

觀察者的技術

論十九世紀的視覺與現代性

強納森·柯拉瑞

蔡佩君 譯



強納森·柯拉瑞

觀察者的技術

論十九世紀的視覺與現代性

蔡佩君 譯

Techniques of the Observer:
On Vision and Modernity in the Nineteenth Century
by Jonathan Crary
Copyright © 1990 Massachusetts Institute of Technology
Copyright © 2007 Editions du Flâneur

《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性》

原著者：強納森·柯拉瑞

譯者：蔡佩君

執行編輯：宋玉雯

美術編輯：黃瑪琍

印刷：中原造像

定價：340元

ISBN：978-986-83442-1-1

2007年9月 初版一刷

版權所有，翻印必究

出版者：行人出版社
106 台北市溫州街12巷14-1號
電話：886-2-23641944 傳真：886-2-23641946
<http://flaneur.tw>
郵政劃撥：19552780

總經銷：遠流出版事業股份有限公司

Jonathan Crary

Techniques of the Observer

On Vision and Modernity in the Nineteenth Century

致謝

參佛·柯文特(Sanford Kwinter)、哈爾·佛思特(Hal Foster)以及米契爾·費赫(Michel Fehér)三位是促成本書出版的友人之一，他們都是與我一起在「界域叢書」(Zone Books)工作的同仁。我無法在此盡數個人因親炙他們的著作與想法，所受到之好處與挑戰。我也要向理察·柏瑞里恩特(Richard Brilliant)與大衛·羅森德(David Rosand)致謝，感謝他們一直以來的支持與鼓勵，尤其是在我最需要的時候。在本計畫成形的過程當中，他們提供了寶貴的建議。我尤其要感謝羅莎琳·柯勞思(Rosalind Kraus)所提出的許多銳利的批評建議，連同其他許多幫助。伊佛·雅藍·柏義思(Yve-Alain Bois)與克理斯朵夫·菲立普斯(Christopher Phillips)二位讀了我的初稿，並提供了尖銳深刻且極有幫助的觀照。我接受了哥倫比亞大學藝術史系所提供的魯道夫·威特柯爾研究獎助學金(Rudolf Wittkower Fellowship)，在獎助期間完成了大部分的研究工作。寫作本書的過程中，則受惠於哥倫比亞大學人文學院院士學會(Society of Fellows)所

提供之「邁隆研究獎助學金」(Mellon Fellowship)，同時，我也得感謝這段時間與我在「赫門中心」(Heyman Center)共事的朋友們。在圖片材料的準備方面，我仰賴梅根·蓋爾(Meighan Gale)、CLAM的安·蒙斯爾(Anne Mensior)和葛雷格·史密茲(Greg Schmitz)二位的協助。在編輯方面，泰德·白菲德(Ted Byfield)與我的研究助理琳恩·思柏瑞格斯(Lynne Spriggs)提供了臨門一腳的支援。我並且要向蘇珊·傑克森(Suzanne Jackson)表示謝忱，是她以一種作家的執著與不畏險峻，持續激勵並補強了我個人的寫作。

導讀：觀察者的技術與主體位置

劉紀蕙 交通大學社會與文化研究所

強納森·柯拉瑞的《觀察者的技術——論十九世紀的視覺與現代性》，乍看之下，這個書名所提出的問題像是一個十分流行的現代性研究議題，也就是有關現代性與視覺再現模式或是漫遊者的觀看等問題。不過，柯拉瑞清楚指出，他要處理的問題不是藝術作品視覺再現的問題，也不是再現系統成規的改變，而牽涉了更大範圍的知識結構的轉移。柯拉瑞以一種拓撲學的詮釋模式，透過勾勒現代視覺體制的幾個濫觴點，說明十九世紀初期幾十年間的新型觀察者的出現，可見性的主觀位置的改變，以及此觀察者所牽連的主體化技術及其歷史構成的問題。

此書觸及了幾個值得我們注意的問題：

1. 所謂具有顛覆性的現代主義藝術真的具有革命性嗎？現代主義藝術批判與反省現

代性之理性規範，但是，現代主義藝術真的脫離了現代性的桎梏嗎？

2. 視覺再現模式的文本透露了什麼樣的主體？此主體以什麼位置出現？召喚主體出現的視覺體制，或是各種規訓與計量的可見性系統，如何在文本中展開？

3. 我們如何從科學、技術、知識、體制、藝術、哲學、大眾媒體等不同知識領域的實踐，來觀察與理解視覺模式的拓撲學？如何理解複雜而交錯運作的異質論述系統與歷史過程中所產生的暗示主體位置的視覺體制？

柯拉瑞所進行的工作，便是重新檢討十九世紀出現的視覺現代性問題。柯拉瑞指出，一般對於現代主義文學與藝術的研究多半認為一八七〇年代到一八八〇年代為現代主義的起源，終止了文藝復興以降以阿爾伯特（Alberti）為代表而延續了數百年的透視法視覺典型。這種視覺模式以透視點與格線來規範再現空間中的遠近大小比例，並且發展成為具有模擬現實、指涉現實的再現典型；直到十九世紀中後期，現代主義藝術打破了這種視覺透視法的規範性，從馬內開始，由印象主義以及後期印象主義，一種新的視覺再現與知覺典型開始出現。論者通常認為這是現代主義藝術所帶來的革命性斷裂。

但是，柯拉瑞在本書中卻指出，現代主義所呈現的斷裂，並不是嶄新的事物；現代主義的出現與發展，其實是由更為龐大而具有統一規範性的視覺模式所牽引派生的。柯拉瑞認為，視覺系統轉換的關鍵並不是發生在十九世紀中後期，而在十九世紀初期就已經發生；一八三九年以後的攝影發展，或者一八七〇年以後的現代主義繪畫，都可視為此系統轉換的後續徵候。因此，柯拉瑞要處理的對象不是藝術作品的視覺再現模式，也不是再現實踐的演變史，而是更為根本的「視域史」(history of vision)，以及此視域所牽涉的觀察者的位置，或者可以說是主體位置。

柯拉瑞強調他要談的「觀察者」(observer，不同於被動的旁觀者位置。「觀察者」既有觀察之意，亦有遵守之意，觀察者遵從規矩、法典、規定、成俗。因此，柯瑞拉說，觀察者不僅只是以眼睛觀看，更是在整套預先設定的規範中觀看，而穩定地嵌合於此系統之中；也就是說，我們如何觀看事物，為何對我們而言某些事物是可見的，而另外一些事物則是不可見的，為何我們對於某些事物是可接受或是可欲求的，而某些事物卻會感到怵目驚心而嫌惡：這些主觀性的觀視感受，都涉及了主體所處的位置。

柯拉瑞以「暗箱」與「立體視鏡」作為對比，說明十九世紀初所發生的視覺體制轉換以及主體位置調整。他指出，代表十七、十八世紀觀察者主流位置的「暗箱」，揭露了一種內化、孤立、抽離、封閉卻自主的主體：此主體退出世界，進入私密化空間，而與公眾世界分隔。此外，暗箱的觀看模式也將身體與觀看切割，而使得視覺去形體化，成為一個抽象化的觀視點，然而，這一個觀視點卻已經事先被先存世界的機械裝置所決定。十九世紀發明的光學儀器立體視鏡（stereoscope）則說明了現代觀察者的不同位置：立體視鏡利用拉近距離，將兩眼不同的焦距匯聚，而產生兩個視域為同一景象的立體感幻覺。立體視鏡所追求的，是以更直接、更可觸知的方式靠近，模擬實質物件的現實存在。在眼睛與影像之間，似乎沒有任何中介。透過立體視鏡，觀察者會看到支離破碎的三度空間區塊，然而卻無法合併為一個同質的整體。

柯拉瑞指出，這種透過視覺技術十分靠近對象而索求片面真實的欲望，卻與同時期逐漸將感官分離與量化的科學、哲學、美學論述，同時發生而相互呼應。古斯塔夫·費希納（Gustav Fechner）透過測量外在刺激，將感覺理性化；穆勒（Johannes Müller）將人體視為工廠，

感覺是可以量化的神經能量，各種感官分化，而生命現象則成為可以在實驗室中觀察與控制的物理化學過程；甚至叔本華的美學理論從感覺神經束的討論立即銜接到美感的論點，也呼應了當時量化的心理學研究。柯拉瑞也一一討論此類對感官量化研究的其他代表人物，例如哈維爾·畢夏(Xavier Bichat, 1771-1802)、赫爾巴特(Johann Friedrich Herbart)、古斯塔夫·費希納、恩斯特·韋伯(Ernst Weber)以及威翰姆·溫特(Wilhelm Wundt)等人。

此處，我們可以看到柯拉瑞的研究極為有趣的面向，他認為光學儀器位於哲學、科學、美學等論述之間，也處於機械技術、體制需求與社會經濟動力重疊之交叉點，正好嵌入更為巨大的權力與論述之匯聚結點。柯拉瑞以光學儀器切入，揭露了此拓撲學的牽連面向。

柯拉瑞的拓撲學觀點，深受傅柯的影響。傅柯在《臨床醫學的誕生》一書中指出，「醫學目視(medical gaze)在一個僅受自身控制的封閉空間裡，以一種自發的運動循環往復；它居高臨下，向日常經驗分派知識。這種知識是它從遠方借來的，而它使自身成為這種知識

的匯聚點和傳播中心。」這個遠方借來的知識，以一種更深層次的方式扣合各種主觀經驗與派生物；在此知識之下，臨床經驗與意識型態都是同構物，也就是說，「觀察的目光與它所感知的事物是通過同一個邏各斯(logos)來傳遞的，這種邏各斯既是事物整體的發生過程，又是目視的運作邏輯」。²然而，這個總體化的運動隨時在轉移，以一種複雜的集體意識繁複地延展擴散，滲透於歷史、地理、國家、文化的各個層面。

柯拉瑞所描述的光學儀器以及其所牽引的觀察者位置，也反映出了十九世紀當時開始盛行的以計量、統計的行為標準來建立所謂的正常化(normalize)的標準以及體制性要求，並從「正常」與「病態」的區辨來看見主體，主體依此模式成為「可見」(visible)——可計算與可控管的主體。成為「正常」的主體，就是主體化過程中援用主體能動性的關鍵欲求與動力。柯拉瑞在書中曾經引用傅柯對於「正常化」的說法：

就某方面而言，正常化的力量會強行賦予同質性；但它也藉由使衡量差距、確定程度、檢修細目等工作變成可能，而進行個體化，並且令不同者彼此適應，使之

變得有用。規範（norm）的權力如何在形式平等的系統中運作，這是容易了解的，因為在一個同質性主導的地方，規範會導入個別差異的所有細微變化，那是有用的命令，也是度量的結果。³

柯拉瑞也引用巴塔耶（Georges Bataille）對於歷史過程中同質化作用的討論：

同質性在此意謂元素的可共測性（commensurability）以及對此可共測性的覺察：人類關係的支撐所依恃的，是根據可勾勒之人與情境之可能同一性的意識，而化約成固定的規則……。其共通點，即社會同質性和從其中產生之活動的基礎，是金錢，也就是集體活動之不同產物可計算的等價物。金錢用以衡量所有工作，使人變成

1 《臨床醫學的誕生》，頁三四。

2 《臨床醫學的誕生》，頁一二〇。

3 Michel Foucault, *Discipline and Punish*, p. 184.

可衡量之產品的功能結果。根據同質社會的道理，每個人的價值就是他所生產者；

換言之，他不再是為己的存在：他不過是集體生產中的一個功能結果，在可度量的範圍內被安排。⁴

正常化與同質化，便在漫長的歷史過程中，透過遙遠牽連的知識模式、各種派生出的政策、體制、科學技術與儀器，而在主觀層面逐漸發生效應。十九世紀的光學儀器發明，反映出要求近距離觀察、計量、檢視的觀看體制，以及在此觀看體制之下所出現同意被觀察、計量、檢視而成為可見的「正常」主體。這些「正常」主體，依賴著可被共同測量的同一性，與他人交換自己的可見性，而放棄了自己無法被度量的部分。大眾媒體更是助長此計量模式的媒介：二十世紀三〇年代德國納粹黨所開始大量利用大眾傳媒技術，傳播被標準化與去自然化的視覺經驗與群眾知覺，就是一個明顯的例子。

柯拉瑞的研究使我們再一次面對文本所處的異質系統以及文化的複雜總體化運動過程。若我們片面地抽取任何文本，無論是文學、藝術、哲學、醫學或是科技，或是政治

事件、文化論述，我們都只能陷入局部的理解，而無法探討不同論述之間拓撲學式的相互作用。在理性知識遙遠的目光之下，體制的派生與主體之主觀回應，以及不可逆料的事件之湧發，此三環面向的拓撲學動態關係之間，主體的位置便顯得十分曖昧。此位置會不斷被科學語言、哲學論述、美學模式以及大眾媒體以不同方式反覆複製，或是以延後的方式在藝術與文學之間流傳，透過觀看體制所暗示的結構，我們可以側面探觸主體的多變位置。

⁴ Baraille, *Vision of Excess: Selected Writings 1927-1939*, trans. Allan Stockd (Minneapolis, 1985), pp. 137-138.

編輯說明

一、本書根據 Massachusetts Institute of Technology 出版社一九九〇年之單行本譯出。

二、註解標號分章另起，以阿拉伯數字(1, 2, 3……)標示次序，譯註則以*號和#號表示。

三、原書頁碼列於內文下方，以六角方括號內夾阿拉伯數字([1], [2], [3]……)標示。

目錄

致謝

xiii xi

導讀：觀察者的技術與主體位置

觀察者的技術——論十九世紀的視覺與現代性

第一章 現代性與觀察者的問題

第二章 暗箱及其主體

第三章 主觀視覺與感官之分離

第四章 觀察者的技術

第五章 目視的抽象化

書目資料

索引

272 237 215 157 109 47 3