

视觉文化系列

上帝的眼睛

◎ 摄影的哲学 ◎

瓦尔特·本雅明 苏珊·桑塔格 等 著
吴琼 杜予 编



视觉文化系列

上帝的眼睛

◎ 摄影的哲学 ◎

瓦尔特·本雅明 苏珊·桑塔格 等 著
吴琼 杜予 编



 中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

上帝的眼睛:摄影的哲学/瓦尔特·本雅明等著;吴琼等编.

北京:中国人民大学出版社,2005

(视觉文化系列)

ISBN 7-300-06947-9

I. 上…

II. ①本…②吴…

III. 摄影艺术—艺术

IV. J40-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 123763 号



视觉文化系列

上帝的眼睛——摄影的哲学

瓦尔特·本雅明 苏珊·桑塔格 等 著

吴琼 杜予 编

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 发行热线:010-82503022

编辑热线:010-82503013

网 址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)

<http://www.ttnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 秦皇岛市昌黎文苑印刷有限公司

开 本 787×1092 毫米 1/16

版 次 2005 年 12 月第 1 版

印 张 16.875 插页 2

印 次 2005 年 12 月第 1 次印刷

字 数 196 000

定 价 22.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

关于本书

本书可以说是介绍在相机后面和围绕着相机的视觉文化的历史，那些围绕在摄影的艺术、哲学与美学，摄影的意识形态、摄影的“观看之道”以及摄影与殖民统治等等，这些围绕在摄影的久远的问题，自本雅明的那个“机械复制的时代”就成为“灵光”围绕，在布尔迪厄、约翰·伯格、苏珊·桑塔格等思考者的笔下，摄影展现出一派关于人类目光与影像的“生存图景”，从而在人类社会与文化的历史上产生深远的影响，本书可以说是关于“摄影文化”思考的一条河流，苏格拉底说“人不可能两次踏进同一条河流”，在“摄影”的光耀并未消散之时，本书亦是一种缅怀与追奠。

关于编者

吴琼 文学博士，现任教于中国人民大学哲学系，主要从事西方美学和哲学研究。

杜予 工人出版社编辑。

视觉文化系列

视觉文化的奇观——视觉文化总论

雅克·拉康 让·鲍德里亚 等 著 吴琼 编

上帝的眼睛——摄影的哲学

瓦尔特·本雅明 苏珊·桑塔格 等 著 吴琼 杜予 编

凝视的快感——电影文本的精神分析

克里斯蒂安·麦茨 吉尔·德勒兹 等 著 吴琼 编

形象的修辞——广告与当代社会理论

罗兰·巴尔特 让·鲍德里亚 等 著 吴琼 杜予 编



网站: www.langlangbook.com

发行热线: 010-8250 3022

策 划·呼延华

责任编辑·颜 桥

封面设计·王莉芬

版式设计·孟庆磊

视觉性与视觉文化

——视觉文化研究的谱系

吴琼

20世纪末以来,在结构主义、后结构主义等思潮的洗刷之下,随着现代哲学的中心化主体的坍塌,一种所谓的“表征危机”弥漫于哲学和文化的思考中。所谓“文本之外,别无他物”,说到底就是表征的背后空无一物。在传统哲学中,表征总归是某个“在场”的表征或再现,不论那“在场”是实际存在的(如某个物)还是想象中的(如上帝)。那么,在现代之“后”的哲学中,表征是什么?从消解的方面说,表征即文本,表征即自身;表征不是在场的呈现,尤其不是隐藏在表征背后的不在场之物的呈现。从构建的方面说,表征是一种文化实践,表征是显现在场的机制,是生产意义的机器,是捕捉不可见的显形的异形。然则,何以主体的坍塌会与表征的危机联系在一起?表征的危机从文化上带来了什么样的后果?或者说,从文化的视角看来,表征的危机意味着什么?诸如此类的问题,皆关涉着各种后现代思想的核心,也同样关涉着我们这里所要讨论的“视觉文化研究”的核心。

“视觉文化研究”是近几年在西方学术界颇受关注的一种跨学科、跨领域的研究,这一研究针对着现代和后现代时代的文化表征,以后结构主义和精神分析为主导框架,围绕着“视觉性”(visuality)的问题,对现代世界的主体构建、文化表征的运作以及视觉实践之间的关系进行分析,揭示了人类文化

行为尤其是视觉文化中看与被看的辩证法，揭示了这一辩证法与现代主体的种种身份认同之间的纠葛。总之，“视觉文化研究”不是一般意义上的针对“视觉”或“视觉文化”的研究，而是一种针对“视觉性”的文化研究，是对“视觉性”进行的一次后现代质疑，是对“奇观”社会做的一种后现代逆写。在此，我们拟对这一研究的学术谱系做一梳理。我们将从三个主要的方面来进行这一工作。首先，我们要从哲学的方面来考察一下“视觉”何以成为一个问题；其次，我们要在当今奇观社会的文化表征下来看一下“视觉性”何以成为一个关注对象；最后，我们要在“文化研究”的语境内思考一下视觉文化研究何以构成一个重要的增补。

一、视觉中心主义与视界政体

如同吃是人的一种日常行为一样，看也是人的一种日常行为。然而，在人类思想史中，吃被认为总是与生理需要的满足联系在一起，而看还常常与人的认知活动联系在一起，因而与吃相关联的味觉总是处于一种受贬抑的低级地位，而与看相关联的视觉则常常被看做一种可用于真理性认识的高级器官，并且在人们的日常语言和哲学言说中，常常运用视觉隐喻来意指那种具有启示意义和真理意义的认识。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，一种可称为“视觉中心主义”（ocularcentrism）的传统。并且，在这一传统中，建立了一套以视觉性为标准的认知制度甚至价值秩序，一套用以建构从主体认知到社会控制的一系列文化规制的运作准则，形成了一个视觉性的实践与生产系统——用马丁·杰

(Martin Jay)的话说,一种“视界政体”(scopic regime)。

这一视觉中心主义的传统和视界政体的历史可一直追溯到古希腊。在古希腊思想中,尽管也有许多体现某种视觉恐惧的意象和观念,如古希腊神话中的那喀索斯(Narcissus)、俄耳甫斯(Orpheus)、墨杜萨(Medusa)等形象,尽管人们对视觉的可靠性并非总是坚信不疑,但视觉以及视觉隐喻在古希腊世界中的核心地位仍然是毋庸置疑的。并且,这一地位是依靠一种感官等级制确立起来的,柏拉图和亚里士多德则是这一制度的系统阐述者。[有关柏拉图和亚里士多德的视觉中心主义,卡洛林·科斯麦耶在《味觉与趣味——食物与哲学》(北京,友谊出版公司,2001,吴琼等译)一书的第一章有精彩的论述,亦可参见马丁·杰:《沮丧的眼神——20世纪法国思想对视觉的贬抑》(*Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*),第一章,加利福尼亚大学出版社,1993]在他们那里,一方面,依据灵魂与肉体的二分将灵魂置于肉体之上,将灵魂的理性的认识和德行的生活视做人的理想追求,而视肉体是灵魂的拖累和坟墓;另一方面,他们又依据认识主体与认识对象的关系把人的感官分为距离性的感官(如视觉和听觉)和非距离性的感官(如触觉、味觉和嗅觉),并认为前者是一种认知性的高级感官,后者是一种欲望性的低级感官,因此前者必定优越于后者。尤其视觉,在所有的感官中,更被视为造物主赐予人类的一种高贵礼物。例如,柏拉图在《提麦奥斯篇》这一充满诗意想象的对话作品中,就给我们提供了一个类似于神学的宇宙创生体系。根据他的说法,造物主先创造了灵魂,并为灵魂指定了一个星体作为它原初的家,然后再把灵魂置于终有一死的肉体之中。这样,一种新的生命存在即人就诞生了。肉体本身是灵魂的累赘,在那里,灵魂忘记了其在降生之前的神圣知识,必须通过学习方能回忆起它们,而这种回忆的最高境界就是对永恒形式的认识。这是一种理想的境界,但只有极少数人能够达到。由于意识到了灵魂与肉体之间的这种冲突,造物主在设计我们的时候,让我们最神圣的部分与最容易败坏的

部分保持了一个相对安全的距离。作为理性之家的头部居于最上方,并与身体的躯干分开,后者是一架具有欲望和激情的笨拙机器。然而,在身体的众多感官中,居于最上方的视觉被看做理智活动的可见的同伴。柏拉图借提麦奥斯之口评论说:

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,我们还从这一源泉中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。[柏拉图:《提麦奥斯篇》,47a-c。还有,在《理想国》的那个著名比喻——洞穴比喻——中,柏拉图也称视觉是一种类似于光源的高贵感官,尽管他同时也对那种经验性的视觉(囚禁在洞穴里的人们的视觉)的欺骗性表现出不满。有关柏拉图对于经验性的视觉和作为心灵之眼的纯粹视觉的不同态度,可参见马丁·杰在《沮丧的眼神》第一章中的分析。]

同样,亚里士多德的感官等级制尽管不如柏拉图的那么充满神学色彩,但在推崇视觉这一点上两者是一样的。例如在《形而上学》开篇的著名几句中,亚里士多德宣称:“求知是人类的本性。我们乐于使用我们的感觉就是一个说明。即使并无实用,人们总爱好感觉,而在诸感觉中,尤重视觉。……理由是:能使我们认知事物,并显明事物之间的许多差别,此于五官之中,以得益于视觉者为多。”[亚里士多德:《形而上学》,1页,吴寿彭译,北京,商务印书馆,1959]在《论

灵魂》以及他的伦理学著作中,亚里士多德还对各种感官与认识和快感的关系进行了论述,其中尤其强调了视觉的认识功能和不会引致放纵的快感的特征。

总之,在柏拉图和亚里士多德那里,由感官等级制所确立的视觉中心的地位对于保证哲学思考和人的精神活动的纯洁性是至关重要的。从认识论的方面说,视觉被认为能够提供有关对象的“客观”信息,并且视觉所传达的信息有助于人们进行反思和抽象,由此形成有关世界的知识;从道德学的方面说,视觉经验被认为是一种不会引致欲望放纵的经验,相反,它会在对对象的距离性沉思中净化人的灵魂,把人从对对象的占有或依附状态引向纯理智的静观,引向德行的实践;从审美的方面说,同样是由于视觉的距离特征,视觉的对象同时也被认为是美的对象,视觉的活动是对对象作一种纯形式的观照,由此而引起的快感即便会导向放纵也不足为害。

那么,为什么视觉可以孕育哲学?为什么视觉在哲学中会具有如此核心的地位?1954年,美国现象学家汉斯·乔纳斯(Hans Jonas)在一篇题为《高贵的视觉》的论文中详细地说明了这一点。乔纳斯指出,视觉是通过三大特征来区别于其他感官的。首先,视觉经验的内容的发生具有同时性。我们看到的眼前的一切都是同时展现于此的。视觉不同于听觉和触觉,它的活动无须依赖于时间的连续过程,它是在一瞬间完成的:在眼睛张开或瞥视的一瞬间,也就展现了在空间中共同存在、在深度上排列有序、在不确定的距离中连续存在的物质世界。[汉斯·乔纳斯:《高贵的视觉》,见《哲学与现象学研究》(*Philosophy and Phenomenological Research*),14卷,第4期,507页,1954]其他的感官则要求一个伴随时间的、连续的经验事件的过程,这一过程会妨碍主体保持超然的态度。“实际上,只有视觉的同时性以及它的对象的具有广延的持续‘在场’,才导致了变与不变以及由此而来的生成与存在之间的区别……只有视觉能够提供感觉

基础。通过这一基础,心灵才能产生恒久的观念,或者说永恒不变和永远存在的观念。”[同上,513页]

视觉区分于其他感官的第二个特征就是“动态的中立”,即人们在观看某个对象的时候可以无须进入与它的某种关系。被看的对象不必通过直接作用于认识者来让自己被看到。最后,乔纳斯还指出了空间距离对于视觉活动的意义。距离能使视觉的前两个特征得以实现。视觉是“理想的距离性感官”,也是唯一的距离性感官。这一优势就在于它不需要认知者与对象之间的接近。在结语中,乔纳斯重复了这些特征。他不仅把视觉抬高为最高贵的感官,而且概述了它与诸多哲学论题之间的一致性:

我们甚至发现,在我们所描述的视觉的这三个特征中,每一个都可以作为哲学的某些基本概念的基础。呈现的同时性赋予了我们持续的存在观念,变与不变之间、时间与永恒之间的对比观念。动态的中立赋予了我们形式不同于质料、本质不同于存在以及理论不同于实践的观念。另外,距离还赋予了我们无限的观念。

因而视觉所及之处,心灵必能到达。[汉斯·乔纳斯:《高贵的视觉》,519页]

柏拉图和亚里士多德的感官等级制不仅确立了西方哲学的视觉中心主义传统,而且为一种视界政体的形成奠定了基本的框架。尤其是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15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。[参见马丁·杰在《沮丧的眼神》第一、第二章的相关论述]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感的控制;在道德方面,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。这种二元结构远不仅仅是一种分类学,更是一种主体建构与主体生产的技术,是一种社会和文化的“全视机器”(all-seeing apparatus)。

然而,进入20世纪之后,随着现代科学的变革、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异形的傀儡,就像萨特(Sartre)所描述的那个透过洞孔的窥视者。他人的脚步声、咳嗽声、细语声,周围的物的声响,甚至存在于幻觉中的某个眼神,使得这一窥视行为处于一种无处不有的窥视之眼的监视下。主体就在这种窥视一反窥视的煎熬中彻底涣散无形。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(Bergson)开始,到萨特、梅洛-庞蒂(Merleau-Ponty)和列维纳斯(Levinas),再到拉康(Lacan)、福柯(Foucault)、德里达(Derrida)和巴塔耶

(Bataille)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。

在对视觉中心的这种质疑中,拉康和福柯无疑是最为重要的两个人物,他们的观点也成为后来的“视觉文化研究”最核心的资源。拉康是法国著名的精神分析学家,他在20世纪30年代提出的“镜像阶段”理论可以说是对柏拉图的“洞穴比喻”的一次强力逆写——尽管他从未将柏拉图纳入思考的视野。在柏拉图的“洞穴比喻”中,执迷于洞穴幻影的囚徒逃向真实之光源的过程,是借高贵的视觉亦即心灵的理性之眼获得真理之启示的过程,是囚徒摆脱枷锁获得真我知识的过程;而在拉康那里,镜像阶段的婴儿(其机能的无力状态就犹如洞穴里的囚徒)对镜中之“我”的形象的确认和理想化终究不过是一种“误认”,是自我的异化盔甲的一种“完形”,“看”对于“我”的构形作用其实是将自我引向欲望不归路的歧途。在这里,主体不再是中心化的主体,而是一个离心化的主体,一个在欲望的煎熬中找不到出口的主体。到60年代,拉康在他的研讨班上进一步发挥这一思想,把主体的自我构建与他者的凝视联系在一起。在他看来,“凝视”不仅是主体对物或他者的看,而且也是作为欲望对象的他者对主体的注视,是主体的看与他者的注视的一种相互作用,是主体在“异形”之他者的凝视中的一种定位。因此,凝视与其说是主体对自身的一种认知和确证,不如说是主体向他者的欲望之网的一种沉陷。凝视是一种统治力量和控制力量,是看与被看的辩证交织,是他者的视线对主体欲望的捕捉。传统的视觉中心主义所建构的中心化主体就在这种视线的编织中塌陷了。

如果说拉康主要地是在精神分析的欲望运作中把主体的建构/被建构回置到了它的文化和语言环境中,那么,福柯则是努力在这一文化和语言环境中来揭示主体被建构的机制。他把目光转向了传统中被置于边缘地位的那些“主体”——疯癫者、犯人、道德僭越者、同性恋者等,以此来揭示在视觉

中心的理性话语中既隐秘又敞开的非理性的剧场景观，如那些隔着栅栏被展示的疯癫，那在现代临床医学的可见性的表象结构中被抹除的存在之黑暗，那在现代知识型中沉睡于人类学状态的海滩幻形，那在现代司法的监视下被规训的身体的死亡之舞……

尤其是，福柯考察了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（Bentham）所设计的“全景敞视监狱”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；在那里，注视是监督式的，也是生产性的；在那里，权力结构是隐匿的，也是无所不在的……总之，在那里，可见性与不可见性、外在性与内在性、隐匿与敞开等都被编织在一种“绝对的看”中。在1977年接受的一次题为《权力的眼睛》的访谈中，福柯说到了边沁的“全景敞视监狱”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着一种充满统治性的、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。[福柯：《权力的眼睛》，155页，上海，上海人民出版社，1997。严锋译，译文略有改动。]

在此,和在拉康那里一样,视觉中心主义与一种现代性的谋划联系在了一起,与主体性的问题联系在了一起。因此,反视觉中心也就成了瓦解主体性和现代性谋划的一种策略。如同我们在上面说到的,在主体性的确立中,一个重要的策略就是运用视觉中心的思维在视界政体中来给主体定位,使个体在文化的表征系统中被表述为主体。换句话说,视觉中心主义的那种等级二分在主体的形成中其实是一种表征性的实践。诸如现象与本质、肉体与灵魂、感觉与理性、文化与自然、人与动物等的二分,绝不仅仅是一种分类和评价体系,而且是一种生产机制。正是通过这样的二分,才保证了主体内容上的纯净和形式上的可见性,并进而确证了主体的中心地位。说这种等级二分是一种表征性的实践,是因为它一方面认为现象是本质的表征、肉体是灵魂的表征、感觉是理性的表征……另一方面又认为这众多的对立项之间存在着一种同一性的关系。正是这种等级的/同一的关系,保证了作为主体之真理的一方,即相对于现象的本质、相对于肉体的精神、相对于感觉的理性的源头性、开启性、可知性以及可见性。因此,当拉康、福柯和德里达等人以一种釜底抽薪的方式将逻各斯、精神、理性揭示为一种在场形而上学的幽灵学运作时,当那种中心与边缘的同一性逻辑被一种意义的无限延宕和差异过程所取代时,当以视觉为中心的中心化主体在欲望和权力的差异性运作中被揭示为一个离心化的主体时,传统的表征世界便成了那形而上的幽灵一次又一次的显形,并在文本、语言或符号的碎片飘舞中开始了差异的游戏。而这也正是我们理解视觉文化研究的一种症候式的语境。它显示了我们现在所做的视觉文化研究必须在一种质疑视觉中心和视界政体的话语中进行,必须对视觉中心主义的二分逻辑进行逆写,必须对视界政体的微观权力经济学进行解构。在这里,看的主导地位将被看与被看的辩证法所取代,单一角度的视觉对主体的铭写将被多重视线的交织所颠覆。

二、奇观社会与视觉性

“奇观社会”(the society of spectacle)这个概念是法国理论家、“国际境域主义运动”的创始人之一居伊·德波(Guy Debord)提出的。他在1967年出版的《奇观社会》一书中开宗明义地指出:“在现代生产条件蔓延的社会中,其整个的生活都表现为一种巨大的奇观积聚。曾经直接地存在着的所有一切,现在都变成了纯粹的表征。”[居伊·德波:《奇观社会》,12页,纽约,1995]

“奇观”理论的提出与20世纪60年代西方消费时代的到来有着直接的关系。消费时代不仅意味着物的空前积聚,而且意味着一种前所未有的消费文化的形成。从物的生产到物的呈现再到主体的购买与消费,这一系列的过程不再单一地只是物的使用价值与交换价值的实现,而且还是物的符号价值的生产和消费,是物在纯粹的表征中的抽象化。正如德波所说:“真实的世界已变成实际的形象,纯粹的形象已转换成实际的存在——可感知到的碎片,它们是催眠行为的有效动力……”[同上,18节]德波还说:“奇观不是要实现哲学,而是要使现实哲学化,把每个人的物质生活变成一个静观的世界。”[同上,19节]

其实,“奇观”或者说“奇观化”是人类文化史中由来已久的一种现象。远古先民的宗教仪式、中世纪的圣像崇拜、拉伯雷时代的狂欢节、路易王朝的断头台、大革命时期的庆典,这一切都构成奇观的场景。但是,与当代奇观社会所不同的是,那时候的奇观结构有赖于一种空间的区分,即日常生活的空间和神圣的空间之间的区分。不论那奇观的场景是等级森严的庄严仪式还是巴赫金所说的摆脱了日常生活的严肃性的狂欢,也不论那奇观是对日常等级秩序的强化还是对它的戏仿甚至消弭,那奇观的世界都必定要存在于一个与日常世界迥然不同的空间中。可以说,没有空间的这种区分,那一切的奇观就是不可能的。然而,在当代奇观社会里,奇观的存在与发生不再有

赖于空间的区隔,世界本身就是由各种各样的奇观所构成的,世界本身就已经是奇观化的文本,我们就寄身于奇观之中。亦如德波所说:“整个的生活都表现为一种巨大的奇观积聚。曾经直接地存在着的所有一切,现在都变成了纯粹的表征。”

这表征说到底就是图像。在今天,图像已经成为社会生活中的一种物质性力量,如同经济和政治力量一样。当代视觉文化不再被看做只是“反映”和“沟通”我们所生活的世界,它也在创造这个世界。个体与民族的信念、价值和欲望也在日益通过图像被建构、被折射和被扭曲。电视、广告、电影、报纸、杂志、录像带、CD-ROM、网络等已不再仅仅是我们沟通和了解世界的工具,而且成了我们生活中必不可少的部分。

在此需要特别强调的一点是,称今天的时代是一个奇观化的时代或图像时代,还有更深的一层意思。那就是我们今天的视觉经验大都是一种技术化的视觉经验。世界通过视觉机器被编码成图像,而我们——有时还要借助机器,比如看电影的时候——通过这种图像来获得有关世界的视觉经验。这样,在看的行为、图像与机器之间就存在着复杂的关系:或是被动地接受,或是抵抗,或是商谈、妥协和合谋等。视觉经验技术化的浪潮源起于19世纪,正如安妮·弗莱伯格(Anne Friedberg)所说:“19世纪,各种各样的器械拓展了‘视觉的领域’,并将视觉经验变成商品。由于印刷物的广泛传播,新的报刊形式出现了;由于平版印刷术的引进,道密尔(Daumier)和戈兰德维尔(Grandville)等人的漫画开始萌发;由于摄影术的推广,公共和家庭的证明记录方式都被改变。电报、电话和电力加速了交流和沟通,铁路和蒸汽机车改变了距离的概念,而新的视觉文化——摄影术、广告和橱窗——重塑着人们的记忆与经验。不管是‘视觉的狂热’还是‘景象的堆积’,日常生活已经被‘社会的影像增殖’改变了。”[安妮·弗莱伯格:《移动和虚拟的现代性凝视:流浪汉/流浪女》,见罗岗、顾铮主编:《视觉文化读本》,327~328页,桂林,广西师范大学出版社,2003]对于19世