

Visual Modernity
The Representation of the Chinese
Subjects in the 20th Century

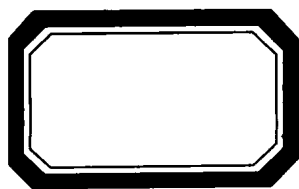
张慧瑜◎著

视觉现代性

——20世纪中国的主体呈现



人民出版社



Visual Modernity
The Representation of the Chinese
Subjects in the 20th Century

视觉现代性

——20世纪中国的主体呈现

张慧瑜◎著

 人 民 出 版 社

责任编辑：洪 琼

图书在版编目（CIP）数据

视觉现代性——20 世纪中国的主体呈现 / 张慧瑜 著 .

—北京：人民出版社，2012.6

ISBN 978-7-01-010993-0

I. ①视… II. ①张… III. ①文化研究—中国—20 世纪 IV. ①G12

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2012）第 136824 号

视觉现代性

SHIJUE XIANDAIXING

——20 世纪中国的主体呈现

张慧瑜 著

人民出版社 出版发行

（100706 北京朝阳门内大街 166 号）

北京市文林印务有限公司印刷 新华书店经销

2012 年 6 月第 1 版 2012 年 6 月北京第 1 次印刷

开本：710 毫米 × 1000 毫米 1/16 印张：20.75

字数：310 千字 印数：0,001—2,500 册

ISBN 978-7-01-010993-0 定价：55.00 元

邮购地址 100706 北京朝阳门内大街 166 号

人民东方图书销售中心 电话（010）65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书，如有印制质量问题，我社负责调换。

服务电话：（010）65250042

目 录

绪 论.....	1
第一节 视觉文化与现代性.....	1
第二节 现代性的内在分裂.....	12
第三节 晚清现代性的双重书写.....	18
第四节 20 世纪中国的主体呈现与“幻灯片事件”.....	24
 第一章 启蒙者的位置与三重空间转移.....	29
第一节 新时期以来鲁迅的文化位置.....	31
第二节 “被看”的“看”：一种被规训的观看.....	49
第三节 “铁屋子”的寓言与“棺木里的木乃伊”.....	66
第四节 异乡人与故乡的他者化.....	77
第五节 狂人之家与母亲的位置.....	91
第六节 主体与“影”的倒置：“铁屋子”与“黑甜乡”.....	97
 第二章 “看客”的功能.....	103
第一节 “面面相觑”：没有“示众”的“示众”.....	105

第二节	“狂人之眼”及被看的焦虑.....	108
第三节	观看的权力与现代性空间的区隔：“我”与 “看客”的不同.....	124
第四节	“国民”的形成与“想象的共同体”.....	130
第五节	自我病理化的主体位置：被凝视的主体.....	134
第六节	鲁迅的“半殖民地”经验.....	148
 第三章 被遮蔽的被砍头者与亚洲想象的困境.....		156
第一节	消失的刽子手与被砍头者.....	157
第二节	“我”的形成、分裂与弥合：无法完成的 “亚洲想象”.....	162
第三节	“日本同学”的位置：“亚洲认同”的悖论.....	169
第四节	作为方法／实体的“亚洲”：反思“日俄战争” 的世界史意义.....	179
第五节	缺席的“俄国”：暧昧的亚洲与欧洲.....	189
第六节	作为教室／影院的现代性空间及内在的暴力.....	197
 第四章 暧昧的空间与革命者／知识分子的主体位置：以《多余的话》 和《在医院中》为中心.....		205
第一节	再现／代表的危机.....	207
第二节	“在监狱中”或中国版《狱中札记》： 并非“多余”的话.....	214
第三节	“谁”在医院中.....	229
第四节	暧昧或混杂的空间.....	236
第五节	启蒙与革命的倒置与转化.....	240
第六节	空间隐喻与中国的现代性表述.....	247

第五章 “现代”主体的浮现与“亚洲”的伤口：以《鬼子来了》 和《南京！南京！》为中心.....	257
第一节 冷战／后冷战时代的抗战叙述：中国主体位置的 悬置与填充.....	261
第二节 西方视角中的中国女人：以《红河谷》、《黄河绝恋》、 《红色恋人》为例.....	268
第三节 “我”的缺席与农民作为暧昧的中国主体：以 《鬼子来了》、《紫日》为例.....	275
第四节 角川的主体位置的形成：以《南京！南京！》为例.....	282
第五节 现代性／亚洲的伤口：日本在中国现代性遭遇中的 双重位置.....	288
第六节 不可抹去的他者与新的历史主体浮现.....	294
结 语.....	298
参考文献.....	303
后 记.....	325

绪 论

第一节 视觉文化与现代性

在视觉文化与现代性的讨论中，视觉往往被作为现代性的重要表征，或者说视觉在现代时期占据主导位置，“始于文艺复兴和科学革命，现代性经常被认为完全是以视觉为中心的”^①。按照马丁·杰的描述，视觉在现代时期占据主导地位，是现代与前现代的分界线，并且现代性中存在着几种“视觉体制”^②之间的竞争。对视觉的研究既可以作为一种机械、技术的发明演进史，如暗箱、摄影、电影等；也可以作为一种心理、哲学、文化的事件，如对视觉中心主义、观看方式与主体的讨论。但是，这样两种技术／社会、物质／文化的二元区分是没有意义的，因为没有单纯的技术，也没有纯粹的文

① Martin Jay, *Scopic regimes of modernity, Vision and Visuality*, edited by Hal Foster, New York: New Press, 1999, P. 3.

② “视觉体制” (Scopic regimes) 是电影符号学家克里斯蒂安·麦茨在《想象的能指：精神分析与电影》(王志敏译，中国广播电视出版社 2006 年版) 中提出的概念(在《想象的能指》中被翻译为“视界体系”)，是指电影区别于其他艺术形式的能指特性，“由于被看对象的缺席，限定了电影特有的‘视界体系’不那么依靠所保持的距离和‘保持’自身(缺失的第一个形象，对所有的窥淫癖都是共同的)。在这里，电影从根本上不同于戏剧，而且，同样不同于带有特殊色情目的的更个人的窥淫活动”(第 57 页)，电影是以能指的双重缺席和在场为特征的。与戏剧不同，“在电影中，演员在观众不在(= 拍摄)时在场，观众在演员不在时(= 放映)在场：窥淫癖者和裸露癖者的接近已不再一致的失败的相会(他们已经互相失去了)”(第 58—59 页)。

化，只有把二者放在一起才能呈现借助于现代技术的视觉文化与现代性的密切关系(如对“物质文化史”的研究)^①。不过，视觉文化作为重要的学术议题，与后工业(后现代)社会以来图像媒介(摄影、电影、电视、电脑——其操作系统的可视化等)越来越改写着人们的日常生活及生命体验有关(近几年来，对图像及视觉文化的讨论成为中国文化研究的重要组成部分^②)。本节并非要讨论后现代主义中景观社会与表象的关系，而是以在现代时期占据主导和霸权位置的视觉模式，即文艺复兴时期在视觉上出现的中心透视的观念为中心来讨论一种观看方式与主体位置的关系。

现代主体的确立与一种视觉艺术上的透视密切相关。一方面，人/主体成为世界的中心；另一方面，眼睛/视觉成为最重要的功能器官，一种建立在眼睛/视觉中心的组织空间秩序的方式开始确立。这个过程中最为重要的艺术实践就是中心透视式的绘画表述，而中心透视基本上是西方文艺复兴时期的产物。暂且不讨论欧洲文艺复兴的绘画革命是否来自蒙古的细密画(通过波斯、中亚、西亚传播到欧洲)^③，“透视法混合了中世纪的视觉理论和描绘世界的现代需要。它经常被认为是一种属于现代初期的表现视觉的科学方法，到后来才被爱因斯坦的相对论以及毕加索在20世纪初开始的破坏绘

① 这类著作很多，比如[美]强纳森·柯拉瑞著，蔡佩君译：《观察者的技术——论十九世纪的视觉与现代性》(行人出版社2007年版)；[英]诺曼·布列逊著，郭杨等译：《视觉与绘画：注视的逻辑》(浙江摄影出版社2004年版)；[英]约翰·伯格著，戴行钺译：《观看之道》(广西师范大学出版社2005年版)；[美]理查德·罗蒂著，李幼蒸译：《哲学和自然之镜》(商务印书馆2006年版)；等等。

② 对于视觉文化的研究，国内也在“文化研究”的脉络中展开理论引介和讨论，如2008年有文艺学者周宪的《视觉文化的转向》(北京大学出版社2008年版)、金元浦主编《视觉文化研究丛书》(山东文艺出版社2008年版)等成果，稍早还有吴琼编译“视觉文化系列”丛书(中国人民大学出版社2005年版)等。

③ 汪晖在《“中国制造”与另类的现代性》(采访、整理：方晓风、陈岸瑛、田君)中提到：“以交通来说，比如当年讲到欧洲文艺复兴绘画革命的时候，曾经有学者提到蒙古的细密画传到波斯，又经过中亚、西亚，一直传播到欧洲，12—16世纪两次绘画革命都与这个传播有关。类似这样的问题使得我们对欧洲作为现代性唯一的起源地的提法产生了非常强烈的质疑，这样的例子并不是个别的，大量的例子都证明19—20世纪形成的西方中心的现代性叙述是完全靠不住的，尽管它构造了一个强有力的话语把我们都组织在里面。”(《装饰》2008年第181期)

画空间的立体主义技法所取代。”^①一般来说，文艺复兴以来，一种中心透视式的绘画方式被发明出来，这种再现方式不仅创造了区别于中世纪的绘画空间，而且使世界、自然、人等以客体的方式被清晰、准确地“看见”。同时，作为观看的主体或者说视觉点被内在地组织在这幅图画当中，在这个意义上，这幅图画成为一个“窗口”（Window），既使人、自然、世界被重新发现^②，又使人/眼睛占据视觉中心的位置。或者说，观看者也就是“人”在这幅中心透视的图面中处在或被放置在中心位置上，也就预示着观“者”或观“众”的出现。因此，观看/透视本身成为一种认识论的表征，或恰如海德格尔在《世界图像的时代》中的论述“世界之成为图像，与人在存在者范围内成为主体，乃是同一个过程”^③。

这种中心透视式的观看方式，在随后发明的摄影、电影等媒介中不断地延续，尽管这种延续本身充满了种种断裂。但正如暗箱的原理在摄影机被发明之前就已经被掌握了，而电影院也基本上是一种中心透视式的放映空间^④，即使伴随着电子、数码艺术的出现，图像或者说视觉艺术越来越成为人们日常生活的一部分，读图时代成为消费主义或后现代的表征之一。中心透视的观看方式在越来越大众化的过程中并没有被根本颠覆。或者简单地说，无论是照片还是胶片/银幕、电脑屏幕都还是二维的平面，透视法作为在二维平面中营造三维幻觉的内在机制还依然有效。正如电影理论家巴赞在《摄影影像的本体论》中谈到“木乃伊情结”即艺术创作的目的在于满足人们复原或保存原物的内在心理需求，因此，照相术和电影的发明“完全满足了我们把人排除在外、单靠机械的复制来制造幻像的

① [美] 尼古拉斯·米尔佐夫著，倪伟译：《视觉文化导论》，凤凰出版传媒集团、江苏人民出版社 2006 年版，第 46 页。

② [瑞士] 雅各布·布克哈特著，何新译，马香雪校：《意大利文艺复兴时期的文化》，商务印书馆 1996 年版，参见“第四篇：世界的发现和人的发现”。

③ [德] 马丁·海德格尔著，孙周兴译：《世界图像的时代》，载《林中路》，上海译文出版社 2004 年版，第 94 页。

④ [法] 让-路易·博德里著，李讯译：《基本电影机器的意识形态》，载《外国电影理论文选》，三联书店 2006 年版。

欲望”^①。

文艺复兴作为西方现代性的发端之处，开启了西方作为现代历史的序幕。暂且不讨论文艺复兴在何种意义上把中世纪／基督教作为异质的历史（也是黑暗的历史）排除之外而把古希腊的文化想象成或叙述为西方文明的光辉灿烂的起点。文艺复兴无疑成为西方现代历史的转型时代，一种视觉中心的艺术形式也恰恰是在这样一个时代确立了中心位置：

文艺复兴最突出的特点之一是使视觉艺术取得了与“自由艺术”并驾齐驱的地位，艺术家竭力对当时的生活与思想施加影响。……艺术大师（既是科学家又是哲学家）利用科学研究方法（几何学和解剖学）和深厚的历史素养（认识并批判性地评价古典作品），创造了符合客观现实的崭新的艺术形式，这种形式有助于深刻认识现实和揭示善和美之后的内在联系。^②

而这种“符合客观现实的崭新的艺术形式”就是一种透视法的发明，即“一种在平面上显示三维空间的科学方法。这是文艺复兴运动中艺术家在理论方面和实践方面最独特的发明，是文艺复兴艺术同中世纪艺术和北欧艺术的真正分水岭”^③。从某种意义上说，透视法不仅是一种绘画的方法，一种在二维的平面中制造三维幻觉的“魔术”，还有一种确立了观看对象和观看者位置的空间装置，也就是说，把观看对象组织到统一的时间和空间秩序之中，这种秩序本身预留出观看者的位置。尤其是眼睛不仅作为一种观看的视觉器官，而且成为内在地组织观看方式的空间位置或逻辑位置，正如英国著名的艺术史家约翰·伯格在《观看之道》中的论述：

透视法是欧洲艺术的特点，始创于文艺复兴早期。它是以观看者的目光为中心，统摄万物，就像灯塔中射出的光——只是并无光线向外射出，而是形象向内摄入。那些表象俗称为现实。透视法使那独一无二的眼睛成为世界

① [法] 安德烈·巴赞著，崔君衍译：《电影是什么？》，中国电影出版社 1987 年版，第 10 页。

② [意] 桑德拉苏阿托尼著，夏方林译：《从神性走向人性——文艺复兴》，四川人民出版社 2000 年版，第 7 页。

③ [意] 桑德拉苏阿托尼著，夏方林译：《从神性走向人性——文艺复兴》，四川人民出版社 2000 年版，第 17 页。

万象的中心。一切都向眼睛聚拢，直至视点在远处消失。可见世界万象是为观看者安排的，正像宇宙一度被认为是为上帝而安排的。^①

最早论述透视原理的是两位意大利艺术家阿尔贝蒂和达芬奇，前者认为“眼睛比任何事物都更有力，更敏捷，更有价值”^②，后者也指出“眼睛是世间万物的裁决者”^③或者说“眼睛正是万物的最高法官”^④。这种眼睛作为感觉器官之首的位置也是一种对亚里士多德传统的想象性“恢复”或借重。15世纪中期，阿尔贝蒂在《论绘画》中第一次把透视画法系统化和理论化。在这部篇幅短小的著作中，阿尔贝蒂首先论述了画家与数学家的关系，进而论述了作为欧几里得几何学基础的点、线、面的关系，然后论述光线、观察者（眼睛）与物体之间的关系可以还原为以视点为顶点、以光线穿过物体表面的切线点为末端组成的视觉三角形，最终组成一个与视心线也就是视点和物体之间的连线垂直的平面为底面的正锥形的视线金字塔，画面所要呈现的就是锥形金字塔的底面。作为文艺复兴巨匠的达芬奇更详尽地论述了这种单眼透视法的光学原理（眼睛的成像机制认为是小孔成像）和数学（几何）原理，透视结果与距离、光线的亮度以及色彩有密切关系，或者说在固定距离之下，后面是影响透视结果的几个重要因素。如果说透视法以“逼真”再现眼睛的成像原理为目的（或如达芬奇所说“让平坦的物体显出浮雕”），那么正如达芬奇已经提到的，这种以中心视点组织的透视画面，是一种单眼透视的结果。因此，“只有在距离较远的地方，并且只用一只眼睛去观察自然的物体的时候，所画的作品才会像有天然的浮雕一样”^⑤。对于文艺复兴时期的人们来说，透视法就像魔术一样，可以创造出空间与距离的幻觉，正如任何

① [英] 约翰·伯格著，戴行钺译：《观看之道》，第11页。

② Leon Battista Alberti: *On Painting*, Penguin Books, 1972, P. 11.

③ [意] 达芬奇著，刘祥英等编译：《达芬奇讲绘画》，九州出版社2005年版，第53页。

④ 用达芬奇的话来说，“透视是理性的证实，经验由此证实了万物都通过一种线条的金字塔将其外表传递给眼睛。通过线条的金字塔，我对那些线条获得了理解，这些线条始自实体表面的外缘，经过一段距离之后汇聚到某一个点，倘若如此，我将表明这个点就是眼睛所在，而这个眼睛正是万物的最高法官。”转引自[美]尼古拉斯·米尔佐夫著，倪伟译：《视觉文化导论》，第48页。

⑤ [意] 达芬奇著，刘祥英等编译：《达芬奇讲绘画》，第73页。

一本关于透视法的教科书都会如此定义：

绘画透视是一种在二维平面上创造出三维物体幻觉的方法。这种利用透视原理来形成三维的效果可以运用在素描、油画或者其他种类的绘画中。虽然绘画中所展现的物体及其所处的环境是描绘在二维平面上，但它们看起来就如同在真实三维空间里看到的效果一样。^①

俄裔美国视觉艺术学者潘诺夫斯基（又被称为“艺术史上的索绪尔”）把透视法叙述为“一个多维故事，完全围绕图像的西方宗教、科学和哲学思想的故事”^②，也就是把透视与文艺复兴的诸多思想史的观念联系在一起，在其发表于1926年的论文《作为象征形式的透视》中，他指出“我们谈到的空间的透视视野不是那些相互隔离的对象（比如房子或家具）被再现为一种‘透视画’，而是整个图画被转换为一个文艺复兴理论家的术语‘窗口’，并且我们意识到并相信正在透过这个窗口来进入这个空间”^③。透视式的图画是一扇朝向或进入外部空间的窗口，而这个作为窗口的平面本身制造了一种空间连续的幻觉。他认为这种透视的空间结构是把一种视觉经验的空间转换为数学空间，一种由点、线、面组成的欧几里得几何空间，是一种“忽视了前与后、左与右、肉体和被掏空的身体的差异，而把空间的所有部分和内容都被吸引入一个单一数量的连续统一体”^④。也就是说，“因为线条透视法便于人们按照数学逻辑体系观察现实及其因素，所以它具有意识形态的明确含义。由于线条透视法的发现，空间不再是一种无限的神秘范围，它变成了一个能用智力予以想象的实体，而人是可以控制这个实体的形象和结构的。”^⑤人之所以可以把握这种象征性空间，在于人/眼睛作为固定视点（视觉金字塔的塔顶）占据了画面的视觉中心。“西方透视法的不同之处并非在于其表现空间的能力，而在于这样一种事实，即它一直是被拿来从一个特殊的视点

① [美] 肯尼斯·W. 奥维尔著，梵非译：《美国透视基础简明教程》，上海人民美术出版社2005年版，第1页。

② [美] W. J. T. 米歇尔著，陈永国、胡文征译：《图像理论》，北京大学出版社2006年版，第8页。

③ Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York, 1991, P. 27.

④ Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, P. 31.

⑤ [意] 桑德拉苏阿托尼著，夏方林译：《从神性走向人性——文艺复兴》，第23页。

来表现空间的。”^①显然，这种中心透视的构造法与把人放置在宇宙的中心以及人道主义话语的出现具有密切的关系^②，或者说，中心透视与人的发现是同步的。在这幅视觉几何学中，视点/眼睛占据主体位置，画面/玻璃/窗口之外的空间是客体。客体在主体的目光之下成为对象化的“精确的”客体（数学保证其空间的精确性），尽管这种客体的“客观性”在主体的主观目光之下。

这种把世界图像化的反思上升到对西方形而上学的批判，突出地表现在海德格尔的论文《世界图像的时代》中。海德格尔并不同意那种把现代之本质看成是“人通过向自身解放自己，摆脱了中世纪的束缚”的看法。他认为现代与中世纪和古代的不同在于，现代是一个世界图像的时代，“世界图像并非意指一幅关于世界的图像，而是指世界被把握为图像了”^③。在他看来，“世界成为图像”和“人成为主体”是现代之本质的两大进程，“毫不奇怪，唯有在世界成为图像之际才出现了人道主义”^④。作为文艺复兴产物的中心透视的空间，似乎成为这个现代进程的恰当表征，只是这样两个进程并非同步，或者说“人为一种地位而斗争，力求在其中成为那种给予一切存在者以尺度和准绳的存在者”^⑤。这种“斗争”体现在人/观看者能否占据这样一种视觉空间的中心。有趣的是，在完成的透视画中，是看不见视点和视线的，也就是说作为画面空间内在秩序的几何图形恰恰是消隐的（就像建立在解剖学基础上的人体画，骨骼恰恰是看不见的假象的线），透视的幻觉是以中心视点和视线的消失为基础。进一步说，这种以观察者的眼睛、横截面组成的视觉锥形，恰恰要在画面内部组成一个倒锥形，或者说，正如阿尔贝蒂将画家与物体之间的画板定义为“一片有视线锥体穿过的透明玻璃”，那么作为中心透视的画面恰恰如同一面镜子。作为“窗口”的画框，表面上是投向外部的透明“玻璃”，实际

① [美] 尼古拉斯·米尔佐夫著，倪伟译：《视觉文化导论》，第49页。

② 参见潘诺夫斯基著，傅志强译：《视觉艺术的含义》，辽宁人民出版社1987年版，导论“作为人文主义一门学科的艺术史”。

③ [德] 马丁·海德格尔著，孙周兴译：《世界图像的时代》，第91页。

④ [德] 马丁·海德格尔著，孙周兴译：《世界图像的时代》，第95页。

⑤ * [德] 马丁·海德格尔著，孙周兴译：《世界图像的时代》，第96页。

上却是反射主体内心的一面“镜子”，但这是一面照不见绘画者／观看者／眼睛的“镜子”，而整个画面又恰恰是依靠绘画者／观看者的中心视点来组织的。最初得以占据这个观者位置的是国王，因为“在文艺复兴时期和早期现代的宫廷文化中，理想的观看者和实际的观看者经常是同一个人——即国王、王子或其他权势人物，艺术就是为他们而创作的”^①，因此，这种单眼中心透视法成为一种主导性的呈现方式，与西方近代确立绝对君主的权力密切相关。

这种绝对君主的目光，与其说是一种光学作用于视网膜的结果，不如说是社会权力形塑的视觉主体。英国艺术史家诺曼·布列逊在其《视觉与绘画：注视的逻辑》中指出，“在视觉的基点上，应该确立的不是视网膜，而是社会的、历史的世界；不是‘视觉的金字塔’（从眼睛发出的视线，是一直与西方的透视理论纠缠在一起的），而是社会权力的结构，不是一个永恒的认知心理学的孤立主体，而是其构成成分不断地为社会势力所影响的主体。”^②这种透视方式在18世纪晚期和19世纪初发生了功能转化，也就是福柯所论述的围绕着一个中心点展开的圆形监狱式的社会控制方式。借用英国哲学家边沁于1791年设计的有一个中心瞭望塔作为观察点的全景敞视监狱（周围的囚室有两个窗口，一个对着监视塔，一个对着外面的阳光，犯人再也不生活在黑暗里，而变得可见）。福柯认为，“充分的光线和监督者的注视比黑暗更能有效地捕捉囚禁者，因为黑暗说到底只是保证被囚禁者的。可见性就是一个捕捉器”^③，这种“透视法赋予视野以某种秩序，并创造出一个观看的位置。圆形监狱则围绕着观看他人的可能性创造出一套社会秩序。圆形监狱成了现代社会组织的理想模式，福柯称之为‘规训社会’，其核心组织就是学校、军营、工厂和监狱。”^④

① [美] 尼古拉斯·米尔佐夫著，倪伟译：《视觉文化导论》，第50页。

② [英] 诺曼·布列逊著，郭杨等译：《视觉与绘画：注视的逻辑》，“中文版序”。

③ [法] 米歇尔·福柯著，刘北成、杨远婴译：《规训与惩罚》，三联书店1999年版，第225页。

④ [美] 尼古拉斯·米尔佐夫著，倪伟译：《视觉文化导论》，第62页。

这种中心透视式的视觉经验，在 19 世纪初期摄影的发明中得到延续。所谓“摄影出现，绘画就死了”^①，摄影取代油画，成为实现中心透视的机械工具。“摄影天生就是模仿的工具，然而，不同于绘画的是，它不需要图式，因为它自身作为媒介的特殊性确保了它能真实地再现现实。”^② 有趣的是，当摄影发明之后，作为大众消费品的肖像画就被摄影取代了，一直到目前出现的数码艺术，所实现的也是一种更为普遍的获得这种视觉体验的“民主”方式。可以说，这种中心透视的观看模式或再现模式（在二维空间中营造三维幻觉），是与资本主义 / 殖民主义的发生有着密切的关系的观看、认知模式（透视与康德的“认识”论的内在联系）。在很大程度上，透视的出现，成为一种知识型转换的表征（古典转向现代，福柯对于历史和权力的可见性和可视性的论述）。这种观看不仅形成了一种“透视”未知领域、事物的方法，也使自然、“世界（欧洲或西欧）之外的地方”变得“可见”（或者说是一种不断“发现” / “发明”的过程，如地理大“发现”，如 19 世纪作为“发明”的时代）。

透视的出现，“风景”也就出现了（借用柄谷行人论述的“风景的发明”）。这是一种科学的、理性的观看视野（达芬奇既是透视法的发明者，又是近代医学史上第一次绘画出人体解剖图的科学家，鲁迅也恰恰在解剖课上遭遇了“幻灯片事件”）。透视化的风景，也就形成了透视化的内心（我思的主体），具有反思性的主体与外在的风景是同时被发明的。这既是一种理性的、科学的精神，也是一种批判式地、反思式地观看。正如伴随资本主义

① 对于摄影史的叙述，法国艺术理论家于贝尔·达弥施与本雅明的《摄影小史》和罗兰·巴特的《明室》的看法不同，由于于贝尔·达弥施对透视本身的研究，他认为摄影的诞生不应该是一种摄影技术的诞生，因为在这种技术发明之前，摄影的基本原理即暗箱原理早就出现了。作为一种理念或概念来说，摄影早就存在了，而作为摄影特征的“机械复制性”，却又在摄影技术诞生之后很长时间才出现，因为最早的照片是没有复制性的（底片没有被发明）。因此，他认为不可能有摄影史的基本出发点，或者说他认为摄影也存在制作和消费多个层面来理解。参见 [法] 于贝尔·达弥施著，董强译：《落差：经受摄影的考验》，广西师范大学出版社 2007 年版。

② [英] 理查德·豪厄尔斯著，葛红兵等译：《视觉文化》，广西师范大学出版社 2007 年版，第 131 页。

的全球(殖民)扩张,一种对这种现代性的内在批判也同时产生(如马克思、反工业化的浪漫派:把风景化的自然重新自然化,形成对自然的崇拜),现代性与反现代性是同一双透视的眼睛的结果。进一步说,这种“看”的视觉中心主义与技术媒介有着密切关系。直到摄影发明出来,人们才意识到这是一种被本雅明论述为“技术性观视”。与此同时,观看也是一种福柯意义上的区别于古典时期的“现代”的“规训与惩罚”的方式。如肖像照出现不久就被作为鉴定个人身份的法律“证明(证件)”,更不要说,透视的观看与现代医学的关系了^①,医学的出现,身体被透视的同时,灵魂也在被透视。也就是说,“看”对于西方来说,是同时指向外部的风景和内部的心理(灵),或者说把外部风景化的同时,内在的心灵也被发明(透视)出来。

这并不意味着文艺复兴以来,对于西方来说,这种透视方式是一种贯穿始终的模式。其实在19世纪,伴随着现代主义艺术如印象主义绘画的出现,这种透视方式已经发生了一种断裂。美国视觉理论家柯拉瑞拒绝由暗箱到摄影到电影这样一种建立在技术更新基础上的关于视觉艺术发展的叙述,他认为17世纪建立在线性透视、暗箱基础上的观看方式在19世纪初期发生了断裂,早在印象派绘画之前,这种断裂已然发生。柯拉瑞在《观察者的技术——论十九世纪的视觉与现代性》一书中指出:“古典模式的视觉在19世纪初期产生断裂,其规模并不单单只是影像与艺术作品的外观,或是再现成规之系统的改变,相反地,此一断裂与整个知识的重组不可分割,也不可忽略那些以各种方式改变人类主体的创造、认知与欲望能力的社会实践。”^②柯拉瑞把观看放在知识型的转变上,在他看来,17—18世纪是暗箱主体,“暗箱和一种内部性的形而上学不可分割:它代表了名义上的自由、主控之个体的观察者,也是被圈限在一种拟私人空间中的私密化主体,与外面的公众世界

① [法]米歇尔·福柯著,刘北成译:《临床医学的诞生》,译林出版社2001年版。

② [美]强纳森·柯拉瑞著,蔡佩君译:《观察者的技术——论十九世纪的视觉与现代性》,第4页。

分隔。”^①而19世纪则是立体透镜式的主体，这种观看者的位置建立在解剖学的基础上。

如果说暗箱主体建立在单眼透视的基础上，那么立体视镜则是一种“双眼”透视，柯拉瑞之所以要以立体视镜为例是为了说明19世纪区别于中心透视的视觉呈现方式，观察者/主体越来越脱离一种线性透视的统一性而出现松动和分裂。在20世纪，对于观看的理解发生了重要的转移，一种主体对客体的认识论式的观看转变为一种主体间性的、阿尔都塞意义上的意识形态询唤，这就是美国视觉理论家米歇尔在“图像转向”中提出的把潘诺夫斯基的图像学与阿尔都塞的意识形态的询唤场景结合起来思考的路径：

作为意识形态与图像学之间纽带，认可的极端重要性在于它把两门“科学”从认识论的“认知场”（主体对客体的认识）转向了伦理的、政治的和诠释的场（属民对属民的认识，甚或主体对主体的认识）。判断的范畴从认知的条件转向了再认知的条件，从认识论的知识范畴转向了“承认”这样的社会范畴。阿尔都塞使我们想到，潘诺夫斯基与图像的关系开始于他者的社会相遇，而图像学就是把那个他者融入一个同质的、统一的“视角”之内的一门科学。潘诺夫斯基使我们想到，阿尔都塞举的意识形态的局部例子，属民与属民的招呼(s/s)，都是在由一个主权主体建造的镜像大厅里上演的(S/s)，而意识形态批判正冒着成为另一种图像学的危险。这两位提醒者并未使我们摆脱问题，但可以帮助我们在看到问题时认识问题。^②

也就是说，主体对客体的观看变成主体对主体的互相观看与承认，这就由认知式的观看变成伦理的、政治的观看。这样两种观看存在着内在的一致

① [美] 强纳森·柯拉瑞著，蔡佩君译：《观察者的技术——论十九世纪的视觉与现代性》，第39页。柯拉瑞指出：“17—18世纪期间，毋庸置疑，暗箱最广泛被利用来解释人类的视觉，以及再现感知者与认识主体的地位与外在世界的关系。这个具有高度问题性的物件远非只是一项光学发明。在两百多年的时间里，暗箱一直作为哲学的隐喻，是物理光学科学中的一个模型，也是运用于多种文化活动中的一项机具。两百年里，在理性主义活经验主义的思想中，要说明观察活动如何导向对于外在世界的真实推论，都是以暗箱作为解释的模型；同时，以该模型为本而制作的其他具体物件，也广泛应用来观察可见的世界，是大众娱乐。科学研究以及艺术实践的工具”，第50—51页。

② [美] W.J.T. 米歇尔著，陈永国、胡文征译：《图像理论》，第25页。