目　录

致谢 / 1

第一章　现代性与观察者的问题 / 1

第二章　暗箱及其主体 / 43

第三章　主观视觉与感官之分离 / 103

第四章　观察者的技术 / 149

第五章　目视的抽象化 / 205

参考文献 / 227

致　谢

在促成此书出版的人们中，要算上桑福德·昆特(Sanford Kwinter)、哈尔·福斯特(Hal Foster)以及米歇尔·费赫(Michel Feher)三位友人，他们都是与我一起在“界域丛书”(Zone Books)工作的同仁。我无法在此尽数个人因亲炙他们的著作与想法所受到之好处与挑战。我也要向理查德·柏瑞里安特(Richard Brilliant)与大卫·罗森德(David Rosand)致谢，感谢他们一直以来的支持与鼓励，尤其是在我最需要的时候。在本计划成形的过程当中，他们提供了宝贵的建议。我尤其要感谢罗莎琳·柯劳思(Rosalind Krauss)所提出的许多锐利的批评建议，连同其他许多帮助。伊佛-阿兰·伯伊思(Yve-Alain Bois)与克里斯多夫·菲利普斯(Christopher Philips)二位读了我的初稿，并提供了尖锐深刻且极有帮助的洞

见。我接受了哥伦比亚大学艺术史系所提供的鲁道夫·威特柯尔研究奖助学金(Rudolf Wittkower Fellowship),在奖助期间完成了大部分的研究工作。写作本书的过程中,则受惠于哥伦比亚大学人文学院院士学会(Society of Fellows)所提供之"迈隆研究奖助学金"(Mellon Fellowship),同时,我也得感谢这段时间与我在"赫门中心"(Heyman Center)共事的朋友们。在图片材料的准备方面,我仰赖梅根·盖尔(Meighan Gale)、CLAM 的安·蒙斯尔(Anne Mensior)和葛雷格·史密斯(Greg Schmitz)三位的协助。在编辑方面,泰德·白菲德(Ted Byfield)与我的研究助理琳恩·思柏里格斯(Lynne Spriggs)提供了临门一脚的支持。我还要向苏珊·杰克逊(Suzanne Jackson)表示谢忱,是她以一种作家的执着与不畏险峻,持续激励并补强了我个人的写作。

对唯物主义的史学家而言，他所投身研究的每一阶段，都只是他真正关注课题的前奏历史而已。因此，对他而言，历史并不存在重复这件事，因为在历史的道途之中，他最关注的刹那由于具有“历史前奏”的指标作用，因而已成为当下，同时，基于当下瞬间的灾难性或胜利性的抉择，而改变了其特质。

——本雅明，《拱廊街计划》(*Arcades Project*)

第一章

现代性与观察者的问题

对我而言，视觉这一领域始终犹如考古挖掘的地层一般。

——维希留(Paul Virilio)

这是一部有关视觉及其历史构成的著作。虽然本书主要讨论 1850 年以前的事件和发展，不过，撰写期间却是视觉本质发生大转变的时期，而且，相较于文艺复兴透视学与中古世纪图像学之间的划时代断裂，此时的转变很可能更加深刻。观察的主体与各种再现模式之间的关系，彻底重新改写，这强而有力地瘫痪了*观察者*(observer)与*再现*(representation)这两个词汇固有的文化意义，而在短短十余年间，令人目不暇接的计算机绘图技巧所带来的快速发展，也属于这致写进程的一部分。计算机制作影像的形成和流传，伴随引进的，则是俯

拾可见的虚构视觉“空间”，以及迥异于电影、摄影及电视仿真现实的能力。后面这三者，至少到了 1970 年代中期为止，大致都是模拟式(analog)的媒体形式，仍然与光谱范围之内的视觉波长相对应，同时，无论在静止或动态之中，也与实体空间特定地址所在的视点相对应。已经有众多的技术将人的视觉重新摆置在一个脱离肉眼观察的平面之中，在此，电脑辅助设计、全息摄影技术(holography)、飞行模拟器、电脑动画、机器影像辨识、光迹定影(ray tracing)、材质贴图(texture mapping)、动作控制(motioncontrol)、虚拟现实头盔(virtual environment helmets)、核磁共振造影(magnetic resonance imaging)以及多光谱传感器(multispectral sensors)等等，只不过是这些视觉重置技法的少数几种而已。很明显地，其他较传统且较为人熟知的观看模式，仍将继续存在，并与这些新形式共存。但是，这些方兴未艾的影像制造技术越来越成为支配可视化过程的模式，各种主要的社会程序与体制会根据它们来产生作用。同时，可想而知，这些技术乃是与全球信息工业的需求，与医学、军事、治安等阶层体系所与日俱增的需求，交互盘错。人类眼睛在历史上的一些重要机能，绝大多数正被一些新的实践所取代，在这些实践中的视觉影像，不再需要一个观察者置身于“真实”可感知的世界以供参照。如果要说这些影像有任何指涉的话，那就是数兆位以上的电子运算信息。

视觉将逐渐被放在控制论(cybernetic)与电磁学的领域之中，同时，视觉和语言学的抽象元素也在此遇合，在全球被消费、流传与交流。

为了理解视觉这种全面抽象化的现象并且同时避免以技术解释而造成视觉神秘化，有许多问题必须提出并加以解答。其中最关键的一部分问题与历史有关。如果说，视觉的本质的确正在经历一种突变的过程，那么，是什么样的视觉形式或模式被扬弃了呢？这是一种怎么样的断裂？同时，又是哪些连续性的元素，衔接了当代影像与旧有的图像组构方式？如果说，电脑绘图与映像显示器终端的内容，的确可以看成居伊·德波(GuyDebord, 1931—1994)所言之"奇观社会"(society of the spectacle)的一种更复杂而精致的延伸，那么，其复杂化与精致化的程度如何？① 当代这些去物质化的数字影像，和所谓的机械复制的年代，这其中又有何关联？然而，最迫切的问题则是一些更大的议题。身体——包括观察者的身体——究竟如何成为新机械、新经济与新仪器装置的元件，无论是社会的、力比多的(libidinal)或科技性的元件？主体性是如何演变为介于理性交流系统与信息网络之间的一道岌岌可

---

① 参见拙著"Eclipse of the Spectacle", *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (Boston, 1984), pp. 283—294。

危的界面?

虽然本书并不直接处理这些问题,却企图重新思考并重建其部分的历史背景。此一做法则是透过研究 19 世纪上半叶稍早的视觉重组,尤其是 1820 年代与 1830 年代,勾勒其中的一些事件与动力,这些事件与动力制造出新型观察者,也造成上述所言今日视觉抽象化过程的先决关键何在。尽管这样的视觉重组在当时所造成的文化回响,并没有那么剧烈,但其影响却非常深远。在那个时候,视觉的问题与今日相同,其根基都是关乎身体与社会力量之操纵。本书主要的篇幅将用来检视:从 19 世纪初期开始,身体如何与各种体制与话语的权力之间,形成一套新的关系,进而重新定义了观察主体的位置。透过勾勒一个异质的现代视觉体制(regime)的几个"滥觞点",我同时提出了相关的问题,亦即文艺复兴或"古典"的视觉与观察者模式是从什么时候,以及因为什么事件,而开始出现断裂。吾人如何以及从何处确定:这样的断裂对于 19 世纪与 20 世纪的现代性,产生了巨大影响。针对此一问题,多数已知的答案全都先入为主地陷于视觉再现的问题上;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。

在本书的研究当中，我以19世纪的物与事，藉由一些罕见于现代主义史或艺术史的专有名词、知识主体以及科技发明，来提出一套比较不常见的描摹。这么做的原因之一，在于跳脱此一时期各种视觉主流历史的书写局限，同时，避开有关现代主义以及现代性的许多说法——这些说法对1870年代与1880年代现代主义视觉艺术与文化起源的看法大同小异。即使到了今日，在无数的修正与重新书写(包括一些最具震撼力的新马克思主义、女性主义与后结构主义著作)之后，其核心的叙事结构并没有根本上的改变。此一情况大致如下：通过马奈(Edouard Manet)、印象主义以及/或者后期印象主义，一种新的视觉再现与知觉的模式开始出现，并且与另一种维续了数百年之久，亦即广泛所称的文艺复兴的、透视的或规范的视觉模式，形成了一种断裂。多数的现代视觉文化理论仍然局限于这种非此即彼的“断裂”。

然而，这种针对透视空间、模拟符码，以及关联指涉(the referential)之终结所提出来的叙事，却往往与欧洲视觉文化史中，另外一套所针对的极为不同、然却同样必要摒弃的断代分期方式，毫无区隔地并存着。而这第二种模式与摄影以及19世纪其他相关的“写实主义”(realism)形式的发明和散播有关。这些发展一面倒地被当作是文艺复兴视觉模式的一种延续暨开展，其中，摄影和后来的电影，都只是透视空间及其

知觉在持续部署的过程中，两个较为晚近的例证而已。因此，我们常常看到19世纪的一种混淆不清且分歧的视觉模式：就某个层面而言，有一小撮前卫艺术家创造了一套极端崭新的观看及表意方式，然而，放在较为日常的生活层面上，视觉则仍旧深植于15世纪以降，用以组织视觉的同一套通俗“写实主义”的束缚之中。一方面，古典空间好像被推翻了，但是又在另一方面继续存在着。此一观念上的分裂，造成了错误的理解，以为所谓的写实主义主宰了大众的再现实践，而相对地，实验和创新则发生在现代主义艺术创作的鲜明(或深具渗透力的)竞技场中。

不过，一旦仔细加以检验，众所周知的现代主义“断裂”对文化与社会的冲击，反而显得相当有限，并不像一般所大肆宣扬的那样。根据支持者的看法，19世纪末期前卫艺术所谓的视觉知觉革命，作为一个事件，其影响的效应乃是出现在当时最主流且最普遍的观看模式之外的。如此，顺着此一整体看法的逻辑，这断裂其实是发生在整个庞大的霸权视觉组织的边缘，而后来到了20世纪，透过摄影、电影以及电视的传布与繁衍，威力变得越来越强大。然而，就某方面而言，此一现代主义断裂的神话，根本上是以写实主义对立于实验创作的二元论模型为基础。换句话说，模拟(mimetic)符码在本质上的延续，是肯定前卫之突破性的一个必要条件。现代主义视觉

革命的理念，仰赖主体的在场，并维持一种有距离的超然观点，从这个观点，现代主义——无论作为一种风格、一种文化对抗、或是一种意识形态的实践——便可以从一种规范性的视觉背景之中抽离出来。于是，现代主义被当成是一种新事物的现身，但它所预设的观察者，却始终没有改变，或是其历史地位从未受到质问。

面对 19 世纪前卫艺术家与作家的创新，以及同时存在的“写实主义”与当时科学和流行文化界的实证主义，仅仅尝试描述这两者之间的一种辩证关系，并不足够。关键之处反而在于，我们必须认识到这两大类现象乃是同一社会表层里的交互重迭的组成元素，而视觉的现代化过程早在此前几十年，就已经在这个社会表层上开始发展。我在这里所暗示的是，视觉的构成早在 19 世纪初期，就已经出现了一个比较宽阔且极为重大的转变。关键的系统转换早在 1820 年之前即已成形，而 1870 年代与 80 年代的现代主义绘画，乃至于 1839 年以后的摄影发展，都可以看成是此一系统转换之后的后续征候或结果。

但是，这里可能有人会问，难道艺术史不是最能有效与知觉史同步的吗？艺术作品随着时间的更迭，不断在形式上有所变化，这难道不是视觉本身随历史而变异的最强而有力的记录吗？相反地，本研究所坚持的论点乃是，视觉史（history

of vision)(如果这样的说法可以成立的话)的范畴,远比再现实践(representational practice)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"(perception)这个终究是唯心论的观念,而是亟待解决的观察者的现象。原因在于,观察者这一问题的范畴,是历史中的视觉可以被实质化、让自己具体可见的地方。视觉及其影响之所及,总是与观察主体的可能性密不可分,这个观察主体既是历史的产物,也是特定的实践、技术、体制,以及主体化过程的场域。

大多数的辞典很少针对 observer(观察者)与 spectator(旁观者)这两个词的语意,做出区别,而且,一般的用法还常常将这两个词当作实际上的同义词。在此,我选择使用 observer(观察者),主要因为这个字在语源学中不像 spectator(旁观者)原来的拉丁字源 spectare,其本意乃是 to look at(看)的意思,observe(观察)的字根则不做此解。Spectator(旁观者)一词同时带有特定的言外之意,尤其放在 19 世纪期间的文化脉络来看。因此之故,我宁可避而不用——换言之,spectator 所指乃是一个看到奇观(spectacle),譬如在艺廊或剧场当中,然却被动的旁观者。而 observare 这一字根的意思是"因应其人之行为,从善如流",一如遵守(observing)规矩、法典、规定与成俗等等,这意思在一定的程度上,较贴近我的研究。尽管观

察者明显指的是一个用眼睛看的人，然而，更重要的是，这个人是在整套预先设定的可能性当中观看，他是嵌合在成规与限制的系统当中的。而我这里所说的“成规”(conventions)，指涉的范围远比再现实践来得宽广。如果我们要说在19世纪，或任何一个时期，有其特定的观察者，那也只能说这是一个不可能简化的异质系统—由各种话语、社会、科技与体制的关系所构成—所造成的结果。任何观察主体都不会先于这个不断变迭的领域而出现。①

如果我在前面提到了视觉史这样的概念，那只是一种假设的可能性。知觉或视觉是否确实改变，这并不重要，因为两者都没有自主的历史。有所改变的乃是知觉构成领域中的多元动力与成规。至于在任何特定的历史时刻里，决定视觉的因素，并非所谓的深层结构、经济基础或世界观，而是取决于那些位于单一社会表层上，纷异杂沓的组成元素所形成的混

---

① 就某种程度而言，本研究的目的在于追随福柯(Michel Foucault)所提的“系谱”追溯：“我不相信透过现象学者所主张的将主体历史化，就能够解决问题。这样的看法编造了一个随着历史道路而演化的主体。我们必要跳过主体的成分，摆脱主体本身，换句话说，我们应该提出一种能够解释主体如何在特定的历史框架中成形的分析。而这就是我所称的系谱学(genealogy)，亦即一种能够用来解释知识、论述、客体领域等等之构成，而无须涉及主体的问题，这主体若不是和各种事件的场域保持超然关系，就是在整个历史的过程当中都以一种空洞不变的状态延续着。” *Power/Knowledge* (New York, 1980), p. 117。

合体。也许甚至有必要将观察者想成是一个将事件派送到许多不同地方的人。[1] 历史上从未见过，以后也不可能有那种知道自己也身在其中、而世界对他而言又是透明且显而易见的观者。相反，多多少少会有人为力量的强力安排，观察者由于这个安排才得以显其观察的能力。

当我提出 19 世纪最初几十年间，欧洲开始出现一种全然不同于 17、18 世纪主流的新型观察者时，无疑也挑起了一个问题，亦即我们如何能够下此庞大论断，提出如“19 世纪观察者”这种大而无当的分类。此一说法的危险，难道不就是简化，而且无视 19 世纪视觉经验所富含的特殊性与广袤的多样性吗？显然，19 世纪的观察者并不只是一个人，而且没有具体的事例可资证明。然而，我想做的乃是指出某些条件与力量，是这些条件和力量界定或说允许一个支配模型的形成，用以说明 19 世纪的观察者究竟为何。这当中涉及钩描出一套曾经产生关键影响的有关事件，它们左右了视觉在文化与科学的实践中被讨论、控制以及体现的方式。同时，我希望让读者看到，在此之前所建立的关于观察者的组织构成，其主要的词汇用语与元素是如何不再发生作用的。本研

---

① 关于对象(objects)在科学与思想传统中“作为相对独立的组成要件之集合”的探讨，参阅 Paul Feyerabend, *Problems of Empiricism*, *vol*. 2 (Cambridge, 1981), p. 5。

究不予讨论的，则是那些边缘的和区域性的形式，它们抗拒、反叛，或甚至是不完美地构成了主流的视觉实践。这种由对立时刻所形成的历史，确有必要加以书写，但是，唯有对照一套视觉于其中发生的、更具霸权色彩的话语及实践时，这样的书写才有可读性。我所用的拓扑学，以及权宜的统一论，只是一种解释的策略，为了证明 19 世纪初期出现了一种普遍性的断裂或不连续。连续与不连续其实并不存在于历史中，只存在于历史的解释中，这一点在此应该不必再赘述了。我这笼统的时间化的说法，主要目的既不在于发掘“真实的历史”(true history)，亦不在于重建“实际发生”的实录。本书的设定极为不同：吾人如何为历史断代，如何界定或否决断裂之所在，这些都是政治选择，决定了吾人如何建构当下。无论是以其他事件和过程为代价，来排除或凸显某些事件与过程，这些做法都影响着我们对于自己也深陷其中的当代权力运作的理解。而这种选择会影响以下的事情：亦即，当代(the present)的形塑会是看来“自然而然”，或者让人看出其历史建构及积淀深厚的组构。

19 世纪初期出现了一种锐不可挡的转变，在林林总总的社会实践与知识领域当中，出现了一种观察者的身形。我在这里呈现这些发展的主要途径是透过审视某些光学设计和发明的时代意义。我之所以讨论这些光学设计，并不是为了探

讨其所隐含的再现模式，而是将其视为直接在个人身体上运作之知识与权力的场域。具体而言，我把暗箱(camera obscura)定位为代表 17 与 18 世纪观察者主流位置的典范，然而，针对 19 世纪，我探讨了一些光学仪器，尤其是立体视镜(stereoscope)，以此作为详述观察者地位转变的工具之一。最重要的是，这里所说的光学设计发明，正好位于哲学、科学、美学等各种话语，与机械技术、体制需求，以及社会经济动力彼此重迭的交叉点上。每一种仪器都可以理解为不只是一个对象，或是某种技术史的片段，同时，更可从它是如何嵌入那些更加巨大的事件与权力的汇聚中来加以理解。显然，此一说法抵触了摄影史和电影史已知的许多极具影响力的叙述；而这两种历史的书写或隐或显都带有科技决定论的特征，换言之，机械的发明、修改与完成，有其独立的动力，能够由上而下地征服社会领域，从而由外而内地使之转变。但其实正好相反，科技始终都是其他力量的伴随物或附庸品。在德勒兹(Gilles Deleuze)看来，“一个社会取决于混合(amalgamations)，而非工具(tools)……只有当工具促成了社会的混合(intermingling)，或社会的混合促成了工具出现，工具才存在。”[1]这句话的重点

---

① Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis, 1987), p. 90.

在于，观察者的历史不可简化为技术和机械实践的变迁史，也不能缩小为艺术作品的形式与视觉再现之演变史。同时，我还要强调，尽管我将暗箱设定为 17 与 18 世纪的关键物，然而，暗箱与我在 19 世纪脉络中所讨论的光学技术并非同构（isomorphic）。18 世纪与 19 世纪并非模拟的坐标——不同的文化物品可以在上面占据同样的相对位置。相反的，某一技术的位置和作用，在历史上会有所变动；诚如我在下一章所指出，暗箱是知识暨实践领域的一环，但是，这与我后面所要检视的光学设计领域，并无结构上的对称之处。用德勒兹的话说，“一方面，每一个层面或历史构成，都自有其可见者（the visible）和可陈说者（the articulable）场域的分配方式；另一方面，从这一个层面到下一个层面，此一分配会有所变化，因为可见性（visibility）本身会在风格上有所改变，同时，语言陈述（statements）本身也会改变其体系。”①

我主张大众视觉文化中有一些至为普及的制造“逼真”（realistic）效果的手段——譬如立体视镜——其实是以视觉经验的彻底抽象化与重建作为基础，因此之故，吾人亟需重新思考，“写实主义”在 19 世纪究竟所指为何？我也希望让读者

---

① Gilles Geleuze, *Foucault*, trans. Seán Hand (Minneapolis, 1988), p. 48.

看到，形塑 19 世纪观察者的最大影响源，在于主观视觉(subjective vision)模型成为优先，相对而言，在 17 与 18 世纪的思想当中，视觉主体性则普遍受到压抑。某种“主观视觉”的概念，始终是 19 世纪文化探讨的一环，最常见的则是从浪漫主义的脉络加以讨论，譬如：标示出“心灵在知觉方面所扮演角色”的转型，包括从摹仿的观念转为表现的观念，以及从镜的隐喻转为以灯作为隐喻。[①] 但是，这些解释仍旧是以艺术家和诗人为核心，而他们的视觉或知觉到底是与众不同的，同时，这也与经验主义者或实证主义者凭其理念及实践，所塑造出来的视觉相去甚远。

我的兴趣在于研究主观视觉以及观察者的生产力这两种观念，是如何既广布流行于艺术和文学领域，同时也出现在哲学、科学与技术的话语之中。与其强调 19 世纪艺术与科学的分流，更重要的是要看到这两者乃一个相互联结的知识暨实践领域的整体之局部。就新体制与新经济需求的角度而言，让理性化过程(rationalization)及对人类主体的控制不断强化的那些知识，也是让视觉再现的新实验得以进行的条件。因此，我想要描写的观察主体既是 19 世纪现代性的一项产物，

---

① M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (London, 1953), pp. 57—65.

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”。

当现代化概念从目的决定论以及特别是经济决定论过程抽离出来时，它就变成一个很好用的概念，尤其当“现代化”所涵括的不只是政治与经济构成的结构性改变，同时，也扩及知识、语言、空间与传播网络，以及主体性本身的广泛重组。跳开韦伯（Max Weber，1864—1920）、卢卡奇（Georg Lukács，1885—1971）、西美尔（Georg Simmel，1858—1918）和其他论者的著作，以及所有因应所谓“理性化”与“物化”（reification）而生的理论思维，我们还是可以决绝地切断进步或发展这样的理念，从而另提一种现代化的逻辑，并且用以交代属于非线性之历史转变。对吉亚尼·瓦帝摩（Gianni Vattimo）而言，现代性很明确地具有这些“后历史”的特征，正由于新事物的不断产生，使得这些事物可以维持原样。[①] 然而，此一不变的逻辑，是以一种与传统形式稳定性悖反的关系而存在的。现代化是一个过程，资本主义藉此松动或移动原本根深蒂固之一

---

① Gianni Vattimo, *The End of Modernity*, trans. Jon R. Snyder (Batimore, 1988), pp. 7—8.

切，清除或磨灭所有阻碍流通之可能，使单独特殊者变得可以互换。[1] 此一观点除了应用于商品、财富、劳动力之外，同样也可以用来理解身体、符号、图像、语言、亲属关系、宗教实践以及国族等等。现代化成为一种为了新的需求、新的消费与新的生产，而永无止境和自我延续的创造。[2] 观察者作为人类主体，不仅不可能自外于此一过程，而且，完全是其内在固有的一分子。在整个 19 世纪期间，观察者越来越必须在分裂与去熟悉化的城市空间，在铁路旅行、电报、工业生产，以及在

---

① 与此相关的讨论，参阅德勒兹（Gilles Deleuze）与瓜塔里（Félix Guattari）在 *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, tarns. Robert Hurley et al., (New York, 1978), pp. 200—261 当中所作的历史钩沈。在此，现代性是一种持续不断的"去地域化"过程，亦即一种将身体、物品与关系抽象化，使其得以相互流通的过程。然而，诚如德勒兹与瓜塔里所坚称，资本主义下的新型态交易，乃是一种"重新地域化"的情境，为的是建立新阶层与新体制。在 Marc Gullaume, *Eloge du désordre* (Paris, 1978), pp. 34—42 中，针对 19 世纪的工业化，即是从去地域化、松动根基（déracinement），以及创造流动的角度讨论之。

② "于是，才有各种各样的开发，为的都是在物质当中，发掘新而有用的特质；也才有来自所有异国气候与土地的产品，进行全球性的交易；也才有针对自然物品以进行新（人为）的培育，并藉此赋予这些自然物品以新的使用价值。全方位地探索地球，为的是发现新的使用物，同时，在旧的使用物当中，发现新而有用的特质……同样地，这种新需求的发掘、创造与满足，均源于社会本身；培养社会人一切的特质，同时，以尽可能丰富的方式，来满足塑造此一社会人的一切需求，为了使其具有不虞匮乏的特质与关系一为的是将此一人类，塑造为有史以来，最具全面性与普遍性的社会产物。"参见 Karl Marx, *Grundrisse*, trans. Martin Nicolaus (New York, 1973), pp. 408—409。

各种印刷与视觉讯息的流动之中，发挥其作用。就在同一时间，观察者作为哲学思辨与实证研究对象的论述身份，也经历了同等剧烈的更新。

鲍德里亚(Jean Baudrillard, 1929—2007)早期的著作详细指出了19世纪观察者面对此一新局的处境。对鲍德里亚而言，1700年代末期，资产阶级阶级政治革命带来的关键影响之一，在于改变了意识形态的力量，激发了人权、平等权与幸福权的神话理想。在19世纪期间，为了证明幸福与平等确实已经达到，眼见为凭的证据前所未见地变成一种需求。幸福必须"从物品或符号的角度而言是可度量的"，透过"可见的判准"，眼见为凭。[①] 就在几十年前，本雅明(Walter Benjamin, 1892—1940)同样写到了商品在引发"平等的幻影剧"(phantasmagoria of equality)过程中所扮演的角色。因此，现代性一方面与观察者的重塑密不可分，同时也与流通中的符号(signs)与物(objects)的大量繁衍息息相关，而符号与物所产生的效果又与其视觉性(visuality)，或者阿多诺(Theodor

---

① Jean Baudrillard, *La société de consommation* (Paris, 1970), p. 60. 引号中的强调系出于原文。这其中的一些改变，在阿多诺的形容认为，乃是"〔观察者〕因应中产阶级的理性秩序所作之调整，而且，最重要的，是因应先进工业时代的到来。这是因为眼睛造成的，这眼睛的知觉已习惯把物的实在——基本上就是商品的实在——当作是实在。"参见 Adorno, *In Search of Wagner*, trans. Rodney Livingstone (London, 1981), p. 99。

Adorno, 1903—1969)所称的“可视性”(anschaulichkeit)[1]同时发生。

鲍德里亚在讨论现代性时,提纲挈领地指出,从文艺复兴以降,就看到符号与符码越来越不稳定且流动化的现象,而在此之前,符号是根植在固定不变的社会阶层中相对稳固的位置上。

> 在种姓与分级社会中[2],无所谓流行风尚可言,因为每个人都有一个无以更替的命定位置。因此,阶级流动并不存在。禁令保护着符号,并确保一种总体的明确性;每一个符号都明确地指涉一个位阶……在种姓社会中,无论是封建的或古代的残暴社会,符号的数量有限,而且不是广泛流传的,每一符号都发挥其作为禁令之用的充分价值,每一符号都负有种姓、族裔或人伦的相互义务。因此,符号绝非任意而生的。任意而生的符号之所以出现,是因为符号的意符(signfier)再也无法将两个人联结

---

① “视觉性的规范藉由否定艺术内蕴的观念性质,将视觉性物化,使其成为一种不透光、难以穿透的特质——亦即外在僵硬世界的翻模复制,对那些可能干扰作品呈现之和谐假象的特质,抱持着戒慎之态度。”Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. C. Lenhardt (London, 1984), pp. 139—140.

② [译注]英文原为 rank,此处译为“分级”,为和马克思主义脉络下的“阶级”(class)区别,指涉较普遍的社会地位高下有别的状况。

在一个无法切断的相互性当中；意符开始回头指向除魅化后(disenchanted)的意指(the signified)世界，一个真实世界的公分母，而没有人对那个世界负有任何义务。①

因此，对鲍德里亚而言，现代性和新得到权力的社会阶级和团体的能力息息相关，包括克服“符号的专属权”，以及启动“必要符号的衍生”。摹仿、复制、伪造，以及制造这些效果的技术(这当中应当也包含意大利式剧场、线性透视法与暗箱)，都挑战了贵族对符号的垄断与控制。在此，模仿(mimesis)的问题不只是美学的问题，同时也是社会权力的问题，而这权力所指的即是一种创造平等的能

然而，在鲍德里亚和其他许多人士看来，19 世纪很明显出现了一种新形态的符号，而且是伴随新的工业技术与新的政治权力形式的发展而来。这些新符号乃是“从无限制的系列制造出来的，很可能完全相同”，其出现预告了模拟的问题消失之后的时代来临。

它们(即上述如出一辙的物品)之间的关系，不再是

---

① Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, p. 78; *Simulations*, tarns. Paul Foss (New York, 1983), pp. 84—85.

> 原作相对于伪制品。它们彼此间的关系，既不是模拟，也不是反映，而是等同且无异（equivalence and indifference）。在连续的量产当中，物与物之间，形成了不明确的拟像（simulacra）……以我们今日所知，那是属于重制、时尚、传媒、广告、信息与传播的层面（即马克思所称的非本质的资本主义部门）……换言之，就是在此拟像及符码的领域之中，资本全球化的过程得以凝聚。①

在此物品连续量产的新领域里，就以社会与文化冲击而言，影响最为深远的乃是摄影和一连串因应影像制造之工业化而产生的相关技术。② 照片不仅在新商品经济当中，同时也在整个符号与影像版图的重塑过程当中，成为中心要素。而且，符号和影像的流通与繁衍，实际上已经脱离了具体的指涉。照片也许仍保留了一些明显和旧式影像相似之处，譬如那些透过暗箱的辅助，所完成的透视绘画或素描；然而，在庞大的系统断裂之下——摄影也属于这断裂的一环——这种相

---

① Baudrillard, *L'echange symbolique et la mort*, p. 86.

② 19 世纪期间，工业连续量产的最重要范例，即是弹药与军事备用零件。对绝对相似与可互换性的需求，这是基于战事上的需要，而不是因为经济部门的发展，此一论点见于 Manuel De Landa, *War in the Age o Intelligent Machines* (New York, 1990)。

似显得毫无意义可言。摄影是讲究消费与流通的这个同质化的新领域当中的一个元素，同时，观察者也落居在这个同样的领域。想要了解 19 世纪的“摄影效应”，吾人必须将摄影视为新文化价值暨交易经济的关键组件之一，而不应仍将其看成视觉再现之连续历史的一部分。

摄影与金钱成为 19 世纪殊途同归的社会权力形式。[①] 两者同样都是总体化的系统，将所有主体结合并统一在一个价值衡量与欲望追求的单一全球网络中。诚如马克思在讨论金钱时所言，摄影同时也是一个极重要的平等器，一个民主化的工具，一个“单纯的象征”，以及一种“受普世人类同意并认可的”虚构。[②] 这两者都是魔幻般的形式，它们建立了一套个人与事物之间的全新抽象关系，并且认定这些关系是一种真实。正是透过金钱与摄影有所区别但相互渗透的经济，整个社会世界被再现并建构为仅仅是符号，此外无他。

然而，摄影并非本书的主题。尽管摄影之于 19 世纪以降视觉的命运，极为关键，不过，此一发明相对于我此处所要详

---

① 相关的论点，参阅 John Tagg, “The Currency of the Photograph,” *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin (London, 1982), pp. 110—141; and Alan Sekula, “The Traffic in Photographs,” *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works* 1973—1983(Halifax, 1984), pp. 96—101。

② Karl Marx, *Capital*, vol. 1, trans. Samuel Moore and Edward Aveling (New York, 1967), p. 91.

述的许多事件，仍属次要。我的论点在于，观察者的重组乃是发生在19世纪摄影出现之前。大约在1810年到1840年间，视觉从原来由暗箱所具现的那种稳定不变的关系之中，出现了松动。如果说，暗箱作为一种概念，其存在为视觉真相提供了一个客观的基础，那么，到了19世纪初期，各种而多样的话语与实践——在哲学、科学，以及社会常态化、正规化（normalization）的程序等等——则倾向消灭此一基础的根基。在某种意义上，一种视觉经验的新方式出现了：此一新视觉经验被赋予了一种前所未见的流动性与可互换性，已经从固有的场域或指涉物当中，抽离开来。

在第三章里，我描述了出现在歌德、叔本华著作中的，以及19世纪初期心理学和生理学中，关于这种重新评价的若干方面。当时心理学与生理学中，感觉与知觉的性质，就带有许多等同且无异的特征，而这正是后来摄影以及其他商品或符号网络的特色之一。主观视觉之经验研究的最前线，就是这种视觉的“虚无主义”；这种主观视觉包含了脱离所有外在指涉物的自主性知觉。然而，必须强调的是，这种新的视觉自主性与抽象性，不仅是19世纪后期现代主义绘画出现的先决条件，同时，也是促成大众视觉文化之所以远比现代主义绘画更早成形的前提之一。在第四章里，我针对一些发展成为大众娱乐形式的光学设计，譬如立体视镜与幻透镜（phenakistis-

cape)，探讨从新的经验性角度来认识的观察者与视觉之生理学特性，是如何发展出上述的光学设计。因此，经常不加分判便被归类为“写实主义”的某些视觉经验形式，其实是出于有效地消灭了实在世界的非真实(non-veridical)视觉理论。19世纪期间，尽管有各种尝试，想将视觉经验做得像是原真的、自然的，不过，此一时期的视觉经验再也不像从前，可以借着暗箱所明确宣示者，来建立其真实性。表面上看来，写实主义的虚构持续进展，不受影响，但是19世纪现代化的过程并不依赖如此炮制的假象。新的流通、传播、生产、消费与理性化模式，均要求并塑造出了一种新型的观察-消费者(observer-consumer)。

我所称的观察者，实际上正是19世纪一种新主体或新个体建构的结果。米歇尔·福柯(Michel Foucault, 1926—1984)的著作已经从社会和经济转变的脉络，针对造成主体理性化与现代化的过程和体制，做了很关键的描摹。[①] 福柯并非提出因果关联，而是以具体事例证明，工业革命发生的同时，也出现了“治理”大量劳工、城市居民、学生、监狱、医院病患、乃至其他社群人口的“新方法”。正当个体逐渐被

---

① Michel Foucault, *Discipline and Punish*, trans. Alan Sheridan (New York, 1977).

迫从旧的权力体制、农业与技艺生产，以及大家族的组织扯离之时，去中心化的新处置方式在这时发明出来，用以控制并管理相对较为自由而浮动的被治者(subjects)。对福柯而言，权力机制的分散与新的主体模式在同一时间发生，这和19世纪的现代性密不可分，于是，他详尽地指出了一整套可用于控制、保持以及有效繁殖个体，且兼具普遍性与地区性的技术。透过他所称的“某种身体政策，某种让人群变得温驯而有用的办法”，现代化即已见于这种制造方便管理的主体的过程当中：“此一身体政策涉及明确的权力关系之参与；当中要求一种将驯化主体(subjection)与客体化(objectification)重迭的技术；随之而来的，便是新的个体化过程。”①

虽然他在表面上检视了“规训”的体制，譬如监狱、学院与军队，不过，针对为管理与修正个体行为而生的新兴人类科学，他也描述了其作用。对于主体的管理，尤其仰赖相关知识的累积，包括医学、教育、心理学、生理学、劳动的理性化过程，或儿童照护等等。透过此一知识，于是出现了福柯所称的“一种极为真实的技术，亦即个体的技术”，同时，他坚信这种技术乃是“铭刻在宽广的历史过程当中：而大约在

① Foucault, *Discipline and Punish*, p. 305.

同一时期，也见到了其他许多技术的发展——诸如农艺、工业、经济等等”。[1]

在新的主体规训技术的发展过程当中，关键在于确立计量与统计的行为标准。[2] 医学、心理学与其他领域对于“常态性”(normality)的评估，已成为形塑个体以因应 19 世纪体制权力需求的基本要件，而且，正是透过这些学科，主体在某种意义下才变成可见(visible)。我关心的是，作为观察者的个体，如何在 19 世纪最初的几十年间，成为研究调查的对象与知识的所在，以及观察主体的位置是如何产生转变的。如同我先前所说，经验科学的一个主要研究对象，便是主观的视觉，而这视觉已从暗箱的无身体关系中被抽离，并重新置放到人体之内。从 17、18 世纪的几何光学，转移到 19 世纪主导科学与哲学两界对于视觉讨论的生理光学，此一过渡已经指出了上述的转变。于是，身体在理解可见世界时，所扮演的构成性角色为何，这方面的知识开始累积；再者，很快且明显可见

---

① Foucault, *Discipline and Punish*, pp. 224—225.

② 对乔治·康吉拉姆(Georges Canguilhem)而言，在 19 世纪期间，正规化(normalization)与现代化的过程是相重迭的：“跟教育改革一样，医院改革也表现出对于理性化的需求，同时，有鉴于新兴的工业机械化过程所带来之影响，同样的情况也发生在政治与经济层面，于是，最后出现了所谓的正常化。” *The Normal and the Pathological*, trans. Carolyn Fawcett (New York, 1989), pp. 237—238. 康吉拉姆坚称“正常化”(to normalize)这一动词最早出现在 1834 年。

的是，在许多人类活动领域当中，效率与理性化端赖人们对于肉眼能力所累积的认识。新兴的生理光学，成果之一即是揭露“正常”(normal)眼睛的特性。为了订出可以量化的标准与参数，视网膜后像①、末梢视觉、双眼视觉、专注阈(thresholds of attention)等等，都成为研究的对象。对于人眼视觉缺陷的广泛关注，更精确地界定出所谓正常者的轮廓，并衍生出新的技术，以便将一种规范的视觉硬加在观察者身上。

正当这类研究方兴未艾之时，许多光学设计相继发明，并在后来成为19世纪大众视觉文化的基本要素。幻透镜是设计用来模拟连续动作，使人幻以为真的许多机器之一，这是在视网膜后像的经验研究过程中所制造出来的；立体视镜曾经占据摄影影像消费的主流形式，达五十余年之久，它的出现最早是为了要量化并形式化双眼视觉的生理运作。因此，重要的在于，这些在19世纪“写实主义”以及大众视觉文化当中扮演核心角色的组件，早在摄影发明之前即已出现，而且，完全毋需仰赖摄影的程序，甚或是量产技术的发展。相反，他们无可分离地仰赖着与一种新的知识组合，亦即对身体的知识，以及身体知识相对于社会权力的组成关系。这些仪器是一个复

① [译注]视网膜后像(retinal afterimage)指的是眼睛注视一个物体一段时间之后，将物体移开，在眼中产生与原物体色彩成对比的影像。这是一个“后来”才发生的现象，而非原先观看经验的残余物。

杂重塑过程之结果，亦即将观察者重新塑造为可计算与可控管的个体，同时，重塑人的视觉，使其变成可测量的东西，因此也是可互换的。[1] 19 世纪视觉影像的标准化（standardization），必定不能简单地看成是机械化复制的新形式之一，而是涉及更广泛的正常化过程以及对观察者的驯化。如果说 19 世纪有一场针对符号的性质和功能的革命，那么它的发生并不是完全与主体的重塑无关。[2]

读过《规训与惩罚》一书的人经常看到福柯所作的分类声明："我们的社会并不是一个奇观社会，而是一个监视的社

---

① 从 1800 至 1850 年间，"测量"在广大的物理科学领域当中，具有主要的作用，按照托马斯·库恩（Thomas S. Kuhn）的说法，关键期是在 1840 年，参阅 Thomas S. Kuhn, "The Function of Measurement in Modern Science," *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change* (Chicago, 1979), pp. 219—220。

库恩的说法得到义安·哈金（Ian Hacking）的支持："大约在 1800 年之后，开始出现数字排山倒海而来的现象，尤其是在社会科学领域里?? 也许转折点发生在 1832 年，数字计算器的发明人查尔思·巴比吉（Charles Babbage）在这一年出版了一本小册子，呼吁应该在科学与各类艺术当中，将所有已知的常数制成图表出版。" Hacking, *Representing and Intervening: Introductory Topics in the Philosophy of Natural Sciences* (Cambridge, 1983), pp. 234—235.

② 鲍德里亚提出了封建与贵族社会的固定符号朝可互换的现代性象征性体制转向，此一转变说在福柯对个体的阐释上，找到类似的说法："当个体性形成的历史-仪式机制过渡为科学-规训机制、正常性取代了血统、度量取代地位，从而使值得记忆之人的个体性被可计算之人的个体性所取代时；人的科学成为可能，同时也是新的权力技术与新的身体政治解剖学执行之时。" *Discipline and Punishment*, p. 193.

会……我们既不在圆形剧场中央，也不在舞台之上，而是位在一部全景敞视的(panoptic)机器之内。"[1]虽然这一说法的提出，是为了比较古代与现代的权力配置，然而，福柯在使用"奇观"这个字眼时，很明显地也投入了法国 1968 年之后的学术论战。1970 年代初期，当他在撰写《规训与惩罚》这部著作时，"奇观"一词很明显是引自居伊·德波与其他学者针对当代资本主义所作的分析。[2] 可想而知，当福柯写下这部思索现代性和权力的伟大著作时，他对于所有任意或肤浅地以"奇观"一词，来解释群众如何被传媒影像所"控制"或"欺瞒"的说法，是如何地嗤之以鼻。[3]

但是，福柯将监视和奇观对立，似乎也忽视了这两种权力政制可能产生的加乘影响效果。福柯援用边沁(Jeremy Bentham, 1748—1832)的全景敞视监狱(panopticon)，作为主要的理论对象，毫不留情地强调人类主体在体制的控制或科学与行为的研究形式之中，如何演变成为受观察的对象；然则，他对视觉本身所赖以为一种规训或工作模式的新方法，却有

---

① Foucault, *Discipline and Punish*, p. 217.

② Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith (New York, 1990). 最初是在法国出版，时间是 1967 年。

③ 对于视觉在福柯思想中之位置的探讨，参见 Gilles Deleuze, *Foucault*, pp. 46—69。亦可参见 John Rajchman, "Foucault's Art of Seeing," *October* 44 (Spring 1988), pp. 89—117。

所忽略。我所讨论的这些 19 世纪的光学设计并不下于全景敞视监狱，同样涉及身体在空间中的摆置、活动的控管、个人身体的调度等等，这些都将观察者符码化与正常化在一个严格界定的视觉消费系统之中。这些技术都是为了管理注意力，为了强加同构性而生，同时也都是反游牧（anti-nomadic）的行动，为的是让观察者固定不变，将之隔离，其手段即是“区块化与细胞化……因此，个体被降低至一种政治性的力量。”大众文化的组成，并不是发展自其他一些无关紧要或上层建筑的社会实践领域；而是完全附随于上述福柯所勾勒的那些转变之中。

不过，我倒不是在暗示，“奇观社会”是突然出现的，与此处所描述的这些发展同步。一如德波的用法，“奇观”很可能是到了 20 世纪已经发展了几十年之后，才强而有力地成形。[①] 在本书当中，我针对“奇观”出现之前的历史，以及其早期背景，提出了一些析注。德波在一段知名的文字当中，提出了奇观的一项主要特征：

---

① 从德波所提的一个简短的论点加以延伸，我曾经提出，将“奇观社会”的起始订在 1920 年代末期的说法。就在此一时期，电视的科技及其体制开始同步发轫；电影的声音开始与影像同步；德国的纳粹党开始利用大众传媒技术；城市主义兴起；以及在法国，超现实主义在政治上一败涂地。参见拙著，“Spectacle, Attention, Counter-Memory,” *October* 50 (Fall 1989), pp. 97—107。

> 由于奇观的作用是造成一个再也无法透过不同的专门途径、以“眼见为凭”的方式直接感知的世界，因此，无可避免的，奇观势必将人的视觉感官提升至原本由触觉所占有的特殊地位；而视觉作为五官中最抽象、同时也最容易被欺蒙的一种感官，天生就最容易适应今日社会普遍化的抽象性。①

所以，我在描述视觉的现代化过程并重新加以评估时，也指出何以触觉在 17 与 18 世纪古典视觉理论中是不可或缺的一部分。19 世纪时，“感官分离”之势沛然流行，身体的版图在工业层次进行重划，于此背景下，触觉与视觉随后终于分了家。触觉原本是视觉的一个概念组件，如今视觉失去了触觉，这意味着眼睛解除了触觉所体现的指涉网络，并且脱离了它对于被感知空间的主体关系。这种视觉自主化的过程，发生在各种不同的领域当中，此一历史条件让观察者得以重建，而能担负“奇观”消费的任务。视觉在经验层次的隔离，让它得以被量化与同质化，同时也使新的视觉客体（无论是商品、摄影照片、或是知觉的行为本身等等），有一种神秘而抽象的身分，并切断与下者的所有关系：观察者在

---

① Debord, *The Society of the Spectacle*, sec. 18.

一个认知方面极为统一的领域里的位置。可触知性(tangibility)与视觉性之间的断裂表现得特别显著的一个主要文化场域,就是立体视镜。

如果说,福柯描述了19世纪观察者的某些知识论的与体制的条件,那么,其他学者则是细指在知觉产生变化的领域中确实的变化面貌和规模。而本雅明或许比其他人都更进一步,勾画出了19世纪观察者所赖以构成之事件与客体的异质纹理。在他书写的各种片段中,我们看到了一种游移的观察者(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与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、玻璃与钢铁建筑、铁路、博物馆、庭园、摄影、流行时尚、群众等等。对本雅明而言,知觉极为短暂而机动;他清楚指明,现代性甚至可以颠覆旁观者沈思的可能。理解一个客体,绝非只有单一法门;视觉始终是多元的,而且邻近于其他的客体、欲望与向量,且相互重迭。即使是博物馆凝固的空间也无法超越这样一个一切都在流动中的世界。

不得不提的是,有一个主题是本雅明大致未加检验的:19世纪绘画。相对于他在此一领域当中所提供的极为丰富的讨论项目,绘画偏偏不是重要的一部分。此一省略意味着许多事情;其中,当然说明了绘画在本雅明看来,并非重塑19世纪

知觉的一个主要元素。[1] 19 世纪的观画者也是一个随时在同步消费各种方兴未艾的视觉与感官经验的观察者。换句话说,绘画的创造与意义的赋予,并非出于某种天方夜谭式的孤绝审美情境,或是一个由绘画符号所构成的绵延不绝的传统之中,而是在影像、商品与刺激不断扩大的浑沌当中,众多可消费与稍纵即逝的元素之一。

梅里翁(Charles Meryon, 1821—1868)是本雅明讨论过的少数视觉艺术家之一,而且是假借波德莱尔的感受加以表达。[2] 梅里翁的重要之处,并不在其作品的形式或图像的内容,而是他成了官能系统受损的一种指标,反映了现代化初期所带来的震撼。梅里翁画中令人不安的意象,表现了中古世纪巴黎的无机与无生命感,呈现了第二帝国在都市更新之际,因空间场景毁坏而染上的一种"后像"价值。同时,在他蚀刻版画上的那些焦躁不安的错网影线刻痕,显示出艺匠的手工技巧在面对连续量产的工业复制之时,呈现了萎缩不振之症状。梅里翁的例子强调了 19 世纪的视觉与时间的飘倏无常

---

① 譬如 Benjamin, *Reflections*, trans. Edmund Jephcott (New York, 1978), p. 151 :"随着传播系统规模的扩大,绘画在传递讯息方面的意义因而减弱了。"

② Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn (London, 1973), pp. 86—89.

感密不可分——换句话说，此与全新的短暂性、速度、不断流逝与荒废的感受息息相关，这是视觉记忆结构的一种新的密度与沈淀。对本雅明而言，在现代性的脉络之下，知觉从未以当下的现在式来表露世界。其中的一种形态便是将观察者视为“游荡者”(flâneur)，亦即一个在接踵不断如商品般幻惑影像之间流动的消费者。[1] 但现代化的毁灭性动力机制同样是一种条件，它让一种得以抗拒其影响力的一种视觉得以可能，一种纠缠于自身历史后像的、对当下的知觉之复苏得以可能。反讽的是，“标准化与去自然化”的群众知觉——本雅明曾试图寻找替代此现象的激进出路——所具有的力量，很大一部分要归因于 19 世纪期间，针对视网膜后像及其特殊的暂时性，所作的经验研究与量化。对此，我在第三与第四章有所讨论。

基于相当不同的理由，19 世纪绘画也被早于本雅明一两个世代的现代艺术史创立者所蔑视。人们很容易就遗忘，艺术史作为一门学术训练，也是起源于此一同样的 19 世纪的环境。与 19 世纪艺术史实践的体制化密不可分的三项发展，乃是(一)历史主义和演化论的思想模式，容许将形式的排列与

---

① 参见 Susan Buck-Morss, “The Flâneur, the Sandwichman, and the Whore: The Politics of Loitering,” *New German Critique*39 (Fall, 1986), pp. 99—140。

分类视为是随着时间而开展;(二)社会政治的转变,包括休闲时间的创造,以及更多都市民众部门在文化上得到公民权,其结果之一即是公立艺术博物馆的出现;(三)图像的复制出现了全新的连续量产模式,这使得纷异杂沓的艺术作品得以用极为逼真的复本,在全球之间流通且同时展列。然而,虽说19世纪的现代性某种程度上是艺术史母体(matrix),但出自该现代性的艺术作品却被排拒在艺术史主流的解释与分类架构之外,即使到了20世纪初仍然如此。

举例而言,两派重要的传统,一派是以墨瑞里(Giovanni Morelli)为始祖,另外一派则是以沃尔堡学派(Warburg School)为宗,而这两派人士根本就无法或不愿意将19世纪艺术放进他们研究的范畴之中。虽然这些学术实践与其本身崛起的历史时刻之间,有着辩证上的关系:墨瑞里一派对于原作者与原创真迹的鉴别关怀,正好发生在新科技与新交易模式对"手工"、原作者、与原创真迹这样的信念开始产生质疑的时刻;而沃尔堡学院学者们对于象征形式作为表现单一完整文化之精神基石的探索,则正好对应着当时出现的一种集体性的文化绝望感,亦即认为缺乏或不可能找到这类形式。于是,这些互有交集的艺术史模式,便以古代和文艺复兴的具象艺术作为他们优先研究的对象。

而这里的重点在于,无论是下意识或其他的看法使然,这

些开山立派的艺术史学者很锐利地洞察到，19 世纪艺术相较于前此数百年来的艺术，在根本上并不连续。很显然，他们所感受到的不连续，并非惯常所认为的由马内和印象主义所代表的断裂；说得更恰当一点，问题在于，为什么彼此迥异的画家，如安格尔(Ingres)、欧佛贝克(Overbeck)、库尔贝(Courbet)、德拉侯许(Delaroche)、梅松尼叶(Meissonier)、柯贝尔(Köbell)、米雷(Millais)、格雷尔(Gleyre)、佛烈德利希(Friedrich)、卡巴内尔(Cabanel)、杰赫姆(Gerôme)与德拉克洛瓦(Delacroix)等等(这些只是其中几位)，全都具现了一种模拟与比喻的再现样貌，肖似前人，实则却具有令人忐忑不安的不相似之处。而艺术史家以沉默、不在乎、甚至轻蔑的态度，来对待此种折衷主义与“退化”的形式，这样的做法意味着此一时期已有一种极端不同的视觉语言形成，不但无法再用相同的方法加以分析，也无法用相同的方式使之发言，甚至无从解读起。①

然而，往后几个世代的艺术史学者的论著当中，当初显现的那种对于断裂与差异的直觉，很快就隐而不见了。透过冷静而客观的验证，19 世纪艺术逐渐被同化为主流学科的一部

---

① 布克哈特(Burckhardt)、希尔德勃兰德(Hildebrand)、沃夫林(Wölfflin)、里格尔(Riegl)以及费德勒(Fiedler)等人在著作中，大抵对当代艺术抱持着敌意，详细的讨论，参阅 Michael Podro, *The Critical Historians of Art* (New Haven, 1982), pp. 66—70。

分，而在此之前，类似的情况也发生在“晚期古代艺术”的研究之中。但是，有鉴于早期学者对于 19 世纪艺术的殊异之处，抱持着敬谢不敏的态度，历史学者为了驯化此一殊异性，于是从较早期艺术的研究当中，撷取典范，以作为解释 19 世纪艺术之用。[1] 一开始的时候，主要是将文艺复兴绘画的形式类别，转移到 19 世纪的艺术家身上，不过，从 1940 年代初开始，有些见解开始取代传统图像学，譬如对阶级内涵和通俗影像的研究等等。尽管如此，为了将 19 世纪绘画植入一部连续的艺术史，放进一套统一的论述解释机制之中，有些本质性的差异反倒因而泯灭了。为了重新找回差异性，吾人必须先认清，19 世纪艺术的创作、消费与效力乃是取决于观察者——同时，也取决于一种可见事物的组织，而此一组织大大超越了艺术史向来所把持的领域。至少可以这么说，1830 年之后，把绘画孤立为一种自发且自我完足的研究项目已经受到质疑。到了 19 世纪中期，由于一切视觉影像的流通与接受，已经形成彼此紧密相连的态势，因此，任何一种媒介或形式的视觉再

---

① 最早尝试将较早期艺术的研究方法论和语汇，套用在 19 世纪材料的著作当中，最具影响力的一部书乃是 Walter Friedlaender, *David to Delacroix*, trans. Robert Goldwater (Cambridge, Mass., 1952)，德文原版发表于 1930 年。佛瑞德兰德(Friedlaender)用古典与巴洛克两阶段轮替的说法，来形容法国绘画。

现，已不再具有意义深刻的独立自主身份。任何单一影像的意义与效力，总是毗连着这负荷过度的多元感官环境，也毗连着居住在此一环境之中的观察者。举例而言，本雅明就把19世纪的艺术博物馆，单纯地视为诸多梦幻空间的一种，而观察者在此地的感受与经历，并无不同于拱廊(arcade)、植物园、蜡像馆、赌场、火车站与百货公司。①

尼采(Friedrich Nietzche, 1844—1900)则将个体在此一环境之中的处境，形容为一种被同化的危机：

> 感性极易受到刺激；……纷异的印象前所未有地杂沓而来：世界主义的气息弥漫在饮食、文学、报纸、造形、品味，甚至风景各方面。此一节拍速度辐辏成为最急板(pestissimo)；印象与印象交互抹消；人们本能地拒绝吸收任何事物，也不愿意深刻地认识，以“消化”任何事物；消化能力的减弱即导因于此。这时，出现了一种顺应印象潮流之举：人们抛弃了发自内心自然的动作，只有当外在有所刺激时，他们才有所回应。②

---

① 参见 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, vol. 1 (Frankfurt, 1982), pp. 510—523。

② Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York, 1967), p. 47.

跟本雅明一样，尼采此处也推翻了沉思旁观者出现的可能，同时，提出一种反美学的歧见，以此作为现代性的主要特征，后来成为西美尔与其他学者仔细考证的对象。当尼采使用类似科学的用语时，譬如“辐辏”(influx)、“适应”(adaptation)、“反应”(react)、“刺激性”(irritability)等等，所指涉的乃是一个组态已经重新被新知觉组件设定过的世界。由此可以看出，现代性发轫之时，也是古典视觉模型连同其所稳定之再现空间崩解的时刻。取而代之的是，观察的课题逐渐与煽动、刺激划上等号，而与空间场域无关。1820 年代和 30 年代开始展开对观察者的重新定位，跳脱原先由暗箱所预设的内/外之固定关系，转而进入一个没有分野的领土之中，在此，内在的感觉与外在符号的区分变得模糊，再也不可能回到从前。如果说，19 世纪期间，确曾有过视觉的“解放”，那么它最初就在这个时刻发生。就在暗箱这一律法的模型退场之后，视觉获得了自由，曾经主宰视觉形塑与视觉对象之构成的严格结构，也逐渐远离了。

不过，随着视觉之超验根基的最终瓦解，几乎同时出现多样化的手法，将眼睛的活动重新符码化，重新编制，提升产能，并避免其注意力分散。如此，资本主义现代化的威权一方面粉碎了古典视觉的领域，一方面却也衍生出了各种技术，以强制视觉的专注力，将感觉理性化，并且将知觉纳入管理。这些

都是规训的技术，必须配合一种观念，即将视觉经验当成有工具性(instrumental)，可加修正，而且基本上是抽象的，同时，也绝不允许现实世界变得固定或经久不变。一旦确定视觉属于观察者身体的一部分，接收着立即的经验感受，它就是属于时间，属于流动，属于死亡。暗箱所提供的威权、身分与普世性的保障，已是明日黄花。

第二章

暗箱及其主体

这种知识似是最确实、最原真，因为对象就在面前，完整无缺。但单是这种确定性，就真正且无可否认地是最抽象也最贫乏的一种真理。

——黑格尔(G. W. F. Hegel)

有一种趋势盛行于方法论的讨论中，可以说就是把知识的问题当作它永远就是那样来讨论。陈述被拿来彼此对照比较，却不顾那些陈述的来龙去脉，也没考虑它们可能是隶属于不同的历史层面。

——费耶阿本德(Paul Feyerabend)

大多数对视觉(vision)和视觉性(visuality)的理论探

讨，都会纳入一种叙述模型，即强调西方视觉传统具有连续性和最高地位。显然在策略上经常必须以某种连续性勾勒主流的西方视觉传统，不论从思辨或从观看的角度，譬如，从柏拉图以降迄今，或者从 15 世纪文艺复兴时期到 19 世纪末。本书目的主要不是在反驳这些模型，这些模型自有其用，我只是想坚持我的主张：这种单一式的整体建构，模糊了当中一些重要的断裂。于此我所在意的特定说法是：19 世纪摄影和电影的出现，是西方科技和/或意识形态发展长期开展的完成，而暗箱在这过程中逐渐演化成了相机。这个讲法几乎无所不在，更衍为各式各样的版本。这套公式化的说法暗示着，在此演化过程的每一步，其中所预设的观察者与世界的关系，在本质上都是相同的。我们可以举出好几打电影史或摄影史的书籍，书中的第一章绝对少不了一幅 19 世纪版画，其中描绘着一个暗箱，好似它就是这个长期演化阶梯的最初形式或滥觞。

这些连续性的模型，历来都为政治立场歧异、甚至对立的史家所利用。保守主义的史家所倾向提出的叙述，是一个不断朝向再现的逼真性前进的过程，文艺复兴的透视法以及后来的摄影，同样都在追求“自然的视觉”，以做到在客观上与自然完全等同。在这类的科学史或文化史中，暗箱被纳入欧洲

17、18 世纪观看科学之发展的一部分。发现和成就的不断进步，导致对物理世界的探究和再现的精确性逐渐提高，而关于光、透镜，以及眼睛的知识的累积，被视为这进步过程中的一部分。在这连续过程中，不可不提的事件还包括 15 世纪线性透视法的发明、伽利略的研究发现、牛顿的归纳结果，以及英国经验主义的兴起。

然而，比较激进的史家通常会把暗箱和电影视为与单一恒久的政治及社会权力机制不可分割的部分，而这机制经过几个世纪的精心构筑，不断规训并控制着观察者的地位。有些人就认为，再现有其意识形态本质，而其典型指标就是暗箱，它体现了“资产阶级人道主义”的知识论前提。也常常有人主张，出现在 19 世纪末、20 世纪初的相机设备，延续了同样的再现意识形态和先验主体，虽然其形式逐渐分化而有异。

本章中，我希望能从具体的历史角度说明暗箱的视觉模型，然后指出这种模型在 1820 年代和 30 年代如何瓦解，而由迥然不同的概念取而代之。那些概念对于何谓观察者，以及是什么构成了视觉，有相当不同的看法。如果说在 19 世纪晚期，电影或摄影在形式上好像可以和暗箱做对照，那么实际上，在社会、文化以及科学的大环境中，它已经和暗箱这种发明所默认的视觉条件之间有了很深刻的

断裂。

当光线透过一个封闭的、黑暗内室中的小洞射入，小洞对面的墙上会出现颠倒的像；人们发现这个现象，至少已经有两千年了。彼此不相识的思想家，如欧几里得（Euclid）、亚里士多德（Aristotle）、阿拉罕（Alhazen）、罗吉尔·培根（Roger Bacon）、达·芬奇（Lenoardo Da Vinci）、开普勒（Johannes Kepler），都注意到这个现象，也以各种方式去思索，这是否和人类的视觉运作有所类同。这类观察的长远历史仍有待书写，远非本章的目的，也非有限的篇幅所能涵盖。

不过，物像可以如此产生的长久经验事实，和暗箱作为一种历史建构的人造物，倒是有必要加以区分。因为暗箱不仅仅是一项被动的、中立的器材，或者是有待调整或改善的技术假设，而是嵌合在更大、更密的知识组织以及观视主体的构成当中。从历史的角度而言，我们必须明白从 1500 年代到 1700 年代，这将近两百年的时间里，暗箱的结构和光学原理是如何并生到赖以描述观察者的地位及其可能性的一个支配性典范当中。我强调这个典范具有支配性，但显然它并不是排他的。17 和 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对象远非只是

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。① 两百年里，在理性主义或经验主义的思想中，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对象，也广泛应用来观察可见的世界，以作为大众娱乐、科学研究以及艺术实践的工具。暗箱作为一个抽象典范，其形式运作或许保持不变，但这项设计或隐喻在实际社会或话语领域中的功能却有很大的起伏。暗箱典范在 19

---

① Aaron Scharf, *Art and Photography* (Harmondsworth, 1974) 以及 Lawrence Gowing, *Vermeer* (New York, 1952) 二书中摘要列出关于暗箱的众多文献。这两本书中没有提到的综合研究有 Moritz von Rohr, *Zur Entwicklung der dunkeln Kammer* (Berlin, 1925) 以及 John J. Hammond, *The Camera Obscura: A Chronicle* (Bristol, 1981)。18 世纪如何利用暗箱，见 Helmuth Fritzsche, *Bernardo Belotto genannt Canaletto* (Magdeburg, 1936) pp. 158—194，以及 Decio Gioseffi, *Canaletto; Il quaderno delle Gallerie Veneziane e l'impiego della camera ottica* (Trieste, 1956) 提供有极具价值的参考数据。讨论 17 世纪暗箱在艺术方面的应用的著作有：Charles Seymour, Jr., "Dark Chamber and Light-Filled room: Vermeer and the Camera Obscura," *Art Bulletin* 46, no. 3 (September 1964), pp. 323—331；Daniel A. Fink, "Vermeer's Use of the Camera Obscura: A Comparative Study," Art Bulletin 53, no. 4 (December 1971), pp. 493—505; A. Hyatt Mayor, "The Photographic Eye," *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 5, no. 1 (Summer 1946), pp. 15—26; Heinrich Schwarz, "Vemeer and the Camera Obscura," *Pantheon* 24 (May-June 1966), pp. 170—180; Arthur K. Wheelock, *Perspective, Optics, and Delft Artists Around* 1650 (New York, 1977) 和 Joel Snyder, "Picturing Vision," *Critical Inquiry* 6 (Spring 1980), pp. 499—526。

世纪的命运就是一例。[1] 在马克思、柏格森、弗洛伊德等人的文章中，一个世纪之前还是真实所在的这个机具——暗箱——却变成代表一个将真实掩盖、倒置以及神秘化的过程和力量。[2]

那么，是什么样的状况使得我说暗箱在 17 世纪和 18 世纪的地位有共通连贯性，而把这么长的一段时间视为一个整体？很明显，暗箱的物理构造和操作方式在这段期间不断有所调整和变化。[3] 譬如，1650 年第一次使用的可携式暗箱装置，在进入 1700 年代后期，暗箱模型越变越小。而这两百年

---

① 参见 ColinMurray Turbayne, *The Myth of Metaphor* (New Haven, 1962). 特别见 p. 154, pp. 203—208，本文把暗箱当作一个完全不具历史性的概念，与古代到现代表陈或模仿的知觉理论相连结。另一篇以去历史的角度讨论现代摄影的结构以及笛卡儿暗箱结构的文章：Arthur Danto, "The Representational Character ofIdeas and the Problem of the ExternalWorld," *Descartes: Critical and Interpretative Essays*, *ed*. *Michael Hooker* (Baltimore, 1978), pp. 287—298。

② Karl Marx, *The German Ideology*, ed. D. J. Arthur (New York, 1970), p. 47; Henri Bergson, *Matter and Memory* [1896] trans. N. M. Paul and W. S. Palmer (New York, 1988), pp. 37—39; Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. James Strachey(New York, 1955), pp. 574—575. 黑格尔"倒置的世界"(verkehrte Welt)的概念，是暗箱模型后来被否定的关键；见 *Phenomenology of Mind*, trans. J. B. Baillie (New York, 1967), pp. 203—207。亦见 Sarah Kofman, *Camera obscura del'idéologie* (Paris, 1973); Constance Penley, Janet Bergstrom et al., "Critical Approaches," *Camera Obscura* no. 1 (Fall 1976), pp. 3—10; andW. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986), pp. 160—208。

③ 此时期各类模型的详细说明，例见 Gioseffi, *Canaletto*, pp. 13—22。

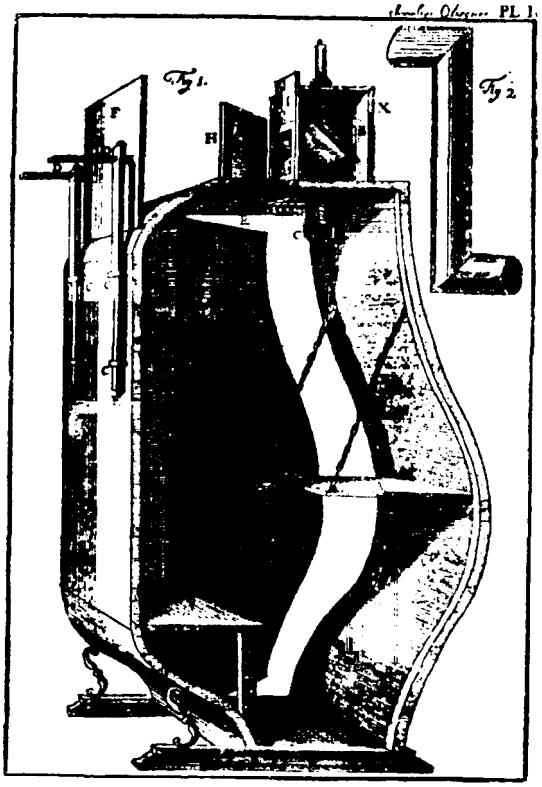


图 1　可携式暗箱，18 世纪中叶

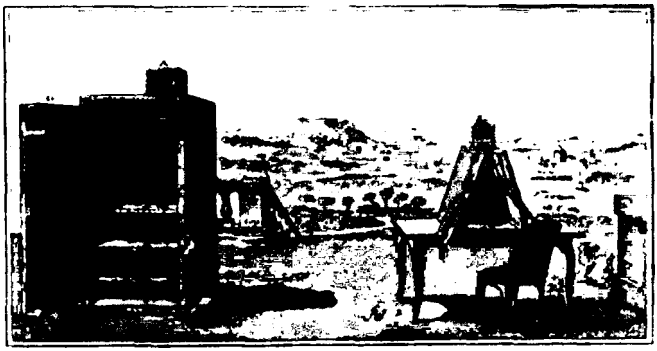


图 2　暗箱，18 世纪中叶

间，和这设备相关的各种社会实践和再现的实践，显然也有很大的变化。虽然暗箱具体呈现的面貌丰富而多样，但很特别的是它的一致性，某些主要的特征在这两百年的时间中一再重复。暗箱所构成的形式关系一再被陈述，而不论这些陈述出现的地方多么异质或互不相关，这其间还是有某种规律性和一致性。

但我并不是在暗示暗箱只有一种话语身分。如果我们可以从陈述的角度来指称它，则这些陈述的每一个都必定和主体、实践以及体制有关。要认识暗箱，或者任何光学装置，最大的障碍也许在于下面这个观念，也就是，认为光学设计和观察者是两个不同的独立实体，认为观察者的本体是独立于光学设计而存在的，而后者是一项物理性的技术设备。这些想法之所以是障碍，乃因构成暗箱者，正在于它的多重身分，它“混合的”(mixed)状态，它是话语秩序中一个知识论的喻象

(figure),也是文化实践安排中的一个对象。[1] 德勒兹会称暗箱是一个"聚体"(assemblage),是"同时且不可分割的一个机械聚体,也是一种宣述(enunciation)的聚体",关于这个对象的某些事情被道出,而同时它也是一个被使用的对象。[2] 它是一个场域,话语的形构与物质的实践在此场域交会。因此,暗箱既不能被简化成一个科技对象,也不只是论述客体:它是一个复杂的社会混合体,其作为一个有文本意义的喻象的存在,绝对无法和其机械运用分开。

这个说法所暗示的是,暗箱必须脱离科技决定论的演化逻辑;一些有影响力的历史研究就是以这种演化逻辑为核心,认为引致摄影诞生的谱系中,暗箱是其中一个前身或者肇始事件。[3] 再一次引用德勒兹的话来说:机械在其技术性

---

① "从一开始就善加分判的唯物论方法,所藉以出发的区分,就是在这高度混合之对象中的区分,而它呈现这对象的方式,再怎么混合而不加批判都不为过。"Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn (London, 1973), p. 103.

② Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis, 1987), p. 504.

③ 绝大部分的摄影史的出发点,都以暗箱作为摄影相机的雏形。因此摄影的诞生被"解释"成是这种光学设计和光化学新发现的偶然遭逢。例见 Helmut Gernsheim, *A Concise History of Photography* (New York, 1965), pp. 9—15; Beaumont Newhall, *The History of Photography* (New York, 1964), pp. 11—13; Josef Maria Eder, *History of Photography*, trans. Edward Epstein (New York, 1945), pp. 36—52; and Heinrich Schwarz, *Art and Photography: Forerunners and Influences* (Chicago, 1985), pp. 97—117。

之前，首先是社会性的。”[1]显然，摄影有其技术和物质基础，而这两种设计的组构原则也并非毫不相关。但我要说的是，暗箱和相机都是聚体、实践以及社会对象，却分属两种不同的结构，在再现和观察者方面有根本的差异，观察者和可见事物的关系结构也迥然不同。到了 19 世纪初，暗箱不再等同于真实的制造以及就定位以便如实观见的观察者。这种陈述的规律性突然中止；暗箱所构成的聚体瓦解了，而相机变成一种本质上和暗箱不同的物件，坐落在彻底相异的陈述和实践网络当中。

可想而知，艺术史家容易对艺术品有兴趣，因而大部分史家在讨论暗箱时，会思考它可能如何决定绘画或印刷复本的形式结构。许多关于暗箱的说明，特别是以 18 世纪为主的记述，倾向只从艺术家如何利用暗箱来复制，或帮助绘图的角度来讨论。这些记述经常假定暗箱只是艺术家暂用的东西，暂时替代他们真正需要的东西，亦即随后将会出现的相机。[2]

---

① Gilles Deleuze, *Foucault*, trans. Seán Hand (Minneapolis, 1988), p. 13.

② 惠骆克(Arthur K. Wheelock)认为，暗箱的“逼真性”、满足了 17 世纪荷兰画家心目中自然主义倾向的急迫需求，他们认为透视法太过机械而抽象了。“荷兰画家渴望探索周遭的世界，对他们来说，暗箱帮助他们判断真正自然的绘画看起来应该如何，是独一无二的工具。“Constantijn Huygens and Early Attitudes Towards the Camera Obscura,” *History of Photography* 1, no. 2 (April 1977), pp. 93—101. 惠骆克也提出了一个很有问题的概念，(转下页注)

而强调这一点，是硬把一套20世纪的假设，特别是讲究产能的逻辑，套在一种基本功能不在于生产图像的设计之上。用暗箱复制（copy）——描摹暗箱所见影像并使之成为永恒——只是其多种用途当中的一种，到了18世纪中期，连许多重要的叙述都刻意不强调这项用途了。譬如《百科全书》（*Encyclopédie*）中谈"暗箱"的条目，就以如下的次序条列其功用："它对视觉的本质大有启发；提供相当有娱乐性的奇观，呈现与原物极为相似的影像；它比任何其他再现方式更能传达对象的色彩及运动。"到了很后面的时候它才提到："透过此一工具，不懂如何画图的人因此得以摹绘得相当精确。"①

（接上页注）所谓"真正自然的"（truly natural）绘画，假定这一设计让中立的、没有问题的视觉"实在"（reality）之再现得以作出。他显然是追随宫布利希（Ernst Gombrich，1909—2001），勾勒了一个风格转变的过程，这过程中暗箱的运用与传统实践及图式交互作用，产生更为栩栩如生的意象。见 *Perspective, Optics, and Delft Artists*, pp. 165—184。Svetlana Alpers, *The Art of Describing* (Chicago, 1983), pp. 32—33，也主张暗箱暗含一个更为如实的像。

① *Encyclopédie ou dictionnaire des sciences, des arts et des métiers*, vol. 3 (Paris, 1753), pp. 62—64. 该世纪早期的约翰·哈里斯（John Harris，1666—1719）并没有提到艺术家对此的运用或者记录投射形象的可能性。他所强调的反而是其在大众娱乐上的运用，以及当作阐明视觉原则的教学工具。见 Harris, *Lexicon Technicum: or a Universal English Dictionary of Arts and Sciences* (London, 1704), pp. 264—273。威廉·莫林纽克斯（William Molyneux，1656—1698）在其所著的 *Dioptrica nova: A Treatise of dioptricks in two parts* (London, 1692), pp. 36—41，也未提及暗箱设计在艺术方面的运用，但是认为它和幻灯机及西洋镜（peep-show）有密切关联。暗箱在艺术方面之运用的典型参考手册，见 Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessein* (Paris, 1755), pp. 137—156。

对“暗箱”非工具性的描写很普遍，将之模拟为人类的视觉作用，并强调它是自身活动自给自足的展现。对于那些了解其中光学基础的人来说，暗箱提供了一个全然透明运作的再现奇观，而对于那些不解其中原理的人，它也提供了幻觉的趣味。但就如同透视法本身含有失真变形的破坏性可能，相机的真确性也因为它的技术近乎魔法幻术，而备受质疑。和暗箱同时一起发展出来的幻灯机（magic lantern），虽挪用了暗箱的装配结构，却使用人工光线使其内部充满反射和投射的像，以此颠覆了暗箱的运作。[①] 然而，这种对于暗箱的反操作从未取得有效的话语或社会地位，去挑战我在这里所概述的支配性模型。

但我们必须提防将暗箱的意义与效果和线性透视技术混淆的情形。这二者看起来彼此相关，但必须强调，暗箱界定了内化的观察者之于外部世界的位置，而不像透视法，只是二度空间的再现。因此暗箱等同于一种更为广义的主体效果

---

① 耶稣会士安塔纳希乌斯·柯尔什（Athanasius Kircher，1602—1680）和他传奇的幻灯机工艺，是反向运用古典光学系统的重要例子。见氏着 *Ars magna lucis et umbrae*（Rome，1646），pp. 173—184。柯尔什设计的技巧，不是让观察者无所阻碍地看见外在，反而利用各种人工的光源、镜子、投射影像等，让机器的内部充满幻视的明亮感，有时甚至半透明的胶质也派上用场，取代镜片，造成一种神圣照明的感觉。相对于柯尔什反对宗教改革的教会背景，甚至有可能将暗箱和现代化的清教主体性的内心性（inwardness）做一个很概括的联想。

(subject-effect);它所牵涉到的不单只是关于观察者和某种图像绘制过程的关系。当代许多关于暗箱的说法,都认为暗箱最突出的特征,只在于它对运动(movement)的再现。观察者经常充满惊奇地谈到相机中晃动的影像,走动中的行人、风中摇曳的树枝,简直比原物还真实。[1] 因此,从现象学层面而言,透视法建构的经验和暗箱的投射,两者之间的差异甚至无从比较。关于暗箱,最关键的地方是观察者和无所差别、未加区隔的广大外边世界的关系,以及它的装置如何作有次序的切割,划定那个允许被观看的范围,而不减其中事物的生气蓬勃。但暗箱中如此明显的运动和时间性,总是先于再现的动作而存在;运动和时间可以看到或经验到,但从来不是被再现的。[2]

对暗箱另外一个主要的误解是,它在本质上多少是一种

---

① 例见 Robert Smith, *Compleat System of Opticks* (Cambridge, 1738), p. 384 与 John Harris, *Lexicon Technicum*, p. 40。

② 17 及 18 世纪的古典科学将个别的实在"从滋养它们并为之赋予形象、使之可以掌握甚至可感知,但总是会改变其本质的复杂连续体当中抽离出。自然之科学排除了时间,切除了个别实在那变幻莫测、只能称之为"流变"(becoming)的现象面,也就是它们在时间中随机而具转形作用的冒险,包括其对于次级、三级、随机的或仅只是不可见之过程的敏感,而那敏感度经常是很强烈的;也切除了个别实在在这些同样过程的核心发挥影响力,或自己决定后果的有效能力一本质的科学因而没有能力在其自身或为其自身去思索改变或新奇的事物。" Sanford Kwinter, *Immanence and Event* (forthcoming).

"北方的"视觉表现模型。[1] 这个主张的代表人物是思维特拉娜·亚裴斯(Svetlana Alpers),她坚持认为 17 世纪荷兰绘画的主要特征和暗箱在北方的处境是不可分割的。[2] 然而她的讨论中遗漏了一点,也就是在 17 世纪,把暗箱比作人类视觉的隐喻如何弥漫了全欧洲。她以开普勒关于暗箱和视网膜视像(retinal images)的重要陈述为基础,用"开普勒模式"指称她的"北方描绘模式"(Northern descriptive mode)。但 17 世纪有许多重要思想家都以暗箱为立论中心,包括莱布尼茨、笛卡儿、牛顿及洛克,而开普勒(其光学研究是在鲁道夫二世的布拉格宫廷那兼容并蓄的文化环境中所进行的,那里的视觉文化几乎和北方没有牵涉)只是其中一人。[3] 除了荷兰艺术

---

① 关于暗箱历史的众多臆测,都假定其起源于中世纪一是在明亮的太阳光透过遮闭之窗户中的小洞投射,而偶然"被发现"的。

② Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago, 1983), pp. 27—33.

③ 亚裴斯略而未提笛卡儿在《屈光学》(*La dioptrique*)中对于视觉和暗箱的说明,但笛卡儿在荷兰住了二十多年,从 1628 年到 1649 年,他的光学理论和克卜勒的理论密切相关,所以她对此略而不提颇引人注目。克卜勒和笛卡儿理论中的观察者颇类似,这似乎打破了不同地区知识构则(episteme)也有所区别的观念。关于笛卡儿和荷兰的关系,例见 C. Louise Thijssen, "Le cartésianisme aux Pays-Bas," in E. J. Dijksterhuis, ed., *Descartes et le cartésianisme hollandaise: Etudes et documents* (Paris, 1950), pp. 183—260。杰哈德·西门(Gérard Simon)主张笛卡儿的《屈光学》"只是肯定"克卜勒光学的所有重要特征,并"使之更明确",包括视网膜视像理论,见 Simon, "A propos de la théorie de la perception visuelle chez Kepler et Descartes," *Proceedings of XIIIth International Congress of the History of Science*, vol. 6 (Moscow, 1974), pp. 237—245。

之意义的问题以外，更要认识到该时期欧洲知识和科学生活的跨国特征。具体而言，欧洲不同地区对于暗箱的说明，不论是出于理性主义或经验主义的角度，都有着根本的类似性将之联系起来。[1]

亚裴斯论及的虽然是一个传统艺术史的问题（北方风格和意大利绘画），但在论证过程中她却对暗箱的历史角色做了概括的推论。虽无法在此完整概述亚裴斯的论证，但是她勾勒了一种与暗箱经验同时发生的观看模式，即一种"描绘性"与经验性的观看模式，认为这是西方艺术中一个永恒的"艺术选项"。"这个选项或者说图像模式，在不同的时代因为不同的原因而被采用，但在多大程度上我们可以说这种选择在其自身并以其自身构成了一种历史性的发展，仍然不是很清楚。"[2]她主张"摄影的终极源头不在于15世纪透视法的发明，而是在于另类的北方模式。由此观之，我们可以说摄影影像、荷兰的描绘艺术，还有……印象主义绘画，皆为西方艺术中这一恒常（constant）艺术选项的

---

① 一个相关的问题：厄文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）提到北方和南方对透视法的不同使用方法，但是他确定这些使用方法作为系统和技巧，其共通之处比地区性的偏好更重要得多。见"Die Perspektive als 'Symbolische Form,'" *Vorträge der Bibliothek Warburg* (1924—25), pp. 258—330。（英译本由 Christopher S. Wood 翻译，即将由 Zone Books, New York 出版。）

② Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, p. 244, n37.

例子”[1]。我的目的却正好相反，我要提醒的是，将摄影和透视法及暗箱区分开来的东西，要比他们共通之处更有意义、更重要。

我对暗箱的讨论是基于不连续性(discontinuity)和差异性(difference)的概念，而亚裴斯——如同其他许多人——采连续性和同一性(identity)的立场：以线性发展说明摄影的起源，这是连续性；而她预设了先验的观察者，这是基于同一性，这个观察者永远可以看到那些自由浮动且跨越历史的观看选项。[2] 如果这些选项是“恒常的”，我们所讨论的这个观察者，就变成脱离视觉的特定物质条件和历史环境的观察者。这种论法是重新包装了熟悉的风格对立性(stylistic polarities)，有变成一种新沃夫林主义(neo-Wolfflinism)的危险。[3]

对暗箱的标准叙述，照例都会特别提到拿波里学者波尔塔(Giovanni Battista dell Porta)，通常认为他是暗箱的发明人

---

① Alpers, *The Art of Describing*, p. 244, n37.

② 关于历史诠释中的同一性和差异性，更重要的讨论见 Fredric Jameson, “Marxism and Historicism,” *The Ideologies of Theory: Essays* 1971—1986, vol. 2 (Minneapolis, 1988), pp. 148—177。

③ [译注]沃夫林(Heinrich Wölfflin, 1864—1945)，瑞士艺术史家与美学家，其美学观被 Arnold Hauser 归为历史主义派：沃夫林认为艺术是根据内在逻辑而发展，不受外力影响，艺术家也无法超越其时代“可取得之视学可能性”(optical possibilities)对他的限制。

之一。[1] 这种事情我们永远也无法确知，但他于 1558 年出版的《自然奇物》(*Magia Naturalis*)一书中确实对暗箱有所描述。在这篇广为阅读的文章中，他解释如何利用一面凹透镜，以确保投射之像不会颠倒。1589 年的二版中，波尔塔详述如何在暗箱的孔洞中放入一面凹透镜，以制造出分辨率更细致的像。但波尔塔的重要性在于他跨于知识转化的关口，在于他的暗箱如何开启了一种知识与观看的组织方式，进而侵蚀其大部分著作所代表的文艺复兴科学。[2]

波尔塔的自然奇物所呈现的世界观中，世界有其根本统一性以及观看这种统一性的方式："我们相信要认识秘密事物，有赖于对整个世界的思索和观看，即包括其运动、风格及样态。"[3]波尔塔在其他地方也坚称"我们必须用豹一般的眼睛细察现象，完整观察之后，就可以开始加以操控。"[4]这里的观察者最终是要洞悉一种符号和模拟的普世语言，进而可能利用它来导引或驾驭自然力。但根据福柯所言，波尔塔想象

---

① 见 Mario Gliozzi, "L'invenzione della camera oscura," *Archivio di Storia Della Scienza* xiv (April-June 1932), pp. 221—229。

② Robert Renoble, *Histoirie de l'idée de nature* (Paris, 1969), p. 27. 文中称波尔塔是一个"前现代者"。

③ Giovanni Battista della Porta, *Natural Magick* (London, 1658), p. 15.

④ 引自 Eugenio Garin, *Italian Humanism: Philosophy and Civic Life in the Renaissance*, trans. Peter Munz (New York, 1965), p. 190。

了一个所有事物彼此毗连、相互串链的世界：

> 在这广大的语法世界中，不同的存在彼此相互适应，植物和动物，土地和海洋，人和他周遭的一切彼此沟通……竞比的关系使得从宇宙这一头到另一头的事物彼此模仿……藉由镜中的复制自身，世界取消了其特有的距离；如此一来它压倒了分配给每个事物的位置。但这些穿越空间的像，何者是原本的像？何者是实在，何者是投射？①

自然及其再现的交织，现实及其投射的无所区别，这种情况将会被暗箱所取消，而建立起一种视觉体制，先验地把像(image)从物(object)分离开来并加以区隔。② 事实上波

---

① Michel Foucault, *The Order of Things*, pp. 18—49.

② 我们必须注意，波尔塔并不在意暗箱所呈现可见的东西是真实抑或幻象："对于伟大人物和学者，以及才智之士，最有趣的莫过于观看了；于暗室之中出现物景的白板旁，可以看得清楚而明白，好像在眼前一般，狩猎、宴会、敌军、戏剧以及所有希望看到的东西。让它出现在小室那边吧，你希望在上面出现这些事物，平畴万里，阳光照耀：你会看到成排的树，还有森林、山丘、河流和动物，一如其然，或者透过人工技艺，以木头及其他物质造成……在暗室中的人会看见树木、动物、狩猎者、各种面孔及其他种种，如此清晰，无法分辨那是真是幻：拔鞘之剑会在洞中闪闪发光。"Giovanni Battista della Porta, *Natural Magick*, pp. 364—365.

尔塔对暗箱的叙述，是开普勒的视网膜视像理论形构中的重要元素。[1] 卡西尔(Ernst Cassirer, 1874—1945)把波尔塔放置在文艺复兴的奇幻(magic)传统，在这传统中，对物(客体)的思考

> 意味着与之合而为一。但只有当主体和客体、认识者与被认识者性质相同时，这种统一性才有可能；它们必须是同一个生命复合体的成员和部分。每个感官的知觉都是融合和再统一的行为。[2]

就波尔塔的自然奇物而言，有许多方式可以让观察者更完全地关照特定的客体，暗箱的使用只是其中之一；作为一个观察的场域和模式，它没有绝对优势。但对于数十年之后阅读波尔塔的读者而言，暗箱似乎大有希望成为得天独厚、无可匹敌的观察方法，而在粉碎文艺复兴传统中认识者与被认识者的毗连性之后，暗箱终于达到这样的地位。

---

① 波尔塔对开普勒的影响，见 David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago, 1976), pp. 182—206。

② Ernst Cassirer, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, trans. Mario Domandi (Philadelphia, 1972), p. 148. 更多关于波尔塔的讨论，见 Miller H. Rienstra, *Giovanni Battista della Porta and Renaissance Science* (Ph. D. diss., Universityof Michigan, 1963)。

自 1500 年代后期开始，在划分和定义观察者与世界的关系时，暗箱的形体开始取得绝对重要性。在几十年的时间内，暗箱就不再是众多工具或视觉选项当中的一种，而是一个强制的场域，视觉由此而可以被认知或再现。特别是它提示了新的主体性模型的出现，一种新的主体效果的霸权。最主要的是，暗箱执行了一种个别化（individuation）的操作：它必然将观察者界定为孤立、封闭以及自主地处于暗箱漆黑的范围内。它强迫采取一种“退避”（askesis）的位置，从世界退出，以便调节并纯化个人和现在这个“外面”世界多样内容的关系。因此暗箱和一种内部性的形上学（metaphysic of interiority）不可分割：它代表了名义上是自由、主控之个体的观察者，也是被圈限在一种拟私人（quasi-domestic）空间中的私密化主体，与外面的公众世界分隔。[①]（拉康［Jacques Lacan, 1901—1981］曾指出，贝克莱［George Berkeley, 1685—1753］等人在谈论视觉再现时，都好像那是属于私人财产。）[②]同时，暗箱另有一个作用与此相关，而且重要性与前述者不相上下，那就是

---

① 卢卡奇在《历史与阶级意识》（*History and Class Consciousness*）中描述了这种人工化的孤立个体，见该书 pp. 135—138。也见 Francis Barker, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (London, 1984), pp. 9—69，这段文章对于 17 世纪的内心性和性的私密化有精彩的讨论。

② Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, trans. Alan Sheridan (New York, 1978), p. 81.

将观看的行为从观察者的身体切割开来，将视觉去身体(decorporealize)。单子的个体观因暗箱而具有了本真性(authenticated)而合法化[1]，但是观察者的物理和感官经验，却被机械装置与客观真实所构成之先存世界的关系所取代。尼采简述了这种思想："感官欺骗人，理性矫正错误；结果就认为理性是通往恒常的道路；最非感官的思想必然最接近'真实世界'。——感官是最大祸首——是骗子、幌子、破坏者。"[2]

我们在许多著名的文本中都可以找到暗箱及其内化的、去实体之主体的这种形象，如牛顿(Isaac Newton, 1642—1727)的《光学》(*Opticks*, 1704)和洛克(John Locke, 1632—1704)的《人类理解论》(*Essays on Human Understanding*, 1690)。这两本书都证明，暗箱何以是经验现象的观察模型，也是反射内省(reflective introspection)以及自我观察(self-observation)的模型。牛顿通篇文本当中，归纳过程的场域是暗箱；那是他的知识之所以可能的基础。《光学》一书开头部分，他就详述道：

---

① [译注]与身体切割、去除形体的观察个体，类似莱布尼茨所提出的单子(monad)—"构成复合组织的单纯实体"，自足的单子各自从其"观点"反照或再现整个宇宙的调和。

② Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, p. 317.

图 3　暗箱，1646 年

> 在漆黑小室的密闭窗上开一圆孔，大约三分之一英吋宽，我再置入一片棱镜，由圆孔射入的太阳光线会折射，投于小室对面的墙上，而形成有颜色的太阳之像。①

牛顿以第一人称描述的物理活动，所指的不是他自己的视觉活动，而是他所部署的透明、折射的再现手法。与其说牛顿是观察者，不如说他是组织者，装置的配设能手，从物理面而言，他是独立于该装置的实际运作的。虽然他的装置严格说来不是暗室（以棱镜取代平面镜片或针孔），但其结构根本

---

① Sir Issac Newton, *Opticks, or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colors of Light*, 4th ed. (1730; rpt. New York, 1952), p. 26.

上是一样的:外部现象再现于以直线构成的黑暗小房间,一个小室,或者以洛克的用语来说,一个"空室"(empty cabinet)。[1] 外部之像呈现于二度空间的平面,而这平面之存在只在于它和对面墙上小孔的特定距离关系。但是在这两个位置(一边为点,一边为面)之间是一个未决的广大空间,而观察者就是身处在这空间当中,地位暧昧。透视法的建构号称再现了一个客观有序的图像,暗箱则不然,并不要求一块有限的场域或区域,以便在其上呈现连贯而完整的影像。[2] 一方面,观察者和整个设计的纯粹运作是分离的,它在那里是一个不具实形的见证者,见证世界的客观性以机械而超验的方式重现。但另一方面,观察者在密室的出现,意味着人类主体性和客观装置于时空中的同步存在。因此这个旁观者是黑暗中较自由流动的居者,是独立于再现之机械过程的一个边缘的补充性存在。如同福柯在分析维拉斯奎兹(Velásquez, 1599—1660)的

---

① John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Alexander Campbell Fraser (New York, 1959), I, ii, 15. 牛顿作品中所含的一些知识论暗示,见 Stephen Toulmin, "The Inwardness of Mental Life," *Critical Inquiry* (Autumn 1979), pp. 1—16。

② 余伯特·达弥施(Hubert Damisch)强调十五世纪后期文艺复兴的透视法建构,给予观者有限的移动范围,绘画的整体一致性是在该范围中维持的,而不是透过固定单点的不动性。见其 *L'origine de la perspective* (Paris, 1988)。亦见 Jacques Aumont, "Le point de vue," *Communications* 38, 1983, pp. 3—29。

《宫娥》(Las Meninas)时所显示,这是一个主体的问题,一个无法自我再现为既是主体又是客体的主体。[1] 暗箱先验上就阻止观察者将自己的位置视为再现的一部分。于是身体就成为暗箱一个永远无法解决的问题,除非将它边缘化成一个幽灵魅影,以便建立起理性的空间。[2] 从某方面来看,暗室可说象征性地暂时解决了胡塞尔(Edmund Husserl, 1859—1938)所界定的17世纪主要的哲学问题:"在主体(the subjective)当中追求其最终基础的哲学思辨,如何……能宣称它在客观上为'真',而且在形上学方面具超验的有效性。"[3]

暗箱最著名的形象,或许是在洛克的《人类理解论》:

> 外在和内在的感觉(sensations)是我所能找到的达到悟性的知识途径。就我所发现,单是这些,就是光得以进入这黑暗室内的窗口。我认为,认识过程,并非不像全然无光、只留一个小开口的密室……让外在可见的类像

---

① Foucault, *The Order of Things*, pp. 3—16。亦见 Hubert Dreyfus and Paul Rabinow, *Michael Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (Chicago, 1982), p. 25。

② 关于伽利略、笛卡儿以及"宣述主体在论述活动中的掩蔽",见 Timothy J. Reiss, *The Discourse of Modernism* (Ithaca, 1982), pp. 38—43。

③ Edmund Husserl, *The Crisis of European Science and Transcendental Phenomenology*, trans. David Carr (Evanston, Ill., 1970), p. 81.

(resemblances),或说外方某种事物的观念进入;如果进入这种暗室内的图像只停留在该处并整齐排列,视机会而被发现,那就很类似人的认识过程了。①

洛克这段文本中有一个重要的特征——暗室的隐喻有效地将我们和他所描述的装置隔开了。洛克提出将智性运作在空间上可视化的方法,作为其内省之整体规划的一部分。他清楚指出,牛顿所叙述的他在暗室中的活动,意味着观察者的眼睛和允许"图像"或"类像"得以进入并形成的装置完全隔开。休谟(David Hume, 1711—1776)也坚持一种类似的距离关系:"心灵的运作……必须藉由较高级的穿透力在顷刻间领会,那是从自然衍生、并透过习惯(habit)和反思(reflection)而增进。"②

洛克文本的其他地方,给了室(room)的观念另一个意义。在17世纪的英国,incamera字面上的意思就是在法官或

---

① Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, II, xi, 17.

② David Hume, An Inquiry Concerning Human Understanding (1748; New York, 1955), p. 16(文中黑体字部分为笔者所强调)。梅洛-庞帝(Maurice Merleau-Ponty, 1908—1961)提到笛卡儿也有类似的构造,其空间是一个"物与物之间的关系网络,如同亲眼看到我的视觉过程的人之所见,或者一个打量它并从外面重新加以建构的几何学家之所见。""Eye and Mind," The Primacy of Perception, ed. James M. Edie (Evanston, Ill., 1964), p. 178。在《四个精神分析基本概念》(*Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*)页80至81,拉康用以下的话谈笛卡儿式的思想:"看我自己看我自己。"

有贵族头衔者的私室里。洛克写道,感觉"从外面"传达给"脑中的听众—或者我可以这么说,心灵所在的私室"①。除了将观察的行为建构成一个主体观看某物的过程,洛克还赋予暗箱中的观察者一个司法审判者的新角色。如此一来,他明确指出一个更加自我立法的(self-legislative)、权威的功能,而降低了装置原本中立的收受功能:暗箱让主体得以保证并监管外部世界和内部再现的汇通,且排除任何无法无序的东西。反思的内省和自我规训的强化程序重迭了。

就是在这个脉络里,理查德·罗蒂(Richard Rorty, 1931—2007)主张洛克和笛卡儿描绘了一个全然不同于古希腊和中世纪思想的观察者。罗蒂认为,这两位思想家的成就是"将人类心灵视为内面空间,在这空间中,痛感和清晰明白的意念都在内面之眼前通过检视。……这个构思新奇之处,在于单一内面空间的概念,身体的与知觉的感觉都是拟观察(quasiobservation)的对象"②。

在这个意义上,洛克可以连接到笛卡儿。在《第二沉思》(*Second Meditation*)中,笛卡儿主张"知觉,也就是我们用以感知

---

① Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, II, iii, 1.

② Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, 1979), pp. 49—50. 相反的意见参看 John W. Yolton, *Perceptual Acquaintance from Descartes to Reid* (Minneapolis, 1984), pp. 222—223。

的动作，并不是视觉作用……而完全只是心灵所做的检视。”[1]他继而挑战人藉由视力认识世界的观念：“甚至我不用眼睛去看到任何东西，都是可能的。”[2]笛卡儿认为，人“独特地以心灵的知觉”认识世界，而认识外在世界的一个前提条件，就是将自我稳当地置放于空无一物的内部空间。暗箱的空间，封闭、黑暗、与外界隔离，正具现了笛卡儿所说的“现在我要闭上眼睛、关起耳朵，忽略我的感官”[3]。透过密室的一个小开口，光线有秩序而可计算地穿透，这正呼应了被理性之光所充满的心灵，而不是阳光烁烁，眩惑感官，包藏潜在的危险。

维米尔(Vermeer, 1632—1675)有两幅画，明白再现了笛卡儿式暗箱的典范。[4] 一是《地理学家》(*Geographer*)，一是

---

① Rene Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes*, 2 vols., trans. John Cottingham, Robert Stoothoff, and Dugald Murdoch (Cambridge, 1984), vol. 2, p. 21.

② Descartes, *Philosophical Writings*, vol. 2, p. 21.

③ Descartes, *Philosophical Writings*, vol. 2, p. 24.

④ 我对维米尔的讨论故意不谈艺术史研究上一个很广泛的猜测，即维米尔在构图的时候可能用到暗箱(见注 1 的参考书目)。他真的用了吗？如果是，那是如何影响其画的构成？这些问题对于专家来说是有趣的问题，但我并不关心答案的肯否。这种考究容易将暗箱的问题简化成光学效果的问题，最后变成绘画风格的问题。我主张暗箱必须从它如何将观察主体定位、如何界定其可能性的角度来理解；这不单是图画或风格的选项，不是为了成就一个中立且非历史性的主题所做的众多选择之一。即使维米尔从未碰过暗箱的机械装置，而是其他因素解释了他强光部分的光晕与加强的透视法，他的画还是深深嵌合在更大的暗箱的知识论模型中。

《天文学家》(*Astronomer*),皆作于 1668 年。两幅画皆描绘独处一室的男性形象,正专心研究学问,而两人所在之处都是成直角的幽暗内室,唯有一面窗户有光破入。天文学家在研究根据星象制作的天球仪;地理学家面前则是一张航海图。两人的眼睛都偏离那朝向外界的开口。认识外界不是透过直接的感官检视,而是以心灵查看房间里面这"清晰明白的"再现物。沉思的学者独处于四壁围起的幽暗内室,一点也不会妨碍他们掌握外面的世界,因为只有先将内化的主体和外部世界加以区隔,才有能力认识那外部世界。这两幅画于是便成为暗箱调和功能的极致展现:暗室的内部是笛卡儿判然别异的心(res cogitans)与物(res extensa)、观察者与世界之间的接口。[①] 在房、室这样的场所中,世界,或说广延物,有秩序地投射从而接受心灵的审视。暗室所生产的,总是投射到二度空间平面上的东西,在这里是地图、天球仪、海图以及影像。思想家全神贯注,静定不动,思索着世界的关键特征,思索它的扩延,那是如此神秘,不像我们自己的思想那未延展的直接性,但又透过这些再现物的清明、透过它们庞大的关系网络,世界变得可为心灵所认识。地理学家和天文学家的研究对象

---

① 维米尔和笛卡儿思想的亲近性,在下书中有所讨论:Michel Serres, *La Traduction* (Paris, 1974), pp. 189—196。

尽管天差地别，他们却没有因此对立，反而投身于共同的事业，观看单一不可分割之外界的不同面向。[1] 两人（两幅画中的主角很可能是同一个人）都代表至高无上的内向性（inwardness），代表自主的个体自我，已经为自己取得在智识上通晓空间中物体之无穷存在的能力。

笛卡儿在《屈光学》（*La dioptrique*，1637）中对暗箱的描绘，包含了一些不寻常的特征。起先他将眼睛和暗箱做了传统的模拟：

> 假定密闭小室中只留一个小孔，将玻璃镜片置于洞孔之前，一定距离之后放一面摊开的白纸，让来自外在物体的光于纸上成像。有人说房间代表眼睛；洞孔是瞳孔；镜片是晶状体……[2]

在继续下去之前，笛卡儿建议读者可以自行试试，“取出

---

① 笛卡儿在1644年于荷兰首次出版的《哲学原理》（*Principles of Philosophy*）中，反驳学院派的区分，以为地上世界与天体领域有质方面的差异。“天与地是由相同的物质所组成；而且不可能有多个世界。” *The Philosophical Writings of Descartes*, vol. 1, p. 232. Cf. Arthur K. Wheelock, *Vermeer* (New York, 1988), Abrams, p. 108.

② Descartes, *The Philosophical Writings of Descartes*, vol. 1, p. 166; *Oeuvres philosophiques*, vol. 1, pp. 686—687.

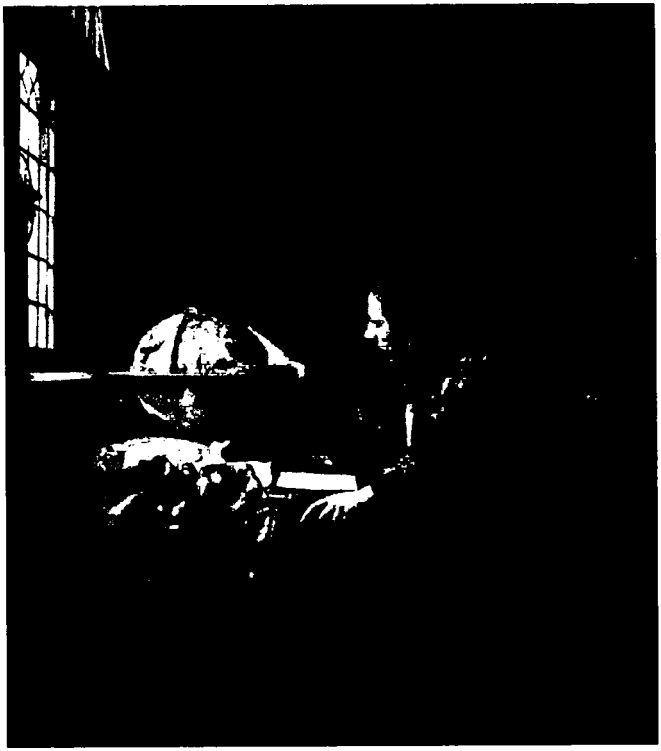


图 4　维米尔,《天文学家》,1668 年(法国国家级博物馆联合会,卢浮宫博物馆)

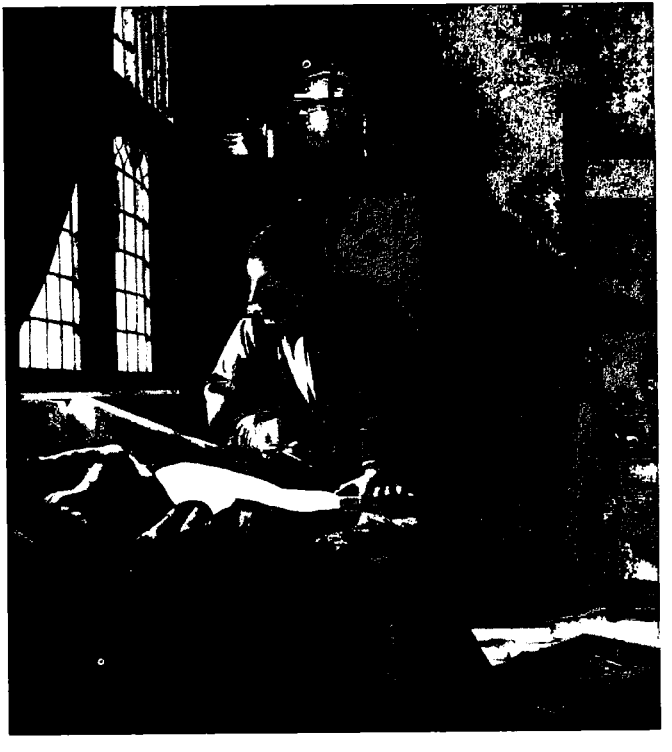


图 5　维米尔,《地理学家》,约 1668 至 1669 年间
(施泰德艺术馆,法兰克福,德国)

一位死去不久的人的眼睛(如果没办法,就找其他比较大的动物的眼睛,如牛眼)",将取出的眼睛当作镜片放在暗箱的小孔之前。如此一来,对笛卡儿而言,在暗箱中观察到的像就是透过去除身体的独眼所形成,这只眼睛与观察者脱离,可能连人眼都不是。此外,笛卡儿又详述道:

> 切除眼底周围的角膜,让晶状体的大部分现出,但不会外流……除了透过这眼,绝对不能有任何光进入室内,而你所知道的这只眼睛的所有部分都要是全然透明的。安排好后,如果凝视白纸,你可能会充满惊奇地看到一幅画,以自然的透视呈现所有外在之物。①

眼与观察者彻底分离,并安装在这个客观再现的形式设备之中,这个作法使得这只死人之眼——甚至可能是牛眼——经历一种神圣化,而升高到无身体性的地位。② 如果笛卡儿方法论的核心是要避开人类视觉的不确定性及感官的混淆,暗箱就正符合他的追求,将人类知识的基础奠定在纯粹客观的世界观。暗箱的孔径相应于一个可从数学角度加以界

---

① Descartes, *The Philosophical Writings*, vol. 1, p. 166.

② 见"L'oeil de boeuf: Descartes et l'apres-coup ideologique," Sarah Kofmann, *Camera obscura de l'ideologie*, pp. 71—76。

定的单一点，通过此点，世界可以藉由符号的逐渐累积和组合，逻辑地加以归纳。暗箱设计体现了人类在上帝和世界之间的位置。暗箱根据自然法则(光学)而建构，但外推到自然之外的平面上，于是提供了观看世界的制高点，类似上帝之眼。[1] 与其说它是"机械"之眼，不如说它是永不会出错的形上学之眼。[2] 感官证据被拒斥，因为它比不上单眼装置的再现，而后者的原真性是无可置疑的。[3] 人类视觉的生理运作无法摆脱双眼像差(binocular disparity)的问题，而单眼的设

---

① 古典科学独尊描述(description)的客观性："只要排除观察者，并从法理上而言(de jure)为外在世界中的一个点，也就是从神的观点，做出描述，那么以神的形象所创造的人，一开始就可以企及这一点。因此古典科学依然致力于发现关于世界的独特真理，发现可以解译自然全体的一种语言。"Ilya Prigogine and Isabelle Stengers, *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature* (New York, 1984), p. 52.

② 笛卡儿害怕透视法会造成扭曲，关于此的讨论见 Karsten Harries, "Descartes, Perspective, and the Angelic Eye," *Yale French Studies* no. 49 (1973), pp. 28—42。也见 Paul Ricoeur, "The Question of the Subject: The Challenge of Semiology," 收录于其书 *The Conflict of Interpretations*, trans. Don Ihde (Evanston, Ill., 1974), pp. 236—266。对里克尔来说，笛卡儿的思想"符合当时的世界观，在这世界当中客观性的整体如同奇观(spectacle)一般展开，而思想(cogito)对之投以至高的凝视"(p. 236)。

③ 指出单眼性(monocularity)的神学意义的是 Daniel Defoe, *The Consolidator: or, Memoirs of sundry transactions from the world in the moon* (London, 1705), p. 57："一个世代已经兴起了，为了解决超自然系统的困难，他们想象出一个神通广大的东西，此物无形，但对他们来说就是一个大眼睛。他们想象这无限之眼是原生的自然(Natura Naturans)……因此在这些自然主义者的想法中，人的灵魂就是一个庞大的视觉力量……存在物。"

计则在理论上排除了必须调和双眼的像差，也就是不必去调和出现在两个眼睛之前不同的、因此也就是暂时的像。笛卡儿认为松果腺(pineal gland)发挥了很关键的单眼作用："必然有一个地方让通过双眼的两个像……得以会合，而在到达灵魂之前合为单一的像，或者印象，这样心中才不会出现两个东西，而不是一个东西。"①笛卡儿指示要将眼膜移离眼睛本身，这个步骤是在确保暗箱最重要的透明性，确保不受人类眼睛可能的不透明性的影响。

不过，将暗箱的制高点完全模拟于神之眼，可能会造成误导。暗箱必须在一个明显不同的后哥白尼式架构、在一个绝对优势点已经消失而"可见性(visibility)变成了偶然事实"②的世界这样的脉络中来理解。这个优势点的消失转变成核心

---

① *The Philosophical Writings of Descartes*, vol. 1, p. 340。利奥塔(Jean-Francois Lyotard, 1924—1998)认为，单眼性是众多西方符码和程序中的一种，透过这个程序，现实根据有组织的常项(constants)而建构。他勾勒了一个受制于不断"更正"、"平化"、消除不规则性以利统一空间出现的视觉世界，见 *Discours*, *Figure* (Paris, 1971), esp. pp. 155—160.

② Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, trans. Robert M. Wallace (Cambridge, Mass., 1983), p. 371. "哥白尼革命是奠基于上帝与人结盟的概念，这是文艺复兴时期新柏拉图主义特有的概念。……人被排除在宇宙中心之外的这个事实，无碍于对此结盟的信仰。《天体运行论》(*De revolutionibus*)从未认为这是羞辱，而后来开普勒也不断赞美这个将地球去中心化的做法：地球的轨道对他来说可能是观测宇宙最佳的制高点。"Ferdinand Hallyn, *The Poetic Structure of the World: Copernicus and Kepler*, trans. Donald Leslie (New York, 1990), p. 282.

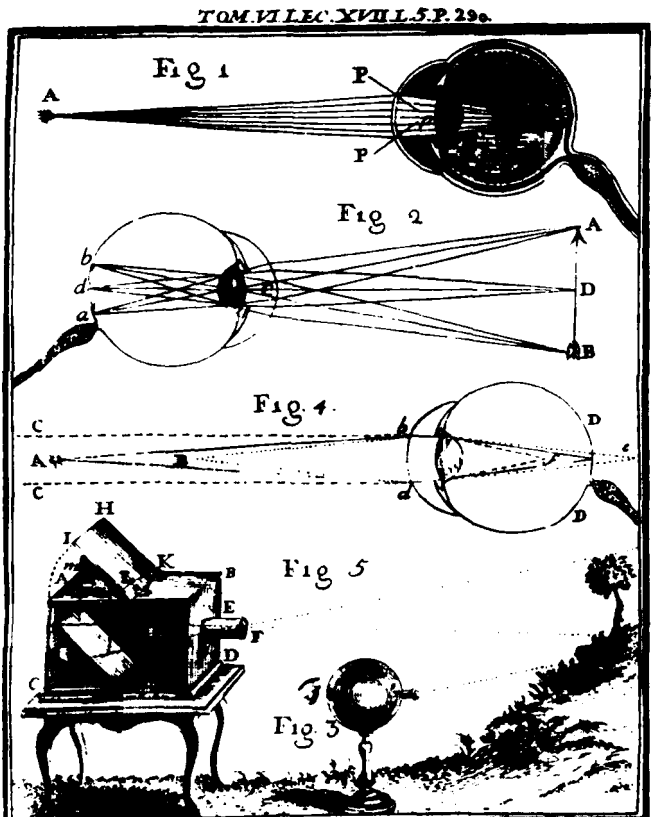


图 6　眼睛与暗箱的比较图，18 世纪早期

的问题,主要是在莱布尼茨(G. W. Leibniz, 1646—1716)以及帕斯卡尔(Blaise Pascal, 1623—1662)那里。莱布尼茨思想的核心,旨在调和普世真理的有效性以及一个无法逃避的事实,即世界是由多重观点所组成的。对莱布尼茨而言,单子(monad)展示了片段化而去中心的世界、全知观点的缺无,也表达出一个事实,即每个立场都暗含根本的相对性,但这对笛卡儿来说却从来不成问题①。不过,莱布尼茨同时也坚称,每个单子都有能力从其有限的观点,在自身中反映整个宇宙。暗箱的概念结构也是与此类似的调和,调和有限的(或单子的)观点以及同时为必然的真理。

在1703年左右的进行写作莱布尼茨,似乎大致接受洛克的暗箱模型,但是有一个关键差异,就是暗箱并非被动收受的装置,而是被赋予了组构其所接收之意念的内在能力:

> 为增加(观察者和暗室之间的)类同,吾人应假定这暗室中有一接收物类的幕,但它并非均一不变,而是因褶

① [译注]莱布尼茨提出单子论,为解决笛卡儿理性本位、意识优位的哲学所遗留下来的心物对立的问题。莱氏透过单子,将经验要素道入被笛卡儿的意识及全知全能的神所证立的外在世界。这个单子不由任何部分所构成,不是感觉经验的现象,但本身有其作用及法则,而每个单子都在自身小宇宙当中不同程度地表现出大宇宙,多元单子的统一秩序就构成宇宙整体。参考傅伟勋《西洋哲学史》(三民出版社,2004)第七章。

皱而多样化，代表内在的知识；尤有甚者，这个幕或膜因受有张力，于是有了一种弹性或动力，而它的动作（或反应）的确既可适应过往的褶皱，也可适应新的褶皱。①

对莱布尼茨而言，暗箱的视觉系统，是由它与表示视觉之锥形的函数关系所界定，锥状的尖端则界定了单子的观点。米歇尔·瑟黑(Michel Serres)做了详细的说明：

圆锥曲线的科学显示，有一个单点可以将显然混乱无序的事物组织成为和谐一体……对既存的多样性，对既存的混乱无序，只有透过一点能让一切井然有序；这一点是存在的，也是独一无二的。其他地方则维持混乱和不确定的状况。从那时候开始，要认识事物的多样性，就在于发现这个点，透过这一个点让混乱无序的事物在一瞥之间(uno intuito)得以解决，化成独特的秩序规范。②

---

① G. W. Leibniz, *New Essays on Human Understanding* (1765), trans. Peter Remnant and Jonathan Bennett (Cambridge, 1981), p. 144. 德勒兹举巴洛克建筑相比来讨论暗箱："单子是内部的自主，一个没有外部的内部。"见 *Le pli: Leibniz et le Baroque* (Paris, 1988), p. 39。

② Michel Serres, *Le Systeme de Leibniz et ses modeles mathematiques* (Paris, 1968), vol. 1, p. 244.

与锥形光线的关系，将单子式的知觉和神之观点区分开来，后者比较恰当地说是一种圆筒状的光线。莱布尼茨认为“对我们和对上帝而言，物体的外貌是不同的，不同之处在于一是绘景透视法(scenography)，一是平面图法(ichnography)”(一个是透视，一个是鸟瞰。)①绘景透视法最鲜明的例子可见于《单子论》(*Monadology*)：

> 就像从不同边看同一城市，会看到相当不同的面向，因观看角度而多样化；同样的，无穷无尽的众多简单物质也创造出同样多的不同宇宙面貌。但它们不过是从不同角度看到的单一宇宙，因观看角度而有所不同，而观看角度又因每个单子而异。②

我们可以思考一个城市的两条本质相异的再现途径，以了解莱布尼茨对绘景透视法和平面图法的区分模型。两种途径，一是巴尔巴利(Jacopo de' Barbari)1500年所作的《威尼斯

---

① 给 des Bosses 的信，1712年2月5日，引自 Serres, *Le Systeme de Leibniz*, vol. 1, p. 153。Louis Marin, *Portrait of the King*, trans. Martha Houle (Minneapolis, 1988), pp. 169—179，讨论了平面图法的再现和皇室权力的关系。

② G. W. Leibniz, *Monadology and Other Philosophical Essays*, trans. Paul Schrecker (Indianapolis, 1965), p. 157.

综览》(*View of Venice*),城市在此被视为统一的整体,是前哥白尼的、概要式的整体观览的例证。[1] 此观点完全不在暗箱的认识论及技术条件之内。另一者是卡纳莱托(Antonio Canaletto,1697—1768)所代表的 18 世纪中期对威尼斯的看法,它展示了一个由单子式的观察者所据有的领域,只有将城市看作多重而多样观点的累积,它才能被认识。[2] 卡纳莱托的事业生涯受到绘景透视法训练的影响;他接受的训练是舞台布景绘制,一生专注于城市的剧场性,也利用暗箱来支持其绘图工作。[3] 不论是舞台、都市设计或视觉形象,一个既定场所的可认知性,都有赖于精确表现出一个有限观点和画面之间的关系。[4] 暗箱及其单眼的孔径,比起人类身体上那笨拙的

---

① 对此形象的一个重要讨论见 Juergen Schulz, "Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500," *Art Bulletin* 60 (1978), pp. 425—474。

② "相反的,巴洛克城市展现为一开放的构成,未有任何优越的意符(signifier)作为参考点,赋予方向或意义。" Severo Sarduy, *Barroco* (Paris, 1975), pp. 63—64。

③ 卡纳莱托对暗箱的使用,见 Terisio Pignatti, *Il quaderno di diseqni del Canaletto alle Gallerie di Venezia* (Milan, 1958), pp. 20—22 和 Andre Corboz, *Canaletto: una Venezia immaginaria*, vol. 1 (Milan, 1985), pp. 143—154 以及 W. G. Constable and J. G. Links, *Canaletto*, vol. 1 (Oxford, 1976), pp. 161—163。

④ Helene Leclerc 力主在 17 世纪中期,从贝里尼(Gianlorenzo Bernini, 1598—1680)的成就开始,相关的绘景透视法概念就贯穿剧场、都市设计、建筑以及视觉影像,见"La Scene d'illusion et l'hegemonie du theatre a l'italienne," *Histoire des Spectacles*, ed. Gay Dumur (Paris, 1965), pp. 581—624。

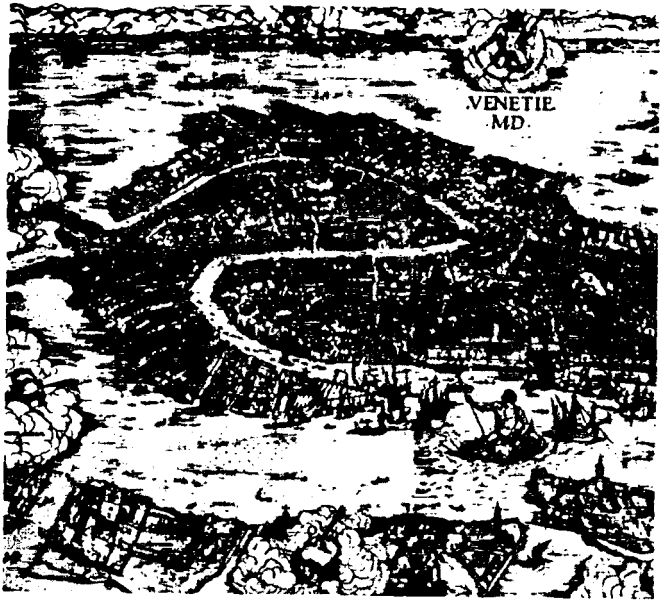


图 7　巴尔巴利,《威尼斯观览》(细部),1500 年

图 8　安东尼欧·卡纳莱托,《圣马可广场》(*Piazza San Marco*),从西北角往东看,约 1755 年(英国国家美术馆,伦敦)

双眼，更是视觉锥形的完美终端点，也更完美体现了单一点。在这秩序混乱、变动日增的世界中，暗箱可以说是隐喻着感知者的最理性的可能性。

贝克莱主教论视觉的著作虽未论及暗箱，但他提出的知觉模型却和暗箱所默认的模型不谋而合。《视觉理论》(*The Theory of Vision Vindicated*，1732)透露了他对于当时透视法论著的熟悉：

> 吾人可假定在靠近眼睛的地方竖立一块透明平面，与地平线呈垂直，并分成小小的正方形。从眼睛穿过这个垂直平面一直到最远方之地平线会出现一条直线，如同投射或呈现在垂直平面上。透过垂直透明平面上特定相应的正方形，眼睛会在平面上看到所有部分和物体……的确，这透明平面以及应会投射其上的像，完全是有形的、可触知的；然而也有相对于那些像的图，而那些图之间又自有其秩序。①

即使没有暗箱那结构的圈围，这里的观察者仍然观看到在

---

① George Berkeley, *The Theory of Vision Vindicated*, in *The Works of George Berkeley Bishop of Cloyne*, ed. A. A. Luce and T. E. Jessop (London, 1948—1957), vol. 1, pp. 270—271.

其身外之平面上出现的投射，而贝克莱明白将这平面井然有序的表面形容成一张格网，在其上就可以认识到宇宙的文法，“自然创造者的语言”。但不论是巴克莱排列在透明平面上的上帝的符号、洛克“印”在白纸上的感觉，或莱布尼茨有弹性的幕，18世纪的观察者所面对的都是统一的秩序空间，未经观察者个人的感官或生理机关的调整或修改，在这统一的秩序空间上，可以去研究并比较从多重关系的角度而被认识的世界的内容。用罗蒂的话来说：“那就如同白板永远在心灵之眼（Eye of the Mind）一刻不眨的凝视之下……显然对印刻过程（imprinting）的兴趣不如对印刻结果（imprint）的观察——所有的认识，可以说都是由观看印刻后的板子的眼睛所完成，而非板子本身。”①

对海德格尔而言，笛卡儿的作品揭开了“世界图像的时代”，但海德格尔所说的图像，并非意味着赋予视觉感官新的优先性。相反，“属于图像之本质者，乃并立、体系……由不论是什么东西之客观性的投射所发展出来的统一性。”②这里的统一性与暗箱的统一性是相同的，是与笛卡儿“普遍知识”（mathesis universalis）的空间相符的投射领域，所有思想的客

---

① Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, pp. 143—144.

② Martin Heidegger, “The Age of theWorld Picture,” *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt (New York, 1977), pp. 115—54.

体,“不论其题材”,都可以在这当中整理、比较:“吾人之计划不在检视孤立的事物性质,而是彼此参照比较,以便在一些事物的基础上认识其他的事物。”①

每件事物都可以在此一基础上统整安排,而这基础的统一性,我们可以在百科全书派的文字中找到最充分的表达。根据福柯,这派思想的伟大规划,是巨细靡遗地将世界排列起来,其特征是“发现简单元素以及其渐进的组合;这些元素在其核心处形成一张图表,而同时代的知识就展现在这张图表之上。17 和 18 世纪知识的中心就是这张图表(table)。”②卡西尔对启蒙时代的解读现在看来或许不再时兴,但它不只是呼应了福柯所建构之“古典思想”的某些部分。英美知识史大多认为这个时期的特色是认知的原子化(atomization of cognition),但卡西尔却看到 18 世纪思想根基中莱布尼茨的影响:

> 随着 18 世纪的到来,统一性原则之绝对性的掌控似乎逐渐松落,承认某些局限或稍有让步。但这些调整并没有触及思想本身的核心。统一的功能继续被视为理性的根本角

---

① Descartes, “Rules for the Direction of the Mind,” *Philosophical Writings*, pp. 19, 21.

② Michel Foucault, *The Order of Things* (New York, 1970), pp. 74—75. 关于莱布尼茨与图表,见 Gilles Deleuze, *Le pli*, p. 38。

色。没有严格的统一,就不可能有理性次序和对经验数据的控制。要"认识"多样经验,就要将其组成部分放在彼此相关的位置,吾人便可从一点出发,根据恒常而普遍的法则将之贯穿……未知和已知的都参与在"共通的本质"中。①

卡西尔很可能会同意福柯的想法,17、18 世纪的观察是"可感知的知识"(a perceptible knowledge)。② 但它几乎不能说是一种唯独环绕着视觉性而组成的知识。虽然暗箱典范的支配性,事实上暗示着视觉具有得天独厚的地位,但独力赋予世界真正概念的却是知性能力(faculty of understanding),而视觉

---

① Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, trans. Fritz Koelln and James P. Pettegrove (Princeton, 1951), p. 23. 欧陆哲学家对 18 世纪思想的这个面向有另一种解读,见 Max Horkheimer and Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming (New York, 1979)。对霍克海默(Max Horkheimer, 1895—1973)和阿多诺两人而言,启蒙思想的"统一性",延续到了 20 世纪的科技官僚宰制,也是后者的先决条件。"首先,只有可以在全体中掌握的东西,启蒙思想才视之为存在或发生的事情:其理念在于系统,而万事万物是从这个系统衍生。不论理性主义或经验主义的谈法,在这一点上都是一致的。即便个别的学派以不同方式诠释此原则,科学统一性的结构总是相同。……形式的多样性被化约为位置与排列,历史化约成事实,而事物变成物质。"(页七)

② Foucault, *The Order of Things*, p. 132. 孔狄亚克(Etinne de Condillac)和狄德罗(Denis Diderot)两人对知觉问题的处理,见 Suzanne Gearhart, *Open Boundary of Fiction and History: A Critical Approach to the French Enlightenment* (Princeton, 1984), pp. 161—199。

对于知性能力这项非感官能力所给予的帮助，只是推论而已。若认为视觉自主化和特殊化(specialization)的过程中，暗箱是一个早期阶段，然后一直不断持续到 19 和 20 世纪，这样的假定是全然误导的。视觉可能在不同历史片刻被赋予优越地位，但这些历史片刻却彼此不相连续。将主体性置放在西方观看力或检视力的独大传统，这样的做法消抹并包摄了观察者藉以建构起来的、独特而无从相互比较的程序与体制。①

譬如，贝克莱的知觉理论是基于视觉(vision)和触觉(touch)本质的不同，但这种对于感官异质性的坚持，同 19 世纪视觉自主及感官分离的观念是千差万别。② 在 18 世纪，贝

---

① 见 Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity," *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle, 1988), pp. 3—27。

② 英美评论界经常会将 18 世纪思想到 19 世纪的经验主义(empiricism)和联想论(associationism)的发展当作一个连续。典型的说法是 Maurice Mandelbaum, *History, Man and Reason: A Study in Nineteenth Century Thought* (Baltimore, 1971)，特别是页 147 至页 162。作者孟德堡先是主张洛克、孔狄亚克以及哈特利(David Hartley)的思想和 19 世纪联想论之间有一种连续性，之后又承认："从源头来讲，联想论并非詹姆士·密尔(James Mill)和亚历山大·拜恩(Alexander Bain)后来尝试解释的那样，是一个充分发展的心理系统，用来分类和联系精神生活的所有面向；相反的，它其实是一个原理，用来联结普遍的知识论立场和较具体的知识与实践之关怀的议题。这些议题当中，涉及道德之基础以及道德与宗教之关系的问题，占有特别重要的地位。"(页 156)不过孟德堡所说的"普遍的知识论立场"，确切来说是启蒙知识的相对统一性，而在这上面，他又套入自身时代思想的分立与范畴。宗教、道德以及知识论事实上在当时并非互不相关、各自独立的领域。

克莱不是唯一想着达成感官之间根本和谐的人，而视觉知觉的主要模型就是触觉。18 世纪思想十分关注所谓的莫林纽克斯问题(Molyneux problem)，这个问题举出一个感知者的案例：有不知视觉这种感官语言为何物的人。把这个问题谈得最好的是洛克：

> 假定有一个人生来即盲，现已是成年人，他根据触觉而学会分辨以同样的金属做成、几乎一般大小的正方体和球形，因此当他触摸到其中一者，便知道哪一个是方块，哪一个是球体。假定把方块和球体共置桌上，而盲人现在可以看到东西了：请问，在以手触摸它们之前，光用视力，他是否能够分辨出何者为球体，何者为方块？①

不论这问题最终何解，不论解答是先天论还是经验论，感官的见证构成了 18 世纪共同的次序面。② 问题相当简单，就

---

① John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, II, ix, 8.

② 例见 Thomas Reid, *Essays on the Powers of the Human Mind* [1785] (Edinburgh, 1819), vol. 2, pp. 115—116："对这么清楚的论点，如果还需要多说些什么，我们或许可以观察，如果看的能力是在眼睛，听力在耳朵，而其他感官各司其职，那么必然的结果就是，思考的本能，即我所称的自我(myself)，不是一个，而是多个。但又和一般人所深信的相反。当我说、我看、我听、我感觉、我记得，这意味的是单一且同样的我自己在执行所有这些运作。"

是感官知觉是怎样从一个次序过渡到另一个次序。[1] 孔狄亚克(Etinne Condillac,1715—1780)有一段著名的讨论,探讨感官如何在他所制造的人像身上一个一个活起来,对他而言,问题在于感官如何"再聚合",也就是一同来到感知者身上。[2]

但那些对莫林钮克斯问题给予否定答案——也就是突然恢复视力的盲人不能立即认出他眼前的东西——的人,包括洛克、贝克莱、狄德罗、孔狄亚克等人,想法和19世纪的生理学家或心理学家甚少共通之处,虽然后者对这问题的答案也是否定的,但他们握有更多的科学权威性。18世纪的思想坚信,知识的建立,特别是关于空间和深度的知识,乃基于知觉在独立于观看者的平面上有次序的累积和交互参照,对于19世纪才兴起的纯粹视觉性的观念,他们想都想不到。和贝克莱知觉距离的理论最不同的,莫过于立体视镜(stereoscope)的科学。这个专属19世纪的设计,只透过视学线索(optical cue)的安排(以及将观察者融入,变成光学装置的组成部分)

---

① 见 Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, p. 108。晚近关于此问题的讨论见 M. J. Morgan, *Molyneux's Question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception* (Cambridge, 1977)以及 Francine Markovits, "Merian, Diderot et l'aveugle," in J.-B. Merian, *Sur le probleme de Molyneux* (Paris, 1984), pp. 193—282。

② Etienne de Condillac, "Traite des sensations" (1754), *Oeuvres philosophiques de Condillac*, vol. 1, ed. Goerges Le Roy (Paris, 1947—1951).

就建构出可触知性(或立体感),一举清除 18 世纪知识赖以构成的那个领域。

从笛卡儿到巴克莱再到狄德罗,对视觉的认识都是根据和触觉的模拟。[1] 狄德罗(Dennis Diderot, 1713—1784)打从一开始就对视觉深深怀有模棱两可的态度,也拒绝就单一感官处理任何现象,如果我们未注意到这点,就会误解他的著作。[2] 他的《论盲人书简》(*Letters on the Blind*, 1749)说到一位盲人数学家尼可拉斯·桑德森(Nicholas Saunderson, 1682—1739)的故事,在书中他坚称触觉几何学(tactile geometry)的可能性,而触觉和视觉都有领会普遍有效真理的能力。这篇论文并不是贬抑视觉,而是驳斥其排他性。狄德罗仔细描述了桑德森所设计的计算和证明用的工具,用凸出的细钉在直角相接的方形木板上标示出内建格网。桑德森用丝线连接细钉,就可以手指触摸,而阅读无限多的数字及其间的关系,这些都可以就它们在格网上的位置而计算。笛卡儿式的图表在此以另一种形式呈现,但其基本状况是相同的。知识的确定性不是只依赖眼睛,更在于整体人类感官系统和划定的次序

---

① 见 Michel Serres, *Hermes ou la communication* (Paris, 1968), pp. 124—125 和 Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie (Evanston, Ill., 1964), pp. 169—172。

② 狄德罗对于感官的态度,见 Elisabeth de Fontenay, *Diderot: Reason and Resonance*, trans. Jeffrey Mehlman (New York, 1982), pp. 157—169。

图 9　笛卡儿《屈光学》1724 年版中的插图

空间之间更为广泛的关联，而在这空间之上，可以知道位置何在，并相互比较。[1] 在有视力的人身上，感官各有所异，但通过狄德罗所说的“相互支持”，它们便可提供关于世界的知识。

虽然这样讨论了感官和感觉，我们仍然停留在暗箱所占据的知识论范围，它凌驾在身体的直接主观明证之上。甚至对狄德罗这样一个所谓的唯物论者，感官也被认为比较是理性心灵的辅助者，而较不是生理器官。每种感官都根据永远不变的语意逻辑而运作，而那逻辑又超越每种感官单纯的物理作用模式。因此有了狄德罗《论盲人书简》中对于像(image)之意义的讨论：户外空间中一个被蒙住眼睛的人举步向前，两只手试探地各握一杖，他伸出手杖去感觉他周遭的东西和区域。但吊诡的是，这并不是一个真正盲者的形象；而是一个视力健全之观察者的抽象图解，其视觉的运作一如触觉。不过，就如同在这里看东西的不是眼睛，肉体器官的触觉也和外界脱离，不相接触。对于出现在笛卡儿《屈光学》中那个有假手相辅的盲者，狄德罗批评道：“笛卡儿或者他的追随者，都没能对视觉提出更清

---

① 关于笛卡儿主义在启蒙思想中的持存，参见 Aram Vartanian, *Diderot and Descartes: A Study of Scientific Naturalism in the Enlightenment* (Princeton, 1953)。

楚的设想。”[1]这种反视学的视力概念弥漫于 17 和 18 世纪其他思想家的作品:对贝克莱而言,视觉不能感知深度,而孔狄亚克的人像是靠运动和触觉有效地掌握空间。就一个根据大范围中的稳定位置而将知识内容组织起来的知识领域而言,以触觉为视觉的概念,对它来说是充分适当的。但在 19 世纪,这样的概念并不见容于一个围绕着交换和流动而组织起来的知识领域,在这里,与触觉密切相关的知识,以及以流动符号及商品为中心的特性,彼此势如水火,无法调和,符号和商品只有视觉特性,此外无它。我在后面的章节会说明,立体视镜是一个关键,暗示感官版图的重新绘制,触觉被包摄在视觉项下。

夏尔丹(J.-B. Chardin,1699—1779)的绘画同样落在这些知识与知觉的问题范畴内。特别是他的静物画,是古典之物丰沛完满的最后伟大展现,之后却无可挽回地碎裂成可彼此交换的、没有根基的意符,或变成自主视觉的绘画残痕。夏尔丹后期作品如温火慢燃,散发的光芒却不离其使用价值,是即将被 19 世纪所遮蔽的一点微光,将之遮蔽者若不是商品的人造光晕(aura),就是那靠着否定其纯粹即物性(objectivity)

---

① 狄德罗强调最有能力提出视觉和感官理论的人,必须是“深刻思考过黑暗中之主体的哲学家,或用诗人的语言来说,是一个弄瞎眼睛以便更加认识视觉的人”。《论盲人书简》,于 *Oeuvres philosophiques*, p. 87。

才能存活的艺术品所焕发的光辉。夏尔丹的静物画中，浅薄如舞台般的支架充满着形状，想要认识某个事物，不是去观看某一对象所具有的视觉的独特性，而是要连同该对象在井然有序范围中的位置，整体把握其更为充分的现象本体。夏尔丹用以组构日常用品与感官经验的简单形式所依据的美学最高原则，接近狄德罗所坚持的观念，再现自然的易变和流动，同时又从那不断变动的知识中衍生出普遍有效的理念。①

举夏尔丹 1761 年左右所作的《满盘野草莓》(*Basket of Wild Strawberries*)为例。堆起来的草莓所形成的完美锥形，表征了几何形式的理性知识与对生命多样性和易消亡性的感知直觉，如何可能同时存在。对夏尔丹而言，感官知识和理性知识是不可分割的。他的作品是经验知识的产物，包括对形体之偶然特殊性的认识，以及形体在具有社会意义的世界中的位置；但同时也是一理想的结构，奠基于演绎法理性的透彻清明。不过感官经验的立即性被转移到一个布景的空间，在这空间里，物与物之间的关系和纯粹眼见的外貌比较没关系，比较有关的反而是对统一场面中同形性和位置的认识。我们应该在笛卡儿式图表的脉络下，解读夏尔丹列举事物的清楚透彻，以及他将物体组套排列、分定层次的方式。这些形式的模拟非关表面设计，

---

① 见 Diderot, *Le Reve de D' Alembert*, *Oeuvresphilosophiques*, pp. 299—313。

图 10　夏尔丹《满盘野草莓》，1761 年

图 11　夏尔丹《吹泡泡的男孩》，
1739 年（大都会艺术博物馆，纽约）

而是一个永恒的空间,“将事物分开和结合的非量性的同一(identities)与差异(differences)”[1]就被分派在这空间上。

夏尔丹的画离不开18世纪念兹在兹的问题,即确保透明性高于不透明性。牛顿和笛卡儿的物理学虽然大相径庭,但两者都尝试进一步确定单一同质领域的统一性,即使其中有各式各样的媒介,也有各种折射的可能。18世纪对屈光学(dioptrics)(折射的科学)的兴趣高于反射光学(catoptrics),牛顿《光学》最为清楚显示这种偏好。[2] 关键点在于,媒介——不论是镜片、空气或液体——其使事物变形扭曲的作用要被中立化,如果该媒介的特质能从智性角度加以掌控,并有效地透过理性使之透明,就可以做到上述的中立化。夏尔丹作于1739年左右的《吹泡泡的男孩》(*Boy Blowing Bubbles*)一画中,装满色浊肥皂水的玻璃杯放在微凸窗台的一端,而男孩拿着吸管,将无形状之液体的不透明性转变成肥皂泡泡的透明球形,对称地置于水平窗台的另一端。这大师笔触不落凿痕的挥洒,视觉与触觉协力合作(这也出现在许多他的肖像中),示范了夏尔丹身为艺术家所从事之艺术活动的典型。他对意念与物质之共同身分(coidentity)的领会,以及它们在统一范围中精确摆放的位

---

① Foucault, *The Order of Things*, p. 218.

② 关于屈光学的现代性,见 Molyneux, *Dioptrica nova*, pp. 251—252。“有人否认古人早有反射光学的知识……实是现代的发明。”

置，透露出一种思想：触觉(haptic)和视觉(optic)并非各自独立的项目，它们共同构成了一个不可分割的知识模式。

因此，夏尔丹成熟作品中忽隐忽现的沉重感，是一种媒介，视觉在其中的作用如同触觉，穿过没有一丝留白的空间。[1] 夏尔丹的艺术世界全然不是飘飘然的牛顿式国度，反而比较接近笛卡儿式科学，关乎由微粒组成、充满物质的实在，这里面没有空白，远处也没有动作。如果要谈夏尔丹以手指作画的谣传[2]，那它应该不是用来独厚不具时间性的"画家"价值，而是强调视觉作用的重要性，它属于特定的历史片刻，而触觉则充分嵌入在这片刻当中。[3]

---

① 见 Diderot, *Oeuvres esthetiques*, ed. Paul Verniere (Paris, 1968), p. 484。亦见 Joseph Addison, *The Spectator*, ed. Donald F. Bond (Oxford, 1965), no. 411, June 21, 1712："人的视力……或可看做一种更为细致而具有扩散性的触觉，将自身散布到无数的物体上。"

② [译注]夏尔丹作画时不允许人观看，于是时人谣传他是用手指作画，而不是画笔，否则他的画怎会如此栩栩如生。参阅 Edmond and Jules de Goncourt, *French Eighteenth-Century Painters*, 2nd ed. Oxford, 1981, p. 150。

③ 详见下书对于夏尔丹技巧的讨论：Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime* (Cambridge, 1981), pp. 118—119。关于林布兰(Rembrandt van Rijn)的触觉和笛卡儿光学的关系，见 Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market* (Chicago, 1988), pp. 22—24。我对夏尔丹画中视觉与触觉协力、互惠关系的解读，是将之当作感官专注性(sensory attentiveness)的模型，这可以连到傅来德(Michael Fried)提出的全神贯注(absorption)的概念，这个概念在其开创性著作 *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, 1980)当中有清楚的说明。

夏尔丹和塞尚(Cézanne)这样的艺术家,可谓有天壤之别。如果说夏尔丹要在莫林纽克斯问题及感官语言协调的脉络中,才能被理解,那么塞尚所意味的,就不只是盲人突然重获视力的这种状态有可能达成,更重要的是,永远保持这种"天真状态"也是有可能的。在17、18世纪,这种"原生的"视觉根本无法想象,即使它只作为一个假设的可能性。环绕1728年彻斯雷登男孩(Chesleden boy)个案所做的所有臆测中,都未曾指出,盲人重新获得视力时,最初看到的可能是色块的乍现,光明而有若自给自足。[1] 相反的,大家都推想那获得视觉的最初片刻是一片空无,无法道说,也无法再现,因为它没有论述,因此亦无意义。对于新获视力的人而言,只有当可以为对象指派文字、用途及位置时,视觉观看才开始成形。若说塞尚、罗斯金、莫内或者其他19世纪的艺术家能够设想出"眼睛的天真状态"(innocence of the eye),那是因为在他们那个世纪的初期,观察者已经历了重大的改造。

---

① 1728年,一名外科医生彻斯雷登帮一名天生视盲的十四岁男孩进行了成功的白内障手术。见 Diderot, *Lettres sur les aveugles*, p. 319 以及 Berkeley, *Theory of Vision Vindicated*, sec. 71。也见 Jeffrey Mehlman, *Cataract: A Study in Diderot* (Middletown, Conn., 1979)。

第三章

主观视觉与感官之分离

承认虚妄是生命的情状——这确实暗含着对习常价值评估的可怕否定。

——尼采

身体乃由多种不可化约的力量所组成，因此是个多样体，其统一性是多重现象的统一，“支配力的统一”。

——德勒兹

歌德《色彩论》(*Farbenlehre*, 1810)开头部分有如下的文字：

令一房间尽可能的黑暗；窗遮板上开一圆形小口，直径约三英寸，使其可任意开关。阳光必须透过小口射入

而投于白色表面，令观者从稍远处定看以此方式投射入内的亮圈。①

歌德根据长久以来的固定作法，以暗箱作为其光学研究的场域。就像牛顿的《光学》，这里的黑暗房间似乎再度于内(interior)外(exterior)之间、光源和孔径之间、观察者和客体之间，建立了绝对明确的关系。不过在继续其叙述之前，歌德妙手一挥，忽地抛开暗箱的原有秩序：

接着关闭小洞口，令观者朝室内最暗的地方看去；他面前会好像有一个圆圈在浮动。圆圈的中间显得明亮、无色，或者微黄，但边上则呈红色。不久这红色逐渐往中间移动，覆盖了整个圈圈，最后取代明亮的中间点。不过当整个圆圈一变成红色，它的周围就马上开始变蓝，蓝色逐渐侵犯红色部分。当整圈都呈蓝色时，边缘开始变得暗而无色。较暗的边缘再度慢慢侵入蓝色部分，直到整个圆圈呈现无色……②

---

① JohannWolfgang von Goethe, *Theory of Colours*, trans. Charles Eastlake (1840; Cambridge, Mass., 1970), pp. 16—17.

② Goethe, *Theory of Colours*, p. 17.

歌德关闭小洞口的指示，“Man schliesse darauf die Offnung”(接着关闭小洞口)，宣布了暗箱作为光学系统和知识论形体之秩序的破坏和否定。关闭洞口，解消了(作为装置与典范的)暗箱所赖以发挥功能的内外空间之区隔。但现在这里牵涉到的不是将观察者置于密闭内室以观看其特定内容，不是简单地将观察者重新定位的问题。歌德在这里所描绘的视觉经验，提出了一个视觉的概念，那是古典模式所无法涵盖的。

似乎上下浮动，并历经一连串色彩变化的色圈，不论在暗室之内或之外，都没有相关物；如同歌德详细说道的，这些色圈是完全属于观察者身体的“生理”色彩，也是“视觉的必要条件”。

> 令观察者固定看着一个有颜色的小对象，不久之后将该物移开，而观者的眼睛保持不动；白色平面上会出现其他颜色的色谱……它是来自于现在属于眼睛的一个像。①

① Goethe, *Theory of Colours*, p. 21。见 Ernst Cassirer, *Rousseau, Kant, and Goethe*, trans. James Gutmann (Princeton, 1945), pp. 81—82：歌德的色彩论，意在“只将眼睛的世界包含在内，其中只含形式和颜色”。

先前被排除在暗箱概念之外的躯体主性(corporeal subjectivity)现在变成了观察者可能出现的场域。人的身体,以其偶然性和特殊性,产生出"其他颜色的色谱",因此变成了视觉经验的主动制造者。

歌德色彩理论的分支很多,和歌德断言的经验性"真实"或其实验的"科学"性格都没有太大关系。[①] 他的陈述与研究发现的累积并没有系统,但当中包含了对主观视觉的关键描述,一个后康德式的概念,既是现代性的产物,也是现代性的组成部分。歌德对主观视觉的说明,其重要之处在于,通常被当成各自独立而不相调和的两个模型,其实是不可分离的:一是生理的观察者,19 世纪的经验科学对这个观察者的描述将会愈来愈仔细;以及一个是由各种"浪漫主义"以及早期现代主义所设定的观察者,这个观察者会主动而自主地制造自己的视觉经验。

---

① 关于歌德的光学,特别参见 Dennis L. Sepper, *Goethe contra Newton: Polemics and the project for a new science of color* (Cambridge, 1988)。亦可见 Eric G. Forbes, "Goethe's Vision of Science," *Common Denominators in Art and Science*, ed. Martin Pollock, pp. 9—15 ; Rudolf Magnus, *Goethe as a Scientist*, trans. Heinz Norden (New York, 1949), pp. 125—199 ; Neil M. Ribe, "Goethe's Critique of Newton: A Reconsideration," *Studies in the History and Philosophy of Science* 16, no. 4 (December 1985), pp. 315—335 以及 George A. Wells, "Goethe's Qualitative Optics, A" *Journal of the History of Ideas* 32(1971), pp. 617—626。

康德(Immanuel Kant)在《纯粹理性批判》(*Critique of Pure Reason*, 1787)第二版的前言,提出了观者的"哥白尼式革命"(翻转[Drehung]),此举明确标示了主体的新组构和新定位。康德继续使用视觉的喻象,认为那是"观点的改变",使"我们对于事物原本样子的再现,不是按照它们本身之所然,而是这些作为表象的客体要合乎吾人的再现模式。"[1]威廉·布雷克(William Blake, 1757—1827)说得更简单:"物如眼所见。"(As the eye, such the object.)[2]福柯强调,古典时期的视觉正好和康德以主体为中心的知识论相反,它是一种直接认识(immediate knowing)的形式,是"可感知的知识"。譬如:

> (18世纪的)自然史不过是可见事物的命名。由此它有了表面的简单性,以及从远处看来所具有的天真气息,它看起来如此简单,如此显而易见地是由事物自身所强加。[3]

---

① Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, trans. Norman Kemp Smith (New York, 1965), pp. 24—25.

② William Blake, "Annotations to Reynolds"[c. 1808], *Complete Writings*, ed. Geofrey Keynes (Oxford, 1972), p. 456.

③ Michel Foucault, *The Order of Things* (New York, 1970), p. 132.

康德作品所造成的影响，是在主体作为观察者（subject-as-observer）的透明性上覆盖了无法取消的阴影。视觉不再是一种得天独厚的认识方式，反而自身变成了知识的客体，成了被观察的客体。从 19 世纪初开始，研究视觉的科学，其意义会逐渐倾向于探讨人类主体的生理构成，而不是光与视觉传导的机械性作用。这时，可见的事物从无时间性的暗箱秩序中逃逸，而落定在另一装置中，进入不稳定的生理机能和人类身体的暂时性。

歌德的实验一再要求房间内必须漆黑，不然就是闭上眼睛，这是更为重要的，此时，他并不单单是独尊与外界切断接触的存在经验。一方面，他暗示自己确信的想法，即色彩是光与影混合的产物："光本身是某种程度的黑暗；因此柯尔什（Athanasius Kircher，1601—1680）称之为 lumen opticum（视觉之光），是非常正确的。"[1]另一方面，他也是提出条件，让视觉不可避免的生理组成部分得以用人为方式独立起来，并使之得以被观看。对歌德以及随后的叔本华而言，视觉始终是属于观察者身体的元素与来自外界之数据的复杂综合，是无法化约的。因此在歌德的著作中，暗箱所暗示的内部再现与外部实在的分隔，变成单一作用表面，内部或外部原先具有的

---

① Goethe, *Theory of Colours*, p. 31.

意义和定位都所剩无几。色彩,视觉的首要对象,现在是无位性的(atopic),切断与任何空间指涉物的关系。

在歌德不断举出的一些经验中,视觉的主观内容是脱离客观世界的,而身体本身会制造出没有外在关联物的现象。古典光学及知识理论赖以为基础的对应(correspondence)与反映(reflection)的概念,虽然还残留在歌德著作的其他地方,但在这个文本中却已经失去了它的中心性和必然性。也许最重要是在于,他指出不透明性(opacity)是视觉的关键成分,也是有生产力的部分。如果17、18世纪关于视觉特性的论述抑制并掩盖了威胁到光学系统透明性的任何东西,那么歌德则标示着逆转,他指出观察者的不透明性才是现象表露的必要条件。[①] 知觉出现在歌德称之为 das Trübe——混浊、阴霾、昏暗——的国度。纯粹的光和纯粹的透明性,现在已超越了人类可见性的范围。[②]

歌德对主观观察的兴趣,和构成福柯所谓"吾人现代性之阈"的移转有关。当暗箱还是主流观察模式时,它是"使广义的知识成为可能的再现形式。"但在19世纪初始,

---

① 抑制(repression)的主题在李欧塔对文艺复兴再现的讨论是很重要的,见其 *Discours*, *Figure*,特别是页一六三至一八九。

② 提出这一点的是 Eliane Escoubas, "L'oeil (du) teintuier," *Critique* 37, no. 418 (March 1982), pp. 231—242。

> 分析的场域不再是再现，而是生而有涯的人……人们发现知识有其解剖—生理学的条件，在身体的构造中逐渐形成，它可能在身体中有着特权地位，但是其形式不能与身体特有的功能分离；简言之，有一种人类知识性质决定了它的形式，同时又能够以其自身的经验内容对之显现。①

在福柯的架构中，歌德对知觉过程中主观面和生理面的肯定，类似同时代的麦纳·德·毕朗(François-Pierre Maine de Biran, 1766—1824)。19 世纪最初十年，毕朗的研究勾勒了一种"深层感觉"(sens intime)的科学，以求更确切了解内心经验的性质。毕朗出众的作品整体，挑战了感觉主义(sensationalism)和英国经验主义的假设，他强调内部经验的自主性和首要性(后来的伯格森和怀特海也这样做)，且认定内在印象和外在观感有着根本的差异。毕朗 1800 年代早期的作品，关键在于一个主动不懈之身体的出现，这急切的身体动性(motilité)(也就是意欲对所感受到之阻力所施的力)正是主体性(subjectivity)的先决条件。

为求掌握深层感觉的强度与直接性，毕朗模糊、甚至解消了他所要肯定的那个内向性的身分。他用了 coenésthèse(存在

---

① Michel Foucault, *The Order of Things* (New York, 1970), p. 319.

感觉)这个词来形容“人知觉中对于身体存在的当下觉察”以及“内在于有机体之不同部分的印象复合体所具有的同时性”。[1]譬如视觉知觉,它和眼肌的运动及聚焦于一物或只是让眼皮不致阖上所需使用的气力,是不可分离的。对毕朗而言,眼睛就像身体其他部分,变成顽固的身体事实,永远需要主动的施力和活动。古典模型中,这些器官是纯粹传导用的中立构造,但现在却被翻转,观察者的感觉器官及其活动,都和它们所观看的东西混合,无法分开。歌德发表《色彩论》之前七年,毕朗便论及身体(由于长时间的生理调节)必然趋向疲乏的倾向,是如何决定了色彩的知觉,而渐趋疲劳的过程其实就是知觉过程。

> 当眼睛固定在单一颜色,经过一段时间,眼睛逐渐疲乏,便会出现该颜色和其他数种颜色的混合,久了之后,原来的颜色就不再包含于这新的混合之中了。[2]

---

① Maine de Biran, *Considerations sur les principes d' une division des faits psychologiques et physiologiques*, *Oeuvres des Maine de Biran*, vol. 13, ed, p. Tisserand (Paris, 1949), p. 180。关于麦纳德毕朗的重要研究,Michel Henry, *Philosophie et phenomenologie du corps: essai sur l' ontonlogie biranienne* (Paris, 1965)。也见赫胥黎(Aldous Huxley)对毕朗著作的思考, *Themes and Variations* (London, 1950), pp. 1—152。

② Maine de Biran, *Influence de l' habitude sur la faculte de penser* [1803], ed. P. Tisserand (Paris, 1953), pp. 56—60.

对两人而言，牛顿的理论赋予色彩的绝对值被取代，起而代之的是坚持色彩在人类主体中转瞬即逝的开展。

19 世纪许多人试图阐明孔狄亚克及其他人关于感官构成的假设，而毕朗算是其中最早这样做的人。孔狄亚克的概念中，感觉是一个单元，是基础材料，由此集结起清楚的知觉，但孔狄亚克的概念已不再适用于毕朗所细述的这种多层次的、在时间中传播的知觉，它把“化约成纯粹接受性的心灵”变成不可能。对歌德及毕朗两人而言，主观观察不是对内面空间的检视，也不是再现的剧场。相反，观察活动不断外化，观看的身体及其对象开始形成单一领域，内外之别在此被打散了。而最重要的或许是，观察者和被观察者成为同一种经验研究模式的研究对象。乔治·康吉莱姆（Georges Canguilhem，1904—1995）则认为，19 世纪初期人类知识的重组，标示着一种“另有不同性质的人类次序”观念的结束；他引用毕朗的主要发现，指出既然“心灵必然透过肉体呈现，所以没有生物学就没有心理学”。[①] 这个身体的潜在性，在整个 19 世纪都会不断受到各种形式的研究、管控与规训。

---

① Georges Canguilhem, “Qu’est-ce que la psychologie,” *Etudes d’historie et de philosophie des sciences* (Paris, 1968), pp. 374—375.

心理学与生物学的不可分离，支配了19世纪另外一位重要视觉研究者的思想。1815年，年轻的叔本华寄给歌德一份手稿复本，是他自己所撰的《论观看与色彩》(*Über das Sehen und die Farben*)。[1] 这个文本部分是为了向老作家对抗牛顿的努力致敬，但是他比歌德更进一步，主张视觉的性质是全然主观的。叔本华舍弃歌德的色彩分类，歌德所提出的生理的、物理的以及化学的色彩，后面两种都被他勾销，坚称色彩只能独独从生理学的理论来思量。对叔本华而言，色彩同义于视网膜的反应和活动；他坚信歌德试图形构关于色彩的客观真相，以为色彩与人类身体不相干，是大错特错。

不过歌德和叔本华的差异处也不应该被过分强调。他们皆心系色彩的问题，而在提出解释时也都强调生理学的现象，暗示着对此议题影响甚巨的18世纪观点的重大逆转，包括康德《判断力批判》[2](*Critique of Judgement*)中对色彩的贬低。两人也都卷入19世纪初期德国思想对于牛顿光学更为广泛

---

① Arthur Schopenhauer, *Samtliche Werke*, ed. Paul Deussen (Munich, 1911), vol. 3, pp. 1—93。P. F. H. Lauxtermann, "Five Deceive Years: Schopenhauer's Epistemology as Reflected in his Theory of Color" 一文对此文本的评论很有参考价值，收录于 *Studies in the History and Philosophy of Science* vol. 18, no. 3, 1987, pp. 271—291。亦见 Wilhelm Ostwald, *Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre* (Leipzig, 1931)。

② 福柯形容18世纪的视觉是"脱离其他所有感官负担而受限于黑与白的一种可见性"。*The Order of Things*, p. 133。

的反动之中。[1] 先前赋予洛克式第一性的质优于第二性的质的顺位[2],也逆反过来了。洛克认为第二性的质是蕴生各种感觉的东西,而他坚持这些第二性的质和任何实在客体都没有相似处。但叔本华与歌德的《色彩论》却认为,这些第二性的质构成我们对外在现实的首要印象。对现象世界的认识开始于视网膜受到刺激,并根据此器官的构造而演发。外在客体的设置,和形状、扩延及硬度的概念一样,是在这基础经验之后才会发生。洛克与其同时代人皆以为,第一性的质总是载有一种与外物的对应关系,甚至相似关系,且符合古典的观察者模型,譬如暗箱。在叔本华那里,这个主客体对应的概念消失了;他对色彩的研究,乃参照属于观察者身体的感觉。他明白提到内外之别无关紧要:

> 更不可能进到意识当中的,是客体和再现之间的区别,这种区别一般来说并不会发生……当下者唯有感觉;

---

① 关于叔本华以及对牛顿光学的抗拒,见 Maurice Elie, "Introduction," *Arthur Schopenhauer*, *Textes sur la une et sur les couleurs*, trans. Maurice Elie (Paris, 1986), pp. 9—26。

② 第一性的质(primary qualities)与第二性的质(secondary qualities)的分判,始于挑战传统哲学形上学路线的近代物理科学,进而影响西方哲学思潮,而在洛克达到最具代表性的阐述。根据洛克,第一性的质代表客观可量化的性质(性状、硬度、大小等等),第二性的质则是依感官知觉而来的主观性质(声色味触觉等等),第一性的质依附于物体本身,第二性的质则衍生自初性施加之力量所产生的感觉—有主从、先后的差别。

而这也只限于皮肤下方部位。这可用下列事实来解释，即吾身之外唯独只有空间之限定，但空间本身却是……吾人脑部的作用的结果。①

叔本华不像洛克和孔狄亚克，他反对任何以观察者作为感觉之被动收受者的模型，而提出一个既是感觉之场域又是生产者的主体。在歌德之后，叔本华亦认为，观察者闭上眼睛时，色彩会自行显现，这是关键所在。他一再证明“发生在脑中的”、在主体当中的，是如何被错误理解为发生于脑外的世界。他对暗箱模型的翻转，获得19世纪初期研究进一步的肯定，此时的研究确切指认，盲点就是视神经进入到视网膜的那一个点。将叔本华式观察者的眼与脑分开的那个点，并不像暗箱那照明的洞孔，它既暗又不透光，无转圜余地。②

叔本华于此的重要性，在于他所描述之观察者的现代性，也在于该观察者的模糊性。叔本华在扣连一种自主艺术知觉时，确实提出一种预告现代性美学和艺术理论的关键陈述。在这个较为人熟知的面向上，他替具有“目视”(visionary)能力之超然观察者，勾勒出一套论点，其中特有的主观论色彩再

---

① Arthur Schopenhauer, *The World As Will and Representation*, trans. E. F. J. Payne (New York, 1966), vol. 2, p. 22.

② Schopenhauer, *The World As Will and Representation*, vol. 2, p. 491.

也不能被称为是康德的主观论。但同样重要的是，我们要知道，叔本华的主张所紧靠的那种关于人类主体的科学话语，全然不同后来支持自主艺术想象的人所反驳的那种。反形上学的头号人物恩斯特·马赫(Ernst Mach, 1838—1916)在1885年就指出，歌德和叔本华在建立现代的感官生理学上居功厥伟。[1] 接下来的章节中，我想说明叔本华关于视觉之科学与美学论述的错综交缠，何以对理解现代性和观察者至关重要，以及它如何挑战19世纪将艺术和科学对立、视之为两个独立分离之领域的简化操作。

叔本华虽称自己的哲学是"观念论"，传统的解释也总视他为"主观观念论者"(subjective idealist)，但这个标签是误解了他思想的异质理路。从来没有一个观念论者如此专注于形体存在(corporeality)的细节，或如此广泛地参照关于人类生理学的文本，一再将他最中心的思想放在和脑部、神经系统、脊髓之特殊解剖学的关系脉络中。[2] 叔本华的美学经常被抽

---

① Ernst Bach, *Contributions to the Analysis of the Sensations*, trans. C. M. Williams (La Salle, Ill., 1890), p. 1.

② 比较少人谈到叔本华的这个面向。例见 Maurice Mandelbaum, "The Physiological Orientation of Schopenhauer's Epistemology," *Schopenhauer: His Philosophical Achievement*, de. Michael Fox (Sussex, 1980), pp. 50—67 和 Joachim Gerlach, "Uber neurologische Erkenntniskritik," *Schopenhauer-Jahrbuch*, 53 (1972), pp. 393—401。

离而独立提出，以至于它和《意欲与表象的世界》[1]（*The World As Will and Representation*）书后补遗部分的根本联系却被人遗忘了。但是他的美学主体——一个脱离意欲的命令和身体的需求、能够进行“纯粹知觉”而变成“世界清明之眼”的观察者——和他所念兹在兹的生理科学是分不开的。[2] 叔本华所论之身体乃由不同器官系统构成，受制于感觉器官的不透明性，并且是由非意愿的反射活动所支配；而他愈是专注于集体累积起来的、对于这个片段化之身体（fragmented body）的新知识，就愈企求建立一种不受制于该身体之要求的视觉性。

叔本华的思想在根本上虽然是循着康德的美学与知识论，但他却进行了他所谓的对康德的“纠正”：翻转康德之厚抽象思考而薄知觉认识的态度，并坚持由生理学上构成的主体，就是再现形塑的发生场域。[3] 叔本华对于康德式的 Vorstellung（再现）问题的回答，将我们完全带离暗箱的古典词汇：“何谓再现？一个发生在动物脑中相当复杂的事件，其结果是在相同的地方造成一个图像（picture）或形象（image）的意识。”[4]康德称之为

---

① ［译注］一般中译为《意志与表象的世界》，此处为顺应文脉，将“意志”改为“意欲”。

② Schopenhauer, *The World As Will and Representation*, vol. 2, pp. 367—371.

③ Schopenhauer, *The World As Will and Representation*, vol. 2, p. 273.

④ Schopenhauer, *The World As Will and Representation*, vol. 2, p. 191。强调部分为原文所有。

统觉(apperception)的综合统一体,叔本华毫不迟疑地将之视为人脑中的大脑(cerebrum)。19 世纪前半叶所谓"康德理性批判的生理学再诠释"众家当中,叔本华只是其中一例。[①] 康德式的哲学完全忽视[生理学]观点,像这样的哲学是单面的,因而也有所不足。它在吾人的哲学知识和生理学知识之间留下一道鸿沟,永远无法令我们满意。[②]

对阿多诺而言,叔本华之不同于康德,部分原因在于叔本华认识到所谓先验的主体只是幻象、"一个幽灵",而叔本华最终唯一能够加诸主体的统一性,是生物学的统一。[③] 不过阿多诺的评论也暗示了,一旦现象之自我(phenomenal self)被简化成一个与其他人无异的经验性客体,那么这客体之再现的自主性和原真性(authenticity)也就会有问题了。叔本华假设了一个"全然由客观知觉"构成的本体界(noumenal realm),但这假设却无法摆脱他同时勾勒出来的观察者:这个观察者是生理学的机具,有能力消耗先存的"图像"或"形象"世界。

---

① Herbert Schnadelbach, *Philosophy in Germany* 1931—1933, trans. Eric Matthews (Cambridge, 1984), p. 105. 也见 David E. Leary, "The Philosophical Development of Psychology in Germany 1780—1850," *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 14, no. 2 (April 1978), pp. 113—121.

② Schopenhauer, *The World As Will and Representation*, vol. 2, p. 273.

③ Theodor Adorno, *Minima Moralia*, trans. E. F. Jephcott (London, 1974), pp. 153—154.

如果叔本华所有作品的核心是他对于身体的本能生命的反感,对冲动和欲求无止无休单调反复的厌恶,那么他美学知觉的乌托邦,也是从痛苦的现代化世界撤离,正是那世界使身体变成一具可以预测的反射活动的机具,如同那些作品令他深深着迷的科学家所描绘的那样。而尼采对叔本华之美学的批判则强调,叔本华的"纯粹知觉"根本上是在逃离性欲的身体。①

《意欲与表象的世界》于 1819 年出版,1844 年再版,相隔的这段漫长时间中,叔本华决定性地将主体维度与生理学维度重合了。这段期间的欧洲,对光学装置与人类身体的看法都有了重大的转变。叔本华在扩充其文本的同时,生理学方面的研究和出版量都暴增,而第二版还显示出他异常地吸取了大量的科学材料。譬如毕夏(Xavier Bichat, 1771—1802)的研究对叔本华就很重要。② 毕夏所著的《生与死的生理学研究》(*Recherchesphysiologiques sur la vie et la mort*, 1800)就被称

---

① Nietzsche, *Genealogy of Morals*, trans. Walter Kaufmann (New York, 1968), pp. 104—105.

② 关于毕夏,可参见 Elizabeth Haigh, *Xavier Bichat and the Medical Theory of the Eighteenth Century* (London, 1984),特别见 pp. 87—117,以及 Michel Foucault, *The Birth of the Clinic*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York, 1973), pp. 125—146。亦见 Paul Janet, "Schopenhauer et la physiologie francaise: Cabinis et Bichat," *Revue des Deux Mondes* 39 (May 1880), pp. 35—59。

为“所有法语文献中构思最深刻的作品”，叔本华又说：“他的思考与我的思考相互支持，因为他的著作等于是从生理学角度评论我的著作，而我的著作则是从哲学角度评论他的著作；将我俩作品对照阅读，将更能领会。”①虽然到了 1840 年代，毕夏的著作在科学上一般被认为已经过时，是属于渐渐受到怀疑的生机论(vitalism)②，但他却提供叔本华一个很重要的人类主体的物质模式。毕夏生理学方面的结论，主要衍生自他对死亡的研究，他认为死亡是片段的过程，由不同器官和过程的消逝所组成：先是运动性的消失，然后是呼吸，接着是感官知觉，最后是脑之死。如果死亡因此是多重的、一一散逝的事件，那么器官的生命亦然。根据乔治·康吉莱姆，“毕夏的创见在于将生之观念去中心化，将生命肉体化于有机体的各部分当中”③。自毕夏起，身体开始逐渐分化、局部化，到 19 世纪前半叶，变成互不相属的特定系统和功能。其中一种功能，当然，就是视觉。

---

① Schopenhauer, *The World As Will and Representation*, vol. 2, p. 261.

② [译注]生机论学说主张生命过程不能仅由物理或化学法则来解释。此说大致起于 17 世纪初，于 19 世纪中期逐渐式微。见本章论穆勒的部分。

③ George Canguilhem, “Bichat et Bernard,” *Etudes d' histoire et de philosophie des sciences* (Paris, 1983), p. 161. 见沙特(Jean-Paul Sartre)对 19 世纪经验主义特征的描述：*The Family Idiot: Gustave Flaubert* 1821—1857, vol. 1, trans. Carol Cosman(Chicago, 1981), pp. 472—475：“经验主义意识形态的原理，掩蔽了一种分析的智性……一种化整为零的主动方法。”

歌德和叔本华所断言的主观视觉,赋予观察者一种新的知觉的自主性,与此同时发生的是把观察者变成一个新知识和新权力技术的主题。在 19 世纪,这两个彼此关联的观察者现身的领域,就是生理学的科学。从 1820 到 1840 年代,生理学相当不同于它后来变成的专殊化科学;此时它没有正式的体制身分,只是各类不同学术支流中互不相干的个人著作累积而成。[①] 共同之处是对身体的兴奋和惊奇,身体如今就像一个新大陆,待人去探索、勘绘,并控制,还有那首次被揭露的幽秘和机转。但经验性的发现还不是最重要的,真正重要之处在于,对于那些基于眼睛及视觉、所建立起来的新型知识论反思而言,生理学成了它们的舞台;它标示着身体如何成为权力和真理的场域。有些科学,如福柯所说,标志着 18 世纪和 19 世纪之间的断裂,在这类科学中,人作为一种存在而现身,其超越性被绘制到经验面向上,[②]19 世纪时的生理学就属于这类科学。这个发现是,知识受制于身体的物理和解剖的功能运作,其中最重要的或许就是眼睛的运作。但作为生命之科学的生理学,同样标示

---

① 生理学的新概念在 19 世纪如何隐喻性地被转移到社会科学,关于这点可参见 Paul Rabinow, *French Modern: Norms and Forms of the Social Environment* (Cambridge, Mass., 1989), pp. 25—26。

② Michel Foucault, *The Order of Things* (New York, 1971), pp. 318—320.

着新权力方法的出现。“当权力的图解放弃主权(sovereignty)模型而采取一种规训的(disciplinary)模型,当它变成人口的‘生物权力’(bio-power)或‘生物政治’(bio-politics),控制并管理生命,那生命确实就变成了新的权力客体。”①

19 世纪前半叶欧洲生理学的集体成就在于,全面勘查了先前人们只是一知半解的领域,并对身体进行彻底的调查和纪录。由此获得的知识也将形成一个基础,让能胜任经济现代性之生产要求的个体得以形成,也让新兴的控制和征服技术得以建立。下面两种情况在 1840 年代同时出现:一,主观经验或精神生命的整体研究逐渐移转到经验性和量化的平面;二,身体主体不断分化和片段化,变成愈来愈特定的器官构造和机械系统。毕夏对于此种去中心化过程的贡献,在于他指出记忆和知性功能的位置在脑部,而情绪则定位在各个不同的内部器官。法兰茨·约瑟夫·高尔(Franz Joseph Gall)(叔本华曾经很热衷上他的课)及约翰·加斯帕·史普兹翰(Johann Gaspar Spurzheim)的著作都认为主管心智和情绪的部位都只在脑。譬如史普兹翰就指出三十五种脑功能的位置。这种精神勘绘的工作不同于早先的努力,因为所有脑功能区位化(localization)的工作都是透过客观外在的归纳和实

① Gilles Deleuze, *Foucault*, p. 92。强调部分为笔者所加。

验,而不再是经由主观的省察。[1] 到了 1820 年代早期,查尔斯·贝尔(CharlesBell)爵士和法兰索瓦·马艮狄(Francois Magendie)的著作阐述了感觉神经和运动神经之间形态学上及功能上的区别。[2] 1826 年,约翰尼斯·穆勒(Johannes Muller)改良贝尔与马艮狄之说,确定感觉神经有五种,进一步将知觉的主体专殊化。[3] 也是在 1820 年代中期,皮耶·佛陆宏(Pierre Flourens, 1794—1867)宣布发现人脑不同部位的功能,特别是小脑和大脑的区分,前者主运动,后者主知觉。[4] 这些研究共同建立起某种身体的"真相",为叔本华关于主体的论述提供了基石。[5]

---

① 见 Jean-Pierre Changeux, *Neuronal Man: The Biology of Mind*, trans. Dr. Lawrence Garey (New York, 1985), p. 14。深入的背景说明参见 Robert Young, *Mind, Brain, and Adaptation in the Nineteenth Century* (Oxford, 1970), pp. 54—101。

② 见 Oswei Temkin, "The Philosophical Background of Magendie's Physiology," *Bulletin of the History of Medicine* 20 (1946), pp. 10—27.

③ Johannes Muller, *Zur Vergleichenden Physiologie des Gesichtssinnes des Menschen und der Thiere* (Leipzig, 1826), pp. 6—9.

④ Pierre Flourens, *Recherches experimentales sur les proprietes et les functions du systeme nerveux dans les animaux vertebres* (Paris, 1824), pp. 48—92.

⑤ 我们应该注意,19 世纪初期"区位化论者"(localizationist)和"反区位化论者"(anti-localizationist)间的斗争也有其政治意义。支持大脑功能区位化的人"被视为弑君者,反对现状,反对死刑,赞成降低取得投票权的财产资格,否认灵魂不死……是反教会、无神论者,甚至是共和党人;脑部一体论者才是合法者"。Henri Hacaen and G. Lanteri-Laura, *Evolutions des connaissance et des doctrines sur les localizations cerebrales* (Paris, 1977), p. 45.

图 12　尼可拉-亨利·亚可伯(Nicolas-Heri Jacob)绘图,刊于马可-尚·布尔杰西(Marc-Jean Bourgery)的《人体解剖学大全》(*Traité complet de l'anatomie de l'homme*),1839 年

尤其是佛陆宏，他将运动活动和知觉活动区位化，也就是将视觉和听觉从肌肉运动分离出来，这个做法为叔本华提供了模型，而将美学知觉从只负责维持身体机能的系统独立出来。在“凡夫俗子，这个自然的造物，她（自然）每天所制造上千个的人的身上”，视觉几乎未从这些“较低”的功能分化出去。但在艺术家和“天才”身上，视觉是最高等的，因为它“面对意欲无动于衷”，或者换句话说，它在解剖学上是与调节纯粹本能生命的系统相隔离的。佛陆宏提供了一套生理学的图解，让这个功能的等级得以空间化。我们不难看出叔本华和后来二元知觉理论的关联，这种二元观出现在，譬如，康拉德·费德勒（Konrad Fiedler）（自由的艺术知觉和非自由的非艺术知觉）、亚洛斯·里格尔（Alois Riegl）（触觉和视觉的知觉），以及特奥多·李普斯（Theodor Lipps）（正面和负面的移情作用）等人之作—前述各者又和身体的直接性分离，而呈现为超验知觉模式的二元体系。①

叔本华又从反射运动的研究——特别是英国医师马歇

---

① 譬如威翰姆·沃林格（Wilhelm Worringer）就拿叔本华和特奥多·李普斯的二元美学相比，见其 *Abstraction and Empathy*［1908］, trans. Michael Bullock (New York, 1948), p. 137。叔本华之著作和里格尔“艺术意愿”（Kunstwollen）的类似关联，下文中也略述及：Otto Pacht, “Art Historians and Art Critics: Alois Riegl,” *BurlingtonMagazine* (May 1963), pp. 188—193。

尔·霍尔(Marshall Hall)的著作—获得其论点的肯定。马歇尔·霍尔在1830年代初期就证明脊髓是如何不靠脑部而独立负责许多身体的活动。霍尔将与"大脑"(cerebral)相关的神经系统随意活动和"因刺激而产生运动的"(excito-motor)不随意活动,做了绝对的区分,这似乎肯定了叔本华自己(来自康德的)对纯粹刺激(stimulus or irritability)和一种感性(sensibility)之概念的区别。[①] 不过这两种一高一低的能力,所处位置都同在生物有机体内。以下引录的段落中,叔本华以令人惊异的明确语言,展绘出美学知觉如何嵌入身体的经验立面:

> 在动物系列中层次愈向上升高,其神经和肌肉系统就更加判然有别,彼此分离,一直到脊椎动物,而这种分离过程发展得最完全的就是在人类身上,神经系统分成器官系统的和脑神经系统的。而脑神经系统又发展成极端复杂的机体,包括大脑和小脑、脊髓、大脑神经与脊神经、感觉与运动神经束。其中只有大脑,连同与大脑相连

---

① 对霍尔而言,"脑系统是意志、知觉",而情感与热情则位于他所谓的"真正的脊髓(或系统)"。*Memoirs on the Nervous System* (London, 1837), pp. 70—71。也见 Edwin Clarke and L. S. Jacyna, *Nineteenth Century Origins of Neuroscientific Concepts* (Berkeley, 1987), pp. 127—129。

的感觉神经，以及脊神经后束，是为了接收来自外界的动机(motive)。但其他部分全都只是为了传导这动机给肌肉，以如此的方式，意欲展现其自身。如果记得前面所说的分离，我们会看到动机以同样程度在意识中愈来愈清楚地和它所唤起的意欲活动分离，如同再现和意欲的分离。现在就是以这种方式，意识的客观性持续增加，因为再现愈来愈明确而纯粹地在其中呈现出来。……就是在这一点上，从生理学为基础出发的这段思考，将连接到本书第三部的主题，美的形上学。①

仅仅一个段落，我们就从感觉神经束一下子被带到美，或者更广义地说，从身体的纯粹反射作用来到“天才纯粹之眼”的无意欲(will-less)知觉。艺术的概念对叔本华来说或许是绝对的，但他美学知觉的可能性却是奠基于当时经验科学所描绘的人类形体存在的特性上。因此，衍生出“纯粹知觉”之可能性的这类生理学知识的累积，同时又塑造着有生产力且可被控制的新人类主体。这种纯粹知觉绝不是一种超验的知识形式，它是生物性的能力，而且不论男女，皆有所别：

---

① Schopenhauer, *The World As Will and Representation*, vol. 2, pp. 290—291.

美之客体的观见，譬如美景，也是脑的现象。其纯粹与完美并不是单靠客体，更有赖于脑的性质和构造，也就是其形状和大小，组织的细度，以及其活动透过脑动脉搏冲的能量所得的刺激。①

不只美的领会是由生理学决定的，叔本华更进一步主张可以从身体面去产生或修改特定的知觉模式。

知觉之纯粹客观性所要求的状态，部分有其恒常条件，即在于脑以及大致对其活动有利的生理学质性必须完善；部分有其暂时条件，只要能增强注意力并提高脑神经系统可受性的所有事物，都对这状态有利……所有能够藉由缓和血液流动以赋予脑活动不受强迫之优势的事物。②

叔本华在这里提出了"将意欲消音"，以便造成"纯粹客观性"状态而"忘我于知觉之中"的具体方式。一旦了解到知觉有赖于身体的结构，以及由经验性地构成的人类有机体的功能运作，也了解到可循身体的技术或实际程序从外在来改变知觉，则

① Schopenhauer, *The World As Will and Representation*, vol. 2, p. 24.

② Schopenhauer, *The World As Will and Representation*, vol. 2, pp. 367—368.

叔本华之观察者所宣称拥有的自主性，就变成一厢情愿的虚构了。叔本华应用身体的知识去“增强注意力”以便获得“知觉的纯粹客观性”，这个方案的可能性条件根本上和19世纪新兴的生理心理学(physiological psychology)是相同的。这门新兴学科很重要的一点是以量化方式研究眼睛的种种，包括注意力、反应时间、刺激阈及疲劳。这类研究和一种知识需求明显相关，也就是要了解人类主体如何能配合要求极大注意力的生产制造工作，以便达成人类劳动的理性化及有效利用。确切了解人类视觉和感官的性能状况，才能响应执行重复动作时眼手快速协调的经济需求。在新工业生产模式的背景下，工人“不专心”的问题是大事，它会在经济面和管理面造成重大影响。① 此外应该强调的是，叔本华的美学和当时量化的心理学研究——姑且不论其对“注意力”如何各自表述——都是由同样的主体论述所构成，这主体的生理面是完全内存于主体性当中的。② 知识一方

---

① 见 Didier Deleule and Grancois Guery, *Le corps productif* (Paris, 1972), pp. 85—86。

② 19世纪后期的科学心理学中，“专注力”的问题成了中心问题，特别是在威翰姆·温特(WihelmWundt)的著作。见 Theodule Ribot, *La psychologie d'attention* (Paris, 1889)以及 Henri Bergson, *Matter and Memory*[1896], trans. N. M. Paul and W. S. Palmer (New York, 1988), pp. 99—104。柏格森坚称：“逐步渐进地，我们将会被导引到将专注力界定为身体的适应而不是心灵的适应”，而他也像叔本华一样坚称“专注力的实质效果是将知觉变得更强”。后面这些专注力概念所造成的冲击，参见我的“Spectacle, Attention, and Counter-memory,” *October* 50(Fall 1989), pp. 97—107。

面提供技巧，方便对人类主体进行外在控制和支配，同时也是现代主义艺术理论与实验中解放主观视觉概念的根据。要有效地讨论现代文化，就不能回避一个问题，亦即现代主义何以不是对科学理性化及经济理性化过程的反动或超越，反而是和它们不可分割的。

歌德与叔本华以其主观视觉模型所勾勒的生理学的光学（荷姆霍兹[Hermann von Helmholtz，1821—1894]1860年代使之臻于完善），必须放在一个深刻变动的背景下来看，也就是光之性质的理论有了大幅度改变。从光的发射论和微粒说转变为波动说，这对19世纪整个文化有很深远的影响。① 古典光学——包括透视法的科学——所赖以建立的光线直线传播（rectilinear propagation）的概念，因光的波动说出现而被淘汰。从文艺复兴以及后来的透视模型所衍生的所有再现模式，不再有光学的科学给予其合法性。和透视建构相关的逼真性，虽则显然一直延续到19世纪，但是它已经脱离曾经为它提供根据的科学基础，也不再有亚里士多德或牛顿光学盛

---

① 见 Jed Z. Buchwald, *The Rise of the Wave Theory of Light: Optical Theory and Experiment in the Early Nineteenth Century*（Chicago, 1989）。亦见 P. M. Harman, *Energy, Force, and Matter: The Conceptual Development of Nineteenth-Century Physics*（Cambridge, 1982）, pp. 19—26；Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd ed.（Chicago, 1970）, pp. 73—74。

行之时所具有的意义。支配性的视觉理论，不论是阿尔贝提(Leon Battista Alberti)、开普勒、牛顿(惠更斯是明显的例外)，都以各自的方式描述一道孤立的光束如何横越光学系统，而每一道光都采最短的距离抵达终点。[1] 暗箱和这种点对点的知识论架构密切接合，难分难解。同时也必须强调，光是发光的(由光线组成)、外散的，这般概念有很深的神学意涵。

菲涅耳(Augustin Jean Fresnel, 1788—1827)的研究代表了这典范的转移。[2] 1821 年菲涅耳提出结论，认为组成光的振动，完全是横向的，致使他以及后来的研究者建立出以太(ether)的力学模型，这以太所传播的是横波，而非纵光或纵波。菲涅耳等人的研究共同摧毁了古典力学，为现代物理学的最终上场清出一片天地。17、18 世纪原本自成领域的光学，现在和其他物理现象的研究——譬如电学和磁学——合并了。最重要的，光在这个时刻失去其存有论的特殊地位；19

---

① 重要的背景和书目资料见 David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (Chicago, 1976)以及 Gerard Simon, *Le regard, l'etre et l'apparence dans l'optique de l'antiquite* (Paris, 1988)。

② 见 Edward Frankel, "Corpuscular Optics and the Wave Theory of Light: The Science and Politics of a Revolution in Physics," *Social Studies of Science* 6 (1976), pp. 141—184 ; G. N. Cantor, *Optics After Newton* (Manchester, 1983)，特别见页一五〇至页一五九；以及 R. H. Silliman, "Fresnel and the Emergence of Physics as a Discipline," *Historical Studies in the Physical Science* 4 (1974), pp. 137—162。

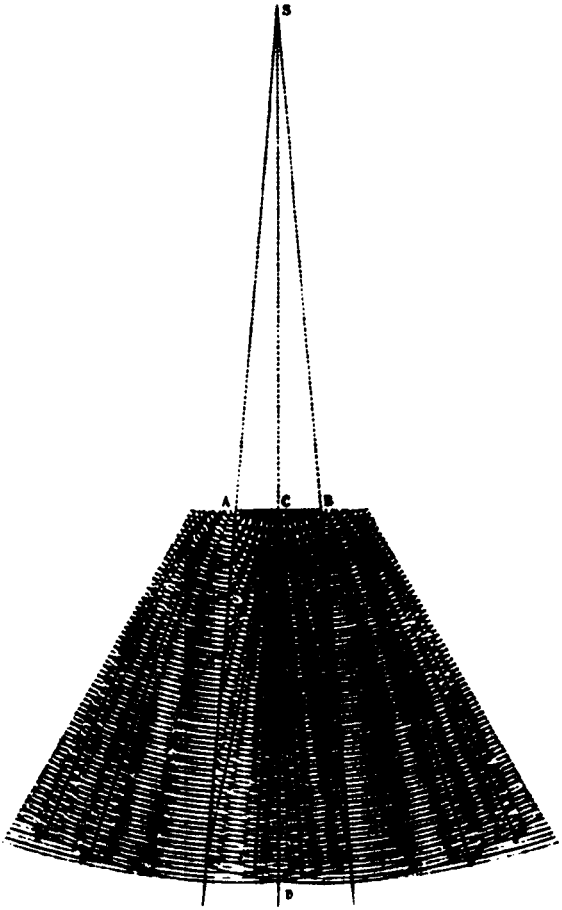


图 13　菲涅耳的光振动横波图

世纪期间从法拉第(Michael Faraday)到麦克斯韦尔(James Clerk Maxwell),光的独立地位渐渐变得有问题。歌德曾提出光和色在质性方面有所不同,他的色彩论就已暗示了这种发展。不过在这里,更重要的是,当光开始被视为电磁现象时,和可见事物的领域以及人类视觉的描述就愈来愈没有关系了。所以也就是在19世纪初期的此时,物理的光学(physical optics)——即光及其传播方式的研究——融入了物理学,而生理的视学(physiological optics)——即眼睛及其感觉能力的研究——则突然支配了视觉的研究。

生理视学领域以及新观察者形成的重要标志,是约翰拿斯·穆勒《人类生理学手册》(*Handbuch der Physiologie des Menschen*)的出版,始作于1833年。[①] 穆勒的著作大规模摘述当时的生理学讨论,他提出的观察者概念和18世纪所提出的概念有天壤之别。叔本华熟知该书内容,该书对比穆勒年轻的同行荷姆霍兹也有决定性影响。在洋洋洒洒上千页的著作中,穆勒揭开一个身体的形象,这身体有如工厂一般,由多个部分构成的组织,包含多样的过程和活动,由可量化测量的

---

① 关于本书的出版和翻译史见 Edwin G. Boring, *A History of Experimental Psychology*, 2nd ed. (New York, 1957), p. 46。关于穆勒,参见 Gottfried Koller, *Das Leben des Biologen Joannes Muller* (Stuttgart, 1958)。穆勒被称为"19世纪前半叶最杰出、多才多艺、又受人敬重的医学科学家。"见 Clarke and Jayna, *Nineteenth Century Origins of Neuroscientific Concepts*, p. 25。

"能"和"功"所运作。反讽的是,这是赞成生机论的最后一部具有影响力的文本;但书中也包含非常经验性的数据,这些数据最后又消灭了生机论,使它不再是一个可接受的观念。穆勒在他巨细靡遗的分析中,将身体划分为一系列的物理和机械系统,把生命的现象化约为一套可以在实验室里观察和控制的物理化学过程。有机体的观念变成等同于相邻器官的混合。毕夏试图维持的有机和无机的区分,就瓦解在穆勒一一进行编目的身体机械性能的浩卷繁帙之下。这部著作很快变成 19 世纪中期主要的心理学和生理学研究的奠基石。特别重要的乃是对于他的学生荷姆霍兹的影响,荷氏认为人类机体的运作在根本上是发挥功能所需之力的一定量的展现。①

穆勒的研究作品最具影响力的部分,是他对感官的生理学的研究,而他对视觉感官的讨论,是到那时为止在这部分研究中占有最长篇幅的。② 虽有贝尔和马艮狄的研究在先,穆勒对人类感官构造的细分与专殊化(specialization)的陈述,却是最为著名的。他的名声主要建立在他对这种专殊化过程的理论

---

① 我们必须提醒这师生传承关系:穆勒是荷姆霍兹的老师,荷姆霍兹是伊凡·塞切诺夫(Ivan Sechenov,1829—1905)的老师,而后者又是伊凡·巴夫洛夫(Ivan Pavlov, 1849—1936)的老师。

② 穆勒已经写了两部关于视觉的重要著作。见其 *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtsinnes des Menschen und Thiere* (Leipzig, 1826)以及 *Uber die phantastischen Gesichterscheinungen* (Coblenz, 1826)。

陈述,即《生理学原理》(*Physiologie*)所提出的特殊神经能量(spezifische Sinnensenergien)理论。这个理论在19世纪的重要性,许多方面都媲美18世纪的莫林纽克斯问题。一般公认它是荷姆霍兹《光学》(*Optics*)之基础所在,而《光学》又支配了1800年代后半叶;即使到了20世纪初期,在科学、哲学以及心理学界,穆勒这部著作依然广受提及、辩论,以及驳斥。[①] 简言之,这是在19世纪一种形塑观察者极重要的方式,透过这个方式,关于视觉和认知的某种"真相"被描绘出来。

特殊神经能量理论的基础在于一项发现,即不同感官的神经在生理学上各自独立,也就是只能针对一种决定性的感觉,而对其他感官所负责的部分则没有作用。它的主张[②]很

---

① 对此理论的重要批判,见 Henri Bergson, *Matter and Memory*, trans. N. M. Paul and W. S. Palmer (New York, 1988), pp. 50—54。其他评论包括 Emile Meyerson, *Identity and Reality*, trans. Kate Loewenberg (New York, 1962), pp. 292—293,以及 Moritz Schlick, "Notes and Commentary," *Boston Studies in the Philosophy of Science* 37 (1974), p. 165。亦见 William R. Woodward, "Hermann Lotze's Critique of Johannes Muller's Doctrine of Specific Sense," *Medical History* vol. 19, no. 2 (April 1975), pp. 147—157。

② 开头的假设如下:

(1) 相同的内在起因在不同感官激起不同的感觉,而每个感官中都引起其特有的感觉。

(2) 相同的外在起因也会根据神经特有的赋予,在每个感官产生不同的感觉。

(3) 每道神经特有的感觉可能由若干特出的起因所激发,不论是外在或内在的感觉。

Elements of Physiology, vol. 2, p. 1061.

简单——就是因为这样，它在知识论方面很引人非议——相同的起因(譬如，电)在不同神经产生完全不同种类的感觉。作用于视神经的电产生光的经验，作用于皮肤的电则产生触觉。反过来，穆勒也说明许多不同的起因会在既定的感觉神经产生相同的感觉。换言之，它是在描述刺激和感觉之间的关系，但这根本上是任意的关系。它所叙述的这个身体，天生有能力——甚至可以说是超验的能力——去错误感知，它的眼睛会把差异变成等同。

在此他说明得最详尽的是视觉的感官，所获致的结论令人惊异：观察者所经验的光，和任何实际的光都没有必然关联。[1] 实际上，关于视觉的一章，他所下的副标就是"产生发光之像的必要物理条件"，这种用语在 19 世纪以前是无法想象的。他接着列举能够产生光之感觉的动力因：

> 1. 透过波动或发散，由于它们在眼睛上的作用，我们称之为光，虽然除此之外它们还有其他作用；譬如会造成化学变化，而那也是维持植物有机过程的方法。
>
> 2. 透过机械性力量；比如震动或捶击。

---

① Sir Charles Eastlake 在 1840 年翻译的歌德《色彩论》的注释中，指穆勒证明了"视觉器官制造光和色的固有能力"(p. 373)。

3. 透过电。

4. 透过化学因子，譬如麻醉剂、毛地黄等，这些东西如果融入血液中，没有外在原因也会在眼前产生强光照明之类的幻象。

5. 透过充血状态在血液中产生的刺激。（页 1064）

接着穆勒再度讲述这些可能性："每当视网膜的等分部分(aliquot parts)受到内在的刺激，如充血，或外在刺激，如机械压力和电等等，就会产生光和色的感觉。"加上"等等"，穆勒好像心不甘情不愿，因为他承认了亮光也会产生"发光之像"。

暗箱的模型再度变得不重要了。光的经验脱离了任何稳定的参照点，脱离任何来源或起因，让世界可以环绕这个起源而建构和掌握。视觉在此已确定被专殊化而区隔出来了，但它却再也不同于任何古典模型。特殊神经能量理论为视觉的现代性描绘出一个轮廓，其中毫不留情暴露了"指涉的幻象"。当新工具技术为观察者建构出一个新的"真实"世界，它的基础正在于这指涉性的阙如。1830 年代初，问题的重点就在于感知者，正是这感知者的经验性使得身分变得不稳且流动，而对此一感知者来说，感觉是可互换的。结果，感觉与任何指涉物都没有必然关系，因此也会危及意义系统的连贯性，而视觉就被重新界定，变成受到这感觉所影响的一种能力。穆勒的理论充

满虚无主义的可能，难怪接受其经验前提的人，如荷姆霍兹、赫曼·洛慈(Hermann Lotze, 1817—1881)等，不得不另外开创出认知过程和表意过程的理论，以掩盖穆勒理论中强硬而不妥协的文化暗示。荷姆霍兹提出他著名的"无意识推论"(unconscious inference)理论①，洛慈则提出"局部记号"(localsigns)论②。两人都冀望一个以主观视觉为基础的知识论，但这知识论要能保证知识的可靠，而不带有任意性的威胁。③问题攸关

---

① [译注]荷氏认为视觉作用是一种无意识推论的形式，是从不完全的数据中提取出可能诠释的过程。所谓的"推论"(inference)需要有关世界的前提假设，推论的主要前提并不必然以命题的形式呈现，所以他说这推论是"无意识"的。主要前提由一连串经验所形成，个别经验是以早已不存于记忆里之感官印象的形式进到意识当中。另外还有次要前提，由新的感官印象所构成。见 *The Facts of Perception*(1878), *Selected Writings from Hermann von Helmholtz*, Wesleyan University Press。

② [译注]若从穆勒的感觉理论，感觉这意识的元素，与作为其起因的外在事件之间并无相似或指涉关系，这样一来，空间知觉的问题就会变得很棘手。洛慈的"局部记号"论便尝试解决这个问题，从心理机转的角度探讨空间意识的建构。根据洛慈的《心理学概论》(*Outlines of Psychology*)，每个感觉根据刺激点的不同，都附带着其特有的不同强度型态，那变化的型态就是所谓的"局部记号"。各种局部记号(不同强度)透过运动被整合到一个空间系统中，心智便在其中整列感觉，因而意识就是关于空间的意识，即使它不在空间之中。相关文本选录于 *Classics in Psychology*: 1855—1914 *Historical Essays*, http://www.thoemmes.com/psych/contents.htm。

③ 荷姆霍兹试图在感官和外在客体及事件之间建立规律但非模拟的关系。见其 *Handbooks of Physiological Optics*, vol. 2, New York, Dover, 1962, pp. 10—35。但后来，荷姆霍兹的"心理主义"(psychologism)会变成新康德学派的批评目标，后者有意重新建立先验知识的根据。

的不只是一种新的知识怀疑论，怀疑感官之不可信赖，而是对知觉及其客体的正面重组，这也是它似乎充满威胁的地方。重点不只是一个人如何知道什么是实在的，更在于新形式的实在正被制造着，而关乎人类主体能力的新真理，又是从这些方面加以阐述的。

穆勒的理论一举剔除了内在与外在感觉的区别，这种区别暗中保留于歌德和叔本华的作品中所谓“内在之光”或“内在视觉”的观念。不过，内部性（interiority）现在已经掏空了它过去对于古典观察者或者对暗箱模型所具有的意义，而所有的感官经验都发生在单一内存的平面上。穆勒《生理学》中所勾勒的主体，和同时代的摄影现象有着同构关系：两者共有的根本特性是，物理及化学动力因在敏感化的表面上发挥作用。不过，穆勒在据称从经验性角度描述人类感官组织时，所提出的不是单独统一的主体，而是一个复合的结构，在其上有各种技术和力量产生或模拟各式各样的经验，而那些经验通通都是“实在”。因此，这里所呈现的主观视觉，和后康德式主体比较没有关系，而更接近一个主体化的过程：后康德式主体“搭造着自己在其中出现的奇观”，而后者这个主体化过程中的主体，同时也是知识的客体，是控制和正常化程序作用的对象。

穆勒将人眼同甲壳动物以及昆虫之复眼区别开来，他似

乎认为人类的视觉装备是一种康德式的能力，其组织感官经验的方式是必然且不会改变的。他的著作虽然明颂康德，实际上却隐含着某种相当不同的东西。人的生理器官远不像时空的“奇观”那样，确证无疑且具有普效性，反而一再证明是有缺陷的、不一致的，容易为幻觉所迷惑，更关键的是会受外在操纵及刺激过程的影响，这些过程最主要的能力就是为主体制造经验。反讽的是，在 17 世纪时指涉视觉及反射光学的反射弧和反射作用①，逐渐成为新兴主体技术的核心要件，而这发展在巴夫洛夫(Ivan Pavlov, 1849—1936)的研究达于顶端。

在说明刺激与感觉的关系时，穆勒所暗示的不是感官循序的、符合律则的(orderly and legislative)运作，而是感官对于精心计算的管理和扰乱的接受性。荷姆霍兹的同事，艾弥尔·杜布瓦-雷蒙(Emil Dubois-Reymond)，就严肃探讨通过电交叉连接神经的可能性，使眼睛可以看到声音、耳朵可以

---

① [译注]反射弧(reflex arc)，反射动作中之神经路径，刺激经由输入神经传到某一神经中心，再由中心经由输出神经将反应外传到某个周边器官或部分。反射动作是因若干感觉或刺激，经过反射弧兴奋末梢器官而引起的动作，通常无需意志的协助，有时甚至无需知觉的参与。文本此处的说法提醒了反射动作之定义的历史面向，从一种对非随意活动复杂过程的解释，演变为对神经系统和行为之统一中心的分析，到了 19 世纪末，这变成不只是单纯的神经与肌肉的刺激反应事件，更是高度复杂的适应过程。参考 *Macmillan Dictionary of The History of Science*, ed. W. F. Bynum, E. J. Browne and Roy Porter, the Macmillan Press, 1983。

听见颜色，比诗人兰波（Arthur Rimbaud）之颂扬感官错位还要早上许多。必须强调，穆勒以及19世纪追随他的心理物理学者的研究①，和当时关于电和化学之研究著作所公开的技术资源与概念资源是不可分割的。穆勒提出的一些经验证据，有些是自古以来便可取得，或者就是常识范围内的东西。② 然而他翻新之处在于，赋予电物理技术的综合体特别优越的地位。构成"感觉"的东西有了戏剧化的扩充和转化，和18世纪讨论感觉的方式无任何相通之处。穆勒的特殊神经能量理论和19世纪现代性之科技的密切关系，荷姆霍兹说得特别清楚：

> 神经常被比拟为电报线，这样的比喻并非不妥。

---

① ［译注］心理物理学（psychophysics）是研究心理事件和生理事件、感觉与刺激之间量的关系的科学，由德国哲学家暨科学家费希纳（G. Fechner, 1801—1887）所建立。他尝试透过量化与统计的方法，测量引起感觉之刺激的阈值，并计算感官连续体中感觉的数值，他所证明出来的刺激与感觉之间的函数关系，称为费希纳定律。费希纳认为这定律表示心灵世界和物质世界之间的关系，即心物关系，是可以表述的。费希纳最主要的关怀其实是形上学的问题，但其方法的衍生却为实验心理学和量化心理学奠定了学科的基础。本书第五章对费希纳另有详论。

② 霍布斯（Thomas Hobbes）在相当不同的知识脉络里提出和穆勒相同的基本证明："压挤、揉摩或击打眼睛，会使我们好像看到光；而压挤耳朵会产生嘈杂声；我们看、听的身体也一样，因其强有力但未被看到的作用，而产生同样的结果。" *Leviathan* (1651), ed. Michael Oakeshott (Oxford, 1957), p.8.

> 电报线只输送一种电流，没有其他；它或强或弱，可朝两个方向的任一端移动；它没有其他性质方面的差异。不过根据不同种类的装置（其中止也由我们根据装置而提供），我们可以发派电报、按铃、引爆地雷、分解水、移动磁石、将铁磁化、发出光等等。神经也是如此。能够在其中产生刺激、并由其输送的条件……处处皆同。①

荷姆霍兹并没有将感官专殊化，他很清楚表示，身体不管其经验的来源，也不关它和其他动力因或机体进行多重连接之能力的来源。这里的感知者变成中立的导体，是许多中继站当中的一个，以使流通和交换性有最佳条件去发挥，不论是商品、能量、资金、影像或信息的流通或交换。

因此，若简单将穆勒感官分离之说与19世纪分工现象的结构等同看待，并非全然站得住脚。即使对马克思而言，当感官在历史过程中细分开来并逐渐分化，这反而正是现代性出现的条件，就是在这现代性当中，人类的生产力会充

---

① Hermann von Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, trans. Alexander Ellis, 2nd English ed. (1863; New York, 1954), pp. 148—149(强调为笔者所加)。19世纪其他关于神经和电报系统的模拟，见 Dolf Sternberger, *Panorama of the Nineteenth Century*, pp. 34—37。

分实现。[1] 就马克思而言，资本主义下的问题不是感官的分离，而是因为财产关系使得感官疏离；譬如，视觉被化约成纯粹的“拥有的感觉”。马克思在 1844 年预言一个解放的社会世界，感官的殊异化与自主性在其中会更为提高，这预言可以看成是穆勒特殊神经能量理论的翻版：“一个客体出现，它之于眼睛和之于耳朵是不同的，眼睛的客体是另外一种不同于耳朵之客体的客体。每种基本能力特有的性格，正是其特定本质，因此也有其特定的客体化（objectification）模式。”[2]这个马克思听起来有点像个现代主义者，他描绘了一个无关利害的知觉乌托邦，一个不具交换价值的世界，而视觉可以陶醉在它纯粹的运作中。也是在 1840 年代，约翰·罗斯金（John Ruskin, 1819—1900）开始阐述它自己分化的、强化的视觉概念，他也像马克思一样，暗示感官的分离和专殊化，不同于人类劳动的片段化。到了 1850 年代，罗斯金已能够界定出一个新型观察者的能力，这著名的段落如下：

---

① 见 Karl Marx, *Economic and Philosophical Manuscripts of* 1844, trans. Martin Milligan (New York, 1968), pp. 139—141；“五种感官的形成，是整个世界历史发展至今的工作果实。” Fredric Jameson, *The Political Uncounscious* (Ithaca, 1981), pp. 62—64，有相关的讨论。

② Marx, *Economic and Philosophical Manuscripts of* 1844, p. 140。强调部分为原文所有。

> 绘画的整个技术能力，端赖于我们恢复所谓“眼睛的天真状态”；也就是一种孩稚般的知觉，看到色斑，就当它是这样，不会有意识来解释这意味什么——好似盲人突然被赋予视力一般。①

显然罗斯金在申言一种原始的视性(opticality)，18 世纪时对于莫林纽克斯问题的响应中，却根本不可能出现这样的看法。但更重要的是要了解，罗斯金和穆勒都是以同样的方式将视觉现代化，两人都在绘制一种“天真的”视觉。罗斯金自己描述视觉具体特色时，他的出发点事实上和荷姆霍兹的出发点很像。比较罗斯金在《图画原理》(*The Elements of Drawing*)中所言和荷姆霍兹的说法，前者写道：“你在这世界

---

① John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, vol. 15, p. 27。关于罗斯金“天真之眼”，有一则重要的讨论，见 Phillipe Junod, *Transparence et opacite: Essai sur les fondements theoriques de l' art moderne* (Lausanne, 1975), pp. 159—170。亦见 Paul de Man, “Literary History and Literary Modernity,” in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York, 1971), pp. 142—165：“现代性以一欲望(desire)的形式存在，冀求抹除一切先到的事物，希望最终达到一个可以被称为真正现在(true present)的点，一个原初的点，标示着新的出发。刻意遗忘与一个亦为新起源的行动结合，相互作用，触及了现代性观念的充分力量。……浓缩着现代性的人类形象，都以童年或康复期的经验来做界定，先前的纪录一笔勾销，还来不及玷污知觉之直接性的过往缺席，其结果使得知觉因而清新(虽则如此清新恢复的种种，正预示这鲜活的终结)。”

上所能看到的周遭所有事物，都是以不同色彩深浅有别的色块安排呈现于你的眼前，”后者言：“吾人眼见每件事物，看到的都是视野之中有色平面的集合—意即其视觉直觉的形式。”[1]荷姆霍兹就用这个前提建构出正常化且可量化的人类视觉模型，数十年后，莫里斯·丹尼（Maurice Denis）、亚洛斯·里格尔等人才发表相关的论点。不过，罗斯金同样有办法就这个前提出发，暗示纯粹化之主观视觉的可能性，并有可能直接而无所掺杂地取得这得天独厚之感官的证据。但如果说罗斯金、塞尚、莫内等人概念中的视觉有什么共通之处，称之为“天真”却是误导的。不如这么说，问题在于一种付出很大代价才取得的视觉，宣称眼睛有不受到历史符码和观看成规的重量所拖累的制高点，在那优越位置上，视觉的运作可以摆脱一个绝对命令，也就是要调制其内容以适应一个物化之“实在”世界的命令。[2] 问题也在于那努力要逃避固定公式与成规之反复性的眼睛，即便一再努力以新的眼光重看世界，其中也会包含着它自身的那种重复与成规。因此，“纯粹的知

---

① John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn (London, 1903—12), vol. 15, p. 27; Hermann von Helmholtz, "The Facts in Perception," *Popular Scientific Lectures* (London, 1885), p. 86.

② 见 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, p. 17。“我们可以说，在塞尚身上，绘画将视觉事物的意识形态—即观看（seeing）是单独的活动，有其自身的真实，也有自己接触事物本体的方式—带到它的极限，它的爆发点。”

觉”，也就是现代性纯然的视觉专注性，逐渐必须排除或压没阻碍其功能运作的东西：语言，历史记忆，还有性欲。

但透过将眼睛化约到其最基本的性能、透过检测其接受性的范围，以及透过将感觉从表意过程解放出来，穆勒等研究者已经展示了一种“纯粹”知觉的形式。如果说罗斯金，以及后来视觉现代性的代表人物，寻求一种“婴孩般”对表意过程的遗忘，那么 1830 和 40 年代的经验科学就已经开始描绘类似的观察者的中立性，那是对身体性能之外在掌握和占有的前提条件，是使强化注意力的技术臻于完美的先决条件，唯其如此，连续的刺激或影像才能一再制造同样的效果，且都犹如第一次发生。达成视觉的中立性，以及将观察者化约到据称是最初级的状态，是 19 世纪后半叶艺术实验的一个目标，也是让观察者得以形成的一种条件，这种观察者有能力去消费逐渐于同样时期流通开来的、数量众多的视觉影像和讯息。那是视觉领域的重组，但不是组成一块可以在上面罗列出井然对应之再现的白板，而是重组成一个铭刻的表面，在上面可以制造出各种效果的大杂烩。现代性的视觉文化将会和这种观察者的技术同时发生。

第四章

观察者的技术

接收到刺激时，吾人的眼睛觉得比较轻松的响应方式是，再一次重制它在先前已制造过许多次的影像，而不是记录印象之中不同的新事物。

——尼采(Friedrich Nietzsche)

歌德在《色彩论》关于生理色彩的一章中，论及的最重要的视觉现象，可能就属视网膜后像。虽然 18 世纪末已有人先他而讨论，但他对这个题目的处理，可谓到当时为止最彻底周延者。①

① 歌德指出了几位较早的研究者，包括查尔斯·达尔文的父亲罗伯特·达尔文(Robert W. Darwin，1766—1848)，及法国博物学家布丰(Buffon，1707—1788)。见 Theory of Colours, trans. Charles Eastlake (Cambridge, Mass., 1970), p. 1—2。亦见 Boring, A History of Experimental Psychology (New York, 1950), pp. 102—104。

自古以来便有记录如后像之类的主观视觉现象，但都只当它是光学领域之外的事件，也被分派到“幻影”(spectral)的范畴，或认为它纯为表象(appearance)。但在19世纪初期，特别就歌德而言，这样的经验取得了视觉“真相”的地位。它们不再是遮蔽“真正”知觉的假象(deception)，相反的，开始成为人类视觉一个无法化约的构成部分。对于歌德以及追随他的生理学家而言，并无所谓的光学幻像(optical illusion)：健康身体的眼睛所经验到的不论什么东西，事实上都是视觉真相(optical truth)。

加诸主观现象的新“客观性”，具有若干意涵。首先，如前章所论，后像的特殊地位让人得以想象，感官的知觉和任何外在指涉物都没有必然关联，是切割开来的。刺激消失之后感觉的存在，谓之后像，而后像及其随后而来的变化，从理论和经验层面证明有所谓自主的视觉，而视觉经验是由主体所制造，也在主体中产生。其次，但也同样重要，是提出暂时性(temporality)作为观察过程不可避免的组成部分。歌德在《色彩论》中所描述的多数现象，都涉及在时间中的开展：“边缘开始变蓝……蓝色逐渐往内侵入……接着视像逐渐淡去。”[①]视觉传输(不论是内向或外向的传输)潜在的即刻性

---

① Goethe, *Theory of Colours*, pp. 16—17。19世纪科学暗示了“一种于内在延续之实在的观念，也就是绵延(duration)”。Henri Bergson, *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell (New York, 1944), p. 395。

(instantaneity),是从亚里士多德到洛克的古典光学和知觉理论中,最不被怀疑的基础。暗箱影像和外在客体的同时性,也从未被质疑。[1] 但在 19 世纪初,观察过程逐渐与身体结合,暂时性和视觉也就变得不可分离了。人在时间中经验到的自身主观性的变易过程,变成与观看行为同义,进而瓦解了完全聚焦于一个客体的笛卡儿式观察者理型。

但后像的问题以及主观视觉的暂时性,都属于更广大的 19 世纪知识论的问题。一方面,歌德等人对后像的关注,和当时的哲学论述平行发展,认为知觉与认知(cognition)根本上是时间性的过程,有赖于过往与现在的动态融合。譬如谢林(Friedrich Wilhelm von Schelling,1775—1854)所描绘的视觉,就是奠基在这样一种时间的重迭之上:

> 我们并不活在视觉当中;我们的知识是计件的,也就是必须一件一件片段地产生,中间有分段和层次。……外在世界中,每个人看到的东西或多或少皆相同,但不是每个人都能将之表达出来。为了完成自身,每件事物都会通过某些片刻一循序相接的一系列过程,其中后者总

---

① 关于知觉的即刻性,见 David C. Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kpler* (Chicago, 1976), pp. 93—94。

是纳入前者，——将所有事物带向完熟。[1]

较早，黑格尔在其《精神现象学》(*Phenomenology*, 1807)导言中，全盘驳斥洛克式的知觉，而将知觉设定在一个时间的、历史的开展当中。黑格尔驳斥感官知觉表面上的确定性时，也暗地抛弃了暗箱模型。"必须指出，真相不是现成出厂的压铸钱币，拿来即可用。"[2]黑格尔的评语虽然影射洛克的概念，即观念是"压印"(imprint)在被动接受的心版上，但似乎也可超前适用于摄影；摄影就像铸币，提供另一种以机械方式制造、大量生产的可交换的"真相"。黑格尔以动态、辩证的方式说明知觉，指表象否定自身，而变成另外一种东西；这呼应了歌德对后像的讨论：

> 眼睛无法片刻停留于一由其所注视的客体所决定的那个状态。相反，它被迫进入一种悖反，将一造对立于另一造，中间阶段对立于中间阶段，这同时又结合这些悖反的印象，如此不断倾向成为整体，不论印象是连续或同时

---

① F. W. J. Schelling, *The Ages of the World* [1815], trans. Fredrick de Wolfe Bolman (New York, 1942), pp. 88—89。强调为笔者所附加。

② G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, trans. J. B. Baillie (New York, 1967), p. 98.

且局限于单一影像。[1]

歌德和黑格尔各自以其方法，将观察过程视为力量和关系的运转互动，而不是像洛克或孔狄亚克所设想的，是互不相关的稳定感觉井然相连。[2]

当时的其他作者也将知觉勾勒成一连续的过程，分散在时间当中的内容之流变。物理学家安德烈-马利·安培(Andre-Marie Ampere)在他的知识论著作中用了 concreation(共造)一词，形容知觉如何总是和先前的或被记忆的知觉融合。"混合"(melange)和"融合"(fusion)两个字也常常出现在他对"纯粹"孤立感觉之古典观念的批判。他给友人曼纳·德·毕朗的信中说，知觉基本上是"一系列连续的差异。"[3]赫尔巴特(Johann Friedrich Herbart, 1776—1841)的著作当中也蕴含着后像的动态性，他可说是最早试图将认知经验的运动加以量化的人。赫尔巴特表面的目的虽然是要证明并保存康德心灵

---

① Goethe, *Theory of Colours*, p. 13.

② 不过应当注意，黑格尔在 1807 年给谢林的信中，批评歌德的色彩论"完全局限在经验性上"。*Briefe von und an Hegel*, vol. 1, ed. Karl Hegel (Leipzig, 1884), p. 94。引自 Karl Lowith, *From Hegel to Nietzsche: The Revolution in Nineteenth-Century Thought*, trans. David E. Green (New York, 1964), p. 13。

③ Andre-Marie Ampere, "Lettre a Maine de Biran"[1809], *Philosophie des Deux Ampere*, ed. J. Barthelemy-Saint-Hilaire (Paris, 1866), p. 236.

统一的观念，但他建构统驭心灵经验的数学法则，实际上却使他变成了“刺激-反应心理学的精神之父”。[1] 如果康德正面叙述了心灵在综合和整列经验方面的能力，那么赫尔巴特（康德在哥尼斯堡[Konigsberg]教授职位的继承者）则详述了主体是如何抵挡、防止内在的不一致和组织的破坏发生。对赫尔巴特而言，意识的肇始，是因为可能的混乱自外在的一连串投入。世界中人事物的意象（idea），绝不是外在现实的复本，而是主体内互动过程的结果，意象或表象（Vorstellungen）在这过程中历经了融合、淡化、抑阻，及与先前或同时出现之其他意象或表象交融（Verschmelzung）的运作。心灵并不反映真实，而是从一个包含观念之碰撞与融合的不间断过程中提取出真实。

令 a、b、c、d 之系列由知觉所给出，接着，从知觉的运

---

① Benjamin B. Wolman, “The Historical Role of Johann Friedrich Herbart,” *Historical Roots of Contemporary Psychology*, ed. Benjamin B. Wolman(New York, 1968), p. 33. 亦见 David E. Leary, “The Historical Foundation of Herbart's Mathematizationof Psychology,” *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 16 (1980), pp. 150—163。赫尔巴特对后来艺术史和美学的影响，参见 Michael Podro, *The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand* (Oxford, 1972) 和 Arthur Quintavalle, “The Philosophical Context of Riegl's ‘Stilfragen’,” *On the Methodology of Architectural History*, ed. Demetri Porphyrios (London, 1981), pp. 17—20。

动开始并在其连续中，a 展露出来，而为其他已存在意识中的概念所攫取。同时，当 b 来会的时候，已然半陷于意识中的 a 变得愈来愈模糊。起先毫不模糊的这个 b，与沉陷中的 a 交融；c 接着来到，它本来清楚无晦，接着与逐渐模糊的 b 混合了。类似的情形下 d 来到，和 a、b、c 作不同程度的融合。由此，这些概念每一者都产生其法则。……很重要的是，透过计算去决定，一个概念必须取得多大的力，才能在意识阈中同两个或多个更强的力量并立。①

歌德自后像的角度描绘出来的所有交融与对立过程的现象，对赫尔巴特来说，是可以用微分方程式和定理来表示或陈述的。他具体讨论色彩知觉，以描绘对立(opposition)和抑阻(inhibition)的心理机转。② 一旦认知的运作根本上可从持续时间及强度的角度来测量，就有办法使之可预测、可控制。虽然在哲学立场上，赫尔巴特反对经验性实验或任何生理学的

---

① Johann Friedrich Herbart, *A Textbook in Psychology: An Attempt to Found the Science of Psychology on Experience, Metaphysics and Mathematics*, trans. Margaret K. Smith (New York, 1891), pp. 21—22.

② 见 Herbart, *Psychologie als Wissenschaft*, vol. 1 (Konigsberg, 1824), pp. 222—224。

研究，但他将知觉予以数学化的错综复杂的尝试，对后来穆勒、古斯塔夫·费希纳(Gustav Fechner)、恩斯特·韦伯(Ernst Weber)以及威翰姆·温特(Wilhelm Wundt)对感官的量化研究都很重要。[1] 他可说是最早看出自主主体性中所隐含的意义与再现之重大危机的人，也是最早为主体性的规制化(regimentation)提出架构的一个人。赫尔巴特很明显是想将认知予以量化，但是他的研究却也为度量感觉强弱的尝试铺了路，因为这种度量所需要的正是持续性的感官经验。后像变成了观察过程可以被量化的关键，透过这个方法，就可以测量视网膜刺激的强度和持续时间。

我们也应当记住，赫尔巴特的研究不单单是抽象的知识论思辨，更直接和他的教育理论相系不离。赫氏的教育理论在19世纪中的德国及欧洲其他地方都很有影响力。[2] 赫尔巴特相信，他将心理过程量化的尝试，其中保有控制与决定连续投入观念于年幼心灵之可能性，特别是有灌输纪律和道德观念的潜在能力。服从与专注是赫氏教育学的中心目标。新型的工厂生产需要对工人注意力的限度有更多的了解，同样

---

① 赫尔巴特对穆勒的影响，可见后者的 *Elements of Psychology*, vol. 2, pp. 1380—1385。

② 赫尔巴特教育理论，参见 Harold B. Dunkel, *Herbart and Herbartism: An Educational Ghost Story* (Chicago, 1970)，特别是页63至页96。

的，对于课堂以及其他训练机构的管理，这种数据同样有用。[1]

在此两者当中，问题所在的主体都是可以在时间中衡量并规范的。

1820年代时，整个欧洲众多科学研究中都已出现后像的量化调查。在德国从事研究工作的捷克科学家普尔金耶(Jan Purkinje, 1787—1869)延续了歌德对后像之持续和变化的研究：包括后像会持续多久，会经历何种变化，发生的条件又是什么。[2] 普尔金耶的实验研究与赫尔巴特的数学方法会在下一世代的心理学家和心理物理学家那里汇聚，其时生理学与心灵之间的门坎已变成科学实践的首要研究对象了。歌德的一般作法是从身体实际经历的时间角度来记录后像，普尔金耶则不然，他是最早将眼睛的刺激感受性全面量化、并将后像

---

① 见 Nikolas Rose, "The Psychological Complex: Mental Measurement and Social Administration," *Ideology and Consciousness* 5(Spring 1979), pp. 5—70 以及 Didier Deleule and Francois Guery, *Le corps productif* (Paris, 1973), pp. 72—89。

② 普尔金耶以拉丁文写就，由其他人译成捷克文。相关的英文译本见"Visual Phenomena"[1823], trans. H. R. John, in William S. Sahakian, *History of Psychology: A Source Book in Systematic Psychology* (Ithaca, Ill., 1968), pp. 101—108 和"Contributions to a Physiology of Vision," trans. Charles Wheatstone, *Journal of the Royal Institution* 1 (1830), pp. 101—117，重印于 *Brewster and Wheatstone on Vision*, ed. NicholasWade (London, 1983), pp. 248—262。

图 14　普尔金耶，后像

当作其中一部分加以研究的人。[1] 他最先将后像的不同类型做正式分类，他所绘制出来的后像内容，惊人地显示了主观视觉现象吊诡的客观性。如果我们能够看到彩色的原画，对于这幻视的与经验性的、"实在"(the real)与抽象的前所未有的重迭，就会有更生动的认识。

普尔金耶研究所用的仪器虽不尽然精确，但是他以之计算了眼睛要多久时间才会疲乏，瞳孔的扩大和收缩需要多少时间，并测量眼球运动的强度。对普氏而言，眼球本身的物理表面变成了统计资料的领域：他从颜色如何根据它刺激眼睛的不同部位而产生的深浅变化，将视网膜区划，描绘可见性范围的大小，将直接与间接视觉的区分量化，也高度准确地叙述了所谓的盲点。[2] 17、18 世纪关于屈光学、关于折射系统透明度的讨论，都已不再，取而代之的是将眼睛划归到生产的领

---

① 歌德生动表达了后像的主体性，在其中，专注的男性眼睛及其运作的生理学，是与记忆和欲望不可分离的："我在向晚时分进到一家小酒店，刚好一位美丽女子出现室内，她的面容姣好，黑发，上身着绯红色，我很专心看着她，她就站在我面前稍远的幽暗处。她旋即离去，现在正对我的，是一面白色墙壁，我在墙上看到一个被亮光所环绕的黑脸，而覆盖那完美体态的衣着则呈现着美丽的海一般的绿色。"《色彩论》页 22。

② 必须指出，在 1823 年，普尔金耶是第一个建构指纹分类系统的科学家，这是制造和控管人类主体的另一项技术。见 Vlasilav Krutz, "Purkinje, Jan Evangelista," *Dictionary of Scientific Biography* vol. 11 (New York, 1975), pp. 213—217。

域，有着不同效率和倾向的区块。

从1820年代中期开始，后像的实验研究便导致许多相关光学设计和技术的发明。起先它们是为了科学观察的目的，但很快就转换成通俗娱乐的形式。将两者关联起来的观念则是，知觉并非即刻的，而眼睛和客体之间有一断裂。后像的研究指出，当感觉在快速连续中被感知，便产生某种交融或融合的形式，因此观看时持续的时间，让形式得以变化和控制。

最早的发明之一是魔术画片(thaumatrope)(字面上的意思是"奇幻转盘"[wonder-turner])，最开始是由约翰·帕黎斯(John Paris)博士于1825年在伦敦带动而流行起来。魔术画片是一个小圆盘，两面有图，并绑上线，以便手动使之转动。圆盘的一面如果画只鸟，另一面画上鸟笼，旋转时就会产生鸟在笼中的模样。另有秃头男人的半身像，另一面则绘着假发。帕黎斯描述视网膜后像和他这设计之间运作的关系：

> 眼睛看到一个物体，乃由于物体的形象勾绘在视网膜或视觉神经上，其位置在眼睛的后方；而实验也确证，脑海如此接收到的印象，在物像移动之后还持续大约八分之一秒……魔术画片就是利用同样的视觉原理；绘于画片其中一面的图案，在视网膜上造成印象，而这印象在反面的图案呈现到眼底之前，还不会消失；结果就是同时

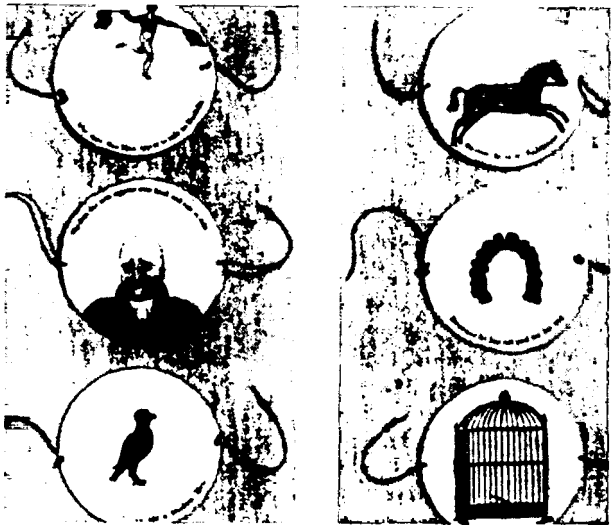


图 15　魔术画片，约 1825 年

看到画片两面的图案。①

较早几百年也有人观察到类似的现象，只消旋转硬币就可以同时看到两面，但这是第一次以科学方式解释这个现象，也是第一次把这项设计拿来制作、贩卖、供大众消遣。这个

① 见 John A. Paris, *Philosophy in Sport Made Science in Earnest; Being an Attempt to Illustrate the First Principles of Natural Philosophy by the Aid of Popular Toys and Sports* (London, 1827), vol. 3, pp. 13—15。

“哲学玩具”的性质简单，也因此清清楚楚道出了两件事，其造成的影像本质是虚造的、幻觉的，而知觉与其客体之间有着断裂。

同样在 1825 年，英国一位数学家、也是第一位同义词典的编纂者彼得·马克·罗杰特（Peter Mark Roget，1779—1869），发表了他的观察，他从垂直的栅条之间观看火车车轮的转动。罗杰特指出这情况下所产生的幻觉：车轮的轮辐仿佛不动，不然就是看似向后转。“轮辐会产生这种假象，必定是只有每条轮辐不相连的部分在同一片刻被看到，这样的情形造成的……同一条轮线的若干部分，透过栅栏的固定间隙，在视网膜形成如此多不同辐条的影像。”[①]罗杰特的观察向他暗示了，观察者之于一面隔幕的相关所在位置，如何可能利用视网膜后像的延续性，创造出各种运动的效果。物理学家法拉第探讨了类似的现象，特别是快速转动的轮子，它看起来好像在缓慢移动。1831 年他发现了电磁感应，也就是在同年，他设计出一个装置，后人称之为法拉第轮（Faraday wheel），这是由两个有辐条或有狭缝的转轮按装在同一轴上所构成。相对于观察者的眼睛，改变两轮之辐条间的关系，远一点的轮子

① Peter Mark Roget, “Explanation of an optical deception in the appearance of the spokes of a wheel seen through vertical apertures,” *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 115 (1825), p. 135.

的运转样貌就会有变化。如此一来，这个暂时性的经验，就变得容易受到各种外在技术操作的影响。

1820 年代末，比利时科学家尤瑟夫·普拉托(Joseph Plateau, 1801—1883)也针对后像进行一连串各式各样的实验，有些实验还因为直视太阳的时间过久，使他视力大伤。1828 年时，他已经用牛顿色轮做了不少研究，证明视网膜后像的持续时间和性质，会根据刺激的强弱、颜色、时间及方向而有所改变。他也计算出这种感觉持续的平均时间—大约三分之一秒。此外他的研究似乎也证实歌德等人较早的猜测，即视网膜后像不是以均一的方式散去，它会历经几个正负像的状态，最后才消失。他所提出的“视觉暂留”(persistence of vision)理论，变成最具影响力的理论陈述之一。

> 如果外形和位置依序渐次变化的若干对象，在非常短的时间间隔内一一呈现眼前，在视网膜所造成的印象就会无所混淆地交融，人们会以为看到的是单一物体在逐渐改变外型和位置。①

---

① Joseph Plateau, *Dissertation sur quelques proprietes des impressions*, thesis submitted at Liege, May 1829. 引用于 Georges Sadoul, *Histoire generale du cinema*. Vol. 1: *L'Invention du cinema* (Paris, 1948), p. 25。

1830年代早期，普拉托结合他自己和罗杰特、法拉第等人的研究，发明了幻透镜（phenakistiscope）（字面上的意思为“虚假景象”[deceptive view]）。最简单的幻透镜包含一个均分为八等分或十六等分的圆盘，每一等分都包含一个狭长小缝和一个图像，分别表现一连续运动的分解动作。圆盘上绘有图案的那一面对着镜子，而当圆镜转动的时候，观者保持不动。当缝隙经过眼前时，可以在相当短暂的时间内看到圆盘上的影像。每个缝隙通过眼前都会产生同样的效果。由于视网膜上的暂留作用，便出现一系列影像，看起来就好似连续动作。1833年时，伦敦开始把这个设计发明转化成商品模式，加以贩卖。1834年，两个类似的设计出现：一是德国数学

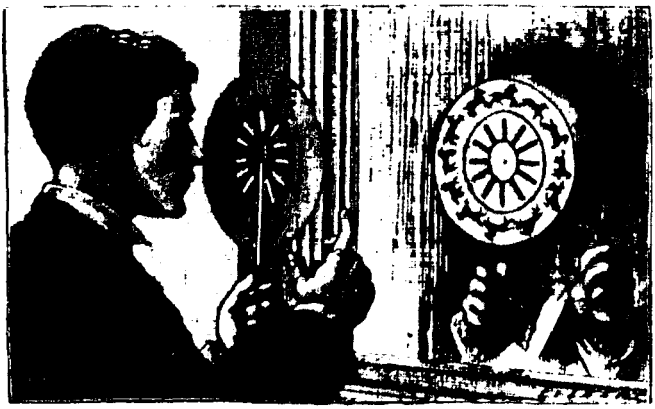


图16　在镜前使用幻透镜

图 17　幻透镜，1830 年代

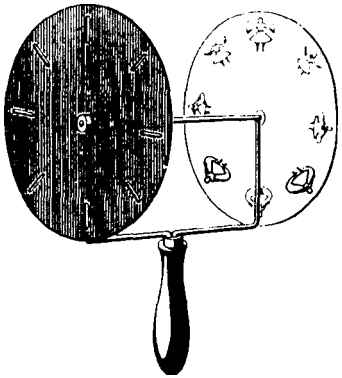


图 18　幻透镜

家史坦菲尔(Simon Ritter von Stampfer)发明的频闪观测仪(stroboscope),一是霍尔纳(William G. Hornor)的回转画筒(zootrope)。回转画筒是可旋转的圆筒,可容几个观者在其周围同时观看一个模拟的动作,内容通常是舞者、杂耍者、拳击手或特技表演者的连续动作。

这些设计和发明者的细节和背景,其他地方也有记载,但几乎清一色是用来说明电影史的发展。[①] 电影研究将这些发

---

① 例见下列各项不同的著作:C. W. Ceram, *Archaeology of the Cinema* (New York, 1965);Michael Chanan, *The Dream that Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain* (London, 1980), esp. pp. 54—65;Jean-Louis Comolli, "Technique et iedologie," *Cahiers du cinema* no. 229 (May-June 1971), pp. 4—21;Jean Mitry, *Histoire du cinema*, vol. 1 (Paris, 1967), pp. 21—27;Georges Sadoul, *Histoire generale du cinema*. Vol. 1, pp. 15—43;Steve Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour* (Bloomington, 1985), pp. 9—32 以及 Leo Sauvage, *L'affaire Lumiere: Enquete sur les origins du cinema* (Paris, 1985), pp. 29—48。其他谱系模型,见 Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image* (Minnapolis, 1986), pp. 4—5。

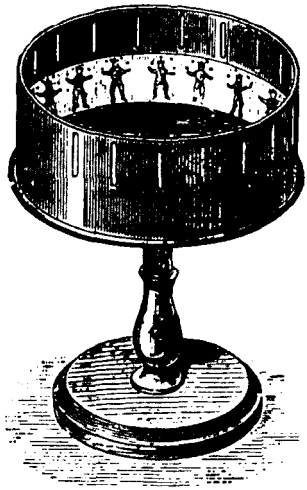


图 19　回转画筒，约 1830 年代中期

明视为一种科技发展史的开端，是最初始的形式，它导致唯一支配形式在世纪末的出现。这些发明的基本特征在于：它们还不是电影(cinema)，只是滥觞，是设计未臻完美的东西。电影和这些 1830 年代的发明显然有所关联，但它们之间的关系通常是颠倒和对立的辩证关系，其特征会在这关系中被否定或掩盖。同时还有一种倾向：把 19 世纪这种种光学设计全混在一道儿，以为它们都包含在一种模糊的集体趋力中，目标只在追求愈来愈高标准的逼真性。这种讨论取径经常忽略每个设计在概念上和历史上的独特性。

以“视觉暂留作用”概念解释运动的幻觉，其经验上的真实和此处的讨论并不相干。[1] 重要的是，允许它作为一种解释的条件和环境，以及其所预设的历史主体/观察者。视觉暂留的观念关系到两种不同的研究。第一种是歌德最早先开始做的自我观察，接下去有普尔金耶、普拉托、费希纳等人，后面这群人的实验中，研究的对象（或者因而被认为是研究对象的）就是观察者自己视网膜的变化情形。另一来源通常是在无意中观察到的新的运动形式，特别是高速转动的机械轮。普尔金耶与罗杰特都注意到运转中火车车轮的外观，或者从急速运行之火车上所见的间隔规律的形状，从而衍生出他们的一些想法。[2] 法拉第指出他的实验灵感来自于参观一座工厂：“在马特比先生壮观的铅工厂，我看着两个齿轮快速转动，

---

① 晚近一些研究讨论到了视觉暂留的“迷思”。这些研究的说法并不令人讶异，它们说近来的神经生理学研究显示，19 世纪对于影像融合或交融的解释，并不足以说明幻觉运动的感知。见 Joseph and Barbara Anderson, “Motion Perception in Motion Pictures,” and Bill Nicolas and Susan J. Lederman, “Flicker and Motion in Film”，两篇文章都收录在 *The Cinematic Apparatus*, ed. Teresa de Lauretis and Stephen Heath (London, 1980), pp. 76—95 and 96—105。

② 见 Nietzsche, *Human, All Too Human*, trans. R. J. Hollingdale (1878; Cambridge, 1986), p. 132：“随着生活的剧烈加速，心灵和眼睛都变得习于做片面或不精确的观看或判断，人人都像一个旅人，只从火车车厢去认识一块土地和它的居民。”车旅行的文化冲击和“知觉的震撼”，参见 Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century*, trans. Anselm Hollo (New York, 1979), esp. pp. 145—160。

以至于……如果眼睛固定在一个位置，使两个齿轮看起来一前一后，立刻就可清楚感觉到轮齿好像缓慢往一个方向移动，虽然有点朦胧。”[1]速度和机械运动的新经验，如同后像研究，揭露了表象和其外在起因的渐行渐远。

本雅明认为，在19世纪，“科技使人类的感官系统经受一种复杂的训练”。而幻透镜使得本雅明的宣称更为具体。不过，若认为新工业技术是塑造或决定新式观察者最重要的因素，就失之谬矣。[2] 幻透镜固然是属于大众娱乐的形式，是逐渐增加的都会资产阶级阶级买得起的休闲商品，但另一方面它也和普尔金耶、普拉托等人为主观视觉之经验性研究所使用的科学设计平行。换句话说，新兴大众用以消费幻觉“实在”(reality)所呈现出来之影像的设计，与用来累积对观察者之认识的装置，乃如出一辙。事实上，观察者使用幻透镜时，其物理位置就混淆了三种模式：他同时是旁观者的个体、接受经验性研究与观察的主体，也是机械生产的元素。在这里，福柯将奇观(spectacle)与监视(surveillance)对立的作法，就站不住脚了；他那两个截然不同的模型，在此互撞而瓦解。19世纪观察者的产生，和新的规训或管控程序同时进行。上述每

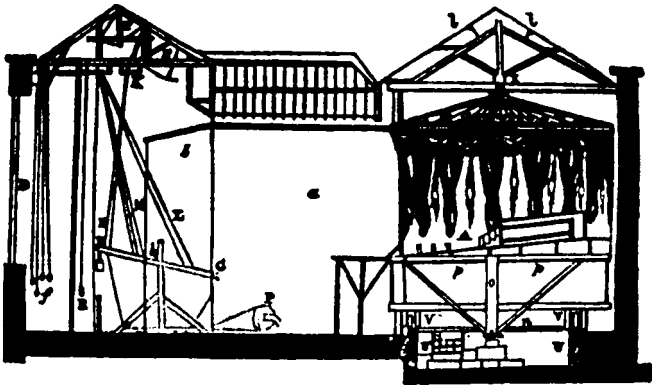
---

① 转引自 Chanan, *The Dream that Kicks*, p. 61。

② Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn (London, 1973), p. 126.

个模型中，所涉及的问题都是身体，这个身体一方面向规律运转的有轮机件看齐，一方面也操作它。生产过程中必定要对时间与运动进行理性的组织，而这样的号令也同时遍布在社会各个活动领域。其中许多领域最主要的需求就是，了解眼睛的性能，并知道如何严格规制它。

确立这种观察者地位之转变的另一现象，是达盖荷（Louis J. M. Daguerre, 1789—1851）在 1820 年代初确立其形式的透景画（diorama）。透景画不像 1790 年代首度出现的静态全景画（panorama），透景画的基础是将静定不动的观察者整合到一组机械装置，并接受一个预先设计好的、在时间中开展的



THE DIORAMA.

图 20　伦敦的透景画，1823 年

视觉经验。[1] 圆形或半圆形的全景画，明显地和透视法的绘画或暗箱的局部化观点决裂，它让观者有一种移动的全知性。但毕竟观者必得转动头部(或眼睛)以便看到整个作品。多媒体制作成的透景画则将那种自主性从观察者身上移除，通常是将观众放置在缓慢移动的圆形平台，以便观众可以看到不同的场景和变化的灯光效果。透景画如同幻透镜和回转画筒，是带有转轮的机器，而观察者也是这机器的一个组成部分。对马克思而言，19 世纪一项伟大的技术创新，就是把身体变成可以适应于"少数主要的基本运动模式"[2]。但如果说观察者的现代化牵涉到使眼睛适应于理性化的运动形式，那么这个改变和另一发展是一致的，而且只有因为它，这种改变才有可能，那就是视觉经验愈来愈抽象化，以致脱离了固定的

---

① 关于全景画和透景画之关系的一个重要的研究，是 Eric de Kuyper and Emile Poppe, "Voir et regarder," *Communications* 34 (1981), pp. 85—96。其他著作包括 Stephan Oetermann, *Des Panorama* (Munich, 1980) ; Heinz Buddemeier, *Panorama*, *Diorama*, *Photographie*: *Entstehung und Wirkung neuer Medien im* 19. *Jahrhundert* (Munich, 1970) ;Helmut and Alison Gernsheim, *L. J. M. Daquerre*: *The History of the Diorama and the Daquerreotype* (New York, 1968) ; Dolf Sternberger, *Panarama of the* 19*th Century*, trans. Joachim Neugroschel (New York, 1977), pp. 7—16, 184—189 ; John Barnes, *Precursors of the Cinema*: *Peepshows*, *Panoramas and Dioramas* (St. Ives, 1967)以及 W. Neite, "The Cologne Diorama," *History of Photography* 3, no. 2 (April 1979), pp. 105—109。

② Karl Marx, *Capital*, vol. 1, p. 374.

指涉物。如此一来，19 世纪现代化的特征之一，就是使视觉“完全脱离”暗箱那个比较没有弹性的再现体系。

再试想戴维·布儒斯特(David Brewster, 1781—1868)爵士于 1815 年发明的万花筒。波特莱尔和后来的普鲁斯特都提示过万花筒所启明的可能性，万花筒似乎和幻透镜截然不同，幻透镜以经过调节之再现图像的依序重复，具备严格的规训结构。对波特莱尔而言，万花筒和现代性本身重合了；变成“被赋予意识的万花筒”是“爱好宇宙生命者”的目标。在他的文本中，万花筒如一具机器，透过打散任何像似性(iconicity)的点，破除静态平衡，而粉碎统一的主体性，欲望四散为变动不定的新排列方式。

但对写作于 1840 年代的马克思和恩格斯而言，万花筒却有相当不同的作用。吸引着波特莱尔的那种多样性，对这两人来说却是骗术，根本就是用镜子玩出来的把戏。万花筒并没有造出新的东西，只是不断重复单一影像。《德意志意识形态》对圣西门(Claude-Henri de Saint-Simon)的批判说，“万花筒式的呈现”“完全是由自我的反射所构成。”[1]根据马、恩两人之说，圣西门声称要使他的读者从一个观念推移到另一个

---

① Karl Marx and Friedrich Engels, *The German Ideology*, ed. R. Pascal (New York, 1963), pp. 109—111.

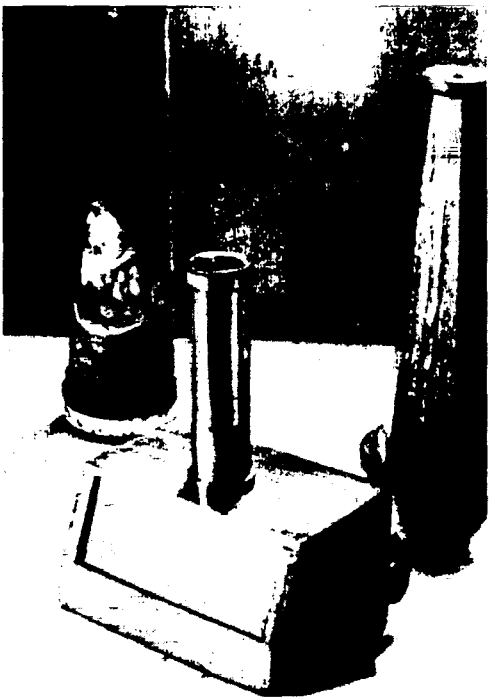


图 21　万花筒，19 世纪中叶

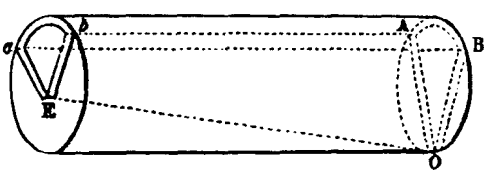


图 22　万花筒中的镜片位置

观念，事实上却从头到尾维持同样的立场。我们不晓得马克思或恩格斯对万花筒的技术结构所知多少，但他们在剖析圣西门的文本时，确实指出了万花筒的一个关键特征。万花筒给观者看到的是对称的反复，而马恩在书页中将引文分为两栏来对照，直接表明圣西门“自我反射”的操作。万花筒的结构以两极为基底，而吊诡的是，其闪烁分解的特有效果是由简单的二元反射装置所产生（包含两面镜片，镜片长度与圆筒相同，成六十度角相接，或者为四个直角之因子的任何角度）。旋转这个固定不变的对称格式，就会产生分解和繁衍的花样。

对布儒斯特而言，制作万花筒的理由是产能和效率。他认为这是依据一种工业典范改革艺术的机械方法。他说，既然对称性是自然之美以及视觉艺术之美的基础，万花筒正适合透过“简单形式的倒转与增生”来生产艺术。

> 如果我们继续思考如此构成之设计的性质，思考其组成所必须使用的方法，那么万花筒就会具有最高级机械的特性，它在节省个人所需耗费力气的同时也有所改善。确实很少有机器能够超越人类技能的运作。它能在一个小时内创造出千百个艺术家以一年时间都无法做出的东西；它以空前的速度工作着，过程也带有相应的美和

精确。①

布儒斯特无限量产的提议，和波特莱尔“被赋予意识的万花筒”那纨绔子弟形象，似乎无法联想。但是某种现代化力量使幻想事物变成可能，而致布儒斯特得以道出这段工业狂想呓语，同样的这股力量，也使波特莱尔得以利用万花筒作为运动经验(kinetic experience)的模型，表现“生命本身之多样性，以及其所有元素之烁然优雅”②。

19 世纪意义最重大的视觉影像形式，除了照片之外，就是立体视镜(stereoscope)了。③ 现在我们很容易忘记，观看立体视镜在当年是相当普及的经验，还有它如何在长达几十年的时间里，界定了体验摄影生产之影像的主要模式。它的历史迄今也都被人和另外一个现象混淆，即摄影。但也如同我

---

① Sir David Brewster, *The Kaleidoscope: Its History, Theory, and Construction* (1819; rpt. London, 1858), pp. 134—136.

② Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne," *Oeuvre Completes* (Paris, 1961), p. 1161. 见波特莱尔同一书中对于立体视镜和幻透镜的讨论，为 1853 年的散文"Morale du joujou," pp. 524—530。

③ 严肃研究立体视镜之文化和历史的著作不多。以下著作有所帮助：Edward W. Earle, ed., *Points of View: The Stereograph in America: A Cultural History* (Rochester, 1979); A. T. Gill, "Early Stereoscopes," *The Photographic Journal* 109 (1969), pp. 545—599, 606—614, 641—651; 以及 Rosalind Krauss, "Photographic Discursive Spaces: Landscape/View," *Art Journal* 42 (Winter 1982), pp. 311—319。

图 23　有镜片、魔术灯和立体视镜的第二帝国时期室内景象

在导言中所指出的，它的发明、它的概念结构和历史条件，皆全然独立于摄影之外，与之无关。立体视镜虽然有别于再现运动之幻觉的光学设计，却也属于同样的观察者重组过程，而那些设计所暗含的知识与权力的关系，也体现在立体视镜上。

这里最主要关心的是立体视镜的技术和理论原则发展出来的那段时期，而不讨论它分布于社会文化领域之后所产生的效果。1850 年之后，它才以商品形式广泛散布于北美和欧洲。[①] 立体视镜的起源与 1820 年代和 30 年代对主观视觉的研究彼此缠绕，更广泛来说是属于先前已经讨论过的 19 世纪生理学领域。和这个发明关系最密切的两个人物——查尔斯·惠斯东(Charles Wheatstone, 1802—1875)以及戴维·布儒斯特爵士，针对光学幻觉、色彩理论、后像等等视觉现象，都写过文章大量讨论。事实上，惠斯东翻译了普尔金耶 1823 年讨论后像和主观视觉的论文，此书英译本于 1830 年出版。数年之后，布儒斯特综合概述了可取得的关于光学设计和主观视觉的研究。

立体视镜与 19 世纪初关于空间知觉的辩论也无法分割，而这辩论会没有结论、无止境地继续辩论下去。空间是

---

① 到了 1856 年，光是成立已经两年的伦敦立体视镜公司(London Stereoscopic Company)就卖出超过五十万个观察器。见 Helmut and Alison Gernsheim, *The History of Photography* (London, 1969), p. 191。

一种固有的形式，还是能够透过后天的学习而加以辨认的东西？莫林纽克斯问题已经被转置到 19 世纪，解答也会相当不同。但困扰 19 世纪的这个问题，以前从来不是真正的核心问题。双眼像差，自古以来就是为人熟知的现象，两眼所见之像略有不同，是不证自明的事实。但唯有到了 1830 年代，这才变成科学家的重要课题，他们界定观看的身体，本质上为双目的（binocular），他们精确量化两眼视轴的角差值，并确实指明双眼像差的生理学基础。占据研究者心思的问题是：观察者既然两眼所视不同，何以看到的像感觉起来是单个统一体？1800 年以前，即使问起这个问题，也都是出于好奇，从来不是主要问题。几世纪以来提出了两个解释供取舍：一者认为我们从来都是一次用一个眼睛在看东西；另一者是开普勒述及的投射理论（projection theory），但迟至 1750 年代才有人提议，主张两只眼睛都投射一个客体到它实际的位置。[①] 不过在 19 世纪，视域之统一性却没有办法如此简单地预测出来。

1820 年代晚期，生理学家才在视束交叉（optic chiasma）的结构中寻找解剖学的证据，那是眼睛后方从视网膜引至脑

---

① 例见 William Porterfield, *A Treatise on the Eye, the Manner and Phenomena of Vision* (Edingurgh, 1759), p. 285。

的神经纤维彼此交叉的点，将两只视网膜各自那一半的神经分别导向半边的脑。[1] 但这种生理学的证据在当时并没有定论。惠斯东在 1833 年提出的结论，则来自于成功衡量了双眼的视差，也就是两眼聚焦于同一点时，眼轴角度互异的程度。他宣称，人体的器官构造在大部分情形下都有能力综合视网膜的像差，而呈现单个的统一影像。从我们现在所处的角度来看，这好像是显而易见的事实，不过惠斯东当时的研究，却是一个里程碑，和传统双目身体的解释（或忽视，而且经常如此）有重大的断裂。

立体视镜的形式构造和惠斯东最初的发现有关：他的研究重点是，观看相对而言较接近眼睛之对象时的视觉经验。

> 当眼睛从相当远的地方观看一物，使两眼朝向该物时视轴明显平行，这时由两眼分而观之的物体，其透视投射，以及呈现给两眼的外观，和只用一眼观看此物是一模一样的。[2]

---

① 见 R. L. Gregory, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, 3rd ed. (New York, 1979), p. 45。

② Charles Wheatstone, "Contributions to the physiology of vision-Part the first. On some remarkable, and hitherto unobserved, phenomena of binocular vision," *Brewster and Wheatstone on Vision*, ed. Nicholas J. Wade (London, 1983), p. 65.

但惠斯东思考的是近距离观看、致使两眼视轴产生不同角度的对象。

> 当物体放在很靠近眼睛的地方，致使观看时视轴必须趋于会合，此时……两眼会看到物体不同的透视投射，随着视轴辐辏(convergence)[1]变得愈大，这些透视结果就愈不相同。[2]

如此一来，物理上的接近和双目的观察彼此作用，调和两眼像差，让两个独立的观看结果看起来就像是一个。这便将立体视镜和 1830 年代的其他设计——如幻透镜——连接起来了。其“写实主义”所预设的知觉经验，本质上是一种对差异的掌握。观察者和观看物的关系不是同一的关系，而是一种分别或趋异的影像经验。荷姆霍兹影响深远的知识论，就是奠基在这种“差异的假设”之上。[3] 惠斯东和布儒斯特两人

---

① [译注]双眼观物时，必须朝中或朝外的眼球运动。

② Wheatstone, “Contributions to the physiology of vision,” p. 65.

③ Hermann von Helmholtz, “The Facts in Perception,” *Epistemological Writings*, ed. Moritz Schlick (Boston, 1977), p. 133:“要了解吾人的视域，可以透过观察吾人眼球运动时的影像；视网膜感觉就质方面而言是类似的，但如果其间存在可感知的差异，又对应着落于视网膜上之不同位置之间的差异，就有助于进一步了解人类的视域。”

都指出，在立体视镜中看到的图像的融合，是发生在一段时间之中，而这图像的会聚，实际上可能也不是稳定的。根据布儒斯特，

> 立体像的取得，只是由于两个不相似之图片的结合或重迭。将两只眼睛都转向客体，就可以造成重迭，不过立体像的取得却是由于视轴的运作，以快速连续结合两个图片的相似点。……图片看起来像是耦合了，但立体感凸现，却是由于视轴随后的运作，视轴在两张图片的相似点上接续地变化自身，并将之结合，而这两张图片上的相似点则对应于它和观察者的不同距离。①

布儒斯特因此证实，从来没有真正的立体视图，那是戏法，是观察者对另外两个影像之差别的体验。

设计立体视镜时，惠斯东的目的是仿真(simulate)实质对象或景象的现实存在，而不是开发另一种展示印刷图或绘画的方式。他坚称，绘画一直是充分的再现形式，但只有对远处对象的影像而言是如此。当一幅风景画呈现于观者眼前，“如

---

① Sir David Brewster, *The Stereoscope: Its History, Theory, and Construction* (London, 1856), p. 53(引文黑体强调部分为原文所有)。

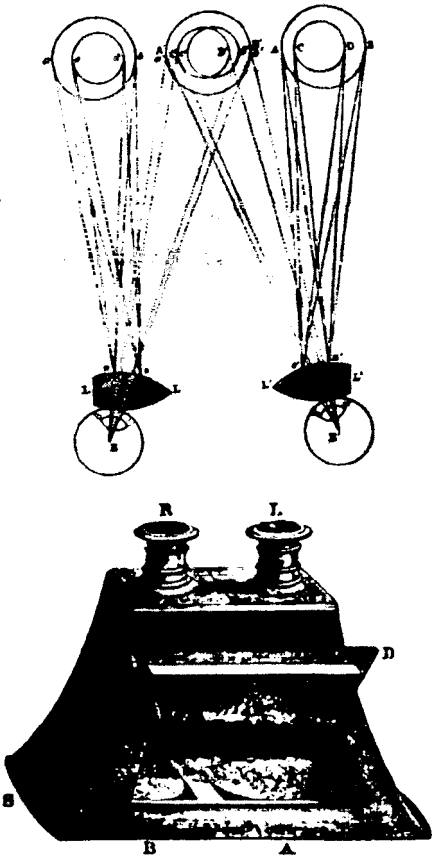


图 24　大卫·布儒斯特装有双凸透镜的立体透视镜，1849 年

图 25　使用中的立体视镜，第二帝国时期

果将那些会扰乱幻觉的周遭环境排除”，我们可能会误把再现物当作实在。但他说历史迄今为止，艺术家要忠实再现近在眼前的任何实物，都是不可能的任务。

> 当两眼观看画和物体时，就画而言，是两个相似的客体投射于视网膜上，就实物而言，则其图像是不相似的；因此两者在感觉器官留下的印象有根本的差异，因而于心中形成的知觉也有异；因此画不能和实物混淆。[①]

而他所寻求的，是立体视镜影像（或立体视像）和物体的完全等。立体视镜的发明不但会克服绘画的缺陷，也会克服透景画的缺陷。惠斯东特别挑出透景画，他认为透景画太依赖绘画的技巧了，而绘画的幻觉效果却是依赖对遥远主体的描绘。立体视镜则相反，当客体和观者的距离愈明显接近，它所呈现之影像的“生动”效果就愈提升，而当两眼的视轴趋异，三维空间实体感觉的印象也愈强。因此立体视镜所欲求的效果不单是相似（likeness），更是直接、明显的可触知性（tangibility）。那是一种已经被转化成纯粹视觉经验的可触知性，

---

① CharlesWheatstone, “Contributions to the Physiology of Vision,” *Brewster and Wheatstone on Vision*, p. 66.

是狄德罗绝对想象不到的。狄德罗在《论盲人书简》中详细说明的视觉与触觉的“相互支持”再也不起作用了。连荷姆霍兹这样对视觉深有研究的人，在 1850 年代时也会写道：

> 立体视镜的影像是如此忠于自然，它对有形事物的描绘是如此栩栩如生，以至于看到这图像，比方说，在其中看到一间房子之后，当我们再看见实物时，就会感觉以前好像看过，也多多少少有熟悉感。在这种情况下，亲眼看见实物时，并不会对先前从图中得到的统觉，添加任何新的或更确切的东西，至少目前就形式关系而言是如此。①

19 世纪没有其他再现形式如此结合了实在面与视觉面。我们永远无法真正知道立体视镜在 19 世纪观者眼中像什么，或者还原一个几乎相当于“自然视觉”的位置。荷姆霍兹指出一幅房子的图画可以非常真实，令我们感觉“以前好像看过”，这样的说法甚至有点“诡异”。我们若要在本书的印刷内页上复制立体视镜的效果，显然不可能，所以有必要细密剖析引发上述宣称之幻觉的性质，并透过幻觉设计本身的镜片来看。

---

① Helmholtz, *Physiological Optics*, vol. 3, p. 303.

首先必须强调，立体视镜的“实在性效果”(reality effect)是高度易变的。有些立体视像只造出有限的三度空间效果，甚至没有：譬如一个建筑立面的景象，而中间是一大片空旷的广场，或者中间很少元素介入的远处风景。此外，其他地方以透视法缩进(recession)的标准方式来呈现的影像——像是延伸到中心消失点(vanishing point)的道路或铁轨——在立体视镜中就不太有办法产生景深。立体视镜据称的效果，必须令近景或中景处有物体或突出物出现；换言之，影像当中必须有足够的点，以令视轴的辐辏角度产生足够显著的改变。因此，立体视像和堆满物体的空间搭配时，效果最强，那种物质性的丰沛，更道出19世纪资产阶级阶级对空无的恐惧；有多不胜数的立体图卡，内容净是塞得琳琅满目的室内空间，陈设密集的博物馆雕塑陈列室，还有车水马龙的城市景象等。

不过在这类图卡的影像中，其纵深基本上和绘画或摄影照片是不一样的。我们不断获得“在前方”和“在后方”的感觉，好似图像是由依序缩进的平面所组成。而事实上，立体视像的构成根本就是在同一平面上(planar)。[①] 我们感知到的个别元素是平板的，是裁下的图样，距离我们或远或近地排列开。不过这些物体(平面)之间的空间，给人的感觉不是渐进、

---

① 见 Krauss, “Photography's Discursive Spaces,” p. 313。

可预期的缩进;相反的,分隔各物形的间距,有一种令人晕眩的不确定性。和位于中景的对象及形体所散发的奇异不实感比较起来,环绕它们的那个绝对无风无息的空间,却几乎予人触摸得到的感觉,令人困惑难安。立体视镜和古典舞台设计,表面上好像类似,都将平面和实在的延展空间综合成幻觉的场景。但剧场的空间仍然属于远近透视法的空间,演员在舞台上的走位移动,一般来说会合理化点与点之间的关系。

在立体视像中,视觉提示(optical cues)的传统运作方式被打散了。有些平面或表面,即使是由通常用以表示体积的明暗及光影暗示所组成,感觉起来还是平板;其他一般会被看成是二维空间的平面,像是位于前景的栅栏,则似乎很积极地将空间占据了。因此,立体视镜的凸现或纵深并没有统一的逻辑或次序。如果透视法暗含一个同质的、潜在的度量空间,那么立体视镜就揭示了一个由分立元素凑合起来的场域,它在根本上是分裂的。在这里,我们的眼睛从来没有全面观照图像、充分掌握整个领域的三维空间性,反而是就不同区块局部化的经验来领会。当我们正面观看一张照片或图画,眼睛维持着单一的辐辏角度,因而赋予影像表面一种视觉的统一性。然而在阅读或浏览立体视图时,那是视觉辐辏程度之差异的累积,并由此制造出一种知觉效果,仿佛那是单一影像中不同程度之立体凸现的拼凑。我们的眼睛循着支离破碎、变

化游移的路径，进入纵深：那是局部三维空间区块的汇集，那些区块充满错觉的明晰性，但是整个来看却从来不会合并成一个同质的区域。这样的世界，和产生巴洛克绘景透视法或者卡那莱托或贝罗托（Bernardo Bellotto）的城市观的那个世界，没有任何汇通。这些影像令人着迷，有部分就是由于这种内在的无序，以及使统一性瓦解的裂缝。立体视镜可以说构成德勒兹所称的"黎曼空间"（Riemann space），这是从德国数学家葛奥格·黎曼（Georg Riemann，1826—1866）之名而得。"黎曼空间中每个相邻区域都像是欧几里得空间的一个残片，但一区和另一区的衔接并未确定……黎曼空间从其最整体的方面来说，呈现为断片的散乱集合，这些断片是并置共陈的，但彼此不相依附。"①

19 世纪许多绘画也都体现了立体视像的这些特征。库尔贝的《乡村仕女》（*Ladies of the Village*，1851）便暗示着立体视镜的聚合空间，当中群组和平面的不连续性相当出名，《偶遇》（*The Meeting*，1854）（又名《日安，库尔贝先生》〔*Bonjour, M. Courbet*〕）一画有类似的元素，亦有同样的暗示。马内（Edouard Manet）的作品，如《马克希米连的处决》（*The Execution of Maximillian*，1867）及《国际展览会一景》（*View of the In-*

① Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, p. 485.

ternational Exhibition, 1867)，当然秀拉(Georges Seurat)的《大碗岛的周日午后》(*Afternoon on the Island of La Grande Jatte*, 1884—86)也是从有着空间凝聚性的不相连的局部区域，既有仿造的纵深又有裁样的平板，片片段段拼凑起来的。我们还可以举出无数其他例子，最早也许可以推到冯·柯贝尔(Wilhelm von Kobell)的风景画，它的高度明晰性令人不安，前景和遥远的背景突兀相接。这里当然不是在说这两种形式之间有任何偶然或随性的关系，但是如果我使得任何人去猜臆库尔贝是否拥有一组立体视镜，我将极为失望。我想提醒的反而是，立体视镜的"写实主义"与某些画家的"实验"，同样都和一个更广泛的转变密不可分，也就是观察者的转变，是这个观察者让此一新的视觉建构空间得以出现。立体视镜和塞尚共通之处，恐怕比一般所认为的还要多。绘画，特别是现代主义早期的绘画，没有特别的资格可以宣称它翻新了19世纪的视觉观看。

立体视镜作为再现的方式，本身就含有一种猥亵(obscene)——这是从最字面上的意思来分解。[1] 它动摇了观者和观看对象之间的布景关系，此关系乃内存于基本上属于剧

---

① [译注]obscene最早的用法指"对感官、品味或教养的触犯"，拉丁文中的obscenus意即offensive，"冒犯的、令人不快"。

场架构的暗箱装置。如上述,立体视镜要发挥作用,所依恃者正在于,最靠近观者的物体在视觉上占有优先性,而眼睛与影像之间必须没有任何中介。[1] 它实现了本雅明视之为现代性视觉文化核心的东西:"占有客体的影像,或影像的复制——就近占有——的需求一日迫于一日。"[2]19 世纪期间,立体视镜逐渐变成色情影像和春宫图的同义词,并不是巧合。惠斯东从一开始所寻求的可触知性的效果,很快变成了目视占有的大众形式。有些人猜测,正是立体视镜和春宫图的密切关系,要对这个视觉消费模式社会面的隳堕负起部分的责任。19、20 世纪之交,立体视镜的销售量滑落,据说是因为它和"不正经"的题材纠缠不清。虽说立体视镜的衰落另有其因(这个我马上会提到),但是对可触知之三维空间性的模拟,仍不安地徘徊在可接受之逼真性的极限。[3]

如果摄影保留了和单眼空间模式及几何透视法的矛盾的(且表面的)关系,立体视镜和这些较早的形式之间,便是

---

① 见 Florence de Meredieu, "De l'obscenite photographique," *Traverses* 29 (October 1983), pp. 86—94。

② Walter Benjamin, "A Small History of Photography," *One Way Street*, trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter (London, 1979), pp. 240—257.

③ 20 世纪的观众接收 3-D 电影和合成雷射影像时,感到矛盾,又爱又恨,暗示这种技术的问题性依旧故我。梅兹(Christian Metz)在 *Film Language* (New York, 1974), pp. 3—15,讨论极大点(optimal point)的观念,在极大点的两边,实在性的印象逐渐递减。

取消的关系，而非妥协的关系。惠斯东 1838 年提出的问题说："如果同时呈现于两个眼睛之前的，不是物体本身，而是物体在平面空间上如眼所见的投影，那会产生什么视觉效果呢？"立体视镜的观者，看到的既不是复本的本尊，也不是窗户框架所保证的统一性。他看到的是一个已经被复制过的、拆解为两个非同一模型之世界的技术性重建，而这两个模型比随后获得的任何统一而可触知的知觉经验还要早出现。这等于是彻底重新摆放观察者和视觉再现的关系位置。这种去中心的观察者以及脱离外在参照点的分散而增生的立体视图符号，渐渐体制化，暗示着与传统观察者的决裂，而且比 19 世纪后期绘画领域和传统的决裂要来得大。立体视镜标示着"观点"(the point of view)的彻底根除，几世纪以来，意义一直是环绕着这个"观点"，交互分派给观察者及其观察对象。在这种新的观看技术下，不再有透视点的可能性。观察者和影像的关系当中，影像不再是在空间位置中被量化的客体，而是两个不相似的影像，其位置仿真着观察者身体的解剖结构。

为了充分领会立体视镜所揭橥的断裂，考虑其最初的设计是很重要的，那就是所谓的惠斯东立体视镜(Wheatstone stereoscope)。用此设计观看影像时，观察者要将眼睛直接正对两个平面镜，这两面镜子彼此呈九十度角而立。要观看的

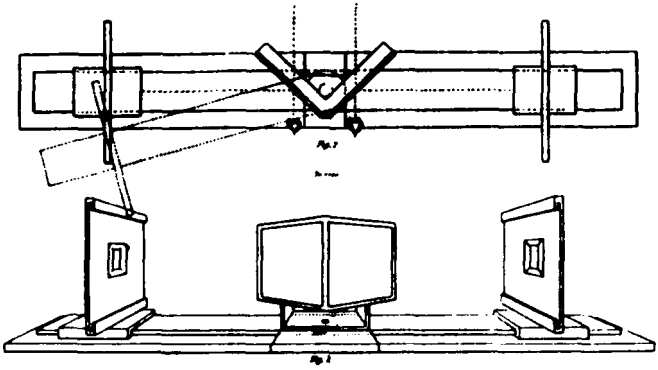


图 26　惠斯东立体视镜操作图解

影像分置在观察者两侧的狭缝中，如此则它们在空间上彼此就是完全分开的。惠斯东的设计不似布儒斯特于 1840 年代末发明的立体视镜，也不似发明于 1861 年常见的霍尔姆斯观看器(Holmes viewer)，惠氏的模型清楚凸显被感知之立体视图的无位性(atopic)本质，凸显经验与其起因之间的断裂。后来发明的模型会让观者相信，她或他是在往前看着某个“在那边”的东西。但惠斯东的模型却毫不掩盖这经验虚幻的、仿造的本质。它不支持罗兰·巴特(Roland Barthes, 1915—1980)所称的“指涉的幻觉”(the referential illusion)。[①] “那边”什么

① 见 Roland Barthes, “The Reality Effect,” *The Rustle of Language*, trans Richard Howard (New York, 1986), pp. 141—148。

都没有。因此立体感或纵深的幻觉乃是主观事件，而观察者连同装置，都是促生综合或融合的因子。

如同幻透镜与其他非投影的光学装置，立体视镜也要求身体的邻近，而观察者不得移动。19 世纪时眼睛和光学装置两者关系的调整，这些装置也都参与其中。在 17 和 18 世纪，两者主要是隐喻(metaphoric)的关系：眼睛与暗箱，眼睛与望远镜或显微镜，都因为概念的相似性而结盟，而理型之眼(ideal eye)的权威依然没有受到挑战。[①] 从 19 世纪开始，眼睛和光学装置的关系一变而为换喻(metonymy)的关系：两者现在同是一个操作平面上相邻的仪器，有会变化的性能和特征。[②] 一者的限制和不足，会由另一者的功能来补足，反之亦然。光学装置经历的转变，可比拟马克思所形容的工具(tool)的转变："真正的工具从人那里被取走、安装到机械装置上的时候开始，机器就就取代了纯粹的工具。"[③]就此意义

---

① 望远镜在伽利略、开普勒等人那里作为隐喻的问题，参见 Timothy J. Riess, *The Discourse of Modernism* (Ithaca, 1980), pp. 25—29。

② "在换喻之中，隐含对现象的理解是，现象彼此间的关系模态乃部分与部分的关系(part-partRelationship)，在这基础上可以造成一种化约(reduction)，将其中一个部分化约成一种面向(aspect)的地位，或变成另外一者的功能。"Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (Baltimore, 1973), p. 35.

③ Karl Marx, *Capital*, vol. 1, trans. Samuel Moore and Edward Aveling (New York, 1967), p. 374.

而言，17 和 18 世纪，其他光学器具，如西洋镜(peep shows)、克劳德镜(Claude glasses)[1]、观画盒(print viewing boxes)，都有工具的地位。马克思解释道，在较古老、以手工艺为基础的工作中，匠人“利用工具”，也就是说，工具和人类主体的天生能力有着隐喻的关系。[2] 马克思辩称，在工厂中却是机器利用人，使他屈居于一种毗邻性的关系，是其他零件的一部分，而且可以替换。关于人类主体这种换喻的新地位，马克思讲得清楚而具体：“一旦人不再以工具作用于其劳动对象，变成只是发动工具机器的力量，那么发动的力量冒充人类的肌肉，就只是个意外；它同样会以风、水或蒸气的形式出现。”[3]康吉拉姆将 18 世纪的实用主义(utilitarianism)和 19 世纪人类科学的工具主义(instrumentalism)做了很重要的区分，前者从人是工具制造者的定义衍生出实用性的观念，后者却奠基于“一个隐含的假设：人本是工具，他的天职是就定位，被安排去

---

① [译注]黑色凸面镜为 17、18 世纪画家普遍爱用的辅助工具，可缩小反射风景，简略细节，减弱色彩强度，从而观察景物整体和准确的色调统一。由法国 17 世纪风景画家克劳德·洛兰(Claude Lorrain)所发明。

② Marx, *Capital*, vol. 1, p. 422。博纳尔(J. D. Bernal)指出，望远镜和显微镜的工具性能在 17 和 18 世纪的发展程度还是相当低的。直到 19 世纪，显微镜的功能仍然是娱乐性质(从哲学的意义而言)大于科学和实用的价值。*Science in History*, *vol*. 2: *The Scientific and Industrial Revolutions* (Cambridge, Mass., 1971), pp. 464—469.

③ Marx, *Capital*, vol. 1, p. 375.

工作(set to work)"[1]。虽然这"被安排去工作",在讨论光学设计时,听起来似乎不怎么恰当,但立体视镜和幻透镜的观察者显然是被动的,由于特定的生理功能,他们事实上被变成了制造逼真形式的人。而观察者一次又一次制造的,就是毫不费力地将平板图卡乏味并排的影像变成引人遐想的纵深幻像。影像的内容远不如从一张图卡换到另一张图卡这个制式动作来得重要,观察者不知疲劳地操作着,制造同样的效果,反复的,机械性的。每一次,大量生产的单调图卡都质变为一种强迫性的、诱惑的"实在"幻像。

1830 年代及 1840 年代,这些光学设计的关键特征在于,不掩盖其操作结构的性质,以及这些设计所必要的支配(subjection)形式。即使它们使人得以接近"实在",却不宣称真实绝不是一种机械的生产。它们所制造的视觉经验,明显和设计中所使用的影像脱离。不论呈现的幻觉如何"栩栩如生",

---

① Georges Canguilhem, "Qu'est-ce que la psychologie," *Etudes d' histoire et de philosophie des sciences* (Paris, 1983), p. 378. 亦见 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, p. 490 :"19 世纪期间进行了双重的经营:一是对工(Work)的物理科学概念(重量-高度、力度-排量),一是对劳动力或抽象劳动的社会经济概念(一种同质的抽象量性,适用于所有工作,可做乘除运算)。物理学和社会学之间有深刻的关联:社会为工作提供经济的衡量标准,而物理为工作提供'机械的通货'……将工作模型(the Work Model)套在每种活动之上,将所有行为转译为可能的或潜在的工作,将自由的行动纳入规训,不然(结果是一样)便将自由活动归为'休闲'一类,只有相对于工作方才存在。"

图 27　立体视镜的制造，巴黎，1850 年代后期

这些设计所指涉的不只是外在物体，还有身体和机器之间的功能性互动。因此当幻透镜和立体视镜的热潮终于接近尾声时，并非创新和进步过程自然产生这样的结果，而是因为这些早期形式已不再能满足当前的需求和用途。

这些设计被淘汰的一个原因是它们的幻效(phantasmagoric)不足，阿多诺、本雅明等人都用这个词来形容1850年以后的再现形式。1790年代和1800年代初，有一种幻灯机的表演，名称就叫幻影剧(Phantasmagoria)，这种表演利用背面投影，使观众不觉有灯的存在。阿多诺用这个词来表示

> 透过生产品的外在样貌，将生产过程掩蔽……这外在样貌可以宣称具有存在地位。它的完美化同时是幻觉的完美化，艺术品是自成一格的实在(a reality*sui generis*)，在绝对之域建构自身，而无须放弃其为世界造像的宣称。①

---

① Theodor Adorno, *In Search of Wagner*, trans. Rodney Livingstone (London, 1981), p. 85. 关于阿多诺和魔术灯，见 Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodern* (Bloomington, 1986), pp. 34—42。亦见 *Rolf Tiedemann*, "*Dialectics at a Standstill: Approaches to the Passagen-Werk*," *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*, *Gary Smith* (*Cambridge*, *Mass.*, 1988), pp. 276—279。原始魔术灯的技术史和文化史，参见 *Terry Castle*, "*Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie*," *Critical Inquiry* 15 (*Autumn* 1988), pp. 26—61 ; *Erik Barnouw*, *The Magician and the Cinema* (*Oxford*, 1981)以及 *Martin Quigley*, *Jr.*, *Magic Shadows: The Story of the Origin of Motion Pictures*, pp. 75—79。

但机器作业过程的抹杀或神秘化，正是布儒斯特希望用他的万花筒和立体视镜去克服的。他乐观地看着 19 世纪科学观念的传播去破除魔幻效应的可能性，也将文明的历史和幻觉与虚像科技的发展进行重叠。[①] 对布儒斯特——一个苏格兰加尔文教派的信徒——而言，野蛮主义、专制政体和罗马天主教的存续，所依恃的一直都是对视觉和听觉知识的严密保护，是神职和较高阶级团体赖以统治的秘密。但他暗中夹藏的计划，即幻觉技术的民主化和大量散播，只是将旧有的权力模型瓦解成单一的人类主体，将每个观察者都转化为既是魔术师又是受骗者。

即便是后来的霍尔姆斯立体视镜，“生产过程的掩盖”也没有完全发生。[②] 显然立体视镜有赖于身体和装置的参合，但这逐渐变得无法接受，而立体视像拼装、综合的本质，从来没有完全被涂消过。这装置原本公开以像差的原则为基础，奠基于具有“双眼”的身体，也奠基于从成对影像之立体图卡的二元指涉物所特定衍生的一种幻觉；现在它让位给一个比

---

① Sir David Brewster, *Letters on Natural Magic* (New York, 1983), pp. 15—21.

② 发明者霍尔姆斯自己描述了这个设计，见 Oliver Wendell Holmes, “the Stereoscope and the Stereograph,” *Atlantic Monthly* 3, no. 20 (June 1859), pp. 738—748。

图 28　霍尔姆斯立体视镜，1870 年代

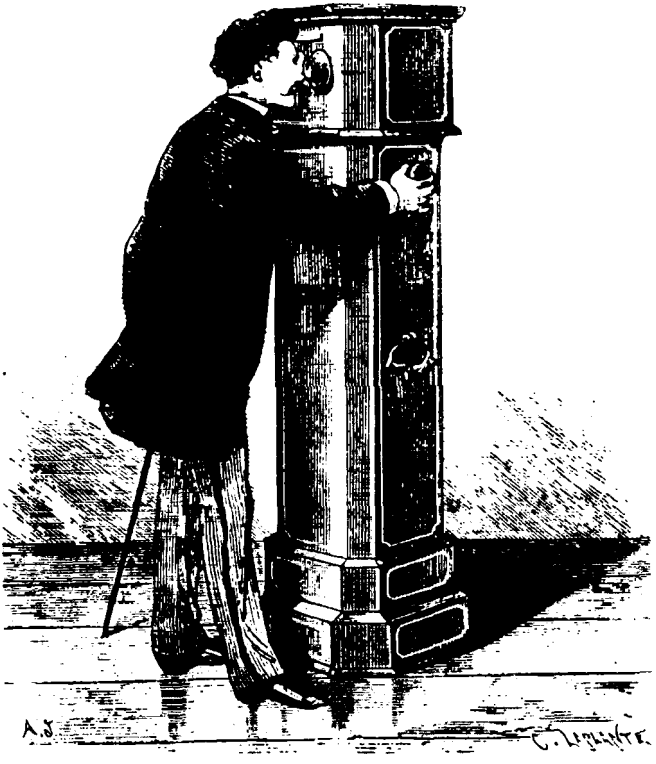


图 29　直筒式立体视镜，1870 年代

图 30　幻效，19 世纪中期的剧场演出

先前任何设计都还要充分保留指涉性幻觉的形式。摄影出现，打败了作为一视觉消费模式的立体视镜，它重新创造一则虚构，并使之存续不绝，亦即，暗箱的“自由”主体依旧畅行。照片似乎是旧有“自然主义”图像符码的延续，但这只是因为其最主要的成规乃受限于变化狭隘的技术可能性（亦即快门速度和镜头的开启，令实耗时间隐而不见，使摄录的客体保持在焦距中）。[①] 但摄影已完全破坏了观察者与暗箱的不可分

① 穆布里奇（Eadweard Muybridge）与马雷（Etienne-Jules Marey）对于19 世纪“自然主义”再现规范所产生的破坏性影响，可参见 Noel Burch, “Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein,” *Afterimage* 8—9 (Spring 1981), pp. 4—21。

离性，这两者因单一的观点而密切结合，摄影使得新的相机在根本上独立于观察者，但却又伪装成是介于观察者和世界之间的一个透明无形的媒介物。奇观的前历史和现代主义的“纯粹知觉”，都嵌在一个新发现的领域中，即一个有血有肉的观察者，不过两者最后的胜利却都有赖于对身体的否认，否认身体、它的脉动和幻影，是视觉的基础。①

① 关于现代主义、视觉及身体的问题，见 Rosalind Krauss 晚近之作：“Antivision,” *October* 36 (Spring 1986), pp. 147—154; “The Blink of an Eye,” *The States of Theory: History, Art, and Critical Discourse*, ed. David Caroll (New York, 1990), pp. 175—199；以及“The Impulse to See,” *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle, 1988), pp. 51—75。

第五章

目视的抽象化

……迄今为止，19 世纪依然是现代时期中最隐晦的一段。

——海德格尔(Martin Heidegger)

艺术对于沦为魔术一事特别敏感，它是世界除魅化过程(借用韦伯的用语)的主要部分。艺术和理性化有着盘根错节的关系。艺术可以取用的手段和生产方式，都是由此一关系衍生而来。

——阿多诺(Theodor Adorno)

暗箱体现着一种观察者的状况，而暗箱模型的瓦解乃现代化过程的一部分，即便暗箱本身也曾是现代性早期的一个要素，在 17 世纪时帮助界定了“自由的”、私密而个人化的主

体。然而暗箱的严格性，其线性光学体系、固定的位置、知觉与客体的等同，到了 1800 年代初期，却都显得太过没有弹性，太过固定，不符合快速变迁的文化和政治要求。显然 17、18 世纪的艺术家已做过无数尝试，在暗箱及其他有助视觉理性化之技术的限制之外操作，但总离不开界线高度分明的实验领域。要到 19 世纪早期，暗箱的司法审判模式才失去其卓越的权威。视觉不再臣服于如实或正确的外部形象。眼睛不再是断言(predicate)“实在世界”的东西。

歌德、叔本华、罗斯金和泰纳(J. M. W. Turner, 1775—1851)，还有其他许多人的研究著作，都意味着到了 1840 年，知觉过程本身已透过各式各样的方式，变成视觉的主要对象。暗箱的运作所掩盖不彰的，正是这个过程。暗箱的知觉模式崩溃，最明显而重要的展现，莫过于泰纳晚期的画作。他在 1830 年代末及 40 年代的绘画，似乎无来由地，就标示了固定光源的一去不返，椎状光束的解消，分隔观察者和视觉经验场域之距离的溃散。观泰纳之画所获得的经验，不是对于一图像直接而整体的掌握，而是落于一种不可逃避的暂时性中。因此劳伦斯·高文(Lawrence Gowing)针对泰纳的绘画，指出画家所关怀的是“从种类不计其数的表面和材料的无尽反射，造成光的不定传导和散布，每种表面及材料都贡献自己的色彩，彼此交融，最终渗透到每个隐秘处，又

处处造成反射”[1]。达·芬奇渲染画面的手法，在此前三百年的时间中已形成一种对抗几何光学之主宰的实践，如今突然在泰纳这里大获成功。但是泰纳在物与物之间的空无中添入一种实质感，并挑战形式的完整性与同一性。这情形如今是与一种新的物理学同时发生，即场(field)的科学及热力学(thermodynamics)。[2]

讨论泰纳所标示的观察者的新地位，最好的方式或许是从他和太阳著名的关系来着手。[3] 当古典力学所描述的太阳，被关于热、时间、死亡以及熵(entropy)的新观念所取代时，暗箱所预设的太阳(亦即，只能以间接方式再现给肉眼的太阳)，也因艺术家-观察者的新位置而转化了。[4] 先前将观察者同太阳炙烈危险的光隔离并加以保护的中介过程，在泰纳那里则完全

---

① Lawrence Gowing, *Turner: Imagination and Reality* (New York, 1966), p.21.

② 下引文讨论了泰纳同牛顿和欧几里得空间与形式模型的断裂：Jarl Kroeber, “Romantic Historicism: The Temporal Sublime,” *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities*, ed. Karl Kroeber and William Walling (New Haven, 1978), pp. 163—165，以及 Michel Serres, “Turner traduit Carnot,” *La traduction* (Paris, 1974), pp. 233—242。

③ 泰纳与太阳之关系的探讨，可见 Roland Paulson, “Turner's Graffiti: The Sun and Its Glosses,” *Images of Romanticism*, pp. 167—188; Jack Lindsay, *Turner: His Life and Work* (New York, 1966), pp, 210—213 及 Martin D. Paley, *Apocalyptic Sublime* (New Haven, 1985), pp. 143—170。

④ 关于这些概念的文化效应，见 Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps* (Paris, 1984), pp. 300—305。

被抛开。开普勒和牛顿这些模范人物之所以利用暗箱，正是为了避免直接看太阳，又可以对于太阳以及它所散发的光有所认识。如同我们先前谈论过的，在笛卡儿的《屈光学》中，暗箱的形式是在抵挡目眩所暗示的疯狂和非理性。①

不过，泰纳与太阳的正面交锋，正好销毁了暗箱所要确保的再现的可能性。他对太阳目不转睛，一种对目视（visionary）的执迷，甚至把视觉作用的视网膜过程变成其作品的中心；而视力具现为肉体的部分，正是暗箱所要否定或抑制的。泰纳后期所创作的伟大画作之一是 1843 年的《光与色（歌德的理论）—大洪水的翌晨》（*Light and Colour* [*Goethe's Theory*]—*The Morning After the Deluge*），在这幅画中，旧有再现模型彻底崩溃：泰纳先前许多画作中占有支配地位的太阳景象，如今变成眼睛与太阳的融合。② 一方面，这是一个不可思议

---

① 见 Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trans. Richard Howard (New York, 1973), p. 108："目眩是光天白日下的夜，在光耀过度的正中心为治的黑暗。目眩的理性对着太阳打开眼睛，看到无物，它看不到……。"

② 泰纳受到歌德生理光学著作何等影响，我们并不确定。芬利（Gerald E. Finley）认为泰纳清楚知道互补色在生理方面的力量。见他所写的"Turner: An Early Experiment with Colour Theory," *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 30 (1967), pp. 357—366。也见 John Gage, "Turner's Annotated Books: Goethe's 'Theory of Colours'," *Turner Studies* 4 (Winter 1982), pp. 34—52。

的辉煌形象，只会使人目盲，而且从来无人得以见识，但它也像吞噬万物之光芒的一道后像。如果说这幅画以及同时期其他作品的环形结构是在模仿太阳的形状，它们却也符合眼瞳的形状，以及后像之暂时经验于其上开展的视网膜域。透过后像，太阳被转化成属于身体，而身体事实上也取代太阳，成为造成其效果的源头。也许就这个意义来说，泰纳的太阳可以说是自画像。①

但是，就和太阳的目视关系而言，泰纳并不是 19 世纪唯一一人。本书前面提到过的三位科学人物，布儒斯特、普拉托以及费希纳，都在研究视网膜后像的过程中因为凝视太阳过度而导致视力严重受损。② 普拉托，幻透镜的发明人，更因此而永久失明。这些科学家的目标虽然明显有别于泰纳，但更重要的是，他们同样发现了身体"目视"的能力，而如果我们没有认可他们的研究当中蕴涵的奇特力道和兴奋，就等于没有看到这研究的意义所在。这样的工作经常要直视太阳，让阳光在身体上烧灼，切身地将它搅乱成炽烈色彩的繁衍。显然，

---

① 参见 Paulson, "Turner's Craffiti: The Sun and Its Glosses," p. 182，以及 Lindsay, *Turner*, p. 213，两文都指出泰纳的太阳是自画像。

② 泰纳和布儒斯特的个人接触，以下文章有论及：J. A. Fineberg, *The Life of I. M. W. Turner R. A.*, 2nd. Ed. (Oxford, 1966), p. 277 ; Lindsay, *Turner*, p. 206 以及 Gerald E. Finley, "Turner's Colour and Optics: A New Route in 1882," *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 36 (1973), p. 388。

图 31　泰纳,《光与色〈歌德的理论〉——大洪水的翌晨》,1843 年(泰特美术馆,伦敦)

这些科学家对于视觉的身体性都有着极为透彻的认识。他们的研究不只发现身体是颜色事件的场域和制造者，这个发现更让他们得以构想出抽象的视觉经验，也就是一个不再现、也不指涉世界中任何客体的视觉。三人的研究成果，不论是科技发明或经验性科学研究，都指向视觉的机械化和形式化。

费希纳虽然不像布儒斯特和普拉托那样发明了光学器物，但他的事业生涯拿来同泰纳并比时，却可能是最有意思的。[①] 费希纳推翻了 19 世纪大半知识史所赖以建立的许多传统的悖反组。关于他的生平，一般都坚持一种分裂人格的叙述。一方面，他似乎是个浪漫派的神秘主义者，钻研着奥伊肯(Lorenz Oken)和谢林的自然哲学(Naturphilosvphie)以及斯宾诺沙式的泛神论。[②] 另一方面，他又是严格的经验与量

---

① 费希纳在科学生理学史上的开创性地位，例见 E. G. Boring, *A History of Experimental Psychology* (New York, 1950), pp. 275—296。费希纳通论度量感觉之原理的陈述，可参见 Fechner, *Elements of Psychophysics*, trans. Helmut E. Adler(New York, 1966), pp. 38—58 ; *Elemente der Psychophysik* (Leipzig, 1860), vol. 1, pp. 48—75。

② 关于费希纳的"神秘"书写，见 Walter Lowrie 的"Introduction," *Religion of a Scientist: Selections from Gustav Theodor Fechner*, trans. and ed. Walter Lowrie (New York, 1946), pp. 9—81。也见 Fechner, *Life After Death*, trans. Mary Wadsworth(New York, 1943)。史宾诺沙和穆勒及费希纳之研究的关系，见 Walter Bernard, "Spinoaz's Influence on the Rise of Scientific Psychology," *Journal of the History of the Behavioral Science* 8 (April 1972), pp. 208—215。

化心理学的建立者，对威翰·温特与恩斯特·马赫后期的研究有重大影响，提供给他们理论基础，将知觉与心灵的经验全面化约为可度量的单位。但费希纳的这两面总是彼此纠缠。[1] 他观看太阳的经验，夹杂着兴奋和最终的痛苦，1830 年代末期终至眼力大伤，但他所取得的第一手经验不下泰纳。[2] 早在 1825 年，对太阳的执念就充溢在费希纳关于视觉的文学冥思当中：

> 因此我们或可将自己的眼睛看成是太阳在大地上的造物，居住在太阳光线之中、接受其滋养的造物，因此在结构上也类似于其在太阳上的兄弟……但这太阳的造物、我称之为天使的更高存在，是已经成为自主的眼睛，

---

① 例见 William R. Woodward, "Fechner's Panpsychism: A Scientific Solution to the Mind-Body Problem," *Journal of the History of the Behavioral Science* 8 (October 1972), pp. 367—386。

② 费希纳 1840 年到 1843 年所经历的所谓的危机，即因从事后像的实验而导致的生理及心理问题，其甥昆慈(Johannes Emil Kuntze)对此有详细的记载，见 Kuntze, *Gustav Theodor Fechner: Ein deutsches Gelehrtenleben* (Leipzig, 1892), pp. 105—138。也由于研究双眼视觉需要阅读精细的刻度，他的视力严重受损。[译注]一百年之后，第二本费希纳个人传记才出版，纳入了许多近年出土的日记和书信资料，将费氏的生涯和多样的写作放在当时的科学发展以及 19 世纪文化与政治过程的脉络来叙述：Hans-Jurgen Arendt, *Gustav Theodor Fechner: ein deutscher Naturwissenschaftler und Philosoph im 19. Jahrhundert* (Frankfurt, 1999)。关于费希纳个人危机之叙述，见页 83 至 91。

有至高内在发展的眼睛，但却又保持着理想之眼的结构。光是眼睛的元素，如同空气是我们的元素。①

由内外散的、自主的视觉，发光发亮的眼睛——这样的早期宣示乃属于19世纪普罗提诺(Plotinus)式观察者模型更为广义的重现，泰纳也可说是与此相关。② 1846年，泰纳做了一幅画，题名《站在太阳中的天使》(*The Angel Standing in the Sun*)。方形的画布，大小正如1843年的《光与色》，这里的形式结构也是一径环状。两幅画中，泰纳招牌的漩涡都变化成纯粹球形的金光炫转：将眼睛与太阳、自我和神性、主体和客体彻底并合。

---

① Gustav Fechner, "On the Comparative Anatomy of Angels," trans. Marilynn Marschall, *Journal of the History of the Behavioral Science* 5 no. 1(1969), pp. 39—58.

② 歌德在其光学论文的导言中，给予普罗提诺相当重要的地位："这里我们想到……一位古代伟大神秘作家的文字，可以如下翻译：'如果眼睛不是来自太阳，我们如何可以感觉光亮？如果上帝的力量不是活在我们之中，我们何以会因神性事物而欣喜？'光与眼这种直接的亲缘关系，没有人会被拒绝……比较明白易懂的说法是，眼睛里住着光，来自内部或外部的一点点刺激，它就会被激发。"*Theory of Colours*, p. liii。海德格在其《谢林论人类自由的本质》中讨论了歌德的这段文字，*Schelling's Treatise on the Essence of Human Freedom*, trans. Joan Stambaugh, Athens, Ohio, 1985, pp. 54—56. 关于普罗提诺及其与艺术理论史的关系，见 Eric Alliez and Michel Feher, "Reflectins of a Soul," *Zone* 4 (1989), pp. 46—84。

图 32　泰纳,《站在太阳中的天使》,1846 年(泰特美术馆,伦敦)

这幅作品的中心，是手举一剑、带有双翼的天使形象。不过泰纳使用这个象征，所暗示的比较不是他和此类意象的浪漫主义或弥尔顿式传统的关联，更多的是他背离暗箱典范的程度。如同之于费希纳，泰纳求助于天使，那非人间之物，意味着传统手法已不足以再现其强烈视觉经验如梦如幻的抽象化。这天使，变成泰纳对他自己知觉自主性的象征性认可，兴奋昂扬地宣布视觉并不奠基于任何东西(ungroundedness of vision)。也就是在这个意义上，泰纳的作品可以说是崇高的(sublime)：他的绘画所关怀的，是超越其自身再现可能性的经验，是一无任何物体可传达其概念的不足感。①

但如果说泰纳的作品暗示表现新的语言、效果和形式时的实验与创新的规模——生理知觉的相对抽象性和自主性使这尝试变得有可能——那么费希纳对于知觉经验划时代的形构，也和再现危机有所关联。费希纳的研究一如泰纳的艺术，

---

① 我对"崇高"(sublime)这个词的使用，是参照 Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Brian Massumi (Minneapolis, 1984), pp. 77—79："不论哪个时代出现的现代性，若没有信仰的动摇、没有发现实在的'缺乏实在性'，加上其他实在性的发明，现代性便不能存在……我认为，具体而言，现代艺术(包括文学)，是在崇高的美学之中找到刺激，而前卫的逻辑是在这里找到它的公理……。崇高情怀的发展，是出于主体之不同能力的冲突，是构想事物的能力和'再现'事物的能力之间的冲突。"亦见 Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde," *Artforum* 22 (April 1984), pp. 36—43。

是建立在一种因为暗箱内含之双重性——感知者与世界的分裂——崩解、以致产生的兴奋与狂喜。费希纳原就非常确信心与物的内在关联性:它们不过是建构同样之实在的不同方式。但他所想要的,并且花了好几年追寻的,是找出方法以确立内在感官经验和世界事件之间的关系,将这两个领域放置在同一个操作领域。不论他的意向为何,最终的结果是将知觉和观察者重新安置在经验严密性和技术介入的范围内。

不过,感觉乃多重多样不易捉摸的精神情感,本身是不可被理性化的——也就是,它无法当作一个经验上孤立的整体,

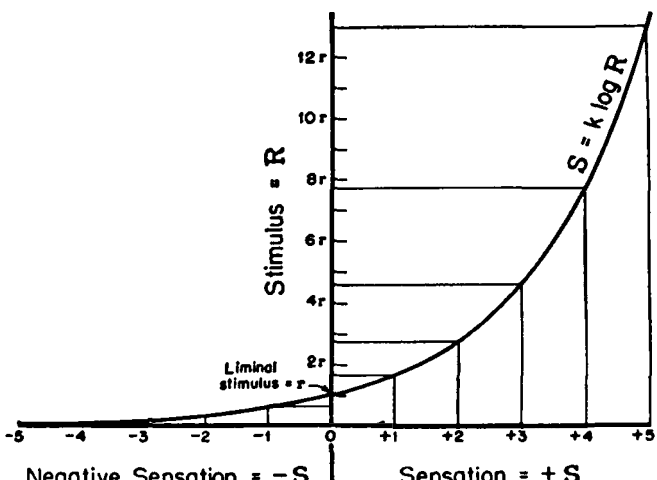


图 33　费希纳定律:S = Klog R.(negative sensaion 负向感觉)

直接加以研究、操纵、复制或测量。但如果说感觉本身不受科学的控制或管理，则任何一种形式的物理刺激却都是可以的。因此费希纳便透过测量外在刺激，设法将感觉理性化。赫尔巴特在尝试做心理测量时失败了，费希纳则从产生感觉的刺激方面着手，将感觉量化。费氏的成就是建立了一套法则，提出一个数学方程式来表示感觉和刺激的函数关系，被称为费希纳定律(Fechner's Law)或韦伯定律(Weber's Law)①。由于这个方程式，暗箱的内外分立被解消，而合并观察者的新方法变成可能。主体性有史以来第一次变得可以从量化角度加以决定。这是费希纳的"伽利略式"成就——将从前无法被测量的东西变成可测量。②

穆勒对于神经能量的研究已然揭示，感觉和外在起因的关系是任意而断裂的，费希纳则将这关系的实现推进一步。③

---

① 韦伯定律乃从恩斯特·韦伯之名，他是费希纳的老师，他在 1838 年到 1846 年之间对触觉的研究成果，是费希纳所提出之理论的基础。福柯援引韦伯在 1840 年代的研究工作，指其与各种领域中行为科技与"正常性之监督"的出现相符。*Discipline and Punish*, pp. 294—296.

② 见 Harald Hoffding, *History of Modern Philosophy*, vol. 2 (New York, 1955), p. 529："费希纳和史宾诺沙在此唯一的不同点是，费希纳热切希望发现存在之两端的数学函数关系。"

③ "同样的刺激，即便以同样方式作用，一个主体或器官所感觉到的可能比另一者较为强或弱，而同一个主体或器官的感觉也有强弱之别。相反，不同强度的刺激在某些情况下会被感觉为强度相同。" *Elements of Psychophysics*, p. 38.

譬如，他发现对光之感觉强度的增加，不如物理刺激强度增加得快。因此他的结论说，感觉的增加和刺激的增加之间，有一个不成比例的关系，虽然这关系是可预测的。费希纳研究工作的核心就是建立可衡量的感觉单位，可量化的增量，这增量使人类知觉可以被计算，并且有产能。这些单位是从感觉阈(thresholds of sensation)衍生而来，即产生最小可被注意之感觉、且恰恰多于不为人类感官系统所察知之刺激的量值。这些单位是备受争论的所谓"最小可觉差异"(just-noticeable differences)。如此一来，人类知觉变成一系列各种强度的量值。费希纳的后像实验也告诉他，知觉必然是暂时性的；观察者的感觉总是受到先前相关刺激的影响。但那是被切割的时间性，和泰纳作品中所暗含者极为不同，也相当不同于柏格森等人后来企图超越费希纳所开启之科学计划的那种经验。与此有关的是，费希纳在 1840 年代进行其实验时，乔治·布尔(George Boole, 1815—1864)正尝试结合逻辑的运作和代数运算，企图擘划相关的"思想法则"。但就如福柯所坚称的，数学化或量化的工作虽然重要，却非 19 世纪人文科学的关键议题。[①] 重点还是在于，如何透过认识身体及其运作模式，而使人类主体得以纳入新的权力安排当中：身体作为工人、学生、

① Michel Foucault, *The Order of Things*, pp. 349—351.

军人、消费者、病人、罪犯。视觉可能是可以衡量的，但费希纳的方程式意义最重大的地方，或许是在其同质化的作用：那些方程式是一种手段，将感知者变成可管理、可预测、有产能，最重要的是符合其他理性化领域的要求。①

费希纳对知觉的形构，使得视觉的具体内容变成不相干的东西。视觉如同其他感官，现在可以从抽象和可互换之量值的角度加以描述。如果视觉先前曾被设想为一种质的经验（如在歌德的光学），那么现在它变成了一个量差的问题，是感官经验强或弱的问题。但这种新的知觉评量方式，这种透过数学的同质化而将感觉之质性遗忘的过程，却是现代化的一

---

① "就某方面而言，正常化的力量会强行赋予同构型；但它也藉由使衡量差距、确定程度、检修细目等工作变成可能，而进行个体化，并且令不同者彼此适应，使之变得有用。规范（norm）的权力如何在形式平等的系统中运作，这是容易了解的，因为在一个同构型主导的地方，规范会导入个别差异的所有细微变化，那是有用的命令，也是度量的结果。"Michel Foucault, *Discipline and Punish*, p. 184。福柯"同构型"的概念，令人想起"同构型"在巴塔耶（Georges Bataille）作品中的地位："同构型在此意谓元素的可公度性（commeasurability）以及对此可共测性的觉察：人类关系的支撑所依恃的，是根据可勾勒之人与情境之可能同一性的意识，而化约成固定的规则……其共通点，即社会同构型和从其中产生之活动的基础，是金钱，也就是集体活动之不同产物可计算的等价物。金钱用以衡量所有工作，使人变成可衡量之产品的功能结果。根据同质社会的道理，每个人的价值就是他所生产者；换言之，他不再是为己的存在（a existence for itself）：他不过是集体生产中的一个功能结果，在可度量的范围内被安排。"Bataille, *Vision of Excess: Selected Writings* 1927—1939, trans. Allan Stoekl (Minneapolis, 1985), pp. 137—138.

个重要环节。

费希纳心理物理学的核心，是能量守恒定律，坚称有机体和无机的大自然（自然界）都是由同样的力所控制。他描述人类："在某方面，这关系就像蒸气引擎之于复杂的机械装置……唯一的差别是，在我们这具有机的机器中，引擎不是设在外部，而是内部。"[1]费希纳当然不是唯一做此想的人。荷姆霍兹针对人类视觉的所有研究，包括双眼像差，都来自于他最初对动物的体热及呼吸的兴趣，还有他想以精确的物理化学词汇描述生物功能运作的无比野心。荷姆霍兹和费希纳对生物的描绘，即生物的做工、生产以及观看，都是透过肌肉运作、燃烧以及热的释放，而这些又是根据经验上可加检证的法则进行，此种说法背后的基础是热力学。[2] 即使费希纳留予后世的最主要遗产，是行为主义的霸权以及各式各样调节和控制的过程，但重要的却是去了解，他的心理物理学原想追求的是一种狂喜的融合，即感知者的内部性融入一个饱满而统

---

① Fechner, *Elements of Psychophysics*, p. 35.

② Fechner, *Elements of Psychophysics*, pp. 32—33："于是系统的动能（kinetic energy）可能不需取用位能（potential energy）就可以增加，而动能的减少也可能不会伴随位能的增加，只要动能的增减是同时发生在系统的另一部位……。迷失于外在知觉，同时又要深刻思考，这是不可能的。为了能敏锐思考某件事，我们必须自其他事物提取……这事实同我们先前的讨论息息相关，以致我们不得不在其中也看到一种能量守恒定律的延伸，延伸至纯粹心理物理力量的运作。"

一的领域，其中每个部分都和斥力与吸力的同一种力量共振着，一个无边无际的自然，如泰纳的自然，在那里，生死都不过是一种元初能量的不同状态而已。但是现代权力形式的兴起，也是透过分界的消除，消除那将主体视为内部领域的分界，这内部和外在世界不再有性质上的差异隔膜。现代化过程要求这最后的净地也要理性化，而正如福柯所道明的，19世纪所有以 psycho-为前缀词的科学，都是这种主体性之策略挪用的一环。①

但费希纳将感觉理性化，不只导致行为和专注力的特定技术的发展；也标示整个社会领域和人类感觉系统在其中的重新塑造。19 世纪后期，西美尔认为，费希纳的公式化陈述，清楚表现出感官经验如何变成和交换价值所支配的经济及文化领域彼此相邻、共同生发。西美尔从费希纳那里衍生出一种非正式的计算方式，以证明交换价值何以和物理刺激的量是同样的东西。他写道："金钱的作用，就像加诸各种可能感受的刺激，因为它的不具特定性格、欠缺任何质性，使它处于一个和所有感受同样遥远的距离，以至于金钱和它们的关系

---

① Foucault, *Discipline and Punish*, p. 193。弗洛伊德对费希纳"经济论观点"明白表示赞扬，是出了名的，但在更广义的层次上，精神分析可被视为另一种将无意识的"内部"内容重新安置到可以从语言学角度加以形构（不论有多么不精确）之领域的运作。

都是一样的。”[1]在西美尔对现代性的说明中，观察者只可以被设想成是这浩浩荡荡、无法阻挡的价值流动性中的一个元素：“在历史—心理学的领域里，金钱因其性质，变成最能完美代表现代科学整体之认知倾向的东西——将质的决定化约成量的决定。”[2]

暗箱两百年来所确立的“实在世界”，套尼采的话来说，已经不再是最有用或最有价值的世界了。将泰纳、费希纳及其后继者卷入其中的现代性，并不需要这种真实以及不可变动的同一性。两人的论述和实践所需要的，是一种更有适应力、自主，而且有产能的观察者——以顺应新的身体功能，以及无所差异且可互换之符号和影像的大量繁衍。现代性造成了视觉的去地域化(deterritorialization)以及对它的重新评估。

我在本书中试图解释 1840 年代的视觉重组是如何激烈而彻底。如果我们问题的重点是在视觉和现代性，那么首先就必须检视这些较早的年代，而非 1870 年代或 1880 年代的现代主义绘画。比之更早的几十年，一种新的观察者业已形成，而且不是我们在绘画或印刷物上面看到的样子。我们已

---

① Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, trans. Tom Bottomore and David Frisby (London, 1978), p. 267。西美尔对费希纳定律的延伸重构，见该书 pp. 262—271。

② Simmel, *The Philosophy of Money*, p. 277.

被训练得以为，观察者总是会留下可见的痕迹，也就是，可以根据他和影像的关系而加以指认。但在这里，问题乃关于一个也在其他更灰色的实践和话语中成形的观察者，而这观察者所留下的巨大遗产，将会是 20 世纪所有影像与奇观的工业。曾经在视觉中是中立且不可见的身体，如今变得厚实，甚至关于观察者的知识都要由此获取。视觉这种可感易察的不透光性和肉体密度，赫然临在目前，以至于无法立即了解其全部的后果和影响。但一旦视觉被重新安置到观察者的主体性中，两条彼此纠缠的道路就展开了。一条导向视觉主权和自主性的多重肯定——这主权和自主性乃衍生自此一新近在现代主义及其他地方被赋予权力的身体。另一条道路则是由于对目视之身体的认识，而逐渐加强对观察者的标准化及控管，并朝向依赖于视觉抽象化和形式化的权力形式。重要的是，在各式各样具体视觉行为出现的无数地带，这两条道路是如何不断交叉，又如何经常在同样的社会领域当中重合。