

## 第六七讲 视觉现代性

### 一、视觉文化史、现代视觉文化史

汪悦进：变化的感知 感知的变化：辛亥革命前后作为视觉竞争的西湖风景

#### 一、什么是现代性 modernity

现代社会 / 传统社会。用以描述现代历史、现代社会、现代人的全部特性。从不同的层面来讲，历史时间、社会（政治、经济）、人的精神结构、文学艺术等。欧洲：古代、中世纪、现代。现代性 由西方国家发生，并传播到第三世界国家、殖民地国家，后发现代性国家。现代性与后殖民。

现代化：政治经济领域。现代性：更强调的是文化上、价值上的断裂与变化，人的价值观念、精神气质的变化，知识制度、社会形态、思想层面、伦理。现代主义：具体的文学艺术领域的特定的风格与观念和追求。

现代性首先是一种历史和时间向度上的概念，是人类进入现代社会之后所产生的相对于古典性的巨大断裂与深刻变化。现代社会的不同形态。它的开启（17、18世纪）一般与民族国家的兴起、资本主义经济制度、笛卡儿理性主义、启蒙运动、现代科学、宗教改革等有关，由此现代人确立了与古典社会截然不同的生活范式、价值观念、审美表现等。

1. 世俗化与合理化。从笛卡儿开始，哲学上的现代性的基本表现是神义论转变为人类义论。韦伯的社会理论：祛魅，世俗化、去宗教和神话、科学化、理性化、从彼岸转换到此岸。用祛魅来描述现代的社会质态：祛魅过程指世界图景和生活态度的合理化建构，致使宗教性的世界图景在欧洲崩塌，一个凡俗的文化和社会成型。合理化的社会秩序，合乎理性，以人的理性为最高原则。理性，工具理性，按照理性，根据手段一目的原则，用理性估计后果，选择手段。人类可以实现计划，人类按照计划可以达到完美世界。人凭借自己的理性为自己的行为负责，而不必依靠上帝或传统。现代社会从宗教生活转向世俗生活，支撑的理念由彼岸转向此岸，由此排除了超理性的宗教理念。

2. 现代人。人在自身的生存中找到依据，“思考着的自我”（笛卡儿“我思故我在”）具有取代上帝的自足性。从此，人可以相信自己的理性思考能力，一切现象与知识都要在科学的观察、测量、计算中重新获得合法性。这条线索指向笛卡儿、康德。而另一方面，各种非理性诉求、个体的身体的诉求都得到伸展的空间。人道主义、人本主义。人本精神取代宗教禁欲。赢利意识、奢侈和享受欲高涨，人的此岸（世俗）感增强，现世伦理、个体主义。

（一）特洛尔奇，现代结构的形态和品质。政治上的民族主权国家，经济上的资本主义经营，法权上的世俗一人本自然法，知识上的意识历史化原则，精神上（艺术、哲学、道德、宗教）的非理性个体化。

1、政治上：国家的世俗化，政教分离，国家成为世俗的制度，成为具有自主性的军事—行政设施，现代国家的正当性根据是此岸原则，即根据自行负责的理性来建构其法权和统治技术的理据。

以民族国家取代了朝代国家，朝代国家以神权政治为基础，民族国家则以民权政治为基础。从清朝到民国。

施特劳斯的政治哲学。现代性的第一个浪潮的特质是将道德问题与政治问题还原为技术问题。马基雅维里，古典政治哲人着眼的是人们应当如何生活，现代政治哲学则将目标定为人们事实上是如何生活的。不同于传统政治哲学的理想主义，马基雅维里提出了通达政治事务的现实途径。古典政治哲学追寻的是最好的政治秩序，对于德性（或人们应当如何生活）之实践，这种政体是最具指导性的。现代政治哲学必须从人实际上如何生活开始，必须把目光降下来。对德性重新解释：德性不是国家的目的，德性恰恰是为了国家才存在，政治生活之允当并不受制于道德性，在政治社会之外，道德性是不可能的。目标降低了，目标摇与大多数人实际所欲求的相协调。所需要的东西并非圣恩、道德性，也不是品格塑造，而是细密精巧的制度。

资本主义自由民主的政体制度。

2、经济上，资本主义经济制度。资本主义经营机制由非个人化的抽象物（资本）的运转法则决定。自由的劳动工资制度、确定的劳动分工和无限制的盈利的商贸活动。自由市场是资本主义经济秩序的核心。工业革命、机器大生产、生产流水线。资产阶级、工人阶级。劳动的异化。

殖民扩张，全球资本主义，世界市场

这一套经济结构，改变整个社会的时间、节奏、人的精神价值与心理状态。

机器作为文明的象征。“十九世纪中叶钟表的发明所带来的许多革新只有一个共同点：手的突然一动就能引起一系列运动。这种变化在许多领域里出现。其中之一是电话，抓起听筒的动作代替了老式摇曲柄的笨拙动作。在不计其数的拔、插、按以及诸如此类的动作中，按快门的成果最了不得。如今，用手指触以下快门就使人能够不受时间限制地把一个事件固定下来。照相机赋予瞬间一种追忆的震惊。这类触觉经验同视觉经验联合在一起，就像报纸的广告版或大城市交通给人的感觉一样。在这来往的车辆行人中穿行把个体卷入了一系列惊恐与碰撞。在危险的穿行里，神经紧张的刺激疾速地、接二连三地通过体内，就像电池里的能量。”工厂流水线“在用机器工作的时候，工人们学会了调整自己的运动，以便同一种自动化的统一性和不停歇的运动保持一致。”流水线上的节奏成为整个社会生活的节奏。机器以它轰然的节奏打破了个体生活的整体，在机器面前，人要么通过接受机械训练而变得合乎规范，要么毫无防备地陷入震惊。

伦理后果：赢利意识、奢侈和享受欲地高涨必然增强人的此岸感，现世伦理、个体理性主义催生出现世乐观主义。资本主义经营的文化特征体现为人之生活的此岸化和理性化，其相伴随的后果是非理性的生活意向的高涨。

3、除了国家、经济、法律等制度性因素之外，科学是最重要的现代结构的构成因素，取消了与生活关联的彼岸理想，以自我信赖的理性为生活关联的基础。自然科学、历史学和社会科学，置换了传统的神学形而上学，致力于建构关于国家、社会、法律、道德、宗教的理性化知识系统。历史学和社会科学取代传统的宗教性知识，承担起解答生活世界疑难的大任。

人将自然传唤至理性法庭面前，他拷问自然，人类知性为自然界立法，人的权柄至大，无限超出前人所相信的。一切真理与意义均出于人，它们并不伏于一个独立于人的能动性的宇宙秩序之中。与此相应，艺术也不再被理解为一种模仿或再现，而是被理解为创造。

## （二）宗教改革

马丁路德的宗教改革：取消教会特权，人人可以理解圣经，不需要教士阶层。一：只有信仰可以使人成为义人；二：圣经是信仰的唯一源泉（之前教皇也被看成是神，也是信仰的来源）三：每个信徒都可以以自己的方式自由解释圣经；

## （三）启蒙运动

《何谓启蒙》、康德、霍克海默阿多诺、福柯

18世纪，启蒙就是转型。不管从世俗政治权力的交接、理性对信仰的颠覆、现代知识形态的诞生，还是人类新的理想的升起。福柯曾总结到：“‘启蒙’是一种事件或事件以及复杂的历史进程的总体，这总体处于欧洲社会发展的某个时期。这总体包含这社会转型的各种因素，政治体制的各种类型，知识的形式，对认知和实践的理性化设想。”<sup>1</sup>特洛尔奇，启蒙是欧洲文化及其历史的真正现代时期的开端和基础，与直到当时仍站支配地位的教会式和神学式文化对立。

康德，启蒙运动就是人类脱离自己所加之于自己的不成熟状态，不成熟就是不加别人的引导就对运用自己的理性无能为力，当其原因不是缺乏理性，而在于缺乏勇气和决心时，这种不成熟就是自己加之于自己的了。

不成熟，是一种我们在需要运用理性的领域接受别人权威的状态。三个例子，当一本书取代了我们自己的理解时，当一个精神导师取代了我们的意识时，当一个医生为我们决定饮食时。人能够从这种不成熟状态中逃离出来，仅仅依赖于人在自身中所引发的一种变化。要有勇气运用你自己的理性，这是启蒙运动的口号。

---

<sup>1</sup> 福柯：《何为启蒙》，见杜小真编选《福柯集》，上海远东出版社 1998，第 537 页

理性的乐观主义最终失效，二百年的理性主义并未使人类进入理想社会，科技的进步财富的增长并未带来人的德性与幸福感的增强，而是战争、殖民、人性的异化、自然的摧残，对启蒙和理性的反思也就开始了。

1940年，法兰克福学派领袖人物霍克海默与阿多诺继康德二百年前的“什么是启蒙？”一文，再次讨论启蒙，他们的题目是《启蒙辩证法》。在这里，二人对“启蒙”观念做了历史的清算，指出启蒙与神话的辩证关系——那个旨在“摧毁神话”、高扬理性的启蒙精神，以已经走向了它的反面，“启蒙”本身就具有与“神话”相同的逻辑结构。

作者开篇即说启蒙的原初目的是从启蒙的一开始它就有着这样的目的：把（对自然神秘力量的）畏惧从人身上驱逐掉而使得人成为主人。他“要瓦解神话，用知识来代替想象”。从培根开始起，人们把知识理解为人用来统治自然的权力。“人想在自然之中学习的东西是怎样利用自然，以便达到完全统治自然和人的目的”

理性化过程把人的思想简化为纯粹的观察、分类和测量。人研究着自然，直到自然中的所有陌生不明成分都被清除掉，然后世界就成为了一种纯粹的“数学多样化”所有的那些容不得可测性和可用性的尺度测量的东西，对于启蒙来说都是可疑的。一切都被弄成为可比较的、被简化为抽象的单位；现代实证主义甚至把这种倾向灌输进文学艺术的领域。

自然的而付出的代价是对统治对象的异化。“独裁者只有控制民众时才了解民众；科学家只有在制造事物时才了解事物。”这样，自然或其中的事物就失去其自身的丰富性，而等同于被统治物。

正如神话已经实施了启蒙，在启蒙每向前走一步的时候，它也是在更深一步地让自己陷入神话之中。

从本原的意义上说，启蒙所努力追求的是对于人的自然本性的解放，但是，启蒙精神却把达到目的的手段——科学理性——变成了一种自身目的，而遗忘了原来的初衷。

阿多诺认为，那使得现代社会进入危机的恰恰就是那占据着统治地位的科学理性。在理性主体与其客体对象分隔开时，知识及其对象就被歪曲了。我们可以把《启蒙的辩证法》视作是对启蒙理性的历史的清算。如果我们将之视作“神话与启蒙”的辩证法，那么这个辩证法就处在一种双向的关系之中：神话的出现为了满足人的启蒙需要，——在神话中存在有一种启蒙动机；启蒙的前进过程由神话所启动，而在不断的进步之后，启蒙最终重新坠入神话。神话和理性都是在人类为了将自己从那神秘的自然威力的控制下解放出来并赢得对于自然世界的统治所作的努力中出现的产物。人们为自然世界给出解释性的秩序的方式到后来变得越来越倾向于 logos（理性）而渐渐脱离 mytos（神话），然而从本质上说，logos 和 mytos 具有着同样的目的，——都是为了服务于人对于自然世界的统治需要。

阿多诺对于启蒙精神的反思，可以说是 20 世纪西方哲学反思启蒙的一个典型代表。这实际上是对“现代性”（modernity）的一种质疑。曾经令人振奋的科技进步与理性荣光，并没有给人类带来许诺的美好社会，战后的西方知识界陷入普遍的反思之中，反思的矛头首先就指向了启蒙理性。

## 二、现时

卡林内斯库。词源上的讨论，中世纪开始出现了现代这一词汇。现代首先是一种时间意识，对现时的时间意识，对当下的转瞬即逝的现时的自觉意识，对自己所处时代的意识。意识到现代不同于古典传统，是一个新的时代，这个时代的价值需要重新界定。

历史上，从来不缺乏各种复古主义，传统一直被认为价值的源泉。对自身时代的肯定则是很晚才出现的。因此出现现代与古典的对立与对比，古今之争。

1、古今之争，站在巨人肩上的侏儒。贝尔纳“我们常常知道得更多，这不是因为我们凭自己的天赋有所前进，而是因为我们得到了其他人的精神力量的支持，拥有从我们祖辈那里继承来的财富。沙特尔的贝尔纳曾经把我们比作站在巨人肩膀上的小侏儒。他指出，我们比前辈看得更多更远，不是因为我们有了更敏锐的视力或更高达的身材，而是因为我们被抬了起来，高踞在他们巨大的身躯之上。”

这一比喻的微妙含混性。进步的历史，颓废的历史，进步与颓废紧密联系：生在一个新时代的人较他们的前辈更进步，但同时却又不及先辈们有作为，绝对而言，通过知识的积累他们知道得更多，相对而言，他们自己对于知识得贡献是如此之少，以至于他们可以被毫不冤枉地比作侏儒。

在美学方面，古今之争主要根源于十六和十七世纪的哲学讨论，不仅使理性从中世纪经院主义的专制中解放出来，也使它从文艺复兴对于古典时代的盲目崇拜所加之于它的同样有束缚力的羁绊中解放出来。蒙田、培根《知识的进步》、笛卡儿《方法谈》、帕斯卡尔，捍卫现代人的价值，都是现代性自我确认史上的里程碑。培根，现代人才是古人，有智慧的老人。

古今之争为两种世界观和价值尺度提供了模式，这两者在历史上是同样合法的，古代的天才与现代的天才。

2、在十九世纪初，浪漫一词是得到最广泛接受的现代一词的同义语。古典的和浪漫的。司汤达的浪漫主义定义。《意大利绘画史》（1817），就古代的美的理想和现代的美的理想做了初步对比。自称为浪漫派，浪漫主义不是一个特定的时期，也不是一种特殊风格，而是一种当代生活意识，一种最直接意义上的现代性意识。传达出强烈的时间意识。波德莱尔现代性理论的雏形。

现时性，浪漫主义就是艺术地传达出来的现时感。因此它的存在空间是很有限的，但同时它的特性本质上是稍纵即逝的，极端难把握的，非常暂时，因为它将自己的继续存在亚在了对未来的肯定上。司汤达的文学生涯在同时代不为人注意，他是从未来将还他以公道的想法中获得安慰的。

1848年戈蒂埃“造型艺术与文明：古代的美和现代的美”，认为现代工业生活的丑陋是可以改变的，其结果将是一种现代型的美，不同于古代的经典美。

3、波德莱尔，1846年的沙龙，浪漫主义是美的最新进最当代的表现。新颖性。

现代生活的英雄主义。现代生活的画家。论康斯坦丁·盖伊。现代型最显著的特征是其趋于某种当下性的趋势，是其认同于一种感官现时的企图。“现代性是短暂的、易逝的、偶然的，它是艺术的一半，艺术的另一半是永恒和不变的。……如果有一种特定的现代值得成为古代，就必须从中抽取人类生活不经意地赋予它的那种神秘的美”。波德莱尔的态度使得系统地比较现代人和古代人成为不可能。因为从过去幸存的东西就是诸多连续的现代性的表现，他们中每一个都是独特的，并因此有其特有的艺术表现形式。而美的永恒的另一半，只有通过现代美的经验才能被带入一种转瞬即逝的生活。脱离了传统，艺术创造成为一种冒险。

福柯：把现代性想象为一种态度而不是一个历史时期，这种态度是与当代现实相联系的模式，一种思想与感觉的方式。

现代性经常被刻划为一种时间的不连续的意识：一种与传统的断裂，一种全新的感觉，一种面对正在飞逝的此刻的眩晕的感觉。波德莱尔把现代性定义为“短暂的、飞逝的和偶然的”。但是成为现代人并不在于认识和接受这个永久的时刻，相反，它在于选择一个与这个时刻相关的态度；这种态度在于重新夺回某种永恒的东西。这种永恒之物既不在现在的瞬间之外，也不在它之后，而是在它之中。现代性是一种态度，这种态度使得掌握现在的时刻的“英雄的”方面成为可能。现代性不是一个对于飞逝的现在的敏感性的现象；它是把现在“英雄化”的意志。

波德莱尔取笑同时代的画家，他们认为19世纪的服装极度丑陋，而只描绘古代的袍褂。绘画的现代性不在于把黑色的衣服画出来，现代画家是这种人，他能够表明黑色的外套是“我们时代必要的服装”，他知道怎样用这个时代的风尚证明我们时代特有的与死亡的本质的、永久的和无法摆脱的关系，“上装与外套不仅拥有了它们的政治的美，那时一种普遍品质的表达，而且拥有它们的诗意的美”，“真正的画家，他能使我们通过色彩和构图发现并且明白我们打着领带、穿着漆皮靴子时的样子是多么伟大，多么富有诗意”<sup>2</sup>

艺术应当成为当代的，在波德莱尔那里现代性不再是一种给定的状况，而是，变得现代是一种选择，英勇的选择。现代性显得是一种精神冒险，诗人动人去探索邪恶的禁域，他理当去发现并采摘其危险的美丽的花朵。艺术家的使命类似炼金术士从泥土中提取黄金，揭示隐藏在最惊人的社会现代性反差后面的诗歌。他选择用来描绘现代生活的英雄主义的是“时髦生活的景观，以及成千上万游手好闲的人——罪犯与被供养的女人——在一个大城市底层浪荡的景观”。

---

<sup>2</sup> 波德莱尔：《1845年的沙龙》，转引自伊夫·瓦岱：《文学与现代性》，北京大学出版社2001年7月，第57页。

对波德莱尔来说，现代性不是一种要艺术家去复制的现实，而是他想象的一件作品。波德莱尔在美学上是一个现代性的捍卫者，同时也差不多是现代艺术家同其时代的社会和官方文化相疏离的典范。

一台机器的运转比植物的生长更美。波德莱尔对于都市现代性的真正迷恋。

从一种由来已久的永恒性美学转变到一种瞬时性和内在性美学，前者是基于对不变的、超验的美的理想的信念，后者核心价值观是变化和新奇。波德莱尔是最早不仅将美学现代性同传统对立起来，而且将它同世纪的资产阶级文明现代性对立起来的艺术家。

现代性具有一种动力性特征，这使现代社会处于一种永不停息的剧烈变动之中，一方面是社会一经济的日新月异，一方面是文化一价值的不断颠覆，后者突出地表现在文学艺术的审美领域。

4、两种现代性。作为西方文明史一个阶段的现代性同作为美学概念的现代性之间发生了无法弥合的分裂。肯定的和否定的。

文明史阶段的现代性是科技进步、工业革命和资本主义带来的全面经济社会变化的产物。相信科学技术造福人类的可能性，对时间的关切，理性的崇拜，实用主义的崇拜行动和成功。另一种美学现代性，自其浪漫派的开端即倾向于激进的反资产阶级态度，厌恶中产阶级的价值标准。波德莱尔的都市美学，恶之花，恰恰是两种现代性的结合。热切地展现十九世纪巴黎的一切阴暗与丑恶，将之看作是最值得表现的现代性美学。

肯定的现代性和否定的现代性的对立<sup>3</sup>。也就是说，有对现代社会的“现代”抱有肯定和否定两种不同态度的两种现代性。“现代”是科学、启蒙与理性的代名词，也就是韦伯所谓的“除魅”的过程，黑格尔的绝对精神和利奥塔的“宏大叙事”。先锋派们充满热情地，积极投身到这个被说成是必定走向光辉未来的有目的的线性历史，不断变换自身，以追逐这个无限变化的“现代”。可随着人们对科学和理性的反思，对进步理性主义产生怀疑，“现代”的概念再不是崇高而具有无限魅力的，人们看到历史并没有清醒的眼光，而是一个瞎子，“现代”的科学和理性不知要把它带向哪里。许多艺术家憎恶“现代”，批判现代和中产阶级价值观，这就构成了另一种现代性。

#### 四、现代人

##### 1、内在自我

现代社会从宗教生活转向世俗生活，支撑的理念由彼岸转向此岸，由此排除了超理性的宗教理念。人在自身的生存中找到依据，“思考着的自我”（笛卡儿“我思故我在”）具有取代上帝的自足性。从此，人可以相信自己的理性思考能力，一切现象与知识都要在科学的观察、测量、计算中重新获得合法性。这条线索指向笛卡儿、康德。而另一方面，各种非理性诉求、个体身体精神的诉求都得到伸展的空间。舍勒这样概括现代性，本能冲动造反逆各斯。人本精神取代宗教禁欲。赢利意识、奢侈和享受欲高涨，人的此岸（世俗）感增强，现世伦理、个体主义催生出一种现世乐观主义。这一条线索指向卢梭、尼采。现代结构具有一种“二歧性”。就理性来说，“二歧性”是说“非理性”同样也是现代结构的重要因素。非理性、身体、感觉。自身保存的正当性。在此前，自身保存所占据的位置是很低的。自身保存之自然正当已经包含了身体自由的正当以及人的舒适生活状况的正当。现代人是一个比较低矮的人。

刘小枫：现代现象是人类有史以来在社会的政治—经济制度、知识理念体系和个人—群体心性结构及其相应的文化制度方面发生的全方位秩序转型。

强调社会现实中个体生活的行为和感受方式、群体伦理等方面的变化。西美尔、舍勒等。西美尔是第一位现代性社会学家，致力于把握现代性社会中，个体和群体的心性姿态以及文化制度的形式结构。

舍勒关注的是现代精神气质及其结构。现代性问题不能仅从社会的经济结构来把握，必须从体验的结构来把握。现代现象是一场总体转型，包括社会制度（国家形态、法律制度、经济体制）和精神气质（体验结构）的结构转变。现代的体验结构转型表现为工商精神气质战胜并取代了神学一形而上学的精神气质。具体的、实际的心态构成了生活中的价值有限或后置的选择规则，规定了某个民族或个人的世界观。

---

<sup>3</sup> 伊夫·瓦岱：《文学与现代性》，北京大学出版社 2001 年 7 月，第 33 页。

现代化的发展，使得国家的组织日益庞大，而人的感觉日益复杂精细，经济上的现代化劳动分工，技术性知识的增长和专业化，这些西方文明造成的现代化进程“迄今并未给西方带来可靠增长的幸福。”

现代性根本上是人本身的转变，是人的身体、欲动、心灵和精神的内在构造本身的转变。现代人类型，在现代化过程中，已然形成一种超民族性的现代人的理念、精神气质和生活样式“对这种类型及其生活感受来说，世界不再是真实的有机花园，而是冷静计算的对象和工作进取的对象，世界不再是爱和冥思的对象，而是计算和工作的对象。”

现代人的形成意味着人的形而上学品质或实质性本质的解体，人只被视为各种自然生理和历史社会因素的综合。当人被设想为上帝的造物，人有其本质和确定的自性，现代人使人的实在的整体性不复存在。人的本体论规定的重大修改：人的本质是由自然生命和社会生活来界定的。以自然生命为取向的人的释义，把人的定义从形而上学的实质性价值的界说转换为量的、经验性的界说。

在传统社会个人与其所属的环境紧密贴合，少见个人化的行为。现代社会化，个人在空间上、经济上、精神上都越出原有的所属关系的界限，个体的生成可以视为现代性的标志。

西方的个人主义观念。西方18世纪末开始产生一种关于个人认同的崭新的理解，一种个人化的认同，即我特有的，我在自身之内发现的认同。这是现代文化深刻的主体转向（subjective turn）的一部分，是内在性（inwardness）的一种新形式，我们正是由此把自己看作是具有内在深度的存在。

然而问题在于，现代人最典型的困惑就是道德感的丧失，失去了经典与彼岸支撑的现代人只凭借自身是否可以确立起意义。正如哈贝马斯所分析的，现代所面临的第一个问题就是“确证”自身，自己替自己制定规范，“一个‘前无古人’的现代必须在自身内部发生分裂的前提下巩固自己的地位”<sup>4</sup>。然而主体性原则及其内在自我意识的结构是否能够作为确定规范的源泉，这个问题是尼采以来西方哲学的核心。<sup>5</sup>

这种主体哲学引入中国后，天道、五伦等传统规范都不再可以束缚个体的行为与选择，一种个人的自我归属感日渐成为强烈的道德力量。《文明小史》中跟随姚老夫子到上海寻找新式学堂的姚小通，晚上独自跟并不熟识的刘学深出门，面对姚老夫子的担心和责骂，他说出下面的话：“我的脚长在我的身上，我要到那里去，就得到那里去。天地生人，既然生了两只脚给我，原是叫我自由的，个人有个人权限，他的压力虽大，怎么能够压得住我呢？”<sup>6</sup>“我”与“自由”成为姚老夫子难以辩驳的词汇。同样的情形在刘齐礼那里有了更犀利的表达，留学东洋暑假回国的他对着父亲的管教说：“我才晓得家庭之间，却有如此利害的压力，可知我是不怕的，如今要革命，应该首先从家庭革起。”<sup>7</sup>在大写的“我”面前，他人的干涉（无论父母）都被剥夺了合理性。然而，自由本身是没有方向的，它可以导向人之生命的独立强健，也可以成为吃烟嫖妓的口实。郭之问面对新学家而吸鸦片的尴尬身份，以新学之理自我辩解：“为人在世，总得有点自由之乐，我的吃烟就是我的自由权，虽父母亦不能干预的。”甚至吃牛肉也是自由权，“凡人一饮一食，只要自己利益，那里管得许多顾忌？你祖先不吃，怎么能够禁住你也不吃？你倘若不吃，便是你自己放弃你的自由权，新学家所最不取的。”<sup>8</sup>传统的规束面对个人的自由失去了合法性。

小说中这些人，全都接受了一套自我确立的主体性话语，然而价值之虚无在此也赤裸地暴露出来。在自由平等的价值下，人为何一定会选择不吃烟？这个问题是需要正视的。这些个人主义的话语尽管是通俗化的、浅薄化的，无法与梁启超、章太炎等的主体思想相比，但却反映了更广泛的大众对于个人与自由话语的理解与接受。个人的自我归宿感是一个现代事件。我为什么属于我自己（而不是他人，如家族、社会、国家），为什么这种对自我的归宿感能够成为拒绝他人干涉的道德资源？“自己”这个词在此已经不是一个空间上的指称，而且是一个具有内在性深度的自我概念。传统的五伦、天道等所能提供的普遍

<sup>4</sup> [德]哈贝马斯：《现代性的哲学话语》，曹卫东等译，19页，南京，译林出版社，2004。

<sup>5</sup> 哈贝马斯的回答认为“主体只是一个片面性的原则”，所以提出了“交往理性”理论。

<sup>6</sup> 李伯元：《文明小史》，143页，南昌，江西人民出版社，1989。

<sup>7</sup> 李伯元：《文明小史》，342页，南昌，江西人民出版社，1989。

<sup>8</sup> 李伯元：《文明小史》，147页，南昌，江西人民出版社，1989。

性的道德指向，已经不能解决现代人的认同问题，正如上面的例子中“父母”、“祖先”已经丧失了规约能力。<sup>9</sup>当国家和传统四分五裂的时候，个人已经失去了立足之地，人所能作的乃是回到人的自我中去寻求力量。于是依靠个人的自我成了人在现代世界中生存的必要方式。现代人的价值只根植于自身，因而是漂浮而无导向的。

近二百年的历史表明：一方面是社会结构、政治—经济生活的样态的大变动；另一方面是人心的季度骚动不安。“一切坚固的东西都烟消云散了”。

马克思《共产党宣言》，“生产的不断变革，一切社会状况不停的动荡，永远的不安定和变动，这就是资产阶级时代不同于过去一切时代的地方。一切固定的僵化的关系以及与之相适应的素被尊崇的观念和见解都被消除了，一切新形成的关系等不到固定下来就陈旧了。一切等级的和固定的东西都烟消云散了，一切神圣的东西都被亵渎了。人们终于不得不用冷静的眼光来看他们的生活地位、他们的相互关系。”

伟大的创造与巨大的破坏纠缠在一起，人的尊严和价值被撕裂。

## 2、审美性

舍勒：现代性是个体和群体安身立命的基础的重新设定。身体和爱欲而非纯粹理性成了哲学、社会学关注的中心。现代性——一言以蔽之，本能冲动造反逆各斯。人身上一切晦暗的、欲求的本能反抗诸神的革命，感性的冲动脱离了精神的整体情愫。现代人仍想寻找某种确定的、牢固的东西，但这种东西已经不复存在的。

古典人的理念“存在本身的唯精神”，这一理念对人的实存来说太狭窄，以致最终回引发本能对精神的造反；但是现代人理念的唯身体，同样是狭窄的生存规定和诉求。寻求生命的精神化和精神的生命化。

哲学的肉身化感觉。费尔巴哈：旧哲学的出发点是这样命题：我是一个抽象的实体，一个仅仅思维的实体，肉体是不属于我的本质的；新哲学则以另一个命题为出发点：我是一个实在的感觉的本质，肉体总体就是我们的自我，我的实体本身。

审美—感性。艺术的现代性的基本取向在于，否弃奥古斯丁的感性悲观论，对感性的重新发现和此岸感的强化。在艺术中，理性化和非理性化的二歧性是相互渗透的，甚至对立的：对此岸现世世界的冷静描绘与对个人内在世界的狂热表达。

为什么审美感是现代性的一个标志。

人作为此岸感高涨的主体，禀有一种人之力量的高昂感，凡俗是生活世界的理性化和此岸感。取消彼岸对此岸的规定。主体性和感性的联结。审美性乃是为了个体生命在失彼岸支撑后得到此岸的支撑。审美性的特质在于，人的心性可以在感性自在中找到足够的生存理由和自我满足。审美的世界性态度塑标志着现代性的生成，与奥古斯丁对此岸和感性之悲观论传统彻底决裂。奥古斯丁的古典基督教思想主张此岸和感性是绝对腐朽的，与此相反，审美的世界态度意欲重新发现并神化此岸世界。审美是感性的正当诉求。

感性经验的绝对现在性（同时感和即刻性）、自我的绝对评断、强调个人不受任何限制。

审美性作为现代生活的形态，当指现代市民的感觉样态、生存方式和精神气质，现代主义文艺和哲学是其敏锐的表达。

美学，绝非指艺术和美的学科，而是社会生存之感觉学。审美学是现代的此岸感学说。作为现代性的审美性包括三项基本诉求：一为感性正名；二艺术替代传统的宗教形式，赋予艺术以解救的宗教功能；三游戏式的人生心态，对世界的所谓审美态度，及时行乐。审美感在启蒙时代出现，其问题背景是彻底更改神义论：隐藏在一切艺术享受和感性创造背后的基本力量是快感官能。感性个体靠这种力量实现真正的自我，获得人生最高的、唯一的幸福。传统神义论对生命意义以及幸福和善的问题的解答已被宣告无效，享受感性快感的程度，成为对人生的终极辩护。

艺术有人生解救功能。艺术并非仅是一种艺术现象，而是一种生存现象。

美学的科学创始康德和鲍姆加登的思路是在修补唯理主义的构思中展开的，美学占有的对象以感觉为主，并作为对理性的修补而出现。唯理主义与感性主义并进。

---

<sup>9</sup> 汪晖：《现代中国思想的兴起》，下卷第1部，1014页，北京，三联书店，2004。



感觉性之语义还原，是描述现代生活感觉的结构品质。本雅明通过对艺术作品的文化社会学分析（波德莱尔）来建立城市生活（现代生活）的题域。现代性感觉性的形态：片段性、变化无常、转瞬即逝、新奇。时装表演，身体的直观，身体的暂时性变为恒在性，时装使得永恒美的观念已经失效。

现代性的时间感之品性是无时间性的现在，这涉及对此岸生活的意义辩护这一重大问题。过去，人们总是对此身的暂时性感到难过，但如今此身不必与自身的暂时性过不去。波德莱尔，现代性旧意味着，感觉能从流行的东西中提取它可能包含着在历史中富有诗意的东西，从过渡中抽取永恒。因为现代性就是过渡、暂时、偶然。现代性的时间感表明，有限人身和无限恒在的恒古裂伤被彻底克服了，现代性就等于确认有限的身体时间的自足性。

## 二、现代性与视觉

视觉现代性，视觉文化研究的历史向度。

视觉现代性研究将那种当代图像文化批判的视觉文化研究扩展到了更为宽广的领域和更为精细的分析。视觉现代性研究考察视觉性的历史变化，新的观者的出现，思考现代视觉的构成与新经验的培育、及其背后的社会历史文化的原因，思考现代性转型中视觉文化的作用，展现某一时代的视觉文化状况。

什么是现代性，现代性社会转型。

现代性特别是视觉性的，同时，视觉性也特别是现代的。

### （一）现代的是视觉的

视觉性是现代性的根本特征之一。考察视觉性，会看到其与资本主义现代社会的兴起的紧密关系，视觉性与现代性有着共生的关系。

视觉主导了现代，它在某种程度上将现代与前现代区分开来。从文艺复兴和科学革命开始，人们普遍认为现代是坚定的视觉中心主义。而根据麦克卢汉和翁<sup>i</sup>（Walter J, Ong）的相似论点，印刷术、望远镜和显微镜的发明都促进了视觉的优先地位。

通常认为，前现代社会中视觉材料没有那么多，这种情况在现代社会开始转变。本雅明将现代社会与传统社会的差异概括为一种听觉能力的衰退和视觉能力的增强。

现代社会理解世界的方式以视觉为基础，将视觉等同于知识。Chris Jenks "The Centrality of Eye in Western society" seeing and knowing are intertwined. Barbara Stafford, 从18世纪起，关于世界的科学知识通常需要通过视觉图像来说明而不仅仅是文字。

海德格尔在1930年代最早注意到了这种发展：世界图景的出现。世界图景……指的并不是一幅关于世界的图画，而是作为一幅图画而加以理解和把握的世界……世界图景也不是从中世界的图景变化为现代的，事实上，世界称为图景根本就是现代的区别性本质。

吸收和阐释视觉信息的非凡能力是工业社会的基础，在信息时代变的更加重要。这并非人类天生具有的能力，而是在相当晚近才习得的技能。这种视觉化使现代世界与古代或中世纪世界区别开来。

对于视觉性与现代性关系的考察，为视觉文化研究开辟了一个宽广的历史领域，这便是一种视觉文化史的研究趋向。

#### 1、不可见的成为可见。福柯，边沁。

启蒙 enlightenment，照亮。海德格尔。澄明。从传统社会向现代社会的转变，一个重要的视觉现象就是从黑暗的不可见状态，向普遍的、光明的、可见状态的转变。晦暗 / 光明，蒙昧 / 文明，专制 / 民主，现代性就是凸显视觉作用或使社会和文化普遍视觉化的发展过程。

透明和可视性。福柯对空间和可见性的研究，可见也意味着控制。（吴琼：）福柯考察了西方现代社会无所不在的注视/监视的建制力量，他以英国哲学家边沁所设计的“圆形监狱”作为现代社会建制——从家庭到学校，从工厂到军营，从医院到国家机构——的隐喻，来说明现代社会是如何运用无所不在的注视/监视以实施对身体和心灵的规训的：在那里，“囚犯”处处可见，而监视者却是隐匿的；在那里，可见性的想象被一种统治性的、无所不在的注视所取代；在那里，光线、目光和身体的关系配置与安排被一种全景敞视的权力



所规制。“权力可以通过一个简单的事实得以实施，即在一种集体的、匿名的凝视中，人们被看见，事物得到了解。一种权力形式，如果它主要由‘看’构成，那么，它就不能容忍黑暗区域的存在。”边沁的计划引起人们的兴趣，是因为它提供了一种可以施用于许多领域的公式，即‘通过透明度达成权力’，通过‘照明’来实现压制。

在1977年的一次题为《权力的眼睛》的访谈中，福柯说到了边沁的“圆形监狱”与启蒙理想的关系：我要说边沁是对卢梭的补充。激励了众多革命者的卢梭式的梦想是什么呢？他梦想的是一个透明的社会，每一部分都可见而易读，他梦想的是一个没有任何黑暗区域的社会……边沁既是这一观念的体现，又是其对立面。他提出了可见性的问题，但是把可见性想象成完全围绕一种充满统治性的、无所不见的注视。他发起了普遍的可见性的计划，该计划为严酷而细致的权力服务。所以，边沁的这种实施“全景”的权力的技术观念，是嫁接在伟大的卢梭主题之上的，后者从某种意义上构成了大革命的诗意的基调。

新的视觉文化最惊人的特征之一是它越来越趋于把那些本身并非视觉性的东西予以视觉化。不断发展的技术能力，使人们能够借助外部器械设备看见原本看不见的东西。X射线，哈勃望远镜的星河图。一切都借助复杂的技术转换为一种可视的图式。

《日之方中》着重展示了上海租界繁荣整洁的城市环境，其中马路旁边出现了一排路灯。新式公共照明是晚清都市市政建设的重要内容，主要采用煤气（“地火”）引火，后来又出现更先进的电灯。这些路灯在黄昏点燃，放送的光芒在玻璃灯罩下更加光亮耀眼，将上海点亮为“不夜城”，极大地延展了生活的时间与空间。

路灯给晚清国人带来了巨大的便利，引发无数吟咏与赞美，《申报》上的竹枝词与各种上海旅游书中有许多关于“灯”的文字。《申报》曾经刊登过《煤灯铭》：“膏不须焚，汽蒸则明。带不须断，管通则灵。斯是煤灯，洋场大兴。方架铜凝绿，高警铁映青。燃凭煤气烛，熄倩螺丝钉。可以送归院、照行人。有光辉之夺目，无剪剔之劳形。上界常明院，西方不夜城，公司云：何费之有。”<sup>10</sup>《海上游戏图说》（1898）也详细描述“电气灯”：“西人格物之功最精，能以电气引火为灯。上洋黄浦滩一带，及大马路四马路繁盛处，十字街头皆矗立高柱，装电气灯，照耀如一轮明月，戏园中亦用此灯。又有小器，可以置诸几案间，其价甚昂，人亦罕购。”<sup>11</sup>这些描述刻画了英租界各马路分布电气灯的情形，它们为戏园等公共游乐空间的夜间演出扮演最关键的角色，文字说明了西方传入的煤气灯在上海街头的光耀象征了洋场的兴盛，成为代表城市文化的文明符号。“彻夜通宵”的沪北街灯，最终带来了“不夜天”的概念，“不夜”意味着夜晚成为另一种生活——舞馆歌筵、声色犬马：“电火千枝铁管连，最宜舞馆与歌筵，紫明供奉今休羨，彻夜浑如不夜天。万里长空一镜磨，楼台倒影入江波。此邦亦有清凉境，搔首何人发浩歌。”<sup>12</sup>可见夜幕低垂后，沪北租界区的声色繁华因为明亮街灯，延长了各种娱乐活动的时间，将十里洋场胜景与不夜之城画上等号。晚清画报中许多图像专门表现路灯给人们带来的便利（图2）。

## 2、现代都市中的视觉：本雅明、西美尔、鲍德里亚

本雅明认定现代生活的基本特征是视觉能力压倒听觉能力，援引西美尔的观点，指出：“看得见而听不见的人，比起听得见而看不见的人，心情要混乱得多，束手无策得多，烦躁不安得多。在这里必然存在着一种对大城市的社会学十分重要的因素。同小城市相比，大城市里的交通显示出看到别人要比听到别人无比重要得多。”现代性的都市化改变了人的知觉能力。大城市的公共交通工具，新式交通工具提供了新的感知经验，火车、汽车。用眼睛去看的公共场合远远多于用语言交流的私人场合。进入以机械复制为基本特征的现代社会，资本主义机械生产制造出数量惊人的视觉产品，构成不断变化涌动的现实。十九世纪巴黎的游手好闲者。这种新的社会环境使人们从以前固定化、距离化、沉思化的听觉型知觉方式转变为流动的、即时的、扫视的视觉型知觉方式。

本雅明为我们描述了一个由新的城市空间、技术、新经济以及形象与产品（它们以人工照明、镜子的新用法、玻璃、钢筋建筑、公路、博物馆、花园、摄影术、时装、人群等

<sup>10</sup> 《申报》，1872年12月11日。

<sup>11</sup> 沪上游戏主人辑《海上游戏图说》卷4，上海：出版社不详，1898年石印本，第3页。

<sup>12</sup> 袁祖志：《谈瀛录》卷6，上海：同文书局1884年版，第3页。

形式表现出来)汇集而形成的流动变化的观者。他清楚地表明了现代性如何颠覆了一个沉思的旁观者(一个和听觉相关的旁观者)。视觉不只关注一个单一的对象,视觉总是多样的,总是与另外的欲望、对象和权力相关。

### 3、现代性视觉技术

对于视觉性与现代性关系的考察,为视觉文化研究开辟了一个宽广的历史领域,这便是一种视觉文化史的研究趋向。视觉性是现代性的重要表现,同时,视觉性特别是现代的,不是说古代就没有视觉,也不是简单说视觉性在现代社会特别凸显,而是说一种纯粹的观看是现代性的产物,一种新的观者在现代性社会才开始出现。

在19世纪早期,人类漫长的图像史被爆炸式的突破了。漫长的时代,人类的图像就是绘画、自然物质形象,到了15、16世纪,开始出现暗箱(camera obscura)、幻灯等生成影像的装置,17世纪出现的望远镜、显微镜等,镜头中介后的影像,人类有了虚拟影像 virtual image。而在19世纪早期,大量新的视觉技术、视觉媒介、装置出现,带来了一种主观性的视觉,和一个新的观察者即现代人形象。万花筒(kaleidoscope)、幻盘(thaumatrope)、诡盘(phenakistiscope)、走马盘(zootrope)、摄影(photography)、立体视镜(stereoscope),全景画(Panorama),直到电影(cinematograph), sensorama。这些极大拓展了人的视觉经验,最终以摄影和电影的出现而达到顶点。Image / picture(图像、形象、影像)的概念被前所未有地扩展,人类开始拥有大量绘画以外的视觉形象,虚拟影像。

Anne Friedberg对虚拟(virtual)这一概念做了新的阐释,认为虚拟并非单纯指电子或数字制作的图像,不只是虚拟现实虚拟,而是可以指任何能够看见但不具备物质形态、无法被测量的形象,比如各种镜(头)中影像。虚拟影像是经过光学技术中介的视觉形态,是一种非物质形式的影像,但也可以被赋予物质载体。“虚拟的窗子”,提示着现代视觉的虚拟本质,窗/框架/屏幕都不是客观的观看载体,而是影像发生的虚拟空间,观者在一个虚拟界面中观看虚拟的影像,正是现代观看实践的基本面貌。

艺术史处理图像,而摄影和电影给人类提供了在图画与美术之外的更为丰富的尚未被定义的图像和新型的观察者,艺术史家如潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)、理论家如本雅明、克拉考尔(Siegfried Kracauer)等都对这两种在其时代出现的影像技术充满热情,艺术对象的领域自然扩大,同时连带起报刊印刷图像、广告、街头橱窗、人的视觉科学等。最早使用“视觉文化”(visual culture)这一语汇的,恰是电影理论家巴拉兹(Bla Balzs)。<sup>13</sup>对于这种现代视觉文化历史形成进行描述分析,挖掘这种视觉经验与现代社会空间与现代人主体性之形成的关系,是视觉文化研究的题中之义。正如迪克维斯卡亚

(Margaret Dikovitskaya)所言,视觉文化研究正在变成一种新史学,它考察观看的形成,并因此连带起整体的感觉经验的重构和复现。<sup>14</sup>

### (二)视觉的是现代的

前文所说的后半句话——视觉性尤其是现代性的,也许不那么好理解。这句话当然不是说古典社会没有观看行为和观看对象,也不是简单说现代社会中视觉材料极大丰富、视觉越来越重要,而是说一种纯粹的视觉只有进入现代性历史之后才发生,一个纯粹的观看者是一个现代人。

正如海德格尔“世界图像的时代”的意思是,现代世界作为一副图像出现了,而非世界由一副古典图像转变为一副现代图像,“世界图像”只能是现代性的。这也正是本雅明所说的从“膜拜价值”到“展示价值”的变化,和马丁·杰对文艺复兴“笛卡尔透视主义”(Descartes Perspectivism)所做的分析。本雅明指出,机械复制时代的艺术从宗教礼仪的对象转变为单纯展示的产品,这就是从神学转变为视觉。马丁·杰对“笛卡尔透视主义”的分

<sup>13</sup> 1913年,巴拉兹在《可见的人——电影文化》一书中第一次提到“视觉文化”的概念,1945年,他在《电影美学》中再一次重复论述了这个话题他在这两本书里提及和讨论视觉文化的篇幅和笔墨加起来并不是很多,但已经涉及到了视觉文化的一些基本问题。

<sup>14</sup> Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge: The MIT Press, 2006, p. 57.

析也是如此，在透视法之后，图像所具有的宗教或神圣意味逐渐不再是画家关注的重点，准确的视觉呈现成为真正的核心。这实质是一种祛魅化、世俗化，以所谓纯粹的眼睛的名义，画家和观看者的肉身被遗忘，观看中情欲投射消失了，宗教的信徒转化为画面与形式的观看者。凸显纯粹视觉、去叙事化、去宗教化、祛魅的观看，是现代性的。

观者的问题从形式主义艺术史学那里就得到了高度重视，当形式主义标举视觉的时候，必然就将观者的问题带入艺术研究，形式主义理论发现纯粹形式的观看，必须思考绘画如何设定与观者的关系，从17世纪尼德兰绘画与19世纪晚期的印象派，绘画用纯粹视觉取代了触觉式的错觉主义，都设定了一个能够将纯粹观看与视觉凸显出来的观察者，而这是现代主体的一面。

纯粹的形式与视觉是形式主义者认定的艺术的本质，并且由此形成一种艺术史观，认为从16世纪以来的现代西方绘画史正是纯粹形式和视觉越来越占据主导的历史。

李格尔提出“艺术意志”的概念，所谓“艺术意志”根本上指是一种艺术形式的客观、自主的属性，他将古代美术到现代美术的发展图式概括为“立体——平面、触觉——视觉、客观——主观”这三种两极对立的过程。从触觉到视觉，从立体到平面，从客观到主观，这是现代艺术的历史方向。帕赫特分析尼德兰的北方文艺复兴绘画，指出其平面性和视觉性的本质，提出“静谧的凝视”的观点。这与阿尔珀斯(Svetlana Alpers)的“描绘的艺术”的判断是一致的。到了格林伯格那里，抽象绘画被视为理想的艺术，凝聚了现代性的全部特征。原因在于他对绘画本质的判定，他认为绘画的媒介是平坦的表面、基底的形状和颜色的质地，这些限制决定了绘画的基本特性亦即平面性(flatness)。包含着一种绘画史观念：西方绘画是从再现性走向概念性，至抽象性而完成其最终的自主性的过程。他认为16世纪以来的西方绘画的最大成就是力图摆脱“雕塑性”而走向平面性，从17世纪的荷兰绘画，到大卫、安格尔，直至马奈、塞尚、印象派和立体主义，最后抵达抽象主义，画家以纯粹的视觉经验对抗为触觉联想所综合的知觉体验。经由从李格尔到格林伯格的阐发，视觉、平面、形式，被看作是艺术的本质，并且现代西方艺术史也被叙述为一个视觉/平面/形式逐渐获得自觉、占据主导的历史——从北方文艺复兴荷兰绘画，到塞尚，直至蒙德里安，艺术最终完成自身。

前文所梳理的形式主义艺术史学，无一例外，都是对西方现代艺术历史的梳理，无论其起点是设置在15、16世纪的文艺复兴，还是17世纪的尼德兰绘画，或者19世纪晚期的印象派，都自认为是现代性的艺术历史。必须说，当我们思考一个视觉性的历史，结果得到的似乎总是一个现代史。视觉性与现代性关系极为紧密。

李格尔(Alois Riegl, 1858-1905)，维也纳学派

《视觉艺术的历史法则》，一部形式主义的圣经。在“艺术意志”的名义下所作的理论阐释，将古代美术到现代美术的发展图式概括为“立体——平面、触觉——视觉、客观——主观”这三种两极对立的过程。

李格尔追溯了这样一个发展过程，从埃及艺术的近距离观看与触觉性的、静态的、体积性的、对称的形式，经过希腊古典艺术的正常距离观看以及理想主义与自然主义的微妙平衡，再到希腊化艺术与罗马艺术的远距离观看，以及视觉的、主观感知的、能动的、转瞬即逝的形式。这一发展过程并未终止于古代，而是经过了各种调整，穿越了中世纪、文艺复兴和巴洛克时间，一直进入到我们这个时代。

《罗马晚期的工艺美术》第二章 雕刻(节选)

1. 李格尔面对一个文物如何寻找形式创造中的问题点；2. 他对现代趣味和历史时期中审美趣味之间的距离、差异乃至鸿沟的清晰认知、以及对历史语境书写需要尽量摒弃个人、当代等层面的品味的呼吁；3. 几对核心概念的形式分析演练：触觉/视觉，近距离观看/远距离观看，彩绘/色彩主义，晶体/有机体。

图7中的浮雕两边略有省略，被遮去部分的结构基本上与画面中上下两个区域相同，上部区域每边各有一组四个人物，下层是一排祈求者，这我们可以在图7的两侧见到。在美术史研究中，谨慎地发表这些君士坦丁时代的浮雕已成为当务之急。

浏览一下这件浮雕就可以明白，艺术家是将以下这点看作是自己的责任，即在这个平面上形成集中式的构图，创造出一种个体单元。在这里，我们看到的仍是一种古代的平面构图，并不是现代的空间构图。对称的集中式构图只能在平面上表现出来，而在这里，对

称的集中化似达到了最大程度。处于中央宝座上的皇帝形象立刻抓住了观者的视线。的确，这先于所有详尽分析的第一印象，令人信服地表明了整个构图的设计用心良苦地将观者的注意力拉向中央。坐在高高台座上的皇帝面部转向观者，因此他占据了整个人体对称视点的最佳位置。他的躯体(可能还有头部，不幸被切去了)保持着一种垂直的姿态，令人想起了朗格[Lange]所谓的古埃及人中的凡人律，而这恰恰与皇帝的形象相一致，手臂与双脚稍向外分开。这种严格对称的构图将中央人物表现为一种僵硬不变的神性形象。由于这皇帝形象高大堂皇，宝座下又有高高的台座，所以它占据了这块浮雕的整个高度，而其他人物则分布于两个层面上，呈对称呼应之势。这一切更进一步突出了这君临一切的姿态。所有其他人物区别于中央人物(除了立于右手一定距离的几个人物之外)，他们转动着脑袋，挥动着臂膀，向皇帝作欢呼状，表现出趋向中央的明确动态。同时，在这整齐划一的人物姿态中这位艺术家至少还能够增加某些变化。

这块浮雕十分精确地投影于一个平面上，而个体人物却要奋力摆脱这共同的平面以获得空间中的隔离效果。人像轮廓的边缘刻得很深，以至看上去他们似乎与基底没有牵连。在上层有两排人像，他们前后相互重叠，并且清晰地相互隔离开来。这是君士坦丁时代浮雕区别于古代东方浮雕与古典浮雕的一个关键点。要直接地或通过其间的人物保持一种明显的触觉联系，这在罗马帝国早期的所有浮雕中都依然是不可变更的规律。现在，这个共同的面失去了它在形式上的触觉性联系，分裂为一连串明亮的人像和它们之间黑暗的空间阴影，并通过不规则的变化共同唤起了一种色彩主义的印象。不过，这种印象依然是一种对称设计的平面印象，但已不再是一种触觉式的平面。触觉面要么完全是连贯的，要么只是通过半阴影形成绰约朦胧的效果，但并不是所有物体都是从远距离观看呈现于我们眼前的那种视觉面。在人物近景这个面与基底之间，是一种自由的空间区域，这就是说，是一种插入的凹龛，其深度足以使人物呈现于其中。人物是空间的填补物并由空间所环绕，但出于上述原因却依然接近于平面。

在完整的单个人物与人物身体各部位(可以是四肢，抑或还有服饰)之间建立的关系，恰恰反映了整个浮雕与众人物之间的关系。不过一种严格的集中式构图只是对中央人物才是可能的，但在所有其他人物中这种集中式构图已现端倪，而且是尽可能通过人像轮廓表现出来的，这些人像轮廓是简单的、直挺的、不分节的、无节奏的，因此是粗糙的，不过仍是清晰的。这些人像粗略地分散于这个面上。然而，人像各个部分的沟槽因投下深深的阴影而显得相互分离，这在头发与服饰的处理上是十分明显的。正如这些人物与浮雕整体的关系一样，四肢和服饰与人像整体之间也没有触觉式的联系，在视觉上是相互隔离着的。这一个个人的身躯被表现为立方体形状填充于空间之中，本身同时被自由的空间所环绕，也就是由互补的阴影所框住。但这完全不意味着，除了物质的个体(人物)以外，作为一种独立艺术要素的自由空间被认识到了。这一结论源于以下这一点：要专心致地将人物压平在一个简单的共同平面上，并将空间阴影的划分限制到最小的程度。

于是，对君士坦丁时代的浮雕的分析充分证明，罗马晚期初始阶段的浮雕正是遵循了我们为同时代建筑的发展所建立的主导性规律。在这座凯旋门上的其他浮雕中，那块再现了君士坦丁向人民发表演讲的浮雕最接近于图7；其他浮雕主题(大多为战争场景)需要人物有一种运动姿态，所以图7中的那种严格的集中式构图在浮雕中是不适用的。因此，通过一系列人物来寻求对称是这些浮雕所要寻求的主要目标，即便人们不会看不出亦有一种集中化的倾向。这是经提炼的一种对比性对称。

对君士坦丁时代浮雕的美学评价一般没有争议，人们一般同意这些浮雕最早见证了古代艺术最深刻的衰落。为之辩护的最客气的说法是，君士坦丁凯旋门是匆匆建造起来的，明显利用了先前纪念碑上的某些现成浮雕。这一观点的主要鼓吹者如果看到以下情况就会惊讶的，即其他作品也是一丝不苟地遵循了刚才我们演示的非常独特和明确的风格原则。不过这些风格原则并不是古典艺术的，由于人们以古典艺术标准去评价这些浮雕，就势必要蔑视它们。我们的责任是展示这两种风格原则之间所存在的最本质的区别，即便在这一点上只涉及到一般特征。人们总是以为，君士坦丁浮雕缺少的正是专属于古典浮雕的东西，那就是美的活力。这些人物既是丑陋的，又是笨拙和呆滞的。因此，说它们即便不是出自蛮族人之手，至少也是出自被蛮族化的工匠之手，似乎颇为在理。就美而言，我们的确失去了比例，而比例就是根据尺寸与运动，将各个部分与它们相邻的部分和整体进行比较。然而在比例丧失之处，我们却发现了一种形式的美。它表现于严谨的对称性构图，



我们可称之为结晶式构图，因为它本身就是无生命原始材料的最初与永恒的主要形式，也因为其相对来说最接近于抽象之美(物质的个体性)。野蛮人会表现从古典艺术传下来的美的比例原则，但他们理解错误，粗制滥造。但这只是一种推测，君士坦丁浮雕的作者已经用另一种原则取消了这种推测，演示了独立的艺术意志。但这种最高美的基本原理就是无活力的。但从另一角度看，这些浮雕的人物决不缺乏活力，只是这活力不是基于四肢(关节)关系的触觉式造型，一般来说也不是基于裸体与服饰的触觉的一正常距离观看的造型，而是基于生动的明暗对比。这样一种效果特别是在远距离观看时才呈现出来。由此看来，它们甚至同样具有十足的活力(应该看看这种不规则的速写式衣褶处理)，因为这活力基于瞬间的视觉印象。它不是美的(根据古典的术语，它是指基于半阴影的触觉式造型)。这些浮雕暗示了君士坦丁时代的浮雕是如何像其他视觉艺术作品一样去努力追求美和自然要素的。与古典艺术一样，这一追求是有意为之的，而且实际上已达到了目的。在古典艺术中，这种美与自然要素被统一于和谐的平衡(美的活力)，而现在它们再一次离开而转向它们的两个极端：一方面是最严格的结晶化形式中的美的最高原则，另一方面以瞬间视觉效果的高端形式作自然主义的表达。

对于现代性的视觉形式的研究。现代性视觉是什么样的，几种视觉现代性，现代性视觉何时发生。

### 三、Martin Jay

法兰克福学派的成员，哲学和批评理论的学术背景，而非艺术史。

Jay 首先肯定视觉在现代占据主导，我们都一再面对视觉感受作为现代主导感官普遍存在的事实。但是什么建构了现代视觉文化，就不是如此容易弄明白的了。现代是否有一个或几个统一的或互相竞争的“视觉政体”<sup>ii</sup> (scopic regime)? 正如杰奎琳·罗斯(Jacqueline Rose)最近提醒我们“我们的早前历史并不是一个单一僵化的视觉空间，换个说法，它始终包含矛盾不安的时刻。”<sup>iii</sup>事实上，现代有没有可能存在好几个这样的时刻，它们以一种压抑形式存在。现代的视觉政体最好被理解为竞争的场域，而不是视觉理论和实践和谐共处的复合体。现代竞争型视觉场域。

借用麦茨的术语‘scopic regime’，Jay讨论现代性的三种视觉政体。第一种是现代时期占据统治地位的意大利文艺复兴时期确立起来的线性透视法，被Jay称为笛卡儿透视主义，其契合的哲学观是理性主义和科学主义，视觉是客观的、普遍的属性，在绘画上表现为突出客观视觉真实，而去色情化、祛魅化；第二种是17世纪的荷兰静物画，被称为“描绘的艺术”，哲学上相应的是培根式的经验主义；第三种是巴洛克艺术，是一种非透视法的疯狂的视觉。后两种都是被忽视的另类的现代性视觉。

第一种。可以通过文艺复兴视觉艺术的透视的概念和笛卡儿的理性主义哲学来界定，称之为笛卡儿透视主义，通常被认为与现代视觉政体等同。从阿尔伯蒂开始，在西方占据主导。笛卡尔透视主义是现代性占支配地位的视觉模型，这个命题被进一步的论证，因为它最好地表达了科学世界观所限定的视觉与自然经验。而当科学观察和自然世界之间的假定相等受到争议时，这个视觉整体的统治地位也受到同样的质疑。

“透视”一词来自拉丁文“Perspicere”，“透而视之”。其含义就是透过透明的平面来观察、研究透视图形的发生原理、变化规律和图形画法，所描的图形如实表现了空间距离和准确的立体感，这就是物体的透视形。它希望保证将人眼看到的图像一模一样的通过点线面体积等描画出来。绘画变成一种贡布里希所说的制造幻觉的艺术，成为数学和几何的艺术。而古希腊的瓶画、古埃及的艺术都无法构筑空间。从文艺复兴到印象主义，透视法占据统治。

透视法广义上称为远近法，在绘画和制图中表现远近感的手法。透视能够展现真实的原因：一切都存在着比例，表现出的距离和表现出的尺寸之间，存在一种直接数学关系。在运用透视法的绘画中，绘画中的人物大小表示的是远近，这一点，与很多中世纪式的绘画不同，例如，雅克波·德·乔内(Jacopo di Cione)绘制的《圣母的加冕礼》

(Coronation of the Virgin)中的人物尺寸表示的是人物的重要程度，尺寸越大的人物越重要。

1430年代中期，阿尔伯蒂（Alberti）在《绘画论》（Della Pittura）中第一次论述了绘画技巧中的灭点透视法。在佛罗伦萨洗礼堂的第二组大门，众所周知的“天堂之门”（Gates of Paradise）的浮雕组中，吉贝尔蒂（Ghiberti）在其中的《以撒的故事》（Story of Isaac）里采用了这种技巧。在浮雕左边的一个小台阶上的显著位置，一个以撒的形象站立着与他的儿子以扫（Esau）谈话。另一个以撒的形象在浮雕右边坐着，正在受到以扫的孪生兄弟中的弟弟雅各布（Jacob）的欺骗，为雅各布祈福。吉贝尔蒂运用他娴熟掌握的透视技巧，在这件浮雕的其他空间描述了这个故事的其他情节。我们不知道这个浮雕的铸造时间，我们只知道这座门是1425年铸造的，1452年安装起来的——这个时间段，正是阿尔伯蒂编著《绘画论》的时期，可能吉贝尔蒂和阿尔伯蒂曾经讨论过透视。对比吉贝尔蒂的浮雕和阿尔伯蒂的论著可以看出他们两人分享这一技巧的程度，

阿尔伯蒂写道：“每当我绘制任何图画时，我首先绘出一个直角四边形（即矩形），尺寸根据我的需要，我把这个矩形视为观看我想描绘的绘画的窗户。然后，我确定我的绘画中的那些人物的大小。我把一个人物的长度分成三个部分。这三个部分是我度量尺寸的比例，叫做一个braccio。参照这些braccio，我把这个矩形的基线（base line）细分为容纳这些人体部分的小区域，这种分割尽可能细致一些。”从下图中可以看出，吉贝尔蒂也正是这样做的：从以撒站立的台阶，到他的头部的度量正好是铺设地板的三块瓷砖的尺寸。这些网格显示，吉贝尔蒂在他的整个浮雕中采用了同一个度量单位。

然后，阿尔伯蒂进一步描述定位方式，这种方式现在称为灭点（vanishing point），亦即中心点（centric point），因为在视觉范围内，正是从这个位置出发的一束中心射线直接进入观赏者的眼睛：“然后，在这个矩形里……我设置一个中心射线出发的点。这个点叫做中心点。这个点的位置要适当，从矩形底部算起，不能高于我要从矩形底部开始绘制的人物高度。这样一来，观赏者和他看到的绘制对象就会显得处于同一个平面上。我从这个中心点的位置画出一些直线，这些直线延伸到矩形的已经划分的那些基线。”图中可以看出，吉贝尔蒂也再一次这样做了。灭点与以撒的眼睛处于同一水平线，地板上的斜线叫做直交线（orthogonal）：这些直交线是灭点与基线的分割点之间的连线。与前面的图像平行的那些水平直线，叫做横截线（transversal）。吉贝尔蒂采取的技巧略有不同：假想在一个接近的观察距离上，他在以撒眼睛水平的高度，从浮雕的边缘向基线的分割点画出对角线，使得横截线和直交线互相穿过对方。

在主要人物画面的描述中，吉贝尔蒂采用了阿尔伯蒂描述的透视基本原则。这块青铜面板的尺寸与以撒的尺寸直接相关：面板是正方形，以撒的身高是面板尺寸的三分之一，在第二个示意图中，我们可以看到灭点①（vanishing point 1）。我们从这个灭点①到地板前边沿的直线，与浮雕边缘位置②到地板前边沿的直线，互相交叉，这些交叉点决定了横截线的位置，这些横截线即水平直线之间的间距，随着地板向后退去的距离而逐渐缩小。

透视法广义上称为远近法，在绘画和制图中表现远近感的手法。透视能够展现真实的原因：一切都存在着比例，表现出的距离和表现出的尺寸之间，存在一种直接数学关系。文艺复兴时期的艺术家同时达成了两类诉求：在一幅绘画中，某一人物放在前景或使他或她看起来大一些，同时显得重要一些，于是，越重要的人物，位置越靠前。

但是，为了描述的真实性，确保每一个人物的比例尽可能接近自然更加重要——尤其是人的外形。这种思想的最具代表性的一幅素描是达·芬奇的《维特鲁威人》（Vitruvian Man），这幅素描体现了维特鲁威（Vitruvius）在他的《建筑十书》（Ten Books on Architecture）的第三本书中记载的人体比例理论：“如果一个人背朝下放在一个平面上，他的手和脚伸展开来，则圆规的中心在他的肚脐……他的两手的手指和脚趾将接触到由此构成的一个圆环的边沿。正如人体可以形成一个圆形轮廓一样，人体还可以构成一个方形。如果我们测量出从脚到头顶的距离，然后测量伸开的两臂，就会发现宽度与高度是相同的。”

将视觉几何化、数学化。1、一个长方形的框架，2、窗子作为绘画框架的比喻，3、通过框架可以看到要画的主体，4、人体作为尺度并决定中心点，5、观者的不动

将视觉看作是射线，联结观者的单眼和物体，形成一个三角形的视觉金字塔。画面被想象为一个垂直的平面，伫立在观者/画家和被画的对象之间，这个虚拟的透视平面成为画家图画的载体。因此画家与图画之间是固定的位置关系，单一的位置，这个位置也将观

者组织进画面。作画需要固定的视点，观者也被固定在这个视点。The mobiletū and binocularity of vision was reduced to a static, monocular point of view.

阿尔伯蒂将这个透视平面描述为像玻璃一样透明的，这样视觉金字塔的射线可以直接从一定距离穿透达到被画的物体。因此达芬奇将透视法描绘为一块透明的玻璃，在上面来描画透过他可以看到的对象。窗子变为玻璃。

通过遵循一系列的变形规则，透视性视觉所看到的合理的三维空间就能呈现在二维平面画面上。

线性透视象征着光学的数学规则和上帝意志之间的和谐关系，但慢慢宗教内容褪色，其宣称的客观视觉秩序所蕴含的优势仍在恰如其分地发挥着重要的作用。这些正面的联想已经从早期绘画所描画的物体本身（通常以宗教为内容）转移到以透视画法描绘的空间关系上了。

透视化凝视所具有的那种抽象的冷淡意味着画家要在几何空间中回避情感的纠缠，精确的空间表达成为重点，准确的视觉呈现是核心，而对象所具有的宗教或神圣意味逐渐不再是画家关注的重点，Jay称为去色情化，实质是一种祛魅化、世俗化。以所谓的无形的纯粹的眼睛的名义，画家和观看者的肉身被遗忘，观看中情欲投射的瞬间也消失了。

除了在视觉秩序上去情欲，它还促进了可被称为去叙事化（de-narrativization）或去文本化（de-textualization）。抽象来说，对艺术家而言，比起定性的差异化的绘画主题，量化的概念空间变得更加有趣，场景的渲染成为目的本身。高贵的宗教故事逐渐让位于精巧的视觉技术的展现。笛卡儿透视主义暗含了抽象性，此时的世界观已经不再是对世界神性的解读，而是把它看作是处于数学化的规律的时空秩序当中。画布上充斥着越来越多看似与叙事或文本功能无关的信息，现实主义的影响就此增强。于是笛卡尔透视主义与科学主义世界观联合，充斥着只有中立的研究者从外部冷静的观察后才能看到的自然客体。

这种笛卡儿透视主义与一种资本主义的中产阶级伦理趣味相投。埃杰顿认为，新发明了复式记账技术的佛罗伦萨商人可能“越来越对视觉秩序有好感，因为它符合商人们在银行帐簿所运用的数学整洁原则。”<sup>iv</sup>透视法发明的同时，油画变为可携带可买卖的商品，画面与其内容也分离开来，这三者的同时发生与资本主义现代性的出现是同一个历史过程。将画家和观赏者两种身份分开，就能从另一个角度看待画布上的视觉领域，它成为能够进入资本主义交换流通市场的便携商品。

第二种。17世纪荷兰艺术。与文艺复兴笛卡儿透视主义不同，被Alpers称为“描绘的艺术” the art of description。借用卢卡奇对现实主义与自然主义的叙事 / 描写的区分，Alpers认为文艺复兴艺术着重于叙事，而北方艺术热衷于描绘和视觉呈现。阿尔伯斯认为意大利文艺复兴时期的艺术所有透视法技巧所散发的魅力仍然紧密地与其叙事功能息息相关。北方艺术则为了描绘视觉表面艺术抑制了叙事和文本参考功能。抛弃笛卡儿透视主义的特权性和本质性，不再强调画布上物体世界的先前存在。画面比阿尔伯蒂的窗子更具有延伸性，同样存在结构，但结构是随意的，类似于平面性的地图。

为总结描绘艺术和笛卡尔透视主义艺术之间的区别，阿尔伯斯提出了以下几点：一个注意表现很多小事物，另一个则注意表现很少的大事物；一个是客体反射出光芒，另一个的客体是被光和阴影所塑形；一个注重表现客体的表面，包括它们的颜色和纹理，另一个则注重客体清晰的空间布局；一个是无框架图像，另一个是很清楚的结构构图；一个没有明确的观看者位置，另一个则有。

其契合的哲学是培根的经验主义，建立在经验基础上的视觉。强调描绘而非解释。它注重的是对零碎的、详细的、丰富的世界外观的描绘，而不是诠释。就像十七世纪的显微镜专家——她最初以列文虎克为例——荷兰艺术的特点是视觉体验上独特的分离性，它拒绝对它所见的事物寓言化或类型化的诱惑，她认为这一诱惑却是南方艺术所无法抵挡的。

描绘的艺术预见了19世纪摄影术的发明所带来的视觉经验，碎片化、随意的结构、直观性。地形绘画的传统——对某段现实世界的风景素描——它抵制笛卡尔透视主义，并为摄影和印象派回归到二维画做出了铺垫。

她提出在叙述和描述的艺术之间存在强烈的对比，但如果我们回想起上面提到的透视



艺术中存在的去叙事化冲动的話，它们之间的敌对程度就显得没那么厉害了。而且如果我们能发现资本主义的交换原则与透视主义的抽象关系空间之间存在一定的配合关系的话，我们也可能发现另一组互补关系。它们存在于荷兰艺术表面材料的稳定物价和市场经济的拜物主义特点之间。从这个意义上讲，两种视觉政体可以说是解释了复杂但统一的现象的不同面，就像也可以说笛卡尔哲学和培根哲学在用不同方式在科学世界观上相辅相成。

[http://blog.163.com/guowei\\_su2010@126/blog/static/17193956220113594938563/](http://blog.163.com/guowei_su2010@126/blog/static/17193956220113594938563/)

第三种。更为激进的巴洛克艺术。文艺复兴艺术具有清晰的、线性的、稳定的封闭的形式，沃尔夫林称其为经典风格，而巴洛克艺术是朦胧的、多样的、开放的，在绘画中塑造奇异、迷惑、疯狂的形象，蔑视一切希望将视觉空间的多样性简化为统一性模式的尝试。从词源学的角度来说，巴洛克从葡萄牙文字中形状怪异而不规则的珍珠一词派生而来。这意味着它具有怪异性和奇特性，这些特点通常是被清晰透明形式的拥护者所不屑的。

将它视为在整个现代时期经常受到压制但一直存在的视觉可能性。在法国哲学家克里斯蒂娜·碧西-格鲁克斯曼（Christine Buci-Glucksmann）1984年的《巴洛克理性》（*La raison baroque*）和1986年的《疯狂的视觉》（*La folie du voir*）中<sup>v</sup>，正是因为巴洛克艺术视觉上的爆发力，它被视为是霸权视觉风格（即我们所说的笛卡尔透视主义）最重要的替代视觉模型。巴洛克艺术在视觉体验上崇尚呈现令人眼花缭乱、方向混乱和欣喜若狂的图像，她强调了巴洛克艺术跳脱出笛卡尔透视主义的单眼几何学传统，创造出从远方以上帝视角出发对同一三维空间观看所产生的幻觉。她还严肃地比较了荷兰的描绘艺术与巴洛克艺术，前者信仰清晰的表面，并信任它所绘画的世界里的物质牢固性，后者则迷恋对它所描绘的现实不透明、不可读、不可解释地呈现。

格鲁克斯曼认为巴洛克艺术自主地醉心于在表面和深度之间的矛盾之中，因此贬低任何会将视觉空间的多样性降低到任何某个统一本质的尝试。巴洛克艺术则不是这样，它是一面失真的镜子，表面凹凸不平，这就使它的视觉图像扭曲变形——揭示了“正常”镜面反射的惯例性而不是自然品质。最近评论员鲁道夫·加谢（Rodolphe Gasché）也对此加以关注，他称之为“染尘的镜子”（taint of the mirror）<sup>vi</sup>——巴洛克视觉体验有着强烈的触觉或触感性，这使它不会转变为笛卡尔透视法的完全视觉中心主义。

哲学上，莱布尼兹的多元主义、宗教神秘主义哲学等可以与之对应。

比起建立另一个等级结构，提供给我们多个视觉政体可能更有用。比起妖魔化一个视觉政体，探索每一个视觉政体的正面和负面影响可能更安全

#### 四、Jonathan Crary

克拉里是美国哥伦比亚大学艺术史系的教授，在视觉文化、艺术史、艺术理论、视觉考古、电影等领域有众多开创性的研究。著有《观察者的技术》（*The Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, 1992）、《知觉的悬置》

（*Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, 2001）和《24/7》（2014）等著作，有很大影响。克拉里还是MIT出版社出版的“界域丛书”

（ZONE Books）的创始者，该丛书在视觉文化、批评理论与哲学研究领域是前沿学术的代表，为学界所信任。

《观察者的技术》副题为“论十九世纪的视觉与现代性”（不知为何这个副题在简体字本中消失了）。克拉里《观察者的技术》一书被认为是视觉现代性研究的重要著作，他明确说，“研究所坚持的论点乃是，视觉史（history of vision）（如果这样的说法可以成立的话）的范畴，远比再现实践的演变史还来得庞大。此书所处理的对象，并非艺术作品的经验性材料，或者可孤立的“知觉”这个终究是唯心论的观念，而是亟待解决的观察者的现象。”从“再现实践”到“观察者”，就是从艺术作品到视觉性，克拉里认为视觉不能单纯从前者那里进行探讨，相反后者更为重要。

“视觉现代性”是全书的根本问题，克拉里提供了一种新的现代性视觉的历史叙述。该书挑战了传统的关于现代视觉文化的基本观点，即认为现代视觉出现于19世纪末20世纪初，一方面是印象派和现代主义绘画为代表的全新的非透视非写实的视觉，而另一方面同时发生的则是摄影电影等延续文艺复兴透视法则的写实主义风格的新技术。克拉里则认为这两种不同的视觉性其实都是更早的一种视觉变革的后果和延续，早在十九世纪初更广泛

也更为重要的视觉转型就已出现。该书的核心就是在大量的视觉科学、生理学、图像、视觉技术、光学器具和文字档案的基础上，挖掘这种新视觉的出现，将其定义为一种主观的、身体介入的、内化的视觉，而这是现代性视觉形态的本质。

克拉瑞讨论19世纪早期的各种视觉机器optical devices，但立意不是讨论其再现形式，而是讨论这些技术及其背后的知识与权力如何作用于或生产出一个怎样的观者主体；而是把其视作直接作用于个体肉体之上的知识和力量的场所。克拉瑞把暗箱camera obscura看作是1718世纪视觉性的代表，而把诸如立体视镜stereoscope 转盘活动影像镜phenakistiscope等视觉器具看作是新的现代性视觉与观者的代表。这些视觉技术实际上是与其相应的各种哲学、科学、美学话语与机械技术、经济制度、政治体制等相交会的场所。它们中的任何一个都不能简单地被理解为实物对象或科技史的一部分，技术与人是嵌在一个更大的知识与体制之中的。比起艺术品和视觉再现形式的变化，观察者的历史更不能简化为技术和机械实践的变化史。

克拉里将文艺复兴的在透视法原则主导下的视觉形态称为暗箱视觉，暗箱区分了内与外、看与被看，认为可以保证一种对外部世界的真实客观的观看，外部世界与内部再现完整无缺地准确贴合在一起。暗箱意味着人对外在世界获得纯粹客观的认识，而主观感觉、人的身体与知觉被排斥在这个机械的、单眼的装置之外。人的主观感知被认为从属于外部给定的客观真实的世界。这种暗箱视觉是文艺复兴线性透视法的代表，单眼的客观的规范的，固定的位置，严格的内外区别。在哲学上的同道者是笛卡儿、洛克和莱布尼兹。将观者合法化为真实truthful世界的连接。

而在19世纪，暗箱视觉发生了深刻的断裂，在新的科学、哲学和技术中，一种内化的视觉开始出现，被暗箱所排斥的人的身体介入到了视觉的形成之中。对视网膜余像现象的发现，使人们意识到人的身体具有产生视觉经验的能力，这种视觉并不指向观者眼前的任何外在的东西，视觉并不是纯然客观的。尽管以前也有对余像的发现，但人们将其看作是不真实的幻象而需要被排除，而在19世纪，余像被认为是肯定性的视觉形式，这种视觉使得运动影像的生产成为可能。同时更重要的是作为视觉生产者的身体使得内部和外部世界的界限模糊了。克拉里详细讨论了诡盘、走马盘、立体视镜、万花筒等光学器具所带来的主观视觉（subjective vision）。而彼时档案中大量对主观视觉的讨论文字，与浪漫主义思潮、表现取代再现、“灯”取代“镜”等思想是一致的。

这种新的视觉性，也衍申为一种视觉虚无主义（visual nihilism），观者对于光的感受可以与真实的光线完全无关，视觉不再只是外在事物的反映再现，一种新的抽象化的自主性的视觉逐渐生成（autonomy and abstraction of vision）。

这种视觉不仅是19世纪晚期现代主义绘画的前提，也是摄影等大众视觉文化的前提。僵硬的暗箱视觉被一种更灵活主观更不稳定的视觉形态出现。摄影电影等常被理解为写实主义的技术，本质上是建立在一种虚无化了外在真实世界的知识与观念之上的。“人们有了新的视觉经验评价方式：它被赋予了从任何初始地点或指涉对象中所提取出的流动性和互换性，这是前所未有的。”一方面是视觉成为身体内化的、因而是抽象的和流动的，另一方面则是摄影照片成为商品流通。这种抽象视觉最终成为今天的数字图像，计算图形带来了观看对象和再现模式之间关系的彻底重构，图像不再参照“现实”的光学感知，观者的概念被改变，视觉性越来越多地从计算机和电磁领域中出现，它们日益能在全球范围内消费、流通和交换。而这一切在克拉里看来都根源于19世纪上半叶的那些新变。

这种主观的自主性的视觉带来了一个新的观者，而这个观者是新的知识与权力下的主体。柯瑞拉将十九世纪的观察者与一整套“新的主体规训制度”联系起来，在福柯的讨论中，现代主体是一个被知识与权力控制归训的人，比如医学、教育学、心理学、生理学等，在这样的归训下，主体是一些列量化的标准化的行为。医学、教育等知识领域规定了一系列的标准、正常，主体被量化，正是透过这些学科，主体在某种程度上成为可见的。克拉瑞进一步考察现代观者如何成为知识量化科学考察的对象，观者如何成为被衡量者。

19世纪的生理学，研究视觉余留，考察人体在理解可见世界方面的作用，这方面的知识迅速变为对人眼能力的以及整个人类能力的理性化、数量化的认识。这种生理视觉学最终提出一种标准的规范的人眼。视网膜的余像、边缘视觉、双眼视觉等方面的研究都导向为获得一种规范化的数量化的标准。比如余像持续多少秒、余像的条件。观者的正常视觉normative vision。各种视觉机器，比如转盘活动影像镜是在研究视网膜余像的过程中设

计出来的，立体视镜也是在量化双眼视觉的过程中发展起来的。所有这些都构成了一种复杂的过程，将观者转主体，将人的视觉转变为一种可测量、可交换的物质。这种视觉与观者的变化都是大的现代性的主体转变过程的一个体现。

---

<sup>i</sup> 马歇尔·麦克卢汉，《理解媒介：论人的眼神》，纽约：麦格劳-希尔出版社，1964年；华尔特 J. 翁，《文字的存在：文化和宗教史的前言》，纽黑文：耶鲁大学出版社，1967年；也可参见伊丽莎白·L. 爱森斯坦，《作为变革代理的印刷媒介：现代欧洲早期的交流和文化转变》第二卷，剑桥：剑桥大学出版社，1979年。

<sup>ii</sup> 克里斯蒂安·麦茨著，西莉亚·布里顿译，《想象的能指：电影和心理分析》等，布卢明顿：印第安纳大学出版社，1982年，第 61 页。

<sup>iii</sup> 杰奎琳·罗斯，《视觉领域的性欲》，伦敦：沃索出版社，1986年，第 232-233 页。

<sup>iv</sup> 埃杰顿，第 39 页。

<sup>v</sup> 克里斯汀·碧西-格鲁克斯曼，《巴洛克理性：波德莱尔和本雅明》，巴黎：加利利出版社，1984年，《疯狂的视觉：巴洛克美学》，巴黎：加利利出版社，1986年。

<sup>vi</sup> 鲁道夫·加谢，《染尘的镜子：德里达和映像哲学》，麻省剑桥：哈佛大学出版社，1986年。