

第一、二讲 什么是视觉文化

图像：眯眯眼，巴特《巴黎竞赛报》

一、图像转向

视觉文化作为当代现实

理论的转向，低垂之眼

二、视觉文化研究的学科发展

视觉文化与批评理论和文化研究

视觉文化研究与艺术史

视觉文化史与视觉现代性

三、几个视觉概念和理论

Vision, Visuality, Scopic regime, Ocularcentrism

四、视觉文化研究的基本内容与方法

图像分析，批判的视觉分析

视觉性与视觉经验

跨媒介、跨学科、批判性、社会性

五、中国经验

阅读材料：

1. 米尔佐夫：《什么是视觉文化》，见《视觉文化导论》，倪伟译，江苏人民出版社 2006 年。
2. Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge: MIT Press, 2006.
3. 周宪：《视觉文化的转向》，北京大学出版社 2008 年。

一、提问

什么是视觉文化？西方学界 1980 年代中后期，汉语学界 1990 年代 2000 年兴起的新的议题。

视觉文化包括什么？美术、电影、摄影等，各门类相加？人类对图像文化、视觉对象的研究又漫长的历史，但“视觉文化”自觉意识的兴起不过三十年。视觉文化研究自然不是简单的各种视觉媒介的综合，而是意味着一个新的问题领域的出现，是对当代新出现的一种文化现实的回应，即一种图像转向或视觉转向的时代的出现。一个新的概念要提示新的问题，原有的美术史、电影学等不能解决的问题，既有的学科化制度所压抑的问题。视觉性，跨媒介。通俗图像、日常生活中的视觉经验等。

与听觉文化等相对应。

视觉，对视觉这一人的生理功能的更新认识，视觉凸显。眯眯眼所代表的西方对中国人的形象塑造。巴特。吴友如《我见犹怜》

二、视觉文化时代/图像转向

米歇尔：图像转向

美术史向视觉文化研究转变，图像文化

图像转向。1. 现实：各类图像爆炸；视觉技术/图像技术的丰富；图像表意；图像生存；观看与视觉；新媒介，图像传播；2. 理论上，关于图像和视觉的哲学思考。

从 1994 年米歇尔在《图像理论》一书提出图像转向以来，视觉转向、读图时代、视觉文化时代、眼球经济等呼声不绝于耳。人类的经验比以往任何时候都更具视觉性或更加视觉化，从卫星照片到人体内部的医学摄像。90 年代以来，当代社会确实成为一个注重视觉感官的社会。超级媒介、媒介的物质性凸显，最终人类拥有的最大的物变成了媒介物，最复杂的机器技术就是媒介技术——从摄影电影直到计算机。

观看成为与其他行为如阅读、认知、唱歌、运动等一样的实践活动。观看越来越重要，视觉素养。视觉文化成为当代文化中很重要的方面。观看很复杂，看与被看，权力，能看到什么，怎样被看，都不是自然的。“看什么看”。怎样通过观看获知意义，图像如何生产意义，影像如何组织我们的生活。电影电视塑造我们对爱情的理解；亵渎穆罕默德，引发血腥，2015《查理周刊》事件。 <https://zhuanlan.zhihu.com/p/100359172>

在人类历史上，制作图像、分析图像一直是艺术家和艺术史家的活儿，但现在，人人都是艺术家，人人也都是艺术史家。微信朋友圈图像。图像素养。

日常生活中的视觉经验，通俗图像，这是以往的美术史、电影史等不处理的对象。

1、各种影像巨量存在，压迫人的视觉感官。电影大片、电视、广告、灯箱、杂志封面、手机影像、地铁电视、旅游照片、网络影像，等等。

2、看的需要。无所不在的屏幕。可视导弹、净水机的可视、液晶屏幕。一切都借助复杂的技术转换为一种可视的图式。无 pp 无真相。米尔佐夫：“现代视觉文化”的基本特征主要表现为将那些本身并非视觉性的事物予以“视觉化”（visualizing）。

网络购物，图像比实物更真实。淘宝模特。照片构筑的环境。

<http://ileft.taobao.com/?spm=2013.1.0.0.7QbfSe>

淘宝与实物对比。<http://tieba.baidu.com/p/2112748875>

3、影像的海量传播。没有被图像化，就没有发生。事件的奇观化。遇到新闻，不是行动，而是拿起手机拍照。老外撞人事件。自媒体。

4、图像生存。微博、微信。

朋友圈：图际取代人际。个人生活的图像化，自拍，物，杯子、环境、细节、手、衣服、腿、鞋子

图像生产的同时就是传播，拍照是为了“秀” / “晒”，为了被他人看到。这是一种图像生存，人们在微信上随时展示自己的生活方式，将自身变为图像，用图像与友人的图像交流，图像与图像的关系取代了人与人的关系。微信朋友圈中的图像世界五彩斑斓，图与图之间问候、私语，人际的亲昵变成了图像之间的随机关系，我的图、你的图和他的图，被名之以“朋友”，现在，我们熟悉朋友的图像要远胜于熟悉他 / 她本人。

自拍图像具有高度的同构性，这主要是手机摄影条件和当代美人观念的结果。手机摄像头通常不具备广角焦距，难于把握全景，而擅长拍摄局部，我们确实手机上看到的更多是局部、特写、细节的照片。这在自拍时特别突出，手机自拍只有一种连贯动作——伸出右手、面朝手机、作出表情、轻触拍照键，因此，一臂的距离和胳膊之于人脸的角度，根本上限制了自拍人像的构图，自拍几乎都是半身像、头像、大头像。

现在人与图像的关系达到了前所未有的紧密程度，我们是那么渴望将自己变成一个虚假影像，让它代替自身进入“无地”（non-place）的恒久的流通之中。携带自拍杆旅行的人，仿佛与鬼魅同行，她从来没有看向风景，而是永远望向手机，随时准备将自己化为一个影像。“我”不重要，我的“照片”才重要。轻触拍照键之后，“我”消失了，而那个影像获得了生命，在朋友圈里闪光，图像与图像之间密语、相互点赞。

5. 图集。图集（Atlas），顾名思义，图像的集合，是图像呈现的一种方式，大量图像依据某种晦暗的线索随机组合，呈现事物的完整性与多样性，在间隙、关系、线索和记忆关联中产生丰富的意义。米歇尔甚至提出图集热（Atlas Fever）的概念，认为“当代图像文化中有大量图集的出现，比如朋友圈、搜索界面、文件图标、照片墙、冰箱贴，乃至美术馆中的各种图集作品”，他将这种“恋像癖”称为图集热。图集热表明的是“一种对图像总体、看之疯癫、索引界面的深刻需求”，是当代图像文化的最新形式。^[8]我们当下所拥有的影像形态，一直都是一段段的监控视频、一个个的影像集锦，它们静静地存储在电脑中，当输入任一检索字段，比如某一时间或地点，就会平铺显示在屏幕之上。

6. 看一被看。影像控制人们。肖像照、证件照、身份证，现代档案系统。摄像头、监控系统。

7. 影像成为建构意义的重要途径。我们如何理解社会、制造意义，影像在其中发挥的作用越来越大，以前更多是通过文字来制造意义，现在更多是通过影像。90 年代以来，当代社会确实成为一个注重视觉感官的社会。对于我们如何在所生存的世界里进行陈述、解读和沟通来说，影像无比重要，对于如何理解和解释我们的文化，影像越来越重要。我们越来越多地使用图像进行表意。文字越来越少，图像越来越多。

8. 观看很复杂，看与被看，权力，能看到什么，怎样被呈现。

观看是类似于说话、书写或唱歌的实践行为。观看也涉及到权力关系，涉及到学习。在别人的命令下观看，或者试着让别人看到你想要他注意的东西，或者加入观看的交流互动，这些都会导出权力的戏码，看与被看的关系。

警察：这没什么可看的。东北：瞅啥瞅？眼睛即是胳膊，观看即是抚摸。

何者可见，何者不可见，某物以什么样的状态被看到等等，都包含着权力关系。观看可以是愉悦的或不快的。影像会引起一系列的不同的情绪反映。

雾霾的图像表现。一个看不见的对象，通过图像展现看不见。

莫奈的雾霾

https://www.sohu.com/a/121738059_149159

维米尔《花边女工》，迪迪-于贝尔曼《在图像面前》。从之前的“看不见”到之后的“无法不看见”。与其它被维米尔散布在画面上的典型光斑笔触不同，于贝尔曼在文中指出的那团颜料永远无法像透过光学暗箱所见的景象一样，被放入正当的透视距离中。这个危险的类比带来的是媒材（画布和颜料）、再现（花边女工手中的织布和针）和观者身体间壁垒的瓦解，是对媒材具身化的理解。

朗西埃（Jacques Ranciere）的核心创见“感性的分配”（the distribution of the sensible），从一个全新的角度重新解释美学和政治的关系，在对感性的不同分配中，美学获得政治含义。而在这种感性中，视觉是重要部分。政治以美学的面貌对感性进行不同的分配，从而划分社会系统中感官与感官对象之间的关系和位置，何者被包括，何者被排除，何者可见、可听、可以被感知，何者不可见、被定义为噪音、被排除在可感知的范围外。感性的分配为一个社会中的人们建立共通感，决定不同的个体以何种方式被嵌入在这个感性分配系统当中。“朗西耶所讨论的感觉的分配之美学政体，牵连了这些感觉的配置，以及区分疆界的体系。可见性之可欲求或是被厌憎，并不是人性本然之美感或是善感，而是被文化所强行内置的感觉体系。”

9. 《黑镜》

<http://v.qq.com/prev/k/k8aqf53b3l63t1c/u0012ygpz1f.html>

<http://v.qq.com/prev/k/k8aqf53b3l63t1c/n0012ctowpc.html>

片名《黑镜》顾名思义就是黑色的镜子——这面镜子“在墙上、在书桌上、在手掌中：是电视机、监视器以及智能手机上发着冷光的屏幕。”采用每集不同背景、不同卡司、不同时代设定的方式讲述不同的故事。相同的是，这些故事都在不同层面上影射了当今社会，尤其对科技给人带来的“副作用”做出了深刻的批判。全片灰色的基调、冷峻的笔触、意外的反转、黑暗的结尾以及中立的价值立场给予了观众深入思考的空间。

《一千五百万里程的价值》中的社会让人联想到鲍德里亚口中的那个“仿像社会”：人们居住的环境是一栋巨大的摩天大楼，大大楼内部的墙壁是乍看之下是一面面“黑色的镜子”，实际上每一块黑镜都是一块液晶屏幕，每个人独自生活在一个由屏幕组成的小隔间里，这里的屏幕除了屏幕本身还是监视器，同时能捕捉动作表情。可以说在这个世界里屏幕是一切的发生场所，是唯一的真实。相比现实世界，屏幕构筑了一个虚拟社区，在这里每个人都拥有一个属于自己的虚拟形象。讽刺在于，现实中每个人必须身着统一的单调服装，但屏幕里却可以随意给自己的虚拟形象变换服装造型；现实中人人彼此隔阂甚少交流，居住环境也被严格隔离，但虚拟形象却可以通过屏幕互动，在观众席比邻而坐；现实生活中人除了工作没有任何娱乐活动的，而屏幕提供了所有的娱乐——色情影片、真人秀、暴力游戏。

米歇尔认为图像转向是 20 世纪人文科学与文化公共领域继“语言学转向”之后出现的新转向。它一方面指人文科学学术视野发生了变化，图像成为人文科学的中心话题，哲学和知识领域对于视觉的新思考。当然，这不是说图像完全取代语言，而是强调人文科学开始重视图像表征（非语言表征）；另一方面是图像弥漫的社会现实，新的图像生产技术制造了“图像景观”，并引发了人类对图像的恐惧与抵制。

纵观 20 世纪，确实有许多研究者把目光聚焦于视觉性的生产、接受研究，创造了丰硕的理论成果，这些成果就是人文科学发生“图像转向”的可靠标志。如果对研究者做统计，会产生一份很长的名单，起码会有维特根斯坦、胡塞尔、海德格尔、本雅明、居伊·德波、福柯、罗兰·巴特、梅洛·庞蒂、利奥塔、马丁·杰伊、鲍德里亚等。来源于胡塞尔和维特根斯坦的现象学对于想象和视觉经验的探讨，或德里达的“文字学”力图破除语音中心主义的语言模式，把注意力转向可视的物质的文字踪迹，或福柯对于历史 / 知识与权力关系的讨论、话语与可视、可见与可说之间的分裂。

哲学中，维特根斯坦的形象恐惧和语言哲学对视觉再现的普遍焦虑相呼应。米歇尔认为这种焦虑，这种要保护“我们的言语”而抵制“视觉”的需要，就是表明图像转向正在发生的一个准确无误的信号。

二、课程内容介绍

一、丰县铁链女，

严打侵害妇幼权利事件，严防宗族势力侵蚀基层政权

图集，视觉图像的直接冲击，情感动员力量

1. 拍摄抖音，挂上锁链，凸显特征，视觉语言的熟练

2. 面相学，全民图像对比，人脸识别比对。公安部物证鉴定中心人像鉴定，杨某侠与董某民结婚证照片与杨某侠在云南第一次结婚照片、网传视频截图杨某侠照片、杨某侠身份证照片、杨某侠近照反映出的人像特征相同，认定为同一人。

3. 铁链成为 icon，艺术创造。革命-砸碎铁链

无产阶级在这个革命中失去的只是锁链，他们将获得的将是整个世界，“砸碎旧锁链、迎接新世界”

二、美国虐囚图像

所有这一切都被视为是形而上的、是作为一个超历史实体的图像的本体论、是与语言一样作为人类境况之根本的。但也正是这个原因，图像是高度敏感的历史风向标，是文化和政治的晴雨表，伴随着偶像（icon）和隐喻作为时刻的象征出现。其中，大部分时刻是转瞬即逝的、琐碎的，而少数重大的、甚至是不朽的时刻则指涉着时代中的转向与突破。有些偶像被刻意塑造、巧妙设计成为纪念碑（图 1.10），或是成为尴尬和嘲笑的短暂对象（图 1.11），或是成为似乎强迫性地重复的战争暴行（图 1.13）带来的深刻而持久的耻辱（图 1.12）。这些“名垂青史”的偶像即是列维-施特劳斯（Claude Levi-Strauss）所说的“图腾操作者”（totemic operators），它们借助媒介来激励或激怒大众社会。

这些历史的精准、切时的偶像（punctual icons）——对许多美国人来说这些都是日常意识中的一部分，“根本不需要图注”——自身并没有解释什么。但是它们确实提供了一个关注的焦点，一个可供研究的开放地带。这些偶像为什么会出现在某些特定的历史时刻？是什么力量汇聚使它们如此有力？世贸中心被摧毁，产生了由历史上最大的偶像破坏奇观所带来的震惊，它实时地向全球观众传播，并在此后一再强迫性地重播。正如迈克尔·陶西格（Michael Taussig）所指出的，没有什么能比破坏或污损一个图像更能赋予其生命。为什么这些无相的为什么这些无相的图像在 21 世纪的头十年里变得如此有力？2004 年，阿布格莱布（Abu Ghraib）照片的丑闻广泛传播（图 1.14 - 1.16），揭示出美国无休的反恐战争的黑暗面，这个图像本身作为一个隐喻概念，其表面义成为美国民族自我折磨与致盲的一种形式，这个戴着兜帽的男人形象结合着“试观此人”（Ecce Homo）的题材，包含着圣战的弦外之音，伴随着匿名的大量克隆/复制，成为 20 世纪 90 年代流行文化的核心。

三、发哨子的人

2020 年 3 月 10 日，《人物》杂志发表了一篇名为《发哨子的人》的特稿，采访了湖北省武汉市中心医院急诊科主任艾芬。这篇文章有多火？是的翻译成了几十种语言，不仅有英、法、德、日、俄等多种语言，还有甲骨文、盲文、计算机编码版、DNA 编码版、广东话版、倒读版，甚至有微信符号版.....

人民的藝術：紀錄 33 個版本

<https://weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309634481600103514615>

三、视觉文化的学科发展

视觉文化在中文学界和英文学界的兴起路径有很大不同。这两种路径代表了两种视觉文化研究的类型，两种在问题意识、研究方法和思想取向上都大有分歧的类型。一种是中文学界主要以文化研究和社会批判理论为导向的视觉文化研究；一种英文学界则是内在于艺术史与图像研究传统的视觉文化研究，表现为种种对现代视觉的文化、媒介、感官和经验的研究。在本文的观察与判断中，一方面文化研究视阈下的视觉文化研究确实在逐渐丧失其理论活力与现实批判的活力；而另一方面，艺术史与图像研究视阈中的视觉文化研究则在视觉性、图像和媒介等核心问题上转向了更加深入的思考与分析。这种深入在理论和历史两方面不断进展，其中“视觉现代性”（visual modernity）研究趋向逐渐凸显，并成为这一领域不断走向深入的突破点。

（一）文化研究视域下的视觉文化研究

中文语境内视觉文化议题的兴起首先源自文化研究领域的需求，问题提出的开始就划定了一个当代社会文化批判的倾向，即对当下社会的图像爆炸、景观奇观、视觉凸显等现象做分析判断。当代后现代条件下大众图像与视觉文化的新状况，是视觉文化研究兴起的重要语境，作为当代图像时代研究的视觉文化研究是题中应有之义。人类对图像文化、视觉对象的研究又漫长的历史，但“视觉文化”自觉意识的兴起不过三十年。视觉文化研究自然不是简单的各种视觉媒介的综合，而是意味着一个新的问题领域的出现，是对当代新出现的一种文化现实的回应，即一种图像转向或视觉转向的时代出现。因此，视觉文化研究自然受到文化研究的巨大影响，甚至是其中一部分。文化研究讨论当代文化现实，而我们发现视觉在当代各种文化形式中越来越重要，在意义的生产中越来越重要，各种视觉材料在不断地提供对世界社会和生活的看法，人们通过视觉形式来讲述、组织、阐释和控制社会生活，因此视觉文化成为文化研究的重要部分。

这种图像时代、视觉文化时代，就是米尔佐夫（Nicholas Mirzoeff）所说“视觉化”，“现代视觉文化的基本特征主要表现为将那些本身并非视觉性的事物予以‘视觉化’”，注重考察“日常生活的中视觉”。¹米尔佐夫正是此种的代表，他是传媒研究出身，《视觉文化研究导论》一书对各种当代图像文化做研究，尽管其新著《观看的权力》有所不同，由当代转移到欧洲殖民历史，揭示出视觉在西方现代性的全球霸权形成中发挥的作用，提出殖民控制视觉，观看的权力实际带来反视觉（counter visibility）。²但其对待图像的态度基本不变，都共享一种强烈的社会批判立场，注重讨论视觉与权力的关系，讨论图像背后的意识形态与权力操作关系。这是文化研究和批判理论的资源 and 影响。文化研究的理论和方法，极大影响了视觉文化研究。它提供给视觉文化研究学者一整套在社会与文化中看待图像的方法，在图像领域中引入社会与身份政治的内容，考察图像与阶级、性别、民族等方面差异的关系。消解高雅文化与通俗文化的区隔，注重权力的操作与身份政治的差别，这些都是视觉文化研究共享的取向与方法论。

这种文化研究式的视觉文化研究，取得了丰硕的成果，但也存在不少的问题。首先是理论资源的单一，此种研究基本秉持左翼批判理论，正如吴琼所指出的，这导致文化研究者对于视觉文化的研究角度比较单一，偏重受众研究和效果批判，其“顽固的意识形态意图使得他们对非马克思主义的理论资源缺乏足够的兴趣”。³这些研究注重意识形态批判，基本结论大致都是图像、视觉、景观对于人的压迫。这样的研究取向无法内涵对视觉性的真正分析，容易直接略过对象的视觉内容与构成，而形成判断。

此种视觉文化研究基本的理论引述主要包括本雅明“机械复制”、海德格尔“世界图像”、丹尼尔·贝尔“视觉文化时代”、鲍德里亚“仿像/拟像”、居伊·德波“景观社会”、福柯“监视”与“论宫娥”、拉康“凝视”等当代批评理论中涉及视觉文化的特定部分。很多文章停留在对一个视觉文化的社会与时代特征的描述上，列举当代社会中视觉凸显的种种面貌，同时加以理论家的理论判断，最终证实一种视觉文化在当代的出现，之后进行批判。大量文章大同小异。⁴这种理论资源基本源于宽泛的批评理论的特点在四本视觉文化读本中体现得最为明显——罗岗和顾铮主编《视觉文化读本》（2003）、吴琼主编《视觉文化的奇观——视觉文化总论》（2005）、陈永国主编《视觉文化研究读本》（2009）、周宪《视觉文化读本》（2013）。四个读本的主要编者在学养上都偏向批评理论，因此选文方面偏重当代西方批评理论中关注视觉问题的理论文本，并有相当的重合。而对比另一种由艺术史学者段炼主编的读本《艺术学经典文献导读书系·视觉文化卷》（2011），会看到一种相当大的差异。段炼本基本集中在艺术理论与图像学的范围，大体属于本文所划分的第二种视觉文化研究。

总体说来，在理论使用方面，文化研究视域下的视觉文化研究主要依靠宏大理论/元理论/批判理论，对种种“中层理论”——具体关涉视觉、图像与媒介的理论与图像的理论，应用不多。在批判理论（元理论）与视觉理论（中层理论）之间，一个突出的差异在于一种对于技术、媒介、视觉、感官的态度。如果做一个简单的比较，可以说前者总体上作为一种批判理论，更多

¹ [美]米尔佐夫：《视觉文化研究导论》，倪伟译，南京：江苏人民出版社，2006年，第5页。

² Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counter History of Visuality*, Durham: Duke University Press, 2011.

³ 吴琼：《视觉性与视觉文化——视觉文化研究的谱系》，载吴琼编《凝视的快感——电影文本的精神分析》，北京：中国人民大学出版社，2005年，第18—19页。

⁴ 比如新近的一篇文章正是如此。[美]刘康《视觉文化研究与中国问题意识》，《文化研究》第25辑，北京：社会科学文献出版社，2016年。

工作倾向于批判媒介、图像、感官对于人的主体的压迫，而后者则相对正视人的技术性，认为无法剥离人和技术与媒介，进而考察视觉与人的主体性形成的内在关系。许多宏大批判理论在对当代社会的视觉现象的分析中，批判力有余，而解释力不足，实际上反倒并不能真正解释当下这个景观社会 / 图像社会 / 媒介社会。没有对视觉性、图像和媒介的内在理解，单纯的外在批判是无效的。如果在当下，还是想要简单剥除坏景观和媒介控制，这只能是理论的懒惰。而比如一些更精细的图像理论和媒介理论，则将媒介 / 技术 / 图像作为主体 (agency) 进行理解，而非将其仅视为服从于人类主体性的客观物。面对当代数字媒介、网络图像、社交媒介、网络直播等现象，笼而统之以虚假景观对付是一种懒惰，会错过内在的真问题。经典批判理论已让位于对感官、身体和媒介有更内在理解并由此达至政治的理论，对所批判的对象予以足够的耐心，从内部攻破，才是真正有效的。

同时，在我看来另外的也许更严重的隐患是，在文化研究的框架中，视觉文化研究很容易被理解为是对当代社会状况的分析批判，正如米尔佐夫明确提出视觉文化是“后现代全球化”社会的突出现象⁵，但问题同样也出现在这里，在这样的视野中，视觉文化与现代性、视觉文化作为一种新史学的面向被埋没了。

(二) 艺术史与图像研究视域下的视觉文化研究

1. 学科发展

中文语境中，艺术史 / 美术史领域的视觉文化研究意识一直隐融在素有传统的图像研究路径中，并没有很早凸显出来，因此视觉文化在学界的发声就以文化研究学者为要。然而，在英语学界，视觉文化研究主要是由艺术史学科发展而来。⁶

在北美，美国罗彻斯特大学在视觉文化领域发展较早，在 1987 和 1989 年，开设了“视觉文化”的暑期研讨班。之后由诺曼·布列逊 (Norman Bryson)、麦柯·荷莉 (Michael Ann Holly) 与凯斯·默克希 (Keith Moxey) 共同编辑出版了两部文集《视觉理论：绘画与阐释》 (*Visual Theory: Painting and Interpretation*) (1991) 和《视觉文化：图像与阐释》 (*Visual Culture: Images and Interpretation*) (1994)。这两本书被认为是比较早的明确具有视觉文化研究学科意识的著作。在《视觉文化：图像与阐释》一书的导言中，编者对艺术史学科发展与视觉文化研究取向的关系做出了梳理。

首先，他们明确指出书中这些讨论的对象更多是属于图像的历史而非艺术的历史，表明一种从经典作品的艺术史研究到在历史环境中考察图像文化意义的研究路向的转变。视觉研究使得文化中从油画到电视的所有图像都被问题化，这些图像作为视觉再现都是在文化中发挥作用，在这里，杰作、高雅艺术与通俗艺术的区隔是没有意义的⁷。传统艺术史研究以美术 (fine arts) 为主，主要包括绘画、雕塑和建筑，视觉文化的兴起显然带来了艺术史领域的扩展，通俗图像扩展了高雅艺术的范围。这方面类似于文化研究对文学研究的挑战，艺术史学界的争论也源自相似的学科焦虑。但更深的改变绝不仅于对象的扩展，更在于研究方式与问题意识的激烈转换。

从 20 世纪 70 年代开始，有两种艺术史研究的新范式开启了这种转换。《视觉文化：图像与阐释》的编者首先指出“对图像概念和图像史产生积极作用的是艺术社会史 (social history of art)”⁸。艺术社会史用马克思主义史观强调艺术的社会历史文化的内涵。在马克思所描画的社会结构中，意识形态及上层建筑的发展变化是由生产力与生产关系之间的矛盾关系，即一个社会的物质生产方式所制约的。因此，当人们思考艺术的起源、特性、发展变化等问题时，就必须在社会结构的系统当中寻找答案，需要考察艺术与社会生活、艺术与社会经济基础以及艺术与其他社会意识形态之间的复杂而紧密的联系，而非就艺术而谈艺术。这样，艺术史的研究就超越了传统的风格与技法的演变，而是强调艺术与社会历史的联系，以社会历史的条件来回答艺术的问题，或者相反。这实际已经蕴涵了视觉文化研究的中心思路。

⁵ 米尔佐夫：《什么是视觉文化》，见《视觉文化导论》，倪伟译，江苏人民出版社2006年版，第3—5页。

⁶ 关于视觉文化研究的学科发展溯源问题，参见 Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge: The MIT Press, 2006.

⁷ Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey eds., *Visual Culture: Images and Interpretation*, Handover and London: Wesleyan University Press, 1994, p. xvi.

⁸ Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey eds., *Visual Culture: Images and Interpretation*, Handover and London: Wesleyan University Press, 1994, pp. xvi-xvii.

《视觉文化：图像与阐释》导言中并没提及的另一种研究转向是新艺术史（New Art History），也许是由于编者布列逊本身即为新艺术史的代表而不愿自明。所谓新艺术史简单说来是将符号学等文学或语言学理论引入艺术史研究。布列逊对以贡布里希为代表的经典知觉主义艺术史研究范式进行挑战，反对一种非历史的、非社会的视觉再现理论，而将“话语”、“意指”引入对图像的生产与传达。“当主体观看时，他不仅见到了形式、光、色彩和光学结构，还有社会在大量的、复调结构层面上组构的意义”。“不是一个永恒的认知心理学的孤立主体，而是其构成构成不断地为社会势力所影响的主体；视觉主体性作为一个共同组成的空间，其中是由一大群视觉代码所混合着和碰撞着的”⁹。观看绘画是一种社会能力，视觉性成了对处于特定历史和社会状况中主体所见之物的话语阐释。而符号和话语就更广泛的社会文化、意识形态等内容密切相关。一批有着文学研究、社会学、艺术批评或者精神分析的背景的学者，将符号学、语言学、结构主义或新马克思主义等理论应用于艺术研究，构成了新艺术史的研究¹⁰。

无论是艺术社会史还是新艺术史，都是近四五十年来人文学科领域内越来越倾向于从社会和政治等角度看待文学艺术的学术趋势的结果。视觉经验越来越被认为是语境化、社会化、意识形态化的。在这样的倾向中，高雅的艺术作品与大量的日常生活中的通俗图像，在作为现实再现、在社会中发挥功用、传播与接受等方面，就没有有意义的区别。这种研究趋向已经开辟了视觉文化研究的道路。

视觉文化研究或视觉研究，进入 20 世纪 90 年代作为学科正式确立。1990 年芝加哥大学艺术史系与英文系的教授米歇尔（W. J. T. Mitchell）开设了北美第一个视觉文化研究的课程。同年，罗切斯特大学艺术史系的麦柯·荷莉联合比较文学的米克·巴尔（Mieke Bal）和英文系与电影研究的卡亚·斯沃曼（Kaja Silverman），再加上聘请来的布列逊，共同开设了视觉文化研究的研究生专业。后面的历史，国内学界相对熟悉，尤其是视觉文化研究的两个代表人物，芝加哥大学的米歇尔和纽约州立大学石溪分校艺术系的米尔佐夫（Nicholas Mirzoeff）。前者用“picture”取代了潘诺夫斯基的“Iconology”，提出图像转向（pictorial turn）。他们和许多此领域的学者大致认同视觉文化是对各种艺术、图像、媒介和日常生活中的视觉所包含的文化与社会建构的研究。

视觉文化从艺术史研究领域的艺术社会史和新艺术史趋向中萌生的过程里，与批评理论和文化研究两种研究潮流相遇，或是说受到它们的深刻影响。在《视觉文化：图像与阐释》导言的开篇，编者指出本书是艺术史来回应当代批评理论的发展的产物，编者认为与其他人文学科相比，艺术史研究在这方面落伍了，该书即是在符号学、语言学、心理分析、女性主义、意识形态、文化理论等理论中考察艺术¹¹。

2. 视觉感官质量

但无论艺术史与图像研究视阈中的视觉文化研究如何注重社会历史文化，其核心仍为艺术、图像、视觉，通过社会和文化回答艺术的问题，而非相反。艺术史与图像研究视域下的视觉文化研究以视觉性（visuality）问题为研究核心，这是它区别于第一种视觉文化研究的根本。尽管关于视觉性概念的内涵，还有不同的争议，但将其视为视觉文化研究的根本问题则并无太大分歧。

可以把视觉问题拆分为视觉（vision）和视觉性（visuality）两个层面。布列逊（Norman Bryson）认为，“视觉是社会化的……在主体和世界间被插入了组成视觉性的话语的整体。视觉性即文化的建构——并使得视觉性不同于视觉，视觉指无中介的视觉经验。”¹²视觉本身的双重性，重返视觉意味着同时兼顾纯粹的视觉感官质量这一日益被忽视的层面，和视觉性的社会历史内涵这一近三十年来视觉文化研究扩展的层面，即视觉问题本身即包含了形式、审美、感性经验的层面，也包含了社会、政治、历史、体制的层面。这样，视觉的重返，不是单纯的重返感性经验，而是在感性经验和社会历史之间形成内在关系。

视觉之感官质量

⁹ 诺曼·布列逊：《视觉与绘画：注视的逻辑》，中文版序，郭杨等译，浙江摄影出版社 2004 年版，第 xiv—xv 页。

¹⁰ 卡罗琳·冯·艾克和爱德华·温特斯编《视觉的探讨》，李本正译，江苏美术出版社 2009 年，第 11—12 页。

¹¹ Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxeyseds., *Visual Culture: Images and Interpretation*, Handover and London: Wesleyan University Press, 1994, p. xv.

¹² Bryson, Norman. “The Gaze in the Expanded Field”. in Hal Foster ed.. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988, p. 91-92.

长久以来,以图像学为代表的艺术史研究正统习惯于将画面转化为叙事,一旦锚定图像的故事、主题和寓意,即完成图像志工作,一张画作就被把握,人们就可以转身离开了。而文化研究、政治批评等方法更是对图像的表层缺乏耐心,图像就简单成了文化背景的反映。必须充分的尊重视觉经验。视觉经验的本质是一种感官的质量,在一个人看到某物的时候会有一种主观的感觉,而描述这种感觉应该是图像阐释的首要,尽管可能无法充分用语言表达出来。简单的文化批评和粗陋的艺术社会学牺牲了一种视觉经验的震惊,仅仅挖掘背后的社会文化内涵,既不是好的研究也不是一种严肃的理解。视觉材料会产生意义之外的东西,一种感官和经验,而描述和延长这种感官经验是艺术研究的任务。¹³研究者需要有能力对视觉影像作出经验的、具身的反应。

但视觉和阐释之间并非截然对立,视觉经验的描述与展开自然依赖良好的美学素养与敏锐的艺术感受力,但依然需要对此经验与感受进行细致分辨、比较与提纯的理性能力,因为单纯的欣赏构成不成可沟通、可积累的人文知识。吉莉恩·罗斯(Gillian Rose)将对视觉经验、审美感受、直观印象的分析称为“构成性阐释”(compositional interpretation),依然是一种需要理性能力的阐释与分析。¹⁴即使是以对作品的直觉感悟为基础与主要内容的印象主义批评,批评家的自我表现分外强烈,也依然需要提炼、比较、辨析。如李健吾描述自己阅读叶紫小说的印象:“叶紫的小说始终仿佛一棵烧焦了的幼树”,“挺立在大野,露出棱棱的骨干,那给人茁壮的感觉,那不幸而遭电击的暮春的幼树。”批评家用感性的、形象性的语言,将自己对作品的整体阅读体验凝结成一个或一组鲜明的意象,很恰当的形容了叶紫小说的朴实悲壮而又饱含反抗精神的独特气质。其用语是隐喻性质的,是用一个文学印象去阐释说明另一个文学印象。构成性阐释要求运用一定的方法对艺术直觉本身进行品质提升,不能仅仅局限于简单地表达印象或感受,而是要通过比较、辨析和提炼对其进行分析。比如李健吾分析沈从文的《边城》,用卢梭这样的浪漫主义者的形象来比较,认为二者存在“一种近似的气息”,即一种忧郁的气质,于是,在一系列的意象呈现之后,作者又从这些感性的形象中抽取出一个较为清晰的阐释导向。¹⁵而这种对直觉经验的比较和辨析,自然以对艺术史和文学史的理解为背景,是研究者自身的前理解与对象的契合。

3. 视觉经验、视觉行为

视觉性概念使视觉文化研究摆脱了单纯的当代大众图像批判,而走向更加深广的问题领域。它首先明确了视觉文化并不等于对通俗图像与大众传媒的研究,并不单纯是客体或对象导向的研究。在观看对象——艺术、图像、广告、肥皂剧之外,观看行为、看的过程、视觉性与视觉等,更是视觉文化的关切重点。观看风景、逛街、都市游逛、旅游、看电视等行为本身等并不是图像,但却是视觉文化的合理对象。汤姆·康利(Tom Conley)认为,传统的绘画与雕塑需要长时间的观看,而现代社会则是大量的短促的瞥视,比起对单个对象作品的研究,视觉文化研究更强调对整个视觉和观看系统的研究。¹⁶埃尔金斯特别用“视觉研究”一词来称呼这种视觉性的研究,即“那些超越一切界限的对于视觉实践的研究”¹⁷,以区别于第一种“视觉文化研究”。视觉性的内涵远超于单纯的视觉对象与艺术再现,而包含一切相关于视觉的行为、事件、产物、经验、环境、主体、对象等极为丰富的内容。

布列逊曾经在《视觉与绘画》的中文版序言中反思这一二十年前旧作的根本缺失,即是对视觉性的忽略。他举例说:“在一家美术馆里,观赏者在一幅画作前凝视良久,什么也没有说。然后,这位观赏者离开了。那么,刚才发生了什么?”这个并未留下任何痕迹的观赏行动,对研究视觉文化的史家来说,是“使人极为困惑不安的”。历史上,无数次观赏、凝视、匆匆一瞥在产生的同时就在消逝,如果我们试图描画和重建一个时代的视觉文化,虽然画作图像在那里,但显然更应该做的是重建彼时的视觉制度和恢复当时的视觉情境,但这些都只能依赖于文字档案,那

¹³ Gillian Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, second edition, London: Sage Publications, 2007: 35.

¹⁴ Gillian Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, second edition, London: Sage Publications, 2007: 35-36.

¹⁵ 王一川主编:《批评理论与实践教程》,高等教育出版社2005年,第308-313页。

¹⁶ Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge: The MIT Press, 2006, pp.72-73.

¹⁷ [美]埃尔金斯:《视觉研究——怀疑式导读》,雷鑫译,南京:江苏美术出版社,2010年,第5页。

些属于视觉历史的文字。但那种数量极大的凝视进入历史纪录的确乎微乎其微，留下的大多是职业批评论家的高度编码的文字，而观看行为本身是极度复杂和多样的，是“无声的实践”。¹⁸

布列逊的亲密战友米克·巴尔同样将更为广义的“观看行为”的视觉性作为视觉文化的对象。

“视觉文化研究的对象与由对象所定义的学科如艺术史和电影研究应当区分开来，前者应当把视觉的中心性作为一种‘新’的对象”，“视觉性不是对传统对象的性质的定义，而是看的实践在构成对象领域的任何对象中的投入：对象的历史性，对象的社会基础，对象对于其联觉分析的开放性。视觉性是展示看的行为的可能性，而不是被看的对象的物质性。正是这种可能性决定了一件人工产品能否从视觉文化研究的角度来考察。”¹⁹

巴尔的意见很明确，她化解了视觉文化研究领域的学科属性模糊的问题，同时突出了作为一套可见性条件系统的视觉政体的问题。尽管一方面视觉文化对象必然包括视觉形象，但另一方面更复杂的则是这种视觉形象之所以能够出现、被看见、能够以视觉性的形态被感知的一系列存在于视觉形象背后的政治与文化建制。由视觉对象转换到可见性问题，由不证自明的观看转换到观看位置的选择，视觉文化不仅讨论绘画和图像等对象，更讨论历史的视觉纪录、视觉的历史脉络、社会的观看机制，则对人文学科知识的增长有更多的贡献。

（三）视觉现代性

以视觉性为核心问题的第二种视觉文化研究在许多方面打开了新的维度，一方面如前所述，将研究对象由视觉对象、艺术再现和作品扩展为广泛的观看实践，另一方面则为视觉文化研究开辟了历史研究的道路，这主要表现为一种“视觉现代性”（visual modernity）研究。而第一点也是在视觉现代性研究中体现得最为充分。

视觉研究超越文化研究的地方在于，它并不天然只是对当代的全球化或后现代的文化和视觉现实的回应，视觉文化研究从一开始就同时是对任何历史时期的艺术与图像的研究。最早在艺术史研究中提出视觉文化的是 Michael Baxandall 的 *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972) 提出了时代之眼（period eye）的概念，影响深远，主张考察一个时代各种艺术与图像形式中具有稳定性的视觉惯例和知觉形式。这样一种从各种图像和视觉媒介入手，考察一个时代视觉文化状态的研究，成为艺术史和视觉文化研究的重要路径。

克拉里（Jonathan Crary）《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，“本研究所坚持的论点乃是，视觉史（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。本书所处理的对象，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。”²⁰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，相反后者远为重要。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。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。

现代性特别是视觉性的，同时，视觉性也特别是现代的。对于前半句话来说，诸多现代性社会理论已经给出了回答。本雅明引述西美尔的观点指出现代社会“表现在眼的活动大大超越耳的活动”²¹。他为我们描述了一个“游移的观察者（ambulatory observer），其形成系基于新兴城市空间、科技，以及影像与产品所带来的新经济和象征功能所形成之辐辏结果——其形式包括人工照明、镜子的新应用方式、玻璃与钢筋建筑、铁路、博物馆、庭园、摄影、流行时尚、群众等

¹⁸ [英]布列逊：《视觉与绘画：注释的逻辑》，中文版序，郭杨等译，杭州：浙江摄影出版社，2004 年，第 xvii-xx 页。

¹⁹ [荷]米克·巴尔：《视觉本质主义与视觉文化的对象》，载吴琼编：《视觉文化的奇观——视觉文化总论》，北京：中国人民大学出版社 2005 年，第 136—137 页。

²⁰ [美]克拉里：《观察者的技术》，蔡佩君译，上海：华东师范大学出版社，2017 年，第 10 页。

²¹ [德]本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人——论波德莱尔》，张旭东译，北京：三联书店，1992 年，第 56 页。

等。”²²事实上，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。而福柯的研究打开了光明的启蒙理想的另一面，他考察了现代性的一系列体制如监狱和医学与可见性的关系，深刻揭示了视觉与权力之间的关系。典型的例子是他对边沁“全景敞视监狱”的分析，无所不在的注视成为现代社会进行规训治理和个体进行自我规训的手段，卢梭关于透明社会的理想转而成为边沁式的无可逃遁的注视的梦魇。视觉性是现代性的产物，也是现代性的组成部分，二者互为结果和原因。克拉里明确说《观察者的技术》“想要描写的观察主体既是 19 世纪现代性的一项产物，同时，也是其构成分子之一。大致说来，19 世纪发生在观察者身上的正是一个现代化的过程；他或者她得以进入新事件、新动力和新体制的星丛之中，而所有这些新的事件、动力与体制，大致上，或许有点套套逻辑地说，可以定义为‘现代性’。”²³

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”的本意是，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。²⁴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（Martin Jay）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。

马丁·杰和克拉里（还有更多），对西方视觉现代性提出了清晰的见解，尽管各有不同——马丁·杰的第一个现代视觉政体“笛卡尔透视主义”在克拉里看来是古典视觉的代表，但本质上，他们所描画的视觉都可以被理解为是现代性的，都是区别于中古社会圣像观看的、一种纯粹的抽象性的视觉。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。²⁵

三、几个视觉概念和理论

在视觉文化研究中，只要与看的行为有关的东西，都将是它的研究对象，而不论是高雅的还是大众的。这一设定可能会使得视觉研究处于一种没有边界的状态，它不仅要研究那些视觉艺术和图像文化，也要研究诸如广场、博物馆、购物中心等空间存在，它不仅要研究视觉艺术史，也要研究各种视觉机器的历史，研究影响人的看的行为的各种社会建制和文化艺术机构的历史，等等。当然，这种无边界性并不意味着无所不包。如前所说，视觉文化研究有一个基本的内核，那就是视觉性，即组织看的行为的一整套的视界政体，包括看与被看的关系，包括图像或目光与主体位置的关系，还包括观看者、被看者、视觉机器、空间、建制等的权力配置等等，只有与这个意义上的视觉性有关的研究，才称得上是“视觉文化研究”。

²² [美]克拉里：《观察者的技术》，蔡佩君译，上海：华东师范大学出版社 2017 年，第 33 页。

²³ [美]克拉里：《观察者的技术》，蔡佩君译，上海：华东师范大学出版社 2017 年，第 16-17 页。

²⁴ [德]海德格尔：《世界图像的时代》，见《林中路》，孙周兴译，上海：上海译文出版社，2014 年，第 77 页。

²⁵ Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge: The MIT Press, 2006, p.57.

vision 视觉，视野，人眼的生理能力，能够看到东西的能力。生理性。尽管对这种能力的认识是历史性社会性地变化的。

Visuality 视觉性，指视觉被建构的各种方式，社会性历史性。“How we see, how we are able, allowed and made to see, and how we see this seeing and unseeing therein”(Hal Foster) 谁有能力看到什么和怎样看。

Ocularcentrism 视觉中心主义。

看还常常与人的认知活动联系在一起，与看相关联的视觉则常常被看作是一种可用于真理性认识的高级器官，尤其是在西方，无论是对真理之源头的阐述，还是对认知对象和认识过程的论述，视觉性的隐喻范畴可谓比比皆是，从而形成了一种视觉在场的形而上学，一种可称之为“视觉中心主义”(ocularcentrism)的传统。这一传统建立了一套以视觉性为标准的认知制度甚至价值秩序。

柏拉图借蒂迈欧之口评论说：在我看来，视觉是于我们最为有益的东西的源泉，因为如果我们没有见过星星、太阳和天空，那我们就不可能有用来描述宇宙的语言。但是现在，昼夜日月的轮换和年岁的更替已经创造了数，赋予了我们时间的观念和探索宇宙本质的能力。而且，我们还从这一源泉产生了哲学这一神所赋予有限的生命的东西中最为完善的……神发明了视觉，并最终把它赐予我们，使我们能看到理智在天上的过程，并能把这一过程运用于我们自身的与之类似的理智过程，同时，通过向它们学习和分享理性的自然真理，我们可模仿神的绝对无误的过程，调整我们自己的错误行为。(47k-c) ⊕

柏拉图和亚里士多德的感官等级制确立了西方哲学的视觉中心主义传统。随着开普勒以后的现代科学的兴盛，随着文艺复兴时期艺术领域的透视法的出现，随着笛卡儿的“我思”哲学的确立，还有16世纪古腾堡的活字印刷革命，这一切都在不停地强化视觉中心的地位，使视界政体成为主体建构与社会控制的重要机器⑦。

进入20世纪之后，现代科学的变革、现代绘画和现代艺术的革命、摄影术的出现、现代传媒从技术到创意的日新月异，尤其是从电影、电视到商品广告的影像文化向我们的日常生活的全面渗透，视觉中心主义的全视机器已变成了日常生存中的一种梦魇式的存在，无所不在的看与无所不在的被看相互交织在一起，主体在无所遁形的可见性下成为了异形的傀儡，这视觉的梦魇唤醒了哲学对视觉的重新思考，视觉中心开始为一种反视觉的倾向所取代，尤其是在法国，自柏格森开始，到萨特、梅洛—庞蒂和列维纳斯，再到拉康、福柯、德里达和巴塔耶等，尽管各自观点不同，但对视觉由来已久的高贵性的质疑却是一致的。

Martin Jay 认为视觉的优先价值是一种历史化的结果，是西方社会因为图像的不断强势而产生的结果，如今达到了前所未有的程度，而不是自然的从古至今的现象。将之称为

Scopic regime 视觉政体，更加强调人的观看方式的社会和文化的建构性。所谓“视界政体”，简单来说，就是指在视觉中心主义的思维下，视对象的在场与清楚呈现或者说对象的可见性为唯一可靠的参照，以类推的方式将视觉中心的等级二分延伸到认知活动以外的其他领域，从而在可见与不可见、看与被看的辩证法中确立起一个严密的有关主体与客体、自我与他者、主动与受动的二分体系，并以类推的方式将这一二分体系运用于社会和文化实践领域使其建制化。比如在性别问题上，人们想当然地以一种视觉中心主义的思维认定男性要优越于女性，具体就体现在：在认识的方面，认为男性是能运用视觉的理性的认知者，而女性更多地受触觉所引发的感觉和情绪的控制；在道德的方面，男性被确立为是有责任心、冷静和正义的楷模，而女性的形象通常是温柔娴静或优柔寡断；在政治的领域，男性的世界是公共的和抽象的，是与“心灵”联系在一起的，而女性的世界则主要在家庭内部，是与“肉体”联系在一起的。这一二元的概念结构的有害影响不仅在于它想当然地使对立双方的一方优越于另一方，而且还体现为它对那被归入低级一类的事物的贬抑。这种二元结构远不只是一种分类学，更是一种主体建构与主体生产的技术，是一种社会 and 文化的“全视机器”(allseeing apparatus)。

四、视觉文化研究的基本内容与学科特点

图像分析，批判的视觉分析

视觉性与视觉经验

跨媒介、跨学科、批判性、社会性

晚清中国出现的各种西洋视觉机巧，构成了一个电影出现的前史与同史，当后世学者强调电影之崭新性与独特性的时候，在某种程度上是将电影割裂和孤立于同时代的各种丰富的视觉文化，而事实上，从画报图像、摄影术、西洋景，到万花筒、走马灯、幻灯，最终发展到电影，它们构成了近代中国的丰富多样异质交融的视觉现代性内容，它们在首要的属性上是一致的，都是全球景观的呈现，是新奇、是现代性。《味莼园观影戏记》开篇即说：“上海繁胜甲天下，西来之奇技淫巧几于无美不备，仆以风萍浪迹往来二十余年亦，凡耳听之而为声，目过之而为成色者，举非一端，如从前之车里尼马戏，其尤脍炙人口者也，近如奇园、张园之油画，圆明园路之西剧，威利臣之马戏，亦皆新人耳目，足以极视听之娱”，而“新来电机影戏神乎其技”，正是沪上视听娱乐的新宠儿。²⁶对于作者来说，从马戏、油画，到西洋戏剧等，乃至电影，都是新型的感官娱乐文化的具体种类，越来越奇、越来越神妙，晚清上海的观众们是经过培育的观众，他们做好了准备迎接一个又一个的感官新技术，电影呼应而来，实乃一连串现代性视觉观感的顶点。

视觉文化研究则俱有跨学科、跨媒介的基本属性，在不同性质的媒介与活动中探究共通而根本的视觉性问题。需要讨论的是电影的视觉性问题，询问电影提供给人何种感受，如何作用于现代人，带来何种现代视觉，如何在历史现代性的宏大进程中与各种其他视觉媒介共同参与构造一种视觉的现代性？而回答视觉现代性的问题，共通比差异重要。现代视觉文化当然包含各类视觉媒介，其间的差异在回答现代性这一共同问题时就没那么重要了。

巴克桑德尔在《15世纪意大利的绘画与经验：绘画风格社会史入门》一书中提出“时代之眼”（period eye）这一概念。巴氏在磅礴的社会文化历史材料与文艺复兴绘画艺术中穿针引线，提出特定时代所共享的视觉惯例与艺术风格。巴氏展现了特定的艺术题材、绘画技巧、舞蹈样式等与商业、社会生活和宗教的关系，他详细论述了当时的宗教仪式、实用数学与绘画风格和舞蹈之间的交互影响。他指出，如果我们不了解当时的舞蹈形式，就无法理解波提切利的画；如果不了解彼时的布道形式，也无法理解安杰利科画面中人物的姿态。ⁱ在《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》一书中，巴氏进一步演练了自己的“时代之眼”，从雕刻材料、行业市场、日常生活、世俗认知、风格认同等方面对文艺复兴时期德国南部的木雕进行了精细的研究。又一次，作者在“时代之眼”的宏观把握下，打通了雕塑与舞蹈、音乐等其他艺术门类之间的通路，呈现出其他艺术话语是如何进入并影响木雕艺术创作的。ⁱⁱ

ⁱ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Cambridge: Cambridge University press, 1972.

ⁱⁱ [英]巴克桑德尔：《德国文艺复兴时期的椴木雕刻家》，殷树喜译，江苏凤凰美术出版社2015年版。

²⁶ 《味莼园观影戏记》（续前稿），《新闻报》1897年6月13日。