid., pp. 81-82.

361 拉康认为，这是因为精神分析把“意识看作是无药可救地具有局限性，并把它构建为一个原则，不仅是进行理想化运作的原则，而且是一个误认的原则；精神分析将它构建为一个——让我们使用一个由于指向视觉领域而具有新价值的术语——盲点（scotoma）”¹。在这里，拉康重新引入了盲点这个具有视觉意义的范畴，弗洛伊德曾经将这样的范畴驱逐，认为它是肤浅的；现在，拉康不仅将其作为对精神病的解释，而且将其作为精神/心灵（psyche）本身的一个维度。他暗暗指出，盲点是不可治愈的。正如拉康之前在讨论“除权”的机制时曾提到的一样，视觉性构成的意识的误认运作方式是通过身份认同来克服其自身的不完整感觉：“在自身的分裂中，主体的兴趣是与那个决定它的事物——也就是说，一个有特权的对象——联系在一起的。这个对象从一些原始的分离出现，从一些自残中出现；这种自残是由于真实界（the real）——在我们的理论中，真实界的名字是对象小 a——的靠近导致的。”²

对象小 a 是拉康用来指代缺失的对象或丧失的对象的一个术语，这样的对象似乎满足了渴望被充满的那种驱动力；在法语中“a”是“他者”（l'autrui/other）的第一个字母。³在其最根本的层面上，它是孩子（根据拉康，这个孩子可以是任何性别的）希望成为的阳具/菲勒斯，为的是弥补母亲所谓的缺失，即弥补她明显的阉割。然后，它可以被转换成象征界的事物，变成了欲望的转喻性对象，这样的对象激发了分裂主体无休止地追寻永远无法实现的统一。但是，它也在想象界的领域运作，在想象界中，“这样的客体是凝视……这是幻想（phantasy）所依赖的客体；由于这样的幻想，主体在严重的动摇中停下来……从这样的凝视出现的那刻起，主体试图让自身符合这样的目光，他变成了这个点状的对象，变成了这样的末影点，主体将自身的失败与这

1 Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, pp. 82-83.

2 Ibid., p. 83.

3 我们需要指出它是一个字母。正如占柯斯注意到，在拉康对梦之运作的分析中，他给予了字母与图像之间的对立以优先的地位，即使当梦采取了视觉的字谜也是如此。参看他的“Lacan Iconoclast,” pp. 110-111。正如随后一章将指出，利奥塔试图将某些视觉性的观点还原给无意识，而反对其与字母之间的对立。

样的末影点混淆在一起”¹。

为了解释他晦涩的观点，即在视觉关系中，凝视是作为对象小 a 而运作的，拉康转向了萨特在《存在与虚无》中的“出色段落”²，其中探索了凝视的物化（reifying）力量。虽然他挑战了萨特所声称的“眼睛看不到看着它的眼睛”，但他同意萨特认为的凝视具有一种不能被看到的品质：“我所面对的凝视——你可以在萨特的写作中找到这一点——不是一个被看到的凝视，而是在他者的场域中我所想象的凝视。”³正是因为这个原因，“观看”（le regard）可以包括一些非视觉现象，如叶子的沙沙声。更重要的是，凝视不可被看到的特征意味着它不一定是另一个主体威胁性地观看着第一个主体的凝视，而是可以被理解为原始主体的欲望的功能，即对对象小 a 的欲望，或者甚至是对大客体“A”（它围绕在这样的欲望的周围）的欲望。⁴

为了进一步解释这种关系，拉康转向了小汉斯·霍尔拜因的《大使》所展示的那种歪像（anamorphosis），这幅画是法文版《精神分析的四个基本概念》的封面。⁵他指出，正常的透视法对应于笛卡尔主体对空间的几何绘测，狄德罗在《关于盲人的书信》（*Letter on the Blind*）中指出，这种几何化（geometricalization）可能是基于盲人的触感。拉康认为，

1 Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, p. 83.

2 Ibid., p. 84.

3 Ibid. 这个段落将艾利·拉格兰-苏利文（Ragland-Sullivan）的观察变得更加细致准确。拉格兰-苏利文的观察认为，“存在主义哲学家指出观看（regard）总是‘在那里’。拉康将它与梦联系在一起，并且指出它总是已经‘在这里’：大他者（A）的凝视。”（*Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, p. 44）

4 史蒂芬·梅尔维尔（Stephen Melville）强调拉康和萨特在这个问题上的差别，他暗示性地认为，凝视“并不是另外一个人的凝视：它是外在的；不仅在拉康之外，也在渔夫之外，在那里，在沙丁鱼罐头闪烁的光中。这个凝视并不是属于他人（小他者）而是属于大他者——语言、世界、超越人类意义的一种意指运作的现实。拉康提出的双重的二面体（dihedron）的相对点因此并不是两个相对的眼睛，而几乎代表了眼睛与自身的相对、视觉与自身的相对。”（“In the Light of the Other,” *Whitewalls*, 23 [Fall, 1989], p. 20）

5 大卫·梅西（David Macey）指出（*Lacan in Contexts*, p. 46），这是超现实主义者们最喜欢的绘画：非常重要的一点，利奥塔也将在大使脚下扭曲的骷髅头放到他的《话语，形象》的封面上（*Discours, Figure*, 4th ed., Paris, 1985），这也是部分地对拉康提出批评。克里斯汀·毕西-葛鲁斯曼（Christine Buci-Glucksmann）认为，拉康对歪像的迷恋与他的贡戈拉主义（Gongorian）修辞是一致的，两者都说明了他和巴洛克的亲密关系，参看她的“Une archéologie de l’ombre: Foucault et Lacan,” *L’Écrit du Temps*, 17 (Winter, 1988), p. 34.

这样一种对视觉严格的、线性的还原带来了一种与勃起阴茎的比较，或者更确切地说，这样的阴茎是母亲想象界中无法得到满足的阳具 / 菲勒斯：“我们为什么看不到在这里、在几何维度的内在性中——在凝视场域中的一个部分维度里，此维度与这样的视觉毫无关系——存在某种象征着缺失功能的事物，某些象征着阳具 / 菲勒斯阴魂外形的事物？”¹

在《大使》中，这个阳具 / 菲勒斯的凝视——统治性的笛卡尔透视主义视觉制度——被另外一种凝视挑战着，这种凝视由画布底部扭曲的骷髅头所表达出来，这个骷髅头的本身形状只能通过从画的边缘进行斜视来恢复。拉康将这样的一个客体（object）比作诸如达利柔软的钟表这样的超现实主义图像，²它表现出另外一种欲望，而不是寻求充满阳具 / 菲勒斯的欲望。相反，它说明一种象征界的欲望，在这个领域中主体被去中心化、被分裂，并且开始理解自己的不完整性。“在这里，霍尔拜因让我们可以看到的东​​西只就是被毁灭的主体——在形式上被毁灭，即严格来说，是在阉割中被切割了的阳具 / 菲勒斯（*minus-phi*，拉康用 $-O$ 表示）的想象性具象化，对我们而言，此具象通过基本驱动力的框架而处于整个欲望组织的中心。”³

变形的颅骨不是几何化主体的阳具 / 菲勒斯式的眼中的一个形象，因此，它出现在非人格的、漫散的“凝视中，在这种凝视搏动的、炫目的和分散的运作中，正如这个图像所显示的一样”⁴。或者换句话说，“眼睛”是镜像的、笛卡尔式的主体眼睛，这样的主体渴望镜像的充满性和阳具 / 菲勒斯式的整体性，并相信在自己的镜像中能找到的东西；而“凝视”是在一个纯粹光照（*monstrance*）场域中的一个客体性他者的凝视。如果人们相信，这样的两个视觉领域相互交错的维度可以像梅洛 - 庞蒂的“观看”（*voyure*）一样兼容和谐，那么，他们忘记了拉康在科耶夫讲座大厅中吸取的教训：真正的互惠性只是一种

1 Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, p. 88.

2 达利的很多绘画中都引入了歪像形状。关于它们对拉康影响的讨论，参看 Allen S. Weiss, "An Eye for an I: On the Art of Fascination," *SubStance*, 51 (1986), pp. 87-95.

3 Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, pp. 88-89.

4 Ibid.

幻觉。用传统光学 (optics) 的话来说, 不存在任何调和流明和勒克斯的方式, 也不存在将牛顿的光与歌德的颜色相结合的方式。¹

拉康在下一个题为“线与光”的研讨班上重新组织并扩大了其观点, 他使用三角形的图示来说明眼睛与凝视的交错交织。第一个图示是关于眼睛的, 它表示笛卡尔透视主义的视觉, 在其中, 观看者的单个眼睛在三角形的顶端, 而客体在三角形的底部。形象 (image) 在平行于该底部的另一条线上, 这条线位于眼睛 / 顶点与三角形底部之间。第二个图示是关于凝视, 它把光源点 (point of light) 放在三角形的顶点, 图像 (picture) 在三角形的底部, 拉康称为屏幕 (screen) 的直线同样与底部平行, 位于顶点和底部之间。在这里, 主体不在被安排在顶点上, 而是在中部, 好像它是在一般化感知领域中屏幕上的图像, 而不是一只观看的眼睛。拉康认为, 这个主体“在视觉场域中被抓住、被操纵和被捕获”²。霍尔拜因的变形头颅及其唤起的死亡之虚无表达了这个被困在自身无法掌握的视觉场域中的主体。事实上, 拉康坚持认为: “在这个可见性的问题中, 一切事情都是一个陷阱……视觉功能呈现的任何单独一个部分, 这个二面体上的任何一面, 对于我们来说都是一个迷宫。”³ 巴塔耶和超现实主义者 (以及后来的德里达和露丝·伊利格瑞) 曾经使用迷宫这个有力形象来挑战上帝之眼所看到的世界景象所假定的明晰性。在这里, 迷宫这个形象重新出现在拉康的作品中, 拉康提出了一个视觉场域, 在其中光线“可以直线穿行……但被折射、扩散, 它泛滥, 它填充——眼睛就像碗一样——而且它也满溢, 在视觉之碗周围, 它需要一系列的器官、机制和防御”⁴。

当拉康试图澄清眼睛和凝视之间的关系 (即那个二面体 [dihedron], 两个平面的交错部分) 时, 在《米诺陶》杂志的朋友罗杰·凯洛依斯所引入的另一个形象 (二面体) 重新出现了。罗杰·凯洛依斯在

365

1 对拉康和歌德的讨论, 参看 Melville, pp. 26ff.

2 Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, p. 92.

3 *Ibid.*, p. 93.

4 *Ibid.*, p. 94.

他1935年的文章《模仿与传奇性的精神衰弱》（“Mimétisme et psychasthénie légendaire”）中用这个二面体来解释动物拟态性；之前已经提到这篇文章对拉康的“镜像阶段”理论的影响。¹拉康将两个视觉三角形以彼此倒置的形式叠加起来，变成一个二面体。两个平面交错地相互插入，创造了一个新的图形，其中两个三角形的中间部分——表示眼睛的三角形中的形象，以及表示凝视的三角形中的屏幕——与一个分裂的主体形式相符。在这个图像的中心是一条不透明的线，他与阿尔伯蒂式主体对世界观看的那种透明窗口非常不同。²

为了澄清其含义，拉康从视觉图像的领域转向叙事领域，并讲述了一件他声称是真实的事件。几年前，当他在布勒东钓鱼时，一个朋友指着一个水中的沙丁鱼罐头，笑着说：“你看到那个罐头了吗？你看到了吗？情况是，它看不到你！”³拉康反思了朋友从漂浮的罐头得到的教训，认为这是错误的，因为这个罐头“正在看着我，一直都是如此，它正在光源点（point of light）的层面上看着我，一切看着我的事物都是位于这样的光源点——我这样说并不是以隐喻的方式来表达”⁴。换句话说，拉康感觉到，他确实在一个冲突的视觉场域的中心，这是两种事物之间冲突：看着罐子的眼睛，以及在一个非人格的纯粹光照（monstrance）场域中的屏幕。因此，他的主体性在眼睛三角形末端的顶点和凝视三角形中间的线之间分裂了。他既是霍尔拜因画作的观众，也是视觉领域中涂抹上去的头骨。

事实上，这个没有扬弃的辩证法中，另外一个变体在绘画领域中也是明显的；我们看到，拉康在这个研讨班结束时又转向绘画，随后以《什么是图像？》（“What Is a Picture？”）为题发表。正是通过

1 *Minotaure*, 7 (June, 1935). 关于其重要性的讨论，参看 Hollier, “Mimesis and Castration, 1937,” pp. 3-16, 以及 Rosalind Krauss, “Corpus Delicti,” pp. 31-72.

2 Kaja Silverman, “Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image,” *Camera Obscura*, 19 (January, 1989), p. 74. 这个文献作出了区分。

3 Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, p. 95. 强调为原文所加。

4 *Ibid.*

观察像塞尚这样的画家的作品，他提醒观众，梅洛-庞蒂已经推翻了传统的眼睛和心灵的同一性。他认为，在图像中凝视总是重要的，但是，艺术家邀请观众“放下他的凝视，就像放下武器一样。这是绘画安抚性的阿波罗效果。这时重要的是眼睛，而不是凝视，它涉及对凝视的放弃、放低”¹。然而，在所有的这些事物之中存在着某种双重性/表里不一（*duplicity*），拉康建议用“诱惑”（*lure*，法语 *leurre*，同时意味着吸引力、诱骗和诱饵，拉康将它与误认联系起来）这个概念来概括。特别是错视画（*trompe l'oeil*）中，凝视实际上是胜过眼睛的。其结果类似于萨特所描述的爱人之间的否定辩证法：“在恋爱的时候，我恳求得到观看，但让人觉得非常不满足而且总是缺失的事情是：你从来没有从我所在的地方看我。相反地，我所看到的是我从来不希望看到的……不管怎样，在画家和观众之间的……关系是一出错视画的戏剧。”²在错视画艺术中，拉康将主宰性的眼睛的失败称为欺眼法（*dompte-regard*）。

在对图像、犹太教对图像的禁忌和绘画在公共场合的作用进行了一些神秘和仓促的评论后，³拉康在总结时回到了欲望与视觉之间的关联上，将此关联称之为“眼睛的胃口”。他解释道：“我在这里修改了我过去认为的欲望作为无意识的公式，将其变为：人类的欲望就是大他者的欲望。我认为，这是一个关于大他者的某种欲望的问题，在问题的最后是展示（*showing/le donner-à-voir*）。”⁴这就是说，凝视可以被认为是：大他者渴求展示（*show*）自身的欲望所带来的，这个渴求和眼睛渴求观看（*see*）的欲望相符。但是，展示和观看并不和谐地相辅相成或克服主体的分裂。它们的斗争暴力在无所不在的恶魔之眼的神话中体现出来，拉康认为，这样的神话表明了“眼睛本身携带着一种自身能够分裂的致命功能——如果你允许我在这里牵涉几种不同的

367

1 Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, p. 101.

2 *Ibid.*, p. 103.

3 关于拉康对犹太上帝的着迷以及他对语言优先于图像的强调，参看 MacCannell, *Figuring Lacan*, p.

16

4 Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, p. 115.

事物的话”¹。拉丁语表示嫉妒的词语是 *invidia*，它从动词观看 (*videre*) 衍生出来，表示克服这种分离的渴望。拉康声称，真正的嫉妒是“主体面对完满形象关闭自身时，是主体想到这个对象小 a——主体一直围绕着这个分离的 a 而运作——可能对于另外一个人来说是一种可以给予满足感的拥有物时”²。这样的一种满足感不仅不可能，而且由于主体明显试图得到它而产生出愤怒的情绪，这可能具有致命的后果。因为恶魔之眼作为符咒而运作，“它具有阻止运动的效果，并且在字面上具有杀害生命的作用”³。这种力量可能是隐喻的，但它捕捉到了视觉侵犯性的潜力，拉康最早在 1930 年代研究妄想症与镜像阶段的联系时已经对此类潜力很敏感。值得注意的是，在这个最后的视觉研讨班的记录后面，雅克-阿兰·米勒提出一个问题，他想知道拉康对梅洛-庞蒂所推崇的健康视觉本体论的批评是否由于《可见的与不可见的》的出版而有所改变，因为后者承认了视觉的非辩证交叉性？“绝对没有。”毫不妥协的拉康如是回答。

368 虽然人们不可能以任何简单的公式来总结拉康关于眼睛和凝视的复杂辩证关系，但很明显，他的思想已经超出了早期的镜像阶段讨论。首先，在镜像阶段的讨论中，视觉涉及与一个肉身整体性的格式塔 / 完整形象进行一种想象性的身份认同，这种身份认同是由于一种自恋同一性的镜面投射而形成的；现在，视觉也与对他者的渴望相联系。正如杰奎琳·罗斯 (Jacqueline Rose) 已经注意到，拉康是以这样的方式理解弗洛伊德：“即欲望轴逐渐入侵到身份认同轴上，这种入侵可以根据这样的事物来衡量：需要 (口欲、肛门) 的驱动力转移到欲望 (视觉的、听觉的) 的驱动力上，在这种转移中，客体的物理距离揭示了在主体与客体之间的关系必然是分离的。”⁴ 也就是说，拉康称为凝视的对象小 a 不是主体的一个镜像阶段；它与主体的眼睛交叉地交错在

1 Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, p. 115.

2 Ibid., p. 116.

3 Ibid., p. 118.

4 Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, p. 182. 关于在拉康词汇中需要和欲望之间的差别的讨论，参看 Lemaire, *Jacques Lacan*, pp. 166ff.

一起。镜像投影的二元性被一组双重的、互为反向的三角形取代，它甚至比那个与俄狄浦斯情结的解决方案相关的“父亲之名”的三重性之引入更为复杂。

我们不仅超越了镜像双重性的想象界范畴，进入欲望主体与其无法得到的客体之间的分离状态中，而且，我们现在也处于明确的主体间性关系的门槛上。¹正如拉康引用了萨特的理论所表明的一样，视觉可以被理解为一个冲突的场域，在其中，观察者总是一个被观察的身体。即使在某个层面上，无人格的凝视是分裂主体的内部动力的一种功能，而且，它对对象小 a 的欲望是一种补偿缺失的方式；但在另一层面上，它表达了主体间凝视的无法扬弃的辩证关系，即拉康从凯洛依斯那里借来的由两个视觉三角形叠加的二面体，并用此来重新描述科耶夫的黑色版本的黑格尔。

因此，视觉必然进入语言占据主导地位的象征界领域。²毕竟，缺失恰恰就是不能被看到的东西；它必须超越视觉领域。确实，最近有一位评论者琼·柯普伊克 (Joan Copjec) 认为，在二面体中的两个三角

369

形可以被理解为光学与符号学的对立。她认为，其结果是：

符号学，而不是光学，成为一种为我们澄清了视觉领域中的结构的科学。因为单纯是它自身就赋予了事物以意义，单纯是能指就可以让视觉变为可能。并没有（也不可能）原始的视野，没有任何视觉是没有意义的。于是，绘画、素描以及各种形式的图画制作活动从根本上说来是书写 (graphic) 的艺术。而且，由于能指是物质性的，也就是说，因为它们是不透明的而不是透明的，因为它们指向其他的能指而不是直接指向一个所指，所以，视觉场域不是清晰的，而且不容

1 人们可能会认为，对于拉康，某种层面上的主体间性一开始就存在于心灵中，但随着主体进入象征界，这点获得了更大的重要性。拉康对主体间性重要性的承认让人们将其与尤根·哈贝马斯对比起来，这是他所意料不及的；哈贝马斯同样也试图超越主体性哲学。参看 Peter Dews, *Logics of Disintegration: Poststructuralist Thought and the Claims of Critical Theory* (London, 1987), pp. 234ff.

2 根据朱丽叶·傅劳华·麦卡纳尔 (Juliet Flower MacCannell), 拉康“将驱动力还原到它的最小的等式，这出现在能指变成所指的激情中，即图像变成概念的激情中” (*Figuring Lacan*, pp. 67-68)。

易被穿越。相反，它是相当模糊和危险的，充满了陷阱。¹

柯普伊克的观点是为了批评法国电影理论对拉康理论的挪用而提出的，她认为这些电影理论的缺陷是将他的镜像理论与他后期关于凝视的作品合并在一起。这个批评的合法性将在后面讨论克里斯蒂安·麦茨、鲍德里和科莫利等电影理论家时探讨到。现在需要注意的是，不管人们如何正确地理解拉康一贯神秘的作品，他们总是将其作品作为拆毁视觉中心主义的强大武器。

370 虽然他的办公室中可能已经陈列了最新一期的法国艺术杂志《视觉》(l'Oeil)，² 虽然他对吉安·洛伦佐·贝尼尼 (Giovanni Lorenzo Bernini) 的圣特雷莎 (Saint Theresa) 雕像充满色欲的视觉享受可能激起了一些女性主义者的愤怒，³ 但拉康对凝视的根本怀疑得到了广泛的赞赏。即使当他采取了复杂的拓扑学例子，如“克莱因瓶”、“莫比乌斯带”和波罗米恩结 (Borromean knot) 来形容无意识的运作，但拉康也几乎无一例外地被看作是视觉中心主义的批评者，人们认为他给予了视觉“一层偏执狂的色彩”，产生了一种“比弗洛伊德更激进”的偶像破坏效果。⁴ 其中，最能说明这点的是马克思主义理论家路易·阿

1 Joan Copjec, "The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan," *October*, 49 (Summer, 1989), p. 68.

2 具体记录参看 Stuart Schneiderman, *Jacques Lacan: The Death of an Intellectual Hero* (Cambridge, Mass., 1983), p. 130.

3 这个雕像的照片出现在 *Séminaire 20* (《研讨班 20》) 的封面上。关于女性主义的回应，参看 Catherine Clément, *The Lives and Legends of Jacques Lacan*, pp. 65ff.

4 关于偏执狂 (paranoia) 的特征研究，参看 Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field," in *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle, 1988), p. 104. 关于与弗洛伊德的对比，参看 Goux, "Lacan Iconoclast," p. 114. 关于拉康使用拓扑学的这种解读的另一个例子，参看 Juan-David Nasio, "Topologerie," *L'interdit de la représentation*. 他认为拉康的拓扑学工具并不是直接使用空间的视觉形象，而是试图超出想象界去给予真实界一种梦幻的图表效果。他因此制造了 "topologerie" 这个词去将拉康所做的与正常的拓扑学区分开来，就像有时候人们用 *linguisterie* 这个新词将拉康的作品与正常的语言学区分开来一样。

重要的是，当拉康讨论他对这些图表的使用时，他承认它们与超现实主义的绘画存在一种联系，我们可以推测，这是超现实主义画家马格里特的作品，因为拉康如此佩服他的视觉谜语和视觉双关语。参看他在这个文献之后的讨论 "Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever," *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, eds. Richard Macksey and Eugenio Donato (Baltimore, 1970), p. 197.

也许，在将拉康解读为一个视觉中心主义批评者的通则中有一个重要例外：德勒兹和加塔利的《反俄狄浦斯》(*Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane [Minneapolis, 1983])。他们认为任何形式的精神分析都从属于图像和戏剧性的统治，因为它给予了俄狄浦斯情结以特权。关于为拉康辩护而否定这种解读的文献，参看 Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, p. 272.

尔都塞的作品，他对拉康的征用让他进入了 1960 年代法国激进主义的主流。

当现象学和存在主义在法国处于全盛时期，拉康的镜像阶段理论已经开始产生影响。不仅梅洛-庞蒂在讨论小孩与他人的关系时引用其观点，而且西蒙娜·德·波伏瓦（Simone de Beauvoir）在《第二性》的开创性女性主义分析时也引用了他的观点。¹但是，直到所谓的结构主义这样的松散运动对现象学统治地位进行大幅度的挑战后，拉康对视觉的质询才获得最大范围的观众。虽然结构主义绝对不是对视觉有明确的敌意——列维-斯特劳斯的“人类学可以被解释为具有一种深刻的含糊性”²——但是，它对语言优先于知觉的普遍强调与这本书中所追溯的更大趋势相吻合。

371

人们也通常将拉康称为结构主义者，认为他在 1946 年从列维-斯特劳斯的作品中开始关注索绪尔的理论，并于后期（1950 年代）开始阅读雅各布森。³后来，这个标签受到了挑战，而且有很好的理由，因为他对语言的迷恋变成了更像是一种他叫作 *lalangue*（胡言乱语）的精神错乱版本，而不是被称为 *la langue*（语言）的科学种类。⁴但是，在 1960 年代，在这种区分明确之前，拉康的理论能够与他的主要支持者——被称为结构主义马克思主义者的阿尔都塞——为了共同的目标

1 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (Paris, 1949), vol. 1, pp. 287-288.

2 众所周知，列维-斯特劳斯喜欢音乐的类比多于视觉的类比，就像他对科学观察性规则的厌恶，以及对阐释的知觉维度的清醒冷漠一样。但他的作品却通常通过一种概观（synoptic overview）的信念表达出来的，这很好地体现在其最近的文集题目上：《遥远的目光》（*A View from Afar*）。后结构主义批评者通常认为一般结构主义受到了一种几何化的形式主义的影响，后者预示了它仍旧遵守着西方视觉中心主义。例如，参看德里达的评价：*Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, 1978), pp. 15ff.

3 关于拉康对这些语言学家的解读，参看 Françoise Gadet, *Saussure and Contemporary Culture* (London, 1986), p. 153。对拉康结构性质的代表性分析，参看 Edith Kurzweil, *The Age of Structuralism: Lévi-Strauss to Foucault* (New York, 1980), chap. 6。

4 对两者差异的阐释，参看 Jacques-Alain Miller, “Théorie de *lalangue* (rudiment),” *Ornicar?*, 1 (Paris, 1975)。

联系起来。¹

372

两个理论家的第一次接触似乎由阿尔都塞发起，他对精神分析的兴趣有个人的和知识上的驱动力。²根据卢迪内斯库的说法，“在阿尔都塞的眼中，拉康的作品占据了战略地位上的第一重要性。拉康的作品不仅能让他批评巴甫洛维奇体系——通过这个体系，共产主义运动将弗洛伊德主义谴责为‘资产阶级科学’——而且拉康的作品也批评了美国学派[自我心理学]的适应性观念。”³阿尔都塞知道拉康在正统精神分析的等级制度上遇到困难，他在巴黎高等师范学校中为他提供了空间，并于1964年1月为他举行研讨班。因此，拉康——他最早的政治倾向是含糊地倾向“右派”⁴——突然变成了法国左派的精神领袖。1966年，拉康本人公开地赞同阿尔都塞反对萨特的马克思主义版本。⁵

对于阿尔都塞，他曾经在早些时候就强烈地表示支持拉康。1964年1月，他在法国共产党杂志《新批评》（*La Nouvelle Critique*）上发表了一篇题为《弗洛伊德与拉康》（“Freud and Lacan”）的论战性干预文章，旨在扭转党从乔治·波利策（Georges Politzer）时代开始长期以来对精神分析的谴责。⁶人们质疑他对拉康是否充分理解，⁷但他清楚地

1 对阿尔都塞事业的一般阐释，参看 Ted Benton, *The Rise and Fall of Structural Marxism: Althusser and His Influence* (London, 1984); Gregory Elliott, *Althusser: The Detour of Theory* (London, 1987); 以及 Robert Paul Resch, *Althusser and the Revival of Marxist Social Theory* (Berkeley, 1992)。

2 阿尔都塞承受了很多次严重的躁郁症的发作，其顶点是1980年谋杀了妻子埃莱娜（Hélène）的悲剧。对此的讨论，参看 Roudinesco, vol. 2, pp. 384ff. 她注意到，他并不像有时候谣言所说的那样，亲自得到拉康的分析。

3 Ibid., p. 386. 这个联盟的反美维度似乎是重要的。根据涂卡尔（Turkle），“在1964年，拉康走得如此之远，甚至去谴责苏联对精神分析的拒绝，其理由是美国已经扭曲了这个学科；这个立场可以让共产党和精神分析者通过拉康及其学派去建立和谐友好的关系”（*Psychoanalytic Politics*, p. 92）。

4 在年轻时，他对法兰西运动（Action Française）和夏尔·莫拉斯（Charles Maurras）很有兴趣。其他作为他朋友的分析者，例如洛朗·拉福格（Laurent Lafforgue）和艾杜华·毕甸（Edouard Pichon）同样也是右派。但在1930年代后期，人们可以看到他们对他们立场幻灭的一些迹象。参看 Elisabeth Roudinesco, “M. Pichon devant la famille,” *Confrontations* (Spring, 1980)。

5 参看此文“Lacan juge Sartre,” in *Le Figaro Littéraire*, December 29, 1966, p. 4。

6 他在1969年2月对这篇文章作出了改动，重印在 Althusser's *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (New York, 1971), 波利策（Poltzer）的攻击首先在1924年作出，一直持续到1960年代仍旧是党的教条。参看 Turkle, *Psychoanalytic Politics*, pp. 88ff。

7 梅西写道：“虽然他持续具有阅读《资本论》的需要，但阿尔都塞没有显示出详细阅读拉康的迹象。”（*Lacan in Contexts*, p. 18）

把握到拉康对视觉中心主义批判的重要性。对于阿尔都塞来说，这是一种新意识形态理论的关键，它从根本上脱离了传统马克思主义将意识形态与“虚假意识”等同起来的做法，并且认为这种虚假意识可以在共产主义中得到克服。¹ 373

《弗洛伊德与拉康》是阿尔都塞最具影响力的文本之一，它在1969年的《新左派评论》（*New Left Review*）中被翻译后享有更大的国际声望。² 它不仅打击了现象学和存在主义在马克思主义中的残留，而且打击了更早的西方马克思主义对黑格尔的肯定。因为，在拉康的想象界这个概念的帮助下，人们现在可以将黑格尔的反思性同一哲学谴责为一种显然易见的镜像阶段的表现。³ 因此，黑格尔的绝对主体或其马克思主义代理人（即作为历史主客体的无产阶级）就像自我心理学家处于中心的自我一样是一个误认。这样，黑格尔——其他批评者将他的真理概念说成是绝对无图像的（*imageless*）⁴——可以被纳入被贬损的西方视觉中心主义思辨传统。

马克思主义自身就受到这种传统的束缚，因为它采用了这样一种意识形态概念：它或者与思辨的真理概念（当主体将客观世界理解为自己的镜像重影时，主体具有真理的知识）相反，或者与观察性的真理概念（心灵是一面可以反映外部世界的镜子）相反。马克思本人在《德意志意识形态》中采取暗室的隐喻时，已经对这些真理的视觉性诠释给予了某种保证。在这部作品中，马克思认为：“如果在所有的意识形态中，人类和其境遇如相机暗室中一样倒立，那么，这种现象是来自他们在历史中的生活过程，这就像视网膜上的倒转物体是来 374

1 阿尔都塞同样从拉康那里借来了其他概念，例如“换喻的因果性”（*metonymic causality*），并将其用于与艾蒂安·巴里巴尔合写的《读〈资本论〉》（*Reading Capital*）中（*Reading Capital* trans. Ben Brewster, London, 1970, p. 188）。他也赞扬拉康提供了一个“示范性的阅读教程”（p.16），为他对马克思“症状”的阅读提供了一个样板。

2 关于它在英国影响的解释，参看 Elliott, *Althusser: The Detour of theory*, pp.334ff.

3 例如，参看 Jameson, “Imaginary and Symbolic in Lacan,” p. 391。关于拉康的反思性版本和自我反思的传统之间的差异，参看此讨论：Felman, *Jacques Lacan and the Adventure of Insight*, pp. 60-61。来自德里达立场的对黑格尔的同样批判，可参看 Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Mass., 1986)。

4 例如，参看 Michael Rosen, *Hegel's Dialectic and Its Criticism* (Cambridge, 1982), chap. 4。

自它们的物质生活过程一样。”¹

这个光学隐喻的确切含义已经在马克思主义研究圈子中得到广泛讨论，²并将继续成为法国反视觉话语最具争议性的问题。³阿尔都塞离开主导的传统是双重的。首先，他放弃了一种遮蔽的和清晰的视觉之间的区分，将意识形态等同于对任何视觉的依赖。无论科学对阿尔都塞来说意味着什么——对此已经有大量的评论⁴——但这并不意味着在通过知觉观察的对象与其心灵再现之间存在一种对应关系。他坚持认为，真实的对象是不会与知识对象混淆在一起的。而且，当某些早期作者没有看透某个问题时，马克思“症状阅读”的方法并不等同于纠正这些作者所“忽视”的事物。正如他在《读〈资本论〉》中所说：“我们必须彻底地重组我们关于知识的想法，必须放弃直接性视觉和阅读的镜像神话，并且把知识思考为一种生产。”⁵

375 第二，阿尔都塞悲观地总结道，人们不能真正地从我们想象界不可避免的
结构所产生的意识形态误认中逃脱出来。他指出，《德意志意识形态》实际上是一份前马克思主义的档案⁶，他因此引用拉康，认为无论社会是多么完美，意识形态都是一个人类的常数。他将意识形态定义为“个人与其真实存在的想象关系”⁷，声称意识形态的组成范畴是主体的范畴，它可以在其他名称（如上帝或柏拉图式灵魂）下运作。主体的形成有一个语言维度，阿尔都塞将其称之为质询（interpellation）或招呼，这是一种“嘿，你在那里！”他在出生前已经由家庭的名字所预示。但意识形态主体的基本机制是镜像阶段的误认。他认为“所

1 Karl Marx and Friedrich Engels, *The German Ideology*, ed. C. J. Arthur (London, 1970), p. 47. 最近对隐喻的研究，参看 W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986), chap. 6; 以及 Martin Jay, "Ideology and Ocularcentrism: Is There Anything Behind the Mirror's Tain?" in *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique* (New York, 1993).

2 围绕着马克思主义反思的讨论的研究，参看 Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, 1977), pp. 95-100.

3 例如，参看 Sarah Kofman, *Camera obscura, de l'idéologie* (Paris, 1973).

4 例如，参看 Alex Callinicos, *Althusser's Marxism* (London, 1976). 他在书中认为，对于阿尔都塞，“并没有一个普遍的科学性标准。”（p.59）

5 Althusser and Balibar, *Reading Capital*, p. 24.

6 Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," *Lenin and Philosophy*, p.158.

7 Ibid., p. 162.

有意识形态的结构——它以唯一的和绝对的主体的名义将个人质询为主体——是镜像性 (speculary) 的, 即镜像结构和双重性镜像: 这种镜像的双重性是意识形态的组成部分, 并且确保其运作”¹。让其具有双重性的, 是将主体不仅服从于他的镜像, 同时也服从于一个像上帝这样的元主体, 然后对这样的模仿行为合理化。

因此, 任何设置一个中心性主体的哲学都是意识形态的。“黑格尔 (不知不觉地) 是意识形态令人钦佩的‘理论家’, 因为, 他是一个关于‘普遍承认’的‘理论家’, 不幸地最终来到了绝对知识的意识形态。费尔巴哈是一个关于镜像关系的惊人‘理论家’, 他不幸地最终来到了人类本质的意识形态。”² 通过阅读拉康“顽固而明晰的作品——以及他多年被孤立的理论”³, 他发现只有斯宾诺莎、马克思和弗洛伊德完全理解“真正的主体是去中心的主体, 它是由一个没有‘中心’的结构组成, 但它只在‘自我’的想象界误认中, 即在意识形态的结构中它‘承认’了自身”⁴。

376

虽然基于他们作品的那种科学可以避免想象界的诱惑, 并能够将这个主体溶解到结构性关系的体系中, 但对于正常的人来说, 意识形态是不可避免的。阿尔都塞坚持认为, 意识形态不是作为意识的一个方面, 因而能够适用于启蒙, 相反, 它“是一种深刻的无意识, 即使它以反思的形式呈现自身时 (正如在前马克思主义的‘哲学’中一样)……人们‘生活’在自己的意识形态中, 正如笛卡尔‘看到’或没有看到 (如果他没有看着它的话) 月亮是在两百步之外一样: 这不是将其作为一种意识的形式, 而是作为他们‘世界’中的一个对象——作为他们‘世界’自身”⁵。虽然一些理论家和艺术家, 如布莱希特 (Brecht)⁶, 能够避免完全“生活”在想象界的世界中, 但阿尔都塞暗指,

1 Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses,” p. 180.

2 Ibid., p. 181.

3 Althusser, *Reading Capital*, p. 16: 拉康确实可能是顽固的, 有时候甚至是孤僻的, 但他却从来不是明晰的!

4 Althusser, “Freud and Lacan,” pp. 218-219.

5 Althusser, *For Marx*, trans. Ben Brewster (New York, 1970), p. 233.

6 Ibid., p. 144.

绝大多数人并不能如此。相反，他们就像毫不知情的笛卡尔主义者或黑格尔主义者一样，一直被困在一个满是镜子的意识形态大厅中。

阿尔都塞的作品从未完全摆脱马克思主义的悲观预言与拯救性冲动之间的紧张关系，这导致了在1970年代其工作遇到日益严重的危机。无论其原因是一个还是多个的，在1970年代结束时，他早期的理论系统是一团糟的，而他所创立的学派则是混乱的。他在为自己的“理论家倾向”辩护时，承认“我称为结构主义的年轻小狗偶然地溜走了”¹。在这样的结构主义残余物中，他想要驱逐的是拉康的精神分析。在1976年一篇名为《弗洛伊德博士的发现》（“The Discovery of Dr. Freud”）的文章中²，阿尔都塞收回了《拉康与弗洛伊德》中的大部分对拉康的赞誉之辞。

377 事实上，阿尔都塞从来没有真正深入探究拉康的作品。例如，他从来没有借鉴《精神分析的四个基本概念》，以更深入了解视觉和语言的辩证法。他所做的是在拉康对视觉中心主义的批评与马克思主义之间建设一道桥梁，从而为法国20世纪六七十年代大多数马克思主义思想提供一定程度的反视觉情绪。古柯斯等其他理论家会认为拉康的想象界和象征界的范畴成为他们的马克思主义版本的有用工具。³

即使没有拉康的影响，1960年代的法国激进话语也吸引了对视觉中心主义的批判。在《拉康文集》出版的几乎同一时刻，两部强大的

1 Althusser, *Essays in Self Criticism*, trans. Grahame Lock (London, 1976), p. 124.

2 Althusser, “La découverte du Dr. Freud,” in *Dialogue Franco-Soviétique sur la Psychanalyse*, ed. Leon Chertok (Toulouse, 1984). 关于其出版的情况和重要性的讨论，参看 Roudinesco, vol. 2, pp. 645-647, 以及 Elliot, *Althusser: The Detour of theory*, p. 321。

3 在“Le temple d’ Utopie,” in *Les iconoclastes* 中，古柯斯认为，费尔巴哈对宗教的批评是建立在一个异化整体性的想象性恢复上，而马克思的批评则是建立在将交换价值作为一种镜像双重性的象征界的批评。他写道：“去谴责拜物教，就是在想象性结构之后发现一个结构性的象征关系。”（p.38）

确实，并非阿尔都塞主义者都明确对视觉图像持批判的态度。例如，文学批评家皮埃尔·马切里（Pierre Machery）试图在列宁的文学反映观中找出某些价值。参看他1964年的文章“Lenin, Critic of Tolstoy,” in *A Theory of Literary Production*, trans. Geoffrey Wall (London, 1978)。对于马切里，文学文本不仅反映了一个对象的世界，而且是一个矛盾的世界，它暴露了其意识形态的遮蔽。

我们必须承认，并不是每个法国左派分子都将想象界与异化和意识形态等同。一个突出的例子是科内利乌斯·卡斯托里亚迪斯（Cornelius Castoriadis），他的《社会的想象机构》（*L’institution imaginaire de la société*, Paris, 1975）强调想象界的创造性潜力。

作品出现了，它们更加突出了西方给予视觉特权的意义：福柯的《事物的秩序》（*Les mots et les choses*，英语翻译为 *The Order of Things*）和居伊·德波的《景观社会》（*The Society of the Spectacle*）。20世纪六七十年代，在这两部作品以及这些理论家及其合作者的其他作品中，视觉中心主义的社会和政治内涵都以一种新的紧迫性得到探索。现在，凝视不仅与“想象界”的心理诱惑和观看的人际关系辩证法联系在一起，378还与社会监视和景观的社会机制联系在一起。恶魔之眼于是从迷信领域转移为一个最阴险的社会控制和政治压迫的统治隐喻。

反视觉中心主义在结构主义马克思主义发展中所扮演的角色具有一个迷人的结局。1992年，阿尔都塞死后两年，也是他由于谋杀了妻子艾莱纳·希特曼（Hélène Rytman）而被监禁在精神病院的十二年后，法国知识界为他两个意想不到的出色自传文本《来日方长》（*L'avenir dure longtemps*，写于1985年）和《事实》（*Les faits*，写于1976年）的出现而感到震惊。¹带着无情的、自我撕裂的诚实，阿尔都塞感人地揭示了自己承受心理折磨的生活，及其如何导致最后无法解释的罪行。他也坦白了从年轻时的天主教信仰转向马克思主义（他将其确定为1947年）的心理和智力来源。他承认实际上他只是熟悉几个马克思的文本（其中最大的丑闻是他只是教导自己的追随者如何正确地阅读《资本论》第一卷），同时也用我们现在看起来是熟悉的方式描述了自己对马克思的迷恋。

阿尔都塞将早年对亲密的人际接触的恐惧归结为他母亲对亲密关系的恐惧，解释了在[人类]接触的方面上，他不知不觉地给予了视觉以优先性：

¹ Louis Althusser, *L'avenir dure longtemps suivi de Les faits*, ed. Olivier Corpet and Yann Moulier Boutang (Paris, 1992).

379

眼睛是被动的，在距离其对象的一段距离中，它不需要做什么就可以接收到它的形象，不需要让身体有任何走近、接触、操控（脏手，肮脏是我母亲所恐惧的，这是为什么我对肮脏有某种自满）。因此，从柏拉图、亚里士多德到圣托马斯以及后来的思想家，眼睛是最卓越的思辨器官。作为一个小孩，我永远不会“把我的手放在”任何一个小女孩的“阴部”，但我在某种程度上是个偷窥者，而且长久以来仍旧是这样的人……因此，我是一个属于眼睛的孩子，没有接触，没有身体，因为所有接触通过身体发生。¹

由于渴望重新接触自己的身体和其他人的身体，他解释了自己如何寻求用各种体育锻炼的方式努力控制他对女性肉体（包括其气味）的反感。在智力的层面上，他需要超越眼睛与客体保持距离所导致的异化功能，这样的欲望首先将他引向了斯宾诺莎，再走向马克思主义。

当我“遇到”马克思主义时，是通过身体追随它的。这不仅因为它代表了对所有“思辨”幻觉的激进批判，而且也因为它允许我在一种与赤裸现实的和谐关系中恪守所有对思辨幻想的批判，并且因此而给了我力量，让我在思想中过着一种与身体（接触，但尤其是关于社会或其他问题上的工作）保持和谐的生活。在马克思主义和马克思主义理论中，我发现了一种思想，它解释了主动的、劳动的身体之于被动的、思辨思想的首要地位，并将那种和谐关系思考为唯物主义自身……我之所以认为在马克思主义中所有范畴都是在实践的首要性之下并非是偶然的。²

380

不管阿尔都塞对马克思主义的接受是否成功地解决了其心理问题——毕竟《来日方长》是一个暴力犯罪者的忏悔，而且人们仍然认为他没有对自己的行为负责——但他的解释方式证明了反视觉中心主义话语的力量一直持续到1980年代。不管他个人的历史如何独特，不

1 Althusser, *L'avenir dure longtemps suivi de Les faits*, pp. 205-206. 现象学将身体与眼睛对立起来的回响在这个段落中尤为惊人，它几乎没有展现出拉康对整体性批判的痕迹。在他文本的别处，阿尔都塞赞扬梅洛-庞蒂（虽然不是萨特）是一个“伟大的哲学家，在哲学巨人德里达到来之前法国最后的哲学家”（p.170）。

2 Ibid., pp. 207-208.

管他心理崩溃的根源多么唯一，令人惊讶的是，阿尔都塞表现出对视觉同样的怀疑，这种怀疑驱动着许多没有受到太多困扰的同胞。正如这两个自传的几位批评者所指出的那样，这些自传所隐含的反视觉模式之一，是福柯所编辑的一个较早的“疯癫”谋杀者有名的忏悔书《我，皮埃尔·希维尔……》（*I, Pierre Rivière...*）。¹若真如此，那么阿尔都塞似乎也理解到被福柯黑暗地称为“凝视帝国”（*empire of the gaze*）的 these 事物对于“主体”以及社会的危险性。

1 Michel Foucault, ed., *I, Pierre Rivière, Having Slaughtered My Mother, My Sister, and My Brother ...*trans. Frank Jellinek (New York, 1975).

7

从凝视帝国到景观社会：福柯
和德波

我们的社会并不是一个景观社会，而是一个监视社会……我们既不在圆形剧场中，也不是在舞台上，而是在一个全景敞视的（panoptic）机器中，被其权力的效果所充满，从我们成为权力机制的一部分起我们将这样的权力带给自身。 381

——米歇尔·福柯¹

现代生产条件所统治的整个社会生活将自身显示为一个巨大的景观（spectacle）积累。所有活生生的东西已经离开，进入一种再现之中。

——居伊·德波²

1973年2月，精神分析师雅克-阿兰·米勒（Jacques-Alain Miller），拉康的女婿和《奥尼卡？》（*Ornicar?*）的编辑，写了一篇题为《杰里米·边沁的全景敞视机制》（“Jeremy Bentham’s Panoptic Device”）的文章，它在两年后发表。³米勒分析了边沁1791年关于样板监狱的论文，指出其目的是为“监测机制的多面性，即人类群组的普遍视觉机器”提供一般指南。⁴边沁设想了圆形排列的牢房，在圆形中间塔楼中，狱官可以看到每一个牢房，他隐藏在百叶窗系统中，只有他可以看到他人，而他人无法看到他。米勒暗示，因此，这样的监狱恰恰就是拉康关于眼睛和凝视理论提出的非互惠性视觉辩证关系的阴险体现，这种辩证关系对立于梅洛-庞蒂那种在世界肉身中可见性和不可见性的更温和的互动。 382

这种装置建立在可见性上的残酷不对称性上。封闭空间缺乏深度；它分散开来，只对一个单一的、孤立的中部眼睛开放。它被沐浴在光

1 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York, 1979), p. 217.

2 Guy Debord, *Society of the Spectacle* (Detroit, 1977), par. 1.

3 原初的题目是“La despotisme de l’ utile: la machine panoptique de Jeremy Bentham”，发表于 *Ornicar?* 3 (May, 1975), pp. 3-36, 英语翻译发表在 *October*, 41 (Summer, 1987), 其中标明了文章写成的日期。下文的引用引自英文文本。

4 *Ibid.*, p. 3.

中。没有什么东西，没有什么人可以隐藏在它里面——除了凝视自身，除了那个不可见的全视的偷窥者。监视为了自身的利益而没收了凝视，挪用了凝视，并将犯人置身于凝视之下。¹

米勒唤起了全景敞视监狱（Panopticon [圆形监狱]），这不仅隐晦地挑战了现象学家拯救一种健康的视觉辩证法的尝试，也打击了更古老的启蒙运动将理性与光照联系起来计划。他写道：“全景敞视监狱是理性的神殿，在任何意义上都是发光的和透明的殿堂。首先是因为它没有阴影，无处可隐：它无时无刻不被不可见的眼睛监视；其次是因为，对环境的极权主义式的掌握排除了一切不合理的东西：没有任何的不透明性可以经得起逻辑考验。”²即使是狱官也受到了公众的控制性凝视，这种凝视为防止偏离规范提供了最终的道德审核。

米勒指出，除了监视的操纵性力量外，边沁将类似惩罚——在罪犯身体上印上关于其罪行的相应标记——的更古老做法保留为一种备用的控制工具。米勒说：“类似惩罚的益处之一是，它所使用的景观（spectacle）提到了犯罪的根源，因而使这种做法立即具有合法性；而相反地，看到罪行的标记可提醒人们最后的惩罚，从而强化了惩罚的劝阻能力。”³因此，除了监控之外，象征性意指的景观仍然可以启蒙的名义作为社会控制的有力机制。

米勒并不是第一个批评边沁全景敞视监狱之梦的强制性内涵的人，这一现象已经引起了法国之外的学界关注。⁴而且，他的批评也不是最有影响力的——这个荣誉应该给予米歇尔·福柯1975年出版的《规训

1 Miller, “La despotisme de l’ utile,” p. 4.

2 Ibid., pp. 6-7.

3 Ibid., p. 13.

4 关于较早前有着相同结论的分析，参看美国历史学家的文章 Gertrude Himmelfarb, “The Haunted House of Jeremy Bentham,” *Ideas in History*, eds. Richard Herr and Harold T. Parker (Durham, N.C., 1965)。米勒（Miller）从来没有引用过这篇文章，福柯在对全景敞视监狱的讨论中也没引用过。

与惩罚》中更详尽的讨论。¹但是，现在我们值得重申上一章对阿尔都塞讨论结束时的观点：在拉康那里，对视觉的心理分析很容易被纳入社会和政治批评中——在其中，视觉(voir)、知识(savoir)和权力(pouvoir)联系在一起。因为视觉不仅由于在构建自我意识形态的概念方面的作用而受到谴责，而且，它被认为是与监视和景观的辅助机制共谋的，这些机制在现代世界中处于维护规训或镇压力量的最为核心的位置上。

在 20 世纪六七十年代的法国知识分子中，福柯最明确地拷问了监视中的凝视；居伊·德波（Guy Debord）和他的情境主义国际小组合作者们探索了景观中的视觉。他们一起为反视觉霸权理论提供了华丽的观点，这些观点增加和扩大了我们在这个作品中遇到的和将要遇到的论述。在他们的作品中，那些赞美“视觉高贵性”的理论者的视觉中心主义并没有因其相反的价值而被拒绝。视觉仍是具有特权的感觉，但在现代世界中，那样的特权所产生的事物被否定为几乎是全然有害的。本章将进入福柯所谓的“无阻的凝视帝国”²和德波的“景观社会”（society of the spectacle）³的领域，探讨此类判断的理由。

384

福柯于 1984 年去世后，哲学家吉尔·德勒兹将其朋友的工作描述

-
- 1 Foucault, *Discipline and Punish*, 书中没引用米勒的文章。一般来说，在福柯和弗洛伊德专门学院（École Freudienne）之间并没有太多明显的交流。拉康自身极少提到福柯，其中的一处例外是“De Rome 53 à Rome 67 : La psychanalyse. Raison d'un échec,” *Scilet*, 1 (1968), pp. 42-50。但是情况可能是，他对眼睛和凝视的分析部分是对福柯再解释的批判性回应。持有这样观点的研究，参看 Pierre-Gilles Guéguen, “Foucault and Lacan on Velázquez: The Status of the Subject of Representation,” *Newsletter of the Freudian Field*, 3, 1 and 2 (Spring, Fall, 1989)。对于福柯，他否认他“深入地体验到 [拉康的] 教导”。Foucault, *Remarks on Marx: Conversations with Duccio Trombadori*, trans. R. James Goldstein and James Cascaito (New York, 1991), p. 73。虽然在大众媒体中福柯与拉康被一并称为“结构主义”明星，但福柯似乎很少被这样的说法影响。
- 2 Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, trans. A. M. Sheridan (London, 1973), p. 39.
- 3 Debord, *Society of the Spectacle*. 第一个法语出版的版本是 1967 年，但这个术语在更早的时候已经用到，例如，参看德波 1957 年的文章“Toward a Situationist International,” in *Situationist International Anthology*, ed. and trans. Ken Knabb (Berkeley, 1981), p. 25.

为对清晰陈述（articulable statement）和“可见性”领域的双重调查。虽然德勒兹承认福柯越来越强调前者，但他坚持认为，福柯“继续被他所听到的、阅读到的和看到的一切吸引，而他所构想的考古学是一个视听（audiovisual）的档案……福柯在用新的陈述风格去表达哲学的同时，也永远不会停止作为一个洞见者（voyant）而存在”¹。德·塞托对于福柯全部作品的视觉风格或“光学风格”的强调也并不逊色，他写道：“这些作品中镶满了图片和插图。文本也充满了场景和形象所形成的节奏感……整个视觉都是以这种从视觉到视觉的方式进行的。正是视觉瞬间本身成为标记着话语前进的节奏步伐，在这样的节奏中，话语的前进得到了支持，从中获得推动力。”²对于克里斯汀·毕西-葛鲁斯曼（Christine Buci-Glucksmann），福柯的著作与拉康一样，可以被称为“阴影的考古学”（archaeology of the shadow），其让人想起了巴洛克的“视觉之疯狂”³。确实，福柯作品的视觉中心性导致了第四位评论者，约翰·拉杰曼（John Rajchman），将其推崇为一种名副其实的“观看艺术”；也让第五位评论者，托马斯·弗林（Thomas Flynn），肯定其开启了后现代主义的空间化逻辑。⁴

385

像那个世纪许多法国思想家一样，福柯毫无疑问被视觉问题吸引，并对听觉问题颇为无动于衷。⁵除了上面提到的频繁出现的图表（tableaux）和插图之外，他讨论马格里特的著作，以及他关于马奈的

1 Gilles Deleuze, *Foucault*, trans. and ed. Sean Hand (Minneapolis, 1988), p. 50.

2 Michel de Certeau, "The Laugh of Michel Foucault," in *Heterologies: Discourse on the Other*, trans. Brian Massumi (Minneapolis, 1986), p. 196.

3 Christine Buci-Glucksmann, "Une archéologie de l'ombre: Foucault et Lacan," *L'Écrit du Temps*, 17 (Winter, 1988), pp. 21-37. 梅洛-庞蒂的短语“视觉的疯癫”让人回想起他早期书本的题目 *La folie du voir: De l'esthétique baroque* (Paris, 1986)。

4 John Rajchman, "Foucault's Art of Seeing," *October*, 44 (Spring, 1988); Thomas Flynn, "Foucault and the Eclipse of Vision," in *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley, 1993).

5 正如皮埃尔·布列兹（Pierre Boulez）观察到，在福柯的作品中几乎看不到任何谈论音乐的说话，虽然他喜欢听音乐。参看“Quelques souvenirs de Pierre Boulez,” *Critique*, 471-472 (August-September, 1986), p. 747. 布列兹非常遗憾地指出，很少当代法国知识分子对音乐的问题真正感兴趣。

未完成手稿都证明了他深入地讨论了视觉再现的历史。¹ 同样，他以空间的方式对现代权力机制化的“迷恋性”（obsessive）关注，以及他对地理学与历史学关系被忽视的重要性的强调²，都显示出对视觉分析价值的强烈意识。最近的一位批评者和艾伦·梅吉尔（Allan Megill）曾经声称，在他早期更结构主义的阶段中，福柯本来想描绘一个“透明的、阿波罗式的世界”³，在这样的世界中，视觉中心主义能够被中立地接受，尽管他在晚期写作中放弃了这种尝试。然而，即使是作为谱系学家的福柯也会呼吁一种这样的方法：“此方法可回应视觉瞥视的敏锐性，它在区分、分离和分散着……这种分解性的视觉能够让自身解体。”⁴

但是，如果福柯非常敏锐地欣赏视觉的重要性，那么，他的作品充分地表明了对视觉纯洁性的担忧。最初，他似乎受现象学的影响而理解到视觉中心性地位的观点，这些现象学不仅包括他的导师让·伊波利特所推广的黑格尔版本的现象学，而且包括与海德格尔、梅洛-庞蒂和心理学家路德维希·宾斯万格（Ludwig Binswanger）有关的现象学。他最初出版的作品之一，是1954年对宾斯万格的《梦与存在》（*The Dream and Existence*）法语译本的导言，此作品批判传统的精神分析者

1 Foucault, *This Is Not a Pipe*, trans. and ed. James Harkness (Berkeley, 1982); *Le noir et le couleur*, 写于1967年的突尼斯，但后来被毁掉了。参看“Michel Foucault: A Biographical Chronology,” in *Philosophy and Social Criticism*, 12, 2-3 (1987), p.273的相关段落。1955—1956年，在瑞典乌普萨拉期间，他在“法国公馆”（他自己的家）中组织讨论印象派画家马奈和托贾科梅蒂（Giacometti），参看 Jean Piel, “Foucault à Uppsala,” *Critique*, 471-472 (August-September, 1986), p. 749。

2 例如，参看“The Question of Geography,” in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, ed. Colin Gordon, trans. Colin Gordon et al. (New York, 1980), 在这篇文章中，他承认他“对空间的迷恋”（p. 69）；“Space, Knowledge, Power,” in *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, New York, 1984。同样参看他“heterotopias”（异托邦）的讨论：“Of Other Spaces,” *Diacritics*, 16 (1986), pp. 22-27。对福柯在启发地理学进行新思考中所扮演的角色的赞赏，参看 Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (London, 1989), pp. 16ff。关于他对空间关注的分析，参看 Paul Rabinow, “Ordonnance, Discipline, Regulation: Some Reflections on Urbanism,” *Humanities in Society*, 5, 3/4 (Summer/Fall, 1982), pp. 267-278。

3 Allan Megill, *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault and Derrida* (Berkeley; 1985), p. 218。艾伦·梅吉尔的描述灵感来自德里达在《书写与差异》（*Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago, 1978）中对《疯癫与文明》的批评。

4 Foucault, “Nietzsche, Genealogy, History,” in *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard (Ithaca, 1977), p. 153。

(包括拉康), 因为他在解释无意识时认为语言优先于视觉。¹

387 但是, 福柯坚持认为, 那种应该纳入精神分析的视觉必须从现象学的角度来理解, 这样可以考虑到身体与世界相互交织的活生生的空间体验。他认为, 如果视觉被还原到一种基于主客体二元论之上的传统笛卡尔式旁观性的角色, 那么, 这种经验的那些“本真”版本就会遭到损害。福柯用一种与梅洛-庞蒂相应和的方式指出, 宾斯万格的病人感到极为困扰, 因为她害怕落入世界之中, 因为她神经质地希望生活在概观性的/超越的存在中 (*une existence de survol*)。² 他警告说, 将梦中显示出的想象力仅仅还原到图像也是错误的。他赞同地引用萨特对这种谬误的苛评³, 认为梦超越了它们的视觉内容, 指出了一种超出感觉经验的本体论真理。

虽然福柯继续警惕“高海拔”思考方式和对纯粹形象的崇拜 (*fetish*), 但很快就抛弃了在早期作品中明显的许多现象学前提⁴, 包括寻找主体的本真性和本体论的真理。正如德勒兹所指出的, 尽管福柯受到了海德格尔和梅洛-庞蒂关于“存在之折子 (*fold*)” (它具有视觉与语言的双重性) 观点的影响, 但他怀疑现象学所假定的视觉与语言的和谐交织关系: “在海德格尔和梅洛-庞蒂中, 光打开了一种言说 (*speaking*), 就像它打开了一种观看方式一样, 这一切好像意指萦绕着可见性的事物, 后者反过来低声地说出了意思。而在福柯那里情况并非如此, 对于福柯, 光-存在指的只是可见性, 而语言-存在指的是陈述。”⁵ 虽然德勒兹可能最终过度强调了福柯与梅洛-庞蒂的距离,⁶ 但福柯将知

1 Foucault, “Introduction” to Ludwig Binswanger, *Le rêve et l'existence*, trans. Jacqueline Verdeaux (Paris, 1954), p. 27.

2 Ibid., p. 101.

3 Ibid., p. 107.

4 根据霍利埃 (Denis Hollier), 即使在对路德维希·宾斯万格的介绍中, 福柯对非现象学关于视觉主题作品的兴趣是明显的, 最为突出的是罗杰·凯洛依斯 (Roger Caillois) 关于拟态学的文章, 这篇文章对于拉康同样也是重要的。其结果是, 在这个作品中, 福柯已经放入了“充满一系列面对面的镜子的迷宫, 在其中重要的差异开始徘徊”。Hollier, “The Word of God: ‘I am Dead’,” *October*, 44 (Spring, 1988), p. 77.

5 Deleuze, *Foucault*, p. 111.

6 对福柯夸张地拒绝现象学的批评, 参看 Richard A. Cohen, “Merleau-Ponty, The Flesh and Foucault,” *Philosophy Today*, 28, 4, 4 (Winter, 1984).

觉的现象学谴责为其现象学所声称要克服的“超验自恋”的最后一个变体。¹

尽管福柯对现象学的放弃经常被融入 1960 年代法国受索绪尔影响而走向结构主义转向的叙事中，但他的幻灭在很大程度上来源于更早期非常不同的原因。其中一个来源是法国的科学哲学传统，代表人物包括让·卡瓦耶斯（Jean Cavailles）、加斯东·巴什拉（Gaston Bachelard）和乔治·康吉莱姆（Georges Canguilhem）²；另一个来源是现代主义的后尼采文学实验，其代表人物包括巴塔耶、布朗肖、布里塞（Brisset）和鲁塞尔（Roussel）。这两个来源的影响远远超过语言学，福柯从中学到了对现象学试图寻求一种带肉身性（incarnated）视觉本体论的不信任。

早在他对宾斯万格的介绍中，福柯就表示出对巴什拉关于想象力的分析感兴趣。³后来，正如许多评论者指出的一样，他坚持法国科学哲学的重要观点：在知识历史中必然存在断裂性、不连续性、分散性和错误性。⁴但是，正是这种在科学认识论发展与自然世界的知觉性观

1 Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language*, trans. A. M. Sheridan (New York, 1972), p. 203. 人们记得，梅洛-庞蒂曾经写过“所有视觉的根本性自恋”，参看 *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingis (Evanston, Ill., 1968), p. 139, 但他并不认为它是超验的。

2 在 1978 年对康吉莱姆的《正常与病态》（*The Normal and the Pathological*, trans. Carolyn R. Fawcett and Robert S. Cohen, New York, 1989）的介绍中，福柯写到法国思想中“关于经验、感觉和主体哲学与关于知识、理性和概念的哲学”之间的分裂。第一种类型的代表哲学家是萨特和梅洛-庞蒂；第二种类型的是代表是让·卡瓦耶斯、巴什拉和康吉莱姆（p.8）。他认为，第二种类型在 1960 年代的危机及其余波中更具有影响力。

3 Foucault, *Introduction to Binswanger*, p. 116. 他指的是巴什拉的《空气与幻想》（*Lair et les songes*），它是一系列研究想象力和诗歌而不是科学史的出色文本之一。在这些文本中，最重要的是《空间的诗学》（*The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas [Boston, 1964]）；在其中，巴什拉坚持认为一种现代形而上学必须是话语性的：“人们应该意识到，属于几何直觉的证据具有优先权。视觉同时说出了如此之多的事物。存在并没有看到自身，也许它倾听自身。”（pp. 214-215）

4 例如，参看 Charles C. Lemert and Garth Gillan, *Michel Foucault: Social Theory and Transgression* (New York, 1982), pp. 14ff; 以及 J. G. Merquior, *Foucault* (London, 1985), p. 39. 关于阿尔都塞对此关系的解读，参看 Dominique Lecourt, *Marxism and Epistemology: Bachelard, Canguilhem, Foucault*, trans. Ben Brewster (London, 1975). 另外一种解释可参看 Mary Tiles, “Epistemological History: The Legacy of Bachelard and Canguilhem,” in *Contemporary French Philosophy*, ed. A. Phillips Griffiths (Cambridge, 1987). 需要指出的是，福柯并不像阿尔都塞那样受到认识论断裂的观点的影响。参看在一个采访中他与雅克-阿兰·米勒之间的交谈，“The Confession of the Flesh,” in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, ed. Colin Gordon (New York, 1980), p. 211.

389 察基础之间的激进反经验主义的分裂，最能影响福柯对视觉霸权的批判。因为，如果科学史可以被看作是一系列没有得到感觉材料证实的概念结构——在巴什拉的词汇中是“有问题的”或“垂直性的话语”——那么，培根科学先验的、观察性的眼睛的角色也是无效的。而且，包含在梅洛-庞蒂的世界肉身中的透视主义之眼也是如此。

事实上，科学传统历史的主要影响之一，就是它从本体论回归到认识论，但这种认识论则被剥夺了任何将心灵的思想与其在“现实世界”中所鉴定的对象联系起来的反思性或思辨性的时刻。科学“证据”，如巴什拉、康吉莱姆和后期的福柯所理解的一样，将不再是纯洁地与其根源 *videre*（拉丁语动词“观看”）有联系。因此，我们看到的事物是由我们自身明显的自然知觉的文化建构所中介的。正如约翰·拉杰曼所指出的那样，福柯经常讽刺地提到“不证自明”，以强调我们视觉体验中的人工性；那些不言而喻 / 不证自明的事物，被认为是理所当然的事物，正是应该被质疑的事物。¹

1957 年，康吉莱姆在索邦大学讲授了一个关于视觉作为西方认知模型之角色的课程。² 虽然福柯当时在瑞典乌普萨拉教书，但很可能他
390 很快就会知道课程的内容。因为正是在这个时候，他开始了研究关于“古典”历史时期的疯癫史的工作，这个项目成了康吉莱姆 1961 年正式指导其国家级博士学位的论文题目。³ 《疯癫与文明》——法文原版的题目是 *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*（《疯癫与非理智：古典时期的疯癫史》）⁴——显示了福柯对视觉，或特定视觉机制在构成文化类别时发挥的角色的理解。它同样非常明显地反映出他对这样一种总体化观点的抗拒：启蒙运动已经将理性的视觉中心主义理念提

1 Rajchman, "Foucault's Art of Seeing," pp. 93ff.

2 萨拉·科夫曼 (Sarah Kofman) 在《暗室：意识形态》(*Camera obscura, de l'idéologie*, Paris, 1987, p.17) 中提到这个课程。

3 在乌普萨拉大学的第一次努力失败之后，福柯将手稿交给伊波利特，后者意识到它可以接受为哲学学位论文。他于是让福柯找康吉莱姆，后者热情地批准它成为科学史论文。参看 Alan Sheridan, *Foucault: The Will to Truth* (London, 1980), p. 6。

4 最初的法文版在 1961 年出版于法国。英译本 (trans. Richard Howard, New York, 1965) 是一个删节版，出版于 1964 年。

升为一种普遍的真理。¹

福柯认为，现代精神错乱的类型以中世纪和文艺复兴时期的文字和形象统一的解体为前提，这种解体解放了大量疯狂形象，剥夺了它们任何的末世论意义。结果，疯狂成了一个纯粹的景观，一个非理性的剧场：“在古典时期，疯狂只是在栅栏另外一边显示出来；如果它出现的话，它在远处，在理性的眼睛之下，理性不再感觉到与它有任何关系，而且不会因为自己与它太近而损害了自己。疯狂已经成了一种被观看的事物。”²对于“古典”心灵来说，疯癫的本质不是盲目的（所谓的盲目，是指“围绕着疯癫形象的半睡半醒的晚上，其给予了这些孤独的形象一种不可见的主权”³）就是炫目的。所谓的炫目，是指“疯子看到的日光，与理性者看到的日光一样（两者都生活在相同的光亮中）；但疯子看到这个相同的日光时（他仅看到这个日光时），会把它视为空洞、夜晚和虚无”⁴。

391

光照性的理性概念与笛卡尔哲学中最明显的盲目或炫目的疯狂相对。尽管笛卡尔主义不相信实际感官的证据，却暴露出一种可排挤疯癫的视觉偏见。

笛卡尔闭上眼睛，塞上耳朵，以更好地看到重要的日光的真正亮度；因此，他可以有效地抵制疯狂者的炫目/盲目，后者睁开眼睛，却只看到夜晚，而且根本看不到任何东西，并在想象时相信自己可以看到某些东西……非理性与理性的关系，就像炫目之光与日光本身的明亮的关系一样。这不是一个隐喻。我们在伟大的宇宙学的核心，该

1 非常有趣的是，当福柯在1970年代末期回到启蒙问题时，他注意到启蒙，或者至少是康德的启蒙，有时候明白其哲学化的历史特性。参看他的“*What Is Enlightenment?*” in *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (New York, 1984), p. 38. 在他对康吉莱姆的介绍中，他认为法国的科学哲学，就像法兰克福的批判理论，也遵守这种启蒙辩证法的自我批评的特点 (pp. 10-12)。但在他较早的作品中，理性时代并非以不同的方式来思考。

2 Foucault, *Madness and Civilization*, p.70. 福柯的“古典时期”似乎意味着大致从笛卡尔到启蒙运动结束的年代。用古典时期来识别此段历史表明了在他的一般分析中，法国历史处于极为核心的地位。

3 Ibid., p. 106.

4 Ibid., p. 108.

宇宙学赋予了所有古典文化以生命。¹

此外，在精神病院的诞生中，还有一个对精神错乱的视觉定义的机构性表达，其中“疯狂不再存在，而只是被看到……精神疾病的科学，由于其将在精神病院中得到发展，将一直会是一种观察和分类的秩序。它不会是一种对话”²。对于后古典时代领先的精神科医生和改革者菲利普·皮内尔（Philippe Pinel）来说，病人不再仅是他人的审查对象，更是一种视觉控制的受害者。因为皮内尔把病人变成了一个自我反光的镜子，所以“疯狂就会看到自己，会被自身（它同时作为纯粹的景象和绝对的主体）看到”³。尽管弗洛伊德在其精神分析中引入一个语言层面，却从未完全放弃精神病学传统的视觉偏见。“可以公正地说，”福柯认为，“精神分析使观察者的绝对观察与被观察者无休止的独白成为一对——从而保留了非互惠性观察的古老精神病院结构，但他通过没有回应的新语言结构平衡了它，形成一种非对称性的互惠。”⁴事实上，只有在萨德、戈雅和阿尔托这样的艺术家的非精神病学话语中，边缘化的黑暗与夜晚的主张才可在现代世界得到重申，从而为恢复艺术中的“非理性”（疯癫的反面）提供原型。

1963年出版的《临床医学的诞生》（*The Birth of the Clinic*）被称为《疯癫与文明》的“详尽后记”⁵。如果我们承认《临床医学的诞生》集中讨论了视觉统治与现代医学兴起的同谋关系，那么这是一个特别合适的描述。在这个“医学知识考古学”（*archéologie du regard medical*；该短语也是作品的副标题）中，福柯分析了可以说最早源自萨特《存在与虚无》的关于观看（*le regard*）的消极性内涵。⁶虽然福柯后来后悔自己的措辞，觉得“凝视”是指统一的主体，而不是显示其分散性的“声

1 Foucault, *Madness and Civilization*, pp. 108-109.

2 Ibid., p. 250.

3 Ibid., p. 262.

4 Ibid., pp. 250-251.

5 Sheridan, *Michel Foucault*, p. 37.

6 马克·波斯特（Mark Poster）已经探索了福柯总体上对萨特的批判性态度，参看其作品：*Foucault, Marxism and History: Mode of Production versus Mode of Information* (Cambridge, 1984), chap. 1. 英语对副标题的翻译颇为误导地将 *regard* 翻译为“觉察”而不是“凝视”或“观看”。

音模式（enunciative modalities）”¹，但他的分析基于这一主张：古典时代的医学创新预示着对视觉证据的强烈信仰。

福柯认为，临床医学实验可被视为一种“专注的凝视”，其中“眼睛变成明晰性的仓库和来源；只要将眼睛放在光中，眼睛就有能力接受光照并让真理在光中显现；当眼睛张开时，其首先打开了真理：这样的肌肉运动标志着从古典的明晰性世界——从‘启蒙’——到19世纪的过渡”²。新的医学目标不同于笛卡尔将内在视觉特权化，从而牺牲了实际感觉，而且它拒绝了对超越性的大写的理想观看者（Spectator）的信仰。相反，它强调观察者的总体性，他们的“经验性凝视的主权”（sovereign power of the empirical gaze）³被置于身体坚实而不透明的表面之上。“现在没有光线可以将身体融化在理想的真理中；但是，朝向它们的凝视反过来唤醒它们，使它们在客观性的背景下脱颖而出。凝视不再是还原性的，而是以个体不可简化的品质建立了个体。”⁴

393

但是，事实上这种个体化的凝视所“看到的事物”并不是给予纯洁眼睛的客观现实（就像启蒙运动和浪漫主义都高举的天真小孩一样）。⁵相反，它是一个认识论领域，由视觉和语言构建。然而，语言的组成作用被语言和视觉为一体之假设所掩盖，“最大的神话是，纯粹凝视是纯粹的语言：一只会说话的眼睛”⁶。福柯认为，其结果并非比其所取代的认识论或多或少更靠近“真理”。“在其主权行动中，凝视再

394

1 Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith (London, 1972), p. 54. 在回应福柯这种自我批评时，德勒兹写道：“福柯越来越相信，他较早的著作没有表现出陈述系统优先于不同的观看或感知方式。这是他对现象学的反应。但是对他而言，陈述的优先性永远不会阻碍视觉在历史中的不可还原性——事实上，刚好相反。”（Foucault, p. 49）

2 Foucault, *The Birth of the Clinic*, p. xiii.

3 Ibid.

4 Ibid., p. xiv.

5 福柯指出，对孩子的崇拜与眼睛的特权有关：“使人类恢复与童年的接触并重新发现真理的永恒之源的是，这种明亮、遥远、开放的凝视的天真性。因此，18世纪哲学曾希望以此为基础的两种伟大神秘经验是：外来的旁观者，以及天生瞎子恢复了光明[莫利纽兹的问题]，但是约翰·亨里希·裴斯泰洛齐（Johan Heinrich Pestalozzi, 1746—1827）和成长小说（Bildungsromane）也属于这种伟大的‘童年凝视’主题。世界的话语是通过睁开的眼睛来传递的，每次，这双眼睛睁开时候都是第一次睁开一样。”（p. 65）

6 Ibid., p. 114.

次占领了本身已储存于其感知领域中的可见性结构。”¹

18世纪关注可见的表面和症状，在福柯称为“比夏(Bichat)的时代”中²，此方式被一种更深入的凝视所取代：通过尸体解剖更深入地凝视内部器官景观。虽然如此，其追求的目标仍然是一种“不可见的可见性”³。福柯指出，对身体更好奇的视觉渗透所带来的意想不到的结果，不仅是专注于病人的生命力，而是专注于其死亡性：

非常矛盾，在这里，发挥了隐藏和遮掩作用的事物（像夜幕一样覆盖了真相）是生命；而相反，死亡在白天的亮光中打开了身体这具黑色的棺材：模糊的生命、清醒的死亡、西方世界最古老的虚构价值，都在奇怪的、错误构造的结构中相遇，这就是病理解剖学的意义……19世纪的医学于是被那样的绝对性眼睛所萦绕着，这样的眼睛让生命变成尸体，并在尸体中重新发现生命虚弱、破碎的血管。⁴

对福柯来说，在医学实验看似有限的领域中让这一发展起决定性作用的，是它在所有“人类科学”中作为未来研究的典范作用。“毫无疑问，对于我们的文化，一个仍然有决定性的事实是，”他严肃地
395 总结道，“关于个体的第一种科学话语必须经过这个死亡阶段。”⁵正如心理学诞生之于疯狂(Insane)概念的视觉构造，同样，关于个体的现代科学也从死亡身体的视觉渗透中产生。而且，由于知觉（特别是视觉）在这种将生命尸体化(cadaverization)的过程中如此重要，福柯补充说，渴望将其作为实证主义物化(reification)的解毒剂是不可能的，

1 Foucault, *The Birth of the Clinic*, p. 117.

2 比夏(Marie François Xavier Bichat)是新一代医生领袖，他在1800年左右主导法国医学界。参看此书第三章的讨论：John E. Lesch, *Science and Medicine: The Emergence of Experimental Physiology, 1790-1855* (Cambridge, Mass., 1984)。

3 Foucault, *The Birth of the Clinic*, p. 165.

4 Ibid., p. 166.

5 Ibid., p. 197. 视觉与死亡之间的关系是莫里斯·布朗肖等受福柯推崇的法国思想家的关注主题。例如，参见他的“The Two Versions of the Imaginary,” in *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Lincoln, Nebr., 1982)。在这部作品中，布朗肖提出了图像和尸体是其原初客体的近乎雷同的相似物。可以肯定的是，布朗肖没有将原初客体和生命的直接性置于图像或死亡的含糊复制性和制造距离的效果之上。实际上，福柯也没有这样做。他们两者的主要区别似乎是，布朗肖对该主题的沉思缺乏福柯那种具体历史性。

而这正是现象学家曾经的天真希望。在一个隐蔽地针对梅洛-庞蒂的段落中，他写道：

当对这一实证主义进行纵向调查时，人们会看到一系列人物——他们被实证主义隐藏，但也是促成其诞生的必不可少的条件。这些人物将在后来被释放，而且矛盾地被用来反对实证主义。特别是，现象学无比强烈地反对实证主义的理由已经在现象学基础结构中存在：被感知事物的原初力量，及其与原始经验形式的语言的相关性。¹

这样，如果现代科学实验的历史让福柯明白，将视觉特权化和对语言的压制导致了一个有问题的认识论，而且其不足之处是现象学无法补救的，也许，现代主义文学实验可能提供一个可行的替代方案。语言和视觉的复杂交错实际上是雷蒙·鲁塞尔作品中的一个中心主题，福柯在研究临床医学诞生的同时，专门对此进行了一项不同的研究。²《死亡和迷宫》（*Death and the Labyrinth*）经常被人们忽视，因为它似乎与福柯更关心的问题无关，³但该书展示了他对视觉问题之迷恋的复杂性。

396

他认为，视觉问题对于鲁塞尔的工作至关重要，这体现在该书面世一年前出版的一篇短文中，其专门讨论在鲁塞尔作品中的言说和观

1 Foucault, *The Birth of the Clinic*, p. 199.

2 Foucault, *Raymond Roussel* (Paris, 1963); 一个英译本为 *Death and the Labyrinth: The World of Raymond Roussel*, trans. Charles Ruas (New York, 1986)。以下的引用来自原初文本。根据阿兰·斯多克尔 (Allan Stoekl)，该作品仍旧是“对这个作家 (鲁塞尔) 的作品最透彻的评论”。参看 Stoekl, *Politics, Writing, Mutilation: The Cases of Bataille, Blanchot, Roussel Leiris, and Ponge* (Minneapolis, 1985), p. 37。在 1970 年，福柯也发表了对让-皮埃尔·布里塞 (Jean-Pierre Brisset) 的致敬，并频繁将他对语言的精巧实验与鲁塞尔进行比较。参看 Foucault, “Sept propos sur le 7^e ange,” preface to Brisset, *La grammaire logique* (Paris, 1970)。值得一提的是，马塞尔·杜尚也非常欣赏鲁塞尔和布里塞的“想象力的谵妄”，他将《大玻璃》的灵感归功于前者。参见他 1946 年的访谈《绘画……为心灵服务》(Painting ... at the service of the mind)，重印于 *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, ed. Herschel B. Chipp (Berkeley, 1975), pp. 394-395。

3 最近的一个例外是德勒兹关于福柯的书，其中理解到了《雷蒙·鲁塞尔》的重要性。另一个例外是霍利埃 (Denis Hollier) 的《上帝的话语：“我死了”》(The Word of God: ‘I am Dead’)，他在其中指出应将此书理解为《临床医学的诞生》(p. 83) 的双胞胎。

看。¹在更详尽的研究中，他扩大了分析范围，以涵盖该作家的所有作品。鲁塞尔的实验文体和颠簸生活（长期抑郁，作为作家默默无闻，在六十岁时，即1933年自杀）让从超现实主义到阿兰·罗伯-格里耶（Alain Robbe-Grillet）²的法国知识分子着迷。鲁塞尔最为人熟知的是其“方法”（procédé），他以一个句子开始一部小说，其结尾在语音上重复该句子，只改变了其中一个元素，使两个句子的意思完全不同。³他有意看低语言交流性、再现性或指涉性的功能，这使得鲁塞尔受到想要完全抬高语言自我指涉性或其多义性、词语误用的不确定性的思想家的明显推崇。⁴

但是对福柯而言，鲁塞尔也显露了对视觉的关注，甚至在他某些作品的题目中表现出来，例如《视野》（*La vue*）和《星云》（*La poussière de soleil*）。在阅读福柯的文本后，罗伯-格里耶注意到，“视觉，鲁塞尔赋予其特权的感觉，迅速地实现了强烈的敏锐度，趋向于无限性”⁵。但是，如果他的文本中存在视觉，那么它应被看作是对意义的进一步障碍，不能作为弥补词语无意义的一种方法。与超现实主义者不同（其倾向于在鲁塞尔神秘问题的表面下寻求隐藏意义），福柯坚持认为，他的作品“系统地强加了一个未成形的、分离的、离心的不安性，其并非被安排指向秘密中最沉默的地方，而是指向最为可

1 Foucault, "Dire et voir chez Raymond Roussel," *Lettre ouverte*, 4 (Summer, 1962), pp. 38-51; 这是此书开章引言，略经改动。

2 超现实主义写作中散布着许多对鲁塞尔的积极参考，例如布勒东的著作：*What Is Surrealism? : Selected Writings*, ed. Franklin Rosemont (London, 1978)。要查阅阿兰·罗伯-格里耶的欣赏，请参阅他的“Enigma and Transparency in Raymond Roussel,” in *For a New Novel: Essays on Fiction*, trans. Richard Howard (New York, 1965)。尽管这篇文章实际上是对福柯著作的评论，该书是为《批评》（*Critique*, 199, December, 1963）而写，罗伯-格里耶颇为奇怪地从没有提到福柯的名字。

3 鲁塞尔在一部去世后出版的作品中揭示了自己的方法：*Comment j'ai écrit certains de mes livres* (Paris, 1963)。

4 根据海顿·怀特（Hayden White）的说法，福柯是欣赏鲁塞尔奠基性的词语误用（catachresis）的理论家之一。参考其“Michel Foucault,” in *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*, ed. John Sturrock (Oxford, 1979), pp. 87ff. 福柯也对让-皮埃尔·布里塞（Jean-Pierre Brisset）同样的语言性“谵妄”表示欣赏，详细分析请参看 Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy Through the Looking-Glass: Language, Nomeme, Desire* (London, 1985), chap. 1.

5 Robbe-Grillet, "Enigmas and Transparency in Raymond Roussel," p. 86.

见的形式的再复数化和变化”¹。因此，它就像一个无穷的迷宫，其中没有任何线索可以走向明晰性和光照（illumination）的“外部”，是巴塔耶的无形性（informe）的言语对等物。

在某些地方，福柯似乎采用梅洛-庞蒂的术语来描述“在完全相同的组织，相同的不可溶解的物质”²中可见性和不可见性的“交织”，或者声称《视野》提出了一个没有透视的宇宙，或者更准确地说，一个“将垂直视点（允许所有东西都包含在一个圆圈中）和水平视点（将眼睛置于地平面并且只能看到第一个维度）完美组合的人，以至于所有事物都在透视中，但每样事物都完全在自身的语境中被观看”³。事实上，德勒兹声称，福柯在鲁塞尔那里发现了现象学信仰在视觉折子（fold）中的一个实际体现：“一种本体论的可见性（visibility），永远地将自己扭曲成一个‘自我观看’的实体，与凝视或凝视的客体的维度不同。”⁴

398

但根据福柯的说法，鲁塞尔完全不愿意接受梅洛-庞蒂的本体论的原因，是他坚决不信任世界的意义，这个世界只包含一个“可见地不可见图像，其可觉察但无法解码，在闪电中出现，没有可能的解读，在四散的光线中呈现，并且拒绝凝视”⁵。福柯注意到早期和晚期的鲁塞尔之间的转变：在《视野》之前的作品被一个令人眼花缭乱的均匀之光照亮，这样的太阳之光太亮了，以至于不能允许任何细微的阴影，而所有此后写下的东西，最明显的是《非洲新印象》（*Nouvelles impressions d'Afrique*），却被“封闭的太阳”（soleil enfermé）的黑暗所笼罩。虽然如此，但其含义是一样的：鲁塞尔的视觉性只提供了一个“空白镜头”（lentille vide），无法专注于一个清晰明确的世界。⁶因此，真正的透明度——媒介完全解散以揭示一个单一真理和毫不含糊的意义——因而被剥夺了语言和知觉。虽然现代的科学话语试图抹去

1 Foucault, *Raymond Roussel*, pp. 19-20.

2 Ibid., p. 132.

3 Ibid., p. 138.

4 Deleuze, *Foucault*, p. 111.

5 Foucault, *Raymond Roussel*, p. 75.

6 “Le soleil enfermé” 是该书第八章的题目；“La lentille vide” 是第七章的题目。

语言而赞成经验性的凝视，从而培养了一个错误的信念，即相信观察的真实性，但以鲁塞尔为例的现代主义文学恢复了言说和观看之间不可扬弃的辩证法，其中任何一方都不能优先于“客体的沉默”¹。

399 事实上，福柯对语言本身在视觉上的不透明性的持续认识——他称之为其“字谜一样的（rebuslike）特征”²——使那种将他主要界定为结构主义者的做法值得质疑，即使界定为异质的结构主义者也是成问题的。³无论他在对医学凝视的定位时对现象残留抱有什么疑问，无论他多么想要削弱关于构成性（constitutive）主体的人文主义虚构，福柯从来没有试图把一个语言一样的变音结构放在它们原本的位置中。对于他，没有什么表面之谜需要通过找到一种表层之下的规律来解码，没有任何空间的连续性需要以二维的方式进行绘测。

鲁塞尔并不是唯一一个解构了此类理想从而吸引了福柯的艺术家，比利时超现实主义画家勒内·马格里特是另一个人物。在1968年的一篇文章中（五年之后扩展成为一本小书），福柯探索了一个更明确的视觉版本，这是他在鲁塞尔那里察觉到的互动（interaction）视觉版本⁴，他将勒内·马格里特的画面描述为错视画（trompe l'oeil）的反面，因为其破坏了现实主义绘画的模仿传统，他还将它们称为“展开的图像诗（calligram）”，因为它们拒绝关闭图像与词语之间的

400

1 Foucault, *Raymond Roussel*, p. 154.

2 Ibid. 对字谜的同样强调出现在让-弗朗索瓦·利奥塔的《话语，形象》中：*Discours/figure* (Paris, 1971), pp. 295ff.

3 也许是因为艾伦·梅吉尔并不是研究雷蒙·鲁塞尔的，所以他能在《极端性先知》（*Prophets of Extremity*）的第5章指出，早期福柯的空间问题（在《事物的秩序》中最为明显）使他可以被合理地称为结构主义者（尽管福柯并不承认此称号），而且艾伦·梅吉尔是以德里达的方式界定这里的结构主义者。例如，他引用了福柯在该书序言中关于“关于语言与空间相交的……台面/图表（table）”的说话（p. xviii），但他忽略了福柯的句子开头提到了鲁塞尔以及鲁塞尔对“台面/图表”的词语误用：将“台面”作用一个想象空间，在其上洛特雷阿蒙（Lautréamont）著名的缝纫机和雨伞可以相遇。换句话说，这里成问题的与其说是空间形式和语言结构之间的同源性，不如说是它们之间的张力。正如福柯在《雷蒙·鲁塞尔》中写道，“这种话语形成了一种组织，在该组织中，言语的纹理已经与可见性的链条相交了”（p. 148）。

4 Foucault, *This Is Not a Pipe*。要参阅有用的讨论，Guido Almansi, “Foucault and Magritte,” *History of European Ideas*, 3 (1982), pp. 305-309。马格里特在1966年6月4日给福柯的信中写道（附在该书中）：“我很高兴您认识到鲁塞尔与我认为有价值的事物之间的相似之处。他的想象并不唤起了虚构的东西，而且唤起了世界的现实，这是经验和理性以一种困惑的方式来对待的现实。”（第58页）

差距。《事物的秩序》写于鲁塞尔与马格里特研究之间，其中写道，超现实主义者们抛弃了艺术家对提供一个外在世界的再现的“相似性”（resemblance）的声明，而是提供了重复性的“类似性”（similitude），传递了一系列没有外部所指物的视觉和语言符号。¹而且，相似性总是肯定地基于对象的原始状态来确定图像和对象不可还原的同一性。福柯认为，类似性则“产生多种不同的肯定性，它们一起舞动、倾斜并相互翻滚”²。在马格里特的形象及其神秘的标题之间有着一种类似性的（similitudinous）不一致性，最为明显地体现了视觉和言语的秩序之间的差异，因而证明了这两者的“非关系性”³。

福柯推崇鲁塞尔和勒内·马格里特的话语和图形之间的异质干涉，这在他1963年在《批判》致敬刚逝世的创始人的文章中最为明显地体现出来。⁴他注意到“眼睛的顽固声誉……这是一个[巴塔耶称为]内在体验的形象”；他一方面强调了笛卡尔反思哲学的视觉与观察科学之间的区别，另一方面则是强调了巴塔耶的耗费（*dépense*）思想的越界性视觉。如果说，“前者追求纯粹的透明度和真理”⁵，

401

那么，后者逆转了整个方向：视觉，穿过眼球的球状极限，在瞬间存在中构成了眼睛；视觉在这个亮流中将眼睛流出来（一个外涌的源泉，流淌的泪水，以及简单来说，血液），将眼睛投到自身之外，将其推到极限，在那里它在自身存在立即熄灭的瞬间迸发。只剩下

1 尽管在《事物的秩序》和《这不是烟斗》中的术语相同，但含义有所改变。在前者中，“相似性”和“类似性”用作实际性的同义词，表示所谓的能指与所指之间的内在关系。因此，它们与“再现”（representation）相对，“再现”强调了所指与能指的联结关系具有任意性。然而，福柯在有关马格里特的书中写道：“相似性为再现服务（再现统治着相似性）；类似性为重复性服务（重复性包含着类似性）。相似性基于一种它必须返回并揭示的模型；类似性传播着拟像（simulacrum），是一种类似物之间的不确定的和可逆关系。”（p. 44）讽刺的是，马格里特在1966年5月23日的一封信中（附在书末，p.57）亲自谴责了福柯，因为他区分了相似性和类似性，马格里特声称，只有思想类似于世界上的物体，而事物则可能可以或不可以彼此之间具有类似性。要了解试图梳理两者关系的建议性尝试，参看 Silvano Levy, “Foucault on Magritte and Resemblance,” *The Modern Language Review*, 85, 1 (January, 1990)。

2 Foucault, *This Is Not a Pipe*, p. 46.

3 Ibid., p. 36. 德勒兹 (p. 140) 在此处注意到与布朗肖的平衡关系：“Speaking Is Not Saying” in *L'Étretien infini* (Paris, 1969)。

4 英语版本出现在“A Preface to Transgression,” in *Language, Counter-Memory, Practice*。

5 Ibid., p. 44.

个白色的小球，满布血脉，只剩下一只脱轨了的眼睛，被剥夺了所有的视觉……在这种暴力和连根拔起的距离中，眼睛可被绝对地看到，却没有任何可能的视觉；哲学主体被剥夺了，并被推到了自己的极限。¹

现象学的主体也是如此，其在活生生的经验中寻求意义，寻找在世界的肉身中眼睛的瓦叠。相反，正如丹尼斯·霍利埃所指出的那样²，巴塔耶和福柯否定了活生生的眼睛，而且倾向于推崇匿名的视觉场域，后者颇为讽刺地还没有被人看到。

此外福柯认为，巴塔耶那被掀翻的、不观看的眼睛也标志着语言意指能力的极限，“当语言达到自身的边界时，会跳过自身、爆发，以笑声和眼泪彻底地挑战自己，翻转迷狂之眼睛，这是一种牺牲的沉默和出窍般的恐怖”³。因此，它暗示了人类的有限性、语言的限制（其不能被辩证地克服）和上帝之死（“太阳在旋转，伟大眼睑关闭了世界”⁴）之间的联系。

402

对于福柯，就像对于巴塔耶一样，太阳神圣的衰落与其世俗类似物——人类的人文主义概念——之衰落有关。对于视觉的传统首要性观念的敌意和对人文主义的批判复杂地在福柯的一部作品中联系起来，其最为生动地建立了福柯作为反人文主义者的地位。这个作品就是1966年面世的《事物的秩序》（*Les mots et les choses*），英译本的书名为“*The Order of Things*”⁵。重要的是，这部作品以福柯最著名的视觉性图表（tableaux）开始，即他对迭戈·委拉斯开兹（Diego Velázquez）的《宫娥》（*Las Meninas*）的描述，并以一个频繁引用的视觉隐喻结束（刻在海边沙滩中被海浪抹除的人脸）。

这里不再专注文本中被广泛讨论的有名地方，因为单纯关于福柯

1 Foucault, “A Preface to Transgression”, pp. 45-46.

2 Hollier, “The Word of God: ‘I am Dead’”, p. 84.

3 Foucault, “A Preface to Transgression,” p. 48.

4 Ibid.

5 Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York, 1970).

对委拉斯开兹的讨论已经形成了一个专门的小型研究产业¹。相反，我想考虑在视觉问题上其夹杂的观点。不管《事物的秩序》对空间的关注是否预示着对阿波罗式的结构主义感兴趣（就像艾伦·梅吉尔跟随德里达的观点所声称的那样），或者其只是反映了福柯自身的理论主题（正如他自己后来所说的那样）²，该书似乎并不像他的早期作品那样迷恋地关注观看（le regard）。或者说，只有当福柯描述古典时期时才显得如此。就像《疯癫与文明》一样，在描述该时期的开端时，他假定词与图像的统一性在16世纪末崩溃了。[在此之前，]在一种基于语义相似性（semantic resemblance）的文化中，图像被理解为可破译的象形文字。结果是“在被观看事物和被阅读事物之间，在观察与关系之间的无区别性，这导致了一个单一的、完整的表面的构成，其中观察和语言无限地相交”³。

由于含糊不清的原因（而且福柯从未认为此问题值得解释），当这种统一被打破，图像不再类似于可读的文本，于是古典时期出现了。培根和笛卡尔虽然有不同的动机，但均谴责通过相似性（resemblance/similitude）进行思考的做法（稍后会提到，福柯在本书中将相似性 [resemblance] 和类似性 [similitude] 用作同义词），并警告此类做法会引起的幻觉。这种统一性之崩溃的一个含义（首先在西班牙作家米格尔·德·塞万提斯 [Miguel de Cervantes] 那里显而易见），是让人们越来越意识到符号的二元性和再现性，这样，符号摆脱了原先的假设（即它与其意指的事物有着形象上或图表上的本质相似性）。作为一种任意的人类工具，语言被理解为一种中立的交流媒介。古典时代的语言倾向于唯

1 例如，参看 John R. Searle, "Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation," *Critical Inquiry*, 6 (Spring, 1980), pp. 477-488; Joel Snyder and Ted Cohen, "Reflections on Las Meninas: Paradox Lost," *Critical Inquiry*, 7 (1981), pp.429-447; Svetlana Alpers, "Interpretation Without Representation, or, the Viewing of Las Meninas," *Representations*, 1 (February, 1983), pp. 31-42; Claude Gandelman, "Foucault as Art Historian," *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, 13,2 (Autumn, 1985), pp. 266-280; Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (Chicago, 1982), pp. 21-26; Merquior, Foucault, pp. 46-50; 以及 Guégen, "Foucault and Lacan on Velázquez: The Status of the Subject of Representation"。

2 Foucault, "Space, Knowledge, Power" in *The Foucault Reader*, p. 254.

3 Foucault, *The Order of Things*, p. 39.

名主义，也让可能最为中性的动词享有特权：动词“存在（to be）”。

该崩溃带来的另一个含义，是一般知觉的补偿性释放（特别是视觉），这些知觉成为确认外部世界可靠知识的唯一手段。根据福柯的观点，“真理的表现和标志应该在明显和独特的感知中找到。如果可以的话，词语的任务是翻译真理，但它们不再有权被视为真理的标志。语言已经从存在中撤退，并进入了一个透明和中立的时期”¹。因此，古典时代被新的信仰所统治，被直接的、技术所增强的观察力所控制，并被伴随而来的分类学（taxonomic）秩序（来源于在图表 [table] 可见空间中的观察结果）统治。尽管这些图表必然具有语言性，但它们在空间关系中排列的名称被假定为完全没有自己的密度。因此，自然历史的胜利是新视觉秩序的胜利。

人们的印象是，由于杜纳福尔（Tournefort）、林奈（Linnaeus）或布丰（Buffon），终于有人承担了言说的任务，记录从一开始就看到的東西（但因为人类眼睛某种不可战胜的分散注意力的情况而一直保持沉默）。事实上，它不是一个古老的疏忽突然消散了，而是一个新的可见性领域，全由其密度构成。²

其他感官（如触觉和听觉）则被贬低，因为科学语言努力将自身尽可能地变成观察性凝视的透明记录。

此外，由于在古典时代视觉知识占主导地位，观察性的眼睛被假定是存在的，能够观察可见的图表 / 台面，但是从它们之外的位置进行观察。因为《宫娥》如此生动地体现了这一假设，根据福柯的说法，它是古典时代出色的再现中的再现。³ 因为在其中，缺席的君主只能在

1 Foucault, *The Order of Things*, p. 73. 约翰·尤尔顿（John W. Yolton）在《从笛卡尔到里德的感性认识》（*Perceptual Acquaintance from Descartes to Reid*, Oxford, 1984）中暗暗质疑了福柯有关古典时代语言丧失重要性的分析，在该书中，他认为在笛卡尔及其追随者中，甚至在感知中也存在语义的维度。

2 Foucault, *The Order of Things*, p. 132.

3 《宫娥》画于1656年，通常被阐释为巴洛克艺术而不是古典艺术的一个例子，而委拉斯开兹则被理解为颠覆了现象世界客观性的任何固定观点，而主张主观的透视主义。例如，参见 José Antonio Maravell, *Velázquez y el espíritu de la madernidad* (Madrid, 1960)。然而，福柯并没有区分巴洛克艺术和古典艺术，这可能反映了他的“法国中心主义”（Gallocentrism）。对此问题的思考，参见 Gandelman, “Foucault as Art Historian,” p. 268。

画家工作室后墙上的小镜子的反映中，他是在我们面前“观看”图像的人。但是，在这种双重再现空间中，人们只能推断正在观看的主体，而不是直接感知。因此，我们尚未处于以肯定性的人类外形为特征的完全人文主义时代。

在古典思想中，再现因为该人物而存在，而且该人物在再现中再现自身，在其中将自己视为一个形象或倒影，他将“以图画或图片形式再现”的所有交织线索联系在一起，他永远不会在那个图片里找到。在18世纪之前，人类并不存在。¹

如果只有在古典时代的视觉制度结束时才会出现完全的人文主义，405那么对于福柯，在眼睛中心主义和人类(Man)崛起之间的联系是什么？乍一看似乎没有任何联系，这会质疑福柯作品反视觉的重要性，至少在这个阶段是这样。因为，当他描述自然历史的终结以及其在乔治·居维叶(Georges Cuvier)时代被生物学替代时，他明确强调了对不可见的、解剖学的和有机结构的新重视，这取代了古典图表的经验性分类。他写道：“可见的秩序，有着其永久的区分网格，现在只是一个在深渊之上的表层亮光。”²随着历史意识的同时出现，功能类比和先后顺序(时间的而非空间的价值)取代了古典时代的静态秩序。生命、劳动和语言都摆脱了分类学凝视的统治。假定的语言透明性让位于不断增长的不透明性，最终导致马拉美的纯粹“文学”的出现。

然而，在更细微的意义上，正如福柯所描述的那样，古典时代之后的人文主义“认知型”(episteme)仍然受制于视觉的首要性，但在新的视觉制度中运作。根据福柯在《疯癫与文明》中关于比夏、皮内尔和弗洛伊德的观点，以及他在《临床医学的诞生》中对后期人类科学与医学凝视之间的联系的高度推测性主张，在话语结构中看似突然的破裂性显出了某种清晰的连续性。在这些作品中，他坚持认为，即使身体表面被视觉穿透，让之前看不见的东西成为被审查的对象，即

1 Foucault, *The Order of Things*, p. 308.

2 Ibid., p. 251.

406 使引入语言来补充精神病学的凝视，视觉作为主导的认知感觉仍旧如一。正是由于这个原因，此时的现代生物学将“生命”作为其对象，它自相矛盾地发现了“死亡”的核心。¹

但从更基本的意义上说，视觉的首要地位保存在福柯对人类科学兴起的描述中。因为，随着古典时代的衰退，

人类作为知识的对象和认知的主体出现在模棱两可的位置中；作为受奴役的君主，被观察的观察者，他出现在属于国王的地方，这是由《宫娥》提前分配给他的位置，但在那里，他的真实存在曾经长久地被排除在外。委拉斯开兹的整个画作都指向一个空洞的空间，但画像只是在镜子偶然出现的时候反映出这个空间。现在，就像通过某种隐秘的方式一样，在这个空间中，所有的人物（模特、画家、国王、旁观者，包括人们想象的关于他们的交替、相互排斥、交织和飘动）突然停止了其难以察觉的舞蹈，固定为实质性的形象，并要求整个再现的空间最终应朝着一个身体的凝视放松。²

在这个极其重要的段落中，福柯揭示了人文主义在多大程度上建立在他的观点上：“被观察的观察者”（observed spectator）取代了缺席的观察者，即国王，大写的人类仍然在一个由视觉构成的认识论领域中。因此，这种“奇怪的经验与超验双重性”³的到来意味着人类既可以作为一个所谓中立的知识元主体（metasubject），也可以作为其适当的对象，从远处被观察。福柯再一次坚持认为，即使是现象学仍旧成为这种感知/观看世界的方式的牺牲品，显示出它的“险恶的血缘关系，它与人类实证分析的相近性，这种性质同时是有希望的和充满威胁性的”⁴。

只有随着后来语言的不透明性和自我指涉观念的胜利之到来，由视觉决定的人文主义“认知型”（episteme）开始被消除，以至于福柯

1 Foucault, *The Order of Things*, p. 232.

2 Ibid., p. 312.

3 Ibid., p. 318.

4 Ibid., p. 326.

声称“人是在两种语言模式之间出现的人”¹。在鲁塞尔和巴塔耶这样的作家那里，以及福柯提到的其他作家（例如阿尔托和布朗肖），视觉中心主义的危机已经来到一个临界点，这时，一种远离人文主义的“认知型”转变已经开始。现在，从古典时代开始以来那些被归于黑暗世界的元素，如疯狂、差异和越界性的色情，可以从光的统治、透明性和同质化的“同一性”中获得拯救。因为，伴随古典主义和人文主义范式的弱化而来的是对语言透明性的质疑，自古典时代之前的词语和图像之统一性的崩溃以来，这种质疑就一直伴随着语言。但是，后人文主义状态并不是回归“堕落之前的状态”（prelapsarian state，在这种状态中潜在意义是可以被破译的），其特征更多是福柯在对鲁塞尔和马格里特的研究中所推崇的相互不透明性（mutual apacity）。

《事物的秩序》标志着福柯所谓的考古时期的最后一个伟大例子，这个时期以他的方法论作品《知识考古学》（*The Archaeology of Knowledge*）为终点。接近这项工作的最后，他认为一幅画可以被概念化为一种“话语实践……而不是一种必须转录进空间的物质性的纯粹视觉……它是通过知识（savoir）的肯定性来实现的”²。在其他地方，如上所述，他对《临床医学的诞生》中使用“医学凝视”一词表示遗憾。这两个评论都可被解释为他对视觉关注的弱化，对于前者，是因为它似乎将视觉的秩序还原到话语的顺序，对于后者，是因为它削弱了对福柯所描述的自然科学和人文科学的元主体观察者特征的强调。但事实上，它们所意味的一切，都是一种对人类中心主义谬论的更高认识，这种谬论涉及假设一个合成的、统一的主体，甚至是一个更加基于现象学的在观看中的主体。《事物的秩序》认为，正是这个超越主体是特定视觉制度的一种功能，而不是视觉本身的先决条件。福柯现在似乎暗示，视觉可能有助于构成一种“认知型”，而不需要一种缺席的主权，或他所谓的人文主义代理者（其凝视使视觉场域得以总体化）的隐含性存在。在这里，他展示了与萨特的承接关系，后者在《存在

1 Foucault, *The Order of Things*, p. 386. 当然，在法语中 figure 也意味着面孔，这暗示了该书最后著名的隐喻。

2 Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, p. 194.

与虚无》中提供的凝视的偏执本体论（paranoid ontology）并不真的需要一个主体观看一个客体化的他者。而且，他还在眼睛和凝视之间的区别中证明了与拉康的相似性。

事实上，被一只未知而无所不在的“眼睛”所观察的普遍化经验，正是福柯在他下一部主要作品，即1975年的《规训与惩罚》¹要分析的主题，具体出现在对全景敞视（panopticism）主题的讨论。早在《临床医学的诞生》时，他就一直对社会政治与凝视的客体化力量之间的关系很敏感，在该作品中，他将现代医学的兴起直接与法国大革命的改革联系起来：

此医学领域恢复了原始的真理，完全被凝视所充斥，没有任何障碍，而且没有改变，在其隐含的几何学中，与革命所梦想的社会空间奇怪地相似……那些指导着从1789年到热月政变第二年结构改革的所有意识形态主题都是关于主权解放的真理：光的庄严暴力，其本身至高无上，结束了无限的、黑暗的、拥有特权的知识王国，并建立了无阻碍的凝视权力。²

409 但只有在《规训与惩罚》，即他所谓的谱系学（genealogical）方法的第一个主要成果中³，福柯分析了更为微妙的社会机制，这种机制允许统治延伸到全视性主权或专制革命国家的界限。

福柯一开始即唤起了古典时代的主权景观。他以独特的视觉色彩将1757年弑君失败者达米安（Damien）的折磨和死刑场景描述为“关于痛苦的戏剧再现”⁴，其中君主的力量实际上刻在被定罪者的可见的

1 Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York, 1979).

2 Foucault, *The Birth of the Clinic*, pp. 38-39.

3 谱系学（genealogy）主要源自尼采，它扭转了传统历史分析那种远距离的凝视目光。相反，“谱系学缩短了对那些最接近的事物的视野，包括身体、神经系统、营养、消化和能量；它发掘了腐败的周期，如果它偶尔遇到崇高的时代，那么它会带着一种欢欣的而非报复性的怀疑，去寻找野蛮和可耻的混乱……它是有效的历史研究，关注最接近的事物，但以一种突然放开这个对象的方式进行，以便在一定距离之外抓住它”。Foucault, “Nietzsche, Genealogy, History,” in *Language, Counter-memory, Practice*, pp. 155-156.

4 Foucault, *Discipline and Punish*, p. 14. 如德·塞托所述，《规训与惩罚》将这种再现性图表与其他视觉特征相结合，后者包括“分析性图表（与单一现象有关的意识形态‘规则’或‘原理’列表）和具象性图表（17世纪至19世纪的版画和照片）。De Certeau, “Micro-techniques and Panoptic Discourse: A Quid Pro Quo,” *Humanities in Review*, 5 (Summer and Fall, 1982), p. 264.

肉体中。正如他早期关于疯癫构建、临床的医学凝视，以及自然史的分类系统的讨论一样，视觉观察的特权是显而易见的。它不仅出现在古代政权的“断头台的奇观”中，还通过革命断头台的“伟大戏剧仪式”¹继续出现。

但正如他早期的分析一样，福柯注意到古典模式的衰落，随之而来的是19世纪更复杂但仍然由视觉决定的替代方案。尽管他承认18世纪的军事学校、军营和诊所的原型（而且他可能会加入路易十四统治末期的宫廷社会）²，但和雅克-阿兰·米勒一样，他选择了杰里米·边沁的样板监狱作为权力的新视觉技术的最明确版本。³因为正是在这里，凝视规范化和正常化的功能最明显。全景敞视监狱及其隐藏和不可见的上帝，反转了地牢的原则，它是关于“绝对观看”的最偏执的萨特式幻想在建筑上的体现。权力的对象无处不在，被一种弥漫性和匿名权力之仁慈的虐待狂凝视所渗透，其实际存在很快在规训的过程中变得多余。福柯写道，全景敞视监狱是一种“确保不对称、不平衡和差异的机器。因此，谁行使权力并不重要。任何个人，几乎是随机抽取的个人，都可以操作该机器”⁴。

410

补充这种用于控制和纠正罪犯的凝视效果——或者更确切地说，永远成为凝视客体的感受——是监视（字面上是指更高级的视觉 [super-vision]）的预防性力量，旨在防止潜在的违法行为。在这里，外在的外观变成了一种内化的和自我调节的机制，它延伸了古老宗教对最小细节的关注，而这样的细节“在上帝眼中”仍旧是巨大的。⁵虽

1 Foucault, *Discipline and Punish*, p. 15.

2 要查阅对路易十四宫廷从“景观”到“监视”的转变分析（该分析将此事件定位于1674年前后），参看 Jean-Marie Apostolides, *Le roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV* (Paris, 1981)。他认为，在太阳王统治快结束时，他已将自己从奇观中撤下，成为君主制权力结构中的空白，这给人的印象是：他能够看见他人而不被他人看见。克里斯汀·毕西-葛鲁斯曼 (Christine Buci-Glucksmann) 也认为，这种相同的模式是《宫娥》的特征，参见她的“Une archéologie de l'ombre,” p.24。如果对这些从景观到监视的认知型/实践转变的预期是正确的，那么福柯历史分期的准确性就会受到质疑。

3 在随后的采访中，福柯声称他是在诊所工作时遇到全景敞视监狱的概念，这早于米勒 (Miller) 1973年的论文。参看“The Eye of Power,” in *Power/Knowledge*, p. 146.

4 Foucault, *Discipline and Punish*, p. 202.

5 Ibid., 140.

然这种新的控制机制没有受限于它的视觉维度，¹但其首先是现代世界视觉经济的一部分。

411 根据福柯的说法，这些机构和监督实践的正常化效果已经足够成功，可以免除早先所需要的使民众更温顺的更为严厉的主权权力之展示。他认为，拿破仑的统治是过渡时刻，因为皇帝“在一个象征性的、最终的形象中结合了整个漫长过程，在此过程中，主权的夸耀以及权力的壮观显示在日常监控运动中一个接一个地消除了，在这样的全景敞视环境中，那种警觉的交错性凝视很快就会使老鹰和太阳变得无用”²。因此，福柯这里暗暗对居伊·德波的论点提出质疑（我们不久将讨论到这点），认为“我们的社会并不是一个景观社会，而是监视社会……我们既不是在圆形剧场中，也不是在舞台上，而是在全景机器中”³。

我们被这台机器监禁，这很大程度上要归功于启蒙运动的善意目标及其促成的大革命，福柯并不怀疑这点。“发明人之自由的‘启蒙’，”他说，“也发明了这些规训。”⁴他明确地阐释了斯塔罗宾斯基的分析，将全景敞视监狱与卢梭乌托邦的无限透明性视觉联系在一起。

412 我会说，边沁是卢梭的补充。事实上，难道不是卢梭的梦想激励了许多革命者？这是一个对透明社会的梦想，在此社会中，每个部分都是可见的和清晰的，他梦想不再存在任何黑暗区域……边沁既支持也反对这个观点。他提出了可见性的问题，但认为可见性完全围绕着一个主导的、监督的凝视。他实现了一个普遍可见性的项目，这个项目的存在是为了提供严谨、细致的力量。因此，边沁所迷恋的观点，即行使“全视”权力的技术理念，被嫁接到伟大的卢梭主题上，后者

1 在《权力之眼》（*Eye of Power*）的采访中，福柯的一位对话者米歇尔·佩罗特（Michelle Perrot）提醒他，边沁还建议使用锡管通过声音和视觉将首席检查官与每个囚犯联系起来（p. 154）。在电子窃听和其他此类设备的时代，监视当然是在听觉上和视觉上一样重要的。有关讨论，请参阅 David Lyon, “Bentham’s Panopticon: From Moral Architecture to Electronic Surveillance,” *Queen’s Quarterly*, 98, 3 (Fall, 1991)。

2 Foucault, *Discipline and Punish*, p. 217.

3 Ibid.

4 Ibid, p. 222.

在某种意义上是革命的抒情乐章。¹

虽然福柯努力避免暗示这样的一个观点，即所有现代权力技术都源于卢梭一边沁的完全可见性原则²，但他仍然承认其在构建和控制他所研究的下一个现象中的重要性：性。“凭借着这些监视的主题，特别是在学校，”他声称，“似乎对性的控制刻入了其建筑中。在军事学校里，其墙壁已经表明了一种反对同性恋和自慰的斗争。”³人的科学，旨在帮助人口进行宏观控制以及对个体进行微观的正常化；这样的科学基于凝视和话语的混合物，后者是福柯早在《临床医学的诞生》中所界定的精神分析之本质。虽然他现在强调话语的力量（例如忏悔的话语）在构成“性”这一概念上的重要性，但他坚持认为空间的、视觉的控制和监督“性”上的重要性。这种功能最明显体现在对性“变态”的排斥中，其“偏离性”正是“在他的脸上和身体上夸张地写出来的，因为这总是一个自我暴露的秘密”⁴。在这样的论述中，福柯隐晦地补充了萨特在《圣热奈》中的观点，即认为热奈的性别身份是由他者的凝视所产生的，后者从后面“强奸”了他。⁵

413

提到热奈是为了开启一个问题：对由视觉诱导的客体化和正常化过程的可能性抵抗。这是因为，热奈的某些作品——例如他与让·科克托（Jean Cocteau）制作的电影《情歌恋曲》（*Un chant d'amour*）——被解读为对现代文化偷窥式的施虐癖（sadism）的挑战。⁶福柯可以被认为是针对凝视之规训力量提供了视觉解毒剂吗？或者说，提供了任何的解毒剂吗？他的“观看艺术”在挫败身体的视觉监管及挫败身体

1 Foucault, "The Eye of Power," p. 152. 可以肯定的是，从《规训与惩罚》中强调革命性断头台的戏剧性景象（古典时代壮观的视觉风格的残留物）到卢梭所预见的19世纪反剧场监视之间存在一定的滑移。

2 参见他对此的否定：“The Eye of Power,” p. 148.

3 Ibid., p. 150.

4 Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, *An Introduction*, trans. Robert Hurley (New York, 1982), p. 43.

5 福柯很少与热奈直接打交道，尽管他将与自己与让·谷克多（Jean Cocteau）和威廉·巴勒斯（William Burroughs）一起列为“我们文化的伟大同性恋作家”。访谈题目：“Sexual Choice, Sexual Act: Foucault and Homosexuality,” in *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977-1984*, ed. Lawrence D. Kritzman, trans. Alan Sheridan et al. (New York, 1988), p. 297.

6 Laura Oswald, "The Perversion of I/Eye in *Un chant d'amour*," *Enclitic*, 7 (Fall, 1983).

居住空间的监管方面是一种威力多大的武器？他曾著名地唤起“身体和快感”的观点，以对抗自我构成中的“性”统治。他是否在这样的观点中暗暗牵涉其他感觉？

有时，正如我们已经指出的那样，福柯确实明确地说明了图像的破坏性力量，特别在反对语言代表了一个完全独立、自给自足的系统这种观点时。人们会回想起，在他对路德维希·宾斯万格的介绍中，他批评了精神分析，尤其是拉康，因为他们没有承认梦中不可简化的视觉维度。他对雷蒙·鲁塞尔和马格里特的分析也强调了视觉可将同质化驱动力颠覆（此同质化驱动力能将事物同质化为再现的天真语言版本中隐含的“同一性”），因此反过来，该论述将语言与视觉即时性对立起来。福柯在《事物的秩序》中所称的“异托邦”（heterotopias）¹是干扰性的非连贯空间构型，其破坏了主导视觉制度所谓的连贯性。确实，有人可能会说，对于语言和错视画，他更喜欢一种保留模糊性、他异性和交叉性的修辞性误用（catachresis）。因此，约翰·拉杰曼的某个论点是正确的，他认为，对于福柯来说，观看是“一种艺术，试图看到我们所看到的東西中所没有思考过的事物，并打开尚未看到的观看方式”²。

然而，在所有这些质疑既定视觉秩序并扩大了可看到的界限的尝试中，福柯从来没有提供一种真正的积极替代方案。无论是考古学、谱系学，还是其最终的方式“分析性的”（analytic）³，福柯自己的方法都是坚决反理论的，这恰恰是因为理论和视觉长时间的共谋关系。⁴正如他经常批评梅洛-庞蒂所证明的那样，他也抵制了一种肉身化的视觉本体论，即认为一种优越的感知可能会取代有问题的意识哲学的

1 Foucault, *The Order of Things*, p. xviii.

2 Rajchman, “Foucault’s Art of Seeing,” p. 96.

3 在他的访谈中（“The Confession of the Flesh,” in *Knowledge/Power*），福柯呼吁“权力的分析”，而不是一种理论（p. 199）。

4 关于此问题的讨论，参看 David F. Gruber, “Foucault and Theory: Genealogical Critiques of the Subject” Ladelle McWhorter, “Foucault’s Move Beyond the Theoretical” 和 Peg Birmingham, “Local Theory,” 这些文章都收入 *The Question of the Other: Essays in Contemporary Continental Philosophy*, eds. Arleen B. Dallery and Charles E. Scott (Albany, N.Y., 1989)。关于不同意福柯意图的观点，即认为总体化凝视理论确实出现在他的作品中，参看 de Certeau, “The Black Sun of Language: Foucault,” in *Heterologies*, p. 183。

“高海拔”观看方式。当他提出反对语言自足性的观点时，总是要强调它揭示了——或者更确切地说是建构了——一个阴影或不透明的世界，其从来都不是透明的或清晰的。正如威廉·米克莱尼奇（Wilhelm Miklenitsch）所说的那样，“实际上，他的关注点在任何时候都要在某种思考有限性和存在的思想中肯定眼睛的盲点（*punctum caecum*，其位于视神经生成的视网膜上）经验的价值”¹。

因此，福柯凭借特有的禁欲式严谨抵制了探索视觉在相互瞥见中的互惠性、主体间性、交际性的潜力。对于他，观看（*le regard*）并没有获得英语和法语的另一种替代性意义，即要注意或关心别人。他在最后的作品中探索过的“关心自我”只包含了一种视觉维度，其只涉及“某种让他人看到的行为作风”²。但他发现，如此引人注目的道德和审美的自我塑造并没有超出一种花花公子式（*dandiacal*）的展示，它忽略了更具互动性的情感联系，例如家庭的情感联系。³正如德·塞托所指出的⁴，福柯可能如此坚持不懈地关注全景敞视监狱的危险性，以至于他仍然对其他日常生活颠覆了其力量的微观实践视而不见。尽管他自称对抵抗有兴趣，但可能也过于仓促地将所有权力关系吸收到一个霸权性/同质性的视觉机械中。⁵尽管他可能认为全景敞视监狱的规训社会本身正在被一个新的“控制社会”所取代，而这个新的“控

415

1 Wilhelm Miklenitsch, “La pensée de l'épcentration,” *Critique*, 471-472 (August-September, 1986), p. 824.

2 Foucault, “The Ethic of the Care for the Self as a Practice of Freedom: An Interview,” *Philosophy and Social Criticism*, 12,2-3 (1987), p. 117。他的最后作品是《关心自己》：*The Care of the Self*, trans. Roben Hurley (New York, 1986)。

3 正如马克·波斯特（Mark Poster）指出的那样，福柯对待家庭的方式主要是从外在对家庭施加影响的外部话语进行的，而不是从内部动力进行，因为内部动力可能包括相互关爱的方面。参看 Poster, “Foucault and the Tyranny of Greece,” in *Foucault: A Critical Reader*, ed. David Couzens Hoy (New York, 1986), p. 219。

4 De Certeau, “Micro-techniques and Panoptic Discourse: A Quid Pro Quo,” pp. 259-260.

5 杰弗里·敏森（Jeffrey Minson）表示：“作为令人信服的监视形象，全景敞视监狱倾向于将所有类型的监视同等对待，将‘对受管者的监视’与‘对管理者的监视’混为一谈，从而在政治上混淆了公司组织、市政或政府部门内部的中央集权等级权威，以及在这类实体之上的权力和权威的中心。全景敞视监狱还为所有规训性权力提供了一个诱人的隐喻：现代权力—知识（*pouvoir-savoir*）作为主权权力的镜像而运作，从而作为规训社会的总体化形象而运作。最后，通过一个宏大而压倒一切的二元对立，权力（社会）可以与自己的某种形式等同起来，规训性的监视可以作为理解一般权力的关键。”（Minson, *Genealogies of Morals: Nietzsche, Foucault, Donzelot and the Eccentricity of Ethics* [London, 1985], p. 97）

制社会”更多地基于计算机化的而不是视觉的监控（至少德勒兹已经指出这点）¹，但福柯从未深入探讨过视觉体验在抵制此社会中可能扮演的角色。

此外，和某些法国女性主义者的情况不同，他不太可能对另一种感觉抱有任何希望，并将其作为对眼睛霸权的解毒剂。这些女性主义者可能选择转向触摸或嗅觉，因为在性体验中女性比男性对这两种感觉更容易产生共鸣，但福柯总是过于怀疑任何寻求本质化的媒介（也不关心女性的性体验），以至于觉得这种选择实际上已经提供了答案。确实，正如他在最后一次采访中强调的那样，“我不是在寻找替代性方案……我想要研究的不是解决方案的历史，而这就是我不接受替代性方案（*alternative*）这个词语的原因。我想要做的就是问题（*problématique*）的谱系学。我的观点并不是一切都很糟糕，而是一切都是危险的”²。因此，并不存在可能从当下的“凝视帝国”逃脱到更为良性的异托邦（*heterotopic*）的替代方案。对于福柯所看到的任何地方，他所能看到的都只是“恶意”的视觉制度。³

如果说，福柯对主导性视觉制度的批评集中在对凝视客体的规训性和正常化的效果上，那么居伊·德波及其情境主义的合作者则强调了作为凝视主体的危险。换言之，对于他们来说，现代生活景观的诱惑性远比“老大哥”无所不在的监视更具政治险恶性。此外，与福柯不同的是，他们坚持不懈地希望乌托邦式地逆转当前秩序：通过参与式节日（*Festival*）取代沉思性/观看性的景观，并因此产生出一个更健康的新主体。因此，他们试图以一种比福柯更直接的激进方式进行

1 Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control," *October*, 59 (Winter, 1992).

2 Foucault, "On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress" in *The Foucault Reader*, p. 343.

3 Foucault, "The Eye of Power," p. 158.

干预以实现这一目标，希望能够用目前的视觉制度反对自身。

从长远来看，他们的遗产似乎更具批判性而不是更具建设性，作为他们的救赎计划，像许多其他计划一样，在1968年的五月风暴的影响下摇摇欲坠。这些曾热切地想要统一艺术和生活并进行革命的情境主义者，在二十年后可能会有被经典化为又一个条目的危险；这是因为，在现代主义可怕的连绵不绝的运动中，后一辈总是想以激进的方式超越其前辈，从而将前辈经典化。¹ 此时，街头的激进“情境”被博物馆中的“艺术品”所取代。甚至他们的景观这一核心概念已经开始失去某些批判力量，后现代主义者不是毫无顾忌地将其视为一种良性现象，就是声称它的描述力在20世纪的“世纪末情调”（fin-de-siècle）中已不合时宜。 417

无论情境主义推翻资产阶级社会的运动最后是如何毁誉各半，毫无疑问，它对破坏“主导性视觉秩序”作出了重大贡献。事实上，其根源是几个早期的运动和话语，它们均挑战了视觉霸权。² 虽然不可否认它与最古老的千禧年/无政府主义宗教运动的终极关系，但在更直接的政治术语中，情境主义是西方马克思主义的一个孩子，即乔治·卢 418

1 1989年，他们的“作品”成为巴黎蓬皮杜艺术中心、伦敦ICA（当代艺术研究所）和波士顿ICA展览的主题。尽管意识到这个运动试图拆除艺术机构，因而赋予其美学价值是非常具有讽刺意味的，但组织者彼得·沃伦（Peter Wollen）和马克·弗朗西斯（Mark Francis）认为，除此之外没有其他方法可以重新呈现他们的观点并拯救其项目。该展览还提供了精彩的图册，*On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972*, ed. Elisabeth Sussman (Cambridge, Mass., 1989), 其中几篇文章都详细研究了“景观”情境主义的困境。

2 对此运动的最佳的历史描述是彼得·沃伦的作品：Peter Wollen, “Bitter Victory: The Art and Politics of the Situationist International,” in *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time*. 沃伦强调他们得益于西方马克思主义和超现实主义。同时请参看 Edward Ball, “The Great Sideshow of the Situationist International,” *Yale French Studies*, 73 (1987), pp. 21-37; Mark Shipway, “Situationism,” in *Non-Market Socialism in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, ed. Maximilien Rubel and John Crump (London, 1987); 和 Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (Cambridge, Mass., 1989)。最后一部作品将该运动放在从中世纪的千禧年主义（chiliasm）到朋克摇滚的反律法主义的抗议传统中。与沃伦不同，他强调它们与达达主义而不是超现实主义的联系，并且通常无视其西方马克思主义的根源。要参看对该运动的历史抱有较少同情的评价，请参阅此章内容：“Specto-Situationists” in Stewart Home, *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrism to Class War* (London, 1988)。斯图亚特·霍姆（Stewart Home）从异议者的角度撰写此文章，他于1962年与居伊·德波破裂，组成了情境主义第二国际小组。

卡奇在 1923 年的《历史和阶级意识》中所开创的传统。¹ 情境主义者不仅继承了卢卡奇对社会关系总体性的批判，对主客体统一的救赎希望，以及对工人委员会的支持²，也同意他对物化的批判，将物化作为革命性变革的主要障碍。由于卢卡奇的物化概念受到柏格森对时间空间化的攻击³，情境主义者吸收了这一论点的一些反视觉情愫。

像福柯一样，他们也开始理解到，将空间作为一个支配性位置及抵抗视觉的概念进行考察是有价值的。在这里，法国马克思主义者亨利·列斐伏尔（Henri Lefebvre）的工作特别重要，即使情境主义者与他争论所分享的观点的优先权。⁴ 列斐伏尔在 1920 年代的超现实主义中曾处于边缘地位，曾经历过正统斯大林主义和马克思主义人道主义者的阶段，在 1960 年代冉冉升起，成为新左翼的指路明灯。作为围绕《争论》杂志而形成的小组中的一员——成员包括埃德加·莫兰（Edgar Morin）、科斯塔斯·埃克斯罗斯（Kostas Axelos）、让·杜维格诺德（Jean Duvigneaud）和皮埃尔·富热罗拉（Pierre Fougeyrollas）——他帮助推广和改造了卢卡奇的黑格尔马克思主义。对于情境主义者来说，

1 我曾尝试追溯此历史，参看 *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas* (Berkeley, 1984)。沃伦正确地指出，就像佩里·安德森（Perry Anderson）、马克·波斯特和拉塞尔·雅各比（Russell Jacoby）等对此传统的描述一样，这个作品边缘化了超现实主义和情境主义者的重要性。

2 可以肯定的是，卢卡奇不久就放弃了对委员会的信仰，转而支持列宁主义政党。像科尼利厄斯·卡斯托里亚迪斯（Cornelius Castoriadis）和克劳德·莱福特（Claude Lefort）所领导的“野蛮社会主义”小组那样，情境主义者对这些组织的重要性更多是抱着固执信奉的态度，但他们也试图给予激进知识分子一定作用，以将他们作为理论和实践的有组织的中介者。例如，参见他们著名的 1966 年小册子《论学生生活的贫困》（*On the Poverty of Student Life*），重印于 *Situationist International Anthology*, ed. and trans. Ken Knabb (Berkeley, 1989), p. 334。情境主义理论中经常被人提及的矛盾之一是，一方面它支持游戏和消费，另一方面它支持生产并依赖工人委员会。

3 对这一联系最有力的讨论是 Lucio Colletti, “From Bergson to Lukács,” in *Marxism and Hegel*, trans. Lawrence Garner (London, 1973)。对柏格森影响的不同评价，参看 Andrew Feenberg, *Lukács, Marx and the Sources of Critical Theory* (Towata, N.J., 1981), p. 208。由于其非理性主义的内涵，他拒绝了该联系，但没有讨论时间空间化的问题。

4 例如，参看刻薄地否定任何影响的文章：“The Beginning of an Era,” from the *Internationale situationniste*, 12 (September, 1969), reprinted in Knabb, ed., *Situationist International Anthology*, p. 228。对列斐伏尔职业生涯的描述，参看 *Marxism and Totality*, chap. 9。他对视觉问题的持续兴趣在后来的诸多作品中得以体现，例如 *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford, 1991)，最初于 1974 年出版。例如，请参见第 286 页他关于视觉之于其他感觉的总体化霸权带来的阴险影响的讨论。

特别重要的是列斐伏尔对日常生活、大众消费和城市空间环境作为日常革命场所的强调。¹ 在他所谓的“受控消费的官僚社会”中，异化达到了高潮，像穆朗（Mourenx）这样毫无生气的功能性新城市从日常存在中吸干了所有的自发性。² 但是，对于列斐伏尔和情境主义者来说，一旦现代景观的商品拜物教被破坏，重建作为“城市权利”的城市节日仍然是一种完全可行的方式。

视觉体验将成为服务革命的主战场，这是不可避免的，因为任何对拜物教的批判，不管是马克思主义还是其他方式的批判，均与对偶像崇拜的批判相关。³ 只要商品是社会过程的可见外表（该社会过程在人类生产中的根源被人遗忘或压抑），它们就像被崇拜的偶像，代替了无形上帝的位置。此外，在法语中，景观（spectacle）一词也意味着戏剧呈现，这个事实表明，在引用该词作为节日的对立面时，列斐伏尔和情境主义者继承了卢梭及其之前的思想家对戏剧幻觉的长期怀疑。⁴

420

他们也明显受到超现实主义反偶像 / 反图像（inconclastic，同时体现了此词的两重意义）冲动的影响，这种冲动在战后年代几个带政治动机的现代主义运动中体现出来。其中一个运动是由丹麦的阿斯葛·琼（Asger Jorn），比利时的克利斯汀·多托蒙（Christian Dotremont）和荷兰的康斯坦特·纽文惠斯（Constant Nieuwenhuys）领导的所谓眼镜蛇（Cobra）艺术家团体，他们在1948年至1951年在几个国家颇为活跃。另一个运动是由阿斯葛·琼和意大利艺术家吉赛帕·皮诺特-加里奇奥（Giuseppe Pinot-Gallizio）组织的“意象主义包豪斯”（Imaginst

1 Henri Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World*, trans. S. Rabinovitch (New York, 1971)。在法国，亨利·列斐伏尔以《日常生活批判》（*Critique de la vie quotidienne*）为题出版了几卷作品，最早出版于1947年。

2 Lefebvre, *Le droit à la ville* (Paris, 1968)。

3 例如，参看 David Simpson, *Fetishism and Imagination* (Baltimore, 1983)，以及 W. J. T. Mitchell, “The Rhetoric of Iconoclasm: Marxism, Ideology and Fetishism,” in *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986)。

4 参看 Jonas Barish, *The Anti-Theatrical Prejudice* (Berkeley, 1981)。

Bauhaus) 国际运动, 其活跃于 1953 年至 1957 年。¹ 许多与居伊·德波一起创建情境主义国际小组——1957 年在意大利科肖迪亚罗夏 (Cosio d' Arroscia) 正式成立, 十五年后解散——的成员已经积极投身这些运动。

第三个影响是字母主义 (Lettrism), 一个在第二次世界大战期间由伊西多尔·伊祖 (Isidore Isou, 原名让-伊西多尔·戈尔斯坦 [Jean-Isidore Golstein]) 在罗马尼亚发起的国际组织。² 受达达主义制造绯闻传统的影响, 字母主义者首先在 1946 年打断了米歇尔·莱里斯 (Michel Leiris) 在巴黎的演讲, 在法国留下了自己的印记 (该演讲本身就是关于达达主义的)。1931 年出生的年轻的德波很快被他们而不是超现实主义者的轨道所吸引, 超现实主义对弗洛伊德无意识的迷恋并不能打动他。但由于好争辩的性格, 他很快就与伊祖分道扬镳, 1952 年在组织中分裂出一个更具政治激进性的小组, 称为字母主义国际小组 (Lettrist International)。³ 非常重要的是, 他们创立的杂志是《夸富宴》 (Potlatch)⁴, 该名字援引了景观互惠性和交换的耗费式破坏, 这是巴塔耶同样认为非常具有诱惑力的事物。

421 当时, 在破裂之前 (这是德波发起的或加入的许多派别争斗中的第一个), 字母主义在德波的理论 and 实践上留下了重要的印记。除了提供一个模型来创造具有政治内涵的颠覆性审美情境——伊祖本人曾经是罗马尼亚的共产主义者——字母主义者也帮助德波和其同事们在

1 关于阿斯葛·琼的生平简介和作品, 参看 Guy Atkins, ed., *Jorn in Scandinavia: 1930-1953* (London, 1968); *Asger Jorn: The Crucial years: 1954-1964* (London, 1977); 和 *Asger Jorn: The Final Years: 1965-1973* (London, 1980)。

2 有关其起源和发展的说明, 请参见斯蒂芬·福斯特 (Stephen C. Foster) 编辑的论文集 *Lettrisme: Into the Present*。这是爱荷华大学艺术博物馆 1983 年的展览目录, 发表在 *Visible Language*, 17, 3 (1983); 关于伊祖的论述, 另请参阅 Marcus, *Lipstick Traces*, pp. 246ff。

3 关系破裂的直接原因似乎是伊祖拒绝对 1952 年 10 月查理·卓别林 (Charlie Chaplin) 举行的一次新闻发布会的干扰。请参阅 *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*, ed. Gérard Berreby (Paris, 1985), pp.147ff。与居伊·德波一道, 米歇尔·伯恩斯坦 (Michèle Bernstein)、塞尔日·贝尔纳 (Serge Berna)、让-路易·布劳 (Jean-Louis Brau) 和吉尔·J. 沃尔曼 (Gil J. Wolman) 一起离开了伊祖的小组。众所周知, 字母主义国际小组的成员非常不稳定, 在最初两年中, 有十二人被开除。见 Home, *The Assault on Culture*, p. 17。

4 期刊合集最终以书本形式出版: *Potlatch*, ed. Guy Debord (Paris, 1985)。

许多不同的媒体中关注视觉问题。字母主义诗歌因其坚持页面上能指的重要性而著名，其中包括将摩尔斯电码、盲文、旗帜语言和象形文字等非标准字母引入其作品中。与其他视觉导向的“具象诗”（concrete poetry）一样，他们希望削弱词语的语义透明度，取而代之的是“超书写”（hypergraphy/métagraphie）或“超级写作”（super-writing）。

相反，他们的绘画，尤其是莫里斯·勒梅特（Maurice Lemaître）的绘画，试图通过引入字母和文字（通常作为神秘的谜语或象形图 [pictograms]）来破坏视觉纯洁性，根据让-保罗·屈尔泰（Jean-Paul Curtay）的说法，虽然像乔治·布拉克（Georges Braque）、毕加索或保罗·克利这样的早期艺术家使用书写和符号来表达他们的具象（figurative）价值，但“只有在超级书写出现后，评论者们才开始在画布上看到符号并将其视为‘视觉文本’。因此，伊祖已经改变了艺术范式。绘画已成为一种组织符号的行为”¹。他们的作品也让流行文化的符号/图像可结合进来（例如漫画），经常被颠覆性地重新加上标题说明，这些都会对情境主义者产生巨大的影响。

字母主义者的视觉实践包括实验性或他们所谓的“差异性”（discrepant）电影，其延伸了1920年代和1930年代超现实主义者的停 422
滞的努力。²1951年，伊祖制作了一部题为《诽谤言语与不朽》（*Traité de bave et d'éternité*）的电影，莫里斯·勒梅特制作了另一部名为《电影开始了吗？》（*Le film est déjà commencé ?*）的电影。在这些作品中，他们试图展示伊祖所谓的从艺术形式的建构性或“放大性”（amplique）到“凿刻性”（ciselante）阶段的过渡。在他1952年的《电影美学》及其他地方中³，伊祖解释说，凿刻性涉及直接攻击甚至破坏作品所奠

1 Jean-Paul Curtay, "Super-Writing 1983-America 1963," in Foster, ed., *Lettrisme: Into the Present*, p. 23.

2 Frédérique Devaux, "Approaching Lettrist Cinema," in Foster, ed., *Lettrisme: Into the Present*. 同样参看 Dominique Noguez, "The Experimental Cinema in France," *Millennium Film Journal*, 1 (Spring-Summer, 1978). 尽管实际上被遗忘了很多年，但字母主义电影在1950年代早期被认为是非常重要的电影：让·谷克多（Jean Cocteau）在1951年的戛纳电影节上为伊祖的第一个电影授予了先锋奖。

3 关于他的出版作品目录，参看德沃（Devaux）文章附录的文献。毫不奇怪，该文献包含他与德波分道扬镳后的文章：*Contre le cinéma situationniste, néo-Nazi* (Paris, 1979)。

基的介质，例如刮擦或撕裂赛璐珞胶片。伴随着分离的剪辑（声画不同步）以及声音的凿刻（其统一性也受到破坏），这种对图像貌似透明性及其首要性的攻击旨在打破其提供的再现幻觉。¹莫里斯·勒梅特的“同步电影”（syncinema）的概念也是如此，这种表演艺术将电影中的真实演员引入观众的真实空间中，从而消除了被动观众及其凝视对象之间的距离。1962年，他展出一部名为《电影之夜》（*Un soir au cinéma*）的作品，将电影图像（通常是超书写 [hypergraph]）投射到观众身上。

423 在与伊祖分道扬镳前，居伊·德波完成了一系列实验“电影”中的第一部，名为《为萨德疾呼》（*Screaming for Sade/Hurlements en foveur de Sade*）。²虽然其最初版本呈现出“凿刻性”图像，但最后一部分却进一步攻击了观众的视觉期望。其声音包括来自许多不同来源的说话，由几个无表情的人声说出。当他们说话时，屏幕是白色的。当他们沉默时（大约占了一小时二十分钟影长的五分之四），屏幕是黑色的。毫不奇怪，当它于1952年首次在伦敦的当代艺术研究所（ICA）向伦敦的非字母主义观众放映时，它虐待狂一样地让观众陷入了一种头脑麻木的体验。³这一事件引发了德波所期待的绯闻。在接下来的几年里，他不仅对主流电影，而且对其显赫的批评者（如让-吕克·戈达尔）仍然持续地充满敌意。⁴

根据托马斯·莱文（Thomas Levin）的说法，德波的早期电影更多受达达主义而不是字母主义的启发，其遵循的逻辑可以被称为“不连

1 正如伊祖的《诽谤言语与不朽》（*Traité de bave et d'éternité*）中的一个声音所言：“为了说话而破坏照片，做这个领域中与人们相反的事情，拍一个与人们所认为的电影相反的电影。电影的含义是运动，谁规定它必须一定是照片的运动，而不能是文字的运动？……电影中的照片让我不舒服。” Isou, *Traité de bave et d'éternité* in *Oeuvres de Spectacle* (Paris, 1964), p. 17.

2 Guy Debord, *Oeuvres cinématographiques complètes, 1952-1978* (Paris, 1978). 对他电影的出色研究，参看 Thomas Y. Levin, “Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord,” in *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time*.

3 德波并非第一次提倡与萨德一起疾呼。另一个例外是霍利埃（Denis Hollier）认为，巴塔耶文章《论〈阴郁的游戏〉》（“Le ‘Jeu Lububre’”）的第一个版本是《达利的疾呼与萨德》（*Dali hurle avec Sade*）。参看他的 *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, trans. Betsy Wing (Cambridge, Mass., 1989), p. 122.

4 例如，参看 1966 对戈达尔的抨击 Knabb, *Situationist International Anthology*, pp. 175ff.

贯的模仿”¹，其中世界的毫无意义的现实性以毫不妥协的不和谐性进行复制。后来，他意识到电影的政治功能可以通过重新运作再现性图像（而不是完全消除它们）来更好地发挥出来。虽然在《为萨德疾呼》中声音优于图像的特权没有被逆转，但居伊·德波后来的电影——《关于在短时间内的某几个人的经过》（*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959）、《分离批判》（*Critique de la séparation*, 1959）、《景观社会》（*La société du spectacle*, 1973）、《驳斥所有对〈景观社会〉电影的判断，无论褒贬》（*Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle'*, 1975）以及《我们一起游荡在夜的黑暗中，然后被烈火吞噬》（*In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978）²——包含

424

了挪用的视觉材料，其与电影的声音评论并列，并且通常讽刺地被这些声音评论所削弱。

在这里，德波采用了一种最受欢迎的情境主义技术：迂回（*détournement*），意为转移、偏转或劫持，通常被用于非法目的。这种手法早在洛特雷阿蒙（Lautréamont）创造性剽窃、达达主义的照片蒙太奇（*photomontage*）、杜尚的现成品以及布莱希特的再功能化（*Umfunktionierung/refunctioned*）原则中有所预示，其意味着用自身的排泄废物（*effluvia*）对抗大写的景观，并扭转其正常的意识形态功能。阿斯葛·琼曾呼吁并实践“迂回绘画”³，其中以前的艺术作品里的元素以戏仿的方式被贬值，并通过融入新的组合中而重新获得了新意义。他还过度绘画媚俗画作，将此手法称为“修改”，以释放其乌托邦潜力。居伊·德波和运动中的主要合作者鲁尔·范内哲姆（Raoul Vaneigem）、米歇尔·伯恩斯坦（Michèle Bernstein，居伊·德波的妻子，

1 Levin, "Dismantling the Spectacle," p. 90.

2 他们的剧本和一些剧照包含在他的《电影作品全集》（*Oeuvres cinématographiques complètes*）中。1985年，他的朋友和赞助商齐拉德·雷伯维希（Gérard Lebovici）被谋杀，该案子未得到解决。为了回应人们对他的影射，他将电影本身从发行中撤回。参看 Marcus, *Lipstick Traces*, p. 452。

3 Asger Jorn, *Peinture détournée* (Paris, 1959)。同样参看 "Detournement as Negation and Prelude" in *Internationale Situationniste*, 3 (December, 1959), reprinted in Knabb, ed., *Situationist International Anthology*, pp. 55-56。

1954—1971 年)、¹ 勒内 - 多纳蒂安·韦尔内 (René-Donatien Viénet) 和阿蒂雅·柯唐伊 (Attila Kotányi) 将这项技术扩展到视觉文化的各个方面, 从漫画书到墙上海报, 从广告牌到色情作品, 从电影到涂鸦。他们认为, “我们可以只是在景观的废墟上进行建造”²。

425 根据他们要在日常生活中实现乌托邦承诺的诫命, 他们也试图以动觉 (kinesthetic) 方式挑战景观。追随伊万·切奇格洛夫 (Ivan Chtcheglov) 的“新都市主义公式”³, 他们试图遵循“心理地理学”冲动在城市中随机游荡, 无论是单独的还是团体的, 以抵制城市的“平庸化” (banalization)。他们所谓的“漂移” (dérive) 超越了偷窥一样的闲逛者 (flâneur) 的漫步, 甚至是超现实主义者在乡村漫无目的的散步。⁴ 切奇格洛夫认为, “希望”是一种完全的、解放性的方向迷失感, 这是通过对城市空间隐藏的奇迹保持开放而获得的。“这个项目,” 他写道, “可以与中国和日本的错视 (en trompe l'oeil) 花园相比, 不同之处在于, 人们并不能一直生活在这些花园里面; 或者, 也可以与巴黎植物园 (Jardin des Plantes) 的荒谬迷宫相比, 其在入口处写着 (在荒谬的最高处, 阿里阿德涅之线已经无效): 在迷宫中禁止游戏。”⁵ 对于情境主义者来说, 借用同样的形象 (巴塔耶和其他视觉中心主义的法国批评者会发现迷宫形象如此相投), 由城市变成的迷宫恰恰是游戏的场所, 例如, 打碎店面窗户或霓虹灯标志。只有在那里, 乔治 - 欧仁·豪斯曼 (Georges-Eugène Haussmann) 的“林荫大道化的”巴黎 (勒·柯布西耶 [Le Corbusier] 为了实现纯粹城市的幻想, 将这样的

1 关于他在此运动中所扮演的角色的最佳论述, 参看 Marcus, *Lipstick Traces*, pp. 374ff。

2 “Questionnaire” in *Internationale Situationniste*, 9 (August, 1964), reprinted in Knabb, ed., *Situationist International Anthology*, p. 139.

3 这个 1953 年的文本收入 Knabb, ed., *International Situationist Anthology*, pp. 1-4。当他以化名吉尔·伊万 (Gilles Ivain) 写成此作品时才 19 岁。几年后, 他被字母主义国际小组谴责, 不久后被送进精神病院。他与情境主义国际小组的关系在 1950 年代后期恢复, 这使他的开创性文本出现在其期刊中。概要论述参看 Christopher Gray, ed. and trans., *The Incomplete Work of the Situationist International* (London, 1974), p. 4; 以及 Home, *The Assault on Culture*, pp. 18ff。

4 Debord, “Theory of the Derive,” *Internationale Situationniste*, 2 (December, 1958), reprinted in Knabb, ed., *International Situationist Anthology*, pp. 50-54。布勒东的《娜嘉》在某种程度上预见了“漂移” (dérive) 这一概念。

5 Chtcheglov, “Formulary for a New Urbanism,” p. 3.

巴黎推向逻辑终点，实现了噩梦般的枯燥）才能被抛弃；只有在那里，城市游牧实践才能将现代城市景观“迂回”地带进一个自由区域，在这个区域中，真实的生活会缓解干涸的图像的垂死性质。

“景观”的概念在1958年至1969年出版的《情境主义国际》（*Internationale Situationniste*）杂志第十二期中¹，也在其许多偶尔印刷的小册子中反复出现，但在德波1967年的《景观社会》（*Society of the Spectacle*）中得到了最详尽的阐述。该书在某些竞争对手，特别是丹麦艺术家约根·纳什（Jørgen Nash）被淘汰出运动几年后出现，²这有助于巩固德波作为核心发言人的角色，可与超现实主义界的布勒东相提并论。³在情景主义历史中，该作品还将运动核心概念介绍给最普遍的观众。《新观察者》（*Le Nouvel Observateur*）甚至称其为“新一代的首都”⁴。1968年的五月风暴绝不是情境主义鼓动的结果，但在理论上受到德波及其合作者的思想的影响。

《景观社会》以引用路德维希·费尔巴哈（Ludwig Feuerbach）的《基督教的本质》（*The Essence of Christianity*）开始，表达了对再现幻觉的怀疑，并谴责对神圣形象的崇拜。接下来是221个编号的段落，分为9章；虽然两个英文翻译版本在文本中散布着各种图片和其他图像资料，但法语原版却没有这些东西。⁵该书第一个部分展示了德波如何将反视觉话语嫁接到西方马克思主义者对物化和拜物教的总体批判中。“在现代生产条件充斥一切的社会中，”开头段落指出，“所有生命本身都将自身呈现为景观的巨大积累。所有直接被体验到的东西都已

1 它们以一卷的方式发行：*Internationale Situationniste 1958-1969* (Paris, 1975)。

2 他们与所谓的“纳什主义者”（Nashists）的分离发生于1962年，关于正统情境主义国际版本的观点，参看“The Countersituationist Campaign in Various Countries,” in Knabb, ed., *Situationist International Anthology*。关于为“第二国际小组合法身份”辩护的观点，参看 Home, *The Assault on Culture*, chap. 7。

3 阿斯葛·琼在更早的时候就将两者相提并论，参看他的 *Signes Gravés sur les Eglises de l'Eure et du Calvados* (Copenhagen, 1964), p. 294。

4 *Le Nouvel Observateur*, November 8, 1971, cited in Knabb, ed., *Situationist International Anthology*, p. 387。

5 Debord, *La Société du spectacle* (Paris, 1967; 1st trans. Detroit, 1970; 2d trans. Detroit, 1977)。所有引用均在英译本的基础上改进。

427 经远去，变成了一种再现形式。”¹这种积累是由从生活脱离的图像组成的，其与原始语境分离，重新统一为一个自治的世界，与生活经验分开。“作为社会的一部分，它是专门集中所有凝视和所有意识的部门。”²

德波小心翼翼地不将这样的视觉妖魔化，而是贬低视觉在西方社会的运作方式。³他警告道：“景观不是图像的集合，而是人与人之间的社会关系，后者是由图像来协调的。”⁴它是异化的社会经济关系的物化式客体化，是“事物生产的真实反映，以及生产者的虚假客体化”⁵。它通过激进地分离个体、阻止对话、挫败单一阶级意识来运作。它与被动消费它的生产者的生产性生活非常分离，反映了主导生产方式所产生的劳动分工，以及国家与社会之间的分裂，它以倒置的形式复制这种生产方式。因此，它是货币的另一面，“这是人们只能观看的货币，因为在景观中，‘使用’的总体性已经被交换为抽象再现的总体性”⁶。简而言之，“景观是积累到了一定程度后的货币，在这种程度中，它变成了一个图像”⁷。在商品已经完全占领社会生活的“那个时刻，景观以其成熟的形式到来”⁸。

428 但是，如果景观不能简化为图像本身的暴政，那么德波所描述的景观肯定会继承西方思想中的眼睛传统特权。他声称，这是“西方哲学计划（其旨在研究运动性）遗留下来的所有弱点，是到处都充斥着观看的范畴；确实，这种弱点是基于从这种[视觉]思想而来的对精

1 Debord, *La Société du spectacle*, par. 1.

2 Ibid., par. 3.

3 鲁尔·范内哲姆（Raoul Vaneigem）同样与对视觉的恶性和良性版本的区分非常谨慎。在他1979年的作品《快感之书》（*The Book of Pleasures*）中，他声称“权力的眼睛摧毁了它所凝视的事物”，但是“恋人深深的不安注视……不可磨灭地印有感性的谵妄（delirium）——这是所有事物某天会成为的样子”（pp.83-84）。

4 Ibid., par. 4.

5 Ibid., par. 16.

6 Ibid., sect. 49.

7 Ibid., par. 34.

8 Ibid., par. 42。应该指出的是，尽管德波的大多数分析都涉及西方消费社会，但也包括极权主义或“官僚资本主义”社会。前者是“分散的景观”，后者是“集中的景观”。参看段落64和段落65。

确技术理性的不断运用”¹。此类典型的运用是对时间的阴险空间化，以及柏格森所抨击的对记忆的破坏。德波写道，这个景观就是“时间的虚假意识”²。同样具有代表性的是，注视/沉思（contemplate）优先于行动，景观社会恰恰是一个“商品在其创造的世界中凝视自身”的社会。³这样一个世界提供无论何种快乐，其只是真实事物的拟像（simulacrum），是一种“包含压抑的伪喜乐”⁴。德波对日常生活的神秘化（mystification）和对虚假需求之支配的惨淡诊断暗暗呼应了赫伯特·马尔库塞（Herbert Marcuse）当时广受推崇的对“单向度社会”的批评。但这些诊断并非没有乐观的另一面。工作阶级组织的标准形式可能已经破产，他写道，布尔什维克主义与“现代景观的统治是共谋的：工人阶级的再现导致了将自身变得激进地反对工人阶级”⁵。但是，非主导先锋队仍然给人们带来希望，他们将帮助群众揭露奴役其上的幻觉，其奋斗目标是建立一个由自治工人委员会管理的非静态社会，在其中，景观的空间分离和被动注视/沉思将被消除。

在文化方面，其任务是在宏大的扬弃中结束艺术与社会之间的区分，超越作为独立领域的文化。有趣的是，鉴于随后的后现代主义对巴洛克的重新发现，德波称赞巴洛克是第一个将历史和审美融合在一起的429艺术运动，从而预见了对作为一个独立领域的艺术的否定。同期的先锋运动进一步推动了这个项目，但仍有局限性：“达达主义想要压制艺术而不将其实现；超现实主义想要实现艺术而不压制它。情境主义者后来阐述的批判立场表明，对艺术的压制和实现，同样是对艺术之克服的不可分割的两方面。”⁶这种克服不仅是在思想上，而且是对由图像主导的社会关系进行激进重组而完成的。德波在著作结尾总结道，只有那时，人类的去异化才会出现，“对话才会武装自己，使

1 Debord, *La Société du spectacle*, par. 19.

2 Ibid., par. 158.

3 Ibid., par. 53.

4 Ibid., par. 59.

5 Ibid., par. 100.

6 Ibid., par. 191.

自己的条件取得胜利”¹。

在德波的批判中，颇为新颖的观点是其夸张的论点，即整个社会已经变成了一个巨大的景观，在其中，商品的可见形式完全占据了日常生活，将生产和消费结合在一个怪异的系统中。正如乔纳森·克拉里指出，在他之前没有人将“定冠词”置于“景观”之前并将其全盘妖魔化。²然而，在他的分析中，人们很容易辨别许多熟悉的反视觉话语的主题，并可以看到这样的对立：在一方面，是生活的、时间中的有意义经验，言说的直接性和集体参与；在另一方面，是“死”的空间化图像，凝视的距离化效果，个体化注视/沉思的被动性。尽管他们希望幸福生活在这种无异化的节日性幸福中，但在情境主义者对当今视觉快感的无情敌视中，仍然存在着对“眼之欲望”的禁欲式怀疑。当德波坚持认为“革命不是‘展现’人的生活，而是让他们活在其中”³，这已经有一种严厉的卢梭式的强制命令，迫使人们通过强行闭上眼睛无视幻觉而获得自由，无论他们是否愿意如此。

情境主义的激进批评已经在1966年斯特拉斯堡的学生罢工中颇具影响力，在1968年五月风暴的节日中接触到了最容易接受的观众，其名称中的“国际”获得了额外的意义，因为其他国家出现的分支及其作品被翻译成十多种文字。但随着学生运动的失败，情境主义的历史性时刻很快就结束了。其杂志于1969年停刊；最后一次会议于同年在威尼斯举行。经过更多的内部斗争，以及迈克尔·伯恩斯坦和鲁尔·范内哲姆等中心人物的离开后，情境主义国际小组在1972年解散。⁴在其十五年的历史中，只有七十个人实际上是正式成员，并且由于分裂和

1 Debord, *La Société du spectacle*, par. 221. 可以肯定，对话是未来的可能性，但不是目前真正革命者所允许拥有的方式。为了捍卫他们经常排斥内部异议者的做法，情景主义者会谴责“对话的意识形态”。参看 Knabb, ed., *Situationist International Anthology*, p. 177.

2 Jonathan Crary, “Spectacle, Attention, Counter-Memory,” *October*, 50 (Fall, 1989), p. 97. 他确实注意到画家费尔南·莱热 (Fernand Léger) 在1924年的文章《景观》中使用这个术语时具有更积极的意义: “The Spectacle,” in *Functions of Painting*, trans. Alexandra Anderson (New York, 1973).

3 Debord, “For a Revolutionary Judgment of Art” (February, 1961), in Knabb, ed., *Situationist International Anthology*, p. 312.

4 关于德波对其最后年份情况的讲述，参看他的 “Notes to Serve toward the History of the S.I. from 1969-1971,” in *The Veritable Split in the International* (Paris, 1972).

排斥活动频繁发生，从未出现过二十个成员同时是会员的时候。

尽管德波坚持自身对景观的顽固批评¹，但在一定程度上很快就从人们的视野中消失，只有偶尔出现的电影提醒公众他的存在。阿尔都塞的反视觉批判理论在同一时期也很强大²；和阿尔都塞一样，德波的命运与法国对马克思主义的迷恋密切相关。当马克思主义崩溃时，他似乎不再与当前的问题相关。1970年代和1980年代，“专才型知识分子”福柯反对乌托邦一样接受无处不在的权力和不可逃避的监控，这比直言不讳地支持和谈论总体化的“通才型知识分子”431德波更准确地捕捉到了时代的情绪。对于像菲利普·拉库-拉巴特（Philippe Lacoue-Labarthe）这样更多持怀疑态度的思想家来说，责备情境主义变得非常容易，他们认为情境主义“陷入了一种卢梭式的对征用（appropriation）的遐想——最终只是反对所有形式的再现（从形象到权力分配）”³。尽管情境主义运动的愤怒和破坏性能量蔓延到诸如朋克摇滚⁴等流行文化现象，但其政治分析不再吸引人们的兴趣。

情境主义从一开始就注定了彻底的失败。它对游戏和节日的强调与其对工人委员会的支持和对作为历史主体的无产阶级的坚定信仰是不一致的。它对传统工人阶级政党的精英主义的蔑视被其因教派而不容忍异议的态度所削弱。它倾向于总体化的批评和救赎政治，这使得任何缺乏对现状进行乌托邦式逆转的那些事物似乎是失败的。它对大众文化的批判性挪用往往对性别问题视而不见，这使得它能够重新利用对女性有性别歧视的意向而几乎没有感到任何不适。最

1 例如，参看他的 *Préface à la quatrième édition italienne de « La Société du spectacle »* (Paris, 1979) 以及 *Commentaires sur la société du spectacle* (Paris, 1988)。

2 沃伦（Wollen）称它们为“彼此的镜像，是西方马克思主义破裂统一互补的两半……可以这么说，一个是抽象上的浪漫性，另一个是抽象上的古典性”（“Bitter Victory,” p. 56）。然而，使它们联合起来的，是其共同对视觉霸权的不信任。

3 Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics: The Fiction of the Political*, trans. Chris Turner (Cambridge, Mass., 1990), p. 65.

4 对此联系的论述，参看 Marcus, *Lipstick Traces*。他认为，不仅情境主义的消极面，还包括一些千禧年一样的希望，在“性手枪”（Sex Pistols）朋克摇滚乐队之类的组织中得以继承下来。

后，它希望扬弃艺术和生活，重新让平庸的生活世界散发光彩，却未能对哈贝马斯所谓“未完成的现代性”过程的复杂差异作出正确判断。¹

然而，作为一个政治运动，在情境主义的沉船中幸存下来的恰恰是它对景观的攻击，其与最近法国思想中对视觉更广泛的诋毁非常吻合。因此，后来关于日常生活的评论者，如德·塞托，可以说呼应了居伊·德波，他认为“从电视到报纸，从广告活动到各种各样商业顿悟一样的广告语，我们社会的特点是视觉的癌症式增长，通过展示和被展示的能力来衡量一切，并将通信转化为视觉旅程”²。德·塞托还贬低了高海拔的“伊卡洛斯式”（Icarian）对城市的视觉，相反称赞了代达洛式（Daedalus）徘徊在迷宫般的空间中的步行者。³像莫里斯·布朗肖这样的其他思想家可能会同意：“日常生活失去了接触我们的力量；它不再是被生活的东西，而是可以被看到的東西，或者展现自身的東西，即景观和描述，没有任何积极的关系。整个世界都是呈现给我们的，但通过观看的方式而呈现。”⁴到1970年代，在法国或其他地方几乎没有任何关于大众文化操纵力量的讨论可以避免指责其景观维度。⁵

虽然德波声称这个羽翼丰满的景观社会只有到1920年代才出现，

1 哈贝马斯对其他试图统一艺术和生活的做法（尤其是超现实主义）的批评，体现在“Modernity versus Postmodernity,” *New German Critique*, 22 (Winter, 1981); 它激发了很多讨论，例如，参看 Richard J. Bernstein, ed., *Habermas and Modernity* (Cambridge, Mass., 1985)。哈贝马斯的作品呼应了德波的核心概念，尽管他并没有承认；例如，德波的“日常生活的殖民化”，哈贝马斯用自己的术语表达为“生活世界的殖民化”。

2 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven F. Rendall (Berkeley, 1984), p. xxi.

3 Ibid., pp. 92-93. 当然，伊卡洛斯/代达洛式的对比来源于巴塔耶以及德波。

4 Maurice Blanchot, “Everyday Speech,” *Yale French Studies*, 73 (1987), p. 14. 在讨论日常生活的主题时，布朗肖引用更多的是列斐伏尔而不是德波。

5 有关其在丹尼尔·博斯汀（Daniel Boorstin）、理查德·森内特（Richard Sennett）、丹尼尔·贝尔（Daniel Bell）、克里斯托弗·拉施（Christopher Lasch）和杰里·曼德（Jerry Mander）等美国学者的作品中的作用的概述，请参见 Patrick Brandinger, *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture and Social Decay* (Ithaca, 1983), chap. 8. 与情景主义者相比，他们更注重电视的效果，而情景主义者则更多地讨论电影。有关将德波的分析应用于19世纪英国文化的有趣尝试，请参见 Thomas Richards, *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914* (Stanford, 1990)。

但历史学家如让-玛丽·阿波托利戴可以将景观在政治中的角色追溯到路易十四统治时期。¹ 其他学者，如 T. J. 克拉克（他自己也是情境主义国际小组英语分部的成员），可以使用它来理解印象派的巴黎。² 爱丽丝·耶格尔·卡普兰（Alice Yaeger Kaplan）可以指责法国支持法西斯主义的人否认大屠杀的存在，将其归咎于景观社会中记忆被贬低。³ 即使像埃吕尔这样的神学家也可以赞美德波“严谨而具有解释性”的思想⁴，并将其用于宗教对话语的辩护，以对抗图像。

事实上，对情境主义者核心概念宽松而分散的接受，使得一位观察者想知道“反景观态度与西方三大宗教禁欲派别对偶像那种反偶像崇拜式的恐惧究竟有多么相似（后者基本认为‘真理’的东西是无法再现的）”⁵。无论这种情况是否真实，很明显，景观的概念可以脱离其颠覆性的政治功能，仅成为描述当前文化条件的唯一描述性工具。在 1980 年代，像让·鲍德里亚这样的后现代主义作家放下了对其的顾虑，并找到一种方式来接受甚至支持德波及其同事们所发现的令人不安的东西，即那些没有指涉物的、无处不在的图像，以及经验的物化。鲍德里亚也劝告他的读者“忘记福柯”⁶ 却轻率地接受而不是谴责现实的“超现实拟像”（hyperreal simulacrum）。

1 Apostolidès, *Le roi-machine*, pp. 148ff. 关于德波对日期划分的论述，参看他的 *Commentaires sur la société du spectacle*, p. 13。

2 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton, 1984), pp. 9ff. Knabb, ed., *Situationist International Anthology*, pp. 293-294. 其文件记录了他和两个英国成员在 1967 年被排除在小组外的事件。它刻薄而刺耳的语调反映了情境主义者宗派斗争最严重的时刻。

3 Alice Yaeger Kaplan, *Reproductions of Banality: Fascism, Literature and French Intellectual Life* (Minneapolis, 1986), p. 168. 同样的分析应用于其他法西斯主义者，例如 Russell Berman, “Written Right Across Their Faces: Ernst Jiinger’s Fascist Modernism,” in *Modernity and the Text: ReVisions of German Modernism*, eds. Andreas Huyssen and David Bathrick (New York, 1989). 这样的分析也应用于最近的艺术：例如 Hal Foster, “Contemporary Art and Spectacle,” in *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Port Townsend, Wash., 1985)。

4 Jacques Ellul, *The Humiliation of the Word*, trans. Joyce Main Hanks (Grand Rapids, Mich., 1985), p. 115.

5 Jon Erickson, review of Greil Marcus, *Lipstick Traces*, in *Discourse*, 12.1 (Fall-Winter, 1989-1990), p. 135.

6 Jean Baudrillard, *Oublier Foucault* (Paris, 1977).

尽管一些评论者指责鲍德里亚已经离开了德波的见解，¹但其他人认为，他超越了景观这一关键概念的做法是正确的，这个概念已不再适用于在我们面前出现的无形的、非凝固的数据流世界。²在情境主义的鼎盛时期，鲁尔·范内哲姆乐观地预测“景观的退化是事物的本质，并且强化被动性的消极力量必然会减轻。生活经验所带来的抵抗会侵蚀其作用，自发性将会最终切开非本真性和虚伪活跃性这个脓肿”³，鲍德里亚以犬儒的方式回应说，真正被降格的事物是自发的、生活的经验，而我们剩下的只有纯粹模拟的超现实（hyperreal）效应，“其操作是核方式和遗传方式，不再是镜像方式和话语方式”⁴。

鲍德里亚对德波的批判是否代表了一种更广泛分享的后现代主义对图像力量的复原？这是在最后一章会讨论的主题。就目前而言，我们可以充分认为，福柯对监视的批评和德波的景观都在他们与眼睛霸权的斗争中为新一代批评者提供了新武器。评论者还提供了更多关于现代世界视觉体验的最大型技术扩展形式：摄影和电影。罗兰·巴特和麦茨没有透露对福柯或德波的直接继承，但其工作仍然分享了充斥于20世纪法国思想中对凝视诋毁的观点。

1 例如，参看 Douglas Kellner, *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond* (Cambridge, 1989), p. 214。

2 Jonathan Crary, "Eclipse of the Spectacle," in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (New York, 1984), p. 287; 和 "Spectacle, Attention, Counter-Memory," p. 107。可以肯定，乔纳森·克拉里很谨慎，尽量避免从这一变化中得出与鲍德里亚相同的自满结论。

3 Raoul Vaneigem, *The Revolution of Everyday Life*, trans. Donald Nicholson-Smith (London, 1983), p. 98。原来的题目是 *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (Paris, 1967)。

4 Jean Baudrillard, "Simulacra and Simulations," in *Selected Writings*, ed. Mark Poster (Stanford, 1988), p. 167。

8

作为“死亡象征”的摄影机：
罗兰·巴特、克里斯蒂安·麦茨
和《电影手册》

我无比渴望远离图像，因为所有图像都是悲伤的。

——罗兰·巴特¹

事实上，知道这一点非常重要：摄影机在整体上、在某种意义上是一个巨大的诡术（trucage）。

——克里斯蒂安·麦茨²

正如我们有充分机会注意到的那样，对视觉的审问经常被扩大化，以包含眼睛的技术扩展。诸如望远镜、显微镜和相机暗箱之类的发明，在培养统治了现代大部分时期的笛卡尔透视主义视觉制度上发挥了非常具有工具性的/重要的（在字面意义和隐喻意义上）作用。其余的工具，如照片和立体镜，对该视觉制度于19世纪日益严重的危机做出了不小的贡献。实际上，对新视觉经验的质问有力地促成了对整个视觉中心主义的批评，而这些问题是由新技术令人费解的影响以及围绕它们的科学话语引起的。³

因此，前面考察过的几乎所有理论家都被迫思考这些技术扩展在人类能力中的意义。正如可以预料的那样，他们通常集中在两个最具文化意义的发明上：摄影和电影。柏格森为许多人提供了基调，他对快照剧烈中断了时间流逝的讨论，以及电影无法恢复活力的可疑蔑视被这些人继承。其他人，比如超现实主义者和萨特，通常在个人上非常迷恋电影和照片，但逐渐放弃了早期的迷恋。⁴字母主义和情景主义电影实践更多地强烈反对媒介，而不是对其解放潜力持有信仰。像克

1 Roland Barthes, "The Image," *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (Berkeley, 1989), p. 356.

2 Christian Metz, "Trucage and the Film," *Critical Inquiry*, 3,4 (Summer, 1977), p.670.

3 最佳的一般性概括请参考 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass., 1990)。

4 参看 Glenn Willmott, "Implications for a Sartrean Radical Medium: From Theatre to Cinema," *Discourse*, 12.2 (Spring-Summer, 1990); Robert Harvey, "Sartre/Cinema: Spectator/Art That Is Not One," *Cinema Journal*, 30, 3 (Spring, 1991); 以及 Gertrud Koch, "Sartre's Screen Projection of Freud," *October*, 57 (October, 1991)。科赫（Koch）认为，萨特对电影和凝视关系的理解预示了拉康的电影理论（p.16）。梅洛-庞蒂在另一方面并没有失去他的热情。参看 "The Film and the New Psychology," in *Sense and Non-sense*, trans. Hubert L. Dreyfus and Patricia A. Dreyfus (Evanston, Ill., 1964)。

劳德·西蒙（Claude Simon）和阿兰·罗伯-格里耶这样的小说家努力将新视觉媒体融入文体技巧中，甚至试图亲自掌握它们。¹ 这些现象的批评者经常认为，在没有电视、电影和新闻摄影的帮助，人们无法想象现有形式的景观和监视，这些媒体通常被谴责为无处不在。

然而，直到 1960 年代末和 1970 年代早期，当结构主义、精神分析和马克思主义理论实现融合时，视觉中心主义的批评者才全神贯注于摄影和电影。一些杰出的理论家以阿尔都塞式和拉康式的反人文主义主体的论点为武装，同情过去十年所谓的“新小说”（nouveau roman）对同一主体的拆除，急于将意识形态置于物质装置中而不仅是“虚假意识”中，他们前所未有地探讨新视觉技术充满争议的影响。

虽然这里不可能对所涉及的所有人物及其工作的任何细微差别做出正确判断，但特别值得注意的是：罗兰·巴特及其对摄像的研究，还有克里斯蒂安·麦茨及其对电影的研究。他们年龄相差十六岁，却是非常亲密的朋友和合作者，其作品表现出相当深厚的相互影响。² 本章将首先分析巴特对摄影的终身迷恋，其高潮是他的最后一本书《明室》。然后，我们将探索由麦茨和他的《电影手册》同事在拉康和阿尔都塞之后发展出的惊人的反视觉中心电影理论，并结束本章的讨论。

437

关于罗兰·巴特的大量研究文献的一个惯例是，强调他职业生涯的不稳定性和不可预测性。³ 巴特，这位清醒的结构主义解码者，将自

-
- 1 具体分析请参看 Bruce Morrissette, *Novel and Film: Essays in Two Genres* (Chicago, 1985); 和 David Carroll, *The Subject in Question: The Languages of Theory and the Strategies of Fiction* (Chicago, 1982)。
 - 2 巴特对于年轻麦茨的重要性在后者所有作品中显而易见，其中包含许多积极的提及。关于巴特对麦茨的欣赏，参考 1975 年的文章 “To Learn and to Teach,” *The Rustle of Language*。
 - 3 例如，参看 Philip Thody, *Roland Barthes: A Conservative Estimate* (Atlantic Highlands, N.J., 1977); Annette Lavers, *Roland Barthes: Structuralism and After* (London, 1982); Jonathan Culler, *Roland Barthes* (New York, 1983); Steven Ungar, *Roland Barthes: The Professor of Desire* (Lincoln, Nebr., 1983); Philippe Roger, *Roland Barthes, roman* (Paris, 1986); Ginette Michaud, *Lire le fragment: transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes* (Ville LaSalle, Quebec, 1989); Steven Ungar and Betty R. McGraw, eds., *Signs in Culture: Roland Barthes Today* (Iowa City, 1989)。关于截至 1982 年的罗兰·巴特自己的作品和二手资料的文献目录，查看 Sanford Freedman and Carole Anne Taylor, *Roland Barthes: A Biographical Reader's Guide* (New York, 1983)。

已转变为享乐主义的“欲望教授”，寻求一种超越单纯快感（*plaisir*）之二元对立的狂喜（*jouissance*）。这个好斗的马克思主义者带着“对科学性的狂喜梦想”¹而成为关于爱情细微差别的自觉专家。这个文本性的监护人变成了身体的拥护者，因为身体既可以被看作是一个清晰易读的文本，也可以被视为可读性的极限。他庄严地宣称作者之死，
438 却淹没在一片互文性的海洋中，尽管如此，他仍然把自己塑造成萨特或马尔罗级别的国际知名“作家”。作为保持距离的腼腆观察者，他仍然隐喻地居住在年轻时大部分时间所居住的肺结核疗养院中，却以自传“小说”的中心人物在公共场合展示自我。²简而言之，引用一个典型的评价，“自一开始，巴特就努力打破符号，扩大意义，以超越结构、分类和刻板印象”³。

然而，在所有万花筒般的突变以及其身份的游戏性转折中，巴特对于深深地吸引许多同胞的一个主题保持着浓厚兴趣，即当代文化中的视觉地位。他也对音乐和耳朵充满热情——从小就学习弹钢琴，也研究过声音——并且对味觉甚至嗅觉着迷。⁴但巴特更频繁地被吸引到他所谓的“折射的艺术”（*dioptric arts*）⁵中：戏剧、绘画、电影和文学。他还是一名艺术家，1980年去世后不久，他的油画和素描展览在罗马举办。⁶即使谈到他对语言的狂热兴趣，巴特也承认：“我有一种疾病：我看到语言……听力偏向到视觉性中：我觉得自己是语言的幻想家和偷窥者。”⁷

1 Roland Barthes, “Reponses,” *Tel Quel*, 47 (Autumn, 1971), p. 97.

2 《罗兰·巴特自述》的题词写道：“所有一切都必须考虑为好像是从小说人物之口道出一样。”
参看 Roland Barthes, trans. Richard Howard (New York, 1977).

3 John O’Neill, “Breaking the Signs: Roland Barthes and the Literary Body,” in *The Structural Allegory: Reconstructive Encounters with Recent French Thought*, ed. John Fekete (Minneapolis, 1984), p. 195.

4 巴特在《符号的帝国》中写到了日本菜，并且对布里亚-萨瓦兰（Brillat-Savarin）的《口味生理学》（*Physiologie du goût*）非常有兴趣。参看 *The Rustle of Language*。

5 Barthes, “Diderot, Brecht, Eisenstein,” in *Image-Music-Text*, trans. and ed. Stephen Heath (New York, 1977), p. 70.

6 “Roland Barthes: Carte Segni,” at the Casino dell’Aurora in Rome, February-March, 1981, cited in Ungar, *Roland Barthes*, p. 85.

7 Barthes, *Roland Barthes*, p. 161.

虽然他的态度无法被简化为对视觉有明确敌意，但我们遇到过的对视觉现象的许多批评再次出现在其作品中。他接受了年鉴学派历史学家和齐美尔的观点，认为现代社会已经扭转了中世纪的感觉等级结构，将视觉摆在首位，取代了听觉和触觉的位置。¹ 他最持续不懈地贬低那种针对语言明晰性的经典法式迷恋，也是罗伯-格里耶的视觉自我意识小说的早期拥护者，他钦佩地在格里耶的小说中读出其意味：揭示了一个由不透明物体构成的世界，在其中视觉“不会导致反映”²。巴特是第一个认识到巴塔耶“去核眼睛”之暴力叙事的重要性的思想家。³ 他对视觉经验在维护现代“神话”中所发挥的作用非常敏感，并对这样的现象进行了生动的批评。这些现象包括“人类家族”照片展，以及《巴黎竞赛》杂志封面上穿法国军服的黑人士兵；它们早在十年前已经预示了德波的“景观社会”⁴。

439

作为符号学 (semiology) 价值的狂热拥护者，他试图将其应用于“人类图像目录 (human image-repertoire) 的语言”中，此目录包括从电影到时尚的一切形式。⁵ 他坚持认为，身体及其手势可被视为一个可

440

1 Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, trans. Richard Miller (New York, 1976), p. 65; 和 “Taking Sides,” in *Critical Essays*, trans. Richard Howard (Evanston, Ill., 1972), p.164.

2 关于明晰性的危险，参看 Barthes, *Writing Degree Zero*, trans. Annette Lavers and Colin Smith (Boston, 1970) 以及 “Roland Barthes on Roland Barthes” (April, 1979 interview in *Lire*) in *The Grain of the voice: Interviews 1962-1980*, trans. Linda Coverdale (New York, 1985), p.332。关于罗伯-格里耶，参看 “Literal Literature,” “There is no Robbe-Grillet School,” and “The Last Word on Robbe-Grillet,” in Barthes, *Critical Essays*, 以及他所写的前言：Bruce Morrissette, *The Novels of Robbe-Grillet* (Ithaca, 1975)。引用自 “There Is no Robbe-Grillet School,” p. 92。关于巴特对罗伯-格里耶的讨论（其强调了罗伯-格里耶将视觉从知识中区分开来），参看 Claudio Guillén, *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History* (Princeton, 1971), pp. 355ff。最近，詹明信指出，罗伯-格里耶的作品“今天可被读为是对此类现象学知觉的彻底否定，而不是一种对视觉优先于其他感觉的肯定”：*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, N.C., 1991), p. 135。

3 Barthes, “The Metaphor of the Eye,” *Critical Essays*。他还欣赏巴塔耶通过赞美“大脚趾”而颠覆了正常的身体等级结构。参看 “Outcomes of the Text,” in *The Rustle of Language*。关于就他对巴塔耶形式主义的解读的批判性分析，参看 Brian T. Fitch, “A Critique of Roland Barthes’ Essay on Bataille’s Histoire de l’oeil,” in *Interpretation of Narrative*, eds. Mario J. Valdes and Owen J. Miller (Toronto; 1978)。

4 Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York, 1972; original ed., 1957)。

5 Barthes, “Semiology and the Cinema,” interview in *Image et Son* (1964); reprinted in *The Grain of the Voice*, p. 37.

见文本，这使他与拉瓦特（Lavater）等相貌学家可以相提并论。¹在这个叙事中已经遇到的许多对视觉的审问（例如萨特关于想象的讨论和拉康的镜像阶段）为他提供了许多关键的批判工具，这是让他获益良多的其他语言学大师无法提供的；后者包括索绪尔、阿尔吉达斯·朱利安·格雷马斯（Algirdas Julien Greimas）和路易·叶尔姆斯列夫（Louis Hjelmslev）。

虽然有时巴特似乎寻求将视觉经验还原为一个可读符码（code [编码]），与其他任何事物一样可以对其进行符号学分析；但在别的地方，他认识到语言本身的物质性，包括其视觉维度的阻力。例如，他着迷于时装设计师艾德（Erté）的装饰字母表的模糊含义及其将字母转换为女性身体时的“色情书写”和“符号破坏学式的”转换。²他还欣赏像朱塞佩·阿尔钦博托（Guiseppe Arcimboldo）这样的巴洛克式艺术家的视觉修辞。³他对在日本所遇到的不透明“符号帝国”津津乐道，并在行文时用彩色照片精彩地展现出来。⁴事实上，他对这些问题投入了如此多的关注，以至于在他去世后，人们可以用其文章所附带的物品组成他关于视觉主题写作的整个展览，题目是《罗兰·巴特：文本与图像》（Roland Barthes: Le Texte et l'Image）。⁵

441 也许，他对视觉的关注在他对摄影的频繁沉思中最显而易见，最终产生了 he 感受最深刻的和最具自我揭示性的文本之一：《明室》。⁶1977

1 Michael Shortland, "Skin Deep: Barthes, Lavater and the Legible Body," *Economy and Society*, 14,3 (August, 1985).

2 Barthes, "Erté ou à la lettre," *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*, trans. Richard Howard (New York, 1985); 具体分析参看 Betty R. McGraw, "Semiotics, Erotographics, and Barthes' Visual Concerns," *Substance*, 26 (1980), pp. 68-75; 以及 Ungar, *Roland Barthes*, pp. 91ff. and "From Writing to the Letter: Barthes and Alphabetese," in *Visual Language*, 11, 4 (Autumn, 1977)。符号破坏学（Semioclasm）是恩伽尔（Ungar）的术语。

3 Barthes, "Arcimboldo, or Magician and Rhetoriqueur," *The Responsibility of Forms*.

4 Barthes, *The Empire of Signs*, trans. Richard Howard (New York, 1982).

5 展览于1986年5月7日至8月3日在巴黎艺术馆举行；该目录在当年以相同名称发表。

6 Barthes, *Camera Lucida: Reflectiom on Photography*, trans. Richard Howard (New York, 1981)。尽管他偶尔也讨论到电影，但显然对静态照片更感兴趣。具体比较请参看 Steven Ungar, "Persistence of the Image: Barthes, Photography; and the Resistance to Film," in Ungar and McGraw, eds., *Signs in Culture*。可以肯定的是，巴特也被戏剧深深吸引，他承认戏剧也许处于“所有作品的十字路口”（*Roland Barthes*, p. 177）。

年，在一篇身后发表的题为《眼睛的权利》的文章中，他尤其讨论了理查德·阿维顿（Richard Avedon）的照片，暗示了他关注视觉的原因。

“科学，”他写道，“以三种（可组合的）方式解释凝视：在信息方面（凝视所透露的意味），在关系方面（凝视的交换），在占有方面（通过凝视，我触摸，我获取，我抓住，我被抓住）。这可通过三个功能来解释：光学的、语言的、触觉的。但凝视在寻找：寻找某事、某人。这是一个焦虑的符号：一个符号独一的动力形态：它的力量可溢出自身。”¹我们必须追问，巴特所说的在寻找中的凝视的焦虑是什么？尤其是，对于他来说，其在照片中是如何表现出来的？²

他尝试提供的最早答案出现在1961年一篇题为《摄影的信息》（“The Photographic Message”）的文章中，发表在《交流》（*Communications*）³杂志创刊号。该文写在他的符号学和意识形态批判时期的最高峰，但显示了早期现象学教育的残余影响。该文认为，照片的自治结构可以分解为两个产生“摄影悖论”的元素。首先是它模仿世界的明指（denotative）能力。“当然，图像不是现实，”巴特在前面引用的文字中写道，“但至少它是完美的类比（analogon），正是这种类比的完美性从常识上定义了照片。因此，摄影图像的特殊地位可被视为：这是一个没有代码的信息。”⁴但是，照片也具有第二序的意指（signify）能力，巴特将其称为暗指（connotative）能力：照片得到接受时所激活的文化共鸣。

由于此媒介的类比维度的力量（这给人的印象是其纯粹是明指性的），摄影往往似乎逃脱覆盖其上的暗指的修辞力量。对于巴特来说，

1 Barthes, “Right in the Eyes,” *The Responsibility of Forms*, p. 238.

2 为什么巴特称注视为一个符号（sign），这也是一个有趣的问题，尤其是因为在这篇文章开始之时（他去世时尚未发表，可能还没有完成），他写道：“符号是在重复中的事物……凝视可以说出一切，但不能‘逐字逐句’重复自身。因此，凝视不是一个符号，却在意指着……凝视属于那个意指的领域，后者的单位不是符号（不连续性），而是意指过程 [signifying/significance]，本维尼斯特（Benveniste）已经提出了这种理论。”（p. 237）无论采用哪种关于凝视的恰当术语，对于巴特，关键的问题都是围绕着凝视的焦虑。

3 Barthes, “The Photographic Message,” in *Image-Music-Text*.

4 *Ibid.*, p. 17.

这种能力是神话潜力的源泉，是人工物品与大自然融合的源泉，是能够产生他在别处称为“现实效果”的源泉。¹ 摄影能否逃脱神话（myth），成为世界真正的拟像而不受文化编码的调和？有趣的是，巴特承认，尽管这种可能性很低，但是当所拍摄的对象——这里他特别指新闻摄影——是创伤事件时，这种可能性是存在的。因为“创伤是语言的悬搁/终止，是意义的阻碍……人们可以想象一种法则：创伤越直接，暗指内涵（connotation）就变得越困难；或者说，照片的‘神话’效果与它的创伤效果成反比”²。

443 巴特区分了摄影类比的、明指的维度与其暗指的、社会性构成的层面，此区分在他的整个职业生涯的不同时刻重复出现。³ 它甚至比更为绝对主义的符号学家（如翁贝托·艾柯）的批评更有生命力，后者认为在符号化过程之前没有任何事物在现象学意义上是纯粹的，也没有任何无符码的信息。⁴ 现在，我们无法决定这些符号学家的论点是否成功地破坏了巴特的这种区分，但如第2章所述，查尔斯·桑德斯·皮尔士（Charles Sanders Peirce）的三位一体的符号、图像和索引可能有助于恢复这种区分。对我们来说，更有意思的是，巴特将情感创伤看作是摄影的明指性，这对于回答“为什么在寻找中的凝视会产生焦虑”这一问题提供了一个线索。

接下来，他对这一主题的讨论是写于1964年的《图像的修辞》（“Rhetoric of the Image”）⁵，其还提供了其他可能的解释。该文主要涉及广告图像，巴特认为这类图像可以被理解为呈现了三个信息：语言的信息、符码图像性的信息（coded iconic）和非符码图像性的信

1 Barthes, “The Reality Effect,” *The Rustle of Language*. 在这篇1968年文章中，他将摄影纳入了产生19世纪现实主义小说的位置中（p.146）。

2 Barthes, “The Photographic Message,” p. 31.

3 它再次重复出现，例如在1977年的采访中：“On Photography,” reprinted in *The Grain of the Voice*, p. 353. 巴特首先在《神话》将明指和暗指相对，并在此过程中借鉴了路易·叶尔姆斯列夫（Louis Hjelmslev）的词汇，但颠倒了关于后者优先于前者的观点。参看他的讨论 S/Z, trans. Richard Miller (New York, 1974), p. 7.

4 Umberto Eco, “Critique of the Image,” in *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin (London, 1982), pp. 33f.

5 Barthes, “Rhetoric of the Image,” *Image-Music-Text*.

息（noncoded iconic）。他再一次将非符码图像性的信息之明指的、类比的性质与前两者之暗指的、修辞的和符号学的可读性质进行了对比。他还重复了他的观点，认为“这恰恰是明指性信息的横组合（syntagm）将暗指性信息的系统‘自然化’”¹。这篇文章的新观点是，巴特对照片呈现给观看者眼睛的明指性内容的描述。“它并非确立了，”他写道，“一种事物存在于那里（being-there）的意识（这是任何副本可以激发的意识），而是对曾经存在于那里（having-been there）的意识。这是一个新的时空范畴：空间的即时性和时间的先前性（anteriority），这张照片是‘此时此地’（here-now）与‘那里之前’（there-then）的不合逻辑的结合。”²这个论点的含义是深刻的，因为现在，巴特已经发现了围绕摄影图像的焦虑的另一个更深刻来源。也就是说，固然，444当图像表现出明显的创伤时其明指性能力是最为明显的；除了这个事实外，所有照片必然带有的关于消逝 / 丧失的过去的光晕也表明了一种隐含的创伤：与哀悼这种消逝 / 丧失相关的痛苦。

巴特从这些结论中得出新的洞察，这就是摄影与电影的根本差异：“电影再也不能被视为动画照片：曾经存在于那里的事物让位于存在于那里的事物。”³在随后一篇1970年的文章中，他致力于用俄罗斯导演谢尔盖·爱森斯坦（Sergei Eisenstein）的《伊凡雷帝》（*Ivan the Terrible*）的剧照阐述其论点的含义。⁴他认为，在剧照中，被连续动态图像遮挡的东西显示出来了。这种他称之为“第三种意义”的东西超出了电影的信息和象征层面。借用朱莉娅·克里斯蒂瓦（Julia Kristeva）的一个术语，他将其称为意指过程（signifiance）的层面，其并不等于意义（signification）或交流的层面。如果说，后两者产生了巴特所谓的“显而易见”的符号，即一种致力于寻求观众的意义的符号，那么，意指过程（signifiance）只提供了“迟钝的意义”。巴特将迟钝

1 Barthes, "Rhetoric of the Image," p. 51.

2 Ibid., p. 44.

3 Ibid., p. 45.

4 Barthes, "The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills," *Image-Music-Text*.

性定义为各种各样的生硬、圆厚的形式，并且其角度大于有意义叙事的“直角”，而且还明确地将其与巴塔耶的耗费观念和米哈伊尔·巴赫金的狂欢(carnavalesque)观念联系起来。迟钝的意义抵制元语言翻译，在语义交换的循环之外，而不是现实世界中任何东西的副本，它是视觉的反叙事：“播撒的、可逆的，遵照自身的暂时性……是反逻辑的却是‘真实的’。”¹它仍然是一个整体的片段，永远不能通过电影装置的运动设置重新统一。²

445 从这三篇文章中可以看出，对于巴特来说，摄影怪怖的(uncanny)双重性有一些来源，即其矛盾的、引发焦虑效应的根源。图片具有的有意义的、交流性的、暗指的“显而易见”性质，使它们具有意识形态的力量，并容易受到符号学的去神话化的解读。除此之外，它们还包含一种“迟钝”的意思，其抗拒用语言术语来描述。虽然在某种程度上，这种迟钝对巴特的作用似乎是对神话和意识形态之顺利运作的一种值得称赞的破坏，但另一方面则表明了一个更深层次的问题。对于明指性而言，它不是直接的自然类比再现，而是指向一个不再在那里的创伤性现实，一个永远不会被揭示的整体的碎片。

巴特在他出色的自传“小说”，即1975年的《罗兰·巴特自述》(Roland Barthes)中，更清楚地表明了为什么恰恰是那种缺席东西让他心痛。颇为重要的是，该自传从巴特的青年时期的一系列照片开始。为了理解它的角色，有必要承认巴特热情地接受了法国反视觉中心主义话语中最具影响力的文本，即拉康关于镜像阶段的论文。根据他自己的证词，他在1977年出版的《恋人絮语》(A Lover's Discourse)中“需要”一种心理学，并发现拉康的精神分析特别有用。³但是，正如一位研究他的主要评论者斯蒂文·恩伽尔(Steven Ungar)所指出的那样，拉康主题早在1970年出版的《S/Z》中就可以被找到，甚至可能在1968年

1 Barthes, "The Thind Meaning", p. 63.

2 关于片段在巴特整个作品中的关键角色的彻底讨论，参看 Michaud, *Lire le fragment*。针对细节的补充性讨论，参看 Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine* (New York, 1987), chap.5.

3 Barthes, "Of What Use Is an Intellectual?" (1977 interview), in *The Grain of the Voice*, p. 274.

的一些作品中被找到。¹

巴特还认为自己的概念“图像—目录”（image-repertoire）并不像拉康的“想象界”那样消极。²但在许多方面，这个术语不可避免地带来了意识形态的含义，像阿尔都塞这样的理论家在1960年代后期热切地利用了这种含义。³例如，巴特在文本（Text）和作品（Work）之间有名但充满争议的比较是基于这样的观点：前者属于象征界，后者只是“文本的想象性尾巴”⁴。同样，巴特呼应了拉康攻击主体整体性的自我心理概念，认为我（je [主格]）是一个有问题的结构，只能经历有限的“快感”，这种快感可被离心的语言耗费之“狂喜”（bliss）所破坏。1975年，他告诉一位采访者，“拉康所谓的想象界（imaginaire）与类比（图像之间的类比）有密切关系，这是因为，图像—目录是一个主体的必经之地，在那里，主体在认同运动中（此运动建立在所指和能指上）需要依靠一个图像。在这里，我们重新遇到了再现、形象化的主题，重新遇到了图像和模型的同质性”⁵。现在，巴特不是将照片的类比功能用作对叙事化意识形态之“明显”运作的一种“迟钝”解毒剂，而是将其与拉康的想象界联系起来，暗暗表示出对其产生的误认（méconnaissance）有一定的不信任。

他后来认为，《罗兰·巴特自述》的文本主题“不是狂喜（bliss）的问题，而是图像的问题，是图像—目录的问题”⁶。在这个文本中，置于中心的“我”（je）是分裂的，这在很多方面都有所体现。这本书的法语题目是 *Roland Barthes par Roland Barthes*（罗兰·巴特论罗兰·巴特），而且它立下了一条命令，规定该文本的“所有一切都必须被想

1 Ungar, *The Professor of Desire*, p. 81. 其肯定请参见1970年的采访“L' Express talks to Roland Barthes,” in *The Grain of the Voice*, p. 93.

2 Barthes, “Of What Use Is an Intellectual?” p. 275.

3 格雷戈里·乌尔默（Gregory L. Ulmer）认为，“巴特对想象界兴趣可以视为法国68年5月风暴之后出现的‘想象政治’的一部分”（“The Discourse of the Imaginary,” *Diacritics*, 10 [March, 1980], p.66）。

4 Barthes, “From Work to Text,” *Image-Music-Text*, p. 157.

5 Barthes, “Twenty Key Words for Roland Barthes” (1975 interview), *The Grain of the Voice*, p. 209.

6 *Ibid.*, p. 232.

成好像出自小说人物之口一样”¹。这些都使作者及其主体地位成为问题。由于它对阿波罗式自我的宁静形象提出了狄俄尼索斯般的挑战，因此这本书被称为对《瞧！这个人》（*Ecce Homo*）的戏仿。²

447 在文中，巴特用四种方式称呼“他自己”：“我”（I），“他”，“R. B.”和“你”。他强调，只有第一个是图像—目录的代名词，却是“一个试图解开自身、拆解自身的图像—目录，它通过不再仅仅是图像—目录的心理结构来解散它自身，尽管如此，其在此过程中没有成为一个真理的结构”³。巴特诙谐地使用其他“转换语”（*shifter*），进一步加速对自身身份的拆解；“转换语”是罗曼·雅各布森（Roman Jakobson）用来称呼“代名词”的著名术语，它没有决定性意义。

这本书本身是由松散关联的片段组成，巴特在《萨德、罗耀拉、傅立叶》（*Sade, Loyola, Fourier*）中将这些片段称为“传记素”（*biographemes*）。⁴这些片段拒绝被整合成一个有意义的整体。书本以标题页之前的无文字说明照片开始，随后是35张不同的图片，伴随着长度不一的说明，它们是关于年轻的巴特、家人、朋友、巴特青年时所在的地方，以及两张手稿图片和一张医院图表。他告诉读者，它们是“作者为完成这本书而对自己的犒劳……这是令我着迷的图像，我不知道为什么”⁵。然后，书本出现了225个短小片段，偶尔被更多视觉材料打断，包括从照片、涂鸦到漫画和狄德罗《百科全书》中的解剖学草图。文本和图像彼此不可被简化为关于对方的说明，但评论者经常看到它们在顺序安排上有某种模式，似乎受到了拉康的启发。

也就是说，书中第一部分图片占绝大多数，第二部分中文字占绝大多数，这表明从想象阶段到象征阶段的不完整过渡。似乎使这种联

1 Barthes, *Roland Barthes*, epigraph.

2 Gregory L. Ulmer, “Fetishism in Roland Barthes’s Nietzschean Phase,” *Papers in Language and Literature*, 14, 3 (Summer, 1978), p. 351. 解构主义者在解读《罗兰·巴特自述》时将罗兰·巴特与尼采进行比较，具体参看 Paul Jay, *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes* (Ithaca, 1984), p. 175.

3 Barthes, “Twenty Key Words for Roland Barthes,” *The Grain of the Voice*, p. 215.

4 Barthes, *Sade, Loyola, Fourier*, p. ix.

5 Barthes, *Roland Barthes*, 第二张图片后无页码的一页。

系更加明确的是，在标题页之前最初的、无说明的照片是海滩上一个年轻女性，对着镜头走来，照片非常柔和地聚焦；在书本最后的插图列表中，她被确定为“叙述者的母亲”。在相册中，有一个展示微笑母亲的椭圆形，这次，作为婴儿的罗兰·巴特被抱在她怀里。在下面，巴特的图片说明是“镜像阶段：‘那就是你’”。根据一位评论者的说法，这张照片“也许是‘漂泊的荷兰人’号幽灵船的‘古老标志’，这将童年早期的他献给了想象界之神”¹。但非常重要的一点是，正如另一位评论者所指出的那样，这个页面并没有放在巴特书本的实际起点上，而是在相册的中点。²因此，巴特可能会同时唤起并否认在镜像阶段的奠基时刻寻找身份起源。椭圆形的母亲/儿子照片可能发挥否定其他照片的作用，或者，与它们的关系是以一种“歪像”的方式产生的，指向不同于它们所反映的事物的现实。

此外，巴特认为，他个人从“图像—目录主导”的时期到“写作主导”的时期的过渡发生在1945年最后一次离开疗养院时。³他当时二十岁，对于严格的精神分析解释来说，年龄有点大了。因此很明显，巴特并没有以任何严谨的方式坚持拉康的图式。或许，他正在强调永远不可能真正离开想象界的可能性。这个解释更多地得到与两个图像相反的图片文字说明的支持，一张是1942年，一张是1970年。他在说明中写到了一个人不相信自己真实相貌的体验：“你是唯一一个永远看不到自己的人，除非你将自己看成是一张图片；你永远不会看到自己的眼睛，除非在眼睛凝视镜子或镜头并因此而变得木然时……甚至是（特别是）对于你自己的身体，你似乎只配得到其图像的目录。”⁴

但是，不管他对自己的“图像—目录”仍然保持着多么浓厚的兴趣，无论他对童年的形象如何着迷，巴特坚持认为，在担任符号学家和文化评论者的角色时，他被迫抵制这些诱惑，或者至少尝试如此。在说

1 Lynn A. Higgins, "Barthes' Imaginary Voyages," *Studies in Twentieth Century Literature*, 5, 2 (Spring, 1981), p. 163.

2 Michaud, *Lire le fragment*, p. 111.

3 Barthes, *Roland Barthes*, p. 3.

4 *Ibid.*, p. 31.

到索绪尔最厌恶的事物是类比时，他写道：“当我抵制类比时，实际上我是在抵抗想象界；这就是说：符号的融合，能指和所指的相似性，图像的同胚现象、镜像以及令人着迷的诱饵。”¹

但巴特坦率地承认，离开想象界是十分困难的。他承认，在他最为结构主义的时刻，已经臣服于全景地观察客体的诱惑，仿佛在埃菲尔铁塔的顶端观看一样。即使当他诉诸后结构主义的实验性片段写作，就像《罗兰·巴特自述》这个文本那样，也没有完全成功。“我有一种错觉，”他承认，“认为通过打破我的话语，我停止了关于自己的想象话语，减少了超越的风险，但因为片段（fragment）……最终是一种修辞的类型，因为修辞是一种最能将自己呈现给阐释的语言层面，所以在假设我解散了自己时，我只是温顺地回到想象界的温床上。”²

颇为适当的是，《罗兰·巴特自述》以一个名为“总体性怪物”的片段结束全书，其中巴特根据一张颇为波德莱尔式的“奢华、安静与欢愉”（*luxe, calme et volupté*）的图像唤起了整体性（*holistic*）静止状态带来的威胁和承诺。或者更确切地说，只是书写的文字在那里结束，因为在它之后出现三张最后的图像，颇具讽刺意味地质疑图像的总体化能力。第一张是18世纪的腔静脉解剖图，并附有说明文字“去书写身体。不是皮肤、肌肉、骨骼或神经，而是其他部分：一个笨拙的、纤维状的、毛茸茸的被展开的东西，小丑的外套”³。第二张是两幅涂鸦，他称之为“没有所指的能指”。第三张是巴特的笔迹样本，最后以挑衅的主张结束全书，“人们带着欲望书写，我还没有对欲望厌倦”⁴。

450 非常重要，这些最后的图像似乎质疑视觉总体化，并且肯定了象征性地生成的、肯定生命的欲望。但是这些图片并不是照片。当巴特在《明室》中回到摄影的主题时，他关于照片首先是对生活之肯定的信念比以往任何时候都更加明确。在这部作品所产生的无数评论

1 Barthes, *Roland Barthes*, p. 44.

2 *Ibid.*, p. 95.

3 *Ibid.*, p. 180.

4 *Ibid.*, pp. 187-188.

中，人们普遍认识到巴特的反思暴露了这段时期心爱母亲去世时带来的个人悲痛。¹他最早在这个问题上的沉思强调了照片中创伤的普遍重要性，现在，该重要性在特定的经验层面上得到了大力确定。在该书出版后不久，他亦意外死亡：1980年2月，他在演讲后离开法兰西学院时被一辆洗衣车撞倒，一个月后因伤去世。对随后的读者，这个事件只会增加他的观点的深刻性。典型的评论者认为，“很少有文本像《明室》一样病态”²。

也很少有文本得到人们如此彻底的解释，因为它显然在那些长期沉浸在反视觉中心主义话语里的理论家中产生了共鸣。从其题目（原题目是法语，即巴特的“母语”，而不是拉丁语）到其讨论重点（向萨特的《论想象》[*L'Imaginaire*]致敬，这表明现象学观点的回归），该作品的一切东西都得到探索并被赋予了意义。人们还将大量精力放在分析巴特本人照片的缺席上，虽然这个任务在《罗兰·巴特自述》451中占据了如此显著的位置。更重要的是他母亲形象的缺席，虽然书中描绘了她在照片里让人萦绕的在场，却没有展示出来。即使书本的小节（四十八节）也是人们阐释的对象，但一些人认为这是对母亲去世时的年龄的倒置指涉。

虽然，这里不是再次对此非凡书本进行细致剖析的地方，但某些与我们更大主题相关的要点值得强调。首先，巴特似乎再次关注他所谓的摄影的明指性而非暗指性的品质，即其类比性的而非符号性的功能。他在后来的一次采访中解释说，这个题目本身就是为了唤起这种含义：“我想说的是，一张照片的可怕之处就在于它没有深度，即它

1 除了上述列举的书本中的讨论，请参看 Jean Delord, *Roland Barthes et la photographie* (Paris, 1981); Tom Conley, "A Message Without a Code?" *Studies in Twentieth Century Literature*, 5, 2 (Spring, 1981); Chantal Thomas, "La photo du Jardin d' Hiver," *Critique*, 38,423-424 (August-September, 1982); Roland Sarkonak, "Roland Barthes and the Specter of Photography," *L'Esprit Créateur*, 32, 1 (Spring, 1982); Jacques Derrida, "The Deaths of Roland Barthes," *Philosophy and Non-Philosophy Since Merleau-Ponty*, ed. Hugh J. Silverman (New York, 1988)。

2 Conley, "A Message Without a Code?" p. 153.

清楚地证明了那里有什么。”¹但现在，与他1961年的《摄影的信息》一文不同，类比性和明指性不仅意味着一些未编码的信息；相反它们暗示了想象界及其所有有争议的诱惑。为了证明这种情况，而不仅是在远处进行冷静超然的分析，巴特因此选择了几张照片，这些照片让他感动，然后他反思它们，希望能够提炼出媒介的本质。“这一点，”他承认，“是一种现象学方法，一种完全主观的方法。”²然而，这是一种“模糊的、随意的，甚至犬儒的现象学”³，它涉及经典现象学所排除的两个主题：欲望（desire）和哀悼（mourning）。

其结果是将书本分为两部分：前二十四节邀请人们将其与“图像的快感”（pleasure of the image）进行比较，该术语可与巴特早期的“文本的快感”相比较；后二十四节强调了痛苦。即使在第一部分，巴特
452 对死亡的病态关注也非常明显；他将这张照片的指涉物描述为其“光谱”（Spectrum），他说“这个词通过它的根源保留了与‘景观’的关系，并且在其上添加了一个相当可怕的东西，这就是在每张照片中都有着：死者的归来”⁴。他呼应了萨特在《词语》中对“他外公摆姿势拍照的经历”的描述，写道：“一旦我觉得自己被镜头所观察，一切都在变化：我在‘摆姿势’的过程中构成了自己，我立即为自己制造另一个身体，我将自己预先变形为一个图像……我觉得照片根据自己反复无常的变化创造了我的身体，或者让身体感到尴尬……照片是我自己作为他人的再临，是一种意识与身份的狡猾分离。”⁵因此，通过从一个主体转变为一个客体，通过成为自己的一个幽灵，巴特写道：“我已完全成

1 Barthes, “From Taste to Ecstasy” (1980 interview), in *The Grain of the Voice*, p. 352. 题目还表达了其他内容。对于巴特而言，固定图像的化学过程最终比照相机暗室光学的透视系统更为重要，因为它允许了参照性的残留物之存在，他认为，这残留物是图像能够“伤害”观察者的能力所在。下面将对这些“伤害”的方式进行解释。

2 Barthes, “On Photography” (1980 interview), in *The Grain of the Voice*, p. 357.

3 Barthes, *Camera Lucida*, p. 20.

4 Ibid., p. 9.

5 Ibid., pp. 11-12. 巴特与萨特的复杂关系参看 Lavers, *Roland Barthes*, pp. 66ff. 在两者的人生历程中，他们的一个显著相似之处是他们年轻时都失去职务为海军军官的父亲，其时萨特只有十五个月大，而巴特才三岁。有趣的是，巴特对已故母亲照片非常着迷，同样，据说萨特回答关于他父亲的问题时干脆说“他只是母亲卧室里的一张照片”。（转引自 Annie Cohen-Solal, *Sartre: A Life*, ed. Norman Macafee, trans. Anna Cancogni [New York, 1987], p. 4).

为图像，也就是说，亲身的死亡……最终，我在自己照片中寻找的东西（我对所观看的事物的‘意向’）是死亡：死亡是那张照片的理念/本质（*eidos*）。”¹

摄影机镜头导致了他自身的物化，从而产生了“死亡象征”（*memento mori*）的情绪，这使得巴特对摄影具有恋尸癖一样的热爱。但不仅如此，因为至少某些其他人的图像也以一种唤醒死亡性幽灵的方式“伤害”他。他再次使用二元的运作——或者德里达的替补运作²——的逻辑，区分他所谓的照片的“知面”（*studium*）和“刺点”（*punctum*）。前者是图像的公共性含义，其充满暗指内涵的主题，其由接受它的文化背景决定。就像他在《第三种意义》（“*The Third Meaning*”）中所描述的“显而易见的感觉”一样，它以总是被编码的修辞方式去意指，因此可以通过符号学分析来解码。一张照片的“知面”只产生了有限的认识快感，其可与他在《S/Z》中描述的“读者性”（*readerly*）的文本相比较。

453

相比之下，“刺点”是意外刺痛、叮痛或割伤，其扰乱了文化暗指性意义的清晰性。它通常是一个细节，其力量无法为所有观众而普遍化，因此它无法被简化为符码，作为符码化之前的某种事物的类比而存在。就像具有狂喜（*jouissance*）体验或日本俳句体验的“作家性”（*writerly*）文本一样，“刺点”可以产生更高的情感强度秩序。它在色欲（*erotic*）照片中很明显；巴特将色欲照片与色情（*pornographic*）照片区别开来，正是因为前者能够将观众带出框架，进入一个充满了看不见的欲望的“盲区”。它也出现在一种非常不同的图像中：那些呈现不可挽回的丧失的图像。正如他在《图像的修辞》中所论述的那样，摄影图像“曾经在那里存在”（*having-been-there*）的性质使它变得如此尖锐。

他所哀悼的确切对象并不难辨别。在《明室》第一部分，巴特谈到了风景的“刺点”，其唤起了一种怪怖的、波德莱尔式的乌托邦狂

1 Barthes, *Camera Lucida*, p. 15.

2 Derrida, “The Deaths of Roland Barthes,” p. 285.

喜幻想，如同对母亲身体的幻想一样。¹在第二部分中，他更明确阐述了在母亲去世时所经历的个人丧失。在寻找一张其“刺点”可重新激活他与丧失对象的关系的照片时，他发现1898年的照片，呈现了五岁的母亲和她七岁的弟弟在一个玻璃暖房中，该地方后来被称为冬季花园。正如德里达指出的那样，这张照片的作用就是“整本书的刺点”²。他拒绝为了读者冷漠的“知面”而重印这张母亲小时候的图像。在此图像中，巴特能够发现所谓的“阿里阿德涅之线”（Ariadne thread），导致他穿过世界上所有照片的迷宫，以找到摄影的本质。

古柯斯认为，犹太教压制图像以避免圣母崇拜，而基督教将“图像—目录”凌驾于父亲律法之上。评论此观点时，巴特承认，他被冬季花园照片吸引，可以说证实了他受天主教的影响。但很快，他抗议道，他的反应过于具体，不能仅看作是一个普遍现象的实例：“在圣母身上，有一个容光焕发，不可简化的核心：我的母亲……我所拥有的不是一个形象（圣母），而是一个存在，而且不是一个存在，而是一种品质（一个灵魂）：不是必不可少的事物，而是不可替代的事物。”³那就是说，照片的具体指涉物是实际存在的，它实际上曾经在那里，这是让他最动容的东西。就像巴尔扎克一样，他奇怪地担心照片会危险地移除主体身体外部的光谱层⁴，他相信其所留下的客观痕迹。巴特甚至说，他喜欢黑白照片而非彩色照片，因为后者似乎添加了与原始指涉物的物理残留无关的东西。

那么，严格来说，照片不同于普鲁斯特对丧失时间的回忆；它们不仅仅是怀旧的运动，消除过去和现在之间的距离。相反，巴特认为，它们批准了存在的本质。在阐述他最初的洞察力时，他解释说：“我

1 根据林恩·希金斯(Lynn A. Higgins)的说法，巴特在日本和中国的旅行作品也表现出类似的情绪。这样的国家“一直以来都作为母性而被经历。他谦虚地声称只描述一个‘幻想中的日本’，一个‘幻觉的’中国，将旅行文本放在想象界的领域”（“Barthes' Imaginary Voyages,” p. 163）。

2 Derrida, “The Deaths of Roland Barthes,” p. 286.

3 Barthes, *Camera Lucida*, p. 75. 德里达认为：“他完全有理由抗议将他母亲和‘母亲形象’相混淆，但是转输的力量（用一个部分代表整体，用一个名字代替另外一个名字等）将永远铭刻在两者没有关系的关系中。”（“The Deaths of Roland Barthes,” p. 287）

4 对此信念的记载，参看Nadar in “My Life as a Photographer,” *October*, 5 (Summer, 1978), p. 9.

就是现实主义者阵营中的一员，而且，当我断言照片是没有符码的图片时，我已经是其中的一员，即使很明显某些符码确实会影响我们的解读。现实主义者不会将照片看作是现实的‘复制’，而是认为其散发出过去的现实：它是一种魔术，而不是一种艺术。”¹

但如果摄影是一种魔术的形式，那么它并不服务于赎罪或悲剧的净化（*catharsis*）。它没有提供记忆的总体化，也没有提供让历史（个人的或集体的）可理解的手段。它不仅没有帮助死亡的消极性在辩证中得到回收，而且只是记录了它。“照片，”巴特坚持说，“是非辩证的：它是一个去自然的剧院，在其中死亡不能被‘考虑’、反映和内化……照片是暴力的：不是因为它显示暴力的东西，而是因为每次都强迫性地填充了视觉，因为在其中没有任何东西可以被拒绝或改变。”²而且恰恰不能忽视的，是被巴特称为“直接了断的死亡”（*flat death*）的信息，它不会产生任何超越死亡性的意义。“在母亲小时候的照片面前，”巴特承认，“我告诉自己：她会死：我就像温尼考特（*Winnicott*）的精神病患者一样，对已经发生过的灾难感到不寒而栗。不管这个主体是否已经死了，每一张照片都是这场灾难。”³

毫不奇怪，这种体验使得摄影成为一种奇怪的媒介，充满了“疯狂的图像，被现实所擦痛”⁴。社会通过把它变成一种纯粹的艺术形式来处理它带来的威胁，例如在电影中，或者通过如此广泛地传播它从而将所有其他图像逼到了边缘位置，成为正常生活平庸和无所不在的“现实”。巴特通过宣称摄影可以是疯狂或驯服的来结束《明室》：“如果现实主义仍然是相对的，可受美学或经验习惯的调教，那么摄影可以是驯服的……如果现实主义是绝对的，甚至可以说是原创的，强迫人们的爱和恐惧意识回到时间这个词语上，那么，摄影就是疯狂的：

1 Barthes, *Camera Lucida*, p. 88. 关于巴特强调照片的无意义的无意向性的尝试性阅读，并将其比作现实主义小说的非人格化“自由间接风格”，参看 Ann Banfield, “L’Imparfait de l’Objectif: The Imperfect of the Object Glass,” *Camera Obscura*, 24 (1991).

2 *Ibid.*, pp. 90-91.

3 *Ibid.*, p. 96.

4 *Ibid.*, p. 115.

它是一种严格地扭曲的痉挛性运动，它反映了事物的进程，最后我将其称为摄影的狂喜（ecstasy）。”¹

456 当摄影的疯狂刺穿了常规的、由文化编码的感知，狂喜（处于中心地位的自我的死亡）因此出现了，并迫使观众直面等待所有人的那种非辩证的、不可回收的、无法理解的灭亡。难怪那种在寻找中的凝视是一个“焦虑的符号”，它的力量溢出了自身。它通过图像一目录来寻找镜像阶段整体性的安慰经验，希望与母亲狂喜的身体重新团聚，却找到了“直接了断的死亡”，后者强烈地抵抗任何类型的重生。尽管巴特对摄影图像有明显的兴趣，尽管他对其所造成的狂喜创伤保持开放态度，但其结果却是一种令人不寒而栗的悲叹，一种视觉上的死亡学（thanatology），它给那些因眼睛统治而变得焦虑的歌队带来了悲伤的新音符。²

在1963年和1964年，巴特分别接受了《电影手册》（*Cahiers du Cinéma*）和《音像》（*Image et Son*）的采访，其中，他对电影符号学的前景持谨慎乐观的态度。³他承认每周至少去看电影一次，认为尽管电影图像的明指性、类比功能具有重要意义，但其暗指性的含义（最明显的是蒙太奇的使用）允许一种解码，有点类似于文学的解码。这种方法必须要强调电影叙事的转喻结构，从而需要揭示其意指（signification）的横组合（syntagmatic）方式而不是纵聚合（paradigmatic）方式（这是与很快要探讨的麦茨作品的不同之处）。但即使电影使用

457

1 Barthes, *Camera Lucida*, p. 119.

2 当然，也许有可能将巴特置于一种法国作家的传统中，布朗肖就是这些作家最典型的例子，他们跟随海德格尔，试图面对而不是逃避死亡。因此，乌尔默写道：“必须将巴特面对死亡时刻意使用格言和片段看作是治疗性的接受，而不是逃避死亡。”（Ulmer, “Fetishism in Roland Barthes’ Nietzschean Phase,” p. 349）然而，《明室》似乎更像是投降，而不仅仅是接受。无论如何，对我们而言，重要的是他在死亡与摄影图像之间建立的病态联系。

3 Barthes, “On Film,” *Cahiers du Cinéma*, 147 (September, 1963), and “Semiology and Cinema,” *Image et Son* (July, 1964), both reprinted in *The Grain of the Voice*.

了许多不同的暗指性系统，但巴特总结道：“或许存在一种超越所有这些事物的人类图像—目录的伟大‘语言’。这就是最重要的一点。”¹

然而，在1975年，巴特发表了一篇文章，完全改变了语气，提出了非常不同的结论。文章题为《远离电影院》（“Leaving the Movie Theater”），这是他在帮助编辑《交流》（*Communications*）杂志特刊时写的，该期主要讨论“精神分析和电影”²。他承认在逃离电影时的一种解脱感，比较了观看电影和被催眠的过程，这是因为：

电影在我之内坚持着一种依附在自我和图像—目录上的误读。在电影院里，无论我坐得多远，我都会盯着屏幕这面镜子，对着那个“他异”的图像—目录，我自恋地将其认同为自身……图像迷住了我，抓住了我：我被粘在再现中，正是这种“粘着”确立了电影场景的自然性（虚假的自然）……图像难道不是在法律上拥有意识形态的所有特征？³

只有用“倒错身体”（其专注于电影体验中的一切，而不是在屏幕上）取代注视着屏幕/镜子的“自恋身体”才可能会避免电影院的意识形态催眠。⁴

巴特新出现的对“电影的抵制”（采用一名评论者的说法）⁵首次呈现在《交流》特刊中，由于特刊对该问题持有显著的共同意见，因此巴特的观点显得一点也不突兀。这种邀请人们思考精神分析对电影之影响的做法，似乎已经让各式思想家释放出对媒体本身无比强烈的敌意。不仅在菲利克斯·加塔利和朱莉娅·克里斯蒂瓦等非电影批评

1 Barthes, “Semiology and Cinema,” p. 37.

2 Barthes, “En sortant du cinéma,” *Communications*, 23 (1975); 英文译本: “Leaving the Movie Theater,” in *The Rustle of Language*.

3 Barthes, “Leaving the Movie Theater,” p. 348.

4 巴特将自恋的身体和倒错的身体进行对比，这让人想起了心理学家亨利·瓦龙更早的在旁观者的“视觉系列”和他的“本体感受系列”之间的区分。前者涉及在屏幕上观看“虚幻”的叙事动作，而后者涉及观看时真实身体的感觉。参看 Wallon, “L’acte perceptif et la cinéma,” *Revue internationale de filmologie*, 13 (April-June, 1953).

5 Ungar, “Persistence of the Image: Barthes, Photography, and the Resistance to Film.”

者的文本中显而易见¹，在不同的猛烈程度上，也可以在那些全职研究电影的理论家的文本中找到，例如麦茨·鲍德里·提耶利·昆采尔(Thierry Kuntzel)和雷蒙德·贝鲁尔(Raymond Bellour)。巴特并不是当时唯一一位渴望“远离电影院”的法国思想家。

为了解1960年代末和1970年代早期在电影研究中发生的变化(在巴特的访谈和他的文章之间的对比中明显记录了这种变化)，我们需要简要地回顾一下法国电影批评和理论的历史。法国在媒介发展中处于先驱地位，他们在讨论其审美、文化、社会甚至哲学意义时也处于前沿地位。²在第一次世界大战后，路易·德吕克(Louis Delluc)、埃米尔·维耶尔莫(Émile Vuillermoz)、里昂·摩西辛纳(Leon Moussinac)、让·爱泼斯坦(Jean Epstein)和亨利·迪亚曼特-白尔杰(Henri Diamant-Berger)等作家将《电影》(*Le Film*)和《电影俱乐部》(*Le Journal du Ciné-club*)等杂志转变为论坛，一个评论者将其称为“可能是当时最全面和最精致的媒体理论”³。支持电影之前卫潜力的拥护者加入了该组织，如布莱斯·桑德拉尔(Blaise Cendrars)和超现实主义者，他们的热情(和幻灭)在前面的章节中被提到过。

1945年后，法国电影理论越来越多地受到现象学的影响，他们都

1 加塔利在《穷人的沙发》(*Le divan du pauvre*)中继续对经典精神分析进行批判，此批判从1972年与吉尔·德勒兹合著的《反俄狄浦斯》开始。在《穷人的沙发》中，他认为，“电影已经成为塑造社会力比多的巨大机器，而精神分析只不过是某些精英保留的小型手工业”(p. 96)。他写道，“家庭的、俄狄浦斯的和反动的电影进行了大规模的精神分析，它并非试图使人们适应弗洛伊德主义过时而陈旧的理论，而是试图让他们适应那些牵涉到资本主义(或官僚社会主义)生产的弗洛伊德理论”。(p. 103)克里斯蒂瓦在《恐惧与镜像诱惑的省略》(“*Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire*”)中指出，一般的镜像性，尤其是电影，都可以表达和重复侵略性冲动(她使用的术语是“可说性痕迹”[*lektonic traces*])；她认为，此类冲动源于与母亲相关的“符号学的”、前象征的意指领域。她引用圣奥古斯丁的观点，认为电影实现了其经历一神论的、象征性超越的理论。只有被笑声打断，电影才能摆脱其与权威和秩序的共谋。“如果不是其解魅的操作，”她总结说，“电影不过是另一个教堂”(p.78)“*Ellipsis on Dread and the Specular Seduction*,” *Wide Angle*, 3, 3 (1979)。

2 关于从卢米埃兄弟和乔治·梅里爱(Georges Méliès)开始的法国电影的详尽考察，参看 Roy Armes, *French Cinema* (New York, 1985)。关于更早时期，参看 Richard Abel, *French Cinema: The First Wave, 1915-1927* (Princeton, 1984)。关于一系列经典批评文本参看 Richard Abel, ed., *French Film Theory and Criticism: 1907-1939*, 2 vols. (Princeton, 1988)。应当指出，电影的制作和解释通常是由同一个人进行的，在弗朗索瓦·特吕弗、克劳德·夏布洛尔(Claude Chabrol)、让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)和埃里克·侯麦(Éric Rohmer)等导演的参与下，这种做法仍在1950年代的《电影手册》中继续。

3 Stuart Liebman, “French Film Theory, 1910-1921,” *Quarterly Review of Film Studies*, 8/1 (Winter, 1983), p. 2.

遵循梅洛-庞蒂的命令，即“电影特别适合表现出身心统一、心灵和世界统一，以及一个人在另一个人中的表达之统一……哲学家和电影制作人有着某种共同的存在方式，分享着属于一代人对世界的某种观点”¹。支持所谓的现象学现实主义的最有活力和最有影响力的代表人物是安德烈·巴赞（André Bazin），他坚持摄影和电影“在本质上一劳永逸地满足我们对现实主义的迷恋”²。对于巴赞来说，主导着西方绘画的笛卡尔透视主义的暴政被废除了，因为分隔主客体的图画边框被电影屏幕取代，从而将主客体联系起来。

巴赞从早期的柏格森案例中学习，却拒绝了柏格森对电影的不信任，并强调电影能够描绘一个充满活力的世界，即“时间的客观性”³。他因此怀疑科学地分析电影经验的尝试，并最大限度地减少了并置图像蒙太奇在电影发展中的重要性。虽然巴赞把总体电影（total cinema）的梦想称为完美再现的理想主义神话，但仍然对电影图像的本体论力量表现出明显惊叹。就像伟大的德国电影评论者和理论家齐格弗里德·克拉考尔（Siegfried Kracauer）一样（人们通常将巴赞与他相提并论），巴赞对电影的“物质现实的救赎性”感到惊讶。⁴他认为，在剧场中，我们与舞台表演者分享一种互惠的自觉意识，但“电影的情况恰恰相反。我们独自隐藏在黑暗的房间里，通过半开的百叶窗观

460

-
- 1 Merleau-Ponty, “The Film and the New Psychology,” pp. 58-59. 关于现象学的重要性，参看 Dudley Andrew, “The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory,” *Wide Angle*, 2, 2 (1978).
 - 2 André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image,” in *What Is Cinema?*, trans. Hugh Gray (Berkeley, 1967), p. 12.
 - 3 *Ibid.*, p. 14. 关于柏格森对巴赞的影响，参看 Dudley Andrew, *André Bazin* (New York, 1978), pp. 20ff. 应当指出，让·爱泼斯坦（Jean Epstein）和埃米尔·维耶尔莫（Émile Vuillermoz）等早期法国电影评论家有时能够在柏格森找到一些灵感，这就像1980年代的德勒兹一样。有关他们感兴趣的证据，请参阅 Abel, ed. *French Film Theory and Criticism*, vol. 1, pp. 108, 148, and 205. 德勒兹对柏格森的更大规模的拯救体现在 *Cinema I: The Movement Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Hammerjam (Minneapolis, 1986), pp. 8ff. 另一个预示了现象学现实主义到来的思想是路易·德吕克的“上镜”（photogénie）概念。参见 Abel, ed., *French Film Theory and Criticism*, vol. 1, pp. 107ff.
 - 4 Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Oxford, 1960); 关于简短比较，参看 Andrew Tudor, *Theories of Film* (London, 1964), chap. 4 和 V. F. Perkins, *Film as Film: Understanding and Judging Movies* (London, 1972), chap. 2. 但是，最近关于克拉考尔（Kracauer）的研究强调某些不同之处，例如，参看 Miriam Hansen, “Decentric Perspectives: Kracauer’s Early Work on Film and Mass Culture,” *New German Critique*, 54, (Fall, 1991). 关于从非符号学角度对巴赞的批评，参看 Noël Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory* (Princeton, 1988), chap. 2.

看一个并不知道我们存在的景象，而且这是世界的一部分。没有什么可以阻止我们将想象的自己与在面前移动的世界等同起来，后者成为世界本身”¹。

461 现象学现实主义似乎是解释最近电影发展重要性的完美理论，最著名的的是让·雷诺阿（Jean Renoir）和意大利新现实主义者罗伯托·罗塞里尼（Roberto Rossellini）的电影，巴赞及其追随者，如阿梅代·艾弗尔（Amédée Aylfre）希望其有助于恢复战后的欧洲文化。²与真实纪录片（其依赖于分离的观察之眼的虚构）不同，新现实主义及其对深焦电影摄影的偏爱，可以用梅洛-庞蒂的理论来捍卫，即作为一个整体的视野，从而在世界肉身中重新统一“观看者”和“被观看对象”。正如另一位评论者埃德加·莫林（Edgar Morin）所得出的结论一样（其对媒介采取了现象学式的惊讶态度）：“电影实现了某种世界古老视觉的复活，因为它基本上恢复了实践感知和奇迹视觉的精确叠加，即它们的综摄性联合（syncretic conjunction）。”³

埃德加·莫林是法国共产党的前成员，他仍然是一名马克思主义者，并在 1950 年代后期通过左翼杂志《争论》（*Arguments*）与巴特合作过。但巴赞为艾曼纽·穆尼埃（Emmanuel Mounier）的天主教杂志《精神》（*Esprit*）和其他杂志撰稿，而且艾弗尔是一名牧师，所以，现象学现实主义经常被一个宗教性和柏拉图式的理想主义光晕所包围，这种光晕在 1960 年代后期不容易在日益激烈的政治化电影批评中存活下来。⁴巴赞的杂志《电影手册》在 1950 年代的其他主要贡献者同样也无法存

1 Bazin, "Theater and Cinema, Part Two," in *What Is Cinema?*, vol. 1, p. 102.

2 Bazin, "An Aesthetic of Reality: Neo-Realism (Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation)," in *What Is Cinema?*, vol. 2, trans. Hugh Gray (Berkeley, 1971); 以及 Aylfre, "Neo-Realism and Phenomenology," in *Cahiers du Cinéma: The 1950's: Neo-Realism, Holofwood, New wave*, ed. Jim Hillier (Cambridge, Mass., 1985).

3 Edgar Morin, *le cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie* (Paris, 1956), p. 160. 莫林（Morin）在他所谓的“电影摄影”（cinématographe）中强调了电影的根源，即 19 世纪通过技术创新而扩大的视觉。他认为，后来其才成为电影本身的意指语言的基础。

4 艾弗尔于 1963 去世，之后，他的一个追随者昂利·阿格尔（Henri Agel）试图继承这种现象学传统，体现在作品 *Poétique et Cinéma* (Paris, 1973) 中，但并没有取得成功。其他现象学理论家及其作品包括 Roger Munier, *Contra l'image* (Paris, 1963) 和 Jean-Pierre Meunier, *Les structures de l'expérience* (Louvain, 1969)。相关讨论，参看 J. Dudley Andrew, *The Major Film Theorists: An Introduction* (Oxford, 1976), chap. 9。在英语学界，也许受到现象学影响的最重要理论家是斯坦利·卡维尔（Stanley Cavell），其深受海德格尔影响。参看 *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge, Mass., 1979)。

活下来：该杂志是对伟大的创造性电影制片人——不仅仅是导演——以及其独特的场面调度（mise en scène）的赞颂。

1953年，贾克·希维特（Jacques Rivette）为霍华德·霍克斯（Howard Hawks）辩护，而弗朗索瓦·特吕弗（François Truffaut）在第二年对传统法国导演进行猛烈批评；上述事件所产生的文本提出了所谓的“作者论”（*politique des auteurs*）。¹ 尽管巴赞本人仍然保持相对冷漠态度²，但是《电影手册》将充满颂扬好莱坞导演的文章，夸奖其英勇地超越巨型工作室带来的商业压力的能力。这本杂志甚至还曾简短地出现了由米歇尔·穆赫雷（Michel Mourlet）领导的一群邪典（和政治上反动的）理论家的作者论极端主义，由于他们与巴黎麦克马洪（MacMahon）剧院有联系，因此他们被称为麦克马洪者。³

十年之后，这样的颂词似乎过于依赖资产阶级人文主义对个人天才的崇拜，过于依赖危险的浪漫主义主体性概念，以至于其很容易满足那些急于将马克思主义美学——或者更准确地说，现代主义马克思主义美学——的教训应用于电影的尝试。⁴ 布莱希特思想的引入具有决定性。它首先由更具秘密政治色彩的约瑟夫·罗西（Joseph Losey）开始，然后是巴特和伯纳德·多特（Bernard Dort）所倡导的更明确的激

1 Rivette, “The Genius of Howard Hawks” (May, 1953), in *Cahiers du Cinéma: The 1950's: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, 以及 Truffaut, “A Certain Tendency of the French Cinema” (January, 1954), in *Movies and Methods: An Anthology*, ed. Bill Nichols (Berkeley, 1976)。

2 Bazin, “On the politique des auteurs” (1957), in *Cahiers du Cinéma: The 1950's*, ed. Jim Hillier.

3 Michel Mourlet, *Sur un art ignoré* (Paris, 1965); 他的同名文章出现在1959年的《电影手册》上，附有编辑较为简略的简介。

4 关于政治化的论述，参看 D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (Urbana, Ill., 1988)。同时参看 Dana B. Polan, *The Political Language of Film and the Avant-Garde* (Ann Arbor, Mich., 1985)，该作品将这些改变放在更大的政治化电影项目中，后者由爱森斯坦开始。许多相关文本收录于 Hillier, ed., *Cahiers du Cinéma: 1960-1968*。约翰·考基（John Caughie）在《作者的理论》（*Theories of Authorship*, London, 1981）中指出，早在1960年，在费雷敦·霍维达（Fereydoun Hoveyda）等批评家中，作者（auteur）作为一个有生命的个体概念已经被作为一个批评建构的“作者”所取代，从而场景调度（Mise en scène）变成了一个相对自足的概念。

应该指出的是，在第七章中讨论的字母主义和情境主义电影制片人的更激进实验被《电影手册》的评论家忽略。德波及其同事的回应态度是轻视新浪潮电影的革命性主张，声称“归根到底，戈达尔主义是为了防止情景主义使用电影”（“The Role of Godard” [1966], in *Situationist International Anthology*, ed. Ken Knabb [Berkeley, 1981], p.176）。

进版本。¹ 同样，让-吕克·戈达尔在电影异化中的自觉政治实验的例子同样具有决定性，它坚持实现了将布莱希特剧场技术转移到屏幕上的梦想。在这里，“新浪潮”（new wave）法国电影似乎为经典好莱坞电影的统治提供了解药，例如威尔斯（Welles）、希区柯克、普雷明格（Preminger）、霍克斯（Hawk）、富勒（Fuller）和雷（Ray）等的电影作品都得到作者论的无限推崇。

因此，在1960年代早期，法国电影理论已经批判了这样的思想：将媒体理想化为对现实的神奇再现；并同时质疑了知觉对意指的优先性。此外，巴特和福柯在文学和哲学思想中所倡导的“作者之死”在电影研究中找到其对应：导演/作者（auteur）之死；在两种情况中，作者的权威性意图和创造性视点都被否定了。² 毫不奇怪，罗伯-格里耶等“新小说”流派的“自我抹除”的实践者也因其电影剧本而受到赞赏。³ 符号学试图暴露戏剧性现实效果之运作（在1963年和1964年的采访中，巴特谨慎地为这种努力辩护），这种方法与布莱希特的项目携手合作，后者试图暴露戏剧手段，并为观众提供了一种与眼前舞台景象的关键性距离。电影不是一种基于对物理现实的类比性救赎的视觉体验，而是成为要被解码的文本。因此，它们作为传统语言而非本体论的揭示更容易得到理解。

沿着这个方向，新一代评论者开始主导《电影手册》。巴赞于

1 Losey, "The Innocent Eye" (1960), in *The Encore Reader*, ed. Charles Marowitz, Tom Hale, and Owen Hale (London, 1965); Dort, "Towards a Brechtian Criticism of Cinema" (1960), in *Cahiers du Cinéma: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, ed. Jim Hillier (Cambridge, Mass., 1986); Barthes, "Mother Courage Blind" (1954), "The Brechtian Revolution" (1955), and "The Tasks of Brechtian Criticism" (1956), all in *Critical Essays*; 以及 "Diderot, Brecht, Einstein," in *Image-Music-Text*. 关于布莱希特的接受，参看 Hillier's introduction to *Cahiers du Cinéma: The 1960's*, pp. 10ff.; 以及 George Lellis, *Bertolt Brecht, Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory* (Ann Arbor, Mich., 1982).

2 关于后期的批评版本，参看 Jean-Louis Baudry, "Author and Analyzable Subject," in *Apparatus: Cinematographic Apparatus: Selected Writings*, ed. Theresa Hak Kyung Cha (New York, 1980).

3 Jacques Doniol-Valcroze, "Istanbul nous appartient," *Cahiers du Cinéma*, 143 (May, 1963), pp. 55ff. 罗伯-格里耶的自传是否如他的作品所暗示的那样自我否定，他的自传《镜中的鬼魂》（*Le Miroir qui revient*, Paris, 1985）中的一句话对此提出质疑：“除了我自己外，我什么都没说过。”（p.10）但可以肯定，在1950年代和1960年代背景下，他被认为是贬低（作为作者视觉产物的）叙事。

1958年去世，其位置由埃里克·侯麦（Éric Rohmer）取代，然后由贾克·希维特短暂继承。但到了1960年代中期，主导性的编辑声音来自科莫利、让·纳波尼（Jean Narboni）和让-安德烈·费斯基（Jean-André Fieschi）。他们在理论上最成熟的合作者是克里斯蒂安·麦茨，后者也曾通过《交流》以及在法国社会科学高等研究院的大众传播研究中心与巴特合作过。他们与巴斯可·波尼茨（Pascal Bonitzer）、让-皮埃尔·奥达塔（Jean-Pierre Oudart）、让-路易·鲍德里和马赛兰·普莱内（Marcelin Pleynet）一起——后两者更多地通过《电影评论》（*Cinétique*）和《原样》（*Tel Quel*）而不是《电影手册》而得到紧密联系¹——抵制了迷恋电影的（*cinephilic*）现象学式电影理论和崇尚作者的电影理论。他们超越符号学对电影文本的解码，进而对电影制度性、物质性和心理基础进行批判，因而撇开了吉尔伯特·柯亨-塞阿（Gilbert Cohen-Séat）曾经称为“被拍摄的事实”（*filmic fact*）的狭隘关注，转而关注“电影事实”（*cinematic fact*）。²当整个“装置”（*apparatus*）的意识形态内涵来到了风口浪尖，这导致1968年后充满政治性敌意的爆发，最终导致专注于精神分析和电影的著名杂志《交流》的创立。

465

然而，在到达这个极端结论之前，麦茨在1964年至1968年撰写的文章中³，以最深刻的方式发展了符号学分析，试图无比冷静地解决许多基本问题。这些问题包括，电影研究的科学性程度如何？言语（*verbal*）语言系统与电影的视觉语言有什么相似和不同？在电影意指（*signification*）中，明指性和暗指性的作用是什么？什么是电影叙事的本质，它的符码如何分类？电影的本质是蒙太奇还是图像？什么是电影分析最基本的单元？麦茨回答这些问题时经常令人沮丧地从一篇文章转到另一篇文章，这些回答引发了许多冗长和充满探寻性

1 关于《电影手册》《电影评论》和《泰凯尔》之间的联系的研究，参看 Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, chap. 3。

2 参看 Metz, *Language and Cinema*, trans. Donna Jean Umiker-Sebeok (Bloomington, Ind., 1974)。该作品在第9页上讨论了这种区别，他说符号学必须首要地仅关注“被拍摄的事实”，1968年以后，“电影事实”再次置于讨论的中心。

3 这些文本收入了 Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor (Oxford, 1974); *Language and Cinema; and Essais Sémiotiques* (Paris, 1977)。

的批评。¹

在讨论1968年后法国电影理论的转折前，这里只需要强调上述回答的少数几个观点。首先，尽管符号学似乎有时用纯粹结构主义的或形式主义的解释来取代电影的现象学解释，但麦茨和巴特一样，保留了某些现象学假设，每当他与明指性和暗指性以及类比和符码意义之间的关系搏斗时，就会出现这种假设。²特别是，他强调镜头不完全可以被还原为词语，抵制过度依赖蒙太奇，并强调叙述/叙事（narration）的“叙事性”（diegetic）基础的重要性。叙事（diegesis）是艾蒂安·苏里奥（Étienne Souriau）在电影研究中引入的概念，指的是构成电影明指性之整体的再现材料、“先于电影的”（profilmic）事件、人物和风景，这是电影的能指所指向的所指，电影所叙述的虚构性中所隐含的空间。

根据麦茨的说法，“叙事性”的重要性说明了电影与静态照片之间的根本区别。追随早期巴特的观点，他认为，如果说后者从索引性痕迹（indexical trace）的物理转移中获得了类比性的、明指性的力量，那么前者也从图像于时间的叙述运动之累积性效应中获得了其明指性，即眼睛中视觉持续性带来的逼真结果。³麦茨称，巴特将照片与对过去事件的召唤等同起来也是正确的，而电影则提供了活生生的当下感觉。造成这种效果的原因在于，现实生活中的运动也由眼睛传达给我们，“因

1 例如，参看 Andrew, *The Major Film Theories*, chap. 8; and *Concepts in Film Theory* (Oxford, 1984), chap. 4; Richard Thompson, "Introduction: Metz Is Coming," *Cinema*, 7, 2 (Spring, 1972); Alfred Guizetti, "Christian Metz and the Semiology of the Cinema," *Journal of Modern Literature*, 3, 2 (April, 1973); Stephen Heath, "The Work of Christian Metz," *Screen*, 14, 3 (1973); Michel Cegarra, "Cinema and Semiology", *Screen*, 14, 1-2 (1973); Brian Henderson, "Metz: Essais I and Film Theory," *Film Quarterly*, 28, 3 (Spring, 1975); James Roy MacBean, *Film and Revolution* (Bloomington, Ind., 1975), chap. 16; Sol Worth, "The Development of a Semiotic of Film," *Semiotica*, 3 (1976); 以及 Mary C. Baseheart, "Christian Metz's Theory of Connotation," *Film Criticism*, 4, 2 (1979)。最后，关于风暴平定后的权威回顾，参看 Jean Mitry, *La sémiologie en question: langage et cinéma* (Paris, 1987)。

2 麦茨寻找成功的方法来解决这个问题的努力一直持续到1970年代。参看他1972年的文章“Connotation Reconsidered,” *Discourse*, 2 (Summer, 1980)。尽管他对艾柯和巴特的评论口头上表示赞赏（*Film Language*, p. 113），但拒绝得出这样的结论，即认为明指性仅仅是还没有被解码的暗指性。

3 Metz, *Film Language*, p. 98.

为运动总是视觉的，重现它的外观就是复制其现实性”¹。

奇怪的是，这种观点没有考虑到运动可以是触觉、听觉，甚至动觉与视觉并行的方式；虽然如此，它对我们的目的很重要，因为其表明，从一开始麦茨就在努力解释电影的奇怪现实性效果。在剧场中，观众面前的实际生活形象非常矛盾地过于真实，过于存在于血肉之中，从而削弱了其所描绘的“叙事性”行为的现实效应。电影与之不同，电影景象提供了一种强烈的现实印象。麦茨借鉴了让·米特里（Jean Mitry）在刚出版的《电影美学与心理学》（*Esthétique et psychologie du cinémacinema*）² 中心理学的、梅洛-庞蒂式的观点，认为：

467

那种试图通过催眠、模仿或其他程序来解释“电影状态”（filmic state）（在此状态中人类完全是被动的）的方法从未考虑过解释观众在电影中的参与，而是仅限于解释使参与变得不可能的情况。观众确实与现实世界“脱节”，但他必须与其他事物联系起来，实现一种现实性的“转移”，这包含一种完整的情感的、感性的和智力的活动，这种活动只能通过与现实性景观至少稍微类似的景象来激发。³

于是，问题恰恰在于这种转移如何发生，观众如何将现实效果投射到屏幕上。在这篇最开始的文章中，麦茨只能指出时间和运动作为电影“秘密”的一部分的重要性，但是几年后，他受心理学影响，解释更为精细，理论上得到了突破。

在早期探索之后的工作中，麦茨似乎将电影经验的现象学和心理

1 Metz, *Film Language*, p. 9. 最近可支持麦茨立场的关于电影运动与正常感知之间的关系的科学讨论，参看 Joseph Anderson and Barbara Anderson, "Motion Perception in Motion Pictures," in *The Cinematic Apparatus*, ed. Teresa de Lauretis and Stephen Heath (New York, 1980), p. 87.

2 Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 1 (Paris, 1963). 第二卷出现在 1965 年，在麦茨的文章后不久。关于米特里重要性的讨论，参看 Andrew, *The Major Film Theorists*, chap. 7, 和 Brian Lewis, *Jean Mitry and the Aesthetics of the Cinema* (Ann Arbor, Mich., 1984). 将精神分析引用于电影的尝试最早可以追溯到雨果·马斯特伯格（Hugo Munsterberg）1916 年的《电影：精神分析研究》（*The Film: A Psychological Study*）。关于电影与精神病学之间的互动史，参看 Krin Gabbard and Glen O. Gabbard, *Psychiatry and the Cinema* (Chicago, 1987)。

3 Metz, *Film Language*, pp. 11-12. 他的一位同事雷蒙·塞勒（Raymond Sellour）对催眠和电影之间的相似之处抱有兴趣，参看 Janet Bergstrom, "Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour," *Camera Obscura*, 3, 4 (1979)。

468 学起源悬搁起来，而是集中精力关注对电影正式意指（signification）系统的解码。但他仍然强调以“与生活相似”和“着眼于当下”的运动作为电影本质的重要性。这不仅出现在他有争议的坚持中，即叙事（narrative）是电影的必要基础，¹而且出现在他的信仰中——类似于为现实主义小说提供许多叙事学理论信息的信仰——该信仰认为，横组合的（syntagmatic）而不是纵聚合的（paradigmatic）方式是其可理解性的主要来源。虽然“纵聚合”关系可能涉及将缺席的句段用来替代当下的句段，无论是通过相似性还是相反性，但“横组合”关系已经结合了当下的句段，这些句段通过随时间而来的线性变换联系起来。

“横组合”分析侧重于为什么一个叙述单元在另一个单元之前或之后的问题，例如，通过空间同步性、时间先后或因果关系。为了描绘控制电影叙事的大型横组合系统（large syntagma），麦茨提出了一个复杂的包含八个基本变体的系统，现在我们无须探讨其具体细节。值得注意的是，即使在他最符合符号学形式主义的整个阶段，也从未忽视这样一个事实，即电影的符码语言依赖于在时间运动中类比性的、明指性的基础所产生的对生活经验的模拟。尽管他与1960年代如此具有影响力的共时结构主义（synchronic structuralism）有明显的相似之处，尤其是列维-斯特劳斯的理论，但麦茨从未放弃对历时性的强调。

对于巴特，恰恰是一种顽固的信念，即照片的类比性明指能力，让他一旦挪用拉康的想象界概念就可以对媒介本身有争议的影响进行强有力的攻击。在麦茨对电影的讨论中，我们可以看出类似的推理链。照片对于巴特来说唤起了死亡，电影对于麦茨来说唤起了生命，在这个问题上，两者存在着重要的分歧。尽管如此，在这两种情况下，对两种媒介之影响的精神分析解读导致了他们对这些媒介的激进批评，其远远超出他们在1960年代早期提倡的符号学的“科学”中立性。麦茨曾因为无视电影意识形态的影响而受到严厉批评。²但十年之后，他

1 麦茨对叙事的强调遭到了西格拉（Cegarra）在《电影与符号学》（“Cinema and Semiology”）中的攻击。

2 例如 Cegarra, “Cinema and Semiology”；MacBean, *Film and Revolution*。

可以谴责一种“热爱电影”的普遍态度，认为“电影只不过是‘电影自身意识形态灵感的镜像反映’，已经建立在观众与镜头的镜像认同关系上（其次是与角色认同，若有角色）”¹。

这一变化虽然是原先对布莱希特的兴趣所致，但只是在1968年的五月事件后，以及在电影研究中对阿尔都塞和拉康思想（这些思想经常被围绕菲利普·索莱尔斯 [Philippe Sollers] 的《原样》圈子的激进现代主义所过滤）的迅速吸收后才出现。² 德里达的书写（*écriture*）（作为一种统一的、可读性的播撒运作方式）也逐渐产生了影响，尤其是影响了很快主导法国电影研究的对叙事性的批判。³ 伴随着对爱森斯坦和吉加·维尔托夫（Dziga Vertov）等俄罗斯革命电影创作者的积极重新评价，以及远离好莱坞的转折，《电影手册》出现了新方向，这一方向是由科莫利和纳波尼在该杂志于1969年10月和11月号发表的广受推崇的两部分社论宣告出来的，文章题目为《电影 / 意识形态 / 批评》（“Cinema/Ideology/Criticism”）。⁴ 该文章的一个主要刺激因素，是新的激进电影杂志《电影评论》于一年前创立，其强调了作为建制的

470

- 1 Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti (Bloomington, Ind., 1977), p. 14. 麦茨坚称反对他在两个时期有任何根本不同。有时，他声称自己始终持深刻的批评态度：“从符号学开始，我就努力消除占主导地位的电影的神秘性；在1963年或1964年中，认为叙事电影是编码的很不容易，因该叙事电影在意识形态上的主导原则是假装为未经编码。”（“Discussion,” in *The Cinematic Apparatus*, ed. de Lauretis and Heath, p. 168）但是在其他时候，他认为自己一直在努力成为中立的科学家。对于一个采访者的问题，“我可以这样说，您的工作不是针对价值、伦理或美学，而是针对描述、论述和科学吗？”他回答：“哦，是的，一门科学，虽然科学是一个大词……科学仍然是目标，但我会犹豫使用‘科学’一词，除非它是一个非常遥远的目标，即我的方向。”（“The Cinematic Apparatus as Social Institution—An Interview with Christian Metz,” *Discourse*, 1 [1979], p. 30）
- 2 相关讨论，参看 Lellis, Bertolt Brecht, *Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*, chap. 6; Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, chap. 3; William Guynn, “The Political Program of the *Cahiers du Cinéma*, 1969-1977,” *Jump Cut*, 17 (1978); 以及 Maureen Turim, “The Aesthetic Becomes Political: A History of Film Criticism in *Cahiers du Cinéma*,” *The Velvet Light Trap*, 9 (Summer, 1973)。
- 3 德里达对电影讨论的最重要影响来自此文：Jean-Louis Baudry, “Écriture/ fiction/ idéologie,” *Tel Quel*, 31 (Autumn, 1967)。关于其重要性的讨论，参看 Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, pp. 23ff。关于德里达与电影理论的一般分析，参看 Peter Brunette and David Wills, *Screen/Play: Derrida and Film Theory* (Princeton, 1989)。
- 4 该文章有多个英文版本，包括 *Screen*, 12, 1 (Spring, 1971) 和 Bill Nichols, ed., *Methods and Movies* (Berkeley, 1976)。

电影下面的经济基础的重要性。¹ 普莱内、鲍德里和让-保罗·法日耶 (Jean-Paul Fargier) 等评论者开始提出讨论电影本质的重要性, 将其视为意识形态项目的高潮, 甚至优先于对资本主义起源的讨论。² 这个项目表达了“可见的意识形态”, 其与西方视觉中心主义的联系在塞尔内·达内 (Serge Daney) 1970年发表于《电影手册》的文章中得到明确阐述。在该文中, 他建议我们“同时质疑摄像机所服务的和先于摄像机的事物: 盲目崇尚可见性, 盲目崇尚眼睛逐渐获得的、先于其他感官的霸权, 盲目崇尚社会将自己置于景观中的品味和需要……因此, 电影与西方形而上学的观看和视觉传统紧密联系在一起, 它实现了这种传统的视觉逻辑的天职”³。

虽然《电影手册》的编辑并没有分享《电影评论》关于特定电影的所有判断, 但两个杂志和其他追随的杂志, 如英国的《屏幕》
471 (*Screen*)⁴, 一起发展出一种对媒体有害影响的批评, 这种批评超越了电影批评史上的一切尝试。真正的问题既不是特定的电影, 也不是某些技术, 亦不是理想主义式的电影理论 (如作者主义 [auteurism] 或现象学现实主义), 而是电影“装置” (appareil 或 dispositif) 本身。⁵

1 相关讨论, 参看 Thomas Elsaesser, “French Film Culture and Critical Theory: Cinétique,” *Monogram*, 2 (Summer, 1971)。最有影响力的一篇文章是 Marcelin Pleynet and Jean Thibaudau, “Économique, idéologie, formel,” *Cinéthique*, 3 (1969)。

2 尤其参看鲍德里 1970 年的文章 “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus,” *Film Quarterly*, 27, 2 (Winter, 1974-1975)。他此时期的作品收入在 *Leffet cinéma* (Paris, 1978)。

3 Serge Daney, “Sur Salador,” *Cahiers du Cinéma*, 222 (July, 1979), p. 39; 转引自 Jean-Louis Comolli, “Machines of the Visible,” in *The Cinematic Apparatus*, ed. de Lauretis and Heath, p. 125。正是科莫利发明了“可见性意识形态”这个短语。

4 关于法国电影在英语世界的接受的研究, 参看 Colin MacCabe, *Tracking the Signifier: Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature* (Minneapolis, 1985)。对此的批评, 参看 Andrew Britton, “The Ideology of Screen: Lacan, Althusser, Barthes,” *Movie*, 26 (Winter, 1978/1979)。

5 正如琼·柯普伊克所指出的那样, 两个法语术语的含义略有不同。Appareil 表示机器或设备, 而 dispositif 则表示这些含义以及布置。她写道, 前者“通常以机械或解剖学意义使用, 附在生殖/再生产器官上。而后者可用于表示对哲学传统 (包括巴什拉、康吉莱姆、福柯) 的坚持, 其反对经验主义者的立场, 后者认为事实存在于发现事实的科学之外。根据这种 (装置、现象-技术或真实话语) 理论, 真理内在于构成真理的意指性实践” (Copjec, “The Anxiety of the Influencing Machine,” *October*, 23 [Winter, 1982], p. 57)。下文将讨论的鲍德里两篇主要论文的不同之处在于, 第一篇在题目中使用 appareil (“Cinéma: effets produits par l’ appareil de base”), 而第二篇则称为 “Le dispositif: Approches métapsychologiques de l’ impression de réalité”。

虽然“装置”一词包括媒介的技术发展，但其不仅仅与化学品和机器有关。事实上，认为电影技术是中立的，并且基于纯科学之进步的观点恰恰是装置理论所要反对的。¹

在1968年后的法国文化氛围中，“装置”被巴什拉用来研究“现象技术”，而非没有经过中介的现象学感知；阿尔都塞则使用“装置”来指代“意识形态国家机器/机制/装置（appareils）”；而福柯则使用该词语来谈论权力和性的装置（dispositif）。但正因为弗洛伊德对该术语的使用，人们才产生了新的兴趣，才最大程度地启发了电影理论家对该术语的采用。在《梦的解析》被广泛讨论的一段中，弗洛伊德曾建议，不应将心灵概念化为单一的和无差别的东西，“我们应该把执行心理功能的工具描绘成类似于复合显微镜，或摄影装置，或其他相似物。在此基础上，心理的所在点将对应于装置内部的某个地方，在那里，图像其中的一个初级阶段出现了”²。

德里达在1966年的文章《弗洛伊德与书写场景》中让人们注意这段文字，他称赞弗洛伊德超越了光学隐喻，来到了书写的隐喻中，例如“神秘的书写板”³。但鲍德里和他的追随者仍然认为，心灵可以被理解为一个动态的光学机器，因为这暗示着，电影可能被有利地理解为同一装置的一种外部版本。事实上，内部和外部之间的区别是有问

1 关于技术问题，参看 Jean-Louis Comolli, “Technique et idéologie: Caméra, perspectif, profondeur de champ,” *Cahiers du Cinéma*, 229 (May, 1971); 230 (July, 1971); 231 (August, 1971); 233 (November, 1971); 234-235 (December, 1971-January, February, 1972); and 241 (September, 1972), 这些文章的英文版本收入 “Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of field,” *Film Reader*, 2 (January, 1977); 以及 Stephen Heath, “The Cinematic Apparatus: Technology as Historical and Cultural Form,” in de Lauretis and Heath, eds., *The Cinematic Apparatus*. 在此期间，法国有一位重要的理论家提出了更为中立的技术理论：让-帕特里克·勒贝尔（Jean-Patrick Lebel）。他的《电影学与意识形态》（*Cinéma et idéologie*, Paris, 1971）对普莱内关于整个媒介的主张提出了质疑。反过来，在上面引用的文章中，科莫利抨击其观点，认为其扭曲了科学在电影发明中的作用。

2 Freud, *Standard Edition*, vol. 5, trans. and ed. James Strachey (London, 1973), p. 536: 精神分析与电影的相遇始于1920年代，例如 G. W. 帕布斯特（G. W. Pabst）的电影《灵魂的秘密》（*Secrets of a Soul*）。相关讨论，参看 Anne Friedberg, “An Unheimliche Maneuver between Psychoanalysis and the Cinema: Secrets of a Soul (1926),” in *The Films of G. W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*, ed. Eric Rentschler (New Brunswick, N.J., 1990)。

3 Derrida, “Freud and the Scene of Writing,” *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, 1978): 对弗洛伊德中视觉隐喻的另一个解构批评，参看 Sarah Kofman, *Camera obscura: de l'idéologie* (Paris, 1973), chap. 2。

题的，因为该装置包含了摄影机、屏幕、投影仪和观众意识的复杂相互作用。拉康关于镜子阶段的论证只是加强了对内在和外在的投射交织的信念，我们很快会对这种方式进行讨论。

此外，弗洛伊德对诸如显微镜之类的增强技术的例子也有引用，
473 这提出了另一种联系，即电影与笛卡尔透视主义的视觉制度之间的联系，这种联系随着这些技术的发明而出现。反对巴赞宣称屏幕不同于传统绘画的框架，他们认为，透视主义的再现形式，以及固定的、单一的眼睛的一切人为特权，实际上一直存在于摄影和电影中。从艺术史学家皮埃尔·弗朗卡斯戴尔（Pierre Francastel）等前辈的观点进行推断¹，他们认为，正如普莱内所说的那样，“电影镜头本身就是一种意识形态的工具，在表达任何其他东西之前已经表达了资产阶级意识形态……它产生了一个直接继承的视觉符码，建立在15世纪文艺复兴（Quattrocento）的科学视觉的模型之上”²。因此他们认为，它与一种视觉的意识形态共谋，在这种意识形态中，“人眼处于再现系统的中心，其中心性立即排除任何其他再现制度，确保眼睛对所有其他感官器官的统治，并将眼睛置于一个无比神圣的地方”³。

鲍德里在开创性的文章《基本电影摄影装置的意识形态效果》（“The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”）中补充说，“摄像机的单眼视觉展示了理想视觉的空间，并以这种方式确保了超越的必要性”，这“似乎激发了所有理想主义者对电影带来的影响的歌颂 [如我们在吉尔伯特·柯亨-塞阿或巴赞中所看到的那样]”⁴。这种视觉制度与所有存在的同质性理想主义信仰以及能从远处观看它的超越性主体相吻合。此主体的眼睛具有与肉体分离的性质，由于这样的肉体不再与位于特定时空的具体身体相连，因此这种分离

1 Francastel, *La figure et la lieu* (Paris, 1967)。然而，根据米特里（Mitry）的观点，电影理论家将弗朗卡斯戴尔认为的“透视是一种比喻性空间”混淆为他们自认为的“电影的真实空间是透视性的”。参看他的 *La sémiologie en question*, p. 61。

2 Pleynet with Thibaudeau, “Économique, idéologique, formel,” p. 10.

3 Ibid.

4 Baudry, “The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus,” p.42.

的性质得到强化，但此肉体可以在镜头到达的任何地方自由漫游。移动镜头并非暗示多个可能相互冲突的视点，而是否定差异，并产生单一的主体效果。这个主体似乎是连续的、线性的、连贯的，但实际上是由意识形态的“缝合”（suture）产生的，该术语由另一个贡献者让-皮埃尔·奥达塔（Jean-Pierre Oudart）提出¹，其借用了拉康主义者雅克-阿兰·米勒的说法，指的是一个似乎“缝合”了语言永远无法填补的缺失和缺席的能指。²奥达塔认为，如正反打镜头（shot/reverse shot）交替等技术可以促进视觉缝合。通过鼓励现实观众逐一与电影中人物的凝视认同——该凝视似乎来自一个中心和统一的主体——视觉缝合将现实观众分散的和矛盾的主体性缝合成一个虚假和谐的整体。

为了解释这种技术背后的奠基性的认同过程，鲍德里、普莱内、奥达塔以及那些追随者越来越多地转向拉康精神分析——或者至少是其简化版本。他们远离符号学将电影作为可解码文本的解读方式，转而寻找一种贝特兰德·奥格斯特（Bertrand Augst）所谓的“观众的元心理学”³。他们认为，这个可怜的生物在昏暗的房间里，被面前投射在屏幕上的景象“束缚、俘虏或迷住”⁴（鲍德里注意到，“俘虏”这个词特别适当，因为它对头部的指涉恰恰说明了一种等级结构；巴塔耶曾试图用一个无头状、受伤和流血的身体图像来消除这种结构）。其结果是一种模拟梦的意识状态，将电影与梦相提并论是电影理论史上的旧观点，但现在他们赋予其更加险恶的意味，因为这暗示了一种倒退。“不同元素的安排——投影仪、黑暗的大厅、屏幕——除了〔原

1 Oudart, "Cinema and Suture," *Screen*, 18,4 (Winter, 1977-1978) originally in *Cahiers du Cinéma*, 211 (April, 1969) and 212 (May, 1969).

2 Jacques-Alain Miller, "Suture (Elements of the Logic of the Signifier)," *Screen*, 18, (1977-1978); originally in *Cahiers pour l'analyse*, 1 (1966)。具体讨论参看 Stephen Heath, "Notes on Suture," *Screen*, 18,4 (1977-1978); reprinted in his *Questions of Cinema* (Bloomington, Ind., 1981); Daniel Dayan, "The Tutor-Code of Classical Cinema," and William Rothman, "Against the System of Suture," both in *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols; Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (New York, 1983), chap. 5; 以及 Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York, 1988), pp. 183ff.

3 Augst, "The Lure of Psychoanalysis in Film Theory," in Cha, ed., *Apparatus*, p.421.

4 Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus," p. 44.

文如此]以惊人的方式再现柏拉图的洞穴(所有超越的原型场景和理想主义的拓扑模型)外,还重建了释放拉康发现的‘镜像阶段’的必要情景。”¹

这种重建的发生,是因为电影观众像年幼孩子一样身体只能有限地运动,并依赖于过度发达的视觉体验,这会产生一种平时无法体验的超现实感。²因此,电影的真实效果最终基于重构的镜像阶段中的误认(misrecognition),其中两种类型的认同出现了。第二个层面的认同,是基于屏幕上的人物形象,这类似于布莱希特攻击剧场中的认同类型。这种认同基于更为初级的水平,是电影独有的。在电影的情况中,观众认同镜头之眼,将其作为超然的、无所不知的主体。“因此,观众对所再现的内容,即景观本身的认同较少,”鲍德里写道,“而更多地认同将景观设定出来、让景观被看到的事物,这让他看到镜头所看到的東西;这正是镜头接管的作为一种转述的功能。”³

476 由于电影重新设定出镜像认同的误认,因此其必须被暴露为“一种注定要获得精确的意识形态效果的装置,其对于主流意识形态来说是必要的:它可以创造一种主体的幻想化过程(fantasmaticization),与维持理想主义的标志性功效相结合”⁴。简而言之,正是电影与想象界和所有其意识形态功能的共谋(而不是它可被符号学“解读”为一种具有丰富暗指内涵的象征界语言)产生了其政治上的险恶效果。雷蒙德·贝鲁尔(Raymond Bellour)所谓的“象征的封锁”意味着,电影控制了语言的破坏性影响,从而产生了恢复平衡与和解的叙事。⁵因此,它与其他意识形态装置/机制(如学校、教堂、报纸等)一起发挥作用,

1 Baudry, “Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus,” p. 45.

2 如果认为此理论意味着观看者被禁止测试屏幕上描绘的叙事现实情况(无论被看到的是“真实”飞机坠毁还是仅仅是模型),而不是意味着观看电视的经验(此经验与“现实生活”相对,后者可以始终通过诸如将手放在投影仪前面的方法进行测试),那么这种观点就很有意义。

3 Baudry, “Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus,” p. 44.

4 Ibid., p. 46.

5 Raymond Bellour, “Le blocage symbolique,” *Communications*, 23 (1975), pp.348-349.

阿尔都塞将此视为维持现状的基本支柱。¹

或者更确切地说，在鲍德里及其追随者看来，电影以其主导的现实主义形式在 1970 年代早期提供了这种为意识形态服务的功能²，他们对一种替代性的现代主义电影有微弱希望，认为此电影将裸露这个装置，将旁观者从退化的梦中唤醒，打破了幻觉的咒语。他们认为，如果电影的意识形态“工作”被明确克服，那么，阿尔都塞所谓的颠覆性“知识效应”可能会随之发生。事实上，一些电影制作者，如罗伯特·布列松（Robert Bresson），已经能够解开被缝合的主体的缝合线。

然而，这种受布莱希特启发的希望与阿尔都塞所持的悲观主义（任何系统中意识形态都具有永恒性）不一致，而且很容易被那些受到德里达对真理 / 幻觉二元对立之解构影响的批评者的批评。³事实上，纳波尼和科莫利对解放电影所谓的去神话化的可能潜力更加怀疑态度，并试图至少在这个问题上明确地与鲍德里的立场保持距离。⁴他们认为，观众可能不是完全被动的，但他或她所做的工作“不仅仅是一种对符号的解密、解读和阐述。这首先是，并且仅是玩游戏而已，同时出于寻求快乐而瞒骗他或她自己，尽管这些知识强化了他或她并非傻瓜的地位；这是为了在最高强度水平上维持——一种否定（disavowal）的机制”⁵。

477

他的下一个主要陈述出现在一篇简短文章中，篇名为《装置》（“The

1 Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)” in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (New York, 1971). 他将“文化 ISA (文学、艺术、体育等)” (p. 143) 包含其中，这大概是电影的所属类别。阿尔都塞跟随葛兰西，将国家的概念扩展到包括私人 and 公共机构。但是，跟随他的电影评论家并未在意识形态分析中强调国家。

2 例如，雷蒙德·贝鲁尔认为，19 世纪的现实主义小说与经典的美国电影存在密切联系，两者都使用了巴特在《S/Z》中暴露的相同现实效果。参看 Bergstrom, “Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour,” p. 89。

3 Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, pp. 96ff. 该作品发展出这样的批评。他总结说：“实际上，正是鲍德里批评的光学隐喻，最终使东方的视觉与西方的光学中心对立，让差异与连续性对立，让一种知识效应对立于全知的、先验的主体的幻象狂想。即使在政治现代主义的话语中，视觉性的隐喻保留了自身的力量，作为感知领域中主体统一性的量度，将自我同一的身份作为知识的源头和世界的主人，并将世界成为思考的对象。” (p. 103)

4 Narboni and Comolli, “Cinema/Ideology/Criticism (2),” *Screen Reader I*, p. 41. 但是，罗德维克 (Rodowick) 认为，他们在对对象与真理、意识形态与科学之间的区别提出质疑方面同样做得不够。

5 Comolli, “Machines of the Visible,” p. 140.

Apparatus”），发表于1975年关于“精神分析与电影”的《交流》专刊中。在该陈述中，鲍德里本人对一种非意识形态的电影没有太多信心。因此，颇为有名的“装置理论”引来了频繁的责任，人们认为它提出了完全无懈可击的控制机制，一位评论者批评它是“临床完美性的谵妄”¹。在第二篇文章中，鲍德里比《基本电影摄影装置的意识形态效果》更详细地讨论了柏拉图洞穴的寓言。在该寓言中，被镣铐的囚犯盯着面前墙上的阴影，并将其误认为真实的物体，鲍德里将此寓言作为对电影非凡力量的解释。洞穴故事，以及对真实性和模拟性的混淆，在颇为宽松的意义上²可以被理解为表达了一种长期的、无法抑制的欲望，这种欲望也通过一种恶魔般的目的论推动了两千多年后电影的发明。³鲍德里认为，这种欲望是为了回归最早的与世界同一的心理状态，在一种原始的自恋中超越主客体。

在这里，洞穴与子宫的明显相似性非常重要，这与精神分析师伯特伦·勒温（Bertram Lewin）所提出的视觉与口腔阶段之间的联系一样重要。⁴鲍德里推测，这样一种古老的满足之乌托邦是“在镜像阶段之前，在自我形成之前，因此是建立在一种渗透性上，一种内部与外部的融合之上”⁵。这样，“通常的认同形式（其已经得到装置的支持）将通过更古老的认同模式得到强化，在这种古老的认同模式中，主体和其环境之间缺乏区分，这是我们在婴儿/乳房关系中发现的

1 Joan Copjec, “The Delirium of Clinical Perfection,” *The Oxford Literary Review*, 8, 1-2 (1986).

同样参看 Mary Ann Doane, “Remembering Women: Psychical and Historical Constructions in Film Theory,” in *Psychoanalysis and Cinema*, ed. E. Ann Kaplan (New York, 1990), p. 52. 他们攻击鲍德里的原因恰恰与罗德维克所提出的相反，后者更侧重于早期的文章。

2 对于鲍德里对柏拉图神话的使用以及在装置观点中的许多其他方面的精彩批评，参看 Carroll, *Mystifying Movies*, p. 19.

3 有趣的是，巴赞还写道，“整个电影神话”在电影的实际发明之前，并声称“人们所拥有的电影概念可以说是全然根植于其脑海之中，就像在柏拉图天堂一样”（*What Is Cinema?*, p. 17）。他与鲍德里的不同之处在于，他拒绝将这一观点变成一种责备。

4 Bertram Lewin, “Sleep, the Mouth and the Dream Screen,” *Psychoanalytic Quarterly*, 15 (1946), and “Inferences from the Dream Screen,” *International Journal of Psychoanalysis*, 29 (1948). 勒温认为，视觉的“梦境屏幕”是对母亲乳房的幻觉再现，因此是哺乳后的满足状态的完美替代品。

5 Baudry, “The Apparatus,” *Camera Obscura*, 1 (Fall, 1976), p. 117.

梦的模型”¹。因此，电影可以被称为人工幻觉精神病（hallucinatory psychosis），其中感知和再现混乱地交织在一起。他现在默认，没有任何将电影用于解放的方式可以拆除这种装置。

正如罗德维克恰如其分地指出，“人们无论怎么高估鲍德里对这一时期的理论的影响都不过分”²。鲍德里对麦茨转变的影响是显而易见的，这让他从《电影语言》（*Film Language*）和《语言与电影》（*Language and Cinema*）中冷静的分析性电影符号学者变为下一部作品——1977年出版的《想象性能指》（*The Imaginary Signifier*）——中激进的电影恐惧症者（或至少是“后-电影热爱者”）³。这本书的四个部分中有两部分与鲍德里在1975年《交流》特刊中关于“装置”的文章一起出现；第三部分明确地“致敬鲍德里的卓越分析”⁴。

事实上，麦茨的很多论证只重申了鲍德里、科莫利、纳波尼和其他人在《电影评论》和《电影手册》中提出的精神分析/马克思主义批评的要点。虽然他后来抗议说，他从来不是一个正统的拉康主义者⁵，但这项工作始于这样一个观点：“为了采取一种根本性的简化程序，任何对电影的精神分析都可以用拉康的术语定义为：试图将电影-对象从想象界中摆脱出来，从而让象征界可以赢得此电影-对象，并希望通过一个新的领地来扩展后者。”⁶这个电影-对象在梅兰妮·克莱因（Melanie Klein）的术语中变成了一个“好的”而不是“坏的”对象，其得到大多数评论者不加批判的赞许。相反，他们应该将对“视觉之爱”升华为严格的“对认识论之爱”，从而暴露出电影装置的意识意识形态运作。麦茨带着一种让偶像/图像破坏者感到自豪的禁欲主义隐含地表露出：直言不讳的视觉享受必须得到警惕的抵制。

1 Baudry, "The Apparatus," *Camera Obscura*, 1 (Fall, 1976), p. 120.

2 Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, p. 89.

3 麦茨写道：“要成为电影理论家，在理想情况下，人们应该不再爱电影但仍然爱它：曾经非常爱它，只不过是相反的方式重拾旧爱，以便为了保持超脱，并持着让您深爱它的相同视觉驱动力将其作为目标。”（*The Imaginary Signifier*, p. 15）

4 *Ibid.*, p. 5.

5 Metz, "The Cinematic Apparatus as Social Institution-An Interview with Christian Metz," p. 8.

6 Metz, *The Imaginary Signifier*, p. 3.

480 为了质疑他所谓的“电影视觉制度”（the scopic regime of the cinema），麦茨重复了他的同事们提出的许多主张：观众主要与无所不知的镜头之眼产生认同；屏幕就像（如果不是完全等同于）镜子，强化了镜像认同；电影现实主义与戏剧现实主义相比是超级现实主义的；15世纪文艺复兴的视角仍然主导着电影的空间秩序；现象学现实主义理论是理想主义的一种形式；观众身体的流动性降低导致了倒退的梦一般的状态等。他可以据此得出结论，认为：

〔电影的制度〕需要一个沉默的、一动不动的观众，一个空洞的观众，不断地处于次级运动和超感知的状态中，这个观众立刻被异化，感到快乐，像杂技的木偶一样受无形的视觉线条所摆布，这个观众只能在最后一分钟恢复自我，这是通过与自我（此自我被过滤到纯粹的视觉中）的自相矛盾的认同来实现的……所有剩下的，就是观看的残酷事实：一个违法者的观看，一种与任何自我没有关系的本我的观看，这个观看没有任何特征或位置，是与叙述者—上帝或观众上帝一样的可替代品。¹

麦茨确实在很大程度上增加了细微差别，甚至含蓄地纠正了前人的一些论点。他抱怨说，虽然鲍德里在镜像阶段与“过度感知和动作不足”的电影体验之间找到相似之处是正确的，却低估了一个重要差异：观看电影时观众自己的身体形象并不在屏幕上。²他还默默地质疑《装置》中关于原始自恋的观点，即对未分化的同一性的怀旧，其被视为
481 先于电影的观看欲望的来源。相反，他根据拉康所定义的视觉驱动力（scopic drive），引入了窥视症（scopophilia）或偷窥癖（voyeurism）的概念，以解释欲望主体与其对象之间不可逾越的距离，这种距离是

1 Metz, *The Imaginary Signifier*, pp. 96-97.

2 Metz, "The Cinematic Apparatus as Social Institution-An Interview with Christian Metz," p. 20。但是，可能有人会回想移情性在拉康镜像阶段的病因学中的重要性，即与他者的身体的认同也是主体形成过程的一部分。关于此问题的讨论，参看 Jacqueline Rose, "The Imaginary," in *Sexuality and the Field of Vision* (London, 1986), p. 196。

非参与式电影体验的典型特征。¹单独的观看者就像一个偷窥者，因为他在观众中是孤立的——麦茨，就像巴特一样²，认为电影观众天生就是反社会的——并且看到一个无法回头看回他的场景：“在观众的窥淫癖中，他没有必要被看到（电影院是黑暗的，可见的事物被完全局限于屏幕），不需要知道对象，或者更确切地说，不需要一个想要认知的对象，即一个在组成驱动力（component drive）的活动中要分享的客体—主体。”³

尽管这一论点含蓄地对抗了鲍德里在《装置》中的观点，即电影观看是基于在一个无差别整体中将主客体混为一体的退化愿望，但它仍然与其共享了对媒介效果的负面评价。同样的情况出现在麦茨相似的强调中，即认为电影观看过程的两个其他病理方面是重要的：否认（disavowal）和恋物癖（fetishism [拜物教]）。否认在弗洛伊德的词汇中是 Verleugnung，有时也被翻译为 denegation，指的是信仰与非信仰的复杂互动，其被用于描述在女孩的“阉割”等现象中的心理反应。也就是说，小男孩既认为女孩丢失了其阴茎同时又否认这个信念。在电影方面，麦茨认为同样的存在和缺席的混合机制使得观众既能相信屏幕上内容的现实性，同时又“知道”它是一个拟像（simulacrum）。比电影催眠或幻觉的概念更微妙，否认的概念也让麦茨可谈论观看电影时梦一般的状态，通常被称作白日梦而非夜间的梦。虽然后者涉及做梦者完全丧失了控制权，但前者允许做梦者可以自由幻想，其方式更接近于电影观众在电影院中的实际行为。

482

对于麦茨，“否认”还通过否定观看者和被观看者之间的任何互

-
- 1 应当指出，将电影与偷窥癖联系起来是一个历史悠久的争论，至少可以追溯到沃尔特·塞纳（Walter Serner）1913年的论文“Kino und Schaulust,” reprinted in *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, ed. Anton Kaes (Tübingen: 1978)。
 - 2 巴特早在1963年的《论电影》（“On Cinema”）采访中承认：“我当然更愿意独自看电影，因为对我而言，电影是一种完全投射性的活动。”（p.11）
 - 3 *Ibid.*, p. 96. 卡维尔也承认电影观看的偷窥癖，但将其转向了一个不太具坏处的方向：“电影如何神奇地再现世界？其并不是通过我们如实呈现世界，而是通过让我们看到我们所没有看到的东西。这不是控制创造力的愿望（就像皮格马利翁 [Pygmalion] 一样），而是希望不需要权力，不必负担其重担……在观看电影时，‘不可见性’（invisibility）是现代隐私或匿名性的一种表达。”（*The World Viewed*, p.40）

惠性来加强窥淫癖：“电影不是裸露症患者（exhibitionist）。我看着它，但它并不看着我我在看它。但是，它知道我在看它。但它并不想知道这点。这种基本的‘否认’引导整个经典电影进入‘故事’（story）的路径，但它不断地消除其话语（discourse）基础，并使它（在最好的情况下）成为一个美丽而封闭的客体。”¹这里，麦茨引入了语言学家埃米尔·本维尼斯特（Émile Benveniste）对“故事”（或有时是“历史”）和“话语”的著名区分，前者是无叙述者的叙述，后者将叙事声音摆在前景。电影，至少就其经典形式而言，否认其话语基础，而将自身呈现为一个为偷窥观众展示的“真实”故事。但这并不是一种互动的窥淫癖（在此类互动中，被凝视的客体像裸露症患者一样使其自身可见），而是这样的一种窥淫癖：其客体否认自己意识到自己在他人视野中（演员的一个通常禁忌是直接看镜头，这种做法某种程度上加强了此观点）。

这种“否认”的重要性在于，电影掩盖了它的运作，从而表明“trucage”（诡术，一个通常仅用于特技摄影的术语）更接近于电影的本质。²虽然电影由于其“重现生活”的明显能力而矛盾地被授予了比静态摄影更高的“现实性程度”，但电影实际上更多地基于欺骗性。正如科莫利所说的那样，“不管电影如何精致，其[现实性]类比是观众的相信之意愿必须跨越的一种欺骗，一种谎言，一种虚构——观众在否认，其知道却不想知道。观众期待被愚弄，并希望被愚弄，从而成为他或她愚弄行为的首要起因”³。

根据精神分析理论，“否认”与恋物癖（fetishism）密切相关。简单地说，恋物（fetish [被恋之物]）是主体用来否认性别之间的差异，以防御阉割带来的焦虑，这种焦虑自身呼应了因为断奶导致的关于母亲乳房的更本源的“丧失”。在恋物癖中，自我分裂开来，它同时以阴茎存在或不存在的方式来看待性别差异；通过用其他事物来代替“所

1 Barthes, "On Cinema," p. 94.

2 麦茨在《诡术与电影》（"Trucage and the Film"）中清楚表达了此观点。

3 Comolli, "Machines of the Visible," p. 139.

丧失的女性阴茎”，以否认这种丧失，并以恋物的方式将此类事物理想化。“所丧失的阳具 / 菲勒斯 (phallus)”于是找到了一个想象性的代理物，无论是通过隐喻还是转喻的方式，它都会取代阳具 / 菲勒斯的位置，并肯定了这种“被否认的缺失”。像缝合的运作一样，它以意识形态的方式绑住了伤口，让对象恢复完好，同时“知道”它（缺失的阴茎）仍然是缺失的。

在电影的情况中，麦茨认为¹，这个缺失的对象是 [现实] 指涉物 (referent)，是先于电影的叙述性 (profilmic diegetic) 动作，它是缺席的，但被他所谓的对电影技术的热爱补偿。这种对意义装置的理想化固定在特定所指（例如，电影明星；此类所指也充当缺席对象的替代物）的第二种恋物之前出现。“电影恋物癖者，”他写道，“是那个在电影院的阴影中对机器能力着迷的人……这种所恋之物就是电影的物理状态。”²在最极端的情况下，如果要克服装置的意识形影响，必然会破坏这种爱恋电影的媒介之恋。

即使是最具善意的前卫电影制作人，即那些试图抵制该装置的意识形影响的人，也有可能迷恋其技术能力，无论他们希望如何严肃地使用它们。³正如麦茨在后来一篇文章中所说的那样，反思性的电影试图揭露这种装置，但它们仍然是自己所试图破坏的装置的囚徒。“当一个人承诺将电影的目的提高一度，想象力也会（以不请自来的方式）提升相同度数，因为你必须拍摄第二度的东西、第二度的想象力，而且你只能从一个三度的虚构的视点拍摄。”⁴

484

这样我们可以预见，一本出版于1980年研究他作品的美国专著为

1 后来麦茨抗议说，他没有在所有方面将电影和恋物癖等同起来，仅在两方面如此：“否定”，以及将装置作为阴茎的替代物。关于他对此的否定，参看“The Cinema Apparatus as Social Institution-An Interview with Christian Metz,” p. 11。对他使用恋物癖的两种非常不同的批评，参看 Carroll, *Mystifying Movies*, pp. 42ff. 以及 Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington, 1988), pp. 2ff.

2 Ibid., p. 74.

3 关于基于法国电影理论发展出的此观点，参看 Constance Penley, *The Future of an Illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis* (Minneapolis, 1989), chaps. 1 and 2.

4 Metz, “Third Degree Cinema,” *Wide Angle*, 7, 112 (1985), p. 32.

什么会以困惑的愤怒总结道：“尽管他曾多次公开声称热爱电影，但麦茨可能对这种末等的和最活泼的艺术没有真正的尊重和感情。”¹的确，有人也可以认为，整个精神分析 / 马克思主义的符号学方法自觉地试图压制其热爱电影(cinephilic)的本能，并导致雷蒙德·贝鲁尔(Raymond Bellour)所说的“与迷恋的脱离，这只有通过重构迷恋之根基才能实现”²。因此，它可以被公正地视为法国对视觉中心主义批评的最高点，在这个时刻，“可见性的狂热”³自身似乎产生了一种对抗恐惧一样的恐慌。

然而，《想象的能指》并不是麦茨最后一次思考电影和恋物癖之间的关系，在一篇写于1984年的《摄影与恋物》(“Photography and Fetish”)的文章中⁴，他回到了这个主题。但现在，他特别提到了巴特在《明室》中关于照片和死亡之间的联系。⁵他认为，“电影给死者一个生命的外表，一个脆弱的外表，但立即被观众一厢情愿地加强了这个外表的真实性。相反，摄影凭借其能指(再次地，是一种静止性)的客观暗示保持死者作为已经死去的事物的记忆”⁶。从某个角度来看，这意味着摄影比电影更适合哀悼的过程，弗洛伊德已经将此过程确定为从丧失的对象中健康地撤回力比多。但在另一方面，它也可能意味着比电影更有可能成为被恋之物。

这个较后得到承认的观点要求麦茨默默离开他之前的分析。现在，他认为缺席的客体(其产生补偿性的恋物)并不先于电影的现实性本身，

1 George Agis Cozyris, *Christian Metz and the Reality of Film* (New York, 1980), pp. 167-168.

2 Bergstrom, “Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour,” p. 97.

3 Comolli, “Machines of the Visible,” p. 122.

4 Metz, “Photography and Fetish,” *October*, 34 (Fall, 1985); 首次以演讲形式在1984年发表。

5 麦茨也援引了近期的作品: Philippe Dubois, *L'acte photographique* (Paris, 1983), 后者这也将摄影等同于“死亡学”(thanatography)。关于巴特对恋物癖的复杂态度的分析, 参看 Ulmer, “Fetishism in Roland Barthes's Nietzschean Phase”。

6 Metz, “Photography and Fetishism,” p. 84.

而是任何被置于镜框外的东西，就像产生巴特的“刺点”（*punctum*）的那种充满情绪性的创伤一样。“在摄影中的镜框外效应，”他写道，“来自一种单一的、明确的切割效果，这种切割旨在呈现阉割，而且是通过快门的‘咔嚓声’来呈现。它标志着一个不可逆转的缺席之地，这是一个观看永远无法直视的地方。”¹ 电影的镜头外空间（*off-space*）也同样存在，其出现在角色在画面中出现或消失但他们的声音仍然可以被观众听到的时候。

但他现在退一步承认，电影“更难以被描述为恋物。它太大，持续时间太长，同时处理太多感官渠道，以至于无法提供一个缺乏的部分客体（*part-object*）的可靠无意识等价物”²。虽然它能够通过唤起各种各样的物体来无休止地激活恋物癖，但其自身在本质上无法成为一种恋物。有趣的是，正因为照片超出了它的视觉功能，并且可能成为一个物理对象，所以它更有可能成为一种恋物：“最重要的是，一部电影是无法被触及的，无法被携带和处理：虽然实际的胶片卷轴可以如此，但被投射到屏幕的电影却不能……电影更能展现恋物癖之运作，照片本身就更能成为一种恋物。”³

486

在《想象的能指》后的实质性沉默期间，他发表了数篇文章。在其中一篇里，麦茨修正了关于恋物癖和电影之问题的思考，这暗示着其从拉康—阿尔都塞的装置理论模型中抽身而出，该模型曾主导了1968年后的法国理论讨论。该文章于1987年传播到其他地方并取得了巨大的成功，麦茨的作品可以说是“许多[英国和美国]大学电影研究项目中的正统思想”⁴，但这时，具有讽刺意味的是，他的影响力开

1 Metz, "Photography and Fetishism," p. 87.

2 Ibid.

3 Ibid., pp. 88-90.

4 Gabbard and Gabbard, *Psychiatry and the Cinema*, p. 179. 例如，参看 Dana B. Polan, "'Above All Else to Make You See': Cinema and the Ideology of Spectacle," *Boundary 2*, 11, 1 and 2 (Fall, Winter, 1982). 可以肯定的是，这里也有一些例外，例如斯坦利·卡维尔、达德利·安德鲁（Dudley Andrew）、诺埃尔·卡罗尔（Noël Carroll）和威廉·罗斯曼（William Rothman），他们坚决抵制法国电影理论。到1980年代后期，麦茨的明星地位显然已经在英语世界中逐渐消失。对许多人来说，新范式是由大卫·博德威尔（David Bordwell）等人发展的非精神分析认知主义（*non-psychoanalytic cognitivism*），其也开始在法国赢得读者。参见法国杂志《虹膜》（*Iris*, 9, Spring, 1989）的特刊，该期专门介绍“电影与认知心理学”。

始在法国萎缩。一个显而易见的原因是政治气候的变化，这使得 1970 年代早期的《电影手册》那种激进马克思主义变得过时。“爱恋电影”似乎不再像以前那样持续地显得具有中产阶级性，而且该杂志的一些旧爱又重新得到了尊重。¹

487 但更重要的是，装置模型本身的一些问题越来越明显。正如已经指出的那样，最激进的装置理论似乎毫无希望地缺乏历史性，它的实际作用是将电影还原为一种仅仅是实现与柏拉图洞穴一样古老的目的论的事物，并将电影还原到与重新进入子宫一样的基本渴望。麦茨本人最后承认，家庭结构的长期历史性变化可能会改变电影的基本心理结构。² 让·路易·雪弗（Jean Louis Schefer）等批评者认为，如果不承认这种历史性变化，电影理论只能产生一个抽象的、本质化的和过于同质化的主体。³

装置理论对电影体验非视觉维度的冷漠也同样存在严重的问题，最明显的是声音。巴斯可·波尼茨（Pascal Bonitzer）和米歇尔·希翁（Michel Chion）等《电影手册》理论家越来越多地将注意力转移到电影史的声音中，甚至包括默片阶段。⁴ 实际上，像巴斯可·波尼茨对屏幕外声音的强调是麦茨默默修改恋物癖理论的诱因之一。尽管理论家总是有可能将声音吸收到拉康的想象界中，并且看到它与凝视一起发挥作用以创造一个缝合的主体⁵，但这样做至少削弱了装置理论自身的“视觉意识形态”版本。而且，它因此也可能会在电影体验的各个方面之间产生紧张关系，从而对意识形态的封闭性产生不利影响。

该理论的其他问题进一步削弱了其力量。1968 年后，此理论在哲

1 Lellis, Bertolt Brecht, *Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*, p. 163.

2 Metz, "The Cinematic Apparatus as Social Institution-An Interview with Christian Metz," p. 8.

3 Jean Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma* (Paris, 1980).

4 Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix* (Paris, 1976), and *Le champ aveugle: Essais sur le cinéma* (Paris, 1982); and Marcel Chion, *La voix au cinéma* (Paris, 1982)。在英语文献中，关于此主题的最重要思考出现在 Silverman, *The Acoustic Mirror, and the "Cinema/Sound" issue of Yale French Studies*, 60 (1981)。请同时参看 Roy Armes, "Entendre, C' est Comprendre: In Defense of Sound Reproduction," *Screen*, 29, 2 (Spring, 1988), 该文特别讨论了法国电影理论迷恋视觉的问题。

5 例如。参看 Peter Wollen's comments in "Discussion," in *The Cinematic Apparatus*, ed. de Lauretis and Heath, p. 60.

学、心理学、技术和政治之间经常错误地做出一些根本性的类比，其在隐喻的意义上变得过于宽松，而且在实际中缺乏足够的理论严密性，因此不足以在批判性的审视中存活下来。吉尔·德勒兹认为，语言学方法是“灾难性的”¹，并且“想象界”的概念变得混乱，因此他转向了自认为是由柏格森所预见的运动图像的逻辑。麦茨本人不得不承认，“你不能把事物等同起来，你只能发现电影情境的某些特征与镜像阶段、想象界、象征界有关”²。这种理论所暗示的政治策略，有时是对这种装置进行一种布莱希特式的现代主义抨击，而在另外的情况下，则是对整个电影装置的无能为力发出愤怒呐喊。因此，这些政治策略也被认为是自相矛盾和不确定的。它对前卫电影试图破坏主流叙事的态度也是如此，前者有时得到他们赞扬，有时候遭到谴责。装置理论认为，电影观影体验是一种内在的孤立体验，需要用心理学而非社会学理论来解释。这个观点也遭到质疑。

而且人们怀疑，这些电影理论家是否真的理解了其如此急切地运用的精神分析理论的所有含义。拉康对视觉的思考，是从早期的镜像阶段论证，发展到更为复杂的《精神分析的四个基本概念》中的眼睛与凝视的辩证法。虽然前者可被理解为在一个整体的误认形象中支持错误的镜像身份，但后者提出了两个更为相互交织而没有扬弃的视觉场域，甚至是语言和视觉的交错。在这种交织中，多个欲望仍未实现，并且主体处理分裂状态，而不是得到缝合。

在他们所讨论的大部分电影理论中，例如鲍德里第一篇关于装置的论文（《基本电影摄影装置的意识形态效果》）或奥达特的缝合研究，只有第一个理论才真正得到他们的认真对待：屏幕是一面镜子，意识形态主体在其中得以建构。当一个替代性理论模型提出时——例如在鲍德里第二篇主要论文（《装置》）中，倒退到镜像阶段之前的状态被视为电影的目标——它与第一个模型之间的隐含张力并没有得到很

1 Gilles Deleuze, *Pourparlers* (Paris, 1990), p. 76; 最初来自 1983 年的采访。

2 Metz, "The Cinematic Apparatus as Social Institution-An Interview with Christian Metz," p. 20.

489 好的理论说明。¹因此，通常情况下，麦茨可以将窥淫癖视为一个单向过程，认为屏幕不会望回观众，而拉康则认为漂浮在水面上的锡罐在某种意义上“望回”了他，在“凝视”的视觉场域中捕捉到他。

在对这个问题的尖锐讨论中，琼·柯普伊克（Joan Copjec）认为，法国电影理论因此更加无意地受到福柯总体化的全景敞视监狱的观念的影响，而不是对拉康理论的正确理解。²与普莱内、鲍德里和科莫利的观点相反，她指出，拉康的研讨班不能被用来建构一条从文艺复兴透视主义到电影的直接血统。因为拉康的研讨班作品引入了其他视觉模式，例如歪像（anamorphosis）和巴塔耶的“无形性”（informe），因而使这个情况变得更复杂。“在电影理论中，”她写道，“主体将凝视认同为图像的所指，此主体随着可能性的实现而产生。在拉康那里，主体将凝视认同为缺失的能指，此缺失导致图像的萎缩。然后，这个主体通过一种欲望产生了，此欲望仍被认为是律法的效果（而非律法的实现）……拉康有罪且带有冲突本质的主体与电影理论的稳定主体区分开来。”³

490 对装置理论意识形态主体版本提出最大挑战的批评者指出，这种版本对于在1970年代和1980年代越加突出的性别（gender）主题是盲目的。⁴拉康自己在这个主题上的问题也在这些年得到特别有力的审视。这些批评也涉及关于电影的争论。有趣的是，正是在英语学界中，女性主义电影批评得到最为有力的发展，这体现在劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）1975年发表的关于男性凝视的开创性批评文章《视觉快感与

1 可以肯定，鲍德里的第二个模型与第一个模型相当。也就是说，无论是在镜像阶段还是在与母亲身体合一的前俄狄浦斯集中，这两者都有一种自恋的身份，并且这是该装置的目标。相比之下，拉康的眼睛/凝视辩证法则更具冲突性，其依据是视觉（和心理）体验中的他者性无法还原为同一性。

2 Joan Copjec, "The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan," *October*, 49 (Summer, 1989); 同时参看 Rose, "The Imaginary," and Craig Saper, "A Nervous Theory: The Troubling Gaze of Psychoanalysis in Media Studies," *Diacritics*, 21, 4 (Winter, 1991)。

3 *Ibid.*, pp. 70-71。另一个挑战了麦茨的观点认为“想象界”的概念有着更多的冲突性，参看 Thomas M. Kavanagh, "Film Theory and the Two Imaginaries," in *The Limits of Theory*, ed. Kavanagh (Stanford, Calif, 1989)。

4 不久之后，那些强调种族或性别偏好同样重要的学者对凝视的纯性别分析提出质疑。例如，参看 Jane Gaines, "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory," *Screen*, 29, 4 (Autumn, 1988)。

叙事电影》（“Visual Pleasure and Narrative Cinema”）¹。这引发了一系列非常丰富、多产而活泼的讨论，其中主要包括玛丽·安妮·多恩（Mary Ann Doane）、彼得·沃伦（Peter Wollen）、杰奎琳·罗斯（Jacqueline Rose）、莱尔·强斯顿（Claire Johnston）、斯蒂芬·希斯（Stephen Heath）、E.安·卡普兰（E. Ann Kaplan）、伊丽莎白·莱恩（Elisabeth Lyon）、潘姆·库克（Pam Cook）、马琳·图丽姆（Maureen Turim）、安妮特·库恩（Annette Kuhn）、卡亚·西尔弗曼（Kaja Silverman）、特瑞莎·德·劳拉提斯（Teresa de Lauretis）、米莲姆·汉森（Miriam Hansen）、康斯坦斯·彭利（Constance Penley）、朱迪思·梅恩（Judith Mayne）、珍妮特·伯格斯特伦（Janet Bergstrom）、帕特里夏·梅伦坎普（Patricia Mellencamp）、塔妮亚·莫德尔斯基（Tania Modleski）、帕特里夏·佩特罗（Patricia Petro）、琳达·威廉姆斯（Linda Williams）、桑迪·弗莱特曼-刘易斯（Sandy Flitterman-Lewis）和D. N.罗德维克（D. N. Rodowick）。这样，几十年来法国知识分子在视觉考察中提出的许多问题都进入了英美舞台，而且带着特别的紧迫性。

讽刺的是，在法国，女性主义和电影理论的互动远没那么激烈，尽管它最终来到对反弹回来的英美理论讨论的关注。²杰尔曼·杜拉克（Germaine Dulac）、玛丽·爱泼斯坦（Marie Epstein）或阿涅斯·瓦尔达（Agnès Varda）等女性电影制片人对主流电影的具体挑战很少得到持续分析。³麦茨在1979年的申辩观点代表了许多同事的心声，“我
491
认为一切都取决于女性运动……当男性采取非常开放、公开和公然的女性主义立场时，我认为这将在某种程度上是……怎么说呢……不公

1 Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen*, 16, 3 (Autumn, 1975).

2 例如，参看雷蒙德·贝鲁尔（Raymond Bellour）对珍妮特·伯格斯特伦（Janet Bergstrom）的回应：“Alternation, Segmentation, Hypnosis: An Interview with Raymond Bellour,” pp. 87ff. 贝鲁尔在一期专门讨论他在1966年出版的《西方》（*Le Western*）的杂志上发表了一篇文章，处理了女性再现，但是他此时没有采用精神分析方法，他现在同意，女性再现对理解男性欲望在构造镜头凝视中的重要性。关于女性主义者对贝鲁尔所认为的电影只能基于男性目光的批评，参看Janet Bergstrom, “Enunciation and Sexual Difference,” *Camera Obscura*, 3/4 (1979); Silverman, *The Acoustic Mirror*, pp. 204ff. 和 Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema* (Urbana, 1990), pp. 15ff.

3 关于女性主义对他们作品的分析，参看 Flitterman-Lewis, *To Desire Differently*.

平、不诚实的，因为男性无权在自己的位置上代表女性发言”¹。由于尚不完全清楚的原因，法国女性运动并没有积极回应这一挑战，至少与其英美同行相比是如此。²

然而，正是在法国，关于电影主体性别化的辩论的主要工具之一得以造就，即作为差异的话语，这在所谓的解构思想体系中得到最强烈的推崇。德里达自己对视觉问题的反思明显不可被简化为一种简单的价值观或对眼睛的谴责，这些反思刺激了女性主义对持有特权的视觉的影响进行明显的理论化。在这方面，埃莱娜·西苏（Hélène Cixous）、克里斯蒂瓦、凯瑟琳·克莱门（Catherine Clement）、米歇尔·勒都艾芙（Michèle Le Dœuff）以及最著名的露丝·伊利格瑞等思想家为视觉中心主义的批评增添了有力的新论据。我不想将女性主义理论简化为主要是男性悲观思想的变体，以下章节力图指出，在性别差异的话语中，仍然存在着拒绝假定的高贵视觉的新理由。

1 Metz, “The Cinematic Apparatus as Social Institution-An Interview with Christian Metz,” p. 10.

2 近期法国女性主义的研究——例如 Claire Duchon, *Feminism in France from May'68 to Mitterand* (London, 1986); Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, eds., *New French Feminisms: An Anthology* (New York, 1981); Jeffner Allen and Iris Marion Young, eds., *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy* (Bloomington, Ind., 1989); 以及 Elisabeth Grosz, *Sexual Subversions: Three French Feminists* (Sydney, 1989)——并没有任何一处提到电影理论，除了两个（可证明此规律之普遍性的）例子，参看 Kristeva, “Ellipse sur la frayer et la séduction spéculaire” and Catherine Clement, “Les charlatans et les hystériques,” both in *Communications*, 23 (1975)。

9

“菲勒斯视觉中心主义”：
德里达与伊利格瑞

博尔赫斯是对的，他认为：“也许普遍的历史知识是几个隐喻的历史。”“光”只是这“几个”基本“隐喻”之一，但这是一个多么恰当的例子！谁曾统治过它？谁会在宣布其意义时不首先被它宣布？有什么语言可以逃避它？

——雅克·德里达¹

我总是让耳朵优先于眼睛。我总是试图闭着眼睛书写。

——埃莱娜·西苏²

男性在视觉中的投资比女性更有优势。眼睛比其他感觉更加具有客观化力量以及控制力量。它设定了一种距离，并且维持一种距离。在我们的文化中，视觉对嗅觉、味觉、触觉和听觉的优先性导致了身体关系的萎缩。

——露丝·伊利格瑞³

经常有人认为，解构主义为女性主义思想提供了一种重要的刺激，有时这是消极的，但更多时候是积极的。⁴本章希望证明，这种刺激与

1 Jacques Derrida, "Violence and Metaphysics," *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, 1978), p. 92.

2 Hélène Cixous, "Appendix: An Exchange with Hélène Cixous," in Verena Andermatt Conley, *Hélène Cixous: Writing the Feminine* (Lincoln, Nebr., 1984), p. 146.

3 Luce Irigaray, interview in *Les femmes, la pornographie et l'érotisme*, ed. Macie-Françoise Hans and Gilles Lapouge (Paris, 1978), p. 50.

4 例如，参看 Alice A. Jardine, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca, 1985)。她认为，“在拉康之后，德里达对法国女性主义和反女性主义思想产生了最深远的影响，其规模趋向于朝着后者（即反女性主义思想）的方向发展，也就是朝着更为正统的德里达思想的方向：例如，埃莱娜·西苏和莎拉·科夫曼（Sarah Kofman）对女性主义保持最为怀疑的态度，而像露丝·伊利格瑞（Luce Irigaray）等学者和其他人（德里达主义者）一样仍旧是最不正统的（女性主义）者”（p. 181）。同时参看 Elizabeth Grosz, *Sexual Subversion: Three French Feminists* (Sydney, 1989), pp. 26-38; Linda Kintz, "In-different Criticism: The Deconstructive 'Parole'," in *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*, ed. Jeffner Allen and Iris Marion Young (Bloomington, Ind., 1989); Gayatri Chakravorty Spivak, "French Feminism in an International Frame," in *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (New York, 1988); "Displacement and the Discourse of Women," in *Displacement: Derrida and After*, ed. Mark Krupnick (Bloomington, Ind., 1983); and "Feminism and Deconstruction, Again: Negotiating with Unacknowledged Masculinism," in *Between Feminism and Psychoanalysis*, ed. Teresa Brennan (London, 1989); 以及 Naomi Schor, "This Essentialism Which Is Not One: Coming to Grips with Irigaray," Diana Fuss, "Reading Like a Feminist," and Robert Scholes, "Éperon Strings," all in *Differences*, 1,2 (Summer, 1989)

其对西方父权文化中视觉角色的探索密切相关。要充分了解法国女性主义者对视觉中心主义和菲勒斯中心主义（phallogocentrism）的相互影响的批评，尤其是露丝·伊利格瑞的批评，就要超越拉康精神分析对其复杂的影响，并承认德里达对逻各斯中心主义（logocentrism）批判的“开创性”作用。或者用德里达的术语来说，解构思维方式的“播撒”（dissemination）必须被视为对视觉上产生的“同一性”批评的主要来源之一，这种批评在法国女性主义者对“差异”的辩护中起了很大作用。此类辩护的目的是破坏“菲勒斯视觉中心主义”（phallogocentrism，借用解构主义创造新词的精神，人们可以如是称呼）的总体化效应。 494

然而，这种分析引起了一些明显的反对意见。首先是明显不恰当地使用男性授精（即 semination，无论是 insemination 或是 dissemination）的隐喻来解释爱丽丝·贾丁（Alice Jardine）所说的 gynesis 的起源：“gynesis，即‘女性’的话语，其在法国被诊断为现代性状况内在特征的过程。”¹ 毕竟，人们可以轻率地将伊利格瑞及其同事变成德里达门徒，就像孝顺的女儿们一样只是将德里达思想“应用”到性别问题上吗？他可能鼓励人们“像女性一样”说话或写作，但这与“作为一个女性”一样说话或写作是一样的吗？² 此外，将女性主义者对视觉问题的考虑仅仅归结为由各式男性思想家一次次发展出的主题的另一变体，难道这一点也不成问题吗？简而言之，我们怎能假设，伊利格瑞等女性需要德里达思想等男性理论来提醒她们留意“男性凝视”之邪恶？³ 495

1 Jardine, *Gynesis*, p. 25.

2 这种区别在法国的“女人腔”（parler-femme）的表达中已经隐含，在最近的女性主义批评中已成为根本。有关试图超越其含义的有用讨论，请参见 Fuss, “Reading Like a Feminist”。虽然，像女性一样说话或写作表明了任何人都可以使用一种语言模式，如果“他”或“她”愿意选择使用该语言模式的话；但是，作为女性一样说话或写作取决于深层的社会、历史和可能的生物学因素，这些因素造就了性别主体的地位，而此类地位没有多少可选择的余地。

3 对于美国批评者来说，这样的问题比法国的批评者更容易提出。正如托里尔·莫伊（Toril Moi）指出的那样：“总体而言，法国女性主义者渴望为女性主义目的而征用占主导地位的知识思潮，例如雅克·德里达和雅克·拉康的理论。虽然，知识的分离主义（渴望摆脱“男性”思想；或者在父权制文化中寻求完全属于女性的空间）并非完全缺席，但是，此类分离主义在法国对女性主义思想的影响要小于其他一些国家。”（Introduction to *French Feminist Thought: A Reader*, ed. Toril Moi [New York, 1987], p. 1）玛格丽特·惠特福德（Margaret Whitford）承认，露丝·伊利格瑞的方法“暗示某种寄生性”，因为她经常重新阐释拉康和德里达等思想家的术语（*Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine* [London, 1991], p.3）。

可能进一步得出的反对意见是，尽管德里达对“菲勒斯中心主义”抱有敌意，包括他在拉康思想中发现的那种菲勒斯中心主义，但他经常自觉地将自己与主流女性主义运动隔离开来。他与尼采看齐，认为“女性主义确实是女性想要变得与男人一样的操作，即成为坚持真理、科学、客观性（以及与整个男性化的错觉，整个伴随而来的阉割效应一道）的哲学教条主义者。女性主义渴望阉割，甚至是对女性的阉割。它想要失去自身的风格”¹。更明显对女性主义持敌对态度的，是德里达的同事萨拉·科夫曼（Sarah Kofman），后者谴责其本身是菲勒斯中心主义，无论其捍卫者的性别是什么。²

496 人们也可能反对解构主义对视觉审查的性质。尽管有时人们认为，在德里达的作品中，“人们发现一种如此激进的反视觉、反空间的立场，以至于所有这些立场一旦变得可见，似乎都会被抹除掉”³，但将德里达讨论西方文化中视觉首要地位的可疑方式视为对视觉中心主义的直接“批判”是不准确的。虽然这个词很可能适合本世纪其他法国思想家，并且在本研究中已被相应地使用，但对德里达来说，这可能不合适。这是因为，他一般拒绝批判的正常使用方法，即揭露意识形态神话所隐藏的真理并由此推翻其统治。⁴相反，他更喜欢“阅读”（reading）

1 Derrida, "The Question of Style," in *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, ed. David B. Allison (New York, 1977), p. 182。一个稍稍不同的翻译版本出现在 *Spurs: Nietzsche's Style*, trans. Barbara Harlow (Chicago, 1979), p. 65。在其他地方，他更加谨慎地宣称：“我不反对女性主义，但我并非那么简单地支持女性主义。”（“On Colleges and Philosophy: Jacques Derrida and Geoff Bennington,” *ICA Documents*, 5 [London, 1986], p. 71）同样参看他的“Women in the Beehive: A Seminar with Jacques Derrida,” in *Men in Feminism*, ed. Alice Jardine and Paul Smith (New York, 1987)。

2 Sarah Kofman, "Ça cloche," in *Les fins de l'homme*, ed. Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy (Paris, 1981)。

3 Allan Megill, *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida* (Berkeley, 1985), p.260。关于强调德里达对视觉的含糊态度的论述，参看 John McCumber, "Derrida and the Closure of Vision," in *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley, 1993)。

4 例如，参看他在1983年7月10日的书信中的说话：“Letter to a Japanese Friend,” in *Derrida and Différance*, ed. Robert Wood and Robert Bernasconi (Evanston, 1988), p. 3。但是，有时他会忘记自己的命令，而采用批评的语言，例如在与让·路易·胡德本（Jean-Louis Houdebine）和盖伊·斯卡佩塔（Guy Scarpetta）讨论马克思主义时（*Positions*, trans. Alan Bass (Chicago, 1981)）。在讨论中，他说：“我必须记得，从我发表的第一批文章以来，我试图将一种解构主义的批评系统化，恰恰是为了反对意义的权威，此类意义的权威可作为先验的所指或目的，换言之，它是在最终分析中被确认为意义的历史的那种历史。”（p.49）有关讨论德里达理论中的批评的残留及对批评的抵抗，请参看 Kevin Hart, *The Trespass of the Sign* (Cambridge, 1989)。

的思想，特别是双重阅读（double reading）的思想，它拒绝像立体镜一样将其解析成单个三维图像。¹ 这种解读同时检查文本的“内部”和“外部”，同时涂抹其内容和修辞，并将它们重新写入新的记录方式中，这样的解读说明了解构主义的主要优点：不可决断性。将文本纳入一个“征求”（soliciting）或重组的过程²，这对德里达来说并不意味着将其有问题的假设暴露为可以纠正的错觉，而是把它们视为需要一次次无尽地拆解的结。

此外，德里达曾经说过：“我不知道什么是感知，我不相信存在任何感知。”³ 那么，对德里达而言，只要在“视觉”标题下的所有内容都可以被理解为一种文本结构而不是感知体验，那么，被界定为“视觉”的事物本身的那种过度性也不会受到批评（即使解构允许这样的批判方式）。所谓的盲点（punctum caecum）——这是一个富有特权的解构主义术语——是通过双重阅读而揭示出来的，它们是不可知的隐喻，没有任何启示操作可以阐明。然而，不管解构的基调可能是如何“具有末日论意味”，它是“没有视觉的末日论，没有真理，没有启示”⁴。人们可能认为，那些志在解除父权制压迫影响的女性主义者不可能从如此“西西弗斯式的”情景中得到启发。没有任何如此公然缺乏救赎性、缺乏乌托邦冲动的理论可以推动女性主义者对激进变革的追求。⁵

但是，尽管存在所有这些有说服力的反对，除非解构思想对正在进行的视觉中心主义危机的独特贡献得到承认，否则，法国的“异端”

1 正如《丧钟》（Glas）和《鼓》（Tympan）等文本所暗示的，他还实验了“双重写作”，在其中作者的单一声音被分化。有关双重阅读的讨论，请参见 Naomi Schor, “Reading Double: Sand’s Difference,” in *The Poetics of Gender*, ed. Nancy K. Miller (New York, 1986)。

2 根据德里达的说法，古拉丁语中的“sollus”表示整体，而“citare”表示“启动”（“Force and Signification,” in *Writing and Différance*, p. 6）。

3 Derrida, “Discussion,” in *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, ed. Richard Macksey and Eugenio Donato (Baltimore, 1972), p. 272。

4 Derrida, “Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy,” *Semeia*, 23 (1982), p. 94。

5 惠特福德（Whitford）在《露丝·伊利格瑞》（*Luce Irigaray*, pp. 123ff）中对德里达进行了这样的指责。关于更积极地理解解构主义对女性主义的影响，参看 Andrea Nye, *Feminist Theory and the Philosophies of Man* (London, 1988), pp. 186ff。她称德里达为“希望的提供者”，至少与拉康相比是如此。

女性主义的兴起及其对所谓的眼睛的高贵性再次发起攻击则无法被理解。¹ 或者，为了避免造成简单的单向因果关系的印象——因为德里达很可能从女性主义同事那里学到一些东西——我们可以说，解构主义和法国女性主义之间的协作互动，为反视觉中心主义的火力增添了更多的燃料。然而，因为德里达关于这一主题的一些著作早于伊利格瑞的，所以，我们在这里首先仔细研究德里达在各种掩饰下对视觉性那复杂而模糊的反思，然后研究伊利格瑞对这些反思的应用以及对这个讨论的独特贡献。我们最后希望表明，法国女性主义——或者更确切地说是某些拥护者，因为整个运动都抵制自身被简化为一个共同的流派——激进化了解构主义中的反视觉思想。伊利格瑞超越了德里达特有的含糊性，特别对视觉过度性所产生的有害影响进行了不那么坚决的双重阅读。

众所周知，解构主义对追溯某种理论的知识来源的传统游戏感到不耐烦，但人们很难忽视德里达作品中对听觉的讨论已经是前几章中我们遇到的许多观点的回声。柏格森对时间空间化的抗议，尼采对阿波罗艺术的批判，巴塔耶对日心中心主义（heliocentric）形式的限制，斯塔罗宾斯基对卢梭的透明和不透明的辩证法的揭示，海德格尔对世界图像时代中的架构（Enframing/Ge-stell）的攻击，梅洛-庞蒂对“可见的与不可见的”之交叉性的兴趣，以及巴特拒绝传统法语对语言清

1 德里达对视觉中心主义危机做出贡献的另一个迹象，可以从其作品被吸收到上一章所讨论的关于电影的辩论中看出。例如，参看塞尔吉·丹尼（Serge Daney）的说话，被引用于 Jean-Louis Comolli, "Machines of the Visible," in *The Cinematic Apparatus*, ed. Teresa de Lauretis and Stephen Heath (New York, 1985), p. 126. 关于法国电影研究中最明显地使用解构理论的作品，参看 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le Texte divisé* (Paris, 1981)。相同的影响可以在菲利普·拉库-拉巴特（Philippe Lacoue-Labarthe）和让-吕克·南希（Jean-Luc Nancy）论作品的作品中看到。例如，参看他们合著的 *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, trans. Phillip Barnard and Cheryl Lester (Albany, N.Y., 1988)，在此作品中，他们解构浪漫主义中的思辨性“理念美学”（eidesthetics）。

晰性的崇拜……所有这些都为所谓的解构的互文网络提供了线索。同样，伊曼努尔·列维纳斯将希伯来反对偶像崇拜的伦理观点提到高于偶像崇拜的希腊本体论之上，以及爱德蒙·贾比斯（Edmond Jabès）对词语优先于图像的强调也是如此，这些将在下一章中讨论。在这里，我们必须承认德里达自身犹太背景的重要性。¹最后，在德里达的工作中，也可以发现 20 世纪通讯媒体革命的影响，这对海德格尔和鲍德里亚等思想家来说非常重要。²

德里达对视觉问题的持续主题性讨论始于在 1960 年代与现象学和结构主义理论的接触。如前所述，他第一部讨论胡塞尔的作品，即 1962 年对胡塞尔《几何学的起源》（*Origin of Geometry*）的介绍，以及 1967 年的《声音与现象》（*Speech and Phenomena*），³重点关注视觉与胡塞尔粗陋的时间性（temporality）概念之间的重要联系。根据德里达的观点，现象学对于感知的首要地位的依赖导致其提出了即时性（immediacy）的可能性，并将在场优先于其他时间模式。胡塞尔的本质直观（eidetic intuition）受理念（eidos）的视觉观念的影响，后者假设胡塞尔的“一眨眼间”（*imselfen Augenblick*）的生动隐喻揭示了“实际当下的自我那种相同的同一性”⁴。然而，这个理论所遗忘的是直觉的不纯性，它不可避免地

-
- 1 德里达在 1983 年接受《新观察家》（*Le Nouvel Observateur*）采访时讨论了作为阿尔及利亚犹太人对他个人的影响，该采访重印于 Wood and Bernasconi, eds., *Derrida and différance*。关于其强调视觉问题的理论重要性的讨论，参看 Susan A. Handelman, *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory* (Albany, N.Y., 1982), chap. 7; 以及 Megill, *Prophets of Extremity*, chap. 8。关于德里达与列维纳斯复杂关系的详尽研究，参看 Robert Bernasconi, “The Trace of Levinas in Derrida,” in *Derrida and différance*, ed. Wood and Bernasconi; and “Levinas and Derrida: The Question of the Closure of Metaphysics,” in *Face to Face with Levinas*, ed. Richard A. Cohen (Albany, N.Y., 1986); 以及 Robert Bernasconi and Simon Critchley, eds., *Re-reading Levinas* (Bloomington, Ind., 1991) 中的多篇文章。
 - 2 此方面的讨论，参看 Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys* (Baltimore, 1985); 以及 Mark Poster, *The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context* (Chicago, 1990)。
 - 3 Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, trans. John P. Leavy (Stony Brook, N.Y., 1978) 以及 *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison (Evanston, Ill., 1973)。
 - 4 Derrida, *Speech and Phenomena*, p. 62.

视野。

一旦我们在原初印象和原初持存 (retention) 共同的原初区域承认现在和非现在、感知和非感知的连续性,我们就承认了进入瞬间当下 (Augenblick) 的自我同一性的他者;非在场和非存在被允许进入了眨眼的瞬间中。在眨眼中存在一段持续的时间,其会让眼睛闭上。¹

德里达使用先前在巴塔耶和其他视觉中心主义批评者那里遇到的相同隐喻,得出了一个结论:语言——尤其是音素 (phoneme) ——“是现象的迷宫……其朝着太阳存在的方向升起,这是一种伊卡洛斯式 (Icarus) 的方式……与胡塞尔进一步提出的保证相反,‘观看’未能‘坚守到底’”²。德里达相信“观看可坚守到底”不仅仅是胡塞尔现象学的一种谬误,而是整个西方哲学及其“在场形而上学”的谬误。他在后来一篇关于胡塞尔的文章中补充道,自从柏拉图强调形式以来,这种由视觉促进的时间偏见已经统治了西方的思想:“所有理念 (eidōs) 或形式 (morphē) 可以转化而成的和决定的概念都可以被追溯到一般存在的主题。形式是在场本身。形式性则是一般事物在场的、可见的和可思考的东西……形式概念的形而上学统治从来都是成功实现了观看的某种统治。”³此外,这种统治具有性别维度,实际上从一开始就渗透到西方哲学中:“例如,亚里士多德的形式观念经常与男性联系在一起。”⁴

虽然海德格尔对视觉首要地位的敌意远比胡塞尔明确,但没有幸免于德里达的批评。⁵尽管海德格尔强调时间并批评受视觉影响的理论

1 Derrida, *Speech and Phenomena*, p. 65.

2 Ibid., p. 104. 德里达对迷宫以及像地下墓穴一样隐藏起来的其他空间的迷恋,让人们将其与德勒兹和加塔利的块茎 (rhizome) 或根系统的形象进行比较。例如,参看他们合著的 *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis, 1987)。所有这些隐喻都是深层结构,但没有结构主义理论所假定的可理解的规律性。

3 Derrida, “Form and Meaning,” in *Speech and Phenomena*, p. 108.

4 Derrida, interview in Raoul Mortley, *French Philosophers in Conversation* (London, 1991), p. 104.

5 Derrida, “Ousia and Gramme: Note on a Note from Being and Time,” in *Margim of Philosophy*, trans. Alan Bass (Chicago, 1982)。关于他们思想的比较,参看 Herman Rapaport, *Heidegger and Derrida: Reflectiom on Time and Language* (Lincoln, Nebr., 1989); 以及 “Time’s Cinders,” in *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley, 1993)。

(*theoria*)，¹ 但因为他对被遗忘的起源 (*archia*) 的本体论追求，因而仍然与在场形而上学存在共谋关系。他所提出的那种存在与存在者之间的区别本身就已经是被遗忘的，因为海德格尔给予了一种在场概念以特权，此类概念早在巴门尼德的思想中就非常明显：“这是在持续存在、亲近而随手可得的范畴下的在场，其暴露在视觉中，或者亲手被给予。”²

现象学除了错误地依赖于视觉在场，其致命地卷入形而上学传统的特征还因为另一种错误而被强化：其将声音优先于书写的同样可疑的信念。德里达对书写的复杂辩护表明，不论他可能对眼睛的即时性 (*immediacy*) 一直有多么不满意，他对其他感官产生的类似效果也持同样的批判态度。由于说话者听到自己的声音时可表明一种在场，那么，听觉可能与视觉一样也是欺骗的来源：“那么，这种赋予生命力行为的自我在场性（其存在于被赋予了生命力的生命的透明精神性中），这种生命自身的内在性（这一直让我们认为，说话 [*parole*] 是有生命的），假设了正在说话的主体在在场中听到了自己 (*s'entend*)。”³ 当然，听到对方的声音会产生另一种含义，我们很快会对此进行讨论，但是，只要任何感觉可能产生在场的效果，那么它就需要得到解构。

502

如果这样的解构程序需要更多地意识到语言的重要性，尤其是写作的重要性，那么，受索绪尔式语言学家影响的结构主义在德里达的评价中会遇到怎样的对待呢？在1967年出版的一系列论文和《论文字学》(*Of Grammatology*) 中，德里达试图证明，尽管现象学和结构主义存在明显的反对意见，却存在一些相同的成问题的假设。⁴ 不仅

1 尽管在美国，挪用“理论”一词并将其应用于解构本身时会造成混淆（例如 Paul de Man, *The Resistance to Theory* [Minneapolis, 1986]），但解构主义者对基于视觉的理论 (*theoria*) 的态度与海德格尔的观点相近。但是，德里达自觉地将该词用引号引起来，并使用了“理论码头”的短语，以表示力量而不是形式。参看 “Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms,” in *The States of “Theory;” History, Art and Critical Discourse*, ed. David Carroll (New York, 1990)。

2 Derrida, “*Ousia and Gramme*,” p. 32.

3 Derrida, *Speech and Phenomena*, p. 78.

4 胡塞尔自己的结构主义立场在以下文章中得到突出讨论：“‘Genesis and Structure’ and Phenomenology,” in *Writing and Difference*.

索绪尔及其追随者（如列维-斯特劳斯）以一种语音中心主义的方式（phonocentrically）认为声音优先于书写，像海德格尔那样对起源表现出一种乡愁式的迷恋，成为在场形而上学的牺牲品；而且，他们也支持一种由视觉确定的形式概念，其可以通过冷静的科学家之冷静凝视所看到。由埃米尔·里特（Émile Littré）发明的 19 世纪的“全景图”（panoramagram），以真实视觉深度在平面上展示物体，德里达坚持认为，其“恰恰代表了结构主义工具的形象”¹。

德里达称，要让这样的阿波罗式结构可重新运作，则需要理解尼采的狄俄尼索斯式力量的概念。他警告人们，不要用力简单地替换形式，这将重复结构主义本身的二元逻辑，因此他认为，这两者之间是无休止地相互作用的。“就像纯粹的力量一样，狄俄尼索斯是通过差异而运作的。他可以观看，并让自己被看见，并且挖出他的双眼。尽管他是永恒的，但他与其外表、可见的形式和结构有关系，就像他与死亡有关那样。这就是他（对自己）出现的方式。”²狄俄尼索斯与失明和视觉的矛盾关系因此是力量对抗形式的永恒差异。同样，关于中心的
503 空间概念（该概念对结构主义的秩序观点如此重要）必须得到保留和涂抹。³虽然德里达有时问道，“中心难道不是——游戏和差异的缺席——死亡的另一个名字”⁴，但在另一个时候，他称之为“绝对不可或缺的”功能，其必须位于力量场域中，不能被解散。⁵这样的论证意味着，解构主义试图挑战的“视觉性”和其他各式“中心主义”不能被完全消灭。⁶

1 Derrida, "Force and Signification," in *Writing and Difference*, p. 5.

2 Ibid., p. 29.

3 Derrida, "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences," in *Writing and Difference*. 这篇文章还出现在《结构主义者的争议》（*The Structuralist Controversy*）中，最后附上讨论记录。

4 Derrida, "Ellipsis," in *Writing and Difference*, p. 297.

5 Derrida, "Discussion" after "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences," in *The Structuralist Controversy*, p. 271.

6 Derrida's "Violence and Metaphysics: An Essay on the Thought of Emmanuel Levinas," in *Writing and Difference* 随后也得出了相同的结论。尽管他对列维纳斯以希伯来伦理学的名义对希腊本体论进行的批判表示赞赏，但他拒绝使反对的立场成为一种绝对，而是引用了詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）的话：“犹太希腊是希腊犹太。两个极端彼此相遇。”（p. 53）

但是，德里达坚持认为，它们应该被严重撼动，以便产生书写的效果，一位评论者将此与奥普艺术（Op Art）在感知系统令人眼花缭乱的超负荷相提并论。¹我们必须问的是，书写与视觉体验有何关系？对于眼睛，页面上的标记难道不是像图片、照片或“真实物体”的多样视觉性一样明显吗？虽然德里达的立场可能正如杰弗里·哈特曼（Geoffrey Hartman）所说的那样，是“希伯来的而不是希腊的：反图像的，却是具有非常强烈的书写性的”²，但是，字素/书写素（*grapheme*）本身难道不是不可避免地具有视觉性吗？

在这里，德里达的答案也是：双重阅读。由于传统哲学和语言学倾向于压制符号的物质性并将其视为完全心理性和象征性话语世界的透明窗口，所以这必须因其忘记了每种话语媒介中的感性性质而被谴责。马拉美（他复活了“视觉诗”）和庞德（他深受欧内斯特·费诺罗萨 [Ernest Fenollosa] 关于中国表意文字的作品的影响）等诗人已经明白，记录可见能指之不可化约的物质性是重要的。当弗洛伊德将梦的运作与象形文字而非纯粹的语音写作进行比较时，他也明白这点。相比之下，索绪尔等语言学家拒绝了语言的象形（*pictographic*）起源，支持符号纯粹任意性这一观点，因而未能意识到书写非语音的视觉维度。³

504

正是为了支持这一观点，德里达在1968年撰写的有影响力的论文中引入了新词“延异”（*différance*）。⁴这个术语，“字面上既不是一个词也不是一个概念”⁵，它通过视觉而不是听觉方式获得其至少多重接受之一：其“a”不能被听到，但在这个词语的特殊拼写中却可以被看到。因此，“延异”述行性地实践了德里达“文字学”式的抵抗，反对传统所假定的说话优先于书面文字的观点。

1 Gregory Ulmer, "Op Writing: Derrida's Solicitation of Theoria," in *Displacement*.

2 Geoffrey H. Hartman, *Saving the Text; Literature, Derrida, Philosophy* (Baltimore, 1981), p. 17.

3 Derrida, *Of Grammatology*, pp. 32ff. 在对易位构词（*anagram*）的讨论中，索绪尔的理解接近于字素先于音素的见解，但是德里达声称他不愿得出这个完整的结论（p.245）。

4 Derrida, "Différance," in *Margins of Philosophy*.

5 *Ibid.*, p. 3.

换言之，正如德里达主义者鲁道夫·加谢（Rodolphe Gasché）所强调的那样，镜像性或反思性的同一性话语（在其中，人们认为词语毫无保留地反映了思想），已经隐喻地忘记了每一个镜子背后的银色背景，即那层薄锡。¹当这层薄锡本身变得可见时，镜子失去了反映能力；当语言的物质性被放到前台时，能指不能被视为其所意指的事物的简单副本，即不能被视为仅仅是意义的透明载体。

但是，由于语言本身必须被理解为依赖于德里达所谓的“元书写”，那么，其底部运作就永远不会完全被眼睛看到，甚至不能被声称要揭示说话（parole）表面下的变音语言（diacritical language）的那种穿透性的结构主义凝视所看到。德里达认为，虽然不应忘记书写的具象和表意维度，但此维度也不应该成为书写的本质。“我经常坚持这样一个事实，”他在1971年告诉采访者，“‘写作’或‘文本’不能被简化为图形或‘文字’的感官或可见的在场。”²它们自身隐藏的运作应该被理解为一种无形的物质性。

德里达认为，即使在纯视觉再现的层面上，完美的镜像反映（specularity）也是有问题的。因为，明显相同的两个形象在反映中存在的那种相互作用是基于不可避免的不统一性（disunity），此性质已经定义了第一个形象：“因为，被反映的事物本质上被分裂，而不仅仅只是影像的自我补充。反映（影像、双倍化）运作将其复制的事物分裂。镜像反映的起源变成了差异。能反观自身的事物并不是‘一’³；本源与再现、事物与其影像的相加率是：一加一至少等于三。”⁴虽然这两个形象可能在外观上相同，但总有一种过剩，一种看不见的他者，

1 Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, Mass., 1986).

2 Derrida, *Positiom*, p. 65.

3 英文版引用时漏了一个 not，应为 what can look at itself is not one。——译者注

4 Derrida, *Of Grammatology*, p. 36（译按：中译参看雅克·德里达，《论文字学》，汪堂家译，上海：上海译文出版社，1999年，第50页）。在“The Laws of Reflection: Nelson Mandela, in Admiration,” in *For Nelson Mandela*, ed. Jacques Derrida and Mutapha Tlili (New York, 1987) 中，德里达回归到反射的隐喻。这时，镜像悖论以积极的方式将曼德拉与法律的关系以及德里达对他的钦佩联系在一起。

必然会破坏其镜像统一性。模仿，不管是视觉的或语言的，从来都不是完美的，因为在反映过程（其可无缝地复制）之前没有独立的、完全统一的原初指涉物（referent）。¹这样，模仿（mimesis）不应成为德里达所谓的模仿逻各斯主义（mimetologism）；后者是逻各斯中心主义的一种视觉版本，其在“戏剧性”（theatricality）与“理论”的密切关系中有明显体现。²德里达认为，即使对于拉康的镜像阶段理论，如果人们应用此理论而忽略了破坏此理论平稳运作的裂缝（正如某些法国电影理论家所做的那样），那么便抑制了镜像同一性所永远无法完全理解的他者。³

506

德里达还以“踪迹”（trace）带来的挑战来表达这种差异思想，后者撕裂了看似同一的镜像反映（语言上的或视觉上的反映）。他承认自己得益于列维纳斯对本体论批评及其对视觉在场之怀疑，认为此踪迹源于一种对不断回撤的起源的记忆，该起源总是在它现在产生的东西之外难以捉摸。踪迹的时间间隔（spacing）绝不会导致空间的共时性和完全可见性，而是导致无休止的延迟（作为“延迟”的“延异”）。“（纯粹的）踪迹是延异，”德里达说，“它不依赖任何丰富的感官，不论是听觉的或视觉的，声音或图形。恰恰相反，这是此类丰富性的条件。虽然它不存在，虽然它永远不会于所有的丰富性之外在场（being-present），但它自身的可能性先在于人们所谓的符号（所

1 参看他对马拉美的《模仿》（Mimique）的分析：“The Double Session,” in *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago, 1982).

2 解构主义对传统模仿戏剧的普遍怀疑在菲利普·拉库-拉巴特（Philippe Lacoue-Labarthe）的作品中尤为明显。例如，参看拉库-拉巴特的“La césure du spéculatif,” *L'imitation des modernes* (Paris, 1976)。在该作品中，他将希腊的悲剧与思辨唯心主义联系起来，并将其与德国人悼亡剧（Trauerspiel）进行对比，后者经荷尔德林暗中复兴。

3 德里达对拉康关于爱伦·坡《被盗的信》研讨班的赞扬性批评出现在“The Purveyor of Truth,” *Yale French Studies*, 52 (1975)，该文章认为，实际上拉康的整个理论复制了镜像阶段，因为其认为该故事可以被理解为是精神分析真理的一个寓言。相反，德里达强调了《被盗的信》超出了这种镜像解释的方式。有学者认为，德里达本人也提出默认的真理观点并应遭到同样的反对，具体讨论参看 Barbara Johnson, “The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida,” in *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore, 1980)。关于德里达对拉康电影批评的批判，参看 Peter Brunette and David Wills, *Screen/Play: Derrida and Film Theory* (Princeton, 1989)。

指 / 能指、内容 / 表达等)、概念或运作、运动或感觉。因此,这种延异既不可感觉也不可理解。”¹

德里达保持警惕,拒绝给予二元对立的任何一方以优先性,如感性高于理性。这意味着,他同样批评相信可以消除视觉之幻觉的理论家,因为他和另外一些理论家都相信视觉经验可以提供真理之光照。因此,《论文字学》全面批评乌托邦式的欲望;此类欲望企图彻底以“节日性”取代戏剧性(theatricality)和“景观”,并批判一种用远距离目光偷窥远方客体的主体,赞同建立参与式的“语言共同体,在其中,所有成员能近距离彼此倾听”²。在这方面,卢梭和列维-斯特劳是批评的目标,尽管在其他地方德里达也用相似的论点来批评安托南·阿尔托。³

德里达以斯塔罗宾斯基的分析为指导,认为卢梭对无限透明度的渴望使他盲目陷入了再现的替补性链条中,从而让他的理论变得徒然。

“替补的概念在卢梭文本中是某种盲点,这个不能被看到的地方打开并限制了可见性。”⁴不能承认替补性是必然的,意味着同样对再现性是盲目的。“卢梭在最后的分析中批评的不是[戏剧]景观的内容及景观所再现的意义(尽管他确实也批评了这两者),而是再-现自身。”⁵对于德里达,渴望完全消除再现——不论政治地、戏剧性地,或想象性地——会成为在场形而上学的另一种形式。

海德格尔对世界图像时代的分析包括对再现思维方式的强烈批判,但即使是他也无法完全逃避再现性。德里达在随后一篇题为《发送:论再现》(“Sending: On Representation”)的文章中写道,“人们难免会问,‘再现的时代’与‘伟大的希腊时代’的关系是否仍未被海德格尔以再现模式解释清楚?(这就好像一对在场/表象[Anwesenheit / repraesentatio]一样,仍然在自行决定自身的阐释法则)海德格尔的做

1 Derrida, *Of Grammatology*, p. 62.

2 Ibid., p. 136.

3 Derrida, “The Theater of Cruelty and the Closure of Representation,” *Writing and Difference*, p. 244.
这个讨论方法的另一个明显目标可能是德波,尽管德里达忽略了他的作品。

4 Derrida, *Of Grammatology*, p. 163.

5 Ibid., p. 304.

法，只不过是其在声称要破译的历史文本中复制自身，并认出自身”¹。再现，德里达认为，是“发送”（*envois*），其从未到达最终目的地，或与所再现的对象或想法重聚。²由于其不可避免地推迟到达目的地（*destinerrance*），所以无休止地漫游（如犹太人的漫游），再现永远不能被其再现的事物之纯粹在场所取代。但是，再现与所再现的“事物”之间的区别，也不能被全然抹除而完全没有留下任何参考踪迹；后者的运作方式正是所谓的纯粹拟像（*simulacra*）领域之运作，由鲍德里亚等理论家提出。³

508

类似的双重阅读体现在一篇最有影响力的文章中：1971年的《白色神话：哲学文本中的隐喻》。在文中，他认为将哲学从其隐喻、修辞的表达媒介中摆脱开来是不可能的白日梦；毕竟，即使是所谓的明晰性理想，也基于一种引用视觉体验的视觉隐喻。⁴没有任何文字概念的元语言可以净化其被隐喻所污染的思想，没有超感知的领域可以释放自己在感性中的纠缠。但是基于感官体验的隐喻对解构主义的阅读是开放的；解构主义的阅读可能会撼动此类隐喻，但不能完全溶解它们。

没有任何隐喻像西方形而上学的奠基性比喻（*trope*）那样需要被撼动，此类比喻基于白色优先于黑色，光明优先于黑暗：“这样白色的神话与西方文化相似：白人将自己的神话，印欧神话，自己的逻各

509

1 Derrida, “Sending: On Representation,” *Social Research*, 49, 2 (Summer, 1982), p.322.

2 同样参看德里达的比较性分析：*The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass (Chicago, 1987)。应该注意的是，明信片通常在一侧有图片，它们是视觉和书写的瓦叠的逼真实例，而不是纯粹“书写”的例子。

3 可以肯定的是，在德里达的作品中，他似乎确实在接近鲍德里亚的立场，例如，在《播撒》（*Dessemination*）中对马拉美的讨论。他写道：“于是，我们面临着模仿而无任何模仿对象；可以这么说，面对这个复制的过程但没有复制的对象……这种窥镜并不反映现实；它只会产生‘现实效果’……在这个没有现实的窥镜中，在这个镜子的镜子中，确实存在差异或对偶，因为存在哑剧和幻影。但这是没有参照物的差异，或者，是没有指涉物的指涉。”（p.206）

4 在《力与意义》（“Force and Signification”）一文中，他已经写道，光明与黑暗是“西方哲学作为形而上学的奠基隐喻。它之所以是奠基隐喻，不仅因为它是影像逻辑（*photological*）的隐喻（在这方面，我们的整个哲学史都是影像学 [*photology*]，后者是光的历史或专著的名称），而是因为它是一个隐喻。一般的隐喻是指从一种存在物到另一种存在物的过渡，它由存在最初将自身递交给存在物时得到授权，它是存在类比性的位移，是将话语锚定在形而上学上的重要力量”（p.27）。

斯，即其习语的神话（mythos），作为普遍形式，而且他必须仍然希望称之为理性。”¹ 这样的隐喻不仅表达了一个种族对另一个种族的统治，还源于历史悠久地将太阳高抬到一个统治所有意义的位置中：“价值、黄金、眼睛、太阳等也分享着同样的比喻性运作，这早已为人所知。它们的交换主导着修辞领域和哲学领域。”²

太阳的统治形式统治着从柏拉图到笛卡尔等的形而上学，它是自然光的光源（*lumen naturale*），是“以下一切事物的源泉：出现和消失的二元对立、整个‘显现’（*phainesthai*）和‘无蔽’（*aletheia*）等词汇、白天和黑夜、可见和不可见、在场和缺席——所有这一切只有在太阳下才有可能。只要它构成了哲学的隐喻空间结构，太阳就再现了哲学语言中自然的东西”³。太阳似乎在环绕地球一周后每天都会返回，因此，它也是西方镜像同一性和循环统一的象征，人们将自身与太阳在天空中的每日轨迹等同：“感官性的太阳在东方升起，在其旅程的晚上，在西方人的眼睛和心中它被内在化。它总结着、假设着并实现着人的本质，人们‘被真理的光普照’。”⁴ 由于隐喻交换本身的运作被理解为类比性的等同（差异被还原为同一性）或内化性的回忆（对疏离的他异性的回忆）而不是播撒式的替代性，因此它也表达出了一种去时间化（*detemporalizing*）的逻辑，而不是“延异”的无限推迟的逻辑。“占主导地位的隐喻的路线总会回归到这个主要的本体—神学（*onto-theology*）所指上：日心比喻（*heliotope*）的圆晕。”⁵ 相比之下，正如杰弗里·哈特曼所说的那样，“墨水或印刷的黑暗则表明书写是对夜之精神的赞美诗”⁶。

因此，承认书写重要性的哲学似乎不可避免地要挑战已完成的天

1 Derrida, “The White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy,” *Margins of Philosophy*, p. 213.

2 *Ibid.*, p. 218.

3 *Ibid.*, p. 251.

4 *Ibid.*, p. 268.

5 *Ibid.*, p. 266.

6 Hartman, *Saving the Text*, p. xix.

真的“启蒙”工程。¹ 尽管德里达和之前的福柯一样，抵抗认为其理论是全然反启蒙的指控，² 但至少，对于许多批评者来说，这种对视觉的质问所产生的累积效应加强了彼得·斯洛特代克（Peter Sloterdijk）的观点：在后结构主义思想中，犬儒理性多于批判性理性。

事实上，德里达对太阳隐喻的双重阅读表明，它与启蒙运动的联系并不完全等同。因为隐喻的其他方面没有镜像或光照的含义。毕竟，太阳也是一颗恒星，就像所有其他恒星一样（虽然这些恒星只在夜间出现，白天却看不见）。因此，这暗示了至少在某些时候，它的真理或本质并没有完全被眼睛看到。作为凝视的对象，太阳甚至具有强大破坏力，其光芒能够令人盲目和眼花缭乱，也能让一切变得明晰。燃烧的太阳（特别是巴塔耶所拥抱的太阳，其挫败了伊卡洛斯式对超越的渴望）³ 成为取代柏拉图冷酷理性的强有力替代物。因此，日光隐喻总是不完美的，其暗示着：走向和背离太阳，以及光照和盲目的源泉。

511

但是，只要语言无法摆脱其隐喻性，无法摆脱一种多元的隐喻（能抵抗被还原为单一的主要比喻），那么，人们就没有办法清除语言上的（从而是“哲学上的”）感觉纠缠，特别是视觉纠缠。从这个意义上来说，德里达因此有理由拒绝他被视为一个单纯反启蒙的思想家。因为颇为矛盾的是，通过坚持语言的修辞性（可被解释为反启蒙的主张），他也承认，我们对光照和透明性之隐喻带来的偏见不能得到完全消除。

1 解构相应地通常被称为内涵上是“反启蒙”的，例如，参看 Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, trans. Frederick Lawrence (Cambridge, Mass., 1987)。

2 在《论大学与哲学》（“On Colleges and Philosophy” p. 69）中，德里达提出抗议：“当然，在某些情况下，我完全站在启蒙运动的一边。这取决于对情景的分析，尤其面对我们必须与其作斗争的势力时，以作为理性、批判、绝对怀疑的启蒙方法对抗蒙昧主义。但另一方面，我们知道启蒙运动的哲学已经被缩减为很多普通特征，它暗含很多我认为我们必须怀疑和解构的东西……我认为我们应该站在启蒙运动的一边，但不要太幼稚，在某些情况下可以质疑其哲学。”关于福柯的相同抗议，参看其“*What Is Enlightenment?*” in *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (New York, 1984), p. 45。

3 “白色神话”（*The White Mythology*）的倒数第二个脚注引用了巴塔耶所有有关视觉主题的文字。德里达思考巴塔耶的文章是“*From Restricted to General Economy: A Hegelianism Without Reserve*,” in *Writing and Difference*, 其结尾是对比黑格尔和巴塔耶的视觉图像。有关德里达在《丧钟》中对巴塔耶《眼睛的故事》的互文踪迹的思考，请参见 John P. Leavy, Jr., *GLASary* (Lincoln, Nebr., 1986), pp. 76ff。

德里达拒绝对视觉中心主义进行彻底抵制，他不愿接受反视觉上的纯粹主义，但这并不意味着他对传统给予眼睛的特权抱有更少的敌意。相反，像尼采一样，他反对任何将感觉等级化的做法，而是试图探索它们的相互依存。¹他对其他感官的复杂作用特别着迷，这已得到广泛研究。即使是嗅觉和（并非总是好的）味觉，即扭转了视觉之距离化功能的“化学感官”，也没有逃脱他的注意力（他曾经冒犯地问道，“本体论何以理解一个屁？”）²。

512 但是，触觉和听觉似乎最引人注目。德里达强调作为触觉纹理的文本，带着自身的铰链、断裂和缝隙，他对“手”的重要性也颇为注意（即使在倾向于注重听觉的海德格尔的作品中），³这导致一位评论者甚至认为“解构主义的表演者、观众和读者需要具有特别的触觉特质；他们不仅要以视觉跟随文本或图片中的‘观念线条’，要只看到正确的再现和表面，而且要用眼睛探测图案纹理，甚至进入纹理，探索纹理下方”⁴。此类用眼睛“触摸”的方法并不能确立一种根植于某个基础的触觉体验，因为所有的理由、所有的基础都是可疑的，不管它们可以怎样的方式被解释。尼采知道，我们是在无尽的海洋中游泳，而不是站在干燥的陆地上。去“触摸”痕迹，在黑暗中盲目地摸索，就是不再看到确定性，而只能看到其残留物。

德里达对听觉的态度也同样矛盾。尽管萨拉·科夫曼认为，解构可能需要“第三只耳朵”来捕捉正常哲学所听不到的声音，但并非所有的听觉体验都同样有价值。⁵正如已经指出的，德里达批评了将听到

1 对尼采的典型解构主义征用，请参看 Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore* (Paris, 1972), p. 154。它在其中对比了尼采和巴塔耶分别对眼睛高贵性的批评。

2 Derrida, *Glas*, trans. John P. Leavy (Lincoln, 1986) p. 69。关于德里达对味觉和嗅觉的讨论，参看 Ulmer, *Applied Grammatology*, pp. 53ff。

3 Derrida, "Geschlecht II: Heidegger's Hand," in *Deconstruction and Philosophy*, ed. John Sallis (Chicago, 1987)。

4 Claude Gandelman, *Reading Pictures, Viewing Texts* (Bloomington, Ind., 1991), p. 140。但是，这样的表面/深度的隐喻通常对于解构是陌生的。同样参看 Gregory L. Ulmer, "The Object of Post-Criticism," in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend, Wash., 1983), p. 93。

5 Sarah Kofman, *Lectures de Derrida* (Paris, 1984), p. 30。

自己的声音效果作为所谓的说话优先于写作的理由。正是根据这一经验，黑格尔可以说，听觉会比视觉更加理想，更加具有辩证效用。因为后者总是承认客体在观看发生之前和之后的存在，而前者完全通过听到声响来识别声音。因此，它可以作为完美扬弃的模型，同时保持客观性和内在性。¹

但是，如果这种听觉版本显然在德里达眼中是有问题的，那么，接下来的这个版本则不那么成问题。在某些地方，他引用了列维纳斯的“他者之耳”的观点，²将其作为对在场形而上学的伦理式解药。然而，在这样做的过程中，他小心翼翼地与一个竞争性的理论传统保持距离，这个传统也让耳朵成为一个沟通器官：诠释学。³他指责，甚至海德格尔对听觉隐喻的依赖，仍然受制于逻各斯中心主义。虽然伽达默尔并不同意这个观点，认为海德格尔的听觉版本比德里达所认为的更复杂，但后者仍然对此持有怀疑态度。⁴对于德里达，通过耐心倾听，耳朵不是一种达成共同协议的方式，不是接受圣言的地点，而是一种共识的阻碍。只要耳朵被定义为“独特的、区分性的、清晰表达的器官，产生一种邻近的效果，一种绝对本质性的效果，以及一种组织差异的理想化抹除效果”⁵，德里达就会抵制此类主张。德里达认为，耳朵应

513

1 Derrida, "The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel's Semiology," in *Margins of Philosophy*, p. 92.

2 Derrida, *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, ed. Christie McDonald, trans. Peggy Kamuf and Avital Ronell (Lincoln, Nebr., 1982). 关于他立场的伦理含义分析，参看 Diane Michelfelder, "Derrida and the Ethics of the Ear," in *The Question of the Other: Essays in Contemporary Continental Philosophy*, ed. Arleen B. Dallery and Charles E. Scott (Albany, N.Y., 1989).

3 根据伽达默尔，“正如亚里士多德所见，听觉的首要性正是诠释现象的基础”（*Truth and Method* [New York, 1975], p. 420）。大卫·库岑斯·霍伊（David Couzens Hoy）基于德里达和伽达默尔对听觉的态度找到了共同点：“德里达克服了反对以书面形式进行对话的观点。倾听和阅读不再那么不相像，因为，听力也是一种阅读，即根据具体情况对命题的普遍性进行阐释。”（*The Critical Circle: Literature and History in Contemporary Hermeneutics* [Berkeley, 1978], p. 82）霍伊所低估的是，德里达对“阐释”的敌意以及对倾听作为相互理解活动的抵制。

4 Gadamer, "Letter to Dallmayr," in *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, ed. Diane P. Michelfelder and Richard E. Palmer (Albany, N.Y., 1989), p. 95. 这个文集以述行（performative）和述愿（constative）的方式展示了解构主义对诠释学的敌视；所有德里达及其支持者都坚定不移地与伽达默尔及其捍卫者进行建设性对话。

5 Derrida, "Tympant," *Margins of Philosophy*, p. xvii. “绝对本质性”这一短语是最受欢迎的解构主义目标，它使用了法语单词“proper”的多种含义：洁净、拥有权、财产甚至行为规范。

514 被理解为他者的耳朵，其作用是破坏在场并削弱说话者或作者的权威，削弱其确认身份的签名，因为“这是他者的耳朵在签名”¹。

耳朵的物理结构对于德里达来说也很重要。在尼采和巴塔耶熟悉的术语中，耳朵可以被理解为迷宫（内耳的螺旋状通道）和振动膜（鼓膜或中耳），²后者产生了延迟和疏远。像向世界开放的其他器官一样（最明显的是肛门和阴道）³，它使内部和外部之间的区别成为问题，产生了一种怪怖（uncanniness）的感觉。德里达认为，即使是不同大小的耳朵也可能意味着对同一性的抵抗，或一位评论者称之为“刺耳”（earsplitting）的事物。⁴因此，听到“丧钟”（glas）的重要性并不次于看着镜子的“视线”（glace）。⁵

在对感官的所有思考中，德里达试图揭示其多重含义，在每一种感官中，都能发现同一性的倾向和对差异的反感。例如，在1983年的一篇题为《理性原则：学生眼中的大学》（“The Principle of Reason: The University in the Eyes of its Pupils”）的文章中，他把玩起了西方理性教育传统中的光和视觉隐喻。他坚持认为：

在这里，问题并非区分视觉和非视觉，而是区分两种思考视觉和光的方式，区分两种思考倾听和声音的概念。但确实，在海德格尔的意义上，在描述崇尚再现性的人类的讽刺漫画中，人类总是拥有强硬的眼睛，其固定在他面前，使他永远可以望向其所统治的自然，必要时对其进行强奸，就像一只捕食的猛禽一样向猎物俯冲。⁶

1 Derrida, “The Ear of the Other,” p. 51.

2 具有类似功能的另一种膜是处女膜。他声称，即使眼睛也应理解为膜。参看 *Dissemination*, pp. 284-285.

3 德里达经常赋予内陷（invagination）的物体以积极的含义，例如，参看“Living On: Border Lines,” in *Deconstruction and Criticism*, ed. Harold Bloom (New York, 1979); 此举可让女性主义轻松征用他的作品。

4 Herman Rapaport, “All Ears: Derrida’s Response to Gadamer,” in Michelfelder and Palmer, eds., *Dialogue and Deconstruction*, p. 200. 拉帕波特（Rapaport）指出，德里达拒绝用“相同大小的”耳朵听伽达默尔。

5 《丧钟》中只是提到了其多重含义的两种。

6 Derrida, “The Principle of Reason: The University in the Eyes of Its Pupils,” *Diacritics*, 13,3 (Fall, 1983), p. 10.

这里漫画式地援引了亚里士多德的区分：有着“干而强硬的眼睛”的动物和有眼睑动物。但它并不是可以作为未来普遍性之基础的唯一视觉经验版本。

此事件的发生机会 [一所由非技术主导的大学的的可能性] 是一个瞬间，是一眨眼 (Augenblick) 的片刻，我会说，它在“一眨眼功夫”中发生，而不是“在眼睛的黄昏中”发生，因为在西方大学最为黄昏的时刻，在其最为西方的情况下，这种“一眨眼的”思想的发生机会得以倍增。¹

515

因此，知道何时眨眼或关闭眼睛，优于一个人在没有眼睑的情况下完全盯着理性的光线；但此类眼睛有时仍知道什么时候需要去观看。在德里达对感知与语言关系的关键问题的态度中，人们也可以发现，他同样拒绝在一种感觉与另一种感觉之间做出选择，这与解构主义者对不可决断性优先于封闭性的偏好相符。有时，他似乎暗示，由于没有纯粹的感知，由于心灵与世界之间没有未经调节的“自然”界面，所以必须将世界理解为需要“阅读”的文本，或者更确切地说，需要双重阅读。在视觉的情况下，这种命令已经导致了一个广泛的印象，即根据《论文字学》中经常引用的短语“不存在外在文本” (il n'y a pas de hors-texte)²，认为解构主义只认为语言优先于感知。因此，一位评论者声称“毫无疑问，德里达对什么是图像这一问题的回答，会认为它‘只不过是另一种写作，一种图形符号，它有意不让自身作为对被再现事物或该事物外观与本质的直接记录’”³。

516

但是，如果人们认真考虑过德里达拒绝将语言的感性维度纯化，以及他反复谴责将“文本性” (textuality) 简化为书面话语的普通观念，⁴

1 Derrida, "The Principle of Reason," p. 20.

2 Derrida, *Of Grammatology*, p. 158. 斯皮瓦克将此短语翻译为“在文本之外没有任何东西”和“并不存在外在文本”。

3 W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986), p. 30.

4 例如，参见德里达的《关于新词、新-主义、后-主义、寄生主义和其他小地震论等某些宣言和真理》 (“Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seisimisms”)，在文中他认为，“解构不再局限于语言监狱，因为解构始于讨论逻各斯中心主义” (p. 91)。

如果人们记得格雷戈里·L. 乌尔默 (Gregory L. Ulmer) 的词语的图画化, 以及他所讨论的图像的语法化, 那么, 我们可能会得出对德里达立场的更复杂的理解。只有通过这种方式, 我们才能理解德里达为什么经常将视觉材料引入自己的文本中, 这种材料 (与杰弗里·哈特曼的观点不同) 至少仍然是不那么图像性的, 但同时又具有强烈的书写性。

《绘画中的真理》(*The Truth in Painting*) 于 1978 年首次出版, 以德里达对美学的传统观念 (最著名的是康德的第三批判) 之解构而闻名。¹ 他反对艺术作品 (*ergon*) 的完整性, 表明它总是被其框架语境 (*parergon*) 所污染, 所以任何纯粹的审美话语本身都不能避免与它试图排斥的那些事物——伦理、认知等一切事物——相纠缠。艺术作品也不能通过一种没有问题的方式再现真实, 例如通过对现实或理想领域的模仿。因为它们总是被其他冲动以互文本的方式所侵犯, 这些冲动剥夺了它们假定的无目的性的自主地位。因而德里达认为, 塞尚所承诺的“我欠了你绘画的真相, 我会告诉你”², 注定要被背叛。由于图片内部和外部的内容是不可决定的, 没有任何的创造性可以使框架停止渗透。德里达在一定程度上讨论了海德格尔和艺术史学家梅耶·夏皮罗 (Meyer Schapiro) 之间关于梵·高《一双带有鞋带的旧鞋》(*Old Shoes with Laces*) 的指涉物的争论, 该争论是不可能被解决的; 无论对此的研究如何知情, 都没有明确的真相可以揭示。

从某种意义上来说, 这一论点似乎与对视觉中心主义的批判完全一致。虽然没有提到梅洛-庞蒂, 但德里达对塞尚的赞美可以被视为含蓄拒绝了“塞尚的疑问”的论点; 该论点认为, 塞尚在主客体分裂之前与原始现实接触。他对美学话语的解构, 包括围绕着传统西方画架绘画的画框的讨论,³ 可能会受到海德格尔对“架构” (*Gestell/the enframing*) 的攻击的影响, 这种攻击是对将世界变成一幅可远眺的图

1 Derrida, *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago, 1987).

2 引于 *ibid.*, p. 2。

3 关于德里达用 *écart* (分裂) 代替 *cadre* (框) 的分析, 参看 Tom Conley, “A Trace of Style,” in Krupnick, ed., *Displacement and After*. 关于德里达对装饰物和边缘物的迷恋之讨论, 参看 Ulmer, “Op Writing: Derrida’s Solicitation of Theory” (同上)。

像的回应。他对画家瓦莱里奥·阿达米（Valerio Adami）作品的详尽分析（相关章节最初被发表在一个名为《镜子之后》的系列中）¹可被理解为对甚至在画布视觉空间中写作存在之必然性的强调，此类例子包括：阿达米自己的签名和文本片段、德里达的《丧钟》自身等。

在《绘画中的真理》中，德里达引用了崇高（sublime）这一概念，此概念也破坏了试图围绕优美图像的画框（parergon）的严格框架功能。他和利奥塔一样注意到康德和黑格尔都将崇高与犹太人的再现禁忌联系在一起，²并引用熟悉的说法：“崇高不能以任何感性的形式存在。”³但是，德里达似乎要削弱禁忌的绝对性，提供了戈雅关于巨人的几幅画作，其无边无际的巨大性据说无法被眼睛全面统摄。

事实上在整本《绘画中的真理》中，德里达经常引入某种形式的视觉材料，暗示犹太人的禁忌不是绝对的。其中包括马格里特的几幅作品，这些作品是以矛盾的方式处理脚和鞋，在某种程度上嘲弄了海德格尔和夏皮罗试图在梵·高绘画中进行识别的指涉物。但就像所有超现实主义画家的视觉双关语一样，这些作品都会调用并取消正常的视觉。同样，德里达对绘画具有真理的解构留下了视觉上的微弱残余意义，即使它无情地揭穿了它对单一意义的认领。画框可能不是包围着世界的窗口，但它仍然是内部和外部、图像性和书写性彼此交织的动态场所，因此画框可防止完全失明。就像杜尚的“绘画唯名论”（pictorial nominalism）一样（有人已经暗示性地将其与解构相提并论），⁴解构主义者拒绝完全抗拒图像而推崇书写。

我们从德里达 1985 年的文本得出一个类似的内涵，此文本是对玛丽-弗朗索瓦丝·普利赛特（Marie-Françoise Plissart）的照片集《检察权》

1 该章的题目是《+R（进入争辩）》（“+R [Into the Bargain]”），首先发表在 *Derrière le Miroir*, 214 (May, 1975)。“+R”可看作“tr.”，瓦雷利奥·阿达米（Valerio Adami）在图像上的签名（书写）。《绘画中的真理》还包含一篇关于杰拉德·提图斯·卡梅尔（Gérard Titus-Carmel）的墨盒的文章，卡梅尔的作品更接近后现代主义，而不是现代主义的视觉观（此观察来自 Allan Megill, *Prophets of Extremity*, p. 282）。

2 Ibid., p. 134.

3 Ibid., p. 131.

4 Carol P. James, “Reading Art Through Duchamp’s Glass and Derrida’s Glas.” *Substance*, 31 (1981).

(*Right of Inspection*)的伴读。¹该照片系列由明显相互关联的图像组成,有些是色情的,另一些是暴力的,其邀请叙事的阐释,好像这个册子是一部照片小说一样。然而,德里达故意抵制权威评论者的角色,拒绝提供一种元话语的伴读,这样的伴读会将混乱的蒙太奇变成照片记录的“故事”。²相反,他在两种声音之间分享他漫无边际的评论,这些声音从图像的法律地位和照片的参考维度讨论到凝视的性张力和监视的力量。他的画框性(*parergonal*)评论似乎渗透图像并与图片混合,而不是在它们的外部和内部之间提供一个牢固的界限。

他强调,摄影(*photography* [图像书写])必须被理解为写作,519 它必须被阅读和观看。他其中一个声音沉思道,这些照片甚至可能是“用法语”写成的。此外,普利赛特的图像中包含其他早期的照片,这会产 519 生一种镜中镜的套层结构(*mise-en-abyme*),从而阻止了纯洁的视觉。“确切地说,照片中深渊一样包含照片的做法将观看的某些东西取走,它呼唤话语,需要话语。这些场景(*tableaux*)、景象(*scene*)或剧照会超越任何简单感知的破译。它们不是创造了一种景观,而是建立了一个读者(无论任何性别),它们不是建立了一种偷窥,而是一种阅读。”³只要摄影凝视暗示了其缺失时间即时性,那么它必须被“重新触摸/修饰”图像的触觉干预所破坏,这在普利赛特的照片中通过色情的触摸图像可以体现出来。

德里达挑战了对图像的任何单一阅读,后者将“检察权”作为把握“迷宫之线”⁴的许可。同样,他试图质问让摄影师可固定意义的初

1 Marie-Françoise Plissart and Jacques Derrida, “Right of Inspection,” trans. David Wills, *Art and Text*, 32, (Autumn, 1989). 原标题 *Droit de regard* 暗示了“观看的权力”“观看的法律”和“监督的权力”。

2 有关蒙太奇和拼贴作为德里达作品一般原则的分析,请参见 Ulmer, “The Object of Post-Criticism”。

3 Plissart and Derrida, “Right of Inspection,” p. 27. 德里达在讨论诗人弗朗西斯·蓬吉(Francis Ponge)的作品中展现了镜中镜的套层结构(*mise-en-abyme*):对其一般重要性的讨论,参看: *Signsponge*, trans. Richard Rand (New York, 1984)。值得注意的是,蓬吉的其中一首诗题为“*Le soleil placé en abyme*”(《置于深渊中的太阳》)。有关此作品的视觉维度的分析,请参见 Allan Stoekl, “Ponge’s Photographic Rhetoric,” in *Politics, Writing, Mutilation: The Cases of Bataille, Blanchot, Rousset, Leiris and Ponge* (Minneapolis, 1985)。

4 Plissart and Derrida, “Right of Inspection,” p. 35.

始力量。“对视点的占有仍旧释放出暴力，尽管其依赖于摄影的装置。占有——我的意思是可导致狂喜的占有——是通过检查权来进行商讨的，这种权利被归于拥有相机的人，被归于在任何人手中所持有的捕获图像的装置。”¹然而，这种暴力的对应物不能成为另一个总体化的视点（其就像一个全景敞视监狱），而是碎片，后者否认任何整体观点：“没有单一的全景，其只是整体的一部分，被撕裂或被加上边框的片段，深渊一样的提喻（*synecdoche*），漂浮的微观细节，X射线，有时聚焦，有时失焦，因此模糊不清。”²的确，即使是“片段”这个词，德里达警告说，也是有问题的，因为它表明一个丧失了的整体，或一个尚未到来的整体，而“关于摄影凝视及其装置，并没有这样的东西，它根本不适用”³。

520

在普利赛特的图像中，有一张显示一个女孩敲打了一张裱框照片，德里达将其变成了一个反图像崇拜（*inoclastism*）的寓言（*allegory*）：

有一瞬间，她就像摩西拿着律法的石板一样，这是凝视的律法（*le droit de respect*），她把它在头上展示，然后将其摔到地上。玻璃破碎，像石板一样碎开，像十诫（*Decalogue*）一样。但是这张照片在客观再现的正常运作中，或多或少展示出难以描述的东西（好像有人僭越了犹太人禁止图像的禁令）。⁴

他注意到图像在展示本应是难以形容的事物的悖论，但这样却表明了德里达自己的态度是不像马赛克传统那样反图像崇拜（*inoclastic*）⁵，尽管他明显受到后者的影响。就像《绘画中的真理》一样，这里也存在一个残余的视觉痕迹，在他的文本中以微妙的方式表现出来。在一个地方，他含蓄提到先前与拉康就爱伦·坡《被盗的信》的争论，暗示虽然观看与天真的直觉毫无关系，但“这并不是说，

1 Plissart and Derrida, "Right of Inspection," p. 51.

2 Ibid., p. 74.

3 Ibid.

4 Ibid., p. 85.

5 下一章将会认为，即使那个传统也并非一致地反视觉。

由于受律法和权利的束缚，它只属于象征界。这里发生的事情同时全然是想象界的和象征界的”¹。因此，虽然图片必须“被阅读”，但它们的“语言”包括想象界的图像，以及象征界的文字。

在这里，德里达借鉴了巴特关于摄影中的指涉性理论的一些论点，对此他在早期一个作品中钦佩地讨论到。²“在我看来，在所有的艺术中，”他说，“摄影是唯一一种不会暂停其明显的对可见指涉物 (referent) 的依赖。在最后的分析中，无论蒙太奇有多么乖张或巧妙，它都无法产生或驯化其指涉物。它必须假定它是被给予的，被机械装置捕获的囚犯。”³摄影因此总是包含一些曾经存在的东西的踪迹；结果，“这完全是关于离去的事物的回归……‘幽灵性’ (spectral) 是摄影的本质”⁴。

只有当摄影陷入审美的画框性 (parergonal) 话语中时，它才能与其指涉功能有一定的距离：“参照物自身被框在摄影的帧内，它完全是他者的索引 (index)，无论它有多么的显而易见，但仍然让指涉作用在无穷无尽的指涉过程中。于是，嵌合体 (chimera) 的概念变得可以被接受。如果摄影中存在艺术……它就在这个地方。它并不是悬搁了参照物，而是无限期地推迟某种类型的现实，即知觉性指涉物的现实。”⁵因此，即使将它们重新描述为艺术，也会在照片中留下曾存事物的可见残留物的不可还原的痕迹，无论它们是如何需要被阅读而不仅是被感知地“观看”。

1989年，卢浮宫邀请德里达策划绘画展览，于是，他对视觉与失明、图像与话语、形象与书写的相互交织的复杂思考获得了更大的表达机会。⁶德里达在这个展览目录的文章中记录到，他在第一次预定的

1 Plissart and Derrida, "Right of Inspection," p. 53.

2 Derrida, "The Deaths of Roland Barthes," in Hugh J. Silverman, *Philosophy and Non-Philosophy Since Merleau-Ponty* (New York, 1988).

3 Ibid., p. 90.

4 Ibid., p. 34.

5 Ibid., p. 91.

6 Derrida, "Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines," catalogue of exhibition at the Louvre's Napoleon Hall, October, 26, 1990-January 21, 1991 (Paris, 1991); 具体讨论，参看 Meyer Raphael Rubinstein, "Sight Unseen," *Art in America* (April, 1991).

会议中无法与博物馆工作人员会面，因为他突然遭受面部瘫痪，导致左眼无法眨眼，这是该经历中一个难以人为安排的怪怖巧合。两周后，他的身体恢复正常，会议开始了，而且在回家的路上，展览的主题来到了他脑海。他把玩起博物馆的名字，记下了“l'ouvreou on ne pas voir”（人们看不到的敞开）这个短语。此后不久，他在夜晚一个梦中醒来，梦中与一个盲人争执，他认为，这是关于童年时在画画的问题上与兄弟竞争的记忆。由于在绘画技艺上不如兄弟，于是他转向写作作为补偿。这个梦不仅重新唤醒了对于文字和形象之间的竞争的强烈感受，而且在黑暗中当他无法看到自己在做什么时，将梦记录下来的行为也让德里达感到震惊。

其结果是围绕盲目、肖像和废墟观念的主题而展出作品，他将其命名为《盲人的回忆》（*Mémoires d'aveugle*）。该展览由43幅作品组成，主要是自画像，也有一些关于盲目的图像和一幅关于废墟的画作（它作为整个展览的转喻而运作），展览旨在呈现绘画与失明之间的关系网络。对德里达而言，绘画的行为自身需要一个盲目的时刻，在其中，艺术家描绘了先前视觉的废墟。或者更确切地说，没有任何的初始视觉不已经是废墟（这是他一贯论点在视觉上的类比，即在再现之前没有原始的词或事物）。由早期踪迹的记忆产生的延迟和时间化也意味着没有镜像同一性，特别是当艺术家描绘他或她自己的时候。相反，这时一种交错的交换发生了，这种情况由于在画布前替代了画家位置的旁观者而进一步变得复杂化。

而且，自画像也特别有趣，其不可避免地带来了写作的介入，因为画家无法通过单独的视觉形象传达自画像本质的信息。为了概括图像和书写总是交织在一起的道理，德里达的展览目录文章引用了许多在这个叙事中已经出现过的文本：霍夫曼的小说《沙人》、波德莱尔的诗歌《盲人》（*Les Aveugles*）、梅洛-庞蒂的《可见的与不可见的》、巴塔耶的《眼睛的故事》，以及其他人的作品，如保罗·德曼关于德里达论述卢梭的文章《盲目的修辞学》。和他对《检察权》的文本伴

523 读一样，他自己的贡献不是一个主导性的评论，而是一个互文性的十字路口，其在盲目与洞察的主题上促进语言和图像思考的相互作用。

值得注意的是，文本最后思考了关于参孙和圣保罗之盲目的绘画，引出关于性别和暴力的问题。跟随弗洛伊德在阉割与失明的联系上的洞见，他指出，在西方传统中，最重要的失明人物基本上都是男性。妇女的失明最常被描述为哭泣，后者也与奥古斯丁和尼采等人物有关。德里达认为，泪水是最崇高的一种盲目：“如果所有动物的眼睛都注定为观看而生，也许从这点出发，对于理性动物（*animale rationale*）的视觉知识，只有人类知道如何超越观看和认识，因为只有人类知道如何哭泣……只有人类知道眼泪是眼睛的本质，而不是视觉……启示性的失明，末日的失明，它们揭示出眼睛的真理，因此它们是覆盖泪水之纱的凝视。”¹

但是人们还记得，对于德里达来说，这样一种末日的面纱永远不会被揭开，从而无法展露一种完全被照亮的真理。哭泣的眼睛是在哀求而不是在观看；其邀请他者的提问：痛苦来自何处？德里达似乎暗示，只有一个了解泪水之纱的价值的女性主义者，才可以保留这种盲目所提供的洞见。只有那些抵制模仿主导性男性视觉制度的女性，才能避免仅仅颠倒此视觉制度所支撑的等级制度。

524 正是因为传统女性主义未能避免这种模仿，德里达和之前的尼采一样，对此毫不同情。有时，所谓的“自由女性主义者”寻求将男性通常享有的所有权利和特权扩展到女性身上。² 因此，其理想是在资产阶级男性的启蒙模式中将女性变为理性个体，却没有质疑这个模式的价值所在。对于法国大革命期间《妇女和公民权利宣言》的勇敢作者

1 Derrida, “Mémoires d’aveugle,” p. 128.

2 关于自由主义女性主义传统的批判性讨论，参看 Zillah R. Eisenstein, *The Radical Future of Liberal Feminism* (New York, 1981).

奥兰普·德古热（Olympe de Gouges）来说，目标是平等，而不是差异。

就视觉的隐喻而言，这意味着接受主导性的视觉中心主义传统，并希望现在允许女性从阴影中找到自己进入光明的方式。因此，玛丽·沃斯通克拉夫特（Mary Wollstonecraft）的《女权辩护：关于政治和道德问题的批评》（*A Vindication of the Rights of Women*）可以赞美凯瑟琳·麦考利（Catherine Macauley）等女性的写作风格，在其中“没有性别出现，因为它就像其传达的感觉一样，强大而清晰”，还采用了上帝视点：“现在让我通过卓越的俯视，看到世界被剥夺了所有虚假的迷惑性魅力后的样子。清晰的氛围使我能够看到每个物体的真实样貌，而我的心却仍旧不变。”¹ 尽管对卢梭充满敌意，沃斯通克拉夫特对旧制度（ancien régime）沙龙文化中贵族女性的闪光表面不屑一顾，并希望让女性变得纯洁透明。²

随着西蒙娜·德·波伏瓦的《第二性》于1949年出版，现代女性主义理论在法国出现了，³ 这时要模仿的上述模型已经大大改变了。这时的模型是萨特的存在主义和社会主义主角，而不是资产阶级启蒙运动的理性动物（animale rationale）——但两个假设基本上是相同的：自由意味着女性应该像男性一样；自由意味着成为活跃的、超越性的凝视者，而不是凝视的被动对象。⁴ 波伏瓦决定拒绝生物学，于是拒绝对女性身体的任何积极性思考，例如其母性功能。相反，她接受了萨特的观念，即只有对身体的超越，对物质性的超越，才能逃避物化。只要离开内在性的黑暗，“呈现在超越的光芒中”⁵ 才是解放女性的道路。

1 Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Women*, ed. Carol H. Poston (New York, 1975), pp. 105, and 110.

2 关于她思想的此维度的讨论，参看 Joan B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution* (Ithaca, 1988), p. 129. 她认为，沃斯通克拉夫特与卢梭一样，对资产阶级公共空间持偏见，因为此类空间是言说而非图像的空间，是男性而非女性的空间。我对此主张的唯一修正，要强调公共空间仍旧是视觉的维度，在该空间中语言需要透明且清晰。

3 Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trans. H. M. Parshley (Harmondsworth, 1972). 关于其重要性的最近讨论，参看 Mary Evans, *Simone de Beauvoir: A Feminist Mandarin* (London, 1985), 和 Judith Okely, *Simone de Beauvoir* (London, 1986).

4 波伏瓦在1943年的小说中也引入了萨特关于钥匙扣的辩证法，参看 *She Came to Stay* (Cleveland, 1954), pp. 306ff.

5 De Beauvoir, *The Second Sex*, p. 675.

西蒙娜·德·波伏瓦也没有质疑自己对男性身体美之观念的明显内化。¹虽然她对女性压迫的分析不可避免地远离了《存在与虚无》的个人主义前提，并且默默地靠近梅洛-庞蒂，²但波伏瓦从未明确质疑萨特这样的前提：凝视产生的他性（otherness）状态始终是一种劣势的条件。

只有在1968年的五月风暴事件和与此相关的知识分子动荡后，法国女性主义才会彻底拒绝大多数这些假设。³这时，各种各样的女性产生了一种新的女性主义（有时是反“女性主义”的），她们分享了精神分析和马克思主义的许多前提（因为后者在该时代相对其他话语显得如此强大），受到结构主义和后结构主义对语言之强调的影响，吸纳了交换和父权制的人类学分析，并且不受限制地探讨女性身体的特殊性及其获得性快感的能力。这种女性主义在诸多方面避免了许多局限，后者正是尼采和德里达摒弃更传统的前辈的原因。在这样做过程中，他们在对视觉的拷问中注入了之前所缺乏的性别敏感性。

几乎所有1968年后法国女性主义理论的主要贡献者，尤其是克里斯蒂瓦、埃莱娜·西苏、莫尼克·维蒂格（Monique Wittig）、米歇尔·孟提雷（Michèle Montrelay）、凯瑟琳·克莱门、玛格丽特·杜拉斯（Marguerite Duras）和米歇尔·勒都艾芙，对视觉中心主义和菲勒斯中心主义之间的联系都有激进的看法，菲勒斯中心主义很快也成为国际讨论中熟悉的主题。⁴但是，没有人像露丝·伊利格瑞一样为其带来主题上的重要性。虽然伊利格瑞许多方面的工作受到了其他法国女性主义者的激烈挑战，她们质疑她对弗洛伊德的阅读，或哀叹她对

1 奥基利（Okely）指出，其自传体著作的段落显示出，它们在后来的时间中也继续主导着她的自我认知（p.123）。

2 有关强调《第二性》中对那些前提的微妙颠覆的分析，请参阅 Sonia Kruks, “Simone de Beauvoir and the Limits to Freedom,” *Social Text*, 17 (Fall, 1987)。

3 相关历史，参看 Claire Duchén, *Feminism in France: From May '68 to Mitterrand* (London, 1986)；关于相关作品的文献，参看 Elissa D. Gelfand and Virginia Thorndike Hules, eds., *French Feminist Criticism: Women, Language and Literature: An Annotated Bibliography* (New York, 1985)。

4 如前所述，在英美世界中，它在女性主义电影理论中特别有力。但它在视觉艺术的所有思考中也是如此，无论高雅还是通俗。例如，参看 Rosemary Bettegton, ed., *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media* (London, 1987)；以及 Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London, 1988)。

马克思的漠不关心，¹但据我所知，她对父权制统治中视觉作用的强调仍然是无可挑剔的。实际上，该理论也迅速成为法国以外的女性主义批评的主要武器。²

在分析菲勒斯中心主义和视觉中心主义的联系时，伊利格瑞的一个重要论点挪用了尼采对女性主义的批评；尼采的批评是以女性生命（*femina vita*）的名义进行的，德里达（以及埃里克·布隆岱尔 [Éric Blondel] 等其他理论家）则进一步发展该理论。³她不是追求男性的条件，527试图模仿他们对理论、思辨或证据性真理以及本质根基的追求，她认为女性⁴应该积极地接受和认同那些能够击败此类追求的事物：“隐藏”真相的掩饰性面纱。至少，自柏拉图以来主导的哲学传统贬低女性的价值，因为她们在真理之外，更接近于不确定的事物而不是理想的形式，所以尼采和德里达欣赏女性的某种特质：女性缺乏本质，以及其对统一风格的抵制，她们异常神秘地难以接近，这使她们无法完全融入菲勒斯中心主义文化的镜像经济中。女性没有寻求坚实的基础，即一种建立在可见基础上的哲学，女性在移动的海洋中游泳，这种流动的媒

1 其中最重要的批评作品是 Monique Plaza, “‘Phallic Power’ and the Psychology of ‘Woman’,” in *Ideology and Consciousness*, 4 (Autumn, 1978) 以及 Sarah Kofman, *The Enigma of Woman*, trans. Catherine Porter (Ithaca, 1985)。

2 关于最近的概观性讨论，参看 Nancy S. Love, “Politics and Voice(s): An Empowerment/Knowledge Regime,” *Differences*, 3, 1 (1991)。

3 布隆岱尔 (Blondel) 在 1971 年的论文《尼采：作为隐喻的生命》(“Nietzsche: Life as Metaphor”) 中写道，“[根据尼采的说法]，当面对理论性的男人时——偷窥者（理论 [theoria] 是指视觉或视线），此类男人会寻求视觉性，如果不是窥视性理论（关于沉思、明晰性、‘神圣洞察力’、‘直觉’等的理论）——女性生命（*vita femina*）学会了闭上眼睛，躲在肤浅的衣服和外表中”（in Allison, ed., *The New Nietzsche*, p. 159）。

4 去书写复数的“女性”而不是单数的“女性”，这与德里达对尼采的阅读大不相同；在尼采那里，单数的“女性”成为“非真理的名字”，正如斯皮瓦克所言（“Feminism and Deconstruction, Again: Negotiating with Unacknowledged Masculinism,” in Brennan, ed., *Between Psychoanalysis and Feminism*, p. 212）。在复数形式中，该术语表示世界上实际的行动者，而不是指“延异”的占位符。因此，我认为这更好地呼应了伊利格瑞对德里达观点的使用。举例来说，请参阅她在 1982 年的一次采访中提出的抗议：“我对女性主义一词并不特别在意。社会系统用这个词来指代女性的斗争……我更愿意说女性们的斗争，这揭示了一种多元和多形态的特征。”（Interview with Lucienne Serrano and Elaine Hoffman Baruch, in *Women Writers Talking*, ed. Janet Todd [New York, 1983], p. 233）

介既让尼采吃惊，也吸引着尼采。¹

528 在《马刺》(*Spurs*) 中，德里达将书写与风格相互对立，认为“如果风格是一个男性(就像根据弗洛伊德，阴茎是‘普通的恋物的原型’)，那么，写作将是一个女性”²。对于伊利格瑞，以及朱莉娅·克里斯蒂瓦和西苏等其他法国理论家，女性与写作(或一般语言)之间关系的问题也很重要。³ 伊利格瑞其中一本书的题目《言说并非中性》(*Parler n'est jamais neutre*) 即表达出这样的坚持。⁴

这里不是解决关于独特女性语言(*écriture féminine/parler femme*, 其以某种方式与母性的声音 [*voix maternelle*] 相连) 的复杂论点之可能性的地方。⁵ 同时，这里也没有必要加入克里斯蒂瓦的论点所引发的激烈争论，即某些男性——特别是前卫的作家——以及女性可以表达一种驱动力的“符号学”母性语言，并且此语言先于理性意义的“象征界”语言。此研究之目的足以指出，这些关于女性与语言特殊关系的各种主张经常以反视觉的方式表达，常常使身体的时间性节奏与眼睛腐败性的空间化相对。正如爱丽丝·贾丁(*Alice Jardine*) 所说，在法国，“女人”或“女性”不仅是某种阅读和写作的隐喻，而且是“在更普遍的 20 世纪反图像主义(*iconoclastic*) 想象力中对图像宣战的工具”⁶。

1 在《海上情人》(*Amante Marine*, Paris, 1981) 中，伊利格瑞写道：“她选择从水的角度检视尼采，因为它是有着最强烈的质询的地方，也是他最害怕的元素。在《查拉图斯特拉如是说》(*Zarathustra*) 中，我们听到了他对洪水的恐惧。水是扰乱冻结形式和镜子的刚性的事物。因此，我不愿意称其为太阳的对立面，而是与太阳不同。”(p.43) 然而，让我们比较一下尼采在《快乐的科学》中的极度狂喜：“最后，地平线再次对我们来说是自由的，即使它并不明亮；最后，我们的船可再次外出冒险，外面对任何危险；爱知识者的一切勇气再次被允许；海洋，我们的海洋，再次敞开了；也许从未有过这样的‘开放的海洋’。”(*The Portable Nietzsche*, ed. Walter Kaufmann [New York, 1971], p. 448)

2 Derrida, *Spurs*, p. 57.

3 关于有帮助的概述，参看 Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London, 1985) 以及 Nye, *Feminist Theory and the Philosophies of Man*, chap. 6.

4 Irigaray, *Parler n'est jamais neutre* (Paris, 1985)。关于她对语言问题的一般方法的论述，可从她的论文开始： *Le langage des déments* (Paris, 1973)，参看 Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, chap. 2.

5 应该指出，并不是所有的法国女性主义者都接受女性语言的观点。例如，参看以下的否定性观点“Variations on Common Themes,” from *Questions féministes*, I (November, 1977); reprinted in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, eds., *New French Feminisms* (New York, 1981), p. 219.

6 Jardine, *Gynesis*, p. 34.

事实上，许多领先的法国女性主义者征用了巴特和德里达发展而来的对阿波罗式明晰性、精确定义、透明再现和良好形式的批评。¹ 他们原则上拒绝一种哲学元语言，例如，“我根本无法以简单的方式向你解释‘在说话的女性’”；伊利格瑞争辩说，“它被说出来，但不是元语言中”²。与之相一致的是蔑视高海拔的思想，以及贬低迷失在反视觉中心话语中无处不在的上帝视角。同样相一致的是他们坚持接近性的语言而非拉开距离的语言，这种语言更接近于触觉和味觉，而不是视觉。在伊利格瑞的术语中，女性的这种女性的“风格”或“写作”倾向于将火炬靠近恋物性的词语、恰当的术语和构造良好的形式。这种“风格”并不给予视觉特权；相反，它将每个形象都带回其来源，此源头尤其是触觉性的事物。”³

529

对于法国女性主义，语言问题错综复杂地与心灵问题交织在一起；他们理解到，语法和心理的主体是不可能分离开来的。伊利格瑞曾被拉康培训为精神分析师，并且其论文主题是研究老年痴呆症的语言。因此对于她，视觉在语言 / 心理学科构成中的作用（或者更确切地说，它在男性和女性主体构成中的作用）具有特殊的重要性。早在 1966 年，她就写道：“语言的扭曲可能……与镜像体验的扭曲有关。”⁴

在努力探索这种经历的性别维度时，伊利格瑞被迫挑战拉康有影响力的镜像阶段论证的内涵。因此，她证明了自己是一个最不孝顺的女儿。⁵ 1974 年，她出版了最重要的一本书《另一女人的内视镜》

530

1 例如，西苏的文风因促进“释放符号性能量而受到赞扬，而符号性能量是男性在镜像或俄狄浦斯约束下简单地遭到挥霍的，其被称为‘镜像阶段’的产物……西苏的文本总是类似于写在西方传统外的小说。这些文本的节奏——它们实际上是缺乏风格的——随着语言连续性、句子片段、意象符号、复合词、连祷文式的铭写以及一股股无限消退的字母等有缺陷地方形成起落。这种方式的小说通常像噩梦一样” (Conley, *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, p. 86)。

2 Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter and Carolyn Burke (Ithaca, N.Y., 1985), p. 144.

3 Irigaray, “The Power of Discourse,” in *This Sex Which Is Not One*, p. 79.

4 Irigaray, “Communications linguistique et spéculaire,” *Cahiers pour l'analyse*, 3 (May-June, 1966), p. 55.

5 Jane Gallop, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis* (Ithaca, 1982) 认为，伊利格瑞在抵制与父亲的乱伦之恋方面，她仍然亏欠了父亲的律法 (pp.78ff)。关于克里斯蒂瓦而不是伊利格瑞事实上是“更尽职的女儿”的观点，参看 Elizabeth Grosz, *Jacques Lacan: A Feminist Introduction* (London, 1990), p. 150.

(*Speculum of the Other Woman*)，明确反对弗洛伊德，并暗中反对拉康对他的阅读。¹这种无礼使得她被巴黎第八大学(万森纳-圣德尼大学)的精神分析系开除，并被驱逐出拉康的研讨班。

伊利格瑞对拉康在女性主题上复杂而有问题的态度的批评，以及他对女性主体的构建的讨论，引发了问题双方的大量论战。²关于视觉问题，这些争议围绕着拉康的一切细节展开，包括他选择贝尼尼的雕像《圣特丽莎的狂喜》作为《继续：第二十个研讨班》(*Encore, Séminaire XX*)的封面(以及他声称只需通过观察即可了解女性的性快感);他对居斯塔夫·库尔贝饱受争议的关于阴道的画作《世界的起源》的私人拥有权。³尽管他对眼睛和凝视的交错性交织的微妙欣赏让他挑战了传统笛卡尔透视主义的视觉秩序，但他的批评者仍旧指责，他没有逃脱西方文化中“男性凝视”的同样重要的传统特权。

《另一女人的内视镜》特别关注拉康的镜像阶段的论证，并将其置于弗洛伊德的儿童发展理论和柏拉图的理念观的双重背景之中。⁴在某些方面，伊利格瑞悄悄利用德里达捍卫“延异”以对抗同一性的暴政，以及他将“女性”等同于逃避该暴政的观点。她声称，弗洛伊德和拉康都没有意识到两性之间“对称性的古老梦想这个盲点”⁵。这种

1 Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, trans. Gillian G. Gill (Ithaca, 1985)。值得一提的是，伊利格瑞拒绝将父亲的名字拉康(Lacan)写入文本，尽管他出现在注释中。在最初于1977年出版的论文集《这不是单一的性别》(*This Sex Which Is Not One*)中，伊利格瑞更明确地批评了拉康关于女性的文本，尤其是《继续：第二十个研讨班》(*Encore, Séminaire XX*)。

2 她关于这个主题的写作可参看 *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, trans. Jacqueline Rose (New York, 1982)。对她立场的辩护，参看编者导言; Eugénie Lemoine-Luccioni's review of *Speculum in Esprit*, 43, 3 (1975); 以及 Ellen Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis* (Urbana, Ill., 1987)。关于典型的批评，参看 Catherine Clément, *The Lives and Legends of Jacques Lacan*, trans. Arthur Goldhammer (New York, 1983); 以及 David Macey, *Lacan in Contexts* (London, 1988)。关于较为平衡的论述，参看 Gallop, *The Daughter's Seduction*; 以及 Grosz, *Jacques Lacan*。

3 Rainer Mack, "Reading the Archaeology of the Female Body," *Qui Parle*, 4, 1 (Fall, 1990), p. 79。在文中，他指出，拉康在绘画上放了一块带有隐藏触发器的滑动木板，从而使他能够控制针对女性的凝视。

4 正如托里尔·莫伊(Toril Moi)所指出的那样，《另一女人的内视镜》一书本身就像是一个窥器/内视镜一样组织自身，其关于“弗洛伊德”的第一部分在最后的柏拉图部分中得到反映。在中间，是在“内视镜”标题下的更为碎片性和更加异质的章节，就像弯曲的镜面上所反射的阴道孔一样。参见 Moi, *Sexual/Textual Politics*, pp.130ff。

5 这是《另一女人的内视镜》第一部分的题目，讨论对象是弗洛伊德。

盲点不仅体现在拉康对象征界阶段的菲勒斯 / 阳具能指的特权，而且也体现在他对镜像阶段自我（ego）之视觉构成的描述中。像朱莉娅·克里斯蒂瓦一样，她挑战了想象界必须仅基于视觉体验的观点。¹ 与西苏和凯瑟琳·克莱门一样，她认为弗洛伊德的理论是“偷窥者的理论”²。

注意到精神分析对光学隐喻（“女性的黑暗大陆”）的普遍依赖，以及它与将真理等同于理念（eidos）的唯心主义传统的共谋，伊利格瑞声称，弗洛伊德仍被困在一个“在场”的经济中，在这个经济中，女性只能被认为是缺乏、缺席、残缺。这种偏见的的关键体现在精神分析对阉割焦虑和阴茎嫉妒的描述中，这些均是基于对视觉经验的描述。根据弗洛伊德的说法，对于男孩来说，小女孩或母亲“缺席”的生殖器（其非再现性的“洞”）是一个惊人景象，此为释放这些情绪的机制。

532

小女孩、女性，据说没什么可看的。她暴露、展示了没什么可看的可能性。或者无论如何，她没有显示任何阴茎形状或可以替代阴茎的东西。就眼睛所能看到的而言，这是一个奇怪的、怪怖的事物；在现在和永远，这个“无”的周围都是徘徊着眼睛、凝视占有、菲勒斯变形的（phallographic）性隐喻（其肯定性的共谋者）的恐怖的过度能量贯注（overcathexis）。³

在精神分析的主张中，“眼睛的过度能量贯注（overcathexis）”也显而易见（在这里，拉康比弗洛伊德更成了被攻击的目标），该主张认为自我是由镜像形成的。“如果这个自我是有价值的，”伊利格瑞指出，“就需要一些‘镜像’来安抚它并重新确保它的价值。女性将成为这种镜像重复的基础，反馈给男人‘他’的形象，并以‘同一’

1 正如克里斯蒂瓦在1984年告诉一位采访者时所说的，她想“更详细地说明镜像阶段之前的古老阶段，因为我认为，孩子对图像的掌握是整个过程的结果。这个过程可以称为想象界，但不是从词语的镜像意义上讲，因为它通过了声音、味道、皮肤等，即所有的感觉，但并不一定要动用视觉”（“Julia Kristeva in Conversation with Rosalind Coward,” in *Desire, ICA Documents* [London, 1984], p. 22）。然而，克里斯蒂瓦对男儿童都感兴趣，并强调了这种想象界（她将其等同于符号性）可供男性前卫艺术家使用。伊利格瑞相信一种已存在性别区分的前俄狄浦斯情景。

2 Hélène Cixous and Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, trans. Betsy Wing (Minneapolis, 1986), p. 82.

3 Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, p. 47.

533 的方式重复他的形象。”¹但是，这个镜子是平的，因此好像它只是一个精确的自我复制品。若女性认同由这种平面镜子创造的自恋主体，则她们被囚禁在男性镜像经济中，在其中她们总是被贬低为男性主体的劣等版本，仅仅是交换的客体，死亡商品的对象，在同一性的“同性/人性”（hom[m]osexual）循环中（在其中，人性/同性[homme]）是唯一的价值标准）。在这里，一种更为激烈的误认（méconnaissance）被增加到拉康定义为一般镜像阶段的概念中，具体来说，这种被增加的东西即是被压抑的是母女关系，即“黑暗大陆中的黑暗大陆”²。

对此的一个解决方案是打破镜子，像“爱丽丝梦游仙境”一样“穿过正在观看镜子”，这是其中（一个）露丝·伊利格瑞可能很容易去认同的。³因为在镜子的另一边，在男性再现的屏幕后面，是隐藏在测量师/俯视者概念化的凝视下的地下世界；在这个世界中，女性可以在太阳的耀眼照耀之外旋转和跳舞。这是“能够抵抗无限反射/反思的事物：神秘性（歇斯底里性？）将始终适度地保持在每面镜子之后，这将激发人们更想看见和了解它的愿望”⁴。这样，她称为“神秘性”（la mystérique）的东西——其结合了神秘、歇斯底里、神秘主义（“灵魂

1 Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, p. 54。有关伊利格瑞对文学中女性和镜子的影响的一般研究，请参见 Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass* (Ithaca, 1988)。有关反对伊利格瑞而对拉康辩护的文献，请参阅拉格兰·沙利文的作品（Pragland-sullivan, p.275），她在文中写道：“她对镜像阶段的理解似乎仅限于其字面的、视觉的方面，并且她将其归结为遗传的或生物学的方面。镜像阶段当然是对发生在社会相互关系中的模仿过程的一个隐喻，无论其中是否存在真正的镜子……它是一个异化的隐喻，其通过与他人的认同从而从外在世界中首先形成了自我。”如果是这样，那么，人们必须问一个问题：拉康为什么对瓦龙等人关于在镜子前的真正行为的作品如此感兴趣？而且拉格兰·沙利文自己则援引这些作品来表明拉康的观点是具有经验基础的（p.17）。即使最后的结果可称为“仅仅只是”一个隐喻，伊利格瑞无疑也可以质疑其含义。拉格兰·沙利文的进一步指控也许更能说明问题，她认为，“伊利格瑞将镜像阶段中特定物种的格式塔（整体形象）的固置与镜像阶段之后发生性别身份的德勒兹式固置相混淆”（p.277）。但是，她确实承认，拉康从未撤回他对女性生殖器的象征性描述，即将其作为一种缺席，一个洞。

2 Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère* (Paris, 1981), p. 61。有关对伊利格瑞和其他法国女性主义者就母亲的讨论的批评性分析，请参见 Domna C. Stanton “Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva,” in *The Thinking Muse*。关于更具同情性的回应，参看 Madelon Sprengnether, *Spectral Mother: Freud, Feminism, and Psychoanalysis* (Ithaca, 1990)。

3 Irigaray, “The Looking Glass, from the Other Side,” in *This Sex Which Is Not One*。

4 Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, p. 103。

的黑暗之夜”）和女性性质——找到了自身自然的家园。

另一种选择是一面不同的、更为良性的镜子。因为“如果另一个形象、另一面镜子要进行干预，这不可避免地会带来死亡危机”¹，或至少它会对男性主体的普遍性产生这样的影响。另一面镜是凹面的内视镜（speculum），妇科医生用其来检查女性生殖器。法国医生约瑟·雷加米埃（Joseph Récamier）在19世纪中期的此项发明可以被暗解为男性对女性身体的探索和征服的技术进步，²而伊利格瑞确实承认其作为传播阴唇形象并允许男性的眼睛“看透”的工具性力量，“尤其是带着思辨（speculative）的意图去观看”³。但她更倾向于强调内视镜的两个更积极的含义，这使得它不仅被用作“宫腔镜”的男性欲望工具，还揭示了女性生殖器不只是一个洞、一种缺席，不只是由其曲面所产生的对镜像模仿、形式完整性和自我再现性的扭曲。“普遍和作为个体的女性总是处于一种变形状态中，在这种情况下，这个形象变得模糊。”⁴因此，就像拉康在《精神分析的四个基本概念》中的观点一样（这是一部不幸被她忽视的作品），伊利格瑞暗示了视觉经验的可能性，它比镜像更具有交错性，至少当镜面是弯曲的时候，或者像她曾经说过的那样，“向自身折叠回来的时候”⁵。

534

但是，即使是这样的内视镜（speculum）仍然过于依赖视觉来为女性身体伸张正义，特别是其性欲。虽然眼睛可以进入阴道——伊利格瑞注意到，这个伟绩在巴塔耶的《眼睛的故事》中以文字的方式刻画出来——但“它无法在一次观看中完全纳入整个女性性器官，因为其某些部分仍旧在‘外部’”⁶。从某种意义上说，女性的身体就像镜子的锡箔一样，在镜像再现之外，虽然在某种程度上这是对这种再现运作的物质性支持。因此，女性性欲最好从非视觉方面来理解。正如

535

1 Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, p. 103.

2 例如，参看 Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (New York, 1990), p. 124.

3 Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, p. 144.

4 Ibid., p. 230.

5 Irigaray, “Questions,” in *This Sex Which Is Not One*, p. 155.

6 Irigaray, “Questions,” p. 89.

她在一篇题为《这不是单一的性别》的文章中所说：

在这种〔西方思想〕的逻辑中，视觉的主导性优势，即形式的歧视和形式的个性化的主导优势，对女性的性欲来说特别陌生。女性更喜欢从触摸中而不是从观看中获得快感，而她进入一个占主导地位的经济时再次意味着她被置于被动性中：她将成为沉思的/凝视的美之对象。虽然她的身体发现自己因而被色情化，并被呼吁采取勇敢展示和贞洁撤退的双重运动，以刺激“主体”的驱动力，但她的性器官再现了“没有什么可看”的恐怖。¹

在一种视觉经济中，女性生殖器似乎是一种缺席，但在触觉的情况下，其远比男性的同类更丰富。虽然阴茎是一个独一的器官，需要外在东西来提供满足感，但是阴唇、阴蒂、外阴等都是多重的——“这不是单一的性别”——因此能够自我触摸。伊利格瑞认为，自我感触/自慰（*autoaffection*），而非自我再现，是女性性欲（*sexuality*）的标志。她在其他地方推测，²隐藏的女性阴唇，甚至可能具有与“迷宫”一词相同的词源，这是在反视觉中心主义话语中非常强大的形象。

536 不仅女性生殖器是复数的，女性性欲是基于触觉而非视觉的，而且，女性的身体也不像男人那样分明地分为内部和外部。它的形态不那么统一和坚固，更接近经血、乳汁和眼泪所表现出的流动性。³在回应巴塔耶为“无形性”（*informe*）和身体废物的辩护时，伊利格瑞认为，只有流体而非固体的“力学”可以避免将女性差异还原为男性同一性。⁴她争辩说：“因此，我们将摆脱占主导地位的视觉经济，我们将在更大程度上处于流动的经济中。”⁵

1 Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, p. 26.

2 Irigaray, “The Gesture in Psychoanalysis,” in Brennan, ed., *Between Feminism and Psychoanalysis*, p. 135.

3 伊利格瑞并没有忽略精子或产生唾液和汗水的一般功能，但她声称男人“排泄这些东西只是出于将它们变成自我（作为同一性）的愿望。同样，所有的水都可变成一面镜子，每一个海洋都可变成冰块”（*ibid.*, p. 237）。她想知道，为什么拉康总是将对象小 a 概念化为固体而不是流体？

4 Irigaray, “The ‘Mechanics’ of Fluids,” in *This Sex Which Is Not One*。西苏也同样认为水是独特的女性元素，例如，参看“*The Laugh of the Medusa*,” in *New French Feminism*, p. 260.

5 Irigaray, “Questions,” in *This Sex Which Is Not One*, p. 148.

这种替代方案不仅会质疑该视觉经济的心理基础，也将挑战其哲学（她在其后的文章中也补充了“西方科学”）的相关性。¹与德里达一样，伊利格瑞试图将自柏拉图以来的西方思想霸权，即思辨化/镜像化（specula[riza]tion）传统，与眼睛的特权化联系起来。像巴塔耶一样，她将压抑的物质性置于前台，其不可被还原为视觉物质的图像，而且被这样的传统拒绝为异质性废物。就像海德格尔一样，她对世界被还原为操纵性主体的常备的储备感到惋惜。像鲍德里一样，在柏拉图的洞穴神话中，她找到了完美再现性梦想中的视觉中心主义工程的致命起点。但比他们走得更远的是，她将女性确定为日光中心主义和唯心主义理性的“他者”，她们“仍旧只是感觉物质无差别的不透明性，自我扬弃所需的物质储备，或者作为此时此地的所是，或‘他’的现在所是和曾是”²。

在《另一女人的内视镜》对柏拉图的惊人重释中，伊利格瑞试图将神话中的洞穴作为逃避子宫（hystera）的隐喻，其中“眼睛的本质，镜子的本质——实际上是空间化、空间/时间和时间的本质——是脱臼、脱节、错乱的，只是在后来又带回到了对理念（Idea）真理的无视角思考中”³。柏拉图对洞穴/子宫的替代是一种永恒不变的形式领域，超越生成的流动世界，他将其最高的表现，即善的理念等同于太阳本身。⁴

537

因此，洞穴神话可以被看作是一种虚幻的原始场景，在这种场景中，母亲在文化生成中的作用被忽略，而父亲的作用则得到强调，他是理念的太阳起源，同一性的镜像来源。女性痛苦的生育过程被遗忘、压抑，为男性的自我起源的神话服务：“太阳，是关联结构（copula）的一种出窍/狂喜的快感（ex-stasy）。这就是一切事物的原因。现在，

1 Irigaray, “Is the Subject of Science Sexed?” *Cultural Critique*, 1 (Fall, 1985).

2 Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, p. 224. 关于她对柏拉图洞穴讨论的有益解读，参看 Andrea Nye, “Assisting at the Birth and Death of Vision,” in *Modernity and the Hegemony of Vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley, 1993).

3 *Ibid.*, p. 253.

4 西方传统中带有性别的日心比喻主义（heliotropism）也是西苏 *Portrait du Soleil* (Paris, 1973) 的攻击目标。关于她对视觉中心主义的频繁批判的详细说明的一般论述，参看 Conley, *Hélène Cixous*。

快感焦点只被简化为让人炫目的日光、发光容器、复制图像的矩阵。”¹ 这些图像越来越多地成为理性而不是感性世界的一部分，因为后者仍然让人大量联想到与女性相关的物质性（materiality）。

本质直观——在这里，伊利格瑞将德里达对胡塞尔的批判应用于柏拉图——“取消了对任何一种路径或轨迹的插入、干预和中介，取消了任何避孕隔膜（diaphragm）的展开作用，否定了隔膜（paraphragm）的任何区分作用”²。这样一个建立在视觉基础上的哲学忘记了眼窝（洞穴或子宫）的物质性，相反给予了瞳孔，或者是视觉可发生的洞以特权，即一种据说原始的视觉，其最终的表现是神圣的视觉、完美的融合（incorporeality）。这样的标准本身会产生一种盲目性，“因为，真理的光学在毫无疑问的可信性中（créance sans doute），在其无条件的确定性中，在其对理性的热情中，掩盖了或者摧毁了仍然是有限性的 / 538 会灭亡（mortal）的凝视。因此，它再也看不到在转信父亲律令之前的任何事物了”³。

伊利格瑞随后承认，唯一一种可能逃脱这种致命的菲勒斯中心主义经济的视觉是“佛陀对花朵的凝视”，这“不是一种分散注意力或掠夺性的目光，并不是思辨倒退到肉身中，它同时是物质性和精神上的注视 / 沉思，为思想提供了一种已经升华的能量”⁴。但是，如果没有这种无私的、滋养性的关系，凝视便强化了人际间的互动，其阴险的含义让人想起萨特在《存在与虚无》中极为悲观的描述。

事实上，伊利格瑞的大部分工作都暗示着视觉体验不可避免地陷入了一种女性永远成为受害者的统治辩证法中。结果，她经常被人们谴责为本质主义，谴责为仍旧是一种将性别差异具体化为人类状况的永久的，甚至是生物学方面的话语。一些批评者指责，她带着微妙的技巧滑稽地模仿传统男性对女人的误解，戏仿性地重复了主人的话语，

1 Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, p.303.

2 Ibid., p. 320. 我在这里使用的 paraphragm 是指可被分为背对背的两部分的事物。

3 Ibid., p. 362（法译英的翻译经过修改）。

4 Irigaray, “Love Between Us,” in *Who Comes After the Subject?*, ed. Eduardo Cadava, Peter Conner, and Jean-Lue Naney (New York, 1991), p. 171.

这于是仅仅产生了一种温和性的位移，而不是有效的颠覆。她对女性生殖器特殊性质之强调虽然扭转了传统男性对所谓的“缺席”的恐怖，却加强了男女之间差异的假设。其他批评者则担心，她将俄狄浦斯情结前的母亲特权化，这可能导致想象界的自恋政治。虽然伊利格瑞声称流体应该与固体具有相同的地位，但这样的观点也很容易被人们指责为只是在产生一个积极的术语，后者只是简单地模仿主导话语的积极性特征之价值。

尽管将诸如此类对伊利格瑞的批评简化为一个共同的结论是不公平的，但在许多情况下，他们提出了一个更大的问题，其中涉及一般差异和性别差异之间的关系。德里达拒绝将差异转化为二元结构中的对立术语，这种结构本身对眼睛是可见的。因此，“女性”是一个“延异”的占位符，而不是一个积极的概念，从而解构了男性/女性的二分法。¹然而，在伊利格瑞对德里达的征用中，有时似乎重建了二分法，尽管对术语的用法不同。虽然德里达满足于破坏任何性别的主体立场，但伊利格瑞经常感到有必要争取一种新的女性主体性，从而赋予那些成为父权统治的受害者以权利。²由于她经常坚持男性和女性身体之间不可改变的区别，即使是她最坚定的支持者也不得不承认，这些受害者不仅仅是像她所说的那样由文化或社会方式的话语构成。³

539

关于伊利格瑞所谓的本质主义的辩论，实际上是关于一般女性主义的“本体论”本质主义的焦虑角色的讨论，其已经达到了极端复杂

1 然而，德里达在这一点上并不总是完全一致的。在最近对列维纳斯的评论中，他抱怨说：“在我看来，列维纳斯的作品总是将次生的、衍生的和从属性的他异性（alterity）视为在性别上不同于（即性别特征上不同于）性别上没有标记的全然他者的他异性。他并不是将女性视为次要的、派生的或从属性的，而是将性别差异视如此。一旦性别差异被处于从属地位，于是并未被标记的全然他者会总是被标记为男性气质。”（“At this very moment in this work here I am,” in *Re-reading Levinas*, ed. Robert Bernasconi and Simon Critchley [Bloomington, Ind., 1991], p. 40）其含义是，绝不应将性别差异简单地转变为差异的一种形式。

2 例如，在评论伊丽莎白·舒斯勒·菲奥伦扎（Elisabeth Schüssler Fiorenza）的《纪念她：基督教起源的女性主义神学重建》（*In Memory of Her: A Feminist Theological Reconstruction of Christian Origins*）时，她问道：“在没有对男女两性主体权利（包括神圣身份的权利）表示根本的尊重时，争取平等是否可以接受？”（Irigaray, “Equal to Whom?” *Differences*, 1,2 [Summer, 1989], p. 73）。

3 关于最近暗中挑战了伊利格瑞的文化性和历史性性别构建的思考，参看 Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge, Mass., 1990)。

540 的程度，现在我们不会再深入。¹更值得注意的是，她的工作有力地影响了女性主义者对视觉中心主义批判。虽然她最近关于佛教凝视的评论表明了她有时放松了性别与视觉之间的联系，但在大多数地方，对此关系的涉及却表明了一种基本的——甚至是“本质的”——联系。德里达的“双重阅读”在她的作品和许多法国女性主义者的作品中变得更加单一。当这种分析与对凝视有着同样顽固诋毁的其他话题相结合时，例如我们之前研究的电影理论，其影响进一步得到加强。²

不可避免地，其中发生了一定的反弹，因为法国以外的女性主义者试图更细致地处理对凝视的批评。一些评论者怀疑，对所有西方哲学和科学进行偷窥癖的谴责，是否将去色情化的视觉体验提升到视觉本身，从而错过了由欲望引起的视觉中共同的、非客体化的潜力。³这种视觉更接近于伊利格瑞仅归给触觉和嗅觉的那种近距离的感性（sensuality）。其他人则认为，视觉愉悦，不是性骚扰的实际同义词，541 它可由女性和男性合法地体验，甚至女性的身体可以成为女同性恋者凝视的视觉占有的良性对象。⁴此外，电影中女性观众的公共体验可被

1 例如，参看 Plaza, “‘Phallogomorphic Power’ and the Psychology of ‘Woman’”; Rosi Braidotti, “The Politics of Ontological Difference,” in Brennan, ed., *Between Feminism and Psychoanalysis*; Whitford, Luce Irigaray, chap. 6; Schor, “This Essentialism Which Is Not One: Coming to Grips with Irigaray”; Fuss, “Reading Like a Feminist”; Scholes, “Éperon Strings”; Kate Meheron, “An Ironic Mimesis,” in *The Question of the Other: Essays in Contemporary Continental Philosophy*, ed. Arleen B. Dallery and Charles E. Scott (Albany, N.Y., 1989); Judith P. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York, 1990); Tania Modleski, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a ‘Postfeminist’ Age* (New York, 1991); 以及 Nancy Fraser and Sandra Lee Bartky, eds., *Revaluing French Feminism: Critical Essays on Difference, Agent, and Culture* (Bloomington, Ind., 1992)。其甚至可以攻击激进的反生物主义 (antibiologism) 为“文化本质主义”。参看 Toril Moi, “Patriarchal Thought and the Drive for Knowledge,” in Brennan, ed., *Between Feminism and Psychoanalysis*, p. 193。

2 有观点认为，“伊利格瑞也许是女性主义者对德里达实践的运用或改造的最惊人例子……鉴于法国女性主义理论家对德里达作品表现出浓厚的兴趣，令人惊讶的是，女性主义电影理论并未更频繁地援引他的名字”（Brunette and Wills, *Screen/Play*, p. 20）。也许对这种现象的解释是，只有当像伊利格瑞这样的女性主义者将德里达对视觉的双重阅读缩减到单重阅读时，德里达的理论才可以被这种摩尼教一样的女性主义电影理论所采用，该理论通过结合装置理论和性别理论来妖魔化“男性的凝视”。

3 Evelyn Fox Keller and Christine R. Grontkowski, “The Mind’s Eye,” in *Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science*, ed. Sandra Harding and Merrill B. Hintikka (Dordrecht, Holland, 1983), p. 220.

4 例如，参看 Teresa de Lauretis, *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington, Ind., 1984).

视为有助于将女性从私人领域中解放出来。¹ 还有一些人认为，伊利格瑞没有注意阶级、种族和其他非性别决定因素所产生的视觉经验的差异，因而成为在主导菲勒斯中心主义经济中她所厌恶的同质化逻辑的牺牲品。²

然而，尽管这些批评非常动人，但没有采取任何措施来抵消女性主义者对德里达的挪用以及反对眼睛霸权的其他论点所产生的反视觉中心主义效应。到了1980年代，人们对现代生活景观中女性视觉再现的深深怀疑已成为许多文化批评的产物。这种假设在后现代主义话语中最普遍，如果不理解女性主义对眼睛的批判，就不能完全理解其起源。³ 这个话语将成为这本书伊卡洛斯式概览的一个最终目标；针对20世纪法国思想对视觉的拷问，此目标成为这个毫不掩饰的概观性（synoptic）元叙事的最后一章。

542

1 参看 Giuliana Bruno, “Streetwalking Around Plato’s Cave,” *October*, 60 (Spring, 1992)。

2 这种批评是所有其他受马克思主义影响的女性主义的主要观点，例如 Spivak, “French Feminism in an International Frame”；Patrice Petro, “Modernity and Mass Culture in Weimar: Contours of a Discourse on Sexuality in Early Theories of Perception and Representation,” *New German Critique*, 40 (Winter, 1987); 以及 Carole Anne Tyler, “The Feminine Look,” in *Theory Between the Disciplines: Authority, Vision, Politics*, ed. Martin Kreiswirth and Mark A. Cheetham (Ann Arbor, Mich., 1990)。

3 关于其联系的讨论，参看 Craig Owens, “The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism,” in *The Anti-Aesthetic*。法国后现代主义的主要拥护者利奥塔清楚地了解伊利格瑞的观点，即使他很少使用它。在《话语，形象》（*Discours, Figure*, Paris, 1971）中，他提到了其关于语言主题的早期论文，他认为其过于现象学（p.348）。在1976年的文章《女性斗争中的关键点之一》（“One of the Things at Stake in Women’s Struggles”）中，他在讨论女性主义对元语言的批判时引用了《另一女人的内视镜》。他为伊利格瑞辩护，对抗拉康主义者提出的指责，后者认为，她混淆了作为一种象征性现象的菲勒斯与作为一种经验性现象的阴茎（一种实际上是可以被看到的事物）。对于利奥塔而言，女性主义者恰恰是要有建设性地削弱这样的一种观点：象征符号是一种元语言，可以与其参照性的事物区分开来（*The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin [Oxford, 1989], p. 119）。

10

盲目的伦理学和后现代崇高：
列维纳斯和利奥塔

为什么盲目很重要？因为人们无法从一种“描述”（description）中推导出一个“指令”（prescription）。

——让-弗朗索瓦·利奥塔¹

即使当他没有看着我的时候，他在看着我。

——伊曼努尔·列维纳斯²

在此值得重复的是，视觉通常被理解为现代社会的主要感觉，被五花八门地描述为笛卡尔透视主义的全盛时期、世界图像的时代，以及景观或监视社会。因此毫不奇怪，对现代性的批判会发现许多与我们在本研究中所追踪的眼睛霸权的相同论点。在法国和其他地方，这种批评引发了对所谓的后现代时代的广泛讨论，此时代的特征和影响仍得到激烈的争辩。

从某个角度来看，后现代主义（postmodernism）似乎是视觉的典范，是拟像对它所声称要再现的事物的胜利，是对幻象景观（phantasmagoric）真正的投降，而不是对其颠覆。据称，这些图像现在完全偏离了它们的指涉物（referent），其所假定的现实已不再提供真理或幻觉的标准。让·鲍德里亚称为模拟（simulation）的“超现实”（hyperreal）世界意味着，我们已经被那些图像所诱惑，它们并非任何东西而只是自身的符号。³因为这些图像现在先于它们的指涉物——鲍德里亚称其为“拟像先行”⁴——它们不能再用全景敞视监狱或景观来

1 Jean-François Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, trans. Georges Van Den Abbeele (Minneapolis, 1988), p.108.

2 Emmanuel Levinas, "Ethics and Politics," *The Levinas Reader*, ed. Sean Hand (Oxford, 1989), p. 290.

3 根据他得到广泛讨论的时间顺序，图像连续阶段如下：“它是基本现实的反映——它掩盖并扭曲了基本现实——它掩盖了基本现实的缺失——它与任何现实都没有关系：它是自己的纯模拟物”（“The Precession of Simulacra,” in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis [New York, 1984], p. 256）。关于鲍德里亚对这些主题写作的例子，参看 Mark Poster, ed., *Selected Writings* (Stanford, 1988)。对他作品的评价，参看 André Frankovits, ed., *Seduced and Abandoned: The Baudrillard Scene* (New York, 1984)；对其批判，参看 Douglas Kellner, *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond* (Oxford, 1989)。

4 Baudrillard, "The Precession of Simulacra"。应当指出，“拟像”（simulacrum）一词已经被巴塔耶和皮埃尔·克罗索斯基（Pierre Klossowski）用来表示符号的非交流维度。参看 Pierre Klossowski, "À propos du simulacre dans la communication de Georges Bataille," *Critique*, 195-196 (1963)。

理解，因为此类概念意味着使用视觉手段实现其他目的的先前意图，例如维持权力或资本主义的永久性。我们不再只是在镜子面前，而是着迷地凝视着屏幕，其不反映任何屏幕外的东西。

因此，最近一位评论者告诉我们，后现代主义必须被理解为“将现实转化为图像”，而另一位则补充说，它最好被理解为“一种形象，不同于意义的话语体系”¹。第三位则认为，我们活在一个超视觉的淫秽世界中，“即一种全然可见的恐怖，贪婪，完全的滥交，凝视的纯粹邪念（concupiscence）”²。因此，它复活了克里斯汀·毕西-葛鲁斯曼（Christine Buci-Glucksmann）所支持的华丽的、变形的“视觉疯狂”，其在巴洛克风格中最为生动地被表达出来。³

从同样的角度来看，如果我们要跳过鲍德里亚这样的时髦人物，那么关于视觉的后现代歇斯底里的主要支持者则是利奥塔。⁴ 因为，难道不是利奥塔把他的《话语，形象》称为对“眼睛的辩护”和对“话语的充分性”的攻击吗？⁵ 难道不是利奥塔责备拉康将无意识还原为一种语言并认为象征界优先于想象界吗？相反，利奥塔肯定了在梦之运作中的视觉的“事物-形象”之力量。⁶ 难道不是利奥塔批评了德里达的“踪迹”和“元书写”的概念，因为后者没有考虑“他者”话语的积极存在吗？⁷ 难道不是利奥塔坚持认为绘画应该被理解为一个力比多

1 Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society," in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend, Wash., 1983), p. 125; Scott Lash, *Sociology of Postmodernism* (London, 1990), p. 194. 有异议声音认为，后现代主义质疑“现代主义的主要影像逻辑想象力（photological imagination）”（p.145），而将耳朵迷官式的听觉放在首要位置，参看 Thomas Docherty, *After Theory: Postmodernism and Postmarxism* (London, 1990)。

2 Meaghan Morris, "Room 101 or A Few Worst Things in the World," in Frankovits, ed., *Seduced and Abandoned*, p. 97.

3 Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: De l'esthétique baroque* (Paris, 1986)。同样参看她的 *La raison baroque: De Baudelaire à Benjamin* (Paris, 1984) 和 *Tragique de l'ombre: Shakespeare et le maniérisme* (Paris, 1990)。可以肯定，毕西-葛鲁斯曼将巴洛克式视觉制度确定为现代性的一部分，这一点在本雅明探索的巴黎中很明显，但是她对其特征的分析使其更适合于后现代性。

4 关于两者的比较，参看 Julian Pefanis, *Heterology and the Postmodern: Bataille, Baudrillard and Lyotard* (Durham, 1991)。他将鲍德里亚的激进的反生产主义与利奥塔德的“对生产系统的非积极性确认”作了对比（p.86）。

5 Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (Paris, 1985), p. 11.

6 Ibid., p. 260.

7 Lyotard, "Sur la théorie," in *Dérive à Partir de Marx et Freud* (Paris, 1970), pp.228-229.

的机器，其中主要运作过程变得清晰可见吗？¹

然而，如果后现代主义确实提出了什么教导的话，那就是对单一视角持怀疑态度，此类视角像宏大叙事一样，提供了对世界的总体性看法，但事实上世界太过复杂，不能被简化为统一的观点。在后现代主义的视觉理论中，以及在此理论里扮演更重要角色的利奥塔思想中，所有单眼的、超然的凝视都不可能存在。事实上，从不同的角度来看（即本书采用的那个角度），后现代主义可能被理解为（去核）眼睛故事的高潮篇章。或者更确切地说，它可能矛盾地是：视觉的过度发达和对视觉的诋毁（至少就其某种模式而言）。²

546

只有当后现代思想的兴起与法国最具前现代性色彩的文化现象的复兴联系在一起时，我们才能得出上述观点，并且使其矛盾性更显激烈。因为这个故事的一个必不可少但出乎意料元素就是对犹太教的强烈迷恋，后者在 1970 年代和 1980 年代俘获了许多法国知识分子。伊曼努尔·列维纳斯是这一发展的核心人物，聚焦于他的作品有助于揭示传统反偶像崇拜的犹太文化之视觉再现态度与后现代主义中强烈的反视觉冲动之间的意外联系。利奥塔在 1986 年承认，列维纳斯的作品“二十年来是我的同伴”³，可以说，他这样的话代表了一代人的心声。

从伏尔泰时代到维希法国时代及其后，反犹主义对法国知识分子

1 Lyotard, "La peinture comme dispositif libidinal," *Des dispositifs pulsionnels* (Paris, 1980).

2 这里不是探讨在国际舞台上后现代主义艺术家复杂视觉实践的地方，但很显然，他们许多人都受到反视觉中心主义话语的深刻影响，例如摄影师辛迪·谢尔曼（Cindy Sherman）、维克托·伯金（Victor Burgin）和玛丽·凯利（Mary Kelly）、建筑师彼得·艾森曼（Peter Eisenman）和视频/表演艺术家丹·格雷厄姆（Dan Graham）。参看 Stephan W. Melville, "Critiques of Vision and the Shape of Postfodernity" (unpublished paper)。关于 1960 年代和 1970 年代概念艺术的论述（此艺术流派表明了对许多相同艺术冲动的运用），请参阅 John C. Welchman, *Word, Image and Modernism: An Analysis of the Orders of Relations between Visuality and Textuality in the Modern Period*, Ph.D. diss., Courtauld Institute of Art (London, 1991), chap. 4。

3 Jean-François Lyotard, *Peregrinations: Law, Form, Event* (New York, 1988), p. 38。文本来自 1986 年在加州大学尔湾分校的威尔乐克（Wellek）图书馆讲座。

547 生活的影响经常被提及。¹相比之下，亲犹太主义（philo-Semitism）的重要性却不那么被频繁注意到。²然而，在1968年五月风暴令人失望的后果之后，法国最令人瞩目的事态发展之一，实际上是对犹太教遗产的新认识。³法国的北非犹太人的贡献越来越得到承认，例如来自埃及的诗人埃德蒙德·贾比斯（Edmond Jabès）和精神分析家安德烈·格林（André Green）。随着德里达在1964年献给贾比斯和列维纳斯的文本变得有名，其阿尔及利亚犹太根源的重要性变得更加明显；在《丧钟》中，他批评黑格尔对犹太人的态度，并扮演拉比的角色，署名为拉比德里达萨（Reb Derissa）。⁴在1970年代和1980年代，那些幻灭的前左派人士发生了从“毛泽东到摩西”的转变（引用《解放报》开玩笑的说法），⁵这是一条足以引起公众注意的常见轨迹。昔日萨特长老的“狂人”和秘书皮埃尔·维克多（Pierre Victor），大张旗鼓地重新宣布其原名贝尼·利维（Benny Lévy），并进入了塔木德学院（Talmudic academy，犹太法典学院），而阿兰·芬基尔克罗（Alain Finkielkraut）等人成为犹太人问题
548 的公共发言人。而且，正如已经指出的那样，以前被禁忌的主题（如犹太人的精神分析起源）成为兴趣的源泉，甚至是自豪的源泉。

这种对犹太主题的新迷恋的一个明确认可的原因，是圣经对雕刻图像之阻截的重要性。有趣的是，早期的反犹太法国知识分子，如莫里斯·巴尔德（Maurice Bardèche）和罗伯特·布拉西亚克（Robert

1 例如，参看 Hertzberg, *The French Enlightenment and the Jews: The Origins of Modern Anti-Semitism* (New York, 1968) 以及 Jeffrey Mehlman, *Legacies of Anti-Semitism in France* (Minneapolis, 1983)。

2 毫无疑问，亲犹太主义可能有其自身的危险，它有时表达了对犹太人的夸大的爱，这总体化和同质化了他们，这和相反做法的效果是一样的。例如，法国思想家对犹太人蔑视偶像崇拜的征用就是一例，这样的危险可能会在下面讨论到的利奥塔的文章《被除权的形象》（“Figure Foreclosed”）中最好地表现出来。

3 许多法国犹太知识分子重新发现了他们遗产的价值。参看 Judith Friedlander, *Vilna on the Seine: Jewish Intellectuals in France Since 1968* (New Haven, 1990)。

4 Jacques Derrida, “Edmond Jabès and the Question of the Book,” and “Violence and Metaphysics: An Essay on the Thought of Emmanuel Levinas,” in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago, 1978)。此文集的最后一篇文章《省略》（“Ellipsis”）以引用署名为拉比德里达萨（Reb Derissa）结束。他对黑格尔态度的批评参见 *Glas* (Paris, 1974), p. 64。关于德里达受到拉比诠释学的犹太遗产传统的影响，参看 Susan A. Handelman, *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory* (Albany, N.Y., 1982), chap. 7。

5 Une Génération de Mao à Moïse, *Libération*, (Paris, December 21, 1984), p. 36。

Brasillach)，提出的关于他们敌对行为的理由之一，恰恰是这种禁忌所带来的原子化效果，他们声称，这破坏了电影图像创造一个容纳性共同体的良性力量。¹现在，人们开始强调此禁忌的相反内涵，众多学者，包括犹太人和非犹太人，都在思考这个禁忌所体现出的智慧。²像古柯斯这样的文学评论者探讨了反偶像 / 图像崇拜的影响，其影响对象包括从现代抽象艺术和黄金标准的堕落，到纳粹对犹太人的迫害以及马克思主义的商品拜物教理论等各方面。³新教徒雅克·埃吕尔等神学家声称，准确地说，基督教对视觉首要地位的敌意并不比犹太教更浅，并且强烈地谴责当前在景观社会中“对词语 / 文字的羞辱”⁴。更多世俗文化评论者，如路易·马林(Louis Marin)和克劳德·甘德尔曼(Claude Gandelman)就犹太教和基督教思想中的图像作用的比较进行了激烈的对话。⁵让-雅克·拉希尔(Jean-Jacques Rassial)等其他学者思考了纳粹对通过视觉识别犹太人的迷恋，此举故意违反了此禁忌的伦理含义。⁶即使是“流浪犹太人”的地形图也可以被同化为迷宫一样强烈反视觉的形象，其中无限的时间延迟取代了无时间的空间性和无中介的在场。⁷

549

伴随更仔细的考察，犹太传统变得比初看起来更复杂。罗兰·哥

-
- 1 有关他们偏爱无声电影而不是有声电影的讨论，请参阅 Alice Yaeger Kaplan, *Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life* (Minneapolis, 1986), p. 182.
 - 2 例如，参阅 Adélie and Jean-Jacques Rassial, eds., *L'interdit de la représentation* (Paris, 1984).
 - 3 Jean-Joseph Goux, *Les iconoclastes* (Paris, 1978).
 - 4 Jacques Ellul, *The Humiliation of the World*, trans. Joyce Main Hanks (Grand Rapids, Mich., 1985)。可能需要指出，埃吕尔(Ellul)的背景部分是犹太人，这可能有助于解释他被新教的反偶像崇拜传统(尤其是克尔凯郭尔和巴特)深深吸引。他追随了《克尔凯郭尔与上帝之道》(*Kierkegaard et la parole de Dieu*, Paris, 1977)的作者内利·维亚莱尼克斯(Nelly Vialleneix)的观点，声称克尔凯郭尔是第一个攻击视觉优先地位的哲学家。具体讨论参见 *The Humiliation of the World*, p. 37。有关他对图像敌意的分析，请参阅我的“The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism,” in *The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric*, ed. Paul Hernadi (Durham, N.C., 1989)。有关从天主教角度撰写的法国早期对图像的宗教意义和现代世界的思考，请参见 Amédée Ayfre, *Conversions aux images ? : Les images et dieu; Les images et l'homme* (Paris, 1964)。
 - 5 Claude Gandelman and Louis Marin, “Dialogue,” *Peinture: Cahiers théoriques*, 14/15 (May, 1979).
 - 6 Jean-Jacques Rassial, “Comme le nez au milieu de la figure,” *L'interdit de la représentation*.
 - 7 德里达在关于埃德蒙德·贾比斯(Edmond Jabès)的文章(p.69)中暗示了这种联系。另一个解构主义者保罗·德曼会回到流浪的犹太人的主题，参看“Conclusions: Walter Benjamin's 'The Task of the Translator',” in *The Resistance to Theory* (Minneapolis, 1986), p. 92。关于迷宫图像与书写中时间推迟关系的分析，参看 Werner Senn, “The Labyrinth Image in Verbal Art: Sign, Symbol, Icon ? ” *Word and Image*, 2, 3 (1986)。

550 切尔 (Roland Goetschel) 指出了可见的基路伯 (cherubim, 智天使) 在犹太神学中的作用, 皮埃尔·普瑞恩特 (Pierre Prigent) 注意到 2 世纪和 6 世纪之间葬礼绘画和犹太教堂装饰的重要性, 克劳德·甘德elman 强调了图像再现在晚期卡巴拉 (Kabbalah) 文本性中的重要性。¹ 人们认识到, 禁止雕刻图像并不意味着对所有图像的敌意。但总体来说, 法国对犹太人禁忌的接受与埃德蒙德·贾比斯在 1985 年《新观察家》(Le *Nouvel Observateur*) 的“自我主义博物馆”页面中所表达的态度一致: “我对图像没什么兴趣。”²

禁忌的全然重要性在列维纳斯的出色工作中显而易见。他在 1906 年出生于立陶宛, 1923 年来到法国, 在法国首先作为德国现象学的早期翻译者而具有影响力。根据保罗·利科 (Paul Ricœur) 的说法, 他在 1930 年的《胡塞尔现象学中的直观理论》(*Théorie de l'Intuition Dans la Phénoménologie de Husserl*) 中“非常直接地在法国创立了胡塞尔研究”³。列维纳斯是海德格尔《存在与时间》的热心读者, 并出现在海德格尔和新康德主义者恩斯特·卡西尔 (Ernst Cassirer) 1929 年瑞

-
- 1 Roland Goetschel, “Les métamorphoses du Chérubin dans la pensée juive,” in *L'interdit de la représentation*; Pierre Prigent, *Le Judaïsme et l'image* (Tübingen, 1990); Claude Gandelman, “Judaism as Conflict between Iconic and Anti-iconic Tendencies: The Scripture as Body,” in *Die Handbuch der Semiotik*, ed. Posner and Sebeok (Berlin, 1990)。在法国以外, 其他学者也对犹太禁令有复杂的一般评估。例如, 参看 Irving Massey, *Find You the Virtue: Ethics, Image, and Desire in Literature* (Fairfax, Va., 1987), 以及 Daniel Boyarin, “The Eye in the Torah: Ocular Desire in Midrashic Hermeneutic,” *Critical Inquiry*, 16, 3 (Spring, 1990)。博亚林 (Boyarin) 认为, 人们必须区分: 神不可见的神学—哲学理论、不要看上帝的规范命令 (如果能看见他的话) 以及禁止描绘上帝的禁令。他认为, 在中世纪, 希腊影响的威胁带来了焦虑, 从而导致一种更反对视觉的犹太教, 这时, 关于可见上帝的圣经和拉比传统被遗忘了。但是, 米德拉什的 (Midrashic) 诠释学的传统是, 人们热切地寻求恢复上帝的可见性。有关在犹太神秘主义者中进行类似寻求的讨论, 请参见 Gershom Scholem, “*Shi ur Komah: The Mystical Shape of the Godhead*,” in *On the Mystical Shape of the Godhead: Basic Concepts in the Kabbalah*, trans. Joachim Neugroschel (New York, 1991)。
 - 2 Edmond Jabès, “J’ ai peu de goût pour les images,” *Le Nouvel Observateur* (February 22, 1985), p. 78.
 - 3 Paul Ricœur, “L’originaire et la question-en-retour dans le *Krisis* de Husserl,” in *Textes pour Emmanuel Levinas*, ed. François Laruelle (Paris, 1980), p. 167。同样参看 Richard A. Cohen, “Absolute Positivity and Ultrapositivity: Husserl and Levinas,” in *The Question of the Other: Essays in Contemporary Continental Philosophy*, ed. Arleen B. Dallery and Charles E. Scott (Albany, N.Y., 1989)。

士达沃斯的辩论中。¹然而，在发现现象学前，他也受到柏格森的强烈影响，柏格森对视觉中心主义批判的开创性贡献此前已得到详细阐述。²柏格森对时间性的强调帮助他超越了胡塞尔本质直观主义中从视觉出发的对在场的偏见。

但是，正是列维纳斯的宗教训练使其作品特别关注视觉问题。³他后来回忆说，在年轻时，立陶宛犹太主义在语气上显得非常清醒，以抵制“在民众层面上某种精神的迷醉”⁴。其强调的是塔木德；可以说，强调的是遵从律法而不是遵从世界。列维纳斯也开始对马丁·布伯和弗朗茨·罗森茨威格（Franz Rosenzweig）在法兰克福发展出的对话神学感兴趣，尽管他拒绝接受哈西迪主义（Hasidism）和卡巴拉。布伯强调口头上调节性的、主体间的“我一你”关系，而不是由视觉构成的主客体的“我一它”关系，这影响了列维纳斯，尽管他拒绝了其根源上对称的互惠。⁵罗森茨威格在《救赎之星》（*The Star of Redemption*）中对黑格尔总体性思想的批判也强烈激发了列维纳斯对“无限”的偏爱，后者躲避了可看到整体的上帝之眼的视觉。⁶

551

列维纳斯也是当代法国文学，特别是保罗·瓦莱里和普鲁斯特的热心读者。1920年代，斯特拉斯堡的同学莫里斯·布朗肖给他介绍了

1 即使在1980年代后期海德格尔的纳粹主义问题在法国得到热烈讨论之后，列维纳斯仍然可以将《存在与时间》称为“哲学史上最漂亮的著作之一”（“Admiration and Disappointment: A Conversation with Philippe Nemo,” in *Martin Heidegger and National Socialism*, ed. Gunter Neske and Emil Kettering, trans. Lisa Harries (New York, 1990), p. 149.

2 列维纳斯经常承认他得益于柏格森，例如，参看“Dialogue with Emmanuel Levinas” conducted by Richard Kearny in *Face to Face with Levinas*, ed. Richard A. Cohen (Albany, N.Y., 1986), p. 13.

3 列维纳斯坚持认为，他的“出发点绝对是非神学的”（“Transcendence et Hauteur,” *Bulletin de la Société Française de la Philosophie*, 56 [1962], p. 110）。但是，即使在他最严格的哲学著作中，也无法不发现对宗教的关注。对列维纳斯作品中宗教与哲学复杂关系所进行的有益讨论，参看 Susan A. Handelman, *Fragments of Redemption: Jewish Thought and Literary Theory in Benjamin, Scholem and Levinas* (Bloomington, Ind., 1991).

4 Levinas, “Entretien avec Emmanuel Lévinas,” in Salomon Malka, *Lire Lévinas* (Paris, 1984), p. 103.

5 列维纳斯与马丁·布伯（Martin Buber）的相近性和距离可在他1958年的文章中看出来。参看“Martin Buber and the Theory of Knowledge,” in *The Levinas Reader*。他同意布伯，“人们不可能成为‘你’的一个旁观者，因为‘你’的存在取决于其对我说的‘词语’”（p.66）。

6 Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, trans. Alphonso Lingis (The Hague, 1969)。他承认受弗朗茨·罗森茨威格（Franz Rosenzweig）的影响（“Entretien avec Emmanuel Levinas,” p. 105）。关于他们立场的其他相似性，参看 Handelman, *Fragments of Redemption*。

552 这些作家，布朗肖后来也成了他的终身朋友。¹虽然布朗肖当时在政治上倾向保守，甚至是反犹杂志（如《格斗》[*Combat*]）的撰稿者，但布朗肖后来承认列维纳斯是“秘密同伴”。²由于布朗肖的出色作品全然关注视觉主题，以至于人们很难知道布朗肖在这个问题上对列维纳斯有多大的影响，反之亦然。³毫不奇怪，布朗肖在本研究里提及的其他人物的理论构建中有着重要地位，如巴塔耶、福柯和德里达。因此在这里，先讨论他的思想有助于为随后介绍列维纳斯做好准备。

早在1932年，布朗肖就谴责法国人所谓的对文风清晰性的热情，视其为一种外来强加的事物，并将其与“生动的火焰”形成鲜明对比，此火焰令人眼花缭乱，甚至让人失明。⁴布朗肖1941年的小说（或者他更喜欢称之为“叙事”[*récit*]）《黑暗托马》（*Thomas the Obscure*）⁵探索了白天与黑夜、失明与洞察、眼睛与视野之间的矛盾关系。在他作品的其他许多地方，布朗肖探讨了语言，尤其是文学语言和视觉之间的复杂张力。⁶例如，在《言说不是观看》（“Parler, cen' est pas voir”）中，布朗肖写道：“去说话，就是不去观看。言语从这种

1 关于他们的关系，参看 Joseph Ubertson, *Proximity, Levinas, Blanchot, Bataille and Communication* (The Hague, 1982)。

2 Maurice Blanchot, "Our Clandestine Companion," in *Face to Face with Levinas*. 战争期间，布朗肖的政治立场改变了，他帮助列维纳斯的妻子从纳粹手中逃脱。有关他职业生涯中反犹维度的考察，请参见 Mehlman, *Legacies of Anti-Semitism in France*, 以及 Allan Stoekl, *Politics, Writing, Mutilation: The Cases of Bataille, Blanchot, Roussel, Leins, and Ponge* (Minneapolis, 1985)。

3 例如，参看列维纳斯对布朗肖的《文学空间》（*L'espace littéraire*）的评论“Maurice Blanchot et le regard du poète,” in *Mond Nouveau*, 98 (March, 1956), 其清楚表明他们分享同样的立场。布朗肖对海德格尔的复杂接受态度可能也影响了列维纳斯后期的作品，例如《总体性与无限性》（*Totality and Infinity*）。简短的讨论，请参看 Herman Rappaport, *Heidegger and Derrida: Reflections on Time and Language* (Lincoln, Nebr., 1989), p. 121。

4 Blanchot, "La culture français vue par un Allemand," *La Revue Française* (March 27, 1932)。

5 Blanchot, *Thomas the Obscure*, new version, trans. Robert Lamberton (New York, 1973)。列维纳斯在1946年的文章《有：没有存在者的存在》（“There Is: Existence without Existents,” in *The Levinas Reader*）中对其进行讨论。关于小说与叙事的差异的讨论，参看 Blanchot, “The Song of the Sirens: Encountering the Imaginary,” in *The Gaze of Orpheus*, ed. P. Adams Sitney, trans. Lydia Davis (Barrytown, N.Y., 1981)。

6 关于布朗肖视觉问题的一般讨论，参看 P. Adams Sitney's Afterword to *The Gaze of Orpheus*, 以及 Steven Shaviro, *Passion and Excess: Blanchot, Bataille, and Literary Theory* (Tallahassee, Fla., 1990), pp. 5ff. 正如保罗·德曼指出，他的著作拒绝照亮语言的暗室：“它们投射在文本上的光线具有非常不同的性质。事实上，没有什么比这种光线的性质更晦涩难懂了。”（“Impersonality in Blanchot,” in *Blindness and Insight* (Minneapolis, 1983), pp. 62-63）

光学要求中解放出来，这种要求在西方传统数千年来主宰了我们对事物的处理方式，并且邀请我们在光明的保证下或在没有光线的威胁下进行思考。”¹ 他隐含地承认犹太人禁忌的重要性，指出“谁看见上帝都会死亡”²。

对于布朗肖，俄耳甫斯（Orpheus）的凝视是书写的原初行为，因为它超越了死亡门槛，并徒劳地寻求恢复到无法恢复的视觉在场的即时性。³ 尤莉迪丝（Eurydice）的失踪代表视觉的徒劳和文学代理人的补偿功能（俄耳甫斯的歌声），它更多在拉康所谓的象征界而不是想象界领域（或者可能是在不可象征化的真实界中）运作。⁴ 因此，借用福柯讨论布朗肖的文章标题，文学是“来自外部的思想”，⁵ 其基于语言，但这种语言永远地阻止作者在场和意义丰满的渴望。事实上，对于布朗肖来说，存在本身——il y' a（有）的秘密——永远无法完全展现在人类的凝视中。正如安·斯莫克（Ann Smock）所指出的那样，列维纳斯和布朗肖之间存在一种亲和关系，即他们“关心存在的自我抹除，确切地说，关注：唯恐其表现出来，唯恐存在被剥夺了其不确定性、孤独性，以及与之不可分割的陌异性。布朗肖和列维纳斯一起颠倒了《存在与时间》提出本真性问题的术语”⁶。他们放弃了基于“视觉永恒呈现的秩序”的本体论，此类本体论充斥着传统哲学。⁷ 正因为如此，布朗肖在如《失足》（*Faux pas*）和《白日的疯狂》（*La folie du jour*）等

554

1 Maurice Blanchot, "Parler, ce n' est pas voir," *L'entretien infini* (Paris, 1969), p. 38.

2 Maurice Blanchot, "Literature and the Right to Death," in *The Gaze of Orpheus*, p. 46. 关于犹太人恐惧看见上帝的这种假设的批判，参看 Boyarin, "The Eye in the Torah"。

3 Blanchot, "The Gaze of Orpheus," in *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*. 对此文的有趣评论（该评论强调了此文有问题的性别维度），参看 Karen Jacob, "Two Mirrors Facing: Freud, Blanchot, and the Logic of Invisibility," *Qui Parle*, 4, 1 (Fall, 1990). 她指出，尤莉迪丝（Eurydice）总是在很大程度上成为俄耳甫斯（Orpheus）凝视的对象，并且缺乏互惠性。她声称，布朗肖重复了萨特在《存在与虚无》中提出的女性主体性的视觉性物化的运作。

4 关于布朗肖思想中想象界与象征界对立的讨论，参看 Shaviro, *Passion and Excess*, p. 27。

5 Michel Foucault, *Maurice Blanchot: The Thought from Outside*, trans. Brian Massumi, with Maurice Blanchot, *Michel Foucault as I Imagine Him*, trans. Jeffrey Mehlman (New York, 1987), 在此作品中，他写道，对于布朗肖，“小说不仅表现出看不见的东西，还表现出视觉的不可见性在某种程度上是……关于所有语言之外的不可见语言，关于词语的不可见一面的说话”（p.24-25）。

6 Ann Smock, Translator's Introduction to Blanchot, *The Space of Literature* (Lincoln, Nebr., 1982), p. 8.

7 Levinas, "The Servant and Her Master," *The Levinas Reader*, p. 157.

作品中认为，正午时分——能见度最高的时刻——也是最危险的时刻，在这个时刻，看着太阳会导致失明。¹ 夜晚也不再有利于明晰的视野。布朗肖称之为“灾难的写作”，意味着在可见的穹苍中放弃任何作为意义基础的固定恒星（因此，这是“dis-aster”[去星/灾难]字面上的意思）。在这样做的过程中，他颠倒了对布鲁门伯格对星空的沉思性赞赏，后者正是西方形而上学的基本前提。²

555 在人际关系层面，布朗肖呼吁建立一个永远不能基于视觉互动的共同体。在评论玛格丽特·杜拉斯的小说《死亡的疾病》（*The Malady of Death*）中的“爱人共同体”时，他认为女主人公是一个“与但丁笔下的贝雅特丽齐（Beatrice）相反的人物，因为，这样的贝雅特丽齐让自己完全处于别人的视野中，这个视野预示着可见性的全面规模（从像闪电一样惊人的物理视觉，到绝对的可见性），在这样的可见性中，她不再与绝对性本身（上帝、神、理论，人们最终可以看到的東西）区别开来”³。他反对但丁给予视觉在场和灵魂的镜像融合之特权，提出了另一种伦理学，后者否认相互承认的重要性。“伦理学要成为可能，其唯一的条件是：当本体论（其总是将他者还原到同一性中）退居其次时，一种更原先的关系可以肯定自身，在这种关系中，自我不满足于认识他者，并认识到自己在对方之内，但觉得他者总是把它置于一个可疑的地步，以至于只能通过一种‘不能限制自己的责任’来应对它，而这种责任超越自身却不会耗尽自身。”⁴

布朗肖这些写于1983年的话是对朋友列维纳斯的立场的明确解释，这个观点远早于列维纳斯提出的。事实上，列维纳斯的整个工作可大体被描述为对非存在论的（meontological，此词来自meon[非存在]）伦理冲动的辩护，这种伦理冲动已被埋在统治西方传统的本体论中。

1 Blanchot, *Faux pas* (Paris, 1943); *La folie du jour* (Paris, 1973)。关于列维纳斯对后者的欣赏，参看他的“Exercices sur *La folie du jour*,” *Sur Maurice Blanchot* (Montpellier, 1975)。

2 Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, trans. Ann Smock (Lincoln, Nebr., 1986); Hans Blumenberg, *The Genesis of the Copernican World*, trans. Robert M. Wallace (Cambridge, Mass., 1987)。

3 Maurice Blanchot, *The Unavowable Community*, trans. Pierre Joris (Barrytown, N.Y., 1988), p. 52。

4 *Ibid.*, p. 43。

他认为：“善，在存在之前。”¹列维纳斯明确地将伦理学与希伯来的视觉再现禁忌联系起来，将其反复与希腊对视觉、可辨认形式和明亮性的崇拜进行对比。他坚持说：“对图像的禁令，确实是一神教的最高命令。”²即使描述摩西在西奈山与上帝会面的圣经话语暗示了一场可见的“面对面”相遇，但根据《出埃及记》第33章中的著名段落，其真正的意思是神圣的言语命令，因为上帝让摩西看到的只是他的背部。³

因此，基督教传统中的道成肉身背叛了犹太人对声音和耳朵的强调。556 “在声音和被称为听觉的意识中，实际上存在一种对视觉和艺术的自足世界的脱离。整体来说，声音是一个清脆响亮的丑闻。然而，在视觉中，形式与内容紧密结合，以此安抚内容；而在声音中，可感知的质感溢出来，使形式不再包含其内容。于是，世界上产生了真正的裂缝，通过此裂缝，在这里的世界延伸出一个无法转化为视觉的维度。”⁴这种转变对于世界而言通常是美学的，而不是伦理学的立场，即是亚伦的而不是摩西的立场，因为它给予了正式在场以特权，而不是缺席的对话者的实质命令。

因此，对于列维纳斯来说，“regard”（观看/关心）的两个含义应该严格分开，因为关心他者意味着拒绝将他或她变成视觉知识或美学思考的对象。他超越了德波对景观社会的历史分析，坚持认为视觉本身就是问题的根源：“一旦我睁开眼睛，就会将构成性的事物‘转变’成一种条件：我睁开眼睛，已经享受到了景观。”⁵从“关心”的角度来看，“regard”一词意味着保持闭目，在提供一种慷慨的姿态中挫败“凝视[暴力]的热忱”⁶。这也意味着抵制一种形式互惠的诱惑；即使布伯的“我一你”关系原则已经屈服于这样的互惠，因为此类原则可能存在将差异以镜像形式还原为同一性的风险。虽然列维纳斯经常

1 Levinas, "Substitution," *The Levinas Reader*, p. 112.

2 Levinas, "Reality and Its Shadow," *The Levinas Reader*, p. 141.

3 Levinas, "Revelation in the Jewish Tradition," *The Levinas Reader*, p. 204.

4 Levinas, "The Transcendence of Words," *The Levinas Reader*, p. 147.

5 Levinas, *Totality and Infinity*, p. 130.

6 *Ibid.*, p. 50.

谈到“面对面”的相遇，但重要的是召唤人们去听到他者的呼唤，而不是看到他或她的面容。¹“面孔，”他坚持说，“不在我的前面（en face de moi），但是在我之上；它是在死亡之前的他者，透视死亡并暴露死亡。其次，面孔是请求我不要让他独自死去的他者，好像这样做是为了成为他死亡的帮凶。”²根据列维纳斯的“替代”（substitution）概念，伦理的自我是他者的人质，他总是与自我形成不对称和等级关系。真正的伦理责任不是萨特物化凝视所引发的羞耻，³而是来自一个显而易见的非视觉来源。

除了对耳朵的命令之外，伦理互动在触摸中表现出来，其本质上也是时间性的。⁴尽管与他人的视觉关系促进了工具操纵——列维纳斯赞同地引用了海德格尔对“在手状态”（Vorhandenheit/presence-at-hand）和“上手状态”（Zuhandenheit/readiness-to-hand）的区别，以及柏格森的格言“识别一个对象就是知道如何使用它”⁵——但触摸可以允许更加良性的互动。触摸不是像视觉一样拉开主客体之间的距离，而是恢复了自己和他人的亲近性，因而他者被理解为邻人。它还涉及与世界建立更亲密的关系。“正如梅洛-庞蒂表明的那样，”列维纳斯写道，“构成世界的那个‘我’遇到了一个与其肉体有牵连的领域；‘我’与其本要构成的东西有牵连，因此与世界有牵连。”⁶

此外，触摸首先是关于注视 / 沉思的重构，特别是关于揭示自我之于世界的脆弱性的思索。伊迪丝·维施戈格勒（Edith Wyschograd）认为，

1 Levinas, “Ethics as First Philosophy,” *The Levinas Reader*, p. 83. 根据汉德尔曼（Handelman）所说，“尽管这个词有别的含义，他仍然坚称‘面容’最初并非基于任何视觉感知”（*Fragments of Redemption*, p. 209）。有关此问题的讨论，另请参阅 Jill Robbins, “Visage, Figure: Reading Levinas’ s *Totality and Infinity*,” *Yale French Studies*, 79 (1991)。

2 Levinas and Richard Kearny, “Dialogue with Emmanuel Levinas,” pp. 23-24.

3 列维纳斯还对萨特将他异性还原为虚无的观点，以及对自我总体化计划的信任提出了质疑。列维纳斯主体间性版本相应地远比萨特的《存在与虚无》更有希望。

4 有关此主题的有效说明，请参见 Edith Wyschograd, “Doing Before Hearing: On the Primacy of Touch,” in *Textes pour Emmanuel Lévinas*, 以及她的 *Emmanuel Levinas: The Problem of Ethical Metaphysics* (The Hague, 1974), pp. 137ff.

5 Levinas, “Interdit de la représentation et ‘droits de l’homme,’” in Rassial, ed., *L’interdit de la représentation*, pp. 112-113.

6 Levinas, “Ethics as First Philosophy,” *The Levinas Reader*, p. 79.

对于列维纳斯，“触摸根本就不是一种感觉；事实上，这是关于整个世界对主体性之冲击的隐喻……去触摸，是为了使自己不与被给予的对象相对立，而是与它接近”¹。列维纳斯承认，触摸因此可以被理解为宗教仪式的现象学基础，其没有工具性的终极目标，在实际世界中没有任何用处。这种行为甚至可能比伦理命令的听觉更为原始；它肯定比通过眼睛对客体世界的理论性反思（theoretical contemplation）更为根本。

最良性的触摸模式是爱抚，其甚至可能超出正常理解的触摸范围。它与“掌握”相反，掌握占有了所把握的东西。² 触摸也不会导致融合，后者会淹没他者的他者性。列维纳斯写道：

爱抚是一种主体存在的模式，其中，与另一个人接触的个体超越了这种接触。接触作为感觉是光之世界的一部分。但准确地说，被爱抚的东西并不被触摸。他者寻求的不是接触中的手之柔软或温暖。爱抚的追求构成了自身的本质，因为爱抚不知道自己寻求什么。这种“不知道”的根本错乱，就是本质性的。³

列维纳斯对爱抚的描述出现了被视为有问题的性别内涵，这最初引起了波伏瓦等女性主义者的愤怒，他们指责他将女性还原为男性性快感的被动对象。⁴ 但到了1980年代，对列维纳斯逆转自我和他人正常等级关系的认识变得更加精细，他的论证逻辑开始吸引女性主义的支

1 Wyschograd, "Doing Before Hearing: On the Primacy of Touch," p. 199.

2 Levinas, "Beyond Intentionality," in *Philosophy in France Today*, ed. Alan Montefiore (Cambridge, 1983), p. 103. 他在此作品中从“掌握”（grasping）的角度讨论了胡塞尔的现象学。在1967年的文章中，“Language and Proximity,” in *Collected Philosophical Papers*, Dordrecht, Holland, 198），列维纳斯认为：“可见性爱抚着眼睛。一个人观看和倾听时就像触摸一样。”（p.118）在这里，他混淆感觉的方式使人联想到梅洛-庞蒂努力在感觉区分之前提出一种感觉平等的原初状态，但总的来说，列维纳斯更喜欢尊重感觉之间的差异。要阅读这篇文章（该文章将此理解为列维纳斯从未完全从视觉中心主义中脱离），请参阅 Paul Davies, "The Face and the Caress: Levinas's Ethical Alterations of Sensibility," in David Michael Levin, ed., *Modernity and the Hegemony of Vision* (Berkeley, 1993)。

3 Levinas, "Time and the Other," *The Levinas Reader*, p. 51.

4 Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trans. H. M. Parshley (New York, 1970), p. xvi, n. 3.

持者，如凯瑟琳·查利尔（Catherine Chaliel）和露丝·伊利格瑞。¹对于这些女性主义者来说，他作品中最有吸引力的一个方面是对女性主义伦理学的有用性。列维纳斯不仅将母性的条件视为无我地服从他者需要的理想模式，还明确地给予女性特权，将其视为男性凝视的镜像经济之外的事物。对于列维纳斯来说，女性是“一种从光线中逃离出来的存在模式。存在中的女性是一种不同于空间性超越或围绕光的话语的事物。它在光之前逃逸。隐藏就是女性存在的方式。这种隐藏的事实恰恰是谦虚的。所以这种女性他异性（alterity）并不是对象的简单外在性”²。

列维纳斯声称，在圣经中，女性作为未观察到的观察者角色是必不可少的。因为圣经所描绘的世界“在以前（现在和未来）之所以成为可能，是因为这些母亲、妻子和女儿的秘密在场，虽然她们几乎无法让人看见；这是因为，在现实的昏暗深处，她们沉默的脚步描绘了
560 内在性本身的维度，使世界变得适合居住”³。海德格尔的“家园”（Heimat）需要女人无形的滋养才能真正成为家园，这种滋养开启了男人所缺乏的亲密性维度，他们只拥有在公共领域的眩光中获取名誉的崇高欲望。

女性的谦虚和家庭性来自缺席上帝的伦理命令、作为实际行动模范的宗教仪式——列维纳斯的世界观俨然是一个“进步”思想家的，

1 Catherine Chaliel, *Figures du féminin. Lecture d'Emmanuel Lévinas* (Paris, 1982); Luce Irigaray, "The Fecundity of the Caress: A Reading of Levinas's *Totality and Infinity*, Section IV, B, 'The Phenomenology of Eros'," in Richard A. Cohen, ed., *Face to Face with Levinas*. 关于伊利格瑞得益于列维纳斯的讨论，参看 Elisabeth Grosz, *Sexual Subversions: Three French Feminists* (Sydney, 1989), p. 141。在一篇后期的文章中（"Questions to Emmanuel Levinas: On the Divinity of Love," in *Re-Reading Levinas*, ed. Robert Bernasconi and Simon Critchley, Bloomington, Ind., 1991），伊利格瑞对他作品中的性别歧视预设提出了更多批评，并主张比列维纳斯的作品更开放的神秘主义。

2 Levinas, "Time and the Other," *The Levinas Reader*, p. 49.

3 Levinas, "Judaism and the Feminine Element," *Judaism*, 18, 1 (Winter, 1969), p.32.

他可能成为最先进的法国同代人的英雄。事实上，他的政治声明，基于犹太复国主义（Zionism）的宗教变体，可能会暴露出其思想对普世主义价值观令人不安的迟钝性。¹然而，如前所述，一个同样激进的新仲裁者，让-弗朗索瓦·利奥塔，在他的思想中找到了强大的灵感。

对此提供一个解释并不难。正如通常所认为的那样，如果后现代主义对现代主义工程的批评在很大程度上也是对启蒙运动的否定，那么，列维纳斯毫不掩饰的反启蒙哲学会顺理成章找到志气相投的解读。毋庸置疑的是，他对启蒙时代（*siècle des lumières*）视觉中心主义前提的有力批评也会找到懂得欣赏的观众。到1984年，法国的大众媒体因此可以合理地宣称列维纳斯是“最时髦的”（*à la mode*）思想家²，而利奥塔则是主要的推崇者之一。

利奥塔的理论根源是马克思主义和现象学这两种更显“异教”的哲学，因为人们很难预测他在职业生涯初期会对列维纳斯的思想着迷。他在阿尔及利亚争取独立的斗争中政治上显得非常活跃，并于1954年（30岁时）加入了由科内利乌斯·卡斯托里亚迪斯（Cornelius Castoriadis）和克劳德·勒福特（Claude Lefort）领导的极左翼组织“社会主义或野蛮”（*Socialisme ou Barbarie*）团体。³他的第一部主要哲学出版物出现在同一年，是对现象学的简短介绍，其中草率地引用了列维纳斯关于这一主题的作品，但更明显地受梅洛-庞蒂的影响。⁴虽然利奥塔在1964年解除了与“社会主义或野蛮”团体的关系，并在两年后解除了与其分支“工人权力”（*Pouvoir Ouvrier*）团体的关系，而且随后越来越频繁地批评梅洛-庞蒂（我们将很快讨论这点），但他继续在1970年代讨论“异教徒主义的教导”⁵。像那个时期的许多法国知

561

1 例如，在1982年的访谈中，他否定了巴勒斯坦人的“他者”地位，参看“Ethics and Politics,” in *The Levinas Reader*, p. 289.

2 “La mode Lévinas,” *Le Monde* (November 23, 1984), p. 21.

3 关于他后期对此经历的记叙，参看Lyotard, “A Memorial for Marxism: For Pierre Souyri,” in *Peregrinations: Law, Form, Event*。利奥塔的第一个专业职位是1950年在阿尔及利亚君士坦丁市一家中学担任哲学老师。

4 Lyotard, *La phénoménologie* (Paris, 1954).

5 Lyotard, “Lessons in Paganism,” in *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (London, 1989): 原文发表于1977年。

识分子一样，他对尼采越来越有兴趣。¹ 多神论，而不是犹太传统的唯一真神，是利奥塔的公开信条，这在他的《后现代状况》中对单一宏大历史叙事的著名贬低里得到了强调。² 由于缺乏列维纳斯那种爱好和平的本能，他认为异见优先于共识，推崇激烈斗争而非对分歧的和平裁决。

此外，与列维纳斯不同，利奥塔经常对视觉主题津津乐道，热情地分析诸如塞尚、杜尚、巴尼特·纽曼（Barnett Newman）、露丝·弗朗肯（Ruth Francken）和丹尼尔·布伦（Daniel Buren）等艺术家，以及实验电影和摄影。他也没有分享犹太思想家对审美范畴的普遍蔑视，实际上他试图将审美从其在当代哲学家的低劣地位中拯救出来。³ 因此，
562 他被阿多诺的《美学理论》（*Aesthetic Theory*）所吸引，他钦佩这种理论对理论总体化和否定辩证法“恶魔一样的”批判。⁴

然而，尽管列维纳斯和利奥塔如此截然不同，但很明显，列维纳斯为利奥塔提供了宝贵灵感，启发其从左派现象学家转变为法国后现代主义的捍卫者。然而，要理解这种影响，首先必须澄清利奥塔在其职业生涯早期对视觉的复杂态度。甚至在他充分考虑列维纳斯对眼睛的批评之前，利奥塔已经对 20 世纪法国思想极为普遍的所谓高贵视觉抱有一些相同的保留意见。

当利奥塔正偏离“社会主义或野蛮”成员共同持有的异端马克思主义时，他也在同时研究精神分析。⁵ 在 1960 年代中期，他参加了拉康

1 例如，参看他的文章“Notes on the Return and Capital,” in *Semiotext(e)*, 3, · 1 (1978)。

2 Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis, 1984).

3 关于利奥塔对美学的复杂态度，参看 David Carroll, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida* (New York, 1987), chap. 2。

4 Lyotard, “Adorno as the Devil,” *Telos*, 19 (Spring, 1974)。但他还是谴责阿多诺并没有完全放弃对不可能的总体性的怀旧之情。有关利奥塔就阿多诺对思辨哲学的微观挑战进行的反思，参看“Presentations,” *Philosophy in France Today*, ed. Alan Montefiore (Cambridge, 1983) 和“Discussions, or Phrasing ‘after Auschwitz’,” in *The Lyotard Reader*。尽管这里不是探索这些作品的地方，但阿多诺和列维纳斯有一些重要的相似之处。相关讨论，请参见 Hent De Vries, *Theologie im Pianissimo & Zwischen Rationalität und Dekonstruktion: Die Aktualität der Denkfiguren Adornos und Levinas* (Kampen, 1989)。

5 偏离 / 漂移（*dérive*）是利奥塔使用的动词，因为他在《从马克思和弗洛伊德偏离》（*Dérive à partir de Marx et Freud*）选择了（也许是故意带着讽刺意味）上文所述的情境主义者所使用的同样术语来描述他的祛魅经历。

在巴黎举办的研讨班。拉康使用结构语言学将弗洛伊德从自我心理学中拯救出来，并批评了梅洛-庞蒂通过现象学寻求主客体分离前更原始的视觉本体论，这些做法都吸引了利奥塔。但拉康立场的一个方面未能说服他。正如他后来提到的那样：

我自己对拉康的学说有点抵触。我花了二十多年才明白这种抵触是什么。它与拉康理论框架中的大A（概念“A”）无关。相反，在我看来，这个概念为欲望（*desire*）和需要（*demand*）之间的分裂奠定了基础，也就是说，在拉康所谓的真实界（与欲望的或“本我”秩序相关）和想象界（属于自我需要的经济）之间的分裂。我对拉康的弗洛伊德解读感到不满，这与第三个术语“象征界”有关，这是整个语言和知识领域所属的领域。¹

563

利奥塔对拉康象征性概念以及其他许多观点的拒绝，也反映在他的《话语，形象》一书中，这是他从1971年的国家博士学位论文发展而来的作品。²该书庞大而雄心勃勃，主题极为弥漫，触及了本书叙述中已讨论到的许多主题和人物：从15世纪文艺复兴（*Quattrocento*）视角到其变形扭曲，从笛卡尔的《屈光学》到梅洛-庞蒂的《可见的与不可见的》，从马拉美的《投掷骰子永不会废除偶然性》的视觉诗到弗洛伊德的“除权”（*foreclosure*）概念，从布勒东对幻觉的辩护到德里达对胡塞尔“瞬间”（*Augenblick*）概念的批判。这将导致人们无法对其进行简单的解释，或将其简化为一个理论体系，一如利奥塔大多数故意逃避解释的作品。³但可以肯定的是，书中不同的分析都是通

564

1 Lyotard, *Peregrination*, p. 10.

2 Lyotard, *Discours, figure* (Paris, 1971); 以下引用摘自第四版（1985年）。对这本书作出最佳阐释的英语文献包括 Bill Readings, *Introducing Lyotard: Art and Politics* (London, 1991), sect. 1; David Carroll, *Paraesthetics*, chap. 2; Geoff Bennington, “Lyotard: From Discourse and Figure to Experimentation and Event,” *Paragraph*, 6 (October, 1985); Maureen Turim, “Desire in Art and Politics: The Theories of Jean-François Lyotard,” *Camera Obscura*, 12 (Summer, 1984); 以及 Peter Dews, “The Letter and the Line: Discourse and Its Other in Lyotard,” *Diacritics*, 14,3 (Fall, 1984).

3 针对利奥塔对释义之抵制，评论家不知道是否应“背叛”这种行动，一直在努力寻找与他的述行性观点相称的呈现方式。例如，参看 Geoff Bennington, *Lyotard: Writing the Event* (Manchester, 1988)，以及 Readings, *Introducing Lyotard*。我对释义的代价不太担心，而且我在别的地方说明了原因（“Two Cheers for Paraphrase: The Confessions of a Synoptic Intellectual Historian,” in *Fin de Siècle Socialism and Other Essays* [New York, 1988]), 因此不会尝试用利奥塔的方式阅读利奥塔。

过书名中两个相反的术语（话语和形象）以一种建构与解构并存的方式联系起来的。

在这两个能指中，围绕第一个的意义群比围绕第二个的意义群更容易确定。对于利奥塔，话语（discourse）意味着文本性对感知的统治，概念再现（representation）对前反思呈现（presentation）的统治，理性连贯性对“他异”理性的统治。它是逻辑、概念、形式、思辨性互惠和象征的领域。因此，话语可以通常作为交流和意义的事物的领域，在其中，所指的重要性被遗忘。无论是在辩证扬弃的形式中还是在语言共时性变音的情况下，话语需要一种对透明性和清晰性的确信。

相反，形象性（figurality）在话语领域注入不透明性。它违背了语言意义的自给自足性，在一种假定同质化的话语中引入不可同化的异质性。它非常像巴塔耶的过度（excess）概念，超越了可知性和可传播性的极限，阻止了将不可通约的事物恢复到一个系统性的秩序中。¹ 形象不是话语的简单对立，或另一种意义的顺序，因为它是破坏的原则，防止任何秩序结晶到完全一致性中。正如利奥塔后来所说的那样：“我没有尝试在《话语，形象》中让话语和形象相对。我认为（话语）可读性原则和（形象）可读性原则彼此交融。”²

对于利奥塔，形象包含了多种不同的含义。它包括拒绝字面意义的修辞性比喻（trope），这是传统哲学徒劳地驱逐的那些“修辞性比喻/形象”。它还暗示了构造（configuration）、形状和图像的概念，尽管没有传统上伴随这些术语的清晰性和明晰性的偏见。它也表明了其不可避免地指代和指涉某些在一个封闭的、自我指涉的话语系统之外的事物。形象性也与利奥塔所谓的“事件”独特时间性相关联，这种意外事件破坏了共时系统的停滞——例如结构主义语言学的变音性对立——以及宏大叙事的统一连贯性。

更确切地说，利奥塔区分了“形象—图像”（figure-images；它违反了物体轮廓的感知性认知，如立体派艺术所做的那样）、“形象—形式”

1 关于利奥塔隐蔽地得益于巴塔耶的讨论，参看 Pefanis, *Heterology and the Postmodern*, p. 86.

2 Lyotard, "Interview," *Diacritics*, 14,3 (Fall, 1984), p. 17.

(figure-forms; 这使得可见性本身的空间成为问题, 其中轮廓可能会出现, 例如, 杰克逊·波洛克 [Jackson Pollock] 的抽象表现主义) 以及“形象—矩阵” (figure-matrices; 它们简直是看不见的, 尽管以某种方式作为纯粹差异的原则涌入可见性领域)。我们将很快考察它们与无意识的关系。

《话语, 形象》从名为“形象的偏见” (le parti pris du figural) 的部分开始, 其中利奥塔明确称“这本书是对眼睛的辩护”¹, 因此, 他似乎还没有完全接受对视觉中心主义的全面批判。事实上, 他复杂的论证不能被简化为如此简单的程式。对于利奥塔而言, 他明确将自己远离宗教传统, 后者仅仅信任直接传递给耳朵的词语, 他也远离将感觉体验视为真理之敌人的哲学传统。相反, 他引用布勒东的格言“眼睛存在于一个野蛮的状态”, 同时援引梅洛-庞蒂关于可见的和不可见的交错缠绕的尝试性探索。²

但显而易见的是, 利奥塔对视觉的公开辩护不同于人们对思辨性镜像、经验观察、愿景性光照或本质直观的辩护。对于利奥塔来说, 眼睛必须被理解为破坏性能量的来源: “眼睛就是力量。”³ 而且, 这种力量抵抗被重新利用为世界肉身中的和谐交织性。话语和形象之间并不存在黑格尔式的扬弃, 以升华为更高级的第三者。话语遵循利奥塔所谓的“文字”的书写逻辑, 其中传统意义占主导地位; 而形象则受“线条”的视觉空间影响, 其中不透明性、强度和不可识别性占据主导地位。⁴ 没有任何方式可以让两者之间全然通约。

566

因此, 尽管他明显受到现象学对笛卡尔透视主义的批判的影响, 但他拒绝了梅洛-庞蒂试图将塞尚的绘画变成在主客体分裂之前成功恢复原始状态的象征。像拉康一样, 他避开了在这种交叉之前对“窥视”

1 Lyotard, *Discours, figure*, p. 11.

2 Ibid., p. 11. 关于利奥塔得益于梅洛-庞蒂以及与之不同之处的讨论, 参看 Jean-Loup Thébaud, “La chair et l’ infini: J. F. Lyotard et Merleau-Ponty,” *Esprit*, 6 (June, 1982).

3 Ibid., p. 14.

4 Ibid., pp. 211ff. 在《力比多经济学》 (“Économie libidinale”) 中, 同样的功能会由他称之为张量 (tensor) 的事物来实现。参看 “Économie libidinale” in *The Lyotard Reader*.

有任何怀旧情绪。他并没有追求和解，而是呼召“取消和解”，在其中，形象是“不依附于可见性，也不依附于‘我—你’关系的语言，也不依附于感知的一种，而是依赖于欲望的本我。其不是依附于欲望的直接形象，而是依附于其运作”¹。

在本书的后半部分，这种“带着欲望的本我”开始实际上把话语和形象无法扬弃的辩证法放在一边。对感知和身体的现象学理解（特别是梅洛-庞蒂的现象学理解）现在明确地因为其掩盖力比多欲望而受到指责。这一变化发生在他讨论马拉美通过引入反意指性视觉材料而激进地颠覆传统诗歌之后。在这里，正如大卫·卡罗尔（David Carroll）所指出的那样：

《话语，形象》来到了某个僵局。因为当马拉美的诗歌克服了话语和形象（主要通过视觉的方式进行定义）的替代运作时，不仅是替代运作本身，而且是那种认为艺术支持着这种“形象”概念的说法，现在可以被看成是有缺陷的。这就像，形象过于稳定，过于可见，太容易被置于特定的诗歌实践中（无论利奥塔称其多么激进），从而继续服务于一个关键的功能。²

567 在这里，利奥塔引入的是力比多欲望，其被理解为一种力量或能量，遵循“释放”和“强度”而非“意指”的命令。对我们讨论的目的来说，最有意思的是，“形象—矩阵”，这是他赋予欲望之地的术语，它是不可见的，最多显示为主要过程的反向痕迹，后者出现在次要过程中。

“它不仅无法被看到，”他写道，“也是不可读的。它既不属于造型的（plastic）空间也不属于文本的空间：它本身就是差异，因此，它被放进了对立形式中而不会受影响（此类对立形式是其口头表达所要求的事物）；或者，将其放到图像形式或某种形式中也不会受影响（此类形式是其造型表达所假定的东西）。话语、形象和形式都同样错过它，

1 Lyotard, *Discours, figure*, p. 23.

2 Carroll, *Paraesthetics*, p. 37.

因为它同时存在于所有三个空间中。”¹

正是在这里，利奥塔与拉康象征界概念的对立变得明显。在题为“梦之运作并不思考”（*The Dream-work Does Not Think*）的章节中，²他挑战了拉康的论点，即无意识就像语言一样被结构（福柯早期关于路德维希·宾斯万格的作品中已经提出了此点，然而利奥塔忽略了）。³因为如果这个观点成立，意识与无意识之间就没有显著差异了。利奥塔拒绝将隐喻的语言运作比作凝聚（*condensation*），将转喻（*metonymy*）的语言运作比作位移，他认为“试图将所有东西都带回作为符号学模型的构建性/明晰性语言是徒劳的，因为语言，至少诗意的语言，是被形象所缠绕和萦绕”⁴。梦也利用了字谜一样的形象，其拒绝单纯被简化为语言；它们就像马格里特的画作一样，“其中很多都不是文字游戏，而是形象的文字游戏，从而造就了其传奇”⁵。

568

利奥塔认为，拉康没有承认能指的造型性（*plastic*）体现影响了其本身的意思。他拒绝“承认形象性的两个功能：其中一种在书写系统内部操作，用字母创作形象，不仅朝着象形文字的方向前进，而且朝着字谜的方向前进；另一个功能拉康不予置评，该功能在语言的指定性（*designatory*）权力上运作，简单地用能指替换……所指，由概念的客体替换概念”⁶。也就是说，拉康未能将形象理解为具有破坏性的内在原则，其将能指的物质性与所指对立起来。而且，他也忽略了语言参照功能的重要性，即形象在世界上指定可见客体的能力，这种客体无法恢复成纯粹的语言概念。因此，用形象性表达的欲望必须被理解为并非隐藏在梦之明显内容下的潜在可解读事物的来源。它是一种原始的幻象，破坏了可读性，打破了语言的规律，“它同时是话语和形象，

1 Lyotard, *Discours, figure*, p. 278.

2 《利奥塔读本》（*The Lyotard Reader*）提供翻译版本，以下的英文原本引用均来自此译本。

3 Foucault, Introduction to Ludwig Binswanger, *Le rêve et l'existence*, trans. Jacqueline Verdeaux (Paris, 1954), p. 27.

4 Lyotard, “The Dream-Work Does Not Think,” p. 30.

5 *Ibid.*, p. 28

6 *Ibid.*, p. 39.

迷失在幻觉性景象中的舌头，是最开始的暴力”¹。

不幸的是，利奥塔将他的分析仅限于拉康的《选集》中的文本。他忽略了在《精神分析的四个基本概念》中所包含的研讨班中对眼睛和凝视的更复杂的分析，这可能是因为这些材料在1964年交付后近十年才出版。在后期的工作中，拉康对于视觉和语言的不可扬弃的重叠的欣赏会变得更加明显。因此，利奥塔在《话语，形象》中所抨击的想象界和象征界的明显区分对拉康来说并不是那么严格。

然而，利奥塔捍卫了幻象般的“形象—矩阵”，赞扬其破坏意指系统可辨性的能力，此举赢得了吉尔·德勒兹和菲利克斯·加塔利等学者的赞誉，他们也拒绝了结构主义及其在拉康理论中的明显残留。² 在1972年的《反俄狄浦斯》（*Anti-Oedipus*）中，他们称赞利奥塔为了抵制文本帝国主义而重新恢复了“纯粹指定性（*designation*）理论”³。他们认为：“利奥塔最近出版的作品极端重要性，体现在对能指的第一次广义批判的立场上……他表明，能指在外部被形象性的图像统治，正如它的内部由构成它的纯粹形象所统治一样，或者更具决定性地，由那些使得能指的符码间隙短路的‘形象性’所控制。”⁴

他们声称，更重要的是利奥塔对传统精神分析强调俄狄浦斯情结的挑战，后者仍然是拉康的思想。因为，《话语，形象》中的“形象—矩阵”分析破坏了无意识作为戏剧化再现位置的任何理论，例如

1 Lyotard, "The Dream-Work Does Not Think," p. 51.

2 拉康曾经分析过加塔利。关于捍卫拉康立场的文献，请参阅 Ellie Ragland-Sullivan *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis* (Urbana, Ill., 1987), pp. 87ff. 有趣的是，利奥塔的主张并没有受到解构主义者的太多欢迎，他们拒绝他让某些事物变得积极并解放形象欲望的企图。例如，参见 Bennington, "Lyotard: From Discourse and Figure to Experimentation and Event"。在文中，他想知道：“为什么我们应该假设形象的问题中有一个本质性的精神（*psychic*）根源？这里难道不是还有某些非常本体论甚至是肉体的东西吗？这些东西会很快在利奥塔的作品中带来《力比多经济学》的‘力比多带’（*libidinal band*）。而且，随之而来的是，对越界（*transgression*）的强调难道不是太简单和乐观吗？其显然没有认识到越界也会确认了其所违反的律法……实际上，这难道不是反对书中普遍的解构性飘移吗？……它将差异和对立之间的差异重新解释为对立而不是差异，从而允许较早的话语概念最终得以报复”（p23）。

3 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lewis (Minneapolis, 1983), p. 204.

4 *Ibid.*, p. 242.

在俄狄浦斯三角关系中的运作。因此，它为他们所谓的精神分裂分析（schizoanalysis）做好了准备，后者将无意识液压性地解释为一种欲望的机器，产生无法再现的、不可被符码化的、不可辖域化的力比多能量流。他们认为，“将再现剧院推翻到欲望生产的秩序中，这是精神分裂分析的全部任务。”¹虽然德勒兹和加塔利责怪利奥塔在欲望概念中重新引入某种缺失的观点（但他们坚持认为，应完全以肯定性的方式对此加以理解），但他们仍然承认在利奥塔作品中找到一种志趣相投的精神。

570

他们立场之间的亲和力同样明确地在利奥塔的作品中体现出来。利奥塔在1972年写了一篇赞美《反俄狄浦斯》的长文，题为《资本主义狂热者》（“Capitalisme énergumène”），强调他们论证的反马克思主义的内涵。²在1970年代早期的《话语，形象》之后的作品中，尤其是在《驱动力装置》（*Des dispositifs pulsionnels*）和《力比多经济学》（*Économie libidinale*）³中，利奥塔详细说明了另一种力比多政治学，表明他已经无限远离了在“社会主义或野蛮”团体时期的思想。他认为，资本主义尽管试图对经济交换进行一切专制管理，也释放出阻碍专制限制的力比多强度。他认为，没有任何乌托邦式的秩序可以或者应该统治它们。用一般的耗费经济反对与有限性的经济交换也是徒劳的，因为前者总是已经存在于后者中。从某种意义上说，资本主义因此比社会主义更激进，因为它玩世不恭地清算所有结构和神秘化，并拒绝将新的结构和神秘主义放在其中。

不管人们如何评判利奥塔的力比多政治学（他自己也怀疑其可能

1 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, p. 271.

2 Lyotard, “Capitalisme énergumène,” *Des dispositifs pulsionnels* (Paris, 1979). “Energumen” 是指一个被邪灵上身的人，一个迷狂的狂热分子。

3 Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels* (Paris, 1973) and *Économie libidinale* (Paris, 1974). 朱利安·佩凡尼斯 (Julian Pefanis) 针对后者写道：“如果您愿意，它是一个德勒兹式的文本，因为它是诗意的精神分裂的和不可商量的：读者除了跟随文本流动外，几乎没有移动的余地。其缺乏结果的清晰性，但这点被表达的程度、不可抑制的对抗和激动所取代。”（*Heterology and the Postmodern*, p. 91）

571 性)¹，更重要的是，要注意他在同一时代关于视觉现象的类似论点出现在他的作品中，即他经常拥抱那些恰恰粉碎了传统视觉经验的破坏性的、非再现性的、不可见的思想冲动。1971年和1972年，他发表了《塞尚中的弗洛伊德》（“Freud According to Cézanne”）和《精神分析与绘画》（“Psychoanalysis and Painting”）这两篇文章，文中，他攻击了弗洛伊德的美学理论，即将艺术作品的象征性内容置于其造型手段之上。后者总是抵制被简单化为可理解的意义。²然后，他在1972年的《绘画作为力比多装置》（“Painting as Libidinal Apparatus”）中分析了塞尚、罗伯特·德劳内和保罗·克利等艺术家的作品，并在第二年分析了超现实主义艺术作品。³在所有这些作品中，利奥塔将冷静凝视的清晰性从属于形象欲望的运作，或者打破了画布的光滑表面，直入观察者的潜意识中。

毫不奇怪，他会发现马塞尔·杜尚明确的“反视网膜”（anti-retinal）艺术与他颇为相投。在1977年的《杜尚的变形》（“Les transformateurs Duchamp”）中，利奥塔赞同地认为：

[杜尚]解散视觉机制，其目的并不是在笛卡尔身体之前重新发现身体或自我，也不是重新发现梅洛-庞蒂所说的、朝着没有确定指涉物的世界开放的“肉身”……他没有野心治愈漂浮在视野范围内的畸形事物，也不会恢复所谓的交叉延展所规定的曲线空间。要相信某
572 个信念，人们的眼睛一定需要失明；人们有必要绘画一幅失明的画作，

1 例如，参看他与让-卢·特鲍（Jean-Loup Thébaud）对话时的说话，*Just Gaming*, trans. Wlad Godzich (Minneapolis, 1985), p. 90: “人们可以从事一种美学政治，这个说法不正确。寻求强度或同类的事物可以作为政治的根基，这个说法不正确，因为这里存在正义问题。”他将《力比多经济学》称为“我的邪恶之书”，他在书中自我沉溺地试图在自己的文风中“破坏或解构任何戏剧再现形式的表现，目的是在文风中不经任何中介直接铭刻强度的段落”（*Peregrinations*, p. 13）。另请参见他接受威廉·范·赖恩（Willem van Reijen）和迪克·维曼（Dick Veerman）采访时对本书背后隐藏的“绝望”的负面评价：*Theory, Culture and Society*, 5 (1988), p. 300。

2 Lyotard, “Freud selon Cézanne,” in *Des dispositifs pulsionnels*, and “Psychoanalyse et peinture,” *Encyclopaedia Universalis*, 13 (Paris, 1972).

3 Lyotard, “La peinture comme dispositif libidinal,” and “Esquisse d’une économie de l’hyperréalisme,” in *Des dispositifs pulsionnels*. 他将在后来关于雅克·莫诺里（Jacques Monory）的文本中回到超现实主义的问题：*L’assassinat de l’expérience par la peinture* (Paris, 1984)。

使眼睛的自足能力陷入混乱状态中。¹

杜尚所谓的“镜子”（Miroirique）产生了一种镜像性的变形扭曲，在其中，在视觉体验中以及在话语与形象之间的不可通约性——“矛盾的铰链”——仍然无法和解。²

在1973年题为《反电影》（“Acinema”）的一篇文章中，利奥塔将对力比多经济学的分析扩展到了电影院，其中重复了许多同时代评论者（从柏格森、德波到麦茨等）所阐述的对传统电影的反对。³他赞同流动和运动，反对静止，因而谴责电影寻求稳定视觉体验并提供形式封闭的手法。他指责“所有所谓的好形式，意味着同一性的回归，将多样性的折返回到相同的统一性中”⁴。通过传统的情节处理、识别机制以及通过剪辑和同步声画产生的现实效果，电影提供了一种有意义统一性的意识形态拟像。因此，它们“作为拉康在1949年分析的矫正镜一样运作，作为想象界主体的对象小a的构成材料”⁵。

相比之下，《反电影》会摧毁真实性和连贯性的错觉。这将是一种迂回（détournement）——利奥塔引入了情境主义的术语，但仅将其归功于皮埃尔·克洛索斯基（Pierre Klossowsk），其将会像巴塔耶标志性的夸富宴一样：“至关重要的是，投入拟像中的整个色情力量被徒劳地推动、高举、展示和焚烧。因此，这就是阿多诺所说的，唯一真正伟大的艺术就是制作烟火：‘火工艺’（pyrotechnics）将完美地模拟了狂喜（jouissance）中能量的消耗。”⁶《反电影》通过极端固定的方式（制作像活人演画 [tableaux viant] 一样的电影），或通过极端

573

1 Lyotard, *Les transformateurs Duchamp* (Paris, 1977), p. 68.

2 利奥塔在他对露丝·弗朗肯（Ruth Francken）的讨论中会引入相同的反镜像概念，在其中他还引用了熟悉的迷宫形象。参看他的“The Story of Ruth,” *The Lyotard Reader*, p. 264.

3 麦茨事实上谨慎地引用利奥塔的《话语，形象》，例如，参看 *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*, trans. Celia Britton; Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti (Bloomington, Ind., 1982), pp. 229-230, 287。利奥塔对拉康所认为的无意识是一种语言的观点持批评态度，这似乎使麦茨脱离了他早期作品中更为严格的结构主义信念。

4 Lyotard, “Acinema,” *The Lyotard Reader*, p. 172.

5 *Ibid.*, p. 176.

6 *Ibid.*, p. 171.

运动（创造了“抒情抽象”）的方式达到这点。¹在这两种情况下，传统叙事电影的“矫形性”主题被拆除。视觉再次被矛盾地允许揭示那些在无意识中脉动的、不可见的形象矩阵。²

1968年后的利奥塔，由于对力比多的思考和对不受约束的欲望的拥抱，可能看起来距离那个欣赏列维纳斯的利奥塔非常遥远，因为列维纳斯颇为相反地严谨捍卫伦理学的严格性、女性的谦虚性和遵守仪式的重要性。事实上，《话语，形象》和紧随其后的作品只是简单而非完全积极地引用列维纳斯的作品。³然而在1969年和1970年的另外两篇文章中，利奥塔展示了列维纳斯对犹太人雕刻图像禁忌的讨论在他思想中的重要性。其中，第二篇观点复杂的文章《犹太俄狄浦斯》已经在讨论法国亲犹太主义语境中对弗洛伊德的接受时被提及。在这篇文章中，利奥塔在希腊悲剧（以索福克勒斯的《俄狄浦斯》为代表）和犹太人伦理观（他认为其体现在莎士比亚的《哈姆雷特》中）之间建立了一种对立。它们之间的区别始于在希腊悲剧中英雄实现其乱伦欲望的能力，其后果在戏剧舞台上可以被表现出来。然而，在《哈姆雷特》中，主人公未能完成被禁止的目标，并始终被他者的禁令（父亲的“不”）所支配。“俄狄浦斯履行了欲望的命运，”利奥塔写道，“哈姆莱特的命运是欲望的不履行；这种交错性在希腊文化和犹太文

1 Lyotard, "Acinema," p. 177.

2 利奥塔对电影再现功能极度敌视，这使他赢得了莫林·图里姆(Maureen Turim)的责备，后者认为：“纯粹利奥塔式分析的危险在于，它集中于对力比多运作装置的描述，往往会忽视仍旧在艺术客体中的再现。一旦这种想象界的释放伴随着再现的元素，那么，去考虑诸如建筑、景观、身体、暴力、好奇心和记忆之类的概念是如何呈现的就变得很重要。”“The Place of Visual Illusions,” in *The Cinematic Apparatus*, ed. Teresa de Lauretis and Stephen Heath (New York, 1985), pp. 146-147. 有关讨论他论点中未经经验的性别假设的进一步批判性反思，请参阅 Jacqueline Rose, “The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theory,” in de Lauretis and Heath, pp. 179ff.

3 例如，在《话语，图像》中，他将列维纳斯的论点（即伦理指令涉及独自倾听）与他对眼睛的维护进行对比（p.12）。他还批评德里达试图以某种黑格尔的方式解读列维纳斯，以调和眼睛和耳朵（p.48）。

化之间，在悲剧和伦理之间延伸。”¹

在犹太情景中，同样被禁止的是一种和解的思辨辩证法，不管是在儿子和母亲之间，还是在儿子和父亲之间的思辨辩证。² 在自我内部也没有任何和解，自我仍然被他者的命令永久地“剥夺”。因此，没有记忆的总体化（anamnestic），例如柏拉图哲学所提出的那种总体化。毫不奇怪，在雕刻图像禁忌中是这样的一种不可能性的根源：“在希伯来伦理中，再现是被禁止的，眼睛关闭着，耳朵张开着，以听到父亲的话。图像的形象被拒绝，因为它满足了欲望和妄想；它的真理功能被否定了……因此，列维纳斯会说，人们不会去思辨（speculate），不会进行本体论化。”³

犹太禁忌还禁止希腊式对知识的追求，这种知识是基于在语言再现中存在真理的观念。相反，犹太人的真理“是做工”而不是说话；用精神分析术语来说，它就像是梦的工作或身体力行地做出来而不是再现。“伦理性的拒绝，”利奥塔认为，“不仅影响本体论实现，即基督的实现，而且影响认知的实现，即知识的奥德赛。”⁴ 通过对《哈姆雷特》三角关系的复杂解读，利奥塔试图证明哈姆雷特谋杀父亲波洛涅斯（Polonius）是一个做出来却并不知道动机的行为（此动机不能呈现给行凶者）。然后，他将这一分析外推到理解弗洛伊德在《摩西和一神论》中对摩西有争议的描述。

575

就像哈姆雷特在另一个舞台上杀死波洛涅斯，却无法认识到其杀父欲望并继续被声音所暗示的任务控制，同理，希伯来通过假装的行为杀死摩西，从而不将自己看成是杀父凶手，并切断了和解之路（此类道路是由渴望观看的欲望所构成的）：这是基督教的道路，其最终宣告了父亲异象的呈现。⁵

1 Lyotard, "Jewish Oedipus," *Driftworks*, ed. Roger McKeon (New York, 1984), p.42.

2 这些分析从未真正讨论过女儿的角色。女儿与母亲（后者对于像伊利格瑞这样的女性主义者来说是如此重要）可能的和解从来没有被探讨过。

3 Lyotard, "Jewish Oedipus," p. 42.

4 *Ibid.*, p. 44.

5 *Ibid.*, p. 52.

他总结说，精神分析本身就是犹太人反对镜像性、记忆总体化、戏剧性和视觉在场的禁忌的一部分。然而，它与弗洛伊德的无神论所赋予它的宗教化身之间存在着一个显著的差异：被否定的观望欲望可以转化为对知识的渴望，这解释了理论的科学自负。但是，利奥塔坚持认为，在弗洛伊德的知识性语言中，总有欲望的真理运作会扰乱完全认知性的项目，破坏希腊梦想的美丽形式和视觉在场，即使在其现代科学幌子中也是如此。

576 那么，在犹太教中，被禁止的图像在哪里？在利奥塔 1968 年晚些时候撰写的文章中可以找到非凡的甚至是令人发指的答案，但直到 16 年后该文章才出版，题为《被除权的形象》。¹ 该文章最初是为一个关于弗洛伊德的会议及形象问题而写的，作者自己承认这是一个“野蛮”和“邪恶的文本”，² 其延迟出版很可能是由于利奥塔对其可能被误解的内容犹豫不决。事实上，在其最终发表的杂志所提供的七位受访者中，有一位指出了这篇文章与爱德华·德鲁蒙（Édouard Drumont）等反犹太主义者的某些令人不舒服的语言风格很类似。³

利奥塔所提出的挑衅性前提是，犹太教必须被理解为一种精神病理学。然而，《被除权的形象》不应被视为反犹太主义的扭曲实践。因为在利奥塔不信任心理学“健康”的传统观念的背景下（此态度在他和德勒兹与加塔利之间的相互钦佩中显而易见），对这里的病理学归属的理解必须带着一定的讽刺性。犹太教在此文章中也描述为父权制，这种指责与其对形象的敌意有关。但这点上也存在误解的余地。因为利奥塔的立场不能被简单地定位为传统女性主义者对不平等性的批判；特别是，如果人们考虑列维纳斯对他的影响，因为他当时正在

1 这篇文章首先出现在 *L'écrit du temps*, 5 (Winter, 1984)，前一篇是利奥塔对延误的解释，随后是不少于七篇的回应。在英文版中它出现在《利奥塔读本》中，以下引文均来自此英文版本。

2 Lyotard, "Contre-temps," *L'écrit du temps*, 5, (Winter, 1984), p. 64.

3 Léon Poliakov, "Une Lettre," *L'écrit du temps*, 5 (Winter, 1984), p. 117.

阅读列维纳斯的作品。¹

《被除权的形象》以弗洛伊德的两个题词开头，讲述了在父神之前可能存在的母神。然后，利奥塔推测，弗洛伊德本人和犹太人一样丧失了对这些女神的记忆，这种丧失必须被理解为一种精神疾病的证据。“他所创立的科学并没有完全从宗教疾病中恢复过来，”利奥塔写道，“并且……继承了对父亲的高估，弗洛伊德将父亲视为其主要症状。”² 随着对母亲的压抑，产生了对图像一定的敌意，这在犹太教和精神分析中都很明显。³ 利奥塔认为，这是因为“母亲是可见的；父亲不是……父亲是一个声音，而不是一个形象。他最初并不是处于可见的世界中”⁴。

那么，这种会导致可见母亲的丧失和不可见父亲的声音统治的精神病理学的本质是什么？弗洛伊德本人将宗教，包括犹太教在内，视为一种集体的强迫性神经症（neurosis），⁵ 但利奥塔引入了更为激进的解释。他大胆⁶ 借用拉康的“除权”（foreclosure/foreclusion；弗洛伊德的 Verwerfung），其与压抑（Verdrängung）相对。利奥塔认为，犹太人对图像的敌意表达了一种精神病（psychosis）。虽然压抑仍然允许有问题的事物留在无意识中，允许它在神经质症状中被移位、凝聚等，

577

1 利奥塔记录到他在此段时间也在阅读列维纳斯的文章，参看“Contre-temps,” p. 63。关于对犹太禁忌与拒绝母亲之间的关系类似分析（该文写于1978年），参见Goux, “Moïse, Freud: La prescription iconoclaste,” in *Les iconoclastes*。

2 Lyotard, “Figure Foreclosed,” p. 70。

3 然而他指出，在《摩西与一神教》中，人们可以看到形象的某种报仇，尽管弗洛伊德竭尽全力消除它。这一论点与上面引用的关于精神分析对知识的含糊态度相似。

4 Lyotard, “Figure Foreclosed,” p. 85。人们可能会问，谁可以看到母亲。因为可以肯定的是，新生儿对自己所脱胎的母亲身体没有任何可见的记忆。两者之间的关系必须由那些见证孩子出生并随后告诉孩子其母亲是谁的人来建立的。可以说，母亲的声音与其可见的呈现同样起着至关重要的作用。有关此问题的讨论，请参见Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington, Ind., 1988)。

5 Freud, “Obsessive Actions and Religious Practices,” Standard Edition, ed. James Strachey, vol. 9 (London, 1959)。这篇1907年的论文提供了弗洛伊德后来对宗教反思的核心观点。有关概述请参见Paul W. Pruyser, “Sigmund Freud and His Legacy: Psychoanalytic Psychology of Religion,” in *Beyond the Classics? Essays in the Scientific Study of Religion*, ed. Charles Y. Glock and Phillip E. Hammond (New York, 1973)。

6 实际上，他的一位回应者爱思·贝勒（Isi Beller）抱怨利奥塔对拉康的含义没有足够的理解。参见他的“Le Juif pervers,” *L'écrit du temps*, 5 (Winter, 1984), pp. 138ff。但如果人们记得拉康的“除权”概念是建立在他早期盲点化（scotomization）的概念上，那么利奥塔对其视觉维度的强调似乎就不会那么有问题。

以适应转移性投射和最终的修通（working through）过程，但“除权”并非如此。也就是说，压抑，包括在心灵中的“事物-呈现”，就像梦的工作中的视觉再现，而不仅仅是“词语再现”。相比之下，“除权”
578 意味着对这种有问题的材料的不容忍，而这种材料则被驱逐出心灵外。（我们记得，Verwerfung的字面意思是“被丢弃”。）

这个过程的结果是幻觉精神病（hallucinatory psychosis），而不是梦或移情性神经症（transference neuroses），前者接近一种精神分裂症（schizophrenia）。¹ 如此暴力的拒绝的动机是极度的阉割焦虑。一旦与可见母亲的融合被乱伦禁忌和阉割的威胁所阻止，所有对女神母亲的怀旧都必须在集体层面上被抛弃。剩下的，就是通过拉康称之为“对象小a”的代理式满足的微弱渴望。“这是感觉的现实，”利奥塔说道，“带着其内在的超越性；这是梅洛-庞蒂想要通过将语言构建在知觉下面而揭示出来的母性现实，而列维纳斯则将这种现实拒绝为虚假的超越性。”² 也就是说，现象学仍在继续希腊和基督传统中徒劳地寻求视觉上的充实，寻求通过升华与母亲和解，而犹太人对雕刻图像的禁忌却仍旧完全支持不可见的父亲，即说话者。

精神分析只是那种产生了犹太教的精神病的不完美表现，因为在某个层面上，弗洛伊德实际上试图成为（他的新科学的）父亲，而不是听父亲的话。尽管如此，它仍然是精神分析的伟大之处，因为它通常更倾向于遵守律法（在遵守律法文字的意义上），而不是观察/遵守世界（在观看的意义上）。利奥塔暗示，不止一种宗教传统或一种心理学理论受到此病症的影响，这个事实说明了犹太“精神病”的重要性，这种病症还开启了西方的历史性——利奥塔没有将这种历史性与那种辩证性和解的可读性元叙事等同起来，而是与永久非重复事件的先后发生等同起来。“当阉割被‘除权’后，”他写道，“罪魁祸首

1 Lyotard, “Figure Foreclosed,” p. 82. 他的一名回应者尤金·恩里克斯（Eugène Enriquez）声称，偏执狂（paranoia）而非精神分裂症最能说明犹太人集体病理特征，因为真正被除权的事物是对父亲的谋杀。参见“Un peuple immortel ?” *L'écrit du temps*, 5 (Winter, 1984), pp. 131ff.

2 Ibid., p. 86.

首的事物逃避所有与现实的和解与中介，也不被现实和解与中介，这种现实被认为是共生物，作为对此考验的见证。这是历史开始时必须付出的代价……历史性预示着‘除权’，即对妥协、神话和形象的放弃，排除女性或孝道中介，面对面地与一个无面目的他者相遇。”¹

579

利奥塔拒绝这样的尝试：通过将被“除权”的形象重新吸收到人类的集体心理中，并将历史变成了一个救赎的故事，从而“治愈”这种精神病。他将这样的努力视为辩证法的神秘化操作：“辩证法是神经症症状的扩展形式，即一种妥协形式。由于基督教、黑格尔主义和‘马克思主义’是思想和实践的辩证形式，因此它们必须被理解为为了达成妥协而进行的许多尝试之一，这些尝试（徒劳地）企图将西方从精神病（psychosis）恢复到神经症（neurosis）。”²因此，虽然利奥塔将犹太教描述为一种“对母亲进行精神病式的否定”，表面上会显出对犹太遗产的鄙视，但他实际上暗示了恰恰相反的观点：“疾病”比“治愈”更具解放性，因为它将我们从和解与融合的徒劳希望中解放出来。流浪的犹太人是激进异质性的象征，这使历史成为可能。³

利奥塔在力比多经济学阶段之后的作品，尽管持续推崇异教多神教主义（pagan polytheism），⁴却比以前更显示出推崇列维纳斯将犹太文化置于希腊文化之上的态度。现在，他不再需要找到僭越性欲望不可解读性的基础；相反，他可以在语言游戏的不可通约性中找到它们。最值得注意的是，他会认为，伦理语言游戏（基于来自他者的指令的

580

1 Lyotard, "Figure Foreclosed," pp. 95-96. 非常重要的一点是，为了支持自己的观点，他引用了列维纳斯的作品：Levinas, *Quatre lectures talmudiques* (Paris, 1976)。

2 Ibid.

3 关于利奥塔对历史的一般观点，参看他的 "The Sign of History," in *Post-Structuralism and the Question of History*, ed. Derek Attridge, Geoff Bennington, and Robert Young (Cambridge, 1987)。

4 可以肯定，这种主张并非毫无意义。它们的确反映了他拒绝列维纳斯立场的原教旨宗教前提。利奥塔在与让-卢·特鲍 (Jean-Loup Thébaud) 的对话中解释说，他的异教主义“在于每个[语言]游戏都是如此运作的事实，这意味着，它不会像其他所有游戏一样出现，或以真实的形式出现。这就是为什么有一天我说我背叛了列维纳斯，因为很明显，虽然我接管他的学说，或他的理论，或他对指令的描述方式，但我在这些方面的观点与他不同。在他看来，在指令的关系中，在指令的语用学中，即在义务的（罕见的）活生生的经验中，正是他者的先验特征才是真理本身。这种‘真理’不是本体论的真理，而是伦理的真理。但这是列维纳斯自己所定义的真理。对我而言，这不可能是真理”（*Just Gaming*, trans. Wlad Godzich [Minneapolis, 1985], p. 60）。

规范性游戏)永远不会与描述性的语言游戏(基于本体论现实的可见性在场)相协调。他不再将无意识中的“形象—矩阵”视为语言霸权主义的解毒剂,因此,默默地放弃了复杂的“对眼睛的辩护”,后者激发了他在1960年代和1970年代初的反结构主义写作。¹

《正义游戏》(*Just Gaming*)是利奥塔在1979年与让-卢·特鲍(Jean-Loup Thébaud)关于正义的对话,它大胆地借鉴了列维纳斯在本体论和伦理学之间的明确区分,即知性和义务的语言游戏。²在1983年的《歧争》(*Differend*)中,“短语体系”(regime of phrase)取代了显然仍旧过于人文主义的“语言游戏”概念,该著作对列维纳斯的长篇阐释构成了讨论义务章节的支柱。在这里,“我”的盲目性,其对自恋形象的放弃,因其防止指令性的短语体系从描述性的短语体系中生产出来而得到利奥塔的赞赏。³即使是利奥塔对康德新表现出的钦佩,也因为他意识到列维纳斯更加严厉地批判了指令性命令的元语言“图像”而被削弱。⁴当利奥塔被迫在1980年代后期进入法国关于海德格尔政治的激烈辩论时,他明确地利用列维纳斯的分析来批评海德格尔,认为后者错误地以为自由是存在的一种功能而不是对伦理律法的服从。⁵

然而,在利奥塔对后现代主义有影响力的讨论中,他以列维纳斯的观点对视觉中心主义进行的批评完全自成一体。这里不是试图对“后现代主义”这一术语在过去20年中产生的各种含义进行又一次整理的

1 在《游历》(*Peregrinations*)中,利奥塔想知道《话语,形象》“是否太接近直接来自弗洛伊德的无意识概念”,而他责备自己忘记了这样一个问题:“探索和利用各种多元形式异教主义,这可以很容易地全盘带来一种合法的宽容性,包括对暴力和恐怖的宽容。”(p.11, 15)

2 Lyotard and Thébaud, *Just Gaming*; 尤其参看 pp. 22, 25, 35, 37, 41, 45, 60, 64, 69 和 71。菲利普·拉库-拉巴特(Philippe Lacoue-Labarthe)给利奥塔的话很正确,“你走得太远,以自己承担了‘存在的其他形态’、犹太人拒绝本体论以及‘消极性’(即在区别主动与消极、自治与他治之前的接收者的绝对特权)的主题”(“Talks,” *Diacritics*, 14.3 [Fall, 1984], p. 30)。

3 Lyotard, *The Differend*, pp. 166ff.

4 尤其参看 Lyotard, “Levinas’ Logic,” in Cohen, *Face to Face with Levinas*, pp. 130ff.

5 Lyotard, *Heidegger and “the jews,”* trans. Andreas Michel and Mark S. Roberts (Minneapolis, 1990), pp. 81, 84, and 89。利奥塔从西方文化无法接受一个民族(此民族代表了一个不止是大写的存在的伦理“他者性”)的角度来解释了整个反犹传统;他称呼他们为“犹太人”(the jews),用小写的字母来暗示它不只是一个经验范畴。他还利用了先前对犹太反辩证、反和解的流浪性质的分析,并以心理分析的方式对此性质进行了部分解释。

地方，¹也不是要在关于其影响的（越来越无聊的）争夺战中独树一帜。可以说，利奥塔于1979年向魁北克省政府大学委员会提交的报告《后现代状况：一份关于知识的报告》，以及他1982年的文章《回答问题：后现代主义是什么？》为该争议提供了一个国际性的召集点，特别是当这些文章与哈贝马斯1980年著名的宣言“现代性，一个未完成的工程”相对立时。²

虽然人们的大部分注意力都集中在利奥塔将后现代主义看作是对解放的元叙事的怀疑以及对合法性的理性元叙事的拒绝，但他的论点也对视觉问题提出了重要的见解，而且此类视觉问题在他作品的其他地方也显得非常突出。间接地，这些讨论出现在对哈贝马斯所谓的交往透明性目标的攻击，并重演了福柯和其他作者对卢梭观点的批评。同样地，他对历史的单一叙事之批评让人联想到对“伊卡洛斯式的高海拔思考”的拒绝，这种态度已经在巴塔耶、梅洛-庞蒂、德·塞托的作品中和其他批评者对来自远方的总体化凝视的批评中出现。他警告说：“人们认为思想能够从一个地点传递到另一个地点，并积累其在每个地点产生的观点，以此建立一个关于思想云的全部知识体系。这样的想法构成了最严重的罪恶，即心灵的傲慢。”³

582

更直接的是，利奥塔受反视觉中心主义话语的影响体现在他区分现代主义和后现代主义时提出的最基本标准，即它们各自对崇高（sublime）的美学态度。崇高美学最初由朗吉努斯（Longinus）在公元3世纪的希腊发展起来，然后由布瓦罗（Boileau）在17世纪、伯克（Burke）和康德在18世纪复兴。利奥塔小心翼翼地指出，崇高不应

1 关于有用的考察，参看 Allan Megill, “What Does the Term ‘Postmodernism’ Mean?” *Annals of Scholarship*, 6 (1989), pp. 129-151.

2 利奥塔的两部作品都有英文版本，参看 *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis, 1984)。哈贝马斯的论文收入 Foster, ed., *The Anti-Aesthetic*。许多尝试对此辩论发表评论的重要示例，请参见 Richard Rorty, “Habermas and Lyotard on Postmodernity,” in *Habermas and Modernism*, ed. Richard J. Bernstein (Cambridge, Mass., 1985)。有关我对此辩论的问题的思考，参看 “Habermas and Modernism” and “Habermas and Postmodernism,” in *Fin-de-siècle Socialism and Other Essays* (New York, 1988)。

3 Lyotard, *Peregrinations*, pp. 6-7.

与弗洛伊德的升华（sublimation）概念混淆起来（这是哈贝马斯没有意识到的）¹。如前所述，利奥塔将后者等同于和解，以及对视觉在场的丰富性的追求。相比之下，崇高的体验是“暗示某些无法展示或呈现的东西（如康德所说，不可表现 [dargestellt]）”²。“只有当想象力无法呈现一个原则与概念相符的客体时才会出现这种情况。”³从某种意义上说，它与希腊悲剧及其和解的戏剧表现形式相反。正如伯克所指出的那样，“崇高不再是升华的问题（亚里士多德定义悲剧的范畴），而是一个加剧化的问题”⁴。

583 现代艺术和后现代艺术都实现了崇高的美学，但具有重要的差异。因为现代主义仍然对失去的东西抱有怀旧之情。

现代主义允许将不可再现的东西仅作为缺失的内容提出来；但由于其可识别的一致性，这种形式继续为读者或观众提供安慰和愉悦的事物。然而，这些情感并不构成真正的崇高情感，崇高情感是一种内在的快乐和痛苦的结合：愉悦，是因为理性应该超越所有呈现；痛苦，是因为想象力或感性应不等同于概念。⁵

因此，那些对现代艺术的错误解释（例如亚历山大·科耶夫对瓦西里·康定斯基 [Wassily Kandinsky] 的理解，在抽象中寻求一种总体的光学纯洁性的版本）暗里是黑格尔式的，因为他们哀悼整体性的丧失。⁶相比之下，后现代主义愿意与不可再现性的痛苦共存。利奥塔暗示，它热切地拥抱犹太图像禁忌的精神病理学，并拒绝任何与母亲统一的怀旧情绪。

利奥塔关于后现代崇高的价值观与他自身列维纳斯式的禁忌解读密切相关，这明显体现在他经常提及康德恰恰将《出埃及记》所描述

1 Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. 79.

2 Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde," *The Lyotard Reader*, p. 197.

3 Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. 78.

4 Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde," p. 205.

5 Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. 81.

6 Lyotard, "Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation: Contribution to an Idea of Post modernity," *The Lyotard Reader*, p. 187.

的禁止雕刻偶像作为崇高的典范。这种提及不仅出现在《后现代状况》的关键点上，而且出现在其作品中至少三个地方。¹与列维纳斯一样，他并不那么公正地对抗总体性和无限性，但也赞同康德的说法，即“当视觉快感缩减到近乎无的时候，这会促进对无限性的无限沉思”²。他也赞同康德的信念，其预期了巴塔耶对无形式性（informe）的拥抱和列维纳斯对希腊思想的批评，即“无形、缺乏形式”是“不可再现性的可能性索引”³。

1985年春天，当利奥塔在蓬皮杜艺术中心帮助策划一个名为《非物质》（*Les Immatériaux*）的后现代“展览/宣言”（manifestation）或“非展览”（nonexhibition）时，他试图展示自己的思想和新技术之间的联系，如视频、全息图、卫星和计算机。⁴为了唤起科学凝视所见的物质世界的消失，该展览引领游客（或更确切地说，让游客漫无目的地漫游）穿过由61个不同“区域”组成的迷宫，该迷宫最后来到一个装满文字处理和数据存储设备的空间。毫不奇怪，该迷宫被称为“语言的迷宫”。正如约翰·拉杰曼（John Rajchman）所指出的那样：“在《非物质》的世界里，一切都从身体开始，以语言结束……[它]是现象学家的噩梦；人们到处看到了‘有生命的身体’的重要活动被人造身体，被正式的或非物质的语言所替代。人们进入了一个模仿

1 Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. 78; “Newman: The Instant,” *The Lyotard Reader*, p. 246; “The Sublime and the Avant-Garde,” p. 204; “The Sign of History,” p. 172. 同样参看 Joseph Goux, “Moïse, Freud, la prescription iconoclaste”, 在文中，弗洛伊德赞美米开朗基罗的摩西雕像为崇高而不是美丽的，这显然与不可再现性的观点有关（p.18）。有趣的是，利奥塔德或古柯斯都没有讨论黑格尔同样坚持认为犹太教是“崇高的宗教”。

2 Lyotard, “The Sublime and the Avant-garde,” p. 204.

3 Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. 78. 利奥塔在后来的作品中继续依赖将犹太人作为西方理论话语的不可吸收的他者这个观点，例如在《海德格尔与“犹太人”》（*Heidegger and “the jews”*）中。

4 《非物质》这一展览并非使用普通目录，但该展览有不同作者在计算机上互动所产生的若干文本，以及显示该展览草图和工作文件的复制本的注释。此外还出版了两本辅助书籍 Elie Théofilakis, *Modernes et après “Les Immatériaux”* (Paris, 1985) 以及 “1984” et les présents de l’univers informationnel (Paris, 1985)。尝试将利奥塔的作品与计算机联系起来的讨论，参看 Mark Poster, *The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context* (Chicago, 1990), chap. 5. 关于展览重要性的出色讨论，参看 John Rajchman, “The Postmodern Museum,” *Art in America*, 73, 10 (October, 1985)。

身体的世界。”¹

585 当游客蜿蜒前行时，他们听着耳机，根据其所在位置的变化，这些耳机将一大堆各式文本灌入他们的耳朵。没有任何连贯的叙述可使穿越迷宫的旅程显得有意义，但是，这里仍然有一种时间性的感觉，通常是狂躁的却得到了强化。“后现代性的一个主要维度，”利奥塔和同事解释说，“是时间；对时间的征服是最新的挑战之一。这个‘展览/宣言’首次引入了这个指标，这表现在将声音交流（与时间流相关）置于视觉交流之上。”²

视觉刺激仍然存在，即使没有导致太多的交流。事实上，《非物质》提供了许多模拟性图像的例子，在其中，“现实”被变形并混合成超现实（hyperreality）的拟像（simulacra）。³耳机中的一个声音恰好是鲍德里亚的声音，这个声音预言着拟像时代的到来。因此，展览提出了一个隐含的答案，解决了一个利奥塔本人没有正确地解决的关键问题：被驱逐出心灵的“除权”视觉材料会变成什么？如果精神分析可以谈论被压抑的事物的回归，那么，被“除权”的事物的回归是什么？答案可能恰恰是没有指涉物的图像所构成的幻象（phantasmagoric）领域，鲍德里亚将其等同于当前文化秩序的“拟像先行”。后现代对视觉的怀疑曾由于利奥塔异教徒式地征用列维纳斯反对希腊思想的做法，而非常矛盾地得到发展，但现在，这种怀疑态度最好被理解为与其支持超现实拟像的态度相反，而不单纯是前者对后者的否定。虽然，在利奥塔（以及列维纳斯提出的犹太传统）的理论中，形象被除权了，但在鲍德里亚的“超视觉性”（hypervisuality）的理论中，可以说，被“除权”了的是现实。在这两种情况下，失去的是对清晰意义和理解之透明性的希望。在这两者中，现代主义所认为的视觉性和理性可相互和解的信念被果断拒绝了。被感官所感知的东西和意义是彼此分裂的。毫不

586

1 Rajchman, “The Postmodern Museum,” pp. 114 and 116.

2 “Les Immatériaux,” Centre National d’ Art et de Culture Georges-Pompidou, brochure, p. 2.

3 《现代及之后》（*Modernes et après*）包含一些涉及其含义的文本，例如 Edmond Couchet, “Hybridations,” 以及 Jean-Louis Weissberg, “Simuler——interagir——s’ hybrider = Le Sujet rentrer sur scène”。

奇怪，正如利奥塔坦率地在讨论《非物质》时所承认的那样，这种结果引起的主导情绪是，对现代主义幻觉的丧失所产生的哀悼和忧郁。¹他充满抵抗地总结，所剩下的一切都是“根据不透明性的原则来思考 / 反映”²。我们后现代所能做的，就是漫无目的地漫步，就像漫步在蓬皮杜艺术中心的房间一样，在不断变化的云层中穿梭，这些云块是我们离散的想法。“一朵云将阴影投射到另一朵云上，云的形状随着它们接近的角度而变化。”³但是太阳永远无法穿透云层照亮我们的道路。

1 Lyotard, "A Conversation with Jean-François Lyotard," *Flash Art* (March, 1985), p.33.

2 Lyotard, "Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation," p.193.

3 Lyotard, *Peregrinations*, p. 5.

现在是时候让我们在高空飞行的气球着陆，并思考颠簸地飞越法国视觉和视觉性思想地貌时的收获。在这次旅行开始时，我们承认，我们的语言充满了视觉的隐喻，并且视觉模式（不仅是知觉体验，而且是文化比喻）也完全“不可避免”（借用乔伊斯的著名短语）。因此，考察关于视觉性的松散话语之展开，而不是试图记录感性实践中的实际转变，似乎富有成效。

不可避免地，我们必须承认这些实践（无论是基于对观看能力的技术性增强实践，还是基于此类结果的社会 / 政治运动实践）与实践本身的话语之间的互动。此外，我们还必须考虑视觉艺术发展与围绕它们的理论讨论之间的重要交流。因为在作为感知经验、社会实践和话语建构的视觉阐释范围外，没有任何的研究角度可以拥有特别优势。

然而，通过将更多的注意力集中在关于视觉而不是视觉实践本身的法国话语，我希望能获得某些优势。首先，大量不同思想家所共享的重叠态度、论点和假设已经变得前所未有的明显。事实上，在这次旅程中讨论到的所有 20 世纪法国知识分子，都对视觉之重要性非常敏感，对其影响也抱有强烈的质疑态度。虽然每个思想家对视觉性的定义各不相同，但很明显，视觉中心主义（ocularcentrism）引起了广泛的共同不信任（并且在许多领域持续如此）。柏格森对时间空间化的批判，巴塔耶对炫目太阳和无头身体的支持，布勒东对野蛮眼睛的最终祛魅，萨特对“观看”的施虐 / 受虐式的描述，梅洛 - 庞蒂对新视觉本体论的信仰的减弱，拉康对镜像阶段产生的自我的贬低，阿尔都塞将拉康的理论用于构建马克思主义意识形态，福柯对医学凝视和

全景敞视监狱的严厉批判，德波对景观社会的批评，巴特讨论到的摄影和死亡的联系，麦茨对电影的视觉制度的苛刻否定，德里达对哲学和白色神话的镜像传统的双重阅读，伊利格瑞对父权制视觉特权的愤慨，列维纳斯声称伦理学被建立在视觉上的本体论所挫败，而利奥塔将现代主义等同于对视觉的崇高式除权。我们可以较为温和地认为，所有这些思想对迄今为止“最高尚的感觉”明显丧失了信心。

事实上，在几个案例中，反视觉中心主义变成了对几乎任何视觉形式的敌意。对视觉性的特定历史表现的批评逐步累积，摧毁了视觉本身的信誉，并且这种影响不仅在法国明显。因为从1970年代英美学界开始接受法国思想以来，许多同样的抱怨很快就得到了回响。理查德·罗蒂（Richard Rorty）等实用主义哲学家重新阐述约翰·杜威（John Dewey）早期对“知识的旁观者理论”的批判，斯蒂芬·泰勒（Stephen Tyler）和大卫·豪（David Howe）等人类学家在媒体批评（如马歇尔·麦克卢汉和瓦尔特·翁的作品）的基础上阐发自己的理论，电影评论者如劳拉·穆尔维（Laura Mulvey）和玛丽·安妮·多恩（Mary Ann Doane）将装置（apparatus）理论和女性主义者对男性凝视的质疑结合起来；像罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）和哈尔·福斯特（Hal Foster）等艺术史学家，反对传统现代主义理论对光学性的迷信，约翰·塔格（John Tagg）和阿比盖尔·所罗门-戈多（Abigail Solomon-Godeau）等摄影研究者拒绝形式主义为“摄影拥有美学价值”的观点辩护。所有上述这些理论都在某种程度上受法国反视觉中心主义话语的启发。到了1990年，詹明信可以毫不费力地在《可见性的签名》（*Signatures of the Visible*）开篇中援引其全部权威：“图像本质上是色情的，也就是说，它的本质中有着狂喜、漫不经心的迷恋；这样，如果人们不愿意背叛图像，那么去思考图像的属性只能成了图像本质的附属。”¹现在应该显而易见，这种有益的“背叛”已成为许多法国理论家和其他追随者的第二本能。

589

1 Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (London, 1990), p. 1.

其次，另外一样明显的事物是：对视觉中心主义的批评有助于进一步削弱法国知识分子（以及其他地方的知识分子）对大众熟知的现代启蒙工程的信心。笛卡尔透视主义并不能被等同为现代性唯一的视觉制度；然而，在这项研究中，思想家一次又一次如此有力地将这样的前提作为他们对现代性批判的基础。虽然将对眼睛的拷问变成摧毁理性之明晰性的反启蒙操作的唯一隐喻（此力量的隐喻“仅仅”只是隐喻而已）是错误的，但认为这两者（即“视觉”与“理性”）交织在一起显然有一定道理。因为当视觉从理性的心灵中被驱逐出去时，它可以幻觉的拟像形式返回，戏仿意义和视觉的联系。

再次，不可否认的是，这些理论中的所有夸张修辞，尽管其倾向于妖魔化视觉，但反视觉中心主义话语成功地提出了一些实质性的、让人不安的问题，即关于西方主流文化传统中视觉性地位的问题。反视觉中心主义话语已经削弱了任何残余的信念，此类信念认为，思想可以完全从它所经过的感官中介中解脱出来，或者语言可以完全从感性隐喻性中分离开来。此类话语已经说明，将眼睛（不论何种形式的眼睛）假定为有特权的知识媒介或人类互动中的纯洁工具所需要付出的代价。它还强调了伴随而来的对其他感官的诋毁方式所带来的某些文化损失，而且人们需要对此进行一定补救。最后，它提出了一个至关重要的问题，我们与世界的感官互动在多大程度上可进行激进的变革？如果人们同样无情地批评将其他感官优先化所带来的成本，他们也可能得出同样令人不安的结论；但毫无疑问的是，法国对视觉和视觉性的浓厚兴趣和研究已经显得富有成效。

确实，保持谨慎态度，并且不应不加批判地接受该话语的所有内涵，看起来似乎有效。那些为此类话语的精巧论证作出贡献的学者，或许就像食古不化的知识分子被人们嫌弃，因为这类知识分子不信任现代大众文化所提供的视觉乐趣。因此，这类知识分子很容易被指责为扮演特权文化阶级的历史悠久的角色，蔑视没有文化的、仅仅是寻求快感的老百姓。人们可能会认为，只有那些拥有话语权力的人，才害怕

埃吕尔称为羞辱的事物；只有那些认为自己已经超越了眼睛欲望的人，才能抵挡景观的快感。因为在否认凝视的快感时，甚至在解释视觉的性别偏见时，难道其中不是存在一种隐蔽的禁欲主义吗？

但我们可以反过来说，上述这些谴责并不能公正地对待反视觉中心主义话语的复杂性，后者对视觉体验的迷恋经常暴露出对其快感的浓厚兴趣。毕竟，布勒东、巴塔耶、梅洛-庞蒂、福柯、巴特和利奥塔都是思想家，他们也表现出对视觉欲望敏锐的个人欣赏；甚至麦茨也不得不抵制电影魅力的不断诱惑。当他们中的许多人在批评视觉时，就是因为视觉所谓的脱离肉身的冷漠，这与其他感觉器官提供的近距离的快感相反。至于他们批评中是否存在所谓的精英主义，我们可以认为，将语言置于知觉之上的做法（并认为这就是他们的理论的目的）与维持文化等级秩序之间并无必然联系。事实上，那些控制图像生产和传播的人，可能与那些抗议图像对大众之控制的人一样，都属于精英分子。简而言之，我们不能将反视觉中心主义话语视为文化资本的斗争武器而将其忽略。

591

我们也不能通过提出一种反视觉中心主义话语无法欣赏的视觉性规范理论来瓦解它。可以说，这项研究旨在表明，我们并不能假设这样的“支点”存在。虽然我在“引言”中通过引用最近关于眼睛功能与局限的科学文献来抵制全然结构主义的视觉概念，但如果我们假设，关于视觉的科学论证本身已经得出了明确的结论，这将是有所问题的。正如乔纳森·克拉里最近的作品颇为有力地表明的那样，¹不久前，关于视觉体验的科学确定性被推翻，另一些观点得到确立，这些观点也可能有一天会被推翻。虽然在视觉的机械学和相貌学的实验中我们可以学到很多东西，但是，被称为视觉性的文化现象（其是自然和文化现象的复杂混合体）无法仅仅基于科学数据而被还原为任何规范性的模型。

事实上，尽管反视觉中心主义话语对某些视觉模式表示出一种愤

1 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass., 1990).

怒的不信任,但它恰恰在默默地鼓励视觉性模式的增加。可能有人认为,视觉偏心主义(ocular-eccentricity)而非“盲目”的概念,是针对将任何视觉秩序或视觉制度优先化做法的解毒剂。所谓的“观看辩证法”(the dialectics of seeing)¹排除了视觉制度的物化运作。它不是要求“眼睛”脱轨或被摘除,而且是鼓励一千只眼睛的增加,这就像尼采的一千个太阳一样,暗示了人类可能性的打开。一些女性主义电影评论者已经认识到,即使是被假定的偷窥性“男性凝视”,也可以被理解为比初
592 看起来更具分散性和复杂性。他们认为,“女性电影”必须做的,不仅仅是将视觉性和电影“装置”妖魔化,将它们看作是父权制的必然共谋者;而是应该培养更加独特的女性观影体验。²当眼睛的“故事”被理解作为一种复调——或者更确切地说,多视觉——叙事时,我们被困在一个邪恶凝视帝国中的危险性减少了,并且避免了被固定在单一的镜像发展阶段中,或被他者美杜莎般的、本体论的凝视所冻结。永久的“低垂之眼”无法解决视觉体验上的种种危险。

在那些充斥着视觉性的实践中,值得再次考察的是启蒙运动本身。对于那个“光照工程”的幻灭现在已经非常普遍,这已经成为新的传统智慧。因此,彼得·斯洛特代克在他关于犬儒理性战胜批判理性的权威论述中指出:“简而言之,现在不仅存在启蒙危机,不仅存在启蒙者的危机,而且甚至是存在启蒙实践中的危机,也是对启蒙的承诺。”³即使作为启蒙工程的忠诚捍卫者,哈贝马斯也迫于无奈,将当前时代称为“新的不可概观性”(Die neue Unübersichtlichkeit/ the new

1 苏珊·巴克·摩尔斯(Susan Buck-Morss)把这个短语作为她对本雅明在资产阶级文化碎片中寻找“辩证图像”(dialectical images)的精彩论述的书名。见*The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*(Cambridge, Mass., 1989)。

2 例如,请参见特丽莎·德·劳拉提斯(Teresa de Lauretis),她写道:“因此,女性电影的计划不再是通过代表盲点、空白或被压抑的事物来破坏或打断以男人为中心的视觉。现在,其努力和挑战是塑造另一种视觉:构建其他客体和视觉主体,并且形成另一种社会主体的可再现性的条件。”(“Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema,” *New German Critique*, 34 [Winter, 1985], p. 163)

3 Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, trans. Michael Eldred (Minneapolis, 1987), p. 88.

unsurveyability) 时代。¹ 这种多层次的危机有很多来源, 当然, 诋毁视觉中心主义就是其中之一。尽管在这项研究重建的历史中, 所有主角都没有对解放性批评的效力失去信心, 但许多思想家的确通过坚持不懈地关注启蒙(光照)辩证法的消极方面而削弱了其前提。

然而, 如果人们仍然没有忘记可见性那依稀的积极面, 则可以从碎片中挽救某些东西。正是为了这一目的, 这项研究冒着一种伊卡洛斯式高飞的危险, 来到反视觉话语领地的上空, 而且, 反视觉话语却非常了解接近太阳的危险。本研究的作者充分意识到, 他的角度不是一种站在地面的角度(确实, 如果在哲学基础经常受到破坏的时代, 根基/地面的隐喻本身仍然可以成立的话), 但他仍然希望提供一些对话语网络的有用理解; 而且, 除非在高空, 否则这样的话语网络在海平面的视觉中基本是看不见的。

也许在此之前, 人们还抱有天真的信念, 认为持有这种努力的启蒙力量仍然可以维持, 但可以肯定的是, 后现代文化已经超越了这个时间点。也许, 我们不再需要担心眼睛的良性影响, 或者甚至是它的邪恶影响。在一个关于人类科学现状的比喻中, 米歇尔·塞尔(Michel Serres)声称, 基于代码和计算机的现代通信模式已经结束了“全景敞视理论”的统治。“信息世界取代了被观察的世界,” 他写道, “事情之所以为人所知, 是因为它们放弃了原来的位置, 从而与代码交换。一切都在变化, 一切都源于‘和谐性’(harmony)对‘监视性’的胜利……潘神(Pan)杀死了潘诺普忒斯(Panoptes, 百眼巨人, 意指全景敞视): 消息时代杀死了理论时代。”² 他总结说, 全视之神的眼睛已被转移到孔雀的羽毛中, 在那里, “视线茫然地看着一个信息已逃离的世界。孔雀作为一种消失的物种, 只具有观赏性; 在看客聚集的公园和花园中,

1 Jürgen Habermas, *Die neue Unübersichtlichkeit* (Frankfurt, 1985)。此文的英语翻译见 *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historians' Debate*, trans. Shierry Weber Nicholsen (Cambridge, Mass., 1989), 英文将其翻译为 the new obscurity (新蒙昧主义), 但 unsurveyability (不可概观性) 更好地捕捉了已丧失的上帝之眼的视觉。

2 Michel Serres, “Panoptic Theory,” in Thomas M. Kavanagh, ed., *The Limits of Theory* (Stanford, Calif., 1989), pp. 45-46.

孔雀要求我们欣赏陈旧的再现理论。”¹

594 但是，从塞尔的法国同胞就视觉无所不在的力量所发出的警告来看，塞尔如此划时代的自信转变似乎显得为时过早。以传统样貌出现的再现（representation）和理论可能确实受到攻击，监视和景观也可能被广泛谴责，但是，视觉性的力量肯定在无数攻击中幸存下来。帕诺托斯全力拒绝将自身完全变形为孔雀尾巴中并不观看的“眼睛”（正如后现代主义无法完全将视觉“除权”，让其进入无意义的拟像领域）。塞尔声称，现在统治着“消息时代”的潘神（赫尔墨斯之子）那种无形的、阐释性的和谐性还有很长的路要走。对此，我想补充一点，这是值得庆幸的事情，因为视觉和视觉性，以及它们丰富而自相矛盾的多样性，仍旧可以为人世间提供洞见和观点、思辨和观察、启蒙和启示，这让天上之神也心生嫉妒。

1 Serres, "Panoptic Theory," p. 47.

索引

- 1968年五月风暴 May, 1968 events 426, 430, 525, 547
- 阿贝尔, 理查德 Abel, Richard 254n, 459n
- 阿贝尔, 伊丽莎白 Abel, Elisabeth 153n
- 阿波利奈尔, 纪尧姆 Apollinaire, Guillaume 180, 237-238, 245n, 254
- 阿波罗的纯粹形式 Apollonian pure form 191, 201, 269, 366, 402, 498, 502
- 阿波托利戴, 让-玛丽 Apostolidès, Jean-Marie 51, 91, 91n, 95, 410n, 432
- 阿伯·罗密欧 Arbour, Romeo 204n
- 阿达米, 瓦莱里奥 Adami, Valerio 517
- 阿代马尔, 让 Adhémar, Jean 113n
- 阿德勒, 劳尔 Adler, Laure 111n
- 阿多诺, 西奥多·W. Adorno, Theodor W. 21n, 115n, 176-177n, 265, 562, 573
- 阿恩海姆, 鲁道夫 Arnheim, Rudolf 26
- 阿尔伯特, 莱昂·巴蒂斯塔 Alberti, Leon Battista 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60n, 61, 63, 133: 其网格 grid of 54, 63; 空间的观念 idea of space 67-68n; 透视主义 perspectivalism 97, 189, 195, 315
- 阿尔都塞, 路易 Althusser, Louis 14, 15, 329n, 331, 370, 372-380, 383, 430, 436, 437, 446, 472: 与意识形态 and ideology 331, 370-376, 476, 588; 与拉康 and Lacan 372-377
- 阿尔哈曾 Alhazen 38
- 阿尔-金迪 Al-Kindi 38
- 阿尔佩斯, 维特拉娜 Alpers, Svetlana 56n, 60-63, 60n, 61n, 64n, 72, 132-133, 315, 402n
- 阿尔钦博托, 朱塞佩 Arcimboldo, Guiseppe 440
- 阿尔托, 安托南 Artaud, Antonin 244-245n, 256, 392, 407, 507
- 阿耳戈斯 Argus 28
- 阿盖尔, 迈克尔 Argyle, Michael 4, 4n, 7n, 9n, 10-11n
- 阿古隆, 莫里斯 Agulhon, Maurice 97n
- 阿基米德 Archimedes 80
- 阿加萨库斯 Agatharcus 52n
- 阿杰, 尤金 Atget, Eugène 249, 249n
- 阿奎那, 托马斯 Aquinas, Thomas 41, 44, 378
- 阿拉戈, 弗朗索瓦 Arago, François 125
- 阿拉贡, 路易 Aragon, Louis 231, 242
- 阿鲁拉, 马利克 Alloula, Malek 140n
- 阿伦特, 汉娜 Arendt, Hannah 186
- 阿米司, 罗伊 Armes, Roy 254n, 459n, 487n
- 阿那克萨哥拉 Anaxagoras 24, 52n
- 阿佩尔特, 尤金 Appert, Eugène 143
- 阿普, 让 Arp, Jean 205n
- 阿普特, 艾米丽 Apter, Emily 113n, 144n, 340n, 353
- 阿特治, 德里克 Attridge, Derek 2n
- 阿维顿, 理查德 Avedon, Richard 441
- 哀悼 Mourning 451, 485
- 埃格尔, 杰拉尔德 Eager, Gerald 259n, 260
- 埃杰顿, 塞缪尔 Edgerton, Samuel 52n, 53, 54n, 58, 61n, 64n
- 埃克哈特大师 Meister Eckhart 40, 40n, 309
- 埃克斯罗斯, 科斯塔斯 Axelos, Kostas 419
- 埃克斯坦斯, 莫里斯 Eksteins, Modris 212, 213n
- 埃利亚斯, 诺伯特 Elias, Norbert 49
- 埃吕尔, 雅克 Ellul, Jacques 13-14, 41-42, 186n,

- 433, 548, 590
- 埃玛斯, 迈克尔 Ermarth, Michael 18n
- 埃文斯, 小威廉·M. Ivins, William M. Jr. 22, 22-23n, 25n, 52n, 59-60, 59n, 68-69, 79n, 121n, 128, 128n
- 艾布拉姆斯, M. H. Abrams, M. H. 91n, 108
- 艾德 Erté 440
- 艾德森, 劳里 Edson, Laurie 164n, 247n
- 艾尔莎瑟, 托马斯 Elsaesser, Thomas 255n, 470n
- 艾弗尔, 阿梅代 Ayfre, Amédée 461, 548n
- 艾柯, 翁贝托 Eco, Umberto 130, 442
- 艾伦, 大卫·W. Allen, David W. 11n, 332n
- 艾洛德, 保罗 Éluard, Paul 231, 242, 243
- 艾略特, T. S. Eliot, T. S. 181n, 202, 206
- 艾略特, 乔治 Elliot, Gregory 371n, 373n, 377n
- 艾美 Aimee 341, 345, 345n, 349
- 艾默生, 拉尔夫·沃尔多 Emerson, Ralph Waldo 134
- 爱德华斯, 史蒂夫 Edwards, Steve 253n
- 爱德曼, 伯纳德 Edelman, Bernard 136n
- 爱迪生, 托马斯 Edison, Thomas 123
- 爱看热闹的人 Baudaud 119
- 爱丽丝顿, 弗雷德里克·A. Elliston, Frederick A. 287n
- 爱泼斯坦, 玛丽 Epstein, Marie 490
- 爱泼斯坦, 让 Epstein, Jean 459
- 爱森斯坦, 齐拉·R. Eisenstein, Zillah R. 523n
- 爱森斯坦, 谢尔盖 Eisenstein, Sergei 444, 470
- 爱森斯坦, 伊丽莎白·L. Eisenstein, Elizabeth L. 67, 67-68n
- 爱因斯坦, 阿尔伯特 Einstein, Albert 158n
- 安德烈·布勒东 Breton, André 14, 211n, 231, 232, 237, 238-245, 247-249, 250, 252, 254, 256, 259, 296-297, 426, 563, 565, 588, 590: 和巴塔耶 and Bataille 232-235, 260; 和惊讶性 and the marvelous 240-241, 242, 249, 252, 261
- 安德鲁, J. 达德利 Andréw, J. Dudley 459n, 460n, 460n, 465n, 467n, 486n
- 安德森, 芭芭拉 Anderson, Barbara 466n
- 安德森, 佩里 Anderson, Perry 418n
- 安德森, 约瑟夫 Anderson, Joseph 466n
- 安格尔, 让·奥古斯特·多米尼克 Ingres, Jean Auguste Dominique 121, 136, 166n
- 安里夫, 罗伯特·马克 Antliff, Robert Mark 205n
- 安齐厄, 迪迪埃 Anzieu, Didier 342, 342n
- 安特尔, 马丁 Antle, Martine 243, 243n
- 暗室 Camera obscura 65, 69, 69n, 75, 92, 127, 132, 139, 151, 189, 190, 288, 302, 372, 434: 心灵作为暗室 mind as 85
- 昂纳, 修 Honour, Hugh 109n, 110n
- 奥达塔, 让-皮埃尔 Oudart, Jean-Pierre 464, 474, 488
- 奥德阿, 威廉·T. O' Dea, William T. 123n
- 奥德曼, 哈罗德 Alderman, Harold 271n
- 奥迪克将军 Aupick, General 278
- 奥尔巴赫, 埃里希 Auerbach, Eric 21
- 奥尔格, 斯蒂芬 Orgel, Stephen 46n
- 奥尔斯坎普, 保罗 Olscamp, Paul 72n
- 奥尔特加·伊·加塞特, 何塞 Ortega y Gasset, José 161n, 187
- 奥古斯丁 Augustine 13, 37, 37n, 57n, 63, 70, 92, 187, 241, 523
- 奥卡姆的威廉 William of Ockham 38n, 39, 74, 74n
- 奥克利, 朱迪思 Okley, Judith 525n
- 奥利金 Origen 36
- 奥普艺术 Op Art 503
- 奥沙利文, 蒂莫西 O' Sullivan, Timothy 139n
- 奥尚方, 阿梅代 Ozenfant, Amédée 214
- 奥斯曼, 乔治-欧仁 Haussmann, Georges-Eugène 117-120, 425
- 奥祖夫, 莫娜 Ozouf, Mona 95n
- 巴比松派 Barbizon School 116, 154
- 巴楚萨迪斯, 吉盖 Baltrušaitis, Jurgis 49, 360, 360n
- 巴尔, 米克 Bal, Mieke 155n
- 巴尔, 雨果 Ball, Hugo 180
- 巴尔德, 莫里斯 Bardèche, Maurice 548
- 巴尔扎克, 奥诺雷·德 Balzac, Honoré de 110, 110-112n, 115-116, 116n, 454
- 巴赫金, 米哈伊尔 Bahktin, Mikhail 444
- 巴克-摩尔斯, 苏珊 Buck-Morss, Susan 591n
- 巴拉, 贾科莫 Balla, Giacomo 205n
- 巴拉施, 莫斯 Barasch, Moshe 13n
- 巴黎公社 Paris Commune 143
- 巴里巴尔, 艾蒂安 Balibar, Étienne 373n
- 巴洛克 Baroque 35, 45-49, 104, 362n, 428: 其歪像 anamorphism in 48, 55n; 反柏拉图方面 anti-Platonic aspects 47; 作为反视觉形式 as anti-visual 49; 和荷兰艺术 and Dutch art 60n; 和“视觉的疯癫” and the “madness of vision” 47, 59n, 62, 385, 545; 其视觉文化 visual culture of 43, 45, 47
- 巴门尼德 Parmenides 24, 501
- 巴日斯, 乔纳斯 Barish, Jonas 27n, 92n

- 巴什拉, 加斯东 Bachelard, Gaston 388-389, 388n, 472
- 巴塔耶, 乔治 Bataille, Georges 14, 95n, 209, 211n, 212, 216-236, 243-244n, 248, 252-253, 257-258, 260, 261, 264, 276, 281, 282, 296n, 310, 315, 325, 352, 364, 388, 401-402, 407, 420, 425, 439, 475, 498, 514, 564, 572, 582, 589; 对盲目的论述 blindness in 217, 218, 227, 259; 耗费 *dépense* 219, 222-223, 401, 444; 异质性 heterogeneity 227, 230; “无形性” *informe* 252, 253, 343, 397, 489, 535, 584; 和语言 and language 221; “松果体之眼” “pineal eye” 226-227, 228; 《眼睛的故事》 *Story of the Eye* 219-223, 252, 259, 334, 522, 534; 其视觉隐喻 visual metaphors in 216-218, 475, 500, 511, 588; 其战时经历 wartime experiences of 216-218, 217n, 231; 《W.C.》W.C. 219
- 巴特, 罗兰 Barthes, Roland 14, 35, 46, 126, 130, 135n, 135, 219, 219-220, 360n, 434, 435n, 437-458, 461, 463, 468, 498, 520, 588, 590; 和身体 and the body 437-440, 457; 《明室》 *Camera Lucida* 437, 441, 450-456, 456n, 485; 和电影 and cinema 456-458, 463, 464, 465, 466, 481; 和死亡 and death 452, 456, 468, 485; 折射的艺术 dioptric arts 438; 图像目录 image-repertoire 445, 447, 448-449, 456; 其母亲的重要性 importance of his mother 450, 453-454; 其对凝视的阐释 interpretation of the gaze in 441, 441n; 快感 *jouissance* 437, 453; 和拉康 and Lacan 445-448, 468; 和语言 and language 438-441, 528; 对照片矛盾的论述 photographic paradox in 442, 445; “刺点” *punctum* 452-454, 485; 《罗兰·巴特自述》 *Roland Barthes* 445-450, 451; 意指 *signifiante* 444-445; “知面” *studium* 452-453, 454
- 巴特勒, 朱迪思 Butler, Judith 327n, 540n
- 巴特温, 约瑟夫 Butwin, Joseph 95n
- 巴亚德, 希波利特 Bayard, Hippolyte 126
- 巴赞, 安德烈 Bazin, André 126, 126n, 130, 459-462, 464, 478n
- 巴赞, 热尔曼 Bazin, Germain 46n
- 白色狂喜 White ecstasy 39, 39-40n
- 百货商店 Department store 120
- 柏格森, 亨利 Bergson, Henri 14, 25, 135, 147, 149n, 151, 186, 191-208, 228, 239, 263, 266, 270, 283, 302, 310, 347, 418, 428, 498, 550, 557, 588; 和身体 and the body 191-195; 对电影的批判 critique of cinema 164n, 198-201, 254, 311, 436, 460, 488, 572; 绵延 *durée* 186, 197, 203, 205-207, 208n, 241, 268; 记忆 memory 193, 428; 对时间空间化的讨论 spatialization of time in 418, 428, 498, 588; 和时间 and time 81-82, 195-197; 对图像的使用 use of images 202-204; 活力论的倾向 vitalist bias 198
- 柏格森主义 Bergsonism 192
- 柏拉图 Plato 24-28, 187, 224, 270, 272, 273-274, 378, 461, 475, 536; 洞穴的寓言 allegory of the cave 475, 477-478, 487, 509, 527, 537; 其对视觉的态度 attitude toward sight 22n, 26-28, 56-57n, 72-73, 76, 92, 177n; 和理念 and Idea 26, 84, 91, 198, 531, 537; 论模仿艺术 on mimetic art 27, 27n; 论音乐 on music 27; 《理想国》 *The Republic* 26, 27; 论感知 on sense perception 27; 论戏剧 on theater 27, 27n; 其视觉理论 theory of sight 26, 30, 56-57n; 《蒂迈欧篇》 *Timaeus* 26, 27, 38
- 柏林, 以赛亚 Berlin, Isaiah 106n
- 班德, 弗雷德里克·L. Bender, Frederic L. 318n
- 邦达, 于连 Benda, Julien 203, 206
- 包斯玛, 威廉 Bouwsma, William 42, 65n
- 鲍德里, 让-路易 Baudry, Jean-Louis 369, 458, 463n, 464, 470, 470n, 472-479, 480, 481, 488, 489, 536
- 鲍德里亚, 让 Baudrillard, Jean 433-434, 499, 508, 544-545, 585
- 鲍尔森, 威廉·R. Paulsen, William R. 12n, 99n
- 鲍罗维兹, 海伦·奥斯特曼 Borowitz, Helen Osterman 171n, 181n
- 鲍耶, 法卡什 Bolyai, Farkas 158n
- 暴力 Violence 209, 226, 233, 236, 252, 258, 259, 345, 519, 523
- 悲剧 Tragedy 33, 33n, 574, 582
- 贝蒂荣, 阿方斯 Bertillon, Alphonse 143
- 贝尔, 丹尼尔 Bell, Daniel 431n
- 贝尔, 卢西亚 Beier, Lucia 205-206
- 贝尔墨, 汉斯 Bellmer, Hans 249, 252, 253n
- 贝尔萨尼, 里奥 Bersani, Leo 346n
- 贝金, 阿尔伯特 Béguin, Albert 86
- 贝克莱主教 Berkeley, Bishop 73n, 78, 99
- 贝朗瑞, 皮埃尔·让·德 Béranger, Pierre-Jean de 120
- 贝鲁尔, 雷蒙德 Bellour, Raymond 458, 467n, 476, 476n, 484
- 贝纳斯科尼, 罗伯特 Bernasconi, Robert 499n
- 贝内特, 鲁道夫 Bernet, Rudolph 267n
- 贝切里, 保罗 Bercherie, Paul 330n

- 贝斯哈特, 玛丽·C. Baseheart, Mary C. 465n
 本顿, 泰德 Benton, Ted 371n
 本宁顿, 杰夫 Bennington, Geoff 563n, 569n
 本体论 Ontology 81-82, 271-275, 414: 视觉的本体论 of sight 198, 388
 本维尼斯特, 埃米尔 Benveniste, Émile 482
 本雅明, 瓦尔特 Benjamin, Walter 48, 114, 115n, 116, 117, 118, 121, 133, 239n
 逼真性 Verisimilitude. 参看相似性 resemblance
 比尔, 克莱夫 Bell, Clive 160n
 比尔, 约翰·I. Beare, John I. 28n
 比绍夫, 丽塔 Bischoff, Rita 216n, 217n
 比夏, 玛利-弗朗索瓦丝-泽维尔 Bichat, Marie-Françoise-Xavier 394n, 405
 比于齐纳, 阿兰 Buisine, Alain 276n, 279-281
 毕达哥斯拉 Pythagoras 27: 论理论 *on theoria* 30n
 毕加索, 巴勃罗 Picasso, Pablo 214, 224, 231, 281, 421
 毕西-葛鲁斯曼, 克里斯汀 Buci-Glucksmann, Christine 47, 55n, 59n, 104, 362n, 384-385, 385n, 410n, 545, 545n
 毕匈, 艾杜华 Pichon, Eduard 354, 354n, 372n
 边沁, 杰里米 Bentham, Jeremy 381-383, 410, 412
 宾斯万格, 路德维希 Binswanger, Ludwig 386, 387, 388, 413, 567
 波柏, 埃米尔 Poppe, Émile 129n
 波茨, 阿尔伯特·M. Potts, Albert M. 3n, 28n, 96n
 波德莱尔, 夏尔 Baudelaire, Charles 83n, 110, 121, 122, 128, 138, 139, 141, 153, 174-175, 182, 245n, 278, 522
 波尔, 爱德华 Ball, Edward 417n
 波尔比, 雷切尔 Bowlby, Rachel 121n
 波尔杜, 苏珊·R. Bordo, Susan R. 81n
 波尔-罗亚尔 Port-Royal 70
 波伏瓦, 西蒙娜·德 Beauvoir, Simone de 264, 371, 524-525, 559: 《第二性》 *The Second Sex* 524; 和萨特 and Sartre 524-525
 波兰, 达娜·B. Polan, Dana B. 462n, 486n
 波利策, 乔治 Politzer, Georges 372, 373n
 波洛克, 杰克逊 Pollock, Griselda 526n
 波尼茨, 巴斯可 Bonitzer, Pascal 464, 487
 波丘尼, 翁贝托 Boccioni, Umberto 205n
 波斯特, 马克 Poster, Mark 264n, 392n, 415n, 418n, 499n, 584n
 波提切利, 桑德罗 Botticelli, Sandro 51
 波希, 希罗尼穆斯 Bosch, Hieronymous 51
 波义尔, 罗伯特 Boyle, Robert 64, 64n
 波伊提乌 Boethius 177
 玻尔, 尼尔斯 Bohr, Niels 200n
 伯恩, 路德维希 Börne, Ludwig 239n
 伯恩, 詹姆斯 Bunn, James 57n
 伯恩斯坦, 米歇尔 Bernstein, Michèle 424, 430
 伯格, 约翰 Berger, John 54, 58, 134, 143
 伯格斯特伦, 珍妮特 Bergstrom, Janet 467n, 476n, 490, 490n
 伯克, 埃德蒙 Burke, Edmund 107, 107n, 582
 伯克曼, 詹姆斯 Borcoman, James 129n
 伯勒斯, 威廉 Burroughs, William 413n
 伯曼, 拉塞尔 Berman, Russell 433n
 伯曼, 马歇尔 Berman, Marshall 124n
 伯明翰, 佩吉 Birmingham, Peg 414n
 伯纳德, 克劳德 Bernard, Claude 173
 伯奇, 诺埃尔 Burch, Noël 127
 勃朗, 夏尔 Blanc, Charles 150
 勃鲁盖尔 Breughel 51n
 博菲斯, 马塞尔 Beuflis, Marcel 265n
 博雷尔, 阿德里安 Borel, Adrien 222, 225
 博曼, 索里利夫 Boman, Thorlieff 23n
 博姆, 哈特穆特 Böhme, Hartmut 28n, 30n
 博奇-雅各布森, 米歇尔 Borch-Jacobsen, Mikkel 343n
 博茹尔, 米歇尔 Beaujour, Michel 264n
 博斯汀, 丹尼尔 Boorstin, Daniel 432n
 博亚林, 丹尼尔 Boyarin, Daniel 549n
 不可见性 Invisibility 91
 不透明性 Opacity 91, 110, 288, 406, 414, 564: 与意识的对比 versus consciousness 282-283
 布伯, 马丁 Buber, Martin 292, 551, 556
 布迪厄, 皮埃尔 Bourdieu, Pierre 17n, 112n
 布尔歇, 保罗 Bourget, Paul 113n, 174
 布格, 彼得 Bürger, Peter 162n
 布金, 维克多 Burgin, Victor 126n, 160
 布拉德, 里奥 Braudy, Leo 36n
 布拉克, 乔治 Braque, Georges 421
 布拉塞 Brassai 249
 布拉特, 威廉·J. Broad, William J. 8n
 布拉西亚克, 罗伯特 Brasillach, Robert 548
 布莱克, 威廉 Blake, William 109, 109n, 224-225
 布莱希特, 贝托尔特 Brecht, Bertolt 424, 462-463, 464, 469, 475
 布赖特韦泽, 米切尔·罗伯特 Breitweiser, Mitchell Robert 105n
 布兰丁格, 帕特里克 Brandinger, Patrick 432n

- 布朗, 马歇尔 Brown, Marshall 106n
 布朗纳, 路易·德 Bonald, Louise 106
 布朗热, 乔治将军 Boulanger, General Georges 143
 布朗希维克, 赖昂 Brunschvicg, Léon 264, 264n, 299
 布朗肖, 莫里斯 Blanchot, Maurice 230, 388, 395n, 407, 432, 432n, 551-555
 布劳恩, 阿道夫 Braun, Adolphe 139
 布劳恩, 维克多 Brauner, Victor 248
 布勒, 夏洛特 Buhler, Charlotte 343
 布雷, 伊托尼-路易 Boulee, Étienne-Louis 114
 布雷多蒂, 罗西 Braidotti, Rosi 537n
 布雷姆纳, 杰弗里 Bremner, Geoffrey 100
 布雷希尔, 埃米尔 Bréhier, Émile 204, 204n
 布里顿, 安德烈 Britton, Andréw 471n
 布里塞, 让-皮埃尔 Brisset, Jean-Pierre 165, 165n, 388, 396n
 布列松, 罗伯特 Bresson, Robert 476
 布列逊, 诺曼 Bryson, Norman 50, 51n, 55n, 56, 56-57n, 102n, 103-105, 104n, 105n, 134, 135n, 152, 166, 166n, 370n
 布列兹, 皮埃尔 Boulez, Pierre 385n
 布隆岱尔, 埃里克 Blondel, Eric 526, 526n
 布鲁克纳, 安妮塔 Brookner, Anita 97n
 布鲁门伯格, 汉斯 Blumenberg, Hans 21-22, 24n, 30n, 63, 64, 65n, 123n, 271n
 布鲁内列斯基, 菲利波 Brunelleschi, Filippo 52
 布鲁内特, 彼得 Brunette, Peter 469n, 506n, 540n
 布鲁诺, 圭亚那 Bruno, Guiliana 541n
 布鲁奇诺, 奇安弗兰科 Baruchello, Gianfranco 166
 布伦, 丹尼尔 Buren, Daniel 561
 布伦塔诺, 弗兰茨 Brentano, Franz 268
 布努埃尔, 路易 Buñuel, Luis 220, 226, 257-258, 259
 布特, 米高 Butor, Michel 247n
 布瓦法尔, 雅克-安德烈 Boiffard, Jean-André 249, 250, 252
 布瓦罗 Boileau 582
 参孙 Samson 523
 参与性的视觉过程 Visual process as participatory 30。同
 样参看主客体二元对立 Subject/object dualism
 查拉, 特里斯坦 Tzara, Tristan 180
 查利尔, 凯瑟琳 Chalier, Catherine 559
 查普曼, J. M. Chapman, J. M. 117n
 查普曼, 布莱恩 Chapman, Brian 117n
 超现实主义 Surrealism 136, 144, 164, 165n, 207, 208n, 209, 212, 231-262, 263, 296-297, 305, 305n, 330-331, 338, 351, 364, 396, 397, 419, 420, 441-422, 426, 429, 518; 自动书写 automatic writing 238, 242, 246, 264; 其电影 cinema in 253-259, 253n, 422, 436, 459; 其制造混乱感觉的手法 derangement of the senses 238-239; 图像与概念的对比 image versus concept 239-240; 其图像 images 241-242, 246; 题目的重要性 importance of titles 246, 247n; 其摄影 photography in 249-253, 436; 诗性语言 poetic language 232; 其视觉艺术 visual arts 242; 其视觉实验 visual experiments 246-249, 247n
 潮流 Fashion 120
 崇拜抹大拉的玛利亚的视觉性 Mary Magdalene, visuality of the cult of 42n
 崇拜圣母玛利亚的视觉性 Virgin Mary, visuality in the cult of 42n
 崇高 Sublime 107, 107n, 517, 582-583
 抽象 Abstraction 26, 200, 246, 583; 在文艺复兴艺术中 in Renaissance art 61; 在法国大革命 in the French Revolution 95
 触觉 Touch 8, 10, 35, 41, 74, 77, 78, 79n, 98, 100, 106, 151, 196, 310, 404, 511, 535, 540, 557-558; 作为抚摸 as caress 292, 558-559; 在希腊中 in Greeks 22n, 79n; 在绘画中 in painting 154
 窗 Window 55, 55n, 57, 60-61n, 120, 159, 244, 244-246, 245n, 503
 纯粹主义 Purism 215
 茨威格, 保罗 Zweig, Paul 37-38
 达·芬奇, 列奥纳多 Da Vinci, Leonardo 44, 48, 53, 55n, 65, 152, 203
 达达主义 Dadaism 162n, 163, 180, 236, 249, 251, 251, 254, 420, 424, 429
 达尔文, 查尔斯 Darwin, Charles 53, 198
 达盖尔, 路易-雅克-芒代 Daguerre, Louis-Jacques-Mande 124-125, 125n, 126, 128-129, 137-138; 其西洋镜 128-129
 达朗贝尔, 让·勒朗 D' Alembert, Jean le Rond 83n, 97, 229
 达利, 萨尔瓦多 Dati, Salvador 220, 226, 233n, 242n, 257-259, 340, 363, 363n。同样参看路易·布努埃尔 Luis Buñuel。《一条安达鲁狗》 *Un chien andalou* 220, 226, 256-258, 261
 达伦巴赫, 卢西恩 Dällenbach, Lucien 172n
 达米施, 休伯特 Damisch, Hubert 53n
 达内, 塞尔内 Daney, Serge 470

- 达扬, 丹尼尔 Dayan, Daniel 474n
- 大贵格利 Gregory the Great 41
- 大卫, 雅克·路易 David, Jacques Louis 95-96, 97, 104-105
- 戴克斯特豪斯, 爱德华·扬 Diksterhuis, Eduard Jan 51n
- 戴蒙德, 休·韦尔奇 Diamond, Hugh Welch 144
- 戴维斯, 保罗 Davies, Paul 558n
- 戴文坡, 盖伊 Davenport, Guy 229n
- 丹纳, 伊波利特 Taine, Hippolyte 155
- 但丁 Dante 32, 32n, 40
- 道格拉斯, 保罗 Douglass, Paul 203n
- 道特, 大卫·劳埃德 Dowd, David Lloyd 95n
- 德波, 居伊 Debord, Guy 14, 120n, 331, 377, 381n, 383-384, 411, 416, 420, 421, 430-434, 439, 556, 572, 588; 迂回 *détournement* 424, 425; 重新整合艺术与社会理论 *reintegration of art and society in* 417, 428, 431; 《景观社会》 *Society of the Spectacle* 426
- 德波拉, 彼得 Bolla, Peter de 45n
- 德尔宾, 皮埃尔·朱尔 Deléphine, Pierre-Jules 114
- 德尔霍姆, 珍妮 Delhomme, Jeanne 207n
- 德尔图良 Tertullian 36
- 德贡布, 文森特 Descombes, Vincent 264n, 325n
- 德古热, 奥兰普·德 Gouges, Olympe de 524
- 德国诠释学 German hermeneutics 14n, 18, 18n, 106, 171, 186, 265, 513
- 德国唯心主义 German Idealism 32, 110n
- 德国专制主义国家 German absolute states 89n
- 德加, 埃德加 Degas, Edgar 137, 155n
- 德拉克洛瓦, 尤金 Delacroix, Eugène 121, 136, 153, 166n, 174
- 德拉罗什, 保罗 Delaroche, Paul 136
- 德拉蒙德·托马斯 Drummond, Thomas 123-124
- 德拉特弗, 洛里斯 Delattre, Floris 186n
- 德劳内, 罗伯特 Delaunay, Robert 164, 214, 245n, 571
- 德勒兹, 吉尔 Deleuze, Gilles 199, 200-201, 208n, 370n, 384, 387, 393n, 398, 400n, 487-488, 568-570, 576. 同样参看菲利克斯·加塔利 Félix Guattari. 《反俄狄浦斯》 *Anti-Oedipus* 569-570; 精神分裂 *schizoanalysis* 567
- 德雷福斯, 休伯特·L. Dreyfus, Hubert L. 402n
- 德里达, 雅克 Derrida, Jacques 14, 33n, 87n, 93, 208n, 223n, 229n, 251n, 251, 267, 333n, 335, 335n, 364, 371n, 402, 450n, 453, 454n, 472, 476, 491, 493n, 493-523, 526, 527, 536, 537, 547, 549n, 563, 588: 对逻各斯中心主义的批判 *critique of logocentrism* 493; 延异 *différance* 504, 510, 531, 539; 双重阅读 *double reading* 496; 绘画与盲目 *drawing and blindness* 521-523; 书写 *écriture* 251, 335, 469, 472, 501, 510, 527; 和女性主义 *and feminism* 495, 497-498, 523, 526-527; 《丧钟》 *Glas* 170, 236, 517, 547; 和语言 *and language* 501-506, 511, 515, 528-529; 《论文字学》 *Of Grammatology* 502, 506, 515; 和摄影 *and photography* 518-521; 文本建构与知觉体验的对比 *textual construct versus perceptual experience* 497; 踪迹 *trace* 506, 512, 519, 522, 545; 《绘画中的真理》 *The Truth in Painting* 516-517, 520
- 德鲁蒙, 爱德华 Drumont, Edouard 576
- 德罗德, 让 Delord, Jean 450n
- 德吕克, 路易 Delluc, Louis 183n, 459
- 德曼, 保罗 De Man, Paul 176, 501, 522, 549n
- 德米尼, 保罗 Demyeny, Paul 110
- 德谟克利特 Democritus 27, 52n
- 德日进 Teilhard de Chardin 197
- 德斯蒂·德·特拉西, 安托万·路易·克劳德 Destutt de Tracy, Antoine Louis Claude 191
- 德斯诺斯, 罗伯特 Desnos, Robert 232, 252, 254
- 德瓦里, 肯 De Vries, Hent 562n
- 德韦肯斯, 阿方斯 De Waelhens, Alphons 349n
- 德沃, 弗雷德里克 Devaux, Frédérique 422n
- 狄奥根尼斯 Diogenes 94, 95n, 221n
- 狄德罗, 德尼 Diderot, Denis 85, 97-103, 146, 248, 248n, 363, 447: 对视觉的态度 *attitude toward vision* 97-102
- 狄俄尼索斯能量 Dionysian energy 191, 201, 502
- 狄尔泰, 威廉 Dilthey, Wilhelm 265
- 迪奥费拉基斯, 艾莉 Théofilakis, Élie 584n
- 迪比, 乔治斯 Duby, Georges 42, 42n
- 迪迪·于伯尔曼, 乔治 Didi-Huberman, Georges 37n, 331
- 迪恩, 卡罗琳 Dean, Carolyn 234n, 340n
- 迪拉瑟, 安托瓦内特 Dilasser, Antoinette 145n
- 迪斯德里, A. A. E. Disdéri, A. A. E. 141-142, 146
- 迪亚曼特·白尔杰, 亨利 Diamant-Berger, Henri 459
- 迪伊, 约翰 Dee, John 38
- 迪尤, 彼得 Dews, Peter 368n, 563n
- 笛卡尔, 勒内 Descartes, René 9n, 14, 21n, 39, 63, 67, 69-82, 84-85, 92, 101, 133, 151, 187, 189, 226, 263n, 266, 271, 288, 304-305, 316,

- 335, 403, 509; 对感官的态度 attitude toward the senses 72-73; 我思 *cogito* 268, 288, 304, 310, 313, 320, 322, 347, 359; 展示与叙述的对比 demonstration versus narration 79-80; 《谈谈方法》 *Discourse on Method* 70, 71, 72-73, 79, 81; 对视觉的强调 emphasis on vision 69-82, 183; 归纳与演绎的对比 induction versus deduction in 72, 72n, 74, 80; 《屈光学》 *La Dioptrique* 70, 71-79, 261, 304, 315, 563; 和透视主义 and perspectivalism 69; 其哲学 philosophy of 73, 97, 226, 263, 360, 363, 391, 401; 光的理论 theory of light 71, 73-75, 90, 133n
- 笛卡尔哲学 Cartesian philosophy 69, 97, 226, 263, 391, 401; 二元论 dualism 78-79, 80-81, 84, 103, 154, 267, 271, 290, 297; 其透视主义 perspectivalism in 69, 69n, 81-82, 104, 113, 117-118, 124, 133, 133n, 147, 150, 166, 170n, 175, 187, 189, 211, 250, 253, 261, 298, 363, 435, 459, 543, 566
- 笛沙格, 里昂的吉拉德 Desargues of Lyon, Gerard 34, 79n
- 地图 Map 118, 146; 在荷兰艺术 in Dutch art 60-61, 60-61n; 在视觉中 in vision 63
- 第一次世界大战 World War I 209, 211, 212, 216, 263; 其图像 images of 214, 216; 其光晕的重要性 importance of the aural 213
- 蒂博多, 让 Thibaudeau, Jean 470n
- 蒂斯塔斯, 劳伦斯 Di Stasi, Lawrence 3n
- 点彩主义 Pointillism 156
- 电影 Cinema 132, 135, 164n, 172, 183, 198-201, 212, 238n, 253-259, 311, 311n, 421-424, 434, 436-437, 561, 592. 同样参看电影装置 Film apparatus 444, 471-479, 484, 486-490. 作为欺骗 as deception 482-483; 和梦 and dream 254, 475; 作为移动的镜头 as moving camera 473-474; 和政治 and politics 461, 462n, 465, 469-470, 475-477, 487; 和时间 and time 198-199
- 电影 Film 436-437; 对拉康的征用 appropriation of Lacan 369; 作者论 *auteurism* 461-463, 464, 471; 其解放潜能 emancipatory potential of 436, 476-477; 和语言(符号学) and language (semiotics) 464, 465-466, 468, 474; 电影中的运动 movement in 466-467, 468; 和现象学 and phenomenology 462, 464, 465, 466, 467; 和精神分析 and psychoanalysis 458, 465, 467, 468, 474-476, 480-490; 电影中的现实效果 reality effect in 466-467, 475; 电影理论 theory 369-370, 437, 463-470, 506, 572-573
- 《电影手册》 *Cahiers du Cinema* 150, 437, 456, 462, 464, 469-470, 479, 486, 487
- 丁托列托 Tintoretto 281
- 丢勒, 阿尔布雷特 Dürer, Albrecht 42n, 56n, 59, 59n
- 都帕尼, 科林·默里 Turbayne, Colin Murray 2n, 78n
- 都市化 Urbanization 113-120
- 都托, 安德鲁 Tudor, Andrew 460n
- 杜·贝莱, 约阿希姆 Du Bellay, Joachim 35
- 杜博斯科, 亨利 Dubosq, Henri 123
- 杜博瓦, 菲利普 Dubois, Philippe 485n
- 杜晨, 克莱尔 Duchen, Claire 497n, 525n
- 杜德·杜普雷 Dondey-Dupré 114
- 杜坎普, 马尔西姆 Du Camp, Maxime 140
- 杜拉克, 杰尔曼 Dulac, Germaine 490
- 杜拉斯, 玛格丽特 Duras, Margaret 526
- 杜米埃, 奥诺雷 Daumier, Honoré 121, 138, 146
- 杜乔 Duccio 52n
- 杜威, 约翰 Dewey, John 588
- 杜韦, 蒂埃尔·德 Duve, Thierry de 135n, 159
- 杜维格诺德, 让 Duvigneaud, Jean 419
- 多恩, 玛丽·安 Doane, Mary Ann 477n, 490, 588
- 多尔蒂, 托马斯 Docherty, Thomas 544n
- 多拿多, 尤金尼奥 Donato, Eugenio 308n
- 多特所, 伯纳德 Dort, Bernard 463
- 多托蒙, 克利斯汀 Dotremont, Christian 420
- 俄狄浦斯情结 Oedipus complex 332, 350, 351, 352, 353, 368, 569
- 俄耳甫斯 Orpheus 28
- 恶魔之眼 Evil eye 3, 3n, 10, 28, 28n, 277, 367, 378
- 恩伽尔, 斯蒂文 Ungar, Steven 437n, 440n, 441n, 445, 445n
- 恩斯特, 马克斯 Ernst, Max 237, 243, 248, 259, 260, 305n
- 耳朵 Ear 85, 106, 238, 272, 438, 513-514
- 发射说 Extramission 9-10, 9n, 30-31, 74n
- 法比安, 约翰内斯 Fabian, Johannes 63n, 140
- 法国大革命 French Revolution 93, 97, 107, 114, 408, 411; 其图像学 iconography of 96, 96n; 其视觉风格 visual style of 95
- 法国古典主义 French Classicism 88
- 法国女性主义 French Feminism 331, 490, 491n, 493-495, 497-498, 525-526, 528-529, 540-542, 559-560; 和德里达 and Derrida 495, 497-498, 523,

- 526-527; 其差异 difference in 494, 536, 538-539;
和拉康 and Lacan 493, 525; 和语言 and language
525, 527-529; 和马克思主义 and Marxism 525
- 法兰克福学派 Frankfurt School 265
- 法日耶, 让-保罗 Fargier, Jean-Paul 470
- 法威尔, 比阿特丽斯 Farwell, Beatrice 122n
- 法西斯主义 Fascism 433, 433n
- 凡尔赛宫 Versailles 49, 114
- 反启蒙 Counter-Enlightenment 106, 147, 212, 231,
510, 560
- 反射/反思/反映 Reflection 29, 85; 哲学反思 philosophy
of 70, 318-319, 373; 镜像反射 of speculum 31-32
- 反宗教改革 Counter-Reformation 43
- 范·霍恩·梅尔顿, 詹姆斯 Van Horn Melton, James
47
- 范内哲姆, 鲁尔 Vaneigem, Raoul 424, 427n, 430,
434
- 梵·高, 文森特 Van Gogh, Vincent 167n, 224, 231,
516, 518
- 方肯斯坦, 阿莫斯 Funkenstein, Amos 25n, 39n,
74n, 99n
- 非理性 Insanity 144, 390-391, 395
- 非理性主义 Irrationalism 206
- 菲尔曼, 乔尔 Fineman, Joel 44n
- 菲勒斯中心主义 Phallocentrism 493, 495, 538; 和视
觉中心主义 and ocularcentrism 493, 526
- 菲利蓬, 夏尔 Philipon, Charles 121
- 菲利普斯, 希瑟 Phillips, Heather 36n
- 菲利普斯, 约翰 Phillips, John 36n, 43n, 45
- 菲涅尔, 奥古斯丁·让 Fresnel, Augustin Jean 150
- 菲奇, 布莱恩·T. Fitch, Brian T. 220, 220n
- 费尔巴哈, 路德维希 Feuerbach, Ludwig 190, 375,
377n, 426
- 费尔邦克, P.N. Furbank, P.N. 9n, 170n
- 费尔曼, 肖娜娜 Felman, Shoshana 351n, 353n, 357n,
373n
- 费尔绍, 安托万 Ferchault, Antoine 99
- 费费尔, 吕西安 Febvre, Lucien 34, 34n, 36, 41, 43
- 费赫尔, 费伦次 Fehér, Ferenc 17n
- 费马, 皮耶·德 Fermat, Pierre de 75, 78
- 费诺罗萨, 欧内斯特 Fenollo'sa, Ernest 504
- 费斯, 戴安娜 Fuss, Diana 494n, 540n
- 费斯基, 让-安德烈 Fieschi, Jean-André 464
- 费希纳, 古斯塔夫 Fechner, Gustav 152
- 费辛, 奥古斯丁 Fressin, Augustin 206n, 302n
- 分割主义 Divisionism 156, 182
- 芬恩伯格, 安德烈 Feenberg, André 418n
- 芬基尔克罗, 阿兰 Finkielkraut, Alain 547
- 丰特奈, 伊丽莎白·德 Fontenay, Elizabeth de 100
- 疯癫 Madness 390-392, 407, 409. 同样参看非理性
Insanity. 作为景观 as spectacle 390, 392
- 弗多, 杰里·A. Fodor, Jerry A. 5n
- 弗莱斯, 威廉 Fliess, Wilhelm 330n
- 弗莱特曼-刘易斯, 桑迪 Flitterman-Lewis, Sandy
256n, 490, 490n
- 弗兰科威特, 安德烈 Frankovits, André 544n, 545n
- 弗兰克, 约瑟夫 Frank, Joseph 170n, 185, 203n
- 弗朗卡斯戴尔, 皮埃尔 Francastel, Pierre 56n, 57,
155n, 473
- 弗朗肯, 露丝 Francken, Ruth 561, 572n
- 弗雷德, C. 阿尔福德 Alford, C. Fred 333n
- 弗里, 爱德华·F. Fry, Edward F. 205n
- 弗里比, 大卫 Frisby, David 117n
- 弗里比, 约翰·P. Frisby, John P. 5n
- 弗里德, 迈克尔 Fried, Michael 56n, 98, 98n, 102-
104, 153
- 弗里德伯格, 安妮 Friedberg, Anne 472n
- 弗里德兰德, 朱迪思 Friedlander, Judith 547n
- 弗里德里希, 卡斯帕·大卫 Friedrich, Caspar David
110
- 弗里德曼, 桑福德 Freedman, Sanford 437n
- 弗里德曼, 瓦尔特·J. Freeman, Walter J. 5n
- 弗林, 托马斯·R. Flynn, Thomas R. 283n, 385
- 弗洛伊德, 西格蒙德 Freud, Sigmund 6, 17, 112n,
191, 206, 222, 226-227, 239n, 242, 301n, 320,
329-337, 339, 340, 341, 344-345, 354, 360, 368,
370, 375, 405, 472-473, 481, 485, 504, 523, 526,
527, 530, 531-532, 562, 563, 571, 575-578: 法国
对其接受 French reception of 330-331, 334-337,
339, 562, 574; 《梦的解析》 *Interpretation of Dreams*
329-330, 335, 472; 其犹太身份 Jewish identity of
336-337; 《摩西与一神教》 *Moses and Monotheism*
335, 575; 与观察 and observation 331-333, 334,
350, 392
- 弗洛伊德主义 Freudianism 277, 320, 372
- 伏尔泰 Voltaire 83-84, 99, 101n: 和笛卡尔 and Descartes
84
- 符号 Sign 51, 92, 101-102, 104, 105n: 符号解读 reading
76, 79; 其再现性质 representative nature of 403;
系统 system 80
- 符号学 Semiotics 172, 443-445, 449, 465-466, 468,
474

- 福柯, 米歇尔 Foucault, Michel 14, 15, 15-16n, 50, 51, 87n, 99, 164, 219, 282, 327, 323, 380, 381n, 383-416, 418, 430, 434, 463, 472, 489, 520, 567, 582, 590; 其考古学 archeology of 407, 414; 《知识考古学》 *Archeology of Knowledge* 327, 407; 《临床医学的诞生》 *Birth of the Clinic* 84n, 99n, 392, 405, 407, 412; 《规训与惩罚》 *Discipline and Punish* 383, 408-413; 其谱系学 genealogy of 386, 409, 409n, 414; 《疯癫与文明》 *Madness and Civilization* 390-392, 402, 405; 《事物的秩序》 *The Order of Things* 79, 377, 400, 400n, 402, 407, 408, 413; 其现象学 phenomenology in 386-388
- 福克纳, 威廉 Faulkner, William 293
- 福里斯特, 约翰 Forrester, John 334n
- 福楼拜, 居斯塔夫 Flaubert, Gustave 111-113, 112n, 145, 294
- 福塞尔, 保罗 Fussell, Paul 212
- 福斯, 保罗 Foss, Paul 218n, 342n
- 福斯特, 哈尔 Foster, Hal 9n, 160, 253n, 433n, 589
- 福斯特, 斯蒂芬·C. Foster, Stephen C. 420n
- 甫斯特尔·德·库朗日, 努马-德尼 Fustel de Coulanges, Numa-Denys 12n
- 俯视 *Regardsurplombant* (look from above) 19
- 富尔内尔, 维克多 Fournel, Victor 118, 119, 141n
- 富勒, 彼得 Fuller, Peter 56n
- 富热罗拉, 皮埃尔 Fougeyrollas, Pierre 419
- 盖恩斯, 简 Gaines, Jane 490n
- 盖利, 亚历山大 Gelley, Alexander 359n
- 盖伦 Galen 38
- 盖斯, 康斯坦丁 Guys, Gérard Constantin 121
- 甘德尔曼, 克劳德 Gandelman, Claude 7n, 96n, 155n, 182n, 186n, 402n, 405n, 512n, 548, 549, 549n
- 感官主义 Sensationalism 84, 85, 110, 155, 190, 193
- 感觉 Senses 3n, 5-6, 160, 172, 175, 183, 514-515; 其对视觉的补偿 compensation for vision 8, 92, 98-101, 196-197; 同样首要性 equiprimordiality of 194, 205, 275, 286, 306-307, 309, 310, 323, 562, 566; 其等级结构 hierarchy of 34-35, 34n, 100, 106, 187, 221, 310, 314, 439, 511; 其历史 history of 34n; 其互叠性 imbrication of 101, 103, 310; 其虚弱性/缺陷 infirmities of/fallibility of 65, 190; 感觉的分离 isolation of 159; 来自感觉的知识 knowledge from 187; 感觉的超载 overload of 116; 其优先性 priority of 194; 与视觉的关系 related to vision 4, 5-6, 6n, 8-9, 14n, 22n, 24, 28-29, 33-35, 44, 49, 64, 68, 71, 74, 85, 176, 194, 243, 265, 272, 283, 306, 310, 333, 344, 403, 502, 590
- 感觉体验 Sensual experience 102, 565
- 感觉知觉 Sense perception 27, 283
- 感受 Sensation 30, 112
- 高得曼, 史蒂文·路易斯 Goldman, Steven Louis 39n
- 高更, 保罗 Gauguin, Paul 155
- 高吉克, 乌拉德 Godzich, Wlad 30n
- 高乃依, 皮埃尔 Corneille, Pierre 89
- 高斯林, 奈格尔 Gosling, Nigel 145n
- 戈达尔, 让-吕克 Godard, Jean-Luc 423, 463
- 戈德堡, 本杰明 Goldberg, Benjamin 12n, 38n
- 戈德斯坦, 库尔特 Goldstein, Kurt 301
- 戈德斯坦, 伦纳德 Goldstein, Leonard 58, 58n
- 戈登, 大卫·C. Gordon, David C. 84n
- 戈弗雷, 斯马 Godfrey, Sima 245n
- 戈根, 皮埃尔·吉尔斯 Guéguen, Pierre-Gilles 383n, 402n
- 戈雅, 弗朗西斯科 Goya, Francisco 107, 231, 392, 517
- 哥白尼革命 Copernican Revolution 79
- 哥尔, 伊凡 Goll, Ivan 238n
- 哥伦布, 克里斯托弗 Columbus, Christopher 63n
- 哥切尔, 罗兰 Goetschel, Roland 549, 549n
- 歌德, 约翰·沃尔夫冈·冯 Goethe, Johann Wolfgang von 107, 121, 150, 364
- 格尔布, 阿德马尔 Gelb, Adhemer 301
- 格拉伯斯, 赫伯特 Grables, Herbert 12n, 38n
- 格拉茨, 提奥多·F. Geraets, Theodore F. 298n, 318n
- 格拉夫顿, 安东尼 Grafton, Anthony 61n
- 格拉瑟, 理查德 Glasser, Richard 194
- 格兰维尔, 让-伊格纳茨·伊西多尔 Grandville, Jean-Ignace-Isidore 121, 225
- 格勒兹, 让·巴蒂斯特 Greuze, Jean Baptiste 97
- 格雷夫斯, 罗杰 Greaves, Roger 145n
- 格雷马斯, A. J. Greimas, A. J. 440
- 格里斯, 胡安 Gris, Juan 214
- 格力姆查, 阿诺德·B. Glimcher, Arnold B. 136n, 151-152n, 164n
- 格列兹, 阿尔伯特 Gleizes, Albert 205-206
- 格林, 安德烈 Green, André 336, 547
- 格林, 克里斯托弗 Green, Christopher 205n
- 格林伯格, 克莱门特 Greenberg, Clement 159-161, 165

- 格鲁, 雷蒙 Grew, Raymond 122n
- 格鲁伯, 大卫·F. Gruber, David F. 414n
- 格伦特科夫斯基, 克里斯汀·R. Grontkowski, Christine R. 541n
- 格罗斯泰斯特, 罗伯特 Grosseteste, Robert 37, 81
- 格罗兹, 伊丽莎白 Grosz, Elisabeth 491n, 494n, 530n, 559n
- 格诺, 雷蒙 Queneau, Raymond 233n
- 格式塔学派 Gestalt School 159n, 299, 301-303, 314
- 葛拉维, 凯伦 Gravelle, Karen 5n, 6n, 8, 77n
- 龚古尔兄弟 Goncourt brothers 112, 113n, 173
- 共产主义 Communism 237, 312, 372, 373
- 共济会 Masons 96, 96n
- 贡布里希, E. H. Gombrich, E. H. 95n, 96n
- 构成主义者 Constructivists 214n
- 古达尔, 让 Goudal, Jean 255
- 古代希腊 Greeks, ancient: 对视力/视觉(sight)的亲
近性 affinity for sight/vision 21-26, 28-33, 555; 对
语言的态度 attitude toward language 33, 189; 与希
伯来的对比 compared to the Hebrews 23-24, 33-36,
499, 503, 574-580; 对视觉的矛盾态度 contradictory
attitudes toward vision 27-28, 32-33; 和其他感觉
and other senses 22, 22n, 79n; 和视觉 and vision 21-
34; 其艺术的视觉 vision in art of 22n, 23; 其形而
上学的视觉 vision in metaphysics of 55, 67; 其神
话的视觉 vision in myths of 28, 28n; 其哲学的视
觉 vision in philosophy of 23, 24-28; 其宗教的视
觉 vision in religion of 23; 其科学的视觉 vision in
science of 23, 25; 对明晰性和光的崇拜 worship of
clarity and light 227
- 古德, 杰克 Goody, Jack 2n
- 古恩, 威廉 Guynn, William 469n
- 古尔蒙, 雷米·德 Gourmont, Remy de 181n, 182
- 古尔维奇, 阿伦 Gurwitsch, Aron 299
- 古柯斯, 让-约瑟夫 Goux, Jean-Joseph 69n, 336,
337n, 351n, 370n, 377, 377n, 454, 548, 583n
- 古腾堡, 约翰内斯 Gutenberg, Johann 66, 68
- 古耶尔, 亨利 Gouhier, Henri 191n
- 怪怖 Uncanny 253, 332, 453
- 关丹, 雷米·C. Kwant, Remy C. 307n
- 关系主义 Relationism 202
- 观察 Observation 9, 29, 30, 81, 110-111n, 113, 186,
236, 271, 307, 398, 401, 403, 404: 作为知识 as
knowledge 67; 作为科学研究的模式 as mode of
scientific investigation 70-71; 和思辨 and speculation
85, 186
- 观看点/视点 Viewpoint/vantage-point 54-55, 56,
191, 201-202, 351: 在文学中 in literature 171; 单
眼的观看点 monocular 152
- 观看者 Beholder 56, 103, 169-170, 522: 其嵌入性
embeddedness of 60-61, 158; 其眼睛 eye of 54,
103; 其单眼的透视法 monocular perspective of 57,
60, 61, 155
- 观念 Idea 109, 155, 163, 178, 189, 207-208, 235:
作为图像 as image 56, 83; 和语言 and language
84; 在心灵中 in the mind 70, 72, 73, 80, 84, 99;
其根源 source of 84; 其真理 truthfulness of 84
- 光 Light 9, 12, 29-30, 62, 71, 73-75, 77, 125,
153, 364. 同时参看流明 Lumen, 勒克斯 Lux。
在建筑中 in architecture 41, 124; 和黑暗 and
darkness 107, 227; 其双重概念 dual concept of
29, 29n, 30; 上帝之光 of God 11-12, 29, 37; 光
的形而上学 metaphysics of 12, 29, 30n, 37, 41,
41n, 44, 53, 81, 273-274; 光的神秘主义 mysticism
of 30, 30n, 111n; 其在宗教中 in religion 11-
12, 12n; 其源泉 source of 92, 107; 太阳作为光源
sun as source of 26; 时间性 temporality 80; 其传
播 transmission of 75, 90, 150
- 光学/视觉 Optics 7-8, 23, 25, 29, 38, 53, 71-78,
125, 150, 153-154, 252, 364; 其工具 instruments of
65-66; 灵性的视觉 spiritual 109
- 光照 Illumination 17, 29, 33, 150, 186, 511: 其过
度 excess of 168; 神圣光照 of the divine 39-40;
和超现实主义 and Surrealism 236, 243-244, 255,
308
- 广延物 Res extensa 77
- 国际博览会 International expositions 124
- 哈贝马斯, 尤尔根 Habermas, Jürgen 15, 233, 368n,
431, 431n, 510n, 581-582, 581n, 592
- 哈布斯堡王朝 Hapsburg Empire 47
- 哈弗洛克, 埃里克 Havelock, Eric 26, 26n
- 哈金, 伊恩 Hacking, Ian 2, 2n, 35n, 70, 84, 84n
- 哈里, 罗伯特 Harvey, Robert 278n, 435n
- 哈里斯, 卡斯滕 Harries, Karsten 53n, 81, 81n, 189n
- 哈里斯, 尼尔 Harris, Neil 143n
- 哈里斯, 约瑟夫 Harriss, Joseph 124n
- 哈里斯, 泽里格·S. Harris, Zelig S. 15
- 哈曼, 约翰·格奥尔格 Hamann, Johann Georg 106
- 哈蒙, 菲利普 Hamon, Philippe 124n
- 哈姆夫斯坦格 Hampfstängel 129
- 哈钦, 琳达 Hutcheon, Linda 172n

- 哈特, 卡文 Hart, Kevin 496n
 哈特曼, 海因茨 Hartmann, Heinz 348n
 哈特曼, 杰弗里 Hartman, Geoffrey 108, 503, 510, 516
 哈维特, 雅克 Havet, Jacques 264n
 海德格尔, 马丁 Heidegger, Martin 81, 265, 269-275, 276, 284, 287, 291, 297, 299, 301, 306, 316, 324, 347, 351, 386, 387, 498, 499, 501-502, 507, 513, 516, 518, 536, 550, 560, 581: 其对希腊的态度 attitude toward the Greeks 269-272; 其关于视觉的双重概念 dual concept of vision 274-275; 其世界图像理论 world picture in 51, 272, 507, 517, 543
 海明威, 欧内斯特 Hemingway, Ernest 214n
 海森堡, 维尔纳 Heisenberg, Werner 75n, 200n
 亥姆霍兹, 赫尔曼 Helmholtz, Hermann 151-152
 汉德尔曼, 苏珊·A. Handelman, Susan A. 23n, 33n, 337n, 499n, 547n, 556n
 汉森, 米莲姆 Hansen, Miriam 460n, 490
 豪, 大卫 Howe, David 588
 豪斯曼, 劳尔 Hausmann, Raoul 180
 好莱坞 Hollywood 462, 463, 470
 好奇 Curiosity 63, 64-65, 268-269, 269n: 其危险性 dangers of 274
 荷尔德林, 弗里德里希 Hölderlin, Friedrich 272, 273n
 荷兰新加尔文主义 Dutch Calvinists 43n
 荷兰艺术 Dutch art 60-63, 315: 和“描绘性艺术” and the “art of describing” 60-61n, 62-63, 64n, 72, 132, 139, 149, 315; 和摄影 and photography 62, 132-133
 贺拉斯 Horace 170, 170n
 赫德, 勒内 Held, René 238n, 277
 赫丁, 克劳斯 Herding, Klaus 95n
 赫尔, 约翰 Hell, John 4n
 赫尔德, 约翰·哥特弗雷德·冯 Herder, Johann Gottfried von 106, 106n
 赫拉克利特 Heraclitus 270
 赫普沃斯, 芭芭拉 Hepworth, Barbara 206n
 赫斯罗普, 比阿特丽斯·F. Hyslop, Beatrice F. 94n
 赫特, 林 Hunt, Lynn 96n
 赫兹, 尼尔 Hertz, Neil 332n
 黑格尔, 格奥尔格·威廉·弗雷德里克 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 109-110, 188, 223, 235-236, 263, 287, 290, 292, 306, 345, 346, 368, 373, 375, 386, 512, 518, 547, 579
 亨德森, 布莱恩 Henderson, Brian 465n
 亨德森, 林达·达尔莱恩普勒 Henderson, Linda Dalrymple 158n
 亨利, 查尔斯 Henry, Charles 155
 亨利八世 Henry VIII 43
 侯麦, 埃里克 Rohmer, Eric 464
 后结构主义 Poststructuralism 208, 208n, 223n, 231, 449, 510
 后现代主义 Postmodernism 47, 160-161, 385, 417, 428, 433-434, 543-546, 562, 581-586: 与现代主义的辩论 debate with modernism 15, 560, 582-586
 后印象主义 Post-Impressionism 139, 147, 155, 157, 164, 182n, 184
 胡克, 罗伯特 Hooke, Robert 65
 胡塞尔, 埃德蒙德 Husserl, Edmund 265-268, 273, 282, 283, 287, 289, 299, 301, 302, 303, 308, 318, 323, 499-501, 537, 563: 本质直观 Wesensschau (eidetic intuition) 266-267, 268, 499, 537, 550
 互惠性 Reciprocity 170, 183, 278, 287, 292, 311, 364, 420: 在电影中 in cinema 482
 花花公子 Dandy 120
 华尔托夫斯基, 马尔克思·W. Wartofsky, Marx W. 4-5
 华托, 让·安东尼 Watteau, Jean Antoine 181
 华兹, 索尔 Worth, Sol 465n
 华兹华斯, 威廉 Wordsworth, William 108
 话语 Discourse 15-17, 170, 247, 252, 503, 564, 566, 572: 在电影中 in cinema 482
 怀特, 海顿 White, Hayden 397n
 怀特, 劳伦斯 Wright, Lawrence 53n
 怀特, 约翰 White, John 51-52n, 55n
 幻觉 Illusion 8, 119, 146, 163-164: 在摄影中 in photography 125, 128; 感知的幻觉 of sense perception 27, 305; 在戏剧中 in theater 92, 420; 视觉幻觉 of vision 57n, 150, 279, 428, 506
 幻象 Phantasmagoria 115, 115n, 119, 176-177n, 543
 绘画 Painting 51, 139, 152-169, 314-316: 沉浸性的绘画模式与戏剧性的绘画模式之对比 absorptive versus theatrical modes of 98, 98n; 抽象绘画 abstract 51; 荷兰绘画 Dutch 60-63; 绘画史 history of 29; 绘画的叙事功能 narrative function of 52, 52n; 绘画中的透视法 perspective in 54-59, 76, 81, 102, 154, 459; 和柏拉图 and Plato 27, 27n; 后抽象主义绘画 post-abstract 52n; 绘画的理性化 rationalization of 62
 惠更斯, 康斯坦丁 Huygens, Constantin 62, 65
 惠斯曼, 乔里斯-卡尔 Huysmans, Joris-Karl 113n, 155, 173
 惠特福德, 玛格丽特 Whitford, Margaret 495n,

- 528n, 540n
- 惠特曼, 约翰 Weightman, John 15n
- 霍布斯, 托马斯 Hobbes, Thomas 64n
- 霍尔, 爱德华·T. Hall, Edward T. 5-6n, 7n
- 霍尔拜因, 汉斯 Holbein, Hans 48, 362-364, 366
- 霍夫曼, E. T. A. Hoffmann, E. T. A. 116, 332, 522
- 霍克, 古斯塔夫·雷内 Hocke, Gustav René 229n
- 霍克尼, 大卫 Hockney, David 251n
- 霍克斯, 霍华德 Hawkes, Howard 462
- 霍兰德, 安妮 Hollander, Anne 132n
- 霍兰德, 约翰 Hollander, John 171n, 177n, 178n
- 霍利尔, 丹尼斯 Hollier, Denis 218, 229, 230n, 343n, 353n, 365n, 387n, 401, 423n
- 霍姆, 斯图亚特 Home, Stewart 418n, 421n, 426n
- 霍索恩, 杰弗里 Hawthorn, Geoffrey 52n
- 霍伊, 大卫·库岑斯 Hoy, David Couzens 513n
- 基督教 Christianity 579: 对视觉的态度 attitude toward vision 34-38, 39-47, 454, 548; 与中世纪感官的等级秩序 and medieval hierarchy of the senses 34, 34n; 与希腊和希伯来的紧张关系 tension between Hellenic and Hebraic 36
- 基里科, 乔治·德 Chirico, Giorgio de 247n, 259
- 基亚伦扎, 卡尔 Chiarenza, Carl 133n
- 吉贝尔蒂, 洛伦佐 Ghiberti, Lorenzo 53
- 吉布森, 詹姆斯·J. Gibson, James J. 4, 4n, 55, 76, 81, 159n
- 吉尔伯特, 塞尔博 Guilbaut, Serge 161n
- 吉尔布雷斯, 弗兰克·B. Gilbreth, Frank B. 145
- 吉尔曼, 桑德·L. Gilman, Sander L. 106n, 144n
- 吉拉丹, 埃米尔·德 Girardin, Émile de 121
- 吉拉尔特, 劳尔 Girardet, Raol 96n
- 吉兰, 加而斯 Gillan, Garth 389n
- 吉伦, 克劳迪奥 Guillén, Claudio 40n, 53n, 188n, 439n
- 吉泽蒂, 阿尔弗雷德 Guizetti, Alfred 465n
- 几何学 Geometry 22n, 23n, 25, 29, 34, 38, 54, 56, 60-61n, 133n, 151: 在艺术领域 in arts 214n; 在城市领域 in the city 114, 119; 在花园中 in gardens 88; 在心灵中 in the mind 77-79, 78-79n, 80, 102n, 151, 304; 非欧几里得几何 non-Euclidean 157, 158n, 163, 207n
- 记忆 Memory 40-41, 134-135, 182, 192-193, 426, 433, 506
- 纪德, 安德烈 Gide, André 15n, 172n
- 纪尧姆, 保罗 Guillaume, Paul 320-321
- 纪尧姆, 尤金 Guillaume, Eugène 156, 204
- 技术 Technology 3, 45, 79, 113, 141, 587: 通讯技术 for communication 499; 播撒技术 of dissemination 66; 对眼睛的增强 enhancement of the eye 65, 71-72, 182, 198, 435-437, 472-473; 技术创新 innovations in 88, 123-130, 132-134, 141-142, 146, 150, 201, 212; 其他感觉的技术 of other senses 66; 权力的技术 of power 410, 412; 其作为世界图像 as world view 271, 273, 498
- 加巴德, 格兰·O. Gabbard, Glen O. 467n
- 加巴德, 加林 Gabbard, Krin 467n
- 加比里可, 苏西 Gablik, Suzi 247n
- 加德特, 弗朗索瓦 Gadet, Françoise 371n
- 加尔, 弗朗茨·约瑟夫 Gall, Franz Joseph 97
- 加尔文, 约翰 Calvin, John 42-43
- 加拉西, 彼得 Galassi, Peter 139
- 加洛普, 简 Gallop, Jane 342n, 530n
- 加塔利, 菲利克斯 Guattari, Félix 370n, 458, 458n, 569-570, 576. 同时参看吉尔·德勒兹 Gilles Deleuze
- 加谢, 鲁道夫 Gasché, Rodolphe 31, 31n, 32, 70, 373n, 504
- 伽达默尔, 汉斯·格奥尔格 Gadamer, Hans-Georg 18, 31, 106, 265, 513, 513n
- 伽利略 Galileo 71
- 贾比斯, 爱德蒙 Jabès, Edmond 499, 547, 550
- 贾丁, 爱丽丝 Jardine, Alice 494, 494n, 528
- 贾格尔, 爱德华 Jaguer, Edouard 249n
- 贾科梅蒂, 阿尔贝托 Giacometti, Alberto 259
- 监视 Surveillance 3, 50, 88, 91n, 94, 145, 331, 378, 382, 383, 410-413, 415, 415n, 430, 434, 518, 543, 588: 作为彼此的互惠性 as mutually beneficial 92; 其技术 technology of 50, 88-89, 142-143, 381
- 箭头 Lens 65, 66, 75, 290, 398
- 矫饰主义 Mannerism 46
- 节日 Festival 92-93, 97, 103, 416, 419, 420, 429, 431, 507
- 杰, 保罗 Jay, Paul 447n
- 杰弗逊, 托马斯 Jefferson, Thomas 105n
- 杰利柯, 西奥多 Géricault, Théodore 121, 144, 311
- 杰伊, 马丁 Jay, Martin 106n, 374n, 548n, 581n: 《马克思主义与总体性》 *Marxism and Totality* 17, 17n, 291n, 313n, 418n
- 结构主义 Structuralism 302, 371-372, 388, 436, 468, 499, 502
- 解构 Deconstruction 491, 493-494, 496-499, 502-503, 518. 同样参看雅克·德里达 Jacques Derrida. 双重

- 阅读理论 double reading in 496-497, 503, 508, 510, 515, 540; 第三只耳朵 third ear 512; 书写 writing 502, 504, 512, 517, 528
- 经院哲学 Scholasticism 40, 64, 70
- 精神分析 Psychoanalysis 144, 241, 257, 301, 316, 320, 360, 372, 386, 412, 413, 468, 562, 574-580; 自由联想 free association 334-335; 其镜像阶段 mirror stage in 320-323, 339; 移情 transference 335
- 景观 Spectacle 3, 42, 43, 46, 49, 94, 111, 114, 119, 120n, 122, 129n, 155, 159, 308, 331, 378, 383-384, 409, 432, 452, 460, 506, 543-544, 590; 在路易十四的宫廷中 in court of Louis XIV 87-89; 欲望的景观 of desire 120; 景观社会 society of 416-417, 419, 423-430, 431-434, 439, 543, 548
- 镜 Speculum/Mirror 31-32, 32n: 凹面镜 concave 534; 神圣之镜 divine (mirror) 32; 低等之镜 *inferius* 32; 模糊不清的镜子 *obscurum* 13; 一尘不染的镜子 *sine macula* 37; 高等之镜 *supmus* 32
- 镜 Mirror 12, 31-32n, 54, 55n, 65, 80, 88, 108, 108n, 111, 126, 186, 315, 347, 469, 532-534. 同样参看镜 *Speculum*. 变形镜 anamorphic 48, 178; 神圣之镜 of the divine 31; 对其的敌意 hostility toward 65n, 280-281; 在文学中 in literature 171; 中世纪对其的迷恋 medieval fascination with 38n; 其宗教重要性 religious importance of 12n, 37
- 镜厅 Galerie des Glaces 88
- 镜头 Camera 68n, 111-112n, 113, 124-126, 128-129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137-138, 139, 140, 142, 142n, 148, 149, 182, 200, 212, 437; 镜头之眼 eye of 472-475, 475, 481
- 镜像 Specular image 321-322, 475; 镜像阶段 mirror stage 345
- 镜像同一性 Specular sameness 31, 31-32n, 38, 346, 480, 488, 504, 506, 509, 536
- 镜像统一性 Specular unity 93, 319
- 距离 Distance 8, 25, 31, 77; 观看者与被观看者之间的距离 between viewer and viewed 159, 267, 274, 557; 在视觉中 in sight 89-90, 228
- 绝对的观看 *Regard absolu* (absolute gaze) 89, 91, 277, 410
- 君士坦丁 Constantine 37
- 卡巴拉 Kabbalah 549, 551
- 卡巴尼斯, 皮埃尔 Cabanis, Pierre 191
- 卡班, 皮埃尔 Cabanne, Pierre 162
- 卡尔帕乔, 维托雷 Carpaccio, Vittore 51
- 卡拉得, 菲拉普 Carrard, Philippe 86n
- 卡拉瓦乔, 米开朗基罗·达 Caravaggio, Michelangelo da 46, 155n
- 卡莱尔, 托马斯 Carlyle, Thomas 13, 109
- 卡利尼科斯, 阿里斯 Callinicos, Alex 375n
- 卡林内斯库, 马泰 Calinescu, Matei 122n, 162n
- 卡罗, 文森 Carraud, Vincent 261n
- 卡罗尔, 大卫 Carroll, David 435n, 561n, 563n, 566
- 卡罗尔, 诺埃尔 Carroll, Noël 460n, 474n, 478n, 486n
- 卡米尔, 迈克尔 Camille, Michael 41n
- 卡普兰, 爱丽丝·耶格尔 Kaplan, Alice Yaeger 433, 548n
- 卡普托, 约翰·D. Caputo, John D. 272
- 卡塞尔, 彼得·B. Kussel, Peter B. 219n
- 卡斯蒂廖内, 巴尔达萨雷 Castiglione, Baldassare 87n
- 卡斯特, 特里 Castle, Terry 115n
- 卡斯特尔, 埃埃尔·路易·伯特兰 Castel, Pierre Louis Bertrand 101
- 卡斯托里亚迪斯, 科内利乌斯 Castoriadis, Cornelius 377n, 561, 570
- 卡廷, 詹姆斯·E. Cutting, James E. 131
- 卡瓦纳, 托马斯·M. Kavanagh, Thomas M. 489n
- 卡瓦耶斯, 让 Cavallès, Jean 388
- 卡维尔, 斯坦利 Cavell, Stanley 127n, 461n, 481n, 486n
- 卡西底乌斯 Chalcidius 38
- 卡西尔, 恩斯特 Cassirer, Ernst 52n, 550
- 卡亚特, 艾蒂安 Carjat, Étienne 146
- 开普勒 Kepler 7, 7n, 34, 38, 62-63, 72, 75-76, 79n, 133
- 凯恩, 斯蒂芬 Kern, Stephen 145n, 182n, 210
- 凯尔纳, 道格拉斯 Kellner, Douglas 434n, 544n
- 凯吉尔, 霍华德 Caygill, Howard 89n, 106n
- 凯勒, 伊芙琳·福克斯 Keller, Evelyn Fox 541n
- 凯里, 爱德华·S. Carey, Edward S. 345n
- 凯琳, 尤金·F. Kaelin, Eugene F. 283n
- 凯洛依斯, 罗杰 Caillois, Roger 228, 232, 342-343, 358, 365, 368, 387n
- 坎特伯雷大教堂 Canterbury Cathedral 50
- 坎托罗维奇, 恩斯特·H. Kantorowicz, Ernst H. 88n
- 康德, 伊曼努尔 Kant, Immanuel 79, 107, 195, 390n, 516, 517, 580, 582, 583-584
- 康定斯基, 瓦西里 Kandinsky, Wassily 583
- 康福德, F.M. Cornford, F.M. 30n

- 康吉莱姆, 乔治 Canguilhem, Georges 388-390
- 康拉德, 约瑟夫 Conrad, Joseph 153
- 康利, 汤姆 Conley, Tom 450n, 517n, 529n, 537n
- 康斯太勃尔, 约翰 Constable, John 139
- 考夫卡, 科特 Koffka, Kurt 301
- 考夫曼, 托马斯·达·科斯塔 Kaufmann, Thomas Da Costa 61n
- 考基, 约翰 Caughie, John 462n
- 考斯, 玛丽·安 Caws, Mary Ann 238n, 240, 258n
- 苛勒, 沃尔夫冈 Koehler, Wolfgang 301
- 柯宾, 阿兰 Corbin, Alain 34n, 115n, 120n
- 柯亨-塞特, 吉尔伯特 Cohen-Séat, Gilbert 464
- 柯拉尼, 涂里奥 Crali, Tullio 214n
- 柯勒律治, 塞缪尔·泰勒 Coleridge, Samuel Taylor 108n
- 柯洛, 让-巴蒂斯特-卡米耶 Corot, Jean-Baptiste-Camille 137, 204
- 柯普伊克, 琼 Copjec, Joan 339n, 369, 471n, 477n, 489
- 柯唐伊, 阿蒂雅 Kotányi, Attila 424
- 科恩, 理查德·A. Cohen, Richard A. 387n, 551n, 580n
- 科恩, 罗伯特·格里尔 Cohn, Robert Greer 178n
- 科恩, 泰德 Cohen, Ted 402n
- 科尔贝, 让·巴蒂斯特 Colbert, Jean Baptiste 88
- 科尔托纳, 皮埃特罗·达 Cortona, Pietro da 60n
- 科夫曼, 萨拉 Kofman, Sarah 189, 374n, 472n, 495, 511n, 526n
- 科赫, 格特鲁德 Koch, Gertrud 436n
- 科克尔曼斯, 约瑟夫·J. Kockelmans, Joseph J. 266
- 科克托, 让 Cocteau, Jean 360n, 413, 413n
- 科拉科夫斯基, 雷泽克 Kolakowski, Leszek 200n
- 科莱蒂, 鲁希欧 Colletti, Lucio 196n, 418n
- 科勒, 埃尔莎 Köhler, Elsa 343
- 科莫利, 让-路易 Comolli, Jean-Louis 148-149, 154, 187, 369, 464, 470, 471n, 477, 477n, 479, 489
- 科塞莱克, 赖因哈特 Koselleck, Reinhart 18n, 189n
- 科特, 托马斯·M. Court, Thomas M. 65n
- 科瓦克斯, 史蒂文 Kovács, Steven 239n, 254n, 256n
- 科学 Science 303; 其对语言的依赖 dependence on language 200; 其对视觉的强调 emphasis on sight 38-39, 53; 其图像基础 iconic basis of 39; 印刷术对其的影响 influence of print on 68; 科学方法 method of 64; 科学中的叙事 narrative in 52-53; 其非被动的动力学 non-passive dynamic of 62-64; 其视觉发现 optical discoveries in 62; 和透视主义 and perspectivalism 63-64, 81
- 科学革命 Scientific revolution 45, 53, 62-63
- 科耶夫, 亚历山大 Kojève, Alexander 235, 264, 287, 345-346, 346n, 364, 368, 583
- 可反映性, 同一性 Reflexivity, identitarian 70, 80
- 克尔凯郭尔, 索伦 Kierkegaard, Søren 186n, 294, 294n
- 克拉顿尼乌斯, J.C. Chladenius, J.C. 18, 18n, 189
- 克拉格斯, 路德维格 Klages, Ludwig 265
- 克拉考尔, 齐格弗里德 Kracauer, Siegfried 134-135, 460
- 克拉克, T.J. Clark, T.J. 119, 155, 159, 432
- 克拉克, 肯尼斯 Clark, Kenneth 13n
- 克拉克, 普里西拉·帕克赫斯特 Clark, Priscilla Parkhurst 84n
- 克拉克, 塞缪尔 Clarke, Samuel 99n
- 克拉里, 乔纳森 Crary, Jonathan 69n, 151, 429, 429n, 435n, 591
- 克拉纳赫, 卢卡斯 Cranach, Lucas 42n
- 克莱, 雷金纳德·S. Clay, Reginald S. 65n
- 克莱尔, 雷内 Clair, René 254
- 克莱尔, 让 Clair, Jean 132n, 164n, 165
- 克莱克, 路易·德 Clercq, Louis de 140
- 克莱门, 凯瑟琳 Clément, Catherine 349n, 370n, 491, 491n, 526, 531, 532n
- 克莱因, 梅兰妮 Klein, Melanie 479
- 克兰菲尔德, P. Cranfield, P. 28n
- 克劳德尔, 保罗 Claudel, Paul 244n, 315
- 克劳斯, 罗莎琳德·E. Krauss, Rosalind E. 110-111n, 129n, 139n, 156, 159-160, 162, 168, 205-206n, 228, 231, 248, 250-253, 342n, 353n, 365n, 589
- 克劳特海默, 理查德 Krautheimer, Richard 53n
- 克劳特海默-赫斯, 楚德 Krautheimer-Hess, Trude 53n
- 克雷尔, 大卫·法瑞尔 Krell, David Farrell 227n
- 克雷宏波, 加埃唐·加添·德 Clérambault, Gaëtan Gatian de 339-340, 339n, 348n, 350
- 克里斯, 恩斯特 Kris, Ernst 348n
- 克里斯蒂瓦, 朱莉娅 Kristeva, Julia 444, 458, 458n, 491, 491n, 526, 528, 531
- 克利, 保罗 Klee, Paul 315, 421, 571
- 克利福德, 詹姆斯 Clifford, James 16, 141n
- 克罗默, 加布里埃尔 Cromer, Gabriel 136n
- 克罗索斯基, 皮埃尔 Klossowski, Pierre 234n, 544n, 572

- 克兹, 林达 Kintz, Linda 494n
 客观性 Objectivity 25, 393
 客体 Object 52: 被客体化的经验 experience of being objectified 276, 286, 288
 空间 Space 50, 52, 56, 57, 99n, 101, 154, 185, 187, 196-197, 206, 251, 253, 283, 316, 321, 405, 418: 和资本主义 and capitalism 57-59; 笛卡尔主义的空间 Cartesian 57n, 244; 与时间的区别 as distinct from time 197-198; 在本体论中 in ontology 81; 和绘画 and painting 63, 67-68n, 154, 158; 其理性化 rationalization of 133; 和科学 and science 57
 空间平面 Spatial planes 48
 孔德, 奥古斯特 Comte, Auguste 154
 孔狄亚克, 埃蒂耶纳·博诺·德 Condillac, Étienne Bonnet de 85, 95, 99, 101, 191
 库柏韦, 迈克尔 Kubovy, Michael 53n, 55n
 库恩, 安妮特 Kuhn, Annette 490
 库恩斯, 威廉 Kuhns, William 22-23n
 库尔贝, 古斯塔夫 Courbet, Gustave 103, 153, 169, 530
 库克, 艾伯特 Cook, Albert 51, 51n
 库克, 马克 Cook, Mark 4, 4n, 7n, 9n, 10-11n
 库克, 潘姆 Cook, Pam 490
 库勒, 乔纳森 Culler, Jonathan 108n, 437n
 库马尔, 什夫·K. Kumar, Shiv K. 207n
 库珀, 巴里 Cooper, Barry 298n
 库普卡, 弗朗齐歇克 Kupka, Frantisek 163
 库切特, 埃德蒙德 Couchet, Edmond 585n
 库萨的尼古拉 Nicholas of Cusa 40, 40n, 189n
 库特哈德, 马尔科姆 Coulthard, Malcom 15
 库图尔, 托马斯 Couture, Thomas 103
 库维尔, 乔治 Cuvier, Georges 405
 库兹韦尔, 伊迪丝 Kurzweil, Edith 371n
 框 Frame 60-61n, 516-517
 窥视恐惧 Scopophobia 11, 332
 窥视癖 Scopophilia 11, 111, 169, 332, 335, 360, 429, 481
 昆采尔, 提耶利 Kuntzel, Thierry 2n, 458
 拉贝勒, 珍妮乔伊 La Belle, Jenijoy 532n
 拉比尔, 小艾伯特 Rabil, Albert Jr. 307n, 309n
 拉比诺, 保罗 Rabinow, Paul 386n, 402n
 拉宾巴赫, 安森 Rabinbach, Anson 145n
 拉伯克, 珀西 Lubbock, Percy 171n
 拉伯雷 Rabelais 178
 拉福格, 勒内 Laforgue, René 353, 372n
 拉格兰-苏利文, 艾利 Ragland-Sullivan, Ellie 347n, 349n, 357n, 362n, 370n, 530n, 533n, 569n
 拉加什, 丹尼尔 Lagache, Daniel 277
 拉杰曼, 约翰 Rajchman, John 16n, 385, 389, 414, 584, 584n
 拉卡普拉, 多米尼克 LaCapra, Dominick 112n
 拉康, 雅克 Lacan, Jacques 14, 48, 49n, 87n, 104, 104n, 169, 241n, 253, 258, 282, 288, 316, 321-323, 329n, 330-331, 335n, 336, 337, 339-371, 383, 385, 386, 413, 436, 437, 445, 447, 468, 489-490, 495, 520, 522-534, 545, 566: 其眼睛与凝视的理论 eye and gaze in 353, 356-361, 364-368, 382, 408, 488, 531, 568; 除权 foreclosure 354-355, 356, 361, 577; 《精神分析的四个基本概念》Four Fundamental Concepts 358, 362, 377, 488, 534, 568; 其性别偏见 gender bias in 356, 530-531; 对偏执狂的兴趣 interest in paranoia 339-341, 349, 353-356, 367; 误认(误识) meconnaissance (misprision) 347, 347n, 354, 360, 366, 373, 446, 533; 其镜像阶段理论 mirror stage in 342, 344-353, 355, 357, 359, 365, 367, 368, 370-371, 440, 445, 472, 475, 488, 504, 529, 531, 588; 其关于母亲理论 mother in 351, 355, 356, 361; 对象小 a objet a 357, 361-362, 368, 572, 578; 语言对于其理论的作用 role of language for 346, 351-352, 368n, 368, 371, 545; 盲目化 scotomization 353-354, 355, 356
 拉科夫, 乔治 Lakoff, George 58n
 拉库-拉巴特, 菲利普 Lacoue-Labarthe, Philippe 33n, 109, 109n, 431, 498n, 505n, 580n
 拉奎尔, 托马斯 Laqueur, Thomas 539n
 拉马丁 Lamartine 138n
 拉米斯主义 Ramism 64, 84n
 拉米斯 Ramus 67
 拉帕波特, 赫曼 Rapaport, Herman 501n
 拉施, 克里斯托弗 Lasch, Christopher 432n
 拉施, 司各特 Lash, Scott 544n
 拉斯科 Lascaux 230
 拉瓦特, 约翰·卡斯帕 Lavater, Johann Kasper 97, 110-111n, 140n, 440
 拉维, 安妮特 Lavers, Annette 437n, 452n
 拉维森, 费利克斯 Ravaisson, Félix 192, 204
 拉沃尔, 萨拉 Lawall, Sarah 86n, 87n
 拉希尔, 让-雅克 Rassial, Jean-Jacques 549
 拉辛, 让·巴蒂斯特 Racine, Jean Baptiste 89-90,

- 91, 277
- 莱布尼茨, 戈特弗里德·威廉·冯 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 65, 78n, 99n, 187
- 莱恩, 伊丽莎白 Lyon, Elisabeth 490
- 莱里斯, 米歇尔 Leiris, Michel 228, 232, 420
- 莱蒙恩-卢奇奥尼, 欧仁妮 Lemoine-Luccioni, Eugénie 530n
- 莱默特, 查理斯·C. Lemert, Charles C. 389n
- 莱文, 伯特拉姆 Lewin, Bertram 478, 478n
- 莱文, 大卫·迈克尔 Levin, David Michael 10n, 23n, 272n, 273n, 274-275, 315n: 解蔽凝视 *aletheic gaze* 275; 断言凝视 *assertoric gaze* 275
- 莱文, 米里亚姆·R. Levin, Miriam R. 157n
- 莱文, 托马斯 Levin, Thomas 423, 423n
- 莱辛, 戈特霍尔德·埃夫莱姆 Lessing, Gottfried Ephram 101n, 183-184
- 赖恩, 威廉·范 Reijen, Willem van 571n
- 赖希, 威廉 Reich, Wilhelm 348n
- 兰波, 亚瑟 Rimbaud, Arthur 110, 234n, 237, 238-239, 244n, 260, 347
- 兰德, 琼·B. Landes, Joan B. 94n, 524n
- 朗格, 莫妮卡·M. Langer, Monika M. 307n
- 朗吉努斯 Longinus 582
- 浪漫主义 Romanticism 107-112, 126, 141, 153, 176, 195, 196, 208n, 243, 273, 393, 462
- 劳, 唐纳德·M. Lowe, Donald M. 2n, 35n
- 劳埃德, 吉纳维芙 Lloyd, Genevieve 33n
- 劳尔, 昆汀 Lauer, Quentin 266
- 劳拉提斯, 特瑞莎·德 Lauretis, Teresa de 490, 541n, 592n
- 劳勒, 伦纳 Lawler, Leonard 267n
- 勒·布朗, 夏尔 LeBrun, Charles 144
- 勒·柯布西耶(夏尔·爱德华·让纳雷) Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret) 214-215, 425
- 勒贝尔, 让-帕特里克 Lebel, Jean-Patrick 471n
- 勒都艾芙, 米歇尔 Le Doeuff, Michèle 491, 526
- 勒夫, 南希·S. Love, Nancy S. 526n
- 勒福特, 克劳德 Lefort, Claude 308n, 314, 325, 561, 570
- 勒古图希耶, 夏尔·亨利 Lecouturier, Charles Henri 115
- 勒科, 多米尼克 Lecourt, Dominique 389n
- 勒克斯 Lux 29, 29n, 37, 54, 73, 150, 176, 303, 364
- 勒里斯, 乔治 Lellis, George 463n, 469n
- 勒玛尔, 安尼卡 Lemaire, Anika 352n, 355, 356n, 368n
- 勒梅特, 莫里斯 Lemaitre, Maurice 421, 422
- 勒赛克勒, 让-雅克 Lecerclé, Jean-Jacques 165n, 322-323, 351n, 397n
- 勒斯, 约翰·E. Lesch, John E. 394n
- 雷东, 奥迪隆 Redon, Odilon 157, 157n, 259
- 雷蒙德, 马塞尔 Raymond, Marcel 86
- 雷诺阿, 奥古斯特 Renoir, Auguste 155n
- 雷诺阿, 让 Renoir, Jean 461
- 雷彭塞克, 托马斯 Repensek, Thomas 111-112n
- 雷伊, 亚伯 Rey, Abel 23n
- 李, 伦斯勒·W. Lee, Rensselaer W. 170n
- 里昂, 大卫 Lyon, David 411n
- 里博, 泰奥杜尔 Ribot, Théodul 194
- 里德, 托马斯 Reid, Thomas 85
- 里德尔, 鲁道夫 Reider, Rudolf 260
- 里尔丁, 比尔 Readings, Bill 563n
- 里奇尔, 保罗 Richer, Paul 144n
- 里奇曼, 米歇尔·H. Richman, Michèle H. 219n, 223n, 232n
- 里斯, 蒂莫西·J. Riess, Timothy J. 72n
- 里希尔, 马克 Richir, Marc 267, 315, 325
- 理查德, 让-皮埃尔 Richard, Jean-Pierre 86
- 理查德斯, 托马斯 Richards, Thomas 432n
- 理查森, 威廉·J. Richardson, William J. 347n
- 理论 *Theoria* 23, 23n, 25, 30-32, 30n, 55, 270, 270n, 271, 501: 与美学相对 *as opposed to aesthesis* 30n
- 理念 *Eidos* (idea) 26, 84, 198, 272, 500, 531
- 理性 Reason 96, 96n, 212, 236: 和视觉 *and vision* 64
- 理性主义 Rationality 85, 118, 157, 239-240, 303
- 理性主义哲学 Rationalist philosophy 89n
- 立体镜 Stereoscope 127, 128, 132n, 139, 152, 163, 164n, 184, 435: 眼睛作为立体镜 *eyes as* 55; 其功能 *function of* 7-8
- 立体主义 Cubism 158n, 159, 160, 162, 172, 180, 182, 182n, 205-206, 213n, 214, 250, 326
- 利奥塔, 让-弗朗索瓦 Lyotard, Jean-François 14-15, 48, 169, 178, 189, 325, 336-337, 336n, 360n, 542n, 543n, 545-546, 560-586, 588, 590: 对电影的批评 *critique of cinema* 572-573; 其话语理论 *discourse in* 564, 566, 572; 《话语, 形象》 *Discours, Figure* 545, 563-570; 伦理语言游戏 *ethical language game* 580; 其形象性理论 *figurality in* 564-566, 568-569, 572, 585; 形象-矩阵 *figure-matrix* 565, 567, 568, 569, 573, 580; 和弗洛伊德 *and Freud* 575-578; 对眼睛的阐释 *interpretation of*

- the eye 565; 《正义游戏》 *Just Gaming* 580; 和拉克 and Lacan 562-563, 567-570, 577; 和列维纳斯 and Levinas 561-562, 573-574, 576, 579-581, 583-584; 《现象学》 *La Phénoménologie* 266; 力比多欲望 libidinal desire 566-570, 573, 579; 《后现代状况》 *The Postmodern Condition* 561, 581, 583
- 利布曼, 斯图亚特 Liebman, Stuart 183n
- 利科, 保罗 Ricoeur, Paul 33n, 550
- 利曼, 弗雷德 Leeman, Fred 48n, 74n
- 利涛, 肯尼斯 Little, Kenneth 141n
- 利特雷, 埃米尔 Littré, Émile 155-156, 502
- 利维, 西维诺 Levy, Silvano 400n
- 利西茨基, 埃尔 Lissitzky, El 214n
- 利兹, 埃里克·J. Leed, Eric J. 212, 213-214, 213n, 215
- 联觉 Synesthesia 172, 178, 207, 255
- 恋物 Fetishism 44, 485-486, 487
- 列斐伏尔, 亨利 Lefebvre, Henri 120n, 418-420, 419n
- 列维纳斯, 伊曼努尔 Levinas, Emmanuel 14, 267, 499, 506, 543n, 546, 547, 550-552, 555-562, 573-574, 576, 578, 583-584, 585, 588; 其伦理责任 ethical responsibility 557; 和犹太的图像禁忌 and Jewish taboo on images 547, 571, 583; 其观看的理论 regard in 556-557; 其宗教训练 religious training of 550-551
- 列维斯, 布莱恩 Lewis, Brian 467n
- 列维斯, 赫列娜 Lewis, Helena 237n
- 列维·斯特劳斯, 克劳德 Lévi-Strauss, Claude 264, 314n, 371, 371n, 468, 502, 507
- 林布, 乔治 Limbour, Georges 232
- 林德伯格, 查尔斯 Lindbergh, Charles 213n
- 林德伯格, 大卫·C. Lindberg, David C. 7n, 38-39, 57n
- 流明 *Lumen* 29, 29n, 37, 54, 73, 150, 176, 303, 364
- 龙基, 瓦斯科 Ronchi, Vasco 7n, 29n, 38
- 龙沙, 皮埃尔·德 Ronsard, Pierre de 35
- 隆德, 阿尔伯特 Londe, Albert 144, 242n
- 卢迪内斯库, 伊丽莎白 Roudinesco, Elisabeth 330n, 338n, 339, 342n, 344, 345n, 346n, 347n, 348n, 372, 372n, 377n
- 卢卡奇, 乔治 Lukács, Georg 173n, 195-196, 291, 418, 419
- 卢米埃兄弟 Lumière brothers 254
- 卢梭, 让-雅克 Rousseau, Jean-Jacques 83n, 90-93, 97, 101n, 103, 110, 276, 279-280, 411-412, 420, 430, 507, 524, 582; 对视觉的态度 attitude toward vision 90, 98
- 鲁宾, 伯纳德 Rubin, Bernard 332n
- 鲁宾斯坦, 迈尔·拉普尔 Rubinstein, Meyer Raphael 521n
- 鲁迪西尔, 理查德 Rudisill, Richard 126n
- 鲁克斯, 索尼娅克 Kruks, Sonia 525n
- 鲁塞, 让 Rousset, Jean 86
- 鲁塞尔, 雷蒙 Roussel, Raymond 165, 165n, 239, 339, 388, 395-400, 407, 413
- 鲁斯金, 约翰 Ruskin, John 109, 181
- 鲁文斯坦, 鲁道夫 Loewenstein, Rudolph 348, 348n
- 路德, 马丁 Luther, Martin 42
- 路易·菲利普一世 Louis Philippe 115
- 路易十四 Louis XIV 14, 49-50, 87, 91, 93, 409-410, 410n; 其宫廷 court of 87-89; 作为景观 as spectacle 89, 432
- 伦勃朗 Rembrandt 61n, 180
- 伦理 Ethics 336, 499, 503, 555, 557, 574-580
- 罗宾斯, 吉尔 Robbins, Jill 556n
- 罗伯-格里耶, 阿兰 Robbe-Grillet, Alain 180, 284, 285n, 396, 397, 436, 439, 463
- 罗伯斯庇尔, 马克西米连 Robespierre, Maximilien 95
- 罗伯特, 马特 Robert, Marthe 330n, 336
- 罗丹, 奥古斯特 Rodin, Auguste 311
- 罗德斯的西米阿斯 Simmias of Rhodes 178
- 罗德维克, D.N. Rodowick, D.N. 462n, 464n, 469n, 470n, 477n, 478, 490
- 罗蒂, 理查德 Rorty, Richard 2, 2n, 70, 187, 581n, 588
- 罗克, 乔治 Roque, Georges 247n
- 罗兰·德·勒维尔, 雅克 Rollande de Renéville, Jacques 307n
- 罗曼, 朱尔 Romain, Jules 255
- 罗帕斯-乌勒米耶, 玛丽-克莱尔 Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire 498n
- 罗塞里尼, 罗伯托 Rossellini, Roberto 461
- 罗森, 迈克尔 Rosen, Michael 106n, 109-110n, 373n
- 罗森茨威格, 弗朗茨 Rosenzweig, Franz 551
- 罗斯, 杰奎琳 Rose, Jacqueline 45, 368, 480n, 489n, 490, 573n
- 罗斯, 克里斯蒂 Ross, Kristin 120n
- 罗斯曼, 威廉 Rothman, William 474n, 486n
- 罗特曼, 布赖恩 Rotman, Brian 58, 58n
- 罗西, 约瑟夫 Losey, Joseph 462
- 罗耀拉, 依纳爵 Loyola, Ignatius 35, 46

- 裸体 Nude 154, 165, 166, 168-169
- 洛巴切夫斯基, N. I. Lobachevsky, N. I. 158n
- 洛克, 约翰 Locke, John 78n, 84, 85, 85n, 92, 95, 98, 99, 108, 174, 310
- 洛特雷阿蒙伯爵, 伊西多尔·杜卡斯 Le Comte de Lautréamont, Isidore Ducasse 234n, 240, 260, 424
- 马德琳-巴瑟利米, 玛德琳 Madaule-Barthélémy, Madeleine 199n
- 马蒂斯, 亨利 Matisse, Henri 315
- 马丁, 约翰·鲁珀特 Martin, John Rupert 46n, 47n, 60n
- 马尔库塞, 赫伯特 Marcuse, Herbert 428
- 马尔罗, 安德烈 Malraux, André 139, 438
- 马格里特, 勒内 Magritte, René 166, 165n, 245-246, 245n, 246-247, 259, 326, 351, 370n, 385, 399-400, 407, 413, 518, 567
- 马克思, 卡尔 Marx, Karl 189, 190, 234, 237, 374, 375, 378, 377n, 525
- 马克思主义 Marxism 195-196, 290, 372-379, 418, 430, 436, 462, 479, 486, 560, 562, 579
- 马库斯, 格雷森 Marcus, Greil 417n, 420n, 424n, 431n
- 马拉巴尔, 何塞·安东尼奥 Maravall, José Antonio 35n, 46, 47n, 49, 405n
- 马拉美, 斯特凡 Mallarmé, Stéphane 172, 176-180, 237, 239, 405, 504, 563, 566
- 马勒布兰奇, 尼古拉·德 Malebranche, Nicolas de 77, 80-81, 92
- 马雷, 艾蒂安-朱尔 Marey, Étienne-Jules 133, 133n, 137, 144-145, 145n, 163, 198, 311
- 马里内蒂, F. T. Marinetti, F. T. 180
- 马里坦恩, 雅克 Maritain, Jacques 206
- 马列维奇, 卡济米尔 Malevich, Kasimir 214n
- 马林, 路易 Marin, Louis 55n, 88, 88n, 548
- 马琳, 塞缪尔·B. Mallin, Samuel B. 307n
- 马罗特, 丹尼尔 Marot, Daniel 35
- 马洛尼, 克拉伦斯 Maloney, Clarence 3n
- 马奈, 爱德华 Manet, Edouard 137, 154, 155n, 165, 170, 230, 385
- 马切里, 皮埃尔 Machery, Pierre 377n
- 马塞尔, 加布里埃尔 Marcel, Gabriel 264
- 马塞尔·杜尚 Duchamp, Marcel 132n, 137, 144, 150-151, 152, 158n, 160-169, 178, 205-206, 207n, 243, 247, 326, 518, 567, 577-572; 《贫血电影》 *Anémic Cinéma* 165-166, 167-168, 254; 《给予》 *Etant donné* 162, 167, 168, 182, 289; 《大玻璃》 *Large Glass* 162, 164, 166, 169, 205, 246, 396n; 《下楼梯的裸女》 *Nude Descending a Staircase* 161-162, 163, 205; 现成品 *Readymades* 162-163, 162n, 424; 旋转浮雕 *Roto-reliefs* 167-168; 露茜·赛娜维 *Rose Sélavy* 164, 165n, 166
- 马什克, 约瑟夫 Masheck, Joseph 55n
- 马斯特伯格, 雨果 Munsterberg, Hugo 467n
- 马松, 安德烈 Masson, André 219, 223, 232, 252
- 马特洛克, 简 Matlock, Jann 111n
- 马修斯, J. H. Matthews, J. H. 239n, 253n
- 马修斯, 提摩西 Mathews, Timothy 238n, 245n
- 玛丽娅·特蕾西娅 Maria Theresa 47
- 迈布里奇, 埃德沃德 Muybridge, Eadweard 133, 135n, 137, 144-145, 162, 198-199
- 迈尔斯, 玛格丽特·R. Miles, Margaret R. 36, 36n, 37n, 42n
- 迈克尔逊, 安妮特 Michelson, Annette 353n
- 迈耶斯, F. W. H. Myers, F. W. H. 241
- 麦茨, 克里斯蒂安 Metz, Christian 14, 258, 327, 331, 369, 434, 572, 588, 590; 否定 *disavowal* 481-483; 恋物癖 *fetishism* 481, 483-487; 《想象的能指》 *The Imaginary Signifier* 479-484, 486
- 麦迪逊, 加里·布伦特 Madison, Gary Brent 307n, 318n, 320, 322
- 麦高莉, 安妮 McCauley, Anne 140n, 142-143
- 麦格劳, 贝蒂·R. McGraw, Betty R. 440n
- 麦基奥尔, J. G. Merquior, J. G. 389n, 402n
- 麦卡纳尔, 朱丽叶·傅芳华 MacCannell, Juliet Flower 360n, 366n, 369n
- 麦康伯, 约翰 McCumber, John 496n
- 麦考利, 凯瑟琳 Macauley, Catherine 524
- 麦克比恩, 詹姆斯·罗伊 MacBean, James Roy 465n, 469n
- 麦克盖伯, 柯林 MacCabe, Colin 471n
- 麦克莱恩, 杰奥拉丁恩 McClain, Jeoraldean 184n
- 麦克卢汉, 马歇尔 McLuhan, Marshall 66-69, 67n, 588
- 麦克沃特, 拉德德尔 McWhorter, Ladelle 414n
- 曼·雷 Man Ray 165n, 239n, 249, 250-251, 252, 254, 259
- 曼德, 杰里 Mander, Jerry 432n
- 曼恩·德·比朗, 弗朗索瓦-皮埃尔 Maine de Biran, François-Pierre 151, 190, 191n
- 曼海姆, 卡尔 Mannheim, Karl 201
- 芒德鲁, 罗伯特 Mandrou, Robert 34-35, 34n, 35n,

- 41, 43
- 盲目 Blindness 43, 99-101, 99n, 110, 260, 363, 390-391, 502, 510-511, 521-522, 580, 591: 在巴塔耶中 in Bataille 217, 218, 227, 259; 在精神分析中 in psychoanalysis 332; 在宗教中 in religion 12, 12n; 希腊文化预言者的盲目 of seers in Greek culture 25; 盲点 Blind spot 8, 320, 355, 361, 414, 497, 507
- 玫瑰十字会 Rosicrucianism 41n
- 梅恩, 朱迪思 Mayne, Judith 490
- 梅尔策, 弗朗索瓦丝 Meltzer, Françoise 174, 176-177, 332n
- 梅尔曼, 杰弗里 Mehlman, Jeffrey 100n, 338n, 346n
- 梅尔维尔, 史蒂芬 Melville, Stephen 362n, 364n, 546n
- 梅吉尔, 艾伦 Megill, Allan 31-32n, 273n, 386, 386n, 399n, 402, 496n, 499n, 579n
- 梅金杰, 让 Metzinger, Jean 205-206
- 梅里爱, 乔治 Méliès, Georges 254
- 梅隆, 凯特 Mehuron, Kate 540n
- 梅伦坎普, 帕特里夏 Mellencamp, Patricia 490
- 梅洛-庞蒂, 莫里斯 Merleau-Ponty, Maurice 14, 47n, 56, 56n, 76n, 81, 101, 104, 145, 159n, 164n, 170n, 186, 198, 212, 262, 263n, 264-265, 267, 268-269, 275, 297-327, 346, 353, 357-360, 364, 367, 371, 386, 387, 395, 397-398, 414, 436n, 459, 498, 525, 561, 562, 565, 578, 582, 588, 590: 论塞尚 on Cézanne 157-160, 165, 204, 306, 326, 366, 517, 566; 对其的批评 critics of 325-328; 世界的肉身 flesh of the world 103, 220, 316, 319-320, 360, 382, 389, 461, 557; 和语言 and language 322-325; “视觉的疯癫” “madness of vision” 298, 314; 其绘画理论 painting in 315-316; 其知觉理论 perception in 300-307; 《知觉现象学》 *Phenomenology of Perception* 300, 307, 309, 312, 320, 358; 交流的可能性 possibility of communication 306-307, 311-312; “世界的散文” “prose of the world” 300; 和精神分析 and psychoanalysis 320-323; 对视觉的重新肯定 reaffirmation of vision 299; 和萨特 and Sartre 298, 305-307, 309, 311-313, 317; 《行为的结构》 *The Structure of Behavior* 300, 301, 303, 307, 310, 311, 320; 《可见的与不可见的》 *The Visible and the Invisible* 300, 314, 317, 318, 319, 357, 367, 522, 563
- 梅森, 马林 Mersenne, Marin 73
- 梅提斯, 雅克 Métius, Jacques 71
- 梅西, 大卫 Macey, David 246n, 334n, 338n, 343n, 347, 347n, 351n, 362n, 373n, 530n
- 梅西, 欧文 Massey, Irving 549n
- 美杜莎 Medusa 28
- 美国爵士 American jazz 238n
- 美国实用主义 American pragmatism 14n
- 美学 Aesthetics 107, 160, 462, 516, 561, 571; 框架美学 of framing 421-423, 517-518; 崇高美学 of the sublime 583
- 媚俗 Kitsch 122, 161
- 门特 Mundy 244n, 247n
- 门鑫, 古斯塔夫 Mensching, Gustav 12n
- 蒙塔古, 阿什利 Montagu, Ashley 10n
- 蒙太奇 Montage 111, 250, 254, 456, 460, 465, 466, 518, 521
- 蒙田, 米歇尔·德 Montaigne, Michel de 71n, 189n
- 孟德斯鸠男爵 Montesquieu, Baron de 85, 89-90, 145: 对视觉的态度 attitude toward vision 89-90
- 孟提雷, 米歇尔 Montrelay, Michèle 526
- 梦 Dream 247, 257, 334, 387, 413, 567, 578: 在电影中 in cinema 255
- 迷宫 Labyrinth 229, 229n, 260, 261, 364, 397, 425, 454, 500, 500n, 535, 549
- 米尔博, 奥克塔夫 Mirbeau, Octave 113n
- 米开朗基罗 Michelangelo 336
- 米克莱尼奇, 威廉 Miklenitsch, Wilhelm 414
- 米勒, J. 希尔斯 Miller, J. Hillis 86
- 米勒, 雅克-阿兰 Miller, Jacques-Alain 357, 367, 381-383, 389n, 410, 410n, 474
- 米勒, 亚瑟·I. Miller, Arthur I. 200n
- 米勒, 詹姆斯·L. Miller, James L. 32n
- 米罗, 琼 Miró, Joan 165n, 243, 246
- 米乔, 吉内特 Michaud, Ginette 437n, 445n
- 米切尔, W. J. T. Mitchell, W. J. T. 9n, 39-40n, 107n, 129n, 171n, 202, 374n, 419n
- 米特里, 让 Mitry, Jean 465n, 467, 467n, 473n
- 米歇尔费尔德, 黛安 Michelfelder, Diane 513n
- 敏森, 杰弗里 Minson, Jeffrey 415n
- 明暗对比 Chiaroscuro 154
- 明晰性 Clarity 47-48, 85, 90, 116, 118, 214, 414, 439, 508, 528
- 模仿论 Mimesis 33n, 108n, 112, 112n, 131, 137, 139, 156, 249, 265, 505, 516: 在文学中 in literature 171-175, 202; 对其的反应 reaction against 176-179, 236, 241, 246, 399

- 模仿上帝 *Imitatio Dei*(imitate God) 39, 39-40n
 摩尔, 亨利 Moore, Henry 205-206n
 摩根, 迈克尔·J. Morgan, Michael J. 73n, 98n, 99n
 摩西 Moses 13, 520, 555, 556, 575
 摩西辛纳, 里昂 Moussinac, Léon 459
 莫泊桑, 居伊·德 Maupassant, Guy de 144
 莫德斯基, 塔妮亚 Modleski, Tania 490, 540n
 莫兰, 埃德加 Morin, Edgar 419, 461, 461n
 莫里塞特, 布鲁斯 Morrisette, Bruce 172n, 436n
 莫里斯, 梅根 Morris, Meaghen 543n
 莫利纽兹, 威廉 Molyneux, William 78n, 98n, 310
 莫利纽兹问题 Molyneux question 98-101, 150, 193
 莫利诺, 让 Molino, Jean 87n
 莫罗, 居斯塔夫 Moreau, Gustave 180
 莫奈, 丹尼尔 Mornet, Daniel 84n
 莫奈, 克劳德 Monet, Claude 153, 157n, 180
 莫斯, 马塞尔 Mauss, Marcel 223n
 莫特利, 拉乌尔 Mortley, Raoul 501n
 莫伊, 托里尔 Moi, Toril 495n, 528n, 531n, 540n
 墨卡托 Mercator 60-61n
 默多克, 艾莉丝 Murdoch, Iris 27n
 默西尔, 路易·塞巴斯蒂安 Mercier, Louis-Sébastien 114, 115
 穆尔维, 劳拉 Mulvey, Laura 490, 588
 穆赫雷, 米歇尔 Mourlet, Michel 462
 穆拉托里, 鲁多维科·安东尼奥 Muratori, Ludovico Antonio 47
 穆勒, W.H. Mumler, W.H. 130
 穆勒, 约翰·P. Muller, John P. 354n
 穆勒, 约翰尼斯 Müller, Johannes 151-152
 穆尼埃, 艾曼纽 Mounier, Emmanuel 461
- 那喀索斯 Narcissus 28, 350
 纳波尼, 让 Narboni, Jean 464, 470, 477, 477n, 479
 纳达尔(戈斯帕德·费利克斯·图尔纳雄) Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) 111-112n, 129n, 138n, 145-146, 145n, 213, 454n
 纳德奥, 莫里斯 Nadeau, Maurice 231, 243
 纳什, 约根 Nash, Jorgen 426
 纳维尔, 皮埃尔 Naville, Pierre 242, 249n
 纳西奥, 胡安·戴维 Nasio, Juan-David 370n
 娜嘉 Nadja 242
 奈, 安德烈亚 Nye, Andréa 528n, 536n
 南希, 让·吕克 Nancy, Jean-Luc 109, 109n, 498n
 内尔, 杰拉德·德 Nerval, Gérard de 110
- 内古, 菲利普 Néagu, Philippe 145n
 尼埃普斯, 伊萨多 Niépce, Isadore 125, 125n
 尼埃普斯, 约瑟夫·尼瑟福 Niépce, Joseph-Nicéphore 125, 125n
 尼采, 弗里德里希 Nietzsche, Friedrich 31-32n, 40, 185, 187, 189-192, 200, 215, 229n, 235, 265, 271, 303, 495, 498, 502, 511, 512, 514, 523, 526, 561, 591: 其对女性主义的批评 critique of feminism 495, 523, 526-527
 尼尔, 史蒂夫 Neale, Steve 135n, 142-143n
 尼莫尔, 查理斯 Lemore, Charles 79n
 尼斯伦, 让·弗朗索瓦 Niceron, Jean-François 48, 74n
 尼赞, 保罗 Nizan, Paul 264
 拟态 Mimicry 505: 动物的拟态 of animals 342, 358, 365
 拟像 Simulacra 123, 258, 426, 433, 508, 543-544, 585: 在电影中 in cinema 478, 482
 年鉴学派 Annales school 34, 439
 凝视 Gaze 4, 4n, 25, 30n, 56-58, 70, 81, 87, 92, 99, 104, 111, 111n, 113, 115n, 117n, 127, 134, 140, 144, 146, 148, 151, 169-170, 186, 189, 194, 215, 252, 262, 270, 275, 276, 312, 350, 361, 363, 546: 其辩证法 dialectic of 288-293, 295; 其彼此的交流 exchange of 287; 其内化 internalization of 410; 男性凝视 male 169, 490, 495, 501, 531, 559, 588; 美杜莎的凝视 of Medusa 33, 56, 332, 592; 和运动 and movement 56, 56n, 57n, 194; 其政治 politics of 294-295; 其权力 power of 288, 410-413, 416; 他者的凝视 of the other 277, 279, 280, 286, 288, 289-290, 295, 313, 347, 412; 对其的反应/抵制 reaction/resistance to 222, 268, 414; 其受虐狂的含义 sadistic implications of 226, 288-289, 361; 其在科学实验中 in scientific experimentation 392-395, 399, 405; 对其的怀疑 suspicion of 264
 牛顿, 艾萨克 Newton, Isaac 75, 75n, 84, 90, 99, 109, 109n, 150, 364
 纽曼, 巴尼特 Newman, Barnett 561
 纽文惠斯, 康斯坦特 Nieuwenhuys, Constant 420
 努格, 保罗 Nougé, Paul 238
 诺格兹, 多米尼克 Noguez, Dominique 422n
 诺瓦利斯 Novalis 108, 237
 女性主义 Feminism 495, 496, 523-525, 588, 592: 平等性与差异的对比 equality versus difference 524

- 欧几里得 Euclid 22n, 25, 38, 79
 欧文斯, 克雷格 Owens, Craig 131-132, 541n
 偶像崇拜 Idolatry 13, 41-44, 95, 336, 419
- 帕班姐妹 Papin sisters 338-339, 341, 345, 349
 帕雷萨, 莫妮克 Plaza, Monique 526n, 539n
 帕斯, 奥克塔维奥 Paz, Octavio 166, 167, 169
 帕沃夫斯基, 加斯頓·德 Pawlowski, Gaston de 158n
 潘 Pan 28, 594
 潘诺夫斯基, 欧文 Panofsky, Erwin 41n, 51-52n, 112n
 庞德, 艾兹拉 Pound, Ezra 180n, 504
 庞加莱, 亨利 Poincaré, Henri 158n, 206
 旁观性观看 Spectatorial view 90
 培根, 弗朗西斯 Bacon, Francis 63-64, 84, 401
 培根, 罗吉尔 Bacon, Roger 38, 39n
 佩, 克里斯托弗 Pye, Christopher 46n
 佩尔尼奥拉, 马里奥 Perniola, Mario 24n
 佩凡尼斯, 朱利安 Pefanis, Julian 545n, 564n, 570n
 佩雷特, 本雅明 Péret, Benjamin 231, 237, 243, 249n, 256
 佩罗特, 米歇尔 Perrot, Michelle 117n, 411n
 佩舍, 米歇尔 Pêcheux, Michel 15, 17
 佩特罗, 帕特里夏 Petro, Patricia 490, 541n
 彭利, 康斯坦斯 Penley, Constance 484n, 490
 皮查姆, 约翰 Peacham, John 38, 39n
 皮尔, 让 Piel, Jean 385n
 皮尔金顿, 安东尼 Pilkington, Anthony 206n
 皮尔士, 查尔斯·桑德斯 Peirce, Charles Sanders 129, 443
 皮卡比亚, 弗朗西斯 Picabia, Francis 238n, 254
 皮勒林, 让(旅行者) Pelerin, Jean(Viator) 59, 68
 皮雷纳, M.H. Pirenne, M.H. 5n, 53n
 皮内尔, 菲利普 Pinel, Philippe 391-392, 405
 皮诺特-加里奇奥, 吉赛帕 Pinot-Gallizio, Giuseppe 420
 瞥视 Glance 56-58, 81, 104, 151, 155, 156, 194: 具有身体(肉身)维度的瞥视 in the body(corporealized) 57, 134; 和运动 and movement 56, 57, 57n, 194; 和时间 and time 56, 154, 193
 平克, 史蒂文 Pinker, Steven 5n
 平尼, 大卫·H. Pinkney, David H. 117n
 屏幕 Screen 290, 302, 457, 459, 472, 473, 480, 488
 坡, 埃德加·爱伦 Poe, Edgar Allan 116, 520
 珀金斯, V.F. Perkins, V.F. 460n
 浦肯野, 让 Purkinje, Jean 152
 普埃特文, 阿尔弗雷德 Poitteven, Alfred 112n
 普拉托, 约瑟夫 Plateau, Joseph 152, 166
 普拉兹, 马里奥 Praz, Mario 171n
 普莱内, 马塞兰 Pleynet, Marcelin 470, 470n, 473
 普莱特, 乔治 Poulet, Georges 86, 182n
 普利赛特, 玛丽-弗朗索瓦丝 Plissart, Marie-Françoise 518-520
 普鲁瑟, 保罗·W. Pruyser, Paul W. 577n
 普鲁斯特, 马塞尔 Proust, Marcel 138, 139n, 151, 173, 181-186, 194, 205, 207, 551: 其视觉整合 integration of perspectives in 183-186, 205
 普伦德加斯特, 克里斯托弗 Prendergast, Christopher 112n, 116n, 172n
 普罗塔哥拉 Protagoras 270
 普罗提诺 Plotinus 108
 普瑞恩, 皮埃尔 Prigent, Pierre 549, 549n
 普瑞纳, 让 Prinnet, Jean 145n
- 齐美尔, 格奥尔格 Simmel, Georg 116-117, 292n, 439
 齐默尔曼, 迈克尔·E. Zimmerman, Michael E. 271n, 273n
 启蒙运动 Enlightenment 16, 17, 82, 84, 85, 87, 93, 97, 102, 103, 104, 105, 108, 110, 146, 186, 212, 229, 248, 334, 382, 383, 390, 390n, 393, 411, 510, 560, 592
 启示 Revelation 235: 作为真理 as truth 273
 强斯顿, 莱尔 Johnston, Claire 490
 乔尔乔涅 Giorgione 51
 乔姆斯基, 艾弗拉姆 Chomsky, Noam 5n
 乔叟 Chaucer 172n
 乔治, 弗朗索瓦 George, François 277, 288
 切得斯特, 大卫 Chidester, David 11n
 切奇格洛夫, 伊万 Chtcheglov, Ivan 424
 切塞尔登, 威廉 Cheselden, William 99
 清教徒 Puritans 43, 43n, 93
 清教徒伦理 Protestant ethic 58
 情境主义国际小组 Situationist International 383, 416-420, 421, 424-427, 428-434, 436, 572: 其城市理论 city in 424-425; 作为政治运动 as a political movement 426-432; 其乌托邦希望 utopian hopes of 416, 424, 431
 琼, 阿斯葛 Jorn, Asger 420, 424
 琼斯, 爱伦斯特 Jones, Ernest 341
 屈尔泰, 让-保罗 Curtay, Jean-Paul 421
 全景敞视监狱 Panopticon 129n, 381-383, 407, 410-

- 411, 415, 415n, 489, 519, 544
- 热内, 让 Genet, Jean 295-297, 296n, 339, 412-413, 413n
- 人文主义 Humanism 16, 170, 316, 403, 404, 406
- 日内瓦加尔文主义 Genevan Calvinism 90-91
- 日内瓦文学批评学派 Geneva School 86
- 瑞夫林, 罗伯特 Rivlin, Robert 5n, 6n, 8, 77n
- 撒加, 爱德华·W. Soja, Edward W. 386n
- 撒瓦尔特, 伊莱恩 Showalter, Elaine 144n, 534n
- 萨德侯爵 Sade, Marquis de 220, 234, 234n, 392
- 萨科纳克, 罗兰 Sarkonak, Roland 450n
- 萨克斯, 哈维 Sacks, Harvey 15
- 萨默斯, 大卫 Summers, David 43
- 萨帕, 克雷格 Saper, Craig 489n
- 萨索, 罗伯特 Sasso, Robert 223
- 萨特, 让-保罗 Sartre, Jean-Paul 14, 87n, 89, 112, 170, 212, 230, 262, 263n, 264-265, 269, 275, 276-298, 299, 327, 349n, 366, 408, 436, 438, 440, 452, 524; 《存在与虚无》 *Being and Nothingness* 182, 277, 283, 284, 287-290, 295, 296, 362, 392, 408, 524, 538; 其童年 childhood of 277-279; 对透明性的渴望 desire for transparency 279-280; 其欲望辩证法 dialectic of desire in 292-293, 346-347; 对语言的重要性 importance of words for 284, 296-297; 和拉康 and Lacan 346-349, 368; 和马克思主义 and Marxism 290, 372; 和梅洛-庞蒂 and Merleau-Ponty 298, 305-307, 309, 311-313, 317; 《恶心》 *Nausea* 281, 284-286; 其视觉恐惧症 ocularphobia of 276; 其政治 politics of 290, 294-295; 共同体的可能性 possibility of community 290-294, 312; 观看 regard (the look) 275, 276, 277, 362, 392, 588; 施虐—受虐 sado-masochism 292-293, 588; 自我物化 self-reification 288-290; 知觉与想象的区分 separation of perception and imagination 283, 286, 288, 297, 317; 其性张力 sexual dynamics of 519; 《词语》 *The Words* 277-278, 281, 298, 452
- 萨特尔, 大卫 Sutter, David 156
- 萨义德, 爱德华 Said, Edward 295, 295n
- 塞尔, 约翰·R. Searle, John R. 402n
- 塞尔, 米歇尔 Serres, Michel 28n, 593-594
- 塞尼菲尔德, 阿罗斯 Senefelder, Alois 121
- 塞萨里亚诺 Ceasariano 65n
- 塞尚, 保罗 Cézanne, Paul 137, 158-161, 166, 205-207, 214, 306, 315, 326, 366, 516-517, 561, 571
- 塞托, 米歇尔·德 Certeau, Michel de 40n, 47n, 309n, 322n, 335, 337n, 350, 384, 409n, 414n, 415, 432, 582
- 塞万提斯, 米格尔·德 Cervantes, Miguel de 403
- 赛弗, 威利 Sypher, Wylie 109n, 113, 172n, 176n
- 桑德拉尔, 布莱斯 Cendrars, Blaise 237, 459
- 桑德森, 尼古拉斯 Saunderson, Nicholas 100
- 桑戈尔, 利奥波德 Senghor, Leopold 294
- 桑塔格, 苏珊 Sontag, Susan 139n, 141, 143, 182-183, 219
- 桑提拉纳, 乔治·德 Santillana, Giorgio de 57n
- 色差式三维装置 Anaglyph 162
- 色诺芬尼 Xenophanes 28
- 森恩, 维尔纳 Senn, Werner 549n
- 森内特, 理查德 Sennett, Richard 432n
- 沙宾, 史蒂文 Shapin, Steven 64n
- 沙夫, 亚伦 Scharf, Aaron 128, 133-134
- 沙弗, 西蒙 Schaffer, Simon 64n
- 沙可, 让-马丁 Charcot, Jean-Martin 144, 144n, 156, 242, 331-332, 334, 335, 339, 350, 353
- 沙利文, 丹尼斯·G. Sullivan, Dennis G. 181n
- 沙特克, 罗杰 Shattuck, Roger 156n, 175, 185
- 莎士比亚, 威廉 Shakespeare, William 44n: 《哈姆莱特》 *Hamlet* 574-575
- 商品 Commodity 58-59, 427, 429, 548: 拜物教 fetishism 419
- 上帝之眼的视觉 God's eye view 90, 182, 190, 294, 319, 364, 524, 529, 551
- 上手状态 *Zuhandenheit* 271, 284, 557
- 舍尔, 娜奥米 Schor, Naomi 143n, 445n, 494n, 496n, 540n
- 摄影 Photography 111, 111-112n, 113n, 124-146, 148, 171, 182-183, 243n, 249-253, 434, 435, 436-437, 561, 589: 在罗兰·巴特中 in Barthes 441-445, 451-456; 作为艺术 as art 125-126, 129, 136-141; 和电影 and cinema 444, 455, 459, 466, 473, 485-486; 作为描绘 as description 112-113; 和荷兰艺术 and Dutch art 62, 149; 其索引品质 indexical quality of 248; 和现成品 and readymades 161-162; 其再现 representation in 68n, 151; 其真理与幻觉的对比 truth versus illusion in 125-130; 对其的使用 uses of 141-146; 作为书写 as writing 518-519
- 身体 Body 55, 56-57n, 104, 151, 152, 158, 161, 162, 166, 191-194, 252, 253n, 268, 289-290, 304,

- 310-311, 316, 405, 413; 与眼睛的对抗 against the eye 161, 192, 379n, 528; 其基本的功能 baser functions of 221-222, 227, 310; 国王的身体 of king 88; 作为行动的工具 as instrument of action 193; 身体的知识化 intellectualization of 86; 作为视觉经验的源泉 as source of visual experience 152, 155
- 神圣光照 Divine radiation 53, 54
- 神学, 神学中对视觉的强调 Theology, emphasis on vision in 36-38, 39
- 生活世界 *Lebenswelt* (life world) 268, 311
- 声音 Sound 101n
- 圣埃克苏佩里, 安托万·德 Saint-Exupéry, Antoine de 213, 213n
- 圣保罗 Paul (Saint) 13, 523
- 圣伯纳德 Bernard (Saint) 13, 42
- 圣像崇拜 Iconolatry 41, 42, 44
- 施菲尔布什, 沃尔夫冈 Schivelbusch, Wolfgang 88-89, 95n, 118
- 施莱尔马赫, 弗里德里希 Schleiermacher, Friedrich 106, 265
- 施密特, 拉尔斯-亨里克 Schmidt, Lars-Henrik 190n
- 施密特, 詹姆斯 Schmidt, James 269n, 298n, 307n, 323n
- 施奈德曼, 斯图尔特 Schneiderman, Stuart 369n
- 施瓦茨, 阿图罗 Schwartz, Arturo 165n
- 施瓦茨, 凡妮莎 Schwartz, Vanessa 123n
- 施瓦茨, 海因里希 Schwarz, Heinrich 139, 146
- 施瓦茨, 桑富德 Schwartz, Sanford 181n
- 施维策尔, 查尔斯 Schweitzer, Charles 278
- 石版画 Lithograph 120-121, 121n, 141
- 石黑, 海德 Ishiguro, Hide 283n
- 时间 Time 99n, 134, 145, 155, 195-196, 200, 250, 270, 289, 311, 347, 501, 585; 与空间的区别 as distinct from space 197-198; 作为经验 as experience 186; 在本体论中 in ontology 81, 310; 在透视法的视觉制度中 in perspectival ocular regime 55; 其理性化 rationalization of 123; 其空间化 spatialization of 195-196, 418, 418n, 428, 498, 588; 和视觉 and vision 24-25, 152, 183-184, 405
- 实证主义 Positivism 137, 146-147, 156, 263
- 史蒂文斯, 华莱士 Stevens, Wallace 178n
- 史居里女勋爵 Scudéry, Mlle de 171
- 史密斯, 安东尼 Smith, Anthony 5n, 10n
- 史密斯, 科林 Smith, Colin 264n
- 史密斯, 苏珊·哈里斯 Smith, Susan Harris 245
- 世界图像 World picture 51, 271-272, 507, 517, 543
- 视觉 Vision。同时参看眼睛 Eye, 视觉/视力 sight。阿尔伯特模式的视觉 Albertian model of 39n; 在行为控制中 in behavior control 50, 391; 双目视觉与单目视觉的对比 binocular versus monocular 105, 152, 184, 310; 作为生理功能 as biological function 4, 5-7, 6n, 8, 151; 作为文化建构 as cultural construction 3-5, 9, 149, 389; 在文化和社会实践中 in cultural and social practices 2-3, 587; 其危险性 dangers of 44, 56-57n; 其去人格化 deanthropomorphization of 62, 72; 其维度 dimensions of 77; 其双重概念 dual concept of 29-30, 80-81, 303; 作为认识论 as epistemology 274-275; 在词源学中 in etymology 2, 2n; 在历史中 in history 3-4; 在语言中 in languages 2; 其险恶能力 malevolent power of 28; 作为隐喻 as metaphor 1, 1n, 2, 16, 27, 187, 190, 198, 272, 587; 在神话中 in myth 28; 作为本体论 as ontology 274-275; 透视法的视觉 perspectival 53-60; 其心理功能 psychological function of 7; 其与语言的关系 relation to language 8-9, 33; 在宗教中 in religion 11-13; 在宗教实践中 in religious practices 39-41; 和压抑 and repression 222; 在视觉中上帝的角色 role of God in 77; 其科学知识 scientific knowledge of 5-10, 62; 与文本性的区别 separated from textual 44-45, 57; 其地位 status of 24-29, 159-160; 在技术中 in technology 3, 3n
- 视觉/视力 sight: 其欺骗性 deception of 76, 190; 其发展 development of 6; 其拉开距离的功能 distancing function of 30; 和知识 and knowledge 2n; 其特权地位 privileged position of 22-33, 36-41, 43, 69, 159, 535; 其理性化 rationalization of 49, 60; 和时间 and time 24; 西方对其的态度 Western attitudes toward 14, 22
- 视觉场域 Visual field 4, 55, 57, 76, 81, 159n, 365-366, 401。同样参看詹姆斯·J. 吉布森 James J. Gibson。作为商品 as commodity 58-59
- 视觉辅助 Visual aids 40, 42, 45
- 视觉经验 Visual experience 4, 113-115, 122; 被导向的 directed 10-11, 63, 64-65; 作为自然的 as natural 132; 被动的 passive 62-63, 72, 75; 接受性的 received 11; 与文化的关系 as related to culture 4-5, 15, 150
- 视觉诗 Visual poetry 179-180
- 视觉世界 Visual world 4, 54-55, 76, 159n。同样参看詹姆斯·J. 吉布森 James J. Gibson
- 视觉文化 Visual cultures。同时参看视觉制度 Ocular

- regime。其多样性 multiplicity of 62
- 视觉现象 Visual phenomena 71
- 视觉诱惑 Visual seduction 46-47
- 视觉制度 Ocular regime: 巴洛克 baroque 45, 47; 对其的去叙事化 denarrativization of 50, 51; 其多重性 multiplicity of 62; 科学的/理性的视觉制度 scientific/rational 45, 47, 48, 49; 统一的视觉制度 unified 215
- 视觉中心主义 Ocularcentrism 3, 3n, 36, 80: 对其的批判 critics of 8, 25, 33-36, 42, 101, 149-150, 163, 185-187, 191-192, 206, 209; 在基督教中 in Christianity 36-38, 39-42; 在希腊思想中 in Greek thought 21-34; 其根源 roots of 29-30
- 视网膜 Retina 72, 77, 131, 155, 156, 164, 176, 301
- 叔本华, 亚瑟 Schopenhauer, Arthur 265
- 说话 Spoken word 93, 106, 504, 565
- 说话声 Voice 93, 94
- 司汤达 Stendhal 111, 111n, 173, 173n
- 思辨 Speculation 29-33, 80, 187, 236: 和希腊悲剧 and Greek tragedy 33, 33n; 和观察 and observation 85, 187; 作为自我反思 as self-reflection 31, 32, 308
- 思维物 *Res cogitans* 77
- 斯宾诺莎, 巴鲁赫 Spinoza, Baruch 65, 375, 379
- 斯蒂奇, 西德拉 Stich, Sidra 212, 231-232
- 斯多克尔, 阿兰 Stoekl, Allan 396n, 519n
- 斯科尔斯, 罗伯特 Scholes, Robert 494n, 540n
- 斯科姆, 戈尔绍姆 Scholem, Gershom 550n
- 斯科里布纳, R. W. Scribner, R. W. 42n
- 斯洛特代克, 彼得 Sloterdijk, Peter 21n, 95n, 221n, 510, 592
- 斯奈德, 乔尔 Snyder, Joel 49n, 65n, 68n, 79n, 131, 402n
- 斯奈尔, 布鲁诺 Snell, Bruno 23n, 24
- 斯鹏尼德, 玛德隆 Sprengnether, Madelon 532n
- 斯皮格尔, 阿兰 Spiegel, Alan 110n, 172n, 183n
- 斯皮瓦克, 加亚特里·查克拉瓦蒂 Spivak, Gayatri Chakravorty 494n, 515n, 527n, 541n
- 斯塔恩, 伦道夫 Starn, Randolph 56n
- 斯塔罗宾斯基, 让 Starobinski, Jean 19-20, 85-93, 104n, 105n, 106-107, 111, 111n, 231n, 277, 411: 其对视觉的态度 attitude toward vision 87; 论卢梭 on Rousseau 97, 276, 498, 507
- 斯塔默, 哈罗德 Stahmer, Harold 106n
- 斯泰诺, 温迪 Steiner, Wendy 52n, 172n
- 斯坦伯格, 莱奥 Steinberg, Leo 160
- 斯坦顿, 多姆纳·C. Stanton, Domna C. 533n
- 斯坦尼, P. 亚当斯 Sitney, P. Adams 160
- 斯坦因, 格特鲁德 Stein, Gertrude 211
- 斯特内克, 尼古拉斯·H. Stenek, Nicholas H. 57n
- 斯壮, 罗伊 Strong, Roy 46n, 57n
- 死亡 Death 134, 135-136, 198, 216, 364, 395n, 451-452, 456, 468, 485, 557: 在巴洛克 in the baroque 48
- 死亡象征/勿忘你终有一死 Memento mori 136, 452
- 松果体 Pineal gland 76-77, 77n, 80, 226, 304
- 苏波, 菲利普 Soupault, Philippe 231, 254
- 苏莱曼, 苏珊·鲁宾 Suleiman, Susan Rubin 221n
- 苏里奥, 艾蒂安 Souriau, Étienne 466
- 所罗门·戈多, 阿比盖尔 Solomon-Godeau, Abigail 589
- 索迪, 菲利普 Thody, Philip 339n, 437n
- 索福克勒斯, 《俄狄浦斯》 Sophocles, *Oedipus* 574-575
- 索莱尔, 菲利普 Sollers, Philippe 469
- 索绪尔 Saussure 241n, 316, 323, 325, 351, 371, 388, 440, 449, 502, 504
- 索引性 Indexical 248, 251
- 他者 Other 103, 287-290: 关于他者的欲望 desire for 368
- 塔尔博特, 威廉·亨利·福克斯 Talbot, William Henry Fox 125, 125n, 128
- 塔格, 约翰 Tagg, John 143, 143n, 589
- 塔利斯, 雷蒙德 Tallis, Raymond 111n, 345n
- 塔米诺, 雅克 Taminiaux, Jacques 318n
- 塔叟, 凯瑟琳·H. Tachau, Katherine H. 39n
- 太阳 Sun 12, 108, 190, 190n, 315, 398, 402, 509-510, 537: 在巴塔耶中 in Bataille 217, 223-225, 511; 和君士坦丁 and Constantine 37; 作为眼睛 as eye 96; 作为光源 as source of light 25, 27, 509; 其与眼睛的相似性 similarities to the eye 30; 对其的崇拜 worship of 15, 15n
- 泰尔斯, 玛丽 Tiles, Mary 389n
- 泰勒, 弗雷德里克·温斯洛 Taylor, Frederick Winslow 145, 145n, 196
- 泰勒, 卡罗尔·安妮 Taylor, Carole Anne 437n
- 泰勒, 卡罗尔·安妮 Tyler, Carole-Anne 541n
- 泰勒, 斯蒂芬·A. Tyler, Stephen A. 2n, 140, 588
- 泰希穆勒, 古斯塔夫 Teichmüller, Gustav 188
- 汤普森, 理查德 Thompson, Richard 465n
- 唐基, 朱利安 Tanguy, Julien 243

- 特鲍, 让-卢 Thébaud, Jean-Loup 565n, 570n, 579n, 580
- 特迪曼, 理查 Terdiman, Richard 121-122n
- 特利腾大公会议 Council of Trent 46n
- 特林高斯, 查尔斯 Trinkaus, Charles 43n
- 特吕弗, 弗朗索瓦 Truffaut, François 258n, 462, 462n
- 特纳, 约瑟夫·马洛德·威廉 Turner, Joseph Mallord William 109, 153, 204
- 特内尔, 马丁 Turnell, Martin 110-111n
- 提瑞西阿斯 Tiresias 25
- 提香 Titian 281
- 天主教 Catholicism 40, 41-42, 44, 45, 47, 192, 309, 378, 454
- 天主教会大分裂 Great Schism 41-42
- 铁路 Railroad 117, 118, 120, 210
- 听觉 Hearing 34-35, 41, 106, 196, 404, 512-514。
同样参看耳朵 Ear。在阐释学中 in hermeneutics 106, 186; 在希伯来传统中的特权 as privileged by the Hebraic tradition 35
- 同时性 Simultaneity 24
- 同性恋 Homosexuality 340
- 偷窥癖 / 窥视主义 Voyeurism 91, 111, 169-170, 332, 412, 481-482, 488, 531, 540, 591; 在普鲁斯特中 in Proust 181, 182n, 183; 在萨特中 in Sartre 276, 289, 295
- 透明 Transparency 86, 90-91, 92, 102n, 110, 114, 246, 288, 308, 398, 411, 413, 511, 585; 对其的欲望 desire for 279-280, 507; 在节日中 in festival 93, 110
- 透视图 / 角度 Perspective 44, 51, 51n, 54-60, 68, 79n, 137, 139, 188, 362; 空中视角 aerial 213-214; 空气透视法 atmospheric 54; 和资本主义 and capitalism 58-59; 对其的批判 critics of 64; 作为主导的 / 正常化的视觉文化 as dominant/naturalized visual culture 52, 53, 61, 62, 152, 188; 其几何规则和程序 geometrical rules and procedures 51, 204-206; 在历史中 in history 188-189; 其幻觉 illusion of 51-52; 直线透视法 linear 54, 206; 和文学的视觉 and literary point of view 170, 188; 活生生的透视法与几何的或摄影的透视法之对比 lived versus geometric/photographic 158; 多个 viewpoints 的透视法 multiple vantage points in 54, 200, 303-304; 透视主义 perspectivalism 186-187; 和科学 and science 62; 在城市规划中 in urban planning 117-119; 其末影点 vanishing point in 58, 188
- 图丽姆, 马琳 Turim, Maureen 469n, 490, 563n, 573n
- 图像, 与窗 Picture, and window 61n, 244, 518
- 图像 Image 7-9, 11, 75-76, 106, 126, 134-135, 148, 152, 195, 238, 282; 在巴洛克中 in the Baroque 47; 对其的歪曲 distortion of 48; 作为观念 as idea 56, 83; 其幻觉潜力 illusory potential 13, 98; 图像的帝国主义 imperialism of 46; 国王的图像 of the king 50; 图像的机械生产 mechanical reproduction of 66-67, 68; 在中世纪基督教中 in medieval Christianity 36, 36n, 41-42, 43; 在心灵中 in the mind 75-76, 78-79, 193; 在视觉中 in optics 73-74; 在印刷中 in print 120-122; 照片图像 photographic 125-126, 131-132, 138-139; 在宗教改革中 in the Reformation 42-43; 在宗教中 in religion 13; 在视网膜上 on retina 62-63, 72, 73n, 75, 290, 304, 317; 其诱惑性力量 seductive power of 93, 98, 433-434; 作为拟像 as simulacra 544; 象征性图像 symbolic 94-95; 图像禁忌 taboo against 36, 265, 269, 336-337, 366, 518, 520, 548-549, 573-576, 577, 578, 583; 话语图像 verbal 201-203, 202n, 239, 255
- 图像恐惧症 / 偶像 (图像) 破坏 Iconophobia/iconoclasm 13, 13n, 14, 42, 42n, 93, 337, 350, 370, 420, 433, 479, 520, 528, 548; 在法国大革命中 in the French Revolution 93-94, 98; 在宗教改革中 in the Reformation 43, 43n
- 涂卡尔, 雪利 Turkle, Sherry 330n, 372n, 373n
- 颓废 Decadents 157n
- 托勒密 Ptolemy 60-61n
- 托洛茨基主义 Trotskyism 237
- 托马斯, 亨利 Thomas, Henri 297
- 托马斯, 尚塔尔 Thomas, Chantal 450n
- 托名犹奥尼修斯 Pseudo Dionysus 36
- 托奇纳, 哈利 Torczyner, Harry 326n
- 瓦尔, 让 Wahl, Jean 264
- 瓦尔达, 阿涅斯 Varda, Agnès 490
- 瓦尔内多, 柯克 Varnedoe, Kirk 137n
- 瓦格纳, 理查德 Wagner, Richard 176, 176-177n
- 瓦拉, 劳伦佐 Valla, Lorenzo 26
- 瓦朗斯, 阿尔封斯·德 Waelhens, Alphonse de 326
- 瓦莱里, 保尔 Valéry, Paul 113n, 317, 324, 360, 551
- 瓦龙, 亨利 Wallon, Henri 320, 343-344, 345, 346, 346n, 457n

- 瓦罗尔, 安托万 Rivarol, Antoine 84n
 瓦谢, 雅克 Vaché, Jacques 254
 歪像 Anamorphosis 48, 48n, 74n, 164, 360, 362-364, 363n, 489, 534, 570
 完整性 Wholeness 197, 259, 268, 352, 363, 368, 418, 429, 446, 456, 481, 487, 488, 506, 578-579, 582-583
 网格 Grid 57, 60-61n, 156, 188, 189: 在城市中 in the city 115
 望远镜 Telescope 65, 66, 71, 72n, 76, 78, 81, 435
 威, 弗朗西斯 Wey, Francis 130
 威尔莫特, 格伦 Willmott, Glenn 436n
 威尔士, 大卫 Wills, David 470n, 506n, 540n
 威尔逊, 凯瑟琳 Wilson, Catherine 65n
 威克里夫, 约翰 Wyclif, John 42
 威廉, 阿兰 Williams, Alan 254n
 威廉姆斯, 雷蒙德 Williams, Raymond 59, 59n, 374n
 威廉姆斯, 琳达 Williams, Linda 253n, 255n, 259, 490
 威廉姆斯, 罗莎琳德·H. Williams, Rosalind H. 121n
 威廉斯, 威廉·卡洛斯 Williams, William Carlos 203
 韦伯, 马克斯 Weber, Max 58
 韦伯, 塞缪尔 Weber, Samuel 332, 332n, 334n
 韦伯, 尤金 Weber, Eugen 122n
 韦尔科特, 安托万 Vergote, Antoine 350
 韦尔内, 霍勒斯 Vernet, Horace 97
 韦尔内, 勒内·多纳蒂安 Viénet, René-Donatien 424
 韦尔奇曼, 约翰 Welchman, John 247n, 546n
 韦斯, 艾伦 Weiss, Allen 260n, 363n
 韦斯勒, 朱迪思 Wechsler, Judith 158n
 韦特海默, 马克斯 Wertheimer, Max 301
 唯名论 Nominalism 74n, 403
 唯物主义 Materialism 190, 194-195, 228, 233, 235
 唯心主义 Idealism 194-195, 475, 531
 维蒂格, 莫尼克 Wittig, Monique 526
 维度性 Dimensionality 60, 104, 119, 152, 154, 158n, 163
 维尔·埃克, 威尔弗里德 Ver Eecke, Wilfried 345n
 维尔托夫, 吉加 Vertov, Dziga 470
 维柯, 詹巴蒂斯塔 Vico, Giambattista 26
 维克多, 皮埃尔(贝尼·利维) Victor, Pierre (Benny Levy) 547
 维利里奥, 保罗 Virilio, Paul 133n, 211n
 维曼, 迪克 Veerman, Dick 571n
 维米尔, 扬 Vermeer, Jan 60n, 132
 维尼, 阿尔弗雷德·德 Vigny, Alfred de 196
 维桑, 唐克莱德·德 Visan, Tancrede de 205-206
 维施戈格勒, 伊迪丝 Wyschograd, Edith 557, 557n
 维特, 保罗·C. Vitz, Paul C. 136n, 151-152n, 164n
 维特根斯坦, 路德维希 Wittgenstein, Ludwig 14n
 维特拉克, 侯杰 Vitrac, Roger 232
 维特鲁维奥 Vitruvius 52n, 65n
 维特罗 Witelo 39n
 维亚伦尼克斯, 内莉 Vialleneix, Nelly 548n
 维耶尔莫, 埃米尔 Vuillermes, Émile 459
 维庸, 弗朗索瓦 Villon, François 178
 委拉斯开兹, 迭戈 Velázquez, Diego 402: 《宫娥》 *Las Meninas* 402, 404, 405n, 406
 未来主义 Futurism 158, 163, 180, 205n, 211n, 250
 味觉 Taste 438
 魏尔伦, 保罗 Verlaine, Paul 177
 魏斯伯格, 让-路易 Weissberg, Jean-Louis 585n
 温克尔曼, 约翰·约阿希姆 Winckelmann, Johann Joachim 140n
 温斯坦, 迪恩 Weinstein, Deena 117n, 292n
 温斯坦, 迈克尔 Weinstein, Michael 117n, 292n
 温特, J. M. Winter, J. M. 213n
 文本性 Textuality 50, 51, 437: 与视觉性的差异 differentiation from visuality 57
 文学 Literature 228: 作为意识的形式 as form of consciousness 86; 和视觉艺术 and visual arts 170-185
 文艺复兴 Renaissance 43: 和荷兰艺术 and Dutch art 60; 其人文主义 humanism in 43n, 54; 透视艺术 perspectivalist art 51-55; 其戏剧 theater 57n
 纹理, 荷兰绘画中的纹理 Texture, in Dutch painting 60
 翁, 瓦尔特·J. Ong, Walter J. 2n, 22-23n, 41n, 64, 66-69, 67n, 84n, 588
 沃尔夫, 克里斯蒂安 Wolff, Christian 89n
 沃尔夫, 珍妮特 Wolff, Janet 115n
 沃伦, 彼得 Wollen, Peter 418n, 431n, 487n, 490
 沃森, 斯蒂芬 Watson, Stephen 327n
 沃斯通克拉夫特, 玛丽 Wollstonecraft, Mary 524
 沃特尼, 西蒙 Watney, Simon 208n, 243n, 250
 乌埃斯卡, 安东尼奥·罗德里格斯 Huéscar, Rodríguez Huéscar 188n
 乌巴克, 拉乌尔 Ubac, Raoul 252
 乌尔盖特, 斯蒂芬 Houlgate, Stephen 109-110n
 乌尔默, 格雷戈里·L. Ulmer, Gregory L. 446n, 447n, 456n, 485n, 499n, 512n, 516, 517n, 518n
 乌切罗, 保罗 Uccello, Paolo 55n
 乌托邦 Utopia 92, 114
 无限性 Infinity 25, 25n

- 无意识 Unconscious 206, 242, 245, 261, 321, 330, 350-351, 420, 573: 其语言维度 linguistic dimension of 322, 330, 352, 386, 545, 567
- 伍德沃德, 凯瑟琳 Woodward, Kathleen 333n
- 伍迪, J.梅尔文 Woody, J. Melvin 345n
- 物理学 Physics: 在笛卡尔中 in Descartes 73, 74-75; 在牛顿中 in Newton 75, 75n
- 西尔弗曼, 黛博拉·L. Silverman, Debora L. 113n, 174n
- 西尔弗曼, 卡亚 Silverman, Kaja 365n, 474n, 483n, 487n, 490, 490n, 577n
- 西方 Western 17, 290, 373, 418, 426
- 西格尔, 珍妮 Siegel, Jeanne 259n, 260
- 西格拉, 米希尔 Cegarra, Michel 465n, 468n, 469n
- 西蒙, 克劳德 Simon, Claude 436
- 西蒙尼德斯 Simonides 40
- 西姆森, 奥托·冯 Simson, Otto von 41n
- 西塞罗 Cicero 31n, 40
- 西苏, 埃莱娜 Comus, Hélène 333n, 491, 493n, 526, 528, 531
- 西西弗斯 Sisyphus 497
- 希伯来 Hebrews: 与希腊的对比 compared to the Greeks 23-24, 33-36; 对话语的强调 emphasis on verbal 23, 269, 556; 其不可再现性的伦理 ethics of unrepresentability 336, 499, 503, 555
- 希尔维, 肯尼斯 Silver, Kenneth 212
- 希金斯, 林恩·A. Higgins, Lynn A. 448n, 453n
- 希姆法, 格特鲁德 Himmelfarb, Gertrude 383n
- 希普威, 马克 Shipway, Mark 417n
- 希斯, 斯蒂芬 Heath, Stephen 465n, 471n, 474n, 490
- 希维特, 贾克 Rivette, Jacques 462, 464
- 希翁, 米歇尔 Chion, Michel 487
- 锡伯斯, 托宾 Siebers, Tobin 333n, 357n
- 熙, 埃洛伊斯·纳普 Hay, Eloise Knapp 182n
- 席佛罗维, E. M. Chevreul, E. M. 151, 156, 175
- 席勒, 弗里德里希 Schiller, Friedrich 265n
- 席瓦力耶, 路易 Chevalier, Louis 118
- 戏剧 Theater 23, 27, 97, 110: 旧制度中的戏剧 of ancien régime 89; 其幻觉 illusion of 92; 怨恨的剧场 of resentment 89
- 夏尔丹, 让·巴蒂斯特 Chardin, Jean Baptiste 182n
- 夏培罗, 盖瑞 Shapiro, Gary 187
- 夏皮罗, 迈耶 Schapiro, Meyer 166, 167n, 516, 518
- 先锋艺术 Avant-garde 162, 170, 214, 236, 257, 429, 459, 483, 488, 528
- 闲逛者 Flâneur 115, 115n, 116, 119, 141, 141n, 425
- 显微镜 Microscope 65, 65n, 435, 472
- 现成品 Readymades 162
- 现代主义 Modernism 141, 149, 154, 160-161, 162, 164-165, 166, 168, 170, 172, 177, 179, 214n, 215, 228, 246, 248, 250, 417, 430, 469, 543, 583, 585-586, 589: 与后现代主义的辩论 debate with postmodernism 15, 582-586
- 现实主义 Realism 110, 110-111n, 121, 126, 246, 254: 在电影中 in cinema 461, 475, 480 (同样参看现象学 phenomenology); 其过度 (超现实) excess of (hyperreality) 169, 544, 585; 在文学中 in literature 173-175, 180; 哲学现实主义 philosophical 299;
- 现象学 Phenomenology 198, 206, 212, 261-262, 265-275, 290, 297-299, 325, 326, 347, 370-371, 386-388, 395, 406, 451, 459, 499-502, 550, 560: 视觉现象学 of sight 277
- 相对主义 Relativism 201-202
- 相貌学 Physiogomy 97, 143, 440
- 相似性 Resemblance 75, 80, 132, 249, 251, 303, 400, 400n, 402-403: 作为知识 as knowledge 79; 在文学中 in literature 175; 和拟像 and similitude 400, 400n, 403
- 想象 Imagination 282, 286, 288, 305, 388, 388n
- 想象界 Imaginary 259, 349, 349, 349n, 353, 355, 357, 358, 361, 363, 367, 373, 375, 376, 377, 445, 447, 449, 468, 476, 479, 487-488, 520, 531, 538, 545, 568
- 象征 Symbolic 350, 351, 353, 355-357, 361, 363, 377, 447, 476, 479, 488, 520, 531, 545, 563, 567, 568: 和语言 and language 368
- 象征 Symbols 101: 意义 meaning 51; 在视觉中 in vision 96
- 象征主义 Symbolists 156-157, 175-178, 180n, 202, 205, 238
- 肖, W.大卫 Shaw, W. David 109n, 180
- 萧伊, 弗朗索瓦 Choay, Françoise 117n
- 谢林, 弗里德里希 Shelling, Friedrich 332
- 心理学 Psychology 301, 304, 307, 308, 320, 395: 自我心理学 of ego 348, 348n, 373, 446, 562; 和现象学 and phenomenology 266, 301-303
- 心灵 Mind 108, 192-193, 308: 和身体 and body 192-193, 311; 作为暗室 as camera obscura 85; 心灵中的先天观念 ideas as innate in 72; 心灵的图像 images in 75-76, 78-79; 心灵中的自然几何

- 学 natural geometry in 77-79, 80; 和再现 and representation 70; 心灵在知觉中的角色 role in perception 98; 其透明性 transparency of 86; 和视觉 and vision 62-63, 75-77
- 辛普里丘 Simplicius 74
- 辛普森, 戴维 Simpson, David 417n
- 新柏拉图主义 Neo-platonism 37, 54, 106, 108; 在奥古斯丁中 in Augustine 37n
- 新康德主义 Neo-Kantianism 263, 264, 301
- 新印象主义 Neo-Impressionism 155
- 行动 Action 283-284
- 形式 Form 29, 32, 47, 150, 151-152n, 159, 167, 189, 207-208, 228, 246; 和颜色 and color 26n, 175, 316; 的解体 decomposition of 222; 和几何 and geometry 60, 156; 在文学中 in literature 170, 174-175, 181-182
- 形象性 Figurality 50, 169, 247, 252, 563, 564-566, 568, 572
- 性 Sexuality 332, 412-413, 534-535; 女性与男性的对比 female versus male 416
- 性别 Gender 431, 489-490, 498, 523, 526, 559-560
- 性别差异 Sexual difference 168, 539
- 休谟, 大卫 Hume, David 85, 283
- 休姆, T. E. Hulme, T. E. 202
- 休特, 玛丽-海涅 Huet, Marie-Héiène 94n
- 修拉, 乔治 Seurat, Georges 156, 214
- 羞耻 Shame 289-290, 333, 557
- 嗅觉 Smell 5-6, 49, 120, 437, 511, 540
- 叙事 Diegesis 466-467
- 絮热修道院长 Abbot Suger 41
- 漩涡主义 Vorticism 159
- 雪弗, 让·路易 Schefer, Jean Louis 487
- 雪莱, 珀西·比希 Shelley, Percy Bysshe 109
- 压抑 Repression 354-355, 577
- 雅各比, 拉塞尔 Jacoby, Russell 418n
- 雅各宾派 Jacobins 93-94, 94n, 95, 96, 98
- 雅各布, 玛格丽特·C. Jacob, Margaret C. 96n
- 雅各布森, 罗曼 Jakobson, Roman 351, 371, 447
- 雅瓦尔, 艾米丽 Javal, Émile 7
- 亚当·萨洛蒙, 安托万·塞缪尔 Adam-Salomon, Antoine Samuel 138n
- 亚里士多德 Aristotle 28, 28n, 33, 38, 74, 376, 501, 514, 582
- 亚历山大的斐罗 Philo of Alexandria 36
- 亚历山大的克雷芒 Clement of Alexandria 36
- 亚维农教廷 Avignon papacy 41
- 阉割 Castration 227, 258, 277, 332, 352, 523, 532, 578
- 颜色 Color 6, 9, 29, 32, 62, 77, 100, 107, 131, 151, 151-152n, 153, 310; 在荷兰绘画中 in Dutch painting 60; 印象派使用颜色 Impressionists' use of 154, 158; 在文学中 in literature 171-172, 174-177; 萨特对颜色的敌意 Sartre' s hostility toward 281; 颜色的理论 theory of 156
- 眼 Eye 6-7, 27, 29, 104, 106, 116, 117n, 149-150, 187, 191-192, 212, 237, 253, 262; 希腊对眼睛的态度 attitude of Greeks toward 27-28; 无身体的眼睛 disembodied 81, 220, 315, 378-379; 神圣之眼 divine 91, 277; 去核眼睛 enucleated 220, 259, 338, 439, 546; 眼睛的表达能力 expressive ability of 9-10; 希腊眼睛理论 Greek theories of 28, 30; 纯之眼 innocent 243, 245, 250, 252, 273, 393, 519; 不可见之眼 invisible 382; 心灵之眼 of mind 26, 27, 29, 32, 72, 80, 84, 99, 151, 189, 226, 317; 作为单眼和固定的眼睛 as monocular and fixed 54-55, 104, 127, 363, 473; 其生理学 physiology of 6-10, 38, 268; 其象征意义 symbolic meanings of 332-333; 和技术 and technology 64-65; 和文本 and text 238, 247; “第三只眼” “third” 41n, 108, 237, 259; 在中世纪感官的等级秩序中 within medieval hierarchy of the senses 35; 和子宫 and womb 281
- 眼睛欲望 *Concupiscentia ocularum* (ocular desire) 13, 57n, 63, 89, 120, 124, 166, 167, 169, 241, 366, 590; 对其的批评 critics of 37, 63, 241; 在精神分析中 in psychoanalysis 332, 366, 575
- 眼泪 Tears 523
- 耶茨, 弗朗西斯 Yates, Frances 40, 44n
- 叶尔姆斯列夫, 路易 Hjelmslev, Louis 440, 443n
- 叶芝, 威廉·巴特勒 Yeats, William Butler 108
- 伊波利特, 让 Hyppolite, Jean 207n, 264, 386
- 伊格奈恩, 玛格丽特 Iknayan, Marguerite 108n, 110n, 173n
- 伊卡洛斯 Icarus 213, 213n, 224-225, 229n, 235-236, 259, 432
- 伊拉斯谟 Erasmus 43
- 伊利格瑞, 露丝 Irigaray, Luce 14, 27, 81, 229n, 282, 327, 331, 334, 364, 491, 493, 493n, 494, 495, 498, 526-541, 559, 588; 对自由主义女性主义的批判 critique of liberal feminism 526-528; 和德里达 and Derrida 526-529, 538-540; 对女性生殖器的

- 强调 emphasis on female genitalia 534-535, 538; 其本质主义 essentialism of 538-540; 和弗洛伊德 and Freud 530; 和拉康 and Lacan 529-534; 《另一女人的内视镜》 *Speculum of the Other Woman* 530, 531-538
- 伊萨科, 奥拓 Isakower, Otto 340n
- 伊赛, 雷蒙 Isay, Raymond 124n
- 伊斯曼, 乔治 Eastman, George 142
- 伊苏里亚, 利奥 Isaurian, Leo 42
- 伊万斯, 玛丽 Evans, Mary 524n
- 伊西多尔(让-伊西多尔·戈尔斯坦) Isidore (Jean-Isidore Golstein) 420-422
- 以斯拉希, 雅隆 Ezrahi, Yaron 95n
- 艺术, 艺术的救赎力量 Art, redemptive power of 236-237
- 异托邦 Heterotopia 386n, 413, 416
- 异像/远视传统 Visionary tradition 39-40, 309
- 异质性 Heterogeneity 227, 230, 579
- 意见 *Doxa* (opinion) 26, 33, 268
- 意识 Consciousness 86, 192, 266-267, 284, 290, 318, 345; 与不透明性的对比 versus opacity 282-283
- 意向性 Intentionality 267-268, 283, 310, 318; 和图像 and images 283
- 意象主义 Imagism 179, 181n, 202-203
- 意义/意指 Signification 504, 564: 其暗指能力 connotative power of 442, 443n, 445, 451, 452, 465; 其明指能力 denotative power of 442-444, 443n, 445, 451, 465, 468; 在电影中 in film 465-466, 467; 在摄影中 in photography 442-451; 横组合与纵聚合的对比 syntagmatic versus paradigmatic 468
- 阴茎嫉妒 Penis envy 532
- 音乐 Music 27, 92, 244, 265, 281, 314, 438; 在文学中 in literature 176-178, 201, 238
- 银版照相法 Daguerrotype 121-122
- 隐喻 Metaphor 33, 185-186, 189, 197, 199n, 272, 347, 472, 508-509, 510, 587
- 印刷 Print 66-69: 和听觉 and hearing 67-68; 对宗教改革的重要性 importance for Reformation 67-68; 其技术创新 technical innovations 65, 68
- 印象主义 Impressionism 62, 119, 124, 137, 139, 146, 147, 153, 154, 155, 156, 163, 171, 172-175, 181-182, 182n, 183, 190-191, 433; 和塞尚 and Cézanne 157, 159-160, 204
- 英国的罗拉德派 English Lollards 13, 42
- 英尼斯, 罗伯特·E. Innis, Robert E. 3n, 66
- 优美 Beauty 106, 107, 243
- 尤尔顿, 约翰·W. Yolton, John W. 79n, 403n
- 犹太教 Judaism 13, 454, 546: 其遗产 legacy of 547-558, 574; 作为心理病理学 as psychopathology 576-579, 583
- 雨果, 维克多 Hugo, Victor 110, 225
- 语言 Language 8-9, 174, 255, 589-590: 其抽象性质 abstract nature of 201; 其明晰性 clarity of 84n, 176, 241n, 499; 其交流功能 communicative function of 178, 230, 403; 其神圣起源 divine origins of 106; 和观念 and ideas 84; 作为中介者 as mediator 92-93, 102; 和知觉 and perception 78-79, 101, 105n, 199, 317, 323-325, 500, 515-516, 590; 其隐喻性与文学性的对比 metaphorical versus literal use of 202-203; 其隐喻性 metaphoricity of 511, 590; 其严格性 rigidities of 259; 其颠覆性的使用 subversive uses of 296; 其时间性 temporality of 102; 和视觉 and vision 1, 33, 80, 102, 164, 207, 387, 393-394, 395-399, 413, 414
- 语言化 Verbalization 67
- 语言学 Linguistics 1, 129, 129n, 130, 166, 241n, 351, 388, 438, 562. 同样参看弗迪南·德·索绪尔 Fernand de Saussure, 符号学 Semiotics
- 预见 Foresight 196-197: 预言者的预见 of the seer 12, 25-26, 29
- 预言者 Seer 29, 176, 237, 246, 252, 259, 308: 作为盲目 as blind 25; 和真理 and truth 12
- 欲望 Desire 166, 167, 168, 169, 170, 207, 241, 292, 345, 351, 366, 368, 450, 451, 478, 540, 570: 在巴洛克中 in baroque 48; 和性别 and gender 168; 作为占有 as possession 292-293; 认知的欲望 to know (*Wisstrieb*) 332, 574, 575
- 原始主义 Primitivism 140-141, 228
- 约翰逊, 芭芭拉 Johnson, Barbara 506n
- 约翰逊, 马克 Johnson, Mark 58n
- 约翰逊, 小J. 西奥多 Johnson, J. Theodore Jr. 182n, 183n
- 约纳斯, 汉斯 Jonas, Hans 24-26, 30, 31, 55, 67, 189, 269
- 再现 Representation 5, 44, 76, 79, 80, 92, 152, 156, 246, 404, 413, 426, 460, 507-508: 观念的再现 of ideas 165-166; 心灵的再现 in the mind 70, 76; 和呈现 and presentation 162, 202, 248; 感官的再现 of sensations 165-166; 和视觉 and vision 59, 62, 108, 164
- 在手状态 *Vorhandenheit* 271, 284, 285n, 286, 557

- 詹姆士, 安德烈 Jammes, André 138n
 詹姆斯, 亨利 James, Henry 171n
 詹姆斯, 威廉 James, William 193, 200n
 詹明信, 弗雷德里克 Jameson, Fredric 152, 153n, 173n, 346n, 373n, 439n, 544n, 589
 詹森, 汉斯 Jansen, Hans 65
 詹森, 恰里亚斯 Jansen, Zacharias 65
 詹森主义 Jansenism 89
 折射 Refraction 7, 29, 74
 哲学 Philosophy: 笛卡尔哲学 Cartesian 29, 69, 97, 226, 263, 391, 400-401; 具体的哲学 of the concrete 264; 其再现 representation in 268; 科学哲学 of science 388; 其视觉性倾向 visual bias in 24, 39, 508
 哲学家 Philosophes 84, 85, 89, 99, 102, 103
 珍妮特, 保罗 Janet, Paul 193
 珍妮特, 皮埃尔 Janet, Pierre 239n, 342-243
 真理 Truth 26, 31, 33, 94, 134, 146, 190, 273, 300, 403, 506, 565, 574; 在柏拉图中 in Plato 26; 在卢梭中 in Rousseau 90, 91; 由镜子反映的真理 reflected by mirrors 37
 真实界 Real 349-350, 355
 芝诺悖论 Zeno's paradox 24-25, 164n, 196, 198, 311
 知觉/感知 Perception 5, 30, 35, 65-66, 101, 105n, 151, 198, 248, 287, 299, 302, 305, 414; 身体作为知觉的基础 body as ground of 191, 566; 深度知觉 of depth 54-55; 与图像的区别 as distinct from images 283; 加强的知觉 enhanced 65; 从远处感知 from afar 89; 和语言 and language 199, 323, 371; 作为理念/知识的源泉 as source of ideas/knowledge 84, 299; 和真理 and truth 300, 403; 未经中介的知觉 unmediated 157, 472; 视觉的知觉 visual 67
 知识 Knowledge 90, 223, 374; 其认识论 epistemology of 200; 其相似性理论 resemblance theory of 79; 作为自我反思 as self-reflection 31-32; 自我的知识 of self 92; 知识的根源 sources of 100, 186; 和视觉 and vision 2n, 24, 234, 236
 直觉 Intuition 193, 193n, 201, 202, 206, 266, 268, 499, 537; 作为观念的来源 as the source of ideas 84
 指示 Deixis 56-57n, 135n
 至上主义者 Suprematists 214n
 智者派 Sophism 26, 33, 272
 朱多维兹, 达莉亚 Judovitz, Dalia 76n, 169, 169n
 主客体二元对立 Subject/object dualism 11, 25, 30, 271, 277, 292, 308n, 387, 459, 517; 其之前的原初状态 primordial state before 562, 566; 对其的反应 reaction against 268, 270; 其在镜像传统中 within specular tradition 31, 32, 93, 103-104, 159, 170, 205
 主体间性 Intersubjectivity 287, 311-312, 345, 351, 368
 主体性 Subjectivity 16, 157, 169, 206, 307, 311: 作为内省 as introspection 71n
 资本主义 Capitalism 57-59, 152-153, 194, 544, 570; 和透视法 and perspective 57-59
 自恋 Narcissism 277, 333, 344, 344n, 368
 自然 Nature 138
 自然主义 Naturalism 112-113, 138-139, 141, 146-147, 172-175, 179, 190-191
 自我 Self: 自我的发展 development of 341-344, 346; 镜像影子 specular double 346, 350, 352, 368, 375; 其作为视觉构建 as visually constituted 295-297, 316, 343, 346, 406, 528, 531
 自我 Ego 255, 309, 322, 347-348, 383, 532; 前反思的自我 prereflective 322; 自我的分裂 splitting of 352, 355, 363; 超越的自我 transcendental 268, 282, 286, 288-289, 305, 347, 408
 自由 Freedom 196-197, 284, 289, 292, 309, 312, 525, 581; 来自凝视 from gaze 215; 通过颠覆获得 through subversion 226
 自由联想 Free association 239, 239n
 字谜 Rebus 567, 568
 字母主义 Lettrism 420-423, 436; 其美学 aesthetics of 421-423
 宗教 Religion 11-13; 其视觉禁忌 visual taboos in 13, 336-337, 520, 546, 548-549, 573-576, 578, 583
 宗教改革 Protestant Reformation 13, 42-43, 45-46, 265; 其美学和宗教的差别 differentiation of aesthetic and religious in 52; 其对上帝话语的强调 emphasis on word of God 43, 46; 其英国流派 English branch of 43; 其德国流派 German branch of 42n; 印刷对其的重要性 importance of print in 67-68; 对视觉的怀疑 suspicion of vision 46
 踪迹 Trace 251, 512, 522
 总体性 Totality 519; 其工程 project of 290-292; 对其的抵制 resistance against 47; 在视觉中 in vision 19-20, 449-450; 在西方马克思中 in Western Marxism 17, 291n
 左拉, 爱弥尔 Zola, Émile 112, 113n, 120, 173-174
 作者 Author 86, 514; 作者之死 death of 437, 461-463, 464, 471

图书在版编目(CIP)数据

低垂之眼：20世纪法国思想对视觉的贬损 / (美)
马丁·杰伊 (Martin Jay) 著；孔锐才译。-- 重庆：
重庆大学出版社，2021.6
(拜德雅·视觉文化丛书)
书名原文：Downcast Eyes: The Denigration of
Vision in Twentieth-Century French Thought
ISBN 978-7-5689-2698-0
I. ①低… II. ①马… ②孔… III. ①视觉艺术-批
判-思想史-法国 IV. ①J06
中国版本图书馆CIP数据核字(2021)第125336号

拜德雅·视觉文化丛书

低垂之眼：20世纪法国思想对视觉的贬损

DICHUI ZHI YAN: ERSHI SHI JI FAGUO SIXIANG DUISHI DE BIANXIAN

[美] 马丁·杰伊 著
孔锐才 译

策划编辑：贾 曼
特约策划：邹 荣 任绪军
特约编辑：陈哲泓
责任编辑：贾 曼
责任校对：陈 力
责任印制：张 策
书籍设计：张 晗

重庆大学出版社出版发行

出版人：饶帮华

社址：(401331) 重庆市沙坪坝区大学城西路21号

网址：<http://www.cqup.com.cn>

重庆市正前方彩色印刷有限公司印刷

开本：720mm×1020mm 1/16 印张：36 字数：963千 插页：16开1页
2021年9月第1版 2021年9月第1次印刷
ISBN 978-7-5689-2698-0 定价：128.00 元

本书如有印刷、装订等质量问题，本社负责调换

版权所有，请勿擅自翻印和用本书制作各类出版物及配套用书，违者必究

Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, by Martin Jay, ISBN: 9780520088856

Copyright © 1993 by The Regents of the University of California
Published by arrangement with University of California Press

Chongqing University Press is authorized to publish and distribute exclusively the Chinese (Simplified Characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout Mainland of China. No part of the publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of the publisher.

本书中文简体翻译版授权由重庆大学出版社独家出版并仅限在中国大陆地区销售。未经出版者书面许可，不得以任何方式复制或发行本书的任何部分。

版贸核渝字（2017）第 230 号

(已出书目)

- | | |
|-----------------------|-------------------------|
| 比特城市:未来生活志 | [美]威廉·J.米歇尔 著 |
| 自制美学:关于艺术与趣味的观察 | [美]克莱门特·格林伯格 著 |
| 观看的方法:如何解读视觉材料(原书第3版) | [美]吉莉恩·罗斯 著 |
| 身体图景:艺术、现代性与理想形体 | [美]尼古拉斯·米尔佐夫 著 |
| 论新:文化档案库与世俗世界之间的价值交换 | [德]鲍里斯·格罗伊斯 著 |
| 表征的重负:论摄影与历史 | [美]约翰·塔格 著 |
| 视觉文化面面观 | [加]玛格丽特·迪科维茨卡娅 著 |
| 自我意识的艺术:文化研究作为权力的批判 | [奥]赖纳·温特 著 |
| 视阈与绘画:凝视的逻辑 | [英]诺曼·布列逊 著 |
| 电影与伦理:被取消的冲突 | [英]丽莎·唐宁 & [英]莉比·萨克斯顿 著 |
| 学做视觉民族志(原书第3版) | [澳]莎拉·平克 著 |
| 回视:历史想象与图像修辞 | [美]迈克尔·安·霍利 著 |
| 隐在亮光之中:流行文化中的形象与物 | [英]迪克·赫伯迪格 著 |
| 来日非善:艺术、批评、紧急事件 | [美]哈尔·福斯特 著 |
| 广告的形象构建:商业中的语言与视觉符码 | [美]费恩·L.约翰逊 著 |
| 绘画是什么?如何用炼金术语言思考油画 | [美]詹姆斯·埃尔金斯 著 |
| 图像理论 | [美]W.J.T.米切尔 著 |
| 低垂之眼:20世纪法国思想对视觉的贬损 | [美]马丁·杰伊 著 |

