



视觉文化读本

VISUAL
CULTURE:
THE READER

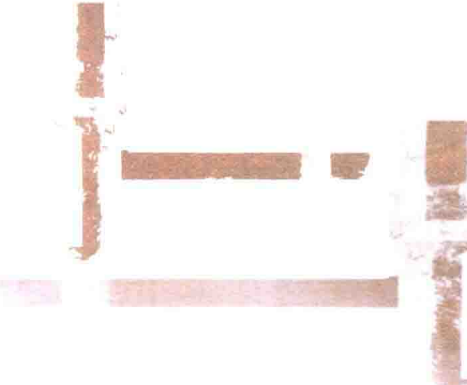
什么是视觉文化？
时间和空间奇异交错，远方的
景象好像近在眼前。
在夏日午后，阳光道随着
线上的山峦或一个小树枝，
将观者笼罩在它们投下的阴影里，
此刻开始成为了景象中的
一部分——那就是呼吸那远山、那树枝上的灵气。
“把事物拉得更近”——也就是
更接近大众——成了现代人的强烈的热情，
如同原来独一无二的事物通过复制进而被人们征服时的
强烈热情一样。自复制日
以非常接近对象的影像和影像的复制品
来代替摄影对象已逐渐成为迫切需求。
当复制影像出现在报纸和网络上，
它们和原形之间显然是有区别的。后者与唯一性
和持久性紧密结合，而前者则表现了短暂性和再现性。

罗岗 顾铮→主编



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社



视觉文化 读本

VISUAL CULTURE
THE READER

罗岗 顾铮 主编

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

图书在版编目 (CIP) 数据

视觉文化读本 / 罗岗, 顾铮主编. — 桂林: 广西师范大学出版社, 2003. 12

ISBN 7-5633-4305-9

I. 视… II. ①罗… ②顾… III. 视觉—文化—研究 IV. G0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 100050 号

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市育才路 15 号 邮政编码: 541004)
网址: <http://www.bbtpress.com.cn>

出版人: 萧启明

全国新华书店经销

广西民族印刷厂印刷

(广西南宁市明秀西路 53 号 邮政编码: 530001)

开本: 889 mm × 1 194 mm 1/24

印张: 15.75 字数: 336 千字

2003 年 12 月第 1 版 2003 年 12 月第 1 次印刷

印数: 0 001 ~ 6 000 册 定价: 29.80 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

视觉文化·历史记忆·中国经验（代序）

李欧梵 罗岗

一、往前看，向后走

LUO (罗岗): 李先生，你好！我记得 2002 年在香港大学办暑期班 (Summer Institute) 的时候，你选择的主题是“公共批评与视觉文化”，主要是讨论近年来在西方兴起的“视觉文化研究”对理解华语世界（大陆、香港、台湾以及其他华语地区）的问题会提供怎样的启示；而今年你在香港科大开课，则是直接讨论清末民初的中国“视觉文化”。可以看出来，这些年你一直很关注“视觉文化”。在这种持续的关注背后，是不是有一些特别的兴趣和理由？

LEO (李欧梵): 这个应该分两方面说。在香港的那段时间，是因为我和李湛忞 (Benjamin Lee) 他们一起讨论了很多研究计划，然后准备拿这些计划来开会。这些研究计划基本上可以说属于广义的文化研究。因为李湛忞对一系列的研究计划有自己的设想，那是当年从芝加哥大学的跨文化研究中心就开始的。我是跟着他的计划走，这就脱离了我以往研究的中国现代文学这个范围。你也可以说是一种“视觉文化研究”，也可以说是一种特别的“文化研究”。他们一个基本的方向是从“公共领域”的问题一路延续下来的：公共领域，媒体，信息的流传，文化的流传……一直到他现在做的资本

主义文化的全球流传的问题。这一系列的研究我大多数没有直接参与，是站在边上的，只是有时候跟着他们做一些相关的研究。但他们的研究对我有相当大的影响。就拿中国现代文学研究和文化研究的关系来说吧，它牵涉一个我怎么来重新阅读文学史资料的问题，所以我很注重所谓的“印刷文化”，就是报章杂志。我现在还在研究晚清的印刷文化和报章杂志。这是一条线，是跟着李湛恣他们研究的一条线。另外一条线是我的兴趣。我在美国教了30年的书，明年就要退休了，我的专业主要是中国现代文学研究，和国内学者交流也以现代文学为多。当时的研究到了这个程度，光是研究小说或者文本，都感到不满足。这样我就“阴差阳错”地研究起上海来了。当时研究上海，写《上海摩登》这本书，本来只想研究新感觉派，后来觉得不够。光是研究新感觉派，研究文本，怎么做都觉得不过瘾。后来就到上海来做研究，这一下子就跳进“火坑”了，一路做下去，从研究现代文学的作家作品到研究上海的都市文化。都市文化和文学文本的关系其实以前很多人都做过，最著名的当然是本雅明，这个研究的传统可以说是从他开始的。我从这个角度出发，切入到现代文学研究中，这在十几年以前的中国还是新的。因为当时的中国现代文学研究，最关注的还是写实主义和乡土文学。所以我就故意唱反调，别人“写实”，我就“颓废”，别人讲“乡村”，我就讲“城市”。然后，再想从“都市文化”研究里面走出一条自己的路来。于是就有了和“印刷文化”怎么接轨的问题：要从大量的印刷文化里面，特别是报章杂志里面，来重现或者重绘我心目中的当时上海现代性的一个图表。

我做的研究基本上是上面这两条线的。你也可以说，就目前的文化研究来讲，这种做法已经落伍了。为什么这么说呢？因为现在的文化研究更多注意的是“影像”或“视像”。不过，“落伍”不“落伍”，我觉得无所谓，主要是要让我有兴趣。

如果再讲一条线，那就是我现在还研究世界文学。我这学期教的课是讲晚清的视觉文化，上个学期讲的完全是世界文学和现代文学的经典：卡夫卡啊，乔伊斯啊，维吉尼亚·沃尔夫啊，托马斯·曼，后来加上昆德拉，然后再配上鲁迅、白先勇、张爱玲……全是中外文学的经典。为什么现在要讲经典呢？因为我觉得香港文化里面最缺的就是经典，好像什么都已经商品化了。我甚至要说，要从商品化里面重新发掘经典。所以在一个后现代商业社会里

面，重新发掘经典，要比我那个时代念经典意义更重要。可以说，我的研究是这三条路结合在一起的。

LUO: 刚才你讲到，研究印刷文化好像在当今的文化研究潮流中有点落伍。其实，从印刷文化到影像文化有一种共同性是贯穿始终的，这就是本雅明说的“技术性观视”。他指的是我们看到的東西都是透过某种技术手段呈现出来的。比方说在传统社会人们直接用“眼睛”欣赏风景，而今天我们更多通过电视、电影、照片和明信片来观看风景，而这些“媒介”都是“技术性”的。因此这种观看行为就被称为“技术性观视”。这个概念点出了视觉文化最重要的特征，就像你研究的晚清，必须先有了石印技术，才会有《点石斋画报》，才会有吴友如笔下的那些图像。

LEO: 根据香港大学的教授阿克巴·阿巴斯(Ackbar Abbas)的理论，我们现在不能按照直线进行的方式来描述文化现象，譬如先有印刷文化，后来有影像文化什么的。现在往往是混杂在一起的，既有印刷文化，又有影像文化，还有视觉文化……而且各方面都有技术的因素。他最迷本雅明。我也受他影响。本雅明生活在印刷文化最兴盛的时代，但是，他最先发现电影和照片这些视觉文化的潜力。这里面有你讲的“技术”问题。当然，对于这个技术问题的讨论，在德国一个很强的传统，就是那个“techné”，哲学家什么的都在讲。不过这是另外一回事，和我们现在讲的“技术”不太一样。所以从一个类似于本雅明的立场来看，我觉得目前在中国的环境下，事实上，许多文化因素非但是并行的，而且交互影响。甚至于观看影像的时候，也可以发现视觉形象中有印刷文化的印迹，如它的技术成分，它的阅读习惯，等等。也可以说，印刷文化的文本结构和阅读惯例，都直接进到视觉文化里面来。香港电影在这方面的特点就很明显。应该意识到，现在看起来很流行的东西，在中国文化中的意义和在以洛杉矶为主的美国文化中的意义不太一样。

只是我们对于老一点的东西，看法就不同了。我是愿意在“新”的里面发现“旧”的，这也许是一种“老式”的研究。所谓“老式”，就是我现在越来越往回走。别人是越来越往前走，越来越往现在走。

LUO: 虽然大家都往前走，往现在走，但是很多的灵感都是过去的。比如说，本雅明的

示范性，他的理论对视觉文化的研究可能具有经典的意义。

LEO: 我现在完全跟着本雅明走，就像他在《历史哲学论纲》描绘的脸对过去，背朝将来，面对的是20世纪的风暴。

LUO: 那你成了历史的天使。

LEO: 管他是历史的天使，还是历史的魔鬼！（笑）“从天堂吹来的风暴”，在我看来是中国的风暴。我一直认为20世纪整个中国的现代过程，还没有好好整理，大家就开始忘记了。我最深的感受是，近年来中国文化的健忘症太厉害。很多问题，包括SARS都不敢讨论。SARS不是一个谁称职谁不称职的问题，而是对整个文化造成何种影响的问题。

LUO: 还有一个你刚才讲到的，也特别有意思的话题，就是为什么在今天这个消费社会里，需要重提经典的意义。其实，这个问题也会和我们谈的视觉文化有关系。因为视觉文化和通常讲的视觉艺术不是一回事。一讲视觉艺术，可能就会让人想到世界名画或其他什么在博物馆里面看到的经典艺术作品。但视觉文化和视觉艺术有一个重要的区别，就是视觉文化使人们观看图像的场所发生了变化。比方说以前观看图像的场所都是正式的、固定的：到美术馆去看油画，到电影院去看电影……但是，今天人们在百货公司看广告，在家里面看DVD……视觉文化把人们的注意力引离结构完善的、正式的观看场所，如影院和艺术画廊，而引向日常生活中视觉经验的中心。而且在观看的过程中——如在广告里——可能经常会看到各种各样的经典图像，广告利用这个经典图像来达到宣传商品的目的。最熟悉也可能是最被滥用的是《蒙娜丽莎》，当然也包括比《蒙娜丽莎》更现代也更抽象的作品，譬如蒙克的《呐喊》，也成为了广告形象。这种情况提醒我们，怎样在消费社会里重新发现经典的意义。虽然我们会有和经典碰面的机会，但是碰面的时机和场所和原来都不一样。

LEO: 所以我才到香港的时候，最感兴趣的就是看香港的广告。香港的广告常常把经典改头换面，我甚至还走火入魔，犯了一个大错误。有一个广告是卖意大利皮箱的，英文是Mandarina Duck，我以为是“鸳鸯蝴蝶派”。在那个时候，我的脑海里中西经典就捆在一起了。但是，这里面还牵涉一个问题，就是你讲的视觉文化在像香港这种地方——将来上海恐怕也是一样，都是将中西文化交错混杂起来。有时经典也是这样，翻译在“经典”流通的过程中

发挥了特别重要的作用，西洋的经典翻成中文之后，改头换面就变成中国的东西。我现在正在研究福尔摩斯如何改头换面，变成中国的霍桑。如果霍桑跑到后现代社会的今天，又会是这么一回事？文学中的“侦探”，从本雅明描述的那种形象，到现在又变成一个怎样的形象？

经典的流通和翻译涉及一个相当关键的概念，那就是“地域性”。在当代所谓后现代的文化研究里面，这个观念很重要。就是以前的那种一对一的关系被改掉了。现在有很多书开始批评“博物馆”，说博物馆既是宫殿又是坟墓，把经典供奉起来同时也埋葬下去。所以，很多画展都要放在博物馆外面开。

LUO: 批评的意见认为博物馆在布局安排上就体现了一种等级制度，甚至是一种权力关系。比如西方的与非西方的，正统的和异端的……有很多的观念渗透在布展的后面。对于参观者来说，博物馆故意安排了一个既定秩序给你观看，使你认同。

二、虚拟与记忆

LEO: 传统博物馆一般是按照历史性来布展的，先从古希腊、罗马什么的开始，一直延续到现代。我最近到伦敦大英博物馆去看，颇有所感。发现大英博物馆整个改变了，一进去，我都不认得了。我大概是30年前去伦敦的，不是1969年就是1970年，当时学马克思和孙中山，每天跑大英博物馆去看书。现在你进去看，整个大英博物馆好像是一个旅游的幻像，弄得很漂亮。你进到里面去之后呢，有一个很大的看书的房子，就是大英博物馆的阅览室，仿造当年的样子，可是更漂亮了，完全是一种模拟的幻像。

LUO: 我去过大英博物馆，那是2001年去的。阅览室还是环形的，四周堆满书，游客可以进去，坐在阅览室里模拟看书，当然不可能真正地阅读。阅览室的门口还有一个牌子，说明曾经有多少名人来这里看过书，马克思自然名列其中。这就给游客提供了想像的空间，让你也以为自己是在和名人分享同样的阅读空间。可以说，大英博物馆阅览室的旅游效果完全体现了现在所谓“体验经济”或“虚拟经济”的原则。

LEO: 我觉得这个问题就是 simulacrum(虚拟)。鲍德里亚的理论在这方面影响

很大，但我觉得他讲这个问题是享乐式的。我们承认“虚拟”现在很重要，但是虚拟以后，你给予观者的是什么？观者所被带动的情绪又是什么？对于这些问题的回答，各种文化可以提供不同的答案。但他的讨论没有把文化差异讲进去，一般人只讲到商品文化，就把内在的差别统一化了，就认为观者只具备消费的欲望了……具体情形应该更复杂，你或许认为那全是模拟，但进入“模拟”的时候，每个人的记忆其实是不同的。譬如大英博物馆阅览室提供了假想与当年伟人一同看书的“虚拟空间”。我就觉得这个“虚拟空间”比洛杉矶的“虚拟空间”好。

LUO: 它虽然是模拟，带有消费性质，是你说的旅游奇观，但是这个旅游奇观把游客带进情境里面的方法是不一样的。

LEO: 是啊，大英博物馆给你模拟读书的环境就是不一样。而这个读书环境，对一般游客来说，包括我在内，都会令人想到以前读书的样子。其实你想像的场景也不见得是真的，谁知道当时是什么样的呀。可是这个模拟的过程，勾起了你一些个人的回忆。我觉得后现代社会就剩下这么多了。如果没有这么一点由虚拟带动的回忆，就什么都没有了。

LUO: 这也是一个矛盾啊！一方面“体验经济”是高端的消费形式，普通人没有那么多钱去“体验”，即使这种“体验”带有某种虚拟性。他最多只能在麦当劳吃汉堡什么的，而有钱人才可能去登山啊，探险啊，包括刚才讲到的在大英博物馆“遐想”……旅游带来的是一种高质量的想像性消费。很显然，这种想像性消费遵循的是商品的逻辑，就是要用足够的金钱去购买；但另一方面也不难发现，在购买的过程中，有可能激发起消费者某种主体性的潜能，譬如探险活动所需要的勇气、团结和奉献，使得参与者在一刹那之间获得某种不同于常人的高峰体验。不过，有时候商品的逻辑实在是太强大了，把“高峰体验”也转化为消费的对象。这就分出悲观和乐观两种态度来了：一种认为世界被资本主义的商品逻辑完全控制，没有任何的可能性了；另一种则比较乐观，希望在消费中发现缝隙，寻求解放。

LEO: 我自己其实也有点悲观。这种消费主义的潮流不可阻挡，就像全球化的潮流不可阻挡一样。问题是在这样的情况之下，你怎么样来对付它？我觉得各种不同文化的对付方法可能不太一样。所以我向来特别注重文化这个层次。虽然美国的当代理论已经不大注重文化

了，他们觉得文化只是一个代用品而已，他们更注重身体，认为主体性是以身体和性别来进行抽象的。这是因为西方的人类学研究文化研究得太久了，比方我们讲中国文化啦，美国文化啦，他们认为这个是地区的意思，没有什么好讲的。而研究理论的人特别喜欢抽象化。什么叫作抽象化？譬如“主体性”就把“身体”一下子抽象化起来。在西方，用英文、德文、法文或者其他语言来做研究，很容易抽象化。你用白话文写作，除非造很多字，否则抽象化很难。

这个问题我不知道有没有人研究过，就是用中文来建构一个理论系统非常困难。如果一定要建立理论体系，那你就造很多字、很多词。但是一造字词，整个语言系统就会出问题。也即这个字、这个词背后是什么，围绕着字词的文化记忆是什么。譬如德文背后有一些指示是很明显的，像说到“technique”这个词，我马上想到了“techné”，一下子就回到古希腊文，古希腊那个字的意义出来了。

LUO：在中文里，大概是把它翻译成“技艺”，不过也只能勉强表达一个层面的意思。

LEO：你必须念了一套书以后，才知道字词背后的东西。中国的古文和西文一样，没有上面说到的问题。因为古文中的一个词，也是有指示性的，指向背后所谓的“传世传统”。但是现在新的语言完全乱掉，你找不到背后的传统了。这就带来了一个问题，什么东西都可以理论化，符指找不到符征了，于是可以随便自由来创造了。就这方面来说，在美国研究后现代的人，大部分是乐观派，认为越乱越好，甚至把杂乱认为是最好的。我自己一向相信杂乱，自己就是一个杂家。但我对这种现象也有批评，觉得不能这么“杂乱”下去了。

LUO：最近研究后现代的，对未来有一个比较乐观的态度，最有代表性的恐怕就是《帝国》这本书了。

LEO：我觉得它批判得很好，但它后面设计的“解放”方案我不太赞成。

LUO：《帝国》试图给出一种反抗“帝国”的可能性，但遭到许多人的质疑和批评。

LEO：他们主要的观点是全球化浪潮同时为全球反抗提供了可能性。最近无论是WTO开会，还是西方七国首脑开会，都引起了来自世界各国的反全球化者的抗议，他们甚至是用Email相互联系，共同反抗，似乎有一点“全球抗议”的苗头了。不过《帝国》好像夸大了这

种抗议的力量。

也可能是因为我在美国教书太久了，所以我常常对美国学界有批评。特别是一讲到文化研究，我就觉得美国的理论家在分析各种现象的时候，不大注重其他地区的文化差异。任何一种现象，他用“权力”、“身体”或者是“主体”来加以解析，一下子就把他们的理论世界化了。或许有人会说，他们是想建立一个世界化的理论系统，而这个理论系统是反白人霸权的，反西方霸权的。可是问题在于，他们这个理论系统还是建构在西方内部，没有直接牵涉其他地区。不只是非洲、南美洲和中国，还应该包括更广大的非西方世界。

有人总是说美国对中国妖魔化。其实要我来说，后现代美国的左右两极——右极就是美国布什这一套，左极就是美国文化理论这一边——双方都不理解中国。布什不理解中国，我觉得活该，这个人老早该滚蛋，我对他没有什么同情；左派的理论界不理解中国，可真是有点问题。因为左派常常是以“中国”为“非西方”力量的代表，他们会利用“中国”来说白人怎么不好。这也带来了问题，在中国的语境中，很多美国学者来了，介绍了很多理论，中国很多优秀的学者，不能老是跟在他们后面走，应该有你们自己的思考，不能一股脑地吞进来，要消化一下；这些理论之间的整合，往往是需要一个过程的，因为最容易做的就是创造几个名词来解决问题。

三、“看”与“被看”

LUO：我觉得你刚才讲了两点非常重要，一是对20世纪中国的历史经验，没有好好总结；二是西方的理论不太考虑非西方地区——当然包括“中国”——的不同文化对于同样事件的反应。

“视觉文化”涉及大量的西方理论，但是这种理论视野如何与中国经验结合起来呢？我这儿有一个现成的例子，你肯定也非常熟悉，就是鲁迅的“幻灯片事件”。这可以看作是中国现代文化史和文学史上的一件大事，同时也与“视觉文化”密切相关。对于这个事件，比较出名的是周蕾的解释，我记得最初是从你那里听到的。周蕾的那本书《原初的激情——视觉、

性欲、民族志与中国当代电影》现在已经有中文本了，会有更多的人了解她的观点。不过我最近读了香港中文大学的博士研究生张历君的一篇文章，他是批评周蕾的，认为她忽视了这一事件中的“技术性观视”的因素，从而对鲁迅产生误解，他的文章颇有说服力。

而我觉得对鲁迅的“幻灯片事件”应该有更多的分析。先不去说这个事件的真假，首先要分析鲁迅是如何在不同的场景里呈现出这一事件的。对“幻灯片事件”，我们可以看到两个文本的描述：一个是大家都很熟悉的《呐喊·自序》，在这个文本中鲁迅要解释自己弃医从文的原因，所以对事件的描述，应该说稍微抽象一点。另一个文本，大家也不陌生，那就是《藤野先生》。由于这是一篇回忆自己日本老师的散文，它在一个更具体化的场景中呈现了“幻灯片事件”的始末。在《藤野先生》中，鲁迅透过这一事件建构了一个多重的“看”与“被看”的关系。而在这种多重的“看”与“被看”的关系中，他表达出的体验极其深广而复杂。

鲁迅描述的那张幻灯片是一个中国人被日本人杀头，一群中国人在围观，这已经是一重“看”与“被看”的关系了；然后鲁迅看这个图片，是一重“看”与“被看”的关系；还有他的日本同学也在看到这个图片，又是一重“看”与“被看”的关系；鲁迅“看”他的日本同学是如何来“看”这张图片的，也是一重“看”与“被看”的关系；反过来，日本学生也在看“鲁迅”这个“中国留学生”是如何“看”这张图片的……当我们把这多重的“看”与“被看”的关系分疏清楚，就会发现以前的解释是有疏漏的。一般把鲁迅当作一个客观的“观看者”，而且认为他的关注点并不是那个被杀头的中国人，而是那些旁观的中国人，所以才有弃医从文的一整套叙述。但通过对《藤野先生》的细读，我们不难发现鲁迅不仅是一个“观看者”，同时也是一个“被看者”。那就是他的日本同学也在“看”鲁迅怎么看这个图片。在这种关系中，鲁迅是相当自觉地把自已放在“被看”的处境里的。如此一来，“看”与“被看”作为一种权力关系的建构就显示出它的复杂性了。一方面鲁迅作为一个观看者，瞩目于图片上中国人的麻木，他扮演了一个先知先觉的启蒙者；可是另一方面，如果他意识到自己不仅是一个观看者，同时也是一个被看者，就像图片中被杀头的中国人被别人“观看”那样，鲁迅也在被日本同学“看”，他又会有何想法呢？这就暴露了以往对“幻灯片事件”解释的缺陷，那就是在“被看”的意义上，鲁迅与那个杀头的中国人构成了怎样一种关系，在中国人

和日本人共同的眼光的压迫下，他（鲁迅）或他（被杀头的中国人）有什么样特殊的感受呢？这种感受用“启蒙主义”可以完全概括吗？

LEO：对于鲁迅《呐喊·自序》的“看”与“被看”的问题，我也有一些自己的想法。在这个问题上，周蕾的解释引起我们的注意，是有道理的。你说，我们现在不知道那个被杀头的中国人有什么样的感受，这就直接影射了《阿Q正传》的结尾，描写即将要被枪毙的阿Q在围观者眼光的压迫下所感受到的恐惧。《呐喊·自序》写在《阿Q正传》之后，当时他的这篇文章已经是有所指向了。可以说鲁迅故意把当时的经验写成这样，不仅把自己的经历带进去了，而且与已经完成的几个小说文本也构成了“互文关系”。尤其是《阿Q正传》，基本上就是你说的这是一个圈套，中间有一个人，其他人在看，这些人后面可能还有人看。而在《呐喊·自序》中，鲁迅已经是把自己和那个被杀头的人放在两个层次上对看。为什么我们现在在看《呐喊·自序》还觉得很有意思呢？因为里面牵涉的问题非常多。譬如关于“看”与“被看”的问题，鲁迅的这个文本是绝对值得研究的，在中国现代文学史上像他那样自觉地讨论“看”的问题，恐怕鲁迅是第一人。周蕾是极端聪明的，把我们这些人一路打下来，她就觉得这些研究现代文学的人，只抓住文本不放，却没有抓住 visual（视觉）的问题。

LUO：记得你以前说过，周蕾对鲁迅的解释有一点“诛心之论”的味道，就是说鲁迅由于观看图像产生的焦虑，却不能透过图像得以显现和疏解，而是倒退到文字的世界，这就是鲁迅甚至是现代文学的问题所在。

LEO：这个就是我要切入的问题。我们现在有两个问题都可以争论的。一个就是周作人讲的找不到这张图片，但又有人说日本人当时拍了类似场景的纪录片。我在美国的时候，就引用周作人的话说找不到这张图片，结果他们就找到一张图片，那么这个图片是不是当时的那张幻灯片呢？不知道。只是找到一张中国人被日本人砍头的图片。

LUO：最近我看陈平原编的《现代文学与大众传媒》，里面收了几篇日本学者的文章，它们不是直接研究“幻灯片事件”的，但这些研究对解决这个问题肯定会有帮助。这些文章主要研究从日清战争（也即“甲午战争”）到日俄战争之间，日本媒体是如何来呈现中国人的形象的。一方面讨论日本媒体是怎么来报道对外战争的，另一方面则显示出中国人的形象是

怎样在战争的过程中建立起来的。这中间存在着一个重要的反转。日本在历史上作为中国的“属国”，不会使用这种方式来表现中国人，但在战争过程中，特别是在日俄战争中，由于日本有了新的帝国想像，才会采用新的方式——先是图画，后是照片——来再现中国人的形象。这一过程就像柄谷行人在《日本现代文学的起源》中指出的，“风景的发现”是在日本殖民的过程中发生的，如果没有对北海道阿伊努族的强制性殖民统治，国木田独步就不可能写出《武藏野》，那样一种全新的风景也就不可能出现在日本现代文学中。而对这个过程的了解，可能对我们研究“幻灯片事件”大有帮助。

LEO: 这刚好可以联系起来，因为当时有了中国人的图像，也正是在这个时候，照相术进来了，报章杂志上开始刊登照片了。不过鲁迅当时看的是幻灯片还是电影，关于这个还是有争论。

LUO: 有日本学者考证说，鲁迅当时是看过电影的。他们甚至在鲁迅住的地方找到了那个电影院，但是不是看了这个片子，现在就没有办法确认了。也有人怀疑说，鲁迅是不是搞混了，记不得究竟是在实验室里看的幻灯片，还是在电影院里看的电影，他把两方面综合起来讲，于是就有了“幻灯片事件”。当然，这些都是日本学者的猜测。

LEO: 这表现了日本学者的用功，也暴露出他们的盲点。盲点就是他们做这个研究到了某一个程度，就停在那里了，无法再深入下去了。而这个正是需要我们讨论的。鲁迅在当时的日本电影院看到的电影一定是纪录片，因为纪录片正是在1900年代开始出现的，美国最早拍的纪录片之一，就是中国题材的《1900 拳匪之乱》。所以说，鲁迅看到时事纪录片一点也不奇怪。但按照《藤野先生》的说法，是在课间的几分钟放映的，不可能是电影，一定是幻灯。甚至不是我们现在的那种幻灯，只是一些图片的投影。你可以说，鲁迅既看过时事纪录片，也看过时事幻灯片，在写文章的时候把这两个东西搞混了，或者就视觉经验来说，他自己也分不清楚两者的联系和区别了。

但如果从媒体研究的角度来看这个问题，那么三种不同的媒体形式都极端重要：那就是印刷媒体上的图像，印刷媒体上的照片，幻灯片和电影片。不同媒体可以造成不同的视觉经验，它们之间的关系怎么调节？我一看周蕾的文章就想到这个问题。我就鼓励我的学生写论

文研究摄影，研究摄影和中国现代文化的关系，这个是所谓的 technology，一个很重要的关键和中介。

鲁迅描绘的那张幻灯片好像电影里的一个特写，他甚至在文本中把整个事件也处理成一个电影式的特写。鲁迅很厉害，他是故意把他的经验变成一个具有震撼力的画面。是不是真有这张图片已经无所谓。我认为《呐喊·自序》本身就是一部小说，根本是造出来的。其实我回忆以前，还不是在造？哪有可能把这个过程记得清清楚楚的？而且在当时的情况下，鲁迅一定要把这种震撼力压到他的读者身上，所以他一定要在文本中造出这个画面来。

在这一点上，我就对美国学者包括周蕾在内，都有批评。他们研究的背后还是美国理论。她周蕾一看鲁迅的文章，理论就来了。鲁迅既是“男人”，又是“文学写作者”，还是“中产阶级”，正好和流行理论对得上，于是正好打他一下。按照她的说法，鲁迅应该去专门拍电影吗？难道说所有的人都去拍电影吗？不可能嘛。第一，当时的电影技术不够发达；第二，就是中国没有像本雅明这样的人，鲁迅可能是有一点像，他是很重视视觉经验的，但重点还是在文字上；第三，就是当时的文化环境。鲁迅讲得很清楚，中国的文化毕竟依靠文字媒体的。这和非洲文化不一样。非洲文化整个是口述的传统。最近托妮·莫里森（Toni Morrison）写的作品，完全是口述的传统，你照样可以用上一大堆理论。

所以，我现在就盯住一点，就是要找那个作为中介的东西。你要研究中国现代的文学史、文化史，就要研究1900年到1917年的视觉文化：报纸上的印刷图画，摄影技术的引入，电影的出现和小说文本中出现的摄影、电影以及在写作技法上如何受到新视觉技术的影响……这一系列的因素是依靠什么连接起来的？这里面包含的问题很有意思，值得仔细研究。这个中介最主要的来源在哪里呢？我觉得不是五四，这一点周蕾说对了，而应该是鸳鸯蝴蝶派，他们讲电影的很多。

四、“跨媒体”的视觉经验

LUO：从鲁迅的“幻灯片事件”回溯到“鸳鸯蝴蝶派与电影的关系”，我们谈话的方向

很符合你所说的“向前看，往回走”。（笑）从晚清到民初，中国现代视觉文化的发展变化和技术性因素密切相关。有了石印技术，导致《点石斋画报》的出现，使得画报开始流行；随后，照相术的引进进一步改变了人们对于图像的理解和对真实的想像；最后是电影，创造了一种全新的娱乐形式和视觉经验……但最初拍电影依靠的是编演“文明戏”的那些人，被人看不起，这当然有视“戏子”为低贱行当的偏见，不过，当时电影的格调的确不高。这种局面之所以有所改观，是因为鸳鸯蝴蝶派文人的介入，这才使得电影慢慢成为都市流行文化的重要组成部分。一个显著的标志是包天笑1924年被明星电影公司聘为剧本作者。一直到1933年中国共产党的“电影小组”的成立，“左翼”电影兴起，鸳鸯蝴蝶派主导电影的格局才得以改变。以前以“左翼”和新文化的立场来叙述电影历史，自然对这一段持否定的态度，柯灵的那篇《试为五四和电影画一轮廓》就很有代表性。其实即使是“左翼”电影，也在技法和程式上大量吸收了鸳鸯蝴蝶派电影的因素。

LEO: 这里面我们可以再做得细一点，就是鸳鸯蝴蝶派文人到底是怎样介入电影的。一方面像包天笑、周瘦鹃那样替电影公司写剧本、写文章；另一方面就是翻译美国电影，今天还可以看到，许多早期美国电影在中国都有一个很“鸳鸯蝴蝶”式的名字。但是，现在我们可以把西洋理论用进来，看看他们是怎么对待电影这种新的视觉艺术和文化样式的。据我所知，鸳鸯蝴蝶派一开始和电影接触的时候，主要还是讲故事，讲拿破仑的情史什么的，把电影和他们写的东西混在一起了，电影只不过是一种视觉手段，通过它来讲一个故事而已，而不是将电影作为一种视觉的艺术。但就是在不知不觉之间，他们开始把说故事的方式，转变为视觉性的呈现。我现在发觉，在鸳鸯蝴蝶派的小说里同样也有“看”与“被看”的关系。有一篇很有名的小说，叫什么名字我忘了，就是说一个人在那里，邻居有一栋房子，他可以看到对面房子里面人的行动，一会儿是一男一女来幽会，可能是一对小夫妻，也可能是别的关系，完全不能确定，整篇小说颇有些希区柯克电影的风格。我看了以后大吃一惊。一个捷克学者抓住这个不放，说你看现代性出来了。我说不是，他说是。且不说是不是现代性，这样的写法你说它是怎么来的？我猜想，这个可能和当时看电影有关系，就是一种对于视觉的觉醒。写小说时不自觉地就用上去了。中国传统小说是没有什么镜头感，必须有了电影以后

才能在文本中催生出现视觉性的效果来。如果研究起来的话，这里面的关系够错综复杂的了。在具体研究的过程中，我常常强调理论应该像灯光一样照进来，一照，可以看出很多东西。当然，如果不做具体研究，只亮几盏理论灯光，恐怕照来照去还是这几个样子。倒过来讲，日本的学者资料、实证方面钻研得很深，但是他后面往往没有光，很难有更多发现。不过我还是很推崇他们，毕竟人家在一个问题上可以花几十年的工夫，我们中国学者就做不到。

我现在做的就是，早期的中国市民阶层——自然包括鸳鸯蝴蝶派——怎样描述都市现代性和都市文化的形象？这牵涉一个很重要的问题即报纸的功能。如果你对这个问题有兴趣，要细读本雅明那本很厚的 *Arcades Project*，哈佛大学出版社出的。我发觉本雅明看的书多啊，什么书都看，侦探书看，二流法国小说也看，看了以后可以用到研究中。我们照样可以用本雅明的方法来研究晚清民初这一段。这么展现出来的形式就很复杂了。我得出的一个小小结论就是，报纸在柏林发挥了很重要的作用。当时柏林报纸的作用是什么呢？它为都市画了一张地图，既是都市生活指南，又是都市新知指南。都市与报纸的关系可以说是相得益彰的。现在西方研究柏林的有好多书，譬如克拉考尔（S. Kracauer）的那本《群众的装饰》（*The Mass Ornament*）就很好，讲跳大腿舞和机械的关系。当时柏林的电影也很了不起，有一部电影叫作《城市交响曲》，讲一个都市从早到晚的生活。我上次在港大教书的一个最大的收获就是，跟我同时教书的那位教授是一个默片专家，他不懂理论，但是他有很多电影。他放映以后，就对我说，LEO，你跟我解释一下。都市是什么呢？一开始是火车头进站，这是个现代性的意象，然后是商店，灯光，人在走，然后街道冷落了，到了人多的时候，突然有个女的在桥边自杀……就这么一段，大概是一九一几年，最多一九二几年的电影，可以看出本雅明的味道了。

如果把这种报纸啊、电影啊、都市啊之间的关系模式移到中国、日本来，就非常有意思。梁启超办报，他的“新民体”和日本的德富兄弟有关系；鲁迅在日本看到电影和幻灯片……他们把这些在日本形成的经验都带回中国，变成了五四的背景。梁启超倡导新小说，鲁迅更是把现代文学的合法性建立在“幻灯片事件”上，你把这些现象混在一起看，它们究竟展现的是一个怎样的图景呢？我现在没有办法回答。为了回答这个问题，只好去看《点石斋画